

Cseh Katalin

A teátrális demokrácia útjai

A SZÍNHÁZ SZEREPE AZ 1956-OS FORRADALOMBAN

A szocialista rendszer megrendüléséhez vezető 1956-os események a színháztörténetet, illetve a színház tudományt sem hagyták érintetlenül. Vajon mi zajlott le a színház világában 1956. október 23-a és november 4-e között? Milyen változások történtek a forradalmat megelőzően a színpadon és a „színfalak mögött”?

Az ötvenes évek elején a színház a totalitárius hatalom kiépítésének, majd később megszilárdításának egyik propagandisztikus, ideológiai¹ eszköze volt – ezt megbecsült társadalmi szerepe is jelezte.

Az 1956-os forradalom a konfliktusokkal terhelt szociális tér újragondolását és átalakítását² jelentette, és mélyrehatóan beleavatkozott a hatalombirtoklás rendszerébe. Hatalmi kapcsolatrendszer nem létezik ellenállás nélkül – mondja Michel Foucault.³ A diktatúra fegyelmezési kudarcra a színművészet területén is megnyilvánult. A diktatúrában az igazság mindig a hatalom oldalán áll, mivel az határozza meg, hogy mi az igaz, mi a hamis, de a színház területén is akadtak törékeny demokratikus mozzanatok, amelyek megpróbálták elválasztani az igazságot e hegemonikus kötöttségtől.⁴ Ez megmutatkozott néhány színdarabban és előadásban, a korabeli színházi szaklapokban, majd a forradalom követeléseiben, eseményeiben is.

Az 1950-es évek színháza a kor egyik fő politikai mozgatóeleme, ezért alkalmas a politika, a demokrácia, a társadalom és a művészet összefüggéseinek vizsgálatára. A történész azonban csak kiragad eseményeket a múltból, és tetszőleges formába rendezi, majd a „történelem” köntösébe bújtatja őket.⁵ A színházi performanszt pedig a szemléltető mulandó mivoltában ismerheti meg, mely az előadás pillanatában és általa létezik, majd elenyészik – reprodukciója viszont erőltetett.⁶ Így a jelen

színháztörténeti tanulmány is csak egyik olvasata lehet a történelem kiválasztott szegmensének.

A második világháború kaotikus politikai, társadalmi és gazdasági állapotokat teremtett Magyarországon, ami a színházművészetben – többek között a Nemzeti Színház viharos történetében – is érzékelhető volt. A társulat ifjú kommunista művészeinek kezdeményezéséből alakult meg 1945 februárjában az Ötös Bizottság (tagjai: Major Tamás, Both Béla, Gobbi Hilda, Várkonyi Zoltán, Oláh Gusztáv), mely a művészi tervezésnek és megvalósításnak intézményes keretet adott. Nyomában több színházi szervezet is létrejött. Az ún. „koalíciós időszak” (1945–1949) színházművészetére általában tematikai és műfaji gazdagság volt jellemző, hódított a könnyű műfaj,⁷ nem volt túl nagy változás a korábbi évadokhoz képest.⁸ A tényleges művészi fordulat – mely szocialista alapokra helyezte a színház működését – csak a Magyar Dolgozók Pártjának hatalmi konszolidációja után következett be,⁹ s különböző új, „ideológiailag megfelelő” társulatok megszervezésében és a színházi irányítás centralizálásában mutatkozott meg, melynek személyi összetételét a már említett kommunista művészszervezetek csírái biztosították – így jutott 1949 után fontos szerephez Major Tamás és Horvai István¹⁰ (illetve őket ellensúlyozandó Ladányi Ferenc és Gábor Miklós).¹¹

Az ötvenes évek elejének színházában is visszatükröződnek a hiperadminisztratív rendőrállam¹² tulajdonságai. Mint említettük, az igazságot a hatalom állítja elő, azé a hatalom, aki az igazságot létrehozza.¹³ A korszak színházi nézői egy megkonstruált, szabályozott, mesterséges, a párt által előírt világot láthattak a színpadon. Ilyen módon használta fel a diktatúra működési mechanizmusa a színházművészetet a közönség baloldali szel-

¹ Vö. Bessenyei Dr. Élthes Eszter gondolataival a <http://www.bessenyei.hu/dokum/dokum.htm#mem> honlapon, *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*. (Utolsó megtekintés: 2009. november 29.)

² Laclau, Ernesto – Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien, Passagen, 1991 (Orig. 1985), 211 f.

³ Foucault, Michel: *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ulrich Bröckling. Berlin, Suhrkamp, 2010, 316.

⁴ A politika, hatalom és igazság kapcsolatáról lásd többet uo. 301 ff.

⁵ Czékány, Anna: Múltunk kútja. A kortárs történettudomány szempontjai és az 1956-os forradalom és szabadságharc. In Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007, 225–256., 232ff.

⁶ Lásd ehhez Jákfalvi, Magdolna: Bécsy-kommentárok. In *A színház tudomány az akadémiai diszciplínák rendjében. Bécsy Tamás életművéről*.

Szerk. Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád. Paris–Torino–Budapest, L’Harmattan, 2009, 21–28., 25.

⁷ Korossy, Zsuzsa: Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében. In Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*. Budapest, OSZMI, 2007, 45–137., 46ff. és 84.

⁸ Vö. Székely György, idézve in Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. Kézirat. 27.

⁹ Székely, György: A Nemzeti Színház. In Gajdó Tamás, Bécsy Tamás, Székely György (szerk.): *Magyar Színháztörténet 1920–1949*. III. kötet. Budapest, Magyar Könyvklub, 2005, 215–312.

¹⁰ Korossy Zsuzsa a levéltári dokumentumok alapján Gellért Endrét is ebbe a sorba helyezi. Lásd erről Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 52.

¹¹ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 7ff.

¹² Foucault, Michel: i. m. 172f.

¹³ Uo. 28.

lemű „átnevelésére”. Kezdetben (1945-ben) nem túl szigorúan, az 1949/1950-es évtől¹⁴ egyre erőteljesebben.

Az előadásoknak kötelezően ideológiai üzenetet kellett közvetíteniük, a színpadi műtől pedig elvárták, hogy az osztályharc összeütközéseit ábrázolja.¹⁵ Ez utóbbiról Heltai Gyöngyi a következőket írja: „[...] két személy konfliktusában tulajdonképpen két kibékíthetetlenül ellentétes világfelfogás reprezentációjáról van szó. [...] igen ritka az egy személyen belüli konfliktus, az olyan dilemma, ahol a hős nem tud dönteni két álláspont között.”¹⁶ A forradalmiság¹⁷ és a pozitív hős¹⁸ (mint az eljövendő kommunista társadalom felépítője) szintén a szocialista színművészet (zsdanovi¹⁹) receptjének eleme volt. A szereplők általában a munkásság, a parasztság,²⁰ ritkábban az értelmiség soraiból kerültek ki, gyakran történelmi kontextusba ágyazva. Az 1949/50-es évad új magyar drámáinak²¹ témái többek között: a többlettermelésért való harc, a falusi osztályharc és a Horthy-korszakban működő illegális pártmozgalom. A baloldali hatalom emellett hiányolta a szegényparasztk és kulákok harcának, a középparasztság helyzetének tematikáját.²² Gajdó Tamás egy, a korszakot összefoglaló írásában még említi az ún. békeharcos drámákat és az ifjúságnak szánt didaktikus műveket is.²³ Az 1951/52-es és 1952/53-as évadban hasonló volt a tendencia, s állandó kereslet mutatkozott új magyar darabok, a magyar helyzetre releváns szovjet színpadi művek, valamint a környező szocialista országok drámairodalma iránt. A (kicsérélődött²⁴) klasszikus és nyugati „haladó” darabok továbbra is részét képezték a repertoárnak.²⁵ Az igazgatók, dramaturgok és rendezők számára ez volt a kötelező tematika, ugyanakkor nem mutathattak be burzsoá, a nemzeti múltat kutató, a magyar hagyományokkal foglalkozó és általában nyugati szellemiségű darabokat.²⁶

