



vonásban csak akusztikailag érzékelhető, hiszen az évek óta az emeleten „tartott” Borkman léptei folyamatosan hallhatóak. A második felvonásban aztán vizualizálódik. A szinte végig ülő Borkmannéval – ülve beszél nővérével, majd később férjével is – ellentétben Ella végig nyugtalan, látszik, hogy nem érzi otthon magát; alig ül le, állandóan kezében tartja kardigánját, bármikor kész elindulni. Borkmanné minden testi közelséget kerül, igazából csak fiához ér szívesen. Első felvonás végi, plexifal mögötti ájulása azonban teljesen érthetetlen, a szövegkörnyezet sem indokolja, ráadásul rosszul kivitelezett, esetlen.

A nagy találkozások és összeborulások drámája helyett Ostermeier hideg, távolságtartó előadást hoz létre a *John Gabriel Borkman*ból. Egyedül Erhart iránt táplál mindenki rajongó szeretetet. Belépése váratlan, mintha egy szerencsétlen óriáscsecsemő esne be. Hatalmas természetű figura, ennek ellenére senki sem bánik vele felnőttként, szinte tárgyként kezelik. Kicsit visszamaradottnak tűnik, ráadásul befolyásolható személyiség: most éppen Wiltonné uralkodik rajta (elsősorban vonzerejével). Erhart nem tud mit kezdeni apjával, találkozássukkor zavarában bemutatkozik neki, apja egy „szervusszal” köszönti, később sem beszélnek, majd mikor az apa is igényt tart fiára, Erhart káromkodik, ezt ordítja: fiatal, nem dolgozni, hanem élni akar, a saját zsírján akar élni – mindeközben nagyra nőtt hasát ütögeti.

Ostermeier rendezésében nem John Gabriel Borkman a főszereplő, itt minden Erhart körül és Erhartért forog. Anyja és apja már csak a fiában él, mindenki megváltást vár tőle. Ám ő képtelen erre a szerepre, és ezzel tisztában is van. Az előadás legfontosabb és legharsányabb jelenete Erhart őszinte kinyilatkoztatása az önálló, mindenféle kötelektől és elvárástól mentes életről. A nézők nevetnek, de Erhart mintha őket is gyomorszájon vágná – manapság egyre többször szembesülhetünk az ifjabb generációk cselekvésképtelenségével. Ez a megoldás mégis túl direkt, túl konkrétan kacsint ki a mai viszonyokra.

Ostermeier rendezésében minden szereplő szenvtelen. Borkmanné szenvtelenül fogadja el a dolgokat, rezzenéstelenül nézi az emberi szenvedést. Nem férje fölött zsarnokoskodó hárpia, külseje (fekete paróka, zömök testalkat, szigorú arc) mégis félelmet kelt. Ella külsőleg testvére ellentéte: szikár, magas, meggyötört arcú, csontos kezű. Ingerlékeny, frusztrált nő, akiből az érzelmek már rég kiégtek a folyamatos csalódások során. Borkman erős, már idősödő férfi, aki bármikor felesége fölé kerekedhetne, de éppen akaratgyengesége miatt életképtelen, és szenvtelenül képes nézni a világot. Mindenki megmentésre vár, ami csak Erharttól jöhet Attól az embertől, aki még képes érezni. De ő a szenvtelenségben megfullad, ezért otthagy mindenkit.

Liviu Malița

Ceaușescu színházba megy

A HIVATALOS ROMÁN CENZÚRA

Bár a cenzúra valószínűleg nem a legfontosabb eszköze a totalitárius rendszerek elnyomó mechanizmusának, ma már tudjuk, hogy a kommunista rezsím központi kérdéssé tette. Különböző, megtorló vagy megelőző, brutális vagy álnok módszerei már a bolsevik hatalomátvétel első pillanatától fogva a kommunizmus végnapjainig jelen voltak. Románia helyzete e tekintetben hasonló volt a többi kelet-európai országhoz, a második világháború utáni „népköztársaságokéhoz”: a Szovjetunió szatellit államaként a nagy testvér modelljét reprodukálta.

