

A 3T rendszere, avagy a kézi vezérlésű szocialista színházkultúra

BÜRGER NINA FLÓRA

A Kádár-kori (1957–1989) szocialista kultúrpolitika, a diktatórikus berendezkedés szabta központosítási törekvéseinek érvényesítése mellett is – amellyel sok esetben kiszolgálójává tette a kultúrát a politikának –, és bizonyos határok között, de megőrizte a magyar (színház)kultúra diverzitását és értékeit. Mindezt egy – a szocialista országok közt is egyedülállónak számító – „kézivezérlésű” szisztéma szerint tette, melynek középpontjában az igényes ízléssel és jelentős kapcsolati tőkével rendelkező Aczél György állt, aki aktuális politikai pozíciójától függetlenül befolyással lehetett alkotó műhelyek sorsára, egyéni karrierre alakulására vagy akár konkrét produkciók bemutatására. Tanulmányomban összevetem a Rákosi és a Kádár-korszak színházkultúrájának jellegzetességeit, nagyvonalakban ismertetem a szocialista művelődéspolitika irányelveit s tisztázom az Aczél György nevével fémjelzett 3T avagy a „támogatott”, a „tűrt” és a „tiltott” kategóriák olykor képlékeny határait. Ezt követően az egyes egységekbe sorolt színházak, jeles alkotók s az általuk rendezett, színháztörténetileg meghatározó előadások elemzésével érzékeltem a Kádár-korszak kultúrpolitikai viszonyait.

A második világháború lezárultával Magyarország közel fél évszázadra a szovjet érdekszféra részévé vált, mialatt szuverenitását mindvégig korlátozták.¹ A teljhatalmat szerzett kommunista vezetés legfőbb kultúrpolitikai lépései a vallás háttérbe szorítása és az államideológia szintjére emelt marxiz-

mus-leninizmus legszélesebb körű társadalmi elfogadtatása volt, amely a nemzet kulturális átnevelését szolgálta.² A politika által szigorúan szabályozott művelődésügy számára a minőség-elv háttérbe szorult, ami az oktatás és a művészet színvonalbeli romlásához és a sematizmus kialakulásához vezetett.³ A Rákosi rendszer 2T, tehát a támogatás és tiltás elvén alapuló kultúrpolitikájában a propagandafunkciót kapó művészet az osztályharc eszköze lett, ezért határtalan optimizmust és monumentalitást, illetve a politikai változások szükségességét kellett sugározni. Tudatosan és tervszerűen átpolitizálták a művelődést, abszolutizálták a szocialista realizmust, központosították a művészeti intézményrendszert, államilag szabályozták a művészeti elismeréseket, ezáltal ideológiailag differenciáltak, kialakították a művészek közötti hierarchiát, és életre hívták a rendszerhű művészértelmiségi réteget.⁴

Az államosítás az egyenes politikai kontroll mellett számos előnnyel is járt a színházak számára; kiszámítható színházi működést kínált, orvosolta a színházak gazdasági problémáit, az állandó alkalmazást jelentő státusz-rendszerrel megteremtette a színészek létbiztonságát és megszervezte pályáízü állomásait. A Hont Ferenc által kidolgozott struktúra szerint 1948-ban átszervezték az addigi Országos Magyar Színművészeti Akadémiát, Színház- és Filmművészeti Főiskolává, ahol immár különféle színházi szak-

² Uo., 357–358.

³ BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, „Művészetpolitika a Rákosi-korszakban”, *Zempléni Múzsza* 11, 4. sz. (2011): 31–48., 36.

⁴ Uo., 39–41.

¹ ROMSICS Ignác, *Magyarország története a XX. században* (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 271.

embereket képeztek, nem csak színművészeket. Gobbi Hilda kezdeményezésére pedig létrehozták a Jászai és Ódry Otthonokat az idős művészek gondozásának és lakhatásának biztosításra. A színházak nem voltak kitéve a piaci igényeknek és bemutató kényszernek sem, mivel a főként munkásokból álló új nézők – ugyan, olykor politikai nyomásra – hetekig megtöltötték a nézőtereket, így az előadássorozatok játszása alatt megővekedhetett a korábbi 4–6 alkalomról, 3–5 hétre a próbafolyamat.⁵

Mindezért cserébe a kultúrpolitika világos ideológiai, műsorpolitikai és műfaji elvárásokat támasztott a színházak felé. A hatalom alapállása az volt, hogy a színház nemzetetremtő, közösségteremtő intézmény, mely képes nevelni a közönséget, tehát alkalmas az ideológia terjesztésére. A színházat, mint komplex összművészeti alkotást, azonban nehéz volt cenzúra által szabályozni, mert nem volt elegendő pusztán a dramatikus szövegre koncentrálni, hanem a színészi játékot, a szcenírozást és magát az alkotófolyamatot is ellenőrzés alatt kellett tartani.⁶ Ezért a színházaknak az évadterveiket és a bemutatandó előadások dráma-színpadai szövegeit, rendezői koncepcióit a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályának kellett benyújtaniuk elbírálásra, akiknek az engedélye nélkül egyetlen előadást sem lehetett bemutatni.⁷

A szocialista színművek és termelési drámák mellett a klasszikus drámák és kortárs magyar színművek színpadra állítását preferálták.⁸ A Rákosi-korszak első felében tá-

gabb volt a mozgástér, 1949 után azonban, egyrészt az államosítás, másrészt Zsdanov szovjet kultúrbiztos *A művészet és a filozófia kérdéseiről* című tanulmánykötetében szereplő állítása – miszerint „Az irodalmi művek főhősei (...) az új élet aktív építői: munkások és munkásnők, kolhozparaszrok, pártemberek, gazdasági szakemberek, mérnökök, ifjúmunkások, úttörők.”⁹ – alapjaiban változtatta meg a színházak repertoárját. Ilyen főszereplőket kellett írni vagy a drámairodalom ismert alakjait ily módon kellett eljátszani, átkeretezve a történetüket, avagy ideológiai üzenettel felruházni azt. A pozitív alakok feladata volt az előadásban megjelenő „ingadozókat” helyes útra terelni, a „reakciósoakat” és „osztályellenségeket” pedig leleplezni és megsemmisíteni.¹⁰

A repertoáron belül a kortárs és klasszikus magyar alkotások szinte teljesen kicserélődtek. Nemzeti drámáink közül csak a *Csongor és Tündét* és a *Bánk bánt* játszhatták, *Az ember tragédiáját* egészen 1955-ig nem lehetett bemutatni. Klasszikus magyar drámák közül, a kritikai realistának tartott Csiky Gergely és Szigligeti Ede darabokat, illetve Mikszáth Kálmán adaptációkat mutathattak be. A kor szerzőinek a mezőgazdaság átalakítását, az iparosítás meggyorsítását és a termelékenység fokozását, tehát a szocializmus vívmányait kellett tematizálniuk a színpadai műveikben. Emellett írhattak „békeharcos” és az ifjúságnak szánt didaktikus műveket is.¹¹ A kultúrpolitikai tettek mögött rejlő ideológiai szándék a „milliók színházának” megteremtése, a szocialista realizmus „kulturális forradalmának” felvirágoztatása és a korábbi „kiváltságos osztályok”, tehát a polgárság „kulturmonopóliumának” felszámolása, s annak

⁵ HONT Ferenc, szerk., *Magyar színháztörténet* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962), 282–289.

⁶ LENGYEL György, szerk., *Színház és diktatúra a 20. században* (Budapest: Corvina Kiadó, OSZMI, 2011), 339.

⁷ Uo., 362.

⁸ LEPOSA Balázs, „Martinászok polgári köntösben. A magyar termelési dráma Mándi Éva

Hétköznapiak hősei című műve alapján”, *Theatron* 14, 3. sz. (2020): 71–78., 71.

⁹ A. A. ZSDANOV, *A művészet és a filozófia kérdéseiről* (Budapest: Magyar Könyvbarátok Kultúregyesülete, 1949), 90–91.

¹⁰ LENGYEL, *Színház és diktatúra...*, 356.

¹¹ Uo., 357.

– demokratizálódás jegyében történő – átadása vagy éppen áttestálása a munkás–paraszt rétegekre.¹²

A játéktípus tekintetében a korábban virágzó bulvárnaturalizmus az üldözött polgári miliő miatt feledésbe merült és a szocialista realizmussal összeegyeztethető Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realizmus és az elidegenítő effektusokkal dolgozó brechti epikus színház vált kedvelté. Ennek a kettőnek az eklektikus elegyéből alakult ki egy olyan játékmód, „amely a gondolatok színészi megjelenítésével, a száraz és éles eszközök, hangok alkalmazásával végérvényesen száműzte a patetikus játéktípust a vezető hazai színpadokról.”¹³

Az 1953–1956 közötti időszakban a politikai változások apró kulturális változásokat is hoztak magukkal. A színházak műsora fokozatosan színesebbé vált, a magyar szerzők közül újra játszani lehetett Bródy Sándor, Szép Ernő, Heltai Jenő és Molnár Ferenc műveit. A külföldiek közül pedig bemutathatták García Lorca, Sartre, Anouilh és Pirandello darbjait is. A kultúrpolitikusok bíztatták az írókat, hogy éljenek a szatíra eszközével, megszorodtak az addig tiltott közelmúlttal, a történelmi félmúlttal foglalkozó szövegek és a magyar história jeles személyiségeit bemutató romantikus, pátoszos drámák. A Nagy Imre-kormány alatt a színházak ismét önállóbb műsorpolitikát folytathattak.¹⁴

Az 1956-os forradalom idején két hétre a színházak is elnyerték a teljes szólás és cselekvési szabadságot és a maguk eszközeivel ők is részt vettek a lázadásban. A színházi forradalom vezető szerve a Magyar Színház-

és Filmművészeti Szövetség lett, amely első lépésként eltávolította a párthű színházigazgatókat, majd felszabadította a színházakat az aktuálpolitikai követelmények teljesítése alól és folyóiratában teret engedett a demokratikus párbeszédnek. Számos színházban alakult Forradalmi Tanács, köztük a Madách Színházban, a Fővárosi Operettszínházban és a Nemzeti Színházban is. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottsága kiáltványban, számolt be a forradalmi vezetőségek megválasztásáról és támogatásukat fejezték ki a szabadságharc követelése mellett. Továbbá színészsztrájkot hirdettek, addig amíg az utolsó szovjet katona el nem hagyja az országot, és felszólították az ország többi színházát, hogy ők is csatlakozzanak a demokratikus mozgalomhoz. Az igazgatókat illető személyi problémák megoldását követően minden színház arra törekedett, hogy minél előbb próbálhassanak és felléphessenek az új demokratikus szellemiség jegyében. A szabadságharc ideje alatt a színházi dolgozók szociális feladatokat is elláttak; megszervezték az élelmiszer elosztást és az idősebb vagy színészotthonokban élő kollegák ápolásáról is gondoskodtak. A Kossuth Rádióban is gyakran felkérték a színészeket, hogy kórházakban, laktanyákban gyárakban szavaljanak és terjesszék a forradalmi eszméket.¹⁵

A forradalom és szabadságharc leverése után a Szovjetunió támogatásával Kádár János került hatalomra, és 32 évig állt az ország élén a Magyar Szocialista Munkáspárt első számú vezetőjeként.¹⁶ A gulyáskommunizmus fokozatosan puhuló rendszerében a változó mértékű, de folyamatos társadalmi-gazdasági fejlődés, a stabilitás, a tervgazda-

¹² MIKITA Gábor, „Átdíszletezések. A magyar színházak államosítása”, in *Herman Ottó Múzeum Évkönyve LIV*, (Miskolc, 2015), 476.

¹³ Kiss Gabriella, *Bevezetés a színházi előadások világába* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2020), online megjelenés o.n., hozzáférés: 2025.08.18., <https://mersz.hu/kiss-bevezetes-a-szinhazi-eloadasok-vilagaba/>.

¹⁴ LENGYEL, *Színház és diktatúra...*, 358–359.

¹⁵ CSEH Katalin, „A teátrális demokrácia útjai. A színház szerepéről az 1956-os forradalomban – II. rész”, *Színház*, 2011. 09. 29., o.n., hozzáférés: 2025.08.18., <https://szinhaz.net/2011/09/29/cseh-katalin-a-teatralis-demokracia-utjai-2/>

¹⁶ ROMSICS, *Magyarország története...*, 399.

ság racionalizálása, a fogyasztási-modernizációs igények kielégítésére való törekvés és az oktatás, a tudomány és a kultúra bizonyos mértékű önállósulásáért a mindennapi élet depolitizálásával, a tabuk, mint az 1956-os forradalom és a Szovjetunió valós szerepének tiszteletben tartásával fizetett a társadalom.¹⁷ A Rákosi-korszak „aki nincs velünk, az ellenünk van” jelmondatával szemben a Kádár-korszak megengedőbb filozófiája már az „aki nincs ellenünk, az velünk van” szlogenre épült. Szintén ebben a szellemiségben dolgozta ki az MSZMP, az 1958-ra elkészülő művészetpolitikájának irányelveit, amelyeket azóta leegyszerűsítve az Aczél György-höz kötődő 3T rendszerének nevezünk. A Rákosi-korszak „támogatott” és „tiltott” kategóriái kiegészültek a rendszeren belül megengedett ellenzékiiséget kifejező „tűrt” kategóriával.¹⁸

A hatalomátvétel után Kádárék a kormányzati munka megszervezésével voltak elfoglalva, miközben a művészeti életben általános zavar keletkezett, az értelmiség körében pedig felélénkült a hatalommal szembeni ellenséges hangvétel. Ezért a művészértelmiségi elit (politikai) bevonásával 1958 augusztusában kiadták a *Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei* című dokumentumot. A párt az axiómákat alkotó, kinyilatkoztató stílusban megfogalmazott és Aczél György akkori művelődési miniszterhelyettes keze nyomát erősen magán viselő *Irányelvekben* fektette le a későbbi művelődéspolitikájának alapköveit.¹⁹ A művészeti ágakhoz kapcsolódó intézmények vezetőinek a feladatául jelölik ki a párt művészetpolitikájának érvényesítését, melynek eszközeként az „eszmei befolyásolást” ajánl-

ják. Ezt követően 1966 május 27-én az MSZMP KB mellett működő – Aczél György által vezetett – Kulturális Elméleti Munkaközösség kiadja *Az irodalom és a művészetek hivatása társadalmunkban* című kulturális állásfoglalását, amely konkrétan megfogalmazza a következő évtizedeket fundamentálisan meghatározó 3T elvét. A gondolatmenet esszenciája szerint „az irányításnak (...) kell választania: mi az, amit támogat (...), mi az, aminek létéről tudomást vesz és (...) mi az, amit elutasít.”²⁰ – ez pedig nem más, mint 3T, avagy a tűr, tilt, támogat elve. Mindez tulajdonképpen az új gazdasági mechanizmus kulturális leképződése. A rendszer bevezetésének indoklása, hogy ezzel „a marxista kritika védelmében megóvták a nem marxista ideológiát – azaz nem az elvárásokat igazították a párt művészetpolitikájához, hanem a művészetpolitikát a társadalomhoz”.²¹ Az MSZMP művelődéspolitikája később több alapvető ideológiai és személyi változáson is keresztül ment. Aczél György politikai karrierje azonban a szakmai befolyása és kiterjedt kulturális kapcsolatrendszere okán a párt belső konfliktusait és az új gazdasági mechanizmus bukását is túlélte. Így variábilis pozíciókban ugyan, de egészen a rendszerváltásig megkerülhetetlen alakja tudott maradni a szocialista kultúrpolitikának.

