

Színház és interkulturalitás

A tanulmány színház és interkulturalitás kapcsolatát vizsgálja az 1950-es évek magyar színházában. A szerző az első részben néhány, a „színházi interkulturalitás” fogalmát értelmező művelődéstörténeti, színháztörténeti, színházantropológiai és fordítástudományi megközelítést tekint át. A második részben olyan interkulturális jellegű ellentmondásokat vizsgál, melyek egy politika által kikényszerített „kulturális transzfer”, a magyar színház erőszakos szovjetizálása nyomán keletkeztek. A radikális váltás következményeit vázolja, melyek a szocialista realizmus kötelező alkalmazása nyomán léptek fel a döntően magánszínházi szórakoztatásra specializálódott magyar színházban. Elsősorban azon eljárásokat vizsgál, melyekkel a Fővárosi Operettszínházban el- és befogadhatóbbá igyekeztek tenni az ismeretlen szociokulturális közeget reprezentáló, import szocialista operetteket. Végül néhány olyan példát elemez, ahol az interkulturális tényezők figyelembe nem vétele vezetett félreértésekhez, botrányhoz, egyes szovjet, kínai darabok bukásához.

A színházi interkulturalitás társadalomtudományi megközelítései

A színházművészethez kapcsolódó kutatásokban az 1960-as évektől – a tömegkultúra iránti társadalomtudományi érdeklődés felívelésével, majd a kulturális antropológia átfogó művészetértelmezési paradigmává emelkedésével – több részterületen és nézőpontból merültek fel a más, gyakran egzotikus kultúrából származó darabok, előadások, motívumok, játékstílusok, testtechnikák átvételével, cseréjével, összeolvadásával kapcsolatos kérdések. Ez az interkulturalitás szintjeit érintő erősödő elméleti, módszertani és gyakorlati tudatosság hatott a színész és a rendező szerepének értelmezésére, s felértékelte a befogadói aktivitást. Ugyanakkor e napjainkra már a színikritikába is leszivárgó tudás, mely antropológiai szempontokat csempész az előadások értelmezésébe, eléggé ismeretlen Magyarországon. Ez nem csoda, mivel a 20. századi magyar színház interkulturális kapcsolódásainak vizsgálata nem (volt) népszerű kutatási téma. E lemaradást legalább egy vonatkozásban csökkentendő mutatók be vázlatosan néhány megközelítést, melyek színház és interkulturalitás viszonyának értelmezésére alakultak ki a közelmúltban. Teszem ezt elsősorban azért, hogy fogalmaik segítségével pontosabban világíthassak rá a színházi interkulturalitás egy – az 1950-es években Magyarországon (is) tetten érhető, de – idáig figyelmen kívül hagyott megjelenési formájára. A cikk második részében – a Magyar Országos Levéltárban fellelt dokumentumok, valamint memoárok segítségével – azt kísérem meg bizonyítani, hogy a színházak 1949-es államosítása után a kizárólag keleti irányúvá szűkülő nemzetközi színházi kapcsolatok kitermeltek egy eddig

nem kellő figyelemmel vizsgált ellentmondáshalmazt, mely legadekvátábban a színházi interkulturalitás vonatkozásrendszerében értelmezhető. A két rész összekapcsolását tehát az indokolja, hogy egy, a magyar színháztörténetben s kulturális antropológiában idáig nem reflektált kérdéskör felvázolása előtt szükségesnek látok felvillantani néhány olyan, a színházi interkulturalitás vizsgálatára létrejött értelmezési keretet, mely nem elsősorban esztétikai problémákat vizsgál, hanem a cserékben, átvételekben, „transzferekben” részt vevő kultúrák „viselkedésére” s a jellegzetes befogadástípusokra kérdez rá.

Művelődéstörténeti megközelítések

Az egy társadalmon belül megjelenő interkulturális színházi hatások funkciója és felhasználása, elsősorban a bevándorlócsoporthoz szórakoztatókultúrájának biztosított szimbolikus hely kérdése áll azon történeti antropológiai, művelődéstörténeti kutatások előterében, melyek a tömeg- és elitkultúra határvonalának elmozdulásait kutatják 19. század végi, 20. század eleji színházi esettanulmányok segítségével. A hangosfilm elterjedése előtt ugyanis a színház ekkor volt utoljára meghatározó eleme a tömegkultúrának. Lawrence Levine (1988), a kulturális hierarchia egyesült államokbeli kialakulásáról írott, a Shakespeare-előadások tömegkultúra-mezőből elitkultúra-mezőbe kerülését vizsgáló könyvében abból a meglepő megállapításból indul ki, hogy a 19. század második felében még döntően angolszász lakosságú Egyesült Államokban a Shakespeare-drámákat és *farce*-okat (tréfás színpadi játékokat, bohózatokat) vegyítő színelőadások döntően járultak hozzá egy populáris színházi és egy demokratikus társadalmi közeg kialakulásához. Tehát a ma egyértelműen az elitkultúrába sorolt angol drámaíró műveire épített előadások egy agresszíven egyenlőségpárti populáris kultúra integráns részei voltak a hagyományai „kitalálásának” fázisában lévő amerikai társadalomban. A közönség vad hévvel utasított el minden „arisztokratikus” színpadi megnyilvánulást, kinevette az angolos kiejtéssel finomkodó színészeket. Levine szerint csak a 20. század elejétől figyelhető meg egyes, magukat előkelőbbnek tekintő rétegek elkülönülési vágya, melyet a színházi szórakozás helyének és módjának megválasztásával is ki akartak fejezni. A Shakespeare-előadások mellől eltűnő *farce*-okkal fokozatosan ment tehát végbe a színházak, a darabok és a nézőtéri magatartások – legitim (elit) és populáris formáinak – elkülönülése. Ez a nagyvárosok ugrásszerű fejlődésével párhuzamos folyamat azonban az Egyesült Államok társadalmán belül növekvő arányszámot képviselő, immár döntően nem angolszász eredetű emigráncsoportok eltérő szórakozási igényeinek is következménye volt. Hisz például a kelet-európai bevándorlók előnyben részesítették azokat az elsősorban vizuálisan komikus műfajokat, amelyek nem igényelték az angol nyelvnek olyan szintű ismeretét, amilyen Shakespeare élvezetéhez szükséges. Így a színházi tömegkultúrában Shakespeare-től átvette a stafétabotot a gesztuskomikumra épülő *vaudeville*, burleszk, mielőtt a színház végképp csatát veszített a némafilmmel szemben. Természetesen az új szórakoztatóformák vették át a közvetlen demokrácia gyakorlatát fenntartó – nemzet- és hagyományépítő – kulturális funkciókat is: a *vaudeville* színházakban konvenció szabta befogadói viselkedéskorlátok ugyanúgy nem voltak érvényben, mint a 19. századi Shakespeare-előadásokon, a sikertelen mulattatót kifütyülhették, s a közönség bátran követelhetette hazafias dalok éneklését a színészekről, akár előadás közben is.

Levine könyve tehát arra mutat rá, hogy ugyanazon szerzőket, adott esetben Shakespeare-t, egyes társadalmi csoportok igen különböző politikai és kulturális igényeik deklarálása céljából „használhatták”. Tehát a nézők, a befogadók kontrollja a jelentéstudomány és a kategorizáció fölött nagyobb volt, mint gondolnánk.

Szintén művelődéstörténeti szemszögből, az egyes etnikumok hagyományához kapcsolódó szórakoztató műfajok osztályadalmi elfogadottságának a kulturális hierarchiával, illetve a társadalmi átrendeződéssel való összefüggéseit vizsgálja Jenkinsnek (1992) a korai hangosfilm és a *vaudeville* esztétika viszonyával foglalkozó könyve. Ez is a 19–20. század fordulójának egyesült államokbeli kultúráját állítja középpontba, melyben a hullámokban, eltérő kulturális-nyelvi háttérrel érkező emigráncscsoportok jelentősen átalakították a színházi tömegkultúrához, a szórakoztatáshoz korábban kapcsolódó elvárásokat. Jenkins azt mutatja be, hogy az immár össznemzeti szinten elfogadottá vált, etnikus elemekben bővelkedő gettóhumor terjedése és piacképessége miként helyezte hatályon kívül az Egyesült Államokban a szórakoztatásra, nevetetésre vonatkozó viktoriánus tabukat. A populáris szórakoztatás műfajaira jellemző, groteszk testi akciókra épülő humor demonstratív elutasítását ugyanis az európai polgári osztály elkülönülési vágya és küldetésstudata indokolta. A kifinomult nevetés kívánatos példáit a 19. század angol szász kritikusai a realista színházból merítették, s a profán nevetető gesztusokról való lemondásra kívánták rávenni a színészeket.

„A szándékos nevetetés minden jelének el kellett tűnnie: a humornak egy realista kontextusban fellépő, lekerékített jellemből kellett sarjadnia, s sosem lehetett »erőltetett« vagy »megszerkesztett«. A viccek nem létezhetek öncélúan, alá voltak rendelve a narratívának: funkciójuk sokkal inkább az volt, hogy feltárják az alapvető komikus jellemhibákat, minthogy megmutassák az előadó tehetségét.” (Jenkins 1992:33.)

A robbanásszerűen fejlődő amerikai tömegkultúra-piac az egyre nagyobb befolyásra szert tevő „alternatív diskurzusával” azonban mind erőteljesebben kérdőjelezte meg a komikus realizmus és a nevelő nevetés magaskultúrából sugallt ideálját. Pontosabban e terjeszkedő közeg szórakoztatói nem kritizálták a magaskultúra érvrendszerét, hanem egyszerűen figyelmen kívül hagyták. A formálódó színházi iparban „termelt” jövedelmük révén is nőtt e széles közönségsikert kiprovokálni képes, humorukat gyakran a bevándorló csoportok tipikus reakciójára építő mulattatók ázsiója. Az Egyesült Államokban tehát a *vaudeville* komikusok össznemzeti szintű térnyerése az emigráncscsoportok „etnikai humorának” a populáris kultúra legális szférájába emelkedését is jelentette.

„Ami megváltozott, nem annyira a komikus anyag természete volt, inkább annak elérhetősége. Az anyagok, melyek korábban a kocsmák férfikultúrájára s a gettók színhagyomány-kultúrája közegére korlátozódtak, most – a szórakoztatás iparosodása révén – nemzeti elismerést arattak.” (Jenkins 1992:38.)

A 20. század elejére a humort az ír, a svéd, a zsidó amerikaiak eltérően tipikus reakciójára építő komikus műfajok annyira megerősödtek, hogy az Egyesült Államokban több mint kilencszáz színházban játszottak *vaudeville*-t, s másik ötezerben voltak varieté jellegű produkciók. 1912 körül már az efféle, nyers gesztuskomikumra épülő némafilmek forgatása is megkezdődött. Jenkins rámutat, hogy az új humorfelfogás fokozatosan, a középosztályra vonatkozóan is átalakította az ízléskategóriákat, meggingatta azon előítéleteket, melyek a munkásosztály testi humorra való reagálásának alsóbbrendűségét hirdették a polgári osztályok kifinomult szórakozásával szemben. Kimutatja azt is,

hogy a nyers humor elleni korábbi támadásoknak döntően társadalmi határokat megerősítő funkciójuk volt.

