

ÚJJÁÉPÍTÉS ÉS ÁLLAMOSÍTÁS

ÚJJÁÉPÍTÉS ÉS ÁLLAMOSÍTÁS

SZERKESZTETTE

JÁKFAI MAGDOLNA

KÉKESI KUN ÁRPÁD

KISS GABRIELLA

RING ORSOLYA

© Arktisz Kiadó, 2020
Copyright © a szerzők

ISBN 978-963-8189-26-4

Arktisz Kiadó, Budapest, 2020
Felelős kiadó: a kiadó igazgatója
A szöveget gondozta: Borus Judit
A borító és könyvterv Czeizel Balázs munkája

Készült a XXXX Nyomdában
Felelős vezető: XXXX vezérigazgató

TARTALOM

Előszó	7
Leposa Balázs: A szovjetizált színházmodell Szokolov birodalmi színháza Budapesten.....	11
Kelemen Kristóf: Dramaturgia az államosítás éveiben Háy Gyula.....	21
Jákfalvi Magdolna: Realizmusgyakorlat az államosítás korai éveiben	51
Kékesi Kun Árpád: Átideologizált forradalomkép zenés színházi köntösben	73
Gara Márk: A koreográfia államosított keretei.....	84
K. Horváth Zsolt: A demokratikus iskola Mérei Ferenc-féle kísérlete a szovjetizáció árnyékában (1945–1950).....	91
Patonay Anita: Kulturális közösségi terek az államosítás után.....	118
Varga Luca: Az ifjúsági színház „helye” az államosított színházi térben (1949–1955)	137
Szántó Viktória: Az Állami Bábszínház első korszaka (1949–1954).....	154
Kiss Gabriella: „Boldogság műsoron kívül”, avagy magánélet megfigyelve.....	169
Eperjesi Ágnes: Magánérdek és közkincs – a női test közhasznúsítása	183
Fisli Éva: Magyarország, kissé elmosódva.....	217
Hegyí Dániel: Tévesz-dráma Az új ember vígjátéki példája	234

Szabó-Székely Ármin: Katona-imázs	
A Magyar Néphadsereg kulturális reprezentációja.....	244
Heltai Gyöngyi: Intellektuális érvelés és politizáló gyakorlat:	
a Magyar Színészek Szabad Szakszervezetének szerepe a színházak	
államosításának előkészítésében	260
Fekete Norbert: Megbukott-e 1951-ben Mikszáth Kálmán	
mint dramaturg?.....	275

ELŐSZÓ

Hetvenegy éve, 1949-ben ment végbe – sok más kulturális intézmény mellett – a magyar színházak államosítása. A tavalyi évforduló arra késztetett bennünket, hogy elgondolkodjunk az 1949-es politikai akarat és hatalmi diszpozíció mechanizmusain. A tudományok és a művészetek szovjetizálásának megértése jelentős és kizárólag interdiszciplinárisan megvalósítható kihívás a jelen kutatói számára. Ezt a megértést az MTA Színház- és Filmtudományi Állandó Bizottsága és a Theatron Műhely Alapítvány azzal kívánta elősegíteni, hogy 2018. december 3-án konferenciát szervezett az államosítás folyamatáról.

Az ott elhangzott előadások két közös előfeltevéssel dolgoztak. Egyfelől magától értetődőnek tekintették a célt, mely szerint a szovjetizálódás folyamatát úgy kell az emlékezet részévé tenni, hogy a kulturális aktivitás kontextusát ne a városi legendáknak és pártpolitikai narratíváknak a művészet felületes aspektusát alkotó hálója képezze. Másfelől a tárgyalt előadásokat, filmeket, koreográfiákat diszpozitívumnak tekintették, vagyis megpróbálták összes dimenziójukat, így „intézményes rögzítettségüket és munkamódszereiket, alkotás- és befogadásmódjaikat, társadalmi diskurzusait és materiális-technikai gyakorlataikat elemzés tárgyává tenni”.¹ Következésképp a kötetben olyan előadások szerkesztett változatait olvashatjuk, amelyek az államosítás hetvenedik évfordulóján emlékezetpolitikai aktsúként igazolják, hogy „sok elfelejtettnek vélt dolog nem vész el örökre, csak ideig-óráig elérhetetlenné válik. [...] Az, amit felejtésnek nevezünk, rendszerint egyfajta latens emlékezet.”² Ily módon a kötet struktúrája egyetlen, fix középpont helyett két csomópontot jelöl ki.

¹ Lorenz AGGERMANN et al., „Theater als Dispositiv”, in *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit.*, hg. Milena CAIRO et alii, 163–192 (Bielefeld: transcript, 2016), 166. Idézi: KRICSFALUSI Beatrix, „Apparátus/diszpozitívum”, in *Média- és kultúratudomány*, szerk. Kricsfalusi Beatrix et alii, 231–237 (Budapest: Ráció, 2018), 236.

² Aleida ASSMANN, „Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses”, in *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität.*, hg. Astrid ERILL és Ansgar NÜNNIG, 45–60 (Berlin – New York: de Gruyter, 2004), 48.

Kötetünk egyik legfontosabb historiográfiai teljesítménye, hogy kulturális modellként értelmezi az általában a kommersz és profitorientált tömegtermelés tünetének tekintett operett, zenés vígjáték, revü, varieté, mi több: szépségverseny műfaját. Vagyis érdemben szembe tud nézni a ténnyel, hogy az úgynevezett könnyű szórakozást kínáló műfajok kortárs horizontját is a jelenben zajló és a múltat aktívan alakító színházi folyamatok alkotják. Fekete Norbert, Gara Márk, Hegyi Dániel, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella és Szabó-Székely Ármin egy-egy előadás rekonstrukciójára épülő tanulmányainak köszönhetően egyértelművé válik: a Fővárosi Operettszínház Gáspár Margit igazgatói működésével fémjelzett korszaka nemcsak megmenti a hungarikumnak számító műfajt, nemcsak elősegíti a háború előtti zenés színház sztárjainak és a hagyományos komikus játékmódnak a rehabilitációját, hanem hét évre a keleti blokk legjobb zenés színházává, a Walter Felsenstein által 1947-ben alapított Komische Oper magyarországi párjává teszi a teátrumot. Heltai Gyöngyi, Kelemen Kristóf és Leposa Balázs tanulmányai pedig a színészképzés, a dramaturgia és a szovjet vendégrendezés egy-egy elfeledett mozzanata révén rajzolják meg azt a perspektívát, amely érthetővé teszi, hogy az úgynevezett szocialista operett miért csak az elmúlt években kapott némi esélyt arra, hogy elfoglalhassa helyét a magyar színháztörténeti kánonban.

Legalább ekkora jelentőséggel bírnak a két kortárs horizontból rendkívül fontos műfaj: a bábszínház, illetve a színházi nevelés államosított múltjával foglalkozó tanulmányok. Szántó Viktória a Bod László vezette Állami Bábszínház működését tekinti át, kívülről szemlélve az eddig jórészt belső szempontból feldolgozott és láttatott eseményeket. Varga Luca azt vizsgálja, hogy a fővárosi színházi térben, az 1949-es államosított színházi rendszer kiépítése után, miként jelennek meg az új ifjúságnak szánt előadások, Patonay Anita kérdésfeltevése pedig – mennyiben tekinthető a művelődési otthon tere a közösségi színházcsinálás kontextusának – a kötet részévé teszi az alkalmazott színház diszpozícióját is. K. Horváth Zsolt tanulmányában azt követi végig, miként értelmezhető az iskola és az iskolai demokrácia tárgykörében Mérei Ferenc pedagógiai koncepciója a nyolcosztályos, szovjetizált-nak vélt iskolarendszer kialakításáról.

A színházi kontextusból kilépve, a női test és a szépségfogalom állami kisajátításának, közhasznúsításának magyarországi vonatkozásával foglalkozik Eperjesi Ágnes tanulmánya, míg Fisli Éva Robert Capa útbeszámolója alapján járja körül, miként látta az államosítás időszakának Magyarországot egy amerikai fotóriporter.

Az államosítás eseménytörténetének színházi fogalomkörét és nyelvhasználati sajátosságait Jákfalvi Magdolna tanulmánya összegzi és megerősíti:

a kötet egésze arra irányítja a szerzők és vélhetően az olvasók figyelmét, miként érnek össze az emlékezeti és értelmezői ritmusok, miként jelenik meg egy új ideológia új elvárásrendje egy régi társadalmi beszédben, miként közelíthető mindez a színház esztétikai működése felől.³

Budapest, 2020. szeptember 21.

JÁKFALVI MAGDOLNA
KÉKESI KUN ÁRPÁD
KISS GABRIELLA
RING ORSOLYA

³ A kötet szerkesztését támogatta a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH, 131764.

LEPOSA BALÁZS

A SZOVJETIZÁLT SZÍNHÁZMODELL SZOKOLOV BIRODALMI SZÍNHÁZA BUDAPESTEN

A színházak államosítása (1949) és a Kádár-féle konszolidáció (1957) a politikai eseményhorizont két olyan pontja, amely megkerülhetetlenné teszi a szovjet minták esztétikai érvényesülésének vizsgálatát. Az Alekszandr Szokolov 1953-as budapesti vendégrendezésének rekonstrukciójára fókuszáló írásom tézise szerint a szovjetizálás egy attól függően nagyon egyedi, minőségében nagyon változatos folyamat volt, hogy megvalósulását kultúrpolitikai (például színházi struktúra kialakítása), műsorpolitikai/darabválasztási, dramaturgiai, rendezői, színészi játékbeli sajátosságok mentén gondoljuk-e éppen el.¹

A hazai színjátszás szovjetizálásának folyamatát, pontosabban elsősorban a hatalom felől megfogalmazódó igényét, illetve az ehhez képest sokszor esetlegesnek tűnő eredményeit vizsgálva több tipizálási lehetőség adódik a színházi eseményhorizontot (melyet elsősorban az 1950-es évek elején megvalósuló előadások rekonstrukciójából próbálok felépíteni) mintegy hetven évvel későbbi státuszból rendszerezni kívánó kutató (és kutatások) számára. A hatalmi elvárások felől közelítve, kultúrpolitikai és -történeti horizontban szemlélve az alábbi két stációt tartom megkülönböztethetőnek:

¹ Jelen írás egyfajta előtanulmánya a Nemzeti Színházban 1955. január 7-én bemutatott *Az ember tragédiája* előadásról készülő írásnak. Az előadás – hipotézisem szerint – paradigmátikus módon a szovjetizálás és a hagyományos (polgári) színjátszás szintézise lett: egyfajta kompromisszumként a magyar polgári színjátszást a Sztanyiszlavszkij-módszer sajátosságaival elegyítve alkotott olyan példát, amely a prózai színjátszás hatalomhoz való viszonyát, a rendezést, a színészi alakítást és szcenikát hosszú évtizedeken keresztül követendővé, de legalábbis viszonyítási pontként azonosíthatóvá tette.

(1) az állami struktúra megteremtése, (2) a műsorpolitika, a színpadi játék és rendezés szovjetizálása.

Kevés olyan határozott cezúrát találni a hazai színháztörténetben, mint a színházak államosításának időpontja. 1949 szeptemberében az új évad a már állami kézben levő színházakkal indult, mondhatnánk új elvárásokkal és kihívásokkal, direktívákkal, direktorokkal.² Ugyan a háború után többször is felmerült a színházak államosításának kérdése,³ Ortutay Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter ellenállása miatt mindez csak 1949 nyarán valósulhatott meg. Ennek megfelelően 1949. augusztus 31. után színházi koncessziót magánvállalkozó részére nem lehetett kiadni.⁴

A társulatok gazdasági működését és szervezeti felépítését országosan külön költségvetési melléklet szabályozta; míg a társulatok műsortervének kidolgozását a minisztériumra, illetve a Magyar Színészek Szabad Szakszervezetére bízta,⁵ azzal az iránymutatással, hogy a „haladó szellemű prózai darabok”, a zenés vígjátékok, illetve a klasszikus operettek egyenlő arányban képviseltessenek minden hazai színház repertoárjában. Egyúttal rendezte a színházak és dolgozók gazdasági stabilitását is, iránymutatást adott a „színházi üzem” munkarendjéről is. Összefoglalva talán így fogalmazhatunk: átfogó intézkedéseivel stabilitást, biztos megélhetést, kiszámítható színházi működést adott, s cserébe „csupán” a műsorpolitika, a személyi kérdések fölötti kontrollt „kérte”. Mindez 2019-es értelmezői horizontból meglehetősen cinikus politikai gesztusnak tűnik, hiszen totális ellenőrzést vezetett be, s mindezt *de facto* zsebek kitömésével érte el. Ugyanakkor fontos meg-

² „Kossa István pénzügyminiszter 1949. július 19-én terjesztette elő a fővárosi színházak államosításának ügyét. Gerő Ernő, a Nép gazdasági Tanács elnöke 1949. július 21-én szövegmódosítás nélkül jóváhagyta azt, s ennek megfelelően a fővárosi magánszínházakat a Nép gazdasági Tanács 53/1949. sz. határozata alapján 1949 júliusában államosították.” MIKITA Gábor, „Átdíszletezések: A magyar színházak államosítása”, in *A Herman Ottó Múzeum évkönyve LIV* (Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 2015), 471.

³ „A Szociáldemokrata Párt 1945. augusztus 18–20-án megtartott XXXIV. kongresszusán elfogadott akció-programjában foglalkozott ezzel a témával is: »Miként a filmszínházakat és a rádiót, a szükséges előfeltételek megteremtése után a színházakat is ki kell venni a magántőke kezéből«. A Független Kisgazda-, Földmunkás és Polgári Párt 1947-es programtervezete hangsúlyozta, hogy »az államnak már az átmenet nehéz időszakában is gondoskodnia kell róla, hogy irodalmunk, képzőművészetünk és színházaink nagyjai megkapják a munkájukhoz szükséges anyagi ösztönzést és létminimumuk biztosságát«. 1948-ban pedig a Magyar Dolgozók Pártjának programnyilatkozata is leszögezte: »a tudományos kutatást és művészi alkotást fel kell szabadítani a tőkétől való függés alól, és a nép szolgálatába kell állítani«. Am a régi kerületi és magánszínházi rendszer 1949-ig fennmaradt.” MIKITA, „Átdíszletezések...”, 471.

⁴ MIKITA, „Átdíszletezések...”, 475.

⁵ MIKITA, „Átdíszletezések...”, 475.

jegyezni, hogy 1949-ben a színházi élet szereplői, nézői szempontjából az államosítás alapvetően pozitív reakciókat váltott ki.

A magyar magánszínházak államosítását követő első, 1949–1950-es színházi évad befejezése után a kultúrpolitika a szeptemberben megtartott Színművészeti Konferencián Révai József népművelési miniszter vezetésével összefoglalta a tapasztalatokat, igyekezett feltárni a hiányosságokat, és mindenekelőtt megpróbálta kijelölni a szocialista színházi fejlődés további irányait. Losonczy Géza, a színházi szovjetizálás legfontosabb irányait pontokba szedve, ezt az alábbiak szerint határozza meg: 1. műsorpolitika, 2. színpadi játék és rendezés, 3. új magyar dráma, 4. az új magyar dráma intézményi, szakmai támogatása, 5. a nézőszám növelése, arányaiban a dolgozó munkás-paraszt osztály növekedésével.⁶ Míg az államosítás jogi-politikai döntések meghozatalát (törvényeket, határozatokat és végrehajtásukat) kívánta meg, s ebben a minőségében talán kevésbé volt problematikus a politikai vezetés szempontjából, addig a színházi működés napi eseményeinek kontrollja – ahogy a fenti felsorolásból is látható – nehezebben artikulálható és közvetíthető szempontok mentén realizálódott. A marxista fejlődés toposzáinak metaforájaként is értelmezhető folyamatban a hatalmi oldalról viszonylag könnyedén szabályozható jogi-politikai keret megteremtése után – az apró lépésekben történő építkezés jegyében – a tartalomra, vagyis a színházi előadások kiválasztásának, megrendezésének követelményeire fókuszált a párt és a kulturális vezetés.

Alekszandr Szokolov 1953-as budapesti vendégrendezése az explicit szovjetizálás egyik legfontosabb budapesti megvalósulása. E szovjetizált színház létrehozásához elengedhetetlen volt a szovjet színházi szakirodalom fordítása és kiadása: 1950-ben jelent meg Sztanyiszlavszkij A színész munkája, Cserkaszov műve, az Egy szovjet színész feljegyzései, 1951-ben pedig Toporkov munkája, a Sztanyiszlavszkij a próbákon. A szovjet mintákat elsősorban szovjet mesterek meghívásával kívánta felmutatni a kulturális vezetés, mely az ötvenes évek elején Révai egyszemélyes hatásköre volt. Kodályt a harmonikaművész Hrennyikov (a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének főtítkára) instruálta. Finogenov a formalizmusba tévedő Derkovits Gyula hibáira hívta föl a figyelmet. Pudovkin 1952–1953-ban azért érkezett Budapestre, hogy a Feltámadott a tenger című film forgatókönyvét írja át Illyés Gyula és Nádasdy Kálmán legnagyobb örömére.⁷ Az Operában Dombrovskij

⁶ LOSONCZY Géza, „Színházaink a szocialista fejlődés útján”, *Társadalmi Szemle* VI. 10. sz. (1950): 796–808.

⁷ MURÁNYI Gábor, „Szovjet filmrevizor Budapesten: A vendég játéka”, *Heti Világ Gazdaság* 1995. szept. 16., 91–92.

rendezett, Vaszilij Vajnonen, Zaharov, Grigorovics és Nyina Anyiszimova ko-reografált, a balett „fejlődését” Aszaf Messerer vezette.⁸

Ehhez képest a hazai prózai színjátszásban az első szovjet rendező budapesti vendégeskedésére 1953-ig kellett várni: Horváth Ferenc személyes közbenjárásának köszönhetően február elején érkezett meg Szokolov,⁹ hogy a Magyar Néphadsereg Színházában a felszabadulás nyolcadik évfordulójára elkészüljön egy szovjet klasszikus, B. Lavrenyov *Leszámolás* című darabjának ünnepi bemutatója.¹⁰ A Nagy Októberi Szocialista Forradalom előzményeit feltáró darabot és a szovjet rendezőt természetesen nagy lelkesedéssel fogadta a hazai sajtó, hiszen „Szokolov elvtárs kaput nyitott a határt nem ismerő forradalmi realista művészetnek”.¹¹ Munkamódszerét a próbafolyamat közben is lelkesen tanulmányozták, melyről több újságcikk is beszámolt.¹² Szokolov budapesti tartózkodásának legdrámaibb pillanata bizonyára Sztálin március 5-én bekövetkezett halála lehetett, melyről ugyan nem találtam emléket, mégis sajátos értelmet nyer a tény, hogy az első szovjet prózai rendező akkor ért Budapestre, amikor a rendszer ideológiai atyja éppen elhunyt.

Feltételezhető ugyanakkor, hogy a prózai színjátszásban részben vagy egészen a nyelvi nehézségek miatt váratott magára ilyen sokáig a szovjet rendező magyarországi vendégszereplése. Bár mindezt – természetesen – fordított előjellel írta csak meg a sajtó, amennyiben Szokolov „megdőböntő

⁸ STAUD Géza, *Orosz és szovjet színművek magyar színpadon* (Budapest: Színháztörténeti Füzetek, 1960), 34.

⁹ TAKÁCS Tibor, „»Aki beéri a tegnapi eredményekkel – nem rendező« – mondotta Szokolov elvtárs, a Néphadsereg Színházának vendégrendezője”, *Szabad Hazánkért* 1953/4., 24.

¹⁰ Szokolov: *Leszámolás*, 1953. A bemutató dátuma: 1953. április 4.; a bemutató helyszíne: Magyar Néphadsereg Színháza; rendező: Alekszandr Szokolov; szerző: Borisz Andrejevics Lavrenyov; fordító: Vas István; díszlettervező: Bozó Gyula; jelmeztervező: Mohos Piroška; Társulat: Magyar Néphadsereg Színháza; színészek: Görbe János/Deák Sándor (Artyom Godun), Ajtay Andor/Mányai Lajos (Berszenyev), Berky Lili/ Péchy Blanka (Szofja Petrovna), Komlós Juci/Bulla Elma (Tatjana), Andrási Ilona/Gyimesi Pálma (Xenia), Szabó Sándor/Zách János (Leopold von Stube), Földényi László/Csisztay Andor (Jarcev ezredes), Benkő Gyula/Mezey Lajos (Polevoj főhadnagy), Jancsó Adrienne (Glása), Bánhidy László (Svacs), Gaál János (Jeremejev), Pálos György (Első zászlós), Kautzky József (Második zászlós), Bodó György (Első matróz), Lengyel János (Második matróz), Kozák László (Harmadik matróz), Szirtes Ádám (Negyedik matróz), Bikády György (Ötödik matróz), Szatmári István (Hatodik matróz), Gera Zoltán (Hetedik matróz), Farkas Antal (Idősebb matróz), Vigh Imre (Jelző-matróz), Surányi Imre (Őr), Hlatky László (Milicin ellentengernagy), Gáti József (Uzspenszkij), Hollósy Pál (Hvatkin), (Panov) Bitskey Tibor (Hvatkin).

¹¹ SZENDRŐ József, „Mindennap újra kezdődő küzdelem....: Szokolov elvtárs rendezői módszeréről”, *Esti Budapest*, 1953. márc. 8., 4.

¹² SZENDRŐ József, „Alkotó barátság: Hogyan dolgozik Szokolov”, *Irodalmi Újság*, 1953. febr. 26., 3.

zsenialitása a nyelvészet területén”¹³ került terítékre egy konkrét próbafolyamat leírása során. Az orosz rendező az „én” szó magyar megfelelőjét kereste a magyar színészek beszédében, majd miután tájékoztatta a tolmács, hogy a magyarban nem szokás minden esetben használni, hiszen az igerag tölti be ezt a funkciót, arra kérte színészeit, hogy mégis használják a személyes névmást az adott dialógusban, így emelve ki a beszélő önzését. Meglehetősen esetlegesnek tűnik ez a „megdöbbentő zsenialitás”, és idézőjelbe is teszi a korabeli beszámolók objektivitását, miközben tudjuk: nyilvánvalóan nem tehetett mást az ötvenes évek sajtómunkása.

Lavrenyov drámája 1927-ben íródott a Nagy Októberi Szocialista Forradalom tízéves évfordulójára. 1933–1934-ben a pártosság a szocialista realizmus egyik alaptézise, s ebből a szempontból a *Leszámolás* kiváló alapanyag, hiszen a forradalmat megelőző hónapok történéseit mutatja be két helyszínen: Berszenyev kapitány polgári lakásán és a Hajnal cirkálón. A hajó nem az Auróra, „a névváltozás külsőségében tehát Lavrenyov drámaírói módszerének lényege: az általánosra, tipizálásra való törekvés” csillan fel.¹⁴

A drámában szinte mindennek és mindenkinek van párja. A hajó Berszenyev lakásának *pendant*-ja, Godun, a tehenészből lett bolsevik tengerészforradalmár Stubéval, a német származású retrográd alakkal állítható párhuzamba, aki a cárt szolgálja. Berszenyev leányai is kiegészítik egymást: az idősebb Tatjana apjához hasonlóan a forradalom oldalára áll, míg Xénia, aki ledér és dőre, a forradalomban, illetve apja hajójának felrobbantására tett kísérletben is csak az unalma elűzését remélő szórakozást látja. Ez a sajátos dialektika nyilvánvalóan világos üzenetet igyekszik közvetíteni: a forradalom során mindenkinek választania kell. A dráma pozitív hősei természetesen a bolsevikokat választják, negatív hősei pedig előéletüknek megfelelő büntetést kapnak: a cári rendszer híveit kivégzik, a kevésbé bűnös zsánerfigurákat (anarchista matrózt, mensevik küldötteket stb.) pedig megfeddik, ki-nevetik, elzavarják. A drámaszöveg primátusa a korszak elvárásainak megfelelően megkérdőjelezhetetlen volt, így az előadás létrehozása során érdemi dramaturgiai munkának nincs nyoma.

Szokolov a leningrádi Gorkij színházbeli *Leszámolás*-rendezéséért Sztálin-díjat kapott. Horváth Ferenc ugyanezen darab prágai vendégrendezését látva döntött úgy, hogy Budapestre is meghívja a rendezőt saját színházába, a Magyar Néphadsereg Színházába.¹⁵ Sokat várt a szovjet vendégrendezőtől: mutassa be a Sztanyiszlavszkij-rendszert, sőt lehetőleg tanítsa meg a hazai

¹³ SZENDRŐ, „Alkotó barátság...”, 3.

¹⁴ UNGVÁRI Tamás, „Kritika: Lavrenyov: Leszámolás”, *Színház és Filmművészet*, 1953/4., 176.

¹⁵ TAKÁCS, „Aki beéri...”

színházi alkotóknak, rendezőknek és színészeknek azt a játékstílust, amely a szocialista realista színházi gondolkodásmódban egyedülként üdvözítő. Érthető, hogy komoly érdeklődés kísérte már a próbafolyamatot is, és nyilvánvaló, hogy előkelő hangsúlyt kapott a felszabadulás nyolcadik évfordulójára kitűzött bemutató, amely minden szempontból a hatalom elvárásainak megfelelő, iránymutató, grandiózus és kánonformáló előadásnak ígérkezett.

Az előadást méltató számos kritika szinte mindegyike megemlítette a tömegmozgatásnak, a statisztéria használatának kiemelkedő voltát, „amelyhez foghatót magyar színpadon még nem láthattunk”.¹⁶ A budapesti közönséget (de a pártsajtó újságíróit mindenképpen) lenyűgözte a birodalmi, katonai színház: a matrózok vidám dalai, a koreografált fedélzettisztítás. Hasonlóan lelkesítő az előadás egészét jellemző forradalmi pátosz: „Az ellenállhatatlan pátoszt sugárzó előadásban különösen magával ragadó rendezői munka a második és negyedik felvonás: a hajó életének mozgalmas, eleven, forradalmi optimizmustól sugárzó beállítása. A hajó fedélzetén egész sereg félig néma szereplő él, mozog, teszi dolgát, csak egyik-másik szólal meg olykor – mégis mind közeli ismerőseinkké válnak, egy-egy mozdulatuk élénk állítja a forradalmi orosz katonaság egész elsőpró lendületét. Itt is még külön ki kell emelni két jelenetet, amellyel a rendező szinte kitágítja az írott dráma kereteit. Mikor a matrózok felháborodottan lekergetik a hajóról az Ideiglenes Kormány küldötteit – az egész hajó sebtében összegyűjtött rezesbandával, elsőpró vidámsággal búcsúztatja el őket, s velük együtt – minden néző érzi – utolsó kapcsolatukat is az Ideiglenes Kormánnyal, s az egész letűnő világgal. S külön mestermű ennek a viharoskedélyű jelenetnek komoly, szép feloldása: mielőtt a matrózok, ki ki a maga munkájához visszatérnének, a nagy csinnadratta után egy bensőséges harmonikaszólam mellett sétálnak végig a fedélzeten. Az utolsó jelenetben lelkendezve rohan fel a rádiós a balti központ üzenetével, a bolsevikok parancsával: indulás Petrográd felé, a forradalom elé! Itt a pillanat, amire mindnyájan vártak, amire mindnyájan készen vannak, amikor a bolsevikok azt mondják: előre, tengerészek! A papírlap néma csöndben vándorol Artyom Godun kezéből a hajóhídon felfelé a fűtőkben elhelyezkedő matrózok között, majd újra vissza Artyomhoz, miután minden kézen megfordult, minden szem megfürdött benne. Érezzük: ezek a kezek biztosan fogják irányítani a forradalom első ágyúcsöveit. Ezek a szemek nem fogják eltéveszteni a Téli Palotát és a régi világot.”¹⁷

¹⁶ TIMÁR György, „Leszámolás”, *Köznevelés*, 1953. jún. 1., 272.

¹⁷ SOMLYÓ György, „Leszámolás”: Lavrenyov színművének bemutatója”, *Szabad Nép*, 1953. ápr. 14., 3.

A beszámolók több olyan rendezői fogásról is beszámolnak, amelyek „anélkül, hogy az író iránt a legcsekélyebb hűtlenséget követné el egy rendezői gondolattal megtoldja a darabot”.¹⁸ Ilyen a kettős függöny, amely a Téli Palota halvány képére felvonja a győzelmes forradalom vörös zászlaját, s a végén ugyane függöny előtt rohamozó matrózok néma jelenetével széles ívű és nagyhatású keretbe fogja az egész cselekményt. Vagy a „nálunk sajnálatosan elhanyagolt színpadi eszközök bátor alkalmazás[a], amilyen a zenei aláfestés, [és] amellyel Szokolov nagyszerű hatást vált ki”.¹⁹

A kritikát s talán a színházi szakmát még a birodalmi színház látványosságainál is jobban érdekelték a vendégrendező szakmai titkai, módszertana. Barabás Tamás cikkében több mint egy hónappal a bemutató előtt tárja föl a titkot. Egyrészt nem győzi dicsérni az alapos felderítő munkát, amely a szovjet rendezők sajátossága, másrészt hosszasan írja le azt a rendezői munkát, amely a színészt a szituáció megtalálására, megértésére, és megteremtésére készíti: „Ezt a világos magyarázatot, amely felfedi a jelzőmatróz félperces színpadi cselekvésének okát, pontos helyét a jelenetben, sőt még arra is rávilágít, hogy mit szokott áttatóban csinálni, amikor éppen nincs a színpadon.”²⁰ Mindezzel – kimondatlanul – a Sztanyiszlavszkij-módszer gyakorlati alkalmazását igyekszik bemutatni, melynek konkretizálható hasznát a bemutatót követő beszámolók és kritikák a színészi játék erényeiként tárgyalhatják.

A darab nyolc főszerepének kettőzése az előadás grandiózus voltát húzza alá. A tömegjelenetekben elsősorban a statisztéria alkalmazása jelentett újdonságot a hazai közönségnek, főleg azért, mert az előadás illeténformán a népet, a forradalom névtelen hőseit tudta úgy ábrázolni, melyhez hasonlót hazai színpadon korábban nem nagyon lehetett látni: „Ezek a tömegjelenetek mutatják a legszembetűnőbben, milyen nevelőmunkát végezhetett a szovjet vendégművész a darab próbáin, milyen új mezsgyét tört a színészek számára a *Leszámolás* előadásához.”²¹ Ugyanakkor a színészek alakításának elemzése ebben a koordináta-rendszerben nem lehetett több a szocialista-realista zsánerek kibontásának méltatásánál. Görbe János és Deák Sándor által alakított Godun, valamint Ajtay Andor, Mátyai Lajos alakította Berszenyev ezredes színpadi megformálása csak annyiban válhatott elemzés tárgyává, hogy mennyiben sikerült a nép gyermekét az előbbi, illetve a vál-

¹⁸ SOMLYÓ, „Leszámolás...”, 3.

¹⁹ SOMLYÓ, „Leszámolás...”, 3.

²⁰ BARABÁS Tamás, „A Magyar Néphadsereg Színháza, de. 10-től Lavrenyov: Összeomlás, rendelkező próba, rendező: Szokolov”, *Béke és Szabadság*, 1953. márc. 1., 4–5.

²¹ KÖRMÖCZI László, „Színházi levél a „Leszámolás”-ról”, *Új Világ*, 1953. ápr. 30., 5.

tozást és jó oldalra állást az utóbbiban „emberiként, egyediként és élőként”²² megformálni.

A kritika ünnepi hangulatban a színészi teljesítményről is szuperlatívuszokban beszélt: „Szokolov elvtárs rendezése fordulópontot jelent a Magyar Néphadsereg Színháza művészeinek fejlődésében is. Rendezői munkája segítségével [...] egész sor olyan kiváló színészi alakítás született, amely jelentős lépést jelent előre szocialista-realista emberábrázolásunk fejlődésében.”²³ Az elemzés azonban – a kor színházi zsurnalizmusának megfelelően minden esetben – a színészi munka konkrét eredményei helyett inkább a kötelező sallangok felsorolásába torkolt: „A *Leszámolás* Szokolov elvtárs mesteri rendezésében újabb hatalmas segítség nagy barátunktól, a Szovjetuniótól szocialista kultúránk fejlődéséhez, és méltó ajándék a színház kollektívájától felszabadulásunk ünnepére.”²⁴

Az előadás négy felvonása két helyszínen felváltva játszódik: Berszenyev kronstadti polgári lakásán, illetve a Hajnal cirkáló fedélzetén. Bozó Gyula díszlete ennek megfelelően csehovi miliőt idéző beltéri, valamint grandiózus, ágyúkkal felszerelt fedélzetet jelenített meg. Ez utóbbi alighanem szintén újdonság lehetett a budapesti nézőközönségnek. Mohos Piroska jelmezei szintén szigorúan illeszkedtek a dráma követelményeinek: a polgári szereplők korabeli viseletben, a matrózok, matrózbúzlóban és -sapkában jelentek meg a színen.

A beszámolók szerint azonban az előadás egyáltalán nem tartózkodott a teátrális fény- és hangeffektusok alkalmazásától: „Szokolov bizonyos drámai csomópontokon zenei hatásokhoz nyúl s mindvégig merészen és bőven használja a fény-effektusokat. Szokolov nem fél attól, hogy a reflektor használatával a realista ábrázolás rovására megy. Ha kell, egy-egy fej erősebb és külön megvilágításával megvilágítja az eszmét is, amit a fénnel kiemelt szereplő mond, megvilágítja a drámai helyzetet is, amely a cselekmény szempontjából lényeges és fordulópontot jelent. A színpadi szocialista realizmus és a színpadi szocialista romantika iskolája Szokolov rendezése, nagyobb és erősebb életre kel tőle a színpad egész világa.”²⁵

Épp ezért példaértékűen „realista” vonás lesz, hogy „...mennyire nem fél az úgy nevezett teátrális hatásoktól, ha az élet gazdagságát, pátoszatát, nagyszerűségét akarja ábrázolni például egy hatalmas vörös zászlóval; mennyire

²² KÖRMÖCZI, „Színházi levél...”, 5.

²³ KÖRMÖCZI, „Színházi levél...”, 5.

²⁴ KATONA Ferenc, „Leszámolás: Lavrenyov drámája a Magyar Néphadsereg Színházában”, *Népszava*, 1953. ápr. 12., 6.

²⁵ MÁTRAI-BETEGH Béla, „Leszámolás: A. V. Szokolov rendezése és a színészek játéka a Magyar Néphadsereg Színházában”, *Magyar Nemzet*, 1953. ápr. 18., 5.

intonálja a darabot egy előfüggöny alkalmazásával; hogyan ábrázolja a munka vidámságát és örömét a matrózok dalra végzett és jókedvű fedélzetseprésénél, ahol a komoly drámába jókedvet, derűt visz, s az uraiktól szabaduló emberek felszabadultságát érzékelteti.”²⁶ Dicsérik, hogy „forradalmi zene hangjaira megy fel a vörös zászlóerdő lobogását idéző és jelképező függöny s a színpadon is – forradalom van. [...] két világ csap most itt össze az utcákon és a hajók fedélzetén, a családi asztalok mellett és bent, a szívekben is.”²⁷ S a „színpad mozgalmasságát a fényszórók játéka az izgalmas-ságig fokozza; fényekkel és színekkel emel ki figurákat, jelez lényeges mozzanatokat, szinte fizikai módon is megvilágítja a dráma mondanivalóját”.²⁸

Mindebből arra következtethetünk, hogy a fény, illetve a zene és hangzás tekintetében lényegesen bátrabb előadás született, mint amelyet a szocialista realizmus itthoni követői merészelték volna. Ugyanakkor jól látszik, hogy Szokolov mint mintarendező tulajdonképpen bármit megengedhetett magának, semmiképpen sem érhatték őt a hatásvadászat vagy a formalizmus vádjai, mely a korban sok magyar rendező és díszlettervező munkáját nehezítette meg, vagy lehetetlenítette teljesen el.

A Szovjet Magyar Társaság Tudományos és Művészeti klubjában tartott beszélgetés jegyzőkönyve szerint a bemutató után budapesti színházi véleményeiről kérdeztették Szokolovot, aki munkatapasztalatai alapján az alábbi problémákat sorolta föl: „Sajnos, a Sztanyiszlavszkij-rendszert nem mindnyájan tudjuk használni. [...] külön előadást kellett nekik [ti. a színészeknek, L. B.] tartani az 1917-es forradalomról”,²⁹ az általa megtekintett egyéb előadásokban pedig a szereposztást, általában a korismeret hiányát és a darabok forradalomnélküliségét kritizálta.³⁰ Horvai István Sztanyiszlavszkij a magyar színpadon című cikkében 1953 augusztusában Szokolov rendezését az évad egyik legfontosabb eseményeként emelte ki, különösen a tömegjeleneteket, a nép irányító szerepének hangsúlyozását dicsérve. De talán elsőként fogalmazta meg programként, hogy a hagyományokat – és itt a polgári színjátszást kell érteni – nem lehet elvetni: „A párt figyelmeztetett bennünket a Sztanyiszlavszkij-rendszer terjesztésénél elkövetett fő hibákra.

²⁶ UNGVÁRI, „Kritika...”, 178.

²⁷ HAMOS György, „A »Leszámolás« előadásáról – A. V. Szokolov rendezői alkotóművészete”, *Irodalmi Újság*, 1953. máj. 7., 5.

²⁸ HAMOS, „A »Leszámolás« előadásáról...”

²⁹ *Gyorsírói jegyzőkönyv A. V. Szokolov szovjet színházi rendező magyarországi tapasztalatairól tartott előadásról 1953. április 16-án*, gépelt kézirat, PIM-OSZMI Kézirattár, 2010.116.1.

³⁰ A *Fáklyaláng* például Szokolov szerint kifejezetten sérti a szovjet embereket, mert Kossuth életének nem a megfelelő, forradalmi szakaszát, hanem a bukott szabadságharc utáni válságot tematizálja. PIM-OSZMI Kézirattár, 2010.116.1.

Elsősorban arra a veszélyre, hogy elszakítjuk a Sztanyiszlavszkij-rendszert saját munkánktól, saját eredményeinktől, holott ellenkezőleg, azt kellene megmutatnunk, mi az a közös, ami régi és mai nagyjaink munkájával összeköti.”³¹ Ebben a formában a Sztanyiszlavszkij-módszer és a polgári hagyományok szintetizálására szólít fel, amely a mi horizontunkból nagyjából annak a pszichologizáló kisrealizmusnak a korai definíciója, amely a hazai színjátszást dominánsan meg fogja határozni egészen a kilencvenes évekig, vagy bizonyos szemszögből napjainkig. Úgy tűnik, tehát, hogy Szokolov vendégrendezése fontos eseménye volt a hazai színházi szovjetizációnak, de kicsit későn érkezvén akkor próbálta meg a Sztanyiszlavszkij-módszer ki zárólagosságát építeni, amikor – tőle természetesen független okokból – már egy kevésbé pártos, kevésbé monolit színházi gondolkodás kezdett életbe lépni az „enyhülés” évében. Ily módon, bár a Leszámolás sokáig műsoron volt a Néphadsereg Színházában – többek közt az 1953. november 7-i ünnepségen is komoly szerepet kapott –, valamint Szendrő József is megrendezte 1959-ben Debrecenben, illetve tudunk egy 1967-es komárnói, Konrád József által rendezett előadásról is, a darab erőteljes ideológiai terheltsége okán nem lett szalonképes a magyarországi színházakban. A szovjet színház solyma fagyott madárként hullt alá a magyar deszkákon.³²

³¹ HORVAI István, „Sztanyiszlavszkij a magyar színpadon”, *Szabad Nép*, 1953. aug. 7., 2.

³² Az orosz СОКОЛ (magyar átíratban: szokol) magyarul azt jelenti 'solyom'.

KELEMEN KRISTÓF

DRAMATURGIA AZ ÁLLAMOSÍTÁS ÉVEIBEN

HÁY GYULA

Háy Gyula indítja el a dramaturgképzést a színházművészeti felsőoktatásban 1951-ben. A harmincas években sikeres berlini író, Brecht ismertségével és hírnevével vetekedő szerző, majd tíz évet él szovjet-országi száműzetésben, mielőtt 1945-ben hazatér. Moszkvából érkezve azonnal az újjáépülő íróközösség színházi motorjaként a nemzeti drámaírás, az elkötelezett szocialista realista dramaturgia magyar gyakorlatának hirdetője lesz. 1956-os cikkei és forradalmi rádióbeszéde miatt éveket börtönben tölt, később amnesztiával szabadul és Svájcba disszidál. A magyar színházi emlékezet nem őrzi Háy Gyula nevét, munkáit nem játszószínházak, írásait nem olvassák, pedig dramaturgképzési gyakorlatunk az ő elveire épül. Életművének reflexiója nélkülözhetetlen mind az SZFE intézménytörténeti vizsgálata, mind a magyar dramaturg szakma történetének megírása szempontjából.

RÖVID ÉLETRAJZ

Háy Gyula (1900–1975) Kossuth-díjas író, drámaíró, műfordító, forgatókönyvíró. Egy Szolnokhoz közeli kisvárosban, Abonyban született: zsidó család gyermeke, apja mérnök. Fiatalon illegális kommunista lett, majd a Tanácsköztársaság bukása után Drezdába és Berlinbe emigrált, ahol díszletfestőként és -tervezőként dolgozott. Az S. Fischer Verlagnak elküldött kéziratát indították el drámaírói pályáját. Berlinben megismerkedett Bertolt Brechtrel.¹

¹ Háy kétszer is élt Berlinben (1920–1923 és 1929–1933 között), ahol előbb díszletfestőként dolgozott, majd drámaíval színpadi sikereket ért el. Itt ismerkedett meg Bertolt Brechtrel, először Helene Weigelen, Brecht második feleségén keresztül (Weigelnek írt két verset,

1932-ben a Max Reinhardt-féle berlini Deutsches Theaterben tartották az *Isten, császár, paraszt* ősbemutatóját, amelyet végül a szélsőjobboldali sajtó tiltakozása miatt betiltottak. 1935-ben a Szovjetunióba, Moszkvába menekült, ahol forgatókönyvíró az agitprop filmek gyártásával foglalkozó Mezsrabpom filmgyárban. Bár a közös filmek nem valósultak meg, együtt dolgozott Pudovkinnal és Eizensteinnel, illetve élő kapcsolatba került a moszkvai emigrációban lévő, kommunista elit tagjaival: Rákosival, Révai Józseffel, Nagy Imrével és Lukács Györggyel. 1945-ben tért vissza Budapestre, ahol azonnal ünnepelt drámaíró és a színházi világ sztárja lett:² sorra mutatták be magyar színpadokon korábban nem játszott és új műveit, többek között *Az élet hídját*,³ amelyért Kossuth-díjat kapott. 1948-tól a Hunnia filmgyár fődramaturgja, 1951-től a Színház- és Filmművészeti Főiskola újonnan alakult dramaturg tanszakának vezetője.⁴ A nyilvánosság előtt fokozatosan a párt ellen fordult, amelynek egyik legerősebb megnyilatkozása a kommunista bürokrata paródiáját megteremtő *Miért nem szeretem?* című Kucsera-cikk.⁵ Az 1956-os forradalom leverésének napján, november 4-én feleségével, Majoros Évával⁶ együtt ő olvasta be a Kossuth Rádióban a nemzetközi köz-

amelyeket a színész nő megzenésítve adott elő kommunista rendezvényeken). Háý önéletrajzi kötetében ambivalensnek mutatta be a Brechthez fűződő viszonyát: „Ha együtt voltunk, sokáig hallgattunk mind a ketten. Ajánlatára, hogy felvesz drámaíró-inasnak, nem tért vissza többet. Ha dramaturgiáról beszélt, azt nem volt mindig könnyű megérteni. Néha megpróbáltam ellentmondani, valószínűleg nagyon ügyetlenül, leginkább szintén homályosan. Tanítványnak, úgy látszik, valóban alkalmatlan lettem volna.” HÁY Gyula, *Született 1900-ban* (Budapest: Interart, 1990, 155. Háý (eredetileg 1971-ben megjelent) önéletrajzában kritizálta a brechti drámaírói elveket, legfőképp a Verfremdungseffekt alkalmazását: „Találkoztam hát egy újító szellemmel, de az azzal kezdi az újítást, hogy új tilalomfákat állít fel mindeütt.” HÁY, *Született...*, 156. Több, Brechttel kapcsolatos anekdotát is rögzített, például egyszer Brecht otthagytta egy Háý-előadásnak a főpróbáját, majd később a feleségén keresztül kérte, hogy Háý számoljon be a végkifejletről: „Brechtel való folytonos vitám nem gátolta barátságunkat, csak humorral kellett fogadni a vele járó ugratásokat.” HÁY, *Született...*, 156.

² Szabó János, Háý egyik első monográfusa így összegzi az író pozíciójának sokaságát: „Jelen-tékeny kultúrpolitikai feladatok sorát bízzák rá – a Magyar-Szovjet Baráti Társaság főtítkára, majd elnöke, a Szabad Nép színházkritikusa, az Írószövetség elnökségének tagja, a főiskolán tanít, nemzetközi konferenciákon képviseli az új Magyarországot –, és szava mindenfajta színházi ügyben sokat nyom a latban. SZABÓ János, „Varró Gáspár Igazsága. Háý Gyula színműve”, *Színháztudományi Szemle* 26 (1989): 172.

³ Bemutató: 1951. február 13., Nemzeti Színház, rendező: Gellért Endre, Várkonyi Zoltán. Háý a darabért egy hónappal később már elnyerte a Kossuth-díjat, pár hónapon belül pedig több vidéki színházban is bemutatták: Győrben, Szegeden, Miskolcon, Kecskeméten és Szolnokon.

⁴ Korábban csak a rendező szakon belül fordult elő dramaturgiaoktatás.

⁵ *Irodalmi Újság*, 1956. okt. 6., 3–4.

⁶ Háý (Majoros) Éva (1915–2006) dramaturg, szerkesztő, fordító. Budapesten született, 1942-től tagja a kommunista ellenállási mozgalomnak, 1957 előtt a Vígyszínház dramaturgja. Háý

véleménynek szánt híres segélykérést („Segítsetek! Segítsetek! Segítsetek!”), amiért 1957-ben hat év börtönre ítélték. 1960-ban szabadult amnesztiával. A Főiskolán 1958-ban kifutott az utolsó dramaturgosztály, újat pedig nem indítottak,⁷ így Háytanári pozíciója megszűnt. 1963-tól utazhatott külföldre, majd 1964-ben többé nem tért vissza, és Svájcban, Asconában telepedett le, ahol élete végéig élt.

HÁY GYULA, A DRÁMAÍRÓ

„Julius Hay” Molnár Ferenc után az egyik legtöbbet játszott magyar szerző külföldön. Az életművét olvasva, legyen szó akár a szovjet mintára írt *Az élet hídjáról*, olyan professzionalizmus, arány- és ritmusérzék, a realista dráma működésének olyan mély és precíz ismerete fedezhető fel, hogy a jól megcsinált színdarabok magyar hagyományának egyik legfontosabb örökségeként tekinthetünk a munkásságára. Két legjelentősebb alkotása az 1932-es *Isten, császár, paraszt* és az 1936-ban írt *Tiszazug*: előbbi a történelmi dráma, utóbbi a parasztdráma műfaján belül idézi meg az említett tradíciót. A jól megcsinált dramaturgia Háynál kibogozhatatlanul összefonódik a marxista világnézettel: a szórakoztató, közérthető stílus mindenki számára hozzáférhetővé teszi mind a történetek befogadását, mind a politikai üzenetek megértését. Drámáiban általában megjelennek a rezonőr forradalmárok nagyobb (Husz János – *Isten, császár, paraszt*) vagy kisebb (Rozi – *Tiszazug*) szerepekben, akik a darab idejétől és terétől függetlenül tematizálják a keletkezés korát, a szocialista realista színházesztétika kontextusát. Háyt fiatal korától, börtönökben ülve és üldöztetésekben keresztül szenvedélyesen hitt a világ megváltoztathatóságában – még a diktatúra legsötétebb korszakaiban is. 1956 előtti meghasonlása és szembefordulása a párttal, el-

Gyula harmadik felesége, az író hagyatékának későbbi gondozója. A hagyaték egy része a Deutsches Literaturarchiv Marbachban található, amely a Deutsche Schillergesellschaft gondozásában működik Schiller szülőhelyén, Marbach am Neckarban: „A 37 dobozból álló hagyaték egyébként Marbachban található, egy Stuttgart melletti kisvárosban, a dombtetőre épített archívumban, jól temperált kazamatában, szakszerű körülmények között.” ZÖLDI László, Író a dobozban, *168 Óra* 7, 18. sz. (1995): 47. A hagyaték másik része megsemmisült: „a lakást elveszik, a folyószámlákat, amelyekről a háztartási költségeket kellene fedezni, zárolják; Mariskát [házvezetőnőjük, Varga Mária – K. K.] olyan pánikállapotba hozzák, hogy tiszta félelemből elpusztítja archívumunkat, értékes, mai századi dokumentumokat.” HÁY Éva, *A barikád mindkét oldalán* (Budapest: Osiris, 2000), 374.

⁷ Legközelebb 1973-ban végzett egy dramaturgosztály esti tagozatként (összesen négy fő, Schwajda György is köztük volt), később színházelmélet címen folytatódott a szak története, majd 1983-ban végzett ismét dramaturgosztály a Főiskolán (ide járt többek között Kárpáti Péter, Szász János és Zsótér Sándor).

lehetetlenülése és önkéntes száműzetése (amellyel nemet mondott a kádári államszocializmusba illeszkedés lehetőségének) ikonikus alakká tették: a kiábrándult, baloldali értelmiség egyik orientációs pontjává vált.

A száműzött írónak ez a képe rögzült a főiskola közösségi emlékezetében is, ahol Háý munkája egyszer csak megszakadt. Háý az egykori tanítványok és tanártársak visszaemlékezéseiben igazságtalanul elűzött, nagytudású művésztanárként jelenik meg. Czímer József,⁸ akit pályakezdő dramaturgként Háý Gyula vitt a főiskolára,⁹ „fegyverbarátsággént” jellemzi kettejük kapcsolatát.¹⁰ Kultuszát jól bizonyítja a Nagy Imre és köre romániai száműzetéséből fennmaradt anekdota, jól illusztrálva, hogy az akkori politikai ellenzék – mint későbbi narratívaképző hálózat – milyen mértékben azonosult Háý *Kucsera*-cikkével.¹¹

Mindezt tovább építették az általa és a Háý Éva által írt memoárkötetek.¹² Felesége könyve, amely az áldozat-narratívát viszi tovább, tekinthető egyfajta önéletrajzba csomagolt feketelistának is, amelyben név szerint megnevez minden őket eláruló író, politikust és barátot (köztük Háý főiskolai kollégáit, Czímer Józsefet és Hegedűs Gézát).¹³ Az általa leírt ellenséges közeg

⁸ Czímer József (1913–2008) dramaturg, műfordító, esztéta. 1951-től Háý Gyula tanársegédje a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Dramaturgként dolgozott az Ifjúsági Színházban, a Veszprémi Petőfi Színházban, a Vígszínházban és a Pécsi Nemzeti Színházban.

⁹ CZÍMER József, *Közjáték* (Budapest: Pátria Könyvek, 1992), 67.

¹⁰ „a színház és a dráma szabadságáért vívott harcban engem mindig első számú harcostársának tekintett”, CZÍMER, *Közjáték*..., 175.

¹¹ „A jugoszláv követségen összegyűlt »„nagyimristak«” Szántó Zoltánban azonnal felismerték a társaság Kucseráját, és attól fogva egymás között kizárólag Kucsera elvtársként emlegették. Bátyám, Pisti – aki meglehetősen magányos hatéves kisfiú volt, és rengeteg konfliktusa volt a többi gyerekekkel – imádta az állatokat. Snagovba érkezve már az első napon mély barátságot kötött a kastély macskájával, reggeltől estig vele játszott, és neki panaszkolt el minden bánatát. Alig telt el azonban néhány nap, a macska eltűnt. Pisti elkeseredetten, sírva kereste, de sehol nem találta. Anyu végső kétségbeesésében azt javasolta neki, hogy kérdezze meg az ekkor már teljesen elszigetelten élő Szántóékat, hogy nincs-e náluk a macska. Pisti be is kopogott Szántóékhoz, és tökéletes ártatlansággal megkérdezte: »„Kucsera bácsi, nem jött ide a macska?»“ Ez az incidens az őrzőink számára is nyilvánvalóvá tette, hogy Szántóék helyzete tarthatatlanná vált a társaságban, és néhány nap múlva elköltöztették őket a snagovi kastélyból.” VÁSÁRHELYI Mária, *Valahogy megvagyunk*, (Budapest: Ab Ovo, 2019), 32.

¹² HÁY, *Született*...; HÁY, *A barikád*....

¹³ „Az utca másik oldalára – ez alkalommal a Belvárosban – menekül Gyuszi volt tanársegédje a Főiskoláról és egyben dramaturgkollégám a Vígszínházban: Czímer József. Nem tud szemünkbe nézni. Nem csoda, azok után, ahogyan velem szemben viselkedett. Az egyetlen volt a sok közül, akiknek neve mögé, amikor »„feketén»“ dolgoztam, elbújhattam, aki aljas módon becsapott. [...] A 80-as években Aczél, az *Isten, császár, paraszt*, *A ló és az Attila éjszakái* túl nagy sikere után, a két utóbbi csak vidéki előadásra engedélyezve, és mindhárom fokozatosan letiltva, új kampányt indít a már évek óta halott Háý Gyula ellen. Több publikációt szervez, amelyek sztereotíp módon mindig ugyanazt a témát variálják:

olyan szempontból helytálló, hogy Háy drámaírói munkássága nem lett a része az államszocializmus magyar színházi kánonjának. Bogácsi Erzsébet a *Rivalda-zárlat* című kötetében egy olyan dokumentumot publikált,¹⁴ mely szerint Háy egészen a nyolcvanas évekig tudatosan ki lett szorítva a magyar színpadokról, és utána is csak korlátozottan mutathatták be a műveit. Háy Éva memoárjában és interjúk sokaságában hangsúlyozta férje külföldi elismertségét, folyamatos idegen nyelvű bemutatóit,¹⁵ amellyel az elüldözött, komoly külföldi karriert befutó író képét építette. A gyász és az elégtétel utáni vágytól fűtötten elkeseredve kereste a bűnösöket: azt, hogy 1968 után külföldön is egyre kevesebb volt az új Háy-bemutató és férje egyre kevesebb felkérést kapott, Magyarországról érkező, ellenük irányuló tudatos manipulációként és támadásként értékelte, és Aczél Györgyöt hibáztatta.¹⁶ Mi több: könyve végén az 1956-os Intézetet és a Történelmi Igazságszolgálati [sic!] Bizottságot is felelőssé tette azért,¹⁷ hogy Háy nem foglalta el méltó helyét a nemzeti-közösségi emlékezetben.

Vinkó József 1983 májusában a *Színház* folyóiratban kritikát írt az *Isten, császár, paraszt* Madách Színházban tartott bemutatójáról, amellyel a Háy

Háy ugyan nagy író (egy előző kampányban rossz író volt), de állhatatlan, könnyen befolyásolható, rossz jellem, aki csak azért állt a forradalom oldalán, mert Rákosi alatt nem tudta politikai ambícióit megvalósítani. És még sok hasonló vád. És lám, jó barátunk, Hegedűs Géza ilyen értelemben ír egyik könyvében, eddig mélységesen tisztelt barátjáról, a tíz éve halott Háy Gyuláról. Még az ellenforradalom kifejezést sem áttalja használni. Az emberek nem hisznek a szemüknek.” HÁY, *A barikád...*, 327. és 376.

¹⁴ „Háy Gyula: 1979: tiltás; 1980: Isten, császár, paraszt, Tiszazug, Mohács, a két utóbbi latolgatása után tiltás; 1981: Isten, császár, paraszt, Mohács, tiltás, 1982: Isten, császár, paraszt, Mohács, tiltás *az 1982-83. évadban mégis Isten, császár, paraszt-bemutató; 1983: Tiszazug, két színházban eltanácsolt, egy bemutatóra redukált – A ló, eltanácsolt – Mohács, eltanácsolt; 1984: a közeledő 40. évfordulóra hivatkozva tiltás; 1985: két színházban eltanácsolt, két bemutatóra redukált, A ló és Mohács engedélyezése felügyelettel *az 1985-86. évadban még nincs Mohács-bemutató.” BOGÁCSI Erzsébet, *Rivalda-zárlat* (Budapest: Dovin, 1991), 168.

¹⁵ Csak a *Tiszazug* kapcsán azt írja, hogy több mint ötven előadását látta különböző nyelveken. HÁY, *A barikád...*, 112.

¹⁶ „Valamit el kell mondanom. Valami kellemetlent. És gusztustalant. – Egy német barát ül velünk szemben. – Egy magyar – mondja – állítólag a Hungarofilm képviselője, állítólag Szilágyinak hívják, keresztül-kasul utazza az NSZK-t. Meglátogatja a televíziós állomásokat, a nagy színházakat és kiadókat is. Ezen intézmények vezető embereinek meghívást hoz Magyarországra. Vadászatra. Egyik meghívott, aki ott volt, mesélte el nekem. Vadásznak, az ellátás főúri, és ragyogó női társaságban sincs hiány. – Zavartan néz rám, mélyet lélegzik. – Ahogy már mondtam, főúri ellátás és kvázi ellenszolgáltatásként egyetlen kérés: Háy-drámákat nem bemutatni, és a még műsoron levőket folyamatosan eltüntetni. Semmilyen televíziós közvetítést. Örülni fogunk, ha a jövő évben is vendégül láthatjuk.” HÁY, *A barikád...*, 381.

¹⁷ HÁY, *A barikád...*, 378. és 387.

körül kialakult mítosz hamis voltát próbálta meg leleplezni: a külföldi bemutatásokat az író antikommunista szerepvállalásával hozta összefüggésbe, nem pedig darabjai esztétikai minőségével: „Nos, ez a Háy-legenda mégis kissé vaskosra sikeredett. Nevét olyan hosszú ideig nem volt ildomos még csak kiejteni sem a dramaturgiáink háza táján, hogy a Háy-darabok rejtett árfolyama emelkedni kezdett a magánbeszélgetések tőzsdéjén, és sokak (főleg a fiatalabbak) szemében kialakult valami mítoszféleség, egy méltatlanul elfelejtett, zseniális »európai« drámaíróról, akinek remekművei hazai felfedezésre várnak.”¹⁸ Molnár Gál Péter viszont egyértelművé teszi Háy drámaírói jelentőségét: a 20. századi magyar dráma legkiemelkedőbb alakjának nevezi, hozzátéve, hogy „századunk legjelentékenyebb magyar drámaírója minduntalan kimaradt a magyar dráma és színházművészet befolysolásából”.¹⁹

1995-ben a *168 Órában* megjelent interjúbán Háy Éva értetlenül állt a férjével szembeni ellenérzések előtt,²⁰ amire reakcióként Zöldi László egy írásban próbált rávilágítani azokra az okokra, amelyek megnehezítik az írói életműnek a rendszerváltás utáni kánonba illesztését: „...amire a *168 Óra*-beli interjú alanya és készítője utal: mostanában nem tudunk mit kezdeni Háy Gyula kétarcúságával, sőt sokarcúságával. Mihez kezdett volna például a kilencvenes évek első felében az Andrásfalvy–Fekete György-féle kulturális vezetés azzal a magyar drámaíróval, aki sohasem tagadta, hogy baloldali érzelmű, sőt zsidó létére nem áttolta megírni – szerintem – a legjobb magyar parasztdrámát, a *Tiszazugot*, és a huszadik század talán legjobb magyar történelmi drámáját, a *Mohácsot*? Mihez kezdett volna az MDF-es kormányzat a Rákosi-rendszer egyik kedvencével, aki szembefordult Rakosi Mátyással és a Kucserákkal – a korabeli pökhendi funkcionáriusokkal s szinte a végéig vállalta e döntés következményeit: a börtönt, az elhallgattatást, majd az emigrációt? [...] Háy Gyula újrafelfedezése mindig azon is múlik, hogy akad-e olyan rendező, aki szívügyének tekinti a bemutatását, aki az ideológiai gátlások ellenére is kiharcolja a premiért.”²¹ A rendszerváltás után Budapesten csak két félig-meddig független előadás született,²² illetve három határon túli és négy vidéki produkcióról lehet tudni,²³ továbbá a *Tiszazug*

¹⁸ VINKÓ József, „Historia ex machina”, *Színház* XV, 5. sz. (1983): 1–3, 1.

¹⁹ MOLNÁR GÁL Péter, „Háy Mohácsa”, *Mozgó Világ* 13, 11. sz. (1987): 125–127, 126.

²⁰ GYÖRFFI MIKLÓS, „A proféta és az ő hazája – Györffi Miklós interjúja Háy Évával”, *168 Óra* 7, 17. sz. (1995): 32–33.

²¹ ZÖLDI, „Író...”, 47.

²² *Appassionata*, Óbudai Teátrum–Budapest Bábszínház, 2006; majd Tesla Teátrum, 2017, mindkettőt Vas-Zoltán Iván rendezte.

²³ *A ló*, Komárom, 1990; *Mohács*, Komárom, 1991; *Mohács*, Nagyvárad, 1992; *Appassionata*,

Alföldi Róbert-féle 2015-ös rendezéséről – a bécsi Volkstheaterben. Háy tehát nem része a magyar színházi kánonnak, miközben azok, akik ismerték, mind jelentős személyiségként beszélnek róla, drámái pedig újra és újra felbukkannak a dramaturgképzés tananyagában.

HÁY GYULA, A DRAMATURGIA TANÁRA

Az 1981-ben kiadott *Színházi kalauz*ban Benedek András az alábbi két mondatból kezdi a drámaíró Háy Gyula személyének bemutatását: „Változatos, hányatott életút volt mögötte, amikor 1945-ben szovjetunióbeli emigrációjából hazatért, és a Színművészeti Főiskola dramaturg tanszakának vezetője lett. Tanítványai ma szerte az országban a színházak munkatársai.”²⁴ A két mondat arról árulkodik, hogy Háy a nyolcvanas évek elején elsősorban tanítványai, azaz az ország első diplomás dramaturgjai által volt jelen a magyar színházi emlékezetben. Az egykori tanítványok közül ma már kevesen élnek, még kevesebben vállalkoznak interjúra, de a korábban rögzített visszaemlékezések, az SZFE Irattárában fellelhető dokumentumok és a Bíró Zsuzsával készített *oral history* interjúm által mégis sok minden kiderül Háy pedagógiai munkásságáról.²⁵ Fontos forrásnak bizonyultak az 1945 után publikált elméleti írások, amelyek nemcsak a szocialista-realista színházesztétika térfoglalásához,²⁶ hanem a dramaturgmunka önálló szakmai emancipációjához is hozzájárultak. Ezek a Háy-tanulmányok olvasatomban egy pedagógiai munka dokumentumai, és abban a kultúrpolitikai kontextusban értékelendők, amelyet nagyban meghatározott, hogy a második világháború utáni színházi életben az új magyar drámák ügye különösen fontossá vált.

A szovjetizálandó magyar színházművészetnek új történetekre volt szüksége, amelyek szocialista témákat visznek színre és az új közönségréteg azonosulását segítő a munkás vagy paraszt közeget mutatják be. Az új darabok iránti politikai és világnézeti igény azonnal ráirányította a figyelmet a dramaturgok fontosságára – ugyanis ekkorra már kialakult az a hagyomány, hogy ők olvassák és véleményezik a színházhoz beérkező új szinda-

Békéscsaba, 1992; *A ló*, Eger, 1996; *Isten, császár, paraszt*, Szolnok, 2001; *Mohács*, Eger, 2012.

²⁴ VAJDA György Mihály és SZÁNTÓ Judit, szerk., *Színházi kalauz*, II. kötet (Budapest: Gondolat, 1981), 475.

²⁵ Bíró Zsuzsa (1933–) dramaturg, forgatókönyvíró. 1951 és 1956 között járt a Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg szakára.

²⁶ Lásd erről bővebben: JÁKFAI Magdolna, *A valóság szenvedélye*. DSc-értekezés (Budapest, 2019).

rabokat. A megnövekedett feladatok szükségessé tették a dramaturgok nagyobb számú foglalkoztatását is – mindez összefüggésben kellett hogy álljon a főiskolai dramaturg szak elindításával. Már 1945-ben megjelent egy cikk arról, hogy milyen új kihívásokkal nézett szembe a szakma: „Úgy látszott, hogy az újra meginduló élet s az átélt szenvedés örök motívuma hosszú időre ellátta témával drámaíróinkat. A színházakat valóban elárasztották az elmúlt esztendő eseményeit feldolgozó darabokkal. A történetek és személyek tömegéből – úgy látszik – túlságosan készen ugrott ki a dráma. Szinte csak színpadra kellett vinni, úgy ahogy lejátszódott. Éppen az az ellenállás hiányzott itt a mű anyagából, *amivel szemben* – egy jeles magyar esztéta szerint – az irodalmi alkotás készül, ami élesszemű válogatást követel cselekményben és jellemekben egyaránt.”²⁷ Az írás hosszasan taglalja a gyorsan elkészült új színdarabok hibáit, amelyek egyik legfőbb eredője a valóság színpadi visszatükrözésének dilemmája: „Ha például 1944. október 15-ről írok darabot, semmi esetre sem irányadó az, ami annakidején, tizenötödikén, egy munkáslakásban vagy egy vezérigazgatói irodában *ténylegesen* történt.”²⁸ Mindez pedig a valóságot nem tükröző, hanem felmutató szocialista realista színházesztétika²⁹ legfőbb témája lett, s ez határozta meg a későbbiekben Hágy Gyula elméletírói és pedagógiai munkáját is.

Hágy oktatói tevékenységének írásos lenyomata a díszlet- és jelmeztervező hallgatóknak tartott főiskolai előadások leírata, a *Dramaturgia-jegyzet*,³⁰ amely az 1950–1951-es tanév két szemesztere alatt készült és amelyet az Iparművészeti Főiskola adott ki. Erre támaszkodva, továbbá különböző Hágy-szövegek és a kortársak visszaemlékezései alapján, a továbbiakban nyolc pontban mutatom be Hágy dramaturg-elméletírói munkásságának főbb jellemzőit.

1. A DRAMATURGIA MINT A KOMPLEX HATÁS TUDOMÁNYA

A jegyzet alapján Hágy Gyula az elemzés fontosságát, a drámák és a színházi előadások rendszerszerű átlátását, a szöveg, a színészi játék, a rendezés, a

²⁷ DR. KONKOLY Miklós, „Az ostrom és a dráma (Egy dramaturg jegyzetei új darabok olvasása közben)”, *Fényszóró* I. 21. (1945): 6.

²⁸ DR. KONKOLY, „Az ostrom...”

²⁹ „A valóság észlelése helyett a valóság építése válik ideológiai és játéknyelvi folyamattá, a színház pedig politikai gyakorlótereppe. A realista színház a szocialista gyakorlatban nem mutatja a valóságot, hanem építi, tehát az emlékezet textúrája a valóságészlelés és valóságépítés során szövődik olyanná, amilyenné.” JÁKFALVI, *A valóság...*, 5.

³⁰ A szöveg két kötetben – szemeszterekre bontva – található meg az Országos Széchenyi Könyvtárban: HÁGY Gyula: *Dramaturgia* (Budapest: Iparművészeti Főiskola Tanulmányi Osztályának Kiadása, Magyar Iparművészeti Főiskola Jegyzetei, 1951); HÁGY Gyula, *Dramaturgia. 1951. 2. félév* (Budapest: Iparművészeti Főiskola Tanulmányi Osztályának Kiadása Magyar Iparművészeti Főiskola Jegyzetei 1951).

terek, a jelmezek és a tárgyak egységben történő kezelését oktatta.³¹ Ehhez nyújtott gyakorlati tanácsokat, általában konkrét példákkal megvilágítva az állításait. A dramaturgia témáján belül nem kizárólag a szövegre fókuszált, hanem a színházi (és filmes) hatásmechanizmusok minden elemére, így nemcsak komplex szemléletmódot képviselt, hanem lefektette a különböző színházi és filmes szakmák dramaturgiaoktatásának szükségszerűségét is. Mivel a főiskolai jegyzet díszlet- és jelmeztervezőknek tartott órák anyagát rögzítette, Háty itt rájuk terjesztette ki ezt az elvet: „Szorosabbá akarjuk fűzni a harci szövetséget az író és a képző művész között a színházban.”³²

2. A TUDATOS ESZMEI ÉS ESZTÉTIKAI SZERKESZTÉS

Háty színházi szemlélete minden elemében szervesen összekapcsolódott marxista világnézetével, nyilatkozataiban az esztétikai és a politikai szempontok szétválaszthatatlan egységben jelentek meg. Az 1945 előtti színházi hagyományt élesen bírálta, és azt egyfajta dramaturgiaellenes szemlélettel vádolta: „Miért dramaturgia-ellenes a polgári dekadencia? Meglehetősen fontos, hogy ezt kihangsúlyozzam, mert a polgári dekadencia – szóval nálunk egészen a felszabadulásig, sőt részben a fordulat évéig uralmon volt irodalmi- és művészeti irány – nagyon keveset törődött azzal, hogy mi a szándéka, mi az akarata az íróknak és a művészeknek. Nem látta meg, illetve nem akarta meglátni és elismerni, hogy az író és a művész egy harcos. Harcol egy nagy cél érdekében.”³³ Háty ebből a tézisből vezette le, hogy az új világrend, a politikai változások hívták életre a dramaturgiai tudás szükségszerűségét, beleértetve ebbe az esztétikai megformáltságot és a politikai eszme tisztaságát is, amelyek egymással szoros kölcsönhatásban vannak, egymást erősíthetik. „Mi tehát itt azért akarunk dramaturgia-tudással felkészülni a munkánkra, hogy a társadalom megkövetelte, a dolgozók állama megkövetelte, a szocializmus építését szolgáló munkánkat céltudatosan, elvi alapra felépítve, harcos célra irányítva tudjuk elvégezni. Ez a cél a szocializmus. Érthető tehát, miért jutott éppen most eszünkbe dramaturgiára is tanítani a színházi építészeket és festőket és miért tartották ezt azelőtt feleslegesnek.”³⁴ Mindez nem leválasztható Háty évtizedekre visszamenő marxista elköteleződésétől, a művész szerepének idelista megközelítésétől, az írói fantázia társadalmat formáló erejébe vetett hitétől: „Sztálin elvtárs az írókat a

³¹ „A dramaturgia célja az – és még akkor is, ha drámaírók számára tanít az ember dramaturgiát, – hogy fejlessze a képességet arra, hogy egy mű belső törvényszerűségeit felismerjük és egy művön belül érvényre tudjuk juttatni.” HÁTY, *Dramaturgia...*, 38.

³² HÁTY, *Dramaturgia...*, 3.

³³ HÁTY, *Dramaturgia...*, 1.

³⁴ HÁTY, *Dramaturgia...*, 2.

lélek mérnökeinek nevezte. Nos, a mérnök munkája kétféle. Az egyik az, hogy a meglévő dolgokat felméri, a másik pedig az, hogy a meg nem lévő, de szükséges dolgokat tervezi. A meglévő dolgok felmérése nélkül nem lehet tervezni, de tervezés nélkül maga a meglévő dolog felmérése nem viszi előre a világot. Az író nem elégedhet meg azzal, hogy felmérje az emberi lelket. Az írónak terveznie kell az emberi lelket, a pontos felmérések alapján. Ez azt jelenti, hogy előre kell látnia az ember fejlődését. Amikor típust alkot a szocialista-realista művész, akkor egyben ennek a típusnak a jövőjére is gondol. Látnia kell, hogy hogyan fog fejlődni ez a típus, milyen újabb egyéneket fog kitermelni és hogyan tudnak a ma egyénei tökéletesedni.”³⁵

3. A SZOCIALISTA REALIZMUS

Háy Gyula elméleti írásaiban a realista hagyományt, azon belül is a szocialista realizmust határozta meg a drámaíró egyetlen lehetséges útjaként.³⁶ Egy korábbi tanulmányában a realizmussal szemben drámaiatlan formáknak nevezi a német hagyományban megjelenő tandrámát és a világ minden táján előforduló „cselekménydrámát” (utóbbira példának Háy a detektívdarabokat említi, és feltehetően a bulvárszínpadok műveire gondol): „A népfrontpolitika értelmében vett mély, tartós, széles és legszélesebb néprétegekre ható drámairodalom és színművészet csakis a realizmus jegyében keletkezhet. A népfront lehetséges írói ebben az irányban kell, hogy haladjanak, még akkor is, ha pillanatnyilag egyik-másik drámaiatlan irányhoz tartoznak. Minél mélyebb és világosabb a politikai meggyőződésük, a tudományos felismerésük, annál inkább el fognak távolodni ettől a műrostos dramaturgiájuktól, annál inkább meg fogják találni új, realista hangjukat.”³⁷ Az elhajlások közé sorolja a korai avantgárd izmusait is,³⁸ amelyek ellenállásukkal

³⁵ HÁY, *Dramaturgia 1951. 2. félév...*, 41. Az idézetről eszünkbe juthat Háy 1951-es, *Az élet hídja* című, Kossuth-díjat érő darabja, amelyben a pontonhíd építési (és mérnöki) munkálatain keresztül követjük végig az új világrend és társadalmi modell kifejlődésének első lépéseit.

³⁶ „Mindent a szocialista realizmus szemszögéből vizsgáltunk meg, számunkra irányadó mindig a szocialista realizmus dramaturgiája volt.” HÁY, *Dramaturgia 1951. 2. félév...*, 36.

³⁷ HÁY Gyula, „Emberi szó a színpadon” in HÁY Gyula, *Emberi szó a színpadon* (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1947), 10. (A kötetben Háy korábbi tanulmányai jelentek meg összegyűjtve, amelyeket előtte idegen nyelven publikált.)

³⁸ HÁY Gyula, „Mi a népszerű és mi a népszerűtlen színház?”, in HÁY, *Emberi szó...*, 31–40. Ezzel részben szemben áll Bíró Zsuzsa állítása, aki előrevetíti e tétel puhulását a politikai változások fényében: „Ő nem nagyon hozta volna szóba ezeket a darabokat, inkább valaki más hozta elő, és akkor belement, és nem mondta azt, hogy jaj, ne olvassanak ilyeneket. Nem emlékszem, de biztos mondott azért ügyesen valami olyat, ami egy kicsit elriasztott minket. Ez lehetett első-másodévben, de harmadévben már nem, akkorra a légkör megváltozott. Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

nem akartak valóban beavatkozni a társadalom működésébe, inkább az adott kor *mainstream* irányzatai ellen lázadtak. Háy 1945 után maga is igyekezett a szocialista realista elvek mentén alakítani saját drámaírói gyakorlatát; ebből a törekvéséből születtek a *Főkapitányság*, *Találkozás*, *Ítélet éjszakája*, *Az élet hídja*, *Erő*, *Három nehéz nap*, *Varró Gáspár igazsága* című darabjai, amelyek az 1955-ös *Sorsok és harcok* című kötetben jelentek meg.³⁹

4. A MAGÁN- ÉS A KÖZÉLET KETTŐSSÉGE

Háy a színház két kapujával érzékeltette annak kettős jellegét.⁴⁰ A főkapun érkeznek a nézők, akik arra kíváncsiak, ami érinti őket, így a színház mindig közérdekű, a hátsó ajtón pedig a művészek, akiknek személyessé kell tenni az adott drámai művet – a színház tehát közérdekű és személyes egyben, mint ahogy a drámában lévő cselekmény is e két tényező együttállásából tud megszületni. Az általa hozott példákkal kifejtette, hogy a legnagyobb drámaírók, például Shakespeare, mindig egy aktuális társadalmi, történelmi kontextus fényében is értelmezhetővé tették darabjaikat, nem maradtak kizárólag személyes, magánjellegű történetek.

5. A DIALEKTIKUS DRÁMAMODELL

Háy a dialektikus drámamodell hagyományához is kapcsolódott.⁴¹ „Itt újból Sztálin elvtárs szavait kell idéznünk: »A dialektikus módszer számára mindenekelőtt nem az a fontos, ami az adott pillanatban szilárdnak látszik, de már kezd elhalni, hanem az, ami keletkezőben és fejlődőben van, még ha az adott pillanatban nem látszik is szilárdnak, mert a dialektikus módszer szempontjából csak az legyőzhetetlen, ami keletkezőben és fejlődőben van.«⁴² Ugyanezt mondhatjuk a drámáról. A dráma számára nem az a fontos, nem az a döntő, ami adott pillanatban, tehát a dráma megindulása pillanatában szilárdnak látszik, hanem csak az az igazán legyőzhetetlen, ami keletkezőben és fejlődőben van. A dráma tehát egy harcot hoz elénk, amiben a keletkező, a születő, a fejlődőben levő erők legyőzhetetlennek bizonyulnak, vagyis legyőzik a múltnak az erőit még akkor is, ha a dráma megindulása pillanatában amazok látszottak szilárdnak és állandónak.”⁴³

³⁹ HÁY Gyula, *Sorsok és harcok (Hét színdarab)* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1955).

⁴⁰ HÁY, *Dramaturgia...*, 3.

⁴¹ Ezzel elsődlegesen a nagy példaképéhez, Brechthez köthető, de Egri Lajos elméleti írásában (*A drámaírás művészete*) is megjelenik a dráma dialektikus működésének elmélete.

⁴² CZÓBEL Ernő, szerk., *A Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártjának története* (Budapest: Szikra Könyvkiadó, 1949), 114.

⁴³ HÁY, *Dramaturgia...*, 27.

6. A DRAMATURGIA NYELVE

Háy megfogalmazta aggályát azzal kapcsolatban, hogy a dramaturgiaterminusokat nem következetesen használják a magyar színházi közegben: „A dramaturgiában használt műkifejezéseket nagyon sokszor más és más értelemben szokták használni. Ez egy kellemetlen dolog, de pillanatnyilag nem lehet ellene tenni semmit.”⁴⁴ Mégis arra törekedett, hogy minél pontosabb terminusrendszert dolgozzon ki: definiálta az alapfogalmakat és az érvelését mindig példákkal támasztotta alá – ezzel is megerősítve a dramaturgia mint saját tudományos nyelvvel rendelkező mesterség létjogosultságát. Háy definiálta (vagy minimum körülírta) a konfliktus,⁴⁵ a téma,⁴⁶ a témakör⁴⁷ és a tétel⁴⁸ fogalmait.

7. A CSELEKMÉNY

A dráma alapjának a cselekményt tartotta: „A cselekmény a drámai műben szereplő személyek egymáshoz való társadalmi viszonyulásában beálló változások összessége.”⁴⁹ Elutasította a cselekménytípusok felállítását,⁵⁰ helyette a cselekmény működését hat szempont – mennyisége, okszerűsége, koncentráltasága/takarékossága, feszültsége, aktív volta, tagolása – mentén vizsgálta. A cselekmény jelentőségét ugyancsak politikai tartalmakkal ruházta fel, ugyanis a dráma működtetője ezen keresztül a harc és a harcos állásfoglalás: „A nézőnek bizonyos harci tapasztalata származik abból, hogy

⁴⁴ HÁY, *Dramaturgia...*, 33.

⁴⁵ „mi az erőknél ezt az összeütközését az elmúlóban lévő és születő, fejlődőben lévő erőknél ezt az összecsapását fogjuk konfliktusnak hívni” HÁY, *Dramaturgia...*, 28.

⁴⁶ „Rómeó és Julia esetét – ha megtörténne valahol – egy háromsoros újságcikkben is közölni lehetne. Nincs olyan drámai mű, amelynek a rövid tartalmát 3-4 mondatban, de esetleg egy mondatban is nem lehetne összefoglalni. Ez az egy, vagy néhány mondat a konfliktust teljes egészében felöleli és konkrétan egy esethez rögzíti és amelyből részletezés útján, kifejezés útján létre tudjuk hozni a drámát. Ezt a néhány mondatot úgy hívjuk, hogy: téma.” HÁY, *Dramaturgia...*, 33., Később mindezt így sűríti: „a konfliktus megjelenítésére szolgáló történés rövid összefoglalása”, HÁY, *Dramaturgia...*, 34.

⁴⁷ A témával állítja szembe, például a *Hétköznapiak hősei* című Mándi Éva-darabnál a témakör „az újító mozgalom”.

⁴⁸ A *Rómeó és Júlia* esetében például az, hogy „a hűbéres kiskirályok viszálykodása boldogtalanná teszi az embert”. HÁY, *Dramaturgia...*, 33.

⁴⁹ HÁY, *Dramaturgia...*, 37.

⁵⁰ „A polgári dekadencia idején voltak olyan szellemeskedő megállapítások, hogy pl. – nem tudom én – 39 féle cselekménytípus van, csak azokat lehet variálni. Ez természetesen nem igaz, cselekmény annyiféle lehet, ahány mű van. A történelmi helyzet más és más konfliktusokat hoz magával. Ezeket más és más módon konkretizáljuk témává, a témát más és más módon tudjuk kifejleszteni cselekménnyé.” HÁY, *Dramaturgia...*, 38. Háy itt talán Georges Polti 1895-ös harminchat drámai helyzetet elkülönítő kategóriarendszerére célzott.

végignézett egy drámát.”⁵¹ A színházművészet ebben az értelemben a kommunizmus építését szolgáló, praktikus kulcsokat és tanácsokat adó, hatékony harcászati intézmény, amelyhez képest a cselekmény nélküli dráma pont a nézők aktivizálását akadályozza meg: „A drámai dekadencia tehát elsősorban abban nyilvánul meg, hogy a cselekmény elsatnyul, a cselekmény legfőbb mozgató ereje, a történelmi alapkonfliktus elsikkad, ennek létezését is tagadják. A cselekmény helyét egy álkonyadalom foglalja el.”⁵²

8. KLASSZIKUS MINTÁK, HALADÓ HAGYOMÁNY

Háy kijelölte a saját irodalmi példaképeit, referenciapontjait. A legnagyobbakkal támasztotta alá a szocialista realizmus létjogosultságát, és a haladó hagyomány⁵³ marxista elmélete mentén, a nagy írókat elemezve mutatta ki a drámairodalom ebbe az irányba tartó fejlődését. A német és az orosz emigrációban szerzett ismereteit használta, leggyakrabban az orosz szerzőket idézte.⁵⁴ Két példaképet emelt ki, akiknek munkásságát igazán fontosnak tartotta: Sztanyiszlavszkijt és Gorkijt. Említette a korban népszerű szovjet műveket, filmeket is, de elemzéseit főképp a klasszikusokra építette: Csehov, Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Goethe, Beaumarchais, Ibsen, Bernard Shaw, Hauptmann.⁵⁵ Az orosz drámairodalomból Gorkijon kívül

⁵¹ Háy, *Dramaturgia* 1951. 2. félév..., 22.

⁵² Háy, *Dramaturgia* 1951. 2. félév..., 23.

⁵³ A haladó hagyomány visszatérő szóösszetétel a színházi konferenciák során és a művészetelméleti írásokban. Révai, akinek a témában a legismertebb a Petőfi-elemzése, a magyar klasszikusokra irányította a figyelmet: „Amikor szovjet írók, művészek látogatnak hozzánk, kritikai megjegyzéseikben és baráti tanácsaikban mindig ott szerepel: mi, magyar kommunisták elhanyagoljuk irodalmunk és művészetünk klasszikus örökségét. Az ő számukra természetes, hogy a magyar szocialista kultúra megteremtése, aminek szerves része a tanulás a szovjet kultúrától, elválaszthatatlan saját haladó kultúránk hagyományainak kritikai feltárásától és elsajátításától. Szovjet embereknek kell hozzánk jönniök, hogy felfedezzék számunkra Munkácsy Mihályt! Tyihonovnak kell megmagyaráznia, milyen kincsen vannak évszázadok magyar költészetében! Miért kell proletárirodalmunknak, pártirodalmunknak, kultúrfrontunk minden munkásának ezen a magatartáson gyökeresen változtatnia? Nem utolsó sorban *mesterségbeli* szempontból. A klasszikus irodalom komoly tanulmányozására – a többi között – azért van szükség, hogy új íróink megtanuljanak *jobban* írni, gazdagabban és mélyebben embert ábrázolni, *szebb magyar nyelven* szólni közönségünkhöz. Klasszikus íróink a *maguk* világát – valljuk be – jobban ábrázolták, mint az új íróink a *mi* világunkat.” RÉVAI József, „Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez”, *Társadalmi Szemle* VI, 3–4. sz. (1950): 207. Mindezen gondolatok mentén jelent meg 1953-ban Csillag Ilona és Hegedűs Géza szerkesztésében *A magyar dramaturgia haladó hagyományai* című antológia, amelyhez Háy írta az előszót.

⁵⁴ Bíró Zsuzsa erről a következőket mondta: „Ő a német irodalomban volt benne nyakig. Az oroszban nem annyira, inkább csak a klasszikusokban.” Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

⁵⁵ Bíró Zsuzsa arra a kérdésre, hogy kiket olvastak, azt válaszolta, hogy „sok kortárs, magyar szerzőt, de ezeknek a nyugatos szerzőknek a zömét egyáltalán nem ismertük. És hát sok

Osztrovszkijt és Csehovot tartotta a szocialista realizmus elődeinek, akik képviselték „az egész világon a következetes haladó drámairodalmat a burzsoázia hanyatlása idején”.⁵⁶ Csehov több művét is lefordította (*Sirály, Ványa bácsi, Három nővér*), és az 1950-ben kiadott Csehov-kötet előszavában Gorkijt azzal emelte ki ebből a hármából, hogy ő már életében továbblépett abba az irányba, amely a dráma fejlődésének kulcsa: „Csak ez a költőóriás, aki a bolsevikok harcát ismerte, az 1905-ös forradalmat átélte, Lenin és Sztálin baráti útmutatásait megértette, a nép életét gyökeréig megismerte, volt képes a nagy orosz drámai realizmust – már az októberi forradalom előtt – szocialista realizmussá felemelni, megvetve alapját a világ leghaladóbb drámairodalmának, a szovjet drámairodalomnak.”⁵⁷ Ezzel ellentétben az akkori kortárs, szovjet drámairodalom művei kevésbé hangsúlyosak a Háy-tanulmányokban. Az általa összeállított listát kiegészíti, hogy egykori tanítványa, Szántó Judit egy kritikájában két olyan szerzőt említ, akiket dramaturgiaóráin a főiskolán olvastak, viszont Háy nem említi egyiket sem elméleti írásaiban: Molnár Ferencet és Bertolt Brechtet.⁵⁸ Előbbit mint a magyar polgári dráma legfontosabb képviselőjét, utóbbit mint személyes ismerőst,⁵⁹ akihez ambivalens viszony fűzte.

A „KETTŐS KÖTÖTTESÉGŰ HŐS” MEGTAGADÁSA

Háy Gyula újraindult magyarországi karrierjében az első törést az okozta, amikor Révai József és Losonczy Géza megtámadta a sajtóban a múlt és jövő között ingadozó hősről írt elmélete miatt. A közösségi emlékezetben Czímer

jó drámaíró volt köztük. Aztán ha egy nyugati dráma bejött, színházban vagy kötetben, akkor azokat nagyon boldogan olvastuk. És a klasszikusokat: a görög-római drámákat, középkori darabokat, de kimaradtak például a misztériumjátékok – tudtuk, hogy vannak, de nem kellett olvasni. Egyébként végigmentünk a drámairodalmon.” Ő is hangsúlyozta, hogy a szocialista realista drámairodalom nem élvezett előnyt a klasszikusokkal szemben: „Például a több ezer évet felölelő drámairodalmon belül – amit a görögökkel kezdtünk – a szocialista anyag húsz-harminc évet tett ki. Szóval annyi jót tanultunk, hogy abban úgy elenyészett a nem jó.” Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

⁵⁶ Háy, *Dramaturgia 1951. 2. félév...*, 38.

⁵⁷ Háy Gyula: „Csehov dramaturgiája”, in *Csehov drámai művei* (Budapest: Franklin Könyvkiadó Nemzeti Vállalat 1950), 27.

⁵⁸ SZÁNTÓ Judit: „Klasszikus születik”, *Színház XIX*, 9. sz. (1986): 1–6.

⁵⁹ Brechtet Bíró Zsuzsa is említi: „Háy imádta Brechtet, azt hiszem, jóban is voltak. De ugyanakkor nálunk akkoriban nem nagyon támogatták Brechtet, az már valahogy túlment az ingerküszöbön, ezért nagyon sokat sem foglalkoztunk vele. De azt, hogy Háy nagyon szereti, egyértelműen éreztük.” Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

József és Lengyel György a kettős kötöttség terminussal hivatkoznak rá,⁶⁰ amelyet Háynál nem találtam leírva, de ő is említi az esetet a memoárjában: „Ebben a hajtóvadászatszerű hangulatban engem sem lehetett megkímélni. Mint sok minden, amit előre sejthettem volna, ez is egészen váratlanul ért. Egy cik kemről volt szó, vagy egy előadásomról a Színművészeti Főiskolán, ahol dramaturgiát tanítottam? Már nem tudom. Helyes volt-e a véleményem, vagy hibás? Ez senkit sem érdekelt. Le voltak-e írva a mondataim a marxizmus klasszikusairól, vagy nem? Ez volt a kérdés.”⁶¹

Révai először a *Szabad Nép* 1950. március 18–19-i számában *Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez* címen írt kétrészes tanulmányt,⁶² amelyben először Lukács György irodalmi-esztétikai elméleteivel szállt vitába, majd a második rész legvégén Hont Ferenc mellett Háyt kritizálta: „Egyesek egész elméletet csinálnak ehhez a hamis ábrázolási módhoz, azt fejtegetve például, hogy a drámának központi alakja, hőse csak olyan ember lehet, aki »középen áll«. Há y Gyula ezt Gorkij *Ellenségek* c. darabjával kapcsolatban fejtegeti.”⁶³ A népművelési miniszter viszont a pozitív hősöket követelte, szerinte az „új magyar szocialista-realista irodalom pozitív hőse az ötéves tervet megvalósító dolgozó ember legyen. [...] Csak ilyen irodalom teljesíti nagy feladatát: népünk, ifjúságunk nevelését munkára, önzetlenségre, hősiességre, hazaszeretetre.”⁶⁴ Ehhez pár hónap múlva csatlakozott Losonczy Géza, aki az új magyar dráma ügye kapcsán hosszabb terjedelemben foglalkozott Há y és Hont „hibás dramaturgiai nézeteivel”. Há y t mint a Színmű-

⁶⁰ „...az órákat Há yval közösen tartottuk, ám aztán egyre inkább és egyre gyakrabban nélküle kellett tartanom. [...] Há y ezeken az órákon fejtette ki gondolatait az úgynevezett kettős kötöttségről. [...] Ezen ő eredetileg nem azt értette, amivel később Révai a szokott megfellebbezhetetlenül éles, néha egyenesen durva hangján nyilvánosan megbélyegezte. Há y nem egyszerűen az ingadozó hőst tartotta a drámai konstrukció alapjának, ő a főiskolai órákon ilyen címen elsősorban a közérdek és személyes érdek ütközését értette.” CZIMER, *Köztársaság...*, 68. „Kezdetben Hont Ferenc és Há y Gyula is a mindent irányító hatalmi centrumhoz tartozott, de az 1951-es szövetségi konferencián kapott bírálat egy időre kibillentette őket a vezetésből. Egyrészt az volt a bűnük, hogy nem tudták dicsérni a hamarjában elkészített, sekélyes, sematikus propaganda-darabokat, amelyeket csak támogatni volt szabad. Másrészt Hont a Színművészeti Akadémia főigazgatójaként jóváhagyta Há y Gyula Dramaturgia tankönyvét, amelyben a szerző a kettős kötöttségű pozitív hős elméletét fogalmazta meg. Erre példaként a múlttól nehezen búcsúzó középparasztot hozta, aki vívódik, hogy belépjen-e a szövetkezetbe. A párt-esztéták elutasították ezt az elméletet.” LENGYEL György, „Horvai István és kora (Szubjektív pályakép egy kortárs szemzőgéből)”, in LENGYEL György, *Kortársuk voltam* (Budapest: Corvina – OSZMI, 2017), 76.

⁶¹ HAY, *Született...*, 373.

⁶² A szöveg később egyben is megjelent a *Társadalmi Szemlében*: RÉVAI, „Megjegyzések...”, 193–211.

⁶³ RÉVAI, „Megjegyzések...”, 210.

⁶⁴ RÉVAI, „Megjegyzések...”, 211.

vészeti Főiskola dramaturgiatanárát támadta,⁶⁵ idézte egy korábbi dramaturgiajegyzet⁶⁶ kifogásolható megállapításait,⁶⁷ majd a terminológiáját marxista nyelvre lefordítva megállapította, hogy Háy az ingadozó kispolgárságot helyezi a dráma középpontjába, nem pedig a munkásosztályt: „Honnan veszi ezt a – enyhén szólva – sajátságos »elméletet« Háy elvtárs? Az életből nem, mert az életben nem így van. A mi valóságunk főhőse a munkásosztály, a Magyar Népköztársaság vezető osztálya, amely – éppen ezért, mivel az egyetlen olyan osztály, amelynek a múlthoz »nincs semmi kötöttsége«, hivatott arra, hogy vezesse azokat a dolgozó osztályokat, amelyeknek a múlt-hoz is van kötöttségük. [...] Aki nem látja, hogy a mi társadalmunknak nem az a központi hőse, aki ingadozik, hanem az, aki nem ingadozik és aki elvi szilárdságával, céltudatos cselekvésével, kemény harcával az ellenség ellen a kispolgár ingadozását a jövő, a fejlődés, a szocializmus irányába tereli, az vak, az nem látja a mi életünk legalapvetőbb tényeit.”⁶⁸

Losonczy tanulmányában jól követhető a szocialista realizmus valóságé-pítő gyakorlata és retorikai aktusai. Az új valóság meglátásához és színházi tükrözésének direktívájához Révai után egy másik autoritást hívott segítségül, Pudovkint.⁶⁹ A híres szovjet filmrendező a *Szabad Nép*nek nem sokkal korábban nyilatkozott, amelyben egykori munkatársát is említi, de név nélkül kritizálja az „ingadozó hős elméletének szerzőjét”: „az új, szocialista-realista művészet az élő embert tükrözi, a társadalmi valóságot tükrözi, éppen ezért a központi hőst nem elvont történelmi alapon, hanem az élet alapján, a valóság alapján kell megalkotni. Ha megkérdezzük az »ingadozó hős« elméletének szerzőjétől, vajon az ingadozó értelmiségi a fő, döntő,

⁶⁵ 1951. szeptembere előtt még nem indult el a hivatalos dramaturgképzés, a főiskolán rendezőknek tanítottak dramaturgiát, Háy őket oktatta.

⁶⁶ Ez a dokumentum lappang.

⁶⁷ „a tételt jegyzeteinek egy másik helyén (49. o.) így fejt ki: »A múlt hibáit teljesen levetkőző, csak a jövőhöz kötött *hőse az életnek* (Háy kiemelése) nem alkalmas arra, hogy a dráma főhőse legyen [...] Dráma főhőse tehát csak az lehet, akinek személyében a múlt és a jövő történelmi erői találkoznak, összeütköznek és megküzdzenek egymással. Amikor azt mondtuk, hogy a történelmi erők harca a szereplők egyéni konfliktusában konkretizálódik, még nem mondtunk eleget. A történelmi erők még ennél is szűkebb helyen: a *főhős lelkében* (Háy kiemelése) ütköznek meg. A főhősnek választania kell: egyik, vagy másik történelmi erőt engedi-e győzni a lelkében. Állásfoglalásával aktívan ő maga dönti el a történelmi erők harcát a saját lelkében...«” LOSONCZY Géza, „Színházaink a szocialista fejlődés útján”, *Társadalmi Szemle* VI, 10. sz. (1950): 803.

⁶⁸ LOSONCZY, „Színházaink...”, 804.

⁶⁹ 1950 szeptemberében Pudovkin nyitotta meg a tanévet a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, lásd erről [N.N.]: „Tanulmányozzák a fiatalok, hogyan él a dolgozó nép – Pudovkin felszólalása a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanévnyitásán”, *Friss Újság*, 1950. szept. 19., 7.

központi alak-e a magyar életben is, akkor ennek a hamis teóriának a szerzője – ha becsületes és nem vak – bizonyára azt mondja: nem, ilyen hőst nem lehet választani, mert nem központi, nem döntő, nem fontos. De miért választja akkor? Ha azt mondja: a dráma törvényei szerint így kell, akkor azt válaszoljuk: ilyen törvények nekünk nem kellenek. Köszönjük nézeteit, de drámája nem hasonlít az élethez. [...] Az életnek és a drámának nincsenek külön törvényei.”⁷⁰

Losonczy további kifogásokat emelt Háy ellen a szocialista realizmus elhanyagolása, Lukács hatása és a polgári dráma hagyományának felhasználása miatt.⁷¹ Állítása szerint a szeptemberi Színházi Konferencián Horvai is bírálta nézetei miatt,⁷² de a komolyabb önkritika eddig elmaradt: „Kíváncsinos lenne, hogy Háy elvtárs őszintén revízió alá vegye ártalmas dramaturgiai nézeteit. Ez esetben Háy elvtárs, széleskörű dramaturgiai ismereteivel és színházi tapasztalataival, komoly segítséget nyújthat az új magyar dráma ügyének, egész színházi életünknek.”⁷³ A konklúzió stílusa, a feltételes módú fogalmazás, a többes szám első személyű „színházi életünk” mind azt sugallja, hogy Losonczy ultimátumot adott Háynak, aki először a *Csillag* hasábjain gyakorolt önkritikát,⁷⁴ elutasítva a kettős kötöttségű hős elméletét, majd későbbi tanulmányaiban és drámáiban is próbált megfelelni a politikai közegnek.⁷⁵ Ezután Háy pályáján lekövethető a párt iránti hűségének és a

⁷⁰ MÉRAY Tibor: „Mindig közelebb és közelebb a néphez – Pudovkin elvtárs, a nagy szovjet filmrendező nyilatkozik a Szabad Népek”, *Szabad Nép*, 1950. szept. 19., 6.

⁷¹ „Háy elvtársnak ezek a hibás és kártékony nézetei összefüggésben vannak azzal, hogy egész dramaturgiai-elméleti működésében háttérként fordít a szocialista esztétikának, a szocialista realizmusnak, a szovjet dramaturgiának és drámairodalomnak. Nem tekinthető véletlennek, hogy idézett dramaturgiai jegyzeteiben a szocialista realizmusnak, a pártos művészetnek, a forradalmi romantikának, stb. még nevét sem írja le. Háy elvtárs dramaturgiai szemléletén erősen érezhető Lukács elvtárs helytelen, Pártunk által megbírált nézeteinek hatása. Dramaturgiai tételeit a klasszikus és a polgári dráma elemzéséből vezeti le s ezeket a tételeket tünteti fel irányadónak minden, így az új, szocialista magyar dramaturgia számára.” LOSONCZY, „Színházaink...”, 805.

⁷² „A szeptember közepén tartott Színművészeti Konferencián Háy elvtársat e hibáiért Horvai elvtárs élesen, de elvtársi módon bírálta. Háy elvtárs válaszában ott sem tartotta szükségesnek, hogy a szovjet drámairodalomhoz és az esztétikához való viszonyáról nyilatkozzék, bár egyéb kérdésekben tett kezdeti lépéseket az önkritika felé.” LOSONCZY, „Színházaink...” 805.

⁷³ LOSONCZY, „Színházaink...”, 805.

⁷⁴ HÁY Gyula, „Levél Major Tamáshoz”, *Csillag* III, 10. sz. (1950): 95–101.

⁷⁵ Háy később a szakmai megalkuvások közé sorolta *Az élet hídja* című darabját, szégyellte sematikus-kommunista jellegét: „»Az élet hídja«: siker öröm nélkül.” HÁY, *Született...*, 377. A darabot, felesége szerint, Révai nyomására írta: „Emlékszem, mikor határozta el Gyuszi, hogy *Az élet hídja*t megírja. Egy kétségbeesésből született elhatározás volt. Már igen régen nem volt bemutató, darabjait még a próbák alatt tiltották be. »Meg fogom ezeknek mutatni, hogy egy olyan témáról írok darabot, amit nem lehet betiltani.«” HÁY, *A barikád...*,

saját szakmai elvárásainak a belső küzdelme, amelyben végül az utóbbi ke-
rekedett felül.

AZ ÚJ MAGYAR DRÁMA ÜGYE

Rákai Orsolya fejti ki, hogy a haladó hagyomány fogalma még akkor is fontos szerepet játszott az irodalomelmélet professzionalizálódásában, amikor politikai rétegei miatt a rendszerváltás után a kutatói figyelem számára érdektelennek mutatkozott.⁷⁶ Hasonló folyamat rajzolódik ki, ha a magyar dramaturgia történetének 1945 és 1956 közötti korszakát vizsgáljuk, és ennek a professzionalizációs szándéknak Háy Gyula volt az egyik kezdeményezője. Szimbolikus jelentőségű *A magyar dramaturgia haladó hagyományai* című kötet 1953-as megjelentetése,⁷⁷ amelyben Bornemissza Pétertől Móricz Zsigmondig a magyar színháztörténetben tevékenyen működő írók dramaturgiai írásait, tanulmányait gyűjtötték össze, megteremtve ezzel a

43. Háy visszaemlékezésében Révai így kommentálta a darabot: „Látja, most valami édes-készen sekélyeset írt, erre végre Kossuth-díjat adhatok magának.” Háy, *A barikád...*, 367.

⁷⁶ „A haladó hagyomány inkriminált fogalma így többszörös szerepet tölt be az úgynevezett marxista irodalomszemléletben és irodalomtörténet-írásban: amellet, hogy (elsődlegesen) alkalmas az elvárt harci retorika interiorizálására, a politika befolyásának (látszólag) akadálytalan kiterjesztésére, segít lebontani közösségi-képviselési politikafelfogás 19. századi kereteit a kultúra- és irodalomtörténet leírásában, és egy (ehhez képest mindenképpen) dinamikusabb hatalomelmélettel helyettesíteni azt, még ha ennek kidolgozását egyszersmind blokkolja is. Kevésbé nyilvánvaló azonban, hogy óhatatlanul szerepet játszott az irodalomelmélet professzionalizálódásában is, aminek vizsgálata különösen akkor lehet számunkra fontos, ha nem tévesztjük szem elől, hogy a magyar irodalomtudomány diszciplinárizálódása épp a 20. század középső évtizedeire esik. E folyamat pedig minden problematikussága és ellentmondásossága dacára megkérdőjelezhetetlen, sőt, kötelező viszonyítási pontjává emelte a modernitást társadalmi és bizonyos értelemben irodalmi szempontból is – azt a modernitást, mellyel a magyar irodalomtörténet-írás korábbi, Horváth János-féle modellje nem tudott mit kezdeni. Paradox módon azonban ez politikai programként (tehát a modernség irodalmi-művészeti autonómiaigényének, illetve autopoézisra való törekvésének ellentmondó módon) történt, ami igen nagy szerepet játszott abban, hogy a rendszerváltást követően a modernitás teljes (úgy a társadalmi mint a művészeti) programja megkérdőjelezhetőnek, visszavonhatóknak, elutasíthatóknak tűnjön, az olyan korabeli leíró fogalmak pedig, mint a »haladó hagyomány«, diszciplináris szempontból figyelmen kívül hagyandónak és kutatói figyelemre méltatlannak ítéltessé. Ezeknek a problémáknak a vizsgálata pedig jóval aprólékosabb és nyitottabb megközelítést igényel, mint a kérdéskör hagyományos, irrelevánsként való, inadekvát »tévűtként« történő kiutasítása a tudományos vizsgálat köréből.” RÁKAI Orsolya, „Szövevényes és ellenséges történelem: a „haladó hagyomány” fogalma, mint a modernség paradox legitimálásának eszköze”, *Híd*, június-július (2018): 143.

⁷⁷ *A magyar dramaturgia haladó hagyományai*, összeáll. CSILLAG Ilona és HEGEDŰS Géza, (Buda-
pest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1953).

magyar dramaturgiai hagyomány kontextusát. Ennek adta keretét Háy Gyula stratégiai előszava, aki felismerte, hogy az adott politikai erőterben lehetősége nyílt a dramaturg (és drámaíró) szakma megerősítésére, amihez viszont a nyilvánosság előtt folyamatosan jelen kellett lennie.

A párt – a szakmai szempontokat figyelmen kívül hagyva – támogatta ezt a szándékot. Losonczy korábban említett cikkében felhívta a figyelmet arra, hogy a magyar színházi vezetés nem tekintette feladatának az új magyar dráma ügyét és a dramaturgiai munka megerősítését,⁷⁸ ezért szorgalmazta, hogy mindez a jövő évad fontos feladata legyen. A dramaturgok és az egész színházi szakma későbbi munkáját meghatározta a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályának Dramaturg Tagozata, amelynek alapításáról a Szabad Európa Rádió is beszámolt 1950. november 20-án: „Moszkva nem elégedett a magyar színházak műsorválasztásával. A szovjet magasztalása sokszor ellentétes reakciót vált ki a közönségben, míg más darabokban a »szocialista építés« nem kap kellő hangsúlyt. Hogy hasonló hibák ne forduljanak elő a jövőben, a Népművelési Minisztériumban létrehozták a Dramaturg Tagozatot, melynek vezetője Szendrő Ferenc lett,⁷⁹ aki szovjet állampolgár és közismert agitátor volt. A mezőgazdasági miniszter, Erdei Ferenc testvére Erdei Sándor is a tagozat tagja lett.⁸⁰ A tagozat feladata, hogy durván eltörölje a színről azokat a darabokat, amelyek nem követik szigorúan a Kominform irányvonalát.”⁸¹ Egy 1953-as, az új magyar dráma és dramaturgia kérdéseit tárgyaló konferencián Kende István,⁸² a minisztérium Színházi Főosztályának vezetője a főosztály feladatai között em-

⁷⁸ „...holott a dramaturgiai munkának most, amikor az új magyar dráma fejlesztése van napirenden, jelentősége nagyobb, mint bármikor...” LOSONCZY, „Színházaink...” 803.

⁷⁹ Szendrő Ferenc (1911–1994) színházrendező és -igazgató. 1930-tól a munkás-kultúrmozgalom egyik vezető személyisége, fellépett munkásszínpadokon és a Hont Ferenc által vezetett Független Színpad munkájában is részt vett. 1945–1949 között a Munkás Kultúr-szövetség főtítkára, majd igazgató volt Miskolcon, az Ifjúsági Színházban és az Úttörő Színházban. 1957-ben megalapította az Irodalmi Színpadot és 1972-ig vezette – az Irodalmi Színpadból jött létre később a Radnóti Színház.

⁸⁰ Erdei Sándor (1915–1984) újságíró, szerkesztő, dolgozott többek között a *Szabad Szó*, a *Művelt Nép*, az *Új Hang* és a *Kortárs* lapoknál. 1954–1956 között a Magyar Írók Szövetségének főtítkára volt.

⁸¹ Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute: US Office: Hungarian Subject Files, 300-7-1:15/9 (*Dramaturgic Council*), OSA Archívum (ford. Leposa Balázs).

⁸² Kende István (1917–1988) történész, egyetemi tanár. 1946–1949 között a Magyar Kommunista Párt központi agitációs-propaganda osztályának munkatársa, majd 1956-ig a Népművelési Minisztérium főosztályvezetője. Később dolgozott rovatvezetőként a *Népszabadságnál*, a Külügyminisztériumban tanácsosi rangban, és 1963-tól a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem nemzetközi kapcsolatok tanszékének helyettes vezetője volt. Oktatott a BME-n és az MSZMP pártfőiskoláján. Kutatóként elsősorban a fejlődő országok történetével foglalkozott.

lítette, hogy az „eszmei és operatív segítséget adjon a magyar drámaírásnak, elsősorban a színházon keresztül. A főosztály feladata tudni minden készülő darabról. Eszmei és gyakorlati segítséget kell adnunk szükség esetén a dramaturgiai munkához egyes konkrét kérdésekben, a darabok körüli konkrét problémákban is. A főosztály tekintse a főfeladatának és nem egyik mellékfeladatának a magyar dráma kérdését.”⁸³

Az új magyar dráma ügye egyre harcosabb színeket öltött, miközben a különböző cikkek és konferencia-hozzászólások újra és újra a sematizmus problémáira tértek rá és a színházi szakma a haladó hagyomány fogalma mentén a klasszikusokba kapaszkodott.⁸⁴ Eközben Háy a dramaturg szakma professzionalizálása érdekében formált véleményt színházszakmai kérdésekben. Erre utal az 1952-es *Új Hangban* megjelent szövege is, amelyben amellet érvel, hogy a dramaturgia szakma, amelynek ismeretei elsajátíthatók, tanulhatók, amelyre állítása szerint nagy szükség van Magyarországon,⁸⁵ még ha a közeg egyfajta ellenállást is tanúsít iránta: „Kétségtelen, hogy a polgári dekandencia örökségeképpen maradt még íróinkban (és kritikusainkban is) bizonyos irtózás az írói alkotó folyamat tudatosításától. Sokan közülünk, ha ezt a szót hallják »dramaturgia«, holmi rideg, minden fantáziát megölő, minden szenvedélyt béklyóba verő szabályok élettelen halmazára gondolnak, amelyek megszabják, hogyan »kell« drámát írni, szakácskönyvszerű receptekre, vagy pontozási szabályokra, amelyek szerint dramaturgok és kritikusok – akárcsak a »nürnbergi mesterdalnokok« Beckmessere – osztályozzák a drámaírók munkáját, tartalomtól, mondanivalótól függetlenül, csak formai törvények, »kánonok« szerint.”⁸⁶ Háy a munka fontosságát hangsúlyozta,⁸⁷ és az eszmei mondanivaló miatt is elengedhe-

⁸³ [N. N.], „Az új magyar drámáról. Tanácskozott a dramaturgiai értekezlet”, *Magyar Nemzet*, 1953. márc. 28., 2.

⁸⁴ Így Nádasdy 1951-ben a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján: „A nagy orosz realisták és a szovjet irodalom gazdag anyaga mellett nagy segítséget jelenteken a magyar múlt nagy haladó hagyományai, *Katona*, *Madách*, *Szigligeti* és másik jövőbe mutató példái.” [N. N.], „Az új magyar drámairodalom és filmművészet eredményeiről és feladatairól tanácskoztak a színház- és filmművészeti konferencia első napján”, *Népszava*, 1951. okt. 14., 2.

⁸⁵ „...drámairodalmunk még mindig a kezdet nehézségeivel küzd, eredményei eléggé esetlegesek, egy kialakult színvonalról (amelyből egyes kiváló alkotások kiemelkednek) még beszélni sem lehet; írók, színházi dramaturgiák, kritikusok még gyakran a sötétben tapogatódnak és ha alapos is a remény a folyamatos fejlődésre, mégis túl kevés az, amit *tudatosan* teszünk és tudunk tenni a fejlődés érdekében.” HÁY Gyula, „A drámaíró mestersége”, *Új Hang* I, 6. sz. (1952): 35.

⁸⁶ HÁY, „A drámaíró...”, 35.

