

COVACIU NORBERT

A nagyváradai magyar színészet története a 20. század nyolcvanas éveiben

A tudományok kertje

„Ha a dolgok nyílt kimondása lehetetlenné válik, a színház áttér a kódolt nyelvre, amelynek megértésében a közönség mindig tehetségesebb, mint a cenzorok. Ha a kőszínházban a munkát ellehetetlenítik, színház lesz moziban, gyárban, lakásokon. A hatalom keménykedik, megfélemlít, büntet, lecsap. A színház sebeket szerez, odébb táncol, vihog és elénekli a dalát.”¹

Nagyon sok egyéb tényező mellett a fenti idézet volt a kiindulópontja, majd később mozgatórugója kutatásunknak, amely a romániai kommunizmus utolsó évtizedét, az 1980 és 1990 közötti időszak tíz színházi évadát veszi górcső alá. Indig Ottó² és Kelemen István³ révén a nagyváradai színjátszás története a kezdetektől⁴ a 20. század '70-es éveinek közepéig, még ha ellentmondásokkal⁵ is, de viszonylag jól feltárt. Sőt, amennyiben kiegészítjük a fentebb említett szerzők munkáit Nagy Béla könyveivel⁶, elmondhatjuk, hogy a helyi színészet története alaposan kutatott és dokumentált. Az 1975 utáni időszakról azonban már jóval kevesebbet tudunk. Ez késztetett arra, hogy kutassuk az említett időintervallumot. Jelen tanulmány nem hagyományos, illetve nem csak hagyományos színháztörténeti munka, ugyanis vizsgálódásunk valamelyest kiterjedt a korra, melyben a színház működött. Pontosan ez, a cenzúra szempontjából való vizsgálat ad egyfajta többletet munkánknak, ugyanakkor egyik a másik rovására megy, tehát jelen tanulmány csak alapjául szolgálhat egy további, részletesebb kutatásnak. A cenzúra szempontjából való vizsgálaton értjük annak a kérdéskörnek a kutatását, ezzel együtt első hipotézisünk igazolását avagy cáfolását, miszerint az 1980 és 1990 közötti időszakban a nagyváradai színház igyekezett minél több olyan drámát szín-

1. *Színház és diktatúra a 20. században*, szerk. LENGYEL György, Bp., Corvina, 2011.

2. INDIG Ottó, *A nagyváradai színészet másfél évszázada*, Bukarest, Kriterion, 1991.

COVACIU NORBERT bölcseisz (1988, Székelyid). A PKE magyar nyelv és irodalom szakán végzett. Könyvkritikája jelent már meg az *Élet és Irodalomban*, prózai művei különböző pályázati kötetekben láttak napvilágot.

3. KELEMEN István, *Várad színészete*, Nagyvárad, Literator, 1997.
4. A kolozsvári társulat Kótsi Patkó János irányítása alatt 1798. augusztus 26-án tartotta meg Nagyvárad első hivatásos magyar színházi előadását, *Süketnéma, vagy A passionátus pipás* című Hunnius-vígjátékot adták elő.
5. Azon túlmenően, hogy a kutatók nem azonos véleményel vannak egy-egy színházi vezetőről, például Kelemen és Nagy Dauer T. Andrásról, sok esetben dátumokban, tényekben egymásnak ellentmondó adatokkal találja szembe magát az olvasó, és ez nem csupán az említett két szerzőre vonatkozik. A bizonytalanság, kettősség, egymásnak való ellentmondás tulajdonképpen végigkíséri az egész nagyváradai színháztörténetet.
6. Bár ő egy kicsit másképp közelítette meg a témát,

padra vinni, amely áthallásokat fogalmazott meg, rendszer- és/vagy ideológiakritikával⁷ bírt. Arra voltunk tehát kíváncsiak, hogy létezett-e a sorok közötti olvasás, az a bizonyos cinkos összekacsintás a nézővel – tulajdonképpen erre szertünk volna utalni a tanulmány elején lévő idézettel.

Második hipotézisünkben azt feltételeztük, hogy a váradi magyar társulat játékrendjében a '80-as évek elején még viszonylag kevés román szerző által írt dráma található, míg az évtized végére ez az arány megduplázódik, ezzel párhuzamosan visszaszorul a magyar darabok színpadra állítása. Feltételezésünk szerint a román és magyar drámák arányának megváltozása – ha bebizonyosodik, hogy megfigyelhető ez a jelenség – a hatalom beavatkozásának tulajdonítható. Vitathatatlan tényként fogalmazható meg, hogy a színház, és általában a művészet, mindig is ki volt/van szolgáltatva külső tényezőknél, a színházi intézményen kívülről érkező hatásoknak, s a történelmi korok távlatában csupán a függőség mértéke képezheti vita tárgyát. Esetünkben egyetlen külső tényező kerül komolyabb megvilágításba: a politikai rendszer, a kommunizmus.

A kutatás célja és módszerei

A kutatás célja feltérképezni mindazokat az eddig még nem vagy csak részlegesen kutatott kommunizmusbeli nagyváradi tényezőket, melyek a magyar hivatásos színjátszással kapcsolatosak, elsősorban a cenzúra perspektívájából, kiemelt figyelmet szentelve az első feltételezésben megfogalmazottakra. Nem titkolt cél ezenkívül, hogy munkánkkal helyet kapjunk a nagyváradi magyar színjátszás történetében, és esetleges további kutatásoknak szolgáljunk alapjául. A hipotézisek kérdésköre mellett számos egyéb tematika is előtérbe kerül, ilyen a játékrend aprólékos vizsgálata⁸, a cenzúra működése a színházra vonatkoztatva, illetve az áthallásos drámák⁹ aránya. Egy lényeges faktort azonban nem szabad elfelejtenünk, és jobb, ha már az elején tisztázzuk: mi egy külső nézőpontból vizsgáljuk a kommunizmusbeli nagyváradi színházat, ennél fogva könnyen túlzásokba eshetünk, legalábbis ami az elvárásokat illeti. Minden bizonnyal túlzás lenne utólagos kritériumként elvárni a színházról, hogy márpedig minden egyes előadásának áthallásos darabnak kellett volna lennie.