E művelődéstörténeti közelítések arra világítanak rá, hogy egyes színházi műfajok a nagyvárosi kapitalista közegbe kerülő emigráncsoportok emancipációs vágyának egyszerre voltak kifejezési formái és eszközei. S az össznemzeti tömegkultúrabeli térnyerés, valamint az egyes művészeti ágakban megfigyelhető etnikai specializáció adott kisebbségi csoportok színpadi s ezáltal áttételesen társadalmi emancipációját valóban segítette is.

Színháztörténeti szemszög

A 19. században az európai szemszögből egzotikusnak minősülő színházi hagyományok elsősorban az úgynevezett művészsínházban jelentek meg inspirációként a modernizmus különböző korszakaiban, a kiüresedett polgári realista színház elleni protestáció vagy a nyelvújítás eszközeként. A dokumentumfilmzés és az antropológiai kutatások következtében megjelenő reprezentációs formák – a mozihíradók, az etnográfiai kiállítások, a gyarmattartó európai hatalmak fővárosaiban rendezett általános és specializált világkiállítások (Clifford 1988; Pradel-de Grandry 1983) – segítségével az európai nézők és művészek először szemlélhettek élőben vagy filmen olyan, az európai színházi hagyománytól gyökeresen eltérő, nem imitációra épülő, stilizált művészi nyelveket (kínai opera, no színház, kathakali, bali tánc stb.), melyeknek mind művészi logikája, mind referencialitása, vonatkoztatási rendszere alapvetően eltért az európai színházi hagyományétól.

Nicola Savarese (1995) olasz színháztörténész kötete e Kelet és Nyugat között mindig is létező, tág értelemben vett motívumkölcsonzést s a mindenkori „másik” megszemélyesítését is magában foglaló színházi dialógust tekinti át, kimutatva, hogy annak nyomai a görögöktől napjainkig fellelhetők. Vizsgálja többek közt, hogy a Kelet mítoszai miként szolgáltak inspirációs forrásként a nyugati színház kezdeteihez, például a görög tragédiákhoz. Kimutatja a keleti egzotizmus nyomait a 17–18. századi európai színházban, utalva a darabok keleti történelmi figuráira, a török zene felhasználására, majd kommentálva a romantika orientalizmusértékelését. Savarese elsősorban azt kutatja, hogy a keleti színjátszás elemei s az egzotikus „másik” megjelenítései hányféle szinten és jelentéssel bukkannak fel a nyugati színházkultúrában. Külön fejezetet szentel a gyarmatikon élő angolok és a hagyományos indiai színház kapcsolatának, a calcuttai színházi világ, valamint az angol mintájú indiai színházak vizsgálatának, majd bemutatja a keleti világ motívumait a melodramákban és az operettekben. A Kelet–Nyugat-kapcsolat korlátozott kétirányúságát érzékelteti Sada Yacco és Kawakami Otojoro japán színészek 19. század végi, 20. század eleji európai és amerikai turnéjának visszhangját, illetve a japánok nyugati színvilágról adott értékelését elemezve. Rámutat, hogy a keleti színház stilizált testtechnikáinak a modern európai táncművészetre már gyakorlati hatásuk is volt. A 20. század második felében pedig elsősorban az úgynevezett rendezői színház nagyjai – Craig, Mejerhold, Artaud, Brecht, Grotowski, Brook és Barba – fordultak a tradicionális keleti performatív technikákhoz a nyugati színház kifejezőeszközeinek és szemléletének radikális megújítása érdekében.

Savarese 1995-ben megjelent könyve tehát a kelet–nyugati színházi kapcsolat történeti folytonosságának és korlátozott dialógusjellegének demonstrálása szempontjából fontos elsősorban.

Színház-antropológiai megközelítések

Jerzy Grotowski

A színház és interkulturalitás viszonyának vizsgálatából kihagyhatatlan a rendezői munkásságával az 1960-as években nemzetközi hírnevet szerzett lengyel parateátrális mágus, a színész és a néző rituális találkozásának lehetőségeit kutató Jerzy Grotowski gyakorlati és elméleti tevékenysége¹. „Szegényszínház”-elméletét (Grotowski 1999) az indiai filozófia, az alkímia, a samanizmus, a transz, a rítus, valamint Jung, Durkheim, Lévy-Brühl, Mauss, Lévi-Strauss, Eliade hatása s a színészcsoportjával kidolgozott fizikai tréning egyaránt alakította. Négy alapvető területen ajánlott új konvenciót a pusztán szórakoztató vagy elitkultúra közvetítő színházmodellje helyett: átértelmezte a színpad és a nézőtér kapcsolatát, a rendező és a szöveg viszonyát, a színész funkcióját, s kutatta a színészi mesterségben rejlő „határátlépési”, szakrális horizontváltási lehetőségeket. Grotowski tevékenysége a színházi interkulturalitás szférájában annyiban is speciális, hogy radikális nyelvújítása egy lengyel kisvárosban, Opolében található színházból (*13 sor színház*) indult. Tehát nem egy nyugati demokráciában élő, szabadon kísérletező és utazó művész ajánlott távoli kultúrák tanulmányozása nyomán radikálisan új utat az európai színház számára, hanem egy elzárt, ideológiai tabukkal terhelt szocialista közegben alkotó, tanulmányai egy részét Moszkvában végző rendező, akinek zavarba ejtően apolitikus, a szocialista realizmus szemszögéből értelmezhetetlen produkciói sok fejtörést okoztak a lengyel hatóságoknak.

Eugenio Barba

E Lengyelországban talán örök marginalitásra ítélt szegényszínházi koncepció, illetve a rá épülő előadások, például Calderón-Słowacki *Állhatatos hercege* (1965) vagy az *Apokalypsis cum figuris* (1968) lényegében egyetlen személy interkulturális közvetítésével, egy baloldali, Lengyelországban norvég ösztöndíjjal tanuló, olasz származású rendező-növendék, Eugenio Barba szívós intellektuális és szervezőtevékenysége révén jutottak el az 1960-as évek végének forrongó nyugat-európai értelmiségijeihez. Grotowski–Barba fáradhatatlan, közvetlen és áttételes értelemben vett „fordítói” tevékenysége eredményeképpen – rövidesen a francia értelmiség egyik bálványa lett. 1997-ben még a Collège de France vendégprofesszorává is kinevezték a kifejezetten számára indított színház-antropológiai tanszéken. Attól függetlenül tehát, hogy Grotowski keveset publikált, s hogy az 1980-as évektől 1999-ben bekövetkező haláláig színházi előadásokat már nem is rendezett, csak műhelygyakorlatokat tartott az Egyesült Államokban és Olaszországban, hatása színházi filozófusként máig óriási.

Az indiai színház és kultúra iránt Grotowskihoz hasonlóan kezdettől elkötelezett

Eugenio Barba visszaemlékezése (1999), mely Grotowski huszonhat, 1963–1969 között neki címzett levelét közli a *Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland* (A hamu és gyémánt földje. Tanulóéveim Lengyelországban) című, antropológusi terepmunkanaplóra hasonlító kommentárja kíséretében, valójában eme Kelet-Európából Nyugat-Európába irányuló kísérleti színházi kulturális transzfer krónikája. Az inter- és transzkulturalitás irányába egyébként is az évtizedek óta a dániai Holstebroban élő és alkotó Barba fejlesztette tovább legkövetkezetesebben Grotowski – a színház, a rítus és a mindennapi gyakorlat kutatását összekapcsoló – kísérleteit, nemzetközi előadói gárdájú Odin színházának előadásai, valamint több évtizedes színházi antropológiai kutatásai révén. Az Odin produkciói, kiadványai, dél-amerikai, indiai társulatokkal, hagyományos előadás-technikák mestereivel kialakított kapcsolathálózata, rendszeres vendégjátékai (például a budapesti Szkénében) a színházi interkulturalitás globális műhelyévé avatták a Barba vezette társulatot. Hosszú és szerteágazó tevékenységüknek csak jelzésére vállalkozhatunk, utalva például Barba (Barba–Savarese 1991) több nyelven kiadott *A dictionary of theatre anthropology* (Színházantropológiai szótár) című művére, mely „egzotikus” kultúrák mesterei és olasz professzorok, tehát bizonyos értelemben adatközlők és antropológusok egyenrangú műhelymunkáján alapuló empirikus kísérletekről ad számot. Céljuk a performatív technikákat éltető közös alapelvek felderítése volt. A szótár összehasonlításra épül, térben és időben egymástól távoli vallási, szertartás- vagy színházi gyakorlatban kiforrott (test)technikák kerülnek egymás mellé, közösnek tételezett kategóriák (mester-tanítvány viszony, egyensúly, kitágított test, energia, arc és szemek, láb-, kéznyelvek) szerinti felosztásban. A fenti szócikkek szerzői transzkulturális összehasonlító módszerrel lényegében a „kidolgozott spontaneitás” megvalósíthatóságát kutatják, azt hogy miként lehet a balettban, a nóban, a *kathakaliban* a test hétköznapiól eltérő használatával a színpadi energiát „élővé”, spontánul hatóvá tenni. A döntően imitatív hagyományban szocializálódott nyugati színész számára e lehetőség tudatosításához segítséget jelenthet egyes tradicionális tánc- vagy színpadi technikákkal való ismerkedés (inkulturáció). A hagyományos előadói stílusok képviselői számára pedig az akkulturáció (ha a kathakali táncos egy időre a *no* kifejezőeszköz-rendszerét kölcsönzi) tárhatja fel a preexpresszív szint, vagyis a néző figyelmének magára vonását lehetővé tevő koncentrált fizikai és mentális energiaállapot mibenlétét és működését.

Az Odin e nemzetközi, első, második és harmadik világbeli művészeket és tudósokat egyenrangú alkotó- és elmélkedőtársként összekapcsoló hálózata révén jött létre az 1980-as években az ISTA, a színházantropológia nemzetközi iskolája. Erről az évente, két évente néhány hétre felépülő „performatív faluban” folyó műhelymunkáról 1996-ban már egy önreflexív kötet is megjelent Kirsten Hastrup dán antropológus szerkesztésében. Az egyes kurzusok – más-más témát középpontba állítva – a színészi technika feltételezett közös alapjait kutatják transzkulturális dimenzióban, empirikus megközelítésben, gyakorlatokkal, munkademonstrációkkal és összehasonlító elemzésekkel. Hastrup szerint az eddig végzett munka azt bizonyította, hogy az eltérő technikákban kifejeződő kulturális szigetek határai csak konceptuálisak. Az ISTA-ban ugyanis olyan „társadalmi tér” jött létre, melynek mesterségesen behatárolt idejében a színházkultúrák nemcsak találkozhattak, hanem határaik is átléphetőkké váltak. Ez az ismerkedés és kölcsönzés azonban – figyelmeztet Hastrup – az antropológiai terepmunkához hasonlóan bizonyos

kockázatokat is rejthet a részt vevő mesterek és tudósok számára, amennyiben veszélyeztetheti saját kultúrájukról, színházi nyelvükről addig kialakított képük koherenciáját.

