

SPIRÓ GYÖRGY

Amikor Kurázi mama felmagasztosul

A. Madách Színház előadásának utolsó jelenetében Kurázi mama egy hatalmas fa tövében hosszúnak tűnő percekig húzná tovább az ekhós szekeret, húzná, de hiába, a szekér mozdíthatatlan. Kurázi mama hányja-veti magát, liheg, hörög, tekerődik, félhomály van, küszködik számkivetetten, magányosan. Cipelné tovább a végzetét, menne a katonák után a végeláthatatlan háborúba, Kurázi mama nyakán kidagadnak az erek, Kurázi mama felmagasztosul. A színpadon ott áll a fa, a hatalmas, valaha lombos és ágas-bogas fa, amely erre az utolsó jelenetre bronzos kérgével és maradék két csenevész, égbekapaszkodó ágacskájával szokványos mártíremlék-művé alakult, Kurázi mama szimbólumává, ahogyan Kurázi mama az egész emberiség szimbólumává, amely felmagasztosult.

Ez a Kurázi mama ugyanis olyan, hogy vannak ugyan hibái, sok mindent nem ér föl ésszel, de alapjában jó lélek, büntelen, szenvedő és szánandó ember, akin egyáltalán nem múlik, hogy mindent el kell veszítenie. Ebben a Kurázi mamában van egy kevés Medeia, kicsike Phaedra, némi Warrenné, de inkább a romantikus nagyasszonyokra, a végzet sújtotta példakép-asszonyokra hasonlít. Ez a Kurázi mama mintegy az emberiség anyáinak prototípusa, aki az égvilágon minden egyszerre, kölykeit védő nőstényfarkas éppen annyira, mint megélni akaró seftelő asszonyság. Kurázi mama harcol, fufangoskodik, kétségbeesik, szenved, küszködik, mindvégig teljes egyetértésben tartva a különböző jellemvonásokat. Az előadás végére pedig marad helyette a fa, az égbenyúló, fájdalmas felkiáltójel, Kurázi mama szobra.

Kurázi mama tehát felmagasztosul.
Kurázi mamának azonban nem szabad felmagasztosulnia.

Kurázi mama buta

Kurázi mama végtelenül buta. Butasága annál veszélyesebb, mert nehezen ismerhető föl. Kurázi mama butasága abban áll, hogy normális, józan fejvel gondolkodik, és közben nem veszi észre, hogy minden tetteivel azt a világot támogatja, amely őt törvényszerűen, gyerekestül, szekerestül, szőröstül-bőröstül felfalja. Kurázi mama a látszateredményekért él. Nem is annyira az a fontos, hogy hasznat akar húzni a háborúból, inkább az, hogy egyszerűen élni akar benne. Vagyis hogy látván-látja ugyan a háború szörnyűségeit és e szörnyűségeket egyre-másra a saját bőrén is tapasztalja, még-sem jön rá, hogy a háborúba csak belepusztulni lehet. Kurázi mama butasága abban áll, hogy megalkuszik a világgal. Minden megalkuvása indokolt, ha józanul belegondolunk, hiszen többnyire apró dolgokról van szó, és csak akkor fogunk gyanút, amikor a fiait pont akkor viszik el, amikor Kurázi mama éppen seftel. De hát végül is ha Kurázi mama jelen van, a fiait akkor is elviszik, csak legföljebb az ő jajgatása közepette. Kurázi mama voltaképpen nagyon elmés asszony, aki a józan paraszti bölcsességen felül még fölös tapasztalatokkal is rendelkezik. Kurázi mama tulajdonképpen okos teremtmény, akin sem-mi sem tud kifogni, csak az élet véletlenei, és még csak nem is kell túl sok háború ehhez a végeredményhez, mert Brecht harmincéves háborúja kísértetiesen emlékeztet a kapitalista országok huszadik századi békéjére. Kurázi mama mégis végtelenül buta, és azért buta, mert nem forradalmár.

