

Színházpolitika, színházi transzferek az 1970-es években

EGY DOKUMENTUMKÖTET TANULSÁGAI

2018 végén jelent meg *a Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982* című kötet.¹ Az alábbiakban néhány olyan kérdés vázlatos áttekintésére vállalkozom, amelyben a dokumentumkötet szűkebb területem, a nyugat–keleti kulturális transzferek működésének megértését segíti.

A színházpolitikának ez persze csak egy részterülete – a központi kérdés sohasem ez, hanem a kortárs magyar dráma fejlődése volt, ahol a sztálini időszak után több évtizedes megoldatlan dilemmát jelentett a pozitív üzenet, a drámai hősök megtalálása. A kortárs nyugati színház produkcióinak átvétele persze némiképp más ideológiai-politikai és egyéb – például gazdasági – elvárások mellett működött, mint a hazai

drámairodalom esetében. Ugyanakkor az 1970-es években ez már szilárd, bevett része volt a magyar kulturális politikának: a nyugati irodalom, dráma, film recepciója már az 1950-es évek közepén, a desztalinizáció kezdetén erőteljesen kitágult. Az 1970-esek években tulajdonképpen reálisan mérte fel a kulturális politika, hogy „lényegében befejeződött a több évtizedes adósság törlesztése és meggyorsult az új értékek közvetítése”.² Ezt az Agitációs és Propaganda Bizottság a műfordítások kapcsán mondta ki, de más művészetek területén is hasonló volt a helyzet: a magyar közönségnek – ha nem is teljes, de – átfogó képe lehetett a nyugati szerzőkről, művészeti törekvésekről.

Az 1970-es évtized folyamatai

Hogy a színházak esetében mekkora részterület volt ez, az a dokumen-

A tanulmány a *Nyugati hatások és transzferek a magyar kultúrában és tudományban az 1970-es és 1980-as években* című, NKFI-125374 számú kutatási program keretében készült.

	<i>Nyugati kortárs</i>	<i>Nyugati és egyéb klasszikus</i>	<i>Szovjet és szocialista</i>	<i>Összes bemutatott</i>
1970/71	31	27	22	185
1971/72	32	26	25	183
1972/73	26	32	31	188
1973/74	21	31	31	175
1974/75	n. a.	n. a.	n. a.	n. a.
1975/76	29	50	30	204
1976/77	16	41	23	171
1977/78	25	35	34	174
1978/79	23	44	32	195
1979/80	36	33	34	211

tumkötetben is olvasható, minden évben az APB elé kerülő éves ter-
vösszesítésekből jól nyomon követ-
hető³.

A kortárs nyugati darabok az
éves bemutatók legalább tizedét,
legfeljebb hatodát tették ki. A leg-
magasabb a számuk és az arányuk az
1970-es évek elején – az évtized első
két évadában az arányuk 16,8%, il-
letve 17,4% –, valamint az évtized
végén, amikor a 36 nyugati prózai
és zenés darab ismét a kínálat 17%-
át adta. Egyúttal ezek azok az évek,
amikor a közönség több nyugati
kortárs darab közül választhatott,
mint a szovjet és szocialista országok
drámaterméséből. A kortárs nyugati
darabok aránya az évtized közepe
felé haladva esik vissza, 1973/74-ben
12%, 1976/77-ben csupán 9,3%. Eköz-
ben a szovjet és szocialista kínála-
tot sikerült szélesíteni, az 1970/71-es
11,9%-ról 1973/74-re 17,7%-ra – utóbbi
esetében ez az évtized csúcspont-

ja. Nagyon hasonló trend rajzolódik
ki a mozikba kerülő nyugati filmek
esetében, az évtized közepén bizo-
nyos mennyiségi visszaesés, majd
1979-1980-ban – még nagyobb mér-
tékű – növekedés.⁴

A fenti adatok nyomán szólunk
kell az 1970-es évtized meghatározó
tendenciáiról, amelyekkel maga a
jó szemmel válogatott kötet – szem-
ben a pártközpont és a minisztérium
ellenőrző és cenzurális tevékenység-
ével – alapvetően szűkszavúan bá-
nik, a beszédes dokumentumokat
több kérdésben kontextus nélkül
hagyva. Az évtized elejének adatai
az új gazdasági mechanizmus hatá-
sát mutatják a kulturális területen.
Az MSZMP 1968-ban sem az egy
évtizeddel korábban lefektetett mű-
velődéspolitikai irányelveivel nem
szakított, sem az abban is képviselt
alapvetéssel, miszerint a „kultúra

nem áru”. Mégis, a kultúra egy kicsit áru is volt már korábban is: az egyes intézményeknek, színházaknak, moziüzemi vállalatoknak, könyvkiadók-
nak pénzügyi terveik is voltak, amelyek teljesülése sokkal egzaktabban volt ellenőrizhető, mint a nevelés, a kulturális emancipálás vagy akár a szórakoztatás funkciójának ellátása. Színházi példával élve: a Broadway sikerszerző Neil Simon nem 1968 után került magyar színpadra, hanem előtte.⁵ Az új gazdasági mechanizmus pedig a színházban – ahogy a mozikban vagy a könyvkiadásban – elsősorban létező tendenciákat erősített fel: a közönségcsalogató és kommersz darabok növekedését érhetjük tetten az 1970-es évek elején, például angolszász és francia vígjátékokat, majd a kultúrpolitika reakcióját, a bumeránghatást az 1972/73-as évtől: a reformok megfékezése a kulturális területen is jól kitapintható. „Következétesen képviselt állásfoglalásunk eredményeképpen a mai nyugati művek aránya csökken. A színházakkal a tárgyban folytatott vitáink eredménye, hogy a műsortervben szereplő XX. századi nyugati drámák döntő többségükben haladó szellemű, a társadalmi kérdéseket esetenként szociális érzékenységgel megközelítő mondanivalót tartalmaznak (Romain Rolland, Garcia Lorca, Jason Miller, Max Frisch, Graham Greene, Deloney stb. művei). Ellenséges eszmevilágú,

