



OLÁH TAMÁS  
**VAJDASÁGI MAGYAR  
SZÍNHÁZ- ÉS  
IDENTITÁSTÖRTÉNETEK**





OLÁH TAMÁS

**VAJDASÁGI MAGYAR  
SZÍNHÁZ- ÉS  
IDENTITÁSTÖRTÉNETEK**

THEATRON KÖNYVEK  
**PARADOSZ 1.**  
2025

A kiadvány a Magyar Tudományos Akadémia  
támogatásával készült.



A kötet megjelenését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap  
Könyvkiadási Kollégiuma, az NKFIH 142520-as számú támogatási projektje.



Nemzeti  
Kulturális  
Alap

© Theatron Műhely Alapítvány, 2025

ISBN 978-615-02-2689-7

TMA, Budapest, 2025  
A szöveget gondozta: Borus Judit  
A borító és könyvterv Czeizel Balázs munkája

A borítófotón:  
A Tanyaszínház közönsége Kispesten  
(fotó: Dormán László, 1979)

Nyomta és kötötte: Vareg Hungary Kft.

# Tartalom

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Bevezető .....                                                                    | 7  |
| I. A kisebbségi identitás alakulástörténete: közelítések.....                     | 11 |
| I.1. Identitáspolitikai szótár: mítoszok és történelem .....                      | 13 |
| Ajándék szendvics .....                                                           | 13 |
| Áramszünet .....                                                                  | 13 |
| Behívók .....                                                                     | 14 |
| Emigráció .....                                                                   | 15 |
| Hiperinfláció .....                                                               | 16 |
| Joghurtforradalom.....                                                            | 17 |
| Jugoszlávizmus .....                                                              | 17 |
| Kollektív bűnösség.....                                                           | 18 |
| Otpor (Ellenállás).....                                                           | 19 |
| Öngazgatású szocializmus .....                                                    | 19 |
| Partizánok és pionírok.....                                                       | 20 |
| Politikai autonómia .....                                                         | 21 |
| Testvériség-egység .....                                                          | 23 |
| I.2. A színháztársaság intézményei a Vajdaságban 1945 után .....                  | 24 |
| I.2.1. „A testvériség szolgálata a művészetén át”                                 |    |
| <i>A magyar nyelvű hivatásos színháztársaság megindulása Jugoszláviában</i> ..... | 24 |
| I.2.2. „Fogalmunk se volt, hogy mit fogunk tanulni”                               |    |
| <i>Az első magyar színháztársaság az Újvidéki Művészeti Akadémián</i> .....       | 45 |
| I.3. A Tanyaszínház mint mozgalom.....                                            | 53 |
| I.3.1. „Engedelmet kérünk most a mulattatásra”                                    |    |
| <i>A Tanyaszínház helye a vajdasági magyar színházak között</i> .....             | 53 |
| I.3.2. „Lássátok az erdőt is, ne csak egy-egy fát!”                               |    |
| <i>A vajdasági magyar kisebbség öndefiníciói a Tanyaszínház</i>                   |    |
| <i>előadásszövegeiben</i> .....                                                   | 56 |
| I.3.3. „A mi játékunk ismételt célra vezetett”                                    |    |
| <i>A Tanyaszínház első öt évadának színházi formakereséséről</i> .....            | 63 |
| II. A kisebbségi identitás színrevitelének lehetőségei: esettanulmányok.....      | 71 |
| II.1. „Apáink becsaptak minket”                                                   |    |
| Vicssek Károly: <i>A zöld hajú lány</i> , 1981 (Szabadkai Népszínház).....        | 73 |



|                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| II.2. „Azt se tudom, mi a politika”                                              |     |
| Kovács Frigyes: <i>Apám, a szocialista kulák</i> , 1985 (Tanyaszínház) .....     | 81  |
| II.3. „E tér lesz otthonom”                                                      |     |
| Ljubiša Ristić: <i>Madách-kommentárok</i> , 1985 (Szabadkai Népszínház) .....    | 88  |
| II.4. „szülessen e tájon más aki akar”                                           |     |
| Soltis Lajos, Hernyák György: <i>Csantavéri passió</i> , 1993 (Tanyaszínház) ... | 95  |
| II.5. „Te már nem is veszed észre, hogy én is ott vagyok”                        |     |
| Mezei Kinga, Szorcsik Kriszta: <i>A cselédek</i> , 1999 (Újvidéki Színház) ..... | 102 |
| II.6. „Szídjad a magyar anyámat!”                                                |     |
| Urbán András: <i>Turbo Paradiso</i> , 2008 (Kosztolányi Dezső Színház) .....     | 108 |
| II.7. „Találjuk meg magunkat!”                                                   |     |
| Puskás Zoltán: <i>Mérföldkő</i> , 2012 (Tanyaszínház) .....                      | 113 |
| II.8. „A мүrcүs az enyim!”                                                       |     |
| Lénárd Róbert: <i>Pajzán históriák</i> , 2014 (Tanyaszínház) .....               | 118 |
| II.9. „Magyar a magyar ellen”                                                    |     |
| Lénárd Róbert: <i>Kazimír és Karolina</i> , 2021 (Tanyaszínház) .....            | 126 |
| Zárszó .....                                                                     | 139 |
| Köszönetnyilvánítás .....                                                        | 141 |
| Bibliográfia .....                                                               | 143 |
| Névmutató .....                                                                  | 151 |



# Bevezető

A vajdasági magyar nyelvű színjátszás története a vajdasági magyar identitás története. Egy kisebbségi közösség színháza nemcsak a kollektív múlt feltérképezésére alkalmas, de eszközöket kínál az identitás jelenbéli bizonytalanságainak megfogalmazására, annak megerősítésére vagy újraalkotására is.<sup>1</sup>

Az e kötet lapjain kibontakozó kisebbségi színháztörténet gerincét az 1978-ban alapított vajdasági vándorszínház, a Tanyaszínház tevékenységének elemzése, társadalmi és színházkulturális kontextusba helyezése képezi az azóta eltelt közel fél évszázad politikai szempontból szerfelett eltérő periódusaiban. A társulat előadásainak – és velük párhuzamosan a magyar nyelven játszó kőszínházak produkcióinak – vizsgálata azért is indokolt, mivel a vajdasági magyarság államalkotó többséggel fennálló viszonya mellett számos más, a közösséget érintő probléma, szociális tapasztalat is megjelenik bennük, melyeket nem történelmi tényként, hanem mindennapi valóságként tematizálnak. Közvetlenül képesek tehát megjeleníteni e több szempontból is szegregált társadalmi csoport létállapotát. Ebből kiindulva elsődleges vizsgálati szempontom, hogy a kiválasztott előadásokban milyen formában jelenik meg az Erika Fischer-Lichte által leírt prizmajelleg és miképpen lép működésbe.<sup>2</sup> A német teatrológus szerint ugyanis a színház prizmaként gyűjti össze a kulturális aktivitásban megjelenő problémákat, majd koncentráltan veri vissza őket az adott közösség felé, melynek következtében képes láthatóvá tenni olyan kérdéseket, amelyek az adott pillanatban még nem képezik diszkurzív elemét a társadalomtudományoknak.<sup>3</sup>

A Vajdaság magyar nyelvű színjátszásának alakulástörténete mindazonáltal elválaszthatatlan a soknemzetiségű, multikulturális régió második világháború utáni történelmétől. E történetet nem tekintem – nem is tekinthetem – lezárt egységnek. A pusztán leíró megközelítés helyett szándékom az, hogy a kiválasztott produkciók vizsgálata során a régió színházainak jelenkori tevékenysége felől kiindulva keressek összefüggéseket a történeti és elméleti elemzéseket szorosan összekapcsolva. Az elemzett előadásokat szövegkönyvek, fennmaradt fotográfiák, híradós tudósítások, videófelvételek,

<sup>1</sup> Lásd Madalena GONZALEZ, „The Construction of Identity in Minority Theatre”, in *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre: Constructing Identity*, ed. Madalena GONZALEZ and Patrice BRASSEUR, 9–19. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010), 9.

<sup>2</sup> Lásd Erika FISCHER-LICHTE, „A színház mint kulturális modell”, ford. MESZLÉNYI Gyöngyi, *Theatron* 2, 3. sz. (1999): 67–80, 71.

<sup>3</sup> Kékesi Kun Árpád opponensi bírálatában rámutatott, hogy Erika Fischer-Lichte prizmakonceptiója leginkább esztétikai karakterű elemzésekhez illeszkedik, de a fogalom erős metaforikussága okán mégis az átvétele mellett döntöttem, hiszen láttató erejének köszönhetően intuitív módon segít megérteni színház és közösség viszonyát.



## 8 || VAJDASÁGI MAGYAR SZÍNHÁZ- ÉS IDENTITÁSTÖRTÉNETEK

korabeli kritikák és a résztvevők visszaemlékezései alapján rekonstruálom a Philther-módszer<sup>4</sup> elemzési szempontjait szem előtt tartva. Szándékaim szerint ez a könyv nemcsak a vajdasági magyar hivatásos színjátszás, de a vajdasági magyar identitás 20. és 21. századi formálódásának szerteágazó irányvonalait is kirajzolja, miközben arra a kérdésre keres adekvát válaszokat, hogy miképpen vihetők színre egy kisebbség folytonosan változó öndefiníciói.

A kötet két nagyobb tartalmi egységre tagolódik. Az első rész az értelmezéshez szükséges történelmi és politikai kontextust rajzolja fel, melyben később elhelyezi a regionális társadalom- és intézménytörténet meghatározó eseményeit. A második rész ezzel szemben az egyes előadások történeteiből sző az előbbiekkal szorosan összefonódó – vállaltan töredékes – narratívát.

Az első fejezet olyan szócikkeket tartalmaz, melyek politikai és esztétörténeti fogalmak és jelenségek leírásán keresztül igyekeznek bevezetni az olvasót a délszláv és magyar kulturális térben egyaránt létező vajdasági (jugoszláviai, szerbiai, délvidéki) magyarság identitáskonstrukcióinak alakulástörténetébe. Egy efféle szótár természetesen nem törekedhet a teljességre, de azért, hogy betűrendben sorra veszi a kisebbség önmeghatározását befolyásoló legfontosabb politikai tényezőket, társadalmi körülményeket és a tudományos eszközökkel leírhatatlan, ám a közösség emlékezetében kollektív mítosszá szilárdult mozzanatokot, segíthet elhelyezni a későbbiekben tárgyalt színháztörténeti eseményeket a változó rendszerek és ideológiák történelmi koordinátarendszerében.

Az első rész második fejezete a jugoszláviai magyar nyelvű hivatásos színházi praxis megindulásával foglalkozik, s azt a második világháborút követő – felettébb ellentmondásos – időszakot elemzi, amikor a jugoszláv kultúrpolitika egy magyar nyelvű állami színház megnyitásával kívánt hozzájárulni a kisebbségi lakosság ideológiai átneveléséhez. A második világháború lezárása, azaz Josip Broz Tito hatalomra kerülése azért logikus kezdőpontja e színháztörténeti vizsgálatnak, mert az impériumváltás során a jugoszláv társadalom teljes mértékben átrendeződött. Politikai értelemben írmagja sem maradt a két világháború között fennálló Jugoszláv Királyság szellemi örökségének – melynek területén egyébként sem engedélyezték a hivatásos kisebbségi nyelvű színjátszást –, az 1941 és 1944 közötti magyar közigazgatás eleve csekély számú kulturális emléket pedig 1945 után a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság hatóságai és ideológusai minden lehetséges eszközzel igyekeztek kitörölni a közösségi emlékezetből, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy ellehetetlenítsék a magyar nyelvű színjátszás korábbi gyakorlatainak átmentését az új rendszerbe. Nem hagyható figyelmen kívül továbbá, hogy a vajdasági magyarság minden ma működő hivatásos színházi intézménye a második világháború után jött létre, s mivel e kötet a színház és a közösségi létezés viszonyait a jelen perspektívájából elemzi, a húszas és harmincas évek jelenségeire csak utalásszerűen tér ki.

<sup>4</sup> Lásd JÁKFAI Magdolna, „A színházi előadás fogalma a digitális média korában”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 23–28.



A fejezet második részének középpontjában a jugoszláviai magyar nyelvű intézményszerű színészképzés megindulása áll. Az Újvidéki Művészeti Akadémia megalapítása a múlt század hetvenes éveinek derekán szintén kultúrpolitikai célokat szolgált. Elsősorban azt, hogy a vajdasági nemzeti kisebbségek megfelelő művészetánpótlását biztosíthassák.

A következő tartalmi egység a Tanyaszínházzal mint mozgalommal foglalkozik, s kronológiai szempontból szorosan követi az előző fejezetet, hiszen a vándortársulat alapítói között ott vannak a frissen végzett fiatal hivatásos színészek is. Az első alfejezet intézményi, formai és műsorpolitikai szempontból pozicionálja az együttest a jelenleg is aktív és az ötvenes években csak rövid ideig működő vajdasági magyar kőszínházak között.

A második alfejezet központi kérdése, hogy milyen módon definiálhatja egy kisebbségi közösség önmagát a színjátékon keresztül. A vizsgálat számot vet a vándortársulat színreviteli gyakorlatának dramaturgiai és esztétikai sajátosságaival, a mai értelemben vett színházi nevelés céljaihoz hasonlítható ars poeticájával, továbbá az előadásokban hangsúlyosan megjelenő politikai tartalmakkal is. A fejezet utolsó részében a társulat első öt évadának műsorpolitikáját és az azt befolyásoló formakereső kísérletezés legmarkánsabb, máig mutató irányvonalait vizsgálom meg.

A kötet második nagy tartalmi egysége kilenc előadás elemzését tartalmazza a 20. és 21. század kisebbségpolitikai szempontból szerfelett eltérő periódusaiból, melyek a vajdasági magyar kisebbség – nem feltétlenül nemzeti – önidentifikációját viszik színre, miközben kortárs társadalmi problémákra reagálnak. A rekonstruált produkciók közül ötöt a Tanyaszínház mutatott be, míg négy a megegyező időszakokban jött létre a Vajdaság magyar nyelven játszó kőszínházaiban. Vizsgálatuk számos ponton összekapcsolódó történeti folyamatokat rajzol ki, s rámutat a színházi létezés módok lényegesebb különbségeire is. Az első esettanulmány – melyet közvetlenül megelőz a Tanyaszínház korai tevékenységét tárgyaló fejezet – a Szabadkai Népszínház<sup>5</sup> egy 1981-es előadását vizsgálja meg, míg az utolsó a Tanyaszínház 2021-es bemutatóját és politikai hatástörténetét elemzi. Azaz a történeti fejezetek után sorakozó rekonstrukciók – szintén az időrendiséget követve – a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság idejéből indulva vezetnek át az olvasót a Slobodan Milošević nevével fémjelzett háborús időszakra.

<sup>5</sup> A szabadkai színház neve hivatalosan Narodno Pozorište–Narodno Kazalište–Népszínház, amely után a szerb nyelv logikája alapján, megkülönböztető jelleggel hozzáillesztik a város nevét szerbül: Subotica. Természetesen a három szabadkai nemzetiség csak azt a tagját használja a megnevezésnek, mely saját nyelvén jelenti az intézményt. Megalapítását követően magyarul csak Népszínházként hivatkoztak rá, de már a hetvenes évek újságcikkeiben is megjelent a (nem hivatalos) Szabadkai Népszínház névváltozat, hiszen ekkor már számos „narodno pozorište” működött az országban, és ezeket olykor magyar szövegkörnyezetben is meg kellett különböztetni egymástól. Az elmúlt néhány évben már maga az intézmény is a Szabadkai Népszínház változatot alkalmazza, amikor magyar nyelven kommunikál önmagáról, hiszen célratörőbb, mint a város nevéből képzett melléknév állandó beszúrása az intézmény neve elé. Ebből az okból én is az általuk preferált variánszt használom a kötetben.



## 10 || VAJDASÁGI MAGYAR SZÍNHÁZ- ÉS IDENTITÁSTÖRTÉNETEK

kon, és végül a szerbiai rendszerváltozás utáni demokratizálódás periódusán. Ezzel a jelen felől induló, közel nyolcvan évet felölelő kutatás szimbolikusan a jelenben is zárul le, s talán hozzájárul a körülöttünk zajló társadalmi és művészetpolitikai folyamatok megértéséhez.



I.  
A KISEBBSÉGI  
IDENTITÁS  
ALKULÁSTÖRTÉNETE:  
KÖZELÍTÉSEK



# I.1. Identitáspolitikai szótár: mitoszok és történelem

## AJÁNDÉK SZENDVICS

A Szerb Radikális Párt hírhedten nacionalista – később háborús és emberiség elleni bűnök vádjával a hágai Nemzetközi Törvényszék elé idézett – vezetője, a csetnikvajdaként<sup>1</sup> is emlegetett Vojislav Šešelj több magyarellenes megnyilvánulásáról is ismert. Nem sokkal a délszláv háború kitörését követően egy magyar többségű észak-bánáti faluban, Csókán (Čoka) tartott beszédében vérfürdővel fenyegette a magyar lakosságot, valamint „megtiltotta” a katonai behívó elől külföldre menekült 20-25 ezer magyarnak, hogy valaha is hazatérjen.<sup>2</sup> A kollektív emlékezet neki tulajdonítja azt a semmilyen hivatkozható formában nem rögzített, de rendkívül sokszor idézett kijelentést is, hogy a vajdasági magyarokat (a többi szerbiai kisebbséggel együtt) buszra kellene pakolni, útravaló gyanánt pedig fejenként egy-egy szendvicset kéne adni nekik, és át kellene telepíteni őket Magyarországra. Az ajándék szendvics fogalma tehát minden vajdasági magyar számára egyet jelent a kényszerkitelepítéssel. (Šešelj a Nemzetközi Törvényszék 2016-ban felmentette, mivel nem tudták minden kétséget kizáróan bizonyítani a bűnösségét, pontosabban azt, hogy tevékenysége összefüggésbe hozható-e a horvátországi és boszniai bűntettekkel és azok elkövetőivel. Ezután hazatért Szerbiába, ahol szimpatizánsai hősként ünnepelték. Ugyanebben az évben pártja élén még a parlamentbe is bejutott.)

## ÁRAMSZÜNET

Az Észak-atlanti Szerződés Szervezete (NATO) 1999. március 24-én kezdte meg a Jugoszláv Szövetségi Köztársaság bombázását a Koszovó területén januárban történt etnikai alapú atrocitások miatt.<sup>3</sup> A bevetett egységek számát nézve a transzatlanti szervezet tör-

<sup>1</sup> csetnik: szerb nacionalista paramilitáris egység tagja, aki az ún. Nagy-Szerbia, a Balkán összes szerb lakta területét magába integráló állam létrehozásáért küzd.

<sup>2</sup> si, „A csetnikvajda tüzes beszéde. Szombaton este csókai híveivel találkozott dr. Vojislav Šešelj”, *Magyar Szó*, 1992. jan. 26., 6.

<sup>3</sup> A szerb hadsereg tízezreket üldözött el otthonaikból, akik a határokon torlódtak fel. Fennállt a veszély, hogy újabb népiirtásra kerülhet sor.

ténetének második legnagyobb akciója, az Irgalmas Angyal<sup>4</sup> néven elhíresült hadművelet hetvennyolc napig tartott, és elsődleges célja az volt, hogy Belgrád vonja ki csapatait Koszovó területéről. A 26 095 légicsapás során mintegy 37 000 kazettás bomba és egyéb lövedék csapódott be az ország városainak területén, melyek – szerb források szerint<sup>5</sup> – összesen 1040 katonára és 2560 civil halálát okozták.<sup>6</sup> Ezen felül pedig hozzávetőleg 12 000 ember sérült meg.<sup>7</sup> A gazdasági, katonai és közlekedési objektumok mellett kiemelt célpontok voltak az áramszolgáltató és vízellátó közvállalatok, továbbá a televízió- és rádióadók épületei is. Az Újvidéki Televízió épületéből megsemmisülése előtt sietve kimentett, s később rendezetlenül tárolt magyar nyelvű archívum filmszalagjai évtizedekre átláthatatlanná váltak.<sup>8</sup> A sorozatos áramkimaradás és a tanintézményekben elrendelt kényszerszünet azonban közelebb hozta egymáshoz a családokat és a mikroközösségeket. Számos visszaemlékező írja le, hogy a szomszédok éjszakába nyúlóan beszélgettek vagy kártyáztak egymással gyertyafénynél, sőt arra is akadt példa, hogy közösségi rostélyozást (grillezést) kellett szervezni, mert áram nélkül a mélyhűtőkben tárolt élelmiszerek kiolvadtak.

## BEHÍVÓK

1989. május 8-án Slobodan Milošević, a Szerbiai Kommunista Szövetség első embere fölényesen (a szavazatok mintegy 80%-ának megszerzésével) lett az akkori Jugoszlávia legnépesebb tagállama, a Szerb Köztársaság elnökségének vezetője. Még ugyanebben az évben – az ún. joghurtforradalom eseményeit követően – nagymértékben megcsontította a Vajdaság és Koszovó széles körű tartományi autonómiáját az 1974-es alkotmányban biztosított jogkörökhöz képest. Alig másfél évvel később, 1990. december 23-án, a többpártrendszer bevezetését követő első parlamenti választáson Milošević immár az általa alapított Szerbiai Szocialista Párt színeiben lett a tagállam elnöke. A pol-

<sup>4</sup> A jugoszláviai katonai beavatkozásra a NATO hivatalosan az Allied Force (Szövetséges Erő), míg az Egyesült Államok Hadserege a Noble Anvil (Nemes Üllő) fedőnevet használta, a koszovói hadműveletek jelölésére pedig a Joint Guardian (Egyesült Védelmező) kódnevet alkalmazta. Feltehetően egy félreértés vagy félrefordítás következtében azonban az akció neve Merciful Angel (Irgalmas Angyal) változatban terjedt el, és vált a köztudatban az 1999-es katonai beavatkozás jelölőjévé.

<sup>5</sup> Mirjana ANĐELKOVIĆ-LUKIĆ és Ljubica RADOVIĆ, „NATO attack on FR Yugoslavia in 1999 was used to test the effectiveness of new weapons”, *Vojnotehnički glasnik* 72, 1. sz. (2024): 274–304, 276, 281.

<sup>6</sup> A Human Rights Watch ezzel szemben csak 489 és 528 fő közé becsüli a civil halálos áldozatok számát. Vö. n. n., „Civilian Deaths in the NATO Air Campaign”, *Human Rights Watch* 2, vol. 12, no. 1 (2000) (D), hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.hrw.org/reports/2000/nato/Natbm200-01.htm>.

<sup>7</sup> V. JEREMIĆ, „Vlast manipuliše brojem žrtava bombardovanja”, *Danas*, 2019. 07. 19., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.danas.rs/politika/vlast-manipulise-brojem-zrtava-bombardovanja/>.

<sup>8</sup> Az archívum adatbázisát csak a közelmúltban kezdték el újraépíteni.

gárok egyébként nem kevesebb, mint 44 politikai csoportosulásra – számos nemzeti kisebbségi lista mellett például az első és sokáig egyetlen szerbiai magyar párt, a Vajdasági Magyarok Demokratikus Közösségének (VMDK) listájára – adhatták le voksaikat. Milošević és az SZSZP a szavazatok relatív többségét (46%) szerezte meg, ám a választási rendszer sajátosságaiból fakadóan ez végül 194 helyet, azaz majdnem 78%-os abszolút többséget jelentett a 250 fős köztársasági parlamentben. (A VMDK 8 mandátumhoz jutott. Majdnem 133 ezer polgár szavazott rájuk. A vajdasági magyarság lélekszáma ekkor – a kiskorúakat is beleértve – megközelítőleg 340 ezer fő volt.)<sup>9</sup>

Mint ismeretes, a jugoszláv tagállamok nacionalista szólamokat szívesen hangoztató vezetői nem nézték tétlenül Milošević hatalmi törekvéseit. Szlovénia és Horvátország 1991 júniusában egyoldalúan kikiáltotta függetlenségét, a valamikor egységesnek tűnő közös délszláv állam véres „testvérháborúba” sodródott, s fokozatosan feldarabolódott. A frontvonalak szinte egytől egyig az ország nemzetiségi szempontból heterogén területein húzódtak, melyekre több utódállam is igényt tartott. A háború első szakaszában a legvéresebb harcok a Vajdasággal szomszédos – ma Horvátországhoz tartozó – Szlavóniában és Baranyában folytak. Tömeges mozgósítás vette kezdetét Szerbiában, mely a magyar lakosságot sem kímélte, sőt egyes magyar többségű településekre, mint például az észak-bácskai Oromhegyesre (Trešnjevac) – a helyi emlékezők szerint – aránytalanul sok behívó érkezett. A település szinte kizárólag földművelésből és állattenyésztésből élő lakossága a polgári engedetlenség és a békés lázadás módozatait hónapokon keresztül gyakorolva valósította meg a vajdasági magyarság legjelentősebb és kétségtelenül leghosszabb – 96 napig tartó – háborúellenes megmozdulását, melynek során megalapították a Zitser Szellemi Köztársaságot.<sup>10</sup>

## EMIGRÁCIÓ

A kilencvenes évek háborúit követő rendszerváltozás a konszolidáció helyett számtalan bizonytalanságot és végső soron kiábrándulást hozott magával. Zoran Đinđićet, a demokratikus Szerbia első miniszterelnökét, a nyugatbarát politika zászlóvivőjét, 2003-ban – hivatala betöltésének második évében – meggyilkolták a parlament előtt, s bár az újonnan létrejött államok a megbékélés rögzös útjára léptek, a balkáni társadalmak gyakran még negyed évszázaddal a háború lezárását követően is a bűnösség és az áldozatiság kategóriái között próbálják pozicionálni önmagukat és szomszédaikat. A gazdaság mindeközben a vártnál is lassabban fejlődik Szerbiában, s bár a régió lakossága számára a jóléti államokban – főként Németországban és Ausztriában – vállalt vendég-

<sup>9</sup> Jugoszlávia széthullása miatt 1992. április 27-én ismét választásokat tartottak Szerbiában. Bár a polgárok 63%-a a többnyire kis csoportosulásokra bomló ellenzékre szavazott, a megmérettetés újból Milošević pártjának győzelmével zárult.

<sup>10</sup> Lásd OLÁH Tamás, „Undorító tavasz. A Zitser Szellemi Köztársaság és a polgári ellenállás performatív aktusai”, *Theatron* 15, 2. sz. (2021): 62–76.

munka a hetvenes évek óta bevett gyakorlatnak számít, a megélhetési elvándorlás, s az ezzel részben kapcsolatba hozható népességfogyás egyre ijesztőbb méreteket ölt. A Gazdasági Együttműködési és Fejlesztési Szervezet (OECD) adatai szerint Szerbiát évente körülbelül 60 000 ember hagyja el.<sup>11</sup> Ugyan a vajdasági magyarokra vonatkozó pontos kimutatás nem létezik, de míg a 2011-es népszámlálás adatai alapján a tartományban akkor még több, mint 250 000 magyar élt,<sup>12</sup> a 2022-ben megtartott felmérés során már csak alig 185 000 polgár vallotta magát magyarnak.<sup>13</sup> (Ekkora mértékű lélekszámcsökkenésre sem a kutatók, sem a hatalmi szervek nem számítottak.)

A Magyar Országgyűlés egyszerűsített honosítást lehetővé tevő, 2010-ben meghozott rendeletét követően a határon túli magyarok számára elérhetővé vált, hogy jogi keretek között is demonstrálhassák nemzeti identitásukat. A Vajdasági Magyar Szövetség (VMSZ) adatai szerint 2020-ban már több mint kétszázezer szerbiai lakos rendelkezett a szerb mellett magyar állampolgársággal is (ami hozzávetőleg megegyezhetett a közösség akkori lélekszámával).<sup>14</sup> Az eskütelletel szentesített honosítás kezdetben sokak számára pusztán érzelmi elégtételt jelenthetett, ám hamarosan az is világossá vált, hogy az európai uniós útlevél lényegesen megkönnyíti a nyugati munkavállalást és továbbtanulást, s ezzel gyakorlatilag megpecsételi a falvakban élő, munkanélküliséggel küzdő magyarság sorsát. Az emigráció minden vajdasági települést érint, de a magyar többségű szlovénországi települések lakossága a kilencvenes évek óta gyakorlatilag a harmadára csökkent, népességük pedig végzetesen elöregedett. Bár ennek hatására a Magyar Kormány korábban sosem látott gazdaságserkentő és házvásárlási támogatásokkal igyekezett szülőföldjükön tartani a vajdasági magyarokat, ezekből csak a vállalkozóképes lakosság egy viszonylag szűk rétege tudott hosszabb távon is hasznot húzni.

## HIPERINFLÁCIÓ

1992 és 1994 között a Jugoszláv Szövetségi Köztársaság a történelem harmadik leghosszabb hiperinflációs időszakát élte meg, mely 22 hónapig tartott. Az infláció havi 313 millió százalékos értékvesztéssel tetőzött 1994 januárjában. A napi infláció 62 százalék volt, az egy óra alatt elért 2,03 százalékos infláció pedig magasabb volt, mint sok fejlett ország éves inflációs rátája. A 22 hónapos időszak alatt az infláció összesen 5 billiárd százalékot tett ki. Ez idő alatt a bolti árakat feltételes egységekben – úgynevezett

<sup>11</sup> Lj. BUKVIĆ, „Za 11 godina iz Srbije se odselilo 500.000 ljudi”, *Danas*, 2019. 12. 21., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.danas.rs/vesti/ekonomija/za-11-godina-iz-srbije-se-odselilo-500-000-ljudi/>.

<sup>12</sup> A háború idején közel negyvenezen menekültek el.

<sup>13</sup> Miladin KOVAČEVIĆ, *odg., Popis stanovništva, domaćinstva is stanova 2022* (Beograd: Republički zavod za statistiku, 2023), 12.

<sup>14</sup> n. n., „Több mint 200 ezer vajdasági magyar vált Magyarországi állampolgárává”, Pannon RTV, 2005. 05. 26., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://pannonrtv.com/rovatok/politika/tobb-mint-200-ezer-vajdasagi-magyar-valt-magyarorszag-allampolgarava>.



pontokban – adták meg, ezeket pedig a német márkához igazították. Ennek következtében a polgárok márkában kezdtek el számolni, és igyekeztek minél hamarabb márkát venni a havi fizetésükből az illegális valutaüzérekénél. Ám mire a bankból a váltóhoz érték, havi fizetésük értéke sokszor annyira lecsökkent, hogy szinte még egy napi bevásárlást sem tudtak megejteni belőle. Ma is jellemző a régióban, hogy nemzetközi valutában (a márkát váltó euróban) adják meg egyes termékek árát. A hiperinflációnak azonban pozitív hozadéka is volt. A korábban felvett hiteleket mesés gyorsasággal voltak képesek törleszteni az polgárok.

## JOGHURTFORRADALOM

A hivatalosan bürokráciaellenes forradalomnak nevezett eseménysorozat Slobodan Milošević híveinek több alkalommal is megrendezett utcai tiltakozása volt 1988 és 1989 között. Közismert elnevezése arra a megmozdulásra utal, melynek során a felbőszült, busszal Újvidékre utaztatott tüntetők ivójoghurttal dobálták meg a Vajdasági Tartományi Képviselőház épületét, miközben a széles körű tartományi autonómia eltörlését követelték. A tüntetések megdöntötték a Vajdaság és Koszovó tartományi kormányait, valamint a Montenegrói Szocialista Köztársaság kormányát, helyükre pedig Milošević politikai szövetségesei kerültek, ezáltal meghatározó szavazati tömböt hozva létre a jugoszláv elnökségi tanácson belül. Így a nyolcfős tanács négy tagja immár szerb érdekeket képviselt.

## JUGOSZLÁVIZMUS

Josip Broz Tito identitáspolitikájának alapja az az egységeszmény volt, melynek nevében a délszláv népek együttesen szálltak szembe először a náci Németországgal és szövetségeseivel, majd a sztálini Szovjetunióval, s így kivívták függetlenségüket. Tito, aki maga is vegyes házasságból származott (apja horvát, anyja pedig szlovén nemzetiségű volt), a világháború után bevezette a 19. századi elképzeléseken alapuló, de immár kommunista eszmékkel átítatott, nemzetek felett álló identitásformát, a jugoszlávtságot. Tünetértékű, hogy míg az 1961-es népszámlálás adatai alapján csak a lakosság egészen kis hányada (1,7%) vallotta magát jugoszlávnak, ez a szám fokozatosan növekedett, s 1981-ben – a föderatív Jugoszláviát vizsgáló utolsó összeírás alkalmával – már elérte az 5,4 százalékot. (A soknemzetiségű Vajdaságban ugyanekkor 8,3 százalék volt az önmagukat jugoszlávnak vallók aránya.)<sup>15</sup> Ám Tito célja nem a délszláv népek nemzeti érzéseinek kioltása volt, pusztán csak kék-fehér-piros zászlóval takarta be azokat. Bár a lakosság szabadon elköteleződhetett a jugoszláv identitás mellett, a *jugoszlávizmus* eszménye (szerbhorvátul: jugoslavizam; angolul: yugoslavism vagy yugoslavdom) mindenekelőtt olyan ernyőfogalomként működött, mely nem tagadta a nemzeti partikularitásokat, sőt a megerősítésükre, a kibékítésükre és az összekovácsolásukra törekedett.



Fennmaradásának biztosítéka azonban egy idő után szinte kizárólag az egykori partizánvezér – megkérdőjelezhetetlenül halandó – személye volt.<sup>16</sup>

Bár a hatalom harmincöt éven át kínosan ügyelt a Jugoszlávia területén békében egymás mellett élő népek sokszínűségének és egyenlő jogainak hangsúlyozására, az igazság az, hogy a nacionalista eszmék az államalakulat fennállása alatt végig népszerűek voltak. Tito 1980-ban bekövetkezett halála után pedig – amikor a néhai elnök utódai már hiába igyekeztek megőrizni politikai örökségét – a centrifugális, egymás ellen ható erők kontrolálhatatlanná váltak, s a következő évtized elejére végérvényesen véget vetettek a hangzatos szocialista ideológiák uralmának.<sup>17</sup>

## KOLLEKTÍV BŰNÖSSÉG

A második világháború alatt a mai Vajdaság területének jelentős hányada magyar és német fennhatóság alatt állt. Bácska északi és középső része, ahol a legnagyobb volt a magyar nemzetiségű lakosság részaránya, a Magyar Királyság területéhez tartozott. 1944. október 17-én Josip Broz Tito partizánjai a szovjet csapatok segítségével visszafoglalták a tartományt, s a mai Bácska, Bánát és Baranya területén katonai közigazgatást vezettek be, mely 103 napig tartott. A kollektív bűnösség elve alapján a hatóságok megvonták a 18. század óta a régióban élő német lakosságtól a jugoszláv állampolgárságot, sőt rövidesen ki is utasították őket az országból. Ugyan a szintén őslakos magyarok megtarthatták állampolgárságukat és a kollektív bűnösség elve is csak három dél-bácskai falu, Csúrog (Čurog), Mozsor (Mošorin) és Zsablya (Žabalj) magyar lakosságát és az 1941 után a tartományba települteket érintette, a háborút követő első hónapokban a magyar közösség jelentős részét is felelősségre vonták és a velük szembeni könyörtelen megtorlás volt a jellemző. A vajdasági magyarok önidentifikációját a kommunista Jugoszlávia kiépülése során döntően befolyásolta, hogy az új rendszerben egyrészt bűnbánatot kellett tanúsítaniuk fasiszta vagy fasisztának bélyegzett nemzettársaik bűneiért, másrészt pedig bizonyítaniuk kellett politikai elkötelezettségüket. 1945. július 22-én megalakult a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség, melynek elsőszámú feladata az volt, hogy „a magyarság szellemi életét a haladás szolgálatába állít[sa] és minden kultúrmegnyilvánulásban a magyarság politikai öntudatának tisztítását és erősítését szolgál[ja]” a megszilárduló jugoszláv szocializmusban.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Mladen A. FRIGANOVIĆ, „Demographic Dynamics in Vojvodina. Example of Regional Multi-Ethnicity”, *Geografski Glasnik* 53, 1. sz. (1991): 1–17, 3.

<sup>16</sup> HÓDI Sándor, „Volt egyszer egy ország”, in *Volt egyszer egy ország. Jugoszlávia létrehozása és széthullása*, szerk. HÓDI Sándor, 6–14. (Tóthfalú: Széchenyi István Stratégiakutató és Fejlesztési Intézet, 2003), 11.

<sup>17</sup> Tomas Hilan ERIKSEN, *Etnicitet i nacionalizam* (Beograd: XX vek, 2004), 43.

<sup>18</sup> n. n., „A vajdasági magyar kultúra nagy feladatai a szövetség tanácsa előtt”, *Szabad Vajdaság*, 1945. aug. 22., 3.

## OTPOR (ELLENÁLLÁS)

A nemzetközi közvélemény jellemzően elítélte a délszláv polgárháborút és a szerb vezetés hatalmi törekvéseit, a nyugati államok kormányai azonban ténylegesen csak tragikusan későn léptek közbe. A balkáni konfliktus mintegy 140 000 életet követelt, Szarajevó ostroma – a leghosszabb ostrom az újkori történelem során – négy évig (1992–1996) tartott. Bár a külföldi művészek és aktivisták – például Susan Sontag és Ariane Mnouchkine<sup>19</sup> – szinte egy emberként szólaltak fel a háború ellen –, sőt Sontag 1993-ban az ostrom alatt álló Szarajevóba utazott, és szimbolikus gesztusként színpadra állította Beckett *Godot-ra várva* című művének első felvonását –, komoly visszhangot keltett, hogy a később irodalmi Nobel-díjjal is kitüntetett Peter Handke nyíltan a Milošević-kormányzat pártjára állt, s nemcsak elítélte az 1999-es NATO-beavatkozást, de még Slobodan Milošević temetésén is részt vett 2006-ban.

1998-ban Otpor (Ellenállás) néven ifjúsági mozgalom alakult a Belgrádi Egyetemen, melynek aktivistái a médiával és az egyetemekkel kapcsolatos új, a kormánypárt érdekeit szolgáló törvények, továbbá a propaganda és a cenzúra ellen tiltakoztak. Jelképük az ökölbe szorított kéz volt. 2000-ben – egy újabb elcsalt parlamenti választást követően – politikai kampányt indítottak Milošević megbuktatása érdekében. A demonstrációk békésen zajlottak, és számos performatív aktus kísérte őket. A hatóságok természetesen betiltották tevékenységüket, és mintegy kétezer tüntetőt és vezetőiket – köztük a magyar nemzetiségű Knjur Robertinót is – őrizetbe vették. Ám a katonaság és a rendőrség hamarosan a rendszerváltást követelők mellé állt, s 2000. október 5-én véget ért Milošević diktatúrája.<sup>20</sup>

## ÖNIGAZGATÁSÚ SZOCIALIZMUS

Az öngazgatású szocializmus (szerbhorvátul: samoupravni socijalizam) a Jugoszláv Kommunista Szövetség által bevezetett, magas fokú önkormányzatiságon alapuló társadalmi és gazdasági modell volt, amelyet az ötvenes évek elejétől az ország felbomlásáig alkalmaztak. A vállalatokban munkástanácsokat hoztak létre, s általuk az irányítás a dolgozók kezébe került, akik „mind a munka tényezőiről, mind a munkaeszközökről, mind pedig a munka termékeiről” közvetlenül rendelkezhetnek.<sup>21</sup> Az igazgatóknak időről időre össze

<sup>19</sup> Mnouchkine négy francia színházcsinálóval, François Tanguy és Emmanuel de Vericourt rendezőkkel, Olivier Py rendező-drámaíróval és Maguy Marin koreográfussal együtt 1995-ben, a srebrenicai népiirtást követően egy hónapig tartó éhségstrájkba kezdett, hogy határozottabb fellépésre sarkallja a francia kormányt.

<sup>20</sup> Az Otpor egyik vezetőjének, Srdja Popovićnak az *Útmutató a forradalomhoz* című könyve 2017-ben magyarul is megjelent. Szergya POPOVICS, *Útmutató a forradalomhoz*, ford. GADÓ György Pál (Budapest, Göncöl Kiadó, 2017).

<sup>21</sup> Tóth Szilárd János, „Öngazgatás és föderalizmus. Rehák László és a jugoszláviai nemzeti kérdés”, in *A jugoszláviai magyarok eszme- és politikatörténete 1945–1989*, szerk. LOSONCZ Márk és RÁCZ Krisztina, 165–180. (Budapest: L'Harmattan, 2019), 168.

kellett hívniuk a dolgozók gyűlését is, melyen az adott cég minden munkása részt vett. A legnagyobb volumenű kérdésekben csak ez a szerv határozhatott. Az állam tehát látószólag nem szólt bele közvetlenül a gazdasági döntésekbe, a gyárak vagyona társadalmi tulajdonná vált. Mivel az öngazgatás kollektív vállalkozás volt, mely a közös vagyonnal rendelkező állampolgárok egymásrautaltságán alapult, az egymás iránti feltétlen elköteleződés és bizalom nélkül működésképtelen lett volna, s ezért szorosan összefüggött a nemzetiségi kérdéssel, kisebbségpolitikával is, hiszen – legalábbis az ideológiai koncepció szerint – „a kölcsönös elköteleződés [...] egymás nyelvének a valamilyen fokú elsajátítása mellett az egyes [nemzeti] közösségek kulturális önértelmezéseinek a megismerését is magában kell[ett], hogy foglalja”.<sup>22</sup> Bár a kollektív emlékezetben erősen él az öngazgatás mítosza, a valóságban az említett tanácsok alig bírtak tényleges hatalommal.

## PARTIZÁNOK ÉS PIONÍROK

A nyolcvanas évek óta a partizánok öröksége jelentős vita tárgyát képezi a Balkánon, s Jugoszlávia felbomlásával a mozgalom ideológiai szempontból végképp összeférhetlenné vált a délszláv utódállamok posztkommunista nemzeti törekvéseivel.

A partizánmítoszra azonban évtizedeken keresztül iparágak épültek, s ennek nyomait máig képtelenség kitörölni. Az olyan ikonikus partizánharcosok, mint például Žarko Zrenjanin, Ivo Lola Ribar, Edvard Kardelj vagy a Hős Pinki (Boško Palkovljević) képmását iskolatáskákra, füzetekre, poharakra nyomtatták, s még manapság is iskolák, közintézmények viselik a nevüket. Az újvidéki Forum Könyvkiadó még 1974-ben is magyar nyelvű partizános – olykor meglepően erőszakos – mesegyűjteményt adott ki *Történetek a népfelszabadító háborúból* címmel,<sup>23</sup> melynek szerzői közt vajdasági magyar írók is találhatók.

Emellett – a westernfilmekért köztudottan rajongó Tito kultúrpolitikai programjának kiemelt fontosságú vállalásaként – szinte minden jugoszláv járásban mozik vagy filmvetítésre is alkalmas kultúrházak épültek, s bár a többi szocialista országgal ellentétben ezekben bizonyos nyugati filmek kópiáit is levetítették, az ideológiai nevelés szempontjából a tagadhatatlanul propagandisztikus céllal – de alkalmanként valós művészi igényességgel – létrehozott partizánfilmek voltak a legfontosabbak. Az egyik leghíresebben, a 12 millió dollárnak megfelelő jugoszláv dinárból készült *Az ötödik támadásban* (Sutjeska, 1973) Richard Burton alakítja Titót, Irene Papas egy partizánnot játszik, Winston Churchill szerepében pedig Orson Welles látható.

A Jugoszláv Népfelszabadító Hadsereg egyébként propagandisztikus céllal egy magyar nemzetiségű fiatalokból álló partizánalakulatot is létrehozott. A Petőfi-brigád nevű, legfeljebb ezerötven fős egység alig pár hónapig létezett a második világháború végén,

<sup>22</sup> TÓTH, „Öngazgatás...”, 172.

<sup>23</sup> Kristina BRENKOVA, Anđelka MARTIĆ, Uglješa KRSTIĆ, Vaszil KUNOSZKI és FUDERER Gyula, szerk., *Történetek a népfelszabadító háborúból* (Újvidék: Forum, 1974).

és semmilyen hadászati sikert nem ért el, ám a szocialista Jugoszláviában hősöknek kijáró tisztelettel köszöntötték a veteránjait, és rendszeresek voltak a megemlékezések a náci ellen harcoló magyar kommunistákról. A Petőfi-brigádba besorozott, főként szegény sorsú fiatal parasztok és munkások azonban sokkal inkább áldozatok voltak, túlnyomó többségben nem szabad akaratukból csatlakoztak a harchoz.

A Jugoszláviában élő gyermekek hétéves korukban váltak a pionírmozgalom tagjaivá. Más szocialista országok úttörőmozgalmaitól eltérően a jugoszláv pionírok katonai szalutálást alkalmaztak, ezzel is tisztelegve azok a gyermekek és fiatalok előtt, akik a második világháborúban partizánként harcoltak és estek el. A jugoszláv ifjúság kultuszának legjelentősebb ünnepe az 1945-től 1988-ig megrendezett – azaz Tito halála után még nyolc évig futó – Ifjúsági staféta volt. A kizárólag fiatalok részvételével zajló váltófutás általában az örökös államelnök szülőfalujából, a horvátországi Kumrovecből indult, majd az ország minden nagyobb városán áthaladva Belgrádban, a Jugoszláv Néphadseregről elnevezett stadionban ért véget május 25-én, Tito hivatalos születésnapján, azaz az Ifjúság napján, mely az egyik legfontosabb állami ünnep volt. Tito ekkor az utolsó futótól szimbolikusan az egész ország fiatalságának születésnapjához kötődő jókívánságait vette át.<sup>24</sup>

A társadalmi változások ellenére az egykori Jugoszlávia területén még manapság is szerveznek a partizánmozgalommal kapcsolatos megemlékezéseket (például a Szabadka közelében, a magyar országhatártól mindössze 5 kilométerre található Mini Jugoszlávia nevű nosztalgiaparkban), amelyeken főként veteránok, leszármazottak, titoisták, baloldaliak és egyéb szimpatizánsok vesznek részt.<sup>25</sup> A Népfelszabadító Háború Veteránjainak Egyesülete (SUBNOR) és utódszervezetei máig képviselik a partizán veteránokat a posztjugoszláv köztársaságokban, és lobbiznak a fasiszta kollaboránsok politikai és jogi rehabilitációja, illetve a szocializmus idején a partizánmozgalomhoz köthető eseményekről és személyekről elnevezett utcák és közterek átnevezésére irányuló törekvések ellen. Sokatmondó, hogy Szerbia két legnépszerűbb futballcsapata – természetesen egymás riválisai – ma is a Partizan és a Crvena zvezda (Vörös Csillag) neveket viselik.

## POLITIKAI AUTONÓMIA

A Jugoszlávia széthullását követően átmenetileg még fennálló Szerbia és Montenegró nevű államszövetség parlamentje 2002-ben fogadta el a nemzeti kisebbségek jogainak védelméről szóló törvényt, amely kisebbségi nemzeti tanácsok alapítását tette lehetővé

<sup>24</sup> 1987-ben, a staféta megszűnése előtti évben országos botrányt kavart, amikor kiderült, hogy a rendezvény hivatalos plakátja egy náci propagandaposzteren alapult. A Neue Slowenische Kunst nevű ljubljanei összművészeti csoport képzőművészei azért nyújtották be a nyertes plakáttérvet, hogy tiltakozzanak Tito személyi kultusza ellen. A jugoszláv állam növekvő válsága mellett több történész is úgy véli, hogy ez a botrány jelentősen hozzájárult a staféta megszűnéséhez.

<sup>25</sup> A második világháború harcosai még a 2010-es években is jogosultak voltak az ún. partizánnyugdíjra Szerbiában.



az országban.<sup>26</sup> A törvény értelmében az állam e kisebbségi önkormányzati szervekre a megfelelő pénzeszközök biztosítása mellett közhatalmi jogosítványokat ruházhat át. A 35 tagú Magyar Nemzeti Tanácsot 2002. szeptember 21-én még egy olyan elektori testület választotta meg, melynek tagjai valamely általános választáson (szövetségin, köztársaságin, tartományin vagy helyi önkormányzatin) mandátumot nyert vajdasági magyar pártok és fontosabb civil egyesületek képviselői voltak. Csak 2009-ben hozta meg az időközben Montenegrótól is függetlenedő Szerbia azt a törvényt, melynek értelmében a nemzeti tanácsok megalapításáról a kisebbségek közvetlenül is dönthetnek választói névjegyzékük összeállítása után. (Egy ilyen névjegyzékre az aktuális kisebbség húsz százalékkal csökkentett lélekszáma legalább felének kell önként feliratkoznia.) A Magyar Nemzeti Tanács így mai formájában – de természetesen más személyi összetétellel – 2010-ben alakult meg.<sup>27</sup> Bizonyos közhatalmi jogok gyakorlása mellett a 2009-es törvény ma is kötelező érvényűvé teszi az állami, a tartományi és az önkormányzati szervek számára, hogy a nyelvhasználat, az oktatás, a tájékoztatás és a kultúra területét érintő döntések meghozatala előtt kikérjék a nemzeti tanácsok véleményét, sőt a tanácsok a központi kormányzattól függetlenül dönthetnek arról, milyen célra fordítják a kisebbségek számára elkülönített állami forrásokat. A Magyar Nemzeti Tanács mind ezen felül nemcsak a szerbiai, de a törvény által meghatározott területekhez kapcsolódó magyarországi támogatások odaítélése esetében is monopolhelyzetbe került.<sup>28</sup> Fennállása óta több kulturális intézmény és sajtóorgánus egyedüli vagy társtulajdonosa lett, megszerezve ezzel alapítói jogait, továbbá új oktatási és kulturális intézményeket is létrehozott teljes tulajdoni jogkörrel, aminek köszönhetően mind az előbbiek mind az utóbbiak vezetőségének megválasztásába beleszólhat. A fentiek értelmében a civil szervezetek (például a Tanyaszínház) támogatásáról is az MNT kulturális bizottsága dönt.

<sup>26</sup> 1999. augusztus 20-án az említett törvényes keretek és állami felhatalmazások nélkül, önszerveződés útján alakult meg Szabadkán az Ideiglenes Magyar Nemzeti Tanács, mely a későbbi MNT elődjének tekinthető.

<sup>27</sup> A Vajdaságban a közelmúltig öt magyar politikai párt tevékenykedett: a Vajdasági Magyarok Demokratikus Közössége (VMDK), a Magyar Egység Párt (MEP), a Vajdasági Magyar Demokrata Párt (VMDP), a Magyar Polgári Szövetség (MPSZ) és a Vajdasági Magyar Szövetség (VMSZ). Mellettük a pártnak nem minősülő, de választási listákat állító Magyar Mozgalom (MM) is aktív politikai szereplő volt. Ennek ellenére 2018 óta a VMSZ élvez abszolút többséget a Magyar Nemzeti Tanácsban. 2022-től kezdve pedig a testület mind a 35 tagja e párt színeiben politizál. (Más csoportosulások már nem is állítottak listákat.)

<sup>28</sup> 2010 és 2014 között például a szerb és a magyar kormány 32-68% arányban biztosított anyagi forrásokat a vajdasági magyarság támogatására. Szerbiából 295 millió dinár (~725 millió forint), Magyarországról pedig 2 milliárd forint érkezett ebben a ciklusban, mely összeg felhasználásáról kizárólag az MNT dönthetett. Az MNT 2021-es költségvetési tervében azonban már az áll, hogy a tanács egyetlen év alatt közel 1,7 milliárd dinárból (~5,1 milliárd forint) gazdálkodhat, melyből 965 millió dinár (~2,9 milliárd forint) származik külföldi támogatásokból (ebből mintegy 2,6 milliárd forintot kell egyházi ingatlanok felújítására és konzerválására fordítani). Vö. Kovács Teréz és Kiss Igor, „A vajdasági/délvidéki magyarok nemzeti identitása 1990-től napjainkig. II. rész”, *Metszetek* 8, 2. sz. (2019): 109–134, 117.; n. n., „Határozat a Magyar Nemzeti Tanács 2021. évi költségvetéséről”, Iratszám: M/H/8/2020, 2020.12.29. 1–37.





## TESTVÉRISÉG-EGYSÉG

A „Testvériség és egység” vagy csak „testvériség-egység” (szerbhorvátul: *bratstvo i jedinstvo*; macedónul: *bratstvo i edinstvo*; szlovénül: *bratstvo in enotnost*) a Jugoszláv Kommunista Párt (KPJ) és a Népfelszabadító Mozgalom (NOP) mottója volt a második világháborúban. Később a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaságot összetartani hivatott eszme jelölőjévé vált. Nemcsak a Jugoszláviában élő nemzetek testvéri kapcsolatát fogalmazta meg, hanem az összes polgár egyenlőségét is a titói szocializmusban. A kifejezés minden bizonnyal a francia forradalom mottójának (*Liberté, égalité, fraternité*) mintájára jött létre a délszláv népek egységének megteremtése érdekében, s hamarosan a politikai beszédek, jelentések és propagandaszövegek elmaradhatatlan elemévé vált a szintén kötelező frázisként megjelenő partizán-köszöntés mellett: „Halál a fasizmusra! Szabadságot a népnek!” (*Smrt fašizmu! Sloboda narodu!*) A jugoszláv kitüntetések között szerepelt a Testvériség és Egység Rendje (1943-ban hozták létre), amelyet a nemzetek és nemzetiségek közötti testvériség elvének terjesztéséért, továbbá a morális és politikai egység megőrzése érdekében kifejtett törekvésekért ítéltek oda. Az egykori Jugoszlávia területén ma is számos iskola, laktanya, gyár, folklór- és sport-egyesület viseli a Testvériség-egység nevet.





## I.2. A színjátszás intézményei a Vajdaságban 1945 után

### I.2.1. „A TESTVÉRISÉG SZOLGÁLATA A MŰVÉSZETEN ÁT”

A magyar nyelvű hivatásos színjátszás megindulása Jugoszláviában

**„Olyanok voltunk, mint Mikszáth Kovácsa, aki hályogot operált,  
és csak később tudta meg, milyen nehéz, veszélyes dolgot művelt.”<sup>29</sup>**  
(Pataki László)

A második világháborút követő társadalmi átrendeződés Jugoszláviában a vajdasági magyarságot hatványozottan érintette. Az értelmiség túlnyomó része a negyvenes évek közepére a háború áldozatává vált vagy emigrált az országból (a kiutasított és elmenekült magyarok száma 84 800 főre tehető),<sup>30</sup> aki pedig ártatlanságának erejében bízva maradt, az óvatosságból jobbra visszavonult a közélettől. A kisebbségi magyarság – mely a háború utolsó éveiben és a harcokat követően maga is szenvedett a hatalmi retorzióktól – jogosan tarthatott attól, hogy a vajdasági németekhez hasonlóan olyan súlyos megtorlások áldozatává válhat, melyek már a közösség pusztá létét is veszélyeztetik.

Mint ismeretes, a Magyar Királyság 1941 áprilisában területéhez csatolta a mai Bácska jelentős részét, mely egészen 1944 őszéig magyar fennhatóság alatt állt. (Nyugat-Bánát, ahol a legnagyobb volt a helyi németek száma, a háború végéig a Harmadik Birodalom megszállása alatt maradt.)<sup>31</sup> Az 1941-es népszámlálás összesített adatai szerint a mai Vajdaság területén ekkor több mint háromszázezer német élt, ezzel a második legnagyobb lélekszámú nemzeti kisebbség volt a tartományban. (A magyarság lélekszáma ekkor még megközelítette a félmilliót.) 1944 októberében, azaz több mint három évvel később a Vörös Hadsereg katonái és a jugoszláv kommunista haderők visszafoglalták a térséget. Október 17-én katonai közigazgatást vezettek be Bácskában, Bánátban

<sup>29</sup> VUKOVICS Géza és GEROLD László, „A Subotikai Népszínház 20. évfordulója”, *Magyar Szó*, 1965. okt. 31., 14.