Brecht, a forradalmár

Brecht szerint Kurázi mama felelősségre vonható a fiai és a saját balsorsának előidézésében halált okozó gondatlanságért. Pedig könnyű volna a dolgot a háborúra kenni, vagyis a mindenkori

körülményekre. De Brecht föl meri vetni a kisember felelősségének kérdését még akkor is, amikor világosan látja (1938-ban), hogy a világháború kitörése elkerülhetetlen. Brecht nem állít kevesebbet, mint azt, hogy a Kurázi mama-féle emberek H és az egész dráma ilyen emberekkel van tele, Kurázi mama a dráma valamennyi szereplőjének szorzata - felelősek a háborúért, és éppen butaságuk miatt bűnösök, amiért nem ismerik föl, hogy a világot gyökeresen meg kell változtatni. Valamennyien azt hiszik, hogy az a világban mégiscsak el lehet lébecolni valahogy. Talán ki lehet húzni. Talán meg lehet úszni. Minden jel ellentmond ennek a hitnek, de ők nem hajlandók észrevenni a jeleket. Kurázi mama némi szenvedés után minden csapás fölött napirendre tér - és folytatja ezt mindaddig, amíg senkije és semmije sem marad. És még akkor sem jön rá, hogy a világ alapjaiban van elhibázva.

Brecht számára ez a butaság a gyöngé emberek öncsalása, a gyávák menedéke, a megalkuvók öngazolása, vagyis nem az emberekkel született adottság, hanem szerzett tulajdonság, méghozzá önkéntesen vállalt megfutas a lényeges kérdések előtt. Brecht éppen a *Kurázi mamában* nagyon pontosan és nagyon igazságosan leírja a megalkuvásra készítő körülményeket, és a megalkuvás lelki folyamatát. Teszi ezt úgy, hogy csalafinta iróniával az agyunkba piszkál: ti is úgy gondolkodtok, mint ez az asszonyság. Kurázi mama, mint ismeretes, egy katonát be-szél le arról, hogy megérdemelt jutalmát követelje, miközben maga Kurázi mama is panasztételre vár. Mire a kapitány megjön, Kurázi mama is letesz a panaszról. Kurázi mama azzal érvel, hogy a dolog ügyis reménytelen, ha a panaszos haragja kicsi. Ebben tökéletesen igaza is van. Az egész jelenetben Kurázi mamának van igaza. Ha azonban a jelenetet az egész drámában vizsgáljuk, akkor világossá válik, hogy Brecht elítéli Kurázi mamát, és mindenkit, akinek a haragja nem elég nagy. Brecht a darab

Ez utolsó jelenetben Psotától hatalmas gesztusokat látunk. Szétterpesztett láb, lihegő indulat. Walter Benjamin - aki ugyan megkérdőjelezte az átélés lehetőségét Brecht színpadán - a színész feladatának elsősorban az „idéhető gesztusokat” vélte. „A színésznek értenie kell hozzá, hogy kiemelje gesztusait, mint a szedő ritka szedéssel a szavakat.” (Kommentár és prófécia, Bp. 1969. 184.)

A kocsihúzás, az istrángjában szinte

magát tépő asszony alakjában ilyen „idéhető gesztust” teremtett Psota. Aki a néma Kattrintól *A kaukázusi krétakör* Gruséján és *A koldusopera* Pollyján keresztül a *Kurázi mamával* ért el Brecht-tolmácsolásai csúcására.

egészével nagyon világosan kimondja, hogy az adott világ a lehető világok legrosszabbika, és aki ezt nem látja be, és nem tesz azért, hogy a világ másmilyen legyen, az ön- és közveszélyes örült még akkor is, ha rengeteg bölcsesség, szeretet, furfang és báj szorult is belé. Brechtnek az nem elég, hogy Kurázi mama időnként feljajdul a háború ellen, hogy olykor átkozódik. Brecht állandó és hatalmas haragot kér számon. Titokban. A dráma egészébe kódolva.

