SZABADKAI ÉS ÚJVIDÉKI ELŐADÁSOK*

NÁNAY ISTVÁN

A Vajdaságban az utóbbi években sajátos színházi helyzet alakult ki azzal, hogy a Szabadkai Népszínház mint magyar színház megszűnt. 1985-ben a színház vezetését Ljubiša Ristić, a jugoszláviai színházi élet egyik legismertebb fenegyereke, „újítója" és felesége, Nada Kokotović táncos vette át. Programnyilatkozatukban – amelyet eddigi gyakorlatuk is igazolt – elvetették a nemzeti színjátszás létjogosultságát, s eszményképük egy nemzetek fölötti internacionalista színház. Olyan színház, amely mondandójában, de főleg formavilágában mindenkihez szól, olyan színház, amely a világ bármelyik pontján érthető, s amely a világ bármely pontjáról vonzza a nézőket és a közreműködőket egyaránt.

Ezzel a koncepcióval látott neki Ristić az évenként megrendezett palicsi–szabadkai fesztiválok szervezéséhez, amelyek során Shakespeare, Molière, majd jugoszláv szerzők darabjainak látványos, de többnyire kellően végig nem gondolt, formalista előadásokat hoztak létre. Közben a magyar társulat kényszerűen beolvadt egy nemzetközi együttesbe, amely alapvetően szerb nyelven játszik. Minden évben születnek azért magyar előadások is, operett-keresztmetszet például, vagy olyan produkciók, mint a híres-hírhedt *Madách-kommentárok*. De ezek az előadások is többnyelvűek, akárcsak a szerb nyelven megszólalók. Ristić szerint Jugoszláviában ma már egyre inkább a többnyelvűség érvényesül, az emberek kevert nyelvet beszélnek, keverik például a magyart és a szerbet. Ebből kiindulva előadásainak nyelvi világa – kis túlzással körülbelül így néz ki: – Excuse me, sagen Sie mir, quelle heure est-il? – Nézzük csak, šest. – Grazie! Jobb esetben csak a szerbhorvát és a magyar szövegek keverednek, rosszabb esetben több is. Ha pedig többé-kevésbé egynyelvű egy előadás, akkor a magyar és szerb színészekből álló társulat egy meghatározatlan, torz magyar vagy szerb nyelven szólal meg – a magyar nyelvű a jobban

* Rövidített változat a budapesti *Színház* című folyóirat 1989. 5. számára készült írásból

torzított –, mivel a szerb anyanyelvű színész is magyarul kénytelen beszélni, azaz betanult mondatokat felmondani a magyar nyelvű előadásban, s fordítva, a magyar színész szerbül a szerb nyelvű produkcióban.

S eddig csupán a nyelvi problémákról szóltam, a ristići színház egyéb vonatkozásairól – a gondolati felületességről, a szenzációhajhászásról, a formalizmusról –, valamint a jugoszláviai sajtóban gyakran szellőztetett gazdasági problémákról nem.

A Szabadkai Népszínház művészi sajátosságait három előadáson is megtapasztalhattam. Ezek közül kettő Nada Kokotović koreodrámája, egy pedig Csizmadia Tibor rendezése. Már maga a műfaji megjelölés – koreodráma – is blöff. Hiszen az Esterházy Péter *Kis Magyar Pornográfiá*jából készített szószínházi adaptáció ugyanúgy ezt a jelölést hordozza, mint az *Anita Berber* című, több helyszínen játszódó s a főrészben egyértelműen táncszámokat bemutató látványosság. A kettő között semmiféle műfaji rokonság nincs. De gondolati-művészi azonosság sem. A két Kokotović-produkciót Szegeden a szabadkaiak vendégszereplésén láttam, így beszámolóm – különösen az *Anita Berber* esetében – a helyi adottságok figyelembevételével olvasandó.

Esterházy gondolkodásmódja, minden műve egyszerre nagyon magyar és nagyon közép-európai ihletésű. Ezért úgy vélhetnénk, hogy mindaz, ami például a *Kis Magyar Pornográfiá*ban is benne van, bizonyos áttételekkel e térség más tájain is érthető, közös élmény. E véleményemben biztos vagyok, még akkor is, ha a szabadkaiak előadása ennek pontosan az ellenkezőjéről győzött meg. Kokotovićnak csupán ürügy, kiindulási pont volt a mű, hogy a maga elképzelései szerint felidézze a magyarság történetét 1914-től 1956-ig. Ehhez természetesen joga van, ha a művészi eredmény igazolja a vállalkozását. De nem igazolja. Ami a létező legrosszabb történhet egy színházban, feltartóztathatatlanul a méla unalom kerítette hatalmába a szegedi vendégjáték felajzott kíváncsiságú, jórészt szakmai és fiatal közönségét.