A Kádár-rendszer kultúrpolitikája a tömegeknek szánt minőségi magaskultúra elve mentén kiemelten támogatta a művészetet, ugyanakkor szigorúan ellenőrizte is azt, hogy az állami szubvenciót a párt ideológiai érdekei mentén használják-e fel. Elsősorban a társulati formában működő, repertoár rendszer szerint játszó kőszínházakat patronálták, de a művelődési házakban zajló népművelési tevékenységeket is finanszírozták. A

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo., 494.

¹⁹ BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, „A Magyar Szocialista Munkáspárt művészetpolitikájának fő vonásai, 1956–1989.” in *Útközben A Neveléstudományi Doktori Program Évkönyvei*, 279–299 (Debrecen: CHERD, 2011), 281.

²⁰ VASS Henrik, szerk., *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1963–1966*. (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1978²), 509.

²¹ BOLVÁRI-TAKÁCS, „A Magyar Szocialista Munkáspárt...”, 284.

szocializmus eszméivel összhangban a színház, de tágabb értelemben az egész kultúra demokratikus elérhetőségét, közszolgálati-ságát vállalták.²²

„Támogatásban részesítjük a nagy tömegekhez szóló szocialista és egyéb humanista alkotásokat, helyt adunk a politikailag, eszmeileg nem ellenséges törekvéseknek, viszont kirekesztjük kulturális életünkéből a politikailag ellenséges, antihumanista vagy a közérkölcstől sértő megnyilvánulásokat.”²³

Ezt leegyszerűsítve a „támogatott” kategóriába tartoztak a realista és szocialista realista alkotások, a „tűrtbe” a vitatható, de nem romboló humanista művek, míg a „tiltott” kategóriába a szocialista társadalmi rendre nézve bomlasztónak és ártalmasnak tekintett művészeti termékek. A rugalmas meghatározások kellő mozgásteret biztosítottak a politikai megkülönböztetés lehetőségének, miközben a hármas felosztás „tűrt” eleme megvédte az elvrendszert a nyílt cenzúra vádjával szemben.²⁴

A kádárizmusban a műsorengedélyeztetés hasonlóan átpolitizált bürokratikus folyamat volt, mint a Rákosi-korszakban. Első lépéseként a vidéki és a fővárosi színházaknak egyaránt kötelező jelleggel be kellett nyújtaniuk a részletes évadtervüket február 20-ig a Művelődési Minisztérium Színházi Osztályának. Ezeknek a műsorkoncepció javaslatoknak tartalmazniuk kellett az előadások alapjául szolgáló drámákat vagy dramatikus szövegeket, a rendezői koncepciókat, a szereposztásokat és a díszlet- jelmezterve-

ket is. A Színházi Osztály ezeket véleményezte és a színházakkal folytatott esetleges változtatásokat érintő egyeztetés után küldték el a pontosított műsorterveket a Művelődési Minisztériumnak, aki továbbította azokat az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának, melynek tagjai végső döntést hozva megtárgyalták, hogy mit engedélyeznek és mit nem. Az államszocializmus hatalmas gépezetében a döntéshozó szerv a párt volt, míg a végrehajtó hatalom az állam. Így színházi ügyekben is látszólag a minisztérium döntött, valójában, pedig a párt AGIT-PROP bizottsága volt az illetékes.²⁵

Az 1960–80-as évek színházi világában a normatív kánont; a konstans magas művészi színvonalat, tradíciót és időnként a kísérletezést is felvállaló Nemzeti Színház képviselte, míg a politikai akarat által életre hívott kánont; a Madách Színház és a többi, célzottan a szocialista realizmus szolgálatába állított, újonnan létrejövő színház. Ők voltak a „támogatott” kategória gócpontjai, akikhez képest a periférián helyezkedtek el az egyetemi színpadokon, művelődési házakban játszó, amatőrmozgalomhoz tartozó, másszínházi csoportok, a kamaraszínpadokon és stúdió színházakban kísérletező kőszínházi rendezők, illetve az idővel magánlakásokba és illegalitásba kényszerülő avantgárd művészek. Előbbiek a „tűrt”, míg utóbbiak a „tiltott” szegmens képviselői. A történelmileg támogatott műalkotások gyorsan kanonizálódnak, majd gyorsan ki is kerülnek a kánonból. A tűrt művészet mindig a kortárs ízlést képviseli, ezért idővel támogatottá válik, míg a tiltott a saját korában nem tud bekerülni a kánonba, egyrészt polgárpukkasztó mivolta, másrészt szűk hatóköre miatt

Alapvetően minden kőszínház a „támogatott” kategóriába tartozott, ezeket folyamatosan monitorozták, kiemelt hangsúlyt fektetve a fővárosi színházakra. Mindenhol akad

²² IMRE Zoltán, RING Orsolya, szerk., *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982* (Budapest: PIM-OSZMI, 2018), 11.

²³ VASS, *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai...*, 564.

²⁴ RÉVÉSZ Sándor, *Aczél és korunk* (Budapest: Sík Kiadó, 1997), 101–102.

²⁵ HERCZOG Noémi, *Kuss! Feljelentő színikritika a Kádár-korban* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2022), 103–104.

ám olyan színész, rendező, dramaturg vagy konkrét előadás, ami nem felelt meg ennek.²⁶ A politikus vagy annak vélt elemeket jellemzően a nyugati darabokban vélték felfedezni. Ha a próbafolyamat közben időben elcsípték a problémás részeket akkor változtatásokat kértek, ha azonban csak utólag vették észre, akkor a bemutató után részesítették megrovásban a színházat. A cenzúra működése azonban a 3T tisztának tűnő elveihez képest elég ad hoc jelleggel történt a gyakorlatban. Például a Fővárosi Operettszínház műsoráról, azért vették le a nagy sikerrel játszott és még a Színházi Főosztály kádereinek is tetsző, 1973-ban bemutatott, Vámos László által rendezett *Hegedűs a háztetőn* című musicalt, mert a baráti országként számon tartott kommunista Chilében betiltották.²⁷ Korniss Mihály *Halleluja* című drámáját a szerző korábbi kifogásolható magatartása miatt hezitáltak engedélyezni.²⁸ Végül 1981-ben Zsámbéki Gábor rendezésében mutatták be a Nemzeti társulatával a Játékszínben. A színházi jelentésekből kiderül, hogy a hedonizmus, a fogyasztói szocializmus és a megalkuvás kényszer ábrázolásától eltekintve a döntéshozók meg voltak elégedve az előadással.²⁹ Azonban a kritikusok egyöntetű véleményével ellentétben, a minisztérium nem engedte a *Hallelujának* adni a legjobb magyar dráma díját, így abban az évben a díj átadása tiltakozásképpen elmaradt.³⁰

²⁶ IMRE, RING, *Szigorúan titkos...*, 181.

²⁷ Uo., 213–215.

²⁸ Uo., 525.

²⁹ IMRE Zoltán, „A késő Kádár-kori szocializmus és a (nemzeti) színház keretei. A Nemzeti Színház 1981-es *Halleluja* előadása”, *Színház.net*, 2016., hozzáférés: 2025.08.18., https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/Imre%20Zoltan_Halleluja_1981.pdf.

³⁰ IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásá-*

Mint minden kornak, a kádárizmusnak is megvoltak a maga kegyeltjei, kurzusművészei. A kánon alapjának tekintett támogatott alkotók két csoportra oszthatóak, az egyik társaságnak a karrierlehetőségek miatt érdekében állt jóban lenni a hatalommal, míg a másik kör olyan, már befutott, igen népszerűs nem feltétlenül hithű szocialista művészekből állt, akik rendkívüli társadalmi hatásuk okán érinthetetlennek bizonyultak a hatalom szemében. Így az autoritásnak állt érdekében, jó kapcsolatot ápolni velük, s nem fordítva. Színészek közül rendszerkedvenc volt Gobbi Hilda és Major Tamás, a meggyőződéses kommunisták, továbbá Simon Zsuzsa, Ladányi Ferenc, Sinkovits Imre, Tolnay Klári. Rendezők közül kifejezetten szerették Várkonyi Zoltánt, Illés Jenőt és Kazimir Károlyt. A drámaírók közül többek közt Hubay Miklós, Sarkadi Imre, Fejes Endre, Németh László és Illyés Gyula műveit értékelték. A színikritikusok közül pedig Molnár Gál Péter, Koltai Tamás, Földes Anna, Pályi András, Nánay István és Ungvári Tamás voltak igen elismertek, de ők az 1968-ban induló *Színház* folyóirattal egyetemben, elég ambivalens viszonyt ápoltak a hatalommal.³¹ A Magyar Színházművészeti Szövetség által fenntartott lap és a kritikusok felé egyaránt azt az elvárást támasztották, hogy az elméleti és történeti írásaikban érvényesítsék a szocialista kultúrpolitika elveit, melynek az elemzés és a kritika természetéből adódóan többnyire nem feleltek meg.³²

A rendezők közt említett Kazimir Károly kiemelkedően fontos és befolyásos alakja volt a Kádár-kor színházi világának. A rendszer azért kedvelte, mert színházfelfogása látszólag egybevágott a döntéshozókéval. Kazimirt a minőségi kultúra elvét és kollégáinak megsegítését tartotta szem előtt, azonban hatalmával élve s visszaélve gyakran ki-

nak főbb momentumai 1937-től napjainkig (Budapest: Ráció Kiadó, 2013), 178–221.

³¹ IMRE, RING, *Szigorúan titkos...*, 589–633.

³² Uo., 146.

rekesztően beszélt a számára irritáló és konkurenciát jelentő nem hivatásos színházakról.³³ Magyar Színházművészeti Szövetség főtitkáráként irányító alakítója, rendezőként és színházigazgatóként alkotó alávettje volt az általa vezetett szövetség döntéseinek. A Színház és Filmművészeti Főiskola osztályvezető tanáraként, majd rektoraként a fiatal generációk színház szemléletének formálásában is aktív szerepet vállalt.³⁴

Népművelő színházként hivatkozott munkásságára, melyben egyaránt megjelentek, keleti világot bemutató orientalista eposz és regény adaptációk, a klasszikus szerzők művei, de nem idegenkedett az olyan „haladó nyugati” drámák színre vitelétől sem, mint például Samuel Beckett, tiltott, „dekadens” műve a *Godot-ra várva*. Ebben az esetben Kazimir lehetőséget akart adni a fiatal, tehetséges, pályakezdő Léner Péternek, ezért kialakulta Aczélnál, hogy a nagyszínpadon nem, de egy külön erre a célra kialakított kamarateremben bemutatathatják a *Godot*, így született meg a Thália Stúdió. Az új magyar drámák is fontos elemét képezték rendezői repertoárjának; rendezett Weöres Sándor és Karinthy Frigyes darabokat, de ő vette rá Örkény Istvánt, hogy dramatizálja a *Tóték* című kisregényét és szintén az ő nevéhez fűződik, hogy Fejes Endre színpadra adaptálta a nagysikerű *Rozsdatemető* című regényét.³⁵

³³ IMRE Zoltán, „A Kádár-korszak (színházi) retorikája és a hatalomgyakorlás módzatai”, *Színház*, 2024.05.23., hozzáférés: 2025.08.18., <https://dossziek.szhaz.net/10/imre-zoltan-a-kadar-korszak-szhazi-retorikaja-es-a-hatalomgyakorlas-modozatai>.

³⁴ N.N., „95 éve született Kazimir Károly Kossuth-díjas rendező, színházigazgató, pedagógus”, *Kultúra.hu*, 2023. 04. 20., hozzáférés: 2025.08.18., <https://kultura.hu/95-eve-szuletett-kazimir-karoly-kossuth-dijas-rendezo-szinigazgato-pedagogus/>.

³⁵ N.N., „Kazimir Károly nélkül ma nem létezne a legnépszerűbb magyar színdarab”,

Fejes Endre 1962-ben megjelent regényét, a *Rozsdatemetőt* kettős megítélés övezi. Születésének korában is vitaindító műnek számított, de alapvetően a kapitalista társadalom kiiríthatatlan gyökerekkel rendelkező „kispolgári lumpen életformájának kritikájaként”³⁶ vagy egy polgári családregény paródiájaként értelmezték és dicsőítettek, míg az irodalomtörténet mai állása szerint „a rendszer ideológiai alapját jelentő osztály radikális kritikájának”³⁷ tekinthető. György Péter véleménye szerint: „Fejes népszerűsége pontosan azt az esztétikai-politikai propagandát ígérte, amelyre a Kádár-rendszernek az adott pillanatban a legnagyobb szüksége volt. Nem a munkásosztály történelmi küldetése volt a kérdés, hanem egy-egy munkásember sorsa a kortárs jelenig.”³⁸ Kazimir Károly rendezése természetesen az akkori kortárs olvasatra erősített rá a szövevényes regény közel négy órára „sűrített” színpadi adaptációjában. Kazimir a Thália Színház főrendezőjeként kérte meg Fejes Endrét, hogy írjon egy színpadi változatot a nagy sikerű regényéből. A negyven évnnyi családtörténetet felölelő előadást 1963. november 14-én mutatták be. Zenéjét Prokopius Imre szerezte, a díszleteit és jelmezeit pedig, Kazimir állandó alkotótársa, Rajkai György tervezte. Főbb szerepekben Horváth Teri (Pék Mária), Szabó Gyula (id. Hábetler János) és Madaras József (ifj. Hábetler József).

A történet „in medias res” kezdődik el ifj. Hábetler János gyilkosságának bejelentésével és a címadó tetthely bemutatásával. Az

Kultúra.hu, 2024. 12. 10., hozzáférés: 2025.08.18., <https://kultura.hu/kazimir-karoly-nelkul-ma-nem-letezne-a-legnepszerubb-magyar-szindarab/>.

³⁶ GYÖRE Imre, „*Rozsdatemető*. Fejes Endre drámája a Thália Színházban.”, *Magyar Nemzet*, 1963. nov. 12., 9.