Mondogatják, hogy az érett Brecht érzelmesebb, lágyabb, emberibb fiatalkori önmagánál. Értik ezen azt, hogy az érett Brecht jóval kevésbé forradalmár. Holott a dolog éppen fordítva van. Az érett Brecht forradalmár csak igazán, jóval pontosabban, jóval ironikusabban és ha lehet, még megátalkodottabban. Főleg a *Kurázi mama*-ban.

Az előadás

Ha Brecht dühöng Kurázi mama vakságán, mint ahogy dühöng, bár jólnevelt realista módján ezt szalonképesen leplezi, akkor a rendező sem tehet mást, mint hogy elképed és felindul azon, hogy ez az alapjában jólelkű és szépreményű asszony milyen örülten rohan a végzetébe. A rendező keserúsége, úgy tűnik, nélkülözhetetlen feltétele annak, hogy a nézők először Kurázi mama vakságát vegyék észre, aztán lehetőleg a magukét is. Ha Brecht ennyire tisztában van azzal, hogy a háborút, vagyis az emberellenes világot ilyen emberek csinálják és így, vagyis Kurázi mamák alakítják a világot olyanná, amilyen, akkor a rendezőnek is kétségbe kell esnie amiatt, hogy az emberek fejében levő zagyvaság, tisztázatlanság és homály bizonyos időn belül őket magukat gyilkoló szörnyetegként csapódik le a világra. Brecht azt akarta, hogy az emberek tanuljanak Kurázi mama sorsából, annak az embernek a sorsából, aki nem tudott tanulni. Ennél kevesebbet a rendező sem akarhat. És bármekkora is a rendezői szabadság, ebben az esetben mást sem akarhat. A *Kurázi mama* nem shakespeare-i gazdagságú dráma, egyvalamiről szól és egyféleképpen. Nagyon egyszerű, csaknem szimpla darab a *Kurázi mama*. Azt a marxi tételt illusztrálja, hogy az emberek maguk alakítják történelmüket. Brecht a tételtől azt sem felejtette ki, hogy „nem tudják, de teszik”. A tétel érvényét egyelőre semmi sem veszélyezteti. A tételt időnként érdemes az emberek agyába véteni. Nemcsak Brechtet

játszva, de akár minden színház minden előadásán. Persze Brecht esetében a rendezőnek könnyebb dolga van. Főleg a *Kurázi mama*-ban.

Vámos László azonban *humanizálni* akarta a *Kurázi mama*-t. Konceptiója szerint Kurázi mama semmivel sem rosszabb másoknál, semmi jogunk sincs elítélni, bírálni vagy akár csak egyes tetteit helyteleníteni, nincsen erkölcsi alapunk arra, hogy Kurázi mamára kenjük a felelősséget a háborúért, így tehát Kurázi mama egyszerűen hányódik, nem ok, csak okozat, nem bűnözők, csak bűnhődik, nem gyilkos, nem cinkos, egyszerűen csak áldozat, némely emberi, ám megbocsátható gyöngékkkel, amelyek az idők kezdete óta az ember sajátjai. Kurázi mama efféle áldozati bárány volta továbbá arra csábította a rendezőt, hogy alakjában olyasmit mutasson fel, ami lehetetlen: az emberi teljességet. Ilyen emberi teljesség mint fogalom az elvont humanizmus fegyvertárában is létezik, az általános emberszeretnek ez az emberi teljesség a célja.