Az előadás alapjául szolgáló Esterházy-mű önmagában is mozaikos, látszólag széteső szerkezetű. A kohéziós erő az írói szemléletmód. A – műsor tanúsága szerint – Mirko Gotesman, Sziveri János és Végel László közreműködésével készült szövegkönyv nélkülözi ezt az összetartó erőt. Ugyan megjelenik az író: a színpad jobb elején egy asztalnál ülve, borozgatva részleteket olvas fel a könyvből, színfalhasogató, külsőleges eszközökkel alakítja a szerzőt Kovács Frigyes, de lényege szerint Esterházy nincs jelen a produkcióban. A színpad közepén egy szárazra vetett gálya terpeszkedik, minden történelmi eseményt felidéző epizód ebben a többszörösen hangsúlyozott jelképes hajóban játszódik. Időnként átvonul a színen egy operettes-magyar jánykának öltöztetett idősödő hölgy, s lakodalmas rock stílusban malac nótákat énekel – ellenpontozásul, ám hogy mit kellene ellenpontoznia, az nem derül ki. Az előadáson végig jelen van, hol táncol, hol csak figyel egy fedetlen keblű, csillogó jelmezbe

öltöztetett nő, aki – a bennfentesek szerint – a magyarok szent madarát, a turult szimbolizálná. Az epizódok egymásutánja, ritmustalan összefűzése, a jelenetek önmagukon belüli megoldatlansága, felszínessége szinte érthetetlenné teszi az egész produkciót. Bár – szintén a bennfentesek szerint – számos megjelenő figura történelmi alakokat formál, erre csak a mellékelt szórólapokon közölt széljegyzetekből lehetne rájönni. A rendezőnő láthatóan csak a technikai részletekkel törődött, a bevonulásokkal, a vetítésekkel – amelyeknek alig van közük az éppen folyó játékhoz –, a zsúfolt háttérdíszlet esztétikus mozgatásával, de a színpadon sem a történelem, sem a történelem eseményeinek sodrában élő, szenvedő, meghurcolt ember nem jelenik meg.

Valamivel kedvezőbb benyomásokat kelt az *Anita Berber.* A huszadik századi híres kísérletező táncosnő életéből vett motívumokból épülő előadás az utcán kezdődik: egy erőművész a láncait tépi, egy teltkarcsú, loboncos hajú hölgy németül Tolnai Ottó-verseket szaval, a színház mögül vörös zászlóval berohan a térre az Anitát játszó Almira Osmanović, őt lassú menetben követi a többi szereplő. A nézők ezután bevonulnak a színház földszinti előcsarnokába, ahol élőképszerűen várják őket a szereplők, akik többsége valós személyek, politikusok, művészek alakját személyesíti meg. A kikiáltó a hangszóróból hallható magyar szöveg segítségével bemutatja a figurákat, a színészek egy-egy mozgássorral jellemzik alakjukat. Ezután hosszú séta következik, keresztülkasul járja a közönség a színház folyosóit, lépcsőházait, emeleti foyer-ját, itt is, ott is, egy-egy életkép látható, amelyben a darab szereplői jelennek meg, például Hitlert lefestik, egy szerelmespár egymást tépi, két úr egy asztalnál beszélget stb. Végre beülhetünk a nézőtérre, s a színpadon a főszereplőnő életének három epizódját a modern balettnyelv különböző elemeit felhasználó táncokkal mutatják be. Az egyes számokat elválasztó közjátékokban elhangzó párbeszédek – akárcsak az előcsarnokbeli jelenetben – különböző nyelven hangzanak el, magyarul kérdez valaki, erre szerbül hangzik el a válasz, néhány indulatszót olaszul mondanak stb. A produkció vége ismét az előcsarnokban játszódik: Anita egy ágyban meghal. Taps.

Sziveri János első darabja *A kis herceg* motívumaiból készült, címe *Szelídítés* volt, a második a *Jámbor koponyák,* amelynek nemrég volt a bemutatója Csizmadia Tibor vendégrendezésében.