³⁷ GYÖRGY Péter, *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között* (Budapest: Magvető, 2014), 207.

³⁸ Uo., 205–206.

írói én névtelen alakként olvad be szereplői közé s közülük valóként fejt vissza, hogy milyen események láncolataként jutott el a „transzgenerációs erkölcsi degenerációban”³⁹ szenvedő férfi addig a lélektani pontig, hogy kétségbeesésében embert öljön. A család életét az első világháborútól egészen a könyv jelenéig, 1962-ig követi végig, alulnézetből megismertetve a nézőkkel, a Tanácsköztársaság, a fehérterror, a Horthy-korszak, a második világháború, a Rákosi-rendszer történéseit és borzalmait, eljutva a „bőség és békesség” uralta Kádár-korszakba. A korabeli kritika szerint Fejes Endre szerzőként és dramaturgként Kazimir Károly rendezővel együtt olyan drámai változatot alkotott, amely „nem vágott ki a regényből egy darabot, nem a regény tartalmát dramatizálta, hanem annak legfőbb lényegét, eszmei mondanivalóját vitte színpadra, s ahhoz komponált drámai történetet”.⁴⁰ Megtartotta eredeti művének szűkszavú drámaiságát, epikus tárgyilagosságát, lényegre törő párbeszédeit, erősen megrajzolt karaktereit, poénjait és novellisztikus hangvételt.⁴¹

A *Rozsdatemető* egy átlagos család hétköznapi életének oknyomozó feltárása, melynek célja nem a gyilkos, hanem az indíték megtalálása. Az ország történelmi és társadalmi változásainak dacára a Hábetler család tagjainak személyisége mit sem változik. Ez a bénult cselekvésképtelenség a „hábetlerizmus”, melynek alapja, hogy elszenvetőit determinálja a környezetük.⁴² A Nagyfuvaros utcai szoba-konyhás lakásban együtt él a szelíd, idősödő Hábetler, Pék Máriával az indulatos feleségével, aki első gyermekük születéséig cselédként szolgált, és fiukkal Janival, illetve két kisebb lányukkal Gizikével és

Hajnalkával. A történelem elszalad Hábetlerék mellett, akik egyik rendszerben sem politizálnak, vegetatív létezésük egyetlen célja a családi jólétre és boldogságra való törekvés. Jani az egyetlen közülük, aki szeretne kiszakadni ebből, de képtelen rá. Életének tragédiája, amikor egy véletlen figyelmetlenség okán menekülés közben hátrahagyja zsidó származású fiatalkori szerelmét, Reich Katót és a közös gyermeküket, akik emiatt a zsidóüldözés áldozataivá válnak. Jani ezt sosem bocsátja meg magának és ennek a feldolgozatlan traumának a felhánytorgatása váltja ki belőle évekkel később is azt a kontrollálatlan dühöt, mely a sógora Zentay György halálához vezet. Zentay az egyetlen olyan intellektuálisan érettebb, gondolkodó alak a történetben, aki képes összefüggéseiben szemlélni Hábetlerék életét, de ezért súlyos árat fizet.⁴³

Kazimir rendezői formanyelvét egyik mesterének, Erwin Piscator német színházrendezőnek a színházfelfogása inspirálta. A politikai színház egyik első képviselője úgy vélte, hogy a marxi dialektika segítségével kell a színpadi folyamatokat a történelem szintjére emelni s az előadások szcenírozása során megvalósítani, ezzel kapcsolatban azt, amit a drámák elmulasztottak.⁴⁴ Kazimir alapanyag választásaiból kitűnik, hogy számára is az a fontos, hogy a „történelmi-társadalmi fejlődés nagy mozgásvonalait jelentős egyéniségek személyes sorsán átszűrve”⁴⁵ mutathassa be. A *Rozsdatemető*ben ifj. Hábetler csak eszköze annak, hogy sorsán keresztül jobban megértsük az individuum társadalmi meghatározottságát. Rendezőként őt nem a bulvár darabok, nem is a lélektani vagy kritikai realista alkotások, hanem a nagyobb ké-

³⁹ GYÖRE, „*Rozsdatemető...*”, 9.

⁴⁰ OSVÁTH Béla, „Fejes Endre *Rozsdatemetője* a Thália Színházban”, *Kritika* 2, 1. sz. (1964): 60–62., 60.

⁴¹ Uo.

⁴² GYURKÓ László, „A *Rozsdatemető* – színpadon”, *Kortárs* 8, 3. sz. (1964): 489–491., 489.

⁴³ MMA–MMKI Lexikon „Fejes Endre: *Rozsdatemető*”, hozzáférés: 2025.08.18., <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/irodalom/rozsdatemeto-1>.

⁴⁴ SZÁNTÓ Judit, „Kazimir Károly »hiányszínháza«”, *Színház* 6, 5. sz. (1973): 7–12., 7.

⁴⁵ Uo., 8.

pet felrajzoló pszichológiai-társadalmi szöveg-mögöttivel rendelkező művek érdeklik, főként ezekkel dolgozik.⁴⁶ Latinovits Zoltán ezeket szellemesen „kazimiriádáknak” nevezte.⁴⁷

Kazimir adaptációi mögött egyrészt népművelői szándék húzódik, miszerint, ha minél többen megismerkednek egy regény témájával és írójával, annál többen kedvet kapnak majd az eredeti mű elolvasására. Másrészt művészi kihívást lát a műnemek közti transzformáció folyamatában.⁴⁸ Az előadás a Mécs Károly által megformált tartózkodó író szerepén keresztül vonja be a nyomozásba és teszi aktív gondolkodóvá a nézőt, aki a narrátorral közösen keresi a miérteket. A narrátor feladata az idő múlásának érzékeltetése és a filmszerűen pergő eseménysorozat összefűzése, amire rásegítenek a fényeffektusok és a függőnymozgások.⁴⁹ A kortárs recepció szerint az első felvonás jelenetei kissé elnagyoltak, esetlegesek, olykor csupán a narráció illusztrációjaként hatnak, a rövid jelenetek nem tudnak igazán kibontakozni. A második felvonás már megadja magának az időt, hogy kellőképpen kibontsa az összetett jellemeket és lehetőséget biztosítson a nézők számára, hogy az addig megismert apró dramaturgiai mozaik darabkákból komplex egészet alkossanak.⁵⁰

Patrice Pavis szempontrendszere alapján ez egy alapvetően autotextuális rendezés, amely a szöveg működésének és a cselekmény szerkezetének a megértését egy belső logika alapján kísérli meg, de célja ideotextuális rendezéssé válni, amely inkább a politikai, társadalmi és pszichológiai szö-

vegmögöttit ábrázolja.⁵¹ Hans-Thies Lehmann kategóriái közül a metaforikus rendezés illik rá leginkább, mely szerint az irodalmi szöveg a színház autonómiájának ellenére is megtartja a súlyát.⁵² A megmutatás módját tekintve historizáló, tehát a különböző korszakokat, arra jellemző jelmezek, díszletek és kellékek használatával érzékelteti. Utóbbi elég nehézkesen lehet rekonstruálni a fotók és írásos beszámolók alapján. Valószínűleg a szoba-konyhás lakás állhatott a díszlet középpontjában, aminek meghatározó eleme volt még két hatalmas mozgatható kapuszárny.⁵³ Továbbá szétszórt rozsdás ócskavasak lepték el a teret, melyekkel igyekeztek megidézni a regény világát és utalni a rozsdás múltra, az elavult „hábetlerizmusra”.⁵⁴

A színészi játék tekintetében naturalisztikus megfogalmazásmód dominál. Horváth Teri túlzás és modorosság nélkül hívja életre Pék Mária nyers, tenyeres-talpas, ösztönös egyszerűségét, ami hol a karakter erejében, kegyetlenségében, hisztériájában hol pedig jóságában, megbízhatóságában és szilárdságában nyilvánul meg. Szabó Gyula alakítja fiatal és idős korában is id. Hábetlert, a színész korából és élettapasztalatainak mennyiségéből adódóan hitelesebben formálja meg a fiataalkori ént, de széles művészi eszköztárával átélhetővé teszi a vidéki árvagyerekből engedelmes és becsületes katonává váló férfit is, aki belső iránytűjének megtartásán kívül semmit nem tart igazán fontosnak az életben. Madaras József ifj. Hábet-

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ N.N., „95 éve született...”.

⁴⁸ SZÁNTÓ, „Kazimir Károly...”, 8.

⁴⁹ OSVÁTH, „Fejes Endre *Rozsdatemetője*...”, 61.

⁵⁰ GYURKÓ, „A *Rozsdatemető*...”, 489.

⁵¹ Patrice PAVIS, „Lapról a színpadra – nehéz születés”, ford. SIPŐCZ Mariann, KÉKESI KUN Árpád, *Theatron* 2, 2. sz. (2000): 93-105, 100.

⁵² Hans-Thies LEHMANN, „Az előadás: elemzésének problémái”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 2, 1. sz. (1999–2000): 46–60, 50.

⁵³ BERNÁTH László, „*Rozsdatemető*. Bemutató a Thália Színházban”, *Esti Hírlap*, 1963. nov. 15., 2.

⁵⁴ OSVÁTH, „Fejes Endre *Rozsdatemetője*...”, 62.

lerként változatosan mutatja meg a küszködő fiatal indulatainak széles skáláját, de őszintébb, amikor Jani csendes, jószívű, töprengő oldalát hangsúlyozza, mint amikor megzabolázhatatlan, hisztérikus dühkitöréseit ábrázolja.⁵⁵ A produkcióban szinte az egész társulat részt vesz, így még a mellékszerepekben is kiváló művészek jelennek meg. A szereplőket két csoportra oszthatjuk, az egyik oldalon állnak a Nagyfuvaros utca zárt világának lakói, mint a Hábetler szülők és lányaik, aztán szép Küvecses Anna és részeges férje Sápadt Béla a szobafestő, és Csele Juli. Ők testesítik meg a számukra boldogságot okozó kicsinyes, hétköznapi középzsért. Velük szemben helyezkedik el ifj. Hábetler János a lázadni vágyó fiú, Seres Sándor, aki egyrészt a fegyveres „ellenforradalommal” szembe forduló jó kommunistát jeleníti meg, másrészt pedig a naiv ruhagyári munkásból külügyminisztériumi hivatalsegédgé váló ambiciózus, gondolkodni vágyó fiút. Illetve ide sorolandó Zentay György az értelmiségi szembesítő. Ők nem elégednek meg a vegetálással.⁵⁶

Az előadás nagyon pozitív fogadtatásban részesült, bár nem haladta meg a regény sikerét. „A Thália Színház ezzel komolyan hozzájárult a szocialista magyar dráma és színjátszás útjainak kimunkálásához.”⁵⁷ – számol be az *Élet és Irodalom*. A számtalan lehetőséggel teli szocializmust meggyalázó kispolgári életforma és egyben egy társadalmi jelenség könyörtelen diagnózisaként értelmezték. Példázattá vált arról, miként ne éljenek a szocializmus emberei, ennek okán külön előadásokat szerveztek a gyári munkásoknak és az egyetemistáknak is.

Fejes Endre azzal, a műveiben gyakran visszatérő kérdéssel engedi útjára a nézőket, hogy mi a célravezetőbb a vegetálás vagy az emberhez méltó élet? A szerző az előbbi a

hétköznappal, míg utóbbit az álmok világával azonosította. Fejes művének lényege politikai színezettől függetlenül, a hétköznapiság, az egyszerű emberek kisszerűségének jelenvalósága.⁵⁸ A befogadó gondolhat akármit a szereplőkről, elképzelheti őket dekadens kispolgároknak vagy kilátástalan helyzetű szocialista munkásoknak is, de biztos, hogy meglátja bennük önmaga középszerűségét s ez fejlődésre sarkallja.

A *Rozsdatemetőt*, az ősbemutató után egy pár éven belül bemutatták Miskolcon, Szegeden, Pécsen és Szolnokon is. A nyolcvanas években a József Attila Színházban kerül elő újra, majd a kilencvenes években újra a Tháliában látható, ezúttal Csiszár Imre rendezésében. Legutóbb pedig Máté Gábor rendezésében mutatta be a Katona József Színház 2019-ben *Rozsdatemető 2.0* címen, mivel Tasnádi István társszerzőként meghosszabbította a történetet, ami így egészen a kétezres évek elejéig követi végig a Hábetler család életét.

A „támogatott” kategória emblemikus példáját követően tekintsük meg a korántsem ennyire egységes „tűrt” kategóriát, amely a „kádári kirakatpolitika”⁵⁹ és a puha diktatúra esszenciája. Egy önmagában elmentmondásos fogalom, amit a hatalom generált, abból a célból, hogy egyszerre szolgálja a nyílt cenzúra eltörlését és a politikai kontroll fenntartását a látszólagos szabadságban. Az aczéli kultúrpolitika egészét meghatározza, de a „tűrt” kategória válogatási elvén érződik leginkább az egyéni preferenciák és személyi döntések súlya.

„A „másszínház” mindig a mindenkori hatalommal szemben álló – szembe kerülő – színházat jelent. Legyen akár intézményesi-

⁵⁸ GYURKÓ, „A Rozsdatemető...”, 489.

⁵⁹ NÁRAY István, *Nyitott Színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad* (Budapest: Seliunte Kiadó, 2023), 16.

⁵⁵ GYURKÓ, „A Rozsdatemető...”, 490.

⁵⁶ Uo.

