

gyen az a beszéd mégoly töredezett, fájdalmas, kiüresedett is.

Ha az előadás végén fellobbanó lángok a végítélet eseményével keretezik a látottakat, akkor a szereplők olyan történet részeseiként értelmezhetők, amely az emberi létet a Biblia szövegének perspektívájába állítja. Az ember szenvedésre ítélt bűneiért, és lángokban kell végül megtisztulnia. Ez több, radikálisabb még a reménytől megfosztott, végromlásra ítélt világ beckettí viziójánál is, mivel hozzáadja a prófétai szó apokaliptikus jósolatát. Azt szűri ki első számú világertelmezésként a történelmi pillanatból, amelyben élünk, ami abban évtizedek óta folyamatosan jelen van, sőt az emberiség bizonyos hányada számára a meghatározó életérzések egyike. Magán viseli a 20. század pusztításainak bélyegét, mind-

azon fenyegetések tudatával tetézve, amelyek azóta is nyomasztóan körülveszik korunk emberét.

Ez az életérzés ugyanakkor nem háríthatja el a kérdést: belederm-e az emberiség a történelem 20. századi tapasztalatába? Azt kell-e szüntelenül látnunk, ha előretekintünk? Kötelező-e a földgolyóra kiterjedő emberiség jövőjének látomását a nyugati (keresztény) civilizáció válságtudatára szűkíteni? A bibliai Lót felesége, mint ismeretes, hátrafordult, és sóbálvánnyá változott. Ez is a Szentírás tanítása. Az emberiség számára az, ami előtte áll, mindig más, mint ami mögötte tornyosul. Ez akkor is így van, ha éppen nem a történelmi optimizmus korát éljük. Van új a Nap alatt. Ez egymagában nem megnyugtató, de nem is mellőzhető.

POLITIKUM ÉS ESZTÉTIKUM

Színház a totalitarizmus markában (1945–1989)

1960–1971. A mítosz genezise

■ Furcsa, paradoxális korszak, amelyben színháztörténeti fordulat megy végbe, Bukarest valósággal Európa egyik színházi fővárosává válik, ezalatt a közéletben megalapozódik a kelet-európai totalitarizmusok egyik legkeményebb változata: az a román nacionálkommunizmus, amely azután kulturális genocídiummá fajul. Kialakítják a rendszer kettős arculatát: a szabad, demokratikus világ felé egyrészt a függetlenségét, szuverenitását őrző országét, másrészt a belpolitikában a totalitarista-etnokrata gyakorlatot. Gheorghiu-Dej a pártja és a maga számára ügyesen használta ki a szovjet kommunista párt XX. kongresszusa után kialakult történelmi helyzetet.¹

Az 1962-es évet követően a román művészeti életet döntően meghatározó

cenzúra is folyamatos átalakuláson megy át. Átszervezik a Művészetügyi Bizottságot, új neve: Művelődési és Művészeti Állami Bizottság, ez gyakorolja szakapparátusával, folyóiratai kritikai anyagán keresztül a pártpolitika megvalósítását a művészet terén. 1964-ben a Sajtó- és Nyomtatványok Főigazgatóságának (a továbbiakban SNYF) feladatkörét újraértékelik, hogy összhangba kerüljön az állami és társadalmi élet változásaival.²

Az 1967-ben létrehozott Ideológiai Bizottság feladata ismét ráerőszakolni a művészetre az ideológiai dogmatizmust. A Román Kommunista Párt X. kongresszusa 1969-ben a „sokoldalúan fejlett szocializmus” ideológiája nevében a párt általi irányítást jelölte meg modellként, ami azt jelentette, hogy a hatalom kizárólagos birtokosaként a párt ellenőrzi és irá-

nyítja az egész társadalmat. Rövidesen tetőfokára ért a személyi kultuszra és a nacionalista mítoszokra épülő parancsuralmi rendszer intézményes kiépítése.

A korszakzáró 1971-es évhez kapcsolódik a 17 pontból álló „Tézisek” elfogadása, amelyek a kultúrában is bevezetik a parancsuralmi rendszert. Kidolgozásukban szerepet játszott a pártvezető kínai látogatása, az ottani „kultúrforradalom” hatása. Ezzel Romániában elkezdődik a művészet élet-halál harca a totalitarizmussal.

Míndeközben a hetedik évtized folyamán a „reteatralizálás” jegyében a romániai színházi világhíradalom egyik kiemelkedően fontos műhelyévé válik. A főiskolai oktatást irányító rendezők nemzedéke kialakítja a román „rendezőiskolát”. Szemléletükben a teatralitás szembe fordul az irodalommal és az irodalmisággal. Szakítanak a szocialista realizmus naturalizmusával, a hangsúlyt a vizuális megjelenítésre, a nem verbális elemekre helyezik.³

Szembeállítják az artaud-i értelemben vett „vegytiszta” színházat az irodalmi színházzal. A korabeli szakirodalom mindenekelőtt Meyerhold, Brecht, Copeau, Artaud vagy Piscator örökségét jelölte meg a kor színháza számára forrásként. Az első iránymutató és korokon átívelő, értéket teremtő alkotása ennek a színházi szemléletnek 1961-ben Shakespeare *Ahogy tetszik* című vígjátékának előadása Bukarestben, a Lucia Sturdza Bulandra Színházban. Az előadást rendező Liviu Ciulei igazgatóként itt hozta létre az egyetemes színházi szemlélet egyik jelentős alkotóműhelyét. Amikor megkérdezték az önfeltárási interjúktól és tanulmányoktól irtózó művészt: „Van-e Ciulei-stílus?”, ő azt felelte: „Az én stílusom állandó változásban van, hogy jobban tapadhasson arra, ami a világban történik.” Valóban, ha egymás mellett vizsgáljuk a Bulandra színházbéli főbb rendezéseit,⁴ megállapíthatjuk, hogy a hivatalos ideológia erősödő torzulásait tükrözték sajátos *művészi válasz* formájában. Ha közös stílusjegyeket kutatunk: a hagyományos és a kortárs kultúra arcainak harmonizálását

fedezhetjük fel bennük. Ebben a vonatkozásban talán legbeszédesebb Shakespeare *Viharjának* színrevitele (1978).⁵

A Bulandra-szellemiség „iskolává válását” példázza az 1951-ben létesült Piatra Neamți-i társulat (1967-től Ifjúsági Színház) működése. Itt bontakozott ki az „új hullám” jegyében nevelt rendezők munkássága: Andrei Șerban, Alexandru Dabija,⁶ Iulian Vișa,⁷ Silviu Purcărete,⁸ Victor Ioan Frunză⁹ – belőlük alakult ki a kortárs színház derékhadja.

