

OLÁH TAMÁS

Szenteleky Kornél, a színházcsináló¹

Szenteleky Kornél, a két világháború közötti időszak talán legikonikusabb vajdasági magyar szerzője, legfontosabb irodalomszervezője, lapszerkesztője és teoretikusa drámaíróként sem életében, sem halála után nem kerül az érdeklődés középpontjába (Szenteleky 2000, 377). Dramatikus szövegeinek nagy része ugyan megjelenik a *Bácsmegyei Napló* című lapban, de a korabeli kritika érdektelenül vagy fanyalgással fogadja azokat, önálló kiadványként pedig csak a kései, ambíciózus mű, *A fény felgyúl és ellobog* című színpadi játék lát napvilágot a *Vajdasági Írás* gondozásában. Bori Imre szerint irodalmi aspektusból Szenteleky azon drámái a legmaradandóbbak, amelyekben elvont formákkal, allegorikus beszédstratégiákkal kísérletezik. Kultúraszervezői tevékenységének és szándékainak megértése szempontjából azonban egyértelműen azok a legjelentősebbek, amelyek kortárs valóságára, az 1920-as évek vajdasági társadalmára reflektálnak.

1918. november 21-ével bezárólag a bevonuló szerb hadsereg megszállja a mai Vajdaság területét egészen a demarkációs vonaláig. Az Újvidéken 1918. november 25-én megtartott Nagy Nemzetgyűlésen hozott határozatok értelmében a szláv politikai erők a továbbiakban gyakorlatilag tényként kezelik, hogy a Magyar Királyság befolyása megszűnt Bácska, Bánát és Szerémség területén, melyek végül a december 1-jén létrejövő Szerb–Horvát–Szlovén Királysághoz csatlakoznak (Gulyás 2018, 72).

¹ A tanulmány megírásakor a szerző az OTKA (PD 146626) támogatásában részesült. Témaszám: 32044.

A tartományban maradó több mint háromszázhatvanezer fős magyar lakosság túlnyomó része ekkor politikailag iskolázatlan kisiparosokból és földművesekből áll. Ez utóbbiak többsége egzisztenciálisan ellehetetlenül, amikor az 1919 februárjában meghirdetett „szociális” agrárreform következtében a nem szláv nemzetiségű közép- és nagybirtokosok földjeit az állam elkobozza, s csak egyéves bérleti időszakokra osztja ki azokat az igénylők között, akik kizárólag délszláv nemzetiségűek lehetnek. Ennek következtében a magyar földnélküliek aránya 70 százalék fölé emelkedik. A napszámosok, cselédek és szellérek bére még az ipari munkások keresetének harmadát sem éri el, és semmilyen államilag támogatott egészségügyi ellátásra nem jogosultak (Mák 2013, 35).

Ha mindez nem volna elég, a történelmi Délvidék magyarsága kulturális értelemben is elszakad a Trianon utáni Magyarországtól. A szerb csapatok elől menekülve magyar tisztviselők és értelmiségiek tömegei hagyják el otthonaikat közvetlenül a háború vége előtt. Garay Béla, a 20. század egyik legjelentősebb vajdasági magyar rendezője, színésze és színházi történetírója rögzíti, hogy a tartományban ezt követően „nem mara[d] egyetlen író, [...] elme[gy] jóformán minden hivatásos színész, minden muzsikus, elme[gy] a tanítók javarésze és [...] nem mara[d] egy tömegben olyan tradícióktól és ősi kultúrától megszentelt magyarság, mint Erdélyben vagy Felsőmagyarországon” (Garay 1943, 233).

Nem meglepő, hogy a közösségi önszerveződés első lépéseit épp a rendkívül szűk értelmiségi réteghez tartozó szabadfoglalkozású ügyvédek, orvosok, tanítók és egyházi emberek teszik meg a városokban és a falvakban egyaránt. Több településen is asztaltársaságok alakulnak, amelyeket a spontaneitás és a szóbeliség miatt az állami cenzúra kevésbé tud ellenőrizni, és újraélednek a helyi kulturális egyesületek is. Ezek közé tartoznak a műkedvelő színjátszó csoportok, amelyek felbecsülhetetlen szerepet játszanak a kisebbségi magyarság önidentifikációja szempontjából, s még a kőszínházi társulatok funkcióját is átveszik.