<sup>30</sup> A. SAJTI Enikő, „A jugoszláviai helyzet: bosszúakciók, lakosságcsere. Az engedékeny jugoszláv kisebbségpolitikai gyakorlat kezdete”, in *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*, szerk. BÁRDI Nándor, FEDINEC Csilla és SZARKA László, 216–219. (Budapest, Gondolat–MTA Kisebbségkutató Intézet, 2008), 217.

<sup>31</sup> A törökdúlás után elnéptelenedett területek újraélesztése érdekében a 18. századtól kezdve több hullámban érkeztek német telepesek a mai Vajdaság területére.





és Baranyában, mely 103 napig tartott. A magyar, német, szlovák és román többségű településeken azonnal szerb hatalmi szervek felállítását sürgették, a kisebbségeknek pedig megtiltották, hogy népbizottságokat alakítsanak, utazzanak és nyilvánosan anyanyelvükön beszéljenek.<sup>32</sup>

Az AVNOJ (Jugoszlávia Népfelszabadító Tanácsa) novemberben meghozta azt a rendeletet, mellyel a teljes jugoszláviai német lakosságra – a csecsemőktől az aggastyánokig – rásütötték a kollektív bűnösség bélyegét. Azzal az indokkal, hogy a háborús időszakban a megszállók pártján álltak, megfosztották őket állampolgárságuktól, polgári és nemzetiségi jogaiktól, továbbá minden ingó és ingatlan vagyonukat elkobozták, államosították.<sup>33</sup> A magyarokat ugyan a hivatalos közleményekben a németeknél jóval árnyaltabban minősítették,<sup>34</sup> ám az első hónapokban, a „még hidegebb napok” során a közösség jelentős részével szemben ugyanúgy a felelősségre vonás és a könyörtelen megtorlás dominált. A népiirtásokért és egyéb erőszakos konfliktusokért elsősorban az OZNA (Népvédelmi Osztály) állambiztonsági csapatai, irreguláris partizánegységek<sup>35</sup> és helyi civil alakulatok voltak felelősek, de biztosra vehető, hogy a felsőbb katonai vezetők tudtával, sőt az ő ellenőrzésük alatt történtek.<sup>36</sup>

1944 „véres ősznek” is nevezett időszakában a partizánok és a Vörös Hadsereg katonái mintegy tízezer vajdasági német civilt gyilkoltak meg brutális kegyetlenséggel az 1941 és 1944 között lezajló vérengzések és civil fegyveres konfliktusok megtorlása-képpen,<sup>37</sup> továbbá azért, hogy leszámoljanak a kommunisták későbbi potenciális ellenségeivel és megváltoztassák a multietnikus régió nemzetiségi összetételét.<sup>38</sup> (A legújabb kutatások alapján a megtorlások, koncepciós perek és kivégzések magyar áldozatainak száma biztosan meghaladja az ötezer főt, de feltehetőleg nem éri el a tízezret.)<sup>39</sup>

1945 és 1948 között közel kétszázezer vajdasági németnek – gyakorlatilag a teljes megmaradt lakosságnak – el kellett hagynia szülőföldjét.<sup>40</sup> (A legutóbbi, 2022-es népszámlálás adatai szerint az országban ma mindössze 2573 szerb állampolgár vallja

<sup>32</sup> A. SAJTI Enikő, „A Tito-korszak Jugoszláviája, 1944–1947”, in A. SAJTI Enikő, *Impériumváltások, revízió és kisebbség*, 319–386. (Budapest, Napvilág Kiadó, 2004), 321.

<sup>33</sup> A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 374.

<sup>34</sup> Lásd bővebben a *Kollektív bűnösség* című szócikkben.

<sup>35</sup> Lásd bővebben a *Partizánok és pionírok* című szócikkben.

<sup>36</sup> n. n., „A bosszú: a jugoszláv kommunista partizánok magyarellen atrocitásai a Délvidéken 1944–1945”, *Társadalmi Konfliktusok Kutatóközpont*, 2013, hozzáférés: 2024. 08. 24., [http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=313:a-bosszu-a-jugoszlav-kommunista-partizanok-magyarellen-atrocitasai-a-delvideken-1944-1945&catid=39:dka-hatter&Itemid=203](http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=313:a-bosszu-a-jugoszlav-kommunista-partizanok-magyarellen-atrocitasai-a-delvideken-1944-1945&catid=39:dka-hatter&Itemid=203).

<sup>37</sup> A. SAJTI Enikő, „Hány magyar áldozata volt a partizánmegtorlásoknak a Délvidéken? Historiográfiai áttekintés”, *Limes* 22, 3. sz. (2009): 117–132. 127.

<sup>38</sup> n. n., „A bosszú...”

<sup>39</sup> Egyes kutatók szerint azonban a húszeszes, sőt a negyveneszes becslések sem túloznak. Lásd n. n., „A bosszú...”

<sup>40</sup> LASZÁK Ildikó, „Polgárháború Jugoszláviában”, *Társadalmi Konfliktusok Kutatóközpont*, 2010, hozzáférés: 2024. 08. 24., [http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=75:1-a-kommunista-megtorlas-1945&root=12&catid=7:iii-a-tito-korszak-1945-1980](http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=75:1-a-kommunista-megtorlas-1945&root=12&catid=7:iii-a-tito-korszak-1945-1980).



magát német nemzetiségűnek.)<sup>41</sup> A Vajdaságban maradókat kényszermunkára fogták vagy internálótáborokba zárták, melyek 1944 ősztől egészen 1948 végéig működtek. A tartományban negyven ilyen létesítmény volt.<sup>42</sup> A központi légerek mellett minden olyan településen táborot alakítottak ki, ahol több mint háromszáz német élt. A járeki (Bački Jarak) koncentrációs táborban számos magyart is fogva tartottak. Egyes becslések szerint a Vajdaság-szerbe internált mintegy száznegyvenezer<sup>43</sup> német közül ötvenhatvanezen<sup>44</sup> veszítették életüket, főként idősök, nők és gyermekek.<sup>45</sup> (A korábban a német hadsereghez csatlakozó helyi férfilakosság túlnyomó többségét még a táborok megnyitása előtt kitoloncolták vagy megölték.)

Több vezető beosztású párttag is úgy gondolta, hogy a viszonylag nagyszámú magyar kisebbség is veszélyt jelenthet a szilárd jugoszláv államiságra. Sreten Vukosavljević telepítésügyi biztos például Edvard Kardelj külügyminiszternek eljuttatott értekezésében fejtette ki, hogy a magyarok „éppúgy mint a németek, egy cseppet sem érzik magukat vajdaságinak, csupán magyarnak”, s ha a földosztás<sup>46</sup> során földhöz jutnak, még jobban elmagyarosítják a Vajdaságot, ezért ki kell toloncolni őket: „Nem hagyhatunk a Vajdaságban több magyart, csak annyit, amennyi számunkra nem veszélyes.”<sup>47</sup> A jugoszláv és magyar kormány el is kezdett tárgyalni egy negyvenezer főt érintő lakosságcsere tervéről, de ez az elképzelés végül nem valósult meg.<sup>48</sup>

1945. január 27-én Tito egy rendeletével megszüntette a katonai közigazgatást, mely indoklása szerint betöltötte feladatát, s a későbbiekben „már akadályozná a forradalmi változásokat egy olyan érzékeny soknemzetiségű területen, mint a vajdasági”.<sup>49</sup> Az akkoriban egyetlen szerb nyelvű vajdasági napilap, a *Slobodna Vojvodina*<sup>50</sup> szerzője pedig úgy fogalmazott, hogy a katonai közigazgatás „alapvetően megoldotta a német kérdést a Vajdaságban, a magyar antifasiszták pedig elfogadták, hogy helyük a Tito elvtárs vezette népfelszabadító mozgalomban van”.<sup>51</sup> Az igazi ok azonban minden bizonnyal az volt, hogy az állam vezetősége egyre jobban tartott attól, hogy a nemzetközi közvélemény elmarasztalja az országot azért, mert az új demokráciát erőszakkal kívánja megalapozni.

A marsall 1945 novemberében már a következőképpen foglalta össze az elmúlt év eredményeit a csehszlovák–magyar lakosságcsere kapcsán:

<sup>41</sup> KOVAČEVIĆ, „*Popis stanovništva...*”, 12.

<sup>42</sup> A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 322.

<sup>43</sup> Aleksandar KASAŠ, *Mađari u Vojvodini 1941–1946*. (Novi Sad, Filozofski fakultet u Novom Sadu, 1996), 159.

<sup>44</sup> A. SAJTI, „Hány magyar áldozata...”, 12.

<sup>45</sup> A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 322.

<sup>46</sup> A földosztás körüli viszontagságok a Tanyaszínház *Apám, a szocialista kulák* (1985) című előadásában is megjelennek. Lásd a II.2. fejezetben.

<sup>47</sup> Idézi A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 352.

<sup>48</sup> A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 321.

<sup>49</sup> Idézi A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 335.

<sup>50</sup> A Jugoszláv Kommunista Párt lapja.

<sup>51</sup> Idézi A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 335.



„A legszigorúbban jártunk el a németekkel szemben, akiket főbűnösöknek tekintünk és akik Jugoszláviában borzalmas kegyetlenkedéseket követtek el. Ezzel szemben a magyar nemzeti kisebbségekkel enyhén bántunk és nagylelkűséget tanúsítottunk irántuk. Ez nem a gyengeség jele volt, sőt éppen azért helyezkedtünk erre az álláspontra, mert mi voltunk a győztesek. [...] Az új Jugoszlávia soha nem fogja megengedni, hogy olyan kisebbségek éljenek határai között, amelyek az országot nem tekintik hazájuknak, hanem idegen földnek.”<sup>52</sup>

Egyáltalán nem meglepő tehát, hogy a november 11-én megrendezett parlamenti választások után – melyen az ellenzék bojkottjának köszönhetően kizárólag a Jugoszláv Kommunista Párt által dominált Egységes Frontra lehetett voksolni – öt politikailag maximálisan megbízhatónak tűnő, kommunista múlttal rendelkező vajdasági magyar képviselő került a szövetségi parlamentbe.<sup>53</sup> Varga István, a jugoszláv hadsereg századosa, a Petőfi-brigád<sup>54</sup> hajdani parancsnoka, Sóti Pál régi kommunista, Szabó György tanár és Oláh Sándor vasúti tisztviselő mellett talán meglepő lehet az egykori szabadkai református lelkész, Keck (Kek) Zsigmond jelenléte a delegációban, ám ő már 1936-tól a Jugoszláv Kommunista Párt<sup>55</sup> ellenőrzése alatt megjelenő *Híd* folyóirat egyik főmunkatársa volt.<sup>56</sup> Keck 1944 végén a párt tartományi vezetésének felszólítására – ha úgy tetszik, nyomására – a *Szabad Vajdaság* és utódlapja, a *Magyar Szó* alapító főszerkesztője lett,<sup>57</sup> mely kezdetben gyakorlatilag a *Slobodna Vojvodina*-nak a fordítása, az ideológiai átnevelés elsőszámú orgánuma volt.<sup>58</sup>

A vajdasági magyarság önidentifikációját döntően befolyásolta, hogy az új rendszerben egyrészt bűnbánatot kellett tanúsítaniuk fasiszta vagy fasisztának bélyegzett nemzetársaik bűneiért, másrészt pedig bizonyítaniuk kellett politikai elkötelezettségüket. Ennek érdekében a *Szabad Vajdaság* több számában is terjedelmes cikkek jelentek meg a közelgő választásokkal kapcsolatban, s többek között a következő lapalji felhívással buzdították az urnák elé a magyarokat: „Petőfi népe, szabadságharcosok utódai, Tito szabadságharcosaival együtt vonuljatok fel a választásokra!”<sup>59</sup> A vajdasági parlament százötven tagja közül végül harminchét lett magyar, a szerb föderáció parlamentjében pedig száztíz vajdasági képviselő foglalhatott helyet, közülük huszonhatan voltak ma-

<sup>52</sup> n. n., „Az új Jugoszlávia soha nem fogja megengedni, hogy olyan kisebbség éljen a határai között, amely az országot nem tekinti hazájának. Tito marsall nyilatkozata a csehszlovák-magyar lakosságcsereéről”, *Magyar Szó*, 1945. nov. 22., 1.

<sup>53</sup> A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 365.

<sup>54</sup> Lásd bővebben a *Partizánok és pionírok* című szócikkben.

<sup>55</sup> A pártot 1919-ben alapították.

<sup>56</sup> Tovább árnyalja a helyzetet, hogy 1941. július 27-én még a református egyház szertartásrendjének megfelelően köszöntötte a Szabadkára látogató Horthy Miklóst.

<sup>57</sup> MÁTHÉ Áron, „Magyar református lelkész Goli Otokon. Keck Zsigmond a jugoszláv büntető-lágerben”, *Rubicon* 28, 9. sz. (2017): 78–81, 80.

<sup>58</sup> Az első szám 1944. december 24-én jelent meg.

<sup>59</sup> Lásd *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 3., 2.



gyarok, szinte kizárólag munkások és parasztok. A középosztályt mindössze négy fő, egy tanító, két tisztviselő és egy jogász képviselte.<sup>60</sup>

Súlyos problémát jelentett, hogy a vajdasági magyar közösség 1944 után szinte teljesen elveszítette szellemi elitjét. Összetételét tekintve abszolút többségben a mezőgazdasági népesség volt, mely csekély kisiparos réteggel egészült ki. A tisztviselők, jogászok, tanítók, tanárok és újságírók tömegesen, már-már teljes létszámban menekültek el az országból a háború alatt vagy azt követően.<sup>61</sup> Akik maradtak vagy egzisztenciális kényszerhelyzetük miatt fogadták el a felkínált pozíciókat, s erős nyomás alatt igyekeztek a politikai elvárásoknak megfelelni, vagy felismerték, hogy Tito és Sztálin esetleges politikai szakítása az anyaország kulturális terétől való teljes elszakadást jelentené, így – abszurd módon – a vajdasági magyar kisebbség védelme érdekében köteleződtek el a sztálini irányvonal mellett, s kényszerítés nélkül is vállalták a kollaborációt a párttal. (Amikor 1948-ra a szovjet–jugoszláv viszony elmérgesedett, s Tito megszakította Sztálinnal a kapcsolatot, sokukat megbízhatatlan sztálinistának nyilvánították. Keck Zsigmond például öt évet töltött Goli Otokon, a hírhedt adriai büntetőszigeten, de érdekes módon hazatérése után újra felvették a *Magyar Szó* szerkesztőségébe.)<sup>62</sup>

Sokatmondó, hogy mindössze három diplomás magyar nemzetiségű középiskolai tanár maradt Vajdaságban az impériumváltás után.<sup>63</sup> Az általános iskolai tanítók talán kétszázán lehettek, holott legalább hatszáz-hétszáz pedagógus kellett volna ahhoz, hogy megoldhassák a mintegy harminckétezer magyar anyanyelvű diák oktatását. E súlyos magyartanár- és káderhiány enyhítése érdekében a jugoszláv hatóságok három hónapos tanfolyamokat szerveztek segédtanítók számára a tartomány magyar többségű városaiban, melyeknek 1945 elején 310 hallgatójuk volt. Tanári diplomát egyéves képzés után lehetett szerezni. A kurzusokon a teljes magyar irodalom áttekintése helyett kizárólag a népinek titulált írókat oktatták, a tanterv továbbá kibővült a partizánharcok történetével, és az előzetesen kisorsolt hallgatóknak politikai beszédek is kellett tartaniuk az órák végén.<sup>64</sup> A Sajti Enikő, a korszak kutatója szerint e túlnyomó részben paraszti sorsból értelmiségi pályára lépett első nemzedéket már „nem az elődeik által vallott nemzeti értékek vitték a pályára, hanem egy társadalmi program ígérete, amelyben ez a generáció az ideológiai hipnózis minden tünetét felmutatva hitt”.<sup>65</sup> Az épp megszilárduló jugoszláv hatalom tehát mindent megtett azért, hogy az oktatáson és a művelődésen keresztül saját érdekei szerint formálja át a vajdasági magyarság identitáskonstrukcióit.

Arról nincsenek pontos adataink, hogy hány hivatásos magyar színész maradhatott a háború után a tartományban, de úgy tűnik, a hatóságok 1945-ben sem rendelkeztek pontos számokkal. Erre utal, hogy a *Szabad Vajdaság* május folyamán két felhívást is intézett a jugoszláviai magyar hivatásos színészekhez, melyekben arra kérték őket, hogy

<sup>60</sup> A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 365.

<sup>61</sup> A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 373.

<sup>62</sup> MÁTHÉ, „Magyar református”, 81.

<sup>63</sup> A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 369.

<sup>64</sup> A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 366–369.

<sup>65</sup> A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 367.

küldjék el elérhetőségüket a szerkesztőségbe. Az első szövege még nem említi a közlemény célját,<sup>66</sup> a második azonban már közli, hogy rövidesen új hivatásos színház alakul majd Szabadkán, s rövid időn belül megkezdik a leendő társulat toborzását is.<sup>67</sup> Egyik esetben sem derül ki, melyik szervezet állhatott a felhívások mögött, ám ekkor már vélhetően tudni lehetett, hogy a Vajdasági Főbizottság (Vajdaság Népképviselőtársaságának Elnöksége) Népművelési- és Kultúrosztálya az év második felének költségvetésében „a magyar színjátszás támogatására és kezdeti nehézségeinek áthidalására komolyabb összeg kiutalását látja [majd] elő”.<sup>68</sup>

A tavasz folyamán egymás után alakultak újjá a városi és vidéki magyar kultúrkörök és kultúregyesületek, a régi kultúrházak és színházépületek újra megnyíltak a látogatók előtt. A *Szabad Vajdaság* 1945. július 13-ai számában *Kabaré-est Szuboticán* címmel számol be az első magyar nyelvű, hivatásosok által bemutatott színházi produkcióról az új Jugoszláviában. A tudósítás szerint két budapesti színművész,<sup>69</sup> Simai Ferenc és László Imre szabadkai művészekkel együtt léptek színpadra a Városi Színház épületében.<sup>70</sup> A szígnő mögé rejtőző szerző,<sup>71</sup> az alapító-szerkesztő Lévay Endre – aki egyben a *Híd* főszerkesztője is volt – megfogalmazása szerint azonban a teltház esemény mindössze „hitvány kuplák, ocsmány tréfák és destruktív viccek” egyvelege volt, s az előadók olyan színházi kultúrát igyekeztek életre hívni, melyet a haladó szellemű magyarság mindig is elutasított:

„A jugoszláviai magyarság – nagyon jól emlékezünk – évtizedeken keresztül azért küzdött, tollforgatói azért harcoltak, hogy a mellettünk élő és életünket figyelemmel kísérő délszláv népeket meggyőzzék arról, hogy a magyar kultúrától mi sem áll távolabb, mint az ilyenfajta vásári kóklereskedés. [...] [A] legnagyobb bűn a világot jelentő deszkát ilyen célokra fölhasználni vagy ilyen célokra fölhasználni engedni. Szubotica magyar népe drága pénzen fizette meg ezt a keserű tanulságot.”<sup>72</sup>

A cikk végén egyértelműen a helyi szervezőket kéri számon, s kijelenti, hogy a hasonló kellemetlenségek elkerülésének érdekében feltétlenül szükség lesz egy olyan szervezetre, amely „a magyar kultúrmunkát minden vonatkozásában felelősen ellenőrzi és irá-

<sup>66</sup> n. n., „Felhívás a jugoszláviai hivatásos magyar színészekhez”, *Szabad Vajdaság*, 1945. máj. 8., 8.

<sup>67</sup> n. n., „Magyar színészek toborzása a Vajdaságban”, *Szabad Vajdaság*, 1945. máj. 18., 4.

<sup>68</sup> LATÁK István, „A Vajdasági Magyar Színház megszervezése”, *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 23., 3.

<sup>69</sup> A cikk szerzője egy zárójel közé illesztett kérdőjelet helyez a színművész szó után.

<sup>70</sup> Néhány nappal később a lap egy Szilágyi M. József nevű helyi vasmunkás felháborodott levelét is közölte a botrányos eseményről. Érdekes, hogy e női levélben július 14. szerepel a kabaréest dátumaként, ami viszont azt jelentené, hogy az eredeti cikk már a műsor előtti napon megjelent. n. n., „Mit szól a nép a szuboticei kabaré-esthez”, *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 19., 4.

<sup>71</sup> Gerold László és Pastyik László a Szabadkai Népszínház repertóriumát bemutató kiadványukban felfedik, hogy az (x) szígnő mögött Lévay Endre áll. Lásd. GEROLD László és PASTYIK László, szerk., *A Szabadkai Népszínház magyar társulata 1945–1970* (Újvidék: Forum, 1970), 115.

<sup>72</sup> (x) [LÉVAY Endre], „Kabaré-est Szuboticán”, *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 16., 3.



nyítja”.<sup>73</sup> Efféle központosítási koncepció először ilyen módon, gyakorlatilag a botrányba fulladt előadásra adott válaszreakcióként jelent meg a lapban.

Nem sokkal később, 1945 júliusának végén engedélyezték is a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség megalapítását. A július 22-ei alakuló ülésen megválasztott husztagú tanács<sup>74</sup> a Titónak eljuttatott táviratában kijelentette: „Jugoszlávia szabad népei között testvéri közös célokért, teljes öntudattal és felelősséggel fogjuk művelni nyelvünket és kultúránkat. A Vajdasági Magyar Kultúrszövetség azzal a hittel kezdi munkáját, hogy tevékenységével demokratikus országunk megerősödését szolgálja.”<sup>75</sup> Keck Zsigmond egy későbbi ülésen már úgy fogalmazott, hogy a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség elsőszerű feladata „a magyarság szellemi életét a haladás szolgálatába állítani és minden kultúrmegnyilvánulásban a magyarság politikai öntudatának tisztítását és erősítését szolgálni”.<sup>76</sup>

Az oktatási intézmények mellett a jugoszláv kultúrpolitika a színházaknak is fontos szerepet szánt az ideológiai edukáció folyamatában. Az állam ezért új színházakat alapított és újranyitotta a már meglévő színházépületeket. A magyarság irányított identitásformálásának („átnevelésének”) kiemelt fontosságára utalhat, hogy Szabadka esetében – ahol a horvát és a magyar kisebbségeknek is engedélyezték színházalapítást – a Magyar Színházat egyenesen állami költségvetésből, míg a Horvát Népszínházat csak körzeti forrásokból támogatták.<sup>77</sup> Az országban korábban működő vándortársulatok teljes vagyonát rekvirálták. Díszleteiket és kosztümjeiket szétosztották az újonnan létrejövő együttesek között. Egészen 1946-ig létezett egy, a Szerb Köztársaság színházai számára létrehozott pénzalap, melyből kezdetben nemcsak a hivatásos társulatok, de a köztársaság műkedvelő együttesei is részesülhettek. Az egyébként sem gazdag források gyors apadása miatt azonban egy idő után már csak az állami alapítású színházak kaptak anyagi támogatást.

A kezdeti szakaszban – a támogatásoktól függetlenül – a Művelődési Minisztérium (Ministarstvo prosvete) szervei az amatőröket és a hivatásosokat is közvetlen ellenőrzés alatt tartották, ám később bürokratikus okokra hivatkozva a felügyeletet tarto-

<sup>73</sup> (x) [LÉVAY], „Kabaré-est...”, 3.

<sup>74</sup> B. Szabó György tanár, a nagybecskereki (akkori nevén Petrovgrad) kerületi egységfront magyar szervezetének titkára, Cetlik István tanár, a tartományi Főbizottság tanügyi előadója, Gál László író, szerkesztő, Gvozden András, az *Ifjúság Szava* későbbi szerkesztője, Hangya András festőművész, Herceg János író, a zombori Magyar Kultúrkör elnöke, dr. Hok Rezső, a tartományi Agitprop tagja, Janovics János apatini járásbíró, népi táncok és játékok szervezője, Keck Zsigmond, a *Szabad Vajdaság* főszerkesztője, Kizur Eta varrónő, a szabadkai Magyar Kultúrkör, titkára, dr. Kunszabó György, a tartományi Főbizottság kultúrosztályának előadója, Laták István író, szerkesztő, Lévy Endre író, szerkesztő, Lörík István munkás, a bácstopolyai Magyar Kultúrkör alelnöke, Lörinc Péter író, publicista, Luko András famunkás, a nagybecskereki Magyar Kultúrkör könyvtárnoka, Rusznyák Antal zenetanár, kultúrszervező és dr. Steinfeld Sándor orvos, közíró.

<sup>75</sup> n. n., „Megalakult a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség”, *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 23., 1–2.

<sup>76</sup> n. n., „A vajdasági magyar kultúra nagy feladatai a szövetség tanácsa előtt”, *Szabad Vajdaság*, 1945. aug. 22., 3.

<sup>77</sup> Petar VOLK, *Pozorišni život u Srbiji 1944/1986* (Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti, 1990), 11–12.



mányi vagy városi hatóságoknak engedték át, s csak havi jelentéseket vártak el tőlük.<sup>78</sup> Egyedül a Belgrádi Nemzeti Színház<sup>79</sup> maradt közvetlenül a Művelődési Minisztérium fennhatósága alatt, mivel az állami színházpolitika kiemelt szerepet szánt az intézménynek. A többi városi színház megalapításának előkészítését és felügyeletét helyi szervekre bízták.<sup>80</sup> A szabadkai teátrum esetében az illetékes szerv természetesen a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség lett, mely hamarosan konkrét lépéseket is tett egy magyar nyelvű állandó hivatásos színtársulat összeállításának érdekében. Laták István író, költő, szerkesztő vezetésével megalakult a szövetség Színügyi Bizottsága,<sup>81</sup> majd nem sokkal később a vajdasági Magyar Színház Intézősége. Az intézmény (a későbbi Szabadkai Népszínház) első igazgatója szintén Laták István lett.

Ugyan 1945 őszéig mindössze három hivatásos – szerb nyelven játszó – színház kezdte meg működését a tartományban,<sup>82</sup> kifejezetten sok vajdasági magyar foglalkozott színjátszással a falvakban és a városokban egyaránt. Mivel a két világháború között a hatóságok nem engedélyezték a magyar nyelvű hivatásos színházak működését a Jugoszláv Királyságban, számos településen erőre kapott az amatőr színházi mozgalom, mely fontos szerepet játszott a nemzeti identitás megőrzésében.<sup>83</sup> Az 1919-től 1940-ig tartó időszakot feldolgozó *Bokréta – a jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja* című monográfia több mint 120 magyarlakta település műkedvelői életéről ad számot.<sup>84</sup> Intézményesített színészképzés híján, s mivel a háborút követően alig maradtak hivatásos magyar színészek az országban, nem csoda, hogy a tartomány amatőrjei is megmértethették magukat az állandó társulat tagjainak kijelölését célzó szabadkai meghallgatáson. Laták István szavaival élve „rendelkezésre áll[t] Vajdaság nagyobb városaiban a régi komoly műkedvelőzés több jónévű élmunkása”, akik szívesen követték volna

<sup>78</sup> VOLK, *Pozorišni...*, 11–12.

<sup>79</sup> A háború után egy propagandaesttel kezdte meg működését 1944. december 22-én.

<sup>80</sup> VOLK, *Pozorišni...*, 12.

<sup>81</sup> „A bizottság tagjai: Garay Béla színművész; Richter János gyógyszerész, színpadi kultúrunkás; Beleszlinné Nádor Kata, a szubotikai szakszervezetek kultúrunkájának vezetője; Kizur Eta, a magyar munkásműkedvelőzésnek hosszú időn át élmunkása; Hangya András festőművész; dr. Kunszabó György, a Főbizottság kultúrosztályának előadója; dr. Steinfeld Sándor, a *Hid* c. folyóirat szerkesztője; Lévy Anna, a nőmozgalom aktivistája, kultúr szervező; Gottesman Tibor, a kerületi Népfrent választmányának tagja, Agitprop titkár; Lévy Endre, a *Szabad Vajdaság* szubotikai szerkesztője és Laták István, a Magyar Színháznak a Főbizottság által megbízott vezetője.” LATÁK, „A Vajdasági...”, 3.

<sup>82</sup> Szávaszentdmeteren (Sremska Mitrovica) még 1944 végén kezdett el előadásokat játszani a Népfelszabadító Tanács művészeti egységének társulata, Versecen (Vršac) 1945 februárjában alakult meg az állandó színház, Újvidéken (Novi Sad) pedig 1945 márciusában egy szabadtéri színpadon kezdte meg munkáját a későbbi Szerb Nemzeti Színház társulata Vajdasági Nemzeti Színház (Vojvodansko narodno pozorište) néven.

<sup>83</sup> KÁICH Katalin, *A színész és a színjáték dicsérete. A szabadkai Népszínház magyar társulatának első 40 éve* (Szabadka: Életjel, 2016), 7.

<sup>84</sup> FARKAS FRIGYESNÉ LICHTNECKERT Margit, *Bokréta. A jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja 1919–1940* (Szabadka: a szerző magánkiadása, 1940).

<sup>85</sup> LATÁK, „A Vajdasági...”, 3.

„szívük régi óhaját, hogy hivatásos színészekké legyenek”.<sup>85</sup> A Kultúrszövetség így készséggel megbocsátotta, hogy a két háború között és a megszállás éve alatt – jórészt a mai Magyarország területéről érkező vándortársulatok hatására – szinte kizárólag olyan bohózatok, népszínművek és operettek kerültek színre, melyekben „széplábú szubrettek táncolnak, a primadonna szívrepesztő dalokat énekel és a táncoskomikus számaon belovagol a színre”.<sup>86</sup>

Lévay Endre, a Kultúrszövetség tanácstagja *Korunk színházkultúrája* című értekezésében többek között arról írt, hogy a drámaíróknak hiába is lett volna mondanivalójuk, ha a „mind kisebb körre zsugorodó színházi közönség[nek]”<sup>87</sup> csak gyönyör és élvezet kellett a társadalom problémáinak föltárása helyett:

„A kultúrmunkának a legjobb esetben sem nevezhető időtöltés [...] falusi primadonnákat, bonvivánokat és sok esetben kulákfiúkból kiurasodott paraszt-jampeceket termelt. Ilyen felemás kultúrájú emberek voltak összetevői a műkedvelő színjátszásnak, s nem hogy tanították volna, vagy legalább meghagyták volna a szellemi fertőtől még érintetlen népet a maga kezdetleges, népi kultúrájában, hanem ráerőszakolták mindazt, amit a városokban rosszul ellestek s amit a »Színházi Élet«<sup>88</sup> és a megrontott polgári színjátszásnak egyéb bacilushordozói terjesztettek és szétszórtak a falvakban.”<sup>89</sup>

Gál László szerint a két világháború között a népi kultúrára vágyó vajdasági közönséget még az a tudat sem vigasztalhatta igazán, hogy a határ túlsó oldalán „a reakciós Magyarország urai is bölléréssel cenzúrázták a magyar színpadot”.<sup>90</sup>

1945. szeptember 2-án a korábbi névtelen felhívások után már a Magyar Színház Intézősége adott közre értesítést az egyetlen magyar napilapban, mely azokat a „Vajdaság területén élő hivatásos magyar színészeket, valamint azokat a hosszú, komoly műkedvelői múlttal rendelkező színészműkedvelőket” szólította meg, akik az új színház kötelekébe kívántak lépni.<sup>91</sup> A felhívásra a korabeli sajtó szerint közel ötvenen jelentkeztek.<sup>92</sup> Az Intézőség a továbbiakban, érdekes módon, külön kezelte a szabadkaiakat és a vidékieket. Az utóbbiaknak egy „általuk korábban betanult prózai szerepet kell[ett] előadniuk”, továbbá egy Ady- és egy Petőfi-verssel kellett készülniük. A „házaspárok vagy együtt műkedvelőzők párpjelenet[el]” is felléphettek a felvételi bizottság előtt.<sup>93</sup>

<sup>86</sup> LÉVAY Endre, „Korunk színházkultúrája”, *Híd* 10, 5. sz. (1946): 293–299, 295.

<sup>87</sup> LÉVAY, „Korunk...”, 295.

<sup>88</sup> Népszerű színházi, irodalmi és művészeti képes hetilap, mely 1912 és 1938 között jelent meg Budapesten.

<sup>89</sup> LÉVAY, „Korunk...”, 298–299.

<sup>90</sup> gl [GÁL László], „Szlávok és magyarok találkozása az eszmebarikádokon”, *Magyar Szó*, 1945. nov. 1., 3.

<sup>91</sup> n. n., „Vajdaság magyar színészeihez!”, *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 2., 5.

<sup>92</sup> L. E. [Lévay Endre], „Megalakult a vajdasági Magyar Színház”, *Magyar Szó*, 1945. szept. 30., 4.

<sup>93</sup> n. n., „Felhívás a felvételre jelentkezett magyar színészekhez és műkedvelőkhöz”, *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 20., 3.

A Szabadkáról érkező mintegy húsz műkedvelő ezzel szemben Makszim Gorkij *Éjjeli menedékhelyének* első felvonásával vizsgázott a Népkör színpadán.

A *Szabad Vajdaság* utódlapja, a *Magyar Szó* című napilap beszámolója szerint a szabadkai műkedvelők közül Pataki Lászlót, Sántha Sándort, Balázs Jankát, Bischof Margitot, Kiss Máriát, Németh Rudolfot, Bóka Jánost, Kunyi Mihályt, Szuboticski Dusánt, Hirschler Ferencet, Kiss Istvánt és Sefcsics Micit javasolta felvételre a bizottság szeptember 17-én. A vidékiek felvételi vizsgája egy héttel később már nagyszámú közönség előtt zajlott. A napilap tudósítója fontosnak tartotta megemlíteni, hogy a legnagyobb sikerrel bemutatkozó Kiss Klára néhány hónappal korábban még a Jugoszláv Népfelszabadító Hadsereg egyetlen magyar partizánalakulatának, a Petőfi-brigádnak a tagja volt. Rajta kívül Szabó István és Cs. Szabó Mária (Topolya), Szőnyi Hermina (Nagybecskerek), Neumann Frigyes (Zenta),<sup>94</sup> Sovény Károly (Nagykikinda), Kiss Ferenc (Kishegyes), Bedzsula Margit (Ómoravica), Cathry Nelly (Szabadka), Tikvicki Mária (Szabadka) és Pozsár Mária (Szabadka) csatlakozott az új társulathoz, mely Eibensütz Rózsival, a sűgóval egészült ki.<sup>95</sup> Szinte mindannyian huszonevesek voltak ekkor, Cathry, Tikvicki és Pozsár pedig kiskorúak. (A bemutatkozó előadásban a huszonegy éves Gyapjas János is szerepelt, akit nem említ a felvételizők névsora.) Érdekes tény, hogy az első bemutató után többen is megváltak a társulattól anélkül, hogy egyetlen produkcióban is színpadra léptek volna.<sup>96</sup> A tiszteletbeli főrendező a „vajdasági magyar színjátszás legkimagaslóbb alakja”, Garay Béla lett.<sup>97</sup> Garay – aki korábban színészi és rendezői vizsgát is tett Magyarországon, az alföldi színikerület több hivatásos társulatában is dolgozott, s egy ideig a dunántúli színikerület vezetője is volt<sup>98</sup> – a kezdeti szakaszban nem volt hajlandó ténylegesen részt venni a munkában, mert ekkor még meg volt győződve arról, hogy a színház megalapítása csak politikai trükk, „kortesfogás a választások előtt”.<sup>99</sup> Laták István is megjegyezte, hogy a „vajdasági magyarság új színháza egyelőre nem élvezte az idősebb és gyakorlottabb színházemberek támogatását”, ezért „[f]iatalkorral és a mai szellemnek megfelelő programmal kezdi meg működését”.<sup>100</sup>

A mintegy ötven jelentkező közül tehát huszonkét színész került a társulatba, s bár tudjuk, hogy a vezetőség célja az volt, hogy az együttes a Vajdaság minden magyarlakta térségét reprezentálja,<sup>101</sup> a tagok túlnyomó többsége (tizenöt fő) Szabadkáról érkezett.

<sup>94</sup> Neumann Frigyes a későbbiekben a Nagy Frigyes nevet használta. Már a *Boszorkánytánc* plakátján is így szerepelt.

<sup>95</sup> VUKOVICS és GEROLD, „A Suboticei...”, 14.

<sup>96</sup> BARÁCIUS Zoltán, *Ötgarasos színház. A szabadkai Népszínház magyar társulatának múltjából* (Szabadka: Életjel, 2003), 12.

<sup>97</sup> L. E. [LÉVAY], „Megalakult...”, 4.

<sup>98</sup> n. n., „Garay Béla”, in *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, 246. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 246.

<sup>99</sup> PATAKI László, *Elmúlt bizony a régi szép idő... Vázlatok egy életrajzhoz* (Szabadka: Életjel, 1996), 59.

<sup>100</sup> LATÁK István, „A dolgozó magyarság új színháza”, *Híd* 17, 1. sz. (1945): 60–61, 61.

<sup>101</sup> L. E. [LÉVAY], „Megalakult...”, 4.

Az alapítók közül mindössze Sántha Sándornak és Kunyi Mihálynak volt szakmai képesítése. Sántha 1942-től kezdve Szűcs László kaposvári társulatában és az erdélyi színikerületben is játszott egy ideig,<sup>102</sup> Kunyi pedig a magyar közigazgatás éveiben először Kőszegi Géza társulatához szerződött Újvidéken, majd megfordult Győrben, Szombathelyen és Sopronban is.<sup>103</sup> Persze színpadi tapasztalatoknak az amatőrök sem voltak híján. A harmincöt éves Szabó István például már tizenhét éve tevékenykedett műkedvelőként, amikor feleségével az új társulathoz kerültek.<sup>104</sup>

Az együttes tagjai szinte azonnal közalkalmazotti státuszt kaptak, ennek megfelelően besorolták őket a meghatározott fizetési osztályokba, s a Művelődési Minisztérium által előírt egy évre szerződtették őket.<sup>105</sup> Október 1-jén kezdődött meg a munka az 1854-ben átadott színházépületben, melyet története során most először vett birtokba állandó helyi társulat.<sup>106</sup> A színészeknek a próbák mellett rendszeres színházi szemináriumokon is részt kellett venniük, melyeken „úgy esztétikai, mint ideológiai kérdésekben valamint a szakkérdésekben [is] megfelelő tájékoztatást nyer[tek]”.<sup>107</sup> A tudósítások tanúsága szerint a színház intézősége mindent megtett azért is, hogy a „legkorszerűbb népi és demokratikus szellemű színműveket” szerezzék be. A színházat igazgató Laták István pedig így nyilatkozott:

„A színügyi bizottság tisztában van azzal, hogy új, feltörekedett dolgozó rétegek is fogják látogatni ezt az új szellemű színházat s ezért klasszikusokat is színre fog hozni azoknak a népi rétegeknek, akik eddig nem láthatták a színműirodalom régi remekeinek talán egyikét sem. A jugoszláv színműirodalom legjelesebbjeinek bemutatásával pedig az itt élő népek testvéri megértését fogja erősíteni.”<sup>108</sup>

A színházak repertoárját természetesen a Művelődési Minisztérium által megbízott hatalmi szervek hagyták jóvá, s ezzel biztosították, hogy csak az engedélyezett darabok kerülhessenek az ország színpadaira. (Sok esetben még a társulatok személyi összetételével kapcsolatban is rendelkeztek.)<sup>109</sup> Az általános direktívákat azonban a szabadkai társulat esetében képtelenség lett volna érvényesíteni, mivel a minisztérium által jóváhagyott szövegek magyarra fordítása túl lassan zajlott, a fordítások színvonalát pedig nem igazán tudták ellenőrizni. Ezért a Magyar Színház engedélyt kapott rá, hogy eltérjenek a meghatározott korpusztól, sőt még a magyar drámairodalomból is válogat-

<sup>102</sup> n. n., „Sántha Sándor”, in *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, 668. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 668.

<sup>103</sup> n. n., „Kunyi Mihály”, in *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, 433. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 433.

<sup>104</sup> n. n., „Szabó István”, in *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, 713. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 713.

<sup>105</sup> VOLK, *Pozorišni...*, 12.

<sup>106</sup> VUKOVICS és GEROLD, „A Subotica-i...”, 14.

<sup>107</sup> L. E. [LÉVAY], „Megalakult...”, 4.

<sup>108</sup> LATÁK, „A Vajdasági...”, 3.

<sup>109</sup> VOLK, *Pozorišni...*, 12.

hattak.<sup>110</sup> (Persze ez nem jelentett túl nagy szabadságot. Latákék javaslatainak jelentős részét visszautasították, vagy további indoklást kértek arra vonatkozóan, hogy miképpen illeszkedik az adott mű a jugoszláv kultúrpolitika új irányvonalaihoz.)<sup>111</sup>

A későbbiekben repertoárra tűzhető magyar nyelvű színművek beszerzése érdekében a színház vezetősége még Major Tamással, a budapesti Nemzeti Színház igazgatójával is felvette a kapcsolatot, aki egy vele készült interjú tanúsága szerint hasonlóképpen látta a szabadkai teátrum jövőjét, mint az alapítók:

„Szeretnénk ezt az új színházat jó és új magyar darabokkal segíteni, de ilyen még nekünk sincs, csak várjuk. Most, egy olyan népi demokráciában, amilyen Titó új Jugoszláviáját jellemzi, a magyar kultúra meg fogja találni a kapcsolatokat a néppel. Ez a munka nem fog okot adni a szerbek és magyarok közötti összeütközésre, nem fog viszályt előidézni, hanem összeköti a két együttélő népet. Ugyanis akik eddig »magyarkodtak«, magyar kultúráról beszéltek, azok valami kizárólagos osztályra gondoltak. [...] Azok mások ellen voltak magyarok, a mi magyarságunk nem irányul senki ellen. Ha olyan darabokat tudunk előadni, amely a széles néprétegeknek tetszik, minél jobb az előadás, annál jobban szolgálja a testvérmépek közeledését.”<sup>112</sup>

Az interjúból az is kiderül, hogy a Budapesten futó előadások közül kettő – Háry Gyula *Tiszazugja*, mely a föld nélküli magyar parasztság problémáit tárja fel, és az októberi szocialista forradalom témáját feldolgozó Leonyid Rahmanov-dráma, a *Viharos alkonyat* – hamarosan látható lesz Szabadkán is.

Az elkövetkező időszakban a *Magyar Szóban* többször is megjelent, hogy a Magyar Színház nyitóelőadása a *Viharos alkonyat* lesz, ám helyette végül Balázs Béla *Boszorkánytáncára* esett a választás.<sup>113</sup> A hirtelen változtatás talán furcsának tűnhet, de ha megvizsgáljuk a Balázs-darab témáját, az igazgatóbizottság szándékai máris nyilvánvalóvá válnak. A döntést gesztusértékűvé tette, hogy így az új színház elsőként egy olyan darabot tűzhetett műsorra, melynek magyar szerzője „a jugoszláv szabadságharcosok hősi történetének egy epizódját” dolgozta fel,<sup>114</sup> s ekképpen a mű „biztató találkozása [...] az igazi magyar alkotóművészetnek és a jugoszláv nép hősi harcának. A testvériség szolgálata a művészetben, az íráson át.”<sup>115</sup> A darab morális és ideológiai szempontból is

<sup>110</sup> Minden bizonnyal így kerülhetett műsorra a negyvenes évek második felében Móricz Zsigmond *Sári bírója* (1945), Szigligeti Ede *Csikósa* (1946) vagy Kacsóh Pongrác *János vitéze* (1947).

<sup>111</sup> VOLK, *Pozorišni...*, 202–203.

<sup>112</sup> GVOZDEN András, „»Megtalálni a kapcsolatot a néppel, amely eddig kiszorult a színházakból«. Major Tamás, a budapesti Nemzeti Színház igazgatója a vajdasági magyar színházról”, *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 18., 3.

<sup>113</sup> Végül mindkét említett darabot bemutatták Szabadkán. A *Tiszazug* bemutatója 1945. december 8-án, a *Viharos alkonyat* pedig 1946. január 24-én volt. Mindkettőt Pataki László rendezte. Az utóbbi 25. az előbbi viszont mindössze 2 előadást élt meg.

<sup>114</sup> g. I. [GÁL László], „A vajdasági Magyar Népszínház hétfő este megnyitja kapuit”, *Magyar Szó*, 1945. okt. 28., 7.

<sup>115</sup> –zó, „Ma nyílik meg a vajdasági Magyar Népszínház”, *Magyar Szó*, 1945. okt. 29., 3.

tökéletesen illeszkedett a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség kisebbségi identitáspolitikájához, mely természetesen a Jugoszláv Kommunista Párt elvárásait követte. Lengyel Balázs szerint a *Boszorkánytánc* „az időszerű politikai nevelőeszközök kelléktárában tisztes helyet foglalhat el, s kívánatos, hogy a magyar tömegek minél nagyobb számban ismerjék meg a példát, amelyet élénk vetít”.<sup>116</sup>

Bár Balázs Béla az első világháborúban egy rövid ideig Szabadkán teljesített szolgálatot, semmilyen személyes szál nem fűzte a jugoszláv szabadságharcosokhoz. Ettől függetlenül – egy orosz nyelven írt novellájának tanúsága szerint – már szovjetunióbéli emigrációja alatt is foglalkoztatta a balkáni partizánmozgalom.<sup>117</sup> A *Boszorkánytánc* ősbemutatója 1945. szeptember 12-én volt Budapesten a Belvárosi Színházban, ahol összesen 53 alkalommal játszották.<sup>118</sup> (A szerző önéletrajzában 83 előadást említ.)<sup>119</sup> A szabadkai változat premierjét október végére időzítették, s a darabot az eredeti tervek szerint a Vajdaság-szerte elismert, budapesti származású nagybecskereki (Zrenjanin)<sup>120</sup> rendező, Nyáray Rezső állította volna színre, aki valószínűleg az egyetlen olyan szakmabeli volt a tartományban, aki elvégezte a magyarországi Országos Színészegyesület Színészképző Iskoláját.<sup>121</sup> Ám ismeretlen okokból Nyáray végül úgy döntött, hogy becskerekai amatőr társulatával marad, így a rendezői székbe az ekkor mindössze huszonkilenc éves Pataki László ülhetett, aki a főszerepet is önmagára osztotta.

Pataki eredetileg faluorvosi pályára készült.<sup>122</sup> 1935-ben kezdte meg tanulmányait a zágrábi Orvostudományi Egyetemen, de hamar otthagya a képzést. 1937-től vett részt műkedvelőként a Népkör munkájában. 1939-ben vonult be a Jugoszláv Királyság hadseregébe, 1941-ben német hadifogságba esett Belgrádban, majd még ugyanezen év őszén az ausztriai Kismartonból (Eisenstadt) szabadult. Hazatérése után folytatta a munkát a Népkörben, emellett 1942 és 1944 között tisztviselőként dolgozott a szabadkai számvevőségben. A *Boszorkánytánc*ban való debütálása után rövid időn belül a Szabadkai Népszínház vezető színésze, Vajdaság-szerte ismert közéleti személyiség lett.<sup>123</sup>

Ugyan a társulat tagjai hivatásos státuszba kerültek és – rendszertelenül érkező – fizetést kaptak, munkájuk nem sokat változott műkedvelői tevékenységükhöz képest. Mivel csak kevés háttér munkatársat vettek fel a színház kötelékébe, szinte mindent a

<sup>116</sup> LENGYEL Balázs, „Boszorkánytánc”, *Képes Világ*, 1945. szept. 21., 4.

<sup>117</sup> HAMAR Péter, „A jugoszláv partizán-téma Balázs Béla műveiben”, *Hítel* 28, 3. sz. (2015): 107–115, 107.

<sup>118</sup> SIKLÓS Olga, *A magyar drámairodalom útja, 1945–1947* (Budapest: Magvető, 1970), 54–59.

<sup>119</sup> BALÁZS Béla, „Balázs Béla életrajza”, *Filmvilág* 7, 11. sz. (1964): 11–14, 14.

<sup>120</sup> A várost 1946-ban a partizánok hősi halottjáról, Žarko Zrenjaninról nevezték el. Korábban szerb nyelven is Bečkereknek vagy Veliki Bečkereknek hívták.

<sup>121</sup> n. n., „Nyáray Rezső”, in *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, 563. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 563.

<sup>122</sup> PATAKI, *Elmúlt...*, 35.

<sup>123</sup> 2002 óta az évad legkiemelkedőbb vajdasági magyar színészenek alakítását Pataki Gyűrű-díjjal ismerik el. A díjazott a vajdasági magyar színházak által biztosított pénzjutalom mellett Pataki László jellegzetes gyűrűjének replikáját kapja meg a *Boszorkánytánc* bemutatójának évfordulóján, a Délvidéki Magyar Színjátszás Napján. (A díjat Kovács Frigyes alapította.)

művészeknek kellett megoldaniuk. Kunyi Mihály például – mivel nem kapott szerepet az első előadásban – ügyelői feladatokat látott el. Az alapító tagok visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy nemcsak díszleteztek, de a díszletek gyártásában is részt vettek. A díszletkonstrukciókat mindkét társulat számára Kollár Ferenc asztalos építette meg, aki az egyetlen volt akkoriban Szabadkán, aki „színfalakat tudott csinálni”. (Kollár évtizedeken keresztül, egészen nyugdíjazásáig a színház kötelékében maradt. Asztalos, kárpitos, díszletfestő, díszletező, színpadmester és világosító volt egy személyben.)<sup>124</sup> Ruhatár nem volt. A kosztümöket az „elkobzott fasiszta holmiból” a színészek maguk varrták.<sup>125</sup> Ők szerezték be az előadásban látható bútorokat a közeli Palics villáiból, a kellékként használt igazi fegyvereket pedig partizánoktól kapták. A színészekre hárult minden szervezői feladat, szövegkönyveiket maguk gépelték, sőt a munkához megfelelő belső hőmérséklet fenntartása is az ő felelősségük volt 1945 őszén. Kunyi Mihály Pataki Lászlóval együtt aprította fel a kommandósoktól kapott lőszeresládákat, hogy azokat feltűzelve befűthesse-  
senek. Meg kell jegyeznünk továbbá, hogy a társulat a színházépület használati jogán a pár héttel korábban alakult Horvát Népszínház együttesével osztozott, s mivel csak egy színpad állt rendelkezésre, Pataki és színészei a horvát társulat premierjének közeledtével egyre többször kényszerültek a Népkör sokkal kisebb színpadára. Főpróbahetüket is ott tartották. Ám a hatalom – annak ellenére, hogy a feltételek közel sem voltak ideálisak – biztosította, hogy a színészek zavartalanul alkothassanak. Pataki László egy későbbi interjúbán idézte fel, hogy „az első napokban az orosz parancsnokság öröket állíttatott a színház élé, nehogy váratlan vendégek háborgassá[k]” a társulat munkáját.<sup>126</sup>

1945. október 29-én egy nagyszabású, háromnapos rendezvénysorozat keretein belül tartotta meg a társulat első bemutatóját,<sup>127</sup> melyet természetesen azzal a – nem titkolt – szándékkal rendeztek meg, hogy „az egység és testvériség, az egyenlő jogok ünnepe” legyen.<sup>128</sup> A korabeli források alapján nagyon nehéz megítélni, hogy milyen is lehetett a szabadkai *Boszorkánytánc*. Míg Lengyel Balázs a budapesti változat alapján azt írta, hogy a Balázs Béla drámája „megközelíti a politikai célzatú művészet elérhető csúcseit”,<sup>129</sup> Barácius Zoltán, a Szabadkai Népszínház egykori színésze csak „nagyon rossz darab[ként]”<sup>130</sup> hivatkozik rá.<sup>131</sup>

<sup>124</sup> n. n., „Egészségét adta a színházért”, *Magyar Szó*, 1975. okt. 26., 13.

<sup>125</sup> VUKOVICS és GEROLD, 14.

<sup>126</sup> VUKOVICS és GEROLD, 14.

<sup>127</sup> Október 27-én a Szabadkai Filharmonikusok adták elő Beethoven V. szimfóniáját és az Egmont-nyitányt Željko Straka vezényletével, október 28-án pedig a szabadkai Horvát Népszínház mutatkozott be Mirko Begović *Matija Gubec* című tragédiájával, mely a magyarul Gubecz Mátyás néven ismert horvát szabadságharcosnak, a horvátországi parasztháború (1572–1573) vezérének történetét dolgozta fel.

<sup>128</sup> gl [GÁL László], „Szlávok és magyarok találkozása az eszmebarrikádokon”, *Magyar Szó*, 1945. nov. 1., 3.

<sup>129</sup> LENGYEL, „Boszorkánytánc”, 4.

<sup>130</sup> BARÁCIUS Zoltán, „Tájkép csata után. A szabadkai magyar társulatok breviáriuma”, *Üzenet* 32, 3. sz. (2002): 310–337, 311.

<sup>131</sup> Meg kell jegyeznünk, hogy a bemutató idején csak tizennégy éves volt.

Az egyértelműen kijelenthető, hogy a szerző minden szempontból kortárs témát dolgozott fel. A mű cselekménye 1943-ban játszódik. A történet szerint egy Wernigerode (Pataki László) nevű német százados érkezik egy jugoszláviai szerb kisvárosba, Mrkonjicsgrádba,<sup>132</sup> mely épp olasz megszállás alatt áll. Az usztasa<sup>133</sup> polgármester, Kurjakovics (Bóka János) meggyilkolására adott válaszlépésként és hogy gátat szabjon a környéken folyó partizántevékenységnek, azt javasolja, hogy ejtsenek gyermektúszokat. A német tiszt mellesleg egyben folklorista is, szerb népdalokat gyűjt,<sup>134</sup> s egyik adatközlőjét, Milicát, a fiatal helyi tanítónőt (Tikvicki Mária) utasítja arra, hogy jelölje ki a túszokat. A lány valójában idős, balladaénekes nagyanyjával (Sefcsics Mici) együtt a helyi fegyveres ellenállás egyik főszervezője. A feladat teljesítése során csak az önként jelentkezők neveit jegyzi fel, s ezzel gyakorlatilag kiterjeszti a partizánmozgalmat az anyákra és gyermekeikre is.<sup>135</sup> Wernigerode – akiről időközben kiderül, hogy a náci vezérkar kéme – belátja, hogy a német érdekek szempontjából szerencsésebb stratégia lenne, ha hagyná, hogy a partizánok elfoglalják a várost az olaszoktól, így nekik később csak azt kellene megtisztítaniuk, hogy új területhez jussanak. Szövetkezik Milicával az olasz városparancsnok, a jovialis Marinetti ezredes (Sántha Sándor) ellen, aki már egy ideje a lánynak csapja a szeletet, s akit végül egy csellel sikerül is eltenniük láb alól. Ám röviddel azelőtt, hogy a partizánok lerohannák a várost s Wernigerode elmenekülhetne, Milica őt is lelövi. Győzelmet harangoznak a falu templomának harangjai, a dráma végén elhangzó ballada pedig már a marsall seregeit dicséri, akik könyörtelenül megtisztítják a várost a megszállóktól: „Tito vezér jön és vele a szerb nép / Haj, hogy lőnek, hej, hogy öldökölnek.”<sup>136</sup>

Bár a színen megjelenő karakterek túlnyomó többsége férfi, már a korabeli kritika is kiemeli, hogy a darab valódi főszereplői a kisvárosban élő nők és gyermekek, a férfiak csak népeik típusfiguráiként vannak jelen, vonásaik és bizonyos reakcióik már-már karikatúraszerűen elrajzoltak.<sup>137</sup> Különösen igaz ez a fentiek mellett megjelenő Forgács báróra (Németh Rudolf), a nyegle magyar összekötőtisztre, akinek nem sok babér jut a

<sup>132</sup> Mrkonjić Grad létező város a mai Bosznia és Hercegovina területén. A második világháború során 39 alkalommal szabadították fel a főként helyi lakosokból álló, a 7. krajina brigádhoz tartozó partizánegységek, ami páratlan volt az egész egykori Jugoszláviában. Számos itt élő férfit nemzeti hőssé avattak. 1943. november 25-én Mrkonjić Gradban tartották meg a Bosznia-Hercegovinai Népi Felszabadítás Nemzeti Antifasiszta Tanácsának (ZAVNOBiH) első ülését.