A fenti műsorpolitikai és ideológiai-művészi irányvonalat egy átbürokratizált koordinációs, ellenőrző és engedélyező-tiltó rendszer foglalta keretbe. Szervezeti felépítésének csúcán a Népművelési Minisztérium állt, élén Révai Józseffel (1949–1953). Számítalan – bonyolultságában nehezen áttekinthető – szervezeti egysége között a Népművelési Minisztérium Kollégiuma, az Agitációs és Propaganda Bizottság (később Pártkollégium), a Dramaturgiai Tanács, illetve a Minisztérium Színházi Főosztálya tartozott a legfontosabbak közé. Ez utóbbi volt felelős a közvetlen koordinációért, valamint a fővárosi és vidéki színházi élet irányításáért. A Drama-

turgiai Tanács színingazgatókból, rendezőkből és dramaturgokból állt. „Ennek feladata az írók aktivizálása, színdarabok íratása volt, előre meghatározott problématervezet keretein belül.”²⁷ A magyar színházaknak az okozta a legnagyobb károkat, hogy a művészeti kérdésekben általában szakemberek helyett hivatalnokok hoztak döntést.²⁸

Az 1949-es fordulatot követően minden budapesti színház új ideológiai-művészi profilt kapott.²⁹ A baloldali színházművészeti átforgalmazás centrumába a Nemzeti Színház került,³⁰ szerepe a „mindent meghatározó minta” reprezentálása volt.³¹

1949-re a nagyszabású tervek és a kommunista színházművészet kiépítésére irányuló igyekezet volt jellemző. Korossy Zsuzsa azonban rámutat, hogy komoly diszkrépancia mutatkozott a tervezett és a ténylegesen megvalósult színpadi, drámai művészet között: „1949-ben a színházi életet a pillanatnyi kérdések megoldása, a nagyobb perspektívák hiánya, a tervszerűtlenség jellemezte [...]”³² Szerinte ezek közül a legelső volt a fő hiba.³³ Ehhez járult egy általános színházi válság, hiszen a háború után a közönség létszáma csökkent, és a társadalmi rétegek egymástól különböző „művészi” igénye továbbra is megmaradt.³⁴ A tervezett gyors „átnevelés” így csak fokról fokra valósulhatott meg.

Ez a fokozatosság volt jellemző a színházak államosítására is: a már 1945-ben megkezdett folyamat³⁵ 1949. augusztus 1-jére fejeződött be. Egyes források szerint az államosítás hátterében a magán-színházak elleni szándékolt kampány állt,³⁶ másutt viszont rámutatnak a háború utáni tényleges válságra, aminek következtében sok magántulajdonban lévő színház üdvözölte az államosítást, mivel az labilis gazdasági helyzetükben biztonságot jelentett. Mindazonáltal a közönségnek számos nívós intézménytől el kellett búcsúznia.³⁷ Az „állami tulajdonú” színházak (1949. augusztus 31-től csak ilyenek működhetek országszerte³⁸) irányítását, ellenőrzését terhes bürokratikus kötelezettségek segítették. A színházaknak részt kellett vállalniuk az új társadalmi rend kiépítésében. Hasonló feladatra készültek fel a Színművészeti Főiskola leendő végzősei – az 1949/1950-es tanévtől már a szovjet tantervek alapján.³⁹ A keretbe tökéletesen illeszkedett a – kezdetben „sikeresen” – szervezett (főleg munkás-) közönség.⁴⁰ A szervezést a szakszervezetekkel, a színházak közönségszervezőivel, tömegszervezetekkel és az IBUSZ-szal összhangban

¹⁴ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 60. és 86.

¹⁵ Lukács, György: *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1969., 263f.

¹⁶ Heltai, Gyöngyi: *A szocialista sematizmus. Sematizmus és komédia. Definíciók és határai*. MTA Politikai Tudományok Intézete Etno-regionális Kultúrközpont. Munkafüzetek 34. Budapest, MTA Politikai Tudományok Intézete, 1997, 12.

¹⁷ Illés, Jenő: *Szocialista dráma – korszerű dramaturgia*. In Gyárfás, Miklós (szerk.): *Élő dramaturgia. Tanulmányok a színházról*. Budapest, Magvető, 1963, 311–348., 322ff.

¹⁸ Staud, Géza Dr. (szerk.): *Magyar Színművészet 1949–1959*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1960, 7.

¹⁹ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 28.

²⁰ Staud, Géza Dr. (ed.): *Magyar Színművészet 1949–1959*. 7.

²¹ Kedvelt módszer volt az ún. „aktualizálás” is, amellyel az 1945 előtti darabokat megfelelő ideológiai töltettel látták el. Lásd erről Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 84f.

²² Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 102.

²³ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 29.

²⁴ Uo. 28.

²⁵ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 109.

²⁶ Uo. 85f.

²⁷ Uo. 62ff., továbbá Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 33f.

²⁸ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 72.

²⁹ Uo. 59. és 101.

³⁰ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 28.

³¹ Ez utóbbi helyzeten a budapesti színházak viszonylatában az 1951/52-es évtől már változtatni akartak. Vö. Korossy, Zsuzsa: 106.

³² Uo. 83.

³³ Uo. 87f.

³⁴ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 12.

³⁵ Uo.

³⁶ Vogl, Ferenc: *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. Unter Mitarbeit von Peter Bochow. Köln, Verlag Wissenschaft und Politik, 1966, 15.

³⁷ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 12ff.

³⁸ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 58.

³⁹ Uo. 93.

⁴⁰ Uo. 99f. és 89f.

végezték. A hatékonyság a későbbiekben csökkent, erről korabeli cikkek tudósítanak a szaksajtóban. Gyakori problémát jelentett, hogy az engedélyeztetés elhúzó-dása miatt irritáló műsorcsúszásokkal lehetett számolni.⁴¹

A darabok tematikája is igazodott a marxi-lenini tartalmi és esztétikai követelményekhez.⁴² Erre kényszerült a színikritika is, amelynek „[...] segítségével egyrészt a közönséget kívánták »nevelni«, másrészt eszközként használták a színházak munkájában előforduló »elhajlások« megszüntetésére”.⁴³ Ez az elvárásrendszer jelentősen korlátozta a művészi szabadságot, aminek következményeként Heltai Gyöngyi az ötvenes évek színházában a hétköznapiok túlstilizált imitációját, ennek eredményeként pedig a teátrális performansz egyik leglényegesebb elemének, a továbbított jel dekódolásának sérülését véli felfedezni a színpadon.⁴⁴ De nemcsak korlátozták, hanem alá is becsülték a közönség értelmezési lehetőségét (lásd lejjebb az egyes demokratikus irányvonalú darabok társadalmi olvasatát), és ehhez járult még a néző közönye, beletörődő elfogadása, amit Pomogáts Béla társadalmi „különbekének” nevez. Ez utóbbi magatartásforma jellemzi a hatékonyabb propaganda célját szolgáló heterogén művészi értékű, előírt tömegelőadások⁴⁵ befogadását.⁴⁶

1949-től az új koncepcióba illesztett, ahhoz igazított darabokat a Nemzeti Színházban egy új rendezőgeneráció tagjai, (többek között) Apáthi Imre, Gellért Endre és Marton Endre állították színpadra Major Tamás igazgatósága alatt.⁴⁷ Ugyanakkor Várkonyi Zoltán – mint polgárinak minősített színiigazgató és művészi szakember – a Nemzeti perifériájára szorult.⁴⁸

A kommunista vezetés az ideológiailag helyesen értelmezett előadások által egyfajta tudatváltozást akart kiváltani a nézőkből, és mindenkorra le kívánta zárni a polgári eszmék időszakát. Ezt a célt a *szocialista realizmus* esztétikai normái foglalták keretbe, mely a valóságot a maga forradalmi fejlődésében, történelmi konkrétságában volt köteles kifejezni, s a romantika (pozitív szellemiség; érzelmesség) és a realizmus (ábrázolás módja) jegyeit ötvözte. Követelménye volt a pártosság, a (dolgozó) néphez való kötődés, a közérthetőség (olykor túlzottan triviális formában) és a társadalmi dimenzió. Az időszak számtalan paradoxonjának egyike, hogy míg a szaksajtó unalomig ismételte a szocialista realizmus sokszínűségét, addig a realizmus – a színművészet irányíthatóságát megkönnyítendő – tipizáltta,⁴⁹ *semantikussá* dermedt.