A Barba által vezetett ISTA-ban elsődleges kutatási módszer a hangos gondolkodás, általában még a következő napi kutatási téma sincs előre meghatározva. A táborlakók kulturális identitása az általuk képviselt technikán alapul, ami a színházban testtechnikát jelent. Kulturális identitásuk így egybeesik szakmai identitásukkal. Hastrup részt vevő megfigyelőként vizsgálva e speciális faluközösséget megállapítja, hogy annak immár kollektív rítusai is kialakultak. Ez leginkább a napirendben érhető tetten. Reggel 8.30-ig kötelező a csend, 9-kor a mesterek órái kezdődnek (odissi tánc, buto, pekingi opera, bali tánc), melyek célja, hogy a más kultúrákból érkező résztvevők új performatív energiákat fedezhessenek fel. 11.30-tól 13.30-ig egyéni tréningek, majd 16 óráig egy, a kurzus végén bemutatandó előadás próbái folynak. E produkciókkal (*Faust* [1987], *The Crossing* [1990], *The Paradoxical Space* [1992], *Shakuntala* [1993]) a résztvevők azt demonstrálják, miként ültethető át dramaturgiai szintre a preexpresszív szint aktivizálását célzó műhelymunka, tehát hogy az adott évben középpontba állított kérdéskör reprezentációját miként lehet áttemelni a színpadi jelenlét erősítésére koncentráló szintről a jelentés szintjére. Hastrup szerint e szerzetesi életmódú transzkulturális faluközösség ismétlődő együttműködésének legfőbb tanulsága a másság értékeinek elismerése, mely egyben az ISTA kulturális identitásának definíciója is.

Barba e kötetben publikált tanulmányában a színházi antropológia nemzetközi iskolája megteremtésének indítékaként azt emeli ki, hogy dél-amerikai vendégjátékaik után, a helyi hagyományos kultúrát és politikai érdekképviseletet összekapcsoló együttesek kritikájának hatására az Odin mind intenzívebben kereste a szakmai dialógus lehetőségeit, törekedett a nyugat-keleti színházi inspirációirány és hierarchia megfordítására, egyfajta „ellenimperializmusra”. Leszögezi, hogy színházantropológia-felfogásuk empirikus irányultságú, nem kívánja egyesíteni vagy kategorizálni a játékstílusokat, inkább a „technikák technikáját” kutatja. Azért hagyják lényegében figyelmen kívül a tánc- vagy színpadi nyelv társadalmi kontextusát, mert kísérleteikben az operatív szintre koncentrálnak. Nem tagadják ugyanakkor azt a szimbolikus jelentést, amelyet a különböző kultúrákban egyes performatív technikáknak tulajdonítanak. Magát az interkulturális színházi kapcsolatot Barba a posztkoloniális korban adott egyéni, etikai és szakmai lehetőségként határozza meg, melynek létjogosultságát azzal támasztja alá, hogy a kultúra csere s nem izoláció révén fejlődik. Véleménye szerint a színészeknek professzionális identitásuk meghatározásához túl kell lépni az etnocentrizmuson, saját tradíciójuk meghatározási vágyának ötvöződni kell azon képességgel, amellyel saját hagyományukat el tudják helyezni más tradíciók kontextusában.²

A kötetben az ISTA-n rendszeresen részt vevő mesterek, színészek és tudósok tanúságtételei szolgáltatják emez interkulturális dialóguskísérlet vállaltan szubjektív interpretációit. Zárótanulmányában Hastrup a színház és interkulturalitás témáját tágabb kulturális antropológiai keretbe helyezi. Abból indul ki, hogy egyes harmadik világbeli terepeken a színház mint média teszi egyáltalán lehetővé vagy könnyíti meg nagymértékben a „másikkal” való találkozást. Előadásai révén az Odint például olyan perui közösségekbe fogadták be, melyek más európai közeledést nagy valószínűséggel visszautasítottak volna. Hastrup szerint nem állja meg a helyét az a vélekedés, mely az interkulturális

kapcsolatot vagy cserét egyik vagy mindkét kultúrát fenyegető veszteségként fogja fel. Úgy gondolja, hogy egy eltérő kulturális közegben való megmutatkozás révén nyert tapasztalatok igenis beépíthetők a kulturális/művészi produktumba, és gazdagítják azt. Barba szerint a színházi és a kulturális antropológia egyaránt a magától értetődőnek vélt saját hagyomány megkérdőjelezésére szolgál elsősorban, annak megértését mozditja elő oly módon, hogy a konfrontáció, az idegennek tűnő segítségével az alkotó vagy a néző valójában saját látásmódját csiszolja. Ezzel szemben Hastrup szerint az effajta színházi dialógus elsősorban nem konceptuális egység létrehozását, hanem a horizontok időleges egyesítését jelenti.

A Grotowski nyomán kialakult Barba-féle kulturális antropológia tehát a színházi testtechnikák hasonló alapelvei és egyenrangúsága, valamint a velük történő, kulturális kontextusuktól függetleníthető kísérletezés szabadsága mellett érvel. Nagy hangsúlyt helyez arra, hogy a harmadik világbeli mestereket és társulatokat egyenrangú alkotótársaként bevonják a globális műhelymunkába. A Barba-féle irányzat hatása leginkább a kulturális antropológiában és az alternatív színjátszásban érzékelhető.

Fordítástudomány

A kulturális antropológia átfogó társadalomtudományi paradigmává válásával hozható összefüggésbe, hogy a műfordítás korábban pusztán technikainak vagy esztétikainak tételezett problémái immár a forrás- és a befogadó kultúra különbségeinek fordításban való reflektálása kérdésével is bővültek. E folyamat során létrejött a „fordítástudományok” színházi kérdésekre alkalmazott változata is. A specializáció létjogosultsága megkérdőjelezhetetlen, hisz, ahogy Patrice Pavis (1990) e témának szentelt munkájából kiderül, a fordításból eredő dilemmák a szinkron jelentésteremtő eszközök sokaságával dolgozó színházban nem korlátozódnak a nyelvi szintre. Ugyanakkor a másik kultúrából származó, a befogadó számára gyakran ismeretlen kulturális gyakorlatra, szokásokra reflektáló drámaszövegek, színelőadások, vendéjátékok valamiféle domesztikálása, tehát a befogadó kultúra művészei, közönsége, kritikája általi „fordítása” mindig is kikerülhetetlen feladat volt mind az elit-, mind a populáris színházakban. Azonban a szöveg e kontextualizálására alkalmazott dramaturgiai, értelmező eljárások igénybevétele ritkán volt tudatos. Pavis *Le théâtre au croisement des cultures* (Színház a kultúrák határán) című könyvének *A színházi fordítás különlegessége: a gesztusközi és az interkulturális fordítás* című fejezetében abból indul ki, hogy a fordítás a színházban többet kell jelent sen a drámai szöveg egyik nyelvről a másikra való átültetésénél, hisz a színpadon két, egymástól térben és időben elválasztott kultúra kommunikál és/vagy konfrontálódik egymással a színész testén, valamint a saját kulturális hagyomány által kondicionált befogadáson keresztül. Egy előadászöveg tehát egyszerre része a forrás- és a befogadó kultúrának, melyek közt elengedhetetlen egyfajta mediáció, amely megvalósulhat transzferként vagy adaptációként. Pavis szerint a fordítás a színházban olyan hermeneutikai aktus, mely lényegében a forráskultúra szövegének befogadó kultúra általi interpretációját, a forrásszövegnek a befogadó nyelv és kultúra felé közelítését jelenti. A fordítás tehát inkább az idegen szöveg befogadói szöveg által történő kisajátításaként írható le, mint a két szöveg szemantikai ekvivalenciájának kereséseként. E kisajátítás szövegbeli,

dramaturgiai, színpadi és befogadói „konkretizációk” során valósul meg. A „szöveg konkretizációja” során a fordító fikcionalizálja és ideologizálja a szöveget, elképzeli, hogy milyen szituációban mondható el, ki beszél kihez, és milyen célból. A dramaturgiai „konkretizáció” lotmani értelemben modellálja, mobilizálja a szöveget, befogadhatóvá téve azt a mai olvasó vagy a más kultúrából származó néző számára. A fordítás e fázisa szükségszerűen adaptáció és kommentár is egyben, hisz az előadás-szituáció idő-, tér- vagy mentalitásbeli távolságától függetlenül a közönségnek azonnal meg kell értenie, hogy az elhangzó szöveg mire vonatkozik. Ehhez azonban a fordítás szöveg- és „dramaturgiai konkretizációja” mellett a közönség hermeneutikai kompetenciájára is szükség van. „E befogadói konkretizáció határozza meg végső soron a forráskultúrából származó szöveg felhasználását és értelmét.” (Pavis 1990:141.) (Az 1950-es évek magyar színházában a szőnyeg alá söpört interkulturális eredetű feszültségek, melyeket a cikk második részében vizsgálunk majd, leginkább a „dramaturgiai konkretizáció” és a nézői hermeneutikai kompetencia hiányának számlájára írhatók. Nézőknek és alkotóknak egyaránt idegen volt ugyanis a magyar színházi hagyományban előzmény nélküli szocialista realista darabok kollektivisták értékrendszere, világképe, kulturális közege. A diktatúra közegében ugyanakkor a modellkultúra eme idegensége bevallhatatlan volt.)

A fordítás és a rendezés viszonyának értelmezésében Pavis szerint két koncepció létezik. Az egyik szerint adott fordítás számtalan rendezői értelmezést tehet lehetővé, míg a másik szerint a nyelvi szint bizonyos megkonstruáltsága meghatározza a rendezés irányát is. Az azonban mindkét felfogás esetén érvényes követelmény, hogy a rendezésnek valamiféle ekvivalenciát kell teremteni a két – forrás és befogadó – kultúra kifejezőeszköz-rendszerei között. Pavis szerint ugyanakkor nem kutatták még azt a hatást, amelyet a színész játéka gyakorol(hat) a fordításszöveg jelentésteremtésére, holott egy előadás befogadhatóvá tételében a színész és a rendező fordításszöveg-kontextualizáló tevékenysége egyaránt kardinális jelentőséggel bír.

