

Ring Orsolya

A kultúra politikává válása*

A tiszaföldvári Hajnóczy József Gimnázium irodalmi színpadának története (1965–1967)

A jelen tanulmányban bemutatott diákszínpad története nem egyszerűen egy tanár és diákjai története, hanem egy olyan kulturális gyakorlat vizsgálata, amely a Kádár-rendszer konszolidációs időszakában egyszerre működött a hivatalos kultúrpolitika keretein belül és kívül. Az elemzés fő kérdése, hogy miként vált egy kezdetben ártalmatlan irodalmi színpad olyan jelenséggé, amellyel a kultúrpolitika legmagasabb szintjén foglalkoztak, és amelyet végül betiltottak.

A vizsgálat elméleti keretét két egymást kiegészítő koncepció alkotja: Pierre Bourdieu kulturális tőke fogalma¹ és James C. Scott rejtett forgatókönyv (*hidden transcripts*) elmélete.² Bourdieu szerint a kulturális tőke olyan készségekben, tudásokban és diszpozíciókban testesül meg, amelyek társadalmi előnyökké alakíthatóak.³ A tiszaföldvári eset lehetőséget ad annak vizsgálatára, hogy egy vidéki gimnázium keretei között hogyan alakult ki olyan kulturális gyakorlat, amely hosszú távon ilyen tőkévé vált a résztvevők számára. A kérdés azonban nemcsak az, hogy ebben az esetben működött-e a kulturális tőke felhalmozása, hanem az is, hogy a résztvevők hogyan értelmezik utólag ezt a folyamatot, és milyen jelentést tulajdonítanak neki hatvan év távlatából.

Scott szerint minden hatalmi viszonyrendszerben létezik egy nyilvános és egy rejtett forgatókönyv. A nyilvános az, amit a hatalom elvár és engedélyez, a rejtett pedig az, amit egyes csoportok a színpad mögött kommunikálnak. Scott elméletének kulcsa, hogy a rejtett forgatókönyv ritkán jelenik meg nyílt konfrontációként – inkább olyan taktikai manőverekben nyilvánul meg, amelyek látzólag a hivatalos keretek között maradnak, de valójában túlmutatnak azokon.⁴ A tiszaföldvári színpad esetében azt vizsgálom, hogy egy hivatalosan támogatott

* A kutatás a *Hidányzó színháztörténetek* (NKFI-137873) projekt részeként készült. Köszönet illeti az egykori Hajnóczy Irodalmi Színpad valamennyi tagját, akik megosztották történeteiket és hozzájárultak azok rögzítéséhez. Külön köszönet illeti Venczelné Polgár Annát, aki fáradhatatlanul gyűjtötte a lehetséges interjúalanyok elérhetőségeit, Béres Máriát, a Tiszazugi Földrajzi Múzeum vezetőjét, illetve Ferenczy Györgyöt, a Hajnóczy József Gimnázium egykori igazgatóját. Ugyancsak köszönet illeti Bucz Magort, Bucz Hunor fiát. A vele készített interjú nagyon sok szempontból segített megismerni azt az alkotási folyamatot, amely Bucz Hunor sajátja volt.

¹ Bourdieu 1978: 34–47.

² Scott 1990: 4.

³ Bourdieu 1978: 34–47.

⁴ Scott 1990: 4–8.

kulturális tevékenység miként válhatott az ellenállás eszközévé anélkül, hogy nyíltan szembeszállt volna a rendszerrel.

A tanulmány elsődlegesen 2023-ban készült *oral history*-interjúkra épül. Ez kettős kihívást jelent: egyrészt ezek az interjúk jelentik szinte az egyetlen elérhető forrást az események rekonstruálásához, másrészt azonban esetünkben maga az emlékezeti folyamat is az elemzés tárgya. Nem csupán azt kérdezzük, mi történt, hanem azt is, hogyan, és miért éppen így emlékeznek erre. A visszaemlékezések szükségszerűen szelektívek és konstrukciószerűek. Az egykori résztvevők hatvan év elteltével tekintenek vissza egy olyan korszakra, amely időközben történelemmé lett. Emlékeiket mind a későbbi történések ismerete, mind pedig az 1960-as évekről azóta kialakult narratívák is befolyásolják.⁵ A szintén rendelkezésre álló állambiztonsági megfigyelési dokumentumok egy másik perspektívát kínálnak, de ezek is erős forráskritikát igényelnek, hiszen az eseményeket a megfigyelők szemszögéből mutatják be, márpedig ők elsősorban a potenciális problémákat keresték. A dokumentumok nyelvezete, hangsúlyai és kiválasztott részletei tükrözik a rendszer logikáját és félelmeit, ezért nem objektív beszámolók, hanem a hatalom narratívájának a részei.⁶

A forráshelyzet különösen problematikus az amatőr színjátszó csoportok esetében. A korabeli politikai hatalom ugyanis ezeket élesen elkülönítve kezelte a hivatalos színházaktól, így az utóbbiakat felügyelő minisztérium vagy az állampárt irataiban nem, vagy csak említés szintjén szerepeltek. Hivatalos körülmények között nem archiválták tevékenységüket, műsoraikat, fellépési helyszíneiket, sőt a csoportok tagjairól is csak szórványos feljegyzésekkel rendelkezünk. Az amatőr színjátszókkal kapcsolatban a hatalom csupán azon események emlékeit találta rögzítésre érdemesnek, amelyek általában valamilyen problémás, beavatkozást igénylő ügghöz kapcsolódtak. Így maradtak fenn azok az ügynökjelentések, amelyeket Bucz Hunor tiszaföldvári tevékenységéről rögzített a korabeli állambiztonság. A Népművelési Intézet – a Kádár-rendszer amatőr művészeti mozgalmainak meghatározó háttérintézménye – archívuma jelenleg nem kutatható, és ez tovább nehezíti a helyzetet.⁷ A szórványosan fennmaradt hivatalos források és az *oral history*-interjúk együttes használata ennek ellenére lehetővé teszi a többperspektívás elemzést, miközben rámutat arra, hogy minden forrás saját korlátokkal és torzításokkal rendelkezik.