Ebben a felfogásban eltűnik a különbség a szereplők között. Igaz ugyan, hogy Brecht úr ravasz kópé, és az összes szereplő közül éppen Kurázi mamát faragta a legelevenebbre, következőképpen a legvonzóbbra, sőt, az érzelmeiket sem tagadta meg tőle, de azért a többiek mégsem veszejtik el a gyermekeiket. Igaz, nincs is nekik, és az is igaz, hogy Kurázi mamán is csak a véletlen és persze a háború fog ki. Ami pedig az önzetlenséget, az önfeláldozást illeti, ott Kurázi mamát bizony lepipálja a lánya. Ha azonban Kurázi mamát szeretnünk kell, ezek a különbségek érzékelhetetlenek. Valóban így történik, a néma Katrin ugyanúgy vonaglik néma fájdalomban, mint Kurázi mama hangosabb fájdalomban, a fogytán fogyó családok kísértő személyek pedig valamennyien jóval sötétebb színben tűnnek fel, mint szegény Kurázi mama. Tulajdonképpen nem csodálkozhatunk azon, hogy mondjuk a Kurázi mama főztjét evő papot kevésbé zárjuk a szívünkbe, mint a hibát hibára halmozó Kurázi mamát, mert a relativizmus talajára érkezünk, ahol minden bizonytalan és önkényes, és ahol megfontolásainkat félre kell tennünk.

Annál is inkább, mert a rendező az érzelmeinkre apellál. A játék középpontjába olyan Kurázi mamát állított, aki a három és fél órás előadás első háromnegyed óráját kivéve végigszenvedi az

életet. Hol könnyedebben, hol súlyosabban, de szenved, tulajdonképpen az egész emberiség nevében vagy éppen helyette. Ami ebben a szenvedésben igazán érdekes, az az, hogy ez a Kurázi mama általában szenved. Ez az általánosság ugyanis belengi az egész előadást. Nemcsak Kurázi mama ember általában, de a többi szereplő is valami hasonlóra törekszik: a szereposztás meghatározását próbálják eljátszani a lehető legáltalánosabban, az írrok írrok, a fiatal katona fiatal katona, az idős katona idős katona és semmi több. Általános emberi tragédiát kell látnunk, az előadás mindvégig az általános szférájában mozog, egyéni vonásokkal csak néhány alakításban találkozunk, feltehetőleg színészi önkény következményeként. A rendezői koncepcióval egyidőben egy másik vonulat is érzékelhető az előadásban, és ez a két erő érdekes módon erősíti egymást. Arról van szó, hogy a színészek meglepően ösztönösen játszanak. Ezt onnan lehet tudni, hogy köz-helyekben gondolkoznak, gesztusaik, hangsúlyaik, egyáltalán, egész alakításuk annyira a megszokottat, az átlagot idézi, hogy felvetődik a kérdés: kevés volt-e a próbaidő, és ezért nem került sor az egyes alakítások kidolgozására - ezt a feltevést erősíti az, hogy a második előadáson, amelyet láttam, a színészek keveset bakiztak ugyan, de észrevehetően nagyon nagy figyelmet szenteltek a pusztán szövegmondásnak -, vagy pedig a rendezői koncepció általánossága hozza ki a színészekből a közhelyeket.

Akár ezért, akár azért, az is tény, hogy az előadásban alig van játékötlet, összjátéknak pedig feltűnően ritkán lehetünk tanúi. Mindössze két alakítás emelhető ki, bár ezek sem megformált, kidolgozott alakítások. Az egyetlen igazi játékötlet Márkus Lászlóé, aki egyetlen pillanat erejéig megteszi azt, amit Tovsztonogov a Nemzeti Színházban minden színésztől három és fél órán át megkövetelt: eljátszik egy szót. Eljuttassa a szövegbeli molyokat, tudniillik kapdosni kezdi őket az ember frenetikus molyirtó ösztönével, és egy finom ötlettel meg is toldja: a következő mondat elején megakad, mintha egy molyt köpne ki a torkából, és csak azután folytatja. Ettől eltekintve Márkus alakítása is széteső, és nem tudjuk meg, milyen az a papocska, aki háborúhosszat Kurázi mama szoknyája mellett lebzsel. A másik néhány emberi perc Horesnyi László érdeme, aki egykori szoknyavadász sikereit haj-



Brecht: Kurázi mama (Madách Színház). Psota Irén (Kurázi mama), Kalocsay Miklós (Stüsszi), Szénási Ernő (I. őrmester), Papp János (Eiliff) és Bakay Lajos (Idős katona) (Iklády László felvételei)

dani szeretője szájából visszahallva olyan szívszorogatóan joviális tud lenni, hogy még azt is megbocsátjuk neki, hogy előzőleg olyan unalmasan nyiszálta a marhahúst.

