



# BZINHÁZ

CENZÚRA / ÖNCENZÚRA:  
MÚLT ÉS JELEN

FELMÉRÉS:  
ALKOTÓK, KRITIKUSOK  
AZ ÖNCENZÚRÁRÓL

LÁTHATATLAN  
SZÍNHÁZTÖRTÉNETEK:  
NŐI NÉZŐPONTOK 2.



890 Ft  
LV. ÉVFOLYAM  
4. SZÁM



9 770039 813001  
22004

22  
04

# SZÍNHÁZ

KIADJA A SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY

2022 • április

LV. évfolyam, 4. szám, megjelenik évente 10 szám

HU-ISSN 0039-8136

A Színház Alapítvány kuratóriuma: Barda Beáta, Forgách András, Králl Csaba, Nánay István, Orlai Tibor, Tompa Andrea (elnök). Szerkesztőség: Herczog Noémi, Kelemen Roland, Králl Csaba, Molnár Zsófia, Schuller Gabriella ([www.szinhaz.net](http://www.szinhaz.net)). Főmunkatársak: Boros Kinga, Gabnai Katalin, Proics Lilla. Olvasószerkesztő: Molnár Zsófia. Nyomdai előkészítés: Kiss Tibor Noé. Borítóterv: Nagy Gergő. Szerkesztőségi titkár: Váradí Nóra. Technikai munkatárs/közösségi média: Kelemen Roland. Felelős kiadó: Králl Csaba. A SZÍNHÁZ folyóirat alapítója a Magyar Színházi Társaság.

Koltai Tamás

## CENZÚRA / ÖNCENZÚRA: MÚLT ÉS JELEN

- 2 Tompa Andrea: Elnémítás: lány és öncenzúra  
*A magyarországi előadó-művészetek esete*
- 10 Slamperáj  
*Kerekasztal-beszélgetés színházról és cenzúráról. Csáki Judit Eörsi László és Ring Orsolya történészeket, valamint Imre Zoltán színháztörténészt kérdezte*
- 19 Gáspár Ildikó: Mi a cenzúra?  
*Beszélgetés a 2021. évi Arany Maszk fesztivál online Russian Case szekciójában*
- 23 Cenzúra és világszínház  
*Szemelvények a bukaresti Concept folyóirat cenzúraszámából. Bugnár Szidónia és Zsigó Anna összefoglalói*
- 25 Szabó István: Danton haldoklása  
*Cenzúrajáték a Magyar Színházban egy évszázaddal ezelőttről*

## FELMÉRÉS: ALKOTÓK, KRITIKUSOK AZ ÖNCENZÚRÁRÓL

- 30 Hajnal Márton: Hallgatnak és vaktában lövöldöznek  
*Kérdőíves kutatás a magyar színházcsinálók öncenzúrájáról a kétezres években*
- 34 Nánay Fanni: Önzetlen öncenzúra  
*Kérdőíves kutatás – a kritikusok válaszai*

## LÁTHATATLAN SZÍNHÁZTÖRTÉNETEK: NŐI NÉZŐPONTOK 2.

- 38 Cristina Modreanu: Nemek harca  
*Megfigyelt női színházcsinálók a kommunista Romániában*
- 42 Könczei Csilla: Ilonka néni és a RromaNative&Co  
*Egy közösségi interetnikus színház története reverzben*

## KÖNYV

- 47 Urbán Balázs: Az újraolvasás örömei  
*Radnóti Zsuzsa Megmozdult irodalom című kötetéről*

Címlapon: (fent) Kőműves Kelemen, r.: Paál István, Szegedi Egyetemi Színpad, 1973 (fotó: Fazio Silvio); (lent) Petőfi-rock, r.: Paál István, Szegedi Egyetemi Színpad, 1973 (fotó: Czeslaw Chwiszczuk). Belső borítón: (elől) A revizor, r.: Bodó Viktor, Vígszínház (fotó: Dömölky Dániel); (hátral) A hosszú élet, r.: Alvis Hermanis, Rigai Új Színház, Trafó, 2005 (fotó: Révész Róbert).

A Színház Alapítvány szerkesztősége: 1027 Budapest, Jurányi u. 1.

E-mail: [szinhazalapitvany@gmail.com](mailto:szinhazalapitvany@gmail.com). Adószám: 19673776-2-43. Bankszámlaszám: 10402166-21624669-00000000. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest. Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, [www.posta.hu](http://www.posta.hu) webshop-ban vagy [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) címen. A Színház Alapítvány külföldről is támogatott szervezet. Lapunkat támogatja az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alap és a Petőfi Kulturális Ügynökség.

TOMPA ANDREA

# ELNÉMÍTÁS: LÁGY ÉS ÖNCENZÚRA

*A magyarországi előadó-művészetek esete*

A cenzúra kérdésköre széleskörűen elemzett téma volt a múlt évtizedben. A baloldali *Népszabadság* 2016-os, az *Index* hírportál 2020-as, majd a Klubrádió 2021-es elhallgattatása nyomán az akadémiai szabadság problémái a nemzetközi sajtóban és tudományos publikációkban egyaránt visszhangot keltettek.<sup>1</sup> A kulturális mezőre gyakorolt állami befolyás és beavatkozás témájával egy friss, független kiadvány<sup>2</sup> is foglalkozott, melyben a színház témájának szentelt fejezet a következőképpen indul: „2010 óta a kultúra egyik legnagyobb kárvallottja a színházművészet.” Majd a továbbiakban több jelentős kérdést tárgyal a kötet: a színingazgatók kinevezését, a közvetett állami támogatások feletti totális kontrollt, a független előadó-művészeti szcéna leépítését, a Nemzeti Kulturális Alap átalakítását.

Tanulmányomban olyan további kérdéseket veszek górcső alá, melyek kevésbé láthatóak, és így nehezebb őket a politika kulturális életbe való egyértelmű beavatkozásaiként felismerni: a lágy cenzúra hatásait, a „rejtettebb” és kevésbé tudatos folyamatokat, különös tekintettel a lágy és öncenzúra jelenségeire.

Négykötetes művében Derek Jones a következőképpen határozza meg a cenzúra fogalmát: „tágas kategória, melybe minden olyan formális és informális, nyílt és fedett, tudatos és tudattalan folyamat és intézkedés beletartozik, mely által az információ, a vélemények, eszmék és az imagináció kifejeződéseinek gyűjtése, bemutatása, terjesztése és cseréje korlátozható”. Jones meghatározása alapján a cenzúrának három alapvető formája van:<sup>3</sup> direkt cenzúra, öncenzúra és lágy cenzúra. A szerzők szerint a magyar és kelet-európai média működési elveiben a cenzúra mindhárom formája megtalálható. A lágy cenzúra eseteivel a független Mérték Médiaelemző Műhely

csoport<sup>4</sup> rendszeresen foglalkozik; ennek megnyilvánulásai a sajtónyilvánosságban a tulajdonosi szerkezetek változásaiban, az állami hirdetési gyakorlatokban (a kormányközeli média jutalmazásában), a Médiatanács rádiófrekvencia-kezelési gyakorlatában, az állami médiában megjelenő propagandában és a sajtószabadság újságírók által is érzékelt csorbulásában érhetők tetten.<sup>5</sup>

Tanulmányomban az indirekt cenzúra eseteit vizsgálom. Korábbi elemzések<sup>6</sup> széles körben megállapították, hogy a direkt cenzúra az államszocializmus korszakára sem volt jellemző: egy szerző vagy színdarab nyílt betiltása könnyen botrányba torkollhat, ami túl nagy figyelmet kelt, vagy – az új, demokratikus közegben – akár jogi következményeket vont volna maga után. A színházak műsorai felett gyakorolt direkt ellenőrzés fokozatosan megszűnt az 1980-as évek során,<sup>7</sup> de néhány tabu a további társadalmi változásokig érinthetetlen maradt. A cenzúra lágy formái tehát jogi ügyek és botrányok nélkül is elérhetik ugyanazt az eredményt, mint a direkt beavatkozás.<sup>8</sup>

Ahogy Kelet-Európában jóformán mindenhol, a legtöbb kulturális intézmény Magyarországon is állami támogatással vagy egyenesen állami finanszírozással működik. A független előadó-művészeti szcéna ugyancsak közpénzből tud fennmaradni. Tekintve, hogy a finanszírozás, az igazgatók kinevezése és az állami beavatkozás olyan kérdések, melyekkel más szövegek<sup>9</sup> már behatóan foglalkoztak, ezért most a színingazgatók helyzetében megnyilvánuló rejtett cenzurális folyamatokat elemzem.

Ehhez a vizsgálódáshoz kulcsfontosságú, hogy először is tisztában legyünk a színingazgatók helyzetével a mai magyar kulturális közegben. Kérdéseket tettem fel négy, ilyen pozíciót

1 POLYÁK Gábor, „Media in Hungary: Three Pillars of an Illiberal Democracy”, in E. POŁOŃSKA, C. BECKETT, szerk., *Public Service Broadcasting and Media Systems in Troubled European Democracies*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2019.

2 HUMÁN PLATFORM, szerk., *Háttal Európának. A kultúra, a tudomány, az oktatás és a média leépítése Magyarországon 2010-2019*, Budapest, 2020. A kötet megjelenésének körülményei ugyancsak figyelemreméltók: a kiadás költségeit egyéni adakozók adták össze, a szerkesztést pedig a Magyar Akadémikusok Szövetsége végezte; egyetlen nagy kiadó sem állt be a kiadvány mögé.

3 POLYÁK Gábor–URBÁN Ágnes, „Az elhalkítás eszközei. Politikai beavatkozások a médiapiac és a nyilvánosság működésébe”, *Médiakutató* 17, 3–4. sz. (2016. ősz-tél).

4 Lásd a legutóbbi példát: <https://mertek.eu/en/2018/08/05/an-illiberal-model-of-media-markets-soft-censorship-2017-mertek-booklets-15/>.

5 Lásd a Mérték Média Monitor kiadványát: <https://mertek.eu/wp-content/uploads/2017/10/MertekFuzetek12.pdf>.

6 Jonathan GREEN–Nicolas J. KAROLIDES, *The Encyclopedia of Censorship*. New York: Facts On File, 2005; HERCZOG Noémi, *Feljelentő színikritika a Kádár-korban*, Doktori disszertáció, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017.

7 *Interjú Szabó Istvánnal*, 2020; a szerző archívuma.

8 *Interjú Polyák Gáborral*, 2021; a szerző archívuma.

9 HUMÁN PLATFORM, szerk., *Háttal Európának...*; TOMPA Andrea (2017) „And the Winner Is... Appointing Artistic Directors in Hungary”, *Polish Theatre Journal* 1–2. (3–4.) sz. (2017).



Lengyel Tamás *A revizorban*, r.: Bodó Viktor, Vígszínház (2014). Fotó: Dömölky Dániel

betöltő személynek;<sup>10</sup> különféle módokon és kontextusokban mind a négyük személye vagy színháza volt már médiatámadás célkeresztjében. Arra voltam kíváncsi, mit jelent egy „állami színház” (mely a minisztériumhoz vagy egy város önkormányzatához tartozik) vezetőjének lenni a bármely oldalról érkező politikai nyomást, beavatkozást vagy akár megfélemlítést illetően, valamint hogy mik a tapasztalataik az öncenzúrával kapcsolatban, és amennyiben érte őket személyes támadás a médiában, az milyen hatással volt a munkájukra.

Direkt beavatkozásról, állami (minisztériumi vagy önkormányzati) utasításokról egyikük sem számolt be; az elmúlt évtizedben egyiküktől sem várták el a repertoár átalakítását, nem kértek hivatalos „jelentést” az előadásokról, vagyis a politikai hatalom részéről direkt beavatkozásnak nincs nyoma.

Egyikük ugyanakkor beszámolt egy négyszemközti megbeszélésekről, melyre egy önkormányzati kulturális képviselő hívta be, és melyen a színháza által feldolgozott témák voltak terítéken. Visszaemlékezései szerint a „probléma” nem magukkal az előadásokkal volt (politikusok jellemzően nem nézik meg az előadásokat, itt sem a látottak szolgáltattak apropót), hanem az egyik előadásról a színház weboldalán megjelent sajtóközleménnyel. A szóban forgó feldolgozott témák a migráció és a társadalmi nemek kérdései voltak. „A beszélgetés nem rémített meg, inkább mélységesen megdöbbenett. Mintha egy filmben szerepeltem volna, annyira abszurd volt” – emlékezik vissza az igazgató. Ezt a találkozót a média nem hozta nyilvánosságra; a nyomásgyakorlás láthatatlan és

átláthatatlan maradt: nem lett botrány. Az igazgató még hozzátette: a beszélgetés után semmin nem változtatott, minden ment tovább az addigi mederben. Mindez 2018-ban történt, amikor a sajtóban rágalmazó cikkek egész sorozata jelent meg (lásd alább). Egy másik rendező a rezsim „szorosabbá válásáról” számolt be ugyanebben az évben.

A megkérdezett igazgatók egyikének visszaemlékezése szerint a kultúrában 2014 után (a második Orbán-kormány idején) „megjelent az »érinthetetlenség« fogalma, hogy bizonyos témákat nem »illik« piszkálni: azokat, amelyek fennálló uralkodó hatalom erkölcsét, kétes gesztusait, rossz praxisait állítják pellengérré”. Az ezekkel a témákkal foglalkozó előadásokat illető előzetes javaslatok és bírálatok a médiában negatív kritikák formájában jelentek meg.

Ilyen eset volt Bodó Viktor *A revizor*-rendezése Budapest egyik legnagyobb színházában, a Vígszínházban, melyet a politikába való beavatkozás szándékának vádjával nyíltan meghurcoltak a sajtóban;<sup>11</sup> a premier pont a 2014-es országgyűlési választások előtti időpontra esett. A támadó cikk szigorú alapállásnak adott hangot: a színházaknak nem szabadna politikai ügyekkel foglalkozniuk. Egy ilyen publicisztika nyilvánvaló szándéka megakadályozni a színházakat az ehhez hasonló gyakorlatokban (vagy keményebben fogalmazva: felhívni erre a szízigazgatók figyelmét). Fontos megjegyezni, hogy Bodó Viktor ezután is rendezett a Vígszínház nagyszínpadán, ahogy Pintér Béla is rendezett még a Katonában *A bajnok* körüli

10 Kérdéseimre hárman válaszoltak, közülük kettő névtelenséget kért.

11 Lásd a *Heti Válasz* 2014. február 6-i számának cikkét, valamint Bodó Viktor választát ugyanezen lapban: <http://valasz.hu/itthon/bodo-viktor-reagal-a-heti-valasz-irasara-73650>.

A bajnok, r.: Pintér Béla, Katona József Színház (2016). Fotó: Horváth Judit



konfliktus után (lásd alább), így az ő esetükben a megfélemlítés ezen formája nem vezetett közvetlen eredményre.

A négy színigazgató egybehangzó véleménye szerint a 2018-as év jelenti azt a fordulópontot, amikortól az öncenzúra már a következő kérdés belső megfogalmazásában ölt testet: „Mit fognak ehhez szólni?” A harmadik Orbán-kormány még erősebben kezdi központosítani a kultúrpolitikát: a politikai szféra felől egyre jelentősebb jogkörökkel rendelkező delegáltak és meghatalmazottak érkeznek, a kulturális vezetők helyére minden jelentősebb posztra párthívek kerülnek.

A színigazgatók egyike beszámolt két telefonhívásról is egy nyilvánosság előtti felszólalása, valamint egy interjúja után (ismét nem a konkrét színházi előadásokat követően vagy azokra reagálva): az állami tisztviselő saját álláspontjának kifejtése után kettejük eltérő politikai nézeteit akarta megvitatni. Az ehhez hasonló hívások szándéka egyértelműen az, hogy a színigazgató értésére adják, hol a határ a művészi szabadságában. És – teszem hozzá – hogy megfélemlítsék és elhallgattassák. Ugyanez a színigazgató rossz lelkiismerettel idézi fel, hogy 2016–2020 közötti interjúiban hogyan „kent el” vagy „nem hozott szóba” bizonyos kényes politikai témákat, „amik pedig nagyon irritáltak”. „[N]em voltam olyan dühös, mint akkor lettem volna, ha nem vagyok igazgató – mondja. – Ez a visszafogottság természetesen minden nem demokratikus közegben igazgatói alapmagatartás, a társulat nagyon hálás érte, de sosem megy belső konfliktus nélkül: mondjuk úgy, hogy az igazgatás legundokabb része, legalábbis számomra.”

Az előadó-művészetek területén már az Orbán-éra kezdetétől, 2010-től jelen voltak a megfélemlítésre irányuló gesztusok. Egy példa: Alföldi Róbertnek, a Nemzeti Színház akkori igazgatójának meghallgatása 2010-ben a kulturális bizottság előtt nem pusztán a megfélemlítésre, de Alföldi pozíciójából való elmozdítására irányult. A meghallgatást esztétikai irányvonalakra vonatkozó kikérdezőként adta elő az állami média, miközben Alföldi személyét ekkoriban vélt szexuális preferenciái miatt támadta a szélsőjobboldali Jobbik. Ami pedig szélsőségek egymáshoz nem kapcsolódó ügyeinek tűnt

2010-ben, a következő évtized során a kormányzó Fidesz fő-sodorbeli ideológiájává vált: a szexuális kisebbségek nyílt és elfojtó célzatú támadása.

A Pintér Béla által írt és a Katona József Színházban 2016-ban bemutatott *A bajnok* körüli úgynevezett „botrány” szintén rendkívül beszédes történet. Az előadásról akkor a következőket írtam: „Visszatértek a régi szép idők: a magyar sajtó politikai tartalmú színelőadásokat támad, és a színház igazgatójának elmozdítását, az előadás műsorról levételét, vagy legalább egy-egy művész személyes elhiteltelenítését szorgalmazza. [...] A színház premier előtti hirdetéseiben egy Puccini-feldolgozás szerepelt, semmi egyéb referenciáról nem volt tudomásom. A média azonban rögtön felfedezett egy hasonlóságot a cselekmény és egy vidéki polgármester családi ügyei között (mellyel a bulvárlapok behatóan foglalkoztak) – történetesen egy fideszes, konzervatív polgármesterről van szó. Ezzel lavina indult be a médiában: elsőként az egyik legjelentősebb magyar internetes portál, az *Index* hozta le a sztorit. Politikai híroldalak kezdték az előadás politikai vonatkozásait elemezni, nem a kulturális, hanem a belügyi rovatban – pont, mint a hetvenes-nyolcvanas években, amikor a sajtóban állandó gyakorlat volt a »problematikus« előadások feljelentéssel felérő támadása. A konzervatív *Magyar Idők* sietett emlékeztetni, hogy Máté Gábort »a fideszes többségű fővárosi közgyűlés« nevezte ki a színház élére, de »majd megszabadulunk tőle újra«. A konzervatív kormánypárti *Heti Válasz* kritikusként »megdöbbenették« az előadás által felvetett etikai kérdések (azaz színre vinni egy valós család ügyeit). Három nappal később azonban ugyanebben a lapban a főszerkesztő-helyettes »korrigálást« hajtott végre: hírbe hozta a színház igazgatóját, Máté Gábort, és kitergette a magánéletét, abortuszt és hasonló ügyeket részletezve.”<sup>12</sup>

Ennek a denunciáló sajtóbeli támadásnak a színházra és a művészekre gyakorolt hatása azonban a későbbiekben nem

<sup>12</sup> TOMPA Andrea, „Du hast gerufen, geliebter Führer!”, *Theater Heute* 7. sz. (2016. július)

vált elemzés tárgyává. Mikor a történet hatásairól kérdezték, a Katona igazgatója, Máté Gábor a következőképpen nyilatkozott: „[E]lsősorban anyagi veszteség érte a társulatot. Beszélhettem volna erről nyilvánosan is, de nem akartam feszíteni a húrt. Félttem, hogy ha megszólalok, a színházam még rosszabb helyzetbe kerül, és ezt nem akartam. De ez a saját, személyes döntésem volt. Nem kaptam utasítást [a fővárosi önkormányzattól, a színház fenntartójától], hogy maradjak csendben: én határoztam el, hogy így fogok tenni. Nem akartam botrányt, és az sem állt érdekében, hogy a színházamat kirángassam a politika küzdőterére.”<sup>13</sup>

A szíinigazgató gondolataiból világossá válik, hogy amit egy ilyen botrány elérhet, az az *elnémítás*. Máté kiemeli, hogy a helyi önkormányzat (ebben az időben fideszes főpolgármesterrel az élén) nem mentette fel őt szíinigazgatói pozíciójából.<sup>14</sup> Ugyanakkor hozzá kell tenni, hogy a művészi és szólás-szabadság melletti nyílt kiállásra sem került sor a részükről.

Az utóbbi években egy régi-új műfaj tűnt fel a médiában: a denunció cikksorozat. Denunciáló kritika (és újságírás) alatt a (kulturális) kritikának vagy újságírásnak azt a fajtáját értem, amelyik a nyilvánosságban fejt ki hatását, a szerző véleményének címettjei a szakmabeliek, a társadalmi közvélemény és maga az alkotó egyaránt, célzata pedig az állami szféra cselekvésre készítése, valamint általában vett valós következmények elérése.<sup>15</sup> Az így értett denunció kritika kifejlődésének természetes közege egy olyan állam, mely monopóliumot tart fenn az erőszak törvényes alkalmazására. Elterjedt gyakorlat volt például az 1930-as évek szovjet mediájában, de ugyanígy a magyar és általában vett kelet-európai államszocializmus időszakában is.

A kormányközeli médiában cikkek egész sorozata irányult művészek, színházcsinálók és írók ilyen jellegű denunciólására a személyes vagy a műveikben kifejtett politikai véleményük, esetleg a szexuális preferenciáik miatt: ennek egyik legfeltűnőbb példája egy 2018-as cikksorozat<sup>16</sup> volt. A cikkek világosan megfogalmazták a kulturális mező szereplőitől elvárt nézeteket és viselkedésformákat. Az ilyen publikációk az elnémítás (azaz a kulturális szereplők elrettentése véleményük kifejezésétől) nyilvánvaló hatása mellett „kijelölik a helyes, a kívánatos, a támogatandó kulturális célokat, irányokat, kontextust”, de kiveszik a részüket a „Fideszhez kötődő alkotók és kulturális érdekcsoportok pozícióharcából” is.<sup>17</sup>

Az ideologikus természetű elvárások működését a lágy cenzúra és a bulldózerjellegű kulturális irányítás részeként egyaránt fontos megérteni.<sup>18</sup> A 2010-es választások után a politikai szféra az elitet akarta leváltani, ez pedig főleg egyéneket érintett, nem a teljes színházi világ struktúráját: intézmények vezető pozíciói cseréltek gazdát, a régi kulturális elit sok esetben kiszorult a pályáról. Az új vezetők gyakran hangoztattak az Orbán-kormány „értékeivel” megegyező preferenciákat és elvárásokat; ezek a felszólalások időnként túl is léptek a kultúra témakörén, egyenesen a miniszterelnök személye iránti hűség kifejezéseig. Az ideologikus elvárások a pályázati kiírásokban és a kulturális támogatások elosztásában is nyilvánultak. A mostani korszak kulturális irányítói határo-

zott elvekkkel rendelkeznek arról, milyen ideologikus tartalomnak lenne kívánatos megjelenni a színpadokon: a magyar történelem nagy sikerei, magyar értékek, a család szentsége,<sup>19</sup> pozitív hősök és üzenetek, és mindenekfelett keresztény értékek; a művek színpadra állítását pedig „a szerző szellemisége iránti hűség” kell hogy meghatározza. Ezek némelyike a pályázati kiírásokban is visszaköszön; a legutóbbi példa erre egy 2021-es, független előadó-művészeti pályázat felhívása: „[P]rioritásként [...]: a magyar kultúra értékeinek magas színvonalú, affirmatív bemutatása és nemzeti önazonosság-tudatunk erősítése, valamint az európai keresztény kultúrához való tartozásunk szakmailag igényes, korszerű színházi eszközökkel történő pozitív megjelenése.”<sup>20</sup> Ezekkel párhuzamosan a kulturális irányítók egyöntetűen elutasítanak bizonyos témákat, magatartásformákat, színházi formákat és természetesen bizonyos esztétikai irányelveket is, úgymint az aktivizmust, a negativizmust, a kritikus szemléletet, a politikai színház különféle formáit, valamint napjaink közéleti ügyeinek direkt bemutatását.

Lágy cenzúráról beszélhetünk, amennyiben az ehhez hasonló „ideológiai irányt követő alkotók esetében [...] a jutalmazás nem függ valós teljesítménytől”, vagy amennyiben más világnézettel rendelkező „valós teljesítmények” nem juthatnak közpénzből származó támogatáshoz – esetleg még büntetésben is részesülnek.<sup>21</sup> A független előadó-művészeti szcéna radikális leépítése az elmúlt évtizedben<sup>22</sup> pontosan ide sorolható: nem pusztán fontos társulatok kényszerültek tevékenységük beszüntetésére botrányos anyagi körülményeik miatt, de több jelentős színházi rendező is a külföldre távozás mellett döntött.

A következőkben két fontos szempontot vizsgálok meg, mindkettő a direkt beszéd elnémításból fakadó hiányára vonatkozik. A megfélemlítés, a médiákon keresztüli támadás és rossz hírbe hozás, valamint az öncenzúra (melyet lentebb bővebben tárgyalok) egyaránt kihat a vélemények direkt, politikai nyelven történő kifejezésére, a nyilvánosság előtti felszólalásokban ugyanúgy, mint a politikai témák színpadra vitelében.

A direkt színpadi nyelvhasználat elkerülése a politikai és társadalmi témákban két fő forrásra vezethető vissza. Az egyik a fősodorbeli magyar előadó-művészetek nagy múltra visszatekintő hajlama a szimbólumok, allegóriák és metaforák használatára a színpadi nyelvben; ez az államszocializmus idején különösen nagy népszerűségnek örvendett. Másrészt az államszocializmus korabeli cenzúra jelentősen megnehezítette a társadalmi, közéleti vagy történelmi témákról való direkt beszédet. Ez a hagyomány kétségkívül ma is jelentős mértékben érezteti hatását: a dokumentumszínház vagy az úgynevezett Zeitstück-dráma sosem honosodtak meg igazán a magyar színpadokon.

A művészek – különösen a rendezők – a nyilvánosság előtti felszólalásokban, például interjúkban is kifejezésre juttatják véleményüket. Megkérdezettjeim egytől egyig erőteljes önkontrollról számoltak be a nézeteik nyilvános hangoztatását illetően, de marketinges kollégáik ugyancsak óvatos stratégiákat javasolnak a nyilvános beszéd terén.

13 Interjú Máté Gáborral, 2021; a szerző archívuma.

14 Uo.

15 HERCZOG N., *Feljelentő színikritika...*

16 Meg kell említenem, hogy én magam is az ebben felsorolt alkotók közt voltam.

17 Interjú Polyák Gáborral, 2021; a szerző archívuma.

18 Uo.

19 Lásd a magyar színházi szféra legnagyobb hatalmú vezetője, Vidnyánszky Attila itt kifejtett nézeteit: <https://szinhaz.online/vidnyanszky-attila-a-sardobalast-is-a-nezok-miatt-viseljuk/>.

20 A kiírás teljes szövege itt olvasható: [https://emet.gov.hu/app/uploads/2021/02/VI.-Palyazati-felhivas\\_2021\\_BP\\_SZINHAZ-TANC.pdf](https://emet.gov.hu/app/uploads/2021/02/VI.-Palyazati-felhivas_2021_BP_SZINHAZ-TANC.pdf).

21 Interjú Polyák Gáborral, 2021; a szerző archívuma.

22 JÁSZAY Tamás, „Finita la Commedia: The Debilitation of Hungarian Independent Theatre (Hungary)”, *Critical Stages* 8. sz. (2013. június).

A színpadi színészekkel szemben gyakori elvárás, hogy egyáltalán ne legyenek politikai nézeteik, és rendszerint kemény kritikát kapnak, amikor bizonyos ügyekről mégis kifejtik a véleményüket a közösségi vagy bármilyen médiában; ez ugyancsak az elhallgattatás eszköze. A nyilvánosság előtti beszéd és a direkt kommunikáció ezen formái egyaránt az öncenzúra jellemző terepei. „Az öncenzúra vitatott jelenség, és a tudósok eddig nem jutottak el egy egységesen elfogadott meghatározásig, sem elméleti vonatkozásait, sem empirikus vizsgálhatóságát tekintve. [...] Ahol populista vezetés került hatalomra, a szólásszabadság támadás alá került, és korlátozó médiatörvények léptek hatályba. Az ilyen helyzet ideális melegágyul szolgál az öncenzúra azon típusának, amelyet mi *adekvatnost'*-ként határozunk meg – ez a »ráérzés a játék ízére« a bourdieu-i értelemben: olyan manőverező képesség, amely megnyitja a teret az újságírói kreativitás és az alkuképes kifejezési szabadság előtt.”<sup>23</sup>

Az elnémitás a társadalom egészére is kihat. Itt fontos kitérni a magyar #metoo történetére: „Egy olyan kulturális kontextusban, ahol nyilvánvalóan egy alárendelt női szerepet közvetít, támogat és kommunikál a kormányzó politikai elit, ott a #metoo éppen az ellenkező hatást váltja ki, mint amire irányul. Az áldozatot még egyszer megalázza ez a környezet, ez a hozzáállás. Egy ilyen kontextusban nem kerülnek döntési helyzetbe azok, akik kiállnának az áldozatok mellett.”<sup>24</sup> A két legnagyobb visszhangot kiváltott #metoo-történet 2017-ben

23 Elisabeth SCHIMPFLÖSSL–Ilya YABLOKOV, „Post-Socialist Self-Censorship: Russia, Hungary and Latvia”, *European Journal of Communication* 35, 1. sz. (2020).

24 Interjú Polyák Gáborral, 2021; a szerző archívuma.

egyaránt a színházi közegből érkezett, noha később számos eset került napvilágra a hatalommal való visszaélésről az akadémiai és kiadói szektorban is. Valódi társadalmi sokkot a „színházi” történetek váltottak ki. Ezek a történetek sok szemszögből elmondhatók: hogyan számolt be róluk a „hivatalos” (párthű) média (sehogyan sem, teljesen figyelmen kívül hagyta); hogyan reagált a többi színházi intézmény a zaklatók nevének nyilvánosságra kerülésekor (elutasították, hogy saját házuk táján valaha is hatalommal való visszaélés történt volna); milyen diskurzusok szökkentek szárba az események utóhatásaként (az empátiától és a szolidaritástól az általánosabb, agresszív áldozathibáztatásig, a színházi közeg vádolásáig és a kortárs művészettel szembeni elutasításig); mely intézmények reagáltak hosszú távú stratégiák és rehabilitációs protokollok sürgős kidolgozásával (többnyire független civil szerveződések és művészek).

Fontos megjegyezni azt is, hogy mindkét művész, aki arccal és névvel lépett a nyilvánosság elé, és nevezte meg a személyt, aki szexuálisan bántalmazta, független művész volt. Elsőként Sárosdi Lilla színésznő, a Krétakör egykori tagja (és Schilling Árpád felesége) tette közzé Facebook-oldalán saját, húsz évvel ezelőtti történetét; másodikként Maros Ákos egykori táncos (azóta az Egyesült Államokban él, és elhagyta a művészi pályát) nevezte meg az őt bántalmazó rendezőt. Mindkét történet elkövetője jelentős budapesti kőszínház igazgatója volt a történetek idején. Különösen Sárosdi volt nagy nyomás alatt (míg családjával együtt el nem hagyta az országot 2018-ban); az ellene irányuló vádak jellemzően egy emberi élet és karrier „tönkretételét” rótták fel neki, noha a független médiában számos nő (összesen legalább tíz) számolt be saját, hasonló történetéről ugyanazzal a személlyel



kapcsolatban, és jelezte, hogy ha jogi eljárásra kerülne sor, tanúskodna Sárosdi mellett. Ugyanakkor terjedni kezdett egy rövid videórészlet Schilling Árpád *Lúzer* című rendezéséből, melyben Sárosdi meztelenül látható; a művészet és a privát szféra határai ezzel végleg összemosódtak, Sárosdit pornográfíával és „provokációval” kezdték vádolni.

Mindkét megnevezett zaklató férfi volt, nagy hatalommal és befolyással rendelkezett a színházi szférában, jelentős, állami fenntartású budapesti színházak vezetői, évtizedek óta nagy társulatokkal dolgozó színigazgatók, továbbá mindketten tanítottak is (az időközben elhunyt Marton László, illetve Kerényi Miklós Gábor). Nagy tisztelet övezte őket, minden megmozdulásuk komoly nyilvánosságot kapott. A reakcióik ugyancsak hasonlóak voltak: először tagadták a vádakot, és bejelentették, hogy jogi lépéseket tesznek, de később (talán ugyanannak a törvényes képviselőnek a tanácsára) nyilvánosan bocsánatot kértek. A történetek idején mindkét áldozat fiatal volt, tapasztalatlan, a művészi pálya elején járt. Mindkét rendezőt azonnal kirúgták, vagy maguk mondtak föl, ez azóta sem tisztázott. Marton végül bocsánatot kért egy sajátosan groteszk közleményben: „[E]zúton üzenem minden névvel vagy név nélkül megszólaló személynek, hogy bocsánatot kérek, ha olyat tettem vagy úgy viselkedtem, amivel megsértettem, nehéz helyzetbe hoztam őket.”

A színházi szférához köthető harmadik #metoo-eset 2019 végén került napvilágra, de ez már jóval drámaibb következményt: a Színház- és Filmművészeti Egyetem elnémítását vontta maga után. Az úgynevezett „Gothár-ügy” az Egyetem elpusztítására és a magyarországi #metoo végső elnémítására egyaránt ürügyként szolgált. Az állam arra használta fel a botrányt, hogy megnövelje befolyását az előadó-művészeti

szférában, és minisztériumi ellenőrzés alá vonjon több olyan színházat, melyek azelőtt a budapesti önkormányzat alá tartoztak. „Amennyiben egy önkormányzati finanszírozású intézmény, ebben az esetben egy önkormányzati finanszírozású színház jelentős közpénzbeli támogatásra tart igényt a kormányzati költségvetésből, úgy – és ebben a Gothár-ügy csak megerősíti álláspontunk határozottságát – az államnak szerződést kell kötnie Budapest önkormányzatával vagy az illető [hasonló státuszú] várossal«, és ezeknek a szerződéseknek tartalmazniuk kell bizonyos »alapvető működési kritériumokat« – nyilatkozott a szóvivő.<sup>25</sup> Ez a stílus jól tükrözi az állami szféra képviselőjének abbéli szándékát, hogy a #metoo-t használják fel az állam hatáskörének kiterjesztésére. Fontos megjegyezni továbbá, hogy a zaklatási ügyekben érintett mindhárom rendező visszatérhetett azelőtti munkájához; Gothár Péter új filmjét nemrégiben mutatták be.

A magyar kulturális elit leváltása 2021 nyarán az akadémia, tehát a Színház- és Filmművészeti Egyetem *einstandjával* végső fázisba érkezett. Természetesen ez is felfogható az Orbán-rezsim kezdete óta tartó *kulturkampf* részeként, de az utóbbi években ennek már vajmi kevés köze volt bármiféle *kampfhoz*: nem egyenlő felek háborúja ez többé, hanem szőnyegbombázás. Az intézményt rendkívül gyorsan vették birtokba egy – eufemizmussal – „intézeti modellváltásnak” nevezett eljárás (azaz privatizáció) keretében. Az állam átadta az egyetemet a vezetésére létrehozott alapítványnak. Ez azóta több másik egyetemmel is megtörtént – vagy éppen történik –, de egyik-

25 Hungary passes 'Culture Law', prompting fears of censorship (2019), <https://www.trtworld.com/magazine/hungary-passes-culture-law-prompting-fears-of-censorship-32231>; hozzáférés: 2021.05.05.