TÖRTÉNETI ÉS TÁRSADALMI KONTEXTUS

A Hajnóczy Irodalmi Színpad történetének megértéséhez elengedhetetlen a korabeli kultúrpolitikai környezet ismerete. Bár a diktatórikus rendszerek sajátossága, hogy megszüntetik a kulturális élet sokszínűségét, az 1956 utáni Kádár-rendszer

⁵ Assmann 1999: 56–58; Halbwachs 2000: 34–47; Horváth 2011; Kovács 2011.

⁶ Erről bővebben: Horváth 2016: 69–71; Takács 2024: 6–10.

⁷ Kalmár 2025: 221–222.

számos területen javulást hozott az 1950-es évek elejéhez képest: a kultúrát már nem az ideológiai befolyásolás egyetlen, hanem csak az egyik eszközeként kezelte.⁸

A hatvanas évekre a kultúra irányításában az adminisztratív intézkedések dominanciáját felváltották a kifinomult manipulációs módszerek. A korszak színházi retorikája olyan rendszert alakított ki, amelyben a közvetlen cenzúra helyett egyre inkább az önkorrekcióna épülő kontroll érvényesült. A hivatalos ideológia egyre inkább rituális szerepet kapott: ha valamiről a hatalom birtokosai kijelentették, hogy szocialista, akkor azzal beemelték a támogatott alkotások közé, anélkül, hogy ez minden esetben valódi tartalmi kontrollt jelentett volna.⁹

A Kádár-korszakban az amatőr színtársulatok mellett országsszerte elterjedtek az irodalmi színpadok, amelyek jellemzően versválogatásokat adtak elő. Ezeknek a korabeli művelődéspolitikát az a szerepet szánta, hogy hozzájáruljanak az irodalmat értő és szerető, rendszeresen olvasó emberek kineveléséhez. Az 1960–1970-es évek amatőr színházai olyan közösségi és láthatatlan munkát végeztek, amely túlmutatott a pusztán művészeti tevékenységen.¹⁰

Scott rejtett forgatókönyv elméletének szempontjából a Hajnóczy Irodalmi Színpad pontosan ebbe az ellentmondásos térbe illeszkedett: olyan tevékenységet folytatott, amely a hivatalos kultúrpolitika céljaival látszólag összhangban állt, miközben lehetőséget teremtett az intézményes keretek szokásos lehetőségein túlmutatató kulturális gyakorlatokra is. Ez a kettősség általánosan jellemezte a Kádár-rendszer kulturális tereit: a hivatalos támogatottság és az autonóm jelentésteremtés közötti finom egyensúlyt kellett megtalálni.

A HELYSZÍN

A tiszaföldvári Hajnóczy József Gimnázium 1947-es alapítása óta a Tiszazug kulturális központjaként működött. Az iskola különleges társadalmi funkcióval rendelkezett: elsősorban a környék paraszti származású fiataljainak biztosított hozzáférést a középfokú oktatáshoz, megteremtve ezáltal a társadalmi mobilitás lehetőségét. A gimnazisták jelentős része olyan családokból érkezett, ahol a szülők mezőgazdasági vagy ipari munkát végeztek, és a gyermek volt az első, aki középfokú végzettséghez jutott. Ez a körülmény különös jelentőséget adott minden, az iskola falain belül zajló kulturális tevékenységnek.¹¹

Az iskola 1950-ben vette fel Hajnóczy nevét – ez a választás minden rendszernek megfelelt: „nem tudnak belekötni, mártír volt”.¹² Ez a pragmatikus névválasztás jól jelzi azt a túlélési stratégiát, amelyet a vidéki intézmények kénytelenek voltak alkalmazni a változó politikai környezetben. Az 1956-os forradalom

⁸ Kalmár 1998: 149.

⁹ Imre 2010.

¹⁰ Ring 2025: 113.

¹¹ Tyihák 1997.

¹² Interjú 2023a.

jelentős hatást gyakorolt az iskola életére; a megtorlások során több tanárt őrizetbe vettek, rámutatva arra, hogy a gimnázium korántsem volt elszigetelt a politikai konfliktusoktól.¹³

Az 1960-as évek második felére sajátos helyzet alakult ki. A vidéki települések kulturális intézményei paradox pozícióba kerültek: egyrészt elvárás volt velük szemben, hogy szolgálják a szocialista kultúra terjesztését, másrészt azonban a központi felügyelet kevésbé szigorúan működött, mint a fővárosban és a nagyobb városokban. A hatalom képviselői a konfliktusok feltűnésmentes rendezésében voltak érdekelték, és „összekötetésekkel, gesztusokkal, a lojalitás nyilvánításával meg lehetett kerülni a szabályokat, kiskapukat lehetett találni”.¹⁴ Ez lehetőséget teremtett olyan kezdeményezések számára, amelyek a hivatalos kereteken belül maradvá új tartalmakat próbáltak ki. A gimnázium tehát nem egyszerűen kedvező környezetet biztosított az újításokhoz, hanem sokkal inkább egy olyan intézményi keret volt, amelyben a társadalmi mobilitás vágyai, a kulturális lehetőségek és a politikai elvárások összetett feszültségrendszere alakult ki.

Bucz Hunor 1965-ös érkezése előtt már létezett egy helyi értelmiségi közeg és egy működő irodalmi színpad, amelynek előzményei az 1962–1963-as tanévre nyúltak vissza, amikor a résztvevők elsősorban versválogatásokat és egyfelvonásos színműveket mutattak be.¹⁵ Ez a korai működés azonban még a hagyományos kereteken belül zajlott – olyan kulturális tevékenységként, amely problémamentesen illeszkedett a hivatalos elvárásokhoz.¹⁶ A kérdés az, hogy miként alakult át ez az ártalmatlan kulturális gyakorlat olyan jelenséggé, amely végül a kultúrpolitikai figyelem középpontjába került, és hogy ki és hogyan tudta ezeket az adottságokat felhasználni.