A szocialista realizmus az 1950-es években mind a drámairodalomnak, mind a színészek játéktípusának jellemző jegye lett. Ez utóbbi esetében realista, gyakran historizáló ábrázolást⁵⁰ jelentett. A nagyszabású drámák alapvető eleme a „patetikus hangolás”⁵¹ és a hatás-

adás volt (lásd például Illyés Gyula *Dózsa György* című drámájának előadását és kritikáját). Ugyanakkor a vigjáték a hétköznapi szituációkból merített ihletet sztereotip jellemeinek megformálásához. Kifinomult „nyelvi stílusjátékkal”, „allúzióval” és „szellemes szójáttékkal”⁵² a korabeli néző alig találkozhatott a színpadon. Paradox módon viszont a sematikus színműveket sokszor a színészi bravúr mentette meg. Az előadásmódot elsősorban a színészi képzés és játéktípus normájává kikiáltott Sztanyiszlavszkij-rendszer határozta meg. Sztanyiszlavszkij öröksége szerint a színész „énje” játékos gyermeki „művészi én”, amely a színész „privát énjétől” független, és bármely szituációban képes művészi kibontakozni. A másik lényeges elem az „úgy, mintha” elve. Ennek alapján a színésznek a saját



Boldogság (1949)

életéből kell megegyező eseményeket előhívnia, hogy a megfelelő színpadi jelenetet hihetően játssza el. Vogl Ferenc (azaz Gulyás Sándor⁵³ rendező) szerint a Sztanyiszlavszkij-rendszer egyetlen célt szolgált: hogy a művészileg gyenge daraboknak nagyobb színpadi hatást

⁴¹ Uo. 93f.

⁴² Vogl, Ferenc: i. m. 15ff.

⁴³ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 94.

⁴⁴ Heltai, Gyöngyi: i. m. 13.

⁴⁵ Szabó, István: A színházak műsora az ötvenes években. In *Színházi Adattár. Tanulmányok*.

<http://www.szinhaziadattar.hu/index.php?sid=6&lang=hu>. (Utolsó megtekintés: 2009. november 29.)

⁴⁶ Székely, György: i. m. 292ff.

⁴⁷ Szabó, István: i. m.

⁴⁸ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 12.

⁴⁹ Az itt összeválogatott gondolatok mind a *Színház- és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóiratának* ötvenes évekbeli anyagából származnak.

⁵⁰ Lukács, György: i. m. 266ff.

⁵¹ Heltai, Gyöngyi: i. m. 9.

⁵² Uo. 7f.

⁵³ (1925–?) Németh Antal rendezői tanfolyamát végezte el, 1947–1949 között a Kis Színházban, 1951–1953 között Szegeden és Győrben rendezett, majd a filmgyárba került. 1956-ban elhagyta Magyarországot. Saarbrückenben és Nyugat-Berlinben romanisztikát, germanisztikát és színháztudományt tanult. 1962-től a Westdeutscher Rundfunk munkatársa.

kölcsönözzön.⁵⁴ A 1953-as politikai enyhülést követően a kritika egyre inkább az egyszerű és autentikus, a mozgó és beszélő „politikai formuláktól”⁵⁵ mentes játéktípust díjazta.

Az időszak kevésbé negatív előjelű kezdeményezései közé tartozott például a budapesti színházak és az egyes intézmények, illetve drámaírók közötti szoros együttműködés, segítségnyújtás kötelezettsége. Kedvező visszhangra lelhetett az is, hogy a művészeket egy szervezetbe – Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség⁵⁶ – tömörítették, hogy részesei lehessenek a színházi politika formálásának. A színházpolitika előírásainak átültetése a gyakorlatban sokszor akadályokba ütközött, amit a művészet és kultúra irányító testületei gyakran illettek kritikájukkal. Ilyen labilis ügy volt például a színházi dolgozók megfelelő ideológiai képzettségének kérdése, mely a személyzeti problémákkal is összefüggött.⁵⁷ Kritika éri a darabok tematikáját is: „[...] különösen az új magyar darabok esetében hiányolták a »békéért folytatott harcot«, az antiimperialista témákat, az egyházellenes propagandát pedig túlságosan gyen-

1953. március 5-én meghalt Sztálin. Az MDP vezetősége (Rákosi, Gerő, Nagy Imre, Dobi István, Hegedűs András) utasítást kapott Moszkvától a „korrekció politikájára”. Az új irányvonalat Nagy Imre képviselte, Rákosi háttérbe szorult. Az ún. nemzeti vagy reformkommunizmus alapelveit az 1953. júniusi párthatározat tette hivatalossá. A változások a kultúr- és művelődéspolitikai területére is begyűrűztek, így Révai Józsefet is eltávolították.⁶⁰ A *Színház és Filmművészet* lapjain egy folyamat rajzolódik ki, amely demokratikus csúcspontját az 1956-os forradalom és szabadságharc kirobbanásában éri el. A heterogén (olykor ambivalens) közmegegyilvánulások nem töretlen linearitás jellemzi: 1955-ben Rákosi Mátyás ismét visszatér a hatalomba. Egészen 1956 elejéig a színházi élet a kora ötvenes évek diktatórikus korlátozásaitól szenved.⁶¹ Ugyanakkor a színházművészet korántsem volt homogén, hiszen kortársak visszaemlékezéseiből és korabeli levéltári jegyzőkönyvekből is kiderül, hogy a színház bizonyos értelemben fénykorát élte (ezen elsősorban a Nemzeti Színházat értem, ahol nem volt ritka a rendszer szín-



Bányászok (1950)



Harcban nőtt fel (1951)

gének találták. Kifogásolták, hogy a színházpolitika nem támasztotta alá kellően a párt politikáját; a színházak nem biztosították a munkástárgyú színművek hegemóniáját.”⁵⁸ Az új magyar darabok ügye még 1954-ben is terítéken volt – mind minőségi, mind mennyiségi tekintetben⁵⁹ –, bár a velük szemben támasztott követelmények a politikai kanyarulatok szerint változtak.

falak mögötti pimasz „kifigurázása” sem⁶²). Viszont tudatában kell lennünk annak is, hogy a nyilvánosságra került igazgatósági, rendezői, dramaturgiai viták éppen ennek a „minőségi fellegvárnak” a létezését cáfolják.

A színházművészet elméletét és gyakorlatát tagláló cikkek számon kérő hangvételéből, a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség gyűléseinek tematikájából és a darabok, előadások kortárs értelmezéséből, szimboli-

⁵⁴ Vogl, Ferenc: i. m. 29.

⁵⁵ Színházművészetünk problémái. Apáti Imre referátumából. *Színház és Filmművészet*, 1954. július/augusztus, 305–314., 305f.

⁵⁶ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 56ff.

⁵⁷ Uo. 58f.

⁵⁸ Uo. 86.

⁵⁹ Uo. 121.

⁶⁰ Korossy, Zsuzsa: „Rólunk nemigen szól a mese.” Pillanatképek a magyar színházi életből, 1953-ban. In *Színházi Adattár. Tanulmányok*. <http://www.szinhaziadattar.hu/index.php?sid=10&lang=hu> (Utolsó megtekintés: 2011. március 6.)

⁶¹ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 8. és 30.

⁶² Bessenyeieiné Élthes, Eszter Dr.: *Kilencedik állomás: budapesti Nemzeti Színház, 1950–1963. 1950–51-es évad*. In *Bessenyeie Ferenc pályája*.