Első látásra a cenzúra ténykedése világos és egyértelmű, nagyító alá véve a kérdést azonban látható, hogy igencsak bonyolult. Bár a rendszer és céljai elvileg azonosak voltak a kezdetektől a végig, az ötvenes években szinte ellentétesen működött, mint a hatvanasokban,

a nyolcvanas évek gyakorlata pedig nagyon különbözik a hetvenes évektől; a módszerek változtak, és sokak számára becsapóssá váltak.

A kommunista Romániában a cenzúrának két korszaka volt: 1947–1977 között intézményesen működött, az erre specializált Sajtó- és Kiadói Főigazgatóság¹ égisze alatt, míg az 1977–1989-es időszakban ez az intézmény megszűnt, a cenzúra azonban megőrizte, sőt megerősítette kiváltságait. A rendeletileg létrehozott Főigazgatóság eleinte csak a nyomtatott sajtóra és a könyvkiadásra terjesztette ki az ellenőrzést, később minden művészeti és nyilvánossági formára. A hatal-

¹ Direcția Generală pentru Presă și Tipărituri; 1975 után átszervezték „Bizottsággá” (Comitet).



mat 1948-ban megszerző Kommunista Párt ekkor már elég erősnek érezte magát ahhoz, hogy létrehozzon egy, a cenzúra burkolt alapját képező önlegitimáló retorikát. A Főigazgatóságnak jelentős hatalma volt: formálisan csak a Minisztertanácsnak és Román Kommunista Párt Központi Bizottságának (RKP KB) rendelték alá, s az általa kiadott, „titkos” jelzésű dokumentumok kötelező érvényűek voltak a többi minisztériumra, központi és helyi intézményekre, és kétségtelenül a művészekre is. A szovjet Glavlit² modellje nyomán megszervezett intézmény különböző helyi osztályai és specializált részlegei révén az egész országot behálózta, alkalmazottainak száma folyamatosan nőtt, hiszen nemcsak „közalkalmazott cenzorokat” foglalkoztatott, hanem külsős „megbízottakat” is. A cenzorok ellenőrizték a színházakat, a megjelenő kiadványokat (a példányszámok, könyvformátum, oldal-szám betartását is), de jóváhagyási jogosítványuk nem volt. Csak a Főigazgatóság, ez a titkosszolgálatok mintájára megszervezett nagy és bonyolult intézmény engedélyezhetett bármit, az alkalmazottaknak pedig titoktartási kötelezettséget írtak elő. Az ellenőrzendő kéziratokat aláírás ellenében vették fel és adták le, szigorú felügyelet alatt, magukat a könyveket pedig csak az intézményben, a folyóiratokat pedig csak a nyomdában olvashatták. A cenzor és a szerkesztő közötti közvetlen kapcsolat szigorúan tilos volt. A többször ellenőrzött módosítási/változtatási utasításokat végül írásban, zárt borítékban adták át a főszerkesztőnek, akinek azokkal minden további nélkül teljesítenie kellett.

A színházi előadásokat ellenőrző cenzoroknak azonban személyesen meg kellett jelenniük, a „megtekintések” ideológiai bizottságának tagjaként.³ (Gyakran a páholyok mélyére rejtőztek a művészek szeme elől.)

A cenzúra minden olyan területre kiterjedt, ami az RKP politikájára veszélyt jelenthetett, s így a manipuláció és a féltetjékoztatás eszközéül szolgált. Bár a formái és szigora idővel változtak, kezdetől fogva totális volt, ellenőrzése alá vont minden létező információt, szöveget, nyilvános beszédet. Úgy akart jelenlévővé és mindenhatóvá válni, hogy közben láthatatlan maradjon.