⁸⁷ „...a mesterségbeli tudásért meg kell dolgozni és ez a munka nem fejeződik be, amíg a drámaíró vagy a kritikus él és dolgozik...” HÁY, „A drámaíró...”, 36.

tetlennel tartotta egy mű belső törvényszerűségeinek ismeretét.⁸⁸ Még élesebb politikai állásfoglalásba csomagolta a dramaturgmunka fontosságát az egy évvel később megjelent *A magyar dramaturgia haladó hagyományai* kötet előszavában. Háy itt a dramaturg legfontosabb feladataként a politikai direktíva betartatását jelölte meg. A „mai dramaturg kötelességeit” a következő pontokban határozza meg: a dramaturgnak segítenie kell a drámaíró, hogy „a drámai cselekmény megalkotásában *tudatosan* alkalmazhassa a dialektikus és történelmi materializmus törvényeit”,⁸⁹ irányt mutasson, amikor az író „a pártos, a politikai mondanivaló szolgálatába állított művészi típusalkotás útjait keresi”,⁹⁰ és támogassa, hogy az író „a mai, élő nyelvből minden egyes mű drámai igényeinek megfelelően a mai magyar drámai nyelvet”⁹¹ kifejlessze. A dramaturg e szigorú, cenzori definíciójával áll szemben az ugyanebben az évben, 1953-ban megjelent cikke, amelyben mind a pályán működő, műveletlen és szorongó dramaturgokat, mind a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályát kritizálta, mivel bürokratizmusuk miatt számos fontos színdarabot és forgatókönyvet nem mutattak be, ezzel is hátráltatva az új magyar dráma ügyét.⁹²

⁸⁸ Nehogy „harcképtelen hadigépet állítson az eszme szolgálatába, amelyet művével diadalra akar segíteni”. Háy, „A drámaíró...”, 36.

⁸⁹ Háy Gyula, „Előszó” in *A magyar dramaturgia haladó hagyományai*, összeáll. CSILLAG Ilona és HEGEDŰS Géza (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1953), 7.

⁹⁰ Háy, „Előszó...”, 8.

⁹¹ Háy, „Előszó...”, 8.

⁹² „A drámairodalom gondjait-bajait általában a színházi és egyéb dramaturgok rossz munkájára szokás visszavezetni. Ez részben meg is felel az igazságnak, de semmiképpen sem ez az egész igazság. A dramaturgok között – tisztelet a néhány komoly szakembernek – sok a szakmailag csekély tudású, gyöngye tehetségű, elégtelen műveltségű ember, akiket valamiféle véletlen sodort erre a pályára. Az ilyen dramaturg munkájára óvhatatlanul rányomja a bélyegét egy bizonyos félelem. Nem, ne úgy képzeljük ezt a félelmet, hogy megfojtott drámai művek hazajáró leikétől, vagy az irodalomtörténet ítélőszékétől retteg a dramaturg. Közelebb is talál félnivalót: a hivatali felsőbbbségben, a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályában. Ettől pedig, pillanatnyilag érvényesnek látszó tapasztalatok szerint, akkor van nyugta a dramaturgnak, ha nem produkál semmit, mert a semmiben – úgy gondolják a hivatalok – nem lehet hiba. Így hát sok dramaturg és színigazgató számára az a legkedvesebb darab, amely még nincs megírva. A lelkesebbje nagyon tud érdeklődni írói terveik iránt. Szereti esetleg még a színopszist, sőt egy-egy megírt felvonást is. Sokszor elszáll azonban a szeretet, az érdeklődés abban a pillanatban, amikor az író azt mondja a darabjára: »kész«. [...] De mi a nyitja ennek a különös magatartásnak, amely annyira hátrányos a magyar dráma fejlődésére? Mi az oka annak, hogy egy állami szerv, amelynek hivatása lenne a magyar dráma fejlesztése, annak kerékkötőjévé válik? Kétség-telenül elsősorban ugyanaz a félelem a saját hozzáértése hézagaitól, mint ami a színházi vezetők passzivitását is okozza, csak éppen magasabb fokon. Persze: a színházak üzemét ideig-óráig klasszikusokkal is el lehet táplálgatni, ha a világgal elhitetik, hogy nincs előadható mai magyar darab.” Háy Gyula, „Színházi levél néhány barátomhoz a magyar drámáról”, *Béke és Szabadság*, IV, 40. sz. (1953): 16.

Háyra az SZFE közegében nem úgy emlékeznek, mint aki szigorúan vette a volna a pártdirektívát. Háy Éva a következőket mondta egy interjúbán: „Az egyetlen hely a főiskola oázisa volt neki ebben a kietlen sivatagban. Nagyon szerette az okos tanítványokat. Vezetett egy legendás dramaturgosztályt is. Egyszer valaki megírhatná ennek a Háy-féle osztálynak a hiteles történetét... A főiskoláról, amíg ott tanított, származási és politikai okokból senkit nem tanácsoltak el. [...] Én úgy érzem, Háyt imádták a tanítványai.”⁹³ Bíró Zsuzsa szerint mindig is ellenállt a kritikátlan, ésszerűtlen pártnyomásnak: „Borzasztóan érdekes pasi volt. A Szovjetunióból jött vissza, ahol nem bántották, ami azért meglepő. Mindenesetre soha nem követelt semmi olyat, ami a saját meggyőződésünkkel ellentétes lett volna. Háy kényszereketten viszonyult a kötelező anyagokhoz: titkolta, hogy ő nagyon utálja ezeket, de észrevehető volt a viselkedésében. Mi nem titkoltuk, és ő ezt egyáltalán nem bánta. Meg hát igyekezett remekműveket előszedni nekünk.”⁹⁴

HÁY GYULA, A POLITIKAI VÉDŐHÁLÓ

Bíró Zsuzsa visszaemlékezése szerint Háy dramaturg szakon a drámaelemzések mellett drámaírással is tanította a hallgatóit, tehát az általa oktatott dramaturgiai elveket a gyakorlatban is kipróbálhatták. Olykor feladott klasszikus regényeket, hogy dramatizálják őket,⁹⁵ máskor egy téma alapján kellett új darabot írniuk, amely kapcsolódott a szocialista realista irányzathoz.⁹⁶ Állítólag *Az élet hídjá* című darab is előkerült az órákon – amelyet szocialista

⁹³ SESZTÁK Ágnes, „Kucsera elvtárs” nem felejt! (Beszélgetés Háy Gyuláné Majoros Évával), *Képes* 7 4, 36. sz. (1989): 11.

⁹⁴ Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

⁹⁵ „Mindig konkrét feladatokat kaptunk, mindenki mást, és ez nagyon jó módszer volt. Mindenkinek a karakterére szabta. [...] Klasszikus regényeket is szeretett feladni, hogy azt dramatizáljuk. Engem egyszer felmentett egy félévre, azt mondta, mert ez egy nehéz feladat, Balzacnak a *Pons bácsi* című regényét kell adaptálnom – és ezt a feladatot én nagyon élveztem. Akkor is felmentett, amikor legutolsó félévben a magyar drámákról adott elő, kizárólag magyar drámákról, és akkor nekem, valami szeszélye folytán, ki kellett választanom egy magyar drámát és azt kijavítani, szóval egy jobb drámát írni. Sajnos nem emlékszem a szerzőjére, egy kortárs, nyugatos író volt.” Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

⁹⁶ „A téma borzalmas volt, például hogy olyan elemekből, mint vídia kés, egy munkás, egy gyár, hozzunk össze egy drá mavázlatot. El lehet képzelni, hogy micsoda borzalmakat hoztunk össze. Közben szórakoztunk rajta, saját magunkon. Feladatnak jó volt, akár a vídia késsel is lehetett tanulni valamit a dramaturgiáról. Háy félig vette komolyan, de valószínűleg közben magában ő is szórakozott. Szóval sosem éreztük azt a kényszert, hogy a vídia kés egy hősi téma, és azt nekünk nagyon komolyan kell venni.” Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

realista mintadarabként olvashatunk⁹⁷ –, bár Bíró szerint a művet velük együtt a szerző-tanár is ironikus távolságból szemlélte.⁹⁸ Azt is hozzáteszi, hogy Háy az óráit nem előadásszerű formában tartotta, inkább a diákokat beszéltette, olykor pedig személyes történeteket is megosztott velük.⁹⁹

Állítólag Háy a Színművészeti Főiskolán tartott óráit is lejegyeztette,¹⁰⁰ viszont ennek publikálására, esetleg szerkesztett könyvként való kiadására nem került sor. Talán az egyre feszültebbé váló kultúrpolitikai közegben a szóbeliség védte a nyugodt, főiskolai munkát. Ebből a szemszögből új megvilágításba kerül a főiskolára később is jellemző, anekdotikus, a rögzítést lehetőleg kerülő oktatói habitus, amelyet Szinetár Miklós Nádasdy Kálmánhoz köt egyik visszaemlékezésében: „Egyszer az órájára bejött egy növendék, és – akkor újdonság volt – hozott egy magnót, hogy fölvegye, mit mond a tanár úr. Akkor Nádasdy azt mondta: »En kimegyek, ha itt ez a magnó.« »De tanár úr, miért nem engedi meg, hogy felvegyük?« »Azért, mert ha azt, amit én nektek mondok, most fölveszik, és tényyszerűen rögzítve van, tíz év múlva azt mondják, hogy ez így már nem igaz. Ha nincs rögzítve, akkor azt, amit ebből megjegyeztek és továbbadtok, úgy mesélik el, hogy valamit mindig hozzátesztek és elvesztek belőle, és így korszerű marad.«”¹⁰¹

Bár a dramaturgoktatás a Rákosi-korszak legkeményebb időszakában indult el, Bíró Zsuzsa úgy emlékszik az itt töltött évekre, hogy a főiskola védett közeg volt: „Nem tudom, hogy ezt hogyan csinálták, hogy ösztönösen az egyéniségükből fakadt-e, de én arra emlékszem, hogy az öt évet végig szó-

⁹⁷ Lásd 78. lábjegyzet.

⁹⁸ „Egyszer megkértük Háyt, hogy az egyik darabját egy kicsit hadd játsszuk el. Abból egy jelenetet csináltunk meg. Én, azt hiszem, egy öreg házmesterné voltam. [...] Az *élet hídjá*. Nagyon utáltuk ezt a darabját, azért kértük. Ebben gonoszság volt. [...] Abszolút látszott rajta, hogy tudja. De azt hiszem, hogy ő is utálta. Lehetetlen, hogy ne utálta volna, hát néhány darabja annyira jó volt. Az ő műveltségével lehetetlennek tartom. Talán amikor írta, még azt hitte, hogy jó lesz.” Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

⁹⁹ „Feladta előre, hogy például egy Osztrovszkij-darabot fogunk venni, olvassuk el jövő alkalomra. Ő pedig úgy intézte, hogy főleg mi beszéljünk róla. Néha előfordult, hogy a tananyagon kívül valamiről beszélt, például kérdeztük a németországi élményeiről és a darabokról, amiket szeretett ott, de már nem emlékszem, hogy miket mondott.” Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

¹⁰⁰ „Háy Gyula odarendelt egy idősebb bácsikát, aki jegyezte az óra anyagát, mert ő abból egy könyvet akart kiadni, valószínűleg dramaturgiai oktatás témában – szerintem végül nem adott ki –, így egész félétlen át bent ült és jegyezte, amiket mi mondtunk.” Bíró Zsuzsa azt is hozzáteszi, hogy Papp bácsinak hívták azt, aki lejegyezte az órákat. Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

¹⁰¹ Szinetár 1949 és 1952 között járt a főiskola színházrendező szakára, tehát az általa elmondott anekdota ebben az időszakban történt. SZINETÁR Miklós és KOZÁK Gyula, *Így kell ezt!... Vagy másképp* (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 35.

rakoztam. [...] Persze óvatosnak is kellett lenni, de az könnyen ment, mert nem kellett sokat lejsztolni, éppen csak annyit, hogy nem szidjuk a rendszert.”¹⁰² Az SZFE irattárában fellelhető tanári jellemzéseket olvasva feltűnő, hogy Háy kizárólag szakmai szempontok mentén ír a hallgatókról – nyoma sincs a részletekbe menő politikai jellemzésnek vagy bármely társadalmi osztályhoz való tartozás felemlítésének.¹⁰³ Ettől függetlenül Háy Éva szerint Háy túlságosan is apolitikusnak tartotta a hallgatóit, és éppen emiatt volt büszke az 1956-os események során tanúsított aktív részvételükre.¹⁰⁴ Moldova György említi egy esetet,¹⁰⁵ amikor Háy Gyula egy vizsga alkalmával elmarasztalta politikai témájú fejtegetései miatt, de mindössze annyi következménye volt ennek, hogy új dolgozatot kellett írnia.¹⁰⁶ Bíró Zsuzsa

¹⁰² Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

¹⁰³ SZFE Irattár, Hallgatói dossziék, pl. Bíró Zsuzsa, Szántó Judit, Mann Lajos.

¹⁰⁴ „Minden intézmény, akármilyen kicsi, meg akarja formálni saját követeléseit. A nemzeti megújulásban részt venni. Ezen a napon, éppúgy, mint az előzőkön és a következőkén, az ifjúság a legaktívabb. Nem csak az egyetemisták, bár végig és a vég után is az előrevívő erők maradnak. Ez volt hát ifjúságunk, az egyetemistáink, akik tanáruknak, Háy Gyulának néhány hete még oly nagy gondot okoztak: apatikusak, mondta, és teljesen apolitikusak. Emlekezett 1918-ra, amikor mint műegyetemista aktívan részt vett a »lánchídi csatában«, az »őszirózsás forradalomban« és később a Tanácsköztársaság megalapításában. Hát igen, az akkori ifjúság nem volt ilyen apatikus, ilyen apolitikus, mint tanítványai ma!... Tegnap óta igen büszke az »apatikusaira«, az »apolitikusaira«, de borzasztóan aggódik fiatal életükért. A helyzet nagyon, nagyon sokkal veszélyesebb, mint anno 1918-ban.” Háy, *A barikád...*, 195.

¹⁰⁵ Moldova György (1934–) Kossuth-, Prima Primissima- és kétszeres József Attila-díjas író. 1952 és 1957 között járt a főiskola dramaturg szakára. Rendkívül termékeny szerző (főleg a regény és a riportkönyv műfajában), saját memoárját tizenkét kötetben írta meg (*Az utolsó tölteny. Önéletrajzi töredékek*, 2004–2015).

¹⁰⁶ „A félévi szakmai vizsgán összecsaptam osztályfőnökömmel, a Mészöly Dezsőt felváltó Háy Gyulával, aki egyébként az egész főtanszak vezetőjének tisztjét is betöltötte. Az előírások szerint egy dolgozatot kellett írunk, valamilyen szabadon választott dramaturgiai témáról, például: »A kritikai realizmus megjelenése Csiky Gergely műveiben«, vagy »A drámai hős kettős kötöttsége«. Nem volt kedvem az ilyen elmefuttatásokhoz, inkább egy ideológiai kérdést választottam. Azt fejtegettem, bevallom: kissé nagyképpűen és felületesen, hogy az 1953-ban megkezdődött reformmozgalom azért felszínes és azért nem tudja igazán megmozgatni a tömegeket, mert a huszadik század magyar történelméből hiányzik egy valódi szocialista forradalom – például többek között a jugoszláv partizánháborút elemeztem, mint a forradalmak egyik különleges megjelenési formáját. A forradalom elmaradása okozta – írtam a továbbiakban –, hogy a szocializmus lehetősége felkészületlenül érte a magyar népet, nem tudta valódi értékét megbecsülni, mintha egy bútor nem saját maga készített volna el, hanem csak úgy bedobták volna hozzá a nyitott ablakon. [...] Háy dörgő hangon kérdezte Kutrucz Elemértől, a vendégként jelen lévő marxista tanszékvezetőnkől:

– Maguk ilyeneket tanítanak, Kutrucz elvtárs?

– Dehogys tanítunk, ez az ő saját elmélete.

Én nyilvánvalóan visszaéltem azzal, hogy már ígéretes írónak számítottam, ha kirúgnak a Főiskoláról, mindenki politikai machinációt sejtett volna mögötte. Háynak nem is állt szándékában ilyen megtorlás. Szó nélkül persze nem vehette tudomásul ezt a rebellis dolgozatot, visszautasította és egy új vizsgamunka megírására kötelezett.

szerint viszont a hallgatóknak politikai kérdésekről nem kellett beszélniük a vizsgák során, csak drámákat kellett elemezniük.¹⁰⁷ Felidéz egy nagy botrányt kiváltó pamfletet is, amelyet különböző szakok hallgatói adtak elő,¹⁰⁸ és ami miatt vizsgálat indult ellenük, de Háynak köszönhetően ez végül elcsitult. Az elnézés, az önirónia és a humor a róla kialakult kép visszatérő motívuma, továbbá a mester-tanítvány viszony kevésbé merev és hierarchikus elképzelése is. Fakan Balázs egykori dramaturghallgató idézi fel a következőt egy interjújában:¹⁰⁹ „Háy Gyulával volt egy poénosan végződő afférom. Bíró Zsuzsa, aki fölöttünk járt, azt mondja az órán Háy Gyulának, hogy

A vizsga az ötödik emeleten folyt le, de mikor elengedtek, lementem és a kapuban megvártam Háyt. [...]

– Én tudom, hogy Háy elvtárs ott fönna a bizottság előtt nem mondhatott mást, és higgye el, hogy én nem is haragszom, amiért kirúgott, de itt négy szemközt szeretném megkérdezni: ugye belátja, hogy igazam volt abban, amit leírtam?!

Háy végigmért:

– Mit képzelsz? Nekem más véleményem van az ötödik emeleten és más a földszinten?

– Ja, az más, akkor elnézést kérek a zavarásért.” MOLDOVA György, *Az utolsó tőltény* (Budapest: Urbis Könyvkiadó, 2004), I:231.

¹⁰⁷ „Abban biztos vagyok, hogy nem kellett ebből felelni, mint egy tananyagból. Nem ezt kérdezte ki a vizsgákon, hanem drámákat kellett elemezni, főleg remekműveket.” Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

¹⁰⁸ A történetben Charlie Chaplin (Harkányi Endre alakításában) ellátogatott a főiskolára, amely az egyedüli hely volt, ahol egyrészt még játszották a filmjeit, másrészt az igazi kommunizmus megvalósult. Egy jelenetben például azt adták elő, hogy a tanulmányi titkár úgy állítja össze a tanmenetet, hogy egy lottósorsoláshoz hasonlóan összekeveri a marxizmust és a honvédelmi ismereteket, és csak az utolsó cetlire, amelyet bedob, írja rá, hogy „szakma”. Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

¹⁰⁹ Fakan Balázs (1933–2019) dramaturg, forgatókönyvíró. 1952 és 1957 között tanult a Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg szakán. Részletesen felidézi azt is, hogy a több napos halasztgatás után hogyan zajlott le a felvételi vizsgája: „...másnapra Csillagné behívta Hubay Miklóst és Bodor Tibort, hárman alkották a felvételi bizottságot s végre felvételiztettek. Előbb szörnyülködtek, hogy hogy maradhatott el az értesítés, mert a filmrendezői szakot már betöltötték, de még dramaturgnak fel tudnak venni. Mondtam: azt sem tudom, mi az, hogy dramaturg. Az első évben ugyanazt tanulják, mint a rendezők, legfeljebb átmegegy második évben – mondta Csillagné. Hubay Miklós nézegette a *Toldit*, kérdezgette, hogy mit írtam benne én. Mondtam, hogy mindent, kivéve egy kétsoros verset, azt a baráti. Megkereste, s mondta, hogy egész jó. Mondtam, hogy köszönöm, megmondom a barátomnak. [...] Hubay megkérdezte még, hogy tudom-e, mit jelent a »től cudar csihésnek«. Tudtam. Jól van – mondta. Volt még egy vizsgafeladat: mutattak egy képet az *Ogonyokból*, letakarták a címet és a szerzőt, s az volt a feladat, hogy elmondjam, mi volt a képen látható jelenet előtt és mi lehet a folytatás. Hát elmondtam, hogy itt egy szép fiatal lány meg egy idős katonatiszt, a lány durcás, mert nem tetszik neki a tiszt, elmenekülne, de valamiért muszáj ott maradnia, s látszik a szemén, hogy készül valamire, talán szökre... Ismerem a képet? Dehogyan ismerem, most látom először. Hát kiderült, hogy a kép címe: Az őrnagy lánykérőben. Felvettek dramaturgia szakra! Nem nagyon tudtam, mi ez, de mondtam, vállalom, viszont én csak akkor tudok jönni, ha kapok ösztöndíjat és kollégiumi elhelyezést. Mondták, rendben. Hazamentem, összecsomagoltam és feljöttem.”

miért kell nekünk Háyt elvtársat elvtársazni, amikor a másik osztályban per Gyula szerepel. Én? Hát igen, a Fakan mindig azt mondja, hogy a Gyula ezt meg ezt mondta... Hát bejön hozzánk Háyt, nagyon vidáman, örülök, hogy Fakan elvtárs engem per Gyulának említ a hátam mögött, de annyit talán kérhetnék, hogy tegye hozzá a koromra tekintettel, hogy bátyám. Hát – mondom én – Gyula bátyám, nagyon meg vagyok tisztelve.”¹¹⁰ Moldova György is emlékszik olyan pillanatra, amikor Háyt Gyula hivatalos megszólítása egyik napról a másikra megváltozott az 1956-os események után: „Háyt egyelőre nem tartóztatták le, a Főiskolán is taníthatott tovább. Az újrakezdésnél jelentkezett néhány kapcsolattartásbeli zavar, például az addig használatos »Háyt elvtárs« megszólítást többé nem tartotta megfelelőnek, helyette a »Gyula bácsi«-t ajánlotta. Én felemelt karral jelentkeztem, és inkább az »öreg barátunk« titulust javasoltam, visszaemlékezve a felkelés első napjaiban elhangzott felhívására: »Öreg barátotok arra kér titeket, hogy tegyék le a fegyvert!« Háyt megrovóan nézett rám, de nem utasított rendre.”¹¹¹

A dramaturgképzés egykori résztvevői közül többen felidézték a Szántó Judit elleni,¹¹² 1953-as fegyelmi vizsgálatot, amely a maga abszurditásával és korfestő jellegzetességeivel jelentős eseménnyé vált a közösségi emlékezetben.¹¹³ Mindezek okán, továbbá a Háyt által képviselt tanári attitűd miatt

BÁTHORY Erzs, *Fakan-Legendárium (Beszélgetés Fakan Balázs Magyar Életmű-díjas dramaturggal)*, hozzáférés: 2020. 08. 07, <http://www.filmkultura.hu/regi/2007/articles/profiles/fakan-legendarium.hu.html>. Bíró Zsuzsa így emlékszik a felvételre: „Én egy olyan felvételen vettem részt, szerintem szabálytalanul, amelyik nagyon jelentéktelen volt, úgyhogy ezért nem vagyok benne biztos, hogy ez volt az elrendelt felvételi. Valószínűleg nagyon későn, már az utolsók között hallgattak meg. Úgy emlékszem, hogy csak az a tanárnő volt benn, aki engem felvételiztetett. Lehet, hogy még ült benn valaki némán, de nem biztos. [...] Csillag Ilona, aki drámatörténetet tanított, és egy nagyszerű, szellemes, jópofa nő volt. Az egészet olyan cinikusan vette. Nála a felvételi inkább olyan egyetemi felvételinek tűnt, mert csak az olvasottságot kutatta, semmi mást. Nála az, aki sokat olvasott, fel lett véve. Egyáltalában nem volt szó színházról, meg pláne nem moziról. Valószínűleg nagyon sokan felvételiztettek még rajta kívül, és nem mindenkinél ez volt az elvárás.” Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

¹¹⁰ BÁTHORY, „Fakan-Legendárium...”

¹¹¹ MOLDOVA György, *Az utolsó töltné...*, I:45.

¹¹² Szántó Judit (1932–2016) Jászai Mari-díjas kritikus, fordító, dramaturg, a Színházstudományi Intézet tudományos munkatársa és évtizedekig a *Színház* folyóirat munkatársa is. Számos színművet és színházelméleti művet fordított németből, angolból, franciából.

¹¹³ Az osztály 1956-ban végzett tagjai: Bereczky Erzsébet, Bíró Zsuzsa, Katz Edit, Kolár Éva, Lelkes Éva, Mann Lajos, Nedeczki Edit, Szőnyi G. Sándor, Vadász Imre, Varga Domokosné, Vizinczey István. „Regényes története van a Sztálin halálakor kirobant osztálybotránynak. Egy hallgató megjegyzést tett a vezérre. Egy másik beárulta a párttitkárnak. A csoporttársak egy emberként tanúskodtak az áruló ellen. Háyt zseniálisan simította el a »balhét« úgy, hogy senkinek a jövőjét nem tette tönkre. Most legyintesz, pedig akkor a pártközpontból jötték ezt az »ügyet« vizsgálni.” SESZTÁK, „Kucsera elvtárs...”, 11.

is fontosnak tartom ennek részletes rögzítését. Az 1951-ben indult első dramaturgosztályban „Szántó Judit megvádolta Kolár Évát azzal,¹¹⁴ hogy a faliújságcikkkel kapcsolatos beszélgetésük alkalmával Sztálin elvtárs betegségét és halálát közönyösnek vette, sőt azt is mondta, hogy »semmi közöm hozzá«.”¹¹⁵ Az SZFE irattárában található jegyzőkönyv alapján a következőképpen lehet rekonstruálni az 1953. április 21-én megtartott fegyelmi vizsgálatot (amelyet megelőzött már két osztálygyűlés a témában):

A jelenlévők Simon Zsuzsa (főigazgató), Redő Ferencné (tanulmányi igazgató), Háy Gyula (osztályvezető tanár), Czímer József (tanársegéd), Tóth Ferenc, Szakmári Józsefné, Kiss Józsefné, Varga Józsefné (jegyzőkönyvvezető), Szegedi György. Először egymás között átbeszélük, hogy eddig is több konfliktus volt már a dramaturgosztályban, amelyek Szántó Judit személyéhez kötődtek. Czímer József Kolár Évát kevésbé tartja tehetségesnek, mint Szántó Juditot, viszont sokkal becsületesebbnek és őszintébbnek. Szegedi György előhossa a lányok polgári származását, amely miatt feltehetően mindennél előbbre helyezik érdekeik érvényesítését, de Simon Zsuzsa nem gondolja azt, hogy itt „kenyérharcról” lenne szó (mivel az elhelyezkedés a főiskola után biztosítva van). Kolár Éva, amikor belép, a következőképpen emlékszik vissza a történetekre: Kolár olvasta a Szántó által írt, Sztálin betegségéről szóló szöveget a faliújságon, amelyről kijelentette, hogy dagályos, és nem tartja őszintének. Amikor Szántó erre megsértődött, Kolár közölte vele, hogy „semmi közöm hozzád”. Ezt Szántó úgy értette, hogy Kolárnak semmi köze Sztálin elvtárhoz. Kolár azzal is magyarázza, hogy nem mondhatta, amit Szántó állít, mivel Sztálinnak köszönheti, hogy egyáltalán él. Szántó elmondása szerint Kolár azt is mondta, hogy „sajnos”, olyan értelemben, hogy sajnos van köze a népi demokráciához, de erre Kolár nem emlékszik. Amikor lehetősége lett volna tisztázni magát, saját bevallása szerint inkább moziba ment. Amikor Kolár kimegy, Háy Gyula azt mondja: „Véleményem szerint ezek a hallgatók annyi sértést vágnak naponta egymás fejéhez, hogy Kolár azért nem tulajdonított olyan nagy fontosságot Szántó vádjának, ezért is nem emlékszik a »sajnos« szóra.” Simon Zsuzsa a konfliktusok forrásának (a „gennyes gócnak”) Szántót és Török Ernőt,¹¹⁶ a dramaturgosztály egy másik tag-

¹¹⁴ Kolár Éva könyvszerkesztő volt Amerikában (Bíró Zsuzsa közlése).

¹¹⁵ Az 1953. április 21-én megtartott fegyelmi vizsgálat jegyzőkönyve, Szántó Judit személyi dossziéja, SZFE Irattár.

¹¹⁶ Az SZFE Anyakönyv szerint Török Ernő nem végezte el a dramaturg szakot a Főiskolán, az OSZMI adatbázisában mindössze egy művel jelenik meg, a *Hölgyvadász* című zenés

ját tartja, és szerinte Szántót el kéne távolítani a főiskoláról. Háy Gyula a saját felelősségének érzi Szántó sorsát, ezért a kirúgás helyett inkább a „megnevelését” tartaná helyesnek. Amikor bejön Szántó, a bizottságnak így idézi fel a történeteket: amikor Kolár kijelentette, hogy Szántónak nem kellett volna megírnia a Sztálinról szóló cikket, ő megkérdezte tőle, hogy „neked talán nem fáj?”, mire Kolár úgy reagált, hogy „mi közöd hozzá?”. Szántó megkérdezte, hogy „neked talán nincs közöd?”, mire Kolár azt mondta, hogy „sajnos”. A tanárok nem értik, hogy Szántó hogyan érthette ezt ennyire félre. Szántó már megbánta az egész ügyet, és Töröknek is úgy adta tovább annak idején mindezt, hogy becsület-szavát kérte, hogy nem mondja el senkinek. Szántó valójában három másik osztálytársuknak is elmondta a történetet (Szőnyi G. Sándornak, Bíró Zsuzsának és Katz Editnek), de állítása szerint mindhárom esetben sajátos okok vezettek ehhez.¹¹⁷ A tanárok szembesítik Szántót azzal, hogy az egész osztály ellene van, Szántó bűnbánatot tanúsít. Amikor kimegy, Simon Zsuzsa jellemtelennek és karrieristának nevezi, aki „ócska burzsoá eszközökkel igyekszik megtartani az elsőséget”. Háy Gyula nem akar kirúgni egy „ilyen tehetséges, 4 nyelven beszélő embert”, ezért azt javasolja, hogy csak egy időre távolítsák el a főiskoláról, amit a bizottság elfogad. Szántóval közlik, hogy a változása érdekében két félre fizikai munkára kötelezik, amely után csak akkor vesz ki majd vissza, ha igyekszik. Szántó ennek láthatóan örül és elfogadja.¹¹⁸

Mindezekből egyértelműen kiderül, hogy Háy Gyula közbenjárása nélkül eltanácsolták volna Szántó Juditot, aki végül egy évig a győri Wilhelm Pieck Vagon- és Gépgyárban dolgozott, ahol javasolták a továbbtanulását a főis-

játékot az Operettszínházban (1961), majd Békéscsabán (1962) mutatták be, továbbá *Haragosok* című egyfelvonásosa 1958-ban jelent meg a Művelt Nép Könyvkiadónál. Bíró Zsuzsa Török Ernőről a következőt mondja: „Jelentett, amikor úgy érezte, hogy valami szocializmusellenes dolog elhangzott. Amikor Szántó Jutka – valószínűleg véletlenül, mindenféle cél nélkül – elpanaszolta neki, hogy ő gyászol, és senki nem hisz neki, azonnal rohant a párttitkárnőhöz, és jelentette, hogy ez az osztály egészen elvetemült, mert ki-gúnyoljuk Sztálin halálát.” Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

¹¹⁷ Katz Évának például akkor mesélte el, amikor Sztálin halálának tiszteletére önkéntes éjszakai díszőrséget álltak párban. Oral History-interjú Bíró Zsuzsával. Készítette: Kelemen Kristóf, 2019. április 26., Budapest.

¹¹⁸ Visszaemlékezésében Czímer József mindezt kiegészíti még a következővel: „Két nap múlva közölték velem, hogy újabb fegyelmi lesz, mert a pártszervezet túl enyhének találta az ítéletet, és megfellebbezte. Kérték, hogy legyek ott a hét végén az újabb tárgyaláson. Az újabb tárgyaláson kiderült, hogy nem annyira a pártszervezet fellebbezte meg, hiszen annak képviselője jelen volt a határozatnál, hanem a DISZ. A megnyitás után én azonnal

kolán.¹¹⁹ Szántó Judit, visszatérése után, az egy évvel később, 1952-ben indult dramaturgosztályhoz csatlakozott.¹²⁰ Bíró Zsuzsa hasonlóan emlékszik a történetekre, és több dologgal kiegészíti azokat.¹²¹ Amikor elindult a kivizsgálás, Bíró állítása szerint a vizsgálat kezdete előtt Háy Gyula behívatta Bereczky Erzsébetet,¹²² aki az osztálybizalmi volt: „Azt a taktikát beszélték meg, hogy nagyon naivnak tettessük magunkat. Háy azt kérte, egyszerűen ne értsük, mi van körülöttünk, és ezt csináljuk ügyesen.”¹²³ Bíró azt is hozzászólja a háttérmotivációk árnyalásához, hogy „Szántó Judit borzasztóan szeretett volna szocialista álarcban jönni-menni, hogy tiszteljék őt, és ezt összekötötte azzal, hogy az egyik fiúba nagyon szerelmes volt az osztályból, aki azt mondta neki, hogy túlzottan polgárlány. Ez őt rettenetesen elkésé-
rítette, és mindent megpróbált megtenni, ami nem polgárlányos.”¹²⁴ Szántó Judit ellen 1952-ben már lefolytattak egy fegyelmi vizsgálatot a főiskolán,¹²⁵ amikor a Műegyetem egyik hallgatója írásban bejelentette, hogy Szántó apjának 60 hold földje volt,¹²⁶ amely körülményt a felvételi során sem az adat-

szót kértem, hogy ez az egész tárgyalás jogtalan. Fellebbezni csak egy magasabb fórumhoz lehet, ugyanahhoz a szervhez nem. Vegyük le az egész kérdést a napirendről. A végleges kizárást követelők szívóskodtak, de a többség belátta, hogy az egész ügy kezd képtelenségekbe fulladni, és a kérdést levették a napirendről. Így hát Szántó Judit vesztett egy évet, de mégis színikritikus lehetett belőle.” CZIMER, *Közjáték...*, 173.

¹¹⁹ „Az első időkben meglátszott rajt, hogy még nem dolgozott fizikai munkán, de akarata elég szilárd volt ahhoz, hogy ezen munkakört mielőbb elsajátítsa. [...] Dolgozótársaihoz való viszonya jó volt, a dolgozók és a vezetők is megszerették. Mindenkin készséggel segített, ha módjában állt. Munkaidő után szívesen segített a gépelési munkákban is. Társadalmi munkát minden habozás nélkül vállalt úgy a szakszervezet mint a Disz szervezet részéről.” Bedők Kálmán (Wilhelm Pieck Vagon és Gépgyár) Szántó Juditról írt jellemzése, Szántó Judit személyi dossziéja, SZFE Irattár.

¹²⁰ Az osztályból 1957-ben a következők végeztek: Benedek Katalin, Csurka István, Fakan Balázs, Kovács Ferenc, Létay Vera, Lukács Antal, Major Anna, Moldova György, Nagy Judit, Szántó Judit, Tarbay Ede.

¹²¹ Bíró Zsuzsa egy novellában is rögzítette az emlékeit 2008-ban a *Liget* folyóiratban. Bíró Zsuzsa, „Sztálin halála”, *Liget* 8. sz (2008), hozzáférés: 2020. 05. 07. http://www.liget.org/cikk.php?cikk_id=112.

¹²² Bereczky Erzsébet (1932–2010) 1957 és 2000 között volt a Nemzeti Színház dramaturgja, amely később átalakult Pesti Magyar Színházzá, ahol 2010-ben bekövetkezett haláláig dolgozott.

¹²³ Bíró, „Sztálin...”

¹²⁴ Bíró, „Sztálin...”

¹²⁵ Jegyzőkönyv a Fegyelmi Bizottsági üléséről, 1952. március 7., Szántó Judit személyi dossziéja, SZFE Irattár.

¹²⁶ „Titkár elvtárs, Rákosi elvtárs utóbbi időben elhangzott beszédei fokozott éberségre szólítanak fel minket, ezért kötelességemnek tartom, hogy bejelentsem: Szántó Judit I. éves dramaturg hallgató édesapja igen jól jövedelmező orvosi magánpraxisa mellett Hevesen (Heves vm.) földbirtokkal rendelkezett igen hosszú időn keresztül. Tudomásom szerint

gyűjtő ívben, sem az önéletrajzában nem tüntetett fel.¹²⁷ Ebben az esetben a bizottság végül a következő határozatot hozta: „Szántó Juditot nyilvános főigazgatói megrovásban részesíti, visszavonásig az összes kedvezményektől (ösztöndíj, tandíj) eltiltja, a Kiváló Hallgatók Brigádjából kizárja.”¹²⁸

* * *

Háy Gyula 1956. október 23-án a főiskolai tanítványaival vonult fel a tömegben. A körülötte szűkülő közegben, miként felesége megnevezte, a sivatagban oázisnak érezte a főiskolát. Bebörtönzése és disszidálása után a tanítványai tartották életben az emléket. Háy az ötvenes évek egyik áldozatává vált, miközben saját élettörténetét az általa felvázolt dráma-modell ideális alapanyagaként is olvashatnánk. Elméletírói és pedagógusi munkásságának vizsgálata során az derül ki, hogy szakmapolitikai tevékenysége sokat tett a dramaturg szakma diszciplináris legitimációjáért, miközben ezt a szocialista realista valóságépítés kontextualizálta. 1956-os forradalmi tevékenysége miatt Háy neve és munkái kitörlődtek a magyar színháztörténeti emlékezetből, a rendszerváltás után pedig a marxista-leninista alapokon nyugvó elemzéseit (és az irodalmi munkái egy részét) kevésbé lehetett megközelíteni, nem tudtak beépülni a szakmai közbeszédbe.

Szántó Judit a földbirtokot életrajzában nem vallotta be, tehát az állami szerveket és a Pártot félrevezette. Ilyen embereknek, mint ahogy a példák bizonyítják sem a népi-demokrácia Főiskoláján, sem a DISZ-ben helye nincs. Kérem az ügy kivizsgálását. Elvtársi üdvözzel, Kiss Pál, II. éves gépészmérnök hallgató, hevesi lakos.” Szántó Judit személyi dossziéja, SZFE Irattár; „A földet nagyapjától örökölte apja. 1937-ben a Vitézi Rend, mint zsidóktól, elvette a földet. A felszabadulás után 1945-ben visszakapták, amit apja 1949-ben felajánlott az államnak.” Jegyzőkönyv a Fegyelmi Bizottsági üléséről, 1952. március 7., Szántó Judit személyi dossziéja, SZFE Irattár.

¹²⁷ Czímer József a korábbiakkal ellentétben úgy emlékszik, hogy Szántó Juditot a 60 hold föld miatt függesztették fel egy évre, a faliújság körüli esetet nem is említi. CZÍMER, *Közjáték...*, 172.

¹²⁸ Jegyzőkönyv a Fegyelmi Bizottsági üléséről, 1952. március 7., Szántó Judit személyi dossziéja, SZFE Irattár.

JÁKFA LVI MAGDOLNA

REALIZMUSGYAKORLAT AZ ÁLLAMOSÍTÁS KORAI ÉVEIBEN

A második világháború utáni újjáépítés gyakorlata és az államosítás ideológiája a realizmus esztétikájának nyelvét használja. A valóság észlelése helyett a valóság építése válik ideológiai és játéknyelvi folyamattá, a színház pedig politikai gyakorlótereppe. A realista színház a szocialista gyakorlatban nem mutatja a valóságot, hanem építi, tehát az emlékezet textúrája a valóságészlelés és valóságépítés során szövődik olyanná, amilyenné. Az államosítás körüli években a realizmus politikai direktíva és esztétikai akarat.

Ez a tanulmány¹ egy olyan, a realista színház emlékezetét feltáró könyv bevezetőjének a része,² mely – a kollektív emlékezet fogalomrendjével³ és a kultuszkutatás metodikájával – öt szenvedélyesen realista színházcsináló életművére fókuszál,⁴ őket *alapító mesterek*nek tekintve követi gondolataik, művészi gyakorlatuk terjedését és alakulását. Az ő életművük köré szerveződő közösségek válnak az államszocialista színházkultúra megerősítőivé, ők beszélnek majd azt a játéknyelvet és hozzák létre azt a színházpolitikai gyakorlatot, mely (többek között) a repertoárjátszáshoz, a rendezői színházi

¹ A tanulmány megírását támogatta a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH, 131764.

² JÁKFA LVI Magdolna, *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*. s. a.

³ Vö. James Edward YOUNG, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* (New Haven: Yale University Press, 1994), 398.; Freddie ROKEM, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre* (Iowa: UIP, 2000), 114.

⁴ Maurice HALBWACHS, *Az emlékezet társadalmi keretei*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2018).

hierarchiához, a lélektani realizmushoz, a kettős beszéd intézményéhez, a dramaturgi cenzúrához vezet. Mind az öten alkotó emberek, írók, rendezők, dramaturgok, színészek – Gáspár Margit, Gellért Endre, Hont Ferenc, Major Tamás, Várkonyi Zoltán –, így az előadás játéknelve és az írás elemző nyelve egyaránt ismerős kommunikációs gyakorlatuk.

Gáspár Margit 1949-ben publikálja *Az operett* című broszúráját, amelyben a műfaj egyetemes történetét sikerrel köti a népi mozgalmakhoz. Gellért Endre 1947–1956 közötti írásai a realista színházi gyakorlatról *Helyünk a deszkákon* címmel jelennek meg. Hont Ferenc, miközben megteremti a magyar színház-történet-írás narratíváját és intézményrendszerét, kiadatlan *Naplójában* percre követi a nagy struktúraváltás eseményeit. Major Tamás memoárjaiban, elsőként a *Forró Színpad* címűben, míg Várkonyi Zoltán 1942-es Jouvett-fordításában, az *Egy komédiás feljegyzéseiben* keresi a magyar nyelvű fogalmakat. Az államosítás körüli években Gáspár Margit a Budapesti Operettszínház igazgatója, Gellért Endre a Nemzeti Színház főrendezője, Hont Ferenc a Színművészeti Főiskola igazgatója, Major Tamás a Nemzeti Színház igazgatója, Várkonyi Zoltán a Művész Színház igazgatója. Írásaik, nyilatkozataik és vitaindító hozzászólásaik a színházi realizmus összetett gyakorlatát tárják elénk az államszocialista Magyarországon. Az alábbiakban azt követjük, mit jelent a realizmus ötük szóhasználatában, miként reagáltak a háború utáni szovjetizálás esztétikai kihívásaira, milyen irányító szerepet kaptak és vállaltak az újjáépítésben.

IGAZ, ŐSZINTE, HITELES, VALÓS: A SZÉTFOSZLOTT NYELV

A kortárs színházművészet magyar nyelvű diskurzusát a valós, a hiteles, az igaz és az őszinte szavak köré épült nyelvi tartomány uralja. Több mint hetven évvel a nagy struktúraváltás után a színházcsinálás, a kritika, a szakelemzés gyakorlatában mindez mintha a *jó* szinonimájává szelídülne. Vélhetjük, talán azért, mert az államosítás története tudományosan feldolgozatlanul morzsolódik szét anekdotikus pillanatokká, és talán azért, mert a színházszakmai közösség ezeket az emlék-betöréseket már nem tudja a valóság fogalomrendjéhez kapcsolni. S vélhetjük azt is, hogy a háborús pusztulás állapota után, mely a művészeti folyamatokban jól érzékelhetően a nyelv teljes szétesésével jár, ezek a szavak biztonságos cölöpökként emelkednek elénk az igazság létrehozásakor.⁵ Mindkét vélekedés pozícióját megtartva tisztában látható, hogy a strukturalista történetírás metodikájával a magyar színház történetét miért csak az államosításig lehetett megírni. Az látható, hogy

⁵ Alain BADIOU, *A század*, ford. MIHANCsik Zsófia (Budapest: Typotex Kiadó, 2010), 86.

az 1949-ben sebtében kialakított új intézményi rend történeté formálása a tudományelméletek pluralitásával, a digitális gyorsaságával és a források óceánjával kebelezi be a gondolkodót, de mindemellett egy sajátos gyakorlat is akadályozza az elbeszélést. A magyar színháztörténet-írás legitimitását az államosítás pillanatában maguk a színházcsinálók teremtik meg. A színház nyelvét az beszéli, aki csinálja, a szétfoszlott nyelv helyett így épül fel egy másik akkor is, ha a tudományok rendszerétől távoli grammatikát fejleszt. Az államszocializmus korának legendássá vált történész-triász tagjai – Staud Géza, Hont Ferenc, Székely György –, kollokválisan a Staud-Hont-Székely hármas, mindannyian gyakorló színházi emberekként kezdték pályájukat. Mindhárman előbb rendezők, írók, dramaturgok, majd igazgatók, s csak utána történészek. A színháztörténeti aktivitás a magyar tudománytörténetben jórészt alkotói gyakorlatból induló készítés, ez legitimálja a színházi szakma felől nézve a történészi megszólalást, de helyezi az akadémiai rendeken kívül magát a színházstudományt egészen a rendszerváltásig.

A színházak államosítása körüli nyelvi újjáépítés, a lukácsi filozófiai keretek felől nézve,⁶ leginkább ideológiai kényszerként mutatkozik. Ez egyrészt a szocialista realista fogalomkör nyelvi apparátusának kötelező elsajátítását jelenti, másrészt egy, a nyelvben tételezett stabilitást: a háború szétrombolta a világot, újjáépítése a valóság színházi rekonstrukciójával elérhető. A szocialista realista valóságépítés nyíltan, mégsem láthatóan utópisztikus, a színház pedig ontológiai sajátosságából adódó performatív (előadó) karakterével a legsikeresebb propagandaeszköz. A rövid század két háború közötti békeéveiben,⁷ 1920 és 1938 között párhuzamosan formálódik három, a realizmust a valóság észlelése felől megközelítő színházi játékkonceptió. Anélkül, hogy részletesen elemeznénk az európai színházi realizmus gyakorlatát, rögzítsük: három domináns módszer éri el a magyar színházkultúrát, s hozza létre kreatív művészi invencióval a realista színházat Magyarországon. Brecht, Artaud, Sztanyiszlavszkij színházi módszerei Kassák Lajos, Háry Gyula, Hont Ferenc közvetítésével Párizs, Berlin, Moszkva színházi gyakorlatával jelennek meg Budapesten, s válnak hatástörténetükben nyelvteremtő művészetté. A realizmus fogalma és filozófiai keretei az első háború után hálót szőnek beszéd-módunk köré.⁸ A második háború utáni generációk nyelve a valósághoz viszonyított léthelyzetet értelmezi, a megélt, a megtapasztalt társadalmi-politikai jelenségeket. A művészetek története a hét évtized elmúltával is küzd

⁶George LUKÁCS, „Il a su provoquer des crises salutaires...”, *Europe* 3, 1–2. sz. (1958): 11–14, 27–28. és Georg LUKÁCS, *The Meaning of Contemporary Realism* (London: Merlin Press, 1962), 87–89.

⁷Eric HOBBSBAWM, *A szélsőségek kora*, ford. BARÁTH Katalin (Budapest: Pannonica Kiadó, 1998).

⁸HITES Sándor, „A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről”, *Irodalomtörténet* 97, 3. sz. (2016): 263–299.

a realizmus terminológiájának használatával, a színházművészet pedig a magyar nyelvű fordítási döntésekből adódóan sem a performativitás, sem a reprezentáció jelentésébe nem kapaszkodhat – marad a realizmus. Nyelvileg tehát a realizmus az egyetlen fogalom, amely a prezentáció és a reprezentáció fogalomkörének helyettesítésére szolgál, s ez meglehetősen blokkolja a színházról szóló beszédet. Így az előadás vagy valós lesz, vagy stilizált, vagy realista, vagy kisrealista, vagy igaz, vagy formalista.

A realizmus a színházi gyakorlatban a valóságkonstruálás folyamatát jelöli azzal a jelentéstöbblettel, hogy a színházi kommunikációban a nyelvi állítás mellett a testi tapasztalat is befolyásolja az általános érzékelést. A színházi realizmus éppen ezért a történetírás *jolly jokere* és mumusa, hiszen abban a művészeti, társadalmi gyakorlatban, mely a jelen idejű valóságélményeken keresztül fogalmaz meg kiterjesztettebb tér- és időélményű állításokat, szokatlanul erős és állandó befogadói konszenzust kell működtetnie. Ennek része, hogy elfogadjuk: a realista színház kínál az ismert látványélményhez legjobban hasonlító vizuális keretet, miközben felajánlja, hogy a néző olyat tegyen, amit máshol nem tehet: nézzen, de ne kelljen interakcióra lépnie senkivel.⁹ S ezért fogadjuk el azt is, hogy a valóság fogalma feltételezi, hogy létezik egy észlelhető és egy nem észlelhető világ (realitás), s ennek az észlelhető, nézhető felülete a színházban látszik a legjobban.¹⁰

Az is tisztábban látszik a színházban, hogy „a 19. századi realizmus valójában nem volt más, mint pszichologizmus. Realitáson nem az »objektív« tudományos vizsgálódás helyét értették, hanem elnyomó erőt [*force of oppression*], amely veszélyezteti, sőt összezúzza a hóst”.¹¹ A valóság leírása a lélektani események meg- és átélésével végezhető el. A színházesztétikánkat alapjaiban meghatározó fiatal Lukács György nem véletlenül rajongott a 19. századi francia nagyregényekért, melyek reménytelen konfliktusok veszteségeként, lélektani folyamatok és viszonyok rendszerében mutatta meg a hősöket körül ölelő, valóságnak észlelt és nevezett fikciót.¹²

Lukács drámatörténetéből érthető az a paradox helyzet, hogy míg a realista irodalom Flaubert-től Dosztojevszkijig az észlelhető valóságot (e)l)bukásként jeleníti meg, addig a szocialista realizmus ugyanezzel a gyakorlattal, a 19. századi realizmus eszközeivel a sikert, a felemelkedést és (munkás)csillogást szándékszik közvetíteni. Hangsúlyozzuk azonban azt Háy Gyulától származó

⁹ J. L. STYAN, *Modern drama in theory and practice: Realism and naturalism* (Cambridge: CUP, 1981), 111.

¹⁰ Boris GROYS, „Towards New realism”. hozzáférés: 2019. 10. 10, <http://www.eflux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism>

¹¹ GROYS, „Towards...”

¹² Groys, „Towards...”

felismerést, aki sorsát az emigrációban megosztotta Lukáccsal,¹³ hogy a színházi realizmus gyakorlata leválik a realista korstílus ideológiájáról, mert a színházi valóság mindig kettős rendben működik: a színpadon minden látvány illúzió, minden történet fikció, minden szerep megépített. Mégis, mindezt a mesterséges konglomerátumot egyetlen igazi, valóságos anyag kelti életre: a színész teste. Éppen ezért a realizmus *érzetét* a színházban nem feltétlen a szöveg realizmusa teremti meg, hanem a színpadra állítás módja.¹⁴

A realizmus színházi jelenségének észlelése és kutatása egyszerre filozófiai és eseménytörténeti, s szinte természetes, hogy mindez a Brecht előadásából konstruált realizmuskoncepción keresztül indít szakmai vitákat – közülük jól ismert Lukács György és Major Tamásé. Mindketten arra a művészeti folyamatra fókuszálnak, mely pártosan és harcosan „új színházi anyanyelvet” hordoz.¹⁵ Igaz, húsz év messzeségéből, de Major a gyakorlat (és nem a szövegek) apró részleteit elemezve eljut a felismerésig: a valóság a színházban egyszerű és tiszta, „erőlködés nélküli, laza”, melyben a „figurák nem egy ívben épültek, forrósodtak fel”, tehát „minden jelenet egy-egy darab felidézett élet”.¹⁶ A felismerés késői elfogadtatásáért Major (kétoldali ellenállásban gondolkodva) Lukácsot hibáztatja, akinek tanítványai, Fehér Ferenc, Almási Miklós, Hermann István dialektikus érveléssel tárják fel,¹⁷ hogy „Lukács húszas években írott nagy műve minden bizonnyal – közvetlenül vagy közvetve – döntően hozzájárult a brechti álláspont kikristályosodásához”.¹⁸ Lukács és Major vitája Brecht kapcsán a realista színházról folyó beszéd különösségét ismeri fel: a színházcsinálás és a színházértés folyamata párhuzamos, elválaszthatatlan egymástól. A valóság építése művészi és mozgalmi aktivitás.

A REALISTA SZÍNHÁZI NYELV

Gellért Endre a Nemzeti Színházban 1946 tavaszán felújított *Sári bíróban* fél órán keresztül fát vágat egy színésszel, aki (igazán nem a szerepéből adódóan) verejtékezni kezd.¹⁹ Erre a jelenségre a kritika a naturalizmus szót

¹³ HAY Gyula, *Emberi szó a színpadon* (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1947), 6.

¹⁴ Marvin CARLSON, *Theatre is more Beautiful than War* (Iowa: UPI, 2009), 97.

¹⁵ MAJOR Tamás, „Brecht időszertűsége”, *Új Írás* 9, 5. sz. (1969): 87–93, 87.

¹⁶ MAJOR, „Brecht...”, 87.

¹⁷ ALMÁSI Miklós, *A drámafejlődés útjai*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), HERMANN István, *A modern színpad* (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966).

¹⁸ FEHÉR Ferenc, „Még egyszer Brecht és Lukács viszonyáról – legendák nélkül”, *Új Írás* 9, 7. sz. (1969): 89–98, 92.

¹⁹ MOLNÁR GÁL Péter, *Emlékpróba* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 160.

találja és használja elítélő jelentéstartalommal. Más szó 1946-ban nincs arra a jelenségre, amikor a színész teste a szerepétől eltérően működik, amikor a megtapasztalt valóság egésze, s nem a konstruált valóság tárul a nézők elé. Gellért rendezését elítélik, majd elfelejtik a játéktechnikai megoldásokra koncentráló, művészi nyelveresést. Az államosítás idején fellépő nyelvnélküliség igazán nem is 1949-ben, saját jelenében, hanem évekkel később lesz észlelhető. A második háború után a színházi forma nem egyszerűen a színpadi játéktechnikát, de a róla szóló beszédlehetőséget, vagyis a nyelvet keresi. A hivatali apparátus és az ideológiai munkát végző, különféle szakmai bizottságok, a direktívák és az előírások mind egy közös, pontosabban központosított eszme mentén keresgélnek, a kiválasztott ideológiai vezérfonal, a realizmus azonban a színházban mást jelent, mint az irodalom- vagy akár a művészettörténetben. Ez, miként Gellért előadásán láttuk, messze ható zavart okoz a színházi alkotások értékelésében, s évtizedekre megállítja a Hevesitől Németh Antalig, Jób Dánielig terjedő színházi elméleti irodalom továbbírását. A nem kidolgozott színházi realizmusfogalom erőltetése elsődlegesen nyelvi, de hatásában koncepcióbeli zavart eredményez. Ennek tudható be, hogy a magyar színház történet-írás tudományelméleti keretei maszatatosak, a szaknyelvi definíciók improvizáltak, az államosítás utáni időszak művészetéről szóló írások éppúgy megszenvedik a nyelvnélküliség éveit, mint az alkotások maguk.

Major Tamás 1948 augusztusában, a színházi államosítás előtti utolsó évadban, a Nemzeti igazgatójaként és a színházi kultúrpolitika nyelvét kitaláló művészként és ideológusként pontosan fogalmaz:²⁰ „Nem tudtuk megtalálni azt a színházi beszélő nyelvet, amelyet használnunk kellene.”²¹ Ez a második háború utáni némaság több (színházi) kultúra sajátja, miként az is, hogy a beszélni nem tudás a politikai beszéd mintáit kezdi használni saját minta híján. A baloldal győzelmes igazsága az 1948-as választásokra (a Kominform hálózata keresztül) kommunista retorikai eszközkészletet hoz magával,²² mely a színház előadóművészi hevéletében illeszkedik az agitációs és propaganda célokhoz. Mind a célokat, mind az eszközöket, mind az eredményeket nyelvi, ekként gondolati bizonytalanság hálózta be, s ez az üres retorikai halmaz akadályozza az *invitatio* aktusának.²³

²⁰ *Színház és politika*, szerk. GAJDÓ Tamás (Budapest: OSzMI, 2007), 52.

²¹ *A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai 1946–1949*, szerk. DANCs Istvánné (Budapest: OSzMI, 1990), 367.

²² KALMÁR Melinda, *Történelmi galaxisok vonzásában: Magyarország és a szovjetrendszer 1945–1990* (Budapest: Osiris Kiadó, 2014), 47.

²³ MAJOR Tamás, in *A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai 1946–1949*, szerk. DANCs Istvánné (Budapest: OSzMI, 1990), 373.

A valóság színházi konstrukciója változatos, miként a valóság megélése is, a létrehozott alkotások azonban 1949, az államosítás után mintakövetést s kizárólagos értelmezést igényelnek. 1949-ben még önkritikával tarkított elemzés mindaz, ami pár év múlva direktíva lesz. 1948 nyarán még a Nemzeti sem tudja, mi felé indul, s bátran állíthatja Major Tamás, hogy „azért nem mondjuk azt, hogy szeretnénk szocialista színházat csinálni, mert nincs róla elképzelésünk. A színház nem levelibéka, a színház az igazságot keresi.”²⁴ Ez az igazság látványosan sokféle, más a magánszínházaké, más a nemzetieké, más a zenés színházé. 1948-ban még a Nemzeti igazgatója is egyetlen előadásra koncentrálja a stílus egység igényét: „[...] játék közben a többféle stílust meg kell szüntetni.”²⁵ Mert a színház tényleg nem levelibéka, a játék szabályai ebben a realista korszakban semmit nem változnak, s mivel a „színház olyan jelentést közvetít, mely nem talál szavakat, s [...] folyamatosan megnevezésre »vár«,”²⁶ az ideológiai direktíva nevezi meg a játék formanyelvi elemeit.

Az államosítással ez az egyetlen előadásra vonatkozó, koncentrált stílus egység áterjed először egyetlen társulatra, a Nemzetire, majd a művészeti ág egészére. 1945 körül a megnevezés általános zavarát csak tetézik Brecht és Sztanyiszlavszkij, a két guru téziseinek német és orosz nyelven ismert szövegei. A nyelvkeresés, a megnevezés akarata a színházesztétikai jelenségek valóságépítő erejével adhat szavakat a kezdés/újrakezdés, a konstrukció/építés, a pozitív hős/túlélő dramaturgiája köré. A színház feladata és kényszere lesz a nyelvteremtés, de oroszul és németül is más kulturális eszközkészlet áll rendelkezésre. Sztanyiszlavszkij a szovjet színház szótára, főleg olvasható és alkotható meg a szocialista színpadi valóság. A Moszkvában élt magyar színházi szakemberek, Háty Gyula, Hont Ferenc, Balázs Béla – s a négy évtizeddel korábbi Művész Színházi tevékenysége okán Lukács Györgyöt is idesorolom –, Berlinből emigráltak a Szovjetunióba (Hont kivételével). Sokan Brecht barátai, társai a száműzetésben, tehát a német nyelv másfajta színházi szótárt hordoz íásaikban. A nyelvkeresés a háború utáni valóságépítés folyamatában kezdetben párhuzamosan a német és az orosz alkotó, Brecht és Sztanyiszlavszkij módszerével folyik.

Brecht ideája a szocreál színházról ugyan csak évek múlva olvasható magyarul, de a Nemzeti sztárírója, Háty Gyula, aki még a harmincas évekből jól ismeri Brechtet, közvetíti a koncepciót. „A szocialista realista művész nem-

24 MAJOR, in *A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai 1946–1949*, 374.

25 MAJOR, in *A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai 1946–1949*, 367.

26 Hans-Thies LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, ford. BERECS Zsuzsa, KRISZTALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 111.

csak témájával szemben realista beállítottságú, hanem közönségével szemben is.”²⁷ Az új eszköz, az új nyelv a didaktikus sémák mintáját követi, s bármennyire tudja is a Nemzetiből Major, hogy nyelvet alkotva, a megnevezés kizárólagosságával élve pontosabb ideológiai eredményeket érnek el, a színházi működést koordináló bizottságok munkája jellegzetesen megmaradt a koalíciós időkben kialakult, ellentétpárokra szűkülő világértésben.²⁸ Vagy Brecht, vagy Sztanyiszlavszkij. A polgári csökevény állt szemben a marxista tudatossággal, a múlt hibái a jövő tökéletességével, a jó a rosszal, a munkás a polgári csökevényvel. S miközben rengeteg értekezleten töltöttek közösen szinte éveket ülésezve, majd jelentéseket írva, a színházi nyelvről igényelt, sürgetett beszéd nem jött létre.

Nehezen beszélhet egy szakmai nyelvet az a közösség, mely 1938-tól 1949-ig négyszer nem tudott együtt megszólalni. A magyarországi színházi szakmai közösség 1938-ban elfogadta, hogy a Színművészeti Kamara döntse el és nyilvánosan listázza, ki lehet tagja, vagyis ki felel meg a fajvédő törvények rendelkezésének. 1945 után a közösség elfogadta, hogy a színházi igazolóbizottságok listázzák, ki és mikortól vállalhat munkát a koalíciós évek színházaiiban. Az államosításnál a közösség elfogadta, hogy a jól működő magánszínházak igazgatói utcára kerülnek, az államosított első évad kezdetétől pedig az egyetlen Timár József kivételével igaznak fogadták el a párhuzamosan zajló Rajk-per jeleneteit.

Ezt a megszólalni képtelen nyelvtelenséget a széttartó színházi gyakorlat felerősíti. Amikor az államosítás évében a magyarországi színházak repertoárjukra nyolcvan százalékban operetteket tesznek,²⁹ akkor a valóságészlelés utopisztikus, abszurd, (gombrowiczi megfogalmazásban) idióta változatát kínálják a nézőknek. Amennyiben a színház bármit is állít a valóságról, akkor ennek a valóságnak az észlelése, miként a repertoárelemzésekből is kitűnik, igen eltérő. 1950-előtt még, utána már reménytelennek tűnik az észlelt események sorrendjét egyeztetni a háború előtti világértés mozza-

²⁷ Bertolt BRECHT, „Írások a színházról” (1954), ford. BERNÁTH István, in *A szocialista realizmus II.*, szerk. KÖPECZI Béla, 343–346 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970), 344.

²⁸ STANDEISKY Éva, *Gúzsba kötve: A kulturális élet és a hatalom* (Budapest: 1956-os Intézet, 2005), 100.

²⁹ „Az 1949–1950-es évadban a vidéki színházak műsoraiban is jelentős változás történt. A korábbi repertoár közel nyolcvan százalékát operettek adták, a szovjet darabok aránya pedig eltörpült, kb. öt százalékos volt. Az 1948–1949-es évadról készült statisztika szerint, 1949. május 31-ig, vidéken 4275 előadásból 3208 operett volt, a leggyakrabban Nóti Károly és Farkas Imre *Nyitott ablak* című darabját játszották. A fennmaradó 1065 prózai előadásra csak 198 szovjet színmű jutott. Az évad körülbőlül 1 800 000 nézőjének hozzávetőlegesen húsz százaléka volt munkás, tizenöt százaléka parasztember. A nagy részük a régi közönség soraiból került ki.” MNL OL M-KS 276. f. 54. cs. 56. ő. e. Idézi: KOROSSY Zsuzsa, „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika: Színház-történeti tanulmányok, 1949–1989*, szerk. GAJDÓ Tamás, 45–137 (Budapest: OSZMI, 2007), 88.

nataival. A háború és a megszállás alatt bevesződött náci-német új nyelv fogalomkészlete militáns, hierarchikus, a fogolytáborok, a soá története az értelmező jelölőt vette el a jelentés folyamatából, így a háború utáni nyelv-nélküliség a nyelvteremtéssel a szembenézés és a megnevezés folyamatát indíthatta volna el. Mondhatjuk, hogy ez a színházi nyelv-nélküliség általános európai jelenség, de azokat a kultúrákat, melyek kikerülték a gyarmatosító orosz-szovjet felügyeletet, a nyelv feltápáskodása, formálódása új színházi gyakorlathoz vezette, miként a háború után, Artaud 1948-as halála körül válik érthetővé a reprezentáció bezáródásának mikéntje is.³⁰

A megszállt területeken a nyelv is megszállt lett. Nem egyszerűen a kötelező szovjet darabok miatt, hanem az orosz-ság nyelvi hatása miatt. Fedák Sári, a legenda maga, kitelepítése alatt érti meg, hogy „[...] magyar munkások és magyar parasztok gyermekei kétségbeesett igyekezettel próbálgatják nyelvüket kifecamítani, hogy belefecamítsák az orosz szavak kiejtésébe”.³¹ Oroszul folyékonyan ugyan nem kell beszélni az előadásokon, de nincs „bejártott bolsevik szótár”,³² ami egyrészt értelmessé és érthetővé tenné a vitákat, másrészt közvetítené az előjátszásra érkező szovjet színészeknek. Fedák színésznőként kis szógyűjteményt állít össze, mely mintegy kiegészíti Fónagy Iván és Soltész Katalin 1954-es gyűjteményét az új nyelvről:³³

„Sztálin műszak... brigád...sztahanovista... békeharc... csúcsteljesítmény... globális... kampányszerűség... komszomol... világbéke élenjáró harcosok... kiértékelés... harcos éberség... természetátalakító terv... selejt... Sztálinváros... önkritika... élmunkás műszak... minőség átalakulás... hozzáállás... kosztovista... kolhoz... ugrató vizsga... Sztálin kombinát... Téeszcsé... szovjetember... kulák... harcos hősművészet... ötéves terv... eszmei-politikai vonal... ütemterv... háromszáz százalékos teljesítmény... imperialista... sztálini humanizmus... Kujbisev... kétezer-négyszáz százalékos teljesítmény... káderezés... Üzbegisztán... röpgyűlés... tapasztalatcsere... Josif Visszarionovics Sztálin... Kujbisev és újra és újra Kujbisev... diszpécser szolgálat... beütemezés...” Órákig lehetne folytatni ezeket az újkommunista kifejezéseket. Nem is szólva a budapesti rádió kifejezéseiről. Azokat

³⁰ Jacques DERRIDA, „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. FARKAS Anikó, IVACS Ágnes et alii, *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 23–37.

³¹ FEDÁK Sári, „Te csak most aludjál, Liliom...”: *Fedák Sári emlékiratai* (Budapest: Magyar Ház, 2009), 553.

³² SCHEIBNER Tamás, *A magyar irodalomtudomány szovjetizálódása: A szocialista realista kritika és intézményei 1945–1953* (Budapest: Ráció Kiadó, 2014), 186.

³³ FÓNAGY Iván és J. SOLTÉSZ Katalin, *A mozgalmi nyelvről* (Budapest: Művelt Nép, 1954).

azonban nem vagyok hajlandó ismételni, mert félek, hogy fizikailag rosszul leszek.³⁴

A szövetség anyagait nézve évekig gondot okoz ez a nyelvtelenség, mely jelentésnélküliségben és kiejtésben is nehézségek elé állítja (legfőképp) a színészeket. Hangosan kimondva azt a mondatot, hogy „sikerrel játszották Scserbakov darabját”, elvezet a széttört nyelv, a szétesett ritmus megtapasztalásához.³⁵ Még a taggyűlés gyorsírója sem tudja leírni, amikor Horvai István felsorolja a nagy szovjet mintákat: „Sztanyiszlavszkijt Nyimirivics Dancsenkó, Zdinecsko, Pudovkin, Csisarelli, Dikij, Cserkaszov, Andrejev, Marackaja”.³⁶

A REALIZMUS ÉS AZ ÁLLAMOSÍTÁS

A színházi államosítás a legnagyobb és leggyorsabb struktúraváltás a színház magyarországi történetében. A folyamat követkekeor válik egyértelművé, hogy oly hatalmas forrásóceán terül váratlanul és a semmiből elénk, hogy történészi pozíciót és metodikát is váltani kell. Az államosításról, a Rákosi-korszak színházpolitikai irányításáról szóló elenyésző számú elemzés levéltári forrásokra alapozva,³⁷ határozatok és rendeletek mentén, rigid átalakulást rögzít, mely szerint az államosítás jól kontrollált, nem improvizált folyamat, hiszen nem tréfadologról van szó. Ezt a képet egyrészt a magánfeljegyzések árnyalják – ez természetes, hiszen a naplók és memoárok tudnak beszélni a határozatok ellenében működő kisközösségi akaratról. A történész azonban olyan ismeretlen forrásóceán partján áll, mely nem egyszerűen a feldolgozhatatlanság rémével kísérti, hanem dimenzióival magát az államosítás folyamatát is átértékeli. Az államosítás hétköznapijai, a napi rutinyakorlatok megnevezése, irányuk és vektoruk megértése, a benne résztvevők játszmái és játékai, hangulatuk és hatalomakaráruk pszichológiai feltárása ennek az iratanyagnak a mikrotörténeti feltárását igényli. A színházak államosítása Magyarországon teljes körű esemény, amely gyorsan zajlik le, és éppen e gyorsaság lesz a sokadik akadálya a szocialista realista elméleti

³⁴ FEDÁK, „*Te csak most aludjál...*”, 553–554.

³⁵ Moszkvai vendégjátékukon 1954 decemberében eltévedtek a színészek. „A cirill betűs felírásokat nem tudtuk elolvasni.” RÁTONYI Róbert, *Operett*, 2 köt. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 336.

³⁶ 1951. 09. 09. – Gyorsírói jegyzőkönyv a Színház- és Filmművészeti Szövetség éves közgyűléséről 1951. 09. 9-én. MNL OL M-KS 276.f. 89.cs. 396. ő. e. 61.

³⁷ KOROSSY, „A színházirányítás...”; SZÉKELY György, „Államosítás: A színe és a visszája”. *Színház* 23, 9. sz. (1990): 12–14., MIKITA Gábor, „Átdíszletezések: A magyar színházak államosítása”, *A Hermann Ottó Múzeum Évkönyve* 14, 1. sz. (2015): 471–481.

keret megfogalmazásának.³⁸ „Ortutay Gyula kultuszminiszter 1949. május 22-én hivatalosan is bejelentette az államosítás tényét, az egész szakma kitörő örömmel fogadta a hírt.”³⁹ Az indoklás a színházak szakmai népszerű lapjában, a *Színház és Moziban* június elsején megjelent cikkben olvasható. Az államosítást memoárforrásaink szerint a színészek várták a legjobban, mert minden színházban a Nemzetihez hasonló biztonságot reméltek.⁴⁰

„Valamennyi magánszínháznak hatalmas köztartozása és jelentős magántartozása van. A hatalmas köztartozás mellett a színházi dolgozók illetményeit is legtöbb esetben csak állami támogatásból tudták kifizetni. Szinte valamennyi magánszínház gazdasági nehézségekre való hivatkozással több ízben kérte államosítását.”⁴¹ Ez a helyzet vidéken követhető könnyebben. A vidéki színházak államosítását hónapokkal később készítik elő, rohammunkával. „A hivatalos javaslat 1949. július 20-án készült el, a Népgazdasági Tanács pedig augusztus 11-én adta ki határozatát az »állami kezelésbe« vételről.”⁴² A források az évadkezdéssel indokolják a sietséget, az államosítás siettetett rendje egy másik siettetett eljárással együtt képez azonban értelmezhetetlen helyzetet Magyarországon: 1949. május 30-án letartóztatják Rajk Lászlót, szeptember 16-án kezdődik a pere, szeptember 24-én halálra ítélik, október 15-én kivégzik.

„Az »államosítás« azonban az egész rendszer egységesítését tűzte ki céljául. Előkészítése már 1945 januárjában megkezdődött, és többlépcsős folyamat eredménye lett. A színháztörténet mindenestre úgy tartja nyilván az 1949-es évet, mint amikor az egész – történelmileg másfél száz évre visszanyúló magyar színházi »struktúra« – alapjaiban változott meg.”⁴³ A struktúra megváltozása a színészt érinti leginkább. Egyrészt megélhetése és szakmája biztonságát várja az intézkedéstől, másrészt szerepeket. Ez a változás kimeríthetetlen témát ad az államosítással felépülő új rend nyilvános eseményeinek, ezért ezek programját követve közelíthetünk a változás megértéséhez.

A második háború utáni Budapesten kétféle színházi játéknelv ismert. Az egyik a realista iskola, mely Hevesi Sándor, Németh Antal inspirációján

³⁸ *Az MDP központi vezetősége, politikai bizottsága és titkársága üléseinek napirendi jegyzékei I. kötet, 1948–1953*, szerk. T. VARGA György (Budapest: Magyar Országos Levéltár, 2005).

³⁹ SIVÓ Emil, „Kár volt államosítani?”. *Színház* 23, 9. sz. (1990): 9–11, 10.

⁴⁰ SZÉKELY, „Államosítás...”, 13.

⁴¹ Kossá István pénzügyminiszter, a Népgazdasági Tanács tagjának előterjesztése a fővárosi színházak államosításával kapcsolatos intézkedésekről. 1949. július 19. Idézi: DANCs, „*A Vallás és Közköztársági Minisztérium...*”, 199.

⁴² SZÉKELY, „Államosítás...”, 13.

⁴³ SZÉKELY, „Államosítás...”, 12.

át a Nemzeti játéktechnikáját jellemzi, s mellettük a jól megcsinált színdarabok polgári illúziószínházi formanyelve él különféle színészek és társulatok, rendezői és igazgatói elképzelések mentén összekeveredve. A realista színház szocialista változatának igénye az államosítással egy időben jelenik meg. A színházi ideológiát a Színház- és Filmművészeti Szövetség gyártja, melynek konferenciái, ankétjai nyilvános vitákban tematizálják a szocialista realista színházi munkát. Ezek a viták leginkább a szakmai pozíciókért, a túlélésért vívott harcok dokumentumdrámáiként kerülnek a közösség emlékezetébe,⁴⁴ miközben a megsegényítés és önkritikák nyilvános eseményén túl a szocialista realista színházi gyakorlat ideológiai bázisát alapozzák meg. Az ankétokon a színházelméleti kérdések mind az egyértelmű ideológiai fogalmazásra irányulnak, s a munkásosztály ideológiai nevelését szem előtt tartva nem a hagyományokhoz való, tulajdonképpen eltörölt, viszony, hanem a létrejött társadalmi valóság, a szocializmus rendje irányítja a színházi mechanizmust.

A valóságépítés első mozzanata a jövőbeli valóság megértése, ami tiszta futurológia. 1949-ben, a frissiben államosított színházi szcénán a realizmus, a harsányság, a naturalizmus, a formalizmus, a teátralizmus képezi az alakuló új szaknyelv fogalmi káoszát. Ezekben az években viták és ankétok sorozata formálja az erős ítélkezéssel bíró, bár történetiségükben bizonytalan fogalmakat, majd a kulturális szokásrend preskriptív és kizárólagos diskurzusmintaként fogadja be őket. A viták és ankétok szóbeli eseményeit gyors- és gépírással lejegyzések őrzik az archívumokban, ezek a források, miközben az előbeszéd könnyedségéből eredően pontatlanabbak és improvizatívabbak egy esszé tanulmányánál, a beszéd performatív erejéből következően a felszólaló és tárgya viszonyáról többet tárnak elénk. Legfőképp akkor észlelhető a közösségekben-lét helyzete, amikor a realista színház sztárjai, Nádasy Kálmán, Oláh Gusztáv, Major Tamás, Várkonyi Zoltán rádöbbennek, hogy a realizmus viszonyokat feltételez, s azokat akár társadalmi, akár történeti összefüggéseiben vizsgálják, gyakran a pszichologizáció területére tévednek. Még ha nem olvasták volna is Lukács György korai, 1911-es marxista színházelméletét, melyben Hegel szellemtörténetéhez visszanyúlva értelmezi,⁴⁵ hogy a Másikban rejlik a veszély, s ennek dramatikus megjelenítése nem a dehumanizálás, hanem a depeszichologizálás lehet,⁴⁶ e két tendencia filozófiai-ideológiai opponenciája jelöli ki a viták keretét.

⁴⁴ A budapesti Katona József Színház *Notóriusok*-sorozata 2007-től.

⁴⁵ LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története* (1911), 2. kiadás (Budapest: Magvető Kiadó, 1978).

⁴⁶ GROYS, „Towards...”

A vitákon és ankétokon ez a két elvárás fogalmazódik meg. A szocialista realista színházi gyakorlat kezdetén Gellért Endre ismeri fel, hogy Magyarországon kevés a színész. A háború alatti és közvetlen utáni nyilvános listázások kimerítették a szakmát, egy professzionalizációs kutatás igazolni tudná Gellért sejtését: kevesen állnak készen ahhoz, hogy a tervezett újonnan felépítendő színházak működése biztonságos lehessen. Gellért végig veszi, hol is találhat színészt a feladatra, s miközben követjük gondolatmenetét az országos kultúrversenyek falusi, városi és üzemi fordulóiról, ahol „sok tehetséges új kádert fogunk találni”,⁴⁷ meghalljuk a mellékmondatot arról, mennyi szerződés nélküli színész tömörül a színészszakszervezetben. Gellért azt javasolja, kerüljenek meghallgatásra ezek az állástalan színészek is, s így ad hangot szolidaritásának és indítja el a szakmai rehabilitációt. A szakszervezetben a különféle listákra rákerült vagy épp lemaradt művészek is tagok lehetnek, közülük érdemes válogatni az évente szervezendő meghallgatásokon. Így jut munkához Gáspár Operettszínházában Peéry Piroska, Németh Antal felesége.⁴⁸ Mindezek mellett a főiskola káderfelvételt tart, ahol hatvan százalékos arányban kerülnek be a munkások.

Az államosítás ezért is jelenti a színházi ipar megmentését. A vidéki színházak államosítása egyértelmű segítséget jelent a szakmának. Szeged például különösen gyors elbírálást kap, hiszen a kolozsvári színház magyar színészeit 1945-től ők fogadják be, az ő érdekükben már a háború utáni hónapokban államosítják Szeged legnagyobb színházát.⁴⁹ Ám nemcsak 1945-ben, de még 1949-ben sem világos az érintetteknek, hogy a működés biztonsága feltételezi az ideológiai keretek átírását, tehát a színháznak a kulturális harc terepévé kell válnia. A Magyar Kommunista Párt Művészeti Bizottsága, Hont Ferenc, a MKP Színházi Szakbizottsága vezetőjének koncepcióját követve helyzetjelentéseket kér a koalíciós időkben magánszínházakat vezető kollégáktól, s a sikeres intézményeket azonnal anektálják. Eként csatolják a Magyar Színházat az ekkor már Gáspár Margit vezette Városi Színházhoz,⁵⁰ hogy majd egy évvel az államosítás előtt a Nemzeti Színház Kamara Színházává alakítsák. A *Színház és Mozi* 1949-es első számából teljesen világos, hogy senki nem tud évadtervet készíteni a bizonytalanság okán. Az államosítást szakszervezeti átvilágítás előzi meg, 1938 óta (a kamarai első, az igazolóbizottsági második után) ez a harmadik listázás. A listázás előfeltételeit ismerjük:

⁴⁷ GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981), 67.

⁴⁸ GÁSPÁR Margit, *Láthatatlan királyság* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985), 384.

⁴⁹ SZÉKELY, „Államosítás...”, 13.

⁵⁰ SZÉKELY, „Államosítás...”, 13.

A feladatok között szerepelt egy váratlan és újfajta „igazolási eljárás”. Azt az örömteljes várakozást, amely azelőtt [...] valóban átjárta a színészek világát, a félelem érzése kezdte felváltani. A szakszervezet óriási apparátussal tagfelülvizsgálatot indított el. Június 20-án minden szerződésben lévő vagy szerződésen kívüli színésznek huszonkét pontból álló kérdőívet küldtek szét, amelyet július 4-ig vissza kellett küldeni. Ennek alapján tíz, egyenként három-három tagú bizottság hajtotta végre az elsőfokú válogatást az egyes színházakban. Az általuk készített jelentéseket héttagú „ellenőrző bizottság” nézte át. A sajtó tehát július végén joggal adta egy cikknek ezt a címet: „Kik maradnak és kik nem maradnak a színésztársadalom tagjai a felülvizsgálat után?” Elvileg megadták a fellebbezés lehetőségét is: első fokon a Szakszervezet Elnöki Tanácsához, másodfokon a Szakszervezetek Országos Választmányához lehetett fordulni. Aligha járta végig valaki is ezt az utat.⁵¹

1949 után az államosítás rendjét, a nyelv, az ideológia kialakítását segítő színházi munkaközösségek jönnek létre. Megalakul (a már említett) Színház- és Filmművészeti Szövetség,⁵² mely létrehozza, többek között, a Vidéki Bizottságot, a Patronázs Bizottságot, a Sztanyiszlavszkij-kör Bizottságot, hogy országos programként, még az üzemekben is értelmezésekkel támogatva terjedjen az új szovjet játéknelv.

A szövetség 1950-ben megalakítja a saját dramaturg szakosztályát Molnár Miklós vezetésével,⁵³ 1951-ben azonban – válaszként – a „párt Színházi Szakbizottsága kommunista színigazgatókból álló, dramaturgokat és rendezőket is magában foglaló Dramaturgiai Tanácsot hoz[ott] létre”.⁵⁴ Ez a levéltári dokumentumokból élénk álló döntési hierarchia is kirajzolja a szakma, a párt kulturális vezetésének külön-külön létrejövő csúcsszerveit és azt a felismerést, hogy a magyarországi színházi gyakorlatban a szöveg, a dráma az elsődleges, a dramaturg tehát az első cenzor. A minisztériumi Dramaturgiai Tanács feladata összehangolni az országos műsorpolitikát és felelősen irányítani a színházról szóló, még kialakítandó nyelvet. Memoárokban és a rövid ideig működő tanácsot kitaláló és koordináló Hont Ferenc naplójában is olvashatjuk,⁵⁵ hogy ezt a tevékenységet a régi, a nagyipari színházat üze-

⁵¹ SZÉKELY, „Államosítás...”, 13.

⁵² KOROSSY, „A színházirányítás...”, 77.

⁵³ KOROSSY, „A színházirányítás...”, 88.

⁵⁴ KOROSSY, „A színházirányítás...”, 62.

⁵⁵ CZÍMER József, *Közjáték* (Budapest: Pátria, 1992), 74–75.; HONT Ferenc naplója, 1–80. füzet, 1941–1979. Gépirat, PIM – OSZMI, kézirat, Hont-hagyaték, GY/744. 13. füzet.

meltető dramaturgiák sora egyszerűen obstruálja. Összetett történeti figyelmet igényel a forráshalom kontextualizálása ezekben az években, hogy láthatóvá váljék, miért nem működik a törvényi rendeletekben és határozatokban kinevezett bizottságok sora, s a hatalomgyakorlás napi rutinja miként rajzol ki egy egyenes, a minisztériumi direktíva-kommunikációnál sokkalta bonyolultabb mintát.

A központosítás, a kontroll már a háború utáni építkezéskor, a terület-foglaláskor, a koalíciós időkben még talán szakmai felhanggal, de 1949-től marxista kultúrideológiai irányelvek mentén, harci terminológiával és gyakorlattal terjeszkedik.⁵⁶ A jelentős szakmai kötelező hatókörrel bíró bizottságok fórumot is kapnak, így 1950-ben elindul a *Színház- és Filmművészet* című periodika. Az államosítás utáni ideológiai harcnak meg kell tudni neveznie a veszélyt: ez igen hamar a Jób-féle vígszínházi-polgári naturalizmus lesz, hiszen a burzsoá hagyomány elítélésére létezik szovjet minta és van politikai akarat. Az avantgárd színház történetének feltárásakor vált nyilvánvalóvá,⁵⁷ hogy sem a Kassák-féle avantgárd, sem Palasovszky a Dolgozók Színházával, sem a Bárdos-féle szimbolizmus Pütkösti expresszionizmusával nem kap vitaterepet, nem-megnevezésük a létük emlékeztetét is háttérbe szorítja. Palasovszky színházát briliáns és vehemens kritikájával⁵⁸ gyorsan elemészti a tízéves moszkvai emigrációjából hazatérő Háy Gyula, s érvelése a berlini színházi szcénán igen ismert íróé, aki Piscator, Brecht,

⁵⁶ „A marxista irodalom- és művészetszemlélet meghonosításával, az irodalmi és a művészeti egyesületek munkájának kézbe tartásával, valamint a művész szakszervezetek művészetpolitikai irányításával külön bizottságot bízta meg, melynek elnöke Horváth Márton volt. A Művészetpolitikai Bizottság tagja volt Lukács György, Kállai Gyula, Major Tamás, Hont Ferenc, Mihály András, Pogány Ö. Gábor, Antal Jánosné (egyben a bizottság munkájának felelőse), Csillag Miklós és Szántó Miklós. Az Értelmiségi Osztály átszervezésével 1948 novemberében alakították ki a párt színházirányításban is szerepet játszó Kultúrpolitikai Osztályt. A Kultúrpolitikai Osztály Művészeti Alosztálya irányította és ellenőrizte az állam kulturális szervének, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti Főosztályának, valamint Budapest Kulturális Osztályának munkáját; az átszervezett Művészeti Tanácscon keresztül a párt művészetpolitikáját biztosította. Feladat körébe tartozott a művészeti kollégiumok és főiskolák, az irodalmi és zenei folyóiratok, az írószövetség, az irodalmi társaságok, a Zenei Szakszervezet, az Operaház, a zenekarok, a zenei társaságok, a színházak és a színész szakszervezet, a szervezés alatt lévő Képző- és Iparművészeti Szövetség és a Képzőművészek Baráti Köre irányítása és ellenőrzése. A Kultúrpolitikai Osztályt Kállai Gyula vezette. Az Osztályt alosztályokra tagolták. Így jött létre a Köznevelési, a Tudománypolitikai, a Szabadművelődési, a Művészeti és az Egyházpolitikai Alosztály. A Művészeti és a Szabadművelődési Alosztály élén Csillag Miklós osztályvezető-helyettes állt. A Művészeti Alosztály több szakbizottságot fogott össze (írói, képző- és iparművészeti, zenei). A Színházi Szakbizottság tagjának Major Tamást; Hont Ferencet; Kovács Andrást; Jákó Pált, a Magyar Színészek Szabad Szakszervezetének főtítkárárt; Sívó Emilt, a Nemzeti Színház párt- szervezetének titkárárt és a Magyar Színház titkárárt; Molnár Miklóst és Szántó Miklóst tették meg. A Szakbizottság elnökének Major Tamást, titkárának Sívó Emilt nevezték ki. Tevékenységüket az Agitációs és Propaganda Bizottság felügyelte.” KOROSSY, „A színházirányítás...”, 75.

⁵⁷ JÁKFAI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006).

⁵⁸ HAY Gyula, „Ócskaság, unalom – és ami még annál is rosszabb”, *Szabad Nép*, 1945. jún. 10., 7.

majd Moszkvában Mejerhold, Tairov és Eisenstein munkatársaként a harcos és nem az esztétikai avantgárd kereteit kéri számon a budapesti avantgárd iskolán. Az avantgárd színház emlékezetét a Horthy-korszak rendelkezései mellett az államszocialista évtizedek retorikai alakzatjai is homályosítják.

A színházművészet hiányos és militáns kulturális alakzatba rendeződik, s ezt a rendeződést az 1950-ben meghirdetett konferenciasorozat tematizálja. A konferenciák a magyar színháztörténeti kánon színházi eseményei, a valóságépítés gyorstalpaló iskolái, különös emlékhelyei az államosítás gyakorlatának. Az ülések gyorsírási jegyzőkönyveiben követhető, hogy a résztvevők a politikai direktívák felfestése mellett leginkább egy közös szakmai nyelvet keresnek. Hetven évvel később olvasva is tanulságos, milyen összetett gondolati alakzatokban tud vitázni a színházi rendezők és színészek csoportja, s a vitafelület nem az egyes színházi iskolák, hanem a hivatal és a művészet között nyílik ketté.

Az emlékezet szövetének egykori sűrűségét a Színház- és Filmművészeti Szövetség Hont Ferenc alapította Színháztudományi Intézet (ma OSZMI) könyvtárában (Q13063 jelzet alatt) fellelhető munkanaplójából sejthetjük. A munkanapló dátum szerinti sorrendbe rendezi a szövetség eseményeit, s a megbeszélések, közgyűlések, ankétok, konferenciák, körök, évadnyitó és évadzáró társulati ülések felsorolása megtölt egy kötetet egyetlen év alatt. Mindegyik eseményről gyorsírási feljegyzés készül, amit szöveghűen több példányban, indigós sokszorosítással legépelnek és eljuttatnak az illetékesekhez. Eljut a szövetséghez, a párt kulturális osztályához, az érintett színházhoz, a Nemzetibe, hiszen Major volt a szövetség elnöke, s még legalább három tartalék elkerül valahova.

A gyorsírási feljegyzésekre úgy tekinthetünk, mint a közösség eseményeit rögzítő mnemotechnikai eszközökre, melyek segítik lokalizálni a memoárirodalomból fel-feltörő emlékezésforrásokat. A történeti feldolgozatlanság okán ezek a dokumentumok, sokszor hiányosan és jelöletlenül idézve, a rendszerváltó években bulvármemoárok áradatát indítják el – indulati érveléssel borítva be minden eseményt az államszocialista színház múltjában.⁵⁹ Az államszocialista színházról szóló könyvben az iratanyagok feltárásának történeti értékelésére teszek kísérletet, mindig jelezve, hogy a válogatás folyamata, a kiemelés közege miként változtatja meg saját elbeszélő pozícióját. A szövetség anyagainak feldolgozása és digitalizálása második virtuális időburkot épít jelenünk köré, mely döntéshelyzetekben,

⁵⁹ ABLONCZY László, *Régimódi színháztörténet* (Budapest: Akiosz, 2012); BÁNOS Tibor, *Újabb regény a pesti színházakról: 1945–1949* (Budapest: Magvető Kiadó, 1983); CZÍMER József, *Átszállás ugyanarra a vonatra* (Budapest: Printself Kiadó, 1996); LENGYEL György, *Kortársuk voltam* (Budapest: Corvina Kiadó – OSZMI, 2017).

struktúraváltási ingadozásoknál, finanszírozási anomáliáknál egyszerűen csak elének tárja, miként és milyen döntéseknek köszönhetően hozták létre elődeink azt, amiről nekünk újra döntenünk kell.

A VALÓSÁGÉPÍTÉS GYORSTALPALÓI

Az államosítás utáni első, a valóságépítést tematizáló konferenciát 1950. szeptember 15–16. között szervezte a szövetség, Major, Gellért és Horvai referátumaival. A konferencia utáni közgyűlés és viták anyaga széttert,⁶⁰ a konkrét kérdések a szocialista realizmus ideológiai síkjáról fogalmazzák meg a gyakorlati feladatokat. Pontosítják, mi is például a kettős kötöttségű hős, mi az ösztönösség, mi az önmutogatás stb. A referátumok átitatódnak azzal a kísértéssel, amellyel Alceste néz szembe a *Mizantrópban*: minden gondolatot ki kell mondani, s ez a kimondás ugyan a nyelverteremtés aktusára irányul, de miként Molière-nél, itt is évtizedekben mérhető rombolást eredményez a személyes kapcsolatokban. A valóság kommunista igazsága, az önbírálat realizmusa nyelvi és ideológiai kérdéssé válik, s a hozzászólók improvizálva, mérlegelés nélkül szólalnak meg, mint egy valóságshow-ban. A rögzítettség mozzanatára senki nem reflektál, pedig a konferenciáról azonnal kivonatos tudósítások jelennek meg a színházi és társadalmi szaklapokban,⁶¹ hiszen nem feltétlen a beszéd lényege, hanem a megszólalás performatív ereje jelöli ki a megszólaló helyét. Az I. konferencián a szövetség titkára, a huszonnyolc éves Horvai István az ösztönösséget, az önmutogatást nevezi meg olyan játéktechnikai hibaként, melyet a „népi hagyomány, eszmeiség, forradalmi romantika” eszközeivel el lehet kerülni,⁶² dramaturgiai feladatként pedig a kettős kötődésű hős pozicionálása és az ellenség ábrázolása a megtárgyalásra kijelölt terület. Horvai felfezetőjében összeköti a szovjet eredményeket és Sztanyiszlavszkijt: ez a leningrádi egyéves továbbképzéséről nemrég hazatért rendezőtől talán elvárt tapasztalat és ihletett saját tudás. Mindenesetre 1950-től a Sztanyiszlavszkijnak tulajdonított színházi nyelv dominál, s ez az orosz nyelvtől eltávolított, angol forrásokból vagy tanítványai láncolatán át közvetített fantomreferencia lényegében a meglévő nemzeti játéktílust, a magyar realista gyakorlatot nevezte meg (meglehetősen kényelmesen) újként. Egyértelmű, és húsz év múlva a Lu-

⁶⁰ Színház- és Filmművészeti Szövetség (SzMSz) 1950. szeptember 15.

⁶¹ *Színház és Filmművészet*, 1950. okt.–nov. 1., KENDE István, „A Színház- és Filmművészeti Szövetség konferenciája után”, *Társadalmi Szemle* 6, 10–11. sz. (1951): 824–827.

⁶² SzMSz 1950. szeptember 15. 14.

kács–Major vitában felszínre is kerülő mozzanat, hogy 1950-ben Brecht új színházi formái jelentettek volna új nyelvi fogalmazást, de a színházi túlélést a szovjetté tett Sztanyiszlavszkij fantomizált eszméihez könnyebb volt igazítani. A szocialista realizmus, lényegi kísérletezés és tévutak nélkül, a nemzeti színház-as realizmust jelenti.

A szövetség vitáinak mintáját szolgáltathatta az az 1935-ös moszkvai színházelméleti vita, mely Mei Lang-fang vendégjátéka kapcsán szerveződött Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Eisenstein, Tairov, Gordon Craig, Erwin Piscator és Brecht részvételével.⁶³ Ezen a vitán Hágy Gyula is részt vett,⁶⁴ s a vitaforma gyorsírással rögzítése, szelektált nyilvánossága éppúgy mintaként szolgál a későbbiekben, mint a hozzászólások maguk. Az erősen köhögő, Tolsztojt idéző Sztanyiszlavszkij állítása adja meg a beszélgetés tézisé: „Míg egy kínai beszéde felfoghatatlan marad a számomra – mivel a kínai nyelvet nem ismerem –, a kínai műalkotás megragad, »megfertőz«.”⁶⁵ Mei Lan-fang játékát csodálva a nyelv színházi szerepét értelmezik, a jeleket és jelentésüket. Mit jelent a piros folt, a férfi játszott nő, mi a realizmus a kínai színházban.

* * *

A szövetség következő, 1951-es konferenciájára az elvégzendő feladatok között a realizmus ideológiai keretének megfogalmazására összehívunk egy tudományos munkaközösséget. Témának jelölik a realista hagyományaink felhasználását, a szovjet színház és film hatását művészetünkre, a formalizmus és naturalizmus jelentkezését művészetünkben, a mai hős ábrázolásának kérdéseit, az új alkotóelemeket színházainknál és a filmnél, egyes nagy művészeink életpályájának feldolgozását.⁶⁶ A témajelölések egyértelműen mutatják, mennyire háttérbe szorult Brecht és a német nyelvi közvetítés. Ez az a konferencia, ahol a szövetség elnöke és titkára is önkritikát gyakorol.⁶⁷ Major, a visszaemlékezők szerint, túl látványosan, szinte harsányan ismeri el hibáit.⁶⁸ Hibázott, mert nem a tömegekkel együtt vitte a színházat, mert a negatív karaktereket emelte ki egy alakításban, mert tervszerűtlen volt. Ráadásul arisztokratikus a káderpolitikája, a Sztanyiszlavszkij-köröket elengedte és még az előző önbírálata is hibás. De mivel az „önbírálat

⁶³ Vlagyimir NYEMIROVICS-DANCSENKO, et al. „Bűvészinások” [a Mei Lanfang szovjetunióbeli vendégjátéka alkalmából 1935. április 14-én tartott vita jegyzőkönyve], ford. RORGÁCH András, *Színház* 23, 1–2. sz. (1990): 34–45.

⁶⁴ HÁGY Gyula. *Született 1900-ban*, ford. MAJOROS Éva (Budapest: Interart, 1990), 212.

⁶⁵ NYEMIROVICS-DANCSENKO, „Bűvészinások...”, 36.

⁶⁶ SzMSz 1951. szeptember 9., 51.

⁶⁷ SzMSz 1951. szeptember 9., 110–115.

⁶⁸ GÁBOR Miklós, *Egy csinos zseni* (Budapest: Magvető Kiadó, 1995), 18., 41.

arra való, hogy minden percünkben foglalkoztasson bennünket”,⁶⁹ megosztja a konferenciával döntéseit: eszerint hathetes próbarendet vezet be a Nemzetiben, a káderpolitikát a hármas-szereposztásokkal javítja, dramaturgiai újításokat végez Sztanyiszlavszkij alapján a szövegen s megalakítja a Művészeti Tanácsadó Testületet.

A konferenciák rituáléja elfedni látszik a folyamatot: az államosítás utáni ideológiai elvárásrend kialakítása olyannyira leterheli az alkotókat, hogy a háború utáni megszólalások üres nyelvi közegében nem új nyelvet teremtenek, hanem a régi ismerthez fordulnak. A szocialista realista színház magyarországi rendje a polgári illúziószínház naturalista változatához hasonlít leginkább. Major bejelentett újításai egyrészt nem újak, másrészt kizárólag a színházi üzem működésére vonatkoznak, semmilyen esztétikai felülete nem látható. Majornak ekkor még nincs nagy színházi rutinja, de éppen a nemzeti nagy színészekről, Sugár Károlytól tudja,⁷⁰ hogy az új világot nem a hős, nem a sztori, nem a scenika, hanem a színész hozhatja a játékba. S az államosítás pillanatában éppen a színész státuszát tisztázzák elsőként a minisztériumban: a szétoztás a szovjet mintájú társulatépítés helyett (lát szólag) a büntetés gyakorlatát működteti. A magyar színjátszás történetében ez az államosításhoz köthető gondoskodó direktíva kiszámíthatatlan hatással jár. A színészek védett munkapozíciói és az alkotás Sztanyiszlavszkij-technikái kerülnek összhangba, ha a társulat maga választja meg tagjait. A korszak dramaturgiai jelentései és emlékei, Czímer József, Magyar Bálint, Szűcs László elemzései mind ezt támasztják alá.⁷¹

A konferenciákon a magyar nyelvű ideológiai szólamot Hont Ferenc hozzászólásai ritmizálják, aki az 1930-as évektől, a szegedi mozgalomban az új akarását a bulvármintáktól eltérő, realistának nevezett, de esztétikájában avantgárd eseményekkel azonosítja. A háború után mindezt nem egy határ menti nagyváros, Szeged messzeségéből, az illegális kommunista mozgalom önkéntes kereteiben, hanem a színházi elméleti ipar vezetőjeként fogalmazza meg újra és újra. „A Művészeti Tanács megbízta Hont Ferencet, hogy dolgozza ki az országos Színművészeti Akadémiának színésznevelő főiskolává (később egyetemmé) való átszervezésének, illetve fejlesztésének tervét.”⁷² Korai írásaiban már felfedezi a „valóságábrázoló színjátszás” egyidejű megjelenését André Antoine Théâtre Libre-jében, Otto Brahm Freie Bühné-

⁶⁹ SzMSz 1951. szeptember 9., 112.

⁷⁰ KOCIS L. Mihály, *Van itt valaki* (Budapest: Minerva Kiadó, 1987), 22–24.

⁷¹ CZÍMER József, *Közjáték* (Budapest: Pátria, 1992); GÁSPÁR Margit, *Láthatatlan királyság* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985); MAGYAR Bálint, *Bukásra ítélt siker – A Vígszínház három éve 1955–1958* (Budapest: OSZMI, 1993).

⁷² BÁNOS Tibor, *Újabb regény...*, 113–114.

jében és még a moszkvai Művész Színházban is, s ugyan nem választja szét a drámaelemzés és a színházi fogalmazás nyelvi eszközeit, miközben még bizonytalan az ideológiai apparátusa, de gazdaságelméleti felkészültséggel a munkásságot jelöli meg a színház létrehozójának és működtetőjének.⁷³ Hont korai felismerései az induló Thália Társaság 1904-es kiáltványainak szövegét ismétlik.⁷⁴ Ő maga feltehetően nem ismerte a születése előtt három évvel indult magyar művész-színházi modell filozófiai-esztétikai kereteit, de Lukácstól eltérően nem Csehov és az orosz realizmus dramatikus világát,⁷⁵ hanem a régi magyar drámai emlékekben, a saját hagyományban keresi közössége valóságát.

Hont ugyanakkor megtalálja a „szolidaritásérzés” fogalmát,⁷⁶ mely bármennyire is egy brosúraszöveg automatizmusaként hat, későbbi befogadás-elméletek struktúráját idézi fel bennünk, és egyértelműen a legerősebb közösségi tereppé alakítja a színházat. Látja a paraszti mágikus színjátszásban rejlő valóságbrázolási technikát, „amely nem a tapasztalaton alapuló észszerű eljárásokkal, hanem a közös hiedelemben gyökerező varázslattal él”, mivel „játéka nem utánozza a valóságot, hanem az élet-tényt ismétli, újra-éli”,⁷⁷ így a varázslat szövete feszül minden látott és látható esemény elé. A háború utáni írásai tematizálják a realizmusfogalom jelentésmódosulását és értelmezői telítettségét, hiszen a szovjet ideák mentén a valóságról más koordináták között gondolkodik. S persze irányadó mintává válik szlogenekkel telített pártossága, mely, miközben felhívja figyelmünket Shakespeare realista módszereire,⁷⁸ a szovjet ember őszinteségét elemzi. Hont vezeti be Sztanyiszlavszkij módszerét, remek, feladatokra lebontott színészténingjét azonban elfedi a marxizmus-leninizmus materializmusa.⁷⁹ A realista nyelv ideológiai keretét a szövetség ankétjain is Hont elméleti írásai vázolják fel.

A teljes levéltári anyag feldolgozása nélkül még a lenini–zsdanovi-idézetek leválasztása is önkényes és improvizatív elemzői magatartás lenne, de anélkül is kiviláglik egy komoly ideológus, egy pártos (osztály)harcos világa.

⁷³ HONT Ferenc, „A szocialista színházért. A hazug mulattatásról (1958)”, in HONT Ferenc, *Valóság a színpadon*, 203–232. (Budapest: Színházstudományi Intézet, 1960), 210.

⁷⁴ BENEDEK Marcell, *Naplómat olvasom* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965), 125–126.

⁷⁵ KERTÉSZ Márta, „Adalékok a Thália Társaság történetéhez”, *Színházstudományi Szemle* 17, 2. sz. (1985): 5–54, 9.

⁷⁶ HONT Ferenc, „Színház és munkásosztály (1934)”, in HONT Ferenc, *Valóság a színpadon* (Budapest: Színházstudományi Intézet, 1960), 7–37, 14.

⁷⁷ HONT Ferenc, „A színészi képzelet fejlesztése (1936)”, in HONT, „Valóság színpadon...”, 56–70, 53.

⁷⁸ HONT Ferenc, „Színházi körkép – háború után (1945–47)”, in HONT, „Valóság színpadon...”, 123–135, 126.

⁷⁹ HONT Ferenc, „A színészi képzelet fejlesztése (1936)”, in HONT, „Valóság színpadon...”, 56–70.

Nem Hont Ferenc tudományszociológiai jelentősége okán, hanem a realizmusfogalom kulturális transzferként működő jelenségét vizsgálva látszanak az államosítás pillanatában megadott ideológiai paraméterek: a színész munkáját tudatos felkészülés irányítja, s ez a „pszichotechnikai” eljárás nem a tudatalatti megismerését, hanem a pavlovi feltételes reflex alapján működő metodika elsajátítását jelenti.⁸⁰ Hont állítja és tapasztalja, hogy a színész a dráma eszméjéből dolgozik, s a „kollektív alkotómunka” gyakorlata segíti. Hont írásainak retorikai alakzata is mintaként szolgál, miként kell megszerkeszteni egy nyilvános beszédet. Az ekkor induló ankétok, konferenciák hivatalos felszólalói a győzelmi retorika mámorát, a diadalmas lezárás és az autoritás-felmutatás variációit ekként, az ő mintáját követve használják.⁸¹

A magyar szocialista realizmus színházi gyakorlatát a biztos nyelvnélküliség, az egyenes jelentésnélküliség stílusesszövekként is jellemzi. A kettős beszéd technikája ezt, a kimondott és meglátott szituáció különbségét ragadja meg a közösség cinkos akusztikájában. Erre, az ekként megképzett szocialista realizmusra a kilépés az első válasz. Gellért Endre 1958-ban öngyilkosságot kísérel meg, 1960-ban megöli magát. Az ő történetéből is az olvasható, hogy ami realista marad, az csak a test. Mindemellett látható, hogy Major színházi erejét is szétforgácsolta a vezetői gond, hiszen „világraszóló színház is csinálhatott volna”,⁸² kiviláglik, hogy Gáspár Margit, aki Felsenstein vagy Szabó Magda is lehetett volna, írásra fordítható idejét töltötte papírmunkaharccal. Hont Ferenc, a Független Színpad innovatív nagymestere intézményeket alapít és a színházi intézetbe száműzve belebetegszik a rá kirott, tőle idegen másfajta életbe. Várkonyi a poprealizmus gyakorlatába menekíti erejét.

A szocialista realista színházi gyakorlat alapjait tehát ez az öt alapító mester teszi le, s a körük felépülő emlékezeti háló megvilágításával és megbolygatásával az őket is összetartó kötelékeket tesszük láthatóvá. Miközben feltárjuk a csoportemlékezet működését, összevonjuk a szétartó emlékfoszlányokat, látjuk, hogy a színházi közösség szinte megingathatatlanul Major Tamás mondata – „Szívesebben pletykálok, mert a pletykákban jobban hiszek” – felől formálja a múltat,⁸³ a legendáriumfelület mégis megtelik olyan a mondatokkal, miszerint „[...] az a Major mégiscsak zseniális gazfickó

⁸⁰ HONT Ferenc, „Sztanyiszlavszkij magyarul (1951)”, in HONT, „Valóság színpadon...”, 135–142, 140.

⁸¹ A szakmai és tudományos konferenciák tárgyi emlékezete is a pártértekezletek és -kongresszusok szervezettségére emlékeztet a kutatót, hiszen a hagyatékban megőrzött kis zsebnaptárak, jegyzetfüzetek és brosrák mind vörös műbőr kötésben, arany betűkkel hirdetik a konferencia helyét a kultúrharcban.

⁸² GÁBOR Miklós meglátása. KOCSIS L., „Van itt valaki...”, 282.

⁸³ KOCSIS L., Van itt valaki...”, 93.

volt”, és olyan felismerésekkel, hogy mindez „[...] csupa olyasmi, ami nincs. Az utcán kutyaszar: az van. A Csöpiiben söröző melósok: az van.”⁸⁴ A szocialista realista színház alapító mesterek írásai beszélnek a valóságépítésről, s az államosítás idején hatástörténeti erővel megszólaló mondataik visszhangjait még meghalljuk. Az ekként felidézett csoportemlékek a mai történelmi és emlékeztetvitákban a konfliktusos emlékek feszültségét rárendezik a színházi feszültség kreatív formájára,⁸⁵ így nyitva meg az értő emlékezet előtt az utat, hogy miközben mindezt saját emlékké teszi, megőrizze a természetes időhatárokon is túl a feszültségben kommunikáló magyar színházi játéknyelvet.

⁸⁴ GÁBOR Miklós, „Az 1976-os naplóból (I)”, *Holmi* 12, 9. sz. (2000): 1128–1150 (1976. 02. 19-i bejegyzés).

⁸⁵ HALBWACHS, „Az emlékezet társadalmi...”

KÉKESI KUN ÁRPÁD

ÁTIDEOLOGIZÁLT FORRADALOMKÉP ZENÉS SZÍNHÁZI KÖNTÖSBEN

*Az államosított Operettszínház nyitóelőadása Gáspár Margit műfajmentő akciójának részeként felemás kísérletet tett a „szocialista operett” megteremtésére. Az 1848 őszen játszódnó Bécsi diákok az 1848–49-ben történtek azon átideologizálását erősítette, amelyet a polgári forradalom százéves évfordulójának megünneplése előtt végeztek el az MDP (akkor még MKP) illetékesei. Noha az erőltetett revolucionizmus ellenére a békeidők hangulatát árasztotta az előadás, a Bécsi diákok „új korszak kezdetét” jelentette. Nemcsak egyik pillére lett az államosított Operettszínház hármas tagolású műsorszerkezetének, hanem elindította a téátrumot afelé, hogy hét évre a keleti blokk legjobb zenés színháza, a Komische Oper magyarországi párjává váljon, az opera helyett a politika-
ilag igazolt operett műfaját állítva a középpontba.*

Az államosított Fővárosi Operettszínház új alkotással,¹ a *Bécsi diákokkal* nyitotta meg kapuit,² amelynek előadássorozata a bitófák árnyékában

¹ A tanulmány megírását támogatta a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH, 131764.

² A bemutató dátuma: 1949. szeptember 16.; a bemutató helyszíne: Fővárosi Operettszínház; rendező: Marton Endre m. v.; szerző: az Operettszínház Munkaközössége (Gáspár Margit, Innocent Vincze Ernő, Katona Ferenc, Marton Endre, Semsei Jenő); zeneszerző: Majorossy Aladár Strauss-művek és korabeli muzsika alapján; díszlettervező: Fülöp Zoltán; jelmeztervező: Márk Tivadar; koreográfia: Szalay Karola, Roboz Ágnes; karmester: Várady László; társulat: Fővárosi Operettszínház; színészek: Honthy Hanna (Jetty Huber, primadonna), Latabár Kálmán (Torlai Gerzson, csillagász), Petress Zsuzsa (Erzsi, Torlai gyámleánya), Ajtay Andor (id. Strauss János), Szentessy Zoltán (ifj. Strauss János), Mezei Mária (Dommayerné, Brigitta), Bilicsi Tivadar (Tillmann Tóbiás, fiakkeres), Fejes Teri (Körner Léní), Hadics László f. h. (Gábor, magyar diák), Antalffy József (Pista, magyar diák), Rátonyi Róbert (Spott, császári

zajlott. Hamar népszerűvé vált tánckvintettje szeptember 16-án csendült fel először, amikor kezdetét vette a Rajk-per, a premierrel egy időben közvetített a Kossuth Rádió a tárgyalóteremből, az utolsó előadás napján, december 26-án pedig véglegesítésre került a Belügyminisztériumtól függetlenített ÁVH létrehozásáról szóló határozat.³ A társadalmi létszférák közvetlen pártirányítás alá rendelésének folyamatából „nem maradhatott ki az oktatás, a kultúra és a tudomány átformálása sem”,⁴ s ennek részeként került sor 1949 nyarán a színházak államosítására.⁵ Gáspár Margit szerint, amikor elődjétől, Fényes Szabolcstól átvette az igazgatást, „aligha volt a színházi életnek még egy olyan területe, amelynek annyi kapcsolata lett volna az alvilággal, mint az Operettszínháznak”,⁶ a hivatalnokok pedig „a kispolgári reakció fészkeként” emlegették.⁷ Az 1949-ben művészeti titkárként odakerült, majd üzemigazgatóvá lett Szirtes György szerint a színháznak „egymillión felüli adótartozása volt, és az aránylag kis társulatnak másfél hónapi illetményét az akkori minisztérium fizette ki”.⁸ Nem sokkal később azonban a *Szabad Nép* arról adott hírt, hogy „új szellem költözött” az épületbe,⁹ és az állami tulajdonba vett színházak közül az Operett közölte el-

kém), Dajbukát Ilona (Tanácsosné), Várady Pál (Udvari tanácsos), Homm Pál (Latour, hadügyminiszter), Gárday Lajos (Thomas Huber), Bagyinszky János f.h. (Havranek), Balázs István (Császári tisz), Murányi Lili (Kofa), Vándory Gusztáv (Főpincér), Thury Éva (Kiszolgálóleány).

³ Vö. GYARMATI György, *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956* (Budapest: ÁBTL – Rubicon, 2011), 157.

⁴ GYARMATI, *A Rákosi-korszak...*, 142.

⁵ „A Népgazdasági Tanács július 21-én kelt 53/1949. számú és a Minisztertanács 1949. július 29-i határozatával állami tulajdonba került a Fővárosi Operettszínház, a Művész Színház, a Kis Kamara Színház, a Pesti Színház és a Belvárosi Színház. [...] E határozatok értelmében az említett intézmények 1949. augusztus 1-jétől állami színházként működtek.” KOROSSY Zsuzsa, „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika, Színháztörténeti tanulmányok 1949–1989*, szerkesztette: GAJDÓ Tamás, 45–137 (Budapest: OSZMI, 2007), 52. – Felettes szervük az 1949. június 11-én megalakult, Révai József vezette Népművelési Minisztérium volt. A minisztérium Színházi Főosztályának „engedélye nélkül a színházak semmilyen bemutatót nem tarthattak”. KOROSSY, „Színházirányítás...”, 71.