nem mondhatjuk, hogy színház történetet írt, például a *Torz idők színháza*

című könyvében inkább az emlékezésre fekteti a hangsúlyt, tulajdonképpen

Azt, hogy miként élték mindennapjaikat a színház vezetői, színészei, milyen viszonyok közepette kel-

az egésznek a kiindulópontja a Dauer T. András-sal készített interjúsorozata, ezt egészítette ki rövidebb esszékkal és dokumentumgyűjteménnyel.

7. Felvetődik, hogy szükséges-e különválasztani a rendszerkritikát az ideológiakritikától. A rendszerkritika konkrétan a Romániában fennállt hatalomra vonatkozik, amelyet bár kommunizmusnak hívtak, a tárgyalt időszakban mégis inkább diktatúrának mondható, amely kiegészült a pártvezető személyi kultuszával. Az ideológiakritika pedig – elvileg ez is elképzelhető – magát a kommunizmust mint eszmét bírálja. Végül hipotézisünkben nem választottuk szét élesen ezt a két fogalmat; ha nem is egyazon értelemben, de ebben az esetben egyfajta szinonimaként használtuk őket.
8. Azonban elsősorban ez sem a hagyományos értelemben történik, hanem abból a szempontból, hogy az illető dráma tartalmaz-e áthallásokat, illetve a konkrét évadban mennyiségileg hány előadás sorolható ebbe a kategóriába. Úgy is mondhatnánk, hogy minden vizsgálódásunkat a lehetséges áthallás keresése irányítja.
9. Általunk bevezetett kategória, a továbbiakban így hívunk minden olyan drámát, amelyben rendszer- és/vagy ideológiakritika fogalmazódott meg.

lett színpadra állniuk, és milyen kompromisszumokra kényszerültek a hatalom sanyargatása következtében, csak ők tudják. Éppen ezért, kutatásunk egyik módszere az interjú eljárás.¹⁰ Úgy véljük, a legtöbb és a leghitelesebb módon azok a személyek tudnak információval szolgálni számunkra, akik közvetlenül a saját bőrükön tapasztalták a rendszer hatalmát, illetve élték meg a színpadon vagy a színpad mellett az esetleges összekacsintást a nézővel. A feltárás során különösen fontos volt számunkra Nagy Béla, aki 1982–1990 között volt a színház magyar tagozatának irodalmi titkára; vele több interjú is készült. Rajta kívül két színész segítette emlékeinek megosztásával munkánkat: Meleg Vilmos és Hajdu Géza. Valamint Kiss Törék Ildikó, aki 1980 és 1989 között volt a váradi színház magyar tagozatának vezetője. Az adatközlők kiválasztásában figyelembe vettük, hogy a lehető legilletékesebb és a témában legtöbb információval szolgáló személyeket válasszunk ki. Nagy Béla és Kiss Törék Ildikó esetében ez evidens volt, mivel ki más tudhatna többet a színház életéről, a cenzúráról és a vele való küzdelemről, a darabokról, illetve azok színpadra állításának előkészületeiről, nehézségeiről, mint az irodalmi titkár, illetve a társulatvezető. Azonban a módszer kiválasztásából fakadóan számolnunk kell egy lényeges összetevővel: a felejtés tényezőjével, illetve az emlékek megszépülésével és az esetleges információtorzulással.¹¹ Ezzel együtt még mindig az ebből a módszerből származó tényeket tekinthetjük az egyik legfontosabb forrásnak.

Ezenkívül, mintegy az interjú kutatást kiegészítve és ezzel egyidejűleg valamelyest alátámasztva, vizsgálódásunk során kiemelt figyelmet szenteltünk a kutatott időszak játékkrendjének részletes tanulmányozására. Az első feltevésünk szempontjából is lényeges a repertoár megvizsgálása, ugyanis akár egy-egy cím is sokat mondhat, például *Az emlékmű* című színdarab, amely az adott korban, adott politikai viszonyok között sokatmondó, főleg, ha tisztában vagyunk a szóban forgó dráma cselekményével – erről a kutatási eredmények bemutatásáról szóló fejezetben még bővebben szó lesz. Valamint konkrétan a drámai szövegekben is kereshetünk, találhatunk a rendszer- vagy ideológia-kritikára példákat. Azonban a repertoár részletes vizsgálata hangsúlyosan a második hipotézis igazolása vagy cáfolása során válik fontossá.

A hipotézisek igazolásának problematikája

Az első feltevésünk igazolása meglehetősen problematikus, ugyanis azt bizonyítani utólag, hogy a kutatott időszakban léteztek olyan elemek a nagyváradi hivatásos színjátszásban, amelyek rendszer- és/vagy ideológiakritikát fogalmaztak meg – az a bizonyos összekacsintás a nézővel –, nagyon nehéz. Ez nem is lehetséges a *hagyományos* módon, mivel a korabeli kritikák nem írták meg, mert nem írhatták meg azt, amire a vizsgálódás során kíváncsiak voltunk. Alapvetően három módon próbálkozhatunk a hipotézis igazolásával, s a második eljárás így is problematikus: első a szövegek szintjén való igazolás, tehát megnézni azt, hogy magából a szövegből vagy éppen séggel megmaradva a cselekmény fonalánál, a drámából, előadásból mi olvasható ki. Videofelvételek híján, a második csoportba csak a fényképes információforrások tartoznak. Ha lennének legalább töredékekben felvételek, azok adnák valamelyest vissza az előadások hangulatát, de ezek hiányában be kell érünk a fotókkal, így is erősen problematikus ennek a módszernek az alkalmazása, mivel felvető-

10. Az eljárás az oral history tudományos módszerén alapszik, melynek lényege történelmi ismeretek, információk gyűjtése interjúk feldolgozásával.