Ami a művészetet illeti, arra törekedett, hogy beszívárojon az alkotói folyamatba, egészen a művész tudatáig. Célja nem egyszerűen a tiltás volt, hanem hogy a hivatalos művészet minden alternatíváját ellehetetlenítse. A kánontól való bármilyen óvatos eltérés is főbenjáró bűnnek minősülhetett, a felforgatás vádját a legártatlanabb részlet is magára vonhatta.

A cenzúra abszolút jellegét bonyolult törvényi háttér biztosította. A Főigazgatóság nemcsak a már elkészült műveket ellenőrizte visszamenőleg, hanem a párthű művek megszületésénél is bábáskodott. A cenzúra megszilárdításának érdekében a törvényeket állandóan módosítani kellett, a kritériumok szubjektív jellege pedig szinte folyamatos ad hoc rendeletek meghozatalát követelte.

A hivatalos román cenzúra korszaka három periódusra osztható. 1949–1954 között főleg a törvényi háttér és a Főigazgatóság megteremtése dominál; ekkor tanítják be az első cenzorokat, és alakítják ki a titkos, merev, intoleráns, büntető jellegű cenzúrát; ezt a kor-

szakot a cenzúra professzionalizálódásának is nevezhetjük. A következő korszak (1954–1971) a konszolidációé: nem adnak ki új rendeletet, a politikai klíma relatíve liberalizálódik, persze rövidzáratokkal tarkítva. A cenzúra 1964-től érezhetően enyhül.

A szomorú emlékü „Júliusi tézisek” 1971-ben véget vet ennek a pár éves lélegzetvételnek, miután Nicolae Ceaușescu, kínai és észak-koreai körútjának tapasztalatait hasznosítva, megrészegeve a hatalomtól, elkezdte Románia újrasztaínizálását. A kultúra ideológiai tisztaságának visszaállításához a cenzúrát is meg kellett reformálni: a decentralizálás látszatát keltve a párt megerősíti a helyi (megyei) pártbizottságok, illetve a Kulturális és Nevelési Tanácsok⁴ szerepét az ellenőrzésben.

A cenzúra törvényi háttere is módosul, az egyes törvények bekerülnek az általános rendeletek közé; ez számos visszaélésre, a törvény sajátos értelmezésére ad lehetőséget. A cenzor – akit a liberális korszak átnevezett lektornak vagy előadónak – nagy személyes szabadságot kap feladata elvégzésében, a normáktól való eltérés megtorlásában.

Az 1971-es fordulat brutálisan visszaállítja a cenzúra ötvenes évekbeli módszereit és szigorát. 1949-ben még csak a tömegtájékoztató és a nyomtatványok tartoznak a hatáskörébe, a többi tömegkommunikációs formára, így a művészi munkára valójában csak az ötvenes évek közepén kerül sor. A színházi „megtekintéseket” először egy 1954-es kormányrendelet foglalja törvénybe. A Főigazgatóság archívumában átvizsgált dokumentumok alapján az ellenőrzés ekkor még csak az előadások *szövegére*, a drámákra terjed ki. A színházi előadás feltehetően azért marad ki, mert egyrészt a Művészetek Minisztériuma biztosítja az intézmények felügyeletét, másrészt még nem válik általánossá a rendezés, a rendezői színház fogalma. A színház veszélyességét ekkor még csak az előadás szövegének tulajdonítják, azt pedig nagyon alaposan, körültekintően cenzúrázzák.

Az ellenőrzés legkomplexebb formája, a színházi produktumnak mind a szöveg, mind az előadás szintjén való kontrollálása később születik meg. És ebből a cenzúra egész mechanizmusa rekonstruálható.

1948–49-ben még minden színház megkapta az illetékes minisztériumtól azoknak a daraboknak a listáját, amelyeket nemcsak hogy el kellett játszania az adott évadban, de a bemutatásuk sorrendjét sem változtathatta meg. Később ezt a tiltott és ajánlott darabok listái váltották fel, 1956 után pedig a színház az irodalmi titkárán vagy a szerzőn keresztül maga javasolhatott (természetesen csak publikált vagy a Főigazgatóság által már engedélyezett) darabokat. Az 1956-ban indult *Teatrul* folyóirat, akárcsak a többi, drámákat publikáló sajtótermék, a színház fontos forrásává válik.

