

BOROS KINGA

# A láthatatlan főszereplő

(Színházi cenzúra a kommunista Romániában  
és kihatása a mai színházra)

„Politics is action aimed at seizing power  
and then holding it once it has been seized.”<sup>1</sup>  
(Hübner, 1992: 2)

A román kommunista diktatúra által negyven éven át gyakorolt befolyás a színházak működésére és művészeti arculatára nem szűnt meg automatikusan 1989 decemberében. Nem szűnhetett meg, mert, bár a külső hatalmi mechanizmus eltűnt, a közel félévszázad alatt kialakult szokások, úgy, mint a tabutisztelet és az ellenállás, immár a körülményektől függetlenül, önjárónak bizonyultak. Kézenfekvő példa erre az a csalódás, amely a forradalom után a drámaírókkal szemben támasztott várományt, a hirtelen felszabaduló remekművek iránti igényt követte, amikor kiderült: a nagyreményű fiókok üresek. A csalódottság oka tulajdonképpen egy olyan diszkontinuus történelmi felfogás volt, amely a művészetet objektív dátumok által tagolható korszakok egymástól független sorozatának tetelezi.

Jelen tanulmány kiindulópontját az a kérdés adja, hogy miért hiányzik a mai romániai színházból a politikus elem. A folytonosság elve alapján abból a feltevésből indul ki, hogy az ok a román rendezői színház korai kezdeményei és a kommunista cenzúra egymásnak feszülő törekvéseinek hosszú távú lecsengésében keresendő. A színház politikusságán ebben az írásban is azt a reakció-

készséget értem, amellyel a színház a társadalmi hatalom jelenségeire válaszol úgy, hogy azáltal megszakítja, felszámolja a politikai diskurzus terét.<sup>2</sup>

Lehmann nyomán Werner Hamacher terminusát használva, a politikusi színház afformansz, azaz nem-performatív, nem cselekvő és nem intencionális. Lehmann a terrorizmus és a performansz összehasonlításával demonstrálja az afformativitás mibenlétét. A performansz és a terrorista akció strukturálisan hasonló, amennyiben mindkettő valóságos időben történik, végrehajtói nem szerepet játszanak, hanem önmaguk képviselik, de szimbolikus jelentéseket is magukra vesznek; a különbség abban áll, hogy a terrorista akció nem öncélú, hanem valamilyen politikai cél megvalósítása érdekében hajtják végre, a performansz viszont nem egy rajta kívülálló cél eszköze, hanem afformatív.<sup>3</sup> A színház nem a közvetített tartalom által válik politikussá, hanem a jelhasználatban, a közlés módjában, amely a hallgatólagos tabuk kikezdésével a nézői észlelést tudatosítja, vagyis a nézőnek nehézséget okoz annak eldöntése, hogy miként kell viselkednie az ő asszisztálásával történő helyzetben.

Ilyen válsághelyzetet teremtenek nemcsak egyes akcióművészek önvészélyes performanszai,<sup>4</sup> hanem

<sup>1</sup> „A politika a hatalom megszerzésére, majd annak megtartására irányuló tevékenység.”

<sup>2</sup> Vö. Lehmann, 2009: 211–226. „[Rendkívüli politikai állapotok között] az egyetlen, ami (...) a szemléletesség minőségével rendelkezik, az a normalitástól való eltérés, olyan jogi, politikai magatartásformák, amelyek valójában nem politikai jellegűek: a terror, az anarchia, az örület, a kétségbeesés, a nevetés, a lázadás, az aszociális viselkedés, (...) a cselekvés (...) racionális kritériumainak fanatikus vagy fundamentalista elutasítása.” Lehmann, 2009: 212.

<sup>3</sup> Uo.

<sup>4</sup> Vö. Marina Abramovic *Lips of Thomas* című, 1975-ös performanszának leírása Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című könyvében (2001, 9–10) Az akció során Abramovic sebeket ejtett magán, amelyek addig véreztek, míg a nézők meg nem elégték nyilvánvaló szenvedéseit, és véget nem vetettek azoknak – és egyszersmind a művészeti eseménynek is. A befogadói határhelyzetet ez esetben az hozta létre, hogy a nézőnek döntenie kellett, galériálatogatóként viselkedik,

adott esetben a mimetikus színházi előadás is. A Krétakör Színház 2004-ben bemutatott, sms-hírekre alapuló *FEKETEország*<sup>5</sup> című előadásának egyik utolsó jelenete az Abu Dhabi-i börtönökben történt fogolykínzásokat dolgozta fel: miközben a néző tudta, hogy a színpadon látott megalázások a szereppel történnek, és nem okoznak maradandó sérülést a foglyokat alakító színészeknek, a teste mégis irtózással reagált a másik test kínjaira. S amikor az egyik börtönőrt alakító színész megkérte, tartsa a kamerát, amellyel mindezt filmezték, és felnagyítva kivetítették, akkor tulajdonképpen morális felelősségében lett megszólítva – elfogadja a kamerát, és együttműködik, vagy elutasítja, és ezzel talán felborítja a színházi helyzetet, mert maga is cselekvőként kezd viselkedni.

Ilyen értelemben a román kommunista diktatúra éveiben nincs politikai színház, hiszen mind a propaganda, mind az úgynevezett ellenállás színházi produktumai a létező politikai diskurzusba kapcsolódnak be, tehát nem megbontják, hanem továbbcsövik annak összefüggéseit. Történik ez annak ellenére, hogy a két világháború közti periódusban a román színház elindul a dramatikusan-mimetikus esztétika felől a hangsúlyos színházszűrés irányába, amelyet az ötvenes években már több rendezői *ars poetica* is sürgető imperatívusként fogalmaz meg.<sup>6</sup> Az európai kultúrában viszonylag későn, a 19. század közepén, a nemzeti identitásképzés egyik eszközeként intézményesült román színház tehát épp akkor állna készen az önálló művészeti ágként való kiteljesedésre,<sup>7</sup> amikor a hatalmi apparátus saját céljaira sajátítja ki. A művészre mindkét oldalról az ideológiai állásfoglalás elvárása nehezedik: a hatalom saját elveinek népszerűsítését várja, a „rendszerellenes” néző azok bojkottálását.

A színházi életet erőszakosan meghatározó cenzúra és az ezzel párhuzamos rendezői színházi törekvések vizsgálatában nemcsak a cenzúra működési mechanizmusainak áttekintése és a szóban forgó évtizedek előadástörténetének fellapozása nél-

külözhetetlen, de érdekes lehet a környező országok egykori cenzúrájával való esetenkénti összehasonlítás is, amennyiben a különbségek az elmúlt húsz év színházi élete szempontjából is relevánsak lehetnek.

### 1. Az intézményes cenzúra. 1948–1977

**B**ár a „cenzúra” szóhoz a köztudatban elválaszthatatlanul kapcsolódik a tiltás, a román kommunista cenzúra stratégiái közt fontosabb szerepet töltött be a meggyőzés, mint a határozott be- és eltiltás. A hatalom nem elidegeníteni, hanem maga mögé besorolni akarta a színházakat, mert tisztában volt mediális sajátosságával: a nyilvános térben, közvetlenül történő művészet vonzásával és szinte erőfeszítés nélkül megvalósuló szuggesztív erejével. Hogy hogyan használta a hatalom a színházat a konkurens ideológiák elleni harcban, azt kiválóan példázza Stefano Bottoni leírása Márton Áron püspök székelyföldi körútjának a párt által szervezett ellenkampányáról. „1957 tavaszán többek közt Kézdivásárhelyre is ellátogatott az akkor már börtönviselt, politikailag nem kívánatos személynek számító, de az emberek szemében ellenállhatatlanul karizmatikus katolikus egyházfő; a pártnak tehát más, a közönséget elcsalogató rendezvényeket kellett szerveznie, és ezek közt a legeredményesebbnek a filmkaraván és az odavezérelt marosvásárhelyi bábszínház előadásai bizonyultak – előbbi egy hét alatt elsonhat vetítéssel tízezer nézőt vonzott, utóbbi két előadást tartott, amelyen több mint ezer néző vett részt.” (Bottoni, 2008: 317) A példa, közvetve, arra is rávilágít, hogy a kommunista ideológia szempontjából a színházzal szemben támasztott legfontosabb esztétikai kritérium a hozzáférhetőség, közérthetőség, vagyis a minél nagyobb tömegek megszólítása volt. Ennek érdekében a színházat anyagilag is elérhetővé tették: az éves színházbérletek ára az egyhavi átlagfizetés legfeljebb öt százaléka volt. (Bottoni, 2008: 240)

és passzívan szemlélődvé kívárja a „műalkotás” előreláthatatlan végkifejletét, vagy enged eredendő altruizmusának, és segít sebesült embertársán. A többévszázados befogadói etikettet kikezdte az alapvető emberiség.