⁵⁷ NAGY Péter, „Egy remek színházi estről”, *Élet és Irodalom*, 1963. nov. 23., 8.

tett, akár intézményen kívüli.”⁶⁰ – fogalmazta meg Bérczes László, akinek ernyőfogalma alá tartoznak a „tűrt” és „tiltott” kategória szereplői is. Két politikailag egyaránt aktív csoportról van szó, azonban míg az egyik mérsékeltebben, addig a másik, a hatalom szemében radikálisabbnak tűnő formában igyekezett felkutatni és folyamatosan feszegetni a rendszer határait, ami aztán előadásaiak betiltását és működési engedélyük megvonását eredményezte. Céljaik közt szerepelt az ellenzéki lét és gondolkodás performatív felmutatása, az alul reprezentált osztályok küzdelmeinek bemutatása, a színház és az élet határainak összemosása, illetve a társadalom figyelmének felhívása egy-egy konkrét problémára, amelyekről többnyire élesen, a politikai színház eszköztárát felhasználva szóltak. A jellemzően fiatal, értelmiségi közönség pedig pontosan értette és érezte, hogy előadásukban mire utalnak, ezt segítette az áthallások és a kettős beszéd alkalmazása. A társadalmi aktivitás mellett törekedtek a hagyományos, logocentrikus, drámaközpontú színházcsinálástól való eltérésre. Kísérleteztek mozgásszínházzal, pszichodrárával, felnőtt bábelőadásokkal, vegyítették a prózai és a zenés színház elemeit.⁶¹

Korabeli megnevezésük Kazimir Károly nevéhez kapcsolódik, aki a Színházművészeti Szövetség leköszönő főtitkárként használta először az „amatőrmozgalom” kifejezést a kádár-kori „másszínházakra”, abban a beszédében, melyben felháborodottan utasította el a hivatásos színházi rendszeren kívül működő csoportok és törekvések létjogosultságát, művészi értékeit, kísérleteik újító hatását és nemzetközi sikereiket.⁶² A hatvanas-hetvenes években még csak ez a két

színházi kategória létezett. A hivatásos színházakat a központi, az amatőröket a helyi, települési, vagy intézményi költségvetésből tartották fenn. A nehezebb körülményekhez viszont a hetvenes évektől szabadabb lét kapcsolódott. Míg a hivatásos színházak műsoráról a legmagasabb szintű pártszervezetek döntöttek, addig az amatőr mozgalom tagjait általában kevésbé hozzáértő, felületesebben vizsgáló helyi tanácsok illetékes osztályai felügyelték.⁶³

„Az amatőr színház a hivatásos színház mellett – bizonyos tekintetben azzal szemben – létezett. E megnevezéssel azokat az együtteseket jelölték, amelyek amatőr körülmények között, de professzionista színvonalú produkciókat hoztak létre, saját helyiségükben rendszeresen, színház szerűen játszottak.”⁶⁴

Az amatőr színjátszás az egyetemi színpadok tevékenységéből nőtt ki magát, amelyeket a hatalom népművelési célból engedélyezett és tartott fenn. Az itteni alkotók pedig ifjúsági-diákszínjátszó formában kezdtek el dolgozni, majd folyamatos fejlődéssel a professzionalitás útjára lépve, egészen a magyar neoavantgárd életre hívásáig jutottak el.⁶⁵ Többen elhagyva az egyetemi kereteket önálló művészi kollektívákat alapítottak és az intézményrendszeren kívül készítettek előadásokat, amelyeket többnyire művelődési házakban játszottak. Ezen alkotóközösségek művészi hozzáállásában azonos az autonómiára törekvés, a szabadságvágy, az új formanyelv, a kísérleti jelleg és a változtatni akarás művészi manifesztációja.

⁶³ NÁRAY István, *Ruszt József* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2014²), 11.

⁶⁴ NÁRAY István, „Az Orfeo-ügy”, *Beszélő* III/3, 3. sz. (1998): 73–79., 73.

⁶⁵ Kiss Gabriella, „Fiatalok színháza. Első rész”, *Drámapedagógia Magazin* 66. sz. (2020): 17–27., 20–21.

⁶⁰ BÉRCZES László, „Másszínház Magyarországon 1945–1989. Első rész.”, *Színház* 29, 3. sz. (1996): 42–48., 42.

⁶¹ Uo.

⁶² IMRE, „A Kádár-korszak (színházi) retorikája...”.

Budapesten az ELTE Egyetemi Színpada és a hozzá kapcsolódó Universitas Együttes, vidéken pedig a Szegedi Egyetemi Színpad végzett úttörő színházi tevékenységet. Mindkét meghatározó központ rendelkezett történeti előképpel, a hatvanas években ezeket felelevenítve indították el újra az eleinte oktatási, majd művészeti célokat szolgáló színpadi munkát.

Az Egyetemi Színpad elődjének a 18. század elejétől működő pesti piarista gimnázium tekinthető, ahol aktív iskolai színjátszás folyt, először latin majd magyar nyelven. 1953-ban a minisztérium az ELTE Bölcsészettudományi Karának adta az épületet, akik az addigra felújított Pesti Barnabás (ma Piarista) utcai kápolnában 1957-ben megnyitották az Egyetemi Színpadot. Hosszú kihagyás után, ekkor folytatódott a szellemi előd által elkezdett előadói tevékenység.⁶⁶ Az Egyetemi Színpad a rendszer ideiglenes kulturális nyitásának köszönhetően válhatott az 1961/62-es évadra a korszak egyik legmeghatározóbb és legprogresszívebb alkotóműhelyévé s kulturális közösségi terévé.⁶⁷ A szabadabb légkör és a fellépési lehetőség magához vonzotta a fősodorból politikai okok miatt eltávolított művészeket, de az Egyetemi Színpad annak ellenére, hogy a „tűrt” kategória központjává vált, nem zárkózott el a támogatott alkotóktól sem. Az első színpadi sikereket a Surányi Ibolya által alapított Balassi Bálint Szavalóköri – melyre később csak Irodalmi Színpadként hivatkoznak – és a Pártos Géza nevéhez fűződő színjátszó kör hozta meg. Utóbbi nem sokkal később az Universitas Együttessé nőtte ki magát.⁶⁸ Az 1961-ben megalakult a Universitas Együttes főrendezője Dobai Vilmos lett, Ruszt József és később Mezei Éva pedig be-

osztott rendezője.⁶⁹ A műhely műsorpolitikájának tagításával nyíltan eltért a kijelölt ideológiai csapásvonalaktól.

„Az Universitas 1961-ben tartotta első előadását, Euripidész *Alkesztiszét*. Olyan művet mutatott be tehát, amelyre évek, évtizedek óta hivatásos színház nem mert vállalkozni. Ez az attitűd később is jellemezte az együttes műsorát, csupa méltatlanul elfeledett vagy valamilyen okból tiltott, nem javasolt darabot játszott.”⁷⁰

Az Universitasnak Ruszt József mellett Fodor Tamás is meghatározó szereplője volt, eleinte színészként, később már rendezőként. Csokonai Vitéz Mihály *Az özvegy Karnyóné*jában, Kuruzs szerepét játszotta.⁷¹ „A magyar kőszínházakban uralkodó realista-naturalista színjátszással szemben az előadás a commedia dell’arte, illetve a vásári komédiák alapján alakította ki a maga játékmódját.”⁷² A *Karnyóné*, azért is emblematis, mert 1967-ben ezzel szerepelt az Universitas Együttes először a híres wrocław-i fesztiválon, ahol lehetőségük nyílt megtekinteni Grotowski 13 Széksor Laboratórium Színházának az *Állhatatos herceg* című korszakos produkcióját, és részt venni az együttes színésztréningjén. Grotowski színházával való megismerkedés mind Ruszt József, mind Fodor Tamás és az egész csoport színházról alkotott képének új, addig nem ismert perspektívát adott.⁷³ Mivel a *Karnyóné* óriási sikert aratott, ezért az együttes 1965-től

⁶⁶ NÁRAY István, *Profán szentély. Színpad a kápolnában* (Budapest: Alexandra Kiadó – ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007), 14–18.

⁶⁷ Uo., 39.

⁶⁸ Uo., 30.

⁶⁹ SÁNDOR L. István, *Szabadságzigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig* (Budapest: Selinunte Kiadó, 2020), 48.

⁷⁰ NÁRAY, „Színpadból kápolna?”, *Beszélő* 2, 13. sz. (1991): 26–28., 27.

⁷¹ SÁNDOR L., *Szabadságzigetek...*, 51.

⁷² Uo. 46.

⁷³ SÁNDOR L. István, *Ács János Színháza az Óriáscsecsemőtől a Marat/Sade-ig* (Budapest: Selinunte Kiadó, 2022), 17.

kezdve minden évben megmérettette magát külföldi fesztiválokon Nancyben, Párizsban, Londonban, Wrocławban.⁷⁴

Hosszas próbálkozás után megoldhatatlannak bizonyuló szakmai érdekkülönbségek miatt, Fodor Tamás és az Universitas vezetőségének több tagja is elhagyta az Egyetemi Színpadot.⁷⁵ Fodor 1971-ben megismerkedik Malgot Istvánnal, aki körül a Képzőművészeti Főiskolán kialakult, egy a politikai aktivitásukat a művészet útján kifejezni vágyó fiatalokból álló közösség, az Orfeo Csoport. A kölcsönös szimpátia jeleként Fodor elhívta az orfeósokat egy rendezésére a Pincészínházba, ők pedig felkérték, hogy adja a hangját a készülő bábelőadásukhoz, az *Orfeo szerelméhez*.⁷⁶

Az Orfeo formálódó újbóloldali gondolkodását erősen meghatározták a 1968-as diáklázadások, Csehszlovákia megszállása, a vietnami háború és a maoizmus is. A képzőművészetről is másképpen kezdtek el gondolkodni, elutasították a naturalizmust és az absztrakt művészetet is, egyfajta új realizmust szerettek volna létrehozni. A politikai gondolataik közvetítéséhez viszont a képzőművészet egyik formáját sem találták megfelelőnek, így kezdtek el bábokat készíteni és bábelőadásokat létrehozni.⁷⁷ Az Orfeo kialakulása után több részből állt, az alap csapat az Orfeo Bábegyüttes volt Malgot István vezetésével, a frissen odakerült Fodor Tamás létrehozta az Orfeo Stúdiót, a prózai színházi csoportot, illetve létezett még Orfeo zenekar is. Az Orfeo Stúdió összes produkciója kollektív munkán alapuló, a csoportból építkező közösségi előadásnak tekinthető, amelyeknél Fodor Tamás minden esetben csoportvezető-rendezőként koordi-

nálta az eseményeket, de teret engedett az alkotótársak ötleteinek, kezdeményezéseinek. A színházi csoport fennállásának legemlékezetesebb előadásai; az *Etoile* (1971), a *Vurstli* (1972) és a *Szüret* (1972), amely bizonyos értelemben egy lazán kapcsolódó trilógiának is nevezhető.⁷⁸

A csoport meghatározó alakjai Malgot és Fodor mellett többek közt Angelus Iván, Szőke Szabolcs, Oszkay Csaba, Székely B. Miklós és Gaál Erzsébet voltak.⁷⁹ Az Orfeo előadásokra általánosságban jellemző volt, hogy a készítők áttételesen belevitték a magánéletüket, olyan anyagokkal dolgoztak, amiket megfeleltethettek a saját életük egyes eseményeinek, küzdelmeinek. Az együttes számos művelődési házban megfordult, hol hosszabb, hol rövidebb ideig hagyták őket próbálni, fellépni. Mivel a hatalom szemét szúrta a politikai és közéleti témákat feldolgozó, az előadások után a nézőket minden esetben vitára invitáló csoport, ezért III/III-as ügynökök által igyekeztek kompromittáló anyagokat gyűjteni róluk és ellehetetleníteni a működésüket.⁸⁰

Lakhatási problémáik megoldása és egy állandó játszóhely kialakítása okán az orfeósok az egyik társuk pilisborosjenői telkén elkezdtek kétkezi munkával felépíteni egy olyan házat, ami egyszerre funkcionál majd életterként és próbateremként, egyfajta kommuna létet biztosítva a számukra.⁸¹ A báb és a prózai csoport közt megromló kapcsolat miatt egy évvel később felhúztak még egy házat, azonban az építkezés során Fodor és Malgot közt még inkább kiéleződött a konfliktus. Ráadásul időközben rendőrségi eljárás is indult Malgot István személye és az Orfeo egésze ellen, majd a „polgárpukkasztó” kommuna lét okán kirobbant az Orfeo-ügy, ami nagy port kavart a sajtóban és egészen

⁷⁴ SÁNDOR L., *Szabadság-szigetek...*, 51.

⁷⁵ NÁRAY, *Profán szentély...*, 116.

⁷⁶ SÁNDOR L., *Szabadság-szigetek...*, 163–164.

⁷⁷ RING Orsolya, „A színjátszás harmadik útja és a hatalom. Az alternatív Orfeo Együttes kálváriája az 1970-es években”, *Múltunk*, 53. sz. (2008): 233–257., 243.

⁷⁸ Uo., 244.

⁷⁹ SÁNDOR L., *Szabadság-szigetek...*, 206.

⁸⁰ RING, „A színjátszás harmadik útja...”, 244–245.

⁸¹ SÁNDOR L., *Szabadság-szigetek...*, 277–278.

Kádárig eljutott. Ezek után Fodor Tamás prózai csoportja hamarosan kivált az Orfeo egészből és Stúdió „K” néven folytatták tovább.

A megalakult Stúdió „K”-val a tagok, a művészi hozzáállás és a világnézet nem, csak a név változott meg. Az együttes a pilisborosjenői házban folytatott több évnyi kísérletezése, útkeresése, improvizatív etűd készítő műhelymunkája és kisebb bemutatói után 1977-ben színpadra állította Georg Büchner töredékekben fennmaradt *Woyzeck* című drámáját, amely korszakos siker lett és a mai napig meghatározó eleme a hazai Büchner játszásnak.⁸² Fodor Tamás rendezésének különlegessége a naturalista játékmód, a térhasználat, az események testközelből való megtapasztalásának lehetősége volt, amely a Grotowski-féle nyitott színház elvén túlmutatva teljesen lebontotta a színpad és nézőtér különbségét.⁸³ Ez volt a mai napig aktív, független színházi műhely, a Stúdió „K” sikeleinek kezdete.

A másik nagy központ a ma Szegedi Tudományegyetem, korábban József Attila Tudományegyetem nevet viselő felsőoktatási intézményben született meg Paál István vezetésével. A szegedi egyetemi színjátszás színháztörténeti előzménye az 1930-as évek végére, Szent-Györgyi Albert rektorságának idejére nyúlik vissza. Az ő támogatása és védnöksége alatt működött a Szegedi Egyetemi Ifjúság Színjátszó Társasága, aminek legsikeresebb előadása az 1941-ben ifj. Horváth István által rendezett *Hamlet* országoszte ismert lett.⁸⁴ A háború miatt megszakad a színpadi tevékenység, majd 1956 után nem sokkal indult újra a JATE-n az egyetemi színjátszás. A kezdetekkor Kordé Imre tanársegéd, majd Horváth István Károly klasszika-

filológus volt az együttes tanár-elnöke, Daniss Győző hallgató pedig a vezetője, rendezője. Bemutatóikat az egyetem nagy előadótermében, az Auditorium Maximumban tartották.⁸⁵

Paál István 1961-ben, másodéves hallgatóként csatlakozott a csoporthoz és asszisztensként vett részt Daniss Győző oldalán Kamondy László – egy akkor kortárs szerző – *A szerelmesek fája* című darabjának színpadra állításánál. Szintén ebben az évben lát napvilágot első önálló rendezése egy szerkesztett, dramatizált irodalmi műsor *Forrongó irodalom* címen, amit a huszadik századi avantgárd és modernista törekvések inspiráltak. Miután Daniss Győző megszerezte tanári diplomáját, otthagyta a szegedi egyetemet, így a színjátszócsoporthoz vezető nélkül maradt, majd egy rövid interregnum után fokozatosan Paál állt a csoport élére, amit aztán az egyetem kulturális bizottságának megbízása tett hivatalossá. Így vált az együttes művészeti vezetőjévé, amit 1965-től egészen 1974-ig, Szegedről való politikai eltávolításáig irányított.⁸⁶

Paál István a hetvenes évek egyik legszínvonalasabb és a mai napig legendásnak tartott amatőr-színházi műhelyét hozza létre. Saját bevallása és a hatástörténet szerint is a Szegedi Egyetemi Színpad és Paál karrierjének – ezen szakaszának – legfontosabb s azóta legendássá vált előadásai: *Az óriáscsecsemő* (1970), az *Örök Elektra* (1971), a *Petőfi-rock* (1972) és a *Kőműves Kelemen* (1973). Paál rendezései egyrészt azért számítottak formabontónak, mert az előadásait közvetlen, vagy áttételes politikai tartalommal ruházta fel, aminek kifejezéséhez hol kisebb, hol nagyobb mértékben – az itthon ekkor kialakuló – mozgásszínházi formát alkalmazta, ami elemelte és absztrahálta a tartalmat. Ezt a struktúrát egészítették ki a közösségformáló erővel bíró zenék, énekek, a mindenki

⁸² SÁNDOR L., *Szabadság-szigetek...*, 456–457.

