



Színháztörténeti
konferencia
2014

Színháztörténeti konferencia 2014

Tolnay 100 – A 20. századi (színész)nő választásai
Konferencia a 20. századi magyar színészet,
a színészek és közönségük történetéről

2014. október 30-31.
Vígsház, Házi Színpad

Szerkesztette
Sirató Ildikó

2015

Kiadja:



Könyvkiadó & Nyomda

Felelős vezető:

G. Farsang Márta

ISBN: 978-963-8013-79-8

Szerkesztette:

Sírató Ildikó

Nyomtatás és kötészet:

Séd Nyomda Kft.

www.sednyomda.hu

Tartalomjegyzék

Előszó

I. Tolnay Klári pályaemlékezete

- N. Mandl Erika,
Tolnay Klári pályakezdése a korabeli színházi sajtó tükrében
Tolnay Klári, Szerep és egyéniség
- Bozó Péter,
Oper és ette, avagy mitől operett az operett?
- Hermann Zoltán,
Déryné noir (Tolnay Klári tizenöt arca)
- Molnár Klára,
Nő a 20. században. Nórák
- Lakatosné Ircsik Teréz,
Csehov, *Ványa bácsi*. Találkozások az idő egy kiragadott pillanatában
- Lukács Margit,
Mészáros Ági, Tolnay Klári és Gellért Endre
- dr. Góg Laura,
Ljubov Andrejevna kontra Tolnay Klári
- Zsoldos Emese,
Tolnay—Beckett. *Az Ó, azok a szép napok!* 1971-es előadásának
dráma- és szerepértelmezési sajátosságáról

II. Tolnay Klári kora és kortársai

- Arany Zsuzsanna,
„Boldog csak a színpadon voltam.” Harmos Ilona (Kosztolányi Dezsőné)
színésznői pályafutása (1907–1913)
- Heltai Gyöngyi,
A Vígszínház színésznő politikája az 1930-as években
- Némethné Böhm Edit,
Péchy Blanka (1894-1988) verselőadó művészete
- Kiss Csilla,
Színésznőkép a két világháború közötti színházi sajtóban
- Miklós Zoltán,
Tolnay Klári egyik filmes férfitársa, Szilassy László
- Molnár Dániel,
Egy másik vígszínház: a szocialista revü színháza
A Fővárosi Víg Színház, és a párizsi Folies Bergère 1951-1952

Bolvári-Takács Gábor,
„Szilenciumomat hatályon kívül helyezni szíveskedjék.”
Darvas Iván levele Aczél Györgyhez, 1961

III. Tolnay Klári emléke

Lengyel György,
Emlékezés nagy szeretettel

Káich Katalin,
Tolnay/T(t)olnaiság

Sirató Ildikó,
100

A konferencia programja

Kiállításnyitó

Előszó

Ritka esemény, hogy egy ízig-vérig színésznő születésnapján szakmai, tudományos konferenciára gyűljenek össze a késő tisztelők, kutatók. A Tolnay Klári századik születésnapja köré szerveződött emlékév programjába azonban kezdettől belegondoltuk ezt is, hiszen Klárika, a maga kiemelkedő intelligenciájával és nyitott szemű-szívű érdeklődésével bizonynal eljött volna egy ilyen izgalmas tanácskozás érdekesebbnél érdekesebb témáit, előadásait s előadóit meghallgatni.

S bizonynal ott is volt velünk ezeken az október végi napokon a Vígsházban, ahol rá emlékeztünk, s szóltunk színházról, filmről, nőről, történelemről, színészetéről, emlékezetéről...

Jelen volt képeken, mozgó és állóképeken állócsillagként, jelen volt a szavakban, s a szívekben. Jó volt vele és az emlékező, ünneplő társakkal együtt lenni a homályos nézőtéren s a fényárban úszó előadói asztalnál, nézni a szaladó képeket a múltból, együtt gondolkodni, együtt lélegezni a konferenciára és a kiállításra ünnepi díszbe öltözött színházban, a színészek és a közönség számára egyaránt sokat, akár világot jelentő színpadon.

A konferencia előadásait végre, a 101. születésnap alkalmából összerendezgető kötet épp olyan változatos, gazdag, amilyennek az ünnepi esztendő vége felé közeledve az egész emlékévet éreztük... A születésnapi évbe olyan sok minden fért, olyan sokan jöttek velünk, a kezdeményezőkkal, szervezőkkel, alkotókkal és nézőkkel, hogy az öröm hullámai elérhettek akár az égig is, s hogy a már tizenhat éve elhunyt kiemelkedő színházi alkotó is érezhette az együttlétek melegét.

A 2014 nyarán közzétett felhívás szerint konferenciánk szabadon körülírt tematikája a résztvevők remélhetően széles körét vonzhatta, szándékaink szerint tükrözve Tolnay Klári gazdag és sokszínű művészi- és életpályájának tartalmi konzekvenciáit és összefüggéseit, középpontba állítva a 20. századi nő- és művész sors-esélyeit és -kérdéseit, melyek vonalán széles merítéssel nagy szellemi-kulturális hatású következtetésekhez is eljuthatunk.

A színháztörténeti kiindulópontú konferencia tematikus keretében a Tolnay Kláriról, színházi, filmes, fordítói, közéleti pályájáról, életútjáról és utóéletéről, hatásterületeiről és személyes „színháztörténetéről” szóló előadások mellett vártuk a Tolnay Klári pályáját meghatározó színházak (a Művész Színház, a Vígsház, a Madách Színház) adott korszakait elemző, vagy a híres Tolnay-szerepek elemzésére-fölidézésére vonatkozó előadásokat. A 20. századi magyar színházhistória nőközpontú megközelítéseit, illetve a színháztörténet-írás forráskutatásának a félmúlra és a közelmúlra vonatkozó megoldásait, vagy a szerepkörök kérdéseit megvilágító témákat (különös tekintettel a szintén száz év előtt született Lukács Margit vagy Mészáros Ági élet- és pályatapasztalataira). A rendezői munkát (figyelemmel a szintén száz éve született Gellért Endrére), annak különböző korszakokban betöltött szerepét és jellemzőit elemző, vagy az

idollá vált művész, a sztárrá emelt nő társadalomformáló szerepének példáit feltáró, a színésznők társadalmi szerepének, megítélésének korszakonkénti alakulását bemutató prezentációkat. Továbbá a hazai filmtörténet jeles és érdekes, Tolnay Klárhoz (is) kapcsolódó alkotásainak és alkotóinak (például a szintén száz évvel ezelőtt született Hegyi Barnabásnak vagy Illés Györgynek) bemutatását. A színházi szövegfordítás-szerepfordítás, vagy a színészek énekes-előadói művészetének, illetve a különböző színpadi műfajokban működő énekesek színészi előadó-művészetének kérdéseit és példáit taglaló előadásokat, s természetesen, további izgalmas, érdekes, Tolnay Klárhoz, illetve a magyar művelődéstörténet színházi-filmes félmúltjához, 20. századához kapcsolódó témákat.

Felhívásunk nagy örömünkre értő érdeklődőkre talált, s ki-ki saját kutatási területének és módszereinek jeles példáját nyújtotta a Vígszínház Házi Színpadán. Kötetünkben három csoportba sorolva közöljük az előadásokat. Az első fejezetbe a közvetlenebbül Tolnay Klári pályájáról szóló témák kerültek (Tolnay Klári pályaemlékezete címmel). A második részbe, a Tolnay Klári kora és kortársai felcím alá válogatott dolgozatok pályatársak, partnerek és kortárs színészek, színházak históriájából közölnek érdekes részleteket, míg a harmadik, Tolnay Klári emléke című fejezetben az utóélet, a kortárs-emlékezők reflexiói és gondolatmenetei kaptak helyet.

Egy sokszínű és művészetben, életpasztalatokban gazdag életű asszony pályájának emlékezete a közönségében, a barátaiban, pályatársaiban él, s a születésnap emlékévként mindannyiunk számára újra élményt jelentett, találkozást Tolnay Klárral. Nemcsak múltidéző előadások, hanem új nézőpontok, új tükrök jelentek meg számosan a vígszínházi konferencián, s így a kinek-kinek fontos egyéni élmények összeadódtak, megsokszorozódtak, a közös gondolkodás élményeivel és újdonságaival gazdagodva már ezeket visszük tovább a következő találkozásig.

Kötetünk képe is és emléke is a színháztörténeti konferenciának, hogy akik nem voltak velünk, mégis részesülhessenek azokból a csemegékből, melyeket történészek, filológusok, szociológusok, színházzal, filmmel, zenével, képzőművészetekkel vagy irodalommal foglalkozó művészettudósok, színházi pályatársak tártak a hallgatóság elé, azoknak pedig, akik hallhatták az előadásokat, a közös élményeket fölidézni segítő emlék lesz, a könyvborítók közé zárva őrizzük majd a tanulmányokat. Az előadásokon kívül olvashatják a konferencia programját, valamint a Vígszínházban installált kiállítás 2014. október 30-án Lukács Sándor által elmondott megnyitóbeszédét is.

Köszönettel az emlékévként programját szervező Klárika 100 Alapítvány kurátorainak és támogatóinak, a Vígszínháznak és munkatársainak s a konferencia minden résztvevőjének a kiemelkedő élményért és színvonalért, az olvasóknak gazdagító emlékezést és tudományos örömeit kíván

a szerkesztő

Tolnay Klári pályamemlékezete

N. Mandl Erika

Tolnay Klári pályakezdése a korabeli színházi sajtó tükrében

Mottó:

„A színész halála után csak emlékek maradnak.
Játékemlékek, kellékek.
Halálával művészete megszűnik.
A kortársak halálával emléke is kivész.
Festmény vagy fénykép marad utána,
Halott mozgókép,
Valamely régi pillanat viaszlemeze,
Kellékek, rossz kalap, sétabot, sír.”
(Latinovits Zoltán)

„A színházi élmények emlékei [...] olyan oldalakká kövesedhetnek, amelyeken lehetetlen áthatolni.”
(Eugenio Barba)

Tolnay Klári színészi teljesítménye sajtóbeli értékelésének áttekintéséhez elengedhetetlen a korszak színházi sajtója természetrajzának, valamint színház és sajtó szövevényes kapcsolatrendszerének ismerete. Egy színészi alakítás rekonstruálását, és az egész életpálya értékelését tovább nehezíti, hogy a krónikás „anélkül kénytelen [...] dokumentumokat alapul venni, hogy módja volna ezeket az egykor megtörtént előadások szempontjából megítélni.”¹

Tanulmányomban többek között arra szeretnék rámutatni, hogy ha egy színész játékaról maradéktalanul nem is alkothatunk képet a fennmaradt forrásokból, a színészi alakítás-szerepmegélés egyéb vonatkozásairól (fogadtatásáról, az előadás létrejöttének körülményeiről, hatástörténetéről) sok esetben a vártnál is gazdagabb képet kapunk a sajtó és más írásos emlékek feltárásával. A színészportrék megírásához a forrásanyag – forráskritikával kezelt – egybevetése szükséges. Mindenképpen érdemes tájékozódni arról is, hogy egy-egy kritikus milyen motivációk alapján dicsért vagy marasztalt el egy előadást. Mivel a színikritika nem szembesíthető a műalkotással, a kiegészítő kontrollforrások (levelezés, színészi visszaemlékezés, rendezőpéldányok) szerepe is kiemelendő.² Például Tolnay Klári esetében a kritikusai értékelések kontrolljaként nagyon jól használhatók a színészetéről kifejtett nézetei, az

¹ P. Müller Péter, *élet.színház.doc – avagy dokumentálás és fikcionalizálás*. In **Kritika**, 2003. szeptember, 22-23. p.

² N. Mandl Erika, *Színház a magyar sajtóban a két világháború között*. Budapest: Argumentum–MTA BTK, 2012, 21-35. p.

emlékezetes előadásokhoz köthető élményszerű visszaemlékezései, melyekben saját színészi eszközeiről, szerepépítési technikájáról is nyilatkozott. Mivel a kor szokásai szerint a legsikeresebb színdarabokat eredeti szereposztásban megfilmesítették, Tolnay esetében a filmfelvételek is visszaigazolják az írott források állításait.³ Góg Laura – Tolnay Klári életművét bemutató – monográfiája is e rekonstrukciós kísérletek sikerességéről tanúskodik.⁴

A színházi és sajtóstruktúra összefüggései

Tolnay pályakezdésekor (az 1930-as évek közepén) három művészeti területnek, a színháznak, a filmnek és a zenének nem volt a mai értelemben vett szakfolyóirata, ezért Tolnay színészi indulásának körülményeit, művészi ars poeticáját, sajátos alkotói folyamatát sokféle profilú lap jóutólú színibírálóinak, riportereinek írásaiból lehet – kaleidoszkópszerűen – áttekinteni. A hiányzó színházi szakfolyóiratok ellenére a korszakban már differenciálódott sajtóstruktúráról lehet beszélni. A hazai színházi élet korabeli szereplői megteremtették laptípusaikat és sajtóműfajaikat. A Tolnay pályakezdését gondosan egyengető, őt felnevelő Vígszínház törzsközönsége akkoriban elsősorban a kis-, közép- és nagypolgári rétegekből, kereskedő és értelmiségi családok tagjaiból állt, akik színvonalasan akartak szórakozni. Tolnay egy kultúrpolitikailag is izgalmas időszakban, az 1934/35-ös évadban került a Vígszínházhoz, amikor tavasztól az 1930-as évek egyik legnagyobb hatású magyar színházi kísérletezője, Németh Antal, a Nemzeti Színház újdonsült igazgatója a Vígszínház társulatából frissítette fel – nem kis vihart kavarva – új színházának együttesét, ami a Vígszínház több évtizedes stílusreformjának elismerését is jelentette.⁵ Tolnay Klári számára igazi kihívást és bizonyítási lehetőséget jelentett, hogy így, a Nemzeti Színház játékmódját is megújító nagy vígszínházi generáció nyomdokain kezdhette pályáját.

A hazai színikritika történeti vizsgálatakor nem lehet figyelmen kívül hagyni a bírálatokat befolyásoló, művészetén túli tényezőket sem. Tolnay Klári több interjúban utalt a színház és a sajtó – az ő pályáját is befolyásoló – összefonódására, mivel minden színháznak komoly érdekeltségei voltak a nagyobb lapoknál.⁶ A bírálatok a mecénások gazdasági érdekein túl a lapok ideológiai beállítottságától, személyes (szakmai, családi, baráti) kapcsolatrendszerétől is függtek.

Sajtó és színház ilyen jellegű egymásba fonódása a 19. században létrejött nagy napilapjaink (Pesti Napló, Budapesti Hírlap, Budapesti Napló) környékén alakult ki, részben a sajtóélet és a színházi élet fontos szereplőinek házas-

³ Góg Laura, *Tolnay Klári szerepei színpadon és filmen*. Csongrád: Raszter Könyvkiadó, 2012, 301-382.p.

⁴ Góg Laura, *Tolnay 100*. Budapest: Helikon Kiadó, 2014.

⁵ Gajdó Tamás, *A Vígszínház*. In Székely György szerk., *Magyar színháztörténet 1920-1949*. Budapest: Magyar Könyvklub, [2005], 415-454. p.

⁶ Mosolygó Antal, *Purparlé Tolnay Klárral és Mihályi Ernővel a hallgatásról, a fiatalokról és a kiábrándulásról*. In *Film Színház Irodalom*, 1943, VI. évf. 47. sz. 10. p.

ságkötései révén. Például Miklós Andor, a Pesti Napló laptulajdonosa Gombaszögi Fridával kötött házasságot, a Budapesti Naplónál pedig Vészi József laptulajdonos lánya, a színésznő Vészi Margit és férje, Molnár Ferenc a családregegy főszereplői.⁷ Külön tanulmány témája lehetne, hogy a művészvilágon belül a pályastratégiához mennyire tartozott, illetve járult hozzá a sajtó világával, majd később a filmgyártás meghatározó szereplőivel való szoros (többnyire családi) kapcsolat. A mélyebb igazság abban rejlik, hogy a korabeli színésznők komolyabb védelem nélkül meglehetősen kiszolgáltatottak voltak.⁸

Sajtó és színház szoros kapcsolatát erősítette, hogy a nagy budapesti sajtónegyed a színházi negyedhez (mai nevén a pesti Broadway-hoz) közel jött létre. A magánszínházak – köztük a Víg is – szinte csak teltházassal előadásokkal tudták fenntartani magukat. Ez nélkülözhetetlenné tette a sztárepítő reklámkritikát. A Víg-színház közelében nőhetett ki magát a legendás Színházi Élet című magazin is, amely révén színészeiket, köztük Tolnay Klárit is szélesebb körben ismerhette meg mind a hazai, mind a határokon kívül rekedt magyar közönség. Az anyaország színházi életéről egyedül ebből a forrásból tájékozódhattak az elszakított területek olvasói. A lapot Párizsban is terjesztették az újságírók.⁹ A Színházi Élet mellett Tolnay Klári főként a Délibáb (1927-44) és a Film Színház Irodalom (1938-44) című lapok hasábjain jelenhetett meg. Az utóbbi, kiváló minőségű, pótolhatatlan előadásfotókkal rendelkező művészeti hetilap főszerkesztője 1944 tavaszáig a korban nagy hatású kritikus, Egyed Zoltán volt. Szigorúságát, kirohanásait a magyar színház művészi fejlődése melletti elkötelezettsége motiválta. Kritikáiban az elegáns stílus mellett színház-művészetünk új jelenségeire is felhívta a figyelmet: pl. egy-egy darab bukásának okait körülbeköszörve, vitasorozatokkal elemezte.¹⁰ Bár Egyed Zoltán első számú felfedezettje Karády Katalin volt, Tolnay Klári pályájának felívelése, zökkenői, művészi vívódásai is nyomon követhetők a lapban.

⁷ N. Mandl Erika, *Színház a magyar sajtóban a két világháború között*. Budapest: Argumentum–MTA BTK, 2012, 19. p.

⁸ Párkányi László, *Tolnay Klári egyes szám első személyben*. Budapest: Minerva, 1988, 39-55. p.

⁹ N. Mandl Erika, *Színház a magyar sajtóban a két világháború között*. Budapest: Argumentum–MTA BTK, 2012, 54-62. p.

¹⁰ N. Mandl Erika, *Színház a magyar sajtóban a két világháború között*. Budapest: Argumentum–MTA BTK, 2012, 51-53. p.



Tolnay Klári megjelenése a képes riportlapokban

Bár Tolnayt sokszor fárasztotta a riporterek zaklatása, el kell ismernünk, hogy személyiségét, pályája első évtizedének színészi prioritásait elsősorban a Film Színház Irodalom-típusú lapokból ismerjük. Méltatói hangsúlyozzák, hogy színészi pályáján is szilárd háttérrel jelentett neki a Nógrád megyei nagybirtokon – polgári családban – töltött boldog gyermekkor, az otthonról hozott műveltség, és a nyíregyházi angolkisasszonyok tanítóapácáinál töltött két év is. Gyermek- és ifjúkorának a vidékhez kötődő természetközeli élményei, neveltetése beépültek színészi ars poeticájába is. Tolnay ragaszkodott a gyökereihez, ha tehette, felkereste gyermekora helyszíneit. Az 1988-as interjúkötetből ismert a rá oly jellemző történet, hogy amikor a sikeres, *Francia szobalány* című pikáns darabbal 1939 nyarán Nyíregyházán turnézott, az előadás előtt nem sokkal tudta meg, hogy a nyíregyházi Angolkisasszonyok tanítóapácái külön püspöki engedéllyel jöttek színházba, mert volt növendékük, Tolnay játszik. A darabban Tolnaynak kombinéban kellett volna rohangálnia, volt ágyjelenet, nászéjszaka is. Az apácákra való tekintettel Ráday Imrével percek alatt átalakították az ágyjelenetet. Másnap elment a zárdába, ahol az apácák szeretettel fogadták, és elmondták neki, hogy ők nem a darabot, csak Tolnay tehetségét figyelték. Itt

tudta meg a színésznő, hogy minden este elmondtak érte egy imát, hogy e veszélyes pályán segítse őt az Isten.¹¹

A képes színházi lapok a színésznő szolidaritását, szemérmességét tükrözik vissza. A Film Színház Irodalom is kiemelte hétköznapi és színházi megjelenésének egyszerűségét. Filozofáló alkat volt, nem szeretett öltözködni.¹² Tolnayt szinte soha nem látjuk kalap-, bunda-, vagy autóreklámokban, kihívó ruhákban. Legtöbbször családanyaként, a háború végén pedig a katonakórházakban fellépő színésznőként jelenik meg.¹³

A korabeli női sztárokat a szórakoztató lapok típusokba sorolták. Míg Karády Katalin a végzet asszonyát, Muráti Lili az emancipált nőt, Szelezky Zita a törekeny, de vadóc kismacskát képviselte, Turay Ida és Erdélyi Mici komikaként szerzett népszerűséget, addig Tolnay Klári a finom nőiességet testesítette meg.

Míg Karády a sajtó által felépített sztártípus első megjelenítője, akinek színpadi pályája és kritikai megítélése később meglehetősen hullámozó volt, Tolnay többéves kitartó munkával építette ki színészi eszköztárát, melyhez ösztönös tehetség párosult. Bár segítette az érvényesülésben, hogy Bókay János író, szerkesztő rokonaként, majd a befutott Ráthonyi Ákos filmrendező feleségeként könnyebben ismertté vált a neve, azonban a sajtóbeli sztárságot az ő esetében megelőzte és végigkísérte a közönség és a szakma egyértelmű elismerése, és az egyenletes színészi teljesítmény. Tolnay sztársága inkább a századforduló sztárfogalmához állt közel, amikor nagy alakítások után váltak sztárrá a színészek. Ebben főleg Bajor Gizi volt a példaképe. Tolnay a sajtóban is többször nyilatkozott arról, hogy nem tud azonosulni korának sztárfelfogásával.¹⁴

A színésznő pályájának első évtizedében küzdött a beskatulyázás ellen. Pályatársai többségéhez, például Turay Idához képest ő szerencsésebben ki tudott törni első éveinek naiva szerepköréből. E kitörési szándékának minden adandó alkalommal hangot is adott a Film Színház Irodalom hasábjain.¹⁵ Az 1940-es évek elején már a produkciók művészi értéke és témája alapján is

¹¹ Párkány László, *Tolnay Klári egyes szám első személyben*. Budapest: Minerva, 1988, 63-64. p.

¹² Párkány László, *Tolnay Klári egyes szám első személyben*. Budapest: Minerva, 1988, 54-55. p.

¹³ Egyed Zoltán, „Egy szót se színházról”. In **Film Színház Irodalom**, 1942, V. évf. 2. sz. 7. p.; s. n., *Zavartalan beszélgetés Tolnay Klárral – Amíg Zsuzsi a ligetben van*. In **Film Színház Irodalom**, 1942, V. évf. 27. sz. 13. p.

¹⁴ Skaper Brigitta, *Magyar filmsztárok a két világháború közötti Magyarországon*. In **Médiakutató**, 2008. 3. sz.

http://www.mediakutato.hu/cikk/2008_03_osz/08_regi_magyar_filmsztarok [2014.10.19.];

Tokaji György, *Színésznők egymásról, Muráti Lili – Tolnay Klárról, Tolnay Klári – Muráti Liliről*. In **Film Színház Irodalom**, 1943, VI. évf. 27. sz. 11. p.

¹⁵ Bethlen Margit, gróf, *Tolnay Klárinál*. In **Film Színház Irodalom**, 1943, VI. évf. 52. sz. 13. p.

szelektálta, hogy mit vállal. Ezt a szándékát szintén kinyilatkoztatta a képes riportlapokban.¹⁶

Tolnay színészi attitűdjének fontos momentuma volt a közönséghez való viszonya. Hogy mennyire fontosnak tartotta a közönséggel való kontaktust, arról Herczeg Ferenc *Fecske és denevér* című darabjának fogadtatásáról szóló nyilatkozata mondja a legtöbbit.¹⁷ A darab cselekménye szerint Anci és Pál szeretik egymást, de kiderül, hogy a két világ, a kétféle neveltség nem harmonizálható, a lány nyíltsága, őszintesége, szabad egyénisége nem egyeztethető a régi tradíciókban nevelt, romantikus fiú elvárásaival, ezért Anci elhagyja szerelmét. A lány jellemét a fecske, a fiút a denevér szimbolizálta a darabban. Tolnay lelkesen számolt be a Film Színház Irodalomnak arról az élményéről, hogy az előadásban felvetett problémák magával ragadták a közönséget és tapsukkal vitatkoztak a nézőtérén. A legenda szerint a házaspárok a darab után hazamenőben is veszekedtek a látottakon.¹⁸

Egyed Zoltán megemlékezett Tolnay meghajlásáról is, amely soha nem nélkülözte az előadást éltető közönség tiszteletét: „Rólam azt írta Egyed, úgy hajlok meg, mint egy önképzőköri tanuló, aki jól felelt, jól szerepelt, és meghajlásommal boldogan mondok köszönetet a nagyérdeműnek, merthogy általa lehettem 'eminens'”.¹⁹ Tolnay közönséghez való viszonya egybecsengett a színházi publikum szerepének korabeli felértékelődésével. Egyre többet foglalkoztak a közönséggel, mint színjáték-alakító tényezővel.

Tolnay Klári és a szakkritika

„Kritikusaink túlnyomó része nem ébredt még annak tudatára, hogy amikor a színésztől ír, nem csupán bírálja, de meg is örökíti annak alkotását, végső soron tehát a jelen magyar színészet történetét írja.” (Kárpáti Aurél)

Tekintsük most át, hogy a szakkritika értékeléseiben hogyan jelenik meg a pályakezdő művésznő. A korszakban komoly törekvések voltak arra, hogy a színházi rovatokban elterjedjen a leíró-elemző, megjelenítő típusú kritika, amely az előadás minden lényeges elemét rögzíti az utókor számára is felidézhető formában. Az 1920-as évektől több ilyen igényű kritika is keletkezett, elsősorban nemzeti színházi és külföldi színészek alakításairól. E

¹⁶ Tolnay Klári, *Nem filmezek addig, amíg művészi feladatot nem kapok*. In **Film Színház Irodalom**, 1942, V. évf. 10. sz. 15. p.

¹⁷ „Nagyon jól meg lehet figyelni, hogy a közönség melyik része milyen pártállású. Fecskepárti, vagy denevérpárti? Mi csak feladjuk a kérdést és a nézőtér válaszol. [...] Tapsvita van esténként. [...] Az emberek egymás felé hajolnak, és úgy tapsolnak.” Bella Andor, *Taps-háború a fecskepárt és a denevérpárt között*.

In **Film Színház Irodalom**, 1943, VI. évf. 51. sz. 9. p

¹⁸ Bella Andor, *Taps-háború a fecskepárt és a denevérpárt között*. In **Film Színház Irodalom**, 1943, VI. évf. 51. sz. 9. p.

¹⁹ Párkány László, *Tolnay Klári egyes szám első személyben*. Budapest: Minerva, 1988, 65. p.

kritikák a szerepfelfogás körülírásához közvetlenül hozzákapcsolták a megjelenítéshez használt színészi eszközök leírását. Példaként Kosztolányi Dezsőnek a híres albán-osztrák színész, Alexander Moissi 1918-as magyarországi vendégszerepléséről írt kritikájából emelek ki egy részletet: „Elfeledhetetlen az a három különböző erejű és színű ordítás, amit a kifejeletkor hallat, mikor vakon és véresen bukdácsol a színpadon. [...] Moissi ma este hatalmas volt.” Kosztolányi Szophoklész *Oidipuszáról* írt színibírálatából finoman egymásba fűzve ismerjük meg a taglejtéstől a mimikán és gesztusokon át a mozdulatok nyelvét, és végül Moissi bravúros hangszín- és hangerő-váltásait.²⁰

Az új színibírálatra vonatkozó iránymutatások szerint elsősorban az irodalmi és szemle típusú lapok színházi rovatai közöltek a színházértő közönségnek szóló kritikákat. A Nyugat, a Napkelet és a Magyar Szemle rendelkezett a legnívósabb és szemléletében is modern kritikai rovattal. A három lap közül a Nyugat követte legnagyobb érdeklődéssel a vígszínházi teljesítményeket. A lap lojalitása érthető volt, hiszen a Nyugat színikritikusainak többsége színműíróként, fordítóként, dramaturgként időlegesen kötődött a Vígszínházhoz is. Tolnay Klári értékelésével kapcsolatban a lap vezető színikritikusa, Schöpflin Aladár írásaiból szeretnék kiemelni néhány mozzanatot. Schöpflin egész pályáján a kritika függetlenségét hangsúlyozta, s azt saját írásaiban is igyekezett megvalósítani. Elsősorban a szerepfelfogással és a befogadóval foglalkozott. Schöpflin szinte atyai, időnként tanáros biztatással követte nyomon Tolnay fejlődését és drámai hangjainak kibontakozását.²¹ A kritikus a legrészletesebb méltatást Tolnay első közönségsikeréről, a *Francia szobalány* címszerepében nyújtott 1938-as alakításáról írta, ahol a színésznek korai időszakának ismert

²⁰ Kosztolányi Dezső, *Szophoklész: Oidipusz király*. [1918] In *Színházi esték*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978, II., 455-456. p.

²¹ „Feltűnik az egészen fiatal Tolnay Klára, kezdő létére jól megáll a színpadon.” [Hunyady Sándor: *Három sárkány*] Schöpflin Aladár, *Színházi bemutatók*. In **Nyugat**, 1935. 3. sz. 250-253. p. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00590/18557.htm> [2014.10.18.]; „Meglepetés volt Tolnay Klári finom, megható pásztorlánya.” [Luigi Ercole Morselli: *Glaukos*] Mohácsi Jenő, *A szegedi szabadtéri játékok*. In **Nyugat**, 1935. 9. sz. 213-214. p. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00596/18838.htm>; „A többiek úgy játszanak, ahogy szoktak, csak Tolnay Klári tesz megint egy lépést előre biztató pályáján.” [Hatvany Lili–Hunyady Sándor: *A kilencágú korona*] Schöpflin Aladár, *Bemutatók*. In **Nyugat**, 1936. 3. sz. 241-245. p. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00602/19055.htm> [2014.10.18.]; „Tolnay Klári szerepről szerepre érik az erős drámai játék felé, néhányszor már teljes hangjait halljuk.” [Dodie Smith: *Az első tavaszi nap*] Schöpflin Aladár, *Színházi bemutatók*. In **Nyugat**, 1936. 5. sz. 393-397. p. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00604/19126.htm> [2014.10.18.]; „Vízváry Mariska [...] megmutatja, hogy az alakban csak átörökölt hagyomány a konvencionális ítélet, alatta él a tisztább, szabadabb emberség. Az ő konzervativizmusával szemben a mai hang Tolnay Kláriból szól: ő a bátor, nyílt mai lány, aki képmutatás nélkül jár a maga útján s cselekvése azonos az érzületével. A színész most mutatta meg először, hogy drámai hangjai is vannak. Ezzel a játékaival jól előbbre lépett pályáján.” [Bókay János: *A rossz asszony*] Schöpflin Aladár, *Bemutatók*. In **Nyugat**, 1938. 2. sz. 156-160. p. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00625/19975.htm> [2014.10.18.]

naiva szerepkörén belül először csillogtathatta meg igazán egyedi karakterét. Schöpflin szerint Tolnay ezzel az alakításával lépett be a vezető színésznők közé. Egy 1939-es méltatásban már Hunyady Sándor *Havasi napsütés* című darabjának drámai szerepében nyújtott hiteles alakításáról számol be, majd egy pár hónappal későbbi értékelésében mint beérkezett színésznőt üdvözli Tolnay Klárit.²²

A Napkelet című folyóirat hasonló rendszerességgel követte a mérvadó színházi bemutatókat, de míg a nyugatosok szíve a Vígszínházhoz húzott, a Napkelet első számú favorizáltja a Nemzeti Színház volt, ezért gyakran bírálta az ún. vígszínházi stílust. A lap vezető kritikusának, Rédey Tivadarnak bírálatai sok kiváló színészünk (pl. Ódry Árpád) arcképét őrizték meg az utókor számára. Kortársai modern konzervativizmusát és a tények pártatlan mérlegelésének képességét emelték ki vele kapcsolatban. Lapja nemzeti színházi elkötelezettsége növeli Rédey Tolnay-méltatásainak értékét. Ha kisebb terjedelemben is, de értékelései egybecsengenek Schöpflin soraival. Figyelemre méltó, hogy Hunyady Sándor *Havasi napsütés* című darabjában Rédey szintén a tüdővésztes lányt játszó Tolnay játékanak bensőségeségét, s a haldoklási jelenet kiüresedett hagyományainak elhagyását emelte ki.²³ Tolnay számára

²² „A közönség mindig örül, ha egy darabban felkaphat egy színészt. (Igaz, hogy sokszor annak is örül, ha egy felkapott színészt lekaphat.) A *Francia szobalány*nak ebben is szerencséje van: főszerepében módot ad Tolnay Klárinak, hogy megmutassa színész lényének minden báját és elmésségét és így végleg bejusson az elsőrendű színésznők gárdájába. Ő viszi a darabot olyan könnyűséggel, amely a játékot igazi játéknak érezteti s ő belőle árad a jókedv a színpadon. Rendkívül hálás szerep ez, valódi főszerep, a többi színész mind szekundál neki. Arra valók, hogy eleven háttérrel csináljanak számára. [...] Mint a prímhegedűs nyomán a jól összetanult zenekar egyes szólamai.” [Jacques Deval: *Francia szobalány*] Schöpflin Aladár, *Színházi bemutatók*. In *Nyugat*, 1938. 11. sz. 368-372. p. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> [2015.05.31.]; „Tolnay Klári a tüdőbeteg leányt elragadó finomsággal, angyali szépséggel játssza meg, a realiztikuson túli játékanak főrésze van abban, hogy az alak és jelenete nem tűnik fel szentimentálisnak. A művésznő játszva került el egy veszélyt.” [Hunyady Sándor: *Havasi napsütés*] Schöpflin Aladár, *Bemutatók*. In *Nyugat*, 1939. 2. sz. 125-127. p. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00642/20679.htm> [2014.10.18.]; „Tolnay Klári [...] végleg beérkezett, friss bája, természetének lágyága és derűje, beszédének szépsége meggyőzött mindenkit.” Schöpflin Aladár, *Színészekről*. In *Nyugat*, 1939. 7. sz. 60-62. p. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00642/20679.htm> [2014.10.18.]

²³ „A női oldalon [...] két igazi örömpontja van az előadásnak: Medgyaszay Vilma napsugaras kedélye és közvetlensége, s a fiatal Tolnay Klári biztatón fejlődő és egyszerűsödő drámaisága.” [Fodor László: *Társasjáték*] Rédey Tivadar, *Színházi szemle*. In *Napkelet*, 1937. 55. p.; „Tolnay Klári a döntő fordulóban már jó, csak az egységbeontás művészetében kell még haladnia, ebből vegyen leckét Vízvári [sic!] Mariskától [...] Hegedűs Tibor rendezése – vígszínházi.” [Bókay János: *A rossz asszony*] Rédey Tivadar, *Színházi szemle*. In *Napkelet*, 1938. 205-206. p.; „Tolnay Klári örömdetesen halad, már valóban életsorsot éreztet, nem színpadi fátyomot.” [Alfred Gehri: *Hatodik emelet*] Rédey Tivadar, *Színházi szemle*. In *Napkelet*, 1938. 275-276. p.; „Tolnay Klárit lelkes, bensőséges kedvessége megóvjá a „tüdővésztes haldoklás” színpadi hagyományainak üres megújításától.” [Hunyady Sándor: *Havasi napsütés*] Rédey Tivadar, *Színházi szemle*. In *Napkelet*, 1939. 174. p.

igazi elismerés volt, hogy a konzervatív kritikus a színésznő játékát több esetben jobbra értékelte, mint az egész produkciót és a létrehozó színházat.

A francia-angol revue-k szellemiségét tükröző Magyar Szemle színházi rovatának a hazai színházi élet átfogó képének megrajzolása volt a célja. Ezekben a kritikákban hangsúlyosabban jelent meg a korabeli színházi élet hullámváltozása, az új színházi áramlatok hatásai. Staud Géza színháztörténet-szerkesztő látásmódja színházszerű és modern volt, komplex elemzést nyújtott a játéktípusra, a színházpolitikára, a színházak személyzeti ügyeire vonatkozóan is. E kritikák összefoglaló jellege teszi hangsúlyosabbá, hogy az 1940-es évek első három évadának összefoglalójában Staud minden esetben kiemelte Tolnay Klári teljesítményeit.²⁴

A három lap közül, sajnos, csak a Magyar Szemle érte meg azt az időszakot, amikor Tolnay komolyabb drámai szerepekben lépett fel. Emlékeztető első drámai szerepét, a *Hat szerep keres egy szerzőt* című Pirandello darab keserű szívű mostohalányát még meg tudta örökíteni Staud Géza. Mégis értékesek ezek a – Tolnay számára is megerősítő, inspiráló – korai jelzések, amelyekben a jószemű kritikusok előrevetítették, hogy Tolnay Klári magában hordozza a drámai alakok megformálására alkalmas érzékenységet, játékmódot. Tolnay színészetének első évtizedében alakításairól nem születtek részletes, leíró kritikák, ilyenekkel inkább a pályája csúcsait jelentő szerepeiről olvashatunk. Erre szemléletes példa *A vágy villamosa* Blanche szerepéről írt részletes elemzés, amely Mátrai-Betegh Béla tollából jelent meg 1962 áprilisában.²⁵

Az említett kritikusok eltérő módszereik, közelítési szempontjaik ellenére egyöntetűen méltatták Tolnay tehetségét, drámai hangjának kibontakozását. Bár e nagy hatású lapok mindegyike megszűnt az 1940-es években, kritikai stílusuk közvetve hozzájárult ahhoz, hogy a következő kritikusgeneráció szerepelemzéseinek köszönhetően ma is fel tudjuk idézni Tolnay későbbi nagy

²⁴ „A magánszínházak fiatal színésznői közül Tolnay Klári mutatott ismét nagy haladást és lepte meg érett alakításaival a közönséget. Megvan a remény arra, hogy Varsányi Irén örökébe lépjen.” Staud Géza, *A színházi évad tanulságai*. In **Magyar Szemle**, 1941. 8. sz. 122-130. p.; „A Vígszínház legnagyobb közönségsikerét kamaraszínházában, a Pesti Színházban aratta Keith Winter *Tűzvész* című színjátékával. [...] A hiányosan motivált pszichológiai dráma a kitűnő szereposztásnak, különösen Tolnay Klári nagyszerű színészi alakításának köszönhetette sikerét.” Staud Géza, *A magyar színjátszás egy éve*. In **Magyar Szemle**, 1942. 7. sz. 47-56. p.; „Nagy sikert aratott Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt* című darabjának felújítása is. [...] Feltűnő alakítás volt Tolnay Klári a mostohalány szerepében. Az utóbbi időben minden fellépése művészi eseménynek számított, ezzel a szerepével azonban nagy színésznőink sorába került.” Staud Géza, *Színházi mérleg*. In **Magyar Szemle**, 1943. 8. sz. 75-90. p.

²⁵ „Tolnay Klári páratlan átélőművészettel megy végig Blanche sorsán. Nyitott erekekkel teszi meg ennek a női alaknak az útját, minden fordulónál cseppenként fogy az ellenálló képessége, és növekszik benne a téboly. Úgy tud visszariasztó lenni, hogy közben szánalmat kelt, s mindvégig szinte hallhatóan mondja, mondja, egyre mondja az ítéletet azok fölött a tulajdonságok fölött, amelyek szerint a szerepet éli. Ennyire közös vérkeringésben lenni a játszott figurával és mégis ilyen távolságot tartani tőle, ahogyan Tolnay ezt a rendkívül nehéz, összetett szerepet kezeli, kivételes művészi teljesítmény.” Idézi: Góg Laura, *Tolnay 100*. Budapest: Helikon Kiadó, 2014, 156. p.

szerepeinek kifinomult, eszköztelennek tűnő játékát. A színésznő ezt a mindig újra kezdhető játékot tartotta legfőbb kárpótlásnak a soha meg nem ismételtető, és teljes pompájában nem rögzíthető, pillanatokban élő művészetéért.

Tolnay Klári: Szerep és egyéniség¹

Nem készültem fel „tudományosan”, még csak úgynevezett hozzáolvasással sem arra, hogy egy ilyen fontos szakkérdésről elméletileg értekezhessenek. Ha mégis erről a kérdésről beszélek, azért teszem, mert évek óta kikívánczozik belőlem a mondanivaló, leszűrése annak, amit saját s a környezetemben velem együtt dolgozó színésztársaim sorsán és pályafutásán tapasztaltam. Gyakorlatilag nem is szinte, hanem határozottan a saját bőrünkön és veszélyünkre.

A mai magyar színházpolitika és még fokozottabban az utóbbi években ultra-konjunkturálisra dagadt filmgyártás közös tulajdonsága a *színészek skatulyázása*. Mit értek ezen? A válaszban messzemenőleg benne foglaltatnék az egész magyar színházpolitika és vezetés kritikája, – ezt a szíves olvasóra bízom, s én csak tények, tünetek, körülmények magam-megfigyelte vázlatával szolgálok.

I.

Mióta az úgynevezett *sztárkultusz* megszületett s elharapódzása a színházi piac *elefantiázisos* tünetévé terebélyesedett, színigazgatók, filmgyártók könnyű s kényelmes rendszert vezettek be maguk s üzemi életük számára.

Fiókokban, dossier-kben tartott típusrendszer szerint választanak, osztogatnak színészt, szerepet, sőt, darabot is!

Ha bármilyen épkézláb filmtörténet fut be a kezükhöz, rögtön kificamítják, torzítják azzal az üzleti kíváncsisággal: jó, jó, de X vagy Y sztárnak megfelelő, testhezálló alakításra kell átírni (az olvasó bármelyik vezető művészünk nevét behelyettesítheti), mert nélküle a produkció nem üzlet, üzlet nélkül pedig nincs produkció.

Régente, – utánajártam, – ez hivatásellenes, szentségtörő gesztus lett volna. Régente még a darab, a szerzői alkotás volt a kiindulás, a produkció alapja, ebből és e szerint kerestek megfelelő szereplőket, a szerepet maradéktalanul vagy megközelítőleg be- és kitöltő alakítószínészeket (sokszor így futottak be vidéki ismeretlenek), akik az *együttes* munka lelki kohójában, a közös teremtmunka izzásának negyvenfokos lázában odaadással szolgálták a színházat, – író, színjátszást, közönséget, – mindazt, amiből a Művészet és Hivatás kinőhetett s megszületett. Régente *szerepkörök* voltak. Hősnő, szende, naiva, drámai anya,

¹ In *Szerep nélkül*, szerk. Horváth Árpád Budapest: Új Hang Könyv-, Zeneműkiadó és Hangversenyrendező, 1943. 133-147. p.; 2014. október 30-án fölolvasta Stief Magda színésznő

komika, stb. Elég merev, nem egyszer üresen dogmatikus fogalmak. De az igazi színházvezető, de még az akkor gyerekcipőben járó némafilmgyártó is egy-egy szerepkörön *belül* tartott (színház) és nyilvántartott (film) *több* tehetséges és jelentős színészt és nemegyszer árnyalati vagy enterieurbeli kis különbségekért beutazta a vidéket s felfedezett. Felfedezett – kockázattal. Hangsúlyozom ezt, mert ha a mai felfedezések mértékét és fajsúlyát tekintjük, szembetűnő egyfelől a teljes kockázatmentesség (konjunktúrában minden lehetséges), másfelől az a felelőtlenség, amellyel mindenki mindenkit felfedez, szerencsétlen kispolgári csitrik amúgy is színháztól-bódult fejét szédítik (sokszor nagyon is átlátszó, még sötétségük mellett is átlátszó okokból), s dologtalan fiatalembereket taszítanak bele kísérletezés és kudarc után egy életre a meg nem talált hivatás örök szerencsétlenjei közé.

Gondoljunk csak a régi Vígszínházra! Varsányi örök tündöklése mellett Gombaszögi Frida, Góthné az élvonalban, váltogatva, osztva s osztozva, Fenyvesi, Góth, Tanai – mind káprázatos skálagazdagsággal – a komoly s vígjátéki vezető szerepekre, hogy a többi szerepkörrel ne is beszéljek.

Manapság N., Z., X. és Y. művésznő és művész a kiindulópont. Őhöz – legyen akár kiragyogó solitaire, akár strass, – a gombhoz mérik, szabják a kabátot. Az ő egyénisége diktál. Diktál és nem alkuszik. Nem alkalmazkodik. Nem akar. Vagy nem tud.

Hová és mire vezet ez az út?

II.

A színészi egyéniség értelmezése furcsás dolog. Kétségtelen, hogy művészi értelemben azt nevezhetjük igazán színésznek, aki saját *személyiségén* (Persönlichkeit) keresztül, amely érdekes, vonzó, lebilincselő: „egyéni” ízű, – lenyűgöző és hatásában teljes *kifejezőerővel* rendelkező. Azaz olyan jelentékeny *ember* s egyben olyan vonzó (szép vagy rút, kiemelkedő) testi tulajdonságokkal rendelkezik, hogy azokon keresztül egyszerre érdekessé és jelentékennyé válik mindaz, amit a színpadon csinál. Ezt nevezik egyéniségnek, s ezzel válik valaki *valóban* s nem mondvacsináltan azzá, amit igazán és komolyan színésznek hívunk. Nem is kell példa az illusztrálásra, de ha kell: Duse, Moissi, Bajor, Somlay, Csontos, Sugár Károly.

Azonban ez az igazi színész – a művész-színész – lényegének csak *egyik*, – fontosabb, döntőbb – alkateleme. A vagyon, a talentum, amellyel *sáfárkodni* kell. A sors, születés, véletlen, a „tündérkeresztanya” káprázatosan gazdag ajándéka, amivel a mindennapok, a köznapi élet *főle* lehet nőni és jutni; alkat, adottság és szerencse, – mint a turistáé, – amivel meg lehet mászni a csúcsokat. Mert mászni, vergődni, alázattal s lázadással, nekibuzdulással és csüggedéssel váltakozva töprengeni, kínlódni, tanulni, próbálkozni, sebesülni és szárnyalni, bukni és lankadni akkor is kell, kikerülhetetlenül, ha a sors kegyelme születésünkör bölcsonkbe is rakja ezt a lelki vagyont.

A vagyonnal lehet gazdálkodni, okosan élni, a lelki gazdag szerencsésével, aki tudja, hogy a vagyon őt az étellel, másokkal, a környező világgal szemben mire is kötelezi. És lehet vele kufárkodni is, uzsorás módra élni, sőt, hazardírozni is. Ezzel a vagyonnal is tönkre lehet menni, el lehet tékozolni, el lehet veszíteni, el lehet zülleni vele. Amint azt az Írás példázza a talentumokkal sáfárkodókról.

S ez a sáfárkodás a színészi egyéniség problémájának *másik* felén fordul meg.

Az Iffland-féle meghatározásból, – melynél bölcsebbet és többet egyszerűbben még nem mondtak a mi mesterségünkről, – mely szerint a színészet: *emberábrázolás*, logikusan következik, hogy az igazi színészi egyéniségnek bele kell hatolnia abba az alakba, be kell töltenie azt a figurát, amelyet az író megalkot, a darab kijelöl számára. Fel kell öltenie jellemét, testiségét, szokásait éppúgy, mint a ruháját. Hanghordozását, tekintetét, reflexeit éppúgy, mint a mandzsettáját. El kell bújni személyileg a figurában, a szerepben, ki kell lépnie önmagából és testestől-lelkestől azzá a másik emberré kell válnia, akit játszik, aki ez által az átlényegülés által a fantáziából valóságos életre támad, testi jelenvalóságot és reális dimenziókat kap – megszületik. Ezért s ezáltal teremtő munka a színésze s ez a sokféle, gazdag tehetségű emberteremtés a kárpótlása egyéb művészetek maradandóságával szemben.

Maradandóság? Hol van a határ s a döntő mérték ebben? Mi az abszolút művészi maradandóság? A rheimsi székesegyház bizonyára tovább marad fenn, mint Duse emléke vagy Jászai Elektrájáé. Úgy érzem, abszolút kritériumok nincsenek, vagy csak nehezen kereshetők meg. S idevágó, hogy egy emlékemet elmondjam. Soha nem láthattam színpadon Pethes Imrét, igen sokak szerint a legnagyobb magyar színészt. De hallottam róla. Sokat. És sokféle embertől. Mindenki valami, a szó rákerülésekor hirtelen meghatódó, szeretetbe olvadó hangon kezdett beszélni róla. Mint valakiről, aki a lelkekben nagyon is elevenül él. Elmondták, milyen volt a magánéletben, milyen apa volt, milyen volt a színiakadémián, a kollégák közt, a kispadon, a társalgóban, a színpadon. Beszéltek róla, hogyan játszta Hamletet, Leart, híres vidéki szerepét a *Danispferben*, aztán Cyranót, egyszer viccből Cserebogár Jóska szőlőpásztort *A falu rosszában*. És mindenki, aki beszélt nekem róla, megemlékezett, hogy Barta Lajos *Örvényében* hogyan játszta a vidéki járásbíró, akit megcsal a felesége. Ezt az alakítását úgy ismerem, annyira személyes élményemnek érzem, mintha hangosfilmen megmaradt volna az utókor számára. Miért van ez? Mert expanzívan kiáradó, kitárulni tudó nagy egyéniség, valódi személyiség volt. De *ugyanakkor*, egyidejűleg ennek a belső kincsnek a művészet hitében alázatos és odaadó sáfárja is! Mert alárendelte, betörte, elbújtatta énjét a megcsalt, élettől megfáradott vidéki járásbíró *életébe*. A színészet szent és diadalmas, örök *szemérmertlenségével* azt a másikat élte, lelkét, vérkeringését, idegei érzékeny rezdüléseit a zseni *élet-transzfúziójával* átadta, beleömlesztette a szerepbe.

S itt a paradoxon: így átlényegülni, az emberteremtés ilyen teljes, maradéktalan módján, csak az igazi nagy *művészegyéniség* képes. S most itt a művészen a hangsúly. Mert a félegyéniségek, a mindennapi „érdekesekek”, „színesek”, divatosak és korszerűek, virtuózok és dilettánsok, a leszegényült és illúziótlan ma diadalmasai, rendszerint szeretnek megállani a *félúton*.

Ha érdekesek, divatosak vagyunk, sikerekkel és botrányokkal, sztár-allűrökkel meg tudjuk szerezni egy igénytelen kor mindennapjaitól a jólétet, rangot, tömjént és glóriát, – miféle bolond hóbort is volna alázattal, a hivatás odaadó szolgálatával törődni?

„Nagy nehezen kiveredtem magamnak egy valódi mondvacsinált személyi érdekességet, „démoni” vagyok vagy „sugárzóan férfias”, „flapper” vagy „földszagú” – így kellek, ezért fizetnek, ezért dicsérnek, ez „kell” belőlem, – hát bolond legyek ezt elrejteni, megmásítani, feláldozni egy szerep kívánalmainak, írói vagy rendezői elképzeléseknek? Ördögöt! Ezáltal, ezzel lettem sztár, most féltékenyen őrzöm nagy nehezen megtalált s a közvéleménybe oltott „egyéniségemet”, így és csakis így kellek az igazgatóknak, producereknek, hiszen sztár vagyok, a közönség értem jön be, rám kíváncsi, nem pedig a szerző hóbortos figurájára s fantáziáira”... S a telekvásárlás, bankbetét s hasonlók szempontjából van is valami igazuk. Persze, nem az a fajta igazság, amiért „betörik a fejed”. Inkább olyasfajta igazság, amitől úgy fest mai szín- és filmművészetünk, ahogyan fest...

III.

De térjünk vissza – szorosabban – a skatulyához. Kikerülhetetlenül természetes, hogy kis csitri szerepekben kezdtem a pályát. Nem is lehetett másként. De már régen megértem, túljutottam bensőleg ezeken s még mindig a naiva-jólelkeket játszottam. Erre volt szükség; a színháznak szüksége, hogy biztonsággal dolgozhassék, nekem, hogy szerepet kapjak s egzisztálhassak a színpadon. A dolog kétélű: egyfelől érlelő, késztető és sarkalló hatású arra, hogy a nagyjában egyívású, azonos típusú szerepekben is folyton újat, mást, kontúrokból, vagy részletrajzban a megszokottól, a már csinálttól eltérőt találjon az ember, ennyiből hasznos is; másfelől veszedelmes, mert *monotóniára* vezet, az egyféleség uniformisát rögzíti és merevíti az ember színészi naturájára, ami rákövesedik, könnyen páncéllá, kéreggé merevül benne a színész.

Egy kitűnő színésznő barátom, – aki vidéken az összes vezető drámai szerepet játszotta s hősnői alapon hozták fel Pestre, – közel teljes két évtizedig csak epizódokat, másod-, harmad- és negyedrangú szerepeket játszott, míg egyszerre, hirtelen, szinte a véletlen kegyelméből vezető szerepet kapott és ebben igazi kvalitásait, kvalitásainak igazi mértékét, skáláját, teherbíró-képességét bizonyíthatta. Skatulyarendszer. Ami két drága, értékes évtizedet vesz el, sorvaszt le a színész életéből.

Nehéz a skatulyából kiugrani. Sokféle körülménynek szinte sors- és véletlenszerű egybeesésére, összejátszására van szükség. Ha egy színész – bármilyen fiatal – egyszer sikeresen alakít egy öregebb figurát, könnyen megtörténhetik vele, hogy élete végéig csak öregeket játszik. Így vagyunk a cigány-, paraszt- és zsidó-figurák alakítóival. Minden erejükből, sokszor a meghasonlásig jutó igyekezetükből sem telik arra, hogy kikecmeregjenek a

skatulyából. Amely bizonyos fokig óv, biztonságot és kenyeret ad, de másfelől öl, mérgez, kétségbeesésbe hajt.

A skatulyaszellem spanyolcsizmává, inkvizíciós kínzókamrává válik, ha a színházvezetés szelleme legalább addig a határig nem emelkedik, hogy feltegye: amiért X. kitűnő irodai altiszt vagy inas, talán éppúgy tud fűszeres segédet, vagy elesett vidéki ügyvédbojtárt is játszani. Mi a kockázat? Hiszen a próbák folyamán el lehet venni, ki lehet cserélni szerepet és szereplőt. Mindenesetre kisebb baj és fáradság, mint a felelősség, mely valakinek egy szerepkörbe való kizárólagos bebörtönzésével jár.

Óh, közönség, ne érd be szürke estéid szórakoztatásául a színházzal. Kérj, követelj *többet* tőle! Nem hiába teszed, meglátod. S ne törődj annyira a színész magánéletével. Óh, Színházvezető urak! Használják ki jobban a konjunktúrát: a biztos bevételek melegágyán legyenek igényesebbek a közönséggel s – önmagukkal szemben! És óh, Kollégáim, Barátaim, Társaim, Jó és Rossz óriáskerekének küllői között, amit színháznak neveznek, – tanuljunk a tegnap nagy művészeitől egy kissé több alázatot, odaadást, szolgálatot, elmerülést, gondot a színházért s a színházra, ha már olyan szerencsések, megáldottak és megverték lehetünk, hogy színészek vagyunk!

Bozó Péter
***Oper és ette, avagy mitől operett az operett?*¹**

„Egy csók és más semmi, / A vágyam csak ennyi / És csendben elmenni tovább” – énekelte Tolnay Klári az *Egy csók és más semmi* című filmben. E filmnek, melyet 1940 decemberében egyszerre több vidéki városban is bemutattak,² bizonyos értelemben családi vállalkozás jellege van: a női főszerepet alakító Tolnay az idézett zeneszámot ugyan Jávor Pál partnereként adta elő, a rendező azonban nem volt más, mint első férje, Ráthonyi Ákos. A Katolikus Szemle kritikusa mindenesetre nem a tisztas családi élet mintapéldájaként értékelte az alkotást: „Az *Egy csók és más semmi* című, kissé szabadosabb hangulatú operette is filmre került. A mozivászonon valamicskét előnyére változott. A rendezés a színpad kétértelműségeit és ízléstelen sikamlósságait általában mellőzte, az alapgondolat erkölcsi könnyedségén azonban magától értetődően nem sokat enyhíthetett. Sajnálatos az ilyen frivolitás filmre vitele. Rossz példát nyújt, annál inkább, hogy a darabnak van néhány egészen bájos, derűs és filmszerű jelenete.”³

Persze, lehet találgatni, hogy a negatív értékelés mennyiben szólt a film kétségtől pikáns cselekményének, s mennyiben a forgatókönyv alapjául szolgáló darab szerzőinek. Utóbbiak – Éri Halász Imre és Békeffy István – mindenesetre származásuknál fogva nem tartoztak a „keresztény-nemzeti” kurzus kegyeltjei közé, így voltaképpen az sem volt olyan magától értetődő, hogy az *Egy csók és más semmi* 1940-ben filmvászonra kerülhetett.

Abban mindenesetre igazat adhatunk a Katolikus Szemle kritikusának, hogy Halász és Békeffy szöveggönyve ekkorra lényeges változásokon ment keresztül: így például a forgatókönyv színpadi előképével ellentétben kénytelen volt elhallgatni, mi az oka, hogy a film Tolnay által alakított szereplője, Nadányiné Annie válni akar: hogy tudniillik egy év házasság után még mindig *virgo intacta*. Mintegy hét évvel korábban, a Magyar Színház előadásain, ahol a női főszerepet még Honthy Hanna, illetve egy rövid ideig Kosáry Emmi alakította, az *Egy csók és más semmi* lényegesen szókimondóbb darab volt. Ezt többek között onnan is tudjuk, hogy az akkor még Incze Sándor által szerkesztett Színházi Élet nem csupán beszámolót közölt az 1933. május 12-i premierről, hanem a következő év júniusában mellékletként a darab teljes szöveggönyvét is megjelentette.⁴ Eszerint Annie még maga vallotta be „Egy lányka, hogyha már

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Fontos előzményét képezik OTKA posztdoktori ösztöndíjként végzett kutatásaim (PD 83524). Elkészítéséhez az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára (a továbbiakban: OSZK SZT) és Zeneműtára (a továbbiakban: OSZK ZT), nyújtott segítséget, amiért köszönetet mondok az említett intézmények munkatársainak. Külön köszönet illeti Both Magdolnát.

² In **Magyar Film**, 3. évf. 3. sz. (1941. jan. 18.), 8. p.

³ Dénes Tibor kritikája in **Katolikus Szemle**, 55. évf. 6. sz. (1941. jún.), 219. p.

⁴ In **Színházi Élet**, 24. évf. 25. sz. (1934. jún. 10-16.), 105-126. p. Vö. a darab Bárd által terjesztett, 1933-as copyright-dátumú gépiratos szöveggönyvével (OSZK SZT, MM 578).

tizenhat éves” kezdetű chansonjában (No. 2): „én nem voltam még szerelmes tettelg”. Alighanem erre a kihagyott részletre is célozhatott 1941-ben a kritikus „a színpad kétértelműségei” és „ízléstelen sikamlósságai” megfogalmazással.

A Magyar Színház bemutatója és a darab megfilmesítése között, persze, sok minden történt: az *Egy csók és más semmi* nemzetközi sikert aratott. Többek között bemutatták az operett műfaj három európai metropoliszában is: 1933. október 6-án a berlini Kurfürstendamm-Theaterben és 1934. március 14-én a bécsi Scala-Theaterben *Ein Kuß und sonst garnichts* címmel; 1938. április 16-án Párizsban pedig mint *Rien qu’un baiser* került színre, abban a színházban, amelyet egykor Offenbach alapított: a Théâtre des Bouffes-Parisiens-ben.⁵

De vajon operett-e az *Egy csók és más semmi*, miként a Katolikus Szemle említette? Tanulságos összehasonlítani a darab különféle műfaji megjelöléseit, amelyek igen változatosak. Az általam ismert budapesti sajtóban a Színházi Élet mellett egyedül a baloldali Népszava használja a darabra az „operett” terminust a „zenés vígjáték” és „zenés komédia” mellett.⁶ A konzervatív Budapesti Hírlap,⁷ a Magyar Színpad,⁸ a Pesti Napló,⁹ valamint a mű Bárd kiadónál megjelent zongorakivonata az utóbbi két megjelöléssel él (a zongorakivonat a német és francia megfelelőikkel is).

Említésre méltó még a Magyar Szemlében előforduló „énekes-táncos vígjáték”¹⁰ műfajnév is. Berlinben a Vossische Zeitung „Schwank”-ként, azaz bohózatként,¹¹ a Berliner Morgenpost azonban „Operette”-ként említi.¹² Bécsben a kettő kombinációjával, a „Schwankoperette”-vel találkozunk a Scala Theater bemutató előadásának színlapján csakúgy, mint a Das Kleine Blatt,¹³ a Neue Freie Presse,¹⁴ az Österreichische Illustrierte Zeitung,¹⁵ a Reichspost¹⁶ és a Wiener

⁵ Párizsban néhány évvel később, 1943 májusában a Théâtre Pigalle-ban is bemutatták a darabot, ekkor már részben Francis Lopez zenéjével. Vö. **Le Matin**, 60. évf. 21473. sz. (29 avril 1943), 2. p., valamint 60. évf. 21497. sz. (27 mai 1943), 2. p.

⁶ In **Népszava**, 61. évf. 108. sz. (1933. máj. 13.), 6. p.

⁷ In **Budapesti Hírlap**, 53. évf. 107. sz. (1933. máj. 12.), 9. p.; 53. évf. 108. sz. (1933. máj. 13.), 9. p.

⁸ In **Magyar Színpad**, 36. évf. 131–137. sz. (1933. máj. 10–16.), 1–2., 6. és 9. p.

⁹ In **Pesti Napló**, 84. évf. 108. sz. (1933. máj. 13.), 12. p. A lap 1933 decemberéig Miklós Andor Est-lapok konszernjéhez tartozott, akinek sógornője, Gombaszögi Ella szerepelt az *Egy csók és más semmi* magyar színházi előadásain. Miklósi halála után Ella testvére, az ugyancsak színésznő Frida vette át a lapot.

¹⁰ In **Magyar Szemle**, 18. évf. (1933. máj.–aug.), 257. p.

¹¹ In **Vossische Zeitung**, 477. sz. (6. Oktober 1933, Morgenausgabe), [12] p.; 479. sz. (7. Oktober 1933, Morgenausgabe), [3] p.; 480. sz. (7. Oktober 1933, Abendausgabe), [6] p.; 543. sz. (26. November 1933, Morgenausgabe), [22] p.

¹² In **Berliner Morgenpost**, 239. sz. (6. Oktober 1933), [14] p.; 241. sz. (8. Oktober 1933), [22] p.

¹³ In **Das Kleine Blatt**, 8. évf. 58. sz. (16. März 1934), 10. p.

¹⁴ In **Neue Freie Presse**, 24964. sz. (14. März 1934, Morgenblatt), 15. p.; 24966. sz. (16. März 1934, Morgenblatt), 7. p.

¹⁵ In **Österreichische Illustrierte Zeitung**, 82. évf. 4627. sz. (25. März 1934), 788. p.

¹⁶ In **Reichspost**, 41. évf. 73. sz. (16. März 1934), 11. p.

Zeitung¹⁷ híradásaiban egyaránt. Feltűnően zavarban volt a darab műfaját illetően a párizsi sajtó. A Journal des débats politiques et littéraires,¹⁸ a L'Intransigeant,¹⁹ a Le Soir,²⁰ a Les Heures de Paris,²¹ a Le Temps,²² a Paris-Midi²³ és a Paris-Soir-Dimanche²⁴ *comédie-musicale*-nak nevezi Eisemann darabját, akárcsak a bemutató előadás műsorfüzete.²⁵ Ez egyrészt zenés vígjátékot jelent, másrészt az angolszász *musical comedy* francia megfelelője. Ugyanakkor többen különvéleményüknek adtak hangot a zsánert illetően. Egyes sajtóhíradások a *vaudeville* ill. *vaudevillesque* szavakat is használják, egy olyan, jellegzetesen francia műfajra utalva, melynek 17-19. századi változatában közsímet, népszerű dalok átszővegezett változatai váltakoztak prózarészekkel.²⁶ Az *opérette* mint lehetőség csak a Beaux-Arts,²⁷ a Gringoire²⁸ és a L'Action française²⁹ kritikáiban merült fel. Különösen érdekes a La Victoire kritikusának véleménye, miszerint „az *Egy csók és más semmi* az igazat megvallva nem operett, sőt még csak nem is zenés vígjáték, hanem zenés *vaudeville*.”³⁰ Figyelemre méltó a Candide megjegyzése is, miszerint „egy zenés vígjáték tegnap még több volt, mint egy operett: most kevesebb, mint egy operett.”³¹ Feltételezésem szerint az Eisemann darabbal kapcsolatban használt műfaji megjelölések változatosságában több tényező is szerepet játszott, így mindenekelőtt az operett párizsi és magyarországi hagyományainak bizonyos eltérései, illetve a bemutató korának zenés színházi trendjei. Munkám további részében egyrészt arra teszek kísérletet, hogy a darabot az operett műfaj és terminus történetének összefüggésében értelmezsem; másfelől pedig annak megmagyarázására, hogy Eisemann zenéjében mi az, ami operettszerű, és mi az, ami nem. Mint ismeretes, a 19. századi francia *opérette* szó két részből áll: az *opéra* főnévből – ez olasz megfelelőjétől eltérően a franciában hímnemű (jól látható vesszője is van) – és egy hozzáillesztett kicsinyítő képzőből: *ette*. A szó első része az operettnek az opera műfajával való kapcsolatára utal: arra, hogy zenés

¹⁷ In **Wiener Zeitung**, 75. sz. (16. März 1934), 8. p.

¹⁸ In **Journal des débats politiques et littéraires**, 95. évf. 150. sz. (22 avril 1938), 4. p.

¹⁹ In **L'Intransigeant**, 59. évf. 51323. sz. (22 avril 1938), 8. p.

²⁰ Ld. hírlapkiadvány-gyűjtemény és a párizsi bemutató műsorfüzete, Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du spectacles [a továbbiakban: F-Pn], 8-RSUPP-302.

²¹ F-Pn, 8-RSUPP-302.

²² In **Le Temps**, 78. évf. 27984. sz. (23 avril 1938), 5. p.

²³ F-Pn, 8-RSUPP-302.

²⁴ F-Pn, 8-RSUPP-302.

²⁵ F-Pn, 8-RSUPP-302.

²⁶ Clifford Barnes, *Vaudeville*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, Oxford: Oxford University Press, 2001, vol. 26, 340-343. p.

²⁷ F-Pn, 8-RSUPP-302.

²⁸ F-Pn, 8-RSUPP-302.

²⁹ In **L'Action française**, 31. évf. 112. sz. (22 avril 1938), 4. p.

³⁰ „*Rien qu'un baiser* n'est, à vrai dire, ni une opérette, ni même une comédie musicale, mais un vaudeville musical.” F-Pn 8-RSUPP-302.

³¹ „Une comédie musicale était hier une super-opérette: c'est maintenant, une sous-opérette.” F-Pn, 8-RSUPP-302.

színpadi művel van dolgunk, melyben a szereplők – *qual orrore!* – énekelnek; melyben nyitány, introdukció-kórus, cselekményes együttesek (általában finálék) is vannak. A szó második fele ezzel szemben éppen a szórakoztató műfaj operától eltérő vonásaira figyelmeztet: arra, hogy a zeneszámok nem recitativókkal, hanem prózával váltakoznak, hogy jelentős részüik inkább betét jellegű és nem melizmás ária, hanem refrénes, szillabikus szövegkezelésű strófás dal – franciául: *couplets* (kuplé) –, vagy táncfogantatású tétel – például, mint osztrák-magyar operettekben oly gyakran: keringő. *Ette* – a késő 19. és kora 20. századi közönség valóban ette, sőt habzsolta az operettek ilyen típusú zeneszámait: ezeket általában egy-két vékony füzetben, ének-zongora letétben külön is kinyomtatták, nyilvánvalóan amatőr muzsikusok házi használatára.³² A cselekményes finálék és a nyitányok iránt nem volt ekkora érdeklődés, pláne, hogy utóbbiak általában nem többek a darabok legnépszerűbb dallamaiból összeállított egyvelegeknél. Idővel persze fordulhatott a kocka: Suppé maga korában népszerű operettjeiből ma már szinte csak a nyitányokat játsszák.

Opéra, vagy németesen *Oper* és *ette* kettősségét az operett a 18. századi előzményekre visszatekintő, népszerű jellegű, ugyanakkor operai igényű zeneszámokat is tartalmazó *opéra-comique* műfajából örökölte.³³ Ezt Offenbach 1856-ban megjelent programatikus írása³⁴ mellett az is tanúsítja, hogy 19. századi francia operett-szerzők időnként operettjeikre is az *opéra-comique* műfaji megjelölést használták. Figyelemre méltó továbbá, hogy az *opérette* német változata – *Operette* – *Singspiele*k, vagyis német daljátékok esetében már a 18. században is használatos volt.³⁵ A kicsinyítő képző részint a darabok rövid terjedelmére, részint pedig a prózai és zenés részek váltakozására utalt,³⁶ és ekkoriban még nem rendelkezett azzal a pejoratív csengéssel, amelyre az idők

³² „E dalok ekként vannak zongorára alkalmazva, hogy azokat ének nélkül is el lehet játszani, miután a dallamhangok a zongorarészben is ben[n]foglaltatnak” – áll Konti József *Az eleven ördög* című operettjéből megjelent ilyesféle válogatás címlapján Tábornszky és Parsch kiadványa, lemezszáma T. és P. 950 [1884]

³³ A műfaj történetéhez lásd Andrew Lamb, *Operetta*. In *The New Grove*, vol. 18, 493-498. p., valamint Harald Haslmayr und Jörg Jewansky, *Operette*. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil, Kassel, etc.: Bärenreiter, 1997, Bd. 7, 706-740.

p.

³⁴ *Concours pour une opérette en un acte*. In **Le Figaro**, 3. évf. 148. sz. (17 juillet 1856), 6-7. p.; in **Revue et Gazette musicale de Paris**, 23. évf. 29. sz. (20 juillet 1856), 230-232. p.; in **Le Ménestrel**, 23. évf. 35. sz. (27 juillet 1856), 1-3. p. A történeti konstrukcióval megtámogatott manifesztó értelmezéséhez lásd Mark Everist, *Jacques Offenbach: The Music of the Past and the Image of the Present*. In *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*, ed. by Annegret Fauser and Mark Everist. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2009, 72-98. p.

³⁵ *Belmont und Konstanze, oder die Entführung aus dem Serail*. Eine Operette in drey Akten von C. F. Bretzner – olvashatjuk a Mozart és ifjabb Stephanie *Die Entführung aus dem Serail* című Singspieljének alapjául szolgáló szövegkönyv címlapján. München: Thuille, 1781.