FreeSZFE-demonstrációk. Fotók: Fuchs Máté





Sárosdi Lilla, Láng Annamária...

nél sem ütközött ekkora ellenállásba, és vezetett az oktatók, professorok, továbbá a diákok ilyen nagyszámú felmondási hullámához; egyiknél sem volt ennyire nyilvánvaló a politikai üzenet.

A Fideszhez hű színházcsinálók régóta kritizálták a Színház- és Filmművészeti Egyetemet. A zajló, de nyíltan fel nem vállalt *einstand* jele volt, hogy az SZFE szenátusa által 2019 novemberében törvényesen megválasztott új rektort a miniszter nem nevezte ki az egyetem élére. A rektorválasztás szerencsétlenül egybeesett két, a magyar színház számára rendkívül válságos eseménnyel: a színházakra kiterjesztett kormányzati befolyás elleni tüntetésekkel, illetve egy zaklatásos #metoo-történettel (az ominózus Gothár-üggyel), melyben az SZFE is érintett volt (mindkettő 2019 december elején). Ezek kiváló apropót szolgáltattak a politikai hatalomnak arra, hogy a „zaklatószínházak” képzetét – beleértve ebbe az SZFE-t is – elterjessze.

A „kritikus” hangok lejárató kampányt indítottak az egyetemmel és annak professzoraival szemben, jóllehet állításait egyetlen valós érveléssel vagy példával sem támasztották alá. A legfőbb „érv” az volt, hogy az egyetemen „ideológiai alapú oktatás” zajlott, amivel az SZFE liberális mivoltára akartak utalni. A diskurzus mára rendkívül alacsony színvonalra süllyedt, gyakorlatilag személyeskedő sárdobálás zajlik. Az ellenálló hangok egyöntetűen elutasították a vádakot. Az utóbbi években az SZFE Magyarország egyik legalacsonyabb költségvetésű felsőoktatási intézményévé vált; Enyedi Ildikó filmrendező „elvonásokkal mesterségesen csontig éheztetett egyetemnek” nevezte. A pénzügyi leépítés az egyetem elpusztításának egyik eszköze volt, de végső, egyértelmű elfoglalásához elégtelennek bizonyult.

Az új vezetőség (mely nyolc férfiből áll) kinevezése után több professzor nyújtotta be felmondását; két tucat tudományos munkatárs és körülbelül százötven hallgató ugyancsak

elhagyta az SZFE-t. Belőlük állt össze az új oktatási fórum, a FreeSZFE Egyesület, ahol a saját kereteik közt folytatják a tanítást. A FreeSZFE-hez átigazolt hallgatókat négy nemzetközi filmes és előadó-művészeti akadémia (lengyel, német, osztrák) segíti tanulmányaik befejezésében.

Minden javaslat vagy részvételi törekvés, melyet az egyetem eredeti vezetősége a privatizáció folyamatára vonatkozóan tett, egyaránt süket fülekre talált: a vezetők állásfoglalásait figyelembe sem vették, a döntéshozók egyetlen pillanatig sem ajánlottak valós párbeszédet vagy tárgyalási lehetőséget. Az egyetem által javasolt személyek közül – nemcsak nagy presztízsű színházcsinálók, de nemzetközileg elismert alkotók és tudósok, néhányan a Nemzeti Színház rendes tagjai – senki sem került be az új vezetőségbe. Az új „modell” működéséről és az azért felelős személyekről való döntés jogát a kormány teljeskörűen magához ragadta az egyetem rektorának, szenátusának vagy a hallgatói önkormányzat képviselőinek megkérdezése nélkül.

A hallgatók részéről a legnagyobb nyilvánosságot kapott és leginkább performatív akció az egyetem hetven napig tartó elfoglalása volt. A szolidaritás valóságos hullámát váltották ki a nemzetközi előadó-művészeti szcénából: írók, tudósok, számos szervezet, nemzetközileg jegyzett művészek és intézmények álltak ki mellettük. A budapesti művészeti színtér ilyen nagy és jelentős intézményének egyszerre, egyetlen intézkedéssel történő elnémítása véleményem szerint akár direkt cenzúraként is értelmezhető.

Mindenképpen említést kell tenni arról is, hogy a magyar kultúrpolitika és lágy cenzúra milyen nagy hatást fejt ki a határon túli magyar közösségek, intézmények és művészek életében. Parászka Boróka újságíró, a Marosvásárhelyi Rádió munkatársa szerint „[...] a kezelhetetlenné és parttalaná vált magyarországi konfliktus végletekig lefojtja a romániai köz- és kulturális életet. Egyrészt a politikai és a gazdasági kontroll ré-

...és Schilling Árpád a Lúzerben, r.: Schilling Árpád, Trafó (2014). Fotók: Trafó archívum



vén (minden forrás a kormány iránti lojalitástól függ), másrészt mert a konfliktusoknak a kezeléséhez, megéléséhez Erdélyben nincsenek fórumok, eszközök, stratégiák, és nincs is egy erre alkalmas társadalmi szerkezet. Parászka szerint a regnáló politikai hatalom célját az „aki nem velünk van, az nincs” mottója foglalja össze a legjobban: nem pusztán elnémitani, de láthatatlanná is tenni az ellenzéki kulturális szereplőket.

Végezetül ki kell térnem saját tapasztalataimra is, (volt) színikritikusként és íróként egyaránt. Régóta foglalkoztatott, különösen ennek a tanulmánynak az írása közben, hogy én magam megtapasztalhatom-e az öncenzúrát. 2015-ben kerültem először célkeresztbe, mikor egy állami díj átvételkor bejelentettem, hogy a díj elfogadása mellett az azzal járó pénzjutalmat egy ismert jótékonyági szervezetnek ajánlom fel. Ezzel a gesztussal világossá akartam tenni kritikus pozícióm a magyar állam kulturális és társadalmi politikájával szemben. A jobboldali média azonnal támadásba lendült: gender-elfogult újságcikkben<sup>26</sup> („lady”-nek neveztek, nem írónak) nem pusztán a könyvemről fejtettek ki lesajnáló véleményt, de a szerző „valódi magyarságát” és a magyarság tragédiái iránti együttérzését kérdőjelezték meg. Noha a személyes (szerzői) Facebook-oldalamon nyíltan kifejezésre juttatom nemegyszer kritikus politikai véleményemet (nyomtatott formában kevésbé), és osztok meg képeket tüntetéseken való részvételeimről, az öncenzúrát én is átérzem: elsősorban azért, hogy jóval több cikket és konferenciászöveget írok kultúrpolitikai témában nemzetközi platformokra, mint hazaiakra. Továbbá amikor íróként nyilvánosan megszólalok az

olvasóim előtt, megpróbálom elkerülni a magyar közélet és társadalom ügyeiről való direkt beszédet – pontosan azt, amit kívánatosként határoztam meg ebben a tanulmányban. Miért? Talán, hogy olvasók minél szélesebb rétege tudjon elfogadni? Konfliktuskerülésből? Láthatatlan közönséghez szólva (írva) sokkal direktebben vagyok képes fogalmazni.

Tovább árnyalja a képet, hogy – és ez hosszú múltra tekint vissza – a *Színház*<sup>27</sup> folyóirat volt főszerkesztőjeként és az azt kiadó alapítvány jelenlegi elnökéeként kétszeresen is ellentmondásos helyzetben voltam: fenn kellett tartanom egy kritikus, szabad, autonóm színházi folyóiratot, és ehhez támogatásért kellett folyamodnom az évről évre nagyobb politikai befolyással működő Nemzeti Kulturális Alaphoz. Megpróbáltam „feloldani” ezt a helyzetet az írói és főszerkesztői szerepvállalásaim elkülönítésével. A konfliktusok egy színházi lap életének „normális” velejárói, de a miénk sokkal drámaibb és sokkal inkább politikai jellegű volt, mint korábban valaha.

Az ember kénytelen elgondolkozni azon, hogy lehetséges-e még egyáltalán őszinte színházkritika, amikor művészeket, színházakat, előadásokat támadnak és némítanak el. Kollégáimmal sokat beszélgettünk erről, noha jellemzően a nyilvánosságtól távol. Úgy tűnik, mintha újra és újra visszatérnénk bizonyos múltbeli gyakorlatokhoz: büntársakká válunk azáltal, hogy elkerüljük a direkt beszédet.

*Fordította: Pikó András Gáspár*

Eredeti közlés: TOMPA Andrea, „Silencing: Soft and Self-Censorship. The Case of Hungarian Performing Arts”, *Concept* 22, 1. sz. (2021): 50–60.

26 Lásd pl. Gajdics Ottó cikkét a *Magyar Nemzet* 2015. január 23-i számában: <https://magyarnemzet.hu/archivum/paholy-blog/lady-dilemma-4047333/> [működő link másodközlésről: <https://flagmagazin.hu/politika/paholy-gajdics-otto-lady-dilemma/>].

27 2015 és 2020 között voltam főszerkesztő, azóta a Színház Alapítvány elnökéeként tevékenykedem.

# SLAMPERÁJ

Kerekasztal-beszélgetés színházról és cenzúráról

Mi az, hogy cenzúra? Előzetes vagy utólagos betiltás? A színházakra nehezedő nézőszámok teljesítésének kényszere? Volt-e cenzúra Magyarországon a rendszerváltás előtt? Milyen betiltásokról tudunk, és miért nehéz kutatni ezt a korszakot? Miért utálta a főszódos az akkor „amatőrnek” nevezett függetleneket? És beszélhetünk-e cenzúráról akár ma, a 2020-as évek Magyarországon? CSÁKI JUDIT kérdéseire EÖRSI LÁSZLÓ és RING ORSOLYA történész, valamint IMRE ZOLTÁN színháztörténész felelt.

– Mit tudok a rendszerváltás előtti cenzúra intézményes rendszeréről? Volt-e felépített, személyekre lebontott struktúra, vagy pedig ugyanolyan – ahogy akkoriban mondtuk – „slamperáj” volt ez is, mint akkoriban sok minden?

**Ring Orsolya:** Ez nehéz kérdés, mert nem az a lényeg, hogy mi volt a felépítés, hanem hogy cenzúrának tekintjük-e azt, ami volt, vagy sem. Amikor készültem erre a beszélgetésre, elővettem az Imre Zoltánnal együtt szerkesztett dokumentumkötetünket, a címe *Szigorúan titkos*.<sup>1</sup> Beolvastam, és megint rácsodálkoztam arra, hogy milyen kifinomult volt ez a rendszer. Volt egy állami struktúra meg egy pártstruktúra, ezek egymással párhuzamosan működtek és döntöttek. Engedélyezték a műsorterveket, tehát nemcsak megbeszéltek, hanem engedélyhez kötötték. Időszaktól függ, hogy hová és hányszor küldték vissza, és nemcsak az engedélyről volt szó, hanem azt is nézték, hogy a darabok megfelelő aránya megvalósul-e. Hogy megfelelő mennyiségű szovjet vagy kortárs magyar darab van-e, és megfelelően kevés kortárs nyugati. És időnként többször is belenyúltak a műsortervebe: attól, hogy egyszer azt mondták, hogy mehet, később még mondhatták, hogy mégsem, esetleg csak bizonyos színházakban vagy csak egy bizonyos rendezésben. Azaz nemcsak magát a darabot engedélyezték, hanem annak bemutatását egy adott színházban, adott rendezővel.

**Eörsi László:** Én tíz-tizenkét évvel ezelőtt foglalkoztam ezzel a kaposvári színház kapcsán, és megközelítőleg sem vagyok olyan szakértő, mint akár Orsi, akár Zoltán. A rendszer struktúrája, a pártközpont döntött elsősorban, és sokkal kevésbé a minisztérium, utóbbi inkább szolgálólánya volt a pártközpont döntéseinek. És ahogy a bevezetőben mondtad, Judit, én is úgy látom a kaposvári színház kapcsán, hogy rengeteg slamposság, át nem gondoltság, sokszor pedig a szakértelem hiánya miatt a helyi elvtársak nem vették észre például az áthallásokat.

**Imre Zoltán:** Megnéztem az 1969-ben megjelent *Színházi kislexikont* (főszerkesztő: Hont Ferenc; szerkesztő: Staud Géza), hogy benne van-e a cenzúra kifejezés. A szócikk a következővel kezdődik: „A cenzúra előzetes vagy utólagos hatósági beavatkozás a művészi alkotás közlésébe.” Előzetes

cenzúra Magyarországon csak 1867-ig volt. Az utólagos cenzúráról viszont azt írja, hogy azt „az államhatalom mindig fenntartotta magának a közrend érdekében”. A mondat kétértelmű, mert úgy is érthető, hogy nálunk konkrétan nincs ilyen, bár ezt így azért nem mondja ki, hanem elkeni azzal, hogy a cenzúrához való jogot az állam mindig is fenntartja magának. Következésképp bizonyos esetekben még nálunk is lehet cenzúra. A bekezdés azzal zárul, hogy nálunk „előzetes cenzúra a színházakban sincs”, hiszen a színház „a saját felelősségére mutatja be a műsorát”<sup>2</sup>.

A Judit által említett „slamperáj” kifejezés többek közt azért találó itt, mert nem volt ugyan hivatala a cenzúrának, szemben, mondjuk, Romániával és Albániával, de az ellenőrzés azért elég alapos volt. Ez könnyítette is, nehezítette is a munkát, hiszen nem létezett olyan intézmény, ahová fellebbezni lehetett. Bár voltak szigorú és nyilvánvaló tabuk (egypártrendszer, Szovjetunió stb.), olyan kódex, szabályrendszer nem volt, amelyik megmondta volna, hogy az adott helyzetben mit lehet és mit nem. A rendszer félelmetes része éppen abban állt, hogy a politikai és ideológiai irányítás szoros összefüggésben ténykedett az állami végrehajtó szervekkel, a rendőrséggel, a belső elhárítással, az államvédelemmel, annak besúgó- és megfigyelő hálózatával. És igen, az ellenőrzés következtében pedig minden kijelentés és megnyilvánulás politikai és ideológiai beszédhelyzetbe kényszerült. Következésképpen létezett ennek a kijátszása, a kettős beszéd, az áthallás, valamint a különböző intézmények és személyek egymással való kijátszása. Erre a képlékeny és összetett működésre jó példa, hogy nem lehetett mindig tudni, hogy miből lesz végül botrány.

Erre hoznék két példát. Az egyiknek *Görgöseke* volt a címe, a tiszaföldvári diákokból és amatőr színjátszókból álló Hajnóczy Irodalmi Színpad mutatta be 1967-ben Bucz Hunor rendezésében, aki népművelő volt ekkor Tiszaföldváron. Az előadás témája Szabó István találmányáról, a görgös ekéről és annak hivatali kálváriájáról szolt. Bár a görgös eke teljesen nyilvánvalóan és bizonyítható módon sokkal hatékonyabban működött, mint a normál eke, ennek ellenére nem engedélyezték a gyár-

<sup>1</sup> *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez*, szerk. IMRE Zoltán, RING Orsolya, Budapest: PIM-OSZMI, 2018.

<sup>2</sup> *Színházi kislexikon*, főszerk. HONT Ferenc, szerk. STAUD Géza (Budapest: Gondolat, 1969), 82.

tását.<sup>3</sup> Ebből csináltak egy dokumentum-oratóriumot, amit bemutattak a Debreceni Oratóriumi Napokon, ahol sikert aratott, díjat kapott. Székely György írt is egy laudációt a fesztiválról és az előadásról az *Alföld* című folyóiratban,<sup>4</sup> és a párt és az elvtársak csak ekkor ébredtek föl, hogy mi is történt, milyen hatalmas visszaéléseket mutat be az előadás. Tehát a hírnév vezetett oda, hogy végül betiltották az előadást, Bucz Hunor fegyelmet kapott, el kellett jönnie Tiszaföldvárról, Debreczeni Tibor pedig, aki benne volt a zsűriben, elhívta őt Pestre, és Bucz a Népművelési Intézetben lett népművelő.

A másik példám: ugyanebben az évben szintén Tiszaföldváron, szintén Bucz rendezésében jött létre az *Óriástök* című produkció, amely az ötvenes éveket szatirikus módon ábrázolta. Az alapszöveg, Rákossy Gergely műve előzőleg, 1968-ban szintén megjelent nyomtatásban az *Új írásban*, s egy meg nem valósult budapesti vendégjáték miatt került bajba. Amikor kitudódott, hogy Pestre jönne a produkció, a minisztérium bekérte a szöveggönyt, majd Debreczeni szerint „meghozták a döntést. Az *Óriástököt* nem szabad bemutatni. A tiszaföldváriakat pedig kíméletesen értesítették a programváltozásról.”<sup>5</sup> Szerintem évtizedekig játszhatták volna mindkét produkciót Tiszaföldváron, ha nem vetül rájuk reflektorfény.

– *Ezt a jelenséget, amikor egy előadásra figyelem vetül, és azért lesz belőle balhé, rendszerhibának nevezik. Ez történt a Miklós Tibor rendezte Jézus Krisztus Szupersztárral is. Ha nincs A jövő mérnöke című egyetemi lapnál egy kultúrszomjas újságíró lány, akkor ez hatalmas szériát ér meg.*

**E. L.:** Meg kell kérdeznem Zolitól: a rendőrség meg az államvédelem miért külön dolgozott?

**I. Z.:** Szervezetileg különálló intézmények voltak, de egymással kapcsolatban, kéz a kézben működtek. És mivel nincs cenzúrahivatal, ahová lehet fordulni – bár a minisztériummal rendszeresen kellett egyeztetni az évadterveket, s időnként egy-egy előadás szöveggönyvét, majd később a rendezői koncepciót is bekérték, de konkrét szabályok ekkor sincsenek –, így kézen-közön elveszhetett/túlélhetett maga a „gyerek”, ahogy az imént említett példák is mutatják.

**R. O.:** És ne feledkezzünk el arról, hogy hol volt a valódi irányító szerep: Aczél Györgynél. A Zolival közös kutatásunk során kerestük például a Kornis Mihály *Halleluja* című darabjával kapcsolatos iratokat a levéltárban, ahol lenniük kellett volna, de először sehogyan sem találtunk őket. Végül Aczél György miniszterelnök-helyettesi iratai között bukkantunk rájuk, holott hivatali funkciója szerint Aczél ekkor nem foglalkozott a kultúrával, de azokkal az ügyekkel, amelyeket fontosnak tartott, mégis magánál tartott.<sup>6</sup> Találtam egy nagyon jó kis idézetet: az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottságának jegyzőkönyvében Tóth Dezső miniszterhelyettes így ír 1980-ban a színházak másortervéről: „a minisztérium, majd az Agit Prop Bizottság által előzetesen problematikusnak minősített művek, ill. színházi vállalkozások sorsát megkülönböztetett figyelemmel kísértük: esetenként szövegmodosításokhoz, rendezői koncepciók megismeréséhez, premier előtti

Vajda László és Varga Zoltán a Csirkefejen, r.: Zsámbéki Gábor, Katona József Színház (1986). Fotó: Ikládi László



próbák megtekintéséhez kötöttük a bemutatók végleges engedélyezését.”<sup>7</sup> Ez is azt mutatja, hogy mégiscsak volt valamiféle, ha nem is intézményesült cenzúra.

– *Ki is mondta, hogy álljon már föl egy rendes cenzúrahivatal? Hogy tudjuk mihez tartani magunkat?*

**E. L.:** Az apám, Eörsi István.

– *Tényleg. Spiró György viszont emleget valahol egy tiltólistát az írókról, amelyen persze ő rajta volt, Bereményi is, Csurka is; ő ezt a listát állítólag látta. Csurka egy rövid ideig be volt tiltva, tényleg, egyébként a Vígszínház házi szerzőjének számított, és Spiró-darabokat is játszottak itt-ott. De tudtok ti erről a listáról?*

**R. O.:** Én nem találkoztam vele.

**I. Z.:** Én sem, de ez nem zárja ki, hogy létezett.

– *Emlékeztek biztos a Katonában a Csirkefej körüli cirkuszra. Állítólag nem adták be a szöveggönyt a minisztériumhoz időben, vagy ott nem olvasták el időben, mindenesetre az illetékesek későn kaptak a fejükhöz. Az lett a döntés, hogy nem 7-kor fog kezdődni az előadás, hanem fél 8-kor. Erről azonban a bemutató közönsége nem tudott, ezért odamentünk fél 7, háromnegyed 7 körül, és szabályos „flottatüntetés” volt fél 8-ig a keskeny Petőfi Sándor utcán. Tudtok-e olyan, konkrét eseteket, amikor megtiltották, hogy az előadás létrejöjjön? Én egyet tudok: Schwajda György akarta bemutatni A velencei kalmárt Szolnokon, és nem engedték. Le is mondott. Volt-e más?*

3 Lásd Kovács András *Nehéz emberek* (1964) című filmjét.

4 SZÉKELY György, „Irodalmi oratóriumi napok Debrecenben”, *Alföld* 19, 1. sz. (1968): 77–79; újraközlés in *A kritika mérlegén – Amatőr színjátékok 1967–1982, bírálatok, elemzések, tanulmányok*, szerk. DEBRECZENI Tibor (Budapest: Múzsák, 1982), 12–15.

5 DEBRECZENI Tibor, *Egy amatőr emlékezése, 1966–1978*, 58–66 (Budapest: k.n., 1989), 64.

6 Lásd *Szigorúan titkos...*, 522–529.

7 „Jegyzőkönyv az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága üléséről, 1980. június 17.”, in *Szigorúan titkos...*, 459.

**E. L.:** Úgy tudom, hogy Verebes Istvánnak volt valamikor egy előadása Kaposváron, illetve lett volna, a *Kaposvár '72*, amit különböző interjúkból állítottak össze – üzemekben készültek, munkásokkal, vezetőkkel –, aztán fentről végül úgy döntöttek, hogy nem engedik játszani. Tanulmányozta a szöveggönyvet a megyei pártbizottság, és így döntött. Zsámbéki meg belement, abból a meggondolásból, hogy akkor indult a stúdió, és azt nem akarta kockáztatni.

**I. Z.:** Bocsánat, hogy beleszólok, de ennek megtaláltuk a dokumentációját, azaz „Dr. Malonyai Dezső főosztályvezető (Művelődésügyi Minisztérium Színházi Osztálya) level[ét] Molnár Ferencnek (MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya), 1972. március 17.”<sup>8</sup> A dokumentumban Malonyai elmesélte azt, amit mondtál, hogy az előadás különböző dokumentumok, a városban készített interjúk alapján egy zenés mű lett volna, majd a következőt írta: „[A] bemutató előtt pár nappal a megyei pártbizottság tanulmányozta a szöveggönyvet, és határozottan arra kérte a színház vezetőségét, hogy a próbákat hagyják abba. A bemutatót halasszák el, mert kifogásaik vannak a vállalkozást illetően. Munkatársunk azonnal Kaposvárra utazott.” Miután alapos vita folyt a szöveggönyvről, a végső megállapodást Malonyai a következőkkel vezette be – s itt megint egy tipikus, kétértelmű mondat

<sup>8</sup> *Szigorúan titkos...*, 79–82. További idézetek is innen származnak.

következett: „Senki nem kételkedik a vállalkozás becsületeségében.” Gyönyörű! Majd hasonlóképpen folytatta: „[A] szöveggönyv sok igazságot tartalmaz ugyan, de akadnak benne tárgyi tévedések is, és elképzelhető, hogy gondos munkával, a további adatok összegyűjtésével [...] a dokumentumdrámát sokkal jobbá lehetne tenni.” Majd azzal zárta levelét, hogy „a színház vezetősége levette a napirendről a darab bemutatását”.

– *A színház vezetősége...*

**I. Z.:** Igen, hiszen cenzúra nincs, a pártvezetés, a minisztériumi vezetés, az agitprop osztály, a központi bizottság nyilvánosan nem deklarált semmit, utólag nem vagy csak nagyon ritkán tiltott be valamit, inkább megpróbálták adminisztratív eszközökkel megelőzni vagy utólag ellehetetleníteni a „bajt”. Meg nyíltan ugye „a színház saját felelősségére mutatja be a műsorát”.

– *Tudunk-e még ilyet?*

**R. O.:** Nádas Péter *Takarítás* című drámája Szikora János rendezésében Pécsen. Az évadtervben benne volt, engedélyezték 1979-ben,<sup>9</sup> aztán az évadról készült beszámolóban

<sup>9</sup> „Jegyzőkönyv az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának üléséről – 1979. július 17.,” in *Szigorúan titkos...*, 415.; illetve RING Orsolya, „Színház és vidéki társadalom (Győr 1980–1982),” in PAP József-TÓTH Árpád, szerk., *Vidéki élet és vidéki társadalom Magyarországon*, 518–532 (Budapest: Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület, 2016), 524.

Nádas Péter: *Takarítás*, r.: Szikora János, győri Kisfaludy Színház (1980). Fotó: Törőcsik Juli



már nem szerepelt. Végül nem engedélyezték a bemutatót, és Rajk László egy interjúbán elmesélte, hogy a díszleteket azonnal megsemmisítették. Aztán Szikora átszerződött Győrbe, és azt kérte, hogy ott bemutathassák. És bemutatták, de csak a stúdióban. Ez is egy jó kis burkolt cenzúraféleség volt, hogy amit nem akartak betiltani, azt vagy elküldték valami olyan vidéki helyre, ahol nem lett nagy híre, vagy stúdióban engedélyezték.

**E. L.:** Ha nem tévedek, Kaposváron is volt a két olyan darab, amiből a nagy balhé volt. Az egyik a *Nehéz Barbara*, a másik a Hrabal művéből készült *Bambini di Prága*. Ez utóbbi ellen állítólag a csehszlovák kulturális intézet tiltakozott. Aztán Szikoraék akarták bemutatni Győrben ezt is.

– *Be is mutatták.*

**E. L.:** Igen. Aztán volt némi balhé Genet *A balkon* című darabja miatt is. Azt Ács János rendezte volna.

**I. Z.:** Genet-vel Győrben is baj volt, a *Paravánok* című darabjával. Szikora elkezdte ugyan próbálni, de a bemutató előtt leállították. Erről is van egy hosszú dokumentum a kötetünkben, Szikora rendezői koncepciójával.<sup>10</sup> Aztán a hetvenes évek közepén, nyolcvanas évek elején Mrožek is problematikus szerzővé vált. Korábban pedig Ionesco, akinek 1967-ben a Szegedi Egyetemi Színpadon Paál István rendezésében mutatták be *A király halódik* című darabját. Péntek, szombat, vasárnap eljátszották. Aztán ez is kitudódott, mert a hétfői helyi újságban írtak róla, és a városi legendák szerint Aczél fülébe jutott, ő meg azonnal letiltotta arra hivatkozva, hogy állítólag Ionesco magyarellenes kijelentéseket tett Franciaországban. És van még az a híres példa, amit Judit már említett, *A velencei kalmár*, aminek 1940-ben volt ugyan bemutatója a Nemzeti Színházban, de utána 1986-ig nem játszották. Akkor a Nemzetiben bemutatták, egy „disney-sített”, elég furcsa, hepiendes változatban. A minisztériumhoz benyújtott évadtervekből tudjuk, hogy többen be akarták korábban mutatni: a Nemzeti Színház az 1964/65-ös évadban, Kazimir Károly Tháliája a következő évben, Pécsen 1977/78-ban, aztán pedig Szolnokon Schwajda György 1978/79-ben.<sup>11</sup> És van egy másik klasszikus példa: a *Hegedűs a háztetőn*, amit 1973-ban bemutatnak ugyan a Fővárosi Operettszínházban Bessenyei Györggyel a főszerepben, Vámos László rendezésében, de 1974 júliusában leveszik.

– *Igen, ez vicces, hetvenöt előadás után.*

**I. Z.:** Igen. És megtaláltuk azt a jegyzőkönyvet, amely szerint Kóháti Zsolt (végre) kerekén ki is mondta, hogy „az ő felesleges szerve, az MSZMP tudományos és közoktatási osztálya által történt a darab betiltása”. Bár nem ország-világ előtt, hanem a Színházművészeti Szövetség elnökségi értekezletén, mégis egy tárgyalás keretében deklarálta. S ez volt szinte az egyetlen olyan jegyzőkönyv, amiben szerepelt ez a kifejezés.<sup>12</sup>

– *Azt hiszem, arról is Spiró írt, hogy ezek a cenzorok, akik cenzorként működtek akkoriban, műveltek voltak, és sznobok. A mai kulturális vezetőknek még a sznobizmusában sem vagyok biztos, a műveltségükben pedig erősen kételkedem. Aczél biztosan tudta, hogy kicsoda Ionesco. A mai miniszter biztosan nem tudja.*

**I. Z.:** Az említett Ionesco-dráma például megjelent a *Nagyvilágban*. Paál Istvánék ott olvasták a szöveget. Ha írás-

ban megjelent, akkor színpadon vajon miért nem lehetett? A *Nagyvilág* folyamatosan publikálta a kortárs nyugat- és kelet-európai irodalmat. De magyar művekkel is előfordult ugyanaz. Örkény István 1969-ben írta *Pisti a vérzivatarban* című drámáját, amely a Magvető kiadásában kétszer is megjelent. Tehát hozzáférhető volt, hiszen akkoriban nagy példányszámban adtak ki mindent, ráadásul a könyvek fillérekké kerültek. Várkonyi Zoltán rendezését ellenben csak 1979-ben engedélyezték, és nem a Vigben, hanem a kisebb Pesti Színházban. Korábban hasonló történt az Örkény–Nemeskürty-féle *Holtak hallgatásával*, amikor is Várkonyi az akkori művelődésügyi miniszterrel, Ilku Pállal levélben egyeztetett a kért változtatásokról, aminek következtében végül 1973 januárjában megtarthatták a bemutatót.<sup>13</sup> Ez megint csak azt mutatja, hogy a színház milyen fontosnak mutatkozott a hatalmon lévők számára.

**R. O.:** Van Weöres Sándornak *A kétfejű fenevad* című darabja, erről már 1976-ban hosszasan írogatnak,<sup>14</sup> de mire végül engedik a bemutatót a Vígyszínházban, már 1984-ben járunk. 1980–81-ben beszélnek róla az Agitációs és Propaganda Bizottság ülésén, ahol elhangzik, hogy a mű „nem kívánatos asszociációkat kelthet, és ezért számolunk vele, hogy majd bemutatjuk, de azért át kell dolgozni”.<sup>15</sup> Itt kapcsolódnék ahhoz, amit az előbb mondtál, Zoli, hogy könyvben megjelenhet, csak színpadon nem. Nyilván attól féltek, hogy mi lesz a rendezői koncepció, mit látnak bele. Azt kevésbé tartották félelmetesnek, hogy leveszed a polcra, és elolvasod, de attól tartottak, hogy a rendező valamit belemagyaráz, vagy úgy interpretálja a szöveget, hogy meg fogod érteni azt is, amit nem értenél, ha csak olvasnád.

**I. Z.:** Érdekes, hogy a Pécsi Nemzeti Színház az 1972/73-as műsortervében beadta *A kétfejű fenevadat*, és azt engedélyezték is. Így elindultak a próbák. Három héttel később aztán valószínűleg rájöttek és megijedtek az elvtársak, hogy az előadás milyen áthallásokra adhat alkalmat, így leállították a próbákat, és 1983-ig semmi sem történt. Ekkor Újpesten a Térszínház mutatta be Bucz Hunor rendezésében, tehát a periférián egy amatőr színház. Ugyanebben az évben megjelent az *Életünk* című folyóiratban és a Magvető által gondozott Weöres-életmű *Színhátek* című kötetében is. Majd rá egy évre, 1984-ben mutatta be immáron a Vígyszínház Valló Péter rendezésében.

– *Úgy tudom, hogy Weöres ezt a pécsi színháznak írta.*

**I. Z.:** Igen, igen, bár erről azért erősen megoszlanak a vélemények.

– *Tudjátok-e, hogy több olyan előadás van, ami valahogy eljutott a bemutatóig, és utána lett belőle botrány? Vagy arról van szó, hogy ezekről tudunk, mert ami nem valósult meg, arról nem tudunk, pedig azt tiltották be igazán?*

**I. Z.:** A jelenleg ismert számok alapján én ezt nem merném eldönteni. Előtérben vannak persze azok a darabok, amelyeket bemutattak, és csak aztán tiltottak be, állítottak le, vagy mondott le róluk a színház. Ezek kerülnek be a színháztörténetbe. Verebes kaposvári előadása pedig éppen azért érdekes, mert úgy bekerülni a színháztörténetbe, hogy nincs is előadás, azért az valami! Viszont az is igaz, hogy amikor ezt kutattuk, akkor az anyagok egy része még nem volt hozzáférhető.

10 *Szigorúan titkos...*, 492–495.

11 Lásd IMRE Zoltán, „Diskurzus, idegenség és hegemonia – A velencei kalmár a Nemzeti Színházban 1940-ben és 1986-ban”, in IMRE Z., *Az idegen színpadra állításai* (Budapest: Ráció, 2013), 251–307.

12 *Szigorúan titkos...*, 212–217.

13 Uo., 121–124.

14 Uo., 280–281.

15 Uo., 466.

Bán János a Bambini di Prágában, r.: Szikora János, győri Kisfaludy Színház (1981). Fotó: Jávor István



**R. O.:** Nem is az a baj, hogy nem tudjuk, mi van, hanem hogy tudjuk, mi nincs. Mert 1989-ben megsemmisítették a kulturális megfigyelési anyagok nagyon nagy részét.

– Kik?

**R. O.:** Maga az állambiztonság a rendszerváltás környékén szisztematikusan egy csomó iratot megsemmisített. De a Nemzeti Színház dossziéja, amelyben elvileg minden jelentésnek benne kéne lennie, az például megvan, csak üres. De talán még előkerülhetnek iratok.

– Mennyire voltak a minisztérium és a pártszervek látóterében az olyan csapatok, mint például az Orfeo, Halász Péterék, a Fodor Tamás vezette Stúdió K?

**I. Z.:** Mielőtt erre válaszolok, egy kicsit visszalapoznék. Az volt az előző kérdésed, hogy mennyire tudunk ezekről az előadásokról. Ez összefügg azzal, hogy működött az öncenzúra jelensége is. Ahol a nyilvánosságot korlátozzák, ahol cenzúra van, ott működik az öncenzúra, hiszen ha közölni szeretnék valamit, ha be akarok valamit mutatni, akkor előzetesen tapogatózom, kérdezősködöm, arra feltehetően megjön a válasz, és annak tudatában lépek. Persze a másik oldal is tapogatózott, ők is kérdeztek, és a válaszok nem írásban jöttek, hiszen még a tiltásokról is nagyon kevés írásos dokumentum van, hanem telefonon, sűgásokon, fülbegyónásokon, pletykákon keresztül. S ha az így érkezett válaszok negatívak voltak, akkor nem feltétlenül fektettek bele több munkát. Ezek az elhallgatások persze részei a Kádár-korszak színház-történetének, de emiatt nagyon nehéz a korszaknak ezt a részét kutatni.