A HAJNÓCZY IRODALMI SZÍNPAD – A KEZDETEK

Bucz Hunor 1965 őszén érkezett Tiszaföldvára frissen végzett magyartanárként a debreceni egyetemről, feleségével, Czigány Edittel együtt, aki angolt tanított. A visszaemlékezések szerint lendületes egyénisége, újszerű tanítási stílusa gyorsan magával ragadta a gimnazistákat.¹⁷ Pedagógiai megközelítése már ekkor sajátos volt: az irodalomtanítást nem a kánon mechanikus közvetítéseként, hanem élő, értelmezést igénylő folyamatként fogta fel. Pedagógiai filozófiájának központi eleme volt a mély háttértudásra épülő tanítás. Tanítványai visszaemlékezése szerint a fiatal házaspár megjelenése nagy változást hozott az iskola életébe.

A közösségteremtés iránti vágy Bucz Hunor személyes élettörténetében gyökerezett. Fia, Magor visszaemlékezése szerint apja „hamar elvesztette a szüleit, és

¹³ Interjú 2023a.

¹⁴ Interjú 2023a.

¹⁵ Borza 1964: 16.

¹⁶ Szabó 1997: 115.

¹⁷ Kalmár–Ring 2025: 61.

valahogy ez a családeszmény nagyon intenzíven benne élt [...] már a tanításban is nagyon azt kereste, hogy hogyan tudna egy összetartó közösséget létrehozni”. Emellett számára a művészet nem elkülönült szférát jelentett, hanem „nagyon természetes ősi létezési formát”. A színházi munka és a pedagógia nála szervesen összefonódott: „a színház igazi lényegét valahol a közösségteremtésben és a tanításon keresztül fedezte föl”.¹⁸ Ez a szemlélet határozta meg egész tiszaföldvári működését is.

Az újszerű tanítási módszerek gyorsan feltűnést keltettek. Tanítványai visszaemlékezése szerint: „ahogy ő előadta az Ady-verseket, meg az elemzést, hogy valami fantasztikus volt”.¹⁹ Pedagógiai megközelítése a diákok irodalomhoz való viszonyában is változást hozott: „megtanított bennünket a versszeretetre, versértésre”.²⁰

Bucz Hunor vezetése alatt a korábban működő irodalmi színpad munkája minőségileg átalakult. A Színpad újjászervezése már az 1965–1966-os tanév októberében megkezdődött. A toborzás folyamata egyben tudatos szelekciót is jelentett: Bucz olyan diákokat keresett, akik hosszabb távú elkötelezettségre voltak hajlandóak. A Színpad egyik tagja így emlékezett vissza a kapcsolatfelvételre: „[...] gyorsan meglátta mindenkiben a lehetőségeket, hogy kit, milyen témában, vagy milyen csoportba, vagy hova lehet beilleszteni.”²¹

A próbák atmoszférája különleges volt: „[...] olyan nagyon barátiak voltak. Tehát nem is emlékszem olyanra, hogy [...] mint egy rendező, hogy valaki csúnyán beszélt volna, vagy ha valaki nem tudta rögtön a dolgot.”²² Ez a közös figyelemre épülő munka olyan közösségi kompetenciákat fejlesztett, amelyek túlmutattak a színházi tevékenységen, és általános társadalmi tőkévé váltak. A próbamunkát alapvetően beszélgetések, nem pedig hagyományos rendezői utasítások jellemezték. „Mindig egy beszélgetésből indult ki [...] alapvető gesztusokból, irányokból, térhasználatból.”²³ A munkamódszer következetes volt: a vezető ragaszkodott ahhoz, hogy mindig mindenki ott legyen a hosszú és intenzív próbákon.²⁴ Tanítványai szerint „gyakorlatilag mindig volt finomítás. Azért érződött, hogy [...] az előadás közeledtével azért már volt benne egy drukk, és akkor olyankor azért erőteljesebben mondta a magáét.”²⁵ A szigorúság ellenére a hangulat jó maradt: „[...] sose haragudtunk, hanem boldogan jöttünk!”²⁶ Többen kiemelték, hogy Bucz Hunor különös figyelmet fordított a versek előadására: „De amikor a versnek az előadása volt, akkor annak komolyan kellett lenni”.²⁷

¹⁸ Interjú 2023d.

¹⁹ Interjú 2023a.

²⁰ Interjú 2023a.

²¹ Szabó 1997: 115–116; Interjú 2023c.

²² Interjú 2023b.

²³ Interjú 2023d.

²⁴ Interjú 2023a.

²⁵ Interjú 2023a.

²⁶ Interjú 2023a.

²⁷ Interjú 2023a.

Bucz Hunor térhasználata szimbolikus jelentőségű volt: „[...] a bal oldalon, ahol a szív oldala van, egy fokkal hangsúlyosabbak a jelenetek, és az onnan való érkezés egy fokkal hangsúlyosabb.”²⁸ Ez az architektonikus színházi szemlélet minden rendezését jellemezte.

A FESZÜLTSEGEK ÉS A HATALOM BEAVATKOZÁSÁNAK KEZDETEI

A visszaemlékezések idealizált képe mögött árnyaltabb valóság húzódik. A hatalom fellépése az irodalmi színpad tevékenysége ellen nem a végső betiltáskor jelentkezett először, hanem már Bucz Hunor érkezésekor kialakult, majd fokozatosan vált egyre erőteljesebbé. A tantestület és főként a szülők egy része szkeptikusan fogadta az újításokat: „[...] abban az időben nagyon rossz szemmel néztek órájuk. Ezek miatt a dolgaik miatt, amiket az iskolába is bevitték, meg iskolán kívül ezekkel a színi körökkel.”²⁹ Ez az ellenállás mélyebb gyökerű volt, mint egy egyszerű pedagógiai nézeteltérés. Bucz Hunor módszerei – a lakásában tartott beszélgetések, a diákokkal ápolta baráti viszony, az intenzív közösségépítés – átlépték a hagyományos tanári szerepfelfogás határait. A konzervatív pedagógiai környezetben mindez gyanúsnak tűnt.

