

Jean Renoir *Lange úr vétkében* Florelle dalát szerezte, míg színházi zeneművei között említhetjük Jean Paul Sartre és Marcel Marceau darabjaihoz írt szerzeményeit. Kozma elvetette a szimpla kísérőzene másodlagos funkcióját, nem már meglévő zeneműveket igazítottak a koreográfiákhoz, hanem közös improvizációs aktus során, a táncsal szerves egységben készült el a zene.¹⁹ „Nem interpretáljuk a zenét, a mozdulat semmilyen más művészetnek alárendelve nincsen, hanem magából a mozdulatanyagból alkotunk. Ha zenével dolgozunk, akkor egy közös időből kiindulva szervesen komponáljuk meg a zenét és a mozgást.”²⁰ Ebben mutatkozik meg a Dalcroze-féle belső elképzelésen alapuló zenei ritmika szerepe, amely a külső, fizikai mozgásban formálódik meg, és kapcsolódik a zene dinamikájához. „Nem tánc, hanem bensőséges kapcsolat a zene és a mozgás között. Dalcroze szavaival: a zenét mozgással nem interpretálni, hanem mozgásba transzponálni kell.”²¹ A hagyaték fennmaradt iratai között megtalálható Kozma kottája az előadás teljes zenei anyagával. A kották sértetlen állapotban tekinthetők meg az MTA Művészettörténeti Intézetének Adattárában, sokkal jobb állapotban, mint a rendezői példány.²²

Kritikai visszhang

A *Délibáb* folyóiratban 1931. április 25-én publikált cikk az előadás beharangozójaként szolgált, amely összefoglalta az est előadásainak koncepcióját: nem csupán az *Ayrus leányáét*, hiszen ugyanazon a napon tartották Madzsar Alice *Bilincsek* mozgásdrámájának és a *Srác és Vagabund Hipokráciában* című előadásnak is a bemutatóját. Az előadás összművészeti jellegét már előzetesen

hangsúlyozza Tolnai Sándor: „míg a régi színdaraboknál a szó volt a túlsúlyban a mimikával szemben: mindhárom egység egyenlő arányban érvényesül”.²³ Márkus László írásában az előadás megtekintése után az előadást az „új színházi” irányzat példájaként nevezi meg, s hasonlóan az összművészet felé való törekvést emeli ki. „A naturalizmus széteső részletességével ellentétben, ez a kísérlet a lényegre tör, a zene, a mozgás. a gesztus, az akcióval együtt változó díszlet új szintézisében. Főszereplő maga a tömeg, amely kórossá lelkesedve jelenik meg, mint a görög drámákban.”²⁴ A német folyóirat, a *Neues Politisches Volksblatt* Róna Magda táncainak „virágszerűen gyöngéd fanyarságát” méltatja.²⁵ A külföldi fogadtatás angol részről is elismeréssel adózott az előadás bemutatója után: 1931-ben a Globe Színház igazgatója Pesten járt, és lefordította az *Ayrus leányának* a szövegét. Palasovszky visszaemlékezései azonban itt véget is érnek, a dráma londoni utóéletéről nem ad további információt.²⁶ Berkes Erzsébet *Színház* folyóiratban megjelent írása az előadást Palasovszky kísérleteinek csúcspontjaként nevezi.²⁷ Polyák Erzsébet Mária *A Tollban* megjelent tanulmánya összekapcsolja a szépség és a szellem feltámadásának reményét a mozgást megújító Róna Magda koreográfiájával. „Szépség, halál és szerelem örök mozgatóinak, ismét költői értékek... A kozmikus erővel pedig nem hányatja magát holt tömegként többé az ember, ki teste ritmusával beleolvad a mindenség hullámzásába: vergődik a viharokkal, tud virág lenni, hervadásba hullani és meghalni, mint egy hatyú... Az örök emberi drámaisága máris elementárisan robban ki a mozdulat új kifejezési formájában... A színpadon Ayrus leánya jelképezi a reményt, hogy a kultúra, a lélek, mely itt testet ölt, a magasba tört.”²⁸

¹⁹ Palasovszky Ödön: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 164.

²⁰ Madzsar Alice előadása rendszeréről, 1929., in: Lenkei Júlia: *A mozdulatművészet Magyarországon*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 38.

²¹ Emile Jacques Dalcroze, in: Lenkei Júlia: *A mozdulatművészet Magyarországon*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 39.

²² Palasovszky Ödön hagyatéka, MTA MKI Adattár MKCS-C-107/239

²³ Tolnai Sándor: c.n., *Délibáb*, 1931. április 25. In: MTA MI Adattár MKCS-CS-I-107/441

²⁴ Márkus László: Az új színház, *Magyar Hírlap*, 1931. május 10. 19. In: Kocsis Rózsa: *Igen és nem*, Magvető Kiadó, Budapest, 1973. 339.

²⁵ Palasovszky Ödön: Róna Magda és az Ayrus leánya, In: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 170.

²⁶ Palasovszky Ödön: Hírnökök fogadtatása, In: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 196.

²⁷ Berkes Erzsébet: A Zöld Szamártól az Ayrus leányáig, *Színház*, 1971/2. 46.

²⁸ Palasovszky Ödön: Róna Magda és az Ayrus leánya, In: *A lényegretörő színház*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1980. 170.

FRAUENHOFFER GYÖRGY

A személyi kultusz színháza

Több mint fél évszázaddal a Rákosi-rendszerben meghirdetett államosítás és két évtizeddel a rendszerváltás után a történetírásnak lerovatlan adósságává vált az ötvenes évek színházi működésrendjének feltérképezése. A kilencvenes években meginduló kánonépítési szándékok egytől egyig a rendszerváltás paradigmája szerint szerveződtek, domináns szerepet pedig túlnyomó többségben azok a szerzők és alkotások kaphattak, amelyek korábban a hivatalos kultúrpolitika ellenében, a rendszer kritikájaként fogalmazódtak meg; ennek következtében az államszocializmus, ezen belül is a személyi kultusz éveinek hivatalos esztétikája a színház történet periferiájára szorult. Míg azonban a rendszerváltást követően az addig érvényes kánon negligálása és felülírása egy szükségszerű folyamat részeként volt értelmezhető, addig napjainkra egyre égetőbb kérdésként jelenik meg, hogy a kommunista ideológia kiüresedésével párhuzamosan, egy demokratikus berendezkedés keretei között miként írható meg a diktatúra hivatalos kultúrpolitikájának története. Másképp: míg a kánonba beléptetett, '89 előtt született szövegek és előadások túlnyomó többségükben rendszerkritikai aspektusból válnak vizsgálhatóvá, addig eltűnni látszik az a viszonyítási pont, amelyhez képest megfogalmazódhattak ezek az alkotások. Miközben az érem másik oldala láthatatlanná válik, egy olyan generáció tűnt fel, amelynek kulturális identitását az elmúlt két évtized határozta meg, és amely számára az államszocializmus időszeke már nem létvalóságként jelenik meg, hanem anekdotákból, visszaemlékezésekből fennmaradt narratívaként. Elismerve ezeknek a történetileg nem minden esetben pontos szövegeknek létjogosultságát, kérdésessé válik, hogy valódi kutatómunka, a múlt ob-

jektív feltárására törekvő szövegek hiányában nem válik-e egy korszak elhomályosíthatóvá, kiforgathatóvá és kisajátíthatóvá.

A következő oldalakon az ötvenes évek, ezen belül is a Rákosi-korszak színházkultúrájának közelebbi vizsgálatára vállalkozom. Az első részben az ötvenes években kiépülő színházi struktúra működésmódját vázolom fel, majd ezt követően a második részben a kulturális vezetés által kiemelkedőnek ítélt drámák elemzését adom. A harmadik, lezáró részben a személyi kultusz korszakának lezárását jelentő, 1956. október 6-án bemutatott Gáli József-dramát, a *Szabadsághegyet* rekonstruálom.

Strukturális átalakítás 1949-ben

1949 februárjában került az Agitációs és Propaganda Bizottság elé az az indítvány, amely minden addig magánkezelésben, illetve egyéb tulajdoni státuszban lévő színházat az állam rendelkezési jogkörébe sorolt át. Rövid előkészítési procedúrát követően végül július közepén Kossa István pénzügyminiszter államosításra vonatkozó előterjesztését a Magyar Dolgozók Pártja elfogadta. Az augusztus 1-jétől életbe lépő határozatot a Népgazdasági Tanács kiváló stratégiai érzékkel csak augusztus 14-én, az akkor második alkalommal megrendezett Világifjúsági Találkozó megnyitójának napján tette közzé.¹ A Magyarország színházi struktúráját négy évtizedden keresztül meghatározó, mai napig súlyos következményekkel járó döntés akkor és ott nem ütközött számottevő ellenállásba.

A magyarországi színházak államosítására tett kísérlet ugyanakkor nem előzmény nélküli. A századforduló fővárosában olyan (állami és magánin-

¹ Vö.: KOROSSY Zsuzsa, *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében* = GAJDÓ Tamás (szerk.), *Színház és politika*, Budapest, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2007. 51–52.

tézményeket egyaránt magába foglaló) színházi struktúra épült ki, ami működésmódjával és gazdag kínálatával megfelelt annak az elképzelésnek, amely a színházat mint a legkülönbözőbb társadalmi rétegek találkozhelyét, fórumát írja le. A film megjelenésével tovább erősödött az egyes színészeket övező sztárkultusz, az intézmények rendszeres működését pedig újabb és újabb drámákkal jelentkező írók biztosították. A 20. század történelmi tapasztalatai felől visszanezve nyilvánvaló evidenciaként jelenik meg, hogy ez a kivételesen produktív, népszerűségét az első világháború után is megtartó terület nem sokáig őrizhette politikai-ideológiai szeplőtlenységét.

A rohamos iramban kiépülő (majd ugyanígy eltűnő) Tanácsköztársaság ideje alatt a legradikálisabb fordulatra a tulajdonviszonyok megváltoztatása mellett a színház- és filmművészetben került sor.² A másfél évtizeddel korábban még a Thália Társaságot vezető közoktatási népbiztos, Lukács György már a Forradalmi Kormányzótanács első ülésén, 1919. március 22-én bejelentette, hogy az ország színházai magánkezelésből közkezelésbe kerülnek át. Az intézkedés ad hoc jellegét jól mutatja, hogy arról külön rendelet nem született.³

Az 1919-es államosítás nyilvánvalóan nem teljesíthette a hozzá fűzött reményeket. Egyfelől azért, mert az ideológiai talpkövet biztosító Oroszországban a Népbiztosok Tanácsa csak az év augusztus 26-án fogadta el az első olyan komplex, átfogó dokumentumot, amely az egész színházi élet szabályozására és centralizálására tett kísérletet.⁴ Valódi, gyakorlati alapokon fekvő minta (és nyomás) hiányában a hatalom hazai kézbentartóinak körében nem épülhetett ki következetes kultúrpolitikai stratégia. Jól mutatja ezt, hogy bár a teátrumok magánkezelésből államiba kerültek át, a színházigazgatásban egyetlen személyi változtatás sem történt. A sikertelenség és a komolyan számba vehető háttörténet hiányának másik oka, hogy az átalakítás nem rendelkezett olyan irodalmi és színházi előzményekkel, melyek az addig uralkodó polgári

kultúra műsorpolitikájára ideológiailag és minőségileg is adekvát alternatívát kínált volna, így a repertoárokat továbbra is az apolitikusnak ítélt klasszikus művek uralták. Harmadrészt nem elhanyagolható az a tény sem, hogy a Tanácsköztársaság százharminchárom napos fennállása időtartamában sem lehetett elegendő egy, az addigotól gyökeresen eltérő (kultúr)politika kiépítésére.

A Tanácsköztársaság színházának vázlatos bemutatása két okból is nélkülözhetetlen. Az első államosításra tett kísérlet bár rövidéletű és hatásában látszólag elhanyagolható volt, három évtizeddel később mégis ez az esemény biztosít a kultúrpolitikának valamiféle ideológiai és történelmi kapcsolódási pontot. A másik ok pedig, hogy a Tanácsköztársaságot, mint a modern kori Magyarország történetében elsőként kiépülő diktatúrát tartják számon a történelemkönyvek, és mint ilyen, cezúrát jelent az akkor közel egy évszázada ivelő anyanyelvi színjátszásban és a főként intézménytörténetekben realizálódó színház történetben.