11. Kizárva azt a felvetést, mely szerint a '89-es fordulat után egy szempillantás alatt mindenki rendszerellenessé vált.

dik annak kérdésessége, hogy magából egy fényképből mit szűrhetünk le. Nagyon jó példa erre a *Fatormyokból* az a kép, amelyen cserkészgyenruhában – tipikusan kalap hátratulva a nyakra¹² – színészek a színpadon vannak. Köztudott, hogy a kommunizmusban a hatalom igyekezett felszámolni mindenféle csoportosulást, ilyen volt a cserkészlet is, ehhez képest a nagyváradiak 1984-ben játszották a Zilahy-darabot. Ez a kép visszaad valamit az előadás milyenségéből, de teljes mértékben, vagy inkább ezt kiegészítve, akkor kapunk összetettebb képet, ha figyelembe vesszük a harmadik lehetséges módot a hipotézisek igazolására, ami nem más, mint az interjúalanyaink emlékezése. Természetesen szem előtt tartva, hogy az eltelt harminc év alatt az emlékek megfakultak, sőt torzulhattak is. Annál is inkább indokolt ez utóbbi eljárás alkalmazása, mert az azt megelőző kettő nem tud szolgálni olyan információval, mint például az a tény, hogy a korábban említett előadás alkalmával a nézők együtt énekeltek a cserkészindulót a színészekkel. Nyilván az ilyen és az ehhez hasonló tények nem találhatók meg korabeli kritikákban, csupán a közönség, színészek, színházi alkalmazottak kollektív emlékezetében élnek, ezért is fontos a szóban forgó emlékek *átmentése* napjainkra, addig, míg ez lehetséges. Megkérdőjelezhetősége ellenére az utóbbi mód szolgál a legbősebb forrással, információval, mert egy fénykép, egy bekezdés a korabeli sajtóban vagy a dráma szövegének a vizsgálata nem képes olyan információkkal szolgálni, mint a cserkészinduló korábban említett elnevezése. Továbbá fontos megemlíteni, hogy egy színész nem csupán a szöveggel volt képes áthallásokat megfogalmazni, hanem ebből a szempontból legalább ilyen fontos volt a testbeszéde, arcjátéka, hanglejtése vagy az éppen beiktatott szünet; ezeknek, ha voltak ilyenek, nincs kézzelfogható nyomuk – talán a fénykép, de itt is előjön a módszer megkérdőjelezése, mivel a fotó csupán egy pillanatot örökített meg, nem ismerjük a szöveghelyzetet, amelyben keletkezett –, és ismét az interjúalanyaink elmondására kell hagyatkoznunk.

A cenzúra működése a kommunizmusban

A diktatórikus hatalom kisajátította a médiát, és egyetlen világnézeti narratívát tett lehetővé. A probléma azonban az volt, hogy ez az emberekbe sulykolt világkép nem egyezett meg a valósággal. A meghatározott világképtől eltérő eleme-

ket a hatalom számúzta a mindennapokból, s a mindennapokat megtöltötte propagandával. A kommunizmusban nem volt objektív valóság és igazság, ezek a fogalmak átértékelődtek, ugyanis csak az létezett, amit a párt akart hogy létezzen. Kezdetben az emberek a jólét letéteményeseinek hitték a kommunistákat, és azt várták tőlük, hogy megszüntetik a tőkés gazdaságot Romániában, valamint emelik az életszínvonalat, illetve megoldják a munkanélküliség problémáját.

Miután a kommunisták monopóliumot alakítottak ki a politikai életben, tulajdonképpen semmi sem gátolhatta meg őket elképzeléseik megvalósításában. Romániában első ízben a kommunista cenzúra alapját képezte a szövetséges hatalmakkal 1944. szeptember 12-én kötött fegyverszüneti egyezmény; ennek 16. cikkelye tulajdonképpen teljhatalmat adott a Szövetséges Főparancsnokságnak.¹³ A Groza-kormány 1945 tavaszán visszaállította a Propaganda Minisztériumot, ezt követően a szovjetekkel együtt végezték a cenzúrát.

12. NAGY Béla, *50 év az állam tenyerén: A váradi magyar színház képek könyve (1948–1998)*, Nagyvárad, Editura Imprimeriei de Vest, 1998.

13. GYÖRFFY Gábor, *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában: A romániai magyar nyilváníthatóság korlátozása a kommunista diktatúra időszakában*, Kolozsvár, Kompress, 2009.

Romániában a szovjetek által irányított cenzúra 1946 januárjáig működött. Két hónappal később alakult meg a Tájékoztatási Minisztérium, ez vette át a Propaganda Minisztérium feladatát, és ennek a keretében jött létre a majdnem három évtizedig működő Sajtóigazgatóság, valamint ennek jogutódja, a Sajtófőigazgatóság. Kezdetben a rádióra és a nyomtatványokra koncentráltak, majd idővel figyelmük kiterjedt a színház tevékenységére is. A színház feletti ellenőrzést az 1947 júliusában kiadott 265. törvény szabályozta, ennek értelmében a bemutatásra előterjesztett dráma szövegét a Művészeti Minisztérium keretében működő Színházi Igazgatóság engedélyezte.¹⁴ A törvény kimondta, hogy minden színháznak fel kell állítania egy belső bizottságot, s annak jogában állt felfüggeszteni az előadásokat, ha azok nem felelnek meg a politikai előírásoknak. A Művészeti és Tájékoztatási Minisztérium vezetője, Eduard Mezincescu kijelentette, hogy az ideológia terjesztését, a néptömegek kulturális életének megszervezését a sajtó, rádió, művelődési házak, színházak, irodalom, filmművészet és képzőművészet segítségével kell véghez vinni. A Művészeti Bizottság 1950 júliusában önálló intézménnyé vált, így újabb szűrő keletkezett a rendszerben, s ez a helyi kirendeltségei révén jóval hatékonyabban tudta végezni munkáját. Ez a bizottság azért fontos számunkra, mert elsődleges feladata volt a művelődési intézmények, múzeumok, népzene-együttesek, operák, filharmóniák és színházak tartalmi ellenőrzése.¹⁵