³⁶ Vö. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: Deer, 1732, 451. p., valamint *Operette*. In Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt a. M.: Hermann, 1802, Sp. 1098.

során szert tett, s amely alighanem a műfaj fokozódó kommerszialisálódásának is köszönhető. Götz 18. századi mannheimi kiadótól eltérően ma már senki nem nevezné operettnek Wolfgang Amadeus Mozart *Die Zauberflöte* című darabját,³⁷ hiszen e műszoft olyan örökbecsű alkotások számára tartjuk fenn, mint Vincze Ottó 1953-ban bemutatott szocialista realista darabja, a mezőgazdaság kollektivizálását és a falusi osztályharcot feldolgozó *Boci-boci tarka*,³⁸ melynek végén a paraszt primadonna és a traktoros bonviván matyó népdalszvit hangjaira esküszik örök hűséget egymásnak.³⁹

Mint ez a két szélsőségesen eltérő példa is mutatja, az operett szó jelentése története során lényeges változásokon ment keresztül: nem egészen azt jelentette a késő 18. századi Bécsben, mint a 20. század közepén Magyarországon. Mi több, a 19. század közepén Párizsban is egy kicsit mást jelentett: Offenbach szóhasználatában a francia *opérette* kicsinyítő képzője nem annyira próza és zene kettősségére, mint inkább a darabok korlátozott terjedelmére és apparátusára utalt; olyan „operácskáit” nevezte így, melyek adminisztratív korlátozásból adódóan egyfelvonásosak voltak és néhány szereplőt foglalkoztattak.⁴⁰ 1858-tól kezdve, miután színházi vállalkozásának lehetősége nyílt egész estét betöltő darabokat bemutatni, az ilyen műveket nem *opérette*-nek, hanem *opéra bouffon*-nak vagy *opéra-bouffe*-nek titulálta – ami az olasz *opera buffa* megfelelője és vígoperát jelent. A Théâtre de la Gaîtében színre vitt, 1870-es évekbeli darabjai esetében pedig gyakran találkozunk a *féerie* szóval, amelynek jelentése franciául mesés tündérvilág, illetve tündérvjáték – utóbbi értelemben látványos kiállítású színpadi darabokat takar.⁴¹ Bécsben⁴² és a soknemzetiségű Habsburg monarchia városaiban, így

³⁷ *Die Zauberflöte* im Clavier-Auszug, eine Operette in zwey Aufzügen. Musik von W. A. Mozart. Mannheim: J. M. Götz, é. n.; lemezszám: 443 [1796 körül]

³⁸ Vö. Bozó Péter, *Műfaji hagyomány és politikai kisajátítás Vincze Ottó Boci-boci tarka című operettjében* (1953), 2013
http://www.zti.hu/mza/docs/Berlasz70/Berlasz70_BozoPeter_Mufaji_hagyomany_es_politikai_kisajatitas.pdf

³⁹ Az operett 1950-es évekbeli magyarországi gyakorlatához lásd: Heltai Gyöngyi, *Az operett metamorfózisai (1945–1956). A „kapitalista giccs”-től a „haladó mimusjáték”-ig*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012, valamint uő., *Usages de l’opérette pendant la période socialiste en Hongrie (1949–1968)*. Budapest: Collection Atelier, 2011

⁴⁰ Offenbach színházi vállalkozásának kezdeteihez lásd Jean-Claude Yon, *La création du Théâtre des Bouffes-Parisiens (1855–1862), ou la difficile naissance de l’opérette*. In **Revue d’Histoire moderne et contemporaine** 39 (octobre-décembre 1992), 575–600. p. Ebből a tanulmányból lett utóbb Yon nagyszabású Offenbach-monográfiájának megfelelő fejezete: *Jacques Offenbach*. Paris: Gallimard, 2000, 128–165. p. Lásd még Matthias Brzoska, *Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit*. In *Jacques Offenbach und seine Zeit*, hrsg. von Elisabeth Schmierer. Laaber, Laaber, 2009, 27–36. p.

⁴¹ Vö. Paul Ginisty, *La Féerie*. Paris: Michaud, 1910.

⁴² Offenbach bécsi fogadtatásához lásd: Walter Obermaier, *Offenbach in Wien: Seine Werke auf den Vorstadtbühnen und ihr Einfluß auf das Volkstheater*. In *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, hrsg. von Rainer Franke. Laaber: Laaber, 1999, 11–30. p.; Matthias Spohr, *Inwieweit haben Offenbachs Operetten die Wiener Operette aus der Taufe*

Budapesten is, ahol az 1850-es évek végétől kezdve sorra mutatták be Offenbach műveit,⁴³ igen gyakran az egész estét betöltő *opéra-bouffe*-okat is operettnak titulálták: részben talán a késő 18. századi németes szóhasználat értelmében, részben pedig minden bizonnyal azért, mert Offenbach vígoperáit – parodisztikus, szatirikus, bohózszerű szüzséik miatt – más korabeli vígoperáktól eltérő műfajként érzékelték.

Az igazsághoz persze hozzátartozik, hogy az 1860-as évekbeli magyar forrásokban is sokféle terminussal találkozunk, nyilván nem függetlenül attól, hogy a műfaj újdonság volt még. Az operett szó, melyet ekkoriban még magyarul is evel a végén írtak, gyakran egészül ki a darabok szüzséinek jellegére utaló jelzőkkel, olyan szókapcsolatok részeként, mint „bohóztatós” vagy „regényes operette”. A daljáték jelleggel összhangban előfordul a német *Singspiel* szó is. Érdekes, hogy az opera és az operett megjelölések a késő 19. században bizonyos mértékig felcserélhetők voltak – több operett esetében találkozunk a „víg dalmű”, a „vígopera”, illetve a német *komische Oper* sőt egyszerűen *Oper* szavakkal is.⁴⁴ Ez mintha arra utalna, hogy az operett ekkoriban még nem is annyira önálló műfaj, mint inkább az opera egy alfaja – szórakoztató, magán-színházakban művelt, a zeneszámok között prózát alkalmazó, és többnyire nem annyira operaénekesek, mint inkább énekes színészek által művelt alfaja – lett volna.

Ugyanakkor Párizsból Bécsen át Budapestre kerülve az operett zenei értelemben is sokat változott: a Monarchiában szinte teljességgel kiveszett belőle Offenbach darabjainak jellegzetes vonása, a parodisztikus operai idézetek alkalmazása és a zenei stílusparódia.⁴⁵

gehoben? Uo., 31–68. p.; Marion Linhardt, *Offenbach und die französische Operette im Spiegel der zeitgenössischen Wiener Presse*. Uo., 69–84. p.; Rainer Franke, *Chronologie der Aufführungen der Bühnenwerke Offenbachs in Wien, 1858–1900. Programme, Statistiken, Rezensionen*. Uo., 119–182. p.

⁴³ Bozó Péter, *Párizsi élet – Pest-Budán. Offenbach a magyar fővárosban*. 2013 http://www.zti.hu/mza/docs/Egyeb_publicaciok/Parizsi_élet_Pest-Budan_BozoPeter.pdf

⁴⁴ Például Huber Károly (Karl Huber) *A király csókja* című egyfelvonásos operettjét, melyet a budapesti Népszínház megnyitó előadásán mutattak be (1875. okt. 15.), az egyik fennmaradt kéziratos szövegkönyv (OSZK SZT, MM 5551) „víg opera”-ként említi. A nyomtatott szövegkönyvekben (Budapest: Pfeifer, 1875; OSZK Törzsgyűjtemény, 14.979/4; OSZK SZT, MM 17.702, valamint Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, SZ 202) és egy másik kéziratos szövegkönyvben (OSZK SZT, MM 5550) „operette” a műfaji megjelölés. A zeneszerző partitúra-kéziratában (OSZK ZT, Ms. mus. 1645) „víg dalmű” szerepel. Vagy egy másik példa: Sztójánovits Jenő *Peking rózsája* című darabja (bem. Budapest, Népszínház, 1888. április 7.) a sűgőkönv (OSZK SZT, MM 5754) szerint „operette”, a népszínházi játszópartitúra (OSZK ZT, Népsz. 585/I) végén viszont azt olvassuk: „Ende der Oper”.

⁴⁵ Offenbach operaparódiáihoz ld: Siegfried Dörffeldt, *Die musikalische Parodie bei Offenbach*. Frankfurt am Main: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1954; Bozó Péter, „*Orphée à l'envers*” – Egy idézet a francia zenés színpadi hagyomány kontextusában. In **Muzsika**, 53. évf. 10. sz. (2010. október), 11–15. p. [1. rész]; 11. sz. (2010. november), 23–26. p. [2. rész]; valamint uő., *A szalon mint a zenei és társasági élet színtere Jacques Offenbach*

Sok mindent magába olvasztott ezzel szemben a Monarchia operettje a bécsi *Volksstück* és a magyar népszínmű hagyományaiból, keringők, magyar nóták és cigányzene formájában.⁴⁶ A Budapesten különösen 1900 táján divatos brit operettekől az egzotikus szüzsék⁴⁷ mellett főként a táncos előadásmód volt az, amit a magyar operett átvett.

Az 1900-as évek elejétől mindenesetre a korábban meglehetősen egyirányú, nyugatról kelet felé tartó kulturális transzferek mellett megjelent egy másik irányú transzfer is: a 19. századtól eltérően ekkor már a magyar, illetve osztrák-magyar szerzők operettjei is rendkívül sikeres exportcikknek bizonyultak külföldön, Berlintől New Yorkig. Ugyanakkor a műfaj továbbra is fogékony maradt a nemzetközi zenei és színházi divatokra, olyannyira, hogy az 1920-as és '30-as évtized új operettjei között szinte alig találunk olyat, melyben ne játszana szerepet a szórakoztató zene új nemzetközi stílusa, a jazz, és új táncai: a tangó, a foxtrott, a shimmy, vagy a valse boston-nak is nevezett, lassú angolkeringő. Persze, a két világháború közti időszakban is többféle operett-típus élt egymás mellett: a kései Lehár operás hangú, happy end nélküli szomorú operettjei, melyeket jellemző módon operaházakban is játszottak, érezhetően más stílust képviselnek, mint Ábrahám Pál velük egykorú, Európa-szerte népszerű jazz-operettjei: a *Viktória*, a *Bál a Savoyban*, vagy a *Hawaii rózsája*.

Eisemann operettnek is nevezett zenés vígjátéka, az *Egy csók és más semmi* pontosan azokat az 1920-as és '30-as években divatos tánc típusokat alkalmazza, mint Ábrahám említett operettjei, vagy Lajtai Lajos és Krasznay-Krausz Mihály hasonló művei. A darab címadó dala, az Annie és Sándor által énekelt *No. 3 Kettős* lassú angolkeringő, Péter és Teca szobalány pedig foxtrottot énekel titkolt szerelmük nem kívánt gyümölcsének, Rozikának (*No. 7 Duett* „Istenem a kis cselédből... Hallod-e, Rozika, te...”). Rozikát ugyan a *deutsche Fassung*ban Susinak hívják, s a foxtrott szövegkezdeté ennek megfelelően „Ich weiß ein Kino, Susi...”, itt is megmaradt azonban a jól ismert zenei idézet: Liszt *II. magyar rapszódia*jának részlete (1. kottaképünkön).

Monsieur Choufleuri restera chez lui le... című operettjében. In **Korall**, 14. évf. 51.sz. (2013) 5–17. p.

⁴⁶ Az operett monarchiabeli kezdeteihez lásd Csáky Mór, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, ford. Orosz Magdolna, Pál Károly és Zalán Péter. Budapest: Európa, 1999, 38–39. p. Vö. Batta András, *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek a Habsburg Monarchiában*. Budapest: Corvina, 1992, valamint uő., *A Monarchia osztrák-magyar operettje*. In *Képes magyar zenetörténet*, szerk. Kárpáti János. Budapest: Rózsavölgyi, 2004, 206–220. p.

⁴⁷ Vö. Bozó Péter, *Az egyházzene operettje*. Sztojanovits Jenő: Peking rózsája. In **Magyar Zene**, 51. évf. 3. sz. (2013. aug.), 297–315. p.

Foxtrot

Nincs ot - tan han - gos - film, csak zon - go - ra, És szól a Liszt rap-

Sax. 1-2, Archí *mf*

szó - di - a, És csó - ko - lód - zik min - den em - ber fi - a.

Vl. solo

1. kotta: Eisemann Mihály, *Egy csók és más semmi*, No. 7 Duett, 32–39. ütem

Eisemann – aki mellel a budapesti Zeneakadémia növendékéből, Weiner Leó és Siklós Albert zeneszerzés-tanítványából lett az Admirál bár zongoristája, majd utóbb színházi komponista – alighanem a Békeffy szövegében is említett, mozibeli némafilm-előadást kísérő zongoraszót kívánta felidézni általa. S hogy miért éppen Liszt-darabot választott? Talán mert éppen az operett bemutató előadása idején zajlott Budapesten az első alkalommal megrendezett Nemzetközi Liszt Zongoraverseny, melyet egyébként egy másik Annie nyert meg: Fischer Annie.⁴⁸

A foxtrott mellett találunk az Eisemann darab zongorakivonatában rumbát (No. 5 „Ő az asszony sorsa megható...”) és slow-bluest is (No. 6 „Várj, egy szót se szóljunk még... Egy kis édes félhomályban...”). Mi több, a német változat egy olyan tangóval is gyarapodott, amely a magyarban még nem szerepelt („Wovon träumen alle Frauen...”) – nagy sikerrel játszotta az 1930-as évek Berlinjében Barnabas von Geczy, azaz Géczy Barnabás zenekara.⁴⁹ Feltűnően hiányoznak

⁴⁸ Molnár Szabolcs, *Fischer Annie győzelme az 1933-as Liszt-versenyen (a korabeli sajtó tükrében)*. In *Dohnányi-évkönyv, 2006/7*, szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 23–36. p.

⁴⁹ A Hubay-tanítvány hegedűművész Géczy (1897–1937) a budapesti Operaház koncertmesteréből lett „az ötörai teák Paganinije”. *Brockhaus-Riemann zenei lexikon*, szerk. Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht, a magyar kiadást szerk. Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, II. 22. p.

azonban az olyan részek, amelyek 19. és kora 20. századi operettekben még rendre ott vannak, tanúsítva a műfaj operai eredetét: az introdukció-kórus és a felvonásvégi cselekményes együttesek. Hangzó kulisszaként funkcionáló bevezető kar helyett az első felvonás három pletykázó nő által előadott, egyszerű zeneszámmal indul: egy gyors tempójú, páros ütemű, G-dúr tercettel (No. 1^a „Te vagy az? Te vagy az?...”), amely a második és harmadik felvonás kezdetén is megjelenik (No. 4^a „Na mi van, na mi van?...”, No. 9 „Gyerekek, ma korán keltünk ugye fel...”), a filmben pedig hangszeres aláfestő zeneként szerepel. Igazi nagy ensemble-szám azonban nincs a darabban, csupán kuplészerű – tehát refrenéses, strófikus szerkezetű – kettősök (a már említett No. 5, 6 és 7 mellett ilyen a No. 3 „De mért, hisz szeretem...” is). A bírósági tárgyalást kísérő No. 10 („E nő olyan szép, mint egy álom...”) sem zárt formarészek komplexuma, hanem énekbeszéd zenekarkísérettel. Cselekményes finálé helyett mindhárom felvonást a címadó sláger igen rövid reminiscenciája zárja (számozatlan *Finale* az első felvonás végén, továbbá No. 8^a és No. 10^b). Az ilyen reminiscenciák alkalmazását – akárcsak a színpadi zenék, közzenék és a zenekar-kíséretes próza, a melodramák használatát – egyébként szintén az *opéra-comique*-ből örökölte az operett.

Az *Egy csók és más semmi* tehát az operett történetének olyan stádiumát képviseli, amikor a műfaj zenei és dramaturgiai tekintetben a divatos tánczene stílusainak és előadó-apparátusának adaptálásával szinte minden operás vonását levedlette, és inkább lehetett „zenés vígjátéknak”, *comédie musicale*-nak nevezni. Ugyanakkor, mivel az operettnek nevezett egykorú szórakoztató zenés darabok, például Ábrahám említett művei sem különböznek lényegesen a zenés vígjátékoktól, nem meglepő, hogy alkalmanként az „operett” megjelölés is előfordul, a zenés vígjátékkal azonos jelentésben.

Egy nem lényegtelen vonatkozásban mindenesetre Eisemann műve meglehetősen hűséges maradt a 19. századi operett-hagyományhoz. A pikáns, erotikus szövegek, a többé vagy kevésbé burkolt szexuális tartalmú utalások születésétől kezdve igen lényeges tartozékai voltak az operett műfajnak. Nagyon jellemző, hogy a Schöpflin Aladár által szerkesztett, 1920-as és ’30-as évtized fordulóján megjelent *Magyar színművészeti lexikon* „operett” szócikkének műfaji meghatározása külön kiemeli: „a szöveg élces, jobbra erotikus.”⁵⁰ Olyannyira, hogy azokra az operettekre, amelyek szövegében nem voltak felnőtt tartalmak, külön magyar terminus született: a „fehér operett”. Az *Egy csók és más semmi* ősbemutatójáról beszámolva Hatvany Lili a Színházi Életben sietett is leszögezni:

„Elmesélni nem lehet, mert nem fehér. Szülőt ne tévessze meg az operett és a kiskorút hagyja otthon.”⁵¹

⁵⁰ Operett. In *Magyar színművészeti lexikon*, szerk. Schöpflin Aladár. Budapest: Országos Színészegyesület, [1929–1931], III, 478. p.

⁵¹ In *Színházi Élet*, 23. évf. 22. sz. (1933. máj. 21–27.), 11. p.

Mindezek fényében azt hiszem, hogy az *Egy csók és más semmi* filmváltozatát bírálva a Katolikus Szemle kritikusa, bármennyire negatívan fogalmazott is, lényegre tapintott. Az operett mint zenés színpadi műfaj hagyományait vizsgálva ugyanannyi figyelmet érdemelnek a lucskos librettók, mint a zenét megörökítő piszkos partitúrák és szennyes szólamok.

Hermann Zoltán Déryné noir (Tolnay Klári tizenöt arca)

A Magyar Filmgyártó Állami Vállalat 1951-ben forgatta le és még ez év októberében be is mutatta kosztümös, történelmi filmjét, a *Déryné*. A film stábját a magyar hangosfilm két világháború közötti nagy szakmai tekintélyei és a fiatal filmes generáció alkották.

A filmet Kalmár László rendezte. Ő volt a *Halálos tavasz* (1939) rendezője, de az ő nevéhez fűződik az 1957-ben betiltott *A nagyrozsdási eset* is. A film vezető operatőre Eiben István volt, aki 1951 előtt majdnem száz filmet fényképezett, köztük a *Hyppolit a lakájt* és Tolnay Klári kultusz-vígjátékát, a *Katyit*; a film másodoperatőre az ekkor huszonkilenc esztendőes Szécsényi Ferenc volt: neki ez volt az első nagyjátékfilmje. A film reprezentatív díszleteit Fábry [!] Zoltán – a stáblistán még y-nal szerepel a neve –, a későbbi filmrendező jegyzi, akárcsak majd az 1952-ben forgatott *Erkelét*. A zeneszerzők Kerekes János (*Állami áruház*, 1951; filmváltozata 1952) és a Kodály-tanítvány, színházi karmester és zeneszerző, „slágergyáros” Polgár Tibor (a *Halálos tavasz* és a *Gyűlölöm a vadvirágos rétet...* Karády-dalok szerzője) voltak; a dalszövegeket az Operettszínház akkori dramaturgja, Innocent Vince Ernő írta. A forgatókönyvíró Békeffi István volt (felesége, Turay Ida is játszott a *Déryné*-ben). A *Déryné* dialógusai az akkor még csak huszonhárom éves Bacsó Péter munkái. Békeffi és Bacsó alapvetően *Déryné Széppataki Róza* emlékirataira hagyatkozott – Egervári Potemkin Ödön és Egressy Ákos felkérésére írta *Déryné* 1869 és 1872 között a visszaemlékezéseit. A kéziratot először Bayer József adta ki 1900-ban, a félrevezető *Déryné naplója* címen.¹ Néhány jelenet Herczeg Ferenc 1907-es, *Déryné ifiasszony*² című színjátékára is emlékeztet a filmben: a vándorszínészek zuhogó esőben indulnak útnak, Szentpéteri alakja stb. Annál több közös jelenet van azonban Balassa Imre *Déryné*³ című regényével: nem is lehet másképp, hiszen Balassa szorosan követi *Déryné* emlékiratát. 1944-ben adta ki Staud Géza *Déryné*-ről írt tanulmányának mellékleteként a színész nő fennmaradt leveleit.⁴ A Bayer- és a Staud-kiadásokat egyesítette 1955-ben Réz Pál: ez a kiadás azonban már a film által újraindított *Déryné*-kultusz jegyében született.⁵

A film szereposztása is „pazar”.⁶ *Déryné* szerepét Tolnay Klári játszotta. 1946-ig a Vígszínház társulatának tagja volt, 1948-49-ben társigazgató ugyanitt, a filmforgatás idején azonban már a Madách Színház vezető színésznője; 1951-ben kapta első Kossuth-díját, a másodikat 1952-ben, ez utóbbit a *Déryné*-

¹ *Déryné naplója* I-III., szerkesztette Bayer József. Budapest: Singer és Wolfner, 1900.

² Herczeg Ferenc, *Déryné ifiasszony*, 1907 (Ösbemutató: 1907. február 6.)

³ Balassa Imre, *Déryné. Egy régi színésznő regénye*. Budapest: Singer és Wolfner, 1940.

⁴ *Déryné / Déryné levelei*, szerkesztette Staud Géza. Budapest: Bibliotheca, 1944.

⁵ *Déryné emlékezései* I-II., sajtó alá rendezte Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi, 1955.

⁶ Itt csak a később idézett dialógusokban szereplő színészeket említem.

filmért); énekhangja Gyurkovics Mária volt, aki titkárnői munka mellett magánúton képezte a hangját, 1937-1967-ig volt a Magyar Állami Operaház vezető koloratúrszopránja. Déry Istvánt Szabó Sándor alakította, aki 1945-1948-ig a Vígszínházban, az 1949-1950 évadban Miskolcon játszott, a filmforgatás idején az Úttörő Színház és a Magyar Néphadsereg Színháza társulatának volt tagja. Szentpéteri Zsigmond szerepében Sárdy Jánost látjuk a filmen. Ő 1938-1958-ig a Magyar Állami Operaház tenoristája, 1958-tól az Operettszínház bonvivánja volt. Katona Józsefet Molnár Tibor alakítja. 1949-ben végzett a főiskolán, 1951-ben a Petőfi Színház tagja; 1956-ban elhagyja az országot, de 1959-ben hazatér; 1962-től a Vígszínházban játszik. Gróf Térey szerepét Uray Tivadar: 1916-ban szerzett diplomát, a Nemzeti Színházban játszott 1948-ig, 1950-től pedig a Madáchban; gróf Altenberget Básti Lajos (1937-től volt a Vígszínház tagja, de a zsidótörvények idején alig kapott szerepet; a forgatáskor a Nemzeti Színház színésze). Cecília, a színésznőnek állt naiva szerepére a rendező Mednyánszky Ágit hívta, aki a Magyar Állami Operaház balettiskolájában tanult, 1945-1949 között a Művész, 1950-1958-ig a Vígszínház színésze volt.

A filmnek sokféle színészi felfogást kellett egyesíteni, nem véletlen, hogy a színpadon és filmen is komoly rutinnal rendelkező Tolnay Klári jeleneteire épül mind a film dramaturgiája, mind a képi történetmondás: a többiek szinte csak asszisztálnak Tolnay filmes jelenlétéhez.

A *Déryné* szimbolikus síkjait nem nehéz elkülöníteni, az egykorú szocialista realista és agitprop direktíváknak megfelelni akaró stáb egyértelmű, ideologikus üzeneteket fogalmazott meg a filmes eszközökkel. Maga a *reprezentativitás* is ezeket az ideologikus értelmezéseket erősíti: a széljárta kocsiszín magyar vándorszínészei és a pesti német színház „cifra” belső terei, Tolnay *biedermeier* egyszerűségű és a német színház primadonnáját játszó Honthy Hanna *empire* öltözeke a „kosztümös filmek” részletezett és szélsőséges hatáselemeire épít. (Feltehetőleg a fekete-fehér kópia inkább a „nyersanyaghiány” következménye, és nem valami tudatos alkotói elképzelés. A rutinos Eibenék azonban tudatosan használják a fekete-fehér „grafikai” hatását is, erős fény/árnyék kontrasztokkal, a közeliakban a mélység-élesség változtatásával dolgoznak: a színészi játék lélektani hitele elébe kerül a grandiózus látványnak. Eszünkbe sem jut hiányként érzékelni, hogy nem tudjuk, milyen színűek a pompázatos női ruhák.) A *Déryné* zenés film, az énekszólók, a zenekari kíséretes és a nagyszínházi jelenetek valóban nem csak a szereplők (társadalmi) helyzetét illusztrálják, de jelzik a színész és a közönség közötti közvetlen, intim vagy elidegenedett kapcsolatokat is: virtuóz a koreográfiája a vándorszínészek „spontán” nagyjeleneteinek, az utazó színészek csoportmozgásai és a csárdai tömegjelenetek mozgalmassága ellenpontoszza a német színház statikus színpadi grandiozitását. Talán a legfontosabb szimbolikus sík a szocialista realista „pártosság” megjelenése a filmen. A *Déryné* egyfajta *történelmi revü* a reformkorról: haladók és reakcióso, magyarok és idegenek, elnyomottak és elnyomók, a színészi-művészi függetlenséget jelentő vándorszínészet és az egzisztenciális

kiszolgáltatottságot jelentő „profizmus” konfliktusaivá egyszerűsített, vulgár-marxista történelmi példázat. (Lényegében ugyanezt látjuk a másik két 1952-es, szintén a reformkorban játszódó filmben, az *Erkelben* és a *Semmelweisben* is.) A kultúrpolitika saját „haladó” hagyományait is igyekezett demonstrálni ezekben a filmekben. A *Déryné* dramaturgiai értelemben *propagandafilm* is: a dialógusokban kötelező jelleggel hangzanak el olyan „tézismondatok”, amelyek a marxista-leninista brosrákból feltétlenül ismerősnek tűnhettek a nézők számára. A „jó” *propagandafilm* történeti csúsztatásai közé tartozik, hogy a tézismondatok az eredeti történeti kontextusban lényegében értelmezhetetlenek lennének. Csak utalnék arra, hogy az 1951-es filmben használt népfogalom nem egészen azonos az 1820-1830-as évek közéleti és esztétikai diskurzusaiban használt, meglehetősen összetett *plebs* és *populus* fogalmakkal.

A *Déryné* témáját tekintve: *film a színészetéről*. Az 1950-1960-as évek magyar filmjei között szép számmal találunk olyant, aminek feltehetőleg elsődleges célja a színészkultuszok támogatása; természetesen egészen más társadalmi kontextusban, mint a két háború közötti, színházi színészek által játszott filmsztár-karakterek esetében. Ez utóbbi, régebbi típushoz tartozik még például az 1954-es *Fel a fejjel*, Latabár Kálmán főszereplésével, de más a helyzet a Simándy József kikezdhetetlen népszerűségét megteremtő *Dalolva szép az élettel* (1950), vagy később, a Ruttkai Éva és Básti Lajos főszereplésével játszott *Butaságom története* című filmmel (1965).

Külön szimbolikus rétegét alkotják a Déryné- és a Tolnay-imázs párhuzamai. A „nemzet színésznője”, a közönségkedvenc- és a díva-szerepek egyértelműen a Tolnay-mítosz megteremtését szolgálják, ugyanakkor tartalmaznak egy ehhez a szerephez tartozó – és feltétlenül a színészi mesterségét legmagasabb fokát is érintő, bár kétségkívül ironikus – konfliktust is. A színésznői pálya a 19. század elején és a 20. század közepén is ugyanazokkal a buktatókkal van tele: hogyan tud egy színésznő a harmincas-negyvenes éveiben karaktert váltani, milyen ügyesen képes megoldani a lányszerepből a dámaszerepek felé való átmenetet. Staud Géza is említi, hogy Déryné 1837 utáni rohamos népszerűségvesztése – amiről nem is akart tudomást venni – csak részben köszönhető a színházi ízlésváltozásnak, sokkal inkább arról van szó, hogy nagyon nehézkesen ment az ünnepelt díva számára ez a szerepváltás. Déryné visszaemlékezéseiből kikövetkeztethető – bár a forgatókönyvírók vajmi keveset törődtek a kronológiai hitellel –, hogy a film jelenetei 1812 és 1822 között játszódnak: 1822-es a nevezetes fellépés a Pesti Német Színházban. Az 1951-ben 37 éves Tolnay Klárinak tehát a huszonéves Déryné arcait kell eljátszania. Jóllehet – és ez nem csak Tolnay leleménye, hanem az egyes szituációkban játszott Déryné-arcok forgatókönyvi összetettségének a következménye is –, vannak olyan jelenetek, amikor Tolnaynak lényegében az 1823, vagy az 1837 utáni Déryné-t kell játszania.

Eibenék kamerájának illúziókeltő trükkje Tolnay színházi rutinja nélkül nem működött volna. Ma már szinte ijesztőnek hatna, de Tolnay 39 évesen Júliát játszott a Madáchban, Darvas Ivánnal.



1. kép *Rómeó és Júlia*, Madách Színház, 1953. május 18.

Tolnay túlélési „kunsztja” alighanem eleve az volt, hogy nagyon sokáig tudott lánszerepeket játszani: a film készítői is erre a képességére építették a filmet. Tegyük hozzá: Déryné még 1836-ban, Kolozsváron, 43 éves korában is játszott a *Rómeó és Júliában* – igaz, Rómeót.

Külön értelmezői fókusz jelent a film *életrajzi* jellege: nem nehéz észrevenni, hogy Déryné története egyfajta ideologikus nevelődési-eszmélődési filmes narratíva is, amely az egyéni ambíciók, a siker hajszolásától a „nép önzetlen szolgálatáig” vezet. Ebben az értelemben azonban a film a harmincas évek népszerű, filmes vígjátékokban és szerelmes filmekben is jól menedzselt Tolnay Klárijának „allegorikus” nevelődési narratívája is.

A színész színpadi játéka az 1950-es években kevésbé volt kitéve a hatalom „ellenőrző tekintetének”, mint a filmszerep, lévén a film visszajátszható. A színpadi engedetlenséget ki lehetett magyarázni: ha a színházi „komisszárok” is hajlottak elfogadni a mentegetőzést. (Tolnay egyébként ügyes főlénnyel került az ilyen konfliktusokat.) Ennek következtében a *Déryné* film sem tudta elkerülni, hogy – akár önkéntelenül is – a színész és a hatalom dialógusának terepe legyen, a megkövetelt és szóban *kimondott* hűségeskü dokumentuma. Pontosabban az „eljátszott” hűségeskü dokumentuma, mert a szövegen túli

színészi eszközök akár a szöveg üzenetének ellenkezőjét is sugallhatták: ahogy a *Déryné*ben is felismerhetők ezek a kulcsjelenetek. A Tolnay „eszmei fejlődéstörténeteként” is olvasható film – a második Kossuth-díj odaítélőit alighanem ez az értelmezés érintette meg – éppen ezért a stáb és Tolnay valós önértelmezésére is utal a narratívából való kiszólásokkal.

A *Déryné* különös módon össze is zavarja a rögzített értelmezői síkokat. A *pártosság* és a *színészdráma* eleve a közösségi és az egyéni érdekek szolgálatának konfliktusaira hívja fel a figyelmet. Másfelől a film felszíni narratívája a Habsburg kulturális kormányzat és a magyar színészet konfliktusáról több ponton is áttetszővé válik, és általánosságban kezd beszélni a *hatalom* és a *színész* viszonyáról. Néhány fontos jelenetben – főleg azokban, ahol a látvány által teremtett kontextus eltűnik és a kép egy színész arcára fókuszál, például Tolnay Kláriéra – az elhangzó dialógus kilép a vándorszínészek és a filmszerepet játszó színészek közötti szimbolikus analógiák érvényességi köreiből. Kilép a Révai-kultúrpolitika mellett letett hűségeskü demonstrálásából; az úgynevezett „haladó történelmi hagyományokat” kereső hatalmi diskurzus kedvenc elmejátékának köreiből, s ezzel megkérdőjelezi a filmnek azt az értelmezését, hogy a színészetnek a szocialista (vagy bármikori?) kultúrpolitika által biztosított, kitüntetett helyzete a reformkori utópiák megvalósulása lenne.

A *hatalom* és a *színész* filmbéli konfliktusa a *bécsi kormányzat* (a nép ellenségei) és a *vándorszínészek* (a nép pártfogói) analógiáit sulykolja, és éppen a film revüjellege hivatott arra, hogy az analógiából az értelmezés lehetőleg ne térjen ki. A Békeffi–Bacsó szerzőpáros szövegkönyvébe azonban nagyon körmönfontan bele van írva egy ideológiai-logikai bukfenc is. Ha ugyanis a *hatalom vs. színész* konfliktust kivennénk az egyébként is leegyszerűsített reformkori kontextusból, és áthelyoznénk az 1951-es *hatalom vs. színész* konfliktusba – mert a *film a színészetről* „műfaj” nem csak a színészskultusz építéséről, hanem a színész társadalmi-ideológiai szerepének önértelmezési lehetőségeiről is szól –, akkor nem lenne egészen világos, hogy a dialógusok retorikája mivel képez ellentétet, milyen ellenséggéppel dolgozik. Vagyis, ha a Révai-korszak színházi/filmes énképe a vándorszínészet megvalósult utópiája, akkor a színésznek nincsenek ellenségei. Erről persze tudjuk, hogy nem igaz: vagyis Téreyvel és Altenberg gróffal mégsem csak a reformkori „retrográdokat” lehet azonosítani, de az 1951-es színházi nómenklatúrát is.

Voltaképpen a *Déryné* is hozza azt a jelenséget, amit a korszak tömegfilmjeiben a szocreál sematizmus *kódolt hibájának*, a „selejt bosszújának” lehet nevezni: azt, hogy a leghamisabban, legkimódoltabban felépített narrációból is kilóg valami elképesztő naturalizmus. Gondoljunk az *Állami áruháznak* arra a jelenetére, amikor a minisztériumba behívatott Kocsis Ferit hiába várják otthon késő este, vagy arra, amikor a *2x2 néha 5*-ben az irányítótorony elveszíti a rádiókapcsolatot a szerelmesekkel, a repülőkonstruktőr-lánnyal és a pilótával: az épeszű mozinézőnek nyilván az az első gondolata, hogy Kocsis Ferit letartóztatták, s hogy a szerelmesek disszidáltak a világraszóló repülő-prototípussal együtt. Igazából tudatosnak is gondolhatjuk ezt a feszültségkeltést

a forgatókönyvírók részéről, hiszen a szituációknak ez a „lebegtetett”, extrém jelentése arra is szolgálhat, hogy a filmek könnyed, „megnyugtató” konfliktusfeloldásával élesebb kontrasztokat lehessen előállítani.⁷

A *Déryné* Bacsó által írt dialógusai is tele vannak olyan, a hatalomnak szóló odamondogatásokkal, amit csak az nem vesz észre, aki belefeledkezik a felszíni, ideologikus olvasatba, és aki nem méri fel, hogy a film *hatalom/színész*-analógiái nemcsak az eljátszott kosztümös szerepekre érvényesek, hanem a filmszerepeket játszó színészek önértelmezését is színre – illetve lencsevégre – viszik. Békeffi és Bacsó maradéktalanul megtesz mindent azért, hogy a szimbolikus síkokat az elvárásoknak megfelelően dolgozzák ki, ugyanakkor – talán szándékosan – „hibákat” is ejtenek. Ilyen kiszólás/elszólás például az a jelenet, amelyben Téreyék arra a megalázó feladatra kényszerítik a magyar színészeket, hogy a német színház megnyitásakor dízsorfalat álljanak a színpadra bevonuló német színészeknek; a magyar teátristák erre díszmagyarban, lehajtott fejjel, a kardmarkolatra tett kézzel, némán tiltakoznak a megaláztatás ellen: azt demonstrálják, hogy a színész gesztusaira a hatalomnak nincs befolyása.

A film fentebb számba vett szimbolikus síkjai természetesen mindvégig az ideológiai kontroll alatt maradnak, semmi számon kérhető nem is lehetett rajtuk. A színészi gesztus és mimika – mint másodlagos jel –, az összjáték a szöveghelyekkel azonban valóban nincs kontroll alatt: Tolnay Klári hihetetlen teljesítménye, hogy a *Déryné* filmben úgy tudott távol maradni ettől színészi „öncenzúrától”, mintha színpadon lenne. Paradox módon ráadásul éppen azokban a premier plánokban – szám szerint tizenöt ilyen „közeli” kép van róla a filmben –, amelyek pedig tipikusan a filmes jelenlét színészi eszközei: színpadon senki nem láthat ilyen közlő színészarcot, csak a partner. Tolnay Klári premier plánjai külön történetté állnak össze. Kettős története: az ideológiai üdvtörténet mögött az ellenállás narratívája, a személyi integritás fel nem adhatóságának igénye is megjelenik a premierplánokban.⁸

⁷ Hasonló a helyzet az *Állami áruház* önmaga ideológiai előfeltevéseit nevetségessé tevő megoldásaival: ld. Kiss Gabriella, *Az Állami áruház-paradigma (Gondolatok a cenzúra esztétikájáról és az operettjátás hazai tradíciójának politikusságáról)*. In *Alföld*, 2014. 12. sz. 81-91. p.

⁸ Az egyes képkockák alatt elhangzó szövegrészeket dőlt betűvel emeltem ki az idézett dialógusokból.

Az első arc: AZ ÁLMODOZÓ



2. kép Déryné. 17' 37"

Déryné és Déry jelenete (Tolnay Klári és Szabó Sándor). A dialógus keretet ad a történetnek. Déryné ideológiai „eszmélődésének” kiemelt kulcsmondata az utolsó premier plánban tér majd vissza.

– Talán hússzor is kihívtak a kortina elé! ... Mennyit tapsoltak, és folyton a nevemet kiáltozták! Kár, hogy o’án kicsi az a Hacker-szála, s kopár! De jó lenne egyszer egy szép, nagy színházban játszani!

– Bécsben fogsz fellépni, Párizsban, az egész világ ünnepelni fog! Garantálom!

– *Én egy olyan nagy nézőtér előtt szeretnék játszani, hogy ne is lehessen látni a végét!* Ezer és ezer ember ülne lenn, vagy millió és millió! Ilyen fényes, nagy színházról álmodom!

A második arc: A GYAKORLATIAS



3. kép Déryné. 25'20"

Déryné és Katona „Józsi” (Tolnay és Molnár Tibor); a magyar színészek csinosítgatják a német színészekről örökölt *Rondellát*; Róza vizesvödörrel a kezében jön.

A jelenet egyfelől a Déryné–Katona-viszony patetikus értelmezését adja, a *Bánk bán* a „haladó” magyar színészet emblémájaként jelenik meg. Déryné eszméléstörténetét követi a mű megírásának látens története is, mintha valóban Déryné biztatására írta meg Katona a drámát. A film csúcspontszerű jelenete lesz, amikor a film vége felé Katona meglátogatja Benke „atyus” társulatát, és felolvassa a *Bánk bánt* a „megrendült” színészeknek. (Valóban Déryné játszotta Melindát az 1833-as kassai ősbemutatón.)

– Józsi! Jó napot, Józsi!

– Jó napot, Róza!

– Szép, hogy maga is eljött, hogy segít nekünk!

– Nem önzetlenül! Magamnak is csinálom.

– Vissza akar jönni a színészethez?

– Nem, nem, nem! Színdarabot írok!

– Igazán?! Miről szól?

– Történelmi dráma. II. Endre korában játszódik, amikor a merániak szipolyozták úgy az országot, mint most az osztrákok!

– Na, végre!!! Ez kell nekünk! Ilyen darabot keres Benke atyus. *Szólt már neki róla?*

– Még nem. Csak most kezdtem az íráshoz. Még nem beszéltem róla senkinek. Maga az első, akinek elmondom. [...]

– Milyen szerepek vannak benne?

– A főhőse Bánk bán, azt hiszem ez lesz a címe is! A felesége Melinda, nemes és tiszta lélek. Magára gondoltam. Magának kellene majd... eljátszani.

A harmadik arc: A NÉPSZÍNEMŰ-ÉNEKES



Gyurkovics Mária énekli Kerekes–Innocent *Dal a „módi”-ról* című dalát egy népszínmű betétként. A színdarab Láng Ádám *Mátyás deák* című darabja, nyomtatásban is megjelent Kassán, 1824-ben.⁹

4. kép Déryné. 28' 49”

Dal a „módi”-ról

DAL A „MÓDI”-RÓL
A „DÉRYNÉ” c. filmből
INNOCENT VINCZE ERNŐ

Moderato KEREKES JÁNOS

VERS

1. Nő-tá-ri-us u-ram hall-ja,
2. Nyug-le u-racs, di-vat-arez-lin

ta-lál dol-got a kend-kar-d-ja ú-ton ut-fe-len. Pé-cai di-vat i-gen hó-dít,
vín-csen-ma-nak bír az ar-cán, ma-jom-pa-rá-dé. Pi-pis-ke-dő, puc-cos del-nő

le-né-zi a ma-gyar mó-dit, sok sze-gyen-te-len. A kül-ho-ni cöl-ra mó-di,
meg-ü-reg-szik, mi-re fel-nő, em-pa-po-má-dé. Nő-tá-ri-us u-ram, ké-rem,

i-de-gen az, nem va-ló-di, így-se, úgy-se jó. A-ki így jár mas-ka-rá-ban,
menjen vé-gig ú-ton, ré-ren, az-tán kard ki, kard... Űs-se, ver-je, ka-sza-bol-ja,

Copyright 1951, by Zeneműkiadó Vállalat Budapest
Copyright for all countries

Z. 821

5. kép

⁹ Láng Ádám, *Mátyás deák*. Kassán nyomtatta Werfer Károly, 1824.

A negyedik arc: A KÉTSÉGBEESETT



6. kép Déryné. 38' 50"

Déry és Déryné. A Benke-társulatot kitették a Rondellából. Déryné egyedül ül az üres nézőtéren (a beállítás és a világítás templombelsőt idéz), búcsúzik a színháztól. Bejön Déry.

- Mit csinálsz itt?
- Semmit, nézem a színházat. Búcsúzom.
- Ideje már, hogy lebontsák ezt a bagolyvárat!
- Mennyit nevettek és mennyit tapsoltak ezek közt a falak közt. És most vége!
- Nincs időnk sápítozni. Gyere, csomagoljunk!
- (előrelép) *Pista! Te már voltál vidéki színész... Ugye, az nem olyan rettenetes?*

Ez a mondat azonban nem Déry Istvánnak, hanem az őt játszó Szabó Sándornak szól...

Az ötödik arc: A KÍVÜLÁLLÓ



7. kép Déryné. 47' 07"

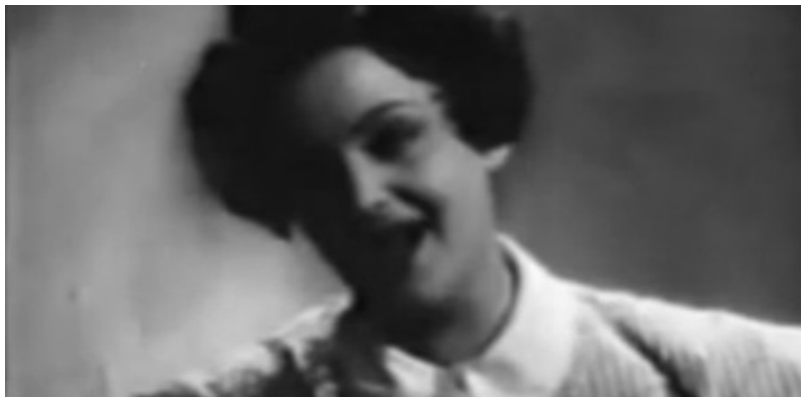
Szentpéteri Zsiga (Sárdy János) és Déryné a csárdában. A csárda tele van parasztokkal, akik tehetetlenül és elkeseredetten gubbasztanak a padokon, mert a kereskedők nyomott áron akarják csak átvenni a szénát.

- Próbálja meg csak, Déryné, énekeljen nekik valamit!
- Csárdában, fáradt parasztoknak?
- Nem fáradtak ezek, csak szomorúak!
- *Miért szomorúak?*
- Mert szegények. És elnyomottak.

A hatodik arc: A NÓTAÉNEKES

Gyurkovics Mária énekli a *Cserebogár*, *sárga cserebogár*... kezdetű, az 1800-as évek elején népszerű műdalt.¹⁰ A dalnak ez a változata Polgár Tibor feldolgozása.

¹⁰ Ld. még Petőfi *Szülőföldemen* című versét.



8. kép *Déryné*. 49' 36"

A hetedik arc: A SZERELMES



9. kép *Déryné*. 68' 22"

Róza szerelmes Szentpéteribe. A film alapján ez amolyan plátói szerelem. Szentpéteri a kulcsfigura Déryné eszmélés-történetében. Eiben és Szécsényi itt az 1930-40-es évek melodrámainak tipikus közelijét alkalmazza. Tolnayról, Karádyról, Murátiról készültek akkoriban ilyen képkockák. Éles világítás, a csúcsfény visszaverődik Tolnay szembogarából. A felvétel kicsit életlenre van állítva, mintha a néző a szintén elérzékenyülő, elhomályosuló tekintetű

Szentpéteri szemszögéből látná az arcot. Az első olyan közeli a filmben, ahol nem Tolnay beszél, hanem beszélnek hozzá.

– *Róza! Tudod te, hogy az egész ország ösmer?* „Hallottad Déryné? Mikor jön Déryné?” Mindenütt várnak. Nemcsak ezen a vidéken kell énekelned! El kell menned mindenhová!

A nyolcadik arc: A SÉRTŐDÖTT ÉS A BOLDOG – néma-jelenet



10. kép Déryné. 69' 56"

Ebben a 10-15 másodperces néma-jelenetben Tolnay Róza gyors érzelemváltását játssza el: a megbeszélte találkára Szentpéteri nem jön el, csak egy üzenetet hagy. A levél – a néma-jelenet közepébe van bevágva – így szól: „*Értesítést kaptam, Kassán nincs Hamlet! Szentpéteri*” A jelenet a színészmesterség „színiakadémiai” gyakorlatának reprezentációja is. Ha így nézzük, az előző premier plán reflexiója. A színésznő erotikus kisugárzása – és a történet szerelmi történetként való folytathatósága – törlődik. Az ironikus jelenetben Róza, Szentpéterit követve, egy könnyed mosoly kíséretében a nemzeti színészet ügyét választja a szerelmi boldogság helyett.



11. kép Déryné. 70' 01

A kilencedik arc: AZ ÖNTUDATOS



12. kép Déryné. 71' 27"

A társulat a hideg kocsiszínben, nagykabátban, vastag kendőkbe bugyolálva próbál, Cecília (Mednyánszky Ági) hisztériás rohamot kap: éhes, fázik, így nem lehet próbálni, már nem is akar színésznő lenni. Déryné önmagát is látja Cecíliában, egykori önmagát is megregulázva „helyre teszi”:

– *Mi is szeretnénk szép, meleg színházban játszani, de éhesen is boldogok vagyunk, mert szebbé tehetjük pár szegény ember életét! Mert színészek vagyunk!*

A tizedik arc: A NÉPDAL-ÉNEKES



13. kép Déryné. 77' 19"

Gyurkovics Mária énekel – *Ej, haj, gyöngyvirág...* –, ez a meghülés jelenete, a pajta lyukas tetején át Róza vállára esik a hó. A jelenet mintha a „Déryné-brend”, a Ligeti Miklós által tervezett és a Herenden, az 1940-es évek elejétől évtizedeken át gyártott Déryné-porcelánfigura – és a Horváth-kerti márványszobor – megidézése volna. Pontosabban, mintha a szoborrá merevített (Déryné abroncsos szoknyában, fedetlen vállakkal, kezében a gitárral) testtartás eredetét igyekezne felmutatni: a színésznő testét mint a kultusz testét.

Van egyfajta utalás-sorozat a 3., 6. és 10. premier plánok között (4., 8., 13. kép). Dramaturgiai értelemben – talán Polgár Tibor ötlete lehetett – a féldilettáns népszínmű dalbetétjétől a *Cserebogár*-múdalon át a népdalig egy, a kodályi „tisza forrás” felé mutató fejlődéstörténet is benne van Róza történetében: ami persze erősen önironikus, ha a Kerekes–Polgár szerzőpáros filmbéli eredeti dalaira és „feldolgozásaira” gondolunk.

A tizenegyedik arc: A BÖLCS ASSZONY



14. kép Déryné. 82' 14"

Dérynét meglátogatja a betegágyánál Katona József. (A jelenet történetileg hiteltelen, akárcsak a betegség, ami nem a kultikussá tett jelenetnek, hanem a Déryné által az 1838-as pesti árvíz során elszenvedett megpróbáltatásoknak volt a következménye.) Katona egykori, a fiatal színésznő iránti rajongására az asszonyszerepet felvállaló Déryné válaszol. A kettejük közötti viszony „szimmetrikus”: amikor Katona azt mondja: „Ilyennek képzeltem mindig...”, tulajdonképpen beismeri, hogy olyasvalakibe volt szerelmes, akit csak ő látott bele a régi Rózába.

- Józsi! Katona Józsi! Isten hozta!
- Átutazóban kerültem ide. Azt hittem, látom ma játszani, de hallom, nincs több előadás.
- Igen, továbbmegyünk innen is. De még nem tudjuk hová. Üljön le, Józsi!
- Köszönöm... Lenn a színészek mondták, hogy beteg.
- Már jobban vagyok.
- Tudom, mindent tudok. Sokat beszéltek magáról. Sok szépet... *Ilyennek képzeltem mindig...*
- Régen láttam. Mért tűnt el Pestről?
- Szerelmes voltam.

A tizenkettedik arc: A BÁTÓR



15. kép Déryné. 89' 50"

Déryné és a vándorszínészek Kultsár segítségével bejutnak Térey gróf (Uray Tivadar) estélyére. Téreynek arra a megjegyzésére, hogy tulajdonképpen „nincs is magyar színjátszás”, Déryné előlép a színészek csapatából. Most már ő képviseli a többieket. Ez a mondat az egyik legélesebb kiszólás a történeti kontextusból. Üzenet Révaiéknak. Ha úgy vesszük, nincs is színész a szereposztásban, aki a játszott szerepe szerint, vagy *civilben* kimondhatná ezt a mondatot. Ezt a mondatot a Vígszínház nemrég leköszönt igazgatója, a „egyszeres” Kossuth-díjas Tolnay Klári mondja:

– Igaza van, Térey úr! Mi nem vagyunk gazdagok és előkelőek, mint önök. Mi szegények és nyomorultak vagyunk, mint a nép! (*előrelép*)... *mert mi nem az önök színészei vagyunk! És nem a császáré! Mi a nép színészei vagyunk!*

A tizenharmadik arc: AZ OPERADÍVA



16. kép *Déryné*. 95' 02"

Gyurkovics Mária csillogtatja a koloratúráit, Tolnay pedig illúziókeltően tátog, sőt a gégejével és a nyakizmaival is énekel. A német színház sűgőja németül mondja be az első sort: „Warte mich nicht zum Tanz...”, de Déryné magyarul kezd énekelni: „Ne várj táncra engem...”¹¹

¹¹ Az 1822-es német színházi fellépésen Déryné Joseph Weigl és Franz Ignaz Castelli *Die Schweizer Familie* (1809) című operájának szoprán-szerepét énekelte. Ld. Joseph Weigl, Arien aus der Oper „Die Schweizer-Familie”, lyrische Oper in drey Aufzügen, Nürnberg, 1810. <https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/1419071838bsb00061709.pdf> A filmben elhangzó *cavatina* azonban nem ebből az operából származik.

A tizennegyedik arc: A FORRADALMÁR



17. kép Dériné. 99' 33"

Gyurkovics Mária énekel: *Szépen szól a magyar nóta...* Az elhangzó dal a Stoll Béla bibliográfiájában a 833. számon szereplő „Debrecenben kidobolták...” kezdetű ének változata.¹² A dal érzelmi töltete a „...csak azért is!” felkiáltásban csúcsosodik ki: akár 1822-ben járunk, akár 1951-ben.

A tizenötödik arc: A GYŐZEDELMEK



18. kép Dériné. 100' 55"

Altenberg gróf (Básti Lajos) és Dériné, a tüntetéssé fajuló fellépés után, a német színház művészbejárója előtt:

¹² Stoll Béla, *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája* (1542–1840). Balassi Kiadó, Budapest, 1963. 408. p.

- Kedves Déryné, leszerződtem a német színházhoz, három évre, a legmagasabb primadonna-fizetéssel.
- Köszönöm gróf úr, de nem ez volt a tét, hanem a pesti magyar teátrum. Amíg az felépül, visszamegyek vidékre játszani, a népnek, az én szegény magyar népemnek. *Bevallom gróf úr, valamikor az volt az álmom, hogy egy nagy, fényes színházban játszhaszak, olyan nagy nézőtér előtt, hogy ne is lehessen látni a végét.* Ez az álmom beteljesedett. Ezrek és milliók figyelnek ránk. Egész Magyarországnak kell játszanunk. Meg kell tanítanunk az elnyomottakat, hogy ne csüggedjenek, hogy harcoljanak, hogy bízzanak, mert hajnalodik. Magának pedig... magának pedig jó éjszakát, gróf úr!

A premier plán ideiglenes győzelmet ünnepel. Egy egymondatos győzelmet.

Molnár Klára

Nő a 20. században. Nórák

Tolnay Klári nyilatkozta a Színház és Mozi hasábjain 1955-ben: „Érzem és tudom, hogy ma nem ugyanazt mondja a darab, mit évtizedekkel ezelőtt. Egészségesnek tartanék egy *Nóra* vitát. Érdekelne, hogy ma például a férfiak – akik nyilván különbnek tartják magukat Helmernél – hogyan viselkednének hasonló helyzetben? És a nők hogyan és mikor értenek egyet Nórával? Szerettem a szerepemet. Megszerettem Nórá-t.”¹

Henrik Ibsen *Et dukkehjem (Babaotthon)* című drámája 1872-ben jelent meg, s az eredetivel csaknem egy időben készült el német fordítása. Az író maga írt egy boldog végkifejletű zárójelenetet is a drámához, amikor hírt kapott a flensburgi megváltoztatott végű előadásról. A Nationaltiende című lapnak írja Münchenből 1880. február 17-i levelében: „Nyomban azután, hogy *Nóra* megjelent, Wilhelm Lange úr, berlini fordítóm, aki az észak-németországi színházügyekben megbízottam is, arról értesített, hogy komoly oka van attól tartani, hogy a darabnak egy átdolgozása jelenik meg, más befejezéssel s igen sok észak-német színház ezt a megváltoztatott formáját fogja előnyben részesíteni. Hogy ennek az eshetőségnek elébe vágjak, elküldtem neki egy másféle befejezés vázlatát, hogy kényszerítő szükség esetén használja fel; ebben *Nóra* nem jut el hazulról, hanem Helmer odatuszkolja a gyerekek hálósobájának az ajtajába, ahol rövid szóváltás után *Nóra* összerogy, és a függöny aláhull. Erről a változatról én magam azt írtam a fordítómnak, hogy 'barbár erőszak' a darab ellen. Tehát egyáltalán nem az én kívánságomra történik, ha alkalmazzák; de remélem, hogy nem sok német színházban kerül rá sor.”²

A budapesti Nemzeti Színház az első norvég kiadás után tíz évvel, 1889-ben mutatta be a drámát Reviczky Gyula fordításában, aki német szövegből dolgozott. Jászai Mari írja emlékirataiban: „Én hoztam neki [Paulay Edének, a Nemzeti Színház igazgató-főrendezőjének] *Nórá*t Márkus Emma számára. Mert én csak a színházat láttam, soha barátot, vagy ellenséget. Mikor Justh Zsiga megismertette velem Ibsent, rohantam Paulayhoz a *Nórá*val és *Borkmann*nal. Megkértem, hogy *Nórá*t elküldhessem Reviczkynek Arcóba, hogy ő fordítsa le. Így is történt. Ez volt Reviczky utolsó munkája.”³ Ezt megerősíti az 1889. július 11-én elhunyt költő nekrológia is a Vasárnapi Újságban: „Irodalmi hagyatékában Ibsen *Nórá*jának teljesen kész fordítását találták, melyen a Nemzeti Színház megbízásából dolgozott [...]”⁴ (Reviczky autográf példánya fennmaradt, ebből lett a nemzeti színházi rendezőpéldány, melyet az OSZK Színháztörténeti

¹ Gondolatok egy szerepről. Elmondja: Tolnay Klári. In **Színház és Mozi**, 1955. 01. 07.

² G. Beke Margit, *Henrik Ibsen levelei*. Budapest: Fővárosi Könyvkiadó, é. n. [1945] 171-172. p.

³ *Jászai Mari emlékiratai*, s. a. r. Lehel István. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda é. n. [1927] 50. p.

⁴ Anonym szerző, in **Vasárnapi Újság**, 1889. 07. 21.

Tárában őriznek.⁵ Itt olvasható az említett, boldog végű változat is, de a kritikákból megállapítható, hogy az előadásokon az eredeti befejezéssel játszották.)

Reviczky nem érte meg a *Nóra* magyarországi bemutatóját, amely 1889. október 4-én volt a Nemzeti Színházban. Az előadást Nagy Imre rendezte, aki – Paulay Ede tanítványaként – mestere rendezéseiből tanulhatott, a Nemzeti Színházban ekkor sorozatban játszott francia társalgási drámák rendezői gyakorlatából. Ibsen drámáját ebben a megközelítésben a francia dramaturgiához közelítheti, hogy a bonyodalom egy régebbi titok miatt robban ki, sejtet egy szerelmi háromszöget (Helmer – Nóra – Rank), továbbá, hogy a dráma alapvetően a dialógusok jó megvalósítására épül és kevesebbet bíz a szcenikai megoldásokra. A nemzeti színházi bemutató egyetlen díszlete híven követi a szerzői utasítást; tipikus polgári szobabelső volt látható, amint az a rendezőpéldányban található díszletrajzból kiderül. A címszerepet Márkus Emília alakította. Helmer Mihályfi Károly drámai jellemszínész, Krogstadt Szacs vay Imre, a színház hősszínésze volt.

A bemutatót nagy várakozás előzte meg, a telt nézőtéren az első két felvonás sikert aratott, a harmadik felvonás vége azonban – a korabeli kritikák szerint – megosztotta a véleményeket. Érthetően: a polgári anyakönyvezést és válást majd csak 1894-től vezetik be Magyarországon. Egyértelműbben foglaltak állást a kritikusok az előadás megítélésében, különösen a Nórát alakító Márkus Emíliát dicsérték, akinek ezt egyik legjobb alakításaként jellemzik. Márkus Emília huszonhét éven át, ötvenhat éves koráig játszotta Nórát, miközben mellette Helmer Gyenes László és Gál Gyula, Rankot Pethes Imre alakította.



⁵ OSZK SZT, N. Sz. N 117; a fölhasznált rendezőpéldányokat az OSZK Színháztörténeti Tárában, a fotókat és a kritikákat az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet gyűjteményeiben őrzik.

Hasonló volt a véleménye a szerzőnek, Henrik Ibsennek, aki az 1891. április 20-i előadást látta Pesten, és Márkus Emília alakításáról megjegyezte: „Meine allerbeste Nora!” – az én legjobb Nórám. A korabeli szóbeszéd szerint Márkus Emília nem csak Nóra szerepében, hanem nőként is elbűvölte Ibsent.

1925-ben, a Nemzeti Kamaraszínházban újból színre állították a művet. A bemutatót Horváth Árpád rendezte, akinek határozott társadalmi mondanivalója volt az előadással: nemcsak a női emancipáció problémáját vitte színpadra, hanem több olyan megoldást is választott, amellyel a Helmer által megszemélyesített polgári társadalmat is elítélte nézőjével. A férfi játékaival például érzékeltette, hogy Helmernek viszonya van a szobalánnyal is. Helmer negatív beállítása már az I. felvonásban megkezdődött: polgári jólétben, megingathatatlan tünő biztonságban ült a karosszékében. Amikor Nóra (Váradi Aranka) tettére fény derült, Helmer magatartása megváltozott. Feleségét durván átlódította maga előtt a színpadon, a rendező bejegyzéssel is utalt arra, hogy eljátszandó, érzékeltetendő a színész játékában: Helmer házasságában is csak hasznot keresett a maga számára. A III. felvonásban megfordult a játék. Helmer már nem érzi biztonságban magát, ideges. Nóra viszont ekkorra nyugodt, határozott asszonnyá vált.

A következő híres Nóra előadást a Nemzeti Színház Kamaraszínházában 1941. október 11-én mutatták be Németh Antal rendezésében, Bajor Gizivel a címszerepben. A rendezőpéldány tanúsága szerint pontosan megszervezett játékrítmus, határozott szerepértelmezés és színészvezetés jellemezte a rendező munkáját. A szövegben kevés változtatást tett, csak a régies, elavult kifejezéseket alakította át köznapibbá.⁶



⁶ Németh Antal rendezőpéldánya Both Béla játékmesteri bejegyzéseivel, Nemzeti Színház, 1941. OSZK SZT, N. Sz. P 216

Németh László írja *Századvég a nézőtérrel* című, az előadásról szóló írásában: „A polgári dráma, ahogy Ibsen megcsinálta, levette a házak falát és benézett a lakásokba. Németh Antal ezt az irodalomtörténeti jellemzést, amely különben nem is túlságosan igaz, úgy rendezte meg, hogy előttünk bontotta ki a „Helmer lakás” utcai falát, a hátsókat pedig időnként átvilágította.” A jellemek értelmezésére olvasható az a rendezői bejegyzés, miszerint „Helmer értelmi, Nóra érzelmi lény”. A kezdetben játékos, naiv, csicsergő Nóra, akit Bajor Gizi alkataival „hozott”, főleg Helmerrel és Krogstadttal való párbeszédeinek hatására fokozatosan válik elszánt, tudatos, határozott egyéniséggé, aki aztán végleg kiábrándul a neki szánt szerepből, legelső kötelességévé önmaga és a világ megismerését teszi. Helmer viselkedésével bizonyítja, hogy nemcsak öntelt, de gyáva is.⁷

A II. világháború után a Madách Színház Kamaraszínházában mutatták be először a *Nórát*, 1954. december 23-án Németh László új fordításában. Hasonlóan Reviczkyéhez, ez a fordítás is előbb színpadról hangzott el; nyomtatásban csak később, 1957-ben jelent meg. Németh László *Műhelytanulmány: Nóra ürügyén* című írásában olvashatjuk: „De *Nórát* már becsületből is csak norvégból szabad fordítani. Ahol a nyelv fékjei ilyen jól működnek, ott persze németből készült fordítás sem sikkaszt el annyit, mint ahol a pátosz: lelkiállapot, jellemrajz is. De azért mégis! Hisz én regényeket olvastam valaha norvégul, mért ne frissíteném föl a régi nyomokat most, amikor még egyszer használhatom.”⁸

A színészből lett rendező, Bozóky István utasításai a helyváltoztatásokra, mozgásokra szorítkoztak, teret engedve a színészi játéknak. A díszlet polgári szobabelsőt láttat a zsúfolt kis színpadon. A rendezőpéldány húzásai a II. felvonás közepétől gyorsítják az előadás tempóját, ezen kívül Lindenné, a régi barátnő szerepe rövidült meg erőteljesen. *Nórát* Tolnay Klári, Helmert Horváth Jenő, Rankot Tímár József Kőműves Sándorral kettős szereposztásban, Krogstadtot Bárdy György alakította.

A darabválasztás jogosultságát a korabeli kritika többféleképpen ítélte meg. Aktualitását vitatták azok a kritikusok, akik úgy vélték, hogy a szocialista társadalom körülményei között a nők helyzetének változása miatt már érdektelenné vált Ibsen konfliktusa. Mások csak a jó szereplehetőséggel számoltak, s ebből a nézőpontból értékelték az előadást. A megvalósítás, és főleg Tolnay Klári *Nórája* azonban egyöntetű dicséretet kapott. Kiemelték – a korszakban kötelező érvényű szerepépítő módszer, a lélektani realizmus sztanyiszlavszkiji felfogása alapján – a jellem belső öntudatosodását hangsúlyozó fejlődés bemutatását.

Gyárfás Miklós *Színész-könyv* című művében részletesen elemzi Tolnay Klári alakítását, és kiemeli a tarantella-jelenet szinte jelképes fontosságát, melybe

⁷ 1941, in Németh László, *Európai utas*. Budapest: Magvető, 1973. 298-301. p.

⁸ Németh László, *Megmentett gondolatok*. Budapest: Magvető–Szépirodalmi, 1975. 116-128. p.

mozgásával, feszültségteremtő erejével a színésznő bele tudta sűríteni az egész drámát. „Szépnek lenni a színpadon – kívül-belül szépnek – csak ritka tehetségű színészeknek adatott meg. Tolnay Klári úgy szép a *Nórában*, mint egy hasonlat. Úgy szép, mint Ibsen gondolata. A dráma első jelenetében, a karácsonyi vásárlásból hazatért, a jó téli hidegből az otthon melegébe bűvő jókedvű Nórát látjuk. Azt a Nórát, akit Helmer bankigazgató nevelt-formált magának: otthonának rabmadarát, a vidám kis pacsirta-feleséget. Tolnay Klári gondtalan, játékos Nórájának hangján, mozdulatain átüt valami ismeretlen szomorúság.



A naivitására összevonjuk szemöldökünket, s a lélekre figyelve érezzük: Nórának ilyennek kell lennie, valami arra kényszeríti őt, hogy bolondozzék. S már a Helmerrel való első jelenetében arra riadunk, hogy Nóra a bankigazgatóvá kinevezett férjének tulajdonképpen házi jókedve, elviselhetetlen gyöngédségének rabszolgája, ostobaságának tündére...” Majd később így jellemzi a híres tarantellát: „...Nóra tarantella tánca a leghíresebb színpadi jelenetek egyike. Dramaturgiailag a mű konfliktusának rendkívüli érzékeny helyén van. Olyan drámai helyzetben, amelyben a mű hőseinek lelkiállapota pattanásig feszült. A fiatalasszony táncolni kezd, hogy elterelje férje figyelmét arról a végzetes levélről, amelyet kint az ajtóban a levélszekrény rejt. A második felvonás utolsó szakaszában, amikor Helmer meg akarja nézni, hogy jött-e valami levél, születik meg Nórában a gondolat, hogy táncolni fog a férjének,

próbát tart a tarantellából. Helmer a maga nyárspolgári eszével nem is sejti, hogy miért táncol Nóra, tanító megjegyzéseket is mond az asszony riadt táncára. A helyzetet még drámaibbá teszi, hogy Helmer fölváltja a zongoránál Rank doktor... [...] Tolnay Klári tarantella-táncának érdekességét, nyugtalanító művészi erejét éppen az biztosítja, hogy egész lényével táncol, lelkével is, s ezáltal a légkört nemcsak megtölti a tánccal, hanem egy változó s egyre tragikusabb lelkiállapotot dramatizál. Akárcsak egy nehéz színpadi monológnak, Tolnay tarantella-táncának is megvan a maga felépítése s egység[ek]re való tagolása. A tánc első felvonása (ha szabad így mondanom) a remény. Nóra mozdulatai akkor még azt fejezik ki, hogy bízik a tarantella sikerében. Az első nagy fordulat akkor áll be, amikor észreveszi Helmer türelmetlenségét, azt, hogy nem sikerül megnyugtatnia. Ekkor táncának egész ritmusa megváltozik, szenvedélyesen vált át a tarantella-monológ második szakaszára: lenyűgöző akar lenni, hódítóan szép és érzéki. Ezzel egy időben jelentkezik tekintetében a félelem, egy-egy fordulatában, dobbantásában, kezének idegességében. A harmadik felvonás, vagyis a tarantella tánc befejező szakasza is újabb drámai fordulattal lendül neki a tragikus kibontakozásnak. Helmer most már teljesen elveszti türelmét, Nóra vad lendületbe csap át. Most már szinte nem is ő táncol, hanem a rémülete. Tolnay Klári tánca ezekben a féktelenül lobogó percekben is pontos és fegyelmezett. Mozdulataival beszél, sír, könnyörög. Táncával a drámát mondja, míg el nem érkezik a lélek teljes összeomlásáig.”⁹



⁹

Gyárfás Miklós, *Színész-könyv*. Budapest: Szépirodalmi, 1958.

Az Irodalmi Újságban jelent meg Benedek Marcell elemző írása arról, hogy mit jelentett különböző korok emberének ez a dráma. Hiszen a mű keletkezésekor még merészségnek számított igenlő választ adni arra a kérdésre, igaza van-e egy ilyen asszonynak. A századelő nőinek jelszava volt az „egyéniesség”, s ez egységesen Nóra pártjára állította az akkori közönséget. „A *Nóra* (eredeti címén: *Babaotthon*) körül nagy viták folytak a múlt század nyolcvanas éveiben. Igaza van-e az asszonynak, aki otthagyja férjét és három gyermekét, csak azért, hogy egyéniességét kialakítsa? Szabad-e a gyermeksorban tartott asszonynak fellázadni és emberi jogait követelve, asszonyi és anyai kötelességeit megszegni... [...] Negyedszázaddal a darab keletkezése után még mindig izgató volt ez a probléma, de a század eleji ifjú barátnőink, akiknek minden második szava az egyéniesség volt, egységesen álltak Nóra pártján.”¹⁰

A II. világháború utáni magyar társadalomban megszokottá vált a nők munkavállalása, gyakorivá vált a családi otthonok felbomlása; de értékálló maradt a forma, az „állandóan feszültséget teremtő, klasszikusan összetömörített mese”, a párbeszéd feszessége. De a megváltozott viszonyok között is megmaradt a két nem érzés- és gondolatvilága közötti különbség; az együtt élő, de egymást nem ismerő emberek hazugságra épült kapcsolata.

¹⁰

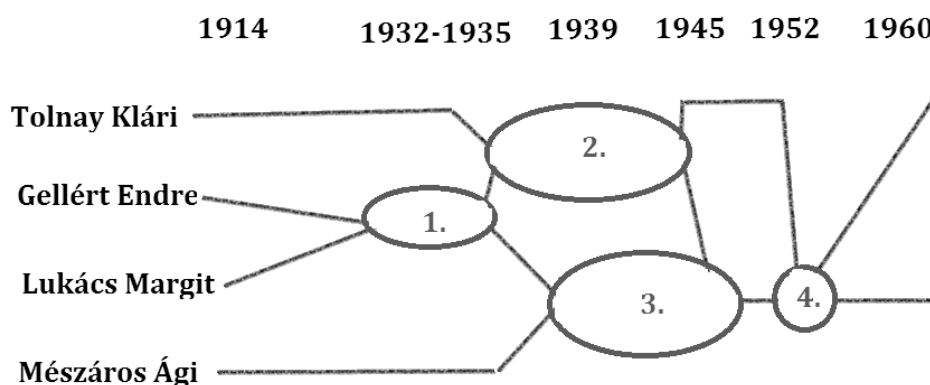
Benedek Marcell in **Irodalmi Újság**, 1955. 01. 08.

Lakatosné Ircsik Teréz
Csehov, Ványa bácsi.
Találkozások az idő egy kiragadott pillanatában.
Lukács Margit, Mészáros Ági, Tolnay Klári és Gellért Endre

1914. Ez az az esztendő, amikor egy korszak véget ért Európában, a világban. A harmóniának, a fejlődésnek a látszata is felszámolódott hosszú időre. Emberek, országok, népek sorsa alakult át, változott meg végérvényesen.