A darab egy házaspár mindennapos életének néhány epizódját eleveníti fel, egy olyan házaspárét, amelyben a nő a férje kedvéért abbahagyja színművészeti tanulmányait, és otthonülő feleségként cél és perspektíva nélkül pergeti napjait, a férfi pedig éli a kispolgári mentalitású „értelmiségiek" sivár, pótcselekvésekkel teli életét. A tizenhárom jelenetből álló darabban a valós és álomszerű epizódok váltakoznak, az asszonyka képzeletében lejátszódó rémálmok-rémtettek mintegy kivetülései mindennapi kicsinyes vágyainak, veszekedéseiknek stb. A szöveg inkább poétikus, mint drámai

textus, az alaphelyzet meglehetősen banális, a cselekménybonyolítás nemkülönben.

Csizmadia úgy érezte, ezt az írói anyagot meg kell emelni, vagy inkább el kell emelni a valóságtól. Ehhez egy formai ötletet az egész előadásra érvényes módon kiteljesít. Az ötlet *A lovakat lelövik, ugye?* című film alaphelyzetének analógiájára: a darab szituációi, szövegei egy versenytánc-bemutató közben jelennek meg, hangzanak el. Az éppen színen lévők keringőznek, tangóznak, csacsacsáznak, foxtrottoznak, s közben enyelegnek, veszekednek. Egy-egy percre megállnak, néhány epizódtöredék – amely már végképp nem illeszthető a táncokhoz – valóságos színpadi helyzetben játszódik. Az ötletet konzekvensen végigviszi a rendező, – bár az egésznek a darabhoz semmi köze sincs –, s a színészek becsülettel végrehajtják a jobbára technikai instrukciókat, figuraábrázolásról, drámai helyzetek kidolgozásáról szó sincs. Ha más, régi vagy újvidéki előadásokban nem láttam volna Árok Ferencet, Bakota Árpádot, Döbrei Dénest, Doró Emmát, Faragó Editet, ebből a produkcióból aligha tudnám meg, milyen művészek. A színészek egy részének szövegét ezúttal is alig érteni, ehhez persze az is hozzájárul, hogy az állandó zene is elnyomja a hangjukat, az idegen ajkú Tanja Tasić magyar szövege pedig egyenesen nevetséges. Az előadást alig harmincan néztük végig, fizető néző húsz sem volt.

A félreértések elkerülése végett: alapvetően nem Ristićtyel és színházával van bajom, sőt megggyőződésem, hogy szükség van az olyan színházra, amely kitör a megmerevedett struktúrák keretei közül, amely próbálkozásaival, sikerült és nem sikerült akcióival, újításaival felkavarja egy művészeti ág álló vizét, amely provokál, állásfoglalásra késztet, s ezáltal részese lehet egy tényleges, nem csupán felszínes megújulási folyamatnak – ott ahol, más színház is van. Ahol csak egy van – mint Szabadkán –, ott ennél sokkal differenciáltabb színházi gondolkodásra lenne szükség. Való igaz, a Népszínház magyar társulata léte utolsó időszakában kifáradóban volt, de ebben a helyzetben nem lehet az a reális alternatíva, hogy a gyengélkedő magyar színház helyett egy szintén gyengélkedő, magát internacionalistának nevező, valójában modernkedő színházat állítsanak szembe.

A Magyarországról érkező kritikusokat, színházi embereket gyakran éri az a vád, hogy a magyar színház konzervatív, s mindannyian azon igyekszünk, hogy tovább konzerváljuk a meglévő állapotokat. Ebben persze van némi igazság, de ha a modernséget úgy kellene értelmeznünk, ahogy azt a többségében a jugoszláviai színházi alkotók teszik, nem jutnánk messzire a megújulásban. Ha az ember a BITEF-en vagy a Steriján vagy más fesztiválon látja a jugoszláv „modern" színházat, azt kell tapasztalnia, hogy az a modernség vagy másodlagos, azaz átvett, a világ más tájain sok éve már elfeledett újításokat valódi újdonságnak feltüntető modernség, vagy rendkívül felszínes, ötletszintű, a daraboktól független, azokkal nem illeszkedő megoldások erőltetése.