A művészetekben az egyetlen elfogadott ábrázolási mód a szocialista realizmus volt. E szerint az irodalmi hős legyőzi a szocializmus kibontakozása előtt fellépő akadályokat. A lineáris történetmondás alapvető elvárásnak számított. Az ötvenes évek végén az irodalom témája lehetett a reakció elleni harc, a pártvezető szerepének a bemutatása, a munkásosztály harca, a kollektivizálás, a nagy lakótelepek felépítése és ehhez hasonlók. A párt azt igyekezett az írókba-költőkbe sulykolni, hogy az egyetlen létező és elfogadható művészi megnyilvánulás a szocialista realizmus.

A hatvanas évek elején világossá vált, hogy Romániában elutasítják a proletár internacionalizmus elveit, és a nemzeti sztálinizmus megvalósítását tűzik ki célul.¹⁶ Hatalomra kerülése után Ceaușescu egyre merészebb elszakadást valósított meg a Szovjetuniótól, kialakította a személyi kultuszát, jölle-

het ennek a feltételeit Dej már meg-
alapozta. Ceaușescu elindult a nacio-
nalizmus irányába, nemzeti jellegű
szocializmust valósított meg, s kiépítette a saját személyi kultuszát.

A hetvenes években megszűnt a Sajtó-
főigazgatóság. Munkája már a cenzo-
rok kiképzésére és az aktualizálásra
korlátozódott, így fölöslegessé vált a
léte. Ráadásul a megszűnése nyugat-
on jól hangozott. Azonban a cenzorok
minden szervezetbe beépültek, így a
színházba is. Olyan vezetői tanácsok
jöttek létre, amelyek a színházi elő-
adások *tisztaságáról* gondoskodtak.
Idővel a cenzúra munkájába bevonó-
dott a Securitate. Tulajdonképpen a
kommunizmus bukásáig folyamato-
san erősödött a cenzúra, és egyre
keményebb diktatúrát valósított meg
a pártvezető. A színház esetében a
cenzúrát több lépcsőfokban végezték.
Az első a színházon belüli, tulajdon-
képpen belső cenzúra volt. Ha itt meg-
született a döntés, akkor azt felterjesz-
tették a helyi Propaganda- és Agitá-
ciós Osztályra, onnan továbbküldték
a fővárosba az illetékes hatóságnak, s
az mondta ki a végleges döntést.

Kutatási eredmények bemutatása

A vizsgált időszak behatárolása első
olvasásra talán kissé szokatlan lehet,
ugyanis a tanulmányozott időszak

14. Uo.

15. Uo.

16. Uo.

1980. január 1-vel kezdődik és 1989. december 31-vel ér véget. A korszak lezárása nyilvánvalóan kapcsolódik a politikai változásokhoz, azonban ennél sokkal különösebb lehet a felmérés kezdeti pontja, mert megszokhattuk azt, hogy egy színházi évad általában szeptemberben kezdődik és valamikor júniusban ér véget, és a színháztörténetek is ehhez alkalmazkodnak. Esetünkben azonban, pontosan a diktatúra hatására, megtörve a több évszázados hagyományt, Romániában januárban kezdődtek az évadok és december végén záródtak, ezért tartottuk fontosnak az ehhez való alkalmazkodást.

Mielőtt bemutatnánk a kutatási eredményeket, felvázoljuk röviden, hogyan is nézett ki a színház hierarchiája, kik voltak a színház vezetői, és az adatközlőink segítségével megpróbáljuk azt a közhangulatot körvonalazni, amely a korban körülölelte a színházat, színjátszást. Az igazgató román volt, Mircea Bradu, ő állt a hierarchia legmagasabb fokán, őt követték a társulatvezetők, egy a román és egy a magyar tagozaton. A magyar részleg élén ekkor Kiss Törék Ildikó állt. Mindkét félnek megvolt a saját irodalmi titkára, de az előadásokból befolyt összeg közös volt. Itt fontos megemlíteni, hogy ebben az időszakban rengeteget turnéztak, elsősorban a Székelyföldön, és az ezekből az alkalmakból befolyt összeg sokat segített az amúgy teljesen leszegényedett színháznak. Voltak olyan napok, amikor Székelyudvarhelyen vagy Csíkszeredában három előadást is tartottak egyazon drámából. Visszatérve a színház anyagi helyzetére, elmondható, hogy a teljes leszegényedés jellemezte, nagyon kevés támogatást kapott az államtól.