És ez az az esztendő, 1914, amikor a 20. század magyar színháztörténetének négy kiemelkedő alakja megszületett. Májusban Mészáros Ági, júliusban Tolnay Klári, októberben Gellért Endre és decemberben Lukács Margit.

Az ő pályájukat, sorsuk alakulását, találkozási pontjaikat feltérképezve sajátos tükröződésben szemlélhetjük múltunkat és ezen belül a magyar színház közelmúltját. Magyarország kis ország, a színházi szakma is ehhez mérhető. Az egy korszakban élő művészek sorsa valahol mindenképp találkozik. Az alábbi ábra ezeket a kapcsolódási pontokat mutatja be:



1. Színművészeti Akadémia
2. Vígsház
3. Nemzeti Színház
4. Ványa bácsi, 1952.04.09.

Közülük három művész élete közel azonos helyzetből indult. Lukács Margit, Tolnay Klári és Gellért Endre is viszonylag jómódú, középpolgári családból származott. Mindhárman helyzetüknek megfelelő nevelést kaptak, illetve elsajátították azt a polgári értékrendet, mely kellő támaszt adott nekik pályafutásuk nehezebb pillanataiban is. Fontos megjegyezni, hogy Lukács Margitnak négy testvére volt, Tolnay Klárinak egy, Gellért Endrének pedig három. Érdekes, hogy Lukács Margit és Tolnay Klári is apáca akart lenni egy rövid ideig. Végül egy színházi élmény hatására döntött a színészet mellett.

Aggodalmaskodó családja csak akkor nyugodott bele pályaválasztásába, amikor kijelentette, hogy csak akkor lesz színész, ha a Nemzeti Színház tagja lehet.



Lukács Margit Szent Cecília szerepében

Tolnay Klári a báli szezonra érkezett a rokonaihoz Budapestre, de elhatározta, hogy nem tér vissza a szülői házba, hanem a fővárosban marad. Először filmszerepeket kapott, majd a Vígszínház tagja lett.

Kiemelkedő kulturális közegből érkezett a Színművészeti Akadémiára Gellért Endre, aki édesapja, Gellért Oszkár jóvoltából szinte a Nyugat szerkesztőségében nőtt fel. Családi barátjuknak számított Móricz Zsigmond, aki a kis Gellért Bandival olvastatta fel magának a *Légy jó mindhaláligot*, hogy hallja, hogyan hangzik szövege gyermekszájából.

Mészáros Ági élete a többiekénél hátrányosabb helyzetben kezdődött. Édesanyja lelencházba adta, ahonnan a debreceni színház szabója fogadta örökbe. Mostohatestvérei közül többen is a színészi pályát választották. Horváth Nusival később együtt is szerepelt a Nemzeti Színház színpadán. Nagyon korán, 1932-ben lépett először a világot jelentő deszkákra Kiskunfélegyházán.

De vegyük sorra a találkozási pontokat. Lukács Margit és Gellért Endre élete kapcsolódott össze először szorosabban, hisz egy év eltéréssel végezték el a Színművészeti Akadémiát. A zárt közegben biztosan megismerték egymást, azonban az iskola elvégzése után útjaik szétváltak. Lukács Margitot 1936-ban a Nemzeti Színház szerződtette, míg Gellért Endre 1935-től a Vígszínház színésze lett. Annak a Vígszínháznak, melynek Tolnay Klári már 1934 óta tagja volt. Így több darabban is szerepeltek együtt, elsajátítva azt a bizonyos vígszínházi stílust, amely a későbbiekben is jellemezte alakításaikat, illetve Gellért Endre rendezéseit.

Tolnay Klári és Gellért Endre Paul Géraldy *Ezüstlakodalom* című darabjában.
Vígshínház, 1935, rendező: Hegedűs Tibor



Mészáros Ágit 1936-ban szerződtette a szegedi Városi Színház, ahol három év alatt 45 szerepet játszott el. Ezek nagyobb része zenés vígjáték, operett volt, de prózai szerepeket is alakított. Például itt volt először Puck, a *Szentivánéji álomban* és Anna az *Édes Annában*. Egy sikeres beugrást követően 1939-ben lett a Nemzeti Színház tagja.



Mészáros Ági Torday Borbély Pál zeneszerzővel
egy szegedi kívánsághangversenyen

Ekkor ismerkedett meg Lukács Margittal, akivel egy életen át jó barátok lettek. Mivel alkatuk és szerepkörük annyira különböző volt, gyakran kerültek egy előadásba.



Lukács Margit, Mészáros Ági és Naszódy Sándor Rákosi Viktor–Malonyai Dezső
Elnémult harangok című darabjában. Nemzeti Színház, 1941,
rendező: Kiss Ferenc

Gellért Endre 1945-ben került a Nemzeti Színházba színészként, de már abban az évben rendezett is. Egy újabb érdekes, majdnem-találkozási pont, hogy Molière *A nők iskolája* című darabjának rendezésére készült és Ágnes szerepére Tolnay Klárit kérte volna fel. Azonban át kellett vennie Priestley *Veszélyes fordulójának* rendezését. A Molière darabot végül Hont Ferenc rendezte, Ágnes szerepében Mészáros Ágival, akinek ez az egyik legkedvesebb és leghosszabb ideig játszott szerepe lett. Gellért Endre szeretne volna Tolnay Klárit átcsábítani a Nemzeti Színházba, ez végül csak egy vendégjáték erejéig sikerült. 1947-ben Sartre *A tisztességtudó utcalány* című színművének címszerepében rendezhette valamikori vígszínházi partnernőjét.



Tolnay Klári és Ladányi Ferenc. Jean-Paul Sartre, *A tisztességtudó utcalány*. Magyar Színház, 1947, rendező: Gellért Endre

Milyen rendező volt Gellért Endre? Elképesztően pontos elképzelései voltak a rendezésről már igen fiatalon. Ezeket az elveket két és fél évadnyi rendezés után 1947-ben ki is fejtette az *Alkotás* című, Kassák Lajos szerkesztette folyóiratban. A lap időszerű színházelméleti kérdésekről faggatta a korszak rendezőit, színházi embereit. Így a Nemzeti Színház ifjú rendezőjét is, aki lépésről lépésre bemutatta elveit. Ezek alapján próbáljuk elképzelni Csehov *Ványa* bácsijának színpadra kerülését...

„Második elemista voltam, amikor egy este nagyanyámmal kiborítottunk az asztalra egy gombokkal teli fiókot. A gombok kicsik és nagyok, kövérek és soványak, fehérek és feketék és színesek, ott domborultak nagy összeviesszaságban. Akkor megkezdődött a válogatás anyag, forma és nagyság szerint. S mire éjfél lett, nemcsak a gombokat sikerült csoportosítani, de én is összeállíthattam életem első gomb-együttesét az osztálytársaimmal megvívandó gombcsatához. Ez az első rendezői emlékem. Mert ha ma hozzáfogok egy rendezéshez, az első, amit meg szeretnék teremteni a színpadon, a rend.”¹ Az első lépés a darab kiválasztása. A rendezőnek elsősorban az íróat kell szolgálnia és a „darabból kiindulva kell megtalálni azt a formanyelvet, amely a mű szellemét, mondanivalóját a legjobban kifejezi.”² Gellért azt vallotta, hogy „én a

¹ *Helyünk a deszkákon – Gellért Endre színházi írásai*, szerk. Molnár Gál Péter. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981, 23. p. A tanulmányban fölhasznált irodalom: Molnár Gál Péter, *Emlékpróba*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977

² *Helyünk a deszkákon – Gellért Endre színházi írásai*, szerk. Molnár Gál Péter. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981, 24. p.

drámát akarom szolgálni az írón, a színészekén, a közönségen és önmagamon keresztül.”³

A Nemzetiben nem volt szokás Csehovot játszani. A szerző a Vígszínház stíluskörébe tartozott addig. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az adatok: mikor, melyik színházban hány Csehov darab került színre. A Vígszínházban 1903-ban, még a szerző életében bemutatták a *Leánykérést*. A *Ványa bácsi* 1920-ban ment. A *Három nővér* két alkalommal is színpadra került: 1922-ben és 1947-ben. Az *Ivanovot* 1923-ban, a *Cseresznyészkertet* 1924-ben játszották.

Ehhez képest a Nemzeti Színházban *A medve* című egyfelvonásos ment 1901-ben, 1933-ban (ekkor Horváth Árpád rendezésében), majd 1945-ben (Makay Margittal és Csontos Gyulával a főszerepekben). Ez utóbbi alkalommal *A dohányzás ártalmasságáról* című monológgal együtt, mely Törzs Jenő utolsó szerepe volt. A nagyobb terjedelmű művek közül csak a *Sirály* került a Nemzeti színpadára 1930-ban, Hevesi Sándor átdolgozásában és rendezésében.

1945 után Gellért Endre volt az első, aki Csehovot rendezett a Nemzeti Színházban. Lehet, hogy ebben szerepet játszott vígszínházi múltja is. 1948-ban először a *Cseresznyészkertet* vitte színpadra. A kritikák szerint nem aratott nagy sikert, talán épp a túlságosan is „vígszínházi” stílus miatt. 1952-ben következett a *Ványa bácsi*.

A második lépés kedvéért most vissza kell térnünk a gyerekkori gombválogatáshoz: a rendezőnek el kell döntenie, egy-egy szerephez milyen „gombot” válasszon. Kicsit vagy nagyot? Kövéret vagy soványat? Fehéret, feketét vagy színeset? A sikeres előadás titka a jó szereposztás. Gellért alapvetően kétféle színészt különböztet meg. Az átváltozó-művészt és az egyéniség-színészt. Az előbbi az általa, vagy a rendező által elképzelt alakká alakul át, míg az utóbbi színes egyéniségéhez alakít minden szerepet.

Lássuk tehát, Gellért Endre 1952-ben kiket talált alkalmasnak az egyes szerepekre a *Ványa bácsi* című darabban. Szerebrjakov: Balázs Samu, Jelena: Lukács Margit, Szörényi Éva (szerepkettőzés), Szónya: Mészáros Ági, Vojnyickája: Vízváry Mariska, Ürmössy Anikó (szerepkettőzés), Iván Petrovics (Ványa bácsi): Maklár Zoltán, Asztrov Lvovics: Bessenyei Ferenc, Major Tamás (szerepkettőzés), Tyelégin Ilja Iljics: Gózon Gyula, Marina: Pártos Erzszi, Háizsolga: Radó Béla.

A szereposztás hosszas egyeztetések után alakult ki. A kettős szereposztásnak üzembiztonsági okai voltak, de Gellért a hármas szereposztást már nem tartotta volna szerencsésnek. Jellemző volt ugyan rá a nagyfokú rugalmasság – képes volt az eredeti szereposztásba is belenyúlni akár, ha úgy látta a bemutató után, hogy az valamilyen módon nem az elképzelései szerint működött. Szerebrjakov szerepében azonban kényszerűségből jelent meg Major Tamás. 1955-ben Balázs

³ *Helyünk a deszkákon – Gellért Endre színházi írásai*, szerk. Molnár Gál Péter. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981, 24. p.

Samu súlyos beteg lett, így át kellett venni a szerepét. Viszont Asztrovot Major Tamás csak a próbákon játszotta el három alkalommal. Egyébként ez utóbbi szerepet Somló István is megkapta, de végül Bessenyei Ferenc alakításában vált emlékezetessé a doktor figurája. Jelena szerepét is megkettőzve írták ki, de végül Szörényi Éva sem játszotta el azt, mivel az első szereposztásnak „túl nagy” volt a sikere. A főbb szereplők közül Szónya és Ványa bácsi esetében Gellért Endre nem gondolt szerepkettőzésre, egyértelműen Mészáros Ágit és Maklárty Zoltánt tartotta a szerepekre alkalmasnak.

A megfelelő szereposztást a drámai rend létrehozása kell, hogy kövesse. A jellemek megformálása, egymáshoz való viszonyuk meghatározása. Ennek már az első olvasópróbán meg kell mutatkoznia, hogy a színészek ne csak a saját szövegükből induljanak ki egy-egy karakter felépítésben, hanem lássák a figurának a cselekményben elfoglalt helyét, a többi szereplőhöz fűződő kapcsolatát. A rendező Gellért minden segítséget megadott színészeinek a karakter kialakításához. S így került kapcsolatba Tolnay Klári a *Ványa bácsi* című előadással. „...úgy esett, hogy amikor a Katona József Színházban rendezte a *Ványa bácsit*, én az idő tájt jártam Moszkvában, és jó néhány feledhetetlen előadás között Csehov e remekét is láthattam. Bandi meghívott a próbákra, meséltem az élményeimről. Bessenyei Feri és Mészáros Ági több mindent kérdeztek tőlem, kissé zavarba is jöttem, mert semmi egyébről nem akartam beszélni, mint az élményeimről.”⁴

Az előadás harmadik fontos tényezője a szerző és a darab, illetve a színészek után a közönség. A közönség, amely aktívan vesz részt az előadásban. Reagálásai hatására Gellért szerint a rendezőnek készen kell állnia a változtatásra. „A jó előadás nem statikus, könnyen megfogható valami. Olyan az, mint a labda, ami nézőtér és színpad között pattog: színészek és nézők vívják 2-3 órás teniszmeccsüket. S az előadás addig jó, amíg a labda ide-oda jár; ha nem jön át a rivaldán, ha beleesik a sугólyukba vagy a zenekarba, az előadás megbukott.”⁵

Negyedikként az atmoszféra kialakításáról ír Gellért. Ebbe beletartozik a darab társadalmi valóságának megteremtése: a színészek mozgatójától, beszédstílusától kezdve a felhasznált tárgyakon keresztül a díszletek és jelmezek korhűségén át szinte minden. „Beszéd és mozgás? A színész két eszköze az emberábrázolásra, a rendező két lehetősége az atmoszféra megteremtésére.”⁶ A *Veszélyes forduló* című Priestley darab kapcsán szólt arról, hogy már tulajdonképp összeállt az előadás, de még Pesten játszódtott és nem London

⁴ Párkány László, Tolnay Klári – egyes szám első személyben. Budapest: Codex Print Kiadó, 1999, 179. p.

⁵ *Helyünk a deszkákon – Gellért Endre színházi írásai*, szerk. Molnár Gál Péter. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981, 25. p.

⁶ *Helyünk a deszkákon – Gellért Endre színházi írásai*, szerk. Molnár Gál Péter. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981, 27. p.

környékén, mert a színészek mozgása, beszédstílusa túlságosan is „magyaros” volt. Rá kellett hangolódni a lassabb és kevesebb mozgásra, a kicsit unott hanghordozásra.

Itt kell felidézni Tolnay Klári szavait is, aki *A tisztességtudó utcalány* című Sartre darab kapcsán így emlékszik vissza Gellért rendezői stílusára: „Láttam a rendezőpéldányát: mint a kottafejek, olyan pontosan, katonás sorrendben sorakoztak az instrukciók, a mozgások, a mozdulatok. De sohasem kísérletezett és nem erőszakoskodott. Észrevétlen simasággal vezette rá a színészt arra, amit látni-hallani akart.”⁷

A rendező ötödik elemként meghatározónak tartja a teret, azt a színpadi teret, amit be kell játszania a színészeknek. Nem lényegtelen, hogy kisebb, vagy nagyobb-e az a terület: a Nemzeti Színház vagy a Katona József Színház színpada áll-e rendelkezésre. Gellért Endre egyébként inkább a bensőségebb, átláthatóbb, kisebb terek kedvelője volt. Nem vonzotta a monumentalitás.

Hatodikként az idő helyes kezelésére hívja fel a figyelmet. A legfontosabb pillanatok megtalálására. Mert ezek alkotják a darab drámai csomópontjait, amelyekre az egész előadást fel lehet építeni. A *Ványa bácsi* esetében az egyik legfontosabb ilyen csomópont Jelena, Asztrov és Ványa III. felvonásbeli jelenete, ahol tulajdonképp mindenkinek eldől a sorsa.

Hetedikként összevonva lehet említeni a rendezésben a díszletek, a bútorok, a kellékek, a világítás és a jelmezek fontosságát. A *Ványa bácsi* esetében kiemelhetjük egyes bútorok hangsúlyozott szerepét. Az I. felvonásban Jelena még meg sem jelenik, de Ványa bácsi és Asztrov hozzá fűződő viszonyát már sejthetjük. A díszlet hangsúlyos eleme a hinta, amiről aztán érkezése után Jelena a felvonás végéig nem száll le. Asztrov az üres hintához megy és Ványa bácsi első útja is oda vezet mutatva szimpátiájukat, vágyukat.

⁷

Párkány László, *Tolnay Klári – egyes szám első személyben*. Budapest: Codex Print

Kiadó, 1999, 179. p.



Bessenyei Ferenc és Lukács Margit. Anton Pavlovics Csehov, *Ványa bácsi*.
Katona József Színház, 1952, rendező: Gellért Endre

A II. felvonásban hasonlóan központi szerepet kap Szerebrjakov széke és asztala. A szereplők a professzor körül tevékenykednek, majd visszavonulása után is őt jelképezi karosszéke és orvosságokkal megrakott asztala.

A világitásnak is hangsúlyos szerepe van. Főleg a II. felvonás elején jelképes, hogy az éjszakai sötétségbe a dajka, Ványa bácsi és Szónya az, aki sorra fényt hoz. Így válik egyre világosabbá a szoba és a konfliktusok összetettsége is lassan megvilágosodik. A darab lezárásában is nagy szerepe van a besötétedésnek, ami jellemzi az itt maradók további sorsát is.

Végül, de nem utolsó sorban a rendezői instrukciókat említi Gellért Endre módszertanában. Hogyan lehet egy-egy megfelelő szóbeli, vagy tárgyi iránymutatással segíteni a színész szerepértelmezését. Álljon itt példaként Lukács Margit visszaemlékezése: „A *Ványa bácsi* próbáján azt hittem, nem tudom az én alkatommal eljátszani Jelenát. Akkor Gellért Endre azt mondta: 'Tudja, mit? Hosszú szempillát ragasztunk. S ettől lassú lesz a pillantása, a járása, a mozgása megtelik puhasággal...' Ennyi volt. Istenem, hogy ismerte a színészt!”⁸

⁸ Nagy Judit, *Éva velem van*. In **Film Színház Muzsika**, 1973. 06. 02., OSZMI Dokumentációs Tár



Lukács Margit és Bessenyei Ferenc. Anton Pavlovics Csehov, *Ványa bácsi*.
Katona József Színház, 1952, rendező: Gellért Endre

Milyen előadás volt hát ez az 1952-es *Ványa bácsi*? Ennyi év távlatából nehéz megítélni, hisz összesen egy 1960-as rádiófelvételen maradt meg az előadás „élő” nyoma. Kétségtelen, hogy utólagos nimbusz övezi: ez volt az utolsó rendezése Gellért Endrének és a szereplő művészeknek is pozitív emlékei maradtak róla. „Apró örömök akadnak, nemrég írtak Angliából, valaki az Olivier–Redgrave–Joan Plowright *Ványa bácsi* előadását vetette össze a mienkkel, melyet Gellért Endre rendezett, s azt tette hozzá, a miénk volt a jobb”⁹ – emlékezett Lukács Margit. De valójában nem volt keletje az előadásnak. Tíz év alatt vendégjátékokkal és az 1960-as felújítással együtt 105-ször ment. Ugyan a bemutatón nagy sikert aratott, mégsem számított nagy közönségsikernek és a kritikai visszhangja is visszafogott volt. Mészáros Ági Osztrovskij *Vihar* című darabjára készülve nyilatkozta ezt a Színház és Filmművészetben: „A Nemzeti Színház egyik nagy erőpróbájára, a *Ványa bácsira*, Csehov remekművére készültünk ilyen határtalan szeretettel, áhítattal és hittel. Összeforrva a rendezővel, annyira tökéletesen kidolgozott volt már az előadás a bemutatón is, hogy azt hittük, ennek a sajtóban megérdemelt nagy visszhangja lesz. Nem így történt. A nagy lelkesedés és szeretet, ami bennünket

⁹ Gergely Ágnes, *Lukács Margit*. In **Magyar Hírek**, 1979. 10. 06., OSZMI Dokumentációs tár

fűtött, nem talált visszhangra. Viszont nagy szakmai sikert hozott számunkra a Csehov-dráma.”¹⁰

Ugyanerről jogos művészi sértettséggel nyilatkozott maga a rendező. Szerinte a Nemzeti Színházat ebben az időben több támadás érte hol burkoltan, hol nyíltan. Legjobb előadásait, a *Hamletet* vagy épp a *Ványa bácsit* agyonhallgatta a sajtó, elsősorban a Szabad Nép. Gellért érthetetlennek tartotta ezt a negatív megkülönböztetést.

Az előadást 1960-ban felújították. Ennek két oka is volt. A nyilvánvaló: a Nemzeti Színház ezzel az előadással kapcsolódott a Csehov centenáriumi évhez. A kevésbé publikus: ezzel a bemutatóval szerettek volna segíteni Gellért Endrének öngyilkossági kísérlete után visszatérni a színházhoz, az élethez. A bemutató február 24-én volt, Gellért Endre március 1-jén meghalt. Nem segíthettek.

¹⁰

In *Színház és Filmművészet*, 1954. február, 64. p.

Góg Laura

Ljubov Andrejevna kontra Tolnay Klári

Ljubov Andrejevna kontra Tolnay Klári. A cím valamiféle jogtudományi utalás is lehetne, hiszen tanult hivatásomra nézve jogász vagyok. A szenvedélyem azonban immár tizenkilenc esztendeje nem más, mint a huszadik századi magyar színháztörténet, azon belül is Tolnay Klári pályájának kutatása, feldolgozása és publikálása.

Beszélnék most szívesen Ljubov Andrejevna tartásáról, örökségéről, szerelméről, odaadásáról, lelkéről, fájdalmáról vagy rezignáltságáról. A belülről fakadó szépség játékosáról. A szellem – jellem – kellem megkapó hármasáról. Ezer dologról szólnék; megosztanám megírt és még meg nem írt gondolataimat Tolnayról.

Beszélhetnék apró lépésekkel megtett indulásáról, emberábrázoló kiteljesedéséről a Madách Színház színpadán. Belső és külső szépségéről, humanista emberi és művészi lényéről, egy vérbeli huszadik századi asszony egy-egy alakításáról, gesztusáról, puszta jelenlétéről a színpadon, a filmvásznon, vagy egy-egy mérföldkőnek számító előadás hősnőjének bőrébe bújva. Arról, hogyan van még velünk a mai napig szellemisége és a közönségtől a mai napig feléje irányuló szeretet ebben az évben, amikor hivatalos Centenárium Emlékév keretében ünnepeljük születésének századik évfordulóját.

Mégis – a határ a szerep és színész, megélt szerep és szerepként folytatott élet között az érdekes. Ljubov Andrejevna-ról szeretnék beszélni. Vagyis Tolnay Kláiról. Vagyis... Várjunk csak...

„Talán sohasem vagyunk annyira természetesek, mint amikor szerepet játszunk” – írta Oscar Wilde. Amikor színészi átélésről beszélünk, nem tekinthetünk el a szerep mögött megbújó színészegyéységtől. A nőtől. A szenvedélyes nőtől. Az okos nőtől. Az érzelmestől, a filozófustól, a szemlélődőtől, a teljességében egyedülálló embertől. „A szerelmes asszonyhoz kegyes a sors” – mondta Ádám Ottó, a Madách Színház legendás rendezője, utalva arra, hogy egy olyan nő és színésznő esetében, mint Tolnay Klári, minden személyes érzés, szenvedély és gondolat a művészet őszinte szolgálatába állítható. Tolnay maga is utalt arra a bizonyos tudattalan és tudatos módon gyűjtött színészi „kelléktárra”, melyben megélt emberi élmények raktározódnak.

Gyermekszületés, szerelem, szenvedély, halál, betegség mind olyan magánéleti élmények, melyek akarva-akaratlanul „felhasználhatók” a színészi alkotómunka folyamán. Színészi őszinteség szükségeltetik ehhez is, bátor őszinteség. Tolnay Klári nem egyszer nyitotta így meg közönsége előtt – ahogyan ő nevezte – „lelki cipzárját”, mindezt a színészi játék és az emberekre hatás szolgálatában.

Nőiségét szenvedélyes módon élte meg az életben és a színpadon egyaránt. Elmondhatjuk, hogy időtlen nőisége mellett intellektusa és színészi egyénisége vezette át a női szerepek átmenetein.

De hogyan is értelmezhetjük egy hosszú színésznői pálya szerepátmeneteit? Miként követhető nyomon ez a jelenség Tolnay Klári esetében?

A színpadi munka idegi tevékenység, „véresre reszelt lélekkel” kell kiállni a nézők elé. „Mi itt, kérem, nem tûróval dolgozunk, hanem rádiummal!” – ahogy a nagy Nádasdy Kálmán mondta. „Számomra a játék olyan, mint az artista munkája” – vallotta Tolnay. Fent volt a magasban, mint Márai *Varázsának* Estellája... minden alkalommal mindent egy lapra téve fel, az artista felelősségével. „Szerencsés vagyok, hogy olyan férfiak, olyan rendezők vettek mindig körül, akikre biztosítókötél nélkül is rábízhattam magam. Olyanok, akik nemcsak a nézőt gondolkodtatták el, de szerepet színészen, színészt szerepben feloldva hozták létre az azonosulás csodáját és hívták elő belőlünk, színészekből a figurát. Úgy tették mindezt, hogy egy percre sem feledték el a történetben azt, aki a bőrét nap mint nap vásárra viszi: a színészt.” Azt is hitte és vallotta, hogy „az élet beleépül az emberbe, a szakmai hiúság pedig lekopik, mint a fölösleges bőrréteg. Bátrabban meri magát kinyitni az ember, ha már a külsőséges dolgok lekopnak.”

A rendezői oldalról érdemes felidéznünk Vámos László vallomását Tolnay Kláriról. „A rendezőnek, színészvezetőnek az a feladata, hogy olyan atmoszférát teremtsen, amiben a színész alkotó állapotba kerül. Tolnay Klári –, akit életem talán legnagyobb partnerének tartok – úgy kezd próbálni, hogy majdnem semmit sem csinál, tájékozódik, figyel, mit mondanak neki és mit mondanak róla. Aki nem ismeri ezt a próbamódszerét, az kétségbeesik, mi lesz, múlik az idő, és nem történik semmi. Amint mindent egybegyűjtött, átengedett, megszűrt és megérlelt, egy csapásra játszani kezd.”

Somlay, akit Tolnay rajongva szeretett, „szentélynek” nevezte a színházat. „Nekünk kell gondoskodni róla, hogy [a közönség] úgy távozzon, mintha ’szentélyből’ menne, nem pedig a vurstliból” – mondta. Ezt mindennél fontosabbnak tartotta. Tolnay Klári is.

A vágy villamosa után így nyilatkozik: „Úgy érzem,... nincs tovább. *A vágy villamosa* után talán már nincs is mit eljátszani... Miről beszéljek még? ... Arról, hogy az előadások után még otthon, álmomban is hallok azt a bizonyos keringőt, s nem tudom kidobni magamból a színpadról hozott feszültséget, képtelen vagyok visszabújni a magam életébe? De nem ez a szép? Mi lehet szebb ennél színész számára?”

És hogy mi lehet a titok? Tolnay Klári szerint: „Az embernek figyelnie kell önmagát. Természetét, munkabíró képességét, és tudnia kell, hogy mi az, ami kiségti, ha lelki válságba kerül, mivel győzheti le fáradtságát, vagy ha jelentkezik, fásultságát. Nekem minden fájdalomra és bajra gyógyír volt a színpad. Beleéltem a magánember érzéseit a szerepekbe. Amikor anyám haldoklott,

és nekem a betegágyától felkelve kellett elmennem a színházba, héttől tízig, amíg játszottam, szétrobbant tőlem a színpad.”

A színésznek meg is kell értenie az embert, az emberi természetet. Meg kell értenie önmagát, az ellenségét, a szeretteit, a közönségét.

Hegedüs Géza író érdekes vallomást tett, amikor 1997-ben Tolnay Klárral egyszerre vette át a főváros díszpolgári címét. „Tolnay Klárral sohasem közöltem, hogy ifjúkorom óta szakadatlanul szerelmes vagyok belé. Pontosan azóta, hogy a *Francia szobalány* című butácska színdarabban először láttam, és ő ezt, hogy 'kipucoltam a cipőket' úgy mondta, 'kipüszoltam a szipőket'. Van néhány igazán kiemelkedő színésznőnk, de nem hinném, hogy esztétikai nagyságrendben valaki is elébe sorolható volna. Ahány szerepe adatik, annyi embert tud hitelesen alakítani. Ő maga a sokszínűség. Szépsége nem afféle idővel múló testi sajátosság, hanem egy lélektani összhang, egy olyan alkati nőiesség, amelyen nem rombolhat semmit a sorvasztó idő.”

Tolnay Klári szerette Iffland egyszerű, de nagyszerű meghatározását a pályáról, miszerint: „A színészet emberábrázolás.” No, és hogy is mondta a jó öreg William? „Színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő. / Fellép és lelép: s mindenkit sok szerep vár életében.”

Valóban sokarcú színész az ember és ezerarcú ember a színész abban a különös vegyi kölcsönhatásban, melyben úgy hívunk: színház!

Tolnay szerint a szerepek visszahatnak a színész magánéletére is. „Ez egy olyan kölcsönös dolog, hogy miközben az ember összetöri a saját egyéniségét, és beleköltözik lassan-lassan a másik figura, egyszer csak észreveszi a privát életben is, hogy kezd úgy viselkedni. Veszélyes játék ez, de e nélkül a kockázatvállalás, „én és én köztem történő vívódás”, alázat és ösztönös hivatástudat nélkül nem jön létre valódi emberábrázolás.”

Márai Sándor Füveskönyvében olvashatunk arról, hogy mi az élet igazi élménye. „Az igazi élmény az ember számára elsőrendűen ennyi: önmagának megismerése. A világ megismerése érdekes, hasznos, gyönyörködtető, félelmes vagy tanulságos; önmagunk megismerése a legnagyobb utazás, a legfélelmesebb felfedezés, a legtanulságosabb találkozás.”

Ádám Ottó értette Hevesi elméletét, miszerint a valódi hármast fogat a színházban nem más, mint az író – színész – közönség hármasa. Igen, az ő összjátékuk jelenti az igazi drámát.

Tudjuk, hogy Tolnay nem végzett színiakadémiát. Talán ezért ódzkodott annyira a klasszikustól, a pártostól, a versestől.

De ez a Ljuba, mintha a saját vére és bőre lenne.

Régen azt sem tudta, mi a Sztanyiszlavszkij módszer lényege, mégis aszerint működött. Ő belső lelki kelléktárnak hívta. Ahonnan akkor húz elő valamit, egy személyes élményt, egy fájdalmas pillanatot, egy felhőtlen mosolyt, amikor arra éppen szükség van... a színpadon.

1934. Vígszínház. Első éve a pályán. Még meg sem szólal, csupán bejön a színpadra. Jób Dániel már huszadszor küldi vissza a színpad mögé azzal az instrukcióval, hogy „Gyere be!”. Elkeseredettségében már sír. Ekkor jön be, isten tudja hányadszorra, a feldúltság friss, de visszafojtott arckifejezésével arcán. „Most jó!” – ordítja Jób, s ő rájön: a karakternek színpadra lépése pillanatában már hordoznia kell a drámát, élni kell a szerepet, nem pedig bejönni, majd játszani.

„A lélek megismerése egymagában menthetetlenül mélabússá tenne minket, ha a kifejezés öröme fel nem vidítana” – írja kedvenc írója, Thomas Mann. A Madáchban élmény volt a közös munka: Ottó „kis igazságai” és rezdülései, Vámos Laci érzékenysége és látványvilága, és a játszótársak: Pécsi Sanyi, Uray, Gábor Miki, Irén, Kőmíves Sanyi, Greguss, Márkus, Zenthe. „Sokszor gondolkodom arra, hogy a közönség, amikor megváltja jegyét, nem is tudja, hogy munkára készül. Arra, hogy három órán keresztül velem dolgozzék” – mondja.



Az 1960. március 5-én Ádám Ottó rendezésében bemutatott *Cseresnyéskert* Tóth Árpád költői szépségű fordítása nyomán lélektanában is líráira sikeredett, de a Tolnay egy korábbi nagy alakítása, a Nóra kapcsán gyakran citált érzelmi és értelmi tisztaság itt is tetten érhető.

Ljubov Andrejevna tartása Tolnaynak ösztönösen sajátja: „Ljubov Andrejevna-t Tolnay Klári játssza, noha a 'játék' itt éppen azt jelenti, hogy a szerep jó részében 'nem kell csinálni semmit', csak fecsegni, forogni, jelen lenni. Tolnay mestere ennek az 'egyszerű jelenlétnek'” – írja Bogáti Péter az *Élet és Irodalom* hasábjain. Megrendítő és progresszíven fokozódó játékának ívét Mátrai-Betegh Bélának a Magyar Nemzetben a második előadást követően, 1960. március 8-án papírra vetett gondolatai példázzák: „Andrejevna-t Tolnay Klári a csehovi nőalak legellentétesebb hangulatain: a csapongó életörömtől a csendes melankóliáig terjedő hangsoron úgy játssza végig, hogy a szeszélyes futamokból egy teljes és

kerek, zárt szonáta alakul ki, s átzeni dallamával a pusztuló házat.” Nemcsak ténylegesen játszik a zongorán tehát Andrejevna – ösztönös eleganciával – Trofimov diáknak, hanem játszik a lélek húrjain is. Rajk András így ír a Népszavában a premier emelkedett élményéről: „Tolnay Klári az egészében kiváló előadásnak is fölé magasodik – a szó szoros értelmében zseniális, amiként Ljubov Andrejevna életre kelti. Szinte az a kérdés ötlük fel az elragadtatott nézőben – létezik-e ez a színész egyáltalán a színpadon kívül, nem az-e a színpad az ő számára, ami halnak a víz, fának az erdő: az életeleme. Csehovot s figuráját így érteni, meglepő, mindig belülről fakadó hangulati és magatartásbeli váltásait így követni, a közönséget így magával ragadni – ez a színjátszás, a színészi művészet legteteteje. Tolnay Klári egy kiváló előadás legkiválóbbja volt, életének egyik legigényesebb, legkiemelkedőbb színművészi alkotásában.”

Amikor Ljubov Andrejevna játsza, mindig gombóc van a torkában. Egy sajgó fájdalom a gyermekkor, a vidéki kúria és az idilli családi életük iránt. A cseresnyés felől hallatszó tompa puffogás, a fejszék csattogása, mintha saját kertjük felől visszhangoznának.

Öt esztendővel később Németh László *Mathiász panzió* című darabjában, mely kísértetiesen rokonítható a *Cseresnyéssel* –, csak itt nem birtokon, hanem egy zalai panzióban játszódik a történet –, feltette az ősz parókát és befűzte azt a bizonyos magas szárú fűzős cipőt. Életében először, jóval megelőzve korát. Ottó fogta akkor is a kezét, hogy meg tudja tenni ezt a nem könnyű lépést a szerepkörváltás rögzítés útján.

Amikor Lelkes Éva a Film Színház Muzsika számára érdeklődött a próbafolyamatról, Tolnay Klári így vallott: „Bevallom őszintén, a darabról, a szerepről, amelyet éppen próbálok, nemigen szeretek beszélni. Munkafolyamat közben a színész önmaga nyersanyaga és mestere. Nem úgy, mint a szobrász, hiszen ott a kő, miközben munkálja, nem szenved, nem gyötrődik, hagyja magát ütni. A színészi nyersanyag munkafolyamat közben gyakran eltorzul.” Gróti Ágnesben egy olyan Ljubov Andrejevna-i nőalakot formált meg, aki saját kis világában próbál boldogulni, vagy ahogyan Ruttkai Ottó fogalmazott (*Yerma és Ágnes* című Pesti Műsor-beli cikkében): „...a tisztább, becsületesebb, emberibb társadalom létét próbálja kiküzdeni.”

Meggyőződése, mintegy filozófiája volt, hogy „a színházban az összes érzékszervet meg kell mozgatni. A szemre, a fülre... a szívre kell hatni, és ez az út vezet az észhez is. A színház a ma vallása.” Hát, így lett ő apácanövendékből a színház szolgálóleánya. „A szerelmes asszonyhoz pedig kegyes a sors”, ahogyan Ádám Ottó mondta búcsújában, Ljubov Andrejevna-tól.

A csehovi gondolat és szellemiség átvezet bennünket a huszadik századi amerikai drámaíró-generációhoz, Arthur Millerrel és Tennessee Williamsszel az élen. Külön előadás tárgya lehetne Tolnay Blanche-a, Beatricéje vagy Marthája. Az illúzióvesztés reménytelen vagy nem reménytelen drámája.

Képzeli el, hogy Tolnay Klári a tükör előtt ül. „Még festem a szemem, de ez már a színpadi alakításom elszakíthatatlan része. Az arcom mégsem a rákent festéktől változik át a játszandó alakká. A festés valamilyen hangsúlyt ad az átváltozáshoz. Egyszer Bajor Gizi megnézett egy darabban, utána bejött az öltözőmbe, kedvesen gratulált, és azt mondta: – Te nagyon egyszerű vagy, én, mint köztudomású, olyan – szó szerint idézem – ciki-cakisan játszom. De azért vigyázz, az egyszerűséget csak egy lépés választja el a szürkeségtől. Nem véletlen, hogy mi, színészek magasabban helyezkedünk el a színházban a közönségnél, hogy a szemünket aláhúzzuk, a hangunkat felerősítjük... – Azt mondta el ezzel nekem Bajor Gizi, hogy a művészetünk nemcsak az azonosulásban, hanem a különbenben is rejlik.”

Klasszikusokat nem szeretett játszani. Ahogyan ő kutatta ennek okát, arra jutott, hogy valahogyan a pátoz nem megy neki, csupán akkor, ha humorral élhető át a tragikum. Valahogyan nem érezte a dolgok „visszavonhatatlan borzalmát”.

Az 1950-es évektől Tolnay Klári pályáján sikeres évtizedek következtek. Legendás Blanche alakítása és Csehov szerepei mellett olyan karaktereket formált meg többek között, mint a *Hamlet* Gertrúdja (1964), Krleža *Agóniájának* Laurája (1964), Németh László *Mathiász panziójának* Gróti Ágnese (1965), *A mi kis városunk* Mrs. Gibbse (1967), a *Nem félünk a farkastól* Marthája Gábor Miklós George-a mellett (1967). A *Kegyenc* Júliája (1968), Csehov *Sirályának* Arkagyinája (1972), majd *Warrenne* (1976), a *Kései találkozás* Lydiája (1977), a *Kedves hazug* Mrs. Patrick Campbellje (1981), a *Macskajáték* Gizája (1985 és 1994), a nagy sikerű *Maude és Harold* (1986) vagy az *Utazások nénékémme* Augusztá nénije (1993). Valóban sokoldalú, „all-round” színésznővé vált, amire törekedett.

És hogy hogyan hidalta át a szerepátmenetek határmezsgyéit? Hogyan maradt önmaga? Az újságírói kérdésre, hogy hogyan őrizheti meg a színész lágyágát a kemény világban, így válaszol: „Alkalmazkodik. A színésznek segítenek a szerepek. Ezért kell mindent eljátszani. Gondolja el, hányféle életbe bújtam már bele. Itt egy mama, ott egy kislány vagy öregasszony, egy munkásasszony vagy egy grófnő, egy királynő, egy utcalány... Annyiféle életbe éltem már bele magam, hogy saját lényem olyan lett, mint a gyurma, amit az örökös gyúrás, kézmeleg puhán, képlékenyen tart. Ez teszi lehetővé, hogy új és új életekbe bújjak. Szóval a játék az, ami alkalmassá tesz a játékra.”

Dosztojevszkij mondta egyszer, hogy az lenne a legjobb, ha az ember egyáltalán nem öltene szerepet, hanem a saját mivoltában jelenne meg, hiszen nincs ravaszabb dolog, mint a saját mivoltunk, mert annak senki se hisz. És a színész saját mivolta, a színész maga hol van? Hol van a Tolnay? Megvan-e még egyáltalán? Nem tudjuk. Ő maga sem tudta ennyi szerep után, hogy Tolnay létezik-e még egyáltalán...

Kevés író van, aki igazán, valóban érti a női lelket. Tolnay úgy hitte, Ibsen, Csehov és Tennessee Williams ilyen szerzők voltak. „Közös vonásuk a lélektani

tudás tökéletessége.” Hitte, érezte azt is, hogy egész életében egy nőalak megformálása felé haladt: Blanche DuBois felé. Gyárfás Miklós mondta, hogy „a női szépség skálája végtelen, akárcsak a természeté. És a női humor sajátosságát sem pótolhatja semmi. Lehet, hogy a történelmet elsősorban férfiak csinálják, de igazán élni csak a nők tudják.”

Csehov világa és az orosz lélek világa mélyen Tolnay sajátja volt. Ádám Ottó szerint veleszületett érzéke a valósághoz adott kulcsot ezekhez a szerepekhez. Játszott még Gorkijt, Osztrovszkijt, Turgenyevet. Első Csehov szerepe Irina volt 1954-ben, amikor így nyilatkozott: „Úgy érzem, hogy Csehov kedvenc lánya vagyok a darabban. Furcsa módon úgy él bennem ő, mintha az apám volna. Talán még egyetlen író darabjában sem éreztem annyira, mint itt, hogy az embert csupán embertársaihoz való kapcsolatával lehet jól jellemezni.” Krleža *Agónia* című darabjának Laurája is nagyon jól állt neki, a kritikák szerint ennek az előadásnak is sajátja volt a „fülledt csehovi típusú dramaturgia”.

Szerep és egyéniség folyamatosan megvívta csatáját Tolnay, a színész és az ember bőrében. Eljátszotta a letűnt világot Blanche, de Berlioz idős szerelme, Estella alakjában is; Blanche illúzióvesztését visszafordíthatóvá transzponálta a *Nem félünk a farkastól* Marthájában; Hubay Miklós és Müller Péter kifejezetten neki írt darabokat és Csehov mintha neki írta volna Irináját.

1965-ben, két magyar dráma, a *Mathiász panzió* és a *Márta* főszerepére egyszerre készülve ezt írja róla Lelkes Éva kritikájában: „Tolnay Klári teremtmény, segítő Ember! S egyre csak arra gondolok, ha a civil Tolnay Klári színpadi szerep lenne, ki is írhatta volna?”

Kicsodát? Ljubov Andrejevna? Tolnay Klárit? Melyiket? Mindegy is!

Zsoldos Emese
Tolnay—Beckett. Az Ó, azok a szép napok!
1971-es előadásának dráma- és szerepértelmezési sajátosságáról

Peter Brook egyik esszéjében Beckett darabjának 1961-es New York-i előadásáról írt:¹ a dráma felkavaró, a fogadtatás lehangoló volt, pedig ez a mű – hangsúlyozza Brook „bármilyen közönség számára valóságos és életszerű”.² Brook értelmezése szerint az *Ó, azok a szép napok!* komikus és tragikus módon tárja a közönség elé a cselekvésképtelen, szerveitől megfosztott, megbénult embert, de ugyanakkor a darab nem pusztán e szorongató létállapot vízióját mutatja be, hanem, mindeközben kétségbeesett kiáltás is a végzetes emberi vakság ellen – a már elveszett és a még meglévő, de eltemetett vagy elfeledett lehetőségeikért.³

Beckett 1961-ben angolul írta a darabot, azév szeptemberében a New York-i Cherry Lane Theaterben mutatták be először, Alan Schneider rendezésében, Winnie szerepét Ruth White alakította, ezt követte a londoni premier Brenda Bruce-szal.⁴ 1962 novemberében Beckett elkészült a színmű francia nyelvű változatával.⁵ A legendás, sokak által emlegettet párizsi Odéon-beli előadást Roger Blin rendezte, Winnie Madeleine Renaud, Willie Jean-Louis Barrault volt.⁶

A Nagyvilág 1970. januári számában⁷ volt olvasható először Kolozsvári-Grandpierre Emil magyar fordítása, amely kötetben⁸ is megjelent. A színmű magyarországi ősbemutatója 1970-ben Szegeden volt.⁹ Egy évvel később, 1971 januárjában mutatták be a Madách Színház Stúdiójában Vámos László rendezésében a darabot, Winnie szerepét Tolnay Klári, Willie-t Koltai János

¹ Peter Brook, *Beckett és azok a szép napok*. In: uő., *Változó nézőpont. Írások 1946-1987*, ford. Dobos Mária. Budapest: Orpheusz, 2000, 45-49. p.

² Peter Brook, *Beckett és azok a szép napok*. In: uő., *Változó nézőpont. Írások 1946-1987*, ford. Dobos Mária. Budapest: Orpheusz, 2000, 47. p.

³ Peter Brook, *Beckett és azok a szép napok*. In: uő., *Változó nézőpont. Írások 1946-1987*, ford. Dobos Mária. Budapest: Orpheusz, 2000, 47. p.

⁴ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, ed. by James Knowlson. London: Grove Press, 1985, 14. p.

⁵ James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Grove Press, 1996, 453. p.

⁶ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, ed. by James Knowlson. London: Grove Press, 1985, 14. p.

⁷ In *Nagyvilág*, 15. évf. 1. sz. (1970. jan.) 83-103. p.

⁸ Samuel Beckett, *Drámák*. Budapest: Európa, 1970, 229-266. p.

⁹ Ld. Csámpai Zoltán, *Samuel Beckett bibliográfia*, 2005. <http://www.mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm#32>; Samuel Beckett, *Ó, azok a szép napok!* [Magyarországi bemutató] A Szegedi Nemzeti Színház előadása a József Attila Tudományegyetem aulájában. Díszlet: Veres Mihály. Rendező: Vass Károly. Stefanik Irén (Winnie), Szendrő Iván (Willie). Bemutató: 1970. február 21.

alakította.¹⁰ Az előadás kezdeményezője Tolnay Klári volt, a színésznő ekkor már egy évtizede ismerte Beckett e darabját, vallomása szerint mélyen megragadta és azóta is foglalkoztatta e mű.¹¹ E hosszabb gondolati rákészülést ugyancsak hosszadalmas szereptanulási és lassú, ugyanakkor zaklatott szerepértelmezési folyamat követte.¹²

Az előadás drámaértelmezésének feltárásához nézői perspektívából származó megfigyelésekkel nem rendelkezem, és mivel az előadásról nagy valószínűséggel nem rögzítettek videofelvételt,¹³ így az utólagos megtekintés sem vált lehetségessé. Az előadás elemzéséhez háromféle forrást¹⁴ használtam: a napi- és hetilapokban megjelent színikritikákat a kialakult kritikai polémia kapcsán, a Színház folyóiratban publikált, Tolnay Klárral készített beszélgetést, valamint az előadás vizuális nyomait, Keleti Éva és Iklády László felvételeit.

A bemutatóról az első kritika a Népszabadság január 8-ai számában jelent meg Molnár Gál Péter tollából,¹⁵ amely mind az előadás koncepcióját, mind színpadi megvalósítását vitatta. Molnár Gál „művészi félrefogás”-ként¹⁶ értékelte a látottakat, véleménye szerint „az előadás első pillanatától kezdődően világos, hogy sem a Madách Színház, sem Vámos László, sem pedig Tolnay Klári nem hisz az egzisztencializmusban. Hogy a színház mennyire elhatárolja magát a mű szemléletétől, az pontosan megállapítható, hiszen nem rendes színpadukon, hanem éjszakai stúdió-előadásban mutatták be az *Ó, azok a szép napok*.”¹⁷ Az előadást valóban nem a Madách Színház nagy színpadán játszották, ez valószínűleg műsorpolitikai megfontolással magyarázható: a színház vezetése úgy vélte, hogy egy Beckett-bemutató nem számíthat a szélesebb közönség figyelmére.¹⁸ A magyarországi Beckett-ösbemutatók szinte kivétel nélkül kis színpadon, stúdió-térben kerültek megrendezésre: 1965-ben a Thália Színház Stúdiószínpadán a *Godot-ra várva* Kazimir Károly és Léner Péter

¹⁰ Ld. Csámpai Zoltán, *Samuel Beckett bibliográfia*, 2005.

<http://www.mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm#32>; Samuel Beckett, *Ó, azok a szép napok!* Budapest, Madách Színház Stúdiója. Díszlet: Siki Emil. Jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Rendező: Vámos László. Tolnay Klári (Winnie), Koltai János (Willie), később Mensáros László (Willie). Bemutató: 1971. január

¹¹ Földes Anna, *Winnie-t vállalva. Beszélgetés Tolnay Klárral*. In *Színház*, 4. évf. 4. sz. (1971. ápr.) 29. p.

¹² Földes Anna, *Winnie-t vállalva. Beszélgetés Tolnay Klárral*. In *Színház*, 4. évf. 4. sz. (1971. ápr.) 31. p.

¹³ Sem az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Audiovizuális archívumában, sem a Magyar Televízió Archívumában nem található felvétel.

¹⁴ Az előadás szövegkönyvét, rendezőpéldányát, vagy Tolnay Klári példányát nem állt módomban tanulmányozni.

¹⁵ Molnár G[ál] Péter, *Ó, miért épp ezek a szép napok. Beckett drámája a Madách Stúdiójában*. In *Népszabadság*, 29. évf. 6. sz. (1971. jan. 8.) 7. p.

¹⁶ Molnár G[ál] Péter, *Ó, miért épp ezek a szép napok. Beckett drámája a Madách Stúdiójában*. In *Népszabadság*, 29. évf. 6. sz. (1971. jan. 8.) 7. p.

¹⁷ Molnár G[ál] Péter, *Ó, miért épp ezek a szép napok. Beckett drámája a Madách Stúdiójában*. In *Népszabadság*, 29. évf. 6. sz. (1971. jan. 8.) 7. p.

¹⁸ Vö. Pályi András, *Játszik-e a tér?* In *Színház*, 4. évf. 8. sz. (1971. aug.) 16. p.

rendezésében,¹⁹ 1968-ban *Az utolsó tekercs* a debreceni Művelődési Ház Modern Színpadán,²⁰ és a Paál István által rendezett *A játszma vége* 1979-ben a Szolnoki Szigligeti Színház Szobaszínházában.²¹ Az *Ó, azok a szép napok* későbbi bemutatói ugyancsak kis, redukált játéktérben voltak láthatók: az 1982-es a kaposvári Csiky Gergely Színház Stúdiószínházában,²² az 1984-es a kecskeméti Katona József Színház Kelemen László Színpadán.²³ Megkockáztathatjuk azt a megállapítást, hogy legkevésbé színházművészeti megfontolások, inkább attól független színházpolitikai, és/vagy anyagi lehetőségek és indokok hatására döntenek az ötven-hatvan nézőt befogadó stúdió-tér mellett. Azonban igen lényeges kérdés, hogy ez a meghatározó körülmény hogyan épült be a megvalósuló előadás koncepciójába, hiszen a játéktér közelsége befolyásolja a színpad és a nézőtér kommunikációját, a színpadi hatásmechanizmus működését, valamint a nézőnek a színpadi játékkal szemben tanúsított attitűdjét.

Pályi András kritikája szerint Vámos László „szembeszállt a stúdiószínház különleges adottságaival, s mintegy arra törekedett, hogy e körülmények közt is a nagy színház illúzióját keltse. A néző és a színész közelségét például úgy ellensúlyozta, hogy a színpadot túllfüggöny választotta el a közönségtől. A vállalkozás művészi ellentmondásait azonban ez nem oldotta fel, inkább mélyítette: a stúdióban így sem született meg a nagy színház illúziója”,²⁴ viszont

¹⁹ Ld. Csámpai Zoltán, *Samuel Beckett bibliográfia*, 2005.

<http://www.mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm#32>; Samuel Beckett, *Godot-ra várva* [Magyarországi bemutató]. Díszlet, jelmez: Rajkai György. Rendező: Kazimir Károly, Léner Péter. Keres Emil (Vladimir), Nagy Attila (Estragon), Inke László (Pozzo), Gosztonyi János (Lucky). Bemutató: 1965. október

²⁰ Ld. Csámpai Zoltán, *Samuel Beckett bibliográfia*, 2005.

<http://www.mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm#32>; Samuel Beckett, *Az utolsó tekercs* [Magyarországi bemutató]. A Csokonai Színház társulatának vendégjátéka, Debrecen, Megyei Művelődési Ház, Modern Színpad. Rendező: Fényes Márta. Bángyörgyi Károly (Krapp). Bemutató: 1968. december

²¹ Ld. Csámpai Zoltán, *Samuel Beckett bibliográfia*, 2005.

<http://www.mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm#32>; Samuel Beckett, *A játszma vége* [Magyarországi bemutató]. Szolnok, Szigligeti Színház Szobaszínház. Díszlet, jelmez: Húros Annamária. Rendező: Paál István. Huszár László (Hamm), Jeney István (Clov), Szeli Ildikó/Hanga Erika (Nell), Hollósi Frigyes (Nagg). Bemutató: 1979. szeptember 29.

²² Ld. Csámpai Zoltán, *Samuel Beckett bibliográfia*, 2005.

<http://www.mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm#32>; Samuel Beckett, *Ó, azok a szép napok!* Kaposvár, Csiky Gergely Színház Stúdiószínháza. Szcenika: É. Kiss Piroska. Díszlet, jelmez, rendező: Ascher Tamás. Pogány Judit (Winnie), Jordán Tamás (Willie), később: Lukáts Andor (Willie). Bemutató: 1982. november 29.

²³ Ld. Csámpai Zoltán, *Samuel Beckett bibliográfia*, 2005.

<http://www.mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm#32>; Samuel Beckett, *Ó, azok a szép napok!* Kecskeméti Katona József Színház, Kelemen László Színpad. A rendező munkatársa: Balák Margit. Díszlet, jelmez, rendező: Banovich Tamás. Töröcsik Mari (Winnie), Lakky József (Willie). Bemutató: 1984. január 21.

²⁴ Pályi András, *Játszik-e a tér?* In *Színház*, 4. évf. 8. sz. (1971. aug.) 16. p.

„így a zárt dobozban folyó játék valamiféle színházi akváriumnak hat.”²⁵ És még hozzáteszi Pályi: „úgy tűnt, mintha üvegbúra alatt mutogatnák néhány beavatottnak a Beckett-darabot.”²⁶ A túllfüggöny szcenikai elemét Ungvári Tamás másképp értelmezte, azon túl, hogy véleménye szerint „ez jóleső távolságot teremt színpad és nézőtér között,”²⁷ dramaturgiai funkcióját abban látta, hogy a játék referenciális érvényességét távolabbra helyezte a nézői bevonódás, azonosulás terétől.²⁸ A függöny alkalmazása alapvetően „a színpad és a nézőtér szétválasztásának, a megfigyelt tárgy és a megfigyelő közti választvonal[nak] materiális jelzése,”²⁹ praktikusán elsősorban a díszlet vagy a színpad ideiglenes elrejtésére szolgál, ugyanakkor a teatralitás idézőjeles és ironikus megjelenéseként is értelmezhető.³⁰ Mindezek mellett a túllfüggöny mögött játszott előadás a nézői perspektívát is jelentős mértékben befolyásolja: a néző látását, ahogyan a színpadot észleli, illetve azt a módot, ahogyan a színpadi történések számára megjelennek.³¹ Itt tehát egy sejtelmesen áttetsző matérián keresztül szemlélhették a nézők a játékot, ez a fátyolszövet szűrte meg számukra a színész mozdulatait, és arcjátékát.

Beckett a darab színpadképét akkurátusan leírja: „Kiégett, füves síkság, mely közepén kis buckában csúcsosodik ki. Szemben, jobb- és baloldalt a bucka enyhén lejt, hátul meredeken. A lehető legteljesebb egyszerűség és szimmetria. Vakító világosság. A háttér hangsúlyozottan giccses díszletén hamis távlatban találkozik a sivár síkság a felhőtlen égbolttal.”³² A Madách Stúdiójában a Siki Emil által tervezett színpadkép nem követte kottaszerűen a szerzői intenciókat, inkább realista kidolgozású volt: kis dombot láttatott kiszáradt növénymaradványokkal és kövekkel; a síkság, a giccses kék ég és a vakító fény elhagyása egyértelműen jelezte, hogy látványvilágában kerülni kívánja az éles kontrasztokat, a végletességet – s így természetesen hatása is sokkal tompább, visszafogottabb lett. Pedig Beckettnél feltűnő az erőteljes színpadi képek kihangsúlyozása, mintha ezek „az anyagi világ szélén egyensúlyoznának bizonytalanul”,³³ egyetérthetünk James Knowlsonnal abban, hogy „bármennyire is a

²⁵ Pályi András, *Ó, azok a szép napok! Bemutató a Madách Stúdióban*. In **Magyar Hírlap**, 4. évf. 9. sz. (1971. jan. 9.), 6. p.

²⁶ Pályi András, *Játszik-e a tér?* In **Színház**, 4. évf. 8. sz. (1971. aug.) 16. p.

²⁷ Ungvári Tamás, *Ó, azok a szép napok! Bemutató a Madách Színház stúdiójában*. In **Magyar Nemzet**, 27. évf. 8. sz. (1971. jan. 10.) 11. p.

²⁸ Ungvári Tamás, *Ó, azok a szép napok! Bemutató a Madách Színház stúdiójában*. In **Magyar Nemzet**, 27. évf. 8. sz. (1971. jan. 10.) 11. p.

²⁹ Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn et al. Budapest: L'Harmattan, 2006, 160. p.

³⁰ Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn et al. Budapest: L'Harmattan, 2006, 160. p.

³¹ Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn et al. Budapest: L'Harmattan, 2006, 329. p.

³² *Samuel Beckett összes drámái – Eleutheria*, ford. Bart István et al. Budapest: Európa, 2006, 155. p.

³³ John Haynes–James Knowlson, *Beckett képei*, ford. Dedinszky Zsófia. Budapest: Európa, 2006, 61. p.

közeli megsemmisülést, szétfoslást és eltűnést sugallják is, óriási hatással lehetnek a nézőkre”.³⁴ E beckett-i szuggesztív vizuális világ megdöbbentő, lenyűgöző és egyszerre zavarba ejtő.

Az *Ó, azok a szép napok!* díszletét tekintve az egyszerűséghez és a szimmetriához még maga Beckett sem ragaszkodott a saját rendezéseinél: mind 1971-ben a berlini Schiller-Theater Werkstatt-,³⁵ mind az 1979-es londoni Royal Court-beli előadásnál a szerzői utasításhoz képest bonyolultabb, többszintes, fából készített struktúrát alkalmaztak, festett zsákvászon lefedéssel³⁶ ábrázolva a magasodó dombot és a teraszosan elnyúló sík területet a kiszáradt fűvel és kiegészített földdel, a narancs színű ég háttér előtt megjelenítve.³⁷ Beckett színi utasításait így folytatja: „Pontosan a bucka középpontjában, derékig eltemetve, Winnie. Mintegy ötvenéves, jól konzervált, lehetőleg szőke, kövérekés, a karja és a válla meztelen, a keble dús, a blúza kivágása nagyon mély, gyöngy nyakéket visel.”³⁸ Tolnay Klári jelmeze a díszlet visszafogottabb hangszerezéséhez illeszkedett: a váll és a karok meztelenségét Mialkovszky Erzsébet átlátszó tüllel fedte be, Molnár Gál kritikája szerint „a fáradt színek, a rózsaszínek és almazöldek, a haj penészes szőkéje már jó előre fölkelte az egyetlen emberi vigasztól fölhangzó Lehár-keringő zenéjét s a régi bécsi bálók leányruháinak színeit visszhangozza”.³⁹ E kislányos, bájos színezetű ruha utalhat arra a kapcsolatra, amely Winnie és az általa mesélt történet gyermekhőse, Mildred között érzékelhető, ilyenformán Winnie valós életkörülményeinek reménytelenségére irányítja a néző figyelmét a fiktív történet mozzanatai által.⁴⁰

³⁴ John Haynes–James Knowlson, *Beckett képei*, ford. Dedinszky Zsófia. Budapest: Európa, 2006, 61. p.

³⁵ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, ed. by James Knowlson. London: Grove Press, 1985, 21. p.

³⁶ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, ed. by James Knowlson. London: Grove Press, 1985, 21. p.

³⁷ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, ed. by James Knowlson. London: Grove Press, 1985, 21. p.

³⁸ *Samuel Beckett összes drámái – Eleutheria*, ford. Bart István et al. Budapest: Európa, 2006, 155. p.

³⁹ Molnár G[ál] Péter, *Ó, miért épp ezek a szép napok. Beckett drámája a Madách Stúdiójában*. In *Népszabadság*, 29. évf. 6. sz. (1971. jan. 8.) 7. p.

⁴⁰ Vö. Nyusztay Iván, *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*. Budapest: L'Harmattan, 2010, 54–55. p.



Az első felvonásban Winnie derékig el van temetve a bucka középpontjában, a második felvonásban már nyakig elmerül a földben, a feje mozdulatlan, szembenéz a közönséggel, csupán a szemét tudja mozgatni. Az első részben a mellette heverő nagy, fekete bevásárlótáskában található tárgyakkal foglalatосkodik, fogat mos, felveszi a szemüvegét, kiissza az orvosságosüveget, egy tükörben kirúszsozza magát, megfésülködik, körmöt reszel – előkészíti magát a napra, „de az előkészületek mire-valósága nem áll másból, mint az idő múlásából, illetve a kiszolgáltatott helyzetben az emberi méltóság megőrzéséből.”⁴¹ „Kitartás, Winnie, ezt mondom mindig, történjen bármi, ápd magad!”⁴² – halljuk Winnie szavait.

⁴¹ Nyusztay Iván, *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*. Budapest: L'Harmattan, 2010, 47. p.

⁴² *Samuel Beckett összes drámái – Eleutheria*, ford. Bart István et al. Budapest: Európa, 2006, 177. p.



A darab folyamatos drámai monológ, amit a különböző tárgyakkal végzett hétköznapi mozdulatok kísérnek, a szavak áradását minduntalan szünetek akasztják meg, a mozgások mozdulatlanságba dermednek, félbemaradnak; csendek és megfagyott pózok⁴³ tagolják a becketti szöveget. Winnie képzelt vagy valóságos emlékein tűnődik, klasszikusokat próbál idézni, történeteket mesél, reflektál saját helyzetére, mindezek vissza-visszatérő, ismétlődő fragmentumokként jelennek meg. A textus tulajdonképpen az ún. polgári társalgási dráma szövegtörmelékeiből építkezik,⁴⁴ szétesettsége, kiüresedettsége, referencialitásától megfosztottsága a „polgári kultúra elmúlását sűríti darabélménnyé”.⁴⁵ Winnie magában, magához és magáról beszél, és közben azt reméli, hogy a bucka túloldalán meghúzódó férje, Willie hallgatja őt, még ha nem is válaszol. Jelenléte, a kommunikáció reményének fenntartása, és ritka, de annál hatásosabb megnyilvánulásai védik Winnie-t a szorongató elmagányosodás-érzéstől.⁴⁶ „A másiktól várt és nyert megerősítés, érvényesítés témája a darab

⁴³ Vö. John Haynes–James Knowlson, *Beckett képei*, ford. Dedinszky Zsófia. Budapest: Európa, 2006, 141. p.

⁴⁴ Vö. Tordai Zádor, *Ó, azok a szép napok! Beckett és darabja*. In **Vigília**, 48. évf. 8. sz. (1983. aug.) 615. p. „A darabbeli férfi és nő tulajdonképpen egy rendes polgári család életét – reggelét – éli. Előbb az asszony kel fel és kezd tevékenykedni, aztán mintha a reggelinél ülnének: a férj közben olvassa az újságot, a nő matat és tesz-vesz; a férj okító és érdekes szövegeket olvas fel nejének, ezen kívül viszont nem figyel rá – később is csak unszólásra teszi. A nej gyermekként dajkálgatja a szövege szerint tehetetlennek beállított férjet – biztonságának zálogát. És kellő alávetettséggel mondja: Parancsolj rám, Willie, hogy tegyem le ezt a holmit, s én rögtön engedelmeskedem, mint mindig, örömmel engedelmeskedem.”

⁴⁵ Tordai Zádor, *Ó, azok a szép napok! Beckett és darabja*. In **Vigília**, 48. évf. 8. sz. (1983. aug.) 616. p.

⁴⁶ Nyusztay Iván, *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*. Budapest: L'Harmattan, 2010, 57. p.

egyik talán legfontosabb gondolati alappillére.”⁴⁷ A Willie-t alakító színész tehát nem statisztaszerepet játszik, hiszen nem monodrámáról van szó,⁴⁸ alakja leggyakrabban a nézők számára nem látható, vagy időnként csak egyes testrészei tűnnek fel – keze, koponyája – a színmű végén teljes egészében megjelenik, feleségéhez felmászni ugyan már nem tud, Winnie mégis *boldog*: tekintetük találkozik, a látás és a látottság kölcsönössé válik.⁴⁹



A dráma szövege többféle értelmezés felé nyitott, Winnie szerepének megformálásában döntő jelentőségű, hogy miként tekintenek „boldogságára”: szimpatizáló azonosulással, méltányolva erőfeszítését, hogy nyomorúságos léthelyzetében is van lelkierője önmagát boldognak érezni, vagy inkább ironikus távolságtartással szemléljük igyekezetét, hogy kitartó, aprólékos buzgósággal kitöltse az időt, a két csengetés közötti napot, hogy ne kelljen tudomásul vennie helyzetét, létének egyre fokozódó beszűkülését, életlehetőségeinek bezáródását.⁵⁰

Tolnay Klári alakítása a Madách Stúdiójában az elsőként említett magyarázattal rokon: Tolnay Winnie-je tudomásul veszi sorsát, amelyen változtatni nem tud, de az egyre reménytelenebb helyzetben is ragaszkodik a boldogság lehetőségéhez. Erről így vall a színésznő: „Én legalábbis ezen a ponton, az örömhöz való ragaszkodásban, a megfeszített akaratban éreztem magamhoz közelállónak a figurát. Mert én is azt vallom, hogy az embernek az élet

⁴⁷ Nyusztay Iván, *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*. Budapest: L'Harmattan, 2010, 56. p.

⁴⁸ Vö. Mihályi Gábor, *Pogány Judit – Winnie*. In *Színház*, 16. évf. 6. sz. (1983. jún.) 33.

p.

⁴⁹ Nyusztay Iván, *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*. Budapest: L'Harmattan, 2010, 57. p.

⁵⁰ Vö. Mihályi Gábor: *Titokzatos sugárzóképeség: Pogány Judit Winnie-jéről*. In: *Színház*, 16. évf. 12. sz. (1983. dec.), 34. p.

legnehezebb óráiban is bele lehet, és bele kell kapaszkodnia valamibe. Egy másik emberbe, ha lehet, de ha nem, akkor az emlékekbe vagy egy dalba.”⁵¹ Tolnay játékában „fájdalmas nosztalgiával idézte a múltat, az ifjúság szép éveit”,⁵² „emlékezéseiben már-már könnyekig elérzékenyült”.⁵³ A kortárs kritika élesen bírálta ezt a megrendültséggel, meghatottsággal átítatott lírai szerepfelfogást, amely tulajdonképpen – véleményem szerint – úgy épült a beckett szövegre, hogy egyes elemeit erőteljes értelemmagyarázó hangsúlyokkal látta el, míg más alkotóelemeit zárójelek közé helyezte. Ilyenformán a nap rituális ritmusa felértékelődött a lélekben támadt zavar és a feszültség érzése nélkül. „Feltétlenül hiszek abban, hogy az *Ó, azok a szép napok!*-nak megvan a maga nagyon is általános és érvényes, ha úgy tetszik pozitív mondanivalója.”⁵⁴ – mondja Tolnay egy interjúban. „Meggyőződése – folytatja –, hogy Beckett az eltorzult világban felmutatott negatívummal valami nagyon fontos, pozitív igazságot hirdet. [...] Winnie tragédiája arról szól, hogy nincs olyan szituáció, olyan tragédia, lerohadás, börtön és mozgásképtelenség, ahol az embernek szabad lenne feladnia önmagát. Még a legszűkebbre szabott lehetőség is – lehetőség. Winnie ezt ismeri fel, amikor a maga börtönében még örülni és cselekedni tud.”⁵⁵

„A nyomorúság bizonyos foka Beckett gondolkodásában elválaszthatatlan magától az emberléttől, a nyomorúság normálissá válásának azonban gátat szab a *derű* abnormitása”:⁵⁶ Winnie szorongása szorongatottságában evidencia, derűje otthontalanságában abszurd.⁵⁷ „A világban megrettent lélek: ez az abszurd alanyi valósága.”⁵⁸ A rettenet ellen Winnie önvédelmi rendszerének alapja a derű, amely a mélabú, a félelem, a bánat érzését ellenpontozza, és a dráma végén, végkövetkeztetésében is eljut a többször ismételt banális/bölcs mondatokhoz: „Ó, milyen szép is ez a mai nap, megint egy boldog, szép nap! Mindennek ellenére! Idáig szép volt.”⁵⁹ Iszonyatos fintorként vagy dicsőítő himnusként értelmezzük? Tolnay Beckettje, Tolnay Winnie-je melankolikusan,

⁵¹ Földes Anna, *Winnie-t vállalva. Beszélgetés Tolnay Klárral*. In **Színház**, 4. évf. 4. sz. (1971. ápr.) 33. p.

⁵² Mihályi Gábor: *Titokzatos sugárzóképeség: Pogány Judit Winnie-jéről*. In: **Színház**, 16. évf. 12. sz. (1983. dec.), 34. p.

⁵³ Pályi András, *Ó, azok a szép napok! Bemutató a Madách Stúdióban*. In **Magyar Hírlap**, 4. évf. 9. sz. (1971. jan. 9.), 6. p.

⁵⁴ Földes Anna, *Winnie-t vállalva. Beszélgetés Tolnay Klárral*. In **Színház**, 4. évf. 4. sz. (1971. ápr.) 30. p.

⁵⁵ Földes Anna, *Winnie-t vállalva. Beszélgetés Tolnay Klárral*. In **Színház**, 4. évf. 4. sz. (1971. ápr.) 30. p.

⁵⁶ Nyusztay Iván, *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*. Budapest: L'Harmattan, 2010, 55. p.

⁵⁷ Nyusztay Iván, *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában: Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*. Budapest: L'Harmattan, 2010, 49. p.

⁵⁸ Tordai Zádor, *Ó, azok a szép napok! Beckett és darabja*. In **Vigília**, 48. évf. 8. sz. (1983. aug.) 611. p.