Interkulturális eredetű feszültségek az 1950-es évek első felének magyar színházában

Az ország szovjet érdekszférába kerülése nyomán a pártállami rendszer szovjet mintájú intézményeinek és gyakorlatának gyors bevezetése, majd ennek részeként a magyar színházi hagyomány erőszakos szovjetizálási kísérlete is arra a logikára épült, hogy a radikális politikai irányváltást – a rendszer totális jellegéből következően – kultúraváltásnak is követnie kell. A kereslet-kínálatra, szórakoztatásra épülő, döntően magánszínházi szervezetű magyar színházi modell „eltörlése” s a nálunk előzmény nélküli szovjet állami színházi forma 1949-ben való „bevezetése” kibeszél(het)etlen, az előadások próbafolyamatában és befogadásában egyaránt manifesztálódó interkulturális feszültségek sorát produkálta az 1950-es évek első felében. Hisz a színházak államosítása után, egyik napról a másikra a zsdanovi szocialista realizmus, egy ázsiai jellegű, kollektivisták művészetfelfogás lett kötelezően meghatározóvá. Ez nemcsak a Szovjetunióból transzferált, merőben új esztétikai elvek kritikátlan követését, hanem a korábban domináns alkotói és befogadói hagyomány „polgáriként” való megtagadását is követelte, sőt számon kérte a

társadalomtól. Az osztályharcra épülő színházi értékrend meggyökereztetésére egy rituális elemekben gazdag, alkotókat és nézőket egyaránt bevonó gyakorlatot is átvettek a Szovjetunióból. A Sztanyiszlavszkij-kör, a Szabad Nép-félfőra, a közönségtalálkozókon az előadások munkás- vagy gyermeknézők általi, a társulat jelenlétében zajló bírálata, a színikritika ideológiai szempontú működése mind e kulturális szemléletváltás örökérvényűségét, visszavonhatatlanságát sugallta.

Ambivalens eredményekkel járt, időnként félreértésekhez, sőt botrányokhoz vezetett ugyanakkor a népi demokráciák közt „elrendelt” intenzív színházi kapcsolattartás gyakorlata: a kétoldalú nemzetközi egyezményekkel szabályozott vendégjátékok, a szovjet és népi demokratikus termelési darabok, a szocialista realista esztétikai művek s a szakemberek szabályozott cseréje a tábor országai között. A gyakran színésznek és nézőnek egyaránt zavarba ejtően ismeretlen ideológiát, kulturális közeget, mentalitásformákat felmutató,³ ugyanakkor a szó hagyományos értelmében véve nem egzotikus (nem az adott ország hagyományos kultúrájából táplálkozó) darabok színrehozatalában, befogadásában jelentkező nyilvánvaló nehézségeket jellemzően a szőnyeg alá söpörték. Nem csupán azért, mivel az etnikai feszültségeket vagy a kulturális különbségeket a proletár internacionalizmus jegyében nem létezőnek illett tekinteni, hanem annak következményeként is, hogy a népi demokráciák művészei és kultúrpolitikusai ez idő tájt a szovjet ideálmodell minél tökéletesebb másolására törekedtek. A cél egy homogén, internacionalista utópiakultúra megteremtése volt, s felé törekvésük hevében nem ismerték fel, hogy bizonyos, a színre állítással vagy a befogadással kapcsolatos problémák „kezeletlen”, interpretálatlan kulturális különbségekből is eredhetnek, illetve e népi demokratikus darabokban megfogalmazódó közös politikai cél, ideológia és tematika, valamint a többszintű pártállami kontroll mellett fel sem tételezték, hogy azok szövegükben, alaképítésükben stb. tartalmazhatnak olyan „másságokat”, melyek a magyar néző befogadói horizontjából megnehezíthetik e – bolgár, román, kínai, szovjet stb. – művek értelmezését. A korban favorizált dramaturgiai eljárás a szöveg osztályharcos elemeinek kiemelése volt, melyhez játéktípusként a Sztanyiszlavszkij-módszer leegyszerűsített változata, egyfajta imitatív patetizmus csatlakozott. Az Európán kívüli stilizált (test)technikákat nem tartották a színházi nyelvújítás valós alternatívát kínáló forrásainak, mint ahogy a kultúrák közti, nem ideológiavezérelt dialógusigény, a régiókon átnyúló, a hagyományos színházi nyelvekre irányuló szakmai érdeklődés sem volt jellemző az 1950-es évek Magyarországon.

A keleti irányúra redukált nemzetközi színházi kapcsolatrendszer egyes elemeivel összefüggő ellentmondások korabeli felismerését tovább nehezítette, hogy a korszak tudományosságában – legalábbis Magyarországon – nem léteztek konceptuális keretek az eltérő színházi hagyományokból és befogadói kondicionáltságból eredő félreértések értelmezésére. Az osztályharc és a szocialista realizmus mindent átható közhelyemléteiből kiindulva ugyanis e dilemmákra nem adhatók koherens válaszok. Nem csoda hát, hogy a különben mindig éber, a darabok, előadások engedélyezéséhez sokszoros szűrőt alkalmazó hatalom s a szocreál modell gyors meggyökereztetésében közreműködő művészek zöme sem volt képes felmérni és kivédeni ezeket. Különösen nagyot lehetett „hasalni” azzal, hogy a humor kultúránként eltérő értelmezésével nem számoltak – ezt a későbbiekben egy „kínai ügy” esetében látjuk. A „mi a nevetséges”, a „min szabad, és min tilos nevetni” 1945-ig érvényes színházi szabályrendszere amúgy is teljesen átala-

kult a pártállami diktatúrában, a szovjet megszállás közegében. Az új taburendszer kényes feladattá tette a szovjet, kínai stb. figurák ábrázolását a nézőtér kaján nyilvánossága előtt.

Szinte előzmény nélkül, hirtelen jöttek létre kapcsolatok a szovjet, román, kínai stb. színházzal, s ennek korabeli reflexióiból – politikai okokból – kimaradt az, hogy a tágabb értelmében vett interkulturális fordítás elkerülhetetlenségével szembenézzenek. E darabok „másságának” feltűnő figyelmen kívül hagyásával a marxista szemlélet mindenre megoldást kínáló általános érvényességét, valamint a korábbi, polgárinak bélyegzett színházkultúrától való eltávolodás szükségszerűségét kívánták kommunikálni. Nem csoda, hogy az új repertoár színházakra kényszerítése s e diktátum nyilvánvaló kapcsolódása az idegen megszálláshoz kezdettől jelentős passzív rezisztenciát váltott ki az előadásokkal szemben. A közönség azzal jelezte ezt, hogy a nézőteret üresen hagyta, a színészek pedig előadás közbeni „viccekkel”, más lehetőség híján tehát szimbolikus gesztusokkal fejezték ki tiltakozásukat e kényszerű kulturális transzfer ellen.

Az alábbiakban először az interkulturalitás kihívásával való tudatos szembenézés ritka és relatíve sikeres formáját vizsgáljuk az 1950-es évek első felének talán legnépszerűbb színháza, a Fővárosi Operettszínház példáján. Gáspár Margit igazgatónő, aki egyszerre volt meggyőződéses kommunista és profi színházi róka, a Pavis által szükségesnek tartott „konkretizációk” minden szintjén inspirálta a szocialista importoperettek „fordítását”. Az általa vezényelt operettreform néhol humoros, néhol cinikus gyakorlatába láthatunk bele levéltári dokumentumok és Gáspár visszaemlékezései révén. Majd egy másfajta kulturális gyakorlat példaként Darvas Iván memoárja segítségével azt a színpadi és nézőtéri benuátlást, bukást idézzük fel, mely azon az előadáson következett be, ahol a szovjet darab fordításakor a szöveg, a dramaturgia, a rendezés és a játék szintjén egyaránt szükséges „konkretizációk”, adaptációs eljárások elmaradtak, adott esetben a Madách Színház Szovjetunióból importált igazgatónőjének dacos, a nézők elváráshorizontját s a magyar színházi hagyományt „csak azért is” figyelmen kívül hagyó ellenállása miatt. Zárásként egy, a diktatúrában mindig fokozott kockázatot jelentő humoros színházi műfajhoz kapcsolódó interkulturális botrány, egy „kínai ügy” eseménytörténetét és bizonytalan hatalmi interpretációját mutatjuk be levéltári források alapján.

Az ideálmodell

Diskurzus

Az egypárti diktatúra bevezetéséhez közvetlenül kapcsolódó, felülről elrendelt gyökeres és kényszerű művészeti hagyományváltáshoz – a szocialista realista esztétika deklarált egyeduralmához – 1949 után az állami színházi szerződéseiktől függő művészek kényszerűen alkalmazkodtak. Alig néhányan voltak azonban közülük – Gáspár Margit, a Fővárosi Operettszínház igazgatónője vitathatatlanul köztük tartozott –, akik hittek is a szovjet színházi modell azonnali magyarországi átvihetőségének lehetőségében és szükségességében. A természetesen kommunista és haladó (más akkoriban efféle posztra nem kerülhetett) színigazgatók tevékenysége kimerült a kötelező szovjet és népi demokratikus bemutatóhányad színre állításában. Gáspár Margit azonban nemcsak a Népművelési Minisztérium nógatasára újított, ő valódi érdeklődést mutatott a nem –

vagy csak kísérleti formában – létező műfajváltozat, a szocialista operett külföldi, első-sorban szovjet példái iránt, tényleg fel akarta használni azokat az operettszínház korábbi „kispolgári és bulvár-” repertoárjának gyökeres megújítására. Az, hogy ismerte a nemzetközi színházi kapcsolatokra vonatkozó új politikai és esztétikai elvárásokat, s hogy őszintén alkalmazkodott hozzájuk, világosan kiderül abból a leveléből, amelyet a Népművelési Minisztérium színházi főosztályára küldött 1951. január 17-én.⁴ Levelében egyszerre van jelen az új értékrend átvételére inspiráló hatalmi elvárás szinte komikus túlteljesítése s a polgári sikerreceptet már ismerő, attól művészi megújulást már nem váró baloldali értelmiségi őszinte kíváncsisága egy új színházi nyelv iránt.