A második világháború utáni államosítás nem rendelhető hozzá egyetlen dátumhoz. Bár a fentebb már tárgyalt törvényhozási folyamat nyilvánvaló lehetőségeket kínál arra, hogy a Népgazdasági Tanács július 21-én kelt 53/1949. számú, illetve a Minisztertanács július 29-i fővárosi színházakat állami kézbe rendelő határozatától⁵ datáljuk, ezt csak a tények figyelmen kívül hagyásával tehetjük meg. Még javában zajlott a második világháború, amikor 1945 februárjában a Nemzeti Bizottság létrehozta az addig illegálisban működő, kommunista színházcsinálókból álló (Gobbi Hilda, Várkonyi Zoltán, Major Tamás, Oláh Gusztáv, Both Béla) Ötös Bizottságot. A szervezet célja, hogy a háború alatt együttműködést tanúsító színházi dolgozókat kiszűrje, illetve hogy az elkövetkező évad műsorpolitikáját kialakítsa és engedélyezze. Az Ötös Bizottság rendelkezési körébe tartozik továbbá a színházak működésének engedélyezése,⁶ illetve az intézmények igazgatóinak kinevezése. Mivel az Ötös Bizottság, és az őket kinevező szerv is túlnyomó

többségben kommunista tagokból állt, a kultúrpolitikát, és azon belül is a színházi életet uraló szélsőbaloldali dominancia már a háború utáni első pillanatoktól fogva érezhetővé vált.

A háború lezárultával megkezdődött a színházi térkép átrendezése. Már 1945 nyarán, a Nemzeti Színház és az Operaház után harmadikként állami státuszt kap a Szegedi Színház. Szintén ebben az évben nevezik ki a Madách Színház élére Palasovszky Ödönt, aki (Róna Magdával közösen) saját költségén felújította a főváros tulajdonában lévő épületet, és az avantgárd színházi formanyelv intézményszerű művelését tűzte ki céljául. A kezdeti sikerek után végül – vélhetően felsőbb utasításra – Háy Gyula (akinek drámája egyébként szerepelt a műsortervezetben) a Szabad Népből Palasovszkyt színházával együtt fasisztoidnak bélyegezte. Ezt követően az intézmény Hont Ferenc igazgatása alatt 1946-ban a Színművészeti Akadémia házi színpadává, majd a 1947/1948-as évadra állami intézménnyé vált.⁷

Hasonló sors várt a háború után magukat túlnyomó részét állami segélyekből fenntartó magánintézményekre is. Az ostrom alatt lebombázott Víg-színház még átköltözött a Nagymező utcába, Jób Dániel azonban már nem tudta visszaadni az intézmény egykori nivóját. Bárdos Artúr Belvárosi Színháza egy év után, 1946-ban átkerült a főváros kezelésébe, ezzel párhuzamosan pedig egyre inkább körvonalazódott a színház kommunista fordulat utáni szerepe: fokozatosan a propagandajátékok otthonává vált. Itt mutatták be például Gáspár Margit *Új isten Thébában* című zenés vígjátékát. Az aktuálpolitikai párhuzamokkal teletűzdelt darab a második világháborút és az osztályharcot görög mitológiai parafrázisként jelenítette meg, meglehetősen banális eszközökkel: Zeusz mennykövei valójában kézigránatok, attribútumai horogkeresztre emlékeztetnek, bukása után pedig a munkásként megjelenő Prométheusz a Hádész út 60-ba viteti az istent.⁸ Annak ellenére, hogy a koalíciós évek alatt a színházi dolgozók párttagsága többnyire csak formalitás volt, illetve a színházakon belül működő pártszervezetek is elenyésző hatásokkal működtek, a műsorpolitika, ha időnként észrevehetően is, de szép lassan balra tolódott.⁹

A színházak államosításának szükségességéről ma éppúgy megoszlanak vélemények, mint hat évtizeddel ezelőtt, 1949-ben. Bár az utókor az elkövetkező évtizedek ismeretében könnyen és jogosan fogalmazhat meg elmarasztaló kritikát, ezzel együtt nem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tény sem, hogy 1945 után gyakorlatilag működésképtelenné vált az addig fenntartott színházi struktúra. A háború előtt mind művészi, mind gazdasági értelemben sikeres magán-színházak egyik napról a másikra sodródtak a csőd szélére, az állami segélyek pedig csak átmeneti enyhülést biztosíthattak. A válság elmélyüléséhez hozzátartozott az is, hogy a színházak közönsége jelentősen megcsappant. Zsidó polgárok százai haláltáborokban pusztultak el, míg a keresztény középosztály elszegényedett, elmeneült, életformát váltott. Az értelmiség nem tudta megfizetni a színházba járás költségeit. A társadalmi tagozódás is meghatározta a közönség érdeklődését, hiszen a kispolgárság inkább az operett-előadásokat látogatta, míg a módosabbak az Operaház bemutatóit részesítették előnyben.¹⁰ Mindezek után a magánintézmények könnyű célpontot jelentettek a kommunista propaganda számára.

Hogy a színházak centralizálására tett kísérlet kapcsán a mérleg nyelve mennyire nem egyértelműen billen ki egyik vagy másik oldalra, azt jól jelzi, hogy 1990 szeptemberében, közvetlenül a rendszerváltás után az akkor legnagyobb presztízzsel rendelkező szaklap, a *Színház* egy, az államosítást tematizáló számot adott ki. Három, az 1949-es intézkedéseket közvetlenül megelőző színházi szakember pro és kontra érvelő visszaemlékezése úgy kerül egymás mellé, hogy azok hangsúlyosan nem siklanak ki a rendszerváltás után erőre kapó euforikus múlttagadás irányába. A Nemzeti Színház kamarájaként üzemelő Magyar Színház államosításáért közvetlenül felelős Sivó Emil például így emlékezik vissza: „Ma is az a véleményem, hogy ez szükségszerű lépés volt, mert akkor az államosítás valóságos megváltást jelentett a színházak minden rendű és rangú dolgozója számára. Mindezt azért hangsúlyozom, mert ma sikk elítélni minden államosítást, lehet, hogy sok esetben jogosan, nem értek hozzá, de öt évtizednél is hosszabb színházi tapasztalatom szerint ezen a te-

² GAJDÓ Tamás, *Színházi diktatúra Magyarországon 1919–1962* = LENGYEL György (szerk.), *Színház és diktatúra*, Budapest, Országos színháztudományi Múzeum és Intézet, 2011. 339.

³ Vö.: GAJDÓ Tamás (szerk.), *Magyar színház történet II.*, Budapest, Magyar Könyvklub és Országos Színháztudományi Intézet és Múzeum, 2001. 347.

⁴ Vö.: KISS Ilona, *Tenyér és ököl: A sztálinizmus színháza* = LENGYEL György (szerk.) i.m. 182.

⁵ KOROSSY, i.m. 52.

⁶ A tizenkét engedélyt kapott színház: Nemzeti Színház, Víg-színház, Ifjúság Színháza, Szabad Színház, Belvárosi Színház, Fővárosi Operettszínház, Pesti Színház, Nemzeti Kamara Színház, Vidámszínház, Bábszínház, Chanson (Medgyaszay) Színház, Munkás színház. KOROSSY, i.m. 123.

⁷ Vö.: JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – Színház – Politika*, Budapest, Balassi Kiadó, 2006. 179–181.

⁸ A darab részletes rekonstrukcióját lásd.: BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával: Magyar drámák 1945–1989*, Budapest, Balassi Kiadó, 1996. 43–44.

⁹ KOROSSY, i.m. 50.

¹⁰ GAJDÓ Tamás, *Színházi diktatúra...* i.m. 346.

rületen ez a lépés akkor elkerülhetetlen volt.¹¹ Árnnyal-
tabb képet fest Székely György szövege, amelyben
hangsúlyozza, hogy az államosítást a szakma részé-
ről azért is övezte izgalommal teli várakozás, mert
abban az egzisztenciális biztonság lehetőségét lát-
ták: „A színházak államosításának szükségszerűsége
a színésztársadalom nemcsak hogy belátta, hanem évek
óta várta. Ettől a lépéstől remélte, hogy évtizedek óta
tartó létbizonytalansága végre megszűnik, hogy em-
berséges viszonyok között teheti dolgát (...) De ennek
az „állami” jellegnek sokunk számára nem csak gaz-
dasági vonzereje volt. A régi állami színházak – a Nem-
zeti Színház vagy az Opera – a művészek számára a
végleges révbejutást, az abszolút művészi elismerést is
jelentették. Ha tehát minden színház az államé, akkor
az egyben a „nemzeti színházi” jelleg és színvonal le-
hetőségét is kínálta. Hát hogyan szerették volna mie-
előbb megvalósulva látni, és részt venni ebben a min-
dent megoldó, megváltást ígérő fordulatban!”¹² Hogy
az államosítás nem a szakma egzisztenciális szük-
ségletei biztosításának céljából ment végbe, az hamar
egyértelművé vált mindenki számára. A Rajk-
per után a rendszer nyilvánvalóvá tette, hogy sen-
ki nincs biztonságban, s bár Révai gondosan ügyelt
arra, hogy reflektorfényben élő embereket ne tar-
tóztassanak le,¹³ a központosuló színházirányítás
és a döntéseiket jellemző önkény megszámlálhat-
atlan színházi pályát tört ketté, és sodort létbizony-
talanságba.

1948-ban az addigra a hatalmat gyakorlatilag
kizárólagosan kézben tartó MKP újfent meghirdet-
te a magántulajdonnal szembeni harcát. Gazdasági
megfontolásból első körben az államosítás csak
az ipart és a mezőgazdaságot érintette, s az óriási
deficitekkel küzdő kulturális szféra beolvasztására
csak egy évvel később került sor. 1949. május 22-
én, Ortutay Gyula kultuszminiszter bejelentését kö-
vetően a párt legfőbb médiumában, a Szabad Né-
pben *Egy korszak lezárult, új korszak nyílik a magyar
színházak életében* címmel jelentette meg program-
cikkét Molnár Miklós. Ebben a színháztörténetet
sajátosan interpretáló szövegben a szerző nem ál-
lít kevesebbet, minthogy elkövetkezett az az idő-
szak, amely felszabadítja a színházakat a tőke függé-
sége alól, s az állami kézbevitel után kizárólag a kor

művészeitől függ, mi lesz a színpadok sorsa.¹⁴
A meglehetősen ígéretes program gondolatmene-
tét még az a tény sem zavarta össze, hogy a terület
válsága miatt intézmények többségében radikális
létszám- és fizetésesökkentést kellett végrehajtani.

Az államosítás első éveit a folyamatos átszerve-
zések és az ezzel együtt járó személyi cserék jelle-
mezték. Ennek elsődleges oka, hogy bár az új struk-
túra elvielében történő kiépítése alig vett igénybe
néhány hónapot, annak működéséért, legitimizálá-
sáért felelős szakmai apparátus még korántsem állt
készen a gyakorlati teendők ellátására. Alapvető
problémát jelentett, hogy a fővárosi repertoárok (il-
letve az esetek túlnyomó többségében azokat után-
jászó vidéki színházak) folyamatos darabhiányban
szenvedtek. Az új kulturális vezetés az általa
megörökölt, kapitalista alapokra felhúzott színházi
intézményrendszer tagadásából merítette identitá-
sát. Mint ilyen, fő célja nem pusztán az 1945 előtti
kánon negligálása és háttérbe szorítása volt, hanem
annak üldözése és lehetőség szerinti eltörlése. Mint
az már fentebb is kiderült, az ideológiai folytonos-
ságot biztosító Vörös Terror ideje alatt nem szület-
tek meg azok a drámák, melyek ebben a kiépülő-
félben lévő rendszerben átmeneti támpontot nyúj-
thattak volna, és a Horthy-korszak szélsőbaloldalt
egyre gyanakvóbb szemmel kísérő politikája is le-
hetetlenné tette, hogy a Rákosi-korszak kapcsoló-
dási pontot találjon a háború előtti szubkultúrák-
kal. A koalíciós idők rövid szakasza alatt feltűnt
kommunista darabok szerzői (Mándi Éva, Gáspár
Margit) minőségileg és mennyiségileg sem tudtak
állandóságot biztosítani kilenc fővárosi színházaknak.

A hivatalos álláspont szerint „a Párt elutasítja a
művészetet a művészetért reakciós polgári elvét, magas
színvonalú, a valóságot, tehát a nép életét és harcait
ábrázoló, az igazságot kereső, a demokratikus népi esz-
mék győzelmét hirdető optimista művészetet kíván.
Csak ilyen művészet teljesítheti ki nagy feladatát, a
nép, elsősorban az ifjúság nevelését”.¹⁵ A Népműve-
lési Minisztérium kollégiumának ülésén elhangzott
idézetből tehát világosan kiderül, hogy a művészet
céljává a nevelést tették meg, a közönség feladata
pedig ebben a színházi rendben a morális konzek-
venciák leszűrése, a bemutatott társadalmi minták

¹¹ SIVÓ Emil, Kár volt államosítani? = *Színház*, 1990/9. 9–12.