<sup>5</sup> *FEKETEország*, R: Schilling Árpád, Krétakör Színház, Millenáris Teátrum, Budapest, bemutató: 2004. október 1.

<sup>6</sup> A színháztörténet emlékezete szerint ezek közül a legfontosabb Liviu Ciulei *Teatralizarea picturii de teatru* (A színpadkép teatralizálása) című írását lásd *Teatrul*, 1956. június 2.

<sup>7</sup> Az első, egészében román nyelvű színházi előadásra, a *Mirtil și Hloe* című pásztorjátékra 1817-ben kerül sor Iași-ban, Vasile Alecsandri 1850-ben írja meg a román drámairodalom első időtálló darabját, a *Coana Chirița la Iași* című komédiát, illetve Bukarestben 1852-ben nyílik meg a Nagy Színház (a későbbi Nemzeti), amely a hivatásos román nyelvű színjátszás kezdetét jelöli.

A „meggyőzés” folyamatának első lépése egy, mondhatni, igencsak kapitalista húzás volt: az 1947. december 30-án kikiáltott Román Népköztársaság az államosítással lényegében „megvásárolta” a színházakat. Mert az államosítás ugyan erőszakosan, elmentmondást nem tűrően történt, cserébe viszont kiterjesztették és biztos anyagi alapokra állították a színházi intézményrendszert: létrejött a vidéki képviselletekkel is rendelkező Népszínház (ezek egyikeként, a környék tájoló művészeti intézményének szerepét betöltendő jött létre Sepsiszentgyörgyön a jelenlegi Tamási Áron Színház elődje), a Vasutasok Színháza, a Hadsereg Színháza, a bukaresti Színház- és Filmművészeti Intézet stb. – összesen több mint húsz új színház. A magánszínházakat „átvették”: a játékhelyek állami tulajdonba vételével a színház korábbi vezetését eltávolították, a színészeknek pedig kollektív szerződést kínáltak, vagyis a szakmájuk gyakorlásáért és egzisztenciájuk megtartásáért cserébe a rendszer elfogadását, közvetett módon a fenntartását. Akárcsak az írók esetében a közlési tilalom, a színészek esetében a játszási lehetőség megvonása a legszigorúbb büntetések közé tartozott, mert nem létezett az a független szféra vagy második nyilvánosság, ahová a színész átmenekülhetett volna, hogy szakmáját, művészi credóját továbbgyakorolhassa. A dolgozatíró által ismert ilyen eset volt Visky Árpád színésze, akit előbb Marosvásárhelyről a kisebb lakosságú sepsiszentgyörgyi színházhoz helyeztek át, majd börtönbe zárták a román állambiztonsági szervek módszereinek nyilvános bírálata miatt. Az államhatalom kegyességét demonstrálni hivatott, idő előtti szabadlábra helyezése után Viskyvel közölték, hogy Romániában többé nem léphet színpadra. A színész ezután 1984-től 1986 januárjában bekövetkezett haláláig segéd munkásként dolgozott egy helyi üzemben. Halálának körülményei – öngyilkosság vagy idegenkezűség – máig tisztázatlanok, az előzményekkel azonban a hatalom kellően megalapozta az elkeseredettségéből elkövetett öngyilkosság lehetséges szcenárióját.<sup>8</sup> A „szabályokat” betartó színészek számára viszont a diplomázás utáni kihelyezés gyakorlata biztos állást garantált, az 1957-ben létrehozott ATM (a színházi emberek

és zeneművészek egyesülete) pedig szakmai képviselést, támogatást és elismertséget nyújtott nekik. A mai UNITER (Román Színház Szövetség) jogelődjének tevékenységi köréből, mint a színészek számára legfontosabbat, emelném ki a szakmai díjakat, továbbá hogy a Romániában fellépő külföldi társulatok vendégjátékaira alanyi jogon biztosította és fedezte a jegyeket. Az ATM jelentős engedményekben is részesült, például a védjegye alatt létrehozott bizonyos előadások mentesülhettek a cenzúra egyébként kötelező vizsgálatai alól, ami egyben azt is jelentette, hogy ezzel szavatolja: a szóban forgó előadás nem lesz pártideológiailag kifogásolható.<sup>9</sup>

A kereskedelmi alapú működés helyébe a biztos megélhetést jelentő állami szubvenció lépett: a színházcsináláshoz szükséges infrastrukturális és anyagi feltételeket az ideológiai követelmények formális teljesítésével kellett biztosítani. A Román Kommunista Párt Központi Bizottságának indoklása szerint mindez azért volt szükséges, mert a magánszínházak igazgatói kizsákmányolták a színészeket és a nézőket, s botrányos, pornográf előadásokkal töltötték meg a repertoárt. (Malița, 2008: 9) A Színházi Főigazgatóság által a megyei kultúratanácsnak továbbított egyik első, 1948-ban kiadott utasítás szerint viszont minden előadás „demokratikus jellegű, az építő emberi értékeket fenntartó, nevelő hatású, optimista és egészséges kell, hogy legyen.” (idézi Malița, 2008: 16) Megjegyzendő, hogy az eltelt évtizedekben sem a színházi támogatáspolitikában, sem a rendezésnek a közizlés nevében történő korlátozásában nem ment végbe jelentős változások a romániai színházban: az intézmények a kompetenciától függetlenül megbízhatóan csepegetett közpénzen csüngnek, a vidéki színházigazgatók pedig „jólneveltségre” intik rendezőiket.<sup>10</sup>

### 1. 1. A szervezeti kiépítés évei – 1948–1954

Az intézményes bekebelezés után következett a törvényi szabályozás és a cenzúra szervezeti kiépítése. Az előadás előkészületeinek, műsoron tartásának és recepciójának teljes folyamatát felügyelni kívánó cenzúra működésének meg-

<sup>8</sup> Vö. A Hungarian Human Rights Foundation 1986. január 17-i jelentését: <http://www.hhrf.org/dokumentumtar/irott/emh/1986.011.pdf> (2012. január 18.)

<sup>9</sup> Malița, 2009: 191.

<sup>10</sup> Lásd Radu Afrim esete az *Algák* című *Bernarda Alba háza*-adaptációja kapcsán a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban. <http://atelier.liternet.ro/articol/2215/Oana-Stoica-Radu-Afrim/Radu-Afrim-Doar-mediocrii-sint-interesati-de-doza-de-re-al-din-teatru.html> (2012. január 18.)

szervezése igen bonyolult és nehezen megvalósítható feladatnak bizonyult az első években, és a többlépcsős, keresztül-kasul alárendelt hierarchia a későbbi szervezeti formát is átláthatatlanná tette. Míg a kezdeti nehézségek az előkészületlenségből eredtek, a későbbiekben tudatos törekvéssé vált, hogy a tiltást kimondó szerv elszemélytelenedjen, beazonosíthatatlanná váljon, és ezáltal a döntés kollektív jellege hangsúlyozódjon, magyarul: számonkérhetetlen, bármikor megváltoztatható és fordultalában követhetetlen legyen.

Az 1947-es színháztörvény szerint a repertoár összeállítása a Nemzeti Színházakban belsőleg megszervezett bizottság feladata,<sup>11</sup> amelynek ugyan már vannak ideológiai megbízásai, de amely alapján egy két világháború közti hagyományt követ, és fő szerepe az esztétikai minőség garantálása. Ennek érdekében az igazgató a néhány saját alkalmazott mellett köteles volt meghívni egy drámaíró, egy kritikus vagy az Akadémia egy tagját. A törvényt kevesebb, mint egy éven belül eltörlik, és a repertoár összeállításának feladatát „kiszervezik”, országos és megyei szintű bizottságok hatáskörébe terelik át.