<sup>133</sup> Horvát ultranacionalista szervezet tagja, amely a második világháborúban kikiáltotta a Független Horvát Államot, mely a fasiszta Olaszország és a náci Németország kvázi protektorátusaként és bábállamként működött.

<sup>134</sup> SZÉKELY Júlia, „Belvárosi Színház: Boszorkánytánc”, *Színház* 1, 6. sz. (1945): 8–9, 9.

<sup>135</sup> SIKLÓS, *A magyar...*, 54–59.

<sup>136</sup> BALÁZS Béla, *Boszorkánytánc*, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, archívum. Leltári szám: 522., 59. (A dráma soha nem jelent meg nyomtatásban és mind Balázs Béla hagyatékából, mind a Szabadkai Népszínház archívumából hiányzik. A rekonstrukciót a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház állományából előkerült példány alapján végeztem, ahol 1947 januárjában mutatták be a szöveget.)

<sup>137</sup> SZEGI Pál, „Boszorkánytánc. Balázs Béla drámája a Belvárosi Színházban”, *Fényszóró* 1, 9. sz. (1945): 7–8, 7–8.

hatalmi harcokban.<sup>138</sup> Szerepe szinte kimerül abban, hogy sután udvarol Milicának, ám a fiatal – a korabeli ideológiai kereteknek megfelelően tenyérbemászóan ellenszenvesnek ábrázolt – arisztokrata és a konok partizánlány sohasem érthetik meg egymást igazán.<sup>139</sup> A rossz oldalon álló, ám veszélytelen, sőt jó szándékú magyar báró jelentéktelen alakja valójában perifériára kerül a morális és katonai szempontból is győzedelmeskedő szabadságharcosok mellett, s úgy tűnik, ez többnyire igaz volt a vajdasági magyarság pozíciójára is az új állam hatalmi koordináta-rendszerében. Sokatmondó, hogy az előadás végi dicsőítő ballada arról is tudósít, hogy a menekülő olasz katonák között ott van a fasisztaszimpatizáns báró is, akire „vad lovak tipornak, / [gy]ermekarcát patkó tépi széjjel”.<sup>140</sup>

A közreműködők neveit felsoroló plakát nem nevez meg dramaturgot. Érdekes, hogy ez a munkakör egészen a hetvenes évek végéig nem jelent meg a Szabadkai Népszínházban. Ugyan az előadás súgópéldánya nem maradt fenn, szinte biztosra vehető, hogy Patakiék nem eszközöltek jelentős módosításokat a dráma szövegén, de Balázs Béla helyrajzi jellegű és a délszláv kultúra felületes ismeretéből adódó tévedéseit minden bizonnyal kijavították. Egyelőre megválaszolatlan a kérdés, hogy az eredeti szövegben Vojnicsnak nevezett horvát polgármester miért kapta a szabadkai változatban a Kurjakovics nevet.<sup>141</sup>

A rendezés legizgalmasabb kérdése, hogy miképpen tudott a polgári komédiákon, zenés bohózatokon, operettekén és népszínműveken edződött társulat Pataki László irányítása alatt megfelelni a hatalom által propagált naturalista-realista művészet esztétika követelményeinek. A nyolcvanadik születésnapján megjelenő önéletrészében Pataki azt állítja, hogy ez volt élete első rendezése, a korabeli sajtó szerint azonban ő rendezte meg az *Éjjeli menedékhely* első felvonását, mely a szabadkai amatőrök felvételi vizsgájaként szolgált,<sup>142</sup> a Népkör színjátszóiról szóló monográfiában pedig Garay Béla leírja,<sup>143</sup> hogy Pataki állította színpadra 1943-ban Darvas József *Szakadék* című háromfelvonásos drámáját. (Az önéletrajz ugyan említést tesz a *Szakadékról*, de a premiért egy évvel korábbra datálja, rendezőként pedig az amerikai magyar társulatokban is megforduló, de a harmincas években hazatérő Vincze Mihályt nevezi meg.)<sup>144</sup> Annyi azért biztosra vehető, hogy az előadás főszerepét maga Pataki alakította. A *Szakadék* – melynek témája a falusi osztályharc, helyszíne pedig egy olyan vidéki, marxista tanító szobája, aki saját közösségét akarja felemelni és vezetni – a Népkör (ekkoriban Magyar

<sup>138</sup> Kisebbs szerepekben feltűnt még Szabó István (Carracioli őrmester), Nagy Frigyes (Beppo közkatona), Gyapjas János (Milos, tanuló és partizán) és Pozsár Mária (Dusan, tanuló és partizán) is.

<sup>139</sup> HORVÁTH Péter, „Egy színházi kritikus naplójából”, *Új Ember*, 1945. okt. 21., 4.

<sup>140</sup> BALÁZS, *Boszorkánytánc*, 59.

<sup>141</sup> A Vojnics név szótöve a *vojnik*, mely szerbül és horvátul is ’katoná’-t jelent. Az archaikus *kurjak* szó a ’farkas’-t jelöli a délszláv nyelvekben, de a szlengben ’vérszomjas pusztító’ jelentést is hordoz.

<sup>142</sup> L. E. [LÉVAY], „Megalakult...”, 4.

<sup>143</sup> GARAY Béla, *Magyar műkedvelők az őrhelyen* (Szabadka: Életjel, 2012), 114.

<sup>144</sup> PATAKI, *Elmúlt...*, 57.

Olvasókör) könnyedebb hangvételű, zenés-humoros produkciói között minden bizonynyal szokatlanak tűnhetett, ám motívumai tekintetében erős hasonlóságot mutat a *Boszorkánytánc*cal, sőt egyfajta előzményeként is értelmezhető. Az előadásban való közreműködése talán meggyőzhette arról a Népszínház vezetőségét, hogy Pataki alkalmas a színházavató előadás megrendezésére is.<sup>145</sup>

Lévay Endre a *Boszorkánytánc*ról írott kritikájában megjegyzi, hogy „egy-két kép több tömörséget, életet és alaposabb munkát kívánt” volna,<sup>146</sup> de ha figyelembe vesszük, hogy a háromfelvonásos előadás mindössze négy hét alatt készült el, nem csoda, hogy a szereplők közötti viszonyokat nem sikerült kellőképpen elmélyíteni, innovatív rendezői koncepcióról pedig eleve szó sem lehetett. A tapasztalatlan társulat Balázs Béla szövegének alázatos interpretátora lett, a valóság ábrázolásának pedig a legegyszerűbb, mimetikus modelljét választották. Bár Balázs bizonyos karakterei karikatúraszerűen elrajzoltak, szinte biztosra vehető, hogy Pataki még ezek esetében sem adott túl sok lehetőséget színészeinek arra, hogy komikusan formálják meg azokat.

A szabadkai együttes színészi eszköztárát rendkívüli módon befolyásolhatta különféle háttérük és színjátszói gyakorlatuk. Az amatőrök számára a népszínművek és a polgári, szórakoztató jellegű előadások jelentették a színházi anyanyelvet. A komikus beállítottságú színészeknek, például Bóka Jánosnak kihívást jelentett, hogy ne erősítse fel a kelleténél jobban a polgármester eredendően parodisztikus vonásait. A korabeli kritika is rögzíti, hogy „az amúgy sem teljesen kidolgozott szerepet eltúlozta, és egészen valószínűtlen figurát csinált Kurjácovicsból”.<sup>147</sup> A színészi játék gesztikus intenzitására utalnak Sántha Sándor (Marinetti) esetében is, de megjegyzi, hogy egy „nem kiforrott színésznek” nehéz elkerülni a túlzásokat.<sup>148</sup> (Tehát látszólag nem vesznek tudomást Sántha szakmai előéletéről.) A Népkörben korábban szintén táncoskomikusként fellépő Németh Rudolfról ezzel szemben úgy gondolták, „nem elég arisztokrata” Forgács báró szerepében, ami valószínűleg alakításának hétköznapiasságára, alulstilizáltságára utal (az eredeti drámában a báró például raccsolva beszél).<sup>149</sup> A huszonhét éves Sefcsics Micinek minden bizonnyal kihívást jelentett az Öregasszony megformálása, de annak ellenére is „kitűnően oldotta meg a feladatot”, hogy nem mindig volt „hihető”.<sup>150</sup> Nem meglepő, hogy a kritikák Pataki László Wernigerode ezredesét és Tikvicki Mária Mili-cáját méltatják a legmelegebb szavakkal. Patakit „a magyar színház legnagyobb erő-ségének” nevezik, aki végig fegyelmezett, remek orgánummal rendelkezik, továbbá dikciója és megjelenése is kifogástalan.<sup>151</sup> A mindössze tizenhét éves Tikvicki – akinek a falusi tanítónő élete első szerepe – a bírálók szerint „nagyszerű megjelenésű, kellemes hangú” színész, aki „nem roskadt össze a nagy súly alatt”, „a dráma forróságát egyéni

<sup>145</sup> Vincze Mihályt hiába is keresték volna, mivel a háború vége előtt elmenekült az országból.

<sup>146</sup> LÉVAY Endre, „Egy színházi bemutatóról”, *Híd* 9, 1. sz. (1945): 61–63, 63.

<sup>147</sup> gl [GÁL], „Szlávok és magyarok...”, 3.

<sup>148</sup> gl [GÁL], „Szlávok és magyarok...”, 3.

<sup>149</sup> gl [GÁL], „Szlávok és magyarok...”, 3.

<sup>150</sup> gl [GÁL], „Szlávok és magyarok...”, 3.

<sup>151</sup> gl [GÁL], „Szlávok és magyarok...”, 3.

tűzzel tudta fokozni”, mely „pótolhatja a rutinhiányt”.<sup>152</sup> Ahhoz, hogy a fiatal lány megkaphatta a Népszínház nyitó előadásának főszerepét minden bizonnyal nagyban hozzájárult, hogy néhány hónappal korábban még a jugoszláv hadsereg tűzérsgében szolgált, gyakorlatilag az iskolapadból került a frontra, s szinte a frontról a színpadra. Nem csoda hát, hogy „teljes illúziót” nyújtott.<sup>153</sup>

A cselekmény szinte végig ugyanazon a helyen, Mrkonyicsgrád iskolájának egyetlen tantermében zajlik, csak a második felvonás második színében jelenik meg a színpadon Marinetti ezredes dolgozószobája. Balázs Béla drámája részletes helyszínleírással kezdődik. Ebből megtudjuk, hogy a színpad hátsó falán tábla lóg krétával és szivaccsal, mellette szekrény régi könyvekkel és füzetekkel, rajta kitömött madarak és egy földgömb. Szintén a hátfalon látható Jugoszlávia térképe, felette III. Viktor Emánuel olasz király és Mussolini portréja. A szerző instrukciói szerint a jobb sarokban van a bejárat, a jobb oldalfalon két nagy ablak közt egy pianínó áll. A bal oldalfalnál látható a tanító asztala tintatartóval és nyitott könyvvel. Balra elől ajtó nyílik egy mellékszobába. Középen hat iskolapad 10–15 éves gyerekek számára. A szerző továbbá megjegyzi, hogy a „tisza, csukott ablakon át beesik a délutáni napfény a világosra festett tanterembe”.<sup>154</sup>

A szabadkai előadás létrehozásában nem működött közre díszlettervező. A produkcióról fennmaradt képek ugyan nem mutatják meg a teret minden szögből, de ezek alapján is kijelenthető, hogy a látvány a szerzői elképzeléseket követte, de azokhoz képest kissé leegyszerűsödött. A tanítónő íróasztala a rendezői jobbról balra került át. Mögötte két puritán deszkaajtó nyílt. A pianínó a bal oldalon állt, mellette az előbbiekhöz hasonló egyszerű ajtó. Ablakok nem voltak a fehérre meszelt, csupasz falakon. A tér közepén három iskolapad sorakozott egymás mögött.

A férfiszínészek az előadás teljes időtartama alatt autentikus katonai egyenruhákban voltak, még azokban a jelenetekben is, melyekben a drámában nem. A német és olasz uniformisok látványa azonnal és egyértelműen képes volt azonosítani az ellenséget a közönség számára. Milica az első két felvonásban visszafogott, szinte gyászhoz illő fekete ruhát viselt, a harmadikban már szerb népviseletben volt. A két gyerek szereplő rövidnadrágos iskolai uniformist hordott.

Az események végig a teljes teret betérítő fehér fényben zajlottak, leszámítva Kurjácovics meggyilkolását, mely a darab szerint egy átmeneti áramkimaradás alatt, teljes sötétben történik. (A városi partizánfiúk végeznek vele.) A szereplők időnként eljátszottak néhány dallamot a pianínón, és két alkalommal szólaltak meg nyílt színen, hangszerkíséret nélkül a Balázs Béla által írt népies balladák.

Elvárható módon Lévy Endre a színházavató előadásról írott kritikájában úgy fogalmaz, hogy a fiatal együttes beváltotta a hozzá fűzött reményeket,<sup>155</sup> és bár rögzít kisebb hibákat, elnézően viszonyul hozzájuk, hiszen a háború utáni Jugoszláviában a nevelési

<sup>152</sup> gl [GÁL], „Szlávok és magyarok...”, 3.

<sup>153</sup> gl [GÁL], „Szlávok és magyarok...”, 3.

<sup>154</sup> BALÁZS, *Boszorkánytánc*, 1.

<sup>155</sup> LÉVAY, „Egy színházi...”, 63.

célok többnyire felülírták az esztétikai elvárásokat. Erre utal maga Lévy is, aki valamivel később, a tartományi magyar színjátszás helyzetét elemző értekezésében azt írja, hogy a „hangsúly a fölkészültségen és nem a művészi színvonal sürgetésén [van], mert a művészeti szempont valójában a külsőségekben és nem a belső tartalomban jelentkezik”.<sup>156</sup>

Visszatérve az ünnepséghez kijelenthetjük, hogy az esemény léptékének és a propagandacéloknak megfelelően valóban reprezentatív volt. A jugoszláv himnusz követően – melyet a Szabadkai Filharmonikusok adtak elő – Radivoj Davidović, a Vajdasági Főbizottság tagja köszöntötte a színházat zsúfolásig megtöltő nézőket. Mindenképp gesztusértékűnek tekinthető, hogy a tudósítások szerint a szerb képviselő „nyelvtanilag kedvesen hibás” magyar mondatokkal szolt az egybegyűltekhöz.<sup>157</sup> Miután elszavalta Ady Endre *Magyar jakobinus dala* című versének a szláv–magyar–oláh összetartozásról szóló részletét, a következőkkel folytatta: „Jugoszlávia népei, szlávok és magyarok most végre találkoztak az eszme-barrikádokon. Egymás kezét fogva együtt építik Jugoszlávia valamennyi népének szebb jövőjét és egymás kezét többé el nem engedik.”<sup>158</sup> Davidović köszöntője után először Žarko Vasiljević, az újvidéki Szerb Nemzeti Színház igazgatója szolt néhány magyar szót a közönséghez, majd Laták István igazgató köszöntötte saját anyanyelvükön a szerb vendégeket.<sup>159</sup> Először átadta a helyi Horvát Népszínház üdvözlését, majd „a közönség viharos tapsai közben” felolvasta Tito marsallhoz címzett táviratát:

„A vajdasági Magyar Színház megnyitó estjéről Vajdaság magyar népe örömmel és lelkesedéssel köszönti szabad, testvéri hazánk alkotóját, Tito marsallt. Ez a színház, mint egyik bizonyossága népeink egyenjogúságának, azt a szabadságot, amit hazánk nyújt a magyarságnak: magyar szót, gondolatot és szint, alkotón beleépíti hazánk általános kultúrájába s népuralmunkat erősíti, népeink testvériségét építi és hazánkat, a szabad demokratikus Jugoszláv Köztársaságot szilárdítja.”<sup>160</sup>

Az 1944-es kisebbségellenes atrocitások és a tartomány más településein ekkor még javában működő gyűjtő- és munkatáborok<sup>161</sup> tevékenységének ismeretében az igazgató szavaiból sugárzó hit ugyan megalapozatlannak hathat, de talán részben igazat adhatunk

<sup>156</sup> LÉVAY, „Korunk...”, 297.

<sup>157</sup> gl [GÁL], „Szlávok és magyarok...”, 3.

<sup>158</sup> Idézi gl [GÁL], „Szlávok és magyarok...”, 3.

<sup>159</sup> A felsoroltakon kívül a hatalmi szerveket Lajčo Jarmazović, Szerbia tárca nélküli minisztere, Spasoje Čobanski, a vajdasági Népparlament kulturális ügyeinek vezetője, Vlada Popović, a Vajdasági Főbizottság tagja, Sóti Pál, a vajdasági Népparlament Elnökségének alelnöke, Lajčo Lendvai, a szabadkai Horvát Népszínház igazgatója, a XVI. hadosztály vezérkarának delegáltjai, továbbá a környékbeli városok és falvak népbizottságainak küldöttei képviselték. A Magyar Kultúrszövetség vidéki tagjai közül Keck Zsigmond és Gál László, a *Magyar Szó* szerkesztői, továbbá Gvozden András, az újonnan induló magyar ifjúsági kéthetilap, az *Iffjúság Szava* szerkesztője vett részt megnyitó ünnepségen.

<sup>160</sup> Idézi gl [GÁL], „Szlávok és magyarok...”, 3.

<sup>161</sup> Szabadkán korábban két internálótábor is működött.

Barácius Zoltánnak, aki szerint a hivatásos magyar színház megnyitásának engedélyezése valójában „egy radikális politikai fordulat demonstrálása volt, amely fátylat kívánt borítani a háború alatt és a háború végén történt szörnyű eseményekre, felmutatva a békés együttélés távlatait”.<sup>162</sup>

Meg kell hagyni, hogy több olyan törvény is született az új Jugoszláviában, mely a kisebbségek kulturális autonómiáját érintette. A magyarok például szabadon használhatták a nemzeti trikolórt,<sup>163</sup> s az iskolákban a magyar történelemből is tanították azt, amit „pozitívumnak és haladó szelleműnek” ítélték.<sup>164</sup> A kisebbségi kulturális intézmények továbbá anyagi támogatást kaptak az államtól, még ha ez nem is jelentett kifejezetten nagy összegeket. 1945 októberétől kezdve a járásokban működő közintézmények kötelesek voltak az ott élő minden nemzetiség nyelvén feltüntetni felirataikat, első helyen azzal a nyelvvel, melynek az adott településen a legtöbb anyanyelvi beszélője volt. Ez a rendelkezés az oktatási intézményeket, bíróságokat és sajtóorgánumokat is érintette, sőt magánszemélyek kizárólag a saját anyanyelvükön is megszövegezhették cégtábláikat. A deklarált kulturális autonómia ilyen magas foka még a nyugati államokban is csak később valósult meg, ám ez minden bizonnyal annak köszönhető, hogy a jugoszláv vezetés jó színben akart feltűnni a nemzetközi közvélemény előtt.<sup>165</sup> Jól mutatja a korszak viszonyainak ellentmondásosságát, hogy bár a hivatalos feliratoknak az egyes nyelvek helyesírását kellett volna követniük, a magyar többségű települések hivatalos nevei még évekig a szerb névváltozat magyar átiratai voltak (például Szentá, Kanyizsa).

A hangzatos politikai szövegek ellenére az egyenlőség érvényesülése és a nemzetiségek önreprezentációja a gyakorlatban számtalanszor szenvedett csorbát. Tünetértékű, hogy a Magyar Színház 1951-ben – anyagi okokra hivatkozva – összevonták a Horvát Népszínházzal (Narodno kazalište), s bár a két együttes továbbra is egymástól függetlenül folytatta művészeti tevékenységét, ettől az évtől kezdve már közös igazgató döntött az intézményt érintő gazdasági és kultúrpolitikai ügyekről. Fontos megjegyeznünk, hogy a színház hivatalos elnevezése ekkor Narodno pozorište–Népszínházra változott, tehát eltűnt belőle a magyar jelző, és a ’színház’ jelentésű horvát szót (kazalište) is szerbre (pozorište) cserélték. 1958-tól a horvát tagozat már szerbhorvát<sup>166</sup> társulat néven szerepelt, ma pedig kizárólag szerb együttesként létezik.

<sup>162</sup> JUHÁSZ Géza és BARÁCIUS Zoltán, „Ötvenéves a szabadkai Népszínház”, *Kisebbségkutatás* 5, 1. sz. (1996): 44–47, 45.

<sup>163</sup> A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 384.

<sup>164</sup> n. n., „Használja a nemzetiségi ifjúság anyanyelvét eszközül kulturális színvonal emelésére, de az új Jugoszlávia demokratikus eszméinek szellemében kell nevelkednie. Josip Broz Tito nyilatkozata”, *Magyar Szó*, 1946. jan. 17., 1.

<sup>165</sup> Vajda Gábor, *Remény a megfélemlítettségben. A vajdasági magyarság eszme- és irodalomtörténete (1945–1972)* (Szabadka: Magyarságkutató Tudományos Társaság, 2006), 39.

<sup>166</sup> A szerbhorvát nyelv a valamikori Jugoszlávia egyik hivatalos nyelve volt (a szlovén és a macedón mellett). E lingvisztikai terminus egy olyan nyelvet jelöl, melynek dialektusai olyannyira megegyeznek egymással, hogy már egységes rendszert alkothatnak (abstand-nyelv). Négy külön sztenderd nyelvből áll (szerb, horvát, bosnyák, montenegrói), melyek szókincsük tekintetében is csak enyhén térnek el egymástól.



A nagy hírverés és az ünnepélyes megnyitó ellenére úgy tűnik, hogy a vajdasági magyar közönség nem igazán mutatott érdeklődést Balázs Béla *Boszorkánytánca* iránt 1945-ben. Pataki rendezése mindössze öt előadást élt meg. Ha hihetünk azonban a színház első huszonöt évadat feldolgozó bibliográfiai füzet adatainak, összesen 2183 néző látta, ami a körülményekhez képest nem számít alacsony számnak.<sup>167</sup> (A színháznak ekkor 747 ülőhelye volt.)<sup>168</sup> Sokatmondó, hogy a társulat első jelentősebb sikerét Móríc Zsigmond *Sári bíró* című parasztkomédiájával aratta az év decemberében.<sup>169</sup>

Tito és Sztálin 1948-as politikai szakítását követően az első évadok műsorának szovjet propagandadarabjai fokozatosan eltűntek a repertoárról, és mivel jugoszláv (és jugoszláviai magyar) agitációs szövegek a sorozatos pályázatok ellenére sem jöttek létre a kellő ütemben, a politikai szempontból semleges szórakoztatás került előtérbe.<sup>170</sup> Bár rendszeresen műsorra tűztek fajsúlyosabb klasszikusokat is, ezek többnyire nem éltek meg jelentős előadásszámot. A társulat egyébként szinte azonnal – már 1946 januárjában<sup>171</sup> – regionális tájolásba kezdett. Ugyan ez mindenekelőtt az állami propaganda céljait szolgálta és minden bizonnyal a jugoszláv kisebbségi kultúrpolitika demokratikuságát volt hivatott demonstrálni, ezzel együtt is nagyon fontos szerepet töltött be a vajdasági magyar közösség életében. A következő évtizedekben a színház arculatához egyre inkább hozzátartozott a vidékjárás, s nem túlzás azt állítani, hogy egy időben a színház elsődleges feladata lett. Volt olyan évad, amelyben tíz hónap alatt megközelítőleg 430–450 előadást játszottak, túlnyomó részüket vidéki színpadokon és kultúrházakban.<sup>172</sup> A színház így lassan visszanyerte – a propagandától többé-kevésbé független – kisebbségi identitásfenntartó funkcióját, mely az amatőrmozgalmat a két világháború között jellemezte, még ha az identitásképzés folyamatát ekkor már merőben más tényezők határozták is meg, mint korábban bármikor a vajdasági magyarság történelme során.

<sup>167</sup> GEROLD és PASTYIK, szerk., *A Szabadkai Népszínház...*, 21.

<sup>168</sup> BARÁCIUS, *Ötgarasos színház*, 10.

<sup>169</sup> 25 alkalommal játszották, összesen 9047 néző előtt. Az előadást az a Nyáray Rezső állította színpadra, akit az első produkcióra még nem sikerült Szabadkára csábítani. Ez volt az egyetlen rendezése a szabadkai Népszínházban.

<sup>170</sup> A számos propagandisztikus újságcikket és értekezést jegyző, a politikai célzatú művészetért síkra szálló Lévy Endrét is Sztálin-szimpatizánsnak kiáltották ki 1948-ban, és Keck Zsigmondhoz hasonlóan Goli otokra internálták.

<sup>171</sup> VUKOVICS és GEROLD, „A Subotica-i...”, 14.

<sup>172</sup> LOVAS Ildikó, „Interjú Pataki Lászlóval (részlet)”, *Újvidéki Televízió*, 1993, 1. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., [https://www.youtube.com/watch?v=ucU2eB9GrHM&index=4&list=LL3hg\\_trHj-ogVjxyQqxjj\\_g&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=ucU2eB9GrHM&index=4&list=LL3hg_trHj-ogVjxyQqxjj_g&t=0s).



## I.2.2. „FOGALMUNK SE VOLT, HOGY MIT FOGUNK TANULNI”

Az első magyar színművészosztály az Újvidéki Művészeti Akadémián

A 20. század hetvenes éveire a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság tagállamai között felerősödő politikai feszültségeket Josip Broz Tito, az államalakulat örökös elnöke 1974-ben egy új alkotmánnyal igyekezett letörni. Az egyetlen kézben összpontosuló kormányzást ezzel felváltotta a tagköztársaságok és autonóm tartományok által delegált nyolctagú elnökség koncepciója, melynek élén természetesen továbbra is Tito állt. Az alaptörvény az országot változatlanul szövetségi államként határozta meg, de bizonyos területeken konföderatív logikát követett. Először is bevezették, hogy minden egyes föderális egység (Bosznia-Hercegovina, Horvátország, Macedónia, Montenegró, Szlovénia és Szerbia) egy-egy szavazattal, illetve vétójoggal élhet a JSZSZK-t érintő kérdésekben, a helyi ügyekben pedig megerősítették autonómiájukat. Ezenfelül az olyan területek, mint Koszovó és a Vajdaság, ahol számottevő volt a nemzeti kisebbségek aránya, szintén autonóm tartományi státuszt nyertek, és ezzel együtt egy-egy képviselőt az elnökségi tanácsban. Az új alkotmány a kutatók szerint gyakorlatilag a korosodó partizánvezér politikai végrendeleteként értelmezhető. Mivel nem talált megfelelő utódot, aki átvehette volna ikonikus pozícióját az ország élén, inkább egy – az 1974-es rendeletet által megerősített – kollektív kormányzószervre bízta az irányítást. Mint később bebizonyosodott, ez maga volt az „intézményesített működésképtelenség”.<sup>173</sup>

Az államalkotó nemzetek közötti politikai nézeteltérések ellenére azonban az ország a hetvenes évek közepére elérte gazdasági, szociális és kulturális fejlődésének legmagasabb fokát. Az új – egyébként utolsó – jugoszláv alkotmánynak köszönhetően a közigazgatási szempontból szinte köztársasági rangra emelkedő Vajdaság Autonóm Tartomány újdonsült székvárosa, Újvidék is rohamos fejlődésnek indult. Számos új intézmény alakult meg ebben az időszakban, köztük az Újvidéki Művészeti Akadémia is, de már ezt megelőzően is működtek a városban a vajdasági magyar kultúra szempontjából kulcsfontosságú létesítmények. A műsorideje nagy részében magyar nyelvű adásokat sugárzó Újvidéki Rádió 1949-ben kezdte meg működését, 1951-től kezdett hangjátékokat sugározni,<sup>174</sup> 1953-ban pedig helyi és nagybecskereki amatőrök szerződtetésével – Európában az elsők között – megalakult a rádió önálló színészegyüttese is.<sup>175</sup> Az előadók létszáma az évek során egyre gyarapodott, hogy elláthassák az állandóan növekvő műsorigényeket. Közvetlenül az Újvidéki Színház megalapítása előtt a rádió zenei stúdiójában már nyilvános előadásokat is tartottak. Itt a vajdasági magyar szerzők (például Deák Ferenc, Varga Zoltán, Gobby Fehér Gyula) művei mellett európai kortársakat is műsorra tűztek.

<sup>173</sup> LASZÁK, „Polgárháború...”

<sup>174</sup> Elsőként Molnár Ferenc *Marsall* című drámájának Hirschler Ferenc által rádióra alkalmazott változatát hallhatta a közönség, melyet 1951. január 20-án, élőben adtak elő a stúdiómikrofonok előtt. Az 1952 végén induló gyermekhangjáték-műsor is egy Molnár-szöveggel, a *Pál utcai fiúk* rádióváltozatával indult.

<sup>175</sup> Lásd LAKNER Edit, „Az Újvidéki Rádió hangjátékműsorának története”, in LAKNER Edit, *Hetvenéves az Újvidéki Rádió hangjátékműsora (1951–2021)*, 7–12. (Újvidék: Forum, 2023), 7–8.

Egy másik jelentős intézmény, az Újvidéki Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszéke 1959-ben kezdte meg működését.<sup>176</sup> Elsődleges feladata a magyar nyelvű tanárképzés volt. Az előadók egy része később a Művészeti Akadémia magyar nyelvű színművészosztályának is tanára lett. Jelentős kulturális szerepe volt a Belgrádi Televízió újvidéki tudósítóinak is.<sup>177</sup> Nekik köszönhetően már 1968-tól rendszeresen sugároztak magyar nyelvű hírműsorokat Jugoszláviában, először heti egy, majd heti négy alkalommal. 1973-ban aztán önálló újvidéki szerkesztőség alakult, mely 1975-ig a Belgrádi Televízió gyártott magyar adásokat, 1975-ben pedig – az alkotmánymódosítás által biztosított önrendelkezésnek köszönhetően – megalakulhatott a Vajdasági Televízió, mely magába olvasztotta a korábbi magyar szerkesztőséget, s öt nyelven (szerb, magyar, szlovák, román és ruszin) kezdett műsorokat sugározni. Az 1973-as évben végül megkezdte munkáját az Újvidéki Színház is az Ifjúsági Tribünön. Az első előadást – Örkény István *Macskajátékát* – 1974. január 27-én mutatták be az akkor épp a Belgrádi Egyetem Dráma- és Művészeti Karán rendezést tanuló, korábban az Újvidéki Rádióban gyermekszíni nézőként tevékenykedő – többnyire hős partizánfiúkat alakító – Vajda Tibor rendezésében. A kulturális aktivitás fellendülését továbbá olyan rangos városi rendezvények bizonyítják, mint az 1975-től évente megszervezett nemzetközi Újvidéki Zenei Fesztivál (Novosadske Muzičke Svečanosti – NOMUS) vagy a hetvenes években új erőre kapó és fokozatosan az ország legrangosabb színházi szemléjévé váló Sterija Játékok (Sterijino Pozorje), mely még 1956-ban indult a jugoszláv nemzeti és nemzetiségi színházak szemléjeként. Jól látható, hogy az újonnan megalakuló intézmények a jugoszláv kormány multietnikus, multikulturális politikáját voltak hivatottak szolgálni. Nem volt ez másként a művészeti oktatással sem.

A vajdasági képviselőház által 1974-ben alapított Újvidéki Művészeti Akadémián zeneművészeti, képzőművészeti és dráma- és művészeti tanszékeken indult meg az oktatás. Az első dékán az olasz és horvát felmenőkkel rendelkező zeneszerző, Rudolf Brucci (Rudolf Bruči) volt. Az alapítás természetesen kultúrpolitikai célokat szolgált. Elsősorban azt, hogy a vajdasági nemzetiségek művészetápolását biztosíthassák. Ehhez képest meglepő, hogy ugyan minden szakra felvételt nyert néhány kisebbségi tanuló, nemzetiségi nyelvű (ez esetben magyar) osztály egyedül színművész szakon indult. Fontos kiemelni, hogy az oktatást multimédiális, multidiszciplináris szellemiség jellemezte. A diákoknak kötelező volt órákat hallgatniuk egymás tanszékein is.

Az első évfolyamon négy magyar anyanyelvű hallgató kezdte meg tanulmányait. Kovács Frigyes Kavillóról,<sup>178</sup> Szücs Hajnalka és Tallós Zsuzsanna Szabadkáról, Venczel

<sup>176</sup> Sinkó Ervin, a Magyar Tanszék első professzora 1959. október 21-én tartotta meg székfoglaló előadását. 1960-tól Penavín Olga, Bori Imre, Ágoston Mihály, B. Szabó György és Jámor László csatlakoztak hozzá. TOLDI Éva, szerk., *Ötvenéves a Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék* (Újvidék: Bölcsészettudományi Kar, 2009), 94.

<sup>177</sup> FEHÉR Gyula, „Az Újvidéki Televízióról. Műsor öt nyelven”, *Filmvilág* 25, 3. sz. (1982): 61–62, 61.

<sup>178</sup> Később ebből, az akkor alig kétszáz főt számláló faluból indul útjára a Tanyaszínház társulata.



Valentin pedig Nagybecskerekéről érkezett Újvidékre. Egyikük sem tudhatta pontosan, mire is vállalkoztak.<sup>179</sup>

A második világháború lezárását követően a Szabadkai Népszínház politikai célokat szolgáló megalapítása még sokkal sürgetőbb volt annál, hogy a leendő társulati tagok évekig tartó művészeti oktatása előzhesse meg. Ám az intézményesített magyar nyelvű színészképzés igénye már egészen hamar felmerült az első évadot követően, még ha először csak a kádereképzés volt is a célja. A fiatal együttes számára kötelező színházesztétikai és politikai szemináriumok mellett a szabadkai teátrum a negyvenes évek végétől több továbbképzést is szervezett a vajdasági amatőr színjátszók és rendezők számára, s ezeken a kurzusokon hozzáértők és laikusok egyaránt oktatták a „színjátszás elméletének és gyakorlatának, a rendezés, sminkelés, beszédtechnika, hangsúly és hanglejtés, díszletezés és díszlettervezés valamint az ógörög, nyugati, magyar, délszláv és szovjet drámai irodalom alapjait” a dolgozóknak,<sup>180</sup> akiket egy teljes hónapra „ki kellett vonni a termelésből” az ügy érdekében.<sup>181</sup> Az ötvenes években ötven és hatvan fő között lehetett a Vajdaságban hivatásosként dolgozó magyar színészek száma, de több mint kilencven százalékuk képesítés nélküli műkedvelő volt, akiket amatőrszínházi teljesítményük alapján válogattak be a vajdasági közsínházak társulataiba és az Újvidéki Rádió színészegyüttesébe.

1965-ben a rendező Garay Béla már kifejezetten fiatalok számára alapított Szabadkán színészképző stúdiót, hogy ezzel megoldja a vajdasági színészképzés problémáját. Itt három rendező, a szabadkai Virág Mihály, valamint a szegedi Versényi Ida és Szász Károly tanították a szaktantárgyakat, de az első évfolyamot követően – melynek tagjai később felvették a Szabadkai Népszínház társulatába – már nem nyílt több osztály.<sup>182</sup>

Az Újvidéki Művészeti Akadémia 1974-es megnyitása előtt a régió több városban is szerencsét próbálhattak a színművészeti és rendezői pályára készülők. A később az Újvidéki Színház társulatához szerződő Ábrahám Irén és Bicskei István Marosvásárhelyen, Soltis Lajos, Balázs Piri Zoltán és Korica Miklós pedig Budapesten végeztek. A rádió színészegyüttesében dolgozó Váradi Hajnalka és Fischer Károly Belgrádban, szerb nyelven fejezték be színművészeti tanulmányaikat. Ifj. Szabó István és Vajda Tibor szintén Belgrádban, Varga István és Virág Mihály pedig Zágrábban szerzett rendezői diplomát. Ladik Katalin a Dramski studio (Drámai Stúdió) nevű szerb nyelvű színésziskolába járt Újvidéken.

<sup>179</sup> Tallós fiatalon elhunyt a kilencvenes években. A többiekkel készült interjúim képezik a vajdasági színészképzés kereteit és módszereit feltérképező rekonstrukción alapját.

<sup>180</sup> Az előadók között 1949-ben Pataki László mellett ott volt Garay Béla rendező, Stevan Jenovac (Jenovác István) festő mint díszlet- és jelmeztervező, Siflis Irma a helyi zeneiskola énektanára, B. Szabó György, Lévy Endre, Laták István és Herceg János irodalmárok és kritikusok, 1953-tól pedig Varga István, aki egy évvel korábban szerzett rendezői diplomát Zágrábban, Branko Gavella osztályában, továbbá Juhász Géza irodalomtörténész is. n. n., „Egyhónapos műkedvelő-rendezői tanfolyam a Magyar Népszínházban”, *Magyar Szó*, 1949. jan. 16., 4.; n. n., „Még vesznek fel új jelentkezőket: Műkedvelő-rendezői tanfolyam”, *Magyar Szó*, 1953. szept. 4., 3.

<sup>181</sup> VEG Sándor, „Új káderek a népi kultúrában”, *Magyar Szó*, 1949. márc. 18., 4.

<sup>182</sup> n. n., Színészképző Stúdió in *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, 757. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 757.



A tartományi amatőr színjátszó társulatok továbbra is kifejezetten tevékenyen működtek a hetvenes évek elején, és nagy tömegeket voltak képesek mozgósítani. Nem meglepő tehát, hogy az első újvidéki színészosztály minden tagja műkedvelőként kezdte pályafutását. A szakközépiskola befejezése után kőfaragóként dolgozó Venczel Valentin a nagybecskereki Madách Amatőr Színház<sup>183</sup> tagja volt. Szűcs Hajnalka a szabadkai Népkör amatőr színjátszójaként tevékenykedett, s rendszeresen statisztált a Szabadkai Népszínház előadásiban. Kovács Frigyes az akadémiai felvételit megelőzően épp egy topolyai amatőr társulatban próbálta – iskolalátogatás helyett – Kreón szerepét Szophoklész *Antigonéjában*, ami miatt el is bocsátották a gimnáziumból, de végül Virág Mihály kérésére visszavették, hogy leérettségizhessen és a színművészeti akadémiára iratkozhasson.<sup>184</sup> Elmondásuk alapján a Művészeti Akadémia megnyitásáról mindannyian jövőbeni kollégáktól értesültek. Kovácsot az említett Virág Mihály, Szűcsöt a szintén szabadkai Árok Ferenc kereste meg, Venczelhez pedig Milenko Maričić, a legendás szerb színházi és tévéfilm-rendező, a színészosztály leendő vezetője lépett oda egy országos amatőr szemlén azzal, hogy jelentkezzen az osztályba.

A felvételi eljárás két körben zajlott. Az elsőben egy monológgal, egy balladával, egy állatmesével és egy verssel kellett a bizottság elé állniuk. Tizenhat jelentkező közül nyolcan jutottak át az első rostán, majd végül öten iratkoztak be. Egy korábbi Venczel-interjú szerint az összmagyar nyelvterület első lemezlovasa, Szkopál Béla is felvételt nyert az osztályba, de hamar abbahagyta a tanulmányait, és az Újvidéki Rádió munkatársa maradt.<sup>185</sup>

Az osztályvezető Maričić a Belgrádi Egyetem Dráma- és Művészeti Karának volt állandó tanára. Kezdetben heti négy, majd heti egy alkalommal járt Újvidékre előadni. Távollétében két asszisztense dolgozott a diákokkal, egy a szerb anyanyelvű osztállyal, egy pedig a magyarokkal. A magyar asszisztens az ekkor már pályája utolsó szakaszába lépő, köztisztviselőként álló – de mégis csak diploma nélküli – színész-rendező, Pataki László volt, aki a harmadik tanévben, azaz 1976-ban átvette az osztályvezető tanári posztot Maričićtól. Ekkor a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolán végzett színművész, Korica Miklós kapta meg a megüresedett asszisztensi helyet.

Az újvidéki akadémián a hallgatók az órák túlnyomó többségét az államnyelven hallgatták a szerb osztállyal együtt, de a mesterségvizsgáik természetesen magyarul folytak. Ének, színpadi mozgás, balett,<sup>186</sup> akrobatika, világdráma és jugoszláv drámakurzus<sup>187</sup> szerepelt a képzés programjában, továbbá a mesterségórák, melyeket Maričić szerb nyelven, Pataki pedig magyarul vezetett. Nem meglepő módon kötelező volt a részvétel

<sup>183</sup> Az intézmény két évad erejéig (1953–1955) hivatásos színházként működött. Lásd bővebben az I.3.1. fejezetben.

<sup>184</sup> Ebben az időben egyébként még nem volt elengedhetetlen a középfokú végzettség az akadémiára való jelentkezéshez.

<sup>185</sup> VARIJÚ Márta, „A kezdetektől az élvonalban. Interjú Venczel Valentinnal, a 40 éves Újvidéki Színház igazgatójával”, *Magyar Szó*, 2014. jan. 25., 11.

<sup>186</sup> Ljiljana Mišić tanárnő az orosz Kirov-ballettben végzett.

<sup>187</sup> A neves színháztörténész, Dušan Rnjak előadásában.

a honvédelem, az öngazgatású szocializmus<sup>188</sup> és a politikai gazdaságtan elnevezésű kurzusokon is. Mindezen felül a hallgatók mindössze két tárgyat, a magyar színjátszás és drámairodalom és a fonetika elnevezésűeket hallgathatták anyanyelvükön, melyeket a Bölcsészettudományi Kar Magyar Tanszékének tanárai, Juhász Géza irodalomtörténész és Ágoston Mihály nyelvész adtak elő.

A visszaemlékezések szerint a beszédtechnika-oktatás kérdése jelentős feszültségeket keltett a képzés során. Ágoston két éven keresztül pusztán elméleti szempontból közelített a beszéd hangjaihoz és a hangképzéshez – ahogyan a bölcsészkaron is –, s amikor a második év végén Kovács Frigyes – aki gimnazista színjátszóként már alkalmazta Fischer Sándor *A beszéd művészete* című tankönyvét – amellet érvelt, hogy leendő előadóművészként elméletek helyett inkább a dikció gyakorlatával kellene foglalkozniuk, a pedagógus úgy döntött, a szükséges szaktudás hiányában otthagyja az akadémiát. Így az osztálynak a harmadik tanévben egyáltalán nem volt a színpadi beszéddel kapcsolatos tárgya. Ezt követően, 1977-től a budapesti színésznő, Bánki Zsuzsa tartott havi rendszerességgel – három napba sűrítve – a dikcióval kapcsolatos gyakorlati órákat, a köztes hetekben pedig asszisztense, Guelfino Szilvia magyartanár oktatta a tárgyat.<sup>189</sup>

Nagyon nehéz megállapítani, hogy pontosan milyen is volt a kezdetekben az Újvidéki Művészeti Akadémia színészeszménye, vagy hogy egyáltalán beszélhetünk-e egységes koncepcióról. Az osztály tagjai határozottan bírálták Pataki szakmaiságát, Kovács Frigyes és Venczel Valentin – aki máig Maričičot tartja igazi mesterének – gyakran nyílt összetűzésbe kerültek vele. Kovács elmondása szerint Pataki módszerének alapja a deklamáló színjáték volt, és úgy tartotta, hogy bizonyos reprezentatív gesztusok és testtartások meghatározott lelki állapotokat, érzelmeket jelölnek a színpadon. Tehát, ha a játékos megfelelő pontossággal veszik fel ezeket a konvencionális pózokat, és mutatják be a tipikus – kellően széles – gesztusokat, akkor színjátékuk közvetítő erejű lesz. Kovács szerint Pataki talán a Johann Wolfgang Goethe által javasolt klasszicista szabályokból vezethette le saját színjátékeszményét,<sup>190</sup> melynek szellemében akkor már közel harminc éve hozott létre előadásokat a Szabadkai Népszínházban. Elképzelése szerint például, ha a játszóknak dühöt kell kifejeznie a színpadon, a legjobb színészi eszköz az összeszorított ököl és az összeráncolt szemöldök. Ha partnerünket magunkhoz kívánjuk szólítani az előadás során, karunk fokozódó, erőteljes lengetésével, hívómozdulatával tehetjük egyértelművé szándékainkat.<sup>191</sup> Az pedig általános szabály, hogy a játékos csak kivételes esetekben (például távozáskor) fordíthat hátat közönségének, mivel ez súlyos tiszteletlenség.<sup>192</sup> Ezek a szabályok egyes vajdasági amatőr társulatok körében máig erősen tartják magukat. Szűcs Hajnalka a vele készített interjúban elavult, régimódi

<sup>188</sup> Lásd bővebben az *Öngazgatású szocializmus* című szócikkben.

<sup>189</sup> Kovács Frigyes 2002 és 2020 között oktatott dikciót az intézményben.

<sup>190</sup> vö. Johann Wolfgang GOETHE, „Szabályok a színész számára (Regeln für Schauspieler)”, ford. MANN Lajos, *Critikai Lapok* 13, 6. sz. (2004): 3–7.

<sup>191</sup> vö. GOETHE, „Szabályok...”, 6.

<sup>192</sup> vö. GOETHE, „Szabályok...”, 5.

„mélyszántásnak” nevezte Pataki színészképzésének módszerét, de hozzátette, hogy a deklamálás a szerb tanáraik nagy részére is jellemző volt. Mindannyian egyetértenek abban, hogy sokkal többre számítottak annál, mint amit színészmesterség címén Pataki Lászlótól tanultak. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a korabeli kritika Pataki esz-köztárát kifejezetten színvonalasnak tartotta. 1955-ben Lévy Endre azt írta róla, hogy *A salemi boszorkányokban* John Proctor szerepében „külső színpadi effektusok nélküli, valóság-hű alakítást nyújtott. Egy-egy jól választott gesztusával képes volt betölteni az egész színpadot.”<sup>193</sup> Laták István „a lelki szépség ezernyi árnyalatával ható”<sup>194</sup> játékról számolt be *A róka meg a szőlő* című hősi komédia kapcsán 1959-ben, Cselényi László pedig „feltűnően kidolgozott pózgesztus-techniká[ját]” dicsérte 1972-ben, *A nagy Romulus* címszerepében.<sup>195</sup>

Pataki színészképzésének kulcsa tehát az utánzás volt. Elsősorban saját gesztuskészlete szolgált mintaként a hallgatók számára, de később komolyabb követelményeket is állított a négyes elé. Tanulmányaik végén ugyanis az osztály azt a feladatot kapta, hogy másolják le a Szabadkai Népszínházban futó Georges Feydeau-vígjáték, a *Zsákbamacska* szereplőgárdájának játékát az előadás díszletei között, felölve a társulat által is viselt jelmezeket. Az eredeti produkciót egyébként – nem meglepő módon – Pataki László rendezte. Kovács Frigyes a vele készült interjúban szégyenteljesnek nevezte, hogy ilyen módon kellett diplomát szerezniük. A diploma-előadásról tudósító Molcer Mátyás egyébként kiemelte Kovács Frigyes kitűnő szövegmondását, Venczel Valentin színpadi mozgását és a két fiatal színész-játékában sem talált kivetnivalót.<sup>196</sup>

Nehéz elképzelni, hogy a Művészeti Akadémia mindezek ellenére kifejezetten haladó szellemiséget és művészetfelfogást képviselt. A könyvtárba olyan külföldi folyóiratok érkeztek, mint a német *Theater Heute*, a brit *Educational Theatre Journal* vagy a csehszlovák *Divadlo*. Milenko Maričić rendszeresen rendezett a régió egyik legprogresszívebb színházában, a belgrádi Atelje 212-ben, az akadémián pedig az állandó tanárok mellett komoly nemzetközi szaktekintélyek tartottak akár hat-nyolc hetes kurzusokat is. Venczel Valentin visszaemlékezései szerint megfordult a főiskolán Eugenio Barba és Giorgio Strehler, az egyetem honlapja szerint pedig előadott Peter Brook, Andrej Vajda, Jan Kott, Jancsó Miklós, Szabó István, Babarczy László, továbbá két legendás Sztanyiszlavszkij-tanítvány, Anatolij Efrosz és Georgij Tovsztonogov is.<sup>197</sup>

Venczel emlékei alapján Maričić módszere is Sztanyiszlavszkij elképzelésein alapult. Szűcs Hajnalka szerint az együtt töltött másfél év alatt többet tanultak tőle, mint Patakitól összesen. Az orosz mester írásait egyébként a diákok is kézbe vehették a főiskola könyvtárában, hiszen egy részük ekkor már olvasható volt szerbhorvátul is. *A színész munkája* első kötete 1945-ben jelent meg az Állami Könyvkiadó Intézet (Državni Iz-

<sup>193</sup> Idézi KÁICH, „A színész...”, 196.

<sup>194</sup> LATÁK István, „A mesemondó rabszolga életpéldája”, *Magyar Szó*, 1959. jan. 24., 2.

<sup>195</sup> CSELÉNYI László, „Vendégünk: a Szabadkai Népszínház”, *Utunk*, 1972. jún. 2., 11.

<sup>196</sup> Idézi KÁICH, „A színész...”, 244.

<sup>197</sup> n. n., „Departman dramskih umetnosti”, *Akademija Umetnosti u Novom Sadu*, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://akademija.uns.ac.rs/departman-dramskih-umetnosti-3/>.

davački Zavod) gondozásában *Rendszer – A színjáték elmélete (Sistem – Teorija glume)* címen. 1949-ben látott napvilágot a *Színészetika*, 1955-ben pedig az *Életem a művészetben* fordítása, majd 1957-ben egy Sztanyiszlavszkij rövidebb írásait tartalmazó kötet került a jugoszláv könyvesboltokba.<sup>198</sup>

Az Akadémia drámai tanszékének munkarendjére jellemző volt, hogy a hallgatók egy vizsgaelőadást októbertől egészen júniusig próbáltak az osztályvezető tanárokkal. A négyéves képzés anyagának strukturális megoszlása gyakorlatilag máig változatlan. Az első év az önismeretről és az ezzel kapcsolatos szöveg nélküli helyzetgyakorlatokról szólt, az év végén improvizációkon alapuló jelenetekből állt össze a vizsga anyaga. Másod- és harmadévben klasszikus és kortárs darabok egyes jelenetein dolgoztak, majd ezeket állították színpadra. Kovács Frigyes elmondása szerint akadémiai éveik alatt mindössze egyetlen drámát vittek színre elejétől a végéig, ez pedig a korábban már említett diplomaelőadásuk, a *Zsákhamacska* volt.

Mindhárman megjegyezték, hogy tanulmányaik mellett sok szabadidejük maradt, s bár az első két évben az Akadémia nem támogatta, hogy a hallgatók az újonnan megnyíló Újvidéki Színházban dolgozzanak, a rádióban és televízióban való munkavállalással kapcsolatban a tanárok elnézők voltak. Az alkotmánymódosítás után létrejött, Belgrádból pénzelt tartományi közmédia komoly anyagi forrásokkal rendelkezett. Ennek köszönhetően a hetvenes és nyolcvanas években valószínűleg sok rádió- és tévéjátékot gyártottak, az akadémisták szinte minden nap bejártak a rádióba felvételeket készíteni.<sup>199</sup> Az Újvidéki Televízió csaknem minden évben forgatott magyarul beszélő nagyjátékfilmeket is. Bár Jugoszláviában, Magyarországgal ellentétben, soha nem tudott teret hódítani a filmszinkron, a tévében szinkronstúdió is működött, ahol jellemzően a külföldi gyermekműsorokat magyarították, s ehhez a hallgatók is hozzájárultak a hangjukkal. Olykor még a már magyarországi szinkronnal rendelkező produkciók is új hangszávot kaptak Újvidéken.<sup>200</sup> Az akadémisták a harmadik évtől léphettek legitim módon az Újvidéki Színház deszkáira. Emlékeik szerint remek kapcsolatot ápoltak a társulat színészeivel, akiknek túlnyomó többsége a rádió színészegyütteséből került a teátrumhoz. Venczel Valentin és Szűcs Hajnalka is úgy emlékszik vissza, hogy első jelentős szerepüket Valentyin Katajev *A kör négyesegítése* című komédiájában kapták 1977-ben, de számos kisebb szerepet is eljátszottak. Főiskolás éveik alatt az Újvidéki Színház előadásai mellett a Szerb Nemzeti Színház (Srpsko narodno pozorište)<sup>201</sup> produkcióit is látogatták, továbbá megfordultak nézőként a Sterija Játékokon és a belgrádi BITEF-

<sup>198</sup> Magyarországon a *Színészetika* fordítása jelent meg először (1949-ben), ezt követte 1950-ben és 1951-ben a *Színész munkájának* két kötete. Az *Életem a művészetben* 1967-ben jelent meg.

<sup>199</sup> Az Újvidéki Színház első előadását is színpadra állító Vajda Tibor például több mint nyolcszáz hangjátékot és másfél ezer rádiós műsort rendezett a pályája során. LAKNER, *Hetvenéves...*, 179.

<sup>200</sup> A *Flinstone család* újvidéki változatában például Kovács Frigyes Frédinek, Bicskei István pedig Béninek kölcsönözte hangját.

<sup>201</sup> A szerb nyelvben nem használatos a „nacionalno pozorište” kifejezés, így azokat az intézményeket is „népszínházaknak” nevezik, melyek státuszukból adódóan Magyarországon nemzeti színházak lennének. Épp ezért az újvidéki Srpsko narodno pozorište nevét a magyar névadási lo-

en, a régió egyik legjelentősebb nemzetközi színházi fesztiválján. Kovács Frigyes a rendezőszakos Hernyák Györggyel együtt budapesti előadásokat is látogatott.<sup>202</sup>

Munkáikért minden esetben figyelemre méltó honoráriumot kaptak és emellett számos ösztöndíjra is pályázhattak, melyeket rendre el is nyertek. Szülővárosaik önkormányzatai mellett mindegyiküket támogatta Újvidék városa és a Vajdaság Autonóm Tartomány, továbbá az Újvidéki Színház és a Szabadkai Népszínház is. Emellett a Ljubljani Bank és a Jugoszláviai Hivatásos Színházak Szövetségének anyagi támogatására is számíthattak. Összességében a munkáiknak és az ösztöndíjaikból befolyt összegeknek köszönhetően a főiskolásként megkeresett bevételük magasabb volt, mint későbbi első fizetésük, sőt – Venczel Valentin visszaemlékezései szerint – jóval magasabb egy középiskolai tanár havi kereseténél.

