

Tamás Gajdó

Színháztörténeti metszetek
a 19. század végétől
a 20. század közepéig



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 108

Tamás Gajdó

Színháztörténeti metszetek a 19. század
végétől a 20. század közepéig

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Historica-rakennuksen salissa H306
lokakuun 31. päivänä 2008 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of
the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,
in the building Historica, Auditorium H306, on October 31, 2008 at 12 o'clock noon.



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2008

UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2007

Színháztörténeti metszetek a 19. század végétől a 20. század közepéig

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 108

Tamás Gajdó

Színháztörténeti metszetek a 19. század
végétől a 20. század közepéig



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2008

UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2007

Editors

Tuomo Lahdelma

Department of Art and Culture Studies/Hungarologia, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo, Marja-Leena Tynkkynen

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Matti Rahkonen, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Minna-Riitta Luukka, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

Technical editing by Gergely Dusnoki

URN:ISBN:978-951-39-7717-7 ISBN

978-951-39-7717-7 (PDF)

ISSN 1459-4331

ISBN 978-951-39-3368-5 (nid.)

ISSN 1459-4323

Copyright © 2008, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2008

ABSTRACT

Gajdó, Tamás

Segments of theatre history from the end of the 19th century to the middle of the 20th century

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2008, 246 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities,

ISSN 1459-4323; 108)

ISBN 978-951-39-3368-5

English summary

Diss.

The target area of my research is the history of the theatre in the last decades of the 19th and the first decades of the 20th centuries. I am trying to reveal what kind of theatre existed on the fringes of the world of theatre, because in the first decades of the 20th century several artists tried to follow the new European trends and to make use of their results. I wish to present this process through the careers of two actors: Irén Feld and Artúr Bárdos.

Besides these experiments I wish to deal with theatre in the country. In the second half of the 19th century several modern theatre buildings were erected in the country, along which the quality of the performances slightly improved, too, however, they were still characterised mainly by rough outlines, the impression of temporariness and poor scenery. The repertoire in the country was dominated by the genres of light amusement such as the operetta and popular plays about rural life in spite of the fact that the directors were confined by the local councils to stage Hungarian and world classics, in case of big cities, even operas.

The public did not become involved and interested in these experimental performances and new trends in the theatre of the country. People were mostly interested in the lives of certain famous actors and actresses instead. Following the careers of three outstanding actresses, Mari Jászai, Sári Fedák and Katalin Karády, I wish to extend the scope of my studies into an unrevealed field and show how the background institutions of the theatre, ticket sellers, audience organizers, and the press worked. I would also like to discuss how the habits of theatregoing changed, what the relationship between the theatre and the audience was like, and what social prestige actors and actresses had in the given period.

I dare hope I can find new aspects and point out new connections in my field of study as well as enrich the methodology of theatre research.

Key-words: theatre history; Hungarian theatre; Jászai, Mari; Fedák, Sári; Karády, Katalin

Authors Address Tamás Gajdó
University of Jyväskylä
gajdo.tamas@ella.hu

Supervisor Professor Tuomo Lahdelma
Department of Art and Cultural Studies
Hungarology
University of Jyväskylä, Finland

Reviewers Professor Péter Müller
University of Pécs
Hungary

Professor Imre Nagy DSc.
University of Pécs
Hungary

Opponent Professor Péter Müller
University of Pécs

TARTALOMJEGYZÉK

ABSTRACT

TARTALOMJEGYZÉK

ELŐSZÓ 7

SZÍNHÁZI KÍSÉRLETEK A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN

BUDAPESTEN 15

Kamarajáték – Feld Irén vezetésével 18

Az Új Színpad 35

Egy Nyugat-matiné története –

Balázs Béla: A kékszakállú herceg vára..... 53

Kabaréból – kamarajáték..... 58

Kis színházak, alkalmi előadások 75

SZÍNJÁTSZÁS VIDÉKEN A 19. SZÁZAD VÉGÉTŐL

AZ ÁLLAMOSÍTÁSIG 85

Törekvések a vidéki színház állandósítására 86

Kísérletek a kerületi rendszer újjászervezésére és a vidéki központok
megteremtésére 104

DÍVÁK, PRIMADONNÁK, SZÍNÉSZNŐK..... 131

A baba belseje – Jászai Mari kultuszáról 138

„Terc, kassza, tuletroá, ultimó, uhu, Fedáksári” – Egy primadonna
tündöklése és bukása..... 148

„Ne kérdezd, ki voltam...” – A Karády Katalin-regény 171

UTÓSZÓ 189

SUMMARY 199

IRODALOMJEGYZÉK 201

ADATTÁR 207

A Kamarajáték, Új Színpad és az Őszi ciklus műsora 207

Jászai Mari, Fedák Sári és Karády Katalin szerepei 210

NÉVMUTATÓ 242

ELŐSZÓ

A magyar színházművészetről szóló tanulmányok általában egy-egy színjáték-típus (operett, népszínmű, kabaré) történetét követték nyomon, vagy egy-egy intézményt (Nemzeti Színház, Operaház, Vígszínház) mutattak be. A vidéki színházak története pedig elsősorban a helytörténeti monográfiákban elevenedett meg. A színészek életéről szóló írások szinte kivétel nélkül figyelmen kívül hagyták azt, hogy a művészek milyen vállalkozásokban vállaltak szerepet, s a vállalkozásoknak mi volt a célja, volt-e közönsége, milyen volt a hatása. Talán nincs még egy olyan terület a magyar művelődéstörténetben, mely annyi tévhitet rögzített volna, mint a színháztörténet. S olyan sincs, melyet hosszú ideig szinte kizárólag az anekdoták határoztak meg.

A színházi előadás egyszeri, megismételhetetlen és felidézhetetlen kollektív alkotás. Az alkotó(művész) nem őrizheti meg alkotásának lényegét, csak annak egyes dokumentumait: színlapot, fényképet, koszorút, emlékverset, kosztümöt, kelléket, premierajándékot. A színház körül születő és újjászülető anekdoták részben ezt az emlékhianyot pótolják. Az előadások lefolyása körül támadt technikai bonyodalmak, a szerep nem tudása, a baki, a színjátszószemély és a megformált szerep azonosításából támadt bonyodalom éppen úgy témája ezeknek a történeteknek, mint a színészpálya rögzössége, a nélkülözések és hódítások; a kezdetleges színháztechnika következményei; a kis létszámú társulat birkózása a sokszereplős drámai alkotásokkal.

Az anekdoták felölelik a színész életének és működésének valamennyi lényeges elemét, növelték népszerűségét, a színpadi alakításról fennmaradt töredékes emlékeket kézzel fogható, kerek történetekkel egészítve ki.

A hazai színháztörténet-írás pedig ahelyett, hogy a töredékes emlékek gyűjtésével és feldolgozásával foglalkozott volna, belefeledkezett az anekdotába, s hivatalos történetté avatta. Elősegítették ezt a folyamatot azok a színész-memoárok is, amelyek emlékezés helyett anekdotafüzért tartalmaztak.

Igazságtalan volna azonban azt állítani, hogy kizárólag az anekdotákból építkező színháztörténeti munkákból áll a magyar színháztörténet. A kiegyezéstől az első világháborúig tartó korszak a szellemi alkotások mennyiségét és színvonalát tekintve egyedülálló Magyarország történetében. Az irodalomtörténeti, művészettörténeti szakirodalomhoz viszonyítva a színháztörténet művelői szerényebb eredményekről számolhattak be ebben az időszakban.

Ennek csak egyik oka, hogy a tudományos körök nem vették komolyan a magyar színháztörténetet. A színészet múltjával hosszú ideig nem tudósberek, hanem színészek, színházi sűgők és ügyelők foglalkoztak, akiket a műveltségbeli korlátok mellett a szakmai féltékenység és hiúság is befolyásolt munkájuk során.

A színháztörténeti kutatást módszertani nehézségek is akadályozták. Nehéz volt eldönteni, mi a színháztörténet tárgya. A színészek, színházigazgatók életrajza, pályaképe? A drámai alkotások bemutatóinak története? A színházépítés története? A színjátékok és a színészek játékának kritikai fogadtatása? Mivel források alig maradtak fenn a magyar színészet történetéről, még nehezebbé vált a tájékozódás. Klestinszky László az első hazai színháztörténeti munkák egyikében felhívta a figyelmet, hogy a színháztörténetben az írott források mellett nagy szerepe van az adatközlők szóbeliségének is: „A magyar színészet története eddig még nincs megírva, és minél tovább halad annak megírása, annál tökéletlenebb és hiányos lesz a munka, mert ahhoz megkívántató adatok gyűjtése mindig nehezebbé válni, az eredeti források pedig kiapadni fognak, s így csupán nem hiteles kombinációkon és költött beszédeken alapult adataink lesznek, sőt az előadó színészek és színésznők neveit is alig fogjuk tudni, miután az eddig megjelenni szokott színházi zsebkönyvek többé ki nem adatnak, s ezen indokolt aggodalmamat kétszerezte azon tény is, hogy most is már a történetek alig pár év múlva a hírlapokban a színi világból olyan dolgok közöltetnek, melyek olvasásán, mint tisztán a légből merítetteken lehetlen el nem szomorodnunk, s így majdnem bizonyossággal lehet hinni, hogy ha az tovább is így marad, a jövő nemzedék aligha fogja vehetni és olvasni egy hiteles adatokon alapult magyar színészet történetét.”¹

Míg a század végére szinte valamennyi tudományágnak a Magyar Tudományos Akadémia és az egyetem kebelében vagy a kutatók által létrehozott társaságok formájában intézményi bázisa alakult, addig a színháztörténeti emlékek gyűjtését, a színháztörténeti kutatás megindítását a Kisfaludy Társaság, a Nemzeti Színház és az Országos Színészegyesület szorgalmazta.

A hazai színháztörténet-írás kialakulásának alapvető feltétele volt a pozitívizmusnak nevezett tudománytörténeti irányzat megjelenése. A pozitívizmus szemléleti és módszertani elvei a történeti kutatásban érvényre jutottak, melynek hatására a történészek szembefordultak a romantika regényes és anekdotikus elemeket hordozó, belletrisztikus történetírásával. A kutatásokat a pozitív tényekre alapozták, a történetírói módszert az okadatolt elemzés és az adatok gyűjtése jellemezte. Lényegében a pozitívizmus hívta életre a modern irodalomtudományt is, melynek művelői belátták, hogy mindent előlről kell kezdeni. A tudományszervezés eredményeként nagy adatgyűjtemények, bibliográfiák, forráskiadványok, kritikai kiadások, lexikonok jelentek meg. A pozitívizmus kitérítette a szorosán vett irodalomtörténet határait, s tulajdonképpen ennek „résztudományaként” született meg a magyar színháztörténet.

A színháztörténet helyzete azonban nem sokat változott az évtizedek alatt. A források hiánya meggátolta a nagyszabású összefoglalások megszületését, a politika és a színház szoros kapcsolata pedig azt, hogy egy-egy alkotó hosszú ideig dolgozhasson, színházi műhelyt teremtsen, mely dokumentálja az

¹ Klestinszky László: *A kassai magyar színészet, 1781–1877. 96 év.* Kassa, Werfer Károly, 1878. 1.

előadásokat, iratanyagának rendszerezésével segítik a kutatók munkáját. Egyedül a budapesti Nemzeti Színházban alakítottak ki múzeumot, ám az 1945-ös fordulat után ennek anyaga is szétszóródott, a színház iratai pedig tulajdonképpen megsemmisültek.

A tudományos műhelyekben mégis megpróbálkoztak színháztörténeti összefoglalások elkészítésével, ezek azonban inkább azt tükrözik, hogy a művek szerzői hogyan kísérelték megfogalmazni saját szerepüket a hazai színházi életben, s hogyan próbálták meg (vetély)társaikat kiszorítani a színháztörténetből. Éppen azokat az alkotókat, akik jelentős előadásokat rendeztek, s akik akár egzisztenciájukat is feláldozták. Ráadásul a színháztörténet alkalmas a torzításokat elfogadtatni, hiszen a színházi előadás lényege elveszik, a fennmaradt forrásokból pedig nem mindig lehet a színházi jelenségeket rekonstruálni. Ami a színháztörténetbe egyszer bekerül, nehezen lehet onnét kimozdítani.

Veszélyes a színházról eleve eldöntött eszmék figyelembe vételével írni. A gyakorló színházművészek talán emiatt nézik kételkedéssel a történeti írásokat. Tisztában vannak ugyanis azzal, hogy a színházban csaknem minden esetleges. Elemezhetjük a műsortervet, felsorolhatjuk a bemutatók címét, ha kiderül, hogy az előadások nem tükrözték a rendező elképzelését, s a közönség pedig egyáltalán nem látogatta a színházat.

Szembe kell néznünk a szomorú ténnyel, hogy magyar színháztörténetnek át kellene esnie egy újabb pozitivisták vizsgálaton. Az eredeti források újraolvasása és újraértelmezése elkerülhetetlen. S elkerülhetetlen a tények rögzítése. Nem szerencsés ugyanis jól hangzó mondatokért a tényeket sutba vágni, s ezzel a laikusokat megteveszteni. A jól csengő prekonceptiók applikációjából, s az ezek nyomán megszülető félreértelmezésekből újabb természetű torzítások szülehetnek.

Munkámban éppen ezért arra tettem kísérletet, hogy a magyar színházművészet három vonulatát a lehető legteljesebben, legrészletesebben bemutassam.

Mindig érdekelték azok a jelenségek, melyek színház peremvidékén zajlottak. Természetesen a központtól jutottam oda. Molnár Ferenc drámáinak tanulmányozásakor feltűnt egy különös színházi alkotó: Bárdos Artúr. (Bárdos vezette a Renaissance Színházat, ahol Max Reinhardt 1926-ban megrendezte Molnár *Riviera* című drámáját.) Az összefoglalásokban (elsősorban Magyar Bálint munkáiban) lesújtó véleményeket olvastam Bárdosról. Fordulatos életrajza felkeltette érdeklődésemet, s elhatároztam, megnézem, ki volt ő valójában. Ezzel a kutatással látókörömbe kerültek a 20. század első évtizedeinek elfeledett alkotói: színészek, rendezők, írók. Azok a színházi emberek, akik az úgynevezett kísérleti előadásokat létrehozták. (Valójában nem tettek mást, csak igyekeztek az európai törekvéseket Magyarországon is meghonosítani.)

A másik vonulat talán még ennél is periférikusabb, s rosszabbul dokumentált. A vidéki színjátszás sohasem tartozott a magyar színháztörténet feltárt részei közé. Az állandó színházépület megteremtését kiemelkedő polgári tettként könyvelték el, ám a rossz színvonalú bemutatókról már nem szívesen nyilatkoztak. Mindenért természetesen a színidirektorokat tették egy személyben felelőssé. A kísérleti előadásokkal ellentétben a vidéki színjátszó kultúra fejlődésére a minisztérium és a városi önkormányzat is gondot fordított. Adminisztratív eszközökkel, tervezetekkel, összeállításokkal tettek kísérletet arra, hogy a vidéki társulatok előadásai minél inkább hasonlítsanak a fővárosi

együttesek bemutatóihoz, a vidéken működő színészek hasonló scenikai feltételek között bizonyítsák tehetségüket.

A színház peremén lévő törekvésekkel párhuzamosan létezett az elit színházkultúra. A közvélemény – elsősorban a sajtó nyomán – hajlamos volt a főváros vezető színházainak (Nemzeti Színház, Vígszínház, Magyar Színház, Belvárosi Színház) tevékenységét példaként értékelni. Az emberek többékevésbé elfogadták a felkínált színházi produkciókat, hiszen megtöltötték a nézőteret, s ünnepelték a vezető művészeket. Nem a színházi estéért lelkesedtek elsősorban, hiszen az csak szűk körnek biztosított felhőtlen időtöltést, hanem a színészekért. A magyar színháztörténet három színésznőjével, Jászai Marival, Fedák Sárival és Karády Katalinnal foglalkozom. Arra keresem a választ, hogyan lett valakiből vezető művész az 1870-es években, a századfordulón és a második világháború előestéjén. Megvizsgálom, hogy milyen volt családi hátterük, műveltségük. Bemutatom, hogy milyen tanulmányokat folytattak, kik támogatták őket. Kik voltak szerelmeik, társaik, barátai, barátnői. Milyen viszonyt alakítottak ki igazgatójukkal és a művészeti élet vezető személyeivel. Hogyan jelentek meg a színpadon kívül. Hogyan teremthettek divatot, szokásokat, hajviseletet. Miért kerültek a politika uszályába, miért kellett elhagyniuk a színpadot.

A magyar színháztörténetben mellékesen emlékeztek meg erről a három területről. A színészek helyzetéről, a színészkultusz változásairól valószínű, hogy azért sem született komolyabb összefoglalás, mert az 1945-ös fordulat után inkább elfeledtetni akarták az előző korszak meghatározó színházi jelenségét. Jászai Mari kivétel volt ez alól, mert neki voltak olyan kezdeményezései, melyeket vállalt a szocialista kultúrpolitika is. (Azért szép számmal akadt olyan is, melyet nem vállalt...) Fedák Sári és Karády Katalin nevét azonban kiejteni sem lehetett. Sőt Fedák egyike volt azoknak, akik 1945 után a reakció színházát testesítették meg. Ahogyan azt Heltai Gyöngyi megfogalmazta: „A formálódó diktatúra szűkülő nyilvánosságában e »kapitalista«, kozmopolita bulvárszínház szolgáltatta azt a negatív példát, mellyel szemben az új világ új művészetét, a szocialista realista színházat meg kell teremteni. Maga Fedák is e radikális és erőszakos társadalmi átalakítás farvizén zajló kultúrharc, az »elrendelt felejtés« áldozata lett.”²

A vidéki színjátszásról és a kísérleti törekvésekről módszertani nehézségek miatt is hallgatott a színháztörténet-írás. Az előadások forrásaiból ugyanis nem sikerült helytálló képet kialakítani, ezért a rokonszenv alapján osztályoztak: voltak olyanok, akiknek a nevét sem írták le, míg másokról – így az ellenállási mozgalomban 1944-ben kivégzett Horváth Árpádról – jóval több szó esett.

Úgy vélem, eljött az ideje annak, hogy új szemmel, a források rendszerező felkutatásával és újraolvasásával, szabadabb értelmezésével próbáljam meg az összefüggéseket bemutatni. Magam is azt vallottam, hogy a színháztörténettel foglalkozónak lehetőleg komplex előadás-rekonstrukcióra kell törekednie, de kiderült, hogy ezt lehetetlen véghezvinni. Ám a tényeket soha sem szabad a fantáziával helyettesíteni. Ezt mindig szem előtt tartottam. Ráadásul ez a tétel a színésznőkről szóló fejezetben még nagyobb hangsúlyt kapott. Anélkül, hogy

² Heltai Gyöngyi: Fedák Sári mint „emlékezeti hely”. A bulvárszínházi kulturális örökség átértékelése. Korall, 2004. szeptember 167.

védőügyvéd vagy igazságosztó szerepében léptem volna fel, kellő távolságtartással igyekeztem értékelni a három művészpályát.

A kutatás során alapvető módszertani különbségekkel kellett szembenézni mindhárom területen. A színháztörténet kutatója a leghűségesebb és a legpontosabb képet csak úgy tudja megrajzolni a színházkultúra egy adott korszakában meglévő művészi törekvésekről, ha magát az alkotást rekonstruálja, s eköré rendszerezi az intézménytörténetet, a színház műsorpolitikájának elemzését, a társulat összetételének vizsgálatát. De módja van eközben a gazdasági viszonyokra utaló számokat és adatokat is közzétenni, összegezni a színház működésére vonatkozó ideológiai, művészetpolitikai elvárásokat. Az előadás-rekonstrukció nyomán részletes vizsgálat tárgyává válik az előadás valamennyi alkotóeleme: díszlet, jelmez, világítás, zene. Így lehetőség nyílik a korszak irodalmi, képzőművészeti, zenei irányzatainak együttes szemléletére, a színházi jelrendszer bemutatására, figyelemmel kísérhetjük a közönség ízlésének és eszmerendszerének módosulását. A színháztörténeti kutatás viszonylag későn jutott el a színházi előadás rekonstrukciójának igényéig. Részben összefüggésben van ez azzal, hogy a színházi előadás komplex módon való megörökítésére csak a művészeti ág önállóvá válásával történtek kísérletek. A rendező-példány átalakulása már ebbe az irányba mutatott: a szigorú értelemben vett színpadi utasítások, díszletrajzok, a szereplők színpadon való elhelyezésének terve mellett a rendező értelmező gondolatai is helyet kaptak benne. A legnagyobb módszertani újítás Németh Antal nevéhez fűződik, aki a Nemzeti Színházban teljes előadás-dokumentációra törekedett. Az előadás rekonstruálásához azonban nem elég a részletesen vezetett rendező-példány, fel kell használnunk hozzá valamennyi dokumentumot: képes ábrázolásokat, díszlet- és jelmezterveket, a színházi példányokat, a sajtóhíreket, a kommunikéket, a kritikákat, az emlékezéseket, a film- és hangdokumentumokat. A színház műsora mindig függvénye a társadalmi, politikai viszonyoknak. Ezért nem elegendő, ha csak a színházi előadáshoz közvetlenül kapcsolódó forrásokat és dokumentumokat vesszük szemügyre. Behatóan kell ismernünk a kor stílusát és divatját, az emberek életmódját, a szociológiai és szociográfiai problémákat; ezek politikai vetületeit. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a társadalmi mozgalmakat, a tudomány és a technika eredményeit. Nem tekinthetünk el a napi eseményektől sem; a háborús eseményekről, tömegmegmozdulásokról, forradalmakról nem is beszélve. A teljes előadás-rekonstrukció sokszor hiú ábránd: a korszak színházi áramlatainak ismeretében források nélkül értékelték az előadások nagy részét, és anélkül, hogy valamilyen dokumentumát láttak volna, kiemelték a bemutatónak a kulturális és művészeti életben betöltött szerepét.

Bár a színházi előadásról több egykorú forrás is fennmaradt, a színházi kritika az egyetlen, amely a bemutató egészéről: a premier lefolyásáról, a színjáték alkotóelemeiről, hatásáról többé-kevésbé hiteles és átfogó képet közvetít. De a kritika önmagában nem alkalmas arra, hogy az előadásról messzemenő következtetéseket levonjunk. Ennek több oka van. A legfőbb kétségtelenül az, hogy ezek az írások nem abból a célból készültek, hogy az előadás alkotóelemeit: a színjátékszöveget, a színészi játékot, a vizuális és audiovizuális hatásokat, a rendezői munkát elemezzék vagy rögzítsék. A színházi kritika kezdetben valóban a szó eredeti jelentéséhez állt a legközelebb: Vörösmarty Mihály, Bajza József és Garay János tanító szándékkal nyomtatták ki a színházi előadást követően

észrevételeiket. Ahogyan átalakult a sajtó szerepe, úgy idomult a színházi kritika a megváltozott helyzetéhez. Amire Péterfy Jenő így panaszkodott: „Valami rabszolgai van a szegény kritikus cselekvésében. Ítéletét fel kell tálalni a közönségnek, amúgy melegében. Alighogy látta a darabot, már másnap tárcát kíván tőle az olvasó, épp oly pontossággal, mint vargájától a cipőt. Mintha az esztétikai benyomás nem a leggyöngédebb és legösszebb szövött belső tapasztalásokhoz tartoznék, melynek feldolgozása időt, elemzése pedig épp annyi gyöngédséget, mint kellő hangulatot kíván. Még erjed bennünk, s már tiszta bort követelnek tőlünk.”³ A színházi kritikus a lapzárta szorítása miatt sem tudott elmélyedni anyagában, amely a színházművészet önállósulásáig, de szinte egészen az 1945-ös fordulatig, kizárólag a dráma bírálatát jelentette. De az sem erősítette a kritikák tényszerű, pártatlan, leíró és elemző jellegét, hogy hamar kialakult a fölényeskedő jellegű bírálat. A német Alfred Kerr kardként villogtatta tollát, egy-egy külsőséget megragadva gúnyolódott, s nem kegyelmezett senkinek, aki eléje került. Akadt néhány kritikus, akinek szándékában állt, hogy a színészek játékát megörökítse. Ez a szép szándék azon feneklett meg, hogy nem tudták szavakba önteni a színész alakításának lényegét. Más részük megelégedett azzal, hogy furcsa hasonlatokkal és metaforákkal, elképesztő jelzőkkel illette a játszókat; mások a színészi játék által keltett benyomásokat rögzítették. Az előbbire már Hevesi Sándor (még Hoffmann Sándor aláírással jegyzet cikkeiben) szolgáltatott példát: „Hegyesi Mari asszony Zsófia szerepében, e kígyói szerepben, sokat sziszegett, de nem voltak méregfogai”.⁴ Kosztolányi Dezső, akinek impresszionista kritikáit példaként szokták emlegetni, így írt Bajor Gizi játékaról: „Ma a hősnő nem az, aki régen. Ízlésünk, értelmünk, bíráló hajlamunk eltüntette azokat a heroinákat, akik toporzékolva jajgatnak a világot jelentő deszkákon. A színésznő másképp érzékelteti a drámaiságot. Egy kis mozdulatba, egy hangsúlyba vagy egy elhallgatásba sűrít belé nagy lelki tusákat. Mégis mennyire mozgalmas és megindító. Színnel is alig él. Alakítása a nagy japáni piktorok festményeit hozza eszembe, akik mindig fehérrel festettek, fehért a fehérre, s munkájuk ennek ellenére biztos, erőtől lüktető.”⁵ Idézhetnénk még a színházi kritikákból, de ugyanarra a megállapításra juthatnánk, amelyet Bécsy Tamás így fogalmazott meg: „igen nehéz, szinte lehetetlen mást leírni egy színészi alakításról, mint véleményt, benyomást, ítéletet.”⁶ Látszólag konkrét hibára figyelmezteti Vörösmarty Mihály Komáromy Sámuel azzal, hogy a jóból sem jó a sok: „az a furcsa tipegés, szemelforgatás jök néha, s magok helyén, de az egész játékon végig untatják a színismerőt.”⁷ De amint Bécsy Tamás leszögezte, ez sem jelöl konkrét színészi megoldásokat. „Meglehetősen sokféle lehet a mekegés és a szemelforgatás, más is, mint amilyennel a fogalom olvastán elképzeljük. Mindkét testi

³ Idézi Illés Endre: Színházi kritikusnak lenni. In: Uő: *Krétarajzok*. Budapest, Magvető, 1957. 425–426.

⁴ [Hevesi] Hoffmann Sándor: Váradi Antal – Charitas. Magyar Szemle, 1894. 43. sz.

⁵ Kosztolányi Dezső: Zilahy Lajos – A tábornok. In: Uő: *Színházi esték*. II. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest, Szépirodalmi, 1978. 196–197.

⁶ Bécsy Tamás: A színháztudomány Magyarországon. Pro Philosophia, 1995. 1. köteg, 21.

⁷ Vörösmarty Mihály: *Dramaturgiai lapok. Elméleti töredékek – színbírálatok*. Sajtó alá rendezte Solt Andor. Budapest, Akadémiai, 1969. 78. (Vörösmarty Mihály összes művei, 14.)

megnyilvánulás előző testi megnyilvánulások után következnek, valamely szöveg is elhangzik, s ezek olyan összefüggésrendszerteremtőek, amely lehetlenné teszi, hogy a konkrét megegyést és a konkrét szemelforgatást megfelelően lássuk és értelmezzük. Többet, részletesebben viszont egyik testi megnyilvánulásról sem lehet írni.”⁸

De a hírlapi írások nemcsak emiatt megbízhatatlanok. Ahogyan a harmadik fejezetből kiderül, legtöbbjük megrendelésre készült, azzal a szándékkal adták ki, hogy a közönséget befolyásolják. De ma már eldönthetetlen, hogy vajon milyen érdekeket sértett egy-egy színházi kezdeményezés. Érthetetlenül áll a kutató az előtt a jelenség előtt is, vajon miért nem írtak mindenütt mindenről. Csak akkor írtak, ha kifizették a kommuniké árát? Valószínű, hogy emiatt a színháztörténet jó néhány bemutatóról egyáltalán nem tud.

A dolgozat első fejezete azt mutatja be, hogy milyen kezdeményezések törtek derékba a fővárosban. Milyen hatásos programokkal indult alkotóknak kellett visszavonulni, s hogyan próbálták megtörni a Nemzeti Színház akadémizmusát vagy a magánszínházak üzleti vállalkozásként működő produkcióinak egyeduralmát. Vidéken még ennél is rosszabb volt a helyzet, hiszen a kísérletezésnek még a szele sem érintette meg a színjátszókat. Pedig igazán jeles igazgatók járták Magyarország nagyvárosait. A két jelenség (a fővárosi, kísérleti előadások és a vidéki városban zajló színházi élet) párhuzamba állításával az volt a célom, hogy azt érzékeltessem, hogy mennyire elszigetelt ez a két jelenség azoktól az eseményektől, melyekről a színházi lapokban, a színházi évkönyvekben, a neves színházi alkotók életrajzát forgatva olvashatunk. Mennyire távol állnak ezek a bemutatók azoktól az előadásoktól, melyek a három (általában látszólag önkényesen kiválasztott) vezető művésznő pályáját szegélyezik.

Óhatatlanul is felmerül a kérdés: hány rétege volt a magyar színjátásnak. Mit nevezhetünk színházművészetnek? Európai mércével is kiállják a próbát a kísérleti színházak és a vidéki előadások? A színház a nagyvárosban élő, ezért szerencsésebb tömegek számára igazi élményt jelentett, a vidéki polgároknak pedig meg kellett elégedniük a fővárosi színháztól igencsak távol lévő produkciókkal? Az értelmiség meghatározó rétege Magyarországon egyáltalán nem jutott színvonalas színházhoz? A kérdések részben nyitottak, részben válaszra várnak. Remélem, hogy dolgozatom olyan összefüggéseket is feltár, melyek újabb kutatásokra serkentenek.

Talán nincs abban a kijelentésben semmi túlzás, hogy a fent említett három vizsgált terület jelenségeiből különös színháztörténet rajzolódhat ki. Ez az összevetés bemutatja ugyanis, hogy a magyar művelődéstörténet jelentős korszakában sokszínű színházi teljesítménnyel találkoztak az emberek. A színházkultúra azért sem hasonlítható más művészeti irányzathoz, mert a különböző tehetséggel megáldott művelői többféle játszóhelyen a legváltozatosabb színjátéktípusok, műfajok előadásával kísérleteztek. Nem létezett az irodalmihoz, képzőművészetihez és zeneihez hasonló kánon, hiszen nem lehetett mihez mérni az alakításokat és az előadásokat. (S persze nem is lehetett volna szavakkal megfogalmazni az elvárásokat.) A külföldi példák csak mintául szolgálhattak. Lehetetlen a német és a magyar színjátszó hagyományt összevetni, hiszen mindkét kultúrában más eszközökkel egyénítik a jellemeket, máshova esik a szavak hangsúlya, másfajta dallama van a beszédnek. Sokszor a

⁸ Bécsy Tamás: i. m.: 21–22.

rendezések lemásolásának sem volt értelme, hiszen a közönség eltérő kulturális környezete miatt hatástalanná válhattak fontos jelenetek.

A színházművészek, mivel elfogadták azt, hogy a színház a nemzeti művelődés legfontosabb és legnagyobb hatású intézménye, egyenrangú félként vettek részt a színházteremtésben. Azt hitték, hogy elegendő, ha e nemes céllal születnek meg az előadások, s egyáltalán nem törődtek a kritikával. A közönség pedig elsősorban az újdonságokat leste mohó kíváncsisággal, s mindenek felett a cselekmény fordulatait költötték le figyelmét. A színházat az élet tökéletes másolatának tartották, s ezért csak azokat a műveket fogadták el, amelyek történetét az élet is igazolta. Magyarországon a 20. század közepéig kizárólag a zenés színpadokon és a kabaréban jelenthetett meg kitalált világ.

A 19. század vége és a 20. század eleje nemcsak a színházi struktúra megszilárdulásának a korszaka, a színházművészek először tettek kísérletet arra, hogy a színház szerepét megfogalmazzák, meghatározzák identitásukat, és új utakat keressenek.

SZÍNHÁZI KÍSÉRLETEK A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN BUDAPESTEN

A budapesti színházi életben a közönségszínházak egyeduralmát bűvópatakként kísérte végig egy „második színház”, melynek megnevezése, meghatározása csaknem olyan nehéz, mint történetének nyomon követése. A színházteremtőknek a Thália Társasághoz fűződő viszonya adhat kapaszkodót: mindannyian a Thália rövid fennállása alatt megteremtett hagyományt akarták követni. A Thália lebegett szemük előtt, előadásait mégis a legkülönbözőbb művészi törekvések jellemezték.

A Thália Társaság Budapesten az európai szabad színházak (Freie Bühne, Théâtre Libre) hatására és mintájára alakult színházi egyesület. Az volt a célja, hogy bemutassa a hivatásos színházak műsorán nem szereplő, irodalmi értékű kortárs vagy klasszikus drámákat, s új játéktípust alakítson ki. A társaságot Bánóczi László, Lukács György és Benedek Marcell alapította; művészeti vezetőnek, színházi szakembernek Hevesi Sándort, a Nemzeti Színház fiatal rendezőjét nyerték meg. Az egyesület a társulatot és a produkciónkat tagdíjakból, adományokból és az előadások bevételeiből tartotta fenn. A Thália Társaság tagjai között Hóman Bálint, Márkus László, Balázs Béla, Kodály Zoltán, Jaschik Álmos, Szini Gyula, Korányi Frigyes neve is szerepel. A Thália színjátszó együttese műkedvelőkből (Balogh Vilma, Forró Pál, Kürthy György, Dajbukát Ilona, Bálint Lajos) és fiatal színészekből (Báthory Giza, Forrai Rózsi, Dobi Ferenc, Doktor János, Forgács Rózsi, Kürti József, Garas Márton, Gellért Lajos, Herczeg Jenő, Huszár Károly, Törzs Jenő) szerveződött. A műsor gerincét Henrik Ibsen (*Solness építőmester, Nóra, Vadkacsa, Kísértetek*), Friedrich Hebbel (*Mária Magdolna*), George Courteline (*A rendőrfőnök jó fiú, Boubouroche*), Herman Heijermans (*Remény*), Arthur Schnitzler (*Hagyaték, Irodalom*), Gerhart Hauptmann (*Elga*) művei alkották. Stíluskísérlet volt Alma Tadema (*A láthatatlan kormányos*) és Gabriele D'Annunzio (*Holt város*) műveinek előadása. A Thália Társaságnak Budapesten a Rottenbiller utca 37. szám alatti színházteremben (Népszínpad), a Várszínházban, és a Foliés Caprice-ban jutott játszóhely. Budapestről kiszorítva 1908 januárjától vidéki városokban játszottak, majd a fővárosban a szakszervezeteken keresztül a munkásságot igyekeztek megnyerni. A Thália Társaság pénz, játszóhely és közönség hiányában feloszlott, utolsó előadását 1908. december 28-án tartotta.

Tiszay Andor a Színészeti Lexikonban kísérleti előadásokként foglalta közös szócikkbe ezt a színházi vonulatot: „a kísérleti előadás alatt olyan színi-előadásokat értünk, amelyek előadásuk, tartalmuk, drámai szerkezetük, színészi megoldásaik, maszk- vagy jelmezújításaik, díszlettechnikai illetve díszletfestési újszerűségük, végül és elsősorban a rendezésben is új utakon járó, eredeti próbálkozások miatt kiütözköznek a megszokott, mindennapi előadások stílusából [...]”⁹.

Nagyon fontos Tiszay definíciójában a színház helyett az előadás szó használata. Ebben a körben – a Thália Társasághoz hasonlóan – sohasem jött létre olyan vállalkozás, amely önálló épülettel, önálló társulattal, önálló gazdálkodással működött volna. A színház elsősorban üzleti vállalkozást jelentett, amely ha nem is hozott extra hasznot, fenntartotta magát, s néhány produkció kiemelkedő bevételéből viszonylag nyugodt üzletmenetet biztosított. A magyar „kísérleti” színjátszó mozgalom azonban nem rendelkezett olyan bázissal, amely lehetővé tette volna, hogy kísérleti színház intézménye jöhessen létre. Nemcsak a közönség és a tőke hiányzott, a művészi háttér sem volt megfelelő. Magyarországon és elsősorban Budapesten, a történelmi fáziskésés miatt a polgári színház megjelenése (Vígshínház, 1896) és létjogosultságának tagadása majdnem egy időben történt. A naturalista, verista, vígshínházi stílus élménye vált uralkodóvá: ez az újdonság elnyomta a félénken jelentkező impresszionista és expresszionista színházi törekvéseket. Ez a magyarázata annak, hogy nem a legkiválóbb színművészek vesznek részt a „kísérleti” előadásokon, hiszen ők ehelyett a nemzeti színházi stílussal vívták harcukat. (Persze, az anyagi függetlenséget és bőséget nehéz is lett volna művészi sikerekkel pótolni!)

A Thália Társaság ebben a helyzetben is maradandót tudott alkotni: megismertette a magyar közönséget az európai drámairodalom remekműveivel és a színházművészek egy kicsiny csoportját eljegyezte egy egészen 1945-ig forradalminak számító műfajjal.

Vajon miért válhatott vonzóvá az „irodalmi” színházi forma éppen a fiatalok számára akkor, amikor mindenki karrierról, sikerről álmodozott, s csak ez a két dolog számított a művészek megítélésében is: Az előadások történetéből kiderül, hogy mindenkit más és más motivált. A művészt nem csupán a siker élteti. Izgalmas volt az új játékstílus, a megszokottal való teljes szakítás. A század első éveiben leginkább az olasz, majd a német színészek vendégjátékai is nyilvánvalóvá tették a magyar művészek számára, hogy milyen irányban kell keresni a színjátszás új útjait.

A kor kísérleti színházai elsősorban az irodalom, a dráma vonatkozásában különböztek a „hagyományos” színházaktól. Hiába hirdették meg sorra a játékstílus, a színpadra állítás újdonságát, a színházi előadás alapja mégis a színdarab maradt. A történelem folyamán a színházi előadás fontos esemény volt a társadalom életében, a színház és a benne eljátszott dráma az adott világkép legtökéletesebb, legmagasabb szintű képviselőjére törekedett. A huszadik század fordulóján azonban megváltozott a helyzet. Hiába keresték a drámaírók a közös élményt, a közös világképet ezekben a művekben, az erősen polarizált társadalom minden rétege másként élt, érzett, remélt. Így a szórakoztató, derűs,

⁹ *Színészeti lexikon*. I. Szerkesztette Németh Antal. Budapest, Győző Andor kiadása, 1930. 476.

az érzékekre ható színművek és operettek kerültek előtérbe, amelyek széles tömeg igényeit elégítették ki, nem okozva világnézeti és eszmei válságot.

Az eredeti drámák hiányát külföldről sem tudta pótolni a perifériára szorult színház. A színházi ügynökségek nem foglalkoztak a hasznot nem ígérő művek forgalmazásával, fordításával, a hazai szakemberek számára pedig itthonról nehéz volt tájékozódni. Így általában olyan drámákat játszottak, melyek már megjelentek magyar nyelven, vagy külföldi társulat műsorán Budapesten is sikert arattak. Feltűnő, hogy a külföldi művek némelyike többször visszatért a különböző vállalkozások repertoárjában.

Az előadás körülményei a legkifogástalanabb dráma hatását is döntően befolyásolták. Ebből a szempontból a játszóhely a legfontosabb. A kísérleti előadásoknak jelentős részét nem színházépületben, nem színházi előadás céljára épített színpadon tartották, noha ezek a vállalkozások az „előkelőbb” helyen, a „valódi” színházban tartott előadásokhoz sem tudtak pénz hiányában olyan technikai háttérrel biztosítani, amelyet megkövetelt volna az új elgondolású rendezés és a mű.

A felkészülés körülményei is ugyanilyen mostohák voltak. Lakásokon zajlottak a próbák: noha a színpadi arányok és a színpadtechnikai lehetőségek ismerete nélkül eleve kudarcra volt ítélve még a tökéletesen betanult előadás is. Ám a megtakarított bérleti díj jól jött, hogy a számtalan kiadás valamelyikének fedezze.

A színjátszó személyek sem voltak a legilletékesebbek a művek tolmácsolásában. A vezető színészek nem szívesen vállalták, hogy nagy energiával készüljenek fel egy-két előadásra. A szerződés nélküliek, félig amatőrök pedig a naturalista színjátszás rutint adó gyakorlatát sem ismerték. A színészi eszköztárnak a típus-figurák életre keltéséhez szükséges kis részével rendelkező színész képtelen volt a stilizált, az impresszionista vagy expresszionista tónusú színjátékokra. Ráadásul utánozni sem tudtak senkit, mert a példaképek éppen hogy kinőttek a romantikus színjátszás iskolapadjából vagy belesüllyedtek a típust-adó játékmódorba.

Tetézte a bizonytalanságot, hogy gyakran keveredtek a stílusok ugyanazon előadáson belül, s néha maguk az alkotók is azt hitték, hogy egy-egy külsőség (világítás, díszlet, kísérőzene) erőteljesebb hangsúlyozással megszületett az új színpadművészet.

Végül a szakma és a közönség is úgy vélekedett: inkább nem kell a modern színpad. A kísérleti előadásokon szereplő színészek pedig magukba fordultak, dacos ellenállással utálták sikeres kollégáikat, és képtelenné váltak a fejlődésre.

Az együttesek működését az is megnehezítette, hogy a színházigazgatók nem nézték jó szemmel ezeket a próbálkozásokat. A direktorok ráadásul nem elégedtek meg azzal, hogy a kollégákat a kísérletezők ellen hangolták, sok mindent megtettek azért, hogy az előadások megrendezését megnehezítsék.

S van még egy fontos, eddig többször vizsgált, de a modern színjátszás vonatkozásában nem elemzett szempont. A közönség a színházban kielégületlenül vágyait szerette beteljesülve látni. Ünnepek érezte azt az alkalmat, amikor akár a legolcsóbb karzati állóhelyet elfoglalhatta. Nem akart ekkor az emberiség és a saját, mindennapi gondjaival, lelkiismeretével, érzelmeivel törődni. Szépet akart vagy nevetnivalót. Azonnal és könnyedén. Elutasította azt a verejtékes önsanyargatást, amellyel mondjuk Strindberg műveit befogadhatta volna.

A magyar kísérleti előadásokon feltűnt teoretikus-rendezők általában magánszínháznak (Bárdos Artúr) vagy a Nemzetinek és az Operaháznak (Hevesi Sándor, Márkus László) lettek a vezetői. Ez nem megalkuvás volt, nem adták el magukat, inkább azt bizonyította, hogy az „új színház” kifejezési formája nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Az igazi színpadművészeknek csak a közönség számára lehet üzenete, s az alkalmilag összetoborzott kétszáz ember nem válhatott közönséggé. Az elszigetelt, egyszeri előadás nem befolyásolhatta a magyar színházművészet fejlődését, erre csak a vezető színházakban volt remény. Hevesi Sándornak, Bárdos Artúrnak, Márkus Lászlónak legalább néha sikerült.

Kamarajáték – Feld Irén vezetésével

„Virágkor volt-e a századfordulót közvetlenül megelőző és követő néhány év drámairodalma, az a hihetetlen bőségű színpadi forradalom, amelynek hatásától még ma sem tudunk szabadulni?” – tette fel a kérdést, Almási Miklós *A drámafejlődés útjai* című könyvében.¹⁰ A kor történetét, ideológiáját, a századforduló kríziseit megvizsgálva szűri le azt a megállapítást, hogy ez a kor lényegében drámaiatlan. A nagy emberi sorstragédiák hiányában a drámaíró kénytelen megelégedni a kis drámák sorozatával, amelyekben viszont a szereplők, a klasszikus drámával ellentétben, nem egyéniségük szerint cselekszenek, hanem ahogyan a társadalomban, a munkamegosztásban vagy a családban elfoglalt helyük kívánja. „Ilyen helyzetben igen nehéz drámát írni, hiszen a drámák cselekménysorozata sok tekintetben csak olyan cselekménysorokat tud felidézni, utánozni, tükrözni, amelyeket tényszerűségeikben nagyon sok ember hasonlóan végez el” – erősítette meg Almási tételét Bécsy Tamás is.¹¹

A kor drámaírói és színházi szakemberei úgy próbálták ezt a nehézséget áthidalni, hogy a sajátos dramaturgia alkalmazása mellett, az előadások külsőségeit is igyekeztek megváltoztatni. Remélték, hogy a színházművészet így kilábolhat abból a válságból, amelybe a drámaiatlan kor belekényszerítette. A korszak egyik legjelentékenyebb újítója-kísérletezője August Strindberg, aki a 18. század óta meglevő műfajt, az egyfelvonásost tölti meg új tartalommal, ebben vélve megtalálni az új színpadi formának leginkább megfelelő irodalmi alapanyagot. A *Júlia kisasszony* (1888) előszavában a színpad és nézőtér megreformálására tett javaslatot, s figyelme kiterjedt a világítás, a jelmez, a sminkelés kérdéseire is. Összegzésül azt állapította meg, hogy az egyfelvonásos az az új színpadi forma, amivel a színház ismét az „értelmes emberek szórakozásnak intézményévé” lesz.¹²

Strindberg pár évvel később, 1907-ben megalapította, Adolf Flacke igazgatása alatt, a stockholmi Intima Teaternt, hogy elveit a gyakorlatban is megvalósítsa. Ez a létesítmény azonban már a szecesszió jegyében fogant,

¹⁰ Almási Miklós: *A drámafejlődés útjai*. Budapest, Akadémiai, 1969. 273.

¹¹ Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*. Budapest, Akadémiai, 1984. 251.

¹² August Strindberg: Előszó a Júlia kisasszonyhoz. In: *A naturalizmus*. Szerkesztette Czine Mihály. Budapest. Gondolat, 1967. 216–218.

ennek ellenére a naturalizmus egyik programadó művét, a *Júlia kisasszonyt* is előadták.¹³

Strindberg elképzelése mellett, amelyben a kamaraszínházi és intim színészi forma összekapcsolódott az egyfelvonásos műfajával, Max Reinhardt vállalkozása figyelemre méltó. Reinhardt 1906-ban, többéves színészkedés s már hároméves Deutsches Theater-beli igazgatóság után alapította meg és építette fel a berlini Kammerspielét, Európa legelső kamaraszínházát.¹⁴ A megnyitó előadáson Ibsen *Kísértetek* című drámáját játszották, s a darabválasztás is jól szemlélteti Reinhardt kamaraszínházának sajátosságát. A német rendezőt elsősorban nem az irodalmi szöveg, a dráma érdekelte, hanem a színjáték egyéb összetevői; ezeknek gyökeresen új felhasználására, megváltoztatására törekedett. A Kammerspiele műsorát nézve szembetűnő, hogy Reinhardt sem tartózkodott az egyfelvonásosoktól, de emellett a kor nagy íróinak műveit is bemutatta, s klasszikus feldolgozásokkal is megpróbálkozott.¹⁵

A kevés nézőt befogadó, s emiatt egészen más játszási stílust követelő színház nehéz feladat elé állította a színészeket. Igaz, hogy az ún. „szabad színházak” létrejöttével a régi színjátszási stílus ellen az első csatát már megvívta a naturalizmus, de még korántsem vált elfogadottá, egyeduralkodóvá az új játszási mód. Kelet-Európában különösen nem, ahol a romantika még hosszú ideig megőrizte állásait.

Magyarországon, érdekes módon, egy elsősorban francia bohózatokat játszó intézmény, a Vígszínház honosította meg az új, a naturalista játéktípust.¹⁶ Az 1904-ben létrejött Thália Társaság pedig irodalmi csemegékkel is szolgált amellett, hogy műhelyévé vált az újfajta színészi játéknak. Jó szándékú kísérletet tettek a tagok arra is, hogy színvonalas vígjátékokkal és bohózatokkal szórakoztassák nézőiket (Molière, Courteline, Mirabeau, Schnitzler). A magyar fővárosban azonban nem volt érdeklődés az irodalmi színház iránt, s csak Lukács György bankár édesapjának köszönhető, hogy viszonylag hosszú ideig működhetett a társaság. Az említettekén kívül, volt még egy nagyon fontos érdeme a vállalkozásnak: több fiatal művész örökre eljegyezte magát azzal a színművészettel, amely akkoriban és még nagyon sokáig „forradalminak” számított. Hozzájárult ugyan ehhez a színész munkanélküliség is, de jó néhány kiváló művész tudta volna, mint ahogyan néhányan csakugyan így tettek, a jól menő magánszínházakban is kamatoztatni tevékenységét.¹⁷

Gellért Lajos, színész leírta visszaemlékezésében, hogyan fogadták a Thália Társaság fiatal színészei Hevesi új elveit: a kezdeti bizalmatlanságot megszüntette a bemutatók sikere, és egyszerre vonzó lett a Thália.¹⁸ Nem

¹³ *A színház világtörténete*. II. Főszerk. Hont Ferenc. Budapest, Gondolat, 1986. 461–462.

¹⁴ Staud Géza: *Max Reinhardt*. Budapest, Gondolat, 1977. 70.

¹⁵ A klasszikus feldolgozások közül a leghíresebb a Kammerspiele színpadán: Arisztophanész: *Lüszisztraté*, Goethe: *Clavigo* (1908), Molière: *A képzelt beteg* (1916).

¹⁶ Az új stílust sokféleképpen nevezték és nevezik Magyarországon: vígszínházi, naturalista, társalgási. Mészöly Tibor a „belső realizmus” elnevezést ítéli a legjobbnak: *Színház a század küszöbén*. Budapest, Múzsák, [1994.] 19.

¹⁷ A Thália Társaság tagjai közül Törzs Jenő, Huszár Károly a Magyar Színházban játszott, Kürti József tagja volt szinte valamennyi budapesti színháznak, a Nemzetit beleértve; Mészáros Giza pedig nagy sikereit a Vígszínházban aratta.

¹⁸ Gellért Lajos: *Nyitott szemmel*. Budapest, Bibliotheca, 1958. 9–11.

utolsó sorban az új játéktílus miatt, amely felszabadította a már-már rutinná merevült színészi játékot, megszüntette a szavalást, a konvencionális gesztus- és mimikakészletet. A fiatal művészeket a Nemzeti Színházban élő stílus már nem a hősi korszakra emlékeztette, a szívüket nem hatotta át a kanonizált nemzeti romantika. A század első éveiben az olasz és német színészek vendégjátékai pedig nyilvánvalóvá tették számukra, milyen irányban kell keresni a színjátszás új útjait.¹⁹ Így történhetett, hogy a Thália megszűnésével nem temették el egyszeriben az irodalmi színház ideáját.

A potenciálisan számba jöhető közönség és az eredeti magyar színdarabok hiánya nem riasztotta vissza a hazai színművészet néhány művelőjét, hogy nálunk „kísérletinek” számító, a Tháliához hasonló kamaraszínházat próbáljanak megvalósítani. 1910. február 10-én az Uránia Színház színpadán Feld Irén vezetésével új társulat mutatkozott be, Kamarajáték néven. A darab kiválasztása – Strindberg *Júlia kisasszony* című egyfelvonásosát mutatták be először – jelzi, hogy a Thália Társasághoz hasonló vállalkozás indul, de a társulat neve egyértelműen Reinhardt hatását is mutatja.

A Feld család

Feld Zsigmond 1849-ben Pozsonyban született.²⁰ Bécsben végezte el a színiakadémiát, s 1870-ben a Josefstädter Theternek lesz tagja. 1874-től évente megfordul Pesten társulatával. 1876-ban, amikor a Herminenstädter Theater igazgatója meghalt, a huszonhat éves Feld Zsigmond lett a direktor. Ugyanabban az évben kötött házasságot Plesch Katalinnal, Plesch Mátyás gyáros leányával. Ez a két esemény valószínűleg összefüggött egymással, de Feld erről emlékirataiban hallgatott. 1879-ben megnyitotta a Városligeti Színkört az Aréna út és István út sarkán, ahol 1889-ben már magyar nyelvű előadásokat is tartottak, 1909-től pedig csak magyarul játszottak benne. Feld Zsigmondnak tizenkét gyermeke született, közülük négyen kerültek szorosabb kapcsolatba a színházzal: Aurél, Mátyás, Olga és Irén. A Feld család története a magyar színművészet fejlődését is jól szemlélteti: a papának kezdetben német „Arénája” van, a századfordulón, ahogy Budapest is magyarosodik, a magyar nyelvű előadások kizárólagossá válnak. Az egykori német színész leánya, Irén pedig megpróbálkozott a kamaraszínházi formával. De a család története egyben bemutatja azokat a szűk korlátokat is, amelyeket a kor ízlése állított fel: Irénnek csakhamar le kell mondania tervéről, s az egyébként irodalombarát és művelt Feld Zsigmond is kénytelen volt az alantas, zenés bohózatműfajnak nagyobb teret engedni színekörében.

Feld Irén 1883-ban született. Tízéves korában már fellépett az édesapja által alapított és igazgatott Fővárosi Gyermekszínházban, a Vigadóban. Első

¹⁹ Ismeretes, hogy Ditrói Mór Rossi bécsi vendéjátéka alkalmával határozta el, hogy megújítja a magyar színjátszást. Ditrói Mór: *Komédiások*. [Budapest, 1929.] 44. De a többi olasz színművész is ellátogatott Magyarországra: Gustavo Salvini, Ermete Novelli, Ermete Zacconi, Eleonore Duse. Staud Géza: *Külföldi hatások a magyar színjátszásban, rendezésben és dramaturgiában*. In: *Élő dramaturgia*. Szerkesztette Gyárfás Miklós. Budapest. Magvető, 1963. 106.

²⁰ Feld Zsigmond önéletrajzi művének adatait néhol korrigálni kell. Valójában Spácán született, Pozsony megyében. *Feld Zsigmond színigazgató emlékiratai*. Feld Zsigmond elbeszélése nyomán kiadja: Feld Olga. Budapest, [kiadó nélkül], 1938. 7.

szerepei azoknak a híres meséknek a főhősei, amelyek Komor Gyula, Földes Árpád, Vázsonyi Jenő tolla alatt születtek újjá: Hófehérke, Hamupipőke, Tündér Ilona. Elvégezte a színiakadémiát, s ezután ismét csak édesapja színházában, a Városligeti Színkörben lépett fel. Itt játszotta, többek között, Júliát (Shakespeare: *Rómeó és Júlia*), Enriquetát (Echegaray: *Folt, amely tisztít*), Claire-t (Ohnet: *Vasgyáros*) és Noémit (Jókai: *Az aranyember*).

A századfordulón két alkalommal is vendégszerepelt a főváros, s egyben az ország két legjelentősebb színházában. 1900. április 18-án Csiky Gergely *A nagymama* című színművében mutatkozott be a Nemzeti Színházban. Édesapja így emlékezett ennek a fényes eseménynek az előzményeire: „gróf Keglevich István, a Nemzeti Színház intendánsa, lévén a nyáron többször vendégem, figyelemmel kísérte Irén lányom fejlődését és meghívta őt a Nemzeti Színházba [...] vendégfellépésre.”²¹

Csiky darabjában Márta szerepét játszotta a tizenhét éves ifjú művésznő Prielle Kornélia, Vízvári Gyula, Rákosi Szidi, Gabányi Árpád partnereként. A lapok beszámolóí ellentmondóak, sőt néha a legellentétebb véleménnyel voltak Feld Irén játékaról. A Budapesti Hírlap kiemelte, hogy zavartalanul simult a környezethez, ami nagy dolog, amikor Prielle Kornélia játszik. De emellett megállapította azt is, hogy „lelkes és szimpatikus leány, aki a színpadi életében értelmet és ízlést mutat.”²² A sorok írója, annak ellenére, hogy Feld kisasszony arcjátéka kifejező és rendelkezik a mozgás kultúra alapjaival is, azt tanácsolta, hogy „tehetségét gyakorlattal fejlessze, fiatalágát erősítse, másként könnyen elhamvad abban a tűzben, amely az isteni szikrából lobbanni szokott.” A Budapestben viszont csak azt írta előnyére a színházi rovat szerkesztője, hogy fiatal; „játéka iskolás, de a betanultság mögött meg se csillan, ami a jövőre biztató lenne.”²³ Feld Zsigmond ugyan nem említette, de a sajtóból nyilvánvaló, hogy Irén szerződötési céllal lépett a Nemzeti színpadára. A Pesti Napló (talán így akart nyomást gyakorolni a színházra) egyenesen arról írt, hogy gróf Keglevich szerződötte is Irént.²⁴ A szerződötés elmaradásának viszonylag egyszerű oka lehetett: 1900. május 1-jétől Beöthy László került a színház igazgatói székébe, s valószínű, hogy ő nem akarta Feld Irént leszerződötteni.

Feld Irén első fellépése egyébként zajos sikert hozott; a Budapest újságírója epésen jegyezte meg: „Virággal elárasztották, a vidékieskedő Nemzeti Színház kiállítást rendezett. Vagy sok nálunk a nagy művésznő, vagy olcsó a virág.”²⁵

Egy évvel később, 1901. január 16-án, a Vígszínházban, Paul M. Potter *Trilby* című színművének címszerepében kerül ismét a figyelem középpontjába Feld Irén. A Vígszínház nagyszerű gárdája – Góth Sándor, Tapolczay Dezső, Szerémy Zoltán, Fenyvesi Emil, Balassa Jenő, Győző Lajos, Hunyady Margit – segítette, hogy ismét megszerezze a nézők szimpátiáját. Ismét jó kritikák, ismét nagy siker – és ismét semmi. Az újságírók megint olyan tulajdonságokat és adottságokat sorolnak, amelyek közül sokkal kevesebb is elegendő lenne a színi pályához: hangja, alakja kellemes, beszédes, szép szeme van. Keresetlen

²¹ Feld Zsigmond: i. m.: 71.

²² Budapesti Hírlap, 1900. április 19.

²³ Budapest, 1900. április 19.

²⁴ Pesti Napló, 1900. április 22.

²⁵ Budapest, 1900. április 19.

egyszerűséggel, mély érzéssel játszik. Ügyes a játéka, biztosak a mozdulatai. A kritikusok egyetlen dolgot próbálnak csak meg ügyesen megkerülni jelzőikkel: Irén megjelenését. A fényképek tanúsága szerint nem különösebben szép. Karinthy Frigyes egyik későbbi kritikájában is ezt a megállapítást erősíti meg, de ő ezt a *Júlia kisasszony*ban nem is hiányolja.²⁶ Ezek a korai szerepek viszont szinte megkövetelik a szépséget, a szó klasszikus értelmében. Irén ezt a hiányt tehetségével ellensúlyozni tudta, de valószínű, hogy előnytelen külseje az egyik akadály a számára, hogy akár a Nemzeti Színházba, akár a Vígszínházba szerződtessek. Hiszen őelőtte például a Trilby szerepében a kor szépségei tündököltek: Delli Emma, Varsányi Irén, Kürty Klára. De része lehetett a szerződtesének elmaradásában annak is, amit édesapja, Feld Zsigmond említett: „Sajnos az intrikákkal nem tudott az ő törekeny, becsületes lelke megküzdeni, és inkább visszavonulva folytatta sikereit különböző színházakban, mint vendégművész.”²⁷ Állítólag rövid ideig a Magyar Színháznak is tagja volt.²⁸

Nyolc évvel az első nemzeti színházi bemutatkozás után, 1908. május 12-én Feld Irén ismét az ország első színpadán szerepelt. Ibsen *Nóra* című drámájának főszerepét választotta, hogy bizonyítsa a szakembereknek és híveinek, hogy méltatlanul mellőzik a magyar színházi életben. A kritikákat forgatva azonban ismét vegyes a kép. A nyolc évvel ezelőtt oly otrombán fogalmazó Budapestben most valóságos dicshimnusz zengtek, míg a Pesti Napló (j) jegyű bírálója arról írt, hogy Feld Irén nem alkalmas ilyen nagy művészi feladat megoldására.²⁹

A Magyar Színpad kommunikációjában arról is szólt, hogy a csitri leányból, aki *A nagymamában* Márta szerepében mutatkozott be, most lett érett művész, amikor arra vállalkozott, hogy Ibsen *Nórát* eljátssza. S valóban Feld Irénnek ez első olyan szerepe, amely továbbmutatott a Kamarajáték létrehozása felé.

A Kamarajáték bemutatkozása – Strindberg: Júlia kisasszony

A budapesti színházi hét egyik legjelentősebb eseményére került sor 1910. február 10-én az Uránia Színházban: Feld Irén főszereplésével és rendezésében az érdeklődők először láthatták magyarul Strindberg egyik legjelentősebb művét, a *Júlia kisasszonyt*. Az előzményekhez tartozik, hogy Max Reinhardt társulata 1904-ben, budapesti vendégjátéka során megismertette már az egyfelvonásossal a magyar nézőket. Az is segítette Feld Irén vállalkozását, hogy Bálint Lajos, a Thália Társaság volt tagja lefordította a művet, amelyet így értő tolmácsolásban adhattak elő. S tegyük hozzá, Feld Irén jó érzékkel választotta éppen ezt a darabot.

²⁶ Nyugat, 1910. I. 269.

²⁷ Feld Zsigmond: i. m.: 71.

²⁸ Feld Zsigmond úgy írt, mintha 1907 nyarán Irén a Magyar Színház tagjaként lépett volna fel színházában. Ezt azonban nem jelölték a Magyar Színpad című műsorújságban m. v.-vel (mint vendég). A *Magyar művészeti almanach* sem sorolja erre az évre Irént a Magyar Színház tagjai közé. De az előző és következő évekből sincs semmi adat arra, hogy Irén szerződött tag lett volna a Magyar Színházban. Egy bizonyos, 1916-ban vendégként fellépett itt ifj. Alexander Dumas-nak *A kaméliás hölgy* című színművében.

²⁹ Budapest, 1908. április 13. és Pesti Napló, 1908. április 13.

A Budapesti Hírlap és Az Újság is úgy vélte, hogy jó a választás. Az Újság kritikusa így írt: „darab megdöbbenő hatást keltett, valósággal felfedezték ma a kitűnő svéd író”.³⁰ Több kritika fanyalogva fogadta a művet: „az egész hosszadalmas, valószínűtlen és brutális”;³¹ „diszkreditáltak egy Strindberg nevű író” (Független Magyarország).³² A Nyugatban Karinthy Frigyes írt dicsérő sorokat a vállalkozásról: „Elég elismeréssel vélünk adózni a színészeknek, mondván, hogy a darab nyomasztó szépségei nem vesztek el, és újra végigborzongattak mérhetetlen szomorúsággal: [...] úgy figyeltük a darabot, mintha először olvasnók.”³³

Valószínű, hogy a színház-választásban kényszer vezette Feld Irént, de így is telitalálatnak bizonyult. Az Uránia Társaság helyiségében, ahol kinematográf felvételekkel szórakoztatták az érdeklődőket, rendeztek máskor is színielőadásokat. (A színészakadémia növendékei szombat esti, szokásos bemutatói mellett, egy év múlva a nézők tanúi lehettek Hevesi Sándor kísérletének is, amikor rekonstruált Erzsébet-kori színpadon előadta Shakespeare *A vihar* című drámáját.³⁴ A színház és a színpad méreteinél fogva is alkalmas volt ilyesfajta vállalkozásokhoz. A földszinten huszonegy széksor várta a nézőket, míg az emeleti erkélyen csupán nyolc. S hogy az Uránia Színház volt e célnak a leginkább megfelelő, az is bizonyítja, hogy 1924-ben Herczeg Ferenc ezt a helyiséget ajánlotta a Nemzeti Színház kamaraszínházának.

A hangulatos kis színházban ezen az estén azonban nem minden úgy történt, ahogyan egy ilyen bensőséges helyhez illenék. A kommuniké ugyan azt hirdette, hogy az előadás alatt az ajtók zárva maradnak, a nézőknek sikerült így is megzavarniuk a Kamarajátékot: „harsány székbajok nyitották meg az előadást. Később is inkább a nézőtérén beszéltek, mint a színpadon”.³⁵ De rontotta a hatást az is, hogy a nézők néha-néha félénken felpillantottak Boda főkapitány páholyára, s attól tartottak, hogy a rend őre beavatkozik, s félbeszakítja a bemutatót.³⁶ Ez a momentum sok mindenre rávilágít: dacára annak, hogy német nyelvű előadása volt már Budapesten a *Júlia kisasszony*nak, mégis ott lebegett a mű felett a betiltás réme. S hogy ez nem csak Kosztolányi Dezső véleménye, azt bizonyítja, hogy nem egy irodalmi mű okozott bonyodalmat, mert nem felelt meg az erkölcsi normáknak. Strindberg egyfelvonásosát akár szemérem elleni vétség címén is betilthatták volna, de a grófkisasszony és az inas testi szerelmének színpadon való ábrázolása sem azok közé a témák közé tartozott, amelyeket szívesen láttak a magyar színpadokon.

Az előadásról szóló beszámolók alapján megállapítható, hogy a játék stílusa, a színészek felkészültsége is hagyott kívánnivalót maga után.

A színészek közül egyedül Feld Irénnek volt gyakorlata abban, hogy súlyosabb szerepeket játsszon, s neki volt a legrangosabb művészi múltja is. Jeant Földes Dezső alakította, aki 1906-ban lett színész. A szakácsnő szerepében

³⁰ Az Újság, 1910. február 11.

³¹ Pesti Hírlap, 1910. február 11.

³² Független Magyarország, 1910. február 11.

³³ Nyugat, 1910. I. 269.

³⁴ 1911. április 16-án az Uránia Színházban volt a bemutató. László Anna: *Hevesi Sándor*. Budapest, Gondolat, 1973. 105.

³⁵ Kosztolányi Dezső: *Júlia kisasszony*. In: *Uő: Színházi esték*. i. m.: 227.

³⁶ Kosztolányi Dezső: i. m.: 227.

a huszonnégy éves Harnos Ilona lépett a közönség elé, aki csak nemrég kezdte pályáját. Nehezítette helyzetüket, hogy az egyfelvonásos kamaradarab előadása szokatlan volt mindhármuk számára, az előadás atmoszféráját is harmójuknak (de inkább csak Júliának és Jeannak) kell megteremtenie.

A *Júlia kisasszony*ban Feld Irén külseje nem hatott zavaróan. Nem várták el a nézők, hogy szép nő játssza a súlyos főszerepet.

Feld Irén Júlia kisasszony ellentmondásos, nehezen játszható szerepét jól közelítette meg. A lelki változások szemléltetése nem sikerült rosszul: „félelmet keltett, mint vad, tobzódó bestia, akinek a vére lángol és szánalmat, amikor bukása után kétségbeesetten vergődött.”³⁷ Kosztolányi ugyan „gonosz hamisítványoknak” nevezte, de ő az irodalmár szemével nézte az előadást: szerinte Júlia plebejus és arisztokrata egyszerre, ami kétségtelenül igaz. Ezt eljátszani azonban kellő tapasztalat és élmény hiányában igen nehéz lett volna. Talán ezért játszotta Feld Irén hintázó testű részegnek Júliát a mű második felében, aki ideggörcsökben vonaglik.³⁸

A Jeant alakító Földes Dezső megítélése, ahogyan ez lenni szokott, a legellentéteesebb: „hangjával, beszédével és arcjátékával minden nüanszot ki tudott fejezni” – írta a Budapest kritikusa, míg Karinthy szerint: „színpadi utasítások közt nem jelezhető hangot vagy mozdulatot nélkülöztünk csak”.³⁹

Harnos Ilona a szakácsnő szerepét „egyszerűen, erős készséggel, sok természetességgel játszotta”, és jól illeszkedett az együttes-játékba.

Az előadást értelmes, kitűnően tagolt szövegmondás jellemezte, a kis tér és a kevés beszéd megnövelte a gesztusok erejét. A jelentős pauzák, amelyeket a művészek tartottak, ugyancsak szokatlanul hatottak a nézőkre.

A bemutató körülményeihez hozzátartozik, hogy minden szereplő a Városligeti Színkörnek volt a tagja. Ez olyan benyomást gyakorolt a próbálkozást értékelők egy részére, mintha a ligeti művészet kért volna bebocsátást a magasabb rendű irodalom palotájába. Kosztolányi így reflektál erre: „Strindberg [...] egy hosszú beharangozást írt a darab elé. Ma már szükségtelen az. Csak a ligeti művészet, az Aréna úti dekadencia ne' magyarázná.”⁴⁰

A díszletek és a kellékek Feld Zsigmondé lehettek, s a nézők egy része az ő törzsközönségéből került ki. Azt azonban túlzásnak kell tartanunk, hogy „98 percentben a városligeti gipszszínház törzspublikuma” volt jelen az előadáson.⁴¹ Arról van inkább szó, hogy azzal szerették volna elintézni Feld Irén kezdeményezését, hogy egyenlőségjelet tesznek a városligeti brettli és Strindberg közé. Az Újság beszámolója egyébként előkelő vendégekről is tudósított.

Az előadást végignéző közönség sokat tapsolt Feld Irénnek és társainak.

Az idézett kritikák részletei jól mutatják, hogy Feld Irén szépreményű vállalkozása nem hozott egyértelmű sikert, de a sajtó nagy része támogatásáról biztosította a művésznőt. Ez jó előjelnek bizonyult a jövőre nézve.

³⁷ Budapest, 1910. február 11.

³⁸ Kosztolányi Dezső: i. m.: 227.

³⁹ Nyugat, 1910. I. 269.

⁴⁰ Kosztolányi Dezső: i. m.: 227.

⁴¹ Független Magyarország, 1910. február 11.

Kamarajáték a Zeneakadémián

Az Uránia Színházban megtartott első Kamarajáték-előadás viszonylagos sikere Feld Irént arra ösztönözte, hogy többször is megpróbálkozzon hasonló előadásokkal. Saját társulatot szervezett, és megszerezte a kultuszminisztériumtól az Országos Zeneakadémia Kamaratermét hetente két alkalomra, szombatra és vasárnapra. Az volt az elképzelése, hogy a Thália Társaság szellemében tart előadásokat. A bemutatkozó estére 1910. november 12-én került sor, Ernst Didring svéd drámaírónak *A nagy tét* című művét mutatta be a társaság. Akár szimbolikusan is felfoghatjuk a darabválasztást, hiszen sok minden eldőlt ezen az estén a Kamarajáték jövőjét illetően. Helygondokkal ugyan nem kellett küzdeniük, mint a Tháliának: a Zeneakadémia kamaraterme kitűnően megfelelt művészi céljaiknak.

A háromszáz személyes nézőtér nemcsak az intim, kamaraszínházi légkört biztosította, de biztató volt arra nézve is, hogy a heti két alkalomra minden jegyet el tudnak adni. Nagy szükség volt erre, hiszen fizetni kellett a terembért, a színészeket is, az egyéb kiadásokról nem is beszélve (kellékek, díszletek, a fordítók honoráriumai). A színészek gázsija ugyan nem volt magas; Gellért Lajos, ha jól emlékszik vissza, száz koronát kapott havonta. (Ez lehetett a legmagasabb fizetés, hiszen Gellért a társulat vezető színésze.) A vállalkozás pénzügyi mérlege miatt kínosan kellett ügyelni arra, hogy olyan műveket tűzzenek műsorra, amelyeket nem volt hagyománya a Thálián kívül Magyarországon. Így aztán nem lehetett a régi, jól bevált műveket újra bemutatni, s ezért a sokszor csak kényszerűségből elővett színművek egy-két előadást értek meg: a következő hétig a társulatnak el kellett készülnie az újabb bemutatóval. Valószínűleg azért kezdte az előadásokat 1910-ben és 1911-ben novemberben Feld Irén, mert ekkorra tanult be néhány olyan művet az együttes, amellyel elkezdhetnék a sorozatot.

A Thália Társaságban kiváló elméleti szakemberek – Lukács György, Bánóczy László, Hevesi Sándor, Benedek Marcell – örködték afelett, hogy a műsor színvonalas legyen. Feld Irén munkatársai között nem találunk hasonlóan művelt és tájékozott segítőköt. Maga Feld Irén sem volt igazán otthonos ezekben a kérdésekben. Gellért Lajos szerint Feld Irén az idő törvényszerűségének engedett, amikor a Kamarajátékot életre hívta. Gellért így idézte fel az igazgatónő érveit: „Én játszhatnám apámnál a *Kaméliás hölgyet*, a *Vasgyárost*, *Egy szegény ifjú történetét*, annyi Ohne-t, Feuille-t, amennyit akarok [...]. Én láttam a Thália előadásait [...]. Én nem felejtettem el, amikor a Kamarajátékot megteremtettem [...]. Én nemcsak idegeimet – elég tépettek – adtam és adom ide, de energiámat, minden asszonyi erőmet ennek az egy akaratnak a szolgálatába állítottam. Ne higgye, nem a magam érvényesüléséért! [...] a színház tisztaságáért, emberi mivoltáért, művészi erkölcséért csinálom a Kamarajátékot.”⁴²

Noha a magyar példa a Thália Társaság volt Feld Irén számára, ennek műsorából egyáltalán nem választott. A Thália szerzői azonban a Kamarajátékok bemutatóin is „színpadhoz” jutottak. Strindberg első magyarul bemutatott művét, *Az apát*, a Thália Társaság játszotta. Feld Irén Strindbergnek öt színjátékát tűzte műsorára: a *Júlia kisasszony* mellett bemutatta *A hitelezők* (1911. január 7.), *Ne játssz a tűzzel!* (1910. december 25.), a *Számum* (1911. november 19.)

⁴² Gellért Lajos: i. m.: 80–81.

című egyfelvonásosokat és a *Pajtások* (mai címe: *Társak*) (1912. február 4.) című négy felvonásos komédiát.

A *Júlia kisasszonyhoz* hasonlóan a *Pajtások* is szerepelt Reinhardt műsorán, még 1902-ben a Schall und Rauch kabaréban. Magyarországi bemutatójára Szegeden került sor, Almássy Endre igazgatása alatt (1911. október 19.). A színjátékot Balassa (Grünbaum) József, a Szeged és Vidéke felelős szerkesztője fordította le, s az ő átültetésében játszotta Feld Irén is a darabot.⁴³ A *Modern könyvtár* című sorozatban jelent meg Gömöri Jenő fordításában a *Számum*.⁴⁴ A *Hitelezők* és a *Ne játssz a tűzzel!* külföldi hatásra kerültek a Kamarajáték műsorára. A berlini Hebbel Theater jóvoltából már láthatták ezeket az egyfelvonásosokat a budapestiek.⁴⁵

A Tháliában játszott szerzők közül George Courteline, Frank Wedekind, Henrik Ibsen, Gabriele D'Annunzio, Sven Lange nevével találkozhatunk még a Kamarajáték bemutatói során. Eduárd Stucken, Björnsterne Björnson, Hermann Bahr Reinhardt műsorán is szerepeltek, bár nem azokkal a művekkel, melyeket a Kamarajáték előadott.

Sven Lange *Sámson és Delila* (1911. március 5.) című tragikomédiájának, 1910-ben Reinhardt színházában, a Deutsches Theaterben volt az ősbemutatója, s egy év múlva, 1911. április 25-én, a Deutsches Theater szokásos vendégjátéka során, a magyar közönség is láthatta a Vígszínházban. Ekkorra azonban már Feld Irén is bemutatkozott Lange darabjával, és így az a helyzet állt elő, hogy egy újdonságnak magyar és német előadását szinte ugyanakkor láthatták a budapestiek. Wedekind *Haláltánc* című művét is Reinhardt révén ismerte meg a magyar közönség. A Deutsches Theater 1907. május 14-iki budapesti előadása, a *Kamaraénekes* után maga a szerző olvasta fel egyfelvonásosát. Feld Irén számára a *Haláltánc* (1911. november 19.) verses részleteit Somlyó Zoltán, a prózát Karinthy Frigyes fordította le. (A mű nyomtatásban 1919-ben jelent meg Tevan Andor kiadásában, Békéscsabán.)

A Kamarajáték Ibsen-bemutatói nem okoztak meglepetést, hiszen Ibsen ekkorra már polgárjogot nyert a magyar színházakban. A Nemzeti Színházban szinte valamennyi nagy drámáját bemutatták; a Thália mellett a Vígszínháznak és a Magyar Színháznak is volt egy-egy Ibsen-premierje. A *Rosmersholm* (1910. december 18.) azonban a Kamarajáték játszotta el először magyarul. Szintén a *Modern könyvtár* egyik köteteként jelent meg 1910-ben a mű, a Thália Társaság volt tagjának, Balogh Vilmának fordításában. Meg kell azonban itt emlékeznünk Eleonore Duse 1907-es budapesti vendégjátékáról is, amelynek során a Vígszínházban a *Rosmersholm* is színre került.⁴⁶ Ez az előadás feltétlenül hatással volt Feld Irénre. A nagy olasz művésznő első alkalommal a Feld Zsigmond vezette Városligeti Színkörben lépett fel 1892-ben magyarországi vendégszereplése során. Ekkor Feld igazgató kislányát megcsókolta. Irén 1900-ban

⁴³ Gulyás Pál: *Magyar írók élete és munkái*. I. Budapest, Magyar Könyvtárosok és Levéltárosok Egyesülete, 1939. 1150. és Szeged és Vidéke 1911. október 19. és október 20.

⁴⁴ August Strindberg: *Számum*. Budapest, Athenaeum, 1911. (Modern könyvtár, 55.)

⁴⁵ A berlini Hebbel Theater 1908. április 10. és 16. között vendégszerepelt a Magyar Színházban. Műsorán szerepelt, az említetteken kívül Hebbel: *Mária Magdolna*, Shaw: *Warrenné mestersége*, Strindberg: *Az erősebb*.

⁴⁶ Ibsen: *Rosmersholm*. Eleonore Duse és olasz társulatának vendégjátéka a Vígszínházban, 1907. március 23.

leírta a történetet és a végső következtetést: „Azt mondják, – a közönség és a sajtó – hogy van tehetségem, de édes Istenem, én nem is csodálkoznám rajta, hiszen a »Múzsza« csókolta homlokomon.”⁴⁷ Irén később is szeretettel játszotta Duse híres szerepeit; elsősorban Gautier Margitot, Nórát és a *Rosmersholmban* West Rebekát.

A *Ha mi holtak feltámadunk* (1913. október 13.) című műről azt tartotta a szakirodalom, hogy Magyarországon Feld Irén játszotta először. A valóságban 1900-ban az óbudai Kisfaludy Színházban színre került már a „főváros irodalmi gourmandjainak” *Mire feltámadunk* címmel, Goda Géza fordításában.⁴⁸

Szerepelt a Kamarajáték műsorán egy kis egyfelvonásos, Albéric Cahuet és Gaston Sorbets műve, *A király unatkozik* (1910. november 26.). Először Párizsban mutatták be 1909. szeptember 30-án André Antoine színházában.

Csehov *A király* című drámáját (1912. január 7.) a Thália közvetett hatására vette elő az együttes. A kortársak elbeszélése szerint Hevesi ezzel szerette volna kezdeni a Thália működését, de nem vállalkozott erre a gyenge társulat miatt. Az 1909-es, meg nem valósult műsortervükben ismét csak szerepelt a színmű.⁴⁹

A Tháliához hasonlóan, Feld Irén sem zárkózott el a klasszikusoktól, s kísérletképpen, rekonstruált középkori színpadon mutatta be Byron *Káin* című drámai költeményét (1912. február 18.)

Mindössze három magyar szerző található a Kamarajáték műsorán, pedig az ilyen vállalkozások nagyszerű alkalmat kínáltak volna, hogy az új tehetségek bemutatkozzanak. (A Tháliának is csak négy magyar bemutatója volt a négy év alatt, s nem jobb a Bárdos Artúr-féle Új Színpad műsora sem ebből a szempontból, noha Bárdos részben emiatt alapította meg a színházat.)

A Kamarajáték három magyar szerzője közül Szederkényi Anna neve a legismertebb. Elsősorban regényíróként vált híressé. Első színművét, a *Laterna Magica* című egyfelvonásos mimodramát a Magyar Színház tűzte műsorára 1911-ben. A Kamarajáték *A kőfalón túl* (1911. január 18.) című művét vitte színre. Timár Béláról, az itt bemutatott művén kívül – *A munka*, 1912. január 21. – semmit sem lehet tudni. A *tanító* (1911. február 10.) című színmű írójának, Kapos Andornak fordulatos pályája volt.⁵⁰ Az álnév mögött Földes Artúr ügyvéd, Földes Imre író bátyja rejtőzött. Földes Artúr pályája nem úgy alakult, ahogyan öccsére, ezért 1922 végén családjával Berlinbe költözött, ahonnan csak Hitler hatalomra jutása után költözött vissza. Németül is írt, de itt is csak szerényebb sikereket aratott.

Bálint Lajos, egy későbbi értékelésében, azt kifogásolta, hogy túltengtek Strindberg művei, noha a magyar közönségnek még legintellektuálisabb része

⁴⁷ Feld Irén: A két csók. Magyar Zsidónő, 1900. 7. sz. 5.

⁴⁸ Kövessy Albert társulata 1900. április 15-én mutatta be, és még négyszer játszotta az Ibsen-művet. A főszerepben Pataky Józsefet, a Nemzeti Színház későbbi erősségét láthatták a nézők. Alpár Ágnes: *Az Óbudai Kisfaludy Színház, 1892–1934*. Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 1991. (Színház-történeti füzetek, 80.) 148.

⁴⁹ Staud Géza: i. m.: 109. és *Thália Társaság (1904–1908). Levelek és dokumentumok*. Válogatta és szerkesztette Gábor Éva. Budapest, Magyar Színházi Intézet-MTA Lukács Archívum és Könyvtár, 1988. 25. és a 15. jegyzet.

⁵⁰ Kapos Andor: *A tanító*. Budapest, Athenaeum, 1911. (Modern könyvtár, 35.)

sem szereti az „ádáz nőgyűlölőt”.⁵¹ Ez még nem lett volna igazán nagy baj, de sokszor olyan másodrendű szerzők is szerephez jutottak, akiket ma már az irodalomtörténetek sem ismernek. Igazi nagy sikere, a ma már nem játszott dán író, Sven Lange művének, a *Sámson és Delilának* volt. Súlyosabb „eltévelyedés” csak egy alkalommal történt: 1910. karácsony első napjának délutánján, Karl Anzengrubernek – Ludwig Anzengruber fiának – *A csendes éjszaka* című karácsonyi jelenetét játszották. Ez a Városligeti Színház halottak napi *A molnár és gyermeke*-előadására emlékeztetett.⁵²

Mindezt mérlegre téve, a kiválasztott darabok nagy része jól illeszkedett az irodalmi kamaraszínház repertoárjába. A rendezés és a színészi játék azonban még a gondosan összeállított műsort is tönkretelheti...

Rendezők, színészek

A Kamarajáték történetéről szólva Gellért Lajos nagyon részletesen és szemléletesen leírta, milyen nehézségek adódtak a próbák során, mennyivel másképpen folyt itt a munka, mint a Tháliában.

Feld Irén a „kollektív színház” elvét fogadta el: közösen beszéltek meg a szereposztást, s lehetett vállalkozni a darab rendezésére is. A megnyitó színjáték próbáit kezdetben Feld Irén irányította, azután beavatkozott Gellért Lajos és Föld Aurél, a művésznő bátyja is, sőt a játszó és nem játszó színészek is mind.⁵³ Érdekes módon, egy nevet nem említett Gellért Lajos visszaemlékezésében, Bródy Istvánét, akit pedig Az Újság mint a darab rendezőjét említette.⁵⁴ Bródy csak nemrég kezdte pályáját, háta mögött a Kis Színkörrel, a Magyar Színházzal, a győri, az aradi színtársulattal. Más forrás ugyan nem említette nevét, de lehetséges, hogy nem lévén állása, részt vett a műhelymunkában.

Föld Aurél újságíróként dolgozott, de szívesebben foglalkozott a versenylovakkal, talán jobban is értett ezekhez. A színészethez felesége révén még közelebb került; Sziklai Szeréna énekesnőt vette el, aki a Magyar Színháznak volt a tagja. Föld Aurél később vállalkozóként igazgatta a Városi Színházat is. A Kamarajáték előadásai közül többet ő rendezett: Stucken: *Ninon de L'Enclos*, Strindberg: *Júlia kisasszony* (1910. december 3.), Ibsen: *Rosmersholm*. A *Rosmersholm* egyik próbáját tekintette meg Bárdos Artúr, aki ekkor a Színjáték című rövid életű folyóiratnak volt a főszerkesztője. A látottakról Bárdos lesújtó véleményt mondott, de amikor Feld Irén, Gellért Lajos tanácsára szerződtetni szándékozta rendezőnek, elvállalja a feladatot.⁵⁵ Gellért szerint a *Rosmersholmot* Bárdos rendezte, bár a színlapon Föld Aurél neve olvasható. A *kőfalon túl* és a *Sámson és Delila* próbái azonban már biztosan Bárdos vezetésével folytak. Bárdost is, Föld Aurélt is dicsérte a kritika: jó, pontos, stílusos rendezést produkálnak. Ennél többet ekkor a rendezőről még nem nagyon írtak, hacsak

⁵¹ Bálint Lajos: Kísérletek és kudarok. Kamarajáték társulat. In: *Élő dramaturgia*. Szerkesztette Gyárfás Miklós. Budapest, Magvető, 1963. 77.

⁵² Nemcsak a Városligeti Színházban, de a Magyar Színházban is előadták a század elején Ernst Raupach művét halottak napján.

⁵³ Gellért Lajos: i. m.: 76.

⁵⁴ Az Újság, 1910. november 13.

⁵⁵ Gellért Lajos: i. m.: 77.

valami nagy baklövést nem követett el, mint Föld a *Ninon de L'Enclos* bemutatóján: „A színpadon túlságosan is sötét volt, így nem lehetett látni a szereplők arcát, még kevésbé az arcjátékot – írták az Egyetértésben.”⁵⁶

Feld Irénnek két rendezése ismert, Csehov *Sirályát* és Ibsen *Ha mi holtak feltámadunk* című művét állította színpadra. A színészek közül Gellért Lajos és Garas Márton rendezett. Sok tehetséges ember megfordult a Kamarajáték társulatában, de sajnos egyik sem volt olyan hatással a társaságra – és főleg Feld Irénre –, hogy a Kamarajáték önálló arculatot szerezhetett volna. Tegyük hozzá, hogy Bárdos Artúr ekkor már saját színházának szervezésével foglalkozott. A Zeneakadémia színháztermében akart előadásokat tartani, s amikor ezt Feld Irén megtudta, szerződést felbontotta Bárdos szerződését.

Az önálló stílus kialakulásához a rendező személye mellett az is nagyon fontos, hogy kikből áll a társulat. Egy-egy kiemelkedő művész hatása alá vonhatta az együttest, vihetta az előadást, mivel ezekben a darabokban abszolút főszereplőről már nemigen beszélhetünk.

A kritikák tanúsága szerint eleinte inkább lelkesedésével, ambícióival, akarással hatott a társaság, mintsem sikeres játékkal: „figyelemreméltó [...] az az igyekezet, melyet az előadók kifejtettek”.⁵⁷

Volt olyan vélemény is, amely igyekvő amatőrök próbálkozásával hasonlított össze a társulat játékát.⁵⁸ Később a Pesti Hírlap arról írt, hogy végre tudták a szerepüket a művészek, ami nem mindig volt így.⁵⁹

Az első időszakban, 1910. november és 1911. december között kétségtelenül kiváló művészek tagjai a Kamarajátéknak. Az együttes a kezdeti időben a lámpaláz, a próbák hiánya miatt játszhatott indiszponáltan és rosszul. Később – egyöntetű vélemény szerint – tisztességes, sőt többször nagy sikerű előadásokat tartottak.

A legtöbb dicséret Feld Irént illette. Játékán kritikusai észrevették a fejlődést, az elmélyülést. A színésznő került a mesterkéeltséget, s a másfél év alatt kellő rutinra is szert tett. Nemes és finom arcjátéka továbbra is fő erénye maradt. Rajta kívül több tehetséges nőtagja volt a társulatnak. Simonyi Mária a színiakadémia elvégzése után került a Kamarajátékhoz. Mindig jelentős szerepeket kapott, de csak Feld Irént követhette a sorban. Emiatt nem is igen vették észre a kritikusok, csak a szokásos jelzőkkel halmozták el. Mellette Dobos Margit volt a legtehetségesebb a nők közül. (Mindketten később a Magyar Színháznak lettek tagjai.) Dobos Margit először *A király unatkozik* előadásán, különös körülmények között tűnt ki. Mélyen kivágott derekú ruhájának egyik válla minduntalan lecsúszott. Ezután alakítása már nem is számított, így is sikert aratott.

Harmos Ilona a Városligeti Színház és a Magyar Színház után a Kamarajáték előadásain is többször fellépett. Mellette Saláth Etel, Búzás Júlia, Horváth Gizella, Marosi Júlia, F. Lányi Irma nevét említik legtöbbször a kritikák.

A férfi vezetőszínész egyértelműen Gellért Lajos, aki kiváló minősítéssel végezte el a színművészeti akadémiát. Ezt követően Pécsre szerződött, majd a Thália Társaságban is működött. A Thália megszűnése után ismét vidékre került, de ottani direktora, Mariházy Miklós nem újította meg szerződését. A

⁵⁶ Egyetértés, 1910. november 20.

⁵⁷ Egyetértés, 1910. november 20.

⁵⁸ Esti Hírlap, 1910. november 20.

⁵⁹ Pesti Hírlap, 1911. január 15.

munka nélkül maradt Gellértnek így jól jött Feld Irén ajánlata, s ő sem járt rosszul Gellérttel, akinek játékát Törzs Jenőével hasonlították össze. Gellért túl széles gesztusait ugyan kifogásolták, de kétségtelenül ő a legtöbbet foglalkoztatott és egyben legsikeresebb színész is. Somlár Zsigmond, Garas Márton is régi tháliás. Feld Irénél Somlár kapott nagyobb szerepeket. Kardos Andor vidéki működése után érkezett a fővárosba, majd 1911 szeptemberéről a Magyar Színház szerződtette. E lehetőséget Beöthy Lászlótól kapta jutalmul. A hagyomány szerint Beöthy titkára, Lázár Ödön mellett Kardos volt az, aki felvásárolta a Magyar Színház részvényeit. Földes Dezső már az Uránia Színházban is ott volt Feld Irén partnereként. Pesti Kálmán 1888 óta járta az országot, s nem volt olyan város, melynek színtársulatában ne fordult volna meg. 1911-ben Makó Lajos szegedi társulatához került, de néhányszor fellépett a Kamarajáték előadásain is. Ráadásul fordítóként is bemutatkozott; Björnsterne Björnson művét (*Mikor az új bor forr*) az ő fordításában adta elő az együttes.

Szép sikereket aratott Vadnai Andor és Darvas Ernő, bár csak néhány év óta voltak a pályán. Antalfy Sándor két szerepben lépett fel; később neves színésze lett Bárdos Artúrnak. A minisztériumot hagyta ott a színpadért. Rajtuk kívül több színész csak egy-egy szerepre szerződött, azután végleg eltűnt.

Az együttes mindaddig egységes maradt, amíg Bárdos Artúr nem kezdte el első társulatát szervezni. Bárdos úgy tervezte, hogy az Új Színpad nemcsak irodalmi, hanem tőkés vállalkozás lesz, s minden este játszik. Ezért jobb feltételekkel, emelkedő fizetéssel szerződtette a színészeket. Feld Irén társaságának sokszor anyagi gondokkal küzdő erősségei ezért aztán sorra az Új Színpadhoz szerződtek: Antalfy Sándor, Darvas Ernő, Garas Márton, Gellért Lajos, Harmos Ilona, Harsányi Rezső, Nagy Margit, Pesti Kálmán, Saláth Etel, Simonyi Mária. De mások is otthagyták a Kamarajáték süllyedő hajóját (Somlár, Földes, Kardos, Dobos Margit), így az együttes léte veszélybe került. Feld Irén azonban újjászervezte a már szinte menthetetlen társulatot, felélesztette a Kamarajátékokat. Ekkor, egy-két kivétellel, csupa ismeretlen színész társult hozzá: Arany Olga, Foglár Lenke, Kapossyné Anna, P. Karádi Aranka, Kun S[ándor?], Kunossy Ella, Marosi Júlia, Miklós Elemér, Molnár József, Sándor Nelli, Sár F[erenc?], Szentirmay Béla, Vitéz Róbert.

Ezeket a neveket olvasva nem is lehet azon csodálkoznunk, hogy Bárdos konkurens színházával szemben a Kamarajáték csak nehezen tud érvényesülni.

Kamarajáték – a Várszínházban

Feld Irén megkapta ugyan egy évre a Zeneakadémia kamaratermét a minisztériumtól, de Bárdos Artúr pályázata a helyiségre felborított mindent. Feld Irént az államtitkár támogatta, Bárdost a miniszter. A Zeneakadémia igazgatója azonban mindkét kérést visszautasította, mert az akadémia operaszakos növendékeinek szükségük volt a teremre.⁶⁰

A hír lesújtó volt a direktornő számára, de nem keseredett el. Először azt tervezte, hogy a Városligeti Színházban, ha a Sven Lange-darab sikert arat, hetente kétszer előadásokat tart. A Városliget közönsége azonban nem támogatta ezt az elképzelést, így a Kamarajáték számára a Várszínház maradt, mint utolsó lehetőség. Ekkor Feld Irén már csak feltételes alapú szerződést kötött

⁶⁰ Gellért Lajos: i. m.: 82.

színészeivel. Kijelentette, ha a Várszínházban sem lesz publikum, megszünteti a Kamarajátékot. Gellért Lajos rosszul emlékezett, hogy kétszer, köznapokon, mikor a Nemzeti Színház nem tartott előadásokat, játszottak a Várszínházban.⁶¹ Szombatra és vasárnapra is sikerült megkapniuk helyiséget, s ez a tény sok mindenre rávilágít. A Várszínház üzemeltetése még az állami szubvencióval dolgozó Nemzeti Színháznak sem volt kifizetődő. Ezért nem is akadt bérlője soha hosszabb időre ennek a színházépületnek.

Elsősorban a budaiak látogatták a Várszínház előadásait, hiszen Pestről kirándulás volt átjönni, nem beszélve arról, hogy fizetni kellett a hídon és a síklón is. A Kamarajáték nézői pedig elsősorban abból a társadalmi rétegből kerültek ki, melynek ezek a kiadások is számítottak.

A Várszínház emellett a kamaraszínházi formának sem kedvezett. Háromemeletes nézőtere volt, páholyokkal: eredetileg 1200 néző ülhetett le.⁶² A *Magyar művészeti almanach*ban megjelent statisztika szerint 1913-ban már csak 546 ülőhely volt, s ebből 156 a páholyokban.⁶³ A 18 méter hosszú és 12 illetve 7 méter széles trapéz alakú színpad sem kedvezett az egyfelvonásosnak.⁶⁴

Feld Irén emiatt – a kezdeti néhány előadást kivéve –, megpróbált olyan darabokat bemutatni, melyek nagy színpadon sem hatottak rosszul. Ilyen volt Björnsterne Björnson *Mikor az új bor forr* (1911. december 18.) című műve, amelyet Kolozsvárott a Nemzeti Színház mutatott be 1910 februárjában. De Csehov *Sirálya*, Timár Béla *A munka és Strindberg Pajtások* című munkája sem egyfelvonásos kamaradarab.

A Várszínházban, ahogy ez várható volt, csak az erkölcsi siker szerződött a társulat mellé. Közönség nincs, sokszor a kiszolgáló személyzetnek játszottak. A fizetés is bizonytalan lett. Feld Irén csak kisebb előlegeket tudott fizetni gázsi helyett. Emiatt lazult a fegyelem, volt olyan tag, aki kénytelen volt munkába állni. „Valamiből élnem kell” – védekezett.⁶⁵

Az utolsó előadást 1912. március 3-án tartották. Ezután még néhány vidéki városban vendégszerepelt Feld Irén ifjú művészeivel. 1912. március 24-étől április 16-ig Nyíregyházán, Nagyváradon, Hódmezővásárhelyen és Aradon mutatkozott be a Kamarajáték. Ezeknek a városoknak szintén nagy színházuk volt, az aradiban és a nagyváradiban ezernél többen foglalhattak helyet. Talán a legalkalmasabb a nyíregyházi volt, amely „mindössze” 543 személyt tudott befogadni. A Hódmezővásárhely című lap utal is erre az ellentmondásra: „Feld Irén műsorának azt a részét hozta magával vidéki körútra, amelynek nagyobb színpadon és tágasabb nézőtéren is megvan teljes hatása.”⁶⁶ Így Stucken *Ninon de L'Enclos*, Csehov *Sirály* és Strindberg *Pajtások* című drámájával léptek a közönség elé.

⁶¹ Gellért Lajos: i. m.: 84.

⁶² Clauderné Vladár Margit: *A Várszínház története*. Budapest, [kiadó nélkül], 1944. (Tanulmányok Budapest múltjából, X.) 14.

⁶³ *Magyar művészeti almanach az 1913. évre*. Szerkesztette Incze Henrik. Budapest, Incze Henrik kiadása, 1913. 114. A forrás *A magyar városok statisztikai évkönyve*. Szerkesztette Thirring Gusztáv. Budapest, [kiadó nélkül], 1912.

⁶⁴ Clauderné Vladár Margit: i. m.: 14.

⁶⁵ Gellért Lajos: i. m.: 84.

⁶⁶ Hódmezővásárhely, 1912. április 10.

Epilógus – Ha mi holtak, feltámadunk

Az utolsó Kamarajáték-előadásra, Ibsen *Ha mi holtak feltámadunk* című drámai epilógusára a Budapesti Színházban került sor. Feld Zsigmond 1912 elején (január 24-én) az egykori faszínház helyén emelt kőszínházat, a Városligeti Színkört (Színházat) erre a névre keresztelte, talán így akarva megszabadulni attól a rosszul csengő városligeti jelzőtől, amelyet sokszor negatív értelemben ragasztottak színházára és működésére. De ez sem kamarajátszásra épített terem, hiszen 1200 férőhelyes. Irén azonban nem választhat mást, csak a papa színháza marad, ha ismét meg akar próbálkozni ezzel a mostohán kezelt műfajjal. Az eredetileg 1913. október 9-re tervezett bemutató Hanako japán színésznő játéka miatt egyre tolódott, s csak október 13-án, szokatlan színházi napon, hétfőn rendezték meg. Egyelőre két estére ígérte a színház a Kamarajátékot, de az olasz átváltozó művész, Orestes Domini vendégjátéka után már nem került műsorra. Feld Irén legközelebb 1913. október 26-án lépett fel ismét, Raupach *A molnár és gyermeke* című színművének Máriáját formálta meg... Akár szimbolikusnak is felfoghatjuk ezt a műsort. A Kamarajáték előadása csak helypótló volt, de még annak sem igazán jó. Így már október 26-án meg kellett kezdeni a halottak napján szokásos darab előadásait.

A Kamarajáték hatása

A történeti áttekintésből kiderült, hogy a Kamarajáték iránt nem mutatkozott igazán széles érdeklődés. Ezt nem lehet egyértelműen azzal magyarázni, hogy gyengék voltak az előadások. A kezdeti bizonytalanságot és a sokszori készületlenséget felváltották a sikeres bemutatók, s a sajtó egyértelműen dicsérte a színészeket is. Az súlyosabban esett a latba, hogy olyan szerzőket akartak a közönséggel elfogadtatni, akik jószerével még Németországban sem voltak ismertek. Voltak azonban emlékezetes előadások is, sajnos, nem azok közül, amelyek kiállták több generáció szigorú kritikusaiknak, irodalmárainak, nézőinek próbáját. Az emberek a Stucken-, a Lange- és a Björnson-bemutatót kísérték nagyobb figyelemmel. Talán ezek a művek álltak a legközelebb a kor divatos irányzatához, a francia jól megcsinált színművekhez. (Később a *Ninon de L'Enclos*-ból moziszskeccset is rendezett Feld Irén.)

Legjobban a vidéki lapok őszintesége árulkodik a Kamarajáték fogadtatásáról. Itt nincs olyan nagy választék, mint a fővárosban, s ha színészek jönnek vendégszerepelni, különösen, ha Budapestről, a színházba járók megjelennek. Ezek a feljegyzések jól mutatják az akkori átlagember viszonyát a modern irodalomhoz: „A közönség bizonyos része semmiképpen sem árulta el azt az érettséget, amivel egy Strindberg drámát hallgatnak meg. Zaj, nyugtalan vidámság, köhécselés, püsszegés... Untatta őket Strindberg.”⁶⁷

Csehov *Sirály*ának fogadtatására mi sem jellemzőbb, hogy még a kritikusok egy része is unalmasnak és drámaiatlannak tartotta Csehov remekét. Ilyen körülmények között szinte elképzelhetetlen, hogyan tudott ennyi ideig fennmaradni ez a vállalkozás.

Feld Irén a Thália Társaság nyomán indult, s talán akaratlanul, de néhány szempontból messzebbre jutott, mint nagyhírű elődje. Nevét és vállalkozását, a

⁶⁷ Nagyváradai Napló, 1912. április 13.

Kamarajátékot mégsem övezi az a megbecsülés, mint elődjéét. Igaz, a Thália iskolát teremtett, tagjai közül Hevesi Sándor és Lukács György nemzetközi elismerést is kivívott magának, színészei közül néhánynak a magyar színháztörténet legfényesebb lapjain csillog neve, de mégis... A Kamarajáték sem rendelkezett gyengébb műsorral, kiváló fiatal színészek játszottak előadásain.

Ennek a méltatlan hallgatásnak egyik oka bizonyára az, hogy a társulat igazgatója, Feld Irén, sohasem tudott igazán elszakadni apja színházától. A színészno a Kamarajáték 1911–1912-es évadja előtt, majd közben is többször fellépett a Városligetben például *A falu rossza* és *A betyár kendője* című népszínműben.

Kísérlet a Kamarajáték feltámasztására – Őszi ciklus a Fővárosi Nyári Színházban

A Petőfi Irodalmi Múzeum kéziratára Karinthy Frigyesné Judik Etel kézírásával – a leírókarton szerint – ismeretlen drámatöredéket őriz.⁶⁸ A drámarészlet nem más, mint Hauptmann *Henschel fuvaros* című színművéből Hanne szerepének néhány lapja. Értéke becses, hiszen Judik Etel Hanne szerepét 1908. december 17-én, a Thália Társaság utolsó bemutatóján játszotta. A dráma Magyarországon magyarul először az óbudai Kisfaludy Színházban, Molnár Ferenc fordításában került közönség elé. S meg is jelent a *Fővárosi színházak műsora* című sorozat egyik füzeteként.⁶⁹

A jó és hozzáférhető fordítás azonban nemcsak a Thália bemutatóját serkentette: Judik Etel 1917 őszén a Feld Irén által rendezett *Őszi ciklusban* is eljátszotta ezt a szerepet.

Feld Irén Kamarajáték néven szervezett társulata 1912 tavaszán megszűnt. Tovább élt viszont Feld Irén ambíciója az igényes, irodalmi értékű színjátékok bemutatására. A Kamarajátékot 1912 őszén még menteni próbálja – egyetlen előadásra futva erejéből.⁷⁰

Ezután azonban eltelt néhány év, amíg Feld Irén ismét irodalmi csemegét kínált. 1916. október 14-én a Budapesti Színház Gabriela Zapolska *Az érintetlen asszony* című drámáját mutatta be. Somlyó Zoltán fordította le a művet, amelynek 1912-ben Varsóban volt az ősbemutatója, s a lengyel színpadokon azután is szívesen játszották. Még ebben az évben elkészült német fordítása is – Somlyó valószínű ebből készítette a magyar változatot. Az előadásszám viszonylagos sikerre vall: hat estén nézhette meg a publikum.⁷¹ A színházi lapok azonban tudomást sem vettek az előadásról. Sőt, a napilapok nagyobbik része sem. Mi lehetett az oka? A túlzott szemérem? Inkább a Budapesti Színház „brettli-társulata”.

⁶⁸ Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattár, V 4140/727.

⁶⁹ Gerhart Hauptmann: *Henschel fuvaros*. Fordította Molnár Ferenc. Budapest, Lampel, 1899. (Fővárosi színházak műsora, 66.) A magyarországi bemutatóra (1900. április) lásd: Alpár Ágnes: *Az Óbudai Kisfaludy Színház, 1892–1934*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1991. (Színháztörténeti füzetek, 80.) 147.

⁷⁰ Az Uránia Színházban 1912. szeptember 21-én Eduard Stucken: *Ninon de L'Enclos* és August Strindberg *Hitelezők* című műve került színre. Alpár Ágnes: *A fővárosi kisszínházak műsora. A Tháliától a felszabadulásig, 1904–1944*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1974. (Színháztörténeti füzetek, 56.) 18.

⁷¹ Gabriela Zapolska: *Kobieta bez skazy*. Varsóban 1912. február 22-én a Rozmaitoŝci Színház mutatta be. A Budapesti Színházban a színdarab – mivel csak hétvégén tartottak előadást – 1917. október 14-étől 27-éig volt műsoron.

A keserű kudarc és a pénztelenség okozhatta, hogy ismét egy év telt el, amíg Feld Irén újabb vállalkozásba foghatott. A Színház és Divat 1917. évi 16. száma ugyan azt írta, hogy a Kamarajáték csak a háború okozta férfihiány miatt „aluszik”.⁷² Valóban: a század eleji viszonylagos színész-túlkínálatot a behívások megszüntették, ugyanakkor a nélkülözhetetlen tagoknak igazgatójuk felmentést szerzett. (Sokan azonban a megélhetési gondok elől menekülve jelentkeztek katonának!) A Kamarajáték azonban örökre elaludt. Feld Irén 1917 őszen már egészen mással próbálkozott...

Feld Irén az eddigi elszigetelt játszóhelyek – Zeneakadémia, Várszínház, Budapesti Színház – után a Horváth kertben álló krisztinavárosi arénában – ezt később Budai Színkörnek nevezték – rendezett előadásokat. Talán abban reménykedett, hogy az olcsó tömegközlekedési eszközökkel is megközelíthető, jó helyen fekvő, annyi sikert látott épület neki is meghozza a várva várt elismerést.

Budapesten 1917. október 6-án plakátok és sajtóközlemények hirdették: Feld Irén és társulata a Fővárosi Nyári Színházban vendégszerepel.

A vállalkozást három vendégművész: Pethes Imre, Beregi Oszkár és Kürti József erősítette meg, akik ráadásul a legismertebb szerepeikben mutatkoztak be. A ciklus drámáinak nagy része az ország valamennyi színpadán sikerre számíthatott. (Ifjabb Alexandre Dumas: *A kaméliás hölgy*, José Echegaray: *Folt, amely tisztít*, Paul M. Potter: *Trilby*, Victorien Sardou–Emil Najac: *Váljunk el!*, Jókai Mór: *Az aranyember*, Herczeg Ferenc: *A dolovai nábob lánya*, Henrik Ibsen: *Nóra*). Noha nem minden darabban játszotta a női főszerepet Feld Irén – jobbára olyan műveket választott előadásra, melyek a nők társadalmi szerepének átalakulásáról, a házasságban élő nők kiszolgáltatott helyzetéről, a női egyenjogúság kérdéséről szólnak. Noha ekkor még nem beszélhetünk Feld Irén feminista törekvéseiről – világosan kirajzolódik a tendencia.⁷³

Az előadás-sorozatban a könnyű műfaj is helyet kapott. A költséges (kosztümös, sok szereplős) előadásokat művészestéllyel igyekezett az igazgatónő ellensúlyozni.

Ami azonban a legfontosabb, jelen volt a kamarajáték is. Ismét másorra került Strindberg egyfelvonásosa, a *Júlia kisasszony* és Eduard Stucken műve, a *Ninon de Lençlos*. Sőt, újabb Strindberg-bemutatót tartottak. *Az erősebb* című jelenetet a Feld Irén és Kassákné Simon Jolán játszotta el. Ez lehetett az Őszi ciklus igazi irodalmi csemegéje. Strindberg írói és színigazgatói programdarabja volt a mű, hiszen saját színházában (Skandinávisk försöksteater) a megnyitó előadáson ezt is játszották. A budapestiek 1908-ban, a Hebbel Theater előadásában már láthatták a művet, amely a budai előadás után „hamarosan”, 1920-ban

⁷² „A Nemzeti Színház Ibsen-premierje alkalmából egy kis igazságtalanság történt Feld Irénnel, akiről nem mondhatták el sehol, hogy az általa vezetett 'Kamarajáték' évekkel ezelőtt színre hozta már a *Rosmersholm*ot igen szép előadásban, a művésznővel West Rebeka szerepében. A Kamarajáték – úgy mondták nekünk – nem halt meg, csak aluszik a háború okozta férfihiány miatt, de Feld Irén abban reménykedik, hogy a háború után új életre keltheti. Bizonyos, hogy Feld Irénnek a színpadon a helye, s hogy a 'Kamarajáték'-ot ügyesen és művészién vezette annakidején.” Színház és Divat, 1917. 16. sz. 41. Az említett bemutatóra, Ibsen: *Rosmersholm* című művének előadására a Nemzeti Színházban került sor 1917. április 14-én.

⁷³ Feld Irén 1924 októberében Budapesten egy feminista kongresszuson Walter Hasenlever *Antigone* tragédiájából egy „nagyjelenetet elszavalt”. Más adalék nincs feminista tevékenységéről.

kötetben is megjelent, Katona Gábor fordította le a *Fővárosi színházak műsora* című sorozat számára. Valószínű, hogy 1917-ben Feld Irén németből fordította le a színjátékot.

Feld Irén tehát tanult a Kamarajáték sikertelenségéből: a közönségnek tetsző művek nyereségéből finanszírozta az irodalmilag értékes, a nyugat-európai színházi törekvések legjobb hagyományait követő művek előadását.