Felettebb fontos vizsgálati szempont a közönség értelmezőkészségének olajozott működése, az a láthatatlan kapocs, ami összeköti a nézőt a színpadon történetekkel – ezt jegyzi meg mind Bessenyei Ferenc, mind Gulyás Sándor. A hatvanas években írt színháztörténeti művek azt emelik ki, hogy gyakran nem is maguk a darabok hordozták a radikális-felbolygató mondanivalót, hanem a túlzott publicisztikai felhajtás.⁶⁷ Vagyis a rendszer szemszögéből a média játszotta a legnagyobb szerepet a forradalom előkészítésében, és nem maga a művészet. Bár ennek ellentmond, mint Gajdó Tamás megjegyzi, hogy Gáli József *Szabadsághegy* című drámájáról említést sem tesznek.

Az 1953 és 1956 közötti „preforradalmi” periódus ismertetése, fel-

BALRA: Feledhetetlen 1919 (1952)

LENT: Ukrajna mezőin (1953)

JOBBRA: Senki városa (1955)

kájából rakható össze az 1953-at követő kritikai-demokratikus mozaik. Gajdó Tamás is arra mutat rá, hogy a „[...] színházak műsora fokozatosan gazdagabbá, sokszínűbbé vált”. Leginkább a vígjátékokban volt érezhető ez a pozitív hatás, de a közelmúltat és a történelmi kérdéseket taglaló színműveket is érintette.⁶³ A Nemzeti Színházban az 1953/1954-es évadtól a „stílusváltás időszakáról” beszélhetünk.⁶⁴ A Dramaturgiai Tanács és Népművelési Minisztérium engedményeket tett, s a politikailag-ideológiailag olykor nem helyeselt műveket a színházak – saját felelősségükre – bemutathatták.⁶⁵ A folyamat persze fokozatos volt. A bürokratikus gépezetbe nem került kő, csupán porszemek. A „reformok” elindításának első öt hónapját követő értékelés is több kritikát hozott, mint elismerést. A Nagy Imre-kormány elsődleges feladatai közé a politika, a társadalmi kérdések és a gazdaság konszolidálása, újragondolása tartozott, a kultúra csak 1954-től kerül sorra, például a vidéki színházak szerepének átalakítása, az eddigitől ideológiailag eltérő darabok, illetve műfajok műsortervbe illesztése vagy a színházi sajtó optimalizálása terén.⁶⁶



tárása a cenzúrázott szaksajtó, a meghamisított valóság és a befolyásolt nézőközönség miatt nem könnyű feladat, mert egy manipulált világot próbálunk megérteni, melynek majdnem minden eleme a rendszer fennmaradását szolgálta.⁶⁸ 1953 után a *kritika* kulcsszava az ellenállásnak, melyben az individuum és a társadalom

⁶³ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 29f.

⁶⁴ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 122f.

⁶⁵ Uo. 103.

⁶⁶ Korossy, Zsuzsa: „Rólunk nemigen szól a mese.” Pillanatképek a magyar színházi életből, 1953-ban. In *Színházi Adattár. Tanulmányok*.

⁶⁷ Hegedüs, Géza – Kónya, Judit: *A magyar dráma útja*. Budapest, Gondolat, 1964, 225ff.

⁶⁸ A Bessenyei dr. Élthes Eszterrel (2010. december 10., Budapest) és Varga Gáborral (2010. december 25. és 30., Sopron) folytatott beszélgetés konzekvenciája.

kibúvókat keres az irányítás, a kormányozottság alól. Megkérdőjelezi a hatalom igazságát, dacból tagadja meg azt.⁶⁹ A szakajtóban és a nyilvános vitákon, értekezleteken, illetve a kortárs darabokban az egyik leggyakrabban bírált politikai túlkapás a bürokratizmus



Farkas Tamás felvételei

mértéke és helytelen intézkedései, továbbá a művészi szabadság korlátozása, a problematikus káderpolitika,⁷⁰ a színházi vezetők szakmai-művészi hiányosságai és az erőszakolt műsortervek⁷¹. Egyes színházi szakemberek, drámaírók radikálisabb hangnemet ütnek meg. Így például Gyárfás Miklós bátrabb, merészebb drámairodalmat⁷² követel, és élesen bírálja az uniformizált színházi rendszert.⁷³ Háty Gyula kitér a színházakkal szembeni elnyomásra, az alkotói szabadság korlátozására, illetve az 1953-as enyhülés pozitív változásaira, melyek kezdetnek elegendők, de folytatást igényelnek (például a hivatali berendezkedések átalakítását).⁷⁴ Nonn György népművelési miniszterhelyettes az új dráma létrejöttének elmaradt támogatását és a színházi koordinációt hiányolja,⁷⁵ Apáthi Imre referátuma pedig az író és művész iránti bizalmat, holott ezt az új kormányprogram megítélte.⁷⁶ A kritikus ellenállás jelei már az ún. dramaturgiai vitákon is megnyilvánultak, ahol a színházak nem kielégítő ideológiai munkáját bírálták⁷⁷ – ez a fajta „parancsmegtagadás” azonban csak indirekt opozíciónak tekinthető.

Egyéb dokumentumok is elének tárják a demokratikus mozgalom mérföldköveit. Az Írók és Művészek Memoranduma (1955. október) a párt hamis, represszív politikájával szembeni véleményformálás jelentős dokumentuma. Megszületésében fontos szerepet játszott Rákosi Máttyás visszatérése. Az aláírók – Major Tamás (a Nemzeti Színház igazgatója), Bessenyei Ferenc (a Nemzeti Színház színésze), Várkonyi Zoltán (a Nemzeti Színház rendezője), Horvai István (a Madách Színház igazgatója), Gábor Miklós (a Nemzeti Színház színésze), Marton Endre (a Nemzeti Színház rendezője) és Ruttikai Éva (a Néphadsereg Színházának színésze)⁷⁸ – a XX. kongresszus határozatai alapján szabad, őszinte, demokratikus alkotói közeget követeltek. A párt később kikényszerítette, hogy vonják vissza aláírásukat. Az elutasítást egy újabb figyelmeztetés követte, melyben a művészek és írók ismét meghallgatást követeltek, előrevetítvén egy megakadályozhatatlan tragédia eljövételt.⁷⁹ A Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének javaslata a pártvezetőséghez (1956 nyara) stabil reformot alapozna meg a színházművészetben. Ebben nagyobb művészi szabadságot követelnek a színházak vezetőinek a műsorterv, játékművészet és az egyéni rendezői koncepciók kialakításában. Tiltakoznak a bürokratikus akadályok (például Dramaturgiai Tanács) és a (nyugati) művészi ingerektől elszigetelt alkotói környezet ellen. Önállóság, „alulról” szervezett és gyakorolt színházművészetet szeretnének megvalósítani, és felmerül a gyakorlatba helytelenül átültetett szocialista ideológia újragondolása is.⁸⁰

A nyomtatott „ellenállás” mellett jelentős előkészítő szerepet tölthettek be a forradalmat megelőző nyilvános viták, konferenciák. A Szövetség 1954. júniusi (negyedik) gyűlésén vált először érzékelhetővé egy demokratikusabb politikai szemlélet. Megdöbbentő hatást váltott ki Apáthi Imre említett előadása, aki megkérdőjelezte a marxista tézisdráma nevelési szándékát, a pozitív hős figurájának szükségességét, és bírálta az új dramaturgia metodikáját – mindezek mellett az alaphang továbbra is marxista irányultságú maradt. A következő, 1955 júniusában tartott konferencia a színészutánpótlás kérdésével foglalkozott. A Demokratikus Ifjúsági Szövetség (DISZ) kísérleti színházat és külföldi tanulmányutakat követelt. Az események radikalizálódását elősegítette a Szovjetunió Kommunista Pártjának XX. kongresszusa (1956. február), az új irányvonal megpecsételése. Hatása hamar érzékelhető volt a színházművészetben, nyomát számos kortárs hivatalos megnyilvánulás is jelzi.⁸¹ A Szövetség 1956-os gyűlése (május 26–június 10.) Gulyás Sándor szerint már a forradalom közvetlen „előkészítésének” periódusához tartozik; itt

⁶⁹ Foucault, Michel: i. m. 240ff.