A Nemzeti Színházak esetében a felügyeletet a Művészetek és Hírszerzés Minisztériuma keretében létrehozott Drámairodalmi és Zenei Alkotások Legfelső Tanácsa és a Színházi Főigazgatóság látta el.<sup>12</sup> A két szerv közti feladatmegosztás elsőre tisztának tűnik – a Drámairodalmi Tanács a bemutatandó darabokkal foglalkozik, a Főigazgatóság a működéssel –, de mivel két különböző rendelet hozta őket létre, mégis vannak átfedések. Például, a színházak kötelesek minden év augusztusáig benyújtani a Drámairodalmi Tanácsnak a repertoártervezetet, amely minden egyes szöveget, a korábban már bemutatottakat is újraolvasva és véleményezi. Az új darabokat és fordításokat viszont a Főigazgatósághoz kellett benyújtani, ráadásul lektorálási díj ellenében (a díjszedést 1949-ben megszüntetik). A Főigazgatóság által adott jóváhagyáshoz pedig szükséges volt nemcsak az illető szerv drámairodalmi bizottságának, hanem az Írószövetségnek a beleegyezése is. Az elolvasott

darabokról írásos referátumok készültek, de ezeket tilos volt megmutatni a színházaknak, akikkel csak a döntést közölték. A procedúra fölösleges túlbonyolítását jól mutatja az a levél,<sup>13</sup> amelyet a bukaresti Maria Filotti Színház küld a Főigazgatóságnak 1948 októberében, és amely szerint képtelenek elkezdeni a próbákat, és megnyitni az évadot, mert a benyújtott darablistát ugyan nem fogadták el, de hivatalos tájékoztatást sem kaptak arról, hogy mit kellene megváltoztatniuk benne. A visszajelzés és kapcsolat-tartás feladata a Főigazgatóság színházi felügyelőinek a munkaköre:<sup>14</sup> ők azok, akik a színház működését közvetlenül megfigyelik a jegyek kinyomtatásától, a próbákon át egészen a kész előadásig, amelyen ellenőrzik, hogy a színház betartotta-e az utasításokat. Ugyancsak ők szervezik azokat a megbeszéléseket,<sup>15</sup> amelyen szóban is elmondják a színpadraállítás legfontosabb szempontjait. A felügyelők keresztbe ellenőriztek, vagyis ugyanannak a produkciónak különböző fázisait más-más személy ellenőrizte, így a legalsóbb szinten is állandó volt az „élesszeműségben” való versengés. A teljeskörű ellenőrzés vágya ugyanakkor meg is haladta a rendelkezésre álló erőket: egy 1948 őszi jelentés szerint október 18. és november 1. között kevesebb, mint két hét alatt a felügyelők negyvenkét előadást ellenőriztek.

Még több tűzön kell átmennie a nem Nemzeti és vidéki színházak műsorának, amelyeket első körben a Megyei Kultúr tanács és a Prefektúra melletti Színházi Bizottság ellenőrzött.<sup>16</sup> Ezek a szervek a maguk során szintén kettős alárendeltségi viszonyban álltak a Területi Pártbizottsággal<sup>17</sup> és a Minisztériummal. A repertoárokra a végső jóváhagyást ebben az esetben is a Főigazgatóság kellett, hogy megadja, a Kultúr tanácsnak pedig írásban kellett jelentenie, hogy a kész előadás megegyezik-e a jóváhagyott tervezettel.

Egyértelmű tehát, hogy a román kommunista diktatúra – szemben a magyarországi Kádár-rendszerrel – első perctől a teljes színházi alkotófolyamatot a felügyelete és irányítása alá vonta, bár kezdetben még önigazoló retorikát alkalmazott, és ke-

<sup>11</sup> Comitetul de lectură

<sup>12</sup> Ministerul Artelor și Informațiilor, Consiliul Superior al Literaturii Dramatice și Creației Muzicale, Direcția Generală a Teatrelor

<sup>13</sup> Idézi Malița, 2009b: 25.

<sup>14</sup> Inspectori de teatru

<sup>15</sup> Ședință de producție

<sup>16</sup> Consilierul Cultural Județean, Comisiunea Teatrală de pe lângă Prefectură

<sup>17</sup> Comitetul regional de Partid

rülte a cenzúra szó használatát. A változás a Minisztérium átszervezésével következik be 1949-ben. Az eddig alkalmazott „eligazító”, „irányadó” szervek helyett normatív egységek jönnek létre. A Művészetek és Hírszerzés Minisztériuma két egységre válik szét: a kulturális élet országos szintű megszervezéséért felelős kultúrminisztériumra (a változó elnevezéseket helyettesítendő a továbbiakban ezt a megnevezést használom),<sup>18</sup> és a konkrétan a cenzúra feladatát ellátó Sajtó- és Kiadói Főigazgatóságra (a továbbiakban: Főigazgatóság).<sup>19</sup> A szerepek ebben az esetben már teljesen egyértelműek voltak – éppen ez okozta a két szerv alkalmazottai közti folyamatos torzalkodást. Az egymással egyenrangú, kizárólag a Miniszteri Tanácsnak és a Román Munkáspárt Központi Bizottságának<sup>20</sup> alárendelt kultuszminisztérium és Főigazgatóság viszonyát a „jó rendőr, rossz rendőr” képlettel lehetne leírni. Előbbinek fenn kellett tartania a „pezsgő” kulturális életet, rá kellett bírnia az alkotókat, hogy teljesítsék az előírányzott könyv- és eseményszámot, és ehhez minden ideológiailag kompatibilis szöveget és művet jóvá kellett hagynia, minél több szerzőt meg kellett győznie, hogy változtasson az alkotásán ott, ahol „problémás”, következő alkalommal dolgozzon az előírások szellemében stb. A Főigazgatóság pedig, ugyancsak előírt mennyiséget akart – kihúzni, leállítani, betiltani stb. Így míg az előbbi megengedően és jóindulatú meggyőzéssel viselkedett, az utóbbi azon igyekezett, hogy a kákán is megtalálja a csomót. Az együttműködési nehézségekről számtalan levél maradt fenn,<sup>21</sup> amelyek azt bizonyítják, hogy a kultúrminisztériumi és a főigazgatósági alkalmazottak személyes konkurenciának tekintették egymást, és szándékosan nehezítették egymás dolgát.

Ami a színpadra állítás folyamatának ellenőrzését illeti, törvényi szabályozásra csak 1954-ben kerül sor, amikor egy év eleji határozat<sup>22</sup> a Főigazgatóság feladatkörébe sorolja nemcsak a nyomtatott kiadványok, hanem a rádióműsorok, filmek, kiállítások, színházi előadások és mindenféle „vizuális agitáció” ellenőrzését.<sup>23</sup> Beköszönt a megtekintés, a vizionálások időszeke.

## 1. 2. A magabiztos cenzúra 1954–1971

**B**ár az egyértelmű törvénybe foglalás a helyzet megszigorodását sugallja, az ötvenes évek közepe viszonylagos enyhülést és stabilizálódást jelent az ország életében. Sztálin 1953-ban bekövetkező halála Romániában a diktatúra lazulását eredményezi,<sup>24</sup> Dej ugyanis a moszkvai modellek követése helyett a nemzeti sajátosságokat helyezi előtérbe, így kerülhetnek elő, például az évtizeden át kiadatlan klasszikus és két világháború közötti román szerzők.<sup>25</sup> Az enyhülés és szigorodás relatív és hektikusan váltakozó ebben az időszakban: az 1956-os magyar forradalom leverése Romániában is megtorlásokat és tisztogatási kampányt hoz magával, az országnak bizonyítania kell Moszkvához való hűségét, egyszersmind biztosítania saját integritását (1957-től Bukarest gyakorlatilag elkezd a korábban sztálini nyomásra létrehozott Magyar Autonóm Tartomány felszámolását<sup>26</sup>), viszont 1958-ban a szovjet csapatok kivonulnak az országból, majd 1962–1964 között az Egyesült Államoktól kapott országkölcson feltételeként általános amnesztiát is hirdetnek, melynek keretében az előző két évtizedben bebörtönzött több százezer politikai fogoly közül sokakat szabadon bocsátanak.

<sup>18</sup> A Minisztérium neve az elkövetkező években ötször változik meg: 1949-től Művészetek Minisztériuma (Ministerul Artelor), 1952-től a Művelődés és Művészetek Állami Bizottsága (CSCA – Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă), 1953-tól Kulturális Minisztérium (Ministerul Culturii), 1977-től Szocialista Oktatási és Kulturális Tanács (CCES – Consiliul Culturii și Educației de Stat). Az állandó átkeresztelésekből kikövetkeztethető, hogy a hatalom elsődleges célja ezzel a minisztériummal korántsem a művészetek és a művelődés valós céljainak garantálása volt.

<sup>19</sup> DGPT – Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor

<sup>20</sup> A Román Kommunista Párt 1948-ban, Gheorghe Gheorghiu-Dej hatalomra kerülésekor egyesült a Román Szociáldemokrata Párttal, és felvette a Román Munkáspárt nevet. Eredeti nevére 1965-ben tért vissza, amikor Dej helyére halála után, Nicolae Ceaușescu került. Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român, Consiliul de Miniștri

<sup>21</sup> Vö. Malița, 2009b: 149.

<sup>22</sup> Vö. Malița, 2009b: 114.

<sup>23</sup> „Agitație vizuală” – idézi Malița, 2009b: 114.

<sup>24</sup> „dezgheț”

<sup>25</sup> Vö. Popescu, 2003: 84.