A Szerb–Horvát–Szlovén Királyság hatóságai ugyanis a nagy háború után a sorozatos kérelmek ellenére sem engedélyezik kisebb-

ségi nyelvű hivatásos színházak működését az országban, mivel veszélyesnek tartják azokat a magyar és német nyelvű lakosság integrációjára nézve. Bár a korlátozást olykor még a délszláv nemzetek képviselői is kritizálják, a tilalom huszonhárom évig, egészen a következő impériumváltásig érvényben marad (Dévavári 2020, 45).

Ennek köszönhető azonban, hogy a műkedvelő színjátszás valóságos tömegeket mozgat meg. A vajdasági magyar közösséget összekötő intenzív élménnyé, kulturális tapasztalattá válik. (Temerin város együttese például majdnem százötven előadót, hetvenhárom nőt és hatvannégy férfit számlál [Fragó 2007, 82].) Az 1940-ben megjelenő *Bokréta* című almanach a háborúk közötti időszakot dokumentálva több mint száz vajdasági település közel háromszáz amatőr együttesének munkáját örökíti meg, s mintegy ezerkétszáz bemutatóról ad számot (Farkas Frigyesné Lichtneckert 1940). A csoportképekkel és portrékkal gazdagon illusztrált kötetből kiderül, hogy e két évtizedben továbbra is a századfordulós repertoár sikerdarabjai, a zenés bohózatok, operettek, daljátékok és népszínművek a legnépszerűbbek. Noha rendszeresen műsorra kerülnek e műfajok színvonalas, mára klasszikussá vált szövegei, mint a *Sárga csikó*, a *Falu rossza*, a *Bőregér*, a *János vitéz* vagy a *Marica grófnő*, az amatőrök színpadait valósággal elárasztják a pehelykönnyű, társadalmi reflexiót nyomokban sem tartalmazó produkciók, melyeknek már a címei is sokatmondóak: a *Gróf Rinaldó* (operett), a *Limonádé ezredes* (énekes vígjáték), a *Pillangó főhadnagy* (operett), a *Csókos regiment* (operett), a *Csókról csókra* (operett), a *Szökik az asszony* (operett) vagy épp a *Babatündér* (balett).

A háború előtti Magyarország vándorszínházi repertoárpolitikáját és színre viteli gyakorlatát konzerváló, jól bevált drámák bemutatása mellett helyi alkotók – jórészt a kultúraszervezésben oroszánrészt vállaló szabadfoglalkozású értelmiségiek – is megpróbálkoznak színpadra szánt szövegek létrehozásával, hogy kielégítsék az egyre növekvő közönségigényeket. Juhász Géza a korszakról írott tanulmányában mintegy harminc szerző közel nyolcvan, a századforduló tematikai és dramaturgiai toposzait idéző színművét említi (Juhász

1998, 87). *Műkedvelők színháza* címen egy kérészéletű sorozat első száma is megjelenik 1925-ben, melyben a kiválasztott délszláv drámaírók munkáinak fordításai mellett eredeti szövegek is napvilágot látnak (Anonim 1925b, 8). Ezekben a naiv, sztereotip, esetlen dramaturgiai megoldásokkal élő művekben az amatőr színjátszó mozgalomba tömegesen bekapcsolódó zsellérek és munkások tapasztalataitól és életkörülményeitől teljesen idegen helyzetekben megjelenő államtitkárjelöltek, főispánok, grófok, bárónők, festőművészek és orvosprofesszorok társalognak és udvarolgatnak úri szalonokban, elmaradhatatlanok a „házassági háromszög szellemtelen változatai”, s a kortárs valóságot tökéletesen eltakarja a felszínes jelenetek „émelyítően unalmas romantikája” (Szenteleky 1933, 493).

Elvértve azonban akadnak olyan írók, akik a budapesti bulvárszínházak mintái helyett „helyi színek” alkalmazását, lokális témák választását szorgalmazzák, s szociális érzékenységről tesznek tanúbizonyságot. A huszonhét éves Szenteleky Kornél 1920-ban települ vissza Bácskába Magyarországról, ahol 1916-os diplomaszerezését követően gyakorló orvosként praktizált. Bár először gyermekora városában, Zomborban igyekszik munkát találni, végül egy évvel később a közeli Ószivácon sikerül faluorvosként elhelyezkednie. A nyolcezer lélekszámú települést ekkor túlnyomó többségben szerbek és svábok lakják, mindössze kilencszázöt magyar anyanyelvű polgára van, szinte kizárólag béresek és földnélküli parasztok, akik „a falu életének perifériájára szorultak” (Bori 1994, 31). Szenteleky 1921 őszén, körülbelül két éves alkotói szünetet követően, nagy lendülettel kapcsolódik be a település művelődési életébe. Az 1925-ig tartó időszak rendkívül termékenynek bizonyul a számára. Irodalmi és kabaréesteket szervez, szövegeket ír a helyi műkedvelő színjátszók számára, akikhez színészként, rendezőként, zeneszerzőként és zenészként is csatlakozik. Emellett a helyi jazz-zenekarban és tárogatókvartettben is játszik.