⁸³ NÁRAY István, „Drámát játszó amatőrök”, *Színház* 11, 5. sz. (1978): 18–23., 23.

⁸⁴ NÁRAY István, „Amatőr színházak tündöklése és bukása”, *Színháztudományi Szemle*, 19. sz. (1986): 179–251., 188.

⁸⁵ Uo., 188.

⁸⁶ BÉRCZES László, *A végnek végéig: Paál István* (Budapest: Cégér Kiadó, 1995), 43–45.

által ismert versek. Szinte minden előadásában igyekezett lebontani a láthatatlan negyedik falat, így összemosni a nézőtér és a színpad határait, különböző provokatív eszközökkel aktivizálni a nézőket az egyre interaktívabb produkciókban, ezzel minél inkább törekedve a „nyitott színház” megvalósítására. Paál erénye az is, hogy fiatal amatőrökkel dolgozott, akikkel a szintén egyetemista közönség jobban tudott azonosulni, így előadásaikkal könnyen közvetíteni tudták világnézetüket, progresszív gondolataikat, amik sokakban rezonáltak. A színház volt az aktivizmus formája.⁸⁷

Az együttes életét a kétévenkénti bel- és külföldi fesztiválok strukturálták, ezért évente-kétévente, majd sűrűbben készültek új bemutatóval. Hetente többször próbáltak az Auditórium Maximumban, ezek nyílt próbák voltak, amelyeket rendszeresen 20-25 néző látogatott, akikkel utána eszmét cseréltek s kikérték a véleményüket az alakuló anyagról.⁸⁸ Paál megkérdőjelezhető módszerekkel vezette a színészeit, ezért sokan el is hagyták a színpadot. A kemény magból viszont sokan hívatásos színházi emberek lettek, mint pl: Dunai Tamás, Ács János, Árkosi Árpád, Soltész Tibor, Fehér Ildikó, Dózsa Erzsébet stb.⁸⁹ Újító előadásaikkal a szegediek is számos külföldi fesztiválon szerepeltek sikerrel. Paál színházfelfogására szintén nagy hatást gyakorolt Grotowski színházi világa, elolvasta *A szegény színház felé* című tanulmányát és 1971-ben saját szemével láthatta Wrocławban a 13 Széksor Laboratórium Színház igen híres alkotását, az *Apocalypsis cum figurist*. Igyekezett elsajátítani és saját rendezéseibe is beépíteni ezt az újfajta színházi gondolkodásmódot.⁹⁰

Paál utolsó szegedi rendezése, a *Kőműves Kelemen* bemutatója után, 1973-ban vizsgálat indult a csoportvezető és a kulturális bi-

zottság négy tagja ellen egy sikkasztási ügyben. Paál ellen pedig külön politikai eljárást is foganatosítottak, ahol vélt rendszerellenes, ellenforradalmári mivoltát vizsgálták. A kihallgatások körülbelül fél évig tartottak, addig a csoport még Paál vezetésével működött és játszották az előadásaikat. Mikor az ügy lezárult s végül senkit nem ítélték el, Paál István távozott és tanítványára, Árkosi Árpádra hagyta az együttes vezetését, de még vissza-vissza járt hozzájuk, miközben már hívatásos színházrendezőként dolgozott.⁹¹ Ez jelentette tehát egy virágzó „mássházzi” műhely kiemelkedő korszakának lezárulását.

A Kádár-korszak alapvetően pezsgő színházi életéből, látványosan kiemelkedik az 1960-80-as évek időszaka, amikor a „túrt” kategória égisze alatt, a kínálkozó lehetőséget megragadva sorra nyíltak az irodalmi színpadok, színjátszó körök, amatőr majd alternatív társulatok. Nem csak a fővárosban, de vidéken is számos kisebb csoport indult el. Többször a verses estek és felolvasó színházi produkciók irányából közelítették meg a színpadi munkát, aztán fokozatosan jutottak el a drámaközpontú előadásokig és adott esetben még tovább a kísérleti színházi próbálkozásokig. Ilyen volt a 1965-ben létrejött tiszaföldvári Hajnóczy Irodalmi Színpad, az 1958-ban létrehozott Veszprémi Irodalmi Színpad és a budai Várnegyedben 1968-ban alakult Vári Irodalmi Színpad is.⁹² Emellett több nagy iparvárosban jött létre kiemelkedő színházi csoport: a Reflex Színpad Zalaegerszegen, a Bányász Színpad Tatabányán, a Manézs Színpad Miskolcon és az Amatőr Színpad Pécsen. Továbbá máig fontos műhelyek az ekkor induló Szkéné Színház és a Pincészház. Mindegyik helyen karizmatikus vezetők köré csoportosultak

⁸⁷ NÁRAY, *Nyitott színház...*, 103.

⁸⁸ BÉRCZES, *A végnek végéig...*, 24.

⁸⁹ Uo., 42.

⁹⁰ NÁRAY, *Nyitott színház...*, 69.

⁹¹ BÉRCZES, *A végnek végéig...*, 97–100.

⁹² RING Orsolya, KALMÁR Balázs, „Hajnóczy Irodalmi Színpad”, *Hiányzó (színház)történetek*, hozzáférés: 2025.08.18., <https://hiaszt.hu/hajnoczy-irodalmiszinpad/>.

olyan lelkes fiatalok, akikben egyaránt megvolt az alkotásvágy mellett, a közösségi lét, az önművelés, az együtt gondolkodás, a társadalmi kérdések és a művészetek iránti elkötelezett érdeklődés. Fontos leszögezni, hogy ugyan szinte mindannyian „ellenszínházként” működtek, de a „másszínházaknak” még sem volt céljuk egy egységes művészeti ellenzék létrehozása. A különböző csoportok tudtak egymásról, kíváncsian figyelték egymás munkásságát, ugyanazokon az amatőrszínházi fesztiválokon léptek fel, de ahány törekvés, annyi féle gondolkodásmód, mindenki kicsit másképp kívánt változást elérni.

A korszak „másszínházi” előadásairól általánosságban elmondható, hogy túlnyomórészt politikai színházi produkciók voltak, melyek a kádári puha diktatúra ellentmondásosságának társadalmi és közéleti hatásaira utaltak többszörösen áttételesen, dráma-irodalmi parabolákon keresztül. Soha nem explicit módon fejezték ki magukat, tehát nem beszélhetünk a piscatori értelemben vett politikai színházról, a finom utalások formanyelvének használata sokkal inkább brechti aktivizálásról, gondolatébresztésről árulkodik. A Színházi Osztály káderei, a besúgók és belügyesek pont ezért csak nagyon ritkán találtak bizonyító erejű elemet az előadásokban, ennek ellenére természetesen számos színházi előadást betiltottak, az alkotókat rendszeresen feljelentették vagy ellehetetlenítették mondvacsinált indokok vagy a megérzések alapján.

Az Orfeo Stúdió 1971 novemberében mutatta be első előadását az *Étoile*-t, amit Malgot István ajánlására Jorge Semprún spanyol író-politikus és Alain Resnais filmrendező közös *A háborúnak vége* című forgatókönyve nyomán készítettek el. Fábry Péter és Fodor Tamás az akkor megjelent forgatókönyvet dolgozta át színpadra. Érdekesség, hogy a filmet korábban már leszinkronizálták – Fodor egy fiatal anarchistának kölcsönözte a hangját – de nem mutatták be, mert Aczél betiltotta az 1956-os forradalom mellett ál-

lást foglaló eurokommunista író, Semprún személye miatt.⁹³

A történet „főszereplője Diego Mora egy Franciaországban élő emigráns, aki hivatásos forradalmárként vesz részt az illegális spanyol kommunista mozgalomban.”⁹⁴ Kettős életet él, álneveket használ, hamis útlevelekkel utazik. Feleségén kívül senki sem ismeri valódi kilétét, a barátainak is hazudik a munkájáról. Három napot látunk a férfi életéből, mialatt folyamatosan mozgásban van. A „road movie” szerű cselekményben elvtársát Juant keresi, üléseken vesz részt az illegális mozgalom párizsi pártvezetőivel, beleszeret és megcsalja a feleségét egy fiatal anarchistával Nadine-nal. Végül teljesen kiábrándul, s elveszíti a hitét a mozgalomban, mert úgy érzi, hogy a valódi spanyol munkások érdekeit sem az általános sztrájkra készülő pártbürokrata kollégái, sem a spanyolországi idegenforgalmat plasztik bombákkal megbénítani kívánó forradalmi akciócsoport nem képviseli.⁹⁵ A forgatókönyv tartalmaz életrajzi ihletésű elemeket is, mivel Semprún maga is illegális pártmunkásként dolgozott az ötvenes években a Spanyol Kommunista Párt égisze alatt, a Franco-rendszer ellen, majd később Felipe Gonzalez kormányában kulturális miniszter lett.⁹⁶

A háborúnak vége nem csak az író életének egy szeletét ragadja meg, de koncentrálnak benne az Orfeo csoport ars poeticája s tágabban értelemben a Kádár-rendszer „másszínházainak” küldetésére is rávilágít. Az Orfeo újbóloldali érzelmű színházi csoportként határozta meg magát. Miközben nagyon radikálisan elutasították a párhatalommal való együttműködést, tudták, hogy politikai összeesküvésekkel nem érhetnek célt itthon. A megoldásuk tehát olyan politikailag elkötelezett művészet létrehozása volt, amely a saját eszközeivel törekszik meg-

⁹³ SÁNDOR L., *Szabadságzigetek...*, 205–207.

⁹⁴ Uo., 210.

⁹⁵ Uo.

⁹⁶ Uo., 220.

változtatni a fennálló helyzetet.⁹⁷ „A munkáknak az volt a lényege, hogy kérdéseket tegyünk föl, és ezeket minél szélsőségesebben fogalmazzuk meg, hogy azok, akik nézik az előadásunkat, szintén késztetést érezzenek arra, hogy keresni kezdjék a választ”⁹⁸ – fogalmazott Oszkay Csaba az Orfeo szándékairól. Fodor pedig azt mondta, hogy: „A szabadság apró szigetit kell létrehozunk”⁹⁹, ezt a gondolatot később Bibó István tőlük függetlenül a „szabadság kis köreinek” nevezte. A „másszínházak” a szocializmus apró szabadságszigeteiként őrizték a gondolat és vélemény szabadság demokratikus morzsáit, amelyeket előadások formájában adtak tovább a közönségnek. Az *Étoile* műfaját tekintve vitadráma, melyben a nézők állást foglalhattak az anarchista megoldások, a bürokratikus ellenállás és Diego Mora eszköztelen lázadása mellett is. Az együttes pedig az előadás után valóban vitára invitálta a közönséget, akik a spanyolországi történet közben nyilvánvalóan a magyarországi aktuálpolitikai viszonyokra gondoltak.¹⁰⁰

Az előadást egy nagypolgári lakás szobájából fekete függönyökkel kialakított térben játszották, amelyben egy ötven fős nézőteret építettek asztalokból és székekből.¹⁰¹ A „szegény színház” egyszerűségének jegyében mindent ők csináltak, később a kritika által is méltatott világítást kályhacsövekből barkácsolták és villanydobozból vezérelték a jelenetváltásoknál, megteremtve az előadás fénydramaturgiáját.¹⁰² Az alaphangzást a kórus adta, akik egy párizsi metróvonal megállóit ritmusosan kántálták, de felcsendültek az előadásban olyan az Orfeo zenekar által

átdolgozott nyugati diákmozgalmi dalok is, mint a *Törd a kerítést*.¹⁰³

A rendezés nem realista eszközökkel, hanem a felhasznált tárgyak metamorfózisával, mozgásszínházi elemekkel és songokkal jelenítette meg a helyszíneket és eseményeket. A székekből, hol egy temető, hol a párizsi metró, hol egy vizsgálati helyiség rajzoló-dott ki. Lufikkal jelenítették meg a nemi együttlétet, a felhasznált újságok (*Népszabadság*-ok) pedig, olykor éppen előhívott, száradó fényképekké, máskor pedig rendőrök kezében gumibotokká váltak. A kórus tagjai az üres teret három oldalról határoló székeken ültek, akcióikkal és énekeikkel kommentálták s értelmezték a helyzeteket, máskor pedig belépve a térbe szereplőkké vagy közeggé váltak. Az előadás szerkezete a mozgásos-énekes kórus részek és a prózai jelenetek váltakozásából épült fel, amelyeket rögzített improvizációkból fűztek össze.¹⁰⁴

A szereplők akkor még mind tényleg amatőr, de annál tehetségesebb és természetesebb kiállítású fiatalok voltak. Diegot Oszkay Csaba játszotta, a küldetéseket szervező Robertót Székely B. Miklós, az autószerelő Ramónt Angelus Iván, Diego feleségét Janisch Kornélia, Nadine-t pedig Gaál Erzsébet alakította.¹⁰⁵ A játszóik erőteljes jelenléte és a történet aktualitása nagy sikert aratott. „Az emberek azért jöttek nézni az *Étoile*-t, mert valami olyasmire tapintott rá, amiből nagy hiány volt”¹⁰⁶ – fogalmaz a rendező. A produkciót nagyon sok értelmiségi megnézte, – többek közt Heller Ágnes és a Lukács-iskola többi tagja – mert érdekelte őket az „ellenzéki művészet”.¹⁰⁷ Az Orfeo innentől kezdve nem csak az értelmiségi palettára, de a III/III-as ügynökök érdeklődési körébe is

⁹⁷ Uo., 222.

⁹⁸ Uo., 238.

⁹⁹ Uo., 222.