<sup>26</sup> Vö. Bottoni, 2008: 15. „1956 után a román hatóságok pedig átértelmezték az egész magyar kérdést: Erdély ismét politikai, sőt állambiztonsági ügyvé vált.”, valamint Bottoni, 2008, 333–355 (az *Allamépítő terror* című fejezet).

Színházi viszonylatban ez a tizenhét év mégis összefüggő korszaknak tekinthető, amennyiben a Főigazgatóság 1954-től kezdődően teljes körű hatalommal bír a kulturális élet összes megnyilvánulási formája felett, köztük a színházi előadás létrehozásának összes stádiuma felett is. Miután a működés menetét önmaga számára tisztázta a cenzúra, 1955-ben a színházak számára is előírja, hogy mi a színházcsinálás „helyes” módja – ez azonban már nem megfontolandó ajánlat vagy ideológiai eligazítás, hanem normatíva, amely így hangzik: az előadásoknak a Sztanyiszlavkij-rendszer szerint kell készülniük. A rendelkezés mögött nem esztétikai megfontolás állt, hanem ideológiai propaganda. Sztanyiszlavkij ekkor már szovjet márkanévnek számított, másfelől a pervertált Rendszert a dramaturgiaiag sovány, de a pártállam szempontjából kifogástalan szocreál darabok megtámasztására lehetett felhasználni. Hogy mennyire voltak érdekesítőek a repertoárokba a Főigazgatóság utasítására kötelezően beiktatott szocreál szövegek ál-optimizmusukkal, erőltetett megjavulás-történeteikkel és a törvényszerűen felemelkedő munkás-szereplővel és elbukó arisztokratával vagy polgárral, azt jól szemlélteti, hogy nemcsak a színpadokról tűntek el utóbb, hanem a színészek emlékezetéből is kivesztek.<sup>27</sup> Az átéléses színészi munka elvének továbbá az az „előny” is megvolt, hogy sok olyan darab színrevitelével inkompatibilis volt, amelyet a cenzúra amúgy sem látott szívesen: az emberi lét értelmét és az ember racionális irányítottságát, személyiségének struktúraszerű felépítését megkérdőjelező, vagy a „miszticizmus” vádjára alá eső szövegekkel. Ezt a hiányosságát említi 1971-ben Radu Penciulescu: „[Sztanyiszlavszkij Rendszerének] nagy igazsága elválaszthatatlanul kötődik a századelő pszichológiai színjátásához, a karakter lélektani igazságát kereső törekvésekhez. A módszer legforradalmibb magja az volt, hogy megpróbálta feltárni a szereplőt a színpadon túl. De a balzaci, ibseni értelemben vett »karakterek« ideje az irodalomban lejárt. Az új regény és az új színház egész a személyiség eltűnéséig szé-

lég visz.” (idézi Popescu, 2004: 98) A lélektani realizmus kötelezővé tétele tehát egyszersmind azt is garantálta, hogy ezek az új szövegek nem is találhatják meg útjukat a színpad felé.

A lélektani realizmust kidolgozó, és ezzel az európai színésznevelést száz évre meghatározó rendező neve 1955-ben nem ismeretlen Romániában. Még a sztálini időszakban kötelezően elkezdik a „Sztanyiszlavszkij-körök” szervezését, amely az ideológiai nevelés indirekt formája, és valójában a művészeti stílusként nem értelmezhető szocialista realizmust, a „forradalmi fejlődés” gondolatát igyekezett népszerűsíteni. Ennek bizonyítéka az, hogy *A színész munkája* című könyve, amely a Rendszer összefoglalását tartalmazza, románul először 1955 végén jelent meg. Ezt megelőzően, mind a szakmainak nevezett eszmecserékben, mind a színművészeti felsőoktatásban, ha Sztanyiszlavszkijra hivatkoztak, akkor valamely követője nyomán, vagyis egy bizonyos olvasatra támaszkodva beszéltek a Rendszerről, amely ezáltal hamarabb lejárátódott, mintsem igazán ismertté válhatott volna.

„A színház figyelemreméltó szerepet játszik a társadalmi öntudat fejlesztésében. (...) A színpadon mozgó, cselekvő, eleven ember és a nézőtéren helyet foglaló néptömegek közti közvetlen kapcsolat különleges felelősséggel ruházta fel a színházat. (...) Davila, Nottara, Gusty örökségét színészeink és rendezőink a nagy Sztanyiszlavszkij példájának és útmutatásának jótékony befolyása alatt fejlesztik tovább. Tudvalévő, hogy a színház alapeleme az irodalmi szöveg, a darab. A mai román színház felvirágoztatását tehát nem lehet másképp elérni, mint elsősorban a repertoár hazai darabokkal való gazdagítása által, amelyek napjaink emberét és problémáit léptetik színre.”<sup>28</sup> – ezzel a vezércikkkel indult 1956 áprilisában a *Teatrul* (Színház) folyóirat első száma. A román színházművészet azonban ekkor már más irányban keverte a színpadi igazságot.

A két világháború közti időszakban Ion Sava névéhez kötődik a Fiatal Rendezők Köre<sup>29</sup> és a színház teatralizálására<sup>30</sup> tett kísérlet. Sava és társai –

<sup>27</sup> „(...) valamely hazai darabban, amely mindig arról szól, hogy valakinek meg kell változnia, hogy jó munkásember váljon belőle. Ezek a szerepek annyira egyformák, hogy alig emlékszem akár még a cselekményükre is, nemhogy a saját szerepemre. Legfeljebb annyi rémlik, hogy ebben a darabban rózsaszín pongyolám volt...” – nyilatkozta, például Elekes Emma. Vö. Boros, 2005: 158.

<sup>28</sup> Vö. [http://revistateatrul.cimec.ro/1956/1956\\_apr.htm](http://revistateatrul.cimec.ro/1956/1956_apr.htm) (2012. január 18.)

<sup>29</sup> Cenaclul Tinerilor Regizori

<sup>30</sup> Ion Sava összegyűjtött írásai 1981-ben jelennek meg *Teatralitatea teatrului* címen (Editura Eminescu, București, 1981)

Soare Z. Soare, Sorana Coroamă stb. – munkáikban a színház saját nyelvét próbálják kidolgozni, azokat a kifejezőeszközöket keresve, amelyek megkülönböztetik a többi művészeti ágtól, elsősorban az irodalomtól, és egyensúlyba hozni a szöveg fontosságát a színész, a látvány, a rendezés fontosságával. Sava – akárcsak később az építészből lett rendező Liviu Ciulei vagy a képzőművészként indult Silviu Purcărete – erős vizuális kötődéssel bír (pályája kezdetén képzőművészeti kritikákat ír, karikatúrákat készít), és ezt kamatoztatja rendezéseiben is, például az 1945-ben színpadra vitt úgynevezett maszkos *Macbeth*-ben, amelyben a maszkok az egyes szereplők sűrített jellemzését adták – stílus, amelyhez azonban sem a színészek nem bírnak csatlakozni, sem a kritika nem tudja ünnepelni. Húsz évvel halála után a *Teatrul* kritikusa, Ion Cazaban kiemeli Sava kiváló érzékét a karikírozásra, azon képességét, hogy atmoszférát teremtsen, érzéseket sugalljon a díszlet, a világítás, a hangok által (masszív, visszhangos falak a *Hamlet*-ben, tükör a *Hat szereplő szerzöt keres-előadás*-ban stb.); a színésztől azt várta, hogy a szerep (származása és lelki indítékai) tanulmányozásán túl képes legyen a rendező által kért értelmezést, hangvételt megvalósítani, és ne „emésze fel” önmagát az átéléssel, hanem kiművelt játéktechnikájával érje el a nézőben a kért hatást (instrukcióinak hosszútávú színésznevelő eredménye volt); a rendező feladatának tartotta a darab személyes olvasatának színrevitelét.<sup>31</sup> 1947-ben bekövetkező halála előtt Sava a Fiatal Rendezők Körének informális keretei közt, a Színház- és Filmművészeti Intézet rendező-szakának létrejötté előtt találkozik az akkor a húszas éveiben járó Liviu Ciulei-jal, aki díszlettervezőként dolgozik is Sava egyik utolsó előadásában, a *Golden boy*-ban.