Feltehetőleg 1921. október 1-jén debütál Marióként Marivaux *Szerellem játéka* című komédiájában (uo.). November 26-án mutatják be Heltai Jenő és Szirmai Albert *Naftalinját*, melyben a két főszereplő valamelyikét játssza, decemberben pedig a *Dalmatinski šajkaš* című

szerb nyelvű produkcióban vesz részt Verbászon (uo.). 1922-ben fellép Victorien Sardou *Fedorájában*, ahol minden bizonnyal Loris Ipanoff grófot alakítja (Radó 1933, 641), és még ugyanebben az évben eljátssza Peer Gyntöt az *Ősz halála* címen bemutatott etűdben, melyet Ibsen drámájából kiemelve adnak elő. A részlet színre vitele egyedülálló alkotói gesztus a vajdasági magyar amatőr színpadokon, mely az önéletrajzi vonatkozásoktól sem mentes (Bisztray–Csuka 1943, 10). (Bisztray Gyula és Csuka Zoltán szerint Szenteleky anyja kedvéért költözik haza Magyarországról [uo. 9].) A jelenet alaphelyzete megindító: Aase hazavárja rég nem látott fiát, de Peer Gynt csak az asszony életének utolsó perceiben érkezik meg. Zsinórt vesz a kezébe, akárha gyeplő volna, anyja halálos ágyának végére ül, s mesét mond neki, melyben képzeletbeli rénszarvasszánon repíti át a túlvilágra. (A jelenetet a Sziváci Műkedvelő Zenekar Edvard Grieg zenéjével kíséri.) (Anonim 1923a, 6.)

Egy, a hagyatékban maradt fényképes tabló bizonyítja, hogy Szenteleky színre lép Harsányi Zsolt *Régi vicc* című tréfájában (Vörös szerepében), melyet Móricz Zsigmond *Csiribiri* című vígjátékával és első saját dramatikus szövegével, a – mára elveszett – *Shimmy-láz* című bohózzattal együtt mutatnak be 1922. szeptember 17-én. Feltehetően mindhárom egyfelvonásost Szenteleky rendezi. Sokatmondó, hogy kezdő drámaíróként ugyan népszerű műfajt választ, de a századforduló divatjának üres és anakronisztikus felidézése helyett kortárs kulturális jelenségre reflektál. A shimmy ugyanis az 1910-es és 20-as évek fordulóján Amerikából induló, majd Európa nagyvárosait, köztük Budapestet is meghódító jazztánc neve, melyet a vállak állandó rázása miatt rendkívül provokatívnak tartanak.

A *Shimmy-láz* kirobbanó sikert arat Szivácon és környékén, ami megerősíti Szentelekyt abban, hogy folytassa drámaírói és rendezői tevékenységét. Kabarétréfkát ír, melyeket Jung János (Hans Jung) ad elő, és még ugyanebben az évben játszik Emil és Arnold Golz *Halhatatlan család* című bohózatában, továbbá a horvát szerző, Ferdo Živko Miler *Začarani ormar* (*Az elvarázsolt szekrény*) című komédiájában szerbhorvát nyelven (Bori 1994, 32). Ugyan egy forrás szerint Szivácon kívül rendez

Verbászon, Óbecsén, Szabadkán, Zomborban, Nagybecskerekén és Újvidéken is (Bisztray–Csuka 1943, 10), ez folyamatosan leterhelt körzeti orvosként – aki maga is cukorbetegséggel és tuberkulózissal küzd – szinte elképzelhetetlennek tűnik. Ám annál valószínűbb, hogy a falujában létrehozott rendezéseivel ellátogatnak a fenti településekre is.