Bár a Főigazgatóság látszólag megelégszik azzal, hogy rábízza a színházakra a műsorterv összeállításá-

² A Glavlitet, az Irodalmi és Könyvkiadói Főigazgatóságot, a szovjet cenzúra legfőbb intézményét 1922-ben hozták létre.

³ A megtekintések, románul „vizionálások” szó az erdélyi magyar köznyelvbe is bevonult, a működésről lásd alább.

⁴ Consiliul Culturii și Educației Socialiste.

nak jogát, az ellenőrzés távolról sem enyhül. A repertoárt először a színházon belül a Dolgozók Tanácsa tárgyalta meg és hagyta jóvá. Ezt követte a döntő külső engedélyeztetés. Ehhez a színház irodalmi titkára minden darabról részletes referátumot készített, amelyben kifejtette, hogy az összhangban van a párt politikájával, a propaganda pillanatnyi célkitűzéseivel, hangsúlyozta a szöveg hazafias jellegét, az osztályharc vagy a függetlenség témáját stb. Sohasem tértek ki a drámák parabola-jellegére, hanem csupán elsődleges gondolatosságára.

A kulturális bizottság elnöke – aki a Kulturális és Nevelési Bizottságnak, illetve a pártnak volt alárendelve – engedélyezte vagy tiltotta le a darabot, illetve az előadást. Olykor szerveztek egy „plenárist”, amelyre meghívták a megye összes művészi intézményének képviselőjét (igazgató, párttitkár, irodalmi titkár vagy rendező). A kulturális bizottság elnökének (vagy helyettesének) jelentése rámutatott a repertoárjavaslat ideológiai hibáira, és különböző személyi kérdésekre is kitérhetett. A következő szint a megyei pártbizottság propaganda- és ideológiai osztálya volt. Csak ezután küldhették el a tervezetet Bukarestbe.

A fővárosban a Kulturális Minisztérium Színházi Tanácsa saját „instruktoraival” elemeztette a műsorgetvet, és tárgyalt a repertoár összeállításáról. Különös figyelmet szenteltek az egyes évfordulók, politikai események, pártkongresszusok megünneplésének. A repertoár végső változatáról személyes találkozó során döntött a színház igazgatója (vagy az ő kiküldöttje) és a Színházi Tanács igazgatója. A nyolcvanas évekig, a demokrácia látszatát keltve, ezt a találkozót egy, a megyeihez hasonló plenáris ülés előzte meg.

A repertoár engedélyezése tehát a minisztérium Színházi Tanácsától függött, amely ki is adott erről egy dokumentumot. Rendkívüli esetben az RKP KB propaganda- és ideológiai szekciója is eljárhatott; a nyolcvanas években ez a gyakorlat vált kötelezővé. Ekkortól a cenzúra még szigorúbb lett, s a darabokat már a félelmetes Kettes Kabinet hagyta jóvá. Elena Ceaușescu javaslatára pedig minden engedélyezésre benyújtott darabhoz – Shakespeare-től Caragialéig – tartalmi szinopszist kellett csatolni. Csak ezek után kezdődhettek a próbák.

Ezen a sokszintű intézményrendszeren túl a Securitate is éberrel figyelt. A hivatalos elképzelés szerint a színház a párt propaganda- és népnevelési intézménye. Az irodalmi titkárok számára a minisztérium négyévente kötelező ideológiai továbbképző kurzusokat szervezett, azonban szinte minden évben tartottak