Az állambiztonság is megfigyelte Bucz Hunort és feleségét, ami azt jelzi, hogy tevékenységüket már korán politikai kockázatként értékelték. A megfigyelés kiterjedt tanári munkásságukra, a Színpad működésére, nyugati kapcsolataikra és közösségépítő tevékenységükre egyaránt. Az állambiztonság bevonása magyarázza a fokozatos adminisztratív akadályoztatást és azt, hogy miért vált egyre nehezebbé a Színpad működése.³⁰

A politikai nyomás korán és konkrétan jelentkezett. Ez új megvilágításba helyezi a történetet: Bucz Hunor körül nem csupán helyi, pedagógiai konfliktus alakult ki, hanem kezdeményezése a rendszer érdeklődését és rosszallását is kiváltotta. Czigány Edit esetében ez különösen nyilvánvaló volt: „második osztályban [...] összevonták ezt a két osztályt, és Hunor miatt elvették a feleségétől az osztályát, és [...] az angol nyelvet is elvették tőle”.³¹ Ez a lépés egyértelmű figyelmeztető jelzés volt: a házaspár tevékenysége nem marad következmények nélkül. Nem nyílt korlátozásról volt tehát szó, hanem apró akadályok sorozatáról, amelyek mögött azonban már hivatalos döntések álltak.

Az állambiztonság bevonása arra is fényt vet, hogy a Bucz házaspár lakása miért vált különleges terré, ahol másképp lehetett viselkedni.³² Ez nem csupán spontán közösségépítés volt, hanem tudatos stratégia: a magántér használata olyan beszélgetésekre és tevékenységekre adott lehetőséget, amelyek a hivatalos

²⁸ Interjú 2023d.

²⁹ Interjú 2023b.

³⁰ ÁBTL 3.1.2. M-29086 Kovács; uo. M-36555 Szabó Sára.

³¹ Interjú 2023a.

³² ÁBTL M-36555 Szabó Sára.

közegben nem történhettek meg. Ugyanakkor ez a kettősség jelzi, hogy ők maguk is tudatában voltak annak, mit szabad és mit nem a nyilvánosság előtt. Az állambiztonság figyelmének ismeretében ez a feszültség új dimenziót kapott: nem csupán helyi érdekellentétekről volt szó, hanem a rendszer egészét érintő konfliktusról.

A SZÍNPAD MŰKÖDÉSE ÉS A KORAI REPERTOÁR (1965–1966)

A Hajnóczy Irodalmi Színpad első nyilvános szereplése 1965. december 12-én, a *Szabadság, szerelem* című Petőfi-esten történt. Ez az előadás nemcsak kronológiai értelemben jelentette a kezdetet, hanem egyfajta programnyilatkozatnak is tekinthető. Bucz Hunor tudatosan szakított a Petőfi-recepció hagyományos formáival: a köztudatban élő, ünnepélyes pátoossal átszótt Petőfi-kép helyett a költő mélyebb, érzékenyebb vonásait igyekezett megmutatni.³³

Ez a megközelítés azonban korántsem volt olyan ártatlan, mint első látásra tűnhet. Egy egykori diák így emlékezett vissza: „[...] már mi, akik azért így többet foglalkoztunk irodalmi dolgokkal, azért már többet tudtunk róla [...], de azok, akik akkor találkoztak vele először, azok először megdöbbenek a nyíltságon, az őszinteségen, amit ő tudott képviselni.”³⁴ A nyíltság és őszinteség hangsúlyozása árulkodó: azt sugallja, hogy a hagyományos Petőfi-értelmezés nem minden esetben volt őszinte. A Petőfi-estek egyfajta élő irodalomórák voltak, ahol a diákok aktív szerepet kaptak a szövegek értelmezésében.

Az 1966 februárjában bemutatott *Humorzsák* című farsangi est esetében nem az irodalmi élmény mélysége, hanem a közösségépítő erő állt a középpontban. A három felvonásból álló műsor kortárs szerzők műveiből építkezett, és jelentős szerepet kaptak benne a zenés-táncos elemek is.³⁵ Ez a produkció olyan sikeres volt, hogy „ennek az estnek kapcsán alakult meg a gimnáziumnak a zenekara”, amely később a *Ki mit tud?*-on is szerepelt.³⁶ Ez a fejlemény mutatja, hogy a Színpad túllépett az irodalmi keretek szorosan vett határain.

Az 1966-os Őszi szvit 4 tételben³⁷ és a *Váci Mihály-est*³⁸ már a második évad érettségét mutatták. Ezekben az összeállításokban József Attila, Babits Mihály, Nagy László, Nicolas Guillen, Örkény István, Weöres Sándor és Váci Mihály művei alkottak egységet. A *Váci Mihály-est* különösen emlékezetes volt, mert azon a költő személyesen is megjelent: „[...] ő eljött, följött a színpadra, hát ez mi, hát ez micsoda élmény! Fantasztikus élmény volt!”³⁹ Ez a találkozás többet

³³ Szabó 1997: 116; hiaszt.hu/szabadsag-szerelem-petofi-est-hajnoczy – utolsó letöltés: 2025. május 12.; Interjú 2023b.

³⁴ Interjú 2023a.

³⁵ Szabó 1997: 117; hiaszt.hu/humorzsak-2/ – utolsó letöltés: 2025. május 12.

³⁶ Interjú 2023a.

³⁷ Szabó 1997: 119; hiaszt.hu/oszi-szvit-4-tetelben-2/ – utolsó letöltés: 2025. május 12.

³⁸ hiaszt.hu/vaci-mihaly-est-2/ – utolsó letöltés: 2025. május 12.

³⁹ Interjú 2023a.

jelentett egy egyszerű szerzői estnél. Váci Mihály az 1960-as években olyan költő volt, aki a hivatalos támogatottság mellett is megőrizte kritikus hangját.⁴⁰ Jelenléte legitimálta a diákok törekvéseit: egy elismert költő méltánylása azt üzenete, hogy amit csinálnak, az értékes és fontos.

A próbákön szintén szokatlan módszerrel zajlott a munka. „Mindig egy beszélgetésből indult ki [...] alapvető gesztusokból, irányokból, térhasználatból.”⁴¹ A hagyományos rendezői utasítások helyett beszélgetések zajlottak, ami egyfajta demokratizálási kísérletnek tűnik. A hierarchikus viszonyok – tanár-diák, rendező-színész – átmenetileg lágyultak, bár ez nem jelentette a hierarchiák teljes felszámolását: Bucz maradt a vezető, a diákok pedig a követők.⁴²

A repertoár összeállítása azt mutatja, hogy Bucz Hunor tudatosan egyensúlyozott a hivatalosan elfogadott és a kísérletező elemek között. A klasszikus szerzők (Petőfi, József Attila) biztosították a fedezetet, míg a kortárs vagy problematikusabb alkotók lehetőséget adtak árnyaltabb mondanivalók közvetítésére. Ez a stratégia már a korai időszakban tartalmazta azt a logikát, amely később a *Görögök eke* konfliktusához vezetett: egy olyan rejtett forgatókönyv működését, amely a hivatalos kultúrpolitika keretein belül maradvá túl is mutatott azokon.