⁷⁰ A magyar színjátszás ünnepi hete vitaanyagából. Major Tamás referátuma. Részletek. *Színház- és Filmművészet*, 1955. július/augusztus, 487–497., 491f.

⁷¹ Bessenyei Éltés, Eszter Dr.: I. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma. In *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

⁷² Gyárfás, Miklós: Drámairodalomunk szabadsága. *Színház- és Filmművészet*, 1954. április, 155–158., 156f.

⁷³ Gyárfás, Miklós: Színjátszásunk stílusproblémái. *Színház- és Filmművészet*, 1954. szeptember/október, 417–419., 418.

⁷⁴ Háty, Gyula: Az írók közgyűlése előtt. *Irodalmi Újság*, 1956. szeptember 8. 1–2. In Pomogáts, Béla (szerk.): *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2006.

⁷⁵ Korossy, Zsuzsa: *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében*. 122.

⁷⁶ Színművészetiünk problémái. Apáthi Imre referátumából. *Színház- és Filmművészet*, 305f.

⁷⁷ A dramaturgiai értekezlet problémáiról. *Színház- és Filmművészet*, 1953. május, 193–197., 194f.

⁷⁸ Írók és művészek memoranduma 1955 októberében. *Irodalmi Újság*, 1956. október 6. In *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. 17ff.

⁷⁹ Vö. Bessenyei Éltés, Eszter Dr.: I. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma. In *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

⁸⁰ A Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének javaslata. *Színház- és Filmművészet*, 1956. július/augusztus, 506–508., 506ff.

⁸¹ Gajdó, Tamás: *Színház és diktatúra – Magyarországon*. 8.

a darabok gyenge minőségének, az elfogadhatatlan munkamorálnak és a játéktípus ellaposodásának fő okait a sztálinizmusban, a bürokratizmusban és a színházi rendszer helytelen felépítésében határozták meg.⁸²

A demokratikus mozgalom korántsem egységes, repedéseiben előbukkannak ellentmondásos megnyilvánulások is – például Major Tamás egy írása összeegyeztethetőnek véli a szigorított kontrollt és a művészi szabadságot,⁸³ vagy az 1956 márciusában a Színház- és Filmművészetben megjelenő hruscsovi megnyilvánulás, mely határozottabb fellépést követel az ideológiai munka terén.⁸⁴ A hibák beismerése helyett a párt inkább „reakciós” bűnbakokat keresett. Céltábláján előkelő helyet foglalt el a Színház- és Filmművészeti Szövetség, melynek – szovjet minta alapján – a Magyar Dolgozók Pártjának vezetésével a szocialista realizmus „győzelméhez” kellett volna hozzájárulnia; figyelmét elméleti és szakmai problémákra, a színészek művészi nevelésére, a művészet minőségi fejlődésére irányította. Feladatai közé tartozott a színházi előadások, illetve filmvetítések és konferenciák megszervezése, lebonyolítása, a film és színház eredményeinek bemutatása, megvitatása.⁸⁵ A hatalom hiányolta a Szövetségnek és folyóiratának ideológiát alátámasztó és szilárdító szerepét,⁸⁶ még „ellenforradalmi” gondolatok terjesztésével, a felkelés előkészítésével is megvádolta, s ennek következményeként a belügyminiszter 1957. április 20-án fel is oszlatta.⁸⁷

A változások érintették a darabok tartalmát és a színházak látogatottságát is. Ez utóbbiról általánosságban annyit mondhatunk el – és ez önmagában is alátámasztja a színház fénykoráról szóló állítást –, hogy például 1952 és 1960 között évadonként kb. ötszáz ezer néző látogatta a Nemzeti Színházat (kivéve 1956-ot és 1957-et).⁸⁸ A műsorpolitikát vizsgálva láthatjuk, hogy 1953 nyarának politikai enyhülése nem mutatkozik még meg szembetűnően az 1953/54-es évadban. A budapesti színházak látogatottsága viszont megnövekedett, és az 1954/55-ös évadban már több ősbemutató és kevesebb szovjet mű került a színpadra.⁸⁹ Ezeket a darabokat ugyan még nem „autonóm személyiségek” írták, de már nem is a „párt bábjai” – ilyen volt például Urbán Ernő *Uborkafája* (1953) vagy Remenyik Zsigmond *Kard és kockája* (1955).⁹⁰ Ahogy azonban közeledünk 1956 októberéhez, a színpadi művek tematikája, előadásmódja, értelmezése és az ezek kontextusában elhangzó vélemények, illetve viták fokozottan demokratikus, olykor radikális jelleget öltenek.

1964-ben a színháztörténet-írás már hivatalosan is elismeri az 1950-es évek helytelen (színház)politikáját. Hegedűs Géza és Kónya Judit ugyan csak a szocialista

realizmus erőltetését rója fel, viszont bírálati szempontjaik (elnyomás, kirekesztés, sematizmus és a közönség interpretációs készségének alábecsülése)⁹¹ megfelelnek az általunk összefoglalt kritikai elemzésnek. Érdekes, hogy Hegedűs és Kónya is észrevették a *változás drámái* mögött rejlő szimbolikát: „A nézőtér [...] attól a nézőközönségtől [volt hangos], amely akár régen írt műveknek is, s talán legjobb példa erre Németh László *Galileije*, pillanatnyilag félreérthető jele- neteire rezonált.”⁹²

Hannah Arendt *A totalitarizmus gyökerei* című 1958-ban írt könyvében részletesen foglalkozik a sztálini rendszerrel és az 1956-os magyar szabadságharcral. Ez utóbbival kapcsolatban a következő gondolatokat fogalmazza meg: „A totális uralom akkor jár sikerrel, ha meg tud szakítani minden kommunikációs csatornát, a magánélet négy fala között zajló kommunikációt éppúgy, mint a nyilvánosat, amelyet demokráciákban a szólás- és véleményszabadság garantál. [...] Amíg a terrort nem egészíti ki a belülről jövő ideológiai kényszer, [...] addig sértetlen marad az emberek képessége arra, hogy az elemi tényekben különbséget tegyenek igazság és hazugság között; az elnyomást ezért annak érzik, ami, és követelik a szabadságot.”⁹³

A forradalmat megelőző három év színházművészete meglelte az utat, hogy elérje a nézőt, és egy másik dimenzióban szembesítse a színpadról kommunikált igazsággal, demokratikus kritikával. A színház *politikai* szerepe elsősorban a változást jelölő, kortárs magyar alkotásokba ágyazva vált társadalmivá.

Jacques Rancière *politikakoncepciójának* kiindulópontja a társadalom megosztottsága, konfliktusos lényege, amennyiben a konfliktus olyan intézményesített alapokra helyeződik, ahol a társadalmi „elemek” között egyenlőség uralkodik. Rancière szerint a *politika* alapja az, hogy az eddig némaságba burkolóztak hangot kapnak.⁹⁴ Ebben vélhetjük felfedezni a forradalom előtti színház egyik fő feladatát. Míg 1956-ban a magyarság életének aktív formálójává válik, és emancipált szerepet követel magának a politikai életben, addig a dráma ahhoz járul hozzá, hogy a Rancière-féle *politika* népi szócsöve legyen.

Ismerkedjünk meg a *változás drámái* közül hárommal: Urbán Ernő *Uborkafája* (ősbemutató: 1953. november 25., Nemzeti Színház, Marton Endre rendezése), Gáli József *Szabadsághegy* (ősbemutató: 1956. október 6., József Attila Színház, Benedek Árpád rendezése) és Németh László *Galilei* (ősbemutató: 1956. október 20., Nemzeti Színház, Gellért Endre rendezése) című alkotásával.

⁸² Vogl, Ferenc: i. m. 29ff.

⁸³ A magyar színjátszás ünnepi hete vitaanyagából. Major Tamás referátuma. Részletek. *Színház- és Filmművészet*, 1955. július/augusztus, 487–497., 488.