¹² Uo., 12.

¹³ SZÉKELY György, Államosítás: a színe és a visszája = Uo. 12–15.

¹⁴ Vö.: MOLNÁR Miklós, *Egy korszak lezárult, új korszak nyílik a magyar színházak életében* = *Szabad Nép*, 1949. máj. 22.

¹⁵ KOROSSY, i.m. 83.

elsajátítása és gyakorlatba történő áttemelése lett.
Mindennek érdekében alapkövetelménnyé vált a
lehető legegyszerűbb és legegértelműbb jelhasz-
nálát, a realista játéktípus és a könnyen befogad-
ható történetvezetés. Mint azt majd a későbbiek-
ben elemzett példákban is látni fogjuk, a többnyire
mezőgazdasági és ipari díszletek között lezajló
cselekmény központjában minden esetben egy
olyan alak áll, aki kezdetben ideológiailag még nem
áll készen arra, hogy betagozódjon az új társadal-
mi rendbe, ám akit a darab viszonyrendszere fo-
lyamatosan a politikai „eszmélés” irányába sodor.
Mivel ilyen, ideológiailag adekvát szövegből kevés
van az 1949/1950-es évad kezdetén, ezért egyrészt
a színházi vezetés igyekszik a bemutatók számát
minimalizálni, a próbaidőt pedig akár több hónap-
ra is kitolni, másrészt a repertoárt apolitikusra sze-
lídített klasszikusokkal feltölteni.

A probléma orvoslására több megoldási kísérlet
is született. A témájában, művészi értékeiben is
megfelelőnek tartott darabok kiválasztására, az egy-
eséges szempontú műsorpolitika megteremtésére a
párt Színházi Szakbizottsága kommunista színház-
igazgatókból álló, dramaturgokat és rendezőket ma-
gába foglaló Dramaturgiai Tanácsot hozott létre.
Alapvető céljuk, hogy kiküszöböljék a műsorpoli-
tika véletlenszerűségeit, biztosítsák a színházi mű-
sorok tervszerű összeállítását. A Tanács feladata volt
többek között az is, hogy a megszülető darabokat
véleményezze, értékelje és kijavítsa, majd a megfe-
lelőnek ítélt műveket a minisztérium elé terjessze.¹⁶
A Dramaturgiai Tanács szoros együttműködésben
volt az 1949 végén Major Tamás és Horvai István
vezetésével megalakult Színház- és Filmművészeti
Szövetséggel. A szervezet célja eredetileg egy olyan
nyitott szakmai fórum létrehozása lett volna, ahol
szigorúan szakmai viták keretei között került vol-
na sor a legújabb alkotások bemutatására. Mivel
azonban, mint oly sok esetben, Major elnöksége itt
is csak jelzésértékű volt, mivel az érdemi munká-
ból kivonta magát, a szervezetet sok támadás érte.
Hatékonyágát tovább csökkentette, hogy sem ki-
sebb szerveződések (így a színházakon belül létre-
hozott Sztanyiszlavszkij-körök), sem a vidéki színhá-
zák nem kerültek fel a Szövetség napirendi pontjai
közé, így a rendszertelen időközönként megrende-
zett találkozók is inkább csak személyes problé-
mák és sértődések kifejezésének adhattak teret.

¹⁶ Vö. KOROSSY, i.m. 63.

¹⁷ MAJOR Tamás, *Feladatunk az elmúlt évad tanulságai alapján* = *Színház és Filmművészet*, 1950/1–2. 5.

A szocialista realizmus színházi paradigmája

Mint minden frissen pozícióba kerülő politikai
erőnek, a Rákosi-korszaknak is elsődleges
feladatává vált, hogy hatalmát szimbólumok-
kal erősítse meg. Míg a demokratikus berendezke-
désű államok ezeknek a szimbolikus kódoknak a
pluralitására épülnek, addig a totalitárius rendsze-
rek mindinkább egyetlen szimbólumrend kizáró-
lagos érvényhez juttatását tűzik ki céljuknak. Ezek-
ben a rendszerekben a propagandának nem az a
feladata, hogy agresszív módon érveljen és meg-
győzzön, hanem hogy a társadalom minden rétege
számára egyértelművé tegye a pártosság axiómáját.
Ilyen, a társadalom egészének szánt, a fenyegetett-
ség politikáját meghirdető szimbolikus lépés volt a
Rajk-per, mely brutalitásában, nyilvánosságában
mindaddig egyedülálló és példa nélküli volt, és
amely nyitófejezetét szolgált az elkövetkező évek
politikai boszorkányüldözéseinek.

A kommunista fordulatot követően a színház-
ban is megjelentek azok a virtuális listák, melyek
a közhasználatban kerülendő (tehát tiltott) neve-
ket (pl.: Németh Antal) és fogalmakat (pl.: avant-
gárd) tartalmazták. Tiltásukkal a kommunista kul-
túrpolitika nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy
a múltat felülírva, minden addigi hagyománnyal
szakítva a színház új és kizárólagos paradigmáját
hozta létre: a szocialista realizmust.

A Színház- és Filmművészeti Szövetség első,
1950-ben megtartott konferenciáján Major Tamás
irányadónak szánt felszólalásában kijelenti, hogy
„Mi művészetünkkel fegyvert akarunk adni a dolgo-
zóink kezébe, népünk szocialista nevelését akarja elő-
segíteni. (...) Új művészetet kell itt teremtenünk, a szo-
cialista realista művészetet, mely már nem a hanyat-
ló, rothadó egyén küzdelmét tárja elénk, de egy boldo-
gabb kor jövőjét”.¹⁷ Major ebben a beszédében nem
pusztán a kor színházművészetének meglehetősen
obskúrus irányvonalait jelöli ki, hanem a kommu-
nista retorikának megfelelően olyan fejlődéstörté-
neti narratívába foglalja azt, amelynek értelmében
minden, a szocialista realizmus esztétikáját megel-
őző játéknyelv és dramaturgia kulturális devianciá-
vá értékelődik át. Ezzel az ötvenes évek kultúrpoli-
tikájában általánossá vált gesztussal egyszerre ér-
vényteleníti az addig domináns formakánont, és te-
szi meg azt a támadások céltáblájává. Jól példázza

ezt a tendenciát Gellért Endre felszólalása, melyben a második világháború egyik kiváló okaként a polgári kultúrát jelöli meg, s melyben kijelenti, hogy „a múlt színházai (...) meghamisították a valóságot, hirdették az osztálykülönbséget, de elsikkasztották az osztályellentéteket, sovíniszta módon izgattak nemzetiségek ellen s a fajok közti érték-különbségek hangoztatásával háborúra uszították”, továbbá, hogy „művészetével egyrészt akarva nemakarva hozzájárult a fasiszta mételey elterjesztéséhez, másrészt a hazug *l'art pour l'art* elvek gyakorlati megvalósításával öncélú szórakoztatásra nevelt”.¹⁸ A kötelezővé érő retorikai fordulatok mögött azonban korántsem állt ott a sugallt egységes kultúrpolitikai stratégia. Ennek elsődleges oka nem az volt, amit a kor megkezdhetetlen színházi alakja, Gyárfás Miklós hangsúlyozott, tudniillik hogy a „felszabadulás után színművészetünknek nem volt számottevő közvetlen öröksége (...) csak távoli korok regékké, anekdotákká váló emlékeiben éltek már a nagy hagyományok”,¹⁹ hanem hogy a színjátszás szempontjából is fordulópontot jelentő 1955-ös évig nem született konszenzus a szocialista realista formanyelv gyakorlati alapjairól.

A kor színjátszásának egyedüli, teoretikus és gyakorlati útmutatásokat egyaránt tartalmazó hivatkozási pontjává Sztanyiszlavszkij és az ő Rendszere vált. Paradox módon a lélektani realizmus gyakorlatát kidolgozó orosz színész-rendező úgy vált mantraként ismételt hivatkozási ponttá, hogy maréknyi magyarul is hozzáférhető szövegéről köztudott volt, gyenge és pontatlan fordításban jelentek meg. Nem elhanyagolható az a tény sem, hogy míg a szocialista realista esztétika elsősorban a polgári világ ellenében fogalmazta meg magát, addig Sztanyiszlavszkij munkásságával lényegében a polgári individuumot alkotta újra a színpadon.²⁰ A nem minden szándékosságot nélkülöző félreértés mindenesetre rövidesen kizárólagos színházeszménnyé nőtte ki magát. A Rendszer hiteles kontextusából kiragadott szavak, fogalmak pillanatok alatt a szakmai ellehetetlenítés fegyverévé váltak. Míg az előző évtizedek színészióriáit sokszor a megfoghatatlan és éppen ezért megcáfolhatatlan „megjárt-

szás” vádjával marasztalták el – ami az érvelés szerint nem jelentett mást, mint az átélés ellentétét – addig olyan rendezőkre, mint pl. Várkonyi Zoltán a „polgári”, „naturalista” megbélyegző jelzőt aggatták. A formanyelv ideológiával való összeérését sietteték a színházakban országsszerte megjelenő Sztanyiszlavszkij-körök. Ezeknek a „kötelezően önkéntes” önképző köröknek Sztanyiszlavszkij fedőneve alatt kettős célja volt: egyfelől az aktuális művészetpolitikai kérdések tanulmányozása (pl.: a művészetre vonatkozó parhatározatok, Zsdanov művészetre és filozófiára vonatkozó írásai, Révai József és a Párt más vezetőinek kultúrpolitikai vezetőinek tanulmányai és cikkei), illetve a kör minden tagjának részt kellett vennie a színre kerülő darab ideológiai és szakmai feldolgozásában az olvasópróbától a bemutató utániig.²¹

Jellemző módon elsőik között az a Gábor Miklós fogalmazza meg a dogmává merevült Rendszer pontos kritikáját, aki élete hátralevő részében kommunista múltjával próbált szembenézni: „Művészeink ellenállása és közönye bizonyára kisebb lenne, ha kicsit jobban tudnák, mi a rendszer, ha néhány elvont frázisnál, néhány nyakatekertnek tűnő szakkifejezésnél többet ismernének belőle”.²² A szakmaiság hiányának egyre nyilvánvalóbb jelei mind több és több színházcsinálót indított el annak irányába, hogy megkérdőjelezze a preskriptív színházeszmény létjogosultságát. 1954-ben, a Magyar Dráma Hetét záró konferencián Apáthi Imre felszólítja a megjelenteket, hogy „hagyjuk végre abba a Sztanyiszlavszkij-ráolvasást (...) Nem a Sztanyiszlavszkij-idezetek visznek előre bennünket, hanem a Sztanyiszlavszkij tanítás lényege, a Sztanyiszlavszkij-szellem (...) hagyjuk abba az ő tanításaiból a dogmakészítést”.²³ Apáthi deklaratív szavai jelezték az elmúlt idők „dogmatikus” művészetpolitikai diktatúrájának végét, a Nagy Imre-kormányprogrammal megkezdődött új korszak szemléletét. Lejárt az ideje a meghamisított Sztanyiszlavszkij szellemiséggel operáló tézisrendszernek, amelyek már régen nem szakmai kérdéseket feszegettek, és a magyar színházi életre ráerőszakolt politikai bilincsek szimbólumává váltak.²⁴

A szocialista realista formanyelv rekonstruálhatósága több szempontból problematikus. Bár a polgári színjátszás tagadása axióma volt a korban, annak felülírását csak elvben kísérik meg, valódi, gyakorlati útmutatás azonban nem született. Sztanyiszlavszkij Rendszerét kisajátítva ideig-óráig létrehozta egyfajta dogmatikus rendszert, amely a módszer alapvető fogalmait sokszor szándékosan, tévesen alkalmazta. Valódi szocialista realista teoretikus szövegek hiányában a rekonstrukciónak elsősorban a korabeli drámákból kell kiindulnia, melyek dramaturgiai sajátosságaiknál fogva képet adhatnak a kor hivatalos színházeszményéről, illetve a színrevitelekkel kapcsolatos fennmaradt maroknyi dokumentum lehetővé teszi, hogy vázlatos képet fessünk a kor játéktrendjéről. Figelembe kell azonban vennünk azt is, hogy az 1950-es évek kritikai diskurzusában a dramatikus szöveg és annak színrevitele nem vált szét élesen, ezért a rekonstruálhatóság is sokszor problematikusává válik.