Ciulei egy évtizeddel későbbi cikke, a *Teatralizarea picturii de teatru* (A színpadkép teatralizálása<sup>32</sup>) tehát egy kényszerűen abbamaradt kísérlet-és értekezéssorozat folytatásaként jelenik meg a *Teatrul* folyóirat rendszerhű nyitócikkét követően mindjárt a második számban, 1956 júniusában. Írása reakció arra a színházkritikai hadjáratra, amelyet nevezhetnénk másodlagos vagy poszt-cenzúrának: az újságírók, akiktől ugyancsak elvárták a

népnevelést, cikkeikben igyekeztek a cenzoroknál is élesebb szeműnek lenni, és felfedezni egy-egy előadásban az olyan ideológiai botlásokat is, amelyek átmentek a cenzúrán. A helyzet pikantériáját az adta, hogy ezek a szerzők gyakran maguk is dolgoztak a drámákat elbíráló bizottságokban vagy színházi felügyelőként, kritikusként tehát a saját cenzor kollégáik munkáját minősítették. Ciulei ezt a kettős pozicionálást leplezi le azzal, hogy egyik előadásának – díszletét, amiért az nem három szoroson összezárt falból és plafonból állt, formalistának nevező – kritikai visszhangját elemezve kiemeli: míg elméletben a mély összefüggések kibontását várják a rendezőtől, a gyakorlatban a valóság fényképszerű másolását kéri számon az előadásán. Véleménye szerint a naturalizmus a román színpadon a realizmus félreértelmezése, amelynek az a veszélye, hogy a valóság igazságait keresve az alkotó szem elől téveszti a színpad igazságait. A cikk nem a teatralitás öncélú, mindenáron való használata mellett kardoskodik, hanem az előadás mint szintézis elve mellett: a színház ereje a jelkép, a szuggesztívó, hogy egyetlen jól megválasztott elem képes elindítani a néző fantáziáját, amely beteljesíti a színpadi látványt. Ciulei 1961-ben veszi át a – korábbi igazgatója, az abban az évben elhunyt Lucia Sturdza Bulandra után Bulandra Színházra kerezestelt – Megyei Színház irányítását, ahol igazgatóként első rendezése az *Ahogy tetszik*, mely a korábbiaknál is nagyobb port kavart a sajtóban. A Megyei Színház, hála Bulandra rendszerhű igazgatásának, az ötvenes években erőteljes művészi fejlődésben megy keresztül, újabb játszóhelyet (Grădina Icoanei, 1957-ben) kap, foglalkoztatott színészeinek száma eléri a százat, így a főváros egyik legfontosabb színházává válik, amelyet a hatalom is kitüntetett figyelemben részesít, annak minden jó és rossz értelmében. Az *Ahogy tetszik*ről a *Teatrul* folyóirat két számon át tartó vitát közöl,<sup>33</sup> melyben kritikusok és rendezők vitatkoznak Ciulei-jal a választott megoldásokról, úgy mint a stilizált díszlet (például az erdőt 15. századi stílusú mintázatú kárpit jelenítette meg) vagy a maszkok (például az udvari figurák fehér arcfestést viseltek). A vita másik érzékeny pontja Jacques szerepének értelmezése az előadásban, akit szimpatikusnak ábrázolnak, amiért a kritikusok (az

<sup>31</sup> Vö. a *Teatrul* 1965 decemberi száma, [http://cimec.ro/Teatre/revista/1965/1965\\_dec.htm](http://cimec.ro/Teatre/revista/1965/1965_dec.htm) (2012. január 18.)

<sup>32</sup> Vö. [http://revistateatrul.cimec.ro/1956/1956\\_iun.htm](http://revistateatrul.cimec.ro/1956/1956_iun.htm) (2012. január 18.)

<sup>33</sup> Vö. *Teatrul*, 1962/2, 3, [http://revistateatrul.cimec.ro/1962/1962\\_feb.htm](http://revistateatrul.cimec.ro/1962/1962_feb.htm) (2012. január 18.) és [http://revistateatrul.cimec.ro/1962/1962\\_mar.htm](http://revistateatrul.cimec.ro/1962/1962_mar.htm) (2012. január 18.)

azóta elfelejtett Andrei Băleanu, de a manapság mesterként emlegetett Valentin Silvestru is) felróják Ciulei-nak, hogy a szereplő szkepticizmusát, keserű iróniáját nem állította negatív fénybe.

A cenzúra hatvanas évekbeli alakulásának szempontjából az *Ahogy tetszik*-vita jól mutatja a szemléletbeli váltást: ha az ötvenes években a cenzorok még alig tudnak mit kezdeni magával a színházi előadással, és figyelmük nagy részét inkább a drámaszövegnek szentelik (a cenzori jelentések közt későn és kis számban jelennek meg a vizionálások jegyzőkönyvei), a hatvanas években viszont a rendezés művészetének elméleti elemzése elkapja nemcsak a gyakorló szakmabelieket, hanem a cenzorokat is, akik nagy lelkesedéssel vetik rá maguk mindenre, ami a színpadon ideológiailag kifogásolható elemnek számít (például, hogy Rosalinda és Celia meztláb jelennek meg).

A hatvanas évekre a színházat autonóm művészetnek gondoló jelentős rendezők egész sora dolgozik már Romániában, olyan személyiségek, akiknek nevét az európai turnék alkalmával a külföldi szakma is megjegyzi. A turnék célállomásai a hatvanas évek közepén a testvérállamok, de a Bulandra 1967/1968-as, csúcsevadáinak tekintett előadásai nyugati meghívásokat is kapnak. Másfelől, Ceaușescu döntése, hogy a Varsói Szövetség más tagállamaival szemben visszautasítja a román csapatok részvételét Csehszlovákia megszállásában, mind a határokon belül, mind a határokon túl nagy szimpátiahullámot indít el (például Radu Penციulescu ennek hatására lép be a Román Kommunista Pártba). Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Andrei Șerban rendezései meghívást kapnak a belgrádi BITEF-re, a Nemzetek Színháza párizsi évadára, az Edinburgh-i Fesztiválra. A turnék hozadéka a fellépő művészek számára felbecsülhetetlen: Șerban vizsgarendezését a BITEF-en nézi meg Ellen Stewart, a New York-i La Mamma Színház vezetője, akinek későbbi Ford-ösztöndíját köszönheti, a pályakezdő Ion Caramitru nevét Ciulei *Leonce és Lénájában* egy németországi turné alkalmával ismeri meg a szakma, amely évekkel később, Alexandru Tocilescu 1985-ös *Hamletjének* vendégjátékakor is feleleveníti az eseményt stb. Az így szerzett ismertség és elismertség sok román rendezőnek biztosít az elkövetkezőkben munkalehetőséget a vasfüggöny nyugati oldalán.

A rendezői színház és a cenzúra összetűzéseiben az 1971-es év hirdett győztest, természetesen a cenzúra személyében. A Ceaușescu házaspár Kínában és Észak-Koreában tett látogatása után 1971 júliusában meghirdeti a „kulturális forradalmat”, azaz a *Javaslatok[at] a párttagok és munkások politikai-ideológiai tevékenységének jobbítására, marxista-leninista nevelésére*. A „Júliusi tézisek” néven elhíresült rendelkezésben a diktátor visszatért a szocialista realizmus követelményéhez, kihangsúlyozta a párt szerepét az élet minden területén, és megtiltotta a nyugattal való kapcsolattartást, a román szocialista valóságot nevezve meg az egyetlen forrásként, amelyből az értelmiség és az alkotók inspirálódhatnak.<sup>34</sup> Az intézkedések az ország visszatérését jelentették a sztálini időkbeli elzártsághoz, a nyugattal való kapcsolattartás, a nyugati értelmiségi élethez és művészetéhez való felzárkózás teljes ellehetetlenítését. Színházi téren a „Júliusi tézisek” első alkalmazása az 1972/73-as évadot nyitó *A revizor* előadásának példát statuáló betiltása volt.

Pintilie ekkor már túl volt egy betiltott filmen. *A Reconstituirea* (Újrajátszás) egy halálesettel végződő kocsmai verekedésnek az ügyészség általi újrajátszatása, hogy nevelő célú filmet készítsenek belőle. Ennek apropóján Pintilie a fennálló rendszer kemény kritikáját fogalmazza meg, beleértve a szocialista realizmust is: az egyszerű rendező milicista arra intrsuálja a két fiút az ivászat jelenetében, hogy „pont úgy csinálj, ahogy történt. Összetörted a poharat? Törd össze a poharat! Énekeltél? Énekelj, elvtárs! A szifon. Hát törd össze a szifont! De, figyelj ide, nekem ne utánozz, vagyis ne csinálj úgy, mintha. Teljes lelkedből törd össze a szifont! De ne ordíts itt, mint valami bolond. De túl erőtlen se legyél. Nekem pont úgy csinálj, mint az életben. Nem olyan, mint az életben – elrontottad a filmem. Úgy csinálj, ahogy mi mondjuk. Mert ebben az állam pénze van, ez nevelő film, ennek van értelme!”<sup>35</sup> *A Reconstituireat* néhány vidéki vetítés után betiltották.