Amikor megalakult az Újvidéki Színház, akkor a Szabadkai Népszínházat inkább hagyományos stílusúnak lehetett tekinteni, így érthető volt az alapítók azon törekvése, hogy ők – ellensúlyként – a magyar nyelvű avantgárd színházi törekvéseknek az apostolai lesznek. Mint köztudott, a nagyon kicsi társulattal rendelkező együttesnek soha nem volt állandó rendezője, s ez abból a meggondolásból is fakadt, hogy a jugoszláviai modern színházi irányzatokhoz úgy kapcsolódhatnak legjobban, ha ezeknek az irányzatoknak neves képviselői rendezik az ő előadásaikat is. Ebből sok előnye s még több hátránya származott. Előny, hogy sokféle rendezői stílussal, módszerrel ismerkedhettek meg a színészek, s ettől – főleg kezdetben – nagyfokú nyitottság jellemezte a társulatot. Hátrány: az együttesnek nem alakult ki jellegzetes stílusa, saját arculata, az idegen nyelvű rendezés óhatatlanul az árnyalatok, a mélységek hiányához vezetett, a jugoszláviai modern előadásokra amúgy is jellemző formalizmus az újvidéki produkciókban még inkább kiütközött, a színészek művészi fejlődése lelassult. S ahogy világszerte, s kis késéssel Jugoszláviában is, fokozatosan kiürültek a színpadi újítások, ez fokozottan kihatott a magyar együttes munkájára is. S mint ahogy ez törvényszerű egy kis, összezárt közösség életében, a belső megosztottság is közrejátszott és játszik abban, hogy az Újvidéki Színház egy idő óta egyre nehezebben találja meg a helyét. A műsorkialakítás esetleges, nem lehet felfedezni sem egy évadon belül, sem az egymást követő évadokban a darabválasztás koncepcióját, amihez persze az is hozzájárul, hogy az elfoglalt és divatos rendezőkhöz való ragaszkodás a darabválasztásban és a műsorra tűzésben egyaránt súlyos kompromisszumokhoz vezet.

Különösen azután vált feltűnővé az Újvidéki Színház művészi munkájának elbizonytalanodása, hogy létrejött Szabadkán a Ristić-féle színház. Ettől a pillanattól kezdve ugyanis nem egy hagyományos és egy avantgárd színháza volt a vajdasági magyaroknak, hanem mondjuk úgy, másfél avantgárdféle színháza. De pontosabb úgy fogalmazni, hogy egy színháza sincs, hiszen a leginkább magyarlakta területekre most egyik színház sem nagyon jut el, vagy ha igen, csupán alkalmilag. Magától értetődőnek tűnne az, hogy az Újvidéki Színház elkerülhetetlen megújulása – egy kíméletlen és kritikus elemzés nyomán – bizonyos profilmódosítás következtében születhetne meg. Sürgető feladat lenne az avantgárd előzmények hasznosításával a legnemesebb népszínházi hivatás felvállalása. Ehhez azonban mindenekelőtt szemléletváltásra lenne szükség, s arra, hogy koncentrálják a színészi erőket, a Szabadkán és Újvidéken egyaránt csak részben kihasznált kitűnő művészi energiákat, hogy megváltozott karakterű, koncepciózus műsorpolitikát alakítsanak ki, hogy ne csak hobbi legyen a színházcsinálás, hogy állandó, nagy tekintélyű pedagógiai érzékkel rendelkező kitűnő művész-rendező álljon a társulat élére stb. Olyan ember, mint amilyen jó néhány évvel ezelőtt Harag György volt. Csak így lehetne elkerülni azt, hogy sorozatban csupán középszerű vagy annál alig magasabb színvonalú, csu-

pán egy-egy mondat erejéig a mához szóló produkciók szülessenek. Mint ahogy ez mostanában tapasztalható.

Az Újvidéki Színház repertoárján lévő előadások csaknem mindegyikét láttam: Mrožek *Mészárszékét*, Goethe–D. Drašova *Clavigóját*, Görgey Gábor *Komámasszony, hol a stukker?*-ét, Gobby Fehér Gyula *A hajóját* és Örkény István *Tótékját*.

A *Mészárszék* meglepő előadás, ugyanis Łuboslav Majera, a rendező elvont térben játszatja az eredetileg naturalista környezetbe helyezett művet. Igen erősen megrövidítették a darabot. Az üres teret fehér tüllök tagolják. Ebben a steril közegben elsősorban a Művész és az Élet ellentétét kibontó szövegek hangzanak el, emelkedetten, tragikusan szólnak a dramaturgiai átalakítás nyomán monológokká tömörített dialógusok. Hiányzik az előadásból a groteszk, inkább fájdalmas szépség lengi be a színpadot. A színészek jobbára szavalásra vannak késztetve, ebben az elvont rendezői látomásban a figurák egyéni jelleme nemigen bontakozhat ki.