A termelés mint dramaturgiai probléma

Az ötvenes évek kultúrpolitikai alapvetése, hogy a munkásosztály még nem teremtett olyan művészi értékeket, amelyek meghaladnák a polgárság művészetének csúcsteljesítményeit, ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a polgári kultúra ennek ellenére se lehetett mértékadó a proletariátus számára. A művek megítélésében ezért kettős mércét alkalmaztak: alacsonyabb esztétikai követelményeket támasztottak az ideológiailag megfelelő művek megítélésékor, az ideológiailag káros műveket pedig annál hevesebben utasították el, minél magasabb volt az esztétikai színvonaluk.²⁵

Ennek az általánossá váló kritikai gyakorlatnak tudható be annak a három agitációs drámának a sikere, amelyek rövid időn belül a hivatalos kultúrpolitikai szervek állandó hivatkozási pontjává nőttek ki magukat. Mándi Éva *Hétköznapiak hősei*, Földes Mihály *Mélyszántás*, Hágy Gyula *Élet hídjá* című darabja mellett természetesen számtalan, a kulturális vezetésnek megfelelni igyekvő dráma született (így például Fehér Klárától az *Idézés bűnügyben*, Szabó Páltól a *Nyári zápor* vagy épp Hunyady Józseftől a *Bányászbecsület*). A fenti három darab kiemelt státuszára abból következtethetünk, hogy azokat a fővárosi bemutatót követően az ország

minden nagyobb vidéki színháza szinte azonnal műsorára tűzte. A pártvezetés és az annak nyomására megjelenő pozitív kritikai visszhang hatására országsszerte átlagosan hat-hét színház játszotta párhuzamosan az említett drámák valamelyikét. Ehhez fogható „sikerben” mindaddig csak szovjet darabok részesülhettek.

Mándi Éva: Hétköznapiak hősei

Mándi Éva 1949-ben bemutatott darabját, a *Hétköznapiak hőseit* a korabeli kritika a magyar irodalom első olyan drámájaként tartja számon, melynek helyszínétül egy gyárépület szolgál. Ennek a legfeljebb külsőségeiben új, de lényegi dramaturgiai változásokat nem eredményező motívumnak a környező szocialista országokban számos hasonmását találhatjuk (ilyen például a román Davidoglutól a *Tűz városa*). A valódi ok, amiért Mándi a figyelem középpontjába került, az, hogy 1948-as *Vetés* című darabjával az első között kísérelte meg (vegyes sikerrel) hazai kontextusba helyezni az addig jellemzően szovjet, a magyar színházkultúrától idegen termelési tematikát. Az egybehangzó kritikai elismerés ellenére Mándi a második színpadi munkája, a *Hétköznapiak hősei* után nem írt több drámát.

A dráma első felvonásában Anna, a munkásnő önként jelentkezik szolgálatra a vasöntők Martinműhelyébe. A martinások, akik azelőtt az üzemben még sosem láttak női dolgozót, hitetlenkedve fogadják az új munkatársat. A művezető egészen odáig merészkedik, hogy a kivételesen megerőltető fizikai munka helyett könnyű irodai beosztást ajánl Annának, aki azonban hajthatatlanul ragaszkodik hozzá, hogy a férfimunkásokkal egyenrangúként kezeljék, s az övékhez hasonló nehéz feladatot kapjon. Ezzel párhuzamosan Mándi egy másik cselekményszálát is elindít. Dunai, az egykori martinásból lett munkásigazgató a dráma ideje szerint négy hónapja nem tudja a Martint a 101%-os teljesítményről elmozdítani. A műhelybe tett látogatása során végül néhai társaival együtt kiötli, hogy a termelést úgy sokszorozhatják meg, ha a megszokott 30 tonna acél helyett minden alkalommal 35 tonnát öntenek ki. Mivel az újítás számos kockázatot rejt magában, a második felvonás az üzemi irodába kerül át, ahol Dunai az újítás érdekében vére

¹⁸ GELLÉRT Endre, *Művészeink a szocialista-realizmus útján* = Uo. 81.

¹⁹ GYÁRFÁS Miklós, *Pártunk a színházművészet felvirágzásáért* = *Színház és Filmművészet*, 1951/2. 49.

²⁰ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 69.

²¹ Vö. GELLÉRT, i.m. 88.

²² GÁBOR Miklós, *Az átélésről* = *Színház és Filmművészet*, 1952/2. 49.

²³ Apáthi Imrét Lengyel György idézi. LENGYEL György, *Színházi emberek*, Budapest, Corvina Kiadó, 2008. 266.

²⁴ Uo. 266.

²⁵ Vö. SZOLLÁTH Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája*, Budapest, Balassi Kiadó, 2011. 112.

menő elvi harcot vív a névtelen, kapitalista elveket valló, reakciós Főmérnökkel. Dunai és a köré csoportosuló munkások végül fittyet hányva a Főmérnök figyelmeztetéseire, életüket kockáztatva is belevágnak a veszélyes vállalkozásba. A harmadik felvonás gyakorlatilag az első felvonás helyszínére helyezi vissza a cselekményt, s az acél kiöntésének feszült harminc percébe sűríti be azt az író. Mivel a szöveg feszültségét jelentő öntés a dráma terén kívül zajlik, ezért csak közvetetten értesülünk arról, hogy a beépült reakcióknak majdnem sikerült szabotálniuk az újítást, ám az egykori munkás Dunai és az addigra több kudarcot megélt Anna bátorságának köszönhetően zökkenőmentesen sikerül leönteniük a 35 tonnát. Az euforikus záróképben a martínások már a következő újítást tervezik.

A dramatikusan hagyomány felől olvasva a *Hétköznapiak hősei* cselekménye látszólag arra a momentumra épül, amikor a dráma viszonyrendszerébe egy új elem érkezik meg. Ez az elem esetünkben nem más, mint a nőaktív hatására kemény fizikai munkát vállaló Anna alakja. Mándi azonban Annát – egy látványos entrée-t követően – gyakorlatilag rögtön háttérbe is szorítja. A továbbiakban még két alkalommal találkozhatunk vele: a második felvonás végén, amikor könnyek között panaszozza el Dunainak, hogy alkalmatlan feladatainak elvégzésére, illetve a harmadik felvonásban, amikor ideológiai megerősítés hatására legyőzi félelmeit és fizikai korlátait. Anna belépéséből nem nő ki valódi cselekmény. Ennek legfőbb oka, hogy amennyiben Mándi Annához rendelné hozzá a viszonyrend változását, úgy az a dráma alakjai között pusztán céltalan vitát eredményezne arra vonatkozóan, hogy a nő bírja-e az acélöntés nehéz munkáját. A kérdés lényege a fizikai munka során dőlné el; amit nyilván nem lehet a drámában megjeleníteni, hiszen nem formálható meg dialógusokban.²⁶

Anna beléptetése a dráma világába egészen más célt szolgál. Magyarországon a szocialista időszak hivatalos diskurzusának propagandajelszava volt, hogy a hatalom – a nők egyenjogúságát hirdelve – feltétel nélkül támogatja a nők munkába állását.²⁷ Mint ilyen, Anna nem egyszerűen a (hamisan) meghirdetett egyenjogúság par excellence példjaként érkezik meg a műhelybe, hanem az addig apoliti-

kus viszonyrendet ideológiai aspektussal tölti fel: az alakok Annához való viszonyában láthatóvá válnak a politikai preferenciák. Így például a termelés növekedése mellett elkötelezett, folyamatos egyéni rekordokkal próbálkozó idős darus, János bácsi elsőként fordul szimpátiával Anna felé. Ugyanez igaz a főkader Wernerre és a munkásigazgató Dunaira: számukra Anna jelenléte evidencia, sőt, bizonyos mértékig elvárás is. Az egykor Horthy katonájaként működő Szabó, miután megtudja, hogy Anna önszántából állt be a kemencék mellé, megjegyzi, hogy „*Én ugyan nem engedném a feleségem dolgozni! Mert nem jó dolog az, ha egy asszony sokat jár házon kívül. Ezt hall, azt hall, mindjárt okosabbnak képzelem magát az uránál. Márpedig az én feleségem ne legyen nálam okosabb... már csak az kéne...*”.²⁸ Szabó látványosan elítéli Anna munkavállalása mögött meghúzódó politikai motivációt, ezzel pedig újabb szállal köti magát a kommunista fordulatot megelőző rendszerhez. Ennek megfelelően nem is válik a dráma világának pozitív alakjává, hiszen az utolsó jelenetben előbb önként jelentkezik a 35 tonna kockázatos leöntésére, majd váratlanul eltűnik (mint később megtudjuk, szándékosan kifecicámította a bokáját, hogy ne kelljen dolgoznia). Hasonló a művezető Kertész viszonya Annához, akiről rövid időn belül megtudjuk, hogy nem párttag. Az instrukciók szerint előbb „*jól megnézi*” Annát, majd később „*tetszik neki*”, néhány sorral odébb pedig „*kedveskedve fogja meg Anna karját*”.²⁹ Mindezzel párhuzamosan pedig felajánlja, hogy alibi munkáért cserébe „*majd azt is megcsináljuk, hogy ugyanazt a fizetést kapja, amit a többiek, akik a kályhánál dolgoznak*”. Mándi ezekkel a sorokkal érzékletesen lebegtetni meg a szocialista propagandával tökéletesen összeegyeztethetetlen, kitartott nő figuráját. Kertész mondatával a hüledező Annát szexusára redukálja, ezzel pedig övé lesz a drámaszöveg egyetlen biológiai és fizikai adottságokra utaló mondata. A dráma többi szereplőjének fizikai és/vagy szellemi teljesítőképessége minden esetben attól függ, hogy milyen viszonyt alakít ki a párttal és a munkás ideológiával: János bácsi öreg kor ellenére bármikor képes felülmúlni a fiatalabb darusokat, Anna, miután Dunai lelkesítő beszédet mond, képes lesz átútni az izzó acél salakját, a nyi-

tójelenetben ügyetlenkedő, kezdetben haszonlesőként megjelenített Pintér pedig jellemfejlődésével párhuzamosan válik mintadolgozóvá és versenytitkárrá. Ennek ellenpéldája pedig a munkakerülő Szabó, az adminisztratív feladatait lassan, pontatlanul és hibásan elvégző Horvai, vagy épp az utolsó felvonásban megjelenő, politikai szatírákból ismerős nyüzüge Füzi, aki kapitalisták alatt dolgozott bődíszművesként: egyikük sem párttag, mindannyian megvetik az aktuális társadalmi rendet.

Mivel a fizikai munka nem lehet a dráma cselekményének tárgya, Mándi áttemeli a termelési drámák általános dramaturgiáját. A kockázatos, de nagy haszonnal járó technikai újítás kérdését teszi meg a szöveg fő mozgatórugójává. Dunai felvetésének, a 35 tonna kiöntésének veszélye, hogy az addig használt üst aljából egy sor téglát ki kell venni, ennek következményeként pedig az anyag átolvadhat, és az alatta állókat halálos sérülések érhetik. Az újítás mellett pro- és kontra elhangzó érvek rögtön három csoportra oszthatók a szereplőket: támogatókra, ellenzőkre és bizonytalanokra. Ez utóbbi két csoport a dráma világának értékrendje szerint csakis negatív előjelet kaphat, mivel a bizonytalanok okvetetlenkedésükkel éppúgy hátráltatják a termelést, mint az ellenzők. Hogy az ő meggyőzésüknek folyamata minden esetben ideológiai aspektussal egészül ki, jó példa a darab második felvonásában a bizonytalan mérnök, Nagy alakja. Az újítást első perctől fogva elvből ellenző Főmérnök a kommunista Nagyon keresztül igyekszik meggyőzni Dunait az ügy kivitelezhetetlenségéről. Mint megtudjuk, Nagy karrierjét huszonöt évvel korábban a Főmérnök indította el, ezért a szakmainak beállított érveinek hatására Nagy meghátrál. Mikor Dunai a két mérnök ellenében is úgy dönt, leönti a 35 tonnát, Nagy és a Főmérnök négy szemközt marad. Nagy ekkor eszmél rá, hogy a Főmérnök valójában reakciós elveket vall, s szabotálni akarja a kommunisták újítását. Kilandul a bizonytalanságból, ideologikus megerősítést nyer, és az újítók mellé áll. Mándinál tehát az újítás mellett elkötelezett alakok vannak a darab fókuszában. Az ideológiailag kész alakok viszont nem rejtik magukban a fordulat lehetőségét, éppen ezért a szöveg agitatív ereje sokkal gyengébb hatásfokkal érvényesül.