⁶ VENCZEL Sándor, „Virágkor tövisekkel, Beszélgetés Gáspár Margittal”, 1. rész, *Színház* 32, 8. sz. (1999): 16–21, 16. – Vö. „Amikor odakerültem, dermedten tapasztaltam, hogy például működött a magyar Broadwayn egy amolyan híres kerítőnőféle, aki esténként bejárt a színházba, és megállapodott a kórus- vagy a tánckarbeli lányokkal.” VENCZEL, „Virágkor tövisekkel...”, 16.

⁷ *A múlt színházi évad vázlatos értékelése*. Gépelt kézirat, 15. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL) XIX-I-3-n 1950. VI. 8.

⁸ SZIRTES György felszólalása, in *Az operett kérdéseiről, A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14-15-én*, 76–81 (Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955), 77–78.

⁹ (L. J.), „»Bécsi diákok«, Az Állami Operettszínház kapunyitása”, *Szabad Nép*, 1949. szept. 29., 6.

sóként nyitóelőadása címét, szereposztását.¹⁰ A bemutatót rendkívüli készülődés előzte meg: Gáspár Margit vidékre utazott tehetségkutatásra, vezető komikusokat és énekeseket kötött le, s a szocialista munkaeszmény jegyében óráról órára lebontott feladattervben rögzítette a művészek és a műszak teendőit az első próbától a premierig. Az alkotói és befogadói oldalról egyaránt felszórólt várakozás mégsem kizárólag egy színház bemutatókozásának szólt. A vállalkozás tétjét arra hegyezte ki a sajtó, hogy újjáépíthető-e a kapitalista giccs termékének beállított, léhának és ízléstelennek bélyegzett operett, s átemelhető-e az erőszakosan formált új rendbe.¹¹ A műfaji sorskérdés felvetésének előzménye az a „konceptiós per” volt, amelyet – miközben a megannyi justizmord előkészítése zajlott „a szovjetben” közel két évtizede alkalmazott mintára – az operettel szemben kezdeményeztek, a vád jellegzetes szófordulatai pedig visszaköszönnek az államosított Operettszínház első előadásairól írt kritikákban is. A *Szabad Nép* felröptta, hogy „az utolsó években különösen kiütközött a teljes sivárság”, míg bele nem sülyedt „az operett hajója a teljes igénytelenség, nem egyszer az ellenséges mondanivaló posványába”.¹² Az efféle koholt vádak 1945 és 1949 között olyan ellenséges légkört teremtettek, amely hozzájárult ahhoz, hogy az Operettszínház (Sivó Emil visszaemlékezése szerint) inkább csak „bukdácsolt, nem mintha Fényes Szabolcs rossz színházat csinált volna, de a hivatalos helyek és ennek megfelelően a kritika” ellehetetlenítették.¹³ A műfaj halálos ítéletét elkerülendő kezdett Gáspár Margit abba a mentőakcióba,¹⁴ amely egyrészt az operett integrálását célozta a kommunista üdvtörténethez illeszkedő színházeszménybe, másrészt a marxista történelemfelfogás jegyében számára teremtett „eredetmítoszt”.¹⁵ Ennek első összefoglalása épp

¹⁰ Az „új szellem” erőteljes hatásáról árulkodik a sűgópéldány fedőlapjának belsejére ceruzával írt bejegyzés is: „Első nyitó darab az Áll. Operett Színházban. Szabadság! Szombathelyi Mihályné”. *Bécsi diákok, Sűgő*. Gépelt kézirat, Lelőhely: Budapesti Operettszínház.

¹¹ Vö. FEJÉR István, „Kapunyitás az Állami Operettszínházban”, *Színház és mozi* 2, 38. sz. (1949): 6–7., 6.

¹² (L. J.), »Bécsi diákok«...”, 6.

¹³ Sivó Emil, „Kár volt államosítani?”, *Színház* 23, 9. sz. (1990): 9–11, 10.

¹⁴ Volt olyan „nép demokrácia”, ahol ezen ítéletet meg is hozták. Vö. „Tavaly itt járt nálunk a bukaresti operettszínház főrendezője és Kirkulescu nevű zeneszerző [akinek *Hegyen-völgyön lakodalm* című művét 1953. május 5-én mutatta be az Operettszínház, mérsékelt sikerrel – K. K. Á.], és elmondották, hogy náluk éveken keresztül egyszerűen nem volt szabad operettet játszani, az operettet letiltották a romániai színpadokról.” SEMSEI Jenő felszólalása, in *Az operett kérdéseiről, A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14-15-én*, 1–11 (Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955), 2.

¹⁵ Vö. HELTAI Gyöngyi, „Az operett eredetmítoszai és a politika, Egy »kitalált tradíció« a szocializmusban (1949–1956)”, in *Az operett metamorfózisai 1945–1956, A „kapitalista giccs”-tól a „haladó mimusjáték”-ig*, 39–69 (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012).

a *Bécsi diákok* évében látott napvilágot. A tizenöt oldalas brosúra mellett érvelt, hogy az operett az ókori mimus-színházra visszavezethető, tehát kétezer éves múlttal rendelkező műfaj, amelyet a polgári kor csupán elkorcsosított: „a népi igazmondás humoros műfaja [ekkor] új mecénása parancsára hazudni kezdett”.¹⁶ Az államhatalom persze színházi téren is hegyet igyekezett elhordani az útból, hiszen a műfaj perbe fogásakor a „repertoár közel nyolcvan százalékát operettek adták. [...] Az 1948–1949-es évről készült statisztika szerint [...] vidéken 4275 előadásból 3208 operett volt [...]”. Az új évadban a próza és az operett arányán drasztikusan, kétharmad-egyharmad arányban kívántak változtatni.¹⁷ A piaci viszonyok felülírásával a szovjet színművek számára igyekeztek helyet teremteni, s ezért élezték ki zenés téren is „a mi operettjeinket jellemző léha frivolitás” kontra „a szovjet operettek egészséges, derűs optimizmusa és forradalmi romantizmus” elmentését.¹⁸ Az államosított Operettszínház mégsem vett 180 fokos fordulatot: nem szovjet művel nyitott, inkább egy forradalmi hevületű darabbal, majd egy aktuálpolitikai szempontok szerint átdolgozott klasszikussal (*A gerolsteini nagyhercegnő*) készítette elő a terepet a csak az évad vége felé műsorra tűzött *Szabad szél* számára. Az 1848 őszen játszó *Bécsi diákok* a forradalom és szabadságharc azon átideologizálását erősítette, amelyet a centenárium megünneplése előtt végeztek el a kommunista párt illetékesei, akik Révai József irányításával „az egykori polgári forradalmat [...] »népi demokratikus« forradalommá, a szabadságharcot pedig az idegen (Habsburg, aktualizáltan német) önkényuralom elleni népfelkeléssé” maszkírozták, azt súlykolva, hogy a most zajló „forradalmi átalakulás valósítja meg 1848 – beteljesületlen – célkitűzéseit”.¹⁹ Minden erőltetett revolucionizmus ellenére a békeidők hangulatát árasztotta a *Bécsi diákok*, amely nemcsak egyik pillére lett az államosított Operettszínház hármas tagolású (új, mai operettek, a Szovjetunió és a népi demokráciák operett-termésére, valamint a megfelelő feldolgozásban színre segített operettklasszikusokra épülő) műsorszerkezetének, de elindította a teátrumot afelé, hogy hét évre a keleti blokk legjobb zenés színháza, a Walter Felsenstein által 1947-ben alapított Komische Oper magyarországi párjává váljon, a politikailag igazolt operett műfaját állítva a középpontba.

¹⁶ GÁSPÁR Margit, *Az operett* (Budapest: Népszava, A Szakszervezeti Tanács Könyvkiadóvállalata, 1949), 8. – Ennek lett részletekbe menő, mintegy 550 oldalas kifejtése *A műzsák nevetlen gyermeke, A könnyűzenés színpad kétezer éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1963) című könyv.

¹⁷ KOROSSY, „Színházirányítás...”, 88.

¹⁸ FEJÉR, „Kapunyitás...”, 6.

¹⁹ GYARMATI, *A Rákosi-korszak...*, 120–121.

A kollektív szerzőség jegyében végzett darabírás nem az operett szovjetizálását célozta, hanem neves színészeknek szánt hálás szerepekkel teli, „épkézláb vígjáték” kialakítását.²⁰ Mivel a színház államosítása után a nyitóléletpoézis létrehozására mindössze hat hét állt rendelkezésre, Gáspár Margit hatásosan összedolgozott kész zenék köré épített librettó közös megírása mellett döntött.²¹ A színpad szövegíróként az Operettszínház Munkaközösségét tüntette fel, amely az igazgatónő mellett Innocent Vince Ernőt, (a Városi Színház művészeti titkárából az Operett dramaturgjává avanszált) Semssei Jenőt, az előadás rendezőjét, Marton Endrét és (a kétéves Madách Színházi gyakorlattal a háta mögött, frissen végzett rendezőként az Operettbe beosztott) Katona Ferencet foglalta magába, de minden bizonnyal Szűcs László (Gáspár Margit férje, korábban a Németh Antal vezette Nemzeti Színház fődramaturgia) is segítette őket. A három felvonásos romantikus nagyoperett alkotásának kiindulópontját Obernyik Károly 1848-ban írt politikai bohózat, „a szabadságharc legjobb vígjátéka” jelentette.²² A *Magyar kivándorlott a bécsi forradalomban* című két felvonásosból azonban csak néhány figurát és helyzetet kölcsönöztek, s a cselekmény menetét is más irányba terelték. Amíg a *Magyar kivándorlott* főszereplője Torlai, a gazdag földbirtokos, és a mű az ő kalandjait követi végig az osztrák fővárosban zajló felkelés sodrásában, addig a *Bécsi diákok* középpontjába a forradalmi ifjúságot, a bécsi akadémiai légio magyar fiataljait állították, és az operett műfajának megfelelően a szerelmi bonyodalmat is markánsabbá tették. A feldolgozók beépítették átíratukba a vígjátéknak a „hivatalos 1848-képhez” igazított értelmezését is: „a magyar nép és a Habsburg-dinasztia s a vele szövetkezett főúri reakció éles ellentétét”.²³ Legfőképpen azonban mind a

²⁰ Gáspár Margit szerint az Operettszínház 1949-56 között a „túlságosan polgárinak” bélyegzett műveket „is tökéletesen más felfogásban játszott[á], és olyan átdolgozásokban, amelyek [...] egyáltalán nem »vonalasították« a régi darabokat, hanem igazán jó, épkézláb vígjátékká gyúrták őket.” VENCZEL, „Virágkor tövisekkel...”, 16. (Az én kiemelésem – K. K. Á.)

²¹ Vö. „1949. július 15-én államosítottak bennünket, és Berczeller Antal minisztériumi főosztályvezető azt mondta: augusztus elsején el kell kezdeni próbálni. Jó – mondtam én –, de mit? Egy operettet nem lehet készen lekasztani a szögről, mint egy prózai darabot, azt meg kell előbb csinálni. Mire ő azt a jellegzetese választ adta, hogy ha csukló- és térdgyakorlatokat kell végeztetni a színészekkel, az se számít, csak kezdődjenek el augusztus elsején a próbák. Hát erre összeültünk és megalakítottuk az Operettszínház Munkaközösségét, és ez jegyezte aztán kollektív szerzőként az első darabot. Sokan fel voltak háborodva, és baloldali elhajlást emlegettek, holott ez rettenetes történelmi kényszerből született...” VENCZEL, „Virágkor tövisekkel...”, 16.

²² KERÉNYI Ferenc, „Színjátszás a polgári forradalomban és a szabadságharc idején (1848–1849)”, in *Magyar színház történet 1790–1873*, szerk. KERÉNYI Ferenc (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 362.

²³ OSVÁTH Béla, „Színészetünk és drámairodalmunk helyzete a szabadságharc idején”, *Irodalomtörténet* 4. sz. (1955): 465–484, 479. – A marxista interpretáció szerint a *Magyar kíván-*

darabírás, mind a zenei válogatás tekintetében a klasszikus operettszerzői gyakorlatot tartották szem előtt: hogy „kellett benne szerep a Latyinak, a Honthynak, a Fejes Terinek, a Bilicsinek, [sőt Rátönyinak, Mezei Máriának, Ajtay Andornak – K. K. Á.] és amellet el kellett kezdeni a fiatalok bemutatását is”.²⁴ Ezért a *Bécsi diákok* népes szereplőgárdát vonultat fel, s ha énekszámot nem is, kiváló megmutatkozási lehetőséget kínál a kisebb szerepek alakítóinak is. A muzsika tekintetében ideológiai előnyt jelentett a „régisége”, hiszen az első állami évad implicit célkitűzése az volt, hogy az akkor még averzióval szemlélt Kálmán és Lehár kora ellenében visszanyúljon „az operett aranykorához”, „Offenbach és Strauss János korához”, s újat alkosson általuk, belőlük.²⁵ A kritika is főként ezt, a két világháború közötti zenés játékok hangzástól való eltérést méltányolta,²⁶ és a szovjet operetteknek fenntartott ideálképet vetítette a *Bécsi diákokra*.²⁷ Egyben elismeréssel adózott Majorossy Aladár „modern retusának”, aki az ifjabbik Strauss műveiből és korabeli muzsikából montírozta össze az operett zenei anyagát.²⁸ Miközben a valcer vörös fonálként húzódott végig a partitúra mélyén, csúcspontokká azok a részek váltak, amelyek szerkezetileg és ritmikailag az 1940-es évek végén népszerű indulókra és tömegdalokra hajaztak. Összességében a muzsika pozitívabb megítélésben részesült, mint a darab, amelyben a *Népszava* kritikusa problémásnak vélte „a reakció figuráinak elbogatellizálását”, a forradalmárok „túl könnyed színben” való feltüntetését, a darab nyelvezetének „fülsértően korszerűtlen” voltát.²⁹ Ezzel a kritikus a vállalkozás am-

dorlott „azt a történelmi pillanatot ragadj[a] meg, amikor a pusztulását még nem látó régi rend a bukás pillanatában is a maga további uralmára rendezkedik be, s a feltörő új társadalmi erőktől végső csapást kapva, bukásában egészen komikusan hat”. OSVÁTH, „Színiéletünk...”, 472.

²⁴ VENCZEL, „Virágkor tövisekkel...”, 17.

²⁵ Ironikus módon azonban a *Bécsi diákok* és a *Gerolsteini nagyhercegnő* bemutatói közé kényszerűségből – mivel az Offenbach-mű átdolgozását Szász Péter nem készítette el időre, és a Békeffi-Keller szerzőpárosra kellett átruházni a feladatot –, beillesztettek egy Kálmán-bemutatót: a *Montmartre-i ibolyát*. A Szenes Iván által épp csak felfrissített szöveggel játszott operett akkor – szintén kényszerűségből – „egy kicsit úgy eltitkolva játszott[ák]”. SEMSEI Jenő felszólalása, 4.

²⁶ Vö. „Zenei szempontból is hatalmas lépést jelent előre ez a bemutató. Elfújta hát a megifjító, megtisztító szél a bővli-jazz útszéli dallamait, rikító, penetráns hangszíneit. Kétségtelenül frontáttörés történt.” TÓTH Dénes, „Kapunyitás az Állami Operettszínházban”, *Színház és mozi* 2, 38. sz. (1949): 7, 7.

²⁷ Vö. A Strauss-muzsika „az életöröm tiszta, derűs, elfogulatlan, életvidám hangjait szólaltatta meg, [és kilábalást kínált] a sivár, cinikus, torzító Broadway-szellemiség posványából”. TÓTH, „Kapunyitás...”, 7.

²⁸ TÓTH, „Kapunyitás...”, 7.

²⁹ Y. Y., „*Bécsi diákok*, Bemutató az Állami Operett Színházban”, *Népszava*, 1949. okt. 2., 9.

bivalenciájára tapintott rá: bár a *Bécsi diákokkal* az állami Operettszínház beállt az MDP propagandagépezetébe illeszkedő művészeti törekvések sorába, az ismerősség erejére támaszkodva, pátosszal, bőven adagolt humorral és finom szatirizálással igyekezett pótolni a kérlelhetetlen vonalasság és a kommunista frazeológia átvételének hiányát.

A színre vitel, ha mással nem is, igényességével fokozott figyelemre tartott számot, s lerakta a rendezői színház alapjait az operettjátásban. A *Bécsi diákok* már a dramaturgiai munkában érvényre juttatott erős koncepció és az előadás egészének ez alá rendelése jegyében fogant, noha különösebb egyéni rendezői kézjegy nem volt rajta felfedezhető. Ugyanakkor (a pályája elején Bécsben egy éven keresztül Reinhardt próbáit figyelő) Marton Endrének már a neve is garanciát jelentett a rendezői színházra, s főként az ő érdeme volt a kritikákban szóvá tett „komoly színvonal-törekvés”³⁰ és „fokozott igény”,³¹ amely a szituációk valószerűbbé, az alakok életszerűbbé tételében konkretizálódott. A színháziak későbbi önértékelése szerint ez még nem volt „szocialista realizmus”,³² koordináltsága miatt viszont a játék realisztikusabbnak hathatott, mint amit a nézők megszoktak. A korabeli operettjátást számtalan kisebb-nagyobb, ma már elképzelhetetlen konvenció alkotta, amelyek jórészt épp az ötvenes években kerültek lebontásra, s a *Bécsi diákok* próbáira feltehetően „jól bevált patronjaikkal”³³ érkeztek a színészek, amelyeket Marton csak megrostálhatott. Gáspár Margit emlékeztében a *Bécsi diákok* próbáin uralkodó pozitív feszültség maradt meg, amely a tekintélyes (operett)színpadi tapasztalattal bíró színészek és az őket figyelő új igazgató, új rendező és az (egyelőre csak az Operettszínházon kívül szajkózott) új stílus mint elvárás között vibrált.³⁴ A színészek egy ideig

³⁰ (L. J.), „»Bécsi diákok«...”, 6.

³¹ (NINCS szerző), „*Bécsi diákok*, Bemutató az Operettszínházban”, *Független Magyarország*, 1949. szept. 19., 4.

³² SZIRTES György beszámolója az államosítás 10. évfordulóján, 1959-ben rendezett társulati ülésen. Gépelt kézirat, 2. PIM-OSZMI Kézirattár, 2011.70.1.

³³ BÁNOS Tibor, *A színigazgató*. Gépelt kézirat, 38. PIM-OSZMI Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, 2011.64.01.

³⁴ Vö. „Sose felejtem el azokat a próbákat. Fent a színpadon csupa nagy művész járt-kelt: Honthy, Fejes Teri, Mezei Mária, Ajtay Andor, Bilicsi Tivadar, a Latyi, Latabár Kálmán. Csaknem szétfeszült itt minden. Mi, a színház új vezetői, lent ültünk az első sorokban. Gyakran mondtam: nem lehetünk eléggé hálásak a zenekari ároknak, amely a színpadtól elválaszt, mint az állatkertben a bábészkezőket az oroszlanoktól... Hiszen sose lehet tudni, hogy azoknak a nemes nagyvadaknak odafent, mikor támad kedvük szétépíteni minket, apró nyuszikat... [...] Rengeteget neveltünk a rendhagyó »darabgyártás« közben, és hamarosan már az »oroszlanok« is együtt mulattak velünk, megértettek, segítettek. Imádtam őket és ők ezt megértették. Közös értelmi és érzelmi alap nélkül szerintem nem lehet jelentős együtttest kialakítani.” BÁNOS, *A színigazgató*, 38.

nem tudhatták, mire számítsanak, ám szerepeikben, számaikban és szöveükben, valamint Marton munkamódszerében elmélyülve megnyugodtak. Az a tény, hogy a kritikák pár jelzőnél bővebben nem illetik a rendezést, e megnyugvásnak is köszönhető: a színészek bevált receptek alapján dolgoztak, Marton pedig összefésülte egyéni teljesítményeiket. A koordinációra pedig azért is fokozott szükség volt, mert a szöveg-zene viszonylatában az előbbi dominált: a darab terjedelméhez képest viszonylag kevés a nyitány és a három finálé melletti 3 szóló, 3 duett, 1 kvintett és 1 szóló-kórus kombináció. A bírálatok szóvá is tették „a rikítóan túltengő prózai részt”³⁵, amely egyébként épp a hathatós vígjátékká alakítás következménye volt. A markáns prózai történetalkotás és az ehhez mérten átgondolt rendezés időszaka a *Bécsi diákokkal* kezdődött tehát az Operettben, még ha egy idő után tehetetlenné vált is.

Noha az alakítások nem voltak mentesek az öncélúságtól, összerendezésüknek köszönhetően a *Bécsi diákok* lett az egyik első hazai operettelőadás, amely ensemble játékra törekedett. Ebben komoly szerep jutott azoknak a fiataloknak, akiknek még nem volt alkalmuk egyéni fogások kialakítására: a recenzensek bennük látták „szocialista szellemű színjátszásunk színházpolitikájának legjobb igazolását”.³⁶ Az idősebb generációt illetően az operett „legjobb erőit mozgósította” a színház, „ám sztárok helyett – ezúttal először ebben a műfajban – egy kitűnően összehangolt együttest” lehetett látni.³⁷ A fiakkor szerepében „a régi Bécs kedélyességét” felelevenítő Bilicsi Tivadar játéka³⁸ éppoly pozitív méltatásban részesült, mint a frivol primadonnát, Jetty Hubert játszó Honthy Hannáé. Jóllehet Honthy, részben a kora (56 éves volt ekkor), részben a megváltozott színházi viszonyok miatt, amelyek között nehezen találta a helyét, válságos időszakot élt át, három évvel a *Luxemburg grófiában* kirobbanó sikerrel abszolválta szerepkörváltása előtt, a *Bécsi diákok* első primadonnájaként diadalt aratott. Ehhez a munkaközösség is hozzájárult, hiszen a nem túl bőkezűen adagolt énekes számok közül Honthy belépőt és két nagy duettet is kapott. Mostohán bánt viszont a kritika Latabár Kálmánnal, aki az Obernyiknél címszereplő, itt komikus mellékszereplővé „lehelyezett” Torlai Gerzsont játszotta. Leginkább a *Népszava* kritikusa csatlakozott ahhoz az uszításhoz, amely fél év múlva érte el csúcspontját „az »idejétmúlt« burzsoá szórakoztatóipar képviselőjeként” kezelt

³⁵ (NINCS szerző), „*Bécsi diákok...*”, 4.

³⁶ FEJÉR, „Kapunyitás...”, 6.

³⁷ FEJÉR, „Kapunyitás...”, 6.

³⁸ „...amit erősen leront, hogy ez a »kedélyes régi Bécs« éppen ekkor gyilkolja le Blum Róbertet és proletártársait.” Y. Y., „*Bécsi diákok...*”, 9.

színész körül, elérni igyekezvén leparancsolását a színpadról.³⁹ A kritikus egy vérbíró vehemenciájával ostorozta a közönség kedvencét, mondván, kí-sérletet sem tesz karaktere megközelítésére, „szokványos, elcsévelt és szé-gyenteljes mókáit ismétli, melyek az Operettszínháznak méltatlan, vándor-cirkuszi jelleget kölcsönöznek”.⁴⁰ Latabár játékát valóban áthatotta az ön-célúság,⁴¹ ám ez annak a speciális „maszknak” volt a része,⁴² amelyet a színész – akit a *Gerolsteini nagyhercegnőt* ért támadások miatt közvetlenül Rákosinak írt levelében igazgatónője védelmébe vett –, (Gáspár Margit sza-vaival) „a nagy cirkuszi neveltetők egyenes leszármazottjaként” teremtett magának.⁴³

A kifejezetten a *Bécsi diákok*hoz tervezett látvány az újdonság erejével és exkluzivitásával, a zenekari hangzás pedig teltségével és kiegyenlített-ségével hatott a közönségre. A színpadkép tekintetében történt változás az államosítás előtti gyakorlathoz képest ítélhető meg leginkább: a magánszín-házként működő Operett jórészt „állandó díszletfalakkal dolgozott, ame-lyeket az egyes darabokhoz átfestetett vagy áttapétáztatott”.⁴⁴ A *Bécsi diákok* színpada is tartalmazott síkban festett elemeket, de olyan összefüggő lát-ványegész részeként, amelynek nem csupán a helyszínt felidéző, hanem a festői jellege is hangsúlyossá vált. Későbbi munkái arról tanúskodnak, hogy

³⁹ HELTAI Gyöngyi, „Latyi a Nemzeti előtt, A Latabár-féle »öncélú« játékmód színháztörténeti, nézői és politikai értékelése”, in *Az operett metamorfózisai 1945–1956, A „kapitalista giccs”-től a „haladó mimusjáték”-ig*, 70–106 (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012), 89. – „...kez-detben épp annak a műfajnak, nevezetesen a magyar bulvár operettnek a megsemmisítő-átalakítására törekedtek, melynek ő a legnagyobb sikereit köszönhetette.” HELTAI, „Latyi a Nemzeti előtt...”, 89.

⁴⁰ Y. Y., „Bécsi diákok...”, 9.

⁴¹ Ehhez szolgál adalékkal Rátonyi Róbert: „Emlékszem, volt egy közös jelenetünk. [...] A szituáció az volt, hogy én mint kém, az éjszaka leple alatt ki akarom nyomozni, hogy a Csillagász, azaz Latyi miért jött Bécsbe. Ugyanis feltételezés szerint ő a forradalmat tá-mogatja. Igen ám, de a Csillagász meg a kémét akarja kinyomozni. A jelenethez, amely eredetileg két percre volt tervezve, kitaláltuk, hogy mindketten koldusruhát öltünk. Rá-adásul egyformát. A rendező instrukciója szerint mindketten átmegyünk a színpadon, nagy röhögés és ezzel kész. A hatás leírhatatlan volt. Felbuzdulva a sikeren, az eredeti szö-veghez minden este egy fél mondatot hozzáadtunk, és néhány nap múlva a kétperces je-lenet fél órát tartott. Ráadásul megfőztem a világosítót, adjon több fényt a színpadra, hogy jobban érvényesüljön a jelenetünk. Ennek viszont az lett a következménye, hogy Fülöp Zoltán, az Operaház tervezőjének éjszakai Bécsét ábrázoló, gyönyörű díszlete teljes megvilágítást kapott. És emiatt a díszlet nem érvényesült. Ezt a játékot addig folytattuk, amíg Marton Endre rendező az egyik előadást megnézte, és látva, hogy mit művelünk a színpadon, pénzbüntetést helyezett kilátásba.” SUGÁR Róbert, *Volt egyszer egy Rátonyi* (Bu-dapest: ROKA-EX Kft. – Telerádió Reklámszerkesztőség, 1993), 86.

⁴² Vö. HELTAI, „Latyi a Nemzeti előtt...”, 79–83.

⁴³ Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár 276. f. 65. cs. 335. ő. e.

⁴⁴ SZIRTES György felszólalása, 79.

Marton Endre számára különös jelentőséggel bírt „a díszlet-jelmez luxuskivitele, a színpadi kiállítás első osztályú kiragyogtatottsága”,⁴⁵ s az a tény is az egyediségre, különlegességre való törekvést jelzi, hogy Fülöp Zoltánt és Márk Tivadart, az Operaház tervezőit kérték fel a díszletek és jelmezek megalkotására. A látvány mozgalmasságát jókora statisztéria biztosította, amely a forradalmi tematikának megfelelő tömegérzést igyekezett kelteni, magába foglalva a tánckar sokat dicsért tagjait. E kar tekintetében szintén jelentős változást hozott a *Bécsi diákok*, hiszen itt már nem a revüoperettekben kulcsszerepet játszó girlökök és boyok produkcióját lehetett látni, hanem a valcer és a néptánc elemeire épülő koreográfiát,⁴⁶ amelyet Roboz Ágnes betanítása tett a harmadik fináléban igazán „fergetegessé”.⁴⁷ Nagyban fokozta az összhatást a néhány muzsikustársával Szegedről érkezett, az ottani operatagozatot Vaszy Viktorral újjászervező Várady László zenei irányítása, az Operett reputációját pedig erősen befolyásolta, hogy Várady személyében olyan zeneigazgatót kapott, aki Kodály Zoltán és Weiner Leó növendékeként végzett, majd német operaházaknál szerzett tapasztalatot.

A sűgópéldány bejegyzése és a művelődésügyi statisztika szerint 96 alkalommal ment az előadás, és karácsony másnapjáig *en suite* játszották, mintegy 95 000 néző előtt. Amikor Pesten az utolsó előadásait tartották, akkor került sor a bemutatójára Miskolcon, hogy négy hónapon belül még három (a kecskeméti, a szegedi és a pécsi) színház is műsorára tűzze. Ezt követően csak Kaposváron játszották 1960-ban és 1974-ben – de nem az *Állami áruház* felújításának szellemében –, s e tény mutatja kötődését a kommunista hatalom kiépítésének időszakát jellemző, aktuálpolitikai töltetű forradalomesheményhez. 1949-ben azonban fontos szerepet játszott abban, hogy az operett közkedvelté vált az új nézősereg körében is, elvégre az államosított színházak más produkcióihoz hasonlóan a *Bécsi diákok*at új típusú bérletet vásárlók és csoportos látogatások számára is elérhetővé tették, s ezeknek köszönhetően „a nézőtereket túlnyomó részben munkások, dolgozók töltötték meg”.⁴⁸ Vélhetően a műfaj régi hívei is szép számmal vál-

⁴⁵ MOLNÁR GÁL Péter, *Rendelkezőpróba* (Budapest: Szépirodalmi, 1972), 156.

⁴⁶ Mindezt „az operett és a néptánc mély kapcsolata” jegyében, amelyről Gáspár Margit ír részletesen az 1949-es *Operett*-brosúrában. GÁSPÁR, *Az operett*, 13.

⁴⁷ Vö. (L. J.), „»Bécsi diákok«...”, 6.

⁴⁸ KOROSSY, „Színházirányítás...”, 91. – Az állami színházak művészei brigádokat alkotva ke-resték fel a gyárakat, üzemeket, és vidám műsoruk után maguk árulták a bérleteket: a *Magyar Nap* egyik fotóján például Rátonyi Róbert látható (Sennyei Vera és Borvető János társaságában) az Egyesült Izzó dolgozóinak körében. Egy évvel később „a Nemzeti Színház és a Fővárosi Operettszínház részéről az az igény is felmerült, hogy a közös bérleten kívül sajátot is kibocsáthasson. Ezt a SZOT ellenezte, de az indítványt a Kollégium elfogadta” (KOROSSY, „Színházirányítás...”, 91). Mindemellett a munkások, a dolgozók és a katonák

tottak rá jegyet, de velük azonos arányban foglaltak helyet a nézőtéren azok, akik addig az operettet legfeljebb részleteiben (slágerekből), nem egészében (nem színházi előadások révén) ismerték. Az évadvégi minisztériumi értékelés szerint az Operettszínház első „kísérlete a polgári operett hagyományainak tett engedmények miatt nem sikerült”.⁴⁹ A hivatalos álláspont tehát kudarcra kárhoztatta azt az előadást, amelyet 1984-es könyvében Rátonyi Róbert „nagy sikerűnek” minősített,⁵⁰ sőt Semsei Jenő már 1954-ben úgy értékelt, mint ami „a színháznak mindjárt az első hetekben meghozta az elismerést”.⁵¹ Az előadásszám, a (kvázi kötelező elemek beépítését tekintve is) lehangoló finesszességgel megírt librettó és a fülbemászó melódiákkal teli zenei anyag ismeretében azonban kevésbé valószínű, hogy a *Népszava* Latabárt gyalázó ítészen kívül akár csak egy néző is akadt volna, aki „szégyentől piros arccal nézte cipőjét”.⁵²

számára „az olcsóbb jegyvásárlást oly módon kívánták megteremteni, hogy a színház befogadóképességének körülbelül kétharmad részét szervezett közönséggel töltötték meg” (KOROSSY, „Színházirányítás...”, 60). Az 1949–1950-es évadban a fővárosi színházakban rendelkezésre álló kb. 2.100.000 jegyből 140.000-et az állami szervek kötöttek le, 450 000-et a bérleteseknek, 550 000-et pedig a csoportos színházlátogatóknak értékesítettek (vö. KOROSSY, „Színházirányítás...”, 91).

⁴⁹ *A múlt színházi évad...*, 15.

⁵⁰ RÁTONYI Róbert, *Operett*, 2. kötet (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 264.

⁵¹ SEMSEI Jenő felszólalása, 4.

⁵² Y. Y., „Bécsi diákok...”, 9.

GARA MÁRK

A KOREOGRÁFIA ÁLLAMOSÍTOTT KERETEI

A Fővárosi Operettszínházban az államosítás előtt elsősorban revüszerű, látványos táncprodukciókat lehetett látni, amelyek nem léptek túl a műfaj szabta kereteken. A színház állami kézbe vétele után, Roboz Ágnes vezetésével teljesen új alapokon nyugvó táncgyűttes szerveződött és elindult a tánc szerepének meghatározása az operett műfaján belül. Ezzel párhuzamosan létrejött a Magyar Állami Népi Együttes és teljesen átalakult a magyarországi táncszcéna. Az Operettszínház új táncgyűttese hamarosan önálló formában is bemutatkozott. Első előadásuk a Másenyka álma címet viselte.

A második világháború után Magyarország lakosai óriási lendülettel kezdtek bele az újjáépítésbe, fizikai és szellemi téren egyaránt. A tánc mint művészeti ág is virágzásnak indult, hiszen a kreatív energiák minden nehézség – háborús károk, hiánygazdálkodás, infláció, infrastrukturális gondok stb. – ellenére utat törtek maguknak.

A balett – amely 1945-ben az Operaház balettjét jelentette – tovább haladt a két világháború között megkezdett úton, azaz a nemzetközi repertoár és a magyaros balettek kettős irányvonalának megfelelően létrejött, egyfelvónásos Harangozó-, Milloss- és Cieplinski-táncjátékokat játszottak. 1945-ben, régi adósságot törlesztve, bemutatták *A csodálatos mandarint* Harangozó Gyula koreográfiájával, bár még nem az eredeti cselekménnyel. 1946–1947-ben elsősorban Jan Cieplinski munkái érdemeltek figyelmet, majd 1948-ban francia művészek – a párizsi Operából kollaboráció vádjával eltávolított Serge Lifar és a francia balett új hullám képviselője, Janine Charrat – munkáit láthatta a magyar közönség. Harangozó is lehetőséghez jutott: az Opera vezetőségének nyomására elkészítette a *Bálványosvár* című táncjátékot, a legjobb massine-i karakterbaletteket idéző *Térzenét* és a *Furfangos diákok* című

koreográfiákat, miközben a fiatalabb generáció is belekóstolhatott a nagyszínpadi alkotás lehetőségébe.¹

A szovjet balettmesterek megérkezése 1949-ben jelentősen és visszafordíthatatlanul alakította át a hazai balettéletet: egész estés baletteket (nagy orosz klasszikusok szovjet változatait, illetve dramabaletteket) tanítottak be.² Ehhez meg kellett emelni az együttes létszámát és a művészek táncutadásának technikai színvonalát. A táncművészképzés helye az Operából a frissen megalakult Állami Balett Intézetbe tevődött át, természetesen a szovjet Vaganova-módszer szerint, amelyet a névadó az 1930-as évektől tett egyeduralkodóvá a Szovjetunióban, míg korábban Magyarországon az olasz balettmethodika variánsait használták. E változások vesztese a két világháború közötti repertoár lett, amelyből alig maradt meg néhány balett, mivel a szovjet mesterek az egyfelvonásos formát, az általuk frivolnak vagy nyugati témájúnak vélt, illetve a gyenge vagy modern táncra építő darabokat elhagyandónak ítélték. Megszakadtak a nyugati kapcsolatok is, 1949 után csak a szovjet orientáció kapott teret.

A balettélet a háború után Szegeden – vidéki városaink közül elsőként – indult el. Először Zsedényi Károly, mint volt operaházi tag, készített táncjátékokat a pesti repertoár alapján, majd az ő távozása után Lőrinc György vette át az irányítást a mozdulatművészet mozgásanyagából és esztétikájából építkezve. Legjelentősebb sikerüket *A csodálatos mandarin* eredeti szövegkönyvére épülő bemutatójával 1949-ben érte el Lőrinc, aki koreográfusként is jegyezte a művet. A színházak államosításakor azonban a társulat közel egy évtizedre feloszlott, tagjai szétszóródtak.

A magyar mozdulatművészet, amely az európai modern tánc egyik lehetséges leágazásának tekinthető, szintén nagy változások előtt állt. Az ág művelői a sok nélkülözés és intézményes háttérbe szorítás, sokszor betiltás után – számukban pillanatnyilag megfogyatkozva – folyamatosan falakba és elutasításba ütköztek a második világháború után is. Képviselőiket, kurzusait, iskoláikat egyre több támadás érte ideológiai alapon. A szovjet példára – mely szerint a Szovjetunióban ilyen táncág nem létezik –, valamint Zsdanovra is hivatkozva írta le Vitányi Iván a *Táncoló Népb*ben, hogy a mozdulatművészet polgári művészet, amely nem merít sem a balettből, sem a néptáncból, szoros kapcsolatot mutat az imperializmussal, öncélú és szorosan kötődik a szociáldemokráciához.³ Ez a halálos ítélettel volt egyenértékű.

¹ Tatár György – Sziver Imre: *Amerikai rapszódia*, 1946; Vashegyi Ernő: *Petruska*, 1946.

² Csajkovszkij: *A diótörő*, 1950; Csajkovszkij: *A hattyúk tava*, 1951; Borisz Aszafjev: *Párizs lángjai*, 1950; Zaharov Aszafjev: *A bahsiszeráji szökőkút*, 1952.

³ VITÁNYI IVÁN, „A mozgásművészetről”, *Táncoló Nép* 10–12. sz. (1950): 10–11.

A mozdulatművészek doyenjének számító Dienes Valéria visszavonult, a továbbiakban elméleti munkájának, az orkesztikának mélyebb kidolgozásával foglalkozott. Az egykori Madzsar-növendékek közül többen az egészségvédelem területére tértek át: míg például Berczik Sára a sport felé nyitott, mások néptáncegyüttesekben helyezkedtek el. Szentpál Olga – egykori tanítványa – is köszönhetően – átmentette magát és tudását az új rendszerbe, és a társastáncok, néptáncok felé fordult, az Állami Balett Intézet tanára lett.

A néptánc területén ugyancsak szembeötlő a háború utáni felfutás. A keresztény egyházak tánc csoportjai, a regőscserkészek, a frissen alakult pártok ifjúsági csoportjai, a Gyöngyösbokréta-mozgalom maradványai, a vidékről városba került fiatalok – köztük a NÉKOSZ mozgalom tagjai – mind kifejezetten fogékonynak mutatkoztak a néptánc iránt. A pezsgő néptáncéletre is fokozatosan csapott le az átalakítás, a szovjetizálás szele. Az egyházi iskolák államosításával talajt vesztek a KALOT és a Soli Deo Gloria táncosai, majd a cserkészmozgalmat tiltották be. Sikereinek csúcán, az aktuálpolitikába „keveredve”, szűnt meg a NÉKOSZ együttes, míg végül a teljes néptáncszektor állami irányítás alá került nyilvánvalóan az „elhajlások” megakadályozására, de leginkább a teljes állami felügyelet kiterjesztésének szándéka miatt. A szovjet mintára újjászervezett néptáncélet amatőrjeit a Népművészeti – később Népművelési – Intézet alá rendelték, egységesített oktatási és felügyeleti elvek szerint, míg az Állami Népi Együttes megalapításával (1950) megnyílt a nagy, szovjet gyakorlat alapján szervezett hivatásos együttesek sora. Maácz László szavaival élve e „még és már” helyzet jellemezte leginkább a koalíciós időket.⁴

A hatalom által bőkezűen támogatott balett és néptánc mellett a betiltás lett a mozdulatművészet sorsa, és csak a megtúrt kategória jutott a társas-, illetve revütáncnak. Mindazonáltal az új népi és a magyar színpadi táncalkotások létrejöttét folyamatosan támogatta a mindenkori hatalom. Jelentős rangemelkedést jelentett, hogy táncrendező-/koreográfusképzés indult a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, majd néptánc szak a Testnevelési Főiskolán, de a képzések ekkor még nem tudtak állandósulni a felsőoktatásban. Szembetűnő, hogy a szovjetizáció folyamatával párhuzamosan lezajlott egy generációváltás is, az idősebbeket: Szentpál Olgát, Dienes Valériát, Muharay Elemért, Molnár Istvánt, Nádas Ferencet háttérbe szorították, hogy helyüket új emberek, fiatalabbak vegyék át.

Magyarországon 1945-ig a Magyar Királyi Operaházon, majd 1946-tól 1949-ig a Szegedi Nemzeti Színházon kívül nem létezett olyan balett-(tánc)-

⁴ MAÁCS László, „Néptánc a színpadon”, in *A színpadi tánc története Magyarországon*, szerk. DIENES Gedeon és FUCHS Livia (Budapest: Múzsák, 1989), 274.

együttes, amely önálló darabok bemutatásával saját repertoárt tudott volna felmutatni. Természetesen, elsősorban a zenés színházakban, kezdettől működtek kisebb-nagyobb tánckarok, amelyek ugyan hozzájárultak a produkciókhoz, azonban csak egy komponensüket jelentették. Alkalmi eseményként létrejöttek táncestek, táncos estek, de alkotásra érett tánckart kevesen állítottak ki. A Fővárosi Operettszínház államosításakor Gáspár Margit igazgató kérte fel Roboz Ágneszt a színház tánckarának átszervezésére és fejlesztésére – mivel ott korábban csak boyok és görlok szerepeltek a színpadon –, valamint új koreográfiák elkészítésére.⁵ Roboz Ágnes abban az időben még koreográfusi tanulmányokat folytatott a Színművészeti Főiskola táncfőtanszakán, ahol táncrendezői diplomát szerzett.⁶ Eredetileg Rábai Miklós asszisztense szeretett volna lenni, ám nem utasította vissza Gáspár Margit kérését: nekilátott a tánckar újjászervezésének, amelyet zömében a frissen megszűnt Szegedi Balett állományából és más táncművészekből töltött fel.

Az 1949 végén, az államosított Operettszínházban bemutatott *Másenyka álma* című koreográfia elkészítését egy szovjet rajzfilm ihlette,⁷ amelyet Roboz Ágnes fiával együtt látott.⁸ A *Hét színes mese* címen bemutatott filmcsoport utolsó előtti darabja volt a *Másenyka születésnapja* (eredeti címe *Másenyka koncertje*), amely a táncjáték alapjául szolgált.⁹ Az időközben fellelt szovjet rajzfilm története szerint Másenyka Tom nevű néger babája szomorú. A kislány születésnapjára színházi előadás-látogatást kap ajándékba: elmehet egy koncertre. Otthon ő is előadást szeretne tartani a játékaival Tomnak, hogy az jobb kedvre derüljön, édesanyja azonban nem engedi, mivel túl későre jár. A kislány álmában mégis lehetőség nyílik a babák pro-

⁵ *Magyar Színházművészeti Lexikon*, főszerk. SZÉKELY György (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994); *Magyar Táncművészeti Lexikon*, főszerk. DIENES Gedeon (Budapest: Planétás Kiadó, 2008); Roboz Ágnes operettszínházi foglalkoztatásának kezdeti dátumát tévesen 1950-ben jelöli meg.

⁶ Az 1945-ben és utána felvettekből, komoly lemorzsolódás után mindössze hat hallgató kapott diplomát, elsőként 1949-ben Ligeti Mária, Roboz Ágnes és Szekeres Júlia. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, *Táncosok és iskolák* (Budapest: Gondolat, 2014), 170.

⁷ A bemutató dátuma: 1949. december 11.; a bemutató helyszíne: Fővárosi Operettszínház; koreográfus: Roboz Ágnes; zeneszerzők: Reinhold Moricevics Glier, Iszak Oszipovics Duna-jevszkij; zenéjét összeállította: Gyulai-Gaál Ferenc; szövegíró: Roboz Ágnes; díszlettervező: Bercsényi Tibor; jelmeztervező: Bercsényi Tibor; táncosok: Bohus Klára (Másenyka), Rajnay Elly, Dési Rózsi, Farkas Edit, Roxin Demeter, Solymossy Ottó, Szekeres Júlia, Péter Zsuzsa, Tauber Zsuzsa, Quittner Marianne, Renkey Gyula, Gyuricza Ottó, Ács József, Szegő Tamás, Tauber Zsuzsa.

⁸ ROBOZ Ágnes szóbeli közlése alapján (2018. május 11.).

⁹ A hét rajzfilm a következő: *Hétszínvirág*, *Az első óra*, *Az öreg tölgy meséje*, *A vidám veteményeskert*, *A sibajnok*, *Másenka születésnapja*, *Szilveszter éj*. [N. N.], „Hét színes mese”, *Nemzeti Sport*, 1949. júl. 28., 4.

dukcióinak bemutatására. Egy légtornász majom, matrjoskák, egy kismozdony, egy spanyol bika és egy viador, valamint egy felhúzható maci szóraztatják Tomot, aki végül tényleg jobb kedvre derül. Mint kiderül, míg Másenyka alszik, az édesanyja nevető száját fest Tomnak, de a kislány meg van győződve róla, hogy az álmában tartott előadás vigasztalta meg az árva néger babát. A rajzfilm záró képsorában a bábuk egymásba karolva menetelnek a népek barátságát szimbolizálva.

Ugyanezt a *Szabad Nép* ismeretlen szerzője így értelmezte: „Arra tanít, amire Másenyka néger babája. Ez a kis fekete baba eleinte szomorúan üldögél a többi gyermekjáték között. Tele van még a mostoha hazájából, Amerikából magával hozott könnyekkel. De új barátai, a szovjet kislány babái ebbe nem nyugosznak bele. Megmutatják a kis néger Tomnak a szovjethaza báját, derűjét, humorát, megértetik vele, hogy nincsen egyedül.”¹⁰ Az idézett forrás a rajzfilm ideológiai tartalmát hangsúlyozza, és a rajzfilmben is elmondják, hogy Tom Amerika miatt szomorú. Ezzel ellentétben a koreográfus úgy emlékezett, hogy mindössze a szomorú néger baba jókedvre derítését szerette volna ábrázolni karaktertáncok segítségével. Azzal a klasszikus dramaturgiai megoldással élt, amikor valakinek az álmaiban megelevenednek a játékok, gondoljunk Joseph Hassreiter vagy a Legat testvérek *Babátündér* című balettjére, a Jan Cieplinski-féle *Játékdobozra* vagy a hazai színpadon 1927 óta jelen lévő *A diótörőre*.

A *Másenyka álma* Kálmán Imre a *Montmartre-i ibolya* című operettjével egy estén került színpadra. Roboz Ágnes visszaemlékezése szerint a táncjátékot azért illesztették az operett után,¹¹ mert Gáspár Margit nem találta teljes estét kitöltő hosszúságúnak a *Montmartre-i ibolyát*. Ezzel szemben a *Kis Újság* korábban már említett cikke azt sejteti, hogy a táncjáték bemutatója utáni pozitív fogadtatás késztette az igazgatónőt arra, hogy az operett után minden este előadják a *Másenyka álmát* is.¹² Mindenesetre a két alkotás dramaturgiai kapcsolatban nem állt egymással, hiába adták elő mindkettőt ugyanazon este. A 19. századi, elsősorban francia operai gyakorlat egyébként alkalmazott hasonló fogásokat, amikor egy egymáshoz semmiben sem hasonlító operát és balettet játszottak egyszerre.

A rendezés a táncművészetben abban az időben a koreográfia elkészítését, valamint a jelenetek beállítást, a táncok dramaturgiai sorrendjének

¹⁰ [N. N.], „Hét színes mese”, *Szabad Nép*, 1949. júl. 31., 12.

¹¹ A *Képes Figyelő* arról ír, hogy a táncjátékot a *Montmartre-i ibolya* elé illesztették. [N. N.], „Fiatal énekesek és táncosok »premierje«”, *Képes Figyelő*, 1949. dec. 24., 8.

¹² „...a nagyszerű kis balettet búcsúzóul kapja a közönség a Kálmán-operett előadása után. A színház újítása a műsor újabb színesítéséhez vezet.” [N. N.], „Balettal zárja estéit a Fővárosi Operettszínház”, *Kis Újság*, 1949. dec. 10., 4.

megalkotását jelentette. Roboz Ágnes a Színház- és Filmművészeti Főiskola koreográfus szakát végezte el 1946 és 1950 között. Ez azt jelenti, hogy korábban balett (Jan Trojanovsky) és mozdulatművészeti (Szentpál Olga) tudást szerzett meg. Szovjet mesternőjétől, Vaganovától megtanulta a szovjet karaktertánc-tréninget, amelyet továbbfejlesztett, ugyanakkor Szentpál Olgától a csoportok mozgását leste el.¹³ A karaktertáncok egyrészt színpadra stilizált néptáncok, másrészt olyan sajátos mozgásanyagot reprezentálnak, mely a figura karakteréből vezethető le. A *Színház és Mozi* által közölt három képen a táncosnő által megformált Tomon (néger baba) kívül egy mackó, egy moldvai paraszt, szovjet katonák és szovjet asszonyok (Kátya, Nádja, Válja) táncolnak az Operettszínház színpadán.¹⁴ A képek alapján megállapítható, hogy a *Másenyka álma* nem balett, inkább táncjáték, amelyben karaktertáncok kaphattak szerepet. A *Kis Újság* cikke beszámol róla, hogy a hazánkban vendégeskedő Oszipov Együttes látta a táncjátékot és pozitív véleménnyel volt róla.¹⁵ Ez még inkább megerősíti azt, hogy a *Másenyka álma* inkább az Oszipov, Mojszejev, Alekszandrov Együttesek által képviselt dramatizált néptáncvonalhoz tartozik, noha 1949 decemberéig mindössze a Mojszejev Együttes, a Grúz Állami Népi Együttes és az Alekszandrov Együttes társulata járt Magyarországon.¹⁶

A táncmű díszleteiről nincsenek adataink: sem tervek, sem fotók. A jelmezek a darab témájának megfelelő realista, kissé mesei stílusban készültek. A táncjáték zenéinek gerincét valószínűleg Reinhold Glier és Iszak Dunajevszkij műveiből válogatták össze. Erre enged következtetni a *Szabad Nép* rádióműsor-ismertetése, amelyben ezt a két szerzőt jelzi a *Másenyka álma* zenei részleteinek közvetítéséhez.¹⁷ A rajzfilm zenéjét Dunajevszkij szerezte. Mind Glier, mind Dunajevszkij a korszak elismert alkotóinak számítottak és mindketten írtak színpadi tánchoz való zenét.¹⁸ A zeneszámokat a mintegy húszperces produkcióhoz Gyulai-Gaál Ferenc állította össze, de minisztéri-

¹³ Hézsó István, „Roboz Ágnes, a karaktertánc Vaganovája”, *Táncművészet* 7–8–9. sz. (1993): 18.

¹⁴ *Színház és Mozi*, 1949. dec. 31. 6.

¹⁵ [N. N.], „Balettel...”, 4.

¹⁶ Ezekre a nagy szovjet együttesekre jellemző, hogy az eredeti táncanyagot rendkívül virtuóz formában – akrobatikus elemekkel – vitték színpadra, s mivel az együttesekben erős balett-tréninget tartottak, a táncok jó része elbalettosodott. Noha néptánc-koreográfiákról van szó, a térhasználatot és a szerkesztési elveket gyakran a klasszikus balett formából kölcsönözték.

¹⁷ *Szabad Nép*, 1951. jan. 30. 8.

¹⁸ Glier egyik tánczenéje a korszak híres, *Vörös pipacs* című forradalmi-egzotikus balettjéhez íródott, amelyet Lasilin és Tyihomirov koreografáltak meg.

umi hozzájárulásra is szükség volt, nehogy zeneileg nivótlan produkció születessen. A minisztérium képviselőjében dr. Ujfalussy József járt el.¹⁹

A darabról ránk maradt, újságban közölt fotók alapján Roboz Ágnes egyéni karaktereket hozott létre. A figurák egyrészt a mesehősök karakterét követik, másrészt az alakítók táncbéli és alkati képességeivel állnak összhangban. Mivel Roboz Ágnes társulatának több tagja érkezett a felosztatott Szegedi Balettől, amely 1946 és 1948 között Zsedényi Károly vezetése alatt adott elő a budapesti Operaházból adaptált koreográfiákat, majd az utolsó évadában Lőrinc György vezetésével modernebb utakra lépett, nyilván birtokában voltak a táncos szerepformálás eszközeinek.

A *Másenyka álma* husz alkalommal szerepelt a Fővárosi Operettszínház műsorán, a *Montmartre-i ibolya* című Kálmán Imre-operett után.²⁰ A táncjáték valószínűleg csak az 1949/1950-es szezonban volt műsoron, utána csak a Kálmán-operettet játszották, immár önállóan. A tánckar nagyon örült az első önálló produkciónak, hiszen így módjuk nyílt a bemutatkozásra.²¹ A *Másenyka álma* Roboz Ágnes első koreográfiája, ugyanakkor abban is úttörő vállalkozás, hogy a színházi üzemben alapvetően kiszolgáló – nem vezető – funkciót betöltő tánckar reflektorfényt kapott saját művészetének bemutatására.

¹⁹ Roboz Ágnes szóbeli közlése alapján (2018. május 11.).

²⁰ A szám a korabeli újságok (*Szabad Nép, Népszava, Kis Újság, Világosság*) napi műsorismertetésének összeszámozott rekordjaiból származik. Előadások: 1949. december 11., 13., 14., 15., 18., 19., 22., 23., 25., 26., 28., 29., 30., 1950. január 1., 3., 5., 10., 12., 15., 29.

²¹ Roboz Ágnes szóbeli közlése alapján (2018. május 11.).

K. HORVÁTH ZSOLT

A DEMOKRATIKUS ISKOLA MÉREI FERENC-FÉLE KÍSÉRLETE A SZOVJETIZÁCIÓ ÁRNYÉKÁBAN [1945–1950]

Erős Ferenc (1946–2020) emlékének

Egy Mérei Ferencről szóló életrajz esetében mind az újjáépítés, mind a szovjetizáció kulcsfogalom. Mérei egyrészt a háború után, 1947–1948-ig részt vesz a nyolcosztályos egyenlősítő általános iskola programjának tartalmi kidolgozásában, valamint egy sor gyermek- és társas lélektani kísérletet végez az iskola és az iskolai demokrácia tárgykörében. Nyugatos műveltségű pszichológus (Henri Wallon tanítványa), aki a kor vezető kutatóira (Jean Piaget-re, Henri Wallonra, Kurt Lewinre stb.) hivatkozik munkáiban. Tehát nehéz lenne azt mondani, hogy a nyolcosztályos iskola szovjet modell lett volna, ugyanakkor 1949 végén, amikor az Országos Neveléstudományi Intézet igazgatójaként nyílt támadás indul ellene, első reakcióiban átveszi a szovjetizált tudomány retorikáját, korábbi mondandóját úgy adja elő, mintha az épp a Szovjetunióból érkezett volna. Ez nem menti meg: 1950 tavaszán elbocsátják, kizárják a pártból, felmerül a letartóztatása stb., de két, 1947-ből és 1949-ből származó dokumentum jól illusztrálja, hogyan működik a szovjetizáció.

Az első világháborút követő években egy sor olyan változás indult meg, mely alapjaiban formálta át az európai társadalmakat. Az egyik előremutató, ugyanakkor sok nem szándékolt következménnyel járó, fundamentális változás a politikai választójog kiterjesztése volt. Ha minden hibája ellenére

a demokráciát tekintjük a politikai akaratképzés legitim formájának, úgy nehéz lenne azzal az arisztokratikusnak tűnő érveléssel hitelteleníteni a választójog kiterjesztését, hogy a fontos közügyek esetében illetéktelen „tudatlankok” kezébe kerül a döntés. Társadalmi mozgalmak és a nagy háború tapasztalatai nyomán ugyanis olyan társadalmi nagycsoportok is *politikai szubjektummá* váltak, mint a nők vagy a munkásság. A közügyek feletti rendelkezés tehát nem a fehér, hímnemű, vagyonnal rendelkező kisebbség privilégiuma, hanem minden felnőtt állampolgár joga és kötelessége; így jött létre az, amit ma tömegtársadalomnak nevezünk, s ami bizony aggodalommal töltötte el a kor nem egy gondolkodóját.¹

Köznevelés és demokratikus értékpolitika: újjáépítés és igazságság 1945 után

A bezárkózás és az „arctalan tömegtől” való elitista viszolygás helyett – amit Németországban a gazdasági válságtól elszegényedett tömegek manipulálásával a nemzetiszocialisták előretörése, majd hatalomra kerülése is táplált – az akkor már és még Frankfurtban dolgozó Mannheim Károly a következő diagnózissal állt elő. Ahelyett, hogy kárhóztatta volna a politikai akaratképzés kiszélesítését, és a náci népszerűségét a tömegek árulásának tekintette volna, inkább azt vizsgálta, mi vezetett ide. A tudásszociológia szempontjából egyfelől igyekezett rámutatni arra, hogy demokrácia nem létezik a döntéshozatal teljessége nélkül, másfelől azt is hozzáfűzte, hogy ehhez egy komplex társadalomban tudásra van szükség. „Az új az – írja az 1932-ben –, hogy az akarat teljessége a modern kor szellemében csakugyan alulról teremthető meg. [...] Ha nem akarjuk, hogy ez az adottság, a modern társadalom építő, konstruktív kiegyensúlyozottságával »értelmi demokrácia« helyett »hangulat-demokráciára« vezessen, amelyben a legtöbben pillanatnyi hangulatok hatása alatt cselekszenek, akkor a demokráciával előbb vagy utóbb a tömegek felvilágosításának és iskolázásának kell párosulnia.”²

A lényeg az, hogy a tartalmi demokrácia nem felülről lefelé épül, hanem alulról felfelé – más lehetőség nincs. Ennek alapja pedig csakis a különböző természet- és társadalomtudományok által felhalmozott tudás újraelosztása,

¹ Lásd Pierre ROSANVALLON, *Le sacre du citoyen. L'histoire du suffrage universel en France* (Paris: Galimard, 1992); Pierre ROSANVALLON, „L'histoire du vote des femmes. Réflexion sur la spécificité française”, in *Femmes et histoire*, szerk. Georges DUBY és Michelle PERROT, 81–86 (Paris: Plon, 1993); Alexander KEYSSAR, *The Right to Vote. The Contested History of Democracy in the United States* (New York: Basic Books, 2000); SIMÁNDI Irén, *Küzdelem a nők parlamenti választójogáért Magyarországon, 1848–1938* (Budapest: Gondolat, 2009).

² MANNHEIM Károly, „A jelenkori szociológia feladatai”, in *Tudásszociológiai tanulmányok* (Budapest: Osiris, 2000), 365.

röviden a *közoktatás fejlesztése* lehet (mely rövid távon ugyan „felülről” indul, de hosszabb távon az „alulról” épülő akaratképzés alapja lehet). Wessely Anna expressis verbis rámutat arra, hogy a mannheimi „tudásszociológia politikai programot is képviselt. Mannheim a társadalmi csoportok közötti kommunikáció fogyatékoságában ismerte fel a demokratikus politikai akaratképzés egyik fő akadályát”.³ Ez azonban korántsem jelentheti azt, hogy a társadalmi kommunikáció mennyiségi változásával ez a probléma megoldódik. Sőt, épp ellenkezőleg, a társadalmi csoportok eltérő lét- és osztályhelyzetükből fakadó tapasztalataik miatt másképpen fogalmazzák meg a valóságról alkotott képüket. Ebben az értelemben a tudásszociológia feladata nem az, hogy ezeket a megnyilatkozásokat valahogyan összehangolja, harmonizálja, hanem az, hogy feltárja a mögöttük megbúvó, sokszor a beszélő számára sem tudatosodott, ugyanakkor mélyen beivódott, lerakódott értéktartalmakat, vagyis rámutasson arra, hogy az eszmecserét milyen mértékig hatja át az ideológia.⁴

A politikai szubjektummá tett hétköznapi ember ugyanis csak akkor képes érdemleges válaszokat megfogalmazni összetett társadalmi, politikai kérdésekre, ha a közoktatás révén a kezébe adjuk ennek lehetőségét. Jóllehet közhely, hogy a modern társadalom elképzelhetetlen iskola nélkül, az iskolarendszer *minősége* a demokrácia létezésének *sine qua non*-ja. (Nyilvánvalóan nem az egyetlen feltétel, de a többire itt nem térünk ki.) Az önmagában vett tömegakarat ugyanis könnyen befolyásolható, talmi ígéretekkel manipulálható, ám Mannheim abban bízik, hogy az oktatás révén az állam képes lesz felelősen gondolkodó állampolgárok nevelésére. „Az általános demokratizálódás lehetetlenné teszi – írja az *Ember és társadalom* lapjain –, hogy a tömegek megmaradjanak a maguk eredeti felvilágosulatlan állapotában. Vagy demokráciát akarunk, és akkor mindenkit legalább hasonló belátási szintre kell hozni, vagy vissza kell szívni a demokratizálás folyamatát, amit persze diktatórikus jellegű pártok szükségképpen meg is kísérelnek.”⁵

Mannheim kritikájának célkeresztjében a 19. századi *laissez faire* liberalizmus áll, amennyiben az államnak a társadalmi ügyekbe való be nem avatkozási dogmája a tömegdemokrácia esetében kifejezetten kontraproduktívá vált, hiszen így az oktatás és a művelődés lehetőségét akarva-akaratlanul csak az elit számára tartotta fenn. Ez végső soron az elit önreprodukcióját eredményezte, a tömegeket pedig kizárta a mobilitásból. Ezt „negatív libe-

³ WESSELY Anna, „A tudásszociológia, mint interpretációelmélet”, *Janus* ősz (1986): 11–35, 13.

⁴ MANNHEIM Károly, „Tudásszociológia”, in *Tudásszociológiai tanulmányok*, 299–343 (Budapest: Osiris, 2000).

⁵ MANNHEIM Károly, „Ember és társadalom az átépítés korában”, in FELKAI Gábor, *Mannheim Károly* (Budapest: Új Mandátum, 1999), 125.

ralizmusnak” és „negatív demokratizálásnak” nevezi. A kizáró tendenciák elkerülése végett Mannheim javaslata az, hogy el kell szakadni a *laissez faire* liberalizmus valóságtól elszakadt ideológiájától, és az egyenlőtlenségek kezelésére az államnak be kell avatkoznia. Ennek az intervenciónak válik kulcsszavává az – azóta sokszor félreértett – *tervezés* fogalma.

A *Korunk diagnózisa* egyértelműen továbbviszi és pontosítja ezeket a gondolatokat: itt már valamiféle korszakküszöbről beszél, melyet a tömeg-társadalom ténye és a megváltozott társadalmi technikák határoznak meg.⁶ Utóbbin azokat a módszereket érti Mannheim, amelyekkel a mindenkori kormányzat a társadalomban élő emberek magatartását befolyásolni képes.⁷ Olyasmikről beszél (távíró, rádió, vasút, gépkocsi stb.), melyeket manapság a mediális környezet megváltozásának nevezhetnénk. Ezekhez hozzáérti a modern társadalom ismeretközvetítő intézményeit: a modernitás alapkövének számító iskolát és oktatási rendszert, melyek alapjaiban határozzák meg azt, hogy a társadalom tagjai *hogyan*, de főleg azt, hogy tárgyyszerűen *miről* gondolkodnak. Ha Mannheim tudásszociológiáját egyfajta *relacionista ismeretelméletnek* fogjuk fel, melyben a világ megismerhetőségének kategóriái alapvetően társadalmi természetűek és meghatározottságúak (például az osztályhelyzettől függnék), akkor ugyancsak logikusnak tűnik, hogy épp a hagyományos tudásközvetítés (iskola) és az új társadalmi kommunikáció (rádió, mozi) szerepét emeli ki. Ugyanakkor illő hangsúlyozni, hogy a *Korunk diagnózisa* bevezetőjében ez nem valamiféle olcsó kultúrakritika hangján szólal meg: Mannheim a tudás közvetítésének formáit társadalmi technikáknak fogja fel, melyek önmagukban sem nem jók, sem nem rosszak. Minőségüket abban a folyamatban nyerik el, melyet a demokratikus társadalom és kormányzat szán nekik. A cél az, hogy e társadalmi technikák révén a demokráciák kilábaljanak a *laissez faire* liberalizmus elitista tétlenségéből, s fundamentális demokratizálást szorgalmazzanak.

Mannheim álláspontja az, hogy a tömegtársadalommá válás folyamatában a *laissez faire* liberalizmus összekeverte a semlegességet a toleranciával. Szerinte az élet fő kérdéseiben vallott szabadelvű semlegesség elve olyasfajta toleranciává vált, melynek értelmében senki nem állt ki szenvedélyesen a demokráciába vetett hitéért. Ezért a *Korunk diagnózisa* felütésében küzdelmet hirdet a demokratikus értékekért; ez az úgynevezett militant de-

⁶ Karl MANNHEIM, *Diagnosis of Our Time. Wartime Essays of a Sociologist* (London: Routledge – Kegan Paul, 1943); Karl MANNHEIM, *Freedom, Power and Democratic Planning* (London: Routledge – Kegan Paul), 1951. Magyarul mindkettőből részletek: MANNHEIM Károly, *Korunk diagnózisa*; Szabadság, hatalom és demokratikus tervezés, in FELKAI, „Mannheim...”, 157–216 és 217–279.

⁷ MANNHEIM Károly, „A társadalmi technika. Adalékok korunk diagnózisához”, *Szép Szó*, 1937. júl.–aug., 31–40.

mocracy, az eszméért kiálló aktivista demokrácia lényege. A szöveg tanulmányozása nyomán egyértelmű, Mannheim amellett tör lándzsát, hogy a kommunikáció manipulálása révén veszélybe kerülő demokráciának meg kell védenie önmagát – ez a *laissez faire* liberalizmus semlegessége és a magánvéleményeknek teret nem hagyó diktatúra közötti harmadik út.

Ennek az aktív önvédelemnek azonban nemcsak a demokrácia absztrakt eszméjét kell magában foglalnia, de elengedhetetlennek tűnik tartalmi átalakítása is: ennek legfontosabb eleme az, hogy a demokráciának ki kell egészülnie a társadalmi igazságosság igényével. Ha egy demokráciában minden ember egyenlőnek születik, s élete során azonos szabályok vonatkoznak rá, akkor az egyenlőség szempontjából megkerülhetetlen, hogy – osztályhelyzetétől függetlenül – azonos lehetőségek illessék meg. Mannheim olvasatában ennek igénye alapozhatja meg a demokrácia széles társadalmi alapjait, amennyiben a méltánytalanul nagyra nőtt jövedelmi olló, továbbá a tömeges nélkülözés ténye mellett aligha beszélhetünk közmegegyezésről. Nem lehet itt célunk a társadalmi igazságosság komplex fogalmának tárgyalása; amiről Mannheim beszél, az nagyjából abban a cél-tételezésben ölt testet, amelynek lényege *egyenlő helyzetbe hozni* a társadalmi szereplőket, mégpedig az eleve meglévő társadalmi különbségek méltányos és összehasonlító figyelembe vételével. „Egy demokratikus értékpolitika – írja a *Korunk diagnózisában* – egyszersmind feltételezi, hogy minden állampolgárral megértetjük: a demokrácia csak akkor működik, ha a demokratikus önfegyelem elég erős ahhoz, hogy az emberek, még ha részletkérdésekben különbözik is a véleményük, egyet tudjanak érteni konkrét kérdésekben a közös cselekvés kedvéért. Ez az önmegtartóztatás azonban csak akkor valósul meg a parlamenti szintéren, ha ugyanezek az erények érvényesülnek a mindennapi életben.”

TERVEZETT FORRADALOM ÉS SZOCIALISTA FELVILÁGOSODÁS: BIBÓ ISTVÁN ÉS MÉREI FERENC

Mannheim Károly fentebb kivonatolt gondolatai nemcsak azért fontosak, mert – a londoni Moot-körben, de még inkább a BBC-ben tartott és közvetített előadások révén – általánosságban hatottak a kor gondolkodására, vagy mert kapcsolatban állt olyan hazai szerzőkkel és fórumokkal, mint Fülep Lajos, Hajnal István, Bibó István, valamint a *Szép Szó*. Ennél jóval lényegesebb, hogy Bibó 1943-ban szokatlanul hosszú és lelkes recenziót közöl a *Korunk diagnózisáról*, valamint hogy hat rá a „tervező beavatkozás” gon-

dolata.⁸ Bibó sokak által bírált, paradoxonon nyugvó magyarországi helyzetfelmérése – mely szerint 1945 után forradalmi változások indultak meg, jóllehet nincs forradalmi helyzet (a konzerválódott rendies viszonyok miatt a változás katarziszt elsikkasztó megegyezéssel forradalomra pedig nincs mód) – oda konkludált, hogy ki kell jelölni, le kell határolni azokat a területeket, ahol mégiscsak drámai sebességű változtatásra van szükség. „A közoktatásügy az a terület – fogalmaz *A magyar demokrácia válságában* –, ahol az iskolai végzettség sáncai mögé elbújt beteg társadalmi szelekciós szerkezetünket sarkaiból ki kell fordítanunk: ez az a terület, ahol a jelenlegi elgyávult, lezüllesztett, előítéletektől terhelt, mégis mindenben megbízonytalanodott, tehát végeredményben a jövő szempontjából használhatatlan mai nemzedék helyébe lépő új nemzedék lelki és erkölcsi és társadalmi alakításának a feltételeit megszabhatjuk.”⁹ Mannheim „tervezés a szabadságért” és Bibó „tervezett forradalma” között tehát igenis létezhet gondolati kapcsolat, hiszen mindketten egy, az oktatáson keresztül megvalósuló demokratikus értékpolitikát szorgalmaztak.

A második világháború tapasztalata a kortársak számára lezárta az ideológiai folytathatóság illúzióját, cezúrát képzett nemcsak Magyarországon, hanem az egész nyugati világban, vagyis létrehozta a korszaktudat igényét (a múltat élesen megkülönböztetni a jelentől). Ez a korszaktudat pedig – ahogyan Ständeisky Éva is fogalmazott a *Demokrácia negyvenötben* című könyvében – a jövőre irányult és azon a konszenzuson nyugodott, hogy annak érdekében, hogy a múlt ne folytatódhasson, komoly változtatásokra van szükség.¹⁰ Ezek a gyökeres változások a politikai és választási rendszer átalakításán, a

⁸ BIBÓ István, „Korunk diagnóza. Mannheim Károly új könyvéhez”, *Társadalomtudomány* 23, 4–5. sz. (1943); 454–474, 472. Kötetben: BIBÓ István, *Válogatott tanulmányok, 1935–1944*, szerk. HUSZÁR Tibor, I. kötet (Budapest: Magvető, 1986), 243–270. A Bibó-szöveg kibontására lásd VAJDA Mihály, „Min alapszik a szabadság és felelősség világa? Bibó és Patočka”, in *A hatalom humanizálása. Tanulmányok Bibó István életművéről*, szerk. DÉNES Iván Zoltán, 240–247 (Budapest: Tanulmány, 1993); KOVÁCS Gábor, *Az európai egyensúlytól a kölcsönös szolgáltatások társadalmáig. Bibó István, a politikai gondolkodó* (Budapest: Argumentum – Bibó István Szellemi Műhely, 2004), 135–138.

⁹ BIBÓ István, „A magyar demokrácia válsága”, in *Válogatott tanulmányok, 1945–1949*, szerk. Huszár Tibor II. kötet (Budapest: Magvető, 1986), 55. Lásd még „A magyar demokrácia válsága cikk vitája”, in *Válogatott tanulmányok, 1945–1949...*, 81–118. A teljesség igénye nélkül lásd BALOG Iván, *Politikai histeriák Közép- és Kelet-Európában. Bibó István fasizmusról, nacionalizmusról, antiszemitizmusról* (Budapest: Argumentum – Bibó István Szellemi Műhely, 2004), 42: egyenesen orwelli vízióknak nevezi a *Korunk diagnózisát*; NAGY J. Endre, „A népfrontos népi demokrácia két alternatívája. Lukács és Bibó vitája 1946-ban a demokráciáról”, in *Ideológia és demokrácia. A Magyar Politikatudományi Társaság Évkönyve 1984*, 176–188 (Budapest: Magyar Politikatudományi Társaság, 1984); NAGY J. Endre, „Tettbeszéd. Bibó István 1935-ös »megtérései«”, in *Megtalálni a szabadság rendjét*, szerk. DÉNES Iván Zoltán, 111–144 (Budapest: Új Mandátum, 2001); PERECZ László, „Társadalomlélektan, pro és kontra: a Bibó–Lukács vitáról”, *Tolle Lege* 3, 1. sz. (2013): 1–9.

¹⁰ STANDEISKY Éva, *Demokrácia negyvenötben* (Budapest: Napvilág, 2015).

földreformon, a közigazgatás reformján túl stb. valamiféle mentalitásbeli átmenetre is apelláltak, nevezetesen arra, hogy a demokratikus magatartásmód, ahogyan Bibó is utal rá az úr-szolga-viszony kapcsán, átítassa a mindennapi életet és a társadalmi kommunikáció minden lehetséges területét. Márpedig ennek fundamentuma, ezt is mindenki tudta, csakis a közoktatás gyökeres átalakítása lehet, csakis az új iskola szavatolja az új társadalom kialakítását.

Ebben a meglehetősen speciális kontextusban érdemes hangsúlyozni, hogy a két háború közötti szellemi elit egymástól olykor távol eső véleményt képviselő tagjaiban is konszenzus alakult ki arról, hogy a tudás újraelosztása, a tudáshoz való hozzáférés radikális kiterjesztése az egyik sarkköve a változásoknak. Az eltérő elképzelések dacára Németh László sajátos minőség-szocializmusa éppúgy az új iskolát szorgalmazta, mint a Párizsból társas szempontú gyermeklélektani és a gyermekközpontú pedagógiai elvekkel hazatérő szakember, Mérei Ferenc.¹¹ Előbbi „szocialista 18. századot” reklamál, amelyben „egyenletes pallérozottság járt át Párizstól Pétervárig igen széles rétegeket”, míg a pszichológus és pedagógus szakember a „szocialista felvilágosodás” programjáról beszél. Nem véletlen, hogy ez a két törekvés 1945 és 1948 között az itt most nem tárgyalandó népi kollégiumi mozgalomban találkozott össze.¹²

Amíg napjainkban sokszor differenciálatlanul, a pontos kontextus megjelölése nélkül használják 1945 után a „szovjetizáció” kifejezést (erre mindjárt visszatérünk), addig az egyik legfontosabb társadalmi alrendszerben, az ekkor már köznevelésnek nevezett új iskolarendszerben bizonyosan nyugati, demokratikus szocialista hatások érvényesültek. Az 1945-ös köznevelési reform, melynek személyileg Mérei mellett Kiss Árpád és – a Mannheim nézeteit tudatosan adaptáló – Faragó László volt a motorja, elsősorban nyugat-európai tapasztalatokra támaszkodott: az 1944-es brit *Education Act* és francia Langevin–Wallon-terv irányelvei voltak mértékadók, nevelésméleti értelemben pedig Dewey, Claparède, Piaget, Wallon, Lewin, Montessori, Lighthart jelentették az alapot.¹³ Az 1945 októberében megjelenő *A gyermek*

¹¹ NÉMETH László, *A tanügy rendezése* (Budapest: Sarló, 1945). Tegyük hozzá, hogy Németh a hatosztályos elemi mellett érvelt, mellyel akkor majdhogynem egyedül maradt. Lásd még MÉSZÁROS István, „Németh László, a pedagógus”, *Pedagógiai Szemle* 39, 11. sz. (1989): 1057–1065. Vö. NÉMETH László, „A népi író”, in *Az értelmiség hivatása* (Budapest: Turul, 1944), különösen 127–128.

¹² A két szöveghelyre: NÉMETH László, „Ha én miniszter lennék. Levél egy kultúrpolitikushoz”, in GREZSA Ferenc (s. a. r.), *Életmű szilánkokban. Tanulmányok, kritikák, vallomások* (Budapest: Magvető – Szépirodalmi, 1989), 280, 281. Valamint Mérei sokat idézett fordulatára, lásd *A balatonfüredi pedagógus-konferencia, 1956. október 1–6. (Rövidített jegyzőkönyv)* (Budapest: Pedagógiai Tudományos Intézet, 1957), 158.

¹³ *The Moot Papers. Freedom, Faith and Society in 1938–1944*, szerk. Keith CLEMENTS (London: T & T Clark, 2010); *A Langevin–Wallon-tervezet* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1966). Vö. NAGY Mária,

világnézete című munkájában úgy fogalmaz Mérei, hogy a köznevelés az a szintér, ahol a demokrácia értelmét, célját és szabályait elsajátíthatja a gyermek, vagyis a demokráciára nevelés hozzátartozik majd a szocializációjához: ahhoz az általános elvárás- és szabályrendszerhez, amely szerint később a felnőttvilágban élni fog. Ebben az értelemben a gyermektanulmányozás szerte nem más, mint „a demokrácia alapelveinek, lényegének neveléstani vetülete”.¹⁴

A mindmáig sokak ellenérzését kiváltó, mégis mind erkölcsi, mind társadalomelméleti szempontból roppant fontos, 1945 szeptemberében meginduló nyolcosztályos általános iskola lényege korántsem az átnevezés volt (elvben 1940-től működött a nyolcosztályos elemi iskola).¹⁵ Sokkal inkább az, hogy egyrésről az egységes, mindenki számára azonos szocializációs és oktatási keretet nyújtó tanmenet neveléstudományi értelemben megalapozza azokat a kompetenciákat, amelyek a demokratikus akaratképzéshez szükségesek, másrésről pedig eltörölte a társadalmi mobilitás legfőbb gátját, az úgynevezett zsákutcás iskolarendszert. A 4+8-as rendszerben ugyanis a 10. életévben kellett iskolát választani, amikor a gyermek személyisége nem rögzül, készsége, érdeklődése még nem kristályosodik ki, így az iskola megválasztása a szülők kizárólagos joga és felelőssége. A Mérei által szorgalmazott gyermekközpontú szemlélet ugyanakkor a döntés jogát visszahelyezi a gyerek kezébe, amennyiben a 8+4-es rendszerben már 14 éves korban kell választani, s nem állhat fenn az a veszély, mint korábban, hogy a rosszul megválasztott iskolából nem lehet továbbtanulni. Amennyiben az alacsonyabb gazdasági és kulturális tőkével rendelkező családokból érkező gyermeket az iskola valóban segíteni tudja abban, hogy veleszületett tehetségét kibontakoztassa, úgy az iskola – elvben – valóban a társadalmi mobilitást elősegítő intézménnyé válhat.¹⁶

„A Langevin–Wallon-tervezet francia- és magyarországi fogadtatása”, in Hatszáz év neveléstörténetéből. Neveléstörténeti tanulmányok, 1997–1998, 74–81 (Budapest: OPKM, 2000).

¹⁴ MÉREI Ferenc, *A gyermek világnézete. Gyermeklélektani tanulmány* (Budapest: Anonymus, 1945), 9.

¹⁵ Az Ideiglenes Nemzeti Kormány 6.650/1945. (augusztus 16.) M. E. sz. rendelete „Az általános iskola szervezéséről”, *Magyarországi Rendeletek Tára* 79 (1945) (Budapest: Szikra Irodalmi és Lapkiadó, 1948), II:629. A bírálatra lásd SZOMBATFALVY György, „Tehetőszelekció”, *Köznevelés* 2, 3. sz. (1946): 13; SZOMBATFALVY György, „Egy elhibázott kísérlet – az általános iskola”, *Magyar Nemzet*, 1947. febr. 2., 5. Szombatfalvy máskülönben maga is rész vett a köznevelés reformjának egyes részeiben, például a tanárok átképzésében. Lásd SIMON Gyula, „Köznevelési dokumentumok a felszabadulás évéből”, in *Tanulmányok a neveléstudomány köréből, 1965. A Magyar Tudományos Akadémia Pedagógiai Bizottságának gyűjteménye*, szerk. KISS Árpád, NAGY Sándor, SZARKA József és SZOKOLSZKY István, 396–397 (Budapest: Akadémiai, 1966).

¹⁶ MÉREI Ferenc, „A minőségi elv és az általános iskola”, *Embernevelés*, III, 1. sz. (1947): 19–24.

Az 1945 és 1948 közötti időszak sommás megítélése miatt ma már anakronisztikusnak tűnhet, hogy Mérei több cikkében is sürgette, hogy az általános iskolában alkalmazzák a munkamegosztáson alapuló, de a kiscsoport kohézióját, az együttműködést segítő csoportmunkát (szemben a mai napig dívó frontális oktatással). A kollektív munka szerinte magával fogja hozni azt, hogy kiformalódjon a közös döntéseken alapuló önkormányzati rendszer, melyben a különböző színvonalú gyermekek korántsem hátráltatják egymást, így elkerülhetik az alacsonyabb szintre történő visszaesést. Az átlagoshoz képest képességtöbblettel rendelkező gyermekek pedig a tanterv részét képező, úgynevezett szabadon választott órákon bontakoztathatják ki és fejleszthetik sajátos ambícióikat. Kohéziót, kollaborációt és együttérzést teremtő csoportmunka, a döntések jogát és felelősségét fejlesztő önkormányzás és az egyéni választásokat, ambíciókat tiszteletben tartó szabadon választott tantárgyak nélkül Mérei szemében nem létezik demokratikus iskola. Már csak az a kérdés, hogyan vélekedett erről az a kommunista párt, melynek égisze alatt Mérei ebben az időszakban működött?

A SZOVIETIZÁCIÓ DISKURZUSA ÉS GYAKORLATA: ALRENDSZEREK ÉS MEZŐK

Illő megjegyeznünk, hogy Mérei Ferenc önmagát kommunistának tekintette (sőt olykor szigorú bolseviknek nevezte), hiszen a francia párt után a Vörös Hadsereg katonájaként tért vissza Magyarországra, és 1945 után rögtön a Magyar Kommunista Párt, 1948 után pedig a Magyar Dolgozók Pártja közegében tevékenykedett.¹⁷ Pedagógiai és pszichológiai munkából kibomló világnézete azonban inkább írható le a szocializmus kifejezéssel.¹⁸ Egyszerre volt tehát tudós értelmiségi és egy baloldali eszme elkötelezettje. Egyszerre kötötte a neveléstudomány és a pszichológia addig felhalmozott tudásának hivatásrendi etikája és a társadalomjobbító érzületetika. De jelentheti-e mindez automatikusan azt, hogy Mérei mindennel egyetértett, ami itthon 1945 és – a pártból való eltávolításának dátuma – 1950 között történt?

Ezek a kérdések nem pusztán életrajzi jellegük miatt érdekesek, hanem az 1945-öt követő néhány év megértéséhez is hozzájárulhatnak. A magyar

¹⁷ BAGDY Emőke, „A szabadság első pontja: szeretni az életet. Beszélgetés a 75 éves Mérei Ferencsel”, *Magyar Pszichológiai Szemle* 42, 3. sz. (1985): 241–253.

¹⁸ K. HORVÁTH Zsolt, „Kollektív emlékezet, kollektív képzet, együttes élmény. Egy fogalomvándorlás szociológiai–politikai implikációi: Halbwachs, Durkheim, Mérei”, *Magyar Filozófiai Szemle* 63, 3. sz. (2019): 63–80.

történelemtudományban ugyanis koránt sincs konszenzus arról, kik voltak a magyar kommunisták és pontosan milyen terveik, elképzeléseik voltak Magyarország sorsát illetően?¹⁹ Továbbá volt-e realitása a háború befejezése után a demokráciának vagy valamiféle szovjet mesterterv árnyékában ez a kortársak – mondjuk ki: a visszamenőleges tudás könnyűségével – naiv illúziója volt?²⁰ A következőkben amellet fogok érvelni, hogy a holisztikus válaszadás előtt bontsuk szét a kérdést, s vizsgáljuk meg, az egyes részterületeken hogyan, milyen sebességgel, intenzitással érvényesült 1945 után a direkt szovjet befolyás. Általánosságban (elsősorban a politikatörténet részéről) elég határozott, bár egymásnak ellentmondó álláspontok fogalmazódtak meg, ám megítélésem szerint kevés a rész kutatás. Kevés az olyan elemzés, mely egy-egy részterület, egy-egy tudomány intézményes működését s az ezen belüli konfliktusokat vizsgálná részletesen, s abból kapnánk képet egy-egy – Pierre Bourdieu kifejezését idézve – mező működéséről.

Scheibner Tamás könyve éppen ilyesfajta kérdések megválaszolására tesz kísérletet a magyar irodalom és irodalomtudomány intézményeinek és a szocialista realista esztétikai ideológia vonatkozásában.²¹ Ebből a szempontból munkája fontos alapkutatás: nem egyes szerzők munkái köré épülő irodalomtörténeti és esztétikai kontextusok alapján óhajtja feltérképezni az irodalom működésmódját, vagy egyes munkák regénypoétikai elemzéséből szeretné megérteni, hogyan működik a szocialista realizmus esztétikája, hanem abból indul ki, hogy a korszakban az ítélőerő a politika – és nem az irodalom – dominálta egyes intézmények rabja.²² Az igazi kérdés tehát az, hogy ilyen mértékű heteronómia mellett legitim-e irodalmi mezőről beszélni. Jóllehet a könyv nem használja Pierre Bourdieu ismert mezőfogalmát,

¹⁹ KENDE Tamás, „A nagy terv, avagy kik azok a kommunisták?”, *Beszélő*, 2003. dec., 52–64.

²⁰ RAINER M. János, „A magyarországi fordulatok és a szovjet politika, 1944–1948”, in *A fordulat évei: politika, képzőművészet, építészet, 1947–1949*, szerk. STANDEISKY Éva, KOZÁK Gyula, PATÁKI Gábor és RAINER M. János, 17–39 (Budapest: 1956-os Intézet, 1998). A naivitás és a – Szabó Zoltántól átvett – „megátalkodott jóhiszeműség” vádja Bibóval kapcsolatosan is sokszor elhangzik, megítélésem szerint tévesen. Egyik leghíresebb értelmezése BENCE György és KIS János, „Határolt forradalom, megszorított többpártrendszer, feltételes szuverenitás”, in *Bibó-émlékkönyv* (Budapest–Bern: Századvég – Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1991), I:386–403.

²¹ SCHEIBNER Tamás, *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása. A szocialista realista kritika és intézményei, 1945–1953* (Budapest: Ráció, 2014). A kötetről bővebben: K. HORVÁTH Zsolt, „Szocialista realizmus és az ész intermittenciái”, *A Szem*, 2017. január, hozzáférés: 2020. 02. 15., <http://aszem.info/2017/01/szocialista-realizmus-es-az-esz-intermittenciái/>.

²² Ez természetesen korántsem azt jelenti, hogy az egyes művek és szerzők teljesítményének kritikai újragondolása haszontalan lenne. Nagy kár, hogy a magyarországi viszonyokra nincs olyan áttekintő munka, mely az erdélyi magyar irodalom esetében megjelent. Lásd BALÁZS Imre József, szerk., *A sztálinizmus irodalma Romániában: tanulmányok* (Kolozsvár: Komp-Press, 2007). Lásd még SZOL-LÁTH Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája. A 20. századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozása* (Budapest: Balassi, 2011).

mégis a kurrens nemzetközi, elsősorban orosz és angolszász szakirodalom kritikai szemléletét érvényesítve, munkája elsősorban kultúratörténeti összefüggésben közelíti meg tárgyát.²³

Scheibner tehát Jevgenyij Dobrenko nyomán a szocialista realizmus diskurzusról beszél, amely komplex kommunikációs rendszerként magában foglalja azt a kritikai nyelvet, amellyel a külső valóságról szóló egyetlen helyes elbeszélés előállítható. Így a szocialista realizmus mint esztétikai ideológia rendkívül zárt rendszert alkot, s a benne uralkodó szimbolikus univerzum azt a nyelvet szabja meg, amellyel a kor világnézeti problémái kizárólagosan végiggondolhatók, politikai és kulturális törekvései megfogalmazhatók.²⁴ Ebben az értelemben a szocialista realizmus politikai, nyelvi, uralmi technikája rendkívül arrogáns, hiszen a világ értelmezésére és megjelenítésére exkluzív módon tart igényt. Scheibner Tamás arra a következtetésre jut, hogy megszorított értelemben alkalmazható a szovjetizálás koncepciója. Állásfoglalása kétségtől árnyalt, amennyiben nem valamiféle zökkenőmentes, már jó előre megírt tervek alapján zajló, teleologikus gyakorlatnak képzei el, hanem egy fokozatosan kiépülő és érvényre jutó uralmi technikának. Ám a nyelvi, szemléleti árnyaltság ellenére a szovjetizálás kezdetét, bárminek gondoljuk is azt, mégiscsak 1945-re teszi, s ebben megítélésem szerint „vékony jégre” viszi, hogy megállapításait exkluzív módon politikatörténeteszek véleményére alapozza.²⁵

Nézzük meg, hogy a politikai eseménytörténet alapján mennyire plauzibilis ez az álláspont. Baráth Magdolnának az orosz levéltárakban végzett kutatásai arra az álláspontra helyezkednek, miszerint a háború befejezésének időszakában ugyan már elkészültek a térség újrendezésének szempontjai, de ebben Magyarország és Jugoszlávia nem volt különösebben érdekes a szovjet vezetés számára. I. M. Majszkij külügyi népbiztos-helyettes terjedelmes memoranduma hazánkkal kapcsolatban csak a háború utáni nemzetközi elszigeteltséget és a Szovjetunióknak fizetendő jóvátételt említi. A szovjet vezetés meglehetősen érdektelennek tűnt a magyar kommunista emigráció 1944 őszén lefolytatott egyeztetései kapcsán, s az azok folyamán

²³ Pierre BOURDIEU, „Le champ littéraire”, *Actes de la recherche en sciences sociales* 89. sz. (1991): 3–46.

²⁴ Evgeny DOBRENKO, *The Political Economy of Socialist Realism* (New Haven – London: Yale University Press, 2007). Lásd még KLANICZAY Gábor, „A zárt ideológiai rendszer”, in *A civilizáció peremén. Kultúrtörténeti tanulmányok*, 115–132 (Budapest: Magvető, 1990).

²⁵ ROMSICS Ignác, *Magyarország története a 20. században* (Budapest: Osiris, 1999), 271: „Az 1944 és 1949 közötti időszakot »népi demokráciának« vagy »koalíciós éveknek« nevezni [...] eufemizmus”. Lásd UNGVÁRY Krisztián, „Magyarország szovjetizálásának kérdései”, in *Mítoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemről*, szerk. ROMSICS Ignác, 279–308 (Budapest: Oriris, 2003). Valamint UNGVÁRY Krisztián, „Válasz Ignác Károlynak”, *Múltunk* 59, 2. sz. (2014): 274–284., különösen 277. lap, ahol is a szerző szerint a mainstream szakirodalom az 1945 és 1948 közötti időszakot a szovjetizálás cím alatt könyvelte el.

megfogalmazódó – nemzeti, területi – kérdésekre nem sietett választ adni. A magyar vezetéssel végül Dimitrov találkozott, s miután az akcióprogramjukban foglalt törekvéseket túlzónak minősítette, vissza is adta azt átdolgozásra Révai Józsefnek. Konkrétabb megállapodásra csak akkor került sor, amikor Vörös Hadsereg a magyar határ közelébe ért: ekkor Sztálin a magyar kommunista vezetés azon szándékát támogatta saját munkatársaival szemben, hogy – a francia mintát követő Felszabadító Bizottság és Tanácskozó Testület helyett – Ideiglenes Nemzeti Kormány alakuljon, mert inkább megfelel a nemzeti hagyományoknak és az aktuális helyzetnek is.²⁶ Ugyanezen tanulmánykötet előszavában Baráth Magdolna bemutatja az 1945 után a szovjet érdekszférába került Kelet-Közép-Európával kapcsolatos diplomáciai, külpolitikai, geopolitikai, gazdasági döntések értelmezésének historiográfiáját, s úgy fogalmaz, hogy a nemzetközi kutatás is inkább a Truman-doktrínához és a Marshall-tervhez köti a fordulatot, vagyis e kettő volna a döntő pont, miután a szovjet külpolitika a szovjetizáció mellett dönt a térségben.²⁷ A fentebbiekhez hasonlóan Kalmár Melinda globális történelmi megközelítésmódja 1947 mellett optál, ő is ezt hajlamos fordulópontnak tekinteni a kelet-európai politikát illetően. „Marshall-terv valójában azt a politikai kérdést tette fel Sztálinnak, hogy hajlandó-e a háborús szövetség alapján a lenini Nyugat-feltartóztató stratégia alapjait felülvizsgálni. Ezt elvetette, ellenben a frissen megszerzett európai területeken [...] felgyorsította a szovjetrendszer honosítását, a szigorú autarkias működés intenzív kiépítését.”²⁸

Kétségtelen a politikai döntéshozók primátusa, de ez semmilyen körülmények között sem jelentheti azt, hogy az egyes társadalmi alrendszerek, intézmények, szervezetek, a bennük dolgozó sok-sok ember (beleértve a kommunistákat és szimpatizánsaikat is) vagy a fővárostól távolabb eső települések társadalma homogén módon kezelhető; erre a globális történelem vizsgálati léptéke egyszerűen nem igazán alkalmas. Mit jelent a szovjetizálás gyakorlata az egyes életutakban, mit a társadalom-, a kultúra- és a mentalitástörténet számára, hogyan alkalmazható a társadalmi kommunikáció területén? A korszak kutatása, főleg a társadalmi alrendszerek területén, nem tart ott, hogy a politikai döntéshozatal exkluzív nézőpontjából az egész országra nézve érvényes általános véleményt lehessen kialakítani.²⁹

²⁶ BARÁTH Magdolna, „Szovjet elképzelések a második világháború utáni Magyarországról”, in *A Kreml árnyékában. Tanulmányok Magyarország és a Szovjetunió kapcsolatainak történetéhez, 1944–1990*, 21–40 (Budapest: Gondolat, 2014).

²⁷ BARÁTH Magdolna, „Előszó”, in *A Kreml árnyékában...*, 7–19.

²⁸ KALMÁR Melinda, *Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer, 1945–1990* (Budapest: Osiris, 2014), 43.

²⁹ Kritikájára lásd STANDEISKY Éva, „Demokrácia nagyvenőben...”, 10–31.

Az egyik kulcs lehet a változás felmérésében a szovjet tanácsadók magyarországi szerepének tisztázása, hiszen az ő emfatikus jelenlétük és működésük magyarázná meg azt, hogyan kerül váratlanul egy-egy területre egy korábban ott nem alkalmazott uralmi technika, szakmai eljárás, sőt ideológiai fordulatokkal tűzdelt nyelvezet. Mint a szovjet tanácsadók szerepét tárgyaló monográfiájában Baráth Magdolna megjegyzi, az eddig ismert források szerint 1945–1946 táján a szovjet vezetés maga sem támogatta a tanácsadók létrehozásának intézményét a térség országaiban, így Magyarországon sem, megjelenésük újfent az 1947–1948-as politikai fordulattal kapcsolható össze, innen datálható az az igény, hogy a politikában, a gazdaságban, a kultúrában és a propagandában is bevezessék a szovjet tapasztalatokat.³⁰ Ám az ország életének szervezésében, irányításában korántsem ugyanazzal a súllyal vettek részt a szovjet tanácsadók. Leginkább az állambiztonsági szervek, a hadsereg és a hadiipari fejlesztések iránt érdeklődtek, ezeken a területeken épültek be a legkorábban, majd a pénzügyminisztérium, az állami ellenőrzés, az adózás és a statisztika szervezetei keltették fel a figyelmüket. A hatalom gyakorlásának közvetlen, stratégiai helyszínei tehát nagyobb súllyal estek latba, mint a politika vagy a társadalmi élet szféráinak egyéb területei.

Baráth Magdolna kutatásai szerint a szovjetizáció, azaz a szovjet vezetési technikák betanítása, tanácsadókon keresztül történő irányítása, befolyásolása nagyjából hasonló mintákat követett a kelet-európai országokban, így Magyarországon is. Még a civil – tehát nem katonai terepen dolgozó – tanácsadók és szakértők esetében is ugyanaz a protokoll működött, nevezetesen a magyar kormánynak kellett őket hivatalosan kérnie, a kérelemről a Szovjetunió minisztertanácsa elvi döntést hozott, melyet az illetékes minisztérium konkretizált, vagyis tett javaslatot az illető személyre; az ügyre a Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártja KB Politikai Bizottsága jóváhagyása tett pontot. Ipari területen az MDP KV először 1948. november 4-i ülése kért először szovjet tanácsadót, majd 1949 nyarán létrehozták a Magyar–Szovjet Műszaki–Tudományos Együttműködési Bizottságot, melynek egyik első feladata az – elvben a mai 2-es metró vonalán működő, de eredeti formájában el nem készült – úgynevezett ösmetró tervezési programjának kidolgozása volt.³¹ Ám idővel a stratégiainak nem számító ágazatok, így egyébeken mellett a köznevelés is „igényelt” szovjet tanácsadókat. Mint Baráth

³⁰ BARÁTH Magdolna, *A szovjet tényező. Szovjet tanácsadók Magyarországon* (Budapest: Gondolat, 2017), 31.

³¹ BARÁTH, „A szovjet tényező...”, 138–139. A budapesti ösmetróról lásd még PRAKFULVI Endre, „A budapesti ös-metró, 1949–1956”, *Budapesti Negyed* 5. sz. (1994. ősz): 25–47. és István RÉV, *Retrospective Justice. Prehistory of Post-Communism*, 240–303 (Stanford: Stanford University Press, 2005).

Magdolna megjegyzi, az egyes ágazatok „szinte presztízskérdést” csináltak abból, hogy náluk is legyen ilyen specialista, s ennek következtében a Népművelési Minisztérium 7, a Közoktatásügyi Minisztérium pedig – elsősorban a Gorkij Iskolába – összesen 6 szakértőt igényelt a Szovjetunióból. Ezen felül 1949 nyarán, az egyetemi oktatásba is kért az MDP vezetése összesen 13 szovjet professzort, elsősorban az ELTE Orosz Intézete, Marxizmus-Leninizmus Tanszéke számára stb.³² Ám a köznevelés reformjának kidolgozásában, közvetlen irányításában szovjet szaktanácsadó neve nem merült fel, a szovjetizáció, vagyis a szovjet típusú szemlélet és módszertan exkluzív használata – mint látni fogjuk a következő fejezetben – magyar szakembereknek köszönhető, s legkorábban is 1948–1949 fordulójától tapasztalható.

Ráadásul még akkor sem érdemes abszolutizálni a politikai döntéshozatal helyét, ha egyértelmű, hogy a szovjet támogatás és a Vörös Hadsereg jelenléte miatt a Magyar Kommunista Pártnak, illetve a Magyar Dolgozók Pártjának kulcsszerepe van a döntésben. Ám ettől a kettő közül egyik sem egyenmű, differenciálatlan tömb; megannyi törekvés, karrier, szembenállás, rivalizálás mintázza, és a párt tagjainak átfogó társadalomtörténeti felmérése is várat magára. De még ha elfogadjuk is azt, hogy a szovjetizáció egy létező forгатókönyv alapján történt volna, akkor is tekintetbe kell vennünk, hogy mindez hogyan ment végbe Kelet-Közép-Európa egymástól meglehetősen eltérő társadalmaiban; nem hiszem, hogy bárki komolyan állítaná, hogy egyetlen lehetséges uralmi technika minden társadalomban egyaránt és ugyanúgy hatékony és működőképes.

ÁLLAMOSÍTÁS ÉS SZOVJETIZÁLÁS: INTÉZMÉNYES ÉS NYELVI VÁLTOZÁSOK A KÖZNEVELÉSBEN

Amint fentebb is említettük, a szovjetizációt alapvetően olyan ideológiai uralomnak tekintjük, amelynek elsősorban intézményes és nyelvi–diszkurzív szinten jelenik meg a társadalom tagjainak életében. Érdemes tehát a szovjetizációval kapcsolatban tüzetesebben is megvizsgálni, mindez hogyan megy végbe a konkrét társadalmi alrendszerekben. A maga módján mindkettő látványos, hiszen új intézmények (vezetők, feladatok és célkitűzések) és új nyelvezet megjelenése jellemzi.

Közvetlenül a második világháború lezárását követően létrejött a köznevelés területén egy sor új intézmény, ám egyrésről belső folytonossággal

³² BARÁTH, „A szovjet tényező...”, 151.

bírtak, másrésről személyi összetételük miatt sem igazán sorolhatók a szovjetizáció folyamatába. Országos szinten, 1871-től a közoktatás átfogó szakmai szerve az Országos Közoktatási Tanács volt, melyből a kormány az Országos Felsőoktatási Tanács összevonásával a hozta létre 1945. április 19-én az Országos Köznevelési Tanácsot. Az 1140/1945 M. E. számú kormányrendelet szerint az új jószág célja az, hogy a „magyar nevelésügy minden kérdését a legalsó foktól a legfelsőig egységes szempontok szerint, szintetikus módon oldja meg”.³³ A tanács elnöke Szent-Györgyi Albert, alelnöke Kemény Gábor, egyik szakosztályi elnöke Stolmár László, ügyvezető igazgatója pedig Kiss Árpád lett. Tagjai között pedig megtalálható volt Illyés Gyula, Kállai Gyula, Keresztury Dezső, Kodály Zoltán, Ortutay Gyula, Öveges József, Sík Sándor, Szekfű Gyula, Veres Péter. Kemény, Stolmár és Kiss jól képzett, a nevelésügyi reform mellett elkötelezett nevelési szakemberek voltak, ráadásul egyikőjük sem nevezhető az MKP lekötöztetettjének.

Ekkor indult el a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium kiadásában a *Köznevelés* című folyóirat is, mely – az *Embernevelés*, *Pedagógiai Értesítő* (a Magyar Pedagógusok Szabad Szakszervezetének folyóirata, illetve központi lapja) és a *Magyar Pedagógia* (1948-ig a Magyar Paedagogiai Társaság periodikája) mellett – a korszak egyik legfontosabb oktatásügyi folyóirata volt.³⁴ Az OKT tehát a szakmai és a politikai szint közötti *egyeztetés* szintere volt, egyfajta tanácsadó, de nem döntéshozó testület, melynek hatékonyságát bizonyos értelemben korlátozta, hogy összesen 117 tagja volt. Nem tudományos intézet volt, jóllehet – mint Golnhofer Erzsébet is rámutatott – az egyes szakkérdések megoldásában egy sereg szakemberre számíthatott. Majd két év alatt, körülbelül 1947 közepéig, mintegy 400 szakértőt vontak be az általános iskola, a tanterv, a tankönyvek tartalmi megújítása ügyében, továbbá 252 tantestületi reformjavaslatot vizsgáltak át, széles körű nemzetközi összehasonlító oktatási vizsgálatokat folytattak le, elindították a Nevelők könyvtára sorozatot.³⁵

A nyolcosztályos általános iskola bevezetése sem az OKT javaslata volt.³⁶ Kiss Árpád beszámolójában kiemeli, hogy a tanács kebelén belül többféle elképzelés élt: volt, aki a két háború közötti oktatási szerkezetet szerette

³³ B. L. P., „Magasműveltség”, *Köznevelés* I, 1–2. sz. (1945): 8–10, 8.

³⁴ Lásd A vallás- és közoktatásügyi miniszter kérelme a miniszterelnökhöz a *Köznevelés* című lap engedélyezésére, *Dokumentumok a magyar oktatáspolitikai történetéből*, szerk. KARDOS József és KORNIDESZ Mihály (Budapest: Tankönyvkiadó, 1990), 1. kötet, 26–27.

³⁵ GOLNHOFFER Erzsébet, *Hazai pedagógiai nézetek, 1945–1949* (Pécs: Iskolakultúra, 2004), 35.

³⁶ A Vallás- és Közoktatásügyi Miniszter 37.000/ 1945 V. K. M. számú rendelete az 1945–1946. évi iskolai év megnyitásáról és tanulmányi rendjéről, in *Dokumentumok a magyar közoktatás reformjáról, 1945–1948*, szerk. DANCs Istvánné, 220–226 (Budapest: Kossuth, 1979).

volna demokratizálni, de olyan is, aki nyomban kilencosztályossá szeretne volna a formálni az alapképzést. A kormányrendelet nyomán az OKT Teleki Géza vallás- és közoktatásügyi miniszter kérésére állt neki a koncepció kidolgozásának, s a tanács túlnyomó többsége egyetértett a javaslattal.³⁷ Az 1948 második felében ideiglenesen felfüggesztett OKT ügyvezető igazgatója, Kiss Árpád – túl azon, hogy az intézmény visszaállítását szorgalmazza – egy 1957-ben publikált visszatekintésében olyan közvetítő–konzultatív testületnek értelmezte az OKT-t, mely a kormányzat és a szaktárca döntéseit szakmai alapon, konszenzuális módon készítette elő.³⁸

Az 1945 után kifejezetten úgy szakmapolitikai, mint elméleti értelemben pezsgő pedagógiai élet egyik vitathatatlan, tudományos értelemben mindenképpen alapvető intézménye a Fővárosi Pedagógiai Szeminárium kibővítése nyomán létrejövő Székesfővárosi Neveléstudományi Intézet volt, melynek Lélektani Intézetét Mérei Ferenc vezette.³⁹ Itt készítette el munkatársaival, Gleiman Annával, Binét Ágnessel, Förster Verával, Nemes Líviával és Szűcs Annával Mérei a hazai és nemzetközi szociálpszichológiai szcénában ma már klasszikusnak számító munkáit, például *Az együttes élményt*.⁴⁰ Ebben az időszakban kezdte meg az együtteség erejéről, a szociális penetranciáról szóló elméletének gyakorlati megvalósítását a Népi Kollégiumok Országos Szövetsége égisze alatt működő Nagy László Pedagógiai Kollégiumban.⁴¹

A magyar belpolitikában az 1947-es, de még inkább a következő év több mint aggasztó volt, ám Mérei mind elméleti, mind gyakorlati szempontból szakmai pályája csúcán állt. Nemcsak módfelett kreatív és termékeny, de az MKP látens politikai támogatása tervei kivitelezésében is segítette. A nevelés területének megváltozásáról észlelhető első jelentős mozzanat az volt,

³⁷ Kiss Árpád, „Beszámoló az Országos Köznevelési Tanács munkájáról”, in *Beszámoló művelődéspolitikánk mai helyzetéről. Az Országos Köznevelési Tanács teljes ülése (1947 febr. 11.)*, 5–28 (Budapest: Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, 1947).

³⁸ Kiss Árpád, „Hogyan működött az Országos Köznevelési Tanács?”, *Köznevelés* 13, 10. sz. (1957): 205–209. Lásd még BAJOMI Iván, „Az Országos Köznevelési Tanács visszaállítását szorgalmazó ’56-os javaslat”, *Educatio* 15, 3. sz. (2006): 492–510.

³⁹ Budapest Főváros Levéltára VIII.761, Fővárosi Pedagógiai Szeminárium iratai, 9. d., 92.485/1945. Lásd még KISS György, „A Fővárosi Pedagógiai Szeminárium története, 1912–1949”, *Budapesti Nevelő* 20, 1. sz. (1984): 59–70.

⁴⁰ Förster Vera- és Nemes Lívia–interjú, készítette Borgos Anna és Erős Ferenc, 2002. május 1. Az SZNI munkájáról lásd még HOFFMAN Gertrúd, „A Mária Terézia téri iskola”, in *Mérei Ferenc Emlékkönyv*, szerk. BAGDY Emőke, FORGÁCS Péter és PÁL Mária, 77–80 (Budapest: MPT Animula, 1989); G. DONÁTH Blanka, „Együttműködés – együttes élmény”, *Budapesti Nevelő* 28, 1. sz. (1992): 49–51.

⁴¹ Lásd K. HORVÁTH Zsolt, „Osztályhelyzet, együttes élmény, szociális penetrancia: Mérei Ferenc nevelésemelvétele és a NÉKOSZ gyakorlati pedagógiája, 1945–1948”, *Fordulat* 27. sz. (2020), megjelenés előtt.

amikor Mérei egyik összefoglaló igényű, kisebb könyvterjedelmű tanulmánya nem jelenhetett meg; 1948 tavaszán a cím már-már provokatívnak tűnhetett: a *Demokrácia az iskolában* az önkormányzatiság és a csoportmunka mellett optált.⁴² Jóllehet ugyanebben az évben napvilágot látott a szintén átfogó jelleggel készült *Gyermektanulmány* című kismonográfia, a háború után a főváros intézményrendszerében meginduló gyümölcsöző kutatás és gyakorlati pedagógiai munka lehetősége megszűnt.⁴³ Az SZNI laboratóriumi munkáját 1948 szeptemberében országos hatókörűvé emelték, így Méreit kinevezték a jogelőd nélkül megalakuló Országos Neveléstudományi Intézet (ONI) főigazgatójává – ezzel egyidejűleg az SZNI elveszítette jelentőségét, visszakapta nevét (Pedagógiai Szeminárium) és korábbi szerepét (tanítók és tanárok továbbképzése).⁴⁴ Ezzel párhuzamosan az Országos Köznevelési Tanácsot is megszüntették, vagyis az ONI egyedül rendelkezett a köznevelés felett. Papíron az ONI alapítója a Magyar Köztársaság kormánya, ám az intézmény kádereinek kiválasztása, a neveléstudomány területén elérendő stratégia voluntarizmusa és átgondolatlan felgyorsítása már az Magyar Dolgozók Pártja új irányvonalát jelölte ki.⁴⁵ Az ONI voltaképpen átvette és országos szintre emelte az SZNI feladatkörét, amennyiben a rendelet értelmében feladata a tudományos kutatás és döntés-előkészítés volt, valamint a Vallás- és Köznevelési Minisztérium tanácsadó szerveként segítette szervezőmunkáját.⁴⁶

Az, hogy a köznevelés szervezéséért, felügyeletéért felelős ONI főigazgatójaként Mérei Ferencnek milyen tényleges beleszólása volt a közoktatás felső irányításába, jól illusztrálható az iskolák államosításának kérdésével. Sem az SZNI-nek, sem az ONI-nak nem volt tevőleges köze e mozzanatban, az egyházi iskolák kérdésében Mérei tudtommal nem nyilvánult meg. Közeli munkatársa, Faragó László szánt a kérdésnek egy-egy közleményt, de ez voltaképpen a nyugati országok oktatási rendszeréről készített látképébe

⁴² MÉREI Ferenc, „Demokrácia az iskolában”, *Nevelés és Iskolakutatás* 4, 1–4. sz. (1985): 7–90.

⁴³ BFL VIII.761, 10. d., 94.723/ 1948 – VII.; MÉREI Ferenc, *Gyermektanulmány* (Budapest: Egyetemi Nyomda, 1948).

⁴⁴ KÉTYI Andrásné, „A Fővárosi Pedagógiai Szeminárium megalakulása”, *Budapest Főváros Levéltára Közleményei* 1978, 217–249 (Budapest: Budapest Főváros Levéltára, 1979); CSER János, „A Fővárosi Pedagógiai Szeminárium Lélektani Laboratóriuma szervezetének kialakulása”, in *Tanulmányok a pszichológia hazai gyakorlati alkalmazásának múltjáról*, szerk. KISS György, 116–121 (Budapest: BME Mérnöktovábbképző Intézete, 1988).

⁴⁵ A saját kiadású értesítő bevezetőjében azonban a szerkesztők az MDP-t nevezik meg kezdeményezőnek. Lásd *Értesítő. Kultúrpolitikai és Pedagógiai Adatszolgáltatás* 1. sz. (1949. május): 1.