– *Vagyis nincsenek források.*

**I. Z.:** Sőt, még a meglévő jelentésekben, levelekben, feljegyzésekben is a sorok között kell olvasni. Ha például Malonyai Dezső levelét erről a bizonyos kaposvári Verebes-előadásról komolyan veszem, egy az egyben olvasom, akkor azt kell mondanom, hogy nem betiltották, hanem a színház elállt a bemutatótól. És hogy a másik kérdésre is válaszoljak, az ún. amatőröket (ekkoriban így nevezték őket, s fontos, hogy mi is megtartsuk ezt mint történelmi kategóriát) is szinte állandóan figyelték, mert a rendszertől független, alulról szerveződő, civil, így eleve gyanús kezdeményezések voltak. Főleg azokról az előadásokról tudunk, amelyeket bemutattak, aztán letiltottak. Ebből viszont a közönség csak annyit érzékelt, hogy nem játsszák őket tovább. Az Universitasban 1973-ban Ruszt József megrendezte Katona Imre *Arisztophanész madarai* című darabját: bemutatták, játszották, majd kitudódott, hogy ez tulajdonképpen nem az ókori madarakról szól, hanem a kortárs magyar világról tesz éles kijelentéseket a történelmi színművön keresztül. Zárójelben teszem hozzá, hogy a kettős beszédnek és az áthallásnak mindig is nagyon jó terepet adott az ún. történelmi dráma. Tehát amikor elnyomás, amikor cenzúra van, amikor nem lehet nyíltan beszélni, akkor előjönnek a történelmi témák – gondoljunk csak Katona Bánk bánjára az 1830-as években vagy éppen Németh László *Galileijére* 1953 és 1956 között.<sup>16</sup>

Visszatérve az ún. amatőrökre: a zalaegerszegi Reflex Színpadon Merő Béla rendezte *A völgy felett lebegő lány* című Che Guevara-émlékműsort 1972-ben, be is tiltották, mivel az előadás – legalábbis a hatalom szemszögéből – szélsőbalról támadta a rendszert.<sup>17</sup> Ugyancsak Zalaegerszegen 1974-ben készült Laskai Osvát devóciós passiójából előadás, ami feltehetően az egyházi-vallásos konnotációk miatt szúrta a hatalom szemét. Ezt is betiltották.<sup>18</sup> Gáli József *Válás Veronában* című darabját a Csili Soós Imre Színpadán rendezte Dévényi Róbert. Betiltották. De ugyanez történt *A skanzen gyilkosai* című előadással 1972-ben a Kassák Művelődési Házban. A betiltás indoklásában az szerepelt, hogy van benne egy vörös sárkány az előadás végén, és ez a vörös sárkány fölfal mindent. Érdekes körülmény, és ez pont a rendszer kifinomult, ellenőrző működését mutatja, hogy itt az alkotók is csellel éltek. Koós Anna írja a könyvében, hogy más szöveggel adtak be a kerületi pártbizottsághoz és a kerületi tanácshoz, mint amivel a próbákon dolgoztak. Csakhogy telefonon beszéltek erről, a telefont meg lehallgatták, és így jutott el az információ a kerületi tanács vezetőjéhez, aki elment a bemutatóra, és „megdöbbenve” tapasztalta, hogy más a szöveg. Ekkor aztán nemhogy itt nem játszhattak tovább, de sehol sem, s még állást sem kaptak. Ezután Koós Anna és Halász Péter lakásában csináltak színházat, a Dohány utcában, egészen 1975-ig. Majd 1976 elején elhagyták Magyarországot, hogy Franciaország és Hollandia után New Yorkban telepedjenek le, és ott hozták létre a világhírű Squat Theatert.<sup>19</sup>

16 A szöveggel Németh már 1953-ban elkészült, de a változtatásokkal kapcsolatos huzavonák miatt a darabot csak 1956. október 20-án mutatták be. Lásd NÉMETH László, *Galilei (A dráma "pere" 1953–56)*, szerk. LENGYEL György, Debrecen: Csokonai Színház, 1994, <http://www.mek.oszk.hu/01300/01367/01367.htm>.

17 Lásd MERŐ Béla, *Volt egyszer egy... Reflex Színpad* (Zalaegerszeg: Pannon, 2018), 29–33.

18 Uo., 37–38.

19 Lásd KOÓS Anna, *Színházi történetek szobában, kirakatban* (Budapest: Akadémiai, 2009), 74–78.

– Érdekes egyébként, hogy ezek a represszív gesztusok – nemcsak a politikai, hanem később, manapság a finánciális represszió is – sokszor vezetnek esztétikailag vagy művészileg új, jó fejleményhez. Megszületett a lakásszínház, a rendszer-váltás után így születtek ún. helyspecifikus előadások, utcán, romos házban, elhagyott kertben... Visszatérve a kérdésre: kik és hogyan ellenőrizték a függetleneket?

**R. O.:** Ez egy másik szint. Élesen szétválasztották a hivatalos színházakat – róluk a párt, a minisztérium, a tanács határozott – és a függetleneket. A függetleneket nem tekintették a szó szoros értelmében színháznak, nem is a színházi osztály alá tartoztak, hanem a népműveléshez, a közművelődéshez. Például az Orfeo zenei csoportjának külföldi útjairól a minisztérium közművelődési osztályának az anyagai közt lehet iratokat találni. Más kérdés a feljük irányuló állambiztonsági figyelem, mert az volt, mivel őket problémának tekintették, úgy tartották számon, mint akikre nagyon oda kell figyelni. Amikor Fodor Tamásék kiköltöztek Pilisborosjenőre, elmondták, hogy a szomszéd ház előtt valaki heteken át folyamatosan mosta az autóját. De a hatóságok nemigen tudtak mit kezdeni velük, mert ők aztán nem csináltak semmi rosszat, dolgoztak, volt rendes munkájuk, hát figyelgették őket addig, amíg nem lehetett beléjük kötni valahogy.<sup>20</sup>

**E. L.:** Az ilyeneket mindig nagyon figyelték, mert kívül voltak a társadalmon, nem azt csinálták, nem úgy éltek, mint a többség, sehova nem tartoztak – ez már önmagában is gyanús volt. A függetlenségük mindig kivívta annak idején a rendőrség érdeklődését.

**I. Z.:** A Lakásszínház recepciójának a legrészletesebb dokumentációja például nem az OSZMI-ban van, hanem az ÁBTL-ben, az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában, a „Horgászok” elnevezésű dossziében.<sup>21</sup>

– Horgászok?

**I. Z.:** Halász neve miatt a névadás. Hivatalos kritika nem nagyon jelenhetett meg róluk, hiszen ők magántérben csináltak színházat. Amit tudhatunk róluk, azt vagy azoknak az elbeszéléseiből tudjuk, akik benne voltak, akár nézőként, akár szereplőként, lásd Koós könyvét, vagy pedig elzarándokolunk az ÁBTL-be, és megnézzük a „Horgászok” című háromkötetes dossziét. Abban ugyanis azért vannak viszonylag alapos, bár természetesen nem tökéletes leírások az előadásokról, mert aki jelentett, az tudatában volt annak, hogy más is jelent az eseményről. Ez egy abszolút skizofrén állapot lehetett: „én jelentek, és tudom, hogy itt már barát vagyok”, mint Pécsi Zoltán, alias Algol László, alias Hábermann Gusztáv, „és úgy írom a jelentésemet, hogy a társulatnak se tűnjek fel az örökös kérdéseimmel, meg a szerveknek is megfeleljen, miközben tudom, hogy nem nagyon sunyulhatok, mert mások is jelentenek ugyanarról, és ha én nem írok meg valamit, akkor az nekem is kellemetlen, ha más jelentéséből meg kiderül”.

**E. I.:** Kétségtelen, hogy a szervek szerették, ha két ügynök dolgozik ugyanazon az ügyön vagy személyen. De azt nemigen lehetett tudni, kik ők, és még az egyik ügynök sem tudta, ki a másik.

– Térjünk vissza a közsínházakhoz: mondtátok, hogy a közösségi élmény lehetett veszélyes a hatalom számára.

**R. O.:** Igen, az is. De nem csak úgy, mint színház, mint közösségi élmény, mint a néző és a játzók kapcsolata. Az amatőr társulatoktól vagy azoktól a jól működő profi társulatoktól, ahol jó volt a légkör, jól dolgoztak együtt, azoktól mindig tartottak. Minden olyan közösségtől, amit nem tudtak ellenőrizni, vagy ami nem az ő befolyásuk alatt állt. És azokat mindig jobban megfigyelték. Ha egy adott helyen olyan emberek csoportosulnak, akik szeretnek együtt dolgozni, az nem jó. Győrben, amikor Szikora rendezéseivel gond adódott, az egyik fő probléma pont az volt, hogy kikkel dolgozik ő együtt, és miért velük, miért Nádassal, Rajkkal, Bachmann Gáborral – mondván, hogy hát ők ott értik egymást, és valami olyat csinálnak, amit mi nem értünk.

– Az is érdekes, amire Zoli futólag utalt, hogy a közsínházak, az akkori rendes, mainstream közsínházak nem nagyon kedvelték ezeket az ún. amatőr csapatokat.

**I. Z.:** Ez finom eufemizmus azért, mármint hogy „nem nagyon kedvelték”.

– Mi van emögött? Szakmai féltékenység? Hogy ezek csak amatőrök?

**I. Z.:** Van ilyen „céhes” féltékenység is, persze. Meg az is benne van, hogy ezek az ún. amatőrök a hatvanas évek közepétől Nyugat- és Kelet-Európában is jelen voltak, reprezentál-

Bessenyei Ferenc és Petress Zsuzsa a Hegedűs a háztetőnben, r.: Vámos László, Fővárosi Operettszínház (1985, első bemutató: 1973). Fotó: archív



20 RING Orsolya, „A színjátszás harmadik útja és a hatalom: Az Orfeo: egy alternatív együttes kálváriája az 1970-es években”, *Múltunk* 53, 3. sz. (2008): 233–257.

21 Az OSZMI-ban is van a kb. ötdoboznyi anyag – a dokumentumokban a Kassák Ház Stúdióról, a Lakásszínházról és a Squat Theaterről is van természetesen szó –, amit a társulat tagjai adtak le az ezredforduló környékén.

ták a magyar színházat Wrocławban, Parmában, Nancyban, a belgrádi BITEF-en és másutt is. Ahová a kőszínházak nem feltétlenül jutottak el, de ha mégis, akkor a produkcióikat nemigen tették kirakatba. Amikor Zsámbéki itthon sikeresnek tartott kaposvári *Ahogy tetszik*-rendezése 1975-ben eljutott Varsóba, a nemzetközi Nemzetek Színháza Fesztiválra, hát kapott ott hideget, meleget, mert esztétikailag már kicsit passzának minősült.<sup>22</sup> Miközben Wrocławban, Nancyban vagy Parmában például az Universitas együttes – akár a *Karnyónéval*, akár a *Pokol nyolcadik körével* – folyamatosan sikert aratott. És említhetem még az 1975-ös wrocławai fesztivál főszereplőjét, a Paál István-féle Szegedi Egyetemi Színpadot a *Petőfi rockkal* és a *Kőműves Kelemennel*, később pedig a Stúdió K-t a *Woyzeckkel*. Tehát van egy kortárs nemzetközi kontextus szerzteágazó nemzetközi kapcsolatokkal és kortárs színházi gyakorlattal, hiszen ezeken a fesztiválokon a résztvevők Grotowskit, Bread and Puppet Theatert, Odin Teatretet és más kortárs színházakat láttak. És nemcsak látták őket, de a tapasztalatokat beépítették saját működésükbe is. Az Universitasnál és Szegeden Grotowski lett fontos elem. Szegeden a társulat tagja, Kohler Katalin lefordította Grotowski *Towards a Poor Theatre* című könyvének számukra fontos részeit, különös tekintettel a színészképzésre vonatkozó fejezetekre, s a gyakorlatokat a mindennapi képzésükben fel is használták. A Lakásszínháznál pedig Peter Brook lett fontos, akinek *Az üres tér* című könyvét éppen Koós Anna fordította, az 1972-ben meg is jelent, s az egész működésükre – más irányból ugyan, de szintén – megtermékenyítően hatott. Ezek a társulatok, de a színházként működő miskolci Manézs, a zalaegerszegi Reflex, a tatabányai Bányász Színpad és sokan mások is éppen ezért nem voltak semmilyen tekintetben amatőrök, mivel saját képzéssel, önálló működéssel rendelkeztek, és a kortárs kőszínházaktól radikálisan eltérő formanyelvű előadásokat hoztak létre. S ez az, ami kellemetlenül érintette a még mindig csak és kizárólag Sztanyiszlavszkijjal bíbelődő hazai kőszínházi szakmát. És így már érthető, hogy azzal védekeztek, hatalmi kérdést csinálva az ügyből, hogy hát ezek csak amatőrök, értve ez alatt, hogy dilettánsok. Sztanyiszlavszkij persze fontos, de nem az egyetlen, hanem csak az egyik lehetséges színházcsinálási mód. Erre figyelmeztettek a kortárs „amatőrök”.

1973-ban például Kazimir Károly azt mondta a Színház- és Filmművészeti Szövetség ülésén, hogy aki nagyon tehetséges az amatőrök között, az jelentkezzen a Színház- és Filmművészeti Főiskolára. Ez is mutatja egyrészt azt a felfogást, hogy az amatőrökre nem úgy gondoltak, mint önállóan létezőkre, pedig a 20. századi színházújítók között Antoine-tól Wilsonig számos ún. amatőr található, aki a professzionális színházon kívülről jött. Másrészt az új diskurzusok szűrésére és kanalizálására jelenhetett meg az a felfogás, hogy az amatőrőség pusztán előszoba vagy óvoda. Harmadrészt pedig ennek a következménye az is, amikor azt mondták rájuk, eléggé lenézően és lesajnálóan, hogy különben tulajdonképpen hasznosak, hiszen színházra nevelik a lakosságot, azaz nekünk, hivatásosoknak termelik ki a színészeket, rendezőket és a nézőket. Csak az a kérdés, hogy az a szegedi polgár, aki elment megnézni a *Petőfi Rockot* vagy a *Kőműves Kelemet*, mit kezdett a Szegedi Nemzeti akkori előadásaival. A színházi szakmán belül ez egyfajta hatalmi harc, amely a Kádár-korszakban még politikai és ideológiai

elemekkel is kiegészült, de aztán sajnos továbböröklődött a nyolcvanas évek alternatív társulataiban, majd a jelenlegi független színházakkal kapcsolatban is.

– *Igen, de nálunk az amatőrök valahogy megmaradnak amatőrnek, nemigen integrálódnak a színházi struktúrába.*

**I. Z.:** Igen, de ez a fentiekből következik. Azaz Magyarországon a hatvanas-hetvenes években nincs olyan ún. amatőr színház, amelyik intézményesülhetett volna, miközben Csehszlovákiában, Lengyelországban voltak ilyenek. Nálunk megmaradt ez a párhuzamos struktúra: egyfelől az amatőr színház és az amatőr színjátszás, másfelől a kőszínház és kőszínházi struktúra, és a kettő között nyújtott bemenetet, vagyis kaput a Színház- és Filmművészeti Főiskola, később egyetem. Mivel a struktúrával ez a hagyomány is megőrződött, ezért tartotta a hatalom jelenleg is fontosnak ennek az intézménynek, ennek a kapunak az elfoglalását. Nagyon kevesen vannak olyanok, akik főiskola nélkül kerültek be a hivatásos színházi szakmába, és ők is csak egyéni szinten tudták ezt megtenni. Csak a Stúdió K-t tudom mondani, ami intézményesült, bár a támogatása most sem éri el egyetlen kőszínház anyagi támogatását sem. A miskolci Manézs például Kaposvárra szerződött, de az együttműködés nem nagyon működött, s ez történt akkor is, amikor a Stúdió K-t Szolnokra hívta Schwajda György a nyolcvanas évek végén. Egyénileg lehetett „intézményesülni”, lásd Jordán Tamás, Lukáts Andor, Paál István és mások esetét – Jordán az Egyetemi Színpadról, Lukáts a Pincészházból, Paál pedig a Szegedi Egyetemi Színpadról indult –, de csoportosan nem engedte meg a rendszer ezt a fajta intézményesülést.

És erre az individuális útra szorította őket a hatalmi működés is. Arról van szó, amikor nem tiltottak be előadást, nem tiltották be a társulat működését, tehát mehetett például a Szegedi Egyetemi Színpadon a *Petőfi Rock*, de folyamatosan vegzálták a tagokat. Lehet is olvasni erről többek között Bérczes László Paál István-könyvében.<sup>23</sup> Szóval este ment az előadás, ott ültek a nézők között a rendőrök, illetve a besúgók, akik végül is olyan helyzetbe hozták a társulat tagjait, hogy elégük lett, besokalltak és abbahagyták – önként. Vagy, és esetünkben most ez a fontos, elmentek egyénileg máshová. Így ment el Paál 1975-ben Pécsre rendezni, majd odaszerződött. Ez is egyfajta ellehetetlenítés – és ez kapcsolódik a kaposvári vagy a kecskeméti történethez is, ahogy a Szolnokon történetekhez is –, aminek nem betiltás a vége, mert végül a résztvevők mondták ki, hogy ezt ők már nem bírják. A hatalom így szüntette meg az általa kontrollálhatatlannak tartott, a Kádár-korszak keretein belül ideiglenesen létezett viszonylag független és autonóm csoportokat.

**E. L.:** Én a kaposvári történetet ismerem, és nem, cenzúráról szerintem nem beszélhetünk – a színház szétveréséről, tönkretételéről igen, de az nem cenzúra, ugye.

– *Mindenestre nem a cenzúra kifinomult formája.*

**I. Z.:** Én a kortárs cenzúra három példájáról hallottam az utóbbi időben. Az egyik a k2 Színház: Kecskeméten csinálták az *Állami áruház* című előadást, és a végén behozták és ott lengettek volna egy narancsszínű zászlót, de ezt Cseke Péter utasítására ki kellett venniük. Cseke arra hivatkozott, hogy Kecskemét fideszes város, és egy fideszes városban ez nem megengedhető. Ez is egyfajta cenzúra, de mivel a színházon belül történt, még felfogható öncenzúrának is. A másik példa Vörös Istvánnak *A halott mindig visszacsókol* című darabja.

22 Lásd NÁNAY István, „Kaposvár Varsóban”, *Beszélő* 3, 6.sz. (1998): 81, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/kaposvar-varsoban>.

23 BÉRCZES László, *A végnek végéig: Paál István*, Budapest: Cégér, 1995.



Kristóf Tibor és Sólyom Katalin (háttérben: Halász Péter) Az özvegy Karmyónéban, r.: Ruszt József és Dobai Vilmos, Universitas Együttes, Egyetemi Színpad (1965). Fotó: Kádás Tibor

Ezt Dorogon mutatták be, Sopsits Árpád rendezte, és úgy volt, hogy a Magyar Színház átveszi a produkciót. A *Népszava* írta meg, idézem, hogy „a minisztérium a szöveggönyvet előzetes kontrollra bekérte, és az együttműködés az alkotók kívánságára elmaradt”.<sup>24</sup>

– Igen, de a cikkben az is ott áll, hogy „anyagi okokra hivatkozva nem játssza a Magyar Színház, az alkotók viszont mást látnak a döntés mögött”.

**I. Z.:** Igen, igen. Ez egy 2017-es történet. És van egy harmadik, szélsőséges példa: amikor az Új Színház vezetése be akarta mutatni Csurka István *A hatodik koporsó* című darabját 2012-ben. Akkor Tarlós István, a fideszes városvezető „helytelenítette” ezt, és aztán nem is mutatták be.

– Mert megkérte Dörner, a színház igazgatóját.

**I. Z.:** Lehet, hogy így volt... És utána a színház folyamodott is némi támogatásért a Fővároshoz, merthogy nézők nem nagyon voltak, és hogy, hogy nem, kapott is kézen-

közön tíz-húsz millió forintot. Ezzel csak azt akarom mondani, hogy ma is van politikai és/vagy ideológiai cenzúra, de nagyon ritkán válik láthatóvá. 2010 után még jobban erősödött, mármint a színházak lerohanásával, a fontosabb intézmények átszínezésével narancssárgára. Hiszen ha kinevezem azt, akiben megbízom, akkor az felelősséget is vállal arra vonatkozóan, hogy ott nagyon markánsan rendszerkritikus gondolatok nem fognak megjelenni. Így válik a politikai lojalitás fontos színházszervező elemmé.

– Ezt nevezhetjük cenzúrának?

**I. Z.:** Szerintem abszolút mértékben. Persze itt is ez az általad slamperájnak nevezett történet zajlik: nincs hivatala, de működnek az ellenőrzés különböző formái, valamint működik a gazdasági cenzúra is.

– Aminek a leginkább bevett formája, hogy a nekem nem tetsző hely vagy alkotó nem kap pénzt, vagy nem kap elég pénzt.

**I. Z.:** Nemcsak ez, hanem az is, hogy bevételt, nézőszámot kell produkálnom ahhoz, hogy sikeres legyek, illetve működni tudjak, és a működésemet igazolni tudjam

24 Lásd *Népszava*, 2017. okt. 20.

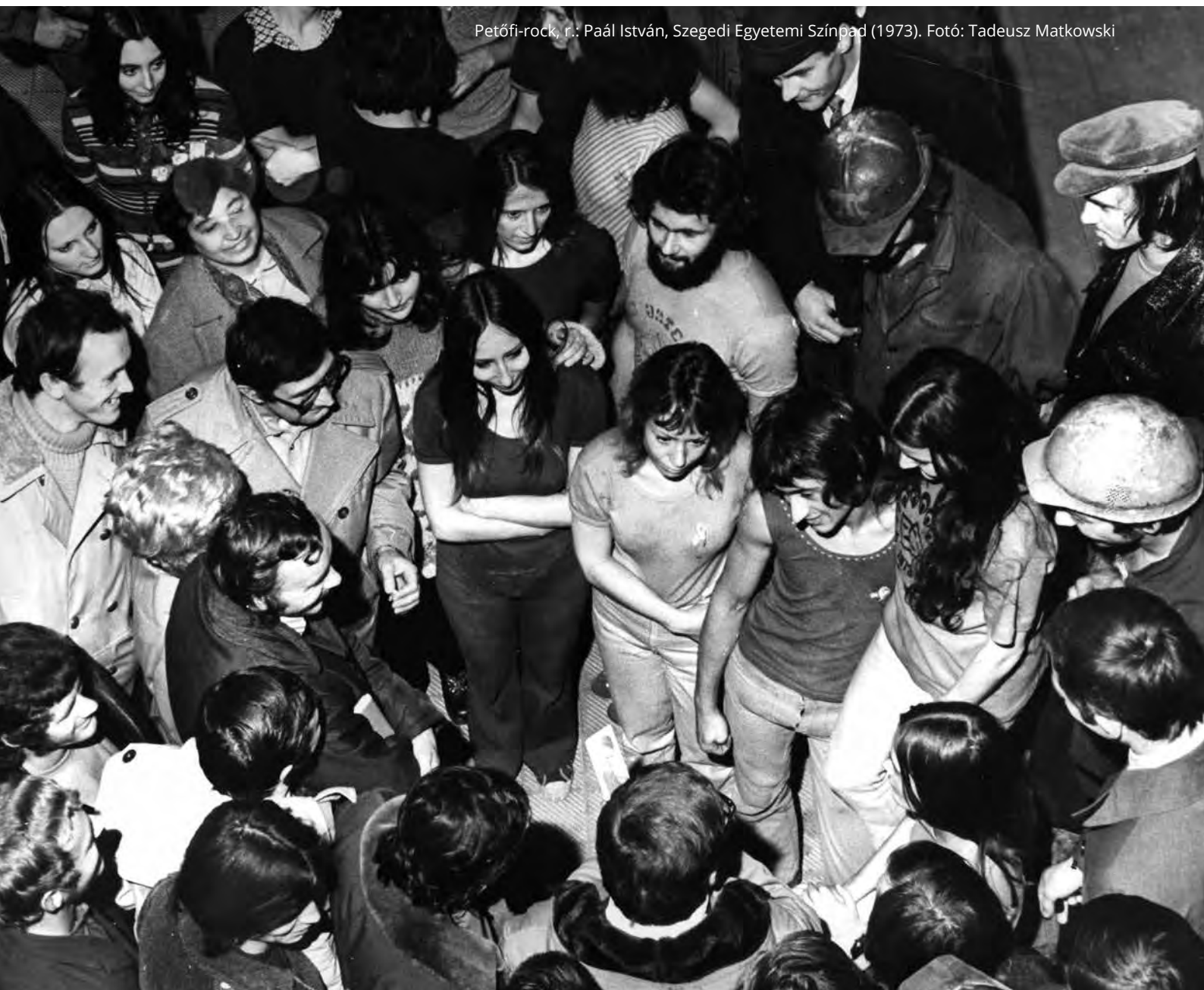
a pénzosztók előtt. Emiatt a színházak egy része úgy gondolja, hogy a kortárs problémákkal foglalkozó dolgok nem igazán perspektivikusak ebből a szempontból. Én ezt sosem értettem, most sem értem. És akkor jönnek a habos-babos operettek és agyeldobós bohózatok... Természetesen nem a műfajokkal van bajom, csak azzal, ahogy ezeket sok helyen művelik. Ez is egyfajta gazdasági cenzúra, de beszélhetünk kulturális cenzúráról is abban a vonatkozásban, hogy a színházi közösség és a társadalmi közeg mit gondol arról, hogy mi megengedhető vagy elfogadható a színházban. Azaz mit gondol arról, hogy mi állítható színpadra egy kortárs magyar színházban. Vagy kicsit másképpen fogalmazva, mit gondol, gondol-e egyáltalán valamit arról, hogy mi a színház szerepe és funkciója a lokális közösségben és a kortárs világban.

– Én is tudok egy újkori cenzúratörténetet, ami elég érdekes. Jordán Tamásnál Szombathelyen mutatta volna be a színház Székely Csaba Öröm és boldogság című darabját Alföldi Ró-

bert rendezésében. Ez egy erdélyi melegtörténet, és Jordán azt kérte, hogy mondjon inkább más darabot Alföldi. Ez szerintem egyszerre öncenzúra és cenzúra, nem?

I. Z.: De igen.

E. L.: Érdekes lenne összegyűjteni olyan darabokat is, amelyeket a rendszerváltás után találtak rizikósnak színpadra állítani. A kaposvári előadások között ilyen volt például Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című darabja, legalábbis így emlékezett vissza Vajda László színész, idézem: „az előadás tulajdonképpen arról akar szólni, hogy egy ilyen fuvalázó békekorban, ahogy a III. Richárd mondja, nem lehet elbújni, mert a külvilág, illetve a politikum először csak apró jelekben, majd minden ajtóbezárás és redőnylehúzás ellenére beszivárog az ember életébe, és ha valakit igazságérzettel sújtott a sors, akkor egész egyszerűen kénytelen odajutni, hogy szembeszálljon a hatalommal, és eljut a lázadásig, a harcig”. De ilyen volt például Gothár rendezésében a *Diótörő* és Gazdag Gyula *Candide*-ja is.



Petőfi-rock, r.: Paál István, Szegedi Egyetemi Színpad (1973). Fotó: Tadeusz Matkowski

GÁSPÁR ILDIKÓ

# MI A CENZÚRA?

Beszélgetés a 2021. évi Arany Maszk fesztivál online Russian Case szekciójában

Mit jelent a cenzúra a művészetben? Ezt a kérdést vetette fel Marina Davidova színikritikus és rendező,<sup>1</sup> a NET fesztivál kurátora és művészeti vezetője tavaly tavasszal az Arany Maszk fesztivál Russian Case online szekciójában. A Russian Case az orosz színházi fesztiválon belüli showcase, amely kimondottan külföldiek számára próbálja bemutatni az előző év legjobb orosz előadásait. Marina Davidova akkor még Oroszországban volt, azóta eltelt egy év, és kitört a háború. Ma Litvániában van. Korábban, február 24-én egy háborúellenes petíciót osztott meg Facebook-oldalán. Március 11-i posztjában írja le, hogy mi történt ezután: „Február 24-én 14:26-kor írtam egy petíciót. [...] Néhány nappal később egy »Z« betű<sup>2</sup> jelent meg a lakásom ajtáján, amelynek jelentése akkor még nem volt teljesen világos számomra. Egy dolog egyértelmű volt: fehér festékekkel írt »fekete jel«.<sup>3</sup> Ezt követően menekült Litvániába, ahol a határon több órán keresztül faggatták. Szerencsésnek mondhatja magát, hogy megmenekült.

A jelen helyzetben különösen érdekes ezt a beszélgetést hallgatni-látni.

Marina Davidova, aki a beszélgetést vezeti, ezt a kérdést teszi fel elsőként a résztvevő rendezőknek: „Mi a cenzúra? Csak az állami cenzúra lehet cenzúra? Vagy az is, amit a nyilvánosság okoz? Esetleg bizonyos társadalmi csoportok? Lehet-e cenzúrázni azt az előadást, amely sért bizonyos társadalmi csoportokat? Lehet-e egyáltalán semlegesnek maradni, és nem sérteni meg senkit?” Elsőként Zsenya Berkovics válaszol. A fiatal rendező Kirill Szerebrennyikov<sup>4</sup> tanítványaként

végzett, és előadásaiban gyakran foglalkozik olyan társadalmi csoportokkal, amelyeket a társadalom kevésbé képvisel. Zsenya Berkovics, akinek saját társulata van, úgy érzi, hogy épp a társulat kicsinsége az, ami megmenti őt az állami cenzúrától. Részéről ez tudatos döntés volt. Így nincsenek fekete-listán, és nem kell változtatnia a témáin.

„Az iszlám vallásról csináltunk előadást. Nagyon komolyan vettük a témát. Rengeteget kutattunk, és mindent megvitattunk, találkoztunk imámokkal, interjúkat készítettünk muszlim vallásúakkal. Lehet, hogy valakinek sértő, amit csináltunk. Van, aki szerint semmi köze a valósághoz. Ugyan újságírói módszereket használtunk a kutatásnál, de ettől még nem vagyunk újságírók. A saját véleményünket mondjuk el az előadásban. Egy férfi azt mondta, hogy az előadás szerint a férfiak tehetnek arról, ami a nőkkel történik. Sértve érezte magát. Nem gondolom, hogy az én felelősségem, ha a néző sértve érzi magát.” Marina Davidova szerint nem is az a kérdés, hogy „van-e joga a nézőnek megsértődni, hanem hogy van-e jogunk alkotóként megbántani másokat”. Berkovics úgy véli, a színház dialógus a néző és az alkotó között, és ebben a dialógusban mindenki egyenlő. Davidova felveti, hogy a Teatr.doc nevű dokumentumszínházi formáció szintén kis társulat, mégis cenzúrázták. Előfordulhat, hogy a kicsinység sem véd meg, nem marad az ember a hatalom számára észrevétlen. „Mit tennél, ha cenzúrára köteleznének? Ha bizonyos részt ki kellene hagynod például az előadásodból?” – kérdi. „Nem cenzúráznám. Inkább nem játszanék tovább.”

Marina Davidova másodikként Alvis Hermanishoz fordul kérdéseivel. Hermanis, a Rigai Új Színház művészeti vezetője, nemzetközileg régóta elismert rendező, éveken át dolgozott Németországban rendszeresen, egészen 2015-ig. Ekkor a hamburgi Thalia Színházzal szerződését bontott, mert nem értett egyet a német bevándorláspolitikával.

Hermanis népszerű rendező Oroszországban is. Az ukrán–orosz háború kitörésekor közleményt adott ki, amelyben kéri a *Suksin elbeszélései* című moszkvai előadása leállítását. „Nem akarom, hogy a darabomat ezekben a napokban játszsák, amikor az önök országa embereket gyilkol Ukrajnában, önök pedig úgy tesznek, mintha minden normális lenne. Ter-

1 Davidova két, színészek nélküli színházi installációt rendezett, a másodikat *Örök Oroszország* címmel a berlini HAU-ban mutatták be 2018-ban: <https://www.russianartandculture.com/marina-davydova-vera-martynov-eternal-russia-hau-3-berlin/>.

2 „Az ukrájnai háború rejtélyes jelképévé vált a Z jelzés, amelyet az orosz hadsereg harci járműveire festettek. De nemcsak oda: orosz autókon, pólokon, közösségimédia-profilokon is látható, egyértelműen a putyini politika támogatóinak közösségteremtő szimbólumává lett. Mivel nincs hivatalos magyarázat a betű jelentésére, mindenki azt lát bele, amit szeretne. Így ez éppen beleilleszkedik az orosz háborús kommunikációba, az információs háború eszköztárába. Az orosz védelmi minisztérium hivatalos Instagram- és Telegram-oldalán több szövegösszefüggésben szerepel, és a Z mindig a »Za« (-ért) célhatározó viszonyragot jelenti, vagyis lehet »Za Pobjedu« (»a győzelemért«), »Za Mir« (»a békéért«), »Za pravdu« (»az igazságért«), illetve »Za Rossziju« (»Oroszországot«).” De természetesen utalhat Zelenszkij nevére is.” Forrás: <https://hu.euronews.com/2022/03/09/mit-jelent-a-z-betu-az-orosz-katonai-jarmuveken>.

A Davidova lakásának bejárati ajtájára festett nagy „Z” betű sajnos erősen emlékeztet a zsidóüldözés idején az ajtókra, házakra festett sárga csillagokra.

3 <https://www.facebook.com/ignatson/posts/10218251778240165>

4 Kirill Szerebrennyikov színház- és filmrendező, díszlettervező. 2012 és 2021 között a moszkvai Gogol Központ művészeti vezetője. 2017-ben sikasztással vádolták, és erre hivatkozva házi őrizetbe került, egészen

2019-ig. 2020-ban pénzbírságra és három év felfüggesztett börtönbüntetésre ítélték. A rendező mindvégig tagadta, hogy bűnös lenne, és abszurdnak nevezte a gyanúsítást. Az ügyben egyedül Nyina Maszljajeva, a színház főkönyvelője vallotta bűnösnek magát, és vádalku keretében volt kollégái ellen vallott. Utóbb azt nyilatkozta, hogy hatósági nyomás hatására cselekedett így. Szerebrennyikov 2021-ben távozott a Gogol Központ éléről, amikor szerződése lejárt, és nem hosszabbították meg. Sorsa kiváló példa arra, amit Davidova Vitalij Manszkijjal és az Artdocfeszttel kapcsolatban mond. Forrás: <https://kultura.hu/tavozik-a-moszkvai-gogol-kozpont-elerol-kirill-szerebrennyikov-rendezo/>.



Zselya Berkovics

mészteres nem áll hatalmában lemondani ezt az előadást, de követelem, hogy a nevemet vegyék le a plakátról.”<sup>5</sup>

Hogy valaha szeretné leállítani oroszországi előadását, a beszélgetés készültkor Hermanis még nem gondolta. Szerinte kétféle cenzúra van: az egyik az állami, a másik a színházi közösségé. A cenzúrával 1983-ban találkozott először, amikor nem akart Afganisztánba menni harcolni. Bezárták a pszichiátriára, ez akkoriban alig különbözött a börtöntől. Ez állami cenzúra volt.

2015-ben Németországban, amikor nem üdvözölte a határok kinyitását, sok színház bojkottálni kezdte a személyét.<sup>6</sup> A salzburgi fesztivál művészeti vezetője meg is mondta neki: „Alvis, you are done.” Neked véged. De ez nem állami cenzúra volt, hanem a színházi közösségé. Mindeközben baloldaliság az üzlet alapja. Schlingensief, a baloldali ideológia egyik legfontosabb képviselője volt rendezőként, és a leggazdagabb német színházakban dolgozott, amelyekben egyébként Hermanis is. Schlingensief egyszer cinikusan megjegyezte egy színházigazgatónak, hogy „magának van elég pénze, hogy botrányt vásároljon” – hiszen Schlingensief előadásai sokszor polgárpukkasztók voltak. A nyugati színház hipokrita. Az antikapitalizmust hirdető művek a Wiener Festwochenen is – ahol Marina Davidova korábban kurátor volt – sokba kerültek. Minél jobb volt az előadás, annál drágább is volt, és előfordult, hogy egy-egy előadás azért nem került be a prog-

ramba, mert egyszerűen nem tudták megfizetni, teszi hozzá Davidova.