A *Hétköznapiak hőseit* fogadó egyöntetű pozitív kritikai visszhang ellenére a Dramaturgiai Tanács

– megjegyezve, hogy a darab „frontáttörés” a magyar irodalomban³⁰ – a szöveg több hibáját kiemelte. Elsők között épp azt róják fel Mándinak, ami darabját ma rendszerkritikaként teszi olvashatóvá, tudniillik, hogy a negatív előjellel ellátott Főmérnök a dráma világán belüli egyetlen valódi értelmiségi szaktekintély. Az ő alakja mögött meghúzódó ellentmondást emeli ki Both Béla is, mikor megjegyzi, a hiba „*a darabban úgy jelentkezik, hogy a főellenség, aki az újítási ötletet minden erővel ellenzi, akadályozza, az üzem főmérnöke, egy értelmiségi. Azáltal, hogy a főellenség értelmiségi személyében jelenik meg, fennáll az a veszély, hogy a darab értelmiség-ellenes hatása*”.³¹ Másik rendszeresen visszatérő elmarasztalás, amely a darabot érte, hogy az alakok mögül hiányzik a magánszféra ábrázolása, ezért jellemzésük kizárólag a munkához való viszonyukban történik meg. Az alakok nem válnak valódi jellemekké, ezért a korban divatosá váló „papírmásé” jelzőt könnyedén húzzák rá a szöveg szereplőire. Az alakok mögötti megsejtett hiánynak azonban egészen más oka van. A darab történetvezetésének fókuszában az újítás kivitelezhetősége mellett és ellen elhangzó érvek állnak, ezek a különböző tartalmak azonban nem befolyásolják a leöntés sikerességét. Épp ezért a dráma színterén kívül végbenemő, viszonyváltozásból kinőtt cselekmény (az újítás megvalósítása) nincs valódi kapcsolatban a párbeszédekkel, a drámai cselekvés helyett ezek kizárólag egymás mellett elfutó, következmény nélküli szólamokként jelennek meg.

Háy Gyula: Az élet hidja

Háy Gyula *Az élet hidja* című darabjában – részben a pártos kritika vezérszónokaként, részben gyakorlott dramaturgként – Mándi hibáiból tanulva komoly gondot fordított a dráma világán belül megjelenő magánszféra kidolgozására. A szöveg úgy teszi befogadhatóvá az agitációs tematikát, hogy a cselekményt egyrészt történelmi referencialitással ruházza fel, másrészt hangsúlyt fektet arra, hogy a történelmi folyamatokat mikro-közösségek fejlődésén keresztül jelenítse meg.

Háy a dráma cselekményét közvetlenül a világháború utánra, 1945 júniusára helyezi vissza. A lerombolt fővárosban új hidat akarnak építeni, mivel a bombázások következtében lehetetlenné vált

²⁶ BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával*, Budapest, Balassi Kiadó, 1996. 47.

²⁷ TÓTH Eszter Zsófia, *Kádár leányai*, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010. 56.

²⁸ MÁNDI Éva, *Hétköznapiak hősei*, Budapest, Athenaeum Kiadó, 1951. 32.

²⁹ Uo. 18–19.

³⁰ A dramaturg-kritikus tagozat 1950. április 7-én lezajlott vitájának jegyzőkönyve, OSZMI, 15.

³¹ Uo. 18.

a Pest és Buda közötti átjárás, s így az ország élelmiszer-ellátása is veszélybe került. Az építkezés sürgősségét jelzi, hogy bár az országban alig akad építőanyag és munkaképes szakember, a kivitelezésre alig hét hónapot kapnak a mérnökök. Az író ennél a momentumnál csatolja be a darab egyik főszereplőjének magánéletét: Bódog, az egykor illegalitás-ban működő kommunista szakmunkás megérti, hogy családja nélkülözése addig tart, amíg a Kossuth-híd fel nem épül. Gondolkodás nélkül hagyja hátra újszülött gyereket és az éhhalál szélén tengődő feleségét, aki egy gyenge pillanatában beáll a „feketézők” közé. Bódogék mindeközben embertelen körülmények között dolgoznak a hídon: a munkások élelmiszer akadozik, ráadásul a kegyetlen hideg és a jégzajlás miatt veszélybe kerül a híd állványzata is. Az utolsó felvonásban Bódog felesége egy agitációs szöveg hatására visszatér a jó útra, a feketén csempészett élelmiszert a munkások között osztja szét, a jégzajlást pedig személyesen Rákosi Mátyás akadályozza meg, aki egy telefonhívással szovjet jégtörőket és robbantókat rendel a Duna-partra.

Háy Mándinál sokkal erősebben építi be szövegébe az aktuálpolitikai kiszólásokat. A párt ezúttal nem mint a háttérben munkálkodó, láthatatlan erő jelenik meg, hanem a cselekményt konkrétan alakító elemként van jelen. A dráma aranymetszésénél színre lépő Dániel elvtárs hangsúlyosan mint Gerő Ernő képviselője jelenik meg, akiről köztudott, hogy szinte mindennapos vendég a hidépítők körében.³² Hasonló módon konkretizál a szerző az utolsó felvonásban is: Rákosi Mátyás és Vorosilov marsall közös közreműködésének köszönhetően a párt nemcsak a reakciós erők, hanem a szélsőséges természeti jelenségek felett is győzedelmeskedik. A kor meghatározó és rettegett alakjai a cselekményben feldolgozott történelmi referencia miatt kerülhettek bele a dráma világába. A híd felépítése ugyanis a dráma alakjai közül csak azoknak áll érdekében, akik képesek voltak azonosulni a kommunista ideológiával. Nem tartozik közéjük sem a szociáldemokraták jellegzetes *barátság* köszöntését használó Fejtő mérnök, sem a kiszagda képviselő Ernőffy, sem a feketéző Illus. A Kossuth-híd a kor nézői és olvasói számára kézzelfogható, valóságos földrajzi helyként volt jelen, amely a háború után ténylegesen az első Duna-híd volt Európában. Épp ezért a dráma világán belül, a híd felépítéséért küz-

dó kommunista alakok a referencialitáson keresztül automatikusan pozitív előjelet kapnak: A híd és a kommunista ideológia közé egyenlőségjel kerül, a történet pedig a hatalom diadalmeneteként lesz értelmezhető.

Ez a történelmi viszonyítási pont egyébként nagyban megkönnyítette a szerző dolgát a dramaturgikus alakok jellemzésénél: akárcsak Mándi darabjában, a szereplők itt is három csoportba oszthatók. Az ellenzők-szabotálók illetve a támogatók táborát a kommunista ideológiával kapcsolatban kialakított és artikulált viszonyuk határozza meg. A két tábor között meghúzódó bizonytalanok azonban jóval nagyobb hangsúlyt kapnak. Bódogék szomszédja, az ország legjobb ácsaként ismert Varga, bár szimpatizál a munkásosztály eszméivel, elvi megfontolásból nem lép be a pártba, és nem segíti ki a hidépítőket. Apolitikus viselkedése mindaddig tart, amíg párttag fiát baleset nem éri és az a Dunába nem zuhan. Ekkor Varga felismeri, hogy a tragédiát saját passzivitása és haszonlesése okozta, ezért onnantól kezdve legjobb képessége és tudása szerint áll be a dolgozók közé, s tüzi ki a hidra a vörös zászlót. Hasonló pálfordulás megy végbe Erzsiben, Bódog feleségében is. Előbb saját és családja hasznát szem előtt tartva a feketegazdálkodás rögzös útjára lép, majd mikor értesül férje hőstetteiről és arról, hogy a hídon éheznek a dolgozók, úgy dönt, a közösség érdekében a dolgozók segítségére siet. Sári a második felvonás első képében a feketézők presszójában jelenik meg mint pincérlány. Néhány képpel később pedig mint múltjával leszámolni kívánó, öntudatos munkáslány jelentkezik szolgálatra a hídon. A legvégső képben az ő biztatására telefonálnak a dolgozók Rákosinak. Mivel *Az élet hídjában* az ingadozó, ám végül a kommunista ideológiával azonosuló szereplőkhöz fontos, a végkifejlet szempontjából nélkülözhetetlen mozzanatok kötődnek, ezért a darab propagandisztikus hatása sokkal egyértelműbben kimutatható, mint a *Hétköznapok hősei* esetében.

Földes Mihály: Mélyszántás

1950 januárjában a Csongrád megyei Lengyelkápólnán ittas dulakodás közben Kiss Imrét, az MDP helyi titkárát halálos ütés éri. A köztörvényes bűnesetnek induló

incidens rövid időn belül országos hírré válik, miután Rákosi Mátyás kimondja, hogy a gyilkosságot a helyi kulákok hajtották végre jugoszláv ügynökök utasítására.³³ A hatalom ezt az esetet használja fel, hogy országszerte beindítsa a kulákok üldözését, kitelepítését és vagyonekobzását. Földes Mihály első, *Mélyszántás* című drámája három hónappal később, ebben a történelmi kontextusban kerül bemutatásra. Míg azonban Hágy Gyula drámájával az 1945-ös hidépítés történetileg hiteles tényanyagát formálta át a kommunista párt üdvtörténetévé, addig Földes a kuláköldözést nem közvetlenül, direkt módon építi be a darabjába, hanem a dramaturgikus hagyomány megidézésével, a népszínművek naiv folklorisztikáját és tipizált alakjait felhasználva.

Fazekasék lova közvetlenül szántás ideje előtt elpusztul, ezért veszélybe kerül a következő évi termés. A családfő, hogy az éhhalált elkerüljék, belép a termelői szövetkezetbe, ahol traktorokkal szántják a földet. A helyi kulákok, akik addig Fazekas és a hozzá hasonló dolgozók napszámából éltek, éktelen haragra gerjednek. A népsanyargató, dollárral és be nem szolgált terménnyel üzletelő Nyakas-Kunt végül a párt által kirendelt traktoros és a hatására feleszmélő lakosok elfogják, és átadják az igazságszolgáltatásnak. Földes szövegének viszonylag könnyen dekódolható propagandisztikus tartalmát újra és újra átszövik a drámatörténetből ismerős motívumok: két szerelmes azért nem házasodhat össze, mert a szülők nézete nem egyezik a termelői szövetkezetről. A hozományvadász, saját földjéhez makacsul ragaszkodó apa fiát inkább a gazdag kulák lányának igéri, aki viszont „patikaszagú” az olcsó kölnitől, ráadásul modoros nyelvhasználatával folyamatosan leleplezi tanulatlanságát és egyszerűségét. A fiú megszökik, s a kitagadást is vállalva belép a szövetkezetbe, majd elveszi szerelmét. A gögös apa csak ekkor eszmél fel, s dönt úgy, hogy szövetkezeti tag lesz. A kulákok oldalán találkozunk a részeges, népet tudatosan félrevezető kántorral és a kor bulvárhíreiből ismerős egykori tisztviselővel, akik saját szórakoztatásukra mérgezik a környék gazdáinak haszonállatait. Megjelenik a nincstelen, de gyors észjárású szolgálólány is, Bak Jóska, akit előbb a kulákok négykéz-

lábra ereszkedő játékszereként látunk, majd a traktorosok közé keveredve öntudatos munkássá válik, és hadat üzen az elnyomásnak és a kizsákmányolásnak.

Ezek a folklorisztikából és dráma-hagyományból jól ismert archetipusok úgy épülnek be a szövegbe, hogy egyfelől illeszkednek a néző/olvasó előzetes tudásából fakadó elváráshoz, tehát nem a hagyományok kijátszását, hanem annak megerősítését szolgálják, másfelől viszont az alakok a dráma világán belüli céljukat csak úgy képesek elérni, hogy azonosulnak a kommunista eszmékkel. Földes szövege tehát a jól ismert zsánerek fejlődésének lényegi fordulópontját minden esetben kiegészíti ideologikus momentummal, s ezzel nem pusztán a hagyomány újraírására vállalkozik, hanem láthatóvá teszi a kommunista kultúrpolitika egyik legfontosabb technikáját. A Révai-féle irányítás ugyanis elsősorban nem a nemzeti identitás és az azt reprezentáló (színházi) hagyományok elnyomására és kizsákmányolására törekedett, sokkal inkább az ilyen jellegű jelenségek kisajátítására és saját karakterére történő átforgatására.

A szöveg a 19. századi dráma-hagyománnyal való rokonságát ismerhette fel a korabeli kritika, amikor azt a zenés táncos betétek hiánya miatt marasztalta el.³⁴ Hasonló módon rötták fel azt is, hogy – Gyulai Pál egykori népszínmű-definíciójával erősen egybevetve – a darab folyamatosan átlépi a műfaji határokat, ezáltal pedig abból nem lesz sem bohózat, sem vígjáték, sem tragédia.³⁵ A kor fontos szakmai lapja, a Színház és Mozi mind az előadást, mind a drámát kifejezetten rossznak ítélte.³⁶ A *Mélyszántást* tehát megjelenését követően meglehetősen támadások érték, a dráma és annak színrevitele mögött meghúzódó politikai szándék azonban nyilvánvalóvá vált, miután Molnár Miklóst a párt legfőbb sajtóorgánumban, a Szabad Népből megjelent negatív bírálat³⁷ miatt önkritika gyakorlására kényszerítették. Molnár ezt követően több alkalommal is szuperlatívuszokban nyilatkozott a darabról, ezzel eleget téve a kultúrpolitikai akaratának: a *Mélyszántás* az évad egyik legnagyobb sikerévé vált.