⁴⁶ A magyar köztársaság kormányának 11.150/1948 Korm. számú rendelete az Országos Neveléstudományi Intézet létesítése tárgyában, *Magyar Közlöny Rendeletek Tára* 243. sz. (1948. október 31.): 2321.

illett bele. Mind Mérei, mind Faragó számára mintaadó Franciaországban ugyanis a 19. század óta minden iskola állami kézben volt, így utóbbi az államosítás megindításakor „ki is játssza” ezt a kártyát, mondván az iskolák állami kézbe vétele voltaképpen az Eötvös József által megkezdett program befejezése. Faragó számára a közoktatás állami irányítása nem a fokozatosan kiépülő szovjetrendszer, hanem a felvilágosodás következménye: az állam és az egyház 19. századi, klasszikus liberális szétválasztását látta benne.⁴⁷

Ne felejtjük el, hogy egészen az 1948. évi 33., a nem állami iskolák államosításáról szóló törvény megjelenéséig (június 16.) a magyar iskolarendszer túlnyomó többsége – papíron – egyházi fenntartású volt. A Magyar Statisztikai Évkönyv adatai szerint az 1946–1947-es tanévben a Magyarországon működő, összesen 4.108 általános iskolából mindössze 1187 állami és 469 önkormányzati (községi) fenntartású. Az összes többi általános iskola, szám szerint 2452 egyházi (római katolikus: 1558; református: 494; evangélikus: 156; görög katolikus: 81; izraelita: 15 stb.) fenntartású volt.⁴⁸ Mivel külső körülmények miatt az általános iskolát nem mindenütt sikerült bevezetni a háború utáni 2. tanévben, így a statisztikai összefoglaló külön táblázatban jelöli a még működő 8 osztályos elemeket is. Az 1946–1947-es tanévben összesen 2908 népiskola működött, ebből 594 állami, 340 önkormányzati (községi), a többi, azaz 1974 egyházi (1164 római katolikus, 513 református, 186 evangélikus, 47 görög katolikus, 11 izraelita stb.) fenntartású volt.⁴⁹ Egy-egy esetben fogalmazva az összes, 7016 alapfokú (4108 általános + 2098 népiskola) iskola közül összesen 2586 működött állami (községi) fenntartóval, magyarul a teljes iskolák durván harminchét százaléka volt csak állami kézben, a túlnyomó többség egyházi fenntartású.

Ha visszagondolunk a korábban említett „szocialista 18. század” vagy a „szocialista felvilágosodás” imperatívuszára, akkor a figyelmes olvasónak rögtön feltűnhet, hogy a modern állam kiépítésének egyik legfontosabb mozzanata, tudniillik az állam és az egyház szétválasztása a magyar közoktatás történetében nem, illetve csak részlegesen valósult meg. A felvilágosodás ügyében sok szempontból mintaadó Franciaországban például két, Jules Ferry által szorgalmazott, az 1881. június 16-i és az 1882. március 28-i törvény mindmáig határhő a francia oktatás történetében, amennyiben e

⁴⁷ FARAGÓ László, „Népi demokrácia – állami iskola”, *Köznevelés* 4, 11. sz. (1948): 240–242.

⁴⁸ *Magyar Statisztika Évkönyv*, új folyam 51–54. kötet (1943–1946), (Budapest: Magyar Központi Statisztikai Hivatal, 1948), 258. Mint a kötet felelős szerkesztője, a KSH akkori elnöke, Elekes Dezső jelzi az előszóban, ez a kötet az első a háború utáni felmérés, így szükségszerűen összevontan jelenik meg.

⁴⁹ „*Magyar Statisztika Évkönyv...*”, 256. Ugyanerre a kötetre hivatkozik, de némileg más adatokat ad meg PUKÁNSZKY Béla és NÉMETH András, *Neveléstörténet* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997), 5., átdolg. kiadás, 654.

szabályozások révén vált megfellebbezhetetlenül kötelezővé, ingyenessé és laikussá a közoktatás.⁵⁰ Ez eszmetörténetileg még akkor is fontos határkő, ha tudjuk, hogy a III. köztársaság a modernizáció érdekében az oktatás tekintetében is komoly egyházellenes, főként antikatolikus politikát folytatott, a vallás helyére pedig a laikus patriotizmust állította.⁵¹ Ennek értelmében a francia közoktatásban az egyházi befolyás megszűnt, a vallás pedig lelkiismereti kérdéssé, vagyis magánüggyé vált; a szabad vallásgyakorlás érdekében heti egy nap szünetet rendeltek el az iskolában, melynek célja a valóságos neveltetés gyakorlásának lehetősége – csakis az iskolán kívül. A hazaszeretet mint *religion civile* középpontjában pedig a nemzeti történelem eszméje állt.⁵² „A 18–19. században – írja Nagy Péter Tibor – a társadalom lelkiismereti állapota és oktatási igényrendszere egyaránt megváltozott. Az előbbi változásnak eredménye, hogy vallásgyakorlását az emberek nagyobb része nem kívánta egyéb életszféráival – pl. a gyermekei praktikus célokat szolgáló oktatásával – összezsúsztatni, egyre több ember lett az egyházi hagyománytól elszakadó értelemben vallásos, panteista, közömbös vagy éppen ateista. Mindez szükségszerűvé tette, hogy létrejöjjön az egyházaktól függetlenedő oktatás.”⁵³

Ha történetileg elemezzük az iskolák 1948-as állami fennhatóság alá sorolását, akkor megállapíthatjuk, hogy az volt a harmadik ilyen jellegű intézkedés. A rövid életű Tanácsköztársaság után ugyanis a két háború közötti időszakban is volt ilyen irányú törekvés. Nagy Péter Tibor mutat rá arra, hogy Eötvös József ténykedése nyomán olyan közoktatási rendszer jött létre Magyarországon, melyben az állam és a felekezetek működtettek iskolákat, de utóbbiak jócskán saját anyagi lehetőségeik felett; ennek értelmében folyamatosan az állam támogatására szorultak. Ám az anyagi függés sajnos eszmei függést is jelent, így a mindenkori állam érdekei függvényében olykor belenyúlt a felekezetek oktatási autonómiájába.⁵⁴ A *magyar oktatás második államosítása* című, a két háború közötti oktatáspolitikát elemző monográfiájában Nagy arra mutat rá, hogy a fentebbi, klasszikus liberális, az állam és az egyház szétválasztását szorgalmazó elv maradéktalan megvalósulása

⁵⁰ FARAGÓ László, „Az általános iskolai mozgalom múltja Franciaországban”, *Embernevelés* III, 1. sz. (1947): 29–32.

⁵¹ Vö. François CARON, *La France des patriotes de 1851 à 1918* (Paris: Fayard, 1985), 7.

⁵² Pauline PIETTRE, „Catéchèse et instruction religieuse en France depuis le XIX^e siècle”, *Transversalités* 115. sz. (2010. július–szeptember): 27–40.

⁵³ NAGY Péter Tibor, „Egyház – állam – oktatás. Tradíciók és értelmezésük”, *Világosság* 32, 11. sz. (1991): 809–817, 810.

⁵⁴ NAGY Péter Tibor, *Járszalag és aréna. Egyház és állam az oktatáspolitikai erőterében a 19–20. századi Magyarországon* (Budapest: Új Mandátum, 2000).

híján, Hóman Bálint minisztersége idején (1932–1938 és 1939–1942), hogyan tett szert adminisztratív eszközökkel és kamarilapolitikával az állam maximális ellenőrzésre a közoktatásban. Az 1935. évi 6. tc. ugyanis a közoktatásügy igazgatásáról (centralizálásáról) szólt,⁵⁵ s mint az oktatásszociológus írja, ez az átszervezés, főként a tankerületi királyi főigazgató státuszának kiterjesztésével egyértelműen a nemzetiszocialista Németország mintáját követte.

Ezzel lényegében a kormányzat „tényleges befolyást szerzett az egyházak, az egyházi iskolák fölött, ezáltal az egyházi autonómia korlátozásának első számú szervévé vált”.⁵⁶ A forradalmak alatti közoktatási törekvéseket követően ezért nevezi Nagy Péter Tibor ezt a magyar oktatás második államosításának, melyet 1948-ban követett a harmadik. Az 1928-ban megtartott III. Egyetemes Tanügyi Kongresszus kapcsán Kelemen Elemér szintén úgy fogalmaz, hogy a Horthy-rendszer ideológiája olyan erősen összefonódott a nevelésügy kérdésével, hogy lényegében „államosított kongresszusnak” tekinthető a rendezvény.⁵⁷ Az általános iskola létrehozásának folyamata ugyanis lényeges tartalmi kérdéseken túl felbolydította az 1935 után beállt rendszerhez fűződő egyházi érdekeket is. Magyarul komoly háttéregyezteségeket igényelt volna folytatni az egyházakkal, de erre sem idő, sem valódi politikai szándék nem volt, hiszen az ideológiában az iskolák államosítása az egyházzal szemben folytatott harc egyik állomása volt.⁵⁸

Visszakanyarodva az ONI tevékenységéhez, jól látható, hogy ilyen súlyú belpolitikai kérdésekben nem volt befolyása, valós tevékenységi köre a köznevelés tartalmi, pedagógiai kérdéseire terjedt ki. Az ONI szervezeti struktúrája nagyjából leírja tevékenységszerkezetét is: tankönyvi és tanterv, nemzetközi és statisztikai, didaktikai, általános neveléstani és neveléstörténeti, valamint iskolapolitikai osztályokra osztották fel.⁵⁹ Bárhogyan nézzük is, az ONI pro forma az 1945 után megkezdett baloldali emancipatorikus köznevelés hatalmi kisajátítása és voluntarista átformálása volt. Előbbi ugyanis megállapította azt, hogy az új általános iskola, ahogyan fentebb összefoglaltuk, a tudáshoz és a kultúrához való hozzáférés demokratikus eszményére épül, mivel a hátrányos helyzetben lévő társadalmi csoportok (a parasztság

⁵⁵ „1935. évi 6. tv., A közoktatásügyi igazgatásról”, in *Magyar Törvénytár. 1935. évi törvények, 142–158* (Budapest: Franklin Társulat, 1936).

⁵⁶ NAGY Péter Tibor, *A magyar oktatás második államosítása* (Budapest: Educatio, 1992), 35.

⁵⁷ KELEMEN Elemér, „A magyar nevelésügyi kongresszusok története”, *Új Pedagógiai Szemle* 58, 2. sz. (2008): 76–85.

⁵⁸ KOVÁCS Éva, „Megegyezés” az iskolák ügyében. Az állam és a legnagyobb iskolafenntartó egyházak közötti tárgyalások az iskolaállamosítás után”, *Történelmi Szemle* 45, 3–4. sz. (2003): 265–304.

⁵⁹ MNL OL XXVI–I–a, 1. d., 1. t.

és a munkásság) gyermekei kimaradtak a társadalmi mobilitásból.⁶⁰ Önmagában a mobilitás eszméje a modernitás egyik alapszövege, nem ezzel volt a gond, hanem azzal, hogy a fentebbi belátásokat az MDP vezette mindinkább pártkáderekkel feltöltött szovjetizált apparátus egyik hétről a másikra szeretne volna megoldani, jóllehet a társadalomnak az oktatás révén való átrétegzése, szerkezeti átalakítása legkevesebb is évtizedes feladat. A Mérei vezette SZNI Lélektani Intézete nemhogy rámutatott ugyanerre a problémára, de a nyolcosztályos iskola reformjával igyekezett bizonyos korrekciókat bevezetni a rendszerbe.⁶¹ A legfontosabbak közé tartozott a zsákutcs 4+8-as rendszer átalakítása, az elemi iskolai tanítók átképzése és az általános iskolai tanítók és tanárok szakszerű képzése (tanárképző főiskolai rendszer kiépítése), valamint a tankönyvek korszerűsítése (*Az ember élete* címmel Mérei maga is írt egy könyvet a 8. osztályosok számára).⁶² Nem arról van tehát szó, hogy az ONI által felvetett, s a levéltári dokumentumokban minduntalan szóvá tett problémák nem voltak valósak. Inkább arról, hogy a korábbi szakmai fórumok kizárása és megszüntetése, valamint a VKM III. (oktatási) főosztálya és az MDP Köznevelési Bizottságának arrogáns stratégiája arra szorította rá Méreit és közvetlen munkatársait, hogy mihamarabb mutassanak fel eredményeket. Ez a cél mind tudományos, mind gyakorlati-szakmai szempontból lehetetlen volt, hiszen az 1945-ben, felmenő rendszerben bevezetett nyolcosztályos iskola első, ötödik osztályos hallgatói 1949-ben hagyták el a padokat. Ám a káderekkel feltöltött VKM és a pártapparátust ez már 1948–1949 fordulóján sem különösebben érdekelte, hisz szakértelem híján az ő intézményes legitimitásuk az elért eredmények bemutatásában mutatkozott meg.⁶³ Így az ONI első éves munkaterve *expressis verbis* rögzíti is azt, hogy a cél az ideológiai intézménnyé válás.⁶⁴

A lehetetlen megoldása nehéz helyzet elé állította nemcsak Mérei Ferencet, hanem olyan közeli munkatársait is, mint Nemes Livia, Binét Ágnes, Förster Vera, Szűcs Anna, Faragó László vagy Ravasz János, hiszen egyrészt olyan lehetőséget kaptak a köznevelés irányítására, mely egy emberöltő

⁶⁰ Vö. SÁSKA Géza, „A társadalmi egyenlőség antikapitalista és demokrácia-ellenes képze a 20. századi pedagógiai ideológiákban”, *Magyar Pedagógia* 104, 4. sz. (2004): 471–497., valamint Francis G. CASTLES, *The Social Democratic Image of Society. A Study of the Achievements and Origins of Scandinavian Social Democracy in Comparative Perspective* (London: Routledge and Kegan Paul, 1978).

⁶¹ MÉREI Ferenc, „A minőségi elv és az általános iskola”, *Embernevelés* 3, 1. sz. (1947): 19–24.

⁶² 1.883/ 1945. V. K. M. sz. rendelet Az iskolákban használt tankönyvek felülvizsgálatáról, *Magyarországi Rendeletek Tára* 79. évf. (1945) (Budapest: Szikra Irodalmi és Lapkiadó, 1946), I:536; HAVAS Ernő – MÉREI Ferenc és GLEIMAN Anna, *Az ember élete – A VIII. osztály számára* (Budapest: Valás- és Közzoktatásügyi Minisztérium, 1948).

⁶³ MNL OL M-KS 276. f. 111. cs. 46. ő. e., Jelentés a VKM munkájáról (1950. január 9.).

⁶⁴ MNL OL XXVI-I-a, 1. d., 1. t.

során valószínűleg csak egyszer adatik meg. Másrészt az 1945-ben megkezdett, mint fentebb láthattuk, céljaiban nyugati típusú szocialista, emancipatorikus köznevelést át kellett formálni a szovjetizált bolsevik nyelvezetre, mégpedig úgy, hogy a szavak mögött bizonyos „eredmények” is legyenek, haladás is megmutatkozzon.⁶⁵ Az MDP iratanyagában így az ONI tevékenységével kapcsolatban a legjellemzőbb irattípus és műfaj a jelentés, mégpedig arról, hogy miért nem sikerült az intézetben a kitűzött – máskülönben irreális – célokat elérni. A jelentés műfaja és két típusra bontható: önkritikára és feljelentéssel határos, személyeskedő, bűnbakképző inszINUÁCIÓRA. Lásunk mindkettőre egy-egy példát!

1950. január 23-i keltezéssel főigazgatói minőségében Mérei Ferenc tízoldalas jelentést készített „Közoktatásügyi munkánk értékelése” címmel. Az elaborátum nyelvezete maradéktalanul megfelel annak, amit Stephen Kotkin történész a bolsevik nyelvezet teauruszával és működésmódjával kapcsolatban feltárt.⁶⁶ Mérei egyébként meglehetősen irodalmias értekező prózai nyelvének nyoma sincs már, viszont megjelennek a „figyelemreméltó eredmények”, a „döntően megváltozott”, a „nyolc-tízszeresére emelkedett”, a „fordulat következett be” és a „különösen megerősödött” szófordulatok. Formai szempontból, a jelentés első része az eredményeket sorolja fel, ezt követi a hibák előbb tételes, de rövid, majd oldalakon keresztül tartó aprólékos számbavétele. Ebből hadd emeljek ki egyetlen pontot, mégpedig az „új értelmiség” kinevelésének gondolatát. Mérei kiemeli, hogy magyar társadalom iskolán keresztüli átrétegzésének gondolatát nem tervszerűen hajtották végre, hiszen az 1945-ben induló iskolareform első eredményei mindössze 13-14 év múlva, az egyetem elvégzése után mutatkoznak majd meg. Így az „iskolareform pedagógiaiailag öncélú volt, [hisz] lényege az volt, hogy a rossz iskola helyett jó iskolát csináljunk, s nem az, hogy a szocializmus építése számára [az] új értelmiséget *minél előbb* kialakítsuk. Ennek konkrét jelei közé tartozik: 1949-ig csak általános iskolai tankönyvek kiadásával foglalkoztunk”.⁶⁷ Ha ezt a jelentést a szociológia konszenzusa felől olvassuk, akkor egyértelmű, hogy Méreinek igaza van (két-három év alatt nem lehet új értelmiséget teremteni a semmiből), de a szovjetizáció lényege a hatalmilag létrehozott szimbolikus univerzum kérlelhetetlen érvényesítése.

⁶⁵ A nyelvi átállásra és az új diskurzus elsajátítására lásd K. HORVÁTH Zsolt, „A felejtés piszkozatai. Ideológia és az önéletrajz-írás társadalmi stratégiáinak viszonya 1948–1949-ben”, in *Az emlékezet betegek. A tér-idő társadalomtörténeti morfológiájához*, 44–85 (Budapest: Kijárat, 2015).

⁶⁶ Stephen KOTKIN, *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization* (Berkeley: University of California Press, 1995), különösen 198–237.

⁶⁷ MNL OL M-KS 276. f. 90. cs. 218. ő. e., Mérei Ferenc jelentése (1950. január 23.). Tollal utólag rávezetve: „önkritika”. (Az én kiemelésém és betoldásaim.)

A szovjetizáció így a racionalitás normál állapotát érvényen kívül helyezi, s e helyzet foglyává válik maga Mérei is: kénytelen elismerni, hogy hibázott (nem hozta létre két-három év alatt az új értelmiséget), mert nem tudta beteljesíteni a lehetetlent. Ugyanakkor a zárt ideológiai rendszer kíváncsainak megfelelően táblázatokba foglalt felmérésekkel igyekeznek kimutatni, hogy az egyes iskolai osztályok társadalmi háttérében azért történt fejlődés a munkás–paraszt fiatalok javára.⁶⁸

Az ONI, de főként Mérei tevékenységével kapcsolatos dokumentumok között a feljelentéssel határos inszINUÁCIÓ voltaképpen a leggyakoribb műfaj. A három-négy oldalas kis elaborátumok sajnos nagyon kevés tényanyagot vonultatnak fel: egyfelől a szovjetizált irányelvek teljesületlenségét kéri számon a vezetőkön, másfelől az előbbi teljesületlenségének okaként a vezetők politikai „viselkedését” nevezik meg. Ezek közül két jelentést, feljegyzést szeretnék kiemelni: a Tankönyv és Tanterv Osztály osztályvezető igazgatóját, Simonovits Istvánnéét, valamint az Iskolapolitikai Osztály beosztott munkatársát, Sziklai Imréét. Előbbi legfontosabb eleme Méreinek a Szovjetunióhoz és a szovjet pedagógiához való ambivalens viszonya. „Méreinek – írja – 1949. januárig megjelent munkáiban a Szovjetunió nem szerepelt, sőt e munkák irányvonala ellentétben áll a Szovjetunió pedagógiai elveivel. Újabban azonban nagyon erősen ráment a Szovjetunió népszerűsítésére, de ezt teljesen mechanisztikusan csinálja. [...] Világosan látszik, hogy nincs meggyőződve a szovjet pedagógia fölényéről.”⁶⁹ Egy másik jelentésben Sziklai úgy fogalmaz, hogy „az Intézet munkája még mindig nem fordul kellő súllyal a szovjet tudomány vívmányainak átvétele felé. A Tájékoztató Osztály, mely a külföldi kapcsolatokat tartja, a nyugati országok és a nyugaton székelő nemzetközi szervezetek felé kitűnő összeköttetésekkel rendelkezik [...], ugyanakkor a Szovjetunió felé semmiféle kapcsolata nincsen”.⁷⁰

A belügyi ügynökjelentésekhez hasonló stratégiával dolgozó, ONI-ban készült feljegyzésekkel párhuzamosan az MDP folyamatosan tájékoztatást kér a VKM Oktatási osztályának munkájáról is, így a párt vezetői két oldalról kapott „információkkal”, pontosabban vádakkal alapozzák meg a Központi Vezetőség 1950. március 9-én és 23-án tartott ülésén az ONI megszüntetéséről, valamint a VKM vezetőcseréjéről szóló döntést.⁷¹ A KV Méreire vo-

⁶⁸ Adatszolgáltatás. A középiskolák utolsó évfolyamainak szociális összetétele, *Értesítő. Kulturpolitikai és Pedagógiai Adatszolgáltatás* 1. sz. (1949. május): 12–36.

⁶⁹ MNL OL M-KS 276. f. 90. cs. 218. ő. e., Feljegyzés Mérei Ferenc magatartásáról az Országos Neveléstudományi Intézet megalakulása óta (1948. dec.) szerzett tapasztalatok alapján.. Simonovits Anna jelentése.

⁷⁰ MNL OL M-KS 276. f. 90. cs. 218. ő. e., Sziklai Imre feljegyzése, 1949. augusztus 4.

⁷¹ MNL OL M-KS 276. f. 53. cs. 47. ő. e., 1–20. és MNL OL M-KS 276. f. 53. cs. 48. ő. e., 1–12.

natkozóan nem tett konkrét javaslatot, de Ortutay Gyula miniszter leváltása mellett felmerült Mérei Ferenc letartóztatásának gondolata is (mely szerencsére nem valósult meg).⁷² Vagyis utóbbit 1950. április 11-i hatállyal „rendelkezési állományba” helyezték, azaz kikerült a neveléstudomány és a gyakorlati szakmapolitikai területről, s később sem kerülhetett vissza oda.⁷³

A neveléstudomány és a köznevelés intézményi átalakítása voltaképpen azon feneklett meg, hogy 1945 után olyan, az MKP égiszéhez tartozó szocialista világnézetű pedagógusok kezdték meg a reformot, akik az MDP vezette szovjetizált közoktatáshoz – a szó mai értelmében véve – túlzottan demokratikusak és emancipatorikusak voltak. Ennyiben, a maga szempontjából, igaza volt az MDP vezetőségének, hiszen szemszögükből Méreiék valóban nem voltak kommunisták – inkább egyfajta nyugati típusú, a marxizmussal rokonszenvező szocializmus jellemezte őket (ami a moszkoviták szempontjából már burzsoá modernizmus volt). Talán úgy lehetne jellemezni a szovjetizáció nyelvi–nyelvészeti jellegét, hogy bizonyos szavak nyakló nélküli, töltelékszó jellegű használata olyannyira inflálja a szó körülbelüli jelentését, hogy már nem lehet tudni ki mit ért egy kifejezésen.⁷⁴ Ahhoz tehát, hogy megértsük a korszak nyelvi szerkezetét, beszédrendjét, meg kell vizsgálnunk azt az új politikai nyelvet, mely az akkori valóság nyilvános leírására egyedül hivatott volt. Módfelett izgalmas, hogy e jelenségre Magyarországon először két fiatal nyelvész, a korábban már a mágiáról is könyvet publikáló Fónagy Iván, valamint J. Soltész Katalin figyelt fel. „Életünk gazdagodását – írják 1954-ben –, látóköreink kitágulását nyelvünknek is követnie kell. Naponta új meg új szavakkal találkozunk. Hogyha valaki átaludta volna népi demokráciánk fejlődésének nyolc évét, és most hirtelen a kezébe kerülne a Szabad Nép egyik mai száma, szinte soronként ütköznék ismeretlen vagy újszerű szavakba.”⁷⁵

A „demokratizálás” az MDP szótárában valójában a társadalmi szerkezet átalakítását célzó szakpolitikai koncentrációt és kizárólagosságot jelentette. Ez csak annyiban egyezett meg a fenti szocialista pedagógusok köznevelési elképzeléseivel, hogy utóbbiak bíztak a két háború között megdermedt társadalmi szerkezet révén újratermelődő igazságtalanságok iskolán keresztüli csillapításában. S itt nem pusztán módszertani különbség van (nevezetesen az átalakítás gyorsaságát illetően), hanem *etikai különbség* is, hiszen az al-

⁷² MNL OL M-KS 276. f. 90. cs. 218. ö. e., 86.

⁷³ MNL OL M-KS 276. f. 90. cs. 157. ö. e., 602/a–b.

⁷⁴ GYEKICZKY Tamás, „A szó veszélyes fegyver”. *Adalékok az ötvenes évek ideológiai szerkezetének leírásához* (Budapest: MTA Szociológiai Intézete, 1989).

⁷⁵ FÓNAGY Iván és J. SOLTÉSZ Katalin, *A mozgalmi nyelvről* (Budapest: Művelt Nép, 1954), 7.

sőbb társadalmi csoportok favorizálása nem jelentheti a korábbi középosztály arrogáns félreszorítását és megfélemlítését. Egyszerűbben fogalmazva, amíg a szocialista pedagógusok azt remélték, hogy az állami befolyás növekedése az oktatásban növeli a mobilitást és a társadalmi igazságosságot, addig a szovjetizált hatalom az állami intervención az egyes szférák exkluzív és erőszakos irányítását értette; utóbbi akkor is elfogadhatatlan, ha elvben „jó” célért próbálták mindezt véghezvinni.⁷⁶

Ez a különbségtétel azonban nem jelentheti azt, hogy az említett pedagógusok ne lettek volna valamilyen szinten felelősek a történetekért. A felelősség kérdését azért is érdemes kiemelni, mert ugyan elszenvedői voltak a későbbi retorzióknak, de egyben maguk is szemtanúi annak, hogy a pezsgő pedagógiai tudományos életet berekesztették 1948-ban. A fentebb érintett folyóirat-kultúra megszűnt, a szakszervezet orgánuma, a *Pedagógiai Értesítő* ugyan megjelent, de már mozgalmi nyelven szólalt meg, amikor ilyen címen hozott le cikket: „Magas műveltségű harcos emberek lesznek az új nevelők”.⁷⁷ Szaktudományos szempontból a legkomolyabb érvágás az 1891-ben létrehozott Magyar Paedagogiai Társaság feloszlata (1949–1950) és hivatalos lapjának, a *Magyar Pedagógia* nevű folyóirata megszüntetése volt (1948). Igaz ugyan, hogy 1949-ben újfent megjelent a folyóirat az Országos Neveléstudományi Intézet gondozásában, de ez csak a nyelvi-tartalmi-intézményi szovjetizáció példája lehetett. Összesen két szám jelent meg, mert az ONI felszámolását követően, a neveléstudományból kiakolbóltott Mérei Ferenc természetesen nem maradhatott főszerkesztő sem (1961-ig nem is jelent meg a *Magyar Pedagógia*). A diszkontinuitás tényét kiemelendő, Mészáros István még a különböző folyamatok jogfolytonosságát is vitatja.⁷⁸

A szovjetizáció jellegének megértésére nem kell, sőt nem is érdemes mélyebb elemzést végeznünk, elég, ha megnézzük az 1949-ben megjelent 57–58., összevont évfolyam (!) küllemét és tematikáit. A szikár, barnás, rossz minőségű papírra nyomott borító, az impresszum és a tartalomjegyzék után rögtön egy Sztálin-arckép néz szembe az olvasóval, alatta pedig a szerkesztőség születésnapjára köszöntő sorai olvashatók. Nem meglepő módon a szerkesztői beköszöntőben tetten érhetők a köznevelési törekvések „grandió-

⁷⁶ Ezt a különbséget utóbb a hatalom is explicitté tette, lásd SZÉKELY Endréné, *A szovjet pedagógiai tudományos eredményeinek alkotó felhasználása a magyar pedagógiai tudományban*, Magyar Tudományos Akadémia Társadalmi–Történeti Tudományok Osztályának Közleményei 6. kötet (1955) 3–4. füzet, különösen 252–253. Lásd még *A Magyar Dolgozók Pártja fontosabb határozatai a közoktatásról*, szerk. SIMON Gyula (Budapest, Pedagógiai Tudományos Intézet, 1955).

⁷⁷ P. Gy., „Magas műveltségű harcos emberek lesznek az új nevelők”, *Pedagógiai Értesítő* 5. 4. sz. (1949): 8–9.

⁷⁸ MÉSZÁROS István, „Magyar Paedagogia – Magyar Pedagógia, 1892–1992”, *Magyar Pedagógia* 92. 1. sz. (1992): 5–24.

zus” voltáról szóló nyelvi-stiláris formák, jóllehet a lapot jegyzők jóformán azonosak az 1948 előtti pedagógiai élet formálóival (Mérei, Zibolen, Ravasz, Binét, Vargha). Nehéz elhinni, hogy a „nevelés, mint ember-átalakító tevékenység kiszélesedett” vagy a „jelentékeny sikerek biztosítása és továbbfejlesztése” típusú szovjetizált szövirágokat ők maguk írták volna, jóllehet szerzőként ők jegyzik a közleményeket. Binét Ágnes, Mérei Ferenc, Vargha Balázs tanulmányait, valamint Zibolen Endre szemléljét leszámítva minden írásművet (Ravasz János, Illés Lajos, M. N. Szkatkin, Dénes Magda, Berencz János) egy-egy Sztálin-mottó ékesít.⁷⁹

Az Országos Neveléstudományi Intézet főigazgatójaként, az MDP Köznevelési Bizottsága tagjaként, a megszüntetett NÉKOSZ helyett létrehozott, rövid életű Országos Kollégiumi és Diákjóléti Hivatal Kollégiumi Tanácsának elnökeként Mérei nyilván tisztában volt azzal, hogy az 1945 és 1947 között végzett szakpolitikai tervei aligha valósíthatók meg.⁸⁰ Még egy életrajzi megközelítés szoros olvasása sem tudna pontos választ adni arra, hogy miben bízott Mérei, amikor a köznevelés központi vezetőjeként elkezdett körülötte fogyni a levegő. Amikor a felszámolt pedagógiai és szakpolitikai nyilvánosság helyére az általa igazgatott intézmények sora lépett, melyeknek célja, nyelvezete és politikai eszköztára gyökeresen különbözött attól, amiben ő baloldalként kamaszkorától hitt. Mint Szelényi Iván és Konrád György megjegyzi, 1945 után hiába hitt sok értelmiségi a racionális redistribúciónak nevezett államszocializmusban, más az egyes területeken dolgozó meggyőződéses baloldali értelmiségiek magatartása és más a központi pártbürokrácia voluntarizmusa. Az MDP KV úgy vélte, hogy ideológiájából fakadó politikagyakorlása transzkontextuális, vagyis minden részterületen maradéktalanul érvényesíthetők elvi állásfoglalásai, míg az értelmiségi tudta, hogy az egyes szakpolitikák megvalósíthatóságának tudományos premiszsaik eltérők, így érvényességük részleges.⁸¹ A „betonfejű” komisszár megbízható, mert szabályzatot követ, míg „tojásfejű” értelmiségi a párton belül is csak mintát közvetít.⁸²

* * *

A magyarországi köznevelésben 1949 körül ez vezetett antagonisztikus elmentéthez: a központi pártbürokrácia öngyilkos makacsságából fakadóan nem volt hajlandó a hatalmat értelmesen megosztani senkivel sem – még

⁷⁹ *Magyar Pedagógia* 57–58 (1949).

⁸⁰ MNL OL XIX-I-15, 7. d., 287.651/1949. sz.

⁸¹ Lásd KONRÁD György és SZELÉNYI Iván, *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz* (Budapest: Gondolat, 1989), 52. és 226–228.

⁸² Vö. ARTHUR KOESTLER, „A jogi és a komisszár I.”, in *A jogi és a komisszár*, szerk. HRUBY József, 20–31 (Budapest: Osiris, 1994).

a pártnak dolgozó értelmiségiekkel sem.⁸³ Mérei Ferencet 1950 tavaszán kizárták minden párt- és állami megbízatásból, az 1956-os forradalomig nem kaphatott hivatalosan munkát sem, börtönbe azonban csak a forradalom utáni karitatív tevékenysége miatt vetették.⁸⁴

⁸³ SZELÉNYI Iván, „A kelet-európai újosztály-stratégia távlatai és korlátai”, in *Új osztály, állam, politika* (Budapest: Európa, 1990), 52. Az ebből szükségszerűen fakadó hatalmi kontraszelekcióra: 62–63.

⁸⁴ Lásd GÁL Éva, *Lejáratás és bomlasztás. Tudósok, tanárok a titkosrendőrség látókörében* (Budapest, Corvina – Nagy Imre Alapítvány, 2013).

PATONAY ANITA

KULTURÁLIS KÖZÖSSÉGI TEREK AZ ÁLLAMOSÍTÁS UTÁN

Az ország első művelődési otthona 1949 novemberében jött létre Békés községben, a szintén 1949-ben alapított Népművelési Minisztérium utasítására. A pártpropaganda a művelődési otthonokat a demokratikus kultúra bázisaként definiálta, és rendeletek, határozatok létrehozásával alkalmassá tette őket a világnézetű nevelésre. Ily módon a kulturális felügyelet tereivé váltak, s hálózatuk összefonta a közösségi kulturális gyakorlat és a központi ideológiai ellenőrzés szálait. A kultúra államosításának egyik első fázisa a kulturális terek közös tulajdonba vétele volt, így a művelődés terei szakszervezetek, segélycsoportok kisközössége helyett az állam felügyelete alá kerültek. Ezt a folyamatot az egyik legismertebb művelődési ház, a legendás Csili történetének bemutatásával követjük nyomon.

A különböző egyesületek, szakszervezetek, vallási felekezetek, társadalmi és tömegszervezetek már 1945 előtt is nagy hangsúlyt fektettek a kultúra terjesztésére. A helyi közösségekben a kultúrházak, művelődési házak tehát már a második világháború előtt is a szabadidő kulturált eltöltésének meghatározó helyszínei voltak. A városokban és a falvakban is működtek különböző, a közművelődést szolgáló és közösségi szórakozást nyújtó szerveződések: társaskörök, egyletek, egyesületek, munkásotthonok, a falvakban pedig gazdakörök, olvasókörök. Ezeknek sokszor a könyvtárak és az ivók adtak helyet, ahol így lehetőség adódott a véleménycserére és az önművelésre is.

A köz- és népművelés szempontjából meghatározó, de egyben átmeneti is volt az 1945 és 1949 közötti időszak. Erre világít rá Bereczky Albert, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium államtitkárának 1945. szeptember

6-i rendelkezése: „A demokratikus politikai fordulat új helyzet elé állította az iskolán kívüli népművelés munkáját. Az alsó társadalmi rétegek politikai hatalomra tettek szert, kezükbe vették sorsuk intézését, így önművelésük irányítását is. Az iskolán kívüli népművelés egyszerűben a társadalom öntevékenységevé lépett elő. A felszabadult társadalmi erők ma már pártok, szervezetek, egyesületek keretei között végzik a maguk önművelődését, s ezt a munkát a hivatalos állami népművelésnek tudomásul kell vennie. Ennek a nevelő munkának tehát a jövőben a legszorosabb kapcsolatot kell teremteni azokkal a társadalmi szervekkel, amelyek kultúrmunkát végeznek.”¹ Ezekben az években a szabadművelődés és az önművelés vált a művelődés legfontosabb elemévé. „A népművelésben más műveli a népet, a szabadművelődésben maga művelődik a nép – ahogy igénye és kedve tartja.”² Az intézkedések deklarált célja a kultúra demokratizálása volt. Vagyis olyan önálló gondolkodásra, helyes ítéletalkotásra képes személyiség kialakítása, akinek nincs szüksége irányításra.³

KULTÚRHÁZAK, MUNKÁSOTTHONOK, MŰVELŐDÉSI HÁZAK ALAPÍTÁSI KÖRÜLMÉNYEI ÉS IDEOLÓGIAI GYÖKEREI

1949-ben viszont új szakasz kezdődött a népművelés terén. Létrejött az új, önálló Népművelési Minisztérium, amelynek hatásköre az iskolán kívüli művelődésre is kiterjedt. Révai József 1949. szeptember 26-án, a minisztérium hivatalos megnyitásakor így fogalmazott: „[az] új minisztériumra azért van szükség, hogy állami eszközökkel is gyorsítsuk ennek az elmaradásnak a felszámolását, [...] hogy az ideológia területén is tervszerű és szervezett harcot kezdjünk a kapitalista maradványok kiszorítására.”⁴ Révai szerint a kulturális forradalom tehát abban áll, hogy a dolgozó népben tudatosítani kell az új viszonyt a kultúrához, ki kell fejleszteni a szocialista világnézetet, az átnevelésre mozgósítani kell minden intézményes eszközt, a tudományt és a művészetet a nép felé kell fordítani, s végül elő kell segíteni a falu szocialista átalakulását, s ehhez kulturális decentralizációt kell végrehajtani.⁵

¹ BALIPAP Ferenc, *Innovációs törekvések a hetvenes évek művelődési otthonaiban* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988), 10.

² KONCZ Gábor, *Művelődési otthonok? Komplex elemzés, 1945–1985*. Avagy: „...a jó gyakorlat törvényre emelését gyorsítsuk meg...”, *Szín* 7, 1–2. sz. (2002. február–április): 20.

³ Vö. BALIPAP, „Innovációs törekvések...”, 11.

⁴ BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, „Révai József és a Népművelési Minisztérium létrehozása”, *Zempléni Múzsa* 2, 4. sz. (2002. november): 22.

Megkezdődött tehát a közösségi művelődés államosítása és tervutasításos szisztémájának rohamléptekkel történő kiépítése.⁶ Elindult az új művelődési otthonok (más néven kultúrotthonok) építése, a régi munkásotthonok átszervezése.

Az első művelődési otthont a második világháború után, 1949. augusztus 20-án adták át. A Békési Művelődési Központ avatása jelképes tettnek számított, hiszen ezt követően indult el a valóságos művelődési otthonok építésének mozgalma. 1950 végére 433 művelődési otthon működött az országban. 1951 augusztusában 310 üzemi kultúrotthon és kultúrszoba, 31 városi kultúrotthon, 970 falusi kultúrotthon, négy járási kultúrház, 48 bányász-kultúrotthon.⁷ 1951 februárjában az ötéves terv módosítása már városi és falusi kultúrházak kiépítését irányozta elő. A törvényjavaslat 37. paragrafusa szerint „(1) A dolgozó tömegek műveltségi színvonalának emelése a tervidőszakban nagymértékben fejleszteni kell az üzemi és területi kultúrotthonok, a mozik és a népkönyvtárak hálózatát. (2) Az ötéves tervidőszak végére 3500 kultúrotthonnak kell működnie.”⁸ Míg a második világháború utáni években a művelődési házak legfontosabb funkciója a színelőadások és nagyrendezvények megtartására alkalmas nagyterem, illetve színházterem biztosítása volt, addig az 1959-es országos tanácskozás eredményeképpen született szabályzat már kimondta, hogy fokozottan figyelni kell a kiscsoportos művelődési formákra is (szakkörök, klubok), amelyek számára a nagyterem mellett elkülöníthető, de egybe nyitható kisebb termek szükségesek.⁹

A művelődési házak intézményhálózata az 1956-os forradalom és szabadságharc leverését követő Kádár-korszak idején is kitüntetett figyelmet kapott, szerepüket továbbra is a kultúra terjesztésében, a szabadidő kulturált eltöltésében és az ideológiai nevelésben látták. Az államszocialista rendszer a közművelődés alapintézményeinek tekintette a művelődési házakat, ezért folytatták az új épületek emelését. Az 1960-as évek közepére hangsúlyossá vált a „kulturális öntevékenység” fogalma, melynek értelmében a korábban kívülről alkalmazott ráhatás helyett a társadalom valós kulturális szükségleteinek kielégítését, az egyének cselekvő és alkotó részvételét szorgalmazták a művelődés folyamatában.

⁵ BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, *A művészet megszelídítése Folyamatok és fordulatok a művészetpolitikában*, hozzáférés, 2018. 12. 28., 1948–1956, *Muveszet_megszeliditese_teljes_u_200208.23787.pdf*, 14.

⁶ KONCZ, „Művelődési otthonok...”, 20.

⁷ KUNTÁR Lajos, „A művelődési otthon-mozgalom”, *Életünk* 1. sz. (1965): 97.

⁸ KOVÁCSIK József, *A kultúra csarnokai* (Budapest: Művelődéskutató Intézet, 1987), 752.

⁹ VÖ. LASSÚ Péter, *Kulturális intézmények akkor és most*, hozzáférés, 2018. 12. 03. <http://dla.epitesz.bme.hu/appendfiles/1502-lp-ek-0508.pdf>,

CSILI MŰVELŐDÉSI HÁZ TÖRTÉNETE

A Pesterzsébeten napjainkban is működő művelődési ház 1918-as felavatásakor a Vas- és Fémmunkások Szövetsége munkásotthonaként nyitotta meg kapuit.¹⁰ Mint intézmény a szociáldemokrata elkötelezettségű, baloldali gondolkodású, szervezett munkások közösségi, politikai, közéleti és művelődési életének és társas együttlétének színterét jelentette. A párt- és a szakszervezeti munka, a politikai tevékenység, a könyvtárak, a tanfolyamok, az ismeretterjesztő előadások mellett otthona volt a sokrétű amatőr művészeti tevékenységnek, elsősorban a színjátszó csoportoknak és a dalárdáknak. A vezető műfajokat a népszínmű és az operett jelentette, s hamarosan olyan közkedvelté vált, hogy már a 1920-as évek elején becenevet kapott: a népszerű utcáról (Csillag utca 2.) „Csili”-nek nevezték el. A munkásotthon nem csupán a vasasok, hanem a fa-, az építő-, a bőr-, a nyomdász munkások számára is rendelkezésre állt egészen a 1930-as évek végéig. A második világháború idején termeit katonai célokra használták (például munkaszolgálatosokat állomásoztattak benne). 1944. április 3-án az angol-szász bombázók eltalálták az épületet, amelynek nagy része megsemmisült. Az épen maradt részekbe kibombázott családokat telepítettek. Így érte meg a Csili a háború végét.

1945 után itt is megkezdődött az újjáépítés. Az Újjáépítési Minisztérium a szakszervezeti munkásotthonok újjáépítésére két és fél millió forintot juttatott a szaktanácsnak, amiből egymillió forintot kapott az Erzsébetfalvai Vasas Otthon. Ehhez az összeghez a szakszervezet még ugyanennyit tett hozzá, és 1947 májusában megkezdődött az építkezés. A mai napig használatban lévő Nagy György István utcai épület 1948 végére készült el, és az 1948. novemberi 6-i hivatalos megnyitó után a régi, megszokott módon indult el az élet: visszaköltözött az énekkar, megkezdődtek a táncmulatságok, kiadták a nagytermet –a házat eltető közösségeket, egyesületeket azonban feloszlatták. Mivel a Vasas Központ egyre elégedetlenebb lett a közösségek híján légüres térben működő munkásotthon munkájával, 1949 júniusában azt javasolták, hogy a Csili területi kultúrotthonként működjön tovább. Az átminősítés, ami a célközönség megváltoztatásával járt volna együtt (a munkásokról az adott településen élőkre helyezték volna a hangsúlyt), elhúzódtott, így 1950 végén vagy 1951 elején végül bezáratták a helyet, majd az épületet a Szakszervezetek Országos Tanácsa (SZOT) vette igénybe, és a Vasas Szakszervezet irodái működtek benne.

¹⁰ A művelődési ház történetére vonatkozó adatokat lásd *A Csili története*, szerk. VÁRHALMI András (Budapest: Csili Művelődési Központ, 2008), hozzáférés: 2018. 10. 20. http://www.csili.hu/dokumentumok/a_90_eves_csili_tortenete.pdf

A munkásotthonok az ötvenes évek kezdetére elveszítették népművelési funkciójukat, amelyet a kultúrotthonok vettek át. Ezzel azonban nem csak a megnevezés változott meg, (bár a tevékenységi formák lényegében ugyanazok maradtak) az autonómia, az önállóság, a valódi közösség, a valódi választás lehetősége is megszűnt.¹¹ A kultúrotthonok/kultúrházak a kulturális élet központjaivá váltak, így a párt, a szakszervezet és a többi tömegszervezetek aktív közreműködésével biztosította a dolgozók tartalmas szórakozását, a megfelelő ideológiai nevelést és a rendszeres ellenőrzés lehetőségét.

1954-ben a Csili is mint a Vasas Szakszervezet kultúrháza nyílt meg újra, majd 1956-ban a Művelődési Otthont hivatalosan Vasas Művelődési Házzá keresztelték át. Első kinevezett igazgatója Szita Flórián egykori vasmunkás lett, aki a Ganz Vagongyár függetlenített kultúrfelelőseként, majd a Vasas Központ Kulturális osztályának munkatársaként dolgozott. 1959-ben az intézmény a Szocialista Kultúráért kitüntetésben részesült. A kommunista ideológiának az ötvenes években nagyon szigorú irányvonalait, megkérdőjelezhetetlen napi-politikai mondanivalóit a művelődési házak voltak hivatottak közvetíteni. Ez az agitációs propagandát gyakorló folyamat a hatvanas évektől jelentősen enyhült („konszolidálódott”), és lehetővé vált, hogy egyre több politikamentes, illetve ideológiailag kevésbé terhelt tevékenység is kibontakozhasson a művelődési házakban.¹²

1962-ben ideiglenesen a Csilibé költözött a Nemzeti Színház Kamaraszínháza, egy külvárosi színház megteremtésének reményében. Célul tűzték ki, hogy Kispest, Csepel és Pestlőrinc lakóit mozgósítsa színházba járásra. Hentente kétszer kaptak erre lehetőséget: csütörtökön este és vasárnap délután léptek színpadra Pesterzsébeten a Nemzeti Színház művészei. Másfél évad után a kísérlet lezárult. A Nemzeti Színház színészei alkalmatlannak találták a Csili színpadát és színháztermét,¹³ és az előadások sikertelensége mind művészi szempontokból, mind az alacsony nézőszám tekintetében adekváttá tette a kamaraszínház elköltözését.¹⁴ Mindennek a színházteremre hosszú távú hatása volt: átépítették, megnagyobbították a színpadot és az akusztikai problémák miatt az erkély méretét is lecsökkentették.

¹¹ „A Csili története...”, 24.

¹² Vö. MOLNÁR János, *A Csili Művelődési Központ az állambiztonsági iratok tükrében*, <http://www.csili.hu/ftp/molnarjanos.pdf>, hozzáférés: 2018. 10. 30.

¹³ „A színészek a két lerobbant öltözőben, mi, statiszták a színpad szakadt, öreg díszletfalakkal elkerített egyik sarkában bújtunk jelmezünkbe. Társalgó nem volt, a színpadon, a díszletek mögött volt két támla nélküli pad, játékszünnetben szótlanul azon üldögéltek a színészek. Emlékszem, egy este a Baptistát játszó Mátyai Lajos mellett ültünk többen az egyik padon, a remek karakterszínész szűkre zárt szemmel körülnézett a sávár színpadon, és jellegzetes, picit éneklő hangszírával eldűnnyögte: Itten neem lehet színházat játszani!” SZIGETHY Gábor, „Főhajítás XXV. – A színjátékos”, *Kortárs* 7–8. sz. (2009): 94.

¹⁴ BÁNOS Tibor, „A peremszínház még ma is »perem«-gond”, *Hétfői Hírek*, 1963. jan. 7., 2/4.

1967-ben új igazgatót kapott az intézmény Horváth István személyében, aki Kispestről, a helyi tanács Népművelési Osztályáról került a Csili élére. Több művészeti csoportot hozott ide: az Astra bábcsoportot és a Soós Imre Irodalmi Színpadot. Utána egy katonatiszt, Fábián Zoltán lett az igazgató, aki számára az amatőr csoportok jelentették a közművelődés zálogát. Igazgatása alatt, az 1970-es években futott be az Astra, lett országos hírű a Soós Imre Irodalmi Színpad, alakult meg az Ifjúsági Kamarakórus, dolgozott a Dr. Ujj József Férfikar. De jellemző volt erre az időszakra az Ifjú Zenebarátok Klubja Máté János, a Kaktuszkedvelők Klubja Bartus Imre vagy a Cigány Klub Mezei György vezetésével. A Csili 1970-ben nyerte el először a Kiváló Művelődési Otthon, könyvtára pedig a Kiváló Könyvtár címet. 1974-ben – az Építők Művelődési Házával és a Soroksári Táncsics Művelődési Házzal együtt – a XX. Kerületi Művelődési Otthonok Igazgatósága része lett. A munkamegosztás szerint a Táncsics a nemzetiségi tevékenységgel foglalkozott kiemelten, az Építők kapta a bábos feladatokat, a nyugdíjas- és ifjúsági klubok működtetését, a Csili pedig a munkások esztétikai neveléséért felelt. Az utóbbiban 1975-ben alakult meg a Szocialista Brigádok Klubja, itt mutatták be Kodály *Psalmus Hungaricus*-át Simándi Józseffel és a *Carmina Burana*-t a Vasas Művészegyüttes interpretálásában. Itt működött az M7-es, majd a Corvina együttes klubja, a disco Dévényi Tiborral és itt léptek fel a hazai popzene sztárjai: LGT, Metró, Illés, Syrius, Express, Bergendy, Generál, Fonográf, Kovács Kati, Koncz Zsuzsa és még sokan mások. Fábián Zoltán igazgatása alatt évi nyolc-tíz színházi előadást tartottak, alkalmanként négy-öt száz nézővel, amelyek közül meg kell említeni Genet *Cselédekjének* Bódy Gábor-féle rendezését Ruttkay Éva, Monori Lili és Jancsó Sarolta fellépésével vagy a Mensáros László-estet.¹⁵ Az irodalmi színpad tevékenysége mellett tehát rendkívül intenzív kulturális élet zajlott a művelődési otthonban, és e löktetés hozta létre a magas színvonalon játszó és működő amatőr színházi csoportot, a Soós Imre Irodalmi Színpadot.

SOÓS IMRE IRODALMI SZÍNPAD (1968–1975)

Az 1960-as évek központi művelődési elvárásai az intenzívebb hatásfokú népművelési formákra, a kisközösségekre helyezték a hangsúlyt.¹⁶ A szín-

¹⁵ Mensáros László 1965 óta tartott versmondó esteket az Egyetemi Színpadon. A *Huszedik század* című műsorával több helyen is fellépett, például a Csiliben is. Vö. NÁRAY István, *Profán szentély* (Budapest: Alexandra Kiadó, 2007), 75–78.

¹⁶ 1960 januárjában jelent meg a művelődési otthonok létesítésének, működésének és irányításának alapvető szabályait meghatározó 2/1960.(I.6.) kormányrendelet és a végrehajtására kiadott

játszás terén az önképzőkör jellegű formák kerültek előtérbe, s ennek jegyében jöttek létre az irodalmi színpadok. A Csili történetét a műkedvelő irodalmi- és színjátszó csoportok írják, melyek közül a Soós Imre Irodalmi Színpad volt a legkiemelkedőbb. A csoport a kistérségi Elektromos Készülékek és Mérőműszerek Gyára (EKM) és a Csili Irodalmi Színpad összevonásából alakult 1968-ban, vezetője Dévényi Róbert volt.¹⁷ Mellette Szódy Szilárd látott el még vezetői, rendezői feladatokat, a mozgást Dölle Zsolt, a beszédtechnikát Fort Kristóf oktatta. A csoport működésének bő hat éve alatt a színpad a hazai amatőr színjátszás egyik meghatározó tényezőjévé vált, 1971-ben a Kiváló Együttes címet is elnyerte, ami azt igazolta, hogy az együttes rendszeres, magas színvonalú művészi munkát végzett; szerepelt politikai, társadalmi ünnepeken, országos fesztiválokon; nevelő munkája példamutató, művészi tevékenysége vonzó volt.¹⁸

A hatvanas években megváltozott az amatőr színjátszó mozgalom profilja. Megszűntek az egész estét betöltő, a művészszínházat utánzó produkciók. A játékhely a művelődési házak színházterme helyett a klubszoba lett. A színpad helyett, pódiumtérben megvalósítható művekre lett szükség, olyanokra, amelyek egyfelől közvetlenebbül szólítják meg a fiatalokat (vagyis hozzájuk, illetve róluk szóló történetek), másfelől lehetőséget adnak a részvételi színházi formák kitalálására, alkalmazására. Ennek a „fordulatnak” a reflexiójára Debreczeni Tibor tett kísérletet 1967–1968-ban, aki ekkor a Népművelési Intézetben dolgozott.¹⁹ Tézise szerint amatőr színjátékot pó-

3/1960.(VI.16) MM számú utasítás, amely kimondta, hogy: „A művelődési ház, otthon, kör vagy klub a dolgozók művelődését szolgáló intézmény. Célja és feladata, hogy segítse a lakosság világnézeti, politikai, szakmai, továbbá művészeti nevelését, általános műveltségének emelését, nyújtson ösztönzést és lehetőséget a társas életformáinak kialakításához, és a színvonalas szórakozáshoz. E kitűzött célokat és feladatokat a dolgozók tevékeny közreműködésével valósítja meg. Művelődési otthon tanács, vállalat, üzem, hivatal, intézet, intézmény, szövetkezet vagy szakszervezet létesíthet és tarthat fenn; az említett szervek művelődési otthon közösen is létesíthetnek és tarthatnak fenn.” KONCZ Gábor, „Művelődési otthonok...”

¹⁷ Dévényi Róbert (Budapest, 1931. ápr. 14. – Budapest, 1987. jún. 27.): operarendező, dramaturg, író, tanár. 1951–1956 között a budapesti Zeneművészeti Főiskolán Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv tanítványa volt operarendező szakon. 1962-től a Népművelési Intézetben, 1966-tól a Népművelési Propaganda Irodában dolgozott szerkesztőként. A debreceni Csokonai Színház rendezője (1956–1957), majd a tatai Bányász Együttes és a budapesti Egyesült Izzó színjátszó csoport, 1969-től pesti pesterzsébeti Csili Soós Imre Színpad, 1975-ben a KISZ Művészegyesület rendezője lett. *Magyar Életrajzi Lexikon, 1. kötet, A-K*, főszerk. KENYERES Ágnes (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967), 190.

¹⁸ Vö. DÉKÁNY István, „Kiváló amatőrfilmek”, *Magyar Ifjúság*, 1972. jan. 14., 14.

¹⁹ DEBRECENI Tibor, RENCZ Antal, *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1971); DEBRECENI Tibor, *Egy amatőr emlékezése 1966–1978* (Budapest: Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989); DEBRECENI Tibor, *Történet pedig. Egy Corvini térségi népművelő a puha diktatúrában. 1966–1989* (Budapest: Játssz Ember Alapítvány, 2012). <https://mek.oszk.hu/19000/19061/19061.pdf>, hozzáférés: 2020. 07. 30.

diumra érdemes tervezni, dramaturgiailag pedig a különböző művészi szövegek szerkesztése és a lírai, illetve epikus művek dramatizálása ajánlott. Úgy vélte, hogy egy amatőr színházi csoportnak dokumentumszövegekből, közéleti riportokból tanácsos építkezni, és a brechti dramaturgia illetve az absztrakciót hangsúlyozó oratórikusság a követendő eljárás. A rendezés szempontjából is kulcsfontosságú volt, hogy a színházi esemény pódiumokon (munkásszálláson, tanteremben, klubban, azaz színpad nélküli játékterben) zajlott. Debreczeni összefoglalóiban alapvetésnek tartotta a „mit-hol-hogyan-kinek”-elvet: e szerint azt, hogy egy amatőr színházi csoport hogyan játszik és mit, a kívánt nézői magatartásformának (kinek játszunk?) és a térkoncepciónak (az adott helyszín mozgásvektorainak) kell eldöntenie. Így lesz képes az amatőr színház gondolatot közvetíteni és érzelmeket indukálni.²⁰

A Csili színpada Dévényi Róbert vezetésével követte a pódiumjáték elveit. A dokumentarista valóságra fókuszált, a színjátékot a társadalmi cselekvés, a beavatkozás igényével hozta létre.²¹ Bemutatóinak sorában több olyan előadást is találunk,²² amelyeknek szerzőit – Gáli Józsefet, Hubay Miklóst, Csalog Zsoltot – az államszocialista rendszer kultúrpolitikusai nem néztek jó szemmel.²³ Annak ellenére bemutatták Gosztonyi János *Néma énekesnőjét* is, hogy az akkori kultúrpolitika az abszurd irodalomban a szocialista humanizmust tagadó, perspektívtalan életérzés kifejeződését látta. Még a forma

²⁰ DEBRECZENI, „Történt pedig...”, 34.

²¹ Vö. DÉVÉNYI Róbert, „Magyar színház – magyar egyfelvonásosok napjainkban”, *Színháztudományi Szemle* szerk. FÖLDÉNYI F. László, 23 (1987): 116.

²² Néhány cím a Csili bemutatóiból: Lope de Vega: *Javaasszony* (1969), *Extázis* (1969, Kovács András filmjének színpadi változata), Hubay Miklós: *Felismerés és búcsú* (1970), Louis Pelland: *Kékszakállú igazi pere* (1970), Gáli József: *Válás Veronában* (1972/1973), Weöres Sándor: *Istár pokoljárása* (1973), Gosztonyi János: *Néma énekesnő* (1973/1974), Romain Rolland: *Liluli* (1974), Csoóri-Kósa: *Ítélet* (1974), Csalog Zsolt: *Adalékok a fasizmus történetéhez* (1974), László Bencsik Sándor: *Történelem alulnézetben* (1975), Nyerges András: *Disznók* (1975).

²³ A IX. (1966) pártkongresszus leszögezte: „Támogatásban részesítjük a nagy tömegekhez szóló szocialista és egyéb humanista alkotásokat, helyt adunk a politikailag, eszmeileg nem ellenséges törekvéseknek, viszont kirekesztjük kulturális életünkben a politikailag ellenséges, antihumanista vagy közérkölcstől sértő megnyilvánulásokat.” ROMSICS Ignác, *Magyarország története a XX. században* (Budapest: Osiris Kiadó, 2010), 494–495; Gáli József 1955-ben írta meg a *Szabadsághegy* című, Rákosi személyi kultuszát bíráló drámáját. 1957-ben a forradalom alatti tevékenysége miatt halálra ítélték, de 1961-ben szabadult, és az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában kapott munkát. Hubay Miklós 1956. október 27. és 1956. november 2. között a Szabad Magyar Rádió irodalmi adását vezette, ezért az 1956-os forradalom és szabadságharc leverése után elbocsátották mind a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról, mind a Nemzeti Színházból. Csalog Zsoltnak már az első könyve, a *Tavasza minden rendben lesz* is csak cenzúrázva jelenhetett meg. Az akkor Kemény István vezetésével zajló cigánykutatókat a Belügyminisztérium betiltotta, a benne dolgozókat a rendszer egzisztenciálisan ellehetetlenítette. 1976-ban publikálta első cigány témájú szociográfiáját, a *Kilenc cigányt*. 1977-ben aláírta a Kenedi János kezdeményezte Charta Nyilatkozatot.

is gyanakvást keltett, hiszen a parabola túlságosan általánosít, az esetleges torzulásokat abszolutizálja, és ezért összeférhetetlen volt a realizmus direktívájával.²⁴

A közösségként és szellemi műhelyként működő csoport életét folyamatosan kisebb-nagyobb botrányok, fegyelmi ügyek kísérték,²⁵ melyeket első sorban Dévényi és a tagok hivatalostól eltérő politikai nézetei – melyek az imént felsorolt szerző- és darabválasztásokban is megnyilvánultak –, valamint a szocialista erkölcsöt sértő bohém, szabados életvitelük okozott.²⁶ A Csalog-novella alapján készült darab, *Az adalékok a fasizmus történetéhez* bemutatása után az intézmény vezetése kénytelen volt igazoló jelentést írni a felsőbb hatóságoknak, amelyben anarchikus tendenciákat és a hibákkal szembeni lojalitást rótták fel a tagoknak. Dévényiről az állt a jelentésben, hogy „a csoport vezetője elhanyagolta a csoport tervszerű és rendszeres nevelését”.²⁷ Végül a Csalog-darabot többet nem játszhatták, a csoport pedig 1975-ben megszűnt, pontosabban beolvadt a KISZ Központi Művészegyüttes Irodalmi Színpadába, ahol Dévényi Róbert 1987-ben bekövetkező haláláig működtek.

A CSILI NÉZŐI POZÍCIÓT VÁLTÓ ELŐADÁSA

Dévényi Róbert dinamikus, amatőr színházi csoporttá alakította a Soós Imre Irodalmi Színpadot, és talán nem volt véletlen, hogy az „irodalmi színpad” megjelölés lassan elmaradt: a fesztiválokon és az előadások plakátjain „Csili”-ként nevezték meg magukat. Számára a színház nem a hivatalos és normatív minták másolását, hanem a társadalmi megnyilvánulás egyik legfontosabb fórumát jelentette. A Csili közösségi szintérként működött, a véleménynyil-

²⁴ DÉVÉNYI, „Magyar színház...”, 118.

²⁵ Tagjai közül többen a hazai színművészet neves, jelentős alakjaivá váltak például Máthé Gábor, Galkó Balázs, Galkó Bence, Sára Bernadett, Gáti Oszkár, Gieler Ferenc, Eperjes Károly, Szerednyei Béla. Tagok voltak még az 1974-ben tragikusan elhunyt Csaba Judit, Szőke Pál, Gieler Éva, Beleznyai Éva, Rónai Éva, Tuchenbrand Zsuzsa, Stander Mária, Boldizsár Péter, Kemény Endre, Takács Mari, Mocsári Csaba, Morvay Imre, Török Virág, Sződy Macó, Spitkó Viki, Szabó Annamária, Sámuel Ilona.

²⁶ Az általam Sződy Szilárdral és Kemény Endrével készített Oral History-interjúkban elhangzottak szerint (lásd 51. l.) ürügy volt a fesztiválokon elfogyasztott nagy mennyiségű alkohol, illetve egy haláleset: az egyik csoporttag véletlenül hígítót ivott, és életét veszítette. A Csili életében is jelen voltak a besúgók: 1974-75 körül a színpad tevékenysége és egyes tagok megnyilatkozásai felkeltették az állambiztonsági szervek figyelmét. Boldizsár Péter, „aki társaságban néhány elégedetlenségre valló mondatot hangoztat, és van az állambiztonság gépezete, ami erre beindul, és komoly apparátussal, sok szervezéssel, konspirációval, három ügynökét ráállítva majd’ másfél évig kerülgeti, hogy összeszedjen róla valami terhelő adatot. A folyamat során a belügy megakadályozott néhány előadást, némileg keresztbe tett Boldizsár rendezői ambícióinak, és végső eredményként felbomlasztotta a Soós Imre Irodalmi Színpadot.” MOLNÁR, „A Csili Művelődési Központ...”, 23–24.

²⁷ Várhalmi, „A Csili története...” 37.

vánítás artikulált fórumává vált, ahol a „mit?” mindig lényegesebb a „hogyan?”-nál.²⁸

A színpad előadásai eleinte ifjúsági problémákról, ifjúsági közönségnek és hangvétellel szóltak, s főként ifjúsági klubokban játszottak. A spontán és közösségi témaválasztást az amatőrmozgalomban tevékenykedők életkora is indokolta: a színjátszás többnyire a tizen- és huszonevűek részvételével zajlott.²⁹ Ez a tendencia 1975 környékén változott meg, amikor a Csili kezdett nyitni más típusú közönség, például a munkások, szocialista brigádok felé. Dévényi Róbert a célközönség megváltoztatását azért tartotta szükségesnek, mert „az az érdekképviselői, sajátosan ifjúsági látásmód, amely pedig jó színpadi közérzetünk alapja volt, egyre inkább szemellenzővé vált. Az együttes tagjai saját korosztályuk problémáit gyakran képtelenek voltak az osztály- és társadalmi problémák koordinátái között érzékelni. Miközben szakadatlanul a hatni-változtatni akarás ígézetében éltek, ez a forradalmiság meglehetősen elvont maradt, mert nem szembesült tömeges társadalmi igények megtagasztalásával. Ezért tartottam az együttes további fejlődése egyik alapkérdésének, hogy az előadásokon találkozzanak-vitatkozzanak felnőtt munkásokkal, induljon meg most már szélesebb társadalmi szférában az a termékeny gondolatcsere, amely az ifjúsági klubelőadásokat jellemezte.”³⁰ Ezért is csatlakoztak a körműsorok megvalósításához, amelyeket ebben az időszakban már a Fővárosi Művelődési Ház (FMH) fogott össze. A SZOT Egressy Gábor Művelődési Klubja által elindított vállalkozásnak 1958-ban az volt a célja, hogy budapesti munkásszállásokon irodalmi műsort adjanak munkásszínjátékos bevonásával, és így aktivizálják a szálláshelyi kulturális mozgalmat. De enyhíteni akartak a peremkerületek művelődési otthonainak műsorgondjain is, mivel a budapesti színházak nem vállalták a kiszállást, az Országos Rendező Iroda pedig nem győzte a műsorok szervezését.³¹

A döntés nagyban hatott Dévényi amatőr színházi előadásainak térhasználatára és a közönség részvételi pozíciójának megváltoztatására. Így jutott el a csoport 1975-ben arra a pontra, hogy nem egy megírt darabhoz nyúlt, és nem azt dolgozta át, hanem tizennyolc ember, tizennyolc munkás élet-történetét dramatizálták. A téma és a problémafelvetés határozta meg tehát a színházi előadást, és nem a darab. Ez a fordulat több következménnyel is

²⁸ SZÖDY Szilárd, „Robi”, *Film Színház Muzsika*, 1987. aug., 22.

²⁹ DÉVÉNYI Róbert: „Fiatal színjátszók, munkásközösség előtt”, *Mozgó Világ* 4. sz. (1976), 52.

³⁰ DÉVÉNYI, „Fiatal színjátszók...”, 52.

³¹ A körműsor elnevezés a szállások visszatérő körbejárásából eredt. 1969-re évente 49 munkásszálláson 450-500 előadást tartottak a közreműködő színészek, előadók, táncosok, negyvenöt-ötvenezer néző előtt. SIKLÓS László, „A Fővárosi Művelődési Ház”, *Budapest* 12. sz. (1969): 10; BARANYAI Ilona: „A munkásszínjátékos körműsora”, *Népszabadság*, 1959. aug. 15., 8.

járt. Először is le kell szögezni, hogy nem minden tag volt elkötelezett a munkásszínjátszás iránt, ami a csoport felbomlásához vezetett. Másodsor a körműsorokhoz való csatlakozás más-más térhasználatot követelt: szűk szobák, asztalokkal és székekkel zsúfolásig tele, sötétítő függöny nélküli tér, kevés mozgáslehetőség. A játsszó és a nemjátszó színészek a színen maradtak, kis emelvény lehetett maga a játéktér, közel a nézőkhöz, s ez a helyzet a megszokottól eltérő nézői pozíciót hozott létre: mintha a nézők is résztvevői, szereplői lettek volna a történetnek. Így tudott kialakulni az a rendezői-csoportvezetői igény, hogy Dévényi olyan előadást csináljon, ahol a játékot a színházi előadás témája kapcsán a nézők és a játsszók közötti moderált beszélgetés követ. Ez utóbbi tény az oka annak, hogy a színházi nevelés³² történeti hagyományát kutatva a *Történelem alulnézetben* című előadás fontos momentummá vált, ugyanis a néző és a színész a klasszikus alkotó-befogadó viszonyból beszélgetőtársi pozícióba került. Ez a partneri kapcsolat pedig egyenrangú felekre építette a szituációt, amelyben a beszélgetés a látott előadás témájáról és már nem elkészítésének folyamatáról szól.

TÖRTÉNELEM ALULNÉZETBEN (1975)³³

A Csili 1975 januárjában „dokumentum-oratóriumot”³⁴ mutatott be László-Bencsik Sándor *Történelem alulnézetben* című, 1973-ban megjelent műve

³² „A színházi nevelési/színházpedagógiai program, ami olyan, a színházi nevelés és színházpedagógia körébe tartozó tevékenységforma, amely elsődlegesen a köznevelésben érintettek számára készül, előadás vagy jelenet sor van benne, amely épülhet az önkifejezés bármilyen verbális és nonverbális műfajára (pl. prózai színház, báb- és figurális színház, tánc- és mozgásszínház, zenés színház, cirkusz, performansz, stb.), pedagógiai célja van az alkotóknak, a résztvevők a program során annak menetét érdemben befolyásoló, vagy az abban történetekre érdemben reflektáló, nyílt interakciókban vehetnek részt, megismételhető, minden alkalommal különböző csoportoknak játszott programok.” *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám (Budapest: InSite Drama, 2017), 157.

³³ Az előadásról biztosan annyi tudható, hogy Dévényi Róbert rendezte. Az interjúk során a volt csilisek nehezen tudták felidézni magát az előadást, a szereposztásra pedig nem derült fény. Ugyanebben az évben, 1975. január 11-én a Thália Színházban is bemutatták a *Történelem alulnézetben* című darabot, Kazimir Károly rendezésében. Az előadás szövegét László-Bencsik dramatizálta, de olyan darabot sikerült létrehozni a szociográfiai munka alapján, amely inkább karikírozza a munkásélet nehézségeit, mintsem a mélységét mutatja meg a munkásélet küzdelmeinek. Lásd TARJÁN Tamás, „Konkrét megjegyzések a munkásábrázolásról”, *Kritika* 2. sz. (1975): 9–10.

³⁴ Dévényi Róbert saját rendezését ezzel a műfaji meghatározással aposztrofálta. Vö. „Ugyancsak tudatos nevelői szándék, a társadalmi felelősség érzését növelni kívánó, a »mindenhez van közöm« jelszavát vállaló népművelési magatartás az, amely formálja napjainkban a *dokumentum-oratóriumokat*, a pódiumjáték egyik lehetőségét: a *dokumentumjátékot* és a *riportjátékot*, mely gondolkodtatásra épít tényfeltáró módszerével, dokumentálván egymagában az egész amatőr színjátszás lényegét és értelmét, minden más formánál direkter; azt, hogy társadalmi funkciót tölt be, és ezt a szerepet nyíltan vállalja.” DEBRECENI, RENCZ „A pódiumi színjátéktípusok...”, 26.

alapján.³⁵ Az író csomagoló munkásként dolgozott, így alkotóként belülről, résztvevő megfigyelőként tudta megszólaltatni egy exportcsomagoló brigád tagjait, kutatóként pedig előre kidolgozott szempontok, rögzített értékrendek alapján közelítette meg tárgyát: a munkást. A szociográfia szereplői esetében az egy főre jutó lakás alapterülete nem érte el a tíz négyzetmétert, iskolai végzettségük átlagosan hat osztály volt, jövedelmük több mint hetven százalékat élelemre fordították, szabad idejük heti 32,5 óra volt, könyvre, színházra stb. gyakorlatilag nem költöttek.³⁶ Mivel nem a szalagnál dolgoztak, alacsony gépesítési technikával nehéz fizikai munkát végeztek.³⁷ Ráadásul a szalagmunka nem számított szakmának, így olyan munkások élete állt a középpontban, akiknek valójában nem volt szakma a kezében.³⁸ Még az új munkásokat is ők tanították be, így az exportcsomagoló-képzést mint munkát maguk a munkások termelték újra.

Dévényi Róbert választása azért esett erre a könyvre, mert a szöveg túlnyomórészt munkásvallomásokból állt, így a dramaturg-rendező azt remélte, hogy a célközönség közelebb érezheti magát a történet munkásainak helyzetéhez, történetéhez.³⁹ „László-Bencsik munkásai tévováznak, ha elvont világnézeti kérdésekről van szó, de legtöbbször igen éleselműek, ha saját helyzetük realitásainak, lehetőségeinek és küldetésének kérdéséről esik szó” – írja kritikájában Thoma László.⁴⁰ A forgatókönyvben nem voltak dialógusok, szerepek, ugyanis Dévényi dramaturgként nem színdarabot hozott létre, hanem logikus rendbe illesztette az általa kiemelt vallomásszerű vagy dokumentatív szövegeket.⁴¹

³⁵ László-Bencsik Sándor, *Történelem alulnézetben* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1973).

³⁶ Vö. SZIGETHY Gábor és LÁSZLÓ-BENCNIK Sándor, „Történelem alulnézetben”, *Kritika* 4. sz. (1974): 22.

³⁷ SZIGETHY és LÁSZLÓ-BENCNIK, „Történelem alulnézetben...”, 22; THOMA László és LÁSZLÓ-BENCNIK Sándor, „Történelem alulnézetben”, *Alföld* 7. sz. (1974): 83.

³⁸ BÉLLEY László, „Szélgjegyzetek László-Bencsik Sándor: Történelem alulnézetben című könyvéhez”, *Szociológia* 1. sz. (1975): 139.

³⁹ DÉVÉNYI, „Fiatal színjátárszók...”, 53.

⁴⁰ THOMA, „László-Bencsik Sándor: Történelem alulnézetben...”, 85.

⁴¹ „...operatív szempontból figyelemre méltó”, hogy Dévényi kihagyta a könyv pozitív részeit, csak a negatívumok bemutatására törekedett. A jelentés utáni intézkedés szerint meg kellett szervezniük a darab megtekintését – tehát a belügyiek a saját szemükkel akarták látni az előadást. „Tatár” ugyanerről az eseményről az alábbi jelentette: április 8-án Galaczi Katalinnal együtt elmentek a Csilibé, onnan pedig a társulattal együtt a Műgyetemre, ahol a társulatnak előadása volt – a Történelem alulnézetben. Nem volt túl nagy helység, sem túl sok a néző, annak is felét a csilisek tették ki. Az előadás után vita volt, amit magnóra rögzítettek. „Tatár” szerint a darabnak nem volt túl nagy sikere. A jelen lévő 40-50 egyetemista szerint a mű nem hozzájuk szól, nem az ő világuk. A kudarcos előadás ellenére „Tatár” szerint „az együttes vezetője, Dévényi Róbert uralja az együttest, tisztelik, komoly tekintélye van, tartanak tőle”. MOLNÁR, „A Csili Művelődési Központ...”, 30.

Hét fiú és hét lány szerepel a darabban, nincs valós nevük, csupán sorszámmuk. S nem is valós szereplői a személyes történeteknek, hanem főként mesélői. Az előadás egy *Előjátékkal* kezdődött, amelynek a szövegét magnóról játszották be: „Micsoda élet ez, te, látod? Bejöttek reggel hatra, még sötét volt, amikor keltek, beértek, belépnek a gyárkapun, a legtöbbször még csak akkor kel föl a nap, télen még akkor sem. Aztán ütik, vágják egész nap, és megint sötét lett újra, amikorra haza lehet nekik menni... Hát akkor mondd meg, van ezeknek életük?” (143)⁴² A zárókérdés jelzi az előadás fókuszát: milyen is a munkásemberek élete valójában – a szocialista realizmuson innen és túl.⁴³

A szöveg öt tétellel tagolódott. A tételek alatt kevés mozgásra épülő cselekvés kötötte össze a megszólalásokat: állóképet hoztak létre, mely egy régi családi fényképre hasonlított. A férfiak levették az ingjüket, és továbbadták egy-egy női szereplőnek, ez a rituális inglevétel többször ismétlődött: a csomagolómunka tevékenységet pantomimszerűen imitálták. A szereplők megszólalásai között summások dalai hangoztak el. A megjelent szövegek könyv nem jelzi a konkrét szövegeket, de mivel a mezei munkások életük minden mozzanatát megénekeltek, s ezek lényegi eleme a rossz bánásmód volt, csak még hangsúlyosabbá tették az előadás dokumentarista jellegét. Vélhetően songként reflektáltak az Epilógusban feltett kérdésre, és a brechti dramaturgia szabályai szerint adtak rá választ.

Az első tétel címe *Életrajzok*, amelyben hét önéletrajzi emlékkép kapcsolódott össze úgy, hogy 1945-től 1975-ig egyetlen munkásélet állomásai is felismerhetők voltak benne:

1. Fiú: 43 augusztusában, 12-én behívtak katonának. (143),
2. Fiú: Összetörve kerültem haza, hiába voltam én fiatal, én abba beleöregedtem. Azóta aztán csak dolgozok. (144)
3. Fiú: 1944-ben házasodtam meg, feleségem Veres Julianna egy konyhán dolgozott. (144)
5. Fiú: Én a pártba 45-ben léptem be... (146)

⁴² A darab szövegét a továbbiakban innen idézzük, és az oldalszámot zárójelben adjuk meg: LÁSZLÓ BENCsik Sándor és DÉVÉNYI Róbert: *Történelem alulnézetben*, in KERÉNYI Gábor Miklós szerk., *Hazánkról szólókatok szép szavak. Ünnepi műsorok és dokumentumjátékok*, 141–157 (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1976).

⁴³ „[Dévényi Róbert], felhasználva a legális lehetőségeit és visszaélve irányába tanúsított bizalommal, uszít a társadalmunk ellen. Ez türethetetlen, különösen a jelen időben és körülmények között. Ezért szükséges nevezett tevékenységének megszakítása.” A jelentés végi intézkedésnél az alábbi bejegyzés szerepel: „megkezdjük Dévényi feldolgozását”. „...Dévényi Róbert – az ügynökök szorgalmas jelentésének is köszönhetően – a saját értelmezésében átírt forgatókönyvvel és rendezésével kiváltotta a belügyesek ellenszenvét. Mivel a hatóságok úgy ítélték meg, hogy az előadás nem a megfelelő képet nyújtja a szocialista társadalomról, az úgy szép lassan átcsúszott a tiltott zónába.” MOLNÁR, „A Csili Művelődési Központ...”, 31–32.

6. Fiú: Ment is szépen minden a maga útján, egészen 1951-ig. Akkor jött nekem az ügyem. Akkor voltak a kölcsönjegyzések... én ezt nem vállalom tovább, kilépek... Hát, el nem vitetett, de akkor mindjárt intézkedett, hogy engem váltsanak le raktárvezetésből, és minősítsenek vissza segédmunkásnak. (146–147)

7. Fiú: ...elkezdttem egy házat építeni. Hát itt tartok jelenleg. (147)

A második tétel *A munka* címet kapta, amely a szerszámaival és munkaerejével bánni tudó munkás reflexióit tömörítette. Ez az egység is magnóbejátszással kezdődött, s a kérdésfelvetés a következő volt: „De hát tudhat-e egy ilyen vad és erőszakos munka mesterséggé nemesedni?” (148) Erre a kérdésre válaszoltak az ekkor már munkásként megszólaló szereplők, s kissé didaktikus reflexióikban benne volt a kérdésre adott válasz: igen, az egyhangú munka mesterséggé nemesedik a kezükben:

1. Fiú: A hullámkarton-lemezek meg nemcsak remek, de szellemes csomagolási megoldásokat is kínálnak sereggestül. Mert az is a törvényünk, hogy műalkotásaink szépek legyenek. (148)

4. Fiú: Nincs jóformán nap, hogy egy-egy alkalmi ládát ne magunknak kellene előállítani, megtervezni, megszerkeszteni, leszabni, összeverni, vagy legalábbis átalakítani egy meglévőt. (149)

A harmadik tétel címe *Esti beszélgetés*, melyben hét nő vallott a mindennapi élet, a család gondjairól:

Magnóhang: ...a munkáscsaládokban mindenütt és mindig az asszonyok, anyák és feleségek az igazi hősök. Ma sem kevésbé, mint azelőtt. Ha a férfiak sivár életről, nehéz életről, gondokról panaszkodnak, mit mondanak az asszonyok? (149)

Itt ismét egy-egy kérdés hangzott el, amelyre az asszonyok sorban válaszoltak:

2. Lány: ...akkor könnyebben megkapnánk egy nagyobb lakást. (150)

3. Lány: Nem szoktam olvasni... fáradt az ember. (150)

1. Lány: Mindig estére főzzük a frisset, ugye hát hazajön a munkából éhesen, fáradtan, hát legalább a kedve szerint ehessék. (150)

4. Lány: Születésnap, névnap, karácsony, kérjük tőle, mit vegyünk? Zoknikat! Az kell. (150)

6. Lány: Tervünk nekünk nincsen sok a jövőre, nem is lehet, hogyan lehetne. (152)

A negyedik tétel az *Együtt* címet kapta. A szöveg, a csomagolóbrigád naplója, hangokra lett bontva. A hónapok lineárisan követték egymást, úgy hogy érzékelni lehetett, hogy több mint egy év történéseit mutatják be. A szereplők elnevezésénél már nem kapott sorszámot a Lány és a Fiú. Csak az 1. Fiú jelent meg külön, aki a brigád ügyét képviselte.

Lány: Március 30. (154)

1. Fiú: Több alkalommal felhívtam a vezetőség figyelmét, hogy a ládák belső rögzítőit, párnafáit meg az ékeket másra elhordják, sajnos, nem intézkedtek, csak a brigádot vonják felelősségre. Ez a nemtörődomség rossz hatással van az emberekre. (154)

Az ötödik tétel, az *Epilógus* is magnóhanggal kezdődött: „Talán meglepő, hogy ezek a kemény, nehéz munkájú emberek milyen érzékenyek tudnak lenni. Különösen a társadalmi érzékenységük a szembetűnő.” (155) A záró szakaszban 1. Fiú mondataival visszakozik a munkásélettel kapcsolatos eddigi állításait, annak keserűségét illetően:

Fiú: Nehogy azt hidd, hogy amikor én elégedetlenkedek, ezzel a rendszer akarom bántani. Azt én látom, hogy itt a társadalom igazán jobb, mint azelőtt volt, vagy mint még abban a gazdag nyugati országokban ma is. Nem azért, mert én ezt tanultam a suliban, vagy a katonaságnál, hanem mert ez az én véleményem. És énszerintem, ha politizál valaki, akkor azt őszintén tegye. (155)

Az idézett szöveg a munkások a fennálló rendszerrel kapcsolatos véleményének kettősségével élt: nem direkt a rendszer ellen szólalt meg az előadás, hanem a munkások véleményén keresztül hívta fel a figyelmet a rendszer ellentmondásaira, és így valójában rendszerkritikát fogalmazott meg. Erre az ellentmondásosságra erősített rá az összes szereplő kórusban való megszólalása is:

Fiúk, Lányok: Minket a szemináriumon örökké arra noszogattak, hogy az életből tessék politizálni. Aztán mégse a tapasztalatodra voltak kíváncsiak, hanem arra, hogy tudod-e a lekét. (155–156)

A kórusban mondott szöveg még rákérdezett arra, hogy Heitler Pista lakásügye, Kalocsai gyerekeinek óvodaügye kire tartozik, vagy arra, hogy hol van lehetőség elmondani a véleményüket, azzal kapcsolatban, hogy mit szeretnének. A kórus felhívta a figyelmet a munkások számára igazságtalan hely-

zetekre, például arra, hogy ha rosszul készül el egy gyár szellőzőberendezése, akkor miért kapja meg az a csoport a fizetését. Zárásképp pedig Dévényi darabja és a Csili előadása magnóbejátszás formájában, didaktikusan mutatott rá a csomagoló munkások életén keresztül az egész munkásosztályt érintő problémára: levonta a történet tanulságait: „...ebbe a tizennyolc szürke tarisznyába, és egy tulajdonképpen jelentéktelennek tekinthető kis munkáscsoport hitvány kis zsákjába, belefér az egész ország, az egész nemzet.” (157)

Dévényi szerint az előadás forgatókönyve főként arra a kérdésre fókuszált, miért megy el a kedve a munkásoknak attól, hogy a történelmi folyamatok aktív részesei legyenek, s rámutatott arra, hogy az elmúlt évtizedek alatt a munkás munkaereje maradt csak az övé. Felvázolta, hogy a család fenntartásának nehézségei éppen a családot örlik fel, bemutatta a közösséggé formálódás első lépéseit, fórumot igényelt a munkásközösségnek. A kórus ugyanis a demokrácia formális lehetőségei helyett a valódi beleszólás jogát követelte a kis és nagy feladatokban egyaránt.⁴⁴

Dévényi a dokumentarista, negyven perc hosszú, amatőr színházi előadást eleve munkásszállásokra, szocialista brigádklubokba szánta, vagyis homogén munkásközönségnek készítette. Többnyire munkásszállásokon játszották, de előadták a Kerámiaipari Vállalat klubjában, a Szellőző Művek klubjában, az Egyesült Vegyiművek nagytermében, a miskolci Cementművek gépműhelyében és klubjában, a Bánk Bán úti munkásszállás klubjában, a Ferroglobusz munkásszállás klubjában,⁴⁵ az Építők munkásszállás klubjában. Részt vettek vele amatőr színházi találkozók a Fővárosi Művelődési Ház színpadán, a miskolci Úttörőház klubjában, a zánkai KISZ táborban, de felléptek a Szkéné színháztermében is.⁴⁶ Játszották más típusú közönség előtt is: ifi vezetők, a miskolci Cementművek tisztviselői, amatőr-szakmai emberek, egyetemisták, a Szellőző Művek üzemi vezetősége is látta az előadást. Egy fél éves intervallumot vizsgálva (1975–1976 fordulóján) 1800 nézőből 700 dolgozott munkásként.⁴⁷ S mind körbe ülte a játéktér, amelyen hét láda – egyszerre munkadarab és ülőalkalmatosság –, valamint egy magnetofon volt látható.

A sok utazás során rengeteg tapasztalatot gyűjtött a csoport a térhasználat rugalmasságát, a nézők facilitálását a beszélgetésekben való aktív részvétel elérését illetően. Dévényi beszámolt arról, hogy a munkásszállásokon

⁴⁴ DÉVÉNYI, „Fiatal színjátszók...”, 53.

⁴⁵ Vö. NÁRAY István, „Színház a munkás-szálláson. Egy kísérlet első tapasztalatai”, *Színház* VIII, 10. sz. (1975): 22–24.

⁴⁶ DÉVÉNYI, „Fiatal színjátszók...”, 54.

⁴⁷ Dévényi Róbert az előadásokon jelen volt, és adatokat gyűjtött, elemezte a nézői reakciókat. DÉVÉNYI, „Fiatal színjátszók...”, 54.

való játék rendkívül nehéz feladatot jelentett a csoport számára. Nehézséget okoztak a konkrét körülmények: a szállások megközelítése gyakran bonyolult volt; ahol játszaniuk kellett, az modern palota vagy felvonulási épület, esetleg fűtetlen előtér volt; de mindegyikben maszk, kellék, díszlet nélkül, civilben, testközelben kellett látványt, élményt nyújtani és hitelesen közvetíteni a művet. „A szállóban viszont olyan emberek ülnek a játékosokkal szemben, akik éppen ott laknak – és aznap estére jobb híján otthon maradtak. Fáradtan, tudatos érdeklődés nélkül néznek-hallgatnak. Bennük igényt támasztani, lekötni őket annyira, hogy a műsort végig üljék, nagyon nehéz feladatot jelentett.”⁴⁸

ÚÁLTÓZÁSOK A FORMANYELUBEN

A *Történelem alulnézetben* című előadás a nézői pozíció megváltoztatásával a Csili számára eddig ismeretlen formát jelentett. Először a csoportnak meg kellett határozni, ki lesz a színházi előadás célközönsége: munkások és azon belül szocialista brigádok. Másodszor az előadás végén vitát kellett kezdeményezniük, és állásfoglalásra kellett készíteni a közönséget, hiszen kíváncsiak voltak a véleményükre. Ennek során a közönségtalálkozó hanglejtát és kérdéseit tudatosan kerülték. Ezek az alkalmak általában a játékok iránti kíváncsiságról, a szövegtanulási nehézségekről, a darabhoz való viszonyról szóltak, és legtöbbször felszínes és a sztereotip kérdések mentén zajlottak a beszélgetések. Dévényi Róbert viszont olyan fókuszkérdésekre épített, mint hogy mennyiben éli át a magyar munkásság történelem- és társadalomformáló szerepét; milyen történelmi tapasztalatok kényszeríteték az „alulnézet” passzív óvatosságára; a társadalmi aktivitás milyen új, közösségi lehetőségei csíráznak a szocialista brigádmozgalomban.⁴⁹ A közönség hol sörösuveggel a kezében, hol a tévé bekapcsolására várva, hol kötelező jelenléttel, hol aktív nézőként, hol visszahúzódo fiataloként, hol erős véleménynel rendelkező munkásként vett részt az előadáson.⁵⁰

⁴⁸ SIKLÓS László, „A Fővárosi Művelődési Ház...”, 10.

⁴⁹ DÉVÉNYI, „Fiatal színjátszók...”, 52.

⁵⁰ „FIATAL MUNKÁS: Hadd kérdezzek meg egy érdekes dolgot... Én ugyan nem olvastam a könyvet, de láttam a Tháliában ezt a darabot. Itt, a maguk előadásának az elején a címet nem hallottam, de az előadás nekem nagyon tetszett... Ugyanakkor nem ismertem rá, hogy ez ugyanaz, mint amit a Tháliában előbb már láttam. Na, most nekem az lenne a kérdésem: a Csili tagjai közül ki tagja valami hasonló munkástársadalomnak, mint amilyen a darabban szerepel? Tudniillik olyan konkrét, olyan állati klassz dolgokat csináltak meg, hogy engem az érdekel, honnan szedték hozzá az élményeket? Hogy csak a könyv adta-e hozzá az ötleteket, hogy beleéljék magukat az előadók a dologba, vagy a saját életük tapasztalata? Mert attól, hogy van egy dramatizált könyvem, még nem biztos, hogy

A Szódy Szilárdal, Szódy Macóval, Gieler Évával és Kemény Endrével készített interjúim egyértelművé tették,⁵¹ hogy a csilis színészek kemény küzdelmet folytattak a dokumentarista anyaggal, hiszen távolinak tűnt számukra a történelmi- és életanyag, miközben a forgatókönyv megkívánta, hogy „a szövegek szerepszerősége eltűnjön, és minden mozzanat ugyanazzal a magátólértéktelődöttséggel közvetítődjék, mint amikor saját életükről, problémáikról beszélnek a színpadon. Paradox megfogalmazásban: valóban amatőr alakítói módszerekkel kellett az alakításmentesség látszatát kelteni.”⁵² Dévényi Róbert nyitása a társadalom egy bizonyos csoportja, a munkások felé sem aratott osztatlan sikert a csoport tagjai között. A *Történelem alulnézetben* című előadás játssza során Dévényi úgy látta, „együttünk megszokta, hogy nemcsak közönsége homogén, de ők maguk is egykorúak, egyvásúak közönségükkel”.⁵³ A csoport egyetemistákból, (például nyomdában dolgozó) munkásokból állt, akik a tanulás és munka mellett hobbiként tekintettek a színjátszásra, miközben életmóddá is változott számukra az amatőr lét. S ahogy Dévényi számára egyre inkább központi gondolattá vált a munkások színházzal való nevelése, úgy a csapat néhány tagja egyre inkább tartott ettől a missziótól. Dévényi látta, hogy a *Történelem alulnézetben* ké-

szívhez szólóan és igazat tudok mondani... SZEREPLŐ: Hát van köztünk talán négy fizikai munkás. Én is voltam hajdanában-danában segédmunkás, mielőtt tanultam, és anyám például üzemi munkás volt, nyaranta én is ott dolgoztam. Biztos, hogy többen is vagyunk így. VITAVEZETŐ: Nagyon érdekes, amit felvet. De ha ebből indulnánk ki, akkor munkástémát csak munkás-színjászó játszhatna. FIATAL MUNKÁS: Nem akarok párhuzamot vonni a Thália és a Csili produkciója között. Ott a neves színészek szájából ugyanettől a darabtól – más dramatizálásban természetesen – lehet, hogy csúnyát mondok, de a hányinger környékezett. Én olyan környezetben dolgozom, amelyben ezek a dolgok valóban lejátszódhatnak. Azt csodáltam éppen, hogy egy amatőr színpad sokkal többet kihozott ebből a könyvből, sokkal érthetőbben csinálta meg a dolgot... Szeretném az ön véleményét is kikérni. RENDEZŐ: Nagyon fontosnak érzem, hogy mitől fogadnak el egy színpadi alakítást hitelesnek. Mert nem abból indulok ki, hogy repedt hüvelykujjal vagy gyászoló körömszegéllyel kell eljátszani a munkást. Nyilvánvaló, hogy nem ezeken a külsőségeken múlik. A csoport tudta, hogy mi ezt az anyagot munkások előtt fogjuk játszani, akik minden pillanatban azon fognak gondolkodni, hogy igaz-e mindez róluk? És ekkor született meg az ábrázolásmód hűsége. Akkor jöttünk rá, hogy mennyire nem szabad külsőségekben ábrázolni; hangban, mozgásban, tohonya válltartásban vagy bármiben, ami sztereotípiaként jellemezheti a munkást. Akár ilyen micisapkában, mint ami Önön van. Mindez méltatlan volna a bemutatás komoly gesztusához.” DÉVÉNYI, „Fiatal színjászók...”, 55.

⁵¹ Oral History-interjúk Szódy Szilárdal, 2018. október 29-én, Szódy Macóval 2018. november 22-én, Gieler Évával 2018. december 10-én, Kemény Endrével 2018. december 14-én. Készítette: Patonay Anita.

⁵² DÉVÉNYI, „Fiatal színjászók...”, 52. Az „alakításmentesség” [*stop acting*] fogalma Edward Bondnál is előkerül: „Fontos része Bond munkájának a színész segítése abban, hogy valóban a situációban létezessen, anélkül, hogy karaktert építene. A hangsúly a szerepek helyzetén van, de mindig egy adott pillanatban.” BETHLENFALVY Ádám, „Edward Bond politikai színháza”, hozzáférés: 2019. 01. 04. <http://szinhaz.net/2013/01/05/bethlenfalvy-adam-edward-bond-politikai-szinhaza/>

⁵³ DÉVÉNYI, „Fiatal színjászók...”, 54.

szítése során a csoportban többen pánikba estek, hogy nem-munkás mivoltuk lelepleződik, és erőlködésükkel csak nevetség tárgyai lesznek. Így aztán volt, aki elhagyta a csoportot, volt, aki elfogadta a csoport vezetőjének kezdeményezését. De még ez utóbbiak számára sem volt mindig egyértelmű, van-e haszna az általuk képviselt színházcsinálásnak. A többségük szkeptikus maradt, de Dévényi Róbert csoportvezetői pozíciója és egyénisége megtartotta a csapat nagy részét, akik a Csili megszűnése után követték is a KISZ Központi Művészegyüttesbe, ahol folytatta a munkásoknak szánt előadásait, és létrehozta a vélemények színházát.⁵⁴

* * *

A művelődési házak terei egy ideig meghatározták a művelődési házak műsorpolitikáját. Az 1950-es évek színháztermeiben olyan előadásokat játszottak, amelyek az emelt színpadot használták, és a 300 néző feletti közönséget szolgálták ki. Az önszerveződő amatőr színházi csoportok ezekben az óriási színháztermekben próbáltak, játszottak. Munkahipotézisem szerint a nagy méretű színháztermek (mind az akusztikai nehézségek, mind az amatőrök számára nehezen bejátszható terek miatt) érlelték meg az amatőr csoportok vezetőiben azt a gondolatot, hogy kisebb terekben próbáljanak, és ezekben mutassák be előadásukat. Ezt a feltételezésemet azonban felülírta a körműsorok létrejöttének és struktúrájának hatása. Ezek ugyanis a munkásszállók, gyárak tereiben valósultak meg, ahol az amatőr csoportok vagy folyosón vagy kisebb termekben, tévésobában játszottak. Ahhoz, hogy az amatőr színészek ezekben a terekben működni tudjanak, a pódiumjátékok műfajához és formájához kellett fordulni a csoportok vezetőinek, elfeledve az emelt színpadot, egyszerűsítve a díszletet. A munkásszállásokon megvalósuló színházi előadások közösségi terei, folyosói szűkössége miatt törvényszerű volt a nézői pozíció változása, a közönség tagjai résztvevőkké váltak. Így juthatott el 1975-re a Csili csoport is Dévényi Róbert vezetésével a *Történelem alulnézetből* című darabhoz. Vagyis valójában nem csupán a térhasználat határozta meg nézői pozíció változását az amatőr színjátszó csoportok többségénél, hanem a művelődési otthonok szerepvállalása: munkásotthonok, iskolák tagjainak népművelése. A művelődési otthonok tere kilépett a ház keretéből, és új színházi tereket hozott létre.

⁵⁴ Dévényi Róbert 1975-ben lett a KISZ Központi Művészegyüttes vezetője. Itt folytatta a Csiliben megkezdett munkásoknak munkásszállásokra szánt színházi előadások rendezését: *Kisvárosi Lady Macbeth*, 1976, *Szerszámmemberek*, 1977, a *Kirostált kavicsot*, 1978. Ezekkel az előadásokkal hozta létre a vélemények színházát, amely formailag és gondolatiségében a magyarországi színházi nevelési/színházpedagógiai programok közé sorolható, köztük a *Kirostált kavics* című a hazai Theatre in Education (TIE) előfutárának is tekinthető. Ennek kifejtése egy következő tanulmány tárgya.

VARGA LUCA

AZ IFJÚSÁGI SZÍNHÁZ „HELYE” AZ ÁLLAMOSÍTOTT SZÍNHÁZI TÉRBEN

[1949–1955]

Az államosítás során szovjetizálódtak az ifjúságnak szánt előadások fővárosi helyszínei is. Olyan színházak születtek, amelyek 1949 után fiatalokról fiataloknak szóló, az ideológiai nevelés célját megvalósító, ifjúsági színdarabokat mutattak be. A tanulmány a „szovjetizált tér” Rolf Malte-i fogalmából kiindulva és az Ifjúsági Színház (Nagymező utca 22–24.) két előadására fókuszálva mutatja be, hogy a polgári kultúra egykori tereiben miként honosodott meg a szovjet gyermekszínházi modell.

Az Ifjúsági Színház áll a polgári színjátszás csődjében elmerült Vígsház helyén. Ennek műsorpolitikáját, a Komszomol ideológiai tengelyét a tavaly bemutatott *Ifjú Gárda* tavalyi bemutatója már úgyis meghatározta. Nem gyermekszínház lesz, hanem gondolkodó, öntudatra ébredő, fiatalságunkhoz, a haladó értelmiséghez, népünk rendőrségéhez és honvédséghez szól” – írta Erdős Jenő 1949. szeptember 15-én a *Kis Újság* hasábjain.¹ Az újságíró az intézmények közötti „ingatlancsere” szimbolikus jellegét hangsúlyozta, amikor a Nagymező utca 22–24. számú épületet ért bombatalálat miatt hontalanná vált Vígsház kiköltöztetéséről írt. Miért pont a pesti bulvár szívében kapott helyet az előzmények nélküli, korábban elhanyagolt, most állami finanszírozással működő és repertoárját kultúrpolitikai irányelvek szerint összeállító, az ifjúsági közönséget kiszolgáló, új intézmény, az Ifjúsági Színház? A polgári giccsként elítélt könnyű műfajok terében sike-

¹ ERDŐS Jenő, „Nem lesz semmiféle »beskatulyázás«. Évadbevezető az államosított színházak sokrétű műsorpolitikájáról”, *Kis Újság* 214. sz. (1949/): 1–6, 4.

rült-e meghonosodnia a fiatalok színházi eszközökkel történő ideológiai nevelését célul kitűző műfajnak.

Az egykori polgári kultúra terének ifjúsági színházzá államosítása pontosan leírható Rolf Malte „A Hall of Mirrors: Sovietizing Culture under Stalinism” című tanulmányának segítségével. A városi tér és a kultúra szovjetizációjának kölcsönhatását elemző írás tézise szerint a sztálini Szovjetunió új ünnepeihez kapcsolódó állami tömegrendezvények hitelesebbé tételéhez volt szükség a (soha meg nem épült) Szovjetek Palotája terveire vagy a Kreml előtti felvonulási tér propagandisztikus célra való felhasználására.² Munkahipotézisem szerint Magyarországon a színházi intézmények államosításával létrehozni kívánt szocialista színháznak szintén szüksége volt önazonos terekre. Ez a szovjetizálás mindenképp szimbolikus volt, hiszen az egykori magánszínházi struktúra épületállományára támaszkodott. Mivel nem állt rendelkezésre sem idő, sem anyagi forrás új színházépületek építésére, a szovjetizált tér sokszor csak a polgári kor épületeit ért épületdekoráció szintjén valósult meg.³

Szovjetizáláson a továbbiakban a kultúra, a gazdaság és az államigazgatás szovjet mintára történő átszervezését értem, amit a korban a „szocialista építés” terminusával jelöltek. A kultúra területén ugyanakkor tagadták, hogy másolásról lenne szó. Révai József a Magyar Dolgozók Pártjának II. kongresszusán ki is jelentette: „Mi tanulunk és merítünk a szovjet kultúrából, mintaképnek tekintjük, de nem másoljuk, nem utánozzuk.”⁴ Magyarországon a színházi kultúra szovjetizációja egybeesett a színházak állami kezelésbe vételével. Székely György úgy vélte, hogy a hazai színész-társadalom ettől a lépéstől remélte a korábbi piaci alapú rendszert jellemző létbizonytalanság megszűntét, és emiatt az államosítás sokuk számára gazdasági vonzerővel bírt.⁵ Nem hallgatta el azonban az állami rend-

² ROLF MALTE, „A Hall of Mirror: Sovietizing Culture under Stalinism”, *Slavic Review* 68, 3. sz. (2009): 601–630, 611.

³ Malte szerint a szovjetizált tér kiemelt objektumai a lakosság mentális térképének átalakítását célozták. Hasonló mentális térkép leírása céljából az ifjúsági előadásokat is rendszeresen műsorra tűző színházakat aszerint csoportosítottam, hogy épületük főútvonal mentén, vagy mellékutcában helyezkedik el. A főútvonal mentén a reprezentatívabb közintézmények helyezkedtek el, míg a mellékutca az alacsonyabb presztízsű, kevésbé standardizált színházi profilú, gyakran mulató-eredetű színházépületek helyszíne volt. A főútvonal mentén elhelyezkedő színházak közé tartozott a körúti Vígszínház, a Váci úton a József Attila Színház, Budapest egyetlen munkásszínháza, illetve a belvárosi Népköztársaság útján 1971–1978 között működő Huszonötödik Színház. A körúthoz képest mellékutcában, a Nagymező utca 22–24. szám alatt kapott helyett az Ifjúsági Színház. A Paulay Ede utca 35. szám alatt 1949 és 1952 között az Úttörő Színház, 1952 és 1954 között pedig az Ifjúsági Színház Kamaraszínháza, 1971-től a Bartók- későbbi Budapesti Gyermekszínház kapott elhelyezést. Fél-amatőr jelleggel és drámapedagógiai alapokon működött a Pincészház IX. kerületi Török Pál utcában.

⁴ „A Kongresszus megsokszorozza a magyar művészet erejét,” Az MDP második kongresszusa. *Színház és Mozi* IV, (1951. márc. 4.): 3–4, 4.

szer kialakításának árnyoldalait a színészek szakszervezeti keretek közötti átvilágítása, „B-listázása” kapcsán: „A feladatok között szerepelt egy váratlan és újfajta »igazolási eljárás«. Az örömteljes várakozást, amely azelőtt – mint említettük – valóban átjárta a színészek világát, a félelem érzése kezdte felváltani.”⁶

EGY ELŐZMÉNYEK NÉLKÜLI MŰFAJ ÉS INTÉZMÉNYE(I): IFJÚSÁGI SZÍNHÁZ ÉS ÚTTÖRŐ SZÍNHÁZ

Az 1949-ben állami színházként létrehozott Ifjúsági Színház a Nagymező utca 22–24. szám alatti épületben nyitotta meg kapuit. Ott, ahol 1913–1920 között a Jardin d’Hiver mulató, 1926-ig a Renaissance Színház, 1944-ig pedig a Radius Filmszínház működött. Az államosítást követően a színházlátogatók mentális térképén tehát a pesti éjszaka programjai helyét a gyermek- és ifjúsági matinék, iskolai kötelező olvasmányok előadásaira szervezett színházlátogatások tere váltotta fel.

A művészeti élet újjászervezésével 1945-ben megbízott Művészeti Tanács Színházi Szakbizottsága 1947-ben kérte fel Rácz Györgyöt, a Nemzeti Színház dramaturgját az Ifjúsági Színház megszervezésére, aki Ortutay Gyula, vallás- és közoktatásügyi miniszternek írt 1947-es beadványában hangsúlyozta az épület, az önálló társulat és a saját műsorterv szükségességét az ifjúsági színházi törekvés sikeres megvalósításához. Az új színházi műfajt deklarálta a polgári színjátszás helyére szánták: „Az 1949-ben már állami színházként alapított új intézmény Nagymező utcai beköltözésével végképp megszűnt az épület polgári mulató-jellege. A tér szovjetizálása szempontjából ez a díszítőelemek eltávolítását jelentette. Fejér István rendező a *Nagymező utca 22.–24.* című kiadványban így emlékezett: »A régi szecessziós színházterem helyett modern, világos, szinte ürességében is vidám nézőtér fogad. Eltűntek a falak ízléstelen faragványai, a meztelen angyalok és a régi Metro-oroszlános függöny.«⁷ A korabeli visszaemlékezők is kiemelik műfaji előzmények nélküli színház elhelyezésének üzenetértékét: „Az Ifjúsági Színház – talán jelképesen is? – a polgári társadalmat reprezentáló Vígszínház utolsó hajlékában, a Nagymező utcai épületben helyezték el. Az üzenet vi-

⁵ SZÉKELY György, „Államosítás: a színe és a visszája”, *Színház* XXXII, 9. sz. (1990): 12–14, 12.

⁶ SZÉKELY, „Államosítás...”, 13.

⁷ GAJDÓ Tamás, KORNISS Péter és SZEGŐ György, *Színházkutatás. Nagymező utca 22.–24* (Budapest: Thália Színház, 1998), 55.

lágos: az új társadalmi rendszer nem tűri a léha szórakozást. A polgári társadalom, akárcsak a színháza, erkölcsileg megsemmisült.”⁸

Malte tanulmányában hangsúlyozza, hogy a szovjetizáció az állami ünnepek (például aratásünnep) esetében azok forradalom előtti elemeinek szovjetizációját jelentette.⁹ A fiataloknak szóló színház az államosítást megelőzően – a Városi Színház és a Nemzeti Színház ifjúsági előadássorozata vagy Lakner bácsi gyermekeknek gyermekszíneszkekkel játszó bulvárszínháza – viszonylag apolitikusak voltak, vagy nagyon másféle politikai tartalmakat közvetítettek áttételesen, mint amelyek az államosítás után kívánatosakká, kötelezőkké váltak. Az épület mellett a műfaj is szovjetizációra szorult tehát.

MŰFAJI ELŐZMÉNYEK: A SZOVJET IFJÚ NÉZŐK SZÍNHÁZA

Az Ifjúsági Színház intézménye és műfajának előképe a szovjet ifjú nézők színháza (Teatr Iunogo Zritelja), s létrehozása 1917-től fontos kérdés volt Szovjet-Oroszországban. Olyan teoretikusai voltak a korai progresszív szovjet avantgárd időszakában, mint Bahtyin, Lunacsarszkij vagy Mejerhold. A marxista ideológia újításának tulajdonított ifjú nézők színházát megkülönböztették a 18. századi gyökerű iskoladrámától vagy a polgári színházak *ad hoc* jellegű ifjúsági matinéitől. Már 1915-ben megfogalmazódott a Népszínházi Művészek Összoroszági konferenciáján a nevelő célzatú műfaj iránti igény, a szovjethatalmat követően pedig a Narodnyi Komissariat Prosveshchenii (Kulturális Népbiztosság) vette szárnyai alá a törekvést egy alszekció keretében.¹⁰ A műfaj alapkritériumai Lunacsarszkij szerint: 1. a színdarab oktatási eszköz, 2. az előadásban diák színjátszók játszanak, 3. professzionális színjátszók visznek színpadra matinékat a gyermek- és ifjúsági közönségnek, 4. e célok mentén kifejezetten a gyermek-és ifjúsági közönségnek létrehozott intézmények működnek.¹¹

A magyar megvalósítás nélkülözte az amatőr jelleget, és a gyermek-, valamint fiúszerepeket is felnőtt színésznők játszották az ifjúsági színdarabokban. A Szovjetunióval ellentétben vidéken nem működtek gyermek- és ifjúsági színházak, így az ifjú nézők színháza a kultúrpolitikai irányelvek változásának is érzékeny barométere lett. 1923-ban a XX. pártkongresszus

⁸ GAJDÓ, KORNISS és SZEGŐ, „Színház kutatás...”, 50.

⁹ MALTE, „A Hall of Mirror...”, 617.

¹⁰ Manonn van de WATER, „The Historical Role and Cultural Function of Russian Theatre for Young Audiences”, in Manonn van de WATER, *Moscow Theatre for Young People: A Cultural History of Ideological Coercion and Artistic Innovation 1917–2000*, 41–61 (London: Palgrave Macmillan, 2006), 42.

¹¹ van de WATER, „The Historical Role and Cultural Function...”, 43.

színházakra vonatkozó határozata nyomán oktatás helyett immár a szovjet állampolgár nevelése volt a cél a marxista-leninista elvek szerint.¹² Az 1924-ben újrászervezett Moszkvai Gyermekszínházban Natalija Szac és Szergej Rozanov irányítása alatt gazdagodott a műfaj elmélete és gyakorlata. Az „új világrend békepárti ifjú hősének” – a szocialista magyar színházi rendszer *ifjú hősé*vel megfeleltethető – figurájához kapcsolódva írták le a részvételen alapuló ifjúsági játékot [*game-play*]. Tárgya a jelenkori élet, játéktípusa konstruktivista, a drámai cselekmény egy utópisztikus karakter köré épül, a társadalmi gondolat a szocializmus eléréséért folytatott harc és fáradhatatlan munka, a színpadi dekoráció alapja a közönség számára is látható színpadi gépezet (propellerek, gépek és mozgás), a zenét pedig a munkásmozgalmi indulók jelentik.¹³ Ez a leírás egyfelől az 1920-as évek szovjet futurista, kísérleti drámafelfogását tükrözi, de a jelenkori élet ábrázolásának igénye, az utópisztikus karakter és az előadás fókuszában álló *társadalmi gondolat* a hazai ifjúsági színházi produkciók esetében is alapelemnek számított.

Az ifjú nézők színházának pedagógiai kereteit Nyikolaj Bahtyin határozta meg.¹⁴ A fiatal nézőket felkészítették: az előadásokhoz kapcsolódva egy tanári *team* is dolgozott. Ők tartottak rendet a gyermekközönség soraiban, válaszoltak a kérdéseikre, dokumentálták a reakcióikat, kapcsolatot ápoltak a helyi iskolákkal, színházi produkciókra felkészítő anyagokat készítettek a nézők, a tanárok és a szülők részére, technikákat és eljárásokat dolgoztak ki arra, hogy minél minőségibb nézői élmény szülessen. A „színházilag művelt nézőnek” ez a koncepciója azonban a sztálini kultúrpolitikai szigorodása miatt burzsoá elitista jelzőt kapott és elbukott.¹⁵ Az 1930-as évekre Szofija Lunacsarszkaja a *Gyermekszínház mint a kommunista nevelés hivatalt* eszköze című esszéje még inkább az indoktrináció eszközévé tette a műfajt. A gyermekszínháznak orientálnia kellett a világgal kapcsolatos problémáival kapcsolatosan, és az érzelmeket – a szeretetet és a gyűlöletet is – kellett irányítania. Emellett kidolgozta az ifjú nézők színházában előforduló színpadképes témák tárát. Ilyen volt a szülei burzsoá attitűdjével szembe forduló modern szovjet gyermek alakja, a szovjet gyerek élete az iskolában és az úttörőmozgalomban, a vallás tisztánlátást elvakító mētelye és az ateizmus szükségessége, a polgárháború és a nagy októberi szocialista forradalom eseményei, a Bolsevik Párt céljai, a nemzetközi munkásmozga-

¹² van de WATER, „The Historical Role and Cultural Function...”, 45.