Hermanis úgy véli, az évtizedek alatt, amíg Németországban dolgozott, tulajdonképpen nem látott valódi politikai színházat. Csak egy nézőpont létezik. Ez is egyfajta cenzúra. A nyugati művészeti tér is börtön, csak másképpen az.

Davidova úgy véli, hogy ezzel együtt vannak kérdések, amelyekkel kapcsolatban már nem merülhet fel a véleménykülönbség lehetősége. Például, hogy a nők vagy a színés nők egyenlő jogokkal rendelkeznek-e. Ezeket a kérdéseket a társadalom már meghaladta. Ebbe a kategóriába tartozik szerinte az is, hogy bevándorlókat, menekülteket be kell-e fogadni, vagy sem.

Tyimofej Kuljabin Berkoviccsal hasonló korú rendező, szintén elismert művész Nyugat-Európában is, a novoszibirszki színház művészeti vezetője. 2014-ben még meghívottként ebben a színházban rendezett egy *Tannhäuser*t, amely nagy felháborodást váltott ki az ortodox egyház képviselőinek körében.

„Nem hiszek abban, hogy egy előadás sértő lehet. Nem is értem, hogy sérthet egy előadás. Nem óvodában vagyunk. Felnőtt emberek vagyunk. A színházi tér vitára való, polémiára. Nem gondolom, hogy szentírás, amit mondok. Annak idején a *Tannhäuser*re eljött a kultuszminiszter is egy nézői bejelentés miatt. Nem találtak benne semmi illegálisat, az ortodox egyház védelmében mégis betiltották az előadást. A művészeti vezető tiltakozott, az egész színházi szcéna kiállt mellette, erre leváltották. És közben az előadást nem látták sokan, hiszen ez idő alatt négyszer ment összesen. Úgy gondolom, a művésznek joga van megsérteni bárkit, akit akar. Másfelől a művész nem akar senkit sem megsérteni. A néző látja sértőnek az előadást. Manapság az információ gyorsan terjed és torzul. Sokszor már a képek alapján értelmezik az előadást, anélkül hogy látták volna az egészet. Zürichben volt egy alkalom, amikor a fődramaturg továbbított nekem egy nézői levelet. *Nórá*t rendeztem, és a karácsonyi jelenetben egy színész, aki a bébiszittert játszotta, színés bőrű volt. Egy sértett afroamerikai néző írt, hogy miért sötét bőrű a család beosztottja. Leírta azt is, hogy ő maga hogyan küzd ezzel. Furcsa

5 <https://www.facebook.com/100012949860582/videos/66704446-1302164/>

6 „A németek lelkesedése a határok megnyitása iránt a menekültek előtt rendkívül veszélyes egész Európára nézve, mert terroristák vannak közöttük” – idézi a Thalia Színház 2015. decemberi sajtóközleménye a lett rendezőt. „A terroristák és a párizsi áldozatok támogatása egyidejűleg lehetetlen. Nem minden menekült terrorista, de minden terrorista valaha menekült volt vagy menekült gyermeke. A párizsi merényletek megmutatták, hogy háborúban állunk. Minden »háborúban« választani kell oldalt; én és a Thalia Színház ellentétes oldalon állunk. A politikai korrektség ideje lejárt.” Lásd [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=11864:alvis-hermanis-sagt-aus-protest-gegen-fluechtlings-engagement-thalia-inszenierung-ab&catid=126:meldungen-k&Itemid=100089](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11864:alvis-hermanis-sagt-aus-protest-gegen-fluechtlings-engagement-thalia-inszenierung-ab&catid=126:meldungen-k&Itemid=100089).



érzés volt, hogy rasszizmussal vádoltak meg. Megkérdeztem a színházat, hogy tényleg válaszolnom kell-e a levélre. Azt mondták, igen, ne mondja senki, hogy tudomást sem vettünk róla, mert rosszabb helyzetbe kerülünk. Szerintem nyugodtan figyelmen kívül lehetett volna hagyni, de ők félték megtenni. Azt válaszoltam neki, hogy az ő levelében sokkal több rasszista kijelentés van, mint az én előadásomban. És hogy azért választottam színes bőrű lányt, mert nem volt más szabad színész. De végül a színház nyomására át kellett osztanom a szerepet egy másik lányra.” Kuljabin érvelése ugyan érthető, ugyanakkor nem gondolhatjuk, hogy ne lenne üzenetértéke egy olyan döntésnek, amely rossz beidegződéseket, sztereotípiákat erősít. Hiába nem gondolt ő semmi rosszra, a rendező felelőssége, hogy az, amit mutat, abban a társadalmi közegben, ahol ezt teszi, milyen jelentéssel bír.

Hermanis nemrégén a *Gorbacsov* című darabot mutatta be a moszkvai Nemzetek Színházában. „Volt-e bármi cenzúra?” – kérdi tőle Marina Davidova.

Hermanis egyértelmű nemi válaszol. Majd hozzáteszi, hogy nem érti, hogyan működik a cenzúra Oroszországban, hiszen sok olyan darabot látott mostanában, amelyekről egyetlen nyugati országban sem tudná elképzelni, hogy ne tiltsák be. Ilyen például a *Borisz*<sup>7</sup> Dmitrij Krimovtól. „Németországban, az Egyesült Államokban nem lehetne ilyen rendszerellenes előadást csinálni. Csak ha a rendező öngyilkosságot akarna elkövetni.”

„Mi olyan veszélyes benne? A nézők nem panaszkodnak – kérdez vissza Davidova ironikusan. – Ugyanakkor a Covid-szabályok megsértésére hivatkozva a szentpétervári dokumentumfilm fesztivált leállították. Vitalij Manszkij,<sup>8</sup> az Artdocfest művészeti vezetője üldözött ember. Nem feltétlen

kötődik valami konkrét, jelen idejű dologhoz egy bezárás, sokszor valami korábban történt esemény az oka. És akkor lehet például a Covid-szabályokra hivatkozni, de mindannyian tudjuk, hogy nem emiatt van. Ha szemben állsz az állammal, akkor találni fognak valami hivatalos indokot, amire a bezárást foghatják.”

Hermanis, aki 2015 óta sértődötten elfordult a nyugati színházi közegtől, a beszélgetés készítésekor úgy tűnt, hajlamos egyenlőségelet tenni a nyugati színházi közeg őt érintő bojkottja és a Putyin-rendszer cenzúrája között. „Angela Merkel ugyanolyan régóta van hatalmon, mint Putyin. És pontosan ugyanazt a populista módszert alkalmazza a hatalom megtartására, mint Putyin. De vele szemben nem lehetne úgy fellépni.” Marina Davidova: „Szerintem meg lehetne. Németországban független a sajtó, a bíróságok. És szabad választások vannak.” Hermanis szerint semmilyen korlátnak nem szabadna lennie a színházban, hiszen az a középkori karneválból ered. A színház az örültek világához kötődik, ahol nincsenek korlátok.

Marina Davidova egyetért azzal, hogy a vakmerőség fontos a színházban. „A NET fesztiválon tíz éve sokkal vakmerőbb előadások voltak. Nagyon fordult a világ azóta. Érzitek ezeket a változásokat?”

Zsenya Berkovics úgy véli, a nézők változtak meg. Ma már hangot adnak annak, amit gondolnak. Számára nincs különbség aközött, hogy egy asztalnál vagy a színházban közli azt, amit gondol. A művész kommentálhatja a munkáját. Vagy az előadás közben, vagy utána kimehet, és elmagyarázhatja, hogy mit akart. Minden az előadás része, az is, ami körülötte van.

Alvis Hermanis szerint a demokrácia csak akkor működik, ha minden nézőpont képviselheti magát. Amint ez az elv sérül, a diktatúra felé tolódik a társadalmi rendszer. „Manapság egymást váltják az újabb és újabb progresszív, a társadalmat megreformálni igyekvő nézőpontok. És az egyik progresszív nézőpont megöli a másikat, aztán egy újabb és

7 Az előadás Puskin *Borisz Godunov* című drámája alapján készült. Megtekinthető a Vimeón on demand formában: <https://vimeo.com/ondemand/boris2>.

8 Manszkij munkája többek között a Putyin hatalomra jutását bemutató *Putyin tanúi* című, 2018-ban készült kiváló dokumentumfilm. Manszkijnek rendszerellenessége miatt menekülnie kellett, és Rigában telepedett le. A cenzúra által fenyegetett, eredetileg Moszkvában, később

Szentpéterváron megrendezett Artdocfest dokumentumfilm-fesztivál pedig lépésenként átkerült Rigába..



Alvis Hermanis



Tyimofej Kuljabin. Fotók: Arany Maszk Fesztivál

egy újabb jön. Szabályokat követünk, hogy mit szabad és mit nem. Dosztojevszkij egyik regényében vagyunk.”

Davidova szerint ez igaz, de minden progresszív ideológiára jön egy még progresszívebb kritika. Az kétségkívül sok veszélyt rejt magában, hogy mennyire válunk a progresszív ideológiák rabjává. Ez a cancel culture legnagyobb problémája.

„Mit gondoltok a cenzúra kifinomultabb módjáról. Az orosz helyzet különbözik-e a nyugattól? Van-e nyomás, hogy az előadás eladhatóbb legyen?” – idézi a beszélgetésbe bekapcsolódó Tamara Arapova<sup>9</sup> egy néző kérdését.

Kuljabin szerint az üzleti szempont nem cenzúra, hanem valami más. Vannak bizonyos szerződéses megkötések, amelyeket be kell tartani. Visszatér az állami cenzúra szerepére. Oroszországban hivatalosan nincs cenzúra, de ez nem igaz. Mindenki tudja, hogy mit nem szabad, mi az, amivel az igazgató kockáztatja a színházat. Nehéz például nem megszegni az adószabályokat, mert annyira abszurdak.

Hermanis szerint a jegyeladás okozhat cenzúrát. A baloldali nézők azután, hogy kifejtette véleményét a bevándorlókkal kapcsolatban, bojkottálták az előadását, ezért a színház levette azt a műsorról. Davidova szerint ez nem cenzúra, hanem a színház saját döntése. Én tovább mennék: ha a nézők bojkottálták az előadást Hermanis politikai nézetei miatt, az a nézők döntése volt. Ettől a színház még műsoron tarthatta volna, amennyiben beáldozza a gazdasági szempontot az előadás védelmében. Nem biztos, hogy a kimaradó bevétel volt az elsődleges szempont az előadás levételénél. Sokkal valószínűbb, hogy a színház engedett a nézői nyomásnak. A közösségi média korában rettentő gyorsan válhat valami népszerűvé és ismertté, de éppígy bojkott áldozatává is. A színházak ettől a kevéssé kontrollálható folyamattól félnek a leginkább. A jelenlegi háború idején, amikor politikai okokból elindult az orosz művek bojkottja részben a nézők, részben a színházak részéről, mi a felelőssége egy intézménynek és egy intézményvezetőnek abban, hogy engedve a társadalmi nyomásnak leveszi például Csajkovszkij vagy Puskin művét a műsorról? Az orosz klasszikus művekben megjelenő hazaszeretet azonos-e a nacionalizmussal? És ha értelmezhető vagy megélhető akként, és ezért például ukránellenességet kiváltó orosz hazafias propagandacélból felhasználható, akkor nem dolgoz-e a színháznak, hogy ennek nem egyszerű levétellel vagy nemjátszással vegye elejét, hanem hogy az értékes orosz műveket továbbra is műsoron tartva megtalálja a módját, hogy a nézőkben hogyan erősítheti a humanista értékeket, és ösztönözheti őket árnyalt gondolkodásra?

Hermanis megkérdőjelezi, hogy a színháznak dialógusnak kellene lennie. „Én másképp gondolom. A színház nem dialógus, hanem provokáció. A nézőnek kell eldöntenie, hogy mit gondol. A színház nem lehet szájbarágó, didaktikus iskola, ahol megmondjuk, hogy a nézőnek mit kell gondolnia. Grotowski vagy Artaud nem értené, hogy mit jelent a színház mint dialógus, az biztos.”

„Vannak tehát példáink a hivatalos cenzúrára, mint a *Tannhäuser* esete. De tudunk-e példát az öncenzúrára?” – kérdi Marina Davidova. „Amikor a színházvezető félelemből dönt, megelőzve bármilyen hivatalos döntést? Hiszen a *Tannhäuser* esetében a legnagyobb kárt az igazgató szenvedte el: kirúgták. Nem a művészek kockáztatnak, hanem az adminisztratív erő, a színházvezetők. Tragikomikus példa az öncenzúrára annak a fiatal csapatnak az esete, amelyik a Sztanyiszlavszkij-módszer kritikájaként készített egy előadást *Rendszerhiba* címmel. Azt a darabot azért nem engedték játszani, mert félreértették a címet, és azt hitték, rendszerellenes darabról van szó.”

9 Arapova az Arany Maszk fesztivál nemzetközi szekciójának vezetője.

# CENZÚRA ÉS VILÁGSZÍNHÁZ

*Szemelvények a bukaresti Concept folyóirat cenzúraszámából*

A bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem folyóirata, a *Concept* 2021-ben tematikus összeállítással jelentkezett a cenzúráról – Tompa Andrea angol nyelvű tanulmánya is itt látott eredetileg napvilágot, mi pedig tovább böngésztük a kiadványt, és kiválogattuk a számunkra legérdekesebbnek tűnő esszéket, amelyeket BUGNÁR SZIDÓNIA és ZSIGÓ ANNA szemlézett.

## Szüksége van-e Istennek ügyvédre?

*Tasszosz Angelopoulos: A Corpus Christi-ügy (2012) – kísérlet a szélsőjobboldali cenzúra intézményesítésére Görögországban*

A 2010-es görög gazdasági válság másfél évtizedes hazugságról rántotta le a leplet. A megelőző időszak növekedésének záloga óriási felhalmozott államadósság volt. A hitelek sosem látott méreteket öltöttek, és a korábban jól működő, szoros családi és szociális védőháló is meggyengült. A kétségbeesett tömegek haragja elsősorban a politikusokra és a médiára zúdult. Ezek a közállapotok nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a 2012-es választásokon a szélsőjobboldali, neonáci Arany Hajnal Párt huszonegy képviselőt tudott a parlamentbe juttatni.

Az Arany Hajnal szervezet az ország náci megszállásakor kollaboránsok csoportjaiból alakult, az 1967–74 közötti szélsőjobboldali diktatúrában is szerepet vállalt, de egészen 2012-ig nem jelent meg politikai tényezőként. Ekkor gyűlöletpropagandával sikerült nyerniük, melyben a menekülteket tették meg a görögöket érő minden rossz okának.

A görög ortodox egyház és az állam összefonódásainak ismeretében világossá válik, hogy milyen könnyedén talált egymásra a válsághelyzetben az egyház és ez a szekta jellegű párt. Az ortodox egyház kiváltságai alkotmányba foglaltak, az egyház pedig eredendően a nemzeti identitás őrzőjeként tekint magára. Köztudott, hogy még a legbaloldaliabb képviselőjelölt sem tud a helyi egyházi méltóság támogatása nélkül választást nyerni.

Az athéni Hitirio Színház 2012 októberében Terence McNally *Corpus Christi* című darabjának bemutatójára készült. Az előadást az albán származású Laertis Vasiliou rendezte. McNally darabját 1997-es amerikai ősbemutatója óta heves tiltakozások kísérik, mivel Jézust és a tizenkét apostolt egy texasi meleg férfiakból álló társaságnak ábrázolja. Az athéni bemutató előtt szerzetesek és civilek az Arany Hajnal három képviselőjének vezetésével tüntetést szerveztek, a színészeket fizikailag bántalmazták, majd Pireusz püspöke feljelentette a társulatot a rendőrségen. A bemutató elmaradt.

A színészeket bíróság elé citálták, és az előadás végül lekerült a műsorról.

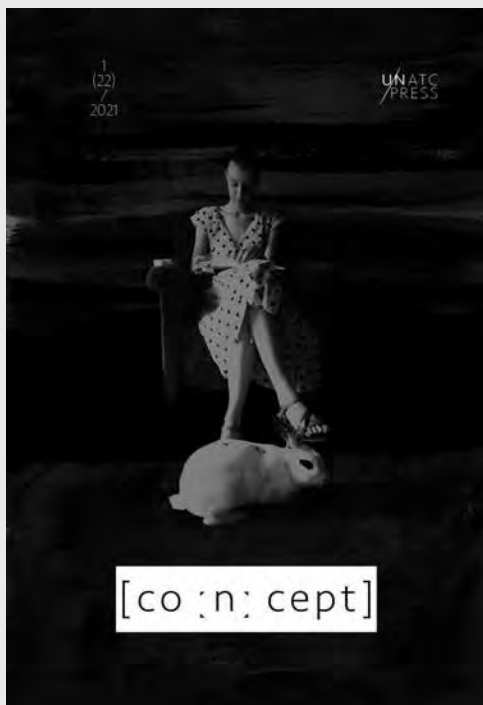
Az egyház korábban sem mutatott könyörületet a neki nem tetsző művészeti törekvések iránt. Amikor Theo Angelopoulos filmrendező egy Florina nevű faluban forgatott, a püspök rendeletére harangozással és hangszórókból harsogó katonai indulókkal akadályozták a munkát. Később a képzőművészet is sorra került: az egyháznak a közízlésre hivatkozva 2003-ban sikerült betiltatnia egy belga művész, Thierry de Cordier kiállítását.

Míg a színházak a kétezres években kerültek a súrlódást, a válság kielezte verseny arra készítette a művészeket, hogy élelőbb témákhoz nyúljanak.

A tüntetőknek azonban nemcsak a közhangulat, hanem a törvény is felhatalmazást adott. A Btk. 198. és 199. paragrafusa ugyanis kimondja, hogy az istenkáromlás és az egyház sértegetése akár börtönnel is büntethető, ilyenkor az ügyészség hivatalból eljárást indíthat. Isten tulajdonképpen állami tulajdon, akinek védelme így állami feladat. (Pedig többen felhívták a figyelmet arra, hogy Isten teológiai szempontból meg tudja védeni magát.) A legnagyobb probléma ezzel a törvénnyel az, hogy műkritikussá avatta a bírókat, akik arra hivatkozhattak, hogy ezek az alkotások amúgy is pocsékok.

A Corpus Christi-ügy kapcsán a színház elleni feljelentés végül akkora közfelháborodást váltott ki, hogy az egyház kénytelen volt elhatárolódni az Arany Hajnaltól, habár a tüntetést közösen szervezték. Az egyik feljelentő, Pireusz említett püspöke később azt nyilatkozta, hogy teljesen véletlenül futott össze a párt tagjaival a rendőrségen. Az Arany Hajnalnak szerencsére gyorsan befellegzett, amikor egy ismert aktivista-zenész, Pavlosz Fisszasz meggyilkolásának vádjával többüket bilincsben vitték el a parlamentből. További jó hír, hogy a Btk. 198-as és 199-es paragrafusát három éve eltörölték. A szerző hangsúlyozza, hogy az egyház azonban túlélte a botrányt, és továbbra is a nemzeti identitás őreként funkcionál.

*Zsigó Anna*



## Ibsen-eszmék [redacted] va

*Victor Iván Lopez Espiritu Santo: A cenzúra, mint akadály a szabad véleménynyilvánításban – Az „eszmék” forradalma Henrik Ibsen drámaírói munkásságában*

A ma emberének (általában) közvetlen hozzáférése van minden olyan médiumhoz, amely segít tájékozódni a világban zajló eseményekről. De vajon mindez egyben azt is jelenti, hogy képesek vagyunk átszűrni magunkon az információt? Van-e hajlandóság bennünk a kritikai szemlélet kialakítására? Ugyan jogunkban áll közölni a véleményünket, de örök kérdés, hogy ezt a politikai hatalom egy adott történelmi pillanatban mennyire fogadja el.

Victor Iván Lopez Espiritu Santo mexikói színész és tanár Henrik Ibsen drámaírói munkásságát vizsgálja tanulmányában, amelyet elméleti feltárással indít, a szabad véleménynyilvánítás meghatározásait veszi górcső alá. A különböző emberi jogi szervezetek (a mexikói Nemzeti Emberi Jogi Bizottság, Mexikó alkotmánya, az ENSZ Magna Chartája, a Human Rights Watch, valamint az Amnesty International) végkövetkeztetése hasonló: a szabad véleménynyilvánítás alapvető emberi jog, amelyet senki sem korlátozhat sem közvetett eszközökkel, sem visszaéléssel, sem a sajtó ellenőrzésével, és a véleménye miatt senkit sem érhet retorzió. A hivatalos előírásokkal ellentétben azonban a gyakorlatban sok esetben egészen más történet és történik.

Gondolnánk vagy sem, Henrik Ibsen (1828–1906) norvég drámaíró életművét a belőle kiolvasható ideológiai tartalmak miatt a mai napig cenzúra éri bizonyos országokban. Ibsen az emberi irracionalitás, az ipari forradalom hatásai által okozott kapitalizmus kritikusként az életet helyezte a keresztény előírások elé. A női emancipáció egy irodalmi műben talán nála jelenik meg először – legalábbis Lopez Espiritu Santo szerint –, hiszen arra „ösztönözte” szereplőit, hogy küzdjenek az egyenjogúságért. A bergeni színház igazgatójaként

felismerte, hogy az erősen expresszív, tartalmatlan és mímelt színészi játék miatt szükség van a változásra, ezért a színházat a romantikától az organikus naturalizmus felé aktualizálta.

Ibsen társadalmi drámái kezdetektől vitákat váltottak ki nemcsak Norvégiában, hanem a 19. századi Európa más országaiban is. Angliában és Németországban több kritikus nyíltan elmarasztalta a norvég szerző „eszméit”, és darabjainak felülvizsgálatát, a már bemutatott előadások levételét követelte. Spanyolországban, Olaszországban és Franciaországban a fordítók a drámák több mondatát is megváltoztatták. 1936-ban, amikor a Spanyol Köztársaság bukása és a fasiszta diktatúra bevezetése után korlátozták a véleménynyilvánítás szabadságát, az Ibsen-drámák színrevitelekor maguk a művészek gyakoroltak öncenzúrát, hogy elkerüljék a Franco-rezsimmel való összetűzéseket. Mexikóban *A babához* 1954-es filmadaptációjában a rendező, Alfredo B. Crevenna és alkotótársai megváltoztatták a cselekmény végét: Nóra viszatért a férjéhez és a gyermekeihez, így az egész dráma ibseni mondanivalóját kiforgatták. Bizonyos kultúrákban ma is idegenül hathat az Ibsen-drámák világképe: *A nép ellenségét* Egyiptomban még 2012-ben is cenzúrázták, 2018-ban pedig Kínában a berlini Schaubühne vendégelőadását technikai problémákra hivatkozva leállították.

Lopez Espiritu Santo szerint Ibsen darabjainak „eszméi” erőteljes gondolati törést okoztak, a bennük megfogalmazódó kritika a maga idejében kiváltotta a felsőbb társadalmi rétegek ellenszenvét: Nietzsche és Kierkegaard egzisztencialista filozófiájának hatására az identitás és az emberi értelem keresésének fontosságát szorgalmazta, később Freud pszichoanalízisére is hatással volt. A szabadság, a női emancipáció, a társadalmi és vallási erkölcsökkel való szakítás – e témái miatt is kategorizálták színházat az „eszmék” színházának.

*Bugnár Szidónia*

## Betiltott bábok

*Georgeta Drăgan-Stancu: A cenzúra formái a bábszínházban*

Vajon miért a bábművészetet érinti legszigorúbban a cenzúra? Általános okokat a báb szimbolikus voltában találhatunk: a báb mint közvetítő a szabad gondolatok kifejezője, azt mutatja fel, amit éppen elhallgattatni akarnak. A szövegben országokként csoportosított példákon keresztül figyelhetjük meg, hogy hogyan szorítják ki a bábművészetet a közösségi terekből, és hogyan próbálja a cenzúra elhallgattatni a társadalmi folyamatokra érzékenyen reflektáló művészeket.

Néhány területről tágasabb történelmi kitekintést kapunk. Ilyen például Franciaország, ahonnan a marionett kifejezés is származik. Ezt a kicsi Mária bábót bibliai jelenetek előadásakor használták, míg a 17. században XIV. Lajos ki nem tiltotta ezeket a templomokból. A mutatványos előadások szinterei a vásárok lettek, csakúgy mint Itáliában, ahol késő este például a velencei Szent Márk téren láthatta a közönség a szókimondó, gúnyos előadásokat. Nem tartott sokáig ez az időszak sem: Párizsban 1719-ben francia színészek követelésére betiltották a vásári előadásokat, Velencében pedig öt cenzor indított hadjáratot a színészek ellen. A francia vásári színészek ekkor fordultak a bábok felé, mivel riadó esetén a bábos paraván könnyen mozdítható volt, és elrejtette a játsszók identitását. Ekkoriban a közsínházak repertoárjának rövidített verzióját

játszották. A korszak egyik legdurvábban üldözött alkotója a portugál António José da Silva volt. Lisszaboni színházában a 18. század elején meghonosította a bábos opera műfaját, ezzel utat nyitva a kortárs bábművészet fejlődése előtt. Tragikusan fiatalon, harminchárom évesen az inkvizíció áldozata lett.

Romániában a 18. század végén jelentek meg a hatalom képviselőinek parodisztikus bábfigurái: a korrump rendőr, a részeg pápa, a hivatásos koldusok. Válaszként a cenzúra először a templomi játékokhoz csatolta, majd ellehetlenítette a bábjátszást az országban.

Franciaországban a 19. században III. Napóleon korlátozásai miatt a csalódott közönség pártolt el a bábszínháztól, amely ekkor fordult a gyerekközönség felé.

Nagyon érdekes a kifordítható, fekete-fehér, ún. topsy-turvy játékbabák története is. Ezeket a babákat eredetileg a 19. században a rabszolgatartó államok fekete lakossága készítette, mivel a gyerekeknek tilos volt fehér babákkal játszaniuk. Ha lefülelték őket, a baba szoknyájával gyorsan eltakarták annak fehér felét.

A 20. századi példák között szerepelnek ellenálló művészek, mint a cseh Josef Skupa alkotta örökké civódó apa és fia, Spejbl és Hurvinek kettőse, vagy az indonéz Sukarno rezsim 1966-os bukása után bebörtönzött és halálra ítélt bábosok. Illetve olvashatunk az állami direktívák mentén szervezett bábművészetéről is. A spanyol Franco-diktatúra megalkotta a mindent legyőző hős Juanín figuráját, Romániában pedig 1949 után betiltották a mesedarabokat a bábszínházakban.

A kortárs folyamatokkal kapcsolatban Alain Recoing-t idézve<sup>1</sup> a szerző megállapítja, hogy a bábszínháznak újra az elnyomó hatalom elleni harc színterévé, *class theaterré* kell válnia. Ez a törekvés látható Mnouchkine utcai óriásbábos előadásain, melyek égető társadalmi kérdésekre reflektálnak, vagy az amerikai Bread and Puppet Theater munkáin is. Kérdés, hogy a színház ilyenkor nem válik-e maga is a vele ellentétes vélemények cenzorává.

Manapság a romániai bábjátszásban tartalmi cenzúra érzékelhető abban a kérdésben, hogy mi való és mi nem való a gyerekeknek. Így akár szereplők (Csontváz, Halál) vagy hangzásbeli és vizuális elemek (pl. túl sok zene, füstgép, lézerfény, mozgókép) is fennakadnak a cenzúra hálóján. A szerző sajnálattal hozzát teszi, hogy az egyre érzékenyebbé váló közönségnek nehéz megfelelni. A fekete és fehér színű vagy kövér és sovány bábok ugyan a befogadás és a vizualitás szempontjából értékesek, de máskülönben sértőnek és kirekesztőnek számítanak. A tendencia egy olyan utópisztikus jövőkép megjelenítése, ahol nem létezik a gonosz, nincs konfliktus, így nincs szükség akadályok leküzdésére és fejlődésre sem.

Zsigó Anna

1 Alain RECOING, „La marionette: un art de la vengeance”, *Theatre/Public*, 30. sz. (1979. november)

SZABÓ ISTVÁN

# DANTON HALDOKLÁSA

*Cenzúrajáték a Magyar Színházban egy évszázaddal ezelőttről*

Az *Esti Kurir* szemfüles újságírója 1928 őszén elcsípett egy érdekes beszélgetést a Belügyminisztériumban. A tudósításban szereplő színházi küldöttség előbb a Miniszterelnökségre ment, onnan küldték át őket az illetékes főhatósághoz.

„A miniszter titkárának szobájában a küldöttség tagjai szembem találták magukat Tomcsányi<sup>1</sup> miniszteri tanácsossal, az erkölcsök legfőbb őrével, aki mosolyogva köszöntötte Hegedűs Gyulát.<sup>2</sup>

– Újból itt vagy? – kérdezte.

– Igen! – mondotta Hegedűs. – Az utóbbi időben majdnem annyit vagyok a belügyben, mint a színpadon. De mondd méltóságos uram, mi van a betiltással?

– Én nem tudom – felelte Tomcsányi –, ez a főkapitány dolga.

– Ilyenkor mindig a főkapitánnyal jöttök elő – válaszolt nevetve Hegedűs.

– Nekem ugyan vannak kifogásaim – mondotta Tomcsányi –, bár ezek nem rendészeti természetűek. Ilyen például az, hogy a forradalom egyik alakja azt mondja a másiknak: – Jó kis blatt vagy te.

– Kérlek alázatosan – felel Hegedűs –, ezt nem a szövegek írja elő, sem a rendezői utasítás. Ezt valamelyik színész hirtelenében rögtönözte.

– Különben – szól Tomcsányi – az előadás értékes. Neked, valamint Kiss Ferinek<sup>3</sup> hatalmas munkát kell végeznetek. Hát Rátkai végleg áttér már a drámára?

– Igen – mondja Hegedűs.

– Csak azután úgy ne járjon – szól Tomcsányi –, mint an-

1 Tomcsányi Kálmán (?–1946) minisztériumi főtanácsos, államtitkár.

2 Hegedűs Gyula (1870–1931) színész, leginkább a Vígszínházban játszott.

3 Kiss Ferenc, Hegedűs Gyula, Rátkai Márton a vitatott előadás főszereplői.



nak idején szegény Vizváry,<sup>4</sup> akinek akkor is nevetett a közönség a színpadon, amikor valami szomorút mondott.

Közben Tomcsányi miniszteri tanácsost keresik telefonon. A telefon nagyszerűen rezonál és hallani, amint valaki azt kérdi:

– Hát betiltották?

Tomcsányi ezt feleli a telefonba a küldöttség tagjainak nagy derűltségére:

– Nem, nem tiltották be, hanem az urak előre érezték, hogy baj van a darabbal és ezért feljöttek ide, hogy intézkedjünk.

Kedélyes mederben folyik a társalgás, majd rátérnek arra, hogyan lehetne a dolgon segíteni.

– Az lesz a leghelyesebb – veti közbe Tomcsányi –, hogy ma este nem tartanak az urak előadást, hanem a bizottság előtt eljuttassák újból a darabot.

Remélem, kis változtatásokkal nem fog akadály gördülni a darab előadása elé.<sup>5</sup>

4 Vizváry Gyula (1841–1908) színész, rendező.

5 *Esti Kurir*, 1928. okt. 5., 1–2.

A kedélyes beszélgetés, nem nehéz kitalálni, egy színházi előadás éppen esedékes betiltása körül forgott. Történetünk azt példázza, hogyan működött a cenzúra egy olyan időszakban, amikor nem is volt cenzúra.

A 20. század első két évtizedében a színházi előadások bemutatását, esetleg betiltását elsősorban azok a rendeletek keretezték, amelyeket a századforduló idején alkottak a jó erkölcs védelmében a Belügyminisztériumban. 1897-ben a szeméremsértő nyomtatványok, képek nyilvános helyen való kitételének, árusításának eltiltásáról rendelkeztek, 1903-ban pedig rendőrhatalósági engedélyhez kötöttek minden – a hivatásos színházi előadáson kívüli – nyilvános, közönségnek szánt tevékenységet. A hivatásos színházakat a Főváros által számukra kiadott színháznyitási engedély korlátozta, amelyben a színház kötelességévé tették, hogy előadásai „irodalmi és művészi színvonalon álljanak, a jó ízlést, a vallást, az erkölcsi és nemzeti érzést ne sértsék”. Ennek megszegése az engedély visszavonását, vagyis a színház bezárását eredményezte volna. A Belvárosi Színház erre való tekintettel állt el Arthur Schnitzler *Körtánc* című színművének bemutatójától 1926-ban.<sup>6</sup> Alkalmi előadások, vendégjátékok megtartására rendőrhatalósági engedélyt kellett kérni. Ugyancsak ebben az évben Max Reinhardt társulata Édouard Bourdet<sup>7</sup> drámáját még bemutathatta a Magyar Színházban, a további előadásokat viszont már nem, mivel az engedélyt visszavonták. A húszas évek közepén, mint e példák is mutatják, erkölcsvédelem címszó alatt széleskörű kampány kezdődött, amelyet még egy új rendelettel is megtámogattak. Ami leginkább propagandisztikus célokat szolgált, és a hatóságokat fokozott aktivitásra sarkallta.

Az 1927. januári *Az közerkölcsiség védelméről* szóló belügyminiszteri körrendelet<sup>8</sup> előadó-művészekre vonatkozó része is csupán a „jó erkölcsökre” és a „jóízlésre” hivatkozik: „A rendőrhatalóságok kötelesek mindennemű nyilvános színi vagy egyéb előadást, mutatványt és mulatságot erkölcsrendészeti szempontból az eddiginél fokozottabb mértékben ellenőrizni. [...] jogszabályokban biztosított törvényes intézkedésekkel kötelesek továbbá megakadályozni azt, hogy olyan darabot, egyes számot vagy mutatványt előadjanak, amely akár a tárgyánál fogva, akár a szereplők magatartása miatt nyilvánvalóan a jó erkölcsökre ütközik, nemkülönben azt is, hogy a jóízlésbe ütköző táncokat, avagy egyéb táncokat a közerkölcsiséget vagy a jóízlést sértő módon nyilvánosan táncoljanak.”

A renDELETEH kapcsolódóan végrehajtási utasítások születtek, a budapesti rendőrfőkapitány napipa-

6 A *Körtánc* bemutatója március 27-én lett volna. A Fővárosi Tanácsa 23-án, miután a darabot „közerkölcsbe ütközőnek találta”, nem engedélyezte a premiért. Részletesen lásd: *Világ*, 1926. márc. 24., 7. A döntés hivatali indoklása megtalálható: *Fővárosi Közlöny*, 1926/15. sz., 727–730.

7 Édouard Bourdet (1887–1945): *Die Gefangene*, eredeti címe: *La Prisonnière*.

8 *Belügyi Közlöny*, 1927.febr. 20., 327; 151 000/1927. B. M. rendelet.

rancsában már az is szerepelt, hogy a józslés, az erkölcs mellett a hazafias és nemzeti érzést és az állami intézményeket is védeni kell. Mindez, mint várható volt, fokozottabb mértékű ellenőrzést és lényegesen több problematikusnak ítélt esetet eredményezett. A színházi előadásokkal kapcsolatban is számos intézkedésre került sor, ezek egy része túlkapásnak bizonyult. A napi sajtóban népszerű téma lett az intézkedések ismertetése, bírálata, sőt kifigurázása. A tudósításokban előszeretettel írtak cenzúráról, ahogy a tiltakozó művészek is ezt a fogalmat használták.

A következő, 1927/28-as színházi évad a rendelet szempontjából ehhez képest szerény „termést” produkált. (Politikai természetű színházi botrány kerekedett a Nemzeti Színház Szomory-bemutatója körül,<sup>9</sup> majd Josephine Baker pesti vendéjátéka borzolta a kedélyeket, ami egészen parlamenti interpellációig jutott.<sup>10</sup>) Hogy a színházak lettek „szelídebbek” vagy a végrehajtás lett elnézőbb, az majd száz év távlatából nehezen megítélhető.