Diplomaelőadásuk után Venczel az Újvidéki Színházhoz szerződött, és egy rövidebb szünetet leszámítva 1991-ig a társulat tagja maradt.<sup>203</sup> Kovács Frigyes, Tallós Zsuzsanna és Szűcs Hajnalka tanulmányaik befejeztével a Szabadkai Népszínházban kezdtek dolgozni. Tallós a kilencvenes években elhagyta a színművészi pályát, és Ausztráliába emigrált. Szűcs tíz évig maradt első munkahelyén. 1988-tól nyugdíjba vonulásáig a szabadkai Gyermekszínház együttesében játszott. Kovács Frigyes visszaemlékezései szerint a Népszínház társulata 1978-ban – az újvidékivel ellentétben – fenntartásokkal fogadta az újonnan érkező diplomás fiatalokat. A színház magyar társulata ebben az időben szinte kizárólag szórakoztató előadásokat hozott létre. Volt olyan évad, amelyben tíz hónap alatt megközelítőleg 430-450 előadást játszottak,<sup>204</sup> ebből nagyjából 170-et vidéken. Kovács szerint a legtöbb társulati tag félt attól, hogy a fiatal hivatásosok elveszik a munkájukat, ezért nem csoda, hogy sokáig feszült légkör uralkodott a próbákon. Feltett szándéka volt, hogy hivatásosként megváltoztatja a színház provinciális arculatát, és szinte kizárólag bulvárkomédiákra szorítkozó játékrendjét. 1984-ben a társulat művészeti vezetője lett.<sup>205</sup> Egy év elteltével azonban váratlanul megérkezett Szabadkára a hírhedt rendező, Ljubiša Ristić, és ezzel új korszak kezdődött a Népszínház és a vajdasági magyar nyelvű színjátszás történetében.<sup>206</sup>

gika alapján Szerb Nemzeti Színházként fordítjuk. A második világháború után logikus lett volna, hogy a magyar nemzeti kisebbség első jugoszláviai színházát is Magyar Nemzeti Színháznak hívják magyarul, ám ez az adott politikai légkörben igen rosszul csengett volna, feltehetőleg ezért maradtak a Magyar Népszínház megnevezésnél.

<sup>202</sup> Üzemanyagköltségeiket a Magyarországon feketén eladott jugoszláv konyakok és Jugoton-bakelitlemezek eladásából fedezték.

<sup>203</sup> 2013-tól 2023-ig ő volt az intézmény igazgatója.

<sup>204</sup> Lovas, „Interjú...”, 1. perc.

<sup>205</sup> 1997 és 2006 között, a társulat fennállásának szakmai szempontból talán legsikeresebb időszakában szintén művészeti vezető volt.

<sup>206</sup> Lásd bővebben a II.3. fejezetben.

## I.3. A Tanyaszínház mint mozgalom

**„Engedelmet kérünk most a mulattatásra,  
Dallal, tánccal játékkal az előadásra.  
Értő szemmel nézzétek e víg komédiát,  
Lássátok az erdőt is és ne csak egy-egy fát.**

**Ha bárki magára ismer, véletlen csupán,  
Nem mondja el senkinek se, tűnődjék magán.  
S ha még egy dalt vagy táncot megjegyeztetek,  
A mi játékunk ismételten célra vezetett.”**

*(A Tanyaszínház egyik csalogatója)<sup>207</sup>*

### I.3.1. „ENGEDELMET KÉRÜNK MOST A MULATTATÁSRA”

A Tanyaszínház helye a vajdasági magyar színházak között

A vajdasági magyarok abszolút többsége falvakban és kisvárosokban él. Annak érdekében tehát, hogy a második világháborút követően hivatásos státuszban dolgozó színházcsinálók a lehető legtöbb magyar nemzetiségű állampolgárt érhessek el a szocialista népnevelés jegyében, mihamarabb ki kellett mozdulniuk a jugoszláviai tömbmagyarság kulturális központjából, Szabadkáról. A Szabadkai Népszínház politikai gesztusértékű megnyitása után a társulata szinte azonnal tájolni kezdett a szűkebb régióban. Négy évvel a megnyitóünnepséget követően a Szabadkától mindössze 35 kilométerre fekvő Topolyán (Bačka Topola) alakult meg a második vajdasági magyar hivatásos színház, a Járási Magyar Népszínház, melynek együttesét helyi műkedvelőkből állították össze.<sup>208</sup> Ez az intézmény tájolás tekintetében még a szabadkai együttest is felülmúlta. Fennállásuk tíz éve alatt évadonként átlagosan 6-7 bemutatót tartottak, és 100-120 alkalommal léptek a közönség elé. Bár kezdetben még egyensúlyban voltak, a vendégmentésük gyakorisága idővel jelentősen meghaladta a helyi játékkalkalmak számát. Rendszeresen felléptek a környező falvakban és állami birtokokon. Míg az ötvenes évek második felében székhelyükön évente 6-8000 néző látta őket, utazásaik során több mint 20 000 emberhez jutottak

<sup>207</sup> A hagyomány szerint a Tanyaszínház társulata az esti előadások előtt körbejárja az őket vendégül látó település utcáit és énekszóval csábítja a lakosságot színházba.

<sup>208</sup> Egyes források félhivatásos színházként hivatkoznak rá, mivel az alkalmazottak közül csak néhányan dolgoztak teljes munkaidőben az intézményben. A társulattagok többségének polgári munkahelye volt, és fizetés nélkül, amatőrként vettek részt az előadások létrehozásában.

el. Utolsó évaduk folyamán már több mint 37 000 néző tapsolt nekik. Ilyen számokkal ma egyetlen vajdasági kőszínház sem büszkélkedhet. Bár túlnyomó többségben komédiákat és zenés boházokat adtak elő, komolyabb témákat feldolgozó darabokat is rendszeresen műsorra tűztek. A színészek a próbák mellett a háttér munkákból is kivették a részüket. A Járasi Magyar Népszínház 1959-ig létezett. Ekkor a hivatalos indoklás szerint az állami közigazgatási rendszer átszervezése, azaz egyes járások összevonása miatt a társulatot összeolvasztották a szabadkai együttessel, ám többen is a jugoszláviai magyar kultúra rendszerszintű elszorvasztását vélték felismerni e hatalmi gesztus mögött.<sup>209</sup>

Az ötvenes években további két hivatásos státuszú, magyar nyelven játszó együttest alapítottak a szórványban élő vajdasági magyarok művelődési igényeinek kiszolgálása érdekében. Az egykori megyeszékhelyen, a közép-bánsági Nagybecskerekben (Zrenjanin) 1952-ben kezdte meg munkáját a helyi magyar művelődési egyesületből kinőtt Madách Amatőr Színház műkedvelő együttese. A városi népbizottság 1953-ban hivatássossá minősítette őket, s ezt követően egy évadon keresztül a Toša Jovanović Népszínház magyar tagozataként működtek, majd egy újabb évig önálló társulatként. 18 szerződött tagjuk volt, s képesek voltak sikerrel mozgósítani a környező falvak magyar ajkú közönségét is. Ugyan minden érv a színház továbbfejlesztése mellett szólt, a hatóságok 1955-ben megvonták tőlük a támogatásokat, és elvették hivatásos státuszukat is arra hivatkozva, hogy a városban és környékén élő nemzetek és nemzetiségek valamennyien beszélik a szerb nyelvet, ezért nincs értelme egy magyarul játszó együttes pénzelésének.<sup>210</sup> Barácius Zoltán, a színház egykori színésze és krónikása szerint azonban nem pusztán nyelvi természetű kérdésről volt szó, ugyanis már 1954 márciusának idusán, a *János vitéz* című daljáték bemutatása után felmerült a városi népbizottság ülésein a kérdés, hogy „miért magyarkodik a színház, ha a jugoszláv állam pénzén él”.<sup>211</sup> Tény, hogy a társulat repertoárja nem szolgálta kellőképpen a politikai propagandacélokat, s csak egyetlen színész lépett be közülük a kommunista pártba.<sup>212</sup>

A nyugat-bácskai Zomborban (Sombor) – mely szintén megyeszékhely volt a Magyar Királyságban – a helyi, szerb nyelven játszó Zombori Népszínház infrastrukturális keretei között hoztak létre pártutasításra egy magyar tagozatot 1953-ban, melynek két évad alatt összesen 13 bemutatója volt.<sup>213</sup> A mindössze 5 szerződéses színészből álló együttest a környék jelesebb műkedvelői alkották, akik a nagybecskerekiekhez hasonlóan a környező falvakban is vendégszerepeltek és kisebb szerepekben a zombori szerb társulat előadásaiban is felléptek. (Ezt a gesztust a magyarul tudó szerb színészek is viszonozták egy-egy beugrással.)<sup>214</sup> A társulat megszüntetésének pontos oka nem ismert,

<sup>209</sup> Lásd id. VIRÁG Gábor, *A topolyai Járasi Magyar Népszínház, 1949–1959* (Újvidék: Forum, 2011).

<sup>210</sup> BARÁCIUS Zoltán, „Magyar színház a Bega-partján”, in BARÁCIUS Zoltán, *Megkésett rekvium. Színháztörténetünk múltjából*, 7–69. (Szabadka: Életjel, 1996), 52.

<sup>211</sup> BARÁCIUS, „Magyar színház...”, 33.

<sup>212</sup> BARÁCIUS, „Magyar színház...”, 39.

<sup>213</sup> BARÁCIUS Zoltán, „Hajlék egy szerény társulatnak”, in BARÁCIUS Zoltán, *Megkésett rekvium. Színháztörténetünk múltjából*, 71–126. (Szabadka: Életjel, 1996), 82.

<sup>214</sup> BARÁCIUS, „Hajlék...”, 86.

de a fennmaradt adatok alapján úgy tűnik, hogy kezdettől fogva közönséggondokkal küzdöttek, és sokatmondó az a tény is, hogy senki nem szólalt fel a feloszlatusuk ellen, sőt egyes újságírók többször is számonkérték a szakmaiságot bemutatóik kapcsán.<sup>215</sup> Fontos megjegyezni, hogy műkedvelőként a zombori és a nagybecskereki szintársulatok is folytatták a munkát. A Madách Amatőr Színház ma is létezik.

A zombori, nagybecskereki és topolyai magyar színházak megszüntetése után a következő vajdasági színházalapításra egészen 1974-ig kell várni. Az Újvidéki Színház profiljától azonban távol állt a vidékjárás, mivel kifejezetten azzal a céllal hozták létre, hogy modern műsorával a székvárosi – elsősorban értelmiségi – magyarság igényeit szolgálja ki. Ezért 1978-ban – a későbbi alapítók, Kovács Frigyes és Hernyák György emlékei szerint az újvidéki Niš kocsmában – felmerült, hogy létre kellene hozni egy olyan társulatot, mely célzottan a vajdasági kistelepülések magyar nemzetiségű lakossága számára hozza létre előadásait. Kovács épp ekkor diplomázott az újvidéki Művészeti Akadémia első magyar nyelvű színművészosztályában, Hernyák pedig ugyanezen tanintézmény első magyar nemzetiségű rendezőszakos hallgatója volt. Mindketten falusi származásúak, első generációs értelmiségiek. A Tanyaszínház – mely minden bizonnyal Jugoszlávia első független (fél)hivatásos kisebbségi társulata volt – még ugyanezen év nyarán megkezdte a régióban egyedülálló működését. Noha a szervezeti felépítés szempontjából sok minden változott az elmúlt több mint négy évtized során, ez a színház gyakorlatilag máig kívül esik a tartomány közsínházainak rendszerén. Társulata minden nyáron újraszerveződik egy-egy produkció erejéig, amelyet néhány hetes próbafolyamat után egy nagyjából másfél hónapos turné keretében huszonöt-harminc alkalommal adnak elő. Az esti előadások után színpadot bontanak, megpihennek, majd reggel továbbindulnak a következő falu felé, ahol színpadállításba kezdenek. A hang- és fénytechnikuson kívül műszaki személyzet nem segíti munkájukat, sőt háttérmunkásaik sincsenek. A színészek díszleteket építenek és festenek, hegesztenek, ácsolnak, kosztümöket varrnak, parókákat és kellékeket gyártanak, ahogy egykor a topolyai, zombori és nagybecskereki társulatok színészei is. A Tanyaszínház társulatának gerincét az Újvidéki Művészeti Akadémián épp felsőfokú színművészeti tanulmányaikat folytató egyetemisták alkotják, akikhez önkéntes alapon hivatásos színészek és meghívott amatőrök is csatlakoznak. Előadásait vásártereken, iskola- és kocsmaudvarokon, futballpályákon játsszák. Bemutatóik színhelye pedig hagyományosan az alig másfél száz lelket számláló észak-bácskai Kavilló, ahol az első előadás is létrejött, és ahol a Tanyaszínház ma már saját telkén, viszonylag korszerű körülmények között – ám továbbra is a szabad ég alatt – hozhatja létre előadásait.

A vajdasági magyar színházak és a Tanyaszínház szoros kapcsolatát jó mutatja, hogy jelenleg nem játszik olyan hivatásos magyar színész a tartományban, aki akadémiai tanulmányai során ne lett volna tagja a vándorszínház társulatának. Az 1978 után alapított színházak – a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház (1994) és a Zentai Magyar Kamaraszínház (2008) – művészei is a truppal vándorolva végezték nyári

<sup>215</sup> BARÁCIUS, „Hajlék...”, 99.

gyakorlatukat. Kijelenthető tehát, hogy a vajdasági színészképzés sajátossága, hogy az akadémistáknak már igen korán – az első tanévet követő nyáron – el kell sajátítaniuk a Tanyaszínház rendhagyó játékkörülményei által megkövetelt színészi apparátust és magatartást.<sup>216</sup> Továbbá minden növendék számára alapélménnyé válik e sajátos szabályok szerint működő élet- és alkotóközösségben való létezés és színházcsinálás, valamint az a tapasztalat is, hogy éves vándorútjuk során közvetlenül találkozhatnak tágabb szülőföldjük legkülönbélebb, de identitásukban többnyire osztozó közösségeivel.

### 1.3.2. „LÁSSÁTOK AZ ERDŐT IS, NE CSAK EGY-EGY FÁT!”

A vajdasági magyar kisebbség öndefiníciói a Tanyaszínház előadásszövegeiben

A struktúrán kívül működő színházak vizsgálata esetében fontos szempont, hogy reflektálatlanul újraépítik-e az adott régió közsínházi üzemét működtető ideológiát vagy kritikusán viszonyulnak hozzá. Nikolaus Müller-Schöll szerint ugyanis a kortárs színházi színtéren megjelenő különböző játék- és működésmódokat már nem a közsínház és a független színház között húzódó törésvonal felől lehet megfelelően leírni, hanem azzal az ellentéttel, amely az

„előadás adott kereteit elfogadó színházi gyakorlat és a között a gyakorlat között áll fenn, amely szokványos színházi, táncos, performansz- és művészeti terekben és bevett formákat alkalmazva mutatja meg a kereteket, s egyúttal az intézmények, valamint a bennük rögzült ideológia politikáját”.<sup>217</sup>

Ezért fontos hangsúlyozni, hogy az államhatalmi mechanizmusokra rendszeresen reflektáló Tanyaszínház előadásai szinte mindig és mindenhol „telt házasak”, és az évek során nemcsak tematizálták a szerbiai (jugoszláviai) magyar kisebbség összetett öni-identifikációs folyamatát, de tevékenységükkel részt is vettek benne. Czérna Ágnes monográfiájának bevezetőjében kijelenti:

„A Tanyaszínház több mint egy vidéken vendégszereplő színi-együttes. Mert mi-  
közben széles közönséget mozgat meg a Délvidéken, közösséget fűz össze. [...] Mert mindenkihez szól. Mert az aratás, cséplés vagy tehénfejés után ünneplőbe öltözött falusi ugyanúgy élvezi, mint a városból idelátogató egyetemi tanár, nővér vagy üzletember. Vagy másképpen. De ami közös: élvezi. Mert a Tanyaszínház élő élmény.”<sup>218</sup>

<sup>216</sup> Esetenként évekkel azelőtt, hogy egy közsínház színpadára léphettek volna.

<sup>217</sup> Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Színház magán kívül”, ford. TELLER Katalin, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 221–237. (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 222.

<sup>218</sup> CZÉRNA Ágnes, *Tanyaszínház: A harminc évad története (1978–2008)* (Újvidék: Forum, 2009), 7.

Ennek az élménynek az élő mivoltához az előadás-elemzések során három szempontból, de azokat egymástól nem elkülönítve érdemes közelítenünk. (1) Egyrészt nem hagyható figyelmen kívül, hogy az előadások esztétikailag markánsan elkülönülnek a Vajdaság magyar és szerb nyelvű közsínházainak produkcióitól, noha a szereplőik sokszor azok társulataiból kerülnek ki. S ez nem csupán annyit jelent, hogy a szabadtéri játék törvényszerűen sokkal szélesebb gesztusokat és fokozott hangerőt követel a színészektől. Az időről időre feltűnő nagy egyéniségek formanyelveinek hatására, az egymást követő együttesek váltakozása során, a színjátéktípusok, színre vitt darabok és a játéktípusos módosulásával formálódott és alakult ki a színház sajátos arculata. (2) Másrészt a Tanyaszínház ars poeticáját (ha nem a hetvenes években fogalmazódott volna meg) egyfajta színházi nevelésnek tekinthetnénk, hiszen előadásaik – noha sohasem érik el a részvételiségnek az alkalmazott színházi formákra jellemző szintjét – a színházi nevelési foglalkozásokhoz hasonlóan „erkölcsi-morális, mikro- és makrotársadalmi kérdéseket járnak körül”, s céljuk a „tudatosan kiválasztott és fókuszba helyezett problémáról való közös gondolkodási keret kialakítása, mely lehetővé teszi a folyamatban részt vevő[k] [...] számára, hogy a vizsgálatra szánt problémához fűződő személyes viszonyulásukat meghatározzák”.<sup>219</sup> Az alkotók szinte kivétel nélkül határozott pedagógiai szándékkal jelölik ki a tervezett produkciók középpontjában álló (társadalmi) problémákat, s ezek ismeretében választják ki az alapszöveget és konstruálják meg az előadás dramatikus szerkezetét annak érdekében, hogy a lehető leghatékonyabban tehessék fel a nézőknek „nyitott kérdéseiket”.<sup>220</sup> (3) Továbbá – mivel „a nézőséget [nem lehet] társadalmilag problémátlan viselkedésmódként kezel[ni]”<sup>221</sup> – megkerülhetetlen a színház politikumával számot vető vizsgálat, annál is inkább, mert a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaságban 1978-ban alakult társulat megélte a titói rendszer végleges összeomlását (1989), a délszláv állam szétforgácsolódását (1991–1999), Jugoszlávia 1999-es NATO-bombázását, a Milošević-rezsim megdöntését (2000), és aktív maradt az azt követő, máig tartó időszakban is. Mindezt úgy, hogy – a 2020-as év kivételével – egyetlen nyáron sem szüneteltette tevékenységét. Törvényszerű, hogy ez idő alatt az eklatánsan változó körülmények között eklatánsan változó közösség(ek) önidentifikációjára reflektáló előadások alkotóinak – a közösség tagjaiként – újra és újra kellett definiálniuk önmagukat is.

A kortárs kultúratudományok művelői igen változatos fogalmi apparátust használnak annak a „sajátos szerveződésű kognitív struktúrának” a leírására,<sup>222</sup> melyet mintegy há-

<sup>219</sup> TAKÁCS Gábor, „Padlóváza a színpadon”, *Színház* 42, 2. sz. (2009): 42–49, 42.

<sup>220</sup> TAKÁCS, „Padlóváza...”, 45.

<sup>221</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BEREZC Zsuzsa et alii (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 121.

<sup>222</sup> KISS Jenő, „Identitás és anyanyelv a magyarság történetében”, *Magyar Tudomány* 178, 7. sz. (2017): 805–809, 806.

<sup>223</sup> Peter STACHEL, „Identitás. A kortárs társadalom- és kultúratudományok egy központi fogalmának genezise, inflálódása és problémái”, ford. MESÉS Péter és ERDŐSI Péter, *Regio* 18, 4. sz. (2007): 3–33, 8.

romszáz éve identitásnak (identity) nevezünk,<sup>223</sup> s többnyire megegyeznek abban, hogy értelmetlen volna e fogalom „általánosan érvényes elméleti definícióját” keresni,<sup>224</sup> ugyanis a „kulturális identitások [...] nehezen tűrik az erőszakos vagy önkényes leegyszerűsítéseket”.<sup>225</sup> Az is széles körű konszenzus tárgyát képezi, hogy az egyének és a közösségek is rendelkeznek valamiféle identitással, s ezt biológiai, társadalmi és történelmi tényezők egyaránt befolyásolhatják.<sup>226</sup> Predrag Matvejević szerint a „komplex civilizációk többes számú identitásokat birtokolnak és kultiválnak”, s ez „az őket megtestesítő vagy kifejező emberekre és művekre is igaz”.<sup>227</sup> Noha az egyén identitásai közül többnyire kiemelkedik egy domináns identitáselem, ez gyakran adja át helyét egy másiknak a külső tényezők hatására: az identifikáció tehát „aszerint formálódik és alakul, ahogyan a minket körülvevő kulturális rendszerek reprezentálnak és megszólítanak bennünket”,<sup>228</sup> ami egyúttal azt is jelenti, hogy az egyén „a funkcionális mindennapi gyakorlatában dönti el, hogy adott helyzetben melyik azonosságtudatát »használja«, vagyis identitáshálójának melyik csomópontját aktivizálja”.<sup>229</sup> Gyáni Gábor továbbá arra hívja fel a figyelmet, hogy amennyiben „az identitás manapság többnyire plurális, akkor a lokalitás fogalma még inkább a kollektív élet szétagoltságát és további partikularizálódását fejezi ki, mivel a lokalitás a szubnacionális identitások táptalajául szolgál”.<sup>230</sup> Ennek értelmében a Tanyaszínház – s általában véve a vajdasági magyar színtársulatok – saját közösségük tapasztalatait tematizáló előadásainak vizsgálata során a kollektív identitást a maga pluralitásában próbálom megragadni, és a nemzeti identitástudat kifejeződésén túl más (kisebbségi vagy partikuláris) identitáselemek színrevitelét is az elemzések tárgyává teszem.

Erika Fischer-Lichte egyik kánonképző és a *cultural turns* hatásaira reagáló szövegében tényként kezeli, hogy a kilencvenes évek végére a színházszerűség vált a kultúratudományok kulcsfogalmává. Fischer-Lichte érvelése szerint a színház két okból tekinthető kulturális modellnek. Egyfelől, mert a kutatók már „nem tesznek többé úgy, mintha a valóságot vizsgálnák, hanem inkább arra a jelentésre összpontosítanak, amit az egyének és csoportok tulajdonítanak ennek a valóságnak. Ebben az értelemben [...] nem a *lét*, hanem [...] a *látszat*, a színház klasszikus területe áll az érdeklődés középpontjában.”<sup>231</sup> Másfelől,

<sup>223</sup> Peter STACHEL, „Identitás. A kortárs társadalom- és kultúratudományok egy központi fogalmának genezise, inflálódása és problémái”, ford. MESÉS Péter és ERDŐSI Péter, *Regio* 18, 4. sz. (2007): 3–33, 8.

<sup>224</sup> STACHEL, Identitás..., 5.

<sup>225</sup> Predrag MATVEJEVIĆ, „Identitás-betegségek”, ford. BAJOMI-LÁZÁR Péter, *Regio* 6, 1–2. sz. (1995): 3–6, 3.

<sup>226</sup> KISS, „Identitás és anyanyelv...”, 806.

<sup>227</sup> MATVEJEVIĆ, „Identitás-betegségek”, 3.

<sup>228</sup> Stuart HALL, „A kulturális identitásról”, ford. FARKAS Krisztina és JOHN Éva, in *Multikulturalizmus*, szerk. FEISCHMIDT Margit, 60–85. (Budapest: Osiris–Láthatatlan Kollégium, 1997), 61.

<sup>229</sup> KOLLER Boglárka, „Identitásdilemmák a kortárs Európában”, in *Európai identitás(ok), identitások Európában = Identité(s) Européenne(s), identités en Europe = Europäische Identität(en), identitäten in Europa*, szerk. L'Harmattan, 34–55. (Budapest: Károlyi József Alapítvány – L'Harmattan, 2017), 42.

<sup>230</sup> GYÁNI Gábor, „Identitás, emlékezés, lokalitás”, 2000 20, 6. sz. (2008): 19–26, 20.

<sup>231</sup> FISCHER-LICHTE, „A színház mint kulturális modell”, 71.

a színház „prizmaként” gyűjti össze a kulturális aktivitásban megjelenő problémákat, majd ezeket koncentráltan veri vissza az adott közösség felé. Mindez azért lehetséges, mert feltűnő hasonlóságok figyelhetők meg „a mai kultúra tranzitórius eseménytere és a színház tranzitórius, eseményyszerű jellege között”.<sup>232</sup> Ennek értelmében a Tanyaszínház előadásait olyan (Victor Turner-i értelemben vett) *aesthetic dramának* is tekinthetjük, amelyek modellálni képesek az 1978-tól napjainkig a Vajdaságban bekövetkezett – a kisebbségi magyarságot hatványozottan érintő – társadalmi változások *social dramáit*.<sup>233</sup> Turner szerint ugyanis e két „drámatípus” kölcsönösen hat egymásra: ha az egyikben változás következik be, akkor az a másikban is kimutatható lesz, mi több, a színházi aktivitás épp így értelmezhető közösségi aktusként.<sup>234</sup> Ekképpen az előadások vizsgálata során körvonalazódhatnak azok a pillanatnyi társadalmi változások és problémák, amelyek hatással voltak (és vannak) a Vajdaságban élő magyarság identifikációjára az elmúlt több mint négy évtizedben.

Egy közösség mindig valamely másik közösséggel fennálló viszonya mentén határozza meg önmagát. A mástól való elkülönülésben válik egyedivé. Homi K. Bhabha ezt a „kulturális különbségek iránti szimbolikus igénynek”,<sup>235</sup> Edward W. Said pedig a „kulturális definíciók küzdelmének” nevezi.<sup>236</sup> Ugyanakkor Judith Butler szerint az identitás performatív teljesítmény is, „amelynek az adott társadalom evilági közönsége, beleértve magukat a színészeket is, hitelt ad, és ebben a hitben cselekszik [perform]”.<sup>237</sup> Virág Gábor így fogalmaz:

„Vajdaságban magyar kisebbségként élni a közelmúltig (a nyolcvanas évek végéig), ha nem is volt fenéki tejfel, de mindenesetre (legalábbis a többi kisebbségi magyar társadalom, sőt az anyanemzet szempontjából is) irigylésre méltó dolognak számított. A titói szocializmus áldásai elrejtették, de legalábbis a perifériára szorították a negatívumokat. [...] A kötőjel azonban, melyről Derrida beszél, ha csak implicite is, de ott feszült a jugoszláv és a kisebbségi identitás között.”<sup>238</sup>

<sup>232</sup> FISCHER-LICHTE, „A színház mint kulturális modell”, 71.

<sup>233</sup> Victor Turner a közösségekben lezajló folyamatokat társadalmi drámának (*social drama*) nevezi, és elkülöníti a színházban működő esztétikai drámától (*aesthetic drama*).

<sup>234</sup> Victor TURNER, *On the Edge of the Bush* (Tucson: University of Arizona Press, 1985), 300.

<sup>235</sup> Homi K. BHABHA, „Disszemináció. A modern nemzet ideje, története és határai”, ford. SÁRI László, in *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, 85–118. (Budapest: Kijarat, 1999), 104.

<sup>236</sup> Edward W. SAID és Cristoph BURGMER, „Bevezetés a posztkoloniális diszkurzusba”, ford. FARKAS Zsolt, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud és SÁRI László, 602–613. (Budapest: Osiris, 2002), 605.

<sup>237</sup> Judith BUTLER, „Performative Acts and Gender Constitution”, *Theatre Journal* 40, no. 4 (1988): 519–531, 520.

<sup>238</sup> VIRÁG Gábor, „A NEM-mel keresztülhúzott ÉN. A kisebbségi magyar nem”, *A Magyarságtudomány Műhelyei*, 2005. 08. 24–25., Budapest, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://hungarologia.net/wp-content/uploads/2012/08/Virag-Gabor-dri2005.pdf>.

Köztudott, hogy a valamikori jugoszláv tagköztársaságokban a kilencvenes években rendkívüli módon felerősödött a helyi nacionalizmusok centrifugális hatása. Ez kölcsönös bizalmatlanságot szült a többség és a kisebbségek között. A vajdasági magyarságnak a korábban elfogadott jugoszlávizmus helyett új identifikációs módokat kellett keresnie, mert beszédmódjának feltételei a reprezentációs renddel együtt megváltoztak. Tehát újra kellett fogalmaznia viszonyát Szerbiával, Magyarországgal és a Vajdasággal, ami egyet jelentett a saját szerbnek, magyarnak, vajdaságinak „hitt” identitáskonstrukcióik átrendeződésével.

Az előadás-elemzések során lényeges szempont, hogy a Tanyaszínház társulata e definíciós folyamatra reflektálva a művészi hatékonyság legegyszerűbb (mimetikus) modelljéhez nyúl-e, vagy kritikusan viszonyul saját ábrázolási és észlelési rendjéhez. Épp ezért sokatmondó, hogy az elmúlt közel ötven év előadásai mennyire különböző színjátéktípusok jegyeit viselték magukon. Az együttes tudatosan olyan történeteket, mítoszokat vitt színre, és e színrevitelt olyan műfaji keretek, minták felhasználásával végzte, melyek a vertikálisan és horizontálisan egyaránt erősen tagolt közönség számára jól ismertek és olvashatók voltak.

Adja magát a kérdés, hogy az alkotók milyen módon használták fel és olvasták újra a dramatikus hagyományokat, s pozicionálták ezáltal a társadalomban saját közösségüket és a történeteiket. Megvizsgálva a Tanyaszínház közel fél évszázados – három, politikai szempontból jól körülhatárolható időszakot leképező – repertoárját, négy nagy tematikus csoport látszik kirajzolódni.

Allegorikusnak nevezhetnénk azokat az előadásokat, melyek fikatív, meseszerű vagy mítikus világok sokszor szatirikus történeteinek keresztül szembesítik a nézőket saját valóságukkal. Idesorolható többek között George Orwell kultikus kisregényének, az *Állat-farm*nak Katona Nándor dramaturg által színpadra alkalmazott változata, melyet a délszláv háborúk idején, 1992 nyarán mutattak be túlnyomó részben színiakadémistákkal és középiskolás szereplőkkel, hiszen a katonaköteles férfiszínészek nagy része elmenekült az országból a behívók elől.<sup>239</sup> Soltis Lajos rendezésében a disznók hatalomátvételének jól ismert története mindennemű lokalizálás nélkül is egyértelmű aktuálpolitikai jelentéstartalmat nyert. 1992-re a „tesztvérség-egység”<sup>240</sup> hangzatos szocialista jelszava végérvényesen kiüresedett, s a közösséget érintő politikai döntéseket immár azok hozták, akik egyenlőbbnek tekintették magukat az egyenlőknél. 2016-ban Terék Anna a Tanyaszínház számára írt allegorikus drámája is a sertéseket állította a középpontba, pontosabban a hatalmi hierarchia csúcsára. A *Hangos disznók harapnak* című előadás világában a címszereplők tartják állati sorban, ólakban az embereket, s ha ellenszegülnek a hatalomnak, le is vágják őket. Puskás Zoltán rendezése olyan, a kisebbségi identitást meghatározó mindennapi tapasztalatok körül forgott, mint az államhatalomnak való kiszolgáltatottság, a pártalapú foglalkoztatás és a régiót hatványozottan sújtó gazdasági

<sup>239</sup> Lásd bővebben a *Behívók* című szócikkben.

<sup>240</sup> Lásd bővebben a *Testvérség-egység* szócikkben.

emigráció.<sup>241</sup> A mitikus előadások sorát gazdagította a *Csantavéri passió*<sup>242</sup> című 1993-as előadás, mely a középkori misztériumjátékokból táplálkozott, s kihasználva azt a tényt, hogy a krisztusi szenvedéstörténet a régió katolikus magyarsága számára alapvető ismeret, a morális tisztaság lehetőségeiről és a kisebbségek felelősségéről elmélkedett a háború fenyegetésében.

Parabolisztikus jelzővel illethetnénk azokat az előadásszövegeket, amelyek olyan kis- és mikroközösségeket tematizáltak, melyek történetei rokoníthatók a vajdasági magyar falusi közösségek történeteivel, s eközben többnyire a mimetikus ábrázolás keretei között maradtak. A 2013-ban játszott *Ilja próféta* – Nagypál Gábor rendezése Tadeusz Słobodzianek drámája alapján – a vallásos tömegpszichózis és a hatalom általi manipuláció folyamatát tárta fel, miközben a névtelen kelet-európai falu lakói szinte kiegyenlítődték a kereszt alakú térszínpad körül helyet foglaló vajdasági nézőkkel. László Sándor Gárdonyi-rendezése, *A bor* (2015) ugyan a népi dráma műfaji keretei között maradt, de a családon belüli erőszak és az alkoholizmus motívumai különös hangsúlyt kaptak az előadás egyes jelenetiben.

A harmadik csoportba a mindenkor Vajdaságban játszódó történetek sorolhatók, melyek közé a Tanyaszínház számára lokalizált és kifejezetten a társulat számára íródott szövegek is tartoznak. Az előbbieik között említhető a dubrovniki költő és komédiaíró, Vlaho Stulli legismertebb, eredetileg 1800-ban megjelent műve, a *Nagyszájú Kata*, melynek átiratát 1980-ban mutatta be a társulat. A nyolcvanas évek elején egyébként számos átirat, lokalizált történet került a társulat műsorára. 1983-ban *Don Quijote '83* címmel Gyurkó László *A búsképű lovag, Don Quijote de la Mancha szörnyűséges kalandjai és gyönyörűség halála* című drámáját alkalmazták a bácskai porba. Cervantes hőségének és hű társának szerepét haláluk után e változatban két mai – vajdasági magyar – alakmász vette át, mintegy átvállalva a szélmalomharcot. 1984-ben pedig a közkedvelt és könnyű sikert ígérő zenés műfajt állították pellengérré, s tartottak ezzel görbe tükröt a közönségük, közösségük elé; *Csámpáskirálynő* címmel Kopecky László írt operettparódiát Kálmán Imre klasszikusából a társulat számára. Az ezredforduló után megszaporodtak a repertoáron az ősbemutatók. Ferenc Judit *Különös ajándék* (2009) című szövege a vajdasági közönség nehezen körvonalazható balkáni-vajdasági-magyar identitását járta körül. Helyszíne az újvidéki magyarság központjának, a Telep városrésznek egy tömbházudvara volt. Szereplői ugyanakkora átéléssel és hittel énekelték a revizionista *Kalász, kalászt*, mint a valamikori jugoszláv himnuszt, a *Hej, Slovenit*. (Az előbbi dal, különösen „adatok a magyaroknak mindent vissza” sora egyébként különösen merész vállalkás volt a Vajdaság egyes községeiben.)<sup>243</sup> A háború miatt megcsömörlött, jobb sorsra érdemes férfiak válságát éppúgy tematizálta, mint az államszocializmus áldozatait, a régi Jugoszlávia iránt érzett nosztalgiában megrekedt emberek tehetetlenségét, valamint a kitörni

<sup>241</sup> Lásd bővebben az *Emigráció* című szócikkben.

<sup>242</sup> Az előadás elemzését lásd a II.4-es számú fejezetben.

<sup>243</sup> A magyarországi terminológiában a vajdasági község kifejezés járásnak felelne meg. Általában egy várost és a hozzá tartozó kisebb településeket magában foglaló közigazgatási egységet jelöl.

vágyó, de tettképtelen fiatalok helyzetét. Ez utóbbi téma bomlott ki egy egész estés darab keretein belül Lénárd Róbert *Y-elágazás* című szatírájában 2019-ben. Ebbe a csoportba tartozik még a 2012-es *Mérföldkő*<sup>244</sup> is, mely hangsúlyos önrereflixív és megszólító gesztusainak köszönhetően a posztdramatikus paradigmához is kapcsolható, hiszen mindenekelőtt saját közönségével lépett dialógusba.

A negyedik csoportba azokat a klasszikus drámákon alapuló előadásokat sorolhatjuk, melyek egyáltalán nem reagáltak a nézők kortárs társadalmi-politikai valóságára, s bár megjelentek bennük bizonyos erkölcsi-morális kérdések, látszólag a szórakoztatás volt az elsődleges céljuk. Ilyenek például a *Holdbéli csónakos* (1981), a *Csongor és Tünde* (1988), a *Két úr szolgája* (1995), *A Pál utcai fiúk* (2007) vagy épp a negyvenéves jubileum alkalmából készült *A képzelt beteg* (2017). Ám ezen előadások kapcsán sem szabad megfeledkeznünk a Tanyaszínháznak és közönségének specifikus viszonyáról, azaz arról, hogy ebben a színházban a színészek nem a függöny mögül, hanem „a nép közül” lépnek elő estéről estére, hogy előadják történeteiket – Gerold László gyönyörű metaforájával élve – a „világot jelentő anyaföldön”,<sup>245</sup> hogy ezzel is „sorsközösséget vállaljanak” a nézőikkel.<sup>246</sup> A vajdasági magyar mikroközösségek ilyen módon, a közös események alkalmával válnak láthatóvá és erősítik meg identitásbiztosító kötelekeiket. A dramatikus karakterek párbeszédével egyenértékűvé, sőt hangsúlyosabbá válik a közönség megszólítása. Az előadások tere túlnő a színpadon, a nézőteret is magába olvasztja, így megnyílik az olyan kulturális, politikai és mágikus tartalmakkal bíró formák felé, mint a gyűlés, az ünnep vagy a rituálé.<sup>247</sup> Hiszen az „etnicitáshoz kapcsolódó identitás is csak egy konstrukció, amely bizonyos kategóriák gyakorlati alkalmazásán keresztül lesz érthető”.<sup>248</sup> Az etnicitás tehát az identitáshoz hasonlóan nem eleve adott, hanem bizonyos konkrét helyzetekben aktualizálódik, „a világ dolgainak látásmódja, illetve az önreprezentáció eszköze”.<sup>249</sup>

A Tanyaszínház előadásaiban megfigyelhető, hogy az egymást váltó politikai rendszerek milyen, a kisebbségeket is érintő társadalmi problémákat generáltak. Ezek a problémák azonban nem hideg történelmi tényként, hanem mindennapi valóságként jelennek meg a színpadon, ugyanis a produkciók a szociális tapasztalatokat közvetlenül, prizmaként verik vissza a közösség felé. A társulat előadásainak történetéből tehát körvonalazódni látszanak a vajdasági magyarság öndefiníálásának végtelenül összetett történetei a hetvenes évek végétől egészen napjainkig. S – ha összegezni kéne – e történetekben a mindenkori hatalom mechanizmusainak kiszolgáltatott apolitikus kisember képe jelenik meg, aki a sikertelenségek után lemond a közéleti szerepvállalásról, vagy eleve nem is vesz – nem vehet – részt a többségi beszédben, s ezért szinte láthatatlan marad, miközben átrobbog felette a történelem.

<sup>244</sup> Az előadás elemzését lásd a II.7-es számú fejezetben.

<sup>245</sup> GEROLD László, „Színházi napló”, *Híd* 56, 9. sz. (1992): 702–705, 704.

<sup>246</sup> JUHÁSZ L. Géza, „Színjátszás emberközben”, *Magyar Szó*, 1984. júl. 21., 15.

<sup>247</sup> LEHMANN, *Posztdramatikus*, 27.

<sup>248</sup> PAPP Z. Attila, „Kisebbségi identitáskonstrukciók a kettős magyar állampolgárság által”, *Regio* 22, 1. sz. (2014): 118–155, 132.

<sup>249</sup> PAPP Z., „Kisebbségi...”, 132.

### I.3.3. „A MI JÁTÉKUNK ISMÉTELTEN CÉLRA VEZETETT”

A Tanyaszínház első öt évadának színházi formakereséséről

A Tanyaszínház korai előadásai mind játéknelvűk, mind dramaturgiai megoldásaik, mind technikai apparátusuk tekintetében egyfajta színházi kísérletek voltak. A társulat alapító fiatal színházcsinálók 1978-ban gyakorlatilag felderítetlen terepre merészkedtek – a kifejezés konkrét és átvitt értelmében egyaránt –, amikor úgy döntöttek, hogy Észak-Bácska magyarlakta falvaiban kívánnak játszani. Bár a társulati tagok szinte kivétel nélkül falusi környezetből származtak, a vajdasági kistelepülések lakosságának esztétikai szükségleteit egyáltalán nem ismerték. Olyan közönség számára kínálták fel előadásait, mely ezeken kívül a színjáték semmilyen válfajával nem találkozott korábban, s ez döntően befolyásolta elváráshorizontjukat és a befogadás módját.

Az első évadok során a Tanyaszínház társulata mintha szándékosan mikroközösségek számára játszott volna. Az 1978-as és 1979-es turnéik útvonalán még olyan, csak néhány tucat lelket számláló tanyacsoportok is feltűnnek, mint a kavillói kiindulópontjuk földrajzi közelségben található Kispest, Híressor, Buránysor vagy Valkaisor. Az első nyár tizenkilenc állomásán hozzávetőleg 8000 ember előtt léptek fel.<sup>250</sup> A második évad tizennyolc estéjén ez a szám kevesebb mint a felére (kb. 3700 főre) csökkent, mely minden bizonnyal annak volt köszönhető, hogy a trupp részben új útvonalat választott, hogy még csekélyebb lélekszámú magyar közösségeket kereshessenek fel. A társulat csak fokozatosan járta be a Vajdaság területét. 1978-ban a legtávolabbi játszóhely is csak alig negyven kilométerre esett Kavillótól. A bácskai dűlőutakon a fiatal színészeket egy Gere Vilmos nevű tanyasi parasztgazda kalauzolta, aki maga gyártotta és hajtotta a társulat első ekhós szekérét, mely elé két szamarat fogott be. A nevető bohócfejet és tarka virágokat ábrázoló szekérponyva alatt annyira kevés volt a hely, hogy kizárólag a kosztümök és a kellékek fértek el, a színészek ekkor még minden távot gyalogszerrel tettek meg. Gere az első öt évadban ült a szamarak mögött, de az ekhós szekér – melyet idővel nagyobbra cseréltek – 1992-ig a társulat rekvizituma maradt. A harmadik évadtól már saját biciklipark állt a rendelkezésükre, 1981-ben pedig ezeken felül egy furgonra is szükségük volt a *Holdbeli csónakos* díszleteinek szállításához. Ma a társulat, motoros járműveiknek köszönhetően, már egy közel 130 kilométeres átmérőjű körben mutatja be előadásait, s ezzel gyakorlatilag a tartomány összes magyar többségű településének vonzáskörzetét lefedik. A vándorszínház így egyetlen hónap alatt felülmúlja bármelyik vajdasági kőszínház egész éves látogatottságát, s közben közvetlenül érintkezik a vajdasági magyar közösséggel.

A Tanyaszínház első évadainak tudományos igényű vizsgálata számos nehézségbe ütközik, hiszen a társulat archívuma rendkívül hiányos. Az indulást követő közel húsz évből mindössze néhány fotót és plakátot tartalmaz. Az újvidéki székhelyű Vajdasági Színházmúzeum gyűjteményében számos fénykép<sup>251</sup> megtalálható egy jubileumi tárlat-

<sup>250</sup> A nézőszámra vonatkozó adatok becsléseken alapulnak. Czérna Ágnes közli őket monográfiája előadásjegyzékében. CZÉRNA, *Tanyaszínház...*, 165–196.

<sup>251</sup> Tülnyomó többségben Dormán László munkái.

nak köszönhetően,<sup>252</sup> de az első előadások forrásanyaga így is elenyésző. Ugyan a Vajdasági Televízió magyar szerkesztőségének forgatócsoportjai szinte a kezdetektől fogva rögzítették a produkciókat, a felvételek elkallódtak a televízió székházának lebombázásakor 1999-ben. Bár már előkerült néhány szöveggönyv a nyolcvanas évek első feléből, nagyon valószínű, hogy az első három évad pontos előadásszövegei örökre elvesztek, s a produkciók elemzése kizárólag a megjelent kritikák, újságcikkek, visszaemlékezések és korabeli fotók felhasználásával lehetséges. A rekonstrukcióhoz termékeny alapot adhat a Philther-módszer által felkínált hat problémakör. A Tanyaszínház előadásainak vizsgálatakor kiemelt jelentőséget kap (1) színházkulturális kontextusuk és társadalmi-politikai hátterük. A (2) dramaturgiai megoldásokra a fennmaradt szöveggönyvek alapján következtethetünk. A (3) rendezés és a (4) színészi játék sajátosságairól szinte kizárólag a fennmaradt kritikák alapján vonhatunk le következtetéseket, a (5) színházi látvány elemzésében az összegyűjtött képanyag segíthet. A jelen felől közelítő vizsgálat jellegéből adódóan pedig különösen fontossá válik az egyes előadások (6) hatástörténeti hálójának feltárása.

Az első öt évad elemzése során kiindulópontként szolgálhat Csipak Angélának, a Tanyaszínház első dramaturgjának 1982-ben megjelent szövege, aki a *Hid* folyóirat oldalain emlékszik vissza a társulat fél évtizedes tevékenységére és közben önreflexív módon elemzi saját műsorpolitikájukat: „Sokáig egyetlen járható útnak, pszichológiaiilag abszolút megalapozott módszernek hittük a fokozatossági elv alapján történő közönségnevelést; valószínűbb azonban, hogy inkább a legkézenfekvőbb, a legkönnyebb megoldás volt.”<sup>253</sup> A dramaturg leírása alapján kísérletezéssel, próbálkozással teli út vezetett a kezdetben műsorra tűzött rövid jelenetekről a William Shakespeare 1982-ben bemutatott, *IV. Henrik* című királydrámájának első és második részéből, továbbá *A windsori víg nők* című komédiából létrejövő középfaajú drámáig, a *Falstaff*ig. Meg kell jegyeznünk, hogy ezt a fajta kísérletezést az tette lehetővé, hogy a Tanyaszínház munkásságának első évtizedében nem tartozott közvetlenül egyetlen kőszínház vagy államhatalmi szerv befolyása alá sem. Annak ellenére, hogy indulásukkor minden nyáron gyülekezési engedélyt kértek a helyi hatóságoktól az egyes előadások idejére, szinte láthatatlanok maradtak a hatalom számára. Senki nem szólt bele, milyen műveket tűznek műsorra. Persze e függetlenség anyagi instabilitást is eredményezett.

A társulat a rövidebb, visszafogottabb technikai apparátust igénylő előadásoktól fokozatosan jutott el a komplexebb produkciókig. Az első két évad tehát – Csipak terminológiájával élve – a „mézesmadzag-teória” jegyében a könnyű sikert ígérő, „ripacskodástól sem visszariadó” komédiázás jegyében telt.<sup>254</sup> 1978-ban négy rövidebb jelenetet, 1979-ben pedig két egyfelvonásost adtak elő – egyetlen dikót<sup>255</sup> leszámítva – gyakorla-

<sup>252</sup> *A Tanyaszínház harminc éve – Trideset godina Salašarskog pozorišta* (kurátor: BANCSE Ildikó), Vajdasági Színházmúzeum, Újvidék, 2008.

<sup>253</sup> CSIPAK Angéla, „Ötéves a Tanyaszínház”, *Hid* 46, 9. sz. (1982): 1072–1077, 1073.

<sup>254</sup> CSIPAK, „Ötéves a Tanyaszínház”, 1073.

<sup>255</sup> lécvázaz szerkezetű könnyű ágy.

tilag díszletek nélkül, minimális kellékkaparátussal, szedett-vedett, falusi viseletet megjelenítő jelmezekben. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az előadások formanyelvének kialakításakor Kovács Frigyes és Hernyák György úgy igyekezett önmaguk számára adekvát színházi formát találni, hogy a hetvenes évek végének posztdramatikus formanyelvi törekvései helyett a 18. és 19. századi vándorszínjátszás formai és esztétikai hagyományához nyúltak vissza, és az e formához könnyen idomuló dramatikus szövegeket választottak. Az ötletgazdákon kívül az alapító társulatot négy újvidéki színinövendék, Sziráczy Katalin, Kelemen Eta, Horváth Géza és Czifra Erika, a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolán tanuló Földi László, valamint a frissen végzett Tallós Zsuzsa és a budapesti amatőr színjátszó, Csirmaz Margit alkották. A források szerint az első év szelekcióját a tematikai sokszínűség jellemezte. Hans Sachs 16. századi farsangi komédiáját, *A varga meg a vargánét* egy ismeretlen lengyel szerző *Ördögöt idéz a diák*<sup>256</sup> című vásári színjátéka követte, majd Baranyi Ferenc 20. századi (1973-as kelezésű) vásári komédiája, a *Lónak vélt menyasszony* és Móricz Zsigmond *Dinnyék* című paraszttrefája következett. Ez utóbbi Kovács Frigyes osztályának másodéves vizsgaelőadása volt 1976-ban az Újvidéki Művészeti Akadémián.

1979-ben a játsszók kizárólag 20. századi, de változatlanul falusi környezetben játszó szövegeket választottak. Csajági János *András kovács királysága* című egyfelvonását Illyés Gyula *Tüvétevek* című parasztkomédiája követte. Ez utóbbit egyébként egy évvel korábban műsorra tűzte a Szabadkai Népszínház is Virág Mihály kifejezetten rossz kritikákat gerjesztő rendezésében.<sup>257</sup> A magyar szerzők túlsúlya igen feltűnő az első két év Tanyaszínház-produkcióiban annak ismeretében, hogy ezekben az évadokban a két magyar nyelven játszó vajdasági köszínház – a Szabadkai Népszínház és az Újvidéki Színház – többnyire külföldi szerzők (Georges Feydeau, Ion Luca Caragiale, Molière, Anton Pavlovics Csehov) műveit tűzte műsorra. Ha nem is közvetlen reakcióként tekintünk a darbaválasztásokra, akkor is egyértelműnek tűnik, hogy a fiatal társulat szándéka a falvak közönségéhez közelebb álló magyar paraszti világ és paraszti gondolkodás megragadása lehetett, ekkor még helyi vonások nélkül, pusztán a szórakoztatás igényével.

A fentiek alapján kézenfekvőnek tűnik, hogy a vajdasági vándorszínház bizonyos – jellemzően korai – előadásainak esetében jól használható értelmezési keretet biztosíthat a középkorban népszerű farce-ok és vásári komédiák világa, hiszen e műfajok is első sorban az előadók fizikai teljesítményére és nem „valamely szöveges vagy szimbolikus jelentés létrehozására” épültek,<sup>258</sup> és az intellektuális humor eredendően nyelvi természetével szemben „az alak és a színész testi mivoltát” hangsúlyozták.<sup>259</sup> Esetükben –

<sup>256</sup> Az 1978-ban előadott jelenet szövege nem maradt fenn, de szerzőjének ismeretlensége és lengyel mivolta megkérdőjelezhető, mivel Hans Sachs egészen biztosan írt jelenetet *Ördögöt idéz a diák* címmel.

<sup>257</sup> KÁICH, *A színész...*, 161–162.

<sup>258</sup> Patrice PAVIS, „Vásári komédiák” in Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et alii, 471–472. (Budapest: L'Harmattan, 2006), 471.

<sup>259</sup> Patrice PAVIS, „Farce” in Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et alii, 138–139. (Budapest: L'Harmattan, 2006), 138–139.

mint ahogyan a Tanyaszínház esetében is – a „bohóckodás és a »költői szabadság« álarca mögött az ösztönösség és a felszabadító nevetés diadalmaskod[ott] a gátlások és a tragikus félelmek felett”.<sup>260</sup>

A harmadik évadban a társulat elérkezettnek látta az időt, hogy egész estés előadással rukkoljon elő. Sokat mond a színház művészeti koncepciójának alakulásáról, hogy választása a 18. és 19. század fordulóján élt dubrovniki költő és komédiáíró, Vlaho Stulli legismertebb, 1800-ban megjelent művére, a *Nagyszájú Katára*<sup>261</sup> (*Kate Kapuralica*) esett, melyet Csipak Angéla fordított először magyar nyelvre és adaptált a Tanyaszínház számára. (Érdemes megjegyeznünk, hogy Stulli eszményképei közt olyan szerzőket találunk, mint Carlo Goldoni vagy a szintén dubrovniki reneszánsz komédiáíró, Marin Držić.) Az eredetileg egy dubrovniki szegényházban játszódó, emberi nyomorúságban tocsogó tragikomédiát a társulathoz ekkor csatlakozó Csipak átültette a vajdasági jelen viszonyai közé, Hernyák György pedig – akinek ez a produkció volt a diplomarendezése az Újvidéki Művészeti Akadémián – a bácskai sarat tette meg a játék egyik főszereplőjévé. Bár Gerold László az előadásról megjelent kritikáját azzal indítja, hogy „[h]a nincs az a sártócsa, az egész előadás aligha érdemel különösebb figyelmet”,<sup>262</sup> az adaptáció sokat elárul a Tanyaszínház alakulófélben lévő ars poeticájáról. Sokatmondó például az, hogy az előadás premierjét a gyermekek hiányában régóta használaton kívül álló kavillói iskola csupasz vályogfalainak árnyékában tartották.<sup>263</sup> A kifejezetten trágár nyelvzetű, vaskos humorú „falusi életkép” cselekményének középpontjában egy mélyszegszegénységben élő család tagjai álltak. Az előző évek előadásaihoz képest jóval sötétebb hangulatú produkció – Stulli drámájához hasonlóan – a jellemkomikumra épített: a családfő alkoholista, felesége házsártos, fiuk együgyű, lányuk pedig végletesen naiv. A szülők számára az egyetlen kiugrási lehetőséget az jelenti, ha lányukat sikerül jól férjhez adniuk. E lét peremére szorult, tengődő figurák számára természetes közegként szolgált a játéktér közepén minden játszóhelyen mesterségesen kialakított sártócsa, melyben a színészek önmagukat nem kímélve hemperegtek, dagonyáztak, vergődtek az előadás folyamán minden bizonyos szerfelett groteszk hatást keltve. Bár a díszlet- és kellékhazsnálat ezúttal is naturalista-realista konvenciákat követett, fontos hangsúlyoznunk e bácskai sár metaforajellegét. Hernyák György később több interjúban is felidézte a – kissé romantikus színezetű – anekdotát, mely szerint az egyik előadás után a közönség egy tagja szoroson megölelte a férjet alakító, sártól csatakos Soltis Lajost,<sup>264</sup> és azt mondta neki: „Édes gyerelem, hát te mirőlunk beszélsz, te az én nevemben beszélsz.”<sup>265</sup> Úgy tűnik, hogy ennek a metaforikus beszédmódnak a megjelenése és az

<sup>260</sup> PAVIS, „Farce”, 139.

<sup>261</sup> Bár a cím magyar fordítása Shakespeare *Makrancos Katáját* idézi, sem a szövegnek, sem az előadásnak nincs köze az angol szerző komédiájához.

<sup>262</sup> GEROLD László, „Sártócsánk”, *Híd* 44, 9. sz. (1980): 1088–1089, 1088.

<sup>263</sup> GEROLD, „Sártócsánk”, 1088.

<sup>264</sup> Soltis, a Tanyaszínház későbbi vezetője és talán legemblematikusabb alakja ebben az évben csatlakozott a társulathoz.