De csakugyan arról van-e szó, hogy Feld Irén szakított a progresszív színházzal a bevétel érdekében? Édesapja visszaemlékezésének egy mondata talán magyarázat arra, hogy az előadott színművek közül miért csak néhány idézi a Kamarajáték műsorát: „1914 [...] Irén leányom a nyomorgó művészeknek nyújtott segítséget.”⁷⁴

Talán az 1917-es fellépéssorozatnak is ez volt a célja. De Karinthyné Judik Etel és Kassákné Simon Jolán szereplése arra utal, hogy a jótékonyság mellett Feld Irén eredeti elképzeléseit is szem előtt tartotta: színpadot teremteni egy népszerűtlen színjátéktípusnak, amelyet a Thália Társaság, a Kamarajáték és az Új Színpad képviselt a legmarkánsabban, s a kortársak helytelenül úgy neveztek el: „irodalmi színház”.

A Thália Társaság, a Kamarajáték, az Új Színpad gyors megszűnését a ráfizetés okozta. Hiszen a „hivatásos”, bevezetett „közönség-színházak” a bevételből csak kimagaslóan nagy előadásszámmal tudtak jelentős nyereséghez jutni. Igaz az is, hogy a konkurens színiigazgatók árgus szemmel figyelték az újonnan érkezett vetélytársakat. Nem szabad azonban túlértékelni szerepüket a társulatok megszűnésében és a modern színházi törekvések elsorvasztásában.

Mindezt együtt kell mérlegre tenni, hogy elfogulatlan képet festhessünk az újító törekvésekről. Annyi bizonyos, hogy a fiatal színész nő hiába dédelgett művészi álmokat, a realitásokkal számolnia kellett. Feld Irén sorsa is megerősíti Kárpáti Aurél sokat idézett sorait: „Különös épület a színház. Egyik végén van a pénztár, másikon a színpad... Üzlettel kezdődik, és művészettel végződik, ami nem is a legrosszabb eset.”⁷⁵

Az Új Színpad

Bárdos Artúr író, rendező, színházvezető pályája arról tanúskodik, hogy Európa egyik legifjabb világvárosában, Budapesten, milyen lehetőségei voltak egy irodalom- és művészetértő, modern értelemben vett literátornak. Színházi karrierje nyomán kirajzolódik az is, hogy Magyarországon milyen nehézségekkel, kihívásokkal kellett szembenézniük az európai színházi kultúrát követőknek, a modern színpadművészetért lelkesedőknek.

Az irodalomban könnyű volt a tételt felállítani: értéke nemcsak a népnemzeti irodalomnak van. A színházművészet esetében azonban bonyolultabb volt a helyzet. A magyar drámai irodalomnak nem volt nemzeti jellege, s a nemzeti színjátszás történetében sem alakult ki erős hagyomány. De a színház problematikája nemcsak az eredeti művek esztétikai értékének és a

⁷⁴ Feld Zsigmond: i. m.: 117.

⁷⁵ Kárpáti Aurél: *A színház drámája*. Budapest, Országos Magyar Színművészeti Akadémia, 1947. (Az Országos Magyar Színművészeti Akadémia könyvtára, 3.) 13.

színjátszóstílusnak a problematikája. A színészképzés, a színésznevelés, az állami támogatás kérdése, a műsorpolitika, a színházi előadás összes alkotó-eleme reformra várt.

Bárdos Artúr elsősorban a nyugat-európai mintákat látva érezte, hogy a színházművészetben is változás kell. Bárdos 1905-ben, a *Jövendő* című folyóiratban így támadta a hatalmon levők színházpolitikáját: „Nincs irodalma a világnak, amely politikai eszmetartalomból táplálkozott volna. A legsovénebb francia irodalmi bálványai között egy sincs, akit nemzeti szempontok érleltek volna nagygyá. [...] A művészetben a talentummal kimagaslókat, nem pedig az ügyeskedéssel használókat kell megbecsülni. [...] A sovinizmusnak is csak egy szerepe van: kiválasztani és megbecsülni a hivatottakat. És a hivatottak – a nemzet napszamosai.”⁷⁶

A hírlapírói tevékenység azonban nem elégítette ki az ifjú ambícióit, s mivel verseivel sem aratott átütő sikert, úgy döntött rendező lesz, s művészeti tanulmányait a német fővárosban folytatta.⁷⁷ Pesti kapcsolatok révén bejutott Max Reinhardt *Deutsches Theaterjébe*, s ott ülhetett a próbákon. Lehet, hogy ebben ki is merült a tanulás, ám az, hogy végignézhetette Goethe *Faustjának* három szereposztású színrevitelét, felért egy valódi „tanfolyammal”. Az egyik Faustot éppen Beregi Oszkár próbálta, aki 1907–1910 között Berlinben játszott. A produkció egyébként is reprezentálta Reinhardt színházát: Alfred Roller készítette a díszleteket és Félix Weingarten a kísérőzenét.

Bárdos már Budapestről ismerte Reinhardt színházát, hiszen a *Deutsches Theater* rendszeresen vendégszerepelt a magyar fővárosban. A társulat nemcsak a klasszikusokat adta elő, hanem az új szerzők is színre kerültek: Gerhart Hauptmann, Henrik Ibsen, Gabriele D’Annunzio, Makszim Gorkij, Herman Heijermans, Arthur Schnitzler, Frank Wedekind és August Strindberg.

Az 1900-as évektől a német színház, a német nyelvű drámakötetek közvetítették a magyaroknak az európai színművészetet. Bárdos is egy évet Németországban töltött, s csak azután utazott – valószínűleg néhány hónapra – Londonba és Párizsba. Londoni benyomásairól az ifjú rendező nem nyilatkozott sem visszaemlékezésében, sem másutt. Bizonyos, hogy neki is az volt a véleménye, mint kortársának, Szini Gyulának, aki ezt írta: „Körülbelül harminc elsőrangú színház áll Londonban anélkül, hogy évek hosszú során át egyebet, mint szórakozást, bohó látványosságot nyújtana.”⁷⁸

Párizsban sem volt jobb a helyzet: ismét a „régí”, a Comédie Française stílusa uralkodott. André Antoine az Odéon Színház igazgatójaként immár maga is „beszélőszínházat” vezetett, s ebben az időben Bárdost csak a nagy színészegyeniségük kápráztathatták el. De e káprázat mögött ott húzódtott a

⁷⁶ Bárdos Artúr: A nemzet napszamosai. *Jövendő*, 1905. 29. sz. 41–43.

⁷⁷ Amikor felajánlották Bárdos Artúrnak a Pesti Napló felelős szerkesztői állását, úgy gondolta, váltania kell, különben menthetetlenül a redakció éjszakai életének rabja marad. Így emlékezett erre a lépésére: „Egy este, legnagyobb meglepetésemre a lap-tulajdonos felajánlotta nekem a felelős szerkesztő állását. [...] Szépen megmagyaráztam neki, hogy nem is maradok színházi újságíró, színházi rendezőnek készülök. Külföldre megyek, kitanulom a mesterséget. [...] A kultuszminisztériumban kaptam egy kis állami tanulmánydíjat, és néhány hét múlva már a vonaton ültem, Berlin felé.” Bárdos Artúr: *Játék a függöny mögött*. Budapest, Dr. Vajna és Bokor, 1942. 16. (A továbbiakban: Bárdos Artúr, 1942)

⁷⁸ Szini Gyula: Londoni színházak. *Színjáték*, 1910. I. évfolyam 84.

felismerés is, melyet egy évvel később így fogalmazott meg: „A német színház célja: kultúra, minél komolyabb, tanulságokban minél gazdagabb. A francia színházé: az élet díszítése.”⁷⁹

Bárdos Artúr a rendezői színház elkötelezettje lett Budapesten. Megpróbálkozott a lehetetlennel. A Thália Társaság megszűnését követően lapot alapított, kiáltványnak beillő elméleti munkát bocsátott ki, majd színházat teremtett.

Bárdos első színház közeli vállalkozásának német volt a mintája: 1910-ben a Színjáték című lap megalapításakor a Schaubühne lebegett szeme előtt.⁸⁰ A német folyóirat is azt a „szégyenletes” hiányt pótolta, amit a Színjáték. 1910 februárjában az újdonság megjelenéséről több napilap is híradást adott. Az Egyetértésben kiemelték, hogy ez lesz „az egyetlen magyar színházi hetilap; és ez lesz az első magyar színházi revü, mely a drámával, a rendezéssel, a színésszel, a dekorációval és főként mindeme részletek teljességével: a mostanában forradalmi korát élő új színpadművészettel komolyan és szakszerűen foglalkozik. Szakszerűen, mert a Színjátékban az ország legkiválóbb modern rendezői és színházi gyakorlati emberei foglalkoznak a színpadi rendezés legfontosabb elveitől a legaprólékosabb színpadtechnikai kérdésekig mindavval, ami a mai európai színpad legújabb és legállandóbb értékű eredménye.”⁸¹ S ehhez kapcsolódott Bárdos Artúr *Színházi illúziók* című programadó írása, melyben az ifjú teoretikus meghirdette a „színházért való színház” eszméjét. S egyben azt is, hogy „a drámának minő nagyszerű gazdagodását ígéri ez a színházi színház.” Majd sietve tette hozzá: „A drámáét is, mely azonban csak egyik, a többinél nem fontosabb tényezője az új színpadművészetnek”⁸² A hetilap új elveket hirdetett a színházművészetben, ám a leírtak színházi megvalósítás nélkül szertefoszlottak. Ezért Bárdos Artúr kénytelen volt kettős szerkesztési elvet követni, melyet jól szemléltetnek a lap egyes írásai.⁸³ Hiába volt azonban minden erőfeszítés: a magyar színházi élet „eseményeit” és a külföldi kísérleteket lehetetlen volt harmóniába olvasztani. Megjelent Incze

⁷⁹ Bárdos Artúr: Párizsi színpadok. Színjáték. 1910. I. évfolyam 111.

⁸⁰ Bárdos sohasem hivatkozott a kapcsolatra, de a közvéleményben nyilvánvaló a rokonság. Balázs Béla Ady Endréhez írt levelében a Schaubühnéhez hasonlította a Színjátékot. (Balázs Béla levele Ady Endréhez. [1910 tavaszán], Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Levelestár) Hasonlóan jellemezte a lapot Hevesi Sándor Craighez írott levelében. (*Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése, (1908–1933). The Correspondance of Edward Gordon Craig and Hevesi Sándor.* Szerkesztette, a leveleket fordította, a jegyzeteket készítette és a záró tanulmányt írta Székely György. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1991. 71–72.)

⁸¹ Egyetértés, 1910. február 20.

⁸² Bárdos Artúr: Színházi illúziók. Színjáték. 1910. I. évfolyam 2.

⁸³ Kéméndy Jenő: A jövő színpada; Szini Gyula: Tánc és haláltánc; Balázs Béla: A zenei szépség evolúciójáról; Hevesi Sándor: Az igazi Shakespeare; Márkus László: A színpadi képek művészete.) Megjelentek színészportrék a kor neves művészeiről (Jászai Mari, Varsányi Irén, Góth Sándor, Medgyaszay Vilma) és több írás foglalkozott a Magyar Színház nagy sikerével, Bíró Lajos *Sárga liliom* című darabjával. Sőt részletes tudósítás jelent meg az Operaház válságáról is. A folyóirat nem elégedett meg a legkiválóbb hazai írók, kritikusok: Balázs Béla, Bródy Sándor, Hevesi Sándor, Kéméndy Jenő, Kern Aurél, Kosztolányi Dezső, Lukács György, Márkus László, Sebestyén Károly, Siklós Albert, Szini Gyula bevonásával. Külföldi szerzők – Strindberg, Julius Bab, Mercier, Augusto Mortara („a Színjáték római munkatársa”) – cikkeit is közölték.

Sándor és Harsányi Zsolt Színházi Hét című lapja, amely pontosan az olvasók szája szerint készült, s a Színházi Hét 1910 végén megszűnt, noha témája akadt volna.⁸⁴

Bárdos Artúr első – korábban megjelent tanulmányait tartalmazó – színházelméleti műve *Az új színpad* címmel 1911-ben a Nyugat gondozásában jelent meg. A szerző ebben a színháztörténet három színpada – a klasszicista, a naturalista és a stilizáló – történetében vizsgálta a hang, a mozdulat és a kulissza szerepét. Jórészt már megvalósult színelőadások hatását, elsősorban németországi bemutatókét elemezte. Bárdos a jövő színpadán, az új színpadon új színjátszóstílust, új scenírozást hirdetett: „Minél többet, mindent kifejezni azzal a anyaggal, mely a színpadnak legsajátabb anyaga, azokkal a hatásokkal, melyeket csakis a színpad művészetétől kaphatunk: ez a vágy természetesen támadt, ez a fejlődés vágyával azonos. Ilyenek, vérbéli színpadiak: a szemnek és fülnek való hatások, az érzéki szenzációk. Tehát elsősorban is a művészileg organizált optikai hatások, más szóval: a képzőművészeti hatások. Mindent, a drámának minden közlését a szem számára érzékelhetően kifejezni, a színpad különös nyelve szerint képpé, mozgó, megelevenedő képpé transzponálni: bármily egyoldalúnak is látszik ez a törekvés azok előtt, akik a színpaddal nem lényegének, hanem az irodalomnak szempontjából foglalkoznak, kétségtelen, hogy ez éppen a színpad lényege szerint való fejlődésének eredménye.”⁸⁵

Ezeket az érzéki hatásokat azonban tudatosan kell összehangolni. Bárdos – a magyar szakirodalomban az első között – szabatosan meghatározta a rendező, a „színpadművész” feladatát: „A színpadművésznak mindenekelőtt a dráma új, színpadi – képi – fogalmazását kell megteremtenie; az írott drámát a képzőművészet és a zene közös színpadi nyelvére kell transzponálnia, a színpadművész a darabról egy mozgó és az emberi hang hangszerén megszólaló képet fest a színpad keretébe. Vonalakat fejleszt, színeket helyez valórbe, színfoltokat csoportosít és old fel, erősebben exponál vagy letompít: a színész gesztusának, hangmagasságának és hangerejének, a világításnak, a dekoráció és a jelmez szín- és formalehetőségeinek stb. komplex eszközével. A színpadművész művészete akárcsak a festőé: a valórök művészete.”⁸⁶

A könyv megjelenését követően Bárdos Artúr a Magyar Mérnök- és Építész Egylet ankétján, 1912 január 29-én elő is adhatta az ideális színházról vallott

⁸⁴ 1911-ben Feld Irén Kamarajátékok címmel sorozatot indított; igazán elkelt volna egy értő, támogató, „ellenőrző” orgánus. Bárdos Artúr maga is részt vett Feld Irén vállalkozásában. A Színházi Hét főszerkesztőjeként meglátogatta az egyik próbát. Lesújtó véleménye volt, de, amikor Gellért Lajos tanácsára Feld Irén felkérte a közreműködésre, igent mondott. (Gellért Lajos: *Nyitott szemmel*. Budapest, Bibliotheca, 1958. 77.) Bárdos Szederkényi Anna *A köfalon túl* és Sven Lange *Sámson és Delila* című művét rendezte, a kritikák szerint: „stílusosan”. De ekkor ez már nem elégítette ki; mindenáron önálló-sulni akart. Feld Irén anyagi bukása csak serkentette elhatározását.

⁸⁵ Bárdos Artúr: *Az új színpad*. Budapest, Nyugat, 1911. 56. (A továbbiakban: Bárdos Artúr, 1911.)

⁸⁶ Bárdos Artúr, 1911. 78.

nézeteit. Hevesi Sándorral vívott éles polémiát⁸⁷ – amelynek során az előbeszéd sajátossága miatt is – egyértelműbben megfogalmazta elveit: „Mi artistikus illúziót akarunk, ezt pedig el lehet érni. Ami a színésznek, ami az impresszionisztikus díszlet előtt mozgó színésznek reális akcentusait illeti: persze, hogy a színész hoz meleg, emberi, reális akcentusokat. Hozzon is, de hogy ez a stilizált díszlettel nem lehet összhangban, azt tagadom, mert ha elismerném, minden a színházra vonatkozó ideálom megdőlné. Mást sem akarhatok színpadra teremteni, mint egy, a színészek játékvá összhangzatos, stilizált, összefoglalt, sűrített és művészileg harmonikus, tehát igenis – a rendező művészi eszközökkel erőszakosan rendelkező intenciói szerint – harmonikus valamit. Ha egy reneszánsz darabot játszatok, ki akarom hozni a színészek játékvá a reneszánsz levegőjét, pompáját, amit a díszletekkel is elő akarok segíteni.”⁸⁸

S kiderült Bárdosnak ebből az előadásából az is, hogy ennek a stílusnak a relief színpad⁸⁹ felel meg, mely forgószínpaddal kombinált körhorizonttal nagyszerű lehetőségeket nyújt a rendezőnek.

Ezenkívül Bárdos a szufitta- és rivaldavidalágítás helyett a nézőtérrel irányított reflektorokat ajánlotta.⁹⁰ A színház méreteiről szólva Bárdos Artúrnak az volt a véleménye, hogy a jövő nézője vagy intim színházban vagy amfiteátrumszerű nézőtéren érzi jól magát. Egyetlen színház típus tehát nem lehet ideális a közönség számára, nem lehet felépíteni az „ideális” Nemzeti Színházat.

Bárdos Artúr – európai tanulmányúttal, a német színházakban szerzett gyakorlattal, kikristályosodott elmélettel a háta mögött – úgy érezte, eljött az ideje budapesti bemutatkozásának. Az *új színpad* című kötetben megfogalmazott elveket a gyakorlatban akarta megvalósítani, hogy megmutassa: a korábbtól eltérő színház is lehet csinálni. Erre már 1911 tavaszán kísérletet tett Feld Irén „színházában”, a Kamarajátékok keretében megrendezte Szederkényi Anna *A kőfalon túl* és Sven Lange *Sámson és Delila* című szatírját a Zeneakadémián.⁹¹

A század első évtizede az operett-műfaj virágzásának időszaka. Budapesten hét nagyobb színház működött, s ezek közül négy – a Népopera, a Király Színház, a Magyar Színház, a Budapesti Színház – játszott operettet. Az operett mellett sikeres prózai művek is születtek. Bíró Lajos *Sárga liliom* (1910. november 30.) című darabját a Magyar Színház, Szomory Dezső *Györgyike drága gyermek* (1912. január 3.) című drámáját a Vígszínház mutatta be hatalmas

⁸⁷ Bárdos Artúr úgy vélte, hogy Hevesi Sándor „destruktív jellegű” felszólalása az ő előadásának „cáfolatában merült ki”; s élesen visszautasította azt a gondolatot, mely gyakran megjelent a korszakban: „el lehet-e érni a színpaddal a valóság illúzióját?” Másik ütközőpont a magyar színházi szaknyelv elégtelenségéből fakadt: Hevesi Rangtheatert és Parkettheatert különböztetett meg; míg Bárdos a Parkettheatert amfiteátrumnak nevezte. *Az ideális színház*. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet ankétje. 1912. januárius-februárius. Budapest, Magyar Mérnök- és Építész-Egylet, 1912. 36.; 108.

⁸⁸ *Az ideális színház*. i. m.: 36–37.

⁸⁹ A relief színpad varietékben és revükben volt használatos: a kis mélységű játékeret némileg ellensúlyozta a széles színpadnyílás.

⁹⁰ A körhorizont a Belvárosi Színház színpadára 1916-ban, mint az Osztrák–Magyar Monarchia első ilyen technikai újítása került, míg forgószínpadot a Nemzeti Színház színpadára is csak 1927-ben szereltek. A Belvárosi Színházból 1932-ben eltávolították a rivaldát, szerepét hat reflektor vette át.

⁹¹ Gellért Lajos: i. m.: 81.

sikerrel. Erre az időre esett Molnár Ferenc diadalmas pályakezdése. Úgy tűnt, ez a hihetetlen színházi konjunktúra folytatódik, annak ellenére, hogy ekkor már konkurenciája támadt a színháznak: a film, a kinema-sketch. 1912 elején Faludi Gábor, Beöthy László és Feld Zsigmond színházigazgatók felkeresték Boda Dezső budapesti rendőrfőkapitányt, hogy tiltsa be a kinema-sketch-et mint nivótlan, művészietlen terméket. (Nem sokkal később azonban elkészült, s 1912. március 8-án bemutatták Szirmai Albert és Molnár Ferenc a *Gazdag ember kabátja* című szkeccsét, melynek sikere után, a sajtó nyomására, Boda Dezső főkapitány visszavonta betiltó rendeletét.)

Bárdos Artúr színházalapításának időpontja tehát nem volt a legszerencsésebb. A közönség eltelt a nagyoperettek mámorító dalaival, jó vígjátékokon nevelkedett, s kitűnő színészek játékát élvezhette az azóta már legendássá vált szerepekben. A színháznak kialakult törzsközönsége volt, amelyet elsősorban a színész kedvencek játéka érdekelt. Ebből eredt az „elszerződtetési” divat – a népszerű színészek elcsábítása a konkurens színházakhoz –, s az ezek nyomában járó szerződészegési perek sorozata.

Hogy mi szolt mégis Bárdos Artúr elképzelésének megvalósítása mellett? Éppen ez a sokszínű színházkultúra. Szinte hihetetlennek tűnt, hogy amíg annyiféle alkalmi társulat, hevenyészett szcenikai keretben, gyenge színészi eszköztárral, botrányosan silány darabokkal képes viszonylag hosszú ideig fennmaradni, addig a színházművészet modern törekvései nem találtak otthonra. A kor valamennyi Európában honos színjátéktípusát magas színvonalon játszották Budapesten, de az irodalmilag értékes, modern írói törekvéseket tükröző drámai művek (innen az irodalmi színház elnevezés!) csak elvétve kaptak színpadot.

Bárdosnak a színházalapításhoz mindenekelőtt megfelelő helyiséget kellett keresnie. Először a Zeneakadémia kamaratermét akarta megszerezni, ahol korábban már rendezett Feld Irén társulatában. Végül azonban sem Feld, sem Bárdos nem kaphatta meg a helyiséget, mert az operaszakos növendékeknek állandó gyakorlószínpadra volt szükségük. Ennek az epizódnak a következménye az lett, hogy Feld Irén felbontotta Bárdossal kötött szerződését, mely a Kamarajátékok következő darabjának megrendezésére szolt. Bárdos ezt az epizódot kihagyta visszaemlékezéseiből, csak színházteremtésének sikeréről számolt be: „Az építómunkások székházában, a Dembinszky utca és Aréna út sarkán, volt egy díszterem. Még valami színpadféle képződmény is volt benne. Ez nekem több volt, mint elég. Ide irányítottam színházalapítási vágyamat.”⁹² A színházterem átépítését Messinger-Medgyes Alajos műépítész végezte: ennek során a színpad mérete megkétszereződött. A nézőteret emelkedő széksorokkal, mahagóni karosszékekkel látták el, s nyolc új páholyt építettek. A színház dekorációit kiváló művészek tervezték: Bíró Mihály mellett – aki azután az Új Színpad állandó tervezőművésze lett – Kernstok Károly, Rippl-Rónai József, Kozma Lajos, Pór Bertalan, Fényes Adolf, Grünwald Béla és mások.

A vállalkozást – Gellért Lajos szerint – Bárdos rokona, egy szállítmányozó pénzelte.⁹³ Ugyanerről Lukács Gyula így írt 1925-ben: „Strindberget és Maeterlincket játszották a Csikágóban 25000 korona alaptőkéjünkkel, amit egy nemes szívű pénzember bocsátott rendelkezésükre. [...] A 25000 korona egy

⁹² Bárdos Artúr, 1942. 22.

⁹³ Gellért Lajos: i. m.: 82.

szép napon elfogyott, Bárdosnak lefoglalták a bútorait”.⁹⁴ Állami szubvenciót természetesen nem kaptak; de mivel az előadásokat az építómunkás-szakszervezet székházában rendezték, és elsősorban a szervezett munkásokat kívánták megnyerni közönségként, a szakszervezet minden előadás alkalmával vállalta, hogy százötven jegyet egy koronás áron megvásárol: ez biztos bevételt jelentett volna a színháznak. Hogy a szociáldemokrata párt magáénak érezte a vállalkozást, az is bizonyítja, hogy Bárdos társigazgatója Révész Béla szocialista író lett, aki a színház és a párt közti összekötő szerepét játszotta. Révész a rendezői munkába nemigen kapcsolódott be, a számba jöhető színműűrókkal ő tarthatta a kapcsolatot. Irodalmi tekintélyét mutatja, hogy megindulásától munkatársa, később főmunkatársa volt a Nyugatnak és a Népszava irodalmi rovatát, 1907 és 1908 között pedig olvasórovatát vezette. Az 1910-es évek elején Zigány Árpáddal közösen szerkesztette a Renaissance című folyóiratot. Révész jó barátja volt Ady Endrének, aki valószínű, hogy az ő révén került kapcsolatba az alakuló Új Színházzal: „Nagy kedve szottyant a színpadra, és megmutatta egy kis egyfelvonásosát, amit még Nagyváradon írt” – emlékezett Bárdos Artúr.⁹⁵ Úgy tetszik Bárdosnak tetszett az 1902-ben Nagyváradon már előadott *A műhelyben* című Ady-darab, mert Révész Béla emlékezése szerint ősmagyar tárgyú színjáték írására ösztönözte a költőt.⁹⁶

Az Új Színház alapításáról Bárdos Artúr később azt nyilatkozta, hogy bár az lett volna a legegyszerűbb, nem szerződttetett el senkit.⁹⁷ (Társulatának gerince mégis azokból a színészekből állt, akikkel Feld Irén Kamarajátékában megismerkedett. Nekik azonban nem volt szerződésük, hiszen csak alkalmanként léptek fel. Mivel az évad közepén kezdte szervezni színházát, amúgy sem lett volna járható ez az út. A biztos kenyeret a neves művészek nyilván nem kívánták otthagyni a bizonytalanért. Ám ennek a hirtelen támadt színházi fellendülésnek Budapesten s országsszerte is viszonylagos színésztúlkínálat lett az eredménye. A vidéken dolgozó művészeknek minden álmuk az volt, hogy bemutatkozhassanak a fővárosban: hátha felfigyel rájuk valaki. Az Új Színházhoz is többen kerültek vidékről. Markovics Margit például korábban Temesvárott, Aradon, Debrecenben, Győrött, Szabadkán, Zilahon és Szatmárban játszott. Budapesten először Feld Zsigmond városligeti Arénájában bukkant fel a neve 1894-ben. A Nemzeti Színházban 1905-ben mutatkozott be *A vörös talár* Jeanette szerepében. Hosszú vidéki pályafutását szakította meg Pesti Kálmán, aki először 1892-ben „állt színpadra” Szolnokon. Szinte az ország összes jelentősebb városában megfordult; az Új Színház után visszavonulásáig, 1926-ig ismét vidéken működött. Pataki József – aki foglalkozott a magyar színészet történetével is – az Új Színház megszűnése után a Nemzeti Színház tagja lett: ő Zilahy Gyula debreceni társulatától került Pestre. Korábban Kolozsvárott, Janovics Jenő együttesében többek között Bánk bán, Ádám, Ocskay brigadéros, és Bródy Sándor *A tanítónő* című drámájában Ifjú Nagy István alakját formálta

⁹⁴ [Lukács Gyula] L. Gy.: Egyszer volt, hol nem volt... Bárdos Arthur. Színházi Élet, 1925. 34. sz. 7. Természetesen Maurice Maeterlinck neve tévedésből került a cikkbe; az Új Színház nem adta elő a francia író művét.

⁹⁵ Bárdos Artúr, 1942. 23.

⁹⁶ [Révész Béla] Rb: Ady Endre másik darabja. Népszava, 1923. április 18.

⁹⁷ Fazekas Imre: Bárdos Artúr beszél az elmúlt huszonöt esztendőről... Pesti Napló, 1935. szeptember 17.

meg. Külön csoportot alkottak a Thália Társaság volt tagjai: Vámos Hugó, aki a Thália megszűnése után a Népszínház-Vígopera tagjainak sorába lépett, majd az új irodalmi színház alapításának hírére a Dembinszky utcába sietett. Vámos csak kisebb szerepeket játszott, de ő lett a színház titkára. Gellért Lajos, a társulat egyik legtehetségesebb tagja – aki Thália Társaságbeli tagsága előtt és után egy ideig vidéken játszott, általa nem túlságosan áhított szerepkörökben – most nem sokat gondolkodott azon, hogy Bárdoshoz csatlakozzék. Garas Márton a színiakadémia elvégzése után a Magyar Színházhoz szerződött. Itt eljátszotta Metternich szerepét Edmond Rostand művében, *A sasfiókban* és ő alakította Hjalmar Egdalt Ibsen *A vadkacsa* című drámájában. A Thália után 1911-ben Németországban Reinhardt társulatánál és a Königlich Schauspielhausban volt szerződése. Az Új Színpad megszűnését követően elhódította a filmművészet. 1915 tavaszán Janovics Jenő a kolozsvári PROJA vállalatához hívta rendezőnek. 1924-ben a Belvárosi Színház rendezője lett.

Bár a sajtóban többször megjelent, hogy Forgács Rózsi az Új Színpadhoz szerződik, mégis egy „tháliás” hölgy szerepelt csak a társulatban: Judik Etel. Harsányi Rezső a Vígszínházat, Harmos Ilona (1913-tól a Kosztolányi Dezsőné) a Magyar Színházat, Antalfy Sándor az Újpesti Népszínházat cserélte fel az Új Színpadra. A társulat tagjai közül néhány éppen akkor végezte el a Színiakadémiát, mint például Czakó Pál, Nagy Margit, Saláth Etel és Pethő Pál. D. Huszár Irén a Vígszínház tagjaként ment férjhez, akkor visszavonult, de Bárdos új törekvései most újra a színpadra szólították.

Kétségtelen, hogy a társulat tagjai között a legígéretesebb tehetség Simonyi Mária (Móricz Zsigmond későbbi felesége) volt. Őt színiakadémiai vizsgája után Beöthy László három évre, emelkedő gázsival a Magyar Színházhoz szerződtette. A fiatal művésznő sikerrel mutatkozott be Schnitzler *Az élet szava* című drámájában: „egy új profil tűnt fel ezen az előadáson; egy keményen mintázott érdes és nemes quattrocento-fej. És ennek az előadásnak éppen nem schnitzleri lármájából egy halk hangot hallottunk ki, melyet a csendessége miatt kellett meghallani.” – írta Bárdos Artúr a Nyugatban.⁹⁸ Az emlékezetes premier után azonban Simonyi Mária nem kapott nagyobb szerepeket. Így nem volt nehéz az Új Színpadhoz csábítani. Mint a Színházi Hét írta: „a Magyarban sok a színész és a színház bárhogy szeretné is, minden tehetséget nem tud érdeme és ambíciója szerint foglalkoztatni”⁹⁹. Simonyi Mária az első világháború után visszakért a Magyar Színházhoz; legnagyobb sikerét azonban ismét Bárdosnál aratta Romain Rolland *A szerelem és halál játéka* című színművében 1925-ben, a Belvárosi Színházban.

Az említett művészekon kívül kisebb-nagyobb szerepekben fellépett még Havas Ernő, Darvas Ernő s a később szerződött Hajdú Antal és Benedikt Ilus. Apróbb epizódalakítások mellett ügyelőként dolgozott a színházban Erődi Jenő, aki később a *Magyar színművészeti lexikon* szerkesztésében is részt vett. Műszaki főnökként Szilágyi Gyulát szerződtette az igazgató.

Bár a sajtó február végi nyitásról írt, az átalakítási és berendezési munkák elhúzódása miatt március elejére kellett halasztani a megnyitót. Nehézségekbe ütközött a különféle engedélyek beszerzése is, főként a túl szigorú tűzrendészeti előírások miatt kellett a hatóságokkal hadakozni.

⁹⁸ Bárdos Artúr: Schnitzler: Az élet szava. Nyugat, 1911. II. 683.

⁹⁹ Színházi Hét, 1912. 13. sz.

Az Új Színpad végül 1912. március 13-án megtarthatta első előadását. A Népszava hangsúlyozta, milyen egyszerűen és könnyen közelíthető meg a színház. A körúti villamos a színház épülete előtt állt meg, a fasori villamos Aréna úti megállójától pedig csak pár percet kellett gyalogolni. Az előadásokra a jegyeket Bárd Ferenc és Testvérénél, Az Est fiók kiadóban, Szabados Imre jegyirodájában és Hirsch Jakab nagytőzsdéjén lehetett beszerezni. A jegyáraknál figyelembe vették azt a célkitűzést, „hogy a közönségnek ama rétege, amely szereti az irodalmat és a haladó művészetet, és amelyet a magas helyárok kizárnak a legtöbb színház jobb helyeiből, szintén hozzájusson a maga hajlékához”.¹⁰⁰

A páholy húsz koronába került, a legdrágább jegy ára öt korona volt, de a legtöbbért két-három koronát kellett fizetni. A szervezett munkások számára a színház lényeges kedvezményt biztosított. A szakegyesületekben fél áron vásárolhattak jegyet az összes helyre. A vasárnap délutáni előadásokra – melyek szintén a munkásközönség érdekeit óhajtották szolgálni – minden jegy egy koronába került. Az első estén három egyfelvonásost mutatott be a színház. Az előadás előtt Simonyi Mária mondta el Bárdos Artúr prologját az Új Színpad céljairól. Simonyi magyaros szabású, kék selyem ruhában, aranyos pártában állt a függöny elé, és „meghatottan, meghatóan, sok közvetlenséggel”, „hangulatosan”, eredeti bizarr hangsúlyozással, átértzett meleg művészettel kérte a közönség szeretetét az új vállalkozáshoz. Ahogyan a Budapesti Hírlap tudósítója írta: „Üde, szép leányka üdén, szépen beszél a vörös függöny előtt. Ki ne hallgatná örömmel?”¹⁰¹

Bárdos Artúr prologusa nem maradt fenn, színházának legfontosabb céljairól prózában így vallott: „Az Új Színpad irodalmi műsora kettős célt szolgál. Egyrészt azt, hogy megismertesse a világirodalom modern, értékes termékeit, másrészt azt, hogy a magyar irodalomban kikeresse azokat a színpadi termékeket, amelyek egy színvonalon állanak a nyugat-európai kultúra eredményeivel. Ezenkívül külön említést érdemel az Új Színpad irodalmi és társadalmi jelentőségű hivatása: a tehetséges, fiatal magyar írók támogatása. [...] az Új Színpad céljául tűzte ki, hogy felfedezze a homályban élő tehetségeket.”¹⁰²

A bemutatkozó darab Krúdy Gyula *Kárpáti kaland* című egyfelvonásosa volt. (A Színházi Hétben *Tátrai kaland* címen hirdették.) A novellákból már jól ismert Szindbád a Kárpátokban járva betér egy fogadóba, ahol a fogadós leányáról, Fániról azaz, „Fanny”-ról kiderül, hogy színésznői ambíciói vannak. Szindbád megígéri Fáninak, hogy Pestre szökteti, s színésznőt csinál belőle. Az éjszakai randevú során azonban Szindbád csak szerelmeskedni akar. A leánya sikoltására kisiető apa Szindbád után lő. Az egyfelvonásos néhány gyorsan lejátszódó jelenet, néhány pillanatkép a Kárpátokban élők világából. Fáni titkolt álmát két félresiklott karrierű szerzetes tartja ébren, Ferenc páter és az Igazgató. Fáni apja és Stern, Fáni kérője képviselik a tradicionális zsidó életformát. Fáni ez ellen lázad: sajnálja, hogy a haját házasságkötésekor le kell vágnia, s azt sem szereti, hogy apja figyelni a függönyön keresztül. Szó esik Fáni nővéréről, aki

¹⁰⁰ Népszava, 1912. február 17.

¹⁰¹ [Sebestyén Károly] (Sn.): Az új színpad bemutatkozása. Budapesti Hírlap, 1912. március 14.

¹⁰² Krúdy Gyula: *Kárpáti kaland*. Budapest, Eke, [1912.] (Az Új Színpad könyvtára) 31. A sorozat más köteteinek belső hátsó borítóján is szerepel rövid ismertetés az Új Színpad törekvéseiről, tervezett bemutatóinak szerzőiről, dízlettervezőiről.

már elkerült a háztól. Az ő életében – mint valami tükörben – megláthatjuk Fáni sorsát. Krúdy homályban hagyja, vajon Fáni tehetséges-e – péntek este lévén, zsidó családnál nem lehet kuplét énekelni. A hangsúly a dörzsölt pesti újságíró és az álmodozó, illúziókat kergető vidéki leány „párharcán” van.

A korabeli kritikusok véleménye megoszlott az egyfelvonásos értékeléséről. Néhányan igazán jó véleménnyel voltak róla, de a Budapesti Hírlap „gyöngének” nevezte a darabot¹⁰³, a Pesti Hírlap a drámaiság hiányát tette szóvá, s a túlzott novellaszerűséget róta fel az írónak.¹⁰⁴ A közönség hosszas tapssal köszönte meg az előadást, hívta az író, ő azonban nem jelent meg a függöny előtt.

A megnyitó előadás második egyfelvonásosa szintén magyar szerző tollából származott. Vámos Árpád fiatal író, újságíró, a színház titkárának fivére az efezusi özvegyről szóló, közismert történetet dolgozta fel. A mese ógörög eredetű, legismertebb ókori feldolgozása azonban Petronius *Satiricon*­jában olvasható, a 111-112. fejezetben. A történetet felhasználta Boccaccio és Voltaire (*Zadig*) is. Vámos feldolgozásában a halottörző katona nem nyers erejével, szépségével vagy pénzével akarja meghódítani az asszonyt, hanem arra próbálja rádob­benteni, hogy a pusztá házastársi kötelességből mutatott gyász – értelmetlenség. Leheletfinom, apró mozdulatokkal kerül egyre közelebb a nőhöz; aki – a közön­séggel együtt – nem is sejtí, mi a katona valódi célja. Végül a katona azzal nyeri meg az özvegy szívét, hogy kijelenti: nem akarja gyászában zavarni, sőt el sem fogadná hódolatát: „ujjal sem nyúlnék tehozzád, ki mindezt meg akarod őrizni az ő számára” A történet végén, amikor az özvegy férje sírját bontja fel, a gyászában megismert szenvedélyesség izzik fel, most már szerelméért. A darabot kétféleképpen értékelték a kritika. Az egyik szerint figyelemre méltó dráma, „erőtlen, érdekes” dialógusokkal.¹⁰⁵ Az ellentábor leggyakoribb vádjá az volt, hogy a „dialógus néha zökken, néha erőtlén, hol vázlatos, hol túltengő és nem hozza ki teljesen a kívánt hatást, amely kellene, hogy szatirikus legyen, és ehelyett erősen drámai. Irodalmi szempontból így természetesen nem egységes és nem harmonikus a hatás”.¹⁰⁶

Vámóst így is ünnepelte a közönség, s többször a függöny elé hívta. Az előadás nagy sikert aratott.

Az est fénypontját azonban az osztrák Arthur Schnitzler „bábjátékának”, a *Bátor Kasszián*­nak a bemutatása jelentette. Schnitzler ekkor már ismert és elismert írónak számított Magyarországon. Több művét lefordították: ezek a *Modern könyvtár* köteteként jelentek meg. Darabjait nagy sikerrel játszották a színházak (*Anatol, Az élet szava*). A *Bátor Kasszián* azoknak a rövid egyfelvonásosoknak a sorába tartozik, „amelyekben szkeptikusan és gúnyolódva ábrázolja az életjáték, a maszkviselés kényszerét. De nemcsak arra akarja rádob­benteni nézőit, hogy a folytonos színjáték kötelező a világban, hanem arra is, hogy akkor vagyunk bölcsék, ha ezt tudomásul vesszük, hogy a tragikus emberi sors egyet jelent az álarchordás kényszerével.”¹⁰⁷

¹⁰³ Budapesti Hírlap, 1912. március 14.

¹⁰⁴ Pesti Hírlap, 1912. március 14.

¹⁰⁵ Várady István: Új Színpad. Bárdos Arthur és Révész Béla színháza. Nyugat, 1912. I. 654.

¹⁰⁶ [Balassa Emil](–lassa): Új Színpad. Egyetértés, 1912. március 14.

¹⁰⁷ Hegedüs Géza–Kónya Judit: *Kecskéének, azaz két és fél évezred drámatörténete*. Budapest, Gondolat, 1963. 263.

A mű cselekménye: Zsófia szerelmesét, Mártont búcsúztatja szomorúan, aki vándorútra készül; mint később kiderül azért, mert egy másik leányra vágyik. A búcsúzkodás közben megérkezik Kasszián, Márton unokatestvére, s elhódítja Zsófiát. Márton kockázni kezd Kassziával, s bár eddig mindenkit legyőzött, most veszít: Zsófiát is kénytelen tétként feltenni. Ismét veszít: egyetlen lehetősége marad: párbajban legyőzni Kassziánt. De a szerencse végképp elpártol tőle: ezúttal az életét veszíti el. Zsófia azonban így sem lesz boldog, Kasszián hűtlenül elhagyja: ő száll fel Márton helyére a postakocsira, és elindul, hogy az elnyert pénzzel most ő hódítsa meg a hírhedt táncosnőt, kinek kezére korábban unokatestvére pályázott. Schnitzler Zsófia alakja köré építi fel a kis marionettet: úgy tűnik, mintha a figurákat ő tartaná kézben, hatalma lenne felettük. Hamar kiderül azonban, hogy valójában ő van előbb Márton, majd Kasszián kezében, azoknak tetteit viszont a szenvedélyek, a vak szerencse, a véletlen s a hirtelen támadó ötletek irányítják.

A darabban mindenki saját szenvedélyeinek rabja. Márton Zsófiát is kész feltenni a kockára, Kasszián virtusból szereti el a leányt, és szúrja le Mártont; Zsófia pedig kacérságból vagy bosszúból (ezt nem lehet pontosan eldönteni) „pártol” Kassziánhoz.

A kritika fenntartás nélkül dicsérte a darabot. Volt, aki szimbólumait vélte fontosnak. Az Újság kritikusa, Gajáry István így írt: „figyelmeztető ujjmutatás arra, hogy szeressük azokat a dolgokat és azokat a lényeket, akik és amik környeznek bennünket. Szeressük ezeket, kapcsoljuk bele az életünket, vágyainkat, reménykedéseinket ezekbe, és ne szaladjunk dórén, vakon a fékevesztett ábrándjaink után.”¹⁰⁸ Várady István a Nyugatban nem fejtette ki a szimbólum értelmét, csupán „nem fenyegetően jelentéktelennek” nevezte.¹⁰⁹ A rendezésnek ennél is nagyobb hatása volt, hiszen Magyarországon eddig még nem rendeztek élő színészekkel bábelőadást. Bárdos Artúr szerint „Azt hiszem, ez volt az első ilyenmű színpadi kísérlet. Schnitzler maga is el volt ragadtatva az ötlettől, és a bécsi reprízen ugyanígy játszatta a darabot.”¹¹⁰ Nem tudni, hogy Az Est kritikusa mire alapozta azt az állítását, hogy a hazai nézők a német előadás „pontos utánzását” láthatták.¹¹¹ A többi lap kivétel nélkül dicsérte a rendezést. „A kis darabot végig stílszerűen annak játszották, aminek kellett: kedves és groteszk paprikajancsi színháznak” – írta a Pesti Hírlap.¹¹² A színészek játékát ugyan külön-külön nem illették annyi kiváló jelzővel, mint a *Kárpáti kaland* szereplőit; de az összjátékról elismerően nyilatkoztak. A szokatlan játékstílussal sikeresen birkóztak meg a szereplők, és helyenként „frappánsan hozták ki annak hatásait.”¹¹³

Bárdos a három bemutatott darab közül ebben a legutóbbiban tudta legteljesebben megvalósítani színházi eszméit, a színpadkép osztatlan elismerést aratott. Bíró Mihály díszlete ragyogó színeket adott, „nagyon kedves, csináltan naiv” volt. A berendezést a falra festették. S amikor Márton kezéből a

¹⁰⁸ [Gajáry István] –án: Az Új Színpad megnyitása. Az Újság, 1912. március 14.

¹⁰⁹ Várady István: Az Új Színpad. Nyugat, 1912. I. 655.

¹¹⁰ Bárdos Artúr, 1942. 23.

¹¹¹ Az Est, 1912. március 14.

¹¹² Pesti Hírlap, 1912. március 14.

¹¹³ L. Á.: Az új színpad [sic!] megnyitása. (A főváros tizenegyedik színháza). Budapest, 1912. március 14.

darab végén kiesik a fuvola, a földön tovább szól, mintha mi sem történt volna. Az ég kékjében festett, tehát egyhelyben „repülő” madárkák csiripeltek.

A bemutatkozó est után a lapok túlnyomó része nagy rokonszenvvel írt a vállalkozásról. Néhány kritikus, aki eleve azzal a szándékkal ment ki a ligetbe, hogy lehetlenné teszi a színházat, természetesen talált hibát. Az Est például többé nem közölte az Új Színpadról híradást.

A színház épületét és nézőterét dicsérő szavakkal illetve a kritika: „A nézőtér tágas és intimusan kellemes mégis. Gyönyörűen megépített kis színház, a nemes architektúra hatását még fokozzák az ízléssel alkalmazott színek. Enyhe, tompított a fehér, szelíden csillogó az ajtók rézverete és a lefokozott színekkel megnyugtatóan ellentétes a színpad mélységesen vörös bársonya és az arany virágokkal hímzett vörösbrokát-függöny. Az előcsarnok széles, a kedves büfének pedig az a varázsa is megvan, hogy dohányozni szabad benne. Rendkívül kellemes hatást tesz a nézőtér boltozatos üvegmennevezete, az egész színháznak olyan külsőt ad, mintha üvegház lenne.”¹¹⁴ A színházhelyiségről szólva természetesen bőven lehetett kifogást találni: a színpad széles, alacsony, nem jó a terem architektúrája: „bár kissé kijózanítja a nézőt nagybetűs munkásjelszavaival, nem kelt antipatikus benyomást.”¹¹⁵ A színház céljaival is egyetértettek a kritikusok. Örömmel üdvözölték a színházak nagy családjának legkisebb gyermekét – ez volt Budapest tizenegyedik színháza –, bár féltették, hogy a konkurenciával vajon meg tud-e birkózni. A Független Magyarország cikkírója azt fejtegette, hogy Budapestnek van végre olyan színháza, melynek a művészet az egyetlen célja, s így a közönségnek fel kell készülnie arra, hogy a „kritika mezőin” minden bemutató után ádáz harcokat fog látni.¹¹⁶ Általános kívánság, hogy jó előadásokat tartsanak az irodalom legnagyobb műveiből. Nem egy vélemény szerint ugyanis az első alkalommal csak az előbbi két követelmény egyikét, a színvonalas előadást sikerült teljesíteni, az irodalom még várat magára. A Népszavában a forradalmi hang hiányát panaszolták: „Ami művészi, az művészi akkor is, ha véletlenül egészen modern, vagy egyenesen forradalmi világnézetet tükröz”.¹¹⁷ Az Est a munkásszínház eszméjét dicsérte, míg a Nyugat a színház forradalmian új rekvizitumait vette számba, s nyugtázza azzal, hogy minden „csaknem tökéletes”.¹¹⁸

Talán nem volt érdektelen ilyen részletesen írni Bárdos Artúr első színházi vállalkozásának bemutatkozó előadását. Több szempontból sem. Az Új Színpad alapításának története mutatja, hogy milyen nagy támogatás kísérte a vállalkozás első lépéseit. Az újságokban megjelent biztató írások mellett a művészek részéről tapasztalható szolidaritásnak is van némi tanulsága. Bár azok az írók, akiknek neve az Új Színpad könyvtárának köteteiben közzétett programban olvasható, nem írtak darabokat az új színháznak, a képzőművészek bekapcsolódtak a munkába. A megnyitó előadáson közreműködött három festőművész is. Bíró Mihály munkájáról már volt szó. A *Kárpáti kaland* díszletét Katona Nándor, *Az efezusi özvegyét* Kozma Lajos tervezte. A színház második bemutatójának, egyben egyik legnagyobb sikerének, Heijermans *A Mari* (1912.

¹¹⁴ [Gajary István] –án: Az Új Színpad megnyitása. Az Újság, 1912. március 14.

¹¹⁵ Budapesti Hírlap, 1912. március 14.

¹¹⁶ Független Magyarország, 1912. március 14.

¹¹⁷ [Bresztovszky Ernő] (be): Az Új Színpad. Népszava, 1912. március 14.

¹¹⁸ Várady István: Új Színpad. Nyugat, 1912. I. 654.

március 20.) című egyfelvonásosának díszlettervét is Katona Nándor készítette. Ezt követően már csak az utolsó bemutató scenikai megvalósítása tükrözte Bárdos Artúr elveit: Strindberg *Hattyúvér* című mesejátékának díszlettervezője Gulácsy Lajos volt. Ehhez azonban hozzá kell tennünk, hogy az Új Színház, mint a kor annyi hasonló vállalkozásnak, sikere vagy sikertelensége elsősorban műsorán múlt. Hiába írta az igazgató a színház terveiről, hogy az Új Színház a „színházi rendezés legújabb eredményeit fogja bemutatni.: A színre kerülő műveknek olyan rendezési és képzőművészeti keretet ad, amely a legkifejezőbbben fogja kidomborítani a művek belső tartalmát.”¹¹⁹ Csak akkor lehetett volna sikeres ez a program, ha Bárdos olyan értékes műveket talál, melyek a jó színészi játékkal és az új rendezői kerettel megfelelték volna a közönség elvárásainak. Jellemző, hogy a polgári, rossz terminussal naturalista drámának meghatározott Heijermans-műnek volt a legnagyobb sikere. A közönségnek nagyon tetszett a darab, sokat tapsolt, s ami még fontosabb, a bemutató után egész héten telt házzal játszották; összesen huszonháromszor adták elő Budapesten.

Az sem könnyítette meg Bárdos Artúr helyzetét, hogy a szociáldemokrata párt támogatásával, elismerten a munkásközönség számára létesült az Új Színház. Nehéz volt egyfelvonásosokat találni, hát még olyat, mely részben vagy egészben szociális kérdéseket feszeget. A Népszava bigott kritikusa egyetlen olyan bemutatót sem talált, mely méltó a munkásközönségnek. A polgári lapok viszont azt nehezményezték, hogy az esetleges szocialista tendencia mindenáron való érvényesítése gátja lett az értékes művek bemutatásának. Bárdos ebben a helyzetben nehezen tudta műsorát kialakítani. Gyakran fordult a Tháliához „segítségért”, bár ő maga még véletlenül sem hivatkozott rá. Bemutatták Arthur Schnitzler *Irodalom* (1912. április 6.) és Octav Mirbeau *A pénztárca* (1912. április 23.) című egyfelvonásosát. Ezenkívül két európai egyfelvonásos – Max Dauthendey *Kacagni, meghalni* (1912. április 6.) és Theodor Csokor *Thermidor* (1912. április 23.) – ősbemutatóját tartották az Új Színházban. A bemutatkozó estén kívül, melyen két eredeti művet adtak elő, csak egyetlen egyszer szerepelt magyar író. A szocialista eszmékkal rokonszenvező Barta Lajosnak *Tavaszi mámor* (1912. április 6.) címmel írt egyfelvonásosát mutatta be a színház. Barta neve nem volt ismeretlen a nézők előtt: 1911-ben legelső darabját, a *Parasztokat* a Magyar Színházban a második előadás után betiltották.

A *Tavaszi mámor* vidéken játszódik. Színhelye a kocsmá, ahol a parasztság minden rétege megfordul, a favágást irányító gazdagparasztól a mezítlábas napszámosig. András, a darab főhőse, különösen borús kedvében van. Ott hagyva a munkát betér a kocsmába, de nincs pénze borra. Még az útkaparó is iszik, sőt a cigánnyal húzatja: neki telik rá, hiszen állami alkalmazott. A jelenet egyre feszültebbé válik, András bicskát ránt. Végül kénytelen eladni fejszéjét, hogy ihasson. „Öröme” azonban nem tart soká – elbocsájtják állásából. A végkielégítésként kapott pénzből most már szeretné visszavásárolni a fejszéjét, de a vevő vonakodik visszaadni: András erre megöli. A bemutató előtt Barta Lajos a Magyar Színházban így írt a főszereplőről: „Íme: egy parasztleány! Szolga András. Nem duhaj, de nem is csendes; könnyen megszilajodik, de valami bánatosság elveszi a természetes indulatai vadságát. Ez a bánat: a szociális

¹¹⁹ Az idézet az Új Színház Könyvtára című sorozat hátsó belső borítóján megjelent szövegből való.

nyugtalanága, amiről nem is tudja, hogy mi. Azt hiszi, ha bort iszik, elmúlik.”¹²⁰ A kritika legfőbb kifogása az volt, hogy nem proletártragédia: „a gyilkosság és minden más rossz, ami a darabban történik, nem proletári motívumokból fakad, csak éppen hogy a szereplők szegény emberek”.¹²¹ A Pesti Napló kritikusa szerint a túlfűtött drámaiság idővel unalmassá vált a közönség számára („Kár volt [...] a gyilkosság elé egyetlen felvonásban egy riasztó bicskázást is helyezni, ez határozottan idő előtt koptatta el a közönségnek azt a szenzáció-befogadó készségét, amire a darab végén, a gyilkosságnál lett volna szükség”).¹²² Mások „genre-képnek”, „aprólékos détail-munkának” látták a darabot.¹²³ A Független Magyarország kritikusa a mű külön érdekességének tartotta, hogy „néhány olyan embert is szerepeltet, akiket még egyáltalán nem láttunk színpadon: az útkaparót, a szegény lakatost, a facér napszámot – az igazi paraszt proletárokat”.¹²⁴

A színház legnagyobb vállalkozása az 1912. május 4-én megrendezett bemutató volt. Ekkor két Strindberg-darab került a magyar közönség elé. Erre az estére szinte a megalakulása óta készült a társulat. A darabokat Mikes Lajos fordította le németből. A két egyfelvonásos végletesen tárta fel Strindberg alkotóművészetét. A *halál küszöbén* című darabot Shakespeare *Lear királyával* szokták összehasonlítani. Durand úrnak, a panzió tulajdonosának is három lánya van, s a lányok halálba kergetik idős apjukat. A legidősebb lányon, Adélon kívül senki – sem Teréz, sem Anikó – nem dolgozik. Az apának egyetlen módja van arra, hogy könnyítsen lányai helyzetén: a panzió tűzvész elleni biztosítása. Így azokból a gyertyákból, melyeket meghalt fia emlékére gyújtott, egyet a padláson helyezett el. Lányai egzisztenciájának érdekében vállalt öngyilkossága előtt azonban még elmondja, hogy felesége könnyelműsége miatt került családjuk ilyen nyomorúságos helyzetbe.

Az egyfelvonásos a Strindberg életművében központi helyet elfoglaló örök kérdéshez – a férfi és nő küzdelméhez – köthető, melyet az író itt az apa-lány viszonyba ágyazott. Bárdos Artúr a következőket írta a darabról: „Anyjától örökölt atavisztikus kegyetlenséggel hajtja a halálba agyongyötrött apját a három lány: nem is ritkafajta gonosztevők, csak amolyan macskafélék, hegyes karmúak és veszedelmesek: nők”.¹²⁵

A korabeli kritikusok nem értékelték méltó módon a darabot. Nem vették észre, hogy szervesen illeszkedik az életmű egészébe. A Pesti Hírlap szerint „teljesen színpadképtelen apróság, melyet kár volt betanulni és előadni” – de a többi lap tudósítója is csak az apa önfeláldozó gesztusát vette észre, a dráma végzetszerűségét emelte ki.¹²⁶

A *Hattyúvér* című mesejáték azonban osztatlan sikert aratott. Strindbergnek ez a műve méltán nyerte el a nézők tetszését. Szokatlan a svéd írótól a szerelem mindent legyőző erejének megjelenítése. *Hattyúvér* és a *Herceg*

¹²⁰ Két premier. I. Új Színpad. Magyar Színpad, 1912. április 6.

¹²¹ Pesti Napló, 1912. április 7.

¹²² Pesti Napló, 1912. április 7.

¹²³ Pesti Hírlap, 1912. április 7.

¹²⁴ Független Magyarország, 1912. április 7.

¹²⁵ A kulisszák mögül. Az Új Színpad Strindberg-estje. A rendező a darabokról. Magyar Színpad, 1912. május 4.

¹²⁶ Pesti Hírlap, 1912. május 5.

diadalmas szerelme nem hasonlítható egyetlen más Strindberg-műben megjelenő férfi-nő kapcsolathoz sem. A mesék kellékeinek felhasználása (például a hervadó rózsa, kürt, viharos tenger, tetszhalál), s a mesék állandó szereplőinek felleltetése (jósa, gonosz mostoha, mostohatestvérek, állattá változtatott pozitív szereplők) olyan világot teremtenek, melyben kötelező a szerencsés vég. A mesejáték Bárdos rendezői elképzeléseihez a legjobb irodalmi alapanyagot szolgáltatotta. A bemutató előtt így írt erről: „A színészi deklamációnak és mozgásnak keretet és hangsúlyt adni Gulácsy Lajos kitűnő és próbált festői ösztöne segített”.¹²⁷ Gulácsy saját kezűleg festette meg az egész mese díszletét, „furcsa rejtekeivel, állataival, csodáival”.¹²⁸ A Pesti Napló „hangulatos, stílszerű színpadi képről”, „helyesen elrendezett színpadi csoportokról”, stílusos rendezésről számolt be.¹²⁹ Volt azonban, aki kifogásolta az játék túlságosan lassú menetét.¹³⁰ Az Újság kritikusa pedig azt írta: „A mesét elmondani nem lehet, végig kell hallgatni. Ám még helyesebb elolvasni, mert színpadon csaknem lehetetlen előadni.”¹³¹

Az egyfelvonásos mesehangulatát hárfajátékkal is fokozta a rendező: nem sokkal a premier után az Operaház hárfaművésze, Moszhammer Román kísérte kiváló játékával az előadást.

Az Új Színpadnak ez volt az utolsó fővárosi bemutatója. Véget ért az évad, s az emberek nem gondoltak a színházra. Bresztovszky Ernő cikke a Népszavában elkésett: „Gorombáskodom a közönséggel, de jogom van hozzá, mert – szeretem *azt* a közönséget, amelynek ez a színház mélységes gyönyörűségeket szerezni hivatott, de amely vagy nem képes élvezni, amit neki kicsi pénzért kínálnak, vagy lusta kifáradni a liget széléig, ilyen élvezetért, amikor a liget belsejében elzarándokol a hajóhintához. Szeretem *azt* a közönséget, amelynek számára ez a színház alakult, tehát a saját érdekében kell veszekednem vele, amikor *azt* látom, hogy nem hajol le a földön heverő aranyakért.”¹³²

A bemutatót követően még egy hétig játszottak az Aréna út és a Dembinszky utca sarkán, de május 12-én a Népszava már arról tudósított, hogy a színház vidéki vendégjátékra megy, és visszaérkezése után ismét folytatja az előadásokat.

A vendégjáték során érintették Szegedet, Aradot, Hódmezővásárhelyt, Szabadkát, és Székesfehérvárt. A legtovább Aradon tartózkodtak: itt öt estén játszottak. Általában három-négy napig tartott egy-egy városban a vendégszeplés. Hódmezővásárhelyen mindössze két előadásuk volt a nyári színházban. Szinte mindenütt megtoldották egy vagy két nappal az ott tartózkodásukat. Ennek az lehetett az oka, hogy a hétfői fellépések közti időben „ráért” a társulat, illetve az, hogy az első napokon az érdeklődés igen csekély volt mindenütt. De vajon hogyan próbálták meg vonzóvá tenni az Új Színpad előadásait? A darabok előtt rendszerint neves művészek – Bárdos Artúr, Révész Béla, Vámos Árpád – mondtak bevezetőt. Az is kuriózumnak számított, hogy a színház a saját díszletei között játszott. (Egyébként ez csak gondot okozott a

¹²⁷ Magyar Színpad, 1912. május 4.

¹²⁸ Bárdos Artúr, 1942. 27.

¹²⁹ Pesti Napló, 1912. május 5.

¹³⁰ „Finom szimbólumokkal van telehintve a naiv mese, s bár egy kicsit elnyújtott és nem elég színpadias, a szereplők teljes sikerre vitték.” (b. l.): Strindberg-bemutató az Új Színpadon. Budapest, 1912. május 5.

¹³¹ [Gajary István] án.: Strindberg az Új Színpadon. Az Újság, 1912. május 5.

¹³² Bresztovszky Ernő: Strindberg-est az Új Színpadon. Népszava, 1912. május 5.

vezetőségnek, hiszen külön vagont kellett bérelni a kulisszák szállításához.) Az újságok a leghatásosabb nézőcsalogatónak mégis azt tartották, hogy a társulat fővárosi illetőségét, illetve irodalmi és művészi céljainak újszerűségét hangsúlyozták. A közönség nagy részét azonban mindez nem érdekelte: egyszerűen csak jó színészi játékra vágyott. Az Új Színpad ismeretlen tagjai azonban nem vonzották az embereket.

A politikai események sem igen kedveztek a vendégjátéknak. A „budapesti forradalom” (1912. május 23-án zajlottak a „vérvörös csütörtök” eseményei) hatása mindenütt érezhető az országban. Aradon csendben lezajlott a május 24-ére meghirdetett általános sztrájk. Ezen a vidéken ráadásul a természet is forrongott. 1912. május 30-án a Maros elöntötte az Aradhoz közel fekvő Lugost. A polgárok figyelmét ekkor a parlamenti csatározások is lekötötték; 1912. május 22-én Tisza István gróf lett a képviselőház elnöke, s megkezdte harcát az obstrukció ellen. A véderőjavaslatokat Tisza tárgyalások nélkül elfogadta, az ellenzéki képviselőket pedig csendőrökkel vezettette ki (június 4.). Ennek hatására június 7-én (a színház kaposvári vendégszereplését megelőző napon) Kovács Gyula ellenzéki képviselő rálőtt Tisza Istvánra.

A vidéki lapok tanúsága szerint miután a közönség megismerte az Új Színpad előadásait, nagy tetszéssel fogadta azokat. Az újságokban gyakran olvashatunk összehasonlítást a helybeli színtársulatok működésével, ez azonban nem egészen helyénvaló eljárás. Bárdos társulata már hosszú idő óta ugyanazt a repertoárt játszotta, s alapos próbák előzték meg a bemutatókat. Ezzel szemben vidéken gyakran csak egy-két estén tudták ugyanazt a darabot előadni, azután le kellett venni a műsorról.

Mindenütt kiemelték a társulat együttes játékát; azt, hogy az előadásokat nem egy-két sztárra alapozták, hanem a lelkes fiatalok összjátékára. A Somogyvármegye újságírója röviden áttekintette a modern magyar színjátszás történetét: „A modern művészet első csirái a Vígszínháznál ütköztek ki, melyet később a Thália Társaság akart Budapesten a tökéletesség felé vinni... Ennek poraiból megélemedett főnixszként támadott föl az Új Színpad, amelynek eddigi nagy és fényes sikerei biztatónan ígérnek, hogy ő teremti meg a magyar színjátszás stílusát.”¹³³

Főként természetességükkel bűvölték el a nézőket. Egy újsághír szerint az egyik bemutatón egy tizenhat éves leány így szólt anyjához: „Anyám, ezek nem is színészek, hanem közönséges emberek!”¹³⁴

Különös kalandban is része volt a társulatnak. Kaposvárott Markovics Margit ékszereit ellopták Turul Szállóbeli szobájából. Mint kiderült, az a kocsis volt a tolvaj, aki az állomásról hozta a színésznőt. Kaposvárott ezek után ritkán látott sikert arattak; a szenzáció hozzátartozott a reklámhoz. A Turul Szálló tulajdonosa, Szarvas Imre – talán kárpótlásul – szerződést kötött Bárdos Artúrral júliusra, három estére, hogy a társulat a szálló nagytermében játsszon. Erre azonban már nem került sor, mert az Új Színpad csődbe ment. (Így nem derült ki az sem, hogy Szarvas Imre valóban üzletet látott-e a fiatal együttes színjátszásában...)

A színház utolsó napjaira Bárdos így emlékezett: „Öt napig előadás nélkül vesztegeltünk Kaposvárott, aztán következett Székesfehérvár. Ott kaptam az értesítést, hogy a színház finanszírozása Pesten végképpen nem sikerült.”¹³⁵

¹³³ Somogyvármegye, 1912. június 8.

¹³⁴ Somogyvármegye, 1912. június 11.

¹³⁵ Bárdos Artúr, 1942. 27.

Gellért Lajos is megemlékezett a székesfehérvári estéről: „a turné végén közölte társulatával Bárdos: az Új Színpad megszűnt, vis major, nem perelhető [...]. Mi színészek, csavargunk az éjszakában, Darvas Ernő kollégánk búcsújárók módjára kiéneklí a megbukott színházat: »Jaj, te szegény bolond Új Színpad, de megrepedeztél!«”.¹³⁶

Az Új Színpad épületében hatvanegy estén ment fel a függöny, sőt ezen kívül nyolc alkalommal tartottak előadást délután öt órakor. A legnagyobb sikere Heijermans *A Mari* című darabjának volt, összesen huszonháromszor adták elő; ezt követi Schnitzlertől az *Irodalom* (tizennyolc) és a *Bátor Kasszián* (tizenhét). A színház megszűnésének okait Bárdos a következőképpen sumházta: „Azon a hibán túl, hogy későn, a tulajdonképpeni színházi szezon után nyílt meg, bizonyára nem szolgált javára a fekvése sem. Strindberg és Schnitzler – a Városligetben: ez, bizony, kissé merész feltevés volt.”¹³⁷ A színház igazgatója furcsának nevezte emlékezésében, hogy a nagyszámú olcsó helyek rendszerint üresek maradtak. Éppen azok, melyeket a színház bázisának szánt munkásközönség számára tartottak fenn, melyeknek megvásárlására a szakszervezetek ígéretet tettek. Mivel a szakszervezetek nem tartották be a megállapodást, s nem vásárolták meg a százötven helyet, százötven korona bevételtől esett el előadásonként az Új Színpad. Ez a színház finanszírozójának ürügyet szolgáltatott arra, hogy ő se tartsa meg kötelezettségeit.¹³⁸

Hogy némi fogalmunk legyen a színház látogatottságáról, jegybevételéről egy, a csodával határos módon fennmaradt irat tájékoztat. A levél címzettje Márton Miksa, aki Theodor Csokor *Thermidor* című egyfelvonásosának jogait képviselte. A levél szerint április 23-án, a bemutató napján 287,50 korona, április 24-én 138 korona, április 25-én (vasárnap) 57,50 korona volt a bevétel. Ezenkívül még három alkalommal került színre; összesen 1162 koronát jövedelmezve. Az Új Színpad 3%-ot fizetett az írónak a bruttó bevételből, aki összesen 34 korona 87 fillérrel lett gazdagabb.¹³⁹

Az Új Színpaddal az egyik első hazai művészszínház fejezte be rövid életét. Bárdos hiába párosította irodalmi-művészeti elképzeléseit a munkásszínház eszméjével, a kétkezi dolgozók rétege nem bizonyult lelkes színházlátogatónak. Hogy nem volt egészen naiv Bárdos és Révész Béla elképzelése, Kassák Lajos emlékezése bizonyítja. Kassák az ösztönös osztályharcot nem tartotta eleghetőnek, s mindenkit tanulásra biztatott, hogy „belássá” a harc értelmét is, hozzátéve: „lehet, hogy bennem is még inkább csak az egészséges, feltörekvő ösztönök, mint a kiművelt gondolatok dolgoztak. De ha valami különösét, nagyszerűen tökéleteset, valami újat láttam, akkor fölfigyeltem, fölébredt bennem a nyugtalanság, tovább keresgéltem, és kíváncsi voltam a dolgok magyarázatára. Így történt velem akkor is, mikor az Új Színpad egyik estéjén Strindberg egyfelvonásosok bemutatóját láttam.”¹⁴⁰

¹³⁶ Gellért Lajos: i. m.: 86.

¹³⁷ Bárdos Artúr, 1942. 24.

¹³⁸ Bárdos Artúr, 1942. 24–25.

¹³⁹ A levél kelte 1912. október 4.(!). Az Új Színpad levélpapírján, az Új Színpad pecsétjével, Vámos Hugó aláírásával. A levél Makay Margit hagyatékából került az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattárába.

¹⁴⁰ Kassák Lajos: *Egy ember élete*. II. Budapest, Magvető, 1983. 75–76.

Kassákon kívül nem sokan gondolkoztak el a bemutatókon. Maga az egyfelvonásos műfaj is elriasztotta az embereket, hiszen akkor még szokatlan volt a magyar nézők számára. Az irodalminak szánt darabok pedig sokszor valóban nem nyújtották azt a hatást, amit elvártak tőlük. Bárdos életében azonban igen fontosak voltak ezek a kezdő lépések. 1935-ben még fiatalságával magyarázta azt, hogy korábban Strindberget, Schnitzlert játszott a Dembinszky utcában. 1942-ben azonban már vádolta önmagát: „Ha jól meggondolom, igazgató úr, ön nem úgy indult, hogy szabályos pesti színházat fog csinálni! [...] bátor, szabad avantgárd színházat csinált. Akkor önben látta mindenki a magyar Antoine-t... És még előbb, milyen kérlelhetetlenül kritizálta ön ezeket a szabályos pesti színházakat, amelyek sorába most olyan szépen beilleszkedett!” Majd így folytatta: „Hát lehet megalkuvástalan avantgárd színházat csinálni, itt Pesten? Ehhez hit kell, nemcsak az igazgatóban, hanem a közönségben is és főként: a pénzemberben. A pénznek ki kell tartania addig, amíg a közönség ki nem művelődik az új élvezetre. [...] ebben az országban még sohasem, egyetlenegyszer sem akadt színházi mecénás, aki úgy adott volna pénzt színházra, hogy őt a bevétel nem érdekli, csak az, hogy a színház mit produkál? [...] De még a leggazdagabb színház sem engedheti meg magának, hogy üres legyen. Mert a színháznak az élő, a színpaddal együtt lélegző közönség éppen olyan nélkülözhetetlen eleme, mint maga a színpad. Közönség nélkül nincs színház.”¹⁴¹

Az irodalmi közvélemény – mint mindig – ekkor is nagy várakozással üdvözölte az Új Színpad megalapítását. Szabolcsi Lajos A Hétben úgy vélte ha „a modern, magyar, irodalmi dráma most sem tud megszületni, akkor nem hiszünk többé benne. Várjuk őt, jöhet...”¹⁴²

Szini Gyula a Nyugatban sokkal borúlátóbb volt, bár úgy vélte, hogy azok az írók, kiktől darabot várt Bárdos Artúr és Révész Béla, teljesíthetik hivatásukat. Egyúttal a színházi vezetőket ostromozta azért, mert eddig nem jutott eszükbe, hogy ezeket az alkotókat – többek között Ady Endrét, Móricz Zsigmondot, Bíró Lajost, Krúdy Gyulát, Kosztolányi Dezsőt, Szép Ernőt, Nagy Lajost – munkára serkentsék; talán azért, mert „írók az istenadták vagyis komolyan veszik vagy legalábbis komolyan venni látszanak a hivatásukat”.¹⁴³ Szini szerint a modern magyar drámairodalom megszületését az exportdrámák is hátráltatják: „Ma mindenki, akinek keze-lába van – még akkor is, ha egyáltalán nincs feje – darabot ír és takarékpénztári könyvről álmodik, amelybe majd a »sláger« jövedelmeit teszi el öreg, gondtalan napjaira. Még csak ez kellett ennek a szerencsétlen országnak és gyámoltalan irodalmának! Ötven esztendőre el van temetve minden nemesebb kísérlet, minden újító szellem, minden irodalmi haladás.”¹⁴⁴

Szini Gyula vészharangot kongató jóslata azonban csak részben teljesült be. A magyar színházművészetben az üzlet-színház egyeduralkodóvá vált, de a szabad színházi, a kísérleti színházi törekvések sem hamvadtak el. S a századelő gazdag színházi kultúrájának továbbörökítésében Bárdos Artúr is meghatározó szerepet játszott.

¹⁴¹ Bárdos Artúr, 1942. 9–10.

¹⁴² [Szabolcsi Lajos] Sz. L.: Új Színpad. A Hét, 1912. 174.

¹⁴³ Szini Gyula: Új Színpad. Nyugat, 1912. I. 325.

¹⁴⁴ Szini Gyula: i. m.: 326.

Egy Nyugat-matiné története – Balázs Béla: A kékszakállú herceg vára

A Nagymező utcai Fővárosi Orfeumban 1913. április 21-én a Nyugat matinéjét rendezett. Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* és *A szent szűz vére* című egyfelvonásosát mutatták be Bárdos Artúr rendezésében. Balázs Béla akkor már nem volt kezdő író – elsősorban versei, novellái, publicisztikája, tanulmányai tették ismertté nevét az irodalombarátok előtt. Ő azonban, ahogy ez naplójából kiderül, nem csupán szűk körű sikerre vágyott. Magyarországon a századforduló színházi fellendülése halhatatlanságot ígért a drámaíróknak. Balázs (sikerük miatt) még azokat a „színpadi szerzőket” is irigyelte, akik művei ellen esztétikai érzéke tiltakozott. Nem ok nélkül volt keserű: *Szépál Margit* című társadalmi drámáját 1909-ben mindössze négyszer játszotta a Nemzeti Színház. E bukásnak lehetett a következménye, hogy az *Utolsó nap* című színműve, noha a Nemzeti Színház drámaíró bizottsága 1909 decemberében előadásra elfogadta, csak 1913 őszén került közönség elé – négyszer.

Balázs Bélát ezek a bukások arra ösztönözték, hogy drámaelméleti tanulmányokkal oldja a kudarcot. Elutasította a közönség kegyeit kereső dramaturgiát. Az irodalmat az emberi kultúra olyan jelenségei közé sorolta, mint a vallást. 1908-ban megjelent *Halálesztétikájának* is az a központi gondolata, hogy a művészet az emberiség transzcendens ösztönének metafizikai megnyilvánulása. Balázs berlini tanulmányai során került közvetlen kapcsolatba a német szubjektív ideológusok tanaival. A művészet-vallás apostola, Paul Ernst a dráma műfajában is sugallt nézeteket számára. 1908. január 20-án ezt írta naplójába: „A *Halálesztétika* bővített kiadásába sok minden bekerülhetne még. Például a dráma problémája. Hogy mért különálló és fontosabb kultúrjelenség: a vallásosság, a tömeghit realitásérzése... Más művészet halálosan teljes szubjektív, de halálosan teljes életérzését keltheti. Mint ahogy a vallásban az életről, teremtéstől utolsó ítéletig van szó.”¹⁴⁵ Paul Ernst pedig a következőt írta ugyanerről: „A drámának a formáját az a körülmény dönti el, hogy az egybegyűlt ember-tömeg játszott emberi cselekvésre figyel, melyek tömeghatást keltenek. Ez a tömeghatás pedig mélységes kapcsolatban van a kor egész vallásos és erkölcsi irányával.”¹⁴⁶

Balázs Béla tehát olyan új drámai formát keresett, amellyel végre megtalálhatná saját hangját. Kétségtelenül hatással volt rá Maurice Maeterlinck miszticizmusa, de figyelemre méltó az a tudatosság, az irodalomújítási vágy, amely misztériumai megszületéséhez vezetett. A misztériumok kiadása érdekében 1911 októberében a Nyugat szerkesztőjéhez, Fenyő Miksához fordult. Legelső levelében sietett leszögezni: „megírásuk módja nem játékos kísérlet, hanem új stílus (legalábbis új stílusom), mellyel a magyar népballada tónusát nagyítottam fel drámafluidummá”.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Balázs Béla: *Napló, 1903-1914*. I. Válogatta, szerkesztette, a szöveget gondozta, a jegyzeteket készítette Fábri Anna. Budapest, Magvető, 1982. (Tények és tanúk) 469.

¹⁴⁶ Paul Ernst: *A modern dráma*. Nyugat, 1924. I. 86.

¹⁴⁷ Balázs Béla levele Fenyő Miksához. 1911. október. In: *Feljegyzések és levelek a Nyugatról*. Sajtó alá rendezte, bevezette és jegyzetek Vezér Erzsébet. Budapest, Akadémiai, 1975. 315.

Az elvek tehát készen álltak, s 1910-ben Balázs megírta a misztérium korszak első darabját, *A kékszakállú herceg vára* című egyfelvonásost. A mű kálváriája ekkor kezdődött: nemcsak a bemutatás körül voltak nehézségek, a közlésre is várni kellett. Az esetről ezt írta Balázs Ady Endrének: „Osvát Ernő visszaütötte, mondván: »ügyetlen vázlat«, és én kiléptem a Nyugat munkatársainak sorából”.¹⁴⁸

Bárdos Artúr 1910-ben hazatérve nyugat-európai tanulmányútjáról Színjáték címmel lapot alapított, s a „hontalan” Balázs Bélát is szívesen látta a munkatársak között. Balázs nemcsak tanulmányokat publikálhatott a hetilapban, hamarosan megjelent *A kékszakállú* egy részlete, a *Regős prologusa*, majd az 1910-es évfolyam utolsó számában a teljes mű. Bárdos szándéka szerint a Színjáték nem akart kizárólag elméleti orgánium lenni: a magyar drámaírás, a modern magyar színjátszás fellendítésén is fáradozott. Egyfelvonásos-pályázatot írtak ki, és matinét terveztek e műfaj népszerűsítésére. A már idézett levélben ezért fordult Balázs Adyhoz: „A Színjáték előkelő irodalmi matinékat tervez, melynek elseje a következő programot színlelné: 1. Ady Endre a Génuszban megjelent egyfelvonásosa, Szini Gy. egyfelvonásosa, Balázs *Kékszakállúja*. [...] A Színjáték általam kéret, hogy bocsásd rendelkezésökre. És én is kérlek rá, mert ha a te darabod nem megy, az enyémet nem engedem játszani. Most már, hogy mindenhol kibuktam, ezt az egy passziót, hogy »előkelő« legyek, megengedhetem magamnak.”¹⁴⁹

A kékszakállú herceg vára előadásának további története azonban arról tanúskodik, hogy Balázs ezt a passziót sem engedhette meg. Lukács Györgyhöz 1910. április 11-én keltezett levelében egy szót sem szól Adyról – feltételezzük, hogy a költő nem válaszolt –, de beszámolt a darab előadása körül keletkezett újabb bonyodalmakról: „Bárdos tudtul adta nekem, hogy Sziklai¹⁵⁰ és ő, tehát a Színjáték »oly rossz viszonyban« van Bánóczival¹⁵¹, hogy nem vállalja a rendezését egy matinéján. Én erre felfüggesztettem a Kékszakállú ügyet és szolidaritást vállaltam Lacival. Ő, Bárdos, nagyon sajnálta, de akkor a Kékszakállú nélkül lesz meg a matiné, hiszen az eszme megvan már patent nélkül, és egyfelvonásos van döggivel. Még nem beszéltem Lacival erről.”¹⁵²

Bonyolította a helyzetet, hogy az előadás kiválasztott főszereplője, Törzs Jenő vonakodott Ferenczi Sári¹⁵³ íróval játszani. Időközben Bánóczi lemondott a rendezésről. Az események azonban másképp alakultak. Balázs 1910. április 27-én már ezt írta Lukácsnak: „Halld a hírt. Bárdos nagyon tisztességes ember [...] Bánóczival úgy intézte a dolgot, hogy a darab nála maradhatott volna. Azonban úgy fordult, hogy a Nemzeti felkért! Hogy adjam be. Azt

¹⁴⁸ Balázs Béla levele Ady Endréhez. Dátum nélkül. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Levelestár

¹⁴⁹ Balázs Béla levele Ady Endréhez. Dátum nélkül. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Levelestár

¹⁵⁰ Sziklai Jenő, ő adta ki a Színjáték című lapot.

¹⁵¹ Bánóczi László (1884–1945) rendező, a Thália Társaság egyik alapítója.

¹⁵² Balázs Béla levele Lukács Györgyhöz. 1910. április 11. In: *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhöz. Egy szövetség dokumentumai*. Szerkesztette, a bevezetőt és a jegyzeteket írta Lenkei Júlia. Budapest, MTA Filozófiai Intézet, 1982. (Archívumi füzetek, 1.) 9.

¹⁵³ Ferenczi Sári (1887–1952) író, irodalomtörténész. A székely népbaldáról írt tanulmánya 1912-ben jelent meg.

feleltem: a Színjátéké. Bárdos ezt megtudván, rábeszélte, hogy adjam a Nemzetinek.”¹⁵⁴

Balázs későbbi felesége, Hajós Edit további adalékokat is hagyott az utókorra: Tóth Imre igazgató Hevesi Sándoron keresztül kérte a darabot, sőt Csathó Kálmán főrendező is közbenjárt érdekében.¹⁵⁵

Ezek után nagy csalódást kelthetett a drámabíráló bizottság 1910. június 15-i ülésének határozata. Alexander Bernáton kívül a többiek: Ábrányi Emil, Császár Imre, Ruttkay Kálmán a misztérium bemutatása ellen szavaztak.¹⁵⁶

1910 karácsony másnapjának délelőttjén a Zeneakadémián megtartott Színjáték matinén az előzetes tervezgetéssel szemben a Góth-házaspár Pierre Wolf *Az ingoványon* című drámájának részletét adta elő... Balázs Béla egyfelvonásos ekkor nem került színre.

A kékszakállú herceg vára történetéhez hozzátartozik, hogy 1912 őszén Bartók zenéjével sem járt sikerrel a Rózsavölgyi-pályázaton. Színszerűtlenség címén Hevesi Sándor utasította vissza. Balázs csalódottan jegyezte meg Lukács Györgyhöz írt levelében: „2 évvel ezelőtt nyakamra járt, hogy adjam be a Kékszakállút a Nemzetihez, mert ilyen-olyan színszerű...”¹⁵⁷

A Nyugatnál való hosszú kilincselés és számtalan kompromisszum eredménye végül az lett, hogy a Nyugat kiadásában Balázs Béla saját költségén, bizományban végre megjelentek a misztériumok.¹⁵⁸

A Nyugat így elkötelezte magát Balázs drámái mellett. Könnyebb volt keresztülvinni, hogy közülük kettőt bemutassanak a lap hagyományos matinéjában. Ignotusnak, akinek egyébként jó véleménye volt Balázs színjátékairól, a vállalkozás gazdasági sikerét illetően nem voltak illúziói. Csak úgy egyezett bele az előadásba, ha az esetleges deficit a szerzőt terheli.¹⁵⁹ Balázs Bélának azonban ez volt az utolsó lehetősége. Lukácsnak írta: „az én pozíciómban idehaza döntően fontos egy ilyen kifejezetten Balázs-matinée, melyet a Nyugat rendez és főképpen egy próbája annak, hogy a misztériumaim, melyeket elég tisztelettel fogadtak, színpadi művek. Ez a próba magamnak is kell.”¹⁶⁰

Naplójában azonban már szó sincs utolsó lehetőségéről, arról a próbáról, amelyről három év óta álmodozott. Az előadás nem úgy sikerült, ahogy szeretne volna, s ez oly módon elkedvetlenítette, hogy az előadás ötletét sem vállalta: „Nem tudom, kinek az ötlete volt, hogy el kellene játszani.”¹⁶¹

¹⁵⁴ Balázs Béla levele Lukács Györgyhöz. 1910. április 27. In: *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhöz*. i. m.: 11.

¹⁵⁵ Hajós Edit levele Lukács Györgyhöz. 1910. április 26. In: *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhöz*. i. m.: 234.

¹⁵⁶ A Nemzeti Színház drámabíráló jegyzőkönyvei az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában vannak. Lsz.: 681.

¹⁵⁷ Balázs Béla levele Lukács Györgyhöz. 1912. október vége. In: *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhöz*. i. m.: 99.

¹⁵⁸ *A Misztériumok* című kötetben 1912-ben jelent meg a *Tündér, A szent szűz vére, A kékszakállú herceg vára* című egyfelvonásos.

¹⁵⁹ Balázs Béla levele Lukács Györgyhöz. 1913. április 3. In: *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhöz*. i. m.: 113.

¹⁶⁰ Balázs Béla levele Lukács Györgyhöz. 1913. április 3. In: *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhöz*. i. m.: 113.

¹⁶¹ Balázs Béla: *Napló, 1903-1914*. i. m.: 603.

A hézagos források segítségével rekonstruált színházi előadás jó példája, hogy a hivatalos-hivatásos magyar színházi kötöttségekkel szembeszegülőknek milyen nehézségekkel kellett számolniuk.

Legelső az anyagi fedezet hiánya volt. Balázs azt füllentette, hogy rendelkezésre áll a szükséges ezerötszáz korona. Pénz nélkül pedig nem lehet színházat csinálni. S a hajmeresztő akadályok még csak ezután következtek: „Először nem kaptunk színházat. Végre az Orfeumnál voltunk. Ott is bajok voltak a tűzveszélyességgel. Az utolsó héten még nem tudtuk, kapunk-e engedélyt” – írta naplójában Balázs Béla.¹⁶²

A jelmezeket, díszleteket kölcsönözték. A díszlet nem fért be a színpadra, egy orfeumi díszlet hátára festették a hét ajtót *A kékszakállú herceg várához*. Ebben közreműködött Gulácsy Lajos – ő volt a „díszlettervező”.

Nagy nehezen találtak szereplőket. A kórusba nem engedte Bartoniek Géza az Eötvös kollégistákat. Néhányan mégis mentek, és zeneakadémisták is hozzájuk szegődtek. Mindössze tíz nap állt a szereptanulásra. Az orfeumban csak négy próbát tartottak; azt is úgy, hogy közben a pincérek terítettek, az artisták az esti fellépésre készültek. De az elmélyült munkát akadályozta, hogy Balázs Bélának magának kellett a plakátokról és a jegyeladásról is gondoskodnia.

A közönség azután zsúfolásig megtöltötte a színházat. 1913. október 21-én délelőtt 11 órakor „csinos fiatal leányok és okos fiatalemberek” ültek a nézőtéren.¹⁶³

Bevezetőjében Ignotus a szabad színpad szükségességét hangsúlyozta. Valószínű, hogy Antoine és Brahm színházát tekintette példának. Ezután rámutatott a misztérium műfajának jelentőségére. A színház és a dráma új utat kereső kísérletének, a tragédia modern felfogásának nevezte Balázs Bélának ezt a két egyfelvonásosát, amely a matiné műsorán szerepelt.

Először *A szent szűz vére* című egyfelvonásost láthatták a nézők Simonyi Mária (Blanka), Fehér Gyula (Hasszán), gróf Coulement Edit (A szűz), Kürti József és Tarnay Ernő (Baldwin és Bohémund) előadásában. A kölcsönkért szönyegekkel és vadbőrökkel sikeresen keltették a rideg, középkori várbelső hangulatát. A Világ kritikusa szerint, s Balázs is ezt írja naplójában, „ideges döbbeneteit mélyen aláfestve hozták ki a szereplők”.¹⁶⁴ A játékról ennél többet nehezen lehetne írni. Azt azonban tudjuk, hogy Kürti József a Nemzeti, Simonyi Mária és Tarnay Ernő a Magyar Színháznak volt ekkor a tagja. A két színház eltérő játéktílusát a rövid próbaidőszak alatt aligha lehetett összebékíteni.

A két misztérium között Bartók Béla zongorázott, ezzel a Nyugat matinéja zenei csemege lett. S Bartók fellépéséről kivétel nélkül az elismerés hangján írtak. Három „apróságot” játszott. „Furcsa dolgok, madárhangot utánzó, nem is muzikálisak, de Bartók szépen játszott” – így a Budapesti Hírlap.¹⁶⁵

A kékszakállú herceg vára azonban nem aratott egyértelmű sikert. A forrásul szolgáló kritikákból annyi bizonyos, hogy Juditot Harmos Ilon, Kosztolányi Dezső felesége játszotta. A regős prologusát Tarnay Ernő mondta – nagy sikerrel. A kékszakállú herceget Kürti József formálta meg „férfiasan, nemesen”.¹⁶⁶

¹⁶² Balázs Béla: *Napló, 1903-1914*. i. m.: 603.

¹⁶³ *Az Est*, 1913. április 22.

¹⁶⁴ *Világ*, 1913. április 22.

¹⁶⁵ *Budapesti Hírlap*, 1913. április 22.

¹⁶⁶ *Egyetértés*, 1913. április 22.

Harmos Ilona csak erre az alkalomra tért vissza a színpadra Kosztolányival kötött házassága óta. Balázs Béla szerint nem értette a szerepét – a kritikusok azonban dicsérik játékát. Hogy a neve mennyire ismeretlen ekkor, jelzi a számtalan sajtóhiba (Halmos, Harmath, Kormos).

A különböző kritikusok véleménye abban azonos, hogy a mű nem színpadi előadásra való: hosszú, lírai részei unalmasak, ismétlődő verssorai érthetetlenek: „nézőtérrel hallgatva logikátlanok, zavarosnak, a lírai versek végzetlenül sorozatának tetszenek”.¹⁶⁷

A naturalista színművek korszakában érthető, hogy a kritikusnak és a nézőnek egyaránt unalmas a játék, amelyet hosszabb előkészület, gondos rendezés, pontos szövegtudás felfrissíthetett volna.

A stilizált irodalmi mű stilizált színpadot kívánt. Bárdos Artúr szeretne ezt megvalósítani. Az Új Színpadon már bizonyította, hogy érti a költői színház nyelvét. Ezzel szemben Balázs Bélának más volt a véleménye: „Bárdos a rendező nem tudott rendezni. [...] Én rendeztem”.¹⁶⁸ Az eddigiek ismeretében valószínűnek látszik, hogy a kapkodás, az anyagi csódtól való félelem nem engedte, hogy Bárdos saját módszerével dolgozzon. S hiányoztak a színpadtechnikai eszközök! Balázs Béla egyetlen reflektorral akart fényhatásokat produkálni. A járatlan világosító állandóan hibázott – a fények máshol és máskor gyúltak ki, mint ahol, és amikor kellett volna. A színpadot a nappali előadáshoz nem is lehetett elsötétíteni!

Félni kellett attól is, hogy a Gulácsy Lajos által egyetlen éjszaka készített díszlet összedől. A Budapest tudósítója szerint: „díszlet, berendezés magán viselte a rögtönzés és ideiglenesség jelét...”¹⁶⁹ Nem csoda, ha az Egyetértés hírlapírója a „színpadtechnika letompításáról és primitívkedésről írt.¹⁷⁰ (Ez persze nem fedi a stilizálás fogalmát!) Bárdos Artúrt néhányan megdicsérték – miután kijelentették, hogy a mű nem színpadra való –: „megértő rendezés”,¹⁷¹ „a rendezés Bárdos Artúr ügyességét és ötletességét dicséri”.¹⁷²

A szereplő színészekkel egy átlagos színművet tíz nap alatt be lehetett volna állítani, a két Balázs-misztérium azonban még a Thália Társaságot és az Új Színpadot megjárta művészeknek is nehéznek bizonyult. Olyan játékmódot követelt meg, amelyet nem ismert senki Magyarországon.

E körülmények szerencsétlen összejátszása azonban még nem lett volna elegendő a sikertelenséghez. Nem az „ellentábor piszegése és a bösz kritikusok”, hanem elsősorban a közönség utasította el az erős drámai szituációt nélkülöző művet. Balázs Béla azonban feltétlenül hitt a misztériumok színpadi sikerében, s vesztére nem vont le tanulságot ebből a kudarcból. Pedig Lukács György értékelése világosan bemutatja, hogy „miért nem kell Balázs Béla”: „Balázs Béla, mint minden igazi tragikus költő, ellentétben a puszta színpadi íróval, egyszerre lírikus és filozófus, misztikus és emberalkotó, látnok és realista. A tragédia [...] az ő számára nem egy furcsa és érdekes esemény, amelyet ügyes fogásokkal a színpadra alkalmaz, hanem egy őstény: az élet, az

¹⁶⁷ Pesti Hírlap, 1913. április 22.

¹⁶⁸ Balázs Béla: *Napló, 1903–1914*. i. m.: 604.

¹⁶⁹ (p. s.): *A Nyugat matinéja*. Budapest, 1913. április 22.

¹⁷⁰ *Nyugat-matiné. Egyetértés*, 1913. április 22.

¹⁷¹ *Misztériumok. A Nyugat-matinéja*. Nap, 1913. április 22.

¹⁷² Budapest, 1913. április 22.

élet értelme. Az élet momentuma, amelyben az élet értelme, megérezkített valósággá válik.”¹⁷³

És ezt a színpadi megjelenítést, ezt az írói magatartást a magyar közönség mindig elutasította. 1913-ban éppúgy, mint 1945 után. Balázs Béla nem tanult az esetből, ellenkezőleg: „Konstatáltam [...], hogy értek a színpadhoz, és nagyon jó rendező volnék [...]. No, és még azt, hogy a misztériumok kitűnőek, és egyszerűen lehetne előadni őket.”¹⁷⁴

A matiné sikertelensége után a misztériumjátékból készült operát 1918. május 24-én mutatták be a budapesti Operaházban. Bartók Béla már 1911. július 8-án befejezte a művet, majd 1917-ben átdolgozta. Szegedy-Maszák Mihály az *Újítás az irodalomban és a zenében* című tanulmányában leszögezte, hogy Balázs drámáját zene nélkül alig játszották: „Balázs alkotása a 21. század felől nézve meglehetősen avított hatású, míg Bartók zenéje annak ellenére kiváló alkotás, hogy nagyon sok tekintetben kapcsolódik a 20. század elejének ízléséhez. Időről időre megfogalmazódott az észrevétel, hogy a szöveg is felelőssé tehető azért, ha olykor nem maradéktalanul sikerül az opera előadása.”¹⁷⁵

Kabaréból – kamarajáték

Furcsa kettőssége a színháztörténet-írásnak, hogy tetszetős emlékezősekből vett adatokkal dolgozik, de nemcsak a tendenciák felvázolásánál, hanem sokszor a történések megrajzolásánál is kiderül, semmit sem érnek az emlékező pillanatok. Bárdos Artúr is pontosan leírja, hogyan került a Nagy Endre által alapított és felvirágoztatott kabaré igazgatói székébe, mégsem az események érdekesekek ebben a történetben. A hivatalos színház bevezetetlen erődjét két úton lehetett megközelíteni a századelőn. Az új színpadművészettel kísérletező Bárdos csődbe jutott, de a kabaré, ez a népszerű műfaj továbbsegítette pályáján.

A kabaré jelentőségét, szerepét sokan sokféleképpen próbálták értelmezni, elemezni. A hazai kabaré pionírjai a budapesti mulatók német nyelvű műsorát akarták színesíteni, amikor megpróbálkoztak a látszólag lehetetlennel, és magyarul szólaltatták meg ezt a műfajt. A kezdeti nehézségek nem vették el a kísérletezők kedvét, s a merésznek és megvalósíthatatlannak tűnő terv széles körben tetszést aratott. Maguk a kabaréműfaj megteremtői sem szégyellték leírni, hogy ez a szórakozási forma üzletnek sem volt utolsó, s biztos megélhetést jelentett. Nem színvonaltalan, durva, alantas vicceket és jeleneteket várt a közönség; hanem elegáns, finom humorú, mívesen elkészített remekeket.

1901-ben alakult meg Berlinben a Bunttes Theater Ernst von Wolzogen költő és pamfletíró vezetésével, hpgy az alacsony színvonalú „brettli” színpadot

¹⁷³ Lukács György: *Balázs Béla, és akiknek nem kell. Összegyűjtött tanulmányok*. Gyoma, Kner Izidor, 1918. 50.

¹⁷⁴ Balázs Béla: *Napló, 1903–1914*. i. m.: 605.

¹⁷⁵ Szegedy-Maszák Mihály: *Újítás az irodalomban és a zenében*. In: *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Szerkeszti Szegedy-Maszák Mihály és Veres András. Budapest, Gondolat, 2007. 828.

- Dél-Németországban Brettl volt a varieté neve - megtisztítsa. Wolzogen színházát Überbrettlnek nevezte, amellyel a nietzschei Übermenschre utalt.¹⁷⁶

A berlini kabarédirektor szeme előtt a párizsi Chat Noir lebegett, ahol Rodolphe Salis festő és barátai 1881. november 18-án az első kabarét megnyitották. „Az a szándékunk – írta Salis –, hogy csípős gúnnyal kommentáljuk a politikai eseményeket, segítsük az embereket, megmutatván nekik, hogy milyen ostobák; leszoktassuk a pesszimistákat a kétségbeesésről; feltárjuk a filiszterek előtt az élet napos oldalát; letépjük a képmutatókról az álarcot. Hogy ehhez az irodalmi szórakozáshoz anyagot szerezzünk, csúszunk-mászunk, settenkedünk és hallgatózunk, ahogy ezt a macskák teszik a háztetőkön.”¹⁷⁷

Budapest a párizsi kabarét is német közvetítéssel ismerte meg. Zoltán Jenő, aki látta Berlinben Wolzogen kabaréját, 1901-ben megnyitotta a Tarka Színpadot, de a német nyelvű orfeumműsor még évekig nagyobb szenzációnak számított.

Időközben Yvette Guilbert személyében a francia kabaré is megérkezett Budapestre. A francia sanzonénekesnő 1893-ban járt először a magyar fővárosban, s „érdekes egyéniségével, lírai előadásmódjával, tökéletes szövegmondásával és drámai megjelenítőerejével meghódította a közönséget, és ihletett adott az igényes magyar kabaréstílus megteremtéséhez, mely irodalmi jellegénél fogva különbözött a montmartre-i énekes kávéházak frivol, harsány hangvételelétől” – írta a jelenségről Nyerges László.¹⁷⁸ Guilbert-nek Medgyaszay Vilma személyében követője akadt, s az énekesnő hamarosan a magyar nyelvű kabaré fő vonzerejévé vált.

Döntő változást azonban csak Nagy Endre kabarévezetői működése hozott. Nagy Endre 1907-től a Bonbonnière-ben, majd a Modern Színpadon nemcsak egyéni hangú, szókimondó, a politikai helyzetet maró szatírával kommentáló konferanszaival szerzett népszerűséget a magyar kabarénak, hanem oroszlanrészt vállalt a műsor átalakításában is. Commedia dell’arte-kra emlékeztető színpadi tréfák kerültek színpadra, a politikai és társadalmi eseményeket vidám kuplékban figurázták ki, és a külföldi sanzonokat magyar dalokkal cserélték fel.

Heltai Jenő így idézte fel a kabaré születésének pillanatát: „A magyar költők többé nem érik be azzal, hogy egy romlott idegen társadalom erkölcein és erkölcstelenségein mulassanak, hanem föleszmélnék és fölfedezik, hogy nálunk is hibák vannak. Ennélfogva megpróbálják színpadra vinni önnön félszegségeinket, önnön vétkeinket. Mámorosan kapnak a nagyszerű, új lehetőségeken: kis dalba sűríteni egy kis komédiát, egy kis prédikációt, figyelmeztetést, korholást, rámutatnak a rikító fonákságokra. Rendkívül tehetséges, fiatal muzsikusaink megzenésítik ezeket a dalokat, és a kabarék közönsége megértőn és bünbánóan tapsol az előadónak. A miniszterek, a rendőrség, a packázó hivatalnokok, a városi tanács, a féktelenkedő operettprimadonnák, a magyar nemesi előnévvel hivalkodó, de csak németül beszélő császári-királyi

¹⁷⁶ Bános Tibor: A pesti kabaré. In: *Magyar színháztörténet, 1873–1920*. Szerkesztő Gajdó Tamás. Budapest, Magyar Könyvklub-Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. 657.

¹⁷⁷ Idézi Ján L. Kalina: *A kabaré világa*. Budapest, Gondolat, 1968. 18.

¹⁷⁸ Nyerges László: Francia és olasz vendéjátékok. In: *Magyar színháztörténet, 1873–1920*. i. m.: 429.

generálisok hosszú sora hajtja fejét a kabaré nyaktilója alá: a kabaré nemcsak nevetet, hanem gyilkol is.”¹⁷⁹

A német orfeumokban megismert típusok: a félszeg kispolgár, a kikapós feleség, a kávéházakban lebzselők a modern magyar irodalom kiváló alkotóinak jóvoltából igényes alkotásokban kerültek a publikum elé. Jan L. Kalina *A kabaré világa* című 1968-ban megjelent könyvében a színháztípus magyarországi történetéről szólva a színészek közreműködését is kiemelte: „A Modern Színpad előadói típusfigurákat alakítottak ki, s ezek idényről idényre nagy sikerrel szólaltak meg a színpadról. Boross Géza eredeti előadásmódját ma is utánozzák; Vidor Ferike, a jellegzetes kupléénekesnő számára Gábor Andor írta a hánytvetett sorsú cselédlányok vidám és tragikomikus balladáit. Az állandósult műfajokat Gábor Andor és Kőváry Gyula új kabarészámokkal gazdagították »bluette« néven. Rövid, énekes bohózatok voltak, amelyeknek zenei elemét ismert melódiák, slágerek, nápdalok és operaáriákról írt paródiák alkották. A humor új forrását nyitotta meg a régi melódia összekapcsolása az új szöveggel, amely variálta és parodizálta az eredeti dalt. A bluette hamar népszerűvé vált a magyar kabaréban, és bizonyos változatban mindmáig fennmaradt.”¹⁸⁰

Bános Tibor már idézett összefoglalójában Nagy Endre *A kabaré regénye* című forrásértékű művének felhasználásával még szélesebb körképet adott. Megemlítette a vörhenyes hajú karcsú lány, László Rózsi nevét, aki „kissé nyers hangjával, spontán mozdulataival a füllelt Terézvárosi gamin szellemi telivér géniusza volt”, míg Kökény Ilona „a kávéházak traccsos, pipiskedő, hiszterizáló, férjet gyötrő, udvarlóit bolondító terézvárosi mamuskákat vitte a színpadra”. A férfiak közül Ferenczy Károly volt az első, „aki a kuplét valóban modern szellemben tudta előadni”, Huszár Károly pedig, aki később külföldön is elismert művész lett, itt a kabaréban Gábor Andor és Molnár Ferenc jeleneiben vesztette el keresztnevét, mert ettől kezdve haláláig mindenki csak Huszár Pufiként emlegette.¹⁸¹

A kabaré – ez a kissé lenézett múzsa – életformává és világnézetévé vált, túl azon, hogy jövedelmet biztosított, alkalmat adott a tehetséges, elhivatott embereknek, hogy ismertté tegyék nevüket és művészetüket. A kabaré egyszerre volt a színházi világ előszobája és hátsó udvara: beérkezett művészeknek hakti-lehetőség, kezdőknek iskola. A kabaré körül az új nemzedék művészgárdája tömörült, a nem „szalonképesek”. Tehetségük, költői és művészi elhivatottságuk ezt a szórakozási formát is megnemesítette, átalakította.

A közvélemény, különösen a kezdeti időben, hajlott arra, hogy a kabarét a szórakoztatás alsóbb fajaihoz sorolja. Ebben persze volt némi igazság, hiszen a műsor hatását alapvetően a nézők hangulata határozta meg. Az is megesett, hogy a közönség „itatta” a szereplőket, ezzel fokozva a komédiázó kedvet és az improvizációs hajlamot. A kabaréről kialakított túlságosan idilli képet mindenképpen árnyalni kell, amikor ezeket a jelenségeket elemezzük! Bárdos Artúr megjelenése sem csupán direktorváltás volt, hanem a nagykorúvá, elfogadottá vált műfaj útkeresésének egyik állomása. A konferanszié direktort követő szonett igazgató után – a Modern Színpadot Nagy Endrétől Medgyaszay

¹⁷⁹ Heltai Jenő: Medgyaszay Vilma. In: *Uó: Utazás enmagam körül és más vallomások*. Budapest, Papyrus Book, [1998.] 226.

¹⁸⁰ Ján L. Kalina: i. m.: 165.

¹⁸¹ Bános Tibor: i. m.: 664.

Vilma vette át 1914-ben – Bárdos Artúr volt az első olyan kabarévezető, aki nem volt írója, színésze, énekese, pénzüembere ennek a műfajnak; hanem a kabaréban művészeti irányvonalat vélt felfedezni. „Elméleti könyvet írtam a színpadművészetéről, vérfagyasztó Strindbergeket játszottam, mindez nem volt valami jó ajánlólevél a kabaré felé” – emlékezett Bárdos.¹⁸² Talán Max Reinhardt kabaréigazgatása (Schall und Rauch, 1901–1902) is hatással volt választására; de a magyar kabaréművészetben ezen túl is számos lehetőség rejlett. A kabaréban azonban az elméleti gondolkodás csak akkor hasznos, ha hasznot, profitot hoz. A kabaré művészi színvonalát csak a közönségsikerrel lehetett kifejezni. Itt csődöt mondhatott volna minden esztétizálás. Az, hogy Bárdos Artúr nem esett ebbe a hibába, bizonyította, hogy helye van a főváros színházi életében.

Bárdos Artúr a Modern Színpadon lett valódi színházigazgató: elfogadták a színészek és a közönség is. Színházi szakértelmét nem a kávéházi asztaloknál megszületett recenziók határozták meg – az előadásszám, a jubileum, a sikeres széria biztosított számára rangot. Képes volt a színházba járási szokásokat megváltoztatni. Nagy Endre első fellépését közbekiabálások szakították félbe, Pálmay Ilka berekedt a füstös helyiségben. Bárdos Artúr 1916-ban a belvárosban színházat alapított a kabaré számára.

A kezdet azonban nem volt ilyen egyszerű és sikeres. Nemcsak a kollégák idegenkedését kellett legyőznie Bárdos Artúrnak, de valamivel pótolnia kellett Nagy Endre konferanszait is. A kabaréban a kezdetektől fogva játszottak rövidebb jeleneteket, egyfelvonásosokat. Ezek a párbeszédben írt jelenetek csak formailag hasonlítottak az „egész estét betöltő” színjátékokhoz. Egyszerű cselekmény, tipikus, karikatúraszerű jellemek, verbális humor jellemezte őket. Mivel a színjáték valamennyi eleme a valószerűtlent, a blódlit erősítette, a díszletet is ebben a szellemben tervezték, a színrevitel is ezeket a sajátosságokat követte.

Bárdos Artúr mesterének, Max Reinhardtnak példáját követve alakította át kabaréját az évek során kamaraszínházzá. Valójában csak a tendenciában van némi hasonlóság, hiszen a Modern Színpad Bárdos Artúr igazgatása idején sem a politikai, sem a művészeti életnek nem állított görbe tükröt. Reinhardt a Schall und Rauch kabaréban művészeti programját alapozta meg: ezt az időszakot a korabeli színházművészet kánonjait elvető tapogatózás, a potenciális közönséggel való közvetlenebb, kötetlenebb kapcsolatteremtés, a Brahmával való teljes szakítás jellemezte. Ennek jegyében 1902-ben már Strindberg-egyfelvonásosokat tűztek műsorra. Bárdos nem volt, nem lehetett ilyen erőszakos Budapesten. Ebben bizonyára befolyásolta az Új Színpad megszűnését előidéző gazdasági kudarc, melyet nem feledtetett a művészi dicsőség. Nem változtatta meg tehát a Modern Színpad műsorának lényegét, nem alakította szatirikussá, gunyorossá, hanem finom eszközökkel, tudatosan „rendezett”. Az éppen születőben lévő színjátéktípuson viszonylag könnyen bemutatthatta rendezői művészetének legalább néhány jellemzőjét. A műsor átalakítása elkerülhetetlenné vált, hiszen a hagyományos kabaréjelenetekhez nem illett volna az új scenírozás. Bárdos Artúr pedig a Modern Színpad élén sem lett hűtlen korábbi eszméjéhez, a színpad dekoratív reformjához: „optikai és fonetikai hatásokban kell keresni a színpad lényegét. E hatások a képzőművészet és a zene hatásai” – írta *Az új színpadban*.¹⁸³

¹⁸² Bárdos Artúr, 1942. 31.

¹⁸³ Bárdos Artúr, 1911. 16.

Olyan darabokat kellett a műsorba illeszteni, amelyek környezete (helyszíne, tere) hangsúlyos, szinte a színjátékszöveggel egyenrangú alkotóelemmé vált az előadás során.¹⁸⁴

Emőd Tamás *Vajon mit csinálnak?* című „kis darabja” – a szerző így határozta meg írása műfaját – több szempontból alkalmas volt arra, hogy a színpadművészet új törekvéseit reprezentálja. Az orosz hadifogságban játszódó történetet orosz és magyar népzenevel, etnográfiai részletességre törekvő díszlettel, az orosz és a magyar karaktert elkülönítő játékkal kellett színre vinni. Nem lehetett az állandó figurákat, az állandó szituációkat, a közismert pesti színhelyeket segítségül hívni. Szirmai Albert zenéjéből, Emőd Tamás verseiből és dialógusaiból Bárdos Artúr készített szcenáriumot. Ezzel a szokványos háborús alaptörténet – a szerelmes leány megszőkteti az ellenséget – színjátékká, „kis darabbá” vált. Az erős akusztikai és vizuális hatásokat felhasználó jelenet az önfeledten szórakozó, a háborús győzelemben még feltétlenül bízó közönséget egy csapásra megfosztotta a hétköznapi racionális (?) alapokra fektetett hivatalos ellenséggyűlöletétől. Az emberi sorsok, szokások, érzelmek közös írói és rendezői akarattal olvadtak harmóniába.

A közönség a kabaréban elfogadta az egyfelvonásos műfaját. Nem a klasszikus szabályok szerint készültek ezek a művek – inkább impresszionisztikus látásmód ihlette őket. A háború kitörése előtt a politikai küzdelmek a pártszínek által áttekinthetőnek, egyértelműnek tetszettek, ám a világháború összezavarta az addig oly világosnak vélt rendet. Nem létezett többé abszolút igazság. Az egyetemes erkölcs és etika más ítéleteket követelt meg, mint a nagyhatalmi érdek. Ezt az ellentmondást nem lehetett a közélet fórumain feloldani, hiszen a háború elítélése hazaárulással volt egyenlő. A kabaréban sem tartották pacifista propagandát, de megkísérelték a Höfer-jelentések térképátlait étellel megtölteni. Az apró benyomásokból összeálló színpadi képeket az a befogadói attitűd legalizálta, mely a hivatalos háborús propaganda feltétel nélküli elfogadása helyett önálló véleményformálásra törekedett.