ízlésromboló, kommersz művek bemutatása nem szerepel a tervekben” – állt a Művelődési Minisztérium anyagában.⁶ Ebben az időszakban – 1972-ben – született az MSZMP Kultúrpolitikai Munkaközösségének a határozata az irodalom és művészetkritika tárgyában.⁷ Ez a dokumentum is az eszmei harc fokozására hívta fel a figyelmet és leginkább annak a jele volt, hogy a pártvezetés nem elégedett a kritika teljesítményével. Márpedig az 1956 utáni kulturális politika relatív nyitottságának, a marxizmus hegemoniájáért (immár nem kizárólagosságáért!) folytatott harcának egyik biztosítéka a kritika volt. A kritikusok feladata volt – lett volna – az adott műveket kontextusba helyezni, illetve a marxista álláspont fölényét kimutatni. Az arányok visszafordulása pedig akkor következik be – az évtized végén –, amikor a reformok újraindítása és az 1979-es árrendezés hatására a kultúrpolitikai szigor a gazdasági kényszerekkel szemben újra tarthatatlanná vált. A kultúra kissé ismét „árubb” lett.

Közben 1974-ben egy másik jelentősnek szánt, a korszak művelődéspolitikai felfogását rögzítő határozat született. A Központi Bizottság közművelődési határozata a kultúra nehezen számszerűsítő – gazdasági – hasznosságából indult ki, embereszménye a művelt és képzett, a korban divatkifejezéssé váló „tudományos és technikai forradalom” ki-

hívásainak megfelelni képes ember volt. Mindez szándéka szerint emelte a közművelődést szolgáló, az önképzést elősegítő kulturális intézmények presztízsét – a nyugati transzferek szempontjából viszont nem volt kiemelt jelentősége.

Az alternatív színházak

A kulturális politika fókuszában az 1970-es években is a bő kéttucatnyi kőszínház állt. Mellettük működött ugyan négyezernyi amatőr színjátszó csoport, amelyek jó része iskolákban, munkahelyeken szerveződött, és leginkább csak ünnepek alkalmával állt – belső – közönség elé, kisebb részük pedig művelődési házakban szerepelt. A kettő háttérmezsgyéjén pedig működött néhány tucat olyan állandó amatőr társulat, amelyeknek határozottan körvonalazott művészeti elképzelései is voltak: többnyire az újításokra, kísérletezésre nyitottabban, avantgárd szellemben működtek.⁸ A hivatalos és a kísérleti zóna háttérmezsgyéjén helyezkedtek el olyan együttesek, mint az 1970-ben alapított, a MÚOSZ székházában „lakó” 25. Színház,⁹ amelynek műsorterveit a Művelődésügyi Minisztérium és az Agitációs és Propaganda Bizottság a kőszínházakkal együtt tárgyalta. E kategória másik sajátos képviselőjét, az Orfeo-csoportot, avagy a

Stúdió K-ét viszont nem. Vitányi Ivánnak az Aczél György részére készített feljegyzése azt mutatja, hogy a kultúrpolitikán belül jelen volt egy ellenséges és egy megértő irányzat. Utóbbi nem kiszorítani, ellehetetleníteni, hanem integrálni kívánta volna ezeket a „rendszeren kívüli” kezdeményezéseket: „A mozgalomnak ez a fejlődése világjelenség. Megfigyelhető mindenekelőtt a nyugati országokban, ahol kialakulása a beat és pop-zene hullámát követte, bizonyos mértékig annak funkcióját vette át: azzal a különbséggel, hogy – a szöveg és a színpadi lehetőségei szerint – politikusabb annál. Ebből érthető e törekvéseknek az újbals mozgalmakkal való kapcsolódása, de a pop-pal kapcsolatos művészi célkitűzései is (például a »polgár-borzasztás« meztelenséggel, obszcenitással, agresszivitással stb.)”