<sup>265</sup> CZÉRNA, *Tanyaszínház...*, 156.

alpművek lokalizálásának koncepciója egybeesik Csipak Angéla feltűnésével, s a dramaturg 1987-es távozásáig határozta meg legmarkánsabban előadásait.

Szokatlan, hogy a mérvadónak számító *Híd* nem közölt kritikát az 1981-ben bemutatott *Holdbeli csónakos*ról, melyet a korábbi előadásokhoz hasonlóan Hernyák György rendezett. Az első három évad bemutatóit rendre méltató Gerold László Hernyák egy későbbi, a Szabadkai Népszínházban színre vitt *Holdbeli csónakosa* kapcsán utal rá, hogy Weöres Sándor drámája „jobb sorsra érdemes”, mint amilyenben a Tanyaszínházban korábban része volt.<sup>266</sup> A vajdasági magyar hetilapok is elsősorban a társulat útvoaláról számoltak be, csak elvétve ejtettek szót magáról az előadásról. Ennek ellenére a produkció jelentős sikerként maradt fenn a színházi emlékezetben, és a Tanyaszínház munkássága során is mérföldkönek számított. A *Nagyszájú Kata* vulgáris poénjai után a *Holdbeli csónakos* költői, „irodalmi” humora Csipak szerint pozitív fogadtatásra talált a közönség körében, sőt a társulat előadásairól lelkesen tudósító Dudás Károly 1983-ban megjelent *Ketrecbál* című kisregényének cselekményében is hangsúlyos szerephez jutott.<sup>267</sup> A Tartományi Művelődési Titkárság, az Újvidéki Színház, a Forum Könyvkiadó és az Újvidéki Televízió támogatásának köszönhetően 1981-ben az olvasópróbák már márciusban elkezdődhettek, s az előadás szinte teljes színházi apparátussal valósulhatott meg. A hivatásos játéssók száma tizenkét főre bővült (az alapító tagok közül hárman maradtak), akik összesen mintegy harmincöt alkalommal álltak közönség elé a produkcióval.<sup>268</sup> Míg korábban napfénynél voltak kénytelenek játszani, az újonnan vásárolt reflektoroknak köszönhetően az előadások ettől az évtől kezdve már szürkületben kezdődtek. A fénypark bővülése természetesen az előadás technikai lehetőségeit is megnövelte, amit Hernyák rendezése teljes mértékben ki is használt. A fényjátékon túl az előadást árnyképek, diavetítések és filmbejátszások<sup>269</sup> is gazdagították. Fontos szerep jutott a zenének, s ugyan Csipak adaptációja a mesei elemekre helyezte a hangsúlyt, a lírai humorú produkcióban számos vaskosabb, interaktív rögtönzés is helyet kapott.

A költői nyelv pozitív fogadtatása ellenére a társulat tagjai – a játéknyelvi kísérletezést folytatva – úgy döntöttek, hogy az 1982-es *Falstaff* a „próza felé keményedik” majd.<sup>270</sup> A Shakespeare-játszás a tanyai porban a kezdetektől fogva eszményként jelent meg a társulat előtt. Soltis egy 1980-ban készült interjúban már nyilvánosan is kitézte a vágyott célt: „Eljutunk még Shakespeare-ig”!<sup>271</sup> Nem teljesen világos, miért épp az Erzsébet-kori szerző vált a társulat számára etalonná. Ha megvizsgáljuk a Vajdaságban működő magyar nyelven játszó kőszínházak műsorát alakulásuktól a hetvenes évek végéig, láthatjuk, hogy repertoárjukban alig szerepeltek Shakespeare-drámák. Az Újvidéki Színház például a szerző egyetlen szövegét sem tűzte műsorra az említett Soltis-interjúig, a Sza-

<sup>266</sup> GEROLD László, „»Nem mese ez gyermek...«. Weöres Sándor: Holdbeli csónakos”, *Criticai Lapok* 10, 2. sz. (2001): 21, 21.

<sup>267</sup> DUDÁS Károly, *Ketrecbál* (Újvidék: Forum, 1983)

<sup>268</sup> A nagy sikerre való tekintettel egy téli turnén kőszínházakban, színháztermekben is bemutatták.

<sup>269</sup> 8 mm-es vetítőgépről.

<sup>270</sup> CSIPAK, „Ötéves a Tanyaszínház”, 1074.

<sup>271</sup> VIDA DARÓCZI Júlia, „Tanyaszínház másodszor”, *Magyar Szó*, 1980. júl. 24., 12.

badkai Népszínház műsorán 1945-től 1980-ig mindössze öt Shakespeare-darab szerepelt (*Makrancos Kata*, 1953; *Szentivánéji álom*, 1955; *Sok hűhó semmiért*, 1964; *II. Richárd*, 1971; *Romeo és Júlia*, 1976),<sup>272</sup> a rövid életű topolyai Járasi Magyar Népszínház pedig 1959-ben tűzte műsorra a *Hamletet*.<sup>273</sup> Az azonban mindenképpen figyelemre méltó, hogy már Lévay Endre, a *Híd* alapító főszerkesztője is azzal indította a *Makrancos Kata* recenzióját 1953-ban, hogy „a világ bármely fiatal színházában Shakespeare megjelenése a színpadon határkövet jelent a fejlődésben. Amíg az együttes alakító készsége és művésze meg nem közelítette e csúcokat, addig nem nyúlhat hozzá, mert avatatlan a keze.”<sup>274</sup> A drámaíró a „szellem halhatatlanjának” nevezte, majd – hogy állítását hitelesítse – Petőfi Sándor lelkesedő Shakespeare-méltatását idézte 1847-ből,<sup>275</sup> az első vajdasági magyar Shakespeare-bemutatót pedig határkőnek, ünnepnek titulálta.

Lévay rajongó sorai ellenére sem állíthatjuk, hogy a shakespeare-i színházeszmény kiemelt helyet foglalna el a tartomány magyar nyelvű színházi hagyományában, ám érdeemes felismernünk, hogy az egykori Globe működése sok tekintetben mutat hasonlóságot a Tanyaszínházéval. Az Erzsébet-kori nyilvános színházak ugyanis szintén mindenki számára elérhetőek voltak, aki megengedhette magának, hogy jegyet váltson. S a jegyvásárlás nem is jelentett komoly anyagi terhet: a legolcsóbb belépőket már egyetlen pennyért, azaz negyed gallon<sup>276</sup> sör árért meg lehetett venni, s ennek köszönhetően a Globe közönsége a 16. és 17. század fordulóján a londoni lakosság reprezentatív keresztmetszetét mutatta meg az inasoktól egészen az udvari emberekig. Ráadásul az előadásokat férfiak és nők egyaránt élvezhették.<sup>277</sup>

A Tanyaszínház közönsége a vertikális társadalmi rétegződés mellett korosztályi szempontból is rendkívül sokszínű volt a kezdetektől fogva. Az ingyenes – tehát mindenki számára elérhető – produkciókat az egészen fiatal gyermekektől kezdve a települések legidősebb lakosaiig minden korcsoport figyelemmel kíséri mind a mai napig. Nem meglepő tehát, hogy az előadások szerkezete, tematikai és hangulati gazdagsága szoros rokonságot mutat az egykori Globe Shakespeare-előadásaival. Jól megfér bennük egymás mellett a vérbő komikum és a filozofikus, lírai emelkedettség.

Ha megvizsgáljuk a Tanyaszínház 1982-es *Falstaffjának* szöveggönyvét, láthatjuk, hogy a vajdasági vidék játékkörülményeihez igazított kétrészes, terjedelmes királydráma kifejezetten szerteágazó cselekménye végletesen leegyszerűsödött. Ennek ellenére – mint azt Bori Imre kritikájából megtudjuk – a címszerepet alakító Soltis Lajost

<sup>272</sup> KAICH, *A színész és a színjáték dicsérete*, 181–190.

<sup>273</sup> id. VIRÁG, *A topolyai Járasi Magyar Népszínház*, 128.

<sup>274</sup> LÉVAY Endre, „Shakespeare-bemutató a szabadkai Népszínházban”, *Híd* 17, 4. sz. (1953): 289–294, 289.

<sup>275</sup> „Shakespeare! változzék e név hegyé s magasabb lesz a Himalájánál, változzék e név tengeré s mélyebb lesz az Atlanti-óceánnál, változzék e név csillaggá s ragyogóbb lesz a napnál.” PETŐFI Sándor, „III. Richárd színibírálat”, in *Petőfi Sándor összes prózai művei és levelezése*, szerk. MARTINKÓ András, 218–220. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974), 218–219.

<sup>276</sup> Kb. 0,9 liter.

<sup>277</sup> Erika FISCHER-LICHTE, „Színház az egész világ”, in Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, 105–114. (Pécs: Jelenkor, 2001).

leszámítva az előadók színészi eszközök tekintetében szinte kivétel nélkül az „iskolásan tisztelt Shakespeare-t” játszották, s az eklektikus jelmezek esetében is a historizáló szándék érvényesült.<sup>278</sup> Az egymástól hangsúlyos sötétekkel és dobpergéssel elválasztott jelenetekből álló előadás története rendkívül töredékes maradt, de ez lehetőséget teremtett arra, hogy *A windsori víg nők*ből átemelt vidám Falstaff-jelenetek is helyet kapjanak a játékban. Az angol lordok lázadása talán csak a 15. századi angol történelem rajongói számára volt jól követhető az előadásban, mely a nemesi ármánykodás csatateré helyett ironikus hangvételű, gyakran alpári kocsmahumorba torkolló etűdök sorozata lett. A hatalom játszmái olyan homályos messzeségbe kerültek a köznéptől, akárcsak a Tito halála utáni jugoszláv pártpolitika az előadás falusi nézői számára. A nemesek közül érdemi szerepe gyakorlatilag csak az adaptáció központi figurájává váló Falstaffnak, a nagyevő, iszákos nőcsábásznak maradt. A kritikák szerint azonban a lecsúszott lovag Soltis alakításában összetett figurává, intelligens bohóccá vált,<sup>279</sup> aki cinikusan kommentálta a „nagy történelem” eseményeit. A hangsúly tehát az udvari népről a fogadók népre tevődött át, a középkori Anglia kocsmakultúrája pedig sajátos lokális színezetet kapott a Vajdaságban. Az előadás nézői között néha váratlanul pultosok, prostituáltak és iszákosok tűntek fel, például a nagyképű Pistol (Kovács Frigyes) karaktere is, aki újra és újra szóba elegyedett a közönséggel, mely a beszámolók szerint szívesen részt vett a játékban, és hangosan, élcelődve felelt kérdéseire.<sup>280</sup>

Fontos megjegyeznünk, hogy az 1980-as évtől – a bemutatót és a turné előadásait kísérő számos rendezvénynek köszönhetően – a Tanyaszínház egyre inkább kulturális mozgalommá nőtte ki magát. A trupp előadásai meghatározó eseménnyé váltak a vidéki közösségek életében, gyakran a falvak legfontosabb ünnepei és mulatságai is a Tanyaszínház éves vendégszereplései köré szerveződtek. Ezenfelül az előadások alkalmakat teremtettek arra, hogy más művészeti ágak képviselői is a magyarok kistelepülésekre látogassanak saját produkcióikkal. Kifejezetten sokatmondó, hogy a társulat mely művészeket invitálta a régió falvaiba. A *Nagyszájú Kata* premierjének napján például Kavillóra érkezett Tolnai Ottó, a korábban betiltott magyar folyóirat, az *Új Symposion* főszerkesztője és Domonkos István, a lap szerzője. A délután folyamán Domonkos *Tessék engem megdicsérni* címmel satirikus verseit adta elő gitárkísérettel, Tolnai pedig *Világpor* című új kötetét mutatta be. Ezt követően a Tanyaszínház társulatának színészei a *Talpraesett Tom*<sup>281</sup> című képregényből adtak elő jeleneteket gyermekek számára, majd autentikus magyar népzenei játszó muzsikuskok<sup>282</sup> léptek fel. 1980-ban kísérleti jelleggel kiállítás is nyílt a 9+1 képzőművészeti csoport munkáiból, továbbá három fotóművész<sup>283</sup> képeiből, melyeket – megfelelő falfelület hiányában – a gyepen szétterítve állítottak ki.

<sup>278</sup> BORI Imre, „Shakespeare a tanyán”, 7 *Nap*, 1982. aug. 6., 12.

<sup>279</sup> BORI, „Shakespeare a tanyán”, 12.

<sup>280</sup> CZÉRNA, *Tanyaszínház...*, 47.

<sup>281</sup> Magyarországon *Lucky Luke* címmel jelent meg. Jugoszláviában magyar nyelven a Forum Könyvkiadó adta ki Kopecky László fordításában.

<sup>282</sup> Fábri Géza, Fábri Béla és Vrábel János.

<sup>283</sup> Dormán László, Lennert Géza és Varga Somogyi Tibor.

Az ötödik évadban is számos kísérőrendezvény zajlott a premier napján Kavillón. Kiállítás nyílt Lazukics Anna fotóművész képeiből, és szólótánc-etűdjével fellépett az akkor huszonöt éves, Marcel Marceau párizsi iskolájában tanuló Nagy József (Josef Nadj) is, a később világhírű táncművész és koreográfus.<sup>284</sup> Az ötödik turnét emellett szinte végigkísérte a Forum Könyvkiadó kiadványárusító kisbusza, továbbá a vajdasági magyar és szerb sajtó szűnni nem akaró érdeklődése. A *Hét Nap* című hetilap három, a *Magyar Szó* pedig tizenkilenc beszámolót, tudósítást közölt a turné állomásairól.<sup>285</sup> 1982-ben indult útjára a pályakezdő Haris Pašović vezetésével a Tanyaszínház rövid életű szerb együttese (Salaško Pozorište) is, mely mindössze egy évad erejéig létezett, és a magyar társulattól függetlenül, az észak-vajdasági szerb szórványban adta elő néhány alkalommal a *Borsszem Jankó* (*Biberče*) című mesejátékot.

Bár a Tanyaszínház munkásságának első öt éve nem tekinthető lezárt egységnek, az 1978-tól 1982-ig bemutatott előadások felmutatják egy szüntelenül alakuló színházi formanyelv legmarkánsabb jegyeit, melyek – néhány kivételtől eltekintve – máig meghatározzák a társulat produkcióit. A szabadtéri játékkörülmények egyrészt megkövetelik, hogy az előadók a kőszínházakban megszokott lélektani-realista eszköztáruk gesztusrendszerét valamivel szélesebb, erőteljesebb – olykor egészen karikírozott – arcjátékkal és mozdulatokkal váltsák fel, ami együtt jár a beszédmondás hangerejének növekedésével is, hiszen a prózai szövegrészek máig hangosítás nélkül szólalnak meg az előadásokban. Másrészt, mivel a közönség jelentős része állva nézi végig az előadásokat, azok csak ritkán tartanak tovább 70–75 percnél. A szövegeket az elengedhetetlen rövidítésen túl gyakran lokalizáció is jellemzi, melynek köszönhetően a történetek sajátos helyi színeket nyernek, a vajdasági viszonyok közé került szereplők pedig magyar (vagy esetenként szerb) neveket kapnak. Az Erzsébet-kori drámákhoz hasonlóan a Tanyaszínház előadásaiban is egymás mellé kerül a jellemkomikum, a vaskos, altesti humor és az emelkedett gondolati tartalom, ezért a produkciók gyakran egymáshoz lazán kapcsolódó etűdökből épülnek fel, melyeket rendszerint zenei betétek kötnék össze. Kifejezetten gyakran élnek továbbá a metaforikus és allegorikus fogalmazás lehetőségével is, így a nem lokalizált történetek is közvetlenül reagálnak a vajdasági magyar közösség számára aktuális társadalmi és politikai eseményekre.

Ez az alkotói hozzáállás és a korábbiakban szemléltetett működésmód különleges státuszt biztosít a vándortársulat számára a régió együtteseinek között, de előadásaik hatásmechanizmusainak pontosabb megértéséhez érdemes azokat párhuzamosan elemeznünk a tartomány magyar nyelvű kőszínházainak hasonlóképpen reflexív produkcióival.

<sup>284</sup> A turné során Felsőhegyen és Kishomokon is fellépett pantomimszólójával az előadás előtt. A reklámanyagok nem mint pantomim-művészt említették, hanem a „párizsi gumiemberként” hívtakoztak rá.

<sup>285</sup> CZÉRNA, *Tanyaszínház...*, 199–200.

# II. A KISEBBSÉGI IDENTITÁS SZÍNREVITELÉNEK LEHETŐSÉGEI: ESETTANULMÁNYOK



## II.1. „Apáink becsaptak minket”

### VICSEK KÁROLY: A ZÖLD HAJÚ LÁNY, 1981

(Szabadkai Népszínház)

A Vajdaságban manapság már kuriózumnak számít, ha egy színház vezetősége nagyformátumú zenés előadásokat, operetteket vagy musicaleket tűz műsorra. Nincs ebben semmi meglepő, hiszen a tartomány magyar nyelven játszó színházainak társulati összetétele és technikai apparátusa csak igen súlyos kompromisszumok árán teszi lehetővé a sok szereplőt mozgató, élő zenét és változatos díszleteket megkövetelő produkciók kiállítását. Ráadásul többnyire a játszóhelyek térbeli adottságai is gátat szabnak a nagy-szabású elképzeléseknek. A vajdasági magyar nyelvű hivatásos színházszász második világháború utáni újjáéledése óta a társulatok közül egyedül a Szabadkai Népszínház együttesének állt rendelkezésére nagyobb méretű, tekintélyes belmagassággal és megfelelő gépezetekkel rendelkező színpad, ám a város nagy múltú színházépületének alapota olyannyira leromlott a kétezres évek közepére, hogy tereit életveszélyesnek nyilvánították, majd – emblematikus oszlopait és utcai homlokzatát leszámítva – 2007-ben teljesen lebontották, hogy a semmiből építhessék újjá. Az építkezés azóta is tart, a próbák több mint másfél évtizede az egykori Mladost (Ifjúság) csipkegyár épületében folynak kifejezetten méltatlan körülmények között, az előadásokat pedig az egykori Jadran (Adria) mozi épületében játsszák.<sup>1</sup>

Az énekes-táncos produkciók gyakori színrevitelét az is hátráltatja, hogy a Vajdaságban soha nem folyt zenés színészképzés. Természetesen az Újvidéki Művészeti Akadémia színművész szakának tanrendjében az intézmény 1974-es megalakulása óta megtalálhatóak az énekórák, de a magas szintű zenei és énektudás nem elengedhetetlen feltétele a tanulmányok elvégzésének. Ám természetesen mindig voltak olyan prózai színészek, akiknek vokális adottságai lehetővé tették, hogy az együttesek időről időre kielégíthessék a közönség zenés produkciók iránti olthatatlan vágyát.

A könnyű zenés műfaj legjelentősebb vajdasági előadásai szinte kivétel nélkül a Szabadkai Népszínházhoz köthetők. Ehhez persze hozzájárul az is, hogy az Újvidéki Színház

<sup>1</sup> A Bauhaus stílusban emelt épületet eredetileg sportolási és kulturális célokra szánták 1936-os átadásakor. Ekkor elsősorban a helyi Sokol mozgalom fiatal sportolói vették a birtokukba (a legnagyobb sportközpont volt az országban), de általános iskola, bábszínház és könyvtár is működött a létesítményben. A második világháború éveiben – a Magyar Királyság fennhatósága idején – leveletothonként funkcionált, majd több mint harminc évig filmszínházként üzemelt az új Jugoszláviában. Ma a Szabadkai Népszínház ideiglenes játszóhelye mellett itt található a Szabadkai Gyermekszínház színpada is.

és a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház műsorpolitikája eleve nem kedvez a felhőtlen szórakozást ígérő zenés daraboknak.<sup>2</sup> Nagyon érdekes azonban, hogy az említett produkciók diadalmenete többnyire megelőzte az intézményesített színészképzés vajdasági megindulását, bemutatóik a jugoszláviai magyar nyelvű színjátszás hőskorában voltak.

Hitelt kell adnunk a színháztörténész Káich Katalin azon állításának, miszerint közvetlenül 1945 után, az új szocialista társadalom kiépítésének éveiben elképzelhetetlen lett volna egy operett színpadra állítása az akkor még Magyar Népszínházban, hiszen az „a szocializmus építésének ideológusai szerint a népellenség műfaja volt”.<sup>3</sup> A színház működésének első hat évében ezért szinte kizárólag propagandadarabok és eszmei szempontból kifogásolhatatlan komédiák kerülhettek a publikum elé. Ám Káich felhívja rá a figyelmet, hogy az 1951-ben bekövetkezett szervezeti átrendeződés<sup>4</sup> műsorpolitikai átalakulást is hozott magával. Tény, hogy ebben az évben a közönség már Jacobi Viktor *Leányvásár* című operettjének is tapsolhatott, és Sulhóf József, a *Magyar Szó* kritikusa szerint nem kérdés, hogy a darab bemutatásának köszönhetően a színház idővel újra „elfoglalja [majd] régi helyét a közönség kegyeiben”.<sup>5</sup> A teátrum zenés komédiái és operettjei a hatvanas évek végéig felülmúlhatatlan nézőszámokat értek el. Ha megvizsgáljuk a repertoárt, láthatjuk, hogy az ötvenes évektől a társulat a lehetőségeihez képest meglepően bátran válogatott az operettirodalom gyöngyszemei közül. Músorra tűzték többek között a *Mágnás Miskát*, a *Marica grófnőt*, a *Gül babát*, a *Csárdáskirálynőt* és a *Denevért* is. A vitathatatlan közönségsiker ellenére számos beszámoló tért ki arra, hogy az ekkor még szinte kizárólag amatőrökből álló együttes nem állt készen a nem csak színészi, de ének- és táncstudás tekintetében is komoly mesterségbeli tudást igénylő műfaj színrevitelére, és sokszor az alkalmi zenekarok játéka is hagyott kívánnivalót maga után. Dévavári Zoltán, a *Hét Nap* kritikusa tette szövé, hogy nagyon kiábrándítóan hat, ha a közreműködők közül csupán ketten-hárman tudnak énekelni, az ének és tánc-kar mindössze öt-hat tagú, a hivatásos statiszták helyett pedig csak „néhány műkedvelő cselleng a színpadon”.<sup>6</sup> Azért meg kell jegyezni, hogy ebben az időben számos kiváló zenés-komikus tehetség is kitűnt a társulattól, mint például Petz Mrika vagy Heck Paula, továbbá több tapasztalt magyarországi rendezőt és operettszínészt (például Sárosi Gábort) is sikerült Szabadkára csábítani egy-egy produkció erejéig.<sup>7</sup> Az operett helyét 1965-től, az *Irma, te édes* bemutatójától kezdve fokozatosan vette át a musical. Olyan

<sup>2</sup> Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a kétezres években az Újvidéki Színház több ismert musicalt is színpadra állított Nagy Viktor rendezésében, melyek a szakma és a közönség körében is sikert arattak (*Hair*, 2001; *Chicago*, 2003; *Rocky Horror Show*, 2007), a Kosztolányi Dezső Színház pedig történetének leglátogatottabb, a kritikusok által is méltatott előadását hozta létre *A csókos asszony lovagjai* (2021) című „szindikális operettgálával”, melyet Urbán András rendezett.

<sup>3</sup> KÁICH, *A színész...*, 288.

<sup>4</sup> Lásd bővebben az *Átnevelés* című fejezetben.

<sup>5</sup> SULHÓF József, „Leányvásár. Magyar operettbemutató a szubotikai Népszínházban”, *Magyar Szó*, 1951. ápr. 29., 2.

<sup>6</sup> Idézi KÁICH, *A színész...*, 295.

<sup>7</sup> Az 1985-ös újabb szervezeti átrendeződés előtt az utolsó színre vitt operett *A mosoly országa* volt 1970-ben.

művészek rendeztek Szabadkán, mint Harag György (*Tigris a garázsban*, 1970), Seregi László (*La Mancha lovagja*, 1972) vagy Szinétár Miklós (*Kabaré*, 1978).<sup>8</sup>

Az együttes egyik legnagyobb visszhangot kiváltó zenés produkciója azonban minden bizonnyal *A zöld hajú lány* című, 1981. október 31-én bemutatott előadás volt, melyet a plakátok az első vajdasági magyar rockoperaként hirdettek. Vicsek Károly az Újvidéki Televízió számára forgatott számos tévéfilm és néhány, nemzetközi fesztiválokon is szép sikereket elérő nagyjátékfilm után először rendezett színházban. A szövegkönyvet jegyző, elsősorban novellistaként ismert Gobby Fehér Gyula számára azonban nem voltak ismeretlenek a Szabadkai Népszínház kulisszái. 1981-ig három darabjának ősbemutatóját is láthatta a helyi közönség, és rövidprózai szövegei mellett minden vajdasági szerzőnél több drámája jelent meg nyomtatásban a hatvanas és hetvenes években. *A zöld hajú lány* zenéjét a szabadkai származású, Szarajevóban élő Lengyel Gábor szerezte, aki ekkor már Jugoszlávia-szerte ismert volt a bosznia-hercegovinai fővárosból induló rockzene-karával, a Teška industrijával.<sup>9</sup> Lengyel egyébként fontos közvetítő volt a magyar és szerb (színházi) kultúrák között is. Éveken át dolgozott együtt a Budapesten működő Magyarországi Szerb Színházzal, s e közreműködésnek köszönhető az, hogy 1994-ben, a balkáni konfliktus idején az *István, a király* mintájára Budapesten létrejött az első szerb rockopera, a *Farkasok pásztora* (*Pastir vukova*), mely az ortodox egyházalapító Szent Száva életét dolgozta fel elektromos gitárkísérettel, és két évvel később Újvidéken kisebb botrányt eredményezett. Lengyel szerezte az első szerb operett zenéjét is. A *Zombor rózsájának* (*Somborska ruža*) bemutatója szintén Budapesten volt 1996-ban.

*A zöld hajú lány* nem jöhetett volna létre a legendás szerb balett-táncos és koreográfus, Petar Slaj (eredeti nevén Slobodan Petrović) közreműködése nélkül. Slaj honosította meg Jugoszláviában a dzsesszbalett műfaját 1977-ben, amikor tízéves kinttartózkodás után hazatért Párizsból, és Belgrádban megalapította saját balett-társulatát. Az előadás fénytervezője Saghmeister Zoltán volt, a diszkóesztétikát bátran felhasználó eklektikus kosztümökért pedig Kosta Bunuševac volt felelős. A fémállványokból épített díszletet megálmódó műépítész, Hupkó István még 1967-ben, műszaki vezetőként került a színházhoz, de a társulat számos jelentős előadásának látványvilágáért is felelős volt. Gobby Fehér és Hupkó egyébként együtt dolgozott Vicsekkel az 1979-ben bemutatott *Fekete glóbusz* című magyar nyelvű tévéfilmben is. A rockopera ötlete ebben az időszakban pattant ki a rendező és az író fejéből.<sup>10</sup>

Magától értetődő, hogy a főszerepeket éneklő színészek kiválasztása egy prózai társulattól igen nehéz és kockázatos egy ilyen komoly energiákat igénybe vevő zenés produkció esetében. Jónás Gabriella és Földi László kiváló énektudása azonban nagyszerűen ellensúlyozta az e téren olykor jóval gyengébben teljesítő kollégáik hiányosságait, és nagyban hozzájárult a produkció sikeréhez. Érdekes azonban, hogy a női főszerepet eredetileg nem Jónásnak, hanem a szoprán Póka Évának szánták, Lengyel az ő maga-

<sup>8</sup> KÁICH, *A színész...*, 288–299.

<sup>9</sup> 'nehézipar' (szerb).

<sup>10</sup> OROSZ Ildikó, „Forog a kamera. Interjú A zöld hajú lány készítőivel”, *Pannon Televízió*, 2016. 12. 20., 81–83. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., [https://www.youtube.com/watch?v=MvyNp6zAC\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=MvyNp6zAC_c).

sabb hangjára írta a dalokat. Ám Póka az évadkezdést megelőző nyáron, a szereposztást követően váratlanul Budapestre költözött, így Jónás csak közvetlenül a próbafolyamat megkezdése előtt csatlakozott a produkcióhoz.<sup>11</sup>

A kábítószert-használó fiatalokról szóló rockopera témája szokatlanul bátornak tűnhet egy szocialista országban a nyolcvanas évek elején, ám nem előzmények nélküli. Miloš Forman azóta kultikussá vált *Hair* című filmjét az 1979-es amerikai premier után két évvel – azaz gyakorlatilag *A zöld hajú lány* bemutatásával egy időben – kezdték el vetíteni a jugoszláv mozik. Az alapjául szolgáló 1968-as Broadway-musicalt azonban egy New York-i, egy londoni és egy stockholmi produkciót követően a világon negyedikként tűzte műsorra 1969. május 23-án a hírhedt belgrádi alternatív színház, az Atelje 212. *A Kosa (Haj)* című előadást több vajdasági színházban is elsőprő sikerrel játszották, de a beszámolók szerint a közönség jelentős hányada botrányozott meg az első felvonás végén megjelenő meztelen színésztesteken.<sup>12</sup> A felháborodást keltő jelenet egyébként az eredeti amerikai produkcióban is látható volt, mindössze húsz másodpercig.<sup>13</sup> A jugoszláv változat hasonló részletéről nincsenek számszerű adataink, de a leírások szerint a játszó „váratlan mozdulattal” szabadultak meg ruháiktól a mit sem sejtő nézők előtt.<sup>14</sup> Ez volt az első teljes meztelenséget tartalmazó jelenet a jugoszláv színházakon. A musical szövegének szerzői s egyben az amerikai előadás főszereplői, Gerome Ragni és James Rado ott voltak a belgrádi premieren, sőt a fináléban a színpadra is rohantak, hogy együtt táncoljanak a színészekkel. Később egy interjúban azt állították, hogy a jugoszláv produkció volt a kedvenc feldolgozásuk, Belgrádban pedig nyoma sincs kispolgári előítéleteknek.<sup>15</sup> Josip Broz Tito és felesége, Jovanka kétszer is látták az előadást.<sup>16</sup> A meztelenséget tartalmazó jelenetet mindkétszer kihagyták, és katonai behívókat sem égettek a színpadon, de a stilizált droghasználatot nem érintette az öncenzúra.<sup>17</sup> Egyébként a behívók elégetése miatt 1973-ban, megközelítőleg 250 előadást követően betiltották a produkciót, azzal az indokkal, hogy rossz hatást gyakorol a fiatal sorkatonákra.<sup>18</sup>

A jugoszláv *Hair* mellett *A zöld hajú lánynak* szabadkai előképe is volt. 1970-ben – minden bizonnyal a belgrádi előadás sikerén felbuzdulva – a Szabadkai Népszínház

<sup>11</sup> OROSZ, „Forog a kamera...”, 3–4. perc

<sup>12</sup> KÁICH, *A színész...*, 106.

<sup>13</sup> n. n., „Phoenix Fright Wig Up On Hair; Many Mix-Up Calcutta”, *Variety*, August 5, 1970, hozzáférés: 2024. 08. 24., <http://www.orlok.com/hair/holding/articles/HairArticles/Variety8-5-70d.html>.

<sup>14</sup> KÁICH, *A színész...*, 106.

<sup>15</sup> n. n., „Hair Around The World”, *Newsweek*, July 7, 1969, hozzáférés: 2024. 08. 24., <http://www.michaelbutler.com/hair/holding/articles/HairArticles/Newsweek7-7-69.html>.

<sup>16</sup> Állítólag egy 1970-ben megszervezett szilveszteri mulatságon Tito el is énekelt a *Let the Sunshine In* szerb változatát, a *Daj nam sunca* című dalt.

<sup>17</sup> Egyébként a szövegkönyv egyes aktuálpolitikai utalásait minden országban a helyi viszonyokhoz igazították. A belgrádi változat szövegében Mao Ce-tung és Albánia jelent meg ellenségként.

<sup>18</sup> T. NJEŽIĆ, „Autorima »Kose« najviše se dopala beogradska verzija iz 1969”, *Blic*, 2010. 01. 31., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.blic.rs/kultura/vesti/autorima-kose-najvise-se-dopala-beogradska-verzija-iz-1969/3f95xhy>.

Magyar Társulata Rade Pavelkić *Napfoltok* című drámája alapján már színpadra állított egy zenés produkciót a pályakezdő fővárosi rendező, Radoslav Lazić rendezésében. Pavelkić szövegének ősbemutatója „a nyugaton tomboló hippy mozgalmat, s annak néhány égtájunkon is végigvonuló enyhe megnyilvánulási formáját”<sup>19</sup> mutatta be. Káich Katalin felidézi, hogy a részleges színpadi meztelenség ebben a produkciókban is hatáselem volt. Bár a színháztörténész szerint a drámát a hetvenes évek során több színház is sikerrel játszotta országszerte, a szabadkai előadás kizárólag elmarasztaló kritikákat kapott. Barácius Zoltán – aki 1959 óta a szabadkai társulat tagja volt, de a színház számos előadásáról írt beszámolót és kritikát – Pavelkić szövegét gyengének, Aldobolyi Nagy György zenéjét pedig érzélgősnek nevezte, s bár – mint írja – a színjáték és a rendezés elfogadható volt, a szabadkai előadás csak „látszatsikert” ért el:

„A jó színháznak semmi köze a kordivathoz. [...] Csakis jó szerep és jó színész adhat jó előadást, mert még sehol sem volt példa arra, hogy a díszlet, a ruha vagy a meztelenség miatt ment be a közönség a színházba. Amennyiben mégis, akkor el lehet gondolkodni a színház jövőjén, s azon, hol kezdődik a varieté.”<sup>20</sup>

E sorok ismeretében különösen izgalmas, hogy Gerold László a tizenegy évvel későbbi rockopera premierjét „a jugó kommersz színház megszületésének”<sup>21</sup> nevezi.

Jellemző, hogy *A zöld hajú lány* recenziói tartózkodtak tőle, hogy a Vajdaságban teljesen újnak számító műfajról és formajegyeiről véleményt formáljanak. A kifejezetten progresszívnek számító zenéről csak érintőlegesen ejtettek néhány – többnyire dicsérő – szót, s elsősorban a dalok szövegeivel foglalkoztak. Vicsek nagyszabású, szimultán képekre épülő rendezését a legkülönbözőbb szempontok szerint igyekeztek megragadni, s bár többnyire egyetértettek abban, hogy a hol középszerűnek, hol monumentálisnak nevezett produkció nagy erőket mozgató meg, a rendezői megoldásokat igen ellentmondásos jelzőkkel illették.

A *Magyar Szó* számára a fotográfus és zenei újságíró Dormán László írt szubjektív beszámolót. A kritikus megjegyzi, hogy az előadásban megtalálható volt mindaz, amit a magaskultúrából „következetesen száműztünk, színházainkba be nem engedünk”.<sup>22</sup> Úgy fogalmaz, hogy bár a kábítószerhez menekülő lány története nem mindennapi a Vajdaságban, a szülők és gyermekek közötti áthidalhatatlan szakadék meglétére figyelmeztet.

Csordás Mihály Vicsek rendezését ötletgazdagnak nevezi, de hozzáteszi, hogy Gobby Fehér „jól ellenpontozott szövegének”<sup>23</sup> színrevitele valójában meg sem történt. Mint írja, „Vicsek az egymáshoz illeszkedő szimbólumok mozaikját alkotta meg, amelynek belső vérkeringése nem annyira teljes, hogy élni érezzük a legapróbb részleteket

<sup>19</sup> KÁICH Katalin, *A kölcsönösség színpadtere. Délszláv drámairodalom a vajdasági magyar színpadokon (1945–1985)* (Újvidék: Vajdasági Színházmúzeum, 2014), 82.

<sup>20</sup> BARÁCIUS Zoltán, „Egy évad tanulságai”, *Üzenet* 1, 1. sz. (1971): 100–107, 105.

<sup>21</sup> GEROLD László, *Drámakalauz* (Újvidék: Forum, 1998), 193.

<sup>22</sup> DORMÁN László, „A zöld hajú lány”, *Magyar Szó*, 1981. nov. 5., 7.

<sup>23</sup> CSORDÁS Mihály, „Három ősbemutató”, *Üzenet* 12, 1–2. sz. (1982): 79–83, 80.

is”.<sup>24</sup> Meggyőződése szerint az előadás motívumrendszere nem állt össze egésszé, de elismerően szól Lengyel Gábor zenéjéről, mely szerinte „kifejezésre juttatta a tartalom mélységeit”.<sup>25</sup> A kritikus kijelenti, hogy – a jugoszláviai droghasználók alacsony száma ellenére is – hitelesnek, valóságosnak látta a produkciót, s azt állítja, hogy a színpadon egy egész nemzedék története jelent meg.

Franyó Zsuzsanna dramaturg doktori értekezésében *A zöld hajú lányt* fontos állomásnak látja Gobby Fehér Gyula, „a legtermékenyebb vajdasági magyar drámaíró” életművében, „mert újat hozott, mást, többet [...], gazdagítva a kifejezési formákat”.<sup>26</sup> Egyúttal sajnálatát fejezi ki, amiért az előadás a szöveg értékeihez méltó kivitelezés helyett az olcsó népszerűség csábításának engedett.<sup>27</sup>

Csordás Mihály is arra hívja fel a figyelmet, hogy az előadás – nem hivatalos – hírvérése elsősorban arról tájékoztatta a nagyrészt, hogy a Szabadkai Népszínház művészei „attraktív diszkó műsort készítettek sztriptízzel, amelyben leghitelesebben a hivatásos diszkóénekes, Gucan Zvekanović” alakított.<sup>28</sup>

Arról, hogy az előadás miként maradt meg a színházi és közösségi emlékezetben, igen sokat elárul Barácius Zoltán kilenc évvel a bemutató után megjelent ajánlója. 1990-ben a Szabadkai Városi Könyvtár filmklubja tűzte műsorra a rockopera tévéfilmváltozatát, az ekkor már nyugalmazott színész pedig – aki maga is játszott egykor a produkcióban – a következőképpen reklámozta a vetítést a *Magyar Szóban*: „Az előadás mentes a durván sokkoló élményektől. A nagyobb hatások kedvéért a rendező beiktatott egy attraktív vetkőzőszámot, rituális drogszeánszokat és lovasparádét. Az alaptéma örök: a generációk harca.”<sup>29</sup>

A premier harmincötödik évfordulóján egy televíziós interjúban Gobby Fehér Gyula – amikor a szövegkönyv keletkezéséről kérdezték – elmondta, hogy már korábban is írt novellákat kábítószer-használó fiatalokról, s bár a drogfogyasztás nem volt – ahogy ő fogalmaz – „világégető” probléma Jugoszláviában, a híradásokból úgy tűnt, a drog gyorsan terjed a nyugati városokban, s attól tartva, hogy az illegális élvezeti szerek a jugoszláviai fiatalok szélesebb csoportját is veszélyeztetik, egy kábítószer-használó diáklány történetét alapul véve – akivel Újvidék egyik kórházában találkozott – megírta a darabbeli Éva történetét.<sup>30</sup>

Elmondása alapján úgy tűnhet, hogy az előadásnak hangsúlyos prevenciós szándéka volt – s tény, hogy vajdasági magyar középiskolások tömegeit utaztatták szervezeten Szabadkára, hogy megtekinthessék az elhíresült produkciót –, ám nem állíthatjuk, hogy Vi-

<sup>24</sup> CSORDÁS, „Három ősbemutató”, 80.

<sup>25</sup> CSORDÁS, „Három ősbemutató”, 80.

<sup>26</sup> FRANYÓ Zsuzsanna, *A jugoszláviai magyar dráma története 1948-tól 1995-ig*, doktori értekezés, kézirat, 1995, 78.

<sup>27</sup> FRANYÓ, *A jugoszláviai*, 77–78.

<sup>28</sup> CSORDÁS, „Három ősbemutató”, 80.

<sup>29</sup> B. Z. [BARÁCIUS Zoltán], „A zöld hajú lány. A videotéka tévéfilmje”, *Magyar Szó*, 1990. aug. 24., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://kpgtyu.com/press/nggallery/1990/magyar-szo-6/page/9>.

<sup>30</sup> BOLLÓK HUSZÁR Gabriella, „A zöld hajú lány – filmen”, *Vajdasági Rádió és Televízió*, 2016. 11. 29., 1–2. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.youtube.com/watch?v=ijvnE0G5Olc>.

csok rendezése bármiképpen moralizált volna. Bár a történet – a kronológiát felborítva – egy elvonón kezdődik, s az egyes jelenetek akár lázálomszerű víziókként is értelmezhetők, a kábítószer-élvezés még csak nem is a legerőteljesebb motívum az előadásban, csak időről időre tűnik fel egy-egy marihuánafogyasztó vagy túhasználó a fiatalok mulatozása közben. Persze elképzelhető, hogy Gobby Fehér hangsúlyosabban tematizálta a narkotikumok veszélyeit eredeti drámájának szövegében, de abból a bemutatóra gyakorlatilag semmi sem maradt.<sup>31</sup> A szerző ugyanis eredetileg egy musical szövegkönyvét és az általa songoknak nevezett dalokat írta meg, ám a próbafolyamat során a prózai betétek közül csak a felnőttek – az apa, az anya és az addiktológusként dolgozó szerető – alig néhány soros párbeszédei maradtak meg.<sup>32</sup> A próza megjelenése persze eleve kérdésessé teszi, hogy a jugoszláv közönség rockoperát látott-e 1981-ben, de ettől a terminológiai kérdéstől a beszélt mondatok alacsony száma miatt talán érdemes eltekintennünk.

Az előadásban ugyan nem játszhatott élőben rockzenekar, mivel ezt a színház anyagi és technikai korlátai nem tették lehetővé, de a vezetőség új, korszerű hangrendszert vásárolt kifejezetten a produkció számára. Minden dalt az erre a célra létrehozott Szabadkai Zenei Stúdióban rögzítettek, s a színészek a felvett zenei alapokra énekeltek az előadás során. Ehhez kénytelenek voltak mikrofonjaik több tíz méteres kábeleit maguk után húzni a színpadon, s olykor a zsinórpadlás felé magasodó fémvázakon is. A közreműködő zenészek neveit egyébként – ezt Dormántól tudjuk – egyetlen, a produkciót hirdető nyomtatvány sem közölte, csak a későbbi lemezkiadás borítóján szerepeltek.

Ha megvizsgáljuk az előadás dramaturgiáját, láthatjuk, hogy a várttal ellentétben nem egy tipikus bukástörténetről van szó. A fiatal szereplők nem az ártatlanságtól jutnak el a megsemmisülésig. Számukra már minden állandó, megváltoztathatatlan. *A zöld hajú lány* diszkouniverzumának pólusait a prózában beszélő, „skatulya-életet” élő szülők és a csak dalban megszólaló, „virág illatú” fiatalok konfliktusa rajzolja ki, holott egyetlen jelenetben sem találkoznak egymással. Vicsek képei és Slaj koreográfiái egy olyan valóságot mutatnak meg, melyben törvényszerű, hogy a magukra hagyott tinédzserek tünékeny élvezetekbe menekülnek. Az Évát alakító Jónás Gabriella első dalában még a világban elfoglalt helyére kérdez rá, de pár pillanattal később már gyertyaláng felett melegíti kávéskanálnyi heroinadagját, s gyakorlott mozdulatokkal lövi be magát. Ahogy nincs fejlődés, nincs valódi egymásra találás sem. Ugyan Éva találkozik egy Krisztus-szakállas munkásfiúval – Földi László egy fehér ló hátán poroszkál be a színpadra –, szerelmük nem teljesedhet ki. A fiatalember – miután arról énekel, hogy a világ becsapta – az őt korábban körbeherdoló tömeg lesújtó kés- vagy tűszúrásai végeznek.

Bár ezt a korabeli kritikák általában figyelmen kívül hagyják, az előadásban kifejezetten hangsúlyos szerep jut a munkásosztály csalódottságának is. A fiatalok olykor – révületüket megszakítva – kantáros nadrágot és munkavédelmi sisakot húzva hajtának végre gyári munkákra emlékeztető mozdulatsorokat. Földi vezetésével azt éneklük, hogy semmi se jó úgy, ahogy van, s jobbá kéne tenni. Sokatmondó, hogy mindenért apáikat okolják,

<sup>31</sup> OROSZ, „Forog a kamera...”, 84–86. perc.

<sup>32</sup> OROSZ, „Forog a kamera...”, 86–87. perc.

s azt hangoztatják, hogy nem tűnnek kantárt a hátukon. Kórusuk egy ponton egy utcai tüntetés menetelő tömegévé változik, amely az elégedetlenség kivehetetlenségig összemósódó szitokszavait skandálja. A kar nem sokkal később egy fehér zászlóval Eugène Delacroix *A szabadság vezeti a népet* című forradalmi festményét idézi fel. A „generációk harca” fokozatosan erőteljes politikai mondanivalóval gazdagodik. Valamivel később ugyanezek a munkásruhás fiatalok rabszolgaként húzzák-vonják az apát alakító Albert János márványtömbre emlékeztető trónszékét, aki kategorikusan kijelenti, hogy lányára az iskola elvégzése után egy iroda és egy íróasztal vár majd. A szereposztás érdekessége, hogy Albert János és a feleségét a színpadon és a magánéletben is megformáló Albert Mária a társulat rangidősei voltak, számos operettel és zenés-táncos alakítással a hátuk mögött. Ez szembetűnően megkülönböztette játéktílusukat a többiek alakításától.

Mindenképpen ki kell még térnünk az előadás ikonikus „vetkőzőszámára”, elsősorban enigmatikussága miatt. Az ezt tartalmazó jelenet közben a megállás nélkül forgó színpadon munkától és mulatozástól kimerült fiatal testek hevernek. Instrumentális gitárzene szól. A proszscéniumon néhányan épp marihuánás cigarettát nyújtanak körbe, s miután átadják egymásnak, a japán kultúrából ismert három bölcsemblemátikus gesztusait idézik fel: felváltva fogják be fülüket, szemüket és szájukat, hogy ne hallják, ne lássák és ne szólják a rosszat. Időközben egy fiatal, feltupírozott hajú nő jelenik meg a színen, aki hátat fordítva a közönségnek, akkurátusan szabadul meg ruhadarabjaitól. Amikor a forgószínpadon néhányan átmenetileg visszanyerik eszméletüket, a póré nőtestet megpillantva fejük úgy zuhan vissza a talajra, mintha pisztolylövés érte volna őket. A lány egy pillanatban szembefordul a közönséggel, majd dühös pillantással, teljesen meztelenül lép eléjük. Megvetően végigméri őket, majd távozik a színpadról.

Jellemző, hogy a jelenet összetettségéből a színházi emlékezet csak Terék Júlia ruhátlan testét őrizte meg, akinek a neve egyébként nem is szerepelt a színlapon. A lány azért csatlakozott a produkcióhoz, mert a társulat egyik színésznője sem akarta elvállalni e botrányos számot,<sup>33</sup> mely jó néhány alkalommal nyílt színi tapsot kapott.<sup>34</sup>

*A zöld hajú lány* a Vajdaságban soha korábban nem látott nézőszámot produkált. Bár a tetemes költségek miatt csak egy éven keresztül volt műsoron, a számos vendégjátéknak köszönhetően hozzávetőleg ötvenezer ember látta a jugoszláv tagállamokban, ahol eredeti nyelven, felirat vagy szinkronfordítás nélkül játszották.<sup>35</sup> A nagy sikerrel való tekintettel az előadás dalait 1982-ben ötezer példányban jelentette meg bakelitlemezen a sarajevói Diskoton kiadó. A borító előlapján az előadás ikonikus Delacroix-parafázisa látható, a hátlapon pedig egy színészekről készült csoportkép és Terék Júlia hasonlóan ikonikus vetkőzésének egyes fázisai egy tizenkét kockából álló sorozaton, mely a „jugó kommersz színház” megszületésére emlékeztet.

<sup>33</sup> A részleges meztelenség egyébként korábban nem jelentett problémát a társulat színésznői számára. A Szabadkai Népszínház színpadán – és egyúttal a vajdasági magyar színpadokon – elsőként Romhányi Ibi jelent meg toplessben (Virág Mihály: *Áfonyák*, 1969), a *Napfoltok* című előadásban pedig Kasza Éva és Bada Irén vetkőzött.

<sup>34</sup> BOLLÓK HUSZÁR, „A zöld hajú...”, 1–2. perc

<sup>35</sup> BALÁZS Szilvia, „35 éves a Zöld hajú lány”, *Hét Nap*, 2016. dec. 14., 9.

## II.2. „Azt se tudom, mi a politika”

### KOVÁCS FRIGYES: *APÁM, A SZOCIALISTA KULÁK*, 1985

(Tanyaszínház)

Josip Broz Tito és Joszif Sztálin 1948-as politikai szakítását – és az utóbbi 1953-ban bekövetkező halálát – követően Jugoszlávia páratlan gazdasági pozícióba került. Az új jugoszláv vívmány, a szovjet befolyástól független öngazgatású szocializmus eszméje a helyi szintű közigazgatási szervek nagyfokú önállóságán alapult, emellett az iparban és a mezőgazdaságban is önkormányzatiságot hirdetett.<sup>36</sup> Ennek ellenére Tito harmincöt éves irányítása alatt mindvégig virágzott a személyi kultusz, szilárdan tartották magukat az államszocialista keretek és „továbbra is az állam határozta meg mit, milyen mennyiségben kell gyártani, és milyen árban lehet azt eladni”.<sup>37</sup> Bár végül a jugoszláv modell nem bizonyult versenyképesnek, a hidegháború éveit Tito komoly nemzetközi befolyásra tett szert és mindkét hatalmi tömbbel jó kapcsolatot alakított ki. Ennek köszönhetően Jugoszlávia mindkét féltől nagy összegű kölcsönöket vehetett fel, aminek következtében az ország a nyolcvanas évekre teljesen eladósodott. 1985-ben – a marsall halála után öt évvel – nyugati elemzők már arra figyelmeztettek, hogy a jugoszláv gazdaság megállíthatatlanul az összeomlás szélére sodródott.<sup>38</sup>

Az 1978 óta eltelt hét évben ugyan a vajdasági magyar közösség és a média egyre fokozottabban figyelt a Tanyaszínházra, anyagi helyzete azonban közel sem volt kielégítő. Ennek elsősorban az volt az oka, hogy a nyaranta újrászerveződő társulat a vajdasági hivatásos színházaktól gyakorlatilag teljesen függetlenül, az állami finanszírozási struktúrákon kívül működött. Az előadások létrehozásához szükséges szerény anyagi kereteket helyi vállalkozások és magánszemélyek kisebb-nagyobb felajánlásaiból tudták előteremteni, a fiatal színészek pedig ekkor még egyáltalán nem kaptak fizetést a sokszor emberpróbáló vállalkozásért. Az ingyenes előadásokat követő kalapozás alkalmával ugyan a falusiak szerény adományaikkal (sokszor háztáji élelmiszerekkel) hozzájárultak a társulat további munkájához, de ezeket a trupp jobbra felélte a nyári turné végére.

A körülmények ellenére a színház 1985-ben 26 előadást játszott, és olyan településeket is útba tudtak ejteni, amelyeket korábban még egyszer sem sikerült. Ebben az évben a szlovén drámaíró, Tone Partljič *Apám, a szocialista kulák* című falusi tragiko-

<sup>36</sup> Lásd bővebben az *Öngazgatású szocializmus* című szócikkben.

<sup>37</sup> LASZÁK, „Polgárháború...”

<sup>38</sup> LASZÁK, „Polgárháború...”

médiájának átdolgozott változatát vitték színre. Ez volt a dráma magyar nyelvű ősbemutatója, a kavillói premieren maga a szerző is tiszteletét tette.<sup>39</sup>

Fehér Katalin, a *Híd* folyóirat kritikusa szerint az eredetileg 1983-ban megjelent mű a Tanyaszínház adaptációjában „a lélektani ábrázolásnak köszönhetően elkerülte a gyakran sematizmusba fulladó politikai, társadalmi drámák sorsát, azt azonban már nem, hogy jó-tékony kezek átszabják, tömegízléshez igazítsák”.<sup>40</sup> Az előadás szövegkönyve Csipak Angéla dramaturgi munkájának eredménye, aki Garai László magyarítását vette alapul, mely kifejezetten a Tanyaszínház számára készült. Azért indokolt fordítás helyett inkább magyarításról beszélnünk, mivel az eredetileg egy Maribor (Szlovénia) környéki névtelen faluban játszódó történet helyszínét, szereplőit és beszédmódjukat – az ekkor már bevett gyakorlatnak megfelelően – lokalizálták, azaz áthelyezték a vajdasági Észak-Bácskába.<sup>41</sup> A dialógusok a közönség által is beszélt dialektusban hangoztak el, így a nézők többek között felismerhették a pótlónyúlás („vót”), a depalatalizáció („melik”), vagy a zöngésülés („pallás”) megjelenésének jellegzetes eseteit. A leglényegesebb változás talán mégis az volt, hogy az adaptáció során a főszereplő Jože Malek<sup>42</sup> neve tükörfordítással Kis Józseffé alakult, s ezzel egy államalkotó (többségi) nemzet képviselőjéből kisebbségi magyar lett.

Noha a szerző instrukciói alapján az *Apám, a szocialista kulák* cselekménye valamikor 1945 és 1948 között játszódik, a történet középpontjában valójában a 20. század második felének tipikus kelet-közép-európai kisembere áll, akinek sorsa egyszerre szánni- és megmosolyognivaló. A beszélő neveket viselő, a közönség számára könnyen átélhető sorstragédiákat hordozó, egyéni, de mégis tipizált figurák megjelenése és a névadás efféle gyakorlata a társulat későbbi előadásaiiban is gyakran előfordul.<sup>43</sup>

Fehér Katalin úgy látja, hogy az átírásnak és rövidítésnek főként negatív hozadéakai voltak. A kritikus szerint a komédia „amelyet ilyen formájában alig lehet Partljicnak tulajdonítani, komikus elemek tárházává vált, múzeumi szereplők, kellékek túltelített halmaza lett”.<sup>44</sup> Értékelésében kiemeli, hogy az addig uralkodó komikumot a játékidő második felében szinte előjelek nélkül váltják fel a tragikus szölamok. Fehér a hirtelen hangulatváltás előzménynélküliségét hibaként rója fel, holott egyértelmű, hogy e markáns rendezői megoldás határozott alkotói elképzelést feltételez. A társulatalapító Kovács Frigyes – aki ezzel az előadással mutatkozott be rendezőként – évekkel később a következőket nyilatkozta egy vele készült interjúban: „Olyan népszínház jellegű színházként tudom elképzelni a Tanyaszínházat, ahol időről időre be kell lopni groteszk elemeket, hogy az igényesebb néző is megtalálja a maga csemegéjét benne.”<sup>45</sup> Ez alapján

<sup>39</sup> CZÉRNA, *Tanyaszínház...*, 55–57.

<sup>40</sup> FEHÉR Katalin, „Kirándulás a múltba”, *Híd* 49, 9. sz. (1985): 1256–1258, 1257.

<sup>41</sup> Az előadás a III.2. fejezetben bevezetett tipológiai felosztás szerint a harmadik tematikus csoportba – a Vajdaságban játszódó lokalizált vagy eredeti történetek csoportjába – tartozik.

<sup>42</sup> 'kicsi' (szlovén).

<sup>43</sup> A *Csantavéri passzióban* (1993) például Ember Fiának, a *Mérföldkőben* (2012) pedig Jéder Manfrédnak hívják a főszereplőt.

<sup>44</sup> FEHÉR, „Kirándulás...”, 1257.