¹³ van de WATER, „The Historical Role and Cultural Function...”, 49.

¹⁴ Nyikolaj Bahtyin (1894–1950) az irodalomtörténész Mihail Bahtyin (1895–1975) testvére. 1934 és 1946 között az Oxfordi Egyetem Orosz Klubjának tagja, hozzáférés: 2019. 03. 24., <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/sla.1999.5.2.17?journalCode=ysla20>

¹⁵ van de WATER, „The Historical Role and Cultural Function...”, 50.

lom harca a kapitalista országokban, az ötéves terv és a mezőgazdasági kollektivizáció.¹⁶ Az 1934-es Szovjet Írók Kongresszusa meghirdette a formalizmus elleni harcot. A szocialista realizmus direktívája az ifjú nézők színházában elmélyítette a pozitív hős (eleddig sztereotip) alakját, és olyan színpadai figurákkal gazdagította a sajátosan monokróm alakrendszert, mint a „végtelenségig nyugodt és megértő, pártszerűen gondolkodó tanár”, „az iskolai huligán, aki terrorizálja a gyengébb és kisebbségi gyerekeket” vagy „az arrogáns elhajló, aki társadalomellenes viselkedését rejtegeti (kártyajáték, vad bulik, italozás) a pártfinanszírozott iskolai eseményeken tanúsított túlbuzgósága mögé”.¹⁷

Gene Sosin szovjetológus 1958-as disszertációjában az Ifjú Nézők Színházát jellemző műsorpolitikának hat szakaszát különítette el: 1. az 1917-től 1925-ig tartó apolitikus szakaszt; 2. az 1920-as évek osztályharcos tematikájú szakaszt; 3. a 1928–1936 közötti mezőgazdasági kollektivizálást-iparosítást tematizáló szakaszt; 4. az 1930-as évek végén a „szovjet etika” időszakát olyan témákkal, mint szovjet hazafiság, a vezetők és tanárok, szülők tisztelete; 5. a második világháború alatti antifasiszta ellenállást; 6. 1946-tól kapitalizmusellenesség szakaszát.¹⁸ A magyarországi Ifjúsági Színház repertoárja ezekhez a készen kapott tematikai irányvonalakhoz alkalmazkodott. A „szovjet etika” átadását célozták Sólyom László *Értünk harcoltak* (1950), Gorbátov *Az apák ifjúsága* (1951), Stehlik *Az új ember kovácsa* (1951), Osztrovszkij *Az acélt megedzik* (1951), az Úttörő Színházban a bajtársiasságot hangsúlyozó Gergely Mária *Úttörőbarátság* (1951) és Mihalkov *Vörös nyakkendő* (1951) című darabjai. A második világháború alatti antifasiszta ellenállást idézték meg az Ifjúsági Színházban Ivanov *Páncélvonat* (1953) az Úttörő Színházban pedig Katajev *Az ezred fia* (1951) című színdarabjai.¹⁹

Az 1950-es években Magyarországon nem jellemezte a Bahtyinéhoz hasonlítható szintű pedagógiai innováció a műfaj művelőit, itt a Demokratikus Ifjúsági Szövetség nevelő tevékenységének kiegészítése céljával működtették az ifjúsági színházi műfajt.²⁰ Második igazgatójának, Hont Ferencnek a Sza-

¹⁶ van de WATER, „The Historical Role and Cultural Function...”, 53–54.

¹⁷ van de WATER, „The Historical Role and Cultural Function...”, 55.

¹⁸ van de WATER, „The Historical Role and Cultural Function...”, 2.

¹⁹ ALPÁR Ágnes és SZAKÁTS Károly, *A magyar színházak műsora 1949–1969* (Budapest, 1970), 64–71.

²⁰ A színházra nevelés teoretikus igénye az 1970-es évek elején jelent csak meg Magyarországon. Hont Ferenc, a Nemzetközi Színházi Intézet Magyarországi Szekciójának elnökeként szervezte meg az 1972. december 11–13. között Budapesten zajló *A színház szerepe az ifjúság nevelésében* tárgyú nemzetközi kollokviumot. A kapitalista és szocialista országok a témában elért tudományos eredményeit bemutató fórum helyt adott Kazán István, a Bartók Gyermekszínház igazgatójának a pro-

bad Ifjúságban 1950. szeptember 15-én megjelent „Váljék az Ifjúsági Színház az ifjúság színházává” cikke viszont intézményi szempontból programadó célzatú volt: „Az Ifjúsági Színháznak sajátos művészi eszközeivel ugyanazokat a célokat kell szolgálnia, mint a Dolgozó Ifjúság Szövetségének. A színpadról sugárzó mély művészi hatással tanítania, nevelnie és szerveznie kell a dolgozó ifjúságot, Pártunk iránti törhetetlen hűségre, a Szovjetunió szeretetére, a szocializmus építésére, a béke védelmére, és az imperializmus elleni harcra.”²¹ Ideológiai célok mentén megfogalmazott, alkalmazott színházi entitásként határozta meg az új műfajt, mely a nevelői hatást magas művészi színvonalon kívánta megvalósítani. Az ebben a szellemiségben színpadra állított darabokra azért volt szükség, mert nem egyszerűen csak az ifjúság életéről szólnak, hanem „segíteni[ük] kell a dolgozó ifjúság[ot] az előtte álló időszerű feladat megoldásában.”²² A párt által kijelölt célokat tematizáló darabok meg is születtek. A színészekkel szemben is követelmény nyé vált az új kánon követése: „Színészeinknek el kell sajátítaniuk a szocialista realizmus művészi módszerét, hogy a mai világ harcoss alakjait, építőit hitelesen ábrázolják, mert csak ilyen módon állíthatnak a színpadra új hősöket, követendő példaképeket dolgozó ifjúságunk elé.”²³ Az új hőstípus – a második világháború alatt még ellenségként érzékelt szovjet katona, a Horthy-korszakban felforgatóként ábrázolt, illegális kommunista vagy a sztahanovista teljesen új figurája – ismeretlen volt a magyar nemzeti illetve a bulvárszínházi hagyományban is. Hont Ferenc az Ifjúsági Színházat az üzemi fiatalok amatőr színjátszó csoportjait koordináló intézménynek szánta. A színház brigádja kiszállt az üzemekbe, az Ifjúsági Színház Híradója sajtótermékkel népszerűsítette az intézményt, és ifjúsági munkáslevelezők kritikusi hálózatának megszervezését is tervbe vették:²⁴ egyrészt olyan helyszínnek szánták az államosított színházat, amely közvetíteni tudja a szovjet típusú kulturális forradalom mélyen átideologizált, proletár kultúráját a színházlátogatásból korábban kiszorult (munkás, paraszt) nézők számára, másrészt a munkáskultúra szervezésében korábban sikeres Szociáldemokrata Párt feladatait is ellátták az állampárti kötelékben működő DISZ vagy az Ifjúsági Színház révén.

resszív szovjet mintákat követni kívánó ifjúsági színház koncepciójának vázolására is.

²¹ HONT Ferenc, „Váljék az Ifjúsági Színház valóban az ifjúság színházává”, *Szabad Ifjúság* 30. sz. (1950: 1–12, 9.

²² HONT, „Váljék az Ifjúsági Színház...”, 9.

²³ HONT, „Váljék az Ifjúsági Színház...”, 9.

²⁴ HONT, „Váljék az Ifjúsági Színház...”, 9.

SZOVJET ALAPANYAGBÓL A MAGYAR IFJÚSÁGI SZÍNHÁZI MINTARADÓ DARABJA: AZ ACÉLT MEGEDZIK

Az Ifjúsági Színházban 1951. december 22-én mutatták be *Az acélt megedzik* című színdarabot Berényi Gábor rendezésében.²⁵ A rendező alkalmazta színpadra Osztrovszkij életrajzi regényét, amelynek főhőse a komszomolista Pável Korcságin, aki a vaksággal küzdve is harcolt a polgárháborúban, hogy biztosítani tudja keskeny nyomtávú vasutat építő Kijev utánpótlását. Hálás téma volt ez az Ifjúsági Színház mint intézmény és mint műfaj számára, hiszen a történet egésze az ifjú hős és a Szovjetunió példamutatását közvetítette a fiatal közönség felé.

Lányi Márton a *Szabad Ifjúság*ban megjelent kritikájában a szerencsés témaválasztást emelte ki: „Ezért választott helyesen darabot az Ifjúsági Színház, amikor Osztrovszkij halálának tizenötödik évfordulóján bemutatta *Az acélt megedzik*-et, színpadra vitte Pável Korcságin hősi alakját. Céltudatos és helyes műsorpolitika ez. *Az Úrhatnám polgáron és az Új ember kovácsán* keresztül *Az acélt megedzik*-ig egyenesen visz az út. Ez az út a magyar ifjúság politikai nevelésének igaz, helyes útja.”²⁶ Az ideológiai nevelés sikeres politikai programjaként értékelte a sajtó a francia felvilágosodás és a szovjet ifjúsági drámairodalom repertoárra tűzését, továbbá hogy a szovjet regényadaptációk által megszületett a magyar ifjúsági dramaturgia is. Az újságíró kiemelte, hogy önálló színpadi mű jött létre: „[Berényi Gábor] Összevonta

²⁵ Berényi Gábor, *Az acélt megedzik*, 1951, Színházi adattár, hozzáférés, 2020. 08. 11. <https://monari.oszmi.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=1&kv=10379134&nks=1>

A bemutató dátuma : 1951. december 22.; a bemutató helyszíne: Ifjúsági Színház; rendező : Berényi Gábor; szerző : Osztrovszkij, Nyikolaj Alekszejevics; diszlettervező : Varga Mátyás; jelmeztervező: Horányi Márta; társulat: Ifjúsági Színház; színészek: Verebes Károly (Pável Korcságin), Orsolya Erzs (Maria Jakovlevna), Pataky Jenő (Ártyom), Árkus Gyula (Szerjozsa Bruzzsák), Hacser Józsa (Válja), Szigeti Géza (Klimka Marcsenko), Mádi Szabó Gábor (Fjodor Zsuhrá), Thurzó Margit (Tonja Tumanova), Náray Teri (Jekaterina Mihajlovna), Juhász Tóth Frigyes (Viktor Lescsinszkij), Gálcsiki János (Alekszandr Szuarko), Szentirmay Éva/ Gombos Katalin (Liza), Szalai Károly (Dolinnnyik), Pethes Sándor/ Gács László (Öregember), Peéry Piri (Pálinkafőzőnő), Kamarás Gyula (Csernyák), Bartha János (Egy fehér katona), Bolkás János (1. fogoly), Lengyel András (2. fogoly), Kovács Dénes (3. fogoly), Csapó János (4. fogoly), Kalocsai Ferenc (5. fogoly), Hegyi Erzs (6. fogoly), Sebestyén Éva (Róza), Ágh Éva/ Fehér Györgyi (Öregasszony), Csákányi László (Zsárkij), Károlyi Béla (Pankrátov), Szoboszlai Sándor (Okunyov), Kemény Gizi (Kátya), Hámori Erzs (Duszja), Mikes Lilla/ Temessy Hédi (Mura), Kiss Anikó (Anna), Rákosi Mária/ Tancsics Mária (Tánja), Gonda György (Tokárjev), Székely Lajos (Orvos), Petrik József (1.komszomolista), Kocsondy Lajos (2. komszomolista), Holl János (3.komszomolista), Kollár Béla (Áruló), Szabados Lehel (Mérnök), Toronyi Imre/ Fellegi István (Légyenev), Ladomerszky Margit/ Ilosvay Katalin (Orvosnő), Fellegi István/ Bárdi Ödön (1. üdülő), Néveri László (2. üdülő), Brunda Mihály (3. üdülő), Holl István (Pionir), Garics János (Technikus a rádiótól).

²⁶ LÁNYI Márton, „Az acélt megedzik. Bemutató az Ifjúsági Színházban”, *Szabad Ifjúság* 156. sz. (1951): 1–4, 2.

és egy emberré formálta a regény több alakjának jellemét, egy színre hozta a több helyen játszódó, de összefüggő eseményeket, és volt bátorsága ahhoz is, hogy kilépve a regény kereteiből, Osztrovszkij leveleinek felhasználásával a moszkvai Osztrovszkij-múzeum anyagának tanulmányozása alapján megírja a dráma kitűnően sikerült utójátékát.”²⁷ Berényi Gábor egy műfajt előlegezett meg: a dokumentumjáték forma az 1970-es évekre vált az ifjúsági színdarabok kívánatos előadástípusává (ennek példái *A képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* vagy a *Harminc éves vagyok* musicalek).

Negatívumként említette meg Lányi Márton, hogy az ifjú hőssel ellentétben a többi figura nem sikerült igazán: „Kamarás Gyula Csernyák ezredese jóformán egyedül képviseli a színen az ellenséget. Kamarás Gyula ezt a minden emberségből kivetkőzött terroristát csak maszkjával teszi gyűlöletessé, magatartása inkább nevetséges, mint utálni való. Szalai Károly bolsevik munkást alakít, de egészen jelenetének utolsó percéig azt hinni róla, provokátor.”²⁸ A hősök közül eltűntek vagy önmaguk paródiájaként hiteltelenné váltak a negatív figurák, pedig a jó heroikus harcát a karakteresen és kellő súlylyal ábrázolt antagonisták domborítják ki. A pozitív hősnél tehát már csak a negatív hős ábrázolása volt nagyobb kihívás a magyar ifjúsági színház műfajában. Úgy gondolom, az 1950-es évekbeli éberségkampányok ellenségkereső légkörében önmagában is kompromittáló volt a színészeknek „ellenséget” játszani. Bár *Az acélt megedzik* a szovjet példákat követve mozgalmi dalokat használt, a kritikus a zenei megoldást nem találta szerencsésnek: „Vincze Ottó zenéje a forradalom indulóiból igyekszik pátosztól fűtött kísérőzenét komponálni. Munkája azonban nem érvényesül, mert zenekar helyett hangszórón keresztül hallani”²⁹ – írta Sebestyén György a *Magyar Nemzet*ben. Az Ifjúsági Színház valószínűleg az alulfinanszírozottság miatt nem tudott élőzenét prezentálni, ugyanakkor groteszkül és egyben ismerősen hathatott a Városligetben fölállított, mozgalmi dalokat sugárzó hangszórókkal való párhuzam lehetősége.

Bodó Béla, a *Népszava* újságírója a komszomolisták figuráit találta hiteltelennek: „Nem is igazán érthető, hogy ezek az ugrándozó fiatalok a következő percben miért vállalják önként, hogy rossz ruhájukban, gyatra felszereléssel kimenjenek Kijev környékére keskenyvágyányú vasutat építeni.”³⁰ Valószínűleg az iskolai ünnepélyek didaktikus komolyságát igyekeztek megtörni

²⁷ LÁNYI, „Az acélt megedzik...”, 2.

²⁸ LÁNYI, „Az acélt megedzik...”, 2.

²⁹ SEBESTYÉN, „Az acélt megedzik...”, 3.

³⁰ BODÓ Béla, „Az acélt megedzik. Dramatizált Osztrovszkij-regény az Ifjúsági Színházban”, *Népszava*, 7. sz. (1952): 1–6, 4.

az alkotók a fiatalnak tűnő fiatalok színpadi alakjaival, ám a hangnemek keveredése nem vált be. A Sztálin iránti hála eléggé távol állhatott a pesti néző érzésvilágától, a kritika mégis ezt a didaktikus elemet emelte ki: „Felemelő az utolsó jelenet is, ahol a magatehetetlen, vak Pável Korcsagin üzen a kom-szomolistáknak, új harcokra buzdít, és megköszöni üzenetében Sztálinnak, hogy kom-szomolistának nevelte.”³¹ Ez vélhetőleg a hazai gyermekközönség-nek idegenül és érthetetlenül hatott, hiszen Magyarországon az állami nevelés nem volt olyan kiterjedt,³² mint a Szovjetunióban, a gyerekek inkább a saját családjukkal voltak szolidárisak, a „Rákosi Mátyás elvtárs, pajtás!” rigmusok ellenére is. Lányi Márton, a *Szabad Ifjúság* munkatársa egy olyan pozitívumot is kiemelt a darabbal kapcsolatban, ami a Kádár-korszakban is kiemelten fontos lesz: „Arra neveli fiataljainkat, hogy »hőstettek nélkül nem érdemes élni«, és hogy a mindennapi életben, az egyszerű szürke hétköznapokban is bőven nyílik alkalom hősi tettek véghezvitelére.”³³ A hétköznapi forradalmiság tételének nagyon korai megfogalmazásával találkozunk. A cselekmény kontextusa – a polgárháborús időszak – a hazai épülő szocializmusban nem lehetett valóságos referencia. A forradalmiságot a békés építésbe kellett kanalizálni, ehhez találtak olyan módozatokat, mint a „Sztahonov” vagy a „Munkára, harcra kész” mozgalmak. Az 1956-os pesti srácok egy része talán épp korgacsini szellemben ragadott fegyvert baloldali alapon a szovjet beavatkozás ellen a szocialista rendszer védelmében.

ÖNSZABÁLYOZÁS: A HÓLABDA CÍMŰ ELŐADÁS

Rolf Malte szerint a szovjetizáció során fokozatosan homogenizálódott a kultúra, amikor az állampárt felső vezetése a szakértők közreműködésével tartalmat adott az olyan körvonal nélküli esztétikai címkéknek, mint a szocialista realizmus.³⁴ A központi mintaadásról megjegyzi, hogy a szovjet társadalmi ünnepek gyakorlatának (tagköztársaságok szintjéig lebontott) létrejöttékor

³¹ BODÓ, „Az acélt megedzik...”, 4.

³² A bolsevik jogalkotás a lenini elvek mentén kiemelte a családjogot a polgári törvénykezésből új jogágazatként. A polgári társadalommal szemben a házasságra nem vagyoni, hanem személyek közötti közösségként tekintettek. Buharin a gyermeket társadalmi tulajdonként fogta fel, a Szovjetunióban pedig az örökbefogadás betiltását követően állami intézményekben folyt a család nélküli gyermekek nevelése. A sztálinista családmódelben a családtagokat már feljelentési kötelezettség is terhelte, ennek mintapéldája a szüleit feljelentő Pavlik Morozov a „hős úttörő” volt.

Bővebben: HORVÁTH Attila, „Szovjet család-és házasságjog”, *Rubicon* 11. sz. (2012), hozzáférés, 2019. 03. 31., http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/a_szovjet_csalad_es_hazassagjog/

³³ LÁNYI, „Az acélt megedzik...”, 2.

³⁴ MALTE, „A Hall of Mirror...”, 615-616.

a központi bizottság helyett elég volt a helyi szervezők önszabályozása, így a kulturális homogenitás helyi szinten valósult meg.³⁵ Úgy vélem, Magyarországon a színházi műfajok szovjetizációja, a kikényszerített kulturális homogenizáció 1953-ra elérte a decentralizált, önműködő fázist. Az Ifjúsági Színház társulati üléseinek jegyzőkönyvei is arról tanúskodnak, miként próbálta a társulat a kultúrpolitikai elvárások szerint értelmezni és alkalmazni a Sztanyiszlavszkij-módszer, a szocialista hőstípus vagy a sematizmus fogalmait. A társulat használta a kultúráirányítás fogalomrendszerét, ehhez igazodva önként szankcionálta az ettől való eltérést. Az önszabályozás nem egyszer a színészkollegákkal szembeni, személyeskedő támadás szintjén valósult meg.

1953. március 13-án mutatták be az Ifjúsági Színházban Vera Ljubimovának az egyesült államokbeli faji kérdést tárgyaló, *Hólabda* című színdarabját Kamarás Gyula rendezésében.³⁶ Gáti Károly kritikájában üdvözölte a kétfrontos harcot ábrázoló ifjúsági darab bemutatását, de elmarasztalta a rendezést: „Bár munkájában sok a jó vonás, mégis azt kell mondanunk, hogy feladatát gyakran régi, nem realista eszközökkel próbálja megoldani. Bántó például az, hogy a színpadról felhevülten távozó szereplők után hárman-négyen mindig utána szaladnak, s ott – állóképpé merevednek.”³⁷ A színikritikus a szocialista realista színjátszást kérte számon a produkción, és a formalizmus jegyeit utasította vissza. A kulturális irányelveket meghatározó Révai József kiemelten kezelte a Sztanyiszlavszkij-módszer színészek általi elsajátítását: „Ezt a módszert nem bemagolni és bemagoltatni, hanem alkalmazni kell, és alkalmazásnak egyik fontos követelménye hogy éppen a magyar színészi kultúra tapasztalatainak segítségével magyarázzuk meg a mi színészeinknek, hogy ez a módszer nem csak orosz, nemcsak szovjet, hanem magyar módszer is és magyar módszerré válhat és válik, mert általános érvényű.”³⁸ Az „általános érvényűség” semleges kifejezése mögött a kulturális homogenizáció erőltetett létrehozatala bújkik meg: a komszomolista hagyományokra épülő Ifjúsági Színház-

³⁵ MALTE, „A Hall of Mirror...”, 616.

³⁶ Kamarás Gyula, *Hólabda*, 1953, hozzáférés: 2020. 08. 11., <https://monari.oszmi.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=1&kv=15612962&nks=1>

Kamarás Gyula: *Hólabda*, 1953. A bemutató dátuma: 1953. március 13.; a bemutató helyszíne: Ifjúsági Színház Kamaraszínháza; rendező: Kamarás Gyula; szerző: Ljubimova, Valentina Alekszandrovna; fordító: Áchim András; díszlettervező: Köpeczi Bócz István; jelmeztervező: Poós Éva; társulat: Ifjúsági Színház; színészek: Holló Eszter (Dick, becenevén Hólabda), Géczy Dorottya (Charly), Gombos Katalin (John), Loránd Hanna (Angela), Gordon Zsuzsa (Mary), Czigány Judit (Betty), Elek Zsuzsa (Davy), Békés Itala (Connie), Szentirmay Éva (Marjory), Horváth Jenő (Thomson), Somogyvári Rudolf (Jack Taker), Sallai Kornélia/ Szemere Vera (Miss Feller), Ilosvay Katalin (Miss June), Szakáts Miklós (Henry Ridge), Palotai István (Blake), Károlyi Béla (Rendőrtiszt).

³⁷ GÁTI Károly, „Az Ifjúsági Színház két bemutatója”, *Magyar Nemzet* 74. sz. (1953): 1–6, 5.

³⁸ „RÉVAI József beszéde színház és filmművészetünk kérdéseiről”, *Színház és Filmművészet* 13–14. sz. (1951): 612–621, 615.

nak pedig illett kigyomlálnia a nyugati dekadens stílusjegyeket játékstílusából a színikritika nyomán. Gáti Károly nemcsak a pozitív ifjúsági hős hiányára hívta fel a figyelmet – Dick, az aforamerikai kisfiú figurája mellékszereplővé vált –, hanem szerinte a gonosz kapitalista gyáros megformálása is sok kivetni valót hagyott maga után: „Elsősorban Henry Ridge első felvonásbeli magatartása zavaros. Szakáts Miklós a színész hibája is, hogy minden erejével jótékony, bőkezű gyárost játszik, és nem mutat rá a jótékonykodás mögött rejlő számításokra, a mély gonoszságra. Így aztán érthetetlen, miért változik később az ellenkezőjévé: valóban nyíltan kegyetlenné.”³⁹ Úgy vélem a színikritikus a saját szempontjai alapján értelmezte a kapitalista gyárost, „a jótékonykodás mögötti számítások” a fiatal nézők számára is nehezen értelmezhető kategóriájával a figurát alakító színész sem számolhatott.

1953. április 4-én társulati ülést tartottak az Ifjúsági Színházban, hogy értékeljék a *Hólabdát*. Siklós Olga hozzászólásában a koreai háború kapcsán hangsúlyozta, hogy az előadás célja az Amerika-ellenesség erősítése volt: „Ebben a feszült légkörben mi arra akarjuk nevelni úttörőinket, fiatal diákjainkat, ifjúságunkat, hogy mérhetetlenül gyűlöljék – aláhúzom, Elvtársak, mérhetetlenül gyűlöljék az amerikai imperializmust. Ennek a darabnak az lett volna a feladata, hogy harcossá tegye a mi fiataljainkat, bemutassa álarc nélkül a mai amerikai imperializmust.”⁴⁰ A kudarcért a dramaturg a negatív kapitalista figura, Henry Ridge megformálóját, Szakáts Miklóst tette felelőssé, és így a kulturális hatóságok helyett ők jelölték ki a bűnbakot. Felrótta neki, hogy erdélyi arisztokratát játszott, és nem az elvárt pártossággal alakította a gonoszt: „Szakáts elvtárs azzal támasztotta alá ezt a szerep megfogalmazást, hogy ő ismeri az erdélyi arisztokráciát, 1941-ben járt a körükben, s ő összehasonlította az erdélyi arisztokrácia antiszemitizmusát a mai imperialista-fasiszta Mr. Ridge-ek négergyűlöletével. Szeretném felhívni Szakáts elvtárs figyelmét arra, hogy a kapitalizmus és imperializmus közé egyenlőségi jel nem tehető. Még kevésbé tehető egyenlőségi jel az erdélyi arisztokrácia és a mai fasiszta Mr. Ridge-k közé.”⁴¹ A színikritika korábban már nevesítette Szakáts Miklós rossz szerepformálását – igaz, hangsúlyozva a rendezés felelősségét –, de ezt dramaturgiai pontatlanságként és viszonylag ideológia-semlegesesen tette. Ilosvay Katalin színésznő a szakmai vita során sematikusnak értékelte mind a kapitalista, mind a gyermekszereplők figuráit: „Most megpróbálom én a darab egyik-másik konkrét példájára hi-

³⁹ GÁTI, „Az Ifjúsági Színház két bemutatója”, 5.

⁴⁰ Gyorsírói feljegyzés Ljubimova: *Hólabda* c. színművének az Ifjúsági Színházban 1953. április 1-én tartott értekezletről, OSZK SZT Fond 18. Ifjúsági Színház/37. sz. dokumentum, 1–104, 3.

⁴¹ Gyorsírói feljegyzés Ljubimova: „*Hólabda* c. színművének...”, 4.

vatkozva elmondani, hol érzem gyengének, felszínesnek a hatást, amit mi ezzel az előadással gyakorlunk. Döntően a rendező művészi és emberi bizonytalanságából következően. [...] Olyan módon, hogy a darab szereplői, a gyerekek fehér-feketék, leegyszerűsítettek, szimplák, éppen ezért koránt sem olyan meggyőzőek, mint amilyenek akkor lennének, ha élet lenne bennük.”⁴² A sematizmus fogalma meglátásom szerint talán a legképlékenyebb definíciójú csapda volt, amit a szocialista színháznak el kellett kerülnie – és éppen képlékenysége folytán nehezen volt elkerülhető. Maga Révai is bizonytalankodott a sematizmus jelentését illetően – bár a Színház és Filmművészeti Szövetség 1951-es második konferenciáján elismerte, hogy ő tematizálta a sematizmusról szóló diskurzust: „Sematizmus: a témák mechanikus ismétlődése is. [...] Sematizmus továbbá, hogy filmirodalmunk, és drámairodalmunk is hajlamos konfliktusok helyett álkonfliktusokat, igazi összeűzések helyett kiagyalt összeütközések ábrázolására.”⁴³ Példánkban Ilosvay Katalin saját képzésű sematizmusfogalmát is kifejtethette, ám arra is gondolhatott, hogy színésztársai játsszák el életszerűbben a gyermekszerepeket.

A *Hólabda* értékelése kapcsán Gálcsiki János a túl pozitívra hangolt befejezést róttta fel,⁴⁴ hiszen „azt az érzést kellene táplálnunk, hogy ezek a becsületes haladó emberek így harcolnak, és még nem vívták ki a győzelmet”.⁴⁵ Ez az interpretáció némiképp ellentétben állt a Révai által adott pozitív hős definícióval: „Az új hős, aki a haladó társadalomért harcol, nem bukik el a régi erők elleni harcban és ezért új hős, mert nem tragikus hős.” Az Ifjúsági Színház társulatában folyó vitát (a nem egyértelműen pozitív sajtóvisszhangon túl) a Színház és Filmművészeti Szövetség 1952. december 21-i III. konferenciáján elhangzott bírálat idézhette elő: „A színház művészi munkájában épp úgy, mint első életében meg kell szüntetni a frázisszerűséget. Meg kell akadályozni a társulat jobbratolódását, azt, hogy a jobboldali beállítottságú színészek és a fiatal kommunista tagok szövetséget kössenek a színház állítólagos »védelmében«.”⁴⁶ A konferencián előírt „nem látszólagos, hanem tényleges egységet” próbálta a társulat saját fennmaradása érdekében önregulációval – a kapitalistát eljátszó kolléga rendszeridegenné tételével –

⁴² Gyorsírói feljegyzés Ljubimova: „*Hólabda* c. színművének...”, 4.

⁴³ *Színház és Filmművészet*, 618.

⁴⁴ Gálcsiki János (Szolnok, 1926. június 1. – Budapest, 1984). A Színművészeti Akadémiaelvégezése után 1948-ban az Ifjúsági Színház tagja, 1957-ig. 1957-től 1960-ig a Fővárosi Operettszínház, 1960-tól a Vidám Színpad művésze. *Magyar Színházművészeti Lexikon*, hozzáférés, 2019. 03. 24., <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz08/43.html>

⁴⁵ Gyorsírói feljegyzés Ljubimova: „*Hólabda* c. színművének...”, 44.

⁴⁶ A Színház és Filmművészeti Szövetség III. Színházi Konferenciájának értékelése. 1952. XII. 29., OSZK SZT Fond 16/14., 1–6, 4.

megteremteni. Egri István, az Ifjúsági Színház első igazgatója keserűen emlékezett vissza az első színházi konferenciára, ahol „megalapozódott” az Ifjúsági Színház elleni támadások hagyománya. Major Tamás ugyanis az államosítás első évének egyetlen negatívumaként Egri igazgatói működését emelte ki: „Az első konferenciát több követte, nem sok jó emléket hagytak maguk után. A feszült, szorongó légkör mindig fenyegető volt. Személyi támadások, alantas hízelgések színvonaltalan porondja.”⁴⁷

BELSŐ SZOVJETIZÁCIÓ: AZ IFJÚSÁGI SZÍNHÁZ 1953. SZEPTEMBER 30-I, BŐVÍTETT IGAZGATÓSÁGI ÉRTEKEZLETE

Rolf Malte a szovjetizáció végeredményének tekint az általa belső szovjetizációként megnevezett állapotra. Szerinte a belső szovjetizáció a társadalmi interakció, valamint a szovjet szimbólumok és kánonok közötti összhang kiépülését jelenti. Az eredetileg politikai terminológia érvényes viselkedéssé és illemkódexszé vált olyan területeken is, mint a politizálás módja vagy a szájhigiénia.⁴⁸ Magyarországon a „szovjet” jelzőt „szocialistaként” értelmezhetjük, és mivel a szocialista rendszer a szovjet megszálláshoz kötődött, kevesen azonosultak vele. Feltételezem, hogy az államosított színházaknak a mindennapi működésük érdekében belsővé kellett tenniük a számukra előírt, szocialista jelzőjű irányelveket.

Az Ifjúsági Színház 1952/53. évadát értékelve a *Szabad Ifjúság* tette fel a kérdést: miért hiányoznak a mai életünkről szóló színművek az Ifjúsági Színház színpadjáról?⁴⁹ Hogy mit jelentett a „mai témájú magyar ifjúsági színdarab” az 1950-es években, arra egy, az évadvégi közönségkonferencián felszólalt szakmunkástanulót idézett az újság: „A pajtások az úttörőéletről, a diákok a tanulás problémáiról akarnak hallani és az ipari tanulók sok tízezre a színpadon is látni szeretné megváltozott, boldog, új életünket.”⁵⁰ A lap által felhasznált idézet azt sugallja, hogy Ifjúsági Színház mintanézője első-sorban a dolgozó, üzemi ifjúsághoz tartozott. Az ifjúsági lap – mint a színikritika révén a hatalmi elvárások *vehiculuma* – a nevelőmunkát akadályozó tényezőnek találta az ifjúsági hős hiányát: „Az Ifjúsági Színház idei évadjában

⁴⁷ EGRI István, „A »fordulat éve«, *Színház* XXIII, 9. sz. (1990): 15–18, 18.

⁴⁸ MALTE, „A Hall of Mirror...”, 626.

⁴⁹ „Miért hiányoznak a mai életünkről szóló színművek az Ifjúsági Színház színpadjáról?”, *Szabad Ifjúság* 149. sz. (1953): 1–8, 2.

⁵⁰ „Miért hiányoznak...”, 2.

azonban éppen az ilyen típusú hős hiányzott, az a példakép, aki a szocialista ember tulajdonságait olyan magas fokon egyesíti magában, akinek fejlődése olyan magasra ível, mint Pavel Korcsaginé.”⁵¹ A *Szabad Ifjúság* elmarasztalta a DISZ-t hogy nem segít a színháznak szoros kapcsolatot kialakítani az ifjúság tömegeivel: „A DISZ budapesti bizottsága nem ismeri a színház munkáját, nem nyújt segítséget hibáinak kijavításához, problémáinak megoldásához, fejlődésének meggyorsításához.”⁵² Míg a Szovjetunióban a Komszomolon belül amatőr társulatok is bőven működtek, addig a hazai struktúrában az ifjúságot szervező szövetség alkalmatlannak bizonyult az ifjúsági közönség megszervezésében. A Kádár-korszakban azonban már aktív szerepet vállalt ebben az ifjúsági jegyakciókba bekapcsolódott KISZ.

Az Ifjúsági Színház 1953. szeptember 30-án bővített igazgatósági értekezletet tartott. Szendrő Ferenc igazgató a Népművelési Minisztériummal, valamint a Színházi Főosztállyal való együttműködés megalapozását jelölte ki feladatul. Reagált az ifjú hős kérdésére is: „Nem csak a fiatal hős és hősnő kérdésében vannak hiányos pontok, hiányos helyek a társulatunkban, hanem más egyéb helyen is. [...] Mi állandóan színházunk erkölcsi jelentőségéről, funkciójáról beszéltünk, de nem támasztottuk alá, és a Minisztérium nem támasztotta alá azokkal az alapvető szükséges anyagi feltételekkel, amelyek nélkül hiába nem lehet állandóan beszélnünk arról, hogy így szeressék színészeink a gyermekközönséget.”⁵³ Az igazgató a kultúrpolitika oldaláról érkező irányelvekhez (ifjú hős kérdése, közvetlenebb kapcsolat az ifjúsági tömegekkel) kötött olyan problémákat, mint az alulfinanszírozottság és a fluktuáció, illetve a társulat ehhez kapcsolódó alulmotiváltsága. Szendrő Ferenc a mai tárgyú magyar dráma hiányára a művészeti vezetés erőfeszítéseinek bemutatásával reagált: „Színházunk dramaturgiája és dramaturgjai szinte önmagukat felülmúlva dolgoztak a két új darabon: Török Tamás *Eltüsszentett birodalmán* és Füsi Aszódi *diákján*. Jól lehet, nem teljesítettük az elmúlt évadban a mai tárgyú új magyar ifjúsági darab feladatát, de a két magyar darab bemutatását Pártunk központi lapja a *Szabad Nép*, a Szövetség folyóirata, de a főosztály is megfelelően értékelte, és igen komoly jelentőségűnek tartotta. [...] Amikor a szavak és a betűk után kézzelfogható elismerésnek kellett volna jelentkeznie – meg kell mondanom, elvtársak –, nem tudom, 1600 forinttal premizálta, de lehet, hogy kevesebbel, vagy 1750-nel.”⁵⁴ Szendrő tehát a magyar dráma fontosságához kap-

⁵¹ „Miért hiányoznak...”, 2.

⁵² „Miért hiányoznak...”, 2.

⁵³ Gyorsírói feljegyzés az Ifjúsági Színház 1953. szeptember 30-án tartott bővített igazgatósági üléséről, OSZK SZT Fond 18 Ifjúsági Színház/49 számú dokumentum, 1–138, 10–11.

⁵⁴ „Gyorsírói feljegyzés az Ifjúsági Színház...”, 24.

csolódva rőtt fel a fenntartónak az anyagi megbecsülés hiányát, utalva színház többedleges státuszára a budapesti intézményi hierarchiában.

A magyar dráma népszerűsítésének kérdéséhez az ifjúsági művelődés révén kapcsolódó DISZ közönség szervezési problémáit így látta Dutka Sándor, az Ifjúsági Színház közönség szervező titkára:⁵⁵ „Összehasonlításként: a Nemzeti Színházban a legolcsóbb helyár 2.50 Ft., a mi színházunkban 5.-Ft. [...] Ha nem változtatjuk meg a helyárpolitikát, akkor a színház a legközelebbi feladatait nem fogja tudni betölteni, és pedig itt van a *Páncélvonal*, ami DISZ oktatási anyagként van kijelölve, és már most látjuk, *Az aszódi diák* kapcsán jönnek elő a kerületi bizottságoknál, üzemeknél naponta, hogy képtelenek megfizetni a helyárat.”⁵⁶ A jegyárakat érintő állami dotáció megfelelő arányának hiánya azt eredményezte, hogy más budapesti színházak megfizethetőbbé váltak a kispénzű munkásfiatalok számára. Az, hogy a „hivatalban dolgozó fiatalok” sem tudták kifizetni a 14 forintos átlagárat, arra utal, hogy az eredetileg is színházlátogató, szűk középosztály tudott eljutni az előadásokra. 1970-ben a vidéki színházak előadásaira szóló kedvezményes ifjúsági utalvány már 10 forint volt,⁵⁷ ami arányaiban sokkal megfizethetőbb, mint 1953-ban a 14 forintos jegyár.

Az államosítást követő négy év alatt zajló szovjetizáció elérte, hogy a színházi mező szereplői belsővé tudták tenni a színházirányítás által használt kategóriákat. Az Ifjúsági Színház vezetősége hivatkozott az ifjú hős kérdésére, a mai magyar dráma igényére, az üzemi fiatalok közönség szervezésére a költségvetési hiány problémája kapcsán. Párthatározatok, az állampárti irányítású sajtó ideológiai frázisai helyett az igazgatósági ülésen technokrata megállapítások hangzottak el, és az első Nagy Imre-kormány alatti enyhülésnek köszönhetően kritikái érte a kulturális vezetést. Az viszont, hogy a jegyárpolitika miatt elmaradt az ifjúsági közönség, gazdaságilag veszélyeztette az egyesült Ifjúsági Színház – Úttörőszínház létét. Talán saját sebezhetőségének tudatában, talán előre menekülve, de 1954-ben az intézmény saját kérésre vette fel a „Petőfi Színház, az Ifjúság Színháza” nevet, mely 1956-tól Petőfi Színházként működött – nem kizárólagosan ifjúsági profillal.

A polgári díszletek között zajló, ifjúság nevelését zászlajára tűző kulturális homogenizáció talán nagyobb sikerrel zajlott volna le egy kultúrotthonban,

⁵⁵ CZÍMER József, „Előjáték”, *Tiszatáj diákmelléklet*, hozzáférés, 2019. 03. 24., 1992/3, http://tiszataj.bibl.u-szeged.hu/14868/1/tiszataj_1992_001_029-041.pdf.

⁵⁶ „Gyorsírói feljegyzés az Ifjúsági Színház 1953. szeptember 30-án tartott bővített igazgatósági üléséről”, 89–90.

⁵⁷ A kedvezményes színházbérlet-akció, 1970. november 18. MNL-OL-XIX-I-4-ff 1970-36673/70.

ahol munkások közössége ül nézőként. Az az ellentmondás, hogy a Kom-szomol színháza hazai változatát az egykori mulatónegyedben helyezték el, ambivalens véleményeket váltott ki a hatalom köreiben. Olyan szigorral és bizalmatlansággal kezelték az Ifjúsági Színházat, mintha a polgári giccs színházi terjesztésével foglalkozott volna, ráadásul az egykori ellenség terében elhelyezett intézménynek semmi esélye nem volt fejlesztésekben részesülni. A tér szimbolikus szovjetizációjának kudarcával együtt maguk a szovjet minták sem találtak táptalajra. Az 1970-es évekre a kultúrpolitika már nem akarta, hogy az intézmény az „öntudatra ébredő, fiatalságunkhoz, a haladó értelmiséghez, népünk rendőrségéhez és honvédséghez” szóljon. A szovjet színdarabok átvételével szemben a Kádár-korszakban már a klasszikus kötelező olvasmányok adaptációi és hazai szerzők ifjúsági darabjai kerültek túlsúlyba. Részben az 1971-től újra ifjúsági színházként definiálható Bartók Színháznak köszönhetően – az Úttörő Színház egykori épületében.

SZÁNTÓ UIKTÓRIA

AZ ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZ ELSŐ KORSZAKA

[1949–1954]

A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti főosztályának 1949. július 5-i jegyzéke szerint az Állami Bábszínház szerepelt a kilenc állami kézben lévő fővárosi színház listáján.¹ Vezetői megbízást kapott Bod László,² és beköltöztek a Nemzeti Színház Kamaraszínházába, az Andrássy út 69.-be, ahol máig helyet kap a jogutód intézmény: a Budapest Bábszínház.

Bod László, eredeti szakmáját tekintve, festőművész volt. Már fiatalon jártasságot szerzett a bábjátékban, intézményvezetői döntéseiben egyaránt felismerhető volt a művész múlt, a műfaj iránti elhivatottság és az emberség. Korábban a Nemzeti Bábszínháték ösztöndíjasa volt, Rév István Árpád által ismerkedett meg a műfajjal. 1947 decemberében Miskolcon saját amatőr bábszínházat alapított Művészi Bábszínház néven.³ A világirodalom klasszikusait tervezte műsorra tűzni, de Shakespeare, Molière vagy Cervantes helyett végül csak egy Hans Sachs-komédiát tudott bemutatni (*A gazduram*

¹ KERÉNYI Ferenc, *A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai I. 1946–1949* (Budapest: OSZMI, 1990), 192–193.

² Bod László (1920–2001) festőművész. Tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán végezte. 1944-ben elvitték katonának, ahol haditudósító lett. 1945-ben amerikaiak fogságába esett, még ebben az évben az amerikai katonák felkérték, hogy tanítson egy művészeti iskolában, Linzben. 1946-ban tért vissza Magyarországra. A bábszínház igazgatása után kezdett csak el kiállítani. Művei többsége a Nemzeti Galériában van kiállítva. Vö. KÖRMENDI Lajos, *Az én Karcagom. Bod László festőművész világjárásai és hazatalálásai* (Karcag: Barbaricum Könyvműhely, 1999), hozzáférés, 2019. 04. 09., http://vfek.vfmk.hu/00000080/letoltes/kormendi_lajos_az_en_karcagom.pdf.

³ SZOKOLAY Béla és KÓS Lajos: „A Miskolci »Művészi Bábszínház« és a »Tündérkert«”, in *A bábjáték Magyarországon*, szerk., SZILÁGYI Dezső (Budapest: Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1955), 105.

kotlik címmel) és *A csendháborítók* című vígjátékot. A miskolci Művészi Bábszínház Bod László Budapestre költözésével szűnt meg, de az itt megtapasztalt művészmuhelyszerű működést a későbbiekben tanfolyamokon tanította.

1949-ben jelent meg *A bábjáték könyve* című munkája, amelyből körvonalazható, hogy Bod számára a bábjáték legfontosabb esztétikai jegyei képzőművészeti meghatározottságából fakadnak: „...hiszen e művészet alapvető érdekessége abban rejlik, hogy szokatlan méretben jelenik meg az ábrázolt világ.”⁴ A továbbiakban azzal folytatja, hogy egy-egy báb képzőművészeti jelentősége révén élő szobornak felel meg. S mintha korábbi mesterével, Rév István Árpád bábszínházi eszményével is vitatkozna,⁵ amikor kijelenti, hogy „az ábrázolás annál nagyobb hatású, minél nagyobb különbség van az ábrázolásra igénybe vett anyag és az ábrázolandó élő vagy élettelen dolgok között”.⁶ Mi több: szerinte az sem „cél azonban, hogy a bábszínpadon azt mutassuk meg a közönségnek, hogy milyen meglepő az életre kelt báb. Arra különösen nem szabad törekedni, hogy végletekig kihasználva a lehetőségeket, a báb ember által végre nem hajtható cselekedeteket végezzen kizárólag (pl. leveszi a fejét stb.)”.⁷ Ez a megállapítás pedig mintha a mutattványos, vásári bábjáték trükkbábjainak a meghökkentésre irányuló színpadai hatásával, létjogosultságával vitatkozna.⁸ Bod bábszínházi eszménye és a bábjáték képzőművészeti eredeztetése tehát a 20. század első felében népszerű művészi bábjáték esztétikáját és hagyományát követi.⁹ A stilizáció és az absztrakt formák preferálása az ábrázolás szocialista realista direktívájának korában olyan bátor *ars poetica*, mely ennyire explicit módon csak egy igen marginális, a kultúrpolitika fürkésző tekintetétől távol

⁴ BOD László, *A bábjáték könyve* (Budapest: MNDSZ Országos Központja, 1949), 13.

⁵ „Másfél-két hónapot töltöttem el Rév Istvánnal, de akkor behívtak katonának. A színháza a háború után még működött egy darabig, aztán megszűnt. Én később sokszor hívtam őt, amikor bábtanfolyamot rendeztünk. Ekkor, 1948-ban, már a kultuszminisztériumban dolgoztam. Meghívtam előadni, pedig félős volt a dolog, mert az öregúr ideológiailag sok baklövést követett el, s akkor már nagyon kellett vigyázni minden szóra. Az esztétikáját se agyon tudtuk elfogadni, de a szaktudása, a manuális képessége óriási volt.” KÖRMENDI *Az én Karcagom...*, 34–35.

⁶ „...Eszertint melyik bábos jár el helyesebben például a hajkészítésénél: az-e, aki a haját emberi hajból készített parókával jelzi bábuja fején, vagy az, aki fonalból varázsol haját? Nyilván az, aki fonalat alkalmazott.” BOD, *A bábjáték könyve...*, 12–13.

⁷ BOD, *A bábjáték könyve...*, 14.

⁸ A vásári bábjáték műfaji jellegzetességeiről és a metamorfózis bábokról lásd bővebben Láposi Terka tanulmányát Kemény Henrik életrajzi kötetében. KEMÉNY Henrik, *Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig* (Debrecen: Korngut-Kemény Alapítvány, 2012), 15–21.

⁹ A magyarországi művészi bábjáték történeti előzményeiről részletesen lásd *A Vitéz László Színházától a Nemzeti Bábszínházig. Magyar Bábművészeti Antológia*, szerk. GALÁNTAI Csaba (Budapest: Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2012).

eső művészeti területen fogalmazódhatott meg. S Bod László tudatosan építkezett e hagyományokból, és színházának megszervezése során szándékosan gyűjtötte maga köré azokat az alkotókat, akikkel közösen tudta képviselni ezt a színházfelfogást.

A TULÉLÉS TERE: A MŰHELY

Ez a megingathatatlan meggyőződés Bod László intézményvezetői döntéseire is hatással volt, ugyanis a látványba vetett hit és a festőművész múlt arra predesztinálta, hogy a bábszínház műhelyét tartsa a legfontosabb alkotói bázisnak. Olyan perifériára szorult képzőművészekkel vette körül magát, akik némaságra ítélt tehetségük révén – hosszabb vagy rövidebb időre – itt alakítani tudták a bábszínház vizuális fogalmazásmódját.¹⁰ Magyarországon a fordulat évét követően ezeknek a műtermektől, kiállítási lehetőségektől megfosztott művészeknek a műhelyben végzett munka nemcsak alkotói tevékenységet, hanem magát a túlélést jelentette.¹¹

Leszerződöttette a műhely megszervezésére Jakovits Józsefet,¹² aki lenyűgöző szobrászmunkáival járult hozzá a produkciók sikereihez egészen 1955 februárjáig, amikor is Molnár József hatására felmondott, majd Győrbe távozott.¹³ Jakovits az Európai Iskola tagja volt,¹⁴ a „fiatal, autodidakta, tehát az-

¹⁰ Arról a gesztusról, hogy tudatosan biztosított terepet a képzőművészeknek a bábszínházban, így beszélt Bod László: „Művészeti kérdésekben nagy segítséget jelentett nekem Jakovits József – mindenki csak Jakinak hívtam –, aki szürrealista szobrász lévén nem kaphatott semmiféle szobrászi feladatot hazájában. A bábkészítő műhelybe szerződöttem, vele együtt hívtam oda a szintén »formalista«, eltiltott Kornis Dezsőt, Ország Lilit, Márkus Annát, ezeket a kitűnő festőművészeket. Később Bródy Verát, a nagyszerű bábtervezőt is odavettem, igaz, hivatalosan gépírói státuszba kellett sorolnom. Ott vészelhették át a szocialista realizmus korszakát, közben alkothattak a maguk művészi meggyőződése szerint.” KÖRMENDI, *Az én Karcagom...*, 38.

¹¹ Az államosítást megelőzően a képzőművészeti életben lezajló kultúrpolitikai elnyomás részletes történetéről lásd PATAKI Gábor, „»Van alkonyat, mely olyan, mint a hajnal« Képzőművészeti viták, 1948–1949”, in *A fordulat évei 1947–1949* (Budapest: 1956-os Intézet, 1998), 216–237.

¹² Jakovits József (1909–1994) festő, grafikus, szobrász. Vajda Lajos özvegyének, Vajda Júliának volt a második férje. 1948-ban elvették műtermét, ekkor több szobrát saját maga semmisítette meg. Miután az Állami Bábszínházhoz szerződött, Bod László a színházban biztosított neki egy kis műtermet. Később emigrált, New Yorkban telepedett le a hatvanas évek közepétől, majd 1987-ben hazatért Magyarországra és itt élt haláláig. *Magyar művészeti kislexikon – kezdetektől napjainkig*, szerk. KÖRBER Ágnes (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002), 159–160.

¹³ *1954-55-ös évad adatok*. Gépelt jegyzetfüzet. PIM-OSZMI Bábtár, Állami Bábszínház aprónyomtatványok, leltári szám nélkül.

¹⁴ „Az Európai Iskolát 1945-ben azok a fiatal művészek és teoretikusok alapították, akik azt hitték, hogy a több évtizedes elhallgattatás, a visszaszorítottság, s végül nem egyszer az üldöztetés után eljött a szabadság, s a politikai demokrácia lehetőséget nyújt a korlátozások nélküli művészi alkotómunkára is. A kubizmust, fauvizmust, expresszionizmust, szürrealizmust s az absztrakciót egyaránt

vállaló, valló és részben gyakorló közösség természetes magabiztossággal vetette bele magát a koa-

iskolás hagyományokat nem ismerő, azokról tudomást venni sem kényszerűlő szobrász” a színház öntörvényű művészeként él a bábszínház köztudatában.¹⁵ A magyar bábtörténethez azonban nemcsak az általa csodálatosan megmintázott bábokkal járult hozzá, hanem azzal is, hogy a Népliget 1952-es államosítása során Kemény Henrik bábjaikat a vásári mutatványossal közösen csempészték ki az éjszaka leple alatt,¹⁶ és rejtették el Bálint Endrével és családjukkal közös lakásukban.¹⁷

Jakovits József és Bálint Endre sógorok voltak, Rottenbiller utcai lakásuk műteremként is funkcionált, és fontos emlékezeti helyévé vált a magyar képzőművészet történetének.¹⁸ A magyar avantgárd festészet kiemelkedő alakja, Bálint Endre sem maradhatott távol a bábszínházról: díszletfestőként és plakáttervezőként dolgozott időszakosan a teátrumban. Leszerződött a műhelybe Ország Lili is,¹⁹ akit az ötvenes évek elején még csak díszletfestőként alkalmaztak a színházban, bábtervezői munkássága a hatvanas években vált jelentőssé.²⁰ Ebben az időszakban születtek érett szürrealista képei: a *Kóró* (1952), a *Kislány fal előtt* (1955), a *Föld és Hold* (1955), a *Corpus*

liciósi évek különös, reménnyel teli világába.” GYÖRGY Péter és PATAKI Gábor, *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja* (Budapest: Corvina, 1990), 8.

¹⁵ 1954–55-ös évad adatok. Gépelt jegyzetfüzet. PIM-OSZMI Bábtár, Állami Bábszínház aprónyomtatványok, leltári szám nélkül.

¹⁶ Bár több szakirodalomban az szerepel, hogy a Népliget államosítása 1953-ban történt, valójában 1952. augusztus 21-én számolták föl a Népliget 29. szám alatti családi bábszínházat. „Alulírott bejelentem, hogy a X. Népliget 29. sz. alatt működött, bábjáték üzletem adójának felmondását. A Népliget 1952. aug. 21-én történt felszámolása és lebontása következtében kényszerűség miatt” – írja levelében Kemény Mária a X. kerületi Tanács Végrehajtó Bizottságának Pénzügyi Osztályához. *A Kemény Bábszínház képeskönyve*, szerk. LÁPOSI Terka (Kecskemét: Korngut-Kemény Alapítvány, 2015), 181.

¹⁷ Ennek az éjszakának a legendája a magyar bábtörténet szájról szájra hagyományozott része. Kemény Henrik több vele készült interjújában elmesélte, s a *Minden kezdet nehéz* (Révész György, 1966) című filmben részletesen beszámol róla a kamerák előtt is, miközben Major Tamás kommentálja. Rendkívüli az az őszinteség, ahogyan az államosítás kegyetlenségeiről beszél Kemény, és ahogyan elmeséli kalandjait a hatóságok kijátszása közben.

¹⁸ Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között*, ford. HAAS Lídia, K. HORVÁTH Zsolt, LAJTAI L. László, NÉMETH Orsolya és TÓTH Réka (Budapest: Napvilág Kiadó, 2010).

¹⁹ Ország Lili (1926–1978) festőművész. 1950-ben végezte el a Képzőművészeti Főiskolát, ahol Szőnyi István növendéke volt. *Ország Lili festményei a Kolozsvár-gyűjteményben* (Tihany: Tihanyi Múzeum, 1987).

²⁰ „Ország Lili a XX. század második felének jelentős magányos művészegyénisége volt. Saját érzéseit, a háborús évek szülte félelmeit, a világról alkotott véleményét ősi élmények felidézésével akarta kifejezni képein. [...] Munkásságában a szürrealista periódust az ikonos képek korszaka követte, amely szintén átmenet volt látványteremtő művészi önmegvalósításának útján. Központi elemei, a fal, a kő, és a kultikus funkciója, a sírkő, majd a kőbe vésett jel az írás és az írással jelölt kő, a románkor ihlette motívumok: a mandorlás Krisztus és a Madonna. [...] Szellemében egységes életműve az emberiség történetének szimultán egymásra rakódó kultúra-rétegeit mutatja be.” GOPCSA Katalin, „A kiállításról”, in *Ország Lili festményei a Kolozsvár-gyűjteményben...*

(1956), a *Pietà* (1956); Bálint Endre nagy hatással volt festészetére.²¹

Márkus Anna is díszletfestőként csatlakozott a csapathoz: rövid bábszínházi pályafutása során a műhelyben kialakult alkotói és szellemi közeg meghatározó alakja volt.²² De Bod László leszerződttette mechanikus szakembernek Kemény Henriket is, mivel nagy szüksége volt szakmai és technikai tudására.²³ Ezután Kemény évekig hajnaltól kora délutánig dolgozott a struktúra részeként, késő délután és hétvégén pedig a ráhagyományozott örökséget játszotta: a Korngut-Kemény család előadásait. A mutatóványos bábos idővel felváltva dolgozott a műhelyben és az Állami Bábszínházban, ahonnan 1975-ben ment nyugdíjba, de lendülete ezután sem lankadt, és így hosszú éveken keresztül még az ő személyén keresztül élt a vásári bábjáték hagyománya hazánkban.

AZ ÚJRAKEZDÉS TERE: A SZÍNPAD

A Bod László irányításával működő színházi vezetés nem tekintette intézményi elődjének a Mesebarlangot, de az új társulat kialakításánál épített az ott dolgozó művészekre. Fontos felismernünk azt a vezetői gesztust, amellyel arra törekedett, hogy olyan színészeket foglalkoztasson, akiknek vagy volt már bábos szakmai tapasztalata (akár csak amatőr működési formában), vagy elsőprő erejű drámai színészek voltak. Átvette a Mesebarlang színészei

²¹ Bródy Vera így emlékezik vissza arra a szellemi közösségre, amely a bábszínház műhelyében kialakult, többek között Bálint Endre és Ország Lili barátságára: „(Bálint Endre) azt hiszem, kitűnő tanár lett volna a Képzőművészeti Főiskolán is, láttam, ahogyan segítette, vezette Ország Lilit megtalálnia maga útját, lépésről lépésre. Úgy, hogy egy pillanatig sem akarta a saját festői stílusát rányomni Lili munkáira. Különös módon megérezte, hogy milyen irányba kell őt vezetni, hogy mi rejlik benne. Engem pedig elvitt festők műterméibe. Így ismertem meg Anna Mancit, Bartha Lajost, Rozsda Endrét. Kivitt Szentendrére, a Művésztelepre, ahol Czóbel Bélával találkozhattam. Felkerestük Gráber Margitot is, aki a telep őslakosa volt, és akinek a művészete ugyan homlokegyenest ellenkezett az eddigi megismertekkel, de az ő kedves, okos, őszinte lényét tükrözték a képei. Bandi tudta, hogy a művészet sokféleségét kell megismernem, nem pedig egyetlen irányzatot.” GRÉCZI Emőke, „Jakovits Sárkánya, Ország Lili orra. Avagy képzőművészek a bábszínházakban”, *Artmagazin* 9. sz. (2014): 45.

²² Márkus Anna (1928–) grafikus, festőművész. Ország Lilivel közösen végzett a Képzőművészeti Főiskolán 1950-ben Berény Róbert tanítványaként. Elsők között volt, aki felmondott Molnár József miatt a bábszínházban. 1956-ban disszidált, először Németországban, majd Párizsban élt. Pilinszky János első felesége. DOMOKOS János, „Utószó”, in *Pilinszky János Márkus Annának* (Budapest: Nap Kiadó, 2001).

²³ Bod Lászlót Kemény Henrik is dicsérő szavakkal jellemzi önéletrajzi könyvében: „Ő hívott az Állami Bábszínházhoz mechanikusnak még az '50-es évek elején. Sokat tanultam tőle is. Főleg azt, hogy mindig nyíltan mondjuk el problémáinkat. Igen, az őszintesége, nyíltsága volt számomra fontos! A bábműhelyt bízta rám. Akkoriban dolgozott itt Jakovits József is, a másik igaz barátom. Sajnos, a későbbiekben az Állami Bábszínházban nem volt mindig olyan őszinteség, egyenesség, mint az ő vezetése alatt. Én legalábbis nem ezt tapasztaltam.” KEMÉNY, *Életem a bábjáték...*, 61.

közül Havas Gertrúdot, Szőnyi Katót, Balajthy Andort, Miklóssy Dezsőt és Óhidy Lehel.²⁴ Újonnan szerződtette Bánd Annát és Simándi Józsefet,²⁵ akik házaspárként alapították a Szivárvány Bábszínházat még 1948-ban, és gyakorlatlott bábosokként kerültek a színházhoz. Háray Ferencet Bod László még a Rév Istvánnál töltött évek alatt ismerte meg, a színésznők sorát pedig Szöllősy Irén erősítette.²⁶ Az államosításkor leszerződtetett négy új bábos közül ő volt az egyetlen, akinek semmilyen bábszínészi tapasztalata nem volt.

1949. október 8-án színházavató premiért tartottak az Állami Bábszínházban. Az első évad nem hozta meg a remélt sikert, pedig öt bemutatója is volt a teátrumnak, és az előadások a képzőművészeti kivitelezés területén egyre nagyobb odafigyeléssel készültek. A Mesebarlangban meghonosodott, harisnyafejű bábok helyett megjelentek a fából faragott, plasztikus fafejű vagy kasírozott bábok. A darabok fele orosz adaptációk fordítása volt,²⁷ a tervezői feladatokat általában maga Bod László vagy Gábor Éva látták el, rendezőként az összes bemutatót Körmöczy László jegyezte. Még érezhető a Mesebarlang darabszerkesztési metodikája, mely szerint több rövidebb történetből állt össze egy produkció, de már az új színpadtér és a rajta alkalmazható paravánrendszer is befolyásolta az előadások dramaturgiáját. Nehezen küzdöttek meg a nagy méretű színpad problémájával: „A nagyobb színpad teret nyitott sokféle színpadtechnikai kísérletnek is. Egy ideig három színpadon folyt a játék, váltogatva, az átdíszítési szünetek kiküszöbölése céljából. Két kis színpad volt a nagy színpad két oldalán. Ezeken kis összekötő jelenetek játszódtak, míg az átdíszítés tartott. De végül is e két kis oldalszínpad kihasználása olyan túlzott mértéket öltött, hogy teljesen szétszabdaldóttak a darabok.”²⁸

²⁴ „Bod László a megadott lehetőségen kívül kapott egy helyiséget és egy névsort, amelyen az állt, kik azok a színészek, akiket áthozhat a bábszínházhoz. Előzőleg már működött egy színház a Paulay Ede utcában két évig, Mesebarlangnak hívták. A színészek és a zenészek közül Bod László átvitte szerveződő színházához a használható embereket.” KÖRMENDI, *Az én Karcagom...*, 34.

²⁵ Bánd Anna (1921–2007) Jászai Mari-díjas bábszínész, rendező. Férjével alapították a kétszemélyes Szivárvány Bábszínházat 1948-ban, majd az Állami Bábszínház tagja lett. 1950-ben elvégezte az Akadémia rendező szakát. Tanárként is sokáig működött. Simándi József (1916–2002) kiemelkedő tehetségű bábszínész. Bod László távozása után rövid ideig a bábszínház megbízott igazgatója. 1958-tól 1971-ig a József Attila Művelődési Központ igazgatója. *Magyar Színházművészeti Lexikon*, szerk. SZÉKELY György, ALPÁR Ágnes és TÖRÖK Margit (Budapest: Akadémiai, 1994), 54/682.

²⁶ Szöllősy Irén (1920–2011) bábszínész. 1946 és 1949 között a Nemzeti Színház tagja volt, utána került a bábszínházhoz. BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig* (Budapest: Vince Kiadó – Budapest Bábszínház, 2010), 69–70.

²⁷ STAUD Géza, *Orosz és szovjet színművek magyar színpadon*. Színháztörténeti füzetek 34 (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960).

²⁸ ÓHIDY Lehel, „A Mesebarlang és az Állami Bábszínház története”, in SZILÁGYI Dezső szerk., *A báb-játék Magyarországon* (Budapest: Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1955). 127.

A folyamatosan alakuló játéknyelv keresésében a negyvenhárom tagú moszkvai Állami Központi Bábszínház magyarországi vendégszereplése jelentett fordulópontot 1950 márciusában. A Szergej Obarzcov vezette társulatot sztárként üdvözölte a magyar média,²⁹ s budapesti turnéjuknak köszönhetően mind a színházi szakma, mind a közönség, sőt még a sajtó figyelme is a frissen államosított magyarországi bábszínház munkájára terelődött. Obarzcov kétféle játéknyelvnek volt professzionális kivitelezője: színháza helyet adott gigantikus, egész estés produkcióknak, amelyekben esetenként több mint száz bábu is szerepelhetett a színpadon, de egyszemélyes paravános vagy éppen paraván előtti, rövid játékait is bemutatta a turné során.³⁰ Az egyikben a bábjáték lassan direktívaként rögzülő szocialista realista szabályai érvényesültek, a másikban azonban olyan játéknyelvet alakított ki, amely vagy a bravúros technikai megoldások és trükkök minél élvezetesebb kivitelezésével szórakoztatott, vagy a történetmesélésben és az ábrázolásban alkalmazott határtalan absztrakció nyűgözte le a nézőket, amit végtelenül egyszerű eszközökkel ért el. Egyszemélyes előadásaival nagyon közel állt a vásári bábjáték formanyelvéhez, maga mégis elhatárolódott az orosz mutatványos bábosoktól, kuriózumként tekintett rájuk. A kétfajta színház leginkább az illúzióhoz fűződő viszonyában különbözött. Míg az egyikben az volt a cél, hogy a titokszínház minél tökéletesebben teremtsen meg az életre keltés fantazmagóriáját (a bábok „mintha” maguktól élnének), addig a másikban megteremtődött ugyan az illúzió, de a báb anyagiságára való utalások vagy az élőszínész, illetve a mozgató testrészeinek megjelenése folyamatosan meg is törte azt. Egyszemélyes színházának nem akadt a hivatásos budapesti bábszínházban követője, ám a gigantikus orosz előadásokban és a mamutszerű színházműködésben megtalálták a követendő példát.

A szovjet minta minél tökéletesebb másolásában a moszkvai tanulmányútról éppen hazatérő Szegő Iván lett a bábszínház legnagyobb támasza. Szegő majdnem egy teljes évadot töltött Moszkvában a Központi Bábszínházban, hazatérte után pedig főrendezői státuszba került Budapesten. Részletesen tanulmányozta az ott játszott produkciókat,³¹ nyelvórákra járt, ismerkedett a társulattal, megtanulta az Obarzcov által előszeretettel alkal-

²⁹ A moszkvai Központi Bábszínház magyarországi turnéjáról tudósító híradó részletben látható Obarzcov és társulata, valamint felvételek az előadásokból. <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=10308> Utolsó letöltés: 2019. 03. 29.

³⁰ Az Obarzcov által képviselt két különböző játéknyelvről részletesen lásd BALOGH Géza, „Obarzcov két színháza”, in Uő, *Fejezetek a bábjáték történetéből* (Budapest: OSZMI – Séd Nyomda, 2015), 91–99.

³¹ „Egész sor előadást, darabot láttam már, olyat is, ahol a bábuk mellett több élőszínész is szerepel (Puskin: Mese a Pópáról és a szolgájáról, Balgáról) Legutóbb a színpadon néztem végig a »Szempillantás alatt« előadását. Amit ott színészi összmunkában láttam, az valósággal káprázatos. A darabban majdnem száz bábu szerepel, a díszletváltozás szinte mindig teljességgel sötétben történik,

mazott, alulról mozgatott pálcás bábtechnikát. A magyarországi darabhiány problémájának megoldását abban látta, hogy minél több szöveggönyvet másoltatott le és hozott haza az orosz repertoárból.³² Bod László is felismerte, hogy az egyik legnagyobb problémát a játszható darabok hiánya jelenti, ezért leszerződtette Mészöly Miklóst dramaturgnak, aki, bár nem vált ki-mondottan bábszínházi szerzővé, a színháznál töltött pár éve alatt bemutatták meseadaptációit.³³ Kertész László is csatlakozott a társulathoz, szintén rendezőként.³⁴

Az 1950/1951-es évad első premierje az oroszoktól átvett *A csuka parancsára* című produkció volt. Ez volt Szegő Iván első munkája főrendezőként. Alig egy hónappal később Bod Lászlóval közösen rendezte meg *A nyúl meg a kandúr* című előadást, majd januárban tartották a *Sztárparádé* premierjét, amely a színház első felnőtt előadása. A fordulópontot jelentő produkció elsőprő közönségsikere egyedülálló pillanat volt a színház életében. A műsorpolitikát is hosszú időre meghatározta, ugyanis az elkövetkező években sorra igyekeztek megismételni az ikonikus előadás sikerét, ám a próbálkozások rendre kudarcba fulladtak. A bábkabaré bemutatása után feltűnő, hogy bő öt hónap is eltelt a következő premierig: *Csodafazék* címmel rendezett ismét Szegő Iván, ezúttal gyerekeknek. Az évad négy bemutatójából három produkció volt átvétel a moszkvai Központi Bábszínház repertoárjából, a *Sztárparádé* pedig orosz mintára készült – a színház művészeti munkájában tehát a szovjet minta másolása mindenek felett állt.

az előadás mégis úgy pereg, mint a karikacsapás. Schol semmi idegesség, kapkodás, pedig a színészek feladata igazán nem mindennapi. Nemcsak azért, mert csupán tizenötven játsszák a darabot (több nem férne el a színpadon), hanem azért is, mert egy-egy bábút igen gyakran két színész mozgat egyszerre.” – írja beszámolójában. [N. N.], „Moszkvai magyar ösztöndíjas levele a világ legjobb bábszínházáról”, *Szabad Nép*, 1950. márc. 3.

³² Szegő Iván Oroszországból hazaküldött leveleiben rendszeresen pénzt kér a Bábjátékos Szövetségtől, hogy tudjon minél több darabot másoltatni, de ez nem valósul meg olyan gyorsan, mint ahogyan azt ő szeretné. Időnként ironikus hangvételben ír a Szövetség munkatársainak: „Egyébként újra megerősítem, hogy pénz kérdés egy jó néhány darab megszerzése, ill. a leírása. (abból, amit Obrascovék játszanak a színházban) Ha nem megy, akkor meg leszek nyugodva, hogy úgy látszik születnek jó magyar bábdarabok, mióta eljöttem, hiszen az itteniekre nincsen szükség.” *Obrascov-mappa*. Kézirat. PIM-OSZMI Báltár, leltári szám nélkül.

³³ Mészöly Miklós bábos művészeti tevékenységéről bővebben: URBANIK Tímea, „A vásári bohózatától a mese-groteszkig. Mészöly Miklós bábos kapcsolódási pontjai”, *Art Limes Báb-Tár* V. 4. sz (2007): 37–41.

³⁴ Kertész László (1915–2004) Jászai Mari-díjas rendező. A Mesebarlangban kezdte pályafutását, majd 1952-ben szerződött vissza az Állami Bábszínházhoz, ahol 1956-ig volt tag. Később zenei igazgatóként működött több színháznál is. Nevéhez fűződnek a bábszínházban a *Misi mókus kalandjai* (1952), a *Hófehérke és a hét törpe* (1953), *A három testőr* (1954), a *Művész Maci*, *A kiskacsa* (1954), a *Tündér Ibrinkó* (1954), a *Misi mókus újabb kalandjai* (1955) és a *Százszorszép* (1956) című bemutatók. *Magyar Színházművészeti Lexikon...*, 378.

Az 1951/1952-es évad nyitóelőadása a *Terülj táska* című produkció volt, majd ezt követte *A csodálatos kalucsni*. Újabb felnőtt előadás került bemutatóra: Carlo Gozzi *Szarvaskirály* című drámáját Heltai Jenő fordította le és adaptálta bábszínpadra, ismételten Szegő Iván rendezésében. A *Szarvaskirály* aratott először sikert a művészi bábjáték. Ezek után következett a *Búbos vitéz*, a *Karácsony* és az évad záró előadása: a *Misi mókus kalandjai*. A rendezői feladatok megoszlottak: a két felnőtt-produkciót Szegő Iván, a többi Bod László, Nagy Géza és Kertész László állította színpadra. Feltűnő, hogy megtört az orosz átvételeknek az előző évadban egyértelmű hegemoniája, hiszen a házi dramaturg Mészöly Miklós mellett Tamási Áron és Tersánszky Józsi Jenő is a bábszínház szerzőivé váltak. Ezen a ponton azonban megtorpant a művészi munka lendülete, ugyanis az igazgatói pozíciójában negyedik évadját kezdő Bod László szovjetunióbeli tanulmányútra ment.

AZ ELLENŐRZÉS TERE: A SZTANYISZLAUSZKIJ-KÖRÖK

A prózai színházakhoz hasonlóan az Állami Bábszínházban is tartottak kötelező Sztanyiszlavszkij-köröket, amelyek célja a dolgozók világnézeti és szakmai (tovább)képzése volt. Az 1952/1953-as évad során három ilyen alkalomról tudunk az Országos Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Tárának dokumentumai alapján, ebből kettőnek olvasható a jegyzőkönyve. Ezeken az összejöveteleken a művészek Sztanyiszlavszkij elméleteit ismertették és vitatták meg egymással, hogy tanulságaikat beépítsék a mindennapi gyakorlatba. Rendszerint a színház főrendezője ismertette a mester (gyakran dogmatikusan félremagyarázott) elméleteit a társulattal, majd a jelenlévők számára kötelező volt élni a hozzászólás jogával. Mivel ezek az alkalmak biztosították az ellenőrzést és az átnevelést is, a vita gyakran személyes provokációvá vált. Közösségként élték meg és próbálták megoldani a társulati tagok egyéni problémáit: a magánélet folyamatos ellenőrzése vitathatatlan célja volt a beszélgetéseknek.³⁵

E dolgozatnak nem célja azt vizsgálni, helyesen értelmezték-e Sztanyiszlavszkij életművét, csak azt mérlegeli, ezek a dokumentumok mennyiben segítik az adott előadások rekonstrukcióját. A fellelhető jegyzőkönyvek közül

³⁵ A hatalomnak a mindennapi életre gyakorolt hatásáról írja György Péter: „1950-re a rendszer legmegátalkodottabb ellenségei sem mondhatták, hogy az élet ne változott volna meg szemmel láthatóan. S ez is volt a cél. A nap minden órájában mindenütt, mindenkit arra emlékeztetni, hogy visszavonhatatlanul új keretek között él, s a változások immár kérlelhetetlenül a legapróbb részletekig hatoltak. [...] A magánélet fogalmának kiirtása az új világ eljövételének egyik záloga.” György Péter, „A mindennapok tükre, avagy a korstílus akarása”, in *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*, szerk. György Péter és Turai Hedvig (Budapest: Corvina Kiadó, 1992), 12.

az első az 1952. március 6-án tartott megbeszélés anyaga.³⁶ A beszélgetés gyorsírói jegyzőkönyvéből kiderül: tisztában voltak vele, hogy a *Sztárparádé* különleges sikere nem biztos, hogy megismételhető, és ahhoz, hogy rendszeresen nagyszínpadi felnőtteknek szóló egész estés produkciókat is játszanak, a társulatnak a forma kreatív potenciálját kell maximálisan kihasználnia. A színészi munka kapcsán tagadhatatlanul érzékelhetők a drámai színházi előzmények és az, hogy sok színész számára a bábbal való játék még mindig csak megnehezíti a színpadi átélést. Bod László, bár nem volt moderátora a beszélgetésnek, többször felszólalt, és szavain érezhető, hogy vezetőként többször is szembesült már azzal, hogy színészei az élőszínházi eszközöket preferálják a bábjáték diktálta munkamódszerek helyett. Az ő gondolatai azonban gyakran a bábműfaj egészére, szabályaira összpontosultak; szinte folytatta korábbi, bábesztétikai fejtegetéseit: „Nálunk nagyon erősen kell stilizálni. Stilizálni kell azért, mert a kis, lényegtelen mozdulatokat el kell hagyni és széles, nagyon kifejező, éles gesztusokat kell felhasználni.”³⁷

Szöllősy Iréntől megtudjuk azt is, hogy nemcsak a műfaji sajátosságok nehezítették a színészek munkáját, hanem az egymás iránti tisztelet hiánya is. A paraván takarásában ugyanis gyakran annak ellenére zajlott a privát élet, hogy közben mások éppen próbáltak. Ekkor Szegő Iván, mint a beszélgetés vezetője, rafináltan a paravánra mint színpadi jelenségre irányította a figyelmet, és arra kérdezett rá, vajon képes-e a bábszínész közvetlen kapcsolatot kialakítani a nézőkkel, ha a paraván mint választófal áll köztük. Végül Lázár Gida fogalmazta meg a megbeszélés konszenzusértékű tanulságát: a bábszínészi alakítás titka abban rejlik, hogy a báb emberszerű gesztusai mellett megtalálják-e a figura hozzáillő hangját is. „Ha azonban nincs meg az alaphangja annak a figurának, akkor hiába csinálja a mozdulatokat a bábu. Ha a hangját megtaláljuk egy szerepnek, ahhoz könnyebb egy kifejező mozdulatot találni a bábu számára, mint megtalálni magát a hangot.”³⁸ A megbeszélés végén hiányolták a műszaki dolgozók jelenlétét, ugyanis a gyakorlati munkáról való közös gondolkodás és az elméleti ismeretek bővítése nemcsak a művészeti dolgozóknak kellene, hogy fontos legyen – érezhető a megszólalásokból, hogy a jelenlévők csak a színészi munkát tekin-

³⁶ *Sztanyiszlavszkij kör gyorsírói jegyzet*. 1952. március 6. OSZK Ielt. Színházti. V. 148/10/1992. Fond 18/9. 1. A gyorsírói feljegyzés szerint jelen voltak: Balogh Klári, Bod László, Galamb György, Gonda István, Györkös Katalin, Hárty Ferenc, Kárpáti György, Kiss István, Könyves Tóth Erzsé, Lázár Gida, Leviczky Andor, Major Ida, Mohos József, Simándi József, Szöllősy Irén, Varga D. József, és mint előadó, Kertész László rendező. A társulattól csak a művészeti dolgozóknak volt kötelező a részvétel, a műszaki stábot vagy a titkárságot legtöbbször senki sem képviselte az összejöveteleken.

³⁷ *Sztanyiszlavszkij kör gyorsírói jegyzet...*, 74.

³⁸ Lázár Gida hozzászólása, in *Sztanyiszlavszkij kör gyorsírói jegyzet...*, 96.

tették alkotói feladatnak. Az, hogy a bábokat gyártó műhelyi dolgozók is részt vegyenek ezeken a beszélgetéseken és így jobban megismerjék mind a művészeti koncepciót, mind a színészek igényeit, senkiben sem merült fel.

A következő Sztanyiszlavszkij-kör jegyzőkönyve 1952. május 30-ra datálódik.³⁹ Sajnos nem tudjuk, pontosan kik vettek részt az ülésen, ugyanis a jelenlévők névsorát nem jegyezték le, csak a felszólalásokból rekonstruálható, hogy túlnyomó többségben színészek voltak jelen, illetve Mészöly Miklós dramaturg és a műhelyből Gábor Éva tervező. A beszélgetésen Kertész László elnökölt, Szegő Iván volt az előadó. A főrendező hosszasan elemezte, hogy Sztanyiszlavszkij elméletében mit jelentett a fizikai cselekvés, majd a színészek a hozzászólás jogán a prózai színházakban szerzett korábbi tapasztalataikon nosztalgiáztak (milyen volt például Pethes Imrével vagy Bajor Gizivel dolgozni). Szőnyi Kató volt az első olyan hozzászóló, aki kifogásolta, hogy ezek az elméleti felvetések nem teremtik meg annak a lehetőségét, hogy speciálisan bábszínészi feladatokról beszélgessenek, hiszen Sztanyiszlavszkij a drámai színészek problémáival foglalkozott. Szőnyi a bábszínész speciális feladatának az animáció tökéletesítését gondolta, ám úgy érezte, kollégái gyakran öncélúan túl sok mozgást alkalmaznak, csak mert esztétikusan tudják kivitelezni őket. „A mi plusz mesterségünk az, hogy megtanuljuk a bábokat jól mozgatni. Valamennyien megtanultuk egy kicsit a mozgást és a mozgatást, de most szeretném felhívni a rendezők és a színészek figyelmét arra, hogy akik már megtanulták ezt a magasabb fajta szerepmozgást, igen sokszor beleesnek öncélú szerepmozgásba anélkül, hogy ez a darabot vagy a jelenetet előbbre vinné, illetve a szerepbe beleillenék abban a pillanatban, vagy éppen azt a mondanivaló helyesen kifejezné.”⁴⁰ Óhidy Lehel pragmatikusan közelítette meg ugyanezt a kérdést: szerinte ugyanis azért sem érdemes túlmozgatni a bábokat, mert a bábszínpadon még az egyszerű gesztusok is sok gyakorlást igényelnek. Felszólalásában az a legizgalmasabb momentum, amikor a bábok anyagiságára reflektál: „...amit ugyancsak feltétlenül szem előtt kell tartanunk, ez pedig a bábszerűség, tehát az, hogy az a bábu, amely ott cselekszik, végeredményben nem ember.”⁴¹ Sajnos e gondolat kapcsán nem érkezett további hozzászólás, ami azért is feltűnő, mert miközben különböző módokon próbálták megfogalmazni a bábszínészek sokrétű feladatát, az életre keltés folyamatának kérdése senkiben sem merült fel.

³⁹ *Jegyzőkönyv az Állami Bábszínház Sztanyiszlavszkij köri üléséről. Budapest, 1952. május 30-án. Debreceni Egyetem Egyetemi és Nemzeti Könyvtár, Színház- és Filmművészeti Szövetség iratai, A 8213.*

⁴⁰ *Jegyzőkönyv az Állami Bábszínház Sztanyiszlavszkij köri üléséről...*, 15.

⁴¹ *Jegyzőkönyv az Állami Bábszínház Sztanyiszlavszkij köri üléséről...*, 16.

Pedig alig négy évvel később Németh Antal *A bábjátékos művészete* című tanulmányában már így fogalmaz: „A bábjátékos tehát közép-lény a színész és a bűvész között [...] életre kelti az élettelen anyagot.”⁴² Miután bemutatja az André Gervais által megfogalmazott bábszínész típusokat, a bábjátékos paradoxonját elemzi, ami „abból a feszültségből adódik, hogy reális egy-lényekké válunk a bábuval, amely aztán a maga adottságainál fogva és esztétikai szándékosságával ezt a reális egy-lényegűséget közvetlenül képekre, szimbólumokra váltja át.”⁴³ Szegő Iván azonban csak az orosz mesterekre fókuszált, azt pedig szinte lehetetlen megállapítani, hogy vizsgáló tekintetének lencséjét a kultúrpolitika homályosította-e el, vagy valóban nem látott a szovjet mintákon kívül mást. Talán árulkodó lehet azonban az alábbi idézet: „...nem tudom pontosan, hogy milyenfajta változtatásokat kellene csinálni a fizikai cselekvések vonalán a bábszínházban anélkül, hogy megtorzítanók ezt az elméletet, vagy éppen a lényegét hagynánk ki belőle. Ez egy olyan probléma, melyet majd feltétlenül a Szövetség elé fogunk vinni. [...] Ott azután tárgyaljuk problémáinkat, esetleg külső szakemberek segítségével [...]”⁴⁴

A MŰKÖDÉS TERE: A HÉTKÖZNAPOK

Egy hónappal később, 1952. június 30-án tartották az évadzáró társulati ülést.⁴⁵ Feltűnő, hogy három év alatt szinte megduplázódott a dolgozók száma, már 76 főből állt a társulat, amely igen magas előadásszámokat produkált: 460 gyermekelőadást és 314 felnőtt előadást játszottak az évadban. Az, hogy a felnőtt-előadások száma mindössze százötvennel kevesebb, mint a gyerekelőadások száma, arra enged következtetni, hogy valódi érdeklődés volt a produkciók iránt. A *Szarvaskirályt* másfél évvel a bemutató után már több mint százszor játszották, a *Sztárparádénak* ekkor már megtartották a háromszázadik előadását is. A színház már ekkor továbbképzési lehetőséget teremtett dolgozóinak a stúdió megszervezésével – igaz az oktatás még nem örvendett túl nagy népszerűségnek. A színház művészi munkájának belső struktúrájáról és a színészek munkájának csoportosításáról így beszélt az igazgató: „A legfontosabb mozzanat az, hogy kialakultak az együttesek. Nehezen ment ez a kialakulás és bizony sok esetben bizonyos csoport-

⁴² NÉMETH Antal, „A bábjátékos művészete”, *Bábszínpad* 28–29 (Budapest: Művelt Nép Kiadó, 1956), 135.

⁴³ NÉMETH, „A bábjátékos művészete...”, 137.

⁴⁴ NÉMETH, „A bábjátékos művészete...”, 39.

⁴⁵ *Gyorsírói jegyzőkönyv az Állami Bábszínház 1952. június 30-án tartott évadzáró társulati üléséről.* OSZK. lelt. Színháztört. V. 148/27/1992., Fond 18/27.

sovinizmus formájában jelentkezett, azonban lassan az együttes-kialakulás művészi profil felvételével járt együtt. És ez végtelenül fontos. Nagyon fontos mozzanat az, hogy az eddigi évadjainkkal szemben az idejüv adot úgy tudjuk lezárni, hogy színészeink közül senki nem kíván elmenni és a színház sem kíván senkit eltávolítani.”⁴⁶ A siker kezdett végre imponáló lenni a színészek számára, már nem volt annyira csábító a prózai színházi lét.

A mindennapokat határozta meg az a rendelet is, mely szerint a színészek már nemcsak évadokra, de véglegesen szerződtek egy-egy színházhoz: megszületett a határozatlan idejű művészeti dolgozó státusza.⁴⁷ Az igazgatói értékelőből az is kiderült, hogy a dolgozók túlterheltsége a szabadnapok hiányában is megmutatkozott, bár büszke volt arra, hogy az Állami Bábszínház az első színház, ahol bevezették a hétfői szabadnapokat (ez valójában csak annyit jelentett, hogy hétfőnként nem volt próba, mert este ugyanúgy tartottak előadást). Kertész László rendező is hosszasan hozzászólt az üléshez, összességében a gyerekelőadások lekicsinylésének problematikáját vetette fel. Nehezményezte, hogy a felnőtt előadásokra nem lehet a kezdési időpont után nézőket engedni a nézőtérre, a gyerekelőadásoknál viszont igen, és az állandó mászkálás nehezíti a színészek koncentrációját, csökkenti az előadás színvonalát. A színészek bérezéséről is beszélt: nem tartotta igazságosnak, hogy két gyerekelőadásért jár ugyanannyi előadáspénz, mint egy felnőtt produkcióért – úgy érezte, ez degradálja a gyerekelőadások státuszát.

Az 1952/1953. évad egy már korábban említett váratlan fordulattal indult, ugyanis Bod László tanulmányútra ment Moszkvába, így az igazgatói székbe augusztus elsejével Duka Antalné került,⁴⁸ aki később így értékelte az évadkezdést: „A színház művészeti igazgatója és gazdasági vezetője Szolnokon a színház minden ügyéről azonnal tájékoztatott engem. Ez itt ilyen módon nem történt meg. Nem azért, mintha nem akartak volna tájékoztatni ezekről a dolgokról a színház vezetői, hiszen jóindulatúan és kedvesen fogadtak, hanem az első napokban kizárólag személyi ügyeket tudtam meg, a színház különböző személyi ellentéteiről értesültem, és semmit sem tudtam meg a színház belső szerkezetének működéséről. Ennek oka az volt, hogy a vezetőség maga sem végzett elég szervezett munkát. [Pirossal kiemelve, kézzel, kék tintával írott zárójeles megjegyzés:] *ő maga is elsősorban ez iránt*

⁴⁶ Gyorsírói jegyzőkönyv az Állami Bábszínház 1952. június 30-án tartott..., 11.

⁴⁷ Gyorsírói jegyzőkönyv az Állami Bábszínház 1952. június 30-án tartott..., 12.

⁴⁸ Molnár Gál Péter így ír Duka Antalnéről a Szegeden töltött éveit alatt: „Egy aprócska asszony igazgatta a színházat, Duka Antalné. Mindenkinek Margit. Tisztviselőként nem regnált. A színházért élt. Járhatóvá tette az utat a pályakezdő rendezőknek.” MOLNÁR GÁL Péter, „Ukrajna sztyeppéin. Ádám Ottó nyolcvanéves”, hozzáférés 2017. 09. 12, https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=36646.

érdeklődött”.⁴⁹ Az évad során a legnagyobb problémát a bemutatható darabok hiánya jelentette: összesen három előadást tudott műsorra tűzni a társulat. Ezenkívül még egy előadás szöveggönyve volt a tarsolyukban, de azt senki sem értette, mert olaszul volt. Dukáné elmarasztalta a színház dramaturgját, Mészöly Miklóst, mert bár úgy vélte, van benne a potenciál, hogy nagy író lehessen, nagyon faragatlanul viselkedik és egyáltalán nem pártfogolja a fiatal írókat. Kemény Henrik munkáját viszont kiemelte, szerinte nagyban hozzájárult szakmai tudása az asztalosműhely fejlődéséhez. Megdicsérte társulatát, amiért aktívan részt vett a választási propagandában,⁵⁰

Bod László 1953 nyarának végén tér haza.⁵¹ Saját állítása szerint radikális változásokon ment keresztül,⁵² és bocsánatot kér minden korábbi hibájáért, illetve amiért a Szegő Ivánnal való rossz viszonya több esetben is személyeskedésbe torkollott. Próbálta helyrehozni az előző szezon hibáit: hat bemutatót tervezett az évadra, és komoly dramaturgiai munkát ígért, hogy minél több darab szülessen. Legnagyobb eredménye és előremutató vezetői gesztus, hogy távlati célokat is tűzött színháza elé: megígérte, több évadra előre el fogja készíteni a műsortervet, hogy ne merülhessen fel többé a játszható szövegek hiányának problémája. Újból felmerült a színészek túlterheltségének kérdése, ezért Bod megígérte, hogy igyekszik mindenkinek a személyes preferenciáit is figyelembe venni, mivel tudja: színészeinek szűksége van privát munkára keresetkiegészítés céljából. Megszünteti a pénzbüntetést, innentől kezdve dolgozói, ha valamilyen mulasztást követnek el, csak szóbeli vagy írásbeli figyelmeztetésben részesülhetnek.

⁴⁹ *Gyorsírói jegyzőkönyv az Állami Bábszínház 1953. június 29-én tartott évadzáró társulati üléséről.* OSZK. lelt. Színház tört. V. 148/42/1992. Fond 18/41. 1.

⁵⁰ „Választási munkánk a színház politikai fejlődését bizonyítja. Társulatunk lelkesen dolgozott, és művészileg jól produkált. Négy brigád készült választási műsorra, és 10 üzemből 16 előadást tartottak. A hallgatók száma körülbelül 5000 fő volt. Választási kiállításunk jól sikerült, s ez Szilágyi Márta munkájának eredményét jelenti. A választási kiállítás második díjat kapott, s erre nagyon büszke vagyok. A Béke Világtanács megtekintette a *Szarvaskirályt* és a *Hőféhérekét*, s rendkívül nagyra értékelte a mi munkánkat.” *Gyorsírói jegyzőkönyv az Állami Bábszínház 1953. június 29-én tartott évadzáró társulati üléséről...*, 17.

⁵¹ A politikai átnevelések működéséről bővebben írt GAJDÓ Tamás a „Színházi diktatúra Magyarországon 1919-1962” című cikkében, in *Színház és diktatúra a 20. században*, szerk. LENGYEL György (Budapest: Corvina, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2011), 338–382.

⁵² Bod így köszöntötte társulatát az évadnyitó ülésen: „Eltársak! Én úgy érzem, hogy az iskolában eltöltött egy esztendő nem múlt el hiába – bünt is követtem volna el népünkkel szemben, ha meddő maradt volna számomra ez az egy év. Sokat változtam, igyekeztem hibáimat levetni. Segített nekem ebben az a marxista-leninista nevelés, amely sok tekintetben megvilágosította bennem a teendőket, segített az ott kialakult bírálat és önbírálat szelleme, amelynek fontosságát nem lehet eléggé hangsúlyozni. Végül ez az egyéves távollét segített nekem abban, hogy magasabból, bizonyos perspektívából tekintsem át eddigi működésemet, eredményeimet, hibáimat és jövőbeli feladataimat.” *Gyorsírói jegyzőkönyv az Állami Bábszínház 1953 augusztus 11-én tartott évadnyitó társulati üléséről.* OSZK. lelt. Színház tört. V. 148/42/1992. Fond 18/42. 9.

KISS GABRIELLA

„BOLDOGSÁG MŰSORON KÍVÜL”, AVAGY MAGÁNÉLET MEGFIGYELVE

A Palotaszálló (1951) a második, az Állami Áruház (1952) pedig a harmadik azoknak a mai témájú új zenés műveknek a sorában, amelyek révén a frissen államosított Operettszínház a szocialista realizmus direktívájának jegyében próbált meg eleget tenni a romokból születő színházi kultúra népszerűvelő feladatának.¹ Vizsgálatuk különösen alkalmas egy lényegi kérdés körüljárására: hogyan szovjetizálódott a klasszikus nagyoperett dramaturgiájának egyik alapeleme, a primadonna és a bonviván, illetve a szubrett és a táncoskomikus közötti kapcsolat konfliktusokkal terhelt, de boldog véggel befejeződő színre vitele.

Az 1949-ben államosított Fővárosi Operettszínháznak ezek a mai témájú bemutatói olyan „nevetve-oktató, harcosan pártos” előadások, amelyeknek legitimálniuk kellett a műfaj korszerűségét.² Az új magyar operettek alkotói kiválóan ismerték a siker háború előtti, jól bevált receptjeit, így tudatosan törekedtek a nevetés polgári színházának kisajátítására.³ Ezért nem meg-

¹ „...kiváló magyar írók érdeklődése fordult az addig lenézett műfaj felé, és megszületett [...] az új magyar operett-dramaturgia.” GÁSPÁR Margit hozzászólása, „A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciája”, *Színház- és Filmművészet* 13–14. sz. (1951): 543. Vö. KOROSSY Zsuzsa: „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok 1949–1989*, szerk. GAJDÓ Tamás (Budapest: OSZMI, 2007), 101, 108.

² A tanulmány megírását támogatta a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH, 131764.

³ Vö. VENCZEL Sándor, „Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal, 1–3. rész”, *Színház*, XXXII, 8. sz. (1999): 16–21, XXXII, 9. sz. (1999): 39–42, XXXII, 10. sz. (1999): 46–48; Vö. HELTAI Gyöngyi, *Az operett metamorfózisai, 1945–1956. A kapitalista giccsről a haladó mímusjátékig* (Budapest: ELTE, 2012), 39–69.

lepő, hogy mind a Magyar Népköztársaság Alkotmányának 46. cikkelyét színre vivő *Palotaszálló*,⁴ mind a talált történetet feldolgozó *Állami Áruház* úgy teremtette meg a szocialista Magyarország intézményes boldogságának kötelező valóságát,⁵ hogy közben „a szatíra tüzével” éget ki az életből mindent, ami „a régi társadalommal való bizonyos szembenállásra mutat”.⁶

„IGÉREM, MEGJAVULOK MÉG EZEN A HÉTEN...”⁷

A *Palotaszálló* olyan szocialista realista operett, amelyen tökéletesen meg lehet érteni a műfaj realista, szatirikus és optimista jellegét.⁸ „Realizmusa” a párt üdültetési akciójának propagálásában áll, amelynek eredményként „az ország régi urainak helyén most az ország igazi gazdái tölthetik jól megérdemelt pihenőjüket”.⁹ A „Nyitó (kórus)szám” érzelmileg, a textilmunkásból lett kultúrfelelős „Tied a Palota” című szólója pedig intellektuálisan hangolja arra a nézőt, hogy az új magyar operett téma- és helyszín-választását az MDP

⁴ „A Magyar Népköztársaság Alkotmányának 46. cikkelye a következőképpen hangzik: »A Magyar Népköztársaság biztosítja a dolgozóknak a pihenéshez és üdüléshez való jogát. E jogot a Magyar Népköztársaság a törvényes munkaidő, a fizetési szabadság és a dolgozók üdülésének megszervezése útján valósítja meg.« [...] hogy az ország régi urainak helyén most az ország igazi gazdái tölthessék jól megérdemelt pihenőjüket.” td, *„Palotaszálló. Bemutató a Fővárosi Operettszínházban”, Színház és Mozi* 9. sz. (1951): 14.

⁵ Az *Állami Áruház* témáját „Barabás Tibor hozta, akinek a bátyja valamelyik áruháznak volt a vezetője, és ott valóban megtörtént az az eset, amiről a darabban szó esik, hogy az angol rádió hatására valamilyen árucikknek hatalmasan fellendült a forgalma. [...] azt hiszem, ez volt az egyetlen aktuális témánk, amit valóban kintről, az életből hoztunk.” VENCZEL, „Virágkor tövisekkel, 1. rész...”, 39–40.

⁶ GÁSPÁR Margit, *A könnyű műfaj kérdéseiről*, Gyorsírói jegyzőkönyv Gáspár Margitnak a színházi közönségszervezői tanfolyamon 1954. június 2-án tartott előadásáról. 15. oldal, Gépelt kézirat, 8. PIM-OSZMI Kézirattár V. sz. 229/1994, Gáspár Margit-hagyaték.

⁷ A bemutató dátuma: 1951. február 23.; a bemutató helyszíne: Fővárosi Operett Színház; rendező: Apáthi Imre (játékmaster: Szilágyi Bea); karmester: Bródy Tamás (karigazgató: Virány László); szerző: Mérai Tibor, Békeffy István, Kellér Dezső (versek: Romhányi József, Szenes Iván, Várnai Zseni); zenészerző: Bródy Tamás, Kerekes János; koreográfus: Roboz Ágnes (csoporthozzás: Ormai Miklós); díszlettervező: Gara Zoltán; jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; társulat: Fővárosi Operett Színház; színészek: a *Palotaszálló* vendégei: Ajtay Andor (Koltai János), Bilicsi Tivadar (Vadas), Feleki Kamill (Menyus bácsi), Dajbukát Ilona (Mariska néni), Gárday Lajos (Mihály), Rátonyi Róbert (Marci), Latabár Kálmán (Csabai), Németh Marika (Mici), Palócz László (Péter), Bán Klári f.h. (Ilonka), Décsi Pál (Feri); a *Palotaszálló* dolgozói: Kiss Ilona, (Anna), Rajnay Ella (Margit), Mindszenty Magda (titkárnő), Vándori Gusztáv (Bálint), Lázár Tihamér (Lajos), Egry László (Dundi), Váradi Pál (túristavezető), Thury Éva (Borika), Papp János (szerelő); vendégek: Marton Éva, Jánosi Kató, Kádár Etelka, Beregi János, Székelyhidi György; a nyaraló táncsoport vezetői: Rimóczi Viola, Markovits Vera, Renkey Gyula.

⁸ Vö. Volker KLOTZ, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette* (Heidelberg: Winter, 2007), 281 sk.

⁹ td, „*Palotaszálló...*”, 14.

irányítása alatt álló SZOT szemszögéből értelmezze. A Lillafüredi Palotaszálló vendégköre ugyanis 1945-ig a Horthy-rendszer elitjéből, 1948-tól pedig a Rákosi-rendszer által megbecsültekből került ki.¹⁰ (Nem véletlen, hogy Bálint, a szálloda főportása, akinek a legszebb szobáról még mindig az egykor rendszeren ott pihenő Pallavicini őrgróf jut eszébe, a mű végén már nem dolgozik itt. S az sem mellékes, hogy az MHK-zó Marcinál gyorsabban szintgyalogló Menyus bácsi épp „öt esztendő – vagyis a felszabadulás – óta” fiatalodik.)

Persze arra, hogy nyáron, a „fenyvesek alatt [töltsön] két vidám hetet”, még a kedvezményes szociálpolitikai üdültetés keretében sem volt módja mindenkinek.¹¹ S ezt nem csak azért fontos hangsúlyozni, mert Csabai kartárs csak azért adja ki magát a főnöke előtt kolléganője, Micike jegyesének, hogy ily módon ne télen kelljen nyaralnia. Hanem azért is, mert az Operettszínház nézőterén ülők kétszeresen is vágyképként azonosították a Szinva patak és az Anna-barlang közötti „palotát”. Egyfelől valós tapasztalataik alapján, hiszen míg azelőtt anyagi okok, most az üdültetési rendszer gyakorlati nehézségei teszik elérhetetlenné számukra a Palotaszállót.¹² Másfelől mozinézói élményeik alapján, hiszen 1951-ben a közönség nagy része még tudta, hogy Lillafüred az 1934-ben bemutatott *Meseautó* című film egyik helyszíne. Ez az intertextus viszont felkínálja a nézőnek a „templom egere” típusú kapitalista giccs azonosulási rendszerét.¹³ Hiszen míg az, hogy Kovács Vera, a kis gépirólány a szállóban lakhasson, Szűcs János, bank-vezérigazgatón múlik, addig az ötvenes évek fiktív és a valódi vendégeinek „szép valósága” a Szakszervezetek Országos Szövetségétől függött.

A keretes szerkezetű *Palotaszálló* térben és időben egyaránt zárt világát megteremtő nyitó és záró kép már csak „az eltöltött szép napok örömeiről szóló” refrén és a dzsesszes hangszerelés révén is egyértelművé teszi: az

¹⁰ „Ez a szálloda nemrég másé volt, / Ide álmunk is ritkán járt, / Még a gazdag a fényben dorbézolt, / Ránk csak nyirkos árnyék várt. / De szép piros hajnal ébredt, / Új dallamot zeng az élet, / És felvirrad rád a szép új világ, / Az édes boldogság.” *Palotaszálló* – sugópéldány, Budapesti Operettszínház Archivuma, 9.

¹¹ Vö. TOMKA Béla, „Rászorultsági elv vagy általános szociális jogok? Jóléti rendszerek történeti és összehasonlító kutatásának tanulságai”, *Esély* 5. sz. (2006), hozzáférés: 2018. 08. 06., http://www.esely.org/kiadvanyok/2006_5/tomka.pdf; SZALAI Júlia: „A jóléti fogda I–II”, *Esély* 6. sz. (2004): 2005/1., hozzáférés: 2018. 08. 06., http://www.esely.org/kiadvanyok/2004_6/szalai.pdf, http://www.esely.org/kiadvanyok/2005_1/szalai.pdf.

¹² PATAKY Károly, „*Palotaszálló*. Bemutató az Operettszínházban”, *Kis Újság*, 1951. márc. 9.

¹³ Az elnevezés Fodor László *A templom egere* című jól megcsinált színdarabjára, a Vígyszínház 1927-es nagy sikerére utal, amelyben a templom egere (Nagy Zsuzsi) a gazdasági világválság kellős közepén elhatározza, hogy támadást intéz a bankok, az elszegényedés és a társadalmi igazságtalanságok ellen. Vö. GÁSPÁR Margit, *A könnyű műfaj kérdései*. Gyorsírói jegyzőkönyv Gáspár Margitnak a színházi közönségszervezői tanfolyamon 1954. június 2-án tartott előadásáról. Gépelt kézirat, 8. PIM-OSZMI Kézirattár V. sz. 229/1994, Gáspár Margit hagyaték.

operett „kellemes” hangulata „megkönnyíti, segíti a túlélést, az életbeli helyzetek elviselését”.¹⁴ Egyetlenegy alak próbálja meg tematizálni a jól megérdemelt (mert jól megjutalmazott) pihenés zavartalan és problémamentes optimizmusát: Koltai János, a Palotaszállóba külön vendégeként érkező híres író. Nem véletlen, hogy Bacsó Péter cikke e „régí író” most készülő regényében fedezi fel azt a metatextuális narratívát, amely érdemben elemezni tudná Anna szólójának tézisé: „Itt minden a tiéd, az élet nyitva áll, / Minden mi szép, a dolgozókra vár.”¹⁵ Koltai ugyanis azért nem halad a „munkások életéről szóló” művével, mert úgy tapasztalja, „a mai fiatalok között nincs konfliktus”.¹⁶ S a Mérai–Békeffy–Kellér-trió a négy pár közötti problémák két héten át tartó, nyilvános és kollektív kritikájának happy enddel végződő fikciója révén leplezi le a szocialista erkölcs hibás női és férfi magatartásformáit.

Az üdülési jeggyel csaló Csabai és álmenyasszonya, Mici, illetve a sportőrült Marci és a könyvmoly Margit évdései a szájukba adott, sokszor jelmondat-szerű szövegek ellenére sem nevezhetők társadalomspecifikusnak. Az a dramaturgiai tény viszont igen, hogy mindkét táncoskomikus–szubrett kapcsolat duettben megvalósuló boldog vége egymás megváltoztatásának köszönhető. Az önző, a munkahelyi öltözőben a villanyt égve felejtő, a faliújságot nem olvasó Csabai keringődallamra komolyan megígéri Micikének, „hogyan megjavul még ezen a héten”. Marci Margit kedvéért egy hét alatt elolvassa a *Csendes Dont*, a mindenről verssorokra asszociáló kultúros pedig belátja, hogy művelt ember nemcsak „kincset hord a lelkében, [hanem] rendszeresen megjelenik edzésen”. Ugyanakkor a fakanállal boldog feleség szerepét elutasító, elvált, öntudatos Anna és a régi világ értékrendjén szocializálódott Koltai, illetve a május elsején egymásba szerető nászutasok közötti véleménykülönbség már a klasszikus férfi–nő viszony és a család fogalmának szocialista erózióját jelzi.¹⁷

Míg a középkorú pár esetében a magánélet individuális és a közösségi lét szocialista boldogságára való igény összeegyeztethetősége a kérdés, addig a 130 százalék felett teljesítő kőművest és a pótolhatatlan vegyipari üzemi munkásnőt komoly kérdések és döntések előtt állítja egy váratlan távirat.

¹⁴ BÉCSY Tamás, *A siker receptjei* (Székesfehérvár: Kodolányi, 2001), 24.

¹⁵ BACSÓ Péter, „Palotaszálló. Bemutató a Fővárosi Operettszínházban”, *Népszava* 57. sz. (1951); vö. BACSÓ Péter, „Palotaszálló”, *Színház- és Filmművészet* 6. sz. (1951): 153–157.

¹⁶ „Nézzé, a tétel a következő: egy fiatal lány meg egy fiú szeretik egymást. Azelőtt ezer és egy akadály tornyosult a boldogságuk elé. A szülők nem egyeztek bele a házasságba. Az egyik gazdag volt, a másik szegény, vagy mindketten szegények voltak. Csupa probléma, csupa összeütközés. Az író dúskálhatott benne. Most viszont! [...]” *Palotaszálló* – sűgőpéldány, Budapesti Operettszínház Archivuma, 56.

¹⁷ HORVÁTH Gergely Krisztián, *Magyarország társadalomtörténete a szocialista korban* (Budapest: Balassi, 2011), 6, hozzáférés: 2018. 07. 15., file:///C:/Users/User/Downloads/0041_tarsadalomtorteneti%20(2).pdf.

Állampolgári joga-, erkölcsi kötelessége- vagy csak egyéni lehetősége-e az új lakásukat épp berendező házaspárnak vállalni a távkapcsolatot akkor, ha a szocialista állam lehetővé teszi Péternek az építésmérnöki szakmához szükséges, bennlakásos szakérettségi-előkészítőt? Kinek és mekkora áldozatot kell/lehet/szabad hozni egy olyan álomért, amely legalább annyira szolgálja az ifjú férj, mint a tervgazdálkodás érdekeit? Miért helyes Mihály, a salgótarjáni széncsata kommunista hőséneke akciója, aki a két hét szabadság alatt elintézi, hogy sok Péter tanulhasson abban a városban, ahol lakása és felesége van? Miért „elmaradott” Koltai javaslata, aki azt tanácsolja a kétségbeesett Ilonkának, írjon titokban levelet férje főnökének, és tudja meg: szempont lehet-e a döntésükben Péter már egy ideje szóban forgó építészeti kinevezése? S ezzel párhuzamosan hogyan bizonyosodik be, hogy Koltai János csak akkor lesz képes megírni a regényét – vagyis „az új erkölcsre tanít[ani] az embereket, harcol[ni] a kommunista ideáloknak az életben való meghonosításáért” –, ha munka közben is megismeri őket, és ezt követően még két hetet eltölt a Palotaszállóban?¹⁸

Következésképp a *Palotaszálló* olyan operett, amely a műfaj jól megcsinált „polgári homlokzata” mögött felvázolt nyolc (élet)képben viszi színre az „új ember” szocialista identitásának legfőbb faktorait.¹⁹ Tünetértékű, hogy a kritikák azért dicsérik Apáthi Imre munkáját, mert a „lüktető, friss tempójú” rendezés „az egyszerűes megoldás ellenére is pergő, jól fogja össze a párhuzamos szálakat”.²⁰ Ugyanis a kiválóan szórakozó közönséggel együtt a – klasszikus nagyoperettek mozgalmas látványosságát jól ismerő – szakma számára is meglepetés lehetett, hogy a versek didaxisát és az alakrendszer sematizmusát fogyasztathatóvá tudta tenni a „revüszerű” dinamizmus és a nagy nevetgetők játékmódja. Következésképp a Fővárosi Operettszínház egyik legmozgalmasabb rendezése sikerrel agitálhatott egy, a privát szférát még a két hét szabadság alatt is államosító világ mellett.²¹ A vadidegen, kü-

¹⁸ „Anna: Befeezte a regényét? János: Nem. Ehhez hallanom kell Mihály barátom kritikáját. Mihály (átadja a kéziratot ravaszul): Hm... nézd... János... ha az eleje jobb lenne, akkor már csak a közepét kellene átírod. János: De hiszen a közepénél nem is jutottam tovább. Mihály: Éppen ezért mondom. János: Értem. Igazad van. Ahhoz, hogy jó regényt írjak, munka közben is meg kell ismernem az új embereket. Bemegyek valamelyik üzembe, ott fogok élni közöttük, aztán megírni, télen vagy tavasszal visszajönnék ide, ha visszafogadnak. Anna: Visszavárjuk. János: Az egész Palotaszálló vissza vár? Anna: Na, én is.” *Palotaszálló* – sugópéldány, Budapesti Operettszínház archívuma, 111. Vö. „A szovjet művészet arra hivatott, hogy az új erkölcsre tanítsa az embereket, harcoljon a kommunista ideáloknak az életben való meghonosításáért.” Andrej JEGOROV, *A művészet és a társadalmi élet* (Budapest: Gondolat, 1961), 138.

¹⁹ sz-m, „*Palotaszálló*. Bemutató a Fővárosi Operettszínházban”, *Magyar Nemzet*, 1951. márc. 3.; td, „*Palotaszálló*...”, 15.

²⁰ BACSÓ, „*Palotaszálló*. Bemutató...”; v. i., „*Palotaszálló*”, *Független Magyarország* 11. sz. (1951).

²¹ Vö. GYARMATI György, *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon 1945–1956* (Budapest: ÁBT-LRubicon, 2011).

lönböző korú, nemű, lakóhelyű, foglalkozású jegyesekből, nászutasokból, házasokból, egyedülállókból a kötelezően ajánlott kulturális programoknak köszönhetően összekovácsolódó kollektíva együtt élése egy kétrészes és a keretes szerkezetnek köszönhetően újra és újra lejátszódó „tanoperetté” válik,²² amelyben az egyén életének minden területét átszövi a segítőkészség és a konstruktív kritika formáját öltő ellenőrzés.²³

A *Tűz és a Forró mezők* című filmek rendezőjének munkájában egyfelől a meiningenizmust idéző színpadkép, másfelől a társulat teljes tánckarát foglalkoztató produkciók, továbbá az épülő szocializmus mindennapjainak zeneiségét esztétizáló hangzóság gyömöszöli magába az egyént. A Palotaszálló homlokzata egy álmokkastély illúzióját kelti, amelyen három egymás melletti erkély fókuszálja a figyelmet az Ilona-Péter/Mihály-Anna-Menyus/Koltay János alak(csoport)jaiban megtestesülő problémákra. Ez a térszervezés pontosan jelzi, hogy a középben elhelyezkedő élcsapat szervezte „családias és bensőséges [...] közösségi életben [...] tudnak feloldódni [a bal illetve jobb oldali erkélyen láthatóvá váló] görcsös magánügyek”.²⁴ A kollektíva ez esetben kizárólag aktívan pihen: olvas, sportol, kirándul – és mindenekelőtt jól szervezett programokon vesz részt. Ily módon a nézőnek az az érzése, hogy még a páros vagy hármas jelenetek is mások, különböző csoportok előtt és között zajlanak.²⁵

A *Palotaszálló* lakóit egyébként a két hét szabadság is munkára motiválja. Menyus bácsi mindent megjavít – nemcsak táskát, töltőtollat, vízvezetékét, zárat, hanem még a rossz toronyórát is. Mihály bányász néhány nap alatt Kecskemét városába centralizálja a Dél-Alföld szakértségi-előkészítőit. Anna annak ellenére külön energiát áldoz János megváltoztatására, hogy „a kollektívban nincs szó a terelgetésről”. A hatgyermekes Vadas elvtárs pedig beosztottjainak is az édesapja: még azt is ellenőrzi, Csabai „Bogárkának” vagy „Madárkának” becézi-e (ál)jegyesét. Következésképp az Operettszínház színészeinek lehetőségük nyílik árnyalni az operett szerepköreit ábrázoló, tipizáló játékmódot. Bár a szocialista operett kitalált hagyományának alapvető eleme volt realista játéktípus szorgalmazása, a kritikák csak Anna, János és Mihály szerepe kapcsán vetik fel az emberábrázolás igényét. A két – leginkább dramatikus alakként árnyalható – figura esetében észreveszik, hogy Kiss Ilona nem a másodprimadonna eszközeivel játssza a Palotaszálló

²² BACSÓ, „*Palotaszálló...*”, 154.