1923-ban farsangi témájú, melankolikus pantomimjátékot ír, *Szerda előtt* címmel, melynek szereplőit az olasz commedia dell'arte típusfiguráiról mintázza, s a színészeket azok konvencionális megjelenését idéző kosztümökbe öltözteti. A korabeli kritika szerint a „kellemesen, ügyesen, ritmusra moz[gó]” (Anonim 1923b, 5) előadókát maga kíséri zongorán saját zenei összeállításával. A bemutatóra egy másik – ma a sziváci Szenteleky- emlékszobában látható – tabló tanúsága szerint 1923. május 19-én kerül sor. Rendezését maga kíséri zongorán egy klasszikus darabokat felvonultató összeállítással. Ugyanezen az estén bemutatják Gerolamo Rovetta *A becstelének* című színművét is, melyben Szenteleky is szerepel. A *Bácsmegyei Napló*ban megjelent beszámoló szerzője egyedüli férfiszínészként nevesíti, és „mély átérzésű” játékát dicséri. Ebből és a szerepek életkorából arra következtethetünk, hogy a megrendítő sorsú főszereplőt, Carlo Morettit alakítja (uo.). Szerepei alapján kirajzolódni látszik, hogy a sziváci társulat a könnyed komédiák mellett – minden bizonnyal Szenteleky javaslatára – időről időre 19. századi francia melodramákat és tragikus történeteket is színre visz, mely merőben szokatlannak számít a falusi amatőr színjátszó csoportok körében.

1923 nyarától kezdve az író fokozatosan távolodik a színpadtól. Idejét elsősorban az irodalomnak szenteli, de úgy tűnik, rendezői kíváncsisága sem lankad. „[A] drámaírást kísérleti munkává avat[ja], a drámát pedig laboratóriummá, ahol olyan elgondolásait realizál[ja]”, amelyeket más műfajokban nem tud elképzeléseinek megfelelően megvalósítani (Bori 1994, 132). 1924-ben tematikai és drámapoétikai szempontból is új irányba fordul: a „kisvárosi-falusi élet ábrázolásának lehetőség[ivel]” kezd kísérletezni (uo. 134).

Előzményként meg kell említenünk, hogy a helyi tanfelügyelőség ebben az évben megtiltja, hogy a község tanítói magyar nyelvű színda-

rabokban lépjenek fel (Juhász 1998, 300). Szenteleky társulatának tagjai között azonban több pedagógus is van: Ferencz János nyelvtanár, Schmidt József (Joseph Schmidt) katolikus kántortanító és iskolaigazgató, Póth Erzsébet (Elisabeth Poth) pedig a német református iskola oktatója (H. Kovácsévics 1977, 83). Mivel az együttes több színészéhez hasonlóan Schmidt és Póth sváb származásúak, az író elhatározza, hogy a rendezetet kijátszva a helyi sváb kisebbség számára ír egy, az operett és a népszínmű formai jegyeit ötvöző darabot. Szenteleky ekkor még nem beszéli jól a németet, ezért a *Jakab álma* (Jakobs Traum) magyar nyelvű kéziratát Ferencz János ülteti át a sziváci svábok pfalzi dialektusába, s később – mivel az eredeti szöveg elveszett – H. Kovácsévics Katalin a sűgópéldányból fordítja vissza magyarra, és publikálja 1977-ben. Bevezető tanulmányában hangsúlyozza, hogy „bárki megérezheti a »Jakobs Traum«-ban az első világháború utáni bácskai sváb paraszt mentalitását és világnézetét – e mellett azonban Szenteleky emberszeretetét, igényességét és azt a törekvését is, hogy ne csak szórakoztasson, hanem valami eszmeiséget is belevigyen a poros bácskai falu operettet hallgató közönségének életébe” (uo.). A történet szerint Jakab, a szegény sváb parasztfiú beleszeret a helyi protestáns lelkész lányába, Hildegardéba, aki Drezdában iskoláztatott „gazdag úrlány” (Szenteleky 1977, 114). Kész otthagyni érte jegyesét, Santjét, s arról álmodozik, hogy a házasság útján úr lesz belőle is. Képzletében a naiv fiú egy idő után már báróként vizionálja magát, családja pedig egy javasasszony és egy orvos bevonásával igyekszik jobb belátásra bírni. Az utóbbi injekciójának hatására Jakab álmot lát, melyben ugyan beteljesülnek vágyai, báróként jelenik meg, s épp esküvőjüket ülik Hilddával, de sem a lány, sem a násznép nem tartja magával egyenrangúnak őt. A látomás hatására rájön, hogy a sajátjai között van a helye, így a cselekmény a fiú és Santje esküvőjével zárul.