¹⁰⁰ BÁRON György, „Orfeo a Ferencvárosban”, *Egyetemi Lapok* 14, 3. sz. (1972): 5.

¹⁰¹ SÁNDOR L., *Szabadságszigetek...*, 230.

¹⁰² Uo., 209.

¹⁰³ Uo., 220.

¹⁰⁴ Uo., 208–216.

¹⁰⁵ Uo., 210–213.

¹⁰⁶ Uo., 231.

¹⁰⁷ Uo., 226.

bekerült s ettől kezdve folyamatos megfigyelés alatt tartották az együtttest.¹⁰⁸

A hatalom szemében szintúgy gyanúsak tartott Szegedi Egyetemi Színpad színjátszó csoportja 1970-ben mutatta be Déry Tibor 1926-ban írt avantgárd, dadaista-abszurd drámáját *Az óriáscsecsemőt*, ami a hatvanas évek vége felé jelent meg egy válogatáskötetben. Déryt az 1956-os szerepvállalása miatt 1957-ben kilenc év börtönbüntetésre ítélték, később felfüggesztettek, majd elkezdtek az irodalomban is rehabilitálni. *Az óriáscsecsemőt* először Benkő János rendezésében a győri Rába Együttes mutatta be egy erősen húzott változatban. Azonban Paál István rendezése jelentette a dráma igazi újrafelfedezését. Miként Déry karrierjének is új lendületet adott, úgy a Szegedi Egyetemi Színpad sikerszériáját is ez az előadás indította el.¹⁰⁹ Paált a szöveg időszerűsége, kortalan morális érvényessége s az embert mindenkor foglalkoztató témái: az egyén, a hatalom, a magán és a közélet kérdései ragadták meg.¹¹⁰ Ahogy fogalmaz: „Nem kellett semmit aktualizálni, nem kellett semmit a csehszlovák, vietnami, párizsi dolgokra konkretizálni, mindháromra rímelték *Az óriáscsecsemő* bizonyos pontjai”¹¹¹

A modern misztériumdráma műfaji megnevezésű darab, olyan morális kérdéseket vet fel, mint az élet értelme és determináltsága, a férfi-női kapcsolatok lehetőségei, illetve a hatalom és egyén viszonya.¹¹² Ezeket egy egyszerű történeten keresztül mutatja be, melyben a világra jövő óriáscsecsemőt az apja azonnal eladja „Nikodémosznak, az Etika Faj- és Léleknemesítő Rt. alelnökének és vezérigazgatójának, aki azt a Társadalmat képviseli, amely az Erkölcs, Isten, Hazaszeretet

hármasságát hirdeti, s amelynek szüksége van tekintélytisztelő, istenfélő, hazafias lelkesületű állampolgárookra”.¹¹³ A hermafrodita óriáscsecsemő már testileg és szellemileg is érett, amikor megszületik, minden iránt érdeklődik, mindenre éhez, kíváncsisága háttartalan, de hamar falakba ütközik. Kasztrálja őt a társadalom, amiben él.¹¹⁴ „Az Apa, a rokonok, a Rendőr, a Hóhér, a Szűz, Stefánia, akit feleségül is vesz, a társadalom kötelmeivel szoros hálót fon köréje. Hiába lázad, öregedni kezd, neki is gyereke születik, akit ő is elad a Társadalomnak, hogy az engedelmes tömegemberré gyúrja, formálja, akárcsak őt. A körforgás megállíthatatlan.”¹¹⁵

Radnóti Zsuzsa dramaturg, *Az ember tragédiájának* parafrázisaként tekint Déry drámájára.¹¹⁶

„Egy modern Lucifer, egy démonikus manipulátor, név szerint Nikodémosz, minden különleges képességétől fokozatosan megfosztja a felcseperedő emberi lényt, és engedelmes állampolgárt, megtört szürke tömegembert nevel, alakít belőle, aki a gyereket ugyanúgy eladja, odaadja Lucifer-Nikodémosznak, mint ahogy tette vele korábban az ő apja is.”¹¹⁷

Ezt a történetet a kortárs néző könnyedén aktualizálhatta, Nikodémoszt megfeleltethette akár Kádárral, a Társadalmat pedig a szocializmus depolitizált, egységesített, szürke masszájával, ami nem tűri meg a soraiban a gondolkodó, kíváncsi óriáscsecsemőket.

¹¹³ Uo.

¹¹⁴ Uo.

¹¹⁵ Uo.

¹¹⁶ RADNÓTI ZSUSZA, *Lázadó dramaturgiák száz éve* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2003), 16.

¹¹⁷ RADNÓTI, *Lázadó dramaturgiák...*, Uo., 16–17.

¹⁰⁸ Uo., 267.

¹⁰⁹ NÁRAY, *Nyitott színház...*, 59.

¹¹⁰ BÉRCZES, *A végnek végéig...*, 64.

¹¹¹ Uo.,

¹¹² NÁRAY István, „Egy elfeledett dráma újraéledésének stációi”, *Art Limes* 16, 5. sz. (2019): 67–82., 67.

Az előadás nem lineáris történetvezetéssel dolgozik, hanem a mellékszereplők alkotta kórus moralizáló megszólalásaiból bomlik ki az óriáscsecsemő sorsa. A rendezésben a dráma instrukcióitól eltérően nem bábok, hanem bábokat alakító emberek játszották a többi karaktert. A szereplők a nézők soraiból felállva kezdenek el játszani, spontán hatást keltve, megteremtve az illúziót, mintha az egyetemistáknak éppen Déryt támadt volna kedvük játszani.¹¹⁸

A kritika dicséri a csoport összhangját, mely mögött egy évnyi megfeszített próbafolyamat állt, miközben komoly konfliktusok is felmerültek a csoportvezető Paál István és egyes tagok közt. Paál sokakat elküldött, akiknek tényleg csak hobbi volt a színjátszás. Nem csak a csoport válik társulattá *Az óriáscsecsemő* alkotófolyamata során, de Paál is megérkezik, mint rendező, rátalál Grotowski esztétikájára, mely inspirációul szolgál számára saját formanyelvének kialakításához.¹¹⁹ „*Az óriáscsecsemő* volt az első politikai avantgárd, de az utolsó gazdag színházi produkció”¹²⁰ – fogalmaz Paál.

Színészi játék tekintetében a főszereplő Dunai Tamás és az Apát alakító Katona Ferenc technikás játékát emelik ki a kritikusok. A játszóik jól ráéreztek, hogy ez az abszurd dráma, nem lélektani realista, hanem egy expresszionista, groteszk, tragikomikus elemekre és helyzetkomikummal operáló jelenségekre építő játékmódot követel meg tőlük.¹²¹ Ezt húzta alá a Paál felesége, Koller Éva által tervezett szürrealista-dadaista ihletésű cirkusibódét idéző díszlet és a jelmezek is.¹²²

A produkció sikerét bizonyítja, hogy a veszprémi bemutató után, még huszonnyolcszor játszották, többek közt vendégszerepeltek Budapesten az Egyetemi Színpadon és a Pincészínházban is, Győrben és

Balatonfüreden is. A szerző maga többször látta az előadást és örömmel nyugtázta, hogy a fiatalok megvalósítása közelített a szövegéhez. Déry ajánlására a szellemi élet számos kiválósága megnézte az előadást, többek közt Örkény István, Molnár Gál Péter, Lukács György, Zsámbéki Gábor, Németh László, Illyés Gyula és Makk Károly is. A nézők a rendszeren való kívüllálásként, egyfajta szolid lázadásként élték meg az előadást.¹²³ A hatástörténetet áttekintve érdekes mintázat bomlik ki előttünk, miszerint szinte csak amatőr színházi múlttal rendelkező alkotók kísérleteztek Déry darabjával. 1978-ban Szikora János főiskolásként Pécsen vitte színre, 1991-ben Gaál Erzsébet, volt Orfeós, Stúdió „K”-s művész Debrecenben rendezte meg, majd 2002-ben Vajda Gergely első operájának librettóját a dráma alapján írta, ezt Kovalik Balázs rendezésében mutatták be a Budapest Bábszínházban Falusi Mariann főszereplésével. 2010-ben a pécsi Janus Egyetemi Színház vette elő az anyagot, végül 2015-ben Kecskeméten maga az egykori főszereplő, Dunai Tamás gondolta újra rendezőként első nagy szerepét.¹²⁴

„A cenzúra többé nem egyszeri, külsőleges beavatkozás. Gyakorlatilag teljes ellenőrzés alatt áll az alkotás és az alkotó. (...) Az állami irányítás azért költözött be a művészetbe, mert a művész beköltözött az államba.”¹²⁵ – fogalmaz Haraszi Miklós. A „támogatott” művészet kiszolgálja a hatalmat vagy időnként a kedvére tesz, a „tűrt” művészet intellektuális kikapukat keres, a „tiltott” művészet pedig, hol szándékosan, hol véletlenül lépi át a rendszer folyamatosan mozgásban lévő, láthatatlan vörös vonalait. A „tűrt” kategória szereplőinek többsége, de főként Fodorék és Paálék politikus előadásikkal szándékosan politizáltak, de mégsem vonták meg tőlük a működési engedélyüket,

¹¹⁸ NÁNAY, „Egy elfeledett dráma...”, 67.

¹¹⁹ BÉRCZES, *A végnek végéig...*, 65.

¹²⁰ Uo., 66.

¹²¹ NÁNAY, *Nyitott színház...*, 65–66.

¹²² BÉRCZES, *A végnek végéig...*, 66.

¹²³ NÁNAY, *Nyitott színház...*, 65–66.

¹²⁴ NÁNAY, „Egy elfeledett dráma...”, 68–74.

¹²⁵ HARASZI Miklós, *A cenzúra esztétikája* (Budapest: Magvető, 1991), 10.

mert produkcióik a rendszeren belül születtek s létük is mindig a fennálló struktúrához viszonyult, még akkor is, ha attól eltérőként fogalmazták meg magukat.¹²⁶ Ezzel szemben Halász Péterék soha nem politizáltak, de „attól a pillanattól, hogy bevonultak a lakásba, kivonultak a rendszerből, szándékosan kívülre kerültek.”¹²⁷ Nem elfogadták és kritizálták, hanem kétségbe vonták a rendszer létezését, ez pedig még súlyosabb bűnnek számított. Halász Péter így fogalmazott erről: „Mi nem protestáltunk. Úgy gondoltuk, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik.”¹²⁸ A dohány utcai Lakásszínház kialakításával „szamizdatlétet teremtettek, amelyben az ember meg tudja alkotni az államtól független autonómiáját.”¹²⁹ Azzal, hogy kikerültek az államapparátus látóköréből és önszerveződő színházat csináltak, irányíthatatlanná váltak. Ezért tiltották be őket és ezért kellett elmenniük.¹³⁰ A „tiltott” kategórián belül kiemelten csak egy szereplőre, Halász Péterre, az általa alapított műhelyekre és művész társaira szeretnék fókuszálni, mert amellet, hogy ő az egyik legismertebb magyar avantgárd színházcsináló, az ő „mássházai” működése foglalja össze legjobban, azt a magatartást, amelyet a kádárizmusban elfogadhatatlannak tartottak.

Halász Péter az Egyetemi Színpad Universitas Együttesénél kezdte a pályafutását 1962-ben, így a budapesti amatőr színházi vérkeringés részévé válva, olyan alkotókkal ismerkedett meg és dolgozott együtt rendszeresen, mint Ruszt József és Fodor Tamás. Számos előadásban kapott kisebb szerepe-

ket, de nem színészi tehetségével, hanem provokatív öntörvényű személyiségével tűnt ki. A Ruszt József rendezte *Karnyónéban* Lázárt alakította, melyben megmutathatta komikus vénáját.¹³¹ Ennek az előadásnak a fesztiválszereplései kapcsán jutott el Nancy-be és Wrocław-ba is, utóbbi út során, rá is nagy hatást gyakorolt Grotowski *Állhatatos herceg* c. „pszichofizikai módszerű, kegyetlen és rituális színházi”¹³² rendezése. Ennek hatására Pilinszky KZ-oratóriumából megírta első színpadi művét, *A pokol nyolcadik körét*. A mű a hagyományos színpadi időt szabadon kezelte és nem a megszokott színházi formákra épített. Az előadást 1967-ben mutatták be az Egyetemi Színpadon.¹³³ Fodor Tamás szerint ez volt az artaud-i „kegyetlen színház talán első magyarországi megjelenése”¹³⁴ melyben a szöveg helyett sokkal inkább a pszichofizikai tréningek színpadi megvalósulása dominált. Az előadás a holokauszttal foglalkozott, de nem egy történeten keresztül jelenítette meg, hanem magát a témát tette jelenidejűvé, azzal, hogy a nézők érzékeire hatott. *A pokol nyolcadik köre* a mai napig színháztörténeti mérföldkőnek számít, amiért határozottan kitört a pszichológiai realizmus keretei közül s a perifériáról képes volt kapcsolódni a világszínházi tendenciákhoz.¹³⁵

Halász az Universitasból kilépve 1969-ben feleségével, Koós Annával megszervezte első saját társulatát a Kassák Ház Stúdiót, az Uzsoki utcai Kassák Művelődési Házban. A csoport többnyire a barátaikból állt össze, állandó tagjai; Breznay Péter (1969-től), Bálint István (1971-től), Kollár Marianne (1972-

¹²⁶ FODOR Tamás, „Oppozíció vagy autonómia”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 22–26., 22.

¹²⁷ BÉRCZES László, „Mássház Magyarországon 1945–1989. Második rész”, *Színház* 29, 8. sz. (1996): 44–48., 48.

¹²⁸ Uo.

¹²⁹ FODOR, „Oppozíció...”, 22.

¹³⁰ Uo.

¹³¹ RUSZT József, „Költő és bohóc”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 20–22, 20–21.

¹³² NÁRAY, *Ruszt József...*, 34.

¹³³ RUSZT, „Költő és bohóc...”, 20–21.

¹³⁴ FODOR, „Oppozíció...”, 22.

¹³⁵ FODOR Géza, „A Halász”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 14–20, 16.

től) és Buchmüller Éva (1973-tól).¹³⁶ 1969-től 1972-ig öt előadást csináltak, melyek mozgás etűdökkel, beszéd-zenei intonációkkal és improvizatív játékokból álló egy órás performanszoknak tekinthetők.¹³⁷ „Alapvető vezérelvük az volt, hogy egy produkció megismételhetetlen; mindig létrejön egy élettény, és azt nem lehet reprodukálni, az mindig egyszeri.”¹³⁸ – fogalmazta meg Fodor Tamás.