Emőd Tamás már említett jelenete (nevezzük így jobb szó híján), a *Vajon mit csinálnak?* bemutatta, milyen értelmetlen az ellenségeskedés, a gyilkolás, hiszen az emberi kultúra közös gyökerű, „minden ember testvér”, az érzelmeket és szenvedélyeket pedig a hadüzenet sem szüntetheti meg. Ezt a gondolatot szolgálta a Rippl-Rónai József tervezte idilli kép: „Szibériai parasztház. A falon ortodox szentek, fekete Mária-kép, tarka tányérok; a kemencén szamovár és balalajka. Ablakon át kilátni a havas fejű kínai hegyekre.”¹⁸⁵ Sajnos Rippl-Rónai díszletéről csak a Színházi Életben fennmaradt fekete-fehér nyomat tanúskodik, amely semmit sem ad vissza a színpadkép színeiből és árnyalataiból. Azt azonban megállapíthatjuk, hogy a hazai parasztházakban is meglévő tárgyak: kemence, bölcső, láda, mézeskalácsszív, szóttések; illetve az ortodox vallást idéző, kereszt alakban falra helyezett ikonok kerültek hangsúlyos helyre a színpadon. A tatár leány viselete és a kézimunkák ragyogó színei éles kontrasztot képezhettek a sötét háttérrel és a sötét katonaruhában ülő

¹⁸⁴ A teljesség kedvéért: a Nagy Endre vezette kabaré a karikaturisták révén is kapcsolatban állt a képzőművészettel, a Medgyaszay Kabaréban pedig Márkus László szcenírozta Nádor Mihály és Emőd Tamás *A két gránátos* című jelenetét. (1915. március 4.)

¹⁸⁵ Emőd Tamás: *Ferenc Jóska ládájából*. Budapest, Dick Manó, 1917. 71.

férfialakokkal. A színpad közepén elhelyezett ajtó a bezártságot jelképezte, míg a jobb oldali ablakon át előtűnő kínai hegyek a karnyújtásnyira lévő szabadságot. A díszlet egyetemes paraszti kultúrára utaló motívumai mellett a felcsendülő magyar népdalok és a folkloristák által hadifogolytáborban gyűjtött orosz népdalok is az ellenségeskedés értelmetlenségét hangsúlyozták. A Medgyaszay Vilma tolmácsolásában elhangzott altatódal szövegét állítólag Gorkij írta.¹⁸⁶

Minden kabaréről szóló elemzésben szerepel, hogy a nagyvárosi élet ábrázolásában, a fővárosi típusok bemutatásában úttörő szerepe és átütő ereje volt ennek a színjátéktípusnak; és az is, hogy az úgynevezett budapesti nyelv megteremtése a kabarének köszönhető: „A pesti dal, ami a muzsikát illeti, pont megfelelője annak a speciális pesti irodalomnak, amely a fővárost felfedezte. Valami kasírozott, stilizált cigányosság van benne, a városligeti hinták sípládáinak jellegével. Valami franciás sikk, valami fővárosi szegényes fényűzés; ugyanaz, amit szegény és csinos masamód-lányok jó cipőin, ízléses kalapjain és öntudatos, affektált járásán csodálhatunk. Valami nekikeseredett züllöttség és fölényes fásultság, ami az élet lélekvesztettjeit, a művészeket jellemzi. Valami léha lenézése a nemes férfias nagy akarásnak és kimosolygása mindennek, amit a közönséges ember komolyan vesz” – írta Csáth Géza.¹⁸⁷

A kabaré az első világháború éveiben látványosan szakított a parasztábrázolás addigi sablonjaival. A Katolikus Szemlében Tordai Ányos hívta fel a figyelmet erre a váltásra: „A háború a magyar parasztot is szebb világításba helyezte. [...] Tudjuk és hirdetjük, hogy a magyar paraszt az a nemzetfenntartó elem, melyben fajunk ősi erényei legszebben tündökölnék” – írta *A háború költészete* című tanulmányában.¹⁸⁸ A városi, elsősorban élclapirodalomban megjelenő parasztfigurákat a piaci árusok, a rendőrség kötelékében állók és a háztartási alkalmazottak ihlették. Az első világháború nemcsak a Monarchia végső vergődése volt, hanem olvasztótégelye lett a kiegyezést követő modern magyar polgári társadalom rétegeinek. A háború miatt különféle kultúrájú, társadalmi és vagyoni helyzetű embercsoportok élhették át az egymásra utaltság, egymásra találás élményét. A kabaréban előadott művekben immár nem népszínmű-parasztok léptek színpadra, a humor forrásául a magyar vígjáték hagyomány legerősebb, legeredetibb vonása szolgált. Az a jelenség, hogy a paraszti származású katonák idegenben is természetes módon, hagyományaikát megőrizve viselkedtek. Nem akartak alkalmazkodni az új környezethez; ellenkezőleg: az idegen szavakat a maguk szájára íze szerint formálták. A népi bölcsesség, a paraszti gondolkodásmód, a naiv kultúra nem egzotikumként szolgált a színi hatást. A természetközelségből fakadó látásmód képes volt a racionális gondolkodással nehezen megérthető jelenségeket kommentálni, az érzelmek természetes kifejezésével pedig feloldották a természetellenes helyzetet: a hétköznapi embereknek a háborús ellenségeskedés jegyében fogant egymás iránti gyűlöletét.

Bárdos Artúr a játékstílust is felfrissítette. A kabaré jellegzetessége volt a rögtönzés, a sokszor csak nagy vonalakban rögzített szöveg. Nagy Endre a

¹⁸⁶ N. N.: A Modern Színpad második hónapja. Színházi Élet, 1915. 6. sz. 3.

¹⁸⁷ Csáth Géza: A pesti dal (Nyugat, 1908). In: Uő: *A muzsika mesekertje. Összegyűjtött írások a zenéről*. Szerkesztette és sajtó alá rendezte Szajbély Mihály. Budapest, Magvető, 2000. 99–100.

¹⁸⁸ Katolikus Szemle, 1916. 587.

színész ösztönös komédiázó kedvére, karikírozó ötletességére számított: „A kabaré programszerű iparkodásom szerint végképp elszakadt a színpad tér- és időbeli megkötöttségeitől. Tréfáiban, commedia dell'arte-szerű rögtönzéseiben, paródiáiban, nézőtérbe belenyúló mókáiban külön paródiaművészet alakult ki, amely a kabarét tökéletesen függetlenítette a színháztól. Ezek a műfajok a színészkedés ősi, legelső próbálkozásából alakultak ki, de kikerekített formájukkal itt jelentek meg először a közönség előtt.”¹⁸⁹ Ezzel szemben Bárdos tudatos rendezőművészettel állította színpadra az egyfelvonásost: „ezt a kis műfajt még sokkal csiszoltabban, tökéletesebben, a hangulati elem tudatos és teljes kicsengetésével szabad csak színpadra állítani. A kabaréban és később a Belvárosi Színház első évében több egyfelvonásosnak volt ezután átütő sikere. Kétségtelenül kiderült, hogy meg lehet ezt a műfajt nálunk is honosítani, de az is kiderült, hogy ez csak a legcsiszoltabb előadásban lehetséges.”¹⁹⁰ Ugyanakkor Bárdos Artúr szem előtt tartotta másik alapelvét is, mely szerint minden darabot a saját stílusában kell játszani; ezért ő sem zárkózott el a rögtönzésen alapuló játéktól. Harsányi Zsolt *Szövetségese* című, eredetileg tíz perces tréfája csaknem egyórás produkcióvá dagadt: „mindenkinek támadt hozzá valami ötlete, a színészek esténként agyonrögtönözték a hálás színpadi helyzetet és a tízperces darabocska már csaknem egyórás produkcióvá dagadt fel a 200. előadás táján”.¹⁹¹

Az aláfestő zenével, versekkel, sanzonokkal illusztrált képekben a színészek játéka közel állt Bárdos ideáljához: a színpad előterében, a zenei-képzőművészeti kerettel harmonizáló, finom mozdulatokkal éltek a szereplők. Kiemelkedő alkotás volt Reinitz Béla és Emőd Tamás *Lotharingia* című jelenete, amelyről ezt jegyezte fel a Színház és Divat újságírója: „A szép verseken és hangulatos zeneszámokon kívül külön is megragadja a nézőt ennek a kis zenés játéknak a beállítása: a színpad a teremnek egy sarkát ábrázolja, a nagy ablakon keresztül fehéren csillog a havas táj, s benn a szoba sarkában egy hatalmas barokk óra. Az óra egyik oldalán egy sevrès-i porcelán női figura, a másik oldalán egy meissenai gránátos. Az óra zenélni kezd, a porcelánfigurák megelevenednek, és beszéljük, telve a mai viharos időkre való vonatkozásokkal, szembeállítja a most harcban álló népek eme két porcelán-képviselőjét.”¹⁹²

Emőd Tamás nemcsak jelenetekkel, hanem háborús verseivel is szerepelt a Modern Színpad műsorán. Hogy Bárdos Artúr kabaréja ebben a műfajban is különleges élménnyel szolgált, Tóth Árpád igazolta, aki egyébként utálatosnak találta a „vérből szűrt limonádét”, a „szentimentális hatásokra és hősi csattanókra s nem ritkán méltatlan viccekre” vadászó háborús kuplékat és poénverseket.¹⁹³ Emőd Tamás lírájáról azonban így írt a Nyugatban: „már fölöttébb fiatalon rendkívüli formakészsége tette figyelemreméltóvá. Pattogó ütemeivel, sokszótagú rímeivel ma még tökéletesebb, s ha a zord és drámai balladák

¹⁸⁹ Nagy Endre: *A kabaré regénye*. Sajtó alá rendezte Károly Márta. Budapest, Palatinus, 2000. 150.

¹⁹⁰ Bárdos Artúr, 1942. 32.

¹⁹¹ Bárdos Artúr, 1942. 33.

¹⁹² Három egyfelvonásos. A Modern Színpad premiérje. Színház és Divat, 1917. 7. sz. 31.

¹⁹³ Tóth Árpád: *Háborús lírikusok* (Nyugat, 1916). In: *Uő: Prózai művek. Tanulmányok, bírálatok, hírlapi cikkek, 1914–1928. Zsengék*. Sajtó alá rendezte Kocztur Gizella közreműködésével Kardos László. Budapest, Akadémiai, 1963. (Tóth Árpád összes művei, 4.) 43.

műfajához nincs is kellő nagy stílus alakjellemező ereje, eszközei mégis odáig segítik, hogy a kabarésanzonek szerény kereteit akárhányszor megragadó mozgalmasságszívünkig izzó lírai hangulat foglalatává nemesíti.”¹⁹⁴

A kabaré műsorára és játéktílusára frissítően hatott az új épületbe való átköltözés. 1916-ban a Koronaherceg utca (ma Petőfi Sándor utca) 6-os számú házában, Herquet Rezső és Falus Elek tervei szerint kialakították a főváros első kamaraszínházát. (Az épület ma a Katona József Színház játszóhelye.) A Modern Színpad kabarének hasznára vált ugyan a háborús konjunktúra, ám a szinte naponta jelentkező versenytársakkal szemben új stratégiát kellett kidolgozni. Egyáltalán nem erőltetett az a színházművészeti fejlődési modell, amely bizonyítja, hogy minden életképes színjátéktípusnak önálló, a körülményekhez és az építetők pénzügyi lehetőségeihez mérten európai színvonalú hajlékot emeltek Budapesten. Bárdos Artúr tudatos művészi elképzeléseinek köszönhető, hogy a Modern Színpad a Koronaherceg utcában nem vált belvárosi kabarészínházzá. Bárdos pályájának első jelentős korszakhatára az 1916-os színházépítés. A pályakezdés tapogatózó lépései, az ideiglenes játszóhelyeken megrendezett színházi előadások, az elhagyott kabarédirektori poszt után a Modern Színpad új épületbe való költöztetése jelképes aktus. A kabaré hívei ugyan nem győzték hangsúlyozni, hogy a műsor az új helyen is változatlan marad, de mind a színház földrajzi fekvése, mind építészeti adottságai azt sejtették, hogy nem csupán a kabaré polgárjogának teljes elismeréséről és a közönség színházba járási szokásainak gyökeres megváltozásáról van szó. A színházépület külső díszítése, belsőépítészeti kiképzése, Iványi Grünwald Bélának hat művészi képe, a nézőtér intim hangulata a színház társulatának művészeti és gazdasági törekvéseit tükrözte. A műsorpolitikán túl alapvetően az épület földrajzi fekvése és a nézőtér nagysága határozta meg a közönség szociológiai összetételét.

Amikor Bárdos Artúr a Koronaherceg utcai színházhelyiséget megálmódta, nem felejtkezett meg *Az ideális színház* című anketon elmondott gondolatairól; az elkészült színházon észrevehetőek a kamaraszínház jellegzetességei. Ekkor már tíz éve állt a berlini Kammerspiele, amely sok tekintetben mintája volt a Modern Színpadnak. Mindkét színház pompájának alaptónusát a kör alakú foyer jelentette. A nézőterek nagysága is szinte megegyezett. A Kammerspielébe huszonkettő, a Modern Színpad épületébe huszonnégy széksort terveztek. S volt még egy hasonlóság: mindkét színház színpadát körhorizont zárta. Viszont a Kammerspielében nem volt páholy, ám úgy tetszik, Budapesten nem lehetett enélkül színházat emelni.

Bárdos és társulata már félig csatát nyert az új színház pompás előkelőségével, a belváros elegáns bevásárlóutcájában való elhelyezésével. A megnyitóról szóló tudósítások rajongó hangját jól szemléltetik Szini Gyula elragadtatott sorai: „A hosszúkás, fehér színben tartott nézőtér páholymélyedéseivel, modern stukkó díszítésű plafonjával, lünettjeinek festményeivel, csillárjaival és villanykandeláberjeivel harmonikusan záródik le a proscénium és a függönykeret mesésen kellemes íve által.”¹⁹⁵

A színháznyitás ünnepi aktusa jó alkalom volt arra, hogy Bárdos Artúr tevékenységét értékelje a színházi szakma. A *Színház és Divat* című lap így írt:

¹⁹⁴ Tóth Árpád: Két háborús verseskötetről (Nyugat, 1916). In: Uő: i. m.: 24.

¹⁹⁵ [Szini Gyula] Sz. Gy.: A Belváros színháza. Pesti Napló, 1916. november 19.

„Bárdos Artúr a Modern Színpad igazgatója, aki a belvárosi színház nagyszerű ötletét kitalálta, azon fehér hollók közé tartozik, akik ritka esztétikai tanulságot és ízlést, finom irodalmi ítéletet, biztos művészeti érzéket és színvonalat mondhatnak a magukénak, képzett és elismert esztéták és műbírálók – mégis jó színigazgatók.”¹⁹⁶

A színházavatón Bárdos Artúr ismertette a Modern Színpad új programját is. A lapok néhány soros beszámolóiból arra következtethetünk, hogy Bárdos legelső elméleti művében, *Az új színpadban* megfogalmazott elveket tárta ismét a nyilvánosság elé.

A Bárdos Artúrról szóló fent idézett véleményből, amely elsősorban dicsérni akarta a rendezőt, kitetszik, hogy a színházban sem az okos elméletet, sem a tudós szakértelmet nem mérlegelte a közönség; kizárólag siker esetén méltányolta a színházvezető munkáját. A Modern Színpad új tervei csak akkor számíthattak elismerésre, ha közönségsikerrel párosultak. A vegyes műsor miatt azonban megtévesztő lehetett ez a siker. A publikum hangulatát szeretett kedvencei – komikusok, sanzonettek és egyéb mulattatók – határozták meg. A közönség nagyobb része a kabaréért, nem pedig Bárdos Artúr új színpadművészeti törekvései iránti kíváncsiságból váltott jegyet – végül persze megcsodálták a kamarajátékokat is. Bárdos tisztában volt ezzel; 1946-ban így emlékezett: „Valahogyan tetszett a közönségnek ez a tarkaság, gazdagság, az artisztikus díszletekkel, teljes színházi előadásban bemutatott színdarabok és közbül a kis aktuális tréfák és a válogatott, népszerű néhány magánszám: Medgyaszay Vilma, Kökény Ilona, Boross, Sajó.”¹⁹⁷

Elsősorban azért voltak vonzóak ezek a bemutatók, mert kedvelt színészek léptek bennük színpadra. Eseményszámba ment, ha a komikus Rózsahegyi Kálmánt tragikus szerepben lehetett látni. Az is nagy izgalmat váltott ki a közönség soraiban, hogy Medgyaszay Vilma oroszul énekelt.

A személyi feltételek mellett az új színházban a biztonságos, modern technikai háttér is megteremtették. A színházi előadás sikerének alapvető feltétele, hogy minden pillanatában megtervezett, „megrendezett” legyen – de a hatás egy csapásra elvész, ha technikai jellegű hiányosságok, akadályok és hibák zavarják az előadást.

A Modern Színpad scenikai törekvései szervesen kapcsolódtak Bárdos Artúrnak a színpadi kép forradalmi megújítását sürgető elképzeléseihez. Az elemzett Rippl-Rónai József díszlethez hasonlóan a Modern Színpad tervezői, immár a Koronaherceg utcai színpadon olyan megoldásokra törekedtek, amelyek nem csupán dekorációként szolgáltak, s nemcsak az volt a funkciójuk, hogy a színjáték hangulatát felidézzék. A művészek az élő alakokat (színészek) és a valóságos tárgyakat (kellékek) igyekeztek művészi kompozícióba egyesíteni: háromdimenziós képet komponálni. Ebben segítségükre volt a körhorizont, melyet Bárdos Artúr a Modern Színpad talán legfontosabb színpadtechnikai újdonságának tartott. A körhorizont ugyanis – szimbolikusan is felfogható ez a mozzanat – eltüntette a háttérfüggönyt, melyre városokat, erdőket, utakat festettek. A körhorizont azt is lehetővé tette, hogy ne a háttérfüggöny elé kerüljenek a

¹⁹⁶ N. N.: A belvárosi színháza. Színház és Divat, 1916. 10. sz. 8–9.

¹⁹⁷ Bárdos Artúr: *A harmincéves Belvárosi Színház*. Budapest, Budapest Székesfővárosi Irodalmi és Művészeti Intézet, 1946. (A Budapesti Könyvtár, 5.) 5. (A továbbiakban: Bárdos Artúr, 1946.)

tárgyak, hanem széles, megvilágított térbe. Igazi újdonságot jelentettek a saját árnyékukkal elevennek ható „plasztikus” díszletek, melyeket a színháztörténetben leelőször Max Reinhardt alkalmazott. (Wilde: *Salome*, Kleines Theater, 1902.) Ekkor vonult be a modern díszletművész a színházba.¹⁹⁸

Bárdos kissé el is túlozta a körhorizont jelentőségét, melynek állandósulása a színpadon egyre inkább teher lett.¹⁹⁹ A körhorizontnak egyenesen a sztár szerepét szánta új színházában, ám nem akadt világosító, aki kezelni tudta volna az Osztrák-Magyar Monarchia első körhorizontját. A színészközpontú hagyomány sem kedvezett a látszólag öncélú színpadtechnikának.²⁰⁰ Amikor Bárdos Artúr 1943-ban a 20. század első felének színházművészetére visszatekintve értékelhette pályáját, varázsos találmánynak nevezte a körhorizontot, amely „szinte igazi, párát lehelő levegőegyet, éghatmoszférát varázsolt, és kiküszöbölte a szuffitarongyokat, a színpad e szörnyű csökevényét.”²⁰¹ Beismerte azonban, hogy bár az impresszionista festészet hatására kísérleteztek a színpadi kép reformjával, a körhorizont a „naturalizmus felé terelte a díszletet, mert ez a valószínű levegőegyet plasztikus fákat és házakat követelt, és legfeljebb csak a sötét, éjszakai világításban tűrt meg festett díszletrészeket”.²⁰²

A Modern Színpad meghatározó jelentőségét hiba volna csupán személyi adottságokkal és technikai kérdésekkel magyarázni. Az ismeretlen társulat, az idegenlenséget hangsúlyozó alkalmi játszóhely és a munkásság körében végzett közönségszervezés együttesen eredményezte, hogy az Új Színpad nem vált, nem válhatott jelentős kamaraszínházzá. Hiába tett Bárdos Artúr kísérletet a színpadkép, a színjátszóstílus és a repertoár megújítására – hiányzott az a szellemi izgalom, amely a Dembinszky utca és az Aréna út sarkára vonzotta volna a közönséget. Paradox módon éppen az első világháború teremtette meg azt a gazdasági és szellemi környezetet, amely lehetővé tette a kamarajáték döntő sikerét. A hátszágban először bezártak minden színházat, majd az elhúzódó háborún meggazdagodók életformájává vált az esti és éjszakai élet. A gazdasági biztonság, melynek védelmében hónapokig ugyanazt a műsort játszhatták a kabaréban, megengedte a kísérletezést. Olyan jelenetek kerülhettek színre sorozatosan, melyeket a biztonságra törekvő öncenzúra eleve halálra ítélt volna. De a háború csak a társadalom szűk rétegének életébe hozott elégedettséget, gazdagságot és létbiztonságot.²⁰³ A világháború elvesztésének

¹⁹⁸ Staud Géza: *Reinhardt*. Budapest, Gondolat, 1977. 47.

¹⁹⁹ Walter Unruh: *ABC der Theatertechnik*. Halle, VEB Carl Marhold Verlag, 1959. 78.

²⁰⁰ „Azon az első és utolsó próbán a mindig derűs és kedves, sohasem hiszterizáló, vagy mint a színháznál mondják »hisztizó« Mészáros Giza sírógörcsöt kapott, és zokogva kiabálta, hogy én csak a másik sztárral: a körhorizonttal foglalkozom és nem az ő játékaival...” Bárdos Artúr, 1942. 38.

²⁰¹ Bárdos Artúr: *A színház műhelytitkai*. Budapest, Stílus, 1943. 171. (A továbbiakban: Bárdos Artúr, 1943.)

²⁰² Bárdos Artúr, 1943. 171.

²⁰³ „Az első világháború – a hadiszállítások és az ezek nyomán 1916 második felétől érezhetővé vált rendkívüli, már inflációs jellegű pénzbőség révén – megnövelte Budapest gazdag embereinek számát. Ez a város legnagyobb adózóit vizsgálva jól látható. 30 és 40 ezer korona közötti évi adót 1913-ban még csak egy, négy év múlva azonban már 12 személy, 9 ezer koronán felüli évi adót pedig 1913-ban csak 104, 1917-ben viszont már 200 személy fizetett.” Vörös Károly: *A világváros útján, 1873–1918*. Budapesti Negyed, 20–21. sz. 1998. 115.

lehetősége előrevetítette a nagyhatalmi státusz megingásának, a birodalom széthullásának rémképét. A gondoskodó állam eszméje immár a múlté volt. A páter familiárisként – „ferencjóska” – számon tartott ősziülő császár és király mítosza szertefoszlott. Ebben a történelmi és politikai helyzetben nehéz volt a hatalmat tisztelni, mely beváltatlan ígéreteivel illegitimé tette magát. A kabaréműsor témája sem lehetett immár a közeli győzelem diadalmámora vagy a harctéren harcoló katonák vitézsége és emberi helytállása. Zolnai Béla *Ars imperatrix* című írásából kiderül, hogy a háború során felgyorsult az élet ritmusa, megsokszorozódtak az élmények, amelyek ismeretlen érzéseket szültek: „A háború leleplezte az embert mint érzelmes lényt, és megmutatta, hogy az érzelem, az esztétikum életszükséglet. Mindenütt az élmények művészi földolgozását szomjazzuk, ezt tárja elénk minden sor írás, amely a háborúval foglalkozik.”²⁰⁴ Talán Zolnai gondolatai nyomán született meg Vörös Károly összegzése: „A háború meggyorsította azt a folyamatot, melynek során egyre többen váltak érzékenyvé nemcsak a valóság tudomásulvétele, hanem annak újfajta kifejezési formái iránt is.”²⁰⁵

A Modern Színpad három jelentős bemutatót tartott 1916–1917 között. A színházavató előadás (1916. november 19.), Herczeg Ferenc *Karolina avagy egy szerentsés flótás* című színjátéka a hagyományos német–magyar (kuruc–labanc) szembenállást a szerelmi virtus tematikájába rejtve tartotta ébren. Az új színházépület hangulatához egyébként is illett a Mária Terézia korában játszódó történet. Bár a főszereplő magyar nemes katonaként szolgált a császárvárosban, mégis a békebeli jómódot, nyugalmat idézte fel az előadás fuvolára írt kísérőzenéje, a válogatott italok és ételek emlegetése, s a gáláns kaland lehetősége.

A Modern Színpad meghatározó darabja volt Szép Ernő *Kávécarnok* című egyfelvonásosa (1917. február 15.), amely dacára, hogy a kabaréjelenet klasszikus helyszínén játszódik, s klasszikus kabarétémát dolgoz fel, több szempontból is rendhagyó. A kávéházban a kispénzű, árván maradt pesti magánzó, Alajos egymás után falja a kuglófokat, ám az egykor szebb napokat látott özvegy budai úriasszonynak, a kávémérés tulajdonosnőjének, Fannynak csak egyet-egyet vall be fizetéskor. A tulajdonosnő a házasság reményében eleinte elnézi a férfinak ezt a csalást, ám amikor rádöbben, hogy a férfi nem az iránta érzett szerelemből ül naphosszat üzletében, felelősségre vonja. Szép Ernő a lélekben lejátszódó szerelmi fogócska színrevitelével elrugaszkodott a kabaré bevált formakészletétől. Hiszen nem szavakkal és mozdulatokkal túlozza el az asszony férjfogási kísérletét, hanem a dialógus célját és jellegét szemlélteti a (talán a némafilmekből átvett) burleszk kergetőzéssel a színpad közepén. Az asszony szerelmével üldözi a férfit, aki azonban nem az ajtó felé menekül, hanem körbe-körbe futva, így kéreti magát. Az üldözés és a menekülés ilyen színpadi megvalósítása önmagában is groteszk, s mivel a cselekménysort és a fogalmat összekapcsoló metafora – *férjfogás* – nem hangzik el, ez a Szép Ernői ötlet megelőlegezi az abszurd színházi formanyelvet. Szép Ernő monográfusa, Purcsi Barna Gyula szerint a *Kávécarnok* nyelvezete is abszurd: „nyelvében mintha megváltoznának már a bergsoni gépies ismétlések. A jellemzés, ironia, hangulatteremtés mellett monotoníájukkal hatnak a közönségre, mintegy

²⁰⁴ A Hét, 1916. 530–531.

²⁰⁵ Vörös Károly: i. m.: 172.

előlegezve az abszurd színház konvencionálisra és elgépiesedésre reagáló sokkterápiáját.”²⁰⁶

Talán éppen azért maradhattak el ebből a társalgásból a színházi szóismétlések, mert a dialógus mellett a szokatlan színpadi akció is lekötötte a közönség figyelmét.²⁰⁷

A további jelenetek sem szokványosak, mintha Szép Ernő önmagát parodizálná, hiszen nem az érzelmek és az érzékek játsszák a főszerepet. A leánykérést Alajos azzal tekinti véglegesnek, hogy ha már a Fanny ujja felpróbált gyűrű nem akar lejönni, hát maradjon rajta: „Akármeddig, ameddig csak élünk” – mondja.²⁰⁸

A kis történetet Vitéz Miklós író magyarázta a *Műkedvelők színháza* című sorozatban. Felhívta a figyelmet arra, hogy az éles és távol eső dolgokon át érlelődik és fogalmazódik meg két ember vonzalma. „Egy hangulatsorozat ível a szürke hétköznapiságból az örök emberibe.”²⁰⁹ A legnehezebben megvalósítható színészi feladatról pedig ezt írta: „A két főszereplő alakjában sok félszeg ügyetlenség van, de nem szabad bohózszerűen felfogni és kiélesíteni.”²¹⁰

Karinthy Frigyes *A bűvös szék* címmel írt jelenetet a Modern Színpad műsorába (1917. október 13.). Az írás látszólag a Nagy Endre-féle politikai kabaré hagyományait újította fel; de feltűnő benne, hogy nemcsak a politikusokat (Miniszter, Államtitkár), hanem a tudós- és művészársadalom jellegzetes képviselőit (Szív Sándor író és Fulda orvos) is maró szatírával ábrázolta. A darab során bebizonyosodik, hogy az emberek sem a közéletben, sem a magánéletben nem viselkednek őszintén; eluralkodott a hazugság és a képmutatás. Szalay Károly Karinthy Frigyesről szóló monográfiájában bizarr ötletnek nevezi a művet, mely éles társadalomkritikát hordoz. Szalay utópisztikusnak és fantasztikusnak tartja az ötletet, hogy a bűvös karosszékben a korszak legtipikusabb alakjai kifecsegik legőszintébb gondolataikat.²¹¹ Öntudatlanul szemtől szembe mondja el mindenki mindenkinek azt, amit egyébként csak az illető háta mögött merne. Az Államtitkár kénytelen szembenézni a szomorú ténnyel: őt csak hivatalból szeretik az emberek. Elkeseredett dühében mindenkit kizavar a színről, majd – a Színház és Divat beszámolója szerint Vendrey Ferenc ötletével – az összecsapódó függöny előtt azt harsogja a közönségnek: Ki innen!... Ki innen!²¹² Később Karinthy alaposan átdolgozta, s továbbírta a jelenetet egyfelvonásos komédiává: Beesteledik, s megjelenik a feltaláló, aki úgy érzi, hogy forradalmi találmánya által eltűnik a ravasz, gonosz kicsinyek országa. Az Államtitkár kezébe revolvert ad, hogy rögtön végezzen magával. Ezzel a feszült pillanattal a jelenet túllépett a politikai paródia szabályain: felsejlett maga az élet, hiszen ebben a korban gyakori „megoldás” volt az öngyilkosság. Ám halállal mégsem lehetett a kabaréban komédiát zárni. Karinthy ezt a gordiuszi csomót úgy vágta el, hogy lerántotta a leplet a színházi előadás hazugságáról – Vendrey ötlete nyomán: a színészek kiléptek szerepükből,

²⁰⁶ Purcsi Barna Gyula: *Szép Ernő*. Budapest, Akadémiai, 1984. (Kortársaink) 99.

²⁰⁷ Henri Bergson: *A nevetés*. Budapest, Gondolat, 1986. 80.

²⁰⁸ Szép Ernő: *Kávécarnok*. Budapest, [kiadó nélkül, év nélkül]. (*Műkedvelők színháza*) 51.

²⁰⁹ Szép Ernő: i. m.: 33.

²¹⁰ Szép Ernő: i. m.: 33.

²¹¹ Szalay Károly: *Karinthy Frigyes*. Budapest, Gondolat, 1961. 134–135.

²¹² N. N.: A Modern Színpad festékdobozából. Színház és Divat, 1917. 43. sz. 22–23.

privát nevükön szólították egymást, s merészen bíralták a szerzőt. A büntetés ebben az esetben is drasztikus volt: az író nem írt több szöveget a szereplő számára, aki a bűvös székbe beleülve csak hebegni tudott, majd gyors függönyért könyörgött. Karinthy frappáns színpadi megoldása nem pusztán a kabaré stílusához és szemléletéhez simuló ötlet; ezzel a mozzanattal írói hivatástudatát is kinyilvánította. Műveit nem szokványos kabarétréfának szánta; nem hitt abban, hogy a műfajnak kapcsolatban kell lennie a napi eseményekkel: „Egy cseppecske dráma, de dráma: gondolata vagy problémája éppúgy in specie aeternitatis fejezi ki az életet, mint ötfölvonásos komédiák vagy tragédiák.”²¹³

Ezzel szemben – Karinthy véleményét ismerve – R. Kocsis Rózsa így írt a kabaré és az abszurd dráma viszonyáról: „a kabarének az abszurd drámától eltérően nem az a fő célja, hogy az egész világmindenséget egy szimbolikus képbe koncentrálja, hanem, hogy abszurd és groteszk szituációival a társadalmi élet fonákságait tegye gúny tárgyává.”²¹⁴ *A bűvös szék*ben azonban Karinthy a társadalom egészét, s nem csak egyes fonákságait tette a gúny tárgyává; emiatt emelkedik ki ez a mű a kor átlagos kabarétréfái közül. Szalay Károly szerint *A bűvös szék* „alighanem Karinthy legjobb színműve. [...] Karinthy ebben a kis komikus-szatirikus remeklésben a saját életműve építésén belül megint valami újjal rukkolt elő: eltérően eddigi gyakorlatától, a fantasztikus alapötletet a *Faremidőtől*, az *Ezerarcú lélektől* és a *Holnap reggeltől* is eltérő módon használja föl – realista komédiát épít rá.”²¹⁵

A kabaré megújítását Bárdos minden területen sikerrel vitte véghez. A vacsora mellé felszolgált műsort önállósította, az asztalokkal berendezett helyiséget színházzá formálta. Új szcenikai megoldásaival és rendezői elképzeléseivel új játéktípust, új színpadi keretet teremtett. A műsor megújításában támaszkodott a hagyományokra is, de a megváltozott színházi atmoszférában a politikai kabaré helyett – használjuk a korabeli terminológiát – meghonosította a kamarajátékot: „A Belvárosi Színházhoz csak farsztó, sőt ravasz kerülővel juthatott el az a fiatalember, aki égett a vágytól, hogy művészi céljait és a magyar kamaraszínházat megvalósítsa” – írta a visszaemlékezésében Bárdos Artúr.²¹⁶

Bárdos programjával párhuzamosan Márkus László révén a Magyar Színházban, Hevesi Sándor közreműködésével az Operaházban és a Nemzeti Színházban is tovább éltek a modern színházművészet törekvései, bár ezek csak a díszlettervezésben és a rendezés bizonyos elemeiben nyilvánultak meg. Sokkal fontosabb és jelentősebb volt az a változás, amely a kor drámairodalmában lezajlott. Bár a közönség széles rétege még ekkor sem fogadta el, hogy a drámai mű – hiába van dialógusban írva – nem az életbeli helyzet fotográfiaszerű reprodukciója. A cselekménytől hihetőséget követeltek, a jellemeket pedig az életben tapasztaltakkal vetették egybe. Noha a színházi előadás számos alkotóelem eredője, a közönséget a történet primer jelentésén kívül alig érintette meg valami. Elfogadott tényné vált az irodalomtörténet-írásban, hogy a magyar

²¹³ Karinthy Frigyes: Kabaré. Néhány szó a műfajról. In: Uó: *Hököm-színház*. II. Sajtó alá rendezte és az utószót írta Kellér Andor. Budapest, 1957. 5–6.

²¹⁴ R. Kocsis Rózsa: A magyar groteszk tragikomédiát megteremtő Karinthy Frigyes. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1968. 560.

²¹⁵ Szalay Károly: *Minden másképpen van. Karinthy Frigyes munkássága viták és vélemények tükrében*. Budapest, Kozmosz, 1987. 104.

²¹⁶ Bárdos Artúr, 1946. 3.

drámairodalom azért nem emelkedhetett európai rangra, mert a színházi közönség csak a felszínes, üres, ám hatásos és szellemes műveket kedvelte; s kizárólag ilyeneket mutattak be a színházigazgatók. Igen ám, de az irodalomtörténet-írás látókörébe csak azok a művek kerülnek, amelyeket a színházakban sikerrel játszottak. Maguk a drámaírók is kudarcnak érezték, ha nem értek el száz előadást. Pedig Balázs Béla művének nyolc előadása a Nemzeti Színházban bizonyára nem volt teljesen hatástalan. Ha a század első évtizedének műsorát ebből a szempontból áttekintjük, kiderül, hogy nem is volt olyan rossz a helyzet, mint ahogyan azt a kortársak állították. A Thália Társaság nyomán felfedezett Lengyel Menyhért *A nagy fejedelem* című drámája tizennégy alkalommal került színre a Nemzetiben, *Falusi idill* című művét pedig a Magyar Színház mutatta be. A drámaíró útkeresését azonban megpecsételte a *Taifun* sikere. A darab írásakor tudatosan vállalta az iparosságot: „Különös drámámban kötésig vagyok, de úgy néz ki a dolog, hogy januárra készen is leszek vele – ebből sejtetheti, hogy nem lesz valami munka, s Jóbék az orrukat fogják fintorgatni – de színpadi munka lesz, és talán sikermunka lesz; – ilyet is jó néha írni, mert pont ideje volna a tantièmebőség elkövetkezésének, hogy a szegénységből és az adósságból valahogy kimásszak” – írta Hatvany Lajosnak.²¹⁷ 1912-ben a *Róza néni* című művét elmarasztaló kritikákat olvasván pedig már ezt kérdezte Hatvanytól: „Tisztességes darab – nem zseniális és szenzációs, de mi volna a világból, ha folyton olyanokat írnánk! Ezeknek a becstelen kiadóknak semmi érzékük nincs a kedves igénytelenséggel szemben.”²¹⁸ A példa talán kiragadottnak tűnik, ám a tendencia mindenképpen jellemző.

Lukács György véleménye is alátámasztja, hogy a színházművészet és a drámaírás kapcsolata a huszadik század elejére végletesen meglazult. Lukács éppen Lengyel Menyhért sikerdarabjával kapcsolatban jegyezte fel: „Egy különös elmélet lépett fel vele egyidőben, talán kapcsolatban is vele: a színpadművészet elmélete. Elméleti lényege: hogy a színpadi hatás mint esztétikailag jogosult hatás teljesen független a drámától, az papirosszerű – könyvbe való. A gyakorlati: Sardou rehabilitálása.”²¹⁹ Ez a színpadművészet természetesen nem egészen azonos azokkal a törekvésekkel, melyeket Bárdos Artúr képviselt – mégis elgondolkodtató Lukács György megállapítása. Azt fogalmazta meg ugyanis Lukács, hogy a színpadművészet nem törődik a drámai mű irodalmi értékeivel, csupán a hatásos színpadi megvalósítást tartja szem előtt. Némiképp ez jellemezte a kabaréban előadott kis jeleneteket, egyfelvonásosokat is. Ezeket a bemutatókat elsősorban a színpadi formanyelv avatta kamarajátékká; az igazi drámai megformálás hiányzott belőlük. De hiába volt meg az igazi dráma, ha hiányzott a színpadművészet – Feld Irén például 1912-ben különösebb hatás nélkül adta elő Csehov *Sirályát*.

²¹⁷ Lengyel Menyhért levele Hatvany Lajoshoz. [1908.] november 13. Magyar Tudományos Akadémia Kézirattár, Ms 385/102. In: *Levelek Hatvany Lajoshoz*. Válogatta, szerkesztette Hatvany Lajosné. Az előszót írta Nagy Péter. Hatvany Lajos kommentárjait kiegészítő jegyzetekkel Belia György látta el. Budapest, Szépirodalmi, 1967. 53.

²¹⁸ Lengyel Menyhért levele Hatvany Lajoshoz. 1912. november 11. Magyar Tudományos Akadémia Kézirattár, Ms 385/57.

²¹⁹ Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Szerkesztette Kőszeg Ferenc. Budapest, Akadémiai, 1978. (Lukács György összes művei) 600.

Bárdos Artúr a kabaréból csak Szép Ernő *Május* (1918. február 20.) című egyfelvonásosának bemutatásával – melyet a szerző eredetileg a Vígszínháznak szánt – teremtett kamarajátékot.²²⁰ Budapesten ez az előadás egyesítette először valamennyi feltételét ennek a színjátéktípusnak. Adva volt az állandó játszóhely, az állandó együttes, az igényes díszlet és jelmez, az akusztikai hatások; s megszületett végre az a drámai alkotás, mely nem csupán külsőségeivel (szellemes dialógus, fordulatos és meghökkentő cselekmény) hatott – hanem szellemisége és világlátása is találkozott a nézőkével. A *Május* külön vonásokkal felruházott alakjai jellegzetes pesti figurák. Az első világháború árnyékában játszódó történet alaphangulata a bizonytalanság. Ahogyan kétségessé válik az ember megélhetése, úgy nem biztos még az önként vállalt halál sem. Senki nem érezhette magát biztonságban – bármikor megérkezhetett a katonai behívó. Még az emberek vágyai is bizonytalanok. A leány – dacolva a mutter pofonjaival – elbukásra és pénzre vágyik, majd hirtelen ötlettel kész életet lehelni az életunt, „hivatásos” öngyilkosba.

Réz Pál hívta fel a figyelmet arra, hogy az egyfelvonásos kezdő monológjai a középkori haláltáncokra és *Az ember tragédiájának* londoni színére emlékeztethették a nézőt.²²¹ Szép Ernő műve a századelő szecessziós, misztikus halálközelségében fogant modern haláltánc. Hiszen nemcsak a társadalom perifériáján élők foglalják össze életüket hasonló retorikával, mint a már említett irodalmi minták alakjai, a *Májusban* mindvégig jelen van a halál. Az Öngyilkos alakja a kor divatos halálfigurája. Kezdetben mulatságos, már-már kabarészerű, ahogyan mindenáron meg akar halni, ám csakhamar kineveti az élőket, a hangyabolyt, a görnyedő, ugráló, sántikáló tömeget. Majd a halálba hívja az élet mohó falására vágyó fiatalokat is. A városligeti májusi éjszaka, a gondtalan élet lehetősége felerősíti az életösztönt. A Rendőr megjelenésével viszont a halál nem futó impresszió, dekadens póz többé, hanem reális lehetőség., Mivel A Fiú nem tudja igazolni alkalmatlanságát, a Rendőr letartóztatja, s „Katona! Ka-tona! Ka-to-na!” kiáltásokkal elhurcolja. A Leány csak az elszalasztott szerencséjét sajnálja („Azt ígérte, hogy behoz a kaszinóba”) – A Fiút nem („Legfeljebb elesik. Mi közöm. Annyian elesnek.”). A halál kézzelfogható közelsége mégis megremíti („Ez a rendőr milyen borzasztó volt. Úgy nézett ki, mint a halál.”). A rémület megsokszorozza életösztönét, mellyel az Öngyilkost is képes eltéríteni tettétől. Az egyfelvonásos feszültségét – Réz Pál szavaival élve – mindvégig „a kétségbeesett reménytelenség és a szerelem, a halálvágy és az életvágy ellentéte biztosítja”.²²²

Szép Ernő a háború negyedik évében visszahelyezte három évvel korábbra a cselekményt. 1915 májusában már újra zöldültek a lehullott levelek, hogy újabb reményt adjanak a háború gyors befejezésére. A bemutató idején azonban már lassan a harmadik háborús tavasz köszöntött be, s a remények és illúziók egyaránt szertefoszlottak. Ezért akarta Szép Ernő hangsúlyozni, hogy 1915-ből való ez a hangulat, s a kép azóta csak sötétült. Elsősorban Szép Ernő lírikus alkatának köszönhető, hogy mégsem a sötét tónus uralkodott a színpadon. A

²²⁰ A Színház és Divat című hetilapban részlet jelent meg az egyfelvonásosból *A Vígszínház első magyar újdonsága* címmel. Színház és Divat, 1916. 1. sz. 19–21.

²²¹ Szép Ernő: *Színház*. Válogatta, a szöveget gondozta és az utószókat írta Réz Pál. Budapest, Szépirodalmi, 1975. 163.

²²² Szép Ernő: i. m.: 164.

Színházi Életben Bús-Fekete László nem is akart a mesére figyelni: a boldog befejezés optimizmusától ihletetten a színjáték helyszínének már-már kötelezően derűs atmoszférájáról: illatokról, muzsikáról, csillagos estéről írt.²²³ Pedig a *Május*ban a környezet inkább a nyomorúságos élet és a természet pompás megújulásának ellentétét sugallja, hiszen a pesti ember természetélménye a Városligetre zsugorodott. A Városliget egyben a születő új társadalmi struktúrának is jelképévé vált. Demokratikus szórakozóhely lett ez a közpark, ahol mindenki megtalálta a maga társaságát, s mivel egymás közelében szórakoztak tehetősek és elesettek, a vagyoni és életmódbeli különbségek sem tűntek igazán végzetesnek. Szép Ernő társadalomkritikája törvényszerűen eltörpült ebben a miliőben, a számtalan irodalmi és színpadi forrásból táplálkozó Városliget-élmény uralta a mű gondolatvilágát. Hozzájárult ehhez az egyfelvonásos előadásának hangulata. A színpadképet Feiks Alfréd tervezte; ügyelve arra, hogy minden részletében kövesse Szép Ernő elképzelését. A ligeti pad és a gázlámpa Molnár Ferenc *Lilioma* óta a Városliget szimbóluma. A *Május*ban szereplő pad a Kereskedelmi Csarnok épületéhez állt közel; mintha csak a szereplők vágyait szimbolizálná ez a ligeti háromszög; odahallatszott a zene a Gerbaud-ból, s a vurstli sem volt messze. A játék kezdetekor jellegzetes városligeti hangzavart lehetett hallani: „valse lente”, lassú keringő keveredett a verklihanggal, a hintán kiszakadó sikoly az autótülköléssel. A környék elcsendesedése jelezte az este beköszöntét. Csakhamar a lámpa is kigyulladt, s a körhorizonton feltűntek a csillagok. Az erős akusztikus hatást fokozta, hogy Szép Ernő nemcsak illusztratív szerepet szánt a zenének, hanem – ahogyan más műveiben is – cselekményalakító-elemmé tette.

A Nyugat Szép Ernő estjét 1933-ban Bárdos Artúr *A lírikus a színpadon* című írása vezette be. Az esszé vezérfonala mintha a *Május* hangulatát idézné: „Szép Ernő lírája annyira élő, annyira elragadó és meghitt ismerősünk, hogy megszólalása a színpadról is már az első pillanatban velezengeti minden dialógusban, minden szóban a költő Szép Ernőt, azt, aki verseinek minden halk szavában oly pregnánsan él előttünk: az egész Szép Ernőt.”²²⁴ Bárdos legmelegebben Szép Ernő lírai hangját méltatta, s rámutatott arra a képességére, hogy minden igazi akció nélkül, pusztán szavakkal meg tudta tölteni a színpadot. A *Májusról* pedig így írt: „De még ezeknél az érzelmi húroknál is biztosabban játszik Szép Ernő a humornak aranyosan csillanó, sokszor megkapóan ötletes húrjain. Humora mögé nagy emberi részvéte rejtőzik, mellyel szegény, esett kis kedvenceit szemléli.”²²⁵

Bárdos Artúr ebben az írásában megemlékezett Szép Ernő írásművészetének talán legfontosabb jellegzetességéről, a humoráról: „Halk, kedves, gesztusból és karakterből buggyanó, vérbéli színpadi humor ez, nem a vicc a fontos benne, hanem a szó helyzeti energiája.”²²⁶ Tegyük hozzá, hogy nemcsak Szép Ernő kerülte a harsányságot, a viccpoénokra kihegyezett csattanókat. A magyar kabaré programszerűen igyekezett a zsargontársulatok egyértelmű alantasságait finom, színpadi humorral felváltani. A kritikus szemű, tehetséges fiatal írók, újságírók a modern irodalom eszköztárával egyéni arculatot adtak a

²²³ [Bús-Fekete] Bús Fekete László: A Belváros Színháza. Színházi Élet, 1918. 9. sz. 1.

²²⁴ Bárdos Artúr: A lírikus a színpadon. Nyugat, 1933. I. 250.

²²⁵ Bárdos Artúr: i. m.: 251.

²²⁶ Bárdos Artúr: i. m.: 252.

kabaréműfajoknak. Lengyel Menyhért elragadtatással írta naplójába a *Május* megtekintése után: „A kis darab végre az, amit szeretek a színpadon – az élet- s halálról való zengés finom, naturalisztikus formában.”²²⁷

Kosztolányi Dezső a szatíra erejét tartotta a pesti kabaré legfőbb sajátosságának: „Az a cukrozott epe, hitetlenség és finom rosszmájúság öltött benne testet, amely minden pesti emberben benne lakozik, az az okosság teremtette meg, amely ennek a városnak egyik fontos jellemvonása.”²²⁸ Kosztolányi hívta fel a figyelmet rá, hogy a kabaré igényességével Magyarországon kapta meg igazi csillogását és jelentőségét: „Egy kis nép szellemi fényűzésével rendeztük be. Alig van kitűnő írónk, kinek neve ne szerepelt volna műsorán, s ezt ne tekintette volna megtiszteltetésnek, mert nem szállt le hozzá, hanem magához emelte. Sokat beszélnek kísérleti színpadról. A kabaré színpada az volt, s az ma is. Aztán az új líra korában a száműzött, ekkor még hontalan versek is ide menekültek, itt találtak otthont, közönséget, tapsot. Egykor majd az irodalomtörténet írója állapítja meg, hogy ezen a helyen kísérleteztek először új lehetőségekkel a szavak művészei és bűvészei, költők, kik görebben és lombikban készítették, mint új alkimisták az igéket, hogy valami egészen csodálatos, izzó, színes vegyületet leljenek. Hány zeneszerző indult innen, s hány színész torz és megindító arcát láttuk a lámpák éjféle fényében.”²²⁹

Kosztolányi Dezső – igaz, hogy néhány versét énekelte Medgyaszay Vilma – nem elfogultságból írt így a kabaréművészetről. A krónikás jelentős szerepének tudatában éles szemmel kísérte figyelemmel a műfaj sajátos útját. Kosztolányi már rögtön a legelején – amikor Bárdos Artúr 1915-ben átvette a Modern Színpad vezetését – sugallta, hogy a kabaré ezzel a fordulattal nem marad, nem maradhat meg a kitaposott ösvényen: „Az új igazgató egyelőre nem bolygatja a hagyományokat. Csak helyel-közzel érzik meg a keze. [...] A Modern Színpadra mindenesetre fokozottan figyelünk kell. Talán ebbe a kellemes szuterénhelyiségbe, ebbe a katakombába bújjik majd el az új magyar dráma.”²³⁰ Kosztolányi a színjátszás fejlődésének tendenciáiban felfedezte a magyar drámairodalom új irányának lehetőségét. Az irodalomtörténet-írás még adós a folyamat összefoglaló értékelésével. Kozma György *A pesti kabaré* címmel készített összefoglalásában sem vizsgálta a magyar kabarének ezt a jellegzetességét. Ráadásul félrevezeti olvasóit, amikor így ír: „azonban nincs Pesten Tristan Tzara, aki dadaista kabaréban működik (a tízes-húszas években Hugo Ball-lal) és nincs Tucholsky vagy Brecht, mint a kor Németországában, akik nemcsak progresszívek és tehetségesek voltak, de »magas művészetté« is váltak az utókor számára [...]”²³¹ Néhány esetben valóban nem többről volt szó, mint ujj- és tollgyakorlatról, stílusjátékról. Ám a paródiák egy részének szituációja, sőt története és cselekménye az abszurd drámákat előlegezte meg, míg a kabarészínpadon desztillált sajátos fordulatokkal, humorral megtűzdelt – a korabeli szóhasználatban budapestinek nevezett – nyelv több alkotó (Szép Ernő, Gábor

²²⁷ A feljegyzés 1918. június 23-án készült. Lengyel Menyhért: *Életem könyve*. Összeállította Vinkó József. Második, javított kiadás. Budapest, Gondolat, 1988. 129.

²²⁸ Kosztolányi Dezső: *Magyar kabaré* (Nyugat, 1915). In: Uő: *Színházi esték*. II. i. m.: 711.

²²⁹ Kosztolányi Dezső: *Kabaré* (Színházi Élet, 1922). In: Uő: *Színházi esték*. II. i. m.: 778.

²³⁰ Kosztolányi Dezső: *Magyar kabaré* (Nyugat, 1915). In: Uő: *Színházi esték*. II. i. m.: 711.

²³¹ Kozma György: *A pesti kabaré*. Budapest, Művelődéskutató Intézet, 1984. (Értékvizsgálatok) 21.

Andor, Heltai Jenő, Molnár Ferenc) drámai műveiben is vissza-visszatért. Bárdos Artúr véleménye perdöntő lehet abban, hogy a jellegzetesen magyar kabaré nyomán miért nem bontakozott ki a magyar kamarajáték: „Azok a színházi produkciók, melyekkel én megföldöztem a léket kapott kabarét, már csak ideig-óráig maszkírozhatták el azt a tényt, hogy a kabaré nedvei kiszáradtak, és a műfaj haldoklik. [...] Az elmúlás fanyar, áporodott illatát éreztem lebegni a kis színház legsikeresebb és legjövődélmezőbb műsorai felett is. Nélkülük mi maradt volna? Az egyfelvonásosok színháza. Az egyfelvonásosról pedig már elmondtam, hogy milyen nehéz műfaj. Marad tehát a szabályos, az egész estét egy darabbal kitöltő színház, az örök színház, amely nem kis műfaj, hanem olyasvalami, ami már több ezer év óta tart, állandó kereteként a legnagyobb szellemi eltolódásoknak is.”²³²

Kis színházak – alkalmi előadások – 1918–1936

Az Osztrák–Magyar Monarchia elveszítette az első világháborút. Ezzel vége szakadt a huszadik század első évtizedeiben és a világháború idején tapasztalható színházi konjunktúrának. A vereség következtében gazdasági válság kezdődött, egyre nehezebbé vált a megélhetés. Magyarország stratégiai fontos területeit ellenséges csapatok szállták meg, a frontról hazatérő katonák elégedetlensége belpolitikai válsághoz vezetett, forradalom robbant ki Budapesten is.

Az őszirózsás forradalom kitörése után nem sokkal mégis új színházzal gazdagodott a főváros. A színház megálmodói bizonyára a soha nem tapasztalt színházi fellendülésben bíztak, amikor elhatározták, hogy a Koronaherceg utcai Belvárosi Színházhoz hasonló ékszerdobozt teremtenek.²³³ A Medgyaszay Színház 1918. december 17-én nyílt meg Medgyaszay Vilma és férje, Vámos Árpád vezetésével az Eskü út 4. szám alatt (ma Március 15. tér). Lechner Jenő az épületet József nádor korának empire stílusában tervezte meg. Az emelkedő széksorokkal berendezett háromszáz személyes nézőtér igazi kamarajáték-otthont ígért.

A színház vezetői programjukat az előkelőség és a különlegesség jegyében állították össze. A színház rövid fennállása alatt színre került Émile Paladilhe *A vándor* (1918. december 17.), Reinitz Béla *Háztűznéző* (1918. december 17.), Joseph Haydn *A patikus* (1918. december 18.), Jacques Offenbach *Kívül tágasabb* (1919. március 17.) és Karl Maria Weber *Abu Hasszán* (1919. május 24.) című operája. Bemutattak „irodalmi” egyfelvonásosokat is: Szomory Dezső *Botrány az Ingeborg-hangversenyen* (1918. december 17.), Lengyel Menyhért *Névaparti estély* (1919. március 17.), Lakatos László *A császár partraszáll* (1919. február 11.) és Csehov *Kérő* (1919. május 24.) című művét. A közönség azonban csak részben volt elégedett az új formával: csakhamar szaporítani kellett a kabaré hagyományos magánszámait és tréfáit. A műsor összeállításával azonban nem sikerült a közönséget megnyerniük. Hiába énekelt Medgyaszay Vilma kitűnően, hiába szerződtették a Nemzeti Színházból Bajor Gizit és Ivánfi Jenőt – a színház 1919 májusában bezárta kapuit.

²³² Bárdos Artúr, 1942. 41–42.

²³³ A mai Katona József Színházról van szó.

Mi lehetett a gyors megszűnés oka? A Tanácsköztársaság légkörében az előkelő, a polgári idillt idéző színház nem létezhetett. S nem kedvezett Medgyaszay színházának az sem, hogy a tőszomszédságában, a Belvárosi Színházban Bárdos Artúr hasonlóval próbálkozott. Arról nem is beszélve, hogy az Andrássy úton ismét működött kabaré, immár Andrássy úti Színház néven...

A Medgyaszay Színház bezárásához az is hozzájárulhatott, hogy az első világháborúból hazatérő katonaszínészek Gaál Béla igazgató, Vitéz Miklós művészeti titkár és Magas Béla rendező vezetésével, hasonló programmal megalapították a Madách Színházat. A Károlyi-kormány készségesen rendelkezésükre bocsátotta a Zeneakadémia kamaratermét. A Budapesti Színigazgatók Szövetsége nem lelkesedett a konkurens társulatért. A vezető színházak direktorai ezért arra törekedtek, hogy csak állástalan és katonaszínészek szerződhessenek az új együtteshez. A proletárforradalom kitörése azonban a Madách Színház megerősödéséhez vezetett.

A társulat Henrik Ibsen *Solness építőmester* című művével akarta előadás-sorozatát megkezdeni, de a főszerepre felkért Gellért Lajos Karinthy Frigyes *Holnap reggel* című művét ajánlotta, mellyel a szerző évek óta kilincselte.

Budapest új színháza 1919. március 8-án Kosztolányi Dezső színházavató prologusával indult útjára. A Madách Színház egészen különös eredménnyel büszkélkedhetett: közönségsikerre vitte Karinthy szokatlan dramaturgiájú tragikomédiáját. Az író a mű előszavában új dramaturgiáról, drámai kísérletről beszélt, amelyhez illusztrációnak szánta művét. A cselekmény is eszerint alakult. Az első részben a véletlen folytán létrejött, tapasztalatból ismert embert és társadalmat mutatta be Karinthy, a második részben pedig azt, hogy milyené kellene válni, mi lenne a fejlődés útja. Ezért a mű főhőse, Ember Sándor zseniális feltaláló pusztító repülőszerkezetét csak békés célokra engedte felhasználni. Olyan társadalomrajz és társadalombírálat búj meg a sorok között, mely azt hirdette, hogy tiszteletben kell tartani az egyéniséget, és ez az ószirózsás forradalom lelkes forrongásában a köznapis ember gondolataival is találkozott. A színészi játék is hozzájárult a mű diadalához. (Száznál is több előadását nem túlzás így nevezni.) A Színház és Divat című hetilapban jelentek meg a következő sorok: „Ebben a színházban csak fiatalok játszanak, jó nevű művésznők és jó nevű művészek, de fiatalok, telve tehetséggel, ambícióval, jókedvvel. Szív van a játékukban és igazi könny a szemükben és igazi kacaj a szájukon”.²³⁴

A főbb szerepeket Gellért Lajos mellett Magas Béla, Bánhidly Ilona, Laky Imre, Darvas Ernő, Gaál Béla, Szentiványi Kálmán játszották. A színház tagja volt még kezdetben Baróti József, Kálmán Erzsébet, Kabók Győző, Koór Ida is. Később csatlakozott az együtteshez Baló Elemér, Péchy Blanka, Gárdos Kornélia, Szabados Piroska, Halmi Margit, Molnár József.

Már az Új Színház is betanulta Anatole France *Crainquebille* című színművét, ám először csak a Madách Színház kapott engedélyt színrevitelére (1919. április 26.). Anatole France alkotásán kívül bemutatták – többek között – Sven Lange *Sámson és Delila* (1919. október 1.), Edmond Rostand *A fehér vacsora* (1919. november 6.), Hermann Heijermans *VII. parancsolat* (1920. január 9.), August Strindberg *Anyaszeretet* (1920. január 29.), Júlia *kisasszony* (1920. április 3.), Hugo von Hofmannstahl *A balga és a halál* (1920. április 3.) és Henrik Ibsen *Solness építőmester* (1920. április 15.) című drámáját.

²³⁴ Színház és Divat, 1919. 11. sz. 20.

A magyar színjátékok közül kiemelkedett Vitéz Miklós *Akiknek egy a sorsuk* (1919. november 6.) című szomorújátéka, mely a világháború embertelenségét jelenítette meg. A színjáték felvillantotta egy család tragédiáját: az orosz hadifogolytól gyermeket szült asszony és hazatérő férj összecsapását.

A színház az irodalmi kabaréhoz tartozó kis jeleneteket – Villányi Andor és Korcsmáros Nándor játékeit – is műsorára tűzte.

A Madách Színház repertoárja fennállása alatt mindvégig időszerű és élő maradt, sikerét mégis a forradalmi napoknak köszönhette. A Tanácsköztársaság megszűnésével a színház is végnapjait élte. A társulat tagjai sohasem politizáltak, mégis ellehetetlenítették működésüket. A régi, bevált módszerrel éltek: miniszteri rendelkezés született, amely nem engedélyezte, hogy a Zeneakadémián előadásokat tartsanak. 1919 novemberében dr. Rácz Vilmos, a Színház és Divat főszerkesztője lett a társulat igazgatója, de ő is csak azt tudta elérni, hogy 1920 márciusáig az épületben maradhassanak. (Akkor viszont mindössze három napot kaptak a költözkedésre!) Az Eskü út 4. szám alatti, a volt Medgyaszay, majd Dunaparti Színház épületében Kamaraszínház néven folytatták az előadásokat 1920 májusáig. Utolsó bemutatójukra, Kóbor Tamás *Agatha nővér* című színművére – Forgács Rózsival a címszerepben – 1920. május 14-én került sor.

A polgárosodó Budapesten az első világháborúval megszűnt a homogén színházi közönség. A társadalom nem volt egységes, mint a „nagy” dráma- és színházkultúrájú korszakokban. A megosztottságot csak felerősítette, hogy a drámairodalom és a színházművészet a megújulás jegyében új utakat keresett. Hevesi Sándor *Tömeg és közönség* című írásában így vélekedett erről: „A művelt polgári elem – ez volt a színházak utolsó és megbízható közönsége, amelynek még megvolt a maga vonzóereje. [...] Az új elemek egy része fokozatosan beleolvadt a régi közönségbe, úgy, hogy állandóan szaporulat is keletkezett, minélfogva egyre több és több színház épült.”²³⁵

A gazdasági romlás, a hangosfilm és a rádió megjelenése útját állta az új közönségréteg kifejlődésének. Sőt, a régi közönség egy része is visszasüllyedt a tömegbe. A színházba járás divatja megszűnt. A mozi lett a tömegszórakoztatás eszköze.

Természetesen a színházvezetők nem nyugodtak ebbe bele, s számos módszerrel próbálták feltartóztatni a katasztrófát.

A színházlátogató réteg nagysága a gazdaság függvényében változott, csakúgy, ahogyan az új színházi kínálat is. De az újonnan alakuló színházak részben függetlenítették magukat a gazdasági helyzettől, hiszen létrehozásukhoz minimális anyagi fedezet kellett. A reklámfüggöny, a ruhatár és a büfé bérleti díja csaknem fedezte az első premier költségét. Ám ha a befektető nem rendelkezett tartalékokkal, minden egyes bemutató költségeinek meg kellett térülnie ahhoz, hogy működőképes maradhasson a színház. Sokszor a csődbe jutott színház tovább játszott, ha a színészek konzorciumot alapítottak. A színiakadémia, a színészegyesület színészképző iskolája és a magánintézmények működése folytán színésztöbbllet volt a fővárosban, mely még a virágzó években is állandó munkanélküliséget eredményezett. A színészek ezért vállalták a bizonytalan anyagi kimenetelű színházakhoz való szerződést, s ha más választásuk nem maradt, a konzorciumos alapon való fellépéseket.

²³⁵ Hevesi Sándor: *Tömeg és közönség* (Új Idők, 1935). In: Uó: *Az ismeretlen közönség*. Szerkesztette Cenner Mihály. Budapest, Múzsák, 1976. 59.

Hevesi Sándor 1931-ben a színházi válságot elemző *Ki az oka?* című cikkében az anyagdrágaságot és a hitel hiányát tartotta a legnagyobb nehézségnek: „Békében két rossz szezont is ki tudott állani a színházigazgató, mert hosszúlejáratú volt a hitel, s egy jó szezont hasznából két szezont kárát pótolni tudta. Ma csak rövidlejáratú hitel van, vagy az sincs, tehát egy vagy két hónap passzív mérlege megállíthatja, sőt beszüntetheti egy színház üzemét. Ezek az anyagi nehézségek és megszorítások természetesen visszahatnak a színházakban végzendő művészi munkára, amelyek gyöngülésével csökken a színház versenyképessége nem csupán más színházakkal, hanem a mozival, hangosfilmmel és rádióval szemben.”²³⁶

Az 1920-as évektől kezdve szinte minden újonnan alakuló színház más és más közönségréteget célzott meg, más és más programmal indult, de történetük egy ponton megegyezett: anyagi nehézségeik mindennaposak voltak.

Talán ez az oka annak, hogy alig találkozunk ezekben az évtizedekben olyan vállalkozásokkal, melyek a Thália Társaságot példaképüknek tekintenek. Ennek elsősorban személyi okai voltak, hiszen a 20. század első évtizedének lázas alkotói megpróbálták beilleszkedni a fővárosi színházi struktúrába, csak az igazán megszállottak kísérleteztek továbbra is.

A társadalmi környezet sem kedvezett a színházművészetnek. A kortárs alkotók megpróbálták közgazdasági és közönségszociológiai válaszokat adni erre a kérdésre, ahelyett, hogy a társadalmi viszonyokat fogták volna faggatóra.

A két világháború közötti elszigetelt színházi vállalkozások közül kiemelkedett az Írók Színháza majd Írók Bemutató Színháza (a Népszavában Írók Kísérleti Színházaként is említették!) elnevezésű rendezvénysorozat, melyet a Nyugat című folyóirat támogatott. Az előadásokat az Eskü út 4. szám alatti épületben (ekkor éppen Eskütéri Helikon volt a neve) rendezték. A fiatal írók – Szívós Zsigmond, Székely Jenő, Szőke Kálmán, Diószeghy Miklós – kezdeményezésére létrejött vállalkozás szombaton és vasárnap délelőtt tartotta előadásait. Először 1922. december 17-én játszottak; akkor Deák Gyula *Berzsenyi estéje* című művét vitték színre, majd Szini Gyula *Ikercsillag* (1922. december 25.) és Hajnik Miklós *A kirándulás* (1923. január 28.) című színjátékát adták elő. Itt került színre Füst Milán *Boldogtalanok* (1923. február 18.) című drámája is. „Persze azt nem tudhatod, micsoda fáradtság, izgalom kihozni egy ilyen előadást. Nehéz hetek voltak. [...] Vasárnaponként adják a darabot a Helikonban, d. e. 11-kor, még kétszer – talán háromszor is” – írta levelében Füst Milán.²³⁷

A napisajtó alaposan elbánt Füst Milán darabjával, míg Karinthy Frigyes a Nyugatban a naturalizmus műhelytanulmányának nevezte a drámát. Karinthy hozzátette azt is, hogy az előadás a színészek számára is próba volt, mert csak a naturalizmus színpadán van alkalmuk jó színésznek lenni: „Milyen nagyszerű volt Forgács Rózsi, ez a telivér színésznő, akit a becsületes naturalizmus s háttérbe szorított – és milyen »jók voltak«, de igazán, Gách Lilla, Toronyi, Halmi Margit, K. Harmos Ilona és a többiek.”²³⁸

²³⁶ Hevesi Sándor: *Ki az oka?* (Budapesti Hírlap, 1931). In: Uő: i. m.: 49.

²³⁷ Füst Milán levele Wahl Valériához. Budapest, 1923. március 1. In: *Füst Milán összegyűjtött levelei*. A leveleket egybegyűjtötte, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Szilágyi Judit. Budapest, Fekete Sas, 2002. 118.

²³⁸ Karinthy Frigyes: *Füst Milán: Boldogtalanok*. (Levél a költőhöz.) Nyugat, 1923. I. 307.

A *Boldogtalanok* írója azonban nem köszönte meg Karinthy írását, sőt levelet írt, melyben visszautasította a cikk megállapításait. Levelének másolatát Móricz Zsigmondnak és Babits Mihálynak is elküldte.

A következő kiemelkedő eseményre 1923. április 15-én került sor; ekkor három magyar egyfelvonásost játszottak. Toronyi Imre, a Magyar Színház művésze rendezte Ady Endre *A műhelyben*, Móricz Zsigmond *Ház az erdőben* és Kuncz Aladár *Vitéz Mihály a halál révén* című művét – Bánky Róbert, Bacsányi Paula, Maklár Zoltán, Halmi Margit és Doktor János játszották a főbb szerepeket. Az előadás előtt Ady Endre egykori nagyváradi kollégái: Nagy Endre, egy héttel később Dutka Ákos mondtak konferanszot.

Egy hét múlva azonban a vállalkozás utolsó bemutatója, Kertész István *Fecskék* (1923. április 23.) című műve Siklóssy Pál rendezésében megbukott. Pedig kitűnő volt a szereposztás: Pataki József, Harmos Ilona, Vágóné Margit, Sugár Károly, Orbán Viola, Bacsányi Paula, Maklár Zoltán lépett színpadra. Ez a sikertelen bemutató lehetett az oka, hogy a vállalkozás megszűnt. Az előadás színlapján ugyanis még meghirdették Szívós Zsigmond *Szerelmi dráma* című művét; úgy tűnik, hogy erre a bemutatóra már nem került sor.

A Thália Társaság egyik legnagyobb tehetségű művésznője, Forgács Rózsi nem találta helyét a hivatalos színházakban. A Thália megszűnése után 1908-ban a Népszínház-Vígopera tagja lett; játszott a Magyar Színházban és Kolozsvárott is, mígnem 1918 tavaszán a Nemzeti Színház is meghívta tagjai sorába. Ezek a feladatok azonban nem elégítették ki művészi ambícióit, és a színésznő a Thália Társasághoz hasonló vállalkozást alapított. A Thália egykori játszóhelyén, a Folies Caprice helyiségében, a Révay utca 18. szám alatt lévő Kis Komédiában 1923. november 11-én Forgács Rózsi Kamaraszínháza néven nyílt új vállalkozás. Forgács Rózsinak még a megnyitás után egy évvel kelt nyilatkozatából is elhivatottság sugárzott: „Ott vagyok most is, ahol kezdtem. [...] Valamikor a Thália, most a kis Kamaraszínházamban, ahol csak ünnepnapok délutánjain játszhatom. Hogyan, miből, azt nem tudom elmondani. A csengő aranyak mindig távol maradtak tőlem, s az anyagi gondok mindig ott leselkedtek a hátam mögött.”²³⁹

Forgács Rózsi elsősorban bemutatóival követte a Thália irányelveit. Előadták August Strindberg *Júlia kisasszony* (1923. november 11.), Gerhart Hauptmann *Elga* (1924. március 30.), Henrik Ibsen *Rosmersholm* (1924. február 3.), Johann Wolfgang von Goethe *A büntársak* (1925. november 29.) című színjátékát. Az orosz szerzők közül pedig Anton Pavlovics Csehov – *A medve*, 1923. november 11.; *Háztűznéző*, 1925. március 15. –, Nyikolaj Gogol – *A játékosok*, 1926. március 20. – és Iván Turgenyev – *Kisvárosi nő*, 1925. március 15. – kapott színpadot. A nyugati drámaírók magyarországi „jelenlétét” John M. Synge *A halotti tor* (1925. november 29.), Karl Schönherr *A Föld* (1924. november 23.) és Georg Kaiser *Juana* (1923. november 11.) és *Tűzvész az operaházban* (1923. december 23.) című drámáival gazdagította a Kamaraszínház.

Forgács Rózsi lehetőséget teremtett magyar művek bemutatására is, melyek közül csak Füst Milán *Boldogtalanok* (1925. január 11.) című drámája állta ki az idő próbáját.

²³⁹ Szomaházy István: Az ekhós szekerek hősnője a XX. században. Színházi Élet, 1924. 50. sz. 24.

Forgács Rózsi a Thália Társaság gyakorlatával ellentétben rögtön a munkásközönséghez fordult; a Szakszervezeti Tanáccsal keresett kapcsolatot. A testületnek azt javasolta, hogy az ő Kamaraszínháza legyen a létrejövő munkásszínpad előkészítője. A Szakszervezeti Tanács el is fogadta a művész ajánlatát, s felhívta a munkások figyelmét az új színházra, „amely tiszta irodalmat és művészetet nyújt és a helyárait is úgy szabja meg a szervezett munkásság számára, hogy hozzáférhet az előadásokhoz. [...] Támogassák tehát Forgács Rózsi munkáját az elvtársak, mert ez az út és mód arra, hogy fölnevelődjék a közönsége a későbbi munkásszínháznak.”²⁴⁰

A Tháliához hasonlóan Forgács Rózsi sem találta meg azokat a színpadi műveket, amelyek a munkások világához álltak a legközelebb. Az is igaz, hogy valódi művészi élményt nem adott, adhatott színháza. Egyetlen komoly színésze nem volt társulatának: az igazgatónő egyéniségéhez igazodott a műsorszervezés. Hiányzott az erős rendezői és színésznevelői elképzelés, amelyek hiányában csak becsületes szándékú, tisztességesen betanult előadások születhettek. A társulat ismertebb tagjai: Sugár Lajos, Bacsányi Paula, Alapi Nándor, Ballagi Dénes, Sármaszky Miklós, Vágóné Margit, Harmos Ilona, Doktor János. Rendezőként dolgozott itt Hegedűs Tibor és Szőke Kálmán, de több előadást Forgács Rózsi állított színpadra.

Forgács Rózsi anyagi korlátai sem erősebb társulat megszervezését, sem az új scenikai megoldások bevezetését nem tették lehetővé. A Kamaraszínház krónikus pénzihiánya miatt, újabb és újabb módosításokra kényszerült. Országjáró körutakon, vidéki, elsősorban Pest környéki munkásotthonokban való vendégszereplésen próbáltak bevételhez jutni.

Forgács Rózsi Kamaraszínháza 1926. március 20-án rövid időre elhagyta a Kis Komédia helyiségét. A Teréz körúti Színpad társulata éppen vendégszerepelt, helyisége pedig üresen állt ebben az időben. A Kamaraszínház esti előadásai teljes kudarccal végződtek: Budapest esti színházi életébe sehogy sem illett az irodalmilag is értékes műsor, a Teréz körúti Színpad kis nézőtere gyakran üresen tátongott.

Forgács Rózsinak gyermekelőadásokkal sem sikerült egyensúlyba tartania vállalkozását; pedig 1926 karácsonyától 1927 áprilisáig a gyermekeknek játszottak. 1927 nyarán megpróbálkoztak a szokásos vidéki körúttal, de ez csak a jelképes befejezésre futotta: a Thália Társasághoz hasonlóan Forgács Rózsi is Nyíregyházán tartotta meg utolsó előadását.

A magyar dráma népszerűsítése sem sikerült jobban az Új Magyar Drámaírók Bemutató ciklusa elnevezésű sorozatnak, mely 1926-ban alakult a Budapesti Színész Szövetség támogatásával. A vállalkozást dr. Sándor Zoltán vezette. A sorozat délelőtt vagy éjszaka egy-egy előadással olyan műveknek adott színpadi bemutatkozásra lehetőséget, melyek nem „szerző”, hanem „író” tollából születtek. Hat magyar újdonság került színre: Sándor Imre *Szedjetek szét csillagok* (Belvárosi Színház, 1926. február 11.) és *Mint az új bor forr* (Fővárosi Operettszínház, 1927. április 17.) című műve; valamint Szederkényi Anna *A legtisztább víz* (Belvárosi Színház, 1926. április 17.), Székely Jenő *Az öngyilkos élete* (Renaissance Színház, 1926. április 23.), Vitéz Miklós *Békesség* (Vígyszínház, 1928. február 12.) és Boross Mihály *A költő* (Új Színház, 1929. május 7.) című alkotása.

²⁴⁰ A munkásság és a színház. Népszava, 1923. november 25.

A bemutatók közül elsősorban Sándor Imre *Szedjetelek szét csillagok* című drámája érdemel figyelmet, melyet Szőke Kálmán rendezett. Az egészségtelen családi környezetből az „életbe” kikerülő lány az első csábító karjába tántorodik, s az erkölcsi lezúllástól a halál menti meg: fürdőzés közben a Dunába fullad. A merész témájú történet színpadra vitele sem volt konvencionális. Az ötödik kép nagy részében – a Dunán úszó holttest és a halál tolmácsának költői dialógusa alatt – csak az üres színpad látható. A Duna folyását érzékeltető fény és színhatások nem tudták a felolvasásszerűséget ellensúlyozni. A közönség ennek ellenére rokonszenvvel fogadta a művet, de a nemiségről szóló őszinte és „fennkölt” részek azért megbotránkoztatták, noha az értő előadás erre nem adott alkalmat. „A polgári osztálykonvenciónak kedvező színházi politika, s az igényeket méret szerint kiszolgáló szerzők rontották el a közönséget annyira, hogy a nemiségről való bármily fennkölt gondolkodást is nem tudja zavartalanul fogadni” – írta az előadásról Nagy Lajos.²⁴¹ A főszereplő Hollós Ilona mellett – akinek játékát Ignó Pál kis cikkben méltatta a Nyugatban – Turay Ida, Matány Antal, Ürmössy Anikó és Gellért Lajos játszotta a fontosabb szerepeket.

Boross Mihály *A költő* és Vitéz Miklós *A békesség* című műve a megbékélésre, a szeretetre, az egymás iránti bizalom fontosságára hívta fel a figyelmet. Mindkét drámai mű hatástalan maradt, pedig átütő erejükkel hozzájárulhattak volna a mesterségesen is előidézett előítéletek enyhítéséhez. A Hegedűs Tibor rendezésében bemutatott színjátékokat ráadásul csak néhány napilapban méltatták.

Az Új Thália volt az 1930-as években az utolsó jelentős művészszínházi kezdeményezés. Márkus László a társaság létrehívója és vezetője a Thália Társaság megalakításában is szerepet vállalt. Harminc évvel később azonban úgy érezte, hogy amiért a Thália létrejött – megvalósult. Egyeduralkodó lett a realista-naturalista formanyelv, függetlenül az egyes drámák stílusától. Kárpáti Aurél a Nyugatban így foglalta össze az Új Thália célkitűzéseit: „elsősorban a színjátszás sablonná merevedett realizmusának üzen hadat. De nem éri be ennyivel. Ki akarja úzni a színpadról mindazt, amit közben a mozi csempészett be oda. Szakítani kíván a rendezői önkénnyel, amely a drámaíró fölé kerekedik, s nem a darabot, hanem egyedül saját elképzelését teszi meg az előadás alapjául. Óvást emel minden olyan törekvés ellen, amely a színpadot népgyűlési dobogóvá alacsonyítja, s művészi autonómiájától megfosztva a Zeitstück hamis értelmezésével, társadalmi és politikai célok szolgálatába állítja. [...] Az Új Thália [...] a színházat vissza akarja adni *önmagának*, hogy deszkái újra azok a *világot jelentő* deszkák legyenek, amelyeken legfőbb úr a költő, akinek természetes szövetségese a sztár-nélküli, zárt *együttes*, lévén a színház egyrészt a legmagasabb költészet, másrészt a legkollektívebb művészet ősi hajléka.”²⁴²

Az Új Thália mindjárt bemutatkozó előadásával megvalósította művészi célkitűzéseit, noha a Magyar Színházban 1934. március 4-én délelőtt előadott színdarab, Felkai Ferenc *Bábel* című műve nem volt jelentős irodalmi alkotás. De általa sikerült bemutatni a stilizált beszédet és játékot, az ábrázolás helyébe lépő kifejezést. A közreműködő színészek: Palotai Erzsébet, Orsolya Erzsébet, Baló Elemér, Toronyi Imre, Gonda József, Gárdai Lajos „együttes” játéka is bizonyította,

²⁴¹ Nagy Lajos: *Szedjetelek szét, csillagok!* Sándor Imre mesejátéka a Belvárosi Színházban. Nyugat, 1926. II. 840.

²⁴² Kárpáti Aurél: Az Új Thália bemutatkozása. Nyugat, 1934. I. 349.

hogy érdemes a tiszta művészet visszahódítása. A helyenként felcsendülő aláfestő zene, Csizmarek Mátyás szerzeménye, megadta az utópikus játék belső ritmusát. Jól érzékeltette a falanszter-helyszínt Bortnyik Sándor jelzésekre szorító díszlete a világítási effektusok kombinációival. A rendező Palasovszky Ödön a Madzsar-Róna tánccsoportot is bevonta, ezzel az első kísérletet téve a „beszélő színház” és a „mozgásszínház” fúziójára. Palasovszky Ödön így emlékezett vissza az előadásra: „totális színházat akartam csinálni, vagy valami olyasmit, amit manapság »nyitott színháznak« neveznek. Óriási sikerünk lett. Főleg e mozgáscsoport táncai miatt [...]. Jobboldali támadások hatására a *Bábelt* három előadás után le kellett venni a műsorról. Akkor lekötötte a Royal Színház, de ezeket az előadásokat is megakadályozták. Az előadás állítólag baloldali tüntetésre adott alkalmat a nézőtéren. Valójában engem és a Madzsar-Róna-csoportot akarták elnémítani. Mi tehát kiváltunk a társaságból. Pütkösti Andor állt a helyemre.”²⁴³

(Persze a valóságban nem ilyen deklaráltan történt: Palasovszky Felkai *Vágta* című darabjában színészként szerepelt.)

Palasovszky felidézte a rendezésének legfontosabb jellemzőjét: az utópikus történetben a jövő emberei gépiesen mozogtak és halk, monoton, szenvtelen hangon közölték gondolataikat. A 20. századi utasokat a kor szenvedélyes, élénk, széles gesztusokkal tarkított viselkedésével jellemezték.²⁴⁴

Az Új Thália következő bemutatója is a magyar színháztörténet ritka pillanatát hozta: Tamási Áron *Énekes madár* című székely mesejátékának előadásán a színház összes alkotóeleme harmonizált. A bemutatóra a Royal Színházban Pütkösti Andor rendezésében 1935. november 17-én került sor. Pütkösti így jellemezte Tamási művét: „Az igazi szerelem nagy áriája ez a műfajilag meghatározhatatlan kis csodamű, de az áriát dudahang kíséri és a színpadi képek csodáit a lélekhegedű nemes zengése festi alá. Az ifjúság szerelmének örök győzelme ez a székely mese, ahol a diófa az égig nyúlik, és a fal kimozdul a helyéből, hogy az igaz szerelmeseket megmentse a varjúkárogástól és a vénség dühétől, amely nem tud belenyugodni, hogy az idő felette eljár.”²⁴⁵

Schöpflin Aladár a Nyugatban a népköltészet hangjának színpadi értékesítésére tett érdekes kísérletnek tartotta a művet, de azt is elismerte, hogy dialógusai az elmés tréfálkozó beszédből építkeznek, s az egyes jelenetek jól játszható, hatásos színpadi képek.

A meseszerű, sokszor a bohózat határán járó mű megelevenítésére a stilizált játék volt a legalkalmasabb. Ránki György erdélyi népzeneelemek felhasználásával írt muzsikája hangulatfestő kíséretként teremtette meg a nézők számára szokatlan atmoszférát. De a díszletek is hasonló tónusban születtek. Fülöp Zoltán és Simon Klára a második felvonásban népballada illusztrációval idézte meg ezt a különös világot. A szereplők is alkalmazkodtak az új játéktílushoz. Különösen Eszter szerepében Orsolya Erzsébet, aki „teljes életet ad az alaknak, s pontosan a szerepből folyó stílus vonalán belül marad mindig”.²⁴⁶

„Törülmetszett góbé” volt Bihari József és Dávid Mihály. Egri István visszaemlékezésében megírta, hogy Kökény Mókát magáról a szerzőről, Tamási

²⁴³ Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*. Budapest, Szépirodalmi, 1980. 117.

²⁴⁴ Palasovszky Ödön: i. m.: 117.

²⁴⁵ Pütkösti Andor: Felrepült az Énekesmadár. *Színházi Élet*, 1935. 48. sz. 18.

²⁴⁶ Schöpflin Aladár: *Színházi bemutatók*. Nyugat, 1935. II. 492.

Áronról mintázta. Legnehezebben a dikcióval birkózott meg a fiatal színész: „Fűszeres volt ez a beszéd és szép hangú. Mert valóban olyan orgánus, mint egy baritonistáé. Érces, mégsem szónokló. A mondatok végére nem tesz pontot, feléneklí. Ettől beszéde monoton, de az énekléstől színt kap.”²⁴⁷

Egri István ajánlatára Magdó szerepét Tolnay Klári, a Vígszínház tagja kapta, aki nem a korabeli naiva-típust képviselte, így hitelesen alakíthatta Tamási „leánkáját”.

A hat hétig tartó próbaidőszak és Pütkösti aprólékos, már-már túlmagyarázó rendezése meghozta a szakmai elfogadás mellett a közönségsikert is. Némi szereplőváltásokkal – a két öreglegény szerepét Fülöp Zoltán és Hoykó Ferenc vette át – esti előadásokon nézhette meg a közönség.

Az Új Thália utolsó bemutatójára – Fendrik Ferenc *Vágta* című művének előadására – 1936. február 2-án került sor a Kamara Színházban. Az előadás zenéjét Csizmarek Mátyás szerezte, a díszletek Kürthy György tervei alapján készültek. A mű az Új Thália szellemét és törekvéseit is jelképezte; a fiatal tehetségek révbejutásáról szólt. Felkai ezt nyilatkozta műve kapcsán: „Nem hiszek válságban: csak fejlődési folyamatban. Ezt hirdetik hőseim is – annak ellenére, hogy az életben minduntalan beleütköznek Pilátusba, aki velük szemben a régi világ hibáit képviseli.”²⁴⁸

A színészek, Sennyei Vera, Básti Lajos, Doktor János, Kédly Gyula, Pala-sovszky Ödön, Egri István és a rendező, Pütkösti Andor erőfeszítését nem koronázta az *Énekes madáré*hoz hasonló siker, s az előadás nagyobb visszhang nélkül hamvadt el. Vele együtt az Új Thália is: Márkus László az Operaház élére került. A társaság elődjéhez képest sokkal szerényebb eredményeket ért el, de hatása legalább nem nyomtalanul tűnt el, mint a legtöbb színházi műhelyé, amelyet a korszakban hasonló céllal létrehoztak. Az Új Thália végleges megszűnésének érdekes dokumentuma Bánóczi László 1943. augusztus 3-án Márkus Lászlóhoz írt levele: „Megnyugtatósára értesítem, hogy a mai napon a főváros kézbesítette a belügyminiszter leiratát, amelyben kimondotta az Új Thália feloszlását, mert évek óta alapszabályszerű működést nem fejtett ki. Az egyesület vagyonát 43,91 pengőt, már kb. másfél éve Étsy Emília beszolgáltatta az előjáróságnak, ezt az összeget a belügyminiszter a vörös keresztnek adományozta.”²⁴⁹

A legellentétebb programokat hirdető, Budapest különböző helyein álló, vegyes erősségű társulattal rendelkező színházak története jól szemlélteti a színház üzlet jellegének valódi arculatát. A kis tőkével induló színházak sikertelenség esetén azonnal csődbe jutottak, s a nagy előadásszám is csak az egyensúly megtartására volt elegendő. A csőd, a konzorcium alakítás, az előadás gyakori szüneteltetése, a rugalmasabb üzemmenet a nehézségeken nem segítette át ezeket a színházakat, hiszen zárt művészi és gazdasági hatalmakkal kellett szembenézniük. Ebben a helyzetben valami különlegesség, valami újdonság kellett volna, hogy a széles közönség előtt vonzó legyenek a kis színházak.

²⁴⁷ Egri István: *Színház egy életen át*. Budapest, Múzsák, 1990. 68–69.

²⁴⁸ Miről szól a *Vágta*? Az Újság, 1936. január 26.

²⁴⁹ Bánóczi László levele Márkus Lászlóhoz. Budapest, 1943. augusztus 3. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattár, 55.1563.

A jegybevétel a fennmaradás egyik legfontosabb összetevője volt, ezért a helyáratat nem tudták olyan mértékben leszállítani, hogy versenyezhetek volna a mozival. Sőt, nem voltak olyan nagy tömegű olcsó helyek sem, mint a Vígszínházban vagy a Nemzeti Színházban.

A színre kerülő művek fokozhatták volna a vonzerőt, de a sikeres és ismert írók nem szívesen adták a másodvonalhoz tartozó színháznak darabjukat. Néhány kivétel: néhány kirobbanó siker azért akadt.

A jó társulatról is le kellett mondani, hiszen például a Vígszínház még azt is megengedhette magának, hogy azért fizessen színészeket, hogy azok ne erősítsék másutt az együttest. A közönségnek viszont legalább egyetlen egy olyan színész kellett, akinek a kedvéért jegyet váltott. A kis színházak – szűkös anyagi helyzetük miatt – nem tudtak neves művészeket szerződtetni. (Vagy csak néhányat, egyet-egyet.) De a sajtóban sem tudták hirdetni társulatuknak tagjait. A szerény jövedelmű, szerény tehetségű, szerény egyéniségű színész pedig nem tudott úgy élni, hogy életformájával vonzerőt teremtsen, s „önerőből” váljon sztárrá.

Egyik-másik színházépület valóságos ékszerdoboz volt – vezető művészek nélkül, kápráztató díszletek nélkül, tánckar, zenekar nélkül kizárólag ez az adottságuk nem vonzotta a nézőket.

Nemcsak a sztárok hiányoztak. A tagok nagy része nem rendelkezett alapvető színházi kultúrával sem, nem végzett színiiskolát. Nem egy közülük a Vígszínház nézőterén leste el a színjátszás alapjait, s műkedvelő előadásokon tett szert gyakorlatra. Így önálló arculatról, játéktípusról nem lehet beszélni.

Ha nem is minden bemutatót, de a legtöbbet az eklektikus színjátékelemek jellemzik. A korszakban még az „új”-nak vélt színművek is a naturalizmus jegyeit hordozták. A műveket a színészek a romantikus és a realista színjátszóstílus sajátos ötvözetével játszották el, elégtelen színpadtechnikai feltételek mellett.

A kor színházaiban az egyetlen mérce a közönség ízlése volt, jobbára a színikritika is ehhez igazodott. A közönség azonban kiszámíthatatlanul fogadta a darabokat. Így a színházi vállalkozók mindvégig kedvező fordulatban reménykedhettek. Arra vártak, hogy a nézők jóvoltából színházi próbálkozásuk talpon maradhat. A közönség váratlan érdeklődésével nem egyszer megmentette a csődtől a színházat. Ezeknek a vállalkozásoknak azonban nem volt eredeti művészi irányvonaluk, s hiányoztak a koncepciózus rendezők is. Bemutatóik színháztörténeti kuriózumok ugyan, de a magyar színészet fejlődésének fő vonulatához nem tartoznak. A kis színház méreteinél fogva a kamaraszínház szinonimája lett. Ennek az azonosságnak csak néhány előadás felelt meg. Ez a színházi vonulat inkább a vállalkozásokhoz hasonlított, előnyei, hátrányai, korlátai a művészi értékét alig befolyásolták, a sikeres pénzügyi mérleget annál inkább...

SZÍNHÁTSZÁS VIDÉKEN A 19. SZÁZAD VÉGÉTŐL AZ ALLAMOSÍTÁSIG

A magyar színháztörténetben egészen 1837-ig nem létezett a vidéki színhátszás fogalma. Vándorszínészetéről szóltak a krónikások, hiszen nem rendeztek sehol állandó színházépületben hivatásos társulatok rendszeres színelőadásokat. A vándorszínészek hősiességéhez nem fért kétség, s a közvélemény tulajdonképpen azzal sem törődött, hogy az előadásoknak milyen volt a színvonala. A Pesti Magyar Színház felépítésével azonban egyszerre megváltozott minden: a legkitűnőbb színészek az ország első társulatához szerződtek, míg vidéken vegyes összetételű együttesek működtek. Vidékre szorultak a „síró-éneklő” iskolának azok a képviselői, akik képtelenek voltak az új stílust elsajátítani, s vidékre menekültek azok is, akik nem érték be azokkal a szerepekkel, sikerekkel, melyek Pesten vártak rájuk.

A pesti és a vidéki színészet néhány évtized alatt látványosan kettészakadt, bár a vándortársulatok tagjaira úgy tekintettek, akikből a legkiválóbbak felfrissíthetik a Nemzeti Színház személyzetét.

A színházművészetben egyszeriben háttérbe szorult a nyelvművelő, a magyarosító és az erkölcsnevelő feladat, hiszen a közönség színvonalas előadásokra vágyott. A pesti példa azt is nyilvánvalóvá tette, hogy állandó épületet kell emelni, mert csak jól felszerelt színpadon lehet illúziókeltő előadásokkal megörvendtetni a nézőket.

A szabadkai színház, mely 1854. december 16-án nyílt meg, sokkal kedvezőbb feltételek nyújtott, mint megelőzően bármelyik játszóhely a városban. A játéktér harminc négyzetméterrel volt nagyobb, mint a régebbi alkalmi színpadokon. Nézőterét csillár világította meg, a színpadon pedig százhusz olajüzemű rivaldalámpa égett. Zsinórpadrást és süllyesztőket is építettek; s Telepy György tizenhárom díszletkészletet festett. Szabadka után csakhamar Miskolcon (1857. szeptember 3.) és Debrecenben (1865. október 7.) is átadták a városi színházat. A következő évtizedekben egyre több helyen alakult színügyi bizottmány, s ezek tevékenysége nyomán egyre több helyen emeltek állandó hajlékot a színészeknek. Aradon és Székesfehérváron 1874-ben, Szegeden 1883-ban, Nyíregyházán 1894-ben, Pécsen 1895-ben, Kecskeméten 1896-ban.

A vidéki színészet leszakadása azonban ezzel nem szűnt meg, hanem egyre nőtt. Bár a nagyobb városokban sikerült a lakosság jelentős részét

mozgósítani, s színházi közönségnek megnyerni; a kisebb településekre látogató színészek a szerény bevételekből nem tudtak színvonalas programot összeállítani, látványos előadásokat rendezni.

A közepes és kisebb társaságok morális süllyedése elkerülhetetlenné vált, s már 1853-ban megjelent egy tervezet a Vahot Imre szerkesztésében kiadott *Magyar Thália* című játékszíni almanachban. Az írás előzménye az volt, hogy mintegy száz igazgató alapított időről időre társulatot, melyek az anyagi nehézségek következtében megszűntek, elfoglalták versenytársaik elől a településeket, majd végül adósságokat hátrahagyva előadások megtartása nélkül távoztak. A színésztruppok gyakran több részre szakadtak. Nem csoda tehát, hogy a javaslat vezérfonala a központosítás volt: „A vidéki összes színésznek egy főigazgatósága vagy ügyvivősége állíttassék fel a fővárosban, hol minden színi egyén neve, szakmája osztályozás szerint tudva legyen. Ezen főigazgatóság az összes magyar színészetet osztaná fel annyi kiegészített társulatra, mennyi az összegből kitelik.” A szervezet kapcsolatban állna a településekkel, hogy kiderüljön: akarnak-e színházi előadásokat, s mennyi időre. Ami azonban a tervezet legfontosabb része: a felsőbbség jóváhagyásával ez a szervezet minősítené az igazgatókat, s vonná meg tőlük a bizalmat. Ez az első olyan indítvány, mely a későbbi Országos Színészegyesület megteremtését előkészítette. Erre azonban egészen 1871-ig várni kellett. Ebben az évben alakult meg az Országos Színészegyesület elődje, a Magyar Színészkebelzet. Ennek a szervezetnek az lett a legfontosabb feladata, hogy kidolgozza és a gyakorlatban keresztülvigye a vidéki színjátszás működésének szabályrendszerét.

„Hazánk városai elborítvák a vándorszínészek apró csapataival, s a színigazgatók még mindég gomba gyanánt szaporodnak” – elemezte Molnár György színész, színházigazgató 1865-ben a vidéki magyar színészet helyzetét.²⁵⁰ S Molnár volt az, aki 1869-ben kezdeményezte a színigazgatói konferencia összehívását. Ennek hatására felbolydult a hazai színésztársadalom. Az első színészkongresszus 1871. április 6-án ült össze, s az ülés legfontosabb eredményeként létrejött a Magyar Színészkebelzet. A szervezet vezetősége vállalta a színészet szakmai felügyeletét.

Törekvések a vidéki színészet állandósítására

Amíg a színészek, színházigazgatók a 19. század végén, az 1880-as években a vidéki színjátszás helyzetét értékelve az Országos Színészegyesület megalakításában, működési kereteinek kialakításában, valamint az úgynevezett színikerületi rendszer megteremtésében látták a legfontosabb célt, addig a század utolsó évtizedében a színházzal foglalkozó kultúrpolitikusok, színészegyesületi tisztségviselők a színházépítési mozgalmak támogatására és a rendszeres állami segélyezés feltételeinek megteremtésére helyezték a hangsúlyt.

A frissen alakult Országos Színészegyesület átmenetileg szerepzavarba került, hiszen a vidéki színházi élet adminisztratív ügyeit a színigazgatóknak engedélyt adó belügyminisztérium illetékes osztálya, az V. főosztály rendőri ügyosztálya és a színjátszásra alkalmas helyiséggel rendelkező városok

²⁵⁰ Molnár György: *III. Napoleon színházi szabadság törvénye*. Pest, Emich Gusztáv, 1865. 43.

közigazgatási szervei intézték. A Színészegyesület inkább erkölcsi felügyeletet gyakorolt: orvosolta a szerződő felek között felmerült nézeteltéréseket, és büntette a tagok fegyelmi kihágásait. Igyekezett pontosan behajtani a tagdíjakat és a járulékokat, hogy ezzel erős gazdasági alapokon nyugvó nyugdíjintézetet teremtsen. Jótékony akcióival a színészek szociális helyzetének javításán munkálkodott, illetve – hetente megjelenő hivatalos közlönye, a Színészek Lapja segítségével – ügynöki tevékenységet folytatott: színdarabokat közvetített, és a szerződötésekben segített.

Az Egyesület komoly tevékenységet fejtett ki a színikerületi rendszer fenntartása érdekében, s éberén őrködött az esélyegyenlőség jegyében afelett is, nehogy olyan városban tartson a színigazgató előadásokat, ahova engedélye nem volt érvényes.

A vidéki színjátszásnak ezt a korszakát egyébként is soha nem látott szabályozottság jellemzi. Az országszerte kóborló színészcsapatokat szinte mindenhol kizsárolták a forgótökevel (azaz készpénzzel), könyvtárral és jelmeztárral bíró színházigazgatók, akik minden fontos körülményre kiterő szerződés szerint előre meghatározott összegű gázsit fizettek a tagoknak. A Színészegyesületnek messzemenően sikerült a szakmai kamara szerepét betöltenie, bár a színigazgatók és a színművészek gyakran nem tartották be az egymással kötött írásos megállapodásokat. A vidéki színjátszás struktúrája akkor lett teljes, amikor a színházépületek a városok tulajdonába kerültek, s a város önkormányzata pályázat útján adta bérbe őket, jelentős támogatással segítve így a társulat működését. Például 1886-ban Szeged városa újonnan megnyílt színházában a vállalkozó igazgatónak számos kedvezményt biztosított. Az „összes színházi célokat szolgáló helyiséget” ingyen bocsátotta a társulat rendelkezésére, ingyen szolgáltatva a légfűtést, a színházi világításához évi háromezer forintot adott, a díszleteket és a színház felszerelését használati díj nélkül átengedte, fizette a színház javítási és biztosítási költségeit. A vidéki színjátszás alapvető működési feltételét tehát a városi önkormányzat teremtette meg. Ezáltal felügyeleti jogai is bővültek: főfelügyeletet gyakorolt az esetleg felmerülő nemzetiségi kérdésekben és a közérkölciség tekintetében, s fenntartotta magának a jogot a művészeti és a közművelődési célok meghatározására, ezek teljesítésének számonkérésére. Szegedhez hasonlóan Pécsen is jelentős részt vállalt a város a színház üzemeltetésében. 1898-ban az ötezer forintnyi szubvenció mellett – amelyet a fűtésre és a világításra szavazott meg a közgyűlés – nyolcszáz-ezer forintnyi díszlet készítését is vállalták, s fizették a színházépület tűzkár ellen kötött biztosításának díját, kétezer-egyszázhet forintot. Szabadkán 1908-ban az épület és a felszerelés ingyenes használata mellé már nyolcezer korona szubvenció és ingyen fűtőanyag járt. Igaz, hogy a pályázónak ekkor óvadékként már a szubvenció felét le kellett tennie. Az óvadék összege fokozatosan nőtt, felismerve, hogy a színházigazgató kiszámíthatatlan gazdasági nehézségei ellen csak az nyújthat némi biztonságot.

Székesfehérváron kicsit más volt a helyzet. A színházat itt részvénytársaság építtette és üzemeltette a század végéig. A város jelentős áldozatot hozott, amikor 1898. február 20-án 60050 forintért árverésen megvásárolta, s birtokba vette. Ez a nagyarányú befektetés volt az oka, hogy Székesfehérvár városa kemény anyagi és erkölcsi feltételekkel adta bérbe a színházat a pályázó igazgatóknak. A színház működtetését az 1901-ben jóváhagyott színházi szabályrendelet

határozta meg. A város kikötötte, hogy az igazgató csak magyar nyelvű előadásokat tarthat. A bérlő-igazgatónak a pályázatra való jelentkezéskor 600 korona óvadékot kellett letennie, s ezt az összeget a város – a takarékpénztárban kamatoztatva – csak a bérllet lejártával szolgáltatva vissza.

A város előadásonként 30 koronáért, vasárnapi és ünnepi félárú előadások esetén 5 koronáért adta bérbe az épületet. Az előadást csak akkor lehetett elkezdeni, ha ezt az összeget a városi színházi bizottság pénztárába az igazgató befizette. A helyáratat is a város határozta meg, s ezt már az igazgatóval kötött szerződésben lefektették.

A világítás és a fűtés (télen legalább 18 Celsius-fokra kellett a termet felmelegíteni) költségei is a bérlőt terhelték, a város színiségly címén 2000 korona szubvenciót fizetett – az évad végén. Persze, ha az igazgató minden szerződésben vállalt kötelezettséget teljesített. A már említettekén kívül megtartott százötz előadást. (Hetente legalább ötöt). Jeles művészekből álló drámai, vígjátéki, népszínmű és operett-társulatot és zenekart szervezett, amely képes volt a színházlátogató közönségnek a városi színügyi bizottság útján nyilvánuló műigényeinek kielégítésére. (Ha a színügyi bizottság úgy kívánta, tagokat bocsátott el, újakat szerződtetett.) A színházigazgató köteles volt változatos és színvonalas műsort összeállítani. (A színügyi bizottság külön engedélye nélkül csak olyan darabokat tűzhetett műsorra, amelyeket a fővárosi színházak már bemutattak.) Köteles volt a vasárnap kezdődő heti műsort péntekig a színügyi bizottság elnökének, azaz a polgármesternek, átadni. Kényszerű műsorváltozás esetén 20 korona volt a büntetés.

A város, a színügyi bizottság és a színházigazgató kapcsolata nem volt felhőtlen. A város igyekezett kötelezettségeinek egy részétől megszabadulni: vonakodott új díszletekkel, új felszerelési tárgyakkal ellátni a színházat, a színügyi bizottság beleszólt a két héttel korábban engedélyezésre bekéretett műsorba, sokszor a szerződtetésekbe is. Minden színügyi bizottsági tag birtokolta azt a bizonyos kulcsot, amely a színpadot a nézőtértől elválasztó vasajtó nyitására szolgált. Ez a kulcs – úgy tűnik – jogot teremtett arra, hogy birtokosa a színházat érintő valamennyi kérdésbe beleszóljon. A Színház és Élet című hetilap 1906-ban a színügyi bizottságot középkori intézménynek nevezte – mondván, hogy csak a város tanácsának tartozik felelősséggel; és azonnali eltörlését követelte. Hogy nem volt minden alapot nélkülöző ez a kijelentés, bizonyítékul álljon itt egy részlet abból a jegyzőkönyvből, amelyet 1907 tavaszán Debrecen város színügyi bizottságának a legfontosabb témákat tárgyaló ülésén vettek fel. A színházigazgató a következő évad szerződtetéseit ismertette a polgármester jelenlétében a színügyi bizottsággal: „Burger Péter: A tenorista nem megfelelő. Rosszabb, mint Karacs. Zádor Lajosnak külön véleménye van. Megfelelő, jó tenorista. Burger Péter kéri, hogy a tenorista helyett hozzon jobbat az igazgató. Szavazás alá bocsátották a dolgot. Kimondották hat szavazattal négy ellenében, hogy az igazgató szerződtessen jobb tenoristát”²⁵¹

A színházigazgató szinte minden tekintetben ki volt szolgáltatva a városi vezetésnek. A legtöbb anomália a színház bérletének elnyerése körül tapasztalható. Hiába hirdettek nyílt pályázatot már egy évvel az aktuális szerződés lejáta előtt, ha a közgyűlés által meghozott döntéseket bármikor megváltoztathatták. Pécselt 1899-ben hárman pályáztak: Tiszay Dezső, Andorffy Péter és Makó Lajos, míg a

²⁵¹ Debreczeni Független Újság, 1907. április 26.

régi igazgató, Somogyi Károly, tiltakozva az ötezerről négyezer forintra csökkentett szubvenció miatt, nem adta be ajánlatát. A Tiszay Dezsővel megkötött szerződés utáni napon azonban Somogyi visszavonta nyilatkozatait, és ő is pályázott (!). El is nyerte a színházat újabb három évre. Ennek a szabálytalanságnak csupán két színügyi bizottsági tag lemondása volt a következménye. Hasonló események történtek 1904-ben Szegeden. Ott Makó Lajos nyerte meg az igazgatói pályázatot Janovics Jenővel szemben. Majd Janovics fellebbezésére a közgyűlés nagy szótöbbséggel visszavette Makótól a színházat. Ekkor Makó hívei a belügyminiszterhez, Tisza Istvánhoz fordultak, aki rég elhatározta, hogy Janovicsot nevezi ki a kolozsvári Nemzeti Színház élére, ezt időközben meg is tette; s az egész harc az igazgatói szék körül csak azért zajlott, hogy Tisza jelöltje ne bukott igazgatóként vegye át az ország jelentős kulturális intézményét. A csatából győztesen kikerült Janovics Jenő sorai sokatmondóan szemléltetik az akkori színházpolitikai állapotokat: „Ez a színházi harc nagy port vert fel akkoriban az egész országban. Elkeseredett harc volt, pártokra szakadás, hírlapi csata. Utána elárasztottak szerencsekívánatokkal, de én fáradtan és fásultan fogadtam azokat. Nem örültem én ennek a győzelemnek. Fájdalmas ára volt: megalkuvás, alakoskodás, üres szócséplés, hangzatos ígéretek, ostoba fecsegések. Tipikus vidéki színigazgató sors képe.”²⁵²

Az állam azonban nemcsak végrehajtó hatalmát gyakorolva avatkozott be a vidéki színházi életbe. A 19. század végétől kezdve szerény, majd egyre jelentősebb szubvenciót igyekezett a társulatoknak juttatni, ezzel (inkább jelképesen) bizonyítva, hogy a színház milyen fontos a vidék kulturális életében. A vidéki színészek – saját szerepüket kissé túlértékelve – még akkor is szívesen tetszelegtek a nemzeti kultúra terjesztőinek szerepében, amikor műsorukat már csaknem kizárólag üzleti szempontok alakították. Ráadásul azzal érveltek, hogy mivel a bevétel alapvetően fontos számukra, csak jelentős állami segélyezés esetén vállalkozhatnak kulturális misszióra. Nyilvánvaló, hogy valamennyi színházi előadás olyan komoly költségeket, kiadásokat jelentett, amelyet a bevételek csak folyamatos játszás esetén fedezhettek volna. A vidéki társulatnak azonban nem adatott meg, hogy az adott városban egy-egy művet huzamosabb ideig műsorán tartson, ellenkezőleg: nap nap után újdonságokkal kellett szolgálnia. Ennek alapvető feltétele a frissen beszerzett színjátékokkal teli könyvtár, a gazdag díszlet- és jelmeztár és a rutinos színészeket tömörítő társulat volt.

Bényei István, az Országos Színészegyesület központi irodájának igazgatója, így jellemezte a tarthatatlan és kilátástalan helyzetet: „Színigazgatóink minden segély nélkül magukra s a közönségnek sokszor ferde ízlésű kegyére hagyatva kénytelenek úgyszólván »garasokra dolgozni«, s játékrendjüket úgy s olyan idegen művekből, s többnyire sikamlós szövegű operettekkel állítani össze, mint csak valamivel is többet hozó darabokból; és e kényszer-rendszer mellett elhanyagoltatik nemzeti irodalmunk, s ehelyett, amelynek ápolása fő dolog volna, az idegen irodalom kultiváltatik s az idegen szokások és erkölcsök terjesztetnek, megmételvezve hazai érzületünket s nemzeties jellemünket.”²⁵³

Bényei István – mint annyian – a vidéki színészet rendezésének zálogát a színikerületi rendszer kialakításában látta. Érvrendszerének az volt a központi gondolata, hogy csak kerületbe szervezett városok hathatós támogatásával és az

²⁵² Janovics Jenő: *A Farkas-utcai színház*. Budapest, Singer és Wolfner, 1941. 285.

²⁵³ Bényei István: *Színészetünk rendezéséről*. Budapest, [kiadó nélkül], 1893. 9.

állami segély együttes igénybevételével lehet a vidéki színészetet rendezni. Hiszen ha a főváros színházai szubvencióhoz juthatnak, „hogyan ne volna ez még szükségesebb vidéken, kivált hazánkban, hol nemzeti színészetünknek nem csupán az idegen elemekkel, hanem még tősgyökeres népünk közönyével is kell küzdenie.”²⁵⁴

Bényei azt is szorgalmazta, hogy a nagyobb városokban állandósítsák a színészetet – a századforduló vidéki színészetének ez volt az egyik fő problémája –, tehát ne csak a téli hónapokban játsszon rövidebb-hosszabb ideig a társulat, hanem a színekör létrehozásával nyáron se szüneteljenek az előadások. Ennek az óhajnak azért is volt nehéz eleget tenni, mert maguk a színigazgatók rövidítették le a téli évadot amikor haladékokat kértek az évadnyitásra. A frissen megszervezett társulat a nyári állomáshelyen nem tudott felkészülni; az újdonságokat még nem tanulta be, vagy egyszerűen nem tudta előteremteni az utazás és a szállítás költségeit. De előfordult az is, hogy nehezen vált meg a jól jövedelmező nyári állomáshelytől. Ha viszont némi érdeklődés mutatkozott a társulat műsora iránt, akkor a hagyományosan október 1-jétől virágvasárnapig tartó szezont meghosszabbították. Az igazgatók egyébként is igyekeztek egyre több úgynevezett normanapon is előadásokat tartani. A katolikus egyház, amely Magyarországon az államvallást egészen 1894-ig egyedül birtokolta, számos egyházi ünnepen megtiltotta a színjátszást. Nem tarthattak előadást a társulatok hamvazószerdán, Gyümölcsoltó Boldogasszony napján, virágvasárnaptól húsvétvasárnapig, pünkösdvasárnap, úrnapján, Kisasszony napon, úrjövotnek három utolsó napján, karácsonyeste. Ez a szigor később némiképpen enyhült, s egyre többször megengedték – például 1909-ben Kövessy Albertnek Pécsen –, hogy az évad hivatalos lezárása után a nagyhéten hétfőn, kedden, szerdán és húsvétkor is rendezzen színelőadást.