⁸⁴ Az ideológiai munka kérdései. Részlet N. Sz. Hruscsov előadói beszédéből a XX. kongresszuson. *Színház- és Filmművészet*, 1956. március, 161–165., 165.

⁸⁵ *Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1949–1957*. <http://193.224.149.3:8080/mol/fond>. (Utolsó hozzáférés: 2009. november 29.)

⁸⁶ Kende, István: Színművészetünk a márciusi pártthatározat tükrében. *Színház- és Filmművészet*, 1955. június, 407–415., 411.

⁸⁷ *Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1949–1957*. Bár a szervezet később újjáalakult.

⁸⁸ Bessenyei Éltés, Eszter Dr.: Kilencedik állomás: Budapesti Nemzeti Színház, 1950–1963, 1950–51-es évad. In *Bessenyei Ferenc pályája*.

⁸⁹ Szabó, István: A színházak műsora az ötvenes években. In *Színházi Adattár. Tanulmányok*.

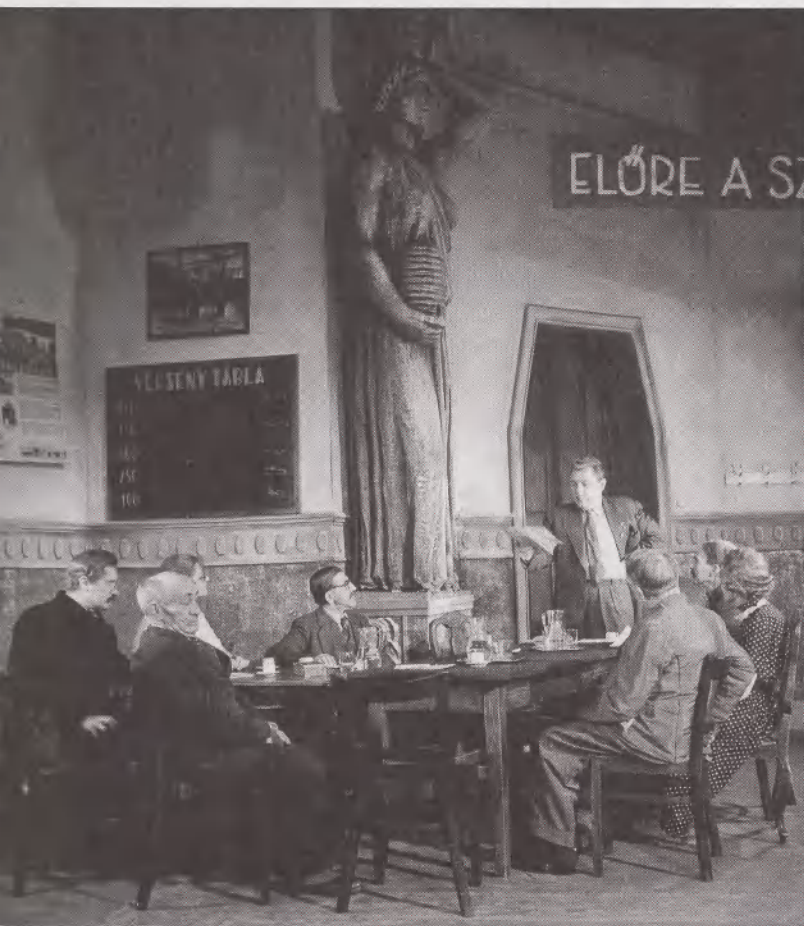
⁹⁰ Vogl, Ferenc: i. m. 46ff.

⁹¹ Hegedűs, Géza – Kónya, Judit: i. m. 217f.

⁹² Uo. 228.

⁹³ Arendt, Hannah: *A totalitarizmus gyökerei*. Budapest, Európa, 1992, 619f.

⁹⁴ Vö. Jacques Rancière, idézi Marchart, Oliver: *Die politische Differenz*. 179.



Jelenetek az Uborkafa (1953) előadásából



Urbán Ernő *Uborkafája* – mint az első magyar szatíra⁹⁵ – nagy vihart kavart színházi körökben és azon túl is. (Ézsiás Erzsébet 1982-ből visszatekintve egyenesen „kulturpolitikai botrányról” beszél.⁹⁶) A kritika is az „*Uborkafa*-vita” társadalmi és (aktuál)politikai jelentőségét taglalja.⁹⁷ Stiliztikai és eszté-

tikai formája miatt éppen a vígjáték (szatíra) az, ami – más drámai típusokkal összehasonlítva – közelebb áll a társadalmi valósághoz, és gyakrabban tematizál aktuális szociális változásokat⁹⁸ – jegyzi meg Heltai Gyöngyi. Éppen a társadalom- és politikakritikus hangnem, illetve a minimális látogatottság lehet az oka annak, hogy az előadást az 1954/55-ös évadig csak 84-szer láthatta a közönség, aztán levették a műsorról.⁹⁹



Farkas Tamás felvétele

Az *Uborkafa* cselekménye: Sántha elvtársat – egy közönséges „szőrfelelőst” – kinevezik az excelszói Szörgyűjtő Nemzeti Vállalat (SzőrNeVál) igazgatóhelyettesének, hogy oldja meg a közeli filcgyár nyersanyaghiányának problémáját. Az egykori egyszerű alkalmazottat azonban megmámorosítja az előléptetés, a vele járó hatalom, és maximálisan visszaél helyzetével: személyi asszisztensnőt fogad (akinek megígéri, hogy érte elvállik feleségtől), megvesztegetéshez folyamodik, hogy lakáshoz jusson, majd a környék őrült „leborotválásába” kezd, hogy megszerezze a szükséges szörmennyiséget. A település lakossága viszont ellenáll, és az erőszakos lakásfoglalás sem következhet be. Az emberek igazságot és kártérítést követelnek.

⁹⁵ Mesterházi, Lajos: *Uborkafa*. Urbán Ernő szatírája a Nemzeti Színházban. *Színház- és Filmművészet*, 1953. december, 553–557. 556. A darabot még a bemutató előtt át kellett dolgoznia Urbánnak, elsősorban a végső konfliktus (népharagtól mentes) tompítása érdekében, ideológiailag a párt irányvonalának megfelelően. Erről lásd Ézsiás, Erzsébet: *Az Uborkafa-vita tanulságai*. *SZÍNHÁZ*, 1982. május, 8–11., 9. és Bodnár, György: Urbán Ernő új darabja és a szatíra kérdései. *Társadalmi Szemle*, 1954/I. 113–122., 115.

⁹⁶ Ézsiás, Erzsébet: i. m. 8.

⁹⁷ Bodnár, György: i. m. 113f.

⁹⁸ Heltai, Gyöngyi: i. m. 10.

⁹⁹ Szabó, István: i. m.