Nagy Béla véleménye szerint a hatalom célja az volt, hogy felszámolja a kisebbségi színjátszást – bár ezt a célt dokumentumokkal igazolni nem tudjuk. Az első lépés valószínűleg az lett volna, hogy megszüntetik a váradi színházat, a magyar és román tagozatot együtt, és regionális szinten létrehoznak egy színházat, feltehetőleg kolozsvári központtal, a váradiak színház iránti igényét pedig kiszállásokkal elégítetnék volna ki. És ha újra sor került volna Nagyváradon társulatalapításra, az új trupp már kizárólag román lehetett volna. A hatalom attól tartott, hogy a művészetnek ez az ága a magyar nézőben nemzeti érzéseket kelt és cselekvésre készíti őt. Az előző fejezetben felvázolt, több szintből álló procedúrát kiegészítette, illetve tulajdonképpen annak utolsó lépéscsőfoka volt a kritikai főpróba. Ezt mindig a premier előtti

napon tartották, és ennek következtében adott esetben meg is tilthatták az előadás játszását.

A társulatvezető és az irodalmi titkár tették az első javaslatot a darabok felterjesztésére, ők állították össze a dossziét, amelyben részletesen leírták a cselekményt, és további anyagokat csatoltak hozzá. Volt azonban egy közös megbeszélés, ahol színészek és rendezők is érvényesíteni próbálták nézeteiket a repertoár összeállítása tekintetében. Itt fontos megemlíteni, hogy a cenzúra intézményként 1974-ben megszűnt létezni, ezt követően minden színház saját maga végezte ezt a tevékenységet. Ennek következtében talán szigorúbbá vált a rendszer, mivel működött egyfajta öncenzúra, az első szűrő az ember saját maga volt, mert nem akart összetűzést a hatalommal. Ennek ellenére Nagy Béla szerint mindig megpróbáltak a határokig elmenni. A közös megbeszélés után elküldték a dossziét a megyei kultúrbizottságnak, ott megvizsgálták, és ha mindent rendben találtak, akkor továbbküldték a megyei pártbizottság propagandaosztályára. Ha ezeken a helyeken mindent rendben találtak, akkor küldték fel a dossziét Bukarestbe. E folyamat volt szükséges ahhoz, hogy egy daraból előadás legyen, legalábbis hogy engedélyek legyenek és el lehessen kezdeni a konkrét munkát.

Ezen a ponton fontos kiemelnünk Kiss Törék Ildikó tevékenységét, aki oroszánrészt vállalt a játékrend összeállításában. Még hozzá nem is akármilyen repertoárról beszélünk,

ugyanis mint látni fogjuk, számos olyan drámát sikerült a nagyváradiaknak színpadra vinniük, amelyet a környező színházak talán nem tudtak, nem akartak vagy nem mertek. A társulatvezető elmondása szerint soha nem volt nyílt szándékuk az áthallásos előadások kiválasztása, ez sokkal inkább tudattalanul működött, illetve ha jól belegondolunk, akkor a színháznak mindig is volt ilyen vagy ehhez hasonló funkciója. Sokszor maguk a színészek sem voltak tisztában azzal, hogy egy-egy mondatból, jelenetből mi minden olvasható ki. Hozott erre egy példát, Csurka István *Nagytakarítás* című drámájából, amelyben látszólag semmi különös nincs; egy szerelmi háromszög, az emberi tartás problematikáját tárgyalja. Tulajdonképpen azt a kérdést veti fel a dráma, hogy meddig lehet hazudni, és van benne egy olyan jelenet, egy olyan monológ, amelynek a végén a színésznő azt mondja: *mintha a rádiót hallanám*. Mondanunk sem kell, hogy ki beszélt leginkább a rádióban akkoriban. Sokszor maguk a színészek is váratlan visszajelzést kaptak a nézőktől, nem kellett előre kitalálniuk, belegondolniuk abba, hogy márpedig ezen és ezen a ponton összekacsintanak a nézővel. Ezek a helyzetek sokkal inkább maguktól adódtak, a helyzet, illetve a közönség szülte őket. Tehát sokkal inkább helyzet- és közönségfüggő volt, mint azt mi a kutatás kezdése előtt gondoltuk. Kiss Törék Ildikó kifejtette továbbá, hogy nagyon jó kapcsolatot ápoltak a helyi illetékesekkel, ami elengedhetetlen volt a tervezett repertoár engedélyeztetéséhez, de azok még így is rendszeresen kihúztak néhány darabot. Minden eshetőségre fel voltak készülve, bármelyiknek a játékjogát tagadták meg, volt mivel helyettesíteni, vagy adott esetben a felkészültségnek köszönhetően kiállni bizonyos drámák mellett. Ugyanis ha az illető személy kellően felkészült a párt szlogenjeiből, írásaiból, ezt a tudást fel tudta használni ellenük, és bizony sokszor egy-egy ilyen beszélgetésen múltott, hogy engedték-e a darabot színpadra vagy nem. Ehhez minimum arra volt szükség, hogy néhány propagandaszöveget kívülről tudjanak, mindemellett aprólékosan ismerniük kellett a drámát. A váradiak sikerességének másik lényeges összetevője, hogy a vezetőség rengeteget olvasott és kereste a színházra, színészekre leginkább illő drámákat. A kulcsmomentum abban rejlett, hogy volt alternatívájuk arra, ha bizonyos előadások játékjogát nem kapják meg. Kiss Törék Ildikó kiemelte, hogy mindez nem lett volna lehetséges a színház-igazgató, Mircea Bradu együttműködése nélkül.

Mind a négy interjúalanyunk megerősítette, ami egyébként a repertoár vizsgálatára során is kiderült, hogy a '80-as évek elején még lehetett nyugati és magyar klasszikusokat és kortársakat is játszani, idővel azonban egyre korlátozták ezeknek a számát, és inkább előtérbe kerültek a romániai, elsősorban román szerzők. Ez az eset is jól mutatja, hogy a kutatási módszereink együttes alkalmazása vezethet csak eredményre, mert bár a repertoárból megtudtuk azt, hogy a '80-as évek végére visszaszorultak a magyar darabok és előtérbe kerültek a román szerzők, önmagából ebből a tényből mégsem következik, hogy ez a hatalom ráhatásának következménye, ezért lényegesek az interjúk során elhangzottak.