AZ ORSZÁGOS SIKER ÉS A NÖVEKVŐ FIGYELEM

A második évad fordulópontot hozott a csoport fejlődésében. A *Medvetánc*cal való szereplés a kisújszállási Móricz Diáknapokon és az egri Gárdonyi Diáknapokon országos figyelmet keltett. Az utóbbin egyedül a Hajnóczy Irodalmi Színpad kapott aranyérmet. Bucz Hunorral rádióműsor készült, és egy ifjúsági műsorban részletet mutattak be a *Medvetánc*ból.⁴³ Ez a siker bekapcsolta a csoportot az országos kulturális hálózatba, és egyidejűleg kiemelte a helyi védelem biztonságát övezetéből. Az elismerések nyomán megnövekedett médiafigyelem ambivalens következményekkel járt. Egyrészt legitimálta a csoport tevékenységét – egy hivatalos versenyen nyert aranyérmet nehezen lehetett kritizálni, másrészt azonban felkeltette a kultúrpolitikai apparátus figyelmét is. Ez a jelenség jól illeszthető a rejtett forgatókönyv elméletbe: amíg a tevékenység helyi szinten maradt, addig viszonylag észrevétlenül működhetett, de amint országos láthatóságot kapott, átlépett egy kritikus küszöböt.

A visszaemlékezések szerint Bucz Hunor rendszeresen vitte a csoportot színházi előadásokra: „Pestre volt bérletünk az Operába. Hát milyen nagy dolog, milyen nagyon nagy dolog, és fővállalták azt a bizonyos vasárnapot, hogy velünk legyenek.”⁴⁴ Az előadások mellett a Dunakanyarba és a Felső-Tisza-vidékre

⁴⁰ Szabó 1997: 119–120.

⁴¹ Szabó: 1997: 117–118; Interjú 2023d.

⁴² Interjú 2023a.

⁴³ Szabó: 1997: 120.

⁴⁴ Interjú 2023b.

szervezett táborok szintén a kulturális élmények bővítését szolgálták.⁴⁵ A kirándulás során Bucz felhasználta széles kapcsolati hálóját: „minden településen megtalálta valahogy az ismerősöket templomokban, iskolákban, akikkel Debrecenben ő jó ismeretséget kötött”.⁴⁶

Ezek a tevékenységek együttesen mutatják, hogy a kulturális tőke felhalmozása sokrétű volt: a diákok nemcsak színházi tapasztalatokat szereztek, hanem hozzáfértek a magas kultúra intézményeihez, valamint olyan társadalmi és kulturális kapcsolatokhoz, amelyek társadalmi háttérük alapján egyébként nem (feltétlen) lettek volna elérhetők a számukra. A táborok és kirándulások során pedig olyan intenzív közösségi élményeket szereztek, amelyek túlmutattak az iskolai keretek szokásos lehetőségein. Ez a dinamika jól megfigyelhető a repertoár változásában is. Míg a korai időszakban a műsorválasztás viszonylag óvatos volt, idővel egyre merészebbé vált. Az országos elismerés egyfajta felhatalmazásként működött: ha egy hivatalos verseny díjazza a munkájukat, akkor az, amit csinálnak, helyes és támogatandó. Végül az *Óriástök* és a *Görgös eke* kiválasztása már egyértelműen átlépte a rejtett forgatókönyv határait.

A HATÁRÁTLÉPÉS

Rákosi Gergely *Óriástök* című művének – az 1950-es évek szatírájának – 1966-os színpadra állítása jelentette azt a pontot, ahol a tiszaföldvári színpad véglegesen kilépett korábbi védett teréből. A mű választása nem volt véletlen. Debreczeni Tibornak, a Népművelési Intézet egykori munkatársának visszaemlékezése szerint ő maga inspirálta Bucz Hunort: „[...] ráadásul én bukkantam az írásra, és olvastam fel hangosan Hunornak is. Ő meg rögtön színjátékká formálta”.⁴⁷

Az ugyanebben az évben bemutatott *Görgös eke* történetének feldolgozása során Bucz gondos előkészítő munkát végzett. Felhasználta forgatókönyvéhez Kovács András szövegét éppen úgy, mint az *Újítók Lapjában* közölt dokumentumokat.⁴⁸ Kovács András *Nehéz emberek* című filmje már korábban feldolgozta a témát,⁴⁹ ami újabb legitimációt jelentett. A politikai érzékenység tudatos volt.⁵⁰ A visszaemlékezések szerint Bucz Hunor világosan megfogalmazta a koncepciót: „mennél jobban kifigurázzuk azt az álláspontot, azt a korszakot, meg azt az

⁴⁵ Szabó 1997: 118.

⁴⁶ Interjú 2023c.

⁴⁷ Debreczeni 2012: 39.

⁴⁸ A Szabó István által feltalált görgös ekében a kormánylemez szabadon forgó görgő helyettesítette, csökkentve ezzel a vonóerő-szükségletet. A megoldás felkeltette a külföldi érdeklődését, a hazai szakma azonban minden lehetséges módon nehezítette a széles körű gyakorlatba vételt. <https://www.sztnh.gov.hu/hu/magyar-feltalalok-es-talalmanyaik/mozgokepek-a-magyar-technika-tortenetebol/1956-szabo-istvan-gorgo-0> – utolsó letöltés: 2025. május 12.

⁴⁹ <https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/dokumentumfilm/nehez-emberek.html> – utolsó letöltés: 2025. május 12.

⁵⁰ Szabó 1997: 122.