Első produkciójuk a *Testvérballada* (1970) egy „erős színházi effektusokkal dolgozó balladai hangvételű játék”¹³⁹, a második a *Mindenki csak ül meg áll* egy „improvizációkból álló groteszk hangvételű etűd sorozat”¹⁴⁰. A harmadik a *Labirintus*, amelynek a szövegét Bálint István – Halász későbbi közvetlen alkotótársa – írta, zenéjét pedig ifj. Kurtág György szerezte. Ebben az „előadásban” táncmozdulatokkal, gesztusokkal és hangokkal interpretálták a labirintus mítoszt. Ezt követte az első igazán jelentős előadásuk, az 1972-ben bemutatott *A skanzen gyilkosai*, ami egyrészt fordulópontot jelentett a Kassák Ház Stúdió életében, másrészt esztétikailag változtatta meg Halászné színházfelfogását, miközben kultúrpolitikai precedenst is teremtett. Az előadást obszcén jelenetekre és egy vörös zászló meggyalázására hivatkozva betiltották és az együttestől a működési engedélyüket hatóságilag megvonták.¹⁴¹

A hatalmi ellehetetlenítés a várakozásokhoz képest, azonban nem járt sikerrel, mivel a kezdeti döbbenet és gyász után Halászné eldöntötték, hogy saját, Dohány utca 20. IV. emelet 25. szám alatti lakásukban folytatják tovább a színházi tevékenységüket. Így született meg a Lakásház, ma már ismert a

műfaj és közkedvelt a kisebb független társulatok körében, de akkor formabontóan új ötletnek tűnt, mellyel kitágították a színházi tér fogalmát. Halász állítása szerint önszántukból és nem a betiltás okozta kényszerhelyzetre reagálva költöztették át a színházukat az otthonukba, ugyanis nem kívántak engedményekért alkudozni a kultúrbirokratakkal és a művelődési házzal.¹⁴²

Az 1972-től 1976-ig tartó lakásház korszak tekinthető magyarországi működésük színháztörténetileg legmeghatározóbb időszakának, ekkor születtek a legpolgárpukkasztóbb és máig hivatkozott alkotásaik. „Minden előadásuk, megnyilvánulásuk egy-egy kérdőjel volt: mindenre rákérdeztek. A művészetre vetítve ez úgy hangzott: mi a színház? a társadalomra kivetítve pedig: mi a szabadság? Nem ismertek tabukat, vagyis működésük folyamatos tabudöntögetés volt.”¹⁴³ A lakás egyszerre jelentette a teljes alkotói szabadságot, a korlátozott nyilvánosságot és a színház és a magán élet határainak összemosódását. „Egy idő után eldönthetetlenné vált, hogy valaki a produkción belül vagy kívül van-e.”¹⁴⁴

Olyan előadásokat készítettek ekkor, mint a több változatot megélt *King Kong*, „amelyben Breznyik Péter meztelen nővé változtatva önmagát, Halász Péter pedig mint King Kong nemi szerve bújt elő a majom ágyékából, hogy William Blake-idézeteket recitáljon”.¹⁴⁵ Vagy a *Ház*, melynek koncepcióját egy a lakáson belül bútorokból felépített ház adta.

„A házban mozdulatlan vagy előre eltervezett cselekménysort realizáló szí-

¹³⁶ N.N., „Színházi kronológia”, *Színház* 24, 10–11. sz. Melléklet (1991): 1–96, 1.

¹³⁷ Uo.

¹³⁸ FODOR, „Oppozíció...”, 23.

¹³⁹ N.N., „Színházi kronológia...”, 1.

¹⁴⁰ Uo.

¹⁴¹ Uo.

¹⁴² BÉRCZES László, „Halász Péter. Két séta gőzfürdő után”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 4–14., 9.

¹⁴³ BÉRCZES, „Mássház Magyarországon 1945–1989. Második rész”, 48.

¹⁴⁴ Uo.

¹⁴⁵ ASCHER Tamás, „Az önazonosság színháza”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 54–57., 55.

nészek panoptikumot láttattak. Az egyik színész a házon kívülről kommentálta a bent zajló eseményeket; szavai mozdulatokat, arckifejezéseket emeltek ki, illetve egybefogták több színész egymással párhuzamos vagy egymástól eltérő cselekvéseit: »filmet vetített« a nézőknek.¹⁴⁶

A *Három nővér* feldolgozásukban megcserélték a nemi szerepeket, Halász Péter (Irina), Bálint István (Olga), Breznyik Péter (Mása) alakították a nővéreket, a szöveget pedig Koós Anna súgta nekik Chopin zenéire.¹⁴⁷ *Naplószínház* sorozatukban minden nap, az életük éppen akkor aktuális történeteit dolgozták fel szürreális etűdök formájában. Például: „Hosszú, frottírszövésű, sárga ruhába öltözve Éva az öltönyös István lágyékán lógó fokhagymatincsekből hámozta ki a gerezdeket. Rengeteget. Péter feltette lemezen Bach *János passió*-ját.”¹⁴⁸ Egy másik alkalommal „István mezítláb és pucér lábszárral, ingben és simléderes sapkában álldogál egy medence sarkánál az asztal tetején. A nézők az asztalnál foglalnak helyet. A sekély vízben egyetlen hal úszkál. István ledöfi és a kalapja alá teszi.”¹⁴⁹

A rendszerből kivonult működésmód fenntartásához fontos volt, hogy csak egy szűk kör látogassa a naponta változó előadásokat. Így csak egy ellenzéki gondolkodású értelmiségiekből álló közeg vehetett részt az eseményeken, de ennek oka nem az elitizmus, hanem az ellenkultúra természetes összezárása volt a hatalommal szemben. Olyan művészek látogatták a Lakásszínházat, mint Ascher Tamás, El Kazovszkij, Spiró György vagy Eörsi István. A szűrt közönség ellenére is akadtak külső és belső besúgók is,

akik jelentéseket írtak róluk. A kultúrpolitikát fokozatosan kezdte el egyre jobban irritálni Halászék életvitele, eleinte csak beszervezték a ház mestert és a sarki rendőrt, hogy figyeljék meg a tevékenységüket, mert az otthonukban nem találtak rajtuk fogást. Viszont, amint kiléptek a házból: 1972-ben egy homokbányában tartottak szabadtéri előadást, majd 1973-ban Galántai György képzőművész meghívására, az illegális happeninge és kiállítások helyszínéként számon tartott balatonboglári kápolnaműtermében vendégszerepeltek, akkor megjelent a rendőrség és szétzavarta a résztvevőket. Balatonbogláron *King Kong* c. performanszukat játszották, amelyből már sajtóbotrány is lett, a propaganda a művészet megcsúfolásáról, a falu nyugalmanak megzavarásáról és izlésrombolásról szóló hazug hírekről számolt be. Sőt még Galántait is kilakoltatták a műteremből, a kápolnát pedig bezáratták.¹⁵⁰

A tehetetlennek látszó, ideges puha diktatúra vezetői számára az utolsó csepp Halászék meghívás és engedély nélküli szereplése volt a wrocławai fesztiválon. Grotowski társulatának egyik színésze kölcsönadta nekik a lakását. Ugyan rögtönzött jelenetekből összeállított produkciójuknak hivatalos bemutatását nem vállalta a fesztivál, de ők egy kollégium halljában mégis megtartották azt. Az előadásnak pedig híre ment.¹⁵¹ Amikor a társulat hazatért, elvették az útleveleiket és a belügyminisztérium megvonta tőlük a kiutazási engedélyüket a „nem magyar állampolgárhoz méltó magatartás” indokával.¹⁵² Végül a belügyi szervek felajánlották számukra a kivándorlást, a csoport fele kivándorló útlevelet, míg a többiek turista útlevelet kaptak. Felszámolták az itthoni életüket, dokumentálták egész addigi színházi működésüket, majd francia befogadóvízummal

¹⁴⁶ N.N., „Színházi kronológia...”, 3.

¹⁴⁷ N.N., „Színházi kronológia...”, 3.

¹⁴⁸ Koós Anna, *Színházi történetek – szobában, kirakatban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009), 144.

¹⁴⁹ Uo.

¹⁵⁰ BÉRCZES, „Másszínház Magyarországon 1945–1989. Második rész”, 47–48.

¹⁵¹ Koós, *Színházi történetek...*, 113–114.

¹⁵² Uo., 114.

elutaztak.¹⁵³ Eleinte Elephant Theatre néven dolgoztak Nyugat Európában, aztán „másfél éves út- és helykeresés után otthonra letek New Yorkban, és kitalálták a kirakatszínházat, ez volt a Squat Theatre”.¹⁵⁴

Halász Péterék előadásait nem érdemes hagyományos értelemben elemezni, a dramatikusság és a színpadi cselekmény relációjában. Performanszaik kép alapú akciókból álló „életszínház” kompozíciói nem megértést, hanem megélést „várnak el” a befogadótól. Megkomponált káoszuk színházi jelrendszerét nem racionális, hanem emocionális úton célszerűbb olvasni.

A *skanzen gyilkosait* 1972-ben mutatták be a Kassák Ház Stúdió néven a Kassák Művelődési Házban. Az előadás kötőanyagát Lajtai Péter versei adták. A produkció beszélgetések, ötletelések útján, többnyire próbák nélkül született meg.¹⁵⁵ Egy téglalap alakú terem négyötöd része volt a játéktér, míg a többi helyet a terem egyik rövidebbik oldalán egy 4–5 sorból álló, dobogókra épített nézőtér foglalta el. Fény gyanánt egy szem, plafonról lógó villanykörte szolgált. A térben hátul középen egy nagy, kétajtós szekrény helyezkedett el, ettől balra kicsit előrébb egy vaságy, körülötte gyermekjátékok a földön. A szekrénytől jobb előre négyzet alakú éttermi asztal négy székkal. Ebben a díszletben elevenedett meg négy szimultán jelenet, melyek fokozatosan összekapcsolódtak. A cselekményt egy négy tételből álló zeneműként kezelték, amelyet tömören summáztak a leginkább skriptre hajazó „szövegkönyvben”.¹⁵⁶

Első tétel: „(...) A lány, amikor megszólítják, bepisil, az apa hisztérikusan feltörli, a fiú az asztalra kanalazza az ételt, tányérját könnyed mozdulattal a föld-

höz vágja, apa felmászik az asztalra, üvöltve énekel: apám kurva, anyám kurva, én is kurva, te is kurva...”

Második tétel: „(...) a pincér szinte az egész darabon végighúzódozó szöveget mond ízetes ételekről és italokról, melyeket nem lehet kapni ebben az üzletben, nagyszámú felszolgáló-személyzetről, amely nem szolgál fel, és a szellőzőberendezésről, amely nem működik. Egyébként e pincér a szokásosnál jobban vonzódik a nővendéghez, a nővendég a zenészhez és a zenész a pincérhez.”

Harmadik tétel: „esernyős hölgy, Sprechgesangban, hamisan, Jung-szövegeket mond a házasságról. Párja, a maszkos, köhögő, elegáns fiatalember. Végig sétálják az előadást, időnként a hölgy letelepszik, elemózsiát vagy varróeszközt vesz elő. A maszkos el-elvágódik. Szájából vér csorog. Később ismét sétál az esernyős hölgygel. (...)”

Negyedik tétel: „A magányos nő a szekrényben ruhák között él, rakosgatja őket, és időnként kimerészkedik a külvilágba, de visszariad. Egy alkalommal véletlenül hátulról megerőszakolják.”¹⁵⁷

„A színházi fuga azzal ért véget, hogy megjelent a hétfejű sárkány. Mindent és mindenkit maga alá gyűjtött, majd elvonult. A nézők előtt a lecsupaszított tér maradt a nyitott ajtajú szekrénnel és a pislákoló lámpával.”¹⁵⁸ Az egymástól független, megkonstruált abszurd szituációk szabad asszociáció szárnyalására vagy a koherencia hiányából fakadó kényszeres értelem társításra kényszerítik a nézőket.

Az előadást a hatalom ruházta fel olyan szimbolikus tartalommal, melyre hivatkozva betilthatta. Ugyan az igazsághoz hozzá tartozik, hogy Halászné is megpróbálták kicse-

¹⁵³ BÉRCZES, „Mássház Magyarországon 1945–1989. Második rész”, 48.

¹⁵⁴ Uo.

¹⁵⁵ KOÓS, *Színházi történetek...*, 75–76.

¹⁵⁶ KOÓS, *Színházi történetek...*, 74–75.

¹⁵⁷ N.N., „Színházi kronológia...”, 5.

¹⁵⁸ KOÓS, *Színházi történetek...*, 75.

lezni a rendszert, nem adták le a trágár versek szövegét a tanács kulturális osztályán és a főpróbán nem teljesen ugyanazt játszották az engedélyező személynek, mint aztán, amit bemutatón a nézőknek. A belügyi szervek Bálint Istvánt és Halász Pétert már 1971 óta folyamatosan megfigyelték, és lehallgatták a telefonbeszélgetéseiket, melyeket bizonyítékokként használtak fel.¹⁵⁹ Az előadás betiltását a következőképpen indokolta a Népművelési Osztály csoportvezetője: „Obszcén jelenetekkel és szövegekkel egészítették ki, melyek sértik a közérkölcset. A műben előadottak politikai szempontból is félremagyarázhatók. A darab nem szolgálja kultúrpolitikai célkitűzéseinket.”¹⁶⁰ Az egy nappal később ekképpen vonták meg határozatlan időre a társulat működési engedélyét: „az együttes eddigi működése során több alkalommal a fenntartó szerv tudomása nélkül vállalt szerepléseket, s többszöri megbeszélés ellenére sem változtatott műsorpolitikáján, melyet a kerületi szakigazgatási szerv kezdettől fogva fenntartásokkal fogadott csak el.”¹⁶¹ A Kassák Ház Stúdió, szocialista káderek számára rebellis és érthetetlen viselkedése, régóta gyanúsnak bizonyult, de a hivatalos indoklással ellentétben, valószínűleg a szereplőket felfaló vörös sárkány keltette abszurd asszociációk – kínai sárkány felfalja a kis világunkat, a sárkányrongy véletlen megtaposása, mint a vörös Szovjetunió meggyalázása – verték ki végleg a biztosítékot.¹⁶²

Halász Péter hiába fogalmazott meg több fellebbezést is az intézkedésekkel szemben, mindegyiket elutasították. Ezt követően még Békéscsabán, a Színművészeti Főisko-

lán, Bálint Endre műtermében, Konrád György lakásán és Békés Itala otthonában is illegálisan játszották az előadást, mielőtt végleg beszorultak a lakásba. Bálint István betiltásuk okát színházesztétikájukban látta:

„A skanzen nyilvánvalóan életformák, színházi stílusok, magatartásformák halmazából épült. Ezt mi lejárattuk, szétromboltuk, eltemettük. Az nyilvánvaló, hogy minden hatalom szívesebben veszi önmaga közhelyszerű tagadását, és minden hatalmon levő személy szívesebben fogad el egy, az ő közhelyeiben gondolkodó, magát az ő közhelyeivel kifejező sértést, mint azt, hogy nem egyszerűen a hatalmát, a pozícióját, hanem a gondolkodását, az érzéseit leplezik le.”¹⁶³

Kutatásom során magam is megtapasztaltam az aczéli 3T elvének következetlenségét, a kategóriák közt húzódó olykor igen képlékeny határvonalak következményeit. Aczél György élete egyik utolsó interjújában politikai módszeréről így nyilatkozott: „Szeretnék a kézi vezérlésre felelni, de egyszer és mindenkorra. Vagy tökéletes volt a rendszer, akkor minden kézi vezérlés bűn volt. Vagy nem volt tökéletes, akkor szükséges volt.”¹⁶⁴ Kutatásom fényében én az utóbbival értek egyet. Úgy vélem, hogy gyakran igen megkérdőjelezhető módon, de Aczél alapvetően tényleg arra törekedett, hogy a fennálló hatalmi rend szigorú követelményei és a saját ízlése mentén kiharcolja a kultúra számára az akkori maximális szabadságot. Ez azonban a szabadság relativizálásának súlyos vétségével járt. A cenzúra a szabadság álar-

¹⁵⁹ KOÓS, *Színházi történetek...*, 76.

