

## A színház helye

### Az öngyilkos Kaposvárrott

A politikai szcéna apró változásai – mint a jelen pillanat is –, a társadalmi nyilvánosság szerkezetében létrejövő finom módosulások mindannyiszor sajátos kihívást teremtenek a színház számára is. A társadalmi nyilvánosság szerkezete újraformálódik, s ennek a struktúrának részeként a színház sem kerülheti el a válaszdást, a „Forderung des Tages” követelményének való megfelelést. Manapság évtizedeken át használható utalás- és gesztusrendszerek mennek ki a divatból s lesznek érvénytelenné, ennek megfelelően átalakulnak a játékmódok, a realitás „küszöbei”, a megértési feltételek is.

*Köztudott*, ha nem is gyakran leírt tény, hogy az elmúlt évtizedek politikai intézményrendszerének oly sajnálatosan szűkös játékterében a színház szinte minden más művészetnél jobban rá lett kényszerítve-kényszerülve az „odamondogatás”, a „bátorság” műfajjá lett társasjátékára, szokásérvényű viselkedésére. Mindez visszautasíthatatlan és elháríthatatlan szükséglet volt, s marad is mindaddig, amíg a demokratikus intézmények hiányában a színházban intézzük el mindazt, amit talán enyhültebb éghajlatú országoknak megadatott, hogy a parlamentben intézhessenek el. A dokumentumot termelő tévével és a filmmel, valamint az újságírással szemben a színház – minthogy a szó elszáll – esetleg „többet engedhetett meg magának”, s nem kerülhette el, hogy ki ne vegye a részét az utalásos társasjáték össznépi szokásrendszeréből. Egy-egy hangsúly, gesztus, mosoly, villanó tekintet, kétértelmű kacsin-tás közös élményhez juttatott estéről estére egy-egy nézőtéri hon- vagy épp állampolgárt, s mindez néha a közösség – ki tudja, hogy jogos vagy jogtalan – illúzióját is felidézte.

Nem a színház tehet arról, hogy a világnak e táján a közönség, mást és más-hol oly gyakran nem tehetvén, a színházban azonnal összeüti két tenyerét, ha a színpadról azt hallhatja: a miniszter hülye, vagy épp rohad az államgép. Ugyancsak köztudott, hogy létezett s létezik is a „kimondhatóság” mércéje, s gyakran ez minősíti az előadásokat, hol helyettesít-

vén az esztétikai minőség kritériumát, hol pedig szorosan összefonódva azzal. Mindannyian ismerjük azt az érzést, melyben a tetszést egyszerre irányítja a politikai borzongás s a nagy művészet szükségszerűségeket felvillantó képességének ereje. Tény, hogy jó néhány magyar színházi alkotó pályáját gyakran annak megfelelően korszakolta nem pusztán a Hivatal, de olykor a rokonszenvező kritika is, hogy az adott művész hányszor és milyen körülmények között „lépte át a határt”, s mondta ki az aktuálisan kimondhatatlant. Nem volt a magyar színház abban a helyzetben az elmúlt évtizedekben, hogy a magas művészettől idegen eszközként utasíthassa vissza a célozgatás, az utalás, a kacsintás összes módszerét, játékát: s kérdés, hogy *ma* abban a helyzetben vagyunk-e? (Ugye minden színházi kritikus és rendező ismeri azt a különös játékszabályt, amely „kimondja”, hogy mennyit szabad leírni a látottból, feltéve, ha a kritikus nem „rosszat”, hanem épp „jót” akar. Magyarán: előállhatott, s ma is előállhat az az abszurd helyzet, amelynek következménye az, hogy egy előadás korrekt „leírása” azonos lehet a „feljelentésével”. Azt, hogy az ilyesfajta kérdések mily mélyen átjárták társadalmunkat, arra nézvést Nádas Péter döbbenetes esszéje nyújthat felvilágosítást: *Mese a tüzről és a tudásról.*)

A mai napon, a társadalmi nyilvánosság szerkezetének vélhetően bekövetkező újrarajzolásakor a színház politikai intézményjellege nyilvánvalóbb, mint a „békés hétköznapokon”, s ennek megfelelően élesebbek is a reakciók – esztétikai értelemben véve. A Szovjetunióban például Satrov *Tovább* című darabját játszzák, s ez a tény sokkal fontosabb, mint az, hogy maga a darab elég vérszegény. Hiszen a *Tovább*-ban érinthetetlennek tűnt tabuk kezdenek megszűnni, évtizedek óta elhallgatott nevek hangzanak el. S nem ez a legfontosabb-e ma?