A Beaumarchais emlékiratai alapján írt Goethe-darab, a Clavigo a szlovák szerző átdolgozása és Vladimir Milcsin rendezése nyomán jelentős mértékben módosult. Kevésbé jellemzi az előadást az eredeti romanticizmusa, a figurák keményebbek, célratörőbbek lettek. A címszereplő határozatlansága, az érvényesülés és a szerelem közötti dönteni nem tudása egyértelműen törtető karrierizmussá vált. A Clavigo életét barátian irányító Carlos hidegen számító, feltörekvő, hatalomra törő alak lett, s az elhagyott szerelmes lány bátyja, Beaumarchais alteregója, nem a becsület védelmezője, hanem Clavigóval szembeszegülve, egy rendszer ellen tör, akár élete, sőt húga életét is feláldozva. A darab és az előadás ilyetén felfogása kétségtelen hordoz némi aktualitást, ám ez édeskevés, ha csupán az „áthallás" szintjén érvényesül, s nem az egész előadás szellemiségéből következik. Ennek elsősorban az az oka, hogy egy többé-kevésbé hibátlanul lebonyolított, bár a rendkívül körülményes átdíszletezések miatt igen vontatott előadásból hiányzik a szövegmögötti, ami árnyalja a figurák cselekedeteit, mélységet ad a szövegnek, a gesztusoknak, összetettebbé teszi a romantikus mesét. A színészek hol romantikus, hol mai pózokban kliséket ábrázolnak. Az előadás egészére is a romantika és a maiság heterogén keveredése jellemző.

A vajdasági magyar írók közül Gobby Fehér Gyula több színművet is írt (drámáinak kötete *Vallatás* címmel nemrég jelent meg), a legújabb *A hajó*, amit Soltis Lajos állított színre. A háromrészes színmű stilárisan nem egyenletes. A történet főszereplője, egy negyvenéves vidéki biológiatanár kis kertjében egy nagy hajót kezd építeni. Ez a hajóépítés kitölti egész életét, bár a környezete bolondnak tartja, hiszen közel s távol még egy kis patak sincs, nemhogy egy akkora víz, amelyen ez a tákolmány úszni tudna. A pap, a községi elnök, a szomszéd, a család, a hajdani szerelem, a falu orvosnője csak akkor változtatja

meg lesújtó véleményét róla, amikor hosszan tartó országos eső miatt egy új özönvíz veszélyétől rettegve fel akarnak kapaszkodni Józsi hajójára. Az eső elmúlik, a főhős elcsúszik a vizes deszkákon, s elalél. Mindenki azt hiszi, hogy meghalt. Amikor „feltámad", egy képzeletbeli utazásra indulnak, mindenki a maga vágyait, képzeletbeli úticélját vetíti maga elé, a hullámok egyre magasabbra csapnak, s kollektív jajkiáltás hallatszik: Mi lesz velünk? Hová megyünk? Merre tartunk? Mi lesz a sorsunk?

Ezúttal is kétségtelenül erős aktuális kicsengése van – az utolsó mondatoknak. Az egész azonban elvont példázat marad, amely ráadásul az első két részben szigorúan realista történet, míg a harmadik átcsap valami szürreális álomvilágba. A darabnak ezt a stiláris csapdáját a rendező úgy igyekezett elkerülni, hogy az előadás elején és a jelenetváltáskor az álomvilág stílusában játszódott betéteket komponált, amelyekben a szereplőket mozgató furcsa lények szinte előrevetítik az elkövetkező epizódok történéseit. Soltis a színpadra telepített játék- és nézőtér stúdiószínházi intimitását figyelembe véve erőteljes, expresszív játékot diktál, ezáltal a szöveg terjengősségét, irodalmiasságát nemcsak a húzásokkal, hanem a játékmóddal is megpróbálta ellensúlyozni. A villanásnyi jelenetekre szabdalt cselekmény így olyan zaklatottsággal telítődik, amely azt a látszatot kelti, mintha a banális helyzetek és dialógusok határozott mögöttes tartalommal is bírnának. A reális és szürreális rétegek azonban nem illeszkednek egymáshoz, még úgy sem, hogy a rendező és a főszerepet játszó Bicskei István végig erőteljesen hangsúlyozza Józsi megváltó mivoltát is.