Az 1949 után született, propagandisztikus céllal megfogalmazott drámák tehát alapvetően mind

³² HÁGY Gyula, *Az élet hídjá*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1951. 51.

³³ Az ügyről bővebben: Sípos Gyula *Lengyelkápólna* c. dokumentumfilmje.

³⁴ Színház és Filmművészeti Szövetség vitájának jegyzőkönyve, OSZMI, 5.

³⁵ Vö. GYULAI Pál: *Dramaturgiai dolgozatok I. Franklin Társulat*, Budapest, 1908. 569–576.

³⁶ SZEGI Pál, *Mélyszántás = Színház és Mozi*, 1950/12. 11–13.

³⁷ MOLNÁR Miklós, *Mélyszántás = Szabad Nép*, 1950/73.

ugyanarra a dramaturgiai sémára épülnek. A cselekmény minden esetben olyan viszonyrendváltásból nő ki, amely szoros kapcsolatban áll a kommunista ideológiával, legyen az öt tonnával több acél leöntése, egy híd felépítése vagy épp a termelői szövetkezeti tagság kérdése. Ezekben a szövegekben azonban soha nem egyetlen alak áll az események fókuszában, hanem minden esetben egy – a kommunista eszméknek megfelelően – ideologikus közösség. A kezdeti viszonyrendváltás mindig három csoportra bontja a dráma alakjait: ellenzőkre, bizonytalanokra és támogatókra. Mivel a dráma világán belül a pozitív előjelet csak a támogatók közössége kaphatja meg, ezért a szöveg agitatív motívumai akkor válnak láthatóvá, amikor a bizonytalanok csoportja a támogatók irányába mozdul el.

A szövegek másik jellegzetességét Bécsy Tamás mutatta ki, aki megállapította, hogy a propagandisztikus céllal megfogalmazott drámák nem értelmezhetőek klasszikus drámamodellek alapján. A konfliktusos drámák egyik alapvető követelménye az lenne, hogy a szövegen belül megjelenő elmentés akaratokhoz és dinamizmusokhoz mindkét fél esetében olyan eszközöket rendeljen, melyek segítségével elérhetik céljukat. Az ideologikus gondolkodásmód azonban a társadalmi-politikai ellenfélhez szükségszerűen nem rendelhet az ideológia megsértése nélkül olyanokra hatékony eszközöket, mint amilyenekkel az ideológiailag pozitív alakok rendelkeznek.³⁸ Hasonló módon nem érvényesülhet a drámákban a középpontos modell sem, hiszen ezekben a szövegekben rendszerint passzív a főszereplő, ez viszont összeegyeztethetetlen lenne a cselekvő aktív ember eszményét piedesztálra emelő ideologikus szövegekkel. Bécsy bár megjegyzi, hogy ezek a szövegek a középkori moralitásokkal vannak a legközelebbi viszonyban, ahol axiómáként jelenik meg, hogy a szövegek tartalmának igazságában hinni kell, ugyanakkor a propagandisztikus szövegekben mégsem érvényesülhet a kétszintes drámák működésmódja, hiszen az ideológia a kizárólagosságánál fogva nem ismerhet el semmilyen rajta kívül álló, eltérő törvények szerint működő világot.³⁹

A személyi kultusz kritikája a színpadon

Sztálin 1953-as halálát követően a Szovjetunió gyökeresen új, de továbbra is szélsőbaloldali elvek szerint szerveződő politikát hirdetett meg: az olvadás politikáját. Az SZKP 1956 februárjában megtartott XX. kongresszusán a hatalmat újonnan kézberagadó Nyikita Hruscsov kijelenti, hogy: „Sztálin halála után a KB fokozatosan, de kitartóan igyekezett megvilágítani azt a tételt, hogy a marxizmus-leninizmus számára megengedhetetlen és idegen bárkinek a külön kiemelése, felsőbbrendű emberré változtatása, olyan természetfeletti tulajdonságokkal való felruházása, amelyek már-már istenné teszik. Az ilyen emberről feltételezik, hogy mindent tud, mindenki helyett gondolkodik, bármit meg tud tenni, és cselekedeteiben csálthatatlan.”⁴⁰

Hruscsov beszédével egyszerre tette egyértelművé a személyi kultusz tarthatatlanságát és ezzel együtt a rendszer addigi működésének és fennállásának eredménytelenségét. Bár a személyi kultusz bírálata az utókor felől visszanézve inkább értékelhető retorikai fordulatként, mintsem valódi következménnyel járó beszédaktusként, az olvadás politikájának lélektani hatása mégis felbecsülhetetlen volt a korban: a pártirányítás legitimmé tette a közbeszéd számára az 1953 előtti korszak nyílt kritizálását. Az 1953-as események gyakorlatilag azonnal érezhetővé váltak Magyarországon is: még tavasszal Moszkvába rendelik az MDP vezetőit, ahol aztán leváltják Rákosit, és helyére, ha csak rövid ideig is, de Nagy Imrét állítják. Ebben a belső viszályokkal terhes, újonnan kialakuló politikai légkörben szimbolikus helyi értékkel bírt Hruscsov belgrádi látogatása: az 1948-ban kiközösített Jugoszláviát rehabilitálják, és elismerik a szocializmusba vezető utak többféleségének elvét.⁴¹ Mindez pedig nem jelentett kevesebbet a hazai nyilvánosság számára, minthogy az egész Rákosi-rendszer identitását megteremtő Rajk-per, a vádlott állítólagos jugoszláv kapcsolataival és a meglepő nyilvánosságot kapó kivégzésével együtt nem volt több egy Rákosi érdekeit szolgáló politikai koncepció pernél. Az igazság kimondása, nyilvánosság előtt történő

artikulálása pedig immár nem az illegitimitásban működő, maréknyi ellenzéki értelmiség felelőssége volt, hanem a hivatalos politikai vezetésé. Ennek értelmében elrendelik Rajk újratemetését, a párt legfőbb orgánumban, a Szabad Népben pedig közlé teszik, hogy a „Rajk-per és a többi provokációs ügy(ek) (...) a párt nagyszerű harcaira és sikereire vetettek árnyékot (...) a párt kommunista eszméjét s igazságszeretetét gyalázták meg. Rajk László (...) tragédiája veti a legélesebb fényt azokra a káros és bűnös eszközökre, amelyek a személyi kultusz elburjánzása következtében az államvédelmi munkában, a törvénykezésben, a pártéletben és társadalmi életünk számtalan területén érvényesülhettek.”⁴²

Gáli József személyi kultusz kritikáját adó Szabadsághegy című darabja ebben a politikai kontextusban, 1956. október 6-án, Rajk László újratemetésének napján került bemutatásra. Gáli személyes legendáriumához tartozik, hogy előbb „osztályidegenség” vádjá miatt kitiltották a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról, majd az Úttörő Színházban bemutatott *Erős János* című drámája miatt visszafogadták, később pedig József Attila-díjjal tüntették ki. Az Auschwitz-ot is megjárta szerző mégsem válhatott a hatalom kedvencévé. A visszaemlékezések több helyen megemlítik, hogy a Szabadsághegy bemutatóján az akkor már és még civil Nagy Imre is részt vett, aki az előadás alatt többször hangosan is kinyilvánította tetszését, nem messze tőle pedig Rajk Lászlóné Földi Júlia foglalt helyet.⁴³ A nagysikerű bemutató után néhány héttel Gáli már ’56-os szerepvállalása miatt állt a bíróság előtt, ahol előbb kötél általi halálra, majd a nemzetközi tiltakozás nyomására (pl.: Koestler, Heinrich Böll) életfogytiglani börtönbüntetésre ítélték.

A Szabadsághegy 1955-ben, a dramaturg szakos szerző diplomamunkájaként került az osztályfőnök Gyárfás Miklós, és a dramaturgiatanár Háty Gyula elé, akik bár a darabot elfogadták, annak bizottság előtti védésére – a politikai élet kiszámíthatatlanságára való tekintettel – mégsem kerítették sort. Egy évvel később, 1956-ban a frissen megnyitott József Attila Színház vállalta a színrevitel meglehetősen kockázatos terhet. A Szabadsághegy az intéz-

mény harmadik bemutatója volt. A döntés szimbolikus üzenettel bírt: az ötvenes években még jócskán külvárosinak számító munkáskerületben, az egykor pártbizottsági tanácssteremnek épült színházban került először színpadra a Rákosi-rendszer nyílt kritikája.

Az előadások számáról konkrét információ nem maradt fenn, csak egymásnak ellentmondó visszaemlékezések: Barta András, a Magyar Nemzet kritikusa szerint a Szabadsághegyet mindössze hatszor-nyolcszor adhatták elő. Évtizedek múltán Csurka István Gáliról nekrológiában viszont már azt fájlatja, hogy a premier volt a darab egyetlen előadása. Még tovább megy a dráma 1990-es veszprémi felújításának kritikusa, aki arról számol be, hogy Gáli darabját az október hatodikai nyilvános főpróba után nyomban betiltották.⁴⁴ Bármi is legyen az igazság, az előadás történelmi-politikai hatása sokkal erősebb volt, mint a színháztörténeti. Az ősbemutatót követően a Szabadsághegy szövege közel harminc évre hozzáférhetetlenné vált, és csak 1989 novemberében, a Színház aktuális számában jelenhetett meg újra drámamellékletként, a néhai előadás legérzékenyebb értőjének, Eörsi Istvánnak bevezetőjével. Az újrakiadást követően Paál István a Veszprémi Petőfi Színház évadtervét átalakítva kamaraszínházi körülmények között felújította a darabot, mivel meglátása szerint „a Szabadsághegy erős hangsúlyokkal, a lélektani realizmus eszközeivel megírt mű. Szerkesztési módján, a figurák mozgatóján ugyan érződik még a naturalista vagy szocialista realitásnak csúfolt esztétikai irányzat is, ám tudni kell, hogy ez a darab egy továbblépési szándékot mutat föl, egy lépcsőfokot jelent a tíz-tizenöt évvel később kiteszedő Csurka- és Örkény-művek irányába. Ezért én Gálit összekötő kapocsnak tartom az ötvenes évekig tartó, és az 56 utáni magyar konszolidációban létrejövő, majd abban kifejlődő, s tulajdonképpen napjainkig tartó kortárs magyar drámairodalom között.”⁴⁵ Paál rendezését követően újabb másfél évtizedig nem került fel a repertoárokra a Szabadsághegy, majd 2006-ban, napra pontosan 50 évvel az ősbemutató után a József Attila Színház ismét másorra tűzte.

A Szabadsághegy egy kádercsalád története 1954-ben. Az egykor illegitimitásban működő kom-

³⁸ Vö. BÉCSY Tamás, *Kalandok a...* i.m. 53.

³⁹ Uo. 151–154.

⁴⁰ HRUSCSOV, *A személyi kultuszról és következményeiről. Beszámoló az SZKP XX. kongresszusának zárt ülésén*, ford. Zalai Edwin, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1988. 5.

⁴¹ JUHÁSZ József, *Jugoszlávia és a magyar '56 = História*, 2006/2.

⁴² (név nélkül) Soha többé!, *Szabad Nép*, 1956. október 6. = 1956 sajtója, Tudósítások Kiadó, Budapest, 1989. 1.

⁴³ MOLNÁR Gál Péter, *Szabadság-hegy*, http://www.terasz.hu/terasz.php?id=egyeb&page=cikk&cikk_id=10509. (utolsó letöltés 2012.04.24.)

⁴⁴ FÖLDES Anna, *All-e még a Szabadság-hegy?* http://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=22743 (utolsó letöltés 2012.04.24.)

