

KÁNTOR LAJOS–KÖTŐ JÓZSEF: MAGYAR SZÍNHÁZ ERDÉLYBEN 1919–1992

Bukarest, Kriterion, 1994. 271 l.

ENYEDI SÁNDOR: ÖT ÉV A KÉTSZÁZBÓL

A Kolozsvári Magyar Színház története 1944 és 1949 között. Budapest, Magyarságtudományi Intézet, 1991. 219 l. (A Magyarságtudományi Intézet könyvtára X.)

Kellemes benyomásból tudománytörténeti tényre szilárdult a tapasztalat: az erdélyi magyar színház történet 1989 után jelentős eredményekkel lépett az újra megnyíló nyilvánosság elé, amihez méltó keretet adott 1992, a kolozsvári magyar színház 200 éves fordulójára. Ez pedig csak úgy volt lehetséges, hogy a kutatások búvópatakszerűen, de rendszeresen folytak, bízva a majdani összegezés és publikálás lehetőségében. Ugyanezt bizonyítja az új *Magyar Színházművészeti Lexikon* is (Bp., Akadémiai Kiadó, 1994), amely először tárgyalja – zömmel ottani címszócikkek toliból – kellő terjedelemben az erdélyi magyar színházat. (Hogy egyik szerzőnk, Kántor Lajos miért nem „kvalifikálta” magát életművével az önálló szócikre, más lapra tartozik.)

A két, szóban forgó könyv – nem szólva most a bencenáriumból és más könyveiről, kiadványairól – szerencsésen egészíti ki egymást: Kántor Lajos és Köttő József szintézisvázzatot ad, amihez (akár egy kinagyított, érvényes metszet) szervesen illeszkedik Enyedi Sándor áttekintése egyetlen, habár a legfontosabb műhelyről és öt évről. A témaválasztásban kétségkívül rejlik némi veszély, ami a tudományos megközelítés tárgyilagosságát illeti: művészettudományról lévén szó, eleve adott a szubjektívabb ítéletkezés, ami (a kisebbségi tárgy okán) összeadódhat az érzelmi ráhatás szándékával.

Az adatgazdagság mellett a kétszeres könyv legnagyobb dicsérete lehet, hogy ezeket a veszélyeket sikerült maradéktalanul elkerülni. Köttő Józsefnek, a Kolozsvári Állami Magyar Színház 1985 és 1990 közötti igazgatójának ta-

nulmányából (*Színházmozgalom 1918–1944*) pontosan megtudható, hogy a Kárpát-medence trianoni átrajzolása mit jelentett a kiépült erdélyi magyar színházstruktúra kárára. A már elért színvonalhoz képest fél évszázaddal kellett visszalépni a színészképzés területén, kb. ugyanennyivel az érdekképviselet terén; többel, csaknem egy évszázaddal a közönség megszervezésében, a színpártoló egyesületek gyakorlatában. A Trianon előtti színházszervezet fenntartásának illúziója rövid idő alatt szertefoszlott: „1920-ban még négy város – Kolozsvár, Arad, Nagyvárad, Temesvár – önállóan eltartott egy színházat” (27.), addig az 1927/28-as évadra kiadott hat színházigazgatói engedély 3–11 városra szólt; a színházterület csak ekképp lehetett úgyahogy életképes. Ha ehhez (tágabb társadalmi körben) hozzávesszük a világháborús veszteségeket, a Magyarországra részben áttelepült (és ott vagonlakó) középosztály gyengülését, ami találkozott a kapitalista színházi struktúra szükségyszerű trösztösödési tendenciáival, amely óhatatlanul a differenciálás, azaz a kisebbségi intézményrendszer kialakulása ellen hatott, nagyjában-egészében előttünk áll (korábban sohasem tárgyalt részletességgel és dokumentáltsággal) a működés feltételrendszerének veszteséglistája. Így lesz érthető, hogy találta magát a kisebbségi színház XIX. századi és már megoldottnak-túlhaladottnak hitt dilemmákkal szemben: a nyelv- és művelésprogram és a vegyes nyelvű, nemzetiségű, iskolázottságú közönségre szórakoztató műsorral számító népszínház problémájával.