A Rameau unokaöccse
David Esrig rendezésében
(1968)

ilyet. A darabválasztást szigorú kritériumoknak kellett alárendelniük. Az 1971-es „Júliusi tézise-

gig” a szakmai szempontok megelőzték az ideológiaiakat, de például egy olyan darab, amely az emberi létezésre kérdezett rá, összeegyeztethetetlen volt az új szocialista embereszménnyel. Pirandello nemcsak nyelvi, de tartalmi szempontból is kifogásolható volt. Akárcsak minden olyan textus, amely nem a széles közönséghez szólt. Tehát jóformán az egész modern drámairodalom. Ha ilyet akartak bemutatni, az irodalmi titkárnak és a színház egész vezetőségének különböző stratégiákhoz kellett folyamodnia. Gyakran egy „vörös farkok” által próbáltak új, eredeti, gyakran rendszerkritikus drámákat becsempészni a repertoárba. Máskor egyes kortárs szerzők nyilvános státusa vagy hírneve segített (náluk is működött persze az öncenzúra).

Ugyanazok az intézmények, amelyek a szövegek engedélyezéséért feleltek, ellenőrizték a végső produktumot, az előadást is. A „megtekintéseknek” két lépcsője volt: a színházon belüli Dolgozók Tanácsa által, és a döntő, a külső, az ideológiai. Az előbbi, bár kötelező, mégis inkább formális volt, általában szakmai kérdések (közepes) megvitatásából állt, jobb esetben az előadás védelmi stratégiájául szolgált.

A döntéseket azonban az ideológiai „megtekintési” bizottság verdiktje hozta. Ezt a következő személyek alkották: a megyei kulturális bizottság instruktora (olykor maga az elnök vagy helyettese), a propaganda-főnök és/vagy a megyei pártbizottság kulturális bizottságának vezetője vagy képviselője, a szakszervezet kiküldötte, a kulturális sajtó vagy a párt kiküldöttei. 1977-es megszűnéséig a Főigazgatóság is képviseltette magát, olykor a legkeményebb bírálatokkal. Máskor a bizottság szakmaiságának és kollektív véleményének



A kritériumok, bár ismeretek, mégis zavarosak voltak, növelték a bizonytalanságot, és félelmet keltettek a „megtekintésektől”. Az aktuális ideológiai programnak, olykor pedig a cenzorok szeszélyeinek megfelelően változhattak, de a valóság metamorfózisai is hatást gyakoroltak rájuk: az afféle banális szavak, mint „hús”, „kávé”, „hideg”, „sötét”, tiltottá váltak a színpadon csak azért, mert a mindennapi életben nem volt hús, se kávé, a lakások pedig fűtetlenek voltak és sötétek. Az tehát, ami a hetvenes években

BALRA: A Leonce és Léna Liviu Ciulei rendezésében (1970)

LENT: A revizor Lucian Pintilie betiltott rendezésében (1972)

látszatát fenntartva különböző szakembereket is meghívtak, valójában azonban a párt képviselőjének véleménye volt döntő. Neki jutott a végső mondat közlésének – „az ideológiai bizottság egyetért/nem ért egyet az előadás bemutatásával” – szerepe. A minisztérium csak a „nehezebb” ügyekben képviseltette magát, olyankor, amikor egy előadás nem kapott szabad utat helyi szinten, vagy ősbemutatók, illetve bizonyos román drámák esetében, amelyek egyfajta kódolt nyelvet használtak.

Ezt a „megtekintési” procedúrát annyiszor ismételték, ahányszor szükségesnek tartották – tudunk olyan előadásról, amelyet tíznél többször „tekintettek meg”.

A cenzúra folyamatának megvolt a logikája: az elbátoraltatás, kifárasztás, aláaknázás politikájával akarták elérni, hogy az előadás végül megadja magát az egyre irritáltabb cenzoroknak. A bizottság magatartása változatosnak bizonyult, kezdve a tekintélyelvű, intoleráns attitűdtől az elnézőbbig, engedékenyebbig. A színház szakmai kérdéseinek megvitatása csak porhintés volt, amiről az utolsó években a cenzorok unottan le is mondtak. Victor Rebengiuc így emlékszik vissza: „Már nem is követték az előadást, csakis az ideológiai szempontokat figyelték: nem mondanak-e benne valamit a pártról, az államfőről, a Központi Bizottságról, ilyenmikről. A többivel nem törődtek.”