Szenteleky kegyetlen iróniával leplezi le a bácskai parasztság műkedvelő-színpadain megjelenített operettvilágok álomképeinek hamisságát. S teszi ezt úgy, hogy közben a műfaji kereteket is felszámolja, hiszen az előadás az események előrehaladtával egyre inkább népszínmű jellegűvé válik. Jelentőségteljes, hogy Jakabot (Bischof

Béla), az egyszerű nép fiát épp egy orvos beavatkozása szembesíti vágyképe utolérhetetlenségével, s fordítja vissza saját közösségéhez. A német szövegbe a szerző beiktat néhány magyar kifejezést is, ezzel hangsúlyozva a két nemzeti közösség kapcsolatát és a történet jelenidejűségét. Az említett orvos egészen biztosan magyar, hiszen „toktr pácsinak” szólítják. Az előadás bemutatója 1924 februárjának végére vagy március első felére datálható. Schmidt József rendezi. A nagy sikernek köszönhetően a hónap végéig öt alkalommal adják elő az Ipartestület termének rendkívül apró színpadán (Anonim 1924, 6), a fennmaradt fotográfiák alapján ugyanott, ahol korábban a *Szerda előtt* című pantomimet is.

A *Jakab álma* premierjével egy időben, vagy nem sokkal azt megelőzően Szentelekyt olyan befogadói tapasztalat éri, mely elementáris hatással van színházi gondolkodására. 1924 márciusában először látja ugyanis a Hudozslesztveni Teatr, azaz a moszkvai Művész Színház előadásait Szabadkán. A Vaszilij Nyemirovics-Dancsenkó és Konsztantyin Sztanyiszlavszkij vezetésével – az előbbi frissen végzett színészosztályának tagjaival és az utóbbi műkedvelő színészeivel – 1897-ben megalakuló legendás együttes a korabeli orosz kőszínházi rendszer s a társulatokat felemésztő sztárkultusz ellensúlyaként működik. A Sztanyiszlavszkij által a saját rendezői gyakorlata során kidolgozott, a színész szerepalkotó munkáját rögzítő módszer a „régijátékmodor, a teatralitás, a hamis pátosz, a szavalás és mindenféle ripacskodás” ellen száll síkra (Staud–Székely–Hont 1972, 973). Az együttes már fennállásának korai szakaszában forradalmasítja az oroszországi színjátszás formanyelvét, és az e műhelyből kikerülő színészek révén felbecsülhetetlen hatást gyakorol a nyugati színház- és filmkultúrára. Az 1917-es bolsevik hatalomátvétel után a Művész Színház ugyan Lenin támogatását élvez, de az 1921-ben érvénybe lépő új gazdaságpolitikai intézkedések (NEP) az állami források elapadását eredményezik, s ez az intézmény eladósodásához vezet. Megoldásképpen a társulat különítményei – az egyik élén magával Sztanyiszlavszkijjal – több éves európai és amerikai turnéra indulnak, melynek keretei között két évtized legnagyobb sikereit mutatják be.

A Szerb–Horvát–Szlovén Királyságba érkező huszonkilenc színész azonban a Művész Színház úgynevezett emigráns társulatának a tagja, mely 1919-ben épp dél-országi turnén van, amikor a polgárháborús körülmények elzárják előlük a Moszkva felé vezető utat, ezért úgy döntenek, hogy Maria Germanova színésznő vezetésével elhagyják az országot Románián keresztül (Vázsonyi 1925, 11). Bár a nyugati vendégjáték-sorozatokat végeztével a hazatérő Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenkó számít rájuk, Germanova úgy dönt, nem térnek vissza az addigra kiépülő Szovjetunióba, s 1923-ban Petr Sarov vezetésével megalapítják a Művész Színház Prágai Társulatát, mely továbbra is körutakat tesz Európa-szerte.