⁵⁹ *Samuel Beckett összes drámái – Eleutheria*, ford. Bart István et al. Budapest: Európa, 2006, 181. p.

keserédesen, de az élet emberi, humánus vállalásában hisz: „tudja, hogy minden körülmények között meg kell próbálni tenni valamit.”⁶⁰ Persze lehet, hogy a túllfüggöny finom selyme játékonosan eltakarja, hogy ez inkább a „rothadás humanizmusa”, ahogy Beckett egyik francia értelmezője nevezte.⁶¹



Tolnay Klári drámai ütközetet vív Beckettal – írta Pályi a Madách Stúdióban látottakat értékelve: „a színésznő miközben az író Beckett szavait mondja, megküzd a *filozófus* Beckettal – az emberség védelmében”.⁶² Tolnay úgy véli, hogy a szerző csupán Winnie múltját bírálja, „kispolgári életmódját, amelyben tárgyak, szavak és formák rabja volt. De a megpróbáltatás, amelyben megismerjük – felemelte. És nekem” – állítja Tolnay, „ezt a Winnie-t kell eljátszanom.”⁶³ Ez az erősen realista irányú szerepértelmezés nyilvánvalóan elválaszthatatlan az előadás közegétől, a magyar színjátszási hagyománytól, és persze a közönség elvárásaitól, de bizonyosan sajátja Tolnay Klári színészi habitusának, szerepformálási gyakorlatának is. A nézői befogadás felfigyelt és ráérezett Tolnay játékában arra, hogy Winnie szerepében, a megjelenített szerepen keresztül a színész önmagáról is megnyilatkozott,⁶⁴ így voltaképpen önvallomásként is értelmezhető színészi munkája, a Beckett-drámában való *megmutatkozása*.

⁶⁰ Földes Anna, *Winnie-t vállalva. Beszélgetés Tolnay Klárral*. In *Színház*, 4. évf. 4. sz. (1971. ápr.) 30. p.

⁶¹ Georges-Albert Astre-re hivatkozik Réz Pál: *Hová? Mikor? és Kicsoda? Samuel Beckett drámáiról*. In uő., *Kulcsok és kérdőjelek*. Budapest: Szépirodalmi, 1973, 302. p.

⁶² Pályi András, *Ó, azok a szép napok! Bemutató a Madách Stúdióban*. In *Magyar Hírlap*, 4. évf. 9. sz. (1971. jan. 9.), 6. p.

⁶³ Földes Anna, *Winnie-t vállalva. Beszélgetés Tolnay Klárral*. In *Színház*, 4. évf. 4. sz. (1971. ápr.) 31. p.

⁶⁴ Földes Anna, *Winnie-t vállalva. Beszélgetés Tolnay Klárral*. In *Színház*, 4. évf. 4. sz. (1971. ápr.) 33. p. „Valóban, a színésznek nem mindig van alkalmja arra, hogy egy szerepben saját magát, a világról való gondolatait közölje. Az én pályámon talán *A vágy villamosa* volt az utolsó ilyen alkalom. És most a Csehovnál indult drámai ív, amelynek Tennessee Williams is egyik folytatója, Beckettnél is módot adott nekem erre a találkozásra.”

II. Tolnay Klári kora és kortársai

Arany Zsuzsanna

**„Boldog csak a színpadon voltam.” Harmos Ilona
(Kosztolányi Dezsőné) színésznői pályafutása (1907–1913)**

Harmos Ilonát elsősorban Kosztolányi Dezső feleségeként, illetve íróként szokás emlegetni. Dacára annak, hogy az utóbbi években újra kiadták művei egy részét, nemhogy színésznői működésének állomásai nem ismertek, de még írói munkássága sincs teljes mértékben föltárva.¹ A nagyközönség által ismert kép elsősorban az írófeleség-szerep sztereotípiájának való megfelelést mutatja, de a szakmai érdeklődés is a házasság utáni tevékenységét veszi alapul. Eddigi tudásunk teljesebbé tételéhez azonban Harmos Ilona indulásának éveiről is szót kell ejtenünk. Életének 1907 és 1913 közötti időszakában – tehát még férjhezmenetele előtt – ugyanis színésznőként, műfordítóként és „szárnypróbálgató” íróként egyaránt föllépett, nem egy esetben jeles kortárs szereplők közreműködésével.

„Már egészen kisgyermekkoromban szerettem olvasni, verseket mondani. Barátnőimnek szavalgattam, de már az iskolában is, ünnepélyes alkalmakkor, velem mondtak verseket. Sok száz verset tudtam könyv nélkül s egy-kétszeri hallásra, vagy olvasásra szóról szóra elmondtam a legbonyolultabb, vagy bármilyen hosszú költeményt is” – emlékezik vissza egy gépiratban maradt önéletrajzában Harmos Ilona.² Hét gimnáziumi osztály elvégzését, illetve egy ruhaszalomban végzett varrodai munka időszakát követően kezdte meg tanulmányait az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémián, ahol ebben az időszakban Váradi Antal volt a főigazgató. Terka nevű barátnője unszolására közösen fölkeresték Császár Imrét, aki a Nemzeti Színház egyik legtöbbet foglalkoztatott színésze volt akkoriban, ám ő nem állt szóba a fiatal lánnyal. „Szép és tehetséges felesége, Alszeghy Irma, barátságtalanul fogadott bennünket. Becsapta orrunk előtt az ajtót. [...] Jó sokáig elment a kedvem a próbaszavalástól” – írja később Harmos.³ Ezt követően egy másik színészt is megkerestek, akiről mindössze annyit tudunk: „B” betűvel kezdődött a neve.⁴ Ő segítette végül Harmos Ilona pályafutásának elindulását. Először Rákosi Szidi színi tanodájába ajánlotta, ám ebbe anyja, az akkor már özvegy Schneller Matild nem egyezett bele. „Anyám ellenezte, de én kiharcoltam, s végül is ahhoz a feltételhez kötötte, hogy a Színművészeti Akadémián jelentkezsem, s ha ott felvesznek, ő is beleegyezik.

¹ Az MTA Könyvtár Kézirattárában például több – főként töredékben maradt – kézírata található, ám ezenkívül (többek között) elfeledett műfordításkötetokről is beszélhetünk.

² *Kosztolányi Dezsőné önéletrajza*, gépirat, Budapest, 1953. jan. 14. MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4634/4.

³ Kosztolányi Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai, 1938, 181. p.

⁴ Gajdó Tamás szóbeli közlése alapján föltehetően Beregi Oszkárrol van szó. Ezúton köszönöm meg Gajdó Tamásnak további szakmai segítségét is, mellyel munkámat támogatja.

Azt remélte, hogy nem fognak felvenni, de az Akadémiára azonnal felvettek, s már előkészítő koromban jelentős vizsgaszerepeket osztottak rám. Szavalataimat felsőbb osztályos növendékek seregétől jöttek meghallgatni” – foglalja össze a felvételi körüli bonyodalmakat pár évtizeddel később Harmos Ilona.⁵

Növendékeiről meglehetősen keveset tudunk. Mivel a tanárok zömét a Nemzeti Színház adta, így az oktatásban a konzervatívabb szemlélet, valamint a patetikus-szónoki játéktípus érvényesült. Néhány művésztanáráról azonban szellemes megjegyzéseket vetett papírra, ám ezek kevésbé azok szemléletéről, mint inkább emberi „gyarlóságaikról” szólnak. Csillag Terézről – aki a Nemzeti Színház és egy rövid ideig a Vígszínház művésznője is volt – például így nyilatkozott: „Gyanakodva nézte azt, aki más volt a szokványosnál, ezekkel (velem is) gyűlölködőn, barátságtalanul viselkedett, igyekezett elkedvetleníteni, elriasztani a színpadtól – de, mint igazi nőnek, mindig volt egy választott, nem egyéni, nem nagyon eredeti, de kétségkívül bizonyos képességekkel rendelkező kedvence is. Ez volt magatartása a nőkkel. Fiú növendékek irányában egyik pillanatról a másikra bájosan mosolygó, tetszeni akaró, nyájas nővé vedlett. Mi, növendékek általában nem szerettük.”⁶

Vizsgaelőadásairól többek között egy szintén gépiratban maradt jegyzetből tudunk. Tolsztoj *A sötétség hatalma* és Gorkij *Éjjeli menedékhely* című darabjaiban játszott.⁷ A Tolsztoj darabról a Népszava is tudósított, kiemelve Harmos teljesítményét: „Az igyekvő, de mindamellett sivár, egyhangú előadásból csak néha tűnt ki egyik-másik szereplő, leginkább Baróti József, Zátory Kálmán és Harmos Ilona.”⁸ Ezenkívül egy színiakadémiai színlapot is őriz az MTA Kézirattára, mely az elsőéves növendék másik szerepéről tudósít: Ernest Blum és Raoul Toché *Idegess nők* című, 1888-ban írt három felvonásos vígjátékában játszotta Elvira szerepét. A rendező tanár az a Császár Imre volt, aki korábban elutasította a próbaszaválásra jelentkező, akkor még csak színészlányt.⁹ A Népszava hasábjait olvasván további színinövendék-kori szerepről is tudomást szerezhetünk: 1906. november 4-én az Urániában *A fősvény* című Molière darabot mutatták be, melyben Harmos Fruzsina szerepét játszotta.¹⁰

⁵ Kosztolányi Dezsőné önéletrajza, gépirat, Budapest, 1953. jan. 14. MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4634/4. *Burokban születtem* című írásában ugyancsak szerepel a történet, némileg módosított változatban. Vö. Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona, *Burokban születtem*, jegyz., szöveggond. Borgos Anna. Budapest: Noran, 2003, 184–185. p.

⁶ Kosztolányi Dezsőné, *Színészekről és színésznőkről*. MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4629/83.

⁷ Kosztolányi Dezsőné önéletrajza, gépirat, Budapest, 1953. jan. 14. MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4634/4.

⁸ [Szerző nélkül] *Tolsztoj a színművészeti akadémiában*. In **Népszava**, 1907. jan. 13. 7.

p.

⁹ Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona *színész-émlékei*. MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4634/7.

¹⁰ [Szerző nélkül] [A fősvényt...] In **Népszava**, 1906. nov. 4. 8. p.

Harmos Ilona végül 1907-ben szerzett oklevelet, és már azév őszén szerepet kapott a Magyar Színházban, ahova az újonnan kinevezett igazgató, Beöthy László hívta. Az október 11-én tartott ünnepi nyitóelőadás Mikszáth Kálmán *Szent Péter esernyője* című művének színpadra írt változata volt. Ennek szereposztásában még nem találjuk Harmos nevét, azonban a három nappal később bemutatott Herczeg-darabban – *A Gyurkovics lányok*ban – Ella szerepében már őt láthatta a közönség.¹¹ 1907. október 18-án újabb darabban debütált. Akárcsak színiakadémiai éveiben, ezúttal is Gorkij *Éjjeli menedékhelyének* (Kálnoki Izor fordításában *Éjjeli szállás*) Nasztyajaként lépett színpadra.¹² Egy héttel később a Magyar Színház bemutatja Oscar Wilde *Dorian Gray arc képe* című regényének dramatizált változatát is, melyben Harmos Ilona nem kapott szerepet, ám Kosztolányi Dezső írt róla kritikát a *Budapesti Napló*ban.¹³ Nem sokkal ez után azonban Kosztolányinak már egy olyan főpróbán is sikerül részt vennie, ahol láthatta későbbi feleségét a színpadon. Még ezen az őszön – november 2-án – ugyanis bemutatták Henri Bernstein *Kerülő út* című darabját Salgó Ernő fordításában, melyben Harmos a Rousseau-házaspár lányát, Lucienne-t játszotta.¹⁴ Kosztolányi színikritikája másnap jelent meg, ugyancsak a Budapesti Naplóban, a *Színház, művészet* rovatban.¹⁵ A nézőtérén ülő fiatalemberre Harmos Ilona ekkor még nem figyelt föl. A következőket írja Kosztolányiról szóló életrajzában: „Emlékeztem rá, hogy már láttam néhányszor főpróbán, bemutatón, de a nevét nem tudtam. Ő is láthatott már, a nevemet azonban ő sem tudta.”¹⁶ (Kosztolányinak a Beöthy-féle Magyar Színházzal – melynek célkitűzései között szerepelt a Thália Társaság hagyományainak folytatása is – való szorosabb kapcsolatát bizonyítja, hogy két évvel később, 1909 őszén az ő fordításában mutatták be Oscar Wilde *A páduai hercegnő* című darabját. A fordítói munkát maga Beöthy rendelte meg Kosztolányitól.) Visszakanyarodva Harmoshoz: 1907 decemberében további bemutatókra vállalkozott, melyekről ugyancsak érdemes szót ejteni. A hónap elején Daviz és Lipschütz *Gretchen* című, Hajó Sándor által fordított és Beöthy rendezésében színre vitt darabjában Tilda szerepét alakította,¹⁷ 17-én pedig Bródy Sándor *A dada* című művének Szakácsné szerepében debütált.¹⁸

¹¹ *A Gyurkovics lányok* [színlap]. In **Magyar Színpad**, 1907. okt. 14. 1. p.

¹² Gorkij, *Éjjeli szállás*, ford. Kálnoki Izor [színlap]. In **Magyar Színpad**, 1907. okt. 18. 1. p.

¹³ Lehotai. [Kosztolányi Dezső], *Dorian Gray*. In **Budapesti Napló**, 1907. okt. 25. 9. p. Később – már 1909-ben – egy másik Wilde-darabot is műsorra tűztek, *A páduai hercegnőt*, melyről szintén írt kritikát Kosztolányi: Vampa. [Kosztolányi Dezső], *Pádua hercegnője*. In **Élet**, 1909. okt. 3. 462–463. p.

¹⁴ *Kerülő út* [színlap]. In **Magyar Színpad**, 1907. nov. 2. 1. p.

¹⁵ D. [= Kosztolányi Dezső], *Kerülő út*. In **Budapesti Napló**, 1907. nov. 3. 10. p.

¹⁶ Kosztolányi Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai, 1938, 183. p.

¹⁷ *Gretchen* [színlap]. In **Magyar Színpad**, 1907. dec. 6. 1. p. A Bernstein-darabbal ellentétben erről az előadásról Kosztolányi már nem tudósított.

¹⁸ *A dada* [színlap]. In **Magyar Színpad**, 1907. dec. 17. 1. p.

Utóbbi előadásról Ignotus írt kritikát az akkor induló Nyugat legelső számában, ám ő nem tárgyalta külön a színészi alakításokat.¹⁹

Hiába látta tehát színpadon Kosztolányi Dezső Harmos Ilonát, ezekben az években – 1907 és 1910 között – még nem alakult ki kapcsolat közöttük. Föltehetően a Magyar Színháznál ismerkedett össze azonban Harmos az egyik házi szerzővel, Lengyel Menyhérttel, akivel szerelmi viszonyba bonyolódott. Az asszony halála után így emlékezett vissza Lengyel a kapcsolatra: „Ő volt az első nő, akivel tartós szerelmi esetem volt, ő éreztette velem először, mi egy nő a férfi számára (nagyon fiatal voltam), s tartott ez a viszony jó ideig. Anyámhoz is levittem falura, s majdnem úgy volt, hogy elveszem feleségül. Mégis, nem olyan igazi együttes lett volna talán, amilyennek szerettem volna – lassan tehát megszakadt köztünk a viszony, de ő az első nagy élményem, úgyszólván ő tanított meg a testi szerelemre.”²⁰

Harmos pályafutásának hamar vége szakadt Beöthy színházában. „Az első két évadban megoldatlan volt három fontos szerepkör sorsa. Borostyán Sári és Harmos Ilona naivaként nem vált be. Helyükre Nagy Teréz és Tóth Irma érkezett” – olvassuk a *Magyar színháztörténet* vonatkozó fejezetében.²¹ Harmos Ilona többféleképpen is megörökítette a Magyar Színháztól való távozását történetét. Kosztolányi-könyvében például ezeket írja: „az *Éjjeli menedékhely* anyagi sikertelensége után a színház jellege egészen másként alakult. Bohózatok kerültek sorra, s ezekben nem játszhattam volna az első hegedűt. Főlőslegessé váltam.”²² Élesebben fogalmaz azonban egy 1953 januári önéletrajzában, melynek stílusán az akkori hatalom ízléséhez és elvárásaihoz való igazodás is érződik: „Budapest színházba járó közönsége akkoriban, azonban még berzenkedett az úgynevezett »szegényszagú« daraboktól, az újszerű, realista színjátszástól. A színház nem telt meg, az igazgató átnyergelt a Vígszínházban már jól bevált, pajkos tárgyú, könnyed műfajra. Ez nem volt az én területem, elkedvetlenedtem.”²³

1908-tól már Nagy Endre kabaréjában találjuk. A szakirodalmi utalásokból ugyan nem derül ki egyértelműen, hogy a Nagy által vezetett, Bonbonnière (vagy: Teréz körüti Fővárosi Cabaret Bonbonnière) néven is ismert vállalkozásról van-e szó – mely a Teréz körút 28. szám alatt működött –, vagy pedig a Modern Színpadról, mely az Andrássy út 69. alatt kapott otthont, és Nagy Endre Cabaret-ja néven is ismert volt. Harmos Ilona visszaemlékezéséből azonban világossá válik, hogy az utóbbi létesítményről beszélhetünk: „Nagy Endre hívott az Andrássy-úti kabaréhoz, oda szerződtem. Itt éreztem még csak

¹⁹ Ignotus, *A dada*. In **Nyugat**, 1908. jan. 1. 52-54. p.

²⁰ Lengyel Menyhért, *Életem könyve. Naplók, életrajzi töredékek*. Budapest: Gondolat, 1987, 476–477. p.

²¹ *Magyar színháztörténet 1873–1920*, főszerk. Székely György. Budapest: Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, 596. p.

²² Kosztolányi Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai, 1938, 182. p.

²³ *Kosztolányi Dezsőné önéletrajza*, gépirat, Budapest, 1953. jan. 14. MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4634/4.

feleslegesnek magamat.”²⁴ Harmos vallomása, illetve adataink alapján csak rövid ideig lehetett Nagy Endre társulatának tagja. Nagy nem titkolt szándéka volt – melyet mindkét említett helyen megvalósítani igyekezett –, hogy a Nyugat íróinak nagyobbik része által képviselt polgári radikalizmus programját népszerűsítse, valamint irodalmat „csempésszen” a pesti varieték és orfeumok világába. Nem véletlen, hogy éppen Ady Endre ír róla méltatást, kinek Reinitz Béla által megzenésített és Papp Jancsi énekelte verseit is rendszeresen műsorra tűzték. „Szinte jóleső, hogy van egy hely még, ahol a komizságokat valóban komizságoknak merik látni és bélyegezni, egy kis színpadi fórum, mely fölér egy ál-parlamenttel. Néha majdnem azt hisszük, Nagy Endre maga is perverze a bátorságnak, de a bátorságot kezdjük már megszeretni még a legperverzebb Tisza Istvánnál is” – olvashatóak a Nyugatban Ady meglátásai, aki gyakran megjelent a közönség soraiban.²⁵ Nagy Endre *A kabaré regénye* címmel megírt életrajzi könyvéből az is kiderül, ki mindenki látogatta még legelső vállalkozását, azaz a Teréz körúti létesítményt: „Az első sorban gróf Bánffy Miklós ült unokatestvérével, gróf Károlyi Mihállyal; a Huszadik Század radikális társaságát Vámbéry Rusztem és Jászi Oszkár képviselte. A szocialista vezetők között ott ültek: Garami Ernő, Weltner Jakab, Bokányi, Garbai, Buchinger. A dzsentrikaszinó egész asztalsort foglalt el. Az egyik páholyban Lányi Leó ült családjával, a másikon Guttman bárónő [...]. Az írók közül ott volt Herczeg Ferenc és Ignótus. Bródy Sándor panyókára vetett kabátjával, kalappal a fején az ajtóból kukkantott be néha”.²⁶ Az akkori közönség soraiban Kosztolányi Dezső is helyet foglalt, nem egy alkalommal. Tette ezt nem utolsó sorban azért, mert az ő verseit ugyancsak előadták. 1913 márciusában – tehát már az Andrássy úton – például az *Üllői úti fák*at Lányi Viktor megzenésítésében Medgyaszay Vilma tolmácsolta.²⁷ 1931 májusában így idézte föl a kezdeti éveket, illetve azt az előadói stílust és koncepciót, melyet Nagy mind a Teréz körúton, mind a Modern Színpadon meghonosított: „Emlékszem a Bonbonnière csöpp cukorkadobozára, melybe bele tudta gyömöszölni egész századát, erre a kabaréra, mely úgy hozzá tartozik újabb irodalmunk történetéhez, mint a franciáéhoz a Chat noir. [...] Emlékezem mondataira, melyeket akkoriban, amikor írni is úgy írtak, mintha fecsegték volna, oly gondosan és művészién épített föl, mintha nem is papírra, hanem kőtáblára kellene róni s mégis a semmibe dobta pazarul, a nézőtér dohányfüstös levegőjébe.”²⁸

1909 nyarán Harmos Ilona a Feld Zsigmond vezette Városligeti Nyári Színkörben is föllépett. Az évad itt májustól októberig tartott, és – annak ellenére, hogy akadtak visszatérő művészek is – a társulat összetétele gyakorlatilag évente változott. „A vendégszereplők között meg lehetett találni minden fővárosi és vidéki színház tagját: Hegyi Aranka, Kornai Berta, Kürty Klára,

²⁴ Kosztolányi Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai, 1938, 182. p.

²⁵ Ady Endre, *Nagy Endre fóruma*. In *Nyugat*, 1912. aug. 1. 230. p.

²⁶ Nagy Endre, *A kabaré regénye*. Budapest: Nyugat, 1935, 121–122. p.

²⁷ Vö. Alpár Ágnes, *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1978, 75. p.

²⁸ Kosztolányi Dezső, *Nagy Endre*. In *Nyugat*, 1931. máj. 1. 581–582. p.

Pálmay Ilka, Keleti Juliska, Lábass Juci, Fedák Sári, Kürti Sári, Blaha Lujza, Beregi Oszkár, Sziklay Kornél, Ferenczy Károly és Újházi Ede is megfordult ezen a színpadon. [...] Fellépett Somlay Artúr, Rózsahegy Kálmán, [...] Latabár Árpád, Vízvári Gyula, de Csontos Gyula, Rákosi Szidi, Góth Sándor, sőt Jászai Mari, Hegedűs Gyula, Tanay Frigyes is...”²⁹ A favázas épületet éppen abban az évben újjátották föl, mikor Harmos Ilona a társulathoz szegődött. Az új kőszínház 1909. június 19-én nyílt meg, amikor Pakots József alkalmi költeményét Feld Irén szavalta el, majd Rákosi Jenő *Éjjel az erdőn* című darabját adták elő. Nincs adatunk róla, hogy Harmos Ilona játszott volna a darabban, illetve ha igen, mely szerepkörben láthatta őt a közönség.

Az 1910/1911-es évadban Harmos a Városligeti Nyári Színkör igazgatójának lánya, Feld Irén által alapított – *Kamarajáték* címmel szervezett előadássorozatról elhíresült – társulatot erősítette. 1910 februárjában az Uránia Színházban volt az első bemutatójuk, ahol Hartleben *A jó erkölcsök* című darabja mellett Strindberg *Júlia kisasszonyát* láthatta a közönség. Utóbbiban Harmos Christel szerepét játszotta.³⁰ Akárcsak a Magyar Színházban bemutatott Bernstein darab esetében, a Strindberg előadással kapcsolatban is dokumentálni tudjuk: Kosztolányi Dezső ismét látta későbbi feleségét színpadon játszani. A bemutató után ugyanis Kiss József lapjának, *A Hétnek* a hasábjain jelenik meg a róla írt kritika, *Julia kisasszony. Levél a serdültebb ifjuság számára* címmel. Kosztolányi ugyan nem szól Harmos színészi alakításáról, az inast megformáló Földes Dezsőt, valamint a címszereplő Feld Irént azonban erősen bírálja: „Strindberg drámája pedig más. [...] 1888-ban írta. Akkor még nagyon féltette és egy hosszú beharangozót írt a darab elé. Ma már szükségtelen ez. Csak a ligeti [utalás a Városligeti Nyári Színkörre] művészet, az Aréna-úti dekadencia ne magyarázná. [...] Ez az inas nem tud haragos parasztságában előkelő lenni. [...] Nem kemény és kegyetlen. Szemében nincs hipnotikus erő. Julia kisasszony pedig gonosz hamisítvány. [...] mindjárt ideggörcsökben vonaglik. Ez a nő nincs magasan. Nem sajnáljuk, mikor elbukik. Nem Julia kisasszony, hanem egy túlzó színinövendék, aki olvasta a *Julia kisasszonyt*. Sokszor Juliette, – kívágva egy pikáns francia lapból – gyakran Julika és Julka s legtöbbször – egyszerűen és magyarosan – Julcsa.”³¹ Karinthy Frigyes szintén írt a darabról, méghozzá a Nyugatban, és ő már utal Harmos játékára is: „Földessel szemben Harmos Ilona a szakácsné szerepében meleg, pompás zsánerképet adott.”³² Az Újság tudósítója ugyancsak név szerint említi Harmos Ilonát: „Harmos Ilona (a szakácsné) egyszerűen, sok természetességgel játszott és mind a három szereplő méltán rászolgált arra a sok tapsra, amiben az

²⁹ Magyar színháztörténet 1873–1920, főszerk. Székely György. Budapest: Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, 203. p.

³⁰ A színlapokat közli Gajdó Tamás, *A Feld Irén vezette Kamarajáték*. In *Színháztudományi Szemle*, 26. sz. (1989) 89. p.

³¹ K[osztolányi]. D[ezső]., *Julia kisasszony. Levél a serdültebb ifjuság számára*. In *A Hét*, 1910. febr. 13. 108. p.

³² Karinthy Frigyes, *Kamaraest az Urániában*. In *Nyugat*, 1910. febr. 16. 269-270. p.

Uránia nézőterét zsúfolásig [!]³³ megtöltő, előkelő közönség részesítette.”³⁴ A Pesti Hírlap kritikusa pedig Harmos korábbi szerepeire is visszautal: „Egy szakácsnőt Harmos Ilona játszott meg, azzal az erős készséggel, amelyért őt már oly régtől fogva becsüljük.”³⁵ Az Uránia-beli előadást követően, 1911 márciusáig az Országos Zeneakadémia Kamaratermében lépett föl a társulat, és kortárs modern szerzők darabjait tűzték műsorra. Harmos Ilona játszott még Wedekind *Haláltáncában* – melyet Kosztolányi két jóbarátja, Somlyó Zoltán és Karinthy Frigyes fordított magyarra – mint Malchus Elfrida, D’Annunzio *Az őszi alkony álmában* mint Orséola, valamint Björnson *Mikor az újbor forr* című darabjában mint Avrikné.³⁶ Wedekind drámájának bemutatójával kapcsolatban a Népszava cikkírója a következőket jegyezte meg: „Talán legjobban Harmos Ilona érezte át a *Haláltánc* nagy mélységeit, impozáns igazságait.”³⁷ A Björnson előadásról tudósítván pedig ugyancsak Harmos alakítását emelte ki a kritikus: „A többi szereplő közül legjobban kitűnt Nagy Margit bájos, finom játékaival és Harmos Ilona a darab komikusságainak helyes átértésével, de a többiek is tisztességgel megállták a helyüket.”³⁸

Feld Irén színházi elgondolásaira szintén hatással volt a Hevesi Sándor vezette Thália Társaság. Az 1904 és 1908 között működő Thália az európai szabad színházak mintájára jött létre – modern kísérleti színpadként –, és célja főként a kortárs darabok megismertetése, valamint a konvenciókkal leszámoló játéktípus kialakítása volt. Jelentősége abban állt, hogy működésének köszönhetően társadalomkritikai fórum lett a színház.³⁹ A társulat tagjai esténként a Baross Kávéház Balszélfogó nevű asztalánál gyűltek össze és vitatták meg színpadi elképzeléseiket. A törzsasztalnál számos más művész is helyet foglalt, köztük Csáth Géza és Kosztolányi Dezső. Utóbbi több színikritikát írt a Thália Társaság előadásairól.⁴⁰ Adatunk van arról, miszerint az akkor még növendék Harmos Ilona is érdeklődött a társulat működése iránt. Bánóczi László ugyanis 1907 februárjában a következőket írta egyik, Lukács Györgyhoz címzett levelében: „Az Akadémiáról egy igen tehetségeset kapunk, Gellértet és

³³ A **Független Magyarország** cikkírója a „Városliget közönségét” véli fölfedezni az előadáson, ezáltal is bírálatát fejezve ki. Vö. [Szerző nélkül] *Városliget az Uránia Színházban*. In **Független Magyarország**, 1910. febr. 11. 12. p.

³⁴ (o. a.), *Kamarajáték az Urániában*. In **Az Újság**, 1910. febr. 11. 11. p.

³⁵ [Szerző nélkül] *Kamarajáték az Urániában*. In **Pesti Hírlap**, 1910. febr. 11. 7. p.

³⁶ Közli Gajdó Tamás, *A Feld Irén vezette Kamarajáték*. In **Színházstudományi Szemle**, 26. sz. (1989) 99-100. p.

³⁷ [Szerző nélkül] *A Kamarajáték Társaság*. In **Népszava**, 1911. nov. 21. 5. p.

³⁸ [Szerző nélkül] *Björnsterne Björnson: Mikor az újbor forr...* In **Népszava**, 1911. dec. 19. 6. p.

³⁹ Bővebben lásd: Imre Zoltán, „Színházi reform-mozgalom” – *Thália Társaság (1904–1908)*. In Uő., *A színház színpadra állításai. Elméletek, történetek, alternatívák*. Budapest: Ráció, 2009, 178. p.

⁴⁰ Kosztolányi Dezső és a Thália Társaság kapcsolatáról lásd: Arany Zsuzsanna, „Kosztolányi Dezső élete”. „No, Kornél barátom, úgy-e gyönyörű Pest?” 5. rész. In **Alföld**, 2014. jún., 25–40. p.

Barótit, aki szintén megjárja. Harmos mindenáron jönni akar, de már elég a nő.”⁴¹ Nem rendelkezünk információval arról, hogy Harmos végül kapott-e szerepet, de föltehetően nem. Ennek ellenére előfordulhat, hogy mégis közelebb került a társulathoz – esetleg statisztaként –, mert a Színházi Hét egyik 1911-es cikkében „a Thália-társaság volt művésznőjeként” említik.⁴² A Tháliát követő Feld-féle színházban azonban – mint azt láthattunk – már jelentős szerepeket kapott. Rajta kívül föllépett itt még Simonyi Mária, Gellért Lajos, Dobos Margit, Darvas Ernő, Sombár Zsigmond, Garas Márton, Pesti Kálmán, Saláth Etel, valamint Antalffy Sándor is. A szűk közönséget vonzó vállalkozás azonban anyagilag bizonytalan volt.

Kosztolányi Dezsővel végül nem a Magyar Színházban, nem Nagy Endrénél, nem a Városligeti Nyári Színkörben és nem is Feld Irénnél ismerkedett össze Harmos Ilona. Hanem a Vígszínház egyik főpróbáján, Kéri Pál újságíró „közvetítésével”. A megismerkedés történetét a következőképpen eleveníti föl a későbbi feleség: „Egyszerre a jobboldal harmadik vagy negyedik sorának szélső üléséről felállt egy férfi, nyaka köré borvörös sál volt csapva, odajött ahhoz a sorhoz, amelyben ültem, rajtam keresztül kezét fogott a mellettem ülő fiatalemberrel és beszélgetni kezdtek. Nem figyeltem rájuk. Egyszerre csak a vörös nyakbavetős férfi így szólt a szomszédomhoz, hangosan:

– Kérem, mutasson be a húgának – s azzal már nyújtotta is felém a kezét.

– Kéri Pál vagyok, az Est munkatársa.

Szomszédommal zavartan néztünk egymásra, nevettünk.”⁴³

Harmos Ilona elbeszélése alapján mindez 1910 telén történt. Sorait azonban kételkedve kell fogadnunk, tekintettel arra, hogy Kosztolányi már 1908-tól látta több alkalommal is színpadon későbbi feleségét, valamint számos, csak szűkebb körök által látogatott fórumon – köztük az alternatív színjátszás különböző műhelyeiben – is megfordultak mindketten. Utalnunk kell továbbá arra is, hogy Harmos Ilonának Karinthy Friggyessel ugyancsak volt szerelmi kapcsolata indulása éveiben. Utóbbival való megismerkedésére így emlékezik vissza: „Éppen a Dohány utcából fordultam az Erzsébet körútra, amikor a sarkon, a New York kávéház ajtajából kijött egy ismeretlen fiatalember és egyenesen eléem állt. [...] Abban az időben – 1908-ban – [...] annyi aszfaltbetyár szaladgált Budapest utcáin, akik »molesztálták« a nőket, hogy utóbb szigorú rendeletet is hoztak ellenük.

Az ismeretlen fiatalember nyugodtan mosolygott, majd játékosan, kérő hangon mondta:

– Ne féljen tőlem, kedves Harmos Ilonka. Ne szaladjon el, nem akarom magát bántani.

[...] Kiderült, hogy színpadon látott játszani, már akadémiai vizsgáimon is, tetszett neki a játékom.”⁴⁴ Harmos utal arra, hogy Karinthy nem egy ízben írt a

⁴¹ Bánóczi László levele Lukács Györgynek [Budapest, 1907. febr. 23. előtt] in *A Thália Társaság. 1904–1908. Levelek és dokumentumok*. Budapest: Magyar Színházi Intézet – MTA Lukács Archívum és Könyvtár, 1988, 131. p.

⁴² [Szerző nélkül] *Vidék. Székesfehérvár*. In *Színházi Hét*, 1911. 8. sz. 13. p.

⁴³ Kosztolányi Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai, 1938, 183. p.

fellépéseiről is, és dicsérte őt. Példaként az *Éjjeli menedékhelyet* említi – a Magyar Színház előadását –, azonban a *Júlia kisasszony*ról szóló (korábban már hivatkozott) tudósítást sem érdemes elfelednünk, annál is inkább, mert azon a bemutatón nem csak Karinthy, de Kosztolányi is jelen volt. Az eleinte Feldnél is játszó és rendező, majd önálló társulatot létrehozó Bárdos Artúr Színjáték című lapjában (1910–1911) ugyancsak állandó szerző volt Karinthy, de főleg Kosztolányi. Mindketten érdeklődtek Bárdos színházról vallott nézetei iránt. Kosztolányi ugyancsak szól egy új játéktípus kialakításának szükségességéről például Courteline-ről szóló cikkében: „Egy új játéktípust kellene alkotni Courteline darabjaira, mint ahogy Reinhardt a pompás és merev modern tragédiák számára, egy örült és lehetetlen pressissimót, amelyben mégis kedély és szív van.”⁴⁵

Bárdos Artúr személye újabb összekötő kapocs lehetett Karinthy, Kosztolányi és Harmos Ilona között. 1912 elején ugyanis a színész-rendező magasabb gázsit kínálva átcsabította a Feld Irén-féle társulat tagjait saját vállalkozásához, az Új Színpadhoz. „Gellért Lajos, Simonyi Mária, Harmos Ilona, Somlár Zsigmond egész életében szívesen vállalkozott csak szűk közönségréteget érdeklő művek eljátszására” – tudósít a 2001-es színháztörténeti kézikönyv.⁴⁶ A szintén kísérletező jellegű színház az Aréna út és a Dembinszky utca sarkán, a Vasas Székházban kapott helyet. Már januárban olvashatunk híradást az új vállalkozás elindulásáról: „Az Új Színpad komoly irodalmi programja és modern kulturális törekvései révén az összes színházak közül legközelebb fog állani a fölvilágosodott munkássághoz. [...] A társulat eddig szerződött tagjai a következők: Judik Etel, a régi Thália Társaság ismert hősnője, Harmos Ilona, a Magyar Színház volt kiváló tagja.”⁴⁷ A Népszava cikkírója akkor még február 24-i nyitóelőadásról szólt – a bemutatandó darab megnevezése nélkül –, ám végül 1912. március 13-án mutatkoztak be először: Krúdy, Vámos Árpád és Schnitzler – *A bátor Kasszián*, Karinthy Frigyes fordításában – darabjait adták. Ezt követően (március 20-án) Herman Heijermans *Mari* című cseléddrámáját tűzték műsorra, melyben Harmos Ilona is szerepet kapott.⁴⁸ Április 6-án Schnitzler *Irodalom* című darabja került előadásra, méghozzá nemcsak Harmos szereplésével, hanem az ő fordításában is.⁴⁹ A fordítói munkában föltehetően Kosztolányi Dezső is közreműködött, aki ekkor már szerelmi kapcsolatban állt

⁴⁴ Kosztolányi Dezsőné, *Karinthyról*. Budapest: Noran, 2004, 5–6. p.

⁴⁵ Kosztolányi Dezső, *Courteline. Meguntam Margitot. Bemutató a Várszínházban*. In *Színjáték*, 1910. dec. 1. 236. p.

⁴⁶ *Magyar színháztörténet 1873–1920*, főszerk. Székely György. Budapest: Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, 648. p.

⁴⁷ [Szerző nélkül] *Új Színpad*. In *Népszava*, 1912. jan. 28. 10. p.

⁴⁸ Vö. [Szerző nélkül] *Heyermanns-bemutató az Új Színpadon*. In *Népszava*, 1912. márc. 20. 5. p.

⁴⁹ „Az Új Színpad szombati bemutató-előadásán egy új Schnitzler-darabot is bemutatnak, az *Irodalom* című vígjátékot, amelynek gúnyos ereje szellemes perdülése kitűnően érződik Harmos Ilona fordításában. A vígjátékban játszik a fordító, Harmos Ilona, Gellért Lajos és Antalfy Sándor.” [Szerző nélkül] *Irodalom*. In *Népszava*, 1912. ápr. 4. 5. p.

Harmossal, több drámafordítását is játszották a Magyar Színházban, illetve a Nemzetiben, valamint tárgyalt Bárdossal, *Lótoszevők* című mesejátékának esetleges bemutatójáról.⁵⁰

Az Új Színpad 1912. május 4-én tartott Strindberg estjéről – mely utolsó előadásuk volt – tudjuk még, hogy szerepelt benne Harmos Ilona:⁵¹ a *Hattyúvérben* Hattyúvér anyját, *A halál küszöbén* című műben pedig Adélt alakította.⁵² A díszletet Gulácsy Lajos festette, aki további Bárdos rendezéseknél is vállalt díszlet- és jelmeztervezést. Kosztolányi ezt az előadást szintén látta, kritikát is közölt róla A Hét hasábjain, még a bemutató időpontjában.⁵³ Bárdos vállalkozását eredetileg a Szociáldemokrata Párt támogatta, akárcsak pár évvel korábban a Thália Társaságot. Mivel azonban a szakszervezeti tagok – akiknek jegyeit megvették – nem igazán látogatták az előadásokat, így az anyagi bevétel is elmaradt. A nyár folyamán a társulat vidéki körútra ment, októbertől pedig Kövessy Albert vette át a vezetést.⁵⁴ Harmos Ilona egy Kosztolányihoz írt levelében a következőképpen kommentálja az eseményeket: „Mit szól azokhoz a piszok Bárdosékhoz, hogy eladtak bennünket. Ha tudnád, hogy mi lesz ott? operett [sic!], magánszám, uzsora, természetesen közölünk aligha megy oda valaki.”⁵⁵

Ám az Új Színpad megszűnését követően is beszélhetünk olyan Bárdos rendezésről, melyben Harmos Ilona főbb szerepet kapott. 1913 áprilisában a Nyugat matinéján, a Fővárosi Orfeumban mutatták be Balázs Béla *A szent szűz vére* és *A kékszakállú herceg vára* című misztériumait, valamint – a szünetben – Bartók Béla „legújabb” zongoradarabjait, köztük az *Allegro barbarot*.⁵⁶ A kudarccal végződött előadás szereplői között Harmoson kívül Kürti Józsefet,

⁵⁰ Bővebben lásd: Arany Zsuzsanna, „Kosztolányi Dezső élete”. „No, Kornél barátom, úgy-e gyönyörű Pest?” 15. rész. In *Alföld*, 2015. ápr.

⁵¹ További előadásokat lásd: *A fővárosi kisszínházak műsora. A Tháliától a felszabadulásig. 1904–1944.* Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1974, Színháztörténeti Füzetek 56., 19–20. p.

⁵² Vö. [Szerző nélkül] *A Strindberg-est szereplői.* In *Népszava*, 1912. máj. 3. 10. p.

⁵³ *Strindberg. Jegyzetek az Új Színpad két újdonságához.* In *A Hét*, 1912. máj. 5. 293. p.

[Az *Álomjáték* és *Hattyúvér* című művek előadásairól.]

⁵⁴ Az OSzK Színháztörténeti Tárában található egyetlen színlapon a következő program olvasható: Megnyitó előadás 1912. okt. 1. 1) Biró Lajos: Szent házasság; 2) Sas Ede: Rabszolgalázadás; 3) Zinner, Pál: Sátán (Satan's Maske), ford. Molnár Ferenc. Rendező: Bródy István. Előkészületben: Schnitzler, Arthur: Körbe-körbe (Reigen), színpadra alk. Kövessy Albert. A Schnitzler darabról tudjuk, hogy az előadását betiltották. Vö. *A fővárosi kisszínházak műsora. A Tháliától a felszabadulásig. 1904–1944.* Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1974, Színháztörténeti Füzetek 56., 20. p.

⁵⁵ Harmos Ilona levele Kosztolányi Dezsőnek [hely és dátum nélkül], MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4624/37.

⁵⁶ A Nyugat 1913. április 16-i számában a következőképpen hirdette az eseményt: „A Nyugat vasárnapi, huszadiki matinéján, mely délelőtt tizenegykor lesz a Fővárosi Orfeumban [...] Balázs Bélának két misztériuma kerül színre. [...] A két misztérium közt Bartók Béla tisztelet meg a Nyugatot és közönségét azzal, hogy eljátssza újabb zongoradarabjait [...]” [Szerző nélkül] *A Nyugat hírei.* In *Nyugat*, 1913. ápr. 16. 654. p.

Simonyi Máriát és Tarnay Jenőt találjuk. Harmos Ilona ezúttal nem kisebb szerepet alakított, mint Juditot *A kékszakállú herceg várában*, melynek szövegét éppen Bárdos hozta le a Színház- és Színháztörténeti szakirodalom értékelése alapján a bemutató sikertelenségének oka az volt, hogy a társulat „nem tudott megbirkózni a rövid próbaidőszak alatt Balázs szimbolista, a magyar népballada tónusát követő stilizált színpadi játékaival.”⁵⁷ Maga Balázs ugyancsak említi az esetet naplójában, ahol kitér Harmos alakítására is, erősen bírálva azt: „Aztán jött a főháború. Misztériumaim matinéja. Jól van, mondja Ignótus, de nekem kell az egész adminisztrálnom, és enyém a felelősség. 500-600 korona deficit is lehet. [...] Hazudtam, hogy van anyagi fedezet, holott nem volt, de nekiláttam. Hajmeresztő akadályok voltak. Először nem kaptunk színházat. Végre az Orfeumnál voltunk. [...] Színészek keresése. Aztán díszletek. [...] Összekölcsonzott szőnyegek és vadbőrök *A Szent Szűz vére* számára, melyeket magunk aggatunk. És az utolsó éjszaka festettünk egy orfeumi díszlet hátára egy részeg cseh díszletező, Gulácsi [!] és én 7 ajtót a Kékszakállúnak, melyeket azonban nem szabadott kívágni [...] A színpadot különben nappali előadásnak nem lehet eléggé elsötétíteni. A Galilei-körtől kaptunk valami klottot kölcsön. Kosztümöket a Nemzetitől, a Minisztérium engedélyével. A premier reggelén érkeztek meg, és egyszer sem próbálta fel senki. [...] Nem volt kórusunk. Az Eötvös-kollégiumba mentem fiúkat kérni!! [...] Néhány zeneakadémista is jött. 10 nap alatt kellett megtanulni a szerepet. [...] Harmos Ilona nem értette Judit szerepét, és szörnyű volt. [...] Bárdos, a rendező nem tudott rendezni.”⁵⁸

A Nyugatban mindössze egy rövid összefoglaló jelent meg az eseményről – az is csak *A Nyugat hírei* rovatban –, melyben diplomatikusan hallgatnak a kudarcról: a dicsérő szavak mellett egyedül az előadás „kényszerű fogatkozásait” említik. A tudósításból azonban érdemes hosszabban idéznünk, annak forrásértéke miatt. Onnan szerezhetünk ugyanis tudomást a matiné többi szereplőjéről, valamint a stáb további tagjairól, köztük nem utolsó sorban arról a neves – Balázs naplójában is említett – festőművészről, aki a díszleteket tervezte. „A rendezéssel Dr. Bárdos Artúr fáradt, a *Kékszakállú* díszletét Gulácsy Lajos festette, az egyes szerepekbe Harmos Ilona, Simonyi Mária és (a színlapon hirdetett Coulement Edith grófnő helyett) Hollós Rózsi, Kürthy József, Tarnai Ernő és Fehér Gyula vitték bele tudásukat és lelkesedésüket s a két darab közt Bartók Béla játszotta el [...] újabb zongoradarabjait. A misztériumok előtt Ignótus fejtegette néhány szóval az új tragédiáról való felfogásokat.”⁵⁹

1913-ban egy másik kísérleti jellegű vállalkozásban is szerepet kap Harmos Ilona. Áprilisban a Galilei-kör előadatta Németh Andor – aki egyben a kör alelnöke is volt – *Veronika tükre* című „drámai formában megírt hitvitáját” (misztériumjátékát), melyet egy, a Vigadó termében fölállított kis ideiglenes

⁵⁷ Magyar színháztörténet 1873–1920, főszerk. Székely György. Budapest: Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, 650. p.

⁵⁸ Balázs Béla, *Napló. 1903–1914*. Első kötet, vál., jegyz. Fábri Anna. Budapest: Magvető, 1982, 603–604. p.

⁵⁹ [Szerző nélkül] *A Nyugat hírei*. In *Nyugat*, 1913. máj. 1. 726. p.

színpadon sikerült a közönség elé vinni. A címszerepet Gombaszögi Frida játszotta, és partnerei között ott volt Tarnay, Gellért Lajos, Darvas, Pesti, Ferenczyné mellett Harmos Ilona is, aki egy hónappal később Kosztolányi Dezső felesége lett.⁶⁰ A darabot valláserkölcsi alapon több helyről is elutasították, többek között a Vígszínházban sem engedték bemutatni. A Nyugatban Bárdos Artúr írt vitacikket, melyben védelmére kelt Németh munkájának.⁶¹ A bizonytalan egzisztenciát nyújtó színtársulatokon kívül – Bárdosék említett körútjától függetlenül – Harmos Ilona vidéken is igyekezett föllépéseket vállalni. Egy „hivatalos” önéletrajzában így emlékezik vissza erre az időszakra: „Nyaranta hevenyészett, kis társulatokkal a magyar falvakat jártam.”⁶² Levelezése alapján tudjuk, hogy játszott Aradon, Keszthelyen, Pécsen, Székesfehérváron, Szegeden, Temesváron, Zalaegerszegen, Zomborban, sőt még Kosztolányi szülővárosában, Szabadkán is.⁶³ Ekkor már tartott kettejük szerelmi viszonya, és az egyes föllépések helyszínéről a színész nő mindig küldött levelezőlapot. Nem egy esetben Kosztolányi is meglátogatta, mint ahogy azt például egy (föltehetően) Balatonfüredről keltezett levélből tudjuk: „Drága Apikám, [...] ha nem játszom szombaton – amit még mindig nem tudok – akkor Siófokon várlak este.”⁶⁴ Nemcsak a vendégszereplésekről, hanem a színházi élet mindennapos megpróbáltatásairól, valamint a pályatársak közti versenyhelyezetről is olvashatunk ezekben a levelekben. 1911 májusában például a következőket írja Harmos Zalaegerszegről: „Téglás [Kosztolányiék barátja] írt nekem ellenállhatatlanul bájos levelet, amelyben ismételten direktorom gyilkosául szólít fel – Márkus Emma és a többi színész nők fejére repülőgép esik, s én diadalmasan vonulok be Pestre. Oh, életem, rettenetes állapotok ezek itt.”¹¹ Szintén a vidéki színházi élet „gyötrelmeiről” panaszkodik egy helyszín és dátum megadása nélküli levelében. Soraiból arra gyanakodhatunk, hogy a fentebb felsorolt színházakat akár önszántából is otthagyhatta: „Én nem bánom, én leszerződöm a Magyarhoz ötven forintért vagy negyven forintért. Kérd meg szépen Márkust vagy Beöthy, hogy én kérem. Ez nem nekem való hely. Úgy

⁶⁰ [Szerző nélkül] *Veronika tükre*. In *Színházi Élet*, 1913. 14. sz. 13-14. p.

⁶¹ Bárdos Artúr, *Veronika tükre*. In *Nyugat*, 1913. 7. sz.

⁶² *Kosztolányi Dezsőné önéletrajza*, gépirat, Budapest, 1953. jan. 14. MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4634/4.

⁶³ Föltehetően Szabadkáról írja a következőket Kosztolányinak: „mindenki azzal jött hozzám, hogy mennyire hasonlítok hozzád. [...] édesapád [...] Akár hiszed, akár nem amikor arra [az iskola felé] mentem, pedik [sic!] föl se vettem a szememet, az összes tanároktól – hallottam – kérdezte, hogy nem tudják-e, hogy ki vagyok – Úgy látszik, a te életed körülszólt engem úgy, hogy sohasem fog lekopni rólam, és mindenki megérez rajtam valamit belőled.” Harmos Ilona levele Kosztolányi Dezsőnek [hely és dátum nélkül, a szövegösszefüggés alapján föltehetően Szabadkáról, vagy egy szabadkai vendégszereplést követően], MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4624/43.

⁶⁴ Harmos Ilona levele Kosztolányi Dezsőnek [Balatonfüred?, dátum nélkül], MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4624/47.

¹¹ Harmos Ilona levele Kosztolányi Dezsőnek, Zalaegerszeg, 1911. máj. 27., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4624/1.

vagyok itt köztük, mintha állatok közé kerültem volna. [...] Leszerződöm Bárdoshoz, vagy Feld Irénhez, még a Kis-színházhoz is, csak ezeknél nem maradok. [...] Játsszom szobalányt vagy öregasszonyt, de itt nem maradok. [...] Érdeklődj kicsim rögtön. Esetleg a Vígnél, hisz olyan tehetséges vagyok.”¹² Azt, hogy mikor hol lépett föl – a levelezésen túl – a Színházi Hét lapszámai alapján is rekonstruálhatjuk. 1910 decemberében például Hódmezővásárhelyen és Szolnokon szerepel, Könyves Jenő staggione társulatában, és Christensen vígjátékát, a *Dollyt*, valamint Molnár Ferenc *A testőrét* adták elő.¹³ 1911 elején Makón lépnek föl, ahol a *Balga szűz* című darabot tűzik műsorukra, Harmossal Armauryné szerepében.¹⁴ A következő évadban otthagyja a staggionét, és Szalkai Lajos székesfehérvári társulatában játszik,¹⁵ ahol a *Halhatatlan lump* című darabot mutatják be. A híradás szerint Harmost még „igazgatósági tagként” is alkalmazzák.¹⁶



Föltehetően Harnos Ilona színésznői működésével – és egyúttal korán megmutatkozó írói ambícióival – függ össze, hogy nem sokkal színpadra lépését követően drámafordításokkal is jelentkezett. Ő maga, egyik gépiratban maradt visszaemlékezésében, a következőket írja: „Már a Színművészeti Akadémián

¹² Harnos Ilona levele Kosztolányi Dezsőnek [hely és dátum nélkül], MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4624/35.

¹³ Vö. [Szerző nélkül] *Vidék. Hódmezővásárhely*. In **Színházi Hét**, 1910. dec. 18. 15. p. és: [Szerző nélkül] *Vidék. Szolnok*. In **Színházi Hét**, 1910. dec. 25. 19. p.

¹⁴ [Szerző nélkül] *Vidék. Makó*. In **Színházi Hét**, 1911. 2. sz. 14. p.

¹⁵ Vö. *Magyar művészeti almanach. Az 1912. évre és színészeti lexikon, XII. évf.*, szerk. és kiad. dr. Incze Henrik. Budapest, 1912, 166. p.

¹⁶ [Szerző nélkül] *Vidék. Székesfehérvár*. In **Színházi Hét**, 1911. 8. sz. 13. p.

fordítottam és átdolgoztam néhány színdarabot iskolai vizsgák céljára.”¹⁷ Azt nem tudjuk, vajon ezek a korai munkák adták-e az alapot a pár évvel később megjelent kötetekhez. Annyi azonban bizonyos, hogy 1911-ben az Athenaeum kiadónál, a Modern Könyvtár sorozatban napvilágot látott Strindberg *Pajtások* című művének és Schnitzler *Eleven órák* című darabjának Harmos Ilona által magyarra ültetett változata.¹⁸ Kosztolányi Dezső föltehetően olvasta e drámafordításokat, hiszen ekkor már ismerték egymást későbbi feleségével. Ezenkívül tudjuk, hogy Kosztolányi mind Strindberg, mind Schnitzler műveinek előadásait figyelemmel kísérte, valamint olvasmányai között is szerepeltek a színpadi szerzők írásai. 1921-ben megjelent műfordítás-kötetében, a *Modern költőkben*¹⁹ Strindberg rövid életrajzánál megadja „ajánlott irodalomként” a Bálint Lajos fordította *Júlia kisasszonyt*, mely ugyanabban a sorozatban szerepelt, mint felesége munkája.²⁰ Házassága előtti éveiben – 1907 és 1912 között – pedig öt Strindberg darabról, valamint négy Schnitzler előadásról közölt kritikát, melyek közül a *Júlia kisasszony* és a *Hattyúvér* előadásokról tudósító szövegekről már korábban szót ejtettünk.²¹ 1908 áprilisában már portrét is írt a svéd drámaíróról, melyet a húszas években további kettő követett.²² Mindezekén túl 1913-ban lefordította egy versét is, *Csendes idill szombat estén* címmel.²³ Strindbergnek a Harmos Ilona által (is) fordított *Pajtások* című vígjátékáról szintén cikkezett Kosztolányi, ám csak a húszas években.²⁴ A darabot bemutatta a Feld Irén-féle színtársulat, azonban nem

¹⁷ Kosztolányi Dezsőné önéletrajza, gépirat. MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4634/2.

¹⁸ August Strindberg, *Pajtások*. Komédia, ford. Harmos Ilona. Budapest: Athenaeum, [1911]; Arthur Schnitzler, *Eleven órák*, ford. Harmos Ilona. Budapest: Athenaeum, 1911.

¹⁹ *Modern költők III. Külföldi antológia a költők arcképével. Angolok, olaszok, spanyolok stb.*, szerk. Kosztolányi Dezső. Budapest: Révai, [1921]

²⁰ August Strindberg, *Julia kisasszony*, ford. Bálint Lajos. Budapest: Athenaeum, [1912]

²¹ Strindberg darabokról: Kosztolányi [Dezső], *Fekete lobogók*. In **A Hét**, 1907. dec. 15. 839-840. p.; Lehotai. [Kosztolányi Dezső], *A cseléd fia*. In **A Hét**, 1909. ápr. 4. 235. p., valamint a korábban már említett *Júlia kisasszony* (**A Hét**, 1910. febr. 13.) és *Hattyúvér* (**A Hét**, 1912. máj. 5.) kritikák. Schnitzler darabokról: L – i. [Kosztolányi Dezső], *Thália*. In **A Hét**, 1908. dec. 6. 778. p. [*A Hagyaték* című mű előadásáról.]; K[osztolányi]. D[ezső], *A zöld kakadu*. In **A Hét**, 1909. ápr. 4. 233. p., és: Vampa. [Kosztolányi Dezső], *Színházak. I. A zöld kakadu*. In **Élet**, 1909. ápr. 11. 494-496. p.; K[osztolányi]. D[ezső], *Anatol. A Magyar Színház bemutatója*. In **A Hét**, 1911. márc. 5. 158-159. p.; *Az élet szava. A Magyar Színház bemutatója*. In **A Hét**, 1911. okt. 8. 662. p.

²² Kosztolányi Dezső, *Strindberg*. In **Népszava**, 1908. ápr. 5. 2-4. p.; *Strindberg, a költő*. In **Színházi Élet**, 1921. ápr. 3-9. 1-2. p.; *Strindberg*. In **Színházi Élet**, 1925. dec. 6-12. 30-31. p.

²³ Első megjelenése: August Strindberg, *Csendes idill szombat estén*, ford. Kosztolányi Dezső. In **Élet**, 1913. okt. 19. 1344. p.

²⁴ 1924 októberében egy német nyelvű előadásról írt, 1927-es rövid beszámolójában pedig csak Orska Mária szereplését és a darab „elavultságát” emelte ki: Costo. [Kosztolányi Dezső], *Pajtások. Német vendéjáték a Renaissance Színházban*. In **Pesti Hírlap**, 1924. okt. 7. 11. p.; *Pajtások. Orska vendéjátéka*. In **Pesti Hírlap**, 1927. jún. 1. 12. p.

Harmos, hanem Balassa József fordításában.²⁵ Tudunk azonban Harmos Ilonának olyan fordításáról is, melynek ugyan kötetbeli megjelenéséről nem beszélhetünk – ezidáig nem akadtunk nyomára –, ám színházi előadásáról van adatunk: Schnitzler *Irodalom (Literatur)* című egyfelvonásosáról korábban már szót ejtettünk.²⁶

Áttekintésemben mindössze Kosztolányi Dezsőné Harmos Ilona pályájának első éveire koncentráltam. Meglátásom szerint az irodalomtörténet felőli közelítés hasznára válhat a színháztörténeti áttekintéseknek is. A filológiai/életrajzi adatokból összeálló kép tovább árnyalhatja mind a Harmos Ilona színésznői működéséről, mind a Kosztolányi Dezsővel való házasságáról, mind pedig az egyes kísérleti szintársulatok történetéről szóló tudásunkat.

²⁵ Balassa József író-hírlapíró fordításában elsőként 1911 októberében, Szegeden mutatták be a darabot. Az adat forrása: *Magyar színművészeti lexikon. A magyar színháztudomány és drámai irodalom enciklopédiája, I. köt.*, szerk. Schöpflin Aladár. Budapest: Az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929-1931, 96. p. A Feld Irén-féle társulat csak 1912 februárjában tűzte műsorára a *Pajtások*at. Vö. Gajdó Tamás, *A Feld Irén vezette Kamarajáték*. In **Színháztudományi Szemle**, 26. sz. (1989), 102. p.

²⁶ Lásd még: Gajdó Tamás, *Az Új Színpad művésze. Bárdos Artúr pályaképe, 1900–1938*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002, 200. p.

Heltai Gyöngyi A Vígszínház színésznő politikája az 1930-as években¹

„A színész dolgozó munkás, vannak arisztokraták és van proletariátus. A nagy színész nem kerülhet abba a helyzetbe, hogy koplaljon, vagy rongyos ruhát zálogosítson el, legfeljebb, ha kicsit rosszabbul megy, leállítja az autóját. A kis színész élete pedig komoly küzdelem, mint ahogy komoly küzdelem a kishivatalnok élete is. De hol vannak a Mourget-szerű bohémek, hol vannak, akikről Heltai írt, egyáltalán, hol vannak ma már bohémek? Azt hiszem, a közönség körében sokkal több bohém ül, mint amennyi a színpadon szerepel”² – írja a *Színházi Almanach* 1930-ban. A vizsgálatom központjában álló Vígszínházról a cikk megállapítja, hogy „nincsen meg a gázsiknak felfelé való kilengése, havi háromezer pengő volt a legnagyobb gázsí, igaz, hogy ebből végeredményben meg lehet élni”.³ A pesti színészek anyagi helyzete azért kerül reflektorfénybe, mert 1930-tól egyre erősebben érezhetőek a gazdasági világválság negatív hatásai. Ezek módosítják a színészek és a színésznők szerződötési feltételeit, kereseti viszonyait is. Az alábbiakban azt vizsgálom, hogy 1938 őszéig, mikor Roboz Imrétől Harsányi Zsolt vette át a legrégebbi, pénzügyi és adminisztratív szempontból legstabilabb működésű pesti magánszínház igazgatását, miként jelentkeztek e hatások a Vígszínház „színésznő politikájában”. Tehát, hogy a teátrum gazdasági és művészeti vezetői milyen stílusú és státusú színésznőket szerződtettek, őket miként díjazták, milyen beszédmódokat alkalmaztak a velük/róluk való kommunikációban. A téma érintkezik a színésznői pálya társadalmi szegregációjának első világháború végét követő megszűnésével. A Színházi Élet az 1920-as évektől gyakran konstataulta a színésznői hivatás társadalmi bázisának szélesedését.⁴ A *Vége a házmester-kisasszony legendának* című írás szerint a polgári családok nem féltették többé lányaikat a színiiskolától – „ha valamikor igaz volt, most már nem az, hogy az igazi, nagy primadonnák a házmesterlakásokból kerülnek ki.”⁵ Szász Zoltán 1926-ban azt írja, hogy „Ezredesek, miniszteri tanácsosok, tanfelügyelők, kormányfőtanácsosok leányai, okleveles tanárnők, iparművésznők, B-listás hivatalnoknők jelentkeztek kóristanóknak a Király Színház

¹ A tanulmány az MTA-ELTE Válságtörténeti Kutatócsoport támogatásával készült.

² Ty., *Mit keresnek a starok?* In *Színházi Almanach*. A **Délibáb** karácsonyi ajándéka. Budapest: Tolnai nyomdai Műintézet és Kiadóvállalat Rt., 1930, 80. p.

³ Ty., *Mit keresnek a starok?* In *Színházi Almanach*. A **Délibáb** karácsonyi ajándéka. Budapest: Tolnai nyomdai Műintézet és Kiadóvállalat Rt., 1930, 80. p.

⁴ Erről lásd: Heltai Gyöngyi, *Bulvárszereposztás. Női szerep- és identitásmodellek a két világháború közötti operettben és színházi sajtóban, 1920-1938*. In **SIC ITUR AD ASTRA**, 2008, 58. sz. 233-269. p.

⁵ Gerle, *Vége a házmester-kisasszony legendának*. In *Színházi Élet*, 10. évf. (1921) 11. sz. 19. p.

karfelvételi próbáján.”⁶ A kortársak e változást az első világháborús vereséget követő gazdasági, társadalmi krízissel magyarázták. „A nagy szociális összeomlás, mely a társadalmi épület magasabb emeleiteit döntötte a porba, a középosztály törmelékeit vetette ide. Ez is olyan új szint adott a karfelvételi próbának, amellyel a régebbiek nem rendelkeztek.”⁷

Az 1930-as évek újabb gazdasági, pénzügyi krízisek sorát hozta.⁸ Ezek társadalmi hatásának vizsgálata mellett a vígszínházi „színésznő politika” megértéséhez utalni kell e teátrum speciális pozíciójára is a pesti magánszínházak között, illetve a színészek foglalkoztatásának korabeli formáira és szervezeteire. Kiindulásként a Lajta Andor évente kiadott *Filmművészeti évkönyvében*⁹ megjelent színházi társulati névsorok alapján összeállítottam egy táblázatot a Vígszínház 1930-1939 között szerződötett színésznőiről. (A Táblázat a tanulmány végén olvasható.) Ennek adatait törekedtem aztán értelmezni a szerződések és a levelezés segítségével.

A Vígszínház speciális tulajdonosi szerkezete

A Vígszínháznak, a pesti magánszínházak közül egyedülként 1921-től külföldi tulajdonosa volt. Ben Blumenthal a színház megvásárlása idején a magyar származású Zukor Adolf Paramount filmvállalatának ügynökeként a filmvállalat közép- és kelet európai terjeszkedésében volt meghatározó figura.¹⁰ A Vígszínház igazgatását az USA-ban élő Blumenthal a korábban a pesti filmiparban pénzügyi, gazdasági vonalon tevékenykedő Roboz Imrere bízta.¹¹ A Trianon utáni kulturális politika légkörében az amerikai tulajdonos nem tudta

⁶ Szász Zoltán, *Ezredsek, miniszteri tanácsosok...* In *Színházi Élet*, 16. évf. (1926) 29. sz. 16. p.

⁷ Szász Zoltán, *Ezredsek, miniszteri tanácsosok...* In *Színházi Élet*, 16. évf. (1926) 29. sz. 17. p.

⁸ A New York-i tőzsde összeomlása 1929 októberében, Magyarországon az 1931 júliusában, majd augusztusában bekövetkező bankzárlat, a kötött devizagazdálkodás bevezetése, a fizetések többszöri leszállítása az állami és magánszférában, 1931 decemberében pedig a külföldi kifizetések megtiltása. Ezek hatásait a színésznői pályára a Vígszínháznak és kis részben a Nemzeti Színháznak az OSZK Színháztörténeti Tárában található anyagai segítségével vizsgáltam. OSZK SZT, Vígszínház iratai, Irattár 374, Nemzeti Színház iratai, Gazdasági iratok 2. 1935/36 évad. 2. 1-50 f. Fond 5/583 A Vígszínház esetében a színésznők szerződéseit és a női tagokra vonatkozó levelezést tekintettem át. Köszönöm Both Magdolnának, a Tár munkatársának a kutatásban nyújtott önzetlen segítségét.

⁹ Lajta Andor (szerk.), *Filmművészeti évkönyv*. Budapest: a szerző kiadása, 1930-1939

¹⁰ Ben Blumenthal részt vett az 1921 áprilisában alakult European Film Alliance (EFA) létrehozásában, melyet Zukor cége (Famous Players Lasky) és az UFA volt munkatársai hoztak létre.

¹¹ Roboz Imre (1892-1945) a Projectograph filmvállalat tisztviselője, csakhamar igazgatója. Roboz szerezte meg vállalata részére a Nordisk Films Co. filmjeinek budapesti vezérképviselőt és kezdeményezésére alakult meg a Phönix Filmgyár Rt., amely számos nagysikerű magyar filmet készített. A Projectograph égisze alatt alapította meg az Apolló kabarét.

létrehozni a tervezett, Vígszínházra alapozott színház—mozi hálózatot, az USA-ban ekkor elterjedt formát, a szórakoztatóipari trösztöt. Az őt külföldiként és zsidóként érő intenzív politikai támadások miatt 1926-tól bérbe adta a Vígszínházat Roboz Imrének. Számtalan, az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárának kéziratgyűjteményében őrzött levél és távirat tanúskodik azonban arról, hogy Blumenthal az USA-ból állandó írásbeli kapcsolatban irányított, ellenőrzött és havonta várta a Vígszínházból érkező csekket. Robozt angol és német nyelvű levelekben dirigálták még Ben testvérei: Ike, a Paramount közép-európai general managere, aki a Színházüzem Részvénytársaságnak és a Paramount Filmforgalmi Rt.-nek is igazgatósági tagja volt. Ugyanezt tette a Paramount 1930-tól indított, szintén Roboz Imre koordinálásával zajló magyar nyelvű hangosfilmgyártásával kapcsolatban Dick (Richard) Blumenthal. E családi üzleti modell jellemző volt a korabeli pesti szórakoztatóiparra általánosságban is. Roboz Imre nagybátyja, Ungerleider Mór alapította 1898-ban a Projectograph Rt. filmkölcsonzó és gyártó vállalatot. Roboz annak lett tisztviselője, majd igazgatója, mielőtt a Vig igazgatója lett. A Vígszínház esetében sajátos volt az a kapcsolat is, mely Roboz Imrét a korabeli szórakoztatóipar egyik legtekintélyesebb figurájához, a Paramount Publix Corporation filmvállalat magyar származású elnökéhez, Zukor Adolfhoz fűzte.



A Vígszínházban Roboz Imre vezérigazgató első számú munkatársa a művészeti igazgató, Jób Dániel volt, aki a színházat működtető céghálózatban a Színházüzem Részvénytársaság felügyelőbizottságának is tagja volt. Roboz tevékenysége 1930-ban több sínen futott. Jób Dániellel egyeztetve döntött a Vígszínház ügyeiben. Zukor Adolf 1930 tavaszi pesti látogatása után pedig őt bízták meg a Paramount magyar nyelvű hangosfilmgyártásának megszervezésével is. A létrejött, nem túl sikeres produkciók (*Az orvos titka*, *A kacagó asszony*) nagyban a Vígszínház tagjaira épültek.



Roboz Imre

A színésznők kiválasztása és nevelése, a játéktílus kialakítása, összehangolása terén Jób Dániel művészeti igazgató volt meghatározó. Intenzív, nemzetközi színpadi kiadói hálózatba ágyazott volt a Víg folyamatosan zakatoló darabválasztási és dramaturgiai mechanizmusa. A kortárs nyugat-európai, elsősorban párizsi és londoni sikerdarabok mellett irodalmi értékű drámákat is rendszeresen színpadra vittek. Robozon és Jóbon kívül Komor Gyula dramaturg egyeztetett a szerzőkkel és színpadi kiadókkal. Bányai Sándor volt a színház (fizetésért dolgozó) párizsi darabügynöke. De az új bemutatókhoz ötleteket adott Incze Sándor, a kor legnépszerűbb színházi hetilapjának, a Színházi Életnek a főszerkesztője is. A Vígszínház vezetősége napi kapcsolatban állt Dr. Marton Sándor színpadi kiadójával. Jórészt az ő 1910-ben alakult szerzői jogértékesítő központjának és színpadi ügynökségének volt köszönhető egyes vígszínházi szerzők (pl. Molnár Ferenc, Lengyel Menyhért, Heltai Jenő) széleskörű külföldi játszottsága. Marton kiterjedt export-import tevékenységével színpadi kiadói dinasztiát alapozott meg. 1930-ban fia, György Bécsben már saját cégét vezette (Georg Marton Verlag), s a Víg dramaturgjai vele is intenzív üzleti kapcsolatokat ápoltak. A színházvezetés baráti körébe tartozó újságírók, fordítók (Harsányi Zsolt, Salgó Ernő) a vígszínházi színésznők neves férjei (Márkus Miksa, Miklós Andor) is véleményezték a bemutatásra kerülő darabokat.

A Víg támogatás nélkül működő magánszínház volt, mely profitorientált üzleti-színházi filozófiát követett. Hatékonyan működő darab-előkészítő és személyzeti politikájának, valamint egyes amerikai üzleti módszerek átvételének köszönhetően a Roboz rezsim az 1930-as években folyamatosan, azonos művészeti és adminisztratív irányítás alatt működött. Eközben körülötte más

pesti magánszínházak időnként bezártak, mert bérlőik vagy tulajdonosaik fizetésképtelenné váltak. Ott a vezetőség gyakran évente változott.

A színészfoglalkoztatás rendszere

A pesti színészek foglalkoztatásának kereteit 1930 és 1938 között, ahogy immár majd 10 év óta, a Budapesti Színigazgatók Szövetsége és a Budapesti Színészek Szövetsége között évente aláírt kollektív megállapodása szabályozta. Ebben volt lefektetve a szerződtetés módja, a színészi bérminimum, a viták rendezésének menete. A pesti üzleti elit legmagasabb köreibe tartozó Roboz Imre 1931-től a Budapesti Színigazgatók Szövetségének is elnöke volt. Az ottani ülések, szintén a nemzeti könyvtár Színháztörténeti Tárának kéziratgyűjteményében található jegyzőkönyveiből kiolvasható, hogy Roboznak az 1930-as években meghatározó szerepe volt a pesti magánszínházi mező működését meghatározó döntéshozatalban. A jellemzően 8-10 tagvállalatból álló szövetség célja a gazdasági érdekvédelem volt. Szubvenció híján a bérlő-igazgatóknak nagyban a befogadók elvárás horizontjához kellett igazodniuk, ügyelve arra, hogy az előadások átlagbevétele nagyobb legyen átlagköltségüknél. A Pesten amúgy sem túl széles színházba járó réteg fizetőképessége ugyanis a válság hatására visszaesett. Az élömlátogatottság, szolgáltatás jellegű színházi előadások esetén ugyanakkor legalább 65%-os látogatottság és bizonyos hosszúságú előadás-széria szükségeltetett ahhoz, hogy a produkció létrehozásába (próba, díszlet, jelmez, rendezés, szerzői jogdíj, stb.) fektetett tőke, és az egyes előadások költsége megtérüljön.