A „megtekintésekről” készült jegyzőkönyvek azt mutatják, hogy két, egymással homlokegyenest ellentétes típusú észrevétel létezett: az egyik a cenzorok szimbólumoktól és metaforáktól való félelméből, a másik a konkrétumoktól, a pontos tér-idő utalásoktól való rettegésükből eredt, melyek túlságosan direkt módon idézték meg a kortárs román valóságot; ilyenkor azt kérték, hogy tegyék kétértelművé vagy „dekontextualizálják” őket. A kétfajta észrevétel végül is ugyanazt célozta: Romániát vagy a kommunizmust csak „megénekelni” volt szabad.



még tolerálhatónak számított, és a „kritikai realizmus” részét képezte, egy évtizeddel később már felforgatónak és támadhatónak minősült.

Az ideológiai tisztaságot – vagy ami maradt belőle – továbbra is tabuk védtek. Ahogy azonban a dogmák is a szemünk láttára omlottak össze, a cenzúra egyre inkább „félelmek és szeszélyek” alapján kezdett működni. Tartalmi szempontból a „megtekintések” – ahogy



a kor jelentős színészei fogalmaztak – az égbekiáltó butaság és az abszurd szürrealizmus között egyensúlyoztak. A cenzorok megpróbálták a diktátor fejével gondolkodni. De Nicolea Ceaușescu soha nem járt színházba.

Az 1971-es „Júliusi tézisek” és az 1983-es „Mangaliai tanácskozás”, a román mini kulturális forradalom szomorú dátumai jelentették a legnehezebb időszakot a művészi munka számára. Mégis, az előadások végleges betiltása ritkaságszámba ment. (De volt rá példa: Lucian Pintilie *A revizor* rendezése 1972 szeptemberében, amelyet két előadás után tiltottak be a bukaresti Bulandra Színházban.)

Ennek egyik oka, hogy az öncenzúra hatékonyan működött. Az engedélyezésre beadott és végül jóváhagyott darabok jegyzéke nemigen különbözik, ami azt mutatja, hogy a színházak nem túl bátran javasoltak vitatott vagy nemkívánatos darabokat. Másrészt maguk a „megtekintési” bizottságok is óvakodtak a kényelmetlen helyzetektől és a radikális megoldásoktól. A szándékuk nem az volt, hogy betiltsanak valamit, és ezzel botrányt okozzanak, hanem hogy addig gyúrják a színház vezetőségét és főleg a rendezőt, amíg a kért változtatásokat végre nem hajtja. Ezek a változtatások nemcsak az uralkodó ideológiát támasztották alá, de a cenzor éberségének, valamint a művész engedelmességének bizonyítékaiként is szolgáltak a hatalom szemében. Vazallus-gyakorlatok voltak egy feudális világban. De azért pillanatnyi koalíciók is működtek a cenzor és színház között, amikor a színház szolgáltatta az érveket az előadás védelmére (például az 1975-ös kolozsvári *Kurázi mama* esetében).

A „megtekintési” ideológiai bizottságok jegyzőkönyvein kívül – melyeket az egyes színházak őriznek – a cenzúrának nincs írásos nyoma. A jóváhagyás szóbeli volt, ezért bármikor vissza is vonhatták. Ugyanakkor éppen emiatt a tiltás ellen is nehezen lehetett óvást emelni. Bár a végső döntést a párt kiküldötte hozta, formálisan kollektív döntés született, így utólagosan senkit sem lehetett felelősségre vonni.

Visszatekintve az látszik, hogy a cenzúra, ez a sokfejú monstrum, mindent megrontott. Különleges törvények tették lehetővé a működését, egy katonai jellegű szervezet irányította a háttérből. A kommunizmus első három évtizedében a Securitate mellett ez a Főigazgatóság volt a legfélelmetesebb és általánosan megvetett intézmény. Egész tevékenységének a visszaélés volt az alapja, az „iratai” azonban, úgymond, rendben voltak. Mint a párt kommandós különítménye behatolt valamennyi egzisztenciális és művészi területre, azt a tudatot erősítette, hogy a kommunista rezsim örök, és hogy másfajta politika elképzelhetetlen Romániában. A művészek pedig kidolgozták a maguk túlélési stratégiáit, a hamis esküktől kezdve az álmegettérésekig és a meghátrálásig.