Miközben persze nem függetleníthette magát a korszerű, sőt előrefutó művészi törekvések kihívásaitól. Mindez pedig történt egy olyan új, megkésetten létrejött államalakulat keretében, amely szintén XIX. századi illúziókkal, a nemzetállam tudati konglomerátumával küszködött.

Kötő abban is újat hozott, hogy az erdélyi magyar színházszás kétarcúságát igen pontos elemzésekkel bizonyította. Nem tagadva („nemzeti büszkeségből”) egyfelől a színészi játék, a rendezés mesterségbeli kiüresedését, a lemaradást a színpadkép forradalmát már átél európai szcenikához képest az 1920-as években; másfelől azonban bemutatva az „országtranszilvánizmus” eszmei alapján szerveződő újat, a „kék madár” dráma- és játéktílus törekvéseit amely a székely népköltészet irodalmi, zenei, képzőművészeti motívumait igyekezett a színpadra stilizálni, és amely legjobb darabjaiban (Tamási Áron népi szürrealizmusában, Nyírő József balladásságában, Kós Károly architektúrás színpadképeiben) nemcsak egyidős, de csaknem egyenértékű is volt Bartók, Kodály alkotóművészetével, és fontos fejlődésvonala lett az egyetemes magyar színházművészetnek is.

Kántor Lajos a kötetben „színházról színházra” haladva az 1944 és 1992 közötti csaknem ötven év fejlődésrajzát adja (55–123.). Ez még akkor is nagyszabású vállalkozás, ha támaszkodhat bizonyos, zömmel saját előzményekre. Kántor olyasvalamit tud, aminek párját a mai magyarországi színháztörténetben hiába keressük: a néző személyes tapasztalatát, a napi kritika értékorientáló odafigyelését és gyors véleményalkotását természetes, már-már reflexszerű módon építi be a színháztörténet folyamatrajzába. Így megmarad az élmény frissessége, a domináns színjátékelemek bátor kiemelése, a szemlélet komplexitása. Az adott terjedelmen be-

lül – a szokott névsorolvasás helyett – jut tér olyan korszakjelző előadások körülírására is, mint Sütő András és Hajdú Zoltán kollektivizálási vígjátéka, a *Mezítlábas menyasszony* (Kolozsvár, 1951. jan. 5.), a marosvásárhelyi *Fáklyaláng* (1954), amely – akár Budapesten – három közreműködőnek hozta meg a legmagasabb állami kitüntetést, *Az ember tragédiája* 1965. évi kolozsvári, 1974-es nagyváradi és 1975-ös marosvásárhelyi előadása; Páskándi Géza, Sütő András, Székely János ősbemutatói, Harag György, Taub János, Tompa Gábor rendezései. A műhelyek markáns jellemzésében nem oldódnak fel a színészi alakítások, a tervezői teljesítmények sem: Kántor Lajos jelzői mindig pontosak, találóak, sőt láttató erejűek. „Irályának” erénye még, hogy jótékonyan hiányoznak a történelmi háttérreljók, a magamutogató álelemzések és a dörgedelmes kinyilatkoztatások; a következtetések (legyen szó akár az államosítás és a szubvenció kérdéséről vagy a sztanyiszlavszkiji alkotómódszer és az erdélyi játékszíni hagyományok viszonyáról) az elemzésekéből következnek.

A könyv harmadik részét (felénél nagyobb terjedelemben) az erdélyi magyar hivatásos színházak 1944 és 1922 közötti bemutatónaptára alkotja. A nagyértékű adattár gondosabb szerkesztést kívánt volna: színházanként változik az adatfelvétel módja, meglehetősen sok a névelírás, s célszerű lett volna alkalmazkodni ahhoz a bevett gyakorlathoz, hogy operánál, operettnél, musicalnél a zeneszerző-librettista–dalszövegíró a névfelvétel sorrendje, míg népszínműnél, zenés vígjátéknál az író áll az első helyen.