<sup>45</sup> MIHÁJLOVITS Klára, „Nem lehet minden áron nevelni”, *Magyar Szó*, 1995. jún. 29., 12.

kijelenthetjük, hogy 1985-ben a komikumot felváltó kegyetlenség és az *Apám, a szocialista kulák* szokatlan hangulati törése kíméletlenül szembesíthette a vajdasági magyar közösséget azzal, hogy az előadás első felének „már-már bohóckodássá fajuló”<sup>46</sup> játékát kikacagva végig önmagán nevetett.

A Tanyaszínház nyolcadik évadának darabválasztását részben az indokolhatja, hogy az államhatalommal szembeni bizalmatlanság és kiszolgáltatottság hasonlóképpen jelen volt a második világháborút követő rendszerváltozás ellentmondásos viszonyai között,<sup>47</sup> mint a nyolcvanas évek bomló szocializmusában, kevéssel a joghurtforradalom<sup>48</sup> és a polgárháború előtt, amikor a nemzeti alapú feszültségek egyre inkább felerősödtek az országban.

A dráma elején Frányó<sup>49</sup> (Törköly Levente), a mindig jól helyezkedő népbizottsági tag mindenkit felvilágosít: „Átmeneti periódná vagyunk.”<sup>50</sup> A férfi szerint e provizórikus fázist követően, a kommunista társadalmi rend megszilárdulása után, mindenki „hússá fog [...] hajigálózni”. A Karl Marx által megfogalmazott fejlődési nézetek hangoztatása azonban, mely a háború után talán még bizakodással tölthette el a jugoszláv állampolgárokat, a nézők jelenében, harminc év távlatából már csak pusztá demagógiaként hatott. A nyolcvanas évek derekára az egyszerű polgárok számára is egyre világosabbá vált, hogy az ország gazdaságát lehetetlen megmenteni az összeomlástól. A jól hangzó politikai ígéretek ekkorra már teljes képtelenségnek tűntek.

A negyvenes évek impériumváltásának időszakában próbál talpon maradni családjával Kis József (Soltis Lajos), aki az első jelenet végén érkezik haza a második világháborúból. Kis ugyan a németek oldalán vonult hadba, de a szovjeteknél szerelt le, s közben egyetlen golyót sem lőtt ki, egyetlen hadszíntéren sem harcolt. Ez a sodródás lesz a legfontosabb attribútuma a későbbiekben is, melyről érzékletesen tanúskodik fia róla írott iskolai fogalmazása, mely teljes terjedelmében elhangzik az előadásban:

„Az én apám nagyon jó ember. Először a németeknél volt, azután az oroszoknál. Egy este megjött. Ez volt a legszerencsésebb nap az életemben. Most vasutas és kék szeme van. Nemsokára földet kapunk, amit az anyánk harcolt ki, mert apa a WC-n ücsörgött, amikor a földet osztották. Három hektárt. Az én apám mindig jól földtalálja magát. Nekünk is azt mondja, hogy jól fel kell találnunk magunkat. Most, hogy van földünk, az én apám is kulák. Most aztán megbaszhatja minden-

<sup>46</sup> FEHÉR, „Kirándulás...”, 1257.

<sup>47</sup> Lásd bővebben az I.2.1-es számú fejezetben.

<sup>48</sup> Lásd bővebben a *Joghurtforradalom* című szócikkben.

<sup>49</sup> Franjo alakban délszláv férfinév, a Ferenc megfelelője. Az első világháborút követően az állami szervek bevett gyakorlata volt, hogy a nemzeti kisebbségek idegen hangzású keresztnéveit szerbesítették a hivatalos dokumentumokban. A könnyebb érvényesülés reményében egyesek a mindennapokban is ezt a névváltozatot használták.

<sup>50</sup> 'időszak' (szerb). – A szereplők többsége gyakran él szerb kifejezésekkel, melyek meghonosodtak a vajdasági magyar regionális köznyelvben.

kinek az anyját. Akkó szeretem legjobban az apámat, amikor vasárnap asztalhoz ül, és ismételtgeti: »Mostmá én is kulák vagyok.«<sup>51</sup>

Míg Kis József unokatestvére, Frányó tudatosan, számítóan választ oldalt és lojalitásának bizonyosságaképpen sztálinista jelszavakat szajkóz („Most az a kursz,<sup>52</sup> hogy miné’ többet kő emlegetni az oroszokat”), Kis nem tud dönteni vallás és párt között, mivel egyikben sem hisz igazán. Amikor a falu papja megjegyzi, hogy csak azért élte túl a háborút, mert a berukkolás előtt Szűz Máriához imádkozott, a férfi ígéretet tesz, hogy misére küldi gyerekeit. Ám gyorsan meggondolja magát, amikor Frányó felvilágosítja, hogy a kommunizmusban nincs jövője a vallásnak és az egyházi földeket a kulákok nagybirtokaihoz hasonlóan fel fogják osztani a parasztok között.

E későbbi földosztásjelenet a Tanyaszínház adaptációjában sajátosan magyar, azaz kisebbségi színezetet kap. Amikor a falu parasztsága az utcára vonul, hogy felosszák egymás között a nagybirtokokat, Kis József lánya, Olga (Faragó Edit) azt kezdi skandálni a tömegben: „Megvalósítjuk Dózsa György álmát!” Az észak-bácskai őshonos magyar közösség számára egyértelműen mögöttes jelentéstartalommal bír a módos paraszt, Medve (Földi László) érvelése is, mely szerint a földeket nem lehet csak úgy elvenni tőlük, hiszen évszázadok óta birtokolják őket. Mind a helyi plébános, mind Medve rá akarja venni Kist, hogy a másik földjét fogadja el, ha felkínálják neki, a férfi azonban olyannyira döntésképtelen, hogy végül felesége megy el a földosztásra, míg ő egyedül tépelődik a díszlet részét képező kerti budiban.

Ez a döntésképtelenség és az átgondolatlan ígéretek eredményezik végül azt, hogy Kis ugyanolyan nincstelenségbe kényszerül a darab végére, mint amilyenbe hazatért. Története ezáltal bizonyos értelemben allegóriává válik. Soltis kisembere képtelen alkalmazkodni a megváltozott és folyamatosan változó rendhez. Túlélésének egyetlen kulcsát az opportunizmusban látja, mely hozzásegíti ugyan, hogy rövid ideig saját földjén gazdálkodjon, de végül mégsem bizonyul eredményes stratégiának. Az előadás azt sugallja, hogy nem is tehetne mást a nyereszkesedésen kívül, a rendszer semmilyen valós alternatívát nem kínál a számára. Ezt igazolja a produkció utolsó negyede is, melyben Frányót – aki számára a határozottság látszólag meghozza gyümölcsét – a sebtében összeállított népbizottság sztálinistának bélyegzi, s mivel Jugoszlávia időközben szakít a Szovjetunióval, börtönbüntetésre ítéli. Kovács Frigyes rendezése Kis József alakját szánni való, esendő figurának állítja be, aki eredendően bukásra van ítélve, s egy olyan állam képét festi meg, melyben a polgárok számára nincsenek biztos döntések, csak az örökös tévelygés a politika útvesztőiben.

Az előadás Kis József fiának, Öcsinek (Magyar Attila)<sup>53</sup> a csínytevésein keresztül képes rámutatni a nagyszabású kommunista eszmék devalválódására, kiüresedésére is. A fiú egyik iskolai füzetének hátulján szocialista vonatkozású mozaikszavak kifordítá-

<sup>51</sup> Tone PARTLIČ, *Apám, a szocialista kulák*, ford. GARAI László, kézirat, 1985, 39–40.

<sup>52</sup> ’politikai irány’ (szerb).

<sup>53</sup> Az ekkor tizenöt éves Magyar Attilának ez volt az első szerepe, s ettől kezdve a társulattal is maradt. Tíz évadon át színészként, majd koordinátorként volt jelen, 1993-tól 2020-ig a Tanyaszínház irányító civil egyesület vezetője volt.

sával olyan szósorokat alkot, melyeknek egyértelműen rendszerkritikai élük van (pl. „SSSR = szürke számár szarik”, „AFŽ<sup>54</sup> = állami feneketlen zsák”, „VKV<sup>55</sup> = vigyázz, kommunistaveszély”). Pár soros versikéivel folyamatosan kommentálja az eseményeket. Az előadás csak ezt a szemtelen, sorsfordító történelmi eseményekre fittyet hányó gyermeki magatartást tudja felkínálni egyetlen eredményes világotolvasási stratégiaként a néző számára.

Öcsi nővérének, Olgának a figurája a család többi tagjával ellentétben nem illik a falusi típusok közé. Ugyan a kommunizmusról ő is Frányótól hall először – amikor arra tanítja a gyerekeket, hogy „Aggyisten!” helyett „Halál a fasizmusra!” felkiáltással köszönjenek –, az ő szájából a jelszavak nem csak üres frázisokként hangzanak el. Az ambiciózus lány a mezőgazdasági munka helyett inkább a kommunista ifjúság összejöveteleire, az „omladinába”<sup>56</sup> szeretne járni. Idővel sikerül is feljebb kerülnie a ranglétrán, és irodai állást kap a „zadugában”,<sup>57</sup> majd azt nehezményezi szülei előtt, hogy a háború végeztével a „politikárú csak négyszemközt lehet [...] beszéni”. A paraszti környezetben nevelkedett lány utolsó megszólalásában a téesszesítés mellett foglal állást: „A kollektivizálás a szocialista öntudat magasabb foka” – harsogja. Miután Kis leteremti, sírva elrohan. Végsszava: „Tik nem értetek semmit.”

Mivel a Tanyaszínház adaptációs stratégiájának megszokott eszköze, hogy a falusi közönség számára jól ismert műfajok és színjátéktípusok formai és tartalmi követelményeihez igazítják a választott drámákat, érdemes felfigyelnünk rá, hogy a Partljič-átírat bácskai falujának lakói épp olyan tipizáltak, mint a 19. században virágkorukat élő népszínművek figurái. Ugyan történetének kezdeti szakaszában a népszínmű elsősorban a francia melodrámat, az osztrák tündérbohózatot és a magyar vígjáték hagyomány elemeit vegyítő, szórakoztató zenés-táncos színjátéktípus volt, a korabeli liberalizmus jegyében időszerű politikai mondanivalót is népszerűsített.<sup>58</sup> Sötér István arra is rámutat, hogy bár a népszínmű a romantikus dramaturgia jegyében fogant, képes volt eljutni a realista ábrázolásig.<sup>59</sup> E kettősségre hívja fel a figyelmet Gerold László is, aki szerint bár a népszínművekben a „történet, a cselekmény bonyolítása, a fordulatot hozó megoldások egyértelműen romantikusak, ugyanakkor az írói alapszándék, a művek néhány szereplője, az egyes jelenetek részletei, a nyelvi, stiláris elemek már realista igényre mutatnak”.<sup>60</sup> Gerold úgy gondolja, hogy a műfaj idővel teljesen levetkőzött volna a romantikus sallangokat, ám az 1848–49-es események hatására a népszínmű még „mielőtt

<sup>54</sup> Antifašistički Front Žena (szerb) = Nők Antifasiszta Frontja.

<sup>55</sup> 'visokokvalifikovani [radnik]' (szerb) = szakmunkás.

<sup>56</sup> 'ifjúsági' jelentésű melléknév, melyet gyakran önállóan is használnak a különböző ifjúsági szervezetek megnevezésére.

<sup>57</sup> '(termelői) szövetkezet'.

<sup>58</sup> n. n., „Népszínmű”, in *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, 558. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 558.

<sup>59</sup> SÖTÉR István, „Népköltészet. Népszínmű”, in SÖTÉR István, *Werthertől Szilveszterig*, 158–164. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976).

<sup>60</sup> GEROLD László, *Száz év színház* (Újvidék: Forum, 1990), 194.

kialakulhatott volna, talajtalanná vált”.<sup>61</sup> Funkciója azonban így is jelentős volt, hiszen a népszínműjátászás „a túlélés egyik eszköze és bizonyítéka volt az önkényuralomban”.<sup>62</sup> A fentiek értelmében tehát a műfaj több szempontból is illeszkedik a Tanyaszínház specifikus formanyelvéhez és tevékenységéhez.

A népszínművek világgképéről értekező Kolta Magdolna szerint a „tisztá parasztok lakta tiszta magyar falu idilljéhez hozzátartozik a falu egységének feltételezése is: a fontos események mindig a nép előtt történnek, s a finálé mindig tüzes csárdás, mely a szilárdnak hirdetett világrend erkölcsiségének győzelmét ünnepli”.<sup>63</sup> Az *Apám, a szocialista kulák* világában azonban sem egységről, sem erkölcsi győzelemről nem beszélhetünk. A világháború utáni rendszerváltozás időszakában épp ez az egység bomlott meg az ártalmatlan szándékú opportunizmus miatt, s ezzel ellehetetlenítette az erkölcsi alapú győzelmet is.

Bár a Tanyaszínház alkalmi színpadán is megjelennek az olyan hagyományos szerepkörökbe sorolható alakok, mint a leleményes paraszt, a plébános és a helyi csendőr (esetünkben rendőr), Olga alakja és a belügyi szervek dolgozói a legkevésbé sem illenek az említett népszínműhagyományba. Ez egyáltalán nem meglepő, hiszen az eredeti szlovén nyelvű drámának köze sincs e színjátéktípushoz, csak az átiratban kapott rá emlékeztető jegyeket. Ebből kifolyólag egyes szereplők tulajdonságai közel sem mondhatók népszínművekhez illően idealizáltak (például Kis naivitása), s az események alakulása több alkalommal is szöges ellentétbe kerül az elvárattal, ezáltal is fokozva a groteszk, tragikus hatást. Olga és a fiatal rendőr szerelme hamar zátonyra fut, s a lány egyedül marad méhében hordott magzatával. Az alapvetően pozitív főhősnek valódi ok nélkül kell bűnhődnie és a leleményes Frányó is valódi büntett elkövetése nélkül kényszerül börtönbe.<sup>64</sup>

A népszínmű színházi emlékezetének talán legstabilabb faktorai az életképek. Az elemzett előadásban is találkozhatunk eggyel, bár az a legkevésbé sem tipikus. A földosztásjelenet előtti gyülekezés során megjelennek a színen a népbizottság tagjai és a darab egyéb párthű szereplői. Transzparenszeket emelnek a magasba, míg Frányó harmonikázik és táncba hívja a gyülekezőket. E kép az idilli, eksztatikus örömtáncoknak csak groteszk utánérzetét kelti. A dalbetétek is hiányoznak az előadásból. Ezeket helyettesítik Öcsi bután egyszerű, négysoros versikéi. A nagy énekes-táncos finálé helyett is csak egy suta kínrímpárt kap a közönség kóda gyanánt. Az *Apám, a szocialista kulák* világának válsága sokkal komolyabb annál, minthogy a népszínművek kliséivel el lehessen takarni.

A folyamatosan visszatérő óvatosság, a retorzióktól való félelem meghatározó alapérzése mind az előadás történelmi idejének, mind a nézők jelenének. Az a látszólagos

<sup>61</sup> GEROLD, *Száz év színház*, 194.

<sup>62</sup> GEROLD, *Száz év színház*, 194.

<sup>63</sup> KOLTA Magdolna, „Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben”, in *Népi kultúra és nemzettudat*, szerk. HÓFER Tamás, 51–60. (Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991), 53.

<sup>64</sup> Akárcsak a Goli otokra küldött, sztálinizmussal vádolt Keck Zsigmond vagy Lévay Endre.

biztonság, amelyet a jugoszlávizmus jelentett az államalkotó nemzetek és a nemzeti kisebbségek számára, már érezhetően nagyon gyenge lábakon állt 1985-ben. Biztonságosabb volt hallgatni, mintsem azt kockáztatni, hogy valaki felelősségre vonjon a kimondott szavakért.

Frányó letartóztatása után Kist is megvádolják azzal, hogy sztálinista eszméket vall. A jelenetről fennmaradt képek alapján úgy tűnik, hogy miközben egy belügyes elvtárs egy íróasztal mögül kérdez, egy rendőr a földre kényszeríti Soltist, akinek átizzadt inge láthatóan vértől csatakos. A háttérben Tito és Sztálin portréit látjuk egy lepedőnyi kifesztett vásznon. Az utóbbi ekkor már sötét (talán vörös) színű festékkel van áthúzva. A vallatás képi ábrázolása szokatlanul keménynek hat – különösen az előadás első felének komédiázásához mérten –, s ezzel még hangsúlyosabbá válik. Úgy tűnik, a kettős beszéd tipikus esetével állunk szemben. A Tanyaszínház e jelenettel először idézte fel vajdasági színpadon a közönség körében ismert, de az államhatalom számára tabuként kezelt megtorlásokat, kínzásokat és megfélemlítéseket, melyeket először a jugoszláv Népvédelmi Osztály (OZNA), majd később az Állambiztonsági Igazgatás (UDBA) partizanjai 1944 és 1948 között, központi utasításra követtek el, s melyeknek több ezer civil magyar áldozata is lehetett Vajdaság-szerte, akiket valamilyen – szinte kivétel nélkül mondvacsinált – okból háborús bűnösnek nyilvánítottak.<sup>65</sup> Ennek értelmében tehát a Partljić-átirat esetében kardinális jelentőséggel bír, hogy a lokalizálás által az eredetileg szlovén szereplők egy jugoszláviai nemzeti kisebbség képviselőivé váltak, és ezzel értelemszerűen a társadalomban betöltött szerepük, hatalmi pozíciójuk és megítélésük is megváltozott. (A Csúrog, Zsablya és Mozsor magyar lakosságának kollektív bűnösségét kimondó határozatot csak hetven évvel a legsúlyosabb atrocitásokat követően, 2014-ben törölték el.)<sup>66</sup> Ezért is meglepő az a bátorság, mellyel Kis az előadás végén, vallatása és a földosztáskor megszerzett birtokának elkobzása után beszél családjának és – elsősorban – közönségének esete tanulságairól: „Mosmá látom, minden rendszer előbb azé ad, hogy kisébb legyen mit elvenni. [...] Nem igazságos, hogy hülyének kő tetetünk magunkat ahhó, hogy békin haggyanak.”

A szembesülés az államhatalmi gépezet gátlástalan működésével és a hangzatos szocialista elképzelések megvalósulásának képtelenségével fájóan aktuálissá tette az előadást a Tanyaszínház nézői számára. A jugoszláv kommunizmusnak a nyolcvanas évek derekára már semmi köze nem volt a titói vagy marxi elképzelésekhez.

<sup>65</sup> Lásd bővebben a *Kollektív bűnösség* című szócikkben.

<sup>66</sup> n. n., „Hetven év után: A délvidéki kollektív bűnösség eltörlése”, *Vajdaság Ma*, 2014. 11. 03., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.vajma.info/cikk/tukor/6212/Hetven-ev-utan-A-delvideki-kollektiv-bunosseg-eltorlese-.html>.

## II.3. „E tér lesz otthonom”

### LJUBIŠA RISTIĆ: *MADÁCH-KOMMENTÁROK*, 1985

(Szabadkai Népszínház)

Van tíz év a Szabadkai Népszínház történetében, mely a mai napig megosztja a színészeket, nézőket és kritikusokat. A Ljubiša Ristić nevével fémjelzett időszak produkcióit sokan, sokféleképpen próbálták értelmezni, de a legerősebb az értetlenség és az elutasítás hangja volt. A továbbiakban Ristić első szabadkai bemutatóján, *Az ember tragédiáján* alapuló *Madách-kommentárok*on keresztül vizsgálom meg a rendező színházkonceptiójának hatásmechanizmusait és az általuk közvetített ideológiát, mely a szabadkai magyar kisebbség és az államalkotó szerbség számára az összetartozáson, az integritáson alapuló jugoszláv identitásformát kínált fel.

Ristićet 1985-ben nevezték ki a Népszínház élére. Az 1951 óta egy intézményben, de egymástól függetlenül működő szerb és magyar nyelvű társulatot az új igazgató multikulturális együttessé olvasztotta össze, melynek tagjai között nemcsak magyar és szerb, de idővel horvát, bunyevác és – a rendező visszaemlékezései szerint – egyes produkciókban még mexikói és angol nemzetiségű művészek is voltak.<sup>67</sup> Előadásait – még ha olykor elhangzott is bennük néhány angol, német vagy francia mondat – a közönség anyanyelvein játszották. Az összevont társulat tíz éven keresztül, 1995-ig létezett, s ezen időszak megítélése máig rendkívül ellentmondásos. A színháztörténészek jobbára egyetértenek abban, hogy Ristić munkásságának egyik legfontosabb fejezete köthető Szabadkához, ám tény az is, hogy a magyar nyelvű színjátszás több mint százharminc éves, szervesen alakuló esztétikai hagyományának helyét – mely gyakorlatilag 1854-től, a hivatásos színjátszás megindulásától kezdve határozta meg a szabadkaiak színházeszményét – 1985-ben átvette a ristići színház neoavantgárd formanyelve, melyet a rendező a testvériség-egység (bratstvo-jedinstvo)<sup>68</sup> ideájának szolgálatába állított. Az irányítása alatt eltelt évek során az egykori magyar társulat színészei közül alig néhányan maradtak az új együttesben.

Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a multikulturális ensemble koncepciója egyáltalán nem szokatlan. Peter Brook 1970-ben alapította meg Párizsban a Nemzetközi Színházi Kutatóintézetet, melynek társulatába a világ minden tájáról érkeztek táncosok, színészek, rendezők és zenészek, akik természetesen magukkal hozták saját nyelvüket

<sup>67</sup> Slobodan SAVIĆ, szerk., „Čitanje pozorišta. Ljubiša Ristić“, *RTS* 2, 2012. 09. 29–31. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., [www.youtube.com/watch?v=bZ-A9D8lsMs](http://www.youtube.com/watch?v=bZ-A9D8lsMs).

<sup>68</sup> Lásd bővebben a *Testvériség-egység* című szócikkben.

és színházi kultúrájuk jellegzetességeit, mely egyfajta interkulturális párbeszédet eredményezett. Ristić Zágrábban alapított színházi és politikai mozgalma, a KPGT (Kazalište Pozorište Gledališće Teatar), melynek együttese – a későbbi szabadkai társulathoz hasonlóan – máig többnemzetiségű (neve a jugoszláv államalkotó nemzetek *színház* jelentésű szavaiból alkotott mozaikszó), szintén a hetvenes években (1977-ben) alakult.

Ristić munkásságának vizsgálata nem csak színháztörténi szempontból fontos. Bár a rendező került a politikai színház terminust, előadásai erősen ideologikusak voltak: a kétségtelenül hangzatos jugoszlávizmus eszméjét közvetítették és adaptálták a nyolcvanas évek viszonyaihoz.<sup>69</sup> A Josip Broz Tito halála utáni évtizedben számos délszláv vezető próbálkozott meg Jugoszlávia irányításával, de egyikük sem volt képes hasonlóan eredményes integráló politikát folytatni, mint a marsall. Az ország élén 1990-ig az az 1974 óta működő elnökségi tanács állt, amelybe minden tagköztársaság és autonóm tartomány (ez utóbbiak csak 1988-ig) egy-egy tagot delegálhatott. Ennek elnöke egészen haláláig Tito volt, azt követően pedig évente került új politikus ebbe a pozícióba, mivel a poszt rotálódott a tagköztársaságok kormányai között. Az évtized második felében még ennél is sűrűbben váltakoztak a szövetségi állam vezetői, és a rendszer teljes válságba került.

Kritikusai Ristić szabadkai tevékenységét épp azért tartják destruktívnak, mert jugoszláv szellemiségű, neoavantgárd színházkonceptióját, melynek egyáltalán nem voltak helyi előzményei, kizárólagossá tette a Szabadkai Népszínház konzervatívabb formakanonhoz szokott társulata és közönsége számára. 1985-ben ugyanis még semmiféle alternatív együttes vagy játszóhely nem létezett a városban. Ennek megnyitására egészen 1994-ig kellett várni, amikor Kovács Frigyes (a társulat egykori színésze) önkormányzati forrásokból megalapította a Kosztolányi Dezső Színházat azzal a céllal, hogy – a Népszínház honlapján is megtalálható színháztörténeti összefoglalót idézve – a „hagyományos magyar színjátszás mentsvára” lehessen.<sup>70</sup> Ristić színházpolitikája hiába szállt szembe a nemzetiségi alapú szegregációval, a nyolcvanas években felerősödő nacionalista eszmék tükrében mind a szerb, mind a magyar ajkú közönség ellenszenvvel fogadta az addig egymástól függetlenül működő társulatok összeolvasztását, s ennek hangot is adott a korabeli sajtóban. A rendezőnek tehát határozottan erős ellenszélben kellett megkezdenie munkáját, és a kritikus hangok tíz év alatt sem csitultak el.

Egy újonnan kinevezett színházigazgató alkotói koncepciójáról rendkívül sokat elárul, hogy milyen előadással jelöli ki és indítja meg programját. Még nagyobb jelentőséggel bír a darabválasztás, ha az újdonsült igazgató egyben az újjászervezett társulat vezető rendezője is. Ristić döntése a nyolcvanas évek Jugoszláviájában uralkodó politikai áramlatok ismeretében egyszerre tűnhet merésznek és teljesen logikusnak. Madách Imre magyarsága és *Az ember tragédiájának* világdramája mivolta a rendező számára alkalmassá tette a szöveget arra, hogy általa a testvériség-egység eszméjéről és a nemze-

<sup>69</sup> Lásd bővebben a *Jugoszlávizmus* című szócikkben.

<sup>70</sup> BRESTYÁNSZKI BOROS Rozália, *Decennium. A szabadkai Népszínház Magyar Társulata 1995/1996–2004/2005*. (Újvidék: Forum, 2005), 12.

tekfelettségéről (szupranacionalizmus) fogalmazhasson, mely egyfajta válaszreakcióként is értelmezhető a korábban irányadó jugoszláv internacionalizmus válságára.

Pusztán a produkció méreteit szem előtt tartva úgy tűnhet, a rendező elsődleges szándéka az volt, hogy a művet a maga monumentalitásában ragadja meg. A mintegy négyórás előadást négy helyszínen, a Népszínház színpadán és udvarában, Szabadka főterén, a városháza épületében, valamint a helyi zsinagógában játszották. Az intézmény összevont együttesének mintegy ötven színészén kívül a szabadkai Női Kamarakórus, a Nyugdíjasok kórusa, a Mladost Művelődési Egyesület tagjai, továbbá a Bosa Miličević és a Svetozar Marković iskolák diákjai is részt vettek az előadásban, melyben számos autó, fiáker és egyéb jármű, sőt még a palicsi állatkert egyik tevéje is feltűnt. A rendező munkatársai Nada Kokotović horvát koreográfus, Želimir Žilnik, a jugoszláv fekete hullám legendás filmrendezője és Dragan Živadinov szlovén konceptualista művész voltak. A dramaturgi feladatokat Dragan Klaić boszniai színháztörténész, Végel László író és Sziveri János költő látták el. A felhasznált szövegeket Petar Albijanić, Csorba Béla, Dragan Klaić, Sziveri János és Tolnai Ottó írták. A díszletterv Hupkó István, Bjanka Adžić-Ursulov és Ristić munkája, míg a jelmezeket Adžić-Ursulov és Ana Atanaković tervezte. A zenét Lengyel Gábor komponálta, az előadás közben pedig Murényi Mátyás vezényelt. Ebből az impozáns névsorból is látszik, hogy az alkotócsapat Szabadka polgáraihoz hasonlóan többnemzetiségű volt. A produkció a helyi – természetesen jugoszláv kultúrát propagáló – önkormányzat támogatásával, az Egységes Jugoszláv Kulturális Tér (Jedinstveni Jugoslovenski Kulturni Prostor) elnevezésű művészeti és kultúrpolitikai koncepcióhoz illeszkedve jött létre, melynek célja az volt, hogy a jugoszláv kultúra decentralizálttá és mindenki számára elérhetővé váljon. A koncepció kidolgozása a KPGT alapítótagejaihoz, a rendező Ristićhez, a koreográfus Kokotovićhoz, a színész Rade Šerbedžijához és a színházesztéta Dušan Jovanovićhoz fűződik.<sup>71</sup>

A kultúra – Jan Assmann elképzelése szerint – nem más, mint „identitásbiztosító tudáskomplexum”,<sup>72</sup> a kulturális identitás pedig „tudatos részvétel valamilyen kultúrában”.<sup>73</sup> Egy közösség kollektív identitását tehát annak – minden esetben tanult – kultúrája alapozza meg és reprodukálja nemzedékeken keresztül.<sup>74</sup> Mivel a kollektív identitás önmagában nem létezik, csak akkor, ha a közösség tagjai elköteleződnek mellette,<sup>75</sup> egy államilag megalkotott identitáskonstrukció bevezetéséhez és továbbadásához tanulási környezetek kijelölésére, terekre van szükség. A térspecifikus színházak – sajátos térhasználatuknak köszönhetően – az esetek túlnyomó többségében csak kevés érdeklődő számára érhetők el. Ristić célja azonban az volt, hogy leszámolva az elitizmussal, előadása olyan közösségi tereket vegyen birtokba, melyek nagyobb számú – s

<sup>71</sup> Lazar JOVANOVIĆ, „Grad teatar i identitet. Narodno pozorište-Nepszínház-KPGT”, *Etnoantropolóški problemi* 11, 1. sz. (2016): 63–83, 68.

<sup>72</sup> Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1999), 138.

<sup>73</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 133.

<sup>74</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 138.

<sup>75</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 131.

nemzetiségi szempontból minél tagoltabb – közönség befogadására képesek. Népszínháza tehát határozott céllal, egy jól meghatározható színházesztétikai és kultúrpolitikai koncepció közvetítése érdekében vette birtokába Szabadka városát. Lazar Jovanov szerint a *Madách-kommentárok* olyan „szociokulturális fenomén” volt, amely alkotóinak eszményét, a nemzetekfelettség koncepcióját tükrözte.<sup>76</sup> Az országszerte erősödő nacionalista szölamokra a multikulturalitás, a multietnicitás és a soknyelvűség hirdetésével felelt. Az előadásban számos nyelven hangoztak el szövegrészek, de a színészek elsősorban magyarul és szerbhorvátul – a közönség anyanyelvein – beszéltek, a közlés nyelvét megszólalásonként variálva.

A *Madách-kommentárok* létrehozásának egyik kiindulópontja tehát a többnyelvű, többnemzetiségű város volt, mely a soknemzetiségű Jugoszláviával analóg. A város terei egyben Jugoszlávia terei voltak, polgárai jugoszláv állampolgárok, akik tömegesen gyűltek össze, hogy részesei lehessenek e nagyszabású színházi eseménynek. Jan Assmann szerint egy közösség az összefüggések alkalmával, személyes jelenlét révén képes kivenni részét a kulturális emlékezésből. A német kutató azt állítja, hogy az ünnepek szabályszerű visszatérése „kezeskedik az identitásbiztosító tudás közvetítéséért és továbbörökítéséért, a rituális ismétlés pedig garantálja a csoport tér- és időbeli összetartozását”.<sup>77</sup>

A Ristić által példaként állított, kultúraközi dialógusokat kezdeményező jugoszláv identitásváltozat egyik alapelemének, a testvériség-egység eszményének működtetéséhez a belső egység, a kulturális azonosságtudat erősítésére is szükség volt. Ebben az identitásképző folyamatban játszott szerepet a színház eredendően közösségi mivolta, *Az ember tragédiája* pedig ideális alapanyagot kínált. Assmann úgy véli, hogy a tömeges összefüggések „álomszerű» idején kozmikuság tágul a látóhatár, egészen a teremtés, az ősi eredet és a világot megszüülő őskáosz koráig. A rítusok és a mítoszok a valóság értelmét írják körül.”<sup>78</sup> Madách az emberiség történelmén átívelő, epizodikus szerkesztésű drámai költeményének álmlogikája felkínálja, hogy az alkotók szabad asszociációik révén végtelen számú újabb etűdöt alkossanak, így erősítve rá az alapmű egyetemes, kultúrákon és korokon átívelő – propagandacélból tetszés szerint értelmezhető – üzenetére, s ezzel sajátos, multikulturális, multietnikus identitást képezve.

Az előadás dramaturgiáját is e sokszínűség határozza meg. Rekonstrukciójához sokat segít Gerold László kritikája, mely részletes leírásokkal szolgál a mozgóképen csak részlegesen rögzített produkcióról. Gerold – egyébként elmarasztaló – írásában „spot-színház”-nak nevezi Ristić rendezését, s félszázánál is több egymástól független „spotot” említ.<sup>79</sup> Eme életképszerű etűdök Szabadka városának legemblematisabb helyszínein

<sup>76</sup> LAZAR JOVANOVIĆ, „Multikulturni identitet Subotice i paradigmatki plurikulturni koncept predstave Madač. Komentari”, *Univerzitet Umetnosti u Beogradu, Fakultet Dramskih Umetnosti*, 2013., hozzáférés: 2024. 08. 24., [http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded\\_files/\\_content\\_strane/2013\\_lazar\\_jovanov.pdf](http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_lazar_jovanov.pdf).

<sup>77</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 57.

<sup>78</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 57.

<sup>79</sup> GEROLD László, „Madách-kommentárok”, *Híd* 49, 11. sz. (1985): 1516–1522, 1518.

kaptak helyet, s kiválasztásuk igen sokatmondó. A Kárpát-medence nyolcadik legidősebb színházépülete, az 1854-ben átadott Népszínház és udvara a szellemi kultúra tere. Szabadka főtere közösségi tér, érintkezési pont. Az 1912-ben felavatott szecessziós városháza folyosói és irodái a közigazgatás terét jelölik. A mintegy ezernégyszáz fő befogadására alkalmas, 1902-ben épült szecessziós zsinagóga pedig a szakralitás tere. Assmann szerint az emlékezetnek is „helyszínekre van szüksége, és térbeliesítésre hajlik”.<sup>80</sup> Ristić víziójában Madách művének univerzuma a szellem, a közösség, a hatalom és hit tereiben teljesedik ki.

A rendező vállaltan kizárólag az alpmű egyes motívumait használta fel előadásában, ezekből bontotta ki „közösségi színházát”. Gerold a kritikájában épp azt nehezményezi, hogy ha olykor elhangzik is néhány szövegrészlet a *Tragédiából*, „semmiképpen sem szerveződnek az előadás tartóvázává”.<sup>81</sup> Az ő beszámolójából tudjuk meg azt is, hogy az etüdök értelmezését az előadás során kiosztott szórólapok segítették, melyek rövid leírásokkal igyekeztek feloldani az egyes részletek képi metaforáit. Rendkívül beszédes ez a gesztus. Nemcsak azért, mert általa a realista színházi nyelvhez szokott szabadkai közönség számára is dekódolhatóvá válhatott e neoavatógárd formanyelv, hanem azért is mert a történelemírás is hasonlóképpen konstruálja meg a múltat. Az államhatalom egy történelmi esemény kizárólag olyan olvasatait kínálja fel, amelyek legitimálják (vagy legalábbis nem vitatják) hatalmi pozícióját.

Szintén a kiosztott szórólapokból derül ki, hogy Ristić helyi történelmi figurák és események megidézésével is dúsitotta Madách szövegét. Etüdot kapott többek között Szabadka 1944-es felszabadítása a fasiszta megszállás alól. Ebben partizánruhas lányok göngyölítették fel a kötszert a városháza dísztermének befáslizott padjairól. Az egyik teremben a századelő szabadkai filmesének, Lifka Sándornak (Aleksandar Lifka) egy „elveszett filmjét” vetítették. Az 1952-es jugoszláv–magyar olimpiai döntőt megidéző szekvenciában nemzeti színű futballmezbe öltözött fiúk felváltva hallgatták rádióan a himnuszait. A *Négy zenész* elnevezésű előképben pedig egy homokkal és vízzel töltött üvegtekénő ült körül négy híres szabadkai: Iványi István, a városi könyvtár alapítója, Szárits János (Ivan Sarić) repülőgép-építő, Kosztolányi Dezső és Csáth Géza.<sup>82</sup>

Ristić tehát előadásában a lokális történelmet a világtörténelemmel együtt idézte meg, egyidejűleg működtetve őket. Keszeg Vilmos szerint a lokális történelem „archívumot hoz létre a múlt dokumentumainak tárolására, múzeumban állítja ki a történelmi időt dokumentáló tárgyakat, szerepeket és alkalmakat állandósít a múltból való beszélés számára”.<sup>83</sup> Egy efféle múzeumot hozott létre a világtörténelem alakjaiból és sorsdöntő vagy sorsdöntőnek vélt eseményeiből az előadás a városháza helyiségeiben, mely akár a *Tragédiában* megjelenő múzeumot is felidézheti.

<sup>80</sup> ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, 42.

<sup>81</sup> GEROLD, „Madách-kommentárok”, 1519.

<sup>82</sup> GEROLD, „Madách-kommentárok”, 1519.

<sup>83</sup> KESZEG Vilmos, „A történelmi emlékezet alakzatai”, in *Folklór és történelem*, szerk. SZEMER-KÉNYI Ágnes, 18–43. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007), 20.

Ennek fényében Ristić értelmezésének és az előadás szerkezetének egyik kulcsa a hetedik szín múzeumjelenete, hiszen a falanszterben a Tudós hasonlóképpen kalauzolja Ádámot a preparált állatok, ásványok, műszerek és műtárgyak tárolói között, mint a *Madách-kommentárok* előadói közönségüket. A másik kulcsjelenet olvasatunk értelmében az előadás térszervezését, pontosabban a színészek és a közönség viszonyát határozza meg. Gerold rosszállóan közli, hogy a játék során „a néző csak bábész járókelő, mintha a vásárban csellengene”.<sup>84</sup> Ez a nézői pozíció azonban minden bizonnyal határozott rendezői koncepció eredménye. A nézők jelenéhez időben legközelebb eső, Londonban játszódó kilencedik szín vásári forgatagát idézi. A múzeum statikusságának és a Temze-parti vásár tarka sokaságának egyidejű működtetése a pusztá nézés és a részvétel aktusát egymásba úsztatja. (Ne feledjük, hogy a *Tragédia* cselekményét is átszővi a folytonos nézőpontváltás, szerepfelvétel!) A városháza dísztermében, csarnokaiban, folyosóin, irodáiban és mosdóiban helyet kapó etűdök ugyanolyan élettel teliek, mint a közöttük sétálgató nézők: megköttetik a Hitler–Sztálin-paktum, James Joyce angolból korrepetálja Horthyt, a mellettük lévő helyiségben egy szakácsnő csirkét vág, egy matrózruhas fiúcska pedig baromfivérrel teli lavórban papírhajókkal játszik. Az egyik szobában Marie Curie a gyermekét szoptatja, egy másikban Ali Agca pornófilmet néz, majd telefonhívást kap, hogy ölje meg II. János Pál pápát, egy harmadikban a nézők Szent-Györgyi Alberttel versenyre kelve dobhatnak célba paradicsompaprikákkal. A produkció sajátos szerkesztése ily módon ki is egyenlíti a szerepeket, hiszen mindenki résztvevőként, szabadkaiként, jugoszláv állampolgárként van jelen az esemény nem-színházi tereiben, ahol osztozhatnak Ádámmal jövőbe vetett tekintetén, mely a nézők saját múltjukba vetett tekintete lesz.

Sokatmondó, hogy Ristić és alkotótársai az előadásban nem lépnek túl saját jelenükön. Nem foglalkoznak Madách fagyott disztópiájával. Mindennél fontosabb céljuk a kortárs valóság értelmezése. Az etűdök túlnyomó része ezért a 20. század történelmét idézi meg és teszi élővé, jelenvalóvá. Az ezt megelőző múlt emlékei a városháza udvarán felhalmozva, rendezetlenül hevernek,<sup>85</sup> a hozzájuk tartozó szórólap pedig arról tájékoztat, hogy a nemrég érkezett tárgyakat a szakemberek még nem tudták múzeumi bemutatásra alkalmassá tenni, de egyértelmű, hogy egytől egyig jelentős civilizációk értékes emlékei: Bábel tornyának téglái, az alexandriai könyvtár hamuja, az athéni Miltiádész-emlékmű törmeléke, a keresztések vértete, Kepler Naprendszer-modellje, a párizsi Grève tér nyaktilója és még számos olyan történelmi és tudományos fordulatot idéző tárgyi emlék, melyek végül az előadásban kiemelt szerepet kapó 20. század eseményeiig vezettek.

Nem meglepő az sem, hogy *Az ember tragédiájában* tematizált történelmi jelentőségű fordulatok színrevitelét követően a század baloldali érzelmű művészei, gondolkodói, politikai aktivistái, forradalmárai, sőt terroristái kapják meg saját jeleneteiket a *Madách-kommentárok* rendhagyó színpadain. József Attila Lukács Györggyel találkozik,

<sup>84</sup> GEROLD, „Madách-kommentárok”, 1522.

<sup>85</sup> GEROLD, „Madách-kommentárok”, 1521.

chilei forradalmárokat végeznek ki, feltűnik Che Guevara, Daniel Cohn-Bendit, az 1968-as párizsi diáklázadások egyik vezetője, Ulrike Meinhof és Andreas Baader, a Vörös Hadsereg Frakció alapítói, és a szabadkai partizánok élén 1944-ben hősi halált halt szerb és magyar nemzetiségű katonák, Jovan Mikić és Fellegi Tivadar is. Látható tehát, hogy a világtörténelem és a lokális történelem egymásba úsztatása itt is tetten érhető. A baloldaliság jegyében a történelmi színek közül kiemelt jelentőséget kap a kilencedik, mely során Szabadka főtere változik át a francia főváros Grève-piacává, ahol a nagy francia forradalom jól ismert jelszavait harsogják: „Egyenlőség, testvériség, szabadság!”<sup>86</sup> Talán nem túlzó a kijelentés, hogy a rendező ebből a színből bontja ki a városháza „spot-színházának” 20. századát.

Ristić tehát mindent megtesz azért, hogy a néző megfelelő válaszokat találjon Ádám talán legégetőbb kérdésre („Megy-e előbbre majdan fajzatom?”), s – természetesen a jugoszlávizmus szellemében – azt is kijelöli, miképpen lehetséges az előrejutás. A színmű nagógában játszódó utolsó felvonásra valamelyest letisztulni látszik az előzőekben domináló képi eklekticizmus.<sup>87</sup> A Madách drámai költeményétől végérvényesen eltávolodni látszó, majd mégis visszatérő zárlatban az 1848–49-es magyar forradalom és szabadságharc szemtanúi (többek között Madách, Vörösmarty, Petőfi, Táncsics, Kosuth és Széchenyi) továbbá a kommunizmus – szintén 19. századi – teoretikusai, Karl Marx és Mihail Bakunyin összetartozásról, egyenlőségről, testvériségről beszélnek, majd arra utalnak, hogy az utcán kitört a forradalom. S miután Madách visszaadja Petőfinak a *Tőkét* – amit a költő Lucifertől kapott nem sokkal korábban –, megjelenik az Úr, s műve szállóigévé vált utolsó soraival biztatja a szerző figuráját: „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” A küzdés pedig ebben a kontextusban akár forradalmat is jelenthet.

Ljubiša Ristić tehát úgy tört lándzsát a testvériség-egység ideológiája mellett, hogy közben az országban felerősödő nacionalizmussal is számot vetve, egy lehetséges baloldali szellemiségű forradalom mellett érvelt. Monumentális előadása és a társulat újraindítása valójában már önmagában is forradalmi tett volt, hiszen az internacionalista jugoszlávizmus válsága idején az együttélés szupranacionalista kereteivel kísérletezett.

<sup>86</sup> Vö. a *Testvériség-egység* című szócikkkel.

<sup>87</sup> Élete utolsó szerepében Pataki László rabbiként volt látható az előadásban mint vendég.

## II.4. „szülessen e tájon más aki akar”

### SOLTIS LAJOS, HERNYÁK GYÖRGY: *CSANTAVÉRI PASSIÓ*, 1993

(Tanyaszínház)

1993-ban a délszláv konfliktus, mely a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaság feldarabolódásához vezetett, immár második éve szedte áldozatait. Horvátország, Szlovénia, Macedónia és Bosznia-Hercegovina ekkorra már kikiáltotta függetlenségét. Az egykori állam számos, nemzetiségi szempontból heterogén területén zajlott véres polgárháború. Az egykori tagállamok célja az volt, hogy korábbi föderatív határaik mentén húzzák meg az új országok határvonalait. Belgrád azonban nem volt hajlandó független államként elismerni a kiszakadt területeket, melyek egy részén (főként Boszniában és Horvátországban) igen magas volt a szerb lakosság aránya. Mivel e területek értelemszerűen Szerbiához kívántak csatlakozni, férfilakosságuk jelentős része vagy szabadcsapatokba szerveződött, vagy csatlakozott az ország területi integritásáért harcoló – belgrádi irányítású – Jugoszláv Néphadsereghez, s felvették a harcot saját szomszédaikkal.

A mögöttük álló tizenöt évtől eltérően 1993-ban a Tanyaszínház legújabb előadásának próbái Kavilló helyett Kiskunhalason, Békéscsabán és Zsámbékon zajlottak. Magát a premiért is a zsámbéki Kálvária-dombon tartották. Ennek elsősorban az volt az oka, hogy a háború miatt a társulat nem kapta meg a kellő anyagi támogatást Jugoszláviában, ám erősen közrejátszott az is, hogy a fiatal férfiszenészek a Vajdaságban huzamosabb ideig egy helyben maradva nem kerülhették volna el a sorozást, a kaszárnnyából pedig bármikor valamelyik polgárháborús frontra szállíthatták volna őket.<sup>88</sup> E menekülés azonban – az együttes történetében először – azt eredményezte, hogy a játékszók végre „vetett ágyban aludhattak, fedél volt a fejük felett, és a szinte állandósult nélkülözések után végre zavartalan körülmények között dolgozhattak”.<sup>89</sup> A kavillói bemutatóra néhány magyarországi játékkalkalom után került sor, majd a szokásos – ezúttal igen kockázatos – bácskai nyári turné és néhány évközi fellépés következett. Nánay István a *Híd* folyóiratban megjelent beszámolójában a következőképpen fogalmazott a rendkívüli vállalásról:

„Mégse hagyják abba, mert nem lehet abbahagyni. Abban a politikai szituációban, amelyben gyakran az emberek egzisztenciális léte is fenyegetett, különösen fon-

<sup>88</sup> Lásd bővebben a *Behívók* című szócikkben.

<sup>89</sup> CZÉRNA, *Tanyaszínház...*, 82.

tos, hogy a művészet eszközeivel erőt adjanak az embereknek megpróbáltatásaik elviseléséhez, magyarságuk megerősítéséhez, anyanyelvük életben tartásához.”<sup>90</sup>

Nem csak a próbafolyamat szempontjából volt rendhagyó e vállalkozás. A korábbi évek komikus-szatirikus előadásai után ez volt a társulat első olyan produkciója, melyben a szórakoztató szándék helyett egyértelműen a tragikus hangvétel és a rituális jelleg vált dominánssá. A fiatalon elhunyt vajdasági költő, Sziveri János verseiből, Franz Kafka naplójából, továbbá az Ó- és Újszövetség soraiból Soltis Lajos és Hernyák György egy olyan profán passiójátékot állított össze, melyben – Soltis szavaival élve – megpróbálták „bemutatni a vajdasági magyar ember kínjait, keservét, szenvedését, elűzetését”.<sup>91</sup> Nánay találóan jegyzi meg az előadás kapcsán, hogy a szövegkönyvben felhasznált művek „ugyan meglehetősen különböznek egymástól, egymásmellettségük mégsem okoz bántó eklekticizmust, mert a viszonylag kevés szöveg mindig rendkívül erős atmoszférájú, elsődlegesen mozgássorokban realizálódó szituációkban hangzik fel”.<sup>92</sup>

Krisztus helyett tehát e játék témája és hőse maga az ember volt, méghozzá a vajdasági ember, akinek létállapotát meggyőzően ragadta meg a két évvel korábban elhunyt Sziveri János életműve. Reményi József Tamás szerint a bánási származású költő „sajátos szentenciaköltészetet teremtett, a profán történetekre adott reakcióként kinyilatkoztatás-paródiával, kiforgatott biblikus frazeológiával”.<sup>93</sup> Soltis a fentebb már idézett interjúbán jegyezte meg, hogy Sziveri „akár jelképe is lehetne” annak a vajdasági embernek, akiről fogalmazni szerettek volna.<sup>94</sup>

Arról, hogy mi hívta életre a történelem pont e pillanatában ezt a szokatlannak tűnő előadástípust, Soltis a következőket nyilatkozta egy televíziós interjúbán:

„Egy nagyon nagy hazugságnak voltunk az áldozatai, mert egy álszabadságban éltünk, egy olyan fajta álszabadságban, hogy nem vettük észre azt, vagy nem akartuk észrevenni [...] azt, hogy ugyanúgy sorvad a nyelvünk, mint hogyha nem lennének iskoláink, hogy ugyanúgy korlátozva vagyunk számtalan dologban, mint a környező országok magyarjai, és most ennek isszuk a levét, mert egyszer csak az ember felébred, gyomron vágják, vagy levágják a fejét és akkor rájön, hogy hoppá, eddig el voltam ámitva, [...] és ez nemcsak a magyarságra, hanem erre az egész térségre jellemző, és azért is van ez, ami most van, hogy egyszerűen mindenki úgy érzi, hogy most pedig itt az idő, most vagy soha, és talpra kell hogy álljon, és meg kell hogy teremtsen az ő nemzeti identitását.”<sup>95</sup>

<sup>90</sup> NÁNAV István, „A kiűzetés drámája. Csantavéri passió”, *Híd* 57, 8. sz. (1993): 685–686, 685.

<sup>91</sup> FEHÉR Rózsa, „Passiójáték az emberi szenvedésről”, *Magyar Szó*, 1993. júl. 25., 10.

<sup>92</sup> NÁNAV, „A kiűzetés drámája...”, 685.

<sup>93</sup> REMÉNYI József Tamás, „Gyrapodom, bár elfogyok”. Sziveri János (1954–1990)”, in SZIVERI János, *Pasztorál*, 33–35. (Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2014), 34.

<sup>94</sup> FEHÉR, „Passiójáték...”, 11.

<sup>95</sup> Idézi CZÉRNA, *Tanyaszínház...*, 83.

Soltis az előadást egy „autentikus vajdasági színház” felé vezető út első konkrét lépéseként határozta meg és egy olyan színházeszmény megvalósulásának látta, mely folyamatosan visszatér saját gyökereihez: a tájhoz és a benne élő emberhez. A jelenben élő ember mindennapos gondjairól, üldöztetéséről, boldogulásáról szól.<sup>96</sup>

Korábban már világossá vált, hogy a Tanyaszínház előadásai a legkülönbébb színjátéktípusok jegyeit viselik magukon. A *Csantavéri passió* értelemszerűen a középkori misztériumjátékokból táplálkozik, hiszen a krisztusi szenvedéstörténet a régió katolikus magyarsága számára alapvető ismeret.<sup>97</sup> A misztériumjátékok Bécsy Tamás értelmezése szerint kétszintes drámák, melyeknek többsége manapság már hatástalan és érdektelen volna, ezért eredeti formájukban már nem is játsszák őket. „E művek hatásosságához tartozik [ugyanis], hogy a nézőközösség higgyen abban a világnézetben, amely létrehozta azokat.”<sup>98</sup> A *Csantavéri passió* mégis ezen előadástípus hatásmechanizmusával próbált élni a kilencvenes évek Vajdaságában. E kísérlet adekvát lehet abból a fentebb már említett szempontból, hogy a passiókban előadott cselekményt a közönség minden tagja ismeri. „A bibliai történetnek nincs szüksége dramatikus előkészítésre, később sem törekszik ilyen előadására”,<sup>99</sup> helyette parabolajellegű olvasatot kínál fel. Nem a szereplők jelleme az érdekes, hanem egy olyan probléma, amelyet csak bizonyos „megjelenítőkön keresztül lehet bemutatni”.<sup>100</sup>

A Tanyaszínház passiójátékához hasonlóan a középkori előadások is „több részből állottak, s ezeknek a bemutatásán keresztül az egész emberi történetet elmondták a teremtestől az utolsó ítéletig”.<sup>101</sup> Az eseményeket a szentírás szellemében mutatták be, de egyes részleteket gyakorta megváltoztattak vagy anakronizmusokkal élve olyan szereplőket emeltek be, akik az adott történetek idején nem léteztek. Ezt figyelhetjük meg például akkor, amikor a *Csantavéri passió* Évája egy Krisztus-figurának ad életet, vagy amikor ez utóbbi karakter a Bábel-mítosz szereplőjévé válik.

„A katolikus világszemlélet szerint kétféle történelem van. Maga a történelem voltaképp időtlen és mozdulatlan, az Istenben levő. [...] Ám ennek a történelemnek van egy »ideális« vagy »univerzális« megjelenése, s ez az első történelem, amelynek kezdete a teremtés, csúcspontja Krisztus megtestesülése és kínhalála, vége és egyben konklúziója pedig Krisztus második eljövetele és az utolsó ítélet. A középkori misztérium-drámák ezt a történelmet tekintik ideálisnak és örökkévalónak, hiszen az utolsó ítélet után örök időig tart.”<sup>102</sup>

<sup>96</sup> KABÓK Erika, „Kimerevített pillanatok”, *Magyar Szó*, 1993. júl. 29., 13.

<sup>97</sup> Az előadás a I.3.2. fejezetben bevezetett tipológiai felosztás szerint tehát az első tematikus csoportba – a fikatív, meseszerű vagy mítikus világok sokszor szatirikus történeteit bemutató produkciók közé – tartozik.

<sup>98</sup> BÉCSY Tamás, *A drámamodellek és a mai dráma* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974), 178–179.

<sup>99</sup> BÉCSY, *A drámamodellek...*, 198.

<sup>100</sup> BÉCSY, *A drámamodellek...*, 201.

<sup>101</sup> BÉCSY, *A drámamodellek...*, 194–195.

<sup>102</sup> BÉCSY, *A drámamodellek...*, 213.

A *Csantavéri passió* egyes jelenetei jórészt megfeleltethetők ezeknek a stációknak, csak maga a „konklúzió” marad el, ami az előadás esetében jelentőségteljes, hiszen a háború végkimenetelét még képtelenség lett volna megjósolni 1993-ban, s így az emberek jövője is bizonytalan volt.

A játék elvont dramatikus tere semmilyen formában nem kötődött az észak-bácskai faluhoz, Csantavérhez.<sup>103</sup> A címválasztást minden bizonnyal az indokolta, hogy a helytörténeti kutatások alapján a kistelepülés nevének eredeti jelentése valószínűleg *csont-fehér* lehetett, így a passió címe egyszerre foglalta magában a csont utótagjaként megjelenő vér és fehér szavakat, melyek egyértelműen szakrális asszociációkat indíthatnak el, s akár egymás ellenpontjaiként is olvashatók. A jó és rossz erőinek emberért vívott harcát idézik meg, ami a középkori misztériumdrámáknak is állandó témája volt.

Az ovális játéktérben mindössze két díszletelem helyezkedett el, melyek egyúttal a játék két pólusát is kijelölték: egy hatalmas, huzalokkal kifeszített fémlétra és egy fogat nélküli székér. A létra az előadás nagy részében a Kisisten nevű figura tartózkodási helyéül szolgált, a mozgó székér pedig térbeli elhelyezkedésétől függően lehetett színpad a színpadon, harci jármű, oltár vagy az ördögalkok tivornyázóhelye. Sötétedéskor, amikor kezdetét vette a szertartás, a szekeret a civil ruhába öltözött szereplők a tér közepére tolták. Megjelent a Kisisten és az első emberpár, majd kezdetét vette a beavatás rituális tánca.