Szabadkán 1924. március 8-a és 12-e között tartózkodnak. Szenteleky azt írja róluk beszámolójában, hogy ezek a színészek „egyik zsebükbe betehetik a budapesti Vígszínházat, a másikba pedig a bécsi Burgtheatert” (idézi Bori 1994, 70), Csehov *Cseresznyés kertjét* (1904) és *Ványa bácsiját* (1989), továbbá Dickens *Az élet küzdelmei* című novellájának és Dosztojevszkij *Sztyepanycsikovo falu és lakói* című kisregényének adaptációit adják elő. Az utóbbiban megjelenített vidéki tabló élenksége gyakorolja a legnagyobb benyomást az íróra. Hatása minden bizonnyal hozzájárul ahhoz, hogy 1924 végére megírja *Műkedvelők* című egyfelvonásos komédiáját, melyben a falusi viszonyokat, a jómódú anyák és lányaik partivadászatát, haszonlesését állítja pellengérré (Bisztray–Csuka 1943, 10). Szenteleky, az amatőr rendező ezúttal is hangsúlyosan reagál mindennapi valóságára: a két háború közötti vajdasági magyar társadalom egészét megmozgató műkedvelő mozgalmat helyezi drámájának fókuszába. A szövegből készül előadás Bisztray Gyula és Csuka Zoltán szerint a sziváci orvos színházcsinálói tevékenységének „legfigyelemreméltóbb emléke” lesz (uo.).

Szenteleky a prologusban úgy fogalmaz: „Zsatíra ez és nem vígjáték, / humora epekeserű, / alakjai csúnyák és torzak / sehol sincs ártatlan derű” (Szenteleky 1924, 21). A történet szerint Pocsolyaröcsögén, egy fiktív bácskai faluban az önkéntes tűzoltóegylet huszonöt éves jubileumára készülnek, melynek alkalmából jótékonyági előadást terveznek bemutatni, amire az alispánt, a főszolgabíró, a tanfel-

ügyelőt és a főállatorvost – azaz gyakorlatilag a korabeli naiv szerzők szövegeinek főszereplőit – várják. Az operett sikerétől függ Ábrándfy Kázmér írnok és amatőr rendező állása a községházán. A bonyodalmat az okozza, hogy mind a postamesterné, mind a főboltosné a bonviván Plemplemolics Töhötöm grófort alakító fiatal földbirtokost, Jópárthy Gyulát kívánja összehoronálni saját lányával, s ezért a falu kocsmájában megtartott első megbeszélésen megpróbálják elérni, hogy Ábrándfy rájuk ossza a primadonna, Eszmeralda grófnő szerepét. A férfi persze jól tudja, hogy Cuncika és Bäbyke színészi kvalitásainál csak énekhangjuk rosszabb, így az előadás és saját egzisztenciája érdekében igyekszik minél kisebb feladatot adni nekik. Szenteleky komédiája a szatírárt az utolsó pillanatban felfüggesztve minden szereplő számára ideális végkifejlettel zárul. A szereposztást sikerül úgy alakítani, hogy a lányok mellékszereplőként is megkaphassák szerelmi jelenetüket Jópárthyval – aki a főszerep helyett Plemplemolics Bogumil, az „öreg, hülye gróf” szerepét kapja, Eszmeralda dalait pedig a falu legtehetségesebb amatőrje, Jucika, a doktorék lánya énekelheti. Feltűnő, hogy a korabeli kabaréestek epizodikus szerkezetéhez illeszkedő, a *Bácsmegyei Napló* karácsonyi számának mindössze négy oldalát elfoglaló drámának egyetlen mezőgazdasággal vagy iparral foglalkozó szereplője sincs. A gúny a módosabb polgárok és intellektuelek – a szerző saját társadalmi csoportja – ellen irányul.

Az ősbemutató időpontjáról nincsenek adataink. A dráma kapcsán a korabeli sajtóban a június 27-én bemutatott verzióról szóló híradás a legkorábbi (Anonim 1925a, 7). Valószínűsíthető tehát, hogy a szöveget valamikor a tavasz folyamán állítják színre először Szivácson. A rendezés feladata itt minden bizonnyal Szentelekyre hárul, aki eleve a helyi műkedvelő társulatnak szánhatja a darabot, és a szerepeket meghatározott színészegyéniségekre írja. Alakjait az együttes gerincét alkotó Varga Irén, Ábrahám Rózsi, Póth Erzsébet (Elisabeth Poth), Bär Kató (Katharina Bär), Schmidt József (Joseph Schmidt), Jung János (Hans Jung), Bischof Béla, Vida József és Varga Ferenc formálhatja meg, akikhez a korábbi évek gyakorlatának megfelelően valószínűleg egy gyermek is csatlakozik, aki a prológust szavalja.