„A Fővárosi Operettszínház még a »Szabad szél« színrehozatalának előkészületei alatt felvette a kapcsolatot a moszkvai Operettszínházzal, pontosabban Tumanov elvtárral, a színház főrendezőjével. Tumanov elvtárstól rendkívül értékes útbaigazításokat kaptunk, s ezeket színházunk további munkájában is igyekszünk felhasználni. Színházunk jelenleg Miljutyin *Trembita* című Sztálin díjas operettjének előkészítésén dolgozik, melynek bemutatója április óra esik. Ennek érdekében ismét felvettük a kapcsolatot Tumanov elvtárral, aki megígérte, hogy a darab rendezőpéldányát, valamint fényképanyagot bocsát rendelkezésünkre. Miután az operett színjátszás, valamint az operett, mint műfaj továbbfejlődése érdekében feltétlenül szükségünk van a szovjet művészek tanítására és útmutatására, javaslat formájába felvetjük a kérdést: lehetséges volna-e, hogy a márciusban tartandó Magyar–Szovjet Barátsági Hónap keretében Budapestre érkező szovjet művészek küldöttségének Tumanov elvtárs is tagja legyen. Ebben az esetben ő személyesen irányíthatná a *Trembita* színrehozatalának előkészületeit, s ez színházunk egész további működésére, fejlődésére felmérhetetlenül hasznos volna. Hangsúlyozva Tumanov elvtárs látogatásának számunkra rendkívüli fontosságát, kérjük a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályát, támogassa javaslatunkat.”⁵

Gáspár fenti levele alapján abból a feltételezésből indult ki, hogy legjobb, ha a szocialista realista operett a modellkultúrából érkező autentikus források – vendégrendező, rendezőpéldány, fotók – segítségével, lényegében változtatás nélkül tevődik át a szovjet színpadokról a pestire. Ez a korra jellemző elképzelés volt, amennyiben a befogadó kultúra hagyományának – ahogy ma mondanánk, „kulturális emlékezetének” – s a befogadás aktív jellegének nem szenteltek túl nagy figyelmet a népi demokráciákban, hisz éppenséggel e befogadói nézőpont radikális átalakításán munkálkodtak. Ugyanakkor a szovjet importoperetteknek a magyar közegre való – a szó tágabb értelmében vett – áthangszerelése nélkül ezek az előadások kudarcra lettek volna ítélve. Gáspár Margitban azonban a pesti magánszínházi hagyományon felnőtt színpadi szerzői ösztön is működött, s a szovjet rendező tanácsai mellett néhány egykori operettsztárt – Latabárt, Honthyt, Felekyt – is belekomponált e reformoperett-előadásokba. E szereposztási gyakorlat önmagában segítette a nézőket a forrás- és a befogadó kultúra közti távolság áthidalásában.

...és praxis

Gáspár Margitnak a *Színház* című lapban, 1999-ben megjelent visszaemlékezéséből⁶ azonban az is kiderül, hogy a szovjet és népi demokratikus operettek „fordítása” a gyakorlatban milyen mély dramaturgiai átalakításokat eredményezett. A szovjet modell változatlan átvétele, a minél tökéletesebb másolatra törekvés igényének hangoztatása háttérben valójában a darabok befogadói elfogadtatása érdekében végrehajtott, az igazgató által kezdeményezett radikális átalakítások sora állt. Gáspár memoárjában érzékelteti azt a némileg cinikus közmegegyezést is, melynek értelmében a pesti változatot megtekintő szovjet vendégek rendszerint úgy tesznek, mintha nem vennék észre a hivatalos diskurzusban modellremekműként dicsért szovjet operettek radikális átszabását a pesti színpadon.⁷

„A *Szabad szél* különben nagyon szép darab lett, bár az eredeti szöveghez jóformán alig maradt köze, és iszonyatos sikert aratott. A zenéje eleve csodaszép, és mi egy nagy-szabású drámai építményt csináltunk hozzá, én voltam a dramaturg. [...] Úgyhogy nem ellenőriztek ők [a szovjetek – H. Gy.] semmit az égvilágon, Kálmán [Nádasdy Kálmán, az előadás rendezője – H. Gy.] meg én pedig nyugodtak voltunk, hogy az egész soha nem derül ki. Na aztán mégis kiderült. 1951-ben egy delegációval Csehszlovákiában jártunk, és elhatároztuk, hogy megnézzük az ottani *Szabad szél*-előadást. És akkor közben egyszer csak megszólal mellettem Horvai Pista, aki tagja volt a delegációnak: te Margit, ez nem ugyanaz a darab. Dehogynem, mondom én. De hát egészen másról szó! Hát nem tudad, hogy mi egy kicsit átdolgoztuk? – feleltem. De mindenki egyetértett abban, hogy a budapesti darab sokkal jobb! Most ugrom egyet a következő évadra, amikor a *Havasi kürtöt* mutattuk be Miljutyintól. Ezt valamivel kevésbé dolgoztuk át, de azért ekörül is támadtak nehézségek és viták. A szöveget Darvas Szilárd és Lenkei Lajos fordította, Lenkeit nagyon szerettem, drága, kedves ember volt, de akkor még kicsit szemellenzős. Én a szövegre rögtön azt mondtam, hogy te Lajos, itt nincs semmi konfliktus, hát akkor ugye mitől énekeljenek ezek az emberek? Senkinek semmi baja, a szerelemben sem, jómódúak, szépen öltözöttek, élnek bele a világba, hát hol itt a probléma? Erre Lenkei azt felelte, hogy az új drámában nincsen konfliktus. Mondtam, az lehet, de énnálam van. Na, aztán neki is mentünk, és csináltunk konfliktust – nagyon naiv kis konfliktust, hát amelyet lehetett. De az előadás nagyon szépre, látványosra sikerült, és nagyon jó volt a zenéje. Egyszer aztán megérkezett Pestre Miljutyin, a zeneszerző, hogy megnézze a darabját. De először nem a *Havasi kürt* volt kitérve, hanem a *Szabad szél*. Hát Nádasdyval majd behaltunk a félelembe: mi lesz itt? Ez most idejön, és meglátja, hogy mi valami egészen mást játszunk... Na, most már mindegy. Jön Miljutyin teljes sleppel, beül az igazgatósági páholyba, mi meg kinn a folyosón állunk Nádasdyval, és fogjuk egymás kezét: most szakad le a mennyezet... Vége az első felvonásnak, bemegyünk a páholyba, Miljutyin megfordul, csurognak a könnyei, és azt mondja: hát hogy ezt az én Dunajevszkij barátom nem láthatja!” (Venczel 1999:17–18.)

Gáspár persze egyes szerepek Latabár és Honthy imázsára való átíratásával is segítette e szokatlan, jellemzően forradalmi vagy termelési témájú operettek befogadását. Hisz ne feledjük – bár e korszakban elsősorban a librettóra s annak ideológiai tartalmára helyeztek nagy hangsúlyt –, az operett műfajában a ritmusra, stilizációra épülő játékstílus, a zene, a tánc teátrális hatóereje sokszorosan felülmúlja a szövegét. S e színészi

egyéniséghez és professzionális szórakoztatáshoz kötődő, nem verbális eszközök az előadásban jelentéktelenné, másodlagossá teszik az osztályharc követelményei szerint átszabott librettót. Ilyen visszavonulási terület a prózai színházban nem volt, nem csoda hát, hogy a szocreál műfajok közül az operett lett viszonylag a legsikeresebb.

Gáspár a szovjet operettek dramaturgiai, játéktílusbeli kisajátítása mellett nem riadt vissza még a zene „fordíttatásától”, átíratásától sem. A Magyarországon 1949-ben a Nemzeti kamaraszínházában, a Magyar Színházban elsőként bemutatott szovjet operett, a *Dohányon vett kapitány*⁸ esetében az új műfaj népszerűsítése érdekében még a mintaoperett zenéjének „lecseréléséért” is vállalta a hisztérikus gyanakvással teli korban – ne tagadjuk – jelentős felelősséget.

„...akkor én megkértem Hontot, hogy hozzuk fel a Farkas Ferit a stúdió zenei vezetőjének. Így is lett, és én azonnal félévi szabadságot adtam neki, hogy komponálja meg a *Dohányon vett kapitány* muzsikáját. Tudniillik, az eredeti zene hasznavehetetlen volt, úgyhogy a zene később is az ő nevében ment, és teljes joggal. Istenien megcsinálta, de amikor elkészült, bejött hozzám, és azt mondta: Margit, én ezért nem vállalom a felelősséget, engem kérdőre vonhatnak, hogy teljesen eltüntettem egy szovjet zeneszerző zenéjét. Ez csak akkor kerülhet színre, ha írásba adod, hogy te rendelted meg tőlem, és vállalod érte a felelősséget. Ezen ne múljon, feleltem és írásba is adtam.” (Venczel 1999:20.)

Gáspár Margit az 1950-es évek első felében a szovjet művészi modell felsőbbrendűségének meg nem kérdőjelezése mellett tehát relatíve hatékonyan gyakorolta az interkulturális fordítást. Relatíve hatékonyan működött, mivel minden igyekezete ellenére eme új műfajváltozat egyetlen verziója (szovjet operett, népi demokratikus operett, új magyar szocialista operett) sem volt képes – akárcsak időlegesen is – megingatni azt a sziklaszilárd pozíciót, amelyet a monarchiabeli, illetve 1920-tól a pesti operetthagyomány birtokol(t) a magyar kollektív kulturális emlékezetben.

A fordítás hiánya

Eközben más színházakban, például a Madáchban a színre állított szovjet darabok iránti feltűnő nézői érdektelenség, illetve egy kizárólag ideológiailag képzett, a Szovjetunióból importált igazgató, Barta Zsuzsa kinevezése – a diktatórikus viszonyok ellenére is – zajos botrányokat okozott, ahogy Darvas Iván (2001) erről visszaemlékezésében beszámol. A Szovjetunióban kivégzett magyar forradalmár lánya a moszkvai Vörös Hadsereg Színház stúdiójának hallgatójából lett 1948-ban a pesti Színművészeti Főiskola diákja, majd még tanulmányai befejezése előtt tanára, s végül az államosított Madách Színház igazgatónöje. Olyan színészek tartoztak a „keze alá”, mint Dayka Margit, Tolnay Klári, Timár József, Lehotay Árpád és Pécsi Sándor. Az irányítás és a Sztanyiszlavszkij-módszerre való „átnevelés” jogával felruházott magyar származású, de a helyi színházi hagyományt nem ismerő egykori moszkvai színinövendék mindössze szovjet színházi tapasztalataival felvértezve állított színpadra szocreál alkotásokat a Madách Színházban. Ahogy az alábbiakból kiderül, meg sem kísérelte azokat kontextualizálni, sőt, a magyar színpadra való alkalmazás elmaradásából eredő esetleges veszélyek sem tudatosultak benne. Darvas felidéz egy esetet a memoárjában, amikor a „dramaturgiai és rendezői konkretizáció” hiánya okozott botrányt. Ezek elmaradásának az is oka lehetett, hogy –

mind az előadásban, mind a tágabb társadalmi kontextusban – tisztázatlan volt, illetve hazugságokra, letagadott hatalmi egyenlőtlenségekre épült a befogadó és a forráskultúra viszonya. Ahogy a szóban forgó előadásban játszó Darvas Iván visszaemlékezéséből kiderül, a néző ilyenkor egy érzelmileg és intellektuálisan el- és befogadhatatlan, nem értelmezett színpadi világgal találkozik, melyhez sem művészileg, sem logikailag nem tud viszonyulni. S a zavar a színház felfokozott nyilvánosságában felerősödik, leleplezi a „király meztelenségét”, megtöri a még rossz előadásokra is érvényes viselkedési konvenciót, elmarad a taps.