⁴⁵ Uo.

munista anyának és a mártírhalt apának három gyereke született. Péter, a miniszter, János, a párttitkár és András, a gyárigazgató. A dráma ideje alatt a gyenge fizikumú János börtönben van, amiért Pelleg Pistát, az állítólag jugoszláv kémekkel kapcsolatban álló barátját a bíróság előtt védeni merte. Pelleg bűne annyi volt, hogy egy nyugatról érkező sajtócsoportot a kijelölt épülő városkörzet helyett a város egyik nyomornegyedébe terelte, hogy megmutassa, pártjának milyen hatalmas harcot kell még vívnia a szegénységgel szemben. János börtönbüntetését a két testvér és a fiú felesége, Zsuzsa titokban tartja a Mama előtt: hamis levelekkel azt a látszatot akarják kelteni, hogy János leningrádi kiküldetésben van. A valóság azonban egyre kevésbé rejthető el: az olvadás következtében mind több és több „tévesen” börtönbe zárt elitelt tér vissza a világba, s ha azok beszélni kezdenek, az nem csupán a Mama illúzióját sodorja veszélybe, de a koncepciók perекért közvetetten felelős Péter és a vele intim, házasságtörő kapcsolatot folytató Zsuzsa bukását is jelenti. Az első felvonás végén a szabadsághegyi villájában egyedül ülő Mamát a börtönből visszatért Pelleg István világosítja fel János helyzetéről. A második felvonás a Mama ki nem mondott vádbeszéde: engedi, hogy fiai és Zsuzsa továbbra is abban a hitben éljenek, nem tud semmit. A hallgatásával párhuzamosan pedig szép lassan megismeri, hogy a vele egy légtérben élők milyen játszmákat folytatnak: látja, hogy András fia szenved, amiért hazudnia kell, ahogy azt is, hogy Zsuzsa és Péter a legnagyobb természetességgel csapja be. Hogy a színjátéknak véget vessen, követelni kezdi, hadd beszéljen telefonon fiával. Ekkor érkezik a hír: János szívelégtelensége miatt a börtönkórházban elhunyt. A testvér halálhírére András lerészegedik, majd lelkiismeretétől gyötörve megvallja anyjának az igazat. Az anya büntudata alól őt feloldozza, Zsuzsa és Péter árulását azonban továbbra is elutasítja. Hátrahagyva a Szabadság-hegyi elefántcsonttornyát Andrásához költözik. Zsuzsa javasolja Péternek, hogy hozza nyilvánosságra testvérének történetét, ezáltal nem csupán kezeit mosná tisztára a nyilvánosság előtt, de talán miniszteri posztját is megőrizhetővé tenné az átalakuló politikai légkörben. Péter nem fogadja el az ajánlatot, ezért Zsuzsa elhagyja. A miniszter a záróképben ÁVO-s testőrével marad szabadság-hegyi villájában.

Az előadást 1956-ban Benedek Árpád rendezte. Benedek a kor hivatalos esztétikai elvárásainak eleget téve szigorúan realista keretek között, egyértelmű jelhasználattal, lélektani kauzalitást feltételezve vitte színre a *Szabadsághegyet*. A fennmaradt dokumentumok alapján következtethetünk arra, hogy Benedek megtartotta a darab zárt egységét, így az egész cselekmény egyetlen estére korlátozódik, a tér pedig – amolyan hűségese játékmesteri technikát alkalmazva – szorosan követi a dráma instrukciójában leírt helyszín diszletelemeit. Bercsényi Tibor által kiépített játéktér önmagában a rendszer kritikáját adja: a kádercsalád élettere puritán egyszerűség helyett a polgári világ nagyvonalúságát idézi meg. A szabadság-hegyi villa falait szecessziós minták díszítik, a nagy belmagasságot pedig boltívek törik meg. A rendezői példány alapján sejthető, hogy a rendező a járásokat is a szerző szövegéhez képest alakította ki: baloldalon két ajtó található, az egyik egy előszobába vezet, tehát innen érkeznek a külvilágból belépő szereplők, a másik pedig a miniszternek, Boglár Péternek a szobájába nyílik. Ezzel átellenben, jobb oldalon egy „alig észrevehető” tapétaajtó választja le a Mama szobáját. A játéktér centrumában az uralkodó szecessziós bútorokhoz képest Péter jóval puritánabb íróasztala áll, rajta hamutartókkal, fölötte méretes csillárral. A díszlet hátsó fala üvegfal, közepén egy ajtóval, mögötte terrasszal. A tér kinyitásának kettős célja van: egyfelől itt láthatjuk először elballagani a második felvonás kezdetén azt az ÁVO-s tisztet, aki a darab záróképében Péter egyetlen társa marad, tehát a rendező a belső intim teret egy külső, karhatalom által (ellen)őrzött, figyelt térrel veszi körbe. Másfelől a teraszon keresztül lesz látható az a hőember, aki a dialógusok során meglehetősen direkt társadalmi többletjelentéssel töltődik fel: a Péter és Zsuzsa, a hatalom embere és annak állandó segítője által felépített hőember ez, háta mögött az olvadásnak indult február végi fővárossal. Ahogy a második felvonásban András fogalmaz: „Jó, hogy háttal építették a városnak, legalább nem látja, hogy a hó, amiből őt is építették, miként válik sárrá, mocsokká”.⁴⁶ Hasonló politikai kikacsintás érezhető az üvegajtó mellett meghúzódó szekrényen is: A Szikra ideológiai könyvek társaságában található a Zsuzsa által felhalmozott mackógyűjtemény is: a hatalom infantilizmusának színpadi je-

le ez. Gáli József instrukciói szerint a szobában továbbá több, az '50-es évekre és a személyi kultuszra utaló tárgy foglal helyet a játéktérben (pl.: a Tiszalöki Erőmű látképe lóg a falon) ám ezek meglétére a fennmaradt dokumentumokból csak bizonytalanul következtethetünk: míg a Béke és Szabadság október 17-én megjelent minuszos hír képén a Pétert alakító Kőszegi Péter vállá fölött egyértelműen kirajzolódik egy Sztálint ábrázoló sziluett kép, addig az Esti Budapest hasábjaira beszerkesztett azonos képről már hiányzik ez az alak. Ennek a történelmi „amnéziának” okára világít rá Molnár Gál Péter, amikor a *Szabadsághegy* ősbemutatója kapcsán felidézi, hogy: „a hirdetőoszlopon frissen kiragasztva a Moszkvai Művész Színház budapesti vendégjátékának plakátja. Pogogyin Lenin-trilógiájából a Kreml toronyóráját hirdette a falragasz. A színlap élén nemrég még Sztálin neve állt. Akkorra átírták a szerepet. Lett belőle Elektromossági szakértő. Hozzátartozott ez is a Szabadsághegy premierjéhez.”⁴⁷

Benedek rendezői példánya az erős húzásoknak illetve a gyakori beírásoknak köszönhetően jelentősen átértelmezi a drámában felvázolt viszonyrendeket. Pétert mint agresszív ösztönembert jellemzi, aki „általában türelmetlen azokhoz, akik nem értenek vele egyet”.⁴⁸ Ezt a képet erősíti tovább Zsuzsával folytatott kapcsolata: mikor a nő nem enged közeledésének, a rendezői instrukciók szerint „támadásba megy át”, agresszív lesz. A viszonyukban megnyilvánuló testiséget a rendező több helyen erősíti, a drámabeli csók helyett nem egyszer „mindenhol összecsókolja” áll, ölelések olykor valódi héjánásszá változnak. Péter ösztönszerű megnyilvánulásait Kőszegi Gyula termetével még hangsúlyosabbá tette, ahogy Gáli instrukciója is írja: Boglár Péter hatalmas termetű ember, nem kövér, de hamarosan az lesz.⁴⁹ Első jelenetben viselt jelmeze egy bokáig érő, finomságot sugalló köntös, ami nagypolgári életmódját, a jelleméből sugárzó elpuhultságot tovább fokozza. Péter, a kommunista miniszter valójában egy önmaga külső és belső folyamatain uralkodni képtelen, kommunista aszketizmussal semmilyen módon össze nem egyeztethető szerepként jelenik meg. Diszfunkcionalitását

tovább fokozza, hogy nem pusztán saját maga felett képtelen uralkodni, de a rábizott közösséggel szemben is közömbössé, cinikussá vált: családjára éppúgy igaz ez, mint munkásosztályra. Pelleg Istvánról mint „jelentéktelen emberről beszél”, akinek pere legfeljebb akkor érhetne volna el az ő ingerküszöbét, ha „legalább egy vezető elvtárs lett volna”. Péter elitizmusa testvére irányába is kiterjed: mikor az első felvonásban András a kommunista eszmékkel szemben csalódottságáról beszél neki, Péter a rendezői megjegyzés szerint „látványosan unatkozik”, majd nem sokkal később, mikor a koncepciók perек problémáiról beszélnek, a miniszter párhuzamosan fontos iratok aláírásába kezd, s ezzel a rövid, de jól elhelyezett gesztussal saját, perекben betöltött szerepét teszi asszociálhatóvá. Eörsi István 1956-os kritikájában⁵⁰ ennek ellenére helyesen vette észre, hogy Benedek rendezése Péter s rajta keresztül közvetetten a politikai vezetőség felelősségének tényét igyekszik valamelyest tompítani: Zsuzsa alakját jágói manipulátorra növeszti, Pétert pedig az ő bábjává teszi. Ez a politikai óvatosság nyilvánul meg a rendezés utolsó jelenetében is: míg Gáli úgy zárja a drámát, hogy Péter a szabadság-hegyi elefántcsonttornyában reked az utolsó, külvilágot reprezentáló kapcsolatával, egy ÁVO-s tiszttel, addig Benedek rendezésében ez a végtelenül erős zárókép módosul: miután Péter kiküldi a tisztet, a függöny elhúzásáig egymagában mereng íróasztala felett. Zsuzsát a rendező amolyan politikai hullámtörőként építi be a darabba. A rendezői példány legtöbb beírása az ő alakjához kapcsolódik, többnyire negatív attribútumokkal kiegészítve. Ezt a feltételezést erősítik meg a korabeli kritikák is: az Esti Budapest névtelen kritikusa írja, hogy „Zsuzsa önző és szívtelen, olyan időszak pontosan körvonalazott típusa, amelyben embertelennek lenni „becsület és dicsőség” volt, amikor a törvénytörő önkény a pártosság, a forradalmiság álcáját hordta magán. A „bolsevik úriasszony” tenyérbeszáladoan ellenszenves...”⁵¹ Zsuzsa alakjában meghúzódó testiséget és szexust a rendező négyzetre emeli. A nyitó jelenetben Gáli által javasolt tréningruha helyett „bibor pongyolában fekszik a nappaliban”⁵²

⁴⁶ GÁLI József, *Szabadsághegy* (rendezői példány), József Attila Színház, 12.

⁴⁷ MOLNÁR Gál Péter, GYÁRFÁS Miklós, EÖRSI István, Bemutató 1956. október 6., *Népszabadság*, 1989. október 21. 19.

⁴⁸ GÁLI, i.m. 6.

⁴⁹ Uo. 3.

⁵⁰ EÖRSI István, Gáli József: *Szabadsághegy*. *Irodalmi Újság*, 1956. okt. 20.

⁵¹ Név nélkül, „Szabadsághegy”, *Esti Budapest*, 1956. okt. 15.

⁵² GÁLI József, i.m. 3.

s úgy hallgatja Péter felolvasását. A közte és Péter között kialakuló konfliktusokról többnyire testével tereli el a szót, a kapcsolódó beírások többsége csókra, ölelésre, kéz elkapására vonatkozik. A rendezői instrukciók Andrásval való kapcsolatát is sokkal direktebb módon jelenítik meg: mikor kettesben maradnak, Chopin forradalmi etűdjét Zsuzsa kikapcsolja, helyette pedig Beethoven Apassionatajának⁵³ első tételét teszi fel a lemezjátszóra. A meghitt hangulatban Andrásához bújik, ezzel pedig többjelentésűvé teszi a férfi kérdésére adott választát, miszerint „szereti a bajt”. Zsuzsa intrikus szerepkörét emelik ki azok a jelenetek is, amelyekben a rendező őt teszi meg a dialógusok domináns irányítójává. Az első felvonás ideje alatt merül fel először Andrásban, hogy Péternek köze lehet a koncepciók perекhez. Mikor szembesítené vádjaiával, az instrukciók szerint Péter válaszolna, de Zsuzsa előbb leinti, majd félbeszakítja, és átveszi a szót.⁵⁴ Egy másik jelenetben Péter anyja lábához húzódik, a Mama pedig bűjtatottan arra biztatja, hogy valja meg hazugságait. Mikor Péter beszélni kezdene, az addig szomszédos szobában ténykedő Zsuzsa hirtelen belép, és „szűrős szemeket vet” a férfira. Péter ezután az előzőhöz hasonló gesztusokkal ismét az anya lába elé veti magát, ám nyelvhasználatába ekkor újra visszakerülnek a miniszter semmitmondó hazug frázisai.⁵⁵ Zsuzsa játszmáinak leplezésére a Gáli-szövegben nem kerül sor. Ott mint csalódott és bukott nő hagyja el a szabadsághegyi villát. Benedek ezzel szemben folyamatosan sugallja a nő kétszínűségét. A második felvonás kezdetén végig álarcban játszatja Ambrus Editet, s közben úgy füttyül a munkásindulót, hogy az időről időre tánczenébe csap át. Mikor a végső jelenetben távozna, Benedek egy többsoros beírással teszi egyértelművé a nő árulását: Péter kimondja, hogy Zsuzsa csak azért hagyja el, mert biztonságosabb és jövedelmezőbb a mártírhalált halt János özvegyként élni, mint egy bukott miniszter oldalán. Zsuzsa mindezt nem cáfolja meg, egyszerűen csak kilép a házból.