A válság erősebben érintette a magánszínházakat, mint az állami támogatással működő Nemzetit. 1930-ban a Nemzetiben 32 színésznő és 46 színész volt alkalmazásban, a Vigben csak 15 színésznek és 17 színésznőnek volt tíz hónapos szerződése. A Budapesti Színigazgatók Szövetsége a fogyatkozó nézőszámra megszorításokkal reagált: csökkenteni akarták a törzstársulatok létszámát, a színészszerződések utólagos revíziójára (fizetéses csökkentés) és a 10 hónapos éves szerződés 9 hónaposra rövidítésére törekedtek. 1931 szeptemberében maximálták a fellépésenként fizethető gázsit (művésznőnek 160, művésznak pedig 100, illetve 120 pengő). Az 1930-as években kétfajta szerződtetési mód létezett: fixfizetéses, illetve fellépti díjas. Az előbbiek száma fokozatosan csökkent, az utóbbiaké növekedett. De a fixfizetéses tagok járandósága is csak 10, illetve később 9 hónapra járt a fővárosi magánszínházakban.

A Budapesti Színigazgatók Szövetsége a színészeket érintő megszorításokat külső és belső kommunikációjában szinte kizárólag pénzügyi problémákkal (a közterhek növekedése, a hangosfilm konkurenciája, a nézőszám csökkenése) magyarázta. Ugyanakkor a korabeli szakmai fórumokon a magánszínházak 1930-tól széles körben tárgyalt válságát a színigazgatók hibás foglalkoztatás- és üzletpolitikájának is tulajdonították. A konkurens filmiparhoz tartozó Mozi-világban megjelent cikk azt vetette a pesti bérlő-igazgatók szemére, hogy profitjuk növelése érdekében másolni törekedtek az amerikai filmstúdiókban

meghonosodott sztárrendszert,¹² aránytalan jövedelmi különbségeket hozva létre a színészek között, s lemondva a társulatokra jellemző műhelymunkáról.

A vígszínházi gyakorlat

1930 és 1938 között a vígszínházi színéssz szerződéseket is a Budapesti Színigazgatók Szövetsége blankettáján kötötték. A többoldalas, mindkét aláíró félre (elvileg) kötelező szabályozást a Budapesti Színészek Szövetsége vezetőségével való évadvégi tárgyalásokon rögzítették. Volt azonban a szerződésnek néhány pontja, pl. a gázsai összege és néhány egyéb kikötés, ahol Roboz Imre, majd a Vígszínház Bérlő Rt. és a színésznő megállapodása volt irányadó. Ezeket érdemes kiemelni. Ilyen például a szerződő felek egymás iránti bizalmatlanságát jelző kötbér összege, melynek nagysága a színésznő színház számára képviselt értékét jelezte. A kötbért szerződésszegés esetén kellett volna fizetni. A vígszínházi szerződésekbe kötelezően beiktatott opció a színháznak azt a jogát jelentette, amellyel az aktuális szerződés időtartamán túl is igényt tarthatott a színésznőre. Ez előnytelen volt a külföldi szereplésben, filmszerepben reménykedők számára. Ráadásul a színház jellemzően igen későn, az évad végén értesítette csak a tagot arról, hogy élni kíván-e a szerződtetési opcióval. Ezzel nőtt a színésznők amúgy is nagy létbizonytalansága és kiszolgáltatottsága.

A tanulmány végén látható táblázatból kiolvasható, hogy az 1930-as években sok színésznő játszott csupán egy – Bán Margit, Belezna Margit, Berend Erzsébet, Dán Etelka, Gombaszögi Irén, Hámory Margit, Inkey Margit, Kormos Márta, Lázár Mária, Mezey Mária, Péczely Mária, Pillér Vera, Simon Gabriella, Vadas Erzsébet, Zombory Mercedes, Gombaszögi Ella, Bajor Gizi, Bársony Rózsi, Dayka Margit, Gaál Franciska –, illetve két évadon át – Eszterházy Ilona, Gazsi Mariska, Kende Paula, Komár Júlia, Kürthy Sári, Ölvedy Zsófi, Simon Gizi, Vargha Anna, Vágóné Margit, Váry Gyöngyi, Fedák Sári, Perczel Zita, Titkos Ilona. Ha a kevésbé, illetve a nagyon is jól ismert nevekből kirajzolódó két csoportot törekszem jellemezni, az alábbi okok valószínűsíthetők. Láthatólag sok, jellemzően fiatal kezdőt kipróbáltak alacsony díjazással, kis szerepekben, és ha nem váltak be, nem kaptak lehetőséget a következő évadra. A másik csoport a befutott színésznőké, akiket egy-egy szerepre, fellépti díjasként szerződtettek. S ha nem illettek a Víg stílusába, vagy elmaradt a produkció sikere, a kapcsolat megszakadt.

Ha a Vígszínházban 1930-1939 között leghosszabb ideig szerződésben lévő tagok alábbi listáját nézzük, szintén eltérő okok magyarázhatják színésznő és színház egymáshoz való hűségét.

¹²

N. N., *A színházi válság és a hangosfilm*. In *Mozivilág*, 19. évf. (1930) 40. sz. 1. p.

Név	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Gombaszögi Frida										
Ladomerszky Margit										
Makay Margit										
Márkus Margit										
Muráti Lili										
Pártos Erzsí										
Szombathelyi Blanka										
Tolnay Klári										

Voltak e csoportban olyan nagy tehetségű művészek, például Gombaszögi s Makay Margit, akik férjeik – Miklós Andor, az Est-lapok és az Atheneum tulajdonosa, illetve Márton Miksa – révén ahhoz a fővárosi elit üzleti-értelmiségi körhöz tartoztak, melyhez maga Roboz is. A vígszínházi levelezésből különösen Gombaszögi és a korabeli tömegsajtóban lapjai révén meghatározó befolyással bíró férje iránti, majdhogynem szervilis attitűd olvasható ki. A kiadótulajdonossal gyakran elolvastatták a feleségének szánt szerepet. Erről tanúskodik Jób Roboznak 1930. december 27-én írt levele Szomory *Szegedy Annie* című darabjával kapcsolatban: „Miklós Andort ma felhívtam, de még nem olvasta el az egészet, csak az I. felvonást.”¹³ Máskor, az egyébként kérlelhetetlenül szigorú munkaadók Miklós nyaralási tervéhez igazították a bemutató időpontját. 1930. július 3-án Jób azt írja Roboznak „A női főszerep ugyan Gombaszögié, de hát majd csak elintézzük valahogy, hogy ne utazzék szeptemberben szabadságra.”¹⁴ A probléma abból eredt, hogy „beszéltem Miklóssal, aki szeptember elején akar elutazni és körülbelül 28. táján visszajönni. Ehhez ragaszkodik, ez már így van beosztva neki, és arra kér, hogy úgy osszuk be a műsort, hogy ezt a tervét kiviheesse.”¹⁵ Talán nem véletlen az sem, hogy sem GombaszöGINEK, sem a férje, Molnár Ferenc révén a korabeli pesti elitbe tartozó Darvas Lilinek nem maradt fenn szerződése, nem tudjuk, mennyi volt a gázsijuk. Arra viszont utalnak dokumentumok, hogy e speciálisan kezelt színésznőknek gyakran kerestek darabot. 1930. augusztus 25-i levelében a Víg párizsi ügynöke, Bánya Sándor ezzel ajánl egy darabot: „Még a múlt hét folyamán beküldtem címükre Stefan Zweig *24 Stunden aus den Leben einer Frau* című regényének színdarabra történt adaptálását. (...) a saison folyamán Párisban fog színre kerülni. Nagyszerű szerepet látok benne Gombaszögi

¹³ OSZK SZT, Irattár 374

¹⁴ OSZK SZT, Irattár 374

¹⁵ OSZK SZT, Irattár 374

asszony részére.”¹⁶ Komor dramaturg válasza augusztus 27-én: „Nem hiszem, hogy Gombaszögi Frida örülne az öregecske szerepnek.”¹⁷

A színházhoz való hosszú kötődés másik pólusán találjuk a koordinált együttes játékból nélkülözhetetlen epizodistákat, a kisebb szerepekben is plasztikus alakítást létrehozni képes karakterszínésznőket. Az 1930-as években ilyen státust töltött be a végig szerződésben lévő Ladomerszky Margit. Az ő, korábban 300 pengős havi fizetését a gazdasági válság hatására 272 pengőre csökkentették. Ezt a több társulati tagnál alkalmazott 10-15%-os csökkentést a színház kikényszerített beleegyezés formájában hajtotta végre. Erről tanúskodik Ladomerszky Margitnak a Vígszínház Bérlő Rt-hez címzett, 1931. október 22-i levele. Eszerint: „A mai napon megállapodtam Önökkel abban, hogy a közöttünk fennálló szerződéses megállapodást f. év. október hó 1.-től számított érvénnyel, a változott gazdasági viszonyokra tekintettel a következőképpen módosítjuk: járandóságaimat 10%-kal csökkentjük.”¹⁸ A levél tulajdonképpen egy sokszorosított nyomtatvány volt, melyben csak a csökkentés mértéke állt üresen. A gazdasági, majd pénzügyi válság hatására elfogadtatott fizetéscsökkentés az állami és magánszférában egyaránt jellemző volt. S bár a Budapesti Színigazgatók Szövetsége és a Budapesti Színészek Szövetsége között az utólagos gázsi-revízió lehetőségéről nem született megegyezés, a Vígszínház azt – közös megegyezésnek álcázva – mégis végrehajtotta.

Másféle szerepkörben, de az 1930-as években végig jelenlévő karakterszínésznő volt a Vígszínházban Pártos Erzsi. *Köszönöm* című könyvéből kiderül, hogy a körüti polgárság színháza mennyire ragaszkodott az elegáns nőkép megjelenítéséhez színpadán. Pártosnak kezdetben azért is harcolnia kellett, hogy statisztaként megjelenhessen ott. Szenes Béla *Nem nőszülök* című darabjának rendezőjéről írta: „Góth nem bírta az apró nőket. Általában csak a sudár-magas némaszemélyzetet kedvelte. A statiszta kiválasztáson természetesen megjelentem én is. [...] A megfelelő szerencsés kiválasztottakat külön állította, s amikor így kevesebben lettünk, bennünket is észrevett, szegény picikéket, férfiakat és nőket. Végignézett rajtunk, száját félrehúzta és azt mondta, hogy: – Ezek az aprók menjenek ki, sajnos, nem tudom használni őket.”¹⁹ „Nálunk még parasztlányoknak, parasztmenyecskéknek is csak sudár-magas nőket választottak, holott azok köztudomás szerint is jobbára gömbölydedek.”²⁰

S bár később Pártos sokszor bizonyította színészi képességeit, havi fizetése, ahogy az alábbi táblázatból is látható, alig emelkedett, mintegy szerepei méretéhez igazodott. Ő elégedetlen volt színészi alkatából levezetett státusával, s Roboznak így panaszkodott 1937. március 31-i, szerződés hosszabbítás ügyében írott levelében: „A legnagyobb örömmel állok b[ecses] rendelkezésükre, amennyiben Igazgató Úr lesz oly szíves, méltánylással és belátással fizetésemet egy rendes megélhetési alapra felemelni, valamint engem megfelelőbb és

¹⁶ OSZK SZT, Irattár 374

¹⁷ OSZK SZT, Irattár 374

¹⁸ OSZK SZT, Irattár 374

¹⁹ Pártos Erzsi, *Köszönöm*. Budapest: szerzői kiadás, 1941, 37. p.

²⁰ Pártos Erzsi, *Köszönöm*. Budapest: szerzői kiadás, 1941, 41. p.

méltóbb munkákra való hozzájárulásról biztosítani. Így és ilyen szerepek mellett nem tudok dolgozni, csak elcsüggedni. Mert művészi ambícióim igazán nem eddig szólnak, s másod- és mégis legelsősorban megélni nem tudok így, mert sajnos a komoly kereset lehetősége is csak a jobb szerepek eljátszásából adódik. Mert így – ilyen anyagi és munkakeretek közt – nem tudom és nem is akarom tovább csinálni az ügyeimet.”²¹ De nem szerződik el, s havi fizetése továbbra is 350 pengő marad.

Fixfizetéses tagok

A Vígszínháztól évi 10, majd később 9 hónapon keresztül havi fizetést kapó – az alábbi táblázatba foglalt – csoportba a válság erősödésével egyre kevesebb színésznő tartozott. Roboz Ike Blumenthalnak szóló, 1932. április 22-i levelében jelezte is, hogy a továbbiakban törekszik a színészeket csak darabokra szerződtetni.²²

Évadszerződéssel rendelkező vígszínházi színésznők havi jövedelme a szerződés évében (pengőben)

Név	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Ágai Irén				300	800					
Beleznay Margit										300
Bulla Elma										
Dayka Margit	600									
Gazsi Mariska	360									
Ladomerszky Margit	320	320		272		272	400	400	500	5000/év
Makay Margit						800				
Márkus Margit			80	168		180	200	260	260	2340/év
Pártos Erzsi		100	2185/év		236		300	350	350	350
Peéry Piri					250					
Perczel Zita							500	500		
Simon Gizi		400								
Sitkey Irén						170				
Sulyok Mária		420								
Szombathelyi Blanka					50	200	300			
Tolnay Klári						150	250	600	800- 1000	

²¹ OSZK SZT Irattár 374

²² OSZK SZT Irattár 374

Tótkés Anna			24.000/év							
Váry Gyöngyi							60	100		
Végh Sári			300	300						

A 100 éve született Tolnay Klári, a vígszínházi színésznő-politikának azt a vonását testesítette meg, hogy amennyiben a jó külsejű kezdő beválik, akkor a vezetőség a fizetésben is láthatóan reagál. Az 1930-as években szerződttetettek közül, miként a fenti táblázatból látható, neki emelkedett leggyorsabban a fizetése. Tolnay stílusosan és külsőben, filmes sikerei és férje Ráthonyi Ákos társadalmi státusa révén egyaránt megtestesítette a vígszínházi ideált. Ami legfontosabb, a közönség szemében is.

Hogy miként aránylott egy korábbi korszakbeli vígszínházi sztárszínésznő éves jövedelme egy átlagos vígszínházi alkalmazotéhoz, arról a Varsányi Irénnek 1930. február 8-án címzett levél tanúskodik. Ebben adóügyi felhasználás céljából a színház igazolja, hogy 1929-ben neki fizetésként 23.100 pengőt folyósítottak. „Ennek 50 %-a, 11.500 P ruha, cipő, kalap és fehérnemű költségtérítésekképpen a 96453/VIII. Á. 1927. sz. pénzügyminiszteri rendelet értelmében adómentes. Adóköteles összejárandóság tehát 11.550 P. Fizetéséből levonásba hoztunk kereseti adó címen 459 pengőt, szerződési bélyeg-illeték fejében 115.50 pengőt.”²³

Ugyanilyen igazolás szerint Szabó József, a Vígszínház fodrászmestere 1929-ben fizetés fejében összesen 2.880 pengőt kapott. E majdnem tízszeres különbség a színésznői táboron belül is jelen van az 1930-as években.

Fellépti-díjasok

A napi fellépésre meghatározott és fizetett gázsi egyfelől a vendégszereplőkre volt jellemző, másfelől a színház által csak alkalmanként igénybevetett epizód szereplők alkalmazásának módja volt. A fellépti díjak szóródását a következő táblázat mutatja.

Fellépti díjas vígszínházi színésznők napi gázsija a szerződés évében (pengőben)

Név	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Bulla Elma								200	100	
Eőry Erzsébet					20					
Gombaszögi Ella							25			

²³

Góthné Kertész Ella	120					70				
Honthy Hanna		160-200								
Komár Júlia									35	35
Lázár Mária							100			
Makay Margit	100							100		
Mezey Mária										70
Muráti Lili						35	80-100			100
Sitkey Irén								10	10	
Sulyok Mária								20		
Szemlér Mária								8	8	
Tolnay Klári										70
Titkos Ilona	240									
Vágóné Margit							20			

A legalacsonyabb gázsi az általam vizsgált szerződések közül Szemlér Máriáé volt, fellépésként 8 pengővel. Jellemzőbb azonban, hogy népszerű vendég-szereplők szerződtek így egy-egy szerepre. Fellépti díjuk az 1930 előtt gyakori esti több száz pengő után 1931-től hivatalosan esti 160 pengő lehetett maximálisan. Ezt a redukciót a Budapesti Színigazgatók Szövetsége 1931. április 9-i értekezleten döntötték el. Roboz arra hivatkozva ajánlja a megegyezést, hogy „a jövő szezon legalább 20%-kal rosszabb lesz.”²⁴ A 8 tagszínház által aláírt megállapodás szerint: „Alulírottak vállalataik és saját maguk érdekében szükségesnek tartják bizonyos mértékig a saját actiószabadságuk korlátozását. 1931. szeptember 1-től kötelezik magukat, hogy nem kötnek szerződést, amely nagyobb díjazást biztosít, mint művésznőnek 160 pengőt, művésznak pedig 100 illetve 120 pengőt fellépésként. Ezen díjazás is évadonként legfeljebb 200 fellépésre biztosítható.”²⁵

Érdekes ellentmondás, hogy bár az 1930-as években a női egyenjogúság messze nem volt teljes, de azt senki nem kérdőjelezte meg a pesti magánszínházi szféra szereplői közül, hogy a színésznők gázsi-maximuma jóval magasabb volt a férfiszínészekénél. A kereskedelmi színházi logika szerint a nézővonzó potenciált „fordították le” összegekre.

Honthy Hanna 1931. május 3-i szerződése arra példa, hogy a színház trükközött a gázsi maximummal. Honthyval kötöttek egy hivatalos szerződést a Budapesti Színigazgatók Szövetsége nyomtatványán, előadásonként 160 pengős fellépti díjjal. De ugyanaznapi dátummal megőrződött Honthy színháznak címzett levele is, mely szerint: „A mai napon megállapodtam Önökkel abban, hogy

²⁴ OSZK SZT Kézirattár 215 2178

²⁵ OSZK SZT Kézirattár 215 2178

eljátszom a Vígszínházban színre kerülő *Ékszerablás a Váci uccában* című darabban az Önök által reám osztott szerepet. (...) Fellepti díj fejében Önök nekem előadásonként kettőszáz pengőt folyósítanak.”²⁶ E szerződés azonban augusztus 26-án „közös megállapodás folytán” felbomlott...

A színésznő politika jellegzetessége

Ha volt specialitása a Vígszínház színésznő politikájának az 1930-as években, az éppen az az törekvés volt, hogy minél több sztár-ambíciójú és -tehetségű színésznőt a színházhoz kössön. A sokat emlegetett vígszínházi stílus 1930-as évekbeli jellegzetességeit nincs módunkban itt, akár csak futólag is jellemezni, a korabeli források azonban arra utalnak, hogy az együttesre épülő előadásformát ekkortájt kezdte Pesten is felváltani a New York-i és a párizsi színházakra már régóta jellemző sztár- és hosszú előadás-szériára épített előadásmodell. 1930-ban sok cikk épp e váltásban látja a színházi válság gyökerét.

Azt jól figyelte meg visszaemlékezésében Perczel Zita, hogy míg a Nemzetiben a férfi színészek Bajor Gizi csillaga körül keringtek, addig „a Vígszínházban valóságos női csillaghullás volt a színpadon.”²⁷ A sok sztárképességű színésznő szerepeivel való elégedetlensége, valamint a gazdasági, pénzügyi válság kezdetétől folyamatos gázsi- és évadhossz-csökkentési kísérletek okozhatták, hogy mikor 1935 júniusában Németh Antal új igazgatóként teljes felhatalmazást nyert az állami támogatással működő Nemzeti társulatának átszervezésére, a magánszínházak legjobb és legnépszerűbb színészei örömmel fogadták szerződötési ajánlatát. A Vig nőtagjai közül rendes tagnak Tőkés Anna szerződött el. Fizetése a Nemzetiben havi 14 000 pengő lett. (Bajor Gizié havi 38 362 pengő volt). Makay Margit és Titkos Ilona pedig fellepti díjas vendégtag lett a Nemzetiben.²⁸ A Vígszínházhoz és Robozhoz a pesti színházi elitbe tartozó férje révén is kötődő Makay Margitnak 1936. március 27-én kötött vígszínházi szerződésében lehetővé tették, hogy a Nemzetiben is rendszeresen felléphessen: „Az igazgatóság tudomásul veszi, hogy az általa garantált 140 fellépésen kívül szerződött tag a Nemzeti Színházban két szerepre, 30 estére kötelezettséget vállal, és kiengedi a Művésznőt a Nemzeti Színháznak is megfelelő napokon a szerepek eljátszására. Más színpadon való fellépése azonban csakis az igazgatóság külön engedélyével történhetik.”²⁹

Németh Antal – a pesti magánszínházi szférát és a Budapesti Színigazgatók Szövetsége addigi diktáló pozícióját megrengető – gesztusának egyik hatása az lett Schöplín Aladár szerint, hogy „a magánszínházak ráeszméltek, hogy a

²⁶ OSZK SZT Irattár 374

²⁷ Perczel Zita, *A Meseautó magányos utasa*. Budapest: Áron Kiadó, 2000, 49. p.

²⁸ OSZK SZT Fond 5/583

²⁹ OSZK SZT Irattár 374 Roboz és Makay kapcsolata olyannyira baráti volt, hogy Roboz lánya, Zsuzsi szerint az igazgató a német megszállás idején egy ideig Makay Margit szekrényében rejtőzött. Ld. John Russel Taylor, *Roboz: a painter's paradox*. Lords Wood, 2005. 15. p.

színész mégiscsak fontos a színházban.”³⁰ A kereskedelmi színházakra jellemző rugalmas alkalmazkodást mutatja, hogy a Víg az 1935-ös átszerződési hullám után azonnal megemeli Ladomerszky Margit addig 272 pengős fizetését havi 400 pengőre. A Nemzeti Színházi sokk hatása volt az is, hogy ezt követően minden színésznőt jó előre, még az évad vége előtt írásban értesítenek arról, hogy: „van szerencsénk [...] az opciót ezennel gyakorolni és szerződésünket meghosszabbítottak kijelenteni.”³¹ A Nemzeti magánszínházi művészekkel való felfrissítése tehát áttételesen és némileg növelte a magánszínházi színészek és színésznők létbiztonságát.

A színésznők igényei, feltételei

Egyes színésznők azonban nem hatódtak meg attól, hogy kiszolgáltatottságuk valamelyest csökken. Bulla Elma, Reinhardt egykori színésze elvi okokból tiltakozott a színház opciós joga ellen, makacsul és eredményesen. A vígszínházi színésznői hierarchiájában elfoglalt helyét mutatja, hogy vele a vezérigazgató levelezett, igen tiszteletteljes hangon. Bulla előadásenkénti 200 pengős, igen magas fellépti díjas szerződését, amit 1936. március 1-jén kötött, az alábbi pontra hivatkozva kívánta felmondani: „Az igazgatóságnak joga van ezt a szerződést az új évad kezdete előtt, legkésőbb 1938. április 1-ig egy további évadra meghosszabbítottak kijelenteni. Az így meghosszabbított szerződés joghatályát szerződött tag már most kifejezetten elismeri.”³² Roboz levelében így érvel: „Ami viszont a 21/b. pontra /opció/ vonatkozó megjegyzését illeti, nagyon kérem, hogy annak hatálytalanítására irányuló kérését ejtse el. Ez nálunk elvi kérdés volt eddig, és éppen a harmonikus együttműködés és barátság érdekében szeretném, ha nem kívánna ezen változtatni.”³³

A Vígszínház nem akar több olyan meglepetést, mint az 1935-ös átszerződési hullám. Bulla válaszában megnyugtatólag le is szögezi: „Nem áll módomban a kért opciót megadni. [...] Ez azonban nem jelenti azt, amennyiben az 1937-38 évadban az általam remélt közös megegyezéssel tudunk együtt dolgozni, úgy az elkövetkezendő évben is ne működhessünk együtt.”³⁴

A jelentős színésznők Vígszínházban található nagy csoportjának tagjai, ha nem is oly vehemenciával, mint az operettprimadonnák, igyekeztek szimbolikus pozíciójukat anyagilag is érvényesíteni. Bulla 1938. augusztus 24-i a Vígszínház Bérlő R. T-nek címzett levelében kiköti: „én az Önök színházaihoz a jelenleg maximált „stargage”-ért /egyszáz pengő/ szerződtem. Amennyiben azonban az Önök színházainál bármely színésznőnek /Bajor, Darvas, vagy más külföldről

³⁰ Pukánszky Kádár Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története*. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940. 504. p.

³¹ Pukánszky Kádár Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története*. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940. 504. p.

³² OSZK SZT Irattár 374

³³ OSZK SZT Irattár 374

³⁴ OSZK SZT Irattár 374

szerződöttetett vendégművész kivételével/ magasabb fellépti díja lenne, úgy az én fellépti díjam is ennek megfelelően emelkedik.”³⁵

Ágai Irén esete azt jelzi, hogy az 1933 után beindult magyar hangosfilmgyártás mekkora vonzerőt jelentett a színésznők számára. Ágaival 1935. június 12-én kötött szerződést a színház, de Székely István filmrendező felesége már augusztus 21-i levelében módosítást kért: „én [...] szeptember havában külföldi filmezést vállalok, de kötelezem magam legkésőbb f. é. október 10-én Budapesten lenni és Önöknek szerződéseim értelmében rendelkezésükre állani.”³⁶

Muráti Lili 35 pengős fellépti díjának gyors emelkedése Tolnay Klári pályáivét ígéri. 1936 szeptemberétől 1939 júniusig, három évadra kötnek vele szerződést fellépésenként 81, a harmadik évadtól 100 pengőt garantálva. De sikere hatására ő is a kozmopolita centrumokba vágyik. 1936. október 9-i levelében a színház elismeri: „amennyiben Önt Angliára vagy Amerikára szóló állandó szerződés, és pedig akár film, akár színpadi szerződés elszólítaná, úgy ez esetben szerződésünknek a harmadik évadra vonatkozó kötelező erejéről hajlandók vagyunk lemondani és azt felbontani.”³⁷ Muráti pályája – más okok miatt – 1945 után tényleg külföldön folytatódott.

Perczel Zita visszaemlékezésében plasztikusan írja le az 1930-as évek vígszínházi színésznőinek világát, melyben tehetség és elit társadalmi pozíció gyakran ötvöződött: „A színésznők legtöbbször a legutolsó divat szerint öltözött, parfümösen, modern frizurákkal próbálták a szerepeiket. Többeknek autója is volt, ami a harmincas évek közepén nagyon nagy dolog volt. Az olyan igazán nagy sztároknak, mint Gombaszögi Frida vagy Darvas Lili, mindenük volt. Felékszerezve, bundákban télen, francia selyemben nyáron, Pesten ismeretlen és nem kapható francia parfümmel illatosítva jelentek meg a próbákon, sokszor, mint királynők, kísérettel, azaz sofőr vezette autó hozta őket.”³⁸

Megkockáztathatjuk azt a feltételezést, hogy a kortárs nyugati repertoár átvételének gyakorlata, a vígszínházi szerzők darabjainak polgári jellege mellett talán épp a színésznő politikában is tetten érhető gazdasági és társadalmi elit-barát attitűd volt az oka, hogy a színházak államosítása után a Vígszínházat a pártállami kulturális politika megszüntette. A pesti színházak életkori és szakmai csoportok szerinti profilírozás során úgy vélték kívánatosnak, hogy e teátrum szelleme (kínálata és közönsége) ne létezzen tovább. A háborús károk után újjáépült házban 1951-ben megnyíló Magyar Néphadsereg Színháza neve és funkciója is e szimbolikus szakítás szándékát kommunikálta. Ám e szándék kudarcát üzeni majd két bombasiker: a vígszínházi szellemet képviselő Heltai Jenő *A néma leventéjének* 1955 szeptemberi, majd Molnár Ferenc *Hattyújának* 1957 márciusi bemutatója. (E darabok a diktatúra időleges gyengülésének időszakában, mondhatni, taktikai okokból kerülhettek színre.) A főszerepekben Ruttkai Éva vette át a vígszínházi sztárszínésznők stafétabotját. S bár Magyar Bálint, a színház 1955-58 közötti igazgatója *A hattyú* bemutatójakor a Magyar

³⁵ OSZK SZT Irattár 374

³⁶ OSZK SZT Irattár 374

³⁷ OSZK SZT Irattár 374

³⁸ Perczel Zita, *A Meseautó magányos utasa*. Budapest. Áron Kiadó, 2000, 50. p.

Néphadsereg Színházában már megünnepeltette a Vígszínház 60 éves jubileumát, a legjelentősebb pesti magánszínház csak 1960-ban vehette fel újra a Vígszínház nevet.

Függelék

A Vígszínház művésznői³⁹

Név	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	
Ágai Irén											4/10
Bajor Gizi											1/10
Bán Margit											1/10
Bársony Rózsi											1/10
Beleznay Margit											1/10
Berend Erzsébet											1/10
Bulla Elma											3/10
Darvas Lili											3/10
Dayka Margit											1/10
Dán Etelka											1/10
Eszterházy Ilona											2/10
Eőry Erzsébet											4/10
Fedák Sári											2/10
Fóthy Erzsébet											3/10
Gaál Franciska											1/10
Gazsi Mariska											2/10
Gombaszögi Ella											1/10
Gombaszögi Frida											5/10
Gombaszögi Irén											1/10
Góthné											4/10
Kertész Ella											4/10
Hámory Margit											1/10
Honthy Hanna											4/10
Inkey Margit											1/10
Kende Paula											2/10
Komár Júlia											2/10
Kormos Márta											1/10
Kürthy Sári											2/10
Ladomerszky Margit											10/10
Lázár Mária											1/10
Makay Margit											6/10
Márkus Margit											8/10
Mezey Mária											1/10
Muráti Lili											6/10
Ólvedy Zsófi											2/10
Pártos Erzsi											10/10
Péczy Mária											1/10
Peéry Piri											3/10
Perczel Zita											2/10
Pillér Vera											1/10
Simon Gabriella											1/10
Simon Gizi											2/10

³⁹

Forrás: Lajta Andor (szerk.) *Filmművészeti évkönyv*. Budapest: a szerző kiadása, 1930-1939

Sitkey Irén											4/10
Sulyok Mária											4/10
Szemlér Mária											3/10
Szombathelyi Blanka											5/10
Tolnay Klári											5/10
Tőkés Anna											4/10
Titkos Ilona											2/10
Vadas Erzsébet											1/10
Vargha Anna											2/10
Varsányi Irén											3/10
Vágóné Margit											2/10
Váry Gyöngyi											2/10
Végh Sári											4/10
Zombory Mercedes											1/10

Némethné Böhm Edit
Péchy Blanka (1894-1988) verselőadó művészete



Akik még emlékeznek Péchy Blankára, a szép magyar beszéd apostolát, a Kazinczy-díj és a Kazinczy Szépkiejtési versenyek megalapítóját tisztelik benne. Akik személyesen nem találkozhattak vele, ismerhetik hangját a rádió *Beszélni nehéz* című műsorából, amely 1976-tól volt hallható. A szép magyar beszédért és a helyes kiejtésért általa indított mozgalom sok ezer diákot és sok száz tanárt lelkesített, akik máig a legnagyobb tisztelettel őrzik emlékét. A nyelvművelő. Sokan talán nem is tudják róla, hogy színésznő és kiváló előadóművész volt.



Köztudott, hogy a színész művészi alkotása, amely nem válik le az előadóról, a művész halálával együtt elmúlik, csak hatásában él tovább. A filmek ugyan őrzik még egy darabig, de aztán az is a feledés homályába hull.

Péchy Blanka az a színésznő, akinek művészetét már életében elfelejtették, csak néhány késői filmes epizódszerep őrzi alakját, hangját is csak néhány rádiófelvétel örökölte meg, ám azok is az archívum mélyén pihennek.

Pedig színészi pályája ígéretesen indult. Alig volt 17 éves, amikor felvették a Színiakadémiára. A gimnázium utolsó két évét emiatt egy év alatt végezte el. Ekkor már jól beszélt németül, franciául és angolul, de a gimnáziumban latinul és görögül is tanult. Művelt színésznőnek számított a 20. század elején. Pályatársai közül leginkább tiszta és jól érthető beszédével tűnt ki, amelyet az élete végéig megőrzött enyhe dunántúli kiejtés zamata tett egyénivé.

Az akadémia elvégzése után, 1914-ben a Vígszínházba került, amelynek műsora, természetes beszéd- és játékmódja kiválóan megfelelt a fiatal színésznő egyéniségének. Finomsága, törekenysége és szépsége pontosan illeszkedett a színház stílusához. Szálegyenes tartása és elegáns mozgása előkelő dámák, jószágos és méltóságteljes nőalakok megformálására tette alkalmassá.



Az I. világháború idején azonban épp nem volt célszerű szórakoztató, vidám zenés darabok bemutatása, ezért kisebb jelenetekből és háborús tárgyú versekből összeállított műsort játszottak. Ebben Varsányi Irén Szép Ernő *Imádság*, Péchy Blanka Babits *Miatyánk* 1914 című versét szavalta, utóbbit kéziratban kapta meg a költőtől. Itt tűnt fel először újszerű, a verset alaposan

értelmező, a beszéd zeneiségét kiemelő előadói stílusa, amelyet a Nyugat írói köre csiszolt a modern versek előadói stílusává. Péchy Blanka sok szállal kötődött ehhez a körhöz, rövidesen már a legjobb Ady-interpretátorként tartották számon. A Vígszínház tartotta előadói pályája bölcsőjének, s ott elsajátította, oldott színészi játékát és beszédmódját úgy tudta alkalmazni a versmondásban, hogy egyben meg is újította művészi eszközeit.

Babits versének előadásakor – amelyet egy későbbi visszaemlékező műsorában a rádió örökített meg az 1960-as években¹ – szinte észrevétlenül vetíti össze az imádság archaikus dallamát a korabeli beszéddallammal. Archaizálása nem végletes: a lelassított, szünetekkel szétterített, de nem szétdarabolt szöveg egyenletes tempója és alig érezhető éneklő dallama úgy fogja össze a szöveg egészét, hogy egyben érthetően tagolja is azt. Nem eljátssza, csak felidézi a hallgatóban a másokért könyörgő nőalakot, aki mindent kibíró és megértő szeretettel óv és tart meg bennünket. Természetes közelségben „beszélget” az Istennel, emberközelbe hozza, társául szegődik. Mindezt dallam- és hangszínváltásokkal éri el. A vers kulcsszavának a „békességet” jelöli meg, ezt a szót emeli ki szünetekkel, hangszínváltásokkal. Péchy gyakran mondta ezt a verset a háború idején kórházakban és egyéb (többnyire szocialista) rendezvényeken is.

A versek művészi előadása kezdettől hozzátartozott a színészi hivatáshoz, mégis kevés színész szánta el magát arra, hogy partnerek nélkül, egyedül kiálljon a színpadra. A Színiakadémián kötelező tantárgy volt a versmondás, de ezt jobbra a színpadi beszéd érthetőségének fejlesztésére használták. A régi stílust képviselő színiakadémiai tanárok a versek kényelmesen hömpölyögtető, külsődleges eszközökkel színezett, patetikus előadásmódját követelték meg.

A romantika esztétikája szerint a versek éppen úgy *szerepként foghatók fel*, mint a drámai szövegek. A színészetet is próbált Petőfi gyakran szavalta saját (és Vörösmarty) verseit. Az *Ivás közben* című versét például olyan átéléssel adta elő, hogy amikor hosszabb szünetet tartott, a hallgatóságból súgták fel neki a folytatást, mert azt hitték, a részeg játész költő valóban elveszítette a beszéd fonalát. A színészek tehát – a korabeli költői felfogás szerint – szerepként fogták fel a verseket. Ez viszonylag könnyű volt azon versek esetében, amelyek eleve monológyszerűen, vagy párbeszédes formában voltak megírva. (Petőfi *Az örült, Szeget szeggel*, stb.)

Tolnay Klári ritkán mondott verset, de emlékezetes Burns *John Anderson* című versének televíziós felvétele, amelyen magával ragadóan mondta el az idős korában is vonzó és kedves feleség megható vallomását, azaz lényegében hitelesen játszotta el ezt a szerepét is.

A színészi megközelítés másik lehetősége az volt, hogy a vers előadójának a *költő szerepét* kell átvennie. Ez az Egressy Gábor által kifejtett elmélet éppen úgy tovább él napjainkban is, mint a versszöveg szerepként való felfogása.

¹ *Emlékeimből* (versmondói pályafutásáról). MTVA Rádióarchívum, D-2643/1 tek.

„Mi mint előadók, – írta Egressy – a költő szerepét vesszük át közvetlenül. Átvesszük mindent látó képzeletét, szellemének magas ihletét és lelke minden érzékeit”.² Egressy Gábornak ezt az elgondolását máig is sok színész (sőt, sok költő is!) vallja. Latinovits Zoltán és Illyés Gyula is határozottan kiállt e mellett a színészi alapállás mellett.³

A költő szerepének „eljátszását” kívánják meg a televízióban azok a „versrendezések”, amelyekben a verset mondó színészt még a költő korabeli jelmezébe is felöltöztetik.

Csak hogy a költő nem egy adott hangulatban, nem egy ihletett pillanatban írja meg a versét, hanem sokáig csiszolgatja, hordja magában, amíg papírra veti annak végleges formáját. Nem tudható, hogy mit érzett a vers megírásának idején. A költői szerep csak a színész fantáziájában formálódik, az ő egyéniségéből adódik. Csak az általa elképzelt költőfigurát tudja megidézni, amihez vajmi kevés köze van a vers szerzőjének. Az előadó ugyanis nem a költővel, hanem a költői műalkotással kerül közvetlen kapcsolatba, az írott versszöveget kell hangzó formába öntenie. A költőnek ebbe már közvetlenül nincs beleszólása...

Babits Mihály Ódry Árpád estjének bevezetőjében az előadó művészetét a tájat beragyogó napfényhez hasonlítja, amely – anélkül, hogy megbontaná – megváltoztatja a tájat; „mihelyt fölsüt a nap, a nap lesz a fontos, és amit a nap mutat, és ahová a nap beférkőzik: így kerekedik fölül az előadó művészete a szegény költőén”. Az előadó eszközei mást fognak fel a valóságból, mint a költő eszközei, s ezáltal újat ad a költő művéhez, új műalkotást hoz létre, amely „nem azonos a költő művével, de nem is egészen idegen attól”.⁴

Egy másik – ugyancsak színészi megközelítés – szerint a vers előadójának azt a *szituációt kell elképzelnie* és hanggal interpretálnia, amelyben a szöveg elhangozhatott. Rakodczay Pál például a *Szózatot* egy előzőleg a hazafiságról folyó vita hazafiatlan környezetének felidézésekképpen keserűen, elmerengve kezdte. Berzsenyi *Fohászat* a csillagos ég alatt merengve kell elképzelni, a vers hangulatát a szemjátékkal és a nézéssel kell megalapozni. A költő szerepének elképzelése helyett az alaphelyzetet kell felidézni és ebből kell fakadnia a mozgásnak és a kiinduló interpretációnak.

Hevesi Sándor rendezőként hasonlóképpen a vers szituációjának elképzelésére épít, amikor a *Szeptember végén* című Petőfi verset nem költői jóslatnak, hanem egy biedermeier idillnek értelmezi. Szerinte nem a költő személyét kell előtérbe állítani a vers előadójának, hanem „a vers hangulatának és zeneiségének megértett és átélt továbbadására”, a versszöveg „hanggal való megjelenítésére” kell törekednie.

Péchy Blanka a versek előadásakor azt az utat követte, hogy pontosan elemezte a vers alapszituációját és alaphangulatát, de nem félt a visszafogott színészi eszközök alkalmazásától sem.

² Egressy Gábor, *A színészet iskolája*. Budapest: Hornyánszky, 1879. 142. p.

³ Latinovits Zoltán, *Verset mondok*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1976. 99.

p.

⁴ Babits Mihály, *Költő és tolmácsa*. In *Nyugat*, 1919. 1. sz. 134. p.

Első önálló estjét 1921-ben Jászai Mari – a romantikus előadói iskola „papnője” – vezette be, akinek őszintén átélt pátosza szigorúan tiltott a versmondás közben mindenféle mozdulatot. Péchy Blanka visszafogott mozdulatait azonban elfogadta, mert úgy érezte, hogy az előadó egyénisége ezáltal sajátos egységgé ötvözi a színészetet és a versszavalást. „Mikor ugyanis a múlt évben hallottam, első sorainál visszatetszéssel láttam, hogy mozdul, sőt mozog, felső testével hajladozik, karjait lendíti – de ez a mozgás lassanként lebilincsel, tetszeni kezdett, és már vártam rá, kívántam, és már a második költeménynél nem szívesen nélkülöztem volna többé, annyira természetes és kecses és önkéntelen, mint a szél által meglóbált nyírfa ingása, karjai mozgása, mint a gallyak lendülése, és olyan könnyed és puha – annyira egyéni, tehát eredeti – s az eredetit a kellem istennői szeretik – hogy joga van hozzá, mert a sajátja! Az ő egyéni tulajdonsága, mely a lelkéből, belülről terem és csinálódik.”⁵

Ascher Oszkár, aki gyakran lépett fel együtt Péchy Blankával, úgy vélte, hogy a vonzó és sikeres színész a költő előtérbe helyezése helyett önmagát állítja reflektorfénybe, a maga „átérzését” adja tovább a költői gondolat helyett. Így a hallgató nem a vers élményének részese lesz, hanem az előadói személyiség varázsának hatása alá kerül, azt éli át, amit az előadó és nem azt, amit a költő. Szerinte versmondáskor az előadónak el kell tűnnie a költői szöveg mögött. Csakhogy ez lehetetlen! A közönség a pódiumon az előadó alakját látja, az ő egyéni hangvariációit hallja, a maga testi mivoltában ő jeleníti meg a verset. Nem a költőt imitálja és nem is annak pusztán „szócsöve”, hanem a vers szövegének önálló és őszintén átélő tolmácsolója, önálló műalkotás létrehozója. Nem pusztán a hangjával jeleníti meg a vers szövegét, hanem egész lényével: megjelenésével, öltözkéssel, mozdulataival a költőhöz, a műhöz és a közönséghez való viszonyát jelzi.

1922 májusában Péchy Blanka már kizárólag Ady műveiből mutatott be előadóestet a Zeneakadémia nagytermében. Az előadáson jelen volt Ady édesanyja és öccse is. A bevezetőt Emőd Tamás tartotta. Ezen az esten nemcsak eddig még pódiumon el nem hangzott Ady versek szerepeltek, hanem levél- és publicisztika részletek, azaz prózai művek is. Ez volt az est igazi újdonsága. A megszerkesztett műsor mindössze 9 műből állt, de a közönség kívánságára még ennyit adott elő Péchy Blanka ráadásként.

1927-ben bemutatott, viharos sikerű előadóestje világirodalmi kitekintést is adott. Petőfi és Ady versei mellett Baudelaire, Shelley és Tagore verseit is megszólaltatta. Ennek alkalmából fogalmazta meg a Népszava tudósítója Péchy Blanka előadói stílusának jellemző vonását: „...először intelligenciájával férkőzik hozzá a költőhöz, de azután teljesen fölolvad bennük és hirtelen átlelkesedéssel fogja össze érzésszerű egységgé, amit előbb eszével részeire bontott.”

⁵

Idézi Péchy Blanka, *Jászai Mari*. Budapest: Magvető, 1960. 101. p.



1928-ban Péchy Reinhardt meghívására a bécsi Josefstädter Theaterbe szerződött és csak hét év múlva tért haza. Ekkor adott interjújában (a Délibáb újságírójának)⁶ elmondta, hogy színészi munkája mellett itt is rendszeresen mondott verset a bécsi magyar követség estélyein. Többször Adyt szavalt, mert akkoriban Bécsben hihetetlenül nagy Ady kultusz volt.

Szinte hihetetlen, hogy ez a törekeny, halk szavú művész hogyan tudta a közönség számára érthetővé és befogadhatóvá tenni Ady Endre nagy erejű, férfiasan kemény verseit, az „új idők új dalait”! Nos, Péchy Blanka nem akarta megjeleníteni a költőt, nem kívánt „férfiruhába bújni”. Vállalta sugárzó nőiségét és a verseket kétségtelenül ehhez hangszerelte, személyes mondanivalójává tette, de tiszta intellektusú, alapos szövegértelmezése megóvta attól, hogy kilépjen a vers keretei közül. Gyenge, de nagy terjedelmű hangja pasztellszíneit tudatosan használt egyéb beszédeszközeivel (sokat mondó, változatos szünetekkel, dallam- és ritmusváltásokkal, a kulcsszavak kiemelésével) egészítette ki. Az előadott verset olyan kommunikációs lehetőségként kezelte, amelyben az általa elképzelt szituáció a közönség képzeletében jelenik meg, s így a hallgatók közvetlen partnerének érezhetik magukat.

⁶ In *Délibáb*, 1935. X. 5.

Ady *Az én hadseregem* című versét úgy mondta, mintha egy elszánt és rettenthetetlen szelídségű édesanya maga köré gyűjtött fiaihoz szólna. Visszafojtott belső izgalommal biztatta őket, hogy higgyenek magukban, mert „tiétek lesz itt minden”. Előadásában ez a vers csúcspontja, hangja itt a legerősebb, tempóját lelassítja, a beszédhangzókat megkeményíti. A vers halált idéző képei szinte jelentéktelenné válnak, mert nem az elmúlás felé közeledő idős ember keserűsége a fontos számára, hanem a fiatalság jövője. Ez teszi az elmúlást mégis beteljesedéssé. És a reményteljes ifjúság, akit megszólít, a mindenkori közönség! Vagyis mi vagyunk.

Kiss Csilla
Színésznőkép a két világháború közötti színházi sajtóban

A Délibáb folyóirat – annak ellenére, hogy bulvárlapként működött – időről-időre közölt olyan cikkeket is, amelyek a szenzációhajhász újságírást, a színházi emberek magánügyeinek kitergetését ostromozták. Forró Pál, a lap egyik állandó munkatársa, 1936-ban nagyon pontos helyzetképet adott arról, hogyan is működnek a színházi bulvárlapok. Mivel cikke minden lényeges, a tanulmányban tárgyalni kívánt szempontra kitér, érdemes – mintegy bevezetesként – hosszabban idézni belőle. „Sehol a világon nem teregetik ki annyira a színésznők magánéletét, mint nálunk. Minden kis lokálénekesnőnek, sőt táncosnőnek saját miniatűr sajtófőnöksége van, melynek útján még az események megtörténte előtt megtudjuk, hogy a művésznőt milyen értékes ékszerrel vagy szőrmével lepte meg udvarlója, kinél vacsorázott és kik voltak kívüle még jelen, továbbá melyik cégnél dolgoztat, és mit fizet ruháiért! A művésznő a sajtó útján pukkasztja barátnőit, üzeni meg kedves papájának és mamájának, hogy ne aggódjanak leányukért, mert igen ragyogóan megy a sora. Figyeljük meg ezeket az intim kis hírecskéket. Majdnem mindegyik mögött ott lappang valami, aminek erotikus íze van, egy kis szerelmi kapcsolat, készülő vagy felmondott barátságok. Még az olyan egészen ártatlannak tűnő látszó jelentések is, mint például, hogy a művésznőn ragyogó világossárga impriméruha volt két darab kék rókával, nem annyira divattudósítások, mint inkább szemléltető rajza annak, hogy milyen gazdagság, mennyi hódítás és szerelmi beérkezettesség húzódik meg a művészi sikerek mögött. [...] A döntő pillanat akkor érkezik el, ha a művésznő autót vásárol. Ez a nagy szenzáció. Amitől mindenki köteles elájulni. [...] Nem csak ezt a történelmi eseményt örökítik meg írásban és képben, hanem attól kezdve szinte napról napra kötelességének tartja a művésznő privát sajtóirodája, hogy érdekes eseteket mondjon az autóról. Soha meg nem történt összeütközésekről írnak izgalmas riportokat, pontos értesüléseket kapunk az elfogyasztott benzin mennyiségéről, a művésznő gavallériájáról, mellyel az elgázolt kutyák, csirkék és gyermekek árát kifizeti. Az autóvásárlás szenzációját csak azok a művésznőink szárnyalják túl, akik villát építtetnek. Minden szoba bútóráról külön leírást kapunk. [...] Aki a lapokat szorgalmasan olvassa, abszolút biztonsággal tudja, hogy melyik művésznőnek hány kutyája van, mi a nevük, hol fürdeti őket és tervbe vette-e kedvenc ölebének anyaságát, vagy nem? Nagyon izgalmas tudósítás az is, hogy melyik művésznő hol fog nyaralni. Ezek a nyilatkozatok úgy készülnek, hogy először néhány gyanútlan áldozatot beugratnak, aki őszintén megmondja, hogy Siófokra megy vagy Lillafüredre. A többiek csak erre vártak. Mert erre nyomban megindul a lefőzési verseny. Csak úgy röpködnek a Lido, Ostende, Trouville, Semmering és hasonló mondén fürdők nevei. És persze mindenki autón teszi meg az utat. [...] Augusztus végén diszkrét beszámolók következnek. Hogy melyik művésznőnek melyik maharadzsza, olajkirály, bankárfejedelem akarta megkérni a kezét. [...] Az egész világsajtó összesen nem hoz annyi meg nem

kötött szerződésről hírt, mint amennyiről nekünk naponta kell olvasnunk. Nálunk mindenkit fényes külföldi szerződéssel kínálnak meg. Minden művészről négy-öt színház között habozik, melyik ajánlatát fogadja el. A Freud-féle vágyálmokat a mi színésznőink nem álmodják, hanem megírják a lapokban. [...] Hasonló pontos értesüléseket kapunk a művészről brids-partijáról, kedvenc ételéről, fogyókúrájának minden percbeni állásáról. Tudjuk a komorna és sofőr nevét, elmés mondásait. Természetesen tájékoztatva vagyunk az ékszer-, szőrme- és ruhaállomány minden gyarapodásáról.”¹

Kik a korszak sztárjai? A film szerepe a sztárkultusz kialakulásában

A sztár fogalmát nem könnyű meghatározni. Manapság sincs egyetértés ebben a kérdésben és a két a háború között sem volt.² Skaper Brigitta a két háború közötti magyar filmsztárokról írott tanulmányában a következőképpen definiálta a sztár fogalmát: „sztárnak az tekinthető a jelzett időszakban, akire fokozott sajtófigyelem hárult, aki nagy piaci értéket képviselt, és akinek népszerűsége akár tömegeket is megmozgatott.”³ A modern értelemben vett sztárrendszer, sztárkultusz kialakulásához mindenképpen szükség volt a „belőlük” élő üzlet- és iparágakra. Magyarországon ez a modern sztárrendszer 1929-1936 között, a hangosfilm megjelenésével és elterjedésével párhuzamban alakult ki.⁴ Ha a színházi sajtót megnézzük, ez a „filmes” sztárrendszer, sztárkultusz a színpad világában is megjelent, pontosabban újjáalakult. A primadonnakultusznak már régi hagyománya volt színházi berkekben, ehhez a harmincas években „csatlakoztak” a prózai színésznők is. Film és színház összefonódása amúgy is elég erős volt a Horthy-korszakban: 1931 és 1944 között 357 magyar hangosfilm készült, ebből 108 valamilyen színdarab, vagy színházi produkció alapján.⁵ A színpadi sikerek filmváltozatában gyakran ugyanazok a színészek játszottak, akik a színpadon is hódítottak az adott szerepben. A színházi sztárokat előbb-utóbb filmezni hívták (bár ez nem mindig volt sikeres), a filmezéssel – olykor egyetlen filmmel (!) – „befutott” színészeket pedig minden esetben „megtalálta” egy-egy színpadi szerep. Persze volt, aki filmen és színpadon is egyaránt sikeres, népszerű és elismert tudott lenni. (Csak a színésznőkre fókuszálva: például Tolnay Klári, Turay Ida, Muráti Lili, Szörényi Éva, Szelezky Zita.)

¹ Forró Pál, *A színésznő magánélete*. In **Délibáb**, 1936. 44. sz. 16-17. p.

² Jenei Ágnes, *A sztár változó fogalma*. In **Médiakutató**, 2008. 1. sz. 7-15. p., és Pintér Márta Zsuzsanna, *A színészek társadalmi státusza*. In: *Magyar Színháztörténet 1920-1949*, főszerk. Székely György. Budapest: Magyar Könyvklub, 2005, 1065-1122. p.

³ Skaper Brigitta, *Magyar filmsztárok a két világháború közötti Magyarországon*. In **Médiakutató**, 2008. 3. sz. 111. p.

⁴ Balogh Gyöngyi—Király Jenő, *„Csak egy nap a világ...” A magyar film műfaj- és stílustörténete*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000, 61. p.

⁵ Nemeskürty István, *A képpé varázsolt idő*. Budapest: Magvető, 1984, 798 p.; a Függelékben található a magyar filmek listája, és Juhász István, *Színház a moziban 1931-1944*. Budapest: Athenaeum 2000 Kiadó, 2002, 55-56. p.

A mesterséges „sztárcsinálás” is megjelent a korszakban: a színházi bulvársajtó, pontosabban egy-egy szerkesztő, főszerkesztő törekedett arra, hogy sztárokat fedezzen fel, és a média eszközeinek segítségével minél szélesebb körben népszerűsítsen. „Míg a 19. század végéig elég volt, ha a kritikusok tehetségesnek ítélték a művészt, addig a 20. század elejétől kezdve csak abból válhatott sztár, akit ebben a sajtó hatékonyan támogatott” – írta Gajdó Tamás és Magyar Nóra Karády Katalinról szóló tanulmányukban.⁶ Az esetek egy részében valóban tehetséges színészek, színésznők karrierjét indította el egy-egy lap – elég itt Karády Katalin és Egyed Zoltán kapcsolatára utalni –, de volt, amikor tiszavirág életűnek bizonyult egy-egy sztárjelölt sikere (mint például Gervay Maricáé, Goll Beáé). Arra is akadt példa, hogy a tehetséges, sztárolni kezdett fiatal, szinte még kislány színésznő nem bírta a rá nehezedő nyomást, mint azt Egyed másik felfedezettje, a Kolozsvárról a Vígszínházba szerződtetett Fényes Alice példája mutatja.⁷

A színházi sajtó mindenestre kihasználta a sztárokból rejlő lehetőségeket; a róluk megjelent írások, a velük kapcsolatos pletykák biztosították a magas példányszámot, az olvasóközönséget pedig mindenféle „trükkkel” igyekeztek közelebb hozni a sztárokhoz, illetve mindenféle játékot kitaláltak, csak hogy a sztárok iránti érdeklődést fenntartsák. Ilyenek voltak például a népszerűségi versenyek, vagy azok a típusú játékok, amelyeknek kapcsán egy-egy híres színdarab vagy népszerű film, aktuális színpadi sikerdarab „álomszereposztását” kellett megírni a lap számára.⁸ Illetve a sztárok népszerűsítését szolgálták az autogram-délutánok, a színházi lapok boltjai, stb. Ahogyan egy korabeli lapban áll: „A színházi újságíró számára nincs érdekesebb riportanyag, mint a sztár. A közönséget minden érdekli, ami kedvenceivel történik, s a kedvencek körül mindig történik valami. Ők azok, akik a színpadon és a filmműtermen kívül is örökké az érdeklődés reflektorfényében állanak. A sztár körül érdekes az is, ami a hétköznapi embernél mindennapos és szürke esemény – mit szeret olvasni, milyen állatot kedvel, milyen étel a kedvence, és így tovább.”⁹

Kik a két háború közti korszak (női) sztárjai? Itt elsősorban azokat a színésznőket említjük, akikről a legtöbbet írtak a színházi lapok, akik több reklámban is szerepeltek, a divatrovatban is megjelentek, és akiknek a magánéletét is

⁶ Gajdó Tamás—Magyar Nóra, *A sokkarátos hangú vamp*. In *Dívák, primadonnák, színésznők. Jászai Mari – Fedák Sári – Karády Katalin*, szerk. Gajdó Tamás. Budapest: Ernst Múzeum, 2003, 83. p.

⁷ Fényes Alice a színházi „bukásról” és a rá nehezedő nyomásról, lásd: Beöthy Lydia, *Fényes Alice: Kérem szépen, én mégis csak kezdő vagyok...* In **Film, Színház, Irodalom**, 1942, 17. sz. 8. p.; Faragó Baba, *Az új szezonban felveszem a harcot! – mondja Fényes Alice*. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942, 36. sz. 12. p.

⁸ Ezekről bővebben lásd: Skaper Brigitta, *Magyar filmsztárok a két világháború közötti Magyarországon*. In **Médiakutató**, 2008. 3. sz. 115-118. p.

⁹ *Ahová Karády pihenni jár...* In **Színházi Magazin**, 1943. 12. sz. 30. p.

nyomon követték az újságírók. Ezeket a színésznőket filmes és színpadi szerepeik révén több típusba szokták sorolni (pl. primadonna, naíva, drámai szende, végzet asszonya, stb.)¹⁰, én az alábbiakban – a színházi bulvársajtóban róluk kialakított kép alapján – öt „sztártípust” próbálok elkülöníteni.

– Az örökifjú primadonnák

A két háború közötti időszakban Fedák Sári és Honthy Hanna tartozott ebbe a kategóriába. Sztár mivoltukat nem veszélyeztette, hogy túl voltak a negyedik, ötödik X-en... Fedák Sári a pályája kezdetétől fogva nagyon ügyesen bánt a sajtóval, kiválóan értett hozzá, hogyan kell maga körül a hírverést biztosítani. Ha másként nem ment, akkor saját maga ragadott tollat. Egy időben önálló rovata is volt a Színházi Magazinban *Úgy mondom el, ahogy vót...* címmel, majd a Film, Színház, Irodalomban *„Édes öcsém, Egyed...”* címmel. Fedák még a botrányaiból is profitálni tudott.¹¹ Elébe ment a szerepkör-váltásnak is: kedvenc szerzőivel olyan darabokat íratott a maga számára, amelyekben az anyafigura volt az, aki mindent elrendez, irányít, aki szellemes, sziporkázó és a szerelemben is megtalálja a párját. Ha kellett, ő maga írt színdarabot, amit aztán meg is rendezett, természetesen kellő sajtóvisszhang mellett.¹²

Míg Fedák Sári a harmincas évek közepétől egyre több prózai darabban vállalt fellépést, addig Honthy Hanna az operettek koronázatlan királynőjeként tündökölt a korszakban. Ez nem jelenti azt, hogy Honthy ne vállalt volna prózai szerepet is. 1927 elején Bárdos Artúr vendégszerepelni hívta a Belvárosi Színházba. Három egyfelvonásosban tisztán prózai szerepben lépett színpadra. Játékáról a korabeli kritika elismeréssel szólt.¹³ A közönség is ünnepelte, ezért

¹⁰ Lásd erről: Juhász István, *Színház a moziban 1931-1944*. Budapest: Athenaeum 2000 Kiadó, 2002, 138-143. p., Skaper Brigitta, *Magyar filmsztárok a két világháború közötti Magyarországon*. In *Médiakutató*, 2008. 3. sz., és Heltai Gyöngyi, *Bulvárszereposztás. Női szerep- és identitásmodellek a két háború közötti operettben és színházi sajtóban, 1920–1938*. In *SIC ITUR AD ASTRA*, 2008. 58. sz. 233-269. p.

¹¹ A Vidor Pál Fedák miatt elkövetett öngyilkossága utáni kényszerű „száműzetést” követően is a sajtó készíti elő Fedák számára a színpadra való visszatérést; hollywoodi botránya (Fedák – Aknay – Vajda -ügy) idején pedig állandóan cikkeztek róla a lapok, sokszor bizonyíthatóan a Fedáktól kapott információk alapján. A Fedák és Aknay rendőrségi ujjlenyomatvételéről közölt fotón mindenki annyira kedélyes, hogy felmerül a gyanú, nem „beállított” képről van-e szó? A fénykép in *Déliabáb*, 1935. 7. sz. belső címlap, az afférről bővebben lásd: Meitner Ivette, *Hogyan látja Amerika a nagy pert és szereplőit*. In *Déliabáb*, 1935. 9. sz. 20-22. p., U[jházy] Gy[örgy], *Beszélgetés Fedák Sárival, aki csak a színpadnak akar élni*. In *Déliabáb*, 1935. 30. sz. 33-36. p., n[ádas] s[ándor], *Fedák – Vajda*. In *Pesti Futár*, 1935. 1. sz. 5-9. p.

¹² A Páris című darabot 1943 januárjában mutatta be a Magyar Színház. Előzetes reklám: *Zsazsa a parancsnoki hídon*. In *Film, Színház, Irodalom*, 1942. 49. sz. 9. p.

¹³ Pünköshti Andor, Relle Pál és Kárpáti Aurél kritikáit idézi Molnár Gál Péter, *Honthy Hanna és kora*. Budapest: Magvető, 1997, 39-40. p., és Ráskai Ferenc kritikájával kiegészítve: Gál György Sándor, *Honthy Hanna. Egy diadalmas élet regénye*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 270-271. p.

Honthy az 1927/28 és az 1928/29-es évadra a Belvárosi Színházhoz szerződött. Bár 1929 ősztől visszament a Fővárosi Operettszínházhoz, később is szívesen vállalt prózai kitérőket.

Mivel Honthy Hanna rengeteget játszott, a színházi lapokban hétről-hétre jelen volt valamelyik operett vagy zenés játék premierjének apropóján, de ha éppen „pihent”, akkor a fotóriporterek követték a svábhegyi szanatóriumba, a Balaton partjára, vagy a rózsadombi villa kertjébe. Válásai, házasságkötései, a nálánál jóval fiatalabb Békássy Istvánnal folytatott viszonya mind-mind bőséggel szolgáltatott anyagot a bulvársajtó számára. És ha kellett, Honthy is írt újságcikkeket. Öltözködésről, primadonnaságról, házasságról. „Örökifjúságát” bizonyította azzal a képes riporttal is, amelyet 1943 nyarán készítettek róla Siófokon.¹⁴ Az ötvenéves (!) primadonna fürdőruhában, sortban pózol a képeken, úszik, kerékpározik. Az alakja pedig hibátlan, bármelyik fiatal megirigyelhetné. Nyilván létezett valamilyenfajta retusálási eljárás már ekkoriban is, de talán a végeredmény nem volt annyira a valóságtól elrugaskodott, mint manapság. Honthy csak egyetlen filmben szerepelt a két háború között: a Lajtai Lajos operettjéből forgatott *Régi nyárban*. A filmszalag hívebben visszaadja a valóságot, mint az esetlegesen retusált fotó; Honthy a filmben is illúziókeltő (operettprimadonnát alakít), elhisszük neki, hogy egykori gavallérjának a fia beleszeret, akit ő majd „átenged” a lányának, maga pedig megtalálja a régi szerelmet a hajdani udvarlóban.

Mi lehetett a két primadonna titka? „Hogy együtt öregedtek közönségükkel, csak még biztosabbá tette helyüket a kulturális emlékezetben, hiszen korábbi szerepeikre, a város és a közönség ifjúkorára reflektáló nosztalgikus produkciókban aratták legnagyobb sikereiket.”¹⁵

Örökifjú primadonna volt a maga nemében Bajor Gizi is, akiről szintén állandó jelleggel írtak. Házasságait, válásait, viszonyait „finoman” tárgyalták a lapok. Színházi sikereiről, ruháiról mindig hírt adtak, de ugyanígy kedvenc állatairól, ételeiről, olvasmányairól, fogyókúra tippjeiről is. A Nemzeti Színház színésznőinek „idősebb” generációjából gyakorlatilag ő az egyetlen, akit a bulvársajtó sztárolt a két háború között. „Bajor a legünnepeltebb színésznő, a legdédeltettebb és a legtitokzatosabb. Bajor az egyetlen színésznő, akinek a nimbusza töretlen fényben ragyog. És ezt a művésznő rendkívüli kvalitásain kívül kétségtelenül annak a körülménynek is köszönheti, hogy a legvisszavonultabb életet éli. [...] Bajor az egyetlen színésznő, akit minden fellépése után ma is megvár a rajongó tömeg a színházi kiskapunál, akinek könyörögnek az autogramjáért.”¹⁶

¹⁴ Egy boldog siófoki nyár: A főszerepben Honthy Hanna. In *Színházi Magazin*, 1943. 33. sz. 10-11. p.

¹⁵ Heltai Gyöngyi, *Bulvárszereposztás. Női szerep- és identitásmodellek a két háború közötti operettben és színházi sajtóban, 1920–1938*. In *SIC ITUR AD ASTRA*, 2008. 58. sz. 251. p.

¹⁶ Bajor afférja a Nemzeti Színház igazgatójával. In *Délibáb*, 1933. 1. sz. 14-16. p.

– Naivák és drámai szendék

Ebbe a csoportba Perczel Zitát, Tolnay Klárit, Szörényi Évát, Szelezky Zitát és Dayka Margitot vehetjük. Valamint ide a tartozik a külföldön is nagy sikereket arató Bársony Rózsi, valamint a házasságkötése után a színpadtól visszavonult, ám a színházi sajtó által kedvelt és „felkapott” Zilahy Irén is.

Perczel Zita tizenöt évesen került a Színiakadémiára, ahol a tanárai közül Hettyey Aranka volt a legnagyobb pártfogója. Hettyeynek köszönhetően az Akadémia elvégzése után azonnal a Nemzeti Színház szerződtette, ahonnan két évvel később a Vígszínházba vezetett az útja. 1934-től már filmezett, először Gaál Béla, majd Székely István filmjeiben kapott főszerepet. Székely István azért kezdte Perczelt foglalkoztatni, mert a szakma és a közönség már támadni kezdte amiatt, hogy minden filmjében feleségének, Ágay Irénnek adja a főszerepet.¹⁷ Perczel Zita ezekben a filmekben „lelkes és nyájas, szolid és gyakorlatias, az élet intim pillanataiban azonban minden porcikája mozgásba jön, kifejezi a vágyat és hívogatja a szeretőt. Perczel mégsem szex-sztár, mert nem válogatás nélkül sugározza a tömény erotikát, erotikája intim marad, csak a szeretett férfinak szól, a többiekkel szemben visszaváltozik bűbájos kisleánnyá.”¹⁸

Színpadi szerepeiben nem érezte jól magát. A Vígszínház társalgási drámaiban, szalonvígjátékaiban Darvas Lili, Makay Margit, Lázár Mária és a prózai kitérőket tevő Fedák és Honthy játszották a hősnőket, Perczel Zitának és a hasonló szerepkörben mozgó Tolnay Klárinak az ártatlan, szűzies úrilányok megformálása jutott. Perczel Zita 1937-ben Párizsba utazott filmezni. Ő maga sem sejtette még akkor, hogy csak több évtized múlva térhet vissza Magyarországra.



Tolnay Klári

¹⁷ Perczel Zita, *A Meseautó magányos utasa*. Budapest: Áron Kiadó, 2000, 53. p.

¹⁸ Balogh Gyöngyi—Király Jenő, „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000, 414. p.

Ágay Irén és Perczel Zita filmes szerepkörét „örökölte meg” Tolnay Klári, aki a színpadon is hasonló karaktereket játszott. „Az eddigi sztárok lelkesítő vagy megnyugtató bálványokat testesítettek meg, a férfiak nőideáljait projektálták a mozinézők számára. Tolnay új típusú sztár. Sztár, de nem erotikus idóllum. A nők nőideálja. A nők fellelkesítését és megnyugtatótását szolgáló nőkép. [...] Tolnay szerepei tökéletesítik a férfiakkal hadakozó szűz moralizáló fegyvertárát. [...] Tolnay epizodistából küzdötte fel magát és sztárként is karakterszínész nő marad, aki a férfivel szimmetrikus viszonyban, örökös harcban álló nőtípust képviseli sztárrendszerünkben” – írta róla Balogh Gyöngyi és Király Jenő.¹⁹

A színpadi áttörést 1938-ban Jacques Deval *Francia szobalány* című vígjátéka hozza el Tolnay Klárinak. Ettől kezdve főszerepeket játszik a Vígszínházban is, de még mindig elsősorban vígjátékokban és könnyed szalondarabokban. A filmes beskatulyázás ellen 1942-ben már ő is kifakadt.²⁰ A várva várt új szerepkör még ugyanebben az esztendőben „megtalálta” a filmvásznon Tolnayt. A *Férfi-hűség* című film premierje után az újságíró is lelkesen jegyezte meg, hogy „nincs az a Marlene Dietrich és nincs az a hazai filmdémon-nagyság sem, aki ennyi belső átélési intenzitással, ilyen decens, de mégis oly maróan átható művészettel – még pedig mélyen átgondolt és átérzett, igazi művészettel – tudott volna önmagából ily vadonatúj, és az újdonság minden külső attribútumával felszerelt, de belülről is autentikusan sugárzó és perzselő figurát csinálni!”²¹

Tolnay Klári „sztárságát” erősítette a gyermekvállalás is. Amint arról még részletesebben lesz szó az anyaság kapcsán, Tolnay Klári kislánya, Ráthonyi Zsuzsika is sztárrá nőtte ki magát, a Tolnayval készült riportokban mindig övé a főszerep, rengeteg fényképet is közölnek róla a lapok. Tolnay Klári ezután pedig anyai, gyermeknevelési tanácsokat is osztogat, sőt még cumisüveget is reklámoz: „Látod, Zsuzsi, azért kapod mindig frissen a tejecskét, mert az Orion hőpalack őrzi.”²²

¹⁹ Balogh Gyöngyi—Király Jenő, „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000, 660-662. p.

²⁰ N. N., Tolnay Klári: *Nem filmezek addig, amíg művészi feladatot nem kapok!* In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 10. sz. 14. p.

²¹ Az új Tolnay Klári. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 36. sz. 8. p.

²² In **Film, Színház, Irodalom**, 1940. 32. sz. 3. p.



Szörényi Éva már a családi háttéré révén is az érdeklődés középpontjába került: egy valódi baronessz a Nemzeti Színház színpadán! Még a kolléganői is ámulva csodálták: „Szörényi Éva, akkor még báró Lersch Elvira, rózsaszín hajnalhasadáshoz hasonló szőke szépség volt. Hosszú aranyszőke hajával mindnyájunkat ámulatba, bámulatba ejtett. [...] Bárónő, tehetséges, gyönyörű; ennél többet senki sem kívánhatott 1932-ben vagy 33-ban.”²³ Még akadémista korában szerepelt először a vásznon, Csiky Gergely *Nagymamájának* filmváltozatában. Ezt követően még közel harminc filmet forgatott. A Nemzeti Színházban pedig sorra játszotta a magyar és a világirodalom legszebb naiva, drámai szende és tragikai szerepeit. A harmincas évek színházi lapjaiban a körkérdések és a divatrovat állandó szereplője. Fiatal kolléganőivel egyetemben a sportos, üde lányok megtestesítője.