Hogy inkább a koncepcióból következik a színészek érdekes szürkésege, azt egyrészt az bizonyítja, hogy valamenynyien, korra, nemre és tehetségre való tekintet nélkül hasonlóképpen szürkén játszanak, másrészt az előadást kísérő néhány rendezői ötlet is erre vall. A dob például, amellyel a néma Kattrinnak az alvó várost fel kell riasztania, alig szól, mert kicsike úttörődob. Ez nyilván nem véletlen, az általános koncepcióba ugyanis nem illik bele, hogy Kattrin tettének valódi súlya legyen, mert az túlságosan Kurázi mama fölé emelné. Egy másik ilyen ötlet a már említett fa, amely az egész színpadot uralja. Az előadás valamikor tavasszal, szép, lombos fa alatt indul, és ahogy eljutunk Kurázi mama telébe, a gyerekeivel és társaival együtt foszlanak le a hatalmas fa levelei is. A szimbólum evidens, és a koncepció-nak meg is felel, mert Kurázi mama sorsa ezek szerint minden ember sorsa, és ez nem társadalmi, hanem természeti

törvény, az öregedés törvénye, biológiai törvény, és ebben a felfogásban nem lehetünk tekintettel arra, hogy a gyerekek nem kirepültek, hanem történetesen megölték őket, a felelősség kérdése pedig még kevésbé vetődhet föl. Zöldell, zöldell a fa, aztán jön a tél és vége. Ez is azt jelenti, hogy az ember él, aztán meghal. (Egyébként mindentől függetlenül.) Ezek véleményem szerint nagyon is átgondolt rendezői megoldások, ezért említettem éppen ezeket, és nem azt, hogy Eiliff lábán bocskor van, pedig a szöveg szerint csizmát kellene viselnie.

Psota

Ez a nagyszerű színésznő, aki számtalanszor bizonyította már, hogy mindent tud, és aki éppen olyan kitűnő Brecht-színésznő lehetett volna - és lehet is -, mint amilyen Brecht-színész Major Tamás, most pszichológiai tanulmányba illő helyzetbe került. A rendező koncepcióját teljesen a magáévá téve ebben az egy szerepben akarta megfogalmazni az egész emberiséget. Ennek következtében páratlan intenzitással éli át a szerepet. Apró megszakításokkal három és fél órán át gígászi belső küzdelmet foly-

tat, és minden szempontból meddő a küzdelme, még a szerep szerint is, hiszen Kurázi mamának valóban semmi sem sikerül. Küzdelme annyira befelé maró, hogy az önszugesztio Psota esetében csaknem életveszélyes méretet ölt. Psota Irén Kurázi mama szerepében csakugyan küzdeni és meghalni megy a színpadra, méghozzá az egész emberiség nevében.

Ebben persze az a különös, hogy ez a rendkívüli átélés éppen egy Brecht-darabban történik. Annak a Brechtnek a drámájában, aki egész életében azért harcolt, hogy a színész ne átéljen, hanem megmutasson. Aki állandóan hangoztatta, hogy nem életet ír, hanem játékot.

Még egyszer: beleélni vagy megmutatni?