Az a tény, hogy egy színdarabban elhangzik Trockij neve, sőt, ő maga is megjelenik, annyit jelent – az eddigi gyakorlat tapasztalata alapján –, hogy előbbutóbb e név leírható lesz a tudomány és a publicisztika művelői számára is. De vajon az a rettenetes és szegyetlen hallgatás, amellyel Csernobil – még ha paradoxon is – mintegy a nyilvánosságra került, vajon nem befolyásol-e mindannyiunkat, amikor arról értesülünk, hogy a *Szarkofág*ot nem sokkal megszületése után már játsszák is Moszkvában?

Mindezt figyelembe véve érthető, hogy a kaposvári színház s Ascher Tamás, ki eddig a realizmusigény józanságának nevében tartózkodott a konkrét agitációtól, s mindig a lehető legtakarékosabban, s ha lehet, esztétikai élménnyé nemesítve élt az utalásos társasjáték ismert

módszerével, ezúttal, feladva a távolságtartást, az események sűrűjébe került, mikor bemutatta Erdman *Öngyilkosát*.

Nem egyedül e színház járt így el per sze, hiszen a Kaposvárról elszármazott s e tekintetben mélységesen rokon szemléletű Zsámbéki Gábor is csak a legutóbbi időkben változtatott stratégiát, előbb bizonyos mértékig az *Übüvel*, majd teljes egészében *A revizzorral*. A magyar külvárosi üzem öltözőjében eljátszott s így „modellértékűvé” avatott Gogol azért is tartozik ide, hiszen épp e mester műve volt Erdman egyik kiindulópontja is. *Az öngyilkos*, nem is tagadva, a korszak *ugyanolyan* mély és metsző bemutatása kíván lenni, mint az előzőé lett – *A revizor*.

Ascher tehát ezúttal sem „musz”-feladatként nyúlt a „szovjet darabhoz”, hanem nyilván harcolt *Az öngyilkosért*, amely azért különösen fontos előadás, mert épp Ascher színházi ideáljai: a hitelenség, a személyiség kézzelfogható érzékeltetése, a már-már pedáns szerkesztés válnak fenyegetetté a darab dramaturgiai és írói gyengéi, valamint a politikai egyértelműség, a konceptualitás által.

Ascher ugyan enged a politikai kihívásnak, de az ő esetében nem arról a fajta „nyíltságról” és „átalakításról” vagy, magyar szóhasználatával élve, „fordulat és reformról” van szó, mint például Szikora Jánosnál, aki Szolnokon a *Zsivago doktort* rendezte meg.

Itt ugyanis épp az a lényeg, hogy a nagyszerű és végre magyarul is kiadott regényt a világon először adják színpadon, s a kritikus, aki egyre jobban felfogja az évek múltával, mit is jelent kortársnak lenni, nem állja meg, hogy fel ne sóhajtson – rossz szójáték ugyan, de mégiscsak remélhető, hogy utoljára. Hiszen a *Zsivagót* színpadra állítani egyszerűen a művészet és politika céljainak azonosítását jelenti, azt feltételezi, hogy egy előadás létrejöttének motivációja mindössze az előadhatóság. Még akkor is, ha egyébként epikus műről van szó, amely ugyanannyira való színpadra, mint a *Háború és béke*, amellyel legutóbb Kazimir Károly próbálkozott, kisebb közönségsikerrel, mint most Szikora. A *Zsivago* színpadra állítása látványosság – csak hogy nem esztétikai és színházi értelemben.

Nos, Erdman *Öngyilkosa* nem a *Zsivago doktor*, hiszen ebben az esetben a tragikus sorsú alkotó színművéről van szó. Ugyanakkor – kínos, nem kínos – az is tény, hogy *Az öngyilkos* ugyan roppant hatásos munka, de messze nem remek-

Koltai Róbert, *Az öngyilkos* címszereplője



mű, s lehetőség szerint tisztában kell lennünk azzal is, hogy vonzerejének, aurájának nagy részét szerzője sorsának, a több mint másfél évtizedig tartó száműzetés rettentő súlyának köszönheti. *Az öngyilkost* tehát a politikai represszió és az életveszély titka és félelmes borzongása veszi körül – s elég méltatlan és ízetlen dolog az egyhültebb korban könnyed ítéletet mondani szerzőjéről. Hiszen az is nehezíti a helyzetünket, hogy Erdmanról szinte semmit sem tudunk, s vélem, hogy a szlavisták sem állnak sokkal jobban. Pár életrajzi adat, hivatkozási alapnak kevés és téves információ áll a rendelkezésünkre. Az persze, hogy az irodalomtörténet eddig nem vett tudomást e szerzőről, mindössze annak tudható be, hogy nem is vehetett. Erdman többek között *Az öngyilkosért* „bűnhődött” – azaz lágerbe zárták, azért a művéért, amelyet 1929-ben még szabadon írt.