Bényei István és mások érvelését cáfolva Komor Gyula író, a Színészegyesület tanácsosa, már 1902-ben leszögezte, hogy „mindenki misszióra hivatkozik, aki államtól és társadalomtól kisebb-nagyobb összegeket akar elérni oly formán, hogy nem nyújt érte közvetlen és kézzelfogható ellenszolgálatot. És első helyen áll ezen a téren a vidéki színészet, amelynek barátjai és tagjai leginkább hangoztatják ezt a kulturális missziót.”²⁵⁵ Komor arra is felhívta a figyelmet, hogy a magyar színészek nem folytatnak nyílt harcot a nemzetiségi színjátszás ellen: „Magam sem hirdetem a támadó háborút, de igenis résen kell lennünk, amikor érdekeink védelméről van szó, erősíteni kell a bástyákat, amelyek manapság nemcsak téglából, kőből épülnek, aminthogy nemcsak ágyúkkal és puskákkal lehet tönkretenni a nemzetet.”²⁵⁶ Fodor Oszkár színész, színigazgató *A vidéki színészet az állam szolgálatában* című írásában nyíltan kimondta, hogy a vidéki színészet valódi és fő hivatása „nem lehet más, mint szolgálni az idegen érzésű és nyelvű »nemzetiségektől« szaturált magyar állam magyarosító törekvéseit”.²⁵⁷

²⁵⁴ Bényei István: A színi kerületekről. *Színészek Lapja*, 1893. 40. sz. 4.

²⁵⁵ Dr. Komor Gyula: A vidéki színészetéről. In: *Magyar színészeti almanach az 1902. évre*. Szerkesztették Dr. Incze Henrik és Hervay Frigyes. Budapest, [kiadó nélkül], 1902. 43–44.

²⁵⁶ Komor Gyula: i. m.: 46.

²⁵⁷ Fodor Oszkár: *A vidéki színészet az állam szolgálatában*. Győr, Wolff, 1913. 4.

A nemzetiségi kérdés szinte megoldhatatlanná vált a század első évtizedére, hiszen a 20 millió lakos fele nem beszélt magyarul: ezért a színházat az iskola és a sajtó mellé állították ebben a küzdelemben. Nem véletlen, hogy a nemzetiségi területeken működő igazgatók – például Temesvárott és Pozsonyban Krecsányi Ignác – tartották fenn a legjelentősebb társulatokat, s az sem, hogy Tisza István személyes közbenjárására lett Janovics Jenő a gazdag színjátékszóhadgyományokkal rendelkező Kolozsvárott igazgató, ahol 1906. szeptember 8-án nyílt meg a Nemzeti Színház új épülete. A fényes külsőségek között lezajlott avatóünnepély központi gondolata a folytonosság volt: az első kolozsvári előadástól Kótsi Patkó Jánoson át a Farkas utcai színház emelésén és dicsőséges évtizedein keresztül az új színház felépítéséig és megnyitásáig. „Tündöklő fényed ragyogjon szerte a hazában, s hirdesse a magyar kultúra diadalát. Törjön bár reánk gyűlölő ellenség pusztító dúlása, hirdesse büszkén, hirdesse dacosan, hogy ezen a mi kis rögünkön joga csak a magyar szónak van” – mondta Janovics Jenő igazgató, díszmagyarba öltözötten színháznyitó beköszöntőjében.²⁵⁸

A színikerületi rendszer megszilárdulása

A 19. század végén, a 20. század elején a vidéki színészet reformja érdekében közzétett elképzelések sokszínűsége, naivitása és szenvedélyes hangja csak az intézményesített magyar színház megteremtésének érdekében kibocsátott reformkori művekéhez hasonlítható. A sokféle vélemény közös nevezője az a színikerületi rendszer volt, amelynek alapjait már 1870-ben megteremtették, s bár sohasem vált be teljes mértékben, de minden reform után ehhez tértek vissza. A színikerületek rendezése akkor vett újabb lendületet, amikor a belügyminisztérium 1900-ban létrehozta a Vidéki Színészet Országos Felügyelői állását, s e posztra Festetics Andort, a Nemzeti Színház volt igazgatóját nevezték ki. Ezzel a hivatallal a vidéki magyar színészet anyagi jólétét, erkölcsi és művészi színvonalának emelését kívánták segíteni. A felügyelőnek látogatnia kellett a vidéki társulatokat, személyes tapasztalatai nyomán pedig javaslatokat és előterjesztéseket kellett tennie a belügyminisztériumnak. A hivatalba lépő Festetics kérdőív alapján tájékozódott a színjátszásra alkalmas épületekről, a helyi támogatásról, a színiévadok szokásos rendjéről, majd szétküldte a színikerületek újjászervezésére alkotott tervét. Ebben a tervezetben messzemenően figyelembe vette, hogy melyek azok a városok, amelyek önállóan képesek elsőrangú társulattal egész évben színházi előadásokat fogadni, s melyek azok, amelyek földrajzi elhelyezkedésük folytán közösen tarthatnának fenn szerényebb együttest. Természetesen a városi önkormányzatok azt szerették volna, hogy minél tovább tartson a színi évad, s minél jobb társulat játsszon. A nemzetiségi területeken lévő városok vezetői pedig arra hivatkozva, hogy a magyar színészetnek kettős a feladata – művelődés és nemzetiesen hazafias misszió –, elvárták a magas állami szubvenciót és a kivételesen erős társulatot. A szintársulatok Magyarország egyetlen vidéki városában sem tudtak megélni a jegybevételeből, ezért egyaránt szükség volt a kerületi rendszer ésszerű megszervezésére, valamint az állami és a városi szubvencióra. Bár a virágzó

²⁵⁸ Imre Sándor: *Dr. Janovics Jenő és a színház*. Cluj-Kolozsvár, Erdélyi és Bánáti Színészegyesület, 1924. 51.

vidéki színházi élet látszólag közös érdeke volt az államnak és a városnak, mindketten a másik hathatós segítségére vártak. A kerületi rendszer lényege pedig az volt, hogy a társulat tetemes kiadásainak legalább egy részét a város(ok)ra hárítsák.

Elsőként – szinte ünnepélyes keretek között – 1901. április 21-én alapították meg Győr-Komárom-Sopron-Pápa-Szombathely hivatalos és törvényes színikerületét. Megállapodtak abban, hogy e városok három évadra kötnek szerződést. Győr lett a közös társulat székhelye. A szintársulat az októberben kezdődő, február 15-én végződő győri törzsévad után – melyre szerződéssel kötelezték – február 15-étől virágvasárnapig Szombathelyen, virágvasárnaptól május végéig Pápán, júniusban és júliusban pedig Komáromban tartott előadásokat. Ezután egy hónapos vagy hathetes szünet következett, ez alatt az idő alatt az igazgató szabadon köthetett szerződést.

Mivel azonban a kerületek szervezése félig-meddig az adott városok és a pályázó színigazgatók belügyévé vált, utólag nem lehet sem a kerületek összetételéről kimutatást készíteni, sem az együttműködés részleteire kiterjedő általános tendenciákat bemutatni. A társulatok általában a fő állomáshelyükön töltötték az évad legnagyobb részét, s ősszel vagy tavasszal (vagy akár mindkétyszer) körülbelül egy hónapra felkeresték a testvérvárost, amely alkalmas színházhelyiséggel és megfelelő számú közönséggel rendelkezett. Voltak kifejezetten nyári állomások: ahol szintén körülbelül egy hónapot töltöttek az együttesek. Ezt a menetrendet azonban számtalan körülmény megváltoztathatta, felboríthatta.

A színészet ürügyén ismét felerősödött a főváros-vidék ellentét: a vidéki színházvezetők szerény, bár évről évre emelkedő összegű támogatásukhoz képest sokallták az állami színházak segélyezését. A színikerületi rendszer terve az azonos régióba tartozó városok vezetői között is súrlódásokhoz vezetett, hiszen csak a legnagyobb települések – Kolozsvár, Pozsony, Arad, Kassa – kaptak lehetőséget, hogy önálló társulatot szervezzenek, így a színikerületek központjául kiszemelt nagyvárosok vezetősége úgy érezhette – okkal? ok nélkül? –, hogy színházát másodrendűvé minősítették. Különösen kritikussá vált a helyzet akkor, ha a környező városok lakosságának száma és összetétele elriasztotta a kerülettől a jelentősebb társulatokat.

A színikerületi rendszer zavartalan működését az is akadályozta, hogy az igazgató számára ugyan a belügyminisztérium adott játszási engedélyt, egyben a lehetséges színikerület határait is felvázolta, a színházépülettel viszont a város rendelkezett. Hiába szervezett a belügyminisztérium egy-egy igazgató számára kerületet, ha a város nem neki, hanem másnak adott játszási engedélyt. Az állam csupán azzal tudott az ilyen eljárás ellen tiltakozni, hogy a város által szerződötetett igazgatótól megvonta a szubvenciót. Olyan eset is előfordult, amikor a kerület alakítását a nyári játszóhely hiánya hiúsította meg, hiszen a nyári színikör tulajdonjogával gyakran az építető színházigazgató rendelkezett. Rajta múltott tehát, hogy bérbe adta-e vagy sem a kerületbe beosztott konkurens igazgatónak. Ha nem adta bérbe, hanem játszási engedélyért folyamodott, akkor általában nem kapta azt meg, hiszen nem ő volt a kerületi igazgató. Ebben az esetben a színikört meg sem nyitották, a város nyári szórakozás nélkül maradt, a színikerület nem jött létre.

Rendkívül beszédes Esztergom és Győr „színügyi” kapcsolata. Mezei Béla győri színikazgatóként 1909-ben engedélyt kapott, hogy Esztergomban nyári színikört építsen. Sőt a város telekkel, ingyen árammal, az utcai falak kimeszelésével is segítette a vállalkozást. 1909 júliusára elkészült a színikör, de kiderült, hogy nincs fizetőképes kereslet, nem érdemes játszani; ezért Mezei évi ötszáz korona támogatást kért a várostól. Azzal a feltétellel kapott évi háromszáz koronát, ha három hónapot a városban játszik. 1911-ben azonban felbomlott a kerület, mert Mezei nem kapta meg a győri színházat. Az ügy ezzel nem ért véget. A színikörben, amely a Singer és Leindörfer fakereskedő cég tulajdona volt, 1911 nyarán még Mezei Béla rendezett előadásokat. 1912-ben az új győri igazgató, Patek Béla felújította a régi kerületet, s kibérelte a színházat. Azonban 1914-ben a Singer és Leindörfer-céget felszámolták. Patek kérte a várost, hogy négy évig tartsa fenn a színikört. Az elutasító válasz után a győri igazgató államsegélyt kért a faépület megvásárlásához. Támogatást nem kapott, viszont Wlassics Gyula, aki 1913-tól Festetics utódaként a Vidéki Színészet Országos Felügyelője volt, azt javasolta Esztergomnak, hogy vegye meg a színjátszóhelyet. Végül Patek beadta a derekát, s megvásárolta a nyári színházat. Mivel készpénze nem maradt, óvadékkul a színikört ajánlotta fel. Patek 1916-ban Nyíregyházán játszott társulatával, s nem tudott Esztergomba jönni előadásokat tartani. Bérbe adta hát a színikört Szabó Ferencnek, aki viszont hiába folyamodott a háromszáz koronás segélyért, azzal az indokkal utasították vissza, hogy azt már Pateknek ítélték. A nyári játszóhely 1919-re Balla Kálmán tulajdonába ment át, aki azonban eladta Schwarz Pál fuvarosnak. Ekkor a város az épületet elbontatta, a telken pedig árveréssel konyhakertet létesített.

A történet látszólag csupán Esztergom színháztörténetének egyik fejezete. Részletes ismertetése több szempontból sem haszontalan, hiszen bemutatja a sokat szidott színikerületi rendszer előnyeit: Esztergom csak akkor jut színvonalas előadásokhoz, ha képes a közeli Győr állandó színházában játszó társulatnak nyári játszóhelyet teremteni. Telket, áramot és szubvenciót ad az igazgatónak, aki ennek birtokában megtalálja a kisvárosban azt a tőkés vállalkozást, amely üzletet lát a színházépítésben. Ráadásul a győri igazgató is érdekelt a nyári esztergomi előadások megtartásában, hiszen a téli évadban betanult darabokat mutatja be csekély napi költséggel. Olyan fontos számára a téli állomáshoz közeli, kipróbált városban a nyári évad, hogy hajlandó a színikör megvásárlására, annak tudatában, hogy lehet, hogy meg sem térül a befektetés. A város azonban még az országos felügyeleti szerv kérésére sem hajlandó a színikört megvásárolni, így kockáztatva, hogy a színikerület felbomlik, ha a színikörttulajdonos igazgató nem a kerület anyavárosában, Győrben, hanem másutt jut játszási engedélyhez.

Ezekkel az ellentmondásokkal a vidéki színészet felügyelője, Festetics Andor is tisztában volt, amikor a színikerületi rendszer bevezetésének tervét ismertette. A fenntartásokkal szemben hangsúlyozta, hogy „az állandósított nagyobb városok, valamint a szintén kerületekké csoportosult városok törvényhatóságai, színügyi bizottságai és közönsége is, egyesült erővel hathatósabban lesznek képesek erkölcsi és anyagi támogatásban részesíteni a színészetet, viszont pedig ők jobban szervezett, állandóbban összetartott, a művészi jogos

igények kielégítésére képesebb társulatokat kapnak”.²⁵⁹ Festetics a rendezés elkerülhetetlenségét a vidéki társulatok alacsony művészi színvonalával indokolta. Kiemelte, hogy a „magyar színészetet ma már nem szabad egyoldalúlag, csak mint a magyarosodás egyik jelentékeny tényezőjét gondos figyelemben és szeretettel teljes támogatásban részesíteni: hanem oda kell hatni, hogy az művészetté nemesbülvén, mint *ilyen* felelhessen meg igazi, magasabb hivatásának.”²⁶⁰

Szabados László színikazgató *Az állam és a vidéki színészet* című 1904–1905 körül napvilágot látott írásában – amely a színikerületi rendszer legélesebb bírálata –, arra helyezte a hangsúlyt, hogy az állam a harminc társulat megszabásával beavatkozott a szabad versenybe. A kis társulatok eddig felkereshették a nagyobb és jövedelmezőbb városokat is, a kerületi rendszer szigorú bevezetésével viszont kizárólag olyan területekre szorultak, ahol nem volt érdemes számottevő együttest szervezni. Emellett rosszul járt a közönség is, hiszen voltak olyan városok – például Selmezbánya, Léva, Losonc, Nagykanizsa –, ahova a kerületi rendszer bevezetése előtt évente két-három alkalommal is érkezett színésztársaság, a kerületi beosztás után kénytelenek voltak beérni az évi három-négy héttel. Szabados szerint az új rendszer csak arra volt jó, hogy a „dalitársulatok” száma szaporodjon. Ezek a truppok aztán olyan községekben, ahova csak minden öt évben jutott el hivatásos társulat – bár a belügyminisztériumi szabályrendelet értelmében csak rövidített szöveggel lett volna szabad –, előadták a fővárosi színházak újdonságait.

Szabados számításai szerint a kerületi rendszer bevezetésével mindössze kilencszáz színésznek jutott szerződés, pedig az Országos Színészegyesületnek ezernégyszáz működő tagja volt.

Komor Gyula 1913-ban más véleményen volt. Szerinte „a kerületi rendszer kiépítése, akármit hoznak is fel ellene, büszkeségünkre szolgálhat. A szerződési mintákat úgy tökéletesítettük, hogy az osztrák színészet, amely csak most szervezkedik, egészen hasonló intézkedéseket akar meghonosítani. Nyugdíjszabályzatunkat a progresszivitás alapjára helyeztük, és pénzünk tisztességesen kamatozik.”²⁶¹

A vidéki színészet felügyeletében 1907. július 1-én döntő változás történt. Ekkor a színházi ügyeket a belügyminisztérium átadta a vallás- és közoktatásügyi minisztériumnak – ezzel teljesült a színházigazgatók és színészek régi óhaja. De az is az új idők szelének jele volt, hogy 1905-től kezdve az Országos Színészegyesület határozata értelmében a színiévad nem októbertől virágvasárnapig tartott, hanem szeptembertől szeptemberig, azaz a színészek éves szerződés birtokába juthattak volna. Ezt azonban színházigazgatók többsége még hosszú ideig nem vette figyelembe, s az egyesület hivatalos lapjában még évekig így kezdődtek a hirdetések: „virágvasárnaptól keresek szubrettet...”

²⁵⁹ Festetics Andor: A vidéki színészet rendezése. In: *Magyar művészeti almanach*. Szerkeszti Dr. Incze Henrik. Budapest, [kiadó nélkül], 1904. 123.

²⁶⁰ Festetics Andor: i. m.: 119–120.

²⁶¹ Dr. Komor Gyula: Színészek dolga... In: *Magyar művészeti almanach az 1913. évre*. Szerkeszti és kiadja Dr. Incze Henrik. Budapest, Incze Henrik, 1913. 89.

A vidéki színészet mindennapjai

Becsés forrása a magyar színháztörténetnek Lovas Zsigmondnak, Győr főmérnökének 1912-ben *A vidéki színházak megvalósítása* címmel kiadott könyvecskéje, amelyben a győri állandó színház megteremtésének lehetőségeiről írt. A szerző szerint egy ezernégyszáz személy befogadására képes színház lenne Győrben ideális; ennek bevételéből fenn lehetne tartani a színtársulatot. Lovas – kissé naivan – kiszámította a heti bevételeket is. Nem is eljárása az érdekes, hanem az, hogy hetente egy-egy olyan újdonsággal számolt, amely kilencvenöt százalékos illetve nyolcvan százalékos bevételt biztosított volna, ezzel szemben három esti előadásnak hatvan százalékos és két esti előadásnak negyven százalékos volt mindössze a tervezett bevétele.

Ennél is szemléletesebb a kiadások oldala. A szerző a színi évadot október 15-étől május 15-ig, azaz hét és fél hónapra tervezte. A legnagyobb kiadás meglepő módon nem az igazgató fizetése – ő megelégedett volna nyolcezer koronával –, hanem az első szubretté: tízezer korona. Az énekesek gázsija szinte az igazgatóéval azonos: a második szubrettét, a koloratúrt, a tenoristát és a baritont egyaránt hétezer-kétszáz koronáért szerződtették volna az elsőrendű társulathoz. A prózai szereplők velük szemben csak morzsákhoz juthattak: a drámai hősnő, a szende, a naiva háromezer-hatszáz, a hősszerelmes és a bonviván fizetését négyezer-nyolcszáz koronára tervezte Lovas. Még a karmester is csak négyezer-háromszázötven koronát kapott volna. Érdekes, hogy a világítás önköltségi áron pontosan ennyibe került, a fűtés pedig hatezer koronába; míg a katonai zenekar a teljes szezonra tizenötezer korona juttatásért muzsikálhatott. Lovas Zsigmond költségvetésében nagyobb tétel volt még – tizennyolcezer korona – a jogdíjaké: háromszáz előadást számolt hatvan koronával. Ezzel szemben a tűzbiztosításra csupán nyolcszázötven koronát, a takarításra hatszázötven koronát, a fűtőnek hat hónapra hatszáz koronát szánt. A színház éves költségvetése ezek szerint 236500 koronára rúgott. A legtöbbet ebből a gázsi emésztette fel: a színpadon szereplők bére kicsivel több volt százharmincezer koronánál. Nincs tehát semmi meglepő abban, hogy az igazgatók szinte csak ezen akarnak – hiszen csak ezen tudnak! – takarékoskodni, mivel kiadásuknak ez a legjelentősebb tétele. S hogy ezt a hatalmas összeget előteremtse a direktor – hetvenegy táblás házra, azaz majdnem minden negyedik előadás teljes bevételére lett volna szüksége.

A vidéki társulatok játékrendje

A 20. század fordulóján alapvető változás történt a vidék színházak játékrendjében. A fővárosi színházi struktúra teljes átrendeződésének hatására módosult a vidéki repertoár. Az 1880-as években még a Nemzeti Színház bemutatói szolgáltak mintául, a századfordulón a magánszínházak megalapítása és az új műsorrétegek megjelenése azonnal átrendezte a vidéki színházi életet. A Népszínház nemcsak a fővárosban veszítette el szerepét – műfajai: a népszínművek, a francia és az ezt másoló magyar operettek, látványosságok helyett a Magyar Színház és a Király Színház több százszor játszott műsordarabjai terjedtek el országszerte. A Vígszínház bohózatai, a Városligeti Színkör paródiái is beilleszkedtek a szórakoztató műsorba, egyre kisebb teret engedve a

„komolyabb” drámai műveknek: a klasszikus tragédiáknak, színműveknek, vígjátékoknak és a nemzeti irodalom alkotásainak.

Bár a műsor jellegét befolyásolhatta az igazgató személye és a társulat összetétele, a bevételektől csak a csőd kockázatával függetleníthette magát a direktor. Ez pedig azt jelentette, hogy az egyéni színházvezetői ambíciók csak árnyalatnyi, leheletnyi különbségeket eredményeztek, s azt sem a színjáték típusok arányának tekintetében. Az igazgató igyekezett egy-egy ősbemutató megtartásával (Makó Lajos például színre vitte 1900-ban a *Cyrano de Bergeracot*), vagy különleges scenikai körülmények megteremtésével (Zilahy Gyula 1905-ben Debrecenben az úgynevezett Esterházy-díszletekben játszotta tizenhétszer *Az ember tragédiáját*) felkelteni a közönség érdeklődését.²⁶²

Bár a népszínmű ebben a korszakban végig szerepelt a vidéki repertoáron, vonzerejéből sokat veszített. A vidéki kritikák változatosan, évről évre igen eltérő módon nyilatkoztak a népszínmű hatásáról, mégsem szorgalmazták teljes mellőzését. Kialakult az a nézet, amely szerint a népszínmű vasárnap délutáni és ünnepi műfaj, igazi élvezője a karzat közönsége. Az eszményi heti játékrendben a két operett, a két-három dráma és vígjáték mellett egy népszínmű kapott helyet.

Az operettek túlsúlya viszont valamennyi igazgató műsorán szembevetendő. A közönség szinte kizárólag ezt a műfajt kedvelte. Az 1870-es években az operett még csak a harmadik helyen állt a műfajok „népszerűségi rendjében”, 1886–1887-ben már a teljes szezon egyharmadát kitöltötte, az évtized végén kétötöde lett a műsornak, míg az 1910-es években száznegyven operett-előadással már csak száz más műfajú előadás állt szemben, tehát hatvan százalékban operettek kerültek színre. Az operett fogadtatása ennek ellenére sohasem volt pozitív a vidéki sajtóban – hiába kitűnő a zene, hiába tartják remek kapcsolódásnak és időtöltésnek – a sikamlósságot, a kétértelmű dialógusokat nem bocsátják meg a kritikusok. Ráadásul operett-előadásokra fiatal lányok nem járhattak, ezzel a színházba járás családi jellege megszűnt.

A drámai műsor alakulását is alapvetően a főváros magánszínházai határozták meg. A francia színműirodalom ismert és agyonjátszott 19. századi műveit (*A kaméliás hölgy*, *Fedóra*, *A vasgyáros*, *Váljunk el!*) csakhamar felváltották a bohózatok és azok a színjátékok – elsősorban Henry Bernstein és epigonjainak színművei –, melyek drámai probléma nélkül, kizárólag a közönség tapsaiért íródtak.

Ezzel szemben a modern európai drámairodalom csak elvétve került a vidéki színpadokra, főleg neves fővárosi művészek vendégjátékának köszönhetően. Ekkor az igazgató – a város engedélyével – felemelte helyárait, s a magas bevétel reményében betanította társulatának a művet. Az ilyen előadás azonban számos kívánnivalót hagyott maga után, csak ritkán voltak a vidéki kollégák méltó partnerei a fővárosi művészeknek. Olyan is előfordult, hogy egy-egy ambiciózus pályakezdő színész – Somlay Artúr 1902-ben Szabadkán Osvaldot játszotta Ibsen *Kísértetekjében* – próbálkozott meg vidéken híveket szerezni a modern drámának és a modern színjátszásnak. Kevés eredménnyel.

²⁶² Madách művéhez gróf Esterházy Miklós, Zichy Mihály kartonjai alapján, a kor egyik legnagyobb színházi festőjével, Burghardt Ferencsel festetett díszletet, melyek Bécsben és Hamburgban – ahol német nyelven került színre *Az ember tragédiája* – óriási hatást tettek.

A klasszikus magyar művek előadásai és a magyar nemzeti drámák (Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Katona József: *Bánk bán* és Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*) azonban egyre inkább háttérbe szorultak, már-már csak ünnepi- és alkalmi előadásokon kerültek színre. Pedig a *Tragédia* változatos helyszíneivel, tömegjeleneteivel, a főszereplők különböző karakterekben való megjelenésével látványosságnak sem volt utolsó, bibliai és történelmi színei révén pedig alkalmas volt arra, hogy a magyarul nem tudó nemzetiségi közönség is gyönyörködhessek benne.

Vidéken a klasszikus műveket – melyek gyakran jutalomjáték keretében kerültek színre – Shakespeare-, Schiller- esetleg Molière-drámái képviselték. Ezekre az előadásokra a kötelességszerűség is rányomta bélyegét: sem szcenikájukban, sem a rendezői elképzelésekben, sem a szereplők felfogásában nem szolgáltak újdonságokkal.

A kortárs magyar drámairodalom a 20. század elejétől kezdve egyre nagyobb tért hódított magának a vidéki társulatok műsorán, sőt egy-egy bemutató körül (Herczeg Ferenc *Ocskay brigadéros*, Földes Imre *A császár katonái*) szenvedélyes sajtópolémiaak lángoltak fel. Az is megtörtént, hogy 1902-ben Kövessy Albert Bródy Sándor *A dada* című művét a „kecskeméti közönség kényes ízlésének megfelelően” erős cenzúrának vetette alá. A vidéki színházi közönség azonban polarizáltabb volt a budapestinél, ezért soha sem volt olyan elragadtatott fogadtatása a magyar polgári drámairodalomnak, mint a fővárosban. Hozzájárult ehhez, hogy a kritikák szerzői egyúttal titkos drámaírók vagy kényes ízlésű irodalomtanárok voltak. Így azután nem csoda, hogy a helyi szerzők által készített drámai művek előadása esetenként nagyobb szenzációszámra ment – melyet ugyan sem a mű értéke, sem a közönség véleménye nem indokolt – mint Molnár és Herczeg premierjei.

A vidéki műsort részben színesítette, hogy nemcsak vendégművészek, hanem sokszor egész együttesek szerveztek vendégjátékot. (Például Nagy Endre vezetésével a Modern Színpad Kabaré, a Thália Társaság, Bárdos Artúr Új Színpada és Feld Irén Kamarajáték társulata.)

Vidéki igazgatók

A 19. század végén színre lépett új színigazgatói nemzedék tagjai elődeikhez hasonlóan változó szerencsével, mostoha körülmények között, társadalmi fenntartásokkal, olykor a megvetéssel harcolva működtek. Az új nemzedék tagjait azonban nemcsak szaktudása, érzékenysége és irodalmi ambíciói különböztették meg a régi igazgatói kar zömétől, hanem az is, hogy tisztában voltak saját szerepükkel, igyekeztek nem túlértékelni magukat, de nem is szerénykedtek. Az a minden részletre kiterjedő szabályozottság, amely a vidéki színházi életet jellemezte 19. század végén és 20. század elején, jótékony hatással volt az igazgatók és színészek viszonyára. Bár gyakran hangoztatták különböző fórumokon, hogy a színész szinte teljesen kiszolgáltatott az igazgatónak, az igazgató sem nagyon tehetett semmit a fegyelmeztelen, esetleg szerződését is felbontó színészével szemben. Az alaposan elkészített, számos esetre kiterjedő színházi törvénykönyv éppen az előadás során elkövetett fegyelmeztelenségekről akarta drákói szigorral leszoktatni a művészeket, hiszen még a fércműveket sem lehetett hevenyészetten előadni.

A korszak legjelentősebb, s tegyük hozzá, leghosszabb ideig jelentős társulatot vezető igazgatója Krecsányi Ignác (1844–1923) volt. Pályáját 1863-ban, a Budai Népszínházban kezdte, 1873-ban lett színházigazgató. Magyarország szinte valamennyi jelentős városában megfordult társulatával, neve mégis Budával és Temesvárral forrott össze. 1888-tól 1899-ig, majd 1902–1904 között játszott nyaranta a Budai Színkörben, télen pedig Temesvárott. Számos ősbemutatóval, jeles erőkből szervezett társulattal nyerte el a közönség kegyeit. Megfordult nála Környei Béla, Medgyaszay Vilma, Bartos Gyula, Pethes Imre, Somló Sándor is. Hogy mi volt a titka jó társulatépítésének? Legfőképpen az, hogy a nyári évad miatt már-már fővárosi igazgatónak számított. Sok színészt szerződtetés előtt személyesen megnézett, sőt feleségét is elküldte tagokat keresni. Ahogy jó színházigazgatóhoz illik, hazárdírozott is. Beregi Oszkár feljegyezte, hogy őt emelkedő gázsival (90–100–110 forintért) kötötte le három évre, majd amikor a szerződtetések befejeződtek, Krecsányi közölte vele, hogy csak 75 forintot tud adni. Beregi ezért azután nem szerződött hozzá.

Krecsányi Ignác műsora – éppen a fővárosi hónapok miatt – messze kiemelkedett a kor átlagából. Klasszikusokat: Shakespeare-t, Molière-t, Calderónt játszott, s elsőként vitte színre vidéken Ibsent és Hauptmant. Ő mutatta be Magyarországon Gorkij *Éjjeli menedékhely* című tragédiáját, bár naturalista színezetű előadása inkább az egzotikumot hangsúlyozta. Krecsányi érdeme volt Pozsony és Temesvár magyar nyelvű színházi évadának megteremtése. Bár rendezéseit is igényesség és hozzáértés jellemezte, a bemutatók zöme mégsem múlta felül a korszak átlagos vidéki előadásait.

Krecsányi legfőbb riválisa Makó Lajos (1854–1908) hasonló ambíciókkal kezdte pályáját 1889-ben. Három ízben is elnyerte a szegedi színházat, 1899–1902 között pedig Krecsányi kerülete: a Buda–Temesvár színikerület tartozott hozzá. Rendezői képességek tekintetében aligha akadt volna párja az országban, de az igazgatáshoz kevesebb ösztöne volt, és nem mindig szegődött mellé a szerencse sem. Krecsányi például megállapodott Temesvárott a lóvasút-társasággal, hogy előadás után hazaszállítják a karzati publikumot. Az egyezség szerint a jegy árának felét a színházigazgató fizette, a másik felét a vasút-társaság állta. Makó nehezkesebben szervezett, de szakértelméhez, a francia színműirodalomban való tájékozottságához nem férhetett kétség. Számos ősbemutató fűződik nevéhez; a darabokat saját fordításában adta elő. Előadásait igyekezett tökéletesre csiszolni, és ez ritkaság számba ment ebben az időben.

Rakodczay Pál (1856–1921) és Kövessy Albert (1860–1924) a vidéki színjátászás két korszakos jelentőségű direktora eltérően gondolkodott a színházteremtésről. Rakodczay hiába próbálkozott a színészettel, végül komoly tanáremberként és színháztörténeti kutatóként teremtett magának egzisztenciát. Anyai örökségét pedig a színházba ölte. 1891-től mindössze egy évtizedig tartó színi-direktorsága feljegyzésre méltó. Vidéken Shakespeare-kultuszt teremtett, Madách Imre *Az ember tragédiája* című művét pedig ötvenszer adta elő pályafutása során.

Kövessy hírnevét 1888–1911 között Aradon, Kassán, Miskolcon, Óbudán, Kecskeméten, Pécsen vezetett elsőrendű társulatainak köszönhette, valamint annak a figurának, amely soha sem hiányozhatott a vidéki műsorról: Goldstein Száminak. Kövessy *Új honpolgár* című darabjában szerepelt ez a furcsa alak, aki szinte minden előadáson a helyi sajátosságokhoz idomult.

A vidéki színházteremtés nehézségei

„Egy hosszú század nem tudna fokozatos fejlődésében annyi hasznot és tartalmat kimutatni, mint amennyi kárt a színművészetben a lefolyt tíz esztendő okozott. A fővárosban szaporodó színházak elvonják a jobb erőket [...] De nemcsak ez irányban bénítja meg a vidéki színigazgatók működését az elmúlt tíz évnek kártékony működése, hanem nehezzé teszi műsorunkat az a sok-sok érdemes és nem érdemes darab, amelyekkel a fővárosi színházigazgatók traktálják közönségüket, s amelyeket tőlem is megkíván közönségem.

A színész reggeltől késő estig dolgozik, próbál, mindég újat és újat az a személyzet, és bizony nem csoda, ha mire az előadáshoz ér, ereje és szelleme teljesen meg van őrölve. Nem így a fővárosi színész – aki öt-hat darabban járja meg egész évi idényét. A fővárosi színházak a legsilányabb darabot is húsz-huszonöt-szor adják elő, míg nálunk a legkiválóbb prózai művek is három bérlet és egy kis bérleti előadást érhetnek meg. Egy operett-sláger a fővárosban kétszáz-kétszázötven előadást is megér, s nálunk ugyancsak e darab nyolc-tizedik előadásánál a bérlőközönség elégedetlensége nyilvánul meg. Szóval a vidéki bérlőközönségnek a legnépszerűbb operettet sem szabad többször adni, mint két-háromszor, holott a színigazgató épp annyi költséggel állította ki azt a darabot, mint aránylag az a fővárosi igazgató. Itt Debrecenben, ahol minden elsőbrendű hely bérlők által van lefoglalva, kétszerte nehezebb a helyzet, mint bárhol.”²⁶³

Zilahy Gyula 1907-ből való panaszai – bár konkrétan a debreceni színházról szólnak – általánosnak tekinthetők. Ebben a rövid feljegyzésben a vidéki színészet számos nehézségét megfogalmazta. A 19. század második felében a színtársulatok „mozdulásának”, azaz új állomáshelyre való átvonulásának legfőbb mozgatórugója az volt, hogy lejátszották repertoárjukat. Ennek a műsornak azonban csak egy kis része származott a fővárosi színházakból, számos darabot – ezzel is költséget takarított meg – saját erejéből állított elő a direktor. Molnár Györgynek 1886-ban E. Kovács Gyulához intézett leveleiből kiderül, hogy Molnár számos vidéki társulatnak ajánlotta fel színjátékait, jól tudva, hogy a fővárosban ezekkel a művekkel nem érdemes próbálkoznia. A kiszerepezett, díszlettel és jelmezzel „ellátott” színjátékokat éveken át műsoron tarthatta, az ország legtávolabbi sarkaiban játszhatta a társulat. Ezzel szemben a 20. századi repertoároknak csak elvétve találkozunk az adott társulat színészének és igazgatójának műveivel, fordításaival, s olyan alkotásokkal, amelyeket éveken át játszottak. A színtársulatok egyéni, hosszú évek alatt kialakított repertoárja helyébe, amelynek gerincét szerte az országban ugyanazok a művek jelentették, az évenként változó országos repertoár lépett. Ebben alig-alig maradt olyan színjáték, amelyet kizárólag vidéken adtak elő a társulatok. Néhány helyi drámapályázatot, helybéli drámaíró művének bemutatóját kivéve a fővárosi színházak műsora került színre a vidéki játszóhelyeken. A színházigazgatóknak nem volt más feladata, mint hogy a fővárosihoz hasonló színvonalon vigye színre az újdonságokat. Ezért alapvetően fontos volt számára, hogy olyan tagokkal rendelkezzen, akik a fővárosi vezető művészek „másolatait”, legyen gazdag díszlet- és jelmeztára, s az újdonságok megszerzéséhez szükséges pénze. A közönség azonban immár nem csak magánlevelekből,

²⁶³ Debreceni Független Újság, 1907. április 26.

elbeszélésekből, esetleg személyes tapasztalatokból értesült a budapesti sikerekről – a század elején még csak a heti- és napilapok egyre terebélyesedő színházi rovatai, 1904-től kezdve már az országosan terjesztett képes színházi magazinok is segítettek a tájékozódásban. A leglátogatottabb fővárosi produkciókat az egész országban kapható sokszorosított levelezőlapokkal és kottákkal is népszerűsítették.

Az igazgató tehát kettős csapdába került. A színház fenntartásához és a biztos üzletmenethez elengedhetetlen volt a bérletezés, ez a szintén 19. századi módszer, ami eleve feltételezte, hogy a társulat állandóan újdonságot ad, a költséges bemutatók hasznát azonban nem tudta kihasználni. Ebből a helyzetből törvényszerűen következett az előadások színvonalának süllyedése és a gazdasági nehézségek állandósulása, a gyakori csőd. Éppen Debrecen színház-történetében fordult elő gyakran, hogy konzorcium vezette a színházat. Vagyis – az osztályrészes alapon szervezett társuláshoz hasonlóan – a bevételből jutott bizonyos rész a tagoknak.

A közönség szenvedélyesen ragaszkodott ahhoz, hogy a fővárosi sikerek lehetőleg csorbítatlanul érkezzenek hozzá. Jó példája ennek, ahogyan Újvidéken tiltakoztak a „férfi” Kukorica Jancsi ellen. (A Király Színházban ugyanis ezt a szerepet Fedák Sári formálta meg.) S éppen a *János vitéz* előadásának hihetetlen sikerén felbuzdulva rendezték meg a vidéki János vitézek versenyét. A résztvevők – a fennmaradt fényképek tanúsága szerint – szinte az utolsó gombig Fedák jelmezét viselték.

A külsőségeken túl a vidéki rendezők gyakran a sikeres színjátékok sokszorosított rendezőpéldányát is beszerezhették, ennek alapján igyekeztek minél hűségesebben lemásolni a fővárosi előadást. Krecsányi Ignác könyvtárában fennmaradt *A vasgyáros rendezése a nemzeti színpad szerint* felirattal ellátott könyvecske, melyet valószínűleg maga Krecsányi készített a Nemzeti Színház előadása nyomán. Krecsányi munkája megőrizte mindhárom felvonás díszletrajzát, tartalmazza a végszókhoz és a hangsúlyos mondatokhoz tartozó mozgásokat, állásokat. Még az is kiderül belőle, milyen kellékek voltak az asztalon.

Ugyancsak Krecsányi könyvtárának darabja Henry Bernstein *Utánam* című színjátékának egyesített sűgő- és rendezőpéldánya, amely a Vígszínház 1911. április 8-i bemutatója alapján készült. Takáts Kálmán 1911. május 22-én fejezte be a rendező számára elengedhetetlenül fontos díszletrajzok és instrukciók bejegyzését. Krecsányi ezért Temesváron nem rögtön az évad elején tűzte műsorra, Bernstein műve csak 1911. október 26-án került színre.

Zilahy Gyula idézett írásában kissé egyoldalúan világította meg a vidéki színészet problémáját, azt panaszolva, hogy tíz éves igazgatói pályafutása alatt tizenegy színészt szerződtettek fővárosi intézmények. A valóságban a vidéki társulatok összetétele enélkül is évente változott. Ennek lehettek gyakorlati okai is: egy évad után még a legjelesebb művészeknek is nehéz volt újat produkálniuk. Ráadásul mindenkit vonzott a nagyobb gázszi és a fővárosi érvényesüléshez való közelebb kerülés lehetősége. Beregi Oszkár egyetlen (!) kolozsvári évad után írott levele jól jellemzi, hogy milyen nehéz volt a vidéki színész sorsa: „Biz’ keserves élet itt vidéken élni és küzdeni a közbutasággal. Az a sajtó! – Az a sajtó! – Borzasztó – És csak ez fog arra kényszeríteni, hogy elfogadjam a Vígszínház 3 éves szerződési ajánlatát, ha a Nemzeti Színházhoz nem hívnak,

mert ez a vidéki élet érzem, engem tönkre tesz, vagy örültté tesz, vagy elbutít, nem hogy hasznomra lenne.”²⁶⁴

Színvonal-problémák

A 19. század végére, a 20. század elejére elfogadottá vált, hogy a színházban meghatározó szerep illeti meg a rendezőt. 1901-ben jelent meg Szomaházy István szerkesztésében a *Színház* című könyvecske, amelyben az olimposzi hatalmú rendezőt Vidor Pál még a színidirektor végrehajtó közegeként ábrázolta: az „ő utasítására épülnek és dülnek romba városok, falvak, hegyek és dombok, tengerek és patakok.”²⁶⁵ Néhány évvel később Vidor Dezső a rendező feladatának a színészi játék, a technikai vívmányok (tűz, víz, villamosság), a képzőművészeti és a zenei elemek összehangolását tartotta, hogy minél tökéletesebben gyönyörködtessen és oktasson a színjáték. Ferenczi Frigyes pedig a modern színművészet roppant fejlődésével, a színházzal és az előadással szemben táplált elvárásokkal magyarázta a rendező fontosságát. A rendezőnek fontos feladatul jutott a tökéletes színészi- és színpadtechnikát követelő előadás vezénylése. De nemcsak emiatt tartották a rendező működését elsősorban gyakorlati feladatnak, hanem amiatt is, hogy nem vesz részt közvetlenül a műalkotásban: „éppen az a hivatása, hogy szervező erejével takargassa, láthatatlanná tegye munkáját, a dolog fátalmát, verejtékét. Az anyag, ami rendelkezésre áll a színházánál, másképp él és mozog, mint ő kívánná, mint az ő lelkivilágában él, mert az egyén szabad. Színész mint egyén, éppen, hogy az. Szabhat határt, célt a rendező a festőnek, a színész játékát csiszolhatja, tompíthatja, élénkítheti, de a tulajdonképpeni cselekvés mégsem a rendezőé, az ami a művészetben döntő, mindig hatalmán kívül áll.”²⁶⁶

A rendező munkáját elsősorban a színházi előadással szemben támasztott elvárások határozták meg. Ferenczi Frigyes, aki kiemelkedett a vidéki rendezők közül, oldalakon keresztül sorolja, hogy melyek azok a színpadi mozzanatok, amelyek hiteltelenek és nem logikusak. Milyen nevetséges, hogy a levelet valaki néhány másodperc alatt leírja, majd meg sem várva, hogy a tinta megszáradjon borítékba teszi. A szereplők behozzák a kalapjukat a szalonba, a katonatisztek unos-untalan bokáznak, tisztelegnek. A kórus természetellenes mozgása és koreográfiája szintén nevetséges hatást kelt. A színházi közönség paradox viselkedését sohasem tudta a színházművészet teljes mértékben kielégíteni. Annak ellenére, hogy a dráma illetve a színjáték alapvető törvényszerűségeit mindenki elfogadta a nézőtérén – például néhány óra alatt emberöltőnyi idő telik el a drámában, a szereplők monológot mondanak, egymás füle hallatára „félre” szólnak – ugyanakkor a színházi előadás parányi fésületlenségei diszkrépanciaként hatottak a publikumra. Talán nem szorul különösebb magyarázatra, hogy a szerelmesek sohasem vagy ritkán énekelnek duettet, s eközben sohasem vagy ritkán kíséri őket kórus. Am mégha kísérné is őket kar, annak tagjai biztosan nem párosával, kézen fogva jönnének be a színre, s nem egy ütemre

²⁶⁴ Beregi Oszkár levele Somló Sándorhoz. Kolozsvár, 1898. augusztus 23. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Fond 24/90.

²⁶⁵ Vidor Pál: A rendező. In: *A színház*. Szerkesztette Szomaházy István. Budapest, Martos Adolf, 1901. 46.

²⁶⁶ Julius Bab Reinhardt's Chorregie című tanulmányát idézi Ferenczi Frigyes: i. m.: 74.

sóhajtának fel. Ennek tükrében érthető, hogy miért törekedtek illúziókeltésre a színházak. A színházi előadásnak azokat az alkotóelemeit erősítették fel, amelyek a legteljesebben felidéztek az életet. Mivel a színész a maga hús-vér valóságában volt jelen a színpadon, először a színész tökéletes illúzióját kellett megteremteni. Erre szolgált a szerepkör, a korhű jelmezviselet, majd a természetes dikció, s az életbeli jelenségeket – a halált, a betegséget, a megörlést – felidéző tökéletes testi és lelki átváltozás. A látványosságok boszorkányos színpadtechnikáját látva támadt az az igény, hogy a közönséget a valóság hűségesebb másolásával ejtsék ámulatba. A színpadi gépek állandó fejlesztésével, a kulisszákat és a szuffitákat felváltó, természetes anyagokból berendezett szalondíszlettel hosszú ideig fokozni lehetett a hatást.

Az igazgatók messzemenően meg akartak felelni a nézők elvárásainak, ám a színpadi cselekmény életszerűsége – elsősorban a begyakorlottság hiánya miatt – eleve meghiusult. Sokszor nem is gondolták a szövegtudásra és a végszóra való belépésre figyelő színészek, hogy viselkedésük nem valóság-hű. Janovics Jenő például gondosan bejegyezte rendezőpéldányába, hogy a szereplők feje a belépés előtt tűnjön fel az ablakban!

Néhány fennmaradt, bejegyzéseket tartalmazó rendezőpéldány ismeretében elmondható, hogy a rendező legfőbb feladatai elsősorban technikai jellegűek voltak. A részletes díszletrajzok a berendezés gyors felállítása mellett a színészek helyének meghatározását is megkönnyítették. Gyakran díszes csillár függött a színpad közepén kettős funkcióval. A színpadkép fényének emelésén túl – különösen nagy létszámú operettek esetében – tájékozódásul szolgált a színészeknek, hiszen a rendező e lámpa köré tervezte meg a finálét és a tapsrendet.

A Krecsányi könyvtárából való – már említett – rendezőpéldányok részletes instrukciói – amelyek sohasem vonatkoztak a színész szerepfelfogására – azt mutatják, hogy az előadás intenzív munkával készült, mindenben a fővárosi mintát követve. A reprodukció oly tökéletes volt, hogy a fővárosi színészeknek a nagyobb vidéki társulatokban helyi megfelelői voltak. Azért írták be a rendezőpéldányba a fővárosi premier résztvevőinek nevét, hogy még véletlenül se „összák félre” a szerepeket.

Ez az eljárás, amellyel a fővárosi bemutatók gyengébb minőségű kópiái készültek, részben feloldotta azt az ellentmondást, amely a vidéki város közművelődési elvárásai és a színgazgató programja között feszült. A 19. század végéig ugyanis a társulatok műsora, szcenikai kerete és játéktípusa hozzásimult a vidéki városok kulturális hagyományaihoz. A műsorrétegek már említett teljes kicserélődéséhez a vidéki társulatok csak részben tudtak igazodni, mert a közönség egy rétegének ízlése, és a városi törvényhatóság egyaránt megakadályozta. A színtársulatok személyi összetétele, az évtizedek óta kipróbált repertoár is útjában állt az azonnali váltásnak. A színházigazgató anyagi érdekei mellett a színtársulat tagjainak egyéni ambíciói is a fővárosi műsor adaptálása mellett szóltak. Ez annak ellenére igaz, hogy jól tudjuk, hogy a vidéki színházvezetők zöme értetlenül szemlélte a színház szerepének teljes átalakulását. Azzal, hogy a vidéki vezető társulatok a szereposztás konvenciójában, a játéktér elrendezésében, kisebb mértékben talán a gesztusok és a dikció tekintetében is a fővárosi előadások hű másolatát adták, megismertették a fővárosi színjátszás jellemző tendenciáival a vidéki közönséget. A vidéken élők legfőbb óhaja

teljesült ezáltal, joggal érezhették úgy, hogy mindenben sikerült követniük a fővárosi életmódot. Míg azonban a lapok előfizetése, a mozgóképek megtekintése, a divatcikkek beszerzése nem okozott túlzott anyagi megterhelést sem a fogyasztónak, sem a közvetítő kereskedőnek, addig a színházteremtő csak jelentős anyagi áldozatok révén tehetett eleget közönsége kívánságainak. S ez részben a színházat fenntartó városi költségvetést terhelte. A puritán vagy puritánkodó „hivatalos” vidéki szemlélet szerint ezért számítottak hivalkodónak azok az előadások, amelyek hatását csak a ragyogás biztosíthatta. Úgy gondolták, hogy ehelyett – hasonló ráfordítással – erkölcsnemesítő műveket is adhatna a színház. Az igazgató azonban – a bírálókkal ellentétben –, nem egy-egy alkalomra tervezett. Neki a teljes szezonra kellett közönséget biztosítania. Molnár György színházigazgatónak 1886-ban a jó színházszervezésről szóló, E. Kovács Gyulához intézett tanácsai örökérvényűek maradtak. Molnár szerint, ha az első hónap nem csigázza fel a közönség figyelmét, akkor az egész évad érdektelenségbe fulladhat. A szezon kezdetén az igazgatónak a jövedelmezőség érdekében mindent mozgásba kellett hoznia. Molnár tisztában volt vele, hogy a nagyszabású előadás ráfizetéses, ám ezek a bemutatók semmivel nem pótolható érdekességet jelentettek, ezért volt helyük és szerepük a színház életében.

A takarékoságon túl, a modern irodalmat elutasító konzervatív tábor tagjainak érvrendszerébe kitűnően beleillett a hazai színpadokat elárasztó, pusztán színpadi hatásokra épített művekkel szembeni tiltakozás. Tették ezt annak ellenére, hogy a korszak legjelentősebb gondolkodói igyekeztek téves nézetüket megcáfolni. Alexander Bernát a konzervatív Budapesti Szemlében leszögezte, hogy a dráma „életfeltételei közé igen bonyodalmas, nagy technikai apparátus – a színház tartozik – úgy, hogy ez a művészet a legszorosabb függési viszonyban van a közönség hajlandóságával. Minden művészet minden időben kenyér után is járt, a művészet mai demokratizálásának korában a kenyérkereset kenyérhajszává fajult, a színház meg egyenesen nagy üzleti vállalkozássá. Ezen hiába sopánkodnánk, ezt tényként kell konstatálnunk, ennek a ténynek szemébe kell néznünk, és a helyzet megítélésénél számba vennünk.”²⁶⁷

A század első évtizedére az állandó és az alkalmi színházépületek megteremtésével, a színikerületi rendszer felújításával, a városi és az állami szubvencióval, a hatékony színpadi ügynökségek tevékenységével, az országos és a helyi színházi lapok kiadásával, az országos repertoár létrehozásával a vidék nagyvárosaiban a színjátszás megfelelő keretek közé került. Ezzel párhuzamosan a kisebb társulatok leszakadása még szembetűnőbbé vált. A konszolidációra azonban nem kerülhetett sor. Az első világháború kitörése alaposan felforgatott mindent. A színészeket behívták katonának. Kevesebb lett a játékalkalom. A közönség is megcsappant. Az anyagi kompenzáció elkerülhetlenné vált; ezt a város biztosította is az igazgatóknak. 1915-ben a megfogyatkozott társulatok csökkenthették az előadásokat: csak heti két-három előadást tartottak a napi két-három helyett. Csökkentették a fűtési díjat, hetven százalékkal mérsékeltek a helyáratat, s felhívták az igazgatók figyelmét, hogy a közönség hangulatát vegye figyelembe a műsor összeállításánál.

²⁶⁷ Alexander Bernát: A színházi év történetéből. Budapesti Szemle, 1913. 155. kötet. 32.

Kísérletek a kerületi rendszer újjászervezésére és a vidéki színházi központok megteremtésére

A vidéki színjátszás 1920-tól 1949-ig állandó válság jellemezte. Se szeri, se száma azoknak a röpiratoknak, tényfeltáró műveknek, az illetékes miniszteri-umhoz beadott indítványoknak, melyek a regionális színjátszás nyomorúságos helyzetét elemezték s a kulturális kormányzatot vádolták tehetetlenséggel. A vidéki színészet válságáról szóló röpiratok, cikkek, interjúk évtizedeken át szinte azonos érvrendszerből táplálkoztak.

A vidéki színigazgató nem lehet méltó társa fővárosi kollégáinak, a vidéki társulat nem követheti a budapesti együtteseket. Ebben elsősorban külső tényezők gátolják: az anyagi nehézségek, a közönség egyoldalú érdeklődése és a konkurens látványosságok: a mozi, a cirkusz. Érdekes, hogy a műkedvelő társulatok működését is kárhoztatták: úgy vélték, hogy a műkedvelők az újdonságok bemutatásával elvonják közönségüket, de azt is sérelmezték a vidéki direktorok, hogy a műkedvelő előadásokat reklám nélkül is szervezettebb, homogén közönség látogatja – családtagok, ismerősök, barátok, az egyesület tagjai – míg a hivatásos társulatok előadásaira nehezebben mozdulnak ki az emberek.

Az első világháborút lezáró békekötést követően csökkentették ugyan a színtársulatok számát, de a vidéki társulatokat ugyanúgy szervezték, ahogyan a 19. század végén, s a legfőbb támogatók: állam és a város sem vállaltak nagyobb anyagi támogatást. A színházi struktúra gyökeres átalakítása helyett beérték látszattmegoldásokkal: az állami pénzek összegének emelésével, a városi szubvenció növelésével, az igazgatót támogató szavakkal.

A vidéki színjátszás az 1920-as évektől kezdve gyökeresen átalakult, de ezt korántsem tudatos kultúrpolitikai intézkedéseknek köszönhetette. Az első világháború elvesztése nemcsak a színikerületek felbomlásával járt; a generációváltást a súlyos gazdasági helyzetbe került igazgatók visszavonulása is serkentette. A látványos nemzedékváltás azonban elmaradt, hiszen az újonnan engedélyért folyamodó színházvezetők – megfelelő tőke hiányában – kénytelenek voltak elődjük felszerelését jutányos áron megvásárolni.

Ez nemcsak a társulatok szcenikai lehetőségeinek szabott határt; a repertoáron lévő színjátéktípusokat is meghatározta, mely a prózai és zenés előadói stílus megmerevedéséhez is vezetett.

A vidéki színjátszás színvonalának hanyatlásához az is hozzájárult, hogy megszűnt a legnagyobb regionális színházi központ, a kolozsvári Nemzeti Színház.

A legnagyobb csapást a vidéki színházi életre a gazdag nagyvárosok elvesztése hozta. Az idegen ajkú polgárság hosszú ideig ragaszkodott saját kulturális hagyományaihoz, ám – részben állami szubvencióval – itt alakult ki a legszínvonalasabb színházi élet. Krecsányi Ignác visszavonulása után közhellyé vált, hogy az utolsó olyan vidéki társulatvezető távozott, aki színvonalas repertoárt állított össze a tehetséges művészekből megszervezett társulata számára. Arról azonban elfelejtettek szólni, hogy Krecsányi a megváltozott körülmények között – Pozsony és Temesvár kikapcsolásával – aligha lett volna képes hasonló teljesítményre. Eközben Magyarország politikai súlya megváltozott a társágban, s míg a 19. század utolsó évtizedeiben a homogén nemzetállam kialakítása volt

a cél, a trianoni béke után a „megmaradt” magyar nemzet kultúrfölényét igyekeztek bizonygatni. A színházi kultúra látványosan reprezentálhatta volna a kultúrfölényt, de az 1920-as évektől állandósuló gazdasági válság megakadályozta, hogy az állam kiváló színvonalú társulatot szervezzen. Állami támogatás hiányában néhány színházvezető (például Faragó Ödön Szegeden, Horváth Árpád Debrecenben) mégis megpróbálkozott a lehetetlennel, de a bukást egyikük sem tudta elkerülni.

A nagyhatalmi törekvések helyett ekkor a revízió került a magyar kultúrpolitika tengelyébe – nem véletlen tehát, hogy elsősorban azoknak a városoknak színházi életét kísérte figyelem, melyek az utódállamok tőszomszédságában feküdtek. Miskolc, Debrecen, Szeged, Pécs színházi hagyományai arra kötelezték a városok vezetőit, hogy az anyagi lehetőségekhez képest támogassák, s alakítsák is a helyi társulat műsorát; s a direktorokat kiváló erőkből álló együttes szervezésére ösztönözzék, s a válságosabb esztendőben mecénásként is közreműködjenek.

A vidéki színházi történetét a 20. század első felében két sorsdöntő év – az 1939-es és az 1945-ös – tagolja. Mindkét esztendőben kísérletet tettek a vidéki színészet problémáinak megoldására; ám mindkét reform inkább politikai és ideológiai változásokat hozott – a vidéki társulatok anyagi ellehetetlenülését nem tudták megakadályozni. Az 1938-ban létrehozott Színház- és Filmművészeti Kamara szigorú adminisztratív intézkedéseivel nem csak az úgynevezett zsidótörvények érvényesítését igyekezett keresztülvinni, szerették volna elérni a vidéki társulathoz szerződött tagok anyagi és erkölcsi megbecsülését. A színész-kamara 1938-ban készen állt a struktúra teljes átalakítására. Különös, hogy sem 1920-ban, sem 1945-ben nem törekedtek erre, ami azt bizonyítja, hogy a színházat inkább üzleti vállalkozásként szemlélték, a kulturális szerepébe vetett hit megingott. Nem kedvezett a színházművészet megítélésének, hogy az 1920-as évektől kezdve folyamatos állami beavatkozásra volt szükség a fővárosi (nemcsak állami) színházak műsorának összeállításában. Bizonyos jeleneteket cenzúráztak; jó néhány művet be is tiltottak; a színésztársadalom korábban megbecsült tagjai ellen – az 1918–1919-es forradalmak idején tanúsított magatartásuk miatt – tüntetéseket rendeztek, bűzbombákkal igyekeztek fellépésüket megakadályozni. A színház ideológiai és politikai ütközőponttá vált, s a Nemzeti Színház kivéve – itt még megőrizte befolyását valamennyire a Magyar Tudományos Akadémia – a színre kerülő darabok nem váltak a hivatalos irodalmi élet eseményeivé.

Ebben a közegben nehéz lett volna bármilyen reformot keresztülvinni. Valószínű, hogy 1938 után sem került volna sor gyökeres fordulatra, de a zsidó származású igazgatók, engedélyének megvonásával olyan úr támadt, melyet csak hatalmi intézkedésekkel tudtak orvosolni: „A Kamara feladata, hogy azt a művészi nivócsökkenést, amelyet a színházaknak a gazdasági lemorzsolódással való küzdelme idézett elő, megszüntesse. A színházak a folyton csökkenő bevételek mellett úgy kívánták a költségvetés egyensúlyát biztosítani, hogy évről évre olcsóbb színészek szerződtetésével csökkentették a kiadásokat, az előadásoknak és bemutatott darabok számának emelésével igyekeztek a bevételeket növelni.

A helyzet odafejlődött [sic!], hogy egy létszámban és gagestandban minimumra redukált társulat évi hetven darabot mutatott be heti 12–16

előadásban, ami majdnem napi két előadást jelent, a próbaidőnek a minimumra való redukálását. Vagyis egy darabot két vagy három futó próbára kellett a közönség elé vinni. Ez természetesen a legjobb színészanyaggal sem lehetett eredményes.”²⁶⁸

A Kamara elképzelése az volt, hogy tizenhat város számára négy társulatot szerveznek, s a társulatok – a város nagyságától függően – a három vagy négy hónapos színházi szezonban egyenlő időszakonként követik egymást. A négy társulat közül kettő műsorán főleg prózai darabok és zenés vígjátékok, a másik kettőén pedig operettek és vígjátékok szerepeltek volna. Hozzá kell tenni, hogy ennek az intézkedésnek a nyomán egyetlen városban sem tartottak teljes színiévadot.

A színészkamara hangsúlyozta, hogy a tervezetet „teljesen elméleti alapon” szerkesztették meg. A kipróbálás során ki is derült, hogy ami az íróasztalnál ülve zseniálisnak tűnt, a gyakorlatban csődöt mondott. Székesfehérvárra például csak két társulat érkezett meg, s csak az egyik teljesítette szerződésben vállalt kötelezettségét.

A Fejérmegyei Napló – meg nem nevezett fővárosi lap tudósítását idézve – így írt: „A fehérvári közönség is abba a helyzetbe került, hogy a cseretársulati rendszer bevezetésével rövidebb színi idényhez jutott, mint a csere-színház megalkotását megelőző időkben, amikor szintén túlságosan rövidnek találták az alig kéthónapos idényt. Székesfehérvárott most általános érdeklődéssel tekintenek a fejlemények elé, és kíváncsian várják a Színészkamara álláspontját, mert elképzelhetetlennek tartják, hogy a cseretársulatok igazgatói önhatalmúlag megváltoztassák a színidények törvényes rendjét, és egy ötvenezer lakosú, élénk kultúréletet élő várost egyszerűen töröljenek a játékrendből, azért, mert állítólag a fehérvári színiidény nem jár kellő anyagi nyereséggel.”²⁶⁹

Az esetet követően a város polgármestere összehívta a kulturális bizottságot, amely – mivel a stagione-társulatok igazgatói önhatalmúlag és egyoldalúan megszüntették a várossal kötött szerződést – a játékjogot megtagadta. Talán ez az eset is hozzájárult ahhoz, hogy a cseretársulati rendszert egy évvel később eltörölték; 1942 őszétől visszaállították a színikerületeket. A válságot részben megszüntette, hogy az első és második bécsi döntés nyomán ismét Magyarországhoz csatolt területek nagyobb színikerületek kialakítását tették lehetővé.

Alapvető változtatások 1945 után sem történtek. Szeged városa földrajzi helyzete miatt került kivételezett helyzetbe. A szovjet csapatok az elsők között foglalták el a várost, ahova számos művész – például Pataky Kálmán, Beregi Oszkár, Alfonzó – menekült. A szegedi színház státusának rendezését az is elősegítette, hogy el kellett helyezni a Kolozsvárról elmenekült társulatot. A Szegedi Állami Nemzeti Színház a kolozsvári Nemzeti Színház jogutódaként, annak díszlet- jelmeztárával és technikai felszerelésével alakult meg 1945. augusztus 28-án. Az első államosított vidéki színház igazgatója Lehotay Árpád, zeneigazgatója Vaszy Viktor lett. A kényszerintézkedés mellett azonban nem számolták fel a kerületi rendszert, sőt ekkoriban még kisebb, faluzó, úgynevezett dalitársulatok is tartottak vidéken előadásokat.

²⁶⁸ Cselle Lajos: Tervezet a vidéki társulatok egy részének stagione rendszerben való átszervezésére. Budapest, 1939. július 21. Székesfehérvár Városi Levéltár, 13690/39.

²⁶⁹ N. N.: Ki a felelős? Fejérmegyei Napló, 1940. április 2.

A vidéki színjátszás államosítását a 20. század elejétől többen szorgalmazták. Nem lehet ezen csodálkozni. Szinte minden városban máshogyan alakult a színház tulajdonosának, a városnak és a színház bérlőjének, az igazgatónak viszonya. Érdeemes bemutatni Székesfehérvár példáján, hogyan változott a színház és a város kapcsolata 1920 után. A belpolitikai törekvések a hagyományos értékrendhez való visszatérést szorgalmazták; ezért a város vezetőségének az volt a célja, hogy az irodalmi és színháztörténeti hagyományokat felhasználva a színházat a kulturális élet vezető intézményévé tegyék. Vörösmarty Mihály születésnapján, 1921. december 1-jén, magyar ciklus kezdődött. Az ünnepi előadás előtt tett javaslatot a polgármester arra, hogy a színház vegye fel Vörösmarty Mihály nevét.

A másodlagos források olyan kedvezményekről számolnak be, melyek segítségével nem volt nehéz színvonalas színházi életet teremteni a színház direktorának, Alapi Nándornak. Fennmaradt viszont Alapi szerződése, amely alaposan szabályozta a direktor kötelezettségeit. A város kétezer korona szubvenciót adott, amiért cserébe a társulatnak évi száznegyven előadást kellett tartania. A tanács a színházbérleti díjat esti előadásonként hetven koronában határozta meg; míg a délutáni előadások előtt húsz koronát kellett az igazgatónak fizetnie. A szerződésben azt is megszabták, hogy az összjáték, a rendezés és a kiállítás tekintetében nem megfelelő bemutatók után kétszáz korona büntetés terheli a direktort. Ezen bírságot akár az óvadékból is levonhatták. A helyáratok továbbra is a város határozta meg, amelyek egyre több pót-díjat foglaltak magukba. Például a városi színházi pénztár beruházási alapjára minden eladott jegy után két százalék járt. A helyáratok vendéjáték és újdonság színrevitele esetén csak a színházi bizottság előzetes hozzájárulásával lehetett húsz százalékkal felemelni.

Az Alapit követő igazgatók terhei csak részben csökkentek – ha a város mérsékelte is a terheket, általában csak azért, mert az igazgatók olyan nehéz helyzetbe kerültek, amikor a kedvezmények már igazán nem segítettek. 1924. február 29-én a városi közgyűlés ülésén kijelentették, hogy a kultúrát támogatni a hatóság első kötelességei közé tartozik. Bár azonnal hozzátették: a vidéki színészet ma a művészetet nem szolgálja abban a mértékben, ahogy kötelessége volna. A közgyűlés a szubvenciót egymillió koronára emelte, elengedte a színházbért, lemondott a színházfenntartási járulékokról, s a vigalmi adót havi ötezer koronában határozta meg.

Ezt követően a városi közgyűlés ingyen bocsátotta a színházat az igazgató rendelkezésére, s kikötötte, hogy a szubvenciót – amely négyezer és kétezer pengő között mozgott – fűtésre és világításra használja az igazgató. Feltűnő változás, hogy megrövidült a színiévad; 1933. november 1.–1934. március 31. között például mindössze legalább negyvenöt esti előadásra kötelezték a direktort. Az első előadás időpontját a polgármester határozta meg.

A város színházi bizottsága, amelynek elnöki posztját a polgármester töltötte be, nagy buzgalommal azon igyekezett, hogy a város anyagi érdekeit a színházat bérlő igazgatóval szemben messzemenőig megvédje. Egészen különös kegyként kapta meg 1933-ban Tolnay Andor a ruhatár bérletét. Három évvel később a színházigazgató idegeit és vagyonát felőrlő katasztrófális színházmenetről számolt be a polgármesterhez intézett kérvényében. Napi bevételét nyolcvan-száz pengőben, kiadásait négyszázban határozta meg. Hogy

a közönség érdeklődését felkeltse, megafont szereltetett a színház nézőterére, amely a színre kerülő újdonságokat hirdette, és a darabokban előforduló slágereket sugározta. Hirdetések felvételét azonban a polgármester szigorúan megtiltotta.

Az igazgatók általában rendben váltották egymást Székesfehérváron: leltár szerint átadták és visszaadták a színház felszereléseit. Még Faragó Sándor 1928-ban bekövetkezett csődje is konszolidált keretek között, pereskedés nélkül zajlott le. A tulajdonos csak akkor foglalkozott a színházépület felújításával, amikor az elodázhatatlanná vált. Műszaki és művelődéspolitikai szempontból egyaránt. Részlet Schmidl Ferencnek, a város műszaki tanácsosának 1936-ban megfogalmazott jelentéséből:

„A városi színház belső kiképzése teljesen elavult. Színpadi része a mai színpadi technikának a legkisebb mértékben sem tud megfelelni, öltözője kevés, díszletraktára nincs, a színpadot megfelelően fűteni nem lehet. A nézőtér legnagyobb hibája, hogy befogadóképessége kicsiny, és így a mai gazdasági viszonyoknak megfelelő helyárrakkal a színház rentabilitását fenntartani nem lehet. [...] Mivel színházunk a városnak egyetlen olyan helyisége, amely aránylag a legnagyobb közönség befogadása mellett díszelőadások vagy ünnepség lebonyolítására alkalmas, és így az 1938-ra tervezett Szent István centenárium alkalmával kétségtelenül nélkülözhetetlen lesz, de másrészt azért is, mert a fent vázolt hiányok megszüntetése nélkül nincs kilátás arra, hogy a város megfelelő szintársulatot kaphasson... ”²⁷⁰

A felújított épületet 1938. november 15-én adták át; a tatarozás költségeihez az állam is hozzájárult. A Székesfehérvári Friss Újság beszámolójában megörökítette, hogy a politika legnyersebb formájában a színház falai közé költözött; amikor ugyanis az igazgató, „Tolnay Andor Horthy Miklós kormányzó komáromi bevonulásáról szólott, percekig egetverő taps és ünneplés hangzott fel, és ez fokozódott akkor, amikor néhány rohamra kész katona – kettős sorokban – lelkes taps között a színpadon átvonult. A lelkes hangulatot kiváltó előjáték a »Mindent vissza!« igéjét harsogta a befejezéskor.”²⁷¹

A nevezetes eseményről a Dunántúli Hétfői Újság melléklete, a Színházi Hét is tudósított. Ugyanebben a számban közölték a kultuszminisztérium leiratát, amely azt tanúsítja, hogy az állami kultúrpolitika ismét ráébredt, hogy a vidéki színjátszás színvonalának emelése érdekében aktívabban kell közreműködni: „A színigazgatóknak kötelességévé teszem, hogy a magyar vidéki színészet színvonalát, úgy a műsornak gondos és céltudatos megválasztását, mint pedig a színpadi kiállítás és az előadás művészi formáinak tökéletesítése által emeljék, és reájuk bízott nemzeti és keresztény kultúrát elhivatottságukkal a mai idők szellemének megfelelően teljes erejükkel szolgálják.”²⁷²

A kulturális kormányzat a színvonal megtartása érdekében ellenőrzést, bevádolást, eljárást is kilátásba helyezett, ugyanakkor a jó teljesítményeket ezer pengős díjjal jutalmazta.

Ez a rövid áttekintés bizonyítja, hogy az állam–város–magánvállalkozó háromszögben minden fél úgy érezte, hogy rosszul jár. Művészileg, anyagilag

²⁷⁰ Az irat Méltóságos Polgármester Úr! megszólítással a városi műszaki tanácsos jelentése. Székesfehérvár Városi Levéltár, 2479/1936.

²⁷¹ Székesfehérvári Friss Újság, 1938. november 17.

²⁷² Színházi Hét, [1938. november 14.?] [4.]

és ideológiailag sem jó a rendszer. S tegyük hozzá, hogy az államosítást maguk a színészek óhajtották a legjobban. A 20. század első felében a színésznői generációváltásnak Mezei Mária volt egyik főszereplője. Szigethy Gábor Mezei Mária családi leveleinek közreadásával előtárta ezt az izgalmas színháztörténeti folyamatot. Hogyan lehetett színésznő egy vidéki úrilányból Miskolcon. Hogyan építette karrierjét az 1930-as években. Milyen mozgatóerőkre, milyen külső és belső tényezőkre volt feltétlenül szükség ezen a pályán. A pályakezdő Mezei Mária Miskolcon levetett fővárosi szerepeket kapott, mégis tudatosan készült a fővárosi kiugrásra. Az elsőrendű társulat azonban önmagában semmit sem ért. A sztárjelölt bizonyítania kellett a színpadon, szerepelnie kellett a sajtóban, meg kellett hódítania a kisvárosi publikumot, úrrá kellett lennie az állandó színrelépéssel járó lelki terhelésből fakadó nehézségeken. S állni kellett a szabószámlát. Ez utóbbi volt a legnehezebb – Mezei Mária leveleinek zömét állandó pénztelensége szülte. Aki ilyen testi, lelki, morális és anyagi körülmények között talpon maradt, kiállta az első próbát. Az egzisztenciális gondokról hűséges képet festenek az alábbi sorok: „Ez az elseje borzalmas. Az apró adósságok, mint varrónő, ondolálások... fa és szén számlám majdnem teljes fizetésemet felemésztették. És itt van még a koszt és a részlet, ez 50 P[engő], hozzá a borraivaló és még pár pengő és az a bizonyos kutya... De tényleg! Ezért arra kérnélek, édes jó Apukám, hogy a havi járandóságomat, ha nem kerül nagy megerőltetésedbe, told meg egy lépéssel...”²⁷³

Több rendező gyökeres fordulatban reménykedett. Hont Ferenc *A vidék színpadművészetéről* című írásában művészi megújulás lehetőségét látta a vidéki társulatok munkájában. Francia példára hivatkozott, amikor a szegedi színházi műhely lehetőségét felvetette. Legfőbb érve az volt, hogy a vidéki kísérletezés nem jár annyi kockázattal, hiszen ott a szerényebb előadásszámok is óriási sikernek számítanak: „Ennek arányában az anyagi befektetés is jóval kevesebb, és így a kockázat is kisebb. A takarékoság elve már önmagában indokoltá teszi a kísérletezést és annak az új színpadi stílusnak keresését, amely a korszerű színjáték alaptörvényének értelmében a legegyszerűbb eszközökkel a legnagyobb hatást váltja ki”²⁷⁴

Hont Ferenc úgy vélte, hogy a vidéki színtársulat szelleme nincs úgy megcsontosodva, mint a fővárosiaké; ezért a művészek hozzáértő vezetők irányításával könnyen hajlíthatók, Szegeden pedig a nép kifejezőmódját, a tanyai magyarok életét is elleshetik.

Hont határozott művészi elveket valló, meggyőződéses vezetők vidéki működésében reménykedett. A korszakban azonban nem bővelkedett a hazai regionális színjátszás szakembereiben. Szegeden, Debrecenben és Pécsen volt egy-egy rövid virágzó korszak; általában azonban a vidéki színházigazgatók kénytelenek voltak szerényebb művészi eredményekkel beérni. Számos kiváló színházigazgatót neveztek meg visszaemlékezések és a városok színházi monográfiái. Miskolcon Sebestyén Géza, Sebestyén Mihály, Földessy Géza igazgatásának éveit példaként említik – noha nem újították meg a színház stílusát, nem fűződnek nevükhöz korszakos jelentőségű előadások, nem tartottak ősbemutatókat. (A helyi szerzők próbálkozásait csak a sajtó és a városi elit

²⁷³ Mezei Mária: *Levelek apámnak, 1931–1938*. A kötetet szerkesztette, a szöveget gondozta, az előszót és a jegyzeteket írta Szigethy Gábor. Budapest, Helikon, 1998. 46.

²⁷⁴ Hont Ferenc: *A vidéki színpadművészetéről*. Széphalom, 1929. 47.

támogatásában bízva pártfogolták...) Ezekben az években olyan tagokkal dicsekedhetett a miskolci társulat, akik később meghatározó művészekké váltak a fővárosban. Az objektív kép kialakítását meggátolja, hogy a Sebestyén-családról Bilicsi Tivadar színművész írta a leghasznosabb forrásmunkát. A miskolci színházkultúráról értekezőket azoknak a színészeknek pusztá felsorolása is elkápráztatta, akik valaha a város társulatában kezdték pályájukat. Mezei Mária leveleiből azonban kiderül, hogy egyáltalán nem jelentett rangot akkor ez a státusz. A miskolci társulatot a Sebestyén-család vidéki fiókintézményként üzemeltette; a fővárosban előadott darabokat hűen lemásolták a vidéki nagyvárosban – sőt, attól sem riadtak vissza, hogy jól hangzó reklámmal megtévesszék a közönséget. S megtévessztették a szerződés aláírásában habozó színészeket. Sebestyének taktikáját Mezei Mária így örökölte az utókorra: „azt lehetne mondani, hogy a Fővárosi Operett Színház akar szerződtetni prózai színésznőnek, ugyanis ezt meg lehet, sőt meg is fogjuk csinálni. A szerződéselem a F. O.-hez fog szólni azzal a kikötéssel, hogy köteles vagyok Miskolcon vendégszerepelni s Miskolcon a színlapon állandóan úgy lennék: Főv. Op. Sz. tagja, m. v. Ez reklámnak is jó [...]”²⁷⁵ (Végül nem így szerződtették Mezei Máriát Miskolcra, de nyilván Sebestyének máskor is éltek ezzel a módszerrel.)

A Sebestyén család nem bízott semmit a véletlenre, biztos üzletmenetre igyekeztek berendezkedni, ugyanúgy, ahogyan a többi vidéki igazgató: Fodor Oszkár Pécssett, Kardoss Géza Debrecenben. Mindkettőjük neve korszakot jelöl a vidéki város színház történetében, ám sem műsorpolitikájuk, sem színészi, rendezői művészetük nem érdemes feljegyzésre. Fodor Oszkár jubileumán, 1937-ben így köszönte meg munkáját Pécs polgármestere, Nendtvich Andor: „Az ő művészi képességeinek, a magyar színészet iránti fanatikus szeretetének, törhetetlen hitének és szívós kitartásának sikerülhetett egyedül e nehéz időkben városunk régi, tradicionális színművészeti reputációját és értékeit a pusztulástól nemcsak megóvni, hanem művészi színvonalon megtartani.”²⁷⁶

Csaknem ugyanezzel a szavakkal méltatták Kardoss Gézát, amikor kénytelen volt elhagyni a debreceni társulatot.

Heltai (Huszer) Jenő, aki 1917-től 1920-ig Debrecenben volt színházigazgató, 1931-ben érdekes elgondolással állt elő: „a városoknak kultúrszövetségbe kell tömörülni, és kultúrterületekre oszolva, kultúregyesületeket kell létesíteni”.²⁷⁷ Heltai úgy vélte, hogy a vidéki városok szövetségbe tömörülésével úrrá lehet lenni a gazdasági válság okozta bajokon. Sőt, a kultúrszövetség megalapításával a képzőművészet, az iparművészet, a zeneművészet és az irodalom válságát is rendezhetnék; ehhez csupán a közönséget kell megszervezni.

Heltai ugyanazzal próbálkozott, amivel a 19. század második felétől annyian: Magyarországot kerületekre osztani, s ezekben a kerületekbe színtársulatot irányítani. A tervezetben – alapító, pártoló és rendes tagsággal – egyesületi formát javasolt. A kerület székhelyén működő egyesületek és a kerületekhez tartozó kisebb településeken alapítandó bizottságok szervezik a közönséget.

²⁷⁵ Mezei Mária: i. m.: 21.

²⁷⁶ Idézi Fodor Oszkár: „*Negyven fokalázbán*”. Színházon innen, színházon túl. Budapest, Szerző, 1942. 171.

²⁷⁷ H. Heltai Jenő: *A magyar színészet válságai Felvinczy Györgytől (1696) napjainkig. – A mai válság megoldásának tervezete*. Budapest, [kiadó nélkül], 1933. 11.

Mégpedig úgy, hogy a tagok csekély havi befizetésekért cserébe bérleteket kapnak: „a közönség alig érzi meg, és a színháznak teremt közönséget”.²⁷⁸

Heltai a kerületek szintársulatai mellé a vidéki városokban turnézó operaegyüttest is alapított volna, s érdekes elgondolással azt is bemutatta, hogy harminchat színésszel és huszonnégy kardalossal milyen műsort lehetne teremteni egy időben Pécs, Szigetvár és Barcs közönségének.

A fizetésekről szólva az egykori színigazgató megjegyezte, hogy minimális fix gázsit fizetne, a haszon ötven százalékát pedig tartalékolná. (A másik ötven százalékról nem szólt; talán azt szétosztotta volna...) Heltai a 185.000 pengő kiadással szemben évente 280.000 pengő bevétellel számolt.

Nincs nyoma annak, hogy ezzel az elképzeléssel komolyan foglalkoztak volna, de az bizonyos, hogy a fővárosi színházak egyre-másra szerveztek „színházbarát” társaságokat, melyek segítségével kipróbálták a színház-szervezés új útjait.

Irodalmi, rendezői program

A vidéki színházak műsorát ebben a korszakban is a fővárosi sikerek uralták. Egyre erőteljesebbé váltak azonban vidéken is a rendezői színház megvalósítására tett kísérletek. Néhány esetben a színikerületi rendszer keretei között is bemutatottak irodalmilag is értékes színjátékot, sőt arra is akadt példa, hogy a rendező a korabeli közönség számára szokatlanul merész eszközökkel vitte színpadra az egyébként ismert drámai művet.

„Magyarországon a két világháború között két, évekig működő társulat játszott kamara-játékokat a vidék számára” – írta összefoglalásában Tiszay Andor. A két „vándortársulat” szinte egy időben működött; Alapi Nándor Országos Kamara Színháza és Szentiványi Béla Országos Művész Színháza.

Alapi Nándor Országos Kamara Színháza részben a Thália Társaság, részben Forgács Rózi Kamaraszínháza nyomán alakult meg. A bemutatkozó fővárosi premerek – Arthur Schnitzler *Anatol*, Géczy István *Az első kaland*, Georg Kaiser *Tűzvész az Operában*, Victorien Sardou *Váljunk el!*, Karl Schönherr *Gyermektragédia* – jól szemléltették Alapi mindvégig követett műsorpolitikáját. Az új magyar dráma, sikeres klasszikus mű, sikeres polgári színmű és a külföldi drámairodalom új irodalmi értékű terméke olyan egységet alkotott, amely biztosította Alapi és társulata számára a közönség, a kormányzat s a haladó művészek támogatását.

Németh Antal, felesége Peéry Piroska színésznő révén került kapcsolatba Alapival. Luigi Pirandello *Öltöztessük fel a mezteleneket!* című színjátékának még csak előadási jogát szerezte meg, és a bemutató előtti előadást tartotta a „fiatal esztétikus” (Győr, 1928. április 5.). Hamarosan azonban fordítóként és rendezőként is bemutatkozott; lefordította August Strindberg *Húsvét* (Nyíregyháza, 1928. május 26.) és Klabund *X. Y. Z.* (Pécs, 1928. június 15.) című művét. A *Húsvét* mellett Németh rendezte a budapesti Kamara Színházban Massimo Bontempelli *Ezerarcú asszony* (1933. február 2.) című komédiáját is.

Pütkösti Andor az Újság színikritikusa kezdettől fogva részt vett a vállalkozásban: előadásai, népszerűsítő írásai mellett ő volt 1929 februárjában a kamarajáték-pályázat bíráló bizottságának elnöke. S rendezőként is az Alapi

²⁷⁸ H. Heltai Jenő: i. m.: 12.

társulatnál tűnt fel: Shaw *Az ördög cimborája* (Győr, 1929. december 12.) című művével.

Alapi saját maga készítette el első háromezer előadásának statisztikáját. Eszerint a magyar szerzők közül legtöbbször Herczeg Ferenc, Molnár Ferenc és Gárdonyi Géza darabjait játszották, míg a külföldi klasszikusokat Henrik Ibsen, Molière, George Bernard Shaw és William Shakespeare vezette. De jelen volt Gogol, Lev Tolsztoj, Luigi Pirandello, Romain Rolland, Klabund, Paul Géraldy, Karl Schönherr, Georg Kaiser és Friedrich Hebbel is. Azért pedig nem szabad megróni Alapit, hogy például Alexandre Bissonnal és Victorien Sardou-val élénkítette a vendéjátékok komoly estjeit.

Nincs semmi túlzás és udvariaskodás Németh Antal egykorú értékelésében: „Az etikátlan és léha vidéki operett-kultusznak és könnyűfajsúlyú dráma-előadásnak mai korában a városról városra járó Országos Kamaraszínház missziót teljesít az ízlésfejlesztés terén [...] Átala valósul meg az alapkölerakás a lelkekben, melyen tovább épülhet az egész Magyarországra kiterjedő korszerű Színházi kultúrának monumentális épülete.”²⁷⁹

Azután ez sem folytatódott, ebből sem lett hagyomány a magyar színház-kultúrában. Alapi 1932 őszétől 1934 januárjáig a budapesti Kamara Színházban sikertelenül próbált gyökeret eresztetni, s 1936-ban stagione társulata is befejezte működését.

Szentiványi Béla Alapi Nándor együttesének rendezőjeként dolgozott; ott érlelődött meg benne a terv, hogy maga is hasonló elvekkal próbálja megváltoztatni a vidék színházi kultúráját. Az Országos Művész Színház 1928. szeptember 5-én tartotta bemutatózó előadását, de már 1932 tavaszán befejezte működését.

Szentiványi még Alapinál is nagyobb gonddal készült a bemutatókra. Minden előadást sugó nélkül játszottak, s a szereplők között nem alakított ki ranglistát. A bemutatók előtt huszonöt-harminc próbát tartottak. Szentiványi színhatásokkal dolgozott: olyan összeállítható díszletkeretet tervezett, melybe betéteket tudott illeszteni. A vidéki színháztermek – a városi színházakban csak ritkán tarthattak előadásokat! – scenikai felszereltsége azonban nem tette lehetővé, hogy érvényesüljön ez az egyébként kitűnő elképzelés.

Szentiványi avantgárd előadást is tartott. Ebben – egyebek mellett – Reinitz Béla Ady-dalai és irodalmi sanzónok is szerepeltek. Ebben a műsorban mutatták be Nyikolaj Nyikolajevics Jevrejinov *A lélek kulisszái* című darabját, melyről Tiszay Andor így vélekedett: „bár a darabnak nem volt politikai mondanivalója, inkább az akkori izmusok jegyének hódolt – de kísérletnek kísérlet volt –, színtere az ember belső része, amelyben a szív dobogott, a vér keringett (mozgó díszletekben), és itt vívta meg harcát a három én: a gondolkodó, az érzéki és a tudatalatti én”.²⁸⁰

Sajnos a vidéki bemutatók elszórt adataiból, a színházi lapokban megjelent rossz minőségű fényképekből ma már lehetetlen előadás-rekonstrukciót készíteni. A gondosabban dokumentált premier esetében – ilyen például a Debrecenben

²⁷⁹ Németh Antal: Ezer kamarajáték. In: *Vándorlásunk. Emlékkönyv az Országos Kamaraszínház ezredik előadására*. Közli Alapi Nándor. Budapest, [kiadó nélkül], 1926. 192–193.

²⁸⁰ [Tiszay] Tiszai Andor: Vidéki színjátszásunk irodalmi törekvései a felszabadulás előtt. In: *Élő dramaturgia. Tanulmányok a színházról*. Szerkesztette Gyárfás Miklós. Budapest, Magvető, 1963. 269.

bemutatott Ady-dráma – a legfontosabb, a színjátékszöveg hiányzik. Jellemző a korszakra Ady Lajos Schöpflin Aladárhoz intézett levele: „kérlek: ott, ahol módodban van, írd valamit a Kardoss igazgató vállalkozásáról. Ez a naiv-ember vidéki színingazgató zsebekhez mérten egy vagyont ölt bele a darabba.”²⁸¹

Ady Lajos meghívót is mellékel, melyen a „naiv igazgató” ekképpen csalogatta a közönséget: „A debreceni Csokonai Színház 1934. április 14-én, szombat este 8 órakor ünnepre gyűl! Ez az este Ady Endre, a legnagyobb magyar költő emlékezetére hasad szét a kárpit! Letarolt a mi mezőnk, csak ritkán tűz le ránk simogató napsugár. – Ady Endre életéről készült eredeti színmű – debreceni bemutató díszelőadása – Nagy Dániel hivatott tollán keresztül, egy ilyen melengető kéve a magyar vidéki színeszet alkotni tudó és adni akaró erejének fényforrásából!”²⁸²

Ebből a korszakból alig maradt elemzésre érdemes rendezőpéldány. Az a törekvés volt erre a korszakra is jellemző, hogy hűen kell lemásolni a fővárosi előadást. Erről nemcsak azok a példányok tanúskodnak, melyeket az ügynökségek díszletrajzzal és rendezői utasításokkal együtt terjesztettek, hanem más források is. Meller Rózsi *Irja hadnagy* című színjátékának debreceni bemutatójáról szóló kritika bizonyítja, hogy az előadás rendezője látta a Belvárosi Színház előadását, s követte a stilizált játéktípust. A helyi díszletfestő Fülöp Zoltán „képeskönyv”-díszletének mintájára festette meg a kulisszát, s a leszűkített színpad előterében dobogókat helyezett el. Minden úgy festett, mint a fővárosban. A közönség azonban mindennek ellenére sem tudott megszabadulni elvárásaitól: kifogásolta, hogy a képváltások jelzésekor a színjáték világától idegen alak lapozta a mesekönyvet.

Valószínű, hogy Baróti Józsefnek azokat a kísérleteit is hasonlóan fogadták, melyeket Tiszay Andor sorolt fel: a Belvárosi Színház későbbi főrendezője 1922. június 13-án Kaposvárott úgy mutatta be Shakespeare *Szentivánéji álom* című művét, hogy a „harmadik szünetben az egész nézőteret erdővé varázsolta, és a színészek a nézők között közlekedve játszották el a darabot”. Baróti szegedi működése idején 1925 novemberében színre vitte Babits Mihály fordításában *A vihart*; „stilizált, fantasztikus díszletekkel és mozgással”.²⁸³

A vidéki publikum azonban inkább a fővárosi színészek, színésznők vendégjátékát várta izgatottan, akik sikeres szerepükben léptek fel a helyi társulattal.

²⁸¹ Ady Lajos levele Schöpflin Aladárhoz. Debrecen, 1934. április 8. In: *Schöpflin Aladár összegyűjtött levelei*. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Balogh Tamás. (Pécs, Pro Pannonia, 2004.) (Pannónia könyvek) 319.

²⁸² A meghívó szövegét idézi *Schöpflin Aladár összegyűjtött levelei*. i. m.: 320.

²⁸³ [Tiszay] Tiszai Andor: i. m.: 272.

Horváth Árpád a debreceni Csokonai Színház élén

A korszak vidéki színjátszásának történetéről szólva a szakirodalom Horváth Árpádot (1899–1944) említette, aki műsorpolitikájával, színvonalas társulatával és ötletgazdag előadásával gyökeres fordulatot hozott.²⁸⁴ Horváth Árpád pályafutása mindennél meggyőzőbben szemlélteti, milyen lehetőségei voltak ebben a korszakban a művelt, koncepciózus rendezőnek, aki nem volt hajlandó elveit feladni. Horváth Árpádnak, a 20. századi fiatal rendezői nemzedék egyik legtehetségesebb tagjának személyes tragédiája volt, hogy a művészeti elveit sehol sem tudta érvényesíteni. Talán ő volt az egyetlen olyan rendező ebben a korszakban, aki – a stagione-társulaton kívül – a magyar nyelvű színházi élet valamennyi területén megfordult: rendezett a Nemzeti Színházban, Kolozsvárott, a Király Színházban; rövid ideig vidéki igazgatóként működött, majd kettétört pályáját a Vígszínház rendezőjeként zárta. Horváth a Nemzeti Színházhoz Hevesi Sándor hívására került; ám mesterének eltávolítása után ő sem maradt sokáig. A vidéki színészet reformját kulturális misszióknak tekintette. A Kolozsváron töltött hathetes tartózkodásáról szóló beszámolójában leszögezte, hogy a város polgárainak „kell az igazi, hivatására lelt színház”.²⁸⁵

Debreceni színigazgatóként ugyanerről a kérdésről sokkal sarkosabban fogalmazott: „A vidéki színház lassankint megszűnt közszükségleti tényező lenni a szellem számára, a görkl és a színésznő lett közszükségleti cikké. Pártolják – a színházat elvben, nemritkán potyajegyves alapon; a színésznőt az olcsó beszerzés és mérsékelt rezsiköltség reményében.”²⁸⁶

Horváth Árpád Hont Ferenchez hasonlóan a vidéki színházi létben lehetőséget látott a művészi megújulásra. Ezt a művészi programot nem csak a vidéki színészet elodázhatatlannak vélt – s évtizedekig még elodázott – reformja sugallta. Ez az a korszak, amelyben felfedezik a vidéket; s nemcsak a falvakat. Horváth Árpád a vidék erejéről szólt, s hitt ebben az erőben. Ám a színház

²⁸⁴ „Horváth Árpád debreceni színigazgatói működése a magyar vidéki színészet két világháború közötti korszakának kétségkívül figyelemre legméltóbb vállalkozása volt, mert merész elszánással azt tűzte célul, hogy a Csokonai Színházat az időszak legkorszerűbb és legtisztább művészi törekvéseinek például szolgáló intézményévé tegye” – írta Béber László a Bátor kísérlet. Horváth Árpád korszaka (1936–1944) című tanulmányában. (In: *A debreceni színészet története*. Szerkesztette Katona Ferenc. Debrecen, Debreceni Megyei Városi Tanács V. B., 1976. 132.) Major Tamás pedig ekképpen jellemezte ezt az időszakot: „a nagyszerű művésznak csaknem sikerült megvalósítani utópiáját. A közönség nélkül tengődő debreceni színház a csőd szélére jutott, és az egymás ellen marakodó helyi politikai klikkek harcában Horváth Árpádnak sikerült megkapnia a színház concesszióját. Lázás tevékenységgel vetette bele magát a lehetetlen megkísértésébe; Debrecenben új közönséget akart nevelni a magyar klasszikusoknak, sőt a modern magyar zenének.” (Major Tamás: Horváth Árpád. In: *Színészcok a közelműltből*. Szerkesztette Illés Jenő. Budapest, Gondolat, 1968. 359.) Bálint Lajos, ha lehet, még elismerőbben fogalmazott: „Debreceni igazgatásában aztán igazán olyan műsorral indult, amilyent vidéki város aligha látott még – de nem is nagyon volt kíváncsi rá. (Bálint Lajos: Horváth Árpád. In: *Uő: Művészbejáró*. Budapest, Szépirodalmi, 1964. 174.)

²⁸⁵ Horváth Árpád beszámolója kolozsvári tevékenységéről. In: *Uő: Modernség és tradíció. Színházi írások*. Válogatta és szerkesztette Dr. Rácz Lajos. Budapest, Gondolat, 1982. 150.

²⁸⁶ Horváth Árpád: Vidéki színészet (Debreceni Színház, 1937. május 7.) In: *Uő: Modernség és tradíció*. i. m.: 404.

fenntartásához, a bevételek növeléséhez nem volt elegendő ez a vidéki erő. Sőt: a vidéki polgárság anyagi lehetőségeinek beszűkülése és az állandósuló gazdasági válságok akadályozták meg a színigazgató programjának megvalósítását. Horváth Árpád megérezte, hogy a politikai és gazdasági élet új törekvései nyomán a vidéki színházi élet is feltámadhat – gazdasági stratégiája azonban nem volt ehhez a tervhez; ő is csak a jelszavakat visszhangozta: „Decentralizáció... szellemi tervgazdálkodás... erőforrásaink kibontása és kiépítése... – mennyit hallunk róla! A magyar vidéki színháznak meg kell próbálnia a megvalósítással is. Hogy saját útját folytathassa. Az utat új irányba kell kanyarítani. Bele lehet bukni, bele lehet csüggedni és fáradni, mint az életben mindenbe. De megkísérelni – érdemes.”²⁸⁷

Horváth Árpád debreceni igazgatásának első évadát különös kettősség jellemezte; a vidéki kulturális élet fellendítését célzó programját határozottan akarta végrehajtani – művészi elismertségét a vidéki közönség körében mégis fővárosi barátaitól várta. A magyar színháztörténetben nem igen találkozni ilyen tudatos vidéki évadkezdéssel. A társulat bemutatkozó plakátja és a bérleteket árusítók megjelenése mellett elvétve egy-egy tiszavirág életű színházi lap kiadása jelezte, hogy hamarosan megkezdődnek a színházban az előadások. Horváth Árpád ezzel szemben a kampányszerű kezdés mellett döntött. A kiváló erőkből összeválogatott társulat és a számos ősbemutatót ígérő műsor azonban kissé a háttérbe szorult a színház technikai fejlesztése és a közönségszervezés mögött. Horváth Árpád művészi becsvágyához méltó színházban akart dolgozni, s nem riadt vissza az anyagi áldozatoktól sem. Tolnay Pállal, az állami színházak műszaki felügyelőjével forgószínpadot építtetett. Új nézőtéri és színpadi felszereléssel gazdagodott az épület: beszereltek két hátsó reflektort a „nézőtéri kamarából”, két nézőtéri reflektort, a proscéniumból, egyenként hat-hat színváltós szerkezettel, két színpadi reflektort, hat világító állványt, hat fejtámaszt, új rivalda- és szuffitvilágítást. A zenekari árkot kibővítették, új előfüggönnyt vásároltak, kifestették a nézőteret.

Horváth Árpád ezzel a hatalmas beruházással az üzemeltetés megemelt terheit – a magasabb villanyszámlát, a forgószínpad drágább díszleteit – is vállalta. Végül ez is hozzájárult bukásához: a város vezetősége kezdetben ugyan segítette az igazgatót, később azonban a szubvenció emelése helyett bankkölcsön felvételére kényszerítette.

Horváth Árpád Debrecenben törzsközönség kialakítására törekedett; elsősorban a középiskolás és egyetemista korú ifjúságra számított: „ők a teremtő magyarság tettekre lépő nemzedéke, akiket a színház hivatása legelső sorban valódi szellemi táplálékkal ellátni és a művészet régióiba vezetni”.²⁸⁸ Horváth Árpád ígéretet tett, hogy három év alatt a magyar színpadi termés kötelező ifjúsági iskolai anyagát megismerteti a debrecenieikkel.

A bérletek tulajdonosai húsz százalékkal olcsóbban jutottak be az előadásokra – sőt azt is kilátásba helyezte számukra, hogy tervezett kamaraszínházában egy előadást ingyen tekinthetnek meg. (Ezzel együtt eltörölte a szabadjegyeket – csupán a kritikusoknak juttatott a kedvezményből.)

²⁸⁷ Horváth Árpád: i. m.: 408.

²⁸⁸ Horváth Árpád: Tájékoztató a Csokonai Színház 1936–1937. évi művészi programjáról. In: *Uő: Modernség és tradíció*. i. m.: 391.

A frissen kinevezett igazgató igyekezett kihasználni a város irodalmi hagyományait; együtt akart működni a Csokonai Társasággal és az Ady Társasággal. Színházi szabadegyetemet szervezett.

Horváth Árpád a megnyitó előadásokat is emlékezetessé akarta tenni. Rávette Herczeg Ferencet arra, hogy készítse el a *Szendrey Júlia* című drámájának új változatát, melynek címszerepét Bajor Gizi elvállalta. Az átdolgozás elkészült, ám Bajor nem kapott szabadságot, ezért ezt a különleges eseményt későbbre halasztották, s végül sohasem tartották meg. Horváth a megnyitóra a Psalmus Hungaricus száztagú kórusát és hatvantagú zenekarát is meghívta, de nem tudta előteremteni a pénzt az útiköltségre, pedig a Magyar Államvasutakkal is tárgyalt. A kudarcról szóló beszámolóból derül ki, hogy a megnyitóra háromezer pengőt költött a színigazgató. Végül Kacsoh Pongrác *János vitéze* szerepelt az évadnyitó díszelőadás programján. A bemutatón közreműködött a MÁV Egyetértés Dalegylet és a Szenczi Molnár Énekkar is, jelezve, hogy Horváth Árpádnak inkább a helyi lehetőségeket kell kihasználnia, mintsem budapesti kapcsolataiban bíznia.

Horváth Árpád műsorfüzetében ugyanis a hazai művészvilág színe-java (például Márkus László, Hevesi Sándor, Csathó Kálmán, Bárdos Artúr, Püskösti Andor, Janovics Jenő) tett ígéretet arra – ha ideje engedi – szívesen rendez Debrecenben. Valamennyien gesztusértékűnek számhatták levelüket, ígéretét egyikük sem váltotta be.

Horváth Árpád az első két évadban még képes volt úrrá lenni a nehézségeken; egyrészt saját maga vitte színre az előadásokat – köztük egykori nagy sikerű nemzeti színházi rendezéseit: *Az ember tragédiáját* és a *Bánk bánt* –, s nem törődve a támadásokkal feleségét, Neményi Lilit, a kitűnő énekesnőt is felléptette. A klasszikus előadások mellett operaműsorral igyekezett a közönséget megnyerni. Mozart *Szöktetés a szerájból* című műve reprezentatív előadásban került színre. Az együttest Komor Vilmos vezényelte, s vendégművészek sora – Gyenge Anna, Fellner Ferenc, Falus Edit, Somló József – tette emlékezetessé az estet. Rajtuk kívül vendégszerepelt Debrecenben Lendvay Andor, Basilides Mária, Szilvássy Margit, Relle Gabriella is. Horváth Árpád utolsó szezonjában már csak egyetlen operaelőadásra került sor; Puccini *Bohéméletében* Neményi Lili Mimi szerepében az operaszínpadon is bemutatkozott.

Horváth Árpád prózai- és operett-műsorát a fővárosi siker-darabok töltötték ki, csak elvétve sikerült művészi terveiből megvalósítani valamit. Kis híján botrányba fulladt 1937-ben a nagyhéten August Strindberg *Húsvétjának* és Maurice Maeterlinck *Szent Antal csodája* című művének előadása. Nagyobb szerencséje volt az igazgatónak a klasszikusokkal: William Shakespeare *Lear királyával* és a *Rómeó és Júliával*. Az igényes drámai műsor része lett Henrik Ibsen *Vadkacsa* és Luigi Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt* című színjátéka.

Horváth Árpád debreceni éveit becses dokumentumok kísérik: feleségének, Neményi Lilinek küldött levelei. Horváth Árpád Debrecenben vezette kampányát a színház bérletének elnyerésére, s ebben Neményi Lili Budapesten támogatta.

A levelekből rekonstruálható Horváth Árpád választási stratégiája. Horváth személyes jelenlétével igyekezett megnyerni Debrecen városának politikai, gazdasági, szellemi és egyházi elitjét. A vidéki városban a fővárosból jött színigazgató-jelöltet mindennel megrágmalták – ám Horváth Árpád

valamennyi fővárosi barátját, ismerősét, támogatóját mozgósította a siker érdekében. A legnehezebben a politikai erőkkal, nevezetesen a Nemzeti Egység Pártjának debreceni tagozatával boldogult az igazgatójelölt. Az igazgatóválasztás hajszolt napjaiban vetette papírra feleségének: „Most megint van 10 percem. Tehát: Németh I. leveleiben legyen benne, hogy ő emberileg régóta ismert, tudja, hogy keresztény, magyar, zseni [sic!], nemzeti gondolkodású, erdélyi székely ember vagyok s erkölcsi életemben a legkifogástalanabb [...]”²⁸⁹

A következő levélében, másnap pedig ezt írta: „Itt küldöm a róm. kath. bizotts. tagok névsorát. Balogh szegedi plébános azt írja meg, hogy gyerekorom óta ismer, feddhetetlen erkölcsű, keresztény mentalitású, jó katolikus [sic!] vagyok, akiért ő minden garanciát vállal. (Névsor mellékelve!) [...] A Népszava (Bánóczi!) is adjon le az itteni szocik miatt egy pártoló közleményt (Gergely Győző).”²⁹⁰

Két nappal később Horváth ismét levelet küldött Neményi Lilinek: „hívd fel Elek Rezső szerkesztőt, hogy a Frontharcos-lapban írjon újra quasi felszólító tónusban mellettem [...]. Csak ez és a Nemzeti Figyelő erős, imperatív cikke kell már (Felkai).”²⁹¹

Eközben Horváth Árpádnak arra is maradt energiája, hogy az akkori igazgatónak, Kardoss Gézának szabálytalanságait kiderítse, s Cselle Lajosnak, az Országos Színészegyesület egyik vezetőjének ezt Keserü Margittal, Kardoss színésznőjével bejelentesse. (Kardoss az eladott jegyek után nem fizette az egyesületi járadékot.)

Horváth Árpád gyakran azzal öntött erőt Neményi Lilibe, hogy ha sikerül elnyerniük a színház bérletét, minden könnyebb lesz. Nem sejtette, hogy a bajok csak azzal kezdődtek. A társulatban fellángoló féltékenykedések mellett állandó pénzhiány sújtotta az igazgatót: „Tihanyi tegnap fel akarta oszlatni a társulatot. El van már intézve, de ha nem tudok (s nem tudok! legfeljebb csodával határosan) pénzt szerezni, nem bírom tartani a frontot. Itt 16-ára fizetni kell” – írta Neményi Lilinek 1937 októberében. Ebből a leveléből az is kiderül, hogy az évadnyitó előadás beváltotta a hozzá fűzött reményeket: „A színház az első 10 nap alatt – 2 Bánkkal – megcsinált 4410 pengőt. Ha át tudná az ember vészelní magát, talán még menne is.”²⁹²

Nem lenne teljes a Horváth Árpád színházvezetői pályájáról bemutatott kép társulatszervezési módszereinek ismertetése nélkül. Az igazgató a rendezésen kívül igyekezett a pénzügyeket is kézben tartani, s maga döntött a társulat átszervezéséről. A vidéki társulatok összetételének gyakori változását gyakran érte bírálat – Horváth Árpád Neményi Lilihez írott levelei azonban azt tanúsítják, hogy az igazgató takarékoságból is kezdeményezhette új tag szerződtetését: „Kondor [Ibi] előnyére megváltozott, nagyon olcsó (200), nem

²⁸⁹ Horváth Árpád levele Neményi Lilihez. Debrecen, 1936. április 27. In: *Horváth Árpád – Neményi Lili-émlékszo*. [Kiállítási katalógus]. A leveleket válogatta, és a szobát berendezte Alpár Ágnes. [Budapest, Pesterzsébeti Múzeum, 1989.] [15.]

²⁹⁰ Horváth Árpád levele Neményi Lilihez. Debrecen, 1936. április 28. In: *Horváth Árpád – Neményi Lili-émlékszo*. i. m.: [16.]

²⁹¹ Horváth Árpád levele Neményi Lilihez. Debrecen, 1936. április 30. In: *Horváth Árpád – Neményi Lili-émlékszo*. i. m.: [17.]

²⁹² Horváth Árpád levele Neményi Lilihez. Debrecen, 1937. október 13. In: *Horváth Árpád – Neményi Lili-émlékszo*. i. m.: [23.]

zsidós és nem zsidó (ref.), feltétlenül használható, leszerződöttem.” Majd, mintha önmaga előtt is mentetgetőzne, így írt: „Egy kicsit azért bízzatok már az én szememben s ítéletemben is, hiszen ezt a 2 társulatot, mely 90%-ban igazán jó, szintén én szedtem össze. Egy olcsó szubrett – tekintve, hogy Déghy v. másvalaki nem lesz ilyen olcsó – nem árt és hasznos. Nagyon restringált költségvetéssel kell dolgoznunk.”²⁹³

„Horváth Árpád mindössze három évet töltött Debrecenben. Kemény küzdelmes esztendőket. Művészi sikert gyakran aratott, anyagi sikert sohasem. Mindenét feláldozta a magyar vidéki színház oltárán. Debrecenben európai színházat és művészetet akart teremteni. Nem az ő hibája, hogy ez jórészt csak terv maradt – értékelte Ablonczy László az 1944-ben az ellenállásban való részvétele miatt elhurcolt és meggyilkolt rendező debreceni működését.”²⁹⁴

Ablonczy az okok között említette azt is, hogy „megfojtotta a fasizálódó politikai légkör.” Furcsa, hogy a második világháború idején, Pécsen, sokkal vészterhesebb időszakban virágzott a színház. Horváth Árpád azonban a legrosszabb pillanatban, átmeneti korszakban vállalkozott arra, hogy színházi reformot hajtson végre. A színészkamara küszöbön álló megalakulása, az úgynevezett cseretársulati rendszer bevezetése nemcsak Debrecen városának vezetőit bizonytalanította el, hanem a befektetőket is. A pénzemberek a bizonytalan helyzetben túlélésre törekedtek, s eszükbe sem jutott, hogy színházra költsék el a felesleget.

A csalódott, mindenét elveszített Horváth öngyilkosságot kísérelt meg. Ezzel véget ért pályája. Nem találta helyét rendezőként a Vígszínházban. Lemondott tisztségéről, s minden energiájával bekapcsolódott az ellenállásba. Emberket mentett meg, s készült a felszabadulás utáni újrakezdésre. Személyes tragédiája, hogy nem érte meg a változásokat; debreceni évei is bizonyítják, hogy halálával koncepciózus, rátermett színházvezetőt, gazdag fantáziájú rendezőt veszített el a magyar színházművészet.

A Pécsi Nemzeti Színház reformja

A vidéki magyar színházi életben – ahogyan már szó volt róla – a cseretársulati rendszer nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Pécsen 1939 októbere és 1942 májusa között hat stagione-társulat fordult meg. Operett-társulatával felpéczi Ihász Aladár; prózai- és zenésjáték együttesével vitéz Bánky Róbert; operett-társulatával Tolnay Andor és Beleznai Unger István; prózai- és zenésjáték társulatával Kardoss Géza; prózai társulatával Thuróczy Gyula tartott előadásokat. Hosszabb ideig működött a városban vitéz nemes Jakabffy Dezső operett- és prózai társulata.

A város vezetősége elégedetlen volt a társulatok működésével, hiszen az előadások színvonala nem emelkedett. A kiváló erőkből álló pécsi társulat helyett gyakorlatlan művészek léptek fel, a műsorban pedig nem szerepelhettek – zsidó származásuk miatt – az egykori sikeres szerzők.

A város polgármestere, Esztergár Lajos igényes kultúrpolitikai terveibe a Pécsi Nemzeti Színházat is be akarta vonni, s olyan szakemberrel keresett

²⁹³ Horváth Árpád levele Neményi Lilihez. Debrecen, 1938. június 11. In: *Horváth Árpád – Neményi Lili-émlékszoba*. i. m.: [32.]