Szelezky Zita a törekeny, de olykor „vadmacska-jellegű” típus megtestesítője volt. Ha a színpadi szerepeinek listáját megnézzük, sokféle karaktert játszott el, és a filmekben is sokszínű alakítások sorát mutatta be. „Drámai szende és primadonna, naiva és a végzet asszonya, mindenben mindig meggyőző volt. A *famme fatale* búverejével hódított, a cserfes csitri huncutságával mulattatott, s megríkatott a komoly honleány szomorúságával” – írta Szelezkyről tanulmányában Juhász István.²⁴ Ő volt az első színésznő, akinek nagyon komoly rajongói táborra volt: hódolói, tisztelői több mint négyszáz klubot alapítottak

²³ Perczel Zita, *A Meseautó magányos utasa*. Budapest: Áron Kiadó, 2000, 22. p.

²⁴ Juhász István, *Kincses magyar filmtár 1931-1944*. Pomáz: Kráter Kiadó, 2007, 189. p.

országszerte. A fronton lévő katonák azzal mutatták ki Szelezky iránti rajongásukat, hogy öt páncélost Zitának kereszteltek,²⁵ illetve a 121. gépvontatású tüzérüteg 160 katonája eljegyezte a művésznőt.²⁶ A filmezés mellett jelentős színházi feladatokat is kapott a Nemzetiben. A színházzal való 1941-es afférja (nem akarta Tündét eljátszani a Nemzeti németországi vendégjátékán) állandó sajtótéma lett; tucatnyi interjú, riport készült vele ezekben a hónapokban.²⁷

Dayka Margit az 1929-30-as évadban került fel Szegedről a Vígszínházba. Első komolyabb szerepében óriási sikert aratott: az akkor már sztárként számon tartott Gaál Franciska helyett ugrott be Emőd Tamás és Török Rezső *Két lány az utcán* című darabjába. „A kis tiszta lány – írta Pünkösdi Andor az Újságban – jött, látott és győzött. Egyetlen este alatt arrivált. Aranyos és fiatal, bájos és tehetséges. Pillanatok alatt oldotta meg a naivakérdést.”²⁸ Dayka Margit 1932 és 1945 között tizenhét filmet forgatott, amelyekben mindenféle karaktert meg tudott mutatni. A *Borcsa Amerikában* vagy a *Szerelmi láz* hősnője már nem az az első, édes, ártatlan kislány. A naivák közül ő az, aki a leghamarabb kitört a skatulyából. Ebben valószínűleg közrejátszott az is, hogy Németh Antal hívására 1936-ban a Nemzetibe szerződött, ahol az új igazgató komoly szerepeket bízott rá. A színházi sajtó gyakran ír Daykáról, nemcsak a magánélete kapcsán. A divatrovatokban is állandóan feltűnik. Saját bevallása szerint a cipőkért volt oda leginkább: „Imádtam a cipőket. Szegeden minden pénzem a színházi ruhákra ment, meg a cipőkre. Nagyon kényes a lábam, de az már mánia is volt. Pesten abból tudtam, milyen jól megy nekem, hogy volt néha nyolcvan pár is. És mind finom, jó susztertől való. Gyakran hozomra. Szerettek. Tudták, jó pénz vagyok. Jó kuncsaft...”²⁹

– A modern nő

Ebben a kategóriában Muráti Lili szinte egyeduralkodó a korszakban. A harmincas évek végén feltűnő Simor Erzsí fog majd még modern lányokat játszani a filmvászonon, de ő aztán elég hamar áttér a „decens úriasszony” szerepkörére. „Nem Muráti változtatja meg a színház női eszményét, de mert végbement a társadalmi változás: szükségszerűen beérkezik Muráti. [...] Muráti előtt Gaál Franci tört utat, vele egy időben Turay Ida képviselte a makrancos leány mint társasági játékszer megnövekedett szerepkörét. [...] Muráti

²⁵ Acsády Károly, *Szelezky Zita újra egészséges*. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 10. sz. 7. p.

²⁶ In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 50. sz. 13. p.

²⁷ Csak néhány kiragadott példa: *Megalakult a Szelezky Zitaért Rajongók Clubja (SZRC)*. In **Délibáb**, 1941. 23. sz. 9. p., Acsády Károly, *Szelezky Zita újra egészséges*. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 10. sz. 7-8. p., Egyed Zoltán, *Nagyon mély és nagyon intim beszélgetés Szelezky Zitával*. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 11. sz. 6. p. Az afférról lásd: Pusztaszeri László, *Szép magyar élet. Szelezky Zita pályaképe*. Budapest: Kairosz Kiadó, 2011, 49-51. és 69-74. p.

²⁸ Idézi Antal Gábor, *Dajka Margit*. Bp.: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1986, 19. p.

²⁹ Antal Gábor, *Dajka Margit*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1986, 27. p.

keményen előrelép a nőemancipáció útján. Játékszer helyett szeretetre méltó kisleány felnőttruhában, társadalmi szerepkörén túllép. Veszélyes vadnak mutatkozik. Képes megvédeni érdekeit. Nem kell férfigégre támaszkodnia. Félelmetes ellenfél. Fogaival nem csak mosolyogni tud. Harap, ha kell” – írta róla színpadi szerepei kapcsán Molnár Gál Péter.³⁰

A filmvászonon is ugyanilyen lányokat formált meg: „Muráti teljesen új típus, az első magyar „sophisticated woman”. [...] Muráti Lili a férfivágyak és férfiszorongások gyűjtőpontjaként lép be a filmtörténetbe, s mivel kezdetben az új nőtípusok keltette szorongások érvrendszere dominál, a vággyal teli szorongás tárgyaként intézményesíti őt egyszer s mindenkorra a hatásos színre lépés. [...] A korábbi sztárjelöltek a temperamentumot és megbízhatóságot hangsúlyozták, tevékeny és teherbíró, lelkes, de józan, kiszámítható hősnőket alakítanak. A félénkséget és gátlástalanságot egyesítő Muráti valószínűtlen és sejtelmes asszony.”³¹

Muráti Lili állandó sztárja lett a színházi bulvársajtónak. Színpadi és civil ruháiról részletes leírásokat lehetett olvasni, természetesen fotókkal illusztrálva. Amikor pedig jogosítványt szerzett, és vett egy piros sportkocsit, az autó apropóján is rendszeresen cikkeztek róla. A magánélete nem volt szenzációkkal, botrányokkal tarkított. Ha lehet hinni a lapoknak, az újságírókat is meglepte Muráti Lili és Vaszary János házasságkötése 1941-ben.³² Házasságuk is meglehetősen modernnek számított: 1943-ig külön lakásban laktak; Muráti a Logodi utcában, Vaszary a Vár „túlsó oldalán”, a Szalag (ma Hunyadi János) utcában.³³

– A végzet asszonya

Ez a titulus egyértelműen Karády Katalinra vonatkozik. Karády 1939-ben lépett először színpadra Zoe Akins—Somerset Maugham *Az asszony és az ördög* című darabjában. Egyed Zoltán jóvoltából már a premier előtt foglalkoztak a lapok az új tehetséggel.³⁴ Cs. Aczél Ilona mellett, akinél Karády Katalin színészmester-

³⁰ Molnár Gál Péter, *Muráti-életrajz II.* In **Critikai Lapok**, 2011. 3. sz. http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38107&catid=24 [2012. október 1.]

³¹ Balogh Gyöngyi—Király Jenő, „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000, 414-415. p.

³² h. k. dr., *Lili és Jani regénye*. In **Színházi Magazin**, 1941. 21. sz. 5-7. p.

³³ Faragó Baba, *Muráti Lili: A mi házasságunk ideális. Addig vagyunk együtt, amíg kellemes*. In: **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 18. sz. 9-10. p.

³⁴ Egyed Zoltán, *A jövő nagy sztárja készül Csathó Kálmánné iskolájában, a neve: Karády Katalin!* In **Színházi Élet**, 1938. 23. sz. 24-25. p. Van olyan visszaemlékezés is, amely szerint Csathó Kálmán szólt Siklóssy Pálnak, hogy nézze meg felesége egyik tanítványát. Siklóssynak tetszett az erotikus kisugárzású nő, ezért azt javasolta, hogy mutassák meg a tanítványt Bárdos Artúrnak és Egyed Zoltánnak. Az mindenestre biztos, hogy a sztárság felé vezető úton Egyed indította el Karádyt. Lásd erről: Gajdó Tamás—Magyar Nóra, *A sokkarátos hangú vamp*. In *Dívák, primadonnák, színésznők. Jászai Mari – Fedák Sári – Karády Katalin*, szerk. Gajdó Tamás. Budapest: Ernst Múzeum, 2003, 84. p.

séget tanult, Bajor Gizi is elismerően nyilatkozott az új tehetségről: „Az a fajta női típus, amely még magyar színpadon nem is volt. [...] Az a nő, aki ha a színpadra ki fog jönni, és a darabban, amelyben játszik, egyetlen szót sem beszélne, csak a dolgok fejlődnének mellette és körülötte, már ebből magából tragédia születne. Titokzatos, rejtélyes, izgató az egész lénye. [...] Bestia típus, halálsugár és szivárvány, mert minden fantasztikus és örvénylő, veszett és megható káprázása mellett gyerekes is, szóval: a Nő... Lehet, hogy nem mindenki fogja szeretni, de mindenki pukkadva fogja megnézni, a férfiak pedig őrzöngeni fognak érte. A legnagyobb jövőt jósolom neki.”³⁵

Minden előzetes hírverés ellenére Karády a színpadon nem aratott átütő sikert. A „robbanás” az 1939 karácsonyán a mozikba került *Halálos tavasz* című filmmel következett be. A *Halálos tavasz* sikere után Egyed Zoltán szerződést kötött felfedezettjével – ebben minden bizonnyal szerepet játszott egy régebbi, anyagi szempontból rosszul végződő „felfedezése” is –, amelyben Karády a következőkre kötelezi magát: „Mindazokért az értékes szolgáltatásokért, amelyeket Ön nekem felfedezéssel és színpadra és filmre való előkészítéssel kapcsolatban nyújtott, valamint ellenszolgáltatásként azokért a költségekért, amelyeket ezzel, valamint a próbafelvétellel kapcsolatban magára vállalt, ezennel kötelezően és visszavonhatatlanul megbízom Önt, hogy nevemben és helyettem reám nézve kötelező szerződéseket és egyéb megállapodásokat kössön legjobb belátása és megítélése szerint. [...] Minden szerződésből, amelyet Ön részemre le fog kötni, tartozok Önnek 20% [...] manageri jutalékot fizetni, és már most feljogosítom Önt arra, hogy szerződéseimben Ön a 20% jutaléknak az Ön kezeihez való kifizetését kiköthesse.” A szerződés további pontjaiban Karády kötelezte magát, hogy reklámcélokból is Egyed rendelkezésére áll, emellett menedzsere kapta meg a színésznő fényképeinek, hangfelvételeinek felhasználási jogát. Ezen kívül Karády kötelezte magát arra, hogy a szerződés tíz éves időtartama alatt viselkedése és fellépése „nem lesz ellentétben az általános szokásokkal és erkölcsökkel”, továbbá ezen idő alatt nem fog semmi olyat cselekedni, amely őt lealacsonyítaná, vagy közmegejtés tárgyává tenné.³⁶ Karády egy idő után nem akart fizetni, ami miatt csúnyán összevesztek Egyeddel. A nagyhatalmú szerkesztő azzal büntette a „hűtlen” színésznőt, hogy nem írt róla egy sort sem a lapjában, pedig Karády ekkor abszolút a csúcson volt. Egyed végül egy kulcsregényben írta meg kettejük kapcsolatát.³⁷

Sokan próbáltak már választ adni arra kérdésre, hogy a darabos, szögletes, maszkulin vonásokat felmutató Karádyból hogy válhatott erotikus bálvány. Kétség kívül jó időben kezdte el a pályáját. A zsidótörvények miatt számtalan

³⁵ Idézi: Molnár Gál Péter, *Karády minden titka III.* In *Színházi Élet*, 1990. 3. sz. 39. p.

³⁶ *Karády Katalin kötelezvénye Egyed Zoltánnak.* Budapest, 1939. december 24. OSZK SZT, Vígszínházi iratok

³⁷ Egyed Zoltán, *A szerelem elfárad.* Budapest: Keresztes Kiadó, 1943, 167. p. A regény megjelenésének idején Karádynak már Ujszászy Istvánnal, a magyar katonai hírszerzés és elhárítás parancsnokával volt viszonya. Lásd erről: Pusztaszeri László, *Karády és Ujszászy. Párhuzamos életrajz történelmi háttérrel.* Budapest: Kairosz Kiadó, 2008, 161-167. p.

színésznő háttérbe szorult, vagy emigrációba kényszerült,³⁸ ráadásul a magyar filmgyártás is új irányt vett: a könnyed, habos vígjátékok mellett megjelentek a társadalmi drámák, az ún. „film noir”³⁹ Karády a *Halálos tavasz* „Ág utcai jelenetével” egy csapásra szex-szimbólummá⁴⁰ vált; ez volt az első vetkőzés a magyar filmtörténetben.⁴¹ Karády ettől kezdve sorra játszotta el a végzet asszonya szerepeket, a démoni, megközelíthetetlen nő alakját abban a huszonnégy filmben, amit 1939 és 1948 között forgatott. A filmes szakemberek megegyeznek abban is, hogy Karády fő előnye az volt, hogy fotogén volt, jól mutatott a filmvásznon, anélkül, hogy különösebb színészi erényei lettek volna. A *szűz és gödölye* című filmben Bajor Gizi mellékszereplővé „silányult” Karády filmes „kisugárzása” mellett.⁴²

Karády Katalin rajongói először a Karády-frizurás Kislányok Klubját⁴³ alakították meg, majd ezt követte – néhány héttel később – a Karády Katalint Kedvelők Klubjának (K. K. K. K.) megalakulása. Az utóbbit a kolozsvári aranyifjak alapították a művésznő iránti tiszteletből.⁴⁴

A harmincas évek közepén – főként színpadon – Titkos Ilona, Mezey Mária és Sulyok Mária játszott femme fatale-szerű alakokat. Titkos és Mezey kedvelt volt a színházi sajtóban (körkérdések, divatrovat, képes beszámolók), Sulyok Máriáról kevesebbet írtak, bár a divatrovatokban az ő toalettjei is visszaköszönnek. Visszaemlékezései szerint ő maga sem szerette a felhajtást, a szerepeit sem találta kielégítőknak, illetve minden bizonnyal földbirtokos (második) férje sem akarta túl gyakran a bulvársajtóban viszontlátni hitvesét.⁴⁵

– Akiket nem sikerült a bulvárnak „bedarálnia”

Ebbe a kissé sajátos kategóriába Bulla Elmát és Lukács Margitot sorolom. Mindketten állandó szereplői voltak a színházi magazinoknak, évente egyszer-

³⁸ Bővebben lásd: Sándor Tibor, *Őrségváltás után – Zsidókérdés és filmpolitika 1938-1944*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1997, 234 p.

³⁹ Király Jenő, *Karády mítosza és mágiája*. Budapest: Háttér Lap- és Könyvkiadó Vállalat, 1989, 9. p.

⁴⁰ 1941-ben a Színházi Magazin Szabadegyetemén már a szexepilről tartott előadást. Karády Katalin, *A szekszepil*. (sic!) In *Színházi Magazin*, 1941. 10. sz. 7-9. p.

⁴¹ Hogy ez a jelenetet mennyire Karádyval azonosítja a nemzeti emlékezet, bizonyítja az is, hogy Bacsó Péter Karádyról szóló, *Hamvadó cigarettavég* című filmjébe bekerült ennek a jelenetnek a parafrázisa: Ujszászy vezérőrnagy a zongoránál ülve – mint Jávor Pál a filmben – megkéri Karádyt, hogy játssza el újra az ominózus „táncot”, amit ő a zongorán lévő mézeskalács-szív közepén lévő kis tükörből néz végig.

⁴² Kelecsényi László, *Karády 100*. Budapest: Noran Libro, 2010, 24-47. p.

⁴³ Földényi Ervin, *Karády-frizurás Kislányok Klubja*. In *Színházi Magazin*, 1941. 37. sz. 21-23. p.

⁴⁴ f, *Tudja-e, hogy mi a K. K. K. és a K. K. K. K? Kolozsvári deputáció Karády Katalinnál*. In *Színházi Magazin*, 1941. 47. sz. 16-17. p.

⁴⁵ Földes Anna, *Egy aranydiploma margójára – aki kapta: Sulyok Mária*. In *Európai kulturális füzetek* 20-21. http://www.c3.hu/~eufuzetek/index-hun_2021.html [2013. január 15.]

kétszer címlapot is kaptak. Mindkettejüket igyekeztek beilleszteni a jól megszokott „szabványba”, de valahogy mégiscsak kilógtak ebből a skatulyából. Bulla Elma német színpadon kezdte a karrierjét, Max Reinhardtnál tanult, majd játszott Bécsben. 1934-ben szerződött a Belvárosi Színházhoz. Az igazi átütő színpadi sikert Shaw *Szent Johannájának* címszerepe hozza el számára 1936-ban. Viszonylag korán kezdett filmezni, először német filmekben, majd magyar filmrendezők német filmgyáraknak készített filmjeiben, míg 1936-ban elkészült az „*Én voltam...*” című magyar film Bulla főszereplésével. A színházi sajtó az első pillanattól kezdve ír Bulláról, az újságíróknak tulajdonképpen tetszik, hogy ez a színésznő annyira más, mint az addigi sztárok. Szinte minden róla szóló írás hangsúlyozza, hogy Bulla mennyire nem tipikus sztárként, művésznőként él a hétköznapiakban. „Azért imádom ezt a nőt, mert soha nem olvasok a lapok színházi rovatában bulletineket a szerelmi életéről. Nem célozgatnak rá, hogy barátot változtatott, hogy menyasszony, hogy válik. Nincs körülötte soha semmi botrány. Nem veri meg a komornáját, nem vész össze a kollégájával, nem lopják el az ékszerét, nem gázolt el még egy gyereket sem az autójával, bizonyosan nincs is autója...” – idézte egy néző szavait Hunyady Sándor.⁴⁶



Bulla Elma hosszú ideig egy panzióban lakott az édesanyjával, így amikor végre saját lakásba költözött, a bulvársajtó beszámolt a költözés minden mozzanatáról, valamint az új otthon teljes berendezéséről. Bullának a házasságkötését is

⁴⁶ Hunyady Sándor, *Az új ízlés: Bulla Elma*. In *Színházi Élet*, 1936. 14. sz. 13. p.; lásd még: Barna Jenő, *Egy színésznő, akiről ma a legtöbbet beszélnek*. In *Déliabáb*, 1935. 8. sz. 26-28. p.

sikerült több mint három hónapig titokban tartania. Amikor azonban szárnyra kelt a hír, minden újság vele foglalkozott.⁴⁷ Belgyógyász férje egy idő után magánpraxisba kezdett és nemzetközi pacientúrát alakított ki. Egyik leghíresebb páciense Cartier, a híres ékszerész – Almássy Jacqueline grófnő férje – volt, aki ragaszkodott hozzá, hogy a doktor hosszú heteken át állandóan mellette legyen, így Bulla és a férje tulajdonképpen távházasságban élt, ami csak súlyosbodott Amerika hadba lépése után.⁴⁸ Dr. Nagy Endre éppen az Egyesült Államokban tartózkodott ekkor Cartier kíséretében. A házasfelek sokáig nem érintkezhetek egymással még írásban sem. E furcsa helyzet miatt sok pletyka felröppent a házaspárral kapcsolatban, amit a korabeli bulvársajtó is részletesen tárgyalt.⁴⁹ Dr. Nagy Endre 1947-ben az Egyesült Államokban halt meg. Bulla Elma később Fendrik Ferenc drámaíró felesége lett.

Kolléganőik közül egyetlenegyre tekintett ellenségesen, Sulyok Máriára. A sors fintora, hogy életük alkonyán a *Macskajátékban* több százszor léptek együtt színpadra. „Mindvégig ott lebegett közöttük valami makacs kapcsolatlanság. Pedig nem volt komolyabb bajuk egymással, mint sok más színésznőnek sok más színházban. Nem szeretjük bevallani, de nem leszünk felhőtlenül boldogok az érzéstől, hogy a másinak sikere van. Különösen, ha az a másik a mi szerep körünket veszélyezteti. Velük is így állt a helyzet. Egy színházban két azonos korú, hasonló alkatú színész nő lógott egymás nyakán. Elkerülhetetlen és kivédhetetlen a rivalizálás. De az élet lassacskán ezt is kezdte megoldani. Nem tudok megfelelőbb kifejezést használni, másképp öregedtek, a kor mássá formálta őket. Sulyokból hatalmas, erős királynőt nevelt, Bulla pedig egyre áttetszőbb lett, olyan csipkeszerűvé kezdett válni, a finom színei jöttek elő. Ekkor már nem veszélyeztették egymást, de a régi irigység, a régi rossz örökre ott állt közöttük. Soha nem tudtak megbékélni, soha nem tudták megbocsátani egymásnak, hogy az egyik eljátszhatta Johannát, a másik pedig Orbánnét” – emlékezett vissza a két színésznőre Bodnár Erika.⁵⁰

Lukács Margit 1937-ben, rögtön a Színiakadémia elvégzése után szerződött a Nemzeti Színházhoz, amelynek haláláig a tagja maradt. A magas, királynői alkatú, mély, bűgő hangú színésznő érdekes színfolt volt a korosztályában. Ővele is számtalan képes riport született például újaszat, cseresznyeszedés, reggeli torna vagy napozás közben, és a színházi lapok divatrovataiban is

⁴⁷ Bogdán Ada, *Házasság, amely három hónap után került nyilvánosságra*. In **Délibáb**, 1936. 46. sz. 14-15. p., Bulla Elma házasságot kötött. In **Színházi Élet**, 1936. 45. sz. 16. p.

⁴⁸ Lásd erről: *Egy szót se színházról! – Bulla Elma*. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 8. sz. 15. p.

⁴⁹ Faragó Baba, *Nem válok! Nem megyek férjhez! Bulla Elma beszél a róla elterjedt „rémhírekről”*. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 30. sz. 5. p., Gergely Ágnes, *Johanna társalog*. In uő., *Huszonegy. Magyar művészcsoportok*. Budapest: Magvető, 1982. <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/GERGELY/gergely00731/gergely00750/gergely00750.html> [2013. január 15.]

⁵⁰ Kőváry Orsolya, *Bulla Elma*. In **Premier**, 2005. március http://www.terasz.hu/premier/main.php?id=premier&page=cikk&cikk_id=6572 [2012. okt. 1.]

rendszeresen feltűnt a neve és a fotója.⁵¹ De még 1942-ben is azt hangsúlyozza a Film, Színház, Irodalom újságírója, hogy „azt mondják róla, ő a Nemzeti Színház legprűdebb tagja, elájul, ha valaki egy kétértelmű szót kiejt a jelenlétében.”⁵²

A reklám

Magyarországon a 19. század második felétől váltak a színésznők „divat-diktátorokká”, eleinte a szépítőszeres és az életmód tekintetében; valószínűleg azért, mert a lapok társasági rovatában szereplő arisztokraták és nagypolgárok mellett ők voltak azok, akiknek a nevét, és a fotográfusok jóvoltából az arcát ismerte a közönség, velük lehetett népszerűsíteni egy-egy terméket.⁵³ Blaha Lujza például púdert reklámozott. Müller J. L. a következő szlogennel hirdette a „Blaha Serail Poudre”-t: „Blaha Lujza (báró Splényiné) színművésznő legkedvencebb arcrizspora.”⁵⁴ A Népszínház másik kedvelt primadonnája, Küry Klára a „Liliom arckenőcsőz” adta a nevét és arcképét. A szépítőszer hirdetéséből kiderül, hogy ezt az arckrémet arisztokrata hölgyek is kedvelik, valamint felhívják a potenciális vásárlóközönség figyelmét arra, hogy csak azt a tégelyt vegyék meg, amelyen Küry Klára arcképe szerepel, és amelyhez dr. Telbisz János törvényszéki vegyész bizonyítványát is mellékeltek arról, hogy a krém ártalmatlan.⁵⁵ Kosáry Emmi a saját aláírásával hitelesítette a kozmetikai cikkeket gyártó cég hirdetésében, hogy a Didó-púdert használja és szereti.⁵⁶ A 20. század elején Petráss Sári az Alföldi Cognacgyár sósorszeszét reklámozta.⁵⁷ A divatcégek is előszeretettel használták a színésznőket reklám célokra. A Színházi Élet 1913-14-es évfolyamaiban a belső borítókön rendszeresen

⁵¹ Néhány kiragadott példa: Lukács Margit, *Szép Ilonka és a sort*. [A két színésznő a rövidnadrágot népszerűsíti.] In **Színházi Magazin**, 1941. 30. sz. 18-19. p., *Félelmetes interjú a nemzeti színházi Lukács Margittal*. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 7. sz. 15. p., Lukács Margit kedvenc sportjával, az újsázzal rémítgeti a pasaréti járőkelőket. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 25. sz. 6. p.

⁵² *Félelmetes interjú a nemzeti színházi Lukács Margittal*. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 7. sz. 15. p.

⁵³ Weimarban már a 18. század végén egy furfangos patikus *Kummerfeldsches Waschwasser* néven árulta azt a pattanások és szeplők elleni szert, amelyet a népszerű színésznő, Karoline Schulze-Kummerfeld használt. Az eladásból származó haszonból a színésznő is részesült: színpadtól való visszavonulása után főként ebből – és varrónőiskolájából – élt. Ld. Walter D. Wetzels, *Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert. Zwei Perspektiven: Wilhelm Meister und Die Memoiren der Schulze-Kummerfeld*. In *Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte*, Hrsg. Barbara Becker-Cantario. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1987, 195-216. p.

⁵⁴ A hirdetés megjelent többek között a **Fővárosi Lapokban**, a **Hétben**, a **Budapesti Hírlapban** és az **Új Időkben**.

⁵⁵ A hirdetés megjelent a **Budapesti Hírlapban** 1894-ben.

⁵⁶ In *Művészeti Almanach 1919. A Színházi Élet évkönyve*, szerk. Incze Sándor. Budapest: a Színházi Élet kiadása, 1919, 285. p.

⁵⁷ In Molnár Gézáné, *A múlt illatai*. Budapest: HOGYF Editio, 2001, 38. p.

mutatnak be a színésznők különböző szőrmebundákat, boákat, kepeket, amelyek „Elkán Gyula szűcs-műtermében készültek, a Károly körút 19. szám alatt.” Az 1915-ös évfolyamban pedig több olyan címlapfotó jelent meg, amelyen egy-egy népszerű színésznő (például Kormos Ilonka, P. Márkus Emília, Gombaszögi Frida) fényképe alatt ez a mondat szerepelt: „Toilettjeit HOLZER cs. és kir. udvari szállítónál (Kossuth Lajos utca 9.) szerzi be.”⁵⁸ Ráadásul az egyik lapszámban tizenkilenc színésznő nevének egy-egy betűjéből a következőt lehetett összeolvasni: „Holzernél vásárolunk”.⁵⁹

A két háború közti időszakban is folytatódott ez a tendencia a színházi lapokban: a színésznők ruha- és kalapszalmonokat, kozmetikai szereket, autókat, háztartási gépeket reklámoztak. Egy-egy terméknek azonban nem volt saját „arca”, azaz egy adott szépítőszer nem egyetlen színésznő reklámozott, hanem a termék a különböző lapszámokban más-más színésznő ajánlásával és aláírásával (!) jelent meg a reklámban. Az is gyakori volt, hogy egy terméket egyszerre több színésznő is népszerűsített egyetlen hirdetés keretében.⁶⁰ Ennek talán az lehetett az oka, hogy a különböző életkorú, más-más stílust és színházi műfajt képviselő színésznők együttesen az újságolvasó nők szélesebb rétegét tudták „megszólítani”. A bakfisok Goll Beával, a modern femme fatale-ok Mezey Máriával és Simor Erzsivel, a komolyabb értelmiségi réteg Lukács Margittal és Szörényi Évával, míg az idősebb generáció Honthy Hannával és Kosáry Emmivel tudott azonosulni. A Thirabée cég epres arckrémjét, amit kifejezetten fiatal hölgyek számára készített, Sennyey Verával, Gervay Maricával, Bársony Erzsivel és Szőnyi Lenkével népszerűsítette.⁶¹ A ma is forgalomban lévő WU2 krémsampon reklámjai is feltűntek a színházi lapokban a negyvenes évek elején: Simor Erzszi „csak” az aláírását adta a termékhez, míg Buttykay Emmiről fotósorozat is készült hajmosás közben, majd egy később megjelenő reklámban már Déry Sári, Goll Bea, Hidvéghy Valéria és Sennyey Vera is egy-egy reklámszlogenrel ajánlja a hölgyek figyelmébe a WU2-t.⁶² A Színházi Magazin 1941 nyarán hosszú, képekkel illusztrált cikket közölt az Odol gyár új

⁵⁸ Lásd: **Színházi Élet**, 1915. 6. sz., 12. sz., 15. sz.

⁵⁹ **Színházi Élet**, 1915. 17. sz. 42. p. (Hettyey Aranka, Gombaszögi Frida, Solti Hermin, Mészáros Giza, Verő Márta, Dömötör Ilona, Sándor Erzszi, Varsányi Irén, Berki Lili, Vízváry Mariska, Márkus Emília, Tisza Karola, B. Balázs Margit, Rettégi Margit, Komlós Ilona, Kertész Ella, Paulay Erzszi, Gyöngyi Jolán, Makay Margit)

⁶⁰ A Hormotich B krém csodálatos hatásáról Honthy Hanna, Titkos Ilona, Mezey Mária, Tolnay Klári, Lukács Margit, Fejes Teri, Dayka Margit és Kiss Manyi nyilatkozott egy hirdetésben. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 6. sz. 14. p. és 13. sz. 12. p. Más lapszámokban egy-egy kisebb hirdetésben Fejes Teri, majd Simor Erzszi dicséri a Hormotich B-t. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 9. sz. 28. p. és 18. sz. 14. p. A gyártó a krém nyári, napsütéses időre ajánlott változatát pedig Bordy Bella, Déry Sári, Hidvéghy Vali, Kosáry Emmi, Nagykovács Ilona, Szörényi Éva és Goll Bea autogramjával és ajánló soraival reklámozta. In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 23. sz. 18. p.

⁶¹ In **Színházi Élet**, 1936. 29. sz. 104. p., 33. sz. belső címlap, 35. sz. 94. p., 44. sz. 92. p.

⁶² In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 17. sz. 14. p., 19. sz. 16. p. és 28. sz. 15. p.

termékéről, a Rouge Florette-ről.⁶³ A gyár szerint az új rúzs vetekszik a világ-hírű készítményekkel, és tartós, minőségi luxuscikk. Természetesen az új terméket kipróbálták a „legszebb és legigényesebb pesti színésznők” is, akik a cikk végén fényképeikkel és aláírásukkal ajánlják a Rouge Florette-et. Ebben a hirdetésben is a legkülönbébb életkorú és más-más típust képviselő színésznők reklámozzák a terméket.⁶⁴

A középkorú Dajbukát Ilona speciálisan kapcsolódott össze a szépségiparral. Mivel a színházban kevésbé foglalkoztatták, kitanulta a kozmetikus szakmát, majd kozmetikai szalont nyitott a Nagymező utcában.⁶⁵

Több hölgyfodrász volt állandó hirdetője a színházi lapoknak. A hirdetések egy részében valamelyik híres színésznő – fényképpel illusztrálva – dicséri a mester keze munkáját. Balla Lici a „Wéber hölgyfodrász-szalonnak” köszönte meg a szép frizurákat, Fedák Sári Orosz Jenő kezeire bízta frizuráját, Sulyok Mária „Miklós” hölgyfodrásznál festet, míg Bársony Rózsi és Alpár Gitta frizurája „Hlavathy mester” szalonjában készült el.⁶⁶ Három évvel később Alpár Gitta már Wébert reklámozta.⁶⁷

Speciális reklámlehetőséget jelentettek a fővárosban megrendezett Nemzetközi Vásárok. Ezekről mindig hosszú képes riportokban számolt be a színházi sajtó. A fényképeken a legnépszerűbb színésznőket lehetett látni, akik éppen valamilyen terméket dicsérnek, vagy próbálnak ki, esetleg beállnak a pult mögé eladónak. A divatrovathoz hasonlóan, a színésznők mellett a társadalmi elit nőtagjai is feltűntek hasonló fotókon.

Sajátos reklámlehetőség rejlett az úrvezető színésznőkben: amikor a huszadik század első évtizedében Budapesten is divatba jöttek, illetve nagyobb számban elterjedtek az autók, az igazi „színésznő-sztárok” nem maradhattak kocs nélkül. Az igazán bátrak, mint Fedák Sári vagy Márkus Emília, nemcsak sofört tartottak, hanem maguk is a volán mögé ültek. „A színésznő és autója” - motívum azután hálás témának bizonyult a színházi bulvárlapokban. „A nagy színésznők modern attribútuma az autómobil – írta 1912-ben a Színházi Hét –, ennél fogva Márkus Emmának, aki nagy színésznő és a legmodernebb asszony Budapesten, természetesen gyönyörű autója van.”⁶⁸ A cikk mellett egy fénykép is megjelent az újságban: Márkus Emília, amint kiszáll gépkocsijából a Nemzeti Színház előtt. Fedák Sárinak pedig annyira a nyomában jártak az újságírók és fotósok, hogy azonnal képes híradást tudtak adni, amikor a színésznő

⁶³ In *Színházi Magazin*, 1941. 29. sz. 15-18. p.

⁶⁴ Bordy Bella, Dayka Margit, Fejes Teri, Honthy Hanna, Kiss Manyi, Lukács Margit, Mezey Mária, Simor Erzsébet, Szörényi Éva, Tasnády Fekete Mária, Tolnay Klári és Turay Ida. A reklám megismétlődik a 36. számban is. In *Színházi Magazin*, 1941. 36. sz. 41. p.

⁶⁵ *Dajbukát Ilona kozmetikus*. In *Délibáb*, 1935. 8. sz. 31-32. p.

⁶⁶ In *Színházi Élet*, 1933. 3. sz. 87. p., 1934. 15. sz. 98. p. és 1936. 12. sz. 43. p., 19. sz. 87. p., 20. sz. 93. p.

⁶⁷ In *Színházi Élet*, 1936. 43. sz. belső címlap

⁶⁸ In *Színházi Hét*, 1912. 4. sz. 10-11. p.

automobilja árokba borult a Nyitra melletti Köröskénynél.⁶⁹ Somogyi Nusi az első magyarországi Citroën tulajdonosok egyike volt, sőt reklámozta is ezt az autómárkát.⁷⁰



Ágay Irén autójával

A harmincas évektől kezdve a modern színésznőnek, a sztárnak volt autója, amit maga vezetett. A színházi magazinok nemcsak az autóvásárlás tényéről, a sikeres vizsga letételéről tudósítottak, hanem folyamatosan beszámoltak arról is, hogy melyik híresség mikor, hol, mit csinált a gépjárművel. Mindezekhez persze fénykép is társult, amelyen általában jól látható volt az autó márkája, de a biztonság kedvéért a képaláírásokban vagy a vonatkozó cikkben külön kiemelték, az autószalon-tulajdonosok örömére. Minden valószínűség szerint ezeknek a beszámolóknak a nagy része az autószalonok burkolt és fizetett hirdetése volt. Muráti Lili piros „ADLER sport cabriolet” autója állandóan felbukkan a színházi lapokban. (Sokáig ez az egyetlen ilyen autó a fővárosban, tehát mindenki azonnal felismeri.) A színésznő ezzel a kocsival utazott ki az 1936-os berlini olimpiára Turay Ida társaságában,⁷¹ de nyaranta is a volán mögé pattant, hogy autóval járja be Európát.

⁶⁹ Idézi: Füle Péter (szerk.), *Színház az egész!... Játékos színháztörténeti kaleidoszkóp a múlt század színi világából*. Budapest: Palatinus, 2001, 83. p.

⁷⁰ In Füle Péter (szerk.), *Színház az egész!... Játékos színháztörténeti kaleidoszkóp a múlt század színi világából*. Budapest: Palatinus, 2001, 306. p.

⁷¹ Turay Ida és Muráti Lili a berlini olimpián. In *Színházi Élet*, 1936. 34. sz. 18-19. p.

Öltözködés és divat⁷²

A színházi sajtóban megjelenő reklámok nagy része a divathoz, öltözködéshez kapcsolódott. Ezek a reklámok direkt és indirekt módon is megjelentek. Mindegyik színházi lap minden számában találunk olyan képaláírást, amely egy színésznő színpadi jelmeze vagy civil öltözeke kapcsán konkrétan megmondja, hogy az adott ruha vagy kiegészítő melyik szalonban készült, vagy melyik szabómester keze munkáját dicséri. Ezeken kívül az egyes színházi bemutatók kapcsán az újságírók mindig kitérnek a primadonna, vagy a női főszereplő ruházatára. Sok esetben ekkor is konkrétan megnevezik a készítőt. Az öltözködés az a terület, ahol a színésznők hangsúlyozottan mértékadók a közép-osztály nőtagjai számára. „Ismeretes, hogy a színpad és a film csillagai a legfőbb divatkreátorok, akik óriási hatással vannak az ún. privát nők öltözködésére és megjelenési formájára is, és nemcsak divatot, de egyéniséget is diktálnak” – írta a Délibáb 1934-ben.⁷³

Nézzük meg, kik a korszak legelegánsabban vagy éppen legextravagánsabban öltöző sztárjai! „A mi operettprimadonnáink közül először Fedák Sári kezdte az egyéni öltözködést. Ruháit maga tervezte, maga ügyelt az elkészítésükre, és sajátos egyéniségén kívül ez is hozzájárult rakétaszerű feltűnéséhez. Ő volt az, aki először viselt bubifrizurát. Az őt megelőző primadonnák a nadrag-szerepekhez rövid parókát viseltek, Fedák azonban elkövette azt a merészséget, hogy a Bob herceghez levágatta a haját és az utcán is rövid Bob herceg frizurában mutatkozott. Forradalmi újítás volt ez a maga idejében, és ha hozzátesszük, hogy Fedák volt az első fiús alakú primadonna, megérthetjük azt a nagy ribilliót, amit megjelenése az operettvilág berkeiben keltett.”⁷⁴

Az örökifjú Fedák Sári a színpadi öltözködés terén még a Horthy-korszakban is állandó beszédtema. A Fedák-premierek előtt már hetekkel „kiszivárogtat” egy-egy színházi lap valami kis információt a készülő ruhákról, amelyeknek részletes leírását a bemutatóhoz kapcsolódóan lehet olvasni. „A divatszalon-tulajdonosok a Víg-színházba rohantak Fedák kosztümjeit tanulmányozni, az úri szabók Jávor, Somlay és Gyergyai urak frakkjait megcsodálni...” – írta a Délibáb 1933-ban az *Egy asszony, aki tudja, mit akar* című zenés vígjáték bemutatója után, majd az újságíró így folytatta: „Fedák érti a legjobban a színpadi öltözködés titkát, és éppen ezért minden belépése külön attrakció. Ezúttal hófehér, uszályos estélyi ruhát és ezüst parókát hordott. Mikor később a fehér ruha fölé egy stilizált Napóleon-frakkot húzott, és fejébe nyomta a napóleoni csákót, olyan viharos nyíltszíni taps robbant ki, mely kétségtelenné tette a jelenlévő szakértő hölgyközönség elragadtatását. E toalettnek szóló tüntetés megismétlődött a lila

⁷²

A fejezet néhány részlete szerepel egy korábbi tanulmányban: Kiss Csilla, „A modern színművészetnek egyik hatalmas, hódító fegyvere a toalett.” *A magyar színésznők öltözködésének hatása a divatra*. In **Korall**, 2014. 55. sz. 46-73. p.

⁷³

Jörgen Kamilla, *A művésznő és divat offensége*. In **Délibáb**, 1934. 30. sz. 2-4. p.

⁷⁴

Jörgen Kamilla, *A művésznő és divat offensége*. In **Délibáb**, 1934. 30. sz. 4. p.

ruhánál és a narancsszínűnél is.”⁷⁵ „Új színésznőt ismertünk meg ebben a Fedákban – írta Torday Sándor a *Fiam, a miniszter úr* című Birabeau-darab premierje kapcsán –, nem primadonnát, nem sztárt, de egy egészen csodálatosan remek színésznőt, akinek alakítását élménnyé avatja az egyéniség zsenialitása. Ehhez még hozzáfűzhetjük, hogy ruhái ezúttal is szenzációsan elegánsak és eredetiek.”⁷⁶ „Bármilyen szerepet alakít, az öltözködésében mindig van valami – Fedákos. Mindig kitalál valamit, akár a hercegnő fényűző ruhájában, akár az egyszerű polgárasszony kosztümjében jelenik meg.”⁷⁷ Fedák az általa kreált ruhakölteményekért még perelni is hajlandó volt, ha hihetünk a Színházi Hét munkatársának, aki az állította, hogy Zsazsa beperelte a saját szabónőjét, mivel az egy vidéki színésznő számára is megvarrta a *Cigány-szerelem* Kőrösházy Ilonájának ruháit. A pernek béke lett a vége, mivel a szabónő gyönyörű ruhákat készített a primadonnának a *Babuska* című Leo Fall operett premierjére, többek között egy szoknyanadrágot, mellyel Zsazsa divatot teremtett. „És mikor Rosalilla impozáns spanyol léptekkel felvonul a második felvonás elején, az asszonyok egy pillanatra Fallt, színházat, muzsikát, operettet, mindent elfelejtene, csak a szoknyanadrág érdekli őket.”⁷⁸ Fedáknak még egy évtizeddel később is akadtak ruhaproblémái. Honthy Hanna visszaemlékezése szerint Kálmán Imre *Bajadér* című operettjének egyik utolsó próbáján Fedák úgy megsértette a kosztümjeit készítő Dénes szalon tulajdonosát, hogy Dénes úr még aznap felajánlotta a darab szubrettjének, Honthy Hannának, hogy egy éjszaka alatt megvarrja az ő összes darabbéli ruháit a Fedák által Párizsból és New Yorkból hozatott anyagokból. A kosztümös főpróbán Honthy már az új ruhákban jelent meg, Fedák pedig kénytelen volt tudomásul venni a megváltozott helyzetet.⁷⁹

A színésznői közéggeneráció tagjai közül Bajor Gizivel és ruháival is gyakran foglalkoznak a színházi lapok. A harmincas évek második feléig, Szörényi Éva és Szelezky Zita berobbanásáig gyakorlatilag ő az egyetlen nemzeti színházi színésznő, akit sztárol a bulvársajtó. Bajor Gizi számára színpadi ruhát tervezni szintén felért egy jó reklámmal. „A jövő hét nagy premierjén a Nemzeti Színházban ismét nagyon szép toaletteket fogunk látni. A ruhákat Bajor Gizi viseli Bethlen Margit grófnő *Cserebogár* című darabjában. Három toalett készült Bajor Gizi számára ehhez a darabhoz – mind a három hófehér. Az egyik egy kerti ruha, a másik egy egyszerű angolruha, a harmadik pedig hosszú, hófehér, matt selyemből való délutáni toalett, amelyet a darab lóverseny-jele-

⁷⁵ Forró Pál, *Egy asszony, aki tudja, mit akar*. In *Délibáb*, 1933. 1. sz. 9-10. p.

⁷⁶ Torday Sándor, *Fiam, a miniszter úr*. In *Délibáb*, 1936. 39. sz. 11. p.

⁷⁷ *Amikor a „Júlia” Bajor Gizi és az „Antónia” Fedák Sári marad*. In *Délibáb*, 1933. 5. sz. 8. p.

⁷⁸ In *Színházi Hét*, 1911. 10. sz. 6. p.

⁷⁹ Gál György Sándor, *Honthy Hanna. Egy diadalmas élet regénye*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 186-188. p. Honthy arra rosszul emlékezett, hogy Dénes Jenő varrta volna Fedák ruháit. A Színházi Élet tudósítása és fényképei szerint a *Bajadér* című operettben Fedák Sári a Rosenbergné szalonjában készített kosztümöket viselte. Ld. in *Színházi Élet*, 1922. 49. sz. 10-11. p.

netében visel Bajor Gizi. [...] Bajor Gizi egyébként a színpadi ruhapróbákat mindjárt összekapcsolta a privát toalett-rendeléssel is. Egy nagyon szép fehér estélyi ruha készül számára, fekete csipkeháttal és egy fekete csipkekeppel, amelyet fehér róka szegélyez.”⁸⁰



A Bajorral egyidős Honthy Hanna népszerűsége is töretlen a korszakban. Az operett műfaji sajátosságaiból adódóan az ő színpadi kosztümjeiről, magánéletben viselt ruháiról hosszan ír a színházi sajtó. Honthy pontosan tisztában volt azzal, hogy színésznőként milyen hatással van a közönségre, és ez befolyásolta őt színpadi ruhái megtervezésénél: „A ruhák összeválogatásánál az volt a szempontom – írja a *Zimberi-zombori szépasszony* premierje kapcsán –, hogy elegáns, úri, bármelyik polgári dáma által is viselhető toalettjeim legyenek. A színésznő feladata már ősidőktől fogva, hogy propagálójá legyen a divatnak. Hány stílus és hány divatirány van, amit nem a szabónő, hanem az elegáns, jó ízlésű, nagy színésznők tettek népszerűvé. Igaz, hogy a divatpropagátorok csak ritkán voltak operettszínésznők. A régi operett csillogó flitteres, struccatollas, fodros, tarka-barka ruhacsodái igazán nem alkalmasak arra, hogy azokat polgári hölgyek utánozzák.”⁸¹ A cikkben megtalálhatjuk Honthy hét színpadi kosztümjének részletes leírását, valamint fotókat is. Három évvel később egy másik premier kapcsán a Film, Színház, Irodalom újságírója a következőket írta Honthyról és ruháiról: „Honthy Hanna a *Száz piros rózsában* egész divatrevüt

⁸⁰ In *Színházi Élet*, 1934. 11. sz. 85. p.

⁸¹ Honthy Hanna, *Toalettjeim*. In *Színházi Magazin*, 1939. 28. sz. 48-50. p.

mutat be. Szenzációs ruháiról már beszélnek a városban.” Ezután a toalették részletes leírása következik, majd a cikk a következő sorral zárul: „Honthy ruháiért külön érdemes megnézni a darabot.”⁸² Még ugyanezen lapszám divat rovatában részletes rajzok is vannak a ruhákról, valamint megtudhatjuk, hogy „Honthy Hanna összes ruháit Rotschild Klári készítette (Deák tér 3.)”.⁸³

A szintén a középgenerációhoz tartozó Makay Margit visszafogott, elegáns stílusú színpadi és civil ruháiról is mindig elismerő szavakkal írtak a lapok. „Makay Margit a legelegánsabb magyar színésznők egyike” – írta róla a Színházi Magazin egy, a korszak sztárjainak öltözködési stílusáról írott cikkében. „A privát életben is éppen olyan egyszerűséggel öltözködik, mint a színpadon. Ő az elegáns magyar polgári úriasszony mintaképe.”⁸⁴ „A ruha nálam kompozíció – vallotta Makay egy 1934-es interjúbán. – Az egyéniséget kell, hogy kihozza. A szabónőimmal magam tervezem. [...] Privát életben kevés ruhám van, de csak finom anyagból és jó helyen csináltatom. A szabónő is intelligens legyen, hogy a vevő jól öltözködhessék.”⁸⁵

A harmincas években pályáját kezdő Tolnay Klári egy interjúbán arra a kérdésre, hogy a idősebb vígszínházi kollégáitól mit tanult, többek között a következőket mondta: „Ami pedig a stílust illeti, igazán volt kitől tanulni: Makay Margit maga volt a megtestesült elegancia.”⁸⁶

A modern, sportos fiatal lány típusát Muráti Lili képviselte a színpadon és a filmekben. Nemcsak a színpadon, hanem a magánéletben is kedvelte a modern, ugyanakkor elegáns ruhadarabokat. Az ő premierjei is felérték egy divatbemutatóval, amit a színházi lapok is hangsúlyoztak. „Muráti Lili egyénien, angolos eleganciával öltözködik, és ezt az egyéniséget megőrizte színpadi toalettjeinek kiválasztásában is. Ruháit [...] Berkovits Andor szalonja készítette nagyon sok ötlettel és ízléssel. [...] Muráti Lili gyönyörű kalapjaival is feltűnést keltett. [...] Négy remek modell készült el Muráti Lili számára Gergely Vilmánál. Mind a négy kalap más-más típus, és tekintve, hogy mindegyik egy-egy nagy párizsi ház legjobb kreációja, biztos, hogy ezek a kalaptípusok lesznek divatosak. [...] A kalapoknak sikerét igazolja az a pár kitűnő ízlésű dáma, aki máris megrendelte Muráti kalapjainak kópiáit.”⁸⁷ Természetesen *A szerelem nem olyan egyszerű* vígszínházi premierjéről szóló cikket számos – műtermi – ruhafotóval is illusztrálták. Muráti még öt évvel később is egyedül képviselte a

⁸² In Film, Színház, Irodalom, 1942. 3. sz. 22. p.

⁸³ In **Film, Színház, Irodalom**, 1942. 3. sz. 24. p. Rotschild Klára volt az egyetlen ruhaszalon-tulajdonos, aki Magyarországon maradván a szocializmus éveiben is a szakmájában tudott működni, sőt szalonja ugyanúgy az akkori elit tagjai számára készített ruhákat, mint a háború előtt.

⁸⁴ In **Színházi Magazin**, 1940. 27. sz. 40. p.

⁸⁵ Gyenes Rózsa dr., *A dáma a színpadon. Makay Margit titkai*. In **Délibáb**, 1934. 34. sz. 7-8. p.

⁸⁶ Földes Anna, *Harmóniaórán Tolnay Klárinál*. In *Európai kulturális füzetek* 20-21. http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagyra=20_21/2021_B07_TolnayKlari.html [2013. január 15.]

⁸⁷ In **Színházi Élet**, 1935. 5. sz. 72-74. p.

színésznők között a sportos stílust: „Muráti Lili nemcsak a színpadon, hanem a privát életben is a sportoló „up to date” stílusú, modern fiatal leányt szimbolizálja. Öltözködése tökéletesen harmonizál ezzel a stílussal. Mindig egyszerű, angolos, bő szoknyájú, rövid ruhákat visel, a legdivatosabb kényelmes szandálcipőkkel, arcon kívüli, karimás kalapokkal. Kabátjai mindig angolosak, egyenesek. Az esti öltözködésben is ugyanez a stílus érvényesül Muráti Lilinél. Sohasem visel úgynevezett „vonالruhákat”, testhez simuló szaténokat. Taft, csipke vagy muszlin estélyi ruhái mindig bőszoknyájúak, szűkderekúak, harmonizálnak fiatalos egyéniségével, vállig érő, leányos, keresetlen egyszerűségű frizurájával.”⁸⁸

1941-ben, amikor a Színházi Magazin meghirdette a Színházi Magazin Szabadegyetemét, Muráti Lili kapta azt a feladatot, hogy az öltözködésről beszéljen a hallgatóságnak.⁸⁹

Mezey Mária is, aki színpadi szerepeiben hasonló nőalakokat formált meg, mint Karády Katalin filmen, tökéletesen eltalálta, hogy egy *femme fatale*-nak mit kell viselnie a színpadon.



„Mezey Mária, a műszempillás, vöröses hajú démontípus, estélyi öltözködésében követi az általa megszemélyesített nőtípus öltözködési stílusát. Szűk, testhez simuló lamé és szatén-toalettjei, álma és vágya minden nőnek, aki

⁸⁸ In *Színházi Magazin*, 1940. 27. sz. 39. p.

⁸⁹ Muráti Lili, *Az öltözködés művészete. A Színházi Magazin Szabad Egyeteme*. In *Színházi Magazin*, 1941. 11. sz. 9-11. p.

nagyvilági nőként szeretne szerepelni. Ezekhez a ruhákhoz azonban alak is szükséges. Olyan nádszálkarcsúnak és szabályos természetűnek kell lenni, mint amilyen Mezey Mária. Délelőttre Mezey Mária szeret egyszerűen, angolosan öltözködni, kerekfejű, hátul felhajtott, elől lehajtott karimájú amerikai Durbin-kalapot visel angol kosztümjeihez, és angolos csíkos selyemruháihoz.”⁹⁰

Karády Katalin hozta divatba Magyarországon az angolos stílust, a nadrág-kosztümöt, a kihajtott inggallért. A kalapokhoz való viszonya érdekesen alakult: kezdetben azzal váltott ki megütközést néhányakból, hogy egyáltalán nem hordott kalapot.⁹¹ Kolléganői ekkoriban már gyakran szerepelnek egy új kalaptervező – bizonyos Frank Irma – reklámjaiban. Karády 1945 után azonban egészen extravagáns kalapokat kezd el hordani, amelyek Frank Irma Váci utcai szalonjában készülnek. A két nő életútja az emigrációban szorosan összefonódott: a kalapkészítő Frank Irma – és szalonja – biztosította Karády Katalin számára is a megélhetést.⁹²

Sport

Ahogy arról már a korábbiakban szó esett, már a 19. századi újságok is beszámoltak a sportoló színésznőkről. Ha a két világháború közötti színházi bulvársajtót átnézzük, szinte alig találunk olyan lapszámot, amelyben ne szerepelne ilyen zsánerkép. A korszak sztárjai mindenféle sportágat kipróbáltak: tornáztak, úsztak, eveztek, vitorláztak, kerékpároztak, teniszeztek, korcsolyáztak, sieltek. „A színész és színésznő életét állandó figyelemmel kíséri a közönség. Ezért bizonyos mértékig a külsőségeknek kell élnie, reprezentálni életmódjában, öltözködésében és nem utolsósorban megjelenésében” – írta a sportoló színészekről szóló cikkének bevezetőjében a Délibáb újságírója.⁹³

Muráti Lili volt az egyik legsportosabb színésznő, a rendszeres testedzés illeti is a „modern lány” típusához. „Pompás úszó, kitűnően vív, nagyszerűen lovagol, bokszol, teniszezik, golfozik, egyszóval modern, kisportolt úrilány” – mondta Murátiról Intim Pista.⁹⁴ „Naponta lovagolok reggel – nyilatkozta Muráti 1939-ben –, de azon kívül is minden sportot űzök, teniszezem, úszom, sőt atletizálok is néha a Ferencváros pályáján. A vívást sem hanyagolom el.”⁹⁵

A másik sportlady Simor Erzsike volt: „Tornászbajnoknő voltam a BBTE-ben, most is naponta lovagolok Cs. Szabó Kálmán irányítása mellett a Lovardában. Azon kívül úszom, evezem, teniszezem és vívok.”⁹⁶ Golfozni pedig Muráti Lili tanította.⁹⁷ Karády Katalin szintén tanult golfozni.⁹⁸

⁹⁰ In *Színházi Magazin*, 1940. 27. sz. 39. p.

⁹¹ In *Színházi Magazin*, 1940. 27. sz. 40. p.

⁹² Bővebben lásd: Pusztaszeri László, *Karády és Ujszászy. Párhuzamos életrajz történelmi háttérrel*. Budapest: Kairosz Kiadó, 2008, 276-281. p.

⁹³ Ligeti Mária, *Sportoló színésznők és színészek*. In *Délibáb*, 1939. 18. sz. 19-22. p.

⁹⁴ In *Színházi Élet*, 1935. 5. sz. 24. p.

⁹⁵ Ligeti Mária, *Sportoló színésznők és színészek*. In *Délibáb*, 1939. 18. sz. 19-20. p.

⁹⁶ Ligeti Mária, *Sportoló színésznők és színészek*. In *Délibáb*, 1939. 18. sz. 20. p.

⁹⁷ *Golf*. In *Színházi Magazin*, 1939. 41. sz. 4-5. p.



Karády Katalin a teniszlónál

Lukács Margitot is igyekeztek sportos, modern lánynak feltüntetni, aki úszik, teniszezik és tornázik.⁹⁹ Vaszary Piri ritkán szerepelt a sportoló színésznőkről szóló cikkekben, pedig többször díjat nyert különböző céllövő versenyeken.¹⁰⁰

„A jó színésznőnek mindenhez kell érteni. Nem lehet tudni, mikor követeli meg filmszerepe azt, hogy ússzon, autót vezessen, repüljön, forgassa a fakanalat vagy – lovagoljon” – írta 1940-ben a Színházi Magazin, majd fényképeket közölt a lovon ülő vagy vágató Tasnády Fekete Máriáról, Muráti Liliről, Simor Erzsiről és Ottrubay Melindáról, az Operaház balerinájáról.¹⁰¹

1936-ban először pingpongozó,¹⁰² majd kerékpározó¹⁰³ színésznőkről közölt képes riportot a Színházi Élet. A nyári lapszámokban pedig rendszeresen

⁹⁸ In **Színházi Magazin**, 1940. 19. sz. 22-23. p. Lauber Dezső, az ismert golfbajnok rendkívül tehetségesnek találta Karádyt. Ld. Lauber Dezső, *Női golfzenit fedeztem fel: Karády Katalint*. In **Színházi Magazin**, 1939. 17. sz. 21. p.

⁹⁹ Szentgyörgyi Elvira, *Helyszíni közvetítés Lukács Margit nyári otthonából*. In **Színházi Magazin**, 1941. 25. sz. 18-19. p.

¹⁰⁰ *Női Nimród a Nemzeti Színház tagjai között*. In **Délibáb**, 1934. 24. sz. 14. p.

¹⁰¹ *Lóra termett sztárok!* In **Színházi Magazin**, 1940. 23. sz. 16-17. p.

¹⁰² *Pingpongozó színésznők*. In **Színházi Élet**, 1936. 22. sz. 38-39. p.

¹⁰³ *Színésznők kerékpártúrája*. In **Színházi Élet**, 1936. 24. sz. 39-41. p.

feltűntek a fürdőruhás színésznők, hol a Gellért Hullámfürdőjében, hol pedig a Palatinuson, esetleg a Balaton partján.



Dajka Margit a Dunán

Házasság, válás, családi élet

A házasságok, válások, a családi élet öröndetes vagy éppen szomorú eseményei a két háború közötti színházi sajtóban hangsúlyos szerepet kaptak. Míg a 19. században egysoros rövid hírből számoltak be az újságok ezekről a hírekről, addig a Horthy-korszakban ezek jelentették a legfőbb szenzációt.

A pletykarovatok már az udvarlás időszakában megszellőztetik az információt, majd örömmel számolnak be az eljegyzésről. A házasságkötés már a sajtó teljes nyilvánossága előtt zajlik,¹⁰⁴ kivéve, ha valaki „elmenekül” az újságírók elől,

¹⁰⁴

Például Szörényi Éva, Szeleczy Zita vagy Goll Bea esetében.

mint például Tolnay Klári vagy Bulla Elma.¹⁰⁵ A válások sem maradhatnak titokban, sőt arra is akadt példa, hogy a peres felek az újságok hasábjain üzengettek egymásnak.

A hosszú 19. században színpadra lépett fővárosi színésznők prozopográfiai vizsgálata során kiderült, hogy házasságot a színésznők 85%-a kötött legalább egyszer. A 285 férj 61%-a színész vagy színházhoz kötődő (író, újságíró, zeneszerző, karmester) személy volt. Míg a hosszú 19. század folyamán a színész férjek aránya folyamatosan csökkent, (ingadozásokkal) nőtt a színházhoz kötődő férjek számaránya. A színházhoz nem kötődő „civil” férjek aránya eleinte 20%, később 50% körüli volt. Az egyéni élettörténetek elemzése arra enged következtetni, hogy a színésznők gyakran házasodhattak érdekből. A színész, színházhoz kötődő férjek nem ritkán a színházi karriert, a civilek a társadalmi ranglétrán való előrejutást segítették, és az új házasságokkal sokszor a feleség anyagi viszonyai is rendeződtek.

A válások száma valamennyi generációban igen nagy volt a színésznők körében (15-30%, ez nagyságrenddel nagyobb, mint az ekkori országos átlag). A válást a polgári házasság 19. század végi bevezetése előtt katolikus fél vagy felek esetén az áttérés tette lehetővé. A válások kapcsán feltűnő, hogy az újabb férjek majdnem kivétel nélkül sikeresebbek, gazdagabbak vagy tekintélyesebbek voltak, mint elődeik.¹⁰⁶

A színésznői házasságkötések és a válások magas száma a Horthy-korszakban is megfigyelhető. „A mi kedvenceink nem mennek olyan „gyakran” férjhez, mint az amerikai filmdívák, de azért igazán nem idegenkednek a férjhez menéstől. A legtöbb ismert színésznőnk kétszer ment férjhez, de olyanok is vannak, akik már a harmadik férjénél „tartanak” – írta Barna Jenő, majd sorra vette, hogy kik azok a színésznők, akik már a második, harmadik házasságukban élnek.¹⁰⁷ (Kétszeresen elvált volt Honthy Hanna, Vaszary Piri, Bajor Gizi, Medgyaszay Vilma (utóbbi három már a harmadik házasságában élt, Honthy a harmincas évek végén megy férjhez harmadszorra). A kétszeresen elváltak közé fog tartozni Alpár Gitta, Dayka Margit és Sennyey Vera, valamint majd a háború utáni időszakban Tolnay Klári is. Már a két háború közötti időszakban legalább egy váláson túl volt – a teljesség igénye nélkül – Berky Lili, Fedák Sári, Fejes Teri, Gombaszögi Ella, Gombaszögi Frida, Karády Katalin, Kiss Manyi, Lázár Mária, Mezey Mária, Simor Erzsébet, Sulyok Mária, Tasnády Fekete Mária. Férjétől későbbi időszakban vált el Szelezky Zita.)

A válásokról a színházi bulvársajtó mindig beszámol. Előfordul, hogy csak a tényt közli egy rövid mondatban, de akadnak olyan esetek is, amelyek hosszú

¹⁰⁵ Tolnay Klári és Ráthonyi Ákos filmrendező házasságkötéséről az esemény megtörténte utáni héten jelent meg egy rövid hír, míg Bulla Elmanak három hónapig sikerült titokban tartania, hogy férjhez ment dr. Nagy Endréhez.

¹⁰⁶ Bővebben: Kiss Csilla, „*Királynő vagy te a művészet országában*”. A színésznői szerepkör változásai a 19. századi Magyarországon (PhD-disszertáció). Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 2007, 84-97. p.

¹⁰⁷ Barna Jenő, *Szabad-e férjhez menni a színésznőknek?* In **Délibáb**, 1933. 32. sz. 16-17. p.

ideig lázban tartják az újságírókat. Ilyen volt többek között a már említett Alpár-Fröhlich -válóper. Továbbra is sok a színész, vagy színpad közeli férj (általában az első férjek esetében), de gyakori volt a színésznő-orvos házasság is, ami Bulla Elma férjhezmenetele után arra inspirálta Karinthy Frigyes, hogy beszélgetésre és uzsonnára hívja a 14 orvosfeleség-színésznőt.¹⁰⁸

A közönség családi viszonyokra való kíváncsiságát jól jelzi, hogy a színházi lapok szinte mindig megemlítik a színészek volt vagy aktuális házastársát/házastársait. A Film, Színház, Irodalom pedig 1939-ben *Színészanyakönyv* címmel sorozatot indított, amelyben összeszedte a kor jeles (vagy kevésbé jeles) színházi embereinek színész és civil felmenőit, ezt követte a házasságok, majd pedig a színészgyerekek listája.¹⁰⁹

„Akkoriban az, hogy egy színésznő mit csinál a színpadon vagy a filmstúdióban, a kisebbik és könnyebbik része volt a művészetének, az oroszlánrész, a nagy siker a gazdag férj vagy barát volt, akit a színpadon vagy a filmen keresztül szerzett meg” – írta a korabeli közfelfogásról Perczel Zita.¹¹⁰ Jób Dániel, a Vígszínház igazgatója kifejezetten bízta a fiatal színésznőket, hogy keressenek maguknak „pártfogót”. De ha a színésznői nem megfelelő alanyt választottak, azaz olyasvalakit, akivel nem volt elég „sikkos” együtt emlegetni az ifjú naiva nevét, tajtékozott.¹¹¹

Anyaság

A színésznők a modern, emancipált nő megtestesítőiként sok tekintetben voltak példaképek a hosszú 19. században, az „ideális anya” alakját azonban érthető okokból nem róluk mintázták. Egészen addig, amíg a 20. század elején megjelenő színházi bulvárlapok a „színésznő mint anya” motívumra is „lecsaptak”. Ekkortól alig találunk olyan lapszámot, amelyben ne szerepelne egy-egy színésznő a gyermekei körében, vagy valamelyik „színészgyerek” vicces mondása,¹¹² esetleg iskolai előmenetele. Mindez természetesen azzal a sugalmazással, hogy a népszerű színésznő a leggondosabb édesanya is egyben.

Hunyady Sándor, Hunyady Margit színésznő fia 1940-ben született *Lehet-e a színésznőnek gyermeke?* című írásában szembeszáll azokkal, akik szerint egy színésznő gyermeke csak rossz példát láthat édesanyjától: „Bizonyosan vannak még naiv civilek, akik azt képzelik, hogy a kisbaba, akinek színésznő a mamája, valami léha és könnyelmű világba csöppent. Holott ez nem igaz. Nem kell a színésznő gyermekét a rossz társaságtól féltetni. [...] Egy nagyon óvatos ember

¹⁰⁸ Karinthy Frigyes, *Az orvosné dilemmája*. In *Színházi Élet*, 1936. 46. sz. 6-8. p.

¹⁰⁹ In *Film, Színház, Irodalom*, 1939. 17. sz. 37-40. p., 19. sz. 39-42. p., 28. sz. 51-56. p.

¹¹⁰ Perczel Zita, *A Meseautó magányos utasa*. Budapest: Áron Kiadó, 2000, 57. p.

¹¹¹ Lásd erről: Perczel Zita, *A Meseautó magányos utasa*. Budapest: Áron Kiadó, 2000, 56-57. p. és Párkány László, *Tolnay Klári egyes szám első személyben*. Budapest: Minerva, 1988, 40-43. p.

¹¹² A Színházi Életben gyakran Kellér Dezső írta a *Gyerekszáj* rovatot, tőle származtak a színész- és írócsmeték bölcs mondásai. Lásd: *Művészeti Almanach 1919. A Színházi Élet évkönyve*, szerk. Incze Sándor. Budapest: a Színházi Élet kiadása, 1919, 206. p.

még azt mondhatná, hogy „jó, jó, de hát a bizonytalan anyagi helyzet...!” Ez igaz, a színész sorsa bizonytalan. De hát melyik ember sorsa nem az? Sőt, ennek a pályának van valami nagy előnye. A munkalehetősége nem szűnik meg azzal, hogy megöregszik. Aki jó szende, vagy jó naiva volt, abból anyaszínész lesz és jó komika. A kenyér nem hull ki a kezéből, csak szerepkört kell változtatnia. Nem tudom, miféle gyanúsítás foglaltatik még a kérdésben. Hogy a színészgyermek a dolgok rendje szerint rosszat tanul a környezetétől? Ez a föltevés egyenesen fölháborít. Én is színész fia vagyok, amit tudok, és amit érek, anyámtól kaptam. Nem tudom, mit árthatott nekem, hogy egész piciny koromban, amikor még szoknyában jártam, találkoztam Shakespeare szavaival, mert anyám hangosan tanulta a szerepeit. Ötéves koromban már tudtam, hogy ki volt Cordelia és Lady Macbeth. Gyermeki kíváncsiságomban követeltem, hogy magyarázzák meg, mi az értelme *Az ember tragédiájának*. [...] Döntse el a társaság maga, olyan nagy baj-e, ha egy gyermek képzelete költők ígéin át tárul rá a világra? Ez volt szerintem a kérdés kritikája, ha így teszik föl, hogy „lehet-e a színészgyermek?” Ellenben nagyon megváltozik az ügy, ha így fogalmazunk: „hasznos-e, ha a színészgyermek gyermeke születik, saját magára nézve?” Ezen már szabad vitatkozni. De ez már egyedül a színészekre tartozik. Határozzák el ők maguk, hasznos-e, megéri-e?... Azt hiszem, hogy a dolog úgy áll, hogy a színészek, akik magányosak, magányosak maradnak, és egy bizonyos korban mind elérkeznek oda, hogy ürességet éreznek, emberi sorsuk befejezetlenségét, és odaadnák minden diadalukat egy babszemnyi kis babáért.”¹¹³

Volt, aki visszavonult a színpadtól a gyermeke születése után (Dobos Annie), de aki nem ezt az utat választotta, az gyakran szülés után 6-8 héttel már színpadon kellett álljon. A színházi lapok örömmel osztották meg a gólyahírt az olvasóközönséggel; a legtöbb esetben a babáról és mamáról közölt fénykép még a szanatóriumi szobában készült el, és az újszülött súlyát is megírták.¹¹⁴ A „bulvársajtós forgatókönyvnek” megfelelően a gyermek születése után 6-8 héttel képes riport készült a művésznőről, amint eteti, öltözteti, fürösztözi a kisdedet.¹¹⁵ Itt már gyakran „megszellőztetik”, hogy a színész mikor, hol és milyen szerepben fog a közönség elé lépni. Ezt követően rendszeresen jelennek meg

¹¹³ In Hunyady Margit, *Egy mai történet a tizenkilencedik századból*, kiadta Alexander Brody. Budapest: Ulpius-ház, 2006, 146-150. p.

¹¹⁴ Néhány kiragadott példa: Gárdonyi Béla, *Vaszary Piroska legújabb és leghálásabb „szerepében”* [megszületett a kislánya, Bodócsy Piroska]. In *Déliab*, 1933. 19. sz. 11. p., *Fröhlich Julika 7 napos*. In *Déliab*, 1934. 25. sz. 27. p., *A szerkesztő Tolnay Kláriról*. In *Színházi Magazin*, 1940. 5. sz. 14-17. p., *Páger Antal és Komár Juliska kislánya, Judit megérkezett!* In *Színházi Magazin*, 1940. 30. sz. 1. p., *Családi öröm Vaszary Piroskáéknál: megszületett a második gyermek, ifj. Bodócsy Endre úr*. In *Film, Színház, Irodalom*, 1942. 17. sz. 11. p., *Baloghy Lajos és felesége, Fejes Teri örömmel jelentik kisfiuk, Baloghy Péter úrfi érkezését*. In *Film, Színház, Irodalom*, 1942. 36. sz. 22. p.

¹¹⁵ Például Faragó Baba, „*Ez a gyerek életem legnagyobb sikere*” – mondja Fejes Teri. In *Film, Színház, Irodalom*, 1942. 43. sz. 7-8. p.

fényképek és rövid riportok a csecsemőről és az elfoglalt, de ettől függetlenül anyai feladatait kiválóan ellátó mamáról.