Olyannyira ezek az együttesek voltak szinkronban ekkor a világ színházi fejlődésével, hogy bizonyos nemzetközi színházi fórumokon az 1970-es években már ők képviselhették Magyarországot. A 25. Színház járt az avantgárd törekvéseket felkaroló belgrádi színházi fesztiválon 1972-ben, eljutott Nyugatra – a bordeaux-i fesztiválra 1973-ban – és reprezentált Keleten, az NDK fővárosában.¹⁰ Mindhárom helyen magyar darabot játszottak (Hernádi

Gyula–Jancsó Miklós: *Fényes szelek*; Gyurkó László: *Szerelmem, Elektra*; Gyurkó László: *A búsképű lovag, Don Quijote*). Bár néhány nyugati szerzőtől is adtak elő műveket – így Arthur Kopit: *Indiánok* című drámáját 1977-ben – a nyugati áramlatokhoz a kapcsolódást nem a darabok jelentették, hanem színházfelfogásuk. Ugyanez állt a Stúdió K-ra is, amely 1980-ban az amszterdami Bolondok Fesztiválján lépett fel. Az alternatív színházi törekvéseket és amatőr-félamatőr társulatok tucatjait felvonultató rendezvényre más szocialista országokból is érkeztek, például a Bukaresti Nemzeti Színházból is. A *Népszabadság* értékelése szerint ebben a közegben Jean Genet több mint két évtizedes darabjával (*A balkon*), a jelenetek között a színpad átrendezése helyett a közönség átültetésével, a valóság és álom motívumainak keveredésével – plusz Büchner *Woyzeck*-ével – a Stúdió K már-már hagyományosnak minősült, de átütő sikert aratott.¹¹

A magyar színházi közeg azonban alapvetően elutasító volt a nyugati kísérletező színházzal szemben, a „modernizmus” még az 1970-es években is szitokszónak számított. Az 1950-es években Franciaországban kezdeményezett Nemzetek Színháza is rendre alkalmat kínált arra, hogy a marxista kritika kijelölje a határokat. E színházi világtalálkozót 1975-től évről évre más országban rendez-

ték. 1975-ben elsőként egy szocialista ország fővárosában, Varsóban, ám a Beckett-rendezte *Godot-ra várva* előadásával nyitották meg. Az 1975-ös beszámolókat még Helsinki szelleme uralta, de az 1976-os belgrádi, majd 1979-es hamburgi rendezvénysorozat kapcsán már inkább a modernista „vadhajtások”, a sokkoló színház, illetve az alternatív törekvések hazai követőinek kritikája kapott teret: „Ezekre a nemzetközi színházi találkozókra és a BITEF-ekre elmegy néhány ember, meglátja ezt a modernista színházat – hazajön azzal, hogy a világszínház ilyen. Deklarálja, hogy aki nem ilyen színházat csinál, az konzervatív, elmaradott, nevetséges. A színházi emberek ettől [...] meg akarnak felelni egy át nem élt, rájuk kényszerített, tehát manipulált koncepciónak.”¹² A *Népszabadság* elemzése viszont arra is figyelmeztetett, az idegenkedés forrása az, hogy a szocialista színházpolitika a Nyugaton piaci körülmények között létrejövő amatőr szabad társulatokat és egy-személyes színházakat nem tekinti egyenrangú, egyenértékű színházi produkciónak, míg ezeken a fesztiválokon épp azok kaptak teret.¹³

A „támogatott” művek

A Magyarországon játszott kortárs nyugati drámák nagyobb hányada a 3T támogatott mezejében helyezke-

dett el. Ezekre is állt az a kitétel, hogy a magyar színjátszás 1970-re már pótolta elmaradásait. Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Federico Garcia Lorca stb. darabjai már az 1960-as években színpadra kerültek, míg a legtöbb a hetvenes években bemutatott író alkotásai legalább nyomtatott formában megjelentek korábban. Weiss és Hochhuth – valamint Saul Levitt, Joan Littlewood – „iskolateremtőnek” is számított a szocialista országokban is. Az 1960-as években írott és bemutatott darabjaik – *Marat/Sade*, *A vizsgálat*, *Parancsra tettem*, *A helytartó*, *Ó, az a csodálatos háború* – nyomán sorra születtek a dokumentumdrámák Magyarországon is az I. világháborúról, a Horthy-korról, a Don-kanyarról, amelyek sora az 1970-es években is folytatódott. Az évtizedfordulótól pedig már az ünnepélyes megemlékezésekhez, évfordulókhoz is ezt a műfajt hívták segítségül: a Tanácsköztársaság 60. évfordulójára (*A vezérkari főnök*), a Lenin-centenáriumra (*Fejezetek Leninről*), a felszabadulás 30. évfordulójára (*Harmincéves vagyok*). Sajátos drámahiányt jelez, hogy az évtized második felében megszorodtak a regényadaptációk (Greene, Heller, Kesey, Malraux, McCoy).

A politikailag támogatott művek közül különösen érdekes George Tabori *Pinkville* című musicaljének az

esete. Itt ugyanis arról volt szó, hogy a kulturális és agitprop vezetés egy legfeljebb közepes, de a Vietnamentematika miatt kiemelten fontos darabot támogatott, sőt propagált. Orbán László művelődési miniszter-helyettes a lapok, folyóiratok kulturális (rovat)vezetőinek értekezletén kérte, „hogyan ezt a darabot színházi életünk kiemelkedő eseményeként kezeljük. Hangsúlyozta, hogy elsősorban a mű és az előadás politikumát, agitatív szerepét emeljék ki, és ne a darab esetleg vitatható művészi értékeit poentírozzák vagy nagyítsák fel”.¹⁴ A feljegyzésből az derül ki, hogy a fenti utasítással felérő kérdés ellenére a napilapok kritikusai nem bántak kesztyűs kézzel a darabbal, és éppen a politikai („agitatív”) hatását kérdőjelezték meg.