A játék során egyáltalán nem használtak reflektorokat a világításhoz. Mesterséges fényforrások helyett állandó tűz lobogott a színen a legkülönbözőbb formában, s ezzel nagyban hozzájárult az egyébként sötétben zajló előadás rítusszerűségéhez. Fáklyák, tüzes kardok és égő botok cikáztak a térben, s a lángot az erre kijelölt szereplők folyamatosan életben tartották a háttérben. A teremtés és a krisztusi szenvedéstörténet tehát primitív rítusokkal fonódott össze, s a zsidó-keresztény mitológia összemosódott a pogány újjászületésmítoszok motívumaival. Ahogy Nánay fogalmaz: „[a] műfaj jellegzetességeinek megfelelően a szituációk lazán összefüggő epizódsort alkot[tak]. Az epizódok játéktípusa is változó [volt], a kegyetlen színházi megoldásoktól a lírai vallomásszerűségig széles skálá[n mozgott], de végül is minden szempontból egységes színjáték szület[ett].”<sup>104</sup>

E játék fő stációi könnyen azonosíthatók voltak, hiszen a falusi közönség számára is jól ismert zsidó-keresztény mítoszokon alapultak. Az előadásban a központi figura, az Ember Fia paradicsomból való kiűzetésén, meghurcoltatásán és kálváriáján keresztül egészen a feltámadásáig jutottak el. A tragikum elsősorban az egyes epizódok kegyetlen aktualitásából fakadt, hiszen a produkció egy olyan korban és helyen jött létre, ahol „a gátlástalanul szabadjára engedett aljas ösztönök uralta világrend a fizikai megsemmisülést is elérhető közelségbe hozta, ugyanakkor a megváltásnak csak csekély reményével kecsegtetett”.<sup>105</sup>

A kezdeti beavatási tánc során – primitív szertartásokat idéző monoton dobolás közepette – a játszó egy része fehérbe, másik része feketébe öltözött. Elváltak egymástól

<sup>103</sup> Leszámítva, hogy a turné során itt is eljátszották az előadást.

<sup>104</sup> NÁRAY, „A kiűzetés drámája...”, 685.

<sup>105</sup> CZÉRNA, *Tanyaszínház...*, 85.

jó és rossz erői, majd lejátászódott az első emberpár teremtésének aktusa és az immár differenciált felek harca a hatalomért. A létra tetején mindvégig ott ült a Kisisten, aki passzív szemlélője volt az eseményeknek. Az emberpár sorsát nem tudta, nem akarta befolyásolni, mindössze kommentálta a történeteket és fennhangon zengte igazságait. A megjelenített tragédiák közül a közönség számára legkeserűbb minden bizonnyal a nagyon is aktuális és evilági problémaként olvasható bibliai kiűzetéstörténet vált, hiszen a kilencvenes évek polgárháborúja elől menekülve mintegy 40 000 vajdasági magyar kényszerült külföldre emigrálni a személyes biztonság és a jobb megélhetés reményében.

A szertartásszerű játék során az alkotók egyáltalán nem éltek az illúziókeltés eszközeivel. Csak néhány maszk és színes lepel különböztette meg a közönségtől az egyébként civil ruhában játszó szereplőket, s kulisszák híján e jelzésszerű jelmezek cseréje is láthatóvá vált a nézők számára. Később mindkét rendező kiemelte a közös munka kollektív jellegének fontosságát,<sup>106</sup> s a kritikusok is felhívták a figyelmet a viszonylag nagy létszámú társulat (mintegy kéttucat fiatal, köztük sok középiskolás korú amatőr) magas energiaszintű összjátékára, mely rendkívül erős atmoszférát teremtett.<sup>107</sup> Különböző karokat kialakítva kórusként fűtték össze a passiójáték sokszor csak asszociatív módon kapcsolódó stációit.

A kórus az előadás bizonyos pontjain a nézők mögül, sőt soraik közül szólalt meg, s ezzel az előadás terébe keretezte őket. Nánay szerint ezzel a gesztussal a nézők az események passzív résztvevőjévé, sőt egyenesen bűnpártolóvá váltak.<sup>108</sup> Az értelmezés szempontjából azonban egyáltalán nem mellékes, hogy a zsámbéki premierenközönség nézett-e szembe az ábrázolt rémségekkel, vagy pedig a Vajdaság valamely kistelepülésének lakója, akinek a behívók érkezésétől és az értelmetlen háborútól való félelem mindennapi tapasztalata volt. A régió magyarságának (a többi nemzeti kisebbséghez hasonlóan) az eredendően etnikai alapú szerb–horvát–bosnyák konfliktushoz semmi köze nem volt, a rezsím mégis előszeretettel mozgósított magyar nemzetiségű katonákat a legvéresebb harcerekre, hogy idegen ügyért háborúzzanak.<sup>109</sup> Sőt mi több, állandó félelmet generált az is, hogy a többségi nemzet a besorozásuk helyett bármikor az alacsony lélekszámú nemzeti kisebbségek ellen fordulhatott volna, akik számára az 1990 szeptemberében életbe lépett új köztársasági alkotmány már nem biztosított semmilyen közösségi jogokat.<sup>110</sup> Ilyen módon a tizennégy állomásos vajdasági turné közönsége a cinkosság helyett – az ördögi kar által körülvárva – épp a szenvedő Ember Fiával (Kálló Béla) azonosulhatott, s ez a képzet nemcsak a rendhagyó térhasználatnak köszönhetően képződött meg, hanem kezdettől fogva közös tudásként volt jelen.

<sup>106</sup> FEHÉR, „Passiójáték...”, 10.

<sup>107</sup> NÁRAY, „A kiűzetés drámája...”, 686.

<sup>108</sup> „Vétkesek közt cinkos, aki néma” – idézi Babits sorait. NÁRAY, „A kiűzetés drámája...”, 686.

<sup>109</sup> Olyan hírek is szárnyra kaptak, hogy a szerb és horvát oldalról a frontra vezényelt magyar katonák egymás ellen kényszerültek harcolni.

<sup>110</sup> SZARKA László, „Államnyelv, hivatalos nyelv – kisebbségi nyelvi jogok Kelet-Közép-Európában”, in *Nyelvi jogok, kisebbségek, nyelvpolitika Kelet-Közép-Európában*, szerk. NÁDOR Orsolya és SZARKA László, 15–36. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2003), 25.

A *Csantavéri passió* összesen hat stációból állt, melyek az előadás szövegeknyvében címekkel ellátva szerepelnek: Paradicsom, Föld, Menekülés, Körösztlés, Ébredés és Föltámadás. A kezdő rítus során a még egységes tömeg a következő Sziveri-sorokkal indította az előadást: „Kezdődik az ember kinszenvedése, / Isten és ember általi kitervelése”, majd elkülönült egymástól a Kisisten hadainak és a Kitagadottaknak (ördögfigurák) csoportja. „Minket kiűztek a Paradicsomból, ám a Paradicsom nem pusztult el” – zengtek kórusban az utóbbiak. A szülőföld paradicsomi mivolta egyébként az előadásban több alkalommal is hangsúlyosan megjelent.

A második képben szólalt meg először a karokból már korábban kivált emberpár (Nagypál Gábor és Szálas Tímea), s szövegeikben az addig groteskséggel keveredő bibliai magasztosság helyett a helyi színekkel átítatott személyesség került előtérbe: „[A]zt képzeltem egyik pillanatban veszünk Temerinben<sup>111</sup> / telket / (te is helyeselted) / [...] megélhetést reméltem s amit kaptam / [...] félnap alatt feléltem [...] / még szerencse: derülátó vagyok tudom hogy lesz / lesz még valahogy”<sup>112</sup> – mondta az Ember Asszonyának, aki ezután közölte vele, hogy gyermeket vár. A harmadik képtől kezdve már ennek a gyermeknek, az Ember Fiának tetteit követte az előadás laza narratívája. Fontos megjegyezni, hogy a liturgiában gyakrabban használatos Isten Fia megnevezés e profán passió világában Ember Fiaként szerepelt,<sup>113</sup> s ezzel a karakter már nevében is elvált a transzcendenstől.

Az ószövetségi történet e ponttól az újszövetségi evangéliumok alapján kezdett építkezni. Az Ember Fia már első megszólalásában is az értékek devalválódásának tragédiájáról beszélt: „...nem Párizs, sem Bakony: / vér és takony.”<sup>114</sup> Egy nemzetiségi alapon dúló háború idején a kisebbségi magyarság számára valós fenyegetéssel szembesített Sziveri *Prófécia*k című versének minden egyes sora: „[...] Ha kihalok kihalok. / [...] A nyelvet is alig töröm – / s tűröm.”<sup>115</sup> A Kisisten Ember Fiához intézett szavai sem voltak biztatóbbak: „Jönnek, kik életedre törnek. / Ha megmaradsz, kerékbe s derékba törnek. / Dolga lesz most fegyvernek s törnek, / s ha mégis megüszod, kihullhat fogad: / Ne hidd hogy a testvér kebelére fogad.” Az ezt követő menekülés-koreográfiában a Kitagadottak hadai kegyetlenül helyben hagyták az Ember Fiát, aki mindezt védekezés nélkül tűrte: „Militáns játékaitok ostoba / főkre vullanak” – jegyezte meg.

Bécsy szerint a középkori misztériumjátékokban „a vertikális érvényre jutását a horizontális nem engedi”,<sup>116</sup> azaz az isteni parancs végrehajtását a mindennapi események akadályozzák. A *Csantavéri passió* világában a Kisisten szintén képtelen beavatkozni a földi szférában a Kitagadottak „militáns játéka” miatt. Bár az Ember Fia példaként mutatja fel azt a viselkedésmódot, melyet az „univerzális világ [...] az evilág számára előír”,<sup>117</sup> végül teljesen egyedül marad és megfeszítetik. Magárahagyottsága ténylege-

<sup>111</sup> Dél-bácskai kisváros.

<sup>112</sup> Sziveri János: *Társastervezés*.

<sup>113</sup> Lukács evangéliumában is ez utóbbi elnevezést találjuk.

<sup>114</sup> Sziveri János: *Prófécia*k.

<sup>115</sup> Sziveri János: *Prófécia*k.

<sup>116</sup> BÉCSY, *A drámamodellek...*, 202.

<sup>117</sup> BÉCSY, *A drámamodellek...*, 208.

sen átélhető volt a vajdasági magyarság számára egy olyan időszakban, amikor a nemzetiségi különbségek véres konfliktusokat indítottak el, s nem lehetett megbízni senkiben sem. E szempontból a Tanyaszínház előadására is igaznak tűnik Bécsy állítása: „A misztérium-dráma [...] a maga korának nemcsak látványossága volt, s nem is volt unalmas, és didaktikus előadás, hanem nagy lelki dráma megjelenítője.”<sup>118</sup>

A negyedik képből Keresztelő János és az Ember Fia hosszú dialógusa hangzott el, mely az erkölcs és az emberi jószág kérdései köré szerveződött, s melynek pacifista-humanista szövegeit az itt először megjelenő Tanítványok kara ellenpontozta, akik részleteket adtak elő Sziveri *Dunamedencecsont* című hosszúverséből: „...rázkódnak jámborban változó népfajok / nem vagyunk jók mi már csak túsznak / vízszinten fekáliák úsznak / s mint füre az est ránktelepszik / tűrjük bár aligha tetszik.”<sup>119</sup>

Az ötödik stáció során az Ember Fiának kivégzése és a Bábel-motívum szimultán került színre. E visszatérés az ószövegségi témához két szempontból is érdekes. Egyrészt Bábel tornyának története párhuzamba állítható a hét, egymástól nemcsak kulturálisan, de a beszélt nyelvek tekintetében is különböző jugoszláv tagállam konfliktusával.<sup>120</sup> Másrészt Sziveri János *Bábel* című megrázóan szép haldoklásverse a szenvedő test ki-méletlenül pontos leírásával – bár sorai nem jelentek meg az előadásszövegben – egyértelműen bekapcsolható az értelmezésbe, már csak a benne megjelenő Krisztus-allúziók okán is: „...andalítóan lágy hügy csörgedez / töri vállamat a fakereszt”. A Kitagadottak kórusának utolsó dala is kegyetlen aktualitásokra reflektált: „...kezdődik végre a test-vérháború / időben jött – hisz velünk egykorú / megörököltük akár a refrént”.

Az Ember Fia halála előtti utolsó mondatával elfordult a korábban paradicsomiként megjelenő hazától: „...szülessen e tájon más aki akar”. S hiába zárult az előadás a hatodik képből egy feltámadás-jelenettel, a háttérben éneklő, immáron újra egységes kórus keserűen ironikus utolsó éneke – az egyre kiterjedő háborúhoz hasonlóan – semmi jóval nem kecsegtetett a jövőre nézve:

„Ennyi elég-e, hogy kuss legyen?  
Elménk ebbe belevész.  
Forgatom a nyelvemet. Egyre fogy.  
Nézd már milyen csenevész!  
Gátlástalanul mélyről jöttünk,  
akár egy felszakadt köhögés.  
Amint megérted, minek lettünk –  
arcodra fagy a röhögés.”<sup>121</sup>

<sup>118</sup> Bécsy, *A drámamodellek...*, 218.

<sup>119</sup> Sziveri János: *Dunamedencecsont*.

<sup>120</sup> A szerb, horvát és bosnyák nyelv valójában alig különbözik, gyakorlatilag egymás dialektusai-ként is tekinthetünk rájuk (szerbhorvát nyelv), a balkáni nemzetek azonban a háború után mindent megtettek azért, hogy – nemzeti identitásuk hordozóiként – a lehető legnagyobb mértékben differenciálják őket.

<sup>121</sup> Sziveri János: *Múlt, alakít, ás*.

## II.5. „Te már nem is veszed észre, hogymán én is ott vagyok”

**MEZEI KINGA, SZORCSIK KRISZTA: A CSELEDEK, 1999**

(Újvidéki Színház)

„Akár szentek és átkozottak, akár nem, ez a két cseléd szörnyeteg,  
akárcsak mi magunk, amikor ezt vagy azt álmodjuk magunknak.”

(Jean Genet)

Az egykori jugoszláv köztársaságok függetlenedési törekvései miatt kirobbant, összességében mintegy tíz évig tartó jugoszláv polgárháborút a történészek két – egymástól jól elkülönülő – szakaszra osztják. Az első, legtöbb áldozatot követelő és sohasem látott hiperinflációval<sup>122</sup> sújtó stádium, mely a szlovéniai, a horvátországi és a boszniai eseményeket foglalja magába, 1991-től 1995-ig, a daytoni békeszerződés megkötéséig tartott.<sup>123</sup> Miután Szlovénia, Horvátország, Macedónia és Bosznia-Hercegovina egyoldalúan kikiáltották függetlenségüket, az egykori délszláv föderatív állam több, nemzetiségi szempontból heterogén régiójában kezdődtek fegyveres konfliktusok, mivel ezeket a területeket több utódállam is magának követelte. A háborúzó felek etnikai tisztogatásoktól, népirtásról és más emberiség elleni bűntettektől sem riadtak vissza. 1995-ben, a srebrenicai mészárlásnak – mely a legsúlyosabb genocídium volt Európában a második világ-háború óta – a becslések szerint mintegy 8000 ártatlan civil esett áldozatul.<sup>124</sup> A háborús konfliktusok elől menekülők száma az évtized végére elérte a négy milliót.

A második szakasz válsággóca Koszovóban alakult ki, s az események középpontjában a szerb–albán ellentét állt. 1996-ban a Koszovói Felszabadítási Hadsereg nevű albán gerillaalakulat támadást indított a rendőri erők és a koszovói szerb lakosság ellen. 1998 márciusára már tarthatatlanul feszültté vált a helyzet, ezért Slobodan Milošević –

<sup>122</sup> Lásd bővebben a *Hiperinfláció* című szócikkben.

<sup>123</sup> Ez a szerződés volt hivatott lezárni a boszniai háborút. Bosznia-Hercegovinát két, területét tekintve megközelítőleg azonos nagyságú entitásra osztotta. A boszniai Szerb Köztársaságot többségében szerbek, a Bosznia-Hercegovinai Föderációt pedig bosnyákok és horvátok lakják. Ez utóbbi további kantonokra oszlik. A két entitásnak külön parlamentje és alkotmánya van. Az országot irányító központi törvényhozó és végrehajtó hatalom megosztott, etnikai kvótákat érvényesít.

<sup>124</sup> Az ENSZ által ellenőrzött, biztonságos zónának nyilvánított területen zajlott.

akit egy évvel korábban választottak meg másodjára az ország elnökévé – csapatokat küldött a térségbe, hogy elűzzék az albánokat Koszovóból, akik becslések szerint már ekkor is a lakosság több mint nyolcvan százalékát alkották.<sup>125</sup> A konfliktus több ezer polgári áldozatot követelt.

Az Észak-atlanti Szerződés Szervezete (NATO) válaszlépésként 1999. március 24-én kezdte meg a Jugoszláv Szövetségi Köztársaság bombázását. Elsődleges céljuk az volt, hogy Belgrád vonja ki csapatait Koszovó területéről, mielőtt újabb népirtásra kerülhetne sor. A hadművelet hetvennyolc napig tartott.<sup>126</sup> Az első bombák a koszovói konfliktustól mintegy háromszáz kilométerre fekvő Újvidékre hulltak. A légitámadások következtében a város összes katonai létesítményén túl számos civil épület is megsemmisült és a Dunába omlottak a település hídjai is.

A kulturális intézmények azonban nem szüntették be teljesen működésüket. Az Újvidéki Színház március 24. és június 10. között három premiernek is otthont adott, és repertoárjuk számos előadását műsoron tartották. A rendhagyó körülményekre való tekintettel azonban az előadásokat nem sötétedés után kezdték játszani, hanem minden egyes nap pontban délre hirdették meg őket.

Nézők – érthető okokból – csak elvétve látogatták a produkciókat. Mezei Kinga visszaemlékezései szerint többször is megtörtént, hogy késve kezdtek játszani, hiszen az utolsó pillanattig várakoztak, hátha helyet foglal valaki a többnyire teljesen üres nézőtérén:

„Egy ilyen alkalommal, amikor már régóta néma csendben ültünk, egyszer csak nagy boldogan berohant a jegyszedő, és telekiabálta a termet: gyerekek, jött egy közönség! Tudta, hogy ez mit jelent számunkra, ezért nem úgy mondta, hogy jött egy néző.”<sup>127</sup>

A vezetés – élén az újonnan megválasztott Vicsek Károllyal – mindenképpen a zavartalan működés látszatát kívánta keltetni, mert félő volt, hogy a hadsereg idővel kiszajátítana egy magára hagyott színházépületet, hiszen saját objektumai a sorozatos bombatámadások áldozataul estek. Az intézményt valójában a város Művészeti Akadémiájának színművészhallgatói tartották életben, elsősorban az 1996-os évfolyam diákjai (Balázs Áron, Figura Terézia, Kalmár Zsuzsa, Krizsán Szilvia, Mess Attila, Mezei Kinga, Nagypál Gábor, Puskás Zoltán és Szorcsik Kriszta), akik amellet, hogy ebben az időszakban a falai között próbálták diplomaelőadásukat, felváltva, éjjeli és nappali beosztásban „védték a színházat”.<sup>128</sup> A két és fél hónap során mindössze egyetlen alkalom volt, amikor a bombatámadást jelző szirénák napközben, nem sokkal dél után, egy előadás közben szólaltak meg: „Néhány másodpercre megálltunk, vettünk egy

<sup>125</sup> A lakosság tényleges összetételéről nincsenek pontos adataink, mivel a koszovói romák és albánok túlnyomó többsége bojkottálta az 1991-es utolsó jugoszláv népszámlálást.

<sup>126</sup> Lásd bővebben az *Aramsűnet* című szócikkben.

<sup>127</sup> KOREN Zsolt, „»Mindig a mozdulat érdekelt«. Beszélgetés Mezei Kingával”, *Színház* 35, 3. sz. (2005): 41–45, 43.

<sup>128</sup> KOREN, „»Mindig a mozdulat érdekelt«...”, 43.

nagy levegőt, és játszottunk tovább. De nem estünk ki a szerepünkől”<sup>129</sup> – emlékezik vissza Mezei.

Gerold László az Újvidéki Színház előadásait elemző kritikagyűjteményében vízválásztónak nevezi az 1999-ben diplomázó színészgenerációnak a megjelenését az intézmény történetében.<sup>130</sup> Érdekes felidézni, hogy a társulat 1985-ben költözött a valamikori Ifjúsági Tribün (Tribina mladih) épületéből a Szerb Nemzeti Színház (Srpsko narodno pozorište) egykori kamaraszínpadának, a Ben Akiba Vidám Színpadnak (Veseli teatar „Ben Akiba”) az épületébe. Gerold úgy látja, hogy a nyolcvanas évek közepétől a kilencvenes évek elejéig tartó időszak a műsorstruktúra tekintetében „lényegében folytatása az előző évtizednek”, ám a délszláv konfliktus kitörésével szembetűnő változások figyelhetők meg. Rámutat, hogy a kilencvenes évek elején az előadások minősége jelentősen visszaesett, egyre több súlytalan, könnyed kikapcsolódást ígérő, alacsony színvonalú darab került a repertoárra. Ezt némileg indokolhatja az, hogy a nyomasztó és fenyegető polgárháborús légkört a vezetőség komédiázással igyekezett elviselhetőbbé tenni az újvidéki közönség számára, de tény az is, hogy számos színész és rendező menekült el a háború és a katonai behívók elől, s megannyi gazdasági területhez hasonlóan a színházban is jelentős szakemberhiány lépett fel. A színháztörténész szerint ez a műsorfázis a korábban említett színészosztály fellépésével zárult le, mely egybeesett Újvidék bombázásával és a rendszerváltozással.<sup>131</sup>

Fontos azonban kiemelni, hogy több jelentős és bátor előadás is létrejött a háborús évek alatt, melyek alkotói nem rettentek vissza attól, hogy közvetlenül reflektáljanak az aktuálpolitikai eseményekre. Ilyen volt Soltis Lajos Brecht-rendezése, a *Kurázs mama és gyermekei* 1991-ben, Hernyák György Mrożek-egyfelvonásosa, a *Károly* 1993-ban, az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* melyet Babarczy László állított színpadra 1994-ben, Sütő András drámája nyomán, és a *Koldusopera*, melyet Robert Kolar rendezett 1997-ben. Gerold szerint Bertolt Brecht és Kurt Weill darabja zárta a háborús időszak „direkt politizáló” műveinek sorát, s ezt követően a politikum csak finom áthallásokban volt fedezhető a színház ezredforduló körül műsorra tűzött produkcióiban.

Tekintve, hogy az 1999-ben diplomázó színészgeneráció tagjai már egyetemi éveik alatt is emlékezetes alakításokkal bizonyították rátermettségüket, a diplomaosztó után – a színészhány enyhítése érdekében – a teljes osztályt szerződtette az Újvidéki Színház vezetősége. A hozzájuk köthető produkciók közül hatástörténetét és kritikai visszhangját tekintve is kiemelkedik Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta vizsgaelőadása, *A cselédek*, melyet 1999. május 27-én délben mutattak be.

Az újvidéki színinövendékek sok szempontból zavarba ejtő előadást készítettek Jean Genet hírhedt szövegéből. A mindössze negyvenöt perces játék során mindkét színészrendkívül intenzív színészi jelenlétről tesz tanúbizonyságot. A produkció elemzéséhez

<sup>129</sup> KOREN, „»Mindig a mozdulat érdekelt«...”, 43.

<sup>130</sup> GEROLD László, *Léthuzatban. Húsz év száz kritikája az Újvidéki Színház előadásairól* (Újvidék: Forum, 2004), 9.

<sup>131</sup> GEROLD, *Léthuzatban...*, 6–7.

érdemes felidézni, hogy a *Hogyan játsszuk „A cselédek”-et?* című szövegében a szerző milyen instrukciókat fogalmaz meg saját darabjának előadásával kapcsolatban:

„Nem tudom pontosan megmondani, hogy mi a színház, de azt tudom, mit nem engedélyezek neki: a kívülről látott mindennapi gesztusok leírását; avégett megyek színházba, hogy lássam magam a színpadon [...], mégpedig olyanak, amilyenek nem tudnám – vagy nem merném – látni vagy álmodni, de amilyenek mégis tudom magam. A színészeknek tehát az a dolguk, hogy olyan nevetséges öltözetbe bújjanak és olyan gesztusokkal éljenek, amelyek képesek rá, hogy megmutassanak önmagammak, pórén, magányosan, a magány örömujjongásában.”<sup>132</sup>

Mezei és Szorcsik játéka – a fentiekkel összhangban – újra és újra kimozdul a lélektani-realista színházban megszokott értelmezői stratégiák területéről. Gesztusaik báb-szerűvé teszik testüket. Tágra nyílt szemüknek, púderezett arcuknak és vörösre rúszozott ajkuknak köszönhetően mimikájuk játékbabáéhoz hasonlóvá válik. A maszkyszerű merevség és az érzelmekkel telített finom rezdülések kiismerhetetlenül váltakoznak az előadás előrehaladtával. Bár Genet drámájának jelentős hányada nem hangzik el a színpadon, az elmondott részletek szilánkszerűsége, töredezettsége még kiélezettebbé és nyugtalanítóbbá teszi a két testvér hatalmi játszmáját. A tempó egy pillanatra sem veszít intenzitásából, a feszültség az utolsó gesztusig feloldatlan marad.

Két igazán radikális színpadi megoldás írta be a produkciót a vajdasági magyar színházi emlékezetbe. Az egyik az, hogy a cselekmény a Madame XV. Lajos korabeli stíl-bútorokkal berendezett, csipkével és virágokkal díszített hálószobájából egy tanyasi tyúkudvart idéző absztrakt térbe helyeződik át. A Genet szerzői instrukcióiban megjelenő díszletelemek közül mindössze az ablakra ismerhetünk rá, mely fakerítészerű talpazaton áll és az apró tér közepén a nézők felé nyílik. A jobb oldalon – ahol a szerzői intenció szerint egy ágyat kéne látnunk – egy zsinórokkal átszőtt, rácsos szerkezet egyszerűen emlékeztet felborított járókára és baromfiketrecére. Kötélzetéről műanyag, kócos babafejek (a színésznők gyerekkori játékbabáinak fejei) csüngenek, a gyermeki ártatlanság megtépázott emlékei.

A másik – az értelmezést szinte determináló – megoldás, hogy a Madame szerepét a rendező-előadók nem egy harmadik színésznőre, hanem egy sárga magyar tyúkra osztották. Az állat csak néhány percre jelenik meg a színen, a Madame sorait pedig az arcukat a megszólalásuk pillanatában eltakará vagy elfordító cselédek mondják el. A baromfi eközben szelíden tűri, hogy a színésznők felöltöztessék, finom törődéssel megtáncoltassák és az ablakpárkányra ültessék. A tyúk – rövid jelenléte ellenére – az előadás központi motívuma. Szinte minden további elem és cselekvésmozzanat hozzá kapcsolódik szimbolikus, metonimikus vagy metaforikus szinten.

<sup>132</sup> Jean GENET, „Hogyan játsszuk »A cselédek«-et?”, ford. RÉZ Pál, *Beszélő* 1, 1. sz. (1996): 120–121, 120–121.



Az események kiindulópontja egy a mennyezetről lógó madárkalitka, melyre felülről egy keltetőlámpa meleg fénye sugárzik. A közepén két – tökéletesen egyforma – tyúktójas himbálódzik egy madárhintán. Harangjátékot hallunk, miközben az előadás nyitányában Claire (Szorcsik Kriszta) kinyitja a kalitka ajtaját, és óvatos mozdulatokkal emeli ki az egyik tojást, majd tisztogatni, simogatni kezdi. Eközben hűgához, Solangehoz (Mezei Kinga) beszél. A finom mozdulatok közben egyszer csak kotkodácsolni kezd, majd hirtelen dühödten kezdi köpködni és dörzsölgetni, nyálával tisztogatni a törékeny tojáshéjat.

A *cselédek* újvidéki változatát az ehhez hasonló váratlan, kíméletlenül precíz váltások teszik igazán lenyűgözővé. A két nővér kegyetlen játszmáját folytonosan ismétlődő státuszváltások jellemzik, melyek során a merevnek tűnő identitáskonstrukciók felszámolódnak és észrevétlenül egymásba omlanak. A *cselédek* játéka valójában két emberről szól, s harcuk sokkal kiélezettebbnek hat a hatalmat távolról gyakorló harmadik fél emberszabású megjelenítése nélkül. A Madame-ot alakító állat teljes mértékben ki van téve a két színésznő akaratanak. Alávetett állati testének eredendő groteskségét csak tovább fokozza, hogy a cselédekhez hasonló narancssárga kosztümöt visel. A két színésznő jelmeze szabását tekintve egyszerre emlékeztet kislányruházatra és előkelő estélyi viseletre. Míg Szorcsik Kriszta galléros öltözéke elől zárt, Mezei Kinga vállat is látni engedő pántos ruhájának fűzős dekoltázsra van. A textíliák élénk színei szinte ragyognak a natúr faanyagból és fémhuzalokból készült díszletelemek között. Hasonlóan élénk színű az egyetlen Madame-nak tulajdonítható ruhadarab, egy hatalmas, skarlátvörös pelerin, melyet a két cseléd egyszerre ölt magára, s testük szinte egygyé válik a szövet alatt. Később ugyanebből az anyagból készült ruhácskát adnak a Madame-ot alakító tyúkra is.

Az előadást határozott képi dramaturgia és szinte ikonszerű beállítások jellemzik. Az egyik legemlékezetesebb állókép a már említett pelerinhez kötődik. A két színésznő teste először szinte összefonódik a lepel alatt, arcuk egymáshoz simul, szinte egygyé csókolják egymást. Majd Mezei hirtelen ellöki maga mellől Szorcsikot, aki előbb a földre kerül, majd heves vitájuk közepette gyakorlatilag felszögezi a széttárt karokkal álló Mezeit az ablakkeretbe. Az ablakszárnyak triptichonjában feszülő vörös kelme esése egyszerre emlékeztet Szűz Mária-ábrázolásra és a megfeszített Krisztusra is.

A megalázás és megaláztatás játéka még sokféle formát öltenek az előadás során. Mezei arra kényszeríti Szorcsikot, hogy magvakat csipegessen a színpad deszkáiról, Szorcsik lehúzza Mezei bugyogóját és elfenekeli. Bár e fenyítések gyermekien ártatlannak tűnhetnek, e zárt világban – és a háború kontextusában – visszavonhatatlanul a tragikus végkifejlet felé mutatnak.

Genet a két cseléd korát harminc-harmincöt év körül határozza meg, míg a Madame utasítása szerint fiatalabb náluk, nagyjából huszonöt éves. Mezei és Szorcsik figuráinak kora ezzel szemben csak nehezen meghatározható. Megmozdulásaikban, beszédjük hanglegjtésében van valami egészen – néha mesterkélt – gyermeki, máskor azonban valódi intrikusoknak, számító, keserű felnőtteknek tűnnek, akiket haragiuk és feltékenységük mozgat. Játsszók és egymás játékszerei egyszerre. Ösztönlények a gyermeki és a felnőtt lét határán. Megfelelnek Genet víziójának, aki szerint a cselédek „[ú]gy nyúlnak



a kellékekhez, ahogyan az emberek azt színlelik, hiszik, hogy így tép le egy fiatal lány egy virágos ágat”.<sup>133</sup> Az ártatlanság virágainak helyét azonban az ő világukban már átvették a testüktől megfosztott babafejek, az eltorzult, kinőtt járóka pedig már alkalmatlan a használatra. A korábban ismert valóság visszavonhatatlanul megváltozott.

Nincs más hátra, a tárgyaknak új rendeltetést kell találni. A műanyag fejek így teljesen másfajta játékká, szexuális kellékké változnak. Szorcsik először csak nyalogatja, csókolgatja az egyik babafejet, majd egy ponton elnyúlik a talajon, lábát az ég felé emeli, és megtámasztja az eldőlt járóka peremén. Szoknyája visszahull, a babafejet combtövéhez közel, meztelen combjai közé szorítja, majd csípőjét ritmikusan mozgatni kezdi. Az ártatlan játékot felülírja a nemi vágy. Útmutatójában Genet úgy fogalmaz, hogy a cselédek „minden este maszturbálnak, és kölcsönösen egymásba lövellik a Madame elleni gyűlöletüket”.<sup>134</sup> A szexuális ébredés pillanatait az újvidéki előadás érzékeny módon mossa össze az erőszak és a bosszúvágy ébredésének és fejlődésének – a polgárháborúból is ismerős – pillanataival.

A játék során végig nyomasztó, fenyegető légkör uralkodik. A francia etikett arisztokratikus rendjére csak néhány kiüresedett, szenvtelen gesztus és az olykor megszólaló negédes harmonikazene emlékeztet. A fojtottsághoz járul hozzá a visszafogott világítás is. A teret a játékidő alatt szinte végig egyenletes, gyenge fehér fény teríti be. Néhány olyan színpadi kép van csak, ahol a reflektorok kialszanak és mindössze a kalitka tetejére szerelt keltetőlámpa fénye világítja meg a hozzá közel eső tárgyakat és arcokat. A játék terét drótháló választja el a nézőtértől. A közönség csak ezen keresztül, látszólag a belső indulatoktól védve szemlélheti az eseményeket. Ám a rácsok leképezik egymást. Míg a két tyűktojást a mennyezetről csüngő madárkalitka őrzi, a cselédek pedig a feszülő drótkerítés, addig a nézők köré egy évek óta háborúban álló ország balkáni tyűkktrece zárul.

Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta előadása a kollektív emlékezet szempontjából rendkívül meghatározó időszakban, a katonai beavatkozástól sújtott Újvidéken jött létre. Az évek óta dúló háború okozta kiszolgáltatottság – még ha csak közvetett módon jelenik is meg a színen – a próbafolyamat ideje alatt az alkotók és a nézők alapvető tapasztalataivá, a személyes és közösségi identitást egyaránt befolyásoló tényezővé vált. A produkció jelentőségét jól mutatja, hogy az egyik jelenetéről készült fotó Gerold László *Léthuzatban* című 2004-es kritikagyűjteményének a borítójára került, a színháztörténész pedig nem sokkal halála előtt a legjelentősebb vajdasági magyar előadások közé sorolta. *A cselédek* – vizsgálóelőadás mivoltához és a rendhagyó politikai és társadalmi körülményekhez képest – sokáig műsoron maradt és több magyarországi helyszínen is bemutatták. Diplomázásuk után az 1996-os évfolyam tagjai az Újvidéki Színház számos fontos előadásban (*Hat szereplő szerzőt keres, Szelidítések, Hair, Pác, Médeia tükre*) működtek közre. 2004-ben aztán Mezei Kinga, Szorcsik Kriszta, Nagypál Gábor és a velük egy generációhoz tartozó dramaturg, Gyarmati Kata Budapestre emigráltak és csatlakoztak a Bárka Színház társulatához.

<sup>133</sup> GENET, „Hogyan játsszuk...”, 120.

<sup>134</sup> GENET, „Hogyan játsszuk...”, 120.

## II.6. „Szidjad a magyar anyámat!”

### URBÁN ANDRÁS: *TURBO PARADISO*, 2008

(Kosztolányi Dezső Színház)

Urbán András rendezői indulása megelőzte főiskolai tanulmányait. Középiskolásként 1989-ben alapította meg kortársaival szülővárosában, Zentán az AIOWA nevű csoportot, mely színházi akcióival szinte azonnal beírta magát a Vajdaság és a délszláv régió színháztörténetébe. Az együttes a színházat specifikus, ám mégis összművészeti és ideológiai akcióként fogta fel. Művészeti tevékenységük igen szerteágazó volt, hiszen a kísérleti jellegű előadások mellett performanszokat, happeningeket is bemutattak. Számos előre be nem jelentett akciót vittek véghez a médiában, sőt köztereken is, és ezzel nagyon gyorsan felhívták magukra a figyelmet. Urbán úgy emlékszik vissza, hogy a csoport színházi értelemben nem kötődött semmilyen hagyományhoz, de természetes, hogy a nyolcvanas évek végének bizonyos színházi jelenségei meghatározó élmények voltak számukra. Egy 2013-ban készült interjúbán megjegyzi, hogy akkoriban a ristići Népszínház egyes zentai vendégjátékai, Döbrenyi Dénes és Láli István munkái, illetve a szintén akkoriban induló Nagy József (Josef Nadj) rendezései voltak rájuk a legnagyobb hatással.<sup>135</sup> A csoport tevékenységének néhány hónap után a tagok kötelező sorkatonai szolgálata vetett véget.

Urbán 1990-ben felvételt nyert az Újvidéki Művészeti Akadémia multimédia-rendezés szakára, ahol Vlatko Gilić osztályába került. 1992-ben, tanulmányaival párhuzamosan a ristići Népszínház együttesével (pontosabban a KPGT társulatával és néhány egykori AIOWA-taggal) két jelentős, performanszszerű előadást is létrehozott Szabadkán (*Wozzeck*, *Hamlet*). Nem meglepő, hogy a fiatal magyar rendező együttműködését Ristićtel sokan rossz szemmel nézték. Urbán e két előadást követően hirtelen megszakította akadémiai tanulmányait és színházi munkáit, majd mintegy öt évre visszavonult a nyilvánosság elől. Ezután visszatért az akadémiára, és 2000-ben szerzett rendezői diplomát Boro Drašković osztályában.

A kétezres évek elején kezdődött együttműködése a szegedi székhelyű MASZK Egyesülettel, melynek eredményeképpen létrehozhatta az Urbán András Társulata elnevezésű együttest. Ez nem egy formális társulat volt (jogi értelemben máig nem létezik), hanem az évi egy projektre Urbán köré szerveződő alkotók csoportja, akik a MASZK támogatásával hoztak létre egy-egy sajátos esztétikájú, kísérleti jellegű előadást. A csoport munkássága lassan összefonódott az addig társulat nélkül, Ristić 1995-

<sup>135</sup> GYURKOVICS Virág, „»Az előadásaim a valóságról szólnak«. Interjú Urbán Andrásal”, *Hét Nap*, 2013. júl. 12., 8–9, 9.

ös távozását követően a Népszínház épületében, gyakorlatilag az újraalakuló Magyar Társulat stúdiószínpadaként működő Kosztolányi Dezső Színházzal, melynek 2006-ban Urbánt választották az igazgatójává. A rendező egyúttal lehetőséget kapott rá, hogy összeállítsa az akkor már saját játszóhellyel rendelkező intézmény első állandó társulatát. Úgy döntött, hogy négy fiatal, frissen végzett színészt választ, s ez erősen meghatározta a színház lassan kialakuló arculatát.

Urbán korábbi szerzői előadásaihoz hasonlóan a 2008-ban bemutatott *Turbo Paradiso* kiindulópontja is egy irodalmi alkotás, Danilo Kiš *A holtak enciklopédiája* című novelláskötete, elsősorban címadó darabja. A próbafolyamat során azonban az alkotócsapat olyan messzire jutott az inspirációként szolgáló anyagtól, hogy a színlap már nem szerzőként jelöli a magyar-zsidó származású szerb író: a cím alatt mindössze az „hommage à Danilo Kiš” felirat szerepel, s a színpadon Kiš rövidprózáinak egyetlen sora sem hangzik el. Urbán András társulatának korábbi produkcióihoz hasonlóan ennek az előadásnak sincs dramaturgia. A dramatikus szöveg teljes egészében a színészek improvizációján alapszik. Az előadás etűdjei nem alkotnak összefüggő dramatikus egységet, nem rendeződnek történetté, ám erős gondolati, vizuális és akusztikus motívumháló szervezi rendszerré őket. Mindössze valamiféle dekonstruált dramatikus valóság fragmentumai jelennek meg a színpadon és rendeződnek újra. A monológokat és párbeszédese részeket a köznyelv alulstilizáltsága jellemzi. Központi témájuk legtöbbször az emberi félelem, mely az előadás sajátos műfaji megjelölésében is megjelenik („Gyengéd félelem szünet nélkül”). A szöveges egységeket élőben és felvételtől megszólaló szerb mondókák, mű- és népdalok kötik össze, továbbá több jugoszláv partizándal is elhangzik.

A *Turbo Paradiso* etűdjeinek szerkezeti egységét az ismétlődő motívumok és a valós idejű, sokszor hosszan tartó cselekvések biztosítják. Az előadás nyitányában Mikes Imre Elek egy összezsugorított gumitárggyal és egy talppumpával jelenik meg a színen egy pontfényben. A pumpa csövének végét a felfúvógyűrűhöz csatlakoztatja, majd ütemesen pumpálni kezd. A művelet hosszú percekig tart. A pumpa sípolva fújtat, a tárgy pedig lassan egy groteszk női test alakját veszi fel. Bár egyértelműen egy szexuális segédeszköz, egy gumινό bontakozik ki előttünk, az amorf tagokkal bíró emberszerű test legkevésbé sem vágykeltő. A színpaddeszákák feketéjén a bőrszínű gumifelület inkább a tömegsírok holttesteit idézi.

Urbán rendezői stratégiája dichotómiákra épít. A halál és a vágy kettőssége az első pillanattól kezdve szervezőelem, mely kettőség fokozatosan számolódik fel az előadás során. Úgy tűnik, Urbán számára a haláltudatnak mint az emberi létezés alapélményének a megragadása a legfontosabb Danilo Kiš műveiben, illetve a külső és belső világ egysége, „a ragaszkodás az anyagi világ tényeihez, amelyeket aztán logikus kapcsolatba hoz az emberrel, azzal, amit léleknek nevezünk”.<sup>136</sup> Az értelmezés szempontjából ezért rendkívül fontos az előadás alcíme („A mennyország nem baszkodik”), hiszen a menny a félelemhez, a szorongáshoz, a kiszolgáltatottsághoz hasonlóan fontos fogalomává válik a játék során.

<sup>136</sup> Danilo Kiš, *A holtak enciklopédiája*, ford. BORBÉLY János (Budapest: Európa Kiadó, 1990), 61.

A játék során az egymással interakcióba lépő szereplőket nem tudjuk pontosan azonosítani, ahogyan azt a fiktív helyzetet sem, amely a megszólalásaik értelmezési keretét adhatná. A színészek legtöbbször a proscéniumon, a közönség felé fordulva nyilatkoznak meg, s – bár az előadás végét leszámítva nem szólítják meg közvetlenül őket – elsősorban a nézőkhöz szólnak, csak esetenként reagálnak egymás mondataira. Az egyik ilyen alkalommal három nő társalog a gyönyör természetéről, s egyikük a mennyországot a folyamatos, végtelen orgazmushoz hasonlítja. A halál ebben az értelemben ki-egyenlítődik a szexuális kielégüléssel. Amikor a nők orgazmust színlelnek, feltörő sikolyaik félelemteli halálsikolyokká válnak.

A katonai egyenruhába öltözött szereplők az előadás több pontján is felidézik a kilencvenes évek jugoszláv háborúinak emberi méltóság elleni bűntetteit. A monológok elsősorban a nők ellen elkövetett csoportos nemi erőszakkal és a polgári lakosság megfélemlítésével kapcsolatos eseteket tematizálnak. Egyetlen jelenetet leszámítva – ahol az egyik szereplő a másik határozott utasítására annak „magyar anyját” szidja – sem személynevek, sem földrajzi nevek, sem pedig nemzetiségek nevei nem hangoznak el. Így – bár a szerbiai közönség egyértelműen a délszláv konfliktusra vonatkoztatja őket – a háborús bűncselekmények univerzálissá válnak.

Többször ismétlődnek azok a mazochisztikus jelenetek is, melyek során a férfiak arra utasítják partnerüket (egy másik katonai ruhát viselő férfit), hogy válogatott módon alázza meg őket és ezzel teljesítse be vágyaikat. Urbán rendezésében a felnőttek játéka olykor egészen gyerekesnek tűnnek. Az akciók közben obszcén mondokák hangoznak el, sőt egy ponton a játszó szájukkal lövéshangokat imitálva támadnak egymásra, majd egy fegyverhangutánzó kórusművet is előadnak. A brutalitás, a szexualitás és a gyermeki naivitás egymással szorosan összefonódva létezik Urbán rendezői világában.

Jelhasználátát tekintve az előadás zárójelenete határozottan elkülönül a korábbiaktól. Ebben a játszó bejelentik, hogy egy átállást követően a nézőknek paradicsommal kell majd megdobálniuk őket. A színpadot ezután áttetsző műanyag fóliával borítják be, fekete alsóneműjüket fehérre cserélik, majd több tucat paradicsomot osztanak ki a közönség tagjainak és arcvédő plexisisakokat húznak saját fejükre. Az instrukció értelmében a nézőknek a megszólaló nyolcvanas évekbeli bugyuta jugoszláv popsláger<sup>137</sup> zenei váltásakor kell elhajítaniuk paradicsomaikat a színészek irányába. Az előadásban tematizált kiszolgáltatottság ezzel a gesztussal teljessé válik. Az előadók ténylegesen alávetik magukat a nézők akaratának. A *Turbo Paradiso* e furcsa mennyországa szokatlan, kétes feloldozást biztosít mindenki számára. A színpadon a fehér alsóneműs fiatalok látszólag boldogan táncolnak és mulatnak a felgyülemelő paradicsompürében, a nézők pedig egyre felszabadultabban veszik célba őket. A nagy sebességgel repülő gyümölcsök szétlocs csannak a színészek gyakorlatilag védtelen testén, akik ezt látszólag örömmel fogadják. A nézők morális értelemben feddhetetlennek érezhetik magukat, hiszen csak parancsot teljesítenek, így mindennemű felelősségérzet nélkül okozhatnak fájdalmat embertársá-

<sup>137</sup> Zana: *Dordirni mi kolena* (1983).

iknak. Urbán előadásának utolsó percei ijesztően pontos látteletet mutatnak fel a felsőbb hatalomnak reflexió nélkül engedelmeskedő ember természetéről.

Az előadásban három férfit és három nőt látunk a színpadon. Közülük négyen (Béres Márta, Erdély Andrea, Mészáros Árpád és Mikes Imre Elek) a színház állandó társulatát alkotják, ketten (Kokrehel Júlia és Mészáros Gábor) pedig végzős színművészhallgatók. Játékukat szenvtelenség és erőteljes fizikai jelenlét jellemzi. Spontánnak ható megszólalásaik során a hétköznapi beszéd természetes, dísztelen hanghordozásával élnek. A többszereplős párbeszéd az ártalmatlan csevegéstől szinte kivétel nélkül indulatos vitákig jutnak el.

Az előadásban nincsenek dramatikus karakterek, így ezek felépítése, átélése nem lehetséges. Az egyetlen állandó elem az előadók fiatal, egészséges teste, mely a játékidő során aláveti, kiszolgáltatja magát az egyes cselekvésaktusoknak és traumáknak. Lineáris, elmondható történetek nyomaira csak a három színész nő egyes monológjaiban bukkanhatunk, ám nem jelenthetjük ki teljes bizonyossággal, hogy az előadók a megszólaló nőket, az áldozatokat testesítenék meg, még akkor sem, ha egyes szám első személyben fogalmaznak. Szövegeik olyan névtelen elbeszélőknek adnak hangot, akiket kizárólag háborús élményeik határoznak meg. Semmi más nem definiálja identitásukat, csak saját traumáik és félelmeik. Ám épp e traumák tematizálására van szükség ahhoz, hogy az összetett motívumháló kapcsolódási pontokat találhasson. Az előadók e célból használják fel – önmaguktól eltartva – e dramatikus történetmagokat, majd engedik el azokat. A *Turbo Paradisóban* – Urbán András számos más rendezéséhez hasonlóan – a színészeknek performerekké kell válniuk, hogy elemző módon foglalkozhassanak egy számukra fontos problémával. E zavarba ejtő színházi nyelvben sohasem az a fontos, hogy épp ki szólal meg és ki cselekszik a színen, hanem maga a megszólalás vagy cselekvés.

Az előadásnak néhány műanyag széket leszámítva egyáltalán nincs díszlete. A színészek az etüdök túlnyomó többségében szűk fénypontokban és fénysávokban jelennek meg. Néhány beállításban a hátsó megvilágítás éles szilettekké rajzolja a proszcéniumon felsorakozó alakokat. Az üres teret betöltő sötétség szinte tapinthatóvá válik és nagyban hozzájárul az előadás kényelmetlen és szorongató hangulatának megteremtéséhez.

A játékszók az előadás elején terepszínű katonai nadrágot, fekete bőrbakancsot, sötét pólót, bőrvet és nadrágtartót viselnek, de a jelenetek többségében részben vagy teljesen ruhátlanul jelennek meg. Feltűnő, hogy alsóneműük a játék utolsó, interaktív aktusáig fekete színűek, a paradicsomdobálás előtt azonban nyílt színen fehérre cserélik őket. A tér ekkor már teljesen meg van világítva, az előadók fehér alsóneműje és a kifeszített műanyag fóliákról visszaverődő fény vizuálisan is feloldja a korábbi etüdök sötéttségét.

Egyes nonverbális jelenetekben egészen groteszk jelmezek is megjelennek. Egy Walt Disney-féle Hófehérke-kosztümben Mészáros Gábor mérget permetez, valamivel később pedig hatszárnyú angyalként jelenik meg. Fehér baromfitollakból álló, repülésre egyébként is alkalmatlan szárnyacskaikat Mikes Imre Elek kötényszerű kertészruhában, egy hosszú nyelű lombvágóval többől metszi le. Az előadás színlapja nem jelöl kosztümtervezőt. A jelmez szó után mindössze annyi áll: „ébre nem válogatunk”.

A szexuális segédeszközként szolgáló guminő és gumibárány mellett szinte kizárólag praktikus kellékek jelennek meg a színpadon, például a színészek arcát a becsapódó gyümölcsöktől védő plexisisakok vagy a paradicsompürét az utolsó percben lemosó, vállra akasztható vízágyú. A játék akusztikus dramaturgiáját a katonai bakancsok ritmikus dobogása, továbbá a szerb mondókák, népdalok és partizándalok váltakozása biztosítja.

A *Turbo Paradiso* a társulat korai munkásságának egyik legemblematisabb produkciója volt, mely először tematizálta vajdasági magyar színpadon diakrón módon a kilencvenes évek traumáit. Számos alkalommal vendégszerepelt a régióban, látható volt Németországban, és 2009-ben elnyerte az újvidéki INFANT fesztivál fődíját. Mind szerb, mind magyar nyelven több kritika jelent meg róla. Hatását jól mutatja, hogy tíz évvel bemutatását követően legendássá vált utolsó jelenetének parafrázisát a szabadkai Kosztolányi Dezső Tehetséggondozó Gimnázium diákszínjátszói is belefoglalták *Perspektíva* című öndefiníciós előadásukba.

## II.7. „Találjuk meg magunkat!”

### PUSKÁS ZOLTÁN: *MÉRFOLDKŐ*, 2012

(Tanyaszínház)

A Tanyaszínház megalapításának 35. évfordulója alkalmából készült *Mérföldkő* bizony értelemben a folyamatosan megújuló vándorszínház önidentifikációs kísérlete volt, ám közben a kisebbségi identitáskeresés folyamatát is tematizálta és emblematiszálta. A 2012. július 28-ai ősbemutató dramatikus szövege kifejezetten az évforduló alkalmából készült,<sup>138</sup> s az előadásban hangsúlyos szerephez jutó dalok szövegét is az Újvidéki Színház akkori dramaturgia és művészeti vezetője, Gyarmati Kata írta.

Az előadás tere három szintre tagolódott. A színészek egy emeletes, fémvázaz színpadon kívül az előtte található homokos területen is játszottak. Ez utóbbi határait egy földre fektetett szalag jelölte ki, mely mögött a nézők félkör alakban foglaltak helyet. Velük szemben, az alacsonyabb és keskenyebb színpadrész hátfalán vörös színű panelek zárták le a látványt, a nézőkkel párhuzamosan húzódó felső, pátszerű színpadrész hátsó részén vetítövásznon feszült. Az alsó dobogó oldalain a tér síkjával párhuzamosan, a felső rész két szélén pedig merőlegesen futott le két-két fémlépcső a talajszintig, melyek a csoportos koreográfiák során biztosították a gyors és zökkenőmentes közlekedést. A színpadot nem borította tetőszerkezet és a térben semmilyen díszletelem nem volt. A rendezés csak kevés fényváltással élt. A reflektorok a prózai jelenetekben a teljes teret bevilágították, csak a zenés betétek alatt halványultak el olykor. A scenika szándékos szegénysége tökéletesen idomult az előadás formakereső, az illúziószínház konvencióit elvető formanyelvéhez.

Az expozícióban a színészek egy része civil ruhában, gyalogosan vagy kerékpárral robbant be a porondra a Tanyaszínház jól ismert csalogatóinak részleteit skandálva (például „Ha lesz eső, nem lesz, ha nem lesz, lesz!”), majd a tér legfelső szintjén egy műsorvezető-narrátor páros (Lőrinc Tímea és Nešić Máté) jelent meg, akik hangsúlyos önbejelentő gesztussal szólították meg a közönséget. Rögzítették, hogy a nézők nem egy összefüggő történetet fognak látni, ezért rájuk hárul a feladat, hogy átvezessék őket egyik jelenetből a másikba:

„Nem akarunk illúziót kelteni, és nem áll szándékunkban elhithetni semmit, amit maguktól nem hinnének el. [...] A legjobb az lenne, ha egészen egyszerűen elfe-

<sup>138</sup> Az előadás a I.3.2. fejezetben bevezetett tipológiai felosztás szerint a harmadik tematikus csoportba – a Vajdaságban játszódó lokalizált vagy eredeti történetek csoportjába – tartozik, ám a második csoportra jellemző allegorikus beszédmód is jellemző rá.

lejtének, hogy színházban vannak. [...] A nézők koncentrált figyelme nélkül nagyon nehéz bármit is bemutatni, felmutatni, eljátszani, tehát együttműködést várunk önöktől. [...] Tudják, szeretnénk felvenni önökkel a kapcsolatot. Nem kell félni, nem lesz itt semmiféle hókuszpókusz!”<sup>139</sup>

A teatralitás medialitását és a szerepjátszást szembeállító mondatok világossá tették, hogy az illúziókeltés egy pillanatig sem célja és eszköze az előadásnak. Az üres térben a játék során ugyan elvétve felbukkant egy-egy jelzésértékű tárgy vagy bútordarab, de mimézis helyett elsősorban szövegdíszlet gondoskodott arról, hogy a közönség a kellő mértékben azonosítani tudja a dramatikus tereket. Puskás Zoltán show-szerű, ironikus rendezésében a látványos díszletek helyett a pörgő ritmusú volt a főszerep, s a kérdezés vált az előadást szervező legfontosabb kommunikációs gesztussá.

A nyitó mozzanat, melynek során a rendező dialógust kezdeményezett a községgel, rendkívül fontos az előadás értelmezése szempontjából, hiszen az együttműködés, amire a színészek felszólítottak, a társas létezés alapja és az „agonisztikus konfrontációként” értett demokrácia működésének modellje.<sup>140</sup> A színházi keretezés tudatosításával egyidejűleg tehát célá vált e keret figyelmen kívül hagyása. Az előadók arra buzdították a közönséget, hogy ne egy dramatikus alak megtestesítőjeként értelmezze a színpadon létező felet, amikor diskurzust alakít ki vele, hanem egy önmagáról gondolkodó közönség tagjaként, melyhez mindannyian – nézők és színészek egyaránt – tartoznak. Fontos megjegyeznünk, hogy a dialógusteremtés az előadásban a népszerű televíziós show-műsorok világának megidézése révén valósult meg. E forma a vajdasági kistélepléseken élő magyarság számára jól ismert, hiszen a lineáris médiafogyasztás ma is minden napjaik részét képezi, s így világos olvasási keretet biztosított a befogadás során. Ugyanakkor az is tény, hogy a nézői reakciókat egy tévés műfaj sztereotip keretei közé szorította.