A darab kapcsán a korabeli kritika döntő többségben felismerte Gobbi Hilda szereplésének jelentőségét. Gobbi akkor alig negyvenhárom évesen egy nálánál jóval idősebb, kora miatt infantilisnak és becsaphatóan gondolt Mama szerepére vállal-

kozott. A gesztus mégis egyértelmű: az egykor illegálisban működő, a kommunista újrászervezésben aktívan szerepet vállaló színésznő egy ideológiában csalódott, párt által megvezetett asszonyt játszik. Gobbi ezzel a szerepével nem egyszerűen kommunista múltját dolgozza le, de előrevetíti '56-os szerepvállalását is. Talán nem véletlen az anekdota, miszerint a szerző kifejezetten Gobbi számára írta a szerepet.

Gáli József 1956. október 6-án bemutatott *Szabadsághegy* című drámája az első olyan színpadi megnyilvánulás a korban, mely a Rákosi-korszak igazságtalanságait nyíltan kritizálja. Gáli szövegének recepciója részben a szöveg harminc éves eltiltásának, részben a rendszerváltás utáni újrarendelések sikertelensége miatt visszhang nélkül maradt. A darab legfőbb érdekessége, hogy úgy adja az államszocializmus kritikáját, hogy eközben megmarad a kommunizmus adta esztétikai és ideológiai keretek között, tehát elsősorban nem ellenzéki szöveggé válik olvashatóvá, hanem a rendszerhez hűséges, jobbító szándékkal megfogalmazott kritikaként. A szövegben felmerülő erős kritikai hangot Benedek Árpád rendezése úgy tompította, hogy az alakok közötti viszonyrendszer jelentősen átértelmezte, a felmerülő politikai felelősséget pedig nem közvetlenül a miniszteri funkciót betöltő alakra hárította, hanem a családon belüli konfliktust kiváltó nőalakra. Mindennek ellenére Gáli darabja napjainkig vitathatatlan történelmi jelentőséggel bír.

Konklúzió

Az 1949-es államosítás olyan, gazdasági megfontolásokat is tartalmazó strukturális átalakításként értelmezhető, amelynek elsődleges célkitűzése a polgári kultúra végleges felszámolása volt. Révai József és a köré csoportosuló kulturális vezetés azonban rövid időn belül felismerte, hogy 1949-ig nem születtek meg azok az esztétikailag és ideológiailag egyaránt adekvát művek, amelyet a polgári színjátszás alternatívájaként mutathattak volna fel. Ennek elsődleges oka, hogy bár a kulturális irányítás kezdetektől a szocialista realista esztétikát tette meg egyeduralgkodóvá, az irányzat a kötelező ideológiai közhelyeken túl nem nyújtott va-

lódító teoretikus és gyakorlati útmutatást az alkotóknak. A kor példaértékűnek megjelölt szövegei alapján (Mándi Éva *Hétköznapi hősei*, Háy Gyula *Élet hídjai*, Földes Mihály *Mélyszántás*) következtethetünk arra, hogy a szocialista realista drámák legfőbb problémáját az jelentette, a rendszeresen visszatérő agitációs dramaturgiai séma felhasználásán keresztül miként válhat megjeleníthetővé a termelési tematika. Míg ezekben a szövegekben

visszatérő motívum a munkásosztály heroikus ábrázolása, addig Gáli József *Szabadsághegy* című drámája a kommunista politikai elit életébe nyújt betekintést. Az 1956. október 6-án, Rajk László újratemetésének napján bemutatott, a személyi kultusz kritikáját adó, de továbbra is kommunista ideológia szerint szerveződő darab egyszerre jelentette a Rákosi-korszak kultúrpolitikájának végét, és vetítette előre a három héttel később meginduló forradalmat.

Bibliográfia

- BÉCSY Tamás, *A drámamodellek és a mai dráma*, Dialog Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 2001.
- BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával: Magyar drámák 1945–1989*, Balassi Kiadó, Budapest, 1996.
- Dramaturg-kritikus tagozat 1950. április 7-én lezajlott vitájának jegyzőkönyve, OSZMI.
- EGRI István, A „fordulat” éve, *Színház*, 1990/9. 15–18.
- EÖRSI István, Gáli József: *Szabadsághegy*, *Irodalmi Újság*, 1956. okt. 20.
- FÖLDES Anna, Áll-e még a Szabadság-hegy? http://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=22743, (utolsó letöltés 2012.04.24.)
- GÁBOR Miklós, Az átélésről, *Színház és Filmművészet*, 1952/2. 49–60.
- GAJDÓ Tamás, *Színházi diktatúra Magyarországon 1919–1962* = LENGYEL György (szerk.), *Színház és diktatúra*, Országos Színházstudományi Múzeum és Intézet, Budapest, 2011. 338–400.
- GÁLI József, *Szabadsághegy* (rendezői példány), József Attila Színház, Budapest, 1956.
- GELLÉRT Endre, Művészeink a szocialista-realizmus útján, *Színház és Filmművészet*, 1950/1–2. 81–91.
- GYÁRFÁS Miklós, Pártunk a színházművészet felvirágzásáért, *Színház és Filmművészet* 1951/2. 49–53.
- GYULAI Pál, *Dramaturgiai dolgozatok I.*, Franklin Társulat, Budapest, 1908.
- HÁY Gyula, *Az élet hídjai*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1951.
- HRUSCSOV, *A személyi kultuszról és következményeiről. Beszámoló az SZKP XX. kongresszusának zárt ülésén*, ford. Zalai Edvin, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1988.
- JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – Színház – Politika*, Balassi Kiadó, Budapest, 2006.
- JUHÁSZ József, Jugoszlávia és a magyar '56., *História*, 2006/2.
- KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Osiris Kiadó, Budapest, 2007.
- KISS Ilona, *Tenyér és ököl: A sztálinizmus színháza* = LENGYEL György (szerk.) *Színház és diktatúra*, Országos Színházstudományi Múzeum és Intézet, Budapest, 2011.
- KOROSSY Zsuzsa, *Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében* = GAJDÓ Tamás (szerk.), *Színház és politika*, Országos Színházstudományi Múzeum és Intézet, Budapest, 2007. 181–216.
- LENGYEL György, *Színházi emberek*, Corvina Kiadó, Budapest, 2008.
- MAJOR Tamás, Feladatunk az elmúlt évad tanulságai alapján, *Színház és Filmművészet*, 1950/1–2. 5–15.
- MÁNDI Éva, *Hétköznapi hősei*, Athenaeum Kiadó, Budapest, 1951.
- MOLNÁR GÁL Péter, GYÁRFÁS Miklós, EÖRSI István, Bemutató: 1956. október 6., *Népszabadság*, 1989. október 21.
- MOLNÁR GÁL Péter, *Szabadság-hegy*, http://www.terasz.hu/terasz.php?id=egyeb&page=cikk&cikk_id=10509. (Utolsó letöltés 2012.04.24.)
- MOLNÁR Miklós, Egy korszak lezárult, új korszak nyílik a magyar színházak életében, *Szabad Nép*, 1949. máj. 22.
- MOLNÁR Miklós, Mélyszántás, *Szabad Nép*, 1950/73.
- Név nélkül, Soha többé!, *Szabad Nép*, 1956. október 6. = *1956 sajtója*, Tudósítások Kiadó, Budapest, 1989. 1.

⁵³ Az apassionata jelentése: szenvedélyesen.

⁵⁴ Vö. GÁLI, i.m. 7.

⁵⁵ Uo. 32.

Név nélkül, „Szabadsághegy”, *Esti Budapest*, 1956. okt. 13.
SIVÓ Emil, Kár volt államosítani?, *Színház*, 1990/9. 9–11.
SZEKI Pál, Mélyszántás, *Színház és Mozi*, 1950/12. 11–13.
SZÉKELY György, Államosítás: a színe és a visszája?, *Színház*, 1990/9. 12–14.
SZOLLÁTH Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2011.
TÓTH Eszter Zsófia, *Kádár leányai*, Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2011.

ANTAL KLAUDIA

Pintér Béla (és Társulata) formakánonja

Bevezetés

A magyar színháztörténet elmúlt bő tíz évében elsősorban „a magyar színházi nyelv megújító-jaként”¹ számon tartott Zsótér Sándor, az „(ön)reflexión alapuló ironia”² nagymesterének tekintett Mohácsi János és „az állandó megújulásra képes”³ Schilling Árpád formakánonjáról esett szó a különböző színházelméleti- és történeti írásokban. Zsótér Sándor a '90-es években kezdte pályafutását, s a 2000-es évekre a „zsótérosság” már védjegynek⁴ számított. „A köznyelv zsótérossnak nevezte előadásait, elismerve ezzel, hogy ő az egyetlen rendezőnk, aki erős formakánon kialakításával radikálisan rákérdez újra meg újra a színházi paradigma értelmére.”⁵ Tanulmányok születtek, sőt még egy szótár is készült a zsótéross jegekről,⁶ melyek leginkább a klasszikus szövegekhez való másfajta megközelítésében, a realista játékmód azonosítási mintáinak megszűnésével a színházértés- és élvezés aktusának a megváltozásában, a szikár jelrendszerek használatában és egy újfajta szerepmegfor-

málásban érhetőek tetten. Az ezredfordulóra kialakult a „mohácsizmus” is, melyre leginkább a szövegek átírása, a nyelvi ferdítések, a műfaji sajátosságokhoz való újfajta viszony a jellemző.⁷ Bár a kritikák szerint nincs egyértelmű „schillingizmus”, vagy azonnal felismerhető Schilling-style,⁸ Kiss Gabriella *Színházi projektek* című írásában bizonyítja, hogy igenis lehet az újításokra törekvő rendező előadásaihoz egy meghatározott formakánon felől közelíteni.

A 2008-ban megjelent, Imre Zoltán szerkesztette *Alternatív Színháztörténetek. Alternatívok és Alternatívák* című tanulmánykötet az elmúlt fél évszázad azon kezdeményezéseit vizsgálja, melyek a színházi paradigma megújítására törekedtek, ezért többek között Zsótér, Mohácsi és Schilling formakánonját is tárgyalja. E kötetből viszont kimaradt az említett rendezőkhöz hasonlóan egyedi és azonnal felismerhető formanyelvvvel rendelkező, az utóbbi évtized alternatív színjátszásának meghatározó alakja, Pintér Béla.

Pintér Béla munkásságáról a színikritikusok megosztóan vélekednek. Neveztek már Dr. Alter-

¹ TIMÁR András, Zsótér Sándor, Csongor és Tünde, 2004, in Jákfalvi Magdolna szerk., *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Budapest, Balassi Kiadó, 2011, 178.

² KISS Gabriella, Színházi ironia. Mohácsi János rendezéseiről, in Imre Zoltán szerk., *Alternatív színháztörténetek (Alternatívok és alternatívák)*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008, 447.

³ KISS Gabriella, Színházi projektek. Schilling Árpád rendezéseiről, in Imre Zoltán szerk., *Alternatív színháztörténetek (Alternatívok és alternatívák)*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008, 528.

⁴ TIMÁR András, Zsótér Sándor, Csongor és Tünde, 2004 in Jákfalvi Magdolna szerk., *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Budapest, Balassi Kiadó, 2011, 178.

⁵ JÁKFAI Magdolna, Zsótér in és off, *Színház*, 2003. október, 29.

⁶ Tanulmányok: KISS Gabriella, *A megszakítás esztétikája*. Zsótér Sándor rendezéseiről, in Imre Zoltán szerk., *Alternatív színháztörténetek (Alternatívok és alternatívák)*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008, 488–507; JÁKFAI Magdolna, Zsótér in és off, *Színház*, 2003. október, 29–35; HEGEDŰS Sándor, Zsótériadák, *Ellenfény*, 2005/2, 23–24; HEGEDŰS Sándor, Zsótér-szótár haladóknak. Szimpozion Zsótér Sándor rendezői művészetéről, *Ellenfény*, 2005/4, in <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2005/4/zsoter-szotar-haladoknak>. Letöltés dátuma: 2012. november 30.

⁷ KISS Gabriella, Színházi ironia. Mohácsi János rendezéseiről, in Imre Zoltán szerk., *Alternatív színháztörténetek (Alternatívok és alternatívák)*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008, 447, 452, 460.

⁸ TOMPA Andrea, Időszavak, *Ellenfény*, 2004/8, 26.