A legtöbb kritika vegyíti az elismerést és a különböző ellenvetéseket. Általában elismerik, hogy jó szándékú, szükséges kezdeményezésről van szó,¹⁰⁰ de Karinthy Ferenc hiányolja az ábrázolás mélységét, felületesnek ítéli a művet,¹⁰¹ Sebestyén György szintén a mélyreható bírálat szükségességére mutat rá,¹⁰² Darvas József pedig így ír: Urbán „[...] igyekezzen alakjai árnyalatosabb, gazdagabb, egyénibb kidolgozására, a konfliktusok mögött rejlő összefüggések írói eszközökkel való mélyebb megmutatására. S még ezt is hozzátehetem, több költőiségre.”¹⁰³ A stílusselemek keveredését¹⁰⁴ és az aránytalanságokat¹⁰⁵ sok kritika bírálja. Sebestyén György a visszas jelenségek halmozását eltúlzottnak találja.¹⁰⁶ Karinthy Ferenc: „A szerzőnek meg kellett volna találnia a módját, hogy kifejezze korunk egyik igazi, alapvető konfliktusát: a gyülevész, rosszindulatú történetők és kártevők összeütközését a mi rendszerünk erőivel.”¹⁰⁷ Az előadás egyik fő problémája, hogy a rendszer bukta-tóit, „káros” elemeit hangsúlyozza, ahelyett hogy a népnek a hatalomban vállalt jelentős szerepét húzná alá. A hiányzó (vagy éppen helytelen) konfliktus pedig abszurd befejezést eredményez:¹⁰⁸ a tényleges bűnös (a tanácselnök) büntetlenül távozhat a színről.¹⁰⁹ Demeter Imre ugyanakkor jól sikerült befejezésről, méltó büntetésről beszél.¹¹⁰ A darab „támogatói” hatalmas közönségsikkerről,¹¹¹ jól kidolgozott jellemekről és a satirikus „felnagyítás” kellő alkalmazásáról¹¹² számolnak be. A siker a közönség reakciójában, a hálás ovációban is érződik,¹¹³ ami a sok jól megszerkesztett jelenetből következik.¹¹⁴ A maradandó hatást viszont Karinthy határozottan vitatja, Mesterházi Lajos szerint pedig a darab és az előadás fő negatívuma az általános hivatalellenesség és az anarchista nézőpont. Az *Uborkafa*-ban a korabeli vígjátékok összes általánosított típusát fellelhetjük: ellenséges, önző bürokratákat és az ösztönből lázadó parasztságot. Szenthe Géza alakja (a filcgyár egyik dolgozója, Sántha opponense) a pozitív hős sztereotípiáját testesíti meg, aki végül győzedelmeskedik. A legtöbb kritika éppen az ő (és Góczán Zsófi) drámai és színpadi figuráját éri, mert a többi szereplőhöz viszonyítva gyengének tűnnek.¹¹⁵ Bár Mesterházi kritikájának alaphangja negatív, ő is elismeri a mű szükségességét és társadalmi jelentőségét.¹¹⁶ Annak ellenére, hogy Sebestyén György Urbán szemére veti a sekélyes jellemeket,¹¹⁷ gazdag és a közönség által hálásan fogadott típusvilág tárult a néző szeme elé. Sántha elvtárs figuráját (Juhász József) kizárólag pejoratív jelzőkkel

illeti Mesterházi (nyers; ravasz; karrierista, aki nem válogat az eszközökben; erőszakos; morálisan szánnalmas).¹¹⁸ Juhász József színészi teljesítményét a legtöbb kritika dicséri. A közönség kedvenceivé fogadta a darab kispolgári alakjait: Sólyom Aladár, a SzórNeVál igazgatója túlbuzgó és a főnökéért rajongó titkárnőjét, Galavics Piroskát (Máthé Erzszi) és a vállalat parthú portását, Kóbor Vincét (Gózon Gyula). Szenthe Gézát az ifjú Sinkovits Imre alakította, az ő játékát nem túl pozitívan ítélték meg – ennek oka az „eljátszhatatlan” szerep¹¹⁹ és az élettelen megjelenítés¹²⁰ lehetett. A rendező Marton Endre munkájáról – Demeter mellett – Sebestyén is elismerően ír: „A rendező [...] legfőbb érdeme, hogy a darab bíráló tendenciáját megértette, magáévá tette, [...] élesen, satirikusan igyekszik ábrázolni a pellengérré állított jelenségeket.”¹²¹

Úgy tűnik, a legtöbb kritika a hibákat ideológiai-világnevezeti alapon¹²² ítéli meg, és tagadni igyekszik, hogy a színpadra állított világ megfelel a valóságnak. Ezért beszél „realitástorzításokról” s arról, hogy a valóságként feltüntetett alakok és tetteik akár meg is téveszthetik a közönséget.¹²³ A hatalom legjobban attól félhetett, hogy kiderül: a fejétől búzlik a hal.

A kommunista rendszert érintő kritika a satíra számos eszközével valósul meg (ami biztosan nem kerülte el a párt éber figyelmét): a szocialista bürokratizmus zsargonjában;¹²⁴ az alkalmazottak, elvtársak-elvtársnők buzgóságában; magában a szocialista berendezkedésben; a káderproblematikában; egy eddig periferikus társadalmi réteg felemelkedésében; a „felülről jövő” állandó irányításban; a tartalom nélküli – pusztán reprezentációs célokat szolgáló – rendezvényekben; valamint a lakásproblémában. A bírálat legközvetlenebbül az *Uborkafa* két alakján keresztül nyilvánul meg. Egyikük az idős Loboda bácsi, akinek komoly problémát okoz, hogy a XX. század váltakozó rezsimejéhez és a velük kapcsolatos szociális formalitásokhoz alkalmazkodjon. A másik Góczán Zsófi, akiből az önkényes lakásfoglalás pillanatában robban ki minden ellenszenv a bürokratikus-autoriter rendszer iránt.

A szocializmus ideálját Szenthe Géza testesíti meg – az ő alakján keresztül ismerhetjük meg, hogyan szeretné a párt láttatni magát: „védelmébe” veszi a rendszert, és próbálja csökkenteni felelősségét. A darab végén a tanácstalan, elnyomott és megalázott lakosság a párttól reméli és várja a gyógyírt sérelmeire. A kérdés, hogy ez a heves bírálat ellentételezésének tekinthető-e,

¹⁰⁰ Darvas, József: *Uborkafa*. Urbán Ernő satírája. *Szabad Nép*, 1953. december 16. 19.; Demeter, Imre: *Uborkafa*. Urbán Ernő satírája a Nemzeti Színházban. *Művelő Nép*, 1953. december, 23–24., 23f.; Ordas, Sándor: Az „Uborkafa”-vitához. *Ésti Budapest*, 1953. december 21. 4.; R. T.: *Uborkafa*. Urbán Ernő satírája a Nemzeti Színházban. *Fényszóró*, 1953. december 16.; Sebestyén, György: Az *Uborkafa* előadása a Nemzeti Színházban. *Magyar Nemzet*, 1953. december 15.; Karinthy, Ferenc: *Uborkafa*. Urbán Ernő satírájának bemutatója a Nemzeti Színházban. *Irodalmi Újság*, 1953. december 10. 5.

¹⁰¹ Karinthy, Ferenc: i. m. 5.

¹⁰² Sebestyén, György: i. m.

¹⁰³ Darvas, József: i. m. 4.

¹⁰⁴ Karinthy, Ferenc: i. m. 5. és Demeter, Imre: i. m. 23.

¹⁰⁵ Sebestyén, György: i. m.

¹⁰⁶ Uo.

¹⁰⁷ Karinthy, Ferenc: i. m. 5.

¹⁰⁸ Uo.

¹⁰⁹ Sebestyén, György: i. m.

¹¹⁰ Demeter, Imre: i. m. 23.

¹¹¹ R. T.: i. m.

¹¹² Bodnár, György: i. m. 121.

¹¹³ Karinthy, Ferenc: i. m. 5.

¹¹⁴ Sebestyén, György: i. m. és Darvas, József: i. m. 14.

¹¹⁵ Az itt felhasznált majdnem összes kritika ezt állapítja meg, csak Demeter Imre írja a pozitív hősökről, hogy a szerző „[...] hiteles, őszinte és egyéni kifejezést mondhat el a szereplőkkel [...]”.

¹¹⁶ Mesterházi, Lajos: *Uborkafa*. Urbán Ernő satírája a Nemzeti Színházban. *Színház- és Filmművészet*, 553ff.

¹¹⁷ Sebestyén, György: i. m.

¹¹⁸ Mesterházi, Lajos: i. m. 556.

¹¹⁹ Sebestyén, György: i. m.

¹²⁰ Karinthy, Ferenc: i. m. 5.

¹²¹ Sebestyén, György: i. m.

¹²² Bodnár, György: i. m. és Ordas, Sándor: i. m. 4.

¹²³ Darvas, József: i. m. 7f. és 14ff.

¹²⁴ Darvas József is kiemeli az *Uborkafa* azon pozitív vonását, hogy a bürokratizmust bírálja. I. m. 8f.

vagy az ideológiába vetett őszinte hitről tanúskodik, maradjon megválaszolatlan.