Magyarországi vendégrendező, Csiszár Imre állította színpadra – műsortervi változások következtében igen rövid előkészület után – a *Komámasszony, hol a stukker?*-t. A rendező és a társulat nehezen értett szót egymással. A színészek nyilvánvalóan nem szoktak hozzá a munkatempóhoz és intenzitáshoz, amelyet Csiszár diktált, s Csiszár sem tudott mit kezdeni az Újvidéki Színház nem éppen profi működésével. Emiatt meglehetősen felemás előadás született. A hatalomváltás, a hatalomért való küzdelem fontos és aktuális mondandó lehetne ma Jugoszláviában is, ezért érthető a darabválasztás. De az előadásból éppen ez a momentum hiányzik. Csiszár egy szigetre helyezte a darab helyszínét, azaz a bezártságról, egy kulcsért folyó harcról szóló cselekményt egy általános síkon ugyan elszigetelt, de konkrétan mégis nyitott térbe rakta. A látványvilág meglehetősen zavaros: egy homokdomb tetején egy bőr karosszék áll, ebben ül az, akinél éppen a stukker van, hátul egy ajtó látható, de fal sehol, jobb oldalon egy pianíno és néhány szék, mindenfelé kitömött madarak. A zártság feloldása mellett a legnagyobb probléma az, hogy a darab öt szereplője között valódi tétre menő küzdelem folyik a stukkerért, a hatalomért, s azért, hogy e hatalom birtokában megszerezzék az áhított kulcsot. Itt azonban ilyen harc nem folyik. Amikor – többnyire feltűnően ügyetlenül – az egyik szereplő kezéből kikerül a revolver, akkor sincs tülekedés, marakodás a fegyver birtok-

lásáért, hanem kimerevedik a kép, madárhang, sirályvisítás hallatszik, majd a szöveg szerint következő szereplő komótosan felveszi a stukkert, és kezdődik egy újabb forduló az egymást sakkban tartó játszmában. Ez a megoldás nemcsak azért kérdőjelezhető meg, mert ezáltal a drámaiságát veszíti el az előadás, hanem azért is, mert a színészeket mechanikus játékra készteti csak, mindig az a színész van akcióban, akinél a fegyver van, a többi tétlenül üldögél.

Ezekben az előadásokban csupán felvillan a színészek tehetsége, csak részben derül ki, hogy jó erőket képvisel a társulat, hogy milyen örvendetes és mekkora nyereség többéves szünet után ismét színpadon látni Bicskei Istvánt, hogy még a körvonalazatlanabb helyzetekben is milyen erőteljes Soltis Lajos (bár *A hajó* bemutatója után hivatalosan megvált a társulattól, s ez a válsághelyzet egyik intő jeleként is értelmezhető és értelmezendő!), hogy milyen ígéretes tehetségű a még főiskolás Simon Mihály, milyen új színt hozott *A hajó*ban, de a szabadkai Sziveri-darabban is Faragó Edit, hogy milyen megbízható Pásthy Mátyás, Ladik Katalin, Venczel Valentin, Rövid Eleonóra és a többiek.

Hogy valójában mire képesek ezek a színészek, az a *Tóték*ban derül ki igazán. A produkció a hajdani bemutatóhoz képest jelentősen megváltozott, mivel az Ornagyot Derzsi János játsza vendégként. Ettől egyszeriben már előbbé váltak a Székely Gábor által kristálytisztán és pontosan megteremtett kapcsolatok, s felfénylettek a színészi teljesítmények, mindenekelőtt Soltis Tótja, de Ladik Katalin és Rövid Eleonóra Tótnéja és Ágikája is.

Alighanem ritka szerencsés találkozás jött létre az Örkény-dráma bemutatásakor. Ez az a darab, amely egyesíti magában a hagyományosat és avantgárdot, Székely az a rendező, aki kellő pedagógiai érzékkel, szigorral és következetességgel képes egy társulatból a maximumot kihozni, s a részt vevő színészek megint megérezhették azt, ha nemcsak egy forma kitöltőiként van rájuk szükség, ha közösséget összetartó erő érződik egy rendezői magatartás mögött.