A vizsgált időintervallumban 109 premiért tartott a nagyváradi magyar társulat, ebből 19 volt verses vagy zenés, egyéni, illetőleg csoportos előadást. A román szerzők által írt darabok 16,5%-át (18 előadás) teszik ki a tíz évad repertoárjának, ebből 38,8% (7 előadás) került színpadra az 1980–1986 közötti időszakban, míg a további 11 bemutató a következő négy évben. Az adatokból egyértelműen látszik, hogy a román szerzők által írt drámák a kommunizmus utolsó négy éve alatt csaknem megduplázódtak az előtti időszakhoz képest. A 109 bemutatóból 42 származott magyar szerző tollából (azonban nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tényt sem, hogy míg a román előadások¹⁷ között

17. Román a szerzője.

csupán egyetlen verses produkció volt, Mihai Eminescu műveiből összeállítva, addig magyar versösszeállítás sokkal több, öt volt; itt találjuk például Csokonai Vitéz Mihály, Arany János és talán kissé meglepő módon forradalmi költőnk, Petőfi Sándor nevét is), ezek az előadások 38,8%-át teszik ki. Az 1980–1986 közötti időszakban 33 magyar darabot játszottak, ez az összmagyar bemutatók 78,5%-a, ami egyértelműen mutatja a vizsgált időszak első felében a magyar drámák dominanciáját. A vizsgált időszak utolsó négy évére mindösszesen 9 magyar bemutató jut, amiből jól látszik, hogy a diktatúra végére jelentős mértékben visszaszorult a magyar darabok színpadra vitele, ami részben a román drámák előtérbe kerülésével magyarázható.

A klasszikusok aránya meglehetősen alacsony, ugyanis mindössze az előadások 10%-a (11 előadás) sorolható ebbe a kategóriába, ezeknek 21%-a származott magyar szerző tollából. A külföldi klasszikusok, Csehov, Goethe, Molière, Tolsztoj vagy éppen Shakespeare egy-egy bemutatóval vannak jelen a vizsgált időszakban. A legtöbbet játszott magyar szerző Csurka István öt drámával, őt követi négy premierrel Méhes György.

Mielőtt továbbmennénk a játékrend vizsgálatában, meg kell magyaráznunk a magyar drámák elsőre talán szokatlannul magas arányát, főleg a kutatott időszak első felére vonatkoztatva. Köztudott tény, hogy a hatalom erősen ajánlotta a színháznak a hazai szerzők színpadra vitelét. Mind a négy interjúalanyom megerősítette, hogy ezt kihasználva tudták játszani Sütő Andrást, aki már a trianoni békediktátum után született, valamint így tudták visszahozni a köztudatba Zilahy Lajost vagy játszották Csurka Istvánt, előbbit nagyszalontai születése, utóbbit pedig Váradhoz való kötődése miatt tudták *eladni* a hatalomnak mint hazai szerzőt. Ezzel a fogással élve játszották Méhes György és Tamási Áron színdarabjait is, továbbá egy-egy darabban említhetjük Lázár Ervint, Vári Attilát, Fodor Sándort, Turján Györgyöt, Csávossy Györgyöt vagy éppen Szigligeti Edét. Mindenképpen említésre méltó Karácsony Benő *Napos oldal* című regényének az ősbemutatója 1984-ből, Farkas István írta át színpadra és ő is rendezte.

A következőkben a repertoárból kiválasztva és az adatközlőink által kiemelt előadások segítségével próbáljuk igazolni

első hipotézisünket. Az előzetes elvárásoknak megfelelően, sőt talán azokat valamivel felülmúlva, jócskán találtunk olyan előadásokat a vizsgált időszakban, amelyek áthallásokat fogalmaztak meg az aktuális rendszer irányába. Az egyik ilyen darab Zilahy Lajos *Fatornyok* című drámája, amely a vegyes házasság problematikáját tárgyalja magyar–német vonatkozásban, arra a következtetésre jutva, hogy nem követendő példa. Ezt 1984-ben mutatták be¹⁸, és természetesen minden néző tudta, hogy ebben az esetben nem a német–magyar, hanem sokkal inkább a magyar–román vegyes házasságról van szó. A drámának létezik egy másik vetülete is: a megmaradás kérdését feszegeti; de arra végképp nincs semmi bizonyítékunk, hogy ezt a mélyebb olvasatot értették-e a nézők. Érdekes azonban, hogy 1987-ben Sütő Andrástól *A szuzai menyegzővel* próbálkoztak, amely szintén a vegyes házasság kérdésével foglalkozik, csak perzsa–görög vonatkozásban, azonban ezt nem engedélyezték. Ez a tény is jól mutatja, hogy a két előadás között eltelt három évben jelentős mértékben erősödött a cenzúra. Egy másik Sütő-alkotást választottak, a *Vidám siratót*. Nagy sikere lett, ugyanis még sokáig játszották, az 1989-es fordulat után ezzel az előadással léptek fel Magyarországon. Egyéb-ként 1983-ig működött testvérvárosi kapcsolat Debrecen és Nagyvárad között, egyik

18. KÁNTOR Lajos, KÖTŐ József, *Magyar színház Erdélyben*, Bukarest, Kriterion, 1994.

évben ők jöttek, másokban a vára-diak mentek Debrecenbe. Ilyenkor a Securitate emberei elmondták a szabályokat, amelyeknek a betartására kötelezték a színészeket és a társulat munkatársait. Nagyon szigorú körülmények között mehettek át a határon, még útlevelet sem kaptak, csak a nevüket írták föl egy listára.