Az évad végén az Andrássy úti Színházban Heltai Jenő egyik, húsz évvel korábban már sikerrel bemutatott egyfelvonásos operettjét érte el a rendőri szigor. Az *Enyém az első csók*<sup>11</sup> című darabot a rendőrség betiltotta, majd a belügyminiszter<sup>12</sup> csekély változtatásokkal engedélyezte. És ebből az alkalomból megmagyarázta azt is, hogy ami a rendőri beavatkozás következtében történik, az miért nem cenzúra: „Általában én nem vagyok a cenzúra barátja, nem is akarok élni annak gyakorlásával, mert az nehezemre esik. Maguknak az érdekelteknek kell érezniök azt, hogy meddig mehetnek el, és hogy mikor kerülnek le arról a mezsgyéről, amely azután szükségessé teszi a rendőrség beavatkozását. Nemcsak az erkölcsi szempontokra vagyok tekintettel, de figyelemmel vagyok arra is, hogy a színház számára igen nagy megterhelést jelent, ha egy darabot előad és mikor az ilyen dologban intézkedem, figyelembe veszem azt is, hogy ne károsítsak senkit sem. [...] Ha valamely darabnál aggályok merülnek fel, tessék azokat még az előadás előtt tisztázni. Nem cenzúra gyakorlásáról van itt szó, hanem csak barátságos vélemény nyilvánításról ilyen aggályok esetén, és akkor módosítsák azt, nehogy indokolatlan kiadásba verjék magukat.”<sup>13</sup>

Tehát nincs cenzúra, de annak önkéntes gyakorlását elvárják. Ha pedig olykor betiltásra is sor került, akkor kisebb-nagyobb kompromisszumok árán, általában arcvesztés nélkül lehetett az ügyet lezárni. Az írók, a művész értelmiség nagyobb része ezzel nem értett egyet, és különböző fórumokon tiltakozott a szabadságjogok tiprása ellen. A belügyminiszter szavait ugyanis könnyen szembesítették a napi gyakorlattal. Ha a rendeletre hivatkozva csak bizonyos feltételekkel engedélyeznek, pontosabban nem tiltanak egy előadást, akkor az mégiscsak a cenzúrára emlékeztet. Amikor egy színpadi műből elvesznek – ez volt a leggyakoribb beavatkozás –, akkor az, akár jobb, akár rosszabb lesz a változtatás révén, jelentősen eltérhet az eredeti írói szándéktól vagy a színpadra állítók elképzelésétől. A közönség persze mindezt nem érzekelte. A kihagyott replikák éppúgy nem keltettek hiányérzetet, mint ahogy összehasonlítás hiányában a tompított megszólalások sem tűntek fel a nézőnek.

1928 őszén az említett erkölcsi, jogi, politikai összefüggések jegyében igazi színházi botrány színhelye lett a Magyar Színház. Faludi Jenő<sup>14</sup> igazgató Büchner *Danton halála* című drámáját kívánta műsorra tűzni, és a dráma színpadra állítására az ismert német rendezőt, Karl Heinz Martint<sup>15</sup> kérte fel.

A *Danton* Max Reinhardtnak köszönhetően 1916-ban ébredt fel „Csipkerózsika-álmából”, és azt követően valóságos diadalútja következett Európa vezető művészszínházaiban. Tegyük hozzá, hogy nem konfliktusok nélkül, mint ahogy ez Budapesten is történt. Faludi igazgató minőségérzékét jelzi, hogy a dráma fordítását Kosztolányi Dezsőre bízta.

A bemutatót megelőzte a híre, így nem csoda, hogy a főpróbán a Budapesti Főkapitányság és a Belügyminisztérium rendőri főosztálya képviselőiben megjelent egy bizottság. A kiküldött főtisztviselők a látottak alapján azt jelentették, hogy a darab túlságosan forradalmi tendenciájú, egyes jelenetekben az erkölcsvédelmi rendeletbe ütköző párbeszédet is tartalmaz, ezért azt javasolják, hogy a főkapitány tiltsa meg színrevitelét.<sup>16</sup> Ami meg is történt: a rendőrfőkapitány az előadást betiltó végzést hozott. A döntés ellen a színház képviselői – mint azt korábban már láttuk – a belügyminiszternél tiltakoztak. Ennek eredményét Faludi Jenő egy diplomatikus nyilatkozatban ismertette: „A miniszter nagyon szíves volt hozzáunk. Kijelentette, hogy nem engedett szabad folyást a rendőrség intézkedésének, haladéktalanul megállította az egész apparátust, [...] még azt sem engedte meg, hogy a rendőrség kiadja a már tényleg meghozott határozatot. Kijelentette [...], nincs szándékában, hogy megakadályozza a *Danton halála* előadását, azonban vannak bizonyos állami szempontok, amelyek korrekciókat tesznek szükségessé a darabon. Ha ezek a korrekciók megtörténnek, készséggel adja beleegyezését ahhoz, hogy a darabból előadásokat tarthasson a Magyar Színház.”<sup>17</sup>

Az október 4-re tervezett bemutató tehát elmaradt, helyette egy újabb „főpróbára” került sor a „kormány cenzúrabizottsága”<sup>18</sup> előtt. Ennek eredményeképp a belügyminiszter „készséggel megadta” a beleegyezését a premierhez. Arról, hogy a darab szövege több helyen megváltozott, a sajtóból mindenki értesülhetett: elhagyták Marion és Danton jelenetét, Saint-Just híres beszédét és néhány erős kifejezést.<sup>19</sup> A változtatások indoklásáról keveset tudhatunk, bár annyi kiszivárgott, hogy Saint-Just beszédében „egyes hatósági tényezők valósággal a vér mámorának dicsőítését látták.”<sup>20</sup> A példás éberségnek köszönhetően ezek a mondatok már nem hangzottak el a színpadon: „Egy eseménynek, amely az erkölcsi világrend, más szóval az emberiség arculatját megváltoztatja, joga van vérben gázolnia. [...] minthogy mindenki egyenlő körülmények között jött létre, mindenki egyforma annak a különbségnek a leszámításával, amit a természet maga alkotott. Ennél fogva sem az egyének, sem egyének kisebb vagy nagyobb osztályának nincs joga semmiféle előnyre vagy kiváltságra.” Ez a beavatkozás ugyanúgy cenzúra, mint amikor az újságok a betiltott cikkek helyét üresen hagyva jelentek meg. A színpadi úr azonban nem ilyen feltűnő, azt, hogy Saint-Just „kevesebbet beszél”, nem veszi észre az átlagnéző.

9 Erről részletesen: *Magyar Színháztörténet 1920–1949*, főszerk., Bécsy Tamás, SZÉKELY György (Budapest: Magyar Könyvklub, d. n.), 232–234.

10 *Pesti Hírlap*, 1928. ápr. 26., 7–8.

11 Heltai Jenő–Szirmai Albert: *Enyém az első csók*, 1928. máj. 16.

12 Scitovszky Béla (1878–1959) 1926–1931 között belügyminiszter.

13 8 *Órai Újság*, 1928. máj. 23., 12.

14 Faludi Jenő (1873–1933) 1925–1929 között a Magyar Színház művész-igazgatója.

15 Karl Heinz Martin (1886–1948) német színházi és filmrendező.

16 *Esti Kurír*, 1928. okt. 5., 1.

17 *Pesti Napló*, 1928. okt. 5., 3.

18 Uo., 3–4.

19 *Újság*, 1928. okt. 6., 9.

20 *Az Est*, 1928. okt. 6., 6.

A napilapok újságírói erre a szempontra nem voltak érzékenyek, viszont volt, aki megírta, hogy Faludi igazgató még örült is a kihagyásoknak, hiszen így az igencsak hosszú darab időtartama megrövidült.<sup>21</sup> Ezzel a művészeti és a politikai után egy újabb szempont jelent meg: az üzleti. (Az előadás végül 8 órától fél 11-ig tartott.)

A belügyminiszter alakítása a „jó rendőr” szerepében sikeres volt. A betiltás tehát nem bizonyult betiltásnak. Az első hírek hallatán a fordítót, Kosztolányi Dezsőt is megkérdezték, aki akkor így reagált: „Nem hiszem, el nem hiszem, hogy a *Danton halálát* betiltanák vagy be akarnák tiltani. Ez szomorú volna, megdöbbentő volna, de mindenekelőtt érthetetlen volna. A darab tárgya a francia forradalom, a polgárság szabadságharca, amelyben a mai társadalmi rend nyugszik minden intézményével együtt. Itt az ő diadalmos előretörését látjuk, és váltig csodálkoznék azon, ha a polgárság nem válna a múltját.”<sup>22</sup>

Azután, hogy a zártkörű éjszakai előadáson látta a darab megcsonkított változatát, így nyilatkozott: „Hogy mit húztak ki Büchner drámájából, mit nem, ahhoz semmi közöm. Mint tegnap kijelentettem, én nem vállalkozhatom arra, hogy a darabot mindkét nembeli serdülő ifjúság és a serdülő felnőttek számára átírjam, mert irodalmi értékű műről lévén szó, ez hamisítás volna. Ilyesmire különben sem alkalmas a toll. A rendőrkard alkalmasabb.”<sup>23</sup>

A német rendező, aki a tortúra miatt megkésétt premiert nem tudta megvédeni, levélben tiltakozott mindenfajta csonkítás ellen. A részletek iránt érdeklődő nézők gyors választ kaptak arra a kérdésre, hogy mi maradt ki az eredeti drámából, hiszen a *Nyugat* október 16-i száma leközlött két nemkívánatos jelenetet. Ám Saint-Just beszéde továbbra is titok maradt az olvasók előtt. Ugyanebben a számban a folyóirat színvonálához méltó, gondolatgazdag reflexiót is közölt az előadásról három szerző tollából.<sup>24</sup> A napilapok általában elismerően írtak a színrevitelről, a mérvadó kritikák<sup>25</sup> még a teljes darabot láttató főpróba alapján születtek. Ezekben a szerzők dicséretesen említik meg Tóth Böskét Marion szerepében, de mivel a jelenet a közérkölcsvizsgán megbukott, őt a bemutató utáni előadások közönsége már nem láthatta. A *Színházi Életben* október végén megjelent szövegkönyv a színpadon véglegesített változat.<sup>26</sup>

A kialakult helyzet megítélése nem lenne teljes, ha a betiltás támogatóiról nem szólnánk. A jobboldali sajtó nem látott cenzúrát, a rendőrség jogos és jogszerű beavatkozásáról értekezett. Így tett az *Új Nemzedék* vezércikke az előadást kellő távolsággal szemlélve, de az ország helyzete láttán érzett fokozott aggodalommal: „Valóban nem tudom, hogy mi az úgynevezett irodalmi értéke a *Danton halála* című színdarabnak, amely körül az ország érdekének szempontja szembekerült a színház zsebének számításával. Azaz nem tudom, hogy tisztára esztétikai mérlegelés alapján micsoda bizonyítványt kel-

lene kiállítani róla. Lehet, hogy elsőrangú, de nincs kizárva, hogy semmit sem ér. Nem tudom, mert nem láttam. Az azonban bizonyos, hogy voltak és nyilván még vannak benne részletek, amelyek arra alkalmasak, hogy gyenge ítélőképességű embereket az ország nyugalmanak veszedelembé sodrásával félrevezessenek. Vagyis: vannak olyan részei, szóvirágai, célzásai és utalásai, amelyek a mai nyugtalan világban könnyen ferde irányban befolyásolhatják az amúgy is elégedetlen, túlingerelt, ezernyi bajjal küzdő-vergődő társadalmi rétegeket, még pedig nemcsak a baloldalon, hanem a jobboldalon is.”<sup>27</sup>

A színházi cenzúra jogi intézményének felvetése nem ördögtől való, bár mint Lázár Miklós<sup>28</sup> javaslata is mutatja, gyakorlattá tétele nem olyan egyszerű: „Ha előzetes cenzúra van: ilyen katasztrofális meglepetés ki van zárva. A főkapitányságon, vagy a belügyminisztériumban berendeznek egy osztályt, ahol a színigazgatók benyújtják a darabot, ott az illetékes közegek elolvassák, véleményt mondanak róla és közlik a színházzal, vagy éppen az íróval, hogy a darabot a mai rendszer politikai vagy közérkölcsei szempontjából előadhatónak tartják, igen-e, vagy nem.” Lázár Miklós javaslata igencsak naiv, hiszen az előzetes cenzúra csak a szövegre tud hagyatkozni, és abban még nem látszik, hogy a színpadon milyen lesz a szoknya hossza. A konkrét esethez pedig ennyit tett hozzá: „El sem merem képzelni, hogy a *Danton* azért tiltották be, mert a francia forradalom egyes jeleneteit dolgozza fel drámává, hiszen maga Pekár,<sup>29</sup> aki legalább ötven kilóval súlyosabb íróegyéniség, mint ez a világhírű nyurga, tuberkulotikus német fiatalember volt: szintén drámát szerkesztett Dantonról, akit mégsem lehet kitiltani a francia forradalomból, akár csak Robespierret vagy Saint Justöt, bármily helytelenül is viselkedtek ezek a polgárok száznegyven évvel ezelőtt. [...] Nincs olyan patológikus suhanc vagy megrögzött gazfickó ebben az országban, aki ma itt forradalomra gondolna, legkevésbé azok sorában, akikből a pesti színházlátogató közönség kikerül.”<sup>30</sup>

A cenzúra léte, intézményesítése az államhatalom, konkrétan az adott időszakban regnáló politikai erők felelőssége. Alkalomadtán, és ez egy jó alkalom volt, a sajtó képviselői okkal voltak kíváncsiak a politikusok véleményére. A politikus pedig, ha nem tud mit mondani, akkor hallgat, ha mégis szembesítik a kérdéssel, akkor hárít. A miniszter például így: „A kormánypártban ma este rövid időre meglevenedett az élet és azok a képviselők, akik irodalmi és színházi ügyek iránt érdeklődnek, a *Danton halála* körül támadt eseményekről is beszélgettek. Megjelent a pártban gróf Klebelsberg Kuno<sup>31</sup> kultuszminiszter is, aki a *Magyar Hírlap* munkatársának kijelentette, hogy az ügyet nem ismeri, a darabot nem látta, különben is az egész kérdés a rendőrség, illetve a belügyminisztérium hatáskörébe tartozik, így tehát ő a maga részéről nem szólhat hozzá.”<sup>32</sup>

A miniszter hallgatása: egyetértés. Ám ugyanazon a napon a miniszterelnök szociálpolitikai osztályának vezetője, Benes Zoltán is nyilatkozott: „Előre kell bocsátanom, hogy a betiltó végzés a *Danton halála* ellen nem ment ki és a

21 *Magyar Hírlap*, 1928. okt. 6., 7.

22 *Esti Kurir*, 1928. okt. 5., 2.

23 *Esti Kurir*, 1928. okt. 6., 2.

24 SCHÖPFLIN Aladár, TERSÁNSZKY Józsi Jenő és KÜRTI Pál, lásd *Nyugat* 21. 20. sz. (1928).

25 KÁRPÁTI Aurél, *Pesti Napló*, 1928. okt. 5., 13-14., valamint 1928. okt. 6. 9.; LACZKÓ Géza, *Az Est*, 1928. okt. 5., 9.; PAPP Jenő, *Magyarság*, 1928. okt. 5., 10.

26 *Színházi Élet* 18. 44. sz. (1928): 113–133. Kosztolányi Dezső a felkérésre a rendezői példányt fordította le, ennek teljes szövege azonban nem ismert.

27 *Új Nemzedék*, 1928. okt. 6., 1.

28 Lázár Miklós (1887–1968) újságíró, szerkesztő, országgyűlési képviselő.

29 Pekár Gyula (1866–1937) *Danton* című drámáját 1920. november 5-én mutatta be a Nemzeti Színház.

30 *Esti Kurir*, 1928. okt. 5., 2.

31 Klebelsberg Kuno (1875–1932) jogász, országgyűlési képviselő, vallás- és közoktatásügyi miniszter (1922–1931).

32 *Magyar Hírlap*, 1928. okt. 5., 3.

korrektívumok<sup>33</sup> az igazgatóság önkéntes felajánlása alapján történtek meg a darabon. Így maradtak ki mindazok a mozzanatok, amelyek akár köz-, akár államrendi vagy közerkölcsi szempontból aggályosak voltak. Tulajdonképpen nem változtatások történtek, hanem inkább kihagyások. Húztak a darabból, mert egyébként is rendkívül hosszú volt. Így például teljesen elmaradt az első börtönjelenet. Közbevetően meg kell jegyezni, hogy én a jó darab kellékeit egyáltalán nem tudom a *Danton halálában* felfedezni.<sup>34</sup>

Ha tehát „az ország érdekének a szempontja” érvényesül, a bemutatót meg lehet tartani. „A belügyminisztérium hozzájárul a ma esti előadáshoz, abban a föltevésben, hogy azok a változtatások, amelyeket a Magyar Színház igazgatósága önként fölajánlott, elegendők arra, hogy minden további intézkedést mellőzhessünk.”<sup>35</sup> Ez a kommuniké elég egyértelmű üzenet. Nem zárható ki ugyanis, hogy a Magyar Színház igazgatósága ismét abba a helyzetbe kerül, hogy további „önkéntes” változtatásokat kell végeznie ezen vagy egy másik színdarabon.

Az előadás népszerűségének kezdetben jót tett a botrány. Október 25-ig folyamatosan játszották az előadást, utána is a repertoár része maradt, összesen 31 alkalommal került a kínálatba. A jobboldali lapok szerint egyértelmű bukás volt, a produkciót nagyra becsülő Kárpáti Aurél is azzal a szófordulattal élt, hogy a *Danton halála* „a kényszerű kihagyások után nem aratott tartós sikert”.<sup>36</sup> Az *Ojság* című zsidó vicclap így összegezte a helyzetet: „A Magyar Színház jelenti, hogy *Danton* nem halt meg csak haldoklik.”<sup>37</sup> Azt nem írták meg, hogy a Magyar Színház is. Mivel a bemutató túlságosan nagy költségeket jelentett, amit a jegybevétel nem tudott kompenzálni, ezért az előadás kezdete lett egy, az egész évadon keresztül tartó lejtmenetnek. Végül 1929 nyarára csődhelyzet alakult ki, és ez Faludi Jenő igazgatásának végét jelentette.

Schöpflin Aladár korábban említett, a *Nyugatban* megjelent kritikája példamutatóan emelkedik el a konkrét eseménytől. Legyen ez megszívlelendő tanulság minden korok kritikusai számára: „A száz év előtti német fiatalember átélte és drámájában megírta azt az élményt, ami a mai világháború utáni kor nagy élménye is: a forradalom és a forradalomból való kiábrándulás élményét. Talán nem is egészen tudatosan, de a genialitás határát súroló ráérzéssel megérezte a forradalom – a francia forradalom és minden forradalom – ideologikus természetét. Egy ideológia, amely a maga önkényes premisszáiból levezetett tételeit egyenlő rangra emeli a természet kényszer erejű törvényeivel és ebből jogosítványt merít minden normális viszonyokra szabott erkölcsi törvény áthágására. Büchner drámájában ezt az ideológiát, a darab dialektikai csúcspontját Saint Just konventi beszéde fejt ki, miután az addigi ese-



Danton halála, r.: Karl Heinz Martin, Magyar Színház (1928). Fotók: archív

mények, Robespierre viselkedése, Danton egyes szavai, a tömeg állhatatlanságának frappáns példái erre a csúcspontra terelték az egész drámát. [...] Saint Just beszédéből derül ki tulajdonképpen a forradalom végső abszurditása, mert ez a beszéd olyan élre állítja az egész forradalmat – ideológiailag és gyakorlatilag egyaránt –, hogy onnan már csak leszédülni lehet. Ezt a beszédet a rendőri hatóság betiltotta a Magyar Színház színpadáról. Érthető okokból, mert a rendőri hatóság saját intelligenciájának színvonalára igyekszik leszállítani a kultúréletet és ezenkívül is kiskorúsítja a közönséget, nem tételez fel róla annyi értelmet, hogy egy egész gondolati struktúrájában forradalomellenes színdarab végső értelmét fel tudja fogni és ne egyes szavak után induljon. Nem is tudjuk, mennyire benne vagyunk egy új biedermeier korban, amelyben a hatóság atyai jóakarattal vigyáz a polgárok nyugodt kérdőzésére és gondoskodik arról, hogy ne kerüljön bendőjükbe a gyomorsavakat kissé jobban izgatató táplálék.”

33 A hiba kiküszöbölésére alkalmas tettek, korrekciók.

34 *Esti Kurir*, 1928. okt. 6., 2.

35 *Népszava*, 1928. okt. 6., 4.

36 *Erdélyi Helikon* 1, 10. sz. (1928): 563.

37 *Az Ojság*, 1928. okt. 28., 7.

A lapszerkesztés során minduntalan beleütközünk a problémába, hogy ma fontos témákat nem lehet szóvá tenni anélkül, hogy a jelenlegi kultúrpolitika kontextusában a valós helyzet leírása ne kapna olyan pluszjelentést, amely idegen tőlünk. Hosszú szerkesztőségi levélfolyamok, de kész tematikus fókuszok is estek már a változékony széljárásnak vagy egyszerűen annak áldozatául, hogy nem találtuk a módját, hogyan lehetne őszintén beszélni egy problémáról az adott körülmények között. Ezért úgy döntöttünk, több kérdésből (és kifejtős részekből) álló anonim felmérést készítünk színházi alkotókkal, illetve kritikusokkal az öncenzúráról. A kérdőívet 121, ma is aktív, döntési helyzetben lévő színházi embernek és 104 kritikusnak, elméleti szakembernek küldtük ki. Előbbi csoportból 48, utóbbiból 34 válasz érkezett. Az alábbi esszében a beérkezett válaszok bemutatása és értelmezése olvasható.

HAJNAL MÁRTON

# HALLGATNAK ÉS VAKTÁBAN LÖVÖLDÖZNEK

*Kérdőíves kutatás a magyar színházcsinálók öncenzúrájáról a kétezres években*

A nyolcvanas évek végén az NDK-ban született Marie Grau és a magyar Szürke Mari úgy döntenek, hogy egy időgép segítségével előre utaznak bő harminc évet, hogy a mi jelenünkben végre megtapasztalhassák, milyen is szabad művészek lenni. A Szabad Európa TV ironikus gesztusa (lásd: <https://tv-free-europe.eu>) egy mediális extravaganza formájában szembesít azzal a napjainkra sokak számára beérett kelet-európai tapasztalattal, hogy a rendszerváltás a hozzáfűzött reményekkel szemben nem hozta el a művészi önkifejezés szabadságát (bármit is jelentsen ez a konkrétumok szintjén).

A színház intézményének, bár egyre kevésbé, és részben talán csak a hagyományok miatt, még mindig komoly társadalmi potenciált tulajdonít a közvélemény. Talán mert a színház relatíve gyorsan és élesen reagál az aktuális eseményekre, közösséget kovácsol a közönségből, ugyanakkor (szemben például az irodalommal) jelentősen ki van szolgáltatva a finanszírozásnak, így a fenntartó elvárásainak és/vagy a piacnak, a politikának, a fizető nézőknek. Mindez látszólag szükségszerű kompromisszumkereséshez vezet a társadalmi kérdések színpadra állításában még akkor is, ha a törvények (szinte) bármit lehetővé tesznek. Ezt az alaphelyzetet tovább bonyolítja, hogy a színházi előadás létrehozása a majdani produkció tér- és időbeli kötöttsége, a kollektív alkotófolyamat és egy sor más tulajdonsága

miatt egyébként is a különböző lehetőségek és igények összehangolásáról szól, ami összerosódhat a hivatalos, informális vagy csupán feltételezett „cenzúrával”. Ahogyan az alábbiakban tárgyalt kutatásban az egyik válaszadó kérdezte, vajon mennyiben öncenzúra és mennyiben „csak” kompromisszumkeresés, ha egy alkotófolyamat „túl sok meghívott vendéggel jár, vagy az egyeztetetőséget lehetetleníti el, vagy tavaly bemutatják másik színházban, vagy túlexponálja a társulat egyes alkotóit stb. Ezer példát lehetne felhozni, ami miatt egy indulat vagy önkifejezési szándék változik, alakul színházi munkák során.”<sup>1</sup>

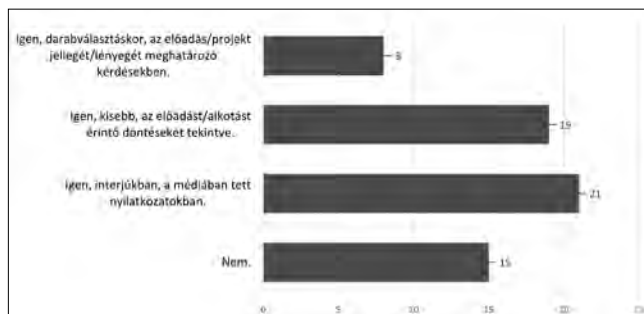
<sup>1</sup> Ha már változtatás és reflexió: az idézett válaszokban a nyilvánvalónak ható elütéseket és egyeztetési hibákat az olvashatóság érdekében javítottam.

Magyarországon nincs cenzori hivatal (tegyük hozzá, hogy a Kádár-korban sem volt<sup>2</sup>), ugyanakkor a kortárs színházi diskurzusban újra és újra felmerül, hogy alkotók, előadások, témafelvetések lehetetlenülnek el vagy legalábbis a perifériára kerülnek valamilyen külső nyomás okán, legyen szó a jobb- vagy baloldali politikai elit vagy más típusú ideológiai rezsim, esetleg egy adott, pozíciójába bebetonozott szakmai csoport (például kritikusok) nyomásgyakorlásáról. A hatalmon lévők eszerint kontrollálni tudják a gazdasági vagy a kulturális tőke jelentős részét, például azzal, hogy megfelelő, lojális személyeket juttatnak döntéshozói pozícióba, akik adott esetben nem hivatalosan, de pontos szakmai kritériumrendszer és transzparencia híján a gyakorlatban csak azoknak kedveznek, akik megfelelnek az adott elvárásoknak. Tompa Andrea író, színikritikus egy friss kutatásában négy magyar kőszínház vezetőjét kérdezte az elmúlt évtizedben tapasztalt cenzúráról (lásd *nyitócikkünket – a szerk.*). A válaszadók szerint semmilyen direkt kontrollról, dokumentálható befolyásolásról nem volt szó a fenntartó részéről. Nyomásgyakorlással felérő, nem dokumentált telefonbeszélgetésről azonban igen.<sup>3</sup>

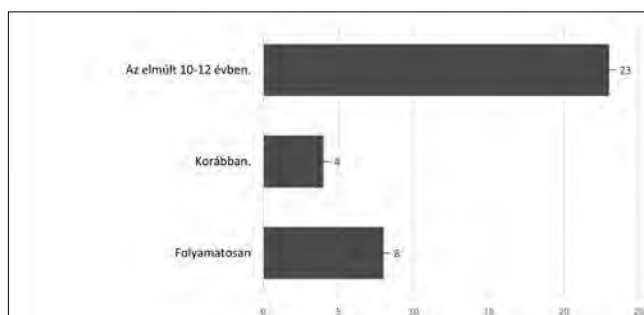
A jelen kutatás ennek mentén a látványos, felvállalt konfrontációk helyett a mindennapok reflexeit vizsgálja. Szándékosan kerülve a pontos definíciót, az öncenzúra nagy vonalakban azt jelenti, amikor az alkotó vagy alkotócsapat magában hoz meg egy döntést, ezzel igazodva egy vele szembenálló hatalom (amely lehet a közönség, a közvélemény vagy valami konkrétumok nélküli, informális elvárásrendszer is) vélt vagy valós követelményeihez. Az öncenzúra és a cenzúra egyéb formái közötti határvonal természetesen nem feltétlenül éles, ahogy ez egy, a jelen kutatásból vett idézetből is kiderül: „Egy próbafolyamat legvégén (a premier előtt egy nappal) a művészeti igazgató és az igazgató kérésére ki kellett húzni szövegrészeket az előadásból, mert szerintük túl konkrétan utaltak aktuális közszerelőkre. Perrel és pénzbüntetéssel fenyegettek, ha nem hagyjuk ki, változtatjuk meg a kijelölt szövegrészeket (miután előzetesen, valószínűleg a felületes olvasásnak köszönhetően, már elfogadták azokat). Ez cenzúra és öncenzúra is volt egyben, mert ha tisztában vagyunk a jogainkkal, illetve nem rapid döntést kell hozni, hanem van időnk jogi segítséget kérni, nem teljesítettük volna az utasításukat. Mint később kiderült: jogunkban állt volna.”<sup>4</sup>

Szemben a fenti, nyomásgyakorlás szempontjából egyértelműnek tűnő esettel, valamint azzal, hogy egyre több előadó és előadás emeli középpontba magát a munkafolyamatot, összességében a művészi döntések ritkán reflektáltak, ami ahhoz vezet – és ez az itt tárgyalt kutatásból is kiderül –, hogy az alkotók gyakran maguk is bizonytalanok, miért döntöttek egy-egy „biztonságosabbnak” tűnő megoldás mellett. Ráadásul kultúránkban a művészi szabadságot lehatárolható és magasztos jelenséggként kezeljük, így negatívumként hat, ha valaki ezzel bevallottan szembemegy: „Az öncenzúra nagyon

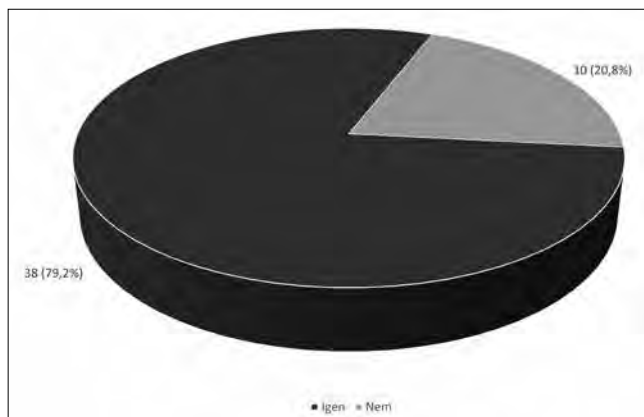
Előfordult-e a pályája során, hogy öncenzúrát alkalmazott saját magával szemben? (Több válasz megadása lehetséges.)



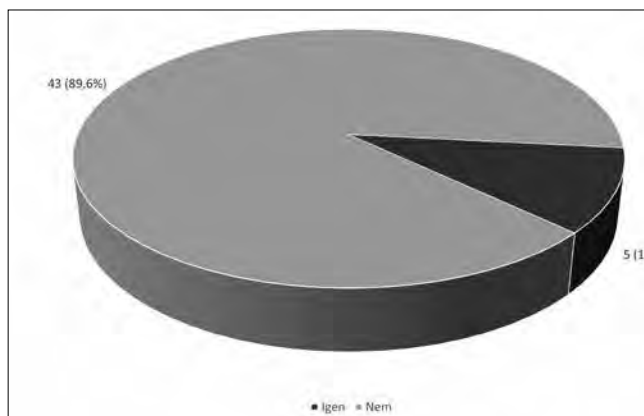
Amennyiben igennel válaszolt az előző kérdésre, ez mikor történt? (Több válasz is lehetséges.)



Előfordult-e a pályája során, hogy másoknál (rendező, alkotótársak stb.) azt érezte, öncenzúrát alkalmaznak önmagukkal szemben?

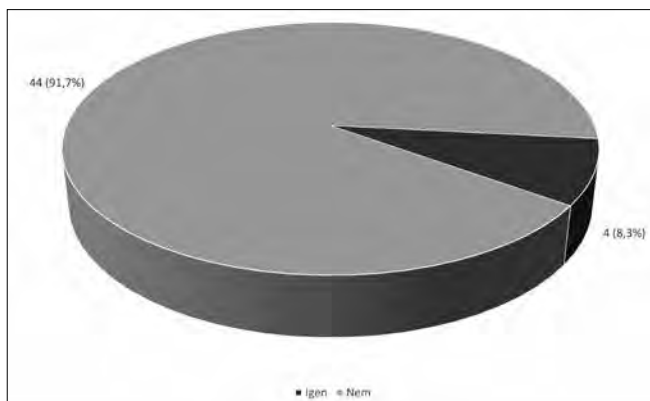


Zavarja, zokon veszi-e, ha egy előadásban a kritika felfejt, leleplez egy (aktuál)politikai üzenetet, amely a nyilvánosság számára addig nem volt egyértelmű, behatárolható?

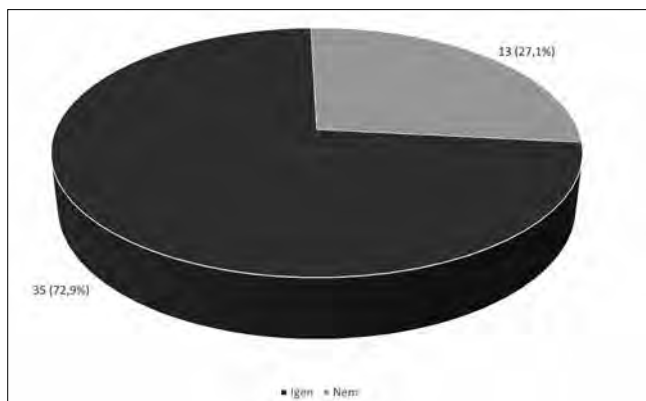


2 A kor színház struktúrájáról bővebben: HERCZOG Noémi, *Feljelentő színikritika a Kádár-korban*, Doktori disszertáció (Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017), 56–68.  
 3 Tegyük hozzá, hogy a válaszok alapján az ellenszegülés a nyomásgyakorlásnak nem járt közvetlen retorzióval. Lásd TOMPA Andrea, „Silencing: Soft and Self-Censorship. The Case of Hungarian Performing Arts”, *Concept* 22, 1. sz. (2021): 52.  
 4 Sok válaszadó ennél reflektálatlanabban mossa össze a cenzúra és az öncenzúra esetét, ezért a következőkben én sem ragaszkodom a szigorú különbségtételhez.

Problémásnak értékeli-e, ha egy színházi előadás aktuálpolitikai üzenetet (is) hordoz?



Hogyan érzékeli, vannak-e ma a (színházi) nyilvánosságban olyan szakmai kérdések, amelyek nem megtárgyalhatóak?



nehezen tetten érhető, mert sokszor önmagunk előtt is takargatjuk. Öncenzúrázzuk azt a sejtést is, hogy ez bizony most öncenzúra volt. Szívesebben gondoljuk »józan belátásnak« vagy »remek taktikai húzásnak«. Pedig csak gyávaság.”

Ez a gondolatmenet egyébként megjelent más válaszadónál is, ugyanakkor volt, ahol a józan belátás inkább pozitívumként tűnt fel, mintsem gyávaságként. Ebből és a fenti idézetekből is talán már sejthető, hogy az öncenzúra végletesen eltérő tapasztalatként jelenik meg a magyar színházi közegben: van, akinél nagyon is kirívó tulajdonsága az aktuális rendszernek, más csak a színházi munkával szükségszerűen együtt járó kompromisszumokat érti alatta.