E komédia az orosz élet szovjet életbe való átalakulásának pillanatát fényképezi s leplezi le. Szándékai szerint nyíltan Gogolra utalva, igényes előképének metsző rosszhiszeműségét és megvesztegethetetlenségét szándékozáván örökölni. Ám *Az öngyilkos* egyenetlen, mert ha egyes jeleneteiben valóban ott rejlik a dráma kibomlásának, a személyiség teljes lelepleződésének a lehetősége, máskor alig üti meg a villámtréfa, a politikai kabaré színvonalát. Az alapvető probléma az, hogy az ötlet, mely *Az öngyilkos* egészét determinálja, jóval erősebb annál az életanyagnál és tapasztalatvilágnál, amelyet Erdman egyébként közvetíteni igyekszik. A merev és agresszív erős szerkezet azonban deformálja a jeleneteket, nyilvánvalóvá teszi a helyzetek súlyát, egyértelművé teszi az értékítéletet, s megnehezíti az árnyalást. Épp az a mindennapi élet tűnik el a darabból, amelynek elviselhetetlenségéről szó van. Épp az a finom érzékenység tűnik el, foszlik szét, amelyet Ascher egyébként kedvel, s amelyből képes lenne felépíteni a jeleneteket, megrajzolni a nagy kalandot: a jellemek átváltozását, a személyiségek lelepleződését. A Gogol *Revizorát* idéző ötlet fordítva sül el. Hiszen *A revizorban* épp a dramaturgiai alappont teszi lehetővé a jellemábrázolást, a komédia kibomlása egyben az emberi természet bemutatásának folyamata is. Itt: az öngyilkost megnyerni igyekvő szereplők nem válnak osztályaiknál, származási determinációiknál többé. Azok, amiknek Erdman tekinti őket, s ahogyan a színlapon mindegyiküket meg is nevezi: „az orosz



Pogány Judit (Marja Lukjanov) és Koltai Róbert (Podszekalnyikov) az Erdman-dráma kaposvári előadásában

értelmiség képviselője”, vagy épp „haladó fiatalember”. A sémák működtetése lehet és gyakran valóban neveléses is, a leleplezés pedig felette szórakoztató. De mindez távol áll a drámától, attól a szívet szorító rémületől, amellyel a polgármesteren nevelhetünk – vagy épp sírhatunk. A séma tehát igen egyszerű. A hős, „munkanélküli kispolgár” végső elkésredésében öngyilkos akar lenni, s ezt hírül veszik mind az új életből kiszoruló rétegek képviselői, kik pozitív mintára, hősré vágnak; s így közös erővel szólítják fel, majd szinte beszélnek rá a beijedt kisembert az áldozattá emelt halálra. A vég persze komédia és botrány: hősünk az ellenállók nagy bánatára és lelepleződésére mégsem halott, csak úgy tesz, illetve épp józanodik a szerencsétlen, s így aztán, ha keserű szájjal, de mégiscsak az életnek indulhatunk elébe.

A jellemek és a sorsok katalógusszerű bemutatásánál, a felsorolásnál fontosabb, s ezt Ascher is hangsúlyozza, hogy Erdman művében érzékelhetővé válik – ha csak töredékeiben is – az 1929-es élet, a mindennapok elviselhetőségének, illetve kibíráhatatlanságának a kérdése. Paszternakkal szólva: „Megérkezett a tél,