álláspontot, azt a hülyeséget...”⁵¹ Ez a megfogalmazás arra utal, hogy Bucz tisztában volt azzal, mit csinál. Nem véletlenül választotta ezt a formát: a humor és a szatíra révén olyan társadalmi feszültségeket lehetett artikulálni, amelyek a hivatalos diskurzusban nem kaphattak hangot. A politikai kontextus különös jelentőséget adott annak a ténynek, hogy a hagyományos nehézkeket a Szovjetunióból vásárolta az ország.⁵² A szovjet importfüggőség kritikája – még ha burkolt formában is – egyértelműen politikai állásfoglalás volt.

Bucz Hunor „a különböző szövegeket úgy szerkesztette egybe, hogy a dokumentumtoratórium mondanója általános érvényűvé váljék: a hatalomba is beépült érdekszövetségek akadályozzák Magyarország gazdasági-technikai fejlődését”.⁵³ Ez a megfogalmazás már nem a múlt kritikája volt, hanem a jelen rendszer bírálata. Az előkészítés során Bucz minden lehetséges legitimációs eszközt felsorakoztatott: a feltaláló támogatását, a korábbi filmes feldolgozást, a dokumentumok hitelességét. A *Görgös eke* előadása tehát nem egyszerű művészeti döntés volt, hanem tudatos politikai gesztus. A kérdés az, hogy Bucz Hunor mennyire mérte fel ennek a döntésnek a kockázatait, esetleg tudatosan vállalta-e a konfrontációt, mert úgy gondolta, hogy bizonyos dolgokat ki kell mondani, függetlenül a következményektől.

A DEBRECENI BEMUTATÓ – SIKER ÉS FORDULÓPONT

A *Görgös eke* debreceni bemutatója 1967 őszén váratlan visszhangot keltett. A darab fogadtatása szokatlanul lelkes volt: „[...] a közönség már az előadás közben is morajlott, a végén pedig tapsviharban tört ki, az alkotókat nem akarták leengedni a színpadról.”⁵⁴ Debreczeni Tibor visszaemlékezése szerint az előadás emlékeztető és korszakos jelentőségű volt.⁵⁵ Azonban éppen ez a hangos siker bizonyult problematikusnak.

A visszaemlékezések szerint a produkció végén „a nézőtérről aztán egy bizonytalanból egyre erősebbre váltó nagy taps hangzott”,⁵⁶ mutatva, hogy az, ami a színpadon elhangzott, politikai reakciókat váltott ki. A jelenlévő hivatalos személyek viselkedése figyelmeztető jelnek bizonyult. „Amikor elkezdődött az előadás, ugye az első 10 perc után [...] az első sorokban ülők közül a sok ilyen meghívott vendég, akit hát ugye párt és tagok voltak főleg, meg a városi vezetők [...] szépen mentek kifelé a színházból”.⁵⁷ Ez a kivonulás egyértelmű jelzésnek számított a helyi politikai vezetés részéről.

⁵¹ Interjú 2023a.

⁵² Debreczeni 2012: 39.

⁵³ Szabó 1997: 122.

⁵⁴ Interjú 2023a.

⁵⁵ Debreczeni 2012: 37.

⁵⁶ Interjú 2023a.

⁵⁷ Interjú 2023a.

A szakma kezdetben elismeréssel fogadta az előadást. Székely György színházi szakember „a bemutatót színháztörténeti jelentőségűnek ítélte”.⁵⁸ A *Szolnok Megyei Néplap* kritikusa szerint „Bucz Hunor számos ötletet vonultat fel az egy órás játék folyamán [...] és elgondolásai Piscatorig és az avantgárd munkásszínházig nyúlnak vissza”.⁵⁹ Ugyanakkor az egyik kritika külön kiemelte, hogy „teljes mértékben sikerült elkerülniük a politikai kétértelműség veszélyeit”,⁶⁰ ami arra utal, hogy a kritikusok felismerték a lehetséges problémákat.

A hangulat azonban gyorsan megváltozott. Debreczeni Tibor szerint már a hazafelé vezető vonaton „az ijedelem megjelenni látszott a vezetők körében [...] arról beszélgettek: valóban jó-e a *Görgös eke*, nem volt-e túl hangos a siker”. Ez a fordulat jól illusztrálja a Kádár-rendszer kultúrpolitikájának működését. Debreczeni „csiki-csuki játéknak” nevezte ezt a logikát, amelyben jelentős szerepet játszott a kiszámíthatatlanság.⁶¹

A debreceni bemutató megmutatta, hogy egy kulturális esemény sikere nem feltétlenül előnyös a szervezők számára. Ez volt az a pont, ahol a burkolt kritika túl nyilvánossá vált, és ezáltal politikai kérdéssé alakult át. A problémát nem az előadás minősége jelentette, hanem az, hogy túl nagy figyelmet keltett, és túl egyértelmű politikai reakciókat váltott ki.

A BETILTÁS FOKOZATOS ELŐKÉSZÍTÉSE

A debreceni siker után a Színpad helyzete fokozatosan romlott. 1967 folyamán egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a *Görgös eke* sikerének híre eljutott a kultúrpolitika legmagasabb szintjeire is. A betiltás azonban nem egy csapásra történt, hanem fokozatos adminisztratív akadályoztatás formájában valósult meg. A folyamat jól dokumentáltan mutatja a Kádár-rendszer puha kontrolljának működését. Debreczeni Tibor részletesen beszámol arról, hogy „akkor, nem tudni, kik, rosszat szimatoltak, s nem engedélyezték a helyi előadást. Egy rendeletre hivatkozva azt hiányolták, hogy nincs a tanácstól »betanulási engedélyük«. Majd bekérték a forgatókönyvet, és szövegbeli módosításra utasították a rendezőt.” A korlátozások köre egyre bővült. „Miután pedig ki akartak mozdulni a községből, hogy eleget tegyenek a meghívásoknak, nem kaptak engedélyt a járástól. Megakadályozták azt is, hogy bemutakozhassanak Szegeden.”⁶² A helyi tanács művelődési osztálya nem adta ki az engedélyeket, ami azt eredményezte, hogy a korábbi országos siker ellenére a csoport gyakorlatilag működésképtelenné vált.

⁵⁸ Debreczeni 2012: 38.

⁵⁹ Véjé 1967: Görgös-eke oratórium. A tiszaföldvári irodalmi színpad illegális bemutatója. *Szolnok Megyei Néplap* 1967. november 28. 3.