A *revizorban* Pintilie egyértelműen a Ceaușescu-rezsimit állítja a iróniája célpontjába. Már az alapszituációt úgy magyarázza a színészeknek, hogy képzeljék el, a diktátor egy küldöttének érkezéséről szereznek tudomást. Hlesztakov fogadtatásának jelenetében kenyeret és sót ad a színészek kezébe,

<sup>34</sup> Vö. a 2006-os Tismăneanu-jelentés [http://www.corneliu-coposu.ro/u/m/raport\\_final\\_cadcr.pdf](http://www.corneliu-coposu.ro/u/m/raport_final_cadcr.pdf) (2012. január 18.)

<sup>35</sup> Lásd <http://www.youtube.com/watch?v=iPOV6hQIWYU&feature=related> (2012. január 18.)



mint az a valóságban szokás volt a Ceaușescu-házaspár vidéken tett látogatásaikor. A hatalom praktikáit a Toma Caragiu által alakított polgármester figuráján keresztül mutatta meg, Hlesztakovot (Virgil Ogașanu) pedig ördögi figurának ábrázolja, akinek démonisága a mindent legyűrő, racionálisan szinte felfoghatatlan mértékű középszerűségében van. Az előadás végén az ál-revizor jelenti be a revizor érkezését, ezzel megnyitva a befejezést egy végtelen ismétlődés lehetősége felé.<sup>36</sup>

Nagyon kevés, amit a három előadást megért produkcióról utólag megtudhatunk. Pintilie, számítva a betiltásra, a főpróbahéten nézők előtt dolgozott, így az előadásszámhoz képest sokan látták *A revizort*, és a bemutató napjára készen álltak a dicsérő kritikák, hogy elejét vegyék a támadásoknak. Ezek az íráskok azonban – például Ana Blandiana, Matei Călinescu cikkei a *România Literară*ban<sup>37</sup> – kettős beszédmódot használnak, hiszen nekik maguknak is át kellett csúszniuk a sajtócenzúrán, ezért sem a leírásban, sem az értelmezésben nem lehetnek pontosak. Az előadásról való beszéd, amely a színháztörténeti kánonba bevonulva megőrizhetőné az efemer jelenség lenyomatát, Pintilie esetében csak a betiltást regisztrálja. A század második felének leghíresebb román előadása így valóban meg nem történté lett.

A cenzorok engedélyezték az előadás 1972. szeptember 23-i bemutatását annak ellenére, hogy Pintilie nem volt hajlandó figyelembe venni a vizionálás után tett megjegyzéseiket. A három nappal későbbi, második előadást azonban megnézte a szovjet nagykövet, aki tudta: Moszkvában kevéssel korábban tiltottak be egy *Revizort*, mert Brezsnyev-kritikát láttak benne. Az akkor már évek óta feszült szovjet-román viszony miatt ez önmagában elegendő ok lett volna, hogy Gogolt ne engedjék színpadra. Az előadást engedélyező egyik cenzor, Ion Brad 1998-ban közölt visszaemlékezése szerint a betiltásban fontos szerepet játszott néhány cenzorként is tevékenykedő frusztrált értelmiségi, drámaíró, akik féltékenyek voltak az előadás sikerére.<sup>38</sup>

Pintilie éhségstrájkba kezdett, egyetlen előadást kért még, s nem tudható, miért, de kérése teljesült, sor került a harmadik, egyben utolsó *Revizorra*. A betiltás valós okait nehéz felfejteni, lévén, hogy

a cenzúra ezúttal sem fogalmaz egyenesen. A hivatalos pártlap, a *Scântea* (Szikra) két nappal később közli, és a rádióban is beolvassák a közleményt, miszerint a kultúrminisztérium a beérkezett nézői panaszok miatt kötelességének tartja levenni a műsorról az előadást, amely a nagy drámaíró „megcsúfolása”. Pintiliét behívták, hogy meggyőzzék, változtassa meg a rendezését, majd miután visszautasította a „lehetőséget”, őt a színpadtól, a vele szolidarizáló Ciulei-t az igazgatástól tiltották el. A rendkívüli módon nagy nyilvánosság elé tárt közleményben azonban egyiküket sem említik meg. Nevük elhallgatása mindjárt első perctől elkezdődött, s a román közéletből és köztudatból való mielőbbi kitörlésük érdekében útlevelet is kaptak.

1973-ban, amikor Pintilie elhagyja az országot, Andrei Șerban és Vlad Mugur már két éve hiányoznak a román színpadokról. Ugyanebben az évben emigrál Radu Penciulescu és David Esrig, mindketten *A revizor*, illetve saját előadásaik betiltása okán. Liviu Ciulei „csak” 1980-ban követi őket. A román színházak és színiiskolák az elkövetkező két évtizedben rendező és tanár nélkül maradnak, ami annál is lehangolóbb, mivel utólag tudható: a felsoroltak mindegyike sikeres rendezővé és megbecsült mesterré, iskolaalapítóvá lett nyugaton.

## 2. A láthatatlan cenzúra 1977–1989

**A** Pintilie-előadást betiltó közlemény előrejelzi azt a stratégiát, amely 1977-től hivatalossá válik: a demokrácia látszatának fenntartása érdekében a cenzúra a népakarat, a közvélemény mögé bújik. Hogy végképp számonkérhetetlenné váljon, 1977-ben felszámolták a Főigazgatóságot és a megyei kirendeltségeket, és a kulturális élet szervezésének, ellenőrzésének minden aspektusa a kultúrminisztérium hatáskörébe került át. A cenzúra, papírforma szerint, megszűnt. Gyakorlatilag erősebb lett, mint valaha, és követhetlenebb.

A Főigazgatóság explicit, látványos tevékenységének csökkentésére tett első javaslat 1964-ben született meg.<sup>39</sup> Részben saját korábbi teljesítménye hangsúlyozása érdekében a Főigazgatóság úgy vélekedett, „átnevelő” munkásságuk eredményes volt, és bizonyos területeken nincs szükség olyan

<sup>36</sup> Vö. Pintilie és a kortársak beszámolója az előadásról, in. Pintilie, 2003: 8–29.

<sup>37</sup> Vö. Pintilie, 2003: 18–19.

<sup>38</sup> Pintilie, 2003: 16.

<sup>39</sup> Vö. Malița, 2009b: 121.

erős felügyeletre, mint addig. Elengedhetőnek gondolták, például a színházak munkájának felügyeletét, amelynek irányítását amúgy is elvégezte a kultúrminisztérium. A tulajdonképpeni cél a Főigazgatóságról kialakult kép javítása lett volna, és a cenzor és a társulatok nyilvános, direkt találkozásának elkerülése a vizionálások alkalmával. Az akkori javaslatot azonban a pártvezetés még elvetette, hogy másfél évtizeddel később úgy jelentse be, mint valami miniforradalmat, rövid időre megtévesztve a közvéleményt.

A későbbiekben a hatalom méginkább tartózkodott a látványos akcióktól, mint a már bemutatott előadás betiltása, ehelyett indulásból nehezebben és kevesebb darabot engedélyezett, és „meggyőzőbb” volt az alkotók átnevelésében, az öncenzúra erősítésében. Az ideológiai rendőrség szerepét, ahogy a Főigazgatóság nevezte magát a hatvanas években, 1977 után informálisan az állambiztonsági szerv veszi át, ezzel véget vetve annak az illúziónak is, hogy a cenzúra határozatai esztétikai megfontolásból erednek. A döntés közlése ezután kizárólag szóbeli,<sup>40</sup> így a tiltás ellen nem lehet óvást emelni, és miértjei egyre kevésbé tiszták, időnként az irracionális határait súrolják: például, olyan banális szavakat húzatnak ki, mint „kávé”, „hús”, „hidedg” vagy „sötétség”, mert felforgatónak minősülnek, előbbiek, mert hiánycikkek, utóbbiak, mert nagyon is jelenvalók.<sup>41</sup> A nyolcvanas években mind nagyobb teret kapnak a hatalmi visszaélések, illetve kialakul azoknak a köre, akik a pártnak tett „ellen-szolgáltatások” fejében valamivel nagyobb szabadsághoz jutnak. A kompromisszum lehetőségével élni tudó művészek a rendszer ideális teremtményei.