olyan, amilyenek jövedőlték. Nem volt annyira ijesztő, mint a két utána következő, de már az a fajta volt, sötét, ínséges és hideg, tört össze benne minden megszokott, alakult át a lét minden talpköve: emberfeletti erővel kellett belekapaszkodni az elsikló életbe. A régi élet és a fiatal rend még nem találkozott.” (*Zsivago doktor.*) Nos, úgy hiszem tehát, hogy *Az öngyilkos* ennek a pillanatnak a vége, amikor még ott láthatók mind a régi élet képviselői: reményt veszve bármiféle restauráció iránt, s teljesen képtelenül arra, hogy beilleszkedjenek az újba, a fiatal „rendbe”. Nos, éppen ez a teljes és mindenre kiterjedő változás az, amely oly nagy mértékben igénybe veszi az emberi személyiséget, hogy ennek eredményeként a tévetegség és a félelemmel elteltség olyannyira meghatározhat egy embert, mint azt Podszekalnyikovnál láthatjuk. A színpadon azok láthatók, akiknek a múltja halott, jövőjük nincs, s kirekesztettek a jelenből is. Lehet-e, kérdezi Erdman kétségbeesett hőse, ilyen körülmények között önazonosságról, integritásról beszélni? Hiszen 1929-ben a Szovjetunióban munkanélkülinek lenni egyben a társadalom keretein való kívül

kerülést is jelentette. Munkanékülnek lenni akkor és ott nem rossz szociális helyzetet jelentett, hanem a megbélyegzettséget, a szegregációba zártságot. És ez *Az öngyilkos* komédiájának Ascher által pontosan érzékelt drámai magja, amelyet az előadáson megpróbált – s csak részben sikerrel – bemutatni, láttatni, érzékelhetővé tenni. Hiszen Ascher kérdését – mi történik a személyiséggel a kibírhatatlanra vált hétköznapiak alatt, mi történik akkor, amikor „ellenséges” lesz a „másként”, félelmessé az idegen, riasztóvá a távoli? – Erdman darabja felveti ugyan, de távolról sem teremt hozzá teljes mértékben megfelelő keretet. A komédia, a burleszk leválik a nagy átalakulás drámájáról, így a vég: a számonkérés átalakult temetés kínos komédiája idegen, illetve szervesen lesz. Pontosan értjük, hogy Ascher tragikumot akar – csak hogy a tragikum akarása nem azonos annak megfelelő megjelenítésével.

S itt érdemes utalnunk a darab díszlet-látványvilágára, amely, mint Aschernál mindig, most is kulcsfontosságú. Khell Zsolt munkája, úgy hiszem, pontosan érzékelteti az egész előadás szellemét, amint az sem véletlen, hogy a három felvonás három új tere egyre kevésbé sikeres, egyre inkább az üres dekorativitás felé hajlik. Holott a nyitókép, az első rész

moszkvai társbérletbelsője teljes értékű megoldást kínál. A legendás orosz társbérletek egyike jelenik meg, mintha az *Öt este* vagy az *Ivan Lapsin* világában járnánk. A hatalmas, üres és koszos falak alatt az üres, pár bútorronccsal berendezett térben, félhomályban vakcin topognak a hősök. A szoba ugyan hatalmas, de mégsem lakályos, sőt Khell olyan ravaszul húzza meg a tér határait, hogy a teljesen üres színpadon szinte alig férnek el a szereplők. Egy hodályban vagyunk, amelyben mégsem férünk el – ismerős helyzet, a magyar irodalomtörténet Mándynak köszönheti az ilyesfajta élmények rögzítését. Innen előszoba, onnan további társbérletk otthonai vagy egy anyós szobája nyílnak: a tér közepén az élet intim szférájának szimbóluma – egy családi ágy. Mindenfajta közlekedés középpontjában, akárha egy pályaudvaron állna. Mellékesen kérdéses, hogy a család család-e még. Az ágyban kucorgók pedig elsősorban éhesek. Pauer Gyula ma már bizonyítottan forradalmi jelentőségű, színháztörténetet meghatározó realitásgényének és vízióteremtő képességének hagyománya él itt tovább, amint ezt vélhetjük felfedezni a bankett-terem, illetve a temető pseudo-konstruktivista üres terében is.