### Módszertan

A kutatás egy anonim, online kérdőíves felmérés formájában zajlott magyar színházi alkotók részvételével 2022 februárjában.<sup>5</sup> A kérdőív egyaránt tartalmazott feleletválasztós kérdéseket az öncenzúráról, a színház aktuálpolitikai utalásairól és a kritikáról, valamint rövid kifejtős válaszokat is kért indoklás gyanánt. 121 alkotóhoz (esetenként alkotócsoporthoz) jutott el, 48 válasz érkezett, feltehetően 47 válaszadótól. És itt már is felmerül egy érdekes eset: volt, aki jelezte, hogy másodszor töltötte ki a kérdőívet, mert az első kitöltés után cenzúra érte, amit mindenképpen meg akar osztani a szakmai közvéleményvel. Ez egyben alátámasztja azt a – válaszokból egyébként kiolvasható – tendenciát is, hogy az öncenzúráról elsősorban személyes élmények alapján alakítják ki a válaszadók a véleményüket. A kutatás semmiképpen sem tekinthető reprezentatívnak,<sup>6</sup> ugyanakkor egy esetleges interjúhelyzettel szemben a sok anonim<sup>7</sup> válasz a szokásosnál talán szókimondóbban

megfogalmazott szempontokat tett láthatóvá. A bizonytalan mintavétel miatt az alábbiakban csak egy-egy ponton utalok százalékos megoszlásra, helyette elsősorban a kifejtős válaszok<sup>8</sup> alapján felhangosítom az eltérő véleményeket, és arra keresem a választ, hogy az (ön)cenzúra milyen formában, illetve milyen retorziók árnyékában, valamint milyen témák esetén jelenik meg, végezetül pedig, hogy kik vagy milyen pozíciók/munkakörök jelentik az úgynevezett hatalmat, amely miatt úgy érezzük, nem lehet akármiről előadást csinálni és beszélni.

### Eredmények

A kitöltők többsége (70%) alkalmazott már öncenzúrát, és még többen (79%) vélték felfedezni öncenzúrát valamely kollégánál, igaz, ahogy korábban utaltam rá, voltak, akik az öncenzúrát meglehetősen tágra definiálták, például úgy, hogy az illető nem volt „önazonos” egy interjúban vagy éppen óvatoskodott, azaz a válaszokban megjelentek például az „egyrészt... másrészt...”, valamint az „ez nem csak a mostani kormányra igaz” és „én nem tartozom egyik oldalhoz sem” kezdetű mondatok. Volt azonban, aki úgy vélte, hogy a nyilatkozatokban tett öncenzúra szükségszerű: „Az emberek a nyilvánosság előtt nem vállalhatják őszintén a véleményüket mindig és mindenben. Egy interjúban mindig mindent csomagolni kell, hogy eladható legyen, hogy eladható legyél.”

Ennél a megközelítésnél az interjúhelyzet kapcsán vannak komolyabb hangvételű vélemények is az öncenzúra erősebb formáiról: „tisztában vagyok veled, hogy az illető visszaéléseket szenvedett el egy munka során, de interjúban nem beszél róla, félelemből fakadóan más képet mutat”.

Az öncenzúra a nyilatkozatok mellett leggyakrabban a témaválasztásban és a feldolgozás módjában jelentkezett (kerülni kellett az aktuál- és/vagy pártpolitikai utalásokat), valamint egyes alkotók mellőzésében (például azért, mert valamilyen módon, akár Facebook-bejegyzések alapján az illető személy a másik oldalhoz volt köthető), emellett a pályázatok szövegének finomításában volt tetten érhető. Utóbbira szemléletes példa: „pályázatok írása kapcsán figyeltem meg,

5 Tehát még az orosz–ukrán háború előtt, amely testközelbe hozta a szólásszabadság korlátozásának másfajta, radikális formáit.

6 Számtalan okból, így például: bár a megkeresett alkotók között voltak kőszínházi, független, alkalmazott színházi szakemberek vegyesen a fővárosból és vidékről, az már nem derül ki, hogy milyen arányban válaszoltak. A megkeresettek elsősorban dramaturgként, rendezőként vagy intézményvezetőként dolgoznak. Tegyük hozzá, hogy a bevallott politikai szimpátia alapján sem tud reprezentatív lenni a kutatás, hiszen az eredményekből is kivilágló politikai megosztottság és zárttság valószínűleg olyan módon is működik, hogy ki hajlandó válaszolni az ellenzéknek elkönyvelt *Színház* folyóirat megkeresésére.

7 Érdekesség, hogy volt több olyan válaszadó, aki reflektált arra a kifejtős válaszokban, hogy az anonimítás miatt mer bátrabban nyilatkozni. Mások éppen fordítva: megadták a nevüket is, hogy személyes példájukkal húzzák alá a konkrét eseteket.

8 Ennek az is az oka, hogy a szöveges válaszok gyakran hangot adtak a bizonytalanságnak például egy igen-nem kényszerválasz esetében, ezzel árnyalva a képet, adott esetben közelítve a véleményeket. Így például a kifejtéses részekből kiderül, hogy az aktuálpolitika egy bizonyos szintjét majdhogynem senki sem utasítja el a színházban (függetlenül attól, hogy válaszában igent vagy nemet jelölt meg), csak annak a túlműködését.

hogy bizonyos szavakat ki kell törölnöm: kerítés, korrupció, diktatúra stb.” Válasza szerint szintén az öncenzúrát éri tetten valaki „[l]eginkább abban, ahogy viccelődtünk azon, hogy mi nem hangozhat el egy előadásban”. Az egyik alkotó több példát is hozott az informális cenzúrára, amelynek ő ugyan ellenállt, de példái rálátást engedhetnek az öncenzúra működésére is. Egy produkciót azzal az indokkal akart leállítani a vezetőség, hogy az alapanyag nem jogtiszt – ami tényszerűen igaz is volt, ugyanis az ellenzéki oldalhoz köthető szerzőt szándékosan nem fizették ki, vagyis az adott színház maga teremtette meg az indokot.

A válaszok meglehetősen széles skálát rajzolnak ki a feltételezett retorziók kapcsán is. Egy végletes példa szerint „[a] hatalom nem büntet annyira, mint amennyire az alkotók és igazgatók félni szoktak”. Ezzel szemben más úgy nyilatkozott, hogy azért nem alkalmazott soha életében öncenzúrát, mert a formális és informális cenzúra annyira jelentősnek bizonyult, hogy erre már nem is volt szükség. Többször előkerült a perrel való fenyegetés, volt, aki személyesen megélt elbocsátásokról írt, vagy arról, hogy az informális cenzúra miatt nem hívják Magyarországra rendezni. Más inkább dolgozni akart, ezért „praktikus szempont alapján választott darabot. Ez történhetett politikai okokból, de olyat is tapasztaltam, amikor valakinek nagyon nagy szüksége volt már arra, hogy dolgozhasson, és ezért az igazgató ízlését ismerve adott javaslatokat egy bemutatóra.”

A cenzúra/öncenzúra egy sajátos formáját hozta el a gyermekvédelmi törvény, amely miatt bizonyos színházi nevelési és egyéb, fiataloknak szóló előadásokat nem játszhatnak a társulatok a célközönségnek. Emellett azok a témák, amelyeket (ön)cenzúrázni kellett, vagy amelyek nem tűntek megítélhetőnek, leginkább a politikai székértáborokkal és az ezek közötti feszültséggel függenek össze. Sokan írták, hogy a szakmai témákat csak az adott táboron belül lehet megvitatni, ezt szemlélteti az alábbi válasz is: „Saját szubkultúrán belül minden tárgyalható, csak hát minek. A fővárosi művészszínházak vezetői mindent meg tudnak beszélni egymás között, ahogy a vidéki színházak igazgatói is remekül szót értenek a Nemzeti Színház igazgatójával. De vajon mi a helyzet, ha egymással kell beszélni? Akkor már elkerülendő a freeSZFE témája, a POSZT témája, az igazgatóválasztások mechanizmusának témája stb.” Mások szerint vannak olyan területek is, amelyek a táborokon belül tabusítva vannak, például az adott (sokszor konkrétan ellenzéki) oldal képviselőinek „stiklijei”, vagy más megfogalmazásban „az új neres éra valós áldozataink tényleges hibái”.

A leginkább visszatérő konkrétum arra, hogy miről nem beszél a szakma, a finanszírozás kérdése. Szintén többen felhívták a fizetések tabusítását (emiatt valaki szerint például egy pályakezdő nem tudja, mennyit érhet a munkája), a zaklatási botrányok kezelését (például milyen legyen a szakmai hozzáállás az elkövetők további munkáit illetően), utóbbi kapcsán a felmentés bizonyos igénye is megjelent: „Mi legyen azokkal a tehetséges színházi alkotókkal, akik a hatalommal való visszaélés vádja/bűne miatt kirekesztődtek? Milyen jövedelmük van, miért nincs törvényes eljárás, letölthető büntetés, miért nincs felügyelő, aki ezek mellett az alkotók mellett egy próbafolyamatban biztosítja, hogy ne történhessen visszaélés, de ők dolgozhassanak?”

Többször kidomborodott mint tabutéma az intézményvezetők és politikusok hatalma, az idősebb generációk túlzott befolyása, az igazgatóválasztások, a személyes sértések kezelhetetlensége is, ideértve – bővebb kifejtés nélkül

– az SZFE ügyét is. Egy-egy válaszadó említette a színészek alkohol- és drogproblémáit, valamint azt, hogy a halál és az elmúlás kérdései is tabusítva vannak a szakmában. Az előadásokból pedig a politikai kérdések és a #metoo (volt, aki kiemelte, hogy nem mainstream, hanem felnőtt) feldolgozásai hiányoznak leginkább.

Érdekes, hogy miközben a politika az (ön)cenzúra miatt sokak szerint kerülendő témának hat, egy-egy aktuálpolitikai üzenet valójában szinte senkit nem zavar(na) egy előadásban. A többség egyetért abban, hogy a színház és a „való élet” valamilyen módon összefügg, emiatt pedig a színházban is megjelenhet az aktuálpolitika, vagy meg is kell jelennie. Amit többen kifejezetten pozitívumnak is tartanak részben azért, mert „általában könnyebb egy anyaghoz nézőként kapcsolódni, ha annak van valamilyen kapcsolata a néző által megélt valósággal”, részben mert „a színház mint közösségi műfaj remekül megfelel aktuálpolitikai, vagyis a közösséget érintő kérdések tematizálására”.

Feltűnő volt viszont, hogy a válaszadók mást és mást értettek aktuálpolitika alatt: volt, aki tágan vett társadalmi kérdéseket (ennek kapcsán akadt, aki ki is jelentette, hogy a színház mindig politikus), más pártpolitikát. A magyarázatokból azonban kiderült, hogy sokan féltik az előadás művészi aspektusát (esetleg az előadás alapjának tekintett drámaszöveg valamifajta „lényegét”) a politikával szemben (ezzel persze elválaszthatónak tartva a kettőt), például: „Az problémásabb, hogy olyan szinten áthiszterizált a közélet, hogy az aktuálpolitikai provokáció sokszor aránytalanul sokkal erősebb vonzerő a nézők számára, mint az előadás bármilyen más vonatkozása.” És egy másik, kapcsolódó szempont: „Oké, ha egy magánszínház [sic!] úgy gondolja, hogy a saját pénzből a saját véleményét viszi színre, de akkor semmilyen módon ne fonódjon össze azzal a politikai csoporttal, akiknek ez az érdeke.”

Vannak, akik addig tartják jónak az aktuálpolitika beemelését, amíg az „ízléssel” történik (ezt a kifejezést többen is használták), más „olcsónak” tartja a konkrét esetek vagy élő személyek beemelését, ha az pusztán propagandacélt szolgál, és nem általánosabb társadalmi kérdéseket feszeget: „Szerintem az előadásoknak nem kampányolni kell, hanem kritikus kérdéseket feltenni a társadalmi folyamatokról, rólunk stb.” Megint más attól tart, hogy az aktuálpolitika miatt le kell mondani a közönség egyik feléről. Ezekkel a gondolatokkal némileg szemben – ritkábban – megjelent olyan vélemény is, amely szerint kívánatos lenne konkrétabb utalásokat látni az előadásokban: „Egyvalami zavar, ha csak összekacsintunk 2022-ben, és örülünk, hogy értjük egymást, pedig nem mondtunk ki semmit. Csak célozgatunk.”

Végezetül, a válaszadók többsége szerint az öncenzúrát elsősorban a színházvezetők miatt alkalmazzák, ők azok, akik miatt adott témákat vagy alkotókat kerülni kell. „Magyarországon színházi alapvetés, hogy az állami támogatásoktól függő intézmények (vezetői) nem engedhetnek meg akármit maguknak, hiszen retorzió érheti őket bizonyos típusú merészségért, pontosabban azért, ami a mai magyar társadalomban merészségnek számít.”

Mindamellet a közönség, az osztályvezető tanár és diákoknak szánt előadások esetén a pedagógus is előkerült mint vélt vagy valós „kapuőr”: „Gyerekszínházakban gyakori, hogy az érzékenyebb témákat vagy szélsőségesebb vizuális formákat kerülik [az alkotók] a pedagógusok reakcióitól tartva, hiszen ezzel bérleteseket veszíthet a színház, ami a fő meg-

élhetési forrásuk.” De kapuőrök egyesek szerint a kritikusok is, akik „olyan véleményterroret alkalmaznak, olyan szinten sulykolják, hogy egy témával kapcsolatban milyen narratíva az egyetlen elfogadható, mi a PC, [...] ami már eleve elkedvetleníti és motiválatlanná teszi az alkotót”.

A kritikusokra vonatkozott egy önálló kérdés is: „[Z]okon veszi-e, ha egy előadásban a kritika felfejt, leleplez egy (aktuál) politikai üzenetet, amely a nyilvánosság számára addig nem volt egyértelmű, behatárolható?” És meglepő módon – szemben azzal, amire a feljelentő kritika „örökségéből” következethetnénk – erre a túlnyomó többség nemmel válaszolt.<sup>9</sup> Volt, aki bővebben is kifejtette: „Ha beletettünk valamit egy előadásba, azt nem véletlenül tettük, és nem olyan módon, hogy a közönség ne értse. Ha mégis meg kell magyarázni valamit, az a mi hibánk, és ha megteszi a kritika, az végképpen nem a kritika hibája.” A válaszadók jelentős része azonban itt is szóvá tette a túlműködést, például: „Azért zavar [vö. az {aktuál}politikai üzenet leleplezése], mert a kattintás vadász média kizárólag erre repül rá, és emiatt lassan már politikai besorolásokban merül ki egy-egy talán más értékeket is hordozó előadás értelmezése.” Vagy: „Megjelenik egy homoszexuális [az előadásban], és akkor az már mindjárt az LBMTQ-pedofiltörvényre utal.” És határesetként többször felmerült *A bajnok*<sup>10</sup> esete, nevezetesen, hogy érdemes volt-e leleplezni az adott kritikusnak a közéletből vett inspirációt, ez ugyanis egyesek szerint szenzációhajhász módon elvitte a figyelmet az alkotás további értékeiről.

9 Ezzel szemben a kritikusok véleményét ugyanerről lásd Nánay Fanni itt következő összefoglalójában: „Önzetlen öncenzúra”.

10 Pintér Béla 2016-os rendezése a Katona József Színházban.

## Marad a hallgatás

A válaszadók problémának érzik az egymással kommunikálni képtelen szakmai tömböket, ugyanakkor be is mutatják, hogy mennyire eltérően látják ugyanazt a jelenséget. Legalábbis kirajzolódni látszik egy „véglet”, amely az öncenzúra kapcsán csak „érzékenységről” beszél – értsd: a fogalmazásmódjával nem szeretne megbántani másokat –, egy szükségszerű kisebb rosszról. Ezzel szemben a vélemények egy másik halma szerint a szakma elvesztette az önrendelkezését, és „frusztrált, kiszolgáltatott és túlkompenzáló a hazai színházi lét”, ahol az új generáció tagjait elkerülhetetlenül beskatulyázzák valamelyik politikai oldalra. Más azt emelte ki, hogy a félelemnek több forrása is lehet: „[A] szakmán belüli diplomatikus konformizmus a meghatározó, hogy mást állítunk kollégákról, mint amit valójában gondolunk, azonkívül rettegünk a nézők (általunk feltételezett) elvárásaitól, és azon a (nem kevés) területen, ahová beszivárog a pénz, óriási a megfeleléskényszer. Véleményem szerint a kultúra állampárti, fasisztoid üldözése a másik oldalról – nem egzisztenciálisan – kiegészül a harciasan progresszív, liberális véleményvezérek szellemi diktatúrájával. Az elnyomás így válik zárt rendszerre, a Minotaurusz labirintusává.”

Van, aki szerint ennek kétpólusúságnak járulékos haszna is van, ugyanis az „elnyomó rezsimtől való félelem a gyerekszínház felé tolja az alkotókat”, így azon a területen „erősödik a minőségi kínálat”.

A kutatás végkicsengését mindezek után talán ez a válasz foglalja össze a legjobban: „Azt gondolom, szigetek vannak a szakmában, és nehéz megfoghatóvá tenni a problémákat, mert a sokféle közegben sokféle módon éljük meg bajainkat, és mindenki a saját szemszögéből. Hol kezdjük ezek felfejtését? Kinek címezzük? Jön a hallgatás vagy a vaktában lövöldözés.”

NÁNAY FANNI

# ÖNZETLEN ÖNCENZÚRA

*Kérdőíves kutatás – a kritikusok válaszai*

A Színház folyóirat 104 hazai színházkritikusnak, színháztudósának, időközönként színikritikával is foglalkozó szakírónak küldte el a színházzakmai cenzúra/öncenzúra jelenségét körbejáró anonim kérdőívét, amelyet 34 válaszadó töltött ki, bár ebből hatan csak a feleltválasztós kérdésekre adtak választ, bővebben nem fejtették ki a véleményüket.

A szerkesztők éppen amiatt a kimondott-kimondatlan probléma miatt érezték égetőnek foglalkozni a témával, miszerint a hazai kritikáírásban jelen van az öncenzúra, ugyanakkor kitérőmentes marad az, hogy mit is értünk öncenzúra alatt, annak milyen – rendszerszintű, politikai, szakmai vagy sze-

mélyes – okai lehetnek, és éppen a téma szenzitivitása miatt választották annak körülményére az anonim kérdőívet más lehetséges formák (például kerekasztal-beszélgetés) helyett. S bár a válaszok alacsony számának több oka is lehet (időhiány, érdektelenség, az online kérdőívek elszaporodása), mégis

elgondolkodtató, hogy a több mint száz megszólított kritikus csupán egyharmadának válaszaira alapozva tudunk következtetéseket levonni.

A kapott válaszokból kibontakozó kép alapján pedig a kritikusok egy része nem kényszerül(t) öncenzúra gyakorlására a praxisa során, illetve amennyiben alkalmaz öncenzúrát, azt nem politikai nyomásra teszi, hanem sokkal inkább a „szakma” elvárásainak hatására, illetve gyakran az alkotók, társulatok érdekében, az ő „védelmükben” cenzúrázza nyilvános véleményét.

A kérdőív hat főbb kérdés köré rendeződik, és ellentétben az alkotók számára összeállított kérdéssorral, amely több ponton is közvetlenül rákérdez az öncenzúra alkalmazására (a válaszoló saját alkotói gyakorlatában vagy alkotótársaknál), az utolsó „Bármilyen, amit a színházi (szakmai) öncenzúrával kapcsolatban még fontosnak tart elmondani” ponton kívül a kérdések megfogalmazása kerüli az öncenzúra szót.

Természetesen ennek ellenére – hiszen a kérdőív fókuszba egyértelműen kiderül a bevezetésből és a közreműködésre való felkérésből – a válaszok gyakran reflektálnak a külső nyomás kérdésszerűre, mégis sokkal inkább a személyes, emberi kapcsolatok és szakmai megfontolások által vezérelt önkontroll jelensége körvonalazódik a válaszokból.

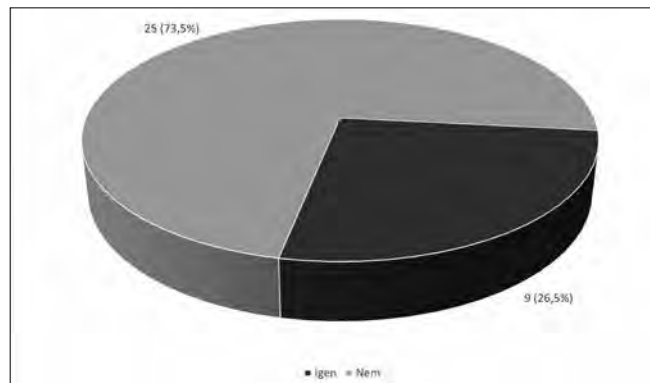
Az első három kérdés azokat a körülményeket igyekszik feltárni, amelyek hatást gyakorolhatnak arra, ahogyan egy cikk megíródik, ebből kettő kifejezetten a szerző és a kritika tárgyát képező előadás alkotójának egymáshoz való viszonyát firtatja, majd a színházi előadásokon keresztül, illetve azokon túl a szakmai diskurzusban tárgyalható, illetve nem tárgyalható témákra kérdez rá.

Az „Előfordult-e a praxisában, hogy...” kezdetű, feleletválasztós kérdéseket az adott tevékenység/esemény idejére vonatkozóan három válaszlehetőség követi: „az elmúlt 10-12 évben”, „korábban”, „folyamatosan” – ami egyértelműen a Fidesz-érára és az azt megelőző időszakra osztja az idővonalat. A felosztás némiképp problematikusnak tűnik, hiszen az elmúlt 12 év semmiképpen nem tekinthető egységesnek, monolitnak, másfelől pedig a jelenleg aktív kritikusok közül jópáran az elmúlt 12 évben kezdték pályájukat, így a „korábban” válasz esetükben nem értelmezhető.

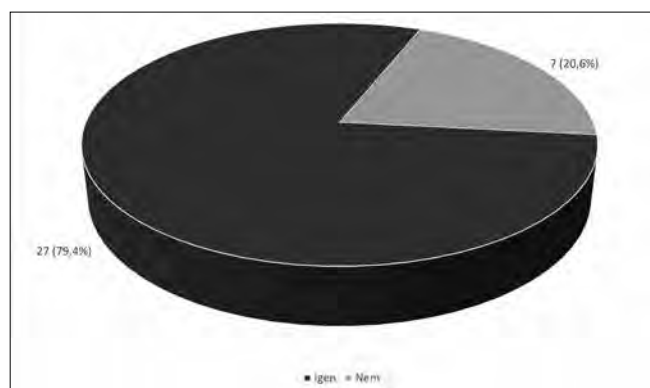
Bár a válaszokból leszűrhető statisztikai adatok is rendkívül értékes információkkal szolgálnak, valóban árnyalt képet a részletesebb kifejtések nyújthatnak – kifejtésre viszont nem minden kérdés esetében adódik lehetőség. Az „Előfordult-e a praxisában, hogy nem írt meg egy negatív véleményt/értékelést egy előadásról, mert függött valamilyen értelemben (korábbi munkakapcsolat stb.) az alkotó(k)tól?” kérdésre meglepően magas számú nem (91,2%) és alacsony számú igen (8,8%) válasz érkezett – ám a válaszok bővebb indoklása nélkül ez némiképp száraz adat maradt. Bár az egyik válaszadó az „egyéb megjegyzésekben” kiegészítette válaszát azzal: „Kritikusként az ember eleve nem ír olyan produkcióról, amihez bármilyen formában köze van. Ez nem öncenzúra, hanem szakmai etika.”

A kérdőív a szóban hangoztatott és a kritikában kifejtett vélemény közötti esetleges eltérésre vonatkozó kérdéssel kezdődik: „Előfordult-e a praxisában, hogy a szóban elmondott/hangoztatott véleményét írásban/kritikájában (jelentősen) megváltoztatta?”, amelyre relatíve alacsony, 26,5% igen válasz érkezett. Továbbá az igennel válaszolók is kivétel nélkül azt hangsúlyozták, hogy az „nem direkt külső nyomás miatt”, „elsősorban belső, önmagamra gyakorolt nyomás miatt”, „nem

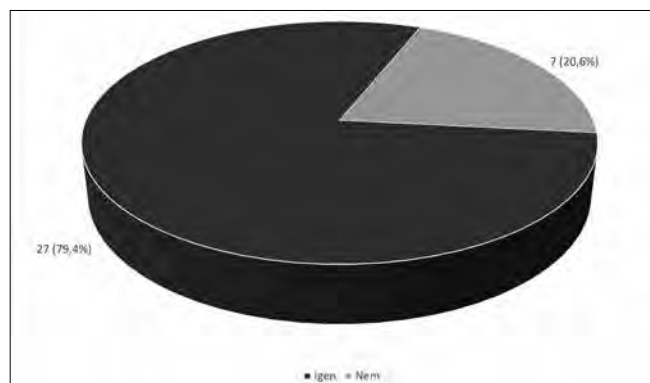
Előfordult-e a praxisában, hogy a szóban elmondott/hangoztatott véleményét írásban/kritikájában (jelentősen) megváltoztatta?



Előfordult-e a praxisában, hogy nem írt meg/finomítva írt meg egy kritikát/értelmezést egy előadásról, hogy ne hozza nehéz/kellemetlen helyzetbe az alkotókat?



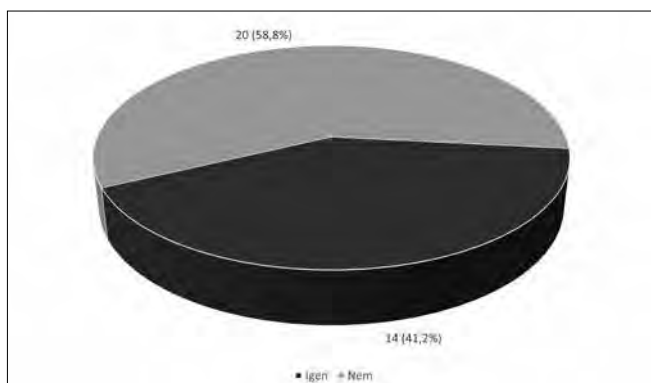
Előfordult-e a praxisában, hogy nem írt meg egy negatív véleményt/értékelést egy előadásról, mert függött valamilyen értelemben (korábbi munkakapcsolat stb.) alkotó(k)tól?



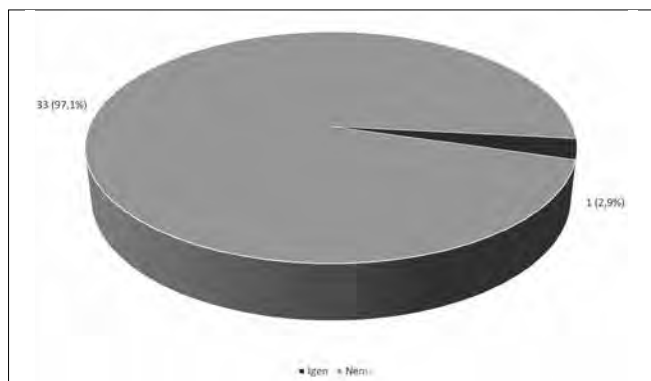
az öncenzúra miatt” történt, hanem egyfelől azért, mert „az értékelés egy dinamikus folyamat”, „minél többet gondolkodom egy előadásról, annál közelebb/távolabb kerülök tőle”, „korábbi véleményemet elhamarkodottnak ítélem, és revideáltam”, másfelől mert „szóban olykor erőteljesebben fogalmaz az ember, mint írásban”, illetve szóban gyakran kibuknak a személyes preferenciák is, míg írásban erőteljesebben törekszünk a szakmai szempontok hangsúlyozására.

A következő kérdésre, miszerint „Előfordult-e a praxisában, hogy azért nem írt meg/finomítva írt meg egy kritikát egy előadásról, hogy ne hozza nehéz/kellemetlen helyzetbe az alkotókat?”, már lényegesen több igen válasz érkezett: a vá-

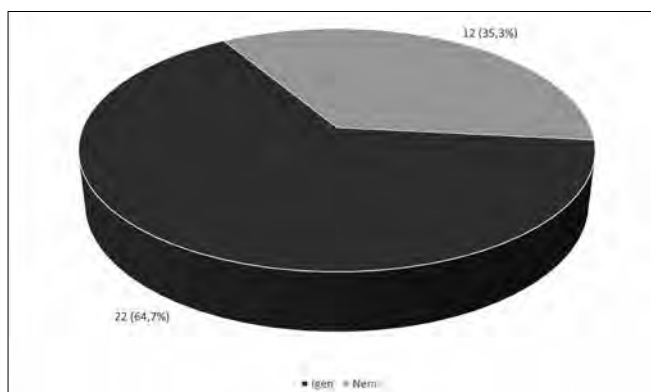
Előfordult-e a praxisában, hogy a közösségi médiában azért nem osztott meg egy, a szakmáját érintő tartalmat (vagy azért nem szolt hozzá egy, a szakmáját érintő tartalomhoz), mert nem akarta magát nehéz/kellemetlen helyzetbe hozni, nem akart céltáblája lenni politikai stb. megjegyzéseknek, célozgatásoknak?



Problémásnak értékeli-e, ha egy színházi előadás aktuálpolitikai üzenetet (is) hordoz?



Hogyan érzékeli, vannak-e ma a (színházi) nyilvánosságban olyan szakmai kérdések, amelyek nem megtárgyalhatóak?



laszadók 79,4%-a válaszolt igennel. Az „Ennek szakmai vagy politikai okai voltak?” kiegészítésre adott válaszukban többen is fontosnak tartották, hogy ezek mellett döntésük emberi-személyes okait (is) hangsúlyozzák.

Egyetlen válaszadó indokolta döntését egyértelműen politikai okokkal, továbbá többen említették a politikai és szakmai okok szétválaszthatatlanságának aspektusát („nem tudtam elválasztani a kettőt”, „a kettő összefügg”), illetve „szakmapolitikai” okokat (hangsúlyozva, hogy azok nem pártpolitikai okok voltak). Az utóbbi típusú válaszokban a legerősebb érvként az jelent meg, hogy „egy erősebb elmarasztalás eset-

leg gyengítette volna az alkotó/társulat helyzetét”, illetve hogy igyekeztek elkerülni azt, hogy a kritika vagy értékelés direkt vagy indirekt módon hozzájáruljon politikailag kitett alkotók ellehetetlenítéséhez (ne nyújtsanak ilyen jellegű folyamatok számára „háttéranyagot”, „hivatkozási alapot”).

Az egyes előadásokról meg nem írt vagy enyhébb formában megírt kritikára vonatkozó kérdésre adott válaszok többsége azonban mégis a szakmai és/vagy az emberi okokat említette, leggyakrabban pedig (várható módon) a kritikusok az alkotók iránti kímélettel indokolták döntésüket: a válaszadók az „érezhetően jó szándékkal készült, ám rosszul sikerült előadásról” vagy „egy kezdő alkotó esetében” igyekeznek finomabban fogalmazni, emellett érvként merült fel az is, hogy „minden alkotónak vannak nehezebb időszakai”, de előfordult a szakmai szempontból némiképp kétségbevonható „többnyire inkább az emberi kapcsolatok és a jó viszony fenn-tartására való törekvés” motivációja is.

Némiképp hiányoltam az arra irányuló kérdést, miszerint előfordult-e a válaszadóval, hogy nem írt meg vagy finomítva írt meg egy kritikát azért, hogy önmagát ne hozza nehéz vagy kellemetlen helyzetbe – bár implicit módon az első kérdés magába foglalja ezt az aspektust, ám az arra adott válaszok egyike sem utalt erre. Ugyanakkor a második kérdésnél volt egyvalaki, aki valójában erre a fel nem tett kérdésre válaszolt, amikor a meg nem írt vagy finomítva megírt kritikát a következővel indokolja: „politikai oka volt, olyan értelemben, hogy nem akartam céltáblává válni a közösségben/saját magam ellen fordítani az alkotókat”.

Másfelől viszont míg a saját szakmai megítélés vagy pozíció féltése miatt alkalmazott öncenzúra kérdése a cikkek, kritikák vonatkozásában nem jelenik meg a kérdőívben, addig a válaszadók közösségimédia-aktivitásában követett öncenzúra gyakorlatára rákérdeznek a szerkesztők: „Előfordult-e a praxisában, hogy azért nem osztott meg egy, a szakmáját érintő tartalmat (vagy azért nem szolt hozzá egy, a szakmáját érintő tartalomhoz), mert nem akarta magát nehéz/kellemetlen helyzetbe hozni, nem akart céltáblája lenni politikai stb. megjegyzéseknek, célozgatásoknak?” És bár a közösségi médiában való véleménynyilvánítás, főleg annak strukturáltabb formája hasonló súllyal nyom a latban, mint egy kritikában, értékelésben megfogalmazott vélemény, értékes lett volna arra is választ kapni, hogy az említett öncenzúrázási mechanizmus hogyan működik vagy nem működik a cikkek esetében, sőt, akár a két felület esetében alkalmazott gyakorlatok összehasonlítására is lehetőséget adott volna. Ráadásul a közösségimédia-aktivitás öncenzúrázására vonatkozó kérdés esetében nem is nyílt lehetőség a válasz bővebb kifejtésére, így csak statisztikai adatokat kaptunk: a válaszadók 58,8%-ánál nem fordult elő, 41,2%-nál viszont előfordult, hogy bizonyos mértékű öncenzúrát gyakorolt a közösségi-média-felületeken.

A kérdőív további két pontja nem a kritikairás szintjén megmutatkozó lehetséges öncenzúrát, hanem a színházi előadásokon keresztül, illetve a szakmai diskurzusban tárgyalható témák kérdését járja körül.

A „Problémásnak értékeli-e, ha egy színházi előadás aktuálpolitikai üzenetet (is) hordoz?” kérdésre egyetlen igen válasz érkezett – ugyanakkor érdekes megfigyelni, hogy szinte az összes válaszadó annak a véleményének adott hangot, hogy erre a kérdésre nem lehet ennyire egyértelmű választ adni.

Az igen választ a válaszadó azzal indokolta, hogy az aktuálpolitikázó színház könnyen Zeitstückké válhat, akár

egy évadon belül érvényét veszítheti – ugyanakkor ő is elismeri, hogy „társadalmi, sőt politikai relevanciája alapvetően szükséges”.

A nemmel válaszolók szinte mind egyetértettek abban, hogy a színház egyik legfontosabb feladata, hogy a jelenről beszéljen, aminek része az aktuálpolitikai helyzet megjelenítése, tárgyalása is, ugyanakkor többen leszögezik, hogy a megvalósítás módja rendkívül lényeges: az aktuálpolitikai üzenetet a színházban alapvetően akkor tarthatjuk elfogadhatónak, ha az „nemcsak egyszerű odamondogatás, hanem egy helyzet felmutatása”, ha „kellő formát”, vagyis „művészi áttételt” kap, mivel „ennek hiányában az üzenetetés csak silány poénkodás” marad.

Több válaszban visszaköszön az vélemény, miszerint problémássá válhat egy aktuálpolitikai üzenet közvetítése abban az esetben, ha az túl nyílt és egyértelmű, ha propaganda- és kampánycélokra használják, vagy ha az előadást/színházat/társulatot a kormányzó hatalom vagy akár ellenzéki pártok finanszírozzák. Továbbá felmerült annak kérdése is, hogy egy aktuálpolitikai üzenet akár törvényt is sérthet, illetve hogy „a nézeteimmel és/vagy a magyar és/vagy a nemzetközi jogrendekkel és/vagy a demokratikus alapeszményekkel radikálisan ellentétes színházesztétikára és -gyakorlatra képes vagyok-e alkotói szabadságként tekinteni”.

Személy szerint leginkább azokkal a véleményekkel értek egyet, amelyek szerint „nem is az aktuálpolitikai »beszólás« tud igazán nagyot ütni, hanem egy kemény, többrétegű, kritikus üzenet, aminek aktuális értelme is (!) van”, vagy „jobban hiszek a nézők elgondolkodtatásában, mint az alkotói véleménnyel való megkínálásában”.