²⁹⁴ Ablonczy László: Horváth Árpád Debrecenben (1936–1939). *Alföld*, 1966. 10. sz. 72.

kapcsolatot, aki ugyancsak elégedetlen volt a színészkamara intézkedéseivel. Németh Antalnak, a Nemzeti Színház vezetőjének az volt az elképzelése, hogy az ország első színházának segítségével a régóta húzódnó válságon úrrá lehet lenni. Németh nem beadványokat fogalmazott, hanem azzal a felvértezve a Nemzeti Színház igazgatói jogkörével határozott elképzeléseket sürgetett különösen a pécsi, a győri és a kolozsvári színház életében. Bár Kolozsvárott is számos eredmény született az elképzelés során, a legszorosabb kapcsolat a budapesti és a pécsi Nemzeti Színház között alakult ki. Hozzájárult ehhez a földrajzi elhelyezkedés is: viszonylag olcsó volt a díszletek szállítása Budapestről Pécsre, s a vendégművészek is könnyebben utazhattak Baranyába.

A Pécsi Műveltségterjesztő Mozgalom közgyűlésén 1942. január 22-én a város polgármestere bejelentette, hogy a Pécsi Városi Tanács a cseretársulati rendszer megszüntetését tervezi. Ehhez a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium harmincezer pengő támogatást ígért, Németh Antal is támogatta az elképzelést, s kijelentette, hogy a Pécsi Nemzeti Színházat „fiókszínházuknak tekintik”. A mozgalom következő közgyűlésén, február 23-án az ifjú költő, Weöres Sándor, akit a pécsi városi könyvtár megszervezésével és vezetésével bíztak meg, s az 1931-ben megalakult Janus Pannonius Társaság alelnöke volt, azt is bejelentette, hogy a Janus Pannonius Társaság tervei között szerepel a Pécsi Nemzeti Színház szellemi irányítása.

Az együttműködés eleinte felemás volt, hiszen város a színikerületi rendszer évtizedes hagyományait követve igazgatói pályázatot írt ki, s a hirtelen megváltozott helyzetben végül Hlatky László nyerte el a koncessziót egészen 1945-ig. Ezzel párhuzamosan a Nemzeti Színház igazgatója és a város polgármestere folyamatosan kapcsolatban állt egymással.

A színház ünnepélyes megnyitója 1942. október 29-én már a megújulás szellemében készült. Reggel a belvárosi templomban felhangzott a *Veni Sancte*. Délután Németh Antal képekkel illusztrált előadásával mutatta be a *Csongor és Tünde* előadás-történetét. Este Vörösmarty Mihály műve a Nemzeti Színház előadásának kamaraváltozata az eredeti díszletekkel és jelmezekkel, Székely György játékmester betanításában került színre. A két címszerepet Szörényi Éva és Pataky Jenő játszotta ezen az előadáson. A Nemzeti Színház hasonló segítségével, Fábri Zoltán rendezésében három alkalommal Madách Imre *Az ember tragédiája* című műve is színre került; Ádám szerepében valamennyi előadáson Szabó Sándor lépett színpadra.

Németh Antal a Pécsi Nemzeti Színház műsorán jelentősen növelte a prózai bemutatók számát; a klasszikus művek (Molière: *A képzelt beteg; Tartuffe*) mellett színre került Henrik Ibsen *Nórája*, Gerhart Hauptmann *Naplemente előtt* című műve és Hermann Bahr *Koncertje*. A legnagyobb sikert mégis Harsányi Zsolt *A bolond Ásvayné* című színjátéka aratta; melyet két alkalommal Bajor Gizi és Nagy István vendégszereplésével láthattak a pécsiiek.

A műsor arányai mégsem változtak látványosan – a zenés vígjátékok és az operettek így is túlsúlyban maradtak. Hlatkynak nem volt könnyű helyzete: a város vezetőinek ambíciói ugyanis nem jártak együtt a szubvenció emelésével, a Nemzeti Színház pedig inkább csak díszletek ajándékozásával segítette a fiatal direktort. A városi tanács kisebb-nagyobb segélyekkel támogatta az évad zökkenőmentes befejezését; ám már 1943 február közepén közölték a direktorral, hogy új pályázatot írnak ki. A város vezetősége ekkorra már alaposan előkészítette a

struktúraváltást. A kultuszminisztériumtól ekkor még csak harmincezer pengő támogatást kértek a színházi program megvalósításához. Ezt az összeget a Pécsi Városi Tanács kész volt további harmincezer pengővel kiegészíteni. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium már 1942 decemberében megbízta Németh Antalt a pécsi társulat művészeti vezetésével. Az újonnan kiírt pályázaton többen indultak, bár nyilvánvaló volt, hogy a város fenntartóvá lépett elő, s csak a művészeti vezető bizalmi embere kerülhet a direktori székbe. Németh Antal végül intendánsi feladatkört kapott, s Székely Györgyöt, a Nemzeti Színház lektorát és dramaturgját választották meg a színház tényleges vezetőjének.

A személycserével együtt a pécsi városvezetés abban reménykedett, hogy a minisztérium döntő változást hoz a támogatási rendszerben, s százezer pengőt ítél meg a színház megújítására. A kért összeget ugyan nem kapták meg, nyolcvanezer pengő körüli összeget megszavaztak a társulatnak, mely elegendő volt a színház nagyszabású rekonstrukciójához. Az építkezés ismertetése egyúttal arról is tanúskodik, hogy 1943-ban milyen korszerűsítés volt elengedhetetlen ahhoz, hogy tökéletes szcenikájú előadásokat rendezhessenek. A felújítás során a színpadot vasbeton szerkezetűvé alakították; felújították a zsinórpadlást, új világosító-berendezést szereltek fel; vasbeton tornyokat emeltek reflektorok számára; kibővítették a zenekari árkot; ügyelő- és világosító fülkéket létesítettek a diákkarzaton.

Az új évad megkezdését az átalakítási munkák és Székely György katonai szolgálata egyaránt késleltette. Székely egyébként figyelemre méltó szervezeti változtatást hajtott végre: létrehozta a kettős társulati rendszert. A pécsi együttes önálló lett, de a kerülethez tartozó helységeket stagione-szerűen továbbra is látogatták. Az első két hónapot az építkezés miatti kényszerűségből Kaposváron töltötték, ahol negyven nap alatt ötven előadást tartottak. A pécsi szezont 1943. november 2-án kezdték. A társulatnak 1944 őszén is Kaposvár volt a „betanuló-állomása”; bár ez a város anyagi támogatást nem adott.

Székely György igazgatói működéséről hiteles képet rajzolt a Pécsi Nemzeti Színház műsorát feldolgozó művében Futaky Hajna: „Az évszámok elárulják, hogy Székely György színigazgatásának történetét jórészt a történelem írta, amely a színház életét, működését eleve megszabta, e rövid időn belül is alaposan megváltoztatta. El kell mondani, hogy Székely fiatal kora ellenére (huszonnégy évesen lett igazgató) kulturált humanizmusával, erudíciójával szinte lehetetlennek tűnő dolgot oldott meg: intézményét folyamatosan működtette, tagjait megtartotta az antagonisztikus társadalmi-politikai körülmények között is anélkül, hogy szégyenletes megalkuvásba vagy kulturális funkciójának feladására kényszerült volna. Nagy szorongatások idején egyszerre volt szívós és rugalmas. Sokat elárul vezetői kvalitásairól az a tény, hogy amikor 1944 őszétől a város már nem vállalta a színház finanszírozását, csupán bizonyos kezdő kölcsönt nyújtott a pénztelen direktornak, társulata nem hagyta cserben, az 1944 végén bekövetkezett hatalomváltozás, illetve az ezt megelőző és követő háborús állapotok idején is mindenkor jó színvonalú együttes állt mellette.”²⁹⁵

²⁹⁵ *A Pécsi Nemzeti Színház műsorának repertóriumai bibliográfiával (1895–1949)*. I. A repertóriumot összeállította, szerkesztette, a tanulmányokat írta Futaky Hajna. A mutatókat készítette Varga Imre. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1992. (Színháztörténeti könyvtár, 27.) 592.

Székely György Pécs városának anyagi támogatásával a korábbinál sokkal színvonalasabb műsort mutatott be. A harminc vezető színészből, a húsztagú karból és a huszonöt főnyi műszaki gárdából álló együttes elsősorban a prózai előadásokon jeleskedett. Az új igazgató zömmel a budapesti Nemzeti Színház sikereit adta elő Pécsen – így Tamási Áron *Csalóka szivárvány*, Németh László *Villámfény*-nél, Zilahy Lajos *Zenebohócok*, Csathó Kálmán *Az új rokon* című művét. Repertoárjára került az európai drámatermés néhány alkotása is (Hauptmann: *Henschel fuvaros*, Helge Krog: *A kagyló*, Paul Raynal: *Férfiszív*, Yens Locher: *Szülők lázadása*, Luigi Pirandello: *IV. Henrik*).

A legnagyobb sikert Dario Niccodemi *Tacsója*, Vaszary János *Egy nap a világ* és Kerecsendi Kis Márton *Az első* című műve aratta.

A zenés művek sorából kiemelkedett Kodály Zoltán *Háry János* című daljátéka; de szériában csak divatos, új operetteket lehetett játszani. Buday Dénes–Eisemann Mihály–Fényes Szabolcs *Egy boldog pesti nyár* és Eisemann Mihály *Fekete Péter* című műve majdnem húszszor került két hónap alatt a közönség elé. A vidéki színházi életben egyedülálló módon átütő sikert aratott Koltay Sándor zeneszerzőnek és a társulat színésznek, Horváth Tivadarnak *Éjféli dal* (1944. január 5.) című revüoperettje, melyet a rádió is közvetített.

Székely György az 1943–1944-es évad emlékalbumában, amely már Magyarország német megszállása után, 1944 áprilisában jelent meg, némi fogódzót adott ahhoz, hogy miért ne tekintse a „magyar színház történetének jövője írója” ezt az évadot a magyar színházkultúra egyik legdicsőségesebb esztendejének. A fővárosi színházi konjunktúra ugyanis nem terjedt át a vidéki városokra, s az ország tizennégymillió lakosából a kétmillió budapesti kilenc színház pénztárát ostromolta. A legfontosabb feladatot ezért így jelölte ki a fiatal direktor: „Régi tanulság [...], hogy a művészethez mecénás kell, s ha a régi időkben a helyes nevelés mecénássá emelt egy-egy királyt, fejedelmet vagy herceget, ma – a tömegek korát élvén – a tömegeket kell mecénássá szerveznünk. Hogy azután az egyéni vagyoni helyébe hogyan teremjük meg a tömegek filléreiből szerzett tőkét, módszer kérdése. Közületek, gyárak, bérlőcsoportok, társadalmi és politikai szervezetek, mindegy – de mecénásokat kell teremteni.”²⁹⁶

Székely György ekkor még nem sejtette, hogy alapjaiban megváltozik minden az 1945-ös fordulat után. Pécs városának színházi élete szemléletesen bemutatja a változásokat; nemcsak politikai földcsuszamlást lehet érzékelni az eseményeket megismerve, hanem azt is, hogy az infláció, a háborús pusztulás miképpen sújtotta a vidéki színjátszást.

Székely György vezetésével fejeződött be az 1944–1945-ös évad. A város vezetése 1945-ben is támogatta az igazgatót, ám tőkehiánya és a napról napra erősödő infláció miatt a városnak kellett támogatni a társulatot. Ebben a helyzetben a városi tanács a régi módszerhez folyamodott: új pályázattal keresett forgótőkével bíró színházvezetőt. Az új igazgató Szalay Károly lett; Székely György rendezőként továbbra is a társulat tagja maradt. Szalaynak azonban ugyanazokkal a nehézségekkel kellett szembenéznie, mint elődjének. Műsora a tíz évvel korábbi repertoárt másolta – miközben a pártok és a kritikusok állandó

²⁹⁶ Dr. Székely György: Őrület és rajongás. In: *A Pécsi Nemzeti Színház 1943/44. évi társulatának emlékalbuma*. Szerkesztették: Csonka Endre és Benkő Béla. (Pécs), [kiadó nélkül], [1944.] 6.

támadásaival is szembe kellett néznie. Ráadásul a színházat a város gyakran bérbe adta – még ökölvívó mérkőzést is rendeztek a kulturális intézményben.

Az évad végén Székely György elbúcsúzott a pécsiektől – a budapesti Magyar Színház főrendezője lett. Szalay Károlyt is felmentették, helyét Halasi Iván foglalta el. Az 1946–1947-es évadban Halasi szerencsétlenebbül járt elődeinél is – már február elején csődöt jelentett. Ekkor az évad végéig ismét Szalay irányította a társulat életét. Az 1947–1948-as évadot ismét Székely György kezdte. Ő is csak februárig maradt a helyén; ekkor Lendvai Ferencet bízták meg az igazgatói teendők ellátásával. Lendvai a kommunista párt és a budapesti Nemzeti Színház támogatását is élvezte. A fővárosi színház kétszer érkezett két-két napos vendéjátékra. Bár az államosításra csak 1949-ben került sor, a Pécsi Nemzeti Színház már Lendvai Ferenc vezetése alatt is így működött. „Az elég bőkezűen megállapított szubvención túl, az ismétlődő adóhivatali letiltások, halmozódó adósságok bejelentését rendre követte a helyi vagy minisztériumi mentesítés (fizetés elengedése, kiegyenlítése központi forrásból), tehát de facto központi ellátás. Az igazgató ezt rendkívül ügyes műsorszervezéssel és a pártigényeket is kielégítő programokkal igyekezett megnyerni. Elvárták tőle, hogy »az új, szocialista színház alapjait rakja le« (Dunántúli Napló, 1948. október 31.), aminek előfeltételét például Major Tamás, az új, szocialista drámák előadásában jelölte meg” – értékelte ezt az időszakot Futaky Hajna.²⁹⁷

Szegedi kísérletek

Szegeden az 1920-as évektől kezdve ugyanazok a nehézségek sújtották a színtársulatokat, a színházigazgatókat, mint másutt az országban. A bajok orvoslásának is hasonló a receptje: a város már 1921-ben tárgyalásokat folytatott arról, hogy az állam vegye át a színházat, s a kolozsvári helyett új Nemzeti Színházat létesítsen. Közben Ben Blumenthal érdekeltségi köre és az Unió Részvénytársaság is érdeklődést mutatott – míg végül egyik tervből sem lett semmi, a szegedi társulat a hatalmas infláció közepette tovább vegetált. A gyorsan növekvő adósságokat az igazgatók (1920-tól Palágyi Lajos, 1923-tól Andor Zsigmond, 1926-tól 1927-ig Faragó Ödön, 1931-től Görög Sándor) – amíg tudták – a városi segélyekből rendezték. A városi tanács 1927-ben megelégtelt a sorozatos botrányokat; határozatot hozott: „arra való tekintettel, hogy az országos, sőt külföldön is uralkodó színházi válság következtében a háború óta lefolyt években a színháznak vállalkozó igazgatók útján való vezetése nem járt eredménnyel a színházat házikézelésbe [sic!] vesszük.”²⁹⁸

A házi kezelésbe került színház élére a Magyar Színház tagját, Tarnay Ernőt szerződtették művészeti vezetőnek, aki kiváló erőkből (Páger Antal, Neményi Lili, Jávor Pál, Herczeg Vilmos, Tolnay Andor, Dajka Margit, Kovács Károly, Peéry Piri) szervezett társulattal kezdte meg a munkát; bár a botrányok ellen ő sem tudott védekezni. A házi kezelést a vidéki színészet válságának példászerű megoldásaként választották a szegediek. Erre utal a színház inténdánsának, a város alpolgármesterének, Pálffy Józsefnek nyilatkozata, melyet 1928 szeptemberében adott: „Szeged városa, mint a bibliai égő csipkebokor új

²⁹⁷ A Pécsi Nemzeti Színház műsorának repertórium bibliográfiával (1895–1949). I. i. m.: 630.

²⁹⁸ Idézi Sándor János: *A szegedi színháztörténet krónikája. A kőszínház és társulatainak története, 1883–1914.* Szeged, Bába, 2003. 386.

irányt, új utat mutat a vidéki magyar színészet megmentésére. [...] A magyar vidéki színészet sorsa ma a mi kezünkbe, az Önök kezébe van letéve, s az velünk él, vagy örökre elbukik.”²⁹⁹

A szegedi színház városi fenntartása idején érkezett a társulathoz Németh Antal rendező, s működése nyomán színvonalas, az európai színházi törekvéseket követő bemutatók születhettek. Az 1929–1930-as szezont Németh Antal Vörösmarty Mihály Csongor és Tündéjével nyitotta; a közönséget meghökkenítették Jaschik Álmos modern díszletei. Az évadnyitó előadás előtt Galamb Sándor mondott ünnepi beszédet. (Hat évvel később mindhárman a budapesti Nemzeti Színházban dolgoztak...)

Németh Antal mellett a város szülötte, Hont Ferenc dolgozott rendezőként a szegedi Városi Színházban. Hont kiváló kapcsolatot alakított ki a szegedi egyetemen 1930-ban megalakult Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumával. Hont Ferencet a kör történetének monográfusa, Csaplár Ferenc így jellemezte: „gazdag szegedi ruha-nagykereskedő fia. Csodagyereknek tartják, már ötéves korában verseket ír. [...] Homályos Ferenc néven részt vesz jóformán minden folyóirat-alapításban, irodalmi mozgalomban, csoportosulásban, a szegedi fiatal költők aktivista balszárnyához csatlakozik, szinte motorja a mozgalomnak. [...] ő a Művészeti Kollégium egyetlen olyan tagja, aki már az indulás idején marxista műveltséggel rendelkezik.”³⁰⁰

Csaplár megírta azt is, hogy Hont – párizsi tartózkodása idején – mesterének, Firmin Gémier-nek hatására már 1927-ben kezdeményezője volt a Szegedi Szabadtéri Játékok megalapításának. Lugosi Döme *A Szegedi Szabadtéri Játékok története, 1931–1937* (Bp., 1938) című munkájában filológiai gondossággal sorra vette Hontnak azokat az írásait, melyek a szegedi szabadtéri játékokról, a passiójátékhoz hasonló tömegjáték megrendezéséről szóltak. A fiatal rendező úgy vélte, hogy ezzel az idegenforgalom növekedhetne, s a város magas kulturális élete újabb színpalattával gazdagodna. Hont javaslatával csaknem egy időben, 1928. július 7-én a Szegedi Munkaadók Szövetsége a város idegenforgalmának fellendítése érdekében értekezletet hívott össze. Ezen a tanácskozáson szóba került, hogy állandósítani kellene szegedi színészetet; azaz a társulat nyáron is tartson előadásokat. Hont hazatérése után ismét napirendre került a szabadtéri előadások ügye.

Az eseményeket felgyorsította, hogy Szeged város országgyűlési képviselője, Klebelsberg Kunó gróf vallás- és közoktatásügyi miniszter *Munka, tudás és tőke* (Pesti Napló, 1928. július 25.) című cikkében külföldi mintákra hivatkozva felvetette a szegedi Dóm téren tartandó szabadtéri játékok gondolatát. Klebelsberg népies és művészi passiójátékokat képzelt az épülő fogadalmi templom előtti térre. Hont azonban még ennél is tovább szőtte gondolatait, s különleges szegedi megoldásra gondolt: a szegedi alsóvárosi búcsúk hangulatát és a csodatévő Fekete Máriához zarándokló paraszttömegek rítusait felidézve úgy vélte, hogy a szegedi talajon teljes szépségében kibontakozhat az áhítatos szellemű szabadtéri magyar népszínháték.

²⁹⁹ Idézi Sándor János: i. m.: 399.

³⁰⁰ Csaplár Ferenc: *A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma*. Budapest, Akadémiai, 1967. (Irodalomtörténeti füzetek, 52.) 36.

Klebensberg szakemberekkel tárgyalt a játékok lehetséges megvalósításáról; de a fogadalmi templom felszentelését 1930. október 25-én még nem kísérte színházi esemény.

Itt kell megjegyezni, hogy szabadtéri játékokat sokféle rendeztek Magyarországon. Jászai Mari 1897-es nagyváradi kísérletét (Szophoklész: *Elektra*) követően 1921-ben a keszthelyi Festetics kastély parkjában előadták Herczeg Ferenc *A holicai Cupido* című vígjátékát. Mikófalván 1922-ben passiójátékot adtak elő, s több avantgárd előadást vittek színre szabadtéri színpadon (Frank Wedekind: *A tavasz ébredése*, Angolpark, 1927; Walter Hasenclever: *Antigone*, margitszigeti MAC-pálya, 1924). Budaörsön 1933-tól 1939-ig, 1935-ben Máriabesnyőn láthatnak passiójátékot az érdeklődők. Gróf Esterházy Ferenc kastélyának parkjában és a vár tövében rendezték meg 1933-tól 1937-ig a Tatai Ünnepi Játékokat. Tatán Oláh Gusztáv az Operaház fiatal rendezője állította színre, s ugyancsak ő rendezett a városligeti Vajdahunyad várában szabadtéri operaelőadást (Beethoven: *Fidelio*, 1937).

Szegeden az első szabadtéri előadást 1931-ben Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház igazgatója rendezte: Vonovich Géza *Magyar passió* című művét adták elő. S bár a dóm teljes fenségében nem vált részévé az előadás szcenikai keretének, mégis fontos feladatot kapott. Hevesi Sándor ezt a jelenetet emelte ki *Játék után* (Pesti Napló, 1931. június 21.) című írásában: „Mária felmegy a lépcsőn, megáll egy pillanatig a bejáró alatt, a templom kapuja szélesen kitárul, s sugárzó belső fényben, melyen átszűrődik az orgona búgó hangja, megy-megy a főoltár felé, és a szél meglibbenti a ruháját. Transzcendentális valóság ez, színházon túlmenő kultusz, amelyet a kulisszák között vajmi ritkán lehet megvalósítani. Egypár nézőt olyan erővel kapott meg az áhítat, hogy zokogva borultak a földre.”³⁰¹

A próbálkozás sikerén felbuzdultak a szegediek – s Hont Ferenc kezdeményezésére *Az ember tragédiájának* előadását tervezték. Madách remekét azonban csak 1933. augusztus 28-án, a Szegedi Hét elnevezésű rendezvényen adták elő. Hont több ponton is szakított a *Tragédia* színrevitelének konvenciójával. Először vont be modern, avantgárd művészeket az előadás létrehozásába. A díszletterveket Buday György fametsző mester készítette; az elsőként alkalmazott táncbetétek koreográfusa Szentpál Olga volt. A szereposztás mégis a nemzeti színházat követte: Ádám szerepét Lehotay Árpád, Évát Tőkés Anna, Luciferét Táray Ferenc formálta meg.

Hont Ferenc porosnak érezte Erkel Gyula 19. században készült kísérőzenéjét, s a zenekart vezénylő Beck Vilmost bízta meg a zenei összeállítás elkészítésével. Hont rendezésének külsőségeit Lugosi Döme részletes leírással próbálta rögzíteni: „A színpad ez évben kélt dimenziós, emeletes és két különböző magasságú volt. Hont alakilag misztériumnak fogta föl *Az ember tragédiáját*, és a felső színpadon a mennyországot, az alsóban a paradicsomot ábrázolta. A terasz lépcsőzete előtt nyolc méter szélességben még három különböző magasságú színpadot emeltetett. Az előadás két szünettel, nyolc színhelyen pergett le, s a százhatvan négyzetméteres vetítővásznat kocsiszerkezettel tolták be és vonták ki az egyes jelenetek alkalmával, s ugyanígy alkalmazták a díszleteket is. Az egyes képek között az átdíszletezésnél a közönség felé

³⁰¹ Idézi Lugosi Döme: *A Szegedi Szabadtéri Játékok története, 1931–1937*. Budapest, A Színpad, 1938. 23–24.

fordított vetítőlámpák káprázata alatt szinte észrevétlenül változtatták meg a színpad képét, Hont Ferenc a dóm teljes homlokzatát használta fel háttérként, de néhány plasztikus kiegészítő és jelződíszletet is szerepeltetett.”³⁰²

Az előadás, mely még kétszer került színre, a gazdag programban nem kapott méltó elismerést. A hosszú ideje tartó vita végére azonban pontot tett; bebizonyította, hogy a szegedi Dóm tér alkalmas Madách Imre drámai költeményének bemutatására. Ezt követően minden évben ez a mű adta a műsor gerincét. A játékok szervezői más és más rendezők (Bánffy Miklós, Janovics Jenő), díszlettervezők, scenikusok (Fülöp Zoltán, Oláh Gusztáv, Varga Mátyás) fantáziájára bízta a megvalósítást. A szereposztás viszonylag állandó maradt. Évekig Lehotay Árpád volt Ádám, Tőkés Anna Éva; majd Lánczy Margit, Kiss Ferenc, Csontos Gyula, Beregi Oszkár, Törzs Jenő is lehetőséget kapott.

A kezdetben magánkézben lévő rendezvényt 1936–1938 között az önkormányzat „házi kezelésben” anyagilag is támogatta. Az évek során kibővült a repertoár; elsősorban operákat, zenés játékokat mutattak be (Pietro Mascagni: *Parasztbecsület*, 1935; Hubay Jenő: *A cremonai hegedűs*, 1935; Kacsóh Pongrác: *János vitéz*, 1936–1937; Kodály Zoltán: *Háry János*, 1938; Giuseppe Verdi: *Aida*, 1939; Giacomo Puccini: *Turandot*, 1939). Herczeg Ferenc *Bizáncát* 1936-tól játszották, s az utolsó évben, 1939-ben Voinovich Géza *Magyar passiója* ismét színre került.

Szeged városának az az igyekezete, hogy a látványosság ne csupán idegenforgalmi szenzáció legyen, csak részben járt sikerrel. Meg kell említeni, hogy 1937-ben ősbemutatót tartottak a Szegedi Szabadtéri Játékokon; előadták Berczeli Anzelm Károly *Fekete Mária* című drámai költeményét. Berczeli a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma tagjaként fáradhatatlanul azzal próbálkozott, hogy a szegediek figyelmét a modern magyar drámairodalomra s a modern magyar színházművészetre irányítsa. Többször tartott előadást a városban, s drámái is rendre megjelentek a kollégium kiadványaiként.

A *Fekete Mária* előadása azonban nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. Megtévesztő – mint a magyar színháztörténetben annyiszor – az előadás színlapja. A mű kísérőzenéjét Antos Kálmán orgonaművész, a szegedi zenede tanára szerezte. A szavalókórusokat Ascher Oszkár tanította be, a táncszámokat és a tömegmozgásokat Miloss Aurél tervezte. Az előadáson Carina Lya (?) orosz táncművésznő is fellépett. Lugosi Döme – *A Színpad* című folyóirat kiadásában megjelent monográfiájában – viszont az előadás teljes kudarcáról számolt be.

Hont Ferenc újabb *Tragédia*-rendezése annál figyelemre méltóbb. Hont ebben az előadásban megpróbált elszakadni a drámai költemény addigi szcenáriumaitól, s visszatért Madách eredeti szövegéhez, szerzői utasításaihoz. Újraértelmezte Lucifer alakját – Lucifert a rontó szellemnek, a játék rendezőjének szerepét kapta, aki bemutatja, hogyan küzd az ember minden történelmi korban, és hova vezet ez a küzdelem. A három főszereplő mellett (Ádám: Kiss Ferenc, Éva: Tőkés Anna, Lucifer: Törzs Jenő) nagyobb hangsúlyt kapott a tömeg, mint az eddigi előadásokon, mely minden képben kísérő árnyékként húzódtott meg: „a színpad külső-alsó két szegletében, a vetítőépületek aljában az egyes képek közeiben dolgozó munkás, csapatok jelennek meg, a földművelés, a kézművesség és a gyáripár jegyében, s hol mint rabszolgák, hol

³⁰² Lugosi Döme: i. m.: 35.

mint jobbágyok, máskor mint gyári munkások szimbolizálják a következő képeket.”³⁰³

Hont felhasználta a legkorszerűbb technikai eszköz, a film nyújtotta lehetőségeket. Új kísérőzenét komponáltatott Fricssay Ferencsel. „Varga Mátyás színpadképei egyeztettek össze a szerző és a rendező elgondolásait, figyelemmel a szabadter adottságaira, a festőművészet segítségével és a közönség ízlésével. E sokrétű feladatot Varga Mátyás hiánytalanul oldotta meg” – írta Lugosi Döme.³⁰⁴

Szeged városa még 1938-ban impozáns játékot rendezett – ám 1939-ben a deficit miatt kénytelen volt beszüntetni a vállalkozás anyagi támogatását. A Szegedi Szabadtéri Játékok rendezvényei, melynek egyes korábbi eseményei a hazai színházművészet alternatívájaként értékelhetők, 1939-ben teljesen a politika és az idegenforgalom uszályába kerültek. A kormányzat és Szeged város önkormányzata eddig viszonylagos egyensúlyban tartotta a politikai és hatalmi reprezentációt Szeged város polgárainak érdekeivel. Nem véletlen, hogy 1939 után nem rendezték meg a költséges vállalkozást. A pénzügyi elemzéssel ugyan adósak maradtak a játékok történetét bemutató művek, de nyilvánvaló, hogy a műsor gyakorlati lebonyolításában oroszlánrészt vállaló hadseregre s az előadások „intelligens statisztáira”, az állástalan diplomás tömegekre az első és a második bécsi döntést követően más feladatok vártak.

A Szegedi Szabadtéri Játékok 1939-ben kiadott műsorfüzetének bevezetőjében az ismét magánkézbe került játékok főrendezője, Kiss Ferenc ezt írta: „A Felvidék és Kárpátalja hazatérésének, a nemzeti szellem öntudatra ébredésének történelmi jelentőségű nagy esztendejében a szegedi Dóm téren elhangzó magyar szónak még nagyobb a súlya, még mélyebb az értelme, még több a kifejező ereje, mint volt a múltban. Figyelje hát most minden magyar szív az Úr szavát, amikor a fogadalmi templom karcsú tornyainak magasságából végigszáguld a paloták, a tanyák, a tarlok, gyümölcsösök, csallitok, nádasok, folyók, tavak, erdők felett harsogván hirdetve: – Ember küzdj, és bízva bízzál.”³⁰⁵

A műsorfüzetben utaltak arra is, hogy éppen húsz esztendeje annak, hogy Horthy Miklós elindult a szegedi sereggel az ország felszabadítására: „A huszadik évfordulón, amikor visszatér a Tisza-parti város falai közé a fővezér, hogy találkozzék egykori bajtársaival, mélységes hódolattal várja Szeged az egykori fővezért, Magyarország kormányzóját.”³⁰⁶

A második világháborút követő időszakban Szeged színjátszásának története ismét modell-értékű. Debrecen és Pécs színházi reformjának ismertetéséből kiderült, hogy Magyarország vidéki városaiban a helyi támogatás önmagában soha nem volt elegendő a színházi ügyek megnyugtató megoldására. Állami beavatkozás nélkül esély sem volt arra, hogy huzamosabb ideig talpon maradhasson egy-egy nagyobb létszámú, többtagozatú társulat. A második világháború után sok színházi szakember arra számított, hogy az állam azonnal gondoskodni fog az egzisztenciájuktól megfosztott művészekről, és azonnal

³⁰³ Lugosi Döme: i. m.: 74.

³⁰⁴ Lugosi Döme: i. m.: 75.

³⁰⁵ Kiss Ferenc: Madách örök mementója. In: *Szegedi Szabadtéri Játékok*. Szerkesztette Osváth Tibor Ottó. [Műsorfüzet]. Szeged, [kiadó nélkül], 1939. 1.

³⁰⁶ N. N.: Hódolat Magyarország kormányzójának. In: *Szegedi Szabadtéri Játékok*. i. m.: 3.

államosítják a vidéki társulatokat, s ezzel megszüntetik a létbizonytalanságot. A háborús veszteségek azonban nem tették lehetővé ezt a megoldást. Szeged színházának államosítását is részben a kényszer szülte; az evakuált Kolozsvári Nemzeti Színház felszerelését el kellett valahol helyezni, s a menekült művészeknek munkát kellett biztosítani.

Szegeden számos olyan művész talált menedéket, akik a fővárosból menekültek, s miután a szovjet csapatok elfoglalták a dél-alföldi várost, színvonalas színházi előadásokat teremtettek. Ezeket az előadásokat tizenkét nappal Szeged ostroma után dr. Baranyi János karmester szervezte meg, aki a helyzet konszolidálódása után színházigazgatói engedélyért folyamodott a Magyar Színészek Szabad Szakszervezetéhez. Baranyi beadványában nemcsak a színigazgatói engedély kiadását kérte. Időközben Szegedre érkezett a Nemzeti Színház tagja, Lehotay Árpád is, aki szintén pályázott a színház vezetésére. A Magyar Színészek Szabad Szakszervezete átiratában végül Lehotay pályázatát támogatta; talán már ekkor megfogalmazták azt a tervet, hogy a szegedi színház operatagozatának vezetését Vaszy Viktorra, a Kolozsvári Nemzeti Színház egykori vezetőjére bízzák. Eközben a Vallás- és Közoktatásügyi Miniszter előterjesztést nyújtott be a Minisztertanácshoz a szegedi városi színház államosításáról: „A Szegedi Nemzeti Színház felállításával a vidéki színjátszás tervezett reformjának első lényeges pontja valósul meg. Az állami irányítás és felügyelet biztosítani fogja e színház zavartalan kulturális munkáját, amelyet a vidéki közönség átnevelése és főként az újabb közönség megszervezése érdekében kell végeznie.”³⁰⁷

A minisztérium anyagi lehetőségei ekkor azonban még nem voltak elegendők ahhoz, hogy abból fedezzék a színház valamennyi költségét, ezért Szeged város polgármesterétől azt várták, hogy a város szellemi és anyagi erejének teljességével fogja segíteni a színház fenntartását: „Kérem tehát Polgármester úron keresztül Szeged város közönsége támogatását, nevezetesen: a színházépület átengedését és rendbehozatalát, a felszerelési tárgyak átengedését, a fűtés és világítás ellenszolgáltatás nélküli biztosítását, valamint az állami szubvenció – jelenleg évi 20.000.000 P – egyötödének, mint a város részéről kilátásba helyezett anyagi támogatásnak. [sic!]”³⁰⁸

A félig városi, félig állami kezelésbe került színházról 1945 szeptemberében felmérést készített a minisztérium. A fennmaradt jelentés nemcsak a színházépület állapotát, technikai berendezéseinek állagát rögzítette, s ehhez költségvetési javaslatot tartalmazott, hanem a színház művészi célkitűzéseit is vázolta, s a személyi feltételeket is bemutatta. Eszerint a színház nyugodt működésének egyik alapvető feltételét, a színészek elhelyezését kellett biztosítani, ugyanis a tagok közül jó néhányan – különösen a zenekar és a műszaki személyzet tagjai – Kolozsvárról menekültek Magyarországra.

³⁰⁷ A Vallás és Közoktatásügyi Miniszter előterjesztése a Minisztertanácshoz a szegedi Városi Színház államosításáról. Budapest, 1945. augusztus 18. In: *A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai, 1945. február–1945. december*. Szerkesztette dr. Dancs Rózsa. Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 1989. (Színház-történeti könyvtár, 19.) 483.

³⁰⁸ A minisztérium hozzájárulást kér Szeged városától a Szegedi Nemzeti Színház fenntartásához. In: *A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai, 1945. február–1945. december*. i. m.: 484.

Az államosítás akkor vált véglegessé, amikor 1947 nyarán az épület is az állam tulajdonába került, sőt még a szegedi szabadtéri játékok felszerelésére is igényt tartottak. (Ez talán arra utal, hogy az állam már ekkor a játékok felújítására gondolt.) A város – a szubvenció reményében – sietett a szerződés aláírására, ám a színház körülményei nem lettek jobbak; sőt az állam nem sokkal később takarékosagra intett. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium a Gazdasági Főtanácshoz intézett átiratában tételesen felsorolta a tényleges intézkedéseket: „1. Töröltem a színház költségvetéséből a lapok kommunikéinek díjazására előirányzott 24000 Ft kiadást; 2. elrendeltem hat műszaki alkalmazott elbocsátását, akiknek évi díjazása 27450 Ft-ot tett volna ki; 3. intézkedtem az iránt, hogy a színre kerülő darabok kiállításában a legfokozottabb takarékoság érvényesüljön oly módon, hogy – a művészeti szempontok lehető érintetlenül hagyásával – olyan darabok kerüljenek színre, amelyeknek kiállítása nem kíván nagy költséget; [...] 6. a színház igazgatóját általában a legnyomatékosabban figyelmeztettem arra, hogy a színház üzem minden vonalán a legszigorúbb takarékoság elvét érvényesítse, és minden olyan kiadást töröljön, amely a színház zavartalan menetének biztosításához nem feltétlenül szükséges.”³⁰⁹

A szegedi színház műsora az első években nem hasonlított a budapesti Nemzeti Színház repertoárjához. A prózai társulatnak Lehotay Árpád budapesti elfoglaltságai miatt nem alakulhatott ki markáns műsorpolitikája – míg az opera-együttes kiváló előadásokkal jelentkezett. Változást 1947-ben Abonyi Géza miniszteri biztos kinevezése hozott, aki Hegedűs Tibort szerződtette főrendezőnek. (Érdekes, hogy ebben az időben is inkább a fővárosi magán-színházak sikereivel volt elégedett a szegedi közönség; bemutatták például Thronton Wilder *A mi kis városunk* és John Steinbeck *Egerek és emberek* című drámáját.)

A társulat vezetőjének 1948 márciusában Both Bélát nevezték ki, akit egy évvel később, 1949 nyarán a fiatal pécsi színész, Horváth Jenő váltott fel. Erre az időre esett a vidéki színházak államosítása, s Horváth azt a feladatot kapta, hogy segítsen az átállásban. A már állami tulajdonban lévő Szegedi Nemzeti Színház nagy létszámú társulatát feloszlatták, az operatagozatot megszüntették. Az új vezetőnek, Benkő Miklósnak jószerével előről kellett mindent kezdenie.

Részben a szegedi színház történetéhez tartozik Hódmezővásárhely színház-történetének 1945 utáni fejezete. A városban Hollósy Kornéliáról elnevezett nyári színpark állt, amelyben általában a szegedi társulat tartott előadásokat; s 1945 után is a szegedi színházvezetőnek volt arra engedélye, hogy társulatával fellépjen a városban. A városban élő rendező, Osváth Béla azonban úgy vélte, hogy nem várják a háborús viszonyok között egyébként is bizonytalan szegedi vendégjátékot, hanem helyi műkedvelők, félig már a színészi pályára lépett fiatalok és vendégművészek közreműködésével előadásokat rendez. Hódmezővásárhelyen a második világháború előtt több amatőr együttes működött – Osváth tehát viszonylag gyakorlott közreműködőkre, s ami talán még fontosabb: érdeklődő közönségre számíthatott. Az emberek személyes ismerőseiket szívesen látták kifestve, jelmezbe bújva játszani. Bár az illúzió nem volt, nem

³⁰⁹ AVKM átirata a Gazdasági Főtanácshoz a Szegedi Nemzeti Színházban foganatosított takarékosági intézkedésekről. 1947. október 30. In: *Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratai, 1946–1949*. II. Szerkesztette dr. Dancs Istvánné. Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 1990. (Színház-történeti könyvtár, 25.) 736–737.

lehetett tökéletes; a familiáris érzés, s a második világháború borzalmai utáni felszabadulás elfedte azokat a fogyatékoságokat, melyek a kritikus szemeket egyébként vonzották volna.

Osváth Béla vállalkozása természetesen nem jöhetett volna létre a szegedi igazgató, Lehotay Árpád támogatása nélkül; aki szívesen beleegyezett abba, hogy rendez és játszik Hódmezővásárhelyen, csak ne kelljen társulatával, díszlet- és jelmeztárával „mozdulnia”. (A korabeli színészsargon így nevezte az egyik városból a másikba való áttelepülést.)

Osváth vállalkozásához a helyi baloldali politikai erők is minden támogatást megadtak. A színház krónikása, Hetés György így értékelte a színház megnyitó előadását: „Rahmanov *Viharos alkonyat* című művének bemutatója szerepelt a megnyitó díszelőadáson. [...] Osváth jeladásnak szánta. Bemutatkozásnak, névjegynek, tulajdon névnek [sic!]. Mindenképpen új hangot akart hallatni – és olyan művel, amely mélyen összecsengett legszemélyesebb mondanivalójával is.”³¹⁰

A város vezetősége támogatta, hogy állandó színház jöjjön létre, bár a rövid fennállás alatt ugyanolyan nehézségekkel kellett szembenéznie, mint a korszak valamennyi vidéki igazgatójának. Osváth azonban magasra emelte a mércét; repertoárját szerette volna színvonalas művekből összeállítani, s ha erre nem is nyílt mindig lehetősége, vendégművészek szerződtetésével (Gobbi Hilda, Somlay Artúr, Moóry Lucy, Göndör Klári, Kömíves Erzs, Márkus László) igyekezett a közönség kedvében járni.

Hetés György szerint Osváth magántökével akart szocialista színházat csinálni, s bukásának ez az oka. Bizonyára ebben is van igazság. A társulat tehetséges fiataljai gyakorlatnak tekintették a hódmezővásárhelyi hónapokat, s ahogy lehetőségük nyílt jobb szerződés után néztek. Osváth Béla elhagyta a bomladozó társulatot.

Az 1946-tól ismét a színikerületi rendszer lett uralkodó az egész országban. A hódmezővásárhelyi nyári színpörre Beleznyay Unger István, a debreceni direktor kapott koncessziót.

A válság megoldása: az államosítás

A hódmezővásárhelyi kísérlet kudarca is jól szemlélteti, hogy a második világháborút követően fellendülő színházi életben csakhamar olyan nehézségek mutatkoztak, melyek szinte megoldhatatlan feladatot jelentettek a színházigazgatóknak. A legnagyobb nehézséget – mint mindig – most is a tőkehiány okozta. A pénzügyi stabilizáció nem volt kedvező hatással a színházak látogatottságára. Az inflációs időszakban tapasztalható nagy pénzkiáramlás, s a pénz napról-napra való elértéktelenedése a költségekre buzdított. Sokan este még színházjegyet váltottak; tudván, hogy másnap ez az összeg már semmit sem ér.

A stabilizációval a színházigazgatók gondjai is megnöttek. A látogatottság csökkent, s míg addig negyven százalékos látogatottság esetén még nem fizettek rá a vállalkozásra, ez a forint bevezetése után megváltozott; a pénzügyi szűke miatt a látogatottság a negyven százaléknak is messze alatta maradt, így

³¹⁰ Hetés György: *Osváth Béla színháza Hódmezővásárhelyen*. Hódmezővásárhely, Petőfi Művelődési Központ, 1989. 56.

az igazgatók tőkéjüket „élték fel”, s a súlyos gazdasági probléma művészi következményekkel is járt.

A vidéki színészet legégetőbb nehézségeit így foglalta össze a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium belső feljegyzése: „A vidéki színészet munkájának egyik legfontosabb akadálya az általános helyiséghiány, illetve az a körülmény, hogy a színjátszásra alkalmas helyiségeket beleértve a kifejezetten színház céljára készült épületeket is, a pártok tulajdonában lévő mozik foglalják el. Ugyancsak a pártok és a demokratikus társadalmi egyesületek támogatásával működnek azok a műkedvelők, akik a hivatalos színtársulatoknak meg nem engedett konkurenciát jelentenek. További sérelem a városok részéről teljesített közüzemi szolgáltatások (fűtés, világítás) csekély volta és a közterheknek olyképpen való kivetése, amely nem számol azzal, hogy a színház nem pusztán szórakoztató intézmény. [...] Kétségtelen, hogy az általános súlyos színházi helyzeten csak az állam támogatása, de elsősorban a közönség maga segíthet. Ehhez azonban szükség van az illetékes állami és társadalmi szervek támogatására, a közvélemény felrázására és a színházlátogató közönség társadalmi úton való megszervezése.”³¹¹

Az sem kedvezett a vidéki színjátszásnak, hogy jelentős igazgatók estek áldozatul a holokausztnak, míg azok, akik az 1940-es években működtek a felszerelésükkel együtt elhagyták az országot. Hiányoztak a repertoárra tűzhető darabok. Szétszóródtak a társulatok könyvtárai és jelmeztárai. Már ekkor megfogalmazódott, hogy más lehetőség híján államosítani kell a vidéki színjátszást, ám az újjáépítés és a háborús jóvátétel költségei ezt ekkor még nem tették lehetővé.

Magyarországon 1946 nyarán harminckét (!) társulatvezető kapott engedélyt, de hat igazgató már el sem kezdte az évadot.

Az állam a szubvenció kifizetését a színvonalas repertoár összeállításához köthette, ám ennek az intézkedésnek alig lett eredménye. Éppen ellenkezőleg: az 1947–1948-as évadban a vidéki társulatok műsorának hetvenöt százalékát tette ki az operett. Ilyen arányban még a válságos, 1920-as években sem játszották ezt a színjátéktípust. „A magánműhely csak azt tehetette, amit a helyzet diktált: eladható, szórakoztató műsort kínált a közönségnek. A közönség összetételére vonatkozó statisztikát, miszerint a nézőknek csupán egyharmada munkás és paraszt, a minisztérium a helytelen műsorpolitika rovására írta” – értékelte a kialakult helyzetet Szabó István.³¹²

De nem nézték tovább tétlenül az egyre sekélyesedő vidéki színházi kínálatot. A fővárosban a még magánkézben levő színházakat 1949. augusztus 1-jével államosították, vidéken pedig az érvényes koncessziók lejárta (1949. augusztus 31.) után már nem adtak ki magánvállalkozónak színháznyitási engedélyt.

A művészek mégsem veszteségnek ítélték a változást, hiszen évtizedek óta ettől az alapvető átszervezéstől várták biztos megélhetésüket.

³¹¹ A VKM Művészeti Ügyosztályának belső feljegyzése a magyar színházi élet válságos helyzetéről és az államosításról és a feladatokról. Budapest, 1946. október 30. In: *Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratai, 1946–1949.* i. m.: 498.

³¹² Szabó István: *Színház és finanszírozás.* In: *Magyar színháztörténet, 1920–1949.* i. m.: 194.

DÍVÁK, PRIMADONNÁK, SZÍNÉSZNŐK

A magyar színháztörténet második évszázadának első ötven éve a színésznők bővületében telt el. Nem meglepő ez a jelenség az üzleti színház, a szórakoztató színház, a társasági színház időszakában. A színházcsinálók retorikájában ugyan szerepelt még a magyar nyelv és a nemzeti hagyományok ápolásának óhaja, ekkoriban azonban az igazgatóknak az volt a törekvése, hogy megéljenek, s ennek érdekében mindent elkövettek. A Budai Népszínház egykori direktora, Molnár György E. Kovács Gyulához írt levelében 1886-ban azt tanácsolta, hogy „tiszteletes reklámot kell csapni, [...] figyelmet, kíváncsiságot fölkelteni, nem egyszerre ajtóstul rohanni neki és mindent egyfogaásra kitálalni – csak vékony adagokban, aztán mindig vastagabban, hogy ne csak a színházi közönség, de még az utolsó szegény és házából ki nem mozduló vén asszony is beszéljen róla”.³¹³

Molnár György azonban nemcsak az 1848–1849-es forradalmat és szabadságharcot idéző játékaival írta be a nevét a művelődéstörténetbe, hanem azzal is, hogy ő rendezte Magyarországon az első olyan színházi előadást, melyet több mint százötven estén játszottak. Offenbach *Dunanan apó és fia utazása* című művének „fő attrakciója a záró kánkán volt, amelyet minden pest-budai látni akart, de mindenki sietett megbotráncolni a kissé merészebb lábemelgetéssel járó s erkölcstelennek kikiáltott táncon” – írja Nagy Ildikó.³¹⁴

A Budai Népszínház művésznői ekkoriban még csak a színpadon járhattak táncot; az önkényuralom éveinek, majd a kiegyezést követő esztendőknél nyomorúságos körülményei nem tették lehetővé számukra, hogy úri társaságokban is megforduljanak, hiszen fizetésük megélhetésüket is alig fedezte.

A színésznők társadalmi rangjának emelkedése azzal kezdődött, hogy a családi kötelék révén pályára került asszonyok helyett önálló egzisztenciára törekvő nők léptek színpadra. A művésznők fényes sikereket arattak, elbűvölték a közönséget, sőt kivételes tehetségük: ének- és tánctudásuk, kulturált játékok megnyitotta előttük az arisztokrácia zárt társaságát is, melybe egyébként csak beleszületni lehetett. A 19. század végén az ősök hiányát már felejtette a

³¹³ Molnár György levele E. Kovács Gyulához. Szeged, 1886. július 5. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Levelestár

³¹⁴ *Magyar színháztörténet, 1873–1920*. Szerkesztette Gajdó Tamás. Budapest, Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. 127.

színésznők tehetsége és szépsége, házasságuk révén pedig akár grófné, báróné is lehetett belőlük. Pálmay Ilka gróf Kinsky, Bárdy Gabi gróf Zay, Blaha Lujza báró Splényi oldalán új szerepkörében sem vallott szégyent: a báltermek sima parkettjén és a Lídó homokjában hamis mozdulatok, félrecsúszott hangok nélkül formálták meg szerepüket.

Heltai Jenő találóan jellemezte ezt a korszakot: „A könnyű muzsika és a nehéz parfüm, a jókedv és az elmésség kora volt ez, az érzelmes románcoké és a mulatságos kupléké. A főváros tolongott a színházba, megtanulta a dalokat, bizony megtanult belőlük magyarul is, amikor új, friss nyelven, színesen, pompás verseléssel a fiatal írók kezdték a külföldi operetteket fordítani. [...] Egy-egy verssorból, a színész talpraesett rögtönzéséből, a darab egyik-másik figurás mondaságából szállóigék születtek. A mindennapi beszéd stílusa megváltozott, a táblabírói meg a méltóságos könnyedébb lett. Gyakoribb lett a tréfa. Budapest ötletesebb lett, fején találta a szöveget minden komplikált dologban.”³¹⁵

Heltai az operetteknek tulajdonította azt a dinamikus változást, mely a 19. század végének fővárosát jellemezte. Ezzel egy időben azonban a magasabb kultúra állásai is megerősödtek, egyre nagyobb lett a polgári értelmiség térnyerése. Se szeri, se száma azoknak a korabeli polémiáknak, melyek szerzői az újat, a szokatlant, a sokszor valóban alantast ostorozzák, figyelmen kívül hagyva, hogy a kultúra pluralitása már ekkor milyen fontos szerepet játszott a szellemi életben.

Különös, forrongó évtized elején kezdte pályáját 1872-ben Jászai Mari a Nemzeti Színházban. Jókai Mórné Laborfalvi Róza szerepkörére szerződtek. Mintha csak arra kárhoztatták volna, hogy a legendás színésznő árnyékában meghúzódva legyen a Nemzeti Színház múzeumi játékstílusának képviselője. Ekkoriban megváltozott a drámai művek tematikája: „a közönség se hisz többé a sárkányölő héroszokban, méregkeverő királyokban, ördöggel cimboráló doktorokban” – állapította meg Reviczky Gyula, Jászai Mari szerelme, 1880-ban; hozzátéve, hogy a színészek alkalmazkodtak ehhez az áramlathoz, „s a színpadon lesznek közönséges emberekből szalon emberekké”.³¹⁶

Jászai Mari azonban képes volt tragikai szerepekben meghódítani a közönséget – noha meg kellett küzdenie például Prielle Kornéliával, aki nemcsak Petőfi lángra lobbantójaként, de kitűnő társalgási színésznőként is állandóan az érdeklődés középpontjában állt. Kétségkívül Jászai Marival kezdődött a színésznők egyenjogúsági küzdelme. Ő volt az első olyan művész, aki Kassai Vidorral kötött házasságának felbontása után függetlenségét megőrizve lett a Nemzeti Színház vezető színésznője s az ország nagyasszonya – haláláig. Példaképévé vált az őt követő művészgenerációnak, hiszen minden adottsága megvolt hozzá, hogy a kor (színész)nőideálját megtestesítse.

„A nő rendeltetése férjének élni, gyermekeit nevelni és háza táját rendben tartani; [...] De vannak női lények, akiket csodás erő, passzió és tehetség kiragad e körből, és a nyilvánosság elé dob: színpadra vagy műterembe. Ezeket a publikum művésznő címmel tiszteli meg” – kezdte 1892-ben *Háziaszony és művésznő* című írását Ábrányiné Wein Margit operaénekesnő. Majd azt is

³¹⁵ Heltai Jenő: Konti. In: *Árnyékból szőtt vendég. Magyar írók színházi novellái*. Válogatta és a kötetet összeállította Kőrössi P. József. Budapest, Palatinus, 2001. 163.

³¹⁶ Reviczky Gyula: A színésznői új nemzedék (Koszorú, 1881). In: *Reviczky Gyula összegyűjtött művei*. Sajtó alá rendezte és bevezette Paku Imre. Budapest, Athenaeum, 1944. 536.

bevallotta, hogy nem szakított teljesen háziasszonyi teendőivel, nyaranta főz és befőz, sőt turistáskodik is.³¹⁷

A háziasszony és a dolgozó nő kettős szerepében ez idő tájt csak a művésznők tetszeleghettek, kizárólag a művészpályán nyílt lehetőség az emancipációs törekvések reprezentálására. Különösen a színésznők lehettek egyenrangúak férfi kollégáikkal – vélte Gróf Festetich Andorné, aki így fejezte ki ebbéli érzéseit: „Ha voltak és vannak kiváló írónők és festőművész nők: Shakespeare vagy Rafael óriási nagyságáig nem képesek fölemelkedni. Ellenben Rachel nem volt kisebb Talmánál, Duse nem Salvininél, Jászaink nem maradt Szigeti József mögött. Kerestem ennek a magyarázatát, s nem tudtam megtalálni.”³¹⁸

Magyarázat azért bőven akad. Elsősorban az, hogy a színpadi művekben, különösen a tragédiákban – a műfaj szabályai miatt – olyan női hősök jelennek meg, melyek nemcsak az adott dráma világában szereplő férfialakokat szégyenítik meg, hanem a világirodalomban is kitüntetett helyet foglalnak el, és ezeket a figurákat az emberiség kollektív tudata is megőrizte (pl. Szophoklész: *Antigoné*, *Elektra*, Racine: *Berenice*, Ibsen: *Nóra*).

Azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy egy-egy tehetséges színésznő felbukkanása eseményszámba ment, hiszen a társadalmi szűrők eleve megnehezítették az utánpótlást. A színészi pályát választó nőknek elhatározásukat követően is számos nehézséggel kellett szembenéznük. Nemcsak a társulaton belüli intrikák sújtották őket, hanem az is, hogy szabálytalan pályaválasztásuk miatt a nyilvánosság más mércével mérte tetteiket. Sokszor olyan helyzetekbe kényszerültek, melyekből csak erős akarattal, a polgári konvenciókat felrúgva, művészi eszközeik segítségével, színpadi alakításaik révén szabadulhattak.

A színésznők pályájának alakulását a színháztörténet a polgári nyilvánosság legfontosabb orgánumán, a sajtón keresztül szemlélheti. A hírlapírók és kritikusok hajlottak a túlzásokra, elfogultak voltak, kétségkívül izgatta őket a nőiség varázsa. Ám egy-egy művész felemelésével másokat elmarasztaltak, így beavatkoztak a színházak életébe, háborúkat szítottak a színigazgatók és a színészek között, majd serénykedtek a békekötés körül. A sajtó megnyerése a színházak számára létfontosságúvá vált, ám a hírlapok elsősorban a színésznőről szállongó híreket közölték. A 19. század második felében még nem szakosodtak arra az újságírók, hogy színésznői karriereket ápoljanak, de a 20. században Incze Sándor a Színházi Élet és Egyed Zoltán a Film, Színház, Irodalom című lapot csak úgy tudták hosszú időn keresztül életben tartani, hogy közben színészpályák sorát építették fel.

A korabeli irodalom és a kortársak emlékezése nyomán az a kép alakult ki, mintha a divatos művésznők iránti rajongás a férfiak előjoga lett volna. Pezsgőt a női lábbeliből csak férfiak ihattak, a művésznő számozott fiákerét csak férfiak húzhatták, s az éjjeli szerenádot is csak mulató férfitársaság szervezhette meg. Ezek azonban nem váltak tömegeket megmozgató akciókká – a látványos rajongási jeleneteknek csak néhány szerencsés férfi volt a résztvevője. Az a néhány kiválasztott mágnás, aki megtehetette, hogy így múlassa idejét, nem töltötte meg

³¹⁷ *Magyar szellemi élet. Elbeszélések és rajzok a magyar írók és művészek életéből.* Szerkesztette Igmándi Mihály. Budapest, Hornyánszky Viktor könyvnyomdája, 1892. 194.

³¹⁸ *A magyar színművészet.* Szerkesztette B. Virágh Géza. Budapest, Országos Irodalmi Résztvevőtársaság, 1900. 28.

a Népszínház, a Vígszínház, a Király Színház, a Magyar Színház nézőterét. Pozsonyban sem vált mindennapossá, hogy négy huszár kibérelje a színházat, hogy imádottjuk csak nekik játsszon, amint azt Fedák Sári feljegyezte emlékiratában.³¹⁹ A színházak anyagi biztonságukat nem alapozhatták a karzaton kipirult arccal álló, verseket írogató diákokra. Ahhoz, hogy a színház estéről estére zsúfolásig megteljen, elsősorban a nőket kellett megnyerni. A családokban elsősorban a nők rajongtak a művészetekért, kétségtelenül ők szorgalmazták a színházlátogatást is. Az új kalapot, az új ruhát, az új ékszereket – különösen vidéken – másutt nem nagyon tudták volna bemutatni. De a társas kapcsolatok ápolására sem igen nyílt más lehetőségük.

A színházi emberek hamar felfedezték, hogy a nők nemcsak a bonvivánokért és a szerelmes színészekért bolondultak – a színésznőkkel, illetve a színpadon megformált szerepeikkel jobban tudtak azonosulni. A publikum a könnyebbség kedvéért egyenlőséget tett a színész és szerepe közé. Hihetetlen, hogy a fikciót mennyire nem akarták a valóságtól különválasztani. Valóságnak tekintettek minden mozzanatot, helyszínt, történetet. Ezt kihasználva a színházi lapok a 20. század első felében ontották a valós és a színpadi világ egybejátszásáról szóló riportokat. Szenvedélyesen kutattak olyan sorsok után, melyek ismert színpadi szituációkra emlékeztettek. A miskolci színházban 1926-ban például meginterjúvolták azt az előkelő földbirtokosnét, Z.-nét, aki hasonlóan „nagy karriert” futott be, mint Zágon István *Marika* című színjátékának főhőse: „Igaz – szólt nevetve önagysága –, régen én is »Marika« voltam. Tizenöt évvel ezelőtt még kecskét legeltettem a Bükkben.”³²⁰

Ennél is egyszerűbb volt azonban a színházi előadás egyes jeleneteit a valóságban bemutatni. A Színházi Élet jóvoltából Muráti Lili kipróbálhatta magát mint nyakkendőárus Bús-Fekete László *Szerelemből elégtelen* című művének színrevitelekora, Bulla Elma pedig az *Egymillió pengő* című Kollár Béla-darab előadásai idején valódi cupringernél (cselédközvetítőnél) járt.³²¹

Úgy tűnik, hogy a színházi előadás legújabb kori befogadásához elengedhetetlen volt a néző bennfentesség-élménye. A színházi törzsvendég jellegzetes alakját így körvonalazta Almásy Pál: „feltűnően otthonosan érzi magát a színházban. Ez azért van, mert az egyik öreg jegyszedő évekkal ezelőtt a nagybácsi üzletében volt alkalmazásban. [...] Hallottam, amikor megkérdezte az öreg: Remélem, tegnap telt házunk volt.”³²²

A néző színházi otthonosságát messzemenően ki kellett szolgálni; meg kellett erősíteni benne azt az érzést, hogy ideáljaival „személyes” kapcsolatban áll. Ezt elsősorban külsőségekkel tanúsíthatták a rajongók. Követhették például az eszménykép által teremtett divatot. A fodrászok serege hasonló frizurákat fésült, mint amilyet a példakép viselt. A lányok, asszonyok azokat a szépítőszerkeket használták, melyeket a színházból ismert elegáns, ápolt hölgyek reklámoztak. (A legjobb természetesen az volt, ha egyenesen a primadonnáról

³¹⁹ Fedák Sári: *Útközben. Beszélgetés a barátommal*. I. Budapest, Szöllősi Zsigmond, [1929.] 181.

³²⁰ Tibor László: „Marika” a miskolci színházban egy páholyból nézte végig életének regényét. *Színházi Élet*, 1926. 6. sz. 42.

³²¹ Kuthy György: *Szerelemből elégtelen*, de nyakkendőeladásból jelest kap Muráti Lili. *Színházi Élet*, 1935. 40. sz. 13–15. és Kuthy György: Bulla Elma a cupringernél. *Színházi Élet*, 1937. 5. sz. 34–36.

³²² *Íme Pest*. Almásy Pál írásai. Kern Andor rajzai. Budapest, Phönix nyomda, [év nélkül]. 66.

nevezték el ezeket a cikkeket! – például Blaha Púdert és Fedák Sósborneszest...) Amikor a kabaréban arról énekeltek, hogy a primadonna szobalánya hasonlóan viselkedik, mint kenyéradója, örök emberi vágyon mulatott a publikum. Sokan képzeltek magukat Csanád, Makó, Komló „Gaálfrancijának”, bár az ünnepeket, fővárosi primadonna legmerészebb kalandjaihoz hasonlót csak lélekben élhettek át, az azonosulás pedig legfeljebb csak azzal vált tökéletesebbé számukra, ha műkedvelő előadáson megkapták Molnár Ferenc *Az ibolya* című egyfelvonásosának főszerepét, melyet Gaál Franciska vitt sikerre a fővárosban.

Nem véletlenül ontották a lapok a színházi anekdotákat, pletykákat és vicceket, hiszen a történet sokadik elmesélése/meghallgatása után mindenki személyes ismerősének vélte a benne szereplőket. Arról nem is beszélve, hogy olyan intim dolgokat is tartalmaztak ezek a históriák, melyekhez hasonlót még a közeli hozzátartozókról sem illet elmondani.

A tehetséges színész nő magatartása egyúttal mintául szolgált, hiszen odaadó feleség, példás háziasszony, gyermekét szeretetben nevelő anya, szociálisan érzékeny adakozó, irodalom- és zenebarát, műgyűjtő, szenvedélyes sportoló, világhíró, külföldön is elismert alkotó, mégis hű állampolgár volt – egy személyben.

A huszadik század első felének magyar színpadán a közönség számára végképp a színész vált a legfontosabb szereplővé. Ezt készítette elő a romantika egykori színész-kultusza, a vándorszínészet színész-központúsága. A nagyvárosi szórakoztatóiparban később előkelő helyet vívott ki magának a színjátás. Elsősorban azért, mert képes volt tömegeket megmozgatni. A színházak között kíméletlen harc folyt a közönségért, színészekért, színésznőkért, a heves küzdelem a sajtóban is hangot kapott. Az emberek többsége boldogan közreműködött ebben. Jászai Mari *Színész és közönség* című írásában így fogalmazta meg azt, hogy mi a közönség színészimádatának mozgatórugója: „A színészkedvelő közönségnek, aki színészeit is kedveli egészen különálló véleménye van rólunk. Ő örömet lát bennünk érdekes, romantikus lényeket, aminőket a színpadon személyesítünk, és nagyon gyermekes, de ebből az okból irtózik oly sok színész és színésznő ellenszenves alakot játszani, mert a közönség érdeklődik a színész nappali lénye és élete iránt; örömet hall felőle minden extravaganciát, és nemcsak megbocsátja túlköltekezésünket, túllőtözködésünket, adósságainkat, de némi csalódással veszi tudomásul esetleges polgári erényeinket.”³²³

A magyar színházművészet hőskorában a színházvezetők a szereposztással és a színész szerepkörének meghatározásával eldöntötték a színészi pályák alakulását. Némi beleszólása persze volt ebbe a nézőknek is, akik lelkesen vagy kevésbé lelkesen tapsoltak az előadások végén. A művészek pályafutását nyomon követte a sajtó is, de a kritikusok véleményét alig vették figyelembe. A 19. század végére alapvetően megváltozott a helyzet: a színházi közönség olyan mértékben felduzzadt, hogy immár nem volt elegendő, hogy a művészek csak a salonokban, a széplelkű színházrajongó arisztokraták körében legyenek ismertek. Az időközben nagyhatalommá vált sajtó szerencsére kisegítette a színházvezetőket, akik a közönséggel való kapcsolat fenntartását átengedték a napilapoknak, a 20. század elejétől pedig a képes színházi hetilapoknak: a Színház és Életnek (1904–1908), a Színházi Hétnak (1910–1913),

³²³ Jászai Mari: *Színész és közönség*. Budapest, Magyar Írók Társasága Rt, 1918. 12.

a Színházi Életnek (1912–1938), a Délibábnak (1927–1944), Színházi Magazinnak (1938–1945) és a Film, Színház, Irodalomnak (1939–1944).

A szerkesztőségek híreket vártak, hogy emelkedjen a példányszám; a direktorok pedig jó sajtót, hogy megteljen a nézőtér. Mindkét fél részére gyümölcsöző együttműködés kialakítására törekedtek, s még a színházak és a hírlapok között zajló torzsalkodások is ennek jegyében zajlottak. A „mindegy, hogy mit, csak írjanak” mondást jó néhány színésznőnek tulajdonítják – a sors fintora, hogy éppen egy színész, Berczy Géza albuma tanúsítja, a kijelentés mennyire igaz. Berczy minden írást – jót, rosszat – megőrzött.³²⁴

A közönség robbanásszerű, mindent elsöprő színészi pályakezdekésekért rajongott. A századforduló közönsége egyhangú életében szenzációkra vágyott. Sem a díszlettel, sem a jelmezekkel, sem a világítással nem sikerült legendás pillanatokot teremteni. A színházi előadás előre kiszámított hatásait csak a váratlanul felbukkanó, erőteljes fizikai eszközeivel hatni képes, hús-vér ember, a színész tudta túlszárnyalni. A kiegyezést követő években néhány belpolitikai vihart leszámítva tiszta maradt az ég, s olyan történelmi pillanatok pedig egyáltalán nem vagy csak nagyon ritkán adódtak, melyekről a történelemkönyvek lapjai szóltak, s melyekről az emberek azt gondolhatták volna: ezért érdemes volt élni.

Nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt sem, hogy az emberek közösségi jelenléte szigorú szabályok szerint lezajló, etikettszerű viselkedést követelő alkalmakra korlátozódott. Ezért válhattak hírekké a kávéházi és orfeumi botrányok, a hangos színházi bukások viszont elkerülték Budapestet. Szolidáris lett volna a közönség a színházzal? Tovább élt a színészekhez fűződő egykori familiáris kapcsolat? Az aktoroknak a reformkorból ismert politikai, hazafiúi magatartását honorálták ezzel? Nehéz volna eldönteni.

A sajtó hatását nem szabad ezzel a ténnyel szembeesülve túlértékelni, hiszen a közönséget az előadás pillanatában nem befolyásolta semmi. Kivéve a fizetett tapsolók serege, a klakk. A klakk eredményes működésének alapvető feltétele azonban az volt, hogy a publikum a sikerre áhítozzon. Nem irigyelték mások szerencsését, hogy el ne riasszák a sajátjukat. Az ismeretlenségből felbukkanó primadonna ünneplése ugyanis azzal kecsegtetett, hogy ez bárkivel megtörténhet. A polgárok a színházat az élet hű lenyomatának vélték, a színpadon lejátszódó sorsokban mintákat láttak, a színészek életét azonosították az általuk alakított hősökkel – nem csoda, ha azt gondolták, hogy az élet bármely területén megtörténhet az, hogy a szürke homályból egyszerre a reflektorok fényébe jut valaki. Az emberek többsége primadonnasorsról ábrándozott, s ha nem lehetett ő az ünneplő, legalább az ünneplők között akart lenni.

Fedák Sári színészi pályafutásának valamennyi mozzanata a nyilvánosság előtt zajlott. Életének minden epizódjáról értesültek az emberek, ebben a korszakban még a pletykákat is kinyomtatták. Nemcsak Incze Sándor Színházi Élet című lapjában tevékenykedett Intim Pista, minden magára valamit is adó főszerkesztő kitalált hasonló alakot. De sokatmondó volt az elhallgatás is, az olvasókat ez találgatásokra ösztönözte, melyeknek általában nem volt semmi alapjuk.

³²⁴ Berczy Géza albumjai az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Fotótárában találhatóak. (Album, 20–22)

A színész és a közönség viszonya teljesen megváltozott. A publikum kíváncsisága nem ismert határt. A művészek nagy példányszámú napilapok hasábjain vallottak önmagukról. Fedák Sári *Útközben. Beszélgetések a barátommal* című művét először a Pesti Hírlap közölte folytatásokban, majd a művész saját tervezésű narancssárga vagy kék színű borítóban, aláírt, számozott példányokban adta közre. A hatást a mű alcíme is fokozta, hiszen a „barát” a mindig hűséges közönség volt.

Jól jellemzi ezt a váltást Schölnaszt Ödönné 1928. június 28-án délután 2 órakerelőzett levele, melyet így kezdett: „Drága Művész! Te zseniális Nő! Szeretném a bájos s kedves arcodat látni, midőn soraimat elolvasod, ha egyáltalán el fogod azokat olvasni. Csak egyre kérlek, drága Művész, ne haragudj merészségemért, amiért drága időd és türelmed igénybe veszem. De olvasom »Útközben« című feljegyzéseidet, magyarul mondva csak úgy falom őket, s megösmerve azokban jó és nemes szívedet, ez adott bátorságot arra, hogy tollat ragadjak, s megírjam e sorokat.”³²⁵

Karády Katalin még ennél is személyesebb kapcsolatba került rajongóival. A színház az 1940-es évekre elveszítette egyedülálló varázsát, a film pedig egyre nagyobb közönséget hódított meg. Az átalakulást hűségesen szemlélteti, hogy a korszakban a színházi tárgyú üdvözlőlapokat felváltották a filmeket népszerűsítő kártyák. Azok a művészek, akik csak színházi szerepeikben próbáltak meg érvényesülni, a háttérbe szorultak. A Nemzeti Színház tagjairól, Bajor Giziről, Tasnády Ilonáról, Hettyey Arankáról, Mátrai Erzsiről a képes színházi lapokban egyre kevesebbet írtak, míg a filmsztárokat – Karády Katalint, Muráti Lilit, Simor Erzsit – az egekbe emelték.

Nem önzetlenül volt kedves Karády a közönséghez. Ügynökei bizonyára kikötötték, hogy el kell vállalnia minden nyilvános szereplést, válaszolnia kell a levelekre, dedikált képeket kell küldenie, fogadnia kell rajongóinak küldöttségét. S mindezt annak érdekében, hogy a film készítésének tetemes költségei megtérüljenek.

A második világháború színházi- és filmkonjunktúrája pezsdítően hatott a sztárok közéleti szereplésére. Szinte valamennyi művész kötelességének érezte, hogy a hátszobában élőköt szórakoztassa, életmódjával, emberi tartásával példát mutasson. Míg azonban az első világháborúban a színészek közül sokan bevonultak, a színésznők pedig sebesülteket ápoltak, s a lélek gazdagítására törekedtek, a második világháború idején egyre több művész vált a napi politika szószólójává.

Tulajdonképpen már 1945-ben eldőlt, hogy a színésztársadalom és a kulturális kormányzat hadat üzent a „sztárkultusznak”. A magánszínházak vezetői ugyan még megpróbálkoztak azzal, hogy a közönséget húzónevekkel csalogassák be a nézőterre, de kísérletük – néhány eset kivételével – kudarcot vallott. A könnyű műfaj képviselőit látványosan visszavonulásra kényszerítették. Ezt követően Thalia múzsája – hacsak rövid időre is – az új ideológia szolgálatlányává vált; papnői pedig példás családi életet élő, fejlett szociális érzékű, alacsony gázsiért szerződöttetett, a szocializmus eszméivel rokonszenvező munkásasszonyokká formálódtak.

³²⁵ Schölnaszt Ödönné levele Fedák Sárihoz. Pécs, 1928. június 22. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattár, 82.164.8

A három színész nő kiválasztása látszólag ötletszerű. Jászai Mari, Fedák Sári és Karády Katalin mellett jó néhány olyan színész nő működött, akik legalább olyan érdekes jelenségek, mint a kiválasztottak. Bajor Gizi színpadi sikereire és társadalmi hivatására felfigyelt a közvélemény, s a lapok minden lépéséről beszámoltak. Márkus Emília hihetetlen hosszú színpadi jelenléte és regényes élete is elegendő témát szolgáltatott kortársaknak és az utókornak. Jászai, Fedák és Karády sorsa azonban alkalmas arra is, hogy reprezentálja, hogyan változott meg a színészek megítélése egy évszázad alatt. Kiderül, hogy milyen volt a korszak ideálja, hogyan szolgáltatták ki a színpad művészei magukat és egymást a hatalomnak, kikkel tartottak fenn kapcsolatot az érvényesülésért vagy pusztán szenvedélyből.

A baba belseje – Jászai Mari kultuszáról

Jászai Mari 1908-ban Szomory Emil *A baba belseje* című cikksorozatában, mely a színész nő magánéletét mutatta be, az alábbiakat mondta tollba: „Egy mélységes titkot árulok el! – nincs érdekteletlenebb nőszemély, mint egy színész nő a színpadon kívül. A színész nő mindent kiad magából a színpadon, ami tudás, ami szép, ami érdekes van benne és rajta. Mi maradjon még szegény fejünknek a nappali életünk számára! Hiszen nekünk is csak egy életünk van és a mi napunk is csak huszonnégy órából áll, ez alatt az idő alatt pedig – most árulom el a legféltettebb titkomat! – nos, ez alatt az idő alatt pedig idehaza nem vagyunk egyebek, mint mindenikünk a nevét viselő színész nő ónagyságának aláztos szolgálója. Igenis, a nevünket viselő színész nőknak vagyunk a cselédjei, és pedig hány cseléd egy személyben!”

Érdekes ezt a gondolatmenetet végigolvasni. Jászai kettéválasztja a színpadi életet a mindennapok szürkeségétől, s a bohéméletet cselédsorsnak ábrázolja: „Tanuljuk szerepeit, ezzel volna a legkevesebb dolgunk, szaladunk a próbáira, futunk a ruháit próbálni. [...] Futunk és izzadunk továbbá nagyságánk érdekében, hogy a vizitjeit lerakjuk, hogy a barátait „melegen” tartsuk, és, ki tagadná, törjük mi magunkat egy csöppet szerepei után is, hogy víz fölött tartsuk – és mindezt nagymosás és cselédfölmondásokkal párhuzamosan – és ezek dacára.

Mi maradna hát belőlünk ennyi levonás után még érdekes az itthoni életünk számára? Annyival vagyunk mi, színész nő, itthon érdekteletlenebbek a többi asszonynál, amennyivel többet mutatunk a színpadon.”³²⁶

A magyar színháztörténeti irodalom szerény gyűjteményében kiemelkedő helyet foglalnak el a Jászai Mariról szóló munkák. Lázba hozta az írástudókat, akik között könyvtáros éppúgy akadt, mint színész nő, kritikus, drámaíró, irodalomtörténész, tanár, unatkozó úriasszony. De nemcsak a monográfiákban, a szerepeiről szóló kritikákban, a róla készített színészportrékban szerepel – alig akad olyan emlékezés, melyben ne találkoznánk nevével. Rajta kívül nincs más színész – talán Latinovits Zoltán alakja vált hasonlóan mitikussá – aki olyan elevenen élne a szellemi életben.

³²⁶ Szomory Emil: *A függöny előtt és a függöny mögött*. Budapest, Singer és Wolfner, 1914. 100–101.

Lukácsy Sándor hívta fel a figyelmet Nagy László Jászai Mariról szóló álmára, kiemelve, hogy a költő nem ismerhette a színésznőt. Nagy László naplójának 1976. augusztus 16-án kelt bejegyzésében szó szerint ez áll: „Álmomban egy zsidó nőnél vendégségben, beszélgetés, Jászai Mari jött szóba, majd a szobába. De előtte hitetlenkedtem, ne mondjanak olyat, hogy él, hiszen már 48-ban markotányosnő volt. S megjelent Jászai Mari fakó ballonkabátban, kezében aktatáska. Nem szólt, a földre nézett. Arányos, 30 év körüli, egyszerű nő.”³²⁷

Lukácsy „álombeli, furcsa halhatatlanságnak” érzi a pillanatot – pedig csak Jászainak az egyszerűsége, köznapiságra való örök sóvárgása teljesedett be ezzel a különös vízióval.

Nem volna értelmesebb arra keresni a választ, vajon mit olvashatott Nagy László Jászai Mariról. Olvasta-e emlékiratát, leveleit, esetleg Péchy Blanka *Jászai Mari* (Bp., 1971) című könyvét. Láthatta-e a színházban Földi Mihály *Örök szerelem* (Jókai Színház, 1959) című színjátékát. Bizonyára voltak könyvélményei Jászairól; mégis különös, hogy egy színésznő, aki 1926-ban az élet színpadáról is lelépett, ilyen elevenen él a köztudatban.

Jászai Mari örök fájdalma maradt, s gyakran felpanaszolta: hogy az a színész, aki lelép a színpadról, csak olyan, mint a tegnapi felhő. Jajszava meghallgatásra talált: őt sohasem felejtették el. Természetesen elsősorban a pályatársak emlékeztek meg róla – hirdetve a színházművészet folytonosságát, s az eleve halálra ítélt alkotások állandóságát. Jászai Mari példájával bizonygatták, hogy a színjátszás alkotóművészet – noha a tragika ezt egész életében tagadta. Így neve nem pusztán művésznévvé, hanem fogalommá vált az 1880-as években, a Nemzeti Színház „aranykorában”. Jászai Mari neve embléma, nemcsak évfordulót ihlető, száraz lexikonadat. Nemcsak azért, mert ezzel a névvel nyújtanak át az arra érdemes művészeknek elismerést, s mert egykor színészotthont neveztek el róla. Jászai Mari életformájával, fennkölt gondolkodásával, szenvedélyeivel, gyarlóságaival képes volt a lehetetlenre – halhatatlanná vált a halandók között.

A színésznek jutott a legnehezebb sors. Esténként szerepeiben a teljes élet lepereghet. Mindent átélhet: szerelmet, gyászt, születést, halált –; de azzal is szembesül a függöny összecsapódása után, hogy a siker pillanatnyi, a közönség fáradt, elcsigázott, vérszomjas, gyűlölködő, gazdag, aljas, parvenü, kéjenc, ostoba – s néha felemelően csodálatos.

S a színház épülete is mindig más-más képet mutat: zsúfolásig megtelik, s a nézők boldog arccal tekintenek a színpadra, máskor a karzatról felcsattanó nevetés okoz bosszúságot.

Jászai Mari pályáját értékelve sokan említik sajnálkozva, hogy sem hangfelvétellel, sem filmfelvétellel – mindössze néhány percig látni Stuart Mária szerepében a Nemzeti Színház társulatát bemutató némafilmben – nem lehet bemutatni művészi nagyságát, míg mások azt magasztalják életútját vizsgálva, hogy a századvég gazdasági fellendülése, a boldog békeidőkben fogant hatalmas művelődési vágy biztosította művészetének kibontakozását.

A századforduló technikai eszközei lehetővé tették volna, hogy Jászai Mari versmondását hanglemezen örökítsék meg. A tömegkultúra azonban erre nem tartott igényt. A hang mágikus erejét nem a klasszikus és a kortárs költők

³²⁷ *Krónika-töredék. Nagy László naplója 1975. február 14-től 1978. január 29-ig.* Budapest, Helikon, 1994. 278.

verseinek rögzítésére használták fel: a kezdetleges módszerekkel készített hanglemezek a kor divatos slágereit, kupléit őrzik. Szóke Szakáll és Rátkai Márton műsorának darabjai váltak közkinccsé, a Petőfi- és Kiss József-verseket szavaló Jászai Mari nem lehetett a piacon értékesíteni. Ezért aztán a kabaréstílust viszonylag pontosan le lehet írni, míg a Nemzeti Színház klasszikus játékmódját csak másodlagos források, elsősorban kritikák segítségével próbálja a színház-történet rekonstruálni.

A tömegkultúra térhódítása nem egy csapásra zajlott le. Jászai írásai szeizmográfként követik a hosszú és bonyolult folyamatot, melynek végén a színházi előadások elsekélyesedtek, az értelmi hatásokat az érzékiek váltották fel. A színházművészet legnagyobb ellentmondása, hogy a technikai tökéletességgel készült bemutatók közül jó néhány a tömegkultúrát gazdagította, míg a magas irodalom kánonjába tartozó alkotások sikertelenségét sem csupán a közönség alacsony ízlésével lehet magyarázni.

Jászai Mari mégsem a Budai Népszínházban adott Offenbach-operett sikerével, s a botrányt okozó kánkánnal³²⁸, s nem is a korszak jól megcsinált darabjaiban alakított szerepeivel vonult be a magyar színház-történetbe, hanem tragikaként.

A magyar közgondolkodás a nemzeti játékszín születésétől fogva elutasította a „könnyedebb” műfajokként emlegetett szórakoztató színjátéktípusokat. Összefüggött ez azzal, hogy a színjátszás lényegét, az átlényegülést alakoskodásnak tartották, s mereven elutasították, mondván: a magyar nép nem komédiásnak született. A szigor csak a nemzeti nyelvért folyó harc kezdetekor enyhült: ekkor megtalálni vélték a színjátszás igazi jelentőségét. Bár a 19. század elején született színházelméleti művekben igyekeztek meggyőzni az olvasókat, hogy a színjátszás szent hivatása mellett üdítő szórakozás is lehet a nehéz munka után, a színházi élet meghatározó személyiségei: kritikusok, színészek, színházvezetők inkább a drámai irodalom jelentős műveit látták szívesen a színpadon. Ennek a meggyőződésnek az lett a következménye, hogy különös rangsor alakult ki: a műsor legértékesebb részévé a tragédia vált. Ezzel az értékeléssel a művészek is egyetértettek, s mindenkinek az lett a leghőbb vágya, hogy klasszikus szerepkörben bizonyítsa tehetségét. A magyar színjátszás hőskorának színészei közül alig néhánynak neve maradt fenn az emlékezet rostáján, ám ők – Déryné Széppataki Rózát, az első primadonnát kivéve – a tragikai szerepkört töltötték be. Rehákné Moór Anna, Kántorné Engelhardt Anna, Jókainé Laborfalvi Róza után e sorban Jászai Mari következett.

Nehéz szavakkal érzékeltetni, micsoda változást hozott ez Jászai Mari életében. Addig szabályos mederben folyt élete. Gyermekkorai szenvedéseiben, ifjúkori hányattatásaiban, pályakezdésében nem volt semmi rendkívüli. Bényey István intendánssal való szerelmi viszonyát és pályatársával, Kassai Vidorral kötött házasságát is a színésznői pálya szokványos állomásaként kell elkönyvelni. Nem kínálkozott számára más a túlélésre. Még Jászainak is alkalmazkodnia kellett az íratlan szabályokhoz. Évtizedek múlva szinte mindenki értetlenül áll a fiatal nő döntése előtt. Jászai azzal nyugtatta magát, hogy Kassai a könyvtárával vette le a lábáról; s még Herczeg Ferenc is rábólintott erre

³²⁸ Jászai többször megemlékezett arról, hogy 1868-ban Molnár György rendezésében a Horváth kertben álló nyári színpadon mint kardalosnő és segédszínésznő emelgette lábát a *Dunanan apó és fia* című Offenbach-operett kánkáijában.

emlékezésében, aki pedig fél életét a kulisszák között töltötte, s alaposan ismerte a színésznők kiszolgáltatottságát: „Sohasem tudtam megérteni, hogy Jászai Mari, a nagyszerű és tüzes nőtényoroszlán hogyan lehetett ennek a szomorú mormota embernek a felesége, hacsak el nem fogadom Mirja magyarázatát: a Kassai könyvei miatt!”³²⁹

Lehel István, Jászai Mari életrajzírója, Jászai Mari pályakezdésének legendáját háromféle forrás segítségével ismertette; de csak Pukánszky Kádár Jolán volt az, aki megtalálta a Fővárosi Lapok 1867. szeptember 9-én megjelent számában Hiador (Jámbor Pál) szavait: „Nem szoktunk babérokat előlegezni, de azt hisszük, bátran nyújthatunk egy levelet annak a kis leánynak abból a koszorúból, amit majd egykor az ország a fejére tesz.”³³⁰ A Jászai Mari *Első szerepem* című írásában is olvasható néhány sor azonban csak a fényes pálya derekán vált értékesé. A Jászainak ítélt koszorú levelei lassan gyarapodtak, a fiatal színész nő azonban talizmánként vitte magával e sorokat: „Hányszor volt nekem ez a pár szó ebédem, vacsorám, tűz a kályhámban, cipóm, takaróm és azonkívül titkos boldogságom. Megacélozott, emelt, vitt, vitt, visz még most is...”³³¹

A romantikus pillanat azonban szertefoszlott, s helyette a vidéki színészet hétköznapi maradt. Jászai emlékiratában is felidézte ezt a jelenetet; hozzátéve, hogy Jámbor Pált huszonöt évvel később Miskolcon ismerte meg, s hogy időközben valóban megkapta a nemzettől a megelőlegezett arany babérkoszorút. „Nem olyan ez, mint egy szép mese, mely borzasztóan kezdődött?” – tette hozzá.³³² A mese gyönyörű fordulatainak ismertetése közben azonban belebelenyilallt a színésznőbe a felismerés: „Nekem protekcióról képzetem sem volt. Nem tudtam, hogy szerepekért hízelegni kell. Hízelgésről egyáltalában képzetem nem volt – mekkora tehetségnek kellett lennem, ha ezek ismerete nélkül mégis följutottam a helyemre! – azt csak most látom.”³³³ Jászai tisztán látta azt is, ha nem tud megkapaszkodni a színészi pályán – bordélyházban végzi.

Nemzeti színházi szerződése 1872-ben alapvetően megváltoztatta helyzetét. Nem a színészi pályáért, nem az önállóságért kellett immár küzdenie, hanem azért, hogy első lehessen az általa addig félisteneként tisztelt, egyébként gyenge jellemű, álnok, szemforgató, s bizony sokszor tehetségtelen színésztársak között.

Jászai Mari „szép meséjének” különös epizódja volt fővárosi bemutatkozása is. A színház szigorú törvényei kimondták, hogy csak három vendégjátékot követően lehet szerződteni a jelöltet, s paragrafusok őrizték a színészek közötti – elsősorban életkorhoz kötött – hierarchiát.

Jászaival azonban kivételt tettek. Ráadásul Szigligeti Ede, a Nemzeti Színház igazgatója Jókainé Laborfalvi Róza legendájának szétrombolásával indította útjára a fiatal színésznőt. A frissen szerződött Jászai Katona József *Bánk bán* című tragédiájában Gertrudis szerepében mutatkozott be 1872. április

³²⁹ *Herceg Ferenc emlékezései*. A bevezetőt írta és a szöveget gondozta Németh G. Béla. Budapest, Szépirodalmi, 1985. 434.

³³⁰ Pukánszky Kádár Jolán: *A Budai Népszínház története*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1979. 175.

³³¹ Jászai Mari: *A tükröm*. Budapest, József Kir. Herceg Szanatórium Egyesület, 1909. 126.

³³² *Jászai Mari írásai. Emlékezések – Napló – Tanulmányok*. Válogatta és a bevezető tanulmányt írta Debreczeni Ferenc. Budapest, Művelt Nép, 1955. 66.

³³³ *Jászai Mari írásai*. i. m.: 96.

3-án. Ezt a szerepet 1833-ban Kassán, az ősbemutatón Kántorné játszotta, az 1848. március 15-én megrendezett emlékezetes előadáson, amikor csupán az első felvonást tudták előadni, ugyanis az élet drámája benyomult a színpadra, pedig Laborfalvi Róza. Igazi tragikai szerep, melynek kiosztásával Szigligeti kijelölte Jászai Mari helyét az együttesben. Ez a kezdés azonban olyan indulatokat kavart, melyek Jászai egész pályafutását meghatározták. Első fellépésének jelentőségét a Jókai kegyét kereső kritikusok megpróbálták azzal ellehetetleníteni, hogy mindenben Laborfalvi Rózát utánozta; de a későbbi diadalmas alakítások végképp elhomályosították a reformkor vezető művésznőjének, a márciusi ifjúság bálványának emlékét. Milyen különös, hogy Jászai Mari, aki minden kortárs nagyságért rajongott, Jókairól – a Magyar Salon 1891. évben kiadott 14. kötetében Blaha Lujzával közösen jegyzett írásán kívül – sehol nem emlékezett meg. Pedig a népszerű író regényeiből nyilván Kassai Vidor gyékényére is jutott néhány, s Jászai számos Jókai-darabban játszott szerepet.³³⁴

Bár a kortársak soha sem feledkeztek meg emlékeztetni a közönséget, hogy Jászai Mari méltó utódja Laborfalvi Rózának – mindenki tudta, hogy Jászai becsvágyával, kirobbanó tehetségével, önállóságra törekvő erős akaratával elhomályosította Jókainé emlékét, s olyan jelentős tragikává érett, melynek külföldön sem akadt párja. Igaz, hogy Jókai is „megfeledkezett” Jászairól. Ennek az ellenszenvnek a hátterében azonban nemcsak Laborfalvi Róza állhatott. Palágyi Lajos jegyezte fel, hogy Jászai a „lehető legnagyobb gyűlöletet érezte Jókai iránt. Mert szerinte Jókai csábította el tőle szerelmét, Feszty Árpádot, az ismert festőművészt a maga lánya számára. Feszty volt az az ember, akit Jászai életében a legforróbban szeretett; és sokáig nem tudta kiheverni a csapást, hogy Feszty őt elhagyta, és Jókai lányát vette nőül. Jászai úgy vélekedett, hogy Jókai tervszerűen, művészi megrendelésekkel, s a trónörökös pártfogásának kilátásba helyezésével, s afféle ravasz taktikával csalta el Fesztyt. A felháborodott művésznőnek kapóra jött hát Jókai-gyalázó versem, s írók és művészek szűkebb körében buzgón szavalgatta.”³³⁵

Jászai első tíz esztendeje viszonylag csendben telt el a Nemzeti Színházban. Legfőbb pártfogójának, Szigligeti Edének hirtelen halála után is a társulat tagja maradhatott, bár az új igazgató, Paulay Ede szívesebben látta volna szerepkörében Fáy Szerénát, s Jászai helyett inkább Márkus Emília kapta a közönség számára is kedves szerepeket.

Ebben a helyzetben Jászai Mari csak egyféleképpen őrizhette meg vezető helyét a Nemzeti Színházban, úgy, hogy a közönség és a kritika számára is bebizonyította, hogy ő testesíti meg a kor színésziideálját, s akkor nem kell többé az igazgatók és a kollégák jóindulatát keresve őrlődnie.

Pályakezdése óta csillapíthatatlan tudásszomjjal pótolta műveltségének hiányosságait, felismerve, hogy az isten áldotta tehetség önmagában semmit sem ér. Olyan emberek társaságát kereste – emlékiratokban csak monogrammal jelölte meg ezeket a barátokat –, akiktől tanulhatott; szinte mindegy volt számára, hogy mit. Hihetetlen intuícióval, szinte tévedhetetlen biztonsággal, ösztönösen választotta ki olvasmányait, barátait, pártfogoltjait.

³³⁴ Többek között Anna szerepét *A szigetvári vértanú*ban (1873) vagy Lady Milont a *Milton*ban (1876), s Jászai volt a *Múlt eszménye* Jókai *Olympi verseny* című alkalmi játékában, melyet a Nemzeti félszázados évfordulóján vittek színre 1887-ben.

³³⁵ Jászai Mari (Palágyi Lajos emlékeiből). *Literatúra*, 1927. 454.

Életének feldolgozói inkább szerelmeiről: Reviczky Gyuláról, Szomory Dezsőről, Feszty Árpádról, Braun Sándorról írtak; s botrányait, például az 1891-ben, a Szophoklész *Elektra* című drámájának előadása nyomán burjánzó vitát emlegették. Jászai Mari azonban nem ezekkel a kirakatba került „ügyekkel” vált a magyar szellemi élet nagyszónokává. Szinte minden emlékező megírta róla, hogy állandó hadakozásban állt az igazgatókkal, szerepeket akart, s bele akart szólni a Nemzeti Színház műsorának összeállításába. Jászai elsősorban nem saját szerepéhségét akarta csillapítani, hanem a magyar színjátszás hőskorából ismert elhivatottságtól fűtve szót emelt a színház üzleti szempontjai ellen, s a tragédiának és a modern európai kortárs drámairodalom remekműveinek akart elsőséget biztosítani.

A kortársak egybehangzóan Jászai Marinak tulajdonították, hogy a klasszikus tragédiák a 19. század utolsó évtizedében nem kötelezően játszott műsordarabokként kerültek színre, sőt igen nagy közönségsikert arattak. Jászai Mari színészi nagyságát azonban nemcsak a tragikai szerepek utolérhetetlen ábrázolásában kell látnunk, képes volt arra is, hogy a bemutatókat ünnepi eseménnyé avassa. Először azzal lepte meg a közönséget, hogy ógörögül tanul, az ókori tragédiák még nagyobb átéléséhez, interpretálásához. (Ebben az időben akadt olyan színész, aki olvasni sem tudott...) Később alapos tanulmányokkal kísérte a szerepépítés folyamatát. Néhány esetben papírra is vetette gondolatait. Shakespeare Kleopátrájáról szóló, 1918-ban keletkezett írásáról túlzás nélkül állítható, hogy a magyar prózairodalomnak is gyöngyszeme.

Debreczeni Ferenc, aki Jászai Mari írásait 1955-ben sajtó alá rendezte, máig érvényes szempontokat adott a Jászai-jelenség értékeléséhez: „Annyi képet adnak róla, ahány kor szegezte rá a tekintetét. Melyiket fogadjuk el, melyiket tekintjük magunkénak?”³³⁶ A pályatársakét, akik, ha naplót, emlékiratot írtak, nem feledkeztek megemlékezni róla? Vagy a kritikákban tallózva a kor ízlésének változására figyeljünk fel? Esetleg a század utolsó évtizedének „nagy, ünnepelet és csodált díváját” lássuk benne, azt a rendkívüli tehetséget, aki előtt a legigényesebb külföldi és hazai kritikusok is meghajoltak? „Meghajlottak előtte, de különöset láttak benne, akinek életében különös rejtelmek vannak és furcsa cikkeket ír” – folytatta gondolatmenetét Debreczeni. Jászai alakját – különösen az 1930-as, 1940-es években – emlékiratainak, naplójának segítségével kívánták bemutatni. S úgy tűnik, a magánélete ma is érdekes; pedig feljegyzései még alapos jegyzeteléssel is érthetetlenek a legtöbb olvasó számára.

Jászai Mari hosszú pályafutása során többször került a figyelem középpontjába. Elektra-alakításával úgy megosztotta a közvéleményt, hogy szinte minden írástudó sietett véleményének hangot adni. „Ez az alakítás a magyar színjátszás történetének egyik legérdekesebb tüneménye” – írta évtizedekkel később Galamb Sándor. „Hogy egy tipikusan polgári korszakban, a francia társalgó drámák divatjának közepette valaki egy több mint kétezer éves görög tragédiát juttasson ekkora diadalra, az majdnem a csodával határos. A magyar közönségen a legnagyobb tragikus átélések vihara száguldott végig. S a művésznőnek nemcsak a Nemzeti Színház színpadán, hanem kis vidéki színpadokon is fel kellett lépnie ebben a szerepben, sőt egyszer külön színpadot

³³⁶ Jászai Mari írásai. i. m.: 6–7.

is építettek Jászai Elektrája számára. Nagyváradon, a Rhédey kertben, görögös oszlopcsarnok előtt, több ezer nézőnek játszotta el Szophoklész tragédiáját.”³³⁷

Hasonló horderejű eseményévé vált a hazai színházi életnek, amikor Jászai 1900-ban megvált a Nemzeti Színháztól, s a Vígszínházhoz szerződött. Ez az döntés nemcsak a színésznő pályáján volt vízváltató, a magyar színháztörténetben is az. Látszólag személyes konfliktus állt a háttérben: Keglevich István, akit másodszor is kineveztek a Nemzeti Színház intendánsává, Jászainak a korábnál előnytelenebb szerződést kínált. A sértett színésznő döntött, s szerződést bontott. Tíz nappal később azonban, ahogyan Falk Miksához írott leveléből kiderül, már bánta a dolgot: „A színház volt a mindenem. A Nemzeti Színház! Nem volt olyan kedves szeretőm, akinek a kedvéért egy tízpernyi próbát elmulasztottam volna. Nem a szereptanulással telt el az időm, az a legkisebb – hanem az általános műveltségre való törekvéssel, hogy ha valaki lát bennünket, szégyent ne hozzunk a színházunkra. – Egy jó színésznek a történelem a kis ujjában kell, hogy legyen, kell, hogy forma- és színérzéke művelt legyen, ismerje az irodalmat – a külföldet – egyszóval, én erre fordítottam időmet és pénzemet – és most itt állok tanácstalanul, ügyetlenül az élet furfangjával szemben.”³³⁸ Nem belemagyarázás talán, hogy ekkor döbbsen rá Jászai arra, hogy a Vígszínház a Nemzeti Színházzal folytatott csatározásában nemcsak Herczeg Ferenc *Ocskay brigadéros* című történelmi drámájának bemutatójával akar az állami színházra csapást mérni, hanem ebben a küzdelemben a legnagyobb élő tragikát is készek feláldozni. Jászai ötvenéves volt ekkor. Legendás alakításait múzeumi leletként csodálta ugyan a karzat közönsége, de a földszinten üresen álltak a széksorok. A középkorú színésznőnek kevesebb feladat jutott – s bár tisztelték, gyakran a kritika is kíméletlen volt hozzá. A Vígszínházban azonban még ellentmondásosabb helyzetbe került. Bár Racine *Phaedrájának* 1900. április 18-án lezajlott premierje után lármás tüntetéssel ünnepelték, még a lovakat is kifogták volna kocsijából – sem a társulat, sem a közönség nem volt felkészülve erre a repertoárváltásra, s üres házak előtt játszották a francia klasszicista drámát. Amikor a Vígszínház 1900. november 3-án bemutatta Giovanni Verga *A farkas* című drámáját, Bárdos Artúr az előadás hatását így próbálta meg az Egyetemi Lapok olvasói számára szavakba önteni: „Valóságos kéjjel nézem el újra és újra, hogy a láz, mely talán a Jászai csodálatos – nem félelmet, de áhítatot keltő – alakjából, bűvölő hangjának zenéjéből árad szerte, mint ragad magával mindenkit, aki játszik és aki szemlél.” Majd kissé csalódottan jegyzi meg, hogy ennyi szép és túlságosan komoly siker után bemutatták a *Tartalékos férjet*.³³⁹

A sikertelen premier után Jászainak még annyi reménye sem maradt új szerepre, mint a Nemzeti Színházban. Keglevich jóslata tehát bevált: „ha a drámát és tragédiát akarja a Vígszínház deszkáira vinni, akkor annak üzemét a

³³⁷ Galamb Sándor: Jászai Mari. In: *A Nemzeti Színház és Kamaraszínházának zsebkönyve, 1930*. Szerkeszti Mészáros Sándor László. Budapest, [Nemzeti Színház], 1930. 24.

³³⁸ Jászai Mari levele Falk Miksához. 1900. április 28. In: *Jászai Mari levelei*. Sajtó alá rendezte Kozocsa Sándor. Budapest, Pintér Jenőné vállalata, 1944. 292.

³³⁹ Egyetemi Lapok, 1900–1901. 7. sz. 4.

legrövidebb idő alatt felforgatja, és annyira megkárosítja, hogy csakhamar szakítás fog beállni”.³⁴⁰

A vereséget szenvedett Jászait 1901 tavaszán visszaszerződtette a Nemzeti Színház. Örökös taggá nevezték ki. S bár a színész a Vígszínházban mindig a visszatérésről álmodozott, első fellépése a Nemzeti Színházban mégsem volt felhőtlen. Naplójában így örökítette meg ezt az eseményt: „Milyen alávalóság azt kívánni tőlem, hogy ebben a rongy darabban egy tiszta szerepet játsszam el, elsőnek visszatértemkor ebbe a szegény Nemzetibe. A büszkeségem nem engedte, hogy tiltakozzam ellene.”³⁴¹

Jászai életének ez a rövid közjáték jól példázta, milyen mély átalakulást hozott a Vígszínház megjelenése a hazai színházművészetben; s azt is, hogy az új körülmények között Jászai Mari színpadi fellépése az új közönség körében nem érte el a kívánt hatást. Egyre inkább azokra a tulajdonságaira esett a fény, melyek dacoltak mindennel: az ízléssel, idővel, műsorpolitikával.

Jászai volt az első magyar művész, aki megtapasztalva, hogy az alkotótársak elfogytak, egykori szerepét pedig nem töltheti be, egyszemélyes színházat teremtett. Szavalóestjein maga döntötte el, kinek a versét adja elő, sőt, sokszor vissza is utasította a felkéréseket.

Elsőpró sikert aratott egyedül is a pódiumon. Mi lehetett varázsának titka? Zilahy Lajos így próbálta megfejteni ezt a színésznő ötvenéves színészi jubileumán: „Jászai Mari a megdöbbenő, komor fenség arca, a koturnusokban járó heroina, az emberi eszmény földöntúlisága, akinek színészi erejét, hangja zengését – ha ez egyáltalán lehetséges lenne – Vörösmarty hősi hexameterjeihez szeretném hasonlítani. Ő a magyar színpad legklasszikusabb asszonya, aki formáiban változó, de művészi lényében ugyanaz Szophoklésztól kezdve Shakespeare-en, Katonán és Vörösmarty keresztlül egészen a legmodernebb Szomory Dezsőig. Ő a pátosz. Nem a kulisszahasogatás pátosza, hanem a lélekkel és vérrel telített pátosz, a földi élet megszépült hangja, e hangnak magas és tiszta regiszterekbe való emelkedése, amely bármily messziről jön, mégis az asszonyi szív eleven rostjain szűrődik át. E pátosz maga az élet, mert hiszen »a legközönségesebb élet néha olyan patetikus, hogy megáll tőle a szívverésünk.«”³⁴²

Szinte valamennyi emlékező – ki egyenesebben, ki körmönfontabb módon – megpróbálkozott különös egyéniségének bemutatásával. Galamb Sándor tragikái tehetségének tulajdonította, hogy tragikus jellemmé vált.³⁴³ Hevesi Sándor a tőle megszokott aforisztikus finomsággal írta le azt a kettősséget, mely a nagy lélekből fakadt: „Az érem egyik oldalán ez állott: Mari bácsi, a másikon ez: Myria. – A Jászaiiban lakozó trivialisnak és fenségnek, földiességnek és pátosznak, prózának és költészetnek, tehát az ő alapvető ellenmondásának megtestesülése ez a kettős név, élet és művészet egységének és ellentétének a

³⁴⁰ Gr. Keglevich István intendáns jelentése Jászai Mari vígszínházi szerződése ügyében. 1900. február 2. In: *A Nemzeti Színház százéves története*. II. *Iratok a Nemzeti Színház történetéhez*. Szerkeszti és közléteszi Pukánszky Kádár Jolán. Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1938. (Magyarország újabtkori történetének forrásai) 688.

³⁴¹ *Jászai Mari emlékiratai*. Sajtó alá rendezte Lehel István. Budapest, [kiadó nélkül], [1927.] 110.

³⁴² Zilahy Lajos: Jászai Mari és Márkus Emília. Nyugat, 1922. I. 208–209.

³⁴³ Galamb Sándor: i. m.: 28.

paradoxonja, úgy hogy a kettő csak együtt és egyszerre igaz, külön-külön olyanok, mintha egy éremnek csak egyik oldalán volna meg a fölírása.”³⁴⁴ Herczeg Ferenc ugyanezt a gondolatot fenségesebben tudta megfogalmazni: „Valami szonozengésű ünnepélyesség és nagyvonalúság jellemezte egész valóját. Az anyaföld gyermeke volt, és lényében megvoltak a ciklopsz építményének keménységei és durvaságai, de megvolt az időn győzedelmeskedő erő is.”³⁴⁵

Ezt a kettőséget sokan iskolázatlanságával, önképzésével próbálták magyarázni, de soha nem elmarasztaló éllel. A tiszteletet hangján beszéltek róla mindazok, akik ismerték. Rajongásra hajló természetéből fakadt, hogy lelkesedett az újért, de végül csak néhány valódi nagyságnak szorított szívében helyet: Széchenyi István és Petőfi Sándor kultuszát nemcsak szavakkal – tettekkel is ápolta. Évente elzarándokolt Petőfi szülőhelyére, Kiskőrösre és Széchenyi sírházhoz Nagycenkre. Feljegyezték róla azt is, hogy Martinovics Ignác sírjára, kivégzésének évfordulóján, május huszadikán, „piros rózsákat szokott hinteni.”³⁴⁶

Voltak olyanok is, akiknek nem tetszett ez a lobogás. Hevesi András, Hevesi Sándor nevelt fia, aki a Nagyasszonyról szerzett gyermekkori élményeit is megosztotta az olvasókkal, kissé ironikusan mutatta be azt a társaságot, mellyel a művész nő körülvette magát: „Baráti köre társadalmilag nem volt egységes, de valamennyien entuziaszták voltak; Jászai legotthonosabban feminista, eszperantista, antialkoholista apostolok között érezte magát; nem tudom, voltak-e kapcsolatai a szabadkőművesekkel, de lehettek volna. Jászai Mari tragikának született, ami annyit jelent, hogy nem született társaságbeli hölgynek, és egyetlen lehetséges kapcsolata a társadalommal az összeesküvés, a titkos szertartás és az extázis.”³⁴⁷

Jászait gyakran állították példaképpül színésztársai elé. Talán ezért is okozott olyan csalódást többekben, hogy emlékirataiban sokakat (igazságtalanul is) megbántott. Tóth Imre, a Nemzeti Színház egykori főrendezője, majd 1904–1908 között igazgatója, 1926 júliusában *Egy színigazgató emlékei* című sorozatában megemlékezett a közelmúltban elhunyt Jászairól. Az idős rendező a művész nő színészi alkotótevékenységét így elemezte: „Az ő színészi munkája úgyszólván már az első próbákon annyira teljes volt, hogy annyira becsületes volt, annyira kész volt, mire a színpadra lépett, hogy vele és benne a színpadi alak, mire az előadáshoz ért, sohasem változott, de egyre fejlődött, s a közönség olyan teljességében és mégis olyan frissességben kapta Jászai színpadi egyéneit, ahogyan soha senki mástól. Ennek pedig az volt az alapja, hogy Jászai már az olvasópróbán egész szereptudással jelent meg. Csodálatosan könnyen tanult és bámulatos emlékezőtehetsége volt még idős korában is. Mikor az Elektrát kezdtük próbálni, a nehéz és hosszú szöveget az első próbákon már hiba nélkül mondta. Így azután azt az időt, amit más színészeknél a szöveggel való küzdelem emészt fel, ő a szövegmondás tökéletesítésére, az alakítás kikerekítésére tudta felhasználni.

³⁴⁴ Hevesi Sándor: Kassainé ifjasszony. (Rédey Mária könyvéről). Nyugat, 1935. I. 418.

³⁴⁵ *Herczeg Ferenc emlékezései*. i. m.: 266.

³⁴⁶ Zsadányi Henrik: Martinovics élete. Írta Fraknói Vilmos. Nyugat, 1921. II. 1206.

³⁴⁷ Hevesi András: Jászai Mari [Lehel István: Jászai Mari utolsó szerepe című könyvéről]. Nyugat, 1931. I. 178–180.

Különben is, a színpadon ő volt az eleven példája az igazi színészi lelkiismeretnek. Azt hiszem, erről elég annyit mondanom, hogy öt évtized alatt sohasem kellett fölírni késés vagy bárminő pontatlanság miatt.”³⁴⁸

Tóth Imre szavai éppúgy részeivé váltak a Jászai-legendának, mint Kassai Vidor és Szacs vay Imre emlékezései. Kassai visszafogottabban írt róla; Szacs vay viszont inkább olyan anekdotákat jegyzett fel, melyeket Jászai emberi gyengeségeiről vallottak egykoron.

Különös, hogy ő is megperzselődött az 1919-es proletárdiktatúra lángjában. *Színésznő mint munkásasszony* címmel közölték írását a Színházi Életben. Ezt is elnézték neki, soha nem származott belőle hátránya. Sőt, az első világháború alatti karitatív tevékenységéért vitézi földdel jutalmazták. De ez sem tette az ellenforradalmi rendszer feltétlen hívévé. Patai Edith Jászai nemzeti színházi tag-ságának ötven éves színészi jubileumán így írt a Múlt és Jövő című lapban: „Hol van ma ember, férfi vagy asszony, aki nem kérdezi a másiktól, honnan jössz, hova tartozol, mi a meggyőződésed? Hol van ma ember, aki csak a másik szemé-be néz, és csak annyit kérdez, igaz lélek szól-e szemedből, meggyőződésed-e az, amit hirdetsz? Keveset ismerek ilyet, kevesek között is első: Jászai Mari.”³⁴⁹

A hazai zsidóság azért is tisztelte, mert Kiss József Simon Judit és Jehova című versét országos hírűvé tette, s nemcsak az első világháború éveiben lépett fel az OMIKE rendezvényein, majd a Múlt és Jövő dobogóján. Halálakor a Múlt és Jövő külön búcsúztatta Patai József beszédevel: „Önök látták, amint azon az emlékezetes estén, amikor átnyújtottam Jászai Marinak a Keren Kajemeth jeru-zsálemi díszoklevelét, és a nemzet nagy tragikája, akinek ércszobrok fogják őrizni emlékét a hazában, magához ölelte és megcsókolta a szerény héber papír-okmányt, és sírt, sírt a boldogságtól, hogy az újjáépülő Szentföldön az ő nevét fogja viselni egy kis olajfaliget, amelyet szent ideálként rajongó ifjú chálucok ültetnek, és arcuk verejtékével öntöznek.”³⁵⁰

A szerény héber papírokmányt ma is őrzi az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kéziratára.