²³ HORVÁTH, *Magyarország társadalomtörténete...*

²⁴ sz-m, „*Palotaszálló...*”

²⁵ VÖ. FÖLDÉNYI Ervin, „A *Palotaszálló* előadása a Fővárosi Operettszínházban”, *Színház és Mozi* 10. sz. (1951): 25.

kultúrfelelőset, Ajtai Andor pedig megpróbálja azt a meg nem írt „drámát” megmutatni, melynek során egy középkorú férfi megpróbál kilépni saját – nem csak írói – elefántcsonttoronyából.²⁶ Ugyanakkor az öntudatos bányász, Mihály esetében csak a *Színház és Filmművészet* kritikusa kifogásolja a szocialista ember ideáltipikusan sematikus ábrázolását.²⁷ A többi színész kapcsán viszont a klasszikus operettjátszás elváráshorizontja működik, és kizárólag az adott szerepkör színrevitelét minősítik. Ily módon Németh Mária a *Palotaszálló*ban játssza élete utolsó szubrett szerepét, s kellő komikusi véna híján a Gáspár Margit-korszak egyik első hölgye lesz.²⁸ A főiskolás Bán Klári viszont Ilona szerepében bizonyul képesnek a későbbi szocialista primadonnák (például Petress Zsuzsával kettőzve az *Állami Áruház* Ilonkájának) megformálására.

A közönség emlékezetében természetesen a táncoskomikus és buffó szerepkör „négy élmulattatója” marad meg: Latabár Kálmán, a Játékbolt Nemzeti Vállalat segédje; Rátonyi Róbert, a sportőrült, Feleki Kamill, a mindig dolgozó, javítgató mesterember és Bilicsi Tivadar, az egyfelől gyerekbolond, másfelől rettegett vállalatvezető.²⁹ A Csabai kartárs szájába adott replikák, illetve verssorok idiotizmusaik ellenére olyan emlékezhelyek, amelyek őrzik a „Latyiság” gesztikus poénjait: náthásan a főnöke arcába prüsszöl, kidolgozott légzőgyakorlattal élvezi a friss levegőt, és nyakát harciasan meg-

²⁶ „Kiss Ilona minden kínálkozó primadonnai lehetőséget félretelve, rokonszenvesen és öntudatosan alakítja a Palotaszálló kultúrfelelőset.” v. i., „*Palotaszálló*”.... „Koltay íróról elhisszük Ajtaynak, hogy jó író, és mellettünk foglal állást, mindezt sokszor a szövege ellenére is.” BACSÓ, „*Palotaszálló...*”, 156.

²⁷ „Ilyen eszmei betétfigura Mihály szuperpozitív alakja, aki a szerzők képviselőjében mindig ott terem, ha a hősök már nem tudnak mit kezdeni problémáikkal. Üres frázisai, indokolatlan visszaemlékezései méltatlanok élenjáró bányászainak harcos emberségéhez.” BACSÓ, „*Palotaszálló...*”, 156. Vö. „A bányászok, akárcsak a *Szabad Nép* címlapjain, a munkásosztálynak tulajdonított értékeket reprezentáló élcspatként jelennek meg. Ez [a *Két szerelem* című] operett egyik dalszövegében is manifestálódik: »Hát állj be bányász csatasorba, / Harcra hív a haza sorsa! / Már a régi balsors nem tép, / Hozz reá víg jószerencsét! / Hej, ki bányász, szabad ember, / Szíve telve szerelemmel. / Így győz a víg csapat, / Földön és föld alatt.«” HELTAI Gyöngyi, „A »nevelő szórakoztatás« válsága 1954-ben. A bányász-operett és a Fővárosi Víg Színház bukása”, Tanulmány az ELTE BTK Atelier honlapján, 7–8, hozzáférés, 2018. 08. 12., <http://real.mtak.hu/9322/1/b%C3%A1ny%C3%A1szoperett.pdf>.

²⁸ „Németh Mária behízelgően bájos szoprán hangszínével és bájos előadástílusával pótolja azt a komikumot, amely lényéből ehhez a szerephez hiányzik.” sz.-m, „*Palotaszálló...*”

²⁹ „A közönség jól szórakozott, és elismerő tapsokkal jutalmazta a négy élmulattatót. 1. Latabár Kálmán, a Játékbolt Nemzeti Vállalat segédje. Szívből jön a sokféle humora, pillanatok alatt megtalálta az összekötést a nézőtérrel, vidám atmoszférát teremt, újabb és újabb ötletei önfeledt nézőtéri kacagásban visszhangoznak. 2. Rátonyi Róbert. Sokoldalú sportembert játszik. Kitűnő! Belőle is könnyedén tör elő a játékos életkedv és humor. 3. Feleki Kamill. Mindig dolgozó, javítgató mesterember. Jellemzínészi szerepében is vérbeli. 4. Bilicsi Tivadar. Vállalatvezető és sokgyerekes családapa (akárcsak az életben). Önarckép: csupa emberi érzés és szívből jövő vidámság.” PATAKY, „*Palotaszálló...*”

nyújtva kakaskodik ellenfelével. A jampecruhában, széles taglejtésekkel, karján, nyakán lógó, hihetetlen mennyiségű sportfelszereléssel belépő Rátonyi Róbert viszont egy-egy mellkifeszítéssel és muszklimitogatással mutatja fel és teszi nevetségessé a tömegsport – M(unkára) H(arcra) K(ész) – boldondját. A kedvesen papucs, a vízvezeték a szerelő helyett is megjavító Menyus bácsi és a gyermekei fényképeit mutogató Vadas elvtárs figuráját viszont egy-egy speciális színészi alkat aurája teremti meg. Feleki Kamill esetében „a pocakos, alacsony, bájosan infantilis” színészből „az öregekben megbúvó gyermetegség tisztán sugárzik”,³⁰ s ennek köszönhető, hogy egyöntetű rokonszenvvel figyeljük azt (a valóságban sokszor kifejezetten idegesítő) embertípust, aki nehezen tud beleszokni a pihenésbe, akinek folyton azon jár az esze, hol segíthetne valamit a körülötte élőknek. Bilicsi Tivadar „mosolyoktól, kényszeredett vigyorokon át, a bruhaházásig terjedő kedélyskálája”, illetve a szerepeit átszövő „kisemberi slemilség” automatikusan szerethetővé teszi azt a Csabait rigmusban kigúnyoló és a jegycsalót kis híján a rollerosztályról a felhúzó osztályra száműző főnököt,³¹ aki az üdülés végén döbben rá, hogy – bár sohasem hitte volna, de – beosztottjai félnek tőle. S ily módon nem meglepő, hogy a *Palotaszálló* csúcspontja az a polka, amelyben a társulatnak ez a két, a táncoskomikus szerepkörből már régen kiöregedett sztárja bizonyítja be, hogy az operett-színészek úgy és azért „alkotó típusú emberábrázolók”, mert „hallatlan testi ügyességű táncosok, kiváló énekesek, akrobaták és szemfényvesztők”.³² Vagyis civil színészi múltjukkal és jelenükkel teszik hihetővé a tercett szövegét, mely szerint „Nem a kor számít, aki polkázik, a szívében ifjú még”.

„PÁR BOLDOG ÓRA VELED...”³³

Az *Állami Áruház* az 1951/1952-es évadnak az a bemutatója, amely mind a kritikai recepció gazdagsága, mind a nézőszám, mind a hatástörténet tekintetében igazolja, hogy „az egyik legsikerültebb mai témájú zenés vígjá-

³⁰ REGÖS János, „Állami Áruház 1952–1977”, in „*Állami Áruház*” Egy téma több arca, szerk. R. J. (Budapest: Művelődéskutató Intézet, 1986), 73. Vö. BACSÓ, „*Palotaszálló...*”, 155.

³¹ MOLNÁR GÁL Péter, „Apu, hod megy be? Bilicsi Tivadar születésnapjára”, *Népszabadság*, 1976. szept. 5.

³² „Hiszen az operett-színészek ősei, a mímusok alkotó típusú emberábrázolók, hallatlan testi ügyességű táncosok, kiváló énekesek, akrobaták és szemfényvesztők voltak egy személyben.” GÁSPÁR Margit, *Az operett* (Budapest: Népszava, 1963), 11.

³³ A bemutató dátuma: 1952. május 30.; a bemutató helyszíne: Fővárosi Operett Színház; rendező: dr. Márkus Éva, Mikó András; karmester: Bródy Tamás, Gyulai Gaál Ferenc (karigazgató: Virány

ték”.³⁴ A mű három szempontból is megfelel a(z operett)realizmus direktívájának. **(i)** Az imperialisták által keltett rémhír hatására bekövetkező felvásárlási lázról szóló történet révén nemcsak a zenés színház, hanem a magyar drámairodalom is gazdagabb lesz egy, „az antiimperialista téma színpadi megjelenítését” lehetővé tévő darabbal.³⁵ **(ii)** A Népi Demokrácia termelőinek és kereskedőinek, illetve a reakciós erőeknek az összecsapása lehetővé tesz egy olyan (a jó és a rossz tettváltás-sorozatára épülő) konfliktusos dramaturgiát, amely ki tudja sajátítani a létező szocializmus társadalmi tudatába oltott – és egyedül érvényes valósággént konstruált – meseszemléletet.³⁶ Ez az oka annak, hogy az alakrendszer két ellenséges ideológiai póluson tükrözi le a hagyományosan egy párt alkotó táncoskomikus–szubrett viszonyt. Az egyik oldalon a Kocsis-szimpatizáns szerelmi háromszög (a Boriska kegyeiért vetélkedő Dániel és Klinkó), a másik oldalon a volt reakciós igazgató, Dancs és az épp aktuális főnök gyönyörű lábú titkárnője, Gizi. **(iii)** Mivel az áruházban az embereket egyfelől munka, sőt munkaverseny közben (vagyis a szocializmus építőiként vagy ellenségeiként), másfelől

László); szerző: Barabás Tibor, Darvas Szilárd (versek), Gádor Béla; zeneszerző: Kerekes János; koreográfus: Rimóczy Viola; díszlettervező: Varga Mátyás; jelmeztervező: Márk Tivadar; társulat: Fővárosi Operett Színház; színészek: Petress Zsuzsa/Bán Klári f. h. (Ilonka), Homm Pál (Kocsis Feri), Keleti László (Dancs igazgató), Hódossi Judit (Gizi), Bilicsi Tivadar (Bezzegh bácsi), Kiss Ilona (Iványiné), Antalfy József (Bányai), Komlósi Teréz (Eszti), Fenyvesi Éva (Novákné), Pálos György (Csorvási Frigyes), Molnár Jenő (Józi), Latabár Kálmán (Dániel), Feleki Kamill (Glauziusz), Rátonyi Róbert (Klinkó), Rajnay Elli/Papp Teri f. h. (Boriska), Bikády György (Osztályvezető), Gyenes Magda (Csasztuskázó brigád vezetője), Harmann Irma f. h. (1. csasztuskás lány), Marczai Erzsébet f. h. (2. csasztuskás lány), Decsi Pál (1. eladó), Juhász Pál (2. eladó); az áruház vásárlói: Tekeres Sándor (A kalauz), Thuri Éva (A menyasszonya), Balázs István (A tűztöltő), Garamszegi Mária (A felesége), Hadics László f. h. (Egy munkás), Mátrai György (A kíváncsi), Kolozs Margit (A vidéki lány), Marton Éva (A ráérő nő), László Imre (A hentes), Vándory Gusztáv (A dzsentrí), Mindszenty Magda (A felesége), Csák Hugó (A süket), Sugár Sári (A felesége), Ormai Miklós (A papucs), Hegedűs Mária (A felesége), Gárday Lajos (A kulák), Saághy Erzsébet (A leánya), Tóth Miklós (1. tolakodó), Kárpáti Rezső (2. tolakodó), Bihari László (1. feketéző), Gyurián József (2. feketéző); a III. felvonás polkáját táncolja: Markovics Vera, Mikola Pál és a tánckar.

³⁴ GHS., „Az idei évad mérlege – a jövő év tervei. Beszélgetés Gáspár Margittal, a Fővárosi Operett-színház Kossuth-díjas igazgatójával”, *Független Magyarország*, 1955. jún. 23. Az *Állami Áruház*ból a Fővárosi Operettszínházban 135 előadást tartottak, amit 141 714 néző tekintett meg. Budapestet követően az alábbi vidéki városok színházaiban volt látható a darab: Szeged (1952. 12. 12.), Békéscsaba–Szolnok (1952. 12. 25.), Kecskemét (1952. 01. 06.), Miskolc (1953. 02. 13.), Debrecen (1953. 04. 20.) Vö. HELTAL, „Az operett metamorfózisai...”, 183.

³⁵ ANTAL Gábor, „Állami Áruház. Új magyar zenés vígjáték a Fővárosi Operettszínházban”, *Magyar Nemzet*, 1952. jún. 9. Ezt igazolja, hogy hogy az *Esti Budapest* az új kor új konfliktusokkal szembe néző hőseinek szempontjából vizsgálja Bessenyei Ferenc, Somogyi Erzsébet és Latabár Kálmán alakítását Urbán Ernő *Tűzkereszttség*, Sándor Kálmán *A harag napja* és Barabás–Gádor *Állami Áruház* című „színműveiben”. Sz. N., „Három magyar színmű – három alakítás”, *Esti Budapest*, 1952. júl. 5.

³⁶ „... tilos többféle valóságot elismernem, beleértve saját külön valóságomat is.” HARASZTI Miklós, *A cenzúra esztétikája* (Budapest: Magvető, 1991), 116.

vásárlóként (vagyis engedélyezett mértékben szabad individuumként) lehet látni, érdemi lehetőség nyílik a valóság zsdanovi konstrukciójának tipikus alakokon és tipikus helyzeteken keresztüli ábrázolására.

Ha viszont a harmadik magyar szocialista realista zenés vígjátékot a *Palotaszálló* kapcsán már említett karrieroperetthez hasonlítjuk, akkor egyfelől Glauziusz és Dániel átnevelődésére, másfelől a magánélet és a kötelesség összeegyeztetésének problémájára, továbbá a rendszert bíráló ironikus megjegyzésekre irányul a figyelmünk. A kapitalista gazdaságtanon iskolázott, „lelkén is könyökvédőt viselő”, „szűk keresztmetszetű”, munkájának közösségépítő szerepét be nem látó, idős könyvelő – ha őt „embernek”, véleményét mérvadónak tekintik – népnevelővé kinevezve, a főhős hadsegédeként áll helyt a csatában. A reflektálatlan profittermelőből öntudatos kommunista eladóvá váló Dániel fokozatosan látja be, hogy immár „nem az az elv, hogy minél több vevőt kiszolgálni, és minél több hasznot hajtani, hanem minél alaposabban foglalkozni a vevőkkel, és minél jobban kiszolgálni őket”.³⁷ S ezért is nyeri el a szubrett kezét. A szakiskoláról hazatérő, a protekcionizmus elleni harc próbáját kiálló, s így vezérigazgatóvá kinevezett Kocsis viszont azért kéri meg a primadonna kezét, mert – a szocialista erkölcs családfo-galmát megértve – belátja a Klinkó, Dániel és Boriska által énekelt tercett igazságát, mely szerint „Boldogságod létalapja, / Hogy használd fel jobban a hetedet!”: ha elveszi Ilonkát feleségül, lesz idejük egymásra a munka mellett. Vagyis az *Állami Áruház*ban nem egy, hanem három olyan pozitív hős érzi sajátjának a minisztérium zászlaját, aki a szemünk láttára vette észre és javította ki a letűnt világból örökölt hibáit. S ebből kettő e változásnak köszönheti élete párját.

Az *Állami Áruház* operettszüzséjének magját Kerekes Feri és Ilonka kapcsolata alkotja. A pozitív végkifejletét megelőzően az áruház vezérigazgatója hazazavarja a női konfekcióosztály eladónőjét, mert a kedvesét féltő lány hallgat a volt, reakciós igazgatóra, és nem hajlandó teljesíteni főnöke utasítását: nem hozatja fel a raktárból a lódenkabátokat. Ennek a (*Palotaszálló*ból ismert) bonyodalomnak semmi köze az érzelmekhez. Mindkét Ilonkának ugyanaz a hibája: olyan emberekre hallgatnak, akik a „normák és elvek követőiknek biztonságot és individuális autonómiát adó rendszerében” gondolkodnak, és tanácsaik során az egyénből, nem pedig annak „egy mitikus intézményhez” (a párthoz, illetve az azt modelláló munkahelyhez) való szen-

³⁷ „Az osztályvezetőnő büszke a jó beosztásra. És arra, hogy a munkaversenyben az ő osztálya nyerte az elsőséget. Hogyan sikerült ez? A szocialista kereskedelem alapelveinek legszigorúbb szem előtt tartásával. Nem az az elv, hogy minél több vevőt kiszolgálni, és minél több hasznot hajtani, hanem minél alaposabban foglalkozni a vevőkkel és minél jobban kiszolgálni őket.” [N. N], „Reggeltől estig egy Rákóczi-úti nagyáruházban”, *Kis Újság*, 1951. dec. 23.

vedélyes kötődéséből indulnak ki.³⁸ Ennek azonban az a következménye, hogy a szerelmi szál elválaszthatatlan lesz a „kortárs ideológéákat (Állami Áruház-toposz s a hozzá kapcsolódó melléktémát: felvásárlás, áruhalmozás, feketezés, éberség, osztályharc. a reakció támadása, a munkás összefogás sürgetése) taglaló konfliktustól.”³⁹ Ezt egyfelől a darab valamennyi szerelmi duettjének a férfi és nő közötti hagyományos viszony szocialista erőzióját tematizáló sorai,⁴⁰ másfelől az a ritmusszervező elv igazolja, ami három jól elkülöníthető, de mindig ugyanazzal a keringős lejtésű, lágy dallamvonalú kardallal záruló tömegjelenetre tagolja az előadást.

Szempontunkból a 3. felvonás utolsó előtti jelenete fontos, amikor a zászlónyertes áruház, a felépített város és az emberi kézzel elérhető csillagok képében gyönyörködő Ilonka és Kocsis éneklik el karkísérettel Esz-dúrban, hogy „Mily szép is lett ez az élet...”. Ezt a himnikus emelkedettséget azonban az előadásban egy olyan zárójelenet követi, amelynek szükségessége mellett a szocialista realizmus kötelező optimizmusára hivatkozva érveltek az alkotók. „A dalolva, táncolva tomboló dionüszoszi jókedvet, a féktelen életörömet” az ugyanis (a filmmel ellentétben) két férfi, mégpedig a darabbeli rivális táncoskomikusok: Latabár Kálmán és Rátonyi Róbert garantálják. S Cyrano szerepében Dániel, a vicomte-éban Klinkó annak ellenére hatalmas közönségsikert arat, hogy a le nem játszott kultúrműsor kimaradt számát sem a szituáció realitása, sem az operett cselekményvezetése nem indokolja.⁴¹ A „Boldogság műsoron kívül” munkacímet viselő produkció ugyanis a realista paradigmával tökéletesen ellentétes kabaré dramaturgiai elve alapján illeszkedik az előadáshoz.⁴² Egyfelől paródia tárgyává teszi (nemcsak az ismert Rostand-jelenetet, hanem) a *happy endet*. Azt, hogy „a demokráciában minden vágy teljesül, a fiatalok táncolnak, énekelnek, csókolóznak, ha kell, a szerelmesek egymáséi lesznek, Dániel is megtalálja, amit keres, Felekit pedig beveszik a rugbi-csapatba [sic!], Latabár eljátszhatja Cyranót mint

³⁸ HORVÁTH, „Magyarország társadalomtörténete...”, 6.

³⁹ HELTAI, „Az operett metamorfózisai...”, 186.

⁴⁰ Például „Hogy a világ oly szép, azt szeretem benned” (4. szám); „más most a legény, más most a leány, / jobb lett már a világ” (5. szám).

⁴¹ „Kifogásolható a harmadik felvonás utolsó képe is, bármilyen nagy sikert arat a nézőtér. A képen Cyrano ormonológjának paródiáját adja elő – szinte meglepetésszerűen – Latabár Kálmán és Rátonyi Róbert. A jelenet gyenge indoklása az, hogy a paródia a színpadon egyébként le nem játszott kultúrműsorból maradt ki. Ha a szerzők legalább egy mondattal utalnak volna arra, hogy ezzel a mulatságos jelenettel a mindenáron szerepelni vágyó kultúráktívákat akarják nevetségessé tenni, a jelent máris szervesebben illeszkednék a darabba. Így azonban úgy hat, mintha valamilyen ráadás volna, holott a darabnak nincs szüksége ráadásra.” BODÓ Béla, *Állami Áruház. A Fővárosi Operettszínház új darabja*, Népszava, 1952. júl. 9.

⁴² Az úgynevezett *Nummernprinzip* elvéhez lásd Peter JELAVICH, *Berlin Cabaret* (Cambridge, Mass. és London: Harvard University Press, 1993).

régi vágyát”.⁴³ Másfelől egy olyan játéktípus révén mutatja fel a szép jövő építését kísérő szocialista életöröm lehetőségét, amelynek sztárjai nélkül „a magyar zenés színház a szocialista korszakban működés-, illetve inkább hatásképtelen” lett volna.⁴⁴

Mert a többi mai témájú operetthez hasonlóan az *Állami Áruház* is modellértékűen jelzi, mely szerepkörök esetében milyen keretek között valószínűsíthető meg az emberek előtti emberábrázolás igénye.⁴⁵ Petress Zsuzsa azért válik a szocialista primadonnának első számú megformálójává, azért tűnik Ilonka szerepében „igazi embernek”, aki akár a kritikus „szomszédja” is lehetne, mert „szemétkosárba dobta az operettnaivák émelygős mézeskalács-figuráját és a népszínműveskedő víglányok hazug vidámságát”.⁴⁶ A fiatal káder szerepében Homm Pálnak nem a szerepkör, hanem saját bonviván szerepeinek olyan „kísérteteivel” (Marvin Carlson) kellett megharcolnia, mint Márkó álruhás partizán (*Szabad szél*) vagy Kerekes István tisztisiklás (*Aranycsillag*). Tünetértékű, hogy míg a Tűzoltó és Felesége közötti „nem maceráltalak – de igenis maceráltál, anyukám” típusú (próza) jelenet kabaré jellegét dicsérik, addig az Operettszínház ifjú táncoskomikusának (énekes) magánszámát kritizálják. Ennek az az oka, hogy Huszka Jenő és Beöthy László *A két veréb* című dala tényleg értelmezhető/előadható (lenne) Klinkó lelkiállapotának kivetüleként.⁴⁷ Ám Rátonyi „finomkodó” előadasmódja a nagyképzű és tudálékos, „estelente Mozartot, Beethovent, Bacchust” dalolgtató Klinkó énektanultságának paródiájára használja fel ezt a zenei in-

⁴³ BARABÁS Tibor és GÁDOR Béla, *Állami Áruház* (Budapest: Népszava, 1954), 61.

⁴⁴ HELTAI, „Az operett metamorfózisai...”, 96.

⁴⁵ „Az új operetténekes elé is az eddigieknél sokkal nehezebb feladatok tornyosulnak. Énektechnikában operai méretűek a feladatok, ehhez járul a fokozott alakítókétség szükségé prózában és játékban.” VÁRADY László, „A zené szerepe az operetben”, *Új Zenei Szemle* 9. sz. (1952): 11. „Szereplői létező, köztünk élő hús-vér emberek [...] ezért a szerepek megformálásánál, a mű színre hozásánál arra törekedtünk, hogy a színpadon egy darab életet ábrázoljunk a valóságból, a mából. Hogy szélsőséges példaként említsem, Ilonka például ne törekedjék arra, hogy férfiszív-típró, végzetes nő legyen, a nagy primadonna, hanem egyszerű, közlünk való bájos, kedves, fiatal lány; a komikus jelenetekben csak addig menjünk el karikírozásban, amíg az nem visz el a valóságtól.” DR. MÁRKUS Éva, „A rendező munkájához”, in BARABÁS és GÁDOR, *Állami Áruház*, 48.

⁴⁶ ILLÉS Béla, „Állami Áruház. A Fővárosi Operettszínház nagy sikere”, *Irodalmi Újság*, 1952. júl. 3. Vö. „Petress Zsuzsát tartottam a legnagyobb tehetségnek. Kitűnő színésznő, nagyon szép, gyönyörűen énekel. Csak egy baj van vele, sajnos. Ismeri azt a nőtipust, amelyik »közben« almát eszik? A Zsuzsa nem adja oda magát a közönségnek, a közönség pedig azokat szereti, akik odaadják magukat. Ehhez Marika, a Németh Marika sokkal jobban ért.” VENCZEL, „Virágkor tövisekkel, 2. rész...”, 42.

⁴⁷ „A telegráf drót oszlopára / két kis veréb egyszerre szállott. / Lecsüggedt szárnnyal megültek ott, / és egy a másnak panaszkodott. / A hosszú útról, napsütésről, / hidegről és a szenvedésről. / Egyik fiú volt, másik leány, / megesett szívük egymás baján. / Az egyiket elhagyta párja, / urát a másik lesi, várja. / Egy-máshoz bújnak mind közelébb, / szegény, szerelmes két kis veréb. / Csak egy percig, s mindenik látja, / nem ezt kereste, nem a párja, / és elrepülnek vissza se néznek, / északnak egyik, a másik délnek.” HUSZKA Jenő és BEÖTHY László, *A két veréb* (1901).

tertextust, amelynek hatását csak fokozza a buffóknál hagyománynak számító, gesztikus poénokból építkező játék.⁴⁸ Miután operaénekeseket imitálva, torkát köszörüli, zsebkendőt vesz elő, követi Dániel riválisát teljesen lejárató instrukcióit: először pózol, majd ajkai bemelegítésével és rekeszizmai hullámoztatásával illusztrálja „profizmusát”, hogy végül mesterkéltén „magas hangon énekeljen”, megágyazva a záró poénnak: „Dániel: Nem akarom dicsérni, de visz a hangja... Klinkó: Ugye? Dániel: A sírba...”. Vagyis az a színész, aki három év múlva Bóni gróf szerepében végérvényesen „hülyének” fogja beállítani a nemesi arisztokráciát, most sem az általa játszott alak hangjával és érzéseivel dolgozott.⁴⁹ Hanem egyfelől az öltözködésében, stílusában, ízlésében felmutatta és nevetségessé tette a dal kontextusát is alkotó, háború előtti kispolgári világot, másfelől az újra és újra felharsanó nevetést szolgálta partnerével összhangban.

A legnehezebb dolga a nevetés polgári színházát emblemizáló két sztárnak volt. Latabár Dániel kartárs jellemfejlődésének ábrázolására használja fel a színészi eszközkészletét jellemző sokszínűséget. A nyáron bundát és hócsizmát is a vevőre tukmáló eladó kedvesen egyszerű *entrée*-ként egy női ruhabáb mögül bukkan elő, „az új igazgatóval való vitája közben fel-felugrik a székéről, és kétszer mellé ül, a harmadik alkalommal viszont egy oldalpillantással felméri, vajon ezúttal jól helyezkedett-e el”,⁵⁰ és pontosan poentirozza a klasszikus pesti kabaréhumor szójátékait, spät-reakcióit, a szándékos elhallásokat. Az I. felvonás 1. képében viszont egészen addig statisztai alázattal méri a szöveget, ameddig rá nem helyeződik a súlypont, amikor is fokozatosan „clown-ná válva” igen humoros játékkal ezt a méricskélést továbbfejleszti: egyre gyorsabban és egyre nagyobb méretű szövegekkel csetlik-botlik-dolgozik. Az *Állami Áruház* egyetlen örökzölddé vált slágere viszont nem a drámai szituációnak, hanem egy speciális színészi alkat aurájának köszönhető.⁵¹ Feleki Kamill az értelmi hangsúlyokat aláhúзва, rámondja-aláéneklei a *Sprechgesang*-szerű melódiára az *Én kis unokám* szövegét, s ennek köszönhetően „ez a pocakos, alacsony, bájosan infantilis és

⁴⁸ Ehhez a játéktílushoz lásd HELTAI, „Az operett metamorfózisai...”, 74–89.

⁴⁹ „Nem akarja Rátonyi jól énekelni ezt a *Két veréb* számot – és ezért nem elég humoros. Ha minden erejét latba vetve, szépen akarná elénekelni Klinkó hangjával és Klinkó érzéseivel, akkor ennek pokoli hatása lenne.” VAMOS László hozzászólása in *Az Állami Áruház című zenés vígjáték vitája*, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, Magyar Zeneművészek Szövetsége, 1952. jún. 15., 40.

⁵⁰ „...A hallatlanul mulatságos játék nem szerzői instrukció, hanem latabári építmény, amely azonban nemcsak Dániel izgatott állapotát fejezi ki, de megadja teljes komikus aláhúzását is a múlt csökevényeit védelmező nevetséges magtartásnak.” SZ. N., „Három magyar színmű – három alakítás”, *Esti Budapest*, 1952. júl. 5.

⁵¹ VAMOS László hozzászólása, in „Az Állami Áruház című zenés vígjáték vitája”, Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, Magyar Zeneművészek Szövetsége, 1952. jún. 15., 35.

rendkívül ügyes mozgású színész valóban felkavarhatta az érzelmeket. Úgy selypít, akár egy gyermek, és ráadásul orrhangú is. Az öregekben megbúvó gyermetség tisztán sugárzik belőle.”⁵²

* * *

A *Palotaszálló* és az *Állami Áruház* a társadalmi utópia pátoszáét középpontba állító zenés produkciók voltak.⁵³ Ezért tekinthető a bonviván/primadonna-tengelyen artikulálódó és az üdülő illetve dolgozó kollektíva által megoldott kérdésfeltevés folytatásának a Fővárosi Operettszínház első és egyetlen bányászoperettje. Az 1954. június 18-án bemutatott *Két szerelemben* ugyanis a sztahanovista-újító vőlegényét a haláltól féltő Balogh Anna már – Péternél, Mihálynál, Ilonkánál illetve Bezzegh Ilonkánál és Kocsis Ferinél is didaktikusabban – kimondja a szocialista erkölcs propagálandó téziséét: „És nem értettem meg, hogy nekünk »két szerelmünk« van. A hivatásunk – és az, akit szeretünk.”

⁵² „*Állami Áruház*” *Egy téma több arca*, szerk. REGŐS János (Budapest: Művelődéskutató Intézet, 1986), 73.

⁵³ Vagyis „nem a klasszikus szűzsék hercegnőit írták át szövőlánynak, és olyan mondatokat sem adtak matrózkocsmák kacér, de ártatlan hastáncosnőinek a szájába, mint hogy »Éljenek a népi kollégiumok!«” (KELLÉR Dezső, *Kedves közönség* [Budapest: Szépirodalmi, 1957], 54.), hanem két háború közötti ízlés- és mentalitás által meghatározott operettek és zenés vígjátékok tradícióját próbálták meg új társadalmi kontextusban felhasználni. Vö. HELTAI, „*Az operett metamorfózisai*....”

EPERJESI ÁGNES

MAGÁNÉRDEK ÉS KÖZKINCSTARTÁS – A NŐI TEST KÖZHASZNÚSÍTÁSA

Írásom egy képzőművészeti esetet hív segítségül annak felidézésére, hogyan találkozott és erősítette egymást a magánérdek és a politikai szándék a női test feletti kontroll kiterjesztése és gyakorlása során Magyarországon. Magyarországon szépségkirálynő-választást ötven év kihagyás után rendeztek ismét, 1985-ben. Az esemény része volt a győztesek szobrának elkészítése is. Régóta foglalkoztat Pauer Gyula Molnár Csilláról készített szobra és a szobor kontextusa, kontextusai. Pauer egyéb munkáit is régóta ismerem, elsősorban a fotogram és a lenyomatok iránti érdeklődésem irányította rájuk a figyelmem. Műveit vizsgálva érdekes felfedezés volt Pauer tömegkulturális jelenségek iránti vonzalmát tetten érni. A Molnár Csilláról készített szobor különösen problémás volta, a Képzőművészeti Egyetemen 2010 óta szerzett/gyűjtött tapasztalataim és a tömegmédiában zajló metoo kampány erős lökést adtak ahhoz, hogy intenzívebben és módszeresebben foglalkozzam vele. Nem utolsósorban említtem, hogy noha személyes beszélgetések során sokan erős kritikát fogalmaztak meg Pauer vállalkozásával kapcsolatban, a szakirodalomban ennek a kritikai nézőpontnak nem sok nyomát találtam.

A fenti gondolatok hatására született meg az a performanszom, amelyre 2018. október 11-én került sor a Magyar Nemzeti Galériában (a továbbiakban: Galéria). Az *Érezze megtiszteltetésnek* című esemény előzménye egy hosszas, majd tíz hónapig tartó, eredménytelennek mutatkozó tárgyalássorozat volt a Galériával. Eredetileg kiállítást terveztem, és mivel a szobor Galériában lévő példányára köztulajdonként tekintek, számomra magától értető-

dően kínálkozott a Galéria mint helyszín. A Galériához beadott tervben ezt írtam: „A szépségkirálynőről készült bronzszobrot szeretném felöltöztetni. Nem ruhába. Palástot adok rá, amit ún. kifutó, azaz vörös szőnyeg anyagából készítek. A vörös szőnyeg nemcsak a szépség- reklám- film- és divatipar fontos szimbóluma, hanem a politikai és hatalmi reprezentációé is. A terv szerint úgy takarom el a meztelen testet, hogy ugyanakkor az a szőnyeg támasztéka is: a test emeli fel és tartja fenn a sztárság szimbólumát. A hosszú, vörös textil királynőhöz méltó, ünnepi palást, uszály képzetét kelti, miközben kalodaszerűen bénító teher is. A *Kifutó* c. mű egy önmagát is megtartó, kb. 10–15 méter hosszú vörös szőnyeg. A mű környezetében a Pauer szobor létrejöttének kontextusát megvilágító dokumentumok láthatók, melyek segítségével a néző megalkothatja a saját értelmezését.”¹ (1. kép)



Egyrészt kíváncsi voltam, hogy a Galéria munkatársai hogyan viszonyulnak a tervhez, támogatják-e a megvalósítását vagy sem. Másrészt, mivel a vázlatok a szoborhoz kötődnek, célszerűnek gondoltam, hogy direkt kapcsolatot próbáljak teremteni a szobor és a szőnyeg között. A szobor közvetlen használata arra teremtett volna lehetőséget, hogy a mai diskurzusban felerősödő kérdések fényében vehessük újra szemügyre a művet.

¹ 1. kép. EPERJESI Ágnes: *Kifutó*. Kollázs, 2018.





A szobor számomra pontosan őrzi és világosan mutatja az élő testtel dolgozó szobrász és segédei modellhez való viszonyát. A gipszlenyomatban genitális részletek is rögzítésre kerültek, melyek felerősítik az élő test képzetét; a szenvedő arc a gipszmintavétel folyamatának kellemetlenségére utal; az élethű arc és alak is a konkrét embert idézi. A test érzéki részletei² háttérbe szorítják az amúgy is szinte észrevehetetlen, konceptuális „héj”-magyarázatot – amely funkciója szerint zárójelbe tenné a test közvetlenségét és a „leleplezés” szubverzív gesztusát erősítené fel – és másféle értelmezési szempontokat hívnak elő. Például olyasmit, hogy egy lenyomat leginkább a saját létrejöttének körülményeiről tanúskodik; hogy az élő modelltől készült emberábrázolások a művész-modell viszonyról árulkodnak, és gyakran, mint ez esetben is, aszimmetrikus hatalmi viszonyokat lepleznek el, vagy hogy az élő modellel való képzőművészeti munka eredményére manapság inkább úgy tekintünk, mint a művész, a modell és a néző közös konstrukciójára.

A szobor pár éve félnyilvános helyen, az épület két szárnya közötti átvezető folyosón álldogál. Váratlanul, néhány nappal az esemény előtt jutott tudomásomra, hogy 2018. október 11-én egy program kedvéért kihozzák a folyosóról, és a Kupolacsarnokban állítják ki, hogy a Galéria a soros „test” tematikájú Múzeum+ rendezvényén két meghirdetett tárlatvezetés erejéig használja a bronzszobrot. Akkor már elég sok jel mutatott arra, hogy az eredeti terv szerinti kiállítást nem fogom tudni a Galériában megcsinálni. Ezért a Galéria egyestés eseményét kihasználható alkalomnak tekintettem. Az *Érezze megtiszteltetésnek* című performanszt a tárlatvezetések alatt és után valósítottam meg (2. kép).³

A performansz során a szobrot egy hosszú, vörös kifutóval takartam el, amely az eredeti tervhez képest jóval könnyebb, vékonyabb anyagból készült, hiszen a nehéz szőnyeget nem lehetett volna kezelni az este folyamán. A tervet ezért módosítottam, az új helyzethez próbáltam igazítani. A tárlatvezetés ideje alatt világos anyagból kivágtam az *ÉREZZE MEGTISZTELTETÉSNEK* felirat betűit (3. kép).⁴ A vezetés után a szobor vállára helyeztem a leplet, letakartam a testét (4. kép),⁵ a betűket pedig rátűztem⁶ (5. kép) a vörös anyagra

² Ilyen érzéki részletek például a bőr pórusai, a síkból kiemelkedő mellbimbó, a lehunyt szem, az érzékeny duzzadt ajkak, a nemi szerv legcsekélyebb mértékben sem allegorikus formaképzése a test külső vonalán belüli térben – ez utóbbit Kruppa Judit, a verseny második helyezettje a szoborkészítésről készített dokumentumfilmben egyszerűbben és plasztikusabban így fogalmazza meg: „A seggembe ne rakjátok már bele a gipszet”. DÉR András és HARTAI László, *Szépleányok*, dokumentumfilm, 1986, BBS. <https://www.youtube.com/watch?v=sK0cLVdg4H4>. 51.22-től, hozzáférés: 2020. 08. 22.

³ 2. kép. Fotó: BÉNYI Andrea.

⁴ 3. kép. Fotó: BECK András.

⁵ 4. kép. Fotó: BÉNYI Andrea.

⁶ 5. kép. Fotó: BÉNYI Andrea.



(6. kép).⁷ A második tárlatvezetés előtt a Galériával való megállapodás szerint az anyagot levettem a szoborról, és a falra erősítettem (7. kép).⁸

Az írás a továbbiakban a performanszhoz, illetve a kiállításhoz kapcsolódó kutatásaimat tartalmazza.

⁷ 6. kép. Fotó: BÉNYI Andrea.

⁸ 7. kép. Fotó: BECK András.

1.

A fotográfia eredendő, mediális agressziója miatt a meztelen test tömegkulturális ábrázolásai szükségképpen a pornográfia pengeélén egyensúlyoznak. Naomi Wolf egyenesen a pornográfia jellemzői szerint csoportosítja a képtípusokat:⁹ a „puha” változat „csak” tárgyiasítja a testet, míg a „kemény” erőszakot is követ el rajta. Wolf a pornográfia szón a szexualizált tárgyiasítást érti. Nem a nemek közötti kölcsönös erotikát kifogásolja, hanem azt, ha az ábrázolás az elszemélytelenítés és a hatalmi vágyak, fantáziák kiszolgálójává silányul, melynek elsősorban a női test esik áldozatul. A puha és a kemény képtípusok váltakozása figyelhető meg a női testet államosítható tárgyként kezelő szocialista populáris kultúrában is.

A rendszerváltást megelőző gazdasági átalakulást nálunk is a színes, nyomtatott fotográfia, a reklámképek különféle tömegmédiákon való terjedése kísérte. Az 1960-as évek végétől egyre gyakoribbá váltak a fotóalapú reklámok, a korábbi évtizedekben használatos grafikai megoldások fokozatosan háttérbe szorultak. A fotografált reklámképeken a női test gond nélkül kapcsolódhatott össze a hirdetni kívánt termékkel, akármi volt is az – azaz a női test tárgyiasítása (a puha pornográfia gyakorlata) úgymond a gazdasági liberalizálódás folyamányaként történt. A meztelenség ábrázolása azonban nem léphetett át bizonyos határokat, nemi szervek nem látszódhattak. Ezen a hallgatolagos gyakorlaton változtatott egy 1972-ben kiadott belkereskedelmi minisztériumi állásfoglalás, mely szerint „művészi aktfotók, grafikai és rajzos ábrázolások árureklámozás céljára csak akkor használhatók fel, ha azok az áru jellegével, rendeltetésével vagy használati módjával kapcsolatba hozhatók”.¹⁰ Ez a látszatszabályozás azonban épp ellenkező hatást ért el, a gyakorlatban korlátlan lehetőségeket biztosítva nyitotta meg az utat a *művészi akt* tömegkulturális és reklámcélú felhasználása előtt. Kenneth Clark *Az akt* című könyvében a magas művészetben határozza meg a különbséget a „meztelenség” és az „akt” fogalma között. Ez a fontos különbségtétel az idők során az akt legitimációját eredményezte: a könyv állításai, toposzai a közbeszéd részévé váltak. Míg az angolszász kultúrában a magasművészet az aktot mint önálló művészeti formát legitimálta, amit a tömegkultúra a maga módján használni kezdett, addig Magyarországon

⁹ „Az 1980-as években a képi megjelenés átlépte addigi korlátait: a magas szintű fényképezési pornográfia jellemzőit. [...] A puha és a kemény pornográfia két szabálya is bekerült a női kultúrába.” Naomi WOLF, *A szépség kultusza*, ford. FOLLÁRDT Natália (Debrecen: Csokonai, 1999), 154.

¹⁰ GYÖRGY Ernő és DEBRECZENYI Ferenc, *Reklámtevékenységet szabályozó joganyag-gyűjtemény*, idézi VÖRÖS Boldizsár, „Néhányan kifogásolták fürdőruhám fazonját” http://real.mtak.hu/30875/1/Voros_Boldizsar_u.pdf hozzáférés 2019. 03. 14.



8

a politika is a legitimáció felületét kínálta a női meztelenség megjelenítésének. „Az akt szót a XVIII. századi kritikusok azért tuszkolták be a szótárunkba, hogy meggyőzzék a szigetlakókat: [...] a meztelen emberi test a művészet központi tárgya. [...] Az akt nem témája, hanem formája a művészetnek.”¹¹ A *művészi akt* fogalmát szabadon lehetett alkalmazni bármilyen, technikailag elfogadható minőségű felvételre. A hatvanas évek második felétől a kártyanaptár népszerű (8. kép),¹² olcsó és intim (ti. kis méretű, zsebre tehető, és titokban, akár órán is elővehető, könnyen nézegethető, ezáltal a potenciális fogyasztók körét az iskolásokra is kiterjesztő) médiuma révén óriási példányszámban lehetett szórni a női testet az áruval összekapcsoló képeket (9. kép),¹³ melyeket egyre csupaszabb női testek követtek. Példánkon két reklámfotó¹⁴ (10. kép) ugyanazt a sárga gumilabdát használja kellékként, melynek a reklámozandó befőttekhez és szörpökhöz nincs

¹¹ Kenneth CLARK, *Az akt*, ford. VÁRADY Szabolcs (Budapest: Corvina, 1986), 15–16.

¹² 8. kép. Kártyanaptár 1967.

¹³ 9. kép. Kártyanaptár 1969.

¹⁴ 10. kép. Kártyanaptár 1986. A Szentés és vidéke Áfész és a Csongrád megyei Élelmiszer Kiskereskedelmi Vállalat 1986-os kártyanaptárjai.



1969

	JANUARY	FEBRUARY	MARCH	
S	5 12 19 26	2 9 16 23	2 9 16 23 30	S
M	6 13 20 27	3 10 17 24	3 10 17 24 31	M
T	7 14 21 28	4 11 18 25	4 11 18 25	T
W	1 8 15 22 29	5 12 19 26	5 12 19 26	W
T	2 9 16 23 30	6 13 20 27	6 13 20 27	T
F	3 10 17 24 31	7 14 21 28	7 14 21 28	F
S	4 11 18 25	1 8 15 22	1 8 15 22 29	S
	APRIL	MAY	JUNE	
S	6 13 20 27	4 11 18 25	1 8 15 22 29	S
M	7 14 21 28	5 12 19 26	2 9 16 23 30	M
T	1 8 15 22 29	6 13 20 27	3 10 17 24	T
W	2 9 16 23 30	7 14 21 28	4 11 18 25	W
T	3 10 17 24	1 8 15 22 29	5 12 19 26	T
F	4 11 18 25	2 9 16 23 30	6 13 20 27	F
S	5 12 19 26	3 10 17 24 31	7 14 21 28	S
	JULY	AUGUST	SEPTEMBER	
S	6 13 20 27	3 10 17 24 31	7 14 21 28	S
M	7 14 21 28	4 11 18 25	1 8 15 22 29	M
T	1 8 15 22 29	5 12 19 26	2 9 16 23 30	T
W	2 9 16 23 30	6 13 20 27	3 10 17 24	W
T	3 10 17 24 31	7 14 21 28	4 11 18 25	T
F	4 11 18 25	1 8 15 22 29	5 12 19 26	F
S	5 12 19 26	2 9 16 23 30	6 13 20 27	S
	OCTOBER	NOVEMBER	DECEMBER	
S	5 12 19 26	2 9 16 23 30	7 14 21 28	S
M	6 13 20 27	3 10 17 24	1 8 15 22 29	M
T	7 14 21 28	4 11 18 25	2 9 16 23 30	T
W	1 8 15 22 29	5 12 19 26	3 10 17 24 31	W
T	2 9 16 23 30	6 13 20 27	4 11 18 25	T
F	3 10 17 24 31	7 14 21 28	5 12 19 26	F
S	4 11 18 25	1 8 15 22 29	6 13 20 27	S

9



10

semmi köze. A kellék ugyanakkor művészi aktbrázolásokat idéz, hiszen a festészetből átvett vizuális topossal a gömbölyű gyümölcsök és női test formái közötti formai hasonlóságra apellál. A Képzőművészeti Kiadó Vállalat nagymértékben támogatta ezt a tömegkulturális ideológiával dústott tendenciát. Az államszocialista korszakban alapított, azóta monopolhelyzetben lévő, a vizuális művészetek kiadásával és megjelenítésével foglalkozó vállalat maga is jelentetett meg fotográfiákat kártyanaptárokon, így női aktokat is. A nyolcvanas években a kiadó kártyanaptárait a következő arány jellemzi: tizenhat kártyanaptárából tíz úgynevezett művészi aktfotó, négy festmény-

reprodukció; kettő pedig az 1982-ben Magyarországon még nem létező Forma-1-et reklámozta.¹⁵ A naptárakon is látszik, hogy a „művészi akt” művészsége elsősorban világítás- és felvételtechnikát jelentett, a modellek pedig kizárólag szép és fiatal nők voltak.

A kártyanaptáraknál erősebb kontextust állítanak a női test szexualizálása köré a MUOSZ¹⁶ alkalmi lapjai, például az 1959-től 1990-ig évente egyszer, farsangkor megjelenő *Tollasbál* című lapja, melyben a képek mellé az újságírók írtak a szexualizáló szöveget. A lap kreatív ötletek egész arzenálját vonultatta fel a női test szexualizálásának ilyen-olyan tematikákkal való leplezésére. Például testfestés, nudista strand, aktot festő művész, aktot fotózó művész, vagy bármilyen célra modellt álló női aktmodell, meztelenség a színházban, filmben stb. A kreatív szerkesztés mellett a reklámok és a humor fedezékét is használták az aktok megjeleníthetőségéhez. A lapban közölt anyagok jól példázzák a női testábrázolással kapcsolatos szerkesztői és társadalmi elképzeléseket.¹⁷ 1978-ban például *Változatos címlapjaink* címmel a korszak jellegzetes sajtótermékeinek készítettek alternatív címlapokat:



¹⁵ Gabo RINDO és HOLLÓDI Gergely, *Retró-repró. A magyar kártyanaptár* (Budapest: Chelsea Kiadó, 2004), 158–159.

¹⁶ Magyar Újságírók Országos Szövetsége.

¹⁷ 11. kép. Változatos címlapjaink, *Tollasbál* (1978): 7.



ugyanazt a kacér pózba állított modellről készült fotót montázsalapként használták és a nő mellét a sajtótermékekre jellemző, egyszerű geometrikus formákkal – többnyire gömböt, hengert, kúpot, kockát stb. idéző tárgyi attribútumok fotóival – takarták ki (11. kép).

Egy másik példa 1979-ből a *Mozdulj* címmel ellátott oldal, amikor Somo gyi Pál, vélhetőleg külföldi erotikus magazinokból átvett fotókhoz írt vicceskedő szövegeket, melyekben az erotikus pózok leírásai sporttevékenységre hajaztak (12. kép).¹⁸ És idézhetjük még *A Motorhiba* című 1984-es fényképregényt, melynek érdekessége, hogy a képek a szerkesztőség megrendelésére, az általuk kitalált történet illusztrációjaként, a délegyházi nudista strandon készültek. A tizennyolc képben elmesélt történet szerint a strandra érkező, egy autóba zsúfolt öt nő a vidám meztelenségben töltött nap végén nem tudja beindítani a kocsit, és a segítségükre siető, végig ruhában mutatott férfit, aki megszereli nekik az autót, csókkal, kedveskedéssel fizetik ki. Ez utóbbinak az egyik kép felirata külön nyomatékot is ad: „Honorárium a megmentőnek.”¹⁹ (13. kép)

A *Tollasbál* témái elsősorban férfiak érdeklődésére tarthattak számot: a női test minél csupaszabb megjelenítése mellett népszerű magyar férfiaktól közöltek portrécikkeket (például Hofi Gézáról, Szepesi Györgyről, Alfonzóról, Chrudinák Alajosról stb.), bemutattak híres külföldi férfiakat, színészeket, sportolókat (például Laurence Oliviert, John McEnroe-t stb.), és megjelent az autó- és a sporttematika is. A *Tollasbált* mindezek alapján akár szocialista férfilap-kísérletnek is gondolhatnánk, ami komoly bevételt termelt. Ennél azonban többről van szó: Acsády Judit szerint a női test közhasznúsítása a Kádár-korszak konszolidációjának eszköze volt.²⁰ A *Tollasbál* (és a *SZÚR*²¹ magazin, a *Tollasbál* nem farsangi időszakban megjelenő ikerestvére²²) léte is azt a tézist támaszthatja alá, hogy ezeknek a lapoknak a politikai szelep szerepét szánták. Épp ezért nemcsak a férfiakat, hanem a nőket is igyekezett megszólítani, társadalmi szerepüknek megfelelő módon.²³ A nőknek szánt tartalom elsősorban a reklámokba szorult, és mivel olyan termékek reklámjairól beszélünk, melyekhez női testek „kívánczoktak”, a nőket célzó termékek is a férfitekintet igényeit elégítették ki.

¹⁸ 12. kép. *Tollasbál*, 1979. 6.

¹⁹ 13. kép. *Tollasbál*, 1984. 18–19.

²⁰ *A neoavantgárd testpolitikája és utóhatásai*, beszélgetés a Fészek Művészklubban, 2019. június 12.

²¹ Színész – Újságíró Rangadó.

²² Mindkét lapnak azonos a kiadója, főszerkesztője, illetve az újságírói.

²³ Két példám az átnézett hét évfolyamban jelent meg, egyúttal a nőknek szánt tartalom arányait és a nők társadalomban elképzelt helyét is tükrözve. Az egyik: *Csak nőknek: Válasszon magának csillagot!* címmel közölt oldalpáron jóképű férfi filmszínészek portréit közölték, 32 darabot, a színészek neveit kellett kitalálni (*Tollasbál* [1981]: 4–5). A megfajításban nemcsak a neveket adták meg, hanem vicceskedő leírást arról, a szövegíró szerint milyen hatással van az illető férfi a női nemre. A másik: *Be-mondónők tetőtől talpig* címmel öt ismert hazai tévébemondónő egész alakos fotóját közölték, a leírásokban az eddig rejtőgetett testükre és ruhatáruk igényességére irányítva a figyelmet (*Tollasbál* [1983]: 8).



14



15

A reklámok közül több kifejezetten a *Tollasbál* szabadosságához illeszkedett. Ilyen például a Május 1. Ruhagyár kabáthirdetésén a kabát alatt csak bugyit viselő, mellét a felemelt karjával kiemelő, erotikus pózba állított modell (14. kép).²⁴ S ebbe a pózformációba illeszkedik egy sztár-énekesnő, Karda Beáta lemez hirdetése: a félmeztelen énekesnő a karjával és a friss lemezével takarja el magát, a képhez írt szöveggel válik a lapra különösen jellemzővé: „Megjelent a nagylemezem, szerencsére nem túl nagy, így bekerülhettem a Tollasbálba.”²⁵ (15. kép)

Láthatatlannak tűnik, pedig már 1975-ben megalapították a Magyar Reklámszövetséget (MRSZ), melynek feladatai közé kezdetben a reklámok felügyelete és kontrollja is tartozhatott. Az 1980-as *Tollasbál*ban például egy kombinét viselő nővel reklámozták a Lehel hűtőszekrényt (16. kép),²⁶ míg egy évvel később nő már nem szerepel a hűtőszekrényreklámon. A Lehel-reklám Reklámszövetség általi kontrollja csak egy megfigyelésen alapuló hipotézis, az azonban dokumentált és elemzett, ahogy a Magyar Reklámszö-

²⁴ 14. kép. *Tollasbál* (1980): 2.

²⁵ 15. kép *Tollasbál* (1981): 7.

²⁶ 16. kép *Tollasbál* (1980): 2.



16



17

vetség kritizálja és korlátozza a női test egyik szexista megjelentését. 1980-ban a Fabulon cég napozókrém-reklámját, melyen fekete tangában, szexre váró pózban és tekintettel ábrázolják a fiatal modellt, az „artisztikus csupasz hátsó”²⁷ miatt csak üdülőkörzetekben lehetett kihelyezni, városban nem.

²⁷ VÖRÖS Boldizsár, „Néhányan kifogásolták fürdőruhám fazonját...”.



18

A Fabulon a cenzúrára a *Tollasbál*-ban reagált, a tanga helyett combközépig érő, régimódi viseletet idéző, csíkos úszónadrágot rajzoltak a női fenékre (18. kép).²⁸

1982-ben olyan reklámot is találunk, amely a nők elleni erőszakot szexualizálva és humorba csomagolva legitimálja. A képen egy szétnyílt blúzt viselő nő látható, élveteg arccal, akinek a blúzáat egy fekete kesztyűs-maszkos férfi fejt le. A reklám szövege: „Segítség! Megtámadtak! – Hall engem? – Hallom! – Vágja fejbe támadóját a rádiótelefonnal! A BRG rádiótelefon mindent kibír!”²⁹ (17. kép) Lehet, hogy ez a hirdetés is fennakadt a Reklámszövetség szűrőjén, lehet, hogy más okból változtattak rajta, mindenesetre 1983-ban ugyanaz a termék (a rádiótelefon) szexista módon bár, de nem az erőszak szexualizálása révén jelent meg a lapban. A kép meztelenül lefekvéshez készülő nőt mutat, aki a mellét áttetsző függönnyel takarja el. A reklám szövege: „Hiába vártok, most aludni megyek. Veletek CB-n is beszélhetek!”

A testábrázolások zárt nyilvánossága is figyelmet érdemel. Sokat mond a pártállam működéséről a Magyar Szocialista Munkáspárt napilapjának, a *Népszabadságnak* az alkalmi kiadása, a nyilvánosan nem hozzáférhető *Szil-*

²⁸ 18. kép (Fabulon). *Tollasbál* (1980): 22.

²⁹ 17. kép. *Tollasbál* (1982): 9.



19

Elképedve forgattuk ezt a fo



20

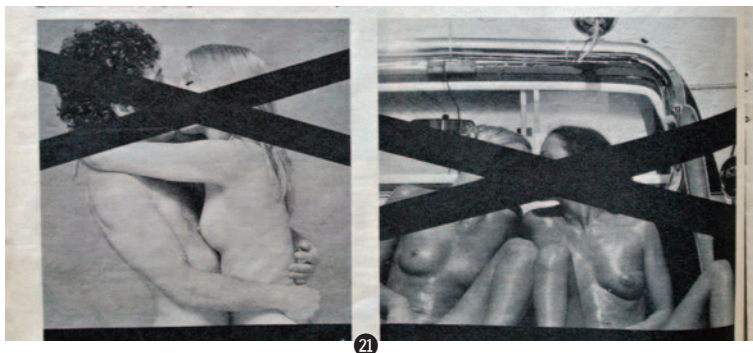
Művészi akció,
melynek kísérő megengedeti

veszteri *Népszabi*.³⁰ A szilveszteri különkiadás műfaja sok szerkesztőségben dívott,³¹ és ezek a kiadványok kötelező elemként tartalmaztak külföldi kiollózott női aktfelvételeket. A *Szilveszteri Népszabi* képi világa a forrásként használt, egyébként tiltott nyugati bulvár-, nudista és szexlapok testképét és társadalmi-nem-felfogását mutatja a pártállami kultúrában. Az 1971-es számban két fotón férfiak is feltűnnek, pontosabban meztelen nők és férfiak együtt. Az egyik képen még a férfi pénisz is látható (19. kép).³² Ez a következő számokban már nem jellemző. A hazai sajtótermékekből (is) gyorsan eltűntek a 68-as mozgalom pozitív hozadéka. A szerkesztőségek férfi-klub jellege, szexista humora a lapszámokban akadály nélkül bontakozhatott ki. Ezen a ponton értek össze a pártlap jellemzően férfi újságíróinak igényei a piaci folyamatokkal felpuhított pártpolitika céljaival. A korábban zárt terjesztés két évtized alatt kibővült, közvetlenül a rendszerváltás előtti évben

³⁰ A napilapok szilveszteri különkiadásai nemcsak a sajtótörténet sajátos színfoltjai, hanem a pártállami segédlet és támogatás is láthatóvá válik bennük a női test áruba bocsátásával kapcsolatban. Az egyébként tiltott aktfotók kitüntetett helyet kaptak a zártkörűen terjesztett, a szerkesztőség munkatársainak és a párt kádereinek készült számokban. Lásd például *Resti Hírlap*, *Fanyar Hírlap*, *Népszava* stb.

³¹ „Nem minden évben jelenhettek meg; megjelenésükhöz pártengedély kellett; sokáig csak zártkörűen terjesztették. [...] A szilveszteri különszám divatját nagyon gyorsan a többi lap is átvette és egyre nagyobb példányszámokat kellett készíteni, mert a legkülönbözőbb hivatalos helyeken – emlékezetem szerint a pártközpontban is – kuncsorogtak érte.” BERNÁTH László, *Volt egyszer egy Esti Hírlap* (Pécs:

³² 19. kép. *Szilveszteri Népszabi* (1971): 5/9.



már utcára is kerültek a szilveszteri különkiadások. Innentől nemcsak a párt-emberek és környezetük privilégiuma volt a meztelen női test képeinek legális nézegetése, hanem demokratikusan mindenki hozzáférhetett a felülről kontrollált szexista elképzelésekhez.

A lapok képeit külföldön megjelent újságokból ollózták ki. A külföldi újságokat az országhatáron elvileg ellenőrizték: Barnai István, a Vám és Pénzügyőrség Országos Parancsnokságának alezredese, az Utas és Ajándékforgalmi Vámsztyály vezetője 1984-ben az erotikus lapok behozatali szabályairól nyilatkozott a *Tollasbál*-ban. Mivel az erotikus, a szex- és a pornóképek engedélyezésének vagy tilalmának protokollja nem volt definiálva, Barnai szerint a munkatársai ránézésre döntenek el, mely sajtótermékeket ítélik vámkezelhetőnek (ezek vámkezelés után visszakerülnek az eredeti tulajdonoshoz); vagy melyeket ítélik megsemmisítésre valónak. Hangsúlyozza, hogy azok a sajtótermékek, melyek csupán aktfelvételeket tartalmaznak, minden további nélkül behozhatók az országba.³³ Az „akt” a Vámügyőrség szerint is csak női aktot jelenthet, és a kép lehet pornográf is³⁴ (a fogalom Naomi Wolf szerinti értelmében) (21. kép). A meztelen nőnek egyedül kell lennie a képen; nem helyénvaló, ha a kép modelljei egymással vannak interakcióban.

A *Tollasbál*-ban ehhez a cikkhez illusztrációként megjelenő fotókról is következtethetünk arra (23. kép),³⁵ hogy a pénisz megmutatása alapvetően megengedhetetlen. Mivel a nemi szervek ábrázolhatósága szorosan összefügg a hatalmi viszonyok kérdésével, egyetértünk András Edittel, hogy a

Dialóg Campus, 2009), hozzáférés, 2019. 03. 04., https://mediatoritenet.wordpress.com/2015/01/12/rendkivuli-szamok/#_edn4.

³³ „Hol a határ?” *Tollasbál* (1984): 11.

³⁴ 20. kép. „Művészi aktfotó, melyek közlése megengedett”, *Tollasbál* (1984).

³⁵ 21. kép. „Vámkezelésre nem engedélyezhető képek”, *Tollasbál* (1984).

„férfi nemi szerv megjelenítési tilalmát modern kultúránkban az indokolja, hogy a férfi nemi szerv (pénisz) csak szimbolikus, fallikus transzformációjában stabil, a maga fizikai valójában azonban kiszámíthatatlan. Legjobban tehát akkor tölti be a hatalmi jelölő (fallosz) funkcióját, ha láthatatlan marad”.³⁶

2.

1985-ben a Magyar Média Vállalat vezetői olyan esemény megrendezésében gondolkodtak, amelyet a dohánygyárak támogatni tudnak – a cigaretta tiltott reklámozása miatt csak így lehetett a cigarettabizniszt nyélbe ütni. A Dér András és Hartai László *Szépleányok* című, 1987-ben bemutatott dokumentumfilmjében nyilatkozó menedzser már jelzi, hogy idővel az autóversenyzést is be akarták vonni az üzleti lehetőségek körébe (vö. 1982-es kártyanaptárak).³⁷ 1985-ben azonban a szépségkirálynő-választás megrendezése mellett döntöttek. Hatalmas érdeklődés övezte a kezdeményezést, hiszen ötven év szünet után rendezték újra a versenyt, és mivel az államszocializmus éveiben a „szépség”, a „királynő” és a „választás” szavak tartalma, jelentése ugyancsak megváltozott, és a fogalmak kiürültek, idegenné váltak,³⁸ nem csoda, ha a három fogalom azonos kontextusban való összekapcsolása felkeltette a figyelmet.

Több mint 2200-an jelentkeztek a versenyre. A feltételek között szerepelt a korhatár: 16. életévüket betöltött lányok jelentkezését várták (22. kép).³⁹ Az alacsony korhatár szándékos döntés (bár vélhetőleg nem a magyar rendezők tudatosságát „dicséri”, hanem a nemzetközi üzleti trendek mechanikus átvételét jelenti). A sajtó nem is mulasztotta el folyamatosan hangsúlyozni⁴⁰ a szülők szerepét, a királynő és a többiek szinte még gyermek voltak, akik felügyeletre, védelemre, tanácsra szorulnak. Ez a paternalista hangvétel,

³⁶ ANDRÁS Edit, „Privát közvéleményből a közös magánvéleménybe”, in *A kettős beszédén innen és túl*, szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor és TURAI Hedvig (Budapest: Vince, 2018), 232.

³⁷ Forma-1 verseny 1986 óta van Magyarországon.

³⁸ SZÖKE Annamária, „Szépségminták, héjplasztikák és fotósobrok, 1985–1995”, in *Pauer*, szerk. SZÖKE Annamária (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 235.

³⁹ 22. kép. A felhívás szórólapja, hozzáférés 2019. 03. 14., www.molnarcсила.hu.

⁴⁰ [fazeakas], „A királynő szinte még gyerek... Most a szépek választanak”, *Esti Hírlap* 1985. okt. 7. „A szép, sudár Csilla tizenhat éves és gimnazista. Mi lesz a tanulással, ha Kairóba jár télen nyaralni, majd Máltába utazik az európai, aztán Miami Beach-re az amerikai szépségkirálynő választásra? És egyáltalán, mi lesz Csillával, ha aláírja a felkínált egyéves reklámszerződést? Felköltöznék szüleivel a kedves Fonyódról a zajos fővárosba? Délelőtt iskolába jár, délután műterembe és divatbemutatóra...?” [gsa], A kiskorú királynő, *Magyar Hírlap*, 1985. okt. 8.



22

még ha az egyes újságírók jó szándékát nem is vonjuk kétségbe, öntudatlanul az egész női nemre rávetülő infatilizálás kommunikációs sémáját követte.⁴¹ A verseny Pauer Gyula szobrász érdeklődését is felkeltette. Ez nem is csoda, hiszen mint szobrászt az emberi test és a szépség mindig is érdekelte, ahogy erről Friderikusz Sándornak ő maga nyilatkozott.⁴² Pauer „elhatározta, hogy egy Szépségakció keretében az egész eseményt a szobrászat eszközeivel végigdokumentálja. Ennek a technikája a gipszmintavétel volt, és az maradt a továbbiakban is, mint a valóság dokumentálásának egyik módja.”⁴³ Már a verseny előtt is sok gipszmintát vett emberi testekről, és a mintákat színházi díszletek, köztéri szobrok és magánmegrendelések, magánhasználatra szánt erotikus tárgyak elkészítése során használta fel.⁴⁴ Pauer szerint „A testről lenyomatot venni és annak segítségével szobrot készíteni nem újdonság. Sok évszázados vagy évezredes módszer, tanítják is”.⁴⁵ A verseny narratívájában az addigi test-munkákhoz képest új dimenzió nyílt

⁴¹ TÓTH Eszter Zsófia és MURAI András, *Szex és szocializmus* (Budapest: Libri, 2014), 112.

⁴² FRIDERIKUSZ Sándor, *Isten óvd a királynőt* (Budapest: magánkiadás, 1987), 158.

⁴³ SZÓKE, „Szépségminták, héjplasztikák és fotószobrok...”, 235–249.

⁴⁴ Például a „popós párnák”, in SZÓKE, „Szépségminták, héjplasztikák és fotószobrok...”, 241.

⁴⁵ „Meztelenül nem miss”, CSESZÁK Gyöngyi riportja, *Kurír*, 1992. jan. 11., 7. Idézi SZÓKE, „Szépségminták, héjplasztikák és fotószobrok...”, 248.

a díjazott versenyzők a Magyar Médiaival kötött szerződéssel járó kötelezettségnek vélték a részvételt a művészeti folyamatban. Kiszolgáltatottságukat csak tovább fokozta, hogy jó arcot is kellett vágniuk a nyilvánosan bejelentett gipszmintavételhez, mintha a szoborkészítéssel ők is jól jártak volna. „Nem tudtam pontosan, hogy a Pauer mit fog ezzel nyerni, de nagyon úgy tűnt, hogy az egész történetben van egy jól járási vágy. És azt gondoltam, hogy ez annyira illeszkedik a sorba, hogy itt mindenki jól akar járni, de senki nem foglalkozik azzal, hogy milyen áron jár jól.”⁵¹

Pauer projektjének egy mozzanatára érdemes külön figyelmet fordítani. A képzőművészeti alkotásfolyamat különösen érzékeny pontját jelenti a művész és az aktmodell viszonya.

A képzőművészetnek azért különösen kényes pontja a művész-modell viszony, mert nehezen választható el a tárgyiasítástól, a veszélyeit hordozza, az élő modellek tárgyiasítása pedig gyakran aszimmetrikus hatalmi viszonyokat leplez el. Ez a felismerés már javában érlelődött az 1980-as évek művészeti gondolkodásában. Az európai kultúrában „az aktot általában az európai humanista szellem csodálatos megnyilvánulásának tekintik. Ez a szellem elválaszthatatlan az individualizmustól. Ez a hagyomány azonban olyan ellentmondást hordoz magában, amelyet nem képes önmaga feloldani. Egy-egy művész ösztönösen ráérezett erre, a maga módján meg is oldotta a problémát, de ezek a megoldások soha nem váltak a hagyományos kultúra részévé.”⁵² Berger a hagyományos kultúrának, az európai művészetnek jó részét a férfiak nézési és birtoklási vágyának kielégítése céljából készült műveiként értelmezi.⁵³ Ez a felismerés művészi praxisok részévé is vált,⁵⁴ újabban pedig kortárs művészeti gyakorlatok⁵⁵ próbálkoznak a hagyományos művész-modell viszony hierarchiájának tudatos kifordításával, a helyzetben rejlő aszimmetria tematizálásával. Pauer esetében a művész-modell viszony kérdését Körner Éva egyenesen a „szocialista erkölcs” prűdériájára hivatkozva hárította el, mondván: „...kiderült, hogy a valós magyar erkölcs és a nagybetűs szocialista erkölcs nem állhatják egymást. Pauer jóvoltából kipattant a valós művészet és a szocműv (sic!) konfliktus-

⁵¹ EPERJESI Ágnes és OLTAI Kata interjúja Hartai Lászlóval.

⁵² John BERGER, *Mindennapi képeink* (Budapest: Corvina, 1990), 65.

⁵³ BERGER, „*Mindennapi képeink*...”

⁵⁴ Gondoljunk például Drozdik Orsolya 1977-es *Az akt* című performance-ára, amely azért is érdekes, mert olyan, Pauerhez közelálló férfiak adták hozzá a nevüket, mint Erdély Miklós vagy Beke László. Dóra HEGYI és Zsuzsa LÁSZLÓ, „NUDE/MODEL – exhibition and performance by Orsolya Drozdik”, hozzáférés, 2020. 08. 30., <http://tranzit.org/exhibitionarchive/tag/drozdik-orsolya/>.

⁵⁵ Például Jeremy DELLER *Iggy Pop Life Class* című projektje, 2016, vagy Jemima STEHLI *Strip* című projektje, 1999–2000, és Anthony JULIUS, *Transgressions. The Offences of Art* (London: Thames&Hudson, 2002).

tusa.”⁵⁶ Paueren, aki egyébként a neoavantgárd, nonkonform művészköröknek volt tagja, természetesen nem kérhető számon, hogy a szépségkirálynő-választás helyezettjeiről vett lenyomatok készítése során a klasszikus, 19. századi akadémiai művészpozíciót képviselje. Azzal azonban nem tudott mit kezdeni, hogy a civil, de közszereplővé vált versenyzők modellként való használata során más szempontok is szükségképpen érvényre jutnak. Pauer maga is érzékelhetett ebből valamit, mert – a győztes Molnár Csillával kapcsolatban – így fogalmaz: „Modelljeimnek ezer forintot szoktam adni, és kikötöm, hogy ezért nem lehet semmi utólagos követelésük. Csakhogy a szépségkirálynőnek mégiscsak röstelltem adni pénzt. Inkább megígértem, hogy készítek róla egy portrét, ami idővel tízszer vagy hússzor is többet fog érni.”⁵⁷

A dokumentumfilm révén valóban láthatóvá vált a műteremben zajló munka, amely félreérthetően erotikus helyzeteket produkál az avatatlan szem számára, ahogy erre több elemző is rámutatott.⁵⁸ Csakhogy itt első-sorban nem ez a probléma, még akkor sem, ha az akttal való műtermi munka megítélése mindig tartalmazhat erotikus konnotációkat. A szépségverseny ugyanis olyan esemény, melynek társadalmi szerepével is érdemes számolni, legalábbis, ha az ember – ahogy Pauer hangoztatja – társadalmi lenyomatot készít. A szépségkirálynő – szerepe szerint – védett sztár, védettsége épp az érinthetetlenségében rejlik. Testének látványa szabadon hozzáférhető bárki számára, a test maga azonban érinthetetlen.⁵⁹ Az elérhetetlenség teszi lehetővé, hogy a verseny győztese szimbolikus jelentőséggel bírjon: a tömegek számára rajongás tárgya lehessen; a politika számára pedig diplomataként működhessen: a „szépség nagykövete” szerepkörét viselje egy éven át. A film-ben megjelenő szobrászsegédek serege, kezeik szorgos matatása a kiválasztott szépségek testén épp ezt a szimbolikus jelentést rombolja le. A műteremben a szépségverseny szimbolikus jelentéstartalma omlik össze.

Pauer esetében a művész-modell viszony kérdését Körner Éva a „szocialista erkölcs” prudériájára hivatkozva hárította el, mondván: „...kiderült, hogy a valós magyar erkölcs és a nagybetűs szocialista erkölcs nem állhatják egymást. Pauer jóvoltából kipattant a valós művészet és a szocműv (sic!) konfliktusa.”⁶⁰ A problémakör Szőke Annamária megfogalmazásában úgy jelenik

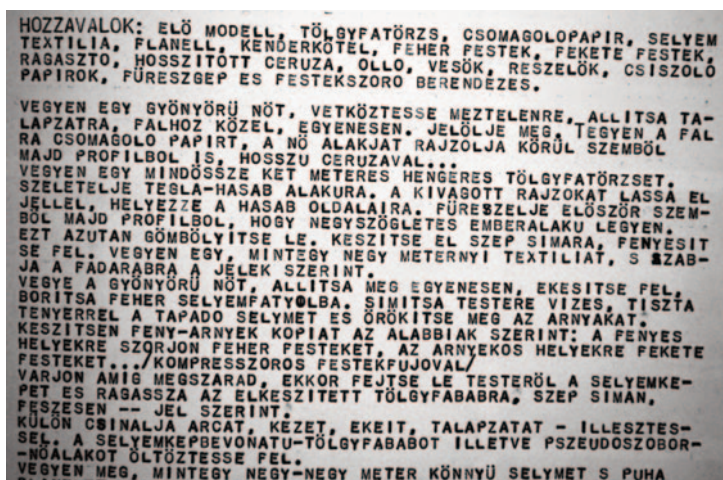
⁵⁶ KÖRNER, „Emlékmű az állhatatlan eszménynek...”, 532.

⁵⁷ FRIDERIKUSZ, *Isten óvd a királynőt...*, 168.

⁵⁸ SZŐKE, „Szépségminták, héjplasztikák és fotószobrok...”, 241; KÖRNER, „Emlékmű az állhatatlan eszménynek...”

⁵⁹ GYÖRGY Péter, „A testek rendje”, in GYÖRGY Péter, *Művészet és média találkozása a boncasztalon* (Budapest: Kulturtrade, 1995), 179.

⁶⁰ KÖRNER, „Emlékmű az állhatatlan eszménynek...”, 532.



23

meg, hogy Pauer „szerette az erotikát”,⁶¹ miközben sokkal erősebb folyamatról, a női test reflektálatlan használatáról van szó. Pauer is azok közé a művészek közé tartozott, akik számára a „test” női testet, a „modell” pedig szép, meztelen, fiatal nőt jelentett. Ez a klasszikus, hagyományos, akadémikus pozíció, amit mai szóval egyszerűen szexistának, finomabban „gender blind”-nak is nevezhetünk, igen gyakori a férfi művészek körében, mert nemcsak a képzőművészet hagyományában gyökerezik mélyen, hanem a társadalmi érintkezésben kódolt hatalmi viszonyokkal is korrelál. Egy példa erre Pauer-tól: az 1975-ös *Pszeudo-szobor* receptjében például a modell nemcsak „gyönyörű” nő, akit meztelenre kell „vetkőztetni”, nemcsak nő, akit nézni (és lerajzolni, lefesteni) lehet, hanem szobrászként érinteni, tapogatni is (23. kép).⁶²

Íme a recept: „Vegyen egy gyönyörű nőt, vetkőztessen meztelenre, állítsa talapzatra [...] vegye a gyönyörű nőt, állítsa meg egyenesen, ékesítse fel, borítsa fehér selyemfátyolba, simítsa testére vizes, tiszta kézzel a tapadó selymet [...]”⁶³ A receptben nemcsak az a figyelemre méltó, amit mond (hogyan tudniillik a „test” kizárólag női testet, a „modell” pedig meztelen, fiatal, szép nőt jelent), hanem a nyelv is, amelyet használ. A modell mintha már szoborrá lényegült volna át, élettelen tárggyá, akiről szenvedő szerkezetben érdemes beszélni, aki elszenvedti majd a teljes folyamatot.

⁶¹ „Mindemellett Pauer-tól természetesen nem állt és nem áll távol az erotika.” SZÓKE, „Szépségminták, héjplasztikák és fotószobrok...”, 241.

⁶² 23. kép. „Pszeudo recept”, in Pauer, szerk. SZÓKE Annamária (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 161.

⁶³ [N. N.], in Pauer, szerk. SZÓKE Annamária (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 161.

A nézés aktusának önmagában is erotikus voltát⁶⁴ direkt erotikus konnotációkkal fokozza az érintés, tapogatás, simítás filmbéli látványa, vagy a receptben leírt lépések. A művészek viszont azt szokták mondani, hogy a műteremben, munka közben nincs helye az erotikának, a modell teste „munkatárgy, akire így is tekint az ember”.⁶⁵ Mindez azonban szabad teret enged a szexizmusnak és a tárgyiasító beszédmódnak. Ezen a ponton érdemes kiemelni, hogy a Pauer projektjéről megjelent elméleti írások egyike sem reflektál az erotika és szexizmus közötti különbségre. A művészeti szakemberek azzal próbálják Pauert „védeni”, hogy úgy tesznek, mintha a látvány erotikus terheltsége okozná a fő félreértést, és ebbe a klasszikus kontextusba helyezve magyarázzák a művész-modell viszony erotikamentes viszonyát, mely már az akadémiai hagyományban is problematikus volt. Az egyenlőtlen meztelenség ugyanis szinte minden kultúrában és társadalmi helyzetben hatalmi viszonyt fejez ki, a felöltözöttek hatalmát a meztelenre vetkőztetett felett. A kiemelt figyelem mindkét szerepkör sajátosságait felerősíti. Egy művészettörténész így idézi fel emlékeit a műteremben tett látogatásáról: „Kamaszlánként keveredtem a Pauer Gyula fiának társaságába, anélkül, hogy tudtam volna, ki az a Pauer Gyula. Egy társasági esemény kapcsán kerültem a műterembe, és hallottam, hogyan beszélnek egymás között az ott folyó munkáról. Mert nekem a Henrik (Pauer Gyula fia – E. Á.) úgy mutatotta, ami ott történik, mint valami roppant erotikus, különleges kiváltságokkal járó munkát, amiben a fiúk, akik ebben résztvettek, olyan dolgokat láthattak, amiket más halandó ember Magyarországon nem láthatott. Ebben nem is volt semmi furcsa, férfiak beszélgettek szexuális tárgyként nőkről, ami ebben a körben egyáltalán nem volt szokatlan, ezt az ember felnőtt fejjel látja visszásnak. Az egész munkálatot, a gipszlenyomatkészítést úgy mutatták be, mint valami nagyon bizarr, nagyon erotikus, fülledt, kicsit tiltott dolgot. Testlenyomatok készítéséről volt szó, ők ott és úgy érinthették meg a lányokat, ahogy más nemigen. Sikerül-e megkülönböztetni a férfi érintését a művész érintésétől? Ha innen nézzük a dolgot, amit én ott hallottam, az az volt, hogy nem művészek érintették ezeket a lányokat, hanem fiúk, férfiak. Az a beszédmód, amibe beleláltam, – hangsúlyozom, hogy a művészeti szubkultúrán kívülről –, én azt láttam, hogy itt fiúk/férfiak beszélnek csajokról, még hozzá pokolian jó csajokról, akikhez ők hozzáférhettek, ahogy mások nem.”⁶⁶

⁶⁴ Laura MULVEY, „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”, *Metropolis*, 4. sz. (2000), hozzáférés 2020. 08. 31. <http://metropolis.org.hu/a-vizualis-elvezet-es-az-elbeszelo-film>.

⁶⁵ FRIDERIKUSZ, *Isten óvd a királynőt...*, 59.

⁶⁶ Oral History interjú Révész Emese művészettörténésszel. Készítette Eperjesi Ágnes, 2018. augusztus 25., Budapest; EPERJESI Ágnes, „A helyzet pikantériája – Pauer Gyula esete Molnár Csilla szobrával”, in AICA *Kritikák*, konferencia-publikáció, 2019, *Műértő, ez nem kunszt* című elméleti melléklet-sorozat.



24

Hadd hozzak egy másik példát is a művész-modell viszony anomáliáira Pauernél. A *II. világháborúban hősi halált halt honvédek emlékműve* című munka készítésének folyamata⁶⁷ (24. kép) során – az életműkatalógus tanúsága szerint – a beállítást katonaruhába öltöztött, sisakot viselő férfinomról készült fotók alapján véglegesítették, mely pózt azután egy meztelen, „gyönyörű” fiatal nőről vett gipszminta segítségével formáztak meg. Vajon mi oka volt ennek a nemváltásnak? Miért nem férfi modellt használt Pauer a gipsznyomat elkészítéséhez? Az ember azt gondolná, egyszerűbb dolga is lett volna férfi modellel, hiszen annak az anatómiáját nem kellett volna korrigálnia.

A művészettörténészek nem csak a művész-aktmodell témában bizonyultak szemérmesnek, a koncepció egészével kapcsolatban sem voltak kérdéseik. A *Szépleányok* című dokumentumfilm azonban betekintést kínált a művészet teoretikus kulisszái mögé is. „Visszagondolva a pillanatra, az egész, amit a Pauer mondott, link dumának tűnt, és ezt azóta is így gondolom. Valami látványos duma kellett a lánynak, hogy ne ijedj meg, mert le fogunk vetkőztetni, végig fogunk taperolni, rád fogunk tenni egy csomó kellemetlen anyagot, de ne hagyj itt minket, túrd és bírd, mert ez Pompei. [...] Az volt az érzésem, és ez a mai napig tart, hogy ez a koncept nem lett jól átgondolva. Sok izgalmas felvetés van benne, de ezek szerintem nem alkottak egy koherens rendszert a Pauer fejében sem. És amikor aztán azt olvastam, valahogy úgy fogalmazott, hogy a szobrászat eszközeivel egy társadalmi jelenséget akar megfogalmazni, azt éreztem, hogy ez nagyon fölé van mondva,

⁶⁷ 24. kép. [N. N.], in *Pauer*; szerk. SZÖKE Annamária (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 249.

hogy ez így nem igaz. Szépen hangzik, nagy vállalás lenne, de nagyon kis lépést tett ő annak érdekében, hogy én ezt elhiggyem. Az a művészi, alkotói metódus, amit ő választott, ameddig ő ebben elment, vagy el tudott menni, nem igazolta vissza egy percig sem ezt a nagyon izgalmas művészeti kihívást. Neki szerintem erre nem született meg a válasza. Nem végezte el a magára mért feladatot. Túl bonyolult volt ez a jelenség, amibe ő belefogott. Szerintem ő ezt ironikusan akarta bemutatni, de nem tudta, mert a Molnár Csilla halála felülírta a koncepciót, megfojtotta a konceptet. Egy ártatlan kislány belehalt ebbe az egész cuccba, akkor nem lehet ezen ironizálni.”⁶⁸

A film révén nagy nyilvánosságot kapott Pauer koncepciója, de továbbra sem lett megválaszolva a kérdés, hogy miképpen is kell érteni az elképzelést, mely szerint a szobrász szociológiai mintát akart venni a társadalomról, leleplezve ezzel a szépség mítoszát is. Pauer „a szépségkirálynő-választás minden fázisát – az előselejtezőktől kezdve az elődöntőkön át a végső szavazásig – végigkövetve gipszmintákat készült venni a nyertes szépségekről”.⁶⁹ Azt a kérdést azonban senki nem tette fel, hogy alkalmas-e a választott médium társadalmi-szociológiai jelenségek dokumentálására; sem azt, hogy képes volt-e Pauer reálisan felmérni a saját erejét és lehetőségeit; ahogy azt sem, hogy a díjazottak testéről készült lenyomat valójában mit leplez le. Egy szépségverseny győztesének teste valóban reprezentálja az éppen aktuális ideális testképpel, szépségfogalommal kapcsolatos társadalmi elvárást, a róla készült szobor azonban éppen hogy elrejtje a társadalmi folyamatokat, melyek az adott elvárásrendszert alkotják, és nem számol a nők külsejére irányított társadalmi figyelem politikai természetével sem. Aligha véletlen, hogy az installációk elemzése során egyetlen kortárs műkritikus sem olvasott ki a gipszlenyomatokból semmilyen társadalmi reflexiót, sokkal inkább általános, univerzális képzeteket, asszociációkat az ember mulandóságával, törekénységével kapcsolatban.

Pauer művészi szerepének hitelét tovább rontották a *Lui* nevű erotikus lapban megjelent aktfotók, melyek tíz egész oldalt foglalnak el. A fotók Pauer műtermében készültek, a képek kellékként használják a gipszmintavétel eszközeit, az állványokat, vásznakat. Az egyik fotón az olajosan csillogó bőrű Kalmár Zitát⁷⁰ látjuk félmeztelenül, akin nem kevesebb, mint hét férfikéz matát. Egy másikon akcióban két szobrászsegéd éppen a szükséges kencéket

⁶⁸ „Eperjesi Ágnes és Oltai Kata interjúja Hartai Lászlóval...”

⁶⁹ SZÓKE, „Szépségminták, héjplasztikák és fotószobrok...”, 235–249.

⁷⁰ A verseny egyetlen olyan résztvevője, aki nem írta alá a Magyar Média szerződését. Az elődöntők során többször ki akarták zárni a versenyből, végül ő nyerte a legmagasabb értékű különdíjat.



25

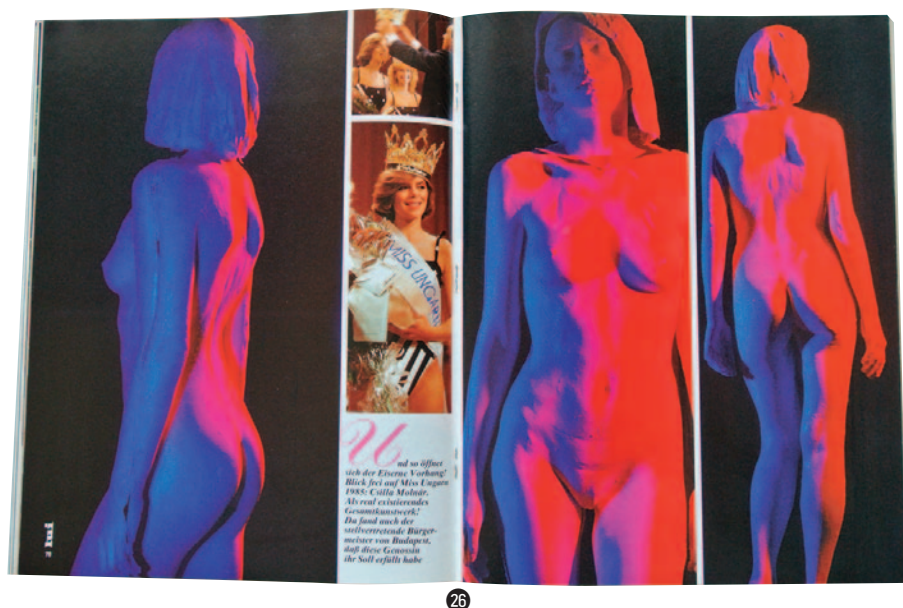
masszírozza a fekvő modell mellébe. Pauer talán nem realizálta, de kétségtelen tény, hogy alaposan összemósodik és átfedésbe kerül a művész-modell és a szexkép-modell viszony, a művészet és a szex. Ezek a fotók az ő aktív közreműködése nélkül nem készülhettek volna el. Ráadásul a magazin 77. oldalán egy olyan beállítás is látható, amelyben a fotósok Pauernak egy korábban készült erotikus gipszmintája mellé fektetik az épp soron következő modellt, akinek azt az instrukciót adták, hogy vegye fel a gipsz minta modelljének pózát (25. kép)⁷¹. És hogy teljes legyen a kép – ha már Molnár Csilláról nem közölhettek aktfotót – három fotót azért láthatunk a királynőről készített szoborról, buja vörös-kék megvilágításban (26. kép).⁷² A szobor a fotózás kedvéért készült el, a fotósok által előzetesen Pauernak adott ötvenezer forintból.⁷³

A fotósok többször is visszamentek a műterembe, melyet Pauer mindannyiszor szó nélkül bocsátott rendelkezésre. A fotók a szépségkirálynő gipszszobráról is a műteremben készültek, időigényes beállítással, amiről a szobor színes fényekkel történt megvilágítása és homogén fekete háttér is tanúskodik. Nemcsak a művész műterme és az erotikus fotózás színhelye került itt átfedésbe, hanem egy szintre kerültek a szoborfotók és a „félszex” képek, a művészet és a tekinteteknek kitett meztelen test. A műterem, a szobrászati-képzőművészeti környezet explicit felvállalása, az erotikus lap-

⁷¹ 25. kép. *Lui* (1986. január).

⁷² 25. kép. *Lui* (1986. január).

⁷³ „Beszélgetés Rauschenberger Jánossal és Szőke Annamáriával”, *Tilos Rádió*, Alkotás útja, 2019. 06. 20.



ban korábban soha nem látott módon mutatta a tömegkultúra és az elit-kultúra közötti kapcsolatot.

Pauer állítása szerint csak azt kérte a fotósoktól, akik állítólag váratlanul jelentek meg a műtermében, hogy a modellek hozzájárulását szerezzék meg a fotózáshoz. Fenyő János, az egyik fotós rendszeresen dolgozott a *Lui* magazinba. Figyelemre méltó, hogy míg a modellek csak a megjelenés után szereztek tudomást az erotikus lapban való megjelenésről, a fotósok a szobrász engedélyét időben, még a közlés előtt kérték. „Néhány hét múlva – mondja Friderikusz Sándornak Pauer – jelentkeztek nálam ezek a fotósok, hogy hozzájárulnék-e ahhoz, hogy a képek megjelenjenek a *Lui* című félszex lapban. Semmi kifogásom nem volt, bár egy művészettörténésszel közösen írtam egy pár mondatot, és kértem, hogy ez legyen a képek kísérőszövege.”⁷⁴ Az utolsó félmondat világosan jelzi, hogy Pauer úgy érezte, szobrának egy „félszex” lapban való megjelenése némi magyarázatra szorul. A megírt pár mondatos szövegre nem találtam más utalást, ismert viszont a *Lui*-ban megjelent szöveg, akárki is írta.⁷⁵

Szalma László, a Magyar Média műsorirodájának vezetője a dokumentum-filmben azt hangsúlyozza, hogy „az ügyben az a legfontosabb, hogy a lapban

⁷⁴ FRIDERIKUSZ, *Isten óvd a királynőt...*, 161.

⁷⁵ „Szabaduljatok fel, Elvtársnők! Ha ezt Lenin tudná! A vörös Budapesten a létező szocializmus történelmében először rendeznek szépségkirálynő választást. A különdíjas Miss Kalmár Zita Ronald Reagan ösztöndíjat nyert a kaliforniai Disneyland-be. Fenyő János és Basco [sic] Béla LUI-ban meg

[ti. a *Lui* magazinban] Magyarország szépéről nem jelent meg aktfotó. Mivel a Molnár Csilláról csak a szobrának a képe jelent meg, mint egy művészeti alkotás reprodukciója, így ő önmagát ezáltal nem zárta ki a máltai Európa-bajnokságról.”⁷⁶ Szalma filmbéli mondatai nagyfokú tudatosságról árulkodnak a művészet és reprezentáció kérdései felől, még ha a tudatosság csak erre az alkalomra korlátozódott is. Kalmár Zita a dokumentumfilmben elmondja, hogy a Magyar Média vezetője, Fodros elvtárs titokban bár, de tudatosan és előre megfontoltan segédkezett a képek erotikus lapban való megjelenítésében. Akárhogy is, a szobor elkészítése mindenképp kapóra jött a Magyar Média-nak, mert csak így lehetett szexlapba is eladni a képeket. Mindezek miatt természetesen felmerül az a lehetőség is, hogy Pauer és a Magyar Média között létezett egy már korábban megkötött megállapodás, ami a díj bejelentése körüli jogos kérdésekre legalábbis választ adhatna. Ezzel azonban nem akarom azt sugallni, hogy Pauer ugyanazon a pályán játszott volna, mint Fodros elvtárs és Fenyő, az 1998-ban meggyilkolt médiavállalkozó.

A tömegmédiában megjelent képek a késő Kádár-kor jellegzetes képi megjelenítéspolitikai és gazdasági természetét mutatták. A korábban már tárgyalt kártyanaptárak, falinaptárak képei a fényképészeti (puha) pornográfia jellemzőit közvetítették a női test tárgyiasítása, piacosítása révén. A műteremben folyó munkáról az erotikus lapban megjelent képek azonban már a kemény pornográfia szabályát is tükrözték a hatalmi helyzet kihasználásának és szexualizálásának megmutatásával. A verseny, majd a szoborkészítés egész története, képi reprezentációja plasztikusan és világosan tárja fel a képzőművészet és a pornográfia kapcsolatát. Erre a rejtett kapcsolatra ütötte rá a pecsétet az, hogy a *Lui* magazinban az erotikus „félszex” fotók és a Molnár Csilláról készített gipszlenyomat egymás mellett szerepelnek.

Érdemes rámutatni, hogy a hazai tömegkultúrában hogyan tálták a szépségverseny során készült, külföldre eladott képeket. A *Magyar Ifjúság*

jelent fotói kísérték a szocialista versengést és képesek voltak meggyőzni a jelölteket, hogy tegyenek további lépéseket a kellemetlen ruhadaraboktól való szabadulás útján. [...] És még valami. A szép Kruppa Judit meg volt lepődve, amikor értésére adták, hogy megnyerte az egyik magyar áruházlánc reklámfelkérését, amellyel a szocialista vívmányokat nyugaton értékesítheti. [...] A Nyugatot behozni és lekörözni – a Hruscsov-ígéret szerint – a magyar szépségkirálynő választáson valósággá vált. Majdnem teljesen. Mert még a szocialista termelési közösségben is érvényes a jelmondat: aki egyszer póré, többé nem a Miss őre. Aztán Budapesten is ütött a gipszbrigád órája... [...] Ám alighogy megválasztotta a nemzetközi zsüri -amelynek a budapesti polgármester is a tagja volt- dunai-hableányokat, a szobrász Pauer Gyula és stukkátor kísérete azonnal belenyúltak a bődönbe. De a teljes gyönyör csak a gipsztakaró alatt tárulhat fel... [...] És akkor felgördül a vasfüggöny! Megpillanthatjuk Molnár Csillát, 1985 Magyarország Szépét! Úgy is, mint élő összművészeti alkotást! Budapest főpolgármester helyettese is úgy találja, hogy az elvtársnő elérte célját.” *Lui* (1985. január): 70–78. AKNAI Katalin fordítása.

⁷⁶ DÉR András és HARTAI László, *Szépleányok*. BBS, 1986, hozzáférés 2020. 08. 31., <https://www.youtube.com/watch?v=sK0cLVdg4H4> 1.31.55-től A filmet a Balázs Béla Stúdió, az 1959-ben alakult kísérleti és dokumentumfilmes stúdió támogatásával készítették.



27

1985. november 15-i száma lehozza a *Neue Revue* című, NSZK-ban megjelenő magazin egyik októberi számának két oldalát (27. kép).⁷⁷ A külföldi lapok pornográf kontextusa vonzó világot sugall, melyben a lányok irigylésre méltóan jól érzik magukat, de ez a szocialista tömegmédia normáiba nem fér bele.

A tudósítás címe, „Mintha nekünk mást mutattak volna” és a cikk végzava: „Fene vigye a jó dolgukat, már megint lemaradtunk valamiről”, azt sugallják, hogy ez a férfiszemnek káprázatos világ a modellek számára is csupa élvezet.

3.

A szobrász közvetlenül a verseny után, 1986 októberében vette a gipszmintákat. A győztes Molnár Csilla kilenc hónappal később, 1987 júliusában öngyilkos lett. Az ő alakját Pauer ezután bronzba öntötte. A bronzszobor

⁷⁷ 27. kép. *Magyar Ifjúság*, 1985. nov. 15., hozzáférés 2020. 08. 31., www.molnarczilla.hu.

esetében, az előzmények ismeretében természetes, hogy a szobrászati művelet ismét morális dimenziót kapott; annak ellenére, hogy a halál valóban kiemelte az alakot a tömegből. A bronzba öntéssel önálló művé vált a szobor; többé nem bújhatott meg a többi gipszlenyomat között. A tragikus halál miatt a bronzszobor sajátos síremlékké vált, amely múzeumban áll, nem a temetőben. A szépségkirálynő bronzszobra valóban megragad valamit a pillanatnyiség és az öröklét ellentmondásából, melynek a haláleset tragikuma ad legitimációt, de ez adja az ambivalenciáját is.

A művészettörténeti elemzések többsége kimagasló művészeti produktumként beszél a bronzszoborról,⁷⁸ míg az ismert előzmények miatt a közvéleményt továbbra is megosztja a mű. Hartai László szerint „az egész koncepció egyáltalán nem látszik a szobron, főleg távolról. Olvasom, hogy a héj is a koncepció része, hogy az eleje meg a hátulja nem ér össze, az eldolgozások elnagyoltak, az anyag hibái, a spródsége látszik, meg egy csomó minden gyönyörű gondolat; csak szerintem, ha erre a szoborra ránézek, ez nem fogalmazódik meg bennem. És ha eleve nem fogalmazódik meg bennem, én nézőként nem fogom nagytóval végignézni a szobrot, hogy megérthessem a koncepciót. El se juthatok idáig. Olvasnom kell róla. Miért nem mondja el a képzőművészet eszközeivel, hogy nézőként én is megérthessem?”⁷⁹

Az elemzésekben a szerzők ide-oda csúszkálnak a győztes alakját megörökítő szoborról való beszéd és a *Szépségminták* lenyomataiból készült installációkról való beszéd között. Az írások, elemzések alapvetően Pauer installációs kiállításaiával foglalkoztak, melyeken az évek során készült és felhalmozott gipszlenyomatok különböző térbeli konstellációkba voltak halmozva. Végigolvasva a katalógust a következő narrációs-felület tárul fel: Hudra Klára Pauer műtermének padlásán felállított *Szépségmintákról* írt; Kozma György a Francia Intézetben 1988-ban bemutatott *Depot* című kiállításáról; Körner Éva pedig a *Szépségminták* című dunaújvárosi, 1992-es kiállításáról és a műcsarnoki *Helyzetkép* című kiállításon 1995-ben felállított installációról. Az írások az installációkból próbálják magyarázni az eredeti, szociológiai vetületekkel terhelt koncepciót, és ennek kapcsán igyekeznek a bronzszoborra progresszív tartalmat vetíteni.

2008-ban, a bécsi MUMOK-ban, a *Gender Check* című kiállításon is bemutatták a szobrot. A kiállítás kurátora, Bojana Pejić, a volt szocialista országok művészetének gender szempontú vizsgálatát célozta. A magyar műveket

⁷⁸ Perneczky Géza szerint például Csilla szobra Pauer „legszebb szobra, egy vizuális legenda”. PERNECZKY Géza, „Héj és lepel. Pauer Gyula retrospektív kiállítása”, *Holmi* (2006. július), hozzáférés: 2020. 08. 31. <http://www.holmi.org/2006/07/hej-es-lepel>.

⁷⁹ „Eperjesi Ágnes és Oltai Kata interjúja Hartai Lászlóval...”

András Edit válogatta. Ő helyezte először a szobor mellé a dokumentumfilmet is kiállítási kontextusban, mellyel a szobor korábbi egyöntetű képzőművészeti megítélését is árnyalta. A kiállítás katalógusába írt tanulmánya azonban másról szól, ezzel kapcsolatos kurátori intencióját, értelmezését nem fejtí ki, már csak azért sem, mert Pauer szobrát sem említi. Oltai Kata 2014-ben, a *Bőrdön viseled* című kiállítás kurátoraként a dokumentumfilmet mutatta be, amely mellé nem a szobrot, hanem a *Lui* magazin 1986. januári számában a magyar díjazottakról közölt oldalakat helyezte. A két kurátori munka tehát kiállítási kontextusban mutatott rá a pornográfia és a képzőművészet rejtett kapcsolatára.

4.

Kutatásaim és az *Érezze megtiszteltetésnek* performance-ra kapott reakciók feldolgozása során arra a következtetésre jutottam, hogy az eset a szakmai közvéleményben is mély, ám feldolgozatlan nyomokat hagyott. Írásommal nem Pauer Gyula művészetét szerettem volna általános kritika tárgyává tenni. A fenti esettanulmány egy bevett, az államszocialista keretekre jellemző mintázatot mutat, ami a művészet és az élet más területein is tetten érhető. Mindez új fénytörésbe állíthatja például Perneckzy Géza elragadtatót kijelentését: „Gyula nem esztétizált, hanem mint egy sebész, rögtön a kortárs jelenségek rákosan burjánzó szövetei közé nyúlt.”⁸⁰

⁸⁰ PERNECZKY Géza, „Püthia Budapesten. Jegyzetek Körner Éva művészeti írásairól”, in *Körner Éva – Avantgárd – izmusokkal és izmusok nélkül*, szerk. AKNAI Katalin és HORNYIK Sándor (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005), 55.

FISLI ÉVA

MAGYARORSZÁG, KISSÉ ELMOSÓDVA

Budapesti beszélgetés címmel jelent meg az amerikai Holiday magazin 1949. novemberi számában Robert Capa egy évvel korábbi látogatásáról írt útibeszámolója. A cikk alcímében ez olvasható: „A magyar főváros, hiába hitte magát inkább nyugatinak, mint keletinek és Párizsnál is kifinomultabbnak, keleti stílusú népi demokráciára ébredt.” Capa, bár elsősorban fotóriporter volt, a negyvenes évek második felében több tudósítást is írt a „turizmussal és luxussal foglalkozó”, az amerikai felső középosztálybéli olvasóknak szóló lapnak főképp európai turistaparadicsomokról.¹ A Budapesti beszélgetés kivétel írásai közt, hiszen saját, a harmincas években elhagyott szülőföldjéről szól. Az itt készült, publikálatlan fotók és az egykorú források összevetése megmutatja, hogyan látta(tta) 1948 mindennapjait egy amerikai magyar fotóriporter.

Mit tart fontosnak megírni az országról? Mit nem? Miféle magyar arcképcsarnokot mutat fel 1948-ból 1949-ben? A szövegben mennyire személyes és mennyiben tipizál? S miféle folyamatok érhetők tetten a közölt és a nem közölt fotókon, ha ma tekintünk rájuk? Úgy vélem, Capa szövegét (ma) nem pusztán szórakoztató esszéként olvashatjuk, ahogy nem tekinthetjük minden állításában megkérdőjelezhetetlen, történeti dokumentumnak sem. A publikált és a nem vagy csak hiányosan közölt fotóanyag összevetése, illetve egyéb korabeli források bevonása lehetővé teszi, hogy – tartózkodva a kultikus beszédmódtól, mely az életművet övezi – jobban értsük a politikai

¹ Richard WHELAN, *Robert Capa*, ford. FEHÉR Katalin (Budapest: IPM, 1990 [1985]), 374. Az egykor részben színes fotókkal is illusztrált cikkeket változatlan újraközlésben lásd Cynthia YOUNG szerk., *Capa in Color* (New York: Delmonico Books – Prestel 2014).

riporter életének egyik, számunkra fontos epizódját, s hogy munkájának egyéb rétegeit is láthatóvá tegyük.

„SEMMI POLITIKA, CSAK SZERELEM.” KÉPES TUDÓSÍTÁS AMERIKAI OLVSÓKNAK

A magyar származású, amerikai fotóriporter ma elérhető írásai mintha egyetlen kóperegény epizódjai volnának. Az 1947-ben New Yorkban megjelent, második világháborús élményein alapuló, s eredetileg filmforgatókönyvnek



Oldal a *Holiday* magazin 1949. novemberi számából, Capa felvételeivel
Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum Fényképtár

szánt *Slightly out Focus* című kötetének Capa nevű hőse esendő, iszik, szereti a nőket, ironikus távolból szemléli a világot és benne barátait illetve önmagát.² Richard Whelan szerint Capa már 1941-ben írt önéletrajzi elbeszéléseket, amelyek közül „az elsőket Hemingway segített stilizálni”.³ Nyolc évvel később, a *Budapesti beszélgetés* című szövegben is önmagát teszi főhőssé, amint különös felfedezőútra indul a romos kelet-európai kulisszák között.

„A budapesti reptéren kis rózsaszín szőnyeg, s egy határozottan bársonyos »Vasfüggöny« fogadott. Két perc alatt átestem a formaságokon, a Sajtóiroda autója már várt rám. Buda külső végeiből indultunk a belváros felé. Ez volt a fő hadszíntér az 1944/45 telén zajló két hónapos ostrom alatt, így rengeteg rom és sok új épület volt mindenütt. Rózsa bácsit, a sofőrt kérdezgettem útközben, hol is járunk éppen, ő meg, anélkül, hogy akár csak odanézett volna, folyton azt mondta: »Nemrég újjáépítették«. Mikor pedig erősködtem, hogy de hát romok mellett is elhajtottunk, azt felelte: »Rendben van. Azokat jövőre fogják újjáépíteni«. A Párt régi tagja volt, nagyon büszke az új rendszer eredményeire és örülten szerelmes vadonatúj, csillogó Buickjába. A Bristol Szállóhoz vitt, a híres dunai szállodasor egyetlen túlélőjéhez. A főportás nagyon alaposan megvizsgálta az útleveletem. Aztán rám zúdította kérdéseit. Voltam-e valaha is Hollywoodban? Ismerek ott befolyásos embereket? Volt-e közöm a mozihoz? Arra az Ellis Island-i férfiről emlékeztetett, aki, mikor először Amerikába érkeztem, azt kérdezte tőlem, voltam-e valaha is Moszkvában, vagy álltam-e már orosz olajtársaság alkalmazásában. Most viszont minden kérdésre kénytelen voltam igennel válaszolni. Nagyon kényelmetlenül éreztem magam. Emberem végül felszólított, hogy kövessem az irodájába. Ott kinyitott egy széfet és kivett egy lezárt, vastag borítékot. »Ezek a színdarabjaim« – közölte. »Kérem, olvassa el őket. Jók volnának Hollywoodnak. Semmi politika, csak szerelem.«”⁴

² „Januárban William Goetz, az International Pictures igazgatója felvette Capát írónak és rendező-producer tanulónak, szép, de aligha extravagáns heti 400 dolláros fizetéssel. A háborús emlékeit kellett megírnia; írása alapul szolgált volna egy forgatókönyvhöz.” WHELAN, *Robert Capa...*, 324. Ebből lett aztán a *Kissé elmosódva* című visszaemlékezés: ROBERT CAPA, *Slightly out of Focus* (New York: Henry Holt and Company, Fifth or Later Edition, 1947).

³ WHELAN, *Robert Capa...*, 324. (Kivándorlásáról egy rövid írása megjelent „Why I left home” címmel, in *Robert Capa 1913–1954*, ed. Cornell CAPA és Bhupendra KARIA (New York: Grossmann, 1974), 8–10. Magyarul részlete olvasható: „Miért mentem el otthonról?”, in KINCSES Károly és KOLTA Magdolna, *Robert Capa a Magyar Fotográfiai Múzeumban* (Kecskemét: MFM, 2005), 18–19.

⁴ ROBERT CAPA, *Budapesti beszélgetés*, ford. FISLI ÉVA (Balatonfüred: Vaszary Galéria, 2015), 7.

Már a címből sejthetjük, hogy alighanem hibrid műfajról van szó. A beszélgetés mintha az elképzelt amerikai olvasó és a fényképes tudósítását vele megosztó szerző között folyna, miközben persze több magyar szereplő is színre lép, akikkel Capa beszélgetésbe bocsátkozik. Megismerjük Rózsa bácsit, a sofőrt; a Bristol főportását (aki titokban drámaíró); Esterházy Sári grófnőt, az Anna bár pultosát; Fehérváry Anna grófnőt, az Anna bár törzsvendégét; romeltakarítókat a Ritz tetején és az utcán; Sándort, a szűcsöt a Váci utcából; népi kollégista színinövendékeket; Theodore White amerikai újságírót; Andrew Csabát, aki diák és idegenvezető; Tóth Istvánt, a borostás lellei előljárót; Lelle kövér orvosát, Lelle sovány párttitkárát; végül a külföldiek kilépő vízumával foglalkozó őrmestert, aki volt Madách gimnáziumi diáktárs. Imponáló arcképcsarnok, kétségkívül alkalmas a társadalom legkülönbözőbb szereplőinek bemutatására. Írásában Capa olyan figurákat szóltat meg (köztük birtokvesztett grófnőket, a „burzsoá dekadencia utolsó maradványait”,⁵ az ostromot túlélte, családját elvesztett zsidó barátot, ifjú népi kollégistákat és a földosztásról mesélő parasztokat, vagyis a korabeli Magyarországon nagyon is hihetőnek tűnő embereket), akik azonban – a látszat ellenére – nem azonosíthatók egykönnyen név szerint.⁶

Ami a tudósításban említett és fényképezett helyszíneket illeti, valamivel könnyebb a dolgunk; bár például a *Holiday* képaláírásában említett „Kossuth Színművészeti Kollégiumról” nem tudunk. Kossuth nevét viselő kollégiumból ugyan kettő is volt Pesten a népi kollégiumok lajstroma⁷ szerint (az egyik közigazdászokat fogadott, a másik nem kötődött egyetlen szakterülethez), azonban színész, rendező és operatőr hallgatók 1947 tavaszától a Horváth Árpádról elnevezett Kollégiumban (is) laktak. Hogy a látszólagos ellentmondás (és az amerikai cím) elírásból fakad, vagy valami más oka lehet, arra később visszatérek. Viszont az 1948-as telefonkönyv szerint Pesten csakugyan létezett egy Anna nevű bár;⁸ a Bristol Szálló pedig olyannyira valószínű volt, hogy a Capa-archívumban megmaradt egy ide címzett levél is Maria Eisnertől.

Ebben – az előző évben alapított – Magnum párizsi irodájának vezetője azt írta Budapestre: „Lou [Mercier a *Holiday*től] mégis szeretne egy cikket

⁵ CAPA, *Budapesti...*, 7.

⁶ Rózsa (Gyula) nevű sofőrije történetesen Kádár János belügyminiszternek volt; főnöke leartóztatásakor, 1951. április 20-án őt is őrizetbe vették és internálták. Egy állambiztonsági levéltári iratra hivatkozva említi Ötvös István, „Kádártól Rajkig – megjegyzések a politikai perek okaihoz”, *Kommentár* 3. sz. (2011): 45–55.

⁷ Vö. „Kollégiumok”, *Nékosz*, hozzáférés: 2020. 08. 18., <http://www.nekosz.hu/hu/kollegiumok>. Az online lista KARDOS László szerk. *A fényes szelek nemzedéke I–II. Népi kollégiumok 1939–1949* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978) című munkája alapján készült.

⁸ Jelesül az egykori Wurm-udvarban (ma Apáczai Csere János utca 15a–b).