### 3. Az ellenállás

**1981**-ben Lengyelországban a szükségállapot bevezetése után a színészek visszautasították, hogy megjelenjenek a tévében és a rádióban. A országban működő egyetlen, hivatalos adó ugyanis a szükségállapot bevezetésének jogosságát bizonygató adásokat közölt, amellyel a színészek (sem) értettek egyet, és a szereplések el nem vállalásával az adó egész mű-

ködését ellehetetlenítették. Bizonyítható törvényszegés nem történt, a hatalomnak mégis szembe-sülnie kellett a szolidaritás (és a Szolidaritás) erejével (azt feltételezték ugyanis, hogy a bojkott mögött a többmillió taglétszámú szakszervezet, a lengyel ellenállás Lech Walesa által vezetett legfontosabb szerve és az annak részeként működő színházi szakszervezet állt).<sup>42</sup>

A társadalmi engedetlenségnek ehhez hasonló, mégoly passzív-agresszív formájával sem találkozni a román kommunizmus éveiben. A színházi embereket tömörítő szervezet, az ATM kezdettől rendszerhűen működött, és ragaszkodott a privilégiumokhoz, szakmai előnyökhöz, amelyhez cserébe tagjait juttatni tudta. Az írók két kategóriára oszlottak, a hallgatást választókra és a kettős beszédet művelőkre. Az ötvenes években a deji terror hatására sokan választották a hallgatást, egyelőre nem annyira a tudatos ellenszegülés stratégiájaként, hanem a helyzettel szembeni tehetetlenségéből. Kérdés, hogy az öncenzúrát egyáltalán nevezhetjük-e ellenállásnak. Később sokan, akár a párbeszéd lehetőségének és a rendszer belülről történő megváltoztatásának utópiájától vezérelve, akár politikai opportunizmusból, megpróbálták vállalható kompromisszumra jutni a pártideológiával, ami a hatvanas évek felügyelt szabadságában gyakran működött is, és kialakult a privilegizált írók köre, akiknek együttműködésükért cserébe még az ál-bátor rendszerkritika is elnézhető volt.<sup>43</sup> Velük szemben sorakoztak a tiltott szerzők, akiket jobb esetben rövid úton kiutasítottak az országból, rosszabb esetben bebörtönöztek, vagy folyamatosan kihallgattak, zaklattak, bántalmaztak. A megtúrt ellenzék középkategóriája (mint a magyarországi Aczél György-féle tilt-túr-támogat rendszerben), akárcsak a rendszert kijátszó, szabotáló alternatívok és a szamizdatkiadványok teljesen hiányoztak. A Nagyváradon szerkesztett *Ellenpontok* összesen nyolc számot, hat hónapi működést ért meg, mielőtt szerkesztőit a cenzúra leleplezte és kiutasította volna. A szamizdat *Kiáltó Szó* 1988-ban születik meg, és a szerkesztett anyag kicsempészése, majd a nyomtatott, sokszorosított lap visszacsempészése olyan nehézségekkel jár, hogy nem sikerül számottevő olvasóhoz el-

<sup>40</sup> Marian Popescu szerint ez a változás fokozatosan történik meg a „Júliusi tézisek” után. Vö. Popescu, 2004: 122.

<sup>41</sup> Vö. Malița, 2009a

<sup>42</sup> Hübner, 1992: 109–111

<sup>43</sup> Vö. Malița, 2009b: 248. Eugen Barbu, Adrian Păunescu, Aurel Baranga, Paul Everac művei mentesültek a cenzúra-kötelesség alól, ők direkt kapcsolatot tartottak fenn a pártvezetéssel.

jutnia. E kettőn kívül a kommunista Romániában a szamizdat-jelenség ismeretlen maradt.<sup>44</sup>

E dolgozat kereteit és a dolgozatírói történelmi kapacitását meghaladja annak felmérése, hogy a román cenzúra és állambiztonság hogyan tudott „pontosabb” és módszeresebb lenni, mint a keleti blokk más diktatúrái, például a megszállt Lengyelország vagy, hogy mennyiben különböztek az egyes diktatúrák alatt élő emberek. A kérdésfelvetés célja nem a számonkérés, hanem a konstatálás: a kommunista, főleg a Ceaușescu-féle pártvezetés nemcsak a hivatalos román színjátszáson vágott eret, hanem a kőszínházon kívülként értelmezett alternatív mozgalmak megszületését is ellehetetlenítette. Nem alakultak ki az olyan vidéki góccok, mint Kaposváron Zsámbéki Gábor, Szolnokon Székely Gábor színháza, Szegeden a Paál István által vezetett egyetemi színház, vagy Lengyelországban a templomokban meghúzódó alternatív színházi mozgalmak. Legfeltűnőbb hiány a lakásszínházaké, amely jelenség Romániában meg sem született, holott nemcsak a magyarországi puhadiktatúrában, hanem a megszállás alatt lévő Csehszlovákiában és a szükségállapot alatt álló Lengyelországban is virágzott. Az ok a magánterekbe is befurakodó állambiztonsági megfigyelőkön és az előrevetített megtorlásokon (magyarán a lehallgatástól való állandó félelmen) túl abban is kereshető, hogy a kihelyezések intézkedésével, valamint az úgynevezett zárt városok rendszere által a hatóságok adminisztratív intézkedésekkel tudták akadályozni a potenciálisan veszélyes szakmai tömörülések kialakulását.<sup>45</sup> A huszonkétmillió lakosú és 240.000 négyzetméter alapterületű országban, amelyben a nagyvárosok egymástól viszonylag távol esnek, és nehézkes köztük az átjárás (a szándékosan bonyolult vonat-menetrend és az üzemanyagkorlátozás miatt), az erők könnyen szétszóródtak.

A lengyel színházi ellenállás történetét megíró Zygmun Hübner szerint a lakásszínház az elrejtőző összeesküvés és a túlélés színháza, amely mindig a külső megszállás alatt úti fel a fejét azzal a céllal, hogy a saját kulturális értékeket átmentse. Ha ezen a gondolatmeneten indulunk el, akkor feltehető a kérdés, miért nem alakult ki a jelenség a hetvenes-nyolcvanas évek Erdélyében sem, ahol

pedig a Ceaușescu-féle kisebbségpolitika belső ellenségként kezelte a magyarokat. A fent már elfogadott általános válaszok mellett megkockáztatható egy másik, a közönség kollektív pszichológiájából kiindulva. A romániai magyar színháznak a mindenféle megkötésen és tiltáson túl volt egy leválaszthatatlan aduja: a többségi közegben élő kisebbség nemzeti és kulturális önazonossági gyakorlata a nyilvános (a színpadon történő) nyelvhasználat által. Ezt a feltételezést megerősíti az a tény, hogy 1989 után az erdélyi színházak nézőszáma oly drasztikusan esett vissza, hogy az nem magyarítható pusztán a tévé és más újonnan megjelenő szórakozási lehetőségek elszívó hatásával. Mondhatni, a magyar előadások a színrre vitt darab tartalmától függetlenül kulturális demonstrációnak számítottak, és így valamelyest pótolták a hivatalságot megtagadó, illegálisba vonuló színházak ellenálló szerepét.

Fontos azonban az is, hogy milyen darabok kerültek színre. A dolgozatíró óvatos feltételezése – melyet az erdélyi színházak korabeli repertoárjának és sajtóvisszhangjának vizsgálata kell, hogy kövessen –, hogy a parabolákban fogalmazó darabok, gondolkodok itt különösen Sütő András a hetvenes években bemutatott trilógiájára, hozzájárultak a rendszer fenntartásához, amennyiben a maguk metaforikus, burkolt megfogalmazásai által alkalmas szolgáltattak a rendszerkritika nyilvános gyakorlatára, és így elégtételt adtak a nézőnek – innen a „szeplőtelen Erdély” oly vehemensen védett illúziója is. Ezek a darabok a rendszer biztonsági szerepként működtek, amelyen keresztül a növekvő társadalmi feszültségből, elégedetlenségből épp annyi távozott, amennyi a zavartalan továbbműködéshez szükséges volt. Visszatérve tehát a politikus színház a dolgozat elején leírt értelmezéséhez, ezek az előadások korántsem szabotálták a rendszert, hanem hozzájárultak annak fennmaradásához.

Romániában azt a fajta valós ellenállást, amit a hatalom és az ellenzék ideológiai elvárásainak egyhangú figyelmen kívül hagyása jelent, a különböző képzőművész-csoportok által művelt akciókban kereshetjük. Mivel a kulturálisminisztérium nem ismerte (el) az akcióművészet műfaját, az efféle megnyilvánulások tilosak voltak, és szóba sem jött

<sup>44</sup> Vö. Gyórfy Gábor, 2006; Két erdélyi szamizdat kiadványról, *Korunk*, 2006/10. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00118/1862.html> (2012. január 18.)