A korban népszerű dokumentumdráma műfajába sorolható – katonák vallomására, hadbírószági jegyzőkönyvre, egyéb hivatalos iratokra épülő – műről a *Népszabadság* már 1971-ben beszámolt egy nyugat-berlini előadás alapján. Ott egy neuköllni evangélikus templomban kialakított alkalmi színpadon adták elő, ami a darab protestjellegét erősítette, akárcsak a harsány beatzene, és az, hogy az előadást az NSZK művelődési minisztere mint Amerika-ellenest nem engedélyezte állami színházban.¹⁵ A darab előbb egy

amerikai kiképzőtáborban, majd a vietnami bevetésen játszódik, azt mutatja be, hogyan teremt a kegyetlen katonai drill gondolkodó emberekből parancsokat gondolkodás nélkül végrehajtó gyilkológépeket.

A magyar bemutató után a *Népszabadság* kritikája koncentrált arra a dilemmára, ami más nyugati protestműfajok átvétele esetében is felmerült: a két világrendszer közti ellentét által értelmezett világban egy másik társadalmi rendszerben megfogalmazott tiltakozás vajon képes-e az eredeti üzenetet és eredeti irányú indulatokat felszítani? Vagy átültetve az új kontextusba a szembenállás célját, értelmét veszti, esetleg a tiltakozás, a protest önjáróvá válik? „A *Pinkville*-t (és a hozzá hasonló »protest«-drámákat) másképp kell eljátszani egy nyugati országban és másképp Magyarországon” – fogalmazta meg a Központi Bizottság lapja.¹⁶ Vagyis míg „odaát” a hivatalossággal szembeni tett egy ilyen darab megírása, színre vitele, itt ki nem mondva a hivatalosság hendi-kepjével indul, hiszen a benne megfogalmazott morális felháborodás a hatalom céljaival és retorikájával egy irányba mutat. Így adott esetben beleszürkül a gyári Vietnam-műszakokba, iskolai gyűjtésekbe. A Tabori-darabbal párhuzamba állítható protest-song, avagy magyar megfelelőjével a pol-beat mutathatta meg a „tiltakozó műfajok” makacsságát,

hiszen ott a második lépcsőben meg kellett volna teremteni a vietnami és fekete polgárjogi dalok hazai megfelelőit, államszocializmusban előadható témáit – pozitív tartalommal.¹⁷

A *Pinkville*-t ugyanakkor sikerült „helyre tenni”, ősszel a Katona József Színházban már más rendezésben játszották. Ehhez egy másik nyugati irányzatot „hívtak” segítségül, amelyet például az angol Peter Brook képviselt: ennek lényege kapcsolatot teremteni „színpad és nézőtér között”, vagyis bevonni a közönséget a játékba. A doku-musical protestvilágát a darabhoz írt keretjátékkal tették átélhetővé, egyúttal távolították el a közönségtől: a néző már a színház előcsarnokában színeszékkel találkozott, akik jelszavakat skandáltak, táblákat lengettek, protestdalokat énekeltek, vagyis egy vietnami háború elleni tiltakozásba csöppentek. A darabban a rendezés arra törekedett, hogy az amerikai kiképzés világát a színpadon ne „átéljük”, hanem „megjelenítsük”. A *Népszabadság* kritikája tehát azt rögzítette, hogy a politikai szándék immár megvalósult: „A *Pinkville* előadása egy nyugati országban tüntetés a hivatalos politikával szemben. Itt a Nemzeti Színház művészei a vietnami háború elleni tiltakozásokat közvetítik.”¹⁸

Két műfajtranszfer-kísérlet

George Tabori darabja nemcsak a protest, hanem a musical, avagy rockopera meghonosításának történetébe is ágyazható. A musical az 1960-as évtized kezdetén tűnt fel a hazai színházpolitika egén: bár bemutatkozása felemásra sikerült – egy 1940-es évek végi Broadway musical, a *Szivárványvölgy* átvételével –, azokban az években a giccsesnek, visszahúzósnak, sőt a Rákosi-korszak termelési darabjaival is kompromittált operett műfaj megújításának ígéretét hordozta. Olyan műfajként írtak, beszéltek róla, amely egyszerre lehet formailag modern és tartalmában haladó.¹⁹ A hazai kísérletek (*Ki a győztes?*, *Mélyvíz*, *Európa elrablása*) felemás sikerrel jártak, így az évtized közepétől inkább a nagy nyugati Broadway-sikerek bemutatói (*Irma, te édes*; *Kiss Me, Kate*; *Espresso Bongo*; *My Fair Lady*) következtek. Az etalonként emlegetett *West Side Story* – bár 1965-ben egy külföldi együttes eljátszotta a Szegedi Szabadtéri játékokon – csak 1969-től volt látható a Fővárosi Operettszínházban.