Ha e korszak rendezői felfogásainak és előadásainak közös üzenetét elemezzük, kitűnik, hogy a művészeket elsősorban az abszolút hatalom szorításában élő emberi személyiség és az értékrendjét vesztett kor viszonyának zavarai, a szabad gondolkodás és az alkotói szabadság kérdése foglalkoztatta.

Hiteles vallomás erről Sütő András a kor credójának is beillő írása, melyet 1967-ben, a kolozsvári színház megalapításának 175. évfordulójára küldött: „A színpadon beszélni annyit jelent, mint cselekedni. A 175 éves Színház ezért volt s lehetett buzdító cselekedet – cselekvésképtelen időkben”.¹⁰

Élve a szabadabb műsorválasztás jogával, a társulatok egyre több világirodalmi művet vittek színre, az együtteseket a korokon átívelő filozófiai tanulságok segítették, az így született rendezések ezáltal parabolisztikus tartalmukkal példázatokká váltak.

Az erdélyi magyar színház átvette a kor művészetének sajátos jegyeit. A könnyebb áttekinthetőség kedvéért e folyamat három vonatkozását emelnénk ki:

a) Rendezői egyéni pályák alakulása

A korszakot meghatározó két, kiemelkedő tehetségű rendező – Harag György és Taub János – művészetének kibontakozása az addig kötelező sablonokból való kitöréssel valósulhatott meg.

Jelképesnek érezzük, hogy a tárgyalt időszak legelején Kolozsvárt a hagyományos dramaturgiai és színpadi kánonokat leginkább feszegető előadás, Pavel Kohout *Ilyen nagy szerelem* című drámájának színrevitele e két rendező közös alkotása.

Kettejük közül a hatvanas évekre elsősorban Taub János kísérletező kedve nyomja rá a bélyeget. A „reteatralizált” színház eszközeinek bátor használata jellemezte Brecht *Koldusoperájának* színrevitelét a Kolozsvári Színházban (1964); ugyancsak az ő rendezése a hatvanas évek legjelentősebb kísérlete a korszerű színházi nyelv Erdélybe plántálására: Harold Pinter *A gondnok* című művének temesvári előadása (1969).¹¹

Évtizedünk másik, parabolisztikus tartalmakat hordozó fontos előadása Illyés Gyula *Kegyencének* színrevitele Kolozsvárt 1968-ban, Szabó József rendezésében, aki az említettek mellett az évtized jelentős alkotója. Az előadás a korszak emberének alapvető dilemmájáról szól: meddig lehet szolgálni egy abszolutista rendszer fejét, aki nem a köz javát szolgálja. Akinek nem az ember az eszménye, hanem csak *egy* ember – önmaga. A *Kegyenc* a hatalom elvont, kortól és időtől független kritikáját tartalmazza.

Kiemelkedő előadásokról szólva meg kell említenünk Sławomir Mrożek *Strip-tease*-ének kolozsvári bemutatóját (1968), amelyet világszínházi rangúnak minősített a kritika. Szombati Gille Ottó a látványszínház híveként kísérletezett (Dürrenmatt: *Fizikusok*, Nagyvárad, 1964), Rappaport Ottó nevéhez egész sor gondolatébresztő előadás megrendezése fűződik.

b) Színházi műhelyek

Két olyan együttesről kell szólnunk ebben az évtizedben, amely műsorrendje, játékstílusa révén sajátos profilt alakított ki. A fiatal szatmári színház azzal vonta magára kulturális életünk közfigyelmét, hogy olyan rangos szellemi műhelyt alakított ki, amely Pilinszky értelmezését követve formálta a színház sorsát: megbeszélhettük önmagunk kérdéseit önmagunkkal.¹²

A kezdeti népszínházi sablonokat levetkőzve merész mondanivalójú kísérletező előadásokat valósított meg a sepsiszentgyörgyi színház társulata.¹³

c) Az erdélyi magyar dráma a korszakban

A tárgyalt évtized az eredeti drámaírás szárba szökkenését is jelenti. Ennek a korszaknak meghatározó drámaírói egyénisége a lassan feledésbe merülő Deák Tamás, akinek drámaírói tevékenysége a gondolati dráma jegyében bontakozott ki. Öntörvényű alkotó, akinél a gondolat logikája teremt stílust – a stílus dramaturgiát. A gondolati dráma úttörői között tartjuk számon Földes Máriát is, aki az átmeneti műfajok korában megpróbálkozik a tiszta, hamisítatlan tragédia helyét tragi-komédiával betölteni humanista, etikus indíttatású, az egyetemes emberi létről szóló műveivel. A korszak legsikeresebb szerzője Méhes György. Vígjátékai kitűnően hasznosítják a francia tézisdrámák technikáját; a magyar klasszikus drámairodalom korszerű színpadra alkalmazásával sikeresen állította szembe anyanyelvű kultúránk feledésbe merülő értékeit a hivatalos nacionalista kurzussal; parabola drámáinak példázatszerű történetei a világ jobbításának szándékát fejezték ki. A hatvanas évek végén jelennek meg Páskándi Géza első művei erdélyi színpadokon: *Külső zajok* (Szatmár, 1968); *A király köve* (Kolozsvár, 1969), és ugyancsak ekkor kerül színre Kocsis István *A korona aranyból van* című darabja (Kolozsvár, 1970).