Amikor Brecht azt mondta, hogy a színész ne átéljen, hanem megmutasson, akkor nem az egyedül üdvözítő módszert találta föl, hanem a színészek évezredek gyakorlatát írta le. Akármennyire beleéli is valaki magát egy szerepbe, azzal két okból nem azonosulhat: mert a szerep nem ember, és mert a saját bőrtükből mégse tudunk kibújni. Időleges tu-

dathasadás persze létrejöhet, ezt az állapotot azonban a színész „eredeti” személyisége kontrollálja - esetleg tudat alatt, de kontrollálja. Már csak azért sincs szó valódi tudathasadásról, mert a színész önmagából választja ki és erősíti föl a szerep megkövetelte vonásokat, amelyek rejtve, lappangva megvannak benne, de a szerep kell ahhoz, hogy mozgósítani lehessen őket. Akiben sok ilyen lappangó vonás van, az tehetséges, aki pedig ezeket mozgósítani is tudja, az színész. A beleélés, átélés helyett ezért ajánlatos volna *kiélést* mondani. A színész *kiéli* magából rejtett tartalékait.

Amikor a színész szerepet alakít, akkor nem egy másik ember vonásait veszi magára, még csak nem is egy másik embert él ki saját magából, hanem bizonyos emberek összességének közös vonásait mutatja föl, és akkor a színész valamilyen különös, sosem volt lényként jelenik meg előttünk: típusként. Az csak látszat, hogy a színpadon emberek mozognak és beszélnek. Ez a naturalista színház valamennyi válfajának legnagyobb tévedése. A színpadon nem emberek mászkálnak, hanem emberek által írt és emberek által eljátszott fantomok. Brecht ezt be merete vallani, és hajlandó volt számolni vele. Nem az epikus szín-ház, de a V-effekt a fontos Brecht elméletében, mert a színészt valóban el kell idegeníteni attól a téveszmétől, hogy alakítás közben másik emberré válik. Nem válik másik emberré, mert nem embert alakít, hanem többet, mást, olyasmit, ami még nem volt, ami csak emberi tevékenység, méghozzá agytevékenység nyomán jöhet létre: típus. A színész az alakítás időtartamára a különös szférájába ugrik a maga egyedi szférájából, és ez nem valami új dolog, amit Brechtől kellene megtanulnunk, mert a görög koturnus és a maszk annak idején egészen nyilvánvalóan jelezte, hogy a játékban nem embereket, hanem típusokat látunk.

A színész tehát a különös szférájába ugrik - de nem ugorhat az általánosba. A színpadon mozgó és deklamáló ember alkotta fantomok összességükben hordoznak magukban valamit az általánosból, és nem külön-külön. Ezeknek a fantomoknak a harcából, tehát különbözőségéből alakul ki az általános törvényszerűség benyomása. Ehhez az kell, hogy a fantomok közötti ellentét - a dráma belső feszítőereje - minél nagyobb legyen, hogy minél tisztábban lássuk, melyek az őket megkülönböztető, il

letve összekapcsoló vonások. A színész tehát kénytelen mindezt megmutatni.

Az átélés, a beleélés, nevezzük akár-hogy, privát ügy. Amikor a színész kint van a színpadon, akár bele is élheti magát valamibe. Az ő gondja. De mindenképpen meg kell mutatnia a típus vonásait, felismerhetővé kell tennie valamit, ami fogalmaink világából éppen őáltala kerül vissza az érzékileg megismerhető világba.

Kurázi mama butaságát nem szabad palástolnia sem a rendezőnek, sem a színésznek, különben Kurázi mamának semmi értelme. Kurázi mama különöségét elveszítvén semmi módon sem nőhet az egész emberiség szimbólumává, mert különösége határait elveszítvén végtelenné válik, megsemmisül, felismerhetetlenül tágga válik, olyan tágga, hogy a megismerni vágyó pillantás nem találja a tér egyetlen pontján sem. Az embernek csak addig van egyénisége és a típusnak csak addig van különösége, amíg határai vannak. A határokon túl már nincs jellem, nincs igazság, Kurázi mama sem igaz, azonosíthatatlan, felismerhetetlen, érdektelen.