Az 1970-es években újabb lendületet vett a magyar musical fejlesztése, a kulturális irányítás továbbra is olyan műfajként tekintett rá, mint amely a fiatalok körében is népszerű lehet, különösen ha a beatzene nagyobb szerepet kaphat. Ezért a színházi jelentések és tervek figyel-

met fordítottak a műfaj jelenlétére, támogatták a színházakat a magyar musicalek műsorra tűzésében. Üdvözölték, ha befutott írók készítettek librettót (mint Déry Tibor, Maróti Lajos, Galambos Lajos 1972-ben²⁰), sőt a minisztérium musicalpályázatot hirdetett, amelyre az 1973/74-es és 1974/75-ös évad programja építhetett is.²¹ Az évtized magyar musicalje kétségkívül a Déry Tibor regényéből átdolgozott *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* volt. E darabról a műsortervben ez állt: „A mű erőteljes tiltakozás az ellen a közkeletű nézet ellen, amely szerint a fogyasztói társadalom, a nyugati világ elembertelenítő tendenciáival szemben a lázadás eredményes formája: a társadalmon kívüli kapcsolatok megteremtése, a kivonulás a törvényekkel és konvenciókkal megszerkesztett szabályos létformától. Déry egyértelműen vallja, hogy a pop zene őrzőjégével, a kábítószerekkel, a látszólagos nagy békével és a szabad szerelemmel fűszerezett lázadás-fegyverletétel, amely ugyancsak nem más, mint a fennálló és uralkodó társadalom manipulációja az értelmes ellenállás lefegyverzésére.”²² A regény párhuzamai, mély jelentéstartalmai, szimbólumrendszere azonban nehezen volt színpadra alkalmazható: „az operáció sikerült, a beteg meghalt” – mondta ki a *Népszabadság* kritikusa. Bővebben kifejtve: „Az átdolgozás nem tudó-

sít arról, [...] milyen társadalomból akarnak kiszállni ezek a zenevágók, milyen hangok elől akarják betönni a fülüket a rémisztő vagy az andalító dallamokkal, honnan akarják kifúrni magukat a semmibe, áttörvén az erőszak burkát, vagy arra képtelenül visszahullni az erőszak világába.”²³ A dallamok viszont megmaradtak, a musicalelőadás mindenekelőtt az LGT zenéjéről szólt.

A magyar musical pártolására már csak azért is szükség volt, mert a Broadway-sikerek hazai adaptációiért túl nagy árat kellett fizetni – valutában. Feltűntek a kínálatban szocialista országokban született musicalek (*Nehéz Barbara, Étvágy cseresznyével, Bátyám és a klarinét*), és volt, hogy kifizették a borsos nyugati jogdíjat, mint a *La Mancha lovagja* esetében.²⁴ Olyan is előfordult, hogy átvették, ám némi vihart kavart, mint a *Hegedűs a háztetőn*, míg az 1970-es években egy-egy várva várt bemutató el is maradt, mint a *Hair* vagy a *Jézus Krisztus Szupersztár*. Utóbbi három esetben mindenképpen beszélhetünk valamiféle „közönségnyomásról”: a publikum várta, elvárta, hogy a már innen-onnan ismert musicalek színpadra kerüljenek. A *Hegedűs a háztetőn* esetében eleve számoltak politikai kockázattal, „a darabból esetleg kicsendülő politikai asszociációk” ve-

szélyével – ám épp a musical műfajnál lehetett azzal érvelni, hogy ez ott kevésbé érvényesül.²⁵ A korban kimondhatatlan volt, de Oroszország és az antiszemitizmus „együttállása” lehetett érv a darab ellen, amely a Művelődésügyi Minisztérium értékelése szerint az 1972/73-as évad nagy sikere lett. Rontotta viszont a megítélését az aktuális külpolitikai helyzet, a szovjet-izraeli viszony, az 1973 októberi jom kippuri háború, és a darabot a következő évadban levetették a műsorról.²⁶

A *Hair*, amelynek a vietnami háború elleni tiltakozásával helye lett volna a színházak műsorán, nemcsak az átható protest jellege miatt nem került bemutatásra, de egyúttal meghagytuk „a fülledt erotikát a Nyugat ópiumának”. „Nálunk az antiimperialista tiltakozásnál alighanem élénkebben érvényesülne az előadás anarchikus villódzása, nemzedéki dinamizmusa, s erotikuma bizonyára távolabb kerülné attól a funkciótól, amellyel az ottani körülmények között rendelkezik” – válaszolta a transzferproblémákat 1970-ben Pándi Pál.²⁷ A *Hair*t így csak az Oscar-díjas Forman-film bemutatása után, 1985-ben állították Magyarországon színpadra. Ugyanez esett meg Andrew Lloyd Webber musicaljével – annyi különbséggel, hogy a *Jézus Krisztus Szupersztárnak* megadatott egy bemutató a Műszaki Egyetem Bartók Béla úti kollégiumában a Korong Együttes részvételével, amelyet

az erre hivatott szerv, az Országos Rendező Iroda az egyetemi KISZ bizottság kérésére szabályszerűen jóvá is hagyott. A kulturális vezetés nyilván nem tartotta a marxizmus hegemoniájával összeegyeztethetőnek a vallási tárgyú musicalt,²⁸ noha a nem nyilvánosan folyó vitában felmerült olyan érv, miszerint ez „[a] beat-opera nem tartozik a vallásos művek közé, az egyház elítéli, mert profanizál”.²⁹