Jászai Mari ravatalánál, 1926. október 7-én a magyar kormány nevében Klebelsberg Kunó vallás- és közoktatásügyi miniszter mondott búcsúztatót: „Jászai Marinak egy szűkebb és egy tágabb hazája volt: a Nemzeti Színház és Magyarország. Mind a kettő szemei előtt dőlt romba; a régi Nemzeti Színház, melynek köveiből magának sírboltot épített és a régi Magyarország. És nem adatott meg neki, hogy meglássa sem az új Nemzeti Színházat, sem az új Magyarországot. De mégsem halt meg kétségbeesésben, ránk hagyta határtalan hitét a magyar jövőben. – És hite és emléke élni fog közöttünk időtlen-időkéig.”³⁵¹

A Jászai Mariról szóló írásokat lehetetlen feldolgozni, s ahogyan Bálint Lajos őszintén bevallotta, Jászairól lehetetlen írni. Bálint Lajos szerint senkinek sem sikerült hitelesen ábrázolni a színésznőt. A szokásos rajongás helyett így azután ő inkább távoltageással fogalmazott: „Mindent nagyon tett. Tett és nem csinált, mert semmi sem volt nála csinált. Középutat nem ismert. Nagyon gyűlölt valakit, vagy nagyon kegyébe fogadott. Nagyon lelkesedett valamiért,

³⁴⁸ Tóth Imre: Egy színigazgató emlékei. X. Jászai Mari. Képes Krónika, 1926. július 25. 19.

³⁴⁹ Patai Edith: Jászai Mari, az ember. Múlt és Jövő, 1922. 141.

³⁵⁰ Jászai Mari emléke a Múlt és Jövő kultúrestéjén. Múlt és Jövő, 1926. 374–375.

³⁵¹ Gróf Klebelsberg Kuno: *Beszédei, cikkei és törvényjavaslatai, 1916–1926*. Budapest, Athenaeum, 1927. 305.

vagy nagyon megvetette. Soha nem kételkedtem benne, hogy ez őszinte érzés volt nála, bármiről is volt szó. Indulatai, véleményei bármi sokszor változtak is egy-egy dologgal szemben. Ebben is korlátlan és másra nem tekintő volt, mint a színpadon a maga orkános indulataiban.”³⁵²

Kosztolányi Dezső 1925-ben a Pesti Hírlapban riportot írt Jászai Marinál tett látogatásáról. Nem fűződött vizitje nevezetes eseményhez. Híre-hamva sincs benne a hivatalos Magyarország elismerésének; a lánglelkű poéták önkifejező vágyának. Olyan egyszerű és természetes lett Kosztolányi írása, amilyenre Jászai egész életében vágyott: „- A pályájáról valamit. Már egy félszázada játszik. *Ő sértődötten:* Bocsánat, ötvenhét éve. Sajnos nem minden este. Mert mindenben játszani szeretnék. Játszani és élni. Előbb azonban játszani. Hogy kezdődött? Minden embernek van egy nagy villanyos ütése, mikor egyszerre megvilágosodik előtte, miért az élet, miért született a világra: az enyém az volt, mikor bátyám szerepet másolt ingyen színházjegyért, s nekem, a csitri kislánynak magyarázta, mi a színház. Átöltözni! Átváltozni! Másnak lenni, mint vagyunk! Más helyett sírni, kacagni, ordítani. E pillanattól vagyok színész. Első szerepem hét szóból állt a *Cigányban*, tizennégy éves koromban léptem föl a *Rákóczi Júliában*, a bírálatot Jámbor Pál írta rólam. Egyéb emlékek? Mindig ugyanaz. Átöltözni! Átváltozni! Másnak lenni!”³⁵³

„Terc, kassza, tuletroá, ultimó, uhu, Fedáksári”³⁵⁴ - Egy primadonna tündöklése és bukása

A 19. század végén, a 20. század első éveiben a hazai színházkultúrában döntő változásokra került sor. A sokat elemzett színházi struktúraváltás a színházi élet kereteinek teljes átalakulásához vezetett. A folyamat 1875-ben, a Népszínház megalapításával kezdődött. Az új színház létrejöttével látszólag pusztán annyi történt, hogy a Nemzeti Színház műsorából eltűnt a népszínmű, valójában azonban megalakult az első olyan színház, melynek fenntartását jelentősen támogatta a magántőke. Így a színház vezetőinek az lett a legfőbb törekvése, hogy műsoruk kielégítse a fővárosi társadalom legszélesebb rétegeinek szórakozási igényeit. A német anyanyelvű polgárság magyarosításának politikájához jól illeszkedett Rákosi Jenő író, újságíró színháza, hiszen a Gyapjú utcában szerény körülmények között működő német társulattal szemben igazi alternatívát kínált. A Népszínház szemet gyönyörködtető épületét a Monarchia híres színházépítő párosával, Ferdinand Fellnerrel és Heinrich Helmerrel tervezte, ezzel is hangsúlyozva, hogy európai színvonalú kulturális létesítmény alapításába fogott.

A pesti Népszínház a történelmi városrész fő útvonalán emelkedett, alig negyedórai járásra feküdt a Nemzeti Színháztól, és az egyesített és terjeszkedő főváros új arculatának kialakítását is elősegítette.

³⁵² Bálint Lajos: *Vastaps*. Budapest, Szépirodalmi, 1969. 15.

³⁵³ Kosztolányi Dezső: *Színházi esték*. II. i. m.: 420.

³⁵⁴ Idézet Szép Ernő *Patika* című darabjából I. felvonás, 1. jelenet.

Rákosi elsősorban műsorával és társulatával akarta a színházi estét társas alkalommá avatni. A népszínmű népszerűségét a kiegyezés után elsősorban nemzeti színházi művészek tartották ébren. Blaha Lujza és Tamássy József emblemikus alakká vált: esti színpadi szerepüket játszották nappal is a világvárossá cseperedő Budapest nappali színpadán – utcán, korzón, kávéházban, piacon. Ebben az időben vált a színháztörténeti irodalom első számú toposzává a vándorszínészek küzdelme a német társulatok visszaszorításért – Bayer József, Váli Béla monográfiái mellett különösen Déryné naplójának közreadásával.³⁵⁵ Ennek a hagyományos harcnak újabb szakaszát vezette be a törül metszett magyar színészek ünneplése és a Rákosi Jenő író, újságíró, a Pesti Hírlap főszerkesztőjének érdekköréhez tartozó új színházak alapítása (Magyar Színház, 1897; Király Színház, 1903). Különösen kiemelkedő állomása volt ennek a küzdelemnek 1896-ban a Vígszínház megszervezése, hiszen a Népszínházzal és a Nemzeti Színházzal egyaránt szemben álló intézmény azt az úrt akarta betölteni, melyet a német színjátszás hiánya okozott. Az új színház megálmodói készen mutatkoztak kezdetben a fél évadot idegen nyelvű előadásoknak szentelni, de az adminisztratív eszközökkel is siettetett gyors asszimiláció miatt hamarosan le kellett mondani erről a tervükről. Igazi szerepét a Vígszínház csak az 1900-as évek első évtizedében, a kortárs magyar polgári drámairodalom kiemelkedő alkotásainak bemutatásával töltötte be. A színházi fronton nem a konzervatív és a liberális erők néztek farkasszemet egymással, hanem a pénzügyi befektetők érdekei ütköztek – némi ideológiai felhang kíséretében. A helyzet megértéséhez úgy tetszik nem elegendők az évszázados művelődéstörténeti, politikatörténeti kutatások sem. Hát hogyan láthatta volna át azt az a tizenkilenc éves beregszászi úrilány, akinek semmiből való feltűnése, majd szinte ötven esztendőes pályafutása páratlan a magyar színháztörténetben?

Fedák Sári megjelenése több szempontból is korszakhatár a magyar színházművészetben. Ritkán tapasztalható elszántsággal kezdődött ez a rendhagyó színészi karrier. Összefüggött azzal, hogy a 19. század végén a vidéki városokban és a peremvidéken élők színházi érdeklődése megnőtt. Még olyan kis városokban is a színház búvőkörébe kerültek a polgárok, ahol mindössze két-három hétig tartottak előadásokat. A vidéki trüppök sokszor alkalmi játszóhelyekre kényszerültek, szegényes díszletek között, a pálya szélén tengődő művészekkel voltak kénytelenek előadásokat rendezni.

A színházi előadások legfontosabb részleteiről azonban már a színjáték megtekintése előtt szinte mindent tudtak az érdeklődők. Napvilágot láttak a leghíresebb operett-slágerkottái, az újságok pedig a családi krónikákat és levélváltásokat megszégyenítő részletességgel számoltak be a kulisszák mögött zajló eseményekről. A fővárosi színházak újdonságait a *Magyar könyvtár* illetve a *Fővárosi színházak műsora* című könyvsorozat közölte a 19. század végén, míg a budapesti előadások közreműködőiről sokszorosított levelezőlapok tömegei készültek. Ezeket a lapokat az egész országban árusították: pályaudvarokon, dohánytőzsdéken, később a Színházi Élet című képes hetilap boltjában vásárolhatták meg a rajongók, s aztán lelkesen küldték egymásnak cserébe Beregiért Ivánfit, Küry Kláráért Pálmay Ilkát. De szokássá vált az is, hogy a művészek postán küldtek autogramot.

³⁵⁵ *Déryné naplója*. I-II. Kiadja Törs Kálmán. Budapest, Kisfaludy Társaság, 1879–1880. és *Déryné naplója*. I-III. Kiadja Bayer József. Budapest, Singer és Wolfner, 1900.

A vidékiek hosszú pesti tartózkodásait a színház koronázta meg; el lehetett dicsekedni, ha valaki olyan szerencsés lehetett, hogy Varsányival – és nem mondjuk Tájkeri Bertával – látta Bródy Sándor művét, *A tanítónőt*. Egy ilyen kiruccanás alkalmával a család valamennyi tagja felszabadultabban viselkedhetett. A diákkorú leányoknak, fiúknak távol a kisvárostól nem kellett attól rettegniük, hogy milyen következménye lesz, ha tanáruk észreveszi őket a nézőtéren. Az iskolai házirend ugyanis szigorúan tiltotta számukra az esti előadások látogatását.

Természetesen ez a színházközpontú életmód még nem elegendő magyarázat arra, hogy miért vált oly vonzóvá a színészi pálya a fővárostól távoli provinciális kisvárosban, Beregszászon élő, értelmiségi családból származó fiatal leány számára. A színésznőség a hírnév mellett a családtól való elszakadással, az önállósulással is kecsegtetett. A színészek társadalmi rangja napról napra emelkedett, különösen Jászai Mari, Blaha Lujza, Pálmay Ilka, Kürty Klára honi és külföldi művészi megbecsülése révén. A színház társadalmi emelkedettséget jelenthetett még a vagyontalan, középosztálybeli leány számára is, aki nem akarta – anyja példáját követve – szerető hitvesként, példás családayaként és hírneves háziasszonyként leélni életét egy vidéki városkában. A színház nemcsak a párválasztást, a házasságkötést könnyítette meg a 19. század végén, de szinte az egyetlen olyan pálya volt a nők számára, mely intellektuális vágyait, alkotókedvüket is kielégíthette. A nők emancipációja a színházban kezdődött – s ez akkor is igaz, ha a művésznők szabószámláit gyakran fizették gazdag pártfogók. (Hozzá kell tenni, hogy ez inkább a pályakezdés időszakát jellemzi...).

A színésznőkkel szemben alig maradtak erkölcsi elvárások – természetesen a prostitúciót ebben a környezetben is mélységesen megvetették. Az is igaz, hogy a kiemelkedő tehetségűeknek inkább megbocsátottak, bár a komoly, drámai színésznőktől színpadi szerepeiket mintázó életformát követeltek.

Furcsa kettősség jellemezte a középosztály viszonyulását a művészekhez. A jó nevelésnek része volt a zene- és énekoktatás, a műkedvelő társulatokban való színjátszás ellen sem emeltek kifogást, bár az egyház nem tartotta egészen helyénvalónak, hogy fiatal nők férfiakkal töltsék estéiket. Társas összejöveteleken pedig nagy szenzációval mutatkoztak be műkedvelő úrilányok, akik közül egyiküket–másikat országos, sőt világhírű művésznőhöz hasonlították. Alig akadt azonban olyan család, mely feltétlenül támogatta volna gyermekét, ha az a művészi pályára készült.

Fedák Sári pályakezdésének is színes epizódja a család meggyőzése. A fiatal leány praktikai részletesen olvashatók Fedák *Útközben* címmel 1929-ben kiadott emlékiratában. Az elhivatottságot érző leány szülei ellenkezése ellen minden lehetséges eszközt felhasznált önállóságának kivívására, még attól sem riadt vissza, hogy egy tőle jóval idősebb úrral, egy „kedves alezredes bácsival” házasságra lépjen.

Ki tudja mennyi az igazság a kedves történetben, az azonban tény, hogy a szigorú atya és anya – talán a család egységének fenntartása miatt – beleegyezését, sőt támogatását adta Fedák Sári művészi neveléséhez. Ezzel a gesztussal a Fedák-család belépett a magyar színházi életbe. Alig van olyan színésznő, akinek karrierépítéséhez így hozzátartoztak volna a szülők. A közvélemény a sajtóból elsősorban a házastársakat, gyermekeket ismerte meg. Legtöbbet a

művészházaspárokról, a művészdinasztiákról írtak: gyermekekről, nagymamákról, nagypapákról. Ezt követték a különleges hivatású férjek és feleségek. Szerették az önerejükből érvényesülő „self made man”-eket is, a karrierépítés a korszakban a legnagyobb vágya volt mindenkinek, s a színészi, rendezői, drámaírói életpálya nemcsak halhatatlanságot, hanem jelentős vagyongyarapodást is ígért.

A harmonikus és egységes család alig-alig tartozott hozzá a színészekről kialakított képhez. Az úri, keresztény középosztály számára szent és sérthetetlen volt a család egysége; nyilván az úri primadonna tekintélyét emelte az, ahogyan családjával taktikáztak a karrierjét egyengetők. Fedák pozsonyi pályakezdésének 1899-ben édesanyja is részese volt. De nem a színházi mama ismert figuráját játszotta el, helyette a családi tűzhely melegét az idegen (német anyanyelvű!) városban is megőrző „mater familiarisként” vált részévé a Fedák-legendának.

Érdemes összevetnünk Fedák Sári (megírt, de nem biztos, hogy megélt) életregényét a korszakban keletkezett színésznői karrierregényekkel. Kóbor Tamás *A csillagok felé* című művében a hősnő első fellépését kudarcként élte meg – úgy érezte, hogy sikere nem áll arányban tudásával. Fedák Sári nem emlékezett ilyen szorongásra, bár az ő színpadra lépése sem volt minden izgalomtól mentes. Direktora, Relle Iván 1899. október 6-án, az 1848-as honvédtábornokok aradi kivégzésének emléknapján mutatta be a pozsonyi közönségnek. Az ifjúság *A bibliás asszony* című operett nyitánya alatt a Himnuszt énekelte. „De – így Fedák – ami rosszul kezdődik, az jól végződik. Tapssal fogadtak. Remek kosarat kaptam Kreybig Ruditól, egy csokrot a beregi fiúktól és egy – tubarózsakosarat Leszkay Sándortól, azzal a felírással: »Az álmok nem hazudnak.« Hányszor ábrándoztam én kétségbeesve otthon, lent a diófa alatt arról, hogy valaha szeretett, dédelgetett szubrett leszek. És igaz! Az álmok nem hazudnak. Az előadás vége felé már kijelentette a közönség, (Mit nem mond!), hogy felavattak kedvencüknek.”³⁵⁶

Kóbor Tamás regényében, természetesen, a cselekmény bonyolításához szükség volt újabb és újabb fordulatokra, s csakhamar színre lépnek a katonák. Érdekes, hogy Fedák életében sem történt ez másképpen. A hadsereg tisztikárának színházért (vagy csupán a színésznőkért?) való rajongása alapvető közönségformáló erővé vált a vidéki színházi életben. A katona és a színész/színésznő személyes sorsa közös volt abban, hogy egyikük sem tudhatta, a következő hónapban, évben hová szólítja hivatása. Ennek a lelki tehertételnek legyőzését szolgálta a bohém életforma: a „ma kell megélni mindent” gondolata. Jellemző, hogy Fedák Sári életében oly sokáig fontos szerepet játszó gróf Cziráky László emlékét teljesen elhalványította gróf Degenfeld Imrével való kapcsolata. Pedig a Cziráky-szerelem nélkül Pozsonyban aligha arathatott volna olyan diadalt.

Kóbor Tamás említett regényének egyik fejezete nem messze Pozsonytól, Szombathelyen játszódik. Riza, a főhősnő hosszas unszolásra elfogadta a tisztek vacsorameghívását: „lassanként gyűltek a tisztek, folyt előbb a sör, aztán a bor, és sohasem volt kellő alkalom a távozásra. A vacsorának nem akart vége szakadni. Már fél kilenc óra volt, mikor betopogott a morva, helyéről elkergetett egy fiatal tisztet, és a mama mellé telepedett, akivel tréfásan pityizálni kezdett.

³⁵⁶ Fedák Sári: *Útközben*. I. i. m.: 173.

Aztán csak azt veszi észre Riza, hogy a pincér pezsgős poharakat rak az asztalra és töltögeti. Honnan, honnan nem, a cigány is ott termett mellette, és húzta a Rákóczit. Majd odaállt a primás és a fülébe húzza: Csak egy kislány van a világon! [...] Mikor már ágyban volt, eszmélt csak arra, hogy ha ő egy leányt látott volna cigánymuzsikával, katonatisztek társaságában mulatni, aztán karonfogva, velük énekelve hazamenni, ugyan mit gondolt volna.”³⁵⁷

Fedák is megdöbbsent, amikor legelőször katonatisztek hívták vacsorára, de aztán amikor a szerelem beköszöntött, hódolója arra kérte, hogy sohase nézze őt grófnak, mire Fedák: „Én is kértem, hogy sohase nézzem engem »színésznőnek«, az fájna nekem a legjobban.”³⁵⁸

A magyar színháztörténet adós annak elemzésével, hogy milyen anyagi háttér kellett ahhoz, hogy valakiből színész nő lehessen. Megelégszik inkább azzal a közhellyel, hogy a színész nőket szabószámláit gazdag pártfogóik (értsd: szeretőik) fizették. A művésznőket pártfogoló gazdag barát így válik a színház-művészet egyik legfontosabb talpkövévé Magyarországon. Néhány forrás azonban azt is bemutatja, hogy a középosztálybeli családokból érkezett művésznők indulásában milyen fontos szerepet játszott a családi vagyon, a családfő erkölcsi feddhetetlensége és főként hitelképessége, melynek birtokában részletre vásárolhatta a színpadi kosztümökhöz a ruhaanyagot. Fedák már könyve legelején leszögezte – s valószínű, hogy ezt többé-kevésbé sikerült is elérnie –, hogy ő bizony senkitől sem fogadott el semmit, s hogy ezt megtehetette, szülei áldozatvállalásának köszönheti. Érdekes hosszabban idézni ezt a részt emlékiratából: „A legragyogóbb toalettjeim voltak. Minden egyes darab ruhámat Pesten varrta Boda Klotild. [...] Az csodálatos, hogy milyen ízlése volt Boda Klotildnak, és micsoda álomszerű, szép ruhákat küldött minden darabomhoz. Horribilis számláim voltak nála. Hát megint ez az az eset, amelyre azt mondom, hogy valakinek mázlija van; az a mázli, mikor van, aki az óriási ruhaszámlákat kifizeti. Mikor van és él Beregszászon egy rendkívüli lény, aki inkább az utolsó darab lovát, szerszámját eladta volna, hogy kifizethesse az őrjöngő leánya őrjöngő ruhaszámláit. [...] Az az első pár gondtalan esztendő nyitott ki előttem minden kaput, tanított arra, hogy senkire sem kell rászorulnom, senki előtt a fejemet meghajtanom. [...] Akkor tanultam meg, hogy mindent magam! Mindig magam. [...] Akkor tanultam meg, hogy nem lehet ékszereket kapni, mert a kapott ékszerekért valamit adni kell. És semmit sem lehet kapni, hacsak ellenszolgáltatást nem teszünk érte. Akkor tanultam meg még jobban imádni az apámat, amikor megtudtam, hogy mennyi nehéz kínlódás árán tudta ő nekem mindazt összeszedni, amire a pályám kezdetén szükségem volt.”³⁵⁹

Fedák Sári útját később „színházi nagymama”, „színházi testvér”, „színházi nagybácsi”, „színházi sógornő” – szóval az a társaság egyengette, mely Beöthy–Rákosi- vagy egyszerűen csak „szent család” néven vonult be a magyar művelődéstörténetbe.

Rákosi Jenő és Rákosi Viktor (írói nevén: Sipulusz) a fővárosi irodalmi életben vívtak ki maguknak rangot, míg a lányok elsősorban házasságuk révén növelték a család hatalmát és befolyását. Rákosi Szidit sem csak színészi

³⁵⁷ Kóbor Tamás: *A csillagok felé*. II. Budapest, Légrády, [1913.] (Az Érdekes Újság könyvtára, 6-7.) 105–106.

³⁵⁸ Fedák Sári: *Útközben*. I. i. m.: 191.

³⁵⁹ Fedák Sári: *Útközben*. I. i. m.: 174–175.

képességei miatt tisztelték: Beöthy Zsolt irodalomtörténész, kritikus felesége volt, majd színiiskolája révén vált a művészvilág megbecsült tagjává. Rákosi Máriát Evva Lajos színigazgató, Rákosi Idát Csepregy Ferenc drámaíró vette nőül.

Rákosi Szidi és Beöthy Zsolt házassága csak rövid ideig, 1872-től 1877-ig tartott, ám a házasságban született egyik gyermek, Beöthy László annál nagyobb dicsőségére vált Rákosiéknak. Beöthy különös egyéniségét jó néhányan igyekeztek megörökíteni, de nem tudta senki megfejteti a titkát ennek a fiatalembernek, aki képes volt hajnalig tartó kártyacsaták mellett egyszerre két színházat irányítani, majd az Unió Színházüzemi és Színházépítő Részvénytársaság megalapításával a színházi tröszt vezérigazgatójaként írókkal, színészekkel tárgyalni, darabokat olvasni. A tollforgatóknak Beöthy László látványos bukása és 1931-ben bekövetkezett, hirtelen halála szolgáltatta a hálásabb témát, nevezetes újításairól pedig rendre elfeledkeztek.

A 20. század első éveiben minden igazgató azon fáradozott, hogy lehetőleg olyan erőkből álló együttest szerződtessen, mely a legváltozatosabb színjátéktípusokat is be tudja mutatni, s akkor Beöthy ezzel a halhatatlan mondattal rukkolt elő: „A programom? Fedák Sári”. Az ő egyéniségére alapítok színházat, melyben játszani fogunk mindent, ami jó, és mindent jól fogunk játszani.”³⁶⁰

A kortársak emlékezései megkönnyítik, hogy Fedák Sári alakját felidézzük – szigorú színikritikusok segítségével pedig azt is eldönthetjük, hogyan lehetett egy színház programját erre a színésznőre építeni.

Fedák Sári pozsonyi tapogatózását követően berobbant a magyar színházi életbe. Nem sikerülhetett volna ez támogatói, elsősorban a Beöthy–Rákosi család nélkül, de a Népszínház bevételét a színésznő elsősorban merészségének köszönhetette. Képzeljük csak el a képtelennek tűnő helyzetet: a gyakorlatlan, gyenge hangú, vidékről jött leány a Népszínház ünnepelt díváját, Küry Klárát akarja trónjáról letaszítani. Mégpedig úgy, hogy az ellenfél leghíresebb szerepeit választja bemutatkozásul. Küry a korszak szépségideálját testesítette meg: kerek arca, szép, kifejező szeme, gömbölyű vonalai elbűvölték a férfiakat. S tegyük hozzá, a francia operettek primadonnaszerepeit mintaszerűen formálta meg: iskolázott hanggal, diszkrét, visszafogott játékkal, csodás ruhakölteményekben hódította meg a publikumot. Rajongott érte mindenki. Fedák Sári is. Ha Fedákot néhány évvel korábban azzal biztatják, hogy akár Küry Klára partnere is lehet, szóhoz sem jutott volna a meghatottságtól. De a sikert megízelve az első helyre vágyott – ehhez pedig éppen Küryt kellett maga mögé utasítania.

Bános Tibor Fedákról szóló könyvében szemléletesen mutatta be, hogyan fogytak el a primadonnák (Blaha Lujza, Pálmay Ilka) Pestről, s szerencsésnek tarja a pillanatot, hogy Fedáknak pusztán Küry Klarával kell szembeszegetnie.³⁶¹ Ám ebben a különös helyzetben törvényszerű volt, hogy a közönség új primadonnára vágyjon.

Természetesen Fedák szokatlan pályakezdésének mélyebb okai is vannak. A Rákosi-családnak – különösen az utókor által – mitikussá növelt befolyása aligha lett volna elegendő az ifjú színésznő elindításához, ha ezt nem támogatja

³⁶⁰ Kellér Andor: *Bal négyes páholy*. Budapest, Magvető, 1964. 131.

³⁶¹ Bános Tibor: *Aki szelet vet... Fejezetek Fedák Sári életéből*. Budapest, Magvető, 1986. 64–67.

semmi egyéb. Fedák naplóját idézi fel emlékirataiban, amikor a Küryvel vívott primadonnaháborút emlegeti:

„1900. október 10. *San-Toy*. Ó, te várva-várt, félelmetes *San-Toy* este! Hát elérkeztél. Nem értelek Küry Klára. Hogyan tűrhetted, hogy eljátsszam a Dudley szobalányt és elibed táncoljak? Én a te helyedben Dudley szobalányt játszottam volna! De te nem azt választottad. [...]

Okt. 27. Küry Klára lemondta a *San-Toyt*, hát a *Baba* ment velem. Leírhatatlan sikerem volt. Annyit már most látok világosan, hogy előadást nem szabad lemondani. [...]

1900. november 20. Küry lemondta a *San-Toyt*, és a *Baba* ment velem helyette. Nagyon nagy sikerem volt. Nagy butaság lemondani egy előadást, hogy azalatt egy másik színésznő beleüljön a fotőjünkbe.”³⁶²

A *San-Toy* bemutatása korszakhatár a magyar operett-játszás történetében. Ady Endre azonnal észrevette ezt a váltást, s gondolatainak így adott hangot a Nagyváradi Napló hasábjain: „Ama modern operettek egyikét láttuk, amelyeket a *táncok* kedvéért komponáltak, minden egyéb csak lényegtelen toldalék az eme stílus daraboknál. A szöveg ostobán összetákolt, a zene tetszetős, de érdektelen, a felhangzott melódiákat nehezen sajátítjuk el, de könnyen elfelejtjük – amolyan *énekes balettek* ezek, rövid életű semmiségek –, de hát divatban vannak, ez kell ma a magyarnak!”³⁶³

Nagy Ildikó a kíméletlen konkurencia-harccal magyarázza az angol operett előretörését a Népszínházban Porzsolt Kálmán igazgatása alatt. Az új színjátéktípus „tartalmát, zenei világát tekintve is egészen más volt, mint francia és osztrák műfaji elődjei. Szatirikus, sokszor a groteszk felé hajló szöveg és a mindezt kifejező zene és sok-sok, szinte akrobatikus mozgástechnikát követelő tánc jellemezte. Arthur Sullivan *A mikádó* című operettjét 1886. december 10-én mutatta be a Népszínház, 1897-ben kezdték el játszani Sydney Jones *Gésák*, majd 1900 októberében *San Toy* című darabját.”³⁶⁴

Mindhárom idézet sejteti, hogy a századforduló közönségének milyen fontos volt a tánc. Fedák elébe táncolt Kürynek a *San Toy*-ban. Ez a metafora konkrét jelentését tekintve is igaz. Fedák tudatosan készült arra, hogy fizikai adottságaival, táncával hódítsa meg a publikumot. A közönség és a színésznő találkozásának nagy pillanatában szétfoszlanak a kommunikációban megírt híradások a művésznő családjáról, ambícióiról, szépségéről, új ruhatáráról, isten áldotta tehetségéről, s kizárólag a hirtelen jövő, váratlan benyomások érvényesülnek. A legfontosabbak voltak ezek közül az érzéki hatások. Nem a túlfűtött, a szemérmertlenség határát súroló erotikára vágyott a publikum, inkább az egészséges testiséget tartotta becsben, mely az individuum szabadságát hirdette mindennél erőteljesebben.

Fedák Sári tánc tanulmányainak metodikájáról keveset tudunk, s tánc-tudását is nehéz megítélni ma már. Ismét Fedák könyvét kell vallatóra fognunk. Gyakran látogatott Magyarországra ebben az időben Mary Halton angol színésznő. Vendégjátékait mindig óriási érdeklődés kísérte. Fedák pályáján is meghatározó volt „találkozása” a neves angol primadonnával, aki a *Gésák* előadásán vendégszerepelt. Fedák így emlékezett erre az estére: „Be jó volna

³⁶² Fedák Sári: *Útközben*. I. i. m.: 207–208.

³⁶³ Ady Endre cikke a Nagyváradi Naplóban jelent meg, 1901. november 16-án.

³⁶⁴ *Magyar színháztörténet, 1873–1920*. i. m.: 134.

most, ha csak egy percre is, írónak lenni, hogy el tudjam mondani, hogy milyen volt akkor Miss Mary Halton. Ha azt csak úgy le lehetne írni, amilyen akkor Halton volt! Nem is lehet megpróbálni. Minden kevés. [...] Azt a tüneményes bájt, hangot, énektudást, finomságot, ízlést, táncban azt a megvesztegető gráciát, mindezt azóta sem láttam soha. Őrjöngtek érte Pesten. De azért lehetett is őrjöngeni, az ebadta he! Én szédelegtem arra emlékszem. Azt mondja nekem Rákosi Szidi: – Na látja, így kell ezt csinálni. Ettől a nőtől lehet tanulni. [...] És ne mondjon nekem maga olyan ostobaságokat, hogy a tánc az nem művészet. [...] Alig vártam a reggelt. Azonnal hozzákezdtem a táncoláshoz. Kezdtém kiforgatni a derekamat, kerékbe törni a nyakamat, lábam, karjaim, egyebet nem lehetett tőlem látni, mint kifecamított táncfigurákat.”³⁶⁵

Nemcsak a táncot leste el Fedák Halton kisasszonytól, hanem azt is, hogyan kell a színpadon a női szemet kifesteni. Mintha egyenest csak azért hívta volna meg Beöthy az angol színésznőt, hogy a modern operett-játszás titkait elleshessék tőle. Meglepő, hogy a századforduló nagy magyar primadonnái közül senki sem volt e titkok birtokában. Fedák lesz az első, akit érdemes utánozni, sőt még évtizedekkel később is ő figyelmezteti Honthy Hannát az arcfestés titkaira. Az érdekes színházi pillanatot 1961-ben, amikor Fedáknak a nevét is alig lehetett kiejteni, Kellér Andor rögzítette: „Egyszer együtt játszott Fedák Sárival, aki akkoriban pályája csúcspontján volt. Honthy minden este, amikor bement a színházba, illetlenül beköszönt idősebb kolléganőjéhez. »Te – nézett rá Fedák –, a halántékom felé nem folytatod a pirosítót az arcomon?...« – majd hirtelen elnémult, megbánva az útbaigazítást, de a művésznő azóta is folytatja a pirosítást a halánték felé.”³⁶⁶

Fedák nemcsak a színpadon teremtett divatot. Nemcsak a színpadon bújt olyan jelmezekbe, melyeket még soha sem látott a magyar publikum, képes volt a nappali fényben is tündökölni. Extravagáns viselkedésével és ruházatával nem megbotrántoztatni akarta a századelő lányait és asszonyait. Természetesen közönséget, csodálókat akart magának minden pillanatban. Tudta, hogy a feledés ellen csak egyféleképpen lehet harcolni, ha mindenütt jelen van. Mégsem olcsó reklámot csinált magának és azoknak a produkcióknak, melyekben szerepelt. Nehezebbre vállalkozott: életének minden pillanatában úgy élt, ahogyan színpadi alakjai. Az egyik legnehezebb drámaírói feladat, hogyan lehet néhány órában összesűríteni azokat az eseményeket, melyeket az emberek a valóságban hosszú hónapok, évek, évtizedek alatt élnek meg. S ennél már csak a színész feladata nehezebb, akinek mindezt hitelesen ábrázolnia is kell. Fedák megpróbált a valóságban is úgy élni, ahogyan a színjátékok szereplői. Ez nemcsak külsőségekben nyilvánult meg, noha a kortársak inkább csak a formáságokat voltak képesek megragadni. A memoárírók munkái közül kiemelkedik Dénes Zsófia írása, aki gyerekkorának feledhetetlen élményére még idős korában is emlékezett: „Leszállt a homokfutóról a Bécsi utcában, és bejött a tavaszra új selymeket kínáló divatboltba, ahol a »hölgyek« sűrű sorában anyám is vásárolt. Bejött – és érezni lehetett, ahogy elállt a pesti nők lélegzete. A magasba emelt selymek hirtelen leereszkedtek a pultra, vagy a kézzel együtt megálltak a levegőben. Az arcok mind ő feléje fordultak, hangot sem lehetett hallani. Az

³⁶⁵ Fedák Sári: *Útközben*. I. i. m.: 155–156.

³⁶⁶ Kellér Andor: Ó, az operett... In: *Uő: Déli posta. Arcképek, karcolatok*. Budapest, Gondolat, 1964. 59.

üzlettulajdonos, kinek az első emeleten szabószalonja volt, és az egész ház az övé – évenként négyszer megjárta Párizst, mert modelljeit és anyagait onnét szerezte be –, valahonnét a háttérből a primadonna elé sietett (ó, szokatlan kitüntetés!), meghajtotta magát, és kezét csókolt neki. Fedák hagyta, bár akkoriban még sok tartózkodás merevítette tartását. Ő volt a »vidéki kúriából« származó »dzsentrilány«, akihez vőlegénynek, férjnek csak gróf illik. Nem származott ugyan kúriából, mert apja csak vármegyei tisztiorvos volt Beregszászon [...]. Hanem fellépése akkortájt kúria-otthont sejtetett, és ehhez mértén hangfogós volt nappal, a világ színe előtt. Valamennyire gögös és tartásában előkelő.”³⁶⁷

Fedák Sári viharos pályakezdését Dénes Zsófia azzal igyekezett megmagyarázni, hogy Fedák legendát teremtett maga körül, mégpedig a nagyon titokzatos magánélettel, az érte epedő grófi szeretővel: Degenfeld Imrével.

A pályakezdés azonban nemcsak a színházi publikumot, a Nemzeti Kaszinó tagjait és a bennfenteseket kápráztatta el, reményt adott a vidéki magyar művészeknek, költőknek, újságíróknak is. Ady Endre a Nagyváradi Naplóban – mintha csak saját későbbi indulását szuggerálta volna – így írt Fedák felbuklásáról: „A Bereg megyei bakfis egyszerre csak fölszalad a színpadra. Mint a gyötrelmes, erős, szűz vihar, végigsöpört ott mindent. Trónjaikról lerángatott autokrata színpadi királynőket, félelmetes bálványokat, szent és sérthetetlen formákat, tradíciókat és konvenciókat. A kis bálványdöntögető úgy tett a züllött budapesti színházi világgal, mint Napóleon az egyesült seregekkel. Fedák Sári is fölforgatta s megcsúfolta a színpadi hadakozásnak minden becses, régi elvét.”³⁶⁸

Ady azonban nemcsak a jelenségnek tapsolt: észrevette, hogy Fedák egyénisége érdekes és értékes; különösen azoknak, akik teljes pompájában képesek látni és érteni.

Egy évvel később igénybe is vette ennek a pompás egyéniségű Bereg megyei bakfisnak a segítségét. Fedák volt ugyanis az, aki Rákosi Jenővel összebékítette a költőt – ahogyan Biró Lajosnak írta: „Zsazsa megcsinálta Rákosival a békét” –, így Ady a Budapesti Hírlap munkatársa lett. Részben ez az állás tette lehetővé a költő párizsi útját.³⁶⁹

Fedák neve ezt követően inkább csak metaforaként bukkan elő az Ady-levelezésben. Ady 1908-ban a konzervatív Új Idők című hetilapban közölte *A duk-duk affér* című cikkét. A Nyugat szerkesztői és munkatársai, A Holnap antológia tagjai árulásnak tekintették az írást, s hetekig tartó heves hírlapi, folyóiratbeli, levélbeli csata dúlt miatta. Schöpflin Aladár is elítélte a könnyelmű Adyt, de hozzátette, hogy a botránnyal legalább véget ért „az a gyerekes tömjénezés, amellyel egyik-másik fiatal bámulója erőnek erejével primadonnát akart magából csinálni. [...] Így Fedák Sárit kell körülkaffogni, nem egy igazi költőt”.³⁷⁰

³⁶⁷ Dénes Zsófia: *Úgy ahogy volt és...* Budapest, Gondolat, 1981. 60–61.

³⁶⁸ Ady Endre: Az első vendégjáték (Nagyváradi Napló, 1902. május 3.) In: *Uő: Színház. Válogatta, sajtó alá rendezte, utószó és jegyzetek Vargha József.* Budapest, Szépirodalmi, 1980. 62.

³⁶⁹ *Ady Endre levelei, 1895–1908.* I. Szerkesztette, a szöveget gondozta, a bevezetőt és a jegyzeteket írta Belia György. Budapest, Szépirodalmi, 1983. 124.

³⁷⁰ *Ady Endre levelei, 1895–1908.* I. i. m.: 465.

1910 augusztusában már Ady is így írt Hatvany Lajoshoz: „nagyon letárgyalt Fedák Sárinak képzelem olykor magamat.”³⁷¹

Ez a mondat jól jelzi, hogy a színésznők szerencséje forgandó, s Fedák Sárít tisztelői is eltemették jó néhányszor. Hatvany Lajos 1935-ben – Fedák életének egyik mélypontján – Lengyel Menyhérthez írt levelében például így emlékezett meg róla: „Christa [Christa Winsloe, Hatvany volt felesége, G. T.] azt írja Hollywoodból, hogy Fedák vizsgálati fogságban van, s hogy Margit és Herczeg Géza szerint hat év vár rá. Vigaszul csak annyit ír, hogy a kaliforniai börtön egy neme a szanatóriumnak. [...] De hát mégis rettenetes dolog. És micsoda káröröm itt a bukás fölött!? Ó régi Küry–Fedák csaták, amikor Zsazsánk az úri kaszinó favoritja volt... Pályák és pálmák. Nagyon sajnálom szegényt.”³⁷²

Talán nem véletlen, hogy Hatvany Lajos éppen Lengyel Menyhérthez intézi ezeket a sorokat. Ahhoz az íróhoz, aki Molnár Ferenc árnyékából az 1920-as években Fedák Sári segítségével tudott valamennyire kiemelkedni. Nemcsak Budapesten, de Bécsben és Berlinben is sikert hozott számára az *Antónia* című darab, s a címszerepet mindenütt Fedák alakította. Ráadásul Hatvany – nyilván a politikai változások hatására – elfelejtette azt is, hogy Fedák milyen szorosan kötődött a liberális értelmiséghez. A Magyarországon kegyvesztett lett Hatvany bárót például Párizsba „csábította” 1923. április 28-án kelt levelében, egy évvel később, amerikai útjáról pedig képeslapot küldött a mecénásnak.³⁷³

Nem tekinthetjük hitelesnek az író, Kellér Andor szavait, aki Beöthy bőrébe bújva interpretálja a Király Színház indulásának körülményeit. Gondolatsora mégis lényeges, mert jól jellemzi azt az átalakulást, mely az operetszínpad mellett az emberek mindennapi életében is lejátszódott: „A programom? Fedák Sári. Az ő egyéniségére alapítok színházat, amelyben játszani fogunk mindent, ami jó, és mindent jól fogunk játszani. A mi korunk műfaja az illúzióval jólakató operett. A közönség csillogásban, sejtető erotikában, gondtalanságban, önfeledtségben, gazdagságban mindazt megkapja az operettől, ami hiányzik az életéből. De ennek a felszínes, hamis ábrándokkal elszenderítő műfajnak éppen úgy vannak problémái, fejlődési törvényei, mint a drámának vagy a vígjátéknak. Például igazodnia kell a korhoz, az ízléshez. Az átalakulás pillanatait éljük, vigyázni kell, figyelni! A publikum már kezdi unni a Küry Klára féle csücsörítő babáskodást, Fedák Sári szilaj merészségére van szükség, groteszkségére, gombra járó átváltozó kosztümjeire, sugárzó, friss levegőjére, kacér szemérmatlenségére.”³⁷⁴

A Király Színház indulása ugyanis nem volt felhőtlen. A közönség nem tódult az előadásokra, az anyagi nehézségek súlyosbodtak. Mindez arra kényszerítette Beöthyt, hogy az addig teljesen ismeretlen Kacsoh Pongrác zenés darabjának bemutatására vállalkozzon. Kacsoht Bakonyi Károly, a *Bob herceg* librettójának szerzője kérte fel, hogy zenésítse meg Petőfi *János vitéz* című

³⁷¹ Ady Endre levelei, 1895–1908. II. i. m.:97.

³⁷² Hatvany Lajos levele Lengyel Menyhérthez. [Budapest, 1935. március 24.] In: *Hatvany Lajos levelei*. Válogatta és szerkesztette Hatvany Lajosné és Rozsics István. Budapest, Szépirodalmi, 1985. 358.

³⁷³ Fedák Sári képeslapja Hatvany Lajoshoz. New York, 1924. november 8. Magyar Tudományos Akadémia Kézirattár, Ms 380/15

³⁷⁴ Kellér Andor: *Bal négyes páholy*. i. m.: 131.

elbeszélő költeményét. A versek írására Heltai Jenő vállalkozott. Beöthy feltűnő szereposztásban vitte színre a darabot. Kukorica Jancsi szerepét Fedák Sári kapta. Nem egyszerűen nadrágszerep volt ez, hiszen olyat játszott már eleget; itt gatyában, szűrben, árvalányhajás kalapban kellett a színpadra lépnie. Iluska Beöthy új felfedezettje, Medgyaszay Vilma lett, míg a mostoha szerepét Csatai Janka, a francia királykisasszonyt Szamosi Elza, Bagót Papp Mihály, a francia királyt Németh József alakította. A darabot 1904. november 18-án mutatta be a színház, és minden elképzelést felülmúló, óriási sikert aratott. A közönség és a kritika egyaránt nagyra értékelte a legnagyobb nemzeti költőnek tartott Petőfi Sándor művéből készített színpadi adaptációt, a zenét és a verseket egyaránt. Azt sem rótták fel, hogy a darab egészen másként végződik, mint az eredeti Petőfi-mű: a tündérr királlyá koronázott *János vitéz*ben a felhangzó hazai furulyaszó hatására ellenállhatatlan honvágy ébred, és visszaszerzett kedvesével hazatér szülőfalujába. Az ötlet Beöthy Lászlótól származott, s beleillett a milleniumi Magyarország „extra Hungariam non est vita” hangulatába.³⁷⁵

A darab sikerében jelentős szerepe volt a korszak politikai-szellemi légkörének, a közhangulatnak. A kiegyezést követő közel negyven év során a polgárosodással, a gazdasági élet fellendülésével a magyarság nemzeti öntudata is megerősödött. Megnőtt az igény a nemzeti jelleget hangsúlyozó művek iránt. A színházban a népszínmű hosszú ideig megfelelt ezeknek a követelményeknek. A századfordulóra azonban sablonossá vált, és népszerűségében az operett mögé szorult. Az operett azonban nem volt alkalmas a hazafiúi érzés ápolására. Kacsoh-Bakonyi-Heltai *János vitéze* viszont – úgy tűnt – megfelelt az elvárásoknak, hiszen a nemzet koszorús költőjének „legmagyarabb és legbájosabb” népmeséjét adaptálta.³⁷⁶

A *János vitéz* fogadtatásában a napi politikai események is döntő szerepet játszottak. A közös hadsereg kérdése a kiegyezés óta az egyik legérzékenyebb pontja volt az osztrák–magyar közjogi viszonyoknak, állandó viták, sérelmek és elégedetlenségek forrása. A századfordulón egyre határozottabbá váltak azok a magyar követelések, amelyek a német nyelvű és osztrák szellemű hadseregben egyre inkább a nemzeti szimbólumok (zászlók, jelvények) és a magyar vezényleti nyelv használatát igényelték. Ezeket a követeléseket a legszélesebb közvélemény támogatta. Érthető tehát, hogy az első felvonás elején megjelenő huszároknak és a nemzeti zászló felpántlikázásának óriási sikere volt, nem is beszélve a huszáregyenruhában feszítő Fedák Sáriról. A darabnak azonban nem csupán a katonai kérdésre való utalás adott politikai aktualitást, hanem a bemutató napján, majd az azt követően zajló parlamenti események is.

1903 januárjában újra napirendre került a parlamentben a hadsereg fejlesztése. Ekkor báró Fejérváry Géza, honvédelmi miniszter létszámemelési javaslattal állt elő, amelynek vitája obstrukcióba fulladt, s rövidesen Széll Kálmán miniszterelnök bukásához vezetett. A következő, Khuen-Héderváry-kormány is hasonló okokból kényszerült néhány hónap után távozásra. Ezek után a király Tisza Istvánt bízta meg kabinetalakítással. Tisza elhatározta, hogy megvalósítja régi tervét, s felszámolja a magyar parlament működését veszélyeztető obstrukciót. 1904. november 18-án, puccsszerűen jól megszervezett színjáték keretében megakadályozta az ellenzék időhúzását. Perczel Dezső házelnök szivarzsebéből

³⁷⁵ *Magyar színháztörténet, 1873–1920. i. m.: 611–612.*

³⁷⁶ *Magyar színháztörténet, 1873–1920. i. m.: 613.*

kirántott zsebkendőjének jeladására ugyanis hívei megszavazták a házszabályokat megszigorító, az obstrukciót tiltó törvényjavaslatot. Az ellenzék hiába tiltakozott, végül az ülés verekedésbe fulladt. A *János vitéz* premierje éppen 1904. november 18-án este volt. A darab egyre fokozódó sikerével párhuzamosan robbant ki az 1905–1906. évi kormányzati válság. 1905 februárjában a szabadelvűekkel szemben szerveződött ellenzéki blokk, a nemzeti koalíció megnyerte a választásokat. Ennek ellenére, az eredményeket figyelmen kívül hagyva az uralkodó régi bizalmi emberét, báró Fejérváry Gézárt nevezte ki miniszterelnökké. Az úgynevezett darabont-kormányral szemben országszerte nemzeti ellenállás bontakozott ki, amely koalíciós kabinet létrejöttéhez vezetett.

Közben a *János vitéz* sikere csak fokozódott. A Király Színházban százhatvanötzör játszották megszakítás nélkül a darabot táblás ház előtt, amire a magyar színházi életben még nem volt példa. Öt hónap alatt kétszázezren látták az előadásokat, mialatt a zenés játék szövegéből egymillió, kottájából pedig félmillió példány fogyott el, és néhány hónapon belül huszonkilenc vidéki színház vette meg a előadási jogát.

A *János vitéz* sikere az alkotókat is meglepte. Fedák emlékiratában így emlékezett az estére: „A premier a legnagyobb izgalmak közepette folyt le. Beöthy soha nem látott módon nervózus volt. Mindig csak azt hajtogatta: – Csak a gatyán legyünk túl, a többi aztán rendben van. Az egész izgalmas premierhangulatot csak fokozta a nagy politikai esemény, mely azon a napon játszódott le, 1904. november 18-án. Azon a napon volt a híres Perczel-féle zsebkendőszavazás, melyet felvonásközben Zichy Jenő gróf kipirult arccal mesélt.”³⁷⁷

A színésznő még hitelesebben tudósít a bemutató éjjelén szüleihez írott levelében, mely a hihetetlen sikerről szóló eufórikus hangú beszámolón túl Fedák politikai állásfoglalását is reprezentálja: „Ma volt a legnagyobb sikerem, mióta színpadon vagyok. Oly őszinte és oly nagy, amelyet elképzelni is alig lehet. Azt nem lehet leírni, hogy mit művelt a közönség. Az igaz, hogy még én sem voltam soha ilyen jó, de ilyen operett sem volt még a világon. – Mikor gatyába bejöttem, hát majd leszédültek, úgy röhögtek; percekig tapsoltak. Nagyon örülök, hogy a szerzőimet egy ilyen magyar darab megírására inspiráltam.”³⁷⁸

Azt a kurucos magatartást, mely ebben az időben a hazai művészetet jelentős képviselőit jellemezte, a későbbi történetírás egyes esetekben sovínisztának bélyegezte. Értetlenül állnak például Fedák Sári Bartha Miklós képviselőhöz intézett levele előtt, melyben a primadonna-jelölt 1903-ban a politikusnak a Magyarország című napilapban megjelent cikkéhez gratulált.³⁷⁹ Ez természetesen még nem volt igazi politizálás. Az a Habsburg-ellenes légkör, melyben Fedák beregszászi otthonában felnőtt, magával hozta azt a lelkesedést, mellyel a színésznő a nemzeti mozgalmakhoz egész életében viszonyult. A korszak valamennyi jelentős művésznője hasonlóan gondolkodott – sőt nyilatkozataik, tetteik, cselekedeteik is hasonlítottak Fedák Sáriéhoz. Fedák azonban aktívan részt vett az 1920-as évektől kezdve egyre inkább jobbra sodródó közéletben, s

³⁷⁷ Fedák Sári: *Útközben*. II. i. m.: 84.

³⁷⁸ Fedák Sári levele szüleihez. Budapest, 1904. november 18. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattár, 65.233

³⁷⁹ Fedák Sári levele Bartha Miklóshoz. Beregszász, 1903. szeptember 4. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Levelestár

a második világháború éveiben sem volt képes kilépni ebből a szerepből. 1944-ben elmenekült a front elől, s Bécsben a Donauser propagandarádió magyar adásának bemondójaként végezte színészi pályafutását. A Népbíróság háborús bűnösneként börtönbüntetésre és vagyonekbevitelre ítélte. Ez azután életrajzíróit korábbi nyilatkozatainak értékelésében is befolyásolta. Fedák Sári a történelem színpadán játszott szerepeiért többször is vallatóra fogták, de 1945-ben emberi és művészi értékeit is megkérdőjelezték. A vádbeszéd után, a büntetés kiszabásánál a bíróság enyhítő körülményként mérlegelte, hogy a vádlott „mint kiöregedett művésznő nem tudván belenyugodni abba, hogy tovább nem szerepelhet bármilyen politikai küzdelmek és körülmények között is színpadra és szereplési lehetőségre volt szüksége, mely indító oknak nagy szerepe volt abban, hogy ő a nyilasokhoz csatlakozott.”³⁸⁰ Az azóta már megsemmisített ítélet meghatározta Fedák további sorsát.³⁸¹ A felette ítélezők nem elégedtek meg a büntetés letöltésével, vidékre száműzték (kiteleptették), s a színpadra való esetleges visszahívására csak közvetlenül halála előtt tettek kísérletet. A *János vitéz* hallatlan sikere a magára hagyott színésznőnek ezekben az években is erőt adott. Amikor arra kényszerült, hogy elhagyja száműzetésének színhelyén, Nyáregyházán, az általa barátságossá tett kis házat, felháborodásában és fájalmában így fakadt ki Fedák Bélához írott levelében: „A költözökös borzalom nagy munka volt. Vagy tíz napig hordtuk át Margittal a holmit tragacson és a kis szekeren, még hozzá rettentő hőségben. Mire aztán 12-ére kértem fuvar az elvtársaktól, reggel hat órára mondták, felkeltem ötkor és zuhogott az eső. Na mondom, jól nézek ki! A vontató persze nem jött, de én azért felkeltem, mert azt gondoltam, hogy ezek jusz is küldeni fogják. A még ott levő kis vacakjaimat betettem a kis szekérbe és reggel fél hatkor, zuhogó esőben huztam át a tanyára. Nem szoktam magamat sajnálni, de akkor valami kis keserűség mégis előmlött bennem. Még hozzá bele ragadt a fülembe pár sor a János vitézből és az ömlő esőben, kint az uton, hangosan kezdtem énekelni. „János vitéz, szegény János vité-éz... a könny panasz már semmit sem ér!”... Nehezen fér a fejembe, hogy a kartársakkal szemben én csak tizedrangú állampolgára lettem Magyarországnak.”³⁸²

A *János vitéz* zajos fogadtatása Fedákot egyszerre az érdeklődés középpontjába emelte, de az előkelő Degenfeld-családot ez sem hatotta meg – s továbbra sem egyeztek bele, hogy Imre – akit gyámság alá helyeztek, s elmeorvosintézetben ápoltattak – operettprimadonnát vegyen feleségül. Pedig kapcsolatukat Szemere Miklós, az ismert mecénás és versenyistálló-tulajdonos is egyengette. Érdekes, hogy a lángoló szerelemből még az 1940-es évekre is jutott egy aljas rágalom: jötevőknek tartott közeli ismerősök azzal a képtelenséggel zsarolták a kiszolgáltatott színésznőt, hogy Degenfeldtől született gyermekét szobalánya nevében anyakönyvezték.³⁸³

³⁸⁰ A budapesti népbíróság Nb. V. 957/1946/2. számú ítélete, 1946. április 3.

³⁸¹ A Magyar Köztársaság Legfelsőbb Bírósága 1995. június 12-én Bfv. X. 2081/1994/4. számú ítéletében „Fedák Sári terhelte a népellenes büntett miatt ellene emelt vád alól felmenti.”

³⁸² Fedák Sári levele Fedák Bélához. Nyáregyháza, 1952. május 16. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Levelestár

³⁸³ Lásd erre nézve Fedák Sári levelét Titán Ferencékhez. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Levelestár

A *János vitéz* túlszárnyalhatatlannak tűnő sikere után Fedák úgy vélte, hogy lábai előtt hever a világ: mindent elért, amit ezen a pályán lehet, s ha már az előkelő házasság kútba esett, megmutatja, hogy képes megállni saját lábán is. Ehhez azonban hihetetlenül sok pénzre volt szüksége. A Király Színházban 200 koronát kapott egy-egy fellépésért – ő azonban elszerződött a csőd felé tartó Népszínházhoz esténként 600 koronáért. A színház igazgatója, Vidor Pál hiába hirdette Fedák Sárít a színlapon, az összeomlást így sem kerülhette el, s öngyilkos lett. Búcsúlevelében – állítólag – Fedákot tette felelőssé végzetes tettéért.

A botrány az esti előadáson tört ki. A felbőszült tömeg az addig isteníttet primadonna fejét követelte. Fedák alig tudott elmenekülni a lincselés elől, s mindenki elkönyvelte, hogy a kivételes karrier derékba tört. Ez az esemény nemcsak Fedák pályájának dicsőséges korszakát zárta le, hanem a művészvilágban is elszigetelte. A fiatal színésznő azonban nem hátrált meg, s ezek az évek meghatározó jelentőségűvé váltak számára. Kiszabadulva Beöthy László és Rákosi Szidi gyámsága alól, önállóan, új embereket meghódítva építette tovább karrierjét. A hazai színházi élet után külföldön is bizonyítani akart. 1908-ban merész lépéssel Berlinbe utazott, ahol megtanult németül, s Max Reinhardt sem tudta kivonni magát – Fedák Sári emlékiratában legalábbis így áll – a hatása alól.

Fedák ösztönösen megérezte, hogy nem lehet belőle „örökös” János vitéz. Megértette azt is, hogy az operett-világban nem adatik meg hosszú szárnyalás: a közönség újabb primadonnákra vágyik. A színész teste és szelleme elfárad az örökös fellépések során, s ha képes is a megújulásra, játéka unalmassá válik, mert a közönség mindig meghökkentően újat, sőt szenzációt akar. A színésznők férjhez menéssel kiléphettek ugyan ebből a felemás helyzetből, Fedák Sári viszont szabálytalan pályakezdését szabálytalanul folytatta. Gyakran eltűnt Pestről, hogy visszatérése annál nagyobb szenzáció legyen. Életvitelét, életmódját, szokásait is úgy alakította ki, hogy sorsának minden pillanata érdekes legyen a közönség számára. Fialat primadonnaként fogatot hajtott a Stefánián, később autót vásárolt, hosszú túrákat tett hegymászással egybekötve. Környezete is igyekezett a publikumot arról meggyőzni, hogy Fedák kivételes személyiség. Dénes Zsófia, aki évekig titkárként dolgozott mellette, így emlékezett vissza egy autós kalandjukra: „Egyszer csak Dél-Tirolban, az Etsch vagyis az Adige fölött, öreg hídhoz értünk. Nem ősidőkben fonták ugyan indákból, mint Szent Lajos hídját, amely hat emberrel leszakadt, ellenben régen készült ez is, és fája majdnem elkorhadt. A tábla németül és olaszul azt mondta: »Maximális megterhelés: fél tonna.« Fél tonna! – futott rajtam keresztül. Hány tonna lehet a mi nagy kocsink. Másfél, legalábbis... – Még jóval a híd előtt olvastam Zsazsa fülebe, amit a tábla tudtul adott, minden kommentár nélkül. Semmi. Zsazsa csak annyit mondott Somogyinak [a sofőrnek]: – Lépésben. Meg se rezzentünk. Sem ő, sem én. Figyeltük a kocsit. A hidat. A palló reccsenését. Mit tudom én? A mély folyómeder felett legalább háromemeletnyi magasságban jártunk. Átértünk. Zsazsa akkor bőrkabátja zsebébe nyúlt, és kihalászott egy sóskiflit. A vállán keresztül nekem nyújtotta. Nem fordult hátra, tovább figyelte az utat. De azt mondta: – Pour la mérite. A francia becsületrend jelégével adta nekem át a sóskiflit: »Az érdemnek szól« ...”³⁸⁴

³⁸⁴ Dénes Zsófia: Fedák. In: *Uő: Úgy ahogy volt, és... i. m.: 67–68.*

Fedák Sári megragadott minden alkalmat a nyilvános szereplésre. Az első világháború éveiben padlót súrolt a hadikórházban, a Tanácsköztársaság idején újoncokat toborzott a Vörös Hadseregbe, 1934-ben saját filmvállalatával *Iza néni* címmel filmet forgatott a világban szétszóródott magyarság szórakoztatására.

A tömegeket vonzotta ez a magatartás, becsülték érte, még az 1940-es években is hatalmas érdeklődés kísérte fellépéseit. Két szemtanú is vall erről a különös, hisztérikus érdeklődésről, a Fedák-legendáról. Az emlékezések egyúttal azt is szemléltetik, hogy kortársai sem tudták a színésznő titkát megfejteni.

Siklóssy Pál rendező így nyilatkozott Karády Katalinról katonabajtársainak: „A legfurcsább és egyike a legérdekesebb tehetségeknek. Fedák óta a legnépszerűbb és Fedák után a legnagyobb sztár. Ezek tények, s ezeken nem lehet vitatkozni. Kinevettek, de elmentek. És nekem adtak igazat. A háromezer ember a Vigadóban megrohanta a pódiumot, virágesőt szórtak fel, nem akarták leengedni, ismételni kellett és ráadást adni, végül csak karhatalommal tudott elmenekülni imádói elől. Akárcsak az öreg Fedák. A Magyarban, mikor a *Vén diófát* játszotta, a Wesselényi utcában leállt a forgalom. Az autóbusz vonalat át kellett tenni, és rendőri karhatalmat kellett minden este kirendelni. Lehet vitatkozni Fedákon és Karádyn, de a sikert nem lehet eltüntetni.”³⁸⁵

Bródy Miklós, a Magyar Színház egykori gazdasági vezetője is erre az időre emlékezett vissza. Fedák Sári a Magyar Színházban 1940-ben a *Tokaji aszú* című Eisemann-operettben lépett fel. Fedák autóbusszal érkezett Pestszentlőrincről az Izabella térre: „Egy ócska, kopott bőrkabát és kötött sapka volt rajta, mintha piaci árusnak akarta volna maszkírozni magát. Elmondotta, hogy a buszon gyakran megismerik, ma is egy asszony megsimogatta ezt a kabátot, és átszellemülten suttozta, hogy Zsazsa. [...] Népszerűsége tényleg nagy volt. [...] a Magyar Színház jegypénztárosnője mesélte nekem akkor, hogy lakik a környéken egy asszony, [...] akinek félre kellett tennie az erkélyen egy sarokülést a hét minden napjára, amikor Fedák játszott. [...] Vasárnap kétszer nézte meg az előadást, délután és este. És végignézte az előadásokat, akár százszor is, ameddig a színházban Fedák fellépett. Zsazsa táblás házat csinált, de meg is kérte az árát. Fellépti díjul száz dollárnak megfelelő pengőt kötött ki, vagyis akkor 520 pengőt, ami bizony nagy pénz volt. Ahogy a bevétel később esett, megpróbáltunk valamit lealkudni nála. Nem engedett. Azt mondta, hogy keresünk magunknak egy másik Fedákot, mert ő olcsóbban nem lép fel. Nem kerestünk. Amikor már nem győztük fizetni, akkor levettük a darabot.”³⁸⁶

Németh László – a Magyar Színházban 1941. január 4-én bemutatott Huszka-operett, a *Gyergyói bál* premierje után – megpróbálta magyaroztatni annak a ma már hihetetlennek tűnő népszerűségnek: „Íme a Magyar Operett. Egy asszony, aki nagy egyéniség, s amellet elég ripacsirta, hogy jól tudta érezni magát, sőt hitt is ebben a flitteres, nagyherceges operettvilágban. Asszonynak kellett lennie, mert férfiből elképzelhetetlen ez az öntvény. Akinek ekkora emberi súlya van: ha férfi, más pályát keres. Ha meg kibírja itt, vagy jókedvű bolondozó, vagy az ember markát ingerlő szép fiú. Egy asszony, az más: az lehet szinte gyermekin együgyű, érzelmes, majdnem ordináré és ugyanakkor mégis valaki. Fedákban ezt imádta a közönség, amely az ő kótákkal packázó hang-

³⁸⁵ Siklóssy Pál: *Találkozások*. Köln, Amerikai Magyar Kiadó, [1975.] 95–96. Ekkor már Új Magyar Színház volt az Izabella téren (ma Hevesi Sándor tér) álló intézmény neve.

³⁸⁶ Bródy Miklós szóbeli közlése, 1994. A hangfelvétel a szerző birtokában.

jában, áradó jókedvében, hars önbizalmában: nemcsak operettet kapott, de különös nyers, már-már magyar ízzel kapta a maga életkedvét. [...] Figyeljék meg őt, amint a második felvonásban a huszárok az operett *Talpra magyart* énekelik. Ő nem énekel, csak a csípője dobásával, az arcjátékával követi az éneket. A többiek persze hazudnak; ő azonban szentül és komolyan csinálja. Kellő pillanatban lefényképezve a Magyar Marseillaise szobra lehetne. Ez a giccsre is meginduló s giccsel is megindító emberség: ez Fedák.”³⁸⁷

Fedák Sári legendáját a *János vitéz* mellett Molnár Ferenchez fűződő szerelme, majd különös házasságuk története is táplálta. Fedák közreadta megismerkedésük történetét, mely szerint Molnár, aki Jacobi Viktor társaságában a Király Színház folyosóján ácsorgott, a *Leányvásár* próbája után egyszerűen leszólította: „- Álljon meg, Fedák! Összehúztam a szememet, kerestem, ki szólít. - Ide jöjjön, mi vagyunk itt Vicivel. A tizenhatos égő alatt állottak ketten. Odamentem. Az a bizonyos egyik folytatta: - Néztem egy jelenetét. Maga nagyon tehetséges. De igazi nagy színésznő, olyan, amilyen nagyon kevés van a világon, csak akkor lesz magából, ha egy ilyen magamfajta - szóról szóra így mondta -, ha egy ilyen magamfajta zsidógyerek jól az életébe tapos.”³⁸⁸

Fedák Sári Degenfeld Imrével való kapcsolatának lezárását is megírta. Amikor ugyanis a fent idézett találkozás megtörtént, szobalánya, Júlia fejcsóválva annyit mondott: „Rossz jel.” S hogy mi volt a rossz jel? Arról a keresztről, melyet Degenfeld itáliai utazásáról hozott imádottjának, leesett a Krisztust ábrázoló figura. S hogy még költőibb legyen az egyik férfi iránt érzett szerelem elhamvadásának, a másik iránti fellobbanásának ábrázolása, Fedák arról is beszámolt könyvében, hogy erről az útról hozott még egy ajándékot a gróf: Tizian *Égi és földi szerelem* című művének másolatát. A kortársak jól tudták ennek jelentését, ma már magyarázatra szorul: Molnár Ferenc művei közül az *Égi és földi szerelem* című dráma az első, melyben későbbi felesége, Darvas Lili játszotta a főszerepet.

De nemcsak Fedák gyártotta a legendát. Pesten számtalan anekdota keringett Molnár Ferencsel való különös együttéléséről. Mindketten ragaszkodtak az önállósághoz. Ám amíg együttélésükről csak színes anekdoták születtek, házasságuk és válásuk története címlapra illő szenzációkkal szolgált. Molnár és Fedák kapcsolata hasonlóan ért véget, ahogyan Molnár Ferenc *Az üvegcipő* című darabjában Adél és Sipos együttélése. Mivel Fedák Sári nem akarta eljátszani az elhagyott szerető szerepét, azt követelte Molnártól, hogy házasodjanak össze, majd váljanak el. Molnár Ferenc kényszeredetten beleegyezett ebbe a megoldásba. Molnár és Fedák házasságára 1922. október 11-én került sor, a már említett *Égi és földi szerelem* című színjátékot pedig 1922. november 3-án mutatta be a Magyar Színház - a főszerepben Darvas Lilivel.

³⁸⁷ Németh László: A megöszült operett. In: Uő: *Két nemzedék. Tanulmányok*. Budapest, Magvető, 1970. (Németh László munkái) 610.

³⁸⁸ Fedák Sári: *Útközben*. II. i. m.: 225. Sárközi Mátyás kétségbe vonja, hogy a találkozás szó szerint így zajlott le; a „zsidógyerek” kifejezést szerinte nem mondta az író: „Molnár gyűlölte az antiszemitizmust, ám nem szerette emlegetni a saját zsidóságát. Vallásos semmiképp sem volt. A zsidóság említése inkább Fedák Sári szexuálpszichológiai karakterére vet fényt. Nincs kizárva, hogy lelke mélyén a vidékről, Beregszászról Pestre felkerült lány vágyott egy számára majdhogynem egzotikus zsidó szerető szenvedélyességére.” Sárközi Mátyás: *Liliom öt asszonya*. Budapest, Noran, 2008. 103.

Molnár Ferenc és Fedák Sári kapcsolatának irodalom- és színháztörténeti feldolgozásával még adós a magyar művelődéstörténet. A Petőfi Irodalmi Múzeumban található néhány érdekes Fedák-levél támpontokat nyújthat a kutatáshoz. Fennmaradt egy Blaha Lujzát ábrázoló képeslap, melyen 1912. augusztus 27-én Blaha „Üdvözlétét küldi és egy ici-pici darabot kér” Molnártól. Alatta Fedák lakonikus megjegyzése: „De csak velem együtt! Zsazsa”.³⁸⁹ Az idős színésznő nyilván nagymamaszerepre, Fedák operett-sikerei csúcsán pedig naivaszerepre áhítozott. Blaha Csiky és Móricz művei után Molnár Ferencről remélt színpadi dicsőséget és – megélhetést.

Fedák Sári és Molnár Ferenc kapcsolatának igazi próbatételét jelentette az első világháború kitörése. Molnár haditudósítóként dolgozott, míg Fedák Pesten mulattatta a megfogyatkozott publikumot, vagy éppen Karlsbadban készült az újabb szerepre, melyhez testét is karban kellett tartania. A fürdőélet szemléletes bemutatását olvashatjuk: „Leirom magának, hogy élünk. Reggel $\frac{1}{4}$ 7-kor jön a masszírozó hölgyem, jól összepacskol, akkor sósborszesszel végig mos, akkor ki az ágyból, fél nyolckor már a kútnál vagyok [...], iszunk kétszer, sétálunk egy jót $\frac{1}{2}$ 10 kor reggelizünk, utána egy órát sétálunk, aztán már fürdő – nagyszerű! – de ezt csak én veszem, a nők gyengék hozzá, azután nem sétálni kell, de rohanni egy fél órát, azután ebédelünk, utána pihenünk egy kicsit, aztán megyünk $\frac{1}{2}$ 8-ig sétálni, akkor vacsora, ágyba pont $\frac{1}{2}$ 10-kor és alszunk mint a bunda. Nem remek élet ez mondja? A világon senkit sem látunk, senkivel nem beszélünk, élünk magunknak. [...] Ma 26 kilométert gyalogoltunk, valami bájos helyen ebédeltünk, tündéri volt. Most oly fáradtak vagyunk mint a kutyák. Rengeteget emlegetjük magát és most már az én neheztelése is kezd elmulni azért, hogy mikor elbúcsúztam meg sem csókolt, sőt, erővel becsengette Marit. Maga nem is tudja, milyen hamar megfájdul az én szívem, aztán alig bírom reparálni. Nekem már senki más nem kell és nem létezik ebben az életben, mint maga és minden ami ezután el fog következni az én életemben, az mind magára van építve, hát nem csoda, ha rögtön megijedek. Angyalom, Ferikém, oly rossz, hogy nem látom magát. – Istenke áldja és irjon vagy egy sort. Ölelem angyalom. Zsazsa”. Vasárnap.³⁹⁰

Egy másik levél arról tanúskodik, hogy milyen érdekharc folyt már kapcsolatuk elején is közöttük. Fedák Molnár távollétében a Vígszínház vezetőségével is szembeszállt. Amikor azonban nem várt ellenállással viszonzozták lépését, keserűen így fakad ki Molnárnak: „Angyalkám, Ferikém példátlan fáradt vagyok és ideges, de olyan ideges hogy szeretnék futni a fenébe. – Przemysl tönkretett.³⁹¹ Ugy járnak az emberek, mint az örültek, sirnak az utcán, az asszonyok meg ájuldoznak. Leirhatatlan ez a lehangoltság. Nekem még könnyű mert te megmagyaráztad, hogy hogy van és én nem fogom fel olyan tragikusan és én is majd elestem mikor meghallottam. Alig birtunk játszani. Iszonyu pocsek mesterség ilyenkor a színészet. Belém fagyott a szó és az idegességtől folyton könnyes volt a szemem. Nem vagy itt drága, hogy szép csendesen

³⁸⁹ Blaha Lujza és Fedák Sári levelezőlapja Molnár Ferenchez. Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattár, V 4782/1/11/1.

³⁹⁰ Fedák Sári levele Molnár Ferenchez. Dátum nélkül. Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattár, V 4782/1/11/1.

³⁹¹ Az orosz csapatok 1915. március 22-én bevették az 1914. szeptember 16. óta majdnem egyfolytában körülzárt galíciai Przemysl várát. Százhuszezer hadifoglyot ejtettek.

megnyugtatón. Pont az előadás előtt hallottam ezt a katasztrófát és amúgy is nyavalyás voltam, mert hihetetlen kimerült vagyok, és d. u. 5-kor kerültem haza a próbáról, nyomban jött Marton³⁹² a Vigszínházi pörben. Piszok módon viselkednek. Személyeskednek, össze-vissza hazudnak. Pl. Jób urat³⁹³ kéri kihallgatni arra nézve, hogy a Vigszínházhoz én ajánlkoztam. Mikor a védekezésemet benyújtottam, igen tisztességtudóan azt irtam benne, hogy »most is állom azt, hogy a Vigszínházban egy darabot eljátszom.« Erre ők impertimentsül azt válaszolják, hogy »ha alperesnek az a *vágya*, hogy a Vigszínházban játszasson, úgy d. e. 11-1 között jelentkezzen az irodában. Azt hittem, megüt a guta mérgemben. Kell nekem az ó koszos, beképzelt, lecsúszott színházuk!? – Most egészen biztosan haragszol rám a miért ilyesmiről írok neked. De szokd meg kutyám, hogy velem baj van és bosszuság. És azt is szokd meg, hogy te vagy az egyetlen nekem és kinek beszéljek, ha nem neked. Így levélben jár a pofám, mert nem félek tőled. Kérdezd csak meg Emilt³⁹⁴ nincs-e igazam. – Én nem bánom ha összeszidsz, mert rendesen neked van igazad. Én csak azt nem szeretem, hogy az Abbaziának³⁹⁵ – tisztelet a kivételnek – adsz igazat és nem azt feleled nekik hogy »amit Derblayné tesz, az jól van téve«. (Mit szólsz műveltségemhez?)³⁹⁶ Hogy azután hazajössz és adsz nekem jobbról is, balról is egyet, az megint rendben van. [...] Ne haragudj dráguskám, mert ugyis mindegy, akkor is szeretlek és most már semmi kilátásod nincs rá, hogy ez valaha megváltozzon. Angyalkám, Ferikém, Istenke áldjon. Zsazsa”³⁹⁷

Számtalan vicc, anekdota, pletyka keringett kettejük civódásairól, veszeke-déseikről. Két apró dokumentum azonban azt sugallja, hogy nem lehet a 20. századi magyar színházművészet két kiemelkedő jelentőségű alkotójának kapcsolatát szavakba foglalva, száraz fogalmakkal, tömören és frappáns megállapításokkal summázni. Darvas Lili jóvoltából hazakerült egy apró fecnire rótt vallomás, melyet Molnár magával vitt idegenbe, s őrzött haláláig: „Ferim angyalom, – Isten áldja meg azért a pár sorért, a mit ma délután kaptam. Drágám, egyetlenem, csak a jó Isten lát bele a lelkembe, hogy mennyire szeretem. Zsazsa”³⁹⁸

Kalandosabb annak a Fedák-levélnak a sorsa, melyet valaki lemásolt, s eljuttatta Molnár Erzsébethez. Az eredeti levél lappang, s nem is lehet tudni, hogy ki a címzett. De ez igazán nem fontos. A levél 1952. április 12-én kelt Nyáregyházán: „Ferencünk halála éppen a rádió előtt ért, az este nyolc órai leadásban. Ahogy ott ültem, ugyanabban a pózban maradtam éjjel két óráig. Érezni a világon semmit nem éreztem. Még csak az elégtételnek a legkisebb, leghalványabb formáját se, hogy »ugye Feri mindenben igazam volt?«.

³⁹² Valószínűleg Marton Miksa (1868–1936) ügyvéd, színházi kiadó. Molnár Ferenc baráti köréhez tartozott.

³⁹³ Jób Dánielről, a Vigszínház rendezőjéről, Molnár Ferenc barátjáról van szó.

³⁹⁴ Szalai Emil (1874–1944) ügyvéd, műfordító. Molnár Ferenc barátja és ügyvédje. Később a Budapesti Színigazgatók Szövetségének ügyésze.

³⁹⁵ Valószínű, hogy az Abbázia Kávéházban tanyázó asztaltársaságra gondolt Fedák Sári.

³⁹⁶ Utalás a korszak nagy színpadi sikerére, George Ohnet *Vasgyáros* című művére.

³⁹⁷ Fedák Sári levele Molnár Ferenchez. [1915. március 22.]. Petőfi Irodalmi Múzeum Kéziratár, V 4782/1/11/5.

³⁹⁸ Fedák Sári levele Molnár Ferenchez. Dátum nélkül. Petőfi Irodalmi Múzeum Kéziratár, V 4782//1/11/11

Pontosan úgy kellett eltávoznia, ahogy én azt neki annak idején megjósoltam. A tökéletes egyedüllétben, minden néven nevezendő szeretet nélkül.”³⁹⁹

Az első világháború, az őszirózsás forradalom, majd az 1919-es tanácsköztársaság és a trianoni békét követő átmeneti korszakban Fedák Sári és Molnár Ferenc is erkölcsi válságba került. Molnár Ferencet ugyan nem vonták felelőségre, hiszen a kommün alatt a Vörös Újságban mint burzsoá író támadták; helyzete mégsem volt szilárd. Legújabb darabjait: 1920-ban a Vígszínházban *A hattytűt* és 1921-ben a Magyar Színházban a *Színház* címmel színre vitt egyfelvonásosait (*Előjáték Lear királyhoz*, *Marshall*, *Ibolya*) a közönség és a kritika is hűvösen fogadta. Fedák Sárinak viszont sehogy sem akarták megbocsátani, hogy a kommün idején, 1919. április 6-án fellobogózott teherautóról agitált, s a népszerű színésznő buzdítására a háborúban elcsigázott katonák egymás után léptek be a Vörös Hadseregbe. Fedák az akció után hamarosan Bécsbe menekült, ott azonban az emigráns magyarok feljelentették, s az osztrák hatóságok mint veszedelmes kommunistát börtönbe csukták. Ezt követően csak 1920. március 13-án, a Király Színházban, Vincze Ernő *Cigánygrófné* című operettjében lépett fel ismét Budapesten. 1921. szeptember 17-én a Vígszínházban pedig tőle teljesen idegen műfajban: Tóth Ede *A falu rossza* című népszínművének női főszerepében tett kísérletet a közönség kiengesztelésére. E próbálkozások után 1922. január 23-án az Egyesült Államokba utazott, s vendégszerepléséről csak 1922. június 16-án tért haza.

Fedák Sárít Molnár tekintélye nem védte meg a támadásoktól. Az első világháború kitérésével a nagyvilágban jó néhány színház kapuja bezárult az író művei előtt, s az 1920-as évek elején még bizonytalan volt számára, hogy folytatódik-e egyszer nemzetközi karrierje. Fedák és Molnár számára létfontosságúvá vált, hogy a hazai színpadokon ismét tárt karok fogadják őket. Ehhez azonban – hiába ültek a szerkesztői székekben régi barátaik – meg kellett nyerniük az új hatalom sajtóját. Mindenképpen rendezni kellett viszonyukat. Ha tetszik: elkerülhetlenné vált házasságuk. A Színházi Élet című hetilap írásai remekül érzékeltetik, milyen fontos (művelődés)politikai eseménynek tekintették Fedák Sári és Molnár Ferenc egybekelését. Mindkettőjük pályafutását jótékonyan elősegítette, hogy „esküvői” képük a Színházi Élet címlapjára került, s a lapban vezércikk üdvözölte a nevezetes eseményt: „Az ő hírnevük aranya nem rozsdásodott meg, évtizedek során egyre zengőbb, tisztábban csengő lett, koszorúik nem hervadtak el. Nevük túl repült a régi boldog, teljes ország határán, s most a kis szomorú ország dicsőségére, mely távol, túl a tengeren is hirdeti, hogy élünk, álmodunk, éneklünk. New York estéről estére tapsol a Liliomnak, Molnár Ferenc budapesti játékának, s az amerikai szívek hazadobbantak, visszafájtak, mikor Kukorica Jancsi, Petőfi hőse kibontotta a nemzeti szín pántlikát, és Fedák Sári a Tisza vizéről dalolt.”⁴⁰⁰

Szó esett már róla, hogy Fedák Sári szűknek érezte az operett-színpadot, s érezte, hogy a primadonna-pálya rövidre van szabva, ezért leghőbb vágya az volt, hogy megismerkedjen Jászai Marival, a Nemzeti Színház vezető művésznőjével, s a Nagyasszony barátságának kivívásával a maga és a közvélemény számára is bebizonyítsa, hogy helye van a magyar színházművészetben.

³⁹⁹ Fedák Sári levele ismeretlennek „Kedves jó Ibikém!” megszólítással. Másolat. Nyáregyháza, 1952. április 12. Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattár, V 3508/30.

⁴⁰⁰ N. N.: Molnár Ferenc és Fedák Sári. Színházi Élet, 1922. 42. sz. 1-2.

Rituális jelentősége van a színészek között az ilyen kapcsolatnak. Prielle Kornélia még hazugság árán is legendát gyártott, gyártatott magának, amikor azt nyilatkozta, hogy őt Kelemen László meghallgatta, megdicsérte, s megsimogatta orcáját: „Ha nekem valaha ilyen Járikóm lett volna, bejártam vón vele az egész országot”.⁴⁰¹

A színészek memoárjában csak a legújabb korban divatos a kritikák citálása – a 20. század első felében mindenki tisztában volt azzal, hogy ezek az írások pillanatnyi érdekből születtek. A jó kritikák hízelegtek ugyan a színészeknek, a rosszaknak pedig sokszor lett súlyos következménye, de egy-egy érdemes pályatárs elismerése, néhány soros levél kíséretében küldött virágcsokra felülmúlta a legszebb jelzőkkel megrakott újságcikkeket.

Nehéz volna eldönteni, hogy Fedák Jászai Marit érdekből, divatból vagy tisztán érzelmeitől vezérelve kereste fel 1906. március 2-án kelt levelével. Erre az írásra azonban Jászai nem válaszolt, sőt az alábbi sorokkal, melyeket Fedák hódoló sorai alá vésett, egy időre el is temette magában a primadonnát: „»Káprázatosan ostoba« művészeted mondja szegény Vidor Pál. Nos láttalak – és, – még sokkal ostobább.”⁴⁰²

Csak hét évvel később ismerkedtek meg személyesen. Jászai Mari 1913. március elején megnézte Kálmán Imre *Cigányszerelem* című operettjét a Király Színházban, majd Paulay Erzsébet révén találkozott Fedákkal. Ezt az eseményt Jászai Mari naplója és Fedák Sári 1913. március 19-én Jászaihoz írott levele is megőrizte. A magyar színművészet nagyasszonya megbocsátotta a primadonna „tévelygéseit” – tehát azt is, hogy a lapokban többet foglalkoztak vele, mint ővele –, Fedák írása pedig szinte kicsordul a boldogságtól: „Életem legnagyobb megtiszteltetése volt az a pár gyönyörű szó, amelyet írni kegyes volt. Eltettem a virágokkal együtt. Erős a hitem, hogy talizmánom lesz azon az úton, amelyen az igazi színészet felé szeretnék haladni. Ez minden álmom.”⁴⁰³

Kapcsolatuk ezt követően mindvégig töretlen maradt. 1914. január 25-én a Népopera-ban együtt léptek fel a Kiss József hetvenedik születésnapjára rendezett matinén. Ezt követően Fedák egyre több prózai szerepet vállalt – talán Jászai biztatására. Kapcsolatuk annyira bizalmassá vált, hogy Fedák pénzt is adott vagy kölcsönzött pályatársának. Mintha csak megérezte volna, hogy idős korában, távol a színpadtól ő is kegyelemkenyérre szorul. Fedák 1944-ben a Magyar Ünnepek című lapban felfedte ennek a levélnek titkát. Jászai egyik szerelmes fellángolásakor az imádott férfinak email cigarettatárcát készíttetett, apró briliánsokból kirakott görög felirattal: Életem, téged szeretni. Az eladósodott Jászai ezt a becses ékszert ajánlotta fel sikeres és tehetősebb pályatársnőjének, Fedák Sárinak, hogy továbbra is támogathassa a sebesülteket. Fedák így idézte fel az adás-vételt: „Most már mindenemet odaadtam drága, hős fiaimnak... Még ez az egy értékem van. Segíts nekem, hogy Nekik segíthessek! Nyolcszáz koronámba került. Úgy gondolom, hogyha a dupláját adhatnád érte... Tudom,

⁴⁰¹ Gajdó Tamás: Tények és legendák. A Kelemen László-irodalom. Színháztudományi Szemle, 30–31. sz. 1996. 59. Az *Inkle és Járikó, avagy az arany idő* című nagy sikerrel játszott három felvonásos énekesjáték női főszerepéről van szó.

⁴⁰² Fedák Sári levele Jászai Marihoz. Budapest, 1906. március 2. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Levelestár

⁴⁰³ Fedák Sári levele Jászai Marihoz. Budapest, 1913. március 19. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Levelestár

hogy ezerhatszáz koronáért nyolc-tíz hold földet lehet venni... [...] Úgy kérném, hogy egyelőre maradjon nálad, és én csak apránként fogom felvenni, hogy sokáig tartson. Isten visszafizeti ezt majd neked.”⁴⁰⁴

Fedák Sári 1925. szeptember 20-án kimondott válása után teljesen önállósította magát. Nem kötött állandó szerződést, szerep- és színházválasztási jogot harcolt ki magának. Többször megfordult az Egyesült Államokban; először csak magyar előadásokon szerepelt, később Hollywoodot is meg akarta hódítani. Utazásait elsősorban pénzszerzésre használta, az első világháború okozta anyagi veszteségeit részben amerikai turnéin pótolta. A trianoni békekötés után a beregszászi Zsazsa-lakról is le kellett mondania – új kúriáját Pestszentlőrincen építtette fel. Ebben a házban visszavonultan élt édesanyjával.

A középkorú színésznő a biztos egzisztencia megteremtése érdekében megfontoltabbá vált. Tudta, s ezzel a színházak igazgatói is tisztában voltak, hogy fizikailag és pszichikailag nem bírja már az állandó fellépéseket, a folyamatos játékot. A közönség azonban ragaszkodott a temperamentumos primadonnához, a „boldog békeidők” legendájához.

Fedák Sári egyébként is kényes helyzetbe került. Szigorú kritikusai ugyan mindent megtettek, hogy nevetségessé tegyék a publikum előtt; mégis túlélte a szerepkörváltást – „kommunista” múltját azonban mindig felemlítették. Fedák helyzetét kitűnően jellemzi az az ultimátumszerű levél, melyet 1936-ban valószínűleg ügynökének, Réthi Györgynek írt: „Miután a szerepekre nézve semmi néven nevezendő említés nem történt a szerződésben, tehát így figyelmeztetem a Vígszínházat, hogy amennyiben egy szerepet nem érzek, nem látom benne számomra a teljesen biztos és vitán felül álló sikert, egyéniségemnek nem felel meg, úgy én azt a szerepet *semmi körülmények között eljátszani nem fogom*, bármit is irtam alá. Ez természetesen nem arra vonatkozik, hogy a szerep hány ives és mennyit nyom sulyban. Ilyesmi engem ma már nem érdekel. De az igenis érdekel, hogy kizárólagosan jól akarok játszani. Nekem ezentul már *csak* sikerem lehet.”⁴⁰⁵

A Vígszínház iratai között fennmaradtak Fedák Sári pénzszerzési módszereit ismertető írások is. 1925. december 25-én kelt az a barátságos hangnemű, de tényeket közlő, már-már hivatalos hangú levél, melyben a Vígszínház gazdasági vezetőjének, Wister Ernőnek megnevezte ügyvédjét, s pontosította, hogy dr. Fábrián Béla minden hétfőn délelőtt veszi át „annak rendje és módja szerint” a gázsit.⁴⁰⁶ Egyúttal arról is megnyugtatta „Wisterkémet”, hogy javul a torka, s kezd reménykedni, hogy el tudja játszani Terezinát. Ugyanezen a napon Roboz Imrének is küldött néhány sort. Tőle könnyeden, a francia vígjátékokat idéző, színpadias megoldással kért pénzt: „Imruskám kedves, ezt a kis ajándékot igazán megérdemlem, a miért olyan hősiiesen és oroszlán módra küzdöm a Terecina előadásáért. Légy szíves firkantsd alá és ne szidj nagyon. [...] Köszönöm a gyönyörű szép virágot. Te csak érted, hogy hogyan kell egy szegényárvaelhagyottmagyarszínésznőt [sic!] főzni. Zsazsa”⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Fedák Sári: Myria. Magyar Ünnepek. 1944. 5. sz. 3.

⁴⁰⁵ Fedák Sári levele [Réthi?] Györgyhez. Pestszentlőrinc, 1936. július 26. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár, Vígszínházi iratok

⁴⁰⁶ Fedák Sári levele Wister Ernőhöz. Budapest, 1925. december 25. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár, Vígszínházi iratok

⁴⁰⁷ Fedák Sári levele Roboz Imréhez. Budapest, 1925. december 25. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár, Vígszínházi iratok

A pénzt valószínűleg megkapta a torokfájós színész, mert a Vígszínház 1925. december 30-án megtarthatta az Oscar Straus-premiert...

Sokan megpróbálták Fedák Sári különös életútját a színész szenvedélyességével, elővigyázatlanásával magyarázni. A második világháború előestéjén Roboz Imréhez írt levele éppen az ellenkezőjéről tanúskodik. A Balatonföldváron nyaraló Fedákot aggasztják a világpolitika hírei; s azt gondolja, nem volna tanácsos ebben a bizonytalan helyzetben megnyitni a Vígszínházat, ráadásul angol szerző művével: „Én megvallom őszintén, hogy – félek. Mert arról, hogy *mostanában* mi egy angol darabban közönséget tudjunk csinálni, kételkedem. Mindebből azt akarnám kihámozni, hogy nekem a legnagyobb kockázatot jelentené, és nem érdekem. Már eddig is két levelet kaptam, melyekben részint kérnek, hogy ne játsszam egy angol darabban, részint fenyegetnek. Tudod, hogy ijedős nem vagyok... csupán semmi értelme nincsen annak, hogy pontosan most válasszam meg az időt a fellépésemre, oly hosszú pihenés után és annyi rossz indulattal találkozva. [...]

Akárhogy lesznek a politikai dolgok, egy bizonyos, hogy most nem kívánatos a színház nyitása, vagy fellépés. Legalább is nekem nem. [...]

Hétfőn délelőtt fel foglak hívni. Addig is gondold meg a dolgot. A saját érdekedben is. Mert bármiképpen alakulnak az események, egy későbbi időben, mikor már nyugalom van, vagy háború van, lehet valamire vállalkozni. De beleesni a kezdet felfordulásaiba, az szerintem katasztrofális.”⁴⁰⁸

Roboz Imre és Jób Dániel hallgatott a sokat megért színésznőre. Noél Coward *Márkiné* című vígjátékát csak 1939. szeptember 30-án mutatta be a Vígszínház. (Mellesleg az angol szerző valóban nem aratott sikert: a színjátékot harminchat előadás után le kellett venni a műsorról.)

Fedák Sári – tévedései ellenére is – tekintélynek számított a hazai színházi életben. Az 1938-ban induló Színházi Magazin sietett kihasználni ezt a népszerűséget, s *Úgy mondom el, ahogy vót...* címmel rovatot adott a művésznőnek. Fedák hétről hétre „végigjárta” a pesti színházakat, s mindenről beszámolt arra buzdítva a közönséget, járjon színházba. Egyik ilyen útján a Pesti Színház próbájára is bekukkantott, ahol éppen Karády Katalin próbált.⁴⁰⁹

Fedák Sári küzdelmes, vargabetűkkel teletűzdelt pályája 1945-ig mégiscsak a siker bővületében telt el. Népszerűségét semmi sem kezdte ki. Hiába tette magát nevetségessé azzal, hogy felfedezettjével, a magyar Rudolf Valentínóval, Mindszenty Tiborral megjelent Hollywoodban. Annak sem lett súlyosabb következménye, amikor az Egyesült Államokban hamis tanúvallomásért be akarták börtönözni. Kávéházi asztalnál tárgyalták, hogy báró Ceruttini Lajos csak potencianövelő kúrának használta szerelmét, s esze ágában sem volt feleségül venni a középkorú művésznőt. Újságíró barátai – Rákosi Jenő után elsősorban Incze Sándor, Nádas Sándor és Egyed Zoltán – mindig kiálltak mellette, de még ellenségei is elismerték isten áldotta tehetségét.

Kultuszát mi sem jelzi jobban, mint hogy mindenki féltve őrizte a rá vonatkozó dokumentumokat. Még akkor is, ha veszélyes volt. Az 1950-es években Nyáregyházáról küldött leveleit alá sem írta, csak egy Zs. betűvel jelezte a feladót. Mégis szinte hiánytalanul megvan valamennyi írása: a börtönből írt

⁴⁰⁸ Fedák Sári levele Roboz Imréhez. Balatonföldvár, 1939. augusztus 25. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár, Vígszínházi iratok

⁴⁰⁹ Fedák Sári: *Úgy mondom el, ahogy vót...* Színházi Magazin, 1939. 6. sz. 8.

fecnik, melyen ablaküvegért könyörög, hogy ne kelljen huzatban üldögélnie, s az a használt papírlap, melyen barátnői utolsó színigazgatóját, Szalay Károlyt haláláról értesítették. Oláh Gusztáv eltette annak a pénzesutalványnak a feladóvevényét, melyen ezer (!) forintot küldött Fedák Sárinak 1954. május 18-án. Jellemző, hogy Oláh is Fedák hűséges komornájának, Kerék Margitnak címezte az adományt.

Furcsa kézbe venni azokat az írásait, melyekben az 1945 utáni színházi életet jellemzi a maga nyers, trágár szókimondásával. S megható naivsága is. Azt gondolta, hogy a szakma, bármi is történt, összetart. Gobbi Hilda és a Kossuth-díjas színészek segítségével bízott. Különös dolgot eszelt ki pénzkeresetnek. Házában fizető színész-vendégeket fogadott. A falusi turizmus és a lakásszínház az ő találmánya. Nem tartott előadásokat, de néha felöltötte egykori kosztümjeit. A szerencsések legalább láthatták, s tovább éltették legendáját. Keresztfia, Vörös Tibor megörökítette utolsó nyáregyházi szilveszterét: „Éjfélkor elmondta a *Szózatot*, úgy, ahogyan ő azt egykor Jászai Maritól hallotta. Egyszerűen és halkan, mintha imádkozna. Megrendítő élmény volt. [...] ez a *Szózat*-ima volt utolsó fellépése.”⁴¹⁰

Dénes Zsófia szerint tréfát üzött halálából. Bár Fedák Sárinak sem adatott meg a színpadi halál, melyet minden színész titokban óhajt, mégis emlékezetes maradt távozása: „1955. április 4-én, a felszabadulás ünnepén meghívta őt ebédre a szomszéd faluból egy házaspár. [...] Az ebédnél minden tényérját többször is telerakta. Tudta jól: nem szabad. Mégis. Bort rendelt, nehéz bort, az is tilos volt számára, és »igazi jó« feketekávé. Méregerőset. És ült – Lear király – a falusi pék asztalánál mindenéből kiforgatva, számkivetésben. Megette ebédjét, megitta borát, kihörpintette nagy csésze feketéjét és lefordult a földre. Így csak az vigad – telhetetlenül, aki belül elvégezte, hogy legjobb lesz meghalni. Olyan nagy temetése volt Budán, a Farkasréten, amelyet ritkán látott a magyar főváros. Ott volt talán az egész egykori színházi világ és az ő karzata, meg sok-sok zenész-cigány. A primások valamennyien. De csak egy szál hegedű szólalt meg a nyitott sírnál. Az is halkan, mintha csak beszélne. Egy rózsaszál szebben beszél, Mint a legszerelmesebb levél... Felhő kerekedett, úgy szállt a levegőégen át ezer és ezer egyszál virág a nyitott sírba, a koporsóra.”⁴¹¹

⁴¹⁰ Vörös Tibor: *A Fedák*. Budapest, Háttér, 1990. 93.

⁴¹¹ Dénes Zsófia: *Úgy ahogy volt és...* i. m.: 69–70.

„Ne kérdezd, ki voltam...” – A Karády Katalin-regény⁴¹²

A színészek életrajza többnyire sablonos részekkel kezdődik. A művész gyakran igyekszik eltitkolni életkorát, általában évről-évre kevesebbet vall be, így azután más-más dátumok szerepelnek a lexikonokban, újságcikkekben. Ezt a kínos részt annak leírása követi, ki miért választotta ezt a nehéz hivatást, majd a fényes karrier kezdetének ismertetésével folytatódik a pályakép. Szó esik a gyermekkoráról, az iskolákról, a családról, az első szerelmekről. A publikum ugyanis arra is kíváncsi, ami a pályakezdés előtt történt. A színészek pedig szívesen vallanak magukról. A 20. század első felében nem volt nehéz ehhez fórumot találni. Az 1920-as évektől kezdve 1949-ig egyszerre vagy fél tucat képes színházi- és filmmagazin jelent meg Budapesten, s a napilapokban is terjedelmes színházi rovatot állítottak össze a szerkesztők. A képes riport lett a korszak vezető publicisztikai műfaja. Sok képpel, kevés szöveggel keresték a színházért, színészekért és színésznőkért rajongók kegyét. A szenzációs írások egy részét persze az íróasztal mellett, a szerkesztőségekben találták ki, de az olvasókat ez sem zavarta: a rajongók már azzal is beérték, hogy kedvencük nevét nyomtatásban látták. Míg a 19. század végéig elég volt, ha a kritikusok tehetségesnek ítélték a művészt, addig a 20. század elejétől kezdve csak abból a pályakezdőből válhatott sztár, akit ebben a sajtó hathatósan támogatott.

Az újságírók jól bevált receptekkel dolgoztak, valamennyire mégis igazodniuk kellett a művész egyéniségéhez, megjelenéséhez, családi körülményeihez, előéletéhez.

Megkönnyítette helyzetüket, hogy a korabeli magyar társadalomba a színház- és filmművészek kitűnően beilleszkedtek, bár némileg elkülönülő társadalmi csoportot alkottak. Ám – ha alkalmazkodtak az íratlan szabályokhoz – szabadon dolgozhattak. Hű magyar állampolgárként politikai kérdésekkel – a revíziót kivéve – nemigen foglalkoztak, s nyíltan nem foglaltak állást az egyre terjedő antiszemitizmussal szemben sem. Az 1930-as évek végén azonban kártyavárként omlott össze a különféle, ma már nehezen kibogozható pénzügyi akciókkal életben tartott színházi- és filmvilág. Az írók és színészek jelentős része – az egzisztenciájukat veszélyeztető zsidótörvények miatt – emigrációba kényszerült; akik pedig maradtak, nem nagyon hallathatták hangjukat. Az 1920-as, 1930-as években a színészi karrierek Budapesten kezdődtek, Bécsben és Berlinben folytatódtak, s Hollywoodban végződtek. Az 1930-as évek végére azonban elfogytak az itthoni sztárok, s a világháborúba sodródott országból senkinek sem volt esélye az álomvárosba, Hollywoodba jutni. De a publikum is kicserélődött, s az új eszmékhez új ideálok kellettek. Van valami jelképszerű abban a mozzanatban, ahogyan Egyed Zoltán újságíró, kritikus 1937-ben Hollywoodban elbúcsúzott Hajmássy Ilonától, s 1938-ban egészen más zsánerű színészjelölt nevét írta le a Színházi Életben: Karády Katalinét.

A szerelmi csalódásából lábadozó, anyagilag is tönkre tett Egyed Zoltán az 1938-as esztendő tavaszán társaságban találkozott Karády Katalinnal. A

⁴¹² E tanulmány néhány részlete azonos Magyar Nórával írt *A sokkarátos hangú vamp* című dolgozattal, mely az Ernst Múzeum *Dívák, primadonnák, színésznők* című kiállításához kiadott katalógusban (Budapest, Ernst Múzeum, 2002) jelent meg, ahogyan a fejezet többi írásának első változata is.

hagyomány szerint az övé a dicsőség, hogy rábukkant az addig színiiskoláról színiiskolára járó, izgalmas hangú és különleges megjelenésű elvált asszonyra, Varga Rezsónére, akit Kanczler Katalinként anyakönyveztek. A találkozásról Egyed részletes jelentésben számolt be; ezt idézik mindazok, akik Karády élettörténetét eddig feldolgozták.

Egy másik szemtanú is akad: Siklóssy Pál, akinek kis példányszámban, külföldön megjelent könyvét nemigen forgatták. Siklóssy beszámolója szerint Csathó Kálmán felhívta őt, hogy látogasson el hozzájuk az egyik délután, mert szeretnék bemutatni neki felesége, Aczél Ilona új tanítványát, akit még senki sem látott.⁴¹³

Siklóssy a nagydarab, asszonyos kinézetű, csinos tanítványt harminc fölöttire becsülte. A növendék előadott valamit, valószínű, hogy énekelhetett is, mert az emlékezés íróját azonnal megragadta a „nyers, szexepiles tehetség”. „Hogyan lehetne indítani?” – idézte fel a Nemzeti Színház egykori rendezője a sorsdöntő jelenetet. – „Ekkor jutott eszembe a *Tilla*, Herczegnek ez a kevésbé ismert darabja. Ennek a fő jeleneteit kellene betanulnia, és partnerrel előadnia. Nekik is tetszett az ötletem.”⁴¹⁴ Siklóssy megígérte, hogy szól Bárdos Artúrnak és Egyed Zoltánnak, mert őket „bizonyosan érdekelné fogja ez a különösen furcsa tehetség.”

„Nem is tévedtünk. Egy hónap múlva ott voltunk mind a tervbe vettek, *Tilla* győzött. Egyed harapott, és Karády a legnagyobb reklámmal elindult. A színházak versengtek érte, a film, amelyikben játszott, nagy üzlet lett.”⁴¹⁵

Hogy így ismerkedett volna meg a felfedező színikritikus és a felfedezett színésznő-jelölt? Meglehet...

Siklóssy emlékezését megerősíti Sándor Pál filmje, melyet az 1973-ban New Yorkban készített a hatvanhárom éves Karády Katalinról. Ebben így emlékezik a színésznő a pályakezdésre: „[Egyed Zoltán] elvitt Csathó Kálmánéhoz, Aczél Ilonához, s ők voltak a tanárim. S nagyon kemény három évet töltöttem tanulással. Majd három év után Aczél Ilona, a tanárnőm azt mondta, hogy elvisz Jób Dánielhez a Vígszínházba bemutatkozni. És ott bemutatkoztam Herczeg Ferencnek egy *Tilla* című egyfelvonásosában.”⁴¹⁶

Valószínűnek tartom, hogy Siklóssy Pál könyvét Karády Katalin nem ismerte, s mégis hasonlóan adta elő a történetet. Ez a história a szenzációra éhes közönségnek túlságosan szokványos lett volna. Ezért volt szükség a csalhatatlan színészfelfedezőre, Egyed Zoltánra, hogy aprólékosan megtervezze Karády Katalin színre lépését. Egyed Zoltán a *Színházi Élet* című hetilapban teljesen másképpen idézte fel Karády Katalin és a Csathó-házaspár első találkozását: „Néhány héttel ezelőtt egy társaságban megismerkedtem egy fiatal pesti asszonnyal. Mikor a szobába belépett, mintha villanyáram járt volna át: Az egész nő valahogy olyan rendkívüli volt, szépsége olyan különleges és izgató, a járása, a mosolya, a hangja, az egész lényé olyan érdekes, hogy hirtelenében azt sem tudtam, hogy mit figyeljek meg előbb rajta és benne, azt, ami látszik, vagy

⁴¹³ Siklóssy Pál: *Találkozások*. Köln, Amerikai Magyar Kiadó, [1975.] 90.

⁴¹⁴ Siklóssy Pál: i. m.: 91

⁴¹⁵ Siklóssy Pál: i. m.: 91.

⁴¹⁶ Sándor Pál filmjének részleteit felhasználta *A menekülő Karády* című dokumentumfilm. (Szerkesztette Békéssy Olga. Az RTL Klub XXI. század című sorozata. Adás: 2003. szeptember 16.)

azt ami sugárzik belőle. [...] Egy gramofonlemezre táncolt és énekelt, csak úgy magának, néhány félhanggal és néhány félmozdulattal, de ebből is konstatálni tudtam, hogy az ismeretlen és névtelen nagyságos asszonyból valami olyan titokzatos és mágikus ereje árad az általános testi, lelki és szívbéli tehetségnek, hogy meg kellett kérdeznem tőle: nem gondolt-e még arra, hogy színpadra lép. A felelet az volt, hogy ő mindig tehetséget érzett magában – de hát hogyan kezd az ilyesmihez hozzá az ember? Természetesen megadtam neki a feleletet és az instrukciókat is »hogyan fogjon hozzá a dologhoz«... Elvittem Csathó Kálmánnéhoz, akinek elmondott egy verset. Csathóné aki szépségétől hátrahőkölve ugyan, de meglehetősen bizalmatlanul fogadta, a vers elmondása után megölelte, összecsókolta, és így szólt hozzá: – Szívem, gyere ide, hiszen te egy zseni vagy...”⁴¹⁷

Csathó Kálmán pedig erre – állítólag – azt mondta, hogy egy új Márkus Emíliát lát az ifjú tehetségben, és feleségével egyetértve tiltakoztak ellene, hogy a fiatalasszony „operettre menjen”, mert úgy vélték, „ilyen drámai tehetsége a magyar színpadnak Bajor Gizi fellépése óta nem született.”⁴¹⁸

Egyed elbeszélése szerint Aczél Ilona Karády Katalint már másnap bemutatta Bajor Gizinek, aki így nyilatkozott a kritikus felfedezettjéről: „Az a fajtájú női típus, amely még magyar színpadon nem is volt. Százszázalékosan és legelső sorban az van meg benne, amit szerintem Hollywoodban Marlene Dietrichből szerettek volna kicsiholni [...]. Titokzatos, rejtélyes, izgató az egész lénye. [...] Bestia típus, halálsugár és szívárvány, mert minden fantasztikus és örvénylő, veszett és megható káprázása mellett is gyerekes is, szóval: a Nő... Lehet, hogy nem mindenki fogja szeretni, de mindenki pukkadva fogja megnézni, a férfiak pedig őrjöngeni fognak érte. A legnagyobb jövőt jósolom neki.”⁴¹⁹

Egyed megszólaltatta Engel Bélánét is, Pest egyik legismertebb énektanárát, aki felsőfokban beszélt; rendkívüli tehetségnek tartotta Karádyt, s kiemelte, hogy „gyönyörű, bársonyos, puha, meleg mezzoszopránja van, amelynek érzéki timbre-je egyszerűen varázslatos hatású, [...] és a tehetség főleg abban áll, hogy mindazt, amit sem megtanulni, sem tanítani nem lehet, ő máris tudja. Ezt hívjuk mi úgynevezett »Gesangstalent«-nek”.⁴²⁰

A tánctanárnő, Utassy Gizi is bámulatos talentumnak tartotta Karádyt: „Mióta tanítok – pedig nagyon régen tanítok – ilyen tánctehetséggel nem volt még dolgom.”⁴²¹

Ezek után igazán nem volt meglepő, hogy a korszak egyik legismertebb fotóművésze, Angelo így vallott a színésznőjelölről: „ki kell jelentenem, hogy ennél lélegzetelállítóbb szépség, ennél fantasztikusabb, örvénylően titokzatosabb arc még nem állott gépeim lencséi elé. Van valami ebben az oroszlán arcban és szemeinek foszforeszkáló zöld tekintetében, a mosolyában, a járásában, amire azt kell mondanom, hogy ilyen ma nincsen is. [...] Szerintem, ha Hollywoodba kikerül, forradalmat fog csinálni.”⁴²²

⁴¹⁷ Egyed Zoltán: A jövő nagy sztárja készül Csathó Kálmánné iskolájában. A neve: Karády Katalin. Színházi Élet, 1938. 23. sz. 24.

⁴¹⁸ Egyed Zoltán: i. m.: 25.

⁴¹⁹ Egyed Zoltán: i. m.: 24.

⁴²⁰ Egyed Zoltán: i. m.: 25.

⁴²¹ Egyed Zoltán: i. m.: 25.

⁴²² Egyed Zoltán: i. m.: 25.

Egyed még hozzátette: „őnagysága Pesten született, huszonnégy éves, ötvenhat kiló, százhetvennégy centiméter magas, elvált asszony, de az igazi nevét titokban óhajtja tartani, itt csak a leendő színpadi nevét közöltem: Karády Katalinnak fogják hívni, s szerény véleményem szerint mához egy évre ezt a nevet nemcsak Pesten és Magyarországon, de New Yorkban és Hollywoodban is, egy kicsit talán az egész világon tudni fogják.”⁴²³

Egyed mellékes bejelentésével kezdetét vette a Karády-legenda. Hiába olvasható a színésznő-jelölt adatainak tényszerű felsorolása, mégis homályos és megfoghatatlan ez a könnyedén odavetett közlés. Sőt, Egyed már négy évet le is csípett Karády életkorából, melyet ezt követően szinte minden kézikönyv rosszul közölt. Szepes Mária azt állította ugyan, hogy Karády 1910. december 10-én született, a nyilas jegyében: „Dátumokat cseréltünk annak idején.”⁴²⁴ Ezt a születési dátumot (két nap eltéréssel) a később közölt keresztlevél is igazolja.⁴²⁵ Kanczler Katalin Mária tehát 1910. december 8-án született, s december 13-án keresztelték meg a VII. kerületi Rózsák terén álló plébánián.

De az életkor mellett más is kozmetikázásra szorult. Egyed nyilván csak azért közölte Karády előéletének, például válásának tényét, hogy megelőzze a leleplezést. Azt azonban már igazán nem lehetett nyilvánosságra hozni, hogy Kanczler Katalinnak hívják, s Kőbányára való. Ezt csak akkor lehetett világgá repíteni, amikor a közönséget már nem érdekelték ezek az apróságok. Az egyetlen hitelesnek tekintett Karády-életrajz *Hogyan lettem színésznő?* címmel a művész pályájának csúcán, 1941-ben került a közönség elé. (Meglehet, sőt valószínű, hogy ezt is Egyed Zoltán írta...)

Egyed, ahogy kitűnő menedzserhez illik, mindent megtett, amit az újságok hasábjain megtehetett. Az új színésznő fellépésére mégis majdnem egy évet várni kellett. Karády Katalin a beharangozás ellenére csak 1939. február 4-én debütált a Vígszínház kamaraszínházában, a Pesti Színházban Sommerset Maugham és Zoe Atkins *Az asszony és az ördög* című darabjában.

Egyed és Karády kapcsolatának alakulása a színésznő legendájának része. Nemrégiben kerültek elő Hunyady Sándor levelei, melyeket féltestvérének, Bródy Illésnek küldött Amerikába. A levelek nemcsak kettejük tervezgetéséről szólnak; Hunyady részletesen beszámolt öccsének arról is, hogy mi történt a barátokkal. Egyed Zoltánról 1938-ban (a kötet szerint nyáron) úgy emlékezett meg, hogy a Hajmássy Ilona-féle szerelemből „gyógyulófélben van, szépen visszaépül az európai talajba”.⁴²⁶

Hunyady csak 1939 márciusában közölte Illéssel a nagy hírt: „Zoltán új nőbe szeretett belé. Karády Katalinnak hívják. Rögtön fel is fedezte és szerepet

⁴²³ Egyed Zoltán: i. m.: 25.