1971–1983. Önvédelmi színház

■ A korszak nyitánya a már említett 1971-es „júliusi tézisek”, amelyek a nacionalista mítosz, a neoproletkultus „kulturális forradalom” és a személyi kultusz irányába terelték a hatalmi propagandát. A tézisek szellemében a párt Végrehajtó Bizottsága előírta a művelődési és oktatási intézmények fokozott ellenőrzését. (Létrehozták e célból a Szocialista Művelődési és Nevelési Tanácsot; a továbbiakban: SZMNT). A színházi alkotómunkát döntő módon befolyásolta az a tény, hogy immár a cenzúra is felismerte: a szöveg nem egyenlő a látvánnyal. Az ellenőrzés a továbbiakban a színházi produkció egészét górcső alá vonta, és kezdetét vette a színházak totális felügyeletének korszaka. Ennek első jelzése volt, és egyben ezt

a gyakorlatot is jól példázta Lucian Pintilie *Revizor*-rendezésének sorsa 1972-ben. A „cenzorháború” immár a szövegen túlmutató színpadi jelrendszer miatt tört ki, amely egyértelműen kimozdította az orosz klasszikus szöveget saját korából, és beemelte azt a kortársi világba. A megtorlás felvonultatta a parancsuralmi rendszer eszköztárát: az előadást betiltották, a bukaresti Bulandra Színház teljes vezérkarát elbocsátották, kezdve Liviu Ciulei igazgatóval. A totális ellenőrzés totális háborúhoz vezetett hatalom és kultúra között. Átfedéssel, párhuzamos cenzúra-rendszert hoztak létre, megteremtve ezáltal a többszörös ellenőrzés lehetőségét. Ugyanazt a területet, eseményt felügyelték a SNYF helyi és központi irodái, a pártbizottságok szervei és a SZMNT apparátusa is. A háború csatateri az úgynevezett *vizionálás* voltak. De milyen is volt egy „vizionálás”?

Az előadások sorsáról az említett szervezetek küldötteiből, képviselőiből és megbízható „értelmiségiekből” álló bizottságok döntöttek a főpróbák megtekintése után. Ezeket az alkalmakat a kortársak „csonkoló sebészet”-nek nevezték. Kivétették, átrendeztették az olyan részleteket, amelyek bármilyen, a jelenkor valóságával vagy eseményeivel való asszociációra alkalmat adhattak, e célból akár újraöltöztették a szereplőket. Ha még arra is gondolunk, hogy a bizottságnak nem minden tagja volt „csúcserőtelmes”, elképzelhető az a karkai világ, amelyben az alkotóknak élniük kellett. Egyértelműen körvonalazódott, hogy a színházi kultúra Romániában a diktatúrával szembenállók fórumává vált, a háború másik vonulata ennek a szellemi entitást képező tömbnek a szétverése lett: a román színházi iskola vezéralakjai alkotási feltételeinek, akár nyilvános létüknek is az ellehetetlenítésével.

Ilyen értelemben beszédes adalékként említjük, hogy előkerült az SZMNT egyik 1977-es keltezésű dokumentuma, amely tartalmazza az indexre tett neveket, akiket tilos volt „népszerűsíteni”. (A listán ott található Radu Penciulescu, Andrei Șerban, Dan Nemțeanu, David

Esrig neve.) Az egyik módszer az volt, hogy a nonkonformista alkotók útlevelet kaptak külföldi utakra, amelyekről – mindenki tudta – amúgy sem fognak hazatérni. Így Ciulei (az egyedüli, aki időnként hazatért, hazatérhetett egy-egy vendégrendezésre), Penciulescu, Șerban, Esrig, Pintilie, Vlad Mugur rendre külföldön telepedtek le. A hatalom azonban nem tudott megnyugodni. Nem sikerült a színházi kultúra lefejezése. Az elűzött alkotók ekkorra megalapozták iskolájukat, s színházzséméiket, a személyiségük sugallta alkotói modell olyan mélyen meggyökereszt a színházi világban, hogy a főiskola tovább ontotta a nonkonformizmusnak elkötelezett új rendezőket, színészeket. Az itthon maradt alkotók tovább dolgoztak, ily módon a cenzorháború újabb és újabb eseményekben, új csatatereken folytatódott. Ha a színházi világ atomizálódott is, önvédelmi szellemi műhelyek jöttek létre, amelyek megpróbálkoztak a „méltóságát őrző” lét megóvásával. Kialakult az úgynevezett „l’homme libre” alkotó típusa: Alexa Visarion,¹⁴ Alexandru Dabija, Alexandru Darie,¹⁵ Tompa Gábor testesítették meg ezt a típust. A hatalom ellenőrző-elynyomó apparátusának tökéletesítésével párhuzamosan az erdélyi magyar kisebbségi kultúra tere is fokozatosan beszűkült. Nicolae Ceaușescunak a XI. pártkongresszuson 1974-ben mondott beszéde „mélyreható politikai, gazdasági és társadalmi programot” indított el „a sokoldalúan fejlett szocialista társadalom megvalósítására”.