Ugyan a sziváci premiernek semmilyen írásos nyomát nem találni a rendelkezésre álló sajtóorgánumban, a szerző néhány évvel később örömmel számol be egy levelében Csuka Zoltánnak arról, hogy Óbecsén végre vendégül látják a „pocsolyaröcsögi műkedvelőket” (Bisztray–Csuka 1943, 118). Mivel a Tisza menti városban mindössze két hónappal korábban mutattak be egy saját változatot a szövegből, feltételezhetjük, hogy saját rendezésére utal.

1925 tavaszán érkeznek újra az országba a Hudozsesztvenniek is. Szenteleky feltehetően Újvidéken látja őket április 24-e és 28-a között, amikor Dosztojevszkij *Karamazov testvérekének* színpadi változatát (1910), Gorkij *Éjjeli menedékhelyét* (1902), Gogol *Házasságát* és Euripidész *Médeiáját* játsszák, s megismétlik a *Cseresznyéskertet* is. Az előadások többsége Sztanyiszlavszkij rendezése, a Karamazovokat Nyemirovics-Dancsenkó, a *Médeiát* pedig Maria Germanova állítja színre. Szenteleky rajongó szavakkal rögzíti élményeit a *Bácsmegyei Naplóban*. Úgy fogalmaz, hogy „a Hudozsesztvenniekhez hasonlót sehol senki sem alkotott [...], a darabban egyformán él minden mondat és minden szereplő [...], „a színpadon élet van, lüktetős, meleg, illatos, csodás levegőjű élet”, [a színészek pedig] „a lelkük pontos képét vetítik a játékukba” (Szenteleky 2000, 101–102).

Az előadások után az író beszédbe elegyedik a társulat színészeivel. Arról érdeklődik, hogy kizárólag a naturalista játékmódot tartják-e követendőnek, vagy „stílust is szabad belevinni a színészi munkába”, illetve, hogy „helyesnek találják-e az expresszionista rendezést és színpadi felfogást”. Petr Sarov, a társulat ügyvezető igazgatója azt válaszolja: „Semmi esetre sem vagyunk merev és elvakult naturalisták, ahogy azt többen hiszik rólunk. Természetes, hogy a realistákat (Gogol, Gorkij, Csehov, Ibsen stb.) realista felfogásban játsszuk, de a klasszikusokat már stílussal dolgozzuk ki. Az expresszionista és futurista kísérleteket sok figyelemmel és megértéssel kísérjük, sajnos nincs mindenütt megértő közönség és megfelelő színpadi technika ilyen kísérleti darabok eljátszására” (uo. 102–103).

Szenteleky kérdéseiből – és abból, ahogyan a válaszokat megszövegezi – egyértelműen látszik, hogy gondolatban mélyen foglalkoz-

tatja az avantgárd színházi formákhoz való közeledés, de elsősorban a színpadi naturalizmusnak (realizmusnak) a moszkvai társulat tagjai által elért szintje nyűgözi le. Nem is csoda, hogy ezt az alkotói magatartást radikálisan eltérőnek látja mindentől, amit korábban tapasztalt. Elég csak megnéznünk a Sziváctól mindössze huszonöt kilométerre fekvő Zombor amatőrjeivel forgató Bosnyák Ernő fennmaradt játékfilmtöredékeit – a korabeli műkedvelők színészi eszköztárának páratlan dokumentumait –, és azt láthatjuk, hogy 1923-ban és 24-ben az előadók még mindig a romantika színházának stílusjegyeit alkalmazzák (Bosnyák 1924). Konvencionális pózokat vesznek fel, gesztusaik a hétköznapi mozdulatokhoz képest végletesen felnagyítottak, érzelmeiket pedig expresszív, szélsőséges mimikával fejezik ki. A megélés helyett a minél plasztikusabb felmutatás technikáival élnek. Ugyan a budapesti Hevesi Sándor *A színjátszás művészete* című könyvében már 1908-ban a színészi munka realista megközelítéséről gondolkodik, s leírja, hogy „a színésznek az a föladata, hogy mindenkor a valódi ember hatását keltse” (Hevesi 1908, 9), úgy tűnik – elsősorban a történelmi és földrajzi körülmények miatt –, elképzelései még a húszas években is ismeretlenek a vajdasági (amatőr) színházcsinálók körében. Sajnos ma már bizonyíthatatlan, hogy Szenteleky a *Műkedvelők* színre vitelekor igyekezett-e a bevett gyakorlatok ellenében a Művész Színház előadásaiban észlelt szerepformálási metódusokkal kísérletezni, s ezzel bevezetni azokat a vajdasági színpadokra.