„Ilyen körülmények között készültünk Szurov, szovjet színműgyártó *Szabad a pálya* című, példátlanul, elképesztően blőd propagandadarabjának bemutatójára. Szovjet vasutasok körében játszódó (leginkább szenteket és ördögöket szerepeltető középkori misztérium drámákhoz hasonlítható) példabeszéd gyűjtemény volt. Egyetlen élő személy nem szerepelt benne, mindössze vezércikkekkel összetákolt hazug sablonfigurák: a haladó, pozitív munkáshős, a retrográd, gaz imperialista ügynök s az ingadozó értelmiségi. Egy csomó („vonalas” újságcikkekben unos untig „pertraktált”) (ál)konfliktus után, a harmadik felvonás végére aztán meglepetésszerűen minden megoldódik: váratlan fordulattal lelepleződnek, gyászos kudarcot vallanak az imperialista zsoldban álló reakcióskok, s az ingadozók megszégyenülve ugyan, de végül is megtalálják helyüket a Párt vezetésével fényes győzelmet arató kommunista hősök oldalán. Happy end. Egyetlen élő mondat, egyetlen elhíhetős gesztus, egyetlen normális, emberi megmozdulás nem sok, annyi sem szerepelt a példányban. [...] De egyszer csak vége szakad minden megpróbáltatásnak: eljött végre a premier napja. Tőlünk telhetően, legjobb tudásunk szerint, kínosabb botrányok nélkül abszolvtuk az első felvonást. A felvonást záró konfliktus értelmében az ifjú komszomolista masiniszta kiváló munkája jutalmául a magas vezetőségtől egy karórát kap ajándékba. Az ifjú sztahanovista azonban átlát a korrupciós főnök ravasz taktikáját: a nagy értékű ajándékkal nyilván őt magát szeretnék itt megvesztegetni, nehogy leleplezze az imperialista zsoldban álló főnökség népellenes machinációit, ezért az ünnepség fénypontján, nagy nyilvánosság előtt botrányt kavarva nyíltan szovjetellenes magatartással vádolja meg a korrupciós főnököt, a ritka becsű ajándékot, az ominózus karórát meg öntudatosan visszautasítja, erélyesen odalöki az elképedt főnök elé... Függyöny. Soha, se azelőtt, se azóta ilyet nem éltem át. Lement a függöny. Csend. A szokás hatalmának engedelmességgel az ügyelő néhány másodpercnyi szünet után (ahogy ez évtizedek óta beidegződött minden színházban) ismét felhúzta a függönyt, hogy a színészek hajlongva megköszönhessék a közönség tapsát. Igen ám, de itt volt a bibi. Négy évvel a felszabadulás után nem akadt egyetlen néző se, akiben ne keltett volna erős megdöbbenést a látvány: egy szovjet egyenruhába öltöztetett fiatalember (ha nem is katona, csak vasutas, de mégis *egyenruhás és szovjet!*) egy karóra láttán nem azt mondja: ide velem! hanem épp ellenkezőleg: Karóra?! Nekem? Még mit nem! Piha! Nem kell!... Ez messze túllépte a lélektani határt, amelyet a Madách Színház premierközönsége! tolerálni tudott volna. Egyszerűen leblokkolt az egész nézőtér. Röhögni persze senki nem mert a groteszk, mesebelien valószínűtlen, már-már provokációnak ható szituáció láttán, de tapsolni pláne nem (sőt, azt aztán végképp nem, még félreértenék: netán azért tapsol valaki, mert úgy véli, ez a helyes magatartás, bárcsak annak idején, a felszabadulás alkalmával is ehhez tartották volna magukat az elvtársak!). A publikum a döbbenettől némán, mereven, bambán bámulta az ugyancsak némán, mereven, bambán vissza-

bámuló színészek sorfalát. Így néztük egymást néhány örökkévalóságnak tűnő, kínos másodpercig, aztán az ügyelő nagy nehezen magához térve a pillanatnyi általános elmezavarból végre rászánta magát, hogy a döbrent csendben leeressze a függönyt. De még ezzel se ért véget a kálváriánk, mert az általános csendet most mégis hirtelen megszakította egyetlen elszánt néző dacos tapsa.⁹ Öt-tíz másodpercig bírta az illető a hősies egyedülállót, aztán engedve a fagyos közhangulatnak fokozatosan lehervadva elcsendesedett. Mi színészek attól való félelmünkben, hogy az ügyelő netán engedelmeskedve a magányos tetszésnyilvánításnak ismét felhúzatja a függönyt mindenestre pánikszerűen kimenekültünk a színpadról. A szünetben aztán senki nem merete elmagyarázni B. Zs.-nek a nyilvánvaló kudarc valódi lélektani okát, meghagytuk abbéli hitében, hogy a magyar közönség politikailag egyelőre nem érett még a szovjet drámák befogadására.”¹⁰

A fenti anekdota elsősorban azt példázza, milyen kínos következményei vannak, ha politikai okból vagy egyszerű tudatlanságból, tehetségtelenségből figyelmen kívül hagyják egy előadás interkulturális szegmense (jelen esetben a sematikus szocreál egzotikum) színpadi értelmezésének elkerülhetetlenségét.

Az interkulturális színházi kapcsolat veszélye: a félreértés

„...a kínai et.-ak esetleg nem értik a speciális magyar humort”¹¹

Látjuk, nem minden színház járt el a Fővárosi Operettszínház gondosságával a forrás- és a befogadó kultúra közti különbségre valamiféle, a befogadó kultúra által adott értelmezéssel reflektáló, a félreértéseket kiküszöbölő „fordítások” terén. Alább kiderül, mekkora galiba kerekedhet abból is, ha a tömegkultúra-műfajok művelői spontánul, egy maguk által konstruált és előadott, az interkulturalitás témájára közvetlenül reflektáló alkotással fejezik ki olthatatlan politikai szimpátiájukat a távoli népi demokráciából érkezett hivatalos vendégek iránt, akik azonban egész mást olvasnak ki e szeretetmegnyilvánulásból, s megsértődnek. A rosszul elsült anekdota hátterét feltáró levéltári irategyűttes a pesti és a kínai humorfelfogás közti, az alábbiak szerint markáns különbségről tanúskodik. A félreértésből kikerekedő politikai, diplomáciai botrány pedig azt érzékelteti: egy nemzetközi kapcsolat irányában is átmenet nélkül váltó diktatórikus társadalmi közegben micsoda óvatosságra s antropológusi tudatosságra lett volna szükség a kabarészínházi gyakorlatban is. Olyan érzékenység kellett volna, amellyel Murányi Lili – bár párthű és a kínai elvtársakat szerető színésznő volt – nem rendelkezett. Ezért aztán 1952. december 28-án a Margitszigeti Nagyszállóban a jelen lévő kínai küldöttség iránti – egy kínai tárgyú anekdotával kifejezni kívánt – rokonszenv nyilvánításából kínai sértődöttség és botrány lett. Az ügyel kapcsolatos hosszadalmas népművelési minisztériumi levelezés arra is rávilágít, hogy az 1950-es évek kultúrpolitikusai mennyire csekély mértékben voltak csak képesek felmérni a kulturális különbségeken alapuló félreértések valódi, a felek eltérő „enciklopédikus univerzumában” rejlő okait. Vagy ezeket a kulturális különbségeket egyszer és mindenkorra meghaladottnak vélték a közös ideológiai platform segítségével? Miközben a színházak programját s az előadások „mondanivalóját” illetően mindent oly részletekbe menően ellenőriztek, feltették-e maguknak azt a kérdést, hogy a

politikai irányváltással együtt járó nyugat–kelet irányú régióváltás milyen új feladatokat ró művészre és nézőre a távoli kultúrából érkező produktumok interpretálásában és befogadásában?

Az első hírt a botrányról 1952. december 30-án olvashatjuk egy Népművelési Minisztériumi feljegyzésben,¹² mely a kínai kulturális delegáció jelenlétében bekövetkező kínos eset után a műsort engedélyező személy felelősségre vonását sürgeti.

„Információt kaptam, hogy a Margitszigeti Nagyszállóban divatbemutató keretében botrányos műsor fut. A valóban tarthatatlan műsor mellett külön kellemetlenség, hogy van benne egy kínai nyelvet kifigurázó szám is. A szám előadásánál a kínai kulturális delegáció is jelen volt és ez rendkívül kínos helyzetet teremtett. A számot Murányi Lili adta elő, a műsor jóváhagyója Schmolka/?. Kérem azonnal bekérni az egész műsort, különösen ezt a számot, és a legsürgősebben letiltani. Kérek javaslatot felelősségre vonás szempontjából is.”¹³

A fenyegető hangú, a „kínai nyelvet kifigurázó számot” minősítő (botrányos, tarthatatlan), de a sértés mibenlétét pontosan meg nem fogalmazó feljelentésre több reagálás született. Legtanulságosabb a színész nő őszinte naivitásról tanúskodó védekezése. Ez rávilágít arra, hogy a népi demokráciákkal építendő kulturális, színházi kapcsolatok szakadatlan sürgetése mellett sem az egyébként mindent megszabni akaró hatalom, sem az új kultúrpolitikai irányt lelkesen követő művészek nem tételezték fel az eltérő kulturális tradíciókból fakadó különböző befogadói olvasatok lehetőségét. Adott esetben a kínaiak saját nyelvük hangzásához fűződő elképzelésével nem volt összeegyeztethető a magyar olvasat, mely a pesti – gyakran etnikus elemekből építkező – bulvárhumor hagyományos logikája szerint humorforrásként használta a kínai nyelv magyartól eltérő hangzását. A színész nő beszámolójából kiderül, a kínaiakkal való korábbi kulturális kapcsolat híján fel sem tételezte, hogy a „speciális magyar humor” számukra sértő lehet.