Az ekkor elfogadott pártprogram történelmi áttekintéssel kezdődik, amelynek főbb alkotó elemei, a román nép területi folytonossága a Kárpát-medencében és a nemzeti egység kötelező alapot képeznek a történészek számára. Ezekből az elemekből kiindulva jelenik meg a protokronizmus tézise, amely a kulturális nacionalizmus alapján a román nép múltjának idealizált leírását emeli törvényerőre. A protokronizmus szemléletébe nem illeszkedett a kisebbségi kulturális örökség és identitástudat. Így a nemzetállami ideológiát megteremtő Nicolae Ceaușescu ebben

a korszakban a teljes körű és totális asszimilációhoz látott hozzá. A szocialista román nemzet eszméje megkövetelte, hogy az „együtt élő nemzetiségek” fogalmát a „magyar nemzetiségű román” kifejezés váltsa fel. Látjuk, tárgyalt korszakunkban az alkotók mindennapjaikban alapvető emberi jogaik ellehetetlenítésébe ütköztek. Különösen nagy szigorral üldözték az olyan tiltott témákat, mint a kommunizmusellenesség, a magyar történelem, a vallásos tartalom, az emberi szabadság eszméje. A hatalom az „új embertípus” kialakításának szolgálatát követelte meg a kultúrától, ahogyan azt a Szocialista Kultúra és Politikai Nevelés 1976-ban megtartott kongresszusán megfogalmazták. 1977-ben határozat született a Sajtóigazgatóság (ez volt a cenzúra hivatalos neve) felszámolásáról, de ez a látszatintézkedés a cenzúra még rafináltabb formáinak bevezetését jelentette. A cenzorok beépültek a párt- és állami szervekbe, és testközelből, még nagyobb rálátással tevékenykedtek. A tisztességes alkotók védelmi apparátust igyekeztek kifejleszteni, amely kiakadhatatlanná tette a születő értéket, és így módon a hamisítatlan művészet példái nyújthatják a nézőknek.¹⁶

Ezt a korszakot az erdélyi magyar színjátszás vonatkozásában Harag György fémjelezte. Kettős választás alatt alakult pályája. Egyrészt a román színjátszás világszínvonalú teljesítményével szembe-sülve érzekelte, hogy a magyar színház irodalom- és szóközpontúsága, természet-elvű kifejezőmódja aszinkronitásban van a színházművészet korszerűségével, fejlődésével, ezért szükség van stílusváltásra.

Másrészt Haragot nem valamiféle „kozmpolita” divatmajmoló akarat hajtotta, hanem mint hiteles, minden ideg-szálával a korban élő művész saját gyökereinkből kívánt megújulni: „[...] a stílus-váltásnak minden országban a szülőföld élő történeti képét kell tükröznie a maga sajátosságainak megfelelően; a mi feladatunk pedig, hogy a magunkét teremtsük meg itt és most”.¹⁷

Visszanyúlt tehát a Németh Antal-i örökséghez (amely szinte egyedülálló

módon a reteatralizált rendezői színházat próbálta beépíteni a magyar színi mozgalomba), felhasználta a hagyományos erdélyi lélektani realizmus eszköztárát, így teremtette meg „itt és most” a maga sajátos stílusát. Mint a saját korában élő művész ugyanakkor „önvédelmi színházat” művelt, autonóm látványszínháza nem csupán szöveggözvetítő, hanem létértelmező, gondolkodtató és mozgósító intézmény kívánt lenni.

Harag nagy alkotói korszaka Nagy István *Özönvíz előtt* című drámájának színrevitelével kezdődött 1971-ben. Ez az előadás a rég várt korszerűséget honosította meg színpadainkon. Már ebben a rendezésében tetten érhetjük Harag rendezői ars poeticájának lényeges jegyeit.¹⁸

Ha sorra vesszük az immár tragikusan korán lezárult életmű főbb opusait, akkor elmondhatjuk, Harag művészetének egyik fő eszköze térkezelése volt. Madách *Az ember tragédiája* színrevitelekor (1975) nyitott teret teremtett, mert értelmezésében a mű főszereplője a tömeg (több mint száz fős statisztéria mozgott a színpadon, mintegy ellenpontosza a szöveget, a londoni színbem például vak, tapogatózó koldusokként megjelenítve); Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (1975) meglevenítésében a tronkai várfal beomlása lett a megingathatatlan tartott hatalom sebezhetőségének metaforája; Makszim Gorkij *Éjjeli menedékhelyének látomásában* (1979) a nézőtér első sorait befedő domború földgömb-szelet alkotta a játékeret, amelyet kiegészített templomfalak képzetét keltő keret övezett, s Szatyin magasztos humanista eszméket tartalmazó monológját a több mint száz fős statisztéria részeg hortyogása kísérette, az itallal négykézlábra kényszerített Báró jelenetében pedig a tömeg, az elembertelenedés jelképeként ugyancsak négykézláb, ugatva mászik a színpadra; Csehov *Cseresznyeskertjének* színpadra állításakor (1985) a színpadtér tölcseresz-rű kiképzése, egy végtelenbe vesző időalagút a pillanat tűnékenységének, a múltó időnek a metaforája. A képek sugallata csupa költészet, csupa metafizika.

Rendezői pályafutásának legfontosabb állomásait a hazai drámákkal való találkozása jelentette. *Tornyot választok*-rendezése (1983) avatta Páskándi Gézát ismert drámaíróvá.¹⁹

Színháztörténeti jelentőségű Harag György együttműködése Sütő Andrással. Sütőnek négy drámáját vitte színre Kolozsváron 1975 és 1981 között. Mindketten a totalitarista kulturális és etnikai genocídium ellen küzdöttek. Harag is vállalta Sütő szabadsághimnuszát: „Ott kezdődik az ember! Amikor összetéveszti magát azzal, amitől megfosztották.” Együttműködésük a nagelschmidt hitvallás megelevenítése volt: a lázadás megtestesülése. Felmutatták a nagy példát: hogyan járhat kéz a kézben politikum és esztétikum. A Sütő-drámák Harag olvasatában belevették a köztudatba a „felemelt fő” ethoszát, s a szókapcsolat a közösségi megmaradásért folyó küzdelem metaforájává vált. A Sütő-tetralógia harmadik bemutatójánál tartott a Kolozsvári Színház, amikor a *Korunkban* 1978-ban kirobbant a „Csipkerózsika-vita” a népszolgálatról ódzkodók és a népben gondolkodó, az erőszakos beolvasztás ellen küzdők között. Sütő így fogalmazott: „A szemüket életre nyitó új mondanók sokaságában egyetlen Csipkerózsika alusza még álmát: a sajátosság méltósága. Vagyis mindaz, ami e nemzetiségi létünkre alkalmazott kategóriák alkotóeleme.”²⁰ A „sajátosság méltóságá”-nak vezéreszméje körül a második világháború után először került sor egy kisebbségi ideológia megfogalmazására, amely egyben a Trianon óta kibontakozott ideológiák folytonosságát is bizonyította.