Viszont ezek a musicalek rávilágítanak a korabeli nyilvánosság működésére. Egyrészt valamiféle cenzurális szerv, eljárás minden szférában jelen van, ám a nyilvánosság különböző szintjein ezek különböznek, eltérő szempontokra lehetnek tekintettel és eltérő eredményre juthatnak. Ezen felül ha van döntéshozó szerv – például a színházak esetében az APB fenntartotta magának a vétó-, illetve beleszólás jogát –, ott a döntéshozót a műhelyek igyekeznek meggyőzni. A *Hegedűs a háztetőn* bemutatása mellett például azzal érveltek, hogy a darab már más szocialista országban – nevezetesen az NDK-ban – is sikerrel futott. A *Jézus Krisztus Szupersztár* esetében viszont egy szűkkörű, egyébként is enyhébb szabályoknak megfelelni kénytelen egyetemi rendezvény kapott egyszeri engedélyt egy adminisztratív jellegű országos szervtől. Ráadásul maga a musical ismert volt a célközönség előtt, hiszen a mű slágereit – a kon-

textusból kiragadva – a Magyar Rádióban is játszották, és néhány példányban, ugyan külföldről behozva, legálisan is kapható volt. Persze a legtöbb külföldről behozott lemez ekkor még feketén kelt el – például nejlonszatyorból a Kiskörúton.³⁰ Probléma ebből akkor vált, amikor ez szintet lépett, és bekerült a sajtónyilvánosságba, annak is egy olyan szeletébe – az 1968-ban induló, Magyarországon kiadott angol nyelvű napilapba, a *Daily News*ba – ami már a külföld felé közvetítette, hogy Magyarországon a *Jézus Krisztus Szupersztár* előadható.

Az abszurd

Szintén az eltérő szabályok mentén működő nyilvánosság-körökről vall a nyugati abszurd hazai recepciója. Egyrészt az abszurd dráma jóval előbb jelent meg nyomtatásban, mint színpadon: a világirodalomra való nyitás jegyében megszülető *Nagyvilág* folyóirat már 1959-ben publikált egy Ionesco-drámát, majd – immár egészen más fogadtatással – egy következőt 1960-ban.³¹ Tegyük hozzá, ez akkor jóval nagyobb kör számára tette hozzáférhetővé e műveket, mint az első színpadi bemutatók, amelyekre 1965-ben került sor, miután a kulturális vezetés, személyesen Aczél György is zöld utat adott egy-egy darabnak.³² Beckett

egy néhány tucatnyi nézőt befogadni képes kamaraelőadásban, míg Ionesco vidéken, egyetemi színpadon kapott nyilvánosságot.

Samuel Beckett kapott nagyobb visszhangot: a Thália Stúdióban előadott *Godot-ra várva* előadásról országos napilapokban is lehetett olvasni.³³ Eugene Ionescu *A királyhalódik* című színművét viszont a kritika is „elrejtette”: a *Film–Színház–Muzsika* csak a bemutató tényét közölte,³⁴ a *Magyar Ifjúság* kissé bővebben is bemutatta. E beszámolóból nemcsak a mű tartalma derült ki, hanem az is, hogy a rendezés alapjaiban változtatta meg a szerzői szándékot, a reményvesztettséget és értelmetlenséget árasztó darab reménnyel és emberi értelemmel „gazdagodott”. „Nagy Zoltán érett színészi megoldásaival Berenger király figurájában olyan embert alakít, akiben az elmúlással való megrendítő küzdelem során tragikumot érzünk. (Ionesco instrukciói szerint nevetséges, szenilis aggastyánná kellett volna válnia.) A rendező, Paál István érdeme, hogy az élet abszurd voltának gondolatával szemben a dráma humanista eszmeisége vált egyértelművé.”³⁵

Ugyanez volt az ára Beckett második magyarországi színre vitelének³⁶ – ugyancsak kisszámú közönséget befogadni képes előadóteremben, a Madách Színház stúdiótermében. Az *Ó, azok a szép napok!* előadásában ugyanis nem egy, az élet minden per-

cét elviselhetetlennek érző főhős nő várta nyakig homokba ásva a megváltó halált, hanem egy érző, az élet apró dolgaiba kapaszkodó nő küzdött emberi emlékképeket felidézve. „Míg Madelaine Renaud Párizsban pontosan és szikáran hajtotta végre a szerzői utasításokat – kegyetlen belső ürességgel tett-vett, rámolgatott maga körül, turkált feneketlen szatyrában, és undokul köpte ki fogmosás után a habos nyálat –, addig Vámos rendezése megfosztja Winnie alakját minden utálatosságtól, véglényszerűségtől, elbutult tompaságtól, tév- és pótcselekvések közé süppedt vegetációjától...”³⁷ Így az a paradox helyzet alakult ki, hogy 1971-ben a kritika „védte meg” az eredeti Beckettet a magyarországi változattól.

Az évtized második felében további Beckett-darabok kerültek színre,³⁸ és műsorukba illeszthették a színházak Harold Pinter több darabját,³⁹ Ionesco drámáira azonban 1986-ig várni kellett. A nyugati abszurd az 1970-es évtizedben megmaradt szűkebb közönségnek szánt stúdiódarabnak, miközben az újabb bemutatók már nem gerjesztettek olyan heves vitákat, mint amelyet az 1971-es előadás vagy az abszurd esz-köztár szocialista drámában való alkalmazhatósága körül folyó diskurzus az 1960-as évek végén a magyar groteszk jelentkezéskor.⁴⁰

Az 1970-es évtized arca sajátos. A többször idézett kötet dokumentumai alapján is jól kitapintható a kulturális politika átmeneti szigorodása, ami azonban csak az arányok némi kiigazításával és nem teljes hátraarccal járt. E téren a kultúrpolitikán belüli nézetkülönbségek is kitapinthatók, a beavatkozás, tiltás mellett a tűrés, az integrálás is érezhető: a beavatkozások jelentős része nem a betiltás, hanem a bemutathatóság jegyében fogant.