A harmincas évek közepén a legtöbb gyerekfotó Fröhlich Julikáról, Alpár Gitta és Gustav Fröhlich kislányáról készült. Ez része volt az Alpár-reklámnak, másrészt a házaspár válásakor Julika volt Alpár Gitta legfőbb „ütőkártyája”. Szintén ekkoriban született meg Vaszary Piri kislánya, Bodócsy Piroska (Pipi), akiről maga a színésznő is több esetben írt mulatságos cikket. A negyvenes évek elejének „sztárbabája” Ráthonyi Zsuzsika, Tolnay Klári és Ráthonyi Ákos kislánya volt. Tolnay Klári merész volt, hogy naivaként vállalt gyermeket. Konfliktusba is keveredett miatta Jób Dániellel, a Vígszínház igazgatójával.¹¹⁶ Valóban, ha megnézzük, hogy a korszakban melyik színésznőnek született gyermeke, vagy, ha úgy tetszik, ki vállalta a gyermeket, azt látjuk, hogy nagy formátumú, sikeres naivák, drámai szendék vagy primadonnák a legritkább esetben szültek. Ha mégis, akkor általában visszavonultak a színpadtól. Komikák, szubrettek bátrabban vállalhattak gyereket. Hogy egy színésznő anyaságának mekkora ára lehetett, álljon itt néhány kiragadott példa: „Kétéves pauza után végre észrevették, hogy élek. Mert gyerekeket mertem hozni a világra: elhagyott a színpad. [...] Nem elég érdekes a magánéletem. A színpadon túl én vagyok a legprivátabb polgári nő. [...] Nagyon nehéz anyának, jó feleségnek és színésznőnek lenni egyszerre” – fakadt ki a Délibáb riporterének Orsolya Erzsébet.¹¹⁷ Alpár Gitta a válási botránya kapcsán mondta egy interjúbán: „Futó szerződésemet Julika miatt kellett megszakítanom és rengeteg egyéb kötelezettséget mellőznöm. [...] Én, akinek éppen annyi jogom és lehetőségem volt a karrierhez, színészi emelkedéshez és előrejutáshoz, mint Fröhlichnek, mertem vállalni az anyaság szenvedéseit, ezer baját, és azt, hogy esetleg a legkisebb komplikációra végleg le kell mondanom a színpadról, én fel mertem áldozni kondícióm és fél egészségem egy örök összekötő kapocsért.”¹¹⁸

A színházi lapok által lefestett anya-gyerek idill nem minden esetben fedte a valóságot. Tolnay Klári számára idős korában is fájó seb volt, hogy a valóságban nem jutott elég ideje a kislányára, akivel aztán később megromlott a viszonya, és bár hosszú évek után kibékültek, Ráthonyi Zsuzsa gyerekkoráról „tapintatosan” nem beszéltek egymással.¹¹⁹

Bár a színházi sajtóban folyamatosan jelentek meg olyan cikkek, írások, amelyek a sztárkultusz, a „bulvárosodás” és a sztereotipizálás ellen szólaltak fel, a korszak szinte mindegyik színésznőjét megpróbálták „belepréselni” valamilyen skatulyába, majd ennek a „ráaggatott” szerepnek megfelelő bulvárrecept alapján alakították a színésznőről azt a képet, amelyet azután a lapok éveken át sugároznak a közönség felé.

¹¹⁶ Párkány László, *Tolnay Klári egyes szám első személyben*. Budapest: Minerva, 1988, 75. p.

¹¹⁷ Gyenes Rózsa dr., *Helyet az ifjúságnak!* In *Délibáb*, 1934. 39. sz. 26. p.

¹¹⁸ *Mi az igazság Alpár-ügyben?!* In *Délibáb*, 1935. 5. sz. 5-6. p.

¹¹⁹ Párkány László, *Tolnay Klári egyes szám első személyben*. Budapest: Minerva, 1988, 75-84. p.

Miklós Zoltán

Tolnay Klári egyik filmes férfitársa, Szilassy László

Szilassy László a második világháború előtti évek jelentős filmsztárja volt, Jávor Pál és Páger Antal mellett a legismertebb és a legtöbbet foglalkoztatott férfi színész.

Szabolcs-Szatmár-Bereg megyéből származott, Nyírcsászáriból, s ez a tény színészi, előadói tevékenysége egyik meghatározójává vált, hiszen onnan hozta ízes beszédét, amely – sok mással egyetemben – a közönség körében őt a későbbiekben népszerűvé tette. Többgyermekes falusi tanító fiaként nem sok kitörési pont kínálkozott az életében, az egyik ilyen a jogi pálya volt. Pesti joghallgatóként szinte folyamatosan éhezett, mígnem elkövetkezett a „szerencse” az életében: egy joghallgató társa, akinek elküldte a vizsgadíját, befizetés helyett elsikkasztotta azt. Ekkor Szilassy László, akinek neve Szabó László volt még, összetalálkozván régi ismerősével, a vidéki színingazgató Szalay Károllyal, úgy döntött, hogy elfogadja a felajánlott inkasszótitkári állást havi 80 pengőért.¹ Ezzel fordult szerencsésé az élete, mert Szalay színtársulatánál hamarosan észrevették, hogy kiválóan énekel az előadások utáni kocsmai összejöveteleken, s innen már csak egy lépés volt, hogy beugorjon egy előadásba, amelynek a főszereplője megbetegedett. Ez a *Nótás kapitány* című operett volt, s ettől kezdve öt éven át színészként dolgozott, hol sikertől, hol bukástól kísérve.

Az 1938-as év hozta meg számára a kiugrást.

1938 jelentős év volt a magyar történelemben. 1938. március 3-án a Darányi Kálmán miniszterelnök által megtartott győri programbeszéd hatására 400 millió pengőt gazdasági-társadalmi fejlesztésre, 600 millió pengőt pedig a hadsereg fejlesztésére fordítottak. 1938 szeptemberében a bledi konferencia döntése szerint a Magyarországot sújtó trianoni fegyverzetkorlátozási cikkelyek hatályon kívül kerültek. 1938. november 2-án az első bécsi döntés a Felvidék déli részét adta vissza Magyarországnak, s minderre boltozódott rá az első zsidótörvény² 1938. május 29-i hatállyal, amely – többek között – arról szólt, hogy a szellemi szabadfoglalkozású pályák állásainak maximum 20 százalékát tölthetik be zsidók. Ez a filmvásznon és a színpadon is változást hozott. A férfi filmsztárok közül sokan (például Kabos Gyula, Törzs Jenő, Ráday Imre) lassan háttérbe szorulnak, helyüket új, nem zsidó színészek veszik át. Így kerül a képbe a jóképű Szilassy László, aki külső adottságai, szép énekhangja, ízes beszéde miatt hamar felkelti a rendezők figyelmét. Mivel a filmek száma évről évre nő,³ így egyre több színészre van szükség. A magas stúdióbérlési költségek miatt

¹ Mudrák József, *Volt egyszer egy filmsztár. Szilassy László élete*. Máriabesnyő—Gödöllő: Attraktor Kiadó, 2008, 8. p.

² 1938. évi XV. törvénycikk A társadalmi és gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosításáról.

³ 1935-ben 16, 1936-ban 21, 1937-ben és 1938-ban 34 és 33 film készült.

minél rövidebb időre akarják bérelni a filmgyártók a stúdiókat, s ehhez az kell, hogy tehetséges, nem vagy alig hibázó színészeket alkalmazzanak, hogy ne kelljen sokszor újraforgatni egy-egy jelenetet. A zsidó színészek kényszerű távozása miatt a szakmában jelentkező úr, Szilassy külső adottságai, a filmek számának gyarapodása mellett a negyedik tényező Szilassy sztárrá válásában férfi volta. Az 1930-as évek elsősorban a férfi sztároknak kedvezett: hamarabb váltak népszerűvé, mint a nők, a színésznők csak kiegészítők, díszek lehettek a férfi színészek mellett. Talán két kivétel volt: Ágai Irén és Perczel Zita.⁴ Ez azután az évtized végére megváltozott, de 1938-ban még volt hatása a sztárság fogalmára.

Szilassy László összesen negyvenkét filmben⁵ szerepelt az 1938 és 1944 közötti hét évben. Ez folyamatos, emberpróbáló munkát jelentett, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy ugyanazon színészek nemcsak a mozifilmek forgatásán voltak elfoglalva, hanem a színházi életben is számítottak rájuk. Hiszen kis országokban nem különül el a színházi és a filmszínészek köre.

⁴ Skaper Brigitta, *Magyar filmsztárok a két világháború közötti Magyarországon*. In **Médiakutató**, 2008. 3. sz. 6. p.

http://www.mediakutato.hu/cikk/2008_03_osz/08_regi_magyar_filmsztarok

⁵ 1938 *Nincsenek véletlenek* (szerepnév: Pataky Pali); *Szegény gazdagok* (Vámhidy Szilárd); *Uz Bence* (Bagyoni László); *Érik a búzakalász* (Pista).

1939 *A nőnek mindig sikerül – Margit-hídi kaland* (Vincze Miklós mérnök); *Karosszék* (Orosz András építésmérnök); *Bercsényi huszárok* (Kövess Péter főhadnagy); *Mátyás rendet csinál* (Tom Taylor); *Hat hét boldogság* (Horváth Miklós műegyetemi hallgató); *Nem loptam én életemben* (Ungváry Pál); *Hölgyek előnyben* (Pál/Paulette).

1940 *Cserebere* (Kerekes István); *Gyurkovics fiúk* (Gyurkovics Géza); *Hétszilvafa* (ifj. Bereczky Tamás).

1941 *A régi nyár* (Tamássy Miklós); *A kegyelmes úr rokona* (Szávay Gábor); *A beszélő köntös* (II. Mohamed szultán); *Kölcsönkért férjek* (Beretvás Johnny); *Bob herceg* (Igor, Luxoria hercege); *Régi keringő* (Almády László gróf); *Kádár kontra Kerekes* (Kerekes Péter).

1942 *Szíriusz* (Tibor Ákos gróf); *Bajtársak* (Áts János); *Fráter Lóránd* (Sárossy Laci / ál-Fráter Lóránd); *Alkalom* (Báthory Béla építész); *Isten rabjai* (János fráter); *Annamária* (Balázs Géza mérnök).

1943 *Muki* (Hársy Péter), *Szerencsés flótás* (Feri); *Anyámasszony katonája* (Kátay Miklós); *Nászinduló* (Horváth Miklós); *Zenélő malom* (Berzék Miklós gróf); *Futótűz* (Bartha Ákos); *Zörgetnek az ablakon* (Juhász Ferenc orvos); *Sárga kaszinó* (Nyáray Tamás építész); *Jómadár* (Ádám Gyuszi); *A tenger boszorkánya* (bolgár-magyar koprodukció, befejezetlen).

1944 *Idegen utakon* (Péter); *A színház szerelmese* (Benedek Máté drámaíró); *Második magyar kívánsághangverseny* (Prológ); *Szerelmes szívek – Lavotta-szerenád* (Lavotta, a fogadós fia), *Kétszer kettő* (Balogh András)



Szilassy negyvenkét filmje közül számos híres vagy a korszakban közkedvelt irodalmi műre vagy operettre épült. Jókai Mór (*Szegény gazdagok*), Nyíró József (*Uz Bence*), Herczeg Ferenc (*Gyurkovics fiúk, Szíriusz*), Mikszáth Kálmán (*A beszélő köntös*), Huszka Jenő (*Bob herceg, Zenélő malom*), Gárdonyi Géza (*Isten rabjai*) és Fendrik Ferenc (*Nászinduló*) neve egyaránt megtalálható a filmek alapjául szolgáló irodalmi művek között. De számos filmtörténeti különlegesség is kötődik a Szilassy László fémjelezte magyar filmekhez: *A nőnek minden sikerül* című film három, a *Szerelmes szívek* hat kisfilmet, epizódot font össze egy-egy motívum, a nő és a szerelem köré. Az első magyar sci-finek, a *Szíriusznak* Szilassy volt a férfi, Karády Katalin a női főszereplője. A *Hölgyek előnyben* című filmben Szilassy nőt alakított, mintha csak ez a film lenne a *Van, aki forrón szereti* előképe...

Hasonlóképpen filmtörténeti kuriózum az is, hogy utolsó filmjét, az 1944-ben forgatott *Kétszer kettőt* nem engedte bemutatni az 1945 utáni cenzúra, mivel Szilassyt szélsőjobboldalinak, fasisztának minősítették. Emiatt a filmből ezért hatszáz métert újraforgattak, és Szilassy szerepét az új rendszerhez lojális Várkonyi Zoltán vette át.

Szilassy László azért lett különösen közkedvelt, mert énekelt is. Énekstílusa nem kimódolt, hanem egyszerű, természetes magyarsággal énekli a híressé vált betétdalokat. A *Nem tudom, hogy szeret-e a babám, vár-e még (Bercsényi huszárok)*, a *Ma éjjel kigyúlt egy csillag az égen (Hétszilvafa)*, az *Aki itt van, a Bejártam, hej, a szép világot, vagy az Érted eped a szívem (Bob herceg)*, a *Szeretem a ruhácskádat, az A templomba vasárnap se mentem, a Mért hittem, mért hittem a szavának (Fráter Lóránd)*, a *Tündérkirálynő, légy a párom, a Kis cigaretta, az Egy férfi képe van a szívem közepében (Zenélő malom)*, az *Angyalom, neked szól dalom (Lavotta-szerenád)* mind-mind slágerré váltak.

Szilassy László filmjeiben a kor színészgárdájának színe-javával játszott együtt. A férfiak közül többek között Jávor Pállal, Páger Antallal, Csortos Gyulával, Maklár Zoltánnal, Mály Gerővel, Tompa Pufival, Mihályfi Bélával, Latabár

Kálmánnal, Rajnay Gáborral. A színésznők közül pedig például Simor Erzsivel, Szeleczky Zitával, Tolnay Klárral, Szörényi Évával, Turay Idával, Fedák Sárival, Vízváry Mariskával, Bordy Bellával, Honthy Hannával, Karády Katalinnal, Vaszary Pirivel, Pelsőczy Irénnel.



A Tolnay-centenárium kapcsán mindenképpen ki kell emelni a Tolnay Klárral együtt játszott filmeket, színházi előadásokat, s megvizsgálni, hogy hatott a közös játék, a közös munka időszaka a két művész pályájára.

Öt filmben és a Vígszínházban három (négy?)⁶ darabban játszottak együtt:

1939 ősze	Hat hét boldogság	film / melodráma
1939 december	Margit-hídi kaland	film / vígjáték
1940. szept. 14. (bemutató)	XIV. René	színházi előadás / operett
1941. máj. 7. (bemutató)	A tizedik kérő	színházi előadás / zenés vígjáték
1941. szept. 26.(bemutató)	Marie-Rose	színházi előadás / vígjáték
1941 november-december	Kádár kontra Kerekes	film / vígjáték
1942. márc. 13. (bemutató)	Kit szeretek?	színházi előadás / vígjáték
1943 február-március	Szerencsés flótás	film / vígjáték
1944 tavasza	Idegen utakon	film / dráma

Tolnay és Szilassy üde, fiatalos játéktílusuk összeillett, színészi eszköztáruk folyamatosan gazdagodott. A kor Vígszínháza jó iskola volt. A *tizedik kérő* például témájánál fogva a *Szerencsés flótás* előképe volt. A színdarabban a vadóc lány (Tolnay Klári) kikoszorúzza a kérőit, s a lumpoló, nőcsábász fiú (Szilassy László) csavarja el végül a fejét. A filmben egy unalmas kastély életébe robban be a nagypapa által felfogadott álbetörő (Szilassy László), aki a vadóc lányt (Tolnay Klári) végül meghódítja.

⁶ André Birabeau *Kit szeretek?* című darabjában Tolnay Klári nem jelenik meg a színen, csak a fotója látható.

Tolnay Klári és Szilassy László egymással párhuzamosan lépnek túl a számukra „kijelölt” bonviván és vadóc szerepkörökön. Az *Idegen utakon*ban egy fiatal doktornő (Tolnay Klári) lélekfejlődését láthatták már a nézők, bírósági tárgyaláson fejtik fel a korábbi történéseket: egy tiltott műtét után a beteg a vétlen, de éppen ügyeletes doktornő kezei közt hal meg. Miután a doktornőt felmentik, kollégája (Szilassy László) oldalán megtalálja a szerelmet. Szilassy karakterszínész oldaláról mutatkozott be, valódi drámai színésznek bizonyult, s mindketten nagy technikai felkészültségről tettek már tanúbizonyságot.⁷

Szilassy László 1944-ben elhagyta Budapestet, s a következő évben távozott Magyarországról. A Szilassy László életét és gondolkodását is meghatározó Horthy-korszak nevelési elveiből és gyakorlatából egyértelműen következett, hogy a bevonuló Vörös Hadsereg és a Szovjetunió értékrendjével nem akart azonosulni.⁸ Szilassy volt katona (tartalékos hadnagy), volt szovjet fogságban 1944-1945 telén, ismerte ezt az értékrendet. Ezen kívül hathatott döntésére Szelezky Zita Nyugatra távozása is, akibe Szilassy talán szerelmes volt. Erre bontóperi irataiból lehet következtetni, bár – mivel éppen a tőle válófélben lévő felesége állítja ezt – nem feltétlenül adhatunk hitelt neki.⁹ Az azonban feltételezhető, hogy mivel a bontópert Szilassy megnyerte feleségével, Dénes Mancsi, volt operettprimadonnával szemben, ám volt felesége nőtartási és birtokpert is indított, így a férfi okkal választhatta a külföldre távozást második feleségével, Burján Erzsébet manökennel (aki Muráti János ügyvédől, Muráti Lili színésznő bátyjától vált el éppen). Szilassy Brazíliában, Sao Paulóban telepedett le, óraaranyozást vállalt, boncolásoknál segédkezett, lámpaernyőket készített. Családi élete harmadik házasságával ért révbe, miután elvette a szintén emigráns Király Katalint, akitől két gyermeke született.¹⁰ Színészi lehetőségei színházi fellépésekre korlátozódtak, az előadásokat a magyar közösségek előtt játszották, s Szilassy László többször rendezett is. Filmet nyelvi korlátok miatt nem tudott Brazíliában forgatni, noha egyszer felvillant erre az esély, s ez nagyon fellelkesítette őt.

⁷ Lásd: **Magyar Film**, 1944. 11. sz., **Délibáb**, 1944. 23. sz.

⁸ Vö. Miklós Zoltán, *Katonatisztképzés a Ludovika Akadémián*. Budapest: Könyvpont ny., 2004, 131 o.

⁹ Rácz Máté—Váradi-Tornyos Bálint, *Színész-sztárok válópere, válás több felvonásban a második világháborús Magyarországon*.

<http://jogtortenet.sze.hu/images/dokumentumok/iratok/Sz%C3%ADn%C3%A9sz-szt%C3%A1rok%20v%C3%A1l%C3%B3p%C3%A9re.pdf>

¹⁰ www.szilassylaszlo.com



Az a tény és az a mód, ahogy Magyarországról távozott, az új hatalom számára kijelölte a vele szemben követendő eljárást. Amelyik színész elmenekült, az mind fasiszta, szélsőjobboldali, nyilas bélyeget kapott. Indokot lehetett találni bőven. Aki az új hatalmat nem fogadta el, kiesett a vezetés kegyéből, üldözötté vált. Szilassy László esetében az indok kézenfekvő volt: könnyen összetéveszthető volt egy valóban nyilas századossal, akinek ugyancsak Szilassy László volt a neve.¹¹ Szilassy százados azzal vált hírhedtté, hogy 1945 februárjában ő szervezte a nyilasok és a Gestapo tagjai kitörését a Várból. Az a tény, hogy a két Szilassy László minden adata (születési helye és ideje, anyja neve, rendfokozata, születési neve), különbözött, mit sem számított. A művésznév és a nyilas százados nevének azonossága elég volt ahhoz, hogy Szilassy Lászlót, a tehetséges színészt a feledés homályába taszítsák. Filmjeit nem játszották, utolsó filmjét mással újraforgatták, még azzal is megvádolták, hogy a szeretője, Szelezky Zita számára ékszereket rabolt volna.

Szilassy Lászlót a rendszerváltás óta sem rehabilitálták (sok más, hasonló sorsot megélt színésziünkkel ellentétben), neve a nagyközönség körében szinte ismeretlen. Filmjei többsége azonban megmaradt, az internet jóvoltából láthatjuk őket, és ma is élvezhetjük természetes játékát, tehetséges alakításait.

¹¹ Ábel Péter, *Történelmi nyomozás I-II. Szilassy László vagy Szabó*. In *Színházi Élet*, 1990. 4. és 5. sz.

Molnár Dániel

**Egy másik vígszínház: a szocialista revü színháza.
A Fővárosi Víg Színház, és a párizsi Folies Bergère 1951-1952**

„Dühös [néző]: Ilyet még nem láttam. *Nem tudja, hol van a Vígszínház? A Nagymező utcában, ahol azelőtt a Rádíus volt,... illetve a Renaissance, szóval szemben a Moulinnel,... illetve a Budapesttel...*

Konf.: Tévedni tetszik. Ott az Ifjúsági Színház van.

I. színész: Kérlek, ezt nem tudom hallgatni. Rosszul magyarázod. *A Vígszínház a körúton van. Ahol a Fővárosi Varieté volt. Szóval a Royal. Az most a Fővárosi Vígszínház.*

Igényes: Nagyon szépen köszönöm. *Szóval ott van most a Néphadsereg Színház.*

I. színész: Dehogy.

Konf.: Ezt jól megmagyaráztad!

II. színész: Gyerekek, most ezért állunk? Mi a probléma?

Konf.: *Hogy hol van a Néphadsereg Színház. Én azt mondom, hogy a Vígszínházban, de nem az új Vígszínházban, hanem a régiben, de nem [a] Nagymező utcában, hanem a Szent István körúton, amit most újjáépítettek.*¹

A Vidám Színpad első műsorának nyitótréfájában a Kellér Dezső által megfogalmazott kavarodás a fővárosi színházak elnevezésében egyáltalán nem volt túlzó. Az államosításokkal együtt járó névváltozásoknak nem volt sok ideje gyökeret eresztetni a köztudatban, hiszen 1951-ben újabb lendülettel szervezték át a fővárosi színházi szférát.



¹ Kellér Dezső, *Indul a szezon*. OSZK SZT, MM 15.639 Vidám Színpad I.

A fővárosi színházi szórakoztatóiparát működtető-ellenőrző központi szervezet, a Fővárosi Népszórakoztató Intézmények 1951 nyár eleji felszámolása magával vonta a korábban kezelésébe tartozott színházak újrapozicionálását. Az 1951/52-es évadban a Kamara Varieté – a politikai kabaré önállósításával az újonnan alakult Vidám Színpadon – immár mint Artista Varieté nyitotta meg kapuit. Budapest legnagyobb revüszínháza, a Fővárosi Varieté (a köznyelvben még mindig Royal)² élén álló új művészeti vezetés (Fejér István igazgató,³ és Rácz György⁴ főrendező) is új néven nyitotta meg a színházat – ez lett a Fővárosi Víg Színház (FVSZ).

A Fővárosi Víg Színház név ötletéhez inspirációt adhatott a színháznak a Vígszínházzal való korábbi kapcsolata: 1920-ban egy amerikai vállalkozó, Ben Blumenthal vette meg a Vígszínházat. 1936-ban Blumenthal újabb vállalkozási lehetőséget látott az Erzsébet körúti Royal Orfeum épületében, bár ez az „üzlet” rövid életűnek bizonyult (a műsoradattár szerint mindössze egy évadon át



² Az Erzsébet krt. 31. szám alatti színházépület Royal Orfeum néven 1908. október 3-án nyílt meg Gaál Bertalan tervei alapján. 1928-ban ezen a színpadon lépett fel európai turnéműsorával Josephine Baker is. Molnár Gál Péter, *A pesti mulatók*. Budapest: Helikon, 2001, 237. p.

³ Fejér István (1911-1976) újságíró, a korszak színházi hetilapja, a *Színház és Mozi* szerkesztője, 1957-től a Film Színház Muzsika főszerkesztője.

⁴ Rácz György (1911-1994) dramaturg, rendező. 1947-48-ban a Nemzeti, 1949-50-ben a Bányász, 1950-51-ben a Honvéd Színház dramaturgja volt.

tartott).⁵ A Royal Színházzá átkeresztelt épület „a Vígszínház vezetése alatt” állt, azonban pontos jogi-igazgatási kapcsolata a Vígszínházzal a mai napig feltáratlan.⁶ A két színház másik kapcsolódási pontja Rácz György. A FVSZ főrendezőjeként ő rendezte a színház mindhárom bemutatott revüjét, bár visszaemlékezéseiben nem részletezi bőven ezt az időszakot.⁷ 1947-ben, mikor a Nemzeti Színház dramaturgja volt, bedolgozott a Vígszínháznak: az ő fordításában játszották William Saroyan *Így múlik el az életünk* című játékát.⁸ A legvalószínűbb azonban az, hogy a „vígszínház” mint jól csengő, az idő tájt kihasználatlan márkanev, az eltűnő félben lévő polgári hagyományokat is fölidézte. (Fellner és Helmer körüli épülete a háborús bombatalálat óta romokban hevert,⁹ a társulatot 1949-ben felszámolták, és betagolták az új színházi struktúrába.) A színház nevének helyesírása nem egyértelmű. A 33 doboznyi fennmaradt ügyiratban szerepel a név összetett szóként csakúgy, mint jelzős szerkezetként. A homlokzaton cserélendő neonok ügyében az Állami Hirdetőnek írt levélben jelzős szerkezetként, tehát „Fővárosi Vig Színház” formában szerepel,¹⁰ ennek ellenére a Színház és Mozi című hetilap a színház műsorát a hagyományos, egybeírt név alatt közölte.¹¹ S a színház épületéről 1945 után fényképes ábrázolás sem maradt fenn. Vogel Eric tervező két ceruzarajzát őrzi Vogelné Juszt Judit férje hagyatékában, melyek az 1953-as bontás pillanatait ábrázolják.



⁵ Itt mutatták be Ábrahám Pál *3:1 a szerelem javára* című operettjét is. A bemutatók listáját lásd: Berczeli A. Károlyné, *A Vígszínház műsora 1896-1949*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960, 113. p.

⁶ Berczeli A. Károlyné, *A Vígszínház műsora 1896-1949*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960, 5. p.

⁷ Rácz György, *Mesterek árnyékában*. Budapest: magánkiadás, 1984, 31. p.

⁸ Berczeli A. Károlyné, *A Vígszínház műsora 1896-1949*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960, 101. p.

⁹ A helyreállítás után Magyar Néphadsereg Színházaként nyílt meg 1951. december 21-én, Sztálin születésnapján. Igaz, ekkor a „Vígszínház” név már foglalt volt.

¹⁰ Szilágyi György levele az Állami Hirdető Neon Osztályára, 1951. júl. 17. Budapest Főváros Levéltára (BFL), VIII. 3806. FVSZ 1. d.

¹¹ **Színház és Mozi**, 1951-1954

A színház új vezetése egy évadon át kísérletezett a szocialista revü¹² megteremtésével. Három bemutatójuk közül a második, a *Címe: ismeretlen* készítésének folyamatát vizsgálom a következőkben, mivel a forrásanyag ehhez kapcsolódóan a legbővebb. Az alábbiakban egy revü készítésének folyamatát láthatjuk, elsősorban a színház levéltári iratanyaga alapján. A hagyományostól eltérő színházi gyakorlat érzékeltetésére a (korábban jellemzően mintaadó) párizsi Folies Bergère revüinek készítésével állítom párhuzamba a folyamatot.

FŐVÁROSI VÍG SZÍNHÁZ – *Címe: ismeretlen*, 1952. január 16.

A bemutatandó szocialista revüt az alábbiak szerint képzelték el az irányítók: „a Fővárosi Víg Színház darabjaiban az alábbi főkérdésekkel kíván foglalkozni: 1. a munka kérdésével, a terv teljesítésének propagálásával, a munkafegyellemmel, a takarékossgal; 2. A helytállásra való nevelés kérdésével; 3. Derűs életünket a jövő perspektívájában megmutatni, tömegeket hazaszeretetre nevelni; 4. Népi fegyelem kérdése; 5. A békeharcnak és a béke megvédésének kérdése, központi problémaként állandó napirenden tartani.”¹³



¹² Noha az összes fennmaradt forrásban és belső iratban kivétel nélkül revüként hivatkoznak a produkciókra, és a szakmai vitákat is a revüműfaj, illetve a szocialista revü ügyében szervezik, mégsem ez a műfaji megnevezés került a színlapokra, hanem a semleges „zenés, táncos vidám játék”. Bár a Színház és Filmművészet kritikusa szerint (Cserés Miklós, *Fővárosi Vígszínház. Színház és Filmművészet*. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség folyóirata, 1951, 288.p.) csak az idegen kifejezést szerették volna elkerülni, valószínű, hogy a volt Fővárosi Varieté produkcióitól szerettek volna élesebben elhatárolódni, melyek mindenütt büszkén revüként szerepeltek, csak hogy e műsorok gyakran konfrontálódtak esztétikai-ideológiai okokból az ellenőrző szervekkel.

¹³ A FVSZ 3 hónapos munkaterve, 1951. okt. 11. BFL, VIII. 3806. FVSZ 7. d.

A produkció célja e szerint egyfajta szocialista-realista társadalmi utópia-reprezentáció volt. A színház dramaturgiájának feljegyzéséből kiderül, hogy ez az új műfaj miben tér el mind az államosítások előtti pesti revüktől, mind a Fővárosi Varietében játszottaktól: „Meg kell azonban azt is jegyezni, hogy a műfaj megköveteli [...] több szerző bevonását. A zene versszövegíró bekapcsolását is szükségessé teszi. Prózánk alapja a vígjátéknál könnyebb humor, amelyet kabarészerző tud legjobban megszólaltatni, de a kabaréírók jellemfejllesztés és cselekménybonyolítás területén nem tudják megállni a helyüket, így olyan társszerzőre is szükség van, aki ezt a hiányosságot pótolja.”¹⁴ A szocialista revü alapja tehát nem elsősorban a tánc, a táncos személye, vagy más produkció, hanem a szöveg. Olyan szöveg, mely jellemfejlődésre épül, és cselekménye is viszonylag összetett. Sőt, a revü szinte minden eleme elsősorban az író tolla alá van rendelve: „A táncok szüzséjét nem egyszer az írónak kell megkonstruálnia a koreográfus segítségével, író és muzsikusz a versszövegeken túl is közös munkát kell, hogy végezzenek (pl. blüett). A jelmezek és a díszlet műfajunkban nemcsak rendezői, díszlet és jelmeztervezői, hanem igen gyakran írói problémát is jelentenek.”¹⁵ A humoron kívül elsősorban tánc- és énekszámok színesítik még a megírt revüt, de hiányzik belőle a pesti revükben hagyományosnak számító artistaszámok szerepeltetése, melyek még a Fővárosi Varieté műsoraiból sem maradhattak ki.

„A versszövegírókat a színház választja és bízza meg, ugyanez vonatkozik a zeneszerzőkre is. A prózai anyagot részben a szerzők által benyújtott ötletek közül, részben a művészeti igazgatás által választott szerzők által megbízásból készíttetek közül választja ki a színház.”¹⁶ Ez történt a *Címe: ismeretlen* esetében is. Nem felkérésre készült, az egyik szerző (a Ludas Matyi újságírója, majd többek között a *2x2 néha 5* című film forgatókönyvírója), Vajda Albert nyújtotta be az igazgatóságra, mint egy szovjet vígjáték alapján készült, az akkori Budapesten játszódó történetet, aminek fejlesztését az igazgatóság jóváhagyásával 1951 augusztusában kezdték meg, de csak szeptember 20. után, a Fővárosi Tanáccsal való újabb egyeztetést követően indult meg a munka.¹⁷ A munkaterv szerint a szöveggönyvnek október 25-ig kell elkészülnie, és ekkor ismét benyújtják a Tanácshoz. A bemutató terv szerint december 20-án lett volna, de ez attól is függött, meddig lehet színpadon tartani az éppen futó *Peleskei nótáriust*.¹⁸ A darab november folyamán készült el, és a próbák is megkezdődtek. Csak december 11-én került egy másik színházi döntéshozói

¹⁴ Feljegyzés a múlt év dramaturgiai munkájáról, 1951. szept. 19. BFL, VIII. 3806. FVSZ

1. d.

¹⁵ Feljegyzés a múlt év dramaturgiai munkájáról, 1951. szept. 19. BFL, VIII. 3806. FVSZ

1. d.

¹⁶ Feljegyzés a múlt év dramaturgiai munkájáról, 1951. szept. 19. BFL, VIII. 3806. FVSZ

1. d.

¹⁷ Havi jelentés az FVSZ szeptemberi üzemigazgatási munkájáról, 1951 szept. BFL, VIII. 3806. FVSZ 7. d.

¹⁸ A FVSZ 3 hónapos munkaterve, 1951. okt. 11. BFL, VIII. 3806. FVSZ 7. d.

fórum, a Dramaturgiai Tanács elé, ahol Fejér István igazgató mellett jelen volt az összes főbb alkotó (az írók kivételével), így Rácz György főrendező, Fényes Szabolcs zenei vezető, Vogel Eric szcenikai főnök és Gévay Károly a Fővárosi Tanács részéről. A díszletek ekkor már készen álltak, és a próbák is előrehaladott állapotban voltak. „A Dramaturgiai Tanács a benyújtott *Címe: ismeretlen* c. revüt hasznos kritikai észrevételekkel, de változatlanul elfogadta.”¹⁹ – Ha változatlanul fogadták el, mik lehettek a kritikai észrevételek? Valószínű, hogy ez csak retorika, és inkább formalitás lehetett... Nyolc nappal a bemutató előtt szakmai bemutatót tartottak, melyen a Népművelési Minisztérium és a Fővárosi Tanács is képviseltette magát. A politikai irányítókkal való vitákat és eredményeket a színház a leírás szerint „változtatások formájában” igyekezett hasznosítani. Két nappal a bemutató előtt azonban egy másik minisztérium küldöttje is véleményezte az előadást: „Bemutató előtt két nappal a HM kiküldöttje is megtekintette az előadás egyik főpróbáját, és utána hasznos tanácsokat, útbaigazításokat és kritikai észrevételeket adott a színház vezetőségének.” – Miért épp a Honvédelmi Minisztérium?... A színház első bemutatóját egy hónappal a premier után Rákosi szűkebb köréből Farkas Mihály honvédelmi miniszter is megtekintette. Elismerésének kifejezése további legitimációt jelentett a színházban folyó művészeti munka számára. Így ez lehet a Farkas Mihállyal létrejött kapcsolat hatása, de egy pusztán „szakmai ellenőrzés” is, hiszen a revü főszereplője egy Bódi János nevű honvéd főhadnagy. Bárhogy is, valószínű, hogy az útbaigazítás, és a kapott hasznos tanács csak retorikai fordulat itt is, mint a Dramaturgiai Tanács esetében.

A Fővárosi Víg Színház üzemmenetébe részletes betekintést engednek a következő hónapokra szóló munkatervvel mellett a Fővárosi Tanács számára írt havi jelentések is, melyek igazgatási—művészi—gazdasági eseményeket, változásokat tárgyalnak. Az események részletekbe menő ecsetelésére jellemző, hogy az igazgató december havi jelentésében a műszaki munkálatok felsorolásakor az irodai páncélszekrény áthelyezéséről is beszámolt.²⁰

A színházi üzemben a problémák új fóruma a termelési értekezlet volt. Az üzemi csoportok (így a tánckar, énekkar, színészek, adminisztráció, a műszak, de még a takarítónők is) ezen a fórumon fogalmazták meg problémáikat a vezetéssel kapcsolatban, illetve önkritikát magukkal szemben. A felmerült problémák kirajzolják az alkotók közötti informális struktúrákat: a színészek nem is ismerik a táncosokat, sőt, vannak, akik a köszönésüket sem fogadják. Az énekkar termelési értekezletének leírásából viszont kiderül, hogy a táncosok ugyanígy viselkednek az énekkar tagjaival szemben. Mindez az erőltetett „kollektív szellem” dacára azt jelzi, a szakmai klikkek továbbra is fennmaradtak a színházban.

¹⁹ *Havi jelentés a FVSZ decemberi üzemigazgatási munkájáról, 1951. dec. 28. BFL, VIII. 3806. FVSZ 7. d.*

²⁰ *Havi jelentés a FVSZ decemberi üzemigazgatási munkájáról, 1951. dec. 28. BFL, VIII. 3806. FVSZ 7. d.*

Nem változott a már a Fővárosi Varieté ideje alatt kialakult fix társulati forma, illetve vendégművészek alkalmazása darabszerződéssel. E szerződés azonban nem volt kizárólagos, az igazgató engedélyével a színész máshol is felléphetett.²¹ Egy színész szerződtetésekor viszont az igazgató döntését felülríhatta a Fővárosi Tanács, vagy a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályának véleménye. Így az utóbbival folytatott megbeszélések alapján (valamint a Tanács tudomásával és egyetértésével) például Vay Ilust átadták a Honvéd Színháznak, és helyére az onnan kapott Kiss Manyit alkalmazták a Fővárosi Víg Színházban.²² Ez a felülrírás az üzemi-műszaki személyzet ese-tében is előfordult: a színház szeptemberi jelentése szerint a portást alkalmatlanság miatt elbocsájtották, de az október havi jelentésben már a következő olvasható: „A szeptember hónapban elbocsájtott Vajda József portást a Tanács személyzeti csoportjának közbenjárására visszavettük.”²³ Nem egyedül az igazgató döntött a fellépők gázsijának mértékéről, hanem a Minisztérium és Tanács jóváhagyására volt szükség a színházi illetmények ügyében is.²⁴ A *Címe: ismeretlen* előkészületeinek során a vendégművészek szerződtetésének anyagi fedezetéhez szükség volt a Fővárosi Tanács beleegyezésére is, azzal az ígérettel, hogy az ezt követő műsoron majd behozzák a különbözetet.²⁵

November hónapban a „szövegkönyvvel egyidejűleg elkészült a revü muzsikája, versszövege, és koreográfiája. Az új revü próbái részlegenkénti és együttes darab-kiértékeléssel kezdődtek. Sztanyiszlavszkij módszere szerint a színészek több napon át csak az egyes szereplők jellemzésével és életrajzával foglalkoztak. [...] A kiértékelések alapján megtörtént a végleges szereposztás. A prózai, énekes és táncpróbák egyidejűleg teljes iramban folynak.” A rendező elsősorban a kiértékelés eredményei alapján osztotta ki a szerepeket. E bemutató volt az első, amelyben szerepkettőzést, másodszerelosztást alkalmaztak. A kötelezően előírt pszicho-realista játéktílusnak azonban nem volt sok értelme a vígjátéki logikán alapuló szerepeknél. A jelentésekben is többször felmerül az „érdeklődés hiánya szakmai vonalon” fordulat a színészek esetében, de még az énekkar tagjaitól is az volt az elvárás, hogy ne csak énekeljenek, hanem figurát is alkossanak. Hogy mindez mennyire idegen volt ettől a színészi közegtől, jól illusztrálja Csikós Rózsi hozzászólása a 3. Sztanyiszlavszkij-körön: „A szövegben sok latin és különböző idegen kifejezés van. Ilyen a pszichofizikai szó, amely már sokszor

²¹ Barton Nándor, *a Fővárosi Nagycirkusz igazgatójának levele Fejér Istvánhoz Ács Marietta kikérése ügyében, 1952. ápr. 12.* BFL, VIII. 3806. FVSZ 1. d.

²² *Havi jelentés a FVSZ októberi üzemigazgatási munkájáról, 1951. okt. 24.* BFL, VIII. 3806. FVSZ 7. d.

²³ *Havi jelentés a FVSZ októberi üzemigazgatási munkájáról, 1951. okt. 24.* BFL, VIII. 3806. FVSZ 7. d.

²⁴ *Havi jelentés a FVSZ augusztusi üzemigazgatási munkájáról, 1951. aug. 29.* BFL, VIII. 3806. FVSZ 7. d.

²⁵ *Fejér István és Szilágyi György levele a Fővárosi Tanács Népművelési Osztályának Üzemgazdasági Csoportjához, 1951. nov. 8.* BFL, XXIII.114. Budapest Városi Tanács Végrehajtóbizottságának Népművelési Osztálya 5. d.

elment a fülünk mellett, de nem tudta igazán felkelteni az érdeklődésünket. Csatlakozni szeretnék ahhoz az óhajtáshoz, hogy mindezt a gyakorlatban is tanuljuk meg.”²⁶ Ugyanígy a pármondatos, kis szerepek esetében is gondot okozott az átélés. Alfonzó mondta: „várok még 15 percet a jelenésem előtt, egy kicsit a majommal szórakozom, valahogy beleélem magamat, hogy állatápoló vagyok.”²⁷ További elvárás volt az igazgatóság részéről a leírt szöveghez való pontos ragaszkodás, melynek nyomatékosítására értekezletet is összehívtak, és a darab futása során az igazgató többször is levélben figyelmeztette a színészeket.²⁸



A darab próbafolyamata nem a tervezett ütemben haladt, részben a „tömeges megbetegedések” miatt, melynek az éppen futó műsor főszereplői is áldozatul estek. (A *Címe: ismeretlen* bemutatója utáni első két hétben is folyamatos beugrásokra van szükség betegségek miatt.) A jelentésben ennek okát az igazgató az előirányzott, de meg nem valósult központi fűtésberendezés hiányában látta. A próbákkal való késedelem másik oka is műszaki természetű: a színháznak nincs próbaterme, így minden próbát a színpadon kell tartani. A színház műszaki állapota katasztrofális volt, a háború óta nem történt nagyobb léptékű felújítás az épületben. Az igazgatóság szakértő bizottság kiküldetését

²⁶ Gyorsírói feljegyzés a FVSZ Sztanyiszlavszkij-körének 1952. márc. 1.-én tartott üléséről, p. 14. BFL, VIII. FVSZ 3806. 9. d.

²⁷ Gyorsírói feljegyzés a FVSZ Sztanyiszlavszkij-körének 1952. febr. 8.-án tartott üléséről, p. 34. BFL, VIII. 3806. FVSZ 9. d.

²⁸ Lásd a jó pár témában írott igazgatói körleveleket. BFL, VIII. 3806. FVSZ 1. d.

kérte, mivel az emeleti helyiségek padlózata mindenütt ingott, és folyamatosan repedeztek a falak is.²⁹ A Népművelési Minisztérium kiküldött bizottsága a műszaki állapotokat „nagyjából alkalmatlannak” tartotta művészi feladatok ellátására, majd, ahogy addig is, nem történt semmi.

Az előadást 1952. január 16-án mutatták be, az igazgatói jelentés szerint nagy közönségsikerrel, februártól pedig táblás házakkal ment *en-suite* 141-szer, és összesen 135.366 néző látta (utolsó előadása 1952. máj. 11., majd két előadásra még felújították júliusban a kőbányai Csajkovszij Parkban).

FOLIES BERGÈRE – *Une Vraie Folie*, 1952. március 10.

Az *Une Vraie Folie* Paul Derval igazgató 28. revüje volt, a direktor 1923 óta volt az épület tulajdonosa. Mint igazgató, a műsor készítésében csak produceri teendőket lát el. Gazdaságilag ő felel az előadásért, de tulajdonképpen azt mutat be a színpadon, amit akar. Maga választja ki a munkatársait, a táncosoknak pedig nyilvános meghallgatást is tart. Derval igazgatóként egyszerre kell, hogy gondolkozzon 40 díszletelemen, a mozgáson, a reklám előkészítésén, a produkció plakátján, a kommuniké diktálásán, munkája – hangsúlyozza – ellentmond a fotelben pezsgőző-szivarozó sztereotip producerképnek. Műsora *sine qua non*ja, ahogy Derval fogalmaz, a meztelen nő. Ehhez új revü esetén csak feladja a következő hirdetést: „*On demande jeunes et jolies femmes pour mannequins et ensemble. Se présenter, 8, rue Saulnier, de 16 à 18 heures.*”³⁰ Az igazgató személyesen hallgat meg mindenkit, kivéve a mannequineket, mert az a rendező feladata. (A műsor szereplői színpadi fontosságuk alapján szigorú hierarchikus rendszerben állnak.) Az igazgató választja ki azonban a műsor sztárját (*la vedette*), aki 1952-ben Yvonne Ménard. Derval őt *self made womanként* jellemzi,³¹ hiszen meztelen *mannequinként* indult, és fokról-fokra emelkedett ki a műsorban.³²

Az üzem családi vállalkozásként működik, hiszen az igazgató felesége, Mme Derval is dolgozik: ő vezeti a varrodát, amely a jelmezeket kivitelezi.³³

²⁹ Fejér István és Szilágyi György levele a Fővárosi Tanácsnak 1951. nov. 15. BFL, XXIII. 114. Budapest Városi Tanács Végrehajtóbizottságának Népművelési Osztálya 5. d.

³⁰ „Fiatal és szép lányokat keresünk mannequinnek [ez lehet meztelen vagy jelmezes; táncos előképzettsége nincs, inkább statiszta] és a tánckarba, jelenjen meg a Rue Saulnier 8. alatt 16 és 18 óra között.” Paul Derval, *Folies Bergère. Souvenirs de leur directeur*. Éditions de Paris, 1954, 63. p.

³¹ Paul Derval, *Folies Bergère. Souvenirs de leur directeur*. Éditions de Paris, 1954, 141.

p.

³² Michel Gyarmathy regényes életrajza szerint kiemelkedését egy sikeres beugrásnak köszönheti. Fanny Deschamps, *Monsieur Folies Bergère*. Paris: Éditions Albin Michel, 1978, 411. p.

³³ Az államosítás előtt a Fővárosi / Royal Varieté bérlője, Ehrenthal Teddy pontosan ugyanebben a konstrukcióban működtette a színházat. Ő volt a producer, választott egy rendezőt, a ruhákat pedig gyakran Ehrenthalné tervezte meg.

Két varróműhelyt tartanak fenn, az egyik javítja a jelmezeket, a másik az újakat gyártja. Díszleteket tekintve egyetlen „kötelező” elem fordul elő minden alkalommal: ez a lépcső, melynek praktikus okai vannak: így lehet a lehető legtöbb embert felvonultatni a színpadon.

A műsor rendezője-tervezője Michel Gyarmathy,³⁴ aki 1938 óta a Folies műsorainak kizárólagos alkotója. Munkamódszere a következő: színpadi képeket tervez, és ezekhez jelmezeket rajzol (különösen szereti a történelmi témákat és XV. Lajos ízlését). Összesen 1000-1200 jelmezterv készül minden revükhöz, ezekből egyesével válogatnak, majd kompozícióban is ellenőrzik a terveket. Ha a jelmezeket legyártották, összehívják a szakembereket (cipész, tollász [*plumassier*] stb.), és a tervezőkkel ráigazítják a ruhákat a szereplőkre. A jelmez és a díszlet játssza a döntő szerepet, a koreográfus pedig aszerint dolgozik, mit enged meg a rendező-tervező, valamint a látványelemek milyen mozgásteret biztosítanak. Az ő dolga az, hogy megtöltse mozgással az olyan rendezői utasítást, mint pl. „tizen bejönnek jobbról, majd később ott a másik járason távoznak”.³⁵



³⁴ Michel Gyarmathy (szül. Ehrenfeld Miklós, 1908-1996) scenográfus, rendező. 1946 és 1992 között a Folies Bergère művészeti vezetője.

³⁵ Francine Fourmaux, *Belles de Paris. Une ethnologie du music-hall*. Paris: Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2009, 105. p.

A műsorfüzetben³⁶ feltüntetett műfaji megnevezés (*superspectacle en 2 actes et 40 tableaux de Michel Gyarmathy*) is jelzi, hogy az előadás elsősorban a látványra épül. A Folies revüinek az évek alatt kialakult egy hagyományossá vált receptje. E hagyomány része, hogy a revü címének 13 betűből kell állnia, és a „folie” szónak szerepelnie kell benne (a műsor címe teljesen független az előadástól...). A műsorban felbukkanó képek között nincs összefüggés, sem átfogó keret. A külön a műsorhoz komponált nyitányt követően különböző hosszúságú szekvenciák, ún. tablók (*tableaux*) következnek egymás után (3 és 10 perc hosszúság között), két felvonásban összesen 40. Egyik színpadon megteremtett világ követi rögtön a másikat³⁷ mindenféle összekötő logika nélkül, videóklip-szerűen.³⁸ A kialakult hagyomány része, hogy a képek között mindig előfordul egy komolyzenei feldolgozás (mint a *Rigoletto* 3. felvonásának részletei), az *Une Vraie Folie* esetében ez Richard Addisell *Warsaw concertója*, a tabló címe pedig *La vie recommence*. Ez szokatlan módon politikai témára enged következtetni, hiszen a zene 1941-ben készült egy, a lebombázott Varsóban játszódó angol filmhez. A tabló szereplői között találunk Szellemet, Vak anyát, Menekülteket, Száműzötteket és a Bolygó zsidó megszemélyesítőjét is. A képek ismétlődhetnek is az évek folyamán, például az 1938-ban készült *Le Parade des Porcelaines* kép is megjelent átdolgozva *Les Porcelaines de Sèvres* néven az 1952-es műsorban, és utána is gyakran szerepelt.³⁹ A tömeg látványán alapuló műsort a jeleneteknél túl három-négy betétszám dúsítja, ún. passzázsszámok, hogy a két kép közötti átállás idejét kitöltsék. Ezek leggyakrabban énekszámok, a vizsgált műsorban Babe Wallace⁴⁰ dalai és egy szkeccs Randall⁴¹ előadásában.

A Folies új revüjének bemutatása 10 hónapos előkészületet vesz igénybe. Költsége kb. 150 millió frank, amely 2-3 éves széria alatt térül meg.⁴² (Az *Une Vraie Folie* 1952. március 10. és 1955 áprilisa között futott.)

A két előadás-készítési gyakorlat közül a Folies Bergère-é bizonyult időállóbbnak: két igazgatóváltás ellenére 1993-ig készültek így revük a színházban. A Fővárosi Víg Színház a harmadik bemutatott revüje után profilváltásra kényszerült, operettszínházzá alakult az 1952/1953-as évadtól.

³⁶ Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle 8- RSUPP- 3799

³⁷ Francine Fourmaux, *Belles de Paris. Une ethnologie du music-hall*. Paris: Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2009, 144. p.

³⁸ Jacques Pailhès, a Folies utolsó karmestere személyes közlése, 2013. nov. 25.

³⁹ Jacques Pailhès, a Folies utolsó karmestere személyes közlése, 2013. nov. 25.

⁴⁰ Emmett 'Babe' Wallace (1909-2006) amerikai színész és zenész, a Folies első színesbőrű férfi sztárja.

⁴¹ André Randall (1893-1974) francia komikus színész, aki ekkor állt hírneve csúcán, az előző évben két filmet is forgatott.

⁴² Ez a működési modell Budapesten sosem volt életképes, elsősorban a számok stílusát igyekeztek utánózni. Mivel a pesti produkciókban több aktualitás és szkeccs szerepelt a műsorban, ez nem engedett hosszú szériákat, így a műsorok 1949-ig havonta cserélődtek. Paul Derval, *Folies Bergère. Souvenirs de leur directeur*, Éditions de Paris, 1954, 53. p.

Épületének 1953-as bontása után a Dohány utca sarkára, a volt Kamara Mozi épületébe költözött át. Egy évvel később „racionalizálták”, azaz önálló színházként megszüntették, és a Fővárosi Operettszínház kezelésébe került, mint annak kamaraszínháza, Blaha Lujza Színház néven.⁴³

⁴³ E „racionalizálás” részleteit és a megszüntetés körülményeit lásd Heltai Gyöngyi, A „nevelő szórakoztatás” válsága 1954-ben. In **Korall**, 51. évf. (2013) 131-160. p.

Bolvári-Takács Gábor
„Szilenciumomat hatályon kívül helyezni szíveskedjék.”
Darvas Iván levele Aczél Györgyhez, 1961

Darvas Iván (1925–2007) életműve a magyar színház- és filmtörténet időben lezárt fejezete, amely tartalmában „nyitott könyv”. *Lábjegyzetek* című memoárkötetének¹ megjelenése óta szakmai, közéleti és magánéleti sikerei és megpróbáltatásai az olvasóközönség számára (is) ismertek. Témánk szempontjából tehát elegendő, ha csupán néhány körülményre utalunk.

I. A történet

Darvas 1946-ban a Művész Színházban debütált, ahová akadémiai növendékként csábította át Várkonyi Zoltán. A gyors színházi és filmsikereket hozó pályáivet megtörte az 1956-os forradalom: a kémkedésért büntetését töltő bátyja, Attila kiszabadítása miatt bíróság elé állították és elítélték. A börtönből 1959 áprilisában amnesztiával szabadult. Színészként nem helyezkedhetett el, fizikai munkát végzett: több próbálkozás után végül egy fröccsöntő műhelyben kötött ki.

S itt adjuk át a szót neki: „A harmadik évemet töltöttem már abban a bűdös pincében. Ez volt az úgynevezett kádári konszolidáció időszaka. Enyhült valamelyest a nyílt diktatúra, mindenféle (részint ál-, részint valódi) engedményeket tett a felsőbbség, csak hogy elnyerje az állampolgárok jóindulatát. Például bizonyos esetekben kivándorlási útlevelet adott olyan reménytelenül retrográd elemeknek, akiktől már végképp nem volt várható semmi haszon, viszont távozásukkal nagy értékű lakásokhoz juttatták a Hivatalt. Rendszeres időközökben ilyen értelmű kérvényekkel bombáztam hát én is a különböző Hivatalokat. Ha kiengednek – így okoskodtam –, a mostaninál csak jobb helyzetbe kerülhetek, de akár a legrosszabb esetet is számításba véve: akár ha segédmunkás maradok is, akkor is inkább legyek az – teszem azt – Svájcban, mint itthon! De rendre azzal utasították el a kérelmemet, hogy – úgymond – „kérésének teljesítése jelenleg nem időszerű”. Kivártam a kötelező fél évet, s újra beadtam ugyanazt a kérvényt, aztán pár hét múlva megkaptam megint ugyanazt a választ. Minden színházi szezon vége felé meg rendszeresen jelentkeztem személyes kihallgatásra Aczél Györgynél (a mindig változó státusú, hol államtitkári, hol miniszterhelyettesi, hol egyéb magas funkciójú, de a valódi „kultúrpaapa” szerepkörét mindig is szilárdan betöltő Főelvtárs),² hogy arra kérjem, engedjen vissza a pályára. Egyszer se fogadott.

¹ Darvas Iván, *Lábjegyzetek*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002, 307 p.

² Aczél György (1917–1991) kommunista politikus, eredetileg építőmunkás. 1946-49-ben a Magyar Dolgozók Pártja Zemplén, illetve Baranya megyei bizottságának első titkára. 1949-ben letartóztatták, majd koncepciós perben elítélték, 1950-54-ben börtönben ült. 1955-56-ban építőipari vállalatigazgató, 1957-58-ban művelődésügyi miniszterhelyettes, 1958-67-ben a

De a harmadik évben váratlanul pozitív válasz érkezett: Ekkor és ekkor keressem fel reggel fél nyolckor a hivatalában. (Közismerten kellemetlenül korán kelő ember volt.) Ott ültem hát vele szemben a tágas, világos irodahelyiségében, teát is kaptam, minden porcikámmal éreztem, hogy ezen a beszélgetésen fordul meg minden. Most vagy soha! Megkérdezte, mennyit ültem, majd kis szünet után elgondolkozva közölte, ő annak idején – még a Rákosi börtönében – bezzeg kétszer annyi időt töltött teljesen elzárva a külvilágtól magánzárkán. (*Odanézz, dörgölődzik, barátkozik! Jó jel! – gondoltam magamban.*) Megkérdezte, mit csinálok, hol dolgozom, sokáig hümmögött aztán, méltatlankodva ingatta a fejét. És akkor kibökte:

– Idehallgasson, Darvas, úgy tudom, maga kért kivándorló útlevelet. En el tudom magának intézni, hogy megkapja. Úgy tudom, van is kint rokona. Rendben lesz így? (*Csapda! Vigyázat! Életveszély!... Abban a pillanatban átláttam a szitán. Ha én most azt mondom: „Kösz, Aczél elvtárs, végre!”, menten oda minden szavahihetőségem! Egyetlen pillanat alatt kárba vész négy év kitartó siránkozása, hogy – úgymond – nem élhetek színpad nélkül, és akkor se útlevél, se színház!*) Mélyen a szemébe néztem hát, és azt mondtam:

– Nézze, Aczél elvtárs, nekem csakugyan élnek rokonom a Szovjetunióban, az anyám családja, de én nem akarok szovjet színész lenni, én magyar színész szeretnék lenni.

Felkacagott:

– Nagy hóhányó maga, Darvas! – Majd miután nevetését dús bajuszába fojtotta végre, kisvártatva hozzáfűzte: – Miskolc jó lesz?

Áldhattam a sorsomat: szerencsémre volt humora.”³

A továbbiak ismereteseek. Darvas Miskolc után a József Attila Színházba került, majd 1965 tavaszán Várkonyi Zoltán szerződtette a Vígszínházhoz, amely negyedszázadon át az otthona maradt.

1963-ban megnyílt előtte a filmgyár is. A mozilátogatók először Ranódy László *Pacsirtájának* bemutatóján láthatták újra a vásznon, 1964. február 6-án. A zsilip kinyílt: ebben az évben további öt filmbemutatója volt, közte három főszerep: az *Új Gilgames* (rendező Szemes Mihály), az *Igen* (rendező Révész György) és a *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig?* (rendező Makk Károly).⁴

miniszter első helyettese. 1967-74 és 1982-85-ben az MSZMP KB titkára, 1974-82-ben a minisztertanács elnökhelyettese. 1985-89-ben az MSZMP KB Társadalomtudományi Intézete főigazgatója. 1956-89-ben a KB, 1970-88-ban a Politikai Bizottság tagja. Életéről lásd: Révész Sándor, *Aczél és korunk*. Budapest: Sík Kiadó, 1997.

³ Darvas Iván, *Lábjegyzetek*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002, 243-244. p.

⁴ Lásd: *Magyar filmográfia. Játékfilmek 1931–1997*. Szerk. Varga Balázs. Budapest: Magyar Filmintézet, 1998. 371-392. p. A további két film *Az aranyfej* (rendező Richard Thorpe) és a *Férjhez menni tilos* (rendező Zsurzs Éva).

II. A levél

Darvas – mint írja – folyamatosan levelekkel bombázta Aczélt. Ezek egyikét – alkalmasint a memoárjában említett utolsót – a levéltárban fedeztük föl és az alábbiakban közzéteesszük.⁵

„Tisztelt Miniszterhelyettes elvtárs!

Alulírott Darvas Iván azon tiszteletteljes kérelemmel fordulok a Miniszterhelyettes elvtárshoz, hogy szilenciumomat hatályon kívül helyezni szíveskedjék. Mielőtt kérésemet megindokolni próbálnám, engedje meg, Miniszterhelyettes elvtárs, hogy egy-két adattal tájékoztassam helyzetemről.

Nem származom sem munkás-, sem szegényparasztszaládból. Apám⁶ hosszú ideig újságíró volt egy kisebbségi magyar lapnál Prágában, majd, Magyarországra való költözésünk után, a „Magyarország” c. polgári lapnál dolgozott. Budapest ostrománál, bombabecsapódás alkalmával, megölte egy gránátszilánk. Anyám⁷ régi orosz pétérvári színészcsaládból származik. Apját, nagybátyjait, édestestvérét a cári időkben forradalmi magatartásáért számos üldöztetésben részesítették, egy nagybátyját 1905 után kivégezték.

Nevelésem korántsem volt kiegyensúlyozottnak mondható. Német iskolába jártam (Prágában nem volt magyar iskola), súlyos családi zavarok folytán azonban egyetlen igazi nevelőm két és fél évvel idősebb bátyám volt.

A háború és az azt bevégző nyilasterror idején minden tőlem telhetőt elkövettem, hogy zsidó osztálytársaim és barátaim sorsán enyhítsek. (Bátyám útmutatásával iratokat hamisítottam meglepő sikerrel, stb.) Kétszer kaptam behívót, de mindkétszer megszöktem. Sosem voltam katona, se bármilyen egyéb szervezet tagja.

Jóllehet, mint említettem, se szocialista származásom, sem addigi neveltetésem, sem kiforratlan, anarchisztikus, labilis világnézetem és magatartásom nem „predesztinált” arra, hogy a felszabadulás után különösebb jótéteményekben legyen részem, mégis a néphatalom, megalakulása pillanatától, minden lehetőséget megadott nekem, hogy a bennem forrongó ösztönök, vágyak megnyilvánulhassanak. Ingyen végeztem el a főiskolát, még másodéves növendék koromban fővárosi színházi szerződéshez jutottam, s pályára lépésem pillanatától kezdve dédelgetett és élvonalbeli feladatokkal elhalmozott, elkényeztetett művész voltam hazámnak. Színházaink államosítása pillanatában egy csapásra duplára emelkedett a fizetésem, filmgyártásunk fellendülése idejében elhalmoztak a rendezők jobbnál-jobb szerepekkel. Dúskálhattam, válogathattam a felkínált feladatok között. Sok-sok pénzt kerestem, és azt hiszem, még többet költöttem.

⁵ Magyar Nemzeti Levéltár, XIX-J-4-aaa. Aczél György miniszterhelyettesi iratai. 12. doboz, iktatószám: 967/A/1961. A gépelési hibákat kijavítottuk, egyébként a dokumentumot szöveghűen közöljük.

⁶ Darvas János

⁷ Jevdokimova Antónia

Ha időközben, a tíz év alatt, míg színész voltam, mestereim és barátaim útmutatásával, nyilvánvalóan szakmailag fejlődtem is s komoly szakmai tudásra is tettem szert, ez a tudás mégsem óvott meg attól, hogy az életben megbukjak. Bátyám 1955-ben belekeveredett egy kémkedési ügybe, melynek következtében 10 évi börtönbüntetésre ítélték. Ami ezután történt, az a Miniszterhelyettes elvtárs számára nyilvánvalóan éppúgy ismeretes, mint bárki más számára, hisz sajnós napihír lett belőle, sajtó, nyilvánosság és az államvédelmi szervek foglalkoztak az ügygel.

Ami saját személyemet illeti, a Katonai Bíróság a feljelentési kötelezettség elmulasztásáért (ha nem is hivatalosan, de kifejezetten művészi kvalitásaimra való tekintettel) csak 1 évi börtönbüntetéssel sújtott, de még ezt a büntetést is 3 évi próbaidőre felfüggesztette, azzal az igen komoly figyelmeztetéssel, hogy ez volt az utolsó eset, amelynél figyelembe vették egyéni enyhítő körülményeimet.

Sajnos még ez a figyelmeztetés is hasztalannak bizonyult számomra. Az a lelki és világnézeti labilitás, amely talán táptalaja is lehetett művészi szabadosságaimnak, de talán még művészi sikereimnek is, a magánéletben, illetve sajnós a közéletben, igen szomorú sorsra juttatott.

Bizonyára Ön is ismeri ezeket az életstációimat. Bátyámat 1956. okt. 30-án kiszabadítottam a börtönből. Bátyám ekkor arra igyekezett rávenni, hogy ugyanazzal az autóval, amellyel elhagyni készült az ország területét, én is vele szökjem. Azzal érvelt, hogy bűncselekményemért súlyosan meg fognak büntetni, míg Nyugaton nyelvtudásommal könnyen elhelyezkedhetnek. Minden rábeszélő készségét latba vetette, hogy magával vigyen.

Bátyám azonban egyedül disszidált, én itthon maradtam.

Törvényeink értelmében meg is büntettek, börtönbe kerültem.

Tudom, jól tudom ma már, milyen súlyos bünt követtem el 1956-ban, midőn az államrend ellen fordultam.

Hadd fűzzem azonban hozzá – s itt térnék rá tulajdonképpeni kérésem indoklására – hogy az akkori zavaros helyzet (1956. okt. 30.) nálam politikailag és világnézetiileg jóval megalapozottabb és képzetebb embereket (színészeket, írókat, politikusokat) is megzavart és rossz útra sodort. Sok-sok példa adódna erre önként, azonban ezek az esetek az Ön számára nyilván épp oly ismeretesek, mint az én számomra. Ráadásul pedig, illetve elsősorban és csaknem kizárólagosan, családi kapcsolataim, nevezetesen az édestestvérem sorsa feletti gond vezettek tetteimben. Ha labilis lelkiállattal rendelkező, könnyen befolyásolható, minden impulzusra, akár jó, akár rossz helyről jött legyen, azonnal és csak ösztönösen reagáló, politikailag képzetlen, kiforratlan világnézetű, jellegzetes ún. – rossz értelemben vett – „művészkak” is voltam, akit részint hajlamai, neveltetése, részint körülményei még bűncselekmény elkövetésére is képessé teszik, mégis – s ezt legőszintebben és leghatározottabban állítom – itt éreztem magam itthon, s ezt az államrendet, az épülő szocializmust éreztem magaménak, úgy érzem, egy egészen csekély és elenyésző mértékben, de az én tehetségem, az én munkám is nyomot hagy majd hazám életében. Éppen azért maradtam itthon, mert itthon akarok számot adni tetteimről; elvégzett munkámról éppúgy, mint elkövetett bűncselekményeimről; mert idetartozom

akkor is, amikor két kézzel méri rám hazám az áldást, de idetartozom akkor is, amikor számot kell adni és felelősséget kell vállalni hibáimért, vétkeimért, bűncselekményeimért is. Így hát börtönbe is kerültem. De még – teljesen igazságosnak érzett – börtönbüntetésem tartama alatt sem éreztem magam egy percig sem, hazám és a szocialista rend ellenségének. Meg kell mondanom, hogy ezt a börtönben – kevés kivétellel – nem is érezte velem senki.

Csak midőn (10 hónappal büntetésem letöltése előtt, kegyelemmel) huszonkét hónap után kiléptem ismét az életbe és azzal a reménnyel mentem el a Népművelési Minisztérium⁸ Színházi Főosztályára, hogy volt felettes hatóságom is talán megbocsájtóan nyújtja ki felém kezét, csak akkor és csak ott közölte velem elsőnek Meruk Vilmos⁹ főosztályvezető elvtárs, hogy a néphatalom engem ellenségének tart és ezentúl annak is kezel majd. Nem tagadom, ez igen mélyen érintett és súlyos lelki és lelkiismereti válságba sodort.¹⁰

Újabb csapást jelentett számomra, hogy kiszabadulásomkor értesültem csak arról, hogy feleségem¹¹ sem óhajtja többé fenntartani velem a házassági köteléket. Rövidre rá el is váltunk. Segítő kéz nélkül, teljesen kiszolgáltatottan, teli bűntudattal és gátlással, két nehéz börtönévvvel a hátam mögött, lakás nélkül (lakásomat időközben elvették), pénz nélkül, barátok nélkül, betegen, teljesen talajtalanul álltam ott. Elhelyezkedtem a földalatti vasút építkezésénél mint segédmunkás. Onnan egy kézműipari vállalathoz kerültem mint bedolgozó, onnan pedig két hónapi munkanélküliség után, 1960. március 1-jén jelenlegi munkahelyemre (MÜTEX, Bp. VII. Damjanich u. 38.), egy műanyag feldolgozó üzembe kerültem, ahol betanított gépi munkásként, igen egészségtelen körülmények között (mérgező PVC-por) már több mint egy éve végzek (legalább is számomra) igen nehéz fizikai munkát. Főnököm, Herz István kartárs szerint, munkámat mégis becsülettel és jól elvégzem.

Ennek ellenére, ha nagyritkán volt színész kartársaimmal találkozom véletlenül, minduntalan arról tájékoztatnak, hogy a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályán igen kedvezőtlen kép alakult ki személyemet illetően. Úgy tájékoztatnak, hogy a Színház Főosztály vezetői meg vannak győződve arról, hogy nem dolgozom sehol, hanem barátaimmal, illetve barátnőimmal tartatom el magam, hogy úton útfélen rendszerellenes megnyilvánulásokat teszek, hogy botrányos magánéletet folytatok, stb., stb., stb.

⁸ Helyesen: Művelődésügyi Minisztérium. 1957. január 1-jével a korábbi népművelési és oktatásügyi tárcákat összevonták.

⁹ Meruk Vilmos 1952-62-ben a Népművelési, majd Művelődésügyi Minisztérium Színházi és Zenei Főosztályának, illetve Főigazgatóságának vezetője. 1962-64-ben a Nemzeti Színház igazgatója, majd ismét minisztériumi tisztviselő, utóbb nagykövet.

¹⁰ Könyvében Darvas így emlékezett vissza az esetre: „felkerestem a Minisztérium Színházi Főosztályának vezetőjét, s az illető elvtárs további sorsomat illetően valóban el is igazított: – Vegye tudomásul, Darvas – szó szerint idézem –, se most, se öt, se tíz, se tizenöt év múlva, soha! Érti, Darvas? Soha! – És harmadszor is megismételte: – Soha többé nem léphet magyar színpadra!” In Darvas Iván, *Lábjegyzetek*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002, 231. p.

¹¹ Tolnay Klári színművésznőről van szó.

Természetesen nem áll módomban, hogy az említett volt színész kartársaim magánjellegű tájékoztatásait minden esetben leellenőrizsem és utánajárjak, vajon a Színházi Főosztály vezetői valóban ebben, vagy ehhez hasonló hitben élnek személyemet és magatartásomat illetően, vagy csak az említett volt színész kartársaim fantáziájában él-e ez a kép, a Színházi Főosztály vezetői pedig valójában igen jól ismerik való körülményeimet. A kétség azonban, hogy a Színház Főosztály vezetőit esetleg mégiscsak helytelenül tájékoztatják egyesek jelenlegi magatartásomról, mégis csak arra készítetett, hogy jelen levélemben ezekről a fájdalmakról is beszámoljak a Miniszterhelyettes elvtársnak.

Ismétlem, kiszabadulásom pillanatától kezdve dolgozom, két hónap kivételével (1960. jan. és febr.), ezalatt sehol sem sikerült elhelyezkednem, még segéd munkásként sem. Mindvégig fizikai munkát végeztem. Hogy rendszerellenes megjegyzéseket tennék, reakciós politikai vicceket terjesztenék, oly badar vád, hogy egyedül abszurditása is cáfolja már. Kiszabadulásom óta még a lehetőségét is kínos igyekezettel kerülöm egy olyan szituációnak, amely azt a látszatot kelthetné, mintha magatartásom a legcsekélyebb mértékben is illojális lenne rendszerükkel szemben. Hogy botrányos magánéletet folytatnék, egyszerűen rágalom, nem igaz. Nemrég nősültem, feleségül vettem az embert, aki két évvel ezelőtt, a számomra legnehezebb időben mellém állt, s minden hibám, s minden őt ért hátrány ellenére is kitartott mellettem, s azóta is csendben, boldogan élünk.¹²

Ismétlem, nem tudhatom, milyen kép alakult ki rólam és magatartásomról a Színházi Főosztály vezetőiben, s csak azért rabolom el a Miniszterhelyettes elvtárs idejét ilyen bátran, mert úgy vélem, az én szempontomból nézve döntő fontosságú, hogy a Miniszterhelyettes elvtárs a valóságnak megfelelő képet nyerjen jelenlegi magatartásomról; sőt, tovább megyek, úgy érzem, a Miniszterhelyettes elvtársra tartoznak még legbensőbb vívódásaim is.

Nem óhajtom a két esetet még a legtávolabbról sem párhuzamba hozni, de tudom, hogy a Miniszterhelyettes elvtárs is börtönviselt ember, és ezért azt remélem, jobban ért majd meg, mint más. Számomra maga a börtönbüntetés és az azt követő két évi mellőztetés hatalmas kisebbségi komplexussal járt. Régi barátaim elfordultak tőlem, legszűkebb családi körömon kívül senkinek sem kellek többé, életem értelme és célja, a színház, tabu, zárt terület, ahonnan ki vagyok tiltva, felettes hatóságom vezetői hazaárulónak tartanak. Idegen lettem és kitaszított. Nem tagadom, igen nagy megrázkódtatás, igen nagy, keserű önvizsgálatra készítő keserves idő ez számomra. Sok minden lehámlott rólam ezalatt, hiúság, kényelemszeretet, felelőtlenség, könnyelműség; és elsüllyedtek a vágyak is.