Cs. Gyimesi Éva írta ezzel kapcsolatban: „Az előzményei ott vannak a két világháború közötti transzszilvanizmusban, az Imre Lajos és Tavasz Sándor által kifejtett kisebbségi ethosz szellemi hagyományában.”²¹ Miközben a kor ideológiájával felelve ilyen aktuális politikai tartalmakkal is feltöltődtek az előadások, egyben az egyetemes magyar színjátászás kiemelkedő művészi értékeit is megteremtették.

Ahogy a Sütő-drámák ciklussá álltak össze, ugyanúgy külön ciklust alkotnak Harag életművében a hazai drámák: a közelmúlt és a kortárs szerzők bemutatói (Asztalos István: *Fekete macska*, 1975; Csiki László: *Öreg ház*, 1978; Lőrinczi László: *A szerető*, 1982; Tomcsa Sándor: *A műtét*, 1983).

Harag olvasatában, valami szöveg mögötti örvénylésben, ezekből a partitúrákból egy szürrealista látomás bomlott ki az erdélyi létről. A totalitarizmus azonban nem szégyenlős. Vak dühvel szedték ízekre Harag opusait, mint mindent, amiben önálló gondolatot véltek felfedezni. Módosítani kellett a szövegen, amikor Nagelschmidt elmeséli Lisbeth halálát Kolhaasnak, mivel a fejedelem érkezését leíró rész a cerberusokat a Ceaușescu-látogatásokat jellemző rituáléra emlékeztette. A *Szúzai menyegző* dialógusait is gyomlálták, nehogy valamelyik replika a tetőfokra hágott asszimilációra utaljon. A bemutatón a kakasülön ott ült a cenzor, elemlempával követve a szövegekönvet, nehogy a színészek elmondják valamely kihúzott replikát. Mindezek igazolják Kányádi Sándor találó szólásának igazát, aki „égő szekértábornak” nevezte a kort. Beteljesedni látszott Dinu Cernescu 1974-es jóslata, aki a bukaresti Nottara Színházban rendezett *Hamlet*-előadásának olvasatát a „Fortinbrasé lesz az ország” gondolatra hegyezte ki. A Kolozsvári Színház műhelyében, a Harag György által megpezdített belső szellemi életben, témánk szempontjából emlékezetes a *Sánta angyalok utcája* bemutatása Szabó József rendezésében (1972), amely Bálint Tibor *Zokogó majom* című regényének színpadi adaptációjából született. Miközben egy sor nagyszerű színészi alkotás nyomán rangos produkció is született, az előadás szervesen kapcsolódott a kort elemző szellemi áramlathoz is, mivel azt érzékeltette, hogy annak a munkásosztálynak a sorsában, akiért a kommunista harang szólt, gyakorlatilag semmilyen fordulat nem állt be, ugyanolyan peremlétre ítélték, mint amilyenek voltak.²²

Az önvédelmi színházi modell jegyében ebben a korban jelentős volt a közönségsikerrel működő Nagyváradi Színház tevékenysége. Szabó József rendezői opusai: Madách: *Az ember tragédiája* – a szövegére koncentráló, végletekig puritán térben és puritán eszközökkel kidolgozott előadás – beiktatta a játékba a szerző alakjának életre keltését is (1974); Sütő *Anyám könnyű álmot ígér* című szociográfiai regényének dramatizálása hamisítatlan életigazságával hatott (1975); ősbemutatóként vitte színre Tamási Áron *Ősvigasztalását*, s ez a kultúránk távoli rege- és mítoszvilágát megszólaltató előadás is maradandó művészi élményt jelentett (1982). Ezek az előadások egyben a partiumi színházi műhely művészi értékét is fémjelezték.

A szóban forgó korszakban a szatmári színház, hagyományaihoz híven, a színházi élet katalizátoraként a hazai dráma műhelyévé kívánt válni. Házi szerzőjükké avatták Kocsis Istvánt, aki színházi életünkben eredményesen kísérletezett a gondolati tartalom és a színszerűség harmóniájának megteremtésével. A Kocsis-sorozat megvalósítása Gyöngyösi Gábor nevéhez fűződik: *Bolyai János estéje* (1971); *Tárlat az utcán* (1976); *Árva Bethlen Kata* (1977).

1971-ben a szatmári társulat mutatta be Kányádi Sándor *Ünnepek háza* című drámáját Kovács Ferenc rendezésében. A mű keletkezésében is tetten érhető a kor alkotóinak egyik stratégiai eljárása: kihasználva a pártdokumentumok bizonyos kitételeit, a színre vitt életrajzokkal hiteles híradást próbáltak közvetíteni a korról. A Román Írószövetség 1965-ös konferenciájának tézisei között szerepelt például az a felhívás, hogy az írók fordítanak kellő figyelmet a hiteles konfliktusok, a valóság alapvető kérdéseinek ábrázolására, s ennek érdekében alkalmazzanak változatos stíluseszközöket. Ilyen eszköz lehet a dokumentum szerint a „realista szimbólum” használata, amely nagy általánosító erővel képes döntő történelmi folyamatokat megeleveníteni. Ezzel a lehetőséggel élt Kányádi, amikor re-

vízió alá vette a „forradalmi” örökséggel való sáfárkodás folyamatát. Ezt mondja: „A szavak már régen nem fedik a valóságot. Állandó jelentésváltozásban élnek, és mindig bizonyos érdekek szolgálatában... Jobban bepiszkolódtak, mint az emberek, mert hosszabb életűek. A szavak maguk a legjellemtelenebbek. Legtöbbjük olyan jellemtelen, mint Julius Caesar. Csak hatalmuk nincs olyan, mint Caesarnak. Különben már rég kinyírták volna egymást. Föl kellene, a szavakat kellene végre fölszabadítani, visszaadni kinek-kinek a maga jelentését, jellemét.”²³