A „Hogyan érzékeli, vannak-e ma a (színházi) nyilvánosságban olyan szakmai kérdések, amelyek nem megtárgyalhatóak?” kérdésre alapvetően háromféle válasz érkezett. A válaszadók egy része konkrét témákat, neurálgikus pontokat említ, például: „színházvezetői/rendezői bántalmazások és a határpontok, színházvezetői kinevezések szakmaiatlansága”, „bizonyos igazgatók érinthetlensége”, „szakmai és magánéleti kapcsolatok összefonódása”, „a kritika saját helyzete, a kritikusok felelőssége/felelőtlensége a saját szakmájuk iránt, a folyóirat-támogatások kérdése, a színigazgató-választások, a függetlenek támogatása, a tao-támogatások újraosztása”. Mások a hatalmi kérdések megtárgyalhatatlanságára reflektálnak: „a színház és a hatalom összefonódásáról a hatalommal összefonódott színházcsinálókkal nem lehet beszélgetni, ugyanis tagadják annak a létét, illetve mindig kitérő válaszokat fognak adni”, illetve rosszabb esetben „a jelenlegi hatalom által leuralt nyilvánosság nem ad teret magának a vitának sem”. A harmadik típusú válasz pedig konkrét kérdések helyett azt a fundamentális problémát említi, miszerint nem létezik olyan platform, közös nyilvánosság, ahol a kérdések egyáltalán megtárgyalhatóak lennének („nem mintha nem lehetne róluk beszélni, csak ha beszélünk is, nem jutunk egyről a kettőre, főleg azért, mert nagyjából ki-ki a saját közegében beszélget”). E témában az egyik válaszadó arra a konklúzióra jut, miszerint „a párbeszéd hiánya eredője lehet az öncenzúrának”.

A közös platform hiánya kapcsán szintén többen említik a színházi világ két táborra szakadásának problémáját: „sokszor már politikai állásfoglalásnak számít, hogy valakiről szakmailag jót vagy rosszat gondolunk”, „a mostani hiszterizált közhangulatban azonnal politikai címkét kap az a kritikus, aki bizonyos alkotókról jót/rosszat ír”; továbbá e táborok zártságát,

belső összefonódásait: „ami politikai (ür)ügy, az valójában a be nem engedés/kizárás okozta személyes sérelmek mentén keletkezett törésvonal mentén keletkezett”, „mindkét oldalra jellemzőek toxikus összefonódások és hatalmi viszonyok”.

Az utolsó kérdésre adott válaszok egyike megfogalmazta, hogy „az öncenzúra mértéke szerintem nem derül ki ebből a kérdőívből”, amivel részben egyet is kell értenem. Sok minden más viszont kiderül.

A válaszokból kibontakozik egy alapvető kérdés, miszerint a visszafogottabb véleménynyilvánítás vajon öncenzúra vagy szakmai mérsékletesség. Több válaszadó is megfogalmazta ezzel kapcsolatos álláspontját, kétségét: „nem szeretek mindentudó pozícióból írni kritikát”, „nem hiszek a könyörtelen megfogalmazásban, szerintem nincs pozitív hozadéka. De akkor hol kezdődik az öncenzúra?”

Ugyanakkor a válaszokból határozottan kirajzolódik egy olyan kép, hogy a válaszadók számos esetben nem saját érdekükben (saját szakmai pozíciójuk vagy megítélésük „védelmében”), hanem az alkotók, társulatok érdekében folyamodnak öncenzúrához – és ez nemcsak a negatív vélemények tompítását, hanem adott esetben a pozitív kritika „elhallgatását” is jelentheti, ahogy az egyik válaszadó írja: „Más kérdés, ha veszélyesen jó az adott előadás. Akkor, gondolva annak életben maradására, nem biztos, hogy kifejti az ember az egyébként nyilvánvaló s előrevivőnek érzett üzenetet. Így biztosíthat pár hónapnyi túlélést valami jónak, míg valakik »meg nem értik«.”

Másfelől viszont a válaszokból az is kiderül, hogy a kritikusok esetében az öncenzúra elsődlegesen nem is a politikai hatalom nyomása miatt alakul ki, hanem sokkal inkább a „szakma” sajátosságaiból fakad, ezen belül három tényezőt említenek a válaszadók. Egyrészt a kirekesztés veszélyét („Ahhoz, hogy valaki következetesen vállalja szakmai véleményét, erős emberi és szakmai hálóra van szüksége. Ennek hiányában egy outsider, egy kiközösített lesz, akit előbb vagy utóbb, így vagy úgy, szétszed és kirekeszt a szakma.”), másrészt azt a tényt, hogy egy rendkívül szűk körrel, kis szakmáról beszélünk („Nem tudom, hogy ilyen kicsi és ilyen kitétséggel bíró szakmában meg tud-e szünni teljesen az öncenzúra – de jó lenne, ha tudnánk lépéseket tenni egy őszintébb közeg megteremtése irányába.”), végül pedig az egzisztenciális függés problémáját („Az öncenzúra nem csupán politikai kérdés, mert ha nem lehet egzisztenciálisan is független a kritikus, akkor csak beágyazottként lehet a szakma része, így százféle [hatalmi, egzisztenciális és személyes] szálon kötődik emberekhez és intézményekhez.”).

Ezzel összefüggésben említette meg az egyik válaszadó azt az igen fontos aspektust (és személy szerint engem meglepett, hogy csak egy ilyen válasz érkezett), miszerint „ma a legfontosabb a marketing, a piaci öncenzúra: változtattak-e az kritikusok a kattintásvadászatért, azért, hogy az adott színház is megossa a kritikát stb.”.

A felmérésből továbbá számomra érdekes kép bontakozott ki arról is, hogy a kritikusok hogyan látják saját helyzetüket a társadalomban és a jelen politikai helyzetben. Bár egyfelől elhangzanak olyan vélemények, hogy egy-egy jó vagy rossz kritika hozzájárulhat az adott társulat vagy művész helyzetének meggyengüléséhez is akár, ezért a kritikusra jelentős felelősség is hárulhat („ellehetetlenítés helyett a fejlődést lehetővé tevő megmaradás esélyét néztem”), másfelől viszont elhangzik az is, hogy „a kritika szava ma már jóval kevesebbet ér, mint anno”.

CRISTINA MODREANU

# NEMEK HARCA

*Megfigyelt női színházcsinálók a kommunista Romániában*

Az archívumokban őrzött dokumentumok nem történetet mesélnek, csupán tényeket, adatokat és eseményeket rögzítenek. Néha azonban találni bennük idézeteket az érintettektől vagy az érintettekről, és ilyenkor előtűnik az ember az unalmas akták mögül. Akár jól járunk ezzel, akár nem.

Vegyük például Kiss Erzsébet, a Temesvári Magyar Színház színésznőjének esetét. Kérelmét, hogy házasságra léphessen egy külföldi állampolgárral, és legálisan elhagyhassa az országot, a színház vezetésének továbbították a hatóságok, amit jog szerint nem tehettek volna meg. El is indult az eljárás, amely az intézmény iratanyagában úgy szerepel, mint „elvtársi megbeszélés Kiss Erzsébet abbéli szándékáról, hogy egy Németországban élő izraeli állampolgárral házasságot kössön”.<sup>1</sup>

1981-ben járunk, de Kiss Erzsébet már évekkel korábban elhatározza, hogy kezébe veszi a sorsát, és hivatalosan engedélyt szerez a házasságkötéshez. Az „elvtársi megbeszélésen”, amely inkább egy büntetőtárgyaláshoz hasonlít, a színház teljes vezetése részt vesz: az igazgató, az irodalmi titkár, a BOB titkár<sup>2</sup> és egy színész a COM,<sup>3</sup> azaz „a színházi kollektíva” képviselőjében. Csupa férfi – szemben Kiss Erzsébettel mint „vendéggel”.

Az első kérdést a színház igazgatója, Sinka Károly teszi fel, igencsak súlyos váddal illetve a színésznőt: nem gondolja-e, hogy a döntése nem hoz neki annyit a magánéletében, mint amennyit árt az intézmény és a romániai magyar színjátszás jó hírnevének?<sup>4</sup> A színésznő azt feleli, hogy az érzelmek, amelyeket ő és leendő férje táplálnak egymás iránt, erősek és valódiak, kapcsolatuk már öt éve tart, kiállta az idő próbáját, aztán hozzátessz még egy érvet, hogy megvilágítsa a bonyolult helyzetet, jelesül, hogy a szóban forgó külföldi állampolgár nemcsak őt, de gyermekét és súlyosan beteg édesanyját is szereti, akinek „olyan orvosi kezelésre van szüksége, mely csak Németországban elérhető”.<sup>5</sup> De Sinka elvtársat nem hatják meg a személyes, mélyen emberi indokok, emlékezteti a színésznőt, hogy maga is többször próbálta már rávenni, hogy meggondolja magát, amivel mintegy beismeri, hogy egy ideje zaklatja Kiss Erzsébetet. Emellett kitergeti a jelenlévők előtt a színésznő magánéletének részleteit, és határozottan állítja, hogy tudja, mennyire megviselte az asszonyt, hogy gyermeke édesapja

elhagyta a családot. Majd egy jól irányzott kérdéssel a leendő férjet igyekszik besározni: „Ha a férfi annyira erős érzelmeket táplál iránta, miért nem látogatta meg már őt jó ideje?”<sup>6</sup>

Kiss Erzsébet megerősíti, hogy nemcsak az igazgató, de a párt helyi alapszervezetének titkára is többször megpróbálta rávenni, hogy meggondolja magát, és kérelmét, hogy hivatalosan engedélyezzék házasságkötését a nevezett külföldi állampolgárral, már két ízben elutasították, ám ő ennek ellenére eltökélte, hogy nőül megy a férjhez, és azt követően a férjéhez költözik Németországba. Arra pedig, hogy a férfi az utóbbi időben miért nem látogatta meg, szintén szolgálhat elfogadható magyarázattal: a vőlegénye neki próbált segíteni azzal, hogy néhány barátja leveleit eljuttatta az Német Szövetségi Köztársaságba, minek következtében jelenleg nem léphet be Románia területére.

A színházvezetés ezután azzal az újabb, meglehetősen cinikus érveléssel hozakodik elő, hogy Kissnek „gondolnia kellene” a karrierjére, elvégre „túl nagy áldozat” tőle, Romániában elismert színésznőtől, hogy beálljon „háztartásbelinek az NSZK-ban”, de Kiss Erzsébet ezt egyszerűen azzal hárítja el, hogy kijelenti: a családjáért kész meghozni ezt az áldozatot.

A felek közti vitát a Securitate besugója, aki szintén részt vett a megbeszélésen (hogy a csupa férfi közül melyikük lehetett, nem tudjuk), harmadik személyben adja elő, méghozzá elég részletesen ahhoz, hogy az olvasó úgy érezhesse, mintha maga is ott lett volna: szinte látjuk magunk előtt, ahogy négy férfi a falhoz szegezi Kiss Erzsébetet, és egy pillanatig sem haboznak iszonyatos nyomást gyakorolni a nőre, aki egyedül neveli a gyermekét és gondozza beteg édesanyját egy olyan országban és korban – a nyolcvanas évek Romániájában –, ahol és amikor élelemhez is nehéz volt hozzájutni, és sokan szenvedtek vagy haltak meg az orvosi ellátás elégtelensége miatt. A jelenlévők, mintha nem ugyanabban az országban élnének, támadólag lépnek fel kollégájukkal szemben, de nem mintha érdekelné őket a színésznő szakmai előmenetele vagy magánélete, csupán azért teszik, hogy heves támadásukat feljegyezze a Securitate.

Ez az alantas jelenet sokat elárul arról a korszakról, amely kihozta az emberekből a lehető legrosszabbat, és érzékletes példáját adja annak, hogyan avatkoztak be felülről bárki magánéletébe, és bántalmazták szervezett és intézményesített módszerekkel a nőket.

A színésznő egy percre sem hunyászkodik meg, hihetetlen lélekjelenléttel tűri a hosszas vegzálást, majd a következőkkel zárja mondandóját: „A vőlegényem rettenetesen fontos nekem, olyan ember, aki mindannyiunkat szeret, nem vagyok hajlandó elállni a házasodási szándékától.” A jelentés a szín-

1 1981. január 8-i szóbeli eljárás 009778 intézményi iktatószám alatt – Magyar Színház, melléklet: Magyar Irredenta Nationalisták, 7. kötet, 158–160. ügyiratoldalak.

2 A BOB a Biroul Organizatiei de Bază al PCR, vagyis a kommunista párt szervezetének minden közintézménybe kihelyezett irodájának rövidítése.

3 A munkásbizottság.

4 1981. január 8-i szóbeli eljárás 009778 intézményi iktatószám alatt..., uo.

5 Uo.

6 Uo.

igazgató sajnálkozásának leírásával zárul, amiért „érveivel” nem sikerült jobb belátásra bírnia a színésznőt, valamint abbéli reményének kifejezésével, hogy az idő ezt talán még megoldhatja.

A Temesvári Magyar Színház intézményi iratanyagában nincs olyan dokumentum, amelyből kiderülne, mi lett a színésznő sorsa – csak remélhetjük, hogy Kiss Erzsébet kérelmét végül jóváhagyták. Ám egy fontos tény ez a feljegyzés is igazol, mégpedig azt, hogy az elnyomó politikai rendszerrel szembeni efféle személyes ellenállás valóban létezett. A temesvári színésznő esete ebben az értelemben példaértékű.

2019 óta végzek kutatásokat több mint harminc személyes és intézményi dosszié alapján, amelyek a Securitate Irattárát Tanulmányozó Országos Bizottság archívumából származnak. A romániai színházi intézmények aktáit vizsgáló kutató az első benyomások alapján arra a következtetésre juthat, hogy a Securitate 1989 előtt hasonló okokból figyelt meg a nőket, mint férfiakat: külföldi állampolgárokkal létesített magánjellegű vagy üzleti kapcsolatok (Adriana Trandafir színésznő), idegen országok bukaresti nagykövetségén tett látogatások vagy külföldi tanulmányutak, Románia határain kívül élő családtagokkal való kapcsolattartás (Gina Patrichi színésznő), a politikai rendszert bíráló nézetek kifejtése (nők esetében ezt gyakran „pletykaként” említik), vagy ami még veszélyesebb, betiltott költemények szavalása (Tora Vasilescu), illetve a határ illegális átlépésére irányuló tervek (Lia Manțoc díszlettervező) miatt. Néha ezeknél homályosabb okok is elegendők voltak a megfigyeléshez, például ha valaki „kalandvagyó személyiség” (Carmen Galin színésznő).<sup>7</sup> Voltak, akiket irigy kollégák figyeltek meg és vádoltak be, akik a Securitate hivatalos besúgóinak beszámolóit kiegészítendő önként ajánlkoztak, és rendszerint kedvezőtlen jelentéseket írtak vetélytársaikról. Másokról egyenesen a férjük vagy valamelyik korábbi partnerük jelen-tett pusztá féltékenységből.

Ám ezekben az iratokban sokkal több rejlik, mint azt első ránézésre gondolnánk. Előfordulnak kifejezetten női problémákra és élethelyzetekre irányuló vádak is, amelyek rendszerint a művész magánéletét és gyermekeit érintik, így módon zsarolásra adnak lehetőséget a Securitate ügynökeinek, ha az anya netán megpróbálná illegálisan elhagyni az országot, vagy bármilyen államellenes tevékenységet folytatna.

A külföldi vendégszereplések bármely művészi karrier építéséhez elengedhetetlenek. A kommunista Romániában azonban gyakorta elutasították a női művészek kérelmeit, hogy egy külföldi meghívásnak eleget téve elhagyhassák az országot, amennyiben az asszonyok a gyerekeiket is szeretnék volna magukkal vinni.

A román állampolgárok külföldi utazáshoz való jogát nem tartották tiszteletben a kommunista Romániában. Különösen a nyolcvanas években sokkal nagyobb eséllyel kapott vízumot olyasvalaki, aki egymaga utazott, vagy akinek legalább az egyik gyereke az országban maradt. Noha ez a férfiakra és a nőkre egyformán érvényes volt, férfi művészek sosem adtak be olyan kérelmet, hogy a gyerekeikkel utaznának, míg női művészek igen.<sup>8</sup>

Az egyik ilyen eset Cătălina Buzoianu híres román rendezőé.<sup>9</sup> Buzoianu 1984-ben a bukaresti Mic Színház társulatánál dolgozott, ahol már sikeres előadások sorát állította színpadra. És mivel felkérést kapott egy rendezésre, hivatalos kérelmet nyújtott be, hogy az ARIA<sup>10</sup> közvetítésével Izraelbe utazhasson. Ezúttal a szervek egyszerre több forrást is mozgósítottak, hogy információt gyűjtsenek a rendező családi életéről.

8 Azon színházi intézmények vízumkérelmi irattári anyagai alapján, amelyeket a kutatáshoz vizsgáltam.

9 Az itt közölt részletek a Securitate a Teatrul Micről készült iratanyagán alapulnak, iktatási szám D 008932. A hivatásos háttérrel lásd a Romániai Színház Multimédiás Szótárának Cătălina Buzoianuról szóló szócikkében: [www.dmr.ro](http://www.dmr.ro).

10 ARIA – Agenția Română de Impresariat Artistic (Romániai Rendező Iroda), a nemzeti művészi produkciókat szervező hivatalos állami ügynökség.



Cătălina Buzoianu a lányával a bukaresti Mic Színház előtt (1976).  
Fotó: archív

7 A bukaresti Bulandra Színház és Mic Színház intézményi dossziéjából származó információ, CNSAS archívum, 2019 és 2021 között végzett kutatás.

Az egyik arról számol be, hogy Buzoianu „panaszodik, hogy nem elég a pénz, mert minden egyre drágul, ideges, veszekszik a színészekkel, az igazgatóval, és eltérő szakmai képzésük miatt rendszeresen nézeteltérései támadnak a férjével”,<sup>11</sup> és a döntésnél, hogy engedélyezzék-e a kiutazását, mindezt figyelembe is veszik. A rendező magánéletéről szóló feljegyzések (amelyek közül néhányat kihagytam a kutatásból, hogy ne sértsem családját még élő tagjainak személyiségi jogait) egy újabb, az általam vizsgált iratanyagra általánosságban érvényes észrevételt erősítenek meg: a Securitate „forrásainak” nőkről szóló jelentései mélyebbre ásnak a megfigyelték magánéletében, mint a férfiakra vonatkozóak, gyakran számolnak be személyes problémákról, intim részleteket tartalmaznak a családjukról és a kapcsolataikról, és ezzel megsértik a színházban dolgozó nők magánéletének szentségét.

A női színházcsinálók összetűzése a kor politikai és elnyomó rendszerével különféle formákat öltött, az ilyen esetekből számos idevágó történet származik, de a jelenkor szemszögéből azt érdemes kiemelni, hogy az ilyesfajta összetűzésekben távolról sem volt lényegtelen, hogy az illető férfi vagy nő, ugyanis Romániában a megfigyelési és elnyomó apparátus döntően férfiakból állt.

„1961-ben például az Általános Sajtó- és Nyomdai Igazgatóságnál (DGPT), amely minden kiadvány, többek között a színházi szövegek cenzúrájáért felelt, 146 nőt és 228 férfit alkalmaztak”; később a központban ugyan változik a százalékos arány, ugyanaz marad viszont vidéken, ahol csupán „a cenzo-

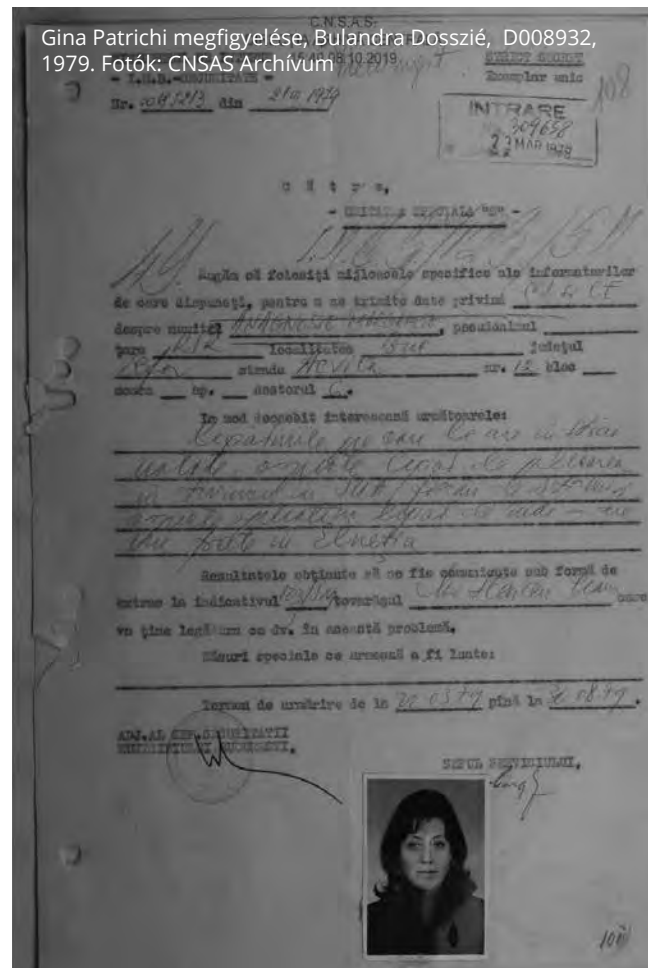
rok 11,7%-a volt nő”.<sup>12</sup> Ami a másik elnyomó szervet, a Belügyminisztérium Állambiztonsági Osztályát (röviden a Securitatét) illeti, ott a dolgok még egyértelműbben festenek: a női és férfi alkalmazottak arányáról beszámoló jelentés szerint a férfiak határozott többségben voltak. A számadatok egyelőre nem véglegesek, mivel a Securitate egykori ügynökeit felfedő eljárás továbbra is folyik, de az alkalmazottak meglévő listája alapján, amely nagyjából 3000 nevet tartalmaz, a nők aránya a 10%-ot sem éri el.<sup>13</sup> Ugyanez áll az állami elnyomó apparátussal együttműködőkre, jelesül azokra az emberekre, akiket meggyőztek (vagy kényszerítettek, vagy zsarolással rábírtak), hogy jelentsenek az ismerőseikről, sőt, akár a saját családtagjaikról. Mivel azok a cenzorok, akik elolvasták a benyújtott színdarabokat, és döntöttek a nyilvános előadás engedélyezéséről (vagy betiltásáról), többségében szintén férfiak voltak, fontos felismerni, hogy tevékenységüket mélyen befolyásolták a kor patriarchális román társadalmában a nőkkel szemben általánosan táplált előítéletek.

Magyarzatképpen egy rövid történeti áttekintés: Romániában a nők a 19. század végétől vehetnek részt iskolai oktatásban, majd lassanként bizonyos pályák, nevezetesen az oktatás és az adminisztráció felé terelődnek. Valódi modernizációra és szemléletváltásra azonban csak jóval később, 1938-ban kerül sor, amikor is a nők szavazati jogot kapnak. Emancipációjuk még az 1944-es kommunista hatalomátvételt

11 A Mic Színház intézményi megfigyelési aktája.

12 Liviu MALITA, *Censorship for the censored* (Bukarest: Tracus Arte, 2016), 135.

13 Az összes nevet tartalmazó lista a CNSAS hivatalos honlapján található meg: [http://www.cnsas.ro/cadrel\\_securitatii.html](http://www.cnsas.ro/cadrel_securitatii.html).



után sem teljes, és ennek jelei még azután is egyértelműen láthatók, hogy Nicolae Ceaușescu 1965-ben hatalomra kerül. A nők sok tekintetben továbbra is másodosztályú állampolgároknak számítanak, a férfiakhoz képest korlátozottan kerülnek döntéshozói vagy közigazgatási pozícióba, közéleti szerepvállalásukat pedig nem értékeli annyira, mint amennyire megérdemelnék.

„A társadalmi nemek barométerének statisztikai bebizonyították, hogy a kommunista rendszer jelentéktelen szerepet játszott (legalábbis a családokon belül) a nők fizetett munka általi emancipációjában és a hagyományos patriarchális szimbolikus rend visszavágásában” – vélik a téma Romániában ritka feminista kutatói közül ketten.

1966 után, amikor a 770-es számú, az abortusz tiltásáról szóló, valamint a magzatukat ennek ellenére elvetető nőknek súlyos büntetést kilátásba helyező rendelet megjelenik, még egyértelműbbé válik, hogy a „sokoldalúan fejlődő szocialista társadalomban” a nők elsődleges feladata a szaporodás, amely életbevágó fontosságú a kommunista Románia alacsony születési számainak ellensúlyozásához.

Visszatérve a vizsgált esetre: annak ellenére, hogy Cătălina Buzoianu 1984 előtt több alkalommal járt külföldön, és mindannyiszor visszatért Romániába, annak ellenére, hogy tagja volt a Kommunista Pártnak (ami mindig jól jött azoknak, akik utazni akartak), annak ellenére, hogy esetében egyáltalán nem merült fel a disszidálási szándék<sup>14</sup> gyanúja, a Mic Színház igazgatója, Dinu Săraru azt javasolja, amikor a Securitate megkeresi, hogy utasítsák el Buzoianu folyamodványát, „mivel a művész azt kérte, hogy a lányával utazhasson”.<sup>15</sup>

Nem ez az egyetlen eset, amikor egy női művészt a gyerekeivel zsarolva nem engednek előbbre jutni a pályáján. Míg a romániai kommunista rendszer azzal büszkélkedett, hogy támogatja a nőket, „az új, szocialista férfi megbízható elvtársait”, a valóság egészen más volt. Romániában a női művészek sokkal sebezhetőbbek voltak férfi társaiknál, mivel a Securitate könnyörtelenül kihasználta ellenük az anyaságukat. Ezt igazolja egy másik eset, amelyről szintén a Mic Színház aktáiban esik említés. A Tatiana Iekel színésznő megfigyeléséről szóló jelentésben a következő mondat szerepel: „A forrás beszámol arról, hogy Tatiana Iekel azt mondta, Ausztriába szándékozik disszidálni, aztán a Vöröskereszt segítségével kiviteti magához a fiát!”<sup>16</sup>

A kevés sikeres román női rendező egyikével, Cătălina Buzoianuval foglalkozó összes jelentésben tetten érhető, hogy a megfigyelt személy neve egyáltalán nem mellékes. Külön személyi aktát nem nyitottak a nevére a CNSAS Irattárában,<sup>17</sup> bőséges információt találni viszont róla a Mic Színház, illetve a Bulandra intézményi dossziéjában, valamint a „Kultúra/Művészet” feliratú aktákban. Ezekben az iratokban a rendező rokoni kapcsolatairól is szó esik: „Buzoianu Roman, egy legionárius parancsnok volt adjutánsának lánya; apját ittas vezetés miatt bíróság elé állították és megfigyelés alá helyezték”.<sup>18</sup> Buzoianu Romant politikai okokból tartóztatták le és ítélték börtönbün-

tesésre, és valahányszor a lánya kérelmet ad be, hogy egy rendezés vagy fesztiválszereplés kedvéért külföldre utazhasson, ez a családi vonatkozás nem kerüli el a szervek figyelmét.

Mivel Cătălina Buzoianu fájdalmasan tudatában volt ennek a sötét foltnak a múltjában, a nyilvánosság előtt meglehetősen visszafogottan viselkedett, még a Securitate jelentéseiben is az áll: „diszkrét megjelenés, slepp nélkül”, és ami a legfontosabb: „nem tesz politikai tartalmú kijelentéseket”.<sup>19</sup> Az, hogy rendezéseinek esztétikájában a nyers valóság előli menekülést választotta, és szándékosan kerülte a politikai és rendszerkritikus megnyilvánulásokat, talán ösztönös lehetett nála, és minden bizonnyal az állt mögötte, hogy családja politikai helyzete miatt egész életében érezte a nyomást, amiről még az 1989-es rendszerváltás után sem beszélt.

Még ha két évbe telt is, kérelmét végül jóváhagyták, és Izraelben nagy sikerrel színpadra állította Bulgakov *Mester és Margaritáját*. De az útra a lányát nem vitte magával. Kollégája, Tatiana Iekel végül egyáltalán nem hagyta el az országot.

Ez a látszólagos hepiend nyilvánvalóan a korszak és az adott környezet sajátosságainak, illetve az érintett színházi alkotóművész, nevezetesen Cătălina Buzoianu személyiségének köszönhető, mindez ugyanakkor más esetekre nem feltétlenül érvényes, mivel „a mindenkori művész munkáját a történeti genealógia és a kortárs geopolitikai helyzet egyaránt meghatározza”.<sup>20</sup> Az idézet Griselda Pollock feminista elméletirótól származik, aki már 1988-ban arra biztatott, „hogy gondoljuk újra azokat a folyamatokat, elméleteket és módszereket, amelyekkel a művészi és kulturális gyakorlatok történeti és ideológiai komplexitását vizsgáljuk, és a szituatív elemzés és olvasás, valamint önkritikus nézőpontok bevezetésével hangoljuk finomabbra az eszközeinket”.<sup>21</sup>

A romániai színház történetét feminista nézőpontból vizsgálva könnyen arra a következtetésre juthatunk, hogy azt felettébb fontos lenne újraírni, hogy nagyobb helyet kaphassanak benne a női és a kisebbségi elbeszélések, és hogy „másképp olvassuk” a múltat – a feszültségeivel, politikai nyomásgyakorlásával, sajátos munkakörülményeivel –, méghozzá abban a szellemben, amelyet Griselda Pollock általában a művészetek történeti tanulmányozásához javasol: „A művészet történetét különösen fontos nemcsak egy, hanem számos történet alapján vizsgálni, mivel ezeknek a különválasztása egy szelektív hagyományt – a magát egyedülként feltüntető kanonikus változatot – meghaladva kiszélesíti a történeti értelmezés kereteit. Kiknek a történeteit akarjuk elmesélni, kiknek az érdekeit képviseljük? Kiknek a történeteit kell feltárnunk? Hogyan olvashatunk másképp?”<sup>22</sup>

A Securitate női színházcsinálókról vezetett aktáinak kutatása segíthet olyan, megélt és elszenvedett női történeteket feltárni, amelyek magyarázatul szolgálhatnak arra, hogy a kanonizált román színház történet túlnyomórészt miért férfiközpontú. Ennek a kutatómunkának még csak a legelején járunk, de máris számos jel utal arra, hogy az általunk ismert román színház történet nem a romániai színház „egyedüli története”.

Fordította: Galamb Zoltán, szerkesztette Molnár Zsófia

14 A Securitate ügyirataiban leggyakrabban szereplő vád a „disszidálási szándék gyanúja”, amellyel könnyedén illethettek bárkit, akitől azt halották, hogy egy jobb világról álmodozik.

15 Ügyiratszám: 2/1984. IX. 08. A jelentés megemlíti, hogy a rendező lánya Velica Panduru, aki ma ismert diszlettervező.

16 Ügyiratszám xxx. A színésznő fia ifj. Florin Piersic, ma ismert színész.

17 Az információt a CNSAS adta ki a saját irattárában elvégzett ellenőrzés és a Romániai Hírszerző szolgálatról (SIE) beszerzett kiegészítés alapján.

18 Ügyiratszám 17/1984.V.26. Információ az ittas vezetés miatt indított eljárásról (személyi nyomozati akta).

19 Ügyiratszám 16, 1984.VI.18., helyi vezetés, Brajla.

20 Griselda POLLOCK, *Vision and Difference*, Routledge, 1988; új előszó a 2002-es kiadáshoz, XXIX.

21 Uo., XXVIII.

22 Uo.

KÖNCZEI CSILLA

# ILONKA NÉNI ÉS A RROMANATIVE&CO.

*Egy közösségi interetnikus színház története reverzben*

Nem tudom, hogy az emlékezet szépíti-e meg, vagy alá lehet elégé támasztani tényekkel, de a 21. század fordulója a fellélegzés, a nyitás és igenis a liberális eszmék térnyerésének az időszaka volt, s mindez – legalábbis Kolozsváron – az esélyegyenlőségre, a sokszínűsége, a szólásszabadságra és az emberi jogok tiszteletben tartására, pluralizmusra fordítódott le. A kilencvenes évek második felében egymás után jöttek létre a független művészcsoporthoz, akadémiai kutatócsoportok, intézmények.

## Előzmények

Ebben a periódusban vetettük meg Kolozsváron a kulturális antropológia alapjait azzal a szakmai csoportosulással, amely előbb KUKK (Kultúra Kutatási Kollégium) néven futott, majd 1997-ben Kulturális Antropológiai Intézetként egyetemi keretek között intézményesült, és amely új mesteri programokat vezetett be magyar, román és angol nyelven a kulturális, szociális és vizuális antropológia és a gender studies területein. Ugyanehhez a közösséghez kötődött a még 1996-ban létrehozott Desiré Alapítvány, amely az akadémiai kritikai kultúrákutatásra rákapcsolta a társadalmi aktivizmust feminista,

majd roma kisebbségi és szociális hangsúlyokkal. Szintén 1996 decemberében indult be az első kultúrköcsma, a Music Pub, majd 1997. május 9-én a későbbi Insomnia (alapításakor még K. L. Fotógaléria). 1997 októberében nyílt meg a Tranzit Ház, a régió eddig leg hosszabb életű független kortárs művészeti központja.<sup>1</sup> Ekkoriban alakult meg a Philosophy&Stuff elnevezésű egyetemista csoportosulás, amely a hétköznapi filozófiájával kezdett el foglalkozni, és lapot indított; képzőművész hallgatókból a Vizeg és az Allergische Plätze, akik performanszokat és zajzenét csináltak; a D Media, ahol rövidfilmeket gyártottak a nacionalizmus ellen; majd 2000 januárjában a Protokoll Stúdió kiállító- és vitatér, amelynek a megnyitására a művészek több napra befalazták magukat. És így tovább. 2000-ben a Mentsük meg Verespatakat! mozgalommal az ökoaktivizmus is beindult. A mozgalom később összekapcsolódott a MindBomb művészeti csoportosulással,

<sup>1</sup> A Tranzit Ház projektjét Könczei Csilla és Eckstein-Kovács Péter kezdeményezte. Az 1974-ig zsinagógaként működő épületet 1997-ben először saját erőből bérelték ki a Kolozsvári Zsidó Hitközségtől, majd Könczei Csilla 1998-ban megalapította a Tranzit Alapítványt, amely azóta felújította, karban tartja és kulturális központként működte.



amely plakátkampányokat szervezett a ciánszennyezés, a korrupció, a közterek politikai ideológiával telített szimbolikus elfoglalása ellen. Ne felejtjük el, hogy mindezek alatt a kolozsvári Főtér közepén ott tátongott még Funar gödre, körülötte trikolór padokkal és személtádkkal.<sup>2</sup> Különleges üzenete volt ezért a Sindan román- finn gyógyszerállalat által 1999-ben alapított és Kolozsvárra telepített nonprofit galéria támogatásával és együttműködésével megalkotott sokszínű – a román, a magyar és a luxemburgi zászlók színeit felhasználó – falképnek, amelyet Vera Weisgerber luxemburgi és Cosmin Pop kolozsvári művészek terveztek a Tranzit Ház homlokzatára a Re:Location projekt keretében 2003-ban. Az interetnikus és az általában vett összefogás felfelé ívelőben volt, a civil kezdeményezések nemzetközi érdeklődést keltettek, és kezdtek szerény anyagi támogatásban részesülni. Az 1991-ben alakult Francia Kulturális Központ is a civil szféra felé fordult; 1998-ban megalakult a Soros Alapítvány kolozsvári fiókszervezete, majd utódszervezetként 1999-ben létrejött a Roma Forrásközpont (Roma Center), 2000-ben pedig az Etnokulturális Kisebbségek Forrásközpontja (EDRC) kolozsvári székhellyel. Pörgés volt, együttműködés, útkeresés, kísérletezés, hibriditás, nem konvencionális terek felfedezése. Igazi átmeneti időszak, interregnum a szó jó értelmében, amikor már és még nem nehezdedtek ránk monolit mainstream diskurzusok.<sup>3</sup>

### A RromaNative&Co és a Tranzit Ház

Ebben a milióben jött létre a *RromaNative&Co*, a Tranzit Alapítvány rövid életű, de annál közkedveltebb és fontosabb projektje. A *RromaNative&Co*, amelynek a célja többnyelvű és interkulturális, kísérleti mozgásszínházi produkciók létrehozása

2 Gheorghe Funar Kolozsvár szélsőséges nacionalista polgármestere volt 1992 és 2004 között.

3 A lista korántsem teljes, részleges átfedések vannak benne az Angel Judit kurátorsága alatt 2012-ben a Múcsarnokban megrendezett kiállításon megjelenített csoportosulások, intézmények szemlélésével, amelyek elsősorban a képzőművészet oldaláról kerültek bemutatásra. Lásd a kiállítás katalógusát. ANGEL Judit, szerk., *Európai utasok – Kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után*, Budapest: Múcsarnok, 2012.

volt, 2000–2002 között volt aktív. Ha jól emlékszem, állandó társulatról álmodoztunk. A projektben román színészhanglók dolgoztak együtt kollaboratív módszerekkel nem professzionális roma színészekkel. Hogy jobban rávilágítsak vállalkozásunk intellektuális környezetére, meg kell említenem a Tranzit Alapítvány néhány, ugyanebben az időszakban futó projektjét: a *Cenzúra régi és új formái* elnevezésű kiállítás- és vitasorozatot, a 2001-ben indult és azóta is működő interkulturális alkotótábort roma, magyar és román gyermekekkel, és ami a színészcsoport számára a leglényegesebb volt: a *Tranzit Art in Situt*, amely Romániában az Európai Tanács által finanszírozott első projektek közé tartozott. Ez utóbbi apropóján a *RromaNative&Co* tagjai is részt vettek a Tranzit Ház felújításában más, különböző etnikai csoportokból származó önkéntesekkel, fiatal képzőművészekkel és munkásfiatalokkal együtt. Magasra hágott tehát a hangulat a Tranzit Házban a 21. század nyitányán, habár az ikertornyok összeomlásának baljós vészjelzése még a tízéves gyermekeink ingerküszöbét is elérte: a gyerektáborban készült egyik videóalkotás George Bush és Bin Laden tusakodását dolgozta fel.<sup>4</sup>

A *RromaNative&Co* nem a semmiből lett, több előzményben gyökerezett. A színház már első perctől jelen volt a Tranzit Ház történetében, mint ahogyan az interdiszciplinaritás és az interkulturalitás is. Az első színházi díszelőadáson Georg Kreisler *Ma este: Lola Blau* című zenés monodramáját Maia Morgenstern adta elő jiddisül 1997. október 12-án, a Ház nyitófesztiválján, amelynek a *Mi és Ők* címet adtuk. Ezen a napon debütált Radu Afrim, a később elismert, többszörös UNITER-díjas rendező is, akinek első rendezései egyben a BBTE színházszakának vizsgaelőadásai is voltak: Csehovtól *A három nővér*, majd a rákövetkező évben a Tranzit Ház által szervezett diákfesztiválon, a *Járókelőn*, a *Hattyúadal*. A valódi áttörést az 1999-ben induló Tranzit Napok fesztiválon bemutatott *BluEscape* jelentette, amely Radu Afrim ötlete és forgatókönyve alapján készült, és amelynek a gerincét Laurie Anderson versei

4 ECKSTEIN-KOVÁCS Balázs–GRAFF Norbert–MAGYARI Péter, *A World treade center összeomlása*, 2002, video, 2'. A hivatkozott videók és fényképes illusztrációk a Tranzit Alapítvány archívumának tulajdonában vannak.