A nagyívű, adataiban értékes, módszerben példamutató történeti áttekintés birtokában Enyedi Sándor könyvét is másképp olvassuk: a rész és az egész aránya, összefüggése érdekelhet. Kívált, hogy a Kolozsvári Állami Ma-

gyar Színházat az erdélyi nemzeti színház hagyományai és kötelezettségei is terhelték. Erre a játékszínre hatalom és közönség, kritika és szakmai közvélemény mindig fokozottan ügyelt, kivált a vizsgált öt évben, 1944 és 1949 között. Enyedi elsősorban hivataltörténetet nyújt; forrásai kizárólag hivatali akták, valamint narratív források, emlékezések és kritikák. A közvetlen művészeti alkotómunkára vonatkozó dokumentumok (rendezőpéldányok, tervek, fényképek) elemzése teljességgel hiányzik. Nem tudható: e források fennmaradtak-e egyáltalán, netán hozzáférhetetlenek voltak az 1976 óta Budapesten élő szerző számára, akinek ráadásul – életkora okán – személyes, nézői élményei sincsenek az elemzett korszakról? Vagy Enyedi maga hárította el a szűkebben vett művészet-tudományi elemzés lehetőségét? (A kérdést az indokolja, hogy korábban, még Erdélyben írt történeti munkáiban is szívesebben foglalkozott intézménytörténettel, a műsorrend kérdéseivel.)

A komplex forrásbázis hiánya olykor óhatatlanul érzelmi-etikai szempontokat helyez előtérbe. Lássunk erre egyetlen példát! Enyedi erkölcsi alapon ítéli meg a társulat 1944. szeptemberi-októberi kettészakadását, amikor az együttesnek csak egy része tett eleget a magyar kormány kiürítési rendeletének. A távozókat 57-en, a két helyen is felsorolt maradók 34-en voltak. Ha művészi súlyukat tekintjük, a 2:1 arány még inkább a távozók javára billen. A maradók közül csak Takács Paula és Jancsó Adrienne neve cseng ismerősen az átlagolvasó számára, míg a 17. oldalon megtudhatjuk, hogy Budapesten játszott tovább Görbe János (az *Emberék a havason* két évvel korábban készült film főszereplője), az énekesek közül Páka Jolán, Virágos Mihály, Sikolya István. Mindez ténykérdés. Az erkölcsi megítélés szándéka emberileg persze

érthető (mögötte az „anyások”, azaz az 1940-es visszacsatolás után Magyarországról érkezettek és a helyi művészek lappangó konfliktusa rejlett), tudományosan azonban nem tartható, mert lefokozza azokat a művészi nehézségeket, amelyekkel a csonka együttes 1944/45 csonka évadján, majd a következő szervezésekor is szembekerült. Így érthetetlen marad például, miért kellett színészként is aktivizálni a 73 éves igazgatót, Janovics Jenőt, aki az 1945/46-os évadot nyitó *Bánk bán* Biberách-szerepére készülve halt meg. Ez a molière-ien (vagy Erdélynél maradva: E. Kovács elmúlására emlékeztetően) szép halál emberi tragédia, óriási veszteség a gyakorlott színházvezetőket nélkülöző kisebbségi színháztársulatnak – de aligha leplezhető a szereposztás művészi kényszerűsége. A színháztörténetnek, ha önálló diszciplína akar lenni, az utóbbira is figyelnie kell.