A színháznak ez a szellemisége vezetett el Kincses Elemér *Ég a nap Seneca felett* című drámájának felvállalásához (1978), amely egy tébolyult hatalom időszzerű példázata volt. Az előadás a színesi előadóművészet témáját bemutató országos színházi fesztiválon díjat nyert. A tény az értékmentő kulturális stratégiák egy másik módszerére mutat rá. A román színházi szakszövetség különböző témák jegyében számos országos fesztivált rendezett, s ilyen alkalmakkor rendszerint a cenzúra által üldözött, de kiváló előadásokat tüntették ki, mintegy védőhálót vonva köréjük.

Ám a cenzúra egy idő után már nem tűrte a szatmári színház „erődemonstrációit”. 1983-ban betiltották Kós Károly *Budai Nagy Antal* című drámájának bemutatóját, mintegy a nacionalista kurzus betetőzéseként is, hisz akkor vetették máglyára Kós életművét mint a sajátos magyar transzszilván kultúra jelképét.

A korról alkotott kép nem lenne teljes, ha nem szólnánk két 1979-es Székely János-bemutatóról: Nagyváradon Farkas István vitte színre az *Irgalmas hazuságot*, Szatmáron Kovács Ferenc állította színpadra a *Hugenottákat*. A rendezők többször megpróbálkoztak, hogy színre kerülhessen a korszak nagy művészi erejű krónikája, az 1972-ben megjelent *Caligula helytartója* (a Sütő-parabolák mellett legjelentősebb drámánk), de erre már csak a rendszerváltás után kerülhetett sor.²⁴

■ JEGYZETEK

1. 1958-ban kivonják a szovjet csapatokat Romániából, és az RMP III. kongresszusán cselekvő programmá válik az új ideológia: a nemzeti érdekek érvényesítését előtérbe helyezve igyekszik tömegalapot teremteni hatalma megszilárdítására. Kettős játékot űznek kisebbségi vonatkozásban is: elérik, hogy 1958-ban Kádár János marosvásárhelyi nyilatkozatában az erdélyi magyar közösség sorsát román belügynek nyilvánítja, s a nacionál-szocializmus formálását, az asszimilációs politika elmélyítését a Korunk újraindulásával (1957), a Napsugár, a NYIRK, a Bánsági Üzenet folyóiratok megalapításával, a kisebbségeknek tett engedelményekkel leplezi. 1961-ben az SZKP XXII. kongresszusán elfogadott hruscsovi tézisek nyomán (a desztalinizáció folytatása, a sztálini szocializmus és a terror közé tett egyenlőségjel) Románia, hogy növelhesse mozgásterét, egyre nyilvánvalóbbá teszi szovjetellenességét: közvetítő szerepet vállal 1962/63-ban a szovjet–kínai konfliktusban, erősíti kapcsolatait a szovjetekkel szemben álló Kínával, Albániával, 1963-ban a KGST gazdasági koncepciójával szembeszállva visszautasítja a szovjet hegemoniát. Mindezek elvezetnek az 1964-es függetlenségi nyilatkozathoz, amelyben megfogalmazódik az RMP politikájának új filozófiája: a szocialista internacionalizmus szovjet változatának elutasítása, a függetlenségre, szuverenitásra és egyenlőségre alapozott külpolitika, a szovjet megújulás reformizmusnak és revizionizmusnak bélyegzése, a nemzeti szocializmus kiépítése. Gh. Gheorhiu-Dej halála után 1965-ben hatalomra kerül Nicolae Ceaușescu, az elődje által megapozott filozófia kiteljesítője, a mítosszá növesztett nacionalizmus, a nemzeti jellegű szocializmus modelljének gyakorlatba ültetője. 1965-ben az RKP IX. kongresszusán mondott beszédében pontosan körvonalazza a szuverén, szocialista nemzet fogalmának, az iparosítás stratégiájának, valamint a párt nemzeti és hazafias irányultságának a meghirdetésére alapozott modellt. A kisebbség számára elkezdődött a genocídium, mivel a szocialista nemzet gyakorlatba homogenizációt jelentett. Ceaușescu nemcsak elődje filozófiáját teljesítette ki, hanem a kétarcúság taktikáját is továbbfejlesztette. Kultusza előkészítésének folyamatában 1965 és 1971 között színlelt változások következtek be, úgymond a szocialista törvényesség és liberalizáció jegyében. 1968-ban a szuverén nemzetek önrendelkezési joga alapján elutasítja a csehszlovákiai beavatkozást.

2. Egy tervezet születik, amelyet alkalmaznak, de soha nem emelkedik törvényerőre, ebben az SNYP előzetes ellenőrzésének megszüntetését irányozták elő a szindarabok és színházi produkciók, operaelőadások, esztrádműsorok, képzőművészeti kiállítások esetében. Az ellenőrzés a színházakban működő Dolgozók Tanácsára és a párt helyi szervezeteire hárult.

3. Az előadás nem a valóság természetessé illúzióját kívánja nyújtani: „az előadást kizárólag a játéklelki foglalt fikció körvonalazta valóságban tárja elénk”. Roland Barthes nyomán az előadás szemiotikáját jelek hazmazából (érzéki hatáseffektusok, gesztusok, hangszínek, távolságok, anyagok, fények) alakítják ki.