Ilonka néni, polgári nevén Ileana Lăcătuș. Képkivágatok a BluEscape videófűzéréből, készült az Ilona című film forgatásán a kolozsvári Szénafüveken, fotó: Dănuț Chiribes. Forrás: Tranzit Alapítvány



alkották női szemszögből láttatott létélményekről: magányról, csalódásról, elvagyódásról. A mozgásszínházi előadás – Radu Afrim egyetemi végzős vizsgarendezése – tartalmazott egy videófűzért is, amelynek én voltam a rendezője, illetve részben az operatőre is.<sup>5</sup> A videókat VHS-kazettákról vetítettük a színpadok feje fölé, azokat ma már sutának tűnő technikai körülmények között egyenként kellett betáplálni a videólejátszóba, az előadás mégis rendkívül újszerű volt, és nagy sikert aratott a helyi közönség előtt, de nemzetközi fórumokon is, amit számos fesztiválmeghívás jelzett.<sup>6</sup> A *BluEscape* már a Tranzit Ház saját produkciója volt, mivel bár élvezhettük az egyetem erkölcsi támogatását, semmiféle költségvetés nem állt rendelkezésünkre. A *BluEscape* csapatából többen évekig a Tranzit körül maradtak, részt vettek Radu Afrim következő produkciójában, a Saviana Stănescu *Numărătoarea inversă* (Visszaszámlálás) című drámájából rendezett *Black Milk*-ben, amelynek a videóit szintén én készítettem, és amellyel szintén szerepeltünk a beszercei *altFEST* fesztiválon 2000-ben. Ez a fiatal gárda, amelyből később többen vezető színészekké váltak – mint Ofelia Popii a szebeni Nemzeti Színházban, Elena Popa a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureșanu Színházban, Alin Țeșlaș a ploiești-i Toma Caragiu Színházban vagy Cristian Rigman a Kolozsvári Nemzeti Színházban –, képezte a *RomaNative&Co* keménymagját. Az interkulturális színházi projektet együtt ötöltük ki Radu Afrimmal, akinek az alkotási folyamat első fázisaiban meghatározó szerepe volt a tematizálásban és a munkamódszer kikísérletezésében, és aki tevőlegesen is hozzájárult a munka elindításához, menet közben azonban elhagyta Kolozsvárt, és így kilépett a projektből. Maradt az alkotócsapat és körülötte egy fiatal antropológusokból, szociológusokból, filozófusokból álló kis társaság, köztük Vasile Ernu, Viorel Anăstăsoaie, Fosztó László, Kozák Gyula, akikkel korábban már más szerveződésekben is együttműködtünk, és akik az interdiszciplinaritás jegyében beléptek a Tranzit munkaközösségébe.

### Ilonka néni – kibontott hajjal

A *BluEscape*, majd a *RomaNative&Co* egyik motorja Ilonka néni volt, polgári nevén Ileana Lăcătuș, aki nyugdíjas fővel állt be színésznek. A *BluEscape*-ben Ilonka néni Laurie Anderson *The tightrope* című versét adta elő saját adaptációjában, román és romani nyelven, az egyetemről kölcsönként, korabeli történelmi korokat idéző színházi ruházatban. Mivel Ilonka néni nem ír és nem olvas, a verset a mi többszörös parafrázeálásunk nyomán alakította saját képére, és minden alkalommal újabb és újabb apró változtatásokkal adta elő, változatlanul magas hőfokú érzelmi telítettséggel. Az eredeti vers főtoposzait, formuláit megtartotta, de a részleteket saját belátása szerint módosította: elhunyt nagyanyját süteményárusnak képzelte el, és az óriáskereket, amely letűnt rokonait a vízbe forgatta, és amelyet népies szóhasználattal románul átkeresztelt „roata dracului”-nak, azaz az ördög kerekének, meghagyta csattanónak.

Me muljom... Ande munro meripo, so dikhljom?  
Dikhjom minre njamule. Se kollen se mule.  
Iar, me plimbindjom man pekha sanji sanji sanji dori.

5 A *BluEscape*-ről egy kortárs beszélgetést a következő felületen lehet olvasni: ZÁGONI Balázs, „Kék elvagyódás. Beszélgetés Kőnczei Csillával”, 2000. szept. 15., <https://filmtett.ro/cikk/1477/beszelgetes-konczei-csillaval/>.

6 Marosvásárhely, Lausanne, Beszerce, Szentpétervár, Kolozsvár.

Me daros. Avos man ande, avos pale... Daros ke peraw tele.  
Sostar daros? Ke koda has saste njami tele.  
Iar pale kode plimbindjom man pekha korzo.  
So dikhljom? Minre daresa da.  
Bikinlas kekha kofetaria. Testi bikinlas...  
Pale kode so dikhljom? Ekh baro-baro-baro-baro tovo...  
Ande koda baro tovo has ekha bari-bari-bari-bari roata.  
Ande kode roata kon has? Minre saste barati, kana zhivilem...  
de tarne.  
Iar pale kode, kode roata so karde? Iseljolas se roata.  
Ekh pash ando panji, ekha pash has avri djando panji.  
Haj so has kode? Koda has Roata drakuluj!  
Ande kode se hamas minre manusha. Has roata dracului!

Én meghaltam... Holtomban mit láttam?  
Láttam a rokonaimat. Akik mind meg voltak halva.  
És én egy vékony, vékony, vékony kötélén sétáltam.  
Féltem. Mentem előre, mentem hátra... Féltem, hogy leeseek.  
Miért féltem? Mert alattam ott volt az összes rokonom.  
És utána egy korzón sétáltam.  
Mit láttam? Édesapám édesanyját.  
Egy cukrászdában árult. Tésztát árult...  
Utána mit láttam? Egy nagy-nagy-nagy-nagy tavat...  
Abban a nagy tóban egy nagy-nagy-nagy-nagy kereket.  
Ki volt azon a keréken? Az összes fiatalkori barátom.  
És az a kerék mit csinált? Forgott az a kerék.  
Fele bent a vízben, fele kint a vízből.  
És mi volt az? Az volt az ördög kereke!  
Az összes ismerősöm rajta volt. Az volt az ördög kereke!?

A vers címét is adó kötéljárás által gerjesztett szorongást a performanszot kísérő videó forgatása közben Ilonka néni a való életben is átélhette, mivel arra kértem, vonuljon végig egy homokdomb vékony gerincén. A felvétel a Kolozsvár szélen fekvő, Kajántó fele eső Szénafüveken készült, egy természeti rezervátumban, ahol a különleges flórájú, sekély vizekkel körülvett buckák holdbéli tájra emlékeztetnek. Saját szavaival így emlékezett vissza erre: „Felöltöztem, de ott adott nekem Csillag egy hosszú, hosszú ruhát. Egy másik ruhát. S akkor kimentünk, de igaz, hogy messzire mentünk az autóval. Mikor odaértünk, kibontottam a hajamat, ott mindjárt filmeztünk. Akkor felmáztam egy nagy-nagy-nagy hegyre, alig máztam fel. Én mit gondoltam: hogy egyszer átmenek és visszajövök. De nem. Hát többször kellett menjek. Előre, vissza, megint előre, megint vissza, ameddig filmeztek.”<sup>8</sup> Arra is megkértem, hogy bontsa ki hosszú, kontyba kötött haját. Ez egy általam is ismert gyakran ismételt gesztusa volt, a bizalom és a felszabadultság jele. Ez lett a film záróképe és kulcsmotívuma. Vágásnál visszafordítottam a folyamatot, és reverzben pergettem le: a női emancipáció illuzórikus voltára akartam utalni vele.<sup>9</sup>

Ilonka néni fellépése a *BluEscape*-ben nagyban hozzájárult a *RomaNative&Co* ötletéhez. A hosszas kísérletezéssel járó projekt végterméke végül egy kísérleti videó-mozgás-színház, az *ILONA: surprise, surprise*, valamint a *Black&White* című performansz volt. Ilonka néni mindkettőben a főszerepet játszotta, és ő segített abban is, hogy a román színészhangulatok mellé roma fiatalokat toborozzunk. A színházi performansz kez-

7 Elhangzott 1999-ben a marosvásárhelyi Kultúrpalotában a 7. Alter-Native Nemzetközi filmfesztiválon, Saját fordítás a cigány nyelvű eredetiből.

8 KŐNCZEI Csilla–LĂCĂTUȘ Ileana, *Ilonka néni* (Kolozsvár: EFES, 2002), 285–286.

9 A filmezésről Dănuț Chiribăș készítet fotósorozatot. Lásd: KŐNCZEI Csilla, „Talált kép: Ilonka néni”, *Játéktér* 7, 4. sz. (2018): 81–82, <https://www.jatekter.ro/?p=29847>.

detben egy roma negyedben, a kolozsvári Byronban megszervezett keresztelői bál adaptációjaként indult, ahova Ilonka néni közbenjárására mindannyian hivatalosak voltunk. Az alapötlet menet közben átfogalmazódott, és az elkészült munka átalakult a közismert szórakoztató tévéműsor, a *Surprise, surprise* karikatúrájává, a keresztelőn készített videófelvételeimet azonban felhasználtuk benne. Ott ismertük meg és hívtuk be a csapatba az egyik fiatal roma színészt, Varga Mihait, azaz Mihăițăt, aki a performansz során Ilonka néni unokáját alakította, és akinek a hirtelen felbukkanására a tévéműsor kliséit utánozva meg kellett „lepődni”. Az előadás nyersanyagát a való életben megtapasztalt sztorik adták, mint amilyen például az egyik turnén a határátkelésnél eszközölt motozás volt.

A *Black&White* is egy közösen létrehozott performansz volt, amelynek az alapkonceptiója a mereven felállított ellentétpárok sztereotípiáinak (férfi/nő, fiatal/idős, roma/gádzsó) a megkérdőjelezése, lebontása volt. Az előadásokon Ilonka néni fehér menyasszonyi ruhában jelent meg és vezette végig táncával, gesztusaival a tetovált, meztelen felsőtestű fiatal férfi színészek – diszko, funky, break és house kombinációiból összeállított – táncimprovizációit, amit Cristian Nonica virtuóz csingerálása tetőzött be, hozzáidomulva az egyetlen nő szereplő mozgásvilágához. A menyasszonyi ruhát együtt vettük egy Monostori lakótelepi bizományiban, ahol Ilonka néninek egy mérari ismerőse dolgozott. Többet is felpróbált, míg rátalált az igazira. A *Black&White* – aminek román címe rájátszik az „alba neagră”, azaz az „itt a piros, hol a piros” trükkjátékra is – megkoreografált részekkel volt keretelve, amelyek formakincsét Nonica tanította be a többieknek. Ezeket a betéteket váltogattuk Ilonka néni saját költésű improvizatív szövegeivel, amelyeket hol románul, hol cigányul adott elő. Az első szabadverse tulajdonképpen egy üveggel folytatott szópárbaj volt, amelyet gesztusaival is megelevenített. A második a színésztoborzás egyik anekdotikus történetét dolgozta fel: az utalásokat csak néhányan ismerték a csapatból, de a jelenet a konkrét referenciák ismerete nélkül is rendkívül vicces volt. A szöveget a tánckar visszhangszerűen, Ilonka néni hanghordozását és kiejtését imitálva kórusban skandálta utána, a közönség nagy derűltségére. Az Ilonka néni szövegei által életre keltett humor vaskos volt, életszerűségét és élményszerűségét növelte a háttérükben álló közösen megélt történetekbe való eltérő szintű beavatottság, a cinkosság és a kívülállás közötti lebegés:

1. [Szópárbaj az üveggel]

Crezi, că dacă tu ești mare, tu poți pe mine să mă trântești?  
Nu, io te trântesc pe tine.

Tu crezi, că poți să mă trântești, ca să beau mult?  
Nu beau! Numa cât vreau io, beau! Nu cât vrei tu!  
La mine-ncasă io răspund!

Io fac ce vreau io, nu ce vrei tu!

Nu nu, nu, nu! Nici ție, nici ție, nici la ăla!  
Numa io! Nici la unu nu le dau!

Numai eu beau singură! Eu comand!

Vrei să mă trântești! Te trântesc io! Că-s mai tare! Nu fac ce vrei tu!

Fac ce vreau io! Nu ce vrei tu!

Serus gură, be singură!

Azt hiszed, hogy olyan nagy vagy, hogy leboríthatasz?

Nem, én borítalak le téged!

Azt hiszed, hogy lenyomhatsz, hogy sokat igyaksz?

Nem iszom! Csak amennyit én akarok! Nem, amennyit te akarsz!

Nálam otthon én diktálok!

Itt azt csinálom, amit én akarok, nem, amit te!

Nem, nem, nem, nem! Se neked, se neked, se neked, se neki!

Csak nekem! Nem adok egyiknek sem!

Csak én iszom egyedül! Itt én diktálok!

Le akarsz dönteni? Ledöntelek én! Mert erősebb vagyok!

Nem azt teszem, amit te akarsz!

Azt teszem, amit én akarok! Nem, amit te!

Szervusz szájam, igyunk rája!<sup>10</sup>

10 Elhangzott Tranzit Házban a bemutatón, 2001. február 28-án. Saját fordítás románból.



A *Black&White* a 2001-es győri Mediawave Fesztiválon.  
Forrás: Tranzit Alapítvány

2. [A színésztoborzás]  
 Amen kidimam kethane!  
 Kaj zas amen kathar?  
 K'ekh kher, mo!  
 Te las kale chas!  
 Che, romnje?  
 Khaj ligeres kale chas?  
 Numa kade, che, romnje!  
 Da me merav!  
 Sar meres, dacă has pashe mande?  
 De tut bul e lume, te del bule!

Mind összegyűltünk itt!  
 Hova megyünk mi innen?  
 Egy házba, te!  
 Hogy magunkkal vigyük ezt a fiút!  
 Te asszony!  
 Hova viszed te azt a fiút?  
 Csak ide, te asszony!  
 De én meghalok!  
 Hogy halsz meg, amikor itt állsz mellettem?  
 Hogy baszna meg a világ, hogy megbasszon!<sup>11</sup>

A *Black&White*-ot 2001. február 28-án mutattuk be a Transzit Házban, amolyan romáknak szánt hommage-ként, mivel Ilonka néni a februárt ironikusan a romák hónapjának nevezte, mondván, hogy rövidege miatt ez illik a legjobban hozzánk. A bemutatót több előadás követte ugyanitt, majd a produkciót elvittük a győri Mediawave Fesztiválra is. Az előadás fogadtatásának csúcspontját egy kalotaszegi turnén értük el Váralmásan, ahol a helyi roma közönség hangos, nyílt színi tapssal és nevetéssel fogadta.

### Ilonka néni – könyvben

Ilonka néni színészi karrierjének az előzménye azonban még korábbra nyúlik vissza. 1999 tavaszán egy szokásos otthoni együttlét alkalmával, amikor Radu Afrimmal épp a *BluEscape* részleteiről beszélgettünk, kibontotta a kontyát, és fésülgetni kezdte a haját. Ez a gesztus volt Ilonka néni „eredendő bűne”, amely miatt Radu felkérte, hogy lépjen be a színházba, és ez adta a videó alapötletét is. Ilonka néni már évek óta rendszeresen látogatott minket, gyakran levette a fejkendőjét, és kiengedte a haját. A kislánynak, Rákinak mutatta, aki eljátszozott vele. Ekkoriban már a könyvünkön dolgoztunk, amelyet a beszélgetéseink során generált élettörténeti mozaikokból szerkesztettem egybe, három nyelven. A háromnyelvűség nem fordítás eredménye volt, hanem Ilonka néni nyelvi gyakorlata, aki könnyedén váltogatta a cigányt, a románt és a magyart, ezért megélt élményeit mindhárom nyelven történetekké tudta formálni. A könyvet, amely egy hosszú éveken át tartó, bizalomra épülő személyes és dialogikus etnográfia terméke, 2002-ben sikerült megjelentetni a kolozsvári EFES Kiadónál.<sup>12</sup> A megosztott szerzőséggel jelzett kötet, bár tudományos értékű, elsősorban nem a szakközönségnek szól, hanem szélesebb, azon belül is a roma nyelvű közösségeket

megcélzó munka.<sup>13</sup> Mivel a *BluEscape*-el párhuzamosan dolgoztunk rajta, belekerültek a performansz előkészületeiről, az előadásokról és turnékról kialakított emlékek is, természetesen Ilonka néni nézőpontjából, ami teljesen újszerűen világítja meg a színpadi alkotás folyamatát.

A kötet közvetlen előzményei a roma nyelvórák voltak, amelyeket Ilonka néni tartott nekem hetente kétszer. Mivel a „tananyag” hétköznapi élethelyzetekből állt össze, adta magát, hogy átalakuljon egy élettörténet-kutatásba. Ilonka néni először 1996-ban kopogtatott be hozzám, egy szokványos papírhulladék-gyűjtő körútja alatt, ugyanis ezzel egészítette ki alacsony nyugdíját. Első látásra megkedveltük egymást, véletlenszerű találkozásunkból életre szóló baráti és munkakapcsolat lett. Akkortájt a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Néprajz és Antropológia szakának újdonsült tanársegédjeként dolgoztam, de mivel veszélyeztetett terhes voltam a kislánnyal, az otthonomhoz voltam kötve. Az Ilonka néniel folytatott kutatás ezért a szó szoros értelmében „otthonantropológia-kutatás” volt, hiszen az adott helyzetben sokáig csak ő látogatott engem. Ha jól meggondolom, ezt a találkozást a kislánynak köszönhetem.

A könyvből fény derül Ilonka néni fordulatos és hányattatott életének sarkalatos eseményeire. Ne gondoljuk azonban, hogy a leírtakból megismerhetjük Ilonka néni teljes életét. A könyvben rögzített történetek egy konkrét kutatási helyzetben születtek, az adott hallgatóság – ami rajtam kívül a családomból és néha a barátaimból állt – és egy elképzelt nyilvánosság számára. Ilonka néni élete a valóságban mértékegységekkel sokrétűbb: a színházi projekt, a *RromaNative&Co*, a Transzit Ház és a velem való barátsága is csak bizonyos, bár fontos részeit töltötték ki az életének. A száraz biográfiai adatok nyelvén Ilonka néni most a lányai ápolására szoruló idős hölgy, aki több évtizede vonult nyugdíjba a városi szemétfeldolgozó vállalattól, ahol hosszú időn keresztül utcaseprőként dolgozott. Három kapcsolatából hat gyermeket hozott a világra. Menyasszonyi ruhája sosem volt, és egyszer sem futotta neki lakodalomra. Először tizenhét éves korában ment férjhez, előtte egy kolozsvári kőműves vállalat segédmunkásaként dolgozott tizenegy éves korától, mivel édesanyját kisgyerek korában elveszítette, és mostohaanyjával mostoha viszonyban volt. Gyerekfővel szülőfalujában, Méréban élte át a második világháborút. Született 1932. július 8-án, azaz idén, 2022-ben tölti a kilencvenedik életévét.<sup>14</sup>

A Collaborative Projects with the Participation of Ileana Lăcătuş, alias „Ilonka néni” című előadás kibővített és átdolgozott változata. *Elhangzott a Láthatatlan (színház)történetek. Női nézőpontok című konferencián (2021. december 2–4.), akárcsak Cristina Modreanu szintén ebben a lapszámban közölt előadása.*

11 Elhangzott a Szilágy megyei Váralmás (Almaşu) kultúrházában tartott előadáson 2001-ben. Saját fordítás cigányból.

12 KÖNCZEI Csilla-LĂCĂTUŞ Ileana, *Ilonka néni*, Kolozsvár: EFES, 2002. Megjelent a Next Page Alapítvány Romani Publications Projektjének kereteiben, a budapesti Alapítvány a Nyílt Társadalomért (Open Society Institute – Budapest) támogatásával. A könyv online elérhetősége: <http://www.npage.org/IMG/pdf/IlonkaNeni.pdf>.

13 A könyv magyar fejezetének adaptációját Erdei Emese bábszínművész a BBTE Színház és Film Karának egyetemi végzős előadásaként mutatta be 2019-ben. Az előadást azóta többször játszotta Lăcătuş Ileana-Könczei Csilla-Hatházi András: *Ilonka – bábjáték felnőtteknek* címen Palocsay Kisó Kata rendezésében. Az adaptáció sajtóvisszhang: HORVÁTH-KOVÁCS Szilárd, „Ilonka néni, csinálunk színházat? És csináltak”, *Transindex.ro* 2019.06. 20., <https://multikult.transindex.ro/?cikk=27871>; ANDRÁS Orsolya, „Lelket beszélni a fazékba”, *A Szem*, 2020, <https://aszem.info/2020/11/leket-beszelni-a-fazekba/>. A könyv roma és román fejezeteinek színházi adaptációja még várat magára.

14 Az Ilonka néniel való együttműködés filmes összefoglalóját a kolozsvári Művész mozi vetítette online a Covid-időszakban: *Ilonka néni in Transzit. Memorii și imagini de arhivă*, videómontázs, 45', Transzit House, <https://www.cinema-arta.ro/evenimente/ilonka>.

URBÁN BALÁZS

# AZ ÚJROLVASÁS ÖRÖMEI

*Radnóti Zsuzsa Megmozdult irodalom című kötetéről*

Nem tudom, van-e egyáltalán ezeknek a soroknak olyan olvasója, akinek be kellene mutatni Radnóti Zsuzsát. Úgy értem: olyasvalaki, akinek ne lenne fogalma Radnóti Zsuzsa lenyűgözően sokoldalú, fontos, összetett munkájáról, amelynek egyfelől számos jelentékeny dráma megszületését és színre kerülését, illetve nem egy kiváló prózaíró alkalmi vagy huzamosabb idejű drámaíróvá transzformálódását köszönhetjük, másfelől olyan elméleti munkákat, amelyek megszületésük óta hivatkozási alapjai a 20-21. századi magyar dráma és színház kapcsolatáról szóló diskurzusoknak. Ezek az elméleti munkák ráadásul nem szakzsargonban íródott, kevesek számára hozzáférhető tudományos értekezések, hanem közérthető, világos, az összefüggéseket, a tágabb irodalmi és színházi kontextust is láttató, roppant meggyőző (esetenként persze vitára ingerlő) tanulmányok. Így aztán Radnóti Zsuzsa – sajnos nem túl gyakran megjelenő – új köteteinek mindenkorai recenzense örömmel fedezheti fel a szövegek összefüggéseit a korábbi írásokkal, illetve a színházi gyakorlattal, analizálhatja az egymásra épülő tanulmányok szerkezetét, összevetheti az azokban megfogalmazott értékítéletet a sajátjával, elemezheti azok eltéréseit (belekalkulálva mind a szerző, mind saját maga esztétikai elfogultságait).

A *Megmozdult irodalom* esetében azonban nem ez a helyzet, hiszen nem új kötetéről van szó, hanem korábbi írásokból készült válogatásról. A Kossuth Kiadónál Légrádi Gergely szerkesztésében megjelent könyv négy – közel sem egyforma terjedelmű – fejezetre tagolódik. A háromnegyedét kitevő első rész a korábbi, alapvetően a kortárs, illetve közelmúltbeli magyar drámáról, illetve annak a színházzal való kapcsolatáról szóló tanulmányokból nyújt válogatást, majd a második részben alkalmi jellegű, egy-egy színházi eseményhez kapcsolódó szövegek következnek. A harmadik fejezetbe néhány közéleti megbeszélés került; ezek mind az aktuális színházi botrányokból indulnak ki, de azoknak nemcsak színházi, hanem társadalmi eredőjét és következményeit is vizsgálják. Az utolsó részben pedig előbb két kortárs író – Spiró György és Háy János – szól Radnóti Zsuzsáról, míg az utolsó lapokon a szerkesztő és a szerző beszélgetése olvasható. Bár nem vékony a kötet, nyilvánvaló, hogy egy olyan jelentős és szerencsésen hosszú pályát, mint Radnóti Zsuzsáé, egyetlen könyv semmiképpen nem tudhat a maga (akárcsak hozzávetőleges) teljességében prezentálni. Így azután azt vártam, hogy az egymást követő írások valamilyen gondolati vezérfonalra felfűzve a pálya valamely meghatározó aspektusát, esetleg annak aktuális szemszögből fontos szegmensét emelik majd ki. Ám az oldalakat lapozgatva egyre bizonytalanabb lettem, egyre kevésbé láttam ezt a bizonyos vezérfonalat. Kapaszkodót jelenthetnének a szerkesztői megnyilvánulások, ám a Légrádi Gergely jegyezte rövid előszó inkább ajánlónak érződik,

mintsem a kötet koncepcióját kijelölő írásnak. Az az interjú pedig, amelyet Radnóti Zsuzsával készített, tiszteletteljes, a pályát jól feltérképező, annak szinte minden szegmensére rákérdező dialógus, amelyből azonban nem tudunk meg többet a szerzőről annál, mint amit az olvasott munkákból már megtudtunk, és végképp nem derül fény a szerkesztőnek az életműhöz való személyes viszonyára.

Mankók híján tehát az olvasó maga bolyonghat a könyv tanulmányai között, amelyek akkor is izgalmasak, ha nem először olvassuk őket. Igaz, nem azt a felfedezés értékű izgalmat nyújtják, mint megszületésükkor, hanem inkább a mai nézőpont izgalmát. Átgondolhatjuk például, hogy azok a következtetések, amelyeket egy-egy szöveg az adott alkotó pályájának alakulása kapcsán két-három évtizeddel ezelőtt levont, mennyiben igazolódtak azóta, illetve azt, hogy a szerző értékítéletét hogyan látjuk mai szemmel (az alkotói pálya teljesebb ismeretében). Miként azt is, hogy a korábbi, a kortárs dráma és színház viszonyát elemző tanulmányok születése óta hogyan változott ez a viszony, milyenek látjuk például ma a legifjabb rendezőnemzedék és a kortárs dráma kapcsolatát, vagy hogy milyen következtetéseket vont le az irodalom a posztdramatikus színház trendjéből. A képet árnyalja, hogy Radnóti Zsuzsa természetesen folyamatosan követi az irodalmi és a színházi trendek változásait, azoknak szűkebb és tá-



gabb kontextusaival is tisztában van, s nemcsak a magyar, de a kortárs nemzetközi és irodalmi élet meghatározó alkotóit illetően is naprakész tudással bír. Amit nemcsak a kötet közelmúltban született írásai bizonyítanak, hanem a korábbiak átdolgozása, frissítése is. Merthogy a *Megmozdult irodalom*-ban szereplő szövegek jelentős részét a szerző átdolgozta, bővítette. És akár meg is fogalmazhatnánk a kötet egyik fontos céljaként e tanulmányok aktualizálását. Hogy mégsem hajlanék erre, annak egyik oka az, hogy itt természetesen nem újragondolásról, átértékelésről van szó, hanem kiegészítésről, néhány esetben kisebb átstrukturálásról, esetleg egy-két hangsúly finom áthelyezéséről. (Amit nem is éreztem minden esetben feltétlenül szükségesnek. A nyitótanulmány, a „Mogmozdult irodalom – A lázadó dramaturgiák 120 éve” esetében például az volt az érzésem, hogy az egyébként is nagyon hosszú időszakot átfogó, rengeteg stílusirányzatra, alkotóra, műre kiterjedő írást megterheli és helyenként óhatatlanul is kissé felsorolásszerűvé teszi a bővítés és az átszerkesztés. A közéleti értekezések pár soros, mai nézőpontból írt reflexiói helyett pedig talán szerencsésebb lett volna egy rövid, a folyamatokat összegző írás közlése.) Másrészt ezek a kiegészítések nem befolyásolják az eredeti kötetek integritását; a *Lázadó dramaturgiák* ezek nélkül fog megmaradni a korszak dráma- és színháztörténeti szempontból is kimagasló fontosságú munkájának.

A kiegészítések fejtörésre okot adó hozadéka viszont az, hogy van-e annak jelentősége, vagyis jelent-e alkotói állásfoglalást az, ha a bővítés elmarad. Hogy például a Borbély Szilárd darabjairól szóló, 2013-ban született, remek elemzéseket tartalmazó tanulmány, amely a drámai életmű színházi felfedezését sürgeti, azért nem kerül-e kiegészítésre, mert *Az Olaszliszkai* 2015-ös bemutatója a Katona József Színházban esetleg nem igazolta a szerző várakozásait, vagy azért, mert a bemutatónak nem lett távlati hatása Borbély műveinek színházi felfedezésére. Mint ahogy voltaképpen az sem tudható, hogy a válogatás szerkesztői koncepcióját befolyásolta-e valamennyire Radnóti Zsuzsa véleménye, vagyis egyes tanulmányok bekerüléséből vagy kimaradásából vonhatunk-e le bármilyen következtetést a szerző hozzájuk való viszonyáról, utólagos rálátásáról. Találgatni persze lehet, s talán az olva-

sás, a befogadás örömehez hozzátartozik ez a találgatás is. Én fokozatosan értettem meg, hogy érdemes elengedni azt a feltevést, hogy egy szerkesztői koncepcióra – akár tükrözi az a szerzői szándékot, akár nem – kell felfűzni a kötet tanulmányait. Érdemes inkább koncepció és prekonceptió nélkül, szabadon, ugyanakkor egymással összevetve olvasni azokat. Innen nézve az egymást követő írások többször ismételt gondolatait, a preferált írók, művek, példák gyakori elemzése és citálása – másfelől egyes alkotók és művek talán meglepő hiánya/kimaradása – nem csupán egy stabil értékrendet és elméleti háttérrel rajzol ki, de a magyar dráma és színház több fontos, az elmúlt évtizedeket meghatározó vonulatát, trendjét is. Az alkalom szülte értékelő írások pedig nemcsak a szerzőnek az elméleti munkákból is kikövetkeztethető ízlését mutatják, hanem azt a színházi embert is, aki teljes mértékben nyitott az ízléséről némiképp elütő alkotások elismerésére, jelentőségük felismerésére is. (Ez utóbbi még a vitatható értékítéletek mellett is észlelhető; Jeles András különleges jelentőségű, meggyőződésem szerint színházi nyelvteremtő erejű rendezésével, a *Valahol Magyarországon* kapcsolatban ugyan erős kritikát is megfogalmaz, de jelentőségét, formátumát felismeri, méltatja.) A közéleti értekezések pedig nemcsak annak a bizonyítékai, hogy Radnóti Zsuzsa együtt él a jelen fontos alkotóinak színházi küzdelmeivel, hanem hogy látja ezeknek a színházon túli, politikai-társadalmi kontextusát is, amelyet éppen olyan higgadtsággal és alapossággal elemez, mint a különböző színházi, irodalmi folyamatokat, kapcsolatokat.

És ezen a ponton mégis kirajzolódik egyfajta koncepció. Mert ha az alkotói életút foglalata nem is lehet egyetlen kötet, a szemelvények válogathatóak úgy, hogy nyilvánvalóvá tegyék az alkotói pálya roppant gazdagságát, változatosságát és következetességét. Így kedvet csinálhatnak a korábbi, komplett kötetek vagy az ebbe a könyvbe fel nem vett tanulmányok elolvasására vagy újraolvasására is. A *Megmozdult irodalom* legfontosabb üzenete alighanem éppen az, hogy olvassunk minél többször, minél több Radnóti Zsuzsa-írást. Amihez a szerző remélhetően még újabb és újabb munícióval is szolgál majd.

RADNÓTI ZSUSZA, *Megmozdult irodalom*

Budapest: Kossuth Kiadó, 2021, 432 oldal, 4800 Ft

## E számunk szerzői

Bugnár Szidónia (1995) PhD hallgató, bábszínész, rádiós szerkesztő, Marosvásárhelyen él

Csáki Judit (1953) kritikus, Budapesten él

Gáspár Ildikó (1975) színházi rendező, Budapesten él

Hajnal Márton (1990) kritikus, Budapesten él

Könczei Csilla (1963) egyetemi docens, antropológus, Kolozsváron él

Modreanu, Cristina (1974) színikritikus, kutató és kurátor, Bukarestben él

Nánay Fanni (1972) kulturális manager, színházi újságíró, Budapesten él

Szabó István (1950) színházzociológus, színháztörténész, Budapesten él

Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem oktatója, Budapesten él

Urbán Balázs (1970) kritikus, Budapesten él

Zsigó Anna (1986) dramaturg, Budapesten él