Csak hogy milyen teljes a lakásbelső megvalósítása, olyan problematikus a

bankett teréé – nem véletlenül, hiszen Ascher előadásának íve is épp itt törik meg, itt akad el a lendület. Ez a tér ugyanis a sztálini idők birodalmi klasszizmusának üres és értelmetlen pompáját idézi, a dór oszlopimitációkból áradó reménytelen sóvárgást a szakralitás iránt s az állandó hatalomérzést. Odafenn a frontális síkot freskó díszíti, s ugyanúgy felesleges itt Domanovszkyt felidézni, amint a neont segítségül hívni. Tény az is, hogy 1929-ben még nem ez a fajta teljes és kikezdehetetlen hatalomcentrikus építészet volt az uralkodó, s mindezek a csúsztatások arra utalnak, hogy Ascher pontosan látja: ha saját világához akar hű maradni, akkor – épp a drámai hatás érdekében – el kell mozdulnia az adott valóság felszínétől. Utalásokra van szükség, itthoni élmények felidézésére, amint ezt kell szolgálnia a jelmezeknek is, főként azért, mert épp ezt az élményt hiányolhatjuk a játékból magából, s csak a legnagyobb nehézségek árán tudjuk a színpadon megjelenőket sajátunkként elfogadni. Azaz az életutakat nem sikerült identifikálni.

Más kérdés, hogy az önmagában véve tökéletesen megoldott apokaliptikus bankett megint nem marad-e önmagában, s ténylegesen segíti-e az Egész kialakulását. Hiszen a táncos apokalipszis igazi kelet-európai forma: épp Wajda és Forman által hitelesítve legutóbb. A bál egyike azoknak az e helyütt oly gyakran használt, instrumentummá lecsupaszított szimbólumoknak, amelyek békésen belesimultak az utalásos mutogatás játékába. És sajnos mindez megárt – nem a színháznak, hanem az így önálló életre szert tett szimbólum használhatóságának.

Végül a harmadik rész: a temető tere egyszerűen agitatív megoldásként értelmezhető. A síkkonstruktivista elemekből felépített *üres tér* gyakorlatilag vizuális figyelmeztetés a néző számára: vedd észre, hogy a helyzet komolyra fordult, immár dráma van jelen. Csak hogy mindez nem egy amúgy is létező színpadi folyamatot erősít meg és húz alá, hanem jórészt helyettesíti azt. Hiszen a nagy lelepleződés és átváltozás egyébként inkább csak komikus.

Úgy gondolom, a komédia versus tragikum igénye és kivitelezhetetlensége okozza azt is, hogy ezt az előadást nem jellemzi a Kaposvárt egyébként szinte meghatározó játékmódbeli megbízhatóság, a nagy teljesítményeket lehetővé tévő középszint. Kaposvárott soha nem volt

Jordán Tamás (Kalábuskin), Pogány Judit (Marja Lukjanov) és Molnár Piroska (Margarita Ivanovna) *Az öngyilkosban*



jellemző a karakteralakítások pontatlan-  
sága, elrajzoltsága, karikatúraszerűsége,  
így hát riasztó volt látni ennek jeleit egy-  
egy alakításban, szerepértelmezésben.

Tény az is, hogy az előadás sikere na-  
gyon nagy mértékben azon a higgadtsá-  
gon és visszafogottságon alapszik, amely  
Koltai Róbert sajátja. Koltai tudja, hogy  
nem szabad összekeverni a nevetést a  
röhögéssel, a komédiát a bohózzal, s nem  
éri meg mindenképp és mindenáron poént  
csinálni, egyszerűen visszautasítja azt a fővá-  
rosunkat szinte ellepő színészi magatar-  
tást, amely oly gyakran tesz lehetetlenné és  
semmisít meg akár méltóbb törekvéseket  
is. Feladata igen nagy; neki kell megvalósi-  
tania Ascher szándékát: a nagy átváltozást,  
a kisember sorsát, azt a drámát, amely  
nagyobbrészt nincs benne a szövegben, s  
amelyet – túl ezen – jó néhány helyzetben  
lehetetlenít a mechanikus szerkezet is.

Úgy hiszem, hogy Koltai mértéktar-  
tása, amellyel végül is hitelt kölcsönöz,  
személyiséget ad az inkább villámtréfa-  
szerűen megírt alaknak, nagymértékben  
összefügg a színész egész habitusával.  
Konkrétan azzal a keménységgel, amely-  
lyel a tetőponton szakított az általa terem-  
tett Illetékes elvtárral, mielőtt a Kreatúra  
visszaélt volna a Kreátor bizalmával.