E folyamatoknak jó lakmuszpapírja a nyugati művek recepciójának vizsgálata. A magyar színház kapcsolata a nyugati színházi világgal természetesen mindvégig megőrződött az évtizedben – sőt a hivatalos csatornákhöz a felemás helyzetű alternatív színházak is közel kerültek. Az évtized elején és végén a gazdasági ösztönzők és kényszerek

erőteljesebben érvényesültek: ez mindkét esetben a nyugati importot a kommersz irányába tolta. A dokumentumkötet által választott 1982-es határvonal – bár az érvelés nagyrészt elmarad – indokolható akár azzal, hogy a kulturális életben egy olyan generációs szakadék jelentkezik ekkorra, ami már nem áthidalható a megszokott aczéli alkukkal, akár azzal, hogy ettől nem függetlenül az agitprop vezetés keményebb fellépésre, egy újabb visszakanyarodásra szánja el magát, akár azzal, hogy 1982 után újult erővel nehezedik a gazdasági reform követelménye a kulturális szférára. Ami azonban az 1970-es évekkel ellentétben nem jár a gazdasági reformok útjáról való letéréssel, sőt. A gazdasági kényszerek, amelyek az 1979/80-as évad programján már jól kirajzolódtak tehát már 1979-től egy új szakaszt jelölnek ki.

JEGYZETEK

1. Imre Zoltán–Ring Orsolya: *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982.* PIM–OSZMI, Budapest, 2018.
2. Előterjesztés az APB 1972. március 28-i ülésére. MNLOL 288. f 41/178. ő. e.
3. A kötetből csak az 1974/75-ös adatok hiányoznak.
4. Lásd: Takács Róbert: *Helsinki és a kulturális csere Magyarország és a Nyugat között (1975–1980).* *Múltunk*, 2018/4. 163.; Robert Takacs: *Hollywood Ascendant: American Films in Hungary in the 1970s.* *HJEAS* 2018/1. XXX.
5. *Meztláb a parkban* című vígjátékát 1966-ban mutatta be a Madách Kamaraszínház.
6. Jelentés az 1972/73-as színházi évről, valamint az 1973/74-es műsortervekről (1973. június 18.). Idézi: Imre–Ring, 156.
7. Irodalom- és művészetkritikánk néhány kérdése. Az MSZMP KB mellett

- működő Kultúrpolitikai Munka-
közösség állásfoglalása. *Társadalmi
Szemle*, 1972/10. 26–39.
8. Ring Orsolya: Alternatív művésze-
ti mozgalmak az 1970-es években:
az Orfeo-ügy. Archivnet. [http://
www.archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html](http://www.archivnet.hu/politika/alternativ_muveszeti_mozgalmak_az_1970es_evekben_az_orfeougy.html)
 9. Nánay István: A 25. Beszélő. Forrás:
<http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-25>
 10. Színház – Belgrádban, 212 székkel.
Népszabadság, 1972. szeptember 26.;
A budapesti Huszonötödik Színház
Bordeaux-ban. *Népszabadság*, 1973.
október 21.; Berlinbe utazott a Báb-
színház és a 25. Színház együttese.
Népszabadság, 1975. október 4.
 11. Zappe László: Bolondok fesztivál-
ja, avagy Nemzetek Színháza. *Nép-
szabadság*, 1980. június 22.; Rajk
András: Nemzetek Színháza – 1980.
Film-Színház–Muzsika, 1980. június
28. 12–13.
 12. Barta András: A kiagyalt színház
csődje. *Magyar Nemzet*, 1979. május
23.
 13. Koltai Tamás: Külszínházban. *Nép-
szabadság*, 1979. augusztus 12.
 14. A Művelődésügyi Minisztérium Mi-
nisztériumi Titkárság Sajtóosztályá-
nak feljegyzése Ilku Pál részére (1972.
szeptember 5.). MNL OL XIX-I-4-
kkk-1023-1972.–Idézi: Imre–Ring, 18.
 15. Kanyó András: Színház a templom-
ban. *Népszabadság*, 1971. november
12.
 16. Koltai Tamás: Pinkville. *Népszabad-
ság*, 1972. szeptember 2.
 17. Szabó Kata: *A pol-beat Magyarorszá-
gon*. Diplomamunka. ELTE-BTK,
2015. Kézirat. 4–33.
 18. Koltai Tamás: A Pinkville a Kato-
na József Színházban. *Népszabadság*,
1972. október 5.
 19. Takács Róbert: A magyar kultúra
nyitottsága az 1970-es években. *Múl-
tunk*, 2017/4. 49.
 20. Idézi: Imre–Ring 108.
 21. Néhány, a tervekben is nevesített
musical a pályázatból: Órsi–Fülöp–
Wolf: *Utolsó Lajos* (tárgya: a vidéki
kiskirályok); Baranyi–Szokolay: *Má-
tyás bolondja* (Mátyás király életéről,
áthallásokkal); Györe Imre–Borgu-
lya A.: *Johanna* (tárgya: a helytállás,
mához szóló tanulságokkal); Szá-
raz–Aldobolyi–Romhányi: *Pincebuli*
(tárgya: a művészet ereje).
 22. Vélemény a fővárosi színházak
1972/73-as előzetes műsortervéről
(1972. április 26.). Idézi: Imre – Ring,
86.
 23. Tamás István: Képzelt riport egy
amerikai popfesztiválról. *Népszabad-
ság*, 1973. március 9.
 24. Dale Wasserman musicaljét 1975-
ben mutatta be a Fővárosi Operett-
színház.
 25. Vélemény a fővárosi színházak
1972/73-as előzetes műsortervéről
(1972. április 26.). Idézi: Imre–Ring
97.
 26. Lásd erről: Jegyzőkönyv a Színház-
művészeti Szövetség Elnökségi érte-
kezletéről (1974. szeptember 19.).
 27. Pándi Pál: Németek és németek. II.
Népszabadság, 1970. szeptember 20.
 28. A nyugati hatásokban a beatzene
és a „új vallásosság” együttállásá-
ról, benne a Jézus Krisztus Szuper-
sztár szerepéről a Szovjetunióban az
1960-as és 1970-es években: Sergei
I. Zhuk: Religion, „Westernization”