⁶⁰ M. G. 1967: A „Görgös-eke oratórium”. Vastapsot kapott a tiszaföldvári irodalmi színpad. *Szolnok Megyei Néplap* 1967. november 7. 7.

⁶¹ Debreczeni 2012: 38.

⁶² Debreczeni 2012: 38.

A korabeli sajtó viszonyulása is jól tükrözi ezt a fokozatos változást. Míg november 7-én a *Szolnok Megyei Néplap* még teljes elismeréssel írt a tiszaföldvári együttesről,⁶³ addig november 28-án ugyanez a lap már illegális bemutatóról beszélt, mivel a helyi engedélyek hiányoztak.⁶⁴ Ez a folyamat jól illusztrálja, hogy a hatalom hogyan használja az adminisztratív eszközöket a nem kívánatos tevékenységek elfojtására. Nem kellett nyíltan kimondani, hogy politikai okokból tiltják be a Színpadot – elegendő volt a betanulási engedély hiányára hivatkozni, vagy egyszerűen nem kiadni a szükséges papírokat. Az egyik diák így emlékezett vissza az eseményekre: „[...] egyszer csak behívtak bennünket [...] hogy az *Óriástök* előadása elmarad, és akkor onnantól kezdve Hunorral nem igazán találkozunk órán se.”⁶⁵ Az „egyszer csak” megfogalmazás arról árulkodik, hogy a diákok számára váratlanul érkezett a döntés, bár a felnőttek már korábban is érezték a nyomást.

KÖVETKEZMÉNYEK

A tiszaföldvári színpad ellehetetlenítése jól illeszkedik abba a mintába, amely szerint a kultúrpolitikai apparátus nem nyílt represszióval, hanem adminisztratív eszközökkel számolt fel nem kívánatos kezdeményezéseket. A hatalom képviselői a konfliktusok feltűnésmentes rendezésében voltak érdekeltek: először az engedélyezési eljárások váltak bonyolultabbá, majd megszűnt a támogatás, végül pedig egyértelművé vált, hogy a további aktivitás nem kívánatos.

Bucz Hunor a betiltás után a fővárosba került, ahol tovább folytatta színházi munkáját. Először a Csepeli Munkásotthonban tevékenykedett, majd megalapította a napjainkban is működő Térszínházat. Ez a folytonosság mutatja, hogy nem adta fel színházi és pedagógiai vízióját, sőt, a tapasztalatok révén még érettebb formában valósította meg azt.

A résztvevő diákok számára az irodalmi színpad életre szóló élményt jelentett. A kulturális tőke felhalmozásának hosszú távú hatásai jól nyomon követhetők: többen az egyetemen is bekapcsolódtak a színjátszásba, és későbbi életútjukban is meghatározó maradt a színházi élmények iránti fogékonyság. Ez igazolja Bourdieu elméletét: a kulturális tőke valóban átalakítható társadalmi és kulturális előnyökre. Bucz Hunor tanítványai olyan kulturális kompetenciákra tettek szert, amelyek idővel társadalmi előnyökké alakulhattak, és ez különösen jelentősnek bizonyult egy olyan környezetben, amelyben a diákok nagyobbik része paraszti vagy munkáscsaládból származott.

⁶³ M. G. 1967: A „Görgös-eke oratórium”. Vastapsot kapott a tiszaföldvári irodalmi színpad. *Szolnok Megyei Néplap* 1967. november 7. 7.

⁶⁴ Véjé 1967: Görgös-eke oratórium. A tiszaföldvári irodalmi színpad illegális bemutatója. *Szolnok Megyei Néplap* 1967. november 28. 3.

⁶⁵ Interjú 2023a.

A helyi közösségre gyakorolt hatás szintén meghatározó volt. Tiszaföldvár emlékezetében az irodalmi színpad kiemelt fontosságú maradt, rövid ideig tartó működése ellenére is mély nyomot hagyott a város kulturális tudatában. Ez arra utal, hogy a résztvevők és a közösség számára olyan pozitív referencia maradt, amely befolyásolta a későbbi kulturális gyakorlatokat. A Bucz Hunor távozása után keletkezett űrt a szintén jelentős színházi munkát végző Szabó András töltötte be. Ez biztosította, hogy a Bucz Hunor által elindított folyamatok ne szakadjanak meg teljesen, igaz, a korábbi intenzitást már soha nem érték el, és a kockázatvállalás mértéke is csökkent.

A betiltás több volt, mint egy konkrét csoport ellehetetlenítése; jelzésértékű döntésként megmutatta, hol húzódnak a kulturális tolerancia határai a Kádár-rendszerben, és hogyan válhat egy kulturális produkció politikai kérdéssé.

* * *

A Hajnóczy József Gimnázium irodalmi színpadának története megmutatja, hogyan működött a kulturális tőke felhalmozása és a rejtett forgatókönyv logikája a Kádár-rendszerben. Az eset jól illusztrálja, hogy egy hivatalosan támogatott kulturális tevékenység miként válhatott a burkolt ellenállás eszközévé, miközben a résztvevők számára valódi kulturális és társadalmi előnyöket biztosított. A Színpad sikeresen működött, amíg helyi szinten maradt és a hivatalos kánonon belül mozgott. Az *Óriástök* és még inkább a *Görgös eke* előadása azonban átlépte ezt a határt: túl nyilvánossá vált, túl egyértelmű politikai reakciókat váltott ki. A betiltás nem nyílt represszió volt, hanem a Kádár-rendszerre jellemző módon, fokozatos adminisztratív akadályoztatással, a valódi konfrontáció elkerülésével ért cél.

Az *oral history*-interjúk elemzése rámutat az emlékezet szelektív működésére. A visszaemlékezések három narratívába szerveződtek: a karizma, a közösség és a tragédia narratívájába, amelyek együttesen depolitizálták az eseményeket. A karizma narratívája egyrészt tükrözi Bucz Hunor valódi személyiségét, másrészt legitimálja a résztvevők akkori döntéseit, hiszen egy karizmatikus tanár követése természetes emberi reakció. A visszaemlékezők narratívája egy harmonikus közösség képét rajzolja fel. A tragédia narratívája a befejezést hirtelen, váratlan eseményként látja. Az, amit az interjúk elhallgatnak, ugyanolyan fontos, mint amit elmondanak. Senki sem beszélt belső konfliktusokról, a politikai kockázatok tudatosságáról, és a helyi közösség negatív reakcióiról is alig hallunk. Ezek a hiányok nem feltétlenül tudatos elhallgatások, de módszertani szempontból fontos figyelembe venni őket, hiszen az eltelt 60 év átformálta a múltat.