Meleg Vilmos színművész kiemelte Ardi Liives 1982-ben bemutatott *Az emlékmű* című drámáját, melyben a szerző egy szobor fölállításának parodisztikus, kissé kifacsart történetét írta meg, ami az adott politikai berendezkedés tükrében kapott egyfajta többlettérrel, a nézők érezhették a sorok között, hogy ebben az esetben miről, illetve kiről lehet szó valójában. A színművész úr emlékei szerint inkább a turnék alkalmával jöttek elő a szóban forgó dolgok, mert a székelyföldi vagy a szilágysági nézők jobban ki voltak hegyezve az áthallásokra, aminek véleménye szerint az volt az oka, hogy míg a Partiumban lehetett magyar televízióadást fogni, addig Románia más területein nem, vagy csak elvétve. Ebből kifolyólag a Bihar megyei közönségnek volt egyfajta viszonyulása a politikához, a tévé ablakot jelentett a világra, míg ez például a Székelyföldön nem volt meg, és talán ezzel magyarázható ezeknek a daraboknak a sikere. Ez ugyanakkor nem azt jelenti, hogy a váradi közönség nem értette volna vagy ne lett volna fogékony ezek iránt. Ezeknek az áthallásoknak a befogadása másként történt akár egyik helyszínről a másikra érve, ugyanis volt olyan hely, ahol a nézők képesek voltak önfeledten nevetni a rendszer és részben a saját maguk szerencsétlenségén, például Paul Everac *Jaj, a vesém* című darabjának előadásakor, ellenben az is megtörtént, hogy a várva várt röhögés elmaradt, helyét pedig feszült figyelem vette át: a néző nem nagyon hitte el, amit lát, és csak a szeme sarkából nézett oldalra, hogy vajon a többiek is ugyanazt értik-e, mint ő.

Meleg Vilmossal kapcsolatban mindenképpen ki kell emelnünk a Csokonai Vitéz Mihály verseiből összeállított előadást, amely konkrétan a szövegi szinten rendkívül fontos, ugyanis ilyen és ehhez hasonló mondatokat tartalmaz: „Rajta, nemes lelkek! álljunk ki a gátra, / Már Európában csak mi vagyunk hátra, / Hívnak magok után a többi nemzetek: / Magyarok! derék nép! mit késtek? jöjjetek!”¹⁹ vagy a „magyar nyelv, édes nemzetemnek nyelve”. Ez utóbbi helyett *anyanyelvet* kellett volna mondania a színművész úrnak,

azonban elmondása szerint az előadásai alkalmával mindig ragaszkodott az eredeti, csonkítatlan változathoz, mindössze a kritikai főpróbák alkalmával változtatott azon.

Hajdu Géza elsősorban Csurka István és Méhes György drámáit emelte ki, és hozzátette, hogy ezek az előadások pontosan az összekacsintás miatt voltak sikeresek – ezzel magyarázható a szerzők drámáinak magas aránya a vizsgált időszakban. Kiemelte a *Döglött aknák* című Csurka-darabot – ebben ő játszotta az egyik főszerepet –, amelyben két összeférhetetlen, kivénhedt kommunista kerül egy szobába a kórházban. Már a szituáció is sokatmondó: az egyik főszereplő, aki egész élete során hű volt a párthoz, most magára maradtan tengődik a felszerelés nélküli kórházban, ahol oxigénsátor hiányában kinyitják az ajtót és ablakot, hogy jöjjön be egy kis levegő, a doktor elmondása szerint a következő öt éves tervben szerepel a kórház korszerűsítése. Az áthallásos drámákat említve ki kell emelnünk még Csurkától a *Szájhóst*, ez már címében is sokatmondó.

Mindannyian kiemelték a színek fontosságát, amivel adott esetben jól lehetett *üzenni* a nézőknek, azonban erre a cenzorok is különös figyelmet szenteltek a vizionálások alkalmával. Volt egy emlékezetes eset, amikor leginkább kék és fehér anyagokkal dolgoztak, ezeket világították meg vörös

19. <http://mek.oszk.hu/00600/00636/html/vs179803.htm>

fénnyel, aminek következtében az egész színpad piros, fehér, zöld színekben úszott. Ilyen formában az illetékesek nem engedélyezték az előadás premierjét. Másnap reggelre új kritikai főpróbát hirdettek meg, és az a díszlettervező egész éjszakai munkájának köszönhetően – aminek következtében a fák zöld lombja kékre változott – a színház részéről sikeresen végződött. A nézők minden bizonnyal értették, hogy a fa miért kék, és képesek voltak a helyzet mögé látni.

Az egyik legjelentősebb tett – ha lehet így fogalmazni –, amit a nagyváradi magyar társulat véghez vitt, a két Sütő-darab színpadra állítása. Már önmagában az a tény, hogy Sütő Andrást játszották, nagy dolognak bizonyult, mert ismeretes az író és a hatalom viszonya. Bár a *Káin és Ábelből* nem vagy csak nagyon minimális politikai áthallás olvasható ki, azonban ez a dráma már címével is sokatmondó – utalás a kereszténységre. Köztudott, hogy a diktatúra elutasította a vallás gyakorlását, már ezért is jelentős tettetnek számít e dráma színpadra tűzése. Azonban ha nagyon akarunk, akkor mégis találhatunk valamiféle politikai utalást: Káin lázadóvá válik, aki jogot formál az Édenre, ennek következtében meg kell buktatnia a fennálló rendszert, hogy visszaállítsa a régi rendet. Ebből a gondolatból már csak egy lépés a kor társadalmának viszonyaira való vonatkoztatás.