„1952. dec. 28-án a Margitszigeti Nagyszállóban sajnálatos eset történt. Előjáróban meg kell említenem azt, hogy amikor nemrégén a kínai népi együttes Magyarországon járt, a művészi körökben hosszú ideig, még mai is, a művészi élményeken kívül, kedves történetek jártak szájról szájra a kínai népi együttesről, akiket nagyon megszerettek. Ebből az alkalomból született egy kis anekdota, amit számtalan esetben hallottam és igen kedvesnek találtam, s az volt a véleményem, hogy ez a kedves anekdota is azért született meg, mert a kínai népi együttes maradandó nyomot hagyott bennünk. Megpróbálom leírni – habár leírva nem olyan jó. A kínai nyelv egészen más zenéjű, hangzású, mint a magyar. A magyar egy kemény, míg a kínai lágy, magas fekvésű, dallamos. Ebből az ellentétből született az alábbi kis történet. Amikor a kínai népi együttes itt járt, egyik este elmentek az Operába, ahol Székely Mihály énekelt. A szünetben felkereste Székely Mihályt az egyik kínai et. egy tolmáccsal. A kínai et. pár szót mondott /itt hangban jeleztem a magas fekvésű nyelv dallamát/, mire Székely Mihály közismert mély basszusán megkérdezte a tolmácsot: »Mit mondott?« Mire a tolmács: »Azt mondja az et., hogy nagyon tetszett neki az előadás.« Megint a kínai et. mondott valamit, ismét a jellegzetes hanghordozással, mire Székely Mihály mély basszusán megkérdezi: »Mit mondott?« Mire a tolmács: »Azt mondja az et., hogy ezt a szerepet ő énekli Kínában.« Meg kell mondanom, hogy a történetnek nagy sikere van általában, mint kedves történetnek. A szigeti szállóban jelen voltak kínai et.-ak és éppen az adta nekem az ötletet, hogy ezt a történe-

tet elmondjam, abból az alkalomból, hogy jelen vannak és én, mint kommunista színész, igen szeretem a kínai elvtársakat. Azt kell hinnem, hogy a fordítás esetleg nem adja vissza a történet kedves humorát, vagy a kínai et-ak esetleg nem értik a speciális magyar humort. Ami persze nem mentheti a hibámat abban az esetben, ha megbántottam volna őket, mert eme körülményeket előre kellett volna mérlegelni, de annyira örültem neki, hogy ezt elfelejtettem. Amikor megtudtam, hogy bántva érzik magukat, azonnal felajánlottam, hogy személyesen adok magyarázatot, amit azonban nem igényeltek. Minthogy tisztában vagyok a magyar kínai barátság jelentőségével a szocializmus és béke építésében, rendkívül bántott a dolog, hogy szeretetem kifejezését félreértették, azért azonnal felkerestem munkahelyem párttitkárát, ahol előadtam az ügyet. A párttitkár elvtárs, álláspontja az volt, hogy politikai hibákat nem követtem el, és nem tulajdonított az esetnek nagy jelentőséget, csupán abból a szempontból, hogy a történetet félreértve ellenkező hatást érhettem el, mint ami értelméből következik. Mivel nagyon bánt a dolog, felettes szerveim kívánságára minden megjelölt módon kész vagyok az esetleges hibát kijavítani annál is inkább, mert hisz eredeti célom is az volt, hogy a kínai et-ak előtt bebizonyítsam, hogy népszerűségük következtében milyen aranyos történetek születtek. Eddigi magatartásom és munkám azt bizonyítja, hogy itt valóban csak sajnálatos félreértésekről lehet szó.

Murányi Lili, Ó utca 9. II. 2. Bp. 1952, dec. 30.”¹⁴

A színész különböző magyarázatokkal próbálkozik (a fordítás nem adta vissza a történet kedves humorát, a kínai elvtársak nem értik a speciális magyar humort), de a kínaiak szándékával ellentétes reagálását nem érti, mivel nem képes érzékelni az anekdota kínaiak számára esetlegesen sértő jellegét. Levelének tónusából érezhető, nincs igazán megijedve, hisz viccében a kor nagy tabuját, a politikát nem érintette, tehát – ahogy párttitkára is megnyugtatta – politikai hibát nem vétett. Az egyes népek, nyelvek sajátosságain való kaján, időnként önironikus humorizálás pedig olyannyira része volt a háború előtti pesti kabaréhumornak (például „zsidóvicc”), hogy e magyar „kabaréiparosi” és -befogadói horizontból teljesen helyénvalónak tűnő eljárás új kulturális kapcsolati mezőben való esetleges elfogadhatatlansága fel sem merül számára. Molnár Gál Péter (2001) *A pesti mulatók* című kötetében az efféle intézmények történetét a 19. század második felétől, a kezdetektől végigkövetve kimutatja, hogy a formálódó pesti polgárság tömegkultúra-igényeit, szórakozását szolgáló zengerájok, kávéházak, orfeumok első mulattatói, például Littmann Pepi, Neumann Számi még németül vagy jiddisül daloltak, az operett-, kabaré-, paródiajelenetek pedig gyakran merítették (ön)ironikus humorukat a hirtelen fejlődő Pest egyes etnikai csoportjainak (zsidó, német) tulajdonított komikus viselkedésformákból. Ilyen Bécsből induló, de Pesten is többéves sikorsorozatot elérő szám volt a később *A megzavart alsósparti Budakeszin* címmel játszott *Kalábriász parti*, vagy a Szőke Szakáll-féle *Vonósnegyes*, mindkettő az emancipáció, a befogadás – a pesti kispolgár néző számára is ismerős – nehézségeire alapozta vaskos humorát. Korábban utaltunk rá, a humoripar nemcsak Pesten, hanem a bevándorlók lakta New Yorkban is épített a standardizált (külső és mentális) tulajdonságokkal felruházott emigráncscsoportok sajtószerű reagálásaira mint humorforrásra.

1952-ben azonban a Pestre látogató kínai elvtársak nem voltak vevők a nyelvük (a magyarok által komikusan magasnak érzett) hangfekvését témául választó kedves törté-

netre, az anekdotát s annak előadását valószínűleg inkább a lekezelő európai távolságtartás, mint a szeretet s az internacionalista barátság jeleként élték meg.

A fenti történet jól érzékelteti az ideológiai és geopolitikai alapon egy táborba sodródó, kulturális hagyományait tekintve azonban igen távoli népi demokráciák színházi kapcsolattartásában rejlő kockázatot. A Nemzeti Színház akkori dramaturgjának, Benedek Andrásnak visszaemlékezése szerint ők sokkal óvatosabbak voltak kínaiügyben. Tisztázták például, hogy nem lehet összekeverni egy hagyományos kínai opera s egy kínai szocreál alkotás „egzotikumát”. Rájöttek, hogy az első, művészileg izgalmasabb változattal, az efféle produkciókhoz szükséges test- és hangtechnika ismerete nélkül nem is érdemes próbálkozni. Tegyük hozzá: a korabeli magyar közönség hermeneutikai kompetenciája is hiányzott egy kínai opera élvezetéhez. A Nemzetiben tehát a népi demokratikus darabok bemutatásának kényszerétől hajtva egy „modern”, szocialista realista kínai darab gyökeres átstrukturálásával, magyar dramaturgiai kánonhoz igazításával kísérleteztek. Benedek András visszaemlékezéséből az is kiderül, hogy a tágabban értelmezett fordítással járó interkulturális buktatók kiküszöbölése akkoriban egyedül a dramaturg vagy a rendező lelkiismeretességén és műveltségén múlt, hisz e félreértések veszélye nem tematizálódott.¹⁵

Az interkulturális problémákkal kapcsolatos tudatosság hiánya s némi zavarodottság érezhető a botrányt okozó kínai anekdota további kezelésén. A vizsgálat során ugyanis kiderítették, hogy egy másik pesti komikus is építi poénjait a kínai és magyar kultúra távolságára. S ez most – közelebbről még mindig meg nem határozott okból – önmagában veszélyesnek, elítélendőnek és büntetendőnek minősült, ahogy ez kiderül Kende István népművelési minisztériumi főosztályvezetőnek a Fővárosi Tanács VB népművelési osztályára küldött, 1953. január 6-i leveléből.

„Egyben közlöm, hogy az Artista Varietében január 3-án Kabos László egyébként is kifogásolható magánszámában szintén a kínai emberekről szóló számot adott elő. Kérem, hogy Kabos Lászlót vonja felelősségre, és az eredményről értesítsen.”¹⁶

Mivel azonban a büntetésért kiáltó hivatalnok érezhetően maga sem tudta, hogy a távoli kultúrából merítő témaválasztáson kívül mi is a színészek voltaképpen „bűne”, mindkét reitens a kor viszonyaihoz képest enyhe büntetéssel megúszta a rosszul elsült interkulturális kommunikációs kísérletet, amelyről a Budapest Fővárosi Tanács VB XI. népművelési osztályának a Népművelési Minisztérium színházi főosztályára küldött, 1953. március 5-i jelentésében ezt olvashatjuk:

„Hivatkozással az 1451-3. sz. leiratukra értesítem, hogy Murányi Lili és Kabos László ügyét kivizsgáltattam. Nevezettek valóban komoly politikai hibát követtek el és ezért fegyelmi bizottság foglalkozott ügyükkel. Murányi Lili elvtársnőt a Főv. Vígszínház fegyelmi bizottsága 200 forint pénzbüntetésre ítélte és ügyét ezen felül a Pártbizottsághoz tette, esetleges pártfegyelmi vizsgálat megindítása céljából. Kabos László ügyét a Vidám Színpad vizsgáló bizottsága megvizsgálta, és bár kisebb hibát követett el, de más szabálytalanság is súlyosbította magatartását és így 100 forint pénzbüntetésben részesítette.”¹⁷

Megjegyzés az iraton: „Lássá Kende et! A büntetést, a kínaiakat kifigurázó »viccért« kapták. Utána intézkedést nem igényel.”

A nemzetközi színházi kapcsolatok területe az 1950-es években nem nélkülözte te-

hát a veszélyeket. Figyelemre méltó az is, hogy a színházak számára kötelezővé tett kapcsolattartási rituálé (szovjet és népi demokratikus, zömében termelési vagy honvédő témájú darabok kötelező repertoárba iktatása) ellenére nem akadt e kategóriába tartozó egyetlen olyan külföldi darab, amely nagy sikert aratott volna Pesten.

Az 1956 utáni kultúrpolitika korlátozottan bár, de újra engedélyezte az 1949-ben mesterségesen befagyasztott nyugati irányú színházi kapcsolatokat, elsősorban 20. századi „haladó nyugati szerzők” bemutatói formájában. Ugyanakkor egészen a szocialista korszak végéig deklarált igény maradt, hogy az állami színházak szovjet és népi demokratikus darabokat is bemutassanak. 1956 után már mutatkoztak törekvések egyes népi demokráciák magyar szemmel egzotikusnak tűnő színházi hagyományainak legalább tájékozódó szintű megismerésére. 1960-ban a Színháztudományi Intézet kiadásában megjelent például a *Kínaiak a színházról* című kötet. Ha az egzotikus színházi nyelvek s a hozzájuk szervesen tartozó testtechnikák a szocialista realizmus deklarált felsőbbrendűségének korszakában nem is válhattak a színházi gyakorlat inspirálóivá, a népi demokráciák színházi hagyományának kétszeres „mássága” az 1960-as évekre tudatosult, legalábbis a színházi szakma egy részében. Zárópoénként érdemes megjegyezni, hogy Barba Grotowski interkulturális alapú kísérleteiről tudósító kötete *Kísérletek színháza* címmel, a Hont Ferenc vezette Színháztudományi Intézet kiadásában már 1965-ben megjelent magyarul.