A színművészetben ismerünk olyan műfajt, amely a típus, vagyis a különös szintje alatt van, közel az egyediség tartományához, ez az utánzás, a paródia, nem ismerünk azonban olyan műfajt, amely a különös szintjét meghaladná. Elvileg lehetetlen. (A parabolát nem tekintem művészetnek.)

A színház célja

Az elidegenítésnek (brechti értelemben) volt egy nagy vívmánya: a songok segítségével visszaopta a színházba azt, amit oly kiváló sikerrel öldöcsött ki belőle a naturalizmus minden válfaja: a költészetet. Egy fantom beszélhet versben, egy köznapis ember semmiképpen. A költészetben érzelmek vannak. Ami-kor azonban a költészetet, adott esetben a brechti songokat úgy adják elő, mint-ha operettáriák volnának, akkor érzelmekről szó sem lehet, akkor érzélgés van. Nemcsak Psota Irénnek vagy mondjuk Papp Jánosnak kell érzelegnie a songokban, de érzelegnie kell Nagy Annának is a néma lány szerepében, és színpalrepsztenie kell majdnem mindenkinek - ami szintén az érzélgés megnyilvánulása. Az érzélgésnek a magyar színháztörténetben nagyon mély gyökerei vannak, a népszínműnek, az operett öcskább fajtájának, a hercegferenci naturalizmusnak a hatása olyan erős, hogy

csaknem ösztönösen érzélgünk, csaknem ösztönösen rosszak a beidegződéseink.

Az érzélgés az általánosságban való gondolkodásnak és élésnek következménye és velejárója. Általánosságokban akkor gondolkozik az ember, amikor nincsen célja. A művészetben soha nem a tehetség, a mesterségbeli tudás, a technika a döntő, miután mindez sokakban megvan és fölösen, hanem a szándék. Az indulat ereje, a fölháborodás keserősége, a beleszólás szenvedélye.

Amikor Kurázi mama fölmagasztosul, akkor a butaság magasztosul föl. Amikor az emberiséget Kurázi mama alakjában emelik piederasztálra, akkor a céltalanság dicsőségét zengik. Amikor Kurázi mama felmagasztosul, akkor a színház akaratlanul is azt prédikálja: tegyétek le a fegyvert a butaság előtt.

Márpedig a művészet feladata az, hogy foggal-körömmel verekedjék az életért. Brecht a *Kurázi mamában* Kurázi ma-ma butasága ellen hadakozik, mert a butaság a halál. Minden más lényegtelen.

Bertolt Brecht: Kurázi mama (Madách Színház)

Fordította: Nemes Nagy Ágnes, rendezte: Vámos László, díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Köpeczi Bócz István.

Szereplők: Psota Irén, Papp János, Kallós Miklós f. h. Nagy Anna, Horesnyi László, Márkus László, Bencze Iлона, Gárics János, Szénási Ernő, Arva János, Vándor József, Bay Gyula, Frankovits Péter, Nagy Béla, Fillár István, Bakay Lajos, Cs. Németh Lajos, Deák B. Ferenc, Kóricza Miklós, Kiss Endre, Maróti Gábor, Bányai János, Pádua Ildikó, Tímár Béla, Medgyesi Juci, Lóth Ila, Gaál János.

A Színházművészeti Szövetség közgyűlésén megválasztott új elnökség névsora

Ádám Ottó	Némethy Ferenc
Bodrogi Gyula	Olsavszky Éva
Bozó László	Rátonyi Róbert
Drahota Andrea	Sulyok Mária
Feleki Sári	Sík Ferenc
János Lajos	Sándor János
Komlós János	Szinétár Miklós
Kazimir Károly	Szilágyi Dezső
Kállai Ferenc	Székely György
Marton Endre	Váradai Hédi
Major Tamás	Várkonyi Zoltán
Majcsen Mária	Vámos László
	Valentin Ágnes