1925 telén Szenteleky Kornél influenzás lesz, s ennek szövődményeként elhatalmasodik rajta tüdőbaja. Ezt követően a jelek szerint felhagy a fizikailag igencsak megterhelő színházcsinálói tevékenységével, s az irodalomnak, irodalomszervezésnek szenteli minden szabadidejét. A későbbiekben írt drámái, az 1926-os *Álmatlan éj* és a valószínűleg 1927-ben íródott, de csak 1929-ben megjelenő *A fény felgyúl és ellobog* már olyan radikális kísérletek – a naturalizmus helyett immár az expresszionizmus eszközeivel –, melyek végérvényesen elrugaszkodnak a korabeli színházi konvencióktól. Színre vitelükre azóta sem vállalkozott senki.

Irodalom

- Anonim. 1923a. Műkedvelői előadás Novi-Verbászson. *Bácsmegyei Napló*, 1923. ápr. 15. 6.
- Anonim. 1923b. Premier Szivácon. *Bácsmegyei Napló*, 1923. máj. 23. 5.
- Anonim. 1924. Operettbemutató Szivacon. *Bácsmegyei Napló*, 1924. márc. 30. 6.
- Anonim. 1925a. Kabaré-előadás Temerinben. *Bácsmegyei Napló*, 1925. júl. 1. 7.
- Anonim. 1925b. Műkedvelők színháza. *Bácsmegyei Napló*, 1925. szept. 19. 8.
- Bisztray Gyula – Csuka Zoltán. 1943. *Szenteleky Kornél irodalmi levelei 1927–1933*. Zombor–Budapest: Szenteleky Társaság.
- Bori Imre. 1994. *Szenteleky Kornél*. Újvidék: Forum.
- Bosnyák Ernő. 1924. *Kedves bölcsm.* <https://www.youtube.com/watch?v=4QJ5qcy9ieQ> (2024. 12. 05.)
- Dévavári Zoltán. 2020. A pusztítás kultúrharca. *Somogy*, 48 (4): 34–49.
- Faragó Árpád. 2007. A hagyományok köteleznek. In *Nem sirt ásunk, hanem fundamentumot*. 82–85. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet.
- Farkas Frigyesné Lichtneckert Margit. 1940. *Bokréta. A jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja*. Szabadka: magánkiadás. (Sydney, reprint kiadás.)
- Garay Béla. 1943. A magyar színjátszás küzdelmei a megszállás alatt. *Kalangya*, 12 (5): 233–237.
- Gulyás László. 2018. A Délvidék elszakítása: Újvidék 1918. november 25. *Acta Scientiarum Socialium*, 9 (48): 69–73.
- H. Kovácsévics Katalin. 1977. „Jakobs Traum”. Szenteleky német nyelvű operettje. *Hungarológiai Közlemények*, 9 (33): 81–84.
- Hevesi Sándor, dr. 1908. *A színjátszás művészete*. Budapest: Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal.
- Juhász Géza. 1998. *Párhuzamok és kapcsolatok*. Szabadka: Életjel.
- Mák Ferenc. 2013. *Magyarok a Vajdaságban 1918–1945*. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet.
- Radó Imre. 1933. Fedora. *Kalangya*, 2 (10): 640–645.
- Staud Géza – Székely György – Hont Ferenc (szerk.). 1972. *A színház világtörténete*. Budapest: Gondolat.
- Szenteleky Kornél. 1924. Műkedvelők. *Bácsmegyei Napló*, 1924. dec. 25. 21–25.
- Szenteleky Kornél. 1933. Válasz Havas Emilnek. *Kalangya*, 2 (7): 492–496.
- Szenteleky Kornél. 1977. Jakab álma. *Hungarológiai Közlemények*, 9 (33): 85–124.
- Szenteleky Kornél. 2000. *Új lehetőségek – Új kötelességek*. Újvidék: Forum.
- Vázsonyi Endre. 1925. Germanova, Saroff, Andrejev művészetükről, küzdelmeikről, eredményeikről és a színház áhitatos tiszteletéről. Beszélgetés a moszkvai Művész-Színház tagjaival. *Az Ujság*, 1925. máj. 23. 11.