<sup>45</sup> Romániában tizennégy nagyváros – Bukarest, Brassó, Marosvásárhely, Kolozsvár, Temesvár stb. – volt zárt város, ezekbe csak hivatali kihelyezéssel vagy alapos családi indokkal lehetett beköltözni.

a képzőművészet hivatalos tereiben, galériákban, illetve a nagy nyilvánosságú helyeken, például utcákon való létrehozásuk. A temesvári Sigma csoport, a marosvásárhelyi MAMŰ, vagy a magát később ETNÁ-nak nevező, a sepsiszentgyörgyi Baász Imre és Űtő Gusztáv köré csoportosuló minden esetben olyan tereket választottak akcióik megvalósítására, amelyek „haszontalanságuknál” fogva társadalmon kívüliek: tömbházak tetejét, erdei tisztásokat, szántóföldeket.<sup>46</sup> Ezeknek a tereknek a gyakran land-artos birtokba vétele különösen érdekes, hiszen „ártatlan”: használatukkal az alkotók nem fosztották meg a hatalmat semmitől, mint tették volna, ha mondjuk, átalakítanak egy szocreál szobrot. Maga a térválasztás módja azonban pontosan azt a lépést jelentette, amelyet a diktatúra lehetlenné akart tenni: a pártideológia dimenziójából való kilépést. (A gondolatmenet további kérdése, hogy ezek az akciók, a performansz és happening nyilvánvaló színházszerűségén túl mennyire értelmezhetők politikus színházi megnyilvánulásként.)

#### 4. A rendszerváltás után

A cenzúra hosszútávon nyilvánvaló negatív következményei közül fennebb szó esett már az emigráló rendezőkről. Illúzió volna azt hinni, hogy ma, húsz évvel a rendszerváltás és negyven évvel az emigrálásuk után, amikor Pintilie filmjeit már szabad levetíteni, Ciulei ismét rendezett a Bulandra színpadán, halála előtt Mugar több jelentős előadást hozott létre Kolozsváron és Craiován, Szerban néhány éve rendszeresen dolgozik romániai színházakban, Penciulescu pedig több alkalommal tartott workshopot fiatal színészeknek, hogy tehát ma, ezekkel a „visszahívásokkal” be lehetne pótolni azt a húsz évnyi légüres teret, amit a diktatúra utolsó két évtizede jelentett. Jellegetes az a szinkópa, amely a nyugati színházi közbeszéd és a romániai szakmai írások közt mutatkozik, hisz míg előbbi a román színházra mint érvényes „márkanévre” gondol, amikor Ciuleit, Szerbant említi, ad-

dig a román kritika a színház történet részeként tárgyalja őket, illetve hangsúlyozza az időbeli távlatot akkor is, ha épp egy mai romániai munkáról ejt szót. A román színház legendás rendezői munkásságuk javát külföldön hozták létre, ott szereztek nemcsak hírnevük, de szakmai szocializálódásuk is elválaszthatatlan attól a közegetől, amely befogadta őket. A leglátványosabb példa erre az ógörög nyelven előadott *Az antik trilógia*, amelyhez Szerban a Nemzetközi Színházi Kutatóközponttal, Peter Brook irányítása alatt létrehozott *Orghast* című előadásból kapott inspirációt, bátorítást. Ha lehetséges is volna a színház és a rendezés terén nemzeti sajátosságról beszélni, a hetvenes évek emigráns romániai rendezőit akkor is kétséges, hogy be tudnánk sorolni.

A mai román színház szakmailag konszolidált irányadói a hetvenes években kapták szakmai felkészülésük, és a legszigorúbb diktatúrában voltak saját stílusukat a cenzúra akadályait kerülgetve kialakító pályakezdők. Esetükben ma két típust különböztethetünk meg. A jelen pillanatban legtöbb UNITER-díjjal bíró Mihai Măniuțiu rendezései (de sorolhatnánk ide a vele egy generációba tartozó Tompa Gábort, Victor Ioan Frunzát, Alexandru Dabiját is) saját önműködő formakánonja ismétlődő megnyilvánulásai. Előadásai rögzített elemekkel operálnak, és hermetikusan zárt rendszert alkotnak, amely teljesen független a színházi és társadalmi kontextustól, amelyben létrejön. Măniuțiu kései válasza a korábbi kényszerű ideológiai elkötelezettségre: a teljes társadalmi érzéketlenség.

Másfelől találjuk azoknak az alkotóknak a sorát, akik képtelenek elszakadni a '89 előtti kontextustól. Ion Caramitru, aki mint a Nemzeti Színház igazgatója, az UNITER elnöke és volt kultúrminiszter a román színházi élet egyik legfontosabb személyisége, a nyelv megőrzésében és az ellenállásban látja ma a Nemzeti feladatát.<sup>47</sup> Alexandru Tocilescu kommunista-sorozata az elmúlt rendszer paródiáját állítja színpadra, saját hitvallása szerint kritikai céllal.<sup>48</sup> Ezek az előadások azonban

<sup>46</sup> Bővebben lásd Űtő Gusztáv *Akcióművészet 1978 és 1998 között Erdélyben* című írását <http://www.erdelyimuveszet.ro/003sz/3peruto.htm> (2012. január 18.)

<sup>47</sup> A kijelentés 2010. január 29-én hangzott el a budapesti Nemzeti Színházban tartott konferencián, amelyen a visegrádi országok és néhány szomszédos állam Nemzeti Színházainak vezetői találkoztak a Nemzeti Színház 21. században betöltendő feladatainak közös megbeszélésére.

<sup>48</sup> *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* (Nicolae Ceaușescu életének egy napja) – Kis Színház, 2005; *Comedia roșie* (Vörös komédia) – Nemzeti Színház, 2006; *Elizaveta Bam* (Jelizaveta Bam) – Bulandra Színház, 2007; *Casa Zoikăii* (Zojka lakása) – Komédiászínház, 2009

nosztalgikusak és öncsalók, döglött oroszlánra céloznak, ugyanakkor arra alapozzák hatásuk, hogy a közönség felismeri a színpadon egykori életének elemeit. Viszont semmiben nem járulnak hozzá a

kommunizmus kollektív társadalmi feldolgozásához, nem céljuk a múlttal és az abból következő jellel való szembenézés. Nem tesznek fel kérdéseket, hanem megnyugtató válaszokat adnak.

## Irodalomjegyzék

- Bentley, Eric, 1985, *Writing for a Political Theatre*, in. *Thinking about the Playwright*, Northwestern University Press, Evanston.
- Boros, Kinga, 2005, *Elekes Emma*, Kolozsvár, Polis Kiadó.
- Bottoni, Stefano, 2004, A hatalom értelmisége – az értelmiség hatalma. A Földes László-ügy, *Korall*, 2004. december 18.
- Bottoni, Stefano, 2008, *Sztálin a székyeknél*, Pro Print Kiadó, Csíkszereda.
- Hübner, Zygmunt, 1992, *Theater & Politics*, Northwestern University Press, Evanston
- Jákfalvi Magdolna, 2008, *A térfoglalás esztétikája*, in. *A zsarnokság szépsége*, szerk. Széplaky Gerda, Kalligram, Pozsony.
- Lehmann, Hans-Thies, 2009, *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor.
- Malița, Liviu, 2006, *Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989*, Editura EFES, Cluj-Napoca.
- Malița, Liviu, 2006, *Viața teatrală în și după comunism*, Editura EFES, Cluj-Napoca.
- Malița, Liviu, 2009a, Ceaușescu színházba megy, *Színház* 2009/5. ford. Tompa Andrea. [http://www.szinhasz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=35194:ceausescu-szinhaszba-megy&catid=30:2009-majus&Itemid=7](http://www.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35194:ceausescu-szinhaszba-megy&catid=30:2009-majus&Itemid=7) (2012. január 18.)
- Malița, Liviu, 2009b, *Teatrul românesc sub cenzura comunistă*, Editura Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca.
- Pintilie, Lucian, 2003, *bricabrac*, Editura Humanitas, București.
- Popescu, Marian, 2004, *Scenele teatrului românesc 1945–2004 – De la cenzură la libertate*, Editura Uni-text, București.
- Runcan, Miruna, 2003, Teatrul față cu cenzura. Motivații, mecanisme strategii de atac și apărare, in. *Caietele Echinox*, 2003/4. <http://lett.ubbcluj.ro/~phantasma/caiete/caiete/caiete4/21.htm> (2012. január 18.)
- Schuller Gabriella, 2008, A trauma színrevitele Ács János Marat/Sade-rendezésében, *Színház*, 2008/11. [http://szinhasz.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=34973:a-trauma-szinrevitele-acs-janos-maratsade-rendezeseben&catid=24:2008-november&Itemid=7](http://szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=34973:a-trauma-szinrevitele-acs-janos-maratsade-rendezeseben&catid=24:2008-november&Itemid=7) (2012. január 18.)