⁴²⁴ Szepes Mária: *Emberek és jelmezek. Emlékek polifóniája*. Budapest, Kozmosz, 1988. 254.

⁴²⁵ A keresztlevelet először Kelecsényi László közölte *Karády Katalin* című könyvének második, bővített kiadásában. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum-Múzsák, 1989. (Filmbarátok kiskönyvtára) 21.

⁴²⁶ Hunyady Sándor: *Honvágy. Eltűnt írások és képek egy letűnt világról*. A kötetben megjelent előszó és magyarázó szöveg Alexander Brody munkája. A bevezetőt John Lukacs írta. A kötet anyagát sajtó alá rendezte és a hagyatékot gondozza Kurta Zsuzsa. Budapest, Ulpius-ház, 2005. 46.

harcolt ki számára a Pesti Színháznál. Nagyon szép, közismert meleg tyúk. Lehet, hogy sikere lesz, ha megtanul játszani.”⁴²⁷

Hunyady lesújtó véleményét már a bemutató után írta. A premier előtti izgalmas várakozásról nem számolt be. Például arról, hogy a Színházi Magazinban – melyet egyébként Bródy Sándornak egy másik fia, Bródy István szerkesztett – Fedák Sári is véleményt mondott a főszereplőről: „A színpadról szép, mély női orgánus ütötte meg a fületem. Figyelnem kezdtem. Értelmes, tiszta, magyar beszéd, jól hangsúlyozva. Ez már valami. Karádi [sic!] Katalinnak hívják a most induló új színésznőt. Egy félévvel ezelőtt sokat olvastunk róla. Hála istennek azóta csend van körülötte, s a közönség is elfelejtette a sok locsi-fecsit. Kár volna ezt az ígérvényt felesleges ballasztokkal terhelni. Induljon csak el szerényen, és csak majd a színpadon mondja el, hogy mit tud. A színpadról egy új tehetség még fejbe is verheti a közönséget. Sőt!... ennek még örül is a közönség. De ha előre olvassa, hogy ki hogyan ájuldozott az új »sztártól«, azt nem szereti. Úgy érzi, hogy ki akarják tanítani. Már pedig mindnyájan tudjuk, hogy ezt nem lehet. Csak ezt nem lehet!”⁴²⁸

A Pesti Színház bemutatójáról megjelent kritikák jó része csak az élete első szerepében fellépő Karády Katalinnal foglalkozott. A Magyar Nemzet 1939. február 5-én megjelent írásában például ez állt: „Előnye [...] a darabnak, hogy alkalmat ad jó pár típusnak, főleg a főhős nő kitűnő hisztérika-alakjának megjátszására. A főhős Betty szerepének eljátszására a Pesti Színház örvendetes meglepetést hoz a színpadra először föllépő Karády Katalin alakjában. Az új színésznő alakra, arcra, mozdulat és hang anyagára nézve egyaránt elsőrendű rátermettséggel rendelkezik, intellektusa és ösztönvilága arányos egyensúlyú, finom fejlettségű. Kitűnő drámai kifejezőkészség, máris fölötte áll a kezdők elfogultságainak, máris csiszolt és teljes biztonságú. [...] A közönség az új fölfedezés örömeivel fogadta és ünnepelte az új színművész tehetségét.”⁴²⁹

A bemutató után szinte valamennyi lap dicsérte Karády játékát. A Színházi Magazinban Hertelendy István rendhagyó módon a főszereplő méltatásával kezdte írását. Ő sem fukarkodott a jelzőkkel, de fenntartásainak is hangot adott: „Valóban érdekes nő. Szikrázni kezd a színpad, amikor a rivalda elé áll és összeolvadva a szereppel: beszélni kezd. Szemmel, arccal, testtel formálja a szöveget. Azt hiszem, legtöbbször nem is tudja még, hogy miért akarta ezt így, vagy úgy? Muszáj jól csinálnia. Erre született. Persze a művészet »mesterségbeli« részét még meg kell tanulnia. Néha egészen elemi hibákat vét, csak azért, mert a színpadon se minden művészet. Ezer kis fintor, mozdulat, szemrebbenés esik innét a művészet határán, amit nem lehet megérezni – tanulni kell.

Nagyon nehéz feladatot oldott meg. Ez az a szerep, amelyet a lexikonok zárójelben szoktak közölni nagy művésznők neve után azzal a megjegyzéssel, hogy: »pályájának legnehezebb alakítása.«⁴³⁰

Az újságok írásai szemmel láthatóan visszafogottabbak, mint azok, melyek korábban ódákat zengtek. Egyet azonban senki sem kérdőjelezett meg a kritikusok közül; azt, hogy Karády Katalinnak helye van a magyar

⁴²⁷ Hunyady Sándor: i. m.: 56.

⁴²⁸ Fedák Sári: Úgy mondom el, ahogy vót... Színházi Magazin, 1939. 6. sz. 8.

⁴²⁹ Magyar Nemzet, 1939. február 5.

⁴³⁰ Hertelendy István: Az asszony és az ördög a Pesti Színházban. Színházi Magazin, 1939. 7. sz. 12.

színházművészetben. Egyed ezt a lehetőséget eleve kizárta azzal, hogy tökéletesnek festette le Karády Katalint. Erre még nem volt példa a magyar színházi életben. Színésznőnek avattak valakit úgy, hogy soha sem lépett fel közönség előtt. Eleinte azonban nem tettek szemrehányást. Schöpflin Aladár még a Nyugatban is elnéző volt vele: „Nagyon jó színpadi megjelenés, nyúlánk, elegáns alak, szép, meleg és kifejező hang a természetes adottságai. Játékával megmutatta, hogy nemcsak olyat tud adni, mint bármely más művész, hanem a magáéból, saját tulajdonából is van adni valója. Erről különösen a harmadik felvonásban győzött meg. Bizonyára gyökeret fog verni a színpadon, amely új drámai színésznőt nyer vele.”⁴³¹

Karády Katalin 1941-ben *Hogyan lettem színésznő?* címmel kiadta pályakezdésének történetét. A műből kiderül, hogy ekkor a színésznő még elfogadta, hogy egyedül az X.-ként emlegetett kritikusként, Egyed Zoltánnak köszönheti sikereit. A vallomással Karády nem oszlatta el a találgatásokat, ellenkezőleg, újabb mítoszt épített, hiszen a könyv szerint kizárólag Egyed Zoltáné a dicsőség, hogy ilyen elszántan hitt őbenne, s feltétlenül bízott tehetségében. Csathó Kálmánról, Csathó Kálmánról és Bajor Giziről is szép szavakat írt a színésznő, de 1941-ben a Vígszínház egykori vezetőit: Jób Dánielt és Roboz Imrét már nem illett dicséretet, hiszen a zsidótörvények értelmében mindkettőjüket eltávolították a Vígszínház éléről. Jób és Roboz persze sokkal nagyobb szerepet vállalt Karády Katalin felléptetésében, mint ahogyan erről eddig szó esett. A Vígszínházban, melyben kiváló színésznők vártak arra, hogy játszhassanak, nagy volt a kockázata a tapasztalatlan Karády bemutatásának. (Lehet, hogy nem is volt hasonló eset a színház történetében. A kezdőket a kisebb budapesti teátrumok, például a Belvárosi Színház, Kamara Színház ismertették meg a közönséggel.) Karády Katalin első premierjéről szóló kritikákat olvasva nem is egészen érthető, hogy miért vállalkozott Jób és Roboz erre a kalandra. Talán abban bíztak, hogy a felborult értékrendben nem jön rosszul, ha a nagyhatalmúnak vélt Egyed Zoltánnak szívességet tesznek. Egyed nyilván meg is nyugtatta őket, hogy a sajtóval ne törődjenek, azt ő elintézi. Állítólag arra is ráálltak, hogy Egyed azzal nyugtassa meg a próbák során az erőteljesebb rendezői instrukcióktól begörcsölt színésznőt, hogy csak akkor tartják meg a bemutatót, ha „elkészül a szereppel”. „Ma már tudom – így Karády –, hogy a színházaknak megszabott menetrendjük van, nemcsak a játékrend, hanem a bérlők miatt is. Tisztában vagyok azzal, hogy se Isten, se ember ezen nem változtathat. De X. be tudta beszélni nekem azt, hogy akár másfél évig is próbálhatok, és az egész apparátus az én kedvemért állva marad, csak tanuljam meg a szerepet, és ne féljek.”⁴³²

A könyv befejezése ismét azt sugallja, inkább Egyed véleményét visszahangozza a szerző: „Állandóan dolgozom, szerepekre készülök és várom, hogy végleg színésznő legyek. Mert úgy érzem, *véglegesen* még nem vagyok az. De most már kezdem hinni, hogy az leszek. X. esküszik rá. Azt mondja, hogy az igazi jövőm a filmben van, és a háború után ki akar küldeni Hollywoodba.

⁴³¹ Schöpflin Aladár: Bemutatók. Nyugat, 1939. I. 200.

⁴³² Karády Katalin: *Hogyan lettem színésznő?* (Vallomások.) Budapest, Szépirodalmi, 1989. (Kentaur könyvek) 34.

Ő nem jön. Azt mondja: Hollywoodban csak ártana nekem. Mert ő három évvel ezelőtt összeveszett Hollywooddal. Egy másik Karády miatt.”⁴³³

Négy évtizeddel később az idős Karády Sándor Pál rendezőnek alig beszélt Egyed Zoltánról. A viharos felfedezés regényes fordulatai helyett három évig tartó komoly tanulást említett. Valóban így történt? Esetleg az idős és tapasztalt színész nő tudta, hogy a közvélemény az üstököszerű pályakezdekésekről hallva összevonja szemöldökét, és ismerte a 20. század utolsó évtizedeinek embereit, akik a fáradságot nem ismerő, kitartó munkával elért eredményeket tartották követendőnek?

Egyed Zoltán és Karády Katalin kapcsolata azonban nem volt olyan idilli és felhőtlen, ahogyan azt a színész nő könyve sugallja. Hunyady Sándor Bródy Illéshez intézett leveleiből rekonstruálhatjuk, hogyan változott viszonyuk. Az 1939-es esztendő nyarán írottak szerint „Egyedet fölszarvazta a nője”, majd: „Egyed tovább tombol a nőjével”. 1939 decemberében pedig komoran ezt írta öccsének Hunyady barátjukról: „Szegény Zolit kinyomták az állásából. Nincs foglalkozása, a nő, akit legújabban felfedezett, otthagya. Kicsúszott alóla a talaj; ami disznóság, mert ő minden vagabundsága mellett is, derék fiú.”⁴³⁴

Hunyady írásának tükrében érthetőbb a Vígszínház iratai között fennmaradt szerződés-tervezet. Nincs adatunk arról, hogy aláírták-e vagy sem. Az írás, mely 1939. december 24-én (!) készült, Egyed Zoltánt feljogosítja, hogy 1948-ig szerződést köthessen Karády Katalin helyett, s ezért megilleti a színész nő gázsijának húsz százaléka. Érdemes felsorolni, hogy milyen típusú szereplésekre terjedt ki Egyed hatásköre: „színészi játék, pózolás, tánc, ének, beszéd és szóbeli és hangszeres hatás kiváltását gramofonlemezeken és reprodukciók céljaira, mozgófénykép-színészi minőségben, különböző fajtájú mozgófényképekben, ideértve úgy néma, beszélő, zenés, mint televíziós mozgófényképeket és egyéb szolgáltatásokat”. Egyed mindent akart: valamennyi Karádyval készült produkció tulajdonjogát. Arra is kiterjedt Egyed figyelme, hogy a szerződést felfüggeszthesse, ha szellemi vagy testi alkalmatlanság, arcbeli és testi eltorzulás bekövetkezne, netalán megváltozna Karády hangja.

A színész nő egyúttal kötelezte magát arra, hogy viselkedése és nyilvános fellépése olyan lesz, hogy az nem lesz ellentétben az általános szokásokkal és erkölcsökkel, sőt „ezen időtartam alatt nem fogok semmiféle olyan cselekményt elkövetni, mely alkalmas engem a társaságban lealacsonyítani vagy nyilvános megszólásnak vagy közmegvetésnek vagy nevetségnek kitenni, vagy amely alkalmas a közvéleményt megbotránkoztatni”.⁴³⁵

Talán a szerződés elképesztő követelése miatt kapott össze s szakított rövid időre Karády felfedezőjével; ám az is lehet, hogy Egyed kikövetelte a hűtlen asszonytól, hogy törlesszen valamit, ha már nem szereti. (Egy Hunyady-mondatra kell megint utalnunk: „Egyed újra örülten szerelmes egy általa fölfedezett, Karády Katalin nevű színésznőbe, aki csakugyan tehetséges, de olyan szenvedélyes »meleg«, hogy azt hiszem nehéz lenne bármely férfinak tartós viszonzszerelmet ébresztenie benne.”)⁴³⁶

⁴³³ Karády Katalin: i. m.: 40.

⁴³⁴ Hunyady Sándor: i. m.: 132.

⁴³⁵ Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár, Vígszínházi iratok

⁴³⁶ A levél 1939 tavaszának végén íródott. Hunyady Sándor: i. m.: 86.

Valószínű, hogy az sem tett jót Egyed és Karády kapcsolatának, hogy a jó kritikák ellenére a színész nő következő színpadi fellépésére csaknem egy évet kellett várnia a pesti közönségnek. Bókay János *Első szerelem* című darabját 1940. március 23-án mutatta be a Vígszínház, és most sem került sor Karády Katalin döntő győzelmére. Annak ellenére nem, hogy ekkor óriási sikerrel játszották már a mozik a *Halálos tavasz* című filmet, mely Zilahy Lajos regényéből készült. Karády a Bókay-darabban mintha csak saját életének egyik változatát vitte volna színre. A vígjáték női főszereplője, Gabi ugyanis válása után új férjet keresett, végül két kérője közül a bölcs orvosnak mondott igent. Karády Katalin játékaról Schöpflin Aladár szigorú bírálatot írt a Nyugatban: „Tanulnia kellene még sokat, és reméljük, fog is még és tud is tanulni. Játéka most még bizonytalan, egész egyszerű dolgokban hamis hangokat fog, néha sablonokkal segíti ki magát.”⁴³⁷ A szigorú ítéletet azonban sietve kiegészítette néhány vigasztaló mondattal, reményteljesnek ítélve a művész nő próbálkozását: „Olyasforma színész nőre amilyen belőle lehet, nagy szükség van a színpadon. Erősen kézbe kellene venni, talán előbb néhány könnyebb szerepben kipróbálni, megtanítani mindarra, amit valamire való színész nőnek tudnia kell.”⁴³⁸

Az *Első szerelem* című vígjátékot mindössze harmincöt-ször tűztek műsorra. Ezután a Vígszínház vezetői Karády Katalint 1940. október 10-én Edward Sheldon *Románc* című darabjában léptették fel. A húsz évvel korábban már előadott dráma felújítását Hegedűs Tibor rendezte, a férfi főszerepet Perényi László kapta, de ezt a premiert is elutasította a Nyugat kritikusa. Schöpflin Aladár szerint Karády még mindig kezdő módjára játszott.⁴³⁹

Hunyady Sándor, aki mindeddig hallgatott Karády-ügyben, váratlanul megszólalt. Írását a Színházi Magazin című hetilap közölte. Hunyady nem kisebbet füllentett a Vígszínház és/vagy Egyed Zoltán kedvéért, hogy Karády Katalint először látta színpadon: „hosszú ideig külföldön voltam, a világ másik oldalán hallottam üstökösszerű feltűnéséről. Kíváncsi voltam rá, milyen. Annyit beszélnek róla, a politikai mellett ő a központi téma ebben a városban. Benne van a legimpertinensebb pletykatenger közepében. Kutatnak a múltjában, jósolnak a jövődjére nézve, és bennfentesek akarnak lenni a jelenében.”⁴⁴⁰

Persze Hunyady sem tehetett mást, mint, hogy azt hangsúlyozta, hogy még nem kész színész nő, de ígéretes. Ő is kiemelte a „káprázatos színpadi jelenség” bársonyos alt hangját. Azután rátért arra, hogy fiatal művész nő miért olyan vonzó: „Kell lenni ebben a színész nőben valami másnak is a pusztán szépségen kívül, amiért az embernek olyan nehéz levanni róla a szemét. Van is. Megpróbálom elmondani, mit éreztem, amikor először láttam játszani. Hallgattam, ahogy beszél, néztem, ahogy mozog, és nem tudtam szabadulni attól a sejtéstől, hogy a figyelem alatt, amelyet a szerepének szentel, mindenféle más indulat is hullámszik benne, függetlenül attól, amit csinál. Öröm, harag, boldogság, keserű kétségbeesés. Néha ingerült, néha riadt. Minden, csak nem elbizakodott.”⁴⁴¹

⁴³⁷ Schöpflin Aladár: Színházi bemutatók. Nyugat, 1940. 269.

⁴³⁸ Schöpflin Aladár: i. m.: 269.

⁴³⁹ Schöpflin Aladár: Színházi bemutatók. Nyugat, 1940. 520.

⁴⁴⁰ Hunyady Sándor: Tíz perc alatt megszerettem Karádyt. Színházi Magazin, 1940. november 17. 7. és In: Uó: *Honvágy*. i. m.: 197.

⁴⁴¹ Hunyady Sándor: i. m.: 198–199.

Hunyady Sándornak minden igyekezete ellenére sem sikerült árnyalt képet festenie a színésznőről.

Karády Katalin következő nagy drámai szerepét – Ajtay Andor partnereként – 1941. február 15-én az orosz Arcübasev *Féltékenység* című drámájában kapta. Ezt a művet 1917-ben mutatta be a Vígszínház. Nem csoda, hogy a kritika és a közönség egyaránt elavultnak találta a színjáték problematikáját. Karády azt a kacér, minden férfinak tetszeni vágyó és minden férfival viszonyba bonyolódó nő típust formálta meg, melyet filmjeiben is gyakran ábrázolt. A drámában azonban nincs boldog vég: a megalázott férfi féltékenységében megfojtja feleségét. A Nyugatban Schöpflin Aladár megint csak azt vetette a fiatal színésznő szemére, hogy szerepét úgy játssza, „mintha könyvből tanulta volna, mindig csak a helyzetet, a pillanatnak megfelelő vonást adja, az egész alakot egyazon személyiségbe összefogva soha. Nincs meg benne az alak hőfoka, nincsen modulációja, mindig egyazon síkon mozog.”⁴⁴²

A Délibáb című lap viszont úgy vélekedett, hogy Karády ebben a szerepében végre megmutatja önmagát, s „ragyogó” a színpadon. Most már nem is játszik, hanem szinte az életet ábrázolja tökéletesen. Az újságíró szerint ez az a szerep, mely után a magyar közönség megszereti a színésznőt. A kommuniké szerzője azonban tévedett: ez volt Karády utolsó drámai alakítása.

Érdekes, hogy a Nyugatban Schöpflin Aladár éveken át kitartott amellett, hogy kiváló drámai színésznő válhatna belőle. Először a bemutatkozó előadásról szólva írta ezt Karádyról, azután véleményét az 1938–1939-es évad végén megismételte: „Nagyon jó anyagnak látszik, reményt nyújt arra, hogy drámai hangban valódi jót tud majd adni. A végleges véleményt fel kell függeszteni róla.”⁴⁴³ Végül Schöpflin éppen a *Féltékenységről* szólva – a Nyugatban szokatlan reflexióval – arra figyelmeztette kritikustársait, hogy nem kellene az ifjú színésznőt oly könnyörtelenül ledorongolni: „Ezt a hol ingerült, hol szarkasztikus hangot a művésznő nem érdemelte meg. Kétségtelen, még nyers, még nem jött ki a hangja, még külsőségekre kapaszkodik, magából, mélyről még nem buggyan ki a játék. A színház erőlteti is a dolgot, minden áron nagy drámai színésznőt akar belőle csinálni, holott még túl sok a tanulnivalója és még rejtőzik lényé feltáratlan rétegeiben az igazi művészet forrása. Talán kevésbé nehéz feladatok elé kellene állítani egyelőre. Nem kellene már most kivégezni, vannak pillanatai, amikor mégis csak sejtet valamit, ami színésznőre emlékeztet. Hátha egyszer felforr és kitarul? Rövid ideje van még a színpadon, kevés szerepet játszott, hátha előbb-utóbb összeakad egy szereppel, amely igazán neki való, s ami felolvasztja lényé még fagyos részeit? Oly kevés az igazi drámai színésznő a mai magyar színpadon, nem kell feladni a reményt, hogy belőle egyszer mégis csak az lesz.”⁴⁴⁴

Schöpflin írásában hiányolta, hogy a modern drámai művek megjelenítésére nincs elég tehetséges színésznő, hozzátette, hogy nincsenek igazi drámai szerepek sem...

Az Arcübasev-bemutató utáni lesújtó bírálatokra *Különvélemény a Karády-ügyben* című írásával Egyed Zoltán is válaszolt. A kritikus nem tehetett mást, elismerte, hogy jogosak a kifogások. Ennek ellenére Karády Katalint

⁴⁴² Schöpflin Aladár: Bemutatók. Nyugat, 1941. I. 113.

⁴⁴³ Schöpflin Aladár: Színészekről. Nyugat, 1939. II. 61.

⁴⁴⁴ Schöpflin Aladár: Színházi bemutatók. Nyugat, 1941. I. 113.

tehetségesnek tartotta, a Vígszínház tehetetlen rendezőit marasztalta el, ők nem figyelmeztették a színésznőt a „legszembezőkőbb játékbeli, technika” hibákra.⁴⁴⁵

Karády Katalin színészi karakterét a kortársak sem tudták meghatározni. A film ebben egyáltalán nem nyújtott segítséget. Karády 1939 és 1945 között összesen huszonnégy film (húsz nagyjátékfilm és négy rövidfilm) főszerepét játszotta el több-kevesebb sikerrel.

Filmjeiben – a kor elvárásainak megfelelően – többnyire a férfiszíveket megdobogtató nőt formálta meg. Király Jenő *Karády Katalin mítosza és mágiája* című tanulmányában részletesen elemezte Karády Katalin filmszerepeit, színészi játékának jellemzőit. A tanulmányíró találoan Csathó Kálmánt hívta segítségül az új nőtípus bemutatásához: „Nagyanyáinkat, írta Csathó Kálmán, tündérnek nevelték, ők ehhez tartották magukat, így éltek le életüket, nem estek ki szerepükből, eggyé lettek velem. A Karády-hősnők már a Csathó-féle tündérnagyanyák unokái, a véres évek gyermekei számára pedig ők lettek az édesanyák. A Karády-hősnő mindig sebzett és sebző, démonikus és szűzies, titokzatos, maga sem ismeri a rejtély kulcsát.”⁴⁴⁶

Király Jenő filmtörténeti korszakváltást látott Karády Katalin feltűnésében. Úgy vélte, hogy a filmvígjátékok helyett Magyarországon is megjelent a „film noir”, melynek Karády lett a legnagyobb sztárja. Király tanulmányának alcímei pontosan megjelölik azokat a nőtípusokat – aktív, magányos, veszélyes és bonyolult nő –, melyeket Karády feltűnése előtt nem ismertek a hazai nézők.

Karády bálványá vált, s az önálló, vonzerejével és eszével is érvényesülő nő lett az uralkodó a magyar filmgyártásban. A színésznő a hollywoodi sztárok népszerű viseletét, nadrágkosztümöt vagy angol kosztümöt viselve elhitetni a nézőkkel, hogy egy testben megfér egymással a férfias határozottság és az izgató nőiség. Néhány fórumon nem is nézték ezt jó szemmel. A képviselőházban Közi Horváth József a korabeli filmek vidéki erkölcsökre gyakorolt hatását egyértelműen negatívnak találta, s kérte a kultuszminisztert, hogy akadályozza meg az erkölcstelen filmek gyártását, s szigorúbban válogassa meg a falun is vetíthető filmeket: „Az utcán szélteben-hosszában egyebet sem lehet hallani, mint film-szlágert. A falusi lányok szombatoként seregestől utaznak be a városba hajukat levágtatni, és olyan frizurát csináltatni, mint aminőket egyes filmszínésznők viselnek. Sőt: megtörtént már az is – írja a felvidéki lap –, hogy a mulatság előtt a legények is bementek a városba: hullámot rakatni a hajukra, mint azt a filmszínészeknél látták. [Palló Imre: Daueroltatják a hajukat! – Derültség.]”⁴⁴⁷

Az akkori kultuszminiszter, Szinyei Merse Jenő minden felelősséget a belügyminiszterre hárított. Közi Horváth ugyanezen a napon a filmcenzúra megszigorítása tárgyában Keresztes-Fischer Ferenc belügyminiszterhez is interpellációt intézett. Beszéde alatt a közbekiabálók Karády Katalinnal és Simor Erzsivel voltak elégedetlenek.⁴⁴⁸ Sándor Tibor filmtörténész a jelenséget értékelve úgy véli, hogy „ez a fajta »Karády-ellenesség« azt mutatja az ő

⁴⁴⁵ Egyed Zoltán: Különvélemény Karády-ügyben. Film, Színház, Irodalom, 1940. 13. sz. 8.

⁴⁴⁶ Király Jenő: *Karády mítosza és mágiája*. Budapest, Háttér, 1989. 9.

⁴⁴⁷ A magyar film a törvényhozás színe előtt. Magyar Film, 1943. december 22. 2. Idézi Sándor Tibor: *Őrségváltás után. Zsidókérdés és filmpolitika*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1997. 202.

⁴⁴⁸ Sándor Tibor: i. m.: 203.

esetükben, hogy a hagyományos vidéki társadalom politikai szószólói ellenségesen álltak szemben a modern tömegkultúra sztárkultuszával.”⁴⁴⁹

A filmekben bevált karaktereket a színpadon nem sikerült Karádynak sikerre vinnie. Ennek csak részben lehet az az oka, hogy nem volt olyan drámaíró, aki hajlandó lett volna Karádynak szerepet írni. Egyedül Bókay János tett erre kísérletet, ám vígjátéka nem nyerte el a közönség tetszését. Schöpflin Aladár kíméletlenül mutatott rá a Bókay-darab gyengéire, a szerkezeti hibákra. „Sajnáljuk pedig, mert a darab atmoszférájában van kellem, a dialógusban elmésség, – talán az író, aki máskor gondosan szokott dolgozni, ezúttal elsiette a dolgot – foglalta össze véleményét a tekintélyes kritikus.

Bár Arcübasev *Féltékenység* című művének bemutatója után Schöpflin Aladár még azzal biztatta Karády Katalint, hogy „nem kell feladni a reményt”, s belőle egyszer mégis drámai színész is lehet – Egyed Zoltán egészen új tervekkel szőtt. Karády Katalin *Hogyan lettem színész?* című írását figyelme-
sebben olvasva, feltűnik, hogy szerepel benne egy olyan mozzanat, mely nincs benne az első, a színész tehetségét méltató írásban. Egyed ének- és tánc-
tanárhoz is elvitte Karádyt, akik a kórus többi tagjához hasonló elragadtatással nyilatkoztak a fiatalasszony muzikalitásáról és ritmusérzékéről, az operett szót mégsem ejtette ki senki sem. Bizonyára eszükbe sem jutott, hogy ebben a mű-
fajban kellene kipróbálni a pályakezdő, „utcáról jött” színész-jelöltet, hiszen az operett-primadonnák ének- és táncművelésével szinte gyermekkoruktól kezdve készültek erre a pályára. Ráadásul a budapesti operett-világ ekkor euró-
pai hírű művészeket tömörített. 1938 tavaszán Budapesten játszott Alpár Gitta, Bársony Rózsi, Honthy Hanna, Mezey Mária, Lázár Mária, Kiss Manyi. Való-
színű, hogy egyik színigazgató sem lett volna hajlandó ezt az együtttest meg-
bontani. Három évvel később megváltozott a helyzet. Karády Katalin – bár nem aratott a színpadon sikert – az egyik legnépszerűbb színész volt Pesten. Az egykori primadonnák közül pedig éppen a két legizgalmasabb, Alpár Gitta és Bársony Rózsi nem léphettek fel a zsidótörvények értelmében. Egyed Zoltán úgy gondolta, hogy Karády pótolhatja hiányukat. Mivel Karádyt sem a közön-
ség, sem a kritikai nem fogadta el drámai színésznőnek, váratlanul felsejlett az operett-karrier lehetősége. Ezért Egyed 1941-ben a *Hogyan lettem színész?* című kötetben pótolva mulasztását, szavát adta arra, hogy pártfogolja meg-
mentheti a magyar operettet. Életet varázsolhat egy olyan műfajba, melynek zörögnek a csontjai. „Maga egy operettsoda. Érti?” – így kiáltott fel a memoár szerint, amikor először meghallotta Karády Katalin énekét.⁴⁵⁰

Érdekes, hogy a műfaj megmentését Egyed a műfaj klasszikusaival – *Tatárjárás, Lili, János vitéz, Vig özvegy, Leányvásár, Bob herceg* – képzelte el. S az is elgondolkodtató, hogy éppen ifjúkori bálványához, Fritz Massaryhoz hasonlított Karádyt. (Nyilván nem akarta a hazai művésznőket megsérteni...)

Fritz Massary ekkor már nem volt benne a pesti köztudatban, de ha valaki fellapozta a Németh Antal-féle *Színészeti lexikont*, ezt találta róla: „a szegényes, gyatra operettfigurákat személyiségének gazdag varázsával teszi teljessé. Ujabbán a drámai színpadon is sikerrel szerepel. Tökéletes technikai

⁴⁴⁹ Sándor Tibor: i. m.: 203.

⁴⁵⁰ Karády Katalin: i. m.: 20.

készség, mindent-tudás jellemzi játékát, a gesztus, akcentuálás, fokozás nagymestere. Alakjait gyengéd, bájos érzékiség fűti.”⁴⁵¹

Egyed tehát már 1941-ben elhatározta, hogy az operettszínpad lesz Karády menedéke. Azt azonban nyilván nem sejtette, hogy egészen 1943 végéig várnia kell a színésznőnek arra, hogy bemutatkozasson a Fővárosi Operettszínházban.

Rátonyi Róbert a budapesti operett-előadásokat feldolgozó könyvében nem csodálkozott azon, hogy Karádyt a könnyű műfajban is kipróbálták: „Karádyt valóságos hisztérikus népszerűség vette körül, fellépésének hírére megrohanták a színház pénztárát az emberek, és rendőröket kellett kivezényelni a rend fenntartására.”⁴⁵²

Karády a Fővárosi Operettszínházban királynői alkatához illő szerepet kapott Fényes Szabolcs *Királynő csókja* című operettjében. A Nagymező utcai patinás színházban látványos díszletek között, varázslatos jelmezekben 1943. december 15-én mutatkozott be a színésznő. Partnerével, a pályakezdő Iványi Zoltánnal még tangót is táncolt. De ez sem segített. Karády balszerencséjére a fiatal színész nem tudott felnőni a feladathoz. A darab megbukott, s talán ez is hozzájárult a szomorú szenzációhoz, melyet Váró Andor így kommentált a Film, Színház, Irodalom című lap hasábjain: „Lement a vasfüggöny: Karády Katalin szívgyörcsöt kapott, s bezárt a színház. Hasonló eset alig akadt még eddig színházi csődökben és primadonna-botrányokban sajnos eléggé gazdag színházi történelmünkben.”⁴⁵³

Váró Andor interjút akart a színésznővel, ám az orvosok elzárták Karádyt a kíváncsiskodók elől. Ezért aztán vádiratot készített. Ebben leszögezte, hogy soha annyit nem írtak még pesti színésznőről, mint Karádyról. „Ólomcsinálta” művésznőként emlegette, s nem titkolta azt sem, hogy elsősorban magánélete miatt haragudtak meg rá az emberek. Váró nem írta le nyíltan, csak célozgatott arra, hogy Karádyt zsidó barátai – „jellegzetes hízelgők, álbarátok és törpe haszonlesők” – miatt nem fogadta be a magyar művészeti elit.⁴⁵⁴

Ezzel az dologgal le is zárult Karády Katalin 1945 előtti színházi pályafutása, melyet nem kísért jelentősebb siker. Ennek ellenére a színésznő az 1945-ben bekövetkezett politikai fordulatig az egyik legnépszerűbb művész maradt. Valószínű azért, mert mély zengésű, feledhetetlen hangjával iskolát teremtett. Az operett-dalokat nem tudta egyéniségéhez szabni, de a filmjeihez szerzett nevezetes betétdalok megbabonázták a közönséget. A moziba járók csak úgy tudták elképzelni Karádyt, ha egyéniségéhez illő, édes-bús, melankolikus dalt énekelt. „Szuggesztív szépsége, magas, sudár alakja, kis, ívelt orra, szép, formás szája mindenkiben csodálatot keltett. Arisztokratikus jelenség volt. Búgó, orgonyszerű hangjával mindenkit lenyűgözött. Nagyon jó előadó volt, ha énekelni kellett” – vallotta Szepes Mária. Szerinte „a legjobb sanzonénekesnők egyike volt: ízléssel, remek parlandókkal adott elő egy-egy dalt, mélyről fakadó tehetségével”.⁴⁵⁵

⁴⁵¹ Színészeti lexikon. I. i. m.: 528.

⁴⁵² Rátonyi Róbert: *Operett*. II. Budapest, Zeneműkiadó, 1984. 173.

⁴⁵³ Váró Andor: Vádirat Karády [sic!] Katalin ellen. Film, Színház, Irodalom, 1944. 16. sz. [7.]

⁴⁵⁴ Váró Andor: i. m.: [7.]

⁴⁵⁵ Szepes Mária: i. m.: 253.

Karády Katalin színészi karrierje egyedülálló az 1940-es években Magyarországon. A fiatal leány nem tudatosan választja ezt a pályát, inkább mások választják helyette. Valószínű, hogy nem is értette igazán, hogy mi történik körülötte. Mivel nem számíthatott családjára, gyermekkori ismerőseire, barátaira, kizárólag azokban a férfiakban bízott meg, akik karrier-építésében közvetlenül szerepet vállaltak. Egyed Zoltánhoz fűződő viszonya mellett nagy port vert fel az a kapcsolat is, mely Karády Katalint Újszászy Istvánhoz fűzte. Újszászy, aki húsz évvel volt idősebb Karádynál, a második világháború alatt a magyar hírszerzést és kémelhárítást irányította, s feladatai közé tartozott a baloldali szervezkedések szemmel tartása. Az ezredes behatóan ismerte a Horthy-rendszer ellenzékét. Amikor Horthy 1944 szeptemberében a kiugrást szervezte, Újszászy teremtett kapcsolatot Rajk László, Kovács Imre és ifjabb Horthy Miklós között. Ekkoriban már virágzott szerelme Karády Katalinnal. A magas rangú katonatiszt Budán, a Művész út 6. szám alatt villát vásárolt szerelmének, akit később eljegyzett. Egyesek szerint az ünnepezt filmszínész nő nem viszonzta a mindig úriemberként viselkedő férfi vonzalmát. Karády Katalin 1947-ben azt nyilatkozta Kristóf Károly újságírónak *A Halálos tavasztól a Gestapo fogságig* című cikksorozatban, hogy a német megszállást követően Újszászyval együtt bujkált Budán, a Felsőzöldmáli út 29. szám alatt lévő villában, és a Pest vidéki törvényszék börtönében, előállításuk után is tartották a kapcsolatot.⁴⁵⁶ Ezt követően Újszászyt a szovjetek házi őrizetbe vették, majd letartóztatták. 1945 tavaszán a krasznojanszki fogolytáborba vitték, ezután nem érkeztek megbízható hírek további sorsáról.

Az Újszászyhoz fűződő kötelékről nem lehet tudni, hogy mennyire volt szoros. Karády erről sem nyilatkozott. A színész nő megpróbálta életének ezt a részét is homályban hagyni. Úgy tűnik, hogy bár szinte az egész életéről tudósította a nyilvánosságot, a sorsfordító mozzanatok tudatosan elhallgatta.

Karády Katalin pályakezdését azért fedte teljes homály, mert az 1930-as évek végén, az 1940-es évek elején szigorú erkölcsi törvények uralkodtak még a művészvilágban is. A közvélemény ragaszkodott a 19. századból megismert színházi eszményekhez. Ebbe a társaságba nem csöppenhetett be akárki. A művészeket másféle mércével mérték, mint a társadalom többi tagját, de a közvélemény szemében a színházművészet hivatás volt, a színház pedig templom. Ha egy színésznőről kiderült volna, hogy korábban kitartották, s még az is, hogy a saját neméhez vonzódik, esélye sem lett volna arra, hogy karriert építsen. Ezért nem beszéltek Karády Katalin múltjáról, annál inkább a jelenéről és a jövőjéről. Egyed Zoltán kiváló érzéssel vette észre, hogy egyedül ő, a krakéler újságíró lehet alkalmas arra, hogy a színésznőt bevezesse a színházi szakmába. Félelmetes tollú kritikusként rettegetek tőle; egy-egy ítéletével életek felett is dönthetett. Karády pályáját ismerve kiderül, hogy Egyed alaposan elszámította magát: sem a társadalom, sem a szakma nem fogadta be felfedezettjét. Egyed olyan színpadí színésznőt akart teremteni Budapesten, akinek életmódja az amerikai sztárokhoz hasonló. Karády életének mégis csak bizonyos területeit vették kőfállal körül, s felhasználták a színész nő imázsának megteremtéséhez a hazai színész kultusz ismert formáit.

⁴⁵⁶ Kristóf Károly: *A Halálos tavasztól a Gestapo fogságig*. (A cikksorozat 1947–1948-ban a *Világ* című hetilapban jelent meg.) Budapest, Magyar Újságírók Országos Szövetsége, 1987. 7. és 48.

Karády Katalin a közönséggel majdnem olyan szoros kapcsolatot tartott fenn, mint a magyar színjátszás „úttörői”. Szívesen vállalt vidéki vendégfellépéseket, eleget tett kisebb közösségek meghívásának, jótékony esteken szerepelt, látogatta a sebesült katonákat. Rajongói is hasonlóképpen fejezték ki érzelmeiket, mint korábban. Versekert írtak, lefestették, lerajzolták a színésznőt, megvárták fellépései után, aláírt fényképeit gyűjtötték, kiadott dalait énekelték, sőt külsejükben is megpróbálták hasonlítani hozzá.

Karády Katalin volt a legelső modern sztár Magyarországon. Nem számított, hogy milyen művészi rangot vívott ki magának, egyénisége révén mégis példakép lett belőle. A nagyközönség ugyanis mindig azokért a karrierekért rajongott elsősorban, melyek hihetetlennek tünnek számára. Nem volt még arra példa Magyarországon, hogy a lumpenproletár környezetben született, kétes egzisztenciájú, elvált asszony hirtelen az érdeklődés középpontjába kerül, s mindenütt jelen van. Nem volt az életnek olyan területe, ahol a Karády-jelenséget ne tudták volna kihasználni. De arra sem volt példa, hogy kielezett politikai helyzetben egy színész nő ilyen közel került volna a katonai elithez. Magyarország történetének egyik legválságosabb időszakát jól jellemzi Karády Katalin és Újszászy István szerelme. Békeidőben magas rangú katonatiszt nem tarthatott volna fenn ennyire nyílt kapcsolatot színésznővel. Karády tragédiája, hogy bár a médiumokban tiszteletre méltó asszonyként, példaképként jelent meg, múltjától nem tudott megszabadulni. Nem válhatott az „úri társadalom” teljes jogú tagjává. Kitűnő golfjátékosnak tartották – mégis mindig egyedül golfozott. Szinte valamennyi riportban egyedül szerepelt. Többször is azt nyilatkozta, hogy nem jár sehova, egyedül van otthon, és tanul. Mesterséges világot teremtettek számára, melyben eljátszhatta a színes, dinamikus életet élő filmsztár figuráját. Egy évtizeddel korábban a Nemzeti Színház vezető művésznőjének, Bajor Gizinek valódi élete volt olyan vonzó, hogy színes riportok tucatjában számoltak be róla.

Elképzelni sem lehet, hogy mi mindenhez használták fel Karády Katalin nevét. Elsősorban életmódját próbálták meg példaként állítani. A Magyar Filmiroda 1942-ben *Sztárok magánélete* címmel ismert emberekről készített sorozatot. Ebben az időben Karády Katalin az ötödik kerületben a Kaas Ivor (ma Nyáry Pál) utca 9. számú ház első emeletén élt. A nappaliból és hálósobából álló hetvennyolc négyzetméteres lakást kényelmes bútorokkal, egyszerűen rendezte be a színésznő – a háborús viszonyok egyébként sem kedveztek a fényűzésnek. Télen csak a hálósobáját fűtötte, ennek sarkában pihent, itt hallgatta a rádiót, s szerepeire is itt készült. A hálósobában helyezte el óriási tükrös fésülködőasztalát, rajta sok-sok női csecsebecsével. A szoba falára régi metszeteket és saját arcképeit akasztotta.

A sztárok lakását a háborús években az egyszerűség, a visszafogottság jellemezte – a divatot azonban merészebben követhették. Úgy tűnik, még a vékonypénzű lányok, asszonyok is megengedhették maguknak, hogy a mozi-vásznnon feltűnt csillagok öltözködéséhez igazodjanak. Az utcákon Muráti Lili és Karády Katalin filmekből ismert ruhái, frizurái tünnek fel. Divatba jött a nadrág, a nadrágkosztüm, a kihajtott inggallér. A blézerre kihajtott óriási fehér női blúzgallért Karády-gallérnak nevezték el. Karády hajviseletét rajongók ezrei utánózták. A színésznő sminkjével is divatot teremtett. A korszak ünnepektől divája otthon nem festette arcát, kedvelte viszont az „egyszerű”, kissé fanyar

illatú kölniket, parfümöket. Körmeit nem festette, szemét viszont, még ábrándosabbá téve, nagyon ügyesen kiemelte. A szemhéj vonalát alig láthatóan húzta meg, s műszempillát ragasztott.

Inkey Tibor fotográfus is megerősítette, hogy a színésznő csodát művelt a sminkkel: „az az igazság, hogy nem nézett ki olyan jól a valóságban, mint amilyen jól fotografálni lehetett. Tudott ugyan szép lenni, de valójában darabos volt és csontos.”⁴⁵⁷

Kitűnő reklámfogás volt a sportoló primadonna bemutatása, aki az új, egészséges életformát népszerűsítette. Karády a golfozás mellett a Margitszigeten teniszezett, úszott és evezett; naponta kajakozott a Palatinus strand mellett lévő nyílt vízben, gyakran lovagolt is.

Karády természetesen reklámokban is vállalt szerepet. A kék-fehér szappant népszerűsítő színes fotórajz alá, mely a Rozgonyi műteremben készült, ez a felirat került: „Én is ezt a szappant használom”. Másutt egész oldalas hirdetést jelent meg ezzel a szöveggel: „Hölgyeim! A Mystikum Scherk púder számomra is nélkülözhetetlen”. Amikor Karády paradicsomlevet fogyasztott egy Duna-parti teraszon, a kép bal alsó részén az alábbi versike díszelgett: „Igyon naponta „Vitamatot”! / Ha ezt nem tette eddig, nagy kár - / Tudja Ön mi a Vitamato? / A modern paradicsom - nektár / Az öregnek, a fiatalnak / Ma a kedvenc itala” / „Igyon velem - nem bánja meg / Pompás, üdítő Vitamatot!”⁴⁵⁸

A felsoroltakon kívül Karády hajsampont, kalapot, még teveszőr télikabátot is népszerűsített.

Karády Katalin pályafutása gyökeres fordulatot vett 1945 után. Egyetlen nagy sikerre futotta még: a Fővárosi Operettszínházban megkapta Jacobi Viktor *Sybill* című operettjének címszerepét. A premierre a rommá lőtt Budapesten 1945. december 21-én került sor. Az előadást Szabolcs Ernő rendezte, Annát Honthy Hanna, Konstantin nagyherceget Sárdy János alakította.

A kulisszák mögött - ekkor már csak a plakáton - nevezetes primadonna-csata zajlott. Egy 1945. november 5-én Budapesten keltezett, Fényes Szabolcs-hoz, a Fővárosi Operettszínház igazgatójához intézett levél arról tudósít, hogy az előzőleg megkötött szerződés szerint a színháznak az első huszonöt előadásig jogában áll a plakát élén Karády Katalin nevét Honthy Hannáéval felváltva - egyforma betűvel és színnel, a többi szereplőtől megkülönböztetett módon - hirdetni. A Fővárosi Operettszínház 1945. november 2-án kötött megállapodást Karádyval, hogy előadásonként hetvenezer pengő tiszteletdíjért a művésznő eljuttassa a Jacobi-operett címszerepét. Ekkor a legdrágább hely 2500 pengőbe került az operettszínházban. Az inflációs időben azt is kikötötték, ha változna az átlaghelyár - jelen esetben 1358 pengő - akkor az emelkedés arányában a primadonna fizetését is emelni fogják.⁴⁵⁹

Karády utolsó operett-szerepét Ábrahám Pál *Bál a Savoyban* (Fővárosi Operettszínház, 1948. január 16.) című művében kapta. Tangolita megformálásával új oldaláról mutatkozott be: vidámsága, humora állandó tapsra készítette rajongóit. A kritikusok szerint a művésznő játéka és mozgása rendkívül sokat

⁴⁵⁷ Inkey Tibor: Karády fotósa voltam. Lejegyezte Köves Viktória. 168 óra, 1995. 5. sz. 19.

⁴⁵⁸ Színházi Magazin, 1940. 32. sz. 35.

⁴⁵⁹ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Kézirattár, 58.2244 és 58.2258

fejlődött. Páratlan szépségét még ekkor is istenáldotta adományként emlegették.

A második világháború után a filmesek mintha teljesen megfélemeztek volna Karády Katalinról. A magyar filmgyártás kizárásával folytatódott. Elkészült ugyan még 1947-ben Kertész Pál rendezésében a *Betlehemi királyok* című rövidfilmje, és szerepelt 1948-ban a *Forró mezőkben is*, ezek a próbálkozások azonban teljes kudarccal végződtek.

Vidéken lépett fel, revükben, éjszakai mulatókban láthatta a közönség. Az újságok így is igyekeztek szenzációt teremteni körülötte. Felröppentették a hírt, hogy külföldi filmkarrier előtt áll, megírták róla, hogy tervszerűen visszavonul. Még abból is erkölcsi tőkét akartak kovácsolni számára, hogy Kecskeméten kifütyülték. A színházigazgatók mintha csak az 1946-ban elhunyt Egyed Zoltánon akartak volna bosszút állni azzal, hogy védencét mellőzték.

Az 1940-es évek végén Karády Budán a Harangvirág utcában élt bizalmasával, Frank Irmával. Frank Irma kalapszalonja az államosításig virágzott, ám 1950-ben sorra bezárták a divatvállalkozásokat. Frank Irma és Karády Katalin számára csak a menekülés maradt. Frank Irma 1950-ben Salzburgban telepedett le – Karády pedig csak a megfelelő pillanatra várt, hogy elhagyhassa Magyarországot. Karády Katalin 1951. február 18-án este a Magyar Rádióban énekelt, másnap pedig a korszak ünnepezt énekesével, Lantos Olivérrel az Erkel Színházban rendezett esztrádműsoron lépett fel.

A következő reggelen – két kisebb poggyással, mintha csupán vidéki vendégszolgákra indulnának – Karády házvezetőnőjével, Mohácsi Ilonával Szombathelyre utazott. Karády 1951. február 19-én este Szombathelyen Lantos Olivérrel közös műsort adott, majd másnap hajnalban az énekessel együtt átlépték a határt. A szökést jól előkészítették, február 20-án Bécsbe érkeztek. Egyes visszaemlékezők szerint orosz katonai tehergépkocsin menekültek. Karády szökésének legendájához az is hozzátartozik, hogy az AFP hírügynökség már 1951. február 13-án, tehát azon a napon, amikor még Karády a *Békehajó* című revüben játszott, bejelentette – a *Presse* című független lap jelentésére hivatkozva –, hogy Lantos Olivérrel együtt a népszerű színész nő elmenekült Magyarországról.⁴⁶⁰

Hónapok teltek el, míg Karády tovább tudott utazni. A hivatalokban nem kecsegtették azzal, hogy amerikai vízumhoz juthat. Ausztriában sem kapott munkát. Végül Brüsszelből 1953 tavaszán Brazíliába, São Pauloba költözött, ahol tizenhat éven át élt házvezetőnőjével. Az amerikai vízumot 1968-ban kapta meg, és New Yorkba, a 80. utca 245-ös számú házának 11. emeletére költözött. Hűségese barátnőjével, Frank Irmával közös kalapüzletük volt a Madison Avenue-n. Ezt követően az egykori ünnepezt filmcsillag csak néhányszor lépett színpadra. 1969. március 30-án a New York-i Hunter College Assembly Hall több mint kétezer férőhelyes nézőtere zsúfolásig megtelt, s Karády Katalin műsora is nagy sikert aratott.

Egyre többen hívták haza, gyakran próbálták interjút készíteni vele, de Karády hajthatatlan maradt. Az utazásra nem szánta el magát, és interjúkat is csak telefonon adott. Néhány amatőr fényképfelvételen kívül szinte semmi sem őrizi az idős színész nő emlékét.

⁴⁶⁰ Molnár Gál Péter: Karády. 168 óra, 1995. 5. sz. 18.

Pedig Magyarországon 1979-ben megszűnt a szilencium: a karácsonyra megjelent *Hamvadó cigarettavég* című nagylemezét napok alatt elkapkodták, és hosszú sorok kígyóztak a Filmmúzeum előtt, hogy jegyet váltsanak a *Halálos tavasz* című filmre.

Karády Katalin lemezének hisztérikus fogadtatása – néhány hónap alatt mintegy négyszázezer példány kelt el – megosztotta Magyarország közvéleményét. A legendák is előkerültek, melyek tovább éltek a színész nő távozásával. Háborús uszító volt-e a filmsztár vagy antifasiszta ellenálló? Furcsa, hogy elsősorban nem a színész nő tehetsége, hanem személyisége és politikai szerepvállalása foglalkoztatta az embereket.

Hankiss Ágnes észrevette, hogy a társadalmi méretű nosztalgiahullám a társadalom jelenbeli feszültségéről, közérzetéről, értéktörekvéseiről többet árul el, mint a múltnak arról a darabjáról, melyet a nosztalgia „tárgya”, Karády Katalin felidéz. Hankiss úgy vélte, hogy Karády személye azért rendelkezett olyan gazdag szimbólumtartalmakkal, mert azt az időszakot idézte fel, mely a kollektív emlékezetben „súlyos elfojtások és feldolgozatlan ellentmondások” terhelnek.⁴⁶¹

Karády Katalin lemezének kiadása más szempontból is jelentős dátum a magyar művelődéstörténetben. Először történt meg, hogy az 1945 előtti korszak emigráns színésze a nyilvánosság előtt kapott elégtételt. Ráadásul úgy, hogy nem kellett bűnbánóan hazatérnie, még csak a nyilvánosság elé sem kellett állnia. A lemez kiadásával azt is jelezték a művelődéspolitikai irányítói, hogy, aki nem viselkedik ellenségesen a nyugati emigrációban, hasonló kegyre számíthat. (Csakhamar szalonképes lett például a torontói Művész Színház is, melyet ráadásul az „1956-os” Kertész Sándor vezetett.)

Fontos azonban az is, hogy éppen Karádyt választották ki. A lemez kiadása egybeesik azokkal a törekvésekkel, melyek az „utolsó csatlós” bélyegétől akarták megtisztítani a magyar nemzetet.

Ezt a törekvést támasztotta alá, hogy a Karády-lemezzel csaknem egy időben jelent meg – ugyan erősen cenzúrázva – Kádár Gyulának, a Vezérkari Főnökség hírszerző és kémelhárító osztálya egykori vezetőjének emlékirata.⁴⁶²

Hankiss Ágnes arra is felhívta a figyelmet, hogy a Karády-jelenség annak az ismérvnek is megfelel, melyet Susan Sontag a camp-ről írott tanulmányában elemzett: „Karády Katalin mai szemmel nézve – pontosabban a mai fiatalok közül azoknak a szemével nézve, akikhez ez az értékképzési mód közel áll – igazi camp-figura. Mondhatjuk így is: annyira »cikis«, hogy »már jó«. A »ciki« egyébként a magyar camp egyik legjellegzetesebb fogalma, amely, legalábbis a fogalom egyik jelentésváltozatában: a meg nem felelő, az oda nem való, a túlzott, a csinált, a nem az, ami valamilyen kirívó esete. [...] Karádyra is igaz, amit Sontag Garbórról állapít meg: »színhátékának üressége és mesterkéltége« éppúgy hozzátartozik – »nem az ami« jellegénél fogva éppolyan gyönyörködtető –, mint Garbóhoz a magáé. Boszorkányos nőiességéről híres, de közben szögletes a testalkata, darabos a mozgása, férfiméretű a lába, férfiasan mély a hangja, és legendák keringenek biszexualitásáról – a meg nem felelés olyan tökéletes, hogy

⁴⁶¹ Hankiss Ágnes: Karády Katalin – 1979/80. In: Uő: *Kötéltánc. A társadalmi azonosság-tudat válsága*. Budapest, Magvető, 1984. (Gyorsuló idő) 132–134.

⁴⁶² Kádár Gyula: *A Ludovikától Sopronkőhidáig*. I–II. Budapest, Magvető, 1978. (Tények és tanúk)

versenyre kelhet akár Garbó [...] »hermafrodita ürességével« is. A Karády-filmek szirupos, könnyfakasztó történetei, a dalok túlcsonduló romantikája, olyan »cikisek« – olyan túlzottak, s főként olyannyira elűtnek mai ízlésnormáinktól –, hogy: csak szeretni lehet őket. Karády Katalinnak, a Horthy-rendszer ünnepezt sztárjának óriási sikere 1979-ben, a szocializmus fennállásának 34. évében: »ciki«.⁴⁶³

Karádyt azonban ez a kései siker nem kábította el. Talán azt tartotta, hogy a róla kialakult mítoszt felesleges volna szétrombolnia. Nem tért haza látogatóba. New Yorkban érte a halál 1990. február 7-én.

Budapesten 1990. február 19-én a Bazilikában ravatalozták fel, s a Farkasréti temetőben helyezték örök nyugalomra. A következő év szeptemberében felavatták sírkövét, Fekete Tamás szobrászművész alkotását. A félig leégett gyertyát ábrázoló fehér márvány emlékművet Mohácsi Ilona, a művésznő házigazdája állíttatta.

⁴⁶³ Hankiss Ágnes: i. m.: 169–171.

UTÓSZÓ

A színházban majdnem minden fontos kérdés a valóság és a színjáték kapcsolatából származik. Úgy tetszik, hogy mivel a drámaírótól, aki életteli helyzeteket teremtett, elvárták a logikus és minden pontján megindokolt cselekményt, a jellemek egységes és árnyalt felépítését, a történeti hűséget stb. – a színjátékot is a valósághoz akarták közelíteni.

A magyar színháztörténetben a 19. századtól kezdve elsősorban az volt minden színtársulat törekvése, hogy az emberek érdeklődését felkeltő drámai műveket minél tökéletesebben átélt játékkal, minél gazdagabb díszletekkel adják elő. A színjátszást a dráma hű reprodukálásának tartották. A magyar színházi hagyomány ezzel együtt fél évszázados küzdelemben az erkölcsnemesítő, patrióta és nyelvművelő színházeszmény mentén rendeződött. Éppen ezért nehezen vették tudomásul, hogy a színháznak szórakoztató feladata is lehet.

A Nemzeti Színház színháztörténetünkben több szempontból is kiemelt helyet foglalt el. Ez az első állandó magyar nyelven játszó színház a fővárosban. Születése pillanatában, 1837-ben leszögezték alapítói, hogy hivatása van, s mivel alapításától kezdve közpénzekből működött, afelett mindig éberen őrködtek kritikusai, hogy hivatását maradéktalanul teljesítse. Ám abban is rendre megoszlottak a vélemények, hogy mi a Nemzeti Színház lényege.

A színház irodalmi programjának legelső írásos megfogalmazása 1840-ből való; Eördögh István, Gaal József, Szigligeti Ede, Beöthy Zsigmond, Kuthy Lajos, Garay János így írtak beadványukban: „a nemzeti színházat nemzeti drámakultúra nélkül nem is képzelhetni.” De ők is siettek leszögezni, hogy az eredeti színművek előadásával „közhasznú és nemzeti nagy célokat előmozdító intézetté” kell a színházat emelni, amely a „gyönyörrel ízléstudást, hazai nyelvkedvelést, s nemzetiségbresztést” hozhat.⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ Több magyar író beadványa az országos küldöttséghez a szerzői jogdíjak ügyében. 1840. november 25. In: Pukánszky Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története. II. Iratok a Nemzeti Színház történetéhez.* i. m.: 143.

Fáy András 1841-ben a Pesti Hírlapban már kiejtette a varázsszavakat: a pesti nemzeti színház magasabb feladatú minden európai színházaknál, mert azzal a nemes mulatozáson kívül nemzeti célok is egybekötötték.⁴⁶⁵

A nyelv kérdése és a nemzeti érzés, a nemzeti célok összehangolása a magyar nyelvű színjátszásban a kor nemzetfelfogásának volt a következménye. A felvilágosodás és a racionalizmus eszméi nyomán feltűnt a magyar közgondolkodásban is a nemzetállam koncepciója. Már Diderot és D'Alembert *Nagy enciklopédiája* úgy magyarázta a nemzetet, mint egy kormány alatt élő emberek összességét; ebből következett, hogy a nemzet és nyelv hatóköre addig terjed, ameddig az állam. A magyar középneemesség fő célkitűzése lett, hogy a nyelv és az állam azonnali kölcsönhatását akadályozó bécsi kormányt félretolja útjából. Ebben a küzdelemben kitüntetett szerepet szántak a magyar nyelvű színjátszásnak: a Nemzeti Színház, ha kezdetleges eszközökkel is, hozzájárult a magyar nemesség politikai célkitűzéseéhez. A Nemzeti Színház alapvető céljait ezért nem kérdőjelezte meg soha senki; ellenkezőleg ez a közös nemzeti ügy lett a Nemzeti Színház fennmaradásának, fenntartásának sarokköve.

A Nemzeti Színház szervezeti leírásában, mely 1865-ben készült mindenféle politikai szándék nélkül, pusztán irodalmi és művészeti okokkal magyarázták az intézmény létjogosultságát: „A nemzeti színháznak célja nem csupán abból áll, hogy a helybeli közönséget jó és művészi előadások által mulattassa, hanem hogy a színművészet által az eredeti drámai és operai irodalmat fejlessze, a magyar nyelv és erkölcsök művelődését elősegítse, s mint központi intézet, művészileg és erkölcsileg a vidéki színészetre kihatván, a színészet és közművelődés nemesbítését az egész országban terjessze [...]”⁴⁶⁶

Ez a fogalmazás azonban nem azt jelenti, hogy megszűnt a nemzeti fejlődésből és a történelem alakulásából fakadó többletfeladat. A helytartótanács által jóváhagyott iratban a színház vezetősége tudatosan általánosabb, politikai állásfoglalástól mentes, örökérvényű elveket igyekezett megfogalmazni.

A 19. század második felének egyik legjelentősebb kritikusa, Salamon Ferenc volt talán az első, aki észrevette, hogy a nemzeti színház közéleti és művészi feladata között éles szakadék tátong, s úgy vélte a színház működését inkább a közéletisége, ha tetszik politizálása után ítélték meg, s a művészi színvonal, ami ekkor a színészi játékon túl az értékes drámai művek bemutatását is magába foglalta, háttérbe szorult: „egyoldalúság azt hinni, hogy a magyar színházak mintegy propagandát képeznek a nemzeti nyelv terjedésére... Mindezt azért mondom el, mert tévedésnek tartom és elterjedt tévedésnek tapasztaltam, egyfelől mintha a színház különösen arra volna hivatva, hogy a hősokeket örökítse, s a hazafiság szónoki széke legyen, – másfelől, hogy a magyar nyelvet gyenge drámák és középszerű drámák is fenntartja.”⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Fáy András: Nyílt szó az országos színház ügyében. In: *Fáy András színészeti tanulmányai*. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1940. (Magyar irodalmi ritkaságok, 54.) 10.

⁴⁶⁶ A Nemzeti Színház szervezete. Életbe léptetett a m. kir. helytartótanácsnak 1865. évi szeptember 30-án 73922 sz. kelt rendeltével. In: Pukánszky Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története. II. Iratok a Nemzeti Színház történetéhez.* i. m.: 363.

⁴⁶⁷ Salamon Ferenc: *Dramaturgiai dolgozatok*. II. [Budapest], [kiadó nélkül], 1907. 188.

S ő mondta ki azt is: „A valódi színház feladata magához emelni a közön-
séget, nem pedig a közönség ízlésének szolgájává lenni.”⁴⁶⁸

A 19. század második felében az országgyűlésen elhangzó a Nemzeti Szín-
házat érintő elvi természetű felszólalások azt bizonyítják, hogy még ekkor is a
reformkor patrióta-morális színházeszménye volt az uralkodó. Megmaradt a
köztudatban a színház nyelvművelő hivatása. Egy felszólaló megrótta a szín-
házat, hogy „nem követi az ortholog nyelvészetet, germanizmusokkal tűzdeli
meg az előadásokat s gúny tárgyává teszi azokat, kik a nyelv tisztaságát védel-
mezik. A harmadik elismert célja a Nemzeti Színháznak a nemzeti szellem és
nemzeti művészet ápolásával a magyar nemzetiség szolgálata.”⁴⁶⁹

A század végére illetve a századfordulóra a Nemzeti Színház hivatásának
problematikája sokkal bonyolultabbá vált. Az új irodalmi ízlés, az új művészge-
neráció megjelenése tovább bonyolította a helyzetet. A történelmi nemzetalkotó
középosztály mellett a polgári értelmiség bekapcsolódása a szellemi életbe
számtalan súrlódáshoz vezetett. A Nemzeti Színház ettől kezdve az Akadémia
mellett a konzervatív irodalom egyik bástyájává vált. Herczeg Ferenc így indo-
kolta törekvésüket: „Az ilyen újjáalakult társadalomban, amilyen a miénk, ahol
még rövid idővel ezelőtt úgyszólván kötéllel fogdosták össze a modern kultúr-
állam fölszereléséhez szükséges tényezőket és nagyságokat, úgy értéke van a
természetes úton keletkezett tradíciónak. Majd azt írja: „A Nemzeti Színház
hivatása a nyelv és jó ízlés művelése”⁴⁷⁰

Ezt a küzdelmet a hazai történetírás leegyszerűsítette a szűklátókörű és
szűkkeblű konzervatívok makacs ellenállására, mellyel minden új európai iro-
dalmi és művészeti törekvést fogadtak. A helyzet azonban már akkor sem volt
ilyen egyszerű. A nemzetalkotó történelmi osztály gazdasági pozíciói megrop-
pantak, a soknemzetiségű országban legalább kulturális befolyásukat fenn
kellett ahhoz tartaniuk, hogy a nemzetállami koncepciót ne kelljen sutba dobni.
A Nemzeti Színház, mely a magyar nemzetállamiság jelképévé vált, nem
csupán művészeti, ízlésbeli kérdés volt, hanem politikai s világnézeti ütköző-
pont is. Az állami szubvenció folytán a korszak művészeti áramlataitól és a
nagyközönség óhajától egyaránt függetleníteni lehetett. A színház alapításakor
megfogalmazott elvek pedig arra nyújtottak lehetőséget, hogy a polgári dráma-
írók műveit mint a színház alapeszméjével ellenkező erkölcstelen és nemzetiet-
len műveket utasíthatták el; mintha ezzel is a nemzet öntudatát és önbecsülését
óvták volna.

A sajtó- és parlamenti polémiákkal vívott küzdelem, amely a Nemzeti
Színház szerepének, műsorának és játékstílusának teljes reformját követelte egé-
szben a forradalmakig tartott. Az 1918-as polgári demokratikus forradalom, de
különösen az 1919-es Tanácsköztársaság idején a Nemzeti Színházban bekövet-
kezett események megerősítették a színház hagyományaihoz ragaszkodó műve-
lődéspolitikusokat abban, hogy kizárólag a tradíciók mentén lehet és kell
haladni.

⁴⁶⁸ Salamon Ferenc: i. m.: 190.

⁴⁶⁹ Szemecz Emil 1887-ben és Herczeg Ferenc 1896-ban, majd 1900-ban elhangzott felszó-
lalását idézi Pukánszky Kádár Jolán: *Nemzeti Színházunk és a közvélemény a XIX. szá-
zadban*. Budapest, [kiadó nélkül] 1937. 23. (Különlenyomat a Budapesti Szemléből.)

⁴⁷⁰ Herczeg Ferenc: A Nemzeti Színház kérdése. Új Idők, 1898. 295.

A Bethlen István miniszterelnök nevéhez fűződő konszolidáció teremtett új helyzetet a Nemzeti Színházban. A kormány Hevesi Sándort nevezte ki az intézmény élére, aki bírta a művész társadalom rokonszenvét, s alkalmas volt arra is, hogy a megváltozott bel- és külpolitikai helyzetben megújítsa a Nemzeti Színházat. Báró Wlassics Gyulának, az állami színházak kormánybiztosának, majd főigazgatójának szavaiból világosan kiderült, hogy a Nemzeti Színház feladatát ekkor ismét módosították: „Örömmel és megnyugvással teszem le a magyar történelem szomorú korszakában, amelyben élünk, olyan vezető kezébe a Nemzeti Színház sorsát, akiben megvan minden képesség arra, hogy letipport nemzetünk nagy önvédelmi harcához olyan fegyvert kovácsoljon az ország első színpadából, mely a művelt világ előtti nemzeti műveltségünk magasabbrendűségét a leghathatósabbban bizonyítja.”⁴⁷¹

Hevesi Sándor monográfusa, Galamb Sándor leszögezte, hogy a Comédie Française-en kívül csak egy igazán *nemzeti* színház van Európában: a budapesti: „A forradalmakra következett ellenhatásnak és fellendülésnek következménye ez. A magyar művelt nagyközönség az ország első színházát csak nemzetinek tudja elképzelni, s csak ilyenül tudja elfogadni.”⁴⁷²

A világgazdasági válság azonban szétzilálta a Bethlen István nevéhez fűződő konszolidációs korszak politikáját. Gömbös Gyula miniszterelnökségének idején, 1934-ben Horváth Árpád rendező a jobboldali politikai elit szájíze szerint készített tervezetet a Nemzeti Színház megújítására, melyben ezt írta: „A színházi műveltség nemzeti vagyongazdaságának piramisán a Nemzeti Színház kilencvenhét éves intézménye a diadalmasan fénylő, égő panteon, amely egy erős szellemű nép műveltségét, művészetének gazdagságát kell, hogy ragyogtassa a szellemi világ minden tája felé.”⁴⁷³

A kor művelődéspolitikusai támogatták Horváth Árpád, majd Németh Antal elképzeléseit a korszerű, Európát bámulatba ejtő Nemzeti Színházról. Németh Antal a gyakorlatban is megvalósíthatta elveit a kultúr színháznak tekintett Nemzetiben. A színház szerepét a kor parancsának megfelelően így summázta: „Ha nyugatiság és magyarság, múlt és jövő feloldhatatlan szintézisében adják a magyar nemzet színházának legbensőbb tartalmát, nemzeti színházunk teljesíti legfőbb életfeladatát.”⁴⁷⁴

A Nemzeti Színház törekvéseivel szemben azonban egészen másfajta színházi élet is kibontakozott Magyarországon. A 20. század magyar színpadán a közönség számára ugyanis végképp a színész vált a legfontosabb szereplővé. Ezt bevezette a romantika színész-kultusza, a vándorszínészet színész-közpon-túsága. Még nem történt meg annak a folyamatnak az elemzése, melynek során áttevődött a hangsúly az irodalmi műről, annak meséjéről a színjátszó személyre; annyi azonban világosan körvonalazódik, hogy a színház írásban soha-sem deklarált funkcióváltását kell faggatnunk, amikor ezt a jelenséget vizsgáljuk. A nagyvárosi szórakoztatóiparban előkelő helyet vívott ki magának a színjátszás. Elsősorban azért, mert ez volt az első tömegeket megmozgatni képes intézmény. A hajdani társadalmi és politikai eseményt sikerült oly

⁴⁷¹ Magyar Színpad, 1922. szeptember 1.

⁴⁷² Galamb Sándor: *Hevesi Sándor*. Budapest, Stúdium, [1930.] (Kortársaink, 9.) 20.

⁴⁷³ Horváth Árpád: Beadványtervezet Gömbös Gyula miniszterelnökhöz, 1934. In: *Új: Modernség és tradíció. Válogatott színházi írások*. i. m. 224.

⁴⁷⁴ Tükör, 1935. 7. sz.

mértékben demokratizálni, hogy a társadalom minden rétege egyaránt magáénak érezte a színházi előadásokat. De nemcsak a magyar társadalom struktúrájához alkalmazkodott a színház, hozzásimult a korszak gazdasági életéhez csakúgy, mint a feudális politikai vezetésű, tőkés gazdaságon alapuló társadalom hivatalos és nem hivatalos ideológiájához. Szembetűnő a művész-társadalmon belül a színészek társadalmi mobilitása. Hogy a színészkultusz mesterséges kialakítása a karrier-történetek dömpingje idején ehhez a mozzanathoz kapcsolódott-e vagy a reklámokkal, sajtóval serkentett nyilvánosság új élményéhez – nehéz eldönteni. Azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a merev erkölcsi és vallási szabályokkal keretezett életben borzongatóan hatott az érzékekre a színház. A színjátékok témáján és a játszóké fizikai jelenlétén túl csak fokozta ezt a hatást a színészek magánéleti megnyilvánulásainak szerves beépülése a színjátékmű egészébe. Jászai Mari találóan így fogalmazta meg a közönség színészimádatának mozgatóját: „örömet lát bennünk érdekes, romantikus lényeket, aminőket a színpadon személyesítünk, és nagyon gyermekes, de ebből az okból irtózik oly sok színész és színésznő ellenszenves alakot játszani, mert a közönség érdeklődik a színész nappali lénye és élete iránt; örömet hall felőle minden extravaganciát, és nemcsak megbocsátja túlköltekezésünket, túllőtözködésünket, adósságainkat, de némi csalódással veszi tudomásul esetleges polgári erényeinket [...]”⁴⁷⁵ Ezért sem rekonstruálhatjuk olyan egyszerűen manapság az egykori nagy színpadi sikereket, hiszen olyan láthatatlan események is meghúzódnak egy-egy előadás mögött, melyek hatását nem tudjuk megérteni. A 20. század első évtizedeinek egyik ellentmondása, hogy nem azok a drámai műveket fogadta szívesen a közönség, melyekben nagy színészi teljesítményekre nyílt lehetőség, azaz az író bonyolult jellemeket vonultatott fel, melyekben a cselekedetek mozgatórugóinak árnyalt ábrázolásához színészi talentumra volt szükség; hanem elsősorban azokra vágyott a publikum, melyekben a színész fizikai és testi adottságaival – ének- és tánctudás, akrobatikus mozgás, szexepil, szépség, virtuóz dikció stb. – hódított. A századvég és a századelő már nem tekintette isteni adománynak a tehetséget – még ha el is hangzik néha ez a metafora – mégcsak küldetésnek vagy elhivatottságnak sem, hanem verejtékkel megszerzett mesterségnek. Maguk a színészek is tisztában voltak ezzel a kettősséggel. Megoszlottak a vélemények arról, hogy művészet vagy mesterség-e a színjátszás. Ebben a kérdésben éppen a legjelentősebb színművészek voltak a legbizonytalanabbak: „Sakkfigurák vagyunk; a költő kellékei, a színházak rekvizitum-kamrájában, és – művészeknek gúnyolnak bennünket! – írta Jászai Mari. – A »művész« független. Egyedül alkot, egymagában, önmagából a saját inspirációjából; alkot, mikor az Istene megszállja és műve maradandó. A művész szabad ember. A színész száz kötelességgel a földhöz kötött rab.”⁴⁷⁶

Jászai azt is észrevette, hogy a színészethez nem kívántatik meg sem kvalifikáció, azaz, képzettség; sem hosszú gyakorlat. Ezzel magyarázta azt is, hogy a színészek között jócskán akad züllött és erkölcstelen életű, tehetségtelen, aki már az első nap úgy játszik, mint tíz év múlva, de tíz év múlva sem tud többet, mint első nap.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Jászai Mari: *Színész és közönség*. i. m.: 12.

⁴⁷⁶ Jászai Mari: i. m.: 17–18.

⁴⁷⁷ Jászai Mari: i. m.: 14.

A századforduló színészetelméleti irodalmának is központi kérdése volt, hogy művészet-e a színjátszás vagy csak afféle reprodukció. A kérdés kimerítő ismertetése nélkül álljon itt Császár Imre *A színjátszás művészete* című művének egyik megállapítását. Császár megróttta a színészt, ha az nem tudott a történelmi dráma koráról többet, mint ami szerepéből kiolvasható. „Az előadás tartalmatlan, mert a színész nem adja magát oda teljesen annak az eszmének, mely a drámáirót lelkesíti.

Pedig csak így, ez úton haladva lesz a színész egyenrangú az íróval. Akármit és akárkit játszik is, csak így lesz művész.”⁴⁷⁸

A korabeli színházművészet legfeltűnőbb ellentmondása abból származott, hogy a színházban előadott irodalmi művet, a drámát az irodalompolitika, a színház- és irodalomkritika és a közönség is másképpen határozta meg. A drámáírók és a színházvezetők hol egyiknek, hol másiknak akartak megfelelni, de szinte lehetetlen feladatra vállalkozott az, aki mindhárom elvárást igyekezett szem előtt tartani. Gyakran elhangzott a vád, hogy a budapesti közönség szeszélyes ízlése és ítélete akadályozta meg, hogy a hazai színházkultúra, sőt drámairodalom európai színvonalat érjen el. Még a magyar drámáírók nemzetközi sikereinek sem volt irodalmi jelentősége. Lukács György azt is leszögezte *A modern dráma fejlődésének története* című munkájában, hogy a magyar drámairodalomra – szemben a lírával és az epikával – nem a külföldi irodalom legjobbjai hatottak, hanem a „kisebkek, az alacsonyrendűek, a mesterek”.⁴⁷⁹ Lukács ennek a feltűnő drámaiatlanságnak okát abban látja, hogy „még a 48-as forradalomban sem alakult ki nálunk egészen tisztán a 18–19. század polgári ideológiájával analóg világnézet, és később szintén nem. A magyar intellektuális világ egy része – feudális hatások alatt – történelmi gondolkodású és érzésű volt, tehát innen volt ezen a világfelfogáson. Más része, amikor efelé közeledhetett volna, vagy az ellene meginduló reakció hatása alatt emelkedett – tragikus küzdelmek nélkül – túl rajta, vagy a szocialisztikus világfelfogás segítségével. Pedig az egész modern nagy tragédia ennek a világnézetnek és életérzésnek tragikus, önmagában való összeomlását ábrázolta.”⁴⁸⁰ Lukács nem tért ki ugyan ebben az írásában arra, hogy a közönség miért nem tudott lépést tartani az európai folyamatokkal; de a társadalom sajátos fejlődése és a filozófia kultúra hiánya erre is választ adhat.

A helyzetet tovább bonyolította, hogy a nagy színházi sikerek irodalmi alapjául szolgáló drámai művek irodalmi értéket alig képviseltek. Néhány esetben a kritikusok mégis engedelményekre kényszerültek. Ambrus Zoltán úgy vélte, hogy az ifjabb Alexandre Dumas *A kaméliás hölgy* című műve az első igazán modern darab a jellemzés apró realitásai, a miliő részletezése, a tónus egyszerűsége, a stíl naturalizmusa miatt.⁴⁸¹ Hermann Sudermann *Az otthon* című színjátékáról pedig megállapította, hogy érdekes darab, mert „az alakok úgy beszélnek és cselekszenek benne, mint a hasonló rajzú alakok az életben beszélni és cselekedni szoktak. S érdekes különösen azért, mert ezek az alakok olyan

⁴⁷⁸ Császár Imre: *A színjátszás művészete*. Budapest, Rákosi Jenő Budapesti Hírlap Újságvállalata, 1909. 144.

⁴⁷⁹ Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. i. m.: 582.

⁴⁸⁰ Lukács György: i. m.: 583.

⁴⁸¹ Ambrus Zoltán: Dumas fils: *A kaméliás hölgy*. In: Uő: *Színház*. Válogatta és a szöveget gondozta Fallenbüchl Zoltán. Budapest, Szépirodalmi, 1983. 202.

dolgokról beszélnek, amelyek mindnyájunkat leginkább érdekelnek, s amint beszélnek, mindenfelől megvilágítják ezeket a dolgokat.”⁴⁸² Nem szorul különösebb bizonyításra, hogy kétféle kritikai norma létezett, melyeket élesen elkülöníthetünk a színházi előadás mentén, noha túlzás volna azt állítani, hogy a legsikeresebb drámai művek nem jutottak színpadhoz. A publikum figyelmen kívül hagyta a kritikusok és az irodalomtörténet-írók vélekedését, akik – részben ennek hatására – ösztönös kísérletet tettek a színház és a dráma szétválasztására. Ignotus a Nyugatban *A színház estéje* című írásában úgy vélte, hogy a költői munka, legyen bár dialogizált és drámai, nem szorul rá, hogy szóval és mozdulattal tolmácsolják. Az irodalom kezdett „kölnöc” lenni a színház nyakán. „A színpadon elsősorban színpadiság kell, minden egyéb csak ezután következik. A színpad ennél fogva inkább rokon a cirkusszal, mint az irodalommal, s amin egyre jajgatnak: a cirkusz betörése a színpadra, a diszkrét francia operett helyébe a lábikrákon épülő angol operett betolakodása, a színpadi tánc gyönyörű újjászületése, a dekoráció elhatalmasodása, a tömeghatástól színhatásig mindenfélével, csak irodalmi hatással nem dolgozó újfajta rendezés: mindez nem hanyatlás, hanem fejlődés, helyes fejlődés, egy pórázon tartott művészet bátor felszabadulása és magamegtalálása.”⁴⁸³

Ignotus után csakhamar Lengyel Menyhért is foglalkozott a témával, s leszögezte: „az író volt és lesz az első a színpadon – természetesen a vérbeli színpadi író – s mindig egy-egy új írózseni fogja betölteni s irányítani a színház egy-egy új korszakát, amint betöltötte és irányította az utolsó évtizedekben Ibsen s betölti ma is elevenen ható erővel Shakespeare. Aztán ám jöjjön Gordon Craig, a színházi szcenika merész és érdekes új reformátora, és állítsa be Shakespeare-t úgy, a szcenikai hatások olyan felhasználásával, ahogy csak tudja [...]”⁴⁸⁴

A magyar színháztörténet-írás – talán e színháztörténeti örökség árnyékában – hosszú ideig nem akarta elfogadni azt a tényt, hogy a magyar színházművészet csak egy kis szelete része a nemzeti kultúrának. Ezért aztán a vidéki városokban folyó színházi életéről alig vettek tudomást. Míg a Nemzeti Színházban megtartott valamennyi előadást összegezték, addig csak néhány vidéki város színházi repertóriumára készült el. Azok sem teljesesek, hiszen sokszor megelégedtek a kutatók azzal, hogy összeírták az előadott művek címét, nem törődve az előadások számával. Pedig a vidéken megtartott előadások színvonalára reprezentálja igazán a hazai színházművészetet.

Az sem elemezték, vajon a vidéki társulatok milyen arányban állították össze műsorukat a régi, bevált művekből, s miért vállalkoztak a fővárosban előadott újdonságok betanulására. A 19. század második felében a Nemzeti Színház új bemutatói határozták meg a regionális színházi központok játékrendjét. A magánszínházak megjelenésével viszont háttérbe szorultak azok a művek, melyeket az ország első színházának közönsége már látott, s tapsaival hitelesített. A Vígszínházban, a Magyar Színházban és a Király Színházban előadott színjátéktípusok kerültek előtérbe, s vidéken úgy szervezték meg a társulatot, hogy elsősorban ezeknek a műveknek tolmácsolására legyen alkalmas. A vidéki együttesekből hirtelen eltűntek a tragikák és a drámai hősök, helyüket az énekes színészek és a társalgási darabokban használható típusok foglalták el.

⁴⁸² Ambrus Zoltán: Sudermann: Az otthon. In: Uő: i. m.: 206.

⁴⁸³ Ignotus: *A színház estéje*. Nyugat, 1908. I. 552.

⁴⁸⁴ Lengyel Menyhért: *A színház estéje?* Nyugat, 1908. 595.

Gyakran írták ekkoriban egy-egy művésztől, hogy nincsenek szerepköri korlátai. Ez a valóságban azt jelentette: minden műfajban fel kellett lépniük. Mivel a társulat repertoárjának összeállításába az önkormányzatok színügyi bizottságai is beleszóltak, sokszor az igazgató az együttes erejét meghaladó feladatra kényszerült. S ami még ennél is rosszabb: vendégművészt hívtak a fővárosból, aki a komoly drámai szerepet kitűnően adta elő, s mellette paródiának tűnt a vidéki társulat erőfeletti próbálkozása.

A vidéki színházi életről kitűnő összefoglalást ad Kosztolányi Dezső *Pacsirta* című regényében, amikor Vajkay Ákos és felesége meglekinti a sárszegi színházban *A gésák* című operettet. Az író a cselekményhez tapadó fordulatok mellett számos mozzanatot szociografikus hűséggel rögzített. (Valószínű, hogy a hitelesség kedvéért választott valódi színpadi művet; hiszen Sidney Jones operettjével új korszak kezdődött a magyar színháztörténetben.) Kosztolányi a regénybeli Kisfaludy Színházról feljegyezte, hogy a város egyik legnagyobb épületében működött; együtt a fogadóval, a kávéházzal és a bálteremmel. Különös levegőjét pedig a petróleumlámpák szagával és a két előadás közötti szellőztetés elmaradásával magyarázta. Megjegyezte azt is, hogy a színházi zenekarban német és cseh muzsikások játszottak, s találóan jellemezte a „káp-ráztató” színpadképet: Vajkay Ákos a „japán teaház homlokzatát látta, lampionok lengtek az indigókék ég háttérében”. Kosztolányi azt is leszögezte, hogy a két idős ember az előadást nem tudta pontosan követni: „Az, ami a nézőtérén és a színpadon történt, a különböző térbeli és időbeli események összezagyválódtak előttük valami cifra gombolyaggá, melynek pászmáit és szárait nem mindjárt sikerült kigubancolniok.”⁴⁸⁵

Az előadás részletes leírása során a színészek között egyre izzóbbá vált az ölelkezés, s az író megerősítette, hogy a „szerelmi művészetet” a színjátszóktól lesték el az emberek. Ez a pillanat egyben alkalmat adott arra, hogy a nyárspolgárok előítéletét feljegyezze: „Mimóza nem is engedte el a fiút, szemérmetlenül ölelte. Ez a perszóna semmit sem szégyellt. Hosszan pihent egymáson a két száj, ette egymást, habzsolva a gyönyörűséget, tépdese a kéjt, melynek nem akart vége szakadni. [...]

Az asszony semmit sem szólt. Ő neki már régen megvolt lesújtó véleménye a színészekről. Gyakran beszélt Pifkó Etelről, egy régi sárszegi színésznőről, ki áldott állapotban megmérgezte magát és beszeneteletlen sírja ott állt a sárszegi temetőn kívül, mert el sem temették a szentelt földben, nem részesült az Egyház utolsó áldásában.”⁴⁸⁶

A regény cselekménye 1899-ben játszódik. Kosztolányi Dezső egy évvel később kezdett naplót írni Szabadkán. Gyakran járt színházba, de nem minden előadást nézhetett meg. Herczeg Ferenc *Ocskay brigadérosának* bemutatójáról (1901. március 11.) megírta, hogy a darab bizony nem kielégítő, nem kerekded. „Oh! Oh, irodalmi secessió!” – tette hozzá.⁴⁸⁷ Az este mégis emlékezetes maradt, mert beleszeretett Tarján Irmába, s verseket írt a színésznőhöz, aki 1900-ban végezte a Vígszínház színiiskoláját. Kosztolányi rajongással örökítette meg Tarján Irma jutalomjátékát is. Az ünnepelt színésznő piros rózsákból álló

⁴⁸⁵ Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*. Budapest, Európa, 2007. 70.

⁴⁸⁶ Kosztolányi Dezső: i. m.: 72–73.

⁴⁸⁷ Kosztolányi Dezső: *Levelek – Naplók*. Egybegyűjtötte, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest, Osiris, 1996. 799.

csokrot kapott, s egy „tekercest (valószínűleg selyemruha volt). Ilyenkor kívánnék gazdag lenni” – írta 1901. március 22-én.⁴⁸⁸ Egy héttel később Virágvasárnapon már arról számolt be, hogy a színházi évadnak vége, a színtársulat vándorbottal a kezében faluzni indul; vagyis faluról falura vándorolva próbál meg sikert aratni, s bevételhez jutni. Húsvétra átadták helyüket egy „óbajor társulatnak”, mely Krisztus életének főbb mozzanatait mutatta be. A szerelmes Kosztolányit nem érdekelte ez az előadás, helyette a színházi évad végén búsongott: „Oly bánatos volt a színház, az én boldogságom letarolt mezője! A lámpák haldokolva pislákolnak, a páholyok ajtaja mögött még érezhető volt az illat, melyet a bérlő kisasszonyok zsebkendője hagyott ott, a zenészek helye üres volt, oda volt támasztva egy ütött-kopott hegedű, fehér gyantaporral hintve, húrjai megtépve... Az elhagyott színház árva, szenvedő lelkeknek volt jelképe!...”⁴⁸⁹

Kosztolányi regénye és naplója nyomán világosan kirajzolódik, hogy a vidéki város társadalma milyen kapcsolatba került a színházzal. A színházi este az idősebbeknek mondén, érzéki szórakozást nyújtott. Találkoztak ismerősökkel, barátokkal, újabb pletykákra tettek szert, s megbizonyosodtak arról, hogy jobb, ha a polgári erkölcsök szerint élnek. A fiatalok felszabadultabban viselkedtek. A színtársulatok megérkezésével megváltozott a kisvárosok élete, a polgárok azonosultak a bemutatott színjátékok főhőseivel, szerelmesek lettek az ifjú művésznőkbe, ismerkedtek a társadalom e ritkán látott rétegének szokásaival, életmódjával, erkölcsével. A bohémvilág ugyanis legalább olyan érdekes volt számukra, mint az előadott darabok.

Kosztolányi Dezső regényében nem írt a színpártoló egyesületekről. Székesfehérváron Kempelen Imre elnökletével 1902-ben alakult újjá ez a testület, melynek célját így foglalták össze az alapszabályban: „A székesfehérvári magyar színészetnek erkölcsi és anyagi támogatása által oda hatni, hogy városunkban a színészetnek biztos talaja legyen, és ennek következtében a színielőadások is olyanok legyenek, melyek a szigorúbb műízlésnek megfelelnek, és a közönségnek műélvezetet nyújtanak.”⁴⁹⁰

A székesfehérvári színpártoló egyesület tevékenységét 1913. évi beszámolójuk is dokumentálja. Nem is az anyagi támogatás összege jelentős – összesen 960 koronát ítéltek oda művészek segélyezésére, díjazására, jubileumára – , hanem a beszámolóban az a rész, amely a korabeli színházi élet tendenciáit értékeli: „Körülöttünk rajzik a *tömegszínház*nak modern kiadása, mely azon az ötleten épül föl, hogy a hatásnak leglényegesebb eleme: a közönség – mint tömeg – lelkének a színpadon ágáló tömeg érzésével való egybeolvadása; mely ötletnek még fokozása a színpadi tömegbe, az ennek körén kívül álló népek, statisztáknak beillesztése, kik a kórus hangjának hatványozott erővel óriásira emelik a végbemenő események grandiózus hatását.

Ezzel szembeállítják a színház új típusát, a kevesek színházát, az intim színházat, melynek keretében a mélyre hatoló lelki bűvárok pszichologikus alkotása, a dráma lelki folyamatja, a színésznek tanulmánnal készült arcjátéka patológiai kifejezései, olykor suttogó, halk interpretációja, benső vonaglása, jellemző ereje inkább vagy kizárólagosan érvényesül.

⁴⁸⁸ Kosztolányi Dezső: i. m.: 803.

⁴⁸⁹ Kosztolányi Dezső: i. m.: 807.

⁴⁹⁰ *A székesfehérvári színpártoló egyesület alapszabályai*. Székesfehérvár, 1902. 3.

Látjuk az új színpadot, mely irodalmi, festői, plasztikai hatások egybeolvadó összhangjára törekszik, mely speciális színpadművészeti célt követel.”⁴⁹¹

A székesfehérvári színpártoló írása azt bizonyítja, hogy a vidéki városokban is létezett olyan közönségréteg, mely nem ragaszkodott a nagyszabású színházi bemutatókhoz, hanem a kísérleti színházat tartotta ideálisnak. Bizonyára kevesen voltak, s a fogalmazás arra utal, nem is igen értették, hogy miről van szó – a jelenség azonban így is érdekes.

A színházművészetet mindig az elit és a tömegkultúra ütközőpontjában ítélték meg. A színházvezetők maguk is elbizonytalanodtak, s nem tudták meghatározni, hogy mi a színház igazi feladata.

A második világháborút követően a magyar színjátszás két úton indult el. Az egyik – a magánszínházaké – régi, jól bevált elemekből épült: elsősorban szórakoztató darabokkal igyekeztek biztosítani a színház fennmaradását. A másik út – a Nemzetié – is csak részben volt új: a hagyományosan állami szubvencióval működő színház műsorrendjének gerincét korábban is klasszikus drámák alkották. A kommunista párt égisze alatt működő intézmény azonban nem elégedett meg a hagyomány ápolásával: új közönségének, a munkásságnak, új, osztályharcos darabokkal szolgált.

Az akkori színházi válság legfőbb okát sokan abban látták, hogy a színház nem a társadalomról, nem annak szokásairól, erkölcséről, jellegzetes típusairól szól. Relle Pál írta 1946 elején ezzel kapcsolatban: „Az írók most még csak önmagukban – és sokkal inkább elméletben mint gyakorlatban – keresik csatlakozásukat az új közönséghez, a kezdődő demokráciához. Kész színpadi alkotás, mely már megváltozott korunk eszmevilágában fogant, alig-alig akad.”⁴⁹²

Ez a vélemény még csak burkoltan sugallja, hogy a színházi válságnak csak úgy lehet véget vetni, ha aktuális, a társadalom gondjairól szóló drámákat játszanak, vagyis ha a színház is politizál... Ezzel a gondolattal fordítottak hátat az elmúlt nagy színházi korszakoknak, s igyekeztek a magyar színjátszás hagyományait végképp megsemmisíteni. Ez szinte teljesen sikerült.

⁴⁹¹ Székesfehérvári Színpártoló Egyesület jelentése az 1913. évről. Elkészítette Dr. Hajós Rezső titkár. Fejér Megyei Levéltár, Színházi iratok

⁴⁹² Relle Pál: Társadalom a színpadon. Színház, 1946. 2. sz. 11.

SUMMARY

The target area of my research is the history of the theatre in the last decades of the 19th and the first decades of the 20th centuries. The first part reveals the types of theatre enterprises evolving on the fringes of social life. In the first decades of the 20th century several artists tried to follow the new European trends, to make use of their results and to stage the most significant plays of the European drama. I wish to present this process through the careers of two actors: Irén Feld and Artúr Bárdos.

Artúr Bárdos worked for Max Reinhardt as his assistant in Berlin from 1908 on. Later he became a director and dramaturg in Hamburg and Leipzig. In 1910 he launched the periodical entitled *Acting*. In 1912 he founded a short-lived company called *New Stage* together with Béla Révész. In 1915 he became the director of the *Modern Stage*. In 1918 he transformed the cabaret into a chamber theatre called *City Theatre*. He was the head of this theatre with some intervals up to 1948, when he emigrated to America.

The life of Irén Feld is more tragic. Her father, Zsigmond Feld came to Hungary as a German actor, where there was a regular German theatre company up to the end of the 19th century. He soon started his own enterprise and became the director of the *City Park Theatre*. Irén Feld often played in her father's company, later she graduated from the *College of Acting*. In the autumn of 1910 she presented a series of performances in the chamber of the *Academy of Music*, the *Castle Theatre* and the *Urania Theatre* entitled *Chamber Plays*. She was the first one to stage and play in *Miss Julia* by Strindberg and *The Gull* by Chekhov. She made several attempts to renew her enterprise. She went mad in the 1930's. She became the victim of the holocaust.

Besides Artúr Bárdos and Irén Feld there were some other attempts to break the hegemony of the actor- and drama-oriented staging in Hungary following the footsteps of the *Thália Company* (1904-1908). The *Chamber Theatre of Rózsi Forgács* (1923-1927) and the *New Thalia* (1935-36) are the outstanding ones. It is important to mention that in the 1930's there were some significant performances in some minor theatres in Budapest, too (*New Theatre*, *Bethlen Square Theatre*), but there was not a real breakthrough.

Besides these experimental performances my paper deals with the theatre in the country. In 1878 all Hungarian towns were attached to 30 districts and the director of the theatre company of each district was confined to give performances in each town of the given district for a certain period strictly prescribed by a contract. In the second half of the 19th century several modern theatre buildings were erected in the country, along which the quality of the performances slightly improved, too, however, they were still characterized mainly by rough outlines, the impression of temporariness and poor scenery. The repertoire in the country was dominated by the genres of light amusement such as the operetta and popular plays about rural life in spite of the fact that the directors were confined by the local councils to stage Hungarian and world classics, in case of big cities, even operas.

This system of districts collapsed with the Trianon Peace Treaty in 1920 when the territory of Hungary was reduced into its one-third, and had to be re-organized. A new phenomenon appeared in the country: „staggione” companies traveled around showing new trends in theatre performances and letting country people getting acquainted with them.

A director in Debrecen (a significant country town with traditions in acting), Árpád Horváth made an attempt to shift balance towards more serious plays but he did not succeed. The quality performances did not pay, so he went bankrupt. There was a little more success in Pécs and Szeged, two other major country towns, where the local councils sponsored their theatres, so they grew into educative institutions. (Later, when all the theatres were taken over by the state in 1949, leading figures of the educational policy of the communist state considered the crisis of the theatre in the country solved.)

The public, however, discarded the experimental performances and the new trends in the theatre of the country. People were mostly interested in the lives of certain famous actors and actresses. This fact encouraged me to reveal an undiscovered territory in the third part of my paper: following the careers of three outstanding actresses, Mari Jászai, Sári Fedák and Katalin Karády, I wish to extend the scope of my studies to show how the background institutions of the theatre, ticket sellers, audience organizers, and the press worked. I would also like to handle how the habits of theatre going changed, what the relationship between theatre and audience was like, and what social prestige actors and actresses had in the given period.

In the Appendix I attached the programs of the most important theatres from my aspect, and the catalogues of the roles of Mari Jászai, Sári Fedák and Katalin Karády.

IRODALOMJEGYZÉK

- Ablonczy László: A Debreceni Csokonai Színház 1920–1944 között. Alföld, 1970. 142–150.
- Alpár Ágnes: *A Belvárosi Színház műsora, 1918–1949*. Budapest, Színháztudományi Intézet. Országos Színháztörténeti Múzeum, 1965. (Színháztörténeti füzetek, 44.)
- Alpár Ágnes: *A fővárosi kabarék műsora, 1901–1944*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1979.
- Alpár Ágnes: *A fővárosi kisszínházak műsora. A Tháliától a felszabadulásig, 1904–1944*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1974. (Színháztörténeti füzetek, 56.)
- Bálint Lajos: Kísérletek és kudarcok. In: Gyárfás Miklós (szerk.): *Élő dramaturgia*. Budapest, Magvető, 1963. 67–89.
- Bálint Lajos: A Thália Társaság. In: Uő: *Művészbejáró*. Budapest, Szépirodalmi, 1964. 199–227.
- Bálint Lajos: Egy bátor színház. Új Színház. In: Uő: *Karzat és páholy*. Budapest, Szépirodalmi, 1967. 187–193.
- Bános Tibor: *Aki szelet vet... Fejezetek Fedák Sári életéből*. Budapest, Magvető, 1986.
- Bános Tibor: *Regény a pesti színházakról*. Budapest, Magvető, 1973.
- Bános Tibor: *Újabb regény a pesti színházakról. Újra kezdődik a játék, 1945–1949*. Budapest, Magvető, 1983.
- Bárdos Artúr: *Játék a függöny mögött*. Budapest, Dr. Vajna és Bokor, 1942.
- Barna János: *A makói Hollósy Kornélia Színház története*. Makó, [kiadó nélkül], 1929. (Csanádvármegyei könyvtár, 18.)
- Barna János: *Fejezetek a makói színészet múltjából*. Makó, [kiadó nélkül], 1928.
- Barna János: Nyíregyháza színésze, irodalma és sajtója. In: Hunek Emil (szerk.): *Nyíregyháza és Szabolcsvármegye községei*. Budapest, Magyar városok és községek monográfiája kiadóhivatala, 1931. 241–280. (Magyar városok és községek monográfiája, VIII.)
- Báthory István: *A Nemzeti Színház építésének és lebontásának története*. [Budapest], [kiadó nélkül], 1914.
- Bécsy Tamás: *A siker receptjei. Az 1920-as, 30-as évek magyar darabjairól*. Székesfehérvár, Kodolányi János Főiskola–Vörösmarty Társaság, 2001.
- Bécsy Tamás: Dráma és színházművészet a századfordulón és a 20. század elején. In: Kollega Tarsoly István (szerk.): *Magyarország a XX. században. III. Kultúra, művészet, sport és szórakozás*. Szekszárd, Babits Kiadó, 1998. 235–323.
- Belohorszky Ferenc: A százéves nyíregyházi színészet. Szabolcsi Szemle, 1934. 2. sz. 49–51.
- Benedek Marcell: *Naplómat olvasom*. Budapest, Szépirodalmi, 1965, 1985².
- Berkes Erzsébet: Léphetünk-e kétszer ugyanabba a folyóba? Jegyzetek az Új Thália Társaság történetéhez. Színház, 1971. 3. sz. 45–48.
- Bruckner Éva–Sz. Halász Ágnes: Szélmalomharc. Egy elfelejtett színház. Világosság, 1986. 306–313.
- Cenner Mihály: A Thália Társaság. Theatrum (Színháztudományi Értesítő), 1964. 241–257.

- Cenner Mihály: *Jászai Mari*. [Szerepkatalógus]. Budapest, Színháztudományi és Filmtudományi Intézet. Országos Színháztörténeti Múzeum. Nemzeti Múzeum, 1957. (Színháztörténeti füzetek, 6.)
- Debrecen szab. kir. város Csokonai-Színháza, 1936–1937*. [Debrecen], [kiadó nélkül], 1936.
- Debreczeni Ferenc: A Thália történetének legújabb irodalma. Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei. 1956. 347–352.
- Dénes Tibor: Forgács Rózsi és kamaraszínháza. Színház- és Filmművészet, 1955. 764–769.
- Domokos László: Színház-avatás a Renaissanceban. Magyar Helikon, 1921. 557–558.
- Dr. Bezerédy Győző–Simon István–Dr. Szirtes Gábor (szerk.): *Száz pécsi évad. A Pécsi Nemzeti Színház száz éve*. Pécs, Baranya Megyei Könyvtár–Pécsi Nemzeti Színház, 1995. (Pannónia könyvek)
- Dunainé Bognár Júlia (szerk.): *Szeged színháztörténetének forrásai a Csongrád Megyei Levéltárban, 1920–1950*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1989. (Színháztörténeti könyvtár, 22.)
- Fedák Sári: *Útközben. Beszélgetés a barátommal*. I–II. Budapest, Szöllősi Zsigmond, [1929].
- Fekete József (szerk.): *Színházi mindentudó, 1937*. Budapest, [Szerző, 1936.]
- Földes Anna: *Jászai Mari és a magyar színház*. Budapest, Magvető, 1983.
- Futaky Hajna: *A Pécsi Nemzeti Színház műsorának repertóriumai bibliográfiával, 1895–1949*. I–II. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1992. (Színháztörténeti könyvtár, 27.)
- Gábor Éva (szerk.): *A Thália Társaság (1904–1908) (Levelek és dokumentumok)*. Budapest, Magyar Színházi Intézet–MTA Lukács Archívum és Könyvtár, 1988.
- Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet, 1873–1920*. Budapest, Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.
- Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar színháztörténet, 1920–1949*. Budapest, Magyar Könyvklub, [2005].
- Gajdó Tamás: Vállalkozók (?) – tulajdonosok (?) – mecénások (?) A színházteremtés sajátosságai Székesfehérváron 1900 és 1944 között. *Árgus*, 2000. 3. sz. 64–70.
- Gajdó Tamás–Kornis Péter–Szegő György: *Szín-ház-kutatás*. Budapest, Thália Színház, 1998.
- Galamb Sándor: *A magyar dráma története 1867-től 1896-ig*. I–II. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1937–1944.
- Gellért Lajos: *Nyitott szemmel*. Budapest, Bibliotheca, 1957.
- Gyárfás Ágnes: Népszínházi és munkásszínházi törekvések Miskolc színháztörténetében. *Borsodi Szemle*, 1973. 2. sz. 63–73.
- György Ágnes (szerk.): *Ez is szerelem: A győri színház története, 1945–1975*. Győr, Kisfaludy Károly Megyei Könyvtár, 1985.
- Hankiss Ágnes: *Kötéltánc. A társadalmi azonosságtudat válsága*. Budapest, Magvető, 1984. (Gyorsuló idő)
- Hetés György: *Osváth Béla színháza Hódmezővásárhelyen*. Hódmezővásárhely, Petőfi Sándor Művelődési Központ, 1989.
- Hont Ferenc (főszerk.): *Színházi kislexikon*. Budapest, Gondolat, 1969.
- Hont Ferenc: A vidéki színpadművészetéről. *Széphalom*, 1929. 46–48.

- Innocent Ernő: Húsz éven át kísérletek Magyarországon. Magyar Írás, 1926. 10. sz. 78–79.
- Iryni Jenő: Magyar kísérleti színpad. Világ, 1911. augusztus 8.
- István Mária: *Látványtervezés Németh Antal színpadán (1929–1944)*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1996. (Művészettörténeti füzetek, 24.)
- Janovics Jenő: *A magyar dráma irányai*. Budapest, Benkő Gyula könyvkereskedése, 1907.
- Janovics Jenő: A szegedi szabadtéri játékok jövője. A Színpad, 1937. 27–30.
- Jászai Mari emlékiratai*. Sajtó alá rendezte: Lehel István. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1927.
- Jászai Mari írásai. Emlékezések – Napló – Tanulmányok*. Válogatta és bevezette Debreczeni Ferenc. Budapest, Művelt Nép, 1955.
- Jászai Mari levelei*. Kiadta Kozocsa Sándor. Budapest, Pintér Jenőné vállalata, 1944.
- Joós Ferenc: *A vándorszínésztől az állami színházig. Kecskemét színészetének krónikája*. Kecskemét, Hazafias Népfront Bács-Kiskun megyei Bizottsága–Bács-Kiskun megyei Tanács VB. Népművelési Osztálya, 1957.
- Kálina, Ján: *A kabaré világa*. Budapest, Gondolat, 1968.
- Karácsony Ágnes (főszerk.): *Színházi képregény. Száz év Kecskeméten*. Kecskemét, Hírös Teátrum Alapítvány, 1996.
- Karády Katalin: *Hogyan lettem színésznő? – Vallomások. Egy Karády film forgatókönyve és képei. Beszélgetések Karády Katalinnal*. Budapest, Szépirodalmi, 1989.
- Kárpáti Aurél: Az új Thália bemutatkozása. Nyugat, 1934. I. 348–350.
- Kárpáti Aurél: Jászai Mari. In: Gyárfás Miklós és Hont Ferenc (szerk.): *Nagy magyar színészek*. Budapest, Bibliotheca, 1957. 191–243.
- Katona Ferenc (szerk.): *A debreceni színészet története*. Debrecen, Debrecen Megyei Városi Tanács VB. Művelődésügyi Osztálya, 1976.
- Katona Ferenc (szerk.): *Miskolci Nemzeti Színház, 1823–1973*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1973.
- Katona Ferenc–Dénes Tibor: *A Thália története (1904–1908)*. Budapest, Művelt Nép, 1954.
- Kelecsényi László: *Karády Katalin*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet–Népművelési Propaganda Iroda, 1984. (Filmbarátok kiskönyvtára. Kortársaink a filmművészetben).
- Kelecsényi László: Levelek Karády ügyben. Kortárs, 1983. 970–982. és 1143–1152.
- Kerényi Ferenc (szerk.): *A Nemzeti Színház 150 éve*. Budapest, Gondolat, 1987.
- Kertész Márta: Adalékok a Thália Társaság történetéhez. Színháztudományi Szemle, 17. 1985. 5–53.
- Kertész Sándor: A magyar kabaré története. Színház és Filmművészet, 1955. 942–951., 1956. 69–79., 229–235.
- Király Jenő: *Karády mítosza és mágiája*. Budapest, Háttér, 1989.
- Koch Lajos: *A budapesti Király Színház műsora*. Budapest, Színháztudományi és Filmtudományi Intézet. Országos Színháztörténeti Múzeum, 1958. (Színháztörténeti füzetek, 21.)
- Koch Lajos: *A budapesti Magyar Színház műsora*. Budapest, Színháztudományi Intézet. Országos Színháztörténeti Múzeum, 1960. (Színháztörténeti füzetek, 24.)
- Koch Lajos: *A Fővárosi Operettszínház műsora, 1923–1973*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1973. (Színháztörténeti füzetek, 55.)

- Kocsis Rózsa: *Igen és nem. A magyar avantgárd színháték története*. Budapest, Magvető, 1973. (Elvek és utak)
- Kovács Agnes–Nikolényi István–Polner Zoltán: *A Szegedi Szabadtéri Játékok kézikönyve, 1931–1991*. (Szeged, Szegedi Szabadtéri Játékok Igazgatósága, 1991.)
- Kozma György: *A budapesti kabaré története*. Budapest, Művelődéskutató Intézet, 1984. (Értékvizsgálatok)
- Lengyel Menyhért: *Életem könyve. Naplók, életrajzi töredékek*. Összeállította Vinkó József. Második, javított kiadás. Budapest, Gondolat, 1988.
- Lugosi Döme és Görög Sándor (szerk.): *A Szegedi Városi Színház zsebkönyve 1929. évre*. Szeged, Városi Színház, 1929.
- Lugosi Döme és Görög Sándor (szerk.): *A Szegedi Városi Színház zsebkönyve 1930. évre*. Szeged, Városi Színház, 1930.
- Lugosi Döme: *A szegedi szabadtéri játékok története, 1931–1937*. Budapest, A Színpad, 1938.
- Lugosi Döme: *A szegedi színészet vázlatos története*. Szeged, [kiadó nélkül], 1929.
- Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Szerkesztette Kőszeg Ferenc. Budapest, Akadémiai, 1978. (Lukács György összes művei)
- Magyar Bálint: *A Magyar Színház története (1897–1951)*. Budapest, Szépirodalmi, 1985.
- Magyar Bálint: *A Nemzeti Színház története a két világháború között (1917–1944)*. Budapest, Szépirodalmi, 1977.
- Magyar Bálint: *A Vígszínház története, (1896–1949)*. Budapest, Szépirodalmi, 1979.
- Márffy Károly: *A Thália Társaság félszázados évfordulója. Irodalomtörténet, 1954. 489–493.*
- [Márffy] Márffy Attila (szerk.): *Pécs színháztörténetének forrásai a Baranya Megyei Levéltárban (1886–1949)*. Budapest, Magyar Színházi Intézet–Pécsi Egyetemi Színpad, 1990. (Színháztörténeti könyvtár, 24.)
- Márffy Attila: *Kaposvár és Pécs közös színházi múltjából*. In: *Somogy megye múltjából. Levéltári évkönyv*. Szerkesztette Bősze Sándor. Kaposvár, Somogy Megyei Levéltár, 1999. 253–266.
- Márffy Attila: *Színházi élet Pécsen az antant–szerb megszállás alatt*. Pécsi Szemle, 2001. 3. sz. 80–89.
- Márffy Attila: *Vidéki színhátszás a két világháború közötti korszakban*. [Győr], [kiadó nélkül], [2002.] (Múzsza melléklete, 11.)
- Márkus László: *Az Új Thália. Színházi Élet, 1934. 11. sz. 42.*
- Márkus Pál: *A mai pesti színház és az új Thália*. Fial Magyarorság, 1934. 5. sz. 91. *Memorandum a Debreceni Csokonai Színház válsága ügyében*. Debrecen, Magyar Nemzeti Kiadó és Nyomda, 1925.
- Molnár Gál Péter: *A kalábriász parti*. Pesti mulatságok és malacságok. Budapesti Negyed, 8. 1995. 73–89.
- Muhoray Elemér: *A vidéki színhátszás múltja, jelene és jövője*. Kelet Népe, 1936. 47–51.
- Nádasdy Lajos: *A pápai kőszínház története, 1817–1939*. Veszprém, Veszprém Megyei Tanács VB Művelődésügyi Osztálya, 1981. (Horizont közművelődési kiskönyvtár, 5.)