- and Youth in the „Closed City” of Soviet Ukraine, 1964–1984. *Russian Review*, 2008/4. 661–679.
29. Magyar Távirati Iroda vezérigazgatójának levele dr. Csendes Lajosnak, az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Osztálya vezető-helyettesének (1972. július 5.). Idézi: Imre–Ring, 114.
30. Kapuvári Gábor Béla: Lemezek pult-ról és szatyorból. *Népszabadság*, 1978. január 8.
31. 1959-ben *A székek*, 1960-ban *Az orrszarvú* jelent meg a *Nagyvilágban* – előbbit embertelen, távlattalan műként ítélték el, utóbbiból humanista, antifasiszta üzenetet olvastak ki.
32. „Az a végső kiábrándultság és kétségbeesés amely mondjuk Beckett-ből árad, épp azért ölthetett olyan emlékezetesen nyomasztó formát, mert a nyugati polgári intelligencia szellemi állapotának mélységeiből tör elő. A mi színpadjainkon lehet helye egy-egy ilyen alkotásnak, de semmiképpen sem mint színházi kultúránk korszerűségének mércéje vagy őszinteségének példája.” – A *Népszabadság* interjúja Aczél Györggyel. *Népszabadság*, 1964. július 12.
33. Ungvári Tamás: Egy színházi kísérlet. *Magyar Nemzet*, 1965. november 17.; Pándi Pál: Megismerés vagy elfogadás? *Népszabadság*, 1965. november 27.
34. Ionesco Szegeden. *Film–Színház–Muzsika*, 1965. december 3. 22.
35. Géza Ferenc: Egy Ionesco-bemutatóról. *Magyar Ifjúság*, 1965. december 11. 5.
36. Amennyiben nem számoljuk az Állami Bábszínház 1967-ben bemutatott, majd külföldi fesztiválokon is előadott némajátékát (*Jelenetek szöveg nélkül*), amely szintén „megszelídítette” a beckett-i sötét világlátást.
37. Molnár G. Péter: Ő, miért épp ezek a szép napok? *Népszabadság*, 1971. január 8.
38. *Godot-ra várva* – 1975, Csiky Gergely Színház; *A játszma vége* – 1979, Szigligeti Színház; *Az utolsó tekercs* – 1979, Pécsi Nemzeti Színház
39. *A szerető* – 1975, Ódry Színpad; *Régi idők* – 1976, Dunaújvárosi Kamaraszínpad; *Az étellift* – 1976, Ódry Színpad; *A gondnok* – 1978, Pesti Színház és Miskolci Nemzeti Színház, *Játék-szín*; *Hazatérés* – 1980, Csiky Gergely Színház; *A születésnap* – 1980, Szobaszínház, Szolnok.
40. Utóbbiról lásd: Takács Róbert: Az abszurd dráma Magyarországon az 1960-as és 1970-es években. In *Homoklapátolás nemesércért*. A hetvenéves Standeisky Éva tiszteletére. Szerk.: Balázs Eszter–Koltai Gábor–Takács Róbert. Napvilág, Budapest, 2018. 215–230.

AJÁNDÉKOZZON ÉLET ÉS IRODALMAT!

Lepje meg családtagjait, barátait, üzletfeleit
Élet és Irodalom-előfizetéssel!

Rendelje meg igényes grafikai kivitelű ajándék-
utalványunkat, s adja át annak, akit tartalmaz
és maradandó ajándékkal kíván megtisztelni.
Hónapokon át mindig Önre emlékezteti majd őt
a hetenként érkező *Élet és Irodalom*.

Az ajándékutalvány
megrendelhető,
illetve megvásárolható
a szerkesztőségben:
1089 Budapest,
Magyarok
Nagyasszonya tér 10.,
tel.: 210-5149,
210-5159,
fax: 303-9241,
e-mail:
lapterjesztes@es.hu,
es@es.hu

Az előfizetés díja: negyedévre
8100 Ft, fél évre **14 100 Ft**,
egy évre pedig **25 200 Ft**

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