Képkocka a „Munkásifjak a Horváth Árpád Szakkollégiumban” című 1948. októberi filmhíradóból. A „felvételiztető bizottság” bal oldalán ülő férfi kísértetiesen hasonlít Robert Capára. Forrás: Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum

Teddy [White]-tól, valamit, ami az *Élet a V.F. [Vasfüggöny]* mögött címnek megfelel. És Capa-képeket akarnak ennek a cikknek az illusztrálására – hogy néznek ki az emberek, hogyan öltözködnek, mit esznek, mit tudnak vásárolni a boltban stb. Ezt a fajta emberi történetet könnyebb eladni, nemcsak a *Holiday*-nek, de általában minden amerikai magazinnak. Határozottan nincs érdeklődés olyan nagyívű sztorikra, mint mondjuk »Szórakoztatóipar Magyarországon« vagy hasonló, független témákról szóló történetekre. Szembe kell néznünk azzal, hogy általában a sztorijaink túl nagyok, túl komolyak és még túl jók is. A *This Week* például hosszan beszélt nekünk az elvárásairól. Nem javaslok, hogy teljesen megfeleljünk ezeknek, de legalább törekednünk kéne, hogy félig megfeleljünk.”⁹ A levél elég egyértelműen szabja meg az irányokat, felfedve azt is, mire van épp kereslet az amerikai sajtófotópiacra. A nyilvánvaló üzleti kényszereken kívül fontos a tudósító munkájának valamivel kevésbé látványos, de létező politikai dimenziója.

Capa, aki 1948 őszén a Kína-szakértő Theodore White-tal, az Overseas News' Agency későbbi kelet-európai főtudósítójával utazott Kelet-Európába,

⁹ Részlet Maria Eisner 1948. október 7-i leveléből. YOUNG, *Capa in Color*, 20. (Saját fordítás.)

a Magnumnak épp a Marshall-terv kapcsán szervezett munkát.¹⁰ A *Magyar Nemzet* 1948. szeptember 29-i számában meg is jelent egy rövid hír, amely szerint előző nap délben Darvas József építésügyi miniszter „fogadta Tad White és Otto Verseas (*sic!*) újságírókat, az amerikai News Agency munkatársait és Róbert Capa (*sic!*), a Magnum Photos (New York) világhírű fotóriporterét”. A találkozón pedig „A miniszter tájékoztatta a vendégeket a városokban és falvakban folyó nagyarányú építkezésekről”.¹¹ Cserépfalvi Katalin visszaemlékezése szerint Capa és White szerettek volna Rákosival is találkozni, erre azonban végül nem került sor.¹² Az amerikai kettősnek – túl az Eisner-féle levél ajánlásain – többféle elképzelése lehetett az esetleges sztorikról, más kérdés, hogy ötleteikből mennyit és hogyan tudtak végül megvalósítani.

Capa életrajzírója szerint White-ék hat hetet töltöttek Budapesten, s ez az állítás, tekintve a fotós megmaradt képeinek témáját és helyszíneit, helytállónak tűnik. A hagyatékot – Cornell Capával együtt – feldolgozó Richard Whelan szemében ugyanakkor „Robert Capa magyarországi és lengyelországi képei éppolyan unalmasak voltak, mint az oroszországiak”.¹³

Az unalmas jelzőt szubjektív volta miatt nem vitatom, jóllehet egyértelművé teszi a képek későbbi mellőzésének egyik okát. Fontosabbnak tartom, hogy végre szemügyre vegyük őket az után kutatva, Capa ekkor hol és mit vagy kiket fényképezett, milyen anyagból válogatta (vagy válogatták) végül publikált cikkéhez – melynek maga White is csak egyik szereplője lett – a mindössze tizennégy darab sajtóillusztrációt.

A PUBLIKÁLT ÉS AZ ARCHÍVUMI ANYAG ÖSSZEUTÉSE

A Capa hagyatékát őrző New York-i Nemzetközi Fotográfiai Központ (ICP) folyamatosan digitalizálja és megosztja oldalán a neves fotóshoz köthető vizuális dokumentumokat. Ennek köszönhetően egyre több fénykép kerül elő 1948-as hazalátogatásának felvételeiből is.¹⁴ Ma az ICP honlapján elérhető mintegy

¹⁰ WHELAN, *Robert Capa...*, 370.

¹¹ Otto Verseas az angol Overseas (tengerentúli) elírásával keletkezhetett. [N. N.], *Magyar Nemzet*, 1948. szeptember 29., 4.

¹² GALLIGAN-CSERÉPFALVI Katalin: „Capa, ahogy még soha nem láttad...1. Aki még ismerte...”, *Artmagazin* 7. sz. (2013): 48–50.

¹³ „...Csehszlovákiában pedig egyetlen kockát sem tudott felvenni, mert amint megérkezett, elkobozták a gépeit”. WHELAN, *Robert Capa...*, 370.

¹⁴ A képek „Gift of Cornell and Edith Capa, 2010” megjelöléssel, 2010-ben kaptak leltári számot. ICP, hozzáférés: 2020. 08. 18., <https://www.icp.org/search-results/Hungary%20/museum/all/relevant/15>.

160 Magyarországon készült Capa-fotó.¹⁵ Ezeket átnézve kirajzolódhat előtűnik a fotóriporter néhány lehetséges, a *Budapesti beszélgetés*ben kissé elmosódott útvonala. Ha összevetjük a többnyire hiányosan vagy pontatlanul adatolt online képeket az 1948. szeptemberi hírekkel és egykorú magyar sajtófotókkal, felismerhetők a helyszínek és kibontakoznak az időpontok, felülírva a magyar szakirodalom korábbi dátumait és kitöltve egynémely hiátusát.¹⁶

Capa ittléte alatt fényképezett egy bárban és egy mulatóban – a pultoson kívül táncosokat és zenészeket –, megfordult népi kollégisták között is, akiket olvasás, sportolás, nyilvános önkritika-gyakorlás és egy darab próbája közben is megfigyelt. Bizonyosan járt a Váci utcában, a Gellért fürdőben. Részt vett traktorállomás avatásán, fotózott parasztokat munka közben és transzparenssekkel vonuló kecskemétieket. Láta a szeptember 11-én a Citadellánál kezdődő Honvédhét eseményeit, másnap a déli vasúti összekötő híd avatását, majd a 19-i margitszigeti népünnepély és az ünnepi díszszemle résztvevőit. Piacot, üzleteket és kirakatokat, kültéri és beltéri divatbemutatót, katolikus búcsújárókat, romeltakarítókat, a keszthelyi Festetics-kastélyt és egészen közélről a pesti Ganz gyár munkásait, sőt még politikusokat is: így a szeptember 12-i hídatavatáson részt vevő Gerő Ernőt és Szakasits Árpádot, illetve valahol, egy szobában ülve a derűs, a hadügyminiszterségről épp ekkortájt lemondott Veres Pétert.¹⁷ Ha pedig átnézzük az 1948-ban szintén Magyarországra látogató, s Magnum-fotósként az UNICEF-nek is dolgozó David Seymour (Chim) online elérhető felvételeit, azt is láthatjuk, hogy nem csupán Capát fotózta ittlétekor,¹⁸ de a déli vasúti összekötő híd avatásán alighanem mellette állt. Az elkészült képek arra vallanak, hogy ket-tejük exponálása közt alig pár másodperc telhetett el.¹⁹

Chim magyarországi fotóiról szerencsére részletesebb és pontosabbnak tűnő helyadatokkal rendelkezünk. Tudjuk, hogy járt a Pilis nevű településen

¹⁵ A 2013-ban New Yorkban futólag átlapozott kontaktfüzet alapján csak feltételezem, hogy ennél több fotót készített.

¹⁶ A kecskeméti Fotográfiai Múzeum kiadványában két felvételt március 15-re, egyet április 4-re dátumoztak. KINCSES és KOLTA, *Robert Capa...*, 110., ill. 115. és 117. 1948-ban azonban a centenárium egész évben tartott.

¹⁷ A koalíciós idők egyik népszerű magyar politikusa, Veres az oldalon ma név nélkül szerepel: „Man in a chair speaking, Hungary” címmel, ICP/ 2010.93.209. számon.

¹⁸ Egy nagyvendéglő Dreher sört hirdető ponyvájával a háta mögött és cigarettával a szájában beszélgetve, lazán (Magnum/NN11465130 sz.), hozzáférés: 2020. 08. 15., <https://pro.magnumphotos.com/Asset/-2K1HRGPBWMAK.html>.

¹⁹ Capa színes fotója (ICP/ 2013.92.47 sz.) készülhetett előbb a hídon átvonulókról (hozzáférés 2020. 08. 02., <https://www.icp.org/browse/archive/objects/railway-bridge-over-the-danube-budapest>), majd pár pillanattal később Chim képe (Magnum/ PAR288805 sz., hozzáférés 2020. 08. 15., <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR288805.html>).

és Hajdúhadházán is, miközben többek közt a gyermekellátásról, árvaházakról és iskolákról, óvodákról készített riportokat. Nem voltak együtt mindvégig Capával, bár olykor a jelek szerint keresztezték egymás útjait. Mégsem került be a *Budapesti beszélgetésbe* – ellentétben Teddy White-tal, akit a szöveg naiv, a magyar borral szemben elbukó, nagyokos, de szerethető amerikaiként mutat be. S persze nem találkozunk a cikkben Cserépfalvi Imre vagy Bálint Endre nevével sem, noha tudjuk, hogy Capa mindkettejükkel, mint régi jó ismerősökkel, bizonyosan beszélgetett, és nem is csak Budapesten.

Bálint még 1930 körül ismerte meg az ifjú Friedmann Endrét és diáktársait, akik Justus Pál és Szabó Lajos köré gyűlve vitáztak, kirándultak, politizáltak és megosztották egymással „a kollektív társas lét” megannyi árnyalatát.²⁰ Tizennyolc évvel később a Visegrádi utca környékén ismét találkoztak az egykori baráti kör még (Budapesten) élő tagjai,²¹ hogy „Frici barátjuk” „svádás amerikai dumáját” meghallgassák. Az évtizedekkel később az estére visszaemlékező festő már nem tudta felidézni, miről esett szó, csak a vidám hangulatot őrizte emlékezetében.²² Jóval részletesebben számolt be Cserépfalvi Imre lánya a család és Capa egy közös révfülöpi kirándulásáról, 65 évvel a történetek után:

1948 őszén, egy éjszaka arra ébredtem, hogy szüleim egy fogadás után két hangoskodó, angolul beszélő vendéget (Capát és Teddy White-ot) hoztak haza a Budakeszi útra. Nyilvánvaló volt, hogy sokat ittak. Így amikor Capa rám nyitotta az ajtót, úgy tettem, mint aki mélyen alszik.

²⁰ BÁLINT Endre, *Életrajzi törmelékek* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1984), 253–254.

²¹ „...Bíró Gábor barátunknál jöttünk össze a „régiekkel”, akik közül szintén alig-alig él még néhány barátunk. Bíró Gábor, Szabó Lajos Lux Laci és Capa már nem élnek, de akik még élünk, nem felejtjük el Capa bájos mosolyát, ami tekintetéből is sugárzott, és azt a határozottságot sem, amit politikai prognózisa az akkori amerikai elnök személyét illetően jelzett. Mondanom sem kell, hogy a másnapi újságok híradásai éppen az ellenkező személyét »hozták«, mint elnökét, de az ilyen kisiklások semmit sem vontak le a szeretetünkéből »Frici« felé, aki, mint egykori Friedmann Bandi, számunkra amíg élt és még azután is csak »Frici« maradt, mint a »diákok« vonzó kövülete közül valaki, akit a »világhírnév« is csak úgy mellesken érintett, és akiről csak halála után évtizedekkel később tudtuk meg, hogy az ugyan-csak világhírű Ingrid Bergmannak volt nagy szerelme. [...] Késő éjszaka búcsúztunk egymástól, és Frici megkérdezte tőlem, hogy másnap reggelre nincsen-e kedvem a Rudas fürdő gőzében ázni egyet, »Meg azután egy nagyot dumálunk« – mondta és széles vigyorral elrobgott. Akkoriban a Rottenbiller utca 1. szám alatt laktam, és egy fillérem sem volt, így hát gyalog és éhgyomorral mentem a Rudasba, utálva a »gőzt«, ami mindent kiszedett belőlem, és alig vártam, hogy vége legyen az egésznek, és jól megreggelizzünk. Frici megölelt, és közölte, hogy minden nagyon remek volt, és elrobgott. Én éhesen és gyalog vissza-indultam a Rottenbillerbe, szinte kinyúlva a fáradságtól.” BÁLINT, „Életrajzi...”, 285–286.

²² BÁLINT, „Életrajzi...”, 286. Az 1948. november 2-i elnökválasztásra tett utalásból arra is következtethetünk, hogy ekkor Capa még mindig – vagy elutazása előtt ismét – Budapesten tartózkodott.

Nem is gondoltam arra, hogy másnap újra találkozunk. (Azt viszont elhatároztam, hogy a jövőben, ha a szüleim fogadásra mennek, lefekvés előtt kulcsra zárom a szobám ajtaját.)

Papa az egész napot Capáékkal töltötte. Sajnos a Rákosi-interjúval kapcsolatban minden reményünk füstbe ment. Így aztán az az ötletük támadt, hogy inkább lemegyünk egy-két napra a Balatonra. Kárász Artúr²³ barátunknak Révfülöpön volt házuk és szőlőjük. Turi pár hónappal korábban elhagyta ugyan az országot, de azért Papa telefonált Révfülöpre, és Turi apósát, Géza bácsit és matematikus sógornőjét, Ilit ott találta. Örömmel hívtak meg mindannyiunkat. Másnap reggel elindultunk Papa Jeepjével. Capa és Teddy már korán megitták a reggeli adagjukat és igen jó hangulatban voltak. Amikor megtudták, hogy a Jeepet 1943-ban gyártották, azon viccelődtek útközben, hogy akár Capa is ülhetett már benne. [...] Révfülöpön Géza bácsi és Ili tárt karokkal vártak bennünket. Különösen szerencsés volt, hogy mindketten jól beszéltek angolul, ugyanis Capa Teddyre való tekintettel mindenkivel angolul beszélt. Csak Papával váltott szót magyarul is időnként.

Egész nap ment az evés-ivás, amit időnként tánc szakított meg. Teddy hevesen udvarolt Ilinek, akit igen érdekelt Kína. Ám Teddy egyáltalán nem beszélt Kínáról, folyton Capára terelte a szót. Elmesélte, hogy amikor Steinbeck Capával a Szovjetunióban járt, Steinbeck többet foglalkozott Capával, mint azzal, amiről írni akart. Capa maga volt az esemény. Teddy közös útjuk előtt elhatározta, hogy vele ez nem történhet meg... Miközben ezt mesélte, időnként odaszólt „are you happy, Capa?”. Ez valamilyen játék volt kettőjük között. Mindez nagyon megmaradt bennem, láttam, hogy tényleg mindig Capa az esemény. Papát Capa partraszállásos háborús élményei érdekelték, erre próbálta terelni a szót, de Capa nemigen mesélt ezekről a dolgokról. Semmiféle hősie beszámoló nem volt! Inkább arról beszélt, hogy semmi bátorság nem lakozik benne. Azt mondta, hogy például képtelen lenne kiugrani egy repülőgépből, ha nem löknék ki. Ezért mindig biztos akart lenni benne, hogy van valaki mögötte, aki kilöki.

Mamám ugyan az ivással mindig lemaradt, de annál inkább tartotta az iramot cigarettázás terén. Talán ő volt, aki Capával vágya szerint sokat beszélgetett. Fő témájuk a nemrég készült Picasso-fotók voltak. Capa erről szívesen mesélt, nemcsak büszkeséggel, hanem meglepéssel. A francia Riviérán készült képek hangulata sokkal inkább illett

²³ Kárász Artúr (1907–1992) közgazdász, egyetemi tanár, 1945–1946-ban a Magyar Nemzeti Bank elnöke, 1948-ban Franciaországba emigrált, ismert pénzügyi szakember, egy ideig a Világbank tisztségviselője.

a révfülöpi hangulathoz, mint a második világháború. A balatoni kirándulás olyan jól sikerült, hogy a Rákosi-interjú már nem is került szóba...

Pesten, amikor elváltunk, Capa azt mondta nekem, legközelebb Párizsban találkozunk. A magyarországi riport 1949-ben jelent meg, de a cikknek és a fényképeknek különösebb mondanivalójuk nem volt. Hat hónap múlva Rajkot letartóztatták, egy év múlva kivégezték. A Cserépfalvi Könyvkiadót Révai külön miniszteri rendeletére felszámolták. Papa szeretett Jeepjét az állam elkobozta. Ezekben a sötét napokban fel-felidéztem azt a bizonyos vidám, gondtalan révfülöpi napot Capával.²⁴

Bár Rózsa bácsi hőn szeretett Buickja nem Cserépfalvi Imre Jeepje, s a *Holiday*-cikkben említett lellei kocsmá némiképp messze van a révfülöpi polgári villától, Cserépfalvi alakja és a hozzá kötődő kiadói szál közvetve mégis segíthet Capa helyi kapcsolatainak feltérképezésében (s talán a Veres Péterrel való találkozó létrejöttében is lehetett szerepe). Sőt: hasznunkra lehet még a keszthelyi Festetics-kastély körül készült Capa-képek értelmezésében is. A Cserépfalvinál megjelent *Népi kollégisták* című album tartalomjegyzékében találkozhatunk ugyanis a keszthelyi Szántó-Kovács János mezőgazdasági kollégium nevével, mely intézmény ekkortájt a kastélyban működik.²⁵ Ha pedig jobban megnézzük Capa keszthelyi felvételeit, észrevevesszük, hogy nemcsak mangalicát fotózott elegáns kastéllyal, hanem fűben ülő diákokat és a háttérben röplabdázó – vélhetően – agrárkollégistákat is.²⁶ Talán ezért is tünteti fel az egyik ilyen fényképet az ICP oldala a „debreceni” népi kollégistákról készített sorozatban, noha a háttérben felsejlő kastély jól láthatóan ugyanaz, mint az ismertebb színes fotón.²⁷

Míg az angol nyelvű cikkben szereplő népi kollégium egyébiránt Kossuth Színművészeti Kollégiumként jelenik meg, az ICP honlapján a debreceni, színinövendékek számára fenntartott Kossuth Kollégium tűnik fel a képaláírásokban. Valószínűbb azonban, hogy – mint említettem – Capa a pesti Horváth Árpád Színész-kollégiumba (is) ellátogatott 1948 szeptemberében,²⁸

²⁴ GALLIGAN-CSERÉPFALVI, „Capa ahogy...”, 48–50.

²⁵ MÁGORI VARGA Erzsébet és REISMAN János, *Népi kollégisták* (Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1949).

²⁶ ICP / 2010.93.222, hozzáférés 2020. 08. 05, <https://www.icp.org/browse/archive/objects/men-sitting-in-the-grass-studying-at-the-lajos-kossuth-college-of-dramatic>.

²⁷ ICP / 2013.92.45, hozzáférés 2020. 08. 05, <https://www.icp.org/browse/archive/objects/pig-in-front-of-festetics-palace-keszthely-hungary>.

²⁸ A munkásifjakat is fogadó népi színész-kollégiumot propagáló, 1948. szeptemberi híradó-felvételen pár pillanatra feltűnő „felvételi bizottság” egyik tagja például kísértetiesen hasonlít is rá. De hogy *A tanú* majdani rendezőjével közös felvételen láthassuk egy ilyen kon-

és talán más, szintén Nékosz-hallgatók között szerzett élményeit gyúrta össze a hatásosabb *Budapesti beszélgetés* kedvéért. (Az sem mellékes, hogy az angol szövegben Esterházy Sáríként említett pultost az ICP képaláírásában Teleki grófnőnek hívják.²⁹ Megannyi tisztázandó részlet van még előttünk, feleim.)

Összevetve az 1949-ben közölt képeket a honlapon ma elérhetőkkal, azt láthatjuk, hogy a magazinba válogatott tizennégy kép ugyan csepp a tengerben, de tükröződik benne az éppen feje tetejére állt világ. Capa számos budapesti beszélgetésének párlata megtalálható a *Holiday* cikkében, s feltehetően Sándor, a szűcs alakjában sűrűsödött kortársai egy részének élményanyaga, ám ismert magyar barátairól sehol nem ír név szerint. Ennek oka pedig legalább annyira lehet jól meggondolt elővigyázatosság, mint a véletlen, vagy a fikciót író szerző – mondjuk most így – nagyvonalúsága. S mivel Reismann Jánost, akivel Capa és Chim 1949-ben még közös kiállításon mutatta be magyarországi fényképeit,³⁰ a Rajk-perben már életfogytiglanra ítélték, mire a *Holiday* cikke megjelent – ez nem is csoda.

Ezzel az egykori, részben önként felcsatolt, és persze merőben képletes szájkosárral együtt kell látnunk az amerikaiakat a szovjetizált Magyarországról tudósító „svadás” fotóriportert, akire fokozottan igaz a *Budapesti beszélgetés* végén idézett őrmester, volt madáchos iskolatárs megjegyzése: „Ha maga két évvel később születik, a tehetségével mára vagy halott, vagy legalább miniszteri titkár lehetne. Így meg csak egy zavarodott nyugati liberális. Ez a történelmi materializmus.”³¹ Ami pedig az ICP oldalán máig közzétett képek hiányos vagy pontatlan adatolását illeti, ennek oka csak részben lehetett az idegen nyelvű közeg, mely megőrizte őket. Capa – leszámítva az 1949-es vándorkiállítást és a *Holiday* cikkét –, tudomásom szerint sehol nem használta fel magyarországi felvételeit, halála után pedig a pályáját bemutató retrospektíveken ezek a fotók az évtizedek során nem váltak ismertté.³² Jóllehet a *Fotó* magazin 1990-ben külön mellékletet szen-

textusban, talán túl szép volna. Hagyjuk meg – egyelőre – elképzelésnek: *Munkásifjak a Horváth Árpád kollégiumban*, hozzáférés 2020. 07. 31. [https:// filmhiradokon line.hu/watch.php?id=6902](https://filmhiradokon.line.hu/watch.php?id=6902).

²⁹ ICP / 2010.93.304, hozzáférés 2020. 08. 02, <https://www.icp.org/browse/archive/objects/countess-teleki-running-the-exclusive-night-club-the-ana-bar-budapest-hungary>.

³⁰ Chim, Capa és Reismann János, a párizsi magyar sajtóiroda vezetőjének fotóiból Párizsban, Rómában, Grenoble-ban mutattak be válogatást. Előszavában Brassai említi itt: *Foto Reismann János*, szerk. KÁLMÁN Kata (Budapest: Corvina Kiadó, 1970), 8.

³¹ CAPA, *Budapesti...*, 27.

³² A New Yorkban nagytítt Mestersorozat 937 képe közé sem igen válogatott belőlük Richard Whelan és Cornell Capa. Korábban említettem, hogy vasfüggöny mögötti felvételeit

telt az öccse jóvoltából kiállított válogatásnak, az egykori Friedmann Endre magyar vonatkozású felvételei idehaza is nagyrészt ismeretlenek.³³ Mivel a valaha közölt és a honi közgyűjteményekbe került kiállítási kópiák csupán töredékei a megmaradt képanyagnak, e kutatással Robert Capa munkásságának újabb *terra incognitájára* léptünk.³⁴ Nem ez az egyetlen fel nem tárt vidék, de ideje szétnézni rajta.

„AZ EGYETLEN KAKUKKFIÓKA”. EGY ÁLLÓKÉP KIBONTÁSA

Capa budapesti, a *Holiday*-ben nem publikált képei között van egy, mely a *Monsieur Verdoux* című film reklámját mutatja, kifesztve a Váci utca fölött.³⁵ A felvétel helyszíne az egykori Corso mozi (ma Pesti Színház) környéke, szemben a jó ismerős, Cserépfalvi Imre könyvesboltjával. A pozíció, ahonnan a fotós fényképezett, feltehetően a 7. sz. ház erkélye vagy ablaka: innen látható jól a reklámponyva és az alatta mozgó járókelők.³⁶

Ami a *Monsieur Verdoux*-t illeti, a Corso 1948 szeptemberében tűzte műsorára, ám a filmet ekkorra már jócskán beharangozták, nem utolsósorban az amerikai bemutatót követő botrány miatt. A *Népszava* 1947 májusában tudósított az új – rendszerkritikus – Chaplin-film fanyalgó kritikájáról.³⁷ „Chaplin levette a bohócruhát” – állapította meg a *Magyar Nemzet* szerzője 1947 nyarán,³⁸ és hosszan ecsetelte az amerikai közönség egy részének ellenérzéseit a filmmel és alkotójával szemben.³⁹ Stób Zoltán a vádaskodó, és az országból történő kiutasítás ötletéig menő sajtóhadjárat mögött „Amerika harmadik nagyiparát, a filmipart” látta, amelyben Chaplin idegen, hisz

„unalmasnak” tartották, s alighanem színes képeihez hasonlóan hosszú ideig mellékesnek. A Mesterosozatról bővebben lásd LENGYEL Beatrix, „Robert Capa fotográfiái Magyarországon”, *Fotóművészet* 3 (2009): 88–103. A színes Capa-képekkel szembeni fenntartásokról lásd YOUNG, *Capa in Color*, 26.

³³ A FOTÓ magazin 1990. november–decemberi számának melléklete 41 magyarországi felvételt közöl, melyek Cornell Capa ajándékaiként kerültek Magyarországra.

³⁴ KINCSES és KOLTA, *Robert Capa...*, 10–12.

³⁵ *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947).

³⁶ ICP / 2010.93.219, hozzáférés 2020. 08. 05, <https://www.icp.org/browse/archive/objects/people-walking-down-vaczi-street-budapest-hungary>.

³⁷ sz. s., „Egy új Chaplin-film”, *Népszava*, 1947. máj. 13., 4.

³⁸ STÓB Zoltán, „Chaplin bűne”, *Magyar Nemzet*, 1947. júl. 6., 7.

³⁹ A *Forum* című irodalmi, társadalomtudományi, kritikai folyóiratban Debreczeni Ferenc elemzi majd a Verdoux-t mint a maszktól való megválás és az osztálytársadalmak kritikájának filmjét. DEBRECZENI Ferenc, „M. Verdoux”, *Forum* 10. sz. (1948): 823–824.



Sétálók a Váci utcán a *Monsieur Verdoux* című film reklámjával, Budapest, 1948.
Fotó: Robert Capa / © International Center of Photography / Magnum Photos,
Cornell Capa ajándéka. Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum Fényképtár

láthatóan megmaradt európainak.⁴⁰ A megjelent egykorú magyar kritikák-ból úgy tűnik, a Chaplin elleni amerikai felzúdulás óhatatlanul fel is értékelte a filmet a vasfüggöny innenső oldalán – jóval magyarországi bemutatója előtt.⁴¹ 1948 februárjában a *Szabad Népben* már így írnak róla: „A jelenlegi rendszer elleni felháborodott vádirat Chaplin legújabb filmje, a *Mr. Verdoux* is, amely arról tanúskodik, hogyan taszítja előbb nyomorba, majd bűnbe és pusztulásba a kispolgárt a monopolkapitalizmus, amely a kisemberek – jelen

⁴⁰ Ugyancsak Stób Zoltán foglalta össze a *Képes Figyelő*ben az első kritikákat és a botrány rejtettebb okait: Stób Zoltán, „Őrjárat Chaplin körül”, *Képes Figyelő*, 1947. máj. 31.

⁴¹ Az *Uj Szóban* is írtak a film kapcsán a rendező-főszereplő elleni hajszárról és a mellette kiálló amerikaiakról: I. GEJEVSZKIJ, „Charlie Chaplin ellenségei és barátai”, *Uj Szó*, 1947. okt. 26., 8.

esetben egy banktisztviselő – sorsát teljesen kiszolgáltatja a bankvezérek és tőzsdelovagok kénye kedvének.”⁴²

Egy-egy rövid hír vagy kiragadott jelenetkép⁴³ után szeptember 19-én jelent meg Losonczy Géza hosszú cikke az időközben Pesten is bemutatott filmről.⁴⁴ Losonczy szintén részletezte a Chaplin elleni „szégyenletes hajszát”, kitérve az Amerika-ellenes tevékenységet vizsgáló bizottságra és a színész-rendező kiutasítását szorgalmazó szenátorokra. Miután ismertette a botrányt kavarázó film szüzséjét, a szerző felteszi a kérdést: „Hogyan lesz ebből a szürke és jelentéktelen bankhivatalnokból tömeggyilkos szörnyeteg?”, majd megállapítja: a film „a kétszínű és képmutató imperialista dzsungelt” leleplező swifti szatíra, metsző társadalomkritika. Losonczy méltatásában ugyanakkor hiányolja a pozitív hőst a történetből, aki szembe száll a világgal és a körülményekkel, és nem alkalmazkodik a farkastörvényekhez.

Palotai Boris ugyancsak megrója ezért a rendezőt, akinek a filmjét elhibázott remekműnek tartja, hiszen nem a kapitalista rend ellen lázad, hanem a pénzes özvegyek ellen törő Verdoux a főhőse.⁴⁵

Az idézett magyar kritikusoknak ez az igénye alighanem már a hollywoodi és szovjet film szembeállításából sarjad. A korabeli sajtóban meglehetősen jól látszik az elmozdulás a pártosodó filmgyártás felé. 1948. augusztus 1-jén a *Szabad Nép* a szovjet filmművészek marienbadi sajtófogadásáról közölt lelkes beszámolóban a Prijev nevű rendező szavait idézi – az amerikai befolyástól terhes locarnóival szembeállított – csehszlovák filmfesztiválról: „Nem akarunk még közepes filmet sem, hanem csak elsőrangút, népit, nemzetit, olyan haladó filmet, amely széles néptömegek részére megérthető. Nem követjük Hollywood példáját, amelyről Chaplin azt mondotta: Hollywood nem filmet gyárt, hanem rengeteg mennyiségű celluloidot.”⁴⁶ (Chaplint különben nemcsak a régiót hamarosan meghódító szovjet filmkészítők,⁴⁷ de mások is előszeretettel idézik vagy emlegetik ekkortájt. 1948. május 1-jén Lukács

⁴² VÁSÁRHELYI Miklós, „Ellentánúnak jelentkezem...”, *Szabad Nép*, 1948. febr. 8., 9.

⁴³ *Szabad Nép*, 1948. szept. 5., 13.

⁴⁴ LOSONCZY Géza, „Monsieur Verdoux”, *Szabad Nép*, 1948. szept. 19., 7.

⁴⁵ „...Verdoux nem a szervezett gyilkosságok ellen harcol, hanem helyett gyilkol a maga szakállára, sőt a maga kékszakállára.” PALOTAI Boris, „M. Verdoux. Chaplin-bemutató a Royal Apollóban”, *Népszava*, 1948. szept. 19., 6.

⁴⁶ ZSIGMONDI Boriska, „Marianské-Lázne-ből jelentik a Szabad Népnek: Élmény volt a szovjet filmművészek fogadása”, *Szabad Nép*, 1948. aug. 1., 13.

⁴⁷ A filmhíradókban fel is tűnnek 1948-ban Magyarországon szorgoskodó szovjet filmesek, többek közt MINSZ-es transzparenseket vivő fiatalok felvonulását fényképezve, nem is olyan messze Capától a szeptember 19-i díszszemlén: „Szovjet film Magyarországról (Lidija SZTYEPANOVA filmje)”, hozzáférés: 2020. 07. 15, <https://filmhiradokononline.hu/watch.php?id=6897>.

György *Kulturforradalom és népi demokrácia* című cikkében őt is megemlíti azon művészek és tudósok sorában, akik az „imperializmus rendőri szerepének” áldozataivá váltak Amerikában.)⁴⁸

Pár nappal a csehszlovák fesztivál után a *Szabad Nép* újra ír „a” szovjet filmről; ismét szembeállítva azt „az” amerikaival: „Sokszor írtam már arról: az amerikai film tartalmi, művészi, sőt technikai züllésének tulajdonképpen oka az, hogy egy önmagát túlélte, szétbomló társadalom életét tükrözi. Nem vitás, hogy igaz ez a tétel megfordítva is: a szovjet film aranyalapja, kimeríthetetlen tartaléka az, hogy magán viseli az egyre magasabb csúcsok felé fejlődő szocialista társadalom jegyeit. S ez nemcsak a mondanivaló végtelen, mély gazdagságát, hanem témák végtelen változatát is biztosítja a szovjet film számára.”⁴⁹ *Cserkaszov vagy Garry Cooper?* – teszi fel a kérdést jóval egyszerűbben pár héttel később Méray Tibor. Ecsetelve a korábbi évek amerikaifilm-egyeduralmát, a forgalmazó MOPEX kivonultát az országból, majd a szovjet film előretörését, mely a moziműsor-változásnak is köszönhető, ő már így fogalmaz: „A szemkápráztató, hazug, álproblémákat tárgyaló, szadista hollywoodi film felett nem erőszakos, hanem művészi győzelmet aratott az élet való kérdéseit meg-elevenítő, az igazságért harcoló, a magunk problémáiról szóló szovjet film.”⁵⁰

Újfajta film születik – állapítja meg a *Szabad Nép* 1948. november 25-én: „A szovjet úttörők munkássága nem marad hatástalan a többi nemzet filmgyártására sem. A magyar *Valahol Európában* is magán viseli a kialakuló új stílus nyomait. Ugyanezt láttuk a francia *Harc a sínekért* című filmben, sőt nem egy svájci, olasz és új német filmben is. Egyedül az amerikai filmgyártás utasította vissza mereven a szovjet filmgyártásnak ezt a törekvését, hogy miért, erre megadja a választ az új amerikai filmgyártás egésze, amely híven követve politikai irányítóinak utasításait, minden erővel igyekszik elterelni a közönség figyelmét a valóság problémáitól, a társadalmi harc kérdéseitől. Csak Chaplinen nem fogott a Wall Street parancsa: a *Monsieur Verdoux*-ban a modern kékszakáll egyéni története mögött fel-feltűnnek híradószerű hitelességgel, sőt nem egyszer híradókból kivágva azok a társadalmi erők és figurák, amelyeknek és akiknek hatása alatt a jámbor francia könyvelő – gyilkos lesz.”⁵¹

S mi köze mindennek a magyar mozi megnyerni kívánt közönségéhez?⁵² A szovjet film magyarországi diadalmenetének hátterében változó műsorpo-

⁴⁸ LUKÁCS György, „Kulturforradalom és népi demokrácia”, *Szabad Nép*, 1948. máj. 1., 8.

⁴⁹ MOLNÁR Miklós, „A szovjet film példája”, *Szabad Nép*, 1948. aug. 8., 13.

⁵⁰ MÉRAY Tibor: „Cserkaszov vagy Garry Cooper?”, *Szabad Nép*, 1948. szept. 5., 13.

⁵¹ KERTÉSZ Pál, „Újfajta film születik...”, *Szabad Nép*, 1948. nov. 25., 6.

⁵² 1948. augusztus 1-jén jelent meg egy cikk a *Szabad Népb*ben három bihari falu mozijáról; s ennek végkövetkeztetése ez: „A falunak kell a mozi: siessünk segítségére technikai szem-

litika,⁵³ a tömegeket elérni és befolyásolni kész filmipar államosítása, a magyar filmgyártás és a Hunnia Filmstúdió átalakítása sejlik.⁵⁴ A kritika, s az egész honi sajtó nyelve pedig itthon is egyre inkább a kétosztatúság felé halad. Capa többször felszólalt Amerikában a megbélyegzés mindkét oldalon jelenlévő tendenciája ellen,⁵⁵ a *Budapesti beszélgetés*ben pedig Sándor, a szűcs szájába adja a kétosztatúságra vonatkozó kritikus véleményét: „Aztán jött a béke. Az amerikaiak, az angolok és az oroszok eltűntek az utcáról, de jött helyükre a Truman Doktrina, a Kominform, a Marshall-terv és az anti-Marshall-terv. Kelet és Nyugat szembefordult egymással, és Budapest hiába hitte magát nyugatibbnak Párizsnál is, Keleten találta magát. Az üzemeket – egyiket a másik után – államosították. Állami áruházak kezdtek ruhát, bútort és jó minőségű élelmiszert árusítani, sokkal olcsóbban, mint a mi Váci utcai boltjaink. Az újságok egyre többet írtak az amerikai katonák bécsi atrocitásairól, a faji kérdésről az Egyesült Államokban, a Marshall-tervben résztvevő államok nyomoráról. Minden orosz film nagyszerű volt, és minden más szemét.”⁵⁶

Ez utóbbit a *Monsieur Verdoux* bemutatója után pár nappal, október 1-jén megnyitott szovjet film hete volt hivatott hirdetni.⁵⁷ A részben új mozik nyitásával kísért program egyik magasra értékelt filmje,⁵⁸ *Az orosz kérdés* Szimonov azonos című színdarabja alapján készült.⁵⁹ A darab és a film főhőse Harry Smith, a becsületes amerikai újságíró, aki nem akar hazugságot írni a szovjetekről, ám végül alulmarad az őt felhasználni akaró sajtómágnással szemben. Épp ez volt az az Szovjetunióban zajos sikert arató színdarab, amelynek láttán John Steinbeck és Robert Capa előrukkoltak a maguk

pontból is és vigyázzunk, milyen filmeket juttatunk el hozzá.” UJLAKI Kálmán, „Három bihari falu – három mozi. Bárándon »köpköd a motor«, Nagyrábán »Texas 1.« nemesít, de Sápon a forradalmár Zsukovért lelkesednek a parasztok”, *Szabad Nép*, 1948. aug. 1., 13.

⁵³ A háttérben zajló filmpiaci egyezkedésről egy másik léptékben lásd Natalia TSVETKOVA, Ivan TSVETKOV és Irina BARBER, „Americanization versus Sovietization: Film exchanges between the United States and the Soviet Union, 1948–1950”, *Cogent Arts & Humanities* (2018), hozzáférés, 2020. 07. 03, <https://www.cogentoa.com/article/10.1080/23311983.2018.1471771.pdf>.

⁵⁴ Az államosított magyar filmgyártás megindulásáról és a *Talpalatnyi föld* forgatásáról beszámolt a filmhíradó: A „Talpalatnyi föld” című film felvételei, hozzáférés, 2020. 06. 24., <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6790>.

⁵⁵ Így a *Herald Tribune Forumon* elmondott beszédében, amit az *Illustrated* 1948. május 1-i száma le is hozott. Közli YOUNG, *Capa in Color*, 59.

⁵⁶ CAPA, *Budapesti...*, 18.

⁵⁷ A szovjet filmhét előkészületeiről a filmhíradó is beszámolt: „Előkészületek a szovjet filmhétre”, hozzáférés, 2020. 06. 12, <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6895>.

⁵⁸ MÉRAY Tibor, „Az orosz kérdés”, *Szabad Nép*, 1948. okt. 5., 6.

⁵⁹ Konsztantyin SZIMONOV, *Az orosz kérdés*, ford. GÁBOR Andor (Budapest: Új Magyar Kiadó, 1947). Az azonos című film: *Az orosz kérdés* (Русский вопрос, Mihail ROMM, 1947).

paródiájával, *Az amerikai kérdés* címmel. Mint Steinbeck írja: „Darabunkban Szimonov úrnak megbízást ad a Pravda, hogy menjen Amerikába, és írjon olyan cikksorozatot, amely bebizonyítja, hogy Amerika egy romlott nyugati demokrácia. Szimonov úr Amerikába utazik, és nemcsak arra jön rá, hogy Amerika nem romlott, hanem arra is, hogy nem nyugati, hacsak nem Moszkvából nézzük. Szimonov hazamegy Oroszországba, és titokban megírja azt a meggyőződését, hogy Amerika nem romlott demokrácia. Leadja kéziratát a Pravda szerkesztőségének. Azonnal kiteszik az írószövegségből. Elveszíti vidéki házát. Felesége, egy rendes kommunista lány, faképnél hagyja. Szimonov pedig éhen hal, akárcsak az az éhhalálra ítélt amerikai az ő darabjában. Mire a végére értünk, kérdezőnk többnyire jókat kuncogott. Ugye nevetségesnek tartja – mondtuk –, pedig semmivel sem nevetségesebb annál, amit Szimonov darabja, *Az orosz kérdés* Amerikáról mond. Egyformán rossz mindkét darab, és pedig azonos okból. Bár dráma-vázlatunk egyszer-kétszer heves vitát váltott ki, többnyire csak azzal járt, hogy hallgatóink jó nevettek, majd másra tértek.”⁶⁰ A Steinbeckék által látszólag oly könnyedén kifigurázott darab filmváltozata azonban nemcsak a szovjet filmhét egyik sikere lett Budapesten. A becsületes amerikai újságíró, aki inkább éhen hal, de nem ír hazugságokat, 1947-ben meghódította a Nemzeti Színház színpadát is.⁶¹

Capa látogatásának idején egyértelmű már, hogy kevés „a mozinál hatalmasabb fegyver volt a hidegháborúban a tömegekért folyó harcban”.⁶² A politikai változások megmutatkoznak az általa is fotózott ünnepségeken, a mindennapokban, a művészet, a könyvek és a filmek, a kritikák hangsúlyain. A „Kelet” és „Nyugat” közötti törésvonal elmélyülésének apránként mutatkoznak meg a jelei. A *Budapesti beszélgetés* riportere így ír ezekről amerikai olvasóinak: „A könyvesboltokban még sok nyugati mű fordítása megvan. Upton Sinclair műve ott áll az egzisztencialista Albert Camus-é mellett, de a kirakatokat a valaha betiltott irodalom szerzői uralják – Marxtól Sztálinig. A moziban főleg orosz filmeket vetítenek. Az egyetlen kakukkfióka Chaplin *Monsieur Verdoux*-ja. A színházak biztosra mennek: G. B. Shaw-t és Galsworthy-t játszanak.”⁶³ Chaplin filmjén kívül a magyar mozikban 1948-ban még játszottak más nyugati filmeket. Capa szövegében és állóképein azonban ráláthatunk a mélyben zajló folyamatokra: a „Kelet” és „Nyugat” szem-

⁶⁰ John STEINBECK, *Orosz napló*, ford. LUKÁCS Laura (Budapest: Park Könyvkiadó, 2009), 111–112.

⁶¹ A nemzeti színházbéli bemutatón Básti Lajos játszotta Smith szerepét. Major Tamás: *Az orosz kérdés*, 1947.

⁶² Tony SHAW, *Hollywood's Cold War* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 1. (Saját fordítás.)

⁶³ CAPA, *Budapesti...*, 15.

befordulására épülő propagandára, s ennek nyomaira a városképen és az emberek fejében. Capa, aki minden égtájon otthonosan mozgott, a vasfüggöny egyik ádáz oldalán sem érezte otthon már magát.⁶⁴ És még Hollywoodot sem szerette igazán.⁶⁵

* * *

„A *Budapesti beszélgetés* félfikatív, féldokumentatív történet. E szerkesztett valóságban pedig éppen az elbeszélő zavarodottsága a leghitelesebb, ahogy szembesül ifjúkori álmaival. Végülis kevés ennyire szomorúan mulatságos – mert húsbavágó – beszámolót írt az egykori Friedmann Endre. Sok egyéb mellett ugyanis ez az írása épp a hazatérés lehetetlenségéről szól” – írtam 2015-ben.⁶⁶ Ehhez annyit fűznék ma hozzá, hogy a *Holiday* cikkének féldokumentatív jellege épp annyira fontos, mint a félfikatív. Hogy az államosítás és a magyarországi szovjetizáció időszakának egyik történeti forrásaként is használhassuk, sokkal több egyéb – vizuális és írott – forrást kell mozgósítani hozzá, mint az a Capa-irodalomban szokás.

⁶⁴ Teddy White-et is megvádolták 1951-ben Amerikában azzal, hogy félrevezeti Kínával kapcsolatban a közvéleményt, és pár hónapra Capa útlevelét is bevonta az Egyesült Államok Külügyminisztériuma. WHELAN, *Robert Capa...*, 386.

⁶⁵ „A filmkészítés nagyon, nagyon lassú – mondta Cornellnek. – Ha belegondolok, mennyi időt, türelmet és tehetséget pocskélnak el, hogy szart csináljanak, megszakad a szívem.” Idézi a Hollywoodról öccsének dörmögő Capát. WHELAN, *Robert Capa...*, 324–325.

⁶⁶ FISLI Éva, „A fordító jegyzetel” in Capa, *Budapesti...*, 38–39, 39.

HEGYI DÁNIEL

TÉESZ-DRÁMA

AZ ÚJ EMBER VÍGJÁTÉKI PÉLDÁJA

A Pettyes című zenés vígjáték egy termelőszövetkezetben kibontakozó konfliktus révén mutatja be az államosítás vélt értékeit: az egyénnek a kollektív létezés felől történő definiálása, illetve a módos gazda pellen-gérre állítása révén helyezkedik szembe a kapitalista berendezkedéssel és követi a mintaként szolgáló szovjet operett-típust. A szórakoztató, egyúttal népnevelő célzattal készült mű nagy hangsúlyt fektet a nép-hadsereg hétköznapijainak derűs fényben való feltüntetésére is: a kato-nákat kedves és humoros figurákként ábrázolja, s elhatárolódik a szo-cializmus hatalomra jutását megelőző korszak hadseregének magatar-tásától és légkörétől.

Sós György Pettyes című zenés vígjátéka a kezdetben félszeg és ügyefogyott közkatonára, Kormos László jellemfejlődésének történetét mutatja be, akit szeplői miatt mindenki csak „Pettyes”-nek csúfol.¹ A civilben női segédsza-bóként dolgozó katona legfőbb célja, hogy sikeres és megbecsült tagja le-hessen a társadalomnak, de már a darab elején kihágásba keveri társa, Fóti. Mivel a néphadsereg törekszik jó kapcsolatot ápolni a szomszédos téesszel,

¹ A bemutató dátuma: 1955. február 11.; a bemutató helyszíne: Blaha Lujza Színház (A Fővárosi Operettszínház Kamaraszínháza); rendező: Bozóky István; szerző: Sós György; asszisz-tens: Ormai Miklós; játékmester: Versényi Ida; díszlettervező: Bercsényi Tibor; jelmeztervező: Horányi Mária; koreográfia: Rimóczy Viola; zeneszerző: Sárközy István; karmester: Várady László; színészek: Hadics László (Fóti), Besztercei Pál (Pettyes), Szentessy Zoltán (Bereki), Várady Árpád (Kunos), Szigeti Géza (Papp), Horváth Pál (Hollós), Pagonyi János (Kálló), Te-keres Sándor (Cseh), Földi Teri f. h. (Erzsi), Kovács Iby (Kati), Thury Éva (Annus), Szécsi Vilma (Ica), Basilides Zoltán (Istók), Garamszegi Károlyné (Lidi), Juhász Pál (Andris), Sárosi Gábor (Kapás).

amelynek gyümölcsöskertjéből almát loptak, mindkét katona komoly büntetésre számíthat. Az önzetlen Pettyes magára vállalja a bűntényt, így megmenti társát a fogdától, s Fóti akadálytalanul udvarolhat tovább kedvesének. Annus, az álnok és számító kuláklány azonban mindenáron megpróbálja kihasználni a katona közeledését. Érdekeken alapuló, évdő viszonyuknak jó ellenpéldája Pettyes és a téesz gyümölcsöskertjének vezetője, Erzsi kapcsolata: miután előbbi beismerte a lopásban való bűnrészességét, s elnézést kért, a lány fokozatosan megenyhül, amikor pedig szüksége lesz segítségére, Pettyes azonnal kiáll mellette, és megvédi a kulákokkal szemben. Erkölcsi diadalával párhuzamosan a gyakorlatban is egyre ügyesebbé válik: legyőzi bizonytalanságát és dadogását, kezdeti ügyetlenségén felülemelkedve pedig jól teljesít a katonai lövészversenyen. Ennek eredményeként őt és osztagát is kitüntetésben részesítik, elnyeri Erzsi szerelmét, a kulákokat pedig végül összeférhetetlenségük miatt kizárják a termelőszövetkezetből.

A vígjáték az egyénnek a kollektív létezés felől történő definiálása, illetve a módos gazda pellengérré állítása révén helyezkedik szembe a kapitalista berendezkedéssel és követi a mintaként szolgáló szovjet operett-típust. A kortárs magyar közegben játszódó darab zenés változatát az államosított Operettszínház kamaraszínházában mutatták be, és a Gáspár Margit igazgatói működése alatt színre került két jelentős szovjet mű, a *Szabad szél* és a *Havasi kürt* szellemében fogant. Kivált utóbbival rokonítható, de tematikus hasonlóságot mutat a szovjet művek ihletésére keletkezett új magyar operettekkel, például az *Aranycsillaggal* is.² A szórakoztató, egyúttal népnevelő céllal készült mű nagy hangsúlyt fektet a néphadsereg hétköznapijainak derűs fényben való feltüntetésére: katonáit kedves és humoros figurákként ábrázolja, s elhatárolódik a szocializmus hatalomra jutását megelőző korszak hadseregének magatartásától és légkörétől. Az Operettszínház bemutatójának előzményeként szolgáló prózai változat, amely először Miskolcon került színre 1954 januárjában, a fenti jellemzők mindegyikét magán viseli, fővárosi bemutatóját pedig több szempont is indokolhatta a kulturális propaganda részéről. Sós György, aki hivatásos katonából lett darabíróvá, szerető közösségként ábrázolja a néphadsereg életét, ahol felkarolják az ele-

² Gáspár Margit így nyilatkozott a két kiemelkedő, mintaként szolgáló szovjet operett magyarországi hatásáról: „A győzelmes szovjet operett nyomán született meg az új magyar operett is: az *Aranycsillag*, első Kossuth-díjas operettünk és a *Boci-boci tarka*. Ez utóbbi a népzénet, a néptáncot és a folklórt igyekszik felhasználni a *Havasi kürt* tapasztalatai alapján. Tudomásom szerint a Szovjetunióban is színre fog kerülni. [...] A *Boci-boci tarka* és a *Szelestyei asszonyok* Erkel-díjat is kapott.” GÁSPÁR Margit, *A könnyű műfaj kérdései*, Gyorsírói jegyzőkönyv Gáspár Margitnak a színházi közönségszervezői tanfolyamon 1954. június 2-án tartott előadásáról, Gépelt kézirat, 11. PIM-OSZMI Kézirattár V. sz. 229/1994, Gáspár Margit-hagyaték.

settet és visszafogadják azt, aki saját önzése miatt elszakadt tőlük. A prózai változat budapesti premierjére azonban nem került sor,³ ezért a recenzensek joggal írhatták a Fővárosi Operettszínház javára, hogy kamaraszínházukban zenés vígjátékká átdolgozva műsorra tűzték a *Pettyest*, nem hagyva elveszni a színdarabot.⁴

A Blaha Lujza Színházban bemutatott változatnak és az eredeti prózai változatnak is Sós György írta a szövegkönyvét.⁵ Művének legfőbb újítása a főszereplő katonaalak ábrázolása, akinek ügyetlen, de szeretetre méltó volta miatt „látszólag akad számos elődje a világirodalomban”.⁶ Ám amíg ezek az elődök csupán külső kényszer hatására lettek katonák, és nem akartak tenni azért, hogy „jobbá” váljanak, addig Pettyesnek leghőbb vágya, hogy alkalmatlanságát legyőzve kiváló katona, a néphadsereg hasznos tagja legyen.⁷ A darab címszereplője, a szeplői miatt mindenki által Pettyesnek csúfolt

³ Egyes kritikák ezt kifejezetten a fővárosi színházvezetők kortárs darabokra irányuló távolgátartására vezették vissza. „Aki látta a darabot, természetesnek találta, hogy hamarosan műsorára tűzi valamelyik budapesti prózai színház. Nem ez történt. Annak ellenére, hogy a kritika elismerően fogadta a *Pettyest*, színházaink indokolatlan, mondhatnák babonás óvatosságára a mai témájú daraboktól, útját állta annak, hogy a miskolci siker Budapesten folytatódjék.” LENKEI Lajos, „*Pettyes*. Bemutató a Blaha Lujza Színházban”, *Esti Budapest*, 1955. febr. 17., 2.; „Annakidején már dicsérőleg írtunk a sikeres miskolci bemutatóról. [...] A *Pettyes* azóta végigjárt egy sereg vidéki színházat. [...] Ennek ellenére a fővárosban nem mutattak sok hajlandóságot a sikeres, napjainkról szóló darab felkarolására. Pedig a Magyar Néphadsereg Színházának [...] éppen „profiljába vágott volna” a katonaszerző honvédtárgyú vígjátékának bemutatása.” KAPUSI Rózsa és Kiss Lajos, „Miskolc után Budapesten a «*Pettyes*»”, *Szabad Ifjúság*, 1955. febr. 18., 2.

⁴ „A Blaha Lujza Színház érdeme, hogy nem hagyta elsüllyedni a *Pettyest*, amelyről már előljáróban megállapíthatjuk, hogy új formájában is fejlődő drámairodalmunk egyik legügyesebb vígjátéka.” LENKEI, „*Pettyes*...”, 2.

⁵ „Sós György vígjátékát Miskolcon mutatták be több, mint egy éve, majd a magyar dráma hetének ünnepi napjaiban Budapestre került. A Blaha Lujza Színház most állandó műsorára tűzte ezt a vidám, mulatságos darabot, amelyből Budapesten zenés vígjáték lett: a fiatal Sárközy István dallamos muzsikát, pattogó ütemű dalokat szerzett hozzá.” PONGRÁCS Zsuzsa, „*Pettyes*”, *Szabadságharcos*, 1955. ápr. 14.

⁶ KÁRPÁTHY Gyula, „*Pettyes*. Sós György vígjátéka a Blaha Lujza Színházban”, *Szabad hazánkért* 4. sz. (1955): 56..

⁷ A látszólagos hasonlóságok miatt bő két héttel a premier után Halász Péter Hašek *Svejk*jével hozta rokonságba Pettyes figuráját: „...a szerző egy meglehetősen ritkán ábrázolt környezetbe, néphadseregünk ifjai közé vezeti nézőit, avatottan tárja föl az újonc-élet izgalmait, szépségét, derűjét s emberi megpróbáltatásait is. Pettyes, a vígjáték hőse, a dadogó, sete-suta katona, akit menetgyakorlatok alkalmával az izmos és készséges Fóti cipel a hátán, valamiféle távoli rokonságot tart Infanterist Svejkkel. Hašek halhatatlan regényének oly zseniálisan megírt hőisével. Nem is kétséges, hogyha Pettyes, Svejk e távoli rokona valaminő osztályhadsereg újonca volna, s olyasfajta ármádiában, olyasfajta célokért szolgálna, mint Svejk – olyanná is fejlődne, amilyenre e nevezetes irodalmi előd. Csakhogy Pettyes, a gátlásos, beszédhibás, félszeg és szemre a katonaságra távolról sem alkalmas fiatalember a néphadsereg tagja lesz, ahol egy egészséges közösség és egy egészséges társadalom hatására lassan-lassan leveti gátlásait és egész emberré, jó katonává fejlődik.” HALÁSZ Péter, „*Pettyes* – a Blaha

közkatoná, Kormos László belső készítetése exponálja tehát legkövetkeztesebben a szocializmus értékrendjét, a darab pedig azt szemlélteti, hogyan lehet egy kezdetben ügyetlen és bátortalan, a katonai szolgálatra alkalmatlan személy igyekezete és egy közös cél érdekében tett erőfeszítései révén, valamint jó szándékú és őt felkaroló katonatársai segítségével boldog, sikeres, teljes értékű és hasznos tagja a társadalomnak. Pettyes karaktere a cselekmény struktúrájának legmélyén hordozza a jellemfejlődés igényét, amelyet a korabeli kritikák az előadás üzeneteként és legelőnyösebb vonásaként reklámoztak.⁸

A szerző a miskolci színre vitelhez képest számottevően rövidített és két felesleges szerep kihúzásával is törekedett darabját a zenés színház követelményeihez igazítani. A termelőszövetkezet dolgozóinak, valamint a néphadsereg katonáinak szövegei tele vannak vidámsággal, életkedvvel és – az egész előadás alaphangulatát jellemző – derúvel, amelyet a színészi játék és a pusztá betétszerűséget lehetőség szerint kerülő zene is igyekszik minél inkább kifejezésre juttatni. Ezt a derűs légkört csak a termelőszövetkezet felbomlásán fáradozó kulák, Istók Vencel és lánya, Annus jelenetei oszlatják el, akik kifejezetten ellenszenves figurák. Ennek legjobb példája az a jelenet, amikor a Fótit ujjá köré csavaró Annus vesztett helyzete miatt fel akarja buzdítani az elvakultan szerelmes közkatonát, hogy bosszújának eleget téve gyűjtsa fel a szövetkezet épületét, miután egyértelművé vált, hogy összeférhetetlensége miatt kizárják a téesszből. Ez a mozzanat nem illik bele a nézeteltéréseik közepette is kedvesen évődő figurák közegebe, noha dramaturgiailag nélkülözhetetlen, hiszen Fóti jellemfejlődése szempontjából ez jelenti a fordulópontot: a lány kérése hallatán látja be, hogy Annus személyében tisztességtelen ember kedvét kereste, és elűzi, hogy katonatársaihoz visszatérve beismerje felelőtlenségét, és jó útra térjen. Fóti alakjára mindazonáltal elsősorban Pettyes jellemfejlődése és megerősödése miatt

Lujza Színházban”, *Irodalmi újság*, 1955. febr. 26., 2. Erre a cikkre reagált, és ezt az állítást cáfolta meg Kárpáthy Gyula: „Az ügyefogyott, kétbalkezes, bátortalan katonának, Pettyesnek, látszólag akad számos elődje az irodalomban – de amennyire hasonlítanak azok mind egymáshoz – annyira lényegében új figura ez. [...] Egyik kritikus úgy méltatta a *Pettyest*, hogy valamiféle távoli rokonságban áll a nagy cseh író, Hasek világhírű katonafigurájával, Svejkkel. Nem; ez sem és az sem és egyik sem. Pettyes sajátos egyénisége azért válik el élesen minden más ilyen katonafigurától, mert míg amazoknak kényszer volt a katonasor; így hát nem is akartak jó, sőt kitűnő katonák lenni, addig Pettyesnek egész szívét-lelkét betölti a vágy, hogy jól megállja a helyét társai között. Mert Pettyes egy valóban újfajta katonaelet részese – a néphadsereg katonája.” KÁRPÁTHY, „*Pettyes...*”, 56–57.

⁸ Halász Péter a következő sorokkal zárja az előadásról írott kritikáját: „Sikeres előadás a *Pettyes* s a műfajban mindenképpen követendő utat jelöl. A mondanivalóhoz nemesíteni (szövegben, zenében egyaránt) a műfajt – és semminő hatás kedvéért nem rendelni alá annak, nem áldozni föl megalkuvón.” HALÁSZ, „*Pettyes...*”, 2.

van szükség: kezdetben a főhős pandanjaként azt érzékelteti, hogy egy sikeres és jó képességű katona is hátráltathatja a közösség előremenetelét, ha önhittsége és önzése miatt rossz útra tér.⁹

Fóti és Pettyes kezdetben látszólag ellentétes karaktereinek viszonyát érzékletesen állítja elénk a librettó:¹⁰ Pettyes akkor áll ki Annussal és társával szemben egy „magasabb” eszme védelmében,¹¹ illetve a kulákkérdés körül kiéleződő konfliktus közepette a termelőszövetkezet gyümölcsöskertjének vezetője, Kálló Erzsí mellett, miután már bevallotta a lánynak az almalopásban való bűnrészességét, amelybe szintén Fóti keverte bele. A kert brigádérosaként Erzsí haragja jogos, viszont Pettyesnek idővel sikerül kiengesztelnie, és iránta való érzelmeinek beismerésekor már erkölcsileg feddhetetlenül áll a közönség előtt. Pettyes Istók Vencellel történő dulakodás során, majd Fóti felelősségre vonása közben erőnek erejével győzi le saját gyengeségét, a dadogását, Fóti pedig az összeszólalkozás során akaratlanul megsértve Pettyest, önmaga előtt is végleg szégyenben marad, és szótlanki kiszalad a színről. Pettyes tehát csak akkor járul hozzá hatékonyan csapata sikeréhez, teljesít jól a lövészversenyen, nyeri el Erzsí szerelmét, s kap hivatalos katonai elismerést hadnagya részéről, amikor már megtanult elvei és értékei mellett kiállni.

Az Operettszínház a Madách főrendezőjeként dolgozó Bozóky Istvánt kérte fel a zenés vígjáték színpadra állítására, aki a *Pettyes* miskolci ősbemutatóját is rendezte mint a színház akkori igazgatója. Színészvezetés tekintetében Bozóky finomított az ősváltozat vígjátéki túlkapásain, s a kontextusváltás szükségszerű következményeit és követelményeit szem előtt tartva, a prózai darab stílusjegyeinek elfedésére, ezzel együtt szöveg és zene

⁹„Ahogy az emberi viszonyokat felveti és megoldja az író, a vígjátéki helyzetek teljes kihasználásával, visszhangot kelt a nézőben. Ki ne találkozott volna olyan, sikereitől elkábitott, mindinkább önteltté váló, csak magát tekintő emberrel, mint Fóti István? Két nem győz meg a *Pettyes*, hogy az ilyen emberben értékelni kell a jó tulajdonságokat és a közösség erejével kell visszavezetni a helyes útra? Ki ne ismerné a Pettyeshez hasonló, tisztaszívű, becsületes embereket, akik a nyomorúságos múlt rokkantjai, de akik szabad világunk védelmében megannyi hőssé változnak, mert öntudatuk és szívük ereje legyőz minden félelmet és tehetetlenséget, s ha kell, diadalmaskodik a nyers erőn.” LENKEI, „*Pettyes...*”, 2.

¹⁰ „Pettyes sorsa azt példázza, hogy a legügyefogyottabb ember is a legjobbak közé kerülhet, ha az egész kollektíva támogatja. Viszont a legkiválóbb ember is – mint Fóti Pista – könnyen rossz útra tévedhet, ha elbízta magát, s nem vigyáz rá a közösség.” KAPUSI és KISS, „Miskolc után...”, 2.

¹¹ PETTYES (*Fótihoz*): „Hogy beszélsz vele? [...] / FÓTI: Majd tőled kérde, hogy beszéljen! / ANNUS: Ez az én földem és itt úgy beszélek, ahogy én akarok. / ERZSI: Ez a csoport földje, a csoport pedig kizárt téged, semmi helyed itt. / PETTYES (*Fótihoz*): Elhiszed most már, hogy ku-ku... / FÓTI: Hallgass! Ki kérdezett? / PETTYES: Nem hallgatok, igenis kulák!” Sós György, *Pettyes. Szövegkönyv*. Gépelt kézirat, 61. Lelőhely: Budapesti Operettszínház.

harmonikus összefűzésére törekedett.¹² Az előadás megfelelő lüktetését biztosítani kívánó munkája nem maradt eredménytelen: szinte jelenetről jelenetre tapssal fejezte ki tetszését a közönség. Sikertől tehát finom, már-már természetes átmenetet teremteni a zenés és a prózai részek között, amely a zeneszámok betétszerű jellegének elkerülésére irányuló törekvésnek volt köszönhető. A cselekmény előrehaladásának érdekében az előadás lejtését, ritmusát középpontba állító koncepció igyekezett a főszereplő játékanak minél nagyobb teret engedni, illetve Pettyes jellemfejlődésének dinamikájához igazodni: olyan következetesen lüktető katalizátorrá válni, amely a színészi játék kiteljesedéséhez vezet.

A címszerepet játszó Besztercei Pál az Operettszínház új tagjaként a *Párizsi vendég* Blaha Lujza színházbeli sikere után kapta meg a lehetőséget,¹³ hogy ismét eljuttassa Pettyes szerepét, amelyben Miskolcon már felhívta magára a figyelmet.¹⁴ Besztercei játékaról valamennyi kritika szuperlatívuszokban nyilatkozott: kiemelendőnek minősítették mély jellemábrázolását és ebből fakadó humorát, valamint mértéktartó művészi kifejezőmódját, amelynek köszönhetően „új hangot, egyéniséget” hozott a fővárosi vígjátékszínészek körébe.¹⁵ Az előadás alapja Besztercei zavarodottságot, bátortalanságot és szemérmes szerelmet is hitelesen ábrázoló játéka lett, a rendezés pedig mindent megtett, hogy kedves, vígjátéki alaphangulatot biztosítson köré. Bár a

¹² A kritikák többsége értékelte a rendező e téren tett erőfeszítéseit, mégis akadt, aki ezt másként látta: „A zene színvonalas, de a szöveggel, a cselekménnyel nincs mindenütt egységben. Egy-egy betét dal elárulja, hogy már kész prózai műhöz szabták a muzsikát. [...] A rendező – Bozók István – bár a szöveg és a zene egységére törekedett, feladatának ezt a részét nem is oldhatta meg.” DEMETER Imre, „Sós György: Pettyes”, *Szabad Nép*, 1955. ápr. 8., 4.

¹³ A *Színház és Mozi* címlapján a Pettyest alakító Besztercei Pál látható, szerepét kiválóan jellemző ábrándos tekintettel, fején féldalt viselt, a köznyelv által csak „ködvágóként” emlegetett sapkával és rendetlen hajjal. Egyszerű, közkatonaí egyenruhájának gallérjáról világosan látszik, hogy viselője lövészosztag tagja. *Színház és Mozi* VIII, 7. sz. (1955).

¹⁴ A nézői elvárások felől fogalmazva a *Színház és mozi* cikke az Operettszínház azon szándékának ad hangot, amely fiatal alkotóművészek és színészek nagyközönség előtti bemutatására vonatkozik a zenés kamaraszínházban: „Érdekes levelet hozott nekünk múltkoriban a posta. Szorgalmas színházlátogató levelezőnk kérte számon az operett színész utánpótlást. Nos, kedves Kicher Márta, ha nem hitt levélbeli válaszunak, higgyen most a Pettyes előadásának. A fiatalok, a számon kért tehetségek előadása ez, amelyben írókkal, zeneszerzőkkel együtt sem haladja meg az átlagos életkor a huszonöt évet.” NY. A., „Pettyes”, *Színház és Mozi*, 1955. febr. 18., 4.

¹⁵ KÁRPÁTHY, „Pettyes...”, 57. A *Színház és Mozi* felhívja a figyelmet a Besztercei játékát tagoló, jellegzetes, nagy csöndekre: Vö. „Az előadás legfőbb erőssége Besztercei Pál, akinél a mély emberábrázolás könnyed bájjal, humorral párosul. Minden, amit tesz, meghatóan igaz. Van egy jelenete, amikor legjobb barátja dühében odavágja, hogy »Te dadogó hüyle!« Pettyes (Besztercei) percekig nem szólal meg, s mégis mindaz, ami végbemegy benne, torkot szorongatóan, könnyes-mosolygósan jut el a nézőhöz. Arcjátékkal, vagy testtartással teszi ezt? Mindennel! Egész lénye, ragyogó tehetsége sugározza vívódását, szenvedését és becsületos helytállását. Színész a javából.” NY. A., „Pettyes...”, 5.

szerep sok lehetőséget adott volna rá, Besztercei kerülte a túlzásokat és a hatásvadászatot, s nem a „dadogós” elkoptatott bohócati figurát hozta.¹⁶ Humora nem közvetlen mulattatásra törekedett, hanem mindig abból fakadt, hogy Pettyes nagyon komoly dolgot akar megfogalmazni, de nem sikerül neki, és ez válik mulatságossá. Ily módon egyszerre nevettegett és gondolkodtatott el alapvető emberi kérdésekről: a gyengébb felkarolásáról, szerelemről vagy saját fogyatékoságáról. Kivált amikor saját dadogását úgy figurázta ki,¹⁷ hogy nem a cinizmus és a kiábrándultság húrjait pendítette meg, hanem a humanizmust próbálta felébreszteni a nézőben. Pettyes-Besztercei humora tehát sajátosan nevelő célzatú volt, aminek mind énekesi, mind színészi teljesítménye (kifejező, meggyőző játéka) szempontjából kiváló társa lett Hadics László Fóti szerepében, aki kellemes és érces baritonhangjával rokonszenves megjelenésű, férfias alakot állított a nézők elé.¹⁸

A kisebb szerepek megrajzoltságának hiánya miatt a többi színésznek nem igazán nyílt lehetősége emlékezetes alakításra. Ez alól Földi Teri termé-

¹⁶ „A szerep kívánalmainak megfelelően [...] a színésznek itt három felvonáson keresztül dadognia kell s a harmadik felvonás egy csúcspontjában [...] győznie a beszédhibán. [...] Mennyi veszély és mennyi buktató [...] s ugyanakkor mennyi olcsó lehetőség, amelyek közül ha csak egyet is elfogad, zátonyra vitte egész alakítását s a darab mondanivalóját. Impozáns és elragadó az az ízlés, amellyel a fiatal Besztercei Pál elkerüli ezeket a veszélyzónákat, s bár vígjátéki eszközökkel él, mégse, egyetlen pillanatra se egy »dadogóst« állít színpadra, hanem egy nagyon emberi okoknál fogva beszédhibával küszködő fiatalembert.” HALÁSZ, „Pettyes...”, 2.

¹⁷ Besztercei humorának kettős természetéről a következőképpen ír Gyárfás Miklós: „A komikusok általában úgy játszanak, hogy néhány mozdulatukról, arcfintorukról, vagy akár csak egy jellegzetes lélegzetvételükről már sejti a közönség, hogy most valami nagyon mulatságos dolgot fognak mondani. Besztercei humorában van valami megrendítő. Ő azzal teremti meg a komikus hatást, hogy mindig valami nagyon komoly dolognak a kimondására készül, csak ez nem sikerül neki. Pettyes figurája közel jár a tragikomikumhoz s Besztercei megható humorának kibontakoztatására éppen ezért alkalmas annyira. Besztercei nem akar nevettegni, inkább egy könnycseppet szeretne kicsalni a néző szeméből. És ez sikerül is neki. A néző szeme könnyes, és mégis nevet közben. Ennek a kettős hatásnak elérése nagyon kevés komikus színésznek sikerül.” Később e gondolatsort egészíti ki: „Besztercei Pettyesének van egy szelíd, csaknem könnyörgő nézése, amelyet nem lehet elfelejteni. Úgy néz a világra a legszorongatottabb helyzetben is, hogy remél. Amikor baj van, nem a legrosszabbat várja, s amikor a legrosszabb történik, elég valakitől egyetlen biztató tekintetet kapnia s már kiül a szájára a reménykedő mosoly.” GYÁRFÁS Miklós, „Besztercei Pál”, *Csillag* 3. sz. (1955): 671–672.

¹⁸ „Nehéz feladata van Hadics Lászlónak, aki a Pettyes barátját, Fóti Istvánt alakítja. Meggyőző, életteli, hibáival együtt is rokonszenves figurát állít elénk.” PONGRÁCZ, „Pettyes...”; „Hadics László az, aki a megtévedt Fótinak, Pettyes barátjának szerepében nemcsak színészi, de énekesi képességeit is megfelelő mértékben kibontakoztathatja, Hadics keresetlen egyszerűséggel, s éppen ezért nagyon meggyőzően formálja meg Fóti alakját.” KAPUSI és KISS, „Miskolc után...”, 2.; „Fóti szerepében Hadics László markáns, erőteljes figurát alakít. Szenvedélye ugyan néhol ellágyul, a szerepe szerinti sértődöttsége néha közömbösségnek hat, de egészében méltó partnere Beszterceinek.” LENKEI, „Pettyes...”, 2.

szetes és kedélyes Erzsije jelentett csak kivételt, viszont a téesz gyümölcsösében dolgozó társainak a karakterek sematikusabb kidolgozása miatt már sokkal kevesebb lehetősége nyílt jellemeik árnyalására. Magát a kulákot, Istók Vencel ellenszenves figuráját a dramatikus szöveg és a rendezői koncepció kívánalmainak megfelelően is elvetemült-rosszindulatú alakként vitte színre Basilides Zoltán,¹⁹ ám a darab egyik csúcspontjában Besztercei Petytyesével való összeverekedése nem illett bele a vígjátéki közegbe. Összességében a színészek szerepformálása a legjobbnak ítélt alakítást nyújtó Besztercei Pál üde, őszinte átéléssel és kedvességgel teli játékához igazodott, s bár a zenés vígjátékká átdolgozás dramaturgiailag jót tett a darabnak, a színészi munkát tekintve a miskolci bemutató sikerült jobban – ahhoz képest még Besztercei is kissé elnagyolta alakítását első színrelépésekor.

Az együtthangzásra jelentős figyelmet fordító Várady László nagy műgonddal vezényelte Sárközy István népi folklórt idéző zenéjét,²⁰ amely Bercsényi Tibor falusi környezetbe helyezett díszleteivel, hol síkságot, hol fás-dombos tájat ábrázoló háttérével, valamint Horányi Mária ehhez illeszkedő jelmezeivel együtt képezte részét a vígjátéki hangulatot teremtő, kedves és üde atmoszférának. A látvány egyértelműen arra törekedett, hogy idillikusnak mutassa a környezetet, de igyekezett háttérben maradni a színészi játék és a zenés vígjátéki keretbe plántált propagandisztikus üzenet kidomborodása érdekében. Az előadás propagandisztikus üzenetét vizuálisan is kifejezésre juttató gesztus pedig legkövetkezetesebben a fináléban volt tetten érhető, amely a termelőszövetkezet tagjainak boldog táncát mutatta a néphadsereg katonáival való összetartozás és a helyreállt „világrend” artikulálása tükrében.

Sós György egy évvel a *Pettyes* után, szintén a Blaha Lujza Színházban bemutatásra került *Tékozló fiatalok* című vígjátékát az előadás közvetlen foly-

¹⁹ „Basilides Zoltán erőteljes színekkel ábrázolja Istók Vencel kulák gyűlöletes alakját, elvetemült alatomosságát.” KAPUSI és KISS, „Miskolc után...” 2.; „Erőteljes alakítás Basilides Zoltáné. Testestől-lelkestől kulák. Simulékony, ravasz, számító, vak indulatában pedig félelmetes.” NY. A., „*Pettyes...*”, 5.; „Basilides Zoltán gyűlöletes Istók Vencelje az előadás egyik legjobb alakítása. Duhajsága, pökhendi szemtelensége, fröcskölő rosszindulata valószínű, meggyőző.” LENKEI, „*Pettyes...*”, 2.; „Basilides Zoltán Istók Vencel kulák szerepében létszerűen ellenszenves és kegyetlen.” PONGRÁCZ, „*Pettyes...*”; „Talán csak egy-két apró túlzást kellene még tompítani. Például [...] azt a jelenetet, amikor a földre tepert kulák hátán csukják be a bicskát.” RAJKI András, „*Pettyes*”, *Népszava*, 1955. márc. 1., 4.

²⁰ LENKEI, „*Pettyes...*”, 2.; RAJKI, „*Pettyes...*”, 4.; „A *Pettyes*hez Sárközy István írt kitűnő, népi hangvételű zenét. A *Szelistyei asszonyok* hatalmas sikere után ismét kellemes, melodikus muzsikával örvendeztette meg a közönséget. [...] Kellő felkészültséggel és szeretettel ebben a műfajban is lehet művészt, ha tetszik »komoly« zenét alkotni.” LENKEI, „*Pettyes...*”, 2.; „A *Pettyes*hez igen szép muzsikát írt Sárközy István. Nagykultúrájú, fiatal zeneszerző, aki valóban a magyar népzene legértékesebb hagyományaira épít és zenei mondanivalója, hangvétele szervesen egészíti ki a *Pettyes* mondanivalóját, egész környezetrajzát.” HALÁSZ, „*Pettyes...*”, 2.

tatásának tekinthetjük. A *Pettyes*ről kritikát író Lenkei Lajos és Gyárfás Miklós tanácsát megfogadva,²¹ Sós György és Besztercei Pál ismét együtt dolgoztak egy produkció erejéig, noha újabb vállalkozásuk sokkal vegyesebb fogadtatásban részesült. A *Tékozló fiatalok* alkotói gárdájának és szereposztásának megválogatása is nagymértékben építhetett a *Pettyes* tapasztalataira: itt is szerephez jutott Szigeti Géza és Várady Árpád, a főszerepet Besztercei Pál alakította, a zenekart pedig Várady László vezényelte. Ezúttal azonban Beszterceinek kevésbé megrajzolt, nem maradéktalanul feddhetetlen és kezdetben inkább a *Pettyes* Fótijára hajazó szerepében már nem volt lehetősége előző alakításához mérhetőt nyújtani.²²

²¹ „Reméljük, hogy Sós György munkájával a jövő évadban is találkozunk. Szükséges, hogy tehetséges fiatal drámaíróink is mind sűrűbben színpadot kapjanak, s a mai életünket ábrázoló darabjaikkal ne csak a vidéki, hanem a fővárosi közönség is megismerkedjék.” LENKEI, „*Pettyes...*”, 2. „Elgondolni is rendkívül izgalmas, hogy Besztercei ritka komikus egyéniségére milyen sok kitűnő szerepet írhatnak íróink. Egy-egy ilyen eredeti komikus rendkívüli módon gyorsíthatja a vígjáték irodalom kibontakozását. [...] Jó lenne, ha a Blaha Lujza Színház a fiatal írókat tovább foglalkoztatva, elsősorban azokra az eredeti írói értékekre támaszkodna, amelyeket Besztercei szeme olyan jól fedezett fel *Pettyes* alakjában. És jó lenne az is, ha Sós György saját írói munkájának jó oldalait Besztercei alakításának tükrében látná.” GYÁRFÁS Miklós, „Besztercei Pál...”, 671.

²² „A fiút játszó Besztercei Pált a szerep teljes értékű megoldásában akadályozta a figura hiányos jellembeli ábrázolása, indokolatlan magatartásbeli pálfordulása. Ezért jobbra a szövegkönyv felelős.” CSOBÁDI Péter, „A tékozló fiatalokról”, *Művelt Nép*, 1956. máj. 6., 4.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

KATONA-IMÁZS

A MAGYAR NÉPHADSEREG KULTURÁLIS REPREZENTÁCIÓJA

A színházak államosítása után másfél évvel „megszületett az első magyar szocialista, realista operett”,¹ az Aranycsillag,² s tematikája akár jelezheti is a népi demokrácia hatalomgyakorló szerveinek pozícióját: az első szocialista realista zenés színházi kollektív alkotás a katonaságot hozza közel a műfajhoz, a nézőkhöz, a városi kultúrához.

[A] régi operettek mocskos hazugságáradatot jelentettek. [...] Kijött egy primadonna, mutogatta a combjait, és mindent mutogatott, amire csak képes volt, aztán a legtrágárabb zriket vitték véghez. [...] Förtelen volt a züllött erotika, esetleg párosítva a szentimentalizmusnak egy

¹ SIMON Zsuzsa hozzászólása, in HÁMOS György és SZÉKELY Endre, „Aranycsillag” című operettjének és az Operettszínház előadásának megvitatása 1951. január 27-én (Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1951), 1.

² A bemutató dátuma: 1950. november 3.; a bemutató helyszíne: Fővárosi Operettszínház; rendező: Apáthi Imre; zeneszerző: Székely Endre; szerző: Hámos György; dalszövegíró: Hámos György, Gál Zsuzsa, Zoltán Pál, Innocent Vincze Ernő; dramaturg: Semsei Jenő; díszlettervező: Fülöp Zoltán; jelmez: Állami Divatközpont; koreográfus: Roboz Ágnes; karmester: Várady László, Gyulai Gaál Ferenc; társulat: Fővárosi Operettszínház; színészek: Homm Pál (Kerekes István), Zentai Anna (Kovács Júlia), Petress Zsuzsa (Zsuzsi), Latabár Kálmán/Rátonyi Róbert (Hoska Lajos, borbély), Mezei Mária (Hofberg Viola), Dénes György (Csatáry nyugalmazott ezredes), Keleti László (A harangozó), Hódossy Judit (Lili, manikűröslány), Romhányi Rudolf (Deák Rókus, kulák), Dajbukát Ilona (Mari, a felesége), Szentessy Zoltán (Kálmán, a fia), Gárday Lajos (András bácsi), Murányi Lili (Örzse), Lenkey Valéria (Kati), Derecskey Pál (Párttitkár), Rajnay Elli (Bodnárné), Barcza Éva (Gizi), Várady Pál (A kopasz), Egri László (A kövér), Balázs István (Iskolaparancsnok), Buss Gyula f. h. (Politikai tiszt), Bikádi György (Gulyás), Kovács János. f. h. (Balogh), Tarsoly Elemér f. h. (Hudák), Bánáti Sándor (Gergely), Prókai István f. h. (Tóth), Székelyhidy György (Fekete), Renkey Gyula (Kiss), Décsy Pál (Szabó), Kalmár Péter (Első telefonos), Langer Ede (Második telefonos), Antalfy József (Nagy József, munkás), Lázár Tihamér (Veres János, munkás), Szénási Ernő f. h. (Első munkás), Tordai Gábor (Második munkás), Beregi János (Harmadik munkás), Papp János (Feri, parasztleány), Lengyel András (Jancsi, parasztleány), Rimóczy Viola, Farkas Edit, Lutz György, Tamasits Dezső (szólótáncosok).

egészen hitvány formájával. Ez volt a régi operett – hozzátevé még a legvaskosabb humor minden változatát. Az embernek mindig az volt az érzése, hogy ezekben az operettekben hülyék ágálnak, hülyék mozognak és hülyék szeretkeznek. Az ember rossz érzéssel jött el a színházból.³

A Gáspár Margit-korszak legfontosabb feladata az operett műfajának átmentése az államszocializmus rendszerébe. Ennek a folyamatnak első reprezentatív legitimációs lépése a saját termelési operett bemutatása. A műfajt övező éles vita esztétikai kérdések ürügyén valójában a színházművészet társadalomformáló ereje körül zajlik. A régi operett „mocskos hazugságáradatával” szembeni vádakra kíván felelni az a kitalált hagyomány, amelyet Gáspár Margit 1949-ben fogalmazott meg. Az operettet az ókori mimuszszínházból eredeztető és a vásári játékokkal, a *commedia dell’arté*val, valamint a népszínművekkel kapcsolatba hozó elmélet célja nemcsak a műfaj ideológiai átértelmezése volt, hanem az operettben rejlő népszerűvel potenciál hangsúlyozása is.⁴ Ez utóbbi szemponthoz Gáspár a szovjet mintát hívta segítségül: „A Szovjetunió nagy rendezői, színészei, színházi szakemberei megértették, hogy nem lehet elhanyagolni, vagy mellékesen kezelni olyan műfajt, amely milliókhoz szól, milliók számára könnyen érthető formanyelven”.⁵ 1950 decemberéig az Operettszínház végigjárta azt a négyfokú skálát, amelynek eredményeként megvalósulhatott a műfaj kultúrpolitikai elfogadtatása. 1. régi operett új felfogásban (*Montmartre-i ibolya*);⁶ 2. régi

³ FÖLDES Mihály hozzászólása, in HÁMOS és SZÉKELY, „*Aranycsillag*” című..., 9.

⁴ Gáspár először a *Kultúriskola* sorozat 5. számában fejti ki nézeteit az operetről 1949-ben. Heltai Gyöngyi részletesen elemezte az elmélet mögött álló színházvezetői stratégiát: „A kapitalizmustól kezdődően [...], azáltal, hogy a polgárság kisajátította, Gáspár szerint az operett letért a jó, tehát a »népi« útról. Így a két háború közti színházi iparban kimunkált verzió, bármennyire magáénak is érezte azt a közönség, a szerző felfogása szerint nem része a magyar operett valós hagyományának, hanem esztétikai (giccs) és politikai (reakciós) tévút. E diagnózis után a javasolt terápia a gyökeres műfaji reform. [...] Fontos azonban annak tudatosítása is, hogy e »kitalált hagyomány«, illetve a hozzá gyártott alternatív eredettörténet propagálásával Gáspár kétfrontos harcot is vív, védekezik is a használhatatlannak ítélt »polgári« műfajokat eltörölni vágyó hatalmi szándék ellen. Az új eredetkonceptióval Gáspár tehát nemcsak a múltat kívánta »végeképp eltörölni«, ahhoz elég lett volna a szovjet operettművészetnek tett szimpla hűségnyilatkozat is. Ehelyett olyan, a korabeli diskurzusrendbe illeszkedő érvelésmódot használt, melynek segítségével a két háború közti hagyomány egyes, általa értékesnek, illetve, a megkonstruálandó új műfaj számára hasznosnak tartott képviselői átmenthetők a szocialista operett projektbe.” HELTAI Gyöngyi, *Az operett metamorfózisai 1945–1956. A „kapitalista giccs”-től a „haladó mimuszjáték”-ig* (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012), 50–51.

⁵ GÁSPÁR Margit, *Az operett* (Budapest: Népszava, 1949), 10–11.

⁶ A bemutató dátuma: 1949. november 24.; rendező: Ajtay Andor. Semsei Jenő dramaturg szerint a mű „Kálmán Imre egyik leghaladóbb szellemű darabja”. SEMSEI Jenő hozzászólása, in *A Fővárosi Operett színház pártszervezetének taggyűlése 1954. november 23-án*, PIM-OSZMI Kéziratár, 83.86. 11, Gáspár Margit-hagyaték.

operett újraírva (*A gerolsteini nagyhercegnő*);⁷ 3. szovjet operett (*Szabad szél*);⁸ 4. új magyar operett (*Aranycsillag*). Míg *A gerolsteini* után „sorozatban jöttek balról a támadások”,⁹ a *Szabad szél* egyértelmű sikert hozott az Operettszínház ideológiai pozicionálásában.¹⁰ A műfaj szocialista értékét már csak egy új magyar operett bemutatása fokozhatta – ehhez viszont szükség volt egy olyan librettóra, amely „lépést tart a napi politikával”.¹¹

Az *Aranycsillag* szöveggönyvét olvashatjuk az első ötéves terv dramatizált változataként. A bölcsész-rendőrezredes Hámos György, aki a *Szabad szél* fordító-átírójaként került az Operettszínház közelébe, első önálló nagyszínpadi művének esetlen dramaturgiáját a politikai elkötelezettség instruálta, amely 1951-ben Kossuth-díjat ért. A hidegháború kezdetén a fegyverkezési verseny gazdasági prioritást élvezett: a bemutató évében az állami költségvetés 25%-át új hadosztályok felállítására fordították.¹² Rákosi 1949-es celldömlői beszédében olyan „erős honvédséget” vizionált, amely „békénk védelmének egyik legfontosabb záloga” és amelynek „tisztikara egyre növekvő mértékben munkások és parasztok gyermekeiből kerül ki”.¹³

Az Operettszínház tehát az ötéves terv egyik legfontosabb célkitűzéséhez csatlakozott, amikor honvédelmi témájú darab bemutatása mellett döntött. Az *Aranycsillag* nyilvánvaló propagandája a néphadsereget, valamint a honvédség, a parasztság és a munkásosztály együttműködését kívánta népszerűsíteni. Hoska Lajos, a gyámoltalan borbély (Latabár/Rátonyi) az első felvonás második képében még csak csodálja a „stramm gye-

⁷ A bemutató dátuma: 1950. január 13.; rendező: Marton Endre.

⁸ A bemutató dátuma: 1950. május 6.; rendező: Nádasdy Kálmán, Pártos Géza.

⁹ VENCZEL Sándor, „Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal, 1. rész”, *Színház* XXXII, 8. sz. (1999): 17.

¹⁰ „Megmutatta ez az operett, hogy az operett hagyományos formáit milyen mértékben lehet megtölteni új tartalommal, mennyiben ábrázolhatnak mai hősokeket és milyen mondanivalót tolmácsolhatnak a közönség felé.” SEMSEI, „A Fővárosi Operettszínház...”, 12.

¹¹ „Magyar operettek azért nem készülnek, mert nincsenek szöveggönyvek. Azok az írók, akik eddig foglalkoztak a kérdéssel, általában nem tartanak lépést a napi politikával, azok pedig, akik lépést tartanak, nem foglalkoznak a kérdéssel. [...] Ezt a tévhitet el kell oszlatni és megmagyarázni, hogy nemcsak szórakoztatásról, hanem nevelésről is van szó.” GYÖNGY Pál hozzászólása, in *A Magyar Zeneművész Szövetség operett és tánczenei szakosztály 1949. december 30-án tartott első üléséről*, MNL OL P 2146-62. 2.

¹² *Magyarország a XX. században I. Politikai és társadalom, hadtörténet, jogalkotás*, szerk. KOLLEGA TARSOLY István et al. (Szekszárd: Babits, 2000), hozzáférés 2019. 06. 23., <http://mek.niif.hu/02100/02185/html/79.html>.

¹³ RÁKOSI Mátyás, „Május 15-én egy emberként a Népfrent mellé!” (A Népfrent választási gyűlésén, Celldömölkön, 1949. május 8-án mondott beszéd), in RÁKOSI Mátyás, *A békéért és a szocializmus építéséért* (Budapest: Szikra, 1951), hozzáférés 2019. 06. 23., <http://mek.oszk.hu/04300/04351/04351.htm#1>.

rekeket”,¹⁴ a fináléra viszont már igazi honvédővé avanzsál, aki jelentős szerepet játszik Újfalú megmentésében. A címadó aranycsillag, amellyel a darab végére a primadonnát, a bonvivánt és a táncos-komikust is kitüntetik, tehát nem pusztán katonai elismerés, hanem az új szocialista rendben való tevékeny részvétel emblémája. A magyar honvédség reklámozása azonban önmagában nem lett volna elég, a megszálló szovjet hadseregre vonatkozó, kellemetlen áthallásokat is el kellett kerülni. A néphadsereg ezért elsősorban nem is hadtestként, hanem Újfalut az árvíztől és a reakciós elemek aknamunkájától megmentő közösségként jelent meg.¹⁵ A második felvonás képleakasztós-jelenete kontextualizálhatta a szovjet megszállók háborús pusztítását, egyszersmind el is határolódott tőle. A honvédek az újfalui kastély lovagtermét takarítják ki, hogy az árvíz elől odamenekíthessék a parasztyerekeket. A birtokbavétel kiemelt színpadi jele a nemesi család portréinak eltávolítása a falakról.

HONVÉD: (*leakaszt egy kisebb portrét*) No, grófkisasszony, elég volt a függeszkeedésből, megyünk a pincébe!

SZEMÜVEGES: (*odaszalad*) Várjatok csak! Ezzel ne siessetek!

HONVÉD: Ni csak, a tanár úrnak megtetszett a kisasszony.

SZEMÜVEGES: Úgy látom, ez egy Barabás-kép. Vigyázzatok rá! Barabás Miklós híres magyar festő volt a múlt században. Nézzétek, milyen mások a színei, mint ezeknek a mázolmányoknak, amit a házi piktorok készítettek!

HONVÉDEK: (*csendben körül állják*) Valóban értette a dolgát.

GERGELY: Jó a kis tanár a háznál, majdnem baj érte a képet.

HUDÁK: Visszük magunkkal! Beadjuk a múzeumba!

SZEMÜVEGES: Ott a helye.¹⁶

A jelenet, amellet, hogy a Szemüveges figurájával a katonaság intellektuális szintjének emelkedésére irányította a figyelmet, a gáspári *ars poetica* szituatív reprezentációjának is tekinthető: a régi operett „szellemkastélyából” eltávolítják a nivótlan giccset, de az igazi értéket a szükséges hozzáértéssel felismerik és megmentik.

¹⁴ „Itt vannak a honvédek. Csuda stramm gyerekek, és milyen szépen vannak borotválva, hogy tud ennyi ember ilyen egyszerre lépni. Egy-kettő... Ide mosolyognak, becsületszavamra. Fiúk! Lili édes, mit szólna, ha egyszer én is katona lennék?!” HÁMOS György és SZÉKELY Endre, *Aranycsillag. Sűgőpéldány*. Gépelt kézirat, 25. Lelőhely: Budapesti Operettszínház.

¹⁵ Az árvízvédelem nemcsak dramaturgiai panel, hanem akkut politikai kérdés is volt. 1948 telén hatalmas jeges árhullám vonult le a Tiszán, amely súlyos károkat okozott a háborús sokkból épp csak magához térő országnak. 1950 nyarán pedig már az újjászervezett néphadsereget tudták bevetni az áradásoknál.

¹⁶ HÁMOS és SZÉKELY, *Aranycsillag. Sűgőpéldány...*, 60.

Az *Aranycsillag* cselekménydramaturgiája a zsdanovi kultúrpolitika szellemében alakuló színházi repertoárba kívánt illeszkedni. A középpontjában álló pozitív hős(ök)nek „az volt a hivatása, hogy a bizonytalanokat, az ügynevezett »ingadozókat« a helyes útra terelje, a »reakciósokat«, az »osztályellenességet« leleplezze és megsemmisítse”.¹⁷ A felvonultatott reakciós figurákat az állami propaganda retorikája tipizálta. Hofberg Viola (Mezei), a nyugatra szökött arisztokrata család társalkodónője, Csatáry (Dénes), egy nyugalmazott horthysta ezredes és egy újfalui kulák család együtt tervelik ki az árvédelmi gát átszakítását. Az intrikusi szerepkört vivő Deák Rókus (Romhányi) és fia, Kálmán (Szentessy) a kollektivizálást veszélyeztető ellenségkép megszemélyesítői voltak, azaz Rákosi „hadüzenetének” célpontjai.¹⁸ A darab „ingadozó” a Harangozó (Keleti) és a falu lakosságának egy része, akiket a darab szerint a vallás és a babona tart manipulálható pozícióban. A dramaturgiai hangsúly tehát itt is, ahogy a borbély esetében, a falu közösségének ideológiai átalakítására esett, amely a főhősöknek köszönhetően természetesen sikerrel jár. A felvilágosítás egy másik dramaturgiai szálban materializálódik: Újfaluba bevezetik a villanyt. Az ötéves terv vizionált célkitűzései közé tartozó mozzanat a darab végére a szocializmus jelképévé emelkedett.¹⁹

1. LÁNY: Nézzétek... ki kél a falu a sötétből.

ZSUZSI: Mint csibe a tojásból.

BALÁZS: Szinte most kezd élni.

2. LEGÉNY: De mi is benne.

PÁRTTITKÁR: De ne csak Újfalut lássátok most, hanem a többit is, a sok százat és százat, ahová mind elért a villany, mint szívből a vér. Fényesedik ám az ország: így akarja a Párt.²⁰

„Az ötéves terv természetesen nagy gondot fordít a mezőgazdasági termelőségvetkezetekre is.”²¹ Az *Aranycsillag* primadonnája Kovács Júlia (Zentai), az újfalui TSZCS elnöke. A Moszkvát is megjárt felvilágosult parasztlány és barátnője, Zsuzsi (Petress), mintha Pál György 1950-ben készült, „Gyertek

¹⁷ GAJDÓ Tamás, „Színház és diktatúra Magyarországon”, in *Színház és diktatúra a 20. században*, szerk. LENGYEL György (Budapest: Corvina–OSZMI, 2011), 356.

¹⁸ „Központi Vezetőségünk következetesen alkalmazta azt a lenini-sztálini jelszót, hogy támaszkodjunk a szegényparasztokra, egyezzünk meg a középparaszttal és egy pillanatra se szüntessük meg a harcot a kulák ellen.” RÁKOSI, „Május 15-én...”.

¹⁹ „1954 végére nem lesz olyan falu Magyarországon, melyben ne lenne villanyvilágítás, telefon, rádió.” RÁKOSI, „Május 15-én...”.

²⁰ HÁMOS és SZÉKELY, *Aranycsillag. Sógópéldány...*, 93–94.

²¹ RÁKOSI, „Május 15-én...”.

lányok, traktorra!” feliratú plakátjáról léptek volna le: „[...] [A] traktoron ülő népviseletbe öltözött, fonott hajú lányt a fölé magasodó, inget, overállt és fejkendőt viselő, kitüntetéssel rendelkező lány okítja a gép vezetésére. A plakát voltaképpen egy beavatást reprezentál: az eddig »maradi«, kinézetében még hagyományos parasztlányként megjelenő fiatal nőt a már »beavatottként« ábrázolt, »férfiruhát« viselő és haját kendővel elfedő, traktor-kormányt biztos kézzel irányító, munkavégzéséért *kitüntetett* »új szocialista nő« vezeti be a traktoros munka világába.”²² Ugyanez év márciusában a *Nők lapja* címlapján egy traktoroslány fotója volt hívatott reprezentálni Rákosi „pompás traktorvezető lányait” és a nők számára előírt új társadalmi paradigmát.²³ Az első ötéves terv ily módon lehetővé tette az operettjátászás frivol erotikájú nadrágszerepeinek megidézését a termelési dramaturgiában. Juli *entrée*-ja humoros formában igyekezett tálni azt a realitást, ahogy a munkába álló nők a munkaruha felvételével átalakították a nőies megjelenés társadalmi sablonját.²⁴ A rendhagyó szexuális töltet színepadi lehetőségét – a férfiruhás nő szerepeltetését – azonnal kioltja a Juli és Gulyás (Bikádi) közti ártalmatlan jelenet, amelyben a honvéd kamasz fiúnak nézi a TSZCS elnöknőjét. Sőt az is rögtön világos lesz, hogy a Juli által vállalt társadalmi szerep problémákkal jár a magánéletben. A TSZCS elnöke „kicsit fanyarul” jegyzi meg: „Tudom, nehéz rajtam kiigazodni”, Gulyás pedig inkább Zsuzsinak kezd udvarolni.²⁵ A férfiruhába – és -szerepbe – bújó primadonna izgalmas dramaturgiai lehetőségét azonban nem aknázza ki a librettó, az első felvonás második képében, a fodrász szövetkezetben, Hoska Lajos „nővé alakítja” Julit: Zentairól lekerül a munkássapka, Latabár/Rátyoni elkészítheti a frizurát. A jelenet agitprop jelleggel figyelmeztette a dolgozó nőket, hogy ne hanyagolják el másik fontos kötelességüket sem, hiszen a férfiaknak tet-szeniük kell. Egyszermind a „szépítő-szám” refrénje a szorgalmas munka-végzést az új szocialista nőtípus szexepiljeként tűntette fel: „Szép az a nő,

²² PÁSZTOR Anita, „Női reprezentáció az 1950-es évek propagandaplakátjain”, *TNTEF – Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 12. sz. (2016): 203, hozzáférés 2019. 06. 23., <http://tntefjournal.hu/vol6/iss2/pasztor.pdf>. Kiemelés tőlem.

²³ „Amellett, hogy a magyar demokrácia lehetőleg mindenhol a múltban elnyomott dolgozó nép gyermekeit állítja, még külön súlyt helyezünk a nők egyenjogúsítására. Megnyitottunk a dolgozó nők előtt minden pályát, a tanulás, az előrehaladás minden lehetőségét. Nem riadtunk vissza attól, hogy olyan helyekre, ahol soha azelőtt nők nem dolgoztak, munkás-, vagy parasztasszonyokat tegyünk. Azelőtt nőket nem engedtek a traktorhoz és most vannak pompás traktorvezető leányaink. Azelőtt nem voltak asszonybírák, ma már vannak. Azelőtt nem voltak női polgármesterek, ma már vannak, sőt női főispánok is vannak és megígértük, hogy a közeljövőben női államtitkárok és miniszterek is lesznek.” RÁKOSI, „Május 15-én...”.

²⁴ „Juli sima, fiús frizurával, fiús mozdulatokkal, olajos munkaruhában”, kerékpáron jelenik meg. HAMOS és SZÉKELY, *Aranycsillag. Sógópéldány...*, 6.

²⁵ HAMOS és SZÉKELY, *Aranycsillag. Sógópéldány...*, 8.

aki dolgoz/ Tudja, a munka a fő/ Bármit is dolgozik/ Attól még nő marad, szép lehet ő./ Párját a munka után/ Friss üde kedvvel várja a lány./ Tudja, ha dolgoz és szorgos a nő/ Tetszik a férfinak ő.”²⁶

Az ideológiailag ideáltipikus hősszerelmes párt, a TSZCS elnök Kovács Julit és a honvéd Kerekes Istvánt (Homm) összeköti a közös „mezítlábas” gyerekkor és a szocialista újjáépítésben való elkötelezett részvétel. Ugyanakkor első közös jelenetükből kiderül, hogy István nem feltétlenül érti az első öt éves terv új pozitív nőképét.²⁷

ISTVÁN: Megmondom, de ne neved, én féltem tőled. Olyan más voltál, mint a többi. Nem értem fel ésszel, hogy lány létedre mi bújta beléd, hogy folyton férfidolgozókba ártod magad. (*halkan*) De azért tudod jól, hogy kedveltelek, csak ne parancsolgattál volna annyit és főleg nekem.

JULI: Mert az hajtogattad egyre: nem lány dolga ez, nem asszonynak való amaz. Nem akartad megérteni, hogy nincs külön férfi dolga, nő dolga. Egy a dolgunk.²⁸

A következő konfliktus a különbözőképpen értelmezett társadalmi szerepvállalásból adódik. Juli a TSZCS elnökeként arra akarja rávenni Istvánt, hogy a honvédek a villany bevezetésében segédkezzenek, István viszont egy az újfalui közösségnél nagyobb közösségnek, a honvédségnek a tagja, amelynek árvízvédelmi feladatokat kell ellátnia. A két konfliktusforrás a második felvonás első képében kulminálódik, amikor arról kell döntenie, hogy a TSZCS vagy a kulákok földje mentén erősítse meg a honvédség a gátat.

JULI: A kulákok földjét védenéd?

ISTVÁN: A falut, Juli. A földet. A nemzeti vagyont. Te ne tudnád.

JULI: (*kis meglepetéssel*) Hát te... (*nem tudja elhinni, hogy a fiú elébe került*) De nem... nincs igazad. Kell, hogy lássák, akik kívül vannak még, hogy első a TSZCS. Így kapnak kedvet.

ISTVÁN: Vagy inkább elmenne a kedvük, mert nem éreznék az igazságot. Nekünk nemcsak egy TSZCS-t, csak egy falut, hanem a hazát, az egész hazát kell mentenünk. Kicsit szűken nézed ezt te... nem katona szemmel. Olyan... (*zavarban*)

²⁶ HÁMOS és SZÉKELY, *Aranycsillag. Sógópéldány...*, 24.

²⁷ „A nők öntudatosabbak, bátrabbak, önállóbbak lettek, megjavult a keresetük [...]” RÁKOSI, „Május 15-én...”.

²⁸ HÁMOS és SZÉKELY, *Aranycsillag. Sógópéldány...*, 30.

JULI: (*méreggel*) Lány módra, ugye? Nő módra!?

ISTVÁN: (*dühösen*) Úgy valahogy!²⁹

A dramaturgia pontosan kijelöli a bonviván és a primadonna ideológiai fejlődésének irányát: Istvánnak az új szocialista nőkép elfogadásában, Julinak pedig a nagyobb érdeknek való alárendelődés tekintetében van hová fejlődnie. A „kinek van igaza az elvtársi vitában?” kérdést az alakítja operettbe illő szerelmi szállá, hogy a bonviván és a primadonna elősegítik egymás ideológiai fejlődését. A szocialista realista operettben tehát nem elég a kölcsönös érzelem, ideológiailag is közös nevezőre kell jutnia a párnak.

Az *Aranycsillag* akciódús végkifejlete lehetővé teszi, hogy István a honvédség lényegi szerepét reprezentálva társaival megmentse Újfalut, Juli számára pedig azt, hogy – miután Hoskával végrehajtották a maguk kisebb horderejű, de szintén dicséretes hőstettét – felvehesse a házasságra alkalmas, azaz Istvánnak alárendelődő nő szerepét. Cserébe István elfogadja a nők megváltozott helyzetét az államszocializmusban.³⁰ Ez a szerelmi és ideológiai *happy end* szentenciaszerűen hirdeti az első öt éves terv nőpolitikáját,³¹ figyelmen kívül hagyva azt a Kovács Juli esetében is nyilvánvaló ellentmondást, hogy a nők munkába állásával a rájuk nehezedő társadalmi terhek aránytalanul megnövekedtek. „Ezekben az években is elvárták a nőtől, hogy jó anya, gondoskodó feleség, csinos hölgy, kitűnő és leleményes háziasszony legyen, mindemellett pedig minél műveltebb, szellemi és fizikai munkák kapcsán is remekül teljesítő, politikailag képzett (szocialista, internacionalista gondolkodású), emberbarát lény. A sok gyermeket vállaló, politikailag

²⁹ HÁMOS és SZÉKELY, *Aranycsillag. Sógópéldány...*, 50.

³⁰ „ISTVÁN: Julika! Megmenekült a falu. JULI: (*boldogan*) A mi falunk, Pista. De jó, hogy segítettetek, hogy éppen te segítettél, Pista. ISTVÁN: Te sem maradtál el, Julika, hisz megmentetted a töltést. (*na-gyon boldogan*) És nem is a TSZCS mentén. JULI: Neked volt igazad, Pista. Te szeretted jobban a falut. ISTVÁN: Csak okosabban. JULI: Most még nagyobb öröm lesz benne élni. ISTVÁN: Különösen együtt, Julika, ugye? JULI: Igen, Pista. ISTVÁN: De csak ha meglesz a vizsga, meg a csillag. JULI: Meg a villany. ISTVÁN: (*maga felé fordítja*) Hogy jobban lássalak, hogy este is láthassalak, hogy mindég nézhesselek. JULI: (*nevet*) Örökre a szoknyámon ülnél? ISTVÁN: Dehogy ülnék, Julika... (*boldogan*) Hiszen tiszt lesznek nemsokára... ki tudja, hova állít a parancs: melyik városba, melyik faluba... nem igen ülhettek majd a szoknyádon... Attól ugyan nem lesz gyűrött. JULI: (*melegen, komolyan*) Vállalom, Pista, szívesen vállalom... nem fogok unatkozni, van még dolgom épp elég a faluban... (*halkan*) Aztán, meg majd... (*mosolyogva elhallgat*) ISTVÁN: Az első katona lesz, jó? JULI: Tán traktoros inkább, vagy gépész. ISTVÁN: Ne kezd, Julika, katona, ha mondom. JULI: (*boldogan*) Jó, de ha leány mégis... ISTVÁN: Akkor is. Lányból is lehet most már minden. Mindegy az már, fiú, lány, fő, hogy ember legyen. (*csók*).” HÁMOS és SZÉKELY, *Aranycsillag. Sógópéldány...*, 86–87.

³¹ „Kezdetben gyakran hallottunk olyat, hogy ha az asszony tanul, olvas, közügyekkel foglalkozik, akkor el fogja hanyagolni a családját, gyermeknevelést, a háztartást. Most azonban már jó négy esztendő tapasztalataival rendelkezünk. Ez a tapasztalat azt mutatja, hogy a felszabadult, tanuló, olvasó nők a családi munkát is jobban végzik, ugyanakkor pompásan megállják a helyüket a főispáni, a polgármesteri székben csakúgy, mint a traktor vagy a gyári gép mellett.” RÁKOSI, „Május 15-én...”.

elkötelezett, traktort vezető csinos nő lett az eszménykép, aki annak ellenére, hogy éjszakánként tankönyvei fölött görnyed, férjének horgolt nyakendőkkel és konyhaművészeti remekekkel kedveskedik.”³²

Egy termelési operett megrendezését nem lehet pusztán esztétikai szempontból értelmezni – a színre vitel ideológiai tett. Apáthi Imre és Gáspár Margit már többéves, a világháború és az illegalitás által megedzett ismeretségben álltak egymással,³³ amikor a vígjátékrendezőként 1943 óta működő Apáthi főrendezőként debütált az *Aranycsillaggal* az Operettszínházban. Ezt megelőzően, 1950 szeptemberében, az első országos színházi konferencián a Gáspár-féle stratégiával összhangban demonstratívan elhatárolódott az operett, sőt: saját polgári múltjától – világossá téve, hogy a készülő produkció programadó előadás.³⁴ Apáthi rendezői feladata valójában az átértelmezett műfaj beindítása volt, és szakmai megítélése is ennek mentén zajlott. Egy szövegében nem túl szellemes, dramaturgiájában szét-tartó, zeneileg problémás és túl hosszú (négyórás) anyagot kellett színre vinni egy kultúrpolitikailag rendkívül terhelt színházban.³⁵

A termelési operett paradigmájában egy előadás akkor sikeres, ha hozzájárul a termelési versenyhez, ami az *Aranycsillag* esetében a TSZCS mellett a néphadsereg propagálását is jelentette. Apáthi rendezésének tehát egyik sarkalatos pontja volt a honvédek színpadi megjelenítése. A feladat 2019-ben szinte megoldhatatlannak tűnik: a katonák ábrázolásán egyszerre kérték számon a realizmust és az idealizálást. Horváth István főhadnagy az előadás szakmai vitáján azt tette szóvá, hogy nem jelenik meg elég pregnánsan a „növényedékek és tiszt bajtársak” közötti „baráti viszony”, illetve hogy „[a] Párt szerepének [...] jobban ki kellett volna domborodnia.” Ugyanakkor kitért olyan nem eléggé realista részletekre, mint: „ha mi spontán elkezdünk énekelni, nem ál-

³² KÉRI Katalin, *A nők helyzete Magyarországon az 1950-es évek első felében*, hozzáférés 2019. 06. 23., <http://kerikata.hu/publikaciok/text/nok50ben.htm>. „A társadalmi gyakorlatban az ötvenes évek »nőpolitikája« csak egy szűken értelmezett emancipációval, a nemek közötti egyenlőség kifordított és leegyszerűsített értelmezésével volt egyenlő, [...] ráadásul a nyilvános életben és a magánéletben is kötelező munkavégzés kettős terhet jelentett a nők számára. [...] [A] látványos változások mögött a nőkkel szembeni hagyományos sztereotípiák változatlanul tovább éltek a korban — csak immár a progresszivitás látszatának árnyékában.” PÁSZTOR, „Női reprezentáció...”, 224.

³³ Az ostrom ideje alatt Szűcs László, Gáspár későbbi férje együtt bujkált Apáthival a Nemzeti kamaraszínházának pincéjében. 1945. január 18-án Gáspár Apáthitól tudta meg, hogy Szűcs még életben van. GÁSPÁR Margit, *Láthatatlan királyság. Egy szerelem története* (Budapest: Szépirodalmi, 1985), 488–489.

³⁴ A Színház és Filmművészeti Szövetség konferenciája, *Színház és Filmművészet* 1–2. sz. (1950): 92–94.

³⁵ „Egyik nagy baja a darabnak, hogy nagyon hosszú, sokáig tart. Az ember beül a színházba hétkor és azt hiszem, tizenegy felé jön ki.” Kelen Hugó hozzászólása, in HÁMOS és SZÉKELY, „*Aranycsillag*” című..., 19. „Az operett meglehetősen hosszú, fárasztó. Négyórás operettet nem bír a közönség teljes figyelemmel végighallgatni.” Geszti György hozzászólása, in HÁMOS és SZÉKELY, „*Aranycsillag*” című..., 27.

lunk négy vagy három szólamba”, illetve „[a] parancsnok bajtárs [...] dicsér, – de nem vereget vállon.” Az ábrázolás sikerességét összességében mégsem vitatta el, és azt állította, hogy a „bajtársak nem vették észre, hogy a színpadon nem katonák játszanak, bár ha jobban megfigyelték volna, észre lehetett volna venni [...] mind a tisztelgésnél, mind az öltözködésnél”. Politikailag eggyel veszélyesebb kritikai éllel állapította meg, hogy Bikádi György honvéd-alakításában „vannak bizonyos mértékig a Horthy-rendszer idején szokásban volt kemény hangok”, és „kissé erős és fölényes volt Gulyás bajtárs szerepe”.³⁶

Apáthi másik feladata az új államszocialista életérzés színpadi megfogalmazása volt. Ez egyrészt jelentette az általános jókedv és tettekre készség, másrészt a szocialista erkölcs felemelő hatásának ábrázolását.³⁷ Különösen fontos volt az operetthagyomány konvencióitól teljes mértékben idegen szocialista szerelem felmutatása (Juli-István), amelyből hiányzik mindenféle érzelmi léhaság vagy sikamlós utalás, és az erotikus feszültséget az izzó ideológiai elkötelezettség helyettesíti – ahol a vágy tárgya maga a kommunizmus. Az egyetlen konkrét szexuális tartalmú jelenet a kulákcsemete, Kálmán erőszakos közeledése Juli felé, amely egyúttal az operettben megszokott tipikus csábítási technikákat is kritizálni tudta.³⁸ A szerelemkoncepció szocialista átalakításához nem is lehetett volna idegenebb helyszínt találni, mint az Operettszínház színpada, és éppen ezzel érhetett el az előadás pregnáns ideológiai hatást. Földes Mihály „az egyik állami áruház fiatal alkalmazottjának”, Ladányi Erzsébetnek a véleményét idézi (vagy kreálja) a szakmai vitán: „Én azelőtt sok szerelmi regényt olvastam, mindenféle fajta szerelemről, de bevallom, a szerelemnek ilyen szép, tiszta ábrázolásával most találkoztam magyar színpadon először. Azelőtt is jártam színházba, de ilyen szép, tiszta szerelmet, mint ebben az operettben, még nem láttam, és valahogy most látom, hogy más itt az emberek viszonya már a szerelemhez is.”³⁹

Az ideologikus rendezés, így Apáthié is, szimbolikus és félreérthetetlen színpadi gesztusokkal dolgozik. Az első felvonás harmadik képében a színpad jobb oldalán négy portrét láthatott a közönség: Lenin és Sztálin, közöttük Rákosi, alatta Farkas Mihály.⁴⁰ A szereplők időnként a portrékra tekintve demonstrálták politikai elkötelezettségüket. Ez a szimbolikus gesztus rámutat a rendezés alapvető feladatára, amely a politikai-ideológiai tartalom

³⁶ HÁMOS és SZÉKELY, „*Aranycsillag*” című..., 22–23.