A tiszaföldvári színpad története nem csupán egy helyi kulturális kezdeményezésről szól. Olyan kulturális gyakorlat példája, amely a Kádár-rendszer konszolidációs időszakában egyszerre működött a hivatalos kultúrpolitika keretein belül és azokon túl. A történet megmutatja, hogyan alakulhattak ki olyan terek, ahol a kulturális tőke felhalmozása mellett a társadalmi és politikai kérdések is kifejeződhetek – egészen addig a pontig, amikor ez a tevékenység már túlzottan láthatóvá vált.

FORRÁSOK

Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL)

3.1.2. M-29086 Kovács.

3.1.2. ÁBTL M-36555 Szabó Sára.

Interjú 2023a: Csoportos interjú a Hajnóczy József Irodalmi Színpad egykori tagjaival, készítette Ring Orsolya és Kalmár Balázs. (Az interjú felvétele elérhető: <https://hiaszt.hu/hajnoczy-irodalmi-szinpad/> – utolsó letöltés: 2025. július 6.)

Interjú 2023b: Interjú Németh Erzsébettel, a Hajnóczy József Irodalmi Színpad egykori tagjával, készítette Ring Orsolya és Kalmár Balázs. (Az interjú felvétele elérhető: <https://hiaszt.hu/hajnoczy-irodalmi-szinpad/> – utolsó letöltés: 2025. május 6.)

Interjú 2023c: Interjú Székács Károllyal, a Hajnóczy József Irodalmi Színpad egykori tagjával, készítette Ring Orsolya és Kalmár Balázs. (Az interjú felvétele elérhető: <https://hiaszt.hu/hajnoczy-irodalmi-szinpad/> – utolsó letöltés: 2025. május 6.)

Interjú 2023d: Interjú Bucz Magorral, Bucz Hunor fiával, a Térszínház jelenlegi igazgatójával és művészeti vezetőjével, készítette Ring Orsolya és Kalmár Balázs. (Az interjú felvétele elérhető: <https://hiaszt.hu/hajnoczy-irodalmi-szinpad/> – utolsó letöltés: 2025. május 6.)

Szolnok Megyei Néplap, 1967.

HIVATKOZOTT IRODALOM

Assmann, Jan 1999: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest.

Borza Márta 1964: *A tiszaföldvári Hajnóczy József Gimnázium története 1947-től 1964-ig*. (Készült az Országos Középiskolai Tanulmányi Versenyre 1963–64-ben történelemből.) Tiszaföldvár.

Bourdieu, Pierre 1978: *A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése*. (Ford. Ádám Péter, Ferge Zsuzsa, Léderer Pál.) Budapest.

Debreczeni Tibor 2012: *Történet pedig. Egy Corvin téri népművelő a puha diktatúrában 1966–1989*. Budapest.

Halbwachs, Maurice 2000: *A kollektív emlékezet*. (Ford. Sujtó László.) Budapest.

Horváth Sándor 2011: Muszáj interjúzni? Az oral history mint nyilvános és/vagy szakszerű történelem. *Forrás* (43.) 7–8. 21–38.

Horváth Sándor 2016: Az álruhás király: a (fel)jelentés mint az érdekérvényesítés eszköze a Kádár-kor hajnalán. *Korall* (17.) 64. 69–89.

Imre Zoltán 2010: A Kádár-korszak színházi retorikája és a hatalomgyakorlás módoszatai. *Színház.net* <https://dossziek.szin haz.net/10/imre-zoltan-a-kadar-korszak-szinhazi-retorikaja-es-a-hatalomgyakorlas-modozatai> – utolsó letöltés: 2025. május 6.

Kalmár Balázs 2025: Emlékezet és felejtés határán. A Népművelési Intézet anyagai és kutatóságának problémái. In: Imre Zoltán – Kalmár Balázs – Ring Orsolya – Sándor

- Panka – Schuller Gabriella (szerk.): *Hiányzó színháztörténetek. Fejezetek az 1960–1970-es évek „amatőr” színházainak történeteiből.* Pécs, 221–233.
- Kalmár Balázs – Ring Orsolya 2025: Láthatóság és színháztörténet. Egy kutatás tapasztalatai. In: Imre Zoltán – Kalmár Balázs – Ring Orsolya – Sándor Panka – Schuller Gabriella (szerk.): *Hiányzó színháztörténetek. Fejezetek az 1960–1970-es évek „amatőr” színházainak történeteiből.* Pécs, 57–68.
- Kalmár Melinda 1998: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája.* Budapest.
- Kovács Éva 2011: A narratív módszertanok politikája. *Forrás* (43.) 7–8. 3–20.
- Ring Orsolya 2025: Munkásszínhátszás, amatőrök, „alternatív” színház? In: Imre Zoltán – Kalmár Balázs – Ring Orsolya – Sándor Panka – Schuller Gabriella (szerk.): *Hiányzó színháztörténetek. Fejezetek az 1960–1970-es évek „amatőr” színházainak történeteiből.* Pécs, 102–117.
- Scott, James C. 1990: *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts.* New Haven.
- Szabó János 1997: Volt egyszer egy diákszínpad – Petőfitől a betiltásig. In: Ferenczi György – Kis Istvánné – Szlankó István – Tyihák Ernő (szerk.): *A Tiszaöldvári Hajnóczy József Gimnázium és Szakközépiskola jubileumi évkönyve.* Tiszaöldvár, 115–124.
- Takács Tibor 2024: *Ügynökök, informátorok, jelentések. Az állambiztonsági besúgóhálózat története.* Budapest.
- Tyihák Ernő 1997: Az indulás hősi korszaka. In: Ferenczi György – Kis Istvánné – Szlankó István – Tyihák Ernő (szerk.): *A Tiszaöldvári Hajnóczy József Gimnázium és Szakközépiskola jubileumi évkönyve.* Tiszaöldvár, 29–39.