Másik módszertani megjegyzésünk arra vonatkozik, hogy Enyedi könyve ékesen bizonyítja: „mélyfúrásokat” végezni az erdélyi magyar színházról hovatovább nem lehet az együttélt/együttélő színháztársulatok egyidejű vizsgálata nélkül. A komparatív szemlélet hiánya esetén nehezen állapítható meg: mi a kelet-európai régió periféria-helyzetéből következő probléma, mi írható a háború utáni Románia valós pénzügyi gondjainak számlájára, és mennyi az őszintén demokratikus és magyarbarátnak is nevezhető Petru Groza kormánya által hozott színházi törvény be nem tartásának hányada? Ezek hajszálpontos megkülönböztetése nélkül viszont a történelmileg szükség-szerű kultúrpolitikai lépések, az adott helyzet kényszerűségei (akár a szubvenció késése is) úgy tűnhetnek fel, mint a kisebbségi lét elleni tudatos mesterkedések. Tovább csökkentve amúgy sem bőséges kínálatát közös demokratikus hagyományainknak.

Ezt a kötetet is értékes függelék teszi gazdagabbá: kilenc dokumentum közlése, társulati névsor és teljes műsorrend a vizsgált évkörből. (Az utóbbi egy hibáját a 211. oldalról itt is javítanunk kell: Az *ember tragédiája* kísérőzenejét nem Erkel Ferenc, hanem fia, E. Gyula komponálta.)

Kántor Lajos „Utóhang”-ja (121–123.) már az 1989. decemberi forradalom utáni változásokra és gondokra is utal. Arra nézve pedig, hogy milyen típusú színházi emberekre lenne szük-

ség Erdélyben (és csak ott?), figyeljünk fel a mindkét kötet javára műsorkatalógust készítő Senkálzky Endre nevére. Recenzens ma is emlékszik szikár, monumentális alakítására a Rappaport Ottó rendezte *Tragédia* Péter apostolának és Agg eretnekének szerepében. Akkor a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója volt. Amikor a műsorkatalógust készítette, 78 éves nyugdíjas. Tette – akkor azt, utóbb ezt –, hogy használjon.

Kerényi Ferenc

„DE NEM FELELNEK, ÚGY FELELNEK”

A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján. Szerkesztette Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992. 245 l.

„SZINTÉZIS NÉLKÜLI ÉVEK”

Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában. Szerkesztette Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1993. 284 l.

Nem is egy, hanem két paradigma-váltásra derül fény a két pécsi konferencia anyagából: a két kötet *témája* a magyar költészetben, illetve epikában a húszas–harmincas évek fordulóján végbement változásokra, *módszere* viszont a honi irodalomtudományban az 1990-es években bekövetkezett (vagy bekövetkező) paradigmaváltásra utal. A harmincas évekbeli „paradigmaváltást” a szerzők evidenciának tekintik: szerencsére érzékelhető belső vitákkal, egymástól eltérő álláspontokkal. Magát a „paradigmaváltást” (ugyancsak szerencsére) nem definiálják egyszerűen, s általában tartózkodnak a korszakhatárok pontosabb kirajzolásától. Azért szerencsére, mert régebbi, mostanra sikerrel leküzdött és meghaladott kánonok helyére nagy kár volna olyan újabb kánonokat helyezni, melyeket csak hódolat illethet, nem bírálhat. A költészetnek szentelt kötet előszavában szereplő „ideologikus deliteralizálás” veszélye nemcsak egy szük-

keblű, voluntarisztikus dogmatizmus esetén fenyeget: bármely irodalomtudományi irányzat esetében fennáll, főként akkor, ha az kizárólagosságra törekedik. Napjaink átértékelése – Kassák egykori korszakos tanulmányának címét idézzük – eredményesen ötvöződik a két kötetben tegnapjaink átértékelésével.

A két pécsi kötetet olvasván nem lehet nem gondolni arra a csaknem negyedszázada megjelent két, ugyancsak konferenciák anyagát tartalmazó kötetre, amely nem kis fordulatot jelentett a magyar irodalomtudományban. Bár a most megjelent két kötet nem említi őket, a párhuzamok igencsak szembeszökőek. Nem egészen véletlen, hogy a negyedszázad előtti két konferencia témaköre is csaknem azonos volt a mostaniakéval: az első a húszas–harmincas évek magyar lírájának két jellemző alkotásával – Babits Mihály *Ősz és tavasz között* című versével, illetve Kassák Lajos *A ló meghal, a madarak*