Nem vágyom ma már másra, mint hogy valaki elfogadja, megragadja segítségért kinyújtott kezemet és megbocsásson végre, hogy újra azt érezhessem, hogy ha botlottam is, de igényt tart még rám a Magyar Színészet, hogy talán éppoly hasznos tagja lehetek még egyszer társadalmunknak, mint bűncselekményem elkövetése előtt, hogy nem kell, hogy végleg elkallódjék a tehetségem, hogy

¹²

Házy Erzsébet operaénekesről van szó.

tisztességes, becsületes munkával, mindenkor lojális magatartással visszanyerhetem még egyszer a valamikor belém vetett bizalmat, és helyem lehet még a hazámban. Ismétlem, semmi más vágyam nincs, mint hogy olyan építőmunkával bizonyíthassam be igaz megbánásomat, amelyhez értek is. Nincsenek érveim, mert nem volt igazam, nincs igazságom, mert vétkeztem, nincsenek érdemeim, melyekre hivatkozhatnék, csak egy maradt: a remény, hogy kegyelemből megbocsájtanak nekem.

Ezt kérem hát a Miniszterhelyettes elvtárstól.

Mielőtt azonban ügyemben végleg döntene, arra kérem, nyújtson módot arra, hogy személyes kihallgatáson megjelenhessek a Miniszterhelyettes elvtárs előtt. Abban a reményben, hogy legalább ez utóbbi kérésem meghallgatásra talál, teljes tisztelettel üdvözlö:

Bpest, 1961. május 29.

(Darvas Iván)¹³

(Lakás: Bpest, VI. Lendvai u. 20.

munkahely: MÜTEX, Bpest, VII. Damjanich u. 38. tel.: 428-338)”

Az irat sorsa az előadói íven szereplő feljegyzések alapján rekonstruálható. A levél 1961. június 2-án érkezett a minisztériumba. „Elintézés, javaslatétel végett” Aczél titkárságvezetője ráírta: „Meruk elvtárs! Aczél et. hétfőre javaslatát kéri, mert válaszolni akar Darvas Ivánnak. Határidő: VI. 5. Kattráné.” Alatta újabb feljegyzés: „Személyes beszélgetés során válaszol Aczél et. VI. 24-én.”, majd az irattárba helyezés dátuma „Le VI. 19.”

Így fest röviden három hét krónikája. A dokumentum azonban mélyebb elemzést érdemel.

III. Az ügy művészetpolitikai összefüggései

Darvas levele retorikai csúcsteljesítmény.

Kezdődik a „hallgatóság megnyerésével” (captatio benevolentiae), amely az ókor óta ismert és használt szónoki formula. Jelen esetben a figyelem felkeltésére a meghökkentés szolgál: „Nem származom sem munkás-, sem szegényparasztcsaládból.” A később is választékos szóhasználat majdhogynem polgári modorosságot sugall – ez Darvast később színészként is jellemezte. A családtörténet felvázolása ugyancsak e körbe tartozik, de korántsem öncélú: a bátyja iránti szeretetének bizonyítására és későbbi tettének érzelmi alátámasztására szolgál. Az 1956 előtti évekért szinte túllihegett köszönet pedig implicite az 1956 előtti kultúrpolitika bírálata, hiszen miféle művészeti irányítás az, amely ilyen felelőtlenül gyakorol kegyet egy „politikailag éretlen” ifjú színésszel?

Az 1955-56-os bűnök és büntetések ismertetésének központi motívuma az „államrend” elleni cselekmény vállalása, tehát nem politikai vagy pártellenes tettről beszél. Ilyen értelemben mindez akár csupán „az adott helyzetben állam-

¹³

A gépelt név fölött saját kezű aláírás.

rend elleninek minősülő” bűncselekményt is jelezhetne. Ellentételezése a disszidálás elutasításában rejlik: a Magyarországon maradás választása a hazaszeretet jelképe, mindenfajta politikai töltet nélkül.

A szabadulás leírása után Darvas szisztematikusan és érzékletesen építi fel a „sorscsapások” piramisát. Előbb a minisztériumi Meruk-affér (pedig tudja, hogy Meruk Aczél egyik jobbkeze), aztán a válóper, lakásának elvesztése, a munkahelyek keresése, végül csattanóként a minisztérium negatív véleménye, mintha minden személyes és szociális szemponthoz képest ez lenne a legfájóbb. És jöhetnek a cáfolatok: az új párkapcsolat, a stabil elhelyezkedés.

Darvas legvakmerőbb aduja saját szenvedésének párhuzamba állítása Aczél börtönéveivel, tudva, hogy Aczélt koncepciók perben ítélték el. (Aczél tehát nem önszántából utalt erre a személyes találkozásukkor.) A kvázi egyforma erkölcsi alapállás sugallata után az előterjesztett kérelem elsősorban saját foglalkoztatásának társadalmi hasznosságát hangsúlyozza. Igazi csattanóként azonban megfosztja a címzettet levelének szimpla elutasításától, ugyanis kérését kizárólag a személyes találkozó elérésére redukálja. Az öntudatos magatartást jelzi az is, hogy a levélben sem az ellenforradalom, sem a kommunizmus szó nem szerepel.

Magyarországon 1956 után a művészetpolitikát Aczél György határozta meg. Jóllehet formális funkciói nem biztosítottak számára mindig azonos értékű dominanciát, személye lényegében 1956-tól 1988-ig meghatározta a párt művészetpolitikájának alakulását.

Az 1956 utáni új kereteket az MSZMP Központi Bizottsága által 1958 nyarán elfogadott *Művelődéspolitikai irányelvek* jelentették, amelyek kidolgozásában Aczél vezető szerepet játszott.¹⁴ 1962 novemberében, az MSZMP VIII. kongresszusának határozatában a *Kulturális fejlődésünk eredményei és feladatai* című fejezetben ez állt: „Minden erővel és eszközzel segítjük, támogatjuk a [...] szocialista realista irodalmat és művészetet, de teret adunk minden más jó szándékú, nem ellenséges művészeti tevékenységnek is.”¹⁵

Darvas Ivánnak a pályára történő visszaengedése tehát tökéletesen beleillett Aczél elképzeléseibe.

A kora kádárizmus¹⁶ ideológiája számára a színházi élet konszolidációja egyrészt jelentette az 1956-ban „megtévedt” művészek reaktiválását (Darvason kívül például a külföldről 1959-ben hazatért Molnár Tibort,¹⁷ vagy a börtönből 1960-ban szabadult Mensáros Lászlót¹⁸ is visszaengedték a színpadra).

¹⁴ Vö. Bolvári-Takács Gábor, *Az MSZMP művelődéspolitikai irányelveinek keletkezéstörténete*. In *Múltunk*, 1995. 4. sz. 115–132. p.

¹⁵ *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1964, 583. p.

¹⁶ Kalmár Melinda kifejezése. Vö. Kalmár Melinda, *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1998.

¹⁷ Vö. Molnár Tibor, *Hosszú az út...* Budapest: Pannonia, 1963.

¹⁸ Vö. *Mensáros László élete és pályafutása 1926–1993*, szerk. P. Török Margit Anna. Budapest: Kairosz Kiadó—Mensáros László Alapítvány, 2001, 44. skk. p.

Másrészt a polgári színjátszás hagyományait megjelenítő, és 1945 után félreállított művészek elismerését (Rózsahegyi Kálmánét),¹⁹ vagy a Rákosi-rendszerben nem kompromittálódott színészek rehabilitálását (mint Kiss Ferencét vagy Páger Antalét),²⁰ utóbbiakat még azon az áron is, hogy 1945 előtti politikai szerepvállalásuk miatt ez sokakban visszatetszést keltett.

Az 1960-as évek elejéig reaktivált művészek az Aczél György által megszilárdított és hierarchiává formált művészeti kitüntetési rendszerben „fáziskéséssel” foglalták el – művészi kvalitásaik miatt egyébként megérdemelt – helyüket. Kezdődött mindez az ex-disszidens Páger Antal 1963-as Kiváló Művész címével és 1965-ös Kossuth-díjával, valamint a börtönviselt Kiss Ferenc 1964-es Érdemes Művész kitüntetésével. Darvas Iván és Mensáros László munkássága a 70-es évek végére érett be: Darvast 1967-ben (1955 után újabb) Jászai-díjjal, 1969-ben Érdemes, 1975-ben Kiváló Művész címmel, 1978-ban Kossuth-díjjal tüntették ki. Mensáros Lászlónál az ütemezés: 1969, 1972, 1978, 1980. Darvas kitüntetései indoklása nem kevésbé szemléletes: az egyedi teljesítmény elismerésétől az általános felé halad. Az Érdemes Művész címet „a *Fizikusok*, az *Altona foglyai*, az *Egy örült naplója* című színdarabokban nyújtott művészi teljesítményeiért”, a Kiváló Művészt „színészi alakításaiért”, a Kossuth-díjat „klasszikus és modern színpadi művekben nyújtott színészi alakításaiért” kapta.²¹

Darvas Iván megszenvedett a sikerért. Sorsa jól példázza a szovjet típusú pártállami modell működését, amelyben a művészek végezték a dolgukat, alkottak, előadtak – de mindenekelőtt alkalmazkodtak. E levél tanulsága tehát elsősorban a művészek kiszolgáltatottsága, hiszen a totalitáriánus rendszerekben, ahol a művészet mindig eszköz, a hatalom által kihelyezett csapdákat csak kivételes bölcsességgel lehet elkerülni.

¹⁹ Vö. Bolvári-Takács Gábor, *Rózsahegyi Kálmán levele a kb-hoz, 1960. „A párthoz kell fordulnom igazságért”*. In *Színház*, 2000. 4. sz. 45-47. p.

²⁰ Vö. Bolvári-Takács Gábor, *Páger Antal hazatérésének ügye a politikai bizottság előtt*. In *Kritika*, 1999. 4. sz. 18-20. p.

²¹ Erről részletesen lásd: Bolvári-Takács Gábor, *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1948–1989*. Budapest: Planétás Kiadó, 1998.

III. Tolnay Klári emléke

Lengyel György Emlékezés nagy szeretettel¹

Tolnay Klárit először a Vígszínház akkori kamaraszínházában: a Pestiben láttam Julika szerepében Molnár Ferenc *Liliom*ában. Emlékszem, hogyan búcsúzott, mint Julika a halott Liliomtól, s hallom a hangjukat, amint a ligeti padon csevegnek Marikával – Ruttkai Évával.

Vajon nem csupán önátlatás az, hogy látom és hallom Tolnay Klárit sok-sok régi szerepében?

Öt évtized alatt hatvanöt színpadi szerepében láttam, sok filmélmény, és főként tizenkét közösen létrehozott színházi előadás és TV produkció őrzi [...] számomra személyét és művészetét. Ezért láthatom őt, ezért hallom a hangját magamban. Legfontosabb beszélgetéseinket is fel tudom idézni, például a Madách kamaraszínházi kis öltözőjében, amikor ő a tükre előtt ült, s nem is annyira festette, mint inkább figyelte az arcát, én pedig – más hely nem lévén – a mosdó szélén ültem.

Látom őt különböző szintereken, különböző szerepekben, színházakban, próbaszobákban, tv-stúdiókban. Emlékszem több fiatalkori filmjére. Ezekről beszélgetve gyakran mondta: „Én akkoriban csak egy [...] csinos pofi voltam...” Láttam kiváló filmjeit: a *Dérynét*, a *Rokonokat* (ezt különösen szeretem ma is), a *Pacsirtát*, amelyből felejthetetlen emlék összjátéka Páger Antallal, jól emlékszem az *Aranysárkányra*, a *Hatholdas rózsakertre*.²

[...] Maradandó élmény [...] „jutalomjátéka” Sinkovits Imrével Hubay Miklós nagyszerű, *Ők tudják, mi a szerelem* című egyfelvonásosában. Három különböző életszakaszában láttam őt az idős, de örökszép Estella szerepében. Talán a harmadik alkalommal már megbocsátóbban és több nosztalgiával fogadta a vén Berlioz esengő udvarlását. Az utolsó felújításra Ő is, Sinkovits Imre is elérték már az általuk játszott szereplők korát, s nem kellett [...] páróka sem a finom hölgyre.

Látom finom, mosolygó arcát, figyelő szemét, a helyzeteket könnyen átlátó okosságát, iróniáját, elegáns zárkózottságát, egy-egy életpillanatban [...] és színpadi helyzetben váratlanul furcsán megkeményedő arckifejezését, s hallom fanyar, kicsit fátyolossá vált hangját.

¹ Az írás teljes szövege elhangzott a Magyar Művészeti Akadémia Pécsi Országos Színházi Találkozóán tartott Tolnay Klári Emlékülésén, 2014. június 10-én, majd megjelent A *színésznő* című kötetben (Csongrád: Raszter Könyvkiadó, 2014, 3-12. p.), valamint a **Magyar Szemle** 2014. augusztusi számában. Itt közölt, rövidített változatát Fesztbaum Béla színész olvasta föl.

² A *Dérynét* Kalmár László, a *Rokonokat* Máriássy Félix, a *Pacsirtát* Fábri Zoltán, az *Aranysárkányt* és a *Hatholdas rózsakertet* Ranódy László rendezte.

Tolnay Klári szép volt fiatalon és idős korában, nyolcvan-egynéhány évesen is, törekénységében is dacolt Shakespeare *Ahoggy tetszik* című darabja Jacques monológjának jóslatával [...] a gyarló test állapotáról.

Tolnay Klárit 10 éves koromtól, 1946-tól, a régi Vígszínház, [...] valamint a Várkonyi Zoltán és Apáthi Imre vezette Paulay Ede utcai nagyszerű Művész Színház előadásaiban láttam gyakran, drámában és vígjátékban, operettben. Vasárnap délutánoként a Művész Színházban többnyire a négyforintos – négy fagylalt ára – második emeleti oldalpáholyból néztem meg az új előadásokat. [...] Sajnos, Anouilh *Eurydike* című drámájának előadására nem engedtek be – 11 éves voltam, és az előadást [...] 16 éven felülieknek játszották – ezért nem láthattam híres szerepében együtt játszani [...] Darvas Ivánnal, Orfeóval.



Láttam, helyesebben inkább hallgattam a páholy zugából egyetlen Nemzeti színházi vendégszereplésében: Sartre *A tisztességtudó utcalány* című egyfelvonásosának címszerepében. Az ugyancsak nagykorúak számára látogatható darabhoz Somlay Artúr kérésére engedtek be, de elő csak az este második részében jöhettek, amikor egy Shaw vígjátékot adtak. [...]

Somlay Artúr – szüleim jóbarátja – egyre elkeseredettebb és kiábrándultabb lett a polgári demokrácia rövid három évét 1948-tól követő kommunista korszakban. Az őt körülvevő emberek iránt is bizalmatlanná vált, kollégái között két kivétel volt: Gobbi Hilda, az öreg színészeknek otthont építő jóbarát és Tolnay Klári, akit tehetséges kezdő kora óta vett körül partnerként és emberként is megkülönböztető szeretettel. Somlay egyszer az otthonában Kosztolányi Dezső színikritikáiból olvasott fel néhány sort Varsányi Irénről és Hegedüs Gyuláról,

akiket nagyon tisztelt és becsült. Akkor jegyezte meg: Varsányi Irén egyetlen méltó utóda Tolnay Klári.

Tolnay Klári a második világháború előtti Vígszínházban a korszak egyik legjobb iskoláját járta ki, ebben a színházban felsőfokon játszották a társadalmi drámákat és a könnyedebb társalgási darabokat.

Egy alkalommal a kor egyik legérdekesebb kísérletében is részt vett. 1934-től 36-ig létezett az Új Thália nevű színpadi egyesület, amely a kor naturalista színházával szemben új hangot ütött meg, különböző stílusokat próbált ki. Tolnay itt játszotta el a fiatal Tamási Áron első remekművének női főszerepét: Magdót az *Énekes madárban*. Mókát Egri Istvánra osztotta az első rendezésével nagy sikert arató Pünkösdi Andor.

Tolnay Klári a Vígszínházban még együtt játszhatott a híres vígszínházi naturalista stílust meghatározó nagy színészek egy részével. A mesterséget a színház arculatát meghatározó igazgató-rendezőktől: Jób Dánieltől tanulta. Jób rendíthetetlen erővel azt akarta elérni, hogy a színészek maguk találják meg a legkifejezőbb színészi megoldást, az általa megteremtett kereteken belül. Így Jób „egy édesen mosolygó, napsugaras” fiatal nővel, a nyíregyházi Angolkis-asszonyok nemrég még Tolnay Rózsi névre hallgató növendékével is mindenáron el akarta érni, hogy Deval vígjátékában, a *Francia szobalányban* azonosuljon a kotnyeles, pikáns, szókimondó francia szobalánnyal. Ez sikerült is neki: Jób irányításával Tolnay Klári felszabadított játékos kedve nevezetes sikert hozott.

Bizonyos, hogy Jób példája is hozzájárult ahhoz, hogy Tolnay Klári mindenkor elvárta rendezőitől az erős és céltudatos színészvezetést.

A háború végén a Vig társulata a lebombázott színházépület helyett a mai Thália helyén játszott, ekkorra már a társulat második színész-generációja vette át az egykori nagyoktól a stafétabotot.

1956 után atyai jó barátom: Somló István, a Vígszínház egyik vezető színésze emlegette Varsányi Irén és Tolnay Klári nevét együtt nagy szeretettel. Somló éppúgy, mint Tolnay Klári, a Vígszínház [...] második generációjához tartozott, gyakran voltak partnerek, például Molnár Ferenc *Hattyú* című darabjának háború utáni előadásában is, amelyben Tolnay Alexandrát, a Hattyút, Somló pedig Albert trónörökösöt játszotta.

Amikor Somlay Artúr a háború után a Nemzetibe szerződött, rávette Major Tamást: szerződtesse Tolnayt is. [...] Major fel is ajánlotta a szerződést, amikor Tolnay Klári 1947-ben *A tisztességtudó utcalányban* vendégszerepelt, de Tolnay kikoszorúzta a direktort. Azoknak a kiváló pályatársaknak sorsa lebegett a szeme előtt, akiket Major Tamás éppen akkoriban küldött el kegyetlenül a Nemzetiből, [mint] Sulyok Mária, Somogyi Erzsi, Ladomerszky Margit, Ruttkai Éva, vagy Uray Tivadar, Abonyi Géza, Timár József...

Tolnay Klári egyszer még igazgató is volt, illetve, ahogyan ő nevezte ezt a pozíciót: a társulat mamája, dadája. 1948-ban Somló Istvánnal és Benkő Gyulával együtt egy triumvirátus tagja lett, amely megpróbálta megmenteni a Vígszínház társulatát a gazdasági csődtől. Jó műsort csináltak, [...] de mindhiába. A fordulat évének nevezett 1948-as kommunista hatalomátvételtkor minden magán-

színházakat államosítottak. A híres vígszínházi szellemet a polgári múlt csökevényének minősítették, amelynek nincs helye a szocialista realista színházi életben. A feloszlott társulatok tagjait színházi funkcionáriusok osztották be a többnyire újonnan létrehozott társulatokhoz. Tolnay Klári a Víg- és a Művész Színház több tagjával együtt az újjászervezett Madách Színházba került, amely 1951-től már két épületben működött: a Kamara Színház a Madách téren, a „nagyszínház” az akkor még gyönyörű Magyar Színházban.

Tolnay Klári 48 éven át volt hűséges tagja a Madách kivételesen nagyszerű [...] társulatának. Letéteményese és képviselője annak a – részben elfogultan mondom – több évtizeden át élő magas játékkultúrának és színvonalnak, amelynek [...] etalon-jellegét éppen első [együttesének tagjai] – Kiss Manyi, Dayka Margit, Tolnay Klári, Sennyei Vera, Lázár Mária, Timár József, Uray Tivadar, Greguss Zoltán, Pécsi Sándor, Darvas Iván, Gábor Miklós, Ladányi Ferenc – teremtték meg. Hozzájuk csatlakozott később számos fiatal, köztük Váradi Hédi, Psota Irén, Vass Éva, Horváth Teri, Szénási Ernő, Márkus László, Körmendi János és egy rövid időre a felejthetetlen Soós Imre [is]. Szerencsére Tolnay Klári már az első években jó fiatal rendezőkkel: Horvai Istvánnal, Pártos Gézával, Bozók Istvánnal, majd a fiatal Ádám Ottóval, Vámos Lászlóval dolgozott együtt.

Pályáján alapvetően nagyszerű korszak volt az 1949 és 1956 közötti, olyan felejthetetlen alakításokkal, mint [a *Három nővér*] Irinája, [...] Laurencia Lope de Vega *A hős falu* című darabjában, Mariska a *Liliomfiban*, Kopjássné Lina a *Rokonokból*, Nóra és Júlia...

Arra az izzó premier estére, amelyet a Magyar Színház második emeleti erkélyéről láttam, nagyon élénken emlékszem. Az akkor negyvenéves Tolnayt áradó, szenvedélyes indulataival felszabadultnak, szépnek, és izgalmas fiatal lánynak láttam. Nem számított a kora, nemcsak azért nem, mert a film és a televízió realizmusa még nem szoktatta rá a nézőket, hogy csak valóban fiatal játszhat fiatal. Később is láttam az előadást, amely akkor lett még izgalmasabb, amikor Romeót Darvas Iván játszotta.

Tolnay Klári elmondta egy interjúbán, hogy amikor Júlia méregmonológját végképpen nem volt képes a próbák során megoldani, nem tudta a „halál utánitól” való retteget hitelesen kifejezni, Pártos Géza rendező megkérte a díszítőket, hogy csavarják be Tolnayt egy szőnyegbe, és abban kellett a színpad baloldaláról a jobbra egyedül átgörögnie. Amikor átért, kibontakozva a szőnyegből, a deszkákon szerzett kisebb-nagyobb ütődések fájdalmánál sokkal erősebb élmény szólalt meg belőle, annak a gyötrelme, hogy az utat végig sötétben kellett megtennie az ismeretlenben, s közben haladni,... görögni,... ki tudja, hova... Ez a fizikai élmény sokban segítette, [...] hogy Júlia halálfélelmét, iszonyodását az ismeretlentől végül olyan megrendítően tudta kifejezni. Jób Dániel egykori példája után ez az élménye erősítette meg abban, hogy rendezőitől – így tőlem is – mindenkor azt igényelte, hogy erős kézzel bánjanak vele: „Engem nem tisztelni, engem gyötörni kell!” – volt visszatérő parancsa. Egy interjúbán ezt így fogalmazta meg: „Tartózkodom az átéléstől. Engem rázni, ütni, rúgni kell, meg kell alázni, hogy a szerepemre találjak.” [...]

1951-től jött létre a Madách színházi hagyomány, amelyre a későbbi évek egymás után következő sok társulata, repertoárja, stílusa épülhetett, amelyet ez a színház öt évtizeden át, gyakorta Scyllák és Charybdisek között „hajózva”, természetesen, nem egyenletes színvonalon, de meg tudott őrizni. Ameddig a drámairodalom színházát végül át nem vette a musical-birodalom. Nagy szerencsémre, ezeket az előadásokat többnyire láttam és őrzöm is legjobb színházi emlékeim között.

Tolnay Klári és Blanche... Tennessee Williams hősnője *A vágy villamosa* című drámában... Ez a kivételes ihlet és átélés szülte tragikus nőalak rendkívül sok húron, fájdalommal, szeretet-éhséggel, élni akarással, s ugyanakkor a saját szerencsétlen és deviáns múltjától való menekülő vággyal szólalt meg Tolnay Klári életre keltésében – ez az alakítás mindazoknak, akik láthatták, életük kivételes élményét jelentette.[...]

S mennyire elszántan gyűlölő, kegyetlen, kemény tekintettel tudott George-ra, a saját középszerűségébe beletörődött férjére nézni Edward Albee *Nem félünk a farkastól* című darabjában, amelynek próbaidőszaka talán a legizgalmasabb találkozásom volt Tolnay Klárral. [...] Tolnay Marthájának titka és értéke a női mindentudás volt, a rádöbbenés folyamata az élet és a párkapcsolatok bonyolult szövevényére. A házastársak állandó küzdelmében a párharc kegyetlensége szinte neki magának is fájt. Tolnay Klári nagyon sokat tudhatott a női magára maradttságról, a magány keserűségéről, de női bölcsessége, hite, életszeretete mindezt megértéssé és művészi alkotássá harmonizálta. [...] A megalázott, fáradt, kidasztott Martha szavait örökké Tolnay Klári hangján hallom. Az ő Martha portréja tette ezt a modern tragédiát humánussá, felvillantva a két össze nem illő ember egymást pusztító viadalában a mégis-mégis összetartozás esendő esélyét.

A *Nem félünk a farkastól* második közös munkánk volt. Fél évvel az előtt, 1967 tavaszán Thornton Wilder Magyarországon akkor már húsz éve nem játszott darabját: *A mi kis városunkat* próbáltuk. Tolnay Klári Gibbs doktorné szerepében békességet, derűt, szeretetet, bölcsességet varázsolt a kis város lakói életébe. [S] az utolsó képben megszólaltatta Wilder hitét, megnyugvását az elmúlásban. [...]

És előlép emlékeimből Molnár Ferenc *Hattyú* című vígjátékának Beatrix hercegnője. Tolnay Klári felmutatta az egykori vígszínházi Molnár-játékstílus értékes hagyományát, [...] s a Madách Színház kiváló együttesének szinte minden tagjára átsugározta ezt a bravúros játékkultúrát, megtoldva a szatíra csípősebb borsával.

És végül hadd idézzem meg a színpadon már el nem játszott Stillmunga nővért, Szabó Magda *Régimódi történetének* gyönyörű alakját. A Televízióban 1976 nyarán mutattuk be a regény keresztmetszetét a *Nyitott könyv* sorozatban, frissen a mű megjelenése után. [...] Hosszú pályám során nagyon sok kiváló színésszel dolgozhattam, de kevés ilyen páros összjátékát láthattam, mint amilyen Sulyok Mária és Tolnay Klári kettőse volt [Rickl Mária és Stillmunga

Mária Margit szerepében]. A kivételesen nagy művészek találkozását láthattuk, amit láthatóan ők is nagyon élveztek.

[1989 októberében] Tolnay Klári a *Régimódi történet* szövegkönyvével a kezében halt meg, Stillmungus nővér szerepét tanulta a Nemzeti Színház bemutatójára.

Egy titkot őrzök, amelyet nem árultam el Klárikának sohasem. A tv-stúdióban az apáca főnővér apró íróasztalánál Tolnay Klárinak a [...] felvételek rendje szerint várnia kellett a [...] beállítások elkészültére. Láttam, hogy [...] az elébe készített papírlapokra szórakozottan rajzolgat. Miután a felvétel véget ért, magamhoz vettem az asztalon hagyott „rajzait”. Amikor otthon megnéztem őket, láttam, hogy nemcsak rajzok, hanem néhány, a szabad rajzolgatás közben odavetett gondolat is van a papírokon... Az egyiken ez állt: „Miért is nem lettem én apáca? Vajon nem lett volna jobb?...”

Ez a sóhaj is eszembe jut most, amikor emlékezem rá: lényére, pályájára, és közös munkáink sok-sok gazdag, gyönyörű élményére.

Úgy érzem és gondolom, Tolnay Klári művészként és emberként egyaránt kivételes, ritka, pótolhatatlan ajándék volt a magyar színjátszásban.

Káich Katalin Tolnay/T(t)olnaiság

A második világháború befejezése után az akkori Jugoszláviában, s főleg a Vajdaságban nagy hagyománya volt a mozilátogatásnak. Nem kell csodálkoznunk ezen, hiszen a 20. század első évtizedeiben két megszállott filmese is volt a Bácskának: Szabadkán Lifka Sándor, Zomborban pedig Bosnyák Ernő.

Mindketten egy filmkészítési impérium létrehozásán fáradoztak, de hát a körülmények nem kedveztek elképzeléseik megvalósulásának, így a „vajdasági Hollywood” csupán ábránd maradt. De nem a moziba járás! Ennek nagy hagyománya alakult ki a két világháború közötti Jugoszláv Királyságban, s mint köztudott, Belgrádban, a Jugoszláv Filmarchívumban nagyon sok szerbül feliratozott magyar filmet őriznek ma is. Ennek köszönhetően a 20. század ötvenes éveiben számtalan magyar filmet vetítettek szülővárosom, Zombor mindhárom mozijában, melyeket gyermekként mind láthattam, lévén szüleim moziba járó emberek voltak. Emlékeimben mindenekelőtt a magyar színészek nevei rögzültek. Édesanyám Nyíregyházát váltotta Zomborra, amikor a második világháború alatt itt ment férjhez, s a negyvenes években készült magyar filmek vetítése az ötvenes évek első felében, az Informbíró időszakban¹ az egyedüli kapcsolatot jelentette szülőhazájával.

Tehát mint mondtam volt, nevekre emlékszem ebből az időből, legfőbbképpen Jávor Páléra, Karády Katalinéra, Szelezky Zitaéra, Páger Antaléra, Kabos Gyulaéra, Kiss Maniéra, Mezey Máriaéra, Simor Erzsire, s természetesen Tolnay Kláriéra.

A neves magyar színésznő személyes vajdasági jelenléte a hatvanas-hetvenes évekre tehető, amikor beindultak a színházi kapcsolatok Magyarország és Jugoszlávia között. A Nemzeti Színházban Bojan Stupica állította színpadra az 1958. január 29-én bemutatott *Glembay Ltd.*-t, Krleža drámáját, a hetvenes évek elején pedig az újvidéki Szerb Nemzeti Színház a *Bánk bán* operát tűzte műsorára, melyben a legendás Simándy József vendégszereplésében gyönyörködhettünk. A Szabadkai Népszínház magyar társulatának ugyancsak ebben az időszakban volt alkalma együtt dolgozni számos magyarországi vendégrendezővel. A leggyakoribb vendégek közé tartozott Szász Károly, Sík Ferenc, Kerényi Imre, Seregi László, Sándor János, Versényi Ida, a szinte házi szerzőnek-tervezőnek számító Székely Piroska igen nagyszámú díszlet- és jelmeztervei megannyi előadásnak adtak keretet. A kapcsolatok fénykora egybeesik a társulat első jelentős kiteljesedésével, amely Dévics Imre igazgatóságának idején volt. Ekkor már nemcsak a vendégrendezők munkáit ismerhette meg a vajdasági magyar színházi közönség – a Szabadkai Népszínház magyar színészei egyben vidékjáró társulatként is működven –, de számos színészi vendégszereplésre

¹ A Jugoszláviával szembeni elszigetelő, kizáró politika 1948 és 1955 között tartott periódusa.

is sor került. Ugyanakkor egy-egy színész önálló előadói estje is nagy közönséget vonzott mindazokban a városokban, melyeknek színházi hagyománya valamikor a 19. század elején kezdett kialakulni (mint Szabadka, Zombor, Zenta, vagy Újvidék).

A Tolnay Klárral való első személyes találkozás a Kerényi Imre rendezte *Kaviár és lencse* című olasz vígjátéknak volt köszönhető. Mindössze egy évvel a budapesti bemutató után, a szabadkai nézők 1968. május 21-én tapsolhattak a bemutatónak.² Ámbár a Kerényi rendezte előadás nem tartozott a helybeli kritikusok kedvencei közé, a publikum nagy ovációval fogadta azt. Tolnay Klári vendégszereplésére vonatkozóan az első adatot Barácius Zoltánnak a *7Nap*-ban közzétett visszaemlékezése jelentette számomra.³ A *Művelődési körkép* rovatban 2007. július 18-án tette közzé írását, többek között arra is hivatkozva, hogy „A magyar színjátszás egyik legnagyobbja a legendás 60-as években vendégszerepelt a szabadkai Népszínházban a *Kaviár és lencse* című vígjátékban – Kerényi Imre rendezésében –, [...] s Pécsi Sándorral felejthetetlen élményben részesítette a közönséget.” Ezt követően röviden összefoglalta Tolnay Klári pályafutásának fontosabb állomásait, majd pedig kitért a Kerényi rendezte előadás körülményeire, illetve szólt a Madách Színház művészeinek vendégszerepléséről állítván hogy „Tolnay Klári játéka nem tűnt sem merevnek, sem fennköltnek, hozzásimult a tragikomikus stílushoz, a groteszk hangvételhez, mintha itt született volna ebben a porfészekben, mintha Garay Béla vagy Virág Mihály tanítványa lett volna... Nem emlegették sztárként. Annál sokkal több volt, másabb, értékesebb. Színésznő volt. Minden gesztusában, mozgásában színész, és nyolcvanon túl is. Egy ország csodálta, dédelgette, s ezért emlékezni sem lehet rá másként, csakis nagy-nagy szeretettel”. Barácius Fellegi Tamás (Tom Felleghy), az „Olaszországba szakadt magyar színész” könyvéből is idéz – „A legvéresebb drámától a habkönnyű kabaréjelenetig vagy éppen a népdaléneklésig minden szerepében természetes, hiteles és művészi volt” – mintegy bizonyítandó saját meglátásának helyénvalóságát.

A Barácius szövegekkel az a baj, hogy az általa leírtak gyakran valóságsszépítő elemeket, illetve pontatlanságokat, sőt pongyolaságokat tartalmaznak, mint amilyen például az idézett szövegrészben a „hozzásimult a tragikomikus stílushoz”, mely megállapítás teljes egészében véve téves. Hiszen, mint Gerold László írta a Magyar Szóban megjelent kritikájában, Kerényi Imre, az előadás nagyon tehetséges játékmestere, egy „műfaji túlsúlyoltságot” mutató produkciót állított színre, melyben a „burleszk, a bohózat, a bohóctréfa, a krimi, a melodráma és a társadalmi dráma, sőt a *commedia dell'arte*” kavargott a színen. A tragikomikus elemeknek viszont híján voltak a látottak.⁴

² Lásd G[önci]. S[ára]., *Világjáró színdarab*. In **7Nap**, 1968. 22. sz. (május 24.) 10. p.

³ B[arácius]. Z[oltán]., *Tolnay Klári Szabadkán*. In **7Nap**, 2007. 29. sz. (július 18.)

⁴ Gerold László, *Kaviár és lencse*. In **Magyar Szó**, 1968. 139. sz. (május 21.) 8. p.

A vendégszereplés körülményeinek tisztázása céljából a Szabadkán megjelenő 7Nap 1968 május és 1970 májusa közötti időszakban napvilágot látott újságszámaikat tekintettük át. A kutakodás nem sok eredménnyel járt.



A hetilap 1969. február 28-án a Népszínház műsorát ismertette, s utalt arra is, hogy március 4-én, 5-én és 6-án a *Kaviár és lencsében* Tolnay Klári és Pécsi Sándor vendégszereplése esedékes. További információt erre vonatkozóan nem közölt a lap. Viszont március 28-án a 13. számban már arról cikkeztek, hogy Észak-Bácska területén, úgymond, a szabadkai után, magyarországi színészek művészkörútját tervezik Gobbi Hildával, Lehoczky Zsuzsával, Mezey Máriával, Bodrogi Gyulával, Voith Ágival. Tolnay Klári és Pécsi Sándor fellépésének időpontjáról a *Kaviár és lencsében* utóbb döntenek majd. Az elkövetkezőkben a 7Nap nem foglalkozott az üggyel.

A Magyar Szó az 1969. április 19-i, szombati számban tette közzé a hírt, miszerint az elkövetkező héten a szabadkai Népszínház magyar társulata az olasz vígjátékkal lép fel Zomborban, Újvidéken, Topolyán és Zentán Tolnay Klári és

Pécsi Sándor közreműködésével.⁵ A hír mellé egy fotót is közöltek a két vendégművészről.

A hiányos adatokból valamint Barácius Zoltán visszaemlékezéséből tehát megállapítható, hogy Tolnay Klári Pécsi Sándorral együtt a *Kaviár és lencsében* lépett március elején a szabadkai közönség elé, áprilisban pedig (22., 23., 24. és 25-én) az említett négy város közönsége is örömét lelhetette a két kivételes tehetségű színész játékában.

Tolnay Klári még két ízben lépett színre a Bácskában, azaz Újvidéken és Szabadkán. Mindkettő előadói körútjainak számát gyarapította a hetvenes években. Ezúttal is szóbeli visszaemlékezésekből kellett kiindulnom. Az időpont kérdésében segítségemre volt az az ismeretes tény, hogy az említett időintervallumban az Újvidéki rádió magyar szerkesztősége szoros kapcsolatokat ápolt a Kossuth rádió irodalmi és kabaréműsorainak szerkesztőségével, s ez ismételten nemcsak a budapesti vendégrendezők és műsorszerkesztők újvidéki jelenlétét tette lehetővé, hanem számos színész önálló estjét is megismerhette az M Stúdió közönsége. A rendezvényekről mindenekelőtt a Magyar Szó tájékoztatott,⁶ Fehér Ferenc költő pedig gyakran készített interjút a fellépőkkel. Az M Stúdió egyébként 1965 decembere óta nyitotta meg színpadját a színvonalas zenei, irodalmi rendezvényeknek, művészportrék bemutatásának s a nyilvános kabaréműsorok közvetítésének. Az irodalmi színpadon magyarországi és vajdasági szerzőket mutatott be a műsorszerkesztő, az önálló estek vendégei pedig elsősorban kiemelkedő magyar színészek voltak: Major Tamás például Schiff András zongoraművész közreműködésével mutatkozott be 1973. március 16-án.⁷ Tolnay Klári is ez idő tájt járt az M Stúdióban. A műsorszerkesztő Dorogi Zsigmond volt. A kétszeres Kossuth-díjas színésznő április 20-án adott „ízlelőt [...] film- és drámai szerepeiből”.⁸ A nagy sikerű estet palóc dalokkal zárta. Az április 22-i Magyar Szó a *Hírek* rovatban számolt be a jeles eseményről a rendezvényen készült kép kíséretében.⁹

Számomra azonban az elmondottaknál sokkal izgalmasabb, egyedülállóságában is igencsak figyelemre méltó tény, hogy miképpen lett a kivételes tehetségű magyar színésznő egy vajdasági magyar szerző által megalkotott írói univerzum kialakításának elindítója. Azt hiszem, nem sok színészi pálya hatásáról lehet ilyen értelemben beszélni, vizsgálgódní. Tolnai Ottó Kossuth-díjas írónk alkotói világának létrejöttében fontos szerepet játszott a filmszerepei révén közszeregetnek örvendő Tolnay Klári. Mi több, írónk vezetéknévének viszonylatában lényeg-meghatározó hatást gyakorolt a művésznő népszerűsége. Így írt Tolnai Ottó a *Költő disznózsírjából* című rádióinterjú-regényében, mely megjelenésekor

⁵ Hírek a vendégszereplésről: in **7Nap**, 1969. 9. sz. (február 28.) 11. p. és in **Magyar Szó**, 1969. 107. sz. (április 19.) 10. p.

⁶ In **Magyar Szó**, 1973. 12. sz. (január 14.) 12. p. [Előzetes hír az önálló estről.]

⁷ In **Magyar Szó**, 1973. 73. sz. (március 16.) 7. p. [Hír Major önálló estjéről.]

⁸ In **Magyar Szó**, 1973. 105. sz. (április 17.) 7. p. [Hír Tolnay önálló estjéről.]

⁹ In **Magyar Szó**, 1973. 110. sz. (április 22.) 21. p. [Beszámoló Tolnay estjéről.]

az év könyve lett: „A Kracsunok [...] magyarosították a nevüket, az egyik szárny Karácsonyra, mert a Kracsun románul karácsonyt jelent. A másik rész pedig Tolnaira magyarosított. A Tolnai nevet minden bizonnyal Tolnay Klári színésznő hatására vettük fel, nyilván az ő filmjei, művészete hatására. Később elkezdtem vele foglalkozni, újra megnéztem filmjeit, kiválasztottam kettőt, melyeket beemeltem az alkotásaimba, illetve írásaim világába, az *Azúr expresszt* és a *Tiszavirágot*. Ennek a két filmnek a címe korrespondált az én világgal.”¹⁰

A felvett vezetéknev az egyre nagyobbá váló írói életmű szempontjából „akkor vált pozitívvá, [...] amikor a kanizsai könyvtárban először megpillantottam a *Tolnai világlexikona* sorozatot”, olvashatjuk a továbbiakban. Aki ismeri az egyetemes magyar irodalom „egyik legeredetibb” alkotójának és személyiségének munkásságát, az tudja, hogy az említett „lexikonban, illetve metaforájában” találta meg azt „a kellő teret és kiterjedést” amelynek keretei között kibontakoztathatta szerteágazó írói kifejezésrendszerét. Ha nincs a Tolnai vezetéknev, figyelmét később elkerülte volna a *Tolnai világlexikona* is meg a *Tolnai Világkönyvtár* is.¹¹

Az említett két Tolnay Klári film mindenekelőtt a tiszavirág meg a vakvágány (*Azúr expressz*) metaforák különböző kontextusban való gyakoriságát generálták az írói oeuvre-ben. Az újvidéki régi vasútállomás környéke a hatvanas években bekövetkezett megszüntetése okán szintén nagyon sok szituáció leírásában a vakvágányra való terelődés motívumaként van jelen Tolnai írásaiban.

A Tisza virágzása júniusban kiemelkedő eseménye Magyarkanizsának, tehát nem csoda hogy a *Tiszavirág* című filmet is külön hely illeti meg Tolnai írói metaforáinak világában. Beke Ottó kollégám számos olyan kötetre hívta fel a figyelmemet, melyben számottevő hely jutott ennek az Erósz és Thanatosz viszonylatában is egyszeri és megismételhetetlen szépségű természeti jelenségnek. Hogy csak néhány kötetet említsek: *A kisinyovi rózsza*, *A meztelen bohóc*, *A pompeji szerelmesek*.

A Tolnai univerzum keletkezésében tehát közvetlen meg közvetett módon is kulcsfontosságú szerep jutott Tolnay Klárinak, s említett két filmjének. Azt ugyanis szintén hangsúlyozni kell, hogy amennyiben írónk édesapja nem úgy dönt a második világháború alatt, hogy (Tolnay Klári iránti rajongásból) Tolnaira magyarosítja a család vezetéknevét, a *Tolnai világlexikona* ihletésében fogant/foganó írói világ kiépítése sem valósulhatott volna meg.

¹⁰ Tolnai Ottó, *Költő disznózsírból*. Pozsony: Kalligram, 2004, 47. p.

¹¹ Vö. Tolnai Ottó, *Költő disznózsírból*. Pozsony: Kalligram, 2004, 47. p.

Sirató Ildikó

100

Tolnay Klárit ünnepeljük most s az egész esztendőben, amikor éppen száz év telt el megszületése óta. Száz év. Száz év a színháztörténetből, száz év a magyar színház történetéből... Száz év egy emberéletben, az emlékezetben... A magunk színháztörténetében...

Amikor egy szeretett, emlékezetes művész arcát, hangját, szerepeit magunk elé idézzük, saját élményeiket keltjük új életre. Az emlékezők ünnepelnek, s gondolnak az elmúltakra. Szépségre, örömökre, értékekre – melyeket Tolnay Kláritól kaptunk, s őrzünk, amíg emlék- és élményidézők e világon őrizhetik. A magunk emlékeit adjuk tovább azoknak, akik nem lehettek szerencsések találkozni, egy időben élni a színésznővel. Így toldjuk meg a sorstól az embernek adott életidőt.

Száz év a 20. század magyar történelmében-kultúrájában nagy idő... Sok fordulattal, az alkalmazkodás kényszereivel. A 19. századdal kapcsolt fogalom, hogy az hosszú volt (ugyanis az európai értékvilágban 1789-től egészen 1918-20-ig számolják), más értelemben ugyan, de a 20.-ra is igaz: az 1914-ben kezdődött Nagy Háborútól 1989-90-ig, vagy épp 2001. szeptember 11-éig tartott. Időben az előzőnél rövidebb, de eseményekben, paradigmaváltásokban annál sűrűbb évszázad áll mögöttünk... Az 1914. július 17-én világot látott Tolnay Rózsi pedig a szó minden értelmében 20. századi nő volt, ízig-vérig 20. századi színész, 20. század tépte sorssal, s örömmel.

A mögöttünk maradt évszázad ugyanakkor mégis rövid volt. Hisz mindannyian, kik emlékezünk, olyan fiatalok vagyunk még most is – a történelmi időhöz mérve rövidre szabott, emberléptékű tapasztalataink, élményeink és azok velünk élő emléke jelen idejűvé válik, s összetömörül mai mindennapjainkban.

A színház története csak úgy élhető és érthető meg (amint a kultúrák és a társadalmak identitáshistóriája is), hogy folyamatosan élőnek, működőnek, hatást gyakorlónak tudjuk az összefüggések gazdag hálójában... Nincsen „objektív”, állandó, örök törvényszerűségeket mutató színháztörténet, s nincsen állandó, egységes narratívája, csak egy szerves, a befogadók nagy (s az alkotók kisebb) közösségében ható élményfolyamat, amit időről időre különféle szempontok szerint újragondolunk, tudatunkban újraszervezünk, s összekapcsolunk a jelen pillanataival. A színház történetében, ahogyan magán a színpadon is az ember áll a középpontban, róla szól az egész. Az emberről, aki a történelemtől sodort társadalomban él, s a színpadon áll, ott jelenik meg a többiek előtt, akik egyaránt kíváncsiak a szerepre s az előadó személyiségére, életére.

Az így minden színpadi (és filmes, televíziós, rádiós) pillanatában legalább két életet élő s mutató színész számára megkettőződik valamiképp az idő is, az élmény is, az idegenergia. Számára tehát az élethossz lehet akár kétszeres tartalmú, sűrűségű időtartam is... Így kell hát tekintenünk hősnőnkre, az 1914-

től 1998-ig köztünk élt és színészként (is) működött Tolnay Klárra. Egyszerre volt hosszú s rövid a szakmai és a magánélete, belefért akár kétszeres élet-tapasztalat, kettős energiaigénnyel, mégis maradtak hiányok a civil létlehetőségek között.

A nehezen túlélhető huszadik századunkban a színésznek különösen figyelnie, vigyáznia kellett személyisége integritására – amire fiatal felnőttként rátalált, amit fölépített, oly sokszor került veszélybe a színi pálya meg a történelem sodrában. Tolnay Klári személyiségének gazdagsága részben ennek a folyamatos kontrollnak és a változásokra való tudatos fölkészülésnek volt köszönhető. A negatív hatásokkal és behatolási kísérletekkel szemben zárt, zárkózott, ugyanakkor a világ értékeire őszintén nyitott karakter nem került ellentmondásba életében, ahogyan a naiva tág szemű szépsége sem veszett el a karakterszínész pszichés és társadalmi problémákkal küzdeni szánt erős nőalakjainak szeme csillogásából, majd a humorát megőrzött bölcs idős hölgy világot átlátó tekintetéből. A változás képessége és az összetettség nem jelenti feltétlenül a maga erejéből és tapasztalataiból épített személyiség belső feszültségek és szerepkörváltások törésvonalai mentén történő szakadásának elkerülhetetlenségét. A harmónia és az egység érzete megőrizhető – üzeni nekünk Tolnay Klári példája. S ez jó.

Hogy nem csak a látványos (néha látszat-) sikerekkel, a sztárság megélésének pozitív energiáival vívta (és vívja) ki elismerésünket, tiszteletünket, csodálatunkat, de az egyszerűség példáival, a tudatosság értékeinek fölmutatásával is.

Tolnay Klári tudatossága, élet- és pályaépítkezésének szélesen alapozott ívei mind színészként, mind nőként, mind alkotó emberként hatottak és hatnak még ma is. A színészetbe, vagy a fővárosi polgári életbe nem beleszületett, de beletanult, kiemelkedően intelligens kisasszony (a Mohora–Debrecen–Nyíregyháza háromszögből, illetve a kolostorvilág és a kereskedelmi iskola köreiből jött) pályakezdő fiatalként, s később is elmélkedett a szépség, a nőség, az élet és a teatralitás kérdésein, összefüggésein, küzdött önmaga elhelyezéseért a világban. Legendás stílusa (melynek csak egyik, a professzióhoz kötött összetevője volt az elsőként elsajátított „vígszínházi”), női, asszonyi tartása, kapcsolatai, magát folyamatosan szellemi kihívások elé állító kíváncsisága derűvé oldódott, mire fizikuma is elérte azt a kort, melyet maga már sokkal korábban harmincas-negyvenes éveiben megelőlegezett, feladatul, elérendő célként kitűzött.

Tolnay Klári kapcsolatai közül két kört idézzünk most meg a 100 év jegyében. Az egyik, tán az első számú a közönséghez kapcsolta őt. Azokhoz a nézőkhöz, akik elsősorban színházban, de moziban, televízió-képernyő előtt vagy rádiót hallgatva varázsolódtak el, s lettek rajongói előadó-művészetének, esetleg olvasói írásainak, fordításainak. E körbe tartoznak, persze, a pályatársak is, akik együtt dolgoztak – együtt játszottak – vele. Többen nyilatkoztak arról, hogy sokat tanultak, vagy épp „loptak” tőle, mégis utolérhetetlen volt próba-

munkájának komolyságával, időnként kiismerhetetlenségével, egyszerre megszületett alakításaival... S megint a „stílus”. Nemcsak a játéktílus, annak eleganciájával, de a munkastílus, a szakmai morál, a tartás is mélyen a sajátja volt. S az a tisztelet, ahogyan ő maga mestereit és kedves partnereit emlegette mindvégig.

A másik kör a férfitársaké – persze, elválaszthatatlanul a szakmától, hiszen a Tolnay Klárra jellemző elkötelezettség mellett ugyan hol másutt talált, találhatott volna párra, mint szakmai közegében. A szerelmek, a férjek, aztán a nemes egyedüllét tették igazán nővé és női példává a színésznőt.

Otthonairól nem elsősorban a magánember, a polgár szokott kontextusában beszélt, legalább is vállalt és választott magára maradásáig, inkább a műhelyeket tekintette otthonának, ahol a számára legfontosabb létszakaszát töltötte: a színházakat. A Vígszínház, a Művész Színház és a Madách – no, és a filmes, tévés, szinkron- és rádiós stúdiók voltak a „legkényelmesebb” életterek a számára. S a vendéjátékok helyszínei a fővárosban és keresztül-kasul az országban, határokon túl, kontinenseket elválasztó vizeken át. Mindenütt megteremtette magának azt a kis közeget, teljes világot, melyben zavartalanul otthon lehetett (a cigarettájával, a keresztretjtvényével, olvasmányokkal, gondolatai alkotta keretek között). De ugyanakkor társasági ember is volt, nyílt és őszinte, bölcs és csillogó humorú, amikor úgy hozta kedve. Egyensúlyt tudott sugározni maga köré így is, úgy is.

Kulcsszavak is fölidéződnek az ünnepen, melyek szintoly erősen kötődnek Tolnay Klárrhoz, mint az alakításainak emlékezete. (Néha, persze, a közönség, a kritika és a művész saját ítélete egy-egy munkájáról, szerepéről nem esik teljesen egybe, de minden befogadónak és az alkotónak magának is joga van a szubjektív értékelésre, emlékezésre, ízlése szerint.) Ám az életút és a pályáiv, melyeket bejárva eljutott a személyiségét és értékrendjét meghatározó fogalmak egyensúlyban tartott megéléséig, mint a szépség, a természetesség, a nőiség, a sztárság, a humor, vagy a bölcsesség, nem volt mentes a hajtűkanyaroktól és az akadályoktól...

Fiatalon a merev szerepköri, majd a sztár-skatulya szorították, a női önállóság és függetlenség társadalmi nehezítettsége, a családi élet s a színészpálya összeegyeztetésében megélt sikertelenség nyomasztotta, azután az életkorral és alkattal járó szerepkörváltás kínjai. A második háború utáni idők új nőképe és ideálja, aminek megfelelni akart, de alakítójává lett; s később, a tapasztalatok mérhetetlen növekedésével párhuzamosan, természetes folyamatként megjelenő magány, illetve az érett kori aktív és termékeny élet új stratégiái kiöltésének kényszere kísérték Tolnay Klárit e földön megélt 84 esztendejében. Változatos élete volt, valóban.

Változatos, mégis egységes karakterű élet nem, vagy alig változott értékrenddel a modern, független nőről, a színházról, a művészetéről, a kreativitásról. Ez juttatta el őt egészen a bölcsességig. Vagy már a bölcsesség, a biztos értékrend is készen állt az egészen fiatal színésznő személyiségében?

Lehetséges. Hisz csodálói, rajongói már korán, az 1940-es évek elejétől ilyes értékeket fedeznek föl benne s fogalmazzák meg költői, képi vagy prózanyelven. Versben, filmen, színpadon, magán- és hivatalos levelekben, interjúk szövegében vagy kritikákban.

Vagyis a világ volt körülötte változatos és nehézségekkel terhelt, ő azonban biztosan állt a lábán, kiküzdött értékvilágában.

Élete volt a színház (mindenek előtt a színház s majd csak utána a többi fontos tevékenység), s megtalálta-megalkotta a maga számára a járható utat az élet és a teatralitás között. A természet és a természetesség ideálja volt (talán születésétől fogva), a színházi-színészi naturalizmus (a virtuóz mesterségbeli tudással párosuló pszichológiai realista előadásmód, azaz a „vígsházai” stílus) azonban csak az egyik lehetőség az élet teljességét megjeleníteni képes művészetben. Az intelligenciára alapuló humorérzék, illetve a széles tájékozottság és érdeklődés egészen a groteszkig, az abszurdig vitte Tolnay Klárit a karakterformálásban. Az önállóság és a tudatosság pedig hozzásegítette, hogy ha más nem, hát maga találjon s kreáljon szerepet magának színpadon és a hétköznapiakban. A színház volt az élete, de mindennapjaiban nem volt teátrális. Tudta, hogy drága az időnk-erőnk, nem lehet bezárkózni a szellem, a fantázia világába, a proszsceniumon túl (vagy innen?) is van élet. Nem voltak sztárallűrjei (bár a fiatal filmcsillag talán kacérkodott a lehetőséggel). Pedig rajongói voltak minden életkorában. De ő őszintén odafigyelt a hozzá fordulókra, a természetvédelemtől az ezotériáig, a műfordítástól a pszichológiáig rengeteg minden érdekelt.

Így emlékszünk rá.

A színháztörténet megőrzi alakításainak emlékét és hatását, megvannak filmjei kópiái, olvashatjuk a róla szól kritikákat, visszaemlékezéseket, köteteket, megtalálhatjuk s összegyűjthetjük teljes pályája adatait. A közönség, s akik személyesen ismerhették, magukban őrzik élményeik emlékét. Vajon mit jelent ma nekünk a száz esztendeje született magyar színész? S mit fog jelenteni neve s átörökített emléke a következő nemzedékeknek?

A születési centenáriumot ünneplők élményidézése az érvényesség és az aktualitás ereje okán válik érdekessé és értékessé. Ezt érezzük. A századik születési évforduló tehát csak részben szól a művésznőről, Tolnay Kláriról.

Természetesen, ő, illetve szellemisége, emlékezete is itt van velünk az eseményeken, vezeti kezünket, kedvünket a szervezésben, de valójában rólunk van szó. Önző az ember, a saját élményeit, a meghatározó értékeket képviselőket élteti lelkében, az évfordulón pedig együtt örülhet a többi emlékezővel. Ezért ünnepeljük már eltávozott hőseink, szeretteink születésének napját, esztendejét nélkülük is. Nekünk van szükségünk a születésnapokra, az együtt-emlékezésre. Hogy a számunkra személyesen fontos emberek életét, művészetét a mai társakkal együtt, közös új élményeket is szerezve idézzük. Az eredeti találkozások élménye így nemcsak megerősödik, de meg is sokszorozódik a többiekével, s maivá válik.

Azok a fiatalok, akik velünk együtt emlékeznek, kicsit más helyzetben vannak. Tolnay Klári huszon- és tizenéves rajongói, akik fiatalkori filmjeit látva ismerik föl az akár nyolcvan év előtti játék aktualitását és mai érvényességét, ezt az

élményüket jönnek megosztani az eseményeken. S ezért sikerült ilyen jól, kezdeti várakozásainkat is fölülmúlóan az emlékévk. Mert együtt emlékezhettünk, megoszthattuk személyes élményeinket, újraélhettük a színésznőhöz, az emberhez kötődő, számunkra emlékezetes pillanatokat.

A színház, a színjáték a pillanat művészete, s létezése elmúltával az emlékek szubjektivitásába merül, s hogy mégsem felejtjük el számunkra egykor fontos volt élményt és az akkori magunkra hatással volt embert, azért emlékezetünk sűrű szövésű hálója felel. Ennek szemeihez kapcsolódnak emlékeink, melyek összefüggései saját személyiségünk alapját s vázát adják. Az évforduló és az ünnep segít bennünket, hogy helyünkre találjunk, elhelyezzük magunkat emlékeink s a többiek emlékei segítségével közös és egyéni múltunkban. Így válunk részévé közösségünknek, kultúránknak, beillesztve az idő és az identitás folyamataiba. Ha emlékezünk, magunkat erősítjük, s akire emlékezünk, megmentjük a feledéstől.

Tolnay Klárra tisztelettel, szeretettel és nagy örömmel emlékeztünk születésének századik évfordulóján, sok új élményt szerezve szervezőknek és ünneplőknek egyaránt. Ahogyan Klárka a közönségének szívében élt, a szeretet múlhatatlanul velünk volt az eseményeken, melyek nagy változatosságban követték egymást a 2014. évben. A Klárka 100 Alapítvány kuratóriuma, annak elnöke, dr. Góg Laura vezetésével és irányításával a közönség minél szélesebb körét elérő programot álmódott és tervezett. Olyan tág körből válogatott tematikát, ami megfelel Tolnay Klári gazdag pályája és élete kedves tárgyainak, érdeklődésének. Ezért volt Márai est és filmplakát-kiállítás, vetítéssorozat és beszélgetések az Uránia Nemzeti Filmszínházban, színházi emlékezések, beszélgetések és kiállítások Budapesten, vidéki helyszíneken és a határon túli magyar közösség előtt. S volt még sok fesztivál és óvodai pályázat, ami megmozgatta az óvodapedagógusokat és a gyerekeket egyaránt. S volt felső tagozatos diákokkal környezetvédelmi nap az Örkény Színházban, meg születésnap gálaest, fiataloknak kreatív kiállítás Miskolcon, könyvbemutató és Dérnyé-nap Jászberényben. Díjátadó a Pécsi Országos Színházi Találkozó keretében a Magyar Művészeti Akadémia rendezésében, vetítéssorozat a magyar televízió csatornáin... S volt még sok színes emlékidézés, no, és színháztörténeti konferencia...

Az emlékezés Tolnay Klárra folytatódhat, folytatódik is bizonyosan.

Hiszen 100. születésnapján oly sokszor érezhetően itt volt velünk, napjaink, élményeink inspirálóan friss és mindig új részévé vált... Nem csak a múltra emlékezünk, hanem jelenünket gazdagítjuk, amikor földézzük személyes és közös élményeinket a palóc származású francia szobalányról. Az Ibsen, Csehov, Molnár és Williams hősnőről, a műfordítóról, a természetvédő és ezoterikus gondolkodóról, a filmsztárról és a szinkronsínésznőről, a szórakoztató mesélőről, a gyárkeményként cigarettát füstölő, konyakot ízlelgető, önkritikus és tudatos modern asszonyról.

Az örök 20. századi nőről. Tolnay Klárról.

A konferencia programja
2014. október 30-31.
Vígszínház, Házi Színpad

2014. október 30. csütörtök

11.00-11.15 Sirató Ildikó – Megnyitó köszöntő

1. szekcióülés (elnök: Sirató Ildikó)

11.15-11.35 Góg Laura – Ljubov Andrejevna kontra Tolnay Klári

11.35-11.50 Lengyel György Tolnay Kláriról írott gondolatait fölolvassa

Fesztbaum Béla Jászai Mari-díjas színművész

11.50-12.10 Mandl Erika – Tolnay Klári pályakezdése a korabeli színházi sajtó tükrében

12.10-12.30 Kiss Csilla – A színésznők/sztárok hatása a divatra.

A színházi sajtó és a reklám

12.30-12.45 vita

12.45-13.30 kávé- és ebédszünet

2. szekcióülés (elnök: Bolvári-Takács Gábor)

13.30-13.50 Arany Zsuzsanna – „Boldog csak a színpadon voltam.”

Harmos Ilona (Kosztolányi Dezsőné) színésznői pályafutása

13.50-14.10 Heltai Gyöngyi – A Vígszínház „színész-politikája” az 1930-as években

14.10-14.25 Stief Magda, a Kolozsvári Állami Magyar Színház örökös tagja olvas föl Tolnay Klári írásából

14.25-14.45 Bozó Péter – *Oper* és *ette*, avagy Mitől operett az operett?

14.45-15.05 Molnár Dániel – Egy másik vígszínház. A Fővárosi Víg Színház mint a szocialista revü színháza, 1951-52

15.05-15.20 vita

15.20-15.40 kávészünet

3. szekcióülés (elnök: Némethné Böhm Edit)

15.40-16.00 Miklós Zoltán – Tolnay Klári egyik filmes férfitornere, Szilassy László

16.00-16.20 Hermann Zoltán – „Déryné noir”. Tolnay Klári Kalmár László és Békeffi István 1951-es *Déryné*-filmjében

16.20-16.40 Benkő Krisztián – A csúf anyja. Tolnay Klári a *Pacsirtában*

16.40-17.00 Kelecsényi László – Tolnay Klári második száz éve

17.00-17.15 vita

2014. október 31. péntek

4. szekcióülés (elnök: Sirató Ildikó)

11.10-11.30 Ircsik Teréz – Csehov, *Ványa bácsi*. Találkozások az idő egy kiragadott pillanatában. Lukács Margit, Mészáros Ági, Tolnay Klári és Gellért Endre

11.30-11.50 Molnár Klára – Nő a 20. században. Ibsen *Nóra*, Madách Kamara, 1954

- 11.50-12.10 Bolvári-Takács Gábor – „Szilenciumomat hatályon kívül helyezni szíveskedjék.” Darvas Iván levele Aczél Györgyhöz, 1961
12.10-12.25 vita
12.25-12.40 Góg Laura – A Tolnay Klári 100 Emlékév következő eseményeiről
12.40-13.25 kávé- és ebédszünet
5. szekcióülés (elnök: Heltai Gyöngyi)
13.25-13.45 Némethné Böhm Edit
– Péchy Blanka (1894-1988) verselőadó művészete
13.45-14.05 Zsoldos Emese – Tolnay – Beckett: az *Ó, azok a szép napok!* 1971-es előadásának dráma- és szerepértelmezési sajátosságáról
14.05-14.25 Káich Katalin – Tolnay / T(t)olnaiság
14.25-14.45 Sirató Ildikó – 100
14.45-15.00 vita
15.00-15.10 Góg Laura Zárszó

Kiállításnyitó

2014. október 30-án 18 órakor nyílt meg *Tolnay Klári 100* címmel a Vígyszínház, az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára és a Klárika 100 Alapítvány tablókiállítása és Tolnay Klári-portrészorozata a Vígyszínház alagsori büféjének előterében és lépcsőházában.

A kiállítás kurátorai Both Magdolna és Erdélyi Lujza. A kiállításokat megnyitotta Lukács Sándor Prima Primissima-díjas Érdemes és Kiváló Művész.

Tolnay Klárit ünnepeljük a Vígyszínházban. Kiállításokon, konferencián. A Vígyszínház társulata és közönsége itthon köszönti a száz esztendeje született Klárikát. Igazi ünnep ez. Születésnap, emlékezés, megidézés.

Tolnay Klári pályájának bölcsője ringott e falak közt. Ide érkezett a nyíregyházi apácáktól, szülői engedéllyel, hogy színésznő legyen Pesten. S lett.

Ösztönös, természetes szépségű naiva volt ekkor, 1934-ben, amikor húsz esztendősen aláírta első szerződését – már Kláriként. Még nem volt nagykorú, hát az édesanyjának is alá kellett írnia a papírt a Vígyszínház direktori irodájában...

S még nem volt ekkor nagykorú színésznőként sem, egyáltalán nem. Kezdő volt, naiv és palócos beszédű, még csak az első lépcsőfokokat járta, még csak ismerkedett és próbálkozott... Tanult.

Mert a színészetet nem csak a génjeiben hordozza az ember valahogyan már a születésétől fogva, hanem bele is tanul a mesterségbe, ha van, aki bevezesse a titkokba, aki megtalálja az egyéniségében a gyúrható matériát, ami (aki) képes a szerepekben újjáalakulni.

A Vígyszínházban Jób Dániel lett a mester, aki kézen fogta a nógrádi lányt, mert talált, fölfedezett benne valamit, ami nincsen meg minden kislányban, aki vidékről a fővárosba szabadul és színésznő akar lenni. És a színésztársak, akik körülvették a fiatal tanoncot: Góth Sándor és Páger Antal, Somlay Artúr és Gombaszögi Ella, Somló István, Benkő Gyula és Dajka Margit, Dénes György és Greguss Zoltán, Vízváry Mariska és Ráday Imre...

Partnerei ekkor és később is nagyon sokat jelentettek Tolnay Klárinak. Munkatársai és barátai voltak, akikkel a próbák idején megismerték egymást, sokkal jobban, mint ahogyan a közönség ismerhette őket, s más közegben, mint a civil családjuk. Somlay Artúrnak mindvégig egyik kedvence volt, találkozásuk Thornton Wilder kis városában meghatározó volt mindkettejüknek. Tolnay Klári hűséges természet volt. Színházi otthonaihoz és kollégáihoz is különösen szoros, mély kapcsolat fűzte. Össze-összekapcsolódtak útjaik a hosszú pálya ívhajlataiban. Págerrel, Somlóval és Benkővel, aztán Darvas Ivánnal, Gábor Miklóssal, Avar Istvánnal, Pécsi Sándorral, Bástival, Mensárossal, Márkus Lászlóval, Bessenyeivel, Sinkovitscal, Gyabronkával,... és, persze, a kedves partnernőkkel is.

De még csak alig kezdődött el a messzire vezető út... 1936-ban jött az első Molnár Ferenc szerep, aztán kosztümös királynők, kiskosztümös, dolgozó polgárlányok. Néhány szerep, néhány villanásnyi színpadi megjelenés, és a kritikusok is észreveszik, hogy egy valódi színész nő készülődik, érik a kislányban... Csak egynéhány év a Vígszínház színpadán futó könnyű vagy drámai polgári színjátékokban és külföldi aktualitásokban, s aztán hamar a kirobbanó siker, a népszerűség első hullámával a muzsikáló nevű Tolnay Klárit fölemelő Francia szobalány. 1938 az esztendő.

Tolnay akkor már túl több kisebb-nagyobb filmszerepen, már megjelenik az arca a színes címlapokon – s a vígjátéki, de a szokottnál összetettebb, helyenként drámai és lírai főszereppel a színpadi karakter-alakítások sorát kezdi meg. Schöpflin Aladár írja Tolnay francia szobalányáról: „Tolnay Klári első vígjátéki szerepében végleg beérkezett, friss bája, természetének lágysága és derűje, beszédének szépsége meggyőzött mindenkit.”

Ekkor filmsztár már, a színpadon pedig többre, valami nagy drámai szerepre vágyik és vár...

Ami Pirandello híres (Nobel-díjas) darabjában meg is érkezik. 1943-ban ő a Mostohalány.

Készül a szerepre, úgy készül, mintha most lépne először színpadra. Dolgozik, kidolgoz minden mozdulatot, minden lépést, minden mondatot. Escher Károly exponálta különleges fényképsorozat őrzi a mimikai- és gesztustanulmányok pillanatait. A bemutató siker – Tolnay pályafordulataként értékeli a temperamentumos, extravagáns, tragikus figurában adott játékát.

... 1945. május 30-án a Nagymező utcában újra megkezdí a munkát a Vígszínház társulata, Tolnay Klári is a színpadon, mint az Éjjeli menedékhely Natasája. És a Hattyú. Molnár Ferenc Hattyúja is hűséges volt Tolnay Klárhoz. 1945 után még két alkalommal találkoztak. Legelőször Alexandra hercegnő, aztán Beatrix, s végül Mária Dominika is az ő hangján szólalt meg.

A Molnár-játszás klasszikus vígszínházi hagyományát, a virtuóz tempókat, a könnyed hatású precizitást, a nagypolgári eleganciát Tolnay Klári magával vitte egész pályáján. A Madách Színház színpadaira, a televízióba.

A hűséges színész nő még akkor is vígszínházi színész maradt, ha elkanyarodott is az első otthontól – a Művész Színházban a modern nőalakok iskoláját járta ki Várkonyi Zoltán és Darvas Iván oldalán az Euridikében, a Bűn és bűnhődésben. S ezt az utat később az új Madách Színházban folytatta az 1960-as évektől nagy hatással és sikerrel.

De előbb még visszatért a Vígbe. És Molnár Ferenchez a Liliomban... Sőt, direktíriz lett, a triumvirátus „anyafigurája” Benkó Gyula és Somló István mellett. A Vígszínház első igazgatónője... Az államosítástól, persze, nem menthették meg az együttest, de amíg a színház élén állhattak, mindent megtettek a hagyományok, a Vígszínház hagyományos mindig-megújulása és a magas színvonalú együttes-munkába épülő kiemelkedő színészi játékra ala-

pozott közönségsiker érdekében... Aztán 1949-ben megszűnt a Vígszínház. A társulatot szétesztették újonnan alakított színházakba. A főváros első magánszínházának még a nevét is elvették, eltüntették a térképről – legalábbis egy időre.

És Tolnay Klári (Darvas Ivánnal és más kollégáival együtt) továbbindult. A Madách Színházba. Az újabb pályaszakaszok, az újabb nagyszerű sikerek felé. 1994-ben tért vissza a Pesti Színház színpadára mint Örkény Macskajátékának Gizája. Finom, törékeny és rebbenékeny alakja, gesztusai és mozdulatai az örök szépséget és bölcsességet testesítették meg – a szó legszorosabb értelmében.

Tolnay Klári, az ízig-vérig 20. századi színész és nő, mindvégig vígszínházi színésznő volt, ha itt játszott, ha más színpadokon vagy kamerák előtt. Itt készült föl a színészetre, a kislányból itt lett nő ezeken a deszkákon, a Vígszínház társulatában nevelkedett.

S most visszatér a Vígszínház és az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tárának kiállításán, melyet Both Magdolna és Erdélyi Lujza tervezett a Tolnay Klári 100 Emlékév vígszínházi rendezvényeinek mostani sorozatában.

A régi történet képei megelevenednek a Vígszínház büféjének előterében látható tablókön, s az oda vezető lépcsőívek mentén láthatjuk a Vígszínház fiatal színésznőjének portréit szerepeiben és civilben, ahogyan a közönsége láthatta az újságcímlapok színezett fotográfiáin és fényképein. Igazi sztárkép-tanulmány a sorozat a szép mosolyú, ragyogó tekintetű Tolnay Kláriról, aki itthon van ma is színházunkban és a nézők szívében.

Ünnepeljük hát ma Tolnay Klárit!



Tolnay Klára