Összegzés, következtetések

Összességében véve elmondható, hogy sikerült választ találni a kutatás elkezdése előtt megfogalmazott kérdéseinkre. Az 1980 és 1990 közötti repertoárból inkább azokat a darabokat emeltük ki, melyeket az interjúalanyaink is megemlítettek, és amelyek a hipotézisek igazolására szolgáltak, vagyis azokat, amelyek rendszer- vagy ideológiakritikával bírtak. Az előzetes elvárásokhoz képest jóval több ilyen darabot találunk, csak néhányat említve: Sütő András: *Káin és Ábel*, Zilahy Lajos: *Fatornyok*, az összes Csurka István- és Méhes György-dráma, valamint a külföldiek közül Ardi Liives: *Az emlékmű*, és még sok más, sőt a román szerzők közül is inkább a fiatalabb, nem a rendszert kiszolgálók és neki írók közül választottak kettőt, mint a rendszernek íróból egyet. Az interjúalanyaink elmondták, hogy a nézők figyelme ki volt hegyezve az áthallásokra, sőt gyakran előfordult, hogy

már élesben, az előadás során vette észre a színész, hogy egy konkrét jelenetben vagy egy mondatban benne lehet valamiféle kétértelműség; ezt a következő előadás alkalmával természetesen még inkább kidomborította.

A színház vezetőségének áldozatos munkája révén valahogyan mindig sikerült megtalálniuk azokat a drámákat, amelyek leginkább tükrözték a nézők hatalomról kialakított képét, és maga az a tény, hogy ezeket a darabokat sikerült játszaniuk, csakis nekik köszönhető. Így játszhatták például Sütő Andrást, akiről köztudott, hogy a rendszer ellensége volt. Szintén a színházi vezetőség érdeme, hogy visszahozták a köztudatba Zilahyt. Azért is tudtak magyar szerző által írt darabot viszonylag sokat színpadra vinni, mert *eladták* őket hazai vagy helyi szerző műveként, például Csurka esetében. Ezek mellett természetesen helyet kaptak minden évadban klasszikusok is, ilyen volt például Shakespeare, Csehov, Tolsztoj, Molière, tehát elmondható, hogy a színház törekedett minden igénynek megfelelni.

Az áthallásos drámák színpadra viteleiben, ahogy korábban említettük, fontos tényező volt a felkészültség és a jó kapcsolatok ápolása. Ezeken kívül talán egy másik jelentős tényező ebben a tekintetben, hogy maguk a cenzorok sem hittek abban, amit csináltak, ki tudja, hogy milyen oknál fogva kerültek abba a pozícióba, ahol éppen dolgoztak, illetve mivel fenyegették őket. Ennélfogva lehetséges az, hogy szemet hunytak bizonyos dolgok felett, mert ők is egyetértettek a

dráma mondanivalójával. Továbbá nem mehetünk el szótlannul a felületesség mellett, a magyarázatban ugyanis ez is helyet kaphat.

A kutatás elején azt gondoltuk, hogy első hipotézisünk egyik legfontosabb igazolási módja a drámák szövegein keresztül fog megvalósulni, azonban időközben rá kellett jönnünk, hogy ennél jóval hatékonyabb módszer, ha a cselekményszálat vesszük figyelembe, ezért is idéztünk viszonylag keveset a drámák szövegéből. Mert hiába is idézzük például a *Döglött aknákból* a „kopott káder pizzaszámban” sort, ez adott szövegkontextustól függően sokféle módon érthető. Ez indokolta, hogy időközben változtassunk kissé eredeti elképzelésünkön és nagyobb hangsúlyt fektessünk az adott dráma cselekményére és mondanivalójára.

Összességében véve kijelenthető, hogy feltételezéseink beigazolódtak. Az első hipotézis, mely szerint léteztek olyan előadások, amelyek során a színház rendszer- és/vagy ideológia-kritikát fogalmazott meg, beigazolódtott. Ezt egyrészt maguk a darabok is igazolják, másrészt az interjúalanyok egybehangzó elmondása, ahogy ezt korábban már kifejtettük. A második hipotézis szintén beigazolódtott, ugyanis a repertoárból egyértelműen látszik, hogy míg a nyolcvanas évek elején általában évente csupán egy román bemutatót tartottak, addig az évtized végére ez az arány megháromszorozódott, ezzel együtt folyamatosan szorultak vissza a magyar szerzők darabjai. Azonban még így is a tíz évadban bemutatott 109 előadásnak 38,8%-a volt magyar és csupán 16,5%-a román. Valamelyest ebből az adatból is látszik, hogy a nagyváradi színház szembement a politikai hatalommal, ha nem is nyíl-

tan, de minden lehetőséget megragadott arra, hogy kinyilvánítsa véleményét a rendszerről – még akkor is, ha ez nem szervezett módon történt –, azt a véleményt, mely minden egyes színészé (és nézőé) volt, de amit nyíltan nem mondtak ki soha.

Bibliográfia

GYÖRFFY GÁBOR, *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában: A romániai magyar nyilvánosság korlátozása a kommunista diktatúra időszakában*, Kolozsvár, Komp-Press, 2009.

INDIG OTTÓ, *A nagyváradi színészet másfél évszázada*, Bukarest, Kriterion, 1991.

KÁNTOR LAJOS, KÖTŐ JÓZSEF, *Magyar színház Erdélyben*, Bukarest, Kriterion, 1994.

KELEMEN ISTVÁN, *Várad színészete*, Nagyvárad, Literátor, 1997.

NAGY BÉLA, *Torz idők színháza*, Nagyvárad, Varadinum, 2009.

NAGY BÉLA, *50 év az állam tenyerén: A váradi magyar színjátszás képkönyve (1948–1998)*, Nagyvárad, Editura Imprimeriei de Vest, 1998.

Színház és diktatúra a 20. században, szerk. LENGVEL GYÖRGY, Bp., Corvina, 2011.

<http://mek.oszk.hu/00600/00636/html/vs179803.htm> (2014 márciusa)