Az ő alakítása mellett teljes értékű ala-  
kítást ezen az estén Kulka Jánostól lát-  
tam, aki Goloscsapovként, az „orosz érte-  
lmiség képviselőjeként” áll elénk. Csak  
őneki sikerül az egyébként nem lehetet-  
len: a megnevezett és azonosított, szín-  
lapon feltüntetett típus személyessé té-  
tele, és ami fontosabb, meghonosítása.  
Ezt az embert ugyanis nem pusztán mint  
egy idegen világ egyik típusát szemlél-  
jük, hanem felismerhetők ő a magyar ötve-  
nes évekből, a közelmúlt történelméből;  
hamisítatlan *pesti* intellektuel áll előt-  
tünk. Kulka fizikai adottságait rémületes  
gyorsan változtatja át. A maszk: a felbor-  
zott kevés haj, a kerek szemüveg, a tar-  
tás: a felhúzott váll, a csapkodó kar, a  
rosszul begombolt zakó, a rosszul sza-  
bott öltöny, az akatátaska – mind ismerő-  
sek. Hol Déry arca tűnik elénk, hol Gás-  
pár Endréé. S ennek megfelelően a *ma-  
gyar* értelmiség attitűdje. A kívülállás és  
undor, a tehetetlen sodródás és a vágy az  
irányításra. A felelősség visszautasítása  
és a hatalom iránti vágy – Kulka alakjá-  
ban a mi életünk szólal meg igen nagy  
erővel. Az, hogy a Pécsről átszármazott  
színész ilyen természetességgel és tuda-  
tossággal dolgozik, ahogyan tehát lefor-  
dítja szerepét, arra vall, hogy Kulka Ka-  
posvárott beérett és helyére talált.



Pogány Judit (Marja Lukjanov) és Bezeredy Zoltán (Jegoruska) a kaposvári Erdman-előadásban  
(Ikliády László felvételei)

De sajnos ez az alakítás szinte egyedül  
marad az előadásban – szerencse, hogy  
amúgy is alig van igazi kommunikáció a  
szereplők között, úgyhogy nem feltűnő a  
szóló sem. Mert a többség, s úgy hiszem,  
igazán értelmetlen és méltatlan vállalko-  
zás lenne most felsorolni a társulat szinte  
egészét, főként azért, mert döntő többsé-  
gükben kiváló színészekről van szó, ez-  
úttal megmaradt a pontosan meghatáro-  
zott típus illusztrálásának szintjén. Min-  
denki pont olyan volt, mint a színlapon  
áll: sem több, sem kevesebb, különbsé-  
get mindössze az jelent, hogy ki több, ki  
kevesebb koncentrációval és lelkesedés-  
sel végezte munkáját. Úgy hiszem, hogy  
ők maguk tudják a legpontosabban, mi  
történik akkor, amikor a rutin higgadt-  
sága vagy enerváltsága veszi át a szerepet  
a színpadon.

Ascher Tamás meglehet, hogy rende-  
zett már teljesebb és mélyebb előadást –  
hadd utaljunk vissza a legutóbbi *Három  
nőverre*. De bizonyos, hogy *Az öngyilkos*

azt tanúsítja: a rendező és a színház telje-  
sen tisztában van a helyzet összetettsé-  
gével és *művészi* kockázatával.

*Nyikolaj Erdman: Az öngyilkos (kaposvári  
Csiky Gergely Színház)*

*Fordította:* Dalos Rima. *Rendező:* Ascher  
Tamás. *Díszlet:* Khell Zsolt. *Jelmez:* Szakács  
Györgyi m. v. *Dramaturg:* Eörsi István m. v.  
*Szenika:* Zsanda Zsolt. *Zenei vezető:* Hevesi  
András. *Segédrendező:* Czeizel Gábor. *Zene:*  
Dés László.

*Szereplők:* Koltai Róbert, Pogány Judit,  
Lázár Kati, Jordán Tamás, Molnár Piroska,  
Kulka János, Németh Judit, Kristóf Kata,  
Bezeredy Zoltán, Hunyadkúrti György, Szal-  
ma Tamás, Gyuricza István, Spindler Béla,  
Pálffy Alice, Lugosi György, Kósa Béla, Cse-  
lényi Nóra, Milák Hajnalka, Lukács Zoltán,  
Mitzky Stella, Veréb Judit, Tóth Béla, Czákó  
Klára, Magyar Tivadar, Karácsony Tamás,  
Dunai Károly, Szűcs Ágnes, Krum Ádám,  
Réfi Csaba, Molnár Csaba, Tóth Eleonóra,  
Tóth Géza, Kamondy Imre, Lakatos László,  
Kisvárdy Gyula, Gecse Joli, Kiss Andrea,  
Orsós Júlia, Kovács Magdolna, Tóth Ildikó.