4. Büchner: Danton halála (1966); Shakespeare: Macbeth (1968); Büchner: Leonce és Lena (1970); Caragiale: Az elvesztett levél (1972); Gorkij: Éjjeli menedékhely (1960); Forster: I. Erzsébet (1974).

5. Hogy élővé, maivá, mához szólóvá tegye az előadást, Nina Cassiannal újrarendítette a szöveget a klasszikusok korszerű láttatása jegyében: „hogy jobban tapadhasson arra, ami a világban történik”. Az előadás az emberi alapértékek helye kijelölésének esszéjévé vált. Prospero alakján keresztül a művészet helyét kutatta egy olyan világban, ahol a humanizmus iránti hűség folyamatosan erodálódik. Mekkora befolyással bír az emberi tudatra egy művész-tudós-filozófus? Változtathat a tudaton? Hol van hatásának a határa? Mikor válik a művészet elkerülhetetlenül tehetatlenné? Mikor lesz a „kulturális vakság” uralkodóvá? Hozzájárulhat a művészet az Ember nagyszerűségének visszaszerzéséhez? – tette fel a kérdéseket Ciulei az előadásban, s mindezt Caliban szörnyességével ellenpontozta. A Ciulei-iskolában alkotott Lucian Pintilie – Caragiale: Farsang (1966), Csehov: Cseresznyés kert (1968), Andrei Șerban – Shakespeare: Julius Caesar (1968), David Esrig – Diderot: Rameau úr unokaöccse (1968) előadásai a korszak emblemikus produkcióivá váltak itthon és külföldön. A Bulandra Színház stílusremotó értékeit a Szovjetunióban, Olaszországban, Franciaországban, Németországban megvalósult külföldi turnék, az edinburghi-i fesztiválon és a BITEF-en való fellépések beépítették a korszerű színház eszköztárába. Végül is Ciulei stílusa megteremtette a Bulandra kulturális identitását, amelynek lényege: „kihangsúlyozott szemléleti pluralizmus, amelyet az előadás képszerűsége foglalt keretbe.”

6. Alexandru Dabija (1955–). Rendezői pályáját 1976-ban kezdte a Piatra Neamți-i Ifjúsági Színházban, és mindössze huszonegy évesen ezzel a munkájával elnyerte az év rendezője címet. Ugyancsak az Ifjúsági Színházban Shakeapeare- és Caragiale-műveket rendez nagy sikerrel. Átszerződött Bukarestbe a C. I. Nottara Színházba, ahol színre viszi Molière Scapen furfangjai című művét is, amit tizenöt évig tartott műsoron a színház. Alig több mint három évtized alatt több mint negyven rendezést jegyzett.

7. Iulian Vișa (1949–1993). A szakirodalom rendezéseiben elsőrendűen a játék elementáris örömét vélte felfedezni, hátat fordítva ezáltal a politikai retorikának, így tiltakozva kora kötelező „politikai színháza” ellen.

8. Silviu Purcărete (1952–) munkásságát a kritika tömören, egy mondatba sűrítve így jellemezte: „az irodalmi színházról a képesség”. Hazájában és külföldön egyaránt elismert rendező.

9. Victor Ioan Frunză (1957–) színházi és televíziós rendező, 1981-ben végezte a Bukaresti Színházi és Film Főiskolát, 1990–1993 között a Kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója, egyetemi tanár. Rendezései konvenciókat felrúgó olvasatain alapszanak, gazdagon burjánzó képi fantáziája kivételének monumentális tereiben zajlanak. Vitákat kiváltó munkássága színházújító elemeket szül, többször nyerte el az év előadásának járó díjat.

10. A kolozsvári Állami Magyar Színház ünnepi műsorfüzete, 1967.

11. Földes Mária írta: „Az embernek az az érzése, hogy rendező és színész egyaránt stopperórával a kezében mérte ki a másodperc töredékeit, azért, hogy a pillanatba foglalt szituáció egyedeire bomoljon, mint ahogyan egyedeire bomlott a huszadik században az embereket egymáshoz fűző kapcsolatrendszer.” Alig egy évvel később Taub Sztamárón vitte színre Ionesco A király halódik című művét, rendezésében ugyanúgy, mint egy évvel ezelőtt, a széthullt világ feletti kétségbeesésének adva hangot, fenség és nevetségesség jegyeket keverő groteszk stílusban.

12. Osborne: Nézz vissza haraggal (1965); Anouilh: Pacsirta (1961); Anouilh: Becket (1968); Camus: Caligula (1969); és a már említett A király halódik című előadásokkal.