1977-ben szűkszavúan bejelentik a Főigazgatóság megszűnését. A párt propagandaosztálya ezt a döntést – amely lényegesen később történik, mint a többi szocialista országban – megpróbálja (és részben sikerül is neki) úgy beállítani, mint a demokrácia és a forradalom vívmányát. A taktika beválik: a művészek, írók jelentős része úgy érzi, hogy ez a döntés a liberalizálódás jele. A valóságban, ami a cenzúrát illeti, a párt csupán stratégiát vált: amit eddig a Főigazgatóság látott el, most rejtettebb intézmények teszik majd, amelyek távolról sem toleránsabbak, s ahogy az idő is bizonyítja, az egész csak szemfényvesztés és manipuláció volt. Így élte túl a cenzúra saját eltűnését.

FORDÍTOTTA: TOMPA ANDREA

SUMMARY

The present issue opens with portrayals – not too flattering ones – of two Budapest theatres. Tamás Koltai examines the past and the prospects of the Comedy Theatre where, with a new managing director, a new period begins, and Andrea Tompa sums up the achievements of a „bourgeois art theatre”, the Radnóti.

The rich offer of the theatre programs is reviewed by Róbert Markó, Attila Nyulassy, Balázs Urbán, Tamás Tarján, Tamás Koltai, Péter Tömpe, László Kolozsi, Dezső Kovács, Judit Szántó and Szabolcs Molnár. Thus we are informed about the first three productions of Szombathely's first permanent theatre, *The Park* by Botho Strauß (National), Csaba Mikó's *Idyll* (KoMa Company), *Apaches* by Géza Bereményi and Krisztina Kovács (Radnóti Theatre), Antonín Dvořák's *Russalka* (Debrecen), Szilárd Borbély's *Funeral Pomp* (Debrecen), *Twelve Angry Men* by Reginald Rose (Nyíregyháza), Carlo Goldoni's *Scuffles at Chioggia* (Pest Theatre), *August in Oklahoma* by Tracy Letts (Comedy Theatre) and *Avenue Q* by Jeff Marx – Robert Lopez – Jeff Whitty (Centrum Theatre).

In two related contributions Tamara Török talks to actress Eszter Csákányi, while Andrea Tompa reviews the solo program *The Woman of the Week* (National) by author Lajos Parti Nagy, explicitly written for this virtuoso actress.

Related articles can be also read about Racine. László Limpek introduces the author with a study of the French classical theatre, while Andrea Rádai reviews the National's venture of presenting Racine's rarely seen play *Athalie*.

Three of our regular dance critics, Csaba Kutszegi, Ákos Török and Borbála Sebők saw for us Andrea Ladányi's tunde@csongor.hu (Nyíregyháza), *Twins* by the Pál Frenák Company (National Dance Theatre) and *re-DNS* by the Tranz Danz Company.

In our column called Workshop Róbert Markó sums up the third Board Festival of Debrecen where the best productions of contemporary Hungarian plays are invited.

Three contributions make out our column on World Theatre. Andrea Tompa analyzes *That Night Follows Day*, a guest production by Tim Etchells's Ghent company at the venue Trafó, Soma Boronkay saw Ibsen's *John Gabriel Borkman* as directed by Thomas Ostermeier at the Berlin Schaubühne and Rumanian expert Liviu Malița explains to us the system of official Rumanian censorship during the communist era.

Playtext of the month is Sándor Sultz's *Mal'haba*.



**MINDEN
PÉNTEKEN!**

**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159; Fax: 303-9241

e-mail: lapterjesztes@es.hu