A *Szabadsághegy* című dráma szintén kortárs környezetben játszódik, és kortárs problémákat vet fel. A fiatal Gáli József 1955-ben lát neki a darab megírásának, amely csak mentora, Hágy Gyula segítségével megy át a cenzúrán.¹²⁵ A *Szabadsághegy* hatását egy indirekt politikai dimenzió erősíti fel: 1956. október 6-án, Rajk László újratemetését követően mutatták be – a temetésből tüntetés lett, mely aztán egyik csúcspontját a darab előadásában érte el.¹²⁶ Ez jó példa arra, miként válik a színház „intézménye” a politikai nyilvánosság részévé (hasonlót figyelhetünk meg Németh László *Galileije* kapcsán). Az előadást követően a fiatalság a nyakába véve ünnepelte az író, viszont a darabot megtekintő pártfunkcionáriusok demonstratív elhagyták a nézőteret.¹²⁷

A *Szabadsághegy* az ötvenes években, Budapest vezető rétegének lakhelyén játszódik, látszólagos családi idillben. A Mama politikailag aktív miniszterfiával, Péterrel és másik fiának, Jánosnak feleségével, Zsuzsával él együtt. A házban gyakori vendég a harmadik fiú, a gyárigazgató András is. A fiatalok, hogy megkíméljék a Mamát az igazságtól, azt állítják, János a párt megbízásából külföldön tartózkodik, valójában azonban börtönben ül (ártatlanul), rendszerellenes árulás vádjával. Időközben testvére, Péter és felesége, Zsuzsa egymásba szeretnek. Hamarosan kiderül, hogy Jánost tényleg ártatlanul tartják fogva, és András is egyre inkább lelkiismeret-furdalástól szenved. Az igazságra Pelleg Pista (egy régi barát, aki Jánossal együtt ült börtönben, ugyanazon vád alapján) látogatása folyamán derül fény, aki a Mamát szembesíti a valósággal. A hazugságok láncolata egyre bonyolultabb és feszültebb lesz, mert a Mama is tettet, hogy nem tudja az igazságot. Változást csak János halálhíre hoz: a darab minden alakja feltárja valós énjét, és az igazság ítélszéke előtt felelősségre vonatik.

A korabeli kritika, Gálit a „nép lelkiismeretének” nevezve, szinte kivétel nélkül pozitívan viszonyult a *Szabadsághegy*hez, és – Vitányi János szerint – a közönség is feszülten, érdeklődve adta át magát a darabnak.¹²⁸ Bogáti Péter írásának már a címe rámutat: „Az igazmondás drámája. A Szabadsághegy bemutatója a József Attila

Színházban.”¹²⁹ A továbbiakban a következőket írja: „[...] amíg azt sem lehetett megkérdezni, amiről a *Szabadsághegy* beszél, addig hiába is követeltük a drámától, az irodalomtól a valóságot, az életet, az igazságot.”¹³⁰ A darab olyan problémákat tematizál, amelyek a nyilvános rehabilitációkat követően kerültek napvilágra.¹³¹ Feltárja a társadalmi sebeket, azzal a céllal, hogy megoldást keressen orvoslásukra, és felveti a társadalmi hibák, illetve a szociális (kollektív) felelősség kérdését is.¹³²

Eörsi István a következőképpen jellemzi a darab alakjait: Péter gyengeségből és gyávaságból hazudott, Zsuzsa nem akarta megtörni felfelé ívelő szakmai karrierjét, és András szintén gyáva volt, de ő valójában a szörnyű igazságtól tartott. Eörsi Benedek Árpád rendező egyik nagy hibájának tartja (a sok apró „ízléstelenség” mellett), hogy Zsuzsára mint „női Jagóra” hárít minden felelősséget.¹³³ A kritikák Zsuzsa (Ambrus Edit) alakját és megformálását vitatják leginkább: számító, démoni, racionális, jéghideg szellemi taktika jellemzi, de ugyanakkor polgári érzelmesség is. Pétert (Kőszegi Gyula) viszont szinte kivétel nélkül elítélik; Kőszegi játéka „a frázisember antipatikus vonakodása”, s tovább fokozza a figurának a szerző által ábrázolt kicsinyességét és hétköznapiságát.¹³⁴ Eörsi szerint mind Ambrus, mind Kőszegi kívülről testesítették meg szerepüket.¹³⁵ Joó László mint András realiztikus, jó alakítást nyújtott, de az előadás „sztárja” a Mama (Gobbi Hilda) volt, a *Szabadsághegy* egyetlen, igazi hős(nő)je.¹³⁶ Figurájának érzelmi gazdagságával, precíz alakformálásával, beleélésével, emberségével, szeretetével, gyengédségével és finomságával lenyűgözte a kritikust. Kemény György szerint Gobbi alakítása nélkül szürkeségbe és feledésbe merült volna Gáli darabja.¹³⁷

(A befejező rész a következő számban)

AZ ÖRKÉNY ISTVÁN SZÍNHÁZ DRÁMAPÁLYÁZATOT HIRDET ÖRKÉNY ISTVÁN SZÜLETÉSÉNEK SZÁZADIK ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL

PÁLYÁZATI FELTÉTELEK:

A pályázat jelíges.

A műveket 2011. december 31-ig kell benyújtani az Örkény István Színházhoz.

Negyvenéves kor alatt bárki pályázhat. Negyvenéves kor fölött csak olyan szerző jelentkezését várjuk, akinek legalább két színpadi művét korábban bemutatták már, vagy aki drámaíróként még nem mutatkozott be, de már ismert és számottevő szépirodalmi munkássággal rendelkezik.

A pályamű még nem jelent, színre nem került alkotás legyen. A pályamű bemutatható legyen az Örkény Színház művészi és technikai apparátusával.

Tematikai és műfaji megkötés nincs.

Első díj: 1 500 000 Ft.

Második díj: 1 000 000 Ft.

Harmadik díj: 500 000 Ft.

Az EGIS Nyrt. támogatásával.

A pályázat végeredményét az író születésnapján, 2012. április 5-én hirdetjük ki.

A győztes művet, amennyiben a bírálóbizottság megfelelő színvonalúnak ítéli, az Örkény István Színház a 2012/13-as évadban színre viszi.

A díjazott művek előadási joga az Örkény István Színházat illeti. A bírálóbizottság tagjai: Radnóti Zsuzsa, Radnai Annamária, Gáspár Ildikó, Forgách András, Mácsai Pál.

További információ, illetve a pályázat hivatalos kiírása az Örkény István Színház honlapján található.

¹²⁵ Vö. Gáli József. In Multimédiaelemzés a Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban c. kiállításához

¹²⁶ Erről számol be Gobbi Hilda és Rajk László özvegye is. Lásd Gobbi, Hilda: *Közben*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 326. és Szalay, Hanna (összeáll.): *1956 sajtója. Október 23–november 4.* Válogatás. Hely nélkül, Geopen, 2006, 657.

¹²⁷ Vö. Gáli, József: *Szabadsághegy. Új Látóhatár. Irodalmi és politikai folyóirat*, 5. füzet (1981), 288–328., 288.

¹²⁸ Vitányi, János: *Szabadsághegy*. Gáli József drámája a József Attila Színházban. *Színház és Mozi*, IX/41. 1956. október 13. 5.

¹²⁹ Bogáti, Péter: *Az igazmondás drámája. A „Szabadsághegy” bemutatója a József Attila Színházban. Népszava*, 1956. október 7.

¹³⁰ Uo.

¹³¹ Eörsi, István: Gáli József: *Szabadsághegy. Irodalmi Újság*, 1956. október 20.

¹³² Kemény, György: Gáli József: *Szabadsághegy. Új magyar dráma bemutatója a József Attila Színházban. Szabad Nép*, 1956. október 13.

¹³³ Eörsi, István: i. m.

¹³⁴ B. Nagy, László: *Szabadsághegy. Gáli József drámájáról. Művelt Nép*, 1956. október 21.

¹³⁵ Eörsi, István: i. m.

¹³⁶ B. Nagy, László: i. m.

¹³⁷ Kemény, György: i. m.