13. Saul Levitt: Parancsra tettem (1968) a politikai színház felé nyitott; Tamási Áron Énekes madara (1968), Veress Dániel Négy tél című színműve a transzszilván sajátos létről szóló meditációs alkotásoknak teremtettek alkalmat, Németh László megjelenítése a sepsiszentgyörgyi színpadon az egyetemes magyar szellemi körforgásba való bekapcsolódás szándékát jelezte.
14. Lucian Giurghescu (1930–) 1953-ban végezte a Bukaresti Főiskola rendezői szakát. 1969–1979 és 1990–1994 között a Teatrul de Comedie igazgatója, de vendégrendezett a Bukaresti Nemzeti Színházban, a Lucia Sturdza-Bulandra Színházban, a Giulești Színházban, a C. I. Nottara Színházban, a Karácsonykői Ifjúsági Színházban, valamint külföldön Dániában, Bulgáriában, Svédországban, Németországban, Finnországban. Pályafutása során tíz Brecht-darabot vitt színre.
15. Alexandru Darie (1959–). 1983-ban végez a Bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem rendezői szakán. Pályáján kiemelkedő mozzanat Peter Shaffer Amadeusának színrevitele Nagyváradon. Fontos állomás pályáján Heiner Müller Shakespeare parafrázisának, a Titus Andronicusnak a színrevitele, amelyben az artaud-i kegyetlen színház eszközeivel kísérletezett. Ezért a munkájáért az év legjobb rendezése díjat nyerte el. 1989-ben a Bukaresti Vigszínházhoz szerződött. 1991-ben meghívják a Londoni LIFT-re a Szentivánéji Álommal. Az előadásról a Guardian azt írta, hogy Brook rendezése óta a legjobb Nagy-Britanniai Szentivánéji Álom. Külföldön is dolgozott (Molière: Mizantróp – Performing Arts Center, New York; Peter Weiss: Marat Sade – Kammerpiele Im E-Werk, Freiburg im Breisgau; Shakepeare: Macbeth – Ginza Season Theatre, Tokió).
16. Ha be akarunk pillantani az „önvédelmi színház” eszköztárába, idézzük meg a brassói színház 1980-as kálváriáját Dumitru Radu Popescu Az avar lovas című darabjának bemutatása kapcsán, Mircea Marin rendezésében. Mindjárt a szerző személye rámutat a korszak tudathasadós állapotára: a szerző a Román Írószövetség elnöke, az párt KB-tagja, tehát a hatalom gyakorlója, mégis nyolcszor vizionáltak a mű színpadi verzióját, míg alaposan átdolgozott formában közönség elé kerülhetett. Alkotóként a szerző nagy tehetségű, a groteszk, ironikus műfaj kiváló művelője volt. Ebben a drámában egymásra csúsztatott képekben, a lineáris kronológiát nem tartva figyelembe, nemzete történetét tekintti át mítoszalanel (már a cím ironizálja a szent révülettel kezelt nemzeti történelmet: a román nyelvben az avar szó egyszerre jelent ősi vándor népet és fősvényt). Az író reális, önvizsgálatra épülő képet kívánt nyújtani, ami ebben a korban szentségtörésnek számított. Ezt a rendezés is tetézte: például minden új korszak beköszöntét egy autó megjelenése jelezte, ugyanazon a gépkocsin érkeztek a gestapósok és a kommuniszták is. Minden néző érezte: a totalitarizmusok közé egyenlőségjelet lehet tenni.
17. Harag György: A korban élni. In: Harag György színháza. (Szerk. Nánay István) Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp., 1992. 162.
18. Az eredeti szöveg naturalista közegben egy deklasszáldott család sorsáról szól, de Harag ebből a vergődés, a kiüttlanság drámáját bontotta ki, saját közérzetének sugallatára hallgatva egy karkai világ abszurdumát fogalmazta színpadra. Fehér falakból álló labirintus képezte a játéktérrel, érzékeltetve a kommunikáció lehetetlenségét, a kiszolgáltatottságot. Falak helyett fehér függönyökkel hasonló játéktérrel képezett ki 1973-ban a következő kiugró teljesítményének, Barta Lajos Szerelem című színjátékának színrevitelek.
19. Például toronyjelenetében Apáczai a Haragtól megszokott szabad térkezeléssel lecsupaszított színpadon, haranglábakat jelképező leeresztett trégerok között botladozik, s végzi el önelemzését, mondja el tépelődését: lehet-e az igazmondás megkerülésével, alakoskodással a népet, a haladást szolgálni? Harag így emeli saját kortársi gondolatait az általánosítás magaslatára.
20. Sütő András: Csipkerózsika. Korunk 1978. 6. 444–446. 446.
21. Cs. Gyimesi Éva: Premisszák a vitához. Alföld 1991. 2.
22. 1974-ben került sor Kolozsvárt Bornemisza Péter 16. századi Elektra-magyarításának erdélyi ősbemutatójára, Horváth Béla rendezésében. A reformáció korában született átdolgozás szemlélete lehetővé tette, hogy az ókori zsarnok úgy elevenedjék meg, hogy alakjában kortársi típusokra is rá lehessen ismerni. A tény, hogy egy négyezerötvenhat éves magyar dráma a maga eredeti formájában először került színre Erdélyben a magunk megőrzésének szándékát is jelezte, hiszen még nem ültek el az 1968-as „kettős kötéldérsről” szóló viták utórezgése, s a színház ezzel az egyetemes magyar szellemkörhöz való csatlakozás szándékáról voksolt. A bemutató kettős üzenetét a cenzúra világosan értette, s a mű szabadtéri előadásait betiltotta. Az identitáshoz való ragaszkodás másik példája Kolozsvárt Csep Sándor: Mi, Bethlen Gábor című történelmi drámájának színrevitele a nacionálkommunizmus tobzódásának kellős közepén.
23. Idézet Kányádi Sándor: Ünnepek háza című drámájából
24. Az önvédelmi színházi modell palackposta-üzeneteinek sorában, amikor az esztétikum úrrá tudott lenni a politikumon. és nem ideológiai szócső volt, hanem kulturális fórum, említünk kell Taub János 1973-as temesvári rendezését, Csehov Ivánovjának színrevitelét. Művészeti eszközeiben az előadás a Pinter-bemutató folytatása.

„A BORÍTÓLAP CSEH GUSZTÁV MUNKÁJA”

■ Ezzel a szokásos, a könyv belső címlapjának másik oldalára nyomtatott mondatral az olvasók három évvel azután találkoztak először, hogy tanulmányait befejezte a kolozsvári Óvárban, Mátyás király szülőházában.

A kezdet „jó kezű, a technikában járatos grafikus ígért [...]”. A tördelészerkesztői munka egy képeslap szerkesztőségében [azonban] csupán annyiban jelentette az előrelépés fel-tételét, hogy közel hozta a fiatal grafikus az

Fejezet a szerző Cseh Gusztáv című, a Pallas-Akadémia Könyvkiadónál megjelenés előtt álló könyvéből.