³⁷ „A szocialista vígjátékban megingathatatlan erkölcsi rend uralkodik, erős emberek vidámságának válunk részeseivé. Hősei olyan emberek, akik tudnak küzdeni az életcéljuknak választott ügyért.” Balla Katalin hozzászólása, in HÁMOS és SZÉKELY, „*Aranycsillag*” című, 11.

³⁸ HÁMOS és SZÉKELY, *Aranycsillag. Súlypéldány*..., 47–48.

³⁹ FÖLDES Mihály hozzászólása, in HÁMOS és SZÉKELY, „*Aranycsillag*” című, 6.

⁴⁰ 1948. szeptember 9-től 1953. július 2-ig Farkas Mihály volt a honvédelmi miniszter.

és az operett műfajának találkozásából adódott: a komikus és komoly hangvétel közti folyamatos, és a két minőséget világosan elkülönítő váltásra.⁴¹

Gáspár egyik legjelentősebb teljesítménye az Operettszínház vegyes összetételű társulatának megszervezése és legitimálása volt. Igazgatása alatt a régi rendszer sztárjai (Honthy Hannától Mezei Máriáig) együtt léptek fel azokkal a fiatal művészekkel, akikre életkoruk (vagy éppen erdélyi származásuk) miatt a Horthy-rendszer nem tudott politikai árnyékot vetni, illetve azokkal az „operettkáderekkel,” akik a Színművészeti Főiskola frissen létrehozott operett tanszakáról kerültek ki.⁴² Ahhoz, hogy az operett népi műfaj lehessen, olyan színészekre volt szükség, akiket „a nép” ismer és elismer. Ezért volt kardinális kérdés az operett-sztárok rehabilitálása, és ennek nyomát őrzi az *Aranycsillag* is. Hoska borbély jellemfejlődésében Latabár Kálmán a devalválódott burzsoá identitás (fodrász) szocialista értékrendre (honvéd) történő cseréjét játszotta el, és ez ráolvasódott saját színházpolitikai helyzetére. A *gerolsteini nagyhercegnő* 1950. januári bemutatója után vérszesen felerősödtek a Latabár „öncélú” játéktílusát évek óta bíráló hangok, annak ellenére, hogy azért az alakításáért Kossuth-díjban részesült. Az esztétikai vita, amelynek Latabár a középpontjába került, szembeállította a rögzült szerepkörökre, illetve sztáregyeniségekre épülő színjátszást a szocialista realizmus által előírt, sztanyiszlavszkiji alapokra épülő játéknyelvvel – természetesen az utóbbi javára.⁴³ Mivel a Latabárt erő egyik leggyakoribb kritika éppen az volt, hogy minden szerepben saját magát adja, frappáns válaszlehetőséget nyújtott neki egy teljes ideológiai és személyiségbeli átalakulást manifesztáló karakter. A csetlő-botló, mulya borbélyból aranycsillaggal kitüntetett hős lesz, aki végre a szerelme kezét is meg meri kérni: a táncoskomikus második bonvivánná avanzsál a „drámai szerepben”, és bizonyítja, hogy képes részt venni a szocializmus építésében.⁴⁴ A színházpo-

⁴¹ „Még egy apróság: helyes azt ábrázolnunk, hogy erőt meritünk, ha Sztálin elvtársra, Rákosi elvtársra gondolunk, vagy ha képüket látjuk, de ennek az érzésnek a belsőségességét – úgy érzem – a rendező nem tudta megvalósítani, – külsőséges maradt.” Balla Katalin hozzászólása, in HÁMOS és SZÉKELY, „*Aranycsillag*” című, 12.

⁴² Gáspár Margit 1948–1954 között a Színművészeti Főiskola operett tanszakán tanított: „Természetesen rendkívül fontos az operettszínészek nevelésének kérdése is. Ezen a téren múlt év őszén jelentős lépés történt, mikor a Kultuszminisztérium hozzájárult ahhoz, hogy a Színművészeti Főiskolán Hont Ferenc főigazgató terve szerint operett-tanszak létesüljön. A Színművészeti Főiskola tehát néhány éven belül új operettkádert fog számyra bocsátani, amely mind a realista színjátszásra való nevelés és az alapos zenei oktatás, mind az elméleti ismeretek terén a legmagasabb fokú kiképzésben részesül.” GÁSPÁR, *Láthatatlan királyság*..., 10.

⁴³ HELTAI Gyöngyi, „Latyi a Nemzeti előtt. A Latabár-féle »öncélú« játékmód színháztörténeti, nézői és politikai értékelése”, in HELTAI, *Az operett metamorfózisai*..., 70–105.

⁴⁴ „Eddig mint komikust ismertük Latabárt, most mint drámai szereplőt ismertük meg.” Bíró Zoltán hozzászólása, in HÁMOS és SZÉKELY, „*Aranycsillag*” című, 31.

litikai kísérlet sikerült, sőt Latabár (és Honthy) egész játéknyelvét újraértelmezte a Gáspár-féle kitalált hagyomány, kijelölve a közönséggel állandó „kontaktust” tartó államszocialista sztár pozícióját.⁴⁵

A Rákosi-korszak színházi játékszabálya szerint „[a] színészeknek a realista ábrázolásmódon keresztül az adott szerephez kapcsolódó erkölcsi mondanivaló teljes kibontására kellett összpontosítaniuk, a közönségnek pedig a művész által közvetített minta morális konzekvenciájának levonására kellett törekednie”.⁴⁶ A színészeknek tehát egyben népnevelő funkciót is be kellett tölteniük, és ezt nemcsak a pozitív, de a negatív minta szolgálhatta. Mezei Mária „szocialista megőrzésre” került az Operettszínházhoz, és közel sem tudott olyan kedvező ideológiai kontextusban megjelenni, mint Latabár.⁴⁷ Az intrikus, babonás és vélhetőleg promiszkuis társalkodónő, Hofberg Viola szerepét kapta, aki visszasírja Újfalú külföldre disszidált, nemesi származású urait. A szövegeibe foglalt reakciós tételmondatok szinte már obszcénnek hatnak egy ilyen fokon ideologikus kontextusban.⁴⁸ Mezei nem lehetett könnyű helyzetben: a rendszerellenes figura eljátszása tovább rontotta politikai megítélését – hiszen a befogadó számára az ő esetében is egyértelmű volt a szerep áthallásossága –, a lélektani realizmus direktívája miatt viszont arra sem volt lehetősége, hogy operettesen elrajzolja az amúgy humortalan alakot. Maradt tehát a szerep el nem játszása mint lehetőség, vagyis az eltartás. Amit a *Magyar Nemzet* kritikusa „pikáns ironiának” látott,⁴⁹ azt a (színház)politika kemény kritikával illette: Mezei szigorúan

⁴⁵ „Latabár egyike azoknak a nagy színészeknek, akik soha, egyetlen pillanatra sem vesztek el a kontaktust a nézőikkel. És mert ez így van, Latabár egyike azoknak a színészeknek, akik – bár a régi színpadról és a régi operettből jönnek, – a legpontosabban érzik meg valami speciális művészi érzékükkel azt, hogy megváltozott a velük szemben ülő ezerötszáz [sic!] embernek az arca. És nem csak az arca! Ezért fontos az, hogy Latabár egy számára teljesen újszerű szerepben azonnal, tétovázás nélkül tökéletesen tudott alkotni.” Háy Gyula hozzászólása, in HÁMOS és SZÉKELY, *„Aranycsillag” című*, 15.

⁴⁶ KOROSSY Zsuzsa, „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika. Színház-történeti tanulmányok 1949–1989*, szerk. GAJDÓ Tamás (Budapest: OSZMI, 2007), 83–84.

⁴⁷ Gáspár Margit nem gondolta megengedhetőnek, hogy egy Mezei minőségű színész szerződés nélkül maradjon, és az Operettszínház társulatához szerződtette a prózai színpadokról kiutasított színésznőt. Először a *Szabad Szél* egyik főszerepét osztották rá, de ezt Mezei a pécsi *Anna Karenina* főszerepe miatt visszaadta és elszereződött. Egy újabb politikai botrány („klerikális izgatás”) miatt felbontották Mezei pécsi szerződését, Gáspár újra szerződtette, ekkor kapta meg Hofberg Viola szerepét az *Aranycsillag*ban, mert „sajnos épp nem volt számára más szerep.” VENCZEL, „Virágkor tövisekkel...”, 21.

⁴⁸ A „Viola-dal” szövege például nem arathatott túl nagy tetszést egy munkásokkal teleültetett nézőtérén. „Ez ódon boltívek alatt, hol lágy selymek suhogtak/ Szövéődött sok kényes kaland: most csúf baglyok huhognak./ Hol grófok jártak, hercegek, de minimum, hogy bárók./ Most itt teremtek egyszerre – szörnyű – a proletárok.” HÁMOS és SZÉKELY, *„Aranycsillag” című*, 43.

⁴⁹ Sz. M., „Aranycsillag. Hámos György és Székely Endre operettje a Fővárosi Operettszínházban”, *Magyar Nemzet*, 1950. nov. 12.

megfigyelt és büntetett színésznő volt egy felügyelt színpadon: „rossz színfolt a jó együttesben”.⁵⁰

Az *Aranycsillag* színpadán természetesen nincs primadonnalépcső, az „első hölgy” kerékpáron érkezik. Ez több, mint a szcenikai hagyomány felüggesztése: a szocialista realista operett tere ugyanis ideológiai tér. A lépcső, mint a vertikálisan tagolt társadalom szimbolikus konstrukciója, a Monarchia operettjének elengedhetetlen eleme. Ezzel szemben az új magyar operett még az egyértelműen hierarchikus honvédségben is a bajtársiasságot, a munkások és parasztok közötti elvtársiasságot hangsúlyozta – tehát csak horizontális képekben fogalmazhatott. Megjelent a nép a színpadon, amely így egyszerre „nagyon zsúfolt” lett,⁵¹ és ez felhívta a figyelmet a kórus- és tömegmozgatás ügyetlenségeire.⁵² Fülöp Zoltán ideologikus scenográfiája képekkel és szlogenekkel dolgozott. A Lenin-, Sztálin-, Rákosi- és Farkasportrék az első felvonás harmadik képében jelentek meg, amely az eredeti szerzői helyszínmegjelölést (a tisztképző iskola feldíszített kertjét) egy kultúrház belső terére cserélte. A fehér, világos, tiszta tér jobb sarkában, nemzetiszín lobogókra tűzve, helyezkedett el a négy portré; a bal sarokban egy Petőfi-idézet: „A néppel tűzön-vízen át!”; középen, a hátsó falon pedig impozáns méretű felirat: „Építsétek az új életet, az élet új formáit, az új kultúrát!”.⁵³ A kultúrház világos tere (és a felvonásközi szünet) után jelent meg a nézők előtt az újfalu bárói kastély nyomasztó, homályos lovagterme, és ez a váltás vizuálisan fogalmazta meg a két világ közti ideológiai kontrasztot. Itt zajlott le a térfoglalás, amelynek során a honvédek eltávolították a falakra zsúfolt nemesi portrékat, és ide helyezték az előző szín Petőfi-idézetét. A zárókép tartogatta az igazi színpadi „varázslatot”: Újfalú kivilágosodását. A kulisszára festett dombok között kanyargó falusi főutca mentén, egymás után gyulladtak ki a fények a perspektivikusan kicsinyülő házak ab-

⁵⁰ „[M]ezey Mária bizony kissé lazán kezelte a közönséget. Ő azt játszotta meg, hogy ő ezzel a szereppel nem egy, ő ezt a szerepet eljátszza, de ezzel egyet nem ért, ő ettől a szereptől távol van. Így a szerepen felülemelkedve azt játszotta meg, hogy játssza a szerepet. Ő Mezey Mária maradt, aki kritikát gyakorol a fölött a szerep fölött, amelyet játszik. Ez végtelenül helytelen, és nem Mezey Máriához méltó megoldás. Az ő színészi adottságai predesztinálják őt arra, hogy ilyen szerepben nagyon jó, kitűnő, egészen bravúros színészi alakítást nyújtson, és csupán rajta – és talán a rendező gyengeségén is múlt, hogy ez nem így sikerült. Nagy kár és rossz színfolt a jó együttesben.” SIMON Zsuzsa, in HÁMOS és SZÉKELY „*Aranycsillag*” című..., 37.

⁵¹ KELEN Hugó, in HÁMOS és SZÉKELY „*Aranycsillag*” című..., 18.

⁵² „Általában a tömeg és a kórus rendezésére valahogyan több gondot kellene fordítani.” BALLA Katalin, in HÁMOS és SZÉKELY „*Aranycsillag*” című..., 11.

⁵³ A szlogen (pontatlan fordításban) Sztálin Lenin halálának évfordulójára írt leveléből származik. „Építsétek az új életet, az új életformát, az új kultúrát – úgy, mint Iljics.” JOSZIF VISSZARIONOVICS SZTÁLIN, *Sztálin Leninről* (Budapest: Szikra, 1946), 7.

laknyításában, egyre közelebb érve a szereplők tablójához és a közönség soraihoz.⁵⁴

Az *Aranycsillag* zenei anyagát többen elmarasztalták, és feltételezhetjük, hogy a sikertelenséget az operetthagyománytól való elszakadás okozta. Székely Endre zenéjét „valósággal elárasztják az oroszos jellegű témák és dallamok”, ami „politikai hiba”, hiszen „formájában nemzeti, tartalmában szocialista alkotásokat kell létrehozni”. A „nemzeti hagyományoktól való elszigetelődés” kritikája ideológiai köntösben fogalmazta meg azt a tényszerű problémát, hogy „[a]z *Aranycsillag* zenéje nem operettzene”.⁵⁵ Székely 1950-ben lett a Magyar Rádió énekkarának karnagya, az *Aranycsillag* előtt és után is hangversenyzenét komponált, szakmai életében felemás eredménnyel zárt „kísérlet” volt a zenés színházi munka.⁵⁶ A darab megírásakor nem alakított ki egységes zenei nyelvet, a verbunkos katonadaloktól a *Marseillaise*-en át a Liszt-rapszódiaíig használt fel motívumokat. Ráadásul zenedramaturgiailag teljesen ignorálta a bejáratott operett-szerkezetet: az egyszerűre hangszerelt zenéből hiányoztak a témaismétlések, a kötelező belépők, sőt a felvonásvégi finálék egy része is – vagyis nem voltak a néző fülébe mászó slágerek.⁵⁷ Komoly probléma volt továbbá, hogy kevés a táncolható zenei anyag, és így maga a tánc. Roboz Ágnes csoportkoreográfiáiban megjelent a néptánc, és ez „forradalmi” gesztus volt az operettszínpadon, ugyanakkor nem helyettesítették semmivel a régi operett „teljességgel kozmopolita” kettőstáncait, ami jelentős mértékben csökkenthette a zenés részek teátrális hatását.⁵⁸

Az *Aranycsillag* szakmai megvitatása során éppen a zenei anyagra hivatkozva érveltek többen amellett, hogy a darab valójában nem operett, hanem zenés vígjáték – de ezt a kérdést is az ideológiai döntötte el. A horthysta ezredest alakító Dénes György konkrét összefoglalását adta a régi operett zenedramaturgiai követelményeinek: „[A] szöveg másodrendű, a zene pedig elsőrendű időtartamilag és általában is. Egy ún. szabályos operettnek van egy fináléja a második felvonásban, amely a felvonásnak kb. kétharmad részét teszi ki, és zenei nyelven szólva »durchkomponált«, ezen kívül minden szereplőnek van egy belépője. Ez szabály. A vidám párnak van egy duettje,

⁵⁴ „[A] távolból fokozatosan gyulladnak a lámpák a házakban és ugyanúgy közeledik a honvédek éneke, a házakból kitöndül a nép. Juli a TSZCS tagjaival be, ragyog már a szín, mikor bejönnek a honvédek, az új tisztek.” HÁMOS és SZÉKELY, *Aranycsillag. Sógópéldány...*, 93.

⁵⁵ LESZNAI Andor hozzászólása, in HÁMOS és SZÉKELY, „*Aranycsillag*” című, 4–5.

⁵⁶ „Székely érdekes és figyelemreméltó kísérletet hajtott végre az *Aranycsillaggal*: a XIX. századi haladó zenei hagyományainkat egyezteteti össze a mai komponista zenei nyelvezetével. Dallamokat, ritmusokat vesz át a verbunkos zenéből, népdalokat épít be. E mellett sokat hozzáad a saját leleményéből.” Sz. M., „*Aranycsillag...*”

⁵⁷ KELEN Hugó, in HÁMOS és SZÉKELY „*Aranycsillag*” című...”, 17.

⁵⁸ BALLA Katalin, in HÁMOS és SZÉKELY „*Aranycsillag*” című...”, 13.

a szerelmes párnak van két duettje. Vannak tehát bizonyos szabályok, amelyek a régi polgári operettben precízen, pontosan fennállnak, és ha mi ezt a műfajt operettnek akarjuk nevezni, akkor az *Aranycsillag* nem operett.”⁵⁹ Simon Zsuzsa kijelentése, mely szerint „[e]zek a dramaturgiai szabályok a polgári dramaturgia szabályai, és ezek ránk nézve nem kötelezők”,⁶⁰ politikai logika szerint zárta le a vitát, figyelmen kívül hagyva azt a kérdést, amit a hagyománytól való elszakadás vet fel: tudják-e értelmezni és élvezni a nézők, amit látnak?

Az Operettszínház sztahanovista szériában játszotta az *Aranycsillagot*, az előadás péntek kivételével minden este műsoron volt, vasárnap és ünnepnapokon délután is. 1950. november 13-tól az év végéig 60 előadást tartottak, 60 223 néző előtt (ez hatvan teltházat jelent, vagyis az *Aranycsillag* az egy előadásra jutó nézőszám tekintetében megelőzte a színház összes többi produkcióját).⁶¹ Az értékelő vitát a 87. előadás után tartották 1951. január 27-én. A budapesti ősbemutatót másfél hónappal később (!) egy miskolci, 1951 első hónapjaiban pedig győri, kecskeméti, szegedi, debreceni és pécsi bemutatók, illetve csehszlovák turné követte, majd 1952 áprilisától az Állami Faluszínház tájolt vele.

A Rákosi-korszak színházi közegében természetesen sem a teltház, sem a premierok sora nem jelentett feltétlenül közönségsikert, ugyanakkor színháztörténeti szempontból azt a kijelentést is vitatnunk kell, hogy a Gáspár vezette Operettszínház első két évadában „[e]gyedül az *Aranycsillag* [...] bizonyult fiaskónak”.⁶² Gáspár Margit emlékezetnarratívája szerint a darab bemutatása egyáltalán nem volt politikailag veszélytelen:

[M]ár nagyon jól álltunk, jött a házi főpróba. Ott volt az egyik minisztériumi vezető – a nevét nem akarom mondani, mert később mártír lett –, és azt mondta, minden rendben. De mint megtudtuk, utána felhívta a Farkas Mihályt, hogy nézze meg ő is, mert ő nem vállalja a felelősséget. Erre a következő főpróba előtt meglepetésszerűen cseng a telefon: Farkas Mihály jön ki Péter Gáborral megnézni az előadást, üritsük ki azonnal a nézőteret, hogy csak ők üljenek ott. No, gondoltuk, jól nézünk ki. Megérkeztek. Péter Gábor rögtön azt mondja: ugye tudja, miért jöttünk? Azért, hogy betiltsuk a darabot. Azt feleltem: először nézzék meg. Beültek egy páholyba. Már az első felvonásnál el voltak

⁵⁹ DÉNES György, in HÁMOS és SZÉKELY „*Aranycsillag*” című...”, 21.

⁶⁰ SIMON Zsuzsa, in HÁMOS és SZÉKELY „*Aranycsillag*” című...”, 34.

⁶¹ *Művelődésügyi statisztikák*, MNL OL XXXII 20.

⁶² WINKLER Gábor, *A magyar operett* (Budapest: Holnap, 2018), 156.

ragadtatva. Az első szünetben behívtak engem és Hámost. [...] És ekkor egy nagyon furcsa beszélgetés következett. Mind a ketten dicsérték a darabot, hogy hát eddig nagyon jó, majd meglátjuk a folytatást, de eddig igazán jó, pedig bennünket nem így informáltak. [...] Na, elég az hozzá, hogy a végén is azt mondták: gratulálnak, semmi kifogásuk, minden a legnagyobb rendben. És attól kezdve az a hülye – mert mit csináljak, hát a Farkas az volt – folyton cipelte be a vendégeket, olyan büszkén az előadásra, mintha az Operettszínház az ő színháza volna. Óriási volt a siker.⁶³

Az anekdota folytatása jelzi az *Aranycsillag* valódi színháztörténeti pozícióját: Rákosi Mátyás bányásznapon (szeptember 1-én) látta az előadást, és annyira megtetszett neki, hogy bányászoperettet rendelt.⁶⁴ A bemutató jelentősége tehát elsősorban abban állt, hogy a legmagasabb politikai körök előtt is legitimálta az operett műfaját, demonstrálva, hogy „[a]z Operettszínház a mi színházunk, a mi egyik legfontosabb eszközünk a kultúra, a forradalmi lelkesedés terjesztésére és az új ember nevelésére”.⁶⁵ A szocialista realista operett ideológia elismertetése átmentette a műfaj tradícióit az államszocializmus rendszerébe, és lehetővé tette a magyar operett népszerűsítését az egész keleti blokkban.

⁶³ VENCZEL, „Virágkor tövisekkel...”, 18.

⁶⁴ VENCZEL, „Virágkor tövisekkel...”, 19. A megrendelt bányászoperett Fényes Szabolcs *Két szerelemje*. A bemutató dátuma: 1954. június 18.; rendező: Székely György, Szinetár Miklós.

⁶⁵ HAY Gyula, in HAMOS, és SZÉKELY „*Aranycsillag*” című..., 15.

HELTAI GYÖNGYI

INTELLEKTUÁLIS ÉRVELÉS ÉS POLITIZÁLÓ GYAKORLAT:

A MAGYAR SZÍNÉSZEK SZABAD SZAKSZERVEZETÉNEK SZEREPE A SZÍNHÁZAK ÁLLAMOSÍTÁSÁNAK ELŐKÉSZÍTÉSÉBEN

Az államosítás egyszerre jelentett új művészi lehetőségeket a médium és az alkotók számára, ugyanakkor politika által vezérelt elitcserét a színházi irányításban. 1945 után feltűnő változás volt az új munkavállalói (Magyar Színészek Szabad Szakszervezete) érdekvédelmi szervezet erőfölénye a munkaadói szerveződéssel (Budapesti Színigazgatók Testülete) szemben. Az egymást váltó főtítkárok érvelésmódja pontosan jelzi a színházak államosításához vezető ambivalens folyamatokat.

A 20. század első felében a színházak állami kezelésbe vételének szorgalmazása kevésbé volt jellemző, de állami támogatásuk igénye a politikai és szakmai diskurzusban, illetve a sajtóban is megjelent. Ennek lehetett gazdasági oka, mint az Amerikai Egyesült Államokban, ahol 1935-ben a munkanélküliség és tökehiány enyhítésére hozták létre a Works Progress Administration a Federal Theatre (Közmunkahivatal a szövetségi színházért) projektet. Ezt a támogatási formát azután 1939-ben az Un-American Activities Committee (Amerika-ellenes tevékenységet vizsgáló bizottság) vizsgálata nyomán le is állították, arra hivatkozva, hogy egyes produkciók a kommunista párt ideológiai üzeneteit hordozzák.¹ Franciaországban, a Front populaire 1936-os választási győzelmét követően, a párizsi operák támogatásnövelése mellett

¹ Lynn MALLY, „Hallie Flanagan and the Soviet Union”, in Choi CHATTERJEE és Beth HOLMGREN eds., *Americans Experience Russia. Encountering the Enigma, 1917 to Present* (New York: Routledge, 2013), 31–50.

a magánszínházak finanszírozásának állami költségvetésbe építése is felmerült. A Theatre populaire mozgalom és a Cartel hatására az inspiráció elsősorban művészetpolitika volt: a színházak hatáskörének tágítása, társadalmi főrummá emelése. Angliában sokáig erős volt az ellenállás, ha a színházak állami támogatásának terve felvetődött (Nemzeti Színházat csak 1963-ban hoztak létre). Ugyanakkor, a második világháború alatt, 1940-től a Council for Encouragement of Music and the Arts (CEMA, A zene és a művészetek támogatásának tanácsa) keretében – a nemzeti ellenállás és összetartás szellemének fenntartása érdekében – ott is kaptak közpénzből támogatást a színházak.

A Szovjetunióban ment végbe a legteljesebb modellváltás: a kulturális forradalom szellemében, egy új, proletár kultúra megteremtése céljából – tehát egyszerre népművelési és politikai szándékoktól vezettetve – állami kezelésbe vették a színházakat. Ennek ambivalens következményeiről a *Színészújság*ot, a Budapesti Színészek Szövetsége közlönyét olvasva a magyar szakma is értesülhetett. Idézek az 1930-as lapszámok híreiből: „Munkás cenzúra. Az orosz színházakban szigorú cenzúrát vezet be, amit a munkástanácsok delegátusai gyakorolnak, a cenzorok részt vesznek a főpróbákon is, ahol változtatásokat követelhetnek úgy a darab cselekményén, mint előadásában.”² Ugyancsak a színházak politikai kommunikációs eszközként való felhasználására utalt, hogy „A tanácskormány legújabb rendelete szerint az előadás megkezdése előtt valamennyi színházban agitációs beszéd tartandó aktuális politikai és gazdasági kérdésekről.”³ Az alábbi hír olvasása bizonyára másként hatott a sztárgázsival honorált primadonnára és a fellepti díjas, előadásonként néhány pengővel fizetett epizódszínészre: „Az orosz színházak tagjainak fizetését ezen túl az állam szabja meg és az is folyósítja. A fizetés nagysága a helyi munkabérekhez igazodik.”⁴ Németh Antal, a Nemzeti későbbi igazgatója a lapban Mejeroldról, Vahtangovról, a Proletkult Színházról, tehát a szovjet korszak első, a kísérleti színházi nyelvet baloldali ideológiával ötvöző képviselőiről értekezik. Ugyanakkor úgy véli: „Az a fajta színjátszás, mely egy évtized óta virágzik Oroszországban, mindenütt másutt elképzelhetetlen, szorosan össze van forrva a gyökeres politikai irányváltással.”⁵ 1930-ban tehát úgy tűnt, hogy Magyarországon teljességgel állami fenntartású színházi struktúra (a Nemzeti Színház és az Opera kivételével) – részben a magánszínházakat 1919-ben kisajátító Tanácsköztársaság tapasztalata miatt – elképzelhetetlen.

² N. N., „Külföld”, *Színészújság* 2. sz. (1930): 23.

³ N. N., „Külföld”, *Színészújság* 3. sz. (1930): 27.

⁴ N. N., „Külföld”, *Színészújság* 3. sz. (1930): 27.

⁵ NÉMETH Antal, „Orosz színjátszás a forradalom óta”, *Színészújság* 5. sz. (1930): 23.

A színházak 1949–1950-ben bekövetkező állami kezelésbe vételének elsősorban kül- és belpolitikai okai voltak, de a működés közpénzből való támogatása baloldali értelmiségi igényként régóta napirenden volt. A következőkben a magyar színházak államosításához vezető érvelésmódokat vizsgálom az 1945–1948-as időszakból, a Magyar Színészek Szabad Szakszervezete egymást váltó két főtítkárának publikus és nem publikus megnyilatkozásait értelmezve. Nem térek ki az állami kezelésbe vételhez vezető pártpolitikai hatásokra, a magánszínházakat érintő jogi, adózási átalakításokra vagy a Művészeti Tanács repertoár- és piacbefolyásoló tevékenységére. Azt a ketősséget kívánom érzékeltetni, hogy az államosítás egyszerre hordozta az új művészi lehetőségek, de a politika által kierőszakolt elitcsere perspektíváját is. Történeti távlatból nézve az előadás-előkészítés, repertoárépítés új lehetőségeit nyitotta meg, növelte az állami rendszerbe befogadott dolgozók létbiztonságát, ugyanakkor kíméletlen módszerekkel szakította meg a pesti színházi ipar kozmopolita beágyazottságát. Sajtó és levéltári anyagokra támaszkodó érvelésem kiindulópontja, hogy a háború utáni, fővárosi színházi kontextusban az 1945-ben alakult Magyar Színészek Szabad Szakszervezete erőfölénye jelentős volt a magánszínházak szintén abban évben létrejött bérlői-igazgatói érdekképviselésével, a Budapesti Színigazgatók Testületével szemben. Az ellentétben viszont az 1920 és 1938 közötti időszakban a színigazgatók 1918-ban alakult szervezete, a Budapesti Színigazgatók Szövetsége rendelkezett jelentősebb érdekvégyesítő (pénzügyi, kapcsolati) erővel a Budapesti Színészek Szövetségével folytatott tárgyalásokon.

1945 után a szovjet katonai, tanácsadói jelenlét következtében is egyre inkább munkaadó-ellenessé váló közhangulatban, feltételezésem szerint, nagy hangsúlyt kaptak a színész szakszervezet főtítkárának, a szociáldemokrata párthoz közel álló Staud Géának a *Színház* című lapban közzétett vélekedései a színházi élet követendő irányairól.⁶ Megfellebbezhetetlennek tűnő megállapításainak felidézésével nem célozom háború előtti, illetve 1957 utáni, impozáns színháztörténeti munkásságának átértékelése. Azt kívánom csupán jelezni, hogy a baloldali értelmiségi reform diskurzusa milyen érvrendszerre épült, majd ehhez képest milyen elvek és módszerek mentén ment végbe az államosítás, s az miként hatott Staud pályájára. Rendezői tanulmányai, kritikusi felkészültsége mellett politikai bátorsága is indokolhatta, hogy 1945 után több színházi irányító poszton is helyzetbe került. A Magyar

⁶ Egyetemi tanulmányait Budapesten és Párizsban végezte. Oklevelet szerzett Hevesi Sándor rendezői tanfolyamán, szerkesztette a *Színpad* című folyóiratot. 1941–1944 között a Madách Színház dramaturgja volt. 1945–1948 között a *Színház* című hetilap szerkesztője. 1957-től nyugdíjazásáig az Országos Színháztörténeti Múzeum, illetve a Színháztudományi Intézet főmunkatársa és a Gondolat Könyvkiadó szerkesztője volt.

Színház és Filmművészeti Kamara közlönye, a *Magyar Színészet* két cikkben is támadta Staudot.⁷ Egy írása miatt ki akarták zárni, majd egy, a kamara működésének törvényességét firtató cikkére voltak kénytelenek reagálni. Kevesen vállaltak efféle nyílt konfrontációt a kamara vezetőségével 1938 után.

A Staud által szerkesztett, széles közönségnek szánt, 1945-ben induló *Színház* programadó írása küldetéstudattól fűtve és egybemosva utasítja el az 1920 utáni magánszínházi korszakot és a Magyar Színház és Filmművészeti Kamara faji alapú jogfosztó intézkedéseivel fémjelzett időszakot: „Az elmúlt korszak elposványosította színházi életünket. A művészek nagy részét lekergette a színpadról, elhurcoltatta vagy megölette. A gyűlöletet támasztó propaganda szolgálatába állította a színházat, és így lefokozta művészi rangját. Műsorpolitikájával, sztárkultuszával és hálózobatitkokban vájkáló színházi sajtójával a kispolgári ízlés alantas ösztöneit szolgálta ki. Idegen elemekkel telítette művészi vérkeringésünket és a színjátszást a politikai prostitúció karjaiba kergette. De elmúlt. Az egész rendszert elfújta a történelem. Az öntelt képzeletből született eszmetákolmányok összeomlottak, és maguk alá temették törpe óriásait. Ha visszanézünk rájuk, csak undort, megvetést és gyűlöletet érzünk. Eltaszítjuk magunktól és megtagadjuk őket. Nincs többé közünk hozzájuk. Szabadok vagyunk.”⁸ A többes szám első személyű fogalmazás az elutasítást a társadalom egészére terjesztené ki, ugyanakkor a cikket olvasva világos, hogy Staud egy, elsősorban értelmiségi igényeket kielégítő, társadalomkritikus művész színházi nézőpontot képvisel.

A magánszínházi gyakorlattal elégedetlen, és a közönség ízlését is bírálja: „Nincs művészi program, műsorpolitika, színészi szempont és szociális érzés. A nagy moloch, a pénz terpeszkedett rá a színházakra és megöli bennük a művészetet. A színházaknak bűne a közönség bűne is. Ízléstelensége és kisigényűsége legalább annyira hozzájárul a művészi színvonal lesüllyedéséhez, mint a színházvezetők gazdasági öncélúsága. Az emberek kizárólag üres szórakozást keresnek és megfelelkeznek a művészetről. A múlt gyűlöletes, a jelen vigasztalan. Előbbre kell vetnünk a tekintetünket.”⁹ Staud a kor baloldali elképzeléseihez illeszkedve, François Hartognak a történetiség rendjeit leíró kategorizálása szerint futurista, jövőre irányuló beszédmódot használ.¹⁰ Ez elfogadhatónak, majdhogynem elkerülhetetlennek tünteti fel a múlt és a jelen lerombolását egy nem ismert, de eleve magasabb rendűnek

⁷ N. N., *Magyar Színészet* VI, 11. sz. (1942): 7 és N. N., „Válasz a Magyar Szemlének”, *Magyar Színészet* V, 9. sz. (1943): 3.

⁸ STAUD Géza, „Búcsú és üdvözlés”, *Színház* 1. sz. (1945): 3.

⁹ STAUD, „Búcsú és üdvözlés”, 3.

¹⁰ François HARTOG, *A történetiség rendjei - Prezentizmus és időtapasztalat* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2006).

tételezett, körül nem határolt új meghonosítása érdekében: „Köszöntjük a jövőt. Köszöntjük azt, ami még nincs, de aminek meg kell lennie: a mély humánummal telített színházat, a kifejező eszközeit tökéletesen ismerő, közösségi érzéstől megihletett színészt, és a művészi alkotásra éhes, tiszta tekintetű, művelt közönséget. Köszöntjük és akarjuk.”¹¹ Retorikája a szovjet kulturális politika elsődleges céljaként szereplő kulturális forradalom magyarországi átvételének igényét vetíti előre. Ez a munkásosztály vélt igényeit kielégítő, gyökeresen új szemléletű kultúra megteremtését tűzte ki célul, és 1917 után a Szovjetunióban már többféle formában jelentkezett.

1945-ben a haladónak ítélt klasszikusokat is felhasználó, szocialista realizmus volt a kánon. Staud erre konkrétan nem hivatkozik ugyan, de jövőképe nem bátorító a színházról másként vélekedő alkotók és nézők számára. Bár némi átmeneti időt engedélyezne, az addigi döntően szórakoztatótól eltérő, társadalmi átalakításokat segítő és népnevelési feladatot szánna a színháznak: „Nem változhatik meg egyszerre minden, azt tudjuk. Csak lassan lehet lecsapolni a mocsarakat és csak hosszú munkával lehet kiirtani a gyomot. Nevelni kell az emberi lelkeket, meg kell mutatni nekik az új utat. Simogatással vagy korbáccsal, de mindig szeretettel. Ez a lap erre a feladatra vállalkozott. Irányítani akarja a színészt és vezetni akarja a közönséget.”¹² E nevelői attitűddel rója meg az 1945 után hirtelen megjelenő új követelményeknek nyíltan ellent nem álló, az infláció miatt is igen bizonytalan pénzügyi helyzetű, magánszínházi bérlő igazgatókat, akik szerint értéktelen darabokat tűznek műsorra. „De most már nem elégszünk meg ígéretekkel, lássuk a tetteket is. Hét évig voltunk elzárva a nagy művészi alkotásoktól. Hét évig vártunk a szabadszellemű darabokra, a magyar írók nyíltan elmondott mondataira.”¹³ Staud 1945–1948 közötti írásaiból egy a magánszínházi szféra működtetői elleni támadássorozat rajzolódik ki.

A színházi viszony majd minden eleme terítékre kerül A repertoárok összeállításából a politikai elköteleződés jeleit hiányolja: „A nagypolitika törvényszerűségei érvényesülnek a színházak műsorpolitikájában is. Tervszerűség, világnézet, rendszer és messzire vetett tekintet nélkül a színpadokon is legfeljebb vegetálásról lehet szó.”¹⁴ Az egyes dráma modellek érvényességét is az osztályharc felől látja értelmezhetőnek, egyenes összefüggést tételez a társadalmi rendszer átalakulása és az érvényes drámatípusok változása között. „A polgári társadalmi rend összeomlóban van s helyét a világ

¹¹ STAUD, „Búcsú és üdvözlés”, 3.

¹² STAUD, „Búcsú és üdvözlés”, 3.

¹³ STAUD Géza, „Letelt a türelmi idő”, *Színház* 3. sz. (1945): 11.

¹⁴ STAUD Géza, „A magánszínházak műsorpolitikája”, *Színház* 14. sz. (1945): 12.

minden táján egy szocialista rend foglalja el. Ez az átalakulás természetesen a művészetben, elsősorban az irodalomban érezteti hatását. [...] a polgári dráma kétségkívül utolsó éveit éli. Nem érdektelen az elmúlás pillanatait végigkísérni, mert ritkán jut embernek osztályrészülni, hogy történelmi korok válságos perceit figyelhesse meg.”¹⁵ Egy a szocialista realizmushoz igen közel álló, társadalomkritikus drámamodellt ajánl a színházak számára. „Mindenképpen meg fog azonban nyilatkozni a jövő drámájában az új ízlés. Ez az ízlés, mivel minden valószínűség szerint határozott világnézetre támaszkodik, nem lesz eklektikus és megbocsátó. Meg fogja tagadni a múltat és a múlt alkotásait, ahogy a középkor megtagadta az ókort, és ahogy a renaissance megtagadta a középkort. A történelmi anyag helyét elfoglalják a jövő társadalmi problémái.”¹⁶ Optimizmusát azonban az 1949 után született, az alábbi recept szerint komponált művek ritkán igazolták.

A magánszínházi működés elemeit kritikusan áttekintve, Staud nagyobb létszámú törzstársulat szerződését várná el az adósságokkal küzdő igazgatóktól. Azzal érvel, hogy „Művészi szempontból az együttes, vagyis az állandó jellegű társulat lehetőséget nyújt arra, hogy a színigazgató egységes szempontú műsorpolitikát valósítson meg, a tagok az állandó munkában való összetörődés folytán művészi hagyományt és stílust alakítsanak ki, a társulat zárt egységében megismerjék egymás értékeit és hibáit, és így fejlődési lehetőségnek nyissanak utat”.¹⁷ Művészszínházi szempontú, önmagában helytálló érvelése azonban az adott kontextusban a színészi jogok korlátozásához szolgáltat muníciót, a szerepre szerződő sztárok lehetőségeit szűkítené: „Vezető színészeink egy része nem szerződött egyetlenegy színházhoz sem, válogat a szerepekben, magatartásával befolyásolja a színházak műsorpolitikáját és igen magas gázsi követeléseivel mérhetetlen terheket rak a színházak vállára. Az új kollektív szerződésnek feltétlenül magába kell foglalnia olyan előírásokat, amelyek megakadályozzák a szabadon értelmezett vendégjátékokat és rá kell szorítania minden színészt arra, hogy valamely színházhoz állandó tagként szerződjék. [...] Lehet, hogy ez a megoldás néhány egyéni érdeket sérteni fog, de mégis elkerülhetetlen, mert a magyar színházi kultúra és a színészet egyetemes érdeke szükségessé teszi.”¹⁸

A kollektivista szemlélet korabeli előretörése sok, a fentihez hasonló, sztárkultuszt elítélő cikket szül. Egy másik írásában a sztárokat, akikre a magánszínházak repertoárpolitikája tényleg nagyban épült, Staud csak azért

¹⁵ STAUD Géza, „A polgári dráma válsága”, *Színház* 24. sz. (1946): 14.

¹⁶ STAUD Géza, „A jövő drámája”, *Színház* 25. sz. (1946): 3.

¹⁷ STAUD Géza, „Az együttes felé”, *Színház* 2. sz. (1946): 3.

¹⁸ STAUD, „Az együttes felé”, 3

okolja kisebb mértékben e teátrumok rossz helyzetéért, hogy helyettük a színházi ügynököket, ügynökségeket hibáztathassa – jövőjüket előrevetítve: „Az ügynökségek működését tehát a színházak anyagi biztonsága, a szociális igazság és művészet érdekében feltétlenül meg kell szüntetni és ezzel meg fognak szűnni a sztárrendszer visszasságai is.”¹⁹ A színházi ügynökök bevonását a színészek szerződtesítésébe már a Magyar Színház és Filmművészeti Kamara is meg akarta szüntetni, illetve saját ügynökséget kívánt felállítani – sikertelenül. Staud a színházi pályán működők politikai alapú megrostálását általában is elfogadható eljárásnak tartja, ahogy erre a színész szakszervezet első évét értékelő cikkében rámutat: „Az igazolóbizottság nem volt vészbíróság, de komolyan vette feladatát és eltávolított a magyar színházi világból mindenkit, aki kiszolgált a letűnt politikai rendszert, és akinek működése ennél fogva nem volt kívánatos a demokratikus színház életében.”²⁰ Az igazságosabb színházi világ ígéretével a jelenbeli korlátozottságok elfogadtatása, a közérdeket a magánérdek fölé helyező, az igazgatókra és színészekre külső szabályrendszert kényszerítő érvelés már a társadalmi fordulatot előlegezi. Ahogy az is, hogy Staud 1947-ben egy színházi lapban eléggé szokatlan módon a korábbi korszak kultúrpolitikájának és kulturális diplomáciájának nyugati irányultságát kárhoztatja, és keleti fordulatot sürget. E korabeli politikai trendekkel egybehangzó vélemény-cikknek megint csak nem az igazságtartalmával van baj, hanem azzal, ahogy 1949 után végrehajtották, teljesen elvágva a nyugati színházi kapcsolatokat. „Mindenképpen nyugati nép akartunk lenni, mindenütt csak nyugati kultúrát kerestünk és a nyugati népek művészi színvonalához igazodtunk. [...] Ahogy a politikában lassan mindinkább előtérbe nyomul a kossuth-i konföderáció gondolata, úgy a művészetpolitikában Bartók Béla nyomdokaiba kell lépünk, ha egészséges és reális művészi életet akarunk teremteni Magyarországon.”²¹

Staud az élesedő politikai harcban választási agitációra hajazó cikket is ír, és azt a korban elterjedt diszkurzív panelt alkalmazza, mely a művészi értéket a haladónak, progresszívnek tételezett politikai erők képviselésével kapcsolja össze: „...természetellenesnek tartanám tehát, ha ma egy művész a munkáspártokkal szemben foglalna állást és valamely exkluzív társaság kisebbségi oldalára állna. Természetellenesnek tartanám, mert ellenkeznék a művészet lényegével és hivatásával. [...] lehet, hogy nem tagja egyetlen pártnak sem. De éreznie kell az erkölcsi elkötelezettséget, a művészi elhi-

¹⁹ STAUD Géza, „Valami a sztárok mentségére”, *Színház* 41. sz. (1946): 17.

²⁰ STAUD Géza, „Beszámoló”, *Színház* 18. sz. (1946): 10.

²¹ STAUD Géza, „A magyar művészetpolitika új útja”, *Színház* 20. sz. (1947): 3.

vatottságot, amely őt a nagy tömegek oldalára állítja.”²² Feltételezése ugyanakkor szemben állt a korabeli magyar színházi alkotók nagyon változatos társadalmi beágyazottságával. Egy későbbi cikkében éppen hogy elismeri a színházi szakma sokféle politikai beállítódását, és szakemberhiányra panaszkodik: „Mindazok, akik a színházpolitika irányításában részt vesznek, állandóan ezzel a szinte megoldhatatlannak látszó kérdéssel kerülnek szembe és sokszor a legjobb szándékok is megbuknak az emberhiányon. [...] A színészképzés reformja mellett tehát az új magyar művelődéspolitikának gondoskodnia kell arról, hogy jó színigazgatókat és kitűnően képzett színházi gazdasági embereket is neveljen.”²³ Az utóbbi, szabad pályákon korábban a természetes kiválasztódás és nem az állami direktíva döntött. A *Színházban* megjelent egyik utolsó cikkében Staud – szintén egy korabeli sajtókampány részeként – Gáspár Margit operettreformjának elveit hangsúlyoztatja, a régi librettók átíratását támogatja. Itt is azt a logikát követi, amely a politikai átalakuláshoz – ami Magyarországon nem spontán, hanem a szovjet hadsereg hatására ment végbe – automatikusan művészi stílusváltást kapcsolna. „Nyilvánvaló tehát, hogy nem a műfaj haldoklik, hanem csak az operettszerzők kerültek válságba. Valószínűleg nem találták még meg azokat az új tartalmakat, amelyekkel ezt a népszerű színpadi formát a kor követelményeinek megfelelően meg lehet telíteni és aktuálissá lehet varázsolni. [...] Meggyőződésünk, hogy az operett meg fog újhodni az új társadalomban és megnemesedett tartalommal fogja továbbra is betölteni fontos színházi hivatását.”²⁴

Folytathatnánk a sort, de ennyiből is megállapítható, hogy Staud 1945 és 1948 között lankadatlanul egy színházi működési és irányítási reformot készít elő. Mindennek fényében meglepő az a minden bizonnyal politikai indíttatású fordulat, amelyről 1958-ból származó önéletrajzában számol be:

A felszabadulás után 1945 márciusában a Nemzeti Bizottság a színházi dolgozók központi Igazolóbizottsága elnökévé nevezett ki, az év májusában pedig a színészek egyhangúan az újonnan alakult Magyar Színészek Szabad Szakszervezetének a főtitkárává választottak meg. 1945 őszén a Minisztérium még a Színművészeti Főiskola dramaturgiai tanácskének vezetésével is megbízott. Mindhárom tisztemben igyekeztem a legbecsületesebben helytállni, mindenekelőtt a háború és a nyilas uralom által szétzilált színészet szervezetét újból helyreállítani. 1946-

²² STAUD Géza, „Színészek válaszüton”, *Színház* 35. sz. (1947): 1.

²³ STAUD Géza, „Nincs ember”, *Színház* 9. sz. (1948): 3.

²⁴ STAUD Géza, „Az operett válsága”, *Színház* 14. sz. (1948): 1.

ban, a forint bevezetése után már valamennyi színház rendszeresen, és az újabb szabályzatoknak megfelelően működött. Mindezek mellett a háború után is folytattam publicisztikai munkámat és számos újságban, valamint folyóiratban (Színház, Népszava, Magyarok, stb.) kritikát és színházi cikkeket írtam. 1948-ban aztán váratlan esemény történt. A Szakszervezeti Tanács minden előzmény és indoklás nélkül 'fegyelmi úton' kizárt engem a Szakszervezetből, megfosztott főtítkári állásomtól, a Szakszervezetet pedig feloszlatta. Ennek következtében – miután az újságok koholt vádak alapján meghurcoltak – kizártak a Szociáldemokrata Pártból, a Művészeti Tanácsból, az Írószövetségből, az Újságírószövetségből, stb. Különösképpen még egy évig megtűrték a Színművészeti Főiskolán, de a dramaturgiát – mint ideológiainak minősített tárgyat – nem taníthattam tovább, hanem „büntetésből” a Horváth Árpád kollégium vidékről összetoborzott színészjelöltjeit kellett egy év alatt a magyar és világirodalom ismereteire taníttanom. 1949-ben aztán innen is kivetettek, az igazgatónő ugyanis keresetlen tömörséggel közölte velem, hogy „holnap már nem kell bejönnöm, mert nincs rám többé szükség”. Ezzel megszakadt 19 éves állami szolgálatom folyamatossága, sőt az előzmények után értelmiségi állásban való elhelyezkedésem is lehetetlenné vált.²⁵

Sokat ígérő karrierje tehát a korlátozott többpártiból egypártivá váló rendszer bevezetésével párhuzamosan tört meg. A *Színészek Lapja* 1948. áprilisi számában a névtelen szerző a korábbi szerkesztő, Staud hirtelen letűnését törekszik magyarázni. A reformot s a baloldali törekvéseket cikkeivel is támogató titkárt hirtelen a változások akadályaként tünteti fel: „A Szakszervezeti Tanács elnöksége a Szociáldemokrata Pártból kizárt dr. Staud Géza főtítkárt minden tisztségéből azonnali hatállyal felfüggesztette. Dr. Staud Géza távozásával megnyílt a lehetőség arra, hogy a Színészek Szakszervezetében felszámoljuk azt a káros szellemet, amely főképpen a levi-tézlett Színészkamarából maradt örökségül. Ennek a szellemnek érvényesülése akadályozta eddig nagyban azt, hogy a Színészek Szabad Szakszervezete megfelelően betölthesse fontos hivatását. Szakszervezetünknek kettős nagy hivatása van: egyrészt harcolni a magyar színészek és a színházak egyéb dolgozóinak anyagi, kulturális és művészi felemelkedéséért, másrészt minden lehető módon támogatni demokráciánk kultúrpolitikáját. Azonban már az első feladatnál meg kell állapítanunk, hogy azt a munkát, melyet Szakszervezetünk dr. Staud Géza vezetése alatt eddig érdek-

²⁵ OSZK SZT Irattár Annalekta 116.

védelmi vonalon kifejtett, nem tartjuk teljesen kielégítőnek. Helytelen volt az például, hogy a Szakszervezet jelentékeny mértékben foglalkozott egyes színigazgatók, hangversenyrendezők és más vállalkozók ügyeinek képviselésével és így gyakran a »munkahely védelme« lényegében nem jelentett mást, mint vállalkozói érdekek védelmét. A Szakszervezet elsősorban és mindenek felett a színészek és a színház egyéb dolgozóinak érdekvédmi szervezete.”²⁶

Azon szervezet, nevezetesen a Színészkamara törekvéseinek képviselésével vádolták Staudot, amellyel ő többször is nyíltan szembeszállt. Miért volt szükség új főtitkára a szakszervezetben? E költői kérdést részben megválaszolando olvassunk bele, hogy a Staudot pozícióiban felváltó Jákó Pál miként tárgyalt a Budapesti Színigazgatók Testületének vezetőségével. (Arról, hogy korábban Staud milyen stílusban egyeztetett a kollektív szerződés megkötéséhez vezető tanácskozásokon, nincs forrásunk. Az 1948-as tárgyalásokba Magyarics Lászlónak, a Budapesti Színigazgatók testülete titkárának hagyatéka enged némi betekintést.²⁷) A Budapesti Színigazgatók Szövetsége irattárának méretéhez nem hasonlítható, töredékesen fennmaradt dokumentumok alapján úgy tűnik, hogy az egyeztetés témái és formái hasonlítottak ugyan az 1939 előtti gyakorlathoz, de erőteljes tartalmi különbségek is voltak, mégpedig elsősorban a színigazgatók és a színészek szervezeteinek már említett eltérő hatalmi pozíciójából következően. Egyre több ponton érzékelhető a színigazgatók feletti politikai kontroll, amit a színész szakszervezet tárgyalódelegációja közvetített. Ezt példázza a kollektív szerződésről folyó tárgyalás 1948. július 7-i jegyzőkönyve. Egyeztetés volt ugyan, de lényegében mindenben a Magyar Színészek Szabad Szakszervezetét képviselő, 1932-től Kommunisták Magyarországi Pártja-tag Jákó Pál mondta ki a döntő szót.²⁸ A színigazgatók végig védekező pozícióban tárgyaltak. Az ülésen a színigazgatók közül Bárdos Artúr, Pintér Zoltán, dr. Bródy Miklós, Várkonyi Zoltán, Magyarics László, dr. Kovács Sándor, Sebestyén Mihály, Andrassy Mártonné,

²⁶ N. N., „Új utakon”, *Színészek Lapja*, 1948. ápr. 1.

²⁷ Magyarics László OSZK SZT Irattár Fond 32 I. /3.

²⁸ Jákó Pál (Bp., 1901. jan. 18. – Bp., 1977. nov. 11.): színész, rendező, színigazgató. A Színművészeti Ak.-n diplomát szerzett (1925), utána Párizsban rendezést tanult. 1926-tól színész és rendező volt a Pécsi Nemzeti Színházban, majd Alapi Nándor Orsz. Kamaraszínházában, később a Magyar Színházban és az Új Színházban. 1932-ben tagja lett a Kommunisták Magyarországi Pártjának. Részt vett a legális és illegális munkásművelődési mozgalmakban, a munkás-színjátszásban, 1936-tól az Országos Ifjúsági Bizottság (OIB) munkájában. Mozgalmi munkájáért több ízben letartóztatták. 1945 után a Madách Színház tagja lett. 1946–1947-ben a Színművészeti Akadémián a játékgyakorlat tanára volt. 1948–1950-ben a Színészek Szabad Szakszervezetének főtitkára. Egy évadot a győri színháznál töltött, majd az Állami Faluszínházban játszott. Ezután ismét a Madách Színház szerződtette. 1957-től 1961-ig, nyugdíjazásáig a Miskolci Nemzeti Színház igazgatója volt.

Fellegi István, Benkő Gyula és Sebestyén Dezső volt jelen. Bár a színészszervezetet csak Jákó Pál főtitkár és Tarnai József képviselte, de a tárgyalási helyszín és az elnökség joga is a színészeké volt. Jákó Pál szerepe az államosítás célegyenesét tekintve, meghatározó. Az ülésen, miként az alábbi jegyzőkönyvrészletben látható, felolvassa a kollektív szerződésnek a szakszervezet által javasolt változtatásait, majd az igazgatók megpróbálják az életszerűtlen ötleteket logikus ellenérvekkel hatástalanítani.

Jákó Pál: 4. pont 2. bekezdése: A szerződöttetett tagot a gázsi nagyságának megfelelő szerepkörben, illetve szerepben köteles az igazgató legalább egyszer egy évben felléptetni, amibe a beugrás nem számítható be. Fel nem léptetés esetén a tag erkölcsi kártérítés címén kéthavi gázsira tarthat igényt, és a következő színi évadra legalább u. a. feltétel mellett igényt tarthat a szerződés megújítására.

Magyarics László: Ha egy darab végig fut az éven keresztül, és nem jut idő a tag felléptetésére, akkor nem büntethetik meg az igazgatót!

Jákó Pál: Ilyen esetben rugalmasan fogják alkalmazni a kollektív szerződést. Azonban a színészek védelmére be kell venni ezt a pontot. Aki-
ket protekció vagy egyéb okból szerződöttetett az igazgató, de nem léptette fel, erkölcsileg így kárpótolni kell.

Benkő Gyula: És ha azért nem játszik, mert nem felelt meg?

Jákó Pál: Erre vonatkozik a Szakszervezet minősítése. Ha egy tag bebizonyította több próbán vagy előadáson keresztül, a Szakszervezet eltávolítja.

Várkonyi Zoltán: Ez a pont az igazgatót zavarttá teszi és kényszerhelyzetbe szorítja a szereposztásnál és állandó választott bíróságnak lenne az alapja. Proponálom, ha a színész fél éven keresztül nem kap szerepet, vagy nem méltatják színészi képességeit, felbonthatja a szerződést.

Jákó: Az utolsó mondatot, hogy jövő évben is szerződöttetni kell, kihagyhatjuk, a kéthavi fizetést azonban nem.

Várkonyi: Nevetséges, egész évben sétált, és még azután is fizessen az igazgató?

Jákó Pál ismer olyan igazgatót, aki személyes okokból nem játszatott arra érdemes színészeket. Ha egy vasesztergályos egy évig nem dolgozik, másutt el tud helyezkedni, egy színész azonban kijön a forgalomból.

Várkonyi Zoltán: Leszerződöttet az igazgató tehetséges színészeket csak azért, hogy az utcán ne sétáljanak, de hogy mikor lesz alkalma arra, hogy felléphessen, az bizonytalan.

Jákó Pál: Megváltoztathatjuk ezt a pontot úgy, hogy ha az igazgató szerződött a jövő évre, akkor nem kell fizetni a két hónapi gázsit, ha nem fogja szerződteni, ki kell fizetni a kéthavi gázsit.²⁹

A koreográfia szerint a színész szakszervezet diktál, az igazgatók cáfolnak és engedményekre törekszenek, és csekély eredményt el is érnek. A jegyzőkönyvből kiderül, a színész szakszervezeten kívül volt más, színházon belüli szerveződés is a színigazgatói autonómia további csökkentésére. A feltehetőleg szovjet minta nyomán bevezetett üzemi bizottságok 1948-ban már nemcsak gazdasági, hanem műsorpolitikai kérdésekbe is beleszólhattak, miközben a színház működtetéséért pénzügyi felelősséget nem kellett vállalniuk. Az ő szakszervezet által is támogatott hatalmuk is a közelgő államosítás felé mutatott.

Jákó Pál biztosítja az igazgatókat arról, hogy nem fog a Szakszervezet olyan hibákat elkövetni, mint ezt a múltban tették, hogy az üzemi bizottságot felfűjják olyan fórummá, ami valójában nem is lehet. Tanultunk a Szovjetunió múltjából és tudjuk, hogy az üzemi bizottságok milyen szerepet játszhatnak egy üzemben és a politikai biztosoknak meddig terjedhet a beleszólási joga. [...]

Bárdos Artúr: A Szakszervezet eddig vigyázott arra, hogy az üb-nek ne legyen beleszólása művészeti kérdésekbe.[...]

Jákó Pál: Konzultatív jellege lesz az üzemi bizottságnak művészi tekintetben is, tudnia kell a színház terveit, mert a tagok felé biztosítani tudja a tervek eredményességét. A népi demokráciákban a rendszer az, hogy az igazgató a felelős, és az üzemi bizottságnak konzultatív joga van; az igazgatót elmozdíthatja a minisztériumon keresztül. [...]

Benkő Gyula: Előfordulhat, hogy az üzemi bizottság, amely legtöbbször a tehetségesnek éppen nem mondható színészekből áll, az igazgató tudta nélkül összeül, elhatározza, hogy a darab, amit az igazgató ki akar hozni, nem megfelelő, jelenti a Szakszervezetnek, és mire a Szakszervezet az ügyet kivizsgálja, elmúlik tíz nap és a premier elmarad. Jákó Pál: Ennek halasztó hatálya nincs. A Szakszervezet az első öt percben meggyőződik a dologról, és ha helyes, az üzemi bizottságot leváltják és megdorgálják.

Várkonyi Zoltán: Ha egy darabot elő akarunk adni, azt előbb közölni kell az üzemi bizottsággal?

Jákó Pál: Igen, az igazgató megbeszéli, hogy elő akarja adni és azt is

²⁹ Magyarics László OSZK SZT Irattár Fond 32 I. /3.

megmondja, miért tartja annak előadását helyesnek. Az üzemi bizottság szervezi a társulatban azt, hogy a darabra előre készüljenek fel előadássorozattal, stb. Az üzemi bizottság nem akadályozni akarja, hanem elősegíteni az igazgató munkáját. Helyes, ha az igazgató szorosabb kontaktusban lesz a társulattal, mint eddig. Az üzemi bizottság tartozik belekapcsolódni a közönségszervezésbe is, még mielőtt az igazgatónak anyagi gondjai lennének.

Bárdos Artúr: Elmondhatom mennyire ellenezte a színház üzemi bizottsága a 'Volpone' előadását. [...] Helytelennek tartja, hogy műszaki tagokat válasszanak meg üb tagnak, pláne elnöknek.

Jákó Pál: Ki van mondva, hogy az üzemi bizottságnak színházi jellegűnek kell lenni.³⁰

A jegyzőkönyvekből érzékelhető, ahogyan folyamatosan felszámolták a magánszínház igazgatók rendelkezésére álló eszközrendszert, ellehetetlenítve ezzel működésüket. A szakszervezet például érvényteleníthette, illetve ellenőrzése alá vonhatta a magánügynökök által kötött szerződéseket.

Jákó Pál: De a szerződés csak akkor érvényes, ha a Szakszervezet már parafálta.

Igazgatók: Azoknak a szerződését is, akik szakszervezeti tagok?

Jákó Pál: Igen. Ennek indokai: egyrészt a Szakszervezet nem csak a tagjait védi, hanem minden munkavállalót véd a szakmájában, másodsorban előfordul, hogy politikai szempontokból működése ellen kifogása van.

1948-ban már a magánszínházi gázsik is csak a szakszervezet által előterjesztett lista szerint alakulhattak:

Jákó: A kategóriától eltérni, vagy a maximálisnál magasabb gázsit vagy fellépti díjat adni csak a Szakszervezet vezetőségének engedélyével lehet. [...]

Várkonyi Zoltán: Ez a százalékolási, szerződtetési kategorizálás teljesen megbénítja a színházakat.

Jákó Pál: Szlovákiában ez a kategorizálási rendszer nagyon jól bevált. Az idén még itt nagyon rugalmasan fogjuk kezelni, és lassan fogjuk szigorítani.

Bárdos Artúr: Ez a művészek rovására fog menni. [...]

³⁰ Magyarics László OSZK SZT Irattár Fond 32 I./3.

Benkő Gyula: Ezek szerint versenyképtelen lesz a magánszínház az államiakkal szemben.³¹

Az egypártrendszerbe való átmenet következő fázisaként a Színész Szakszervezet új vezetőséget választott, a főtktár Jákó Pál lett.³² (Az új központi vezetőség tagjai közül Gábor Miklós játszott fontos szerepet kommunista aktivistaként az államosítás utáni első, 1950–1953 közötti időszakban.) A *Színészek Lapja* 1949. augusztus–novemberi utolsó számában Jákó már a színházak államosítását indokolja, és a magánszínházi örökség ellen hangol. „Ezt a súlyos örökséget vette át a felszabadulás után színházi világunk; és a tőkés igazgatók semmit sem tettek annak érdekében, hogy ez megváltozzék. Ezek az igazgatók nem értették meg, hogy mit jelent a népi demokrácia, mit jelent a szocializmus építése. Kultúrmisszióról beszéltek és tovább játszották a ponyvákat, bízva a vidéki közönség elrontott, fejletlen ízlésében.”³³ Ugyanebben a számban, szintén a centralizáló logikát, és az egypárti felügyelet előlegezve ad hírt Sebestyén György a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség megalakulásáról. Az új szervezetben kerül majd át a színházi mező irányítása a színész szakszervezet kezéből a Magyar Dolgozók Pártja irányítása alá. Sebestyén rendszerváltással magyarázza a múlttal való nyílt szakítás és a trendváltás szükségességét: „A szocialista társadalom építése ezért hatalmas új kérdéseket állít a művészek elé. Művészeink kivétel nélkül a kapitalista társadalom légkörében nevelkedtek, és ha ellent is tudtak állni a torzításnak, ha megőrizték is műveik tisztaságát, realista alkotásaik méltóságát, ha valóban legjobb hagyományaink nyomán alkották is maradandó műveiket: akkor sem szabadulhattak a kapitalizmus légkörétől. Művészeinknek most meg kell tanulniuk látni a fényes tiszta napvilágnál. Ebben a helyzetben igen nagy szükség van a művészeti szövetségekre.”³⁴ Nevelés, nevelődés, ideológiai harc: ezek az új jelszavak, melyek egyike sem érdekvédelmi jellegű. „A művészeti szövetség egyik nagy főadata, hogy a színház,

³¹ Magyarics László OSZK SZT Irattár Fond 32 I./3.

³² Elnök: Rátkay Márton; alelnökök: Dr. Palló Imre, Horváth Jenő; főtktár: Jákó Pál; jegyző: Bánky Zsuzsa; fegyelmi bizottság elnök: Lehotay Árpád; számv. biz. elnök: Pataky Miklós. A pozíciók megnevezései még a régi szövetségi forma felé mutatnak, ugyanakkor a Központi vezetőség elnevezés már a szovjet modell másolásának szándéka felé. A központi vezetőség tagjai: Bálint György, Benkő Miklós, Bulla Elma, Dárdai Andor, Fehér Pál, Fekete Pál, Gábor Miklós, Képesy József, Kormos Lajos, Marton Endre, Márki Géza, Kemény László, Mészáros Józsefné, Olty Magda, Rozsos István, Simon Zsuzsa, Szabados Piroska, Sziládi János és Verebes Károly.

³³ Jákó Pál, „Döntő fordulat a magyar színészetben”, *Színészek Lapja*, 1949. aug.–nov., 3.

³⁴ SEBESTYÉN György, „Megalakult a Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség”, *Színészek Lapja*, 1949. aug.–nov., 6–8.

film és rádió művészeti dolgozóinak szocialista emberré alakulását elősegítse. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség ezeket a feladatokat csak az MDP iránymutatása nyomán, a többi művészeti szakszövetséggel szoros együttműködésben végezheti el.”³⁵

* * *

Az egymást váltó főtitkárok érvelésmódja jól jelzi az államosítás kettősséget. Staudot az az értelmiségi elképzelés inspirálta, hogy ha a színházi működés megszabadul a profittermelés kényszerétől, az új művészi lehetőségeket nyit meg. Jákó Pált nem vették fel a Színészkamarába. Korai kapcsolata az illegális Kommunisták Magyarországi Pártjával, emiatti letartóztatása mind afelé mutat, hogy elsősorban a számára lehetőséget nyújtó politikai közönséghez való hűség, az új társadalmi berendezkedés minden áron való megteremtése, majd megőrzése motiválta. A színház feladatát az új társadalmi rend ideológiájának alátámasztásában látta. Művészi sikereiről nemigen tudunk, karrierje végig a kommunista párthoz kötődött, erről tanúskodik miskolci színigazgatói posztja, elnyert párt- és állami kitüntetései. Jákó a színházi pártkader típusát jeleníti meg. Magam az államosítás hosszú távú következményeit a színházi és szakmai irányítás szintjén, az egész 1948–1989-es időszakra vonatkozóan e baloldali értelmiségi, illetve kommunista pártkaderi attitűdök kapcsolódásaként, illetve időnként küzdelmeként tudom elsősorban értelmezni.

³⁵ SEBESTYÉN, „Megalakult...”, 6–8.

FEKETE NORBERT

MEGBUKOTT-E 1951-BEN MIKSZÁTH KÁLMÁN MINT DRAMATURG?

Az államosítás a magyar irodalmi hagyomány kánonszerzőit már korán eléri, hiszen a színházi gyakorlat éppen a médiumváltásból következő adaptációt használja fel ideológiai átalakulásának jelzésére. Mikszáth kisregénye operettlibrettóként sikeresen kapcsolja a magyar történelmi múlt legendás királyát a jelen, a szovjet éra hatalomgyakorlási protokolljához.

1951-ben a Fővárosi Operettszínház Mikszáth Kálmán *Szelistyei asszonyok* című kisregényét történelmi daljátékként állította színpadra közvetlenül a *Havasi kürt* című szovjet, valamint az új, kortárs, hazai operettek (*Palotaszálló*, *Aranycsillag*) után.¹ Az Operettszínház láthatóan a legnagyobb sikerre törekedett az adaptáció során. Egyrészt a történelmi daljáték mint

1 A bemutató dátuma: 1951. október 19. (felújítva: 1953); a bemutató helyszíne: Fővárosi Operettszínház; rendező: Apáthi Imre; szerző: Semsei Jenő, Benedek András, Mikszáth Kálmán (az alapszöveg írója); koreográfus: Roboz Ágnes; díszlet- (maszk-, báb-, fény-), jelmeztervező: Varga Mátyás (díszlet), Nagyajtay Teréz (jelmez); társulat: Fővárosi Operettszínház; zeneszerző: Sárközi István (zeneszerző), Halász Kálmán (hangszerelés); karmester: Várady László, Gyulai Gaál Ferenc; színészek: Gábor Miklós/Pálos György (Mátyás király), Honthy Hanna (Mária, szelistyei asszony), Kiss Ilona (Anna, szelistyei asszony), Zentay Anna/Gyenes Magda (Vuca, szelistyei asszony), Bilicsi Tivadar (Rostó Pál, a kísérijük), Ráthonyi Róbert (Antoine de Marini, lovag), Szentessy Zoltán (Bánffy, főajtónállómester), Antalffy József (Vojkffy, a király barátja), Tóth Miklós/Langer Ede (Drágffy, a király barátja), Papp Kornél (Rozgonyi, a király barátja), Gyurián József (Guthy, a király barátja), Tekeres Sándor (Pálóczy, a király barátja), Décsi Pál (Báthory, a király barátja), Latabár Kálmán/Apáthi Imre (Mujkó, a király bolondja), Homm Pál/Hadics László (Nagy András, parasztleány), Keleti László (Wolfgang, a „Fekete Bivaly” korcsmárosa), Garamszegi Mária (Vendelné a „Kelempász Madár” korcsmárosa), Pálóczy László/Tóth Miklós (Czobor, a Fekete sereg tizedese), Balázs István (Kassai, udvaronc), Bikádi György (Makucsek Vince, várpalotai plébános), Péter István (Jobbaházy Benedek, a király szárnysegédje), Gárday Lajos (Egy fogoly zsoldos katona), Vándory Gusztáv (Első budai polgár), Róna Zoltán (László, az adattári dossziében) (Második budai Polgár), Bihari László (Ajtonálló), Császár Péter (Utcai énekes).

műfaj kiválasztása szorosan kapcsolódott az Operettszínház az operettet árnyaló és megújítani kívánó törekvései közé. Másrészt a Mikszáth-mű színre vitele sikeresnek ígérkezett, mivel a szövegből korábban már népszerű rádiójáték készült.² Harmadrészt azt az igényt is kielégítette, hogy a társulat repertoárjába új, magyar témájú operettek is bekerüljenek. Mátyás király és kora különösen közkedvelt és széleskörűen ismert időszaka a magyar történelemnek, így a *Szelistyei asszonyok* története kiváló librettónak ígérkezett.³ Negyedrészt a produkció témaválasztása politikai gesztusként is értelmezhető: a nappal Rákosi Mátyásnak tapsoló közönség este azt látta, hogy a mű középpontjában, történelmi előképként a külső és a belső ellenséggel egyaránt leszámoló, a parasztságot felemelő, belső békét teremtő Hunyadi Mátyás áll.⁴ A műfaj, a témaválasztás, a színpadra állítandó mű és a politikai áthallások egyaránt azt sugallták, hogy az Apáthi-produkció sikeres lesz. A korabeli kritika azonban hűvösen fogadta az előadást. A befogadók problémaként érzékelték a mikszáthi örökség nem megfelelő adaptációját, a túlzó politikai gesztusokat, a színészi játékot, valamint a műfajválasztást is. Ezek alapján Antal Gábor, a *Béke és Szabadság* kritikusa, azt a kérdést is feltette, hogy Apáthi rendezése megbukott-e.⁵

A mikszáthi örökség adaptálása az államszocialista zenés színházi normákra dramaturgszakmai kihívás. A librettót Semsei Jenő és Benedek András, az Operettszínház és a Nemzeti Színház dramaturgjai írták, akiknek megoldásait a korabeli kritika vegyesen fogadta. Alapvetően pozitívnak tartották, hogy a dramaturgok „elmélyítették” a mondát a történelmi háttér „jól sikerült” és „elevenné” varázsolt rajzával,⁶ illetve közel hozták Mátyás

² „A Mikszáth-elbeszélést két esztendővel ezelőtt Szász Péter és Polgár Tibor feldolgozásában daljátékként mutatta be a rádió. Az akkori nagy közönségsiker teszi indokolttá, hogy a »Szelistyei asszonyokat« Semsey Jenő és Benedek András most színpadra állította.” [N. N.], „Három szelistyei szépasszony története életre keltette Mátyás király legendás korát a Fővárosi Operettszínházban”, *Független Magyarország*, 1951. okt. 22., 7.

³ A *Világosság* kritikusa a következőképpen fogalmazza meg a Mátyás és kora iránti érdeklődést: „...[a] szelistyei asszonyok vérbeli operett-téma; romantikája, az érdekes kor és Mátyás, az igazságos iránti legendás szeretet, mindez szinte kínálja magát a mai magyar daljáték-szerzőknek.” Antal Gábor a közönség igényeinek érvényesítését hangsúlyozza: „nyugodtan szomjúságnak is nevezhető érdeklődés Hunyadi Mátyás és kavargó, színes, sajátos kora, »a magyar renaissance« iránt, a színházi konferencián felszólaló színészek, rendezők, dramaturgok a közönség széles rétegeinek kívánságát tolmácsolták, amikor színházi életünknek ezen a messzehangzó fórumán nyomatékosan követelték a magyar múlt jövőbe mutató korszakainak és hőseinek megjelenítését színpadainkon és a film vásznán is.” ANTAL GÁBOR, „Megbukott-e a »Szelistyei asszonyok?«, *Béke és Szabadság*, 1951. nov. 4.

⁴ HELTAI Gyöngyi, *Az operett metamorfózisai 1945–1956: A „kapitalista giccs”-tól a haladó „mimusjáték”-ig* (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012), 103.

⁵ ANTAL, „Megbukott-e a »Szelistyei asszonyok?...”

⁶ [N. N.], „Három szelistyei szépasszony...”, 7.

alakját a nézőkhöz, hogy megmutassák „haladó vonásait”,⁷ vagyis a reneszánsz ember és uralkodó sokoldalú, művelt, cselekedni kívánó képét.⁸ A mű szerkezetét viszont sok kifogás érte. Abban konszenzus uralkodott a kritikusok között, hogy a darab legsikerültebb része a második felvonás, ahol az urak és a szolgák jelmezcsereje „jókedvre hangolja a nézőt”.⁹ A szelistyei asszonyok cselvetése mellett ugyanis ez újabb fordulattal bővítette a történetet, hiszen a szereplők közül senki sem az, akinek mondja magát. A kritika azonban úgy látta, hogy az operett egészére nem a második felvonás erényei jellemzők.¹⁰ A fő problémát annak tulajdonították, hogy a dramaturgok egy, a Mikszáth-kisregényből hiányzó főúri összeesküvést is beleírtak a darabba. Az első felvonásban az összeesküvők és a szelistyei asszonyok szála külön fut, míg a második végére a konfliktusok zöme feloldódik. Ebből a szempontból a harmadik felvonás „indokolatlannak, fölöslegesnek” hat.¹¹

A librettó alapján megalapozottnak lehet tekinteni a szerkezetet érintő korabeli véleményeket: a főbb konfliktusok a darab második felvonásának tróntermi jelenetében lezárultak, így a harmadikra csupán a külső fenyegetéssel való leszámolás és a királyi igazságszolgáltatás gesztusai, valamint az esküvői jelenet maradt, melyek összességében elnyújtották az előadást.¹²

⁷ L. L., „A szelistyei asszonyok: Új daljáték a Fővárosi Operettszínházban”, *Világosság*, 1951. nov. 14., 4.

⁸ VAJDA István, „A királyszerep és a király szerepe: Hogyan született meg a »Szelistyei asszonyok« legjobb alakítása, az igazságos Mátyás”, *Független Magyarország*, 1951. nov. 5.

⁹ „Különösen sikerült az operett II. felvonása. Ebben a részben a legszínvonalasabb a dramaturgok munkája, eleven és találmányos a rendezés. Mátyás várpalotai udvarának vidám tükörképe, a jelmezcserevel együttjáró megannyi mulatságos jelenet valóban jókedvre hangolja a nézőt. Elsősorban a második felvonásnak köszönhető, hogy a darab egészében szórakoztató, értékes eredménye új színműirodalmunknak.” FEKETE Sándor, „A szelistyei asszonyok: Új magyar daljáték a Fővárosi Operettszínházban”, *Szabad Nép*, 1951. okt. 28., 11.

¹⁰ „Az operett egészére azonban jelenlegi formájában nem a második felvonás eredményei a jellemzőek. S ebben elsősorban a dramaturgok (Semsey Jenő és Benedek András) hibásak, azután pedig a rendező (Apáthy Imre). [...] A dramaturgia hibáiról nem lehet hallgatni arról, hogy különösen az első és a harmadik felvonás testesíti meg ezeket a hibákat. Mind a két felvonás szerkezetében is erősen fogyatékos: az egész harmadik felvonást például alig köti valami is az egészhez.” FEKETE, „A szelistyei asszonyok...”, 11.

¹¹ A szerzők „megtartották a mikszáthi vonalat, [...] de melléje írtak egy összeesküvést majdnem a mai politikai nyelvünkön. A két párhuzamos történetnek alig van szerves köze egymáshoz. Ennek következtében – hogy a darab kifejezését használjuk – a történet »tud is járni, meg nem is, tud is beszélni, meg nem is. [...] Az első felvonásban külön megy a szelistyeiek története és külön az összeesküvés. Ezért a felvonás kissé biceg. A második felvonásban együtt halad a két cselekmény, – itt van is tempó. A harmadik felvonásban összeesküvés már nincs, a szelistyeiek története pedig melodramatikusan ballag a befejezés felé. Ha épp meg nem áll.” CZÍMER József, „A szelistyei asszonyok: Új magyar operettbe-mutató”, *Népszava*, 1951. nov. 2.

¹² [SEMSEY Jenő és BENEDEK András], *A szelistyei asszonyok: Operett 3 felvonásban. Sógópéldány*. Gépelt kézirat, 3. felvonás 1–11. Lelőhely: Budapesti Operettszínház.

Szerintem szerencsésebb lett volna a második felvonásba beépíteni a harmadik egyes jeleneteit. Az első felvonás dramaturgiája nem követte Mikszáth kisregényének cselekménymenetét. A néző Dóczy György, a szelistyei földesúr férfikérő puhatolózásai helyett vásári jeleneteket látott, ami lehetővé tette az *in medias res* kezdést: visszaemlékezések, illetve utalások segítségével derült fény a szelistyei asszonyok és az összeesküvők céljaira, háttértörténetére.¹³ A kritika szerint az összeesküvés beemelése és túlzott ideologizálása nem szolgálta a darabot.¹⁴ Ideológiai szempontból azonban indokolt az összeesküvők történetyszálának és a rajtuk úrrá lévő Mátyás alakjának hangsúlyozása. De véleményem szerint dramaturgiailag sem hiba, sőt: erény, mivel ezzel a történet sokkal összetettebbé vált, és több lehetőséget teremtett a szereplők egymáshoz való viszonyának kibontására is.

A dramaturgok sikeresen árnyalták és alakították át a kisregény karaktereinek jellemét is. Sokkal többet tudtunk meg a szelistyei asszonyokról, és Mújó szerepe is sokkal dominánsabbá vált, mint a Mikszáth-kisregényben. Az udvari bolond karakterének megemelése szükségessé tette az új szövegek, párbeszédek beemelését. Mivel a Mikszáth-mű ehhez sok esetben nem szolgáltatott alapanyagot, a dramaturgok kabarészerű szövegek írásához fordultak. Fekete Sándor szerint nem kezelték megfelelően Mikszáth

¹³ [SEMSEI ÉS BENEDEK], „A szelistyei asszonyok...”, 1. felvonás, 1–33; MIKSZÁTH Kálmán, *A szelistyei asszonyok* (Budapest: Szépirodalmi, 1973), 129–147.

¹⁴ Fekete Sándor szerint a darab „[i]rói és rendezője teljesen félreértve a szocialista realizmus pártosságát, nem mertek operettet írni és rendezni: Agyontömködték a darabot vélt »eszmei« tartalommal s így nem maradt hely az ötlet, a színvonalasan szellemes derű, a játék számára. Mikszáth írói szándékainak és céljainak helyes továbbfejlesztése helyett agyonpolitizálták a mesét: a haladó és a népre is támaszkodó Mátyás királyból valamiféle Dózsa Györgyöt csináltak, a fekete sereg – néphadsereg lett, Mátyás oligarcha hajlamú főurait modern összeesküvőknek játszották ki stb. Meg a különben sikerült második felvonásban is lehúti egy kicsit a néző kedvét a befejező jelenet: az összeesküvők berontanak és rémdrámába illő csatározást bonyolítanak le – annak a királynak a tróntermében, aki vaskézrel tartott rendet az országban! S ezt nem csak hanyagul előkellő semmibevevése a történelemnek, hanem magán a darabon belül is szomorú ellentmondás: amíg egyfelől hamisítatlan »népkirályá« stilizálják Mátyást, nem veszik észre, hogy legnagyobb királyunkból pojácát csinálnak, amikor az asztal tetején párbajoztatják.” FEKETE, „A szelistyei asszonyok...”. Antal Gábor azonban nem osztja Fekete álláspontját: „Mátyás – ahogy a »Szabad Nép« találoán írja – helyenként koronás Dózsa György, Nagy András, a dramatizálók Kinizsi Pálról mintázott szülöttje pedig nem egyszer egy képzett marxista forradalmár öntudatával ágál[.]” Antal elismeri, hogy az operett „a maga nemében újat hozott”, ennek ellenére szükségesnek tartja, hogy a dramaturgok végezzenek javításokat a darab szerkezetén: „[a]z igény azonban mégis csak nagyobb, mint a tetszés! A közönség, a magyar nép azt követeli, hogy a Fővárosi Operettszínház javítsa ki a »Szelistyei asszonyok« hibáit. Alig két hete fogalmazta meg Révai József a hamis modernizálás és a hamis archaizálás veszedelmeinek kérdését, a közönség azt igényli, hogy a Fővárosi Operettszínház harcoljon ezek ellen a veszélyek ellen.” ANTAL, „Megbukott-e a »Szelistyei asszonyok?...”. Czimer József szerint a darab sikertelenségét az okozza, hogy a szerzők „nem maradtak meg a Mikszáth-elbeszélés keretei között. [...] Sem Mikszáthhoz nem ragaszkodtak, sem eredeti darabot nem írtak.” CZIMER, „A szelistyei asszonyok...”

nyelvi örökséget, és helyette „vékonyan csörgedező és olcsó” humorral teli „kabaré szövegek” kapnak helyet, melyek a nagy regényíró „mondатаi mellett úgy hatnak [...] mint virágon a rovarok”.¹⁵ Ezt az álláspontot Antal Gábor is osztja, aki szerint Mújkó „»pesti« slágerszöveg szögei [...] kibugygyannak a mikszáthi nyelv selyemzsákjából”.¹⁶ Czímer József pedig azt emeli ki, hogy az összeesküvők szála „majdnem a mai politikai nyelvünkön szólal meg”, miközben a szelistyei asszonyok történeteszála szorosan követi „Mikszáth pompás szövegét”. Az operetről végül a következő lesújtó ítéletet fogalmazza meg: „[t]ud is beszélni, meg nem is”.¹⁷

A dramaturgok preconcepciói és történetet ért szerkezeti változtatások nemcsak a karakterek nyelvhasználatát, hanem motivációit és háttértörténetét is átalakították. Mikszáth Korják Jánosából, a Kelempász Madár fogadásából, az egyik szelistyei asszony, Vuca kedveséből két önálló karaktert alkottak. Egyrészt megteremtették Nagy Andrást, a Hunyadiakhoz hű, igazságszerető és éles eszű parasztfiú alakját; másrészt létrehozták az özvegy Vendelnének, a Kelempász fogadásának figuráját. A dramaturgoknak nem Mikszáth nyelvi megoldásainak elvetését, hanem sokkal inkább a soknyelvű, soknemzetiségű Magyarország képének negligálását lehet felróni. A szocialista realizmus maximáival összhangban nem kap hangsúlyt Korják német, valamint Vuca oláh származása, hiszen az írók figyeltek a béketábor országainak esetleges érzékenységre.¹⁸ A szocialista erkölcs jegyében az erotikus jelentek is eltűntek. Például az operettben Mátyásnak nem sikerült meghódítania a szelistyei asszonyok egyikét, a székely Gergely Annát,¹⁹ míg a kisregényben hangsúlyosan jelenik meg a nő hajszálainak megolvasása.²⁰

A regény erotikája a színpadon más műfaji kereteket kap, itt hajszálovasás helyett a „testre írt szerep” gyakorlatát látják a nézők. A színészi munkát alapvetően kitűnőnek tartotta a korabeli kritika, és többségében ott is elis-

¹⁵ „...a II. felvonást kivéve Mikszáth szinte eltűnik a színpadról. [...] Nem egyszer éppen azt vették ki Mikszáthból, amit bátran elhagyhattak volna (így például az »ebadta asszonyi állatja« többszöri ismétlését) – ezeket viszont megtoldották a dramaturgok saját, vékonyan csörgedező és olcsó humorával.” Fekete többek között a következő humoros szövegrészleteket említette úgy, mint a negatív dramaturgiai fogásokat: „»Király, király, a csókja sose fáj. Mind asszonyt boldogít, élsz belőle holtodig... Hahó, hahó, királynak lenni jó...« [...] »Mi a kacagány? – Az egy vidám ruhadarab.«” FEKETE, „A szelistyei asszonyok...”, 11.

¹⁶ ANTAL, „Megbukott-e a „Szelistyei asszonyok?...”.

¹⁷ CZÍMER, „A szelistyei asszonyok...”.

¹⁸ A klasszikus szövegek politikai célzatú megcsonkításáról bővebben: SZÖRÉNYI László, *Delfinárium: Filológiai groteszkek* (Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó, 1998).

¹⁹ [SEMSEI és BENEDEK], *A szelistyei asszonyok...*, 3. felvonás, 8–11.

²⁰ MIKSZÁTH, „A szelistyei asszonyok...” , 127–248, 230–237.

meréssel szólt az alakításokról, ahol nem a legmegfelelőbb színész játszotta az adott karaktert, mint például az intrikus Marini lovagot alakító Ráthonyi Róbert, vagy az összeesküvő Bánffy játszó Szentessy Zoltán esetében.²¹ A kritika kiemelte Gábor Miklós és Pálos György szerepkettőzésében játszott Mátyás-alakítását. A szerepkettőzés problémája a sajtóban is megjelent, így a színészek az olvasókat is tájékoztatták arról, milyen alaposan tanulmányozták a kort és a karaktert, melyben nagy segítségükre volt Apáthi rendezői irányítása.²² Gábor Miklós a következőképpen nyilatkozott szerepéről: „mindenekelőtt a kort igyekeztem megközelíteni, *Mátyás korát és a kor hőségét, a renaissance embert*. A XV. század második feléről [...] azt mondja Engels: ez volt a legnagyobb haladószellemű forradalom, amelyet az emberiség addig megért”.²³ Egyértelműen Mátyást tartotta a központi szereplőnek, akin keresztül lehetséges a reneszánsz korának megjelenítése. Nyilván az uralkodó szerepének minél tökéletesebb megrajzolása kínálta a legtöbb lehetőséget arra, hogy a darab segítségével politikai gesztusokat tegyenek Rákosi felé. A *Világosság* kritikusja azonban nem csak dicsérően nyilatkozott Mátyás alakjának megformálásáról: „A szelistyei asszonyok igyekszik a legendák Mátyását bemutatni. Ez jórészt sikerül is – bár szívesen láttunk volna a magyar renaissance uralkodó országépítő tevékenységéből többet is. [...] Így egysíkú Mátyást kapunk, az adomák Mátyását a következetes vaskezű renaissance uralkodó helyett”.²⁴ Az észrevétel egyrészt szólhatott a színésznek, aki a recenzens szerint nem érzékeltette kellőképpen a szocialista realizmus Mátyás-képét; másrészt szólhatott a dramaturgoknak is, akik elmulasztottak megfelelő Mátyást írni a darabba.

²¹ „A három szelistyei asszony: Honthy Hanna, Kiss Ilona és Zentai Anna. Honthy, a kapzsi, nagyratörő, pajkos asszony, Kiss Ilona a teljes asszonyiságában pompázó, de komoly, minden kalandvágytól mentes, Zentai Anna pedig lobbanékony, szeleburdi kis naiva. Mindhárman igazi nő játszanak, mértéktartással. Honthy különleges rutinjával, Kiss az egyszerűségével, Zentai pedig természetességével. [...] Bilicsi Tivadar, mint mindig, most is mulatságos és új színt visz a kurtanemes szerepébe. Rátonyi Róbert és Szentesi Zoltán, mint intrikusok is megállják a helyüket, jóllehet más szerepre valók. A fiatal Hadics László bemutatkozása teljes sikerrel járt. Egyszerű, dőlceg, keménykötésű parasztfiú, szépen cseng a baritonja. Jó a hangja Palócznak is, Tóth Miklósnak. Általában az Operettszínházban a bariton a főszerep. A tenort alig engedik egy-két taktushoz. Pedig a szépen szárnyaló tenor is éppen olyan kellemes a fülnek, mint az érces, meleg baritonhang. Antalffy József és Balázs István udvaronca, Keleti László igen jól megformált, bort vízzel keverő kocsmáros, Vándory Gusztáv budai polgára szintén kiemelkedik.” PATAKI Károly, „A szelistyei asszonyok: Új daljáték a Fővárosi Operettszínházban”, *Kis Újság*, 1951. okt. 21.

²² PÁLOS György, „Így született meg Mátyás király színpadi alakja”, *Világosság*, 1951. dec. 6.; VAJDA, „A királyszerep és a király szerepe...”.

²³ VAJDA, „A királyszerep és a király szerepe...”.

²⁴ L. L., „A szelistyei asszonyok...”.

A színészek közül a legnagyobb elmarasztalás a saját darabjában játszó Apáthit érte. Mujkót Mátyáshoz hasonlóan szintén szerepkettőzésben játszották volna: Latabár Kálmán lett volna Apáthi váltója, de az őszi premier idején Latabár megbetegedett. A kritika szerint Apáthi nem tudott megbirkózni az alapvetően Latabár színészi alkatához közelebb álló clown szerepével.²⁵ Az észrevételek jogosnak tűnhetnek, melyet jól mutat az előadás 1951–1952-es sűgőpéldánya: azokon az alkalmakon, amikor Latabár játszotta a szerepet, további humoros epizódokkal bővültek a jelenetek.²⁶ Apáthi alakítását azonban a korabeli kritika teljes tévedésként értelmezte. Pedig Mujkó szerepe Mátyás és a szelistyei asszonyok mellett a legfontosabb, mely egyben a humor forrása is.

Apáthiról mint rendezőről viszont a kritika nagyrészt elismeréssel szólt. A rendezés „mozgalmas és látványos”,²⁷ valamint az „eleven és találékony” jelzőket kapta.²⁸ Czímer azt emeli ki, hogy a dramaturgia „túl éles” aktualizálásait Apáthi sikeresen tompította, ellenben a darab első, a budai vásárt ábrázoló jelenetei nem mindenben illeszkednek a produkció egészébe. Erre az árusok durva lökdösődését hozta fel példának.²⁹ Apáthi más operett-rendezéseiben (például a *Palotaszállóban*) is rendszerint nagy apparátussal dolgozott.³⁰ Czímer véleménye a rendelkezésemre álló képi források alapján nem értelmezhető, mivel nincs olyan közöttük, mely a szereplőket mozgás közben ábrázolná. Valószínűleg a vásári jelenet zárlatát megörökítő fotón a jelenetben játszó összes szereplő megjelenik, így elképzelhető, hogy a színpadképek zsúfoltak voltak. Ezt a zsúfoltságot mutatja egy másik felvétel, mely a Kelempász Madár belső terét ábrázolja, ahol Nagy András és a Fekete

²⁵ „A szelistyei asszonyok gyengéje: a humor hiánya. A szerzők nyilvánvalóan arra építettek, hogy a vídamságot Latabár Kálmán játéka fogja képviselni. Kossuth-díjas művésziünk betegsége megfosztotta ettől az előadást és ez bizonyíték az elgondolás helytelenségére. A »testreírt szerep« és a régi operett-sablonok használata gátja az új operett újjászületésének. Bátorabb elgondolással és elmélyültebb munkával kell ezen segíteni.” L. L., „A szelistyei asszonyok...”.

²⁶ A testre írt szerep problémáját jól mutatja a sűgőpéldány következő részlete: „B: (*Ha a Latyi játszik akkor még ez a szöveg jön belé.*) VENDELNÉ: Uraságod papi személy? MUJKÓ: Nem, én udvari személy vagyok... / Szeszei opcinátusz / Kázusz et maládusz / Non vit labadaré / Koittung ilderádé WOLFGANG: Már azt hittem garabonciás az efféle beszéde után. MUJKÓ: Sokféle beszéde.... Ha a nyelved gyorsan mozog / Minden nyelven könnyű dolog beszélni / Németül vagy franciául / Latinul vagy portugálul / Halász, vadász, kofa, kanász”. [SEMSEI és BENEDEK], *A szelistyei asszonyok...*, 1. felvonás, 9v.

²⁷ FEKETE, „A szelistyei asszonyok...”, 11.

²⁸ L. L., „A szelistyei asszonyok...”, 4.

²⁹ CZÍMER, „A szelistyei asszonyok...”

³⁰ BALOGH Géza, „Simi: Száz éve született Apáthi Imre”, *Critikai Lapok* 5. sz. (2009), hozzáférés: 2018. 08. 10, <https://www.criticailapok.hu/15-2011/37674-simi>.

Sereg tagjai éppen a Hunyadi-balladát éneklék. Ezek alapján feltételezhető, hogy a színészi alakítás lehetett az a terep, ahol Apáthit, az Operettszínház főrendezőjét bírálni lehetett. Ezt a feltételezést erősíti, hogy Apáthi Marton Endre és Gábor Miklós mellett a központi pártvezetés legmegbízhatóbb káderei közé tartozott a Rákosi-korszakban.³¹

Apáthi rendezését műfajelméleti támadások is érték, bár az államosítás éveiben ez személyes támadásként hatott, s legtöbbször annak is látszott. A dramaturgiai megoldások és a színészi teljesítmények bírálatát nagymértékben befolyásolta, hogy a produkció műfaji besorolása problematikusnak, mi több: kritikaelméleti kérdéssé vált a darab befogadásakor, mely jelentős hatást gyakorolt a recenziói értéktételekre. Az Operettszínház hivatalos álláspontját tükröző „történeti daljáték” elnevezés elbizonytalanította a bírálókat, mely véleményem szerint oda vezetett, hogy könnyebben fogalmaztak meg negatív véleményt a darabról. Fekete Sándor „operettként” és nem a címlap által felkínált „történeti daljátékként” értelmezte az előadást. A *Szelisteyi asszonyokat* sokkal inkább értékes és műfajteremtő kísérletnek tekintette, mellyel egy hiányzó elemmel igyekeztek bővíteni a hazai operett világát.³² Ugyanakkor a daljátéktól elvárja, hogy képviseljen valamilyen szintű történelmi hűséget, viszont nem „követeli” az operettől a „történelmi dráma mélységét” vagy a „történelmi értekezések” részletességét. A *Szelisteyi asszonyok* ennek a követelménynek szerinte nem tudott megfelelni, mivel az eszmei mondanivaló és a jelenre érthető párhuzamok olyan átlátszóak, „mint az üveg”, ami miatt az előadás „könnyen törik” darabokra.³³ A *Független Magyarország* recenziója viszont bizonytalanságáról tesz tanúbizonyságot, amikor arra tesz kísérletet, hogy a megfelelő műfaji kategóriába sorolja a darabot: „semmiképpen sem hasonlít ahhoz a műfajhoz, amelyet a régi világban operettnak ismertünk, inkább vígopera és a daljáték újféle keveréke. Műfajában és terjedelmében a klasszikus nagyoperettel rokon.”³⁴ Szabó Ferenc a 1953-ban a II. Zenei Héten a következőképpen közelít a műfajhoz: „a daljáték adta lehetőségeken belül [a komponista feladata – F. N.] kort, emberi alakokat és jellemeket ábrázolni, emberi értékek gazdag világát rövid dalokkal és kóruszámokkal zenében megeleveníteni. Feladata majd-

³¹ HELTAI Gyöngyi, „A »nevelő szórakoztatás« válsága 1954-ben”, *Korall* 14, 51. sz. (2013): 131–160, 155.

³² „Helyesen cselekedett, tehát a Fővárosi Operettszínház, amikor operettet – címlap szerint daljátékot – íratott a *Szelisteyi asszonyokból*. Ami színműirodalmunkból szinte teljesen hiányzik a történeti operett és ezen különösen értékes ez a kísérlet az új történeti daljáték megteremtésére.” FEKETE, „A szelisteyi asszonyok...”.

³³ FEKETE, „A szelisteyi asszonyok...”

³⁴ [N. N.], „Három szelisteyi szépasszony...”, 7.

nem olyan nagy és szerteágazó, mintha operát írna, csak az eszközei jóval korlátozottabbak és a zenei lehetőségei jóval szűkebbek, jóval szegényesebbek.”³⁵

Míg a fentebbi kritikák és észrevételek a sajtó nyilvánosságában jelentek meg, addig az 1954-es operettankét alkalmával, immár egy szűk szakmai megbeszélés keretében, de ismételten előkerült a daljáték műfajának problémája. Szinetár Miklós felszólalásában az opera sokszínűségéből vezette le az operett műfajának változatosságát. A műfaji sokszínűségből arra a következtetésre jutott, hogy a *Szelistyei asszonyokat* érő bírálatok elhibáztak, mivel rosszul értelmezték a műfaji kategóriákat. Azt hangsúlyozta, hogy Apáthi rendezése elsősorban daljáték, és nem klasszikus operett, így hiba ez utóbbi sajátosságait számonkérni rajta.³⁶ Az ankét alkalmával, Fényes Szabolcs részéről megjelent a műfaji változatok tisztázásának igénye is. Fényes úgy vélte, hogy a daljátékban a zene nemcsak kísér, hanem maga „viszi tovább a cselekményt”, ezért a zeneszerző nemcsak a felvonások elején és végén, hanem közben is előszeretettel alkalmaz nagyobb kórusszámokat.³⁷

³⁵ SZABÓ Ferenc, „A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek”, *Új Zenei Szemle* 11. sz. (1953): 13–22, 21.

³⁶ „Mozart és Wagner között komoly különbség van, pedig az egyik opera is, a másik opera is ugyanolyan szerkesztésű, s ugyanolyan lezárt számok következnek egymásután. Ezért emeltük fel szavunkat az ellen, hogy a *Két szerelem* című zenés népdramában és a *Szelistyei asszonyok* című daljátékunkban állandóan a klasszikus operett ismérveit követelték tőlünk. [...] De más műfajnak tartjuk a *Két szerelmet*, s más műfajnak a *Szelistyei asszonyokat* is, s mindegyik műfajnak megvan a jogosultsága. [...] [M]i azt akarjuk bebizonyítani, hogy tőlünk ne kérjék számon a *Csárdaskirálynő*, *Luxemburg grófia*, *Marcica grófnő* stb. értékes klasszikus operettek sajátosságait ezekben a művekben, mint ahogy az operai kritikus sem kéri számon a Mozart opera jellegzetes sajátosságait Verdi és Wagner zenedramáitól. Mátray-Betegh Béla a kritikáról beszélt. Valóban sokszor jól mérlegelte a színház munkáját, de éppen a *Szelistyei asszonyokat* bukásnak könyvelte el, pedig ez a legnagyobb sikerünk volt. Éppen a műfaj ismeretének hiányában, anélkül, hogy a kritikusok ismerték volna azokat a műfaji sajátosságokat, amelyek a zenés színházon belül előfordulhatnak, kritikát írtak, még pedig ártó módon ezekről a darabokról. [...] [A]z Operettszínházon belül a klasszikus operettek mellett más műfajok is élnek, s ezekkel szemben más követelményeket kell támasztani, mint a klasszikus nagy operettekkel szemben.” SZINETÁR Miklós felszólalása, in *Az operett kérdéseiről. A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14-15-én* (Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség, 1955), 43–44.

³⁷ „[A] daljáték a zene legdrámaibb megjelenési formája. Ebben a zene nagymértékben viszi tovább a cselekményt, zenés részeket találunk nemcsak a felvonások elején és végén, hanem közben is /együttesek, kórusjelenetek/. Az operettben az átkomponált részek /kórusjelentek/ csaknem kizárólag a felvonáskezdesre és fináléra korlátozódnak, a felvonáson belül túlnyomóan magánszámokat, vagy duettek találunk, melyek esetleg még betétjellegűek is lehetnek. Végül a zenés vígjátékban a zene kifejezetten betétjellegű, nem cselekményt továbbvivő. A felvonásvégeken legfeljebb kis finálékat találunk. Természetesen a gyakorlatban itt sem találunk mindig tiszta típusokat, sok átmeneti forma képzelhető el és adódik is, de azt hiszem, az egyes műfajok lényegének meghatározásához az említett módszer hozzásegíthet. Az operett egyes műfaji kérdései természetesen tisztázatlanok

A megbeszélésen kitértek arra is, hogy az új szocialista operett műfaja nem tudta elérni, hogy dalai slágerré váljanak. A slágerek írása és a dalok slágerként való meghonosodása olyan célként artikulálódott a beszélgetés során, amivel rá lehetett mutatni a megújított műfaj, a szocialista operett, vagy akár ezen belül a történeti daljáték sikerére. A problémát a résztvevők többnyire általánosságban fogalmazták meg, és hozzászólásaikban nem említették a *Szelistyei asszonyokat*, és nem tértek ki szűkebben vett műfajára, a történeti daljátékra sem. Úgy vélem, hogy a népszerűvé válásnak ez a kérdése egy olyan kritérium, mellyel felmérhető a szóban forgó mű sikere is. A szocialista operettek zeneszámainak népszerűségi problémáit Fényes Szabolcs úgy látta, hogy annak ellenére nem váltak populáriszá, hogy éppen olyan jók voltak, mint Kálmán vagy Lehár művei. A legnagyobb problémát ezért a dalok terjesztésben látta.³⁸ Ráthonyi Róbert szerint az új operettmelódiák nem tudják elérni azt, hogy a „suszterinasok fütyüljék” őket, és ezért nem a terjesztés nehézségeit okolja. Sokkal inkább úgy látta, hogy a zeneszerzőknek túl sok szempontot kellett figyelembe venniük a komponálás során. Ez jelentősen visszafogta az alkotók fantáziáját, ami ahhoz vezetett, hogy a szocialista operettek zeneileg kevésbé sikerültek. Kerekes János Ráthonyival ellentétben konkrétan meg is nevezte a legnagyobb visszatartó erőt: a minisztériumot. A korabeli zeneszerzőknek sokkal inkább a hatalom elvárásait kellett megvalósítaniuk, melyeket Lehár és Kálmán a két világháború között figyelmen kívül hagyhatott. A szocialista operettek számainak sikertelensége pontosan abból eredt, hogy szocialista operetteknek kellett lenniük, mint ahogyan erre Ráthonyi és Kerekes rámutatott.³⁹

A kritikai észrevételek ellenére nem lehet azt mondani, hogy az előadás megbukott volna. A dramaturgok sikeresen adaptálták színpadra Mikszáth kisregényét: a cselekmény és a karakterek összetettebbek lettek, megőrizték az eredeti nyelvezetet, illetve a hazai operett korábbi eredményeit (kabarészerűségét és könnyedségét) sikeresen mentették át. A szocialista realizmus esztétikai elvárásainak megfelelően azonban feláldozták a Mikszáth által megjelenített többnyelvű Magyarország-képet, illetve csökkentették az erotikus jelenetek számát. A dramaturgia szempontjából a korabeli kritikának abban igaza volt, hogy a harmadik felvonás túlon túl súlytalannak hatott. A bírálók a rendezésről pozitívan nyilatkoztak: Apáthi munkáját kevés kritika érte, inkább dicsérően nyilatkoztak róla. Színészként viszont

az operettkritika terén is.” FÉNYES Szabolcs felszólalása, in *Az operett kérdéseiről...*, 26–27.

³⁸ *Az operett kérdéseiről...*, 22–23.

³⁹ *Az operett kérdéseiről...*, 31–35.

a szemére vetették, hogy nem tud megbirkózni Mujkó Latabárra írt szerepével. A kritikai visszhangok arra engednek következtetni, hogy a színészi teljesítmény lehetett az a terep, ahol Apáthit mint az Operettszínház főrendezőjét bírálni lehetett. A kritika számára nehézséget jelentett a történeti daljáték műfajának pozícionálása, mely a darab befogadásában nehézségeket okozott. A többi szovjet típusú operettel ellentétben azonban komoly sikereket ért el, habár a hazai közönség döntően a klasszikus bécsi operett iránt rajongott.

Ennek a hagyománynak az egyik legismertebb darabja, a *Csárdáskirálynő* messze nagyobb sikernek számított ekkoriban, de a *Szelistyei asszonyokat* is mintegy 237 alkalommal mutatták be 1951–1960 között, és mintegy 260 951 néző váltott rá jegyet, ami jelentősen felülmúlta a munkásoperettek eredményeit.⁴⁰ A darabot több vidéki színház is a műsorára tűzte a bemutatót követő években;⁴¹ az 1953-ban megrendezett II. Magyar Zenei Hét alkalmából a kritikai észrevételeknek megfelelően felújítva állították színpadra.⁴² A zenei héten a béketáborból érkező kritikusok és küldöttek elégedetten nyilatkoztak róla, különösen Sárközy István zenéjét fogadták pozitívan.⁴³ Az 1954-es operettankét résztvevői élénken foglalkoztak a darab által felvetett elméleti és gyakorlati kérdésekkel is. A tanácskozás egyik megállapítása az volt, hogy a társulat figyelembe vette a kritikát, és annak alapján

⁴⁰ A *Csárdáskirálynőt* 573 előadás alkalmával 674 877-en tekintették meg. Összehasonlításként érdemes megnézni a szocialista operettek adatait is: Miljutyin *Havasi kürtjét* 78 előadás alkalmával 76 569-en, Dunajevszkij *Szabad szelét* 22 előadás során 24 395-en, Bródy és Kerekes *Palotaszállóját* 90 előadáson 88 439-en, míg Székely *Aranycsillagát* 71 előadás során 71 425-en tekintették meg. A szocreál operettek közül csupán Kerekes *Állami áruháza* közelítette meg 135 előadással és 141 714 nézővel. *Színpad és közönség*, szerk. Dr. TARODI NAGY Béla (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1962), 151, 161–162, 172–173.

⁴¹ A vidéki színházak nyitása azonban nem volt egyértelmű. Erre Szinetár Miklós a következőképpen hívja fel a figyelmet az 1954-es operett ankéton: „...[m]iért van az, hogy a *Csárdáskirálynőt* és a *Luxemburg gróffját* valamennyi vidéki színház a műsorára tűzte, s miért van az, hogy a *Két szerelmet* egyetlen vidéki színház sem tűzte a műsorára, s a *Szelistyei asszonyokat* is csak elvétve? [...] Mi nem azért játszottunk mai operettet, hogy a bizonyítványunkat magyarázzuk. Semmiképpen sem tartjuk magunkat olyan színháznak, amely állandóan éljen az elhajlásokban. Nem járunk élen semmiféle baloldali elhajlásban sem, de hisszük, hogy minden színháznak minden korban az volt a hivatása, hogy új dolgokat hozzon létre, mert a színháztörténet: haladás. Újat és újat kell létrehozni, mert ez a színház értelme, s mint ahogyan általában ez az emberek értelme. Erről nem mondunk le. [...] Mi tehát mélységesen elítéljük a vidéki színházaknak azt a műsorpolitikáját, amely nem kísérletezik és csak a könnyű, kitaposott, kényelmes úton jár. Mi ezeket a darabokat azért hozzuk létre, hogy széles közönség ismerje meg, s ezen mi nemcsak Budapestet értjük, hanem egész Magyarországot.” SZINETÁR Miklós felszólalása, in *Az operett kérdéseiről...*, 46.

⁴² LIGETI Mária, „A „Szelistyei asszonyok” felújítása”, *Táncművészet* 11. sz. (1953): 354–356, 354.

⁴³ „Vita a művekről: A külföldi delegátusok felszólalásai”, *Új Zenei Szemle* 11. sz. (1953); 23–39, 29–30, 32, 35–36.

javította a darabot, ellenben a recenzensek a változtatásokat már nem értékelték.⁴⁴ Az átalakításoknak köszönhetően Apáthi rendezése az 1950-es évek sikeres operettjei közé sorolható, mind a hazai, mind a külföldi befogadók számára.⁴⁵ A daljáték mára azonban kikopott a hazai emlékezetből, de a fentebbi eredmények alapján a bemutató semmiképpen sem tekinthető bukásnak.

⁴⁴ Jól tükrözi ezt Semsei Jenő Mátray-Betegh Bélának tett megjegyzése: „...[e]ngedje meg Mátray elvtárs, hogy különböző dolgokra nagyon sommásan csak, de visszaemlékezzem. Vegyük a *Szelistyei asszonyokat*, amelynél társszerző voltam és emiatt hozzám legközelebb áll. Sok kritikát kapott. A kritikuskárdának nem tűnt fel, hogy a darab 180. előadásán a felújítás alkalmával egy teljesen új III. felvonás jelent meg és nem vették észre, hogy átdolgoztuk az I. felvonást. Tehát a színház, amely a kritikához alapvetően rosszul viszonyult, megcsinálta azt, amit kértek tőle és így hozta színre az operettet. Ezt senki nem vette tudomásul. [...] [N]álunk egy darab elkészítése nem ér véget a premierrel. A színészek elmondhatják, hogy mennyit verítékeztek a premier után [...], még mindig javítottuk a darabokat, éppen az elhangzott kritikák és tapasztalatok alapján. Nem tudom, hogy mit tudunk ennél többet tenni. A kritikából azt, ami jóakarató tanácsnak és útmutatásnak érzünk, elfogadjuk, de, hogy mi is kritizáljunk: a kritikában volt rosszakarát is és volt pusztán gáncsoskodás is. Ez az, ami bennünket bántott.” SEMSEI Jenő hozzászólása, in *Az operett kérdéseiről...*, 73–74.

⁴⁵ Semsei Jenő a következőképpen értékeli a darab pályafutását: „[a] következő évad – tehát az 1951–52 évad első bemutatója a *Szelistyei asszonyok* volt. [...] A darab körül sok vihar volt, amire bizonyára még élénken emlékeznek azok, aki akkor már a színháznál voltak. A darab azóta is műsoron van. Átdolgozott, kijavított formában felújítottuk és ebben a szezonban – alighanem januárban, ismét színre fog kerülni. A darab egyike a színház legnagyobb sikereinek és előadásszámban csak a nagy klasszikusok, pl. a *Luxemburg grófja* és minden bizonnyal a *Csárdáskirálynő* veszik fel vele a versenyt. A *Szelistyei asszonyokat* a második magyar zenei hét alkalmával bemutattuk a plénum előtt és rengeteg külföldi delegáció tekintette meg. Igen elismerően nyilatkoztak zenéjéről, amelyet házi hangverseny formájában mutattunk Miljutyin elvtársnak, a *Havasi kürt* zeneszerzőjének – itt tartózkodása alkalmából. A darab olyan tetszést aratott, hogy a partitúrát azóta elkérték a Szovjetunióból, hogy ottani bemutatásra tanulmányozzák. Ezzel a darabbal, amely Mátyás király korában játszódik le, a színház a haladó történelmi hagyományokat óhajtotta ápolni és a nagy siker bizonyítja, hogy jól végezte ezt az ápolást.” SEMSEI Jenő hozzászólása, in *Az operett kérdéseiről...*, 73–74.