- Nádor Tamás: Adatok és dokumentumok a pécsi ünnepi játékok történetéből (1933–1938). In: *Baranyai Helytörténetírás 1983–1984. A Baranya megyei Levéltár évkönyve* (Pécs), Baranya Megyei Tanács Dokumentációs Laboratórium, 1984. 415–445.
- Nagy Péter: *Drámai arcélek*. Budapest, Szépirodalmi, 1978.
- Németh Antal (szerk.): *Színészeti lexikon*. I–II. Budapest, Győző Andor, 1930.
- Nikolényi István: *A Szegedi Nemzeti Színház, 1883–1986*. Szeged, [kiadó nélkül], 1986.
- Osváth Béla: *Képek a szegedi színészet történetéből*. Szeged, Városi Tanács, 1956.
- Papp János: *A békéscsabai színészet története*. 1. rész: 1851–1879, 2. rész: 1879–1912, 3. rész: 1913–1930, 4. rész: 1931–1944. Békéscsaba, Városi Tanács, 1961–1967.
- Pásztor József: *A szegedi szabadtéri játékok története. Három év*. Szeged, [kiadó nélkül], 1938.
- Patka László (szerk.): *Színházépítés Veszprémben, 1908–1988*. Veszprém, Veszprém Megyei Tanács VB Művelődési Osztálya, 1988.
- Péchy Blanka: *Jászai Mari*. Budapest, Magvető, 1958.
- Polgár István: A szombathelyi színészet története. In: Fehér Károly (szerk.): *Szombathely, 1777–1927. Jubiláris emlékalbum*. Szombathely, [kiadó nélkül], 1927. 172–182.
- Porzsolts Kálmán (szerk.): *Blaha Lujza emlékalbum. Blaha Lujza élete és művészete. Kortársai. A jelenkor színészei és drámaírói*. Budapest, Blaha Lujza Emlékalbum Kiadóbizottsága, 1926.
- Pukánszky Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története*. I–II. Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1938–1940. (Magyarország újabbkori történetének forrásai).
- Rakodczay Pál: *Jászai Mari mint Elektra*. Budapest, Singer és Wolfner, 1891.
- Rédey Mária: *Kassainé ifjasszony*. Budapest, Nyugat, 1935.
- Sándor János: *A szegedi színjátszás krónikája. A kőszínház és társulatainak története, 1883–1944*. Szeged, Bába, 2003.
- Sándor János: *Igaz mesék a szegedi színházról*. Szeged, Somogyi-könyvtár, 1997.
- Sándor János: *Százados színházkrónika. Szegedi színházi és színészeti kataszter*. Szeged, Ariadne Press Bt., 1998.
- Schöpflin Aladár (szerk.): *Magyar színművészeti lexikon. A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája*. I–IV. Budapest, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, [1929–1932].
- Simándi Béla: A vidéki színészet válsága. Kelet Népe, 1938. 55–59.
- Sinay Jenő (szerk.): *Győri színházi adattár, 1945–1989*. Győr, Kisfaludy Károly Megyei Könyvtár, 1989.
- Szakasits Árpád: Prédikáció a színpadról. Munkáselemlések az Új Színházban. Népszava, 1931. február 4.
- Szász Károly: *A magyar dráma története*. Budapest, Franklin, [1939].
- Szász Károly: *Színésznők. Blaháné, Jászai Mari, Csillag Teréz*. Budapest, Lampel, 1927. (Magyar könyvtár, 1015.)
- Szathmáry Zoltán: *A debreceni színház története (1865–1925). Régi debreceni színész arcképek*. Debrecen, [kiadó nélkül], 1925.
- Székely György (főszerk.): *Magyar színházművészeti lexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994.

- Szekér László: *A nemzet színháza építésének 150 éves története*. Budapest, Műszaki, 1987.
- Szentiványi Béla: *A vidéki színészet élet-halál harca Trianon után*. Baja, Szerző, 1933. [Szerdahelyi Sándor] sz. s.: Ady-émlékezés az Írók Bemutató Színpadán. Népszava, 1923. április 17.
- Szilágyi Béla: *A debreceni színészet és színház története, 1796–1880*. [Homokon], Szerző, 1938. (Magyar irodalmi dolgozatok a Debreceni M. Kir. Tisza István Tudományegyetem magyar irodalomtörténeti szemináriumából.)
- Tallián Tibor: A kolozsvár-szegedi opera. Muzsika, 1998. 9. sz. 26–29.
- Tiszay Andor: Vidéki színjátszásunk irodalmi törekvései a felszabadulás előtt. In: Gyárfás Miklós (szerk.): *Élő dramaturgia*. Budapest, Magvető, 1963. 259–276.
- Újvári László: Új magyar színjátszás. Korunk, 1934. 5. sz. 382–384.
- Varga Éva: A kaposvári színház a harmincas évek közepén. Somogy, 1987. 1. sz. 78–85.
- Varga Éva: A kaposvári színjátszás húsz éve. Az 1920-as és 1930-as évek. In: Laczkó András (szerk.): *Tanulmányok Kaposvárról*. Kaposvár, Városi Tanács, 1988. 37–51. (Kaposvári kiskönyvtár)
- Vörös Károly: A Karády-jelenség. História, 1980. 1. sz. 18–19.
- Vörös Tibor: *A Fedák*. Budapest, Háttér, 1990.
- Wenner Sándor: *A magyar színészet válsága. Háborús és háború utáni színészetünk a kritika és az események tükrében*. Szeged, Szerző, 1928.

ADATTÁR

A Kamarajáték mősora

Uránia Színház

1910. február 10.

Strindberg, August: Júlia kisasszony. Színmű egy felvonásban. Fordította: Bálint Lajos. Rendezte: Feld Irén.

Hartleben, Otto: A jó erkölcsök. Színmű egy felvonásban. Rendezte: Feld Irén.

Zeneakadémia Kamaraterem

1910. november 12.

Didring, Ernst: A nagy tét. Színmű három felvonásban. Rendezte: Bródy István.

1910. november 19.

Simoni, Renato: A szegfű. Dramolett egy felvonásban. Rendezte: Garas Márton.

1910. november 16.

Stucken, Eduard: Ninon de L'Enclos. Tragédia három felvonásban. Fordította: Karinthy Frigyes. Rendezte: Föld Aurél.

Cahuet, Albéric-Sorbets, Gaston: A király unatkozik. Vígjáték egy felvonásban. Fordította: Vajda László Tibor.

1910. december 3.

Strindberg, August: Júlia kisasszony. Színmű egy felvonásban. Fordította: Bálint Lajos. Rendezte: Föld Aurél.

1910. december 18.

Courtelin, Georges: A modern férj. Színjáték egy felvonásban. Fordította: Balog Vilma. Rendezte: Föld Aurél.

1910. december 25. délután

Anzengruber, Carl: A csendes éjszaka. Karácsonyi jelenet.

1910. december 25. este

Strindberg, August: Ne játssz a tűzzel. Komédia egy felvonásban.

1911. január 7.

Strindberg, August: A hitelezők. Tragikomédia egy felvonásban.

1911. január 14.

Wied, Gustav: Az öreg méltósága. Színmű négy felvonásban.

1911. január 28.

Szederkényi Anna: A kőfalon túl. Színmű három felvonásban. Rendezte: Bárdos Artúr.

1911. február 18.

Kapos Andor: A tanító. Rendezte: Gellért Lajos.

1911. március 5.

Bahr, Hermann: Az érző lélek. Fordította: Balog Vilma. Rendezte: Gellért Lajos.

Freyman, Karl: Thermidor kilencedike után. Fordította: Balog Vilma. Rendezte: Gellért Lajos.

Lange, Sven: Sámson és Delila. Tragikomédia három felvonásban. Fordította: Karinthy Frigyes. Rendezte: Bárdos Artúr.

Várszínház

1911. november 19.

Strindberg, Auguste: Számum. Keleti kép egy felvonásban. Fordította: Gömöri Jenő.

1911. december 4.

Wedekind, Frank: Haláltánc. Három jelenet. Fordította: Karinthy Frigyes. Rendezte: Pesti Kálmán.

D'Annunzio, Gabriel: Az őszi alkony álma. Drámai költemény egy felvonásban. Fordította: Radó Antal. Rendezte: Gellért Lajos.

1911. december 17.

Björnson, Björnsterne: Mikor az új bor forr. Vígjáték három felvonásban. Fordította és rendezte: Pesti Kálmán.

1912. január 7.

Csehov, Anton Pavlovics: Sirály. Színmű négy felvonásban. Fordította: Aczél Pál. Rendezte: Feld Irén. Bevezető előadást tartott: Szini Gyula.

1912. január 21.

Tímár Béla: A munka. Az életből [sic!] három felvonásban. Rendezte: Roboz Imre.

1912. február 4.

Strindberg, August: Pajtások. Komédia három felvonásban. Fordította: Balassa József. Rendezte: Feld Irén. Bevezető előadást tartott: Bálint Lajos.

1912. február 18.

Byron, George Gordon, Lord: Káin. Misztérium három felvonásban. Fordította: Mikes Lajos. Rendezte: Feld Irén. Bevezető előadást tartott: dr. Várady Antal.

Budapesti Színház

1913. október 13.

Ibsen, Henrik: Ha mi holtak feltámadunk. Drámai epilógus három felvonásban. Fordította és rendezte: Feld Irén. Bevezető előadást tartott: dr. Várady Antal.

Az Új Színpad műsora

1912. március 13.

Krúdy Gyula: Kárpáti kaland. Színmű egy felvonásban. Dízlettervező: Katona Nándor.

Vámos Árpád: Az efezusi özvegy. Komédia egy felvonásban. Dízlettervező: Kozma Lajos.

Schnitzler, Arthur: Bátor Kasszián. Bábjáték egy felvonásban. Fordította: Karinthy Frigyes. Dízlettervező: Bíró Mihály. Rendezte: Bárdos Artúr.

1912. március 20.

Heijermans, Herman: A Mari. Egyfelvonásos. Fordította: Bresztovszky Ernő. Dízlettervező: Bíró Mihály. Rendezte: Bárdos Artúr.

1912. április 6.

Barta Lajos: Tavaszi mámor. Proletártragédia egy felvonásban.

Dauthendey, Max: Kacagni, meghalni. Egyfelvonásos. Fordította: Erdősi Dezső.

Schnitzler, Arthur: Irodalom. Egyfelvonásos. Fordította: Harmos Ilona. Rendezte: Bárdos Artúr.

1912. április 23.

Csokor, Theodor: Thermidor. Egyfelvonásos. Fordította: Karinthy Frigyes.

Mirbeau, Octav: A pénztárca. Társadalmi szatíra. Fordította: Szász Géza.

1912. május 4.

Strindberg, August: A halál küszöbén. Szomorújáték egy felvonásban.

Strindberg, August: Hattyúvér. Mesejáték egy felvonásban. Fordította: Mikes Lajos. Dízlettervező: Gulácsy Lajos. Rendezte: Bárdos Artúr.

Az Őszi ciklus műsora

1917. október 6. délután

Dumas, Alexandre ifj.: A kaméliás hölgy. Dráma öt felvonásban. Fordította: Szemere Attila.

1917. október 7. este

Ohnet, Goerges: A vasgyáros. Színmű négy felvonásban. Fordította: Fái J. Béla.

1917. október 13. este

Ibsen, Henrik: Nóra. Színmű három felvonásban. Fordította: Reviczky Gyula.

1917. október 13. este

Echegaray, José: Folt, mely tisztít. Dráma négy felvonásban. Fordította: Patthy Károly.

1917. október 14. este

Potter, Paul M.: Trilby. Színmű négy felvonásban. Fordította: Fái J. Béla.

1917. október 20. este

Művészestély. Bíró Lajos: Az inas és a nagyságos úr. Jelenet. + Magánszámok.

1917. október 21. délután

Ohnet, Goerges: A vasgyáros. Színmű négy felvonásban. Fordította: Fái J. Béla.

1917. október 21. este

Ibsen, Henrik: Kísértetek. Színmű három felvonásban. Fordította: Császár Imre.

1917. október 27. este

Művészestély. [Gerő János Jenő] Szőke Szakáll: Katonaiskola. Jelenet. +
Magánszámok.

1917. október 28. délután

Hauptmann, Gerhart: Henschel fuvaros. Színmű négy felvonásban. Fordította:
Molnár Ferenc.

1917. október 28. este

Bíró Lajos: Az inas és a nagyságos úr. Jelenet.

Stucken, Eduard: Ninon de L'Enclos. Tragikomédia egy felvonásban. Fordította:
Karinthy Frigyes.

Strindberg, August: Júlia kisasszony. Színmű egy felvonásban. Fordította: Bálint
Lajos.

1917. november 1–2. délután és este; 1917. november 3. este

Raupach, Ernst Benjamin Salomon: Molnár és gyermeke. Népdráma öt
felvonásban. Fordította: Szerdahelyi József.

1917. november 4. délután

Művészestély. Vágó Géza: A háromfejű ember. Operett egy felvonásban. +
Magánszámok.

1917. november 4.

Strindberg, August: Az erősebb. Jelenet.

Strindberg, August: Júlia kisasszony. Színmű egy felvonásban. Fordította: Bálint
Lajos.

Stucken, Eduard: Ninon de L'Enclos. Tragikomédia egy felvonásban. Fordította:
Karinthy Frigyes. Karinthy Frigyes konferanszával.

Jászai Mari szerepei Budapesten⁴⁹³

Albert

Lalou, Ferdinand–Anicet-Bourgeois, August–Laurent, Michel: *Az ördög pirulái.*
(Les pilules du diable.) Látványos bohóság 3 felvonásban, 15 nagyobb, 9 kisebb
képpel. Fordította: Egressy Béni (?). Budai Népszínház, 1868. március 27.

Johanna

R. F. G (Rajkai Friebeisz István): *Bém hadjárata az oroszok ellen és a honvéd
hadsereg.* Első nemzeti nagy harcijáték. Zene: Ellenbogen. Budai Népszínház,
1868. augusztus 24.

Lángosi

Ismeretlen szerző: *A roulette.* Budai Népszínház, 1868.

Noailles Diana, Richelieu hercegnő

Bayard, Jean-François–Dumanoir, Philippe-François: *Richelieu első párbajai.* (Les
premières armes de Richelieu.) Vígjáték 3 felvonásban. Fordította: Egressy Béni.
Budai Népszínház, 1869. január 13.

⁴⁹³ Jászai Mari a fővárosban a Nemzeti Színház tagja volt. Amikor másutt játszott,
feltüntettem a színház nevét.

Gertrudis

Katona József: *Bánk bán*. Eredeti szomorújáték 5 felvonásban. 1872. április 3.

Goneril

Shakespeare, William: *Lear király*. (King Lear.) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Vörösmarty Mihály. 1872. április 12.

Donna Dolores

Sardou, Victorien: *A haza*. (Patrie!) Történelmi dráma 5 felvonásban. Fordította: Paulay Ede, Szerdahelyi Kálmán. 1872. április 19.

Capuletné

Shakespeare, William: *Rómeó és Júlia*. (Romeo and Juliet.) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Szász Károly. 1872. május 3.

Izabella

Hennequin, Alfred: *Három kalap*. (Les trois chapeaux.) Vígjáték 3 felvonásban. Fordította: Szerdahelyi Kálmán. 1872. május 10.

Erzsébet

Laube, Heinrich: *Essex gróf*. (Graf Essex.) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Szigligeti Ede. 1872. május 22.

Idegen nő

Balog István: *Mátyás diák*. Eredeti színmű dalokkal, tánccal 3 szakaszban. Zene: Egressy Béni. 1872. június 9.

Luise

Szigligeti Ede: *Két pisztoly*. Eredeti színmű 3 szakaszban, népdalokkal, tánccal. Zenéjét szerkesztette: Erkel Ferenc. 1872. június 23.

Lady Milford

Schiller, Friedrich: *Ármány és szerelem*. (Kabale und Liebe.) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Szenvey József. 1872. szeptember 13.

Erzsébet

Schiller, Friedrich: *Stuart Mária*. (Maria Stuart.) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Kelmenfy László. 1872. szeptember 20.

Júlia

Shakespeare, William: *Tévedések játéka*. (The Comedy of Errors.) Vígjáték 3 felvonásban. Fordította: Arany László. 1872. november 1.

Pitvarosiné

Tóth Kálmán: *A nők az alkotmányban*. Vígjáték 3 felvonásban. 1872. november 3.

Mara

Obernyik Károly: *Brankovics György*. Szomorújáték 5 felvonásban. 1872. november 22.

Calpurnia

Shakespeare, William: *Julius Caesar*. Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Vörösmarty Mihály. Zene: Titl Emil. 1872. december 6.

D'Orbeval márkiné

Legouvé, Ernest: *Rang és szerelem*. (Par droit de conquête.) Vígjáték 3 felvonásban. Fordította: Feleki Miklós. 1873. január 13.

Hippolita

Shakespeare, William: *Szentivánéji álom*. (A Midsummer Night's Dream.) Színmű 5 felvonásban. Fordította: Arany János. Zene: Mendelssohn-Bartholdy, Felix. 1873. február 26.

Rowinskiné

Fredro, Jan Aleksander: *A mentor*. (Mentor.) Vígjáték 3 felvonásban. Fordította: Csepregi Lajos. 1873. március 21.

Anna

Jókai Mór: *A szigetvári vértanúk*. Eredeti szomorújáték 4 felvonásban. 1873. április 7.

Brezicskai javasasszony

Rákosi Jenő: *A krakkói barátok*. Színmű 4 felvonásban. 1873. április 28.

Erzsébet

Schauffert, Hyppolit August: *Sakk a királynak*. (Schach dem König.) Vígjáték 4 felvonásban. Fordította: Dóczi Lajos. 1873. június 4.

Luisa

Feuillet, Octave: *Az erdő szépe*. (La belle au bois dormant.) Dráma 5 felvonásban. Fordította: Feleki Miklós. 1873. június 16.

Rosaura

Calderón de la Barca, Pedro: *Az élet álom*. (La vida es sueño.) Színmű 3 felvonásban. Fordította: Győri Vilmos. Zene: Nikolics Sándor. 1873. június 30.

Crispné

Buckstone, John Baldwin: *Szökő év, vagy: a nők szabadalma*. (Leap Year, or The Ladies' Privilege.) Vígjáték 3 felvonásban. Fordította: Csepregi Lajos. 1873. augusztus 11.

Desdemona

Gaál József: *A peleskei nótárius*. Eredeti énekes bohózat 4 felvonásban. Zene: Thern Károly. 1873. augusztus 15.

Edua

Dobsa Lajos: *IV. László*. Eredeti tragédia 5 felvonásban. 1873. augusztus 27.

Margit királyné

Shakespeare, William, III. *Richárd király*. (King Richard the Third.) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Szigligeti Ede. Zene: Volkmann József. Rendezte: Molnár György. 1873. október 29.

Erota

Rákosi Jenő: *Aesopus*. Vígjáték 5 felvonásban. 1873. december 22.

Angéla

Dóczi Lajos: *Csók*. Vígjáték 3 felvonásban. 1874. január 14.

Dutocq Clémence

Barrière, Théodore–Capendu, Ernest: *Plumet öröksége*. (Le héritage de M. Plumet.) Vígjáték 4 felvonásban. Fordította: Feleky József. Várszínház, 1874. január 29.

Vilma

Kisfaludy Károly: *Csalódások*. Vígjáték 4 felvonásban. 1874. február 4.

Borbála

Szigligeti Ede: *Az új világ*. Vígjáték 3 felvonásban. 1874. március 6.

Olympia

Dumas, Alexandre, fils: *Gauthier Margit, a kaméliás hölgy*. (La dame aux camélias.) Dráma 5 felvonásban. Fordította: Bulyovszkyné Szilágyi Lilla. 1874. március 11.

Hermione

Shakespeare, William: *Téli regge*. (The Winter's Tale.) Színjáték 5 felvonásban. Fordította: Szász Károly. 1874. április 17.

Bouillon hercegné

Scribe, Eugène–Legouvé, Ernest: *Lecouvreur Adrienne*. (Adrienne Lecouvreur.) Dráma 5 felvonásban. Fordította: Egressy Béni, Csepregi Lajos. 1874. április 27.

Maris

Molière: *A tudós nők*. (Les femmes savantes.) Vígjáték 5 felvonásban. Fordította: Arany László. 1874. május 15.

Lady Macbeth

Shakespeare, William: *Macbeth*. Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Szász Károly. 1874. május 22.

Benita

Weilen, Josef: *Dolores*. Dráma 5 felvonásban. Fordította: Paulay Ede. 1874. június 5.

Zrínyi Ilona

Szigligeti Ede: *II. Rákóczi Ferenc fogsága*. Eredeti történeti dráma 5 felvonásban. 1874. június 21.

Dido

Rákosi Jenő: *A szerelem iskolája*. Eredeti színmű 5 felvonásban. 1874. november 13.

Marlborough hercegné

Scribe, Eugène: *Egy pohár víz*. (Le verre d'eau.) Vígjáték 5 felvonásban. Fordította: Nagy Ignác. 1874. december 30.

Rózsa

Szigligeti Ede: *A trónkereső*. Szomorújáték 5 felvonásban. 1875. február 12.

Bertha

Ismeretlen francia szerző: *Két fájdalom*. Dramolett 1 felvonásban. Fordította: Paulay Ede. Várszínház, 1875. február 16.

Kamilla

Szigligeti Ede: *A szökött katona*. Eredeti színmű 3 szakaszban. Zenéjét szerkesztette: Szerdahelyi József. 1875. október 10.

Arria

Wilbrandt, Adolf: *Arria és Messalina*. (Arria und Messalina) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Várad Antal. 1876. január 17.

Champsigny grófnő

Zichy Géza: *A szerelem harca*. Dráma 5 felvonásban. 1876. március 10.

Lady Milton

Jókai Mór: *Milton*. Dráma 4 felvonásban. 1876. április 3.

Krisztina királynő

Virág Benő (Horváth Miklós): *Egy királynő szerelme*. Tragédia 5 felvonásban. 1876. május 24.

Antigone

Szophoklész: *Antigone*. (Antigoné.) Tragédia. Fordította: Csiky Gergely. Zene: Mendelssohn-Bartholdy, Felix. 1876. május 28.

Hulla

Szigligeti Ede: *Vid*. Eredeti dráma 4 felvonásban kardalokkal. Zene: Szerdahelyi József. 1876. augusztus 20.

Magdolna

Váradai Antal: *Iskarioth*. Eredeti tragédia 5 felvonásban. 1876. szeptember 22.

Phaedra

Racine, Jean: *Phaedra*. (Phèdre.) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Farkas Albert. 1876. december 1.

Zenő

Vörösmarty Mihály: *Az áldozat*. Eredeti szomorújáték 5 felvonásban. 1876. december 4.

Mária királyné

Szigligeti Ede: *IV. Béla*. Eredeti szomorújáték 5 felvonásban. 1877. január 26.

Portia

Shakespeare, William: *A velencei kalmár*. (The Merchant of Venice.) Színmű 4 felvonásban. Fordította: Ács Zsigmond. 1877. február 5.

Bariatine hercegné

Sardou, Victorien: *Dóra*. Színmű 5 felvonásban. Fordította: Huszár Imre. 1877. május 18.

Zulejka

Kastropp, Gustav: *Zulejka*. (Suleika.) Drámai költemény 5 felvonásban. Fordította: Bartók Lajos. Zene: Ritter, Karl August. 1877. szeptember 14.

Rásdi jósnő

Csiky Gergely: *Janus*. Eredeti szomorújáték 5 felvonásban. 1877. október 15.

Galatea

Vasziliadis, Szpiridon: *Galathea*. (Galateia.) Dráma 5 felvonásban. Fordította: Kállay Béni. 1877. december 21.

Szilágyi Erzsébet

Szigligeti Ede: *Mátyás király lesz*. Eredeti történeti színmű 5 felvonásban. 1878. január 27.

Gertrud

Shakespeare, William: *Hamlet*. (Hamlet, Prince of Denmark.) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Arany János. 1878. március 15.

Antigone

Szophoklész: *Oedipus Kolonosban*. (Oidipusz ho en Kolónó.) Tragédia 3 szakaszban. Fordította: Csiky Gergely. Zene: Mendelssohn-Bartholdy, Felix. 1878. június 14.

Posthumia

Parodi, Dominique Alexandre: *A legyőzött Róma*. (Rome vaincue.) Tragédia 5 felvonásban. Fordította: Paulay Ede. 1878. augusztus 23.

Donna Urraca

Corneille, Pierre: *Cid*. (Le Cid.) Dráma 5 felvonásban. Fordította: Greguss Ágost. 1878. szeptember 13.

Palmea

Várad Antal: *Tamora*. Eredeti tragédia 4 felvonásban. 1879. február 12.

Fausta

Szigligeti Ede: *A világ ura*. Eredeti történeti szomorújáték 5 felvonásban. 1879. március 7.

Portia

Shakespeare, William: *Julius Caesar*. Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Vörösmarty Mihály. 1879. május 28.

Katalin

Jósika Kálmán: *Marénnya*. Eredeti dráma 4 felvonásban. 1879. szeptember 26.

Olívia

Shakespeare, William: *Vízkereszt, vagy amit akartok*. (Twelfth Night or What You Will.) Vígjáték 5 felvonásban. Fordította: Lévy József. Zene: Tausch Gyula. 1879. október 26.

Klára

Szigeti József: *A nagyralátó*. Eredeti népies színmű 3 felvonásban. 1879. november 14.

Volumnia

Shakespeare, William: *Coriolanus*. Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Petőfi Sándor. 1879. november 21.

Mirigy

Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Színmű 3 szakaszban kardalokkal és tánccal. Zene: Erkel Gyula. Rendezte: Paulay Ede. 1879. december 1.

Du Hamelné

Belot, Adolf: *A 47. cikk*. (L'article 47.) Dráma 5 felvonásban. Fordította: R. S. Rendezte: Paulay Ede. 1880. február 11.

Beatrix királyné

Szigligeti Ede: *Mátyás fia*. Eredeti dráma 5 felvonásban. 1880. március 7.

Subtlené

Poole, John: *Pry Pál*. (Paul Pry.) Vígjáték 5 felvonásban. Fordította: Csiky Gergely. 1880. március 10.

Barcsayné

Jósika Miklós: *A két Barcsay*. Dráma 4 szakaszban. 1880. március 21.

Henriette

Dumas, Alexandre, fils: *A törvénytelen fiú*. (Le fils naturel.) Színmű 4 felvonásban előjátékkal. Fordította: Feleki Miklós. 1880. április 16.

Mrs. Clarkson

Dumas, Alexandre, fils: *Az idegen nő*. (L'étrangère.) Színjáték 5 felvonásban. Fordította: Feleki Miklós. 1880. június 4.

Júlia

Teleki László: *Kegyenc*. Szomorújáték 5 felvonásban. Rendezte: Paulay Ede. 1880. szeptember 19.

Székelyné

Bercsényi Béla: *A váltó*. Színmű 5 felvonásban. Rendezte: Paulay Ede. 1880. november 26.

Perzela (Prezlava)

Jókai Mór: *Könyves Kálmán*. Eredeti történeti dráma 5 felvonásban. 1880. december 27.

Erzsébet

Schiller, Friedrich: *Don Carlos*. Fordította: E. Kovács Gyula. 1881. február 28.

Imogen

Shakespeare, William: *Cymbeline*. Színmű 5 felvonásban. Fordította: Rákosi Jenő. 1881. május 6.

Geréb Erzsébet

Szentjóni Szabó László: *Mátyás király, vagy: A nép szeretete jámbor fejedelmek jutalma*. Nemzeti érzékeny játék 3 felvonásban. 1881. augusztus 12.

Roxan

Racine, Jean: *Bajazet*. Tragédia 5 felvonásban. Fordította: Paulay Ede. 1881. szeptember 9.

Ernesztine

Balázs Sándor: *Amerikai párbaj*. Eredeti dráma 4 felvonásban. 1881. október 14.

Anna

Ábrányi Emil: *Az első*. Dráma 5 felvonásban. Rendezte: Paulay Ede. 1882. január 13.

Salome

Szász Károly: *Heródes*. Történeti tragédia 5 felvonásban. 1882. március 31.

Charitas

Czakó Zsigmond: *Első László és kora*. Eredeti történeti dráma 5 felvonásban. 1882. augusztus 25.

Bozóti Márta

Csiky Gergely: *Bozóti Márta*. Színmű 3 felvonásban. 1883. február 23.

Rózsa

Szigligeti Ede: *Nevelő kerestetik*. Eredeti vígjáték 1 felvonásban. 1883. március 7.

Lucretia Borgia

Hugo, Victor: *Borgia Lucretia*. (Lucrece Borgia.) Dráma 3 felvonásban. Fordította: Szász Károly. 1883. március 16.

Clersné Lea

Augier, Émile: *Forestier Pál*. (Paul Forestier.) Színmű 4 felvonásban. Fordította: Paulay Ede. 1883. június 15.

Bilsenné

Czakó Zsigmond: *Kalmár és tengerész*. Eredeti dráma 4 felvonásban. 1883. augusztus 17.

Éva

Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Színre alkalmazta és rendezte Paulay Ede. Zene: Erkel Gyula. 1883. szeptember 21.

Margit

Bartók Lajos: *Kendi Margit*. Történeti dráma 5 felvonásban. Rendezte: Paulay Ede. 1884. március 30.

Heléne

Delpit, Albert: *Maucroix gróf*. (Les Maucroix.) Színmű 3 felvonásban. Fordította: Paulay Ede. 1884. október 1.

Zikka

Sardou, Victorien: *Dóra*. Színmű 5 felvonásban. Fordította: Huszár Imre. 1882. október 27.

Teréza

Jókai Mór: *Az aranyember*. Eredeti dráma 5 felvonásban. 1884. december 3.

Donna Pia

Coppée, François: *Severo Torelli*. Dráma 5 felvonásban. Fordította: Csiky Gergely. 1885. február 6.

Judit

Szigligeti Ede: *A trónkereső*. Eredeti szomorújáték 5 felvonásban. 1882. március 8.

Lecouvreur Adrienne

Scribe, Eugène-Legouvé, Ernest: *Lecouvreur Adrienne*. (Adrienne Lecouvreur.) Dráma 5 felvonásban. Fordította: Egressy Béni, Csepregi Lajos. 1885. június 1.

Ingoli (Ingolburga)

Jókai Mór: *Könyves Kálmán*. Eredeti történeti dráma 5 felvonásban. 1885. március 3.

Kézdy Györgyné

Csiky Gergely: *A sötét pont*. Dráma 3 felvonásban. 1885. november 20.

Kleopátra

Shakespeare, William: *Antonius és Kleopátra*. (Antony and Cleopatra.) Tragédia 5 felvonásban. Fordította: Szász Károly. 1885. szeptember 13.

Johanna

Rákosi Jenő: *Endre és Johanna*. Történeti szomorújáték 5 felvonásban. 1885. december 11.

Flavia

Csiky Gergely: *Spartacus*. Tragédia 5 felvonásban. 1886. április 9.

Széchy Mária

Dóczi Lajos: *Széchy Mária*. Történeti vígjáték 3 felvonásban. 1886. május 16.

Zóra

Csiky Gergely: *Petneházy*. (Budavára visszavételének 200 éves évfordulóján.) Történeti színmű 3 felvonásban. Előadás az Operaházban. 1886. szeptember 1.

A múlt eszménye

Jókai Mór: *Olympi verseny*. Ábrándkép. (A Nemzeti Színház 50 éves jubileumán.) 1887. szeptember 28.

Medea

Grillparzer, Franz: *Medea*. Tragédia 5 felvonásban. Fordította: Ambrus Zoltán. 1887. november 4.

Szerafina

Bercsényi Béla: *Az új élet*. Színmű 4 felvonásban. 1887. december 2.

Stuart Mária

Schiller, Friedrich: *Stuart Maria*. (Maria Stuart.) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: E. Kovács Gyula, Sulkovszky József. 1888. szeptember 14.

Mutter Anna, boszorkány

Bartók Lajos: *Thurán Anna*. Történeti dráma 4 felvonásban. Rendezte: Paulay Ede. 1888. október 5.

Sába királynője

Szász Károly: *Bölcs Salamon*. Bibliai dráma 4 felvonásban. 1889. január 25.

Béldiné

Szigligeti Ede: *Béldi Pál*. Eredeti szomorújáték 5 felvonásban. 1889. március 16.

Pármai Margareta

Goethe, Johann Wolfgang von: *Egmont*. Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Szigligeti Ede. Zene: Beethoven, Ludwig van. Előadás az Operaházban. 1889. május 19.

Éva

Kabos Ede: *Éva*. Színmű 3 felvonásban. 1889. október 25.

Krimhild

Váradi Antal: *A hun utódok*. Regényes dráma 3 felvonásban. 1890. január 24.

Valéria

Szigligeti Ede: *Valéria*. Tragédia 5 felvonásban. Zene: Nikolics Sándor. 1890. március 8.

Hessel Eleonóra

Ibsen, Henrik: *A társadalom támaszai*. (Samfundets støtter.) Dráma 4 felvonásban. Fordította: Lázár Béla. 1890. április 18.

Tekmessa

Szophoklész: *Ajas*. Tragédia. Fordította: Csiky Gergely. Zenéjét szerkesztette: Sárosi Ferenc. Előadás az Operaházban. 1890. május 22.

Katalin királyné

Shakespeare, William: *VIII. Henrik király*. (King Henry the Eighth.) Dráma 4 felvonásban. Fordította: Szász Károly. 1890. szeptember 6.

Múzsza

Váradi Antal: *Az úttörők*. (Drámai prolog a magyar színészet fennállásának százados ünnepére.) 1890. október 24.

Klytaimnestra

Racine, Jean: *Iphigenia Aulisban*. (Iphigénie.) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Paulay Ede. 1890. december 29.

Elektra

Szophoklész: *Elektra*. (Élektra.) Tragédia 5 felvonásban. Fordította: Csiky Gergely. 1890. december 30.

Mária anyakirályné

Rákosi Jenő: *Királynék harca*. Történeti színmű 4 felvonásban. 1891. január 23.

Jokaste

Szophoklés: *Oedipus király*. (Oidipusz türannosz.) Fordította: Csiky Gergely. Előadás az Operaházban. 1891. május 19.

Mária

Gabányi Árpád: *Pogány magyarok*. Történeti színmű 4 felvonásban. 1891. november 6.

Tisbe

Hugo, Victor: *Angelo*. (Angelo le tyranne de Padoue.) Dráma 3 szakaszban, 4 felvonásban. Fordította: Endrődi Sándor. 1892. január 4.

Ágnes

Szigligeti Ede: *A nagyapó*. Eredeti vígjáték népdalokkal 3 szakaszban. Zenéjét szerkesztette: Doppler Károly. Előadás az Operaházban. 1892. január 29.

Erzsébet királyné

Bartók Lajos: *Erzsébet királyné*. Történeti dráma 5 felvonásban. 1892. március 11.

Perényiné

Váradi Antal: *A szent korona*. Történeti képek 5 szakaszban. (A koronázás 25 éves évfordulóján.) 1892. június 6.

Constanzia

Shakespeare, William: *János király*. (King John.) Történeti dráma 5 felvonásban. Fordította: Arany János. 1892. december 22.

Mária királyné

Hugo, Victor: *Tudor Mária*. (Marie Tudor.) Dráma 3 szakaszban, 4 képben. Fordította: Paulay Ede. Rendezte: Paulay Ede. 1893. október 6.

Sappho

Grillparzer, Franz: *Sappho*. Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Ivánfi Jenő. 1893. november 24.

Magda

Sudermann, Hermann: *Otthon*. (Heimat.) Dráma 4 felvonásban. Fordította: Márkus Miksa. 1894. április 6.

Öreg nő

Jókai Mór: *Könyves Kálmán*. Eredeti történeti dráma 5 felvonásban. 1894. április 24.

Anasztázia

Váradi Antal: *Charitas*. Szomorújáték 3 felvonásban. 1894. október 19.

Mária Antónia

Daudet, Alphonse: *A létért való küzdelem.* (La lutte pour la vie.) Színmű 5 felvonásban. Fordította: Ambrus Vilma. 1894. december 7.

Gaspara koldusasszony

Somló Sándor: *Fra Girolamo.* Tragédia 5 felvonásban. 1895. április 19.

Tímea

Koroda Pál: *Alkibiadesz.* Tragédia 5 felvonásban. Díszlet: Spannraft Ágoston. Jelmezek Kéméndy Jenő tervei nyomán. 1895. december 20.

Emese

Rákosi Jenő: *Az ezredév ünnepe.* Látomány 1 felvonásban. 1896. május 2.

Teréz

Szomory Dezső: *A búcsú.* Színmű 3 képben. 1897. október 29.

Özvegy Brandtné

Bosnyák Zoltán: *Tisztító tűz.* Színmű 3 felvonásban. 1897. november 26.

Basilide

Coppée, François: *A koronáért.* (Pour la couronne.) Dráma 5 felvonásban. Fordította: Ábrányi Emil. Díszlet: Spannraft Ágoston. Jelmez: Kéméndy Jenő. 1898. március 11.

Bernardné

Augier, Émile: *A Fourchambault család.* (Les Fourchambaults.) Színmű 5 felvonásban. Fordította: Fái J. Béla. 1898. szeptember 9.

Manga

Jókai Mór: *Fekete vér.* Dráma 5 felvonásban. Jelmez: Kéméndy Jenő. 1898. december 26.

Ella

Ibsen Henrik: *John Gabriel Borkmann.* Dráma 4 felvonásban. Fordította: Jászai Mari. 1898. december 9.

Lehr Márta

Voss, Richard: *Bűnös.* („Schuldig!”) Dráma 3 felvonásban. Fordította: Abonyi Árpád. 1899. január 27.

Agrippina

Racine, Jean: *Britannicus.* Tragédia 5 felvonásban. Fordította: Ivánfi Jenő. 1899. december 22.

Heródiás

Sudermann, Hermann: *Keresztelő János.* (Johannes.) Tragédia 5 felvonásban. Fordította: Várad Antal. 1900. február 9.

Phaedra

Racine, Jean: *Phédra*. (Phèdre.) Tragédia öt felvonásban. Fordította: Ábrányi Emil. Vígszínház, 1900. április 18.

Niobe

Paulton, Harry–Paulton, Edward A.: *Niobe*. (Niobe all Smiles.) Bohózat 3 felvonásban. Fordította: Szomaházy István. Vígszínház, 1900. április 24.

Johanna

Philippi, Felix: *Golgotha*. (Der Dornenweg.) Dráma három felvonásban. Fordította: Ruttkay György. Rendezte: Mátrai Betegh Béla. Vígszínház, 1900. május 19.

Lujza

Hauptmann, Gerhart: *A takácsok*. (Die Weber.) Színmű öt felvonásban. Fordította: Komor Gyula. Rendezte: Péchy Kálmán. Vígszínház, 1900. szeptember 22.

Léna

Verga, Giovanni: *A farkas*. (La lupa.) Népdráma 2 felvonásban. Fordította: Radó Antal. Díszlet: Spannraft Ágoston. Vígszínház. 1900. november 3.

Márta

Holitscher, Philipp: *Hóbortos Márta*. Színmű egy felvonásban. Fordította: Rothhauser Miksa (Ruttkay György.) Vígszínház. 1901. január 12.

Erzsébet királyné

Rákosi Jenő: *Endre és Johanna*. Történeti szomorújáték 5 felvonásban. 1901. április 13.

Márta

Hauptmann, Gerhart: *Hannele*. (Hanneles Himmelfahrt.) Álomköltemény 2 részben. Fordította: Telekes Béla. Zene: Marschalkó Miksa. 1901. november 8.

Tágma

Rákosi Jenő: *Tágma királyné*. Tragédia 3 felvonásban. 1902. január 15.

Zsuzsa

Kemechey Jenő–Malonyay Dezső: *A föld*. Színmű 3 felvonásban. 1902. október 3.

Eszter

Szigligeti Ede–Balázs Sándor: *A strike*. Eredeti népszínmű dalokkal 3 szakaszban. Zene: Nikolics Sándor. 1902. november 10.

Mrs. Erlynne

Wilde, Oscar: *Lady Windermere legyezője*. (Lady Windermere's Fan.) Színmű 4 felvonásban. Fordította: Moly Tamás. 1903. január 30.

Predszlava

Szigligeti Ede: *Trónkereső*. Eredeti szomorújáték 5 felvonásban. 1903. március 13.

Agrippina

Tardos Viktor: *Nero anyja*. Tragédia 5 felvonásban. 1903. május 22.

Ernesztin

Ruttkay György: *A sötétség*. Színmű 4 felvonásban. 1903. október 16.

Özv. gr. Gyulaffy Gézáné

Bosnyák Zoltán: *Sursum Corda*. Színmű 4 felvonásban. 1904. február 26.

Iréne

Herczeg Ferenc: *Bizánc*. Színmű 3 felvonásban. 1904. április 22.

Patty

Barrie, James Matthew: *Vén leányok*. (Quality Street.) Vígjáték 4 felvonásban. Fordította: Mihály József. 1904. október 22.

Terzky grófnő

Schiller, Friedrich: *Wallenstein*. Drámai költemény 2 részben. Fordította: Dóczi Lajos. 1904. december 29–30.

Afrida

Sardou, Victorien: *A boszorkány*. Dráma 5 felvonásban. Fordította: Fái J. Béla. 1905. február 24.

Anna

ifj. Hegedüs Sándor: *Ikarosz*. Színmű 3 felvonásban. 1905. március 17.

Rika királyné

Gárdonyi Géza: *Zéta*. Színpadra tett regény ("A láthatatlan ember") 3 felvonásban. 1905. december 17.

Mrs. Arbuthnot

Wilde, Oscar: *Egy jelentéktelen asszony*. (A Woman of No Importance.) Színmű 4 felvonásban. Fordította: Moly Tamás. 1906. március 17.

Mrs. Leadbatter

Zangwill, Izrael: *Mary Ann*. (Merely Mary Ann.) Vígjáték 4 felvonásban. Fordította: Mihály József. 1906. április 21.

Özvegy Molnárné

Gárdonyi Géza: *Fekete nap*. Történeti színmű három felvonásban. Budai Színkör, 1906. július 7.

Judit

Barabás János: *Delila*. Dráma 5 felvonásban. 1906. december 15.

Kántorné

Szász Károly, legifj.: *Kántorné*. Színmű 1 felvonásban. 1907. február 22.

Ünő

Kisbán Miklós [Bánffy Miklós]: *Naplegenda*. Színmű 1 felvonásban. 1907. március 18.

Erzsébet anyakirályné

Tóth Kálmán: *A király házasodik*. Eredeti vígjáték 4 felvonásban. 1907. június 8.

Jelena

Vojnovič, Ivo: *Őszi vihar*. (Ekvinocij.) Dráma 4 felvonásban. Fordította: Zsedényi Aladár. 1907. június 15.

Grander Felicitas

Wildenbruch, Ernst: *Rabenstein Bersabé*. Fordította: Vértesy Jenő. 1907. október 26.

Dajka

Shakespeare, William: *Rómeó és Júlia*. (Romeo and Juliet.) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: Szász Károly. 1907. november 16.

Evila

Molnár Gyula: *Hazug törvény*. Társadalmi dráma 3 felvonásban. 1908. február 7.

Clarisse

Sardou, Victorien: *Robespierre*. Fordította: Ábrányi Emil. 1908. február 29.

Alvingné

Ibsen, Henrik: *Kísértetek*. (Gengangere.) Dráma 3 felvonásban. Fordította: Császár Imre. 1909. december 10.

Mária Terézia

Szomory Dezső: *A nagyasszony*. Színmű 4 felvonásban, 6 képben. Rendezte: Hevesi Sándor. 1910. február 4.

Gonosz lélek

Goethe: *Faust*. Tragédia. Fordította: Dóczi Lajos. 1910. április 6.

Klytemnestra

Hofmannsthal, Hugo von: *Elektra*. Tragédia 1 felvonásban. Fordította: Váradi Antal. 1910. december 17.

Bebek Zsuzsa

Pekár Gyula: *Drághy Éva esküje*. Dráma 3 felvonásban. Rendezte: Hevesi Sándor. 1911. február 24.

O'Mulligan Biddy

Zangwill, Izrael: *Majorie néni*. (Nurse Marjorie.) Vígjáték 4 felvonásban. Fordította: Darvas Mór. 1911. szeptember 20.

Tóti Dorka

Gaál József: *A peleskei nótárius*. Eredeti énekes bohózat 3 szakaszban. Zene: Thern Károly. Rendezte: Hevesi Sándor. 1911. december 12.

Mater Modesta

Ferenczy Ferenc: *A szerelem útjai*. Színjáték 8 képben. 1912. március 8.

Klytemnestra

Leconte de Lisle, Charles: *Az Erinnysek*. (Les Érinnyes.) Antik tragédia 2 részben. Fordította: Ivánfi Jenő. Zene: Massenet, Jules. Karmester: Kun László. Rendezte: Ivánfi Jenő. 1913. január 3.

Yama, a halál angyala

Pásztor Árpád: *Savitri, vagy A hitvesi hűség diadala*. Hindu legenda 1 felvonásban. Zene: Molnár Antal. Rendezte: Ivánfi Jenő. 1913. január 10.

Pernelle asszony

Molière: *Tartuffe*. Fordította: Ivánfi Jenő. Rendezte: Ivánfi Jenő. Várszínház, 1913. március 8.

Első Thébai asszony

Aiszkhülosz: *Heten Théba ellen*. (Hepta epi Thébász.) Tragédia. Fordította: Rákosi Jenő. Zene: Kun László. Rendezte: Ivánfi Jenő. 1913. április 24.

Atossa királyné

Aiszkhülosz: *A perzsák*. (Perszai.) Fordította: Rákosi Jenő. Zene: Kun László. Rendezte: Ivánfi Jenő. 1913. november 1.

Öreg anyó

Szép Ernő: *Az egyszere királyfi*. Mese 9 képben, 3 felvonásban. Zene: Kun László. Rendezte: Ivánfi Jenő. Díszlet, jelmez: Kéméndy Jenő. 1913. december 19.

Sigrid

Ibsen, Henrik: *A trónkövetelő*. (Kongs-emnerne.) Történelmi dráma 5 felvonásban. Fordította: Puskás Endre. Rendezte: Ivánfi Jenő. 1914. május 15.

Ábránné

Kárpáti Aurél-Vajda László: *Kőműves Kelemen*. Dráma 3 felvonásban. Rendezte: Hevesi Sándor. 1917. január 12.

Hunyadi Jánosné

Herczeg Ferenc: *Árva László király*. Szomorújáték 4 felvonásban. Rendezte: Csathó Kálmán. 1917. október 26.

A halál angyala

Szép Ernő: *Prológ*. Várszínház, 1918. március 21.

Özvegy Baradlayné

Hevesi Sándor: *A kőszívű ember fiai*. Színmű két részben, tizenkét képben Jókai Mór regényéből. 1-2. rész. Rendezte: Márkus László. Magyar Színház, 1918. május 30. és június 1.

A múlt

Pekár Gyula: *A magyar*. Drámai költemény 1 felvonásban. Rendezte: Ivánfi Jenő. 1920. február 21.

Cigánybanya

Petrichevich Horváth Emil: *Mikes*. Egy bujdosó élete 6 képben. Díszelőadás az Operaházban. 1920. június 7.

Erzsébet

Schiller, Friedrich: *Stuart Mária*. (Maria Stuart.) Szomorújáték 5 felvonásban. Fordította: E. Kovács Gyula, Sulkovszky József. Rendezte: Csathó Kálmán. 1921. február 4.

Clémanceauné

Dumas, Alexandre, fils-D'Artois, Armand: *Clémanceau*. Fordította: Fái J. Béla. 1921. május 12.

Bakócz Ágnes

Hevesi Sándor: *1514*. Történelmi dráma 5 felvonásban, előjátékkal. Rendezte: Hevesi Sándor. 1921. október 28.

Perényiné Kanizsai Dorottya

Voinovich Géza: *Mohács*. Történelmi tragédia 5 felvonásban. Rendezte: Hevesi Sándor. 1922. január 18.

Ördög Sára

Tóth Ede: *A tolonc*. Népszínmű 4 felvonásban. Rendezte: Horváth Jenő. 1922. szeptember 30.

Réka

Harsányi Kálmán: *Ellák*. Tragédia 5 felvonásban. Rendezte: Ódry Árpád. 1923. március 2.

Jokhebéd

Madách Imre: *Mózes*. Drámai költemény 4 felvonásban. Rendezte: Siklóssy Pál. 1925. január 17.

Gloster özvegye

Shakespeare, William: *II. Richárd*. (King Richard the second.) Tragédia 5 felvonásban. Fordította: Szász Károly. Rendezte: Horváth Jenő. 1925. május 9.

Fedák Sári budapesti szerepei

Molly

Jones, Sidney: *Gésák*. (The Geisha, a Story of a Tea House.) Operett két felvonásban. Szöveg: Hall, Owen. Versek: Greenbank, Harry. Fordította: Fái J. Béla, Makai Emil. Magyar Színház, 1899. április 6.

Saint Phar

Messenger, André: *A Michu lányok*. (Les P'tites Michu.) Operett három felvonásban. Szöveg: Duval, Georges–Vanloo, Albert. Fordította: Reiner Ferenc. Magyar Színház, 1898. február 19.

Toledad

Audran, Edmond: *Toledad*. (L'Enlèvement de la Toledad.) Operett három felvonásban. Szöveg: Carré, Fabrice. Fordította: Fái J. Béla, Makai Emil. Népszínház, 1900. május 16.

Alésia

Audran, Edmond: *A baba*. (La Poupé.) Operett négy felvonásban. Szöveg: Ordonneau, Maurice. Fordította: Reiner Ferenc. Népszínház, 1900. május 18.

Lucy

Mader, Raoul: *Kadétkisasszony*. Operett három felvonásban. Szöveg: Pásztor Árpád. Népszínház, 1900. május 22.

Thea

Roger, Victor: *A bibliás asszony*. (Sa Majesté l'amour.) Operett három felvonásban 4 képben. Szöveg: Mars, Anthony, Hennequin, Maurice. Fordította: Heltai Jenő. Népszínház, 1900. május 30.

Léni

Millöcker, Karl: *Három pár cipő*. (Drei Paar Schuhe.) Énekes bohózat négy felvonásban. Írta: Berla, Alois, Görlitz, Karl. Fordította: Toldy N. Ferenc. Vígszínház, 1900. június 16.

Dudley

Jones, Sidney: *San Toy*. (San Toy, or The Emperor's Own.) Kínai daljáték három felvonásban. Szöveg: Morton, A. Edward. Versek: Greenbank, Harry–Ross, Adrian. Fordította: Fái J. Béla, Makai Emil. Népszínház, 1900. október 10.

Margit

Gerő Károly: *Asszonyháború*. Énekes bohózat három felvonásban. Zene: Barna Izsó. Népszínház, 1900. november 21.

Náni

Follinus Aurél: *Náni*. Népszínmű három felvonásban. Zene: Erkel Elek. Népszínház, 1901. február 10.

Lola

Fontanes: *Mézeshetek*. Énekes bohózat három felvonásban. Fordította: Sas Ede. Zenéjét összeállította: Barna Izsó. Dalszövegek: Faragó Jenő. Népszínház, 1901. április 19.

Edith

[Barlington, Francis H.] Barling, Bartholomew: *Milliók a hó alatt*. Regényes színmű dalokkal és tánccal öt képben. Murray, David Christie regénye nyomán. Magyarra átdolgozta: Bálint Dezső. Zene: Barna Izsó. Népszínház, 1901. június 11.

Margolaine

Lecoque, Charles: *Kisasszony feleségem*. (La Marjolaine.) Operett három felvonásban. Szöveg: Leterrier, Eugène, Vanloo, Albert. Fordította: Rákosi Jenő. Népszínház, 1901. április 30.

San Toy

Jones, Sidney: *San Toy*. (San Toy, or The Emperor's Own.) Kínai daljáték három felvonásban. Szöveg: Morton, A. Edward. Versek: Greenbank, Harry, Ross, Adrian. Fordította: Fái J. Béla, Makai Emil. Népszínház, 1901. május 11.

Arabella

Roger, Viktor: *Jafet 12 felesége*. (Les Douze Femmes de Japhet.) Operett három felvonásban. Szöveg: Mars, Anthony-Desvallières, Maurice. Fordította: Makai Emil. Népszínház, 1901. szeptember 14.

De Soirville

Bokor József, ifj.: *Rolli és Rolland*. Énekes bohózat három felvonásban. Szöveg: Bokor József, ifj. Népszínház, 1901. október 25.

Molly

Jones, Sidney: *Gésák*. (The Geisha, a Story of a Tea House.) Operett két felvonásban. Szöveg: Hall, Owen. Fordította: Fái J. Béla, Makai Emil. Magyar Színház, 1901. november 15.

Mimóza

Jones, Sidney: *Gésák*. (The Geisha, a Story of a Tea House.) Operett két felvonásban. Szöveg: Hall, Owen. Fordította: Fái J. Béla, Makai Emil. Magyar Színház, 1901. november 20.

Kissie

Kerker, Gustav: *New York szépe*. (The Belle of New York.) Operett két felvonásban. Írta: McLellan, Charles Morton Stewart. Fordította: Salgó Ernő, Makai Emil. Magyar Színház, 1901. november 23.

Lady Holyrood

Stuart, Leslie: *Florodóra*. (Florodora.) Énekes vígjáték nyolc képben. Írta: Hall, Owen. Versek: Rubens, Paul, Boyd-Jones, Ernst. Magyar Színház, 1901. december 4.

Cypris

Clérice, Justine: *A vesztaszüzek.* (Les Petites Vestales.) Operett három felvonásban. Írta: Le Rey, Frédéric-Depré, Ernest-Bernède, Arthur. Fordította: Mérei Adolf. Magyar Színház, 1901. október 11.

Bimbilla, vándor komédiás leány

Szabados Béla: *A bolond.* Énekes legenda három felvonásban, egy nyílt változással. Malonyay Dezső meséjéből írta Rákosi Jenő. Magyar Színház, 1902. január 8.

Lotti, nemzetközi diseuse, chanteuse és exentique-színésznő

Stone, Rudyard: *Lotti ezredesei.* Énekes bohózat két felvonásban. Fordította: Faragó Jenő. A dalok versszövegét Mérei Adolf írta. Magyar Színház, 1902. január 17.

Fifine

Schwimmer Aurél: *Fifine.* Operett három felvonásban. Magyar Színház, 1902. március 21.

Henriette

D'Amant Leo: *A szevillai fodrász.* Bohózos operett három felvonásban. Francia vígjáték eszméje nyomán írta: Bálint Dezső. Magyar Színház, 1902. május 13.

Léni

Millöcker, Karl: *Három pár cipő.* (Drei Paar Schuhe.) Életkép énekkel három felvonásban. Írta: Berla, Alois-Görlitz, Karl. Fordította: Toldy Ferenc. Karnagy: Vincze Zsigmond. Fővárosi Nyári Színház, 1902. július 10.

Lili

Hervé: *Lili.* Énekes vígjáték három felvonásban. Írta: Millaud, Albert-Hennequin, Alfred-Blum, Ernst. Fordította: Fái J. Béla, Evva Lajos. Fővárosi Nyári Színház, 1902. július 11.

Postás Milka

Zeller, Carl: *A madarász.* (Der Vogelhändler.) Operett három felvonásban. Írta: West, Moritz-Held, Ludwig. Fordította: Fái J. Béla, Reiner Ferenc. Fővárosi Nyári Színház, 1902. július 12.

Ábray Irén

Szigeti József: *Csókon szerzett vőlegény.* Énekes bohóság három felvonásban. Zene: Serly Lajos. Az új dalokat összegyűjtötte: Kun László. Rendezte: Péchy Kálmán. Vígszínház, 1902. október 14.

György herceg

Huszka Jenő: *Bob herceg.* Regényes nagyoperett három felvonásban. Írta: Martos Ferenc, Bakonyi Károly. Népszínház, 1902. december 20.

Liane

Kraatz, Kurt-Stobitzer, Heinrich: *Forgószél kisasszony*. (Fräulein Tourbillon.) Énekes bohózat három felvonásban. Fordította: Beöthy László. Zenéjét összeállította: Kun László. Rendezte: Rónaszéki Gusztáv. Vígszínház, 1903. május 8

Aranyvirág

Huszka Jenő: *Aranyvirág*. Operett három felvonásban. Írta: Martos Ferenc. Rendezte: Bokor József. Karnagy: Konti József. Király Színház, 1903. november 6.

Lysistrata

Lincke, Paul: *Makrancos hölgyek*. (Lysistrata.) Operett két felvonásban. Szöveg: Bolten-Bäckers, Heinrich. Fordította: Molnár Ferenc, Faragó Jenő. Rendezte: Bokor József. Karnagy: Konti József. Király Színház, 1903. december 16.

Louison

Konti József: *A fecskék*. Operett három felvonásban. Dumas, Alexandre *Saint-Cyri kisasszonyok* című vígjátékából Pásztor Árpád írta. Király Színház, 1904. január 20.

Suzette

Carryl, Ivan-Monckton, Lionel: *A torreádor*. (The Toreador.) Operett két felvonásban. Szöveg: Tanner, James T.-Nicholls, Harry. Versek: Ross, Adrian-Greenbank, Percy. Fordította: Latzkó Andor. Rendezte: Bokor József. Karnagy: Kerner Jenő. Király Színház, 1904. február 26.

Boris király

Hegyí Béla: *Boris király*. Operett két felvonásban egy előjattékkal. Szöveg: Szöllősy Zsigmond. Versek: Hervay Frigyes. Rendezte: Bokor József. Karnagy: Konti József. Király Színház, 1904. március 18.

Mitzy

Terrasse, Claude: *Én, te, ő*. (Le Sire de Vergy.) Operett három felvonásban. Szöveg: Flers, Robert-Caillavet, Gaston. Fordította: Heltai Jenő. Rendezte: Bokor József. Karnagy: Vincze Zsigmond. Király Színház, 1904. május 13.

Kukorica Jancsi

Kacsóh Pongrác: *János vitéz*. Daljáték három felvonásban. Petőfi költői elbeszéléséből írta: Bakonyi Károly. Versek: Heltai Jenő. Rendezte: Bokor József. Karnagy: Konti József. Király Színház, 1904. november 18.

Iluska és a francia királykisasszony

Kacsóh Pongrác: *János vitéz*. Daljáték három felvonásban. Petőfi költői elbeszéléséből írta: Bakonyi Károly. Versek: Heltai Jenő. Rendezte: Bokor József. Karmester: Vincze Zsigmond. Király Színház, 1905. szeptember 26.

Nauszika

Buttykay Ákos: *A bolygó görög*. Operett három felvonásban. Szöveg: Pásztor Árpád. Rendező: Bokor József. Karnagy: Kacsóh Pongrác. Király Színház, 1905. november 19.

Anna

Gárdonyi Géza: *Fehér Anna*. Betyártörténet három felvonásban. Rendező: Bokor József. Király Színház, 1905. november 25.

Margit

Verő György: *Leányka*. Daljáték három felvonásban. Szövegét és zenéjét írta: Verő György. Népszínház, 1906. január 17.

Gábor diák

Huszka Jenő: *Gül baba*. Énekes színjáték három felvonásban, négy képben. Írta: Martos Ferenc. Rendezte: Mérei Adolf. Karmester: Vincze Zsigmond. Király Színház, 1906. március 20.

Don Cézár de Bazán, Lugó és Garoff grófja

Dellinger, Rudolf: *Don Cézár*. (Don Cesar.) Operett három felvonásban. Szöveg: Walther, Oskar. Fordította: Mérei Adolf. Rendezte: Mérei Adolf. Karmester: Vincze Zsigmond. Király Színház, 1906. április 10.

A gerolsteini nagyhercegnő

Offenbach, Jaques: *A gerolsteini nagyhercegnő*. (La Grande-Duchesse de Gérolstein.) Operett három felvonásban. Szöveg: Meilhac, Henri-Halévy, Ludovic. Fordította: Babos Károly, Erődi Béla. Király Színház, 1906. szeptember 13.

Daisy, az Olympia Színház primadonnája

Buttykay Ákos: *Csibészkirály*. Operett három felvonásban. Írta: Széll Lajos. Rendezte: Mérei Adolf. Karmester: Vincze Zsigmond. Király Színház, 1907. február 21.

Kócos Panna, cselédleány

Verő György: *Falusi madonna*. Daljáték három felvonásban. Király Színház, 1907. november 6.

Wander-Loo Gonda

Fall, Leo: *Az elvált asszony*. (Die geschiedene Frau.) Operett három felvonásban. Szöveg: Léon, Victor. Fordította: Gábor Andor. Király Színház, 1910. május 20.

Vermont Juliette, modell

Lehár Ferenc: *Luxemburg grófja*. (Der Graf von Luxemburg.) Operett három felvonásban. Szöveg: Willner, Alfred Maria-Bodanzky, Robert. Fordította: Gábor Andor. Király Színház, 1910. május 25.

Steingruber Franci, egy női zenekar primáskisasszonya

Straus, Oscar: *Varázskeringő*. (Ein Walzertraum.) Operett három felvonásban. Írta: Dörmann, Félix–Jacobson, Leopold. Fordította: Mérei Adolf. Király Színház, 1910. május 29.

Kőrösházy Ilona

Lehár Ferenc: *Cigányszerelem*. (Der Zigeunerliebe.) Operett három felvonásban. Szöveg: Willner, Alfred Maria–Bodanzky, Robert. Fordította: Gábor Andor. Karmester: Lehár Ferenc. Király Színház, 1910. november 12.

Rozalilla

Fall, Leo: *A babuska*. (Das Puppenmädel.) Operett három felvonásban. Szöveg: Stein, Leo–Willner Alfred Maria. Fordította: Gábor Andor. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Békési Ferenc. Király Színház, 1911. február 24.

Renée

Lehár Ferenc: *Luxemburg grófja*. (Der Graf von Luxemburg.) Operett három felvonásban. Szöveg: Willner, Alfred Maria–Bodanzky, Robert. Fordította: Gábor Andor. Király Színház, 1911. április 8.

Szelim, tarokkói szultán

Verő György: *A szultán*. Operett két felvonásban, előjátékkal. Rendező: Stoll Károly. Karmester: Békéssy Ferenc. Király Színház, 1911. április 29.

Lotti, nemzetközi chanteuse, danseuse és excentrique énekesnő

Stone, Rudyard: *Lotti ezredesei*. Énekes bohózat három felvonásban. Fordította: Faragó Jenő. Király Színház, 1911. május 6.

Rózszi

Rényi Aladár: *A kis gróf*. Operett három felvonásban. Szöveg: Martos Ferenc. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Marthon Géza. Király Színház, 1911. szeptember 9.

Bessy

Jacobi Viktor: *Leányvásár*. Operett három felvonásban. Szöveg: Martos Ferenc, Bródy Miksa. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Vincze Zsigmond. Király Színház, 1911. november 14.

Mimóza

Jones, Sidney: *Gésák*. (The Geisha, a Story of a Tea House.) Operett két felvonásban. Szöveg: Owen, Hall. Fordította: Fái J. Béla, Makai Emil. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Marton Géza. Király Színház, 1912. április 12.

Éva

Lehár Ferenc: *Éva*. Operett három felvonásban. Szöveg: Willner, Alfred Maria–Bodanzky, Robert. Fordította: Gábor Andor. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Békési Ferenc. Király Színház, 1912. október 12.

Beatriz Zarate, mexikói lány

Szirmai Albert: *A mexikói lány*. Operett három felvonásban. Szöveg: Rajna Ferenc. Versek: Gábor Andor. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Marthon Géza. Király Színház, 1912. december 11.

Kati

Vincze Zsigmond: *Limonádé ezredes*. Énekes vígjáték három felvonásban. Egy német vígjátékból írta: Harsányi Zsolt. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Vincze Zsigmond. Király Színház, 1913. január 19.

Sári

Kálmán Imre: *A cigányprímás*. Operett három felvonásban. Szöveg: Grünbaum, Fritz-Wilhelm, Julius. Fordította: Harsányi Zsolt. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Vincze Zsigmond. Király Színház, 1913. január 24.

Janka

Kollo, Walter-Bretschneider, Willy-Szirmai Albert: *A mozikirály*. (Filmzauber.) Operett három felvonásban. Szöveg: Bernauer, Rudolf-Schanzer, Rudolf. Magyar színre alkalmazta: Harsányi Zsolt. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Marthon Géza. Király Színház, 1913. szeptember 20.

Elvira

Lehár Ferenc: *A tökéletes asszony*. (Die ideale Gattin.) Operett három felvonásban. Szöveg: Brammer, Julius-Grünwald, Alfred. Fordította: Harsányi Zsolt. Rendezte: Stoll Károly. Király Színház, 1913. november 26.

Mici

Huszka Jenő: *Nemtudomka*. Operett három felvonásban. Szöveg: Bakonyi Károly. Versek: Harsányi Zsolt. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Bertha István. Király Színház, 1914. január 14.

Sybill

Jacobi Viktor: *Sybill*. Operett három felvonásban. Szöveg: Martos Ferenc, Bródy Miksa. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Vincze Zsigmond. Király Színház. 1914. február 27.

Náni

Follinus Aurél: *Náni*. Népszínmű. Zenéjét összeállította: Erkel Elek. Rendezte: Szirmai Imre. Király Színház, 1914. május 2.

Az özvegy

Verő György: *Leánynéző*. Vígjáték egy felvonásban. Király Színház, 1914. október 22. Jótékony célú előadás az Augusztus Gyorssegítő Alap javára.

Marcia

Szentpétery Zsigmond: *Tündérlak Magyarhonban*. Népszínmű három felvonásban. Király Színház, 1914. december 5.

Helén

Martos Ferenc: *Helén*. Vígjáték négy felvonásban. Svage *Hivatalos feleség* című regénye nyomán. Rendezte: Vajda László. Magyar Színház, 1915. január 16.

Monstache Cloclo

Engel, Alexander-Horst, Julius: *A papa kedvence*. (Babette.) Bohózat három felvonásban. Fordította: Gábor Andor. Rendezte: Vajda László. Magyar Színház, 1915. február 24.

Beau Chateau

Rényi Aladár: *Tiszavirág*. Operett három felvonásban. Szöveg: Bródy István, Vajda László. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Bertha István. Király Színház, 1915. március 27.

Anne, Anita, Antje, Anna, Annie, Annette

Knoblauch, Edward: *Őnagysága ruhája*. (My Lady's Dress.) Játék 3 felvonásban. Fordította: Heltai Jenő. Zenéjét összeállította: Stephanidesz Károly. Rendezte: Jób Dániel. Vígszínház, 1915. október 23.

A császárné

Granischstädt, Bruno: *A császárné*. (Auf Befehl der Kaiserin.) Operett három felvonásban. Szöveg: Bodanzky, Robert-Jacobson, Leopold. Fordította: Gábor Andor. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Bertha István. Király Színház, 1915. december 18.

Marcsa, mosogatólány

Szirmai Albert: *Mágnás Miska*. Operett három felvonásban. Szöveg: Bakonyi Károly. Versek: Gábor Andor. Rendezte: Stoll Károly. Karmester: Vincze Zsigmond. Király Színház, 1916. február 12.

Kamilla

Molnár Ferenc: *Farsang*. Színmű három felvonásban. Díszlet: Falus Elek. Rendezte: Jób Dániel. Vígszínház, 1916. október 28.

Niobe

Straus, Oscar: *A márványmenyasszony*. (Die Marmorbraut.) Operett három felvonásban. Szöveg: Blumenthal, Oscar. Fordította: Heltai Jenő. Rendezte: Bárdi Ödön. A zenekart vezényli: Straus, Oscar. Vígszínház, 1917. április 19.

Anna

Bródy Sándor: *A szerető*. Regényes színjáték négy felvonásban. Rendezte: Vajda László. Magyar Színház, 1917. október 25.

Anna

Bíró Lajos: *Hotel Imperial*. Színmű négy felvonásban. Rendezte: Vajda László. Magyar Színház, 1918. január 25.

Vica

Gábor Andor: *Majd a Vica*. Vígjáték három felvonásban. Rendezte: Vajda László. Magyar Színház, 1918. november 9.

Hübscher Kata

Sardou, Victorien-Moreau, Emil: *Szókimondó asszonyság*. (Madame Sans-Gêne.) Színmű három felvonásban, előjátékkal. Fordította: Fái J. Béla, Makó Lajos. Rendezte: Szirmai Imre. Magyar Színház, 1919. január 31.

Anna

Gárdonyi Géza: *Fehér Anna*. Betyár történet három felvonásban. Magyar Színház, 1919. február 12.

Vörösváry Lívia grófnő

Vincze Ernő: *Cigánygrófné*. Operett három felvonásban. Szöveg: Martos Ferenc. Versek: Martos Ferenc, Kulinyi Ernő. Rendezte: Stoll Károly. Karnagy: Vincze Zsigmond. Király Színház, 1920. március 13.

Finum Rózsi

Tóth Ede: *A falu rossza*. Népszínmű három felvonásban. Zene: Erkel Gyula. Díszlet: Málnai Béla. Rendezte: Csontos Gyula. Vígszínház, 1921. szeptember 17.

Darimond Odette

Kálmán Imre: *A bajadér*. Operett három felvonásban. Szöveg: Brammer, Julius-Grünwald, Alfred. Fordította: Kulinyi Ernő. Rendezte: Tihanyi Vilmos. Karnagy: Nagypál Béla. Király Színház, 1922. november 10.

Pompadour

Fall, Leo: *Pompadour*. Operett három felvonásban. Szöveg: Schanzer, Rudolf-Welisch, Ernst. Fordította: Harsányi Zsolt. Díszlet: Málnai Béla. Jelmez: Faragó Géza. Rendezte: Szabolcs Ernő. Karnagy: Vincze Zsigmond. Fővárosi Operettszínház, 1923. november 28.

Antónia

Lengyel Menyhért: *Antónia*. Vígjáték három felvonásban. Díszlet: Málnai Béla. Rendezte: Vajda László. Vígszínház, 1924. április 12.

Teréza

Straus, Oscar: *Terezina*. (Teresina.) Operett három felvonásban. Szöveg: Schanzer, Rudolf-Welisch, Ernst. Fordította: Harsányi Zsolt. Díszlet: Málnai Béla. Jelmez: Faragó Géza. Rendezte: Szabolcs Ernő. Fővárosi Operettszínház, 1925. december 30.

Seybold Vilma, a Seybold H. J. cég tulajdonosa

Lengyel Menyhért: *Seybold*. Vígjáték három felvonásban. Díszlet: Málnai Béla. Rendezte: Szabolcs Ernő. Vígszínház, 1926. május 7.

Hübscher Kata

Sardou, Victorien-Moreau, Emil: *A szókimondó asszonyosság*. (Madame Sans-Gêne.) Színmű három felvonásban. Fordította: Fái J. Béla, Makó Lajos. Rendezte: Szabolcs Ernő. Vígszínház, 1926. augusztus 25.

Mary Rowland, híres primadonna

Ervine, St. John Greer: *Az isteni díva*. (Mary Mary Quite Contrary.) Vígjáték három felvonásban. Fordította: Harsányi Zsolt. Díszlet: Vörös Pál. Rendezte: Bródy Pál. Vígszínház, 1927. április 8.

Borcsa

Emőd Tamás-Török Rezső: *Borcsa Amerikában*. Zenés játék három felvonásban. Rendezte: Lóránth Vilmos. Karmester: Szilágyi Imre m. v. Budai Színkör, 1927. június 10.

Suzy Flûte

Berr, Georges-Verneuil, Louis: *Szombat esti hölgy*. (Mademoiselle Flûte.) Vígjáték négy felvonásban. Fordította: Stella Adorján. Díszlet: Vincze Márton. Rendezte: Gaál Béla. Belvárosi Színház, 1927. október 4.

Székács Bálintné (Julika, Julianna)

Bús-Fekete László: *Páros csillag*. Játék négy felvonásban. Díszlet: Angelo (Funk Pál), Vogel Eric. Rendezte: Szabolcs Ernő. Fővárosi Operettszínház, 1927. november 25.

Kukorica Jancsi

Kacsóh Pongrác: *János vitéz*. Daljáték három felvonásban. Petőfi költői elbeszélése nyomán írta: Bakonyi Károly. Versek: Heltai Jenő. Karmester: Turay Mihály. Nemzeti Színház, 1927. december 31. A Népszínház Nyugdíjintézete javára.

Ábray Irén

Szigeti József: *Csókon szerzett vőlegény*. Dalosjáték három felvonásban. Átdolgozta: Verő György. Zene: Serly Lajos, Lajtai Lajos. Rendezte: Lóránth Vilmos. Karmester: Kerner Jenő. Városi Színház, 1928. február 18.

Melanie

Békeffi István: *Még egyszer kérem...* Jelenet. A dalok zenéjét Lajtai Lajos szerezte. Andrassy úti Színház, 1928. február 29.

Az ötszáz éves magyar dal. Fedák Sári és dr. Szilágyi Imre előadóestje cigányzenekar kísérettel. Vidéki körút és budapesti előadások után – Városi Színház, 1928. december 1.

Fedák Sári ruhái: I. regős, Tinódi; II. XVII. századbeli városszony; III. rongyos kuruc; IV. Mária Terézia-krinolin. A ruhákat Kisbán [Bánffy] Miklós tervezte.

György herceg

Huszka Jenő: *Bob herceg*. Írta: Bakonyi Károly, Martos Ferenc. Rendezte: Sík Rezső. Városi Színház, 1928. március 8. – Porzolt Kálmán 50 éves írói jubileumára

Lydia

Hevesi Sándor: *Az amazon*. Furcsa történet három felvonásban. Díszlet: Vincze Márton. Rendezte: Hevesi Sándor. Belvárosi Színház, 1928. december 14.

Veron

Bús-Fekete László: *Pista néni*. Vígjáték három felvonásban, négy képben. Zenéjét összeállította és vezényli: Nagypál Béla. Rendezte: Tihanyi Vilmos. Király Színház, 1929. január 30.

Szentgyörgyi Ghálné

Móricz Zsigmond: *Szép asszony kocsisa*. Vígjáték három felvonásban. A díszletet Andaházy-Kasnya Béla festménye után Básthly István tervezte. Rendezte: Bródy István. Magyar Színház, 1929. szeptember 6.

Elly Dropsz, revüprimadonna

Brodzky Miklós: *Szökik az asszony*. Operett három felvonásban, öt képben. Szöveg: Kardos Andor. Versek: Harmath Imre. Rendezte: Lóránth Vilmos. Karnagy: Kerner Jenő. Városi Színház, 1929. október 18.

Erzsébet királyné

Kovács Kálmán: *Álomkirályné*. Magyar legenda kilenc képben. Díszlet- és jelmeztervező: Gróf Batthyány Gyula. Rendezte: Vaszary János. Magyar Színház, 1930. január 22.

Poldi

Farkas Imre: *Poldi*. Operett három felvonásban, négy képben. Rendezte: Tihanyi Vilmos. Karmester: Nagypál Béla. Király Színház, 1930. szeptember 13.

Éva

Lajtai Lajos: *Az okos mama*. Zenés komédia három felvonásban, öt képben. Szenes Béla ötletéből írta Békeffi István. Rendező: Tarnay Ernő. Karmester: Nagypál Béla. Király Színház, 1930. november 26.

Éva

Lajtai Lajos: *Az okos mama*. Zenés komédia három felvonásban, öt képben. Szenes Béla ötletéből írta Békeffi István. Rendező: Tarnay Ernő. Karmester: Vincze Zsigmond. Fővárosi Operettszínház, 1931. február 9.

Manon Cavallini

Grünwald, Alfred: *Egy asszony, aki tudja mit akar.* (Eine Frau, die weiss was sie will.) Zenés vígjáték két felvonásban öt képben. Verneuil, Louis vígjátéka nyomán. Fordította: Emőd Tamás. Versek: Emőd Tamás, Békeffi István. Zene: Straus, Oscar. Koreográfus: M. Utassy Gizi. Díszlet: Vörös Pál. Rendezte: Szabolcs Ernő. Karmester: Stephanides Károly. Vígszínház, 1932. december 23.

Carlotta Vance színésznő

Kaufmann, S. George–Ferber, Edna: *Vacsora nyolckor.* (Dinner at Eight.) Színjáték három felvonásban, tizenegy képben. Fordította: Harsányi Zsolt. Díszlet: Vörös Pál. Rendezte: Góth Sándor. Vígszínház, 1933. április 8.

Rebcsákné

Frank, Bruno: *Pityu.* (Sturm im Wasserglas.) Komédia három felvonásban. Fordította és átdolgozta: Török Rezső. Díszlettervező: Upor Tibor. Rendezte: Lóránth Vilmos. Magyar Színház, 1935. szeptember 7.

Koltay Baba

Eisemann Mihály: *Ezüstmenyasszony.* Operett három felvonásban, öt képben. Bús-Fekete László, Góth Sándor vígjátékából írta Szilágyi László. Rendezte: Szabolcs Ernő. Karmester: Komjáti Károly. Royal Orfeum, 1935. december 21.

Sylvie

Birabeau, André: *Fiam, a miniszter úr!* (Fiston.) Vígjáték négy felvonásban. Fordította: Vaszary János. Díszlet: Vörös Pál. Rendezte: Tarnay Ernő. Vígszínház, 1936. szeptember 12.

Madelaine

Rand, Ayn: *Január 16-án éjjel.* (The Night of January 16th.) Főtárgyalás egy amerikai bűnygyben, három felvonásban. Fordította: Zágon István. Díszlet: Vörös Pál. Jelmez: Berkovits Andor. Rendezte: Tarnay Ernő. Royal Színház, 1936. november 7.

Victoria

Ellis, Edith: *Vihar az egyenlítőn.* (The Lady of la Paz.) Trópusi történet három felvonásban, öt képben. Fordította: Zágon István. Díszlet: Vörös Pál. Rendezte: Hegedűs Tibor. Pesti Színház, 1936. december 19.

Jacqueline

Coward, Noël: *A márkíné.* (The Marquise.) Vígjáték három felvonásban. Fordította: Zágon István. Díszlet: Elischer Bernát. Jelmez: Berkovits Andor. Rendezte: Hegedűs Tibor. Vígszínház, 1939. szeptember 30.

Tarczali Darázs Katalin

Szilágyi László: *Tokaji aszú.* Zenés vígjáték három felvonásban, öt képben. Zene: Eisemann Mihály. Díszlet: Básthy István. Ruhák: Berkovits Andor. Táncok: Utassy Gizi. Rendezte: Lóránt Vilmos. Karnagy: Losonczy Dezső. Magyar Színház, 1940. március 15.

özvegy Pereszlényiné, Bodolay Katinka

Szilágyi László: *Gyergyói bál*. Zenés játék három felvonásban öt képben. Zene: Huszka Jenő. Díszlet: Básthy István. Ruhák: Berkovits Andor. Táncok: Horváth Mária. Rendezte: Lóránt Vilmos. Karnagy: Losonczy Dezső. Magyar Színház, 1941. január 4.

Cecília főhercegnő

Szilágyi László: *Cecília*. Vígjáték három felvonásban, négy képben. Díszlet: Neogrády Miklós. Rendezte: Hegedűs Tibor. Vígszínház, 1941. december 19.

Özvegy Szikszayné

Fényes Szabolcs: *Vén diófa*. Operett három felvonásban hét képben. Szöveg: Szilágyi László. Díszlet: Básthy István. Táncok: Feleki Kamill. Rendezte: Tihanyi Vilmos. Karnagy: Endre Emil. Új Magyar Színház, 1942. március 26.

Osztringen Brigitta

Fedák Sári: *Páris*. Játék három felvonásban öt képben. A kísérőzenét összeállította: Fest Vidor karnagy. Díszlet: Neogrády Miklós. Rendezte: Juhász József. Új Magyar Színház, 1942. december 17.

Somogyiszei Boross Zsuzsanna

Buday Dénes: *Tábornokné*. Nagyoperett három felvonásban kilenc képben. Szöveg: Tóth Miklós, Vándor Kálmán. Díszlet: Bercsényi Tibor. Táncok: Mitley Anna. Rendezte: Delly Ferenc. Karnagy: T. Török Emil. Új Magyar Színház, 1943. április 24.

Izabella, anyacsászárnő

Eisemann Mihály: *Őfelsége, a mama*. Nagy meseoperett három felvonásban, tizenegy képben. Szöveg és versek: Vaszary Gábor. Díszlet: Básthy István. Táncok: Mitley Anna. Rendezte: Ihász Aladár. Karnagy: Fest Vidor. Új Magyar Színház, 1943. április 29.

Karády Katalin színházi szerepei**Lady Elizabeth**

Maugham, William Somerset-Akins, Zoe: *Az asszony és az ördög*. (The human element.) Színmű három felvonásban. Fordította: Dobos Mária. Díszlet: Vörös Pál. Ruhák: Berkovits Andor. Rendezte: Tarján György. Pesti Színház, 1939. február 4.

Gabi

Bókay János: *Első szerelem*. Vígjáték három felvonásban. Díszlet: Kreisel Béla. Ruhák: Berkovits Andor. Rendezte: Hegedűs Tibor. Vígszínház, 1940. március 23.

Rita

Sheldon, Edward: *Románc.* (Romance). Színmű három felvonásban. Fordította: Heltai Jenő. Zenéjét szerezte és összeállította: Bródy Tamás. Díszlet: Neogrády Miklós. Ruhák: Elischer Bernát. Rendezte: Hegedűs Tibor. Vígszínház, 1940. október 10.

Jelena

Arcübasev, Mihail: *Féltékenység.* (Revnosztj). Színmű három felvonásban. Fordította: Horváth Árpád. Díszlet: Neogrády Miklós. Ruhák: Berkovits Andor. Rendezte: Horváth Árpád. Vígszínház, 1941. február 15.

Izabella

Fényes Szabolcs: *A királynő csókja.* Operett három felvonásban, hét képben. Radványi Géza vázlatából Orbók Attila írta. Díszlet: Bercsényi Tibor. Jelmez: Nagyajtay Teréz. Táncok: Horváth Margit. Rendezte: Tihanyi Vilmos. Karnagy: Endre Emil. Fővárosi Operettszínház, 1943. december 15.

Maya

Fényes Szabolcs: *Maya.* Operett három felvonásban, kilenc képben. Szöveg: Harmath Imre. Díszlet: Bercsényi Tibor. Táncok: Horváth Margit. Rendezte: Lóránth Vilmos. Karnagy: Bródy Tamás. Fővárosi Operettszínház, 1945. május 25.

Sybill

Jacobi Viktor: *Sybill.* Operett három felvonásban. Szöveg: Martos Ferenc, Bródy Miksa. Díszlet: Bercsényi Tibor. Táncok: Horváth Margit, Feleki Kamill. Rendezte: Szabolcs Ernő. Karnagy: Endre Emil. Fővárosi Operettszínház, 1945. december 21.

Zia

Halász Rudolf: *Fekete liliom.* Nagyoperett három felvonásban, hat képben. Szöveg: Nóti Károly, Földes Imre. Versek: Kemény Egon. Díszlet: Bercsényi Tibor. Táncok: Horváth Margit, Rudas-fivérek. Rendezte: Tihanyi Vilmos. Karnagy: Endre Emil. Fővárosi Operettszínház, 1946. december 20.

Vera

Fendrik Ferenc: *Vera és családja.* Zenés vígjáték három felvonásban. Zene: Hegedűs Tamás. Versek: Kellér Dezső. Díszlet: Neogrády Miklós. Rendezte: Marton Endre. Pesti Színház, 1947. május 21.

La Tangolita

Ábrahám Pál: *Bál a Savoyban.* Operett három felvonásban, öt képben. Szöveg: Grünwald, Alfred-Löhner-Beda, Fritz. Átdolgozta és az új verseket írta: Halász Rudolf. Díszlet: Bercsényi Tibor. Jelmez: Vogel Erik. Táncok: Nemes György. Rendezte: Tihanyi Vilmos. Karnagy: Endre Emil. Fővárosi Operettszínház, 1948. január 16.

NÉVMUTATÓ

- Ablonczy László: 118
Abonyi Géza: 128
Ábrahám Pál: 185
Ábrányi Emil: 55
Ábrányiné Wein Margit: 132
Aczél Ilona, Csathó
Kálmánné: 172–173
Ady Endre: 37, 41, 52, 54, 79,
112–113, 154, 156, 157
Ady Lajos: 113
Alapi Nándor: 80, 107, 111–
112,
Alexander Bernát: 103,
Alfonzó: 106
Almási Miklós: 18,
Almássy Endre: 26
Almásy Pál: 134
Alpár Gitta: 181
Ambrus Zoltán: 194
Andor Zsigmond: 122
Andorffy Péter: 88
Antalfy Sándor: 30, 42
Antoine, André: 27, 36, 52, 56
Antos Kálmán: 125
Arany Olga: 30
Arcübasev, Michail Petrovics:
179, 181
Ascher Oszkár: 125
Atkins, Zoe: 174
Babits Mihály: 79, 113
Bacsányi Paula: 79, 80
Bahr, Hermann: 26, 119
Bajor Gizi: 12, 75, 116, 119,
137, 138, 176, 184
Bajza József: 11
Bakonyi Károly: 157, 158
Balassa József: 26
Balassa Jenő: 21
Balázs Béla: 15, 37, 53, 55–58,
71
Bálint Lajos: 15, 22, 27, 114,
147
Ball, Hugo: 74
Balla Kálmán: 93
Ballagi Dénes: 80
Baló Elemér: 76, 81
Balogh Vilma: 15
Bánffy Miklós: 125
Bánhidny Ilona: 76
Bánky Róbert: 79, 118
Bánóczy László: 15, 25, 54, 83
Bános Tibor: 60, 153
Baranyi János, dr.: 127
Bárd Ferenc: 43
Bárdos Artúr: 9, 18, 27–30, 35–
55, 57–58, 60–67, 70–76, 97,
116, 144, 172
Bárdy Gabi: 132
Baróti József: 76, 113
Bársony Rózsi: 181
Barta Lajos: 47
Bartha Miklós: 159
Bartók Béla: 55–58
Bartoniek Géza: 56
Bartos Gyula: 98
Basilides Mária: 116
Básti Lajos: 83
Báthory Giza: 15
Bayer József: 149
Beck Vilmos: 124
Bécsy Tamás: 12, 18
Beethoven, Ludwig van: 124
Beleznay Unger István: 129
Benedek Marcell: 15, 25
Benedikt Ilus: 42
Benkő Miklós: 128
Bényei István: 89–90
Beöthy László: 21, 40, 42, 153,
161
Beöthy Zsigmond: 189
Beöthy Zsolt: 153
Berczeli Anzelm Károly: 125
Bérczy Ernő: 136
Berczy Géza: 136
Beregi Oszkár: 34, 36, 98, 106,
125
Bernstein, Henry: 96, 100
Bethlen István: 192
Bihari József: 82
Bilicsi Tivadar: 110
Bíró Lajos: 37, 39
Bíró Mihály: 40, 45–46
Björnson, Björnsterne: 26, 30–
32
Blaža Lujza: 132, 142, 149, 150,
153, 164
Blumenthal, Ben: 122
Boda Dezső: 40
Boda Klotild: 152
Bókay János: 178, 181
Bontempelli, Massimo: 111
Boross Géza: 60
Bortnyik Sándor: 82
Both Béla: 128
Brahm, Otto: 56
Braun Sándor: 143
Brecht, Bertolt: 74
Bresztovszky Ernő: 49
Bródy István: 175
Bródy Miklós: 162
Bródy Sándor: 37, 41, 97, 150
Buday Dénes: 121
Buday György: 124
Bulla Elma: 134
Burger Péter: 88
Bús-Fekete László: 73, 134
Búzás Júlia: 29
Byron, George Gordon Noël,
Lord: 27
Cahuet, Albéric: 27
Courteline, George: 15, 19, 26
Craig, Edward Gordon: 37,
195
Czakó Pál: 42
Csaplár Ferenc: 123
Császár Imre: 55, 194
Csáth Géza: 63
Csathó Kálmán: 55, 116, 121,
172–173, 176, 180
Csehov, Anton Pavlovics: 27,
29, 31–32, 71, 75, 79
Csiky Gergely: 21, 164
D'Alembert, Jean: 190
D'Annunzio, Gabriele: 15
Dajbukát Ilona: 15
Dajka Margit: 122
Darvas Ernő: 30, 42, 51, 76
Darvas Lili: 163, 165
Daudenthey, Max: 47
Dávid Mihály: 82
Deák Gyula: 78
Debreczeni Ferenc: 143
Degenfeld Imre, gróf: 151, 156,
160, 163
Delli Emma: 22
Dénes Zsófia: 155–156, 161,
170
Déryné Széppataki Róza: 140,
149
Diderot, Denis: 190
Didring, Ernst: 25
Diószeghy Miklós: 78
Ditrói Mór: 20
Dobi Ferenc: 15
Dobos Margit: 29–30
Doktor János: 15, 79–80, 83
Domini, Orestes: 32
Dumas, Alexander ifjabb: 22,
34, 194
Duse, Eleonore: 20, 26–27, 133
Dutka Ákos: 79
Echegaray, José: 21, 34
Egri István: 82–83
Egyed Zoltán: 133, 169, 171–
174, 176–183, 186
Eisemann Mihály: 121, 162
Elek Rezső: 117
Emőd Tamás: 62, 64
Engel Béláné: 173
Eördögh István: 190
Erődi Jenő: 42
Erkel Gyula: 124
Ernst, Paul: 53
Esterházy Ferenc, gróf: 124

- Esterházy Miklós, gróf: 96
 Esztergár Lajos: 118
 Étsy Emília: 83
 Evva Lajos: 153
 Fedák Sári: 10, 100, 134, 136–138, 148–170, 175
 Feld Irén: 18–35, 38–41, 71, 97
 Feld Mátyás: 20
 Feld Olga: 20
 Feld Zsigmond: 20–22, 26, 32, 40–41
 Fenyvesi Emil: 21
 Flacke, Adolf: 18
 Forgács Rózsi: 15, 42, 77–80, 111
 Forrai Rózsi: 15
 Forró Pál: 15
 Föld Aurél: 20, 28
 Földes Artúr: 27
 Földes Árpád: 21
 Földes Dezső: 23–24, 30
 Földes Imre: 27, 97
 Gaál Béla: 76
 Gaál Franciska: 135
 Gaál József: 189
 Gabányi Árpád: 21
 Gábor Andor: 60
 Gách Lilla: 78
 Gajáry István: 45
 Galamb Sándor: 123, 143, 145, 192
 Garas Márton: 15, 29–30, 42
 Garay János: 11, 189
 Garbo, Greta: 188
 Gárday Lajos: 81
 Gárdonyi Géza: 112
 Gárdos Kornélia: 76
 Géczy István: 111
 Gellért Lajos: 15, 19, 25, 28–31, 38, 40, 42, 51, 76, 81
 Génier, Firmin: 123
 Géraldy, Paul: 112
 Gergely Győző: 117
 Gobbi Hilda: 129, 170
 Goda Géza: 27
 Goethe, Johann Wolfgang von: 36, 79
 Gogol, Nyikolaj: 79, 112
 Gonda József: 89
 Gorkij, Makszim: 36, 63, 98
 Góth Sándor: 21, 37, 55
 Góthné Kertész Ella: 55
 Gömbös Gyula: 192
 Gömöri Jenő: 26
 Göndör Klári: 129
 Görög Sándor: 122
 Grünwald Béla: 40, 65
 Guilbert, Yvett: 59
 Gulácsy Lajos: 47, 49, 56, 57
 Gyenge Anna: 116
 Győző Lajos: 21
 Hajdú Antal: 42
 Hajmássy Ilona: 171, 174
 Hajnik Miklós: 78
 Hajós Edit: 55
 Halasi Iván: 122
 Halmi Margit, T.: 76, 78–79
 Halton, Mary: 154–155
 Hanako: 32
 Hankiss Ágnes: 187
 Harnos Ilona, Kosztolányi Dezsőné: 24, 29–30, 42, 56–57, 78–80
 Harsányi Rezső: 30, 42
 Harsányi Zsolt: 38, 64, 119
 Hasenclever, Walter: 124
 Hatvany Lajos: 71, 157
 Hauptmann, Gerhart: 15, 33, 36, 79, 119, 121
 Havas Ernő: 42
 Haydn, Joseph: 75
 Hebbel, Friedrich: 15, 26, 112
 Hegedűs Tibor: 80–81, 128, 178
 Hegyesi Mari: 12
 Heijermans, Herman: 15, 36, 46–47, 51, 76
 Helmer, Heinrich: 148
 Heltai Gyöngyi: 10
 Heltai Jenő: 59, 75, 132, 158
 Heltai Jenő; Huszer: 110–111
 Herczeg Géza: 157
 Herczeg Jenő: 15
 Herczeg Vilmos: 122
 Herczeg Ferenc: 23, 34, 68, 97, 112, 116, 124–125, 140, 144, 146, 172, 191, 196
 Hertelendy István: 175
 Hetés György: 129
 Hettyey Aranka: 137
 Hevesi András: 146
 Hevesi Sándor: 12, 15, 18, 25, 33, 37, 39, 55, 70, 77, 78, 114, 116, 124, 145–146, 192
 Hiador (Jámbor Pál): 141
 Hirsch Jakab: 43
 Hitler, Adolf: 27
 Hlatky László: 119
 Hollós Ilona: 81
 Hollósy Kornélia: 128
 Hóman Bálint: 15
 Hont Ferenc: 109, 114, 123, 124, 125
 Honthy Hanna: 155, 181, 185
 Horthy Miklós: 108, 126, 183
 Horthy Miklós, ifjabb: 183
 Horváth Árpád: 10, 105, 114–118, 192
 Horváth Gizella: 29
 Horváth Jenő: 128
 Horváth József: 180
 Horváth Tivadar: 121
 Hoykó Ferenc: 83
 Hubay Jenő: 125
 Hunyady Margit: 21
 Hunyady Sándor: 174–179
 Huszár Irén, D.: 42
 Huszár Károly: 15, 19, 60
 Ibsen, Henrik: 15, 19, 22, 26–29, 32, 34, 36, 42, 76, 79, 96, 98, 112, 116, 119, 133, 195
 Ignotus; Veigelsberg Hugó: 55–56, 195
 Ignotus Pál: 81
 Ihász Aladár: 118
 Incze Sándor: 133, 136, 169
 Inkey Tibor: 185
 Ivánfi Jenő: 75, 149
 Iványi Grünwald Béla: 65
 Iványi Zoltán: 182
 Jacobi Viktor: 163, 185
 Jakabffy Dezső: 118
 Janovics Jenő: 41–42, 89, 91, 102, 116, 125
 Jaschik Álmos: 15, 123
 Jászai Mari: 10, 37, 124, 132–133, 135, 138–148, 150, 166–167, 170, 193
 Jávor Pál: 122
 Jevrejnov, Nyikolaj Nyikolajevics: 112
 Jób Dániel: 165, 169, 172, 176
 Jókai Mór: 34, 142
 Jókai Mórné, Laborfalvi Róza: 132, 140–142
 Jones, Sydney: 154, 196
 Judik Etel, Karinthy Frigyesné: 33, 35, 42
 Kabók Győző: 76
 Kacsóh Pongrác: 116, 125, 157–158
 Kaiser, Georg: 79, 111–112
 Kalina, Jan L.: 59–60
 Kálmán Erzsi: 76
 Kálmán Imre: 167
 Kántorné Engelhardt Anna: 140
 Kapos Andor: 27
 Kapossyné Anna: 30
 Karádi Aranka, P.: 30
 Karády Katalin; Kanczler: 10, 137–138, 162, 169, 171–188
 Kardos Andor: 30
 Karinthy Frigyes: 22–24, 26, 69, 70, 76, 78–79
 Kárpáti Aurél: 35, 81
 Kassai Vidor: 132, 140–142, 147
 Kassák Lajos: 51–52
 Kassákné Simon Jolán: 34–35
 Katona Gábor: 35
 Katona József: 97, 141
 Katona Nándor: 46–47
 Kédly Gyula: 83
 Keglevich István, gróf: 21, 144–145

- Kelemen László: 167
 Kellér Andor: 155, 157
 Kempelen Imre: 197
 Kerecsendi Kis Márton: 121
 Kerék Margit: 170
 Keresztes-Fischer Ferenc: 180
 Kernstok Károly: 40
 Kerr, Alfred: 12
 Kertész István: 79
 Kertész Pál: 186
 Kertész Sándor: 187
 Keserü Margit: 117
 Kinsky Jenő, gróf: 132
 Király Jenő: 180
 Kiss Ferenc: 125–126
 Kiss József: 147, 167
 Kiss Manyi: 181
 Klabund, Alfred Henschke: 111–112
 Klebelsberg Kunó: 123–124, 147
 Klestinszky László: 8
 Kóbor Tamás: 77, 151
 Kocsis Rózsa, R.: 70
 Kodály Zoltán: 15, 121, 125
 Kollár Béla: 134
 Koltay Sándor: 121
 Komáromy Sámuel: 12
 Komor Gyula: 21, 90, 94
 Komor Vilmos: 116
 Kondor (Ibi): 117
 Koór Ida: 76
 Korányi Frigyes: 15
 Korcsmáros Nándor: 77
 Kosztolányi Dezső: 12, 23, 24, 37, 52, 57, 74, 76, 148, 196–197
 Kótsi Patkó János: 91
 Kovács Gyula: 50
 Kovács Gyula, Ecsedi: 99, 103, 131
 Kovács Imre: 183
 Kovács Károly: 122
 Kozma György: 74
 Kozma Lajos: 40, 46
 Kökény Ilona: 60, 66
 Kömives Erzs: 129
 Környei Béla: 98
 Kövály Gyula: 60
 Kövessy Albert: 27, 90, 97–98
 Krecsányi Ignác: 91, 98, 100, 104
 Kreybig Rudi: 151
 Kristóf Károly: 183
 Krog, Helga: 121
 Krúdy Gyula: 43–44, 52
 Kun (ándor?): 30
 Kunossy Ella: 30
 Kuthy Lajos: 189
 Kürthy György: 15, 83
 Kürti József: 15, 19, 34, 56
 Kürty Klára: 22, 149, 150, 153–154, 157
 Lakatos László: 75
 Laky Imre: 76
 Lánczy Margit: 125
 Lange, Sven: 26, 28, 30, 32, 38–39, 76
 Lantos Olivér: 186
 Lányi Irma, F.: 29
 László Rózsi: 60
 Latinovits Zoltán: 138
 Lázár Mária: 181
 Lázár Ödön: 30
 Lehel István: 141
 Lehotay Árpád: 106, 124–129
 Lendvai Ferenc: 122
 Lendvay Andor: 116
 Lengyel Menyhért: 71, 74–75, 157, 195
 Leszkay Sándor: 151
 Locher, Yens: 121
 Lovas Zsigmond: 95
 Lugosi Döme: 123–126
 Lukács György: 15, 19, 25, 33, 54, 55, 57, 71, 194
 Lukács Gyula: 40
 Lukácsy Sándor: 139
 Lya, Carina: 125
 Madách Imre: 76–77, 96–98, 119, 124–125
 Madzsar Alice: 82
 Maeterlinck, Maurice: 40–41, 116
 Magas Béla: 76
 Magyar Bálint: 9
 Major Tamás: 114, 122
 Maklár Zoltán: 79
 Makó Lajos: 30, 88, 89, 96, 98
 Mariházy Miklós: 29
 Markovics Margit: 41, 50
 Márkus Emília: 138, 142, 173
 Márkus László: 15, 18, 37, 62, 70, 81, 83, 116, 129
 Marosi Júlia: 29–30
 Martinovics Ignác: 146
 Márton Miksa: 51, 165
 Mascagni, Pietro: 125
 Massary, Fritz: 181
 Matány Antal: 81
 Mátrai Erzs: 137
 Maugham, Sommerset: 174
 Medgyaszay Vilma: 37, 59–63, 66, 74–77, 98, 158
 Meller Rózsi: 113
 Messinger-Medgyes Alajos: 40
 Mészáros Giza: 19, 67
 Mezei Béla: 93
 Mezei Mária: 109–110
 Mikes Lajos: 48
 Miklós Elemér: 30
 Miloss Aurél: 125
 Mindszenty Tibor: 169
 Mirabeau, Octav: 19
 Mohácsi Ilona: 186, 188
 Molière, Jean Baptiste
 Poquelin: 19, 97–98, 112, 119
 Molnár Erzsébet: 165
 Molnár Ferenc: 9, 33, 40, 60, 73, 75, 112, 135, 157, 163–166
 Molnár György: 86, 99, 103, 131, 140
 Molnár József: 30, 76
 Moóry Lucy: 129
 Móricz Zsigmond: 42, 52, 79
 Moszhammer Román: 49
 Mozart, Wolfgang Amadeus: 116
 Muráti Lili: 134, 137, 184
 Nadas Sándor: 169
 Nádor Mihály: 62
 Nagy Dániel: 113
 Nagy Endre: 58–63, 69, 79, 97
 Nagy Ildikó: 131, 154
 Nagy István: 119
 Nagy Lajos: 52, 81
 Nagy László: 139
 Nagy Margit: 30, 42
 Najac, Émil: 34
 Neményi Lili: 116–117, 122
 Németh Antal: 11, 111–112, 119–120, 123, 181, 192
 Németh József: 158
 Németh László: 121, 162
 Nendtvich Andor: 110
 Niccodemi, Dario: 121
 Nyerges László: 59
 Offenbach, Jacques: 55, 131, 140
 Ohnet, Georges: 21
 Oláh Gusztáv: 124–125, 170
 Orbán Viola: 79
 Orsolya Erzs: 81–82
 Osvát Ernő: 54
 Osváth Béla: 128–129
 Páger Antal: 122
 Paladilhe, Émile: 75
 Palágyi Lajos: 122, 142
 Palasovszky Ödön: 82–83
 Pálfy József: 122
 Palló Imre: 180
 Pálmay Ilka: 61, 132, 149, 150, 153
 Palotai Erzs: 81
 Papp Mihály: 158
 Patai Edith: 147
 Patai József: 147
 Pataki József: 41, 79
 Pataky Jenő: 119
 Pataky Kálmán: 106
 Patek Béla: 93
 Paulay Ede: 142
 Paulay Erzs: 167
 Péchy Blanka: 76, 139
 Peéry Piroska: 111, 122
 Perczel Dezső: 158–159
 Perényi László: 178

- Pesti Kálmán: 30, 41
 Péterfy Jenő: 12
 Pethes Imre: 34, 98
 Pethő Pál: 42
 Petőfi Sándor: 132, 140, 146, 158, 166
 Pirandello, Luigi: 111–112, 116, 121
 Plesch Katalin: 20
 Plesch Mátyás: 20
 Pór Bertalan: 40
 Porzolt Kálmán: 154
 Potter, Paul M.: 21, 34
 Prielle Kornélia: 21, 132, 167
 Puccini, Giacomo: 116, 125
 Pukánszky Kádár Jolán: 141, 145, 189
 Purcsi Barna Gyula: 68
 Pünkösti Andor: 82–83, 111, 116
 Racine, Jean: 133, 144
 Rác Vilmos, dr.: 77
 Rafael; Raffaelo, Santi: 133
 Rahmanov, Leonyid: 129
 Rajk László: 183
 Rakodczay Pál: 98
 Rákosi Ida: 153
 Rákosi Jenő: 148–149, 152, 156, 169
 Rákosi Mária: 153
 Rákosi Szidi: 21, 152–153, 155, 161
 Ránki György: 82
 Rátkai Márton: 140
 Rátonyi Róbert: 182
 Raupach, Ernst: 28, 32
 Raynal, Paul: 121
 Rehákné Moór Anna: 140
 Reinhardt, Max: 9, 19, 20, 22, 26, 36, 42, 61, 67, 161
 Reinitz Béla: 64, 75, 112
 Relle Gabriella: 116
 Relle Iván: 151
 Relle Pál: 198
 Réthi György: 168
 Révész Béla: 41, 49, 51–52
 Reviczky Gyula: 132, 143
 Réz Pál: 72
 Rippl-Rónai József: 40, 62, 66
 Roboz Imre: 168–169, 176
 Rolland, Romain: 42, 112
 Roller, Alfred: 36
 Róna Magda: 82
 Rostand, Edmond: 42, 76
 Rózsahegyi Kálmán: 66
 Ruttkay Kálmán: 55
 Sajó Géza: 66
 Salamon Ferenc: 190
 Saláth Etel: 29–30, 42
 Salis, Rodolphe: 59
 Salvini, Gustavo: 20, 133
 Sándor Imre: 80–81
 Sándor Nelli: 30
 Sándor Pál: 172, 177
 Sándor Tibor: 180
 Sándor Zoltán, dr.: 80
 Sár F(erenc?): 30
 Sardou, Victorien: 34, 71, 111–112
 Sárdy János: 185
 Sármágy Miklós: 80
 Schiller, Friedrich: 97
 Schmidl Ferenc: 108
 Schnitzler, Arthur: 15, 19, 36, 42, 44–45, 47, 51–52, 111
 Schölnaszt Ödönné: 137
 Schönherr, Karl: 79, 111–112
 Schöpflin Aladár: 82, 113, 156, 176, 178–179, 181
 Schwarz Pál: 93
 Sebestyén Géza: 109–110
 Sebestyén Károly: 37
 Sebestyén Mihály: 109–110
 Sennyei Vera: 83
 Shakespeare, William: 21, 23, 48, 97–98, 112–113, 116, 133, 143, 145, 195
 Shaw, George Bernard: 112
 Siklóssy Pál: 79, 162, 172
 Simon Klára: 82
 Simonyi Mária, Mórincz Zsigmondné: 29–30, 42–43, 56
 Simor Erzsébet: 137, 180
 Somlár Zsigmond: 30
 Somlay Artúr: 96, 129
 Somló József: 116
 Somló Sándor: 98
 Somlyó Zoltán: 26, 33
 Somogyi Károly: 89
 Sontag, Susan: 187
 Sorbets, Gaston: 27
 Splényi Ödön, báró: 132
 Steinbeck, John: 128
 Straus, Oscar: 169
 Strindberg, August: 17–20, 22–28, 31–34, 36–37, 40, 47–52, 61, 76, 79, 111, 116
 Stucken, Eduárd: 26, 28, 31–34
 Sudermann, Hermann: 194
 Sugár Károly: 69
 Sugár Lajos: 80
 Sullivan, Arthur: 154
 Synge, John Millington: 79
 Szabados Imre: 43
 Szabados László: 94
 Szabados Piroška: 76
 Szabó Ferenc: 93
 Szabó István: 130
 Szabó Sándor: 119
 Szabolcs Ernő: 185
 Szabolcsi Lajos: 52
 Szacsavay Imre: 147
 Szalay Károly: 69–70, 121–122, 170
 Szamosi Elza: 158
 Szarvas Imre: 50
 Széchenyi István: 146
 Szederkényi Anna: 27, 39, 80
 Szegedy-Maszák Mihály: 58
 Székely György: 119–122
 Székely Jenő: 78–80
 Széll Kálmán: 158
 Szemere Miklós: 160
 Szentirmay Béla: 30
 Szentiványi Béla: 111–112
 Szentiványi Kálmán: 76
 Szentpál Olga: 124
 Szép Ernő: 52, 68–69, 72–74
 Szepes Mária: 174, 182
 Szerémy Zoltán: 21
 Szigethy Gábor: 109
 Szigeti József: 133
 Szigligeti Ede: 141–142, 189
 Sziklai Jenő: 54
 Sziklai Szeréna: 28
 Szilágyi Gyula: 42
 Szini Gyula: 15, 36, 37, 52, 54, 65, 78
 Szinyei Merse Jenő: 180
 Szirmai Albert: 40, 62
 Szívós Zsigmond: 78–79
 Szomaházy István: 101
 Szomory Dezső: 39, 75, 143, 145
 Szomory Emil: 138
 Szophoklész: 124, 133, 143, 144, 145
 Szőke Kálmán: 78, 80–81
 Szőke Szakáll; Gerő János Jenő: 140
 Szörényi Éva: 119
 Tadema, Alma: 15
 Tájérti Berta: 150
 Takáts Kálmán: 100
 Tamási Áron: 82–83, 121
 Tamássy József: 149
 Tapolczay Dezső: 21
 Táray Ferenc: 124
 Tarnay Ernő: 56, 122
 Tasnády Ilona: 137
 Telepy György: 85
 Tevan Andor: 26
 Thuróczy Gyula: 118
 Tihanyi Béla: 117
 Timár Béla: 27, 31
 Tisza István, gróf: 50, 89, 91, 158
 Tiszay Andor: 16, 111–113
 Tiszay Dezső: 88–89
 Tolnay Andor: 107–108, 118, 122
 Tolnay Klári: 83
 Tolnay Pál: 115
 Tolsztoj, Lev: 112
 Tordai Anyos: 63
 Toronyi Imre: 78–79, 81

Tóth Árpád: 64
Tóth Ede: 166
Tóth Imre: 55, 146–147
Tökés Anna: 124–125
Törzs Jenő: 15, 19, 30, 54, 125
Tucholsky, Kurt: 74
Turay Ida: 81
Turgenyev, Iván: 79
Tzara, Tristan: 74
Újszászy István: 183–184
Utassy Gizi: 173
Úrmössy Anikó: 81
Vadnai Andor: 30
Vágóné Margit: 79–80
Vahot Imre: 86
Valentino, Rudolf: 169
Váli Béla: 149
Vámos Árpád: 44, 49, 75
Vámos Hugó: 42, 51
Várady István: 44–45
Varga Mátyás: 125–126
Váró Andor: 182
Varsányi Irén: 22, 37, 150
Vaszary János: 121
Vaszy Viktor: 106, 127
Vázsonyi Jenő: 21
Vendrey Ferenc: 69
Verdi, Giuseppe: 125
Verga, Giovanni: 144
Vidor Dezső: 101
Vidor Ferike: 60
Vidor Pál: 101, 161, 167
Villányi Andor: 77
Vincze Ernő: 166
Vitéz Miklós: 69, 76–77, 80–81
Vízvári Gyula: 21
Voinovich Géza: 125
Vörös Károly: 68
Vörös Tibor: 170
Vörösmarty Mihály: 11–12, 97,
107, 119, 123, 145
Weber, Karl Maria: 75
Wedekind, Frank: 26, 36, 124
Weingarten, Félix: 36
Weöres Sándor: 119
Wilde, Oscar: 67
Wilder, Thornton: 128
Winsloe, Christa: 157
Wister Ernő: 168
Wlassics Gyula, báró: 93, 192
Wolf, Pierre: 55
Wolzogen, Ernst von: 58–59
Zágon István: 134
Zapolska, Gabriela: 33
Zay Imre, gróf: 132
Zichy Jenő, gróf: 159
Zichy Mihály: 96
Zigány Árpád: 41
Zilahy Gyula: 41, 96, 99–100
Zilahy Lajos: 121, 145, 178
Zolnai Béla: 68
Zoltán Jenő: 59