¹⁶⁰ LENGYEL Józsefné, „Művelődésügyi Főosztály határozata”, *Színház* 24, 10–11. sz. Melléklet (1991): 11.

¹⁶¹ Uo.

¹⁶² BÉRCZES László, „Bálint István. Maszk a valóságon.”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 86–95., 90.

¹⁶³ Uo., 88.

¹⁶⁴ Aczél György-interjú. Készítette: HEGEDÜS B. András, KOZÁK Gyula, LITVÁN György 1989–1991-ben. 1956-os Intézet Oral History Archívuma, 162. sz., mellék rész 56., in RÉVÉSZ Sándor, *Aczél és korunk* (Budapest: Sík Kiadó, 1997), 149.

cát felöltve önkényesen szelektálta a művészeket, mellyel emberi sorsokat pecsételt meg és komoly károkat okozott a magyar kultúrában. Azonban részben az aczéli kézi-vezérlésnek és a „tűrt” kategória leleményének köszönhető, hogy ilyen jelentős előadások jöttek létre az 1960-80-as években. Az élet minden területét az irányítása alá vonó hatalmi gépezet szükségszerű volt, ahhoz, hogy megszülethessenek a „mássházak”, amelyek pont ettől eltérőként vagy ennek ellenében határozták meg magukat.

„Művészetet csinálni: nem szabadságharc-e az önmagában is, szembenállás a mindenkori realitás diktatúrájával?”¹⁶⁵ – teszi fel a kérdést Haraszti Miklós. A „tűrt” kategória színházi csoportjai politikai előadásaik által nem csak a realitással, de a valódi diktatúrával is „szembeszálltak”, míg a „tiltott” színházi alkotók normaszegő életformájuk és gondolkodásmódjuk okán konfrontálódtak a rendszerrel. Déry Tibor szerint: „Ha az igazi forradalmár nem is mindig művész, az igazi művész mindig forradalmár”¹⁶⁶. A bemutatott „mássházai” csoportok és törekvések különböző „forradalmi” tevékenységeik révén újították meg a magyar színházkultúrát, melynek hatását máig érezhetjük.

„A művészet természetéből adódik, hogy egy művész mindig ellenzékben van, mert kritikus.”¹⁶⁷ A politikai rezsimek mégis mindig arra törekednek, hogy a saját képükre formálják a kultúrát és maguk mellé állítsák a szellemi élet befolyásos alakjait, hogy az ő segítségükkel minél hatékonyabban terjeszték saját ideológiájukat a társadalomban. A

Rákosi- és Kádár-korszakban a marxista-leninista eszmék és a szocialista realizmus jelentette a támogatott irányzatot. Az állami kultúrtámogatási rendszer pedig arra áldozott többet, ami kiszolgált az érdekeit. Ez ma sincs máshogy. Az egyenlőtlen színházfinanszírozás legerőteljesebben sújtott kárvallottjai pont azok az alternatív és független színházak, amelyeket hol szimbolikus, hol közvetlen értelemben is a Kádár-kori „mássházak” szellemi örököseinek tekinthetünk. A dinamikusan változó kultúrpolitika adaptálódik a korszakhoz és az államformához, így a kádári adminisztratív eljárások helyett, ma a gazdasági kivéreztetés a bevett módszer.

A politikai és gazdasági nehézségek mellett, a tömegkultúra megállíthatatlan térnyerésével is meg kell küzdenie a színháznak és a magas kultúra egészének, mely egyre jobban leértékelődik és a csekély érdeklődés miatt egyre megfizethetlenebbé válik a művészetfogyasztó, értelmiségi közép réteg számára. Ezzel szemben az államszocializmus évtizedeiben „a magaskultúra és a nagy művészet társadalmi ügy volt, olyan közérdeklődésre tarthatott számot, amilyent 1989 óta nem tudhat magáénak többé.”¹⁶⁸ A társadalom valós állapotára reagáló, esztétikailag kísérletező, kritikailag reflektáló művész színház sajnos ma már csak egy szűk kör ingerküszöbét éri el. Az intellektuális kihívást jelentő minőségi színházat kevesen művelik, kevesen dokumentálják és még kevesebben nézik. A színház pedig ennek ellenére sem lehet a hatalom szolgálóleánya és még ebben az értékvesztett világban sem relativizálhatjuk a művészet szabadságát. Mert a szabadság sosem lehet relatív!

Bibliográfia

Aczél György-interjú. Készítette: HEGEDŰS B. András, KOZÁK Gyula, LITVÁN György 1989-1991-ben. 1956-os Intézet Oral History

¹⁶⁵ HARASZTI, *A cenzúra esztétikája*, 17.

¹⁶⁶ Uo., 35.

¹⁶⁷ BARNA Zsombor, „A művészet természetéből adódik, hogy egy művész mindig ellenzékben van, mert kritikus”, *Theater Online*, 2022. 05. 31., hozzáférés: 2025.08.18., <https://theater.hu/hu/irasok/interjuk--1/a-muveszet-termeszetebol-adodik-hogy-egy-muvesz-mindig-ellenzekben-van-mert-17849.html>.

¹⁶⁸ GYÖRGY, *A hatalom képzelete...*, 14.

- Archívuma, 162. sz., mellékrész 56., in RÉVÉSZ Sándor, *Aczél és korunk* Budapest: Sík Kiadó, 1997.
- ASCHER Tamás. „Az önazonosság színháza”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 54–57.
- BARNA Zsombor. „A művészet természetéből adódik, hogy egy művész mindig ellenzékben van, mert kritikus”. *Theater Online*, 2022.05.31., hozzáférés: 2025.08.18., <https://theater.hu/hu/irasok/interjuk--1/a-muveszet-termeszetebol-adodik-hogy-egy-muvesz-mindig-ellenzekben-van-mert--17849.html>.
- BÁRON György. „Orfeo a Ferencvárosban”. *Egyetemi Lapok* 14, 3. sz. (1972): 5.
- BERNÁTH László. „Rozsdatemető. Bemutató a Thália Színházban”. *Esti Hírlap*, 1963. nov. 15., 2.
- BÉRCZES László. *A végnek végéig: Paál István*. Budapest: Cégér Kiadó, 1995.
- BÉRCZES László. „Bálint István. Maszk a valóságon”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 86–95.
- BÉRCZES László. „Halász Péter. Két séta gőzfürdő után”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 4–14.
- BÉRCZES László. „Másszínház Magyarországon 1945–1989. Első rész”. *Színház* 29, 3. sz. (1996): 42–48.
- BÉRCZES László. „Másszínház Magyarországon 1945–1989. Második rész”. *Színház* 29, 8. sz. (1996): 44–48.
- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor. „A Magyar Szocialista Munkáspárt művészetpolitikájának fő vonásai, 1956–1989”. In *Útközben A Neveléstudományi Doktori Program Évkönyvei*, 281–291. Debrecen: CHERD, 2011.
- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor. „Művészetpolitika a Rákosi-korszakban”. *Zempléni Múzsá* 11, 4. sz. (2011): 31–48.
- CSEH Katalin. „A teátrális demokrácia útjai. A színház szerepéről az 1956-os forradalomban – II. rész”. *Színház*, 2011. 09. 29., hozzáférés: 2025.08.18., <https://szinhaz.net/2011/09/29/cseh-katalin-a-teatralis-demokracia-utjai-2/>.
- FODOR Géza. „A Halász”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 14–20.
- FODOR Tamás. „Oppozíció vagy autonómia”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 22–26.
- GYURKÓ László. „A Rozsdatemető – színpadon”. *Kortárs* 8, 3. sz. (1964): 489–491.
- GYÖRE Imre. „Rozsdatemető. Fejes Endre drámája a Thália Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1963. nov. 12., 9.
- GYÖRGY Péter. *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest: Magvető, 2014.
- HARASZTI Miklós. *A cenzúra esztétikája*. Budapest: Magvető, 1991.
- HERCZOG Noémi. *Kuss! Feljelentő színikritika a Kádár-korban*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2022.
- HONT Ferenc, szerk. *Magyar színháztörténet*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1962.
- IMRE Zoltán. „A Kádár-korszak (színházi) retorikája és a hatalomgyakorlás módozatai”. *Színház*, 2024.05.23., hozzáférés: 2025.08.18., <https://dossziek.szhaz.net/10/imre-zoltan-a-kadar-korszak-szinhazi-retorikaja-es-a-hatalomgyakorlas-modozatai>.
- IMRE Zoltán. „A késő Kádár-kori szocializmus és a (nemzeti) színház keretei. A Nemzeti Színház 1981-es *Halleluja* előadása”. *Színház.net*, 2016., hozzáférés: 2025.08.18., https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/Imre%20Zoltan_Halleluja_1981.pdf.
- IMRE Zoltán. *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1937-től napjainkig*. Budapest: Ráció Kiadó, 2013.
- IMRE Zoltán, RING Orsolya, szerk. *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982*. Budapest: PIM–OSZMI, 2018.
- KISS Gabriella. *Bevezetés a színházi előadások világába*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2020. Online megjelenés, hozzáférés: 2025.08.18., <https://mersz.hu/kiss-bevezetes-a-szinhazi-eloadasok-vilagaba/>.

- KISS Gabriella. „Fiatalok színháza első rész”. *Drámapedagógia Magazin*, 66. sz. (2020): 17–27.
- KOÓS Anna. *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Az előadás: elemzésének problémái”. Fordította Kiss Gabriella, *Theatron* 2, 1. sz. (1999–2000): 46–60.
- LENGYEL György, szerk., *Színház és diktatúra a 20. században*. Budapest: Corvina Kiadó – OSZMI, 2011.
- LENGYEL Józsefné. „Művelődésügyi Főosztály határozata”. *Színház* 24, 10–11. sz. Melléklet (1991): 11.
- LEPOSA Balázs. „Martinászok polgári köntösben. A magyar termelési dráma Mándi Éva *Hétköznapiak hősei* című műve alapján”. *Theatron* 14, 3. sz. (2020): 71–78.
- MIKITA Gábor. „Átdíszletezések. A magyar színházak államosítása”. In *Herman Ottó Múzeum Évkönyve LIV*, 471–481. Miskolc, 2015.
- NAGY Péter. „Egy remek színházi estről”. *Élet és Irodalom*, 1963. nov. 23., 8.
- NÁNAY István. „Amatőr színházak tündöklése és bukása”. *Színházstudományi Szemle* 19. sz. (1986): 179–251.
- NÁNAY István. „Az Orfeo-ügy”. *Beszélő*, III/3, 3. sz. (1998): 73–79.
- NÁNAY István. „Drámát játszó amatőrök”. *Színház* 11, 5. sz. (1978): 18–23.
- NÁNAY István. „Egy elfeledett dráma újraéledésnek stációi.”, *Art Limes* 16, 5. sz. (2019): 67–82.
- NÁNAY István. *Nyitott Színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*. Budapest: Selinunte Kiadó, 2023.
- NÁNAY István. *Profán szentély. Színpad a kápolnában*. Budapest: Alexandra Kiadó – ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007.
- NÁNAY István. „Színpadból kápolna?”. *Beszélő* 2, 13. sz. (1991): 26–28.
- NÁNAY István. *Ruszt József*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2014².
- N.N. „95 éve született Kazimir Károly Kossuth-díjas rendező, színigazgató, pedagógus”. *Kultúra.hu*, 2023. 04. 20., hozzáférés: 2025.08.18., <https://kultura.hu/95-eve-szuletett-kazimir-karoly-kossuth-dijas-rendezo-szinigazgato-pedagogus/>.
- N.N. „Kazimir Károly nélkül ma nem létezne a legnépszerűbb magyar színdarab”. *Kultúra.hu*, 2024. 12. 10., hozzáférés: 2025. 08.18., <https://kultura.hu/kazimir-karoly-nelkul-ma-nem-letezne-a-legnepszerubb-magyar-szindarab/>.
- N.N. „Színházi kronológia”. *Színház* 24, 10–11. sz. Melléklet (1991): 1–96.
- OSVÁTH Béla. „Fejes Endre *Rozsdatemetője* a Thália Színházban”. *Kritika* 2, 1. sz. (1964): 60–62.
- PAVIS, Patrice. „Lapról a színpadra – nehéz születés”. Fordította SIPŐCZ Mariann, KÉKESI KUN Árpád, *Theatron* 2, 2. sz. (2000): 93–105.
- RADNÓTI Zsuzsa. *Lázadó dramaturgiák száz éve*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2003.
- RÉVÉSZ Sándor. *Aczél és korunk*. Budapest: Sík Kiadó, 1997.
- RING Orsolya. „A színjátszás harmadik útja és a hatalom. Az alternatív Orfeo Együttes kálváriája az 1970-es években”. *Múltunk*, 53. sz. (2008): 233–257.
- RING Orsolya, KALMÁR Balázs. „Hajnóczy Irodalmi Színpad”. *Hiányzó (színház)történetek*, hozzáférés: 2025.08.18., <https://hiaszt.hu/hajnoczy-irodalmi-szinpadi/>.
- ROMSICS Ignác. *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.
- RUSZT József. „Költő és bohóc”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 20–22.
- SÁNDOR L. István. *Ács János Színháza az Óriáscsecsemőtől a Marat/Sade-ig*. Budapest: Selinunte Kiadó, 2022.
- SÁNDOR L. István. *Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig*. Budapest: Selinunte Kiadó, 2020.
- SZÁNTÓ Judit. „Kazimir Károly „hiányszínháza”. *Színház* 6, 5. sz. (1973): 7–12.