JEGYZETEK

1. A lengyel rendező színházi, majd parateátrális korszakának inter- és transzkulturalitással összefüggő kérdéseiről részletes tájékoztatást nyújt a *Világszínház* című folyóirat 1998. őszi Grotowski-száma.
2. Nem minden színházi interkulturálissal foglalkozó kutató osztja Barba optimizmusát, ami a technikák cseréjének, kontextusuktól elválasztott hasznosíthatóságuknak a lehetőségeit illeti. Rustom Bharucha (1988) inkább az indiai, alapvetően szakrális funkciókhoz kötődő táncszínházi hagyományokat fenyegető veszélyeket hangsúlyozza, melyek a nyugatiak e produkciók iránt tanúsított, sokszor kommerciális vagy hatalmi elemektől sem mentes, kisajátító érdeklődéséből származhatnak.
3. A marosvásárhelyi Székely Színház igazgatója, Tompa Miklós visszaemlékezéséből kiderül, hogy e hirtelen hagyományváltás során a színészek szovjet kultúrkörben való tájékoztatlansága milyen komikus helyzeteket szült az 1950-es években: „Amikor például »kolhozdarabokat« játszottunk, akkor el kellett olvasnunk az agrokultúra változatait, hogy értsünk hozzá valamit. Különben úgy jártunk volna, mint András Marci. Játszottunk egy kolhozdarabot, ő be kellett rohannon, s azt kellett mondania: »Itt vannak a kombájnok!« Fogalma nem volt, mi az a kombájn, így aztán azt ordította: »Itt vannak a kombájnokok!« Azt hitte, hogy ezek valami sportot úznak. Mindig azt mondtam a marxistáknak: »Uraim, mi tematikailag felöleltük a fő prioritásokat a vasöntödétől a kolhozig.«” (Bérczes 1996: 175.)
4. MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX–I–3–a 67. d. 1761/3–20.
5. MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX–I–3–a 67. d. 1761/3–20.
6. Közli Venczel 1999: 17–18.
7. A diskurzus és praxis eltérése a színházi interkulturális szférájában hamar nyilvánvaló lett. Nemcsak arról volt szó, hogy művészi színvonalukra valamit adó színházak hasonló gyakorla-

tot (radikális átírást) követtek, mint a Fővárosi Operettszínház, hanem arról is – ahogy az Benedek Andrásnak, a Nemzeti Színház akkori dramaturgjának Davidoglu román szerző *Bányászok* című darbjáról szóló visszaemlékezéséből kiderül –, hogy egy, a Gáspáréval szinte azonos kompozíciójú anekdotaforma is létrejött a nemzetközi színházi kapcsolatok gyakorlatából következő ismétlődő kulturális tapasztalat ironikus konstatálására. „Színházunk műsorára tűzte a *Bányászok* című darabot, Davidoglu nevű román író alkotását, Zsil-völgyi szénbányászokról szólt, középpontjában valami újítással, mely fokozhatná a termelést, ha a vezetőség engedélyezné...” (Benedek 1985:330–331.) „Magával a darabbal még különösebb, sem előtte, sem utána nem tapasztalt sikert arattam. Úgy kezdődött, hogy összeültünk Várkonyival megbeszélni, mit lehetne igazítani rajta az előadhatóság érdekében. Aztán neki egyéb dolga akadt, rám bízta: csináljam, ahogy tudom. Ami tőlem telt, megtettem. Persze remekművet nem faraghattam belőle, de az összefüggéseket mégis sikerült megteremtmem a jelenetek átcsoportosításával, kibővítésével. Alapos munka volt, az életképek sora drámává rendeződött, de méltán aggasztott: vajon mit szól majd az író a beavatkozáshoz. Várkonyi megnyugtatót: úgysem jön az ide, és elkezdte a próbákat. Aztán kiderült, hogy valamilyen felsőbb szerv ünnepélyesen meghívta az íróat a bemutatóra, s ő jelezte: el is jön. Baj lesz, aggályoskodtam, de visszakozni nem lehetett már. A darabban az eredeti szereplők mozognak, állapította meg Várkonyi, nagy vonalaiban a történet is azonos, nincs mitől tartanunk: a szöveget román létére úgysem fogja érteni. A bemutató napján lecsapott a mennykő: Davidoglu erdélyi román, és kifogástalanul tud magyarul. Nyakunkon a botrány. Várkonyi kiválóan rendezte meg a darabot, az előadásra nem lehetett panasz, s azon kívül a bemutató sikeréhez jócskán hozzájárult a protokolláris közönség jól idomított tetszésnyilvánítása. Ettől valamelyest enyhült a gyomrunkat szorongató görcs. A bemutató után pedig az író megtette a szokványos gratulációt: Várkonyi nyakába borult. »Maguk jobb darabot játszottak, mint amilyet én írtam – mondta tiszta magyarsággal. – Adjanak egy példányt, hogy lefordíthassam románra.«” (Benedek 1985:332.)

8. Vlagyimir Scserbacsov: *Dohányon vett kapitány*. Szöveg: Adujev. Magyar színpadra alkalmazta: Lenkei Lajos és az Operett Stúdió munkaközössége. Rendezte: Hont Ferenc, Major Tamás és Pártos Géza.
9. „Nincs rá ugyan bizonyítékom, de a mai napig is azt gyanítom, maga B. Zs. volt a magányos tapsoló.” (Darvas 2001:115.)
10. „Hasonló kudarcok elkerülése érdekében B. Zs. szigorú utasításba adta, hogy attól kezdve a *Szabad a pálya* első felvonása után az összes jegyszedőnő, klozetos néni és valamennyi jelenlévő irodai alkalmazott határozott tapsorkánt köteles produkálni a nézőtérén, s az egészen addig tartson ki, amíg a közönség is bekapcsolódik az általános ovációba.” (Darvas 2001:115.)
11. MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX–I–3–a 263. d.
12. MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX–I–3–a 263. d. 1451–3/53.
13. MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX–I–3–a 263. d. 1451–3/53.
14. MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX–I–3–a 263. d.
15. „A színházra kirótt számos feladat közt mindig sok fejtörést okozott a »népi demokratikus darab« rubrikájának betöltése. Különleges örömmel ígérkezett az a hír, hogy a megújuló Kínában nagy sikerrel játsszák a *Harcban nőtt fel* című modern drámát. Korábban nyomoztunk már ilyesmi után, s mivel nem akadt, megpróbáltunk a már többször bevált kibúvóhoz folyamodni: majd eljártunk valamit az évezredes kínai színház klasszikus repertoárjából. Egykettőre kiderült, hogy erről szó sem lehet. A kínai s a többi távol-keleti dráma egészen különleges műfaj, amelyet az átlagos európai néző meg sem ért. Szorosan összefügg azzal a játékmóddal, amelyet a távol-keleti színész hétéves tanulás során sajátít el, s többek között akrobatikus ügyességet, végtelenül kifinomult mozgáskultúrát igényel. Európában ilyesmivel kuriózumként megpróbálkozhatik egy vállalkozó kedvű kis együttes, de normális színház nem. Örömmel gyorsan rémülletté változott, amikor a beharangozott dráma megérkezett egy diplomata bájos, törékeny, kí-

nai feleségének fordításában. Nem a magyartalan szöveggel volt a legnagyobb baj, hisz ezen könnyű segíteni. Maga a darab volt műkedvelő szintű fércmű. Felsőbb hatáságunk azonban másként vélekedett, s én kénytelen-kelletlen nekiláttam, hogy valamennyire mégis előadhatóvá tegyem. Az ilyen munka persze számos veszéllyel jár, hiszen sem a nyelvet, sem az ottani életet nem ismerem. Így történt, hogy amikor a darabbeli proletárfiú otthagyja családját és harcba indul, a búcsúzás igen suta jelenetét megtoldottam egy anyai csókkal. Az utolsó pillanatban mégis gyanú ébredt bennem, és megkérdeztem a kínai hölgyet: lehet-e? Kiderült, hogy Kínában a csók még ilyen esetben is elképzelhetetlen. Sürgősen kihúztam hát a csókot, de gondolom, maradt még így is sok számság. Annyi bizonyos, hogy érdemes mű nem született, legfeljebb előadható darab. A tisztába rakott szöveget azonban föl kellett terjesztenünk a minisztérium mellett működő dramaturgiai tanácshoz.” (Benedek 1985:333.)

16. MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX–I–3–a 263. d. 1451–3/53.

17. MOL NM Általános iratok (1949–1957) XIX–I–3–a 263. d. 451–16–2/53.

IRODALOM

BARBA, EUGENIO

1965 Kísérletek színháza. Budapest: Színháztudományi Intézet. /Korszerű színház, 73./

1999 Land of Ashes and Diamonds. My Apprenticeship in Poland. Followed by 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba. Wales: Black Mountain Press.

BARBA, EUGENIO – SAVARESE, NICOLA

1991 A Dictionary of Theatre Anthropology – The Secret Art of the Performer. London – New York: Routledge.

BENEDEK ANDRÁS

1985 Színházi műhelytitkok. Budapest: Magvető.

BÉRCZES LÁSZLÓ

1996 Székely körvasút. Tompa Miklós mesél. Budapest: Pesti Szalon.

BHARUCHA, RUSTOM

1998 Kultúrák metszéspontja. Az indiai színház néhány nyugati interpretációja. Világszínház 12:133–152.

CLIFFORD, JAMES

1988 The Predicament of Culture. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

DARVAS IVÁN

2001 Lábjegyzetek. Budapest: Európa.

GROTOWSKI, JERZY

1999 Színház és rituálé. Pozsony: Kalligram.

HASTRUP, KIRSTEN, ED.

1996 The Performers' Village. Times, Techniques and Theories at ISTA. Denmark: Drama.

JENKINS, HENRY

1992 *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetics*. New York: Columbia University Press.

KÍNAIAK

1960 *Kíniaiak a színházról*. Budapest: Színháztudományi Intézet.

LEVINE, LAWRENCE W.

1988 *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge–London: Harvard University Press.

MOLNÁR GÁL PÉTER

2001 *A pesti mulatók*. Budapest: Helikon.

PAVIS, PATRICE

1990 *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti.

PRADEL-DE GRANDRY, MARIE-NOELLE

1983 *Découverte des civilisations dans l'espace et dans le temps. Le livre des expositions universelles, 1851–1989*. Paris: Éditions des arts décoratifs.

SAVARESE, NICOLA

1995 *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*. Roma–Bari: Editori Laterza.

VENCZEL SÁNDOR

1999 *Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal*. Színház 32(8):16–21.

GYÖNGYI HELTAI

Theatre and interculturalism

This paper analyses the relation of theatre and interculturalism in the Hungarian theatre of the 1950s. In the first half the author outlines some approaches worked out for the notion of “Theatre Interculturalism” in cultural history (Lawrence Levine, Henry Jenkins), in theatre history (Nicola Savarese), in theatre anthropology (Jerzy Grotowski, Eugenio Barba) and in translation studies (Patrice Pavis). In the second part, she analyses some contradictions of intercultural nature that emerged after a politically forced cultural transfer, the aggressive sovietization of the Hungarian theatre in the 1950s. Some consequences of that radical change are outlined in the course of which the Socialist Realism, a collectivist, Asiatic art philosophy and practice invaded the Hungarian theatre that had been traditionally specialised in pure entertainment. The focus is on the procedures by which the Budapest Operetta Theatre tried to facilitate the audience reception of the imported socialist operettas, representing a totally unknown socio-cultural context. Finally – based on archive documents and memoirs – the author outlines some examples where the incomprehension of the intercultural phenomena led to misunderstanding, scandal and resulted in the failure of some Soviet and Chinese plays.