Míg a narrátorok elsődleges feladata az volt, hogy összekapcsolják egymással a *Mérföldkő* szándékoltan epizódyszerű dramaturgiai egységeit, a kérdezés gesztusa két fehér öltönyös riporter (Papp Arnold és Kucsov Borisz) jeleneteihez kötődött. Az előbbiekhöz hasonlóan esetükben sem beszélhetünk kidolgozott dramatikus figurákról. Szerepük szinte kimerült abban, hogy minden megjelenésükkor személyes kérdéseket tettek fel a közönség tagjainak, s ezzel kijelölték a játék során elemzett problémákat és motívumokat, hogy később az előadás folyamatosan reflektálhasson rájuk. A reprezentált valóság tehát nemcsak a karakterek párbeszéde, hanem az előadás önmagával folytatott dialógusa által is megképződött.

Az öltönyös alakokat minden megjelenésükkor két szerb nemzetiségű, szerbül beszélő operatőrt játszó magyar színész (Dévai Zoltán és Rutonics Róbert) filmezte, s kame-

<sup>139</sup> Puskás Zoltán: *Mérföldkő*, 2012. 1–3. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.youtube.com/watch?v=4mtJWXDqCBU>.

<sup>140</sup> Chantal MOUFFE, „A politika és a politikai”, ford. HORVÁTH Szilvia, *Századvég* 16, 60. sz. (2011): 25–47, 43–47.

rájuk képét a közönség élöben követhette a fent elhelyezett vetítövászonon. Olyan buffo figurák voltak ők, akiknek önálló jelenetei ugyan trágárságra, egymás heccelésére épültek, de nagyon fontos pozíciót foglaltak el az előadás szerkezetében. A magyar ajkú környezetben, egy magyar nyelven játszott előadásban az ő kettősük képviselte a kisebbséget, melynek következtében felcserélődtek a társadalomban uralkodó dominanciaviszonyok, s ez számos esetben humorforrásként szolgált.<sup>141</sup> Utolsó színre lépésükkor például egyikük bejelentette, hogy külföldre fog emigrálni, mire a másik egy szendvicset nyomott a kezébe.<sup>142</sup>

Bár az előadásban szinte végig az ironikus humor dominált, bizonyos megszólalásokból valamiféle rejtett bizonytalanság, sőt rettegés is kiolvasható volt: „Kell-e félni etnikai, vallási, szexuális hovatartozás miatt? Lesz-e háború? Definíálná azt a szót, hogy szabadság? Mi a véleménye a demokráciáról? Hisz ön a szabad választásban?” – zúdították kérdéseiket a közönségre a színészek. Az egyik dalban szinte mellékesen, de annál baljósbabban jelentek meg az utcákon és a lelkekben megbúvó (jogos vagy képzelt) félelmek. Mindez azt mutatja, hogy a kilencvenes évek paranoiája nem tűnt el nyomtalanul a közösségből. Az olyan kérdések viszont, mint a „mit nyújthat [...] a színész egy olyan korban, amelyben már minden elképzelhetetlen megvalósult, és már minden történetet eljátszottak?” továbbra is elbizonytalanította azt a keretet, amelyen belül végleges, üzenetértékű válaszokat lehetett volna adni.

Az előadásban több, a műsorvezetők által nevesített kórus jelent meg, és minden esetben elárulták az előadott dalok címeit is. Az első zenés betétben a fürdőruhás kar ütemesen sorolta fel a kórust alkotó színészek tényleges keresztnéveit. Ezt követően a játékosok mindegyike kivált a tömegből, és a „21. század gyermekeként” határozta meg önmagát. Bejelentették, hogy születésüket hány évvel előzte meg a mohácsi vész, az első és második világháború, az 1956-os forradalom, az 1848-as szabadságharc, vagy éppen Jugoszlávia széthullása. Ez az öndefiníáló aktus egyszerre a közönséget is meghatározta, hiszen a közös történelmi múltra tett utalás összefűzte a színpadi alakokkal. Ezért sem véletlen, hogy az ezt követő jelenetben ismerhettük meg az előadás dramatikus történetvonalának központi karakterét. Jéder Manfrédot (Hajdú Tamás)<sup>143</sup> a műsorvezetők állításuk szerint szándékosan nem nevezték drámai hősnek, hiszen „semmi olyasmi nem történ[t] vele, ami ne történhetne meg közülünk bárkivel”. Erre az „Akárkit” középpontba állító cselekményszálra azért volt szükség, mivel az uralkodó dramatikus hagyomány hatására a szélesebb közönség egy előadást ma is egy történet „elmesélésével” tart azonosnak. Elvárásuk az, hogy az expozíció után bonyodalom alakuljon ki, majd sorsfordulat következzen, s a zárlatban a cselekmény vagy katasztrófába torokolljon, vagy a bűnös szereplők feloldozására kerüljön sor. Ha a dramatikus szituációk

<sup>141</sup> A kétnyelvű közegben élők számára a szerb nyelv sokszor észrevétlen, hallhatatlan.

<sup>142</sup> Az utalás megértéséhez lásd az *Ajándék szendvics* című szócikket.

<sup>143</sup> Jedermann (német): 'akárki, bárki'; A 15. században keletkezett, ismeretlen szerzőjű *Akárki* (*The Summoning of Everyman*) című angol moralitásjátékra utalhat. Cím szereplőjének neve arról árulkodik, hogy személye lényegtelen, történetének erkölcsi tanulságait mindenkinek magára kell vonatkoztatnia.

kikerültek volna Puskás rendezéséből, valószínűleg olvashatatlanná vált volna a közönsége számára. A kérdés mint gesztus ezért nem érthette volna el célját.

Az ürügyként szolgáló történet szerint Jéder Manfréd beleőrült internetes kártyaszenvedélyébe, s már első jelenetében hátat fordított a technika korának. Miután előadta *Balлада a letűnt korok emlékéhez* című dalát, monológjában a tradíció mellett tört lándzsát. Ellentétben vele fia, a csak később megjelenő András (Papp Arnold), a progresszióra voksolt. Szerepét nem véletlenül vonták össze az egyik riporterével, hiszen mindketten válaszokat kerestek. András már első megszólalásában közölte, hogy emigrálni akar. Az előadás egyik leghangsúlyosabb jelenetében apa és fia jelszavakat, szlogeneket kiáltottak a hallgatóság felé: az előbbi visszatérést hirdetett a gyökerekhez, az utóbbi pedig haladásra buzdított, de a „találjuk meg magunkat!” felszólítás mindkettejük szájából elhangzott. Jéder Manfréd ezek után bejelentette, hogy saját közösségében akar próféta lenni. Azt állította, ő maga a jövő, de András ekkor már nem hitt az otthonmaradók jövőjében. A helyben tenni akarás eszméjét képviselő Jéder Manfréd prófétálása a Tanyaszínház tevékenységének allegóriájaként is értelmezhető, hiszen a *Húzták a szekeret* című, ars poeticának is felfogható dal szövege szerint a társulat valamikori tagjai „Lábukat lejárva caplattak egy nyári porban / Morzsákat ültetve a nagy magyar sorsba / Hátha kikel.” Kortárs nézőpontból a régió történelmének ismeretében egyértelműen ironiával kell tekintelnünk a vajdasági kisebbség „nagy magyar sorshoz” való viszonyulására.

Az előadás határozottan reflektált a közösséget foglalkoztató közéleti kérdésekre. A rendre visszatérő műsorvezetők és riporterek a nézők felé fordítva mikrofonjaikat arról érdeklődtek, hogy zavarják-e őket a falujukban bezárt boltok, hogy a közüzemi számláikat vagy az internetet fizetik-e be előbb, hogy hányszor vesznek egy héten kenyeret, vagy hogy mi kell a stabil életszínvonalhoz. Az egyik szereplő monológjában megjegyezte, hogy nem volt mindig ilyen rossz, mert nagyon sokáig – a valamikori Jugoszláviában – jól éltek. Az Orvosok kara előadta *Körkép a XXI. századi ember lelkéről nagyvonalakban és általánosítva* című dalát, míg a *megnyomorított generáció panasa* egyértelműen a kilencvenes években felnövő háborús generáció vallomása volt. Mindezek mellett külön jelenetet kapott a hiteligénylés, a munkahelyek elvesztése és bezárása is. Ezeknek az eseményeknek az áldozatai lettek a lassan szinte jézusi szerepkörbe kerülő Jéder Manfréd követői, tanítványai. Az előadás egészében tetten érhető moralitás-játék-jelleg így a játékidő második felében újszövetségi motívumokkal egészült ki, hangsúlyozva ezzel a történet példázat mivoltát.

Az előadás végének utolsó vacsora-parafrazisát szakította meg az időközben külföldre emigrált András hazatérése, aki ugyanazzal a traktorral érkezett meg a térbe, mely egyébként a játszóhelyek között szállította a Tanyaszínház együttesét. Szavai már megjelenése előtt hallhatók voltak: „Ne zárkózzon be az ember a saját világába! Ne

<sup>139</sup> Puskás Zoltán: *Mérföldkő*, 2012. 1–3. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.youtube.com/watch?v=4mtJWXDqCBU>.

<sup>140</sup> Chantal MOUFFE, „A politika és a politikai”, ford. HORVÁTH Szilvia, *Századvég* 16, 60. sz. (2011): 25–47, 43–47.

féltsük magunkat a külső hatásoktól! Aggódjatok amiatt, hogy a világ halad, az ország meg áll! Engedjétek be a civilizációt!” Ezalatt a szemközti oldalon Jéder Manfréd kézi erővel húzta be a közönség elé ekhós szekérét, amelynek takaróponyváján a Tanyaszínház emblémája volt látható. Felszólításait szintén a közönséghez intézte: „Aggódjatok azért, hogy nem tudtok lépést tartani a korral! A világ nem változik, de mi változhatunk benne!” Kettejük rövid, erőteljes megszólalásai egymásra vetülő kiáltványokként hatottak. Egymásba mosódott az általuk az előadásban képviselt két eszme. Tradíció és progresszió, haladás és maradás egyszerre váltak elfogadható lehetőségekké, mivel a folyamatos keresés közepette a rendezés csak a *hol* kérdésre tudott/akart biztosnak tűnő választ adni: „De most itt vagyunk, / Mert itt van nekünk / otthon nekünk, / hol van nekünk / tanyánk és házunk.”

A mód, ahogyan az előadás szereplői közösségük nevében kérdést kérdésre halmoztak, a vajdasági magyarság önidentifikációs folyamatának modellálásaként fogható fel. A miloševići autokrácia megdöntését követően,<sup>144</sup> amikor az államhatalom már nem jelent meg egyértelműen ellenségként, a kisebbségi önmeghatározás olyannyira problematikussá vált, hogy a rendszerváltás után tizenkét évvel is csak az identifikáció igénye volt bizonyos. Az ezt meghatározó lehetséges tényezők közül többet is felvillantott a Tanyaszínház előadása, de egyértelmű állásfoglalásra nem vállalkozott.

<sup>144</sup> Lásd bővebben az *Otpor (Ellenállás)* című szócikkben.

## II.8. „A мүrcüs az enyim!”

**LÉNÁRD RÓBERT: PAJZÁN HISTÓRIÁK, 2014**

(Tanyasínház)

„Közismert tény, hogy a vajdasági községekben negatív a természetes szaporulat. [...] A településeken idősödik a korösszetétel. Sok az öreg, hallják? A népszaporulat mutatói meg mán bizony, bizony huzamosabb ideje a nulla alatt vannak, azaz-hogy [...] nem érik el a természetes reprodukcióhoz szükséges szintet. A tartomány lélekszáma csökken. Évente tizennyolctól húszezer gyerek jön a világra, oszt’ ugyanekkor az elhalálozások száma meg évente harmincezer körül alakul. Hát most nézzék ezt a másfél porontyot itt az első sorba’! Hogy maradjon így fönn a nép? A Szerbiai Statisztikai Hivatal adatai szerint Szerbia természetes szaporulata 2008-ban –4,6 ezrelék volt, Vajdaságé –5 ezrelék, oszt’ ugyanekko ez az arány, mit gondolnak, az észak-bánáti településeken mennyi vót? –7,4 ezrelék, az anyja hét szentségit! [...] Mindezek felvetik a demográfiai folyamatok befolyásolásának szükségességét... Most akko elmondom magyarul is, jó? Rá kő venni a vajdasági magyart, hogy henteregjen többet. Hajrá apjuk, hajrá magyarok!”<sup>145</sup>

Igaz, ami igaz: a vajdasági magyarság lélekszáma drasztikusan csökken. 2013-ban e folyamat megállításának érdekében a helyi kisebbség legfontosabb önkormányzati szerve, a Magyar Nemzeti Tanács<sup>146</sup> egy öt évre szóló népesedési stratégiát mutatott be, mely megoldási javaslatokat kínált a közösség egészét veszélyeztető problémára. Egy évvel később a Tanyasínház társulata erotikus népmesék felhasználásával készített az MNT akciótervére reflektáló, több szempontból is emlékezetes előadást.

A 2011-es népszámlálás adatai szerint a Vajdaságban 251 136 ember vallotta magát magyar nemzetiségűnek. Ez a szám közel negyvenezzerrel kevesebb a 2002-ben összeírtnál, azaz a vajdasági magyarság lélekszáma egy évtized alatt mintegy 13,47 százalékkal esett vissza. Hogy megállítsa e drasztikus csökkenést, az MNT 2013-ban kidolgozta *Népesedési akcióterv* elnevezésű stratégiáját, melynek demográfiai analízise szerint a fogyatkozás mintegy hetven százalékát alkotja a természetes fogyás, azaz a születések és a halálozások közötti különbség. Ennek értelmében tehát az alacsony születésszám a fő felelős a fogyatkozásért. Bevezető szakaszában az akcióterv hosszán elemezte a magyar családok alacsony gyermekvállalási kedvét, a házasságkötések csök-

<sup>145</sup> LÉNÁRD Róbert és BURÁNY Béla, *Pajzán históriák*, kézirat, 2014, 2.

<sup>146</sup> Lásd bővebben a *Politikai autonómia* című szócikkben.

kenő számát, a gazdasági emigráció okozta létszámvesztéseket, és kitért a fiatal felnőtt lakosság önállósulásának halogatására is. Ezek után programszerűen adott megoldási javaslatokat a média, az önkormányzatok, a civil szervezetek, de elsősorban a magyar ajkú, nemzetképes lakosság számára.<sup>147</sup>

2014 nyarán – a stratégiai program megvalósításának második évében – a Tanyaszínház népes társulata Lénárd Róbert rendező irányításával vizsgálta meg közelebbről a közösség rohamos fogyatkozásának okait és a Magyar Nemzeti Tanács akciótervét, és reflexióikat megfogalmazva, Burány Béla<sup>148</sup> népmese gyűjtemények felhasználásával hozta létre az évi előadását. A *Mé'piros a gólya csőre? – Erotikus és obszcén népmesék a Délvidéken* című, közel ezerszáz oldalas kiadványnak már a fülszövege is sokat sejtető:

„Rendhagyó a könyv tartalmát illetően, hisz a magyar nép erotikus értelemben vett szerelmi világáról, kultúrájáról vajmi keveset tűrt meg mindmáig a nyomdafesték. Az utóbbi években egy-egy ilyen tárgyú munka szinte felfedezés-számba ment. De nyelvén is rendhagyó. Az ok, amiért ilyen néprajzi gyűjteménnyel mindmáig adós maradt a magyar nyelvű könyvnyomtatás, jórészt e mesék nyelve. A nép az erotikus és obszcén szavaktól sosem félt. Miért is félt volna?”<sup>149</sup>

A *Pajzán históriák* szöveggönyvét a Burány-gyűjtés népmeséi mellett újságcikkekből, interjúkból és a fentebb említett akcióterv szemelvényeiből maga a rendező állította össze. Az előadás műfaji megjelölése „biopolitikai dëkamëron” volt, mely egyrészt izgalmas párhuzamot kínál fel az életörömről mesélő Boccaccio-hősöket fenyegető firenzei pestisjárvány és a vajdasági magyarság megmaradását veszélyeztető fehér pestis között, másrészt pedig egyértelmű utalás Michel Foucault hatalomelméletére, ezért megalapozottnak tűnik a francia gondolkodó nézetei felől indítanunk elemzésünket.

Takács Ádám szerint a foucault-i értelemben vett hatalom azokat a társadalmi szerveződésekben dinamikusan és produktívan jelen lévő viszonyokat jelöli, melyek, miközben tudományos, politikai és gazdasági folyamatokhoz kapcsolódnak, sajátos racionalitással és érvényességi területtel rendelkeznek.<sup>150</sup> Ebből egyértelműen következik, hogy Foucault számára „a hatalom jelenségének elemzése nem annyira a politikai uralom vagy a törvénykezés, mint inkább az egyének és közösségek életét konkrétan befolyásoló intézményesített érdekérvényesítés, alávetés és az ezeket lehetővé tévő racio-

<sup>147</sup> Az akciótervben megfogalmazott törekvések végül kudarcot vallottak. Lásd bővebben az *Emigráció* című szócikkben.

<sup>148</sup> Burány Béla (1931–2008) vajdasági orvos, epidemiológus, néprajzkutató, szociológus és közíró volt. 2000-ben a Magyar Tudományos Akadémia köztestületi tagjává választották. Néprajzi munkásságának fő irányvonalát a népi szexualitással foglalkozó folklórszövegek gyűjtése jelentette.

<sup>149</sup> BURÁNY Béla, *Mé'piros a gólya csőre? – Erotikus és obszcén népmesék a Délvidéken* (Budapest: Timp Kiadó, 2007).

<sup>150</sup> TAKÁCS Ádám, „Biopolitika és nemzeti állapot: egy foucault-i problematika rekonstrukciója”, in *Kötőerők. Az identitás történetének térbeli keretei*, szerk. CIEGER András, 15–28. (Budapest: Atelier, 2009), 17.

nalítás vizsgálatát jelenti”.<sup>151</sup> A biohatalom – idézi Foucault *Sécurité, territoire, population* című munkáját Takács –

„a mechanizmusok azon csoportja, amely által az emberi faj alapvető biológiai jegyei [...] egy politikai stratégia, a hatalom egy általános stratégiája részévé válnak, más szóval arra utal, ahogyan a modern európai társadalmak [...] magukévá teszik azt az alapvető biológiai tényt, hogy az emberi létezők egy fajt alkotnak.”<sup>152</sup>

Foucault különbséget tesz az emberi test anatómiapolitikája és a népesség biopolitikája között. Az előbbi a test fizikai képességeinek növelésére és fegyelmezésére fókuszál a gazdasági hatékonyság fokozásának érdekében, míg az utóbbi olyan államhatalmi intézkedésekre vonatkozik, melyek számításba veszik, sőt befolyásolni próbálják az olyan biológiai természetű folyamatokat, mint a születési és halálozási arány, az egészség, az élettartam, illetve mindazokat az összetevőket, melyek közrejátszanak e tényezők alakulásában.<sup>153</sup> Egyértelmű, hogy a népesség életfeltételeinek alakulása nemcsak megjavítható, de előre láthatatlan tényezők függvénye is, s ezért közvetlen politikai beavatkozással csak részben alakítható. Ebből kifolyólag a fegyelmezésre épülő hatalmi technikák Foucault szerint hatástalanok e politikai entitással szemben.<sup>154</sup> Ez olyan stratégiák alkalmazását hívja életre, mint a statisztikai, demográfiai és közegészségügyi tudás politikai felhasználása, továbbá a jobb élet- és munkakörülmények megteremtését célzó intézkedések bevezetése.<sup>155</sup> Foucault szerint tehát „biopolitikának» kell neveznünk mindazt, ami az egyértelmű számítások birodalmába vonja az életet és annak mechanizmusait”.<sup>156</sup> Egy efféle, a Magyar Nemzeti Tanács *Népesedési akciótervéből* kiolvasható kollektív számítás-birodalomra mondott nemet 36. évadában a Tanyaszínház társulata.

A *Pajzán históriák* játéktere három deszkaszínpadból és az általuk közrefogott porondból állt. A nézőterre merőleges, legnagyobb méretű színpadépítmény hátsó részén világos színű láthatárfüggöny biztosított takarást a színészek számára, míg a jobb és bal oldalon álló kisebb színpadok pusztán emelvényként funkcionáltak. A díszletek teljes hiánya nem volt idegen a társulat korábbi gyakorlatától. A dramatikus szöveg különböző terei a láthatárfüggöny fényfestésének köszönhetően képződtek meg és különböztek el egymástól. A mesék sebes tempójú váltakozását a színpadokat maximálisan kihasználó térdramaturgia is segítette. Ugyan kívül esett a játék terén, de a látvány és a társulat önreprézenciája szempontjából megkerülhetetlen volt, hogy a trupp egyik traktorpótkocsija – oldalán a Tanyaszínház nagy méretű emblémájával – végig az egyik kisebb színpad mögött állt és külön fényt kapott, így óhatatlanul a színjáték része lett.

<sup>151</sup> TAKÁCS, „Biopolitika...”, 17–18.

<sup>152</sup> TAKÁCS, „Biopolitika...”, 18.

<sup>153</sup> Michel FOUCAULT, *A szexualitás története I. A tudás akarása*. ford. ÁDÁM Péter (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1999), 139.

<sup>154</sup> TAKÁCS, „Biopolitika...”, 19.

<sup>155</sup> FOUCAULT, *A szexualitás...*, 140–141.

<sup>156</sup> FOUCAULT, *A szexualitás...*, 143.

Az előadás vizualitását leginkább a szándékoltan eklektikus hatást keltő kosztümök határozták meg: egy részük a vajdasági magyar népviseletek jegyeit hordozta magán, míg másik részük egy idealizált operettuniverzum piros csizmás, makulátlan, trikolórban pompázó parasztságának sosemvolt ruházatára utalt. Ez egyértelmű jele volt annak, hogy a játék folyamatosan a valóság és a mesevilág határán egyensúlyoz.

A pajzán históriák sorát élő zene tette még színesebbé. A megszólaló vajdasági obszcén népdalokat a színészek kísérték hangszereiken, melyek gyakorta váltak fallikus szimbólummá az előadás során, a rajtuk való játék pedig több alkalommal is szexuális aktusok metaforikus ábrázolására szolgált. Magának a nemi együttlétnek a megjelenítése azonban sohasem valósult meg explicit módon, kizárólag vizuális metaforák vagy gesztikus jelek alkalmazásával. A szereplők egyetlen pillanatra sem váltak meg nyílt színen ruházatuktól. A szöveg nyelve hasonlóan szemérmes volt. Míg Burány gyűjtése hemzseg a durva kifejezésektől, az előadásban ezeket *mürcüs*, *penna*, *lülüš*, *hetymetyütűrű*, *csalimankó*, *hersintés* és ezekhez hasonló szavakkal cserélték le. Az obszcén kifejezések eredeti alakjukban csak az autentikus pajzán népdalokban maradtak meg. Az előadást a korábbi gyakorlathoz hasonlóan a vajdasági magyar köznyelven játszották, mely gyakorlatilag megegyezik a népmese gyűjtés nyelvével.<sup>157</sup>

A tizenegy mesét feldolgozó művet a már idézett prologuson kívül köztes monológok, kikiáltóbeszéddek szakították meg, melyek szövegei a látottakra reflektáltak az MNT akciótervének fényében. Erre szolgáltak továbbá az igen sűrűn előforduló félremondatok, kommentárok, melyek a mesék cselekményét szakították meg néhány pillanat erejéig. A színházi megcsináltságra utalt az is, hogy a történetek címét a bennük éppen nem játszó színészek valamelyike jelentette be a közönségnek.

Közvetlenül az első mese után – mely gesztusértékűen a szexuális felvilágosításról szólt – egy olyan kisdobos-monológ következett, melyben a névtelen beszélő a *Népese-dési akciótervre* utalva elmondta, hogy a király „közleményben hívta föl a figyelmet a mindenféle médiák fontosságára”, melyekben „teret kell adni a pozitív történetek, események, élettörténetek bemutatásának”. Az ezek után következő „születik egy gyerek, megírom” egyértelmű utalás volt Kerényi Imre és Bencsik Gábor nagy visszhangot kiváltó levelére, melyet a *Magyar Krónika* című induló folyóirat reménybeli szerzőihez intéztek 2014-ben.<sup>158</sup> Hasonlóan ironikus volt az előadás tematikáját legitimálni kívánó kijelentés, miszerint a *Pajzán históriák* a fentiek értelmében „törvénytisztelő, a királyi akciótervnek megfelelni akaró”. Az előadásban az olyan szereplők mint a mesebeli király, a parancsnok vagy a rendőrkapitány normatív, fegyelmező előírások megfogalmazóiként tűntek fel, akik kikötötték, hogy szeretkezni kizárólag gyermeknemzés céljából szabad.

<sup>157</sup> Az előadás a I.3.2. fejezetben bevezetett tipológiai felosztás szerint az első tematikus csoportba – a fikatív, meseszerű vagy mitikus világok sokszor szatirikus történeteit bemutató produkciók közé – tartozik, de a mesék vajdasági magyar nyelve és a jelenkori vajdasági eseményekre reflektáló kiszólások miatt voltaképpen a harmadik csoportba is besorolható.

<sup>158</sup> Lásd MAGYARI Péter, „Kinyílt a pitypang. Megírom. Itt a teljes levél!”, *444.hu*. 2014. 01. 06., hozzáférés: 2024. 08. 24., <http://444.hu/2014/01/06/kinyilott-a-pitypang-megirom-itt-a-teljes-level/>.

A játék során több szereplő fakadt ki a *Népesedési akcióterv* egyes bekezdéseire reflektálva. Az egyik félre-mondatban például egy férfialak arra volt kíváncsi, hogy a születendő gyerekeknek a király vesz-e majd pelenkát. A *Mese arról, hogy miért nem szabad használni a kotont* című történetben pedig a kántor a falusi paptól szeretett volna választ kapni a címben megfogalmazott étető kérdésre, s válaszul csak annyit kapott, hogy különben „elfogy a keresztény magyar”, s nem lesz, aki templomba menjen. Ha a megszólalást kiemeljük szorosabb kontextusából, a templom szó az előadás logikája alapján behelyettesíthetőnek tűnik a szavazóurnákkal. Az egyik köztes monológban a következőképpen idézik és magyarázzák az akcióterv egyes passzusait:

„Manapság divat ez az izé, ez a deviancia. Meg az is, hogy a fiatalok nem akarnak fölőni. Halogatni a fontos meg az elkerülhetetlen döntéseket. [...] Sokszor tanácsunk azzal, hogy a gyerekek meg a mán nem annyira gyerekek azzal halogassák a családnak az alapítását, hogy ők még nem elég érettek, [...] meg nem biztosak abban, hogy jó döntést hoznak-e, meg deviánskodnak, meg húzzák az időt, meg [...] az identitásukat akarják definiálni. Fontos, hogy ezen a téren is változások legyenek, hogy a párválasztást, az anyaságot, az apaságot, a házasságot megfelelő módon tematizáljuk az iskolába, a templomba, a médiákba. Most akkó mondom magyarul is, hogy mindenki értse. Meg kő tanítani nekik, mit kő csinálni a csalimankóval meg a pennával. Hogy az egyik a másikba úgy illik, mind a kulcs a zárba. Hogy máshova nem szabad dugdosni őket. El kő nekik magyarázni, mit kő csinálni a nemi szervükkel!”<sup>159</sup>

Az erősen ironikus mondatokból egyértelműen a Foucault által leírt hatalom technikai látszanak kirajzolódni, hiszen a népesség biopolitikájának jellemzője, hogy „tárgya már nem az individuális, hanem a kollektív test”.<sup>160</sup> Ennek fényében tünetértékű, hogy az akciótervben az individualizmus szintén „gyengeségként” szerepel.<sup>161</sup> Az idézett monológ a hatalom e mechanizmusaira tett utalások által ágyazott meg az előadás többi részétől határozottan elkülönülő, sötétebb tónusú történeteknek, melyek a játékidő utolsó negyedében kaptak helyet.

A *Pajzán históriákban* megjelenő meséket témájuk ugyan összekapcsolta, de lineáris építkezésről egyáltalán nem beszélhetünk. Ez tette azonban lehetővé, hogy előre megjósolhatatlan legyen az előbb említett hangulati fordulat, mely az előadást markánsan két részre tagolta. E váltás során egy nagyszabású, zenés-táncos koreográfia keretében az addig megjelent összes szereplő felvonult a színen és végül egy tablóban vált mozdulatlanná. Ám mielőtt a közönség tapsolni kezdhett volna – hiszen e jel a lezárás gesztusaként volt olvasható – egy újabb monológ következett, melyet ezúttal a király (Ozsvár Róbert) adott elő:

<sup>159</sup> LÉNÁRD ÉS BURÁNY, *Pajzán históriák*, 13–14.

<sup>160</sup> TAKÁCS, „Biopolitika...”, 19.

<sup>161</sup> n. n., *A Magyar Nemzeti Tanács Népesedési Akcióterve (2013–2017)* (Szabadka: Magyar Nemzeti Tanács, 2013), 14.

„A vajdasági magyaroknál sok a tévhit meg a sztereotípa, hogy mé is fogy a közösség. Sokan gondolják úgy, hogy azé, mer fogjuk a sátorfánkat oszt elmegyünk más vidékekre. Pedig a kompetens szakemberek is aszongyák, hogy a jelenség elsősorban azzal magyarázható, hogy nem születik elég gyerek. A királyi akciótörvény számos olyan intézkedés kapott helyet, ami a család, a naccsalád, a kicccsalád, a csonkacsalád, egyszóval a magyar család és a magyar anya presztízsiszt növeli.”<sup>162</sup>

Jellemző, hogy az akciótörvény milyen szűkszavúan beszél a gazdasági elvándorlásról. E téma kizárólag a bevezető fejezetben jelenik meg, és a lakosság számra jelentett fenyegetése ekkor is eltörpülni látszik az alacsony születési ráta mellett.<sup>163</sup> Ám az emigráció ijesztő mértékét kutatások is bizonyítják. Szabadkáról és a Tisza mente környékéről, ahol a legnagyobb a vajdasági magyarság lélekszáma, 2014-ben a becslések szerint megközelítőleg tízezer diplomás fiatal költözött külföldre a jobb élet reményében.<sup>164</sup>

Az akciótörvény a nemzetiségi szempontból vegyes házasságokat is kedvezőtlennek bélyegzi, hiszen az ilyen kapcsolatokból született gyermekek mintegy hetven százaléka asszimilálódik a többségi nemzetbe, azaz veszíti el magyar identitását. Erre reflektál a *Mese a lányrú, aki nem tudta, mi a jebánye*<sup>165</sup> című történet is, melyben a napszámból hazatérő lány elújságolja anyjának, hogy a szomszéd szerb faluból származó Stanko „jebányezni” hívta a kukoricásba, de ő nem ment, mert nem ismerte a szó jelentését. Erre az anyafigura megostorozza gyermeke nemi szervét, hogy megmutassa neki, mi az a jebánye. A szülői fenytetés e formája esetünkben politikai allegóriaként is értelmezhető. Nem véletlen, hogy e szokatlanul brutális jelenet után a lány megígéri anyjának, hogy soha többet nem fog „jebányezni”, azaz nem kezd kapcsolatot szerb férfakkal.

A szociális és gazdasági kilátástalanságot tematizálja a *Mese az asszornyrú, aki elveszejtette a saját gyereket* című utolsóként eljátszott történet, melyben a szülők felakasztják tizenéves fiukat, mert nem maradt semmijük, amiből enni adhatnának neki. Igazán megrázó jelenet ez annak fényében, hogy a *Népesedési akciótörvény* határozottan ellenzi a magyarság megmaradása szempontjából rendkívül kártékony abortuszt, s külön fejezetben foglalkozik a magzat életének megóvásával.<sup>166</sup> A halott fiú mellett szülei mesét mondtak a nagycsaládról, melynek tagjai boldogan éltek, míg meg nem haltak. Ezen a ponton fordult el az előadás a mesék megjelenítésétől és fosztotta meg a játszók szerepeiktől. Innentől kezdve a színészek már nem népmesei karaktereket formáltak meg, hanem önmagukat alakították, s a tényleges zárlatban csak mint mesélők voltak jelen.

Mindenképpen érdemes megjegyezni, hogy a színészi játék eszközei a markáns hangulati változással együtt szintén megváltoztak. Míg az előadás nagy részére az elraj-

<sup>162</sup> LÉNÁRD és BURÁNY, *Pajzán históriák*, 20.

<sup>163</sup> n. n., *A Magyar Nemzeti Tanács...*, 3.

<sup>164</sup> TÓMÓ Margaréta, „Ti még itthon vagytok?“, *Magyar Szó*, 2014. dec. 16., 7.

<sup>165</sup> 'baszás' (szerb).

<sup>166</sup> n. n., *A Magyar Nemzeti Tanács...*, 20.

zolt gesztusok voltak jellemzők, az előbbi két mesében a szinte realista módon visszafogott játék vált uralkodóvá. Az akasztófahurokból kibújt, korábban tinédzser fiút alakító színész (Berta Csongor) is mindennapi természetességgel, szinte kiáltványszerűen adta elő műrcüs-nagymonológját:

„A műrcüs az enyim és nem adom senkinek. Mindenki a műrcüst akarja. Az egész életbe mindenki meg akarja mondani, hogy kő fogni a műrcüst, hogy kő banni a műrcüssel, hova kő dugni a műrcüst, mié köll pont oda dugni a műrcüst, kinek szabad odadugni a műrcüst meg kinek nem szabad odadugni, mikó kő gyereket csinálni a műrcüssel, mikó kő pisálni a műrcüssel. [...] Bele akarnak ugatni a csalimankóhasználat minden részletibe! De azt nem lehet! [...] A műrcüsnek élete van. A műrcüsbe több az élet, mind az összes anyába, apába, fiúba, lányba, aszszonyba, állatba, de főleg királyba együttvéve. Mer ahun király van, ott biztos meg akarják mondani, hogy használd a csemangót. De ahun meg akarják mondani, hogy használd a csemangót, ott a csemangónak is van ám egy-két szava ahhoz... A műrcüs kard, a műrcüs buzogány! A műrcüs zászló! A műrcüs atombomba! A műrcüs az enyim. Hogy hol használok, mire használok, kivel használok – az én dógom. Éljen a műrcüs!”<sup>167</sup>

Erre a szabadságeszményre kapcsolódott rá az előadás utolsó meséje is, melynek kollektív mesélőiként a fiatal színészek kórusban, önmaguk nevében kiáltották a közönség felé, hogy vágyini, csókolni és szeretkezni igenis szabad.

Ugyan a *Pajzán históriák* vérbő mókázása elsősorban a falusi közönség számára jól ismert népmese-feldolgozásokon alapult, a középkori vásári komédiák hatásmechanizmusait is működésbe hozta. A vásárok mindig tömeges események voltak a középkorban, ahol az emberek nemcsak üzleteket kötöttek, hanem szórakoztak is. A kutatók szerint „[i]lyen körben alakul[t] ki a gúnyos hangú, egyszerre satirikus és bohózatoss tréfa, a *farce*, amely egyrészt közbenső állomás az ókori mimiambosz és az újkori kabarétréfa között, másrészt egyik gyökere az újkori vígjátéknak”.<sup>168</sup>

Klaniczay Gábor felidézi, hogy a középkor egyházi ünnepciklusaiban „helyet kap[ott] a szent dolgokat, intézményeket profanizáló népi nevetéskultúra (bolondünnep, farsang, számárünnep stb.), amely minden szellemi, egyházi, szent értéket az anyagi-  
testi világ termékeny káoszára s mindenekelőtt a szexualitás és az anyagcsere jelenségeire vezet[ett] vissza”.<sup>169</sup> *Trágárság és civilizáció* című tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy az obszcén folklór egyike azoknak a mindennapi eszközöknek, melyek segítségével az egyének „biztonságosan közlekedhetnek a szexualitás taburendszerének törésvonala mentén”.<sup>170</sup> E gondolatból kiindulva megállapítható, hogy a Tanya-

<sup>167</sup> LÉNÁRD és BURÁNY, 22.

<sup>168</sup> HEGEDŰS Géza és KÓNYA Judit, *Kecskeének. Két és fél évezred drámatörténete* (Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 1999), 73–74.

<sup>169</sup> KLANICZAY Gábor, „Trágárság és civilizáció”, *Korunk* 40, 10. sz. (1981): 755–762, 758.

<sup>170</sup> KLANICZAY, „Trágárság...”, 760–761.

## II. A KISEBBSÉGI IDENTITÁS SZÍNREVITELÉNEK LEHETŐSÉGEI || 125

színház 2014-es előadása nemcsak azzal a céllal használta fel a Burány-gyűjtemény pajzán szövegeit, hogy rámutasson a szexuális természetű társadalmi tilalmakra, hanem azért is, hogy biztonságos távolságból világíthasson rá az ezeket kitermelő hatalom politikai eljárásainak mechanizmusaira.

## II.9. „Magyar a magyar ellen”

### LÉNÁRD RÓBERT: KAZIMÍR ÉS KAROLINA, 2021

(Tanyaszínház)

Egy 2008-ban elvégzett szociológiai kutatás szerint a vajdasági magyarok fele egyáltalán nem érzi magát „Szerbiához tartozónak”, és a többi megkérdezett is csak alacsony mértékben kötődik a Szerb Államhoz.<sup>171</sup> Az egyre inkább a régió északi részében összpontosuló magyar közösségben főképp a nyolcvanas évek közepe után született generációk körében figyelhető meg az a tudományos eszközökkel még nem leírt, de az öni-identifikációt döntően befolyásoló magatartás, melynek eredményeképpen a szerb közéletet „idegen színháznak” látják, és „jelentőségteljes, vagy akár traumát okozó politikai hír csak Pestről érkezik” hozzájuk.<sup>172</sup> Tényleges politikai vagy társadalmi aktivitás tekintetében azonban Magyarország felé sem orientálódnak, így tulajdonképpen egyik államban sem léteznek a „honpolgárok nyilvánosságában”,<sup>173</sup> s alig akad olyan közéleti ügy, mellyel kapcsolatban a tágabb közösség tagjai megnyilatkoznának – beleértve a régióbéli színházak tevékenységét is.

2020 nyara történelmi jelentőségűnek számít a Tanyaszínház történetében, hiszen negyvenkét év alatt először fordult elő, hogy kénytelenek voltak lemondani nyári turnéjukat. Ugyan áprilisban még beharangozták, hogy az együttes Milan Kundera *Jakab és az ura* című Diderot-átíratát tervezi színre vinni Szabó K. István rendezésében, s egy huszonhét állomásos turné útvonala is a nyilvánosság elé került, de a próbafolyamatot a koronavírus-járvány miatt már nem kezdhették el.<sup>174</sup> A vajdasági falvak közönsége ekkor még nem sejtette, hogy a vándorszínház társulata 2021-ben sem látogathatja majd meg őket, ugyanis a Magyar Nemzeti Tanács elnöke egy meglepő lépéssel gyakorlatilag ellehetetlenítette tájolásukat, s ezzel a tartományi magyar nyelvű színjátszás egy ártalmatlannak tűnő eseményét szinte abszurd módon emelte be a közbeszédbe, korábban sohasem tapasztalt vitákat és médiavisszhangot generálva.

<sup>171</sup> Lásd GÁBRITY MOLNÁR Irén, „A délvideki identitástudat nyomában”, in *Bennünk élő múltjaink. Történelmi tudat – kulturális emlékezet*, szerk. PAPP Richárd és SZARKA László, 307–318. (Zenta: VMMI, 2008), 316.

<sup>172</sup> TÓTH Szilárd János, „Trauma és nosztalgia északon”, in *Ki vagy te vajdasági magyar?», szerk. LOSONCZ Márk, 203–209. (Újvidék: Forum, 2017), 206.*

<sup>173</sup> LOSONCZ Márk, *Ki beszél(het), ki beszéljen a nyilvánosságban?», Napló*, 2015. jan 20., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://naplo.org/index.php?p=hir&modul=minaplo&hir=5589>.

<sup>174</sup> n. n., „A Tanyaszínház készül az útra - egyelőre kérdés, hogy elindul-e”, *Pannon Televízió*, 2020. 04. 19., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://pannonrtv.com/rovatok/kultura/tanyaszinhaz-keszul-az-utra-egyelore-kerdes-elindul-e>.

2021 tavaszán az együtttest 1994<sup>175</sup> óta irányító Magyar Attilát a színház oszlopos tagja – az MNT támogatását élvező – Gombos Dániel váltotta a társulatvezetői poszton, aki 2006 és 2019 között a Tanyaszínház tíz előadásában szerepelt és 2014 óta szervezőként is tevékenykedett. Bár a civil szervezetként működő társulat elnökségi testületében is tagcserékre került sor, az átrendeződés nem hozott lényegi változást a színház ars poeticájának vagy arculatának tekintetében: a 2021-es előadás mögött álló alkotócsapat kizárólag olyan művészekből állt össze, akik már korábban is dolgoztak a Tanyaszínház produkcióin.

A vajdasági magyar sajtó csak igen későn, június legvégén adott hírt róla, hogy a társulat az egy évvel korábban elmaradt produkció újbóli műsorra tűzése helyett Ödön von Horváth *Kazimír és Karolina*<sup>176</sup> című népszínhátjátékát adja elő Lénárd Róbert rendezésében, aki maga adaptálta a trupp számára az osztrák-magyar drámaíró művét és a dalszövegeket is ő maga írta.<sup>177</sup> A jelmeztervezői feladatokat Puskás Zoltán vállalta, a díszletet Gombos Dániel tervezte. Puskás színiakadémistaként 1995 és 1998 között játszott a Tanyaszínház előadásaiban, 2008-ban jelmeztervezőként dolgozott a társulattal, 2009 és 2019 között pedig öt előadást rendezett. Lénárd 2014-ben rendezte meg saját adaptációját Burány Béla obszcén népmeseegyűjteményéből (*Pajzán históriák*), 2016-ban és 2018-ban dramaturgként működött közre Puskás rendezéseiben, 2019-ben pedig ő volt az *Y-elágazás* című előadás szövegkönyvének szerzője, melyet szintén Puskás rendezett. 2018-as együttműködésük különös figyelmet érdemel, mivel a Tanyaszínház története során először fordult elő, hogy az alkalmi társulat a nyári előadáson kívül egy téli bemutatót is tartson. A Terék Anna drámája nyomán létrehozott *Víg könnyek násza* című előadás egy, az LMBTQ közösség gondjaival foglalkozó projekt keretein belül valósult meg, ám nemcsak a szexuális-, de a nyelvi és a nemzeti kisebbségek problémáit is tematizálta.<sup>178</sup>

A *Kazimír és Karolina* alkotócsapatát tehát a Tanyaszínház sajátos játéknyelvét és formai követelményeit jól ismerő művészek vezették, a színészgárda azonban kizárólag pályakezdő fiatalokból állt. A címszerepeket alakító Dedovity Tomity Dina és László Roland – mindketten visszatérők – az Újvidéki Művészeti Akadémia színész mesteriskolájának friss diplomásaiként vitték a hátukon az előadást, az akadémia hét másodéves

<sup>175</sup> Soltis Lajos ebben az évben emigrált Magyarországra, s hagyta hátra nemcsak a Tanyaszínház társulatát, de azt a másodéves színművészosztályt is, amelynek vezető tanára volt az Újvidéki Művészeti Akadémián. Az osztály vezetését asszisztense, Hernyák György vette át.

<sup>176</sup> A címszereplők nevei a magyar fordításhagyományban megtartják az eredeti írásmódjukat: Kazimír és Karoline.

<sup>177</sup> További érdekes mozzanat, hogy Magyar Attila 2021. június 2-án, a Pannon RTV *Közügyek* című műsorában még társulatvezetőként jelentette be, hogy az év nyarán a Tanyaszínház Mészáros Tibor rendezésében viszi színre Szigligeti Ede *Liliomfi* című komédiáját, melyet egyébként húsz évvel korábban már műsorra tűztek (akkor László Sándor rendezte). ALBERT Éva, „Idén is Tanyaszínház. A Liliomfit mutatja be a társulat”, *Közügyek, Pannon Televízió*, 2021. 06. 02., 39–45. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.youtube.com/watch?v=FO26AulfdY&t=2354s>.

<sup>178</sup> A produkciót hét szerbiai településen, köztük Belgrádban, Nišben és Zaječarban is bemutatták, s ezzel a vándortársulat az ország olyan részeire is eljutott, ahol korábban sohasem lépett fel.

hallgatója (Hernyák György és Táborosi Margaréta osztálya) pedig a 2020-as kényszerpihenő miatt először lépett a Tanyaszínház deszkáira (egy akadémistát leszámítva). Hozzájuk csatlakozott az a hat diákszínjátszó, akik a Középiskolások Szín- és Filmművészeti Vetélkedőjén érdemelték ki a Tanyaszínház meghívását (közülük egy diák szerepelt a 2019-es előadásban is).

Ugyan a próba folyamat a korábbiaknál rövidebb volt és mindössze három hétig tartott, a bemutatót a megszokott időben (július utolsó előtti szombatján) tartották meg Kavillón, egy nappal korábban pedig – a hagyományhoz híven – Csantavéren rendeztek nyilvános főpróbát. A tervezett húsz állomásos turné negyedik előadása után azonban váratlan dolog történt. Július 27-én Hajnal Jenő, a Magyar Nemzeti Tanács elnöke nyílt levelet juttatott el a Tanyaszínház vezetőségének, mely még aznap megjelent a *Magyar Szóban* is:

„A nagy múltú és nagy hírű Tanyaszínház, amely a vajdasági magyarság egyik legnagyobb kulturális értéke, több mint négy évtizede járja tájainkat, hogy anyanyelven hirdesse minden korosztálynak a színházművészet szépségét, gondolatiságát és a megszülető pillanat igazságát. Sajnos az elmúlt években többször is tapasztaltuk, hogy repertoárjára olyan darabok is kerültek, amelyek a fölszabadult öröm és kacagás, az okos gondolkodás és a népmesei bölcsesség helyett az öncélú közönségességet, a parttalan izléstelenséget, a közönség alpári provokálását és a színpadi megszólalás vállalhatatlanságát jelenítették meg. A legutóbbi előadás, Ödön von Horváth *Kazimir és Karolina* című darabja épp ezt a gondtalan, minden korosztálynak szóló színházi élményt nem tudja elvinni közösségeinkbe, városainkba és falvainkba, hiszen a társulat előadása a Tanyaszínház fényes múltját, örökségét és mindazt kérdőjelezi meg, ami oly fontos, értékes számunkra. A Magyar Nemzeti Tanács, amely nemzeti jelentőségűvé minősítette a Tanyaszínházat, és ennek az előadásnak a tájolását a szórványban külön is támogatta, elfogadhatatlannak tartja, hogy a társulat idei körútja folytatódjon, s arra kérte a szervezőket, hogy mondják le a többi helyszínen való vendégszereplést. Annak reményében, hogy közös erővel újragondolhatjuk az egyik legegységibb és legsajátosabb, minden korosztálynak üzeni akaró színházunk működését és repertoárját, ebben a pillanatban legerősebb megoldásnak a Tanyaszínház idei körútjának lemondását tartjuk.”<sup>179</sup>

Érdemes megjegyeznünk, hogy Hajnal név nélkül, a Magyar Nemzeti Tanács elnökeként írta alá a levelet, melyben következetesen többes számban, a testület nevében fogalmazza meg kéréseit. Az akkori összetételében 2018-óta fennálló MNT 35 tagjából 31 fő a legnagyobb vajdasági magyar párt, a Vajdasági Magyar Szövetség

<sup>179</sup> n. n., „MNT: Mondják le a Tanyaszínház turnéjának további állomásait”, *Magyar Szó*, 2021. júl. 27., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.magjarszo.rs/kultura/a.55400/MNT-Mondjak-le-a-Tanyaszinhaz-turnejanak-tovabbi-allomasait>. [n. n., „Ne folytatódjon az idei körút”, *Magyar Szó*, 2021. júl. 28., 8.]

(VMSZ) frakciójában politizált,<sup>180</sup> mely csoportosulás a mai napig minden hatalmi szinten koalíciós partneri viszonyt ápol az országot kormányzó Szerb Haladó Párttal (SZHP).

Az MNT elnökének levele Kishegyesen (Mali Idoš) érte a Tanyaszínház együttesét, ahol a hagyományos Anna-napi rendezvénysorozat keretein belül játszották volna el Ödön von Horváth darabját, a helyi vezetés (a VMSZ és az SZHP koalíciója) azonban visszavonta meghívását. A vándortársulat még aznap éjjel visszatért kavillói bázisukra, majd hajnali két óra tájban eljátszották az előadást, hogy videófelvételt készíthessenek róla.

Különböző okokból kifolyólag már korábban is előfordult, hogy a Tanyaszínház éves vándorlása veszélybe került, sőt ideiglenesen megszakadt. 1982-ben – amikor az együttes Shakespeare *Falstaff*jával járta a vajdasági falvakat – a turné három hétig<sup>181</sup> szünetelt a címszerepet alakító Soltis Lajos betegsége miatt.<sup>182</sup> Egy évvel később pedig, a *Don Quijote* '83 tájolása során az összegyűlő vajdasági magyaroknak a nacionalizmus vádjával kellett szembenézniük. Egy Hernyák Györggyel készült 2007-es interjúból tudjuk meg, hogy a nyolcvanas évek közepén az államhatalom nem nézte jó szemmel, hogy a vajdasági magyarok minden nyáron gyülekeznek. A társulat vezetősége több alkalommal is kénytelen volt a pártbizottság elé járulni, hogy játékgengelyhez jussanak.<sup>183</sup> Hernyák állítása szerint közvetlen fenyegetéseket nem kaptak, de „benne volt a levegőben, hogy amit csinál[nak], az a politikusoknak nem tetszik. Megtiltották az önkormányzatoknak, hogy pénzt adjanak a Tanyaszínháznak.”<sup>184</sup> Hernyák visszaemlékezése szerint, amikor eljutottak az észak-bánsági Csókára (Čoka),<sup>185</sup> kénytelenek voltak bejelenteni, hogy anyagi források hiányában a turné megszakad. Ekkor azonban „egy hentes és egy órásmester felállt, és azt mondta: nem engedhetjük meg, hogy Csókán szakadjon meg a Tanyaszínház”.<sup>186</sup> Így a közönség előteremtette a továbbhaladáshoz szükséges pénzt.

2021. július 28-án délelőtt Lénárd Róbert nyílt levélben válaszolt Hajnal Jenőnek. Szövegében először jelenik meg, hogy a Tanyaszínház előadása cenzúra, betiltás áldozatává vált. A rendező kitér rá, hogy a hatalom e durva, autoriter gesztusa „semmibe veszi és kiskorúsítja a közönséget, amely így nem döntheti el, milyen kultúrát is igényel – végignézi-e az előadást vagy otthagyja, esetleg megdobálja paradicsommal (mindhárom viselkedési minta legitim)”,<sup>187</sup> továbbá emlékeztet rá, hogy a

<sup>180</sup> Kalmár Zsuzsa, a Szabadkai Népszínház színművésze, a Magyar Mozgalom nevű csoportosulás MNT-képviselője, Hajnal Jenő levelére reagálva lemondott mandátumáról.

<sup>181</sup> KESZÉG Károly, „Esőcsinálók... A Tanyaszínház Felsőhegyen”. *Magyar Szó*, 1982. aug. 24., 15.

<sup>182</sup> n. n., „Néhány hetes kényszerszünet után...”, *Magyar Szó*, 1982. aug. 22., 13.

<sup>183</sup> KESZÉG Károly, „Tanyaszínház a vakablakban”, *Napló*, 1990. júl. 25., 23.

<sup>184</sup> LÉNÁRD Róbert, „Sárral írt színháztörténet”, *Magyar Szó*, 2007. júl. 30., 4.

<sup>185</sup> A társulat 1983-ban (*Don Quijote* '83) és 1985-ben (*Apám, a szocialista kulák*) játszott Csókán az említett évtizedben.

<sup>186</sup> LÉNÁRD, „Sárral írt...”, 4.

<sup>187</sup> LÉNÁRD Róbert, „Válasz a Magyar Nemzeti Tanács közleményére”, *Magyar Szó*, 2021. júl. 28., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.magjarszo.rs/kultura/a.55451/Valasz-a-Magyar-Nemzeti-Tanacs-kozlemenyere>.

„Kazimír és Karolinát egyszer már betiltották megírása óta. 1933 januárjától nem játszhatták német nyelvű színházak, ugyanezen év május 10-én pedig minden más Ödön von Horváth szöveggel együtt máglyára vetették Berlin főterein. Az indoklás kísértetiesen hasonló: egyesek szerint nem szolgálta a néplélek épülését. [...] Jegyezzük hát fel 2021. július 27-ét a naptárba, ahogy feljegyeztük 1933. május 10-ét is. Ma színháztörténet íródott.”<sup>188</sup>

Lénárd arra is felhívja a figyelmet, hogy a Tanyaszínházat a Hajnal által felidézett „fényes múltja” során több alkalommal is bírálták a káromkodások és a provokatív témák miatt, s ezek a műtbéli előadások sokkal kirívóbban jelenítették meg „a parttalan izléstelenséget, a közönség alpári provokálását és a színpadi megszólalás vállalhatatlanságát”, mint a 2021-es produkció.<sup>189</sup>

Még ugyanezen a napon, kora délután jelent meg a Tanyaszínház Facebook-oldalán a társulat sajtóközleménye, melyben kijelentették, hogy a Magyar Nemzeti Tanács kérésének értelmében a *Kazimír és Karolina* további turnéját felfüggesztik,<sup>190</sup> de hozzátették:

„...a Tanyaszínház vezetősége, az előadás alkotói és a társulat úgy döntött, hogy teljesíteni fogjuk a vállalást. Ennek fényében augusztus 12-ig<sup>191</sup> a *Kazimír és Karolina* előadásunkat minden este le fogjuk játszani Kavillón a színház művésztelepén nyitott ajtók mellett, este 21 órától. Ezzel tartozunk önmagunknak és az általunk létrehozott – hibáktól bizonyára nem mentes – előadásunknak, valamint a színház szabadságának.”<sup>192</sup>

Kijelentették továbbá, hogy a Tanyaszínház vezetősége nyitott a párbeszédre és az egyeztetésekre, s arra kéri a Magyar Nemzeti Tanácsot, hogy találjanak közösen olyan megoldást, amely a jövőben elejét tudja venni az efféle „nehéz helyzeteknek”.

A nehézséget csak tovább fokozta, hogy – miképpen erre Lénárd is rámutat válaszelevelében – Hajnal Jenő közleményében semmilyen konkrétumok nem fogalmazódtak meg, melyek indokolták volna a turné leállítását. Ám július 28-án este egy újabb nyílt levél jelent meg a *Magyar Szó* online felületén (majd másnap a nyomtatott napilapban); Pásztor István, a Vajdasági Magyar Szövetség és a Vajdasági Képviselőház elnöke tá-

<sup>188</sup> LÉNÁRD, „Válasz...”

<sup>189</sup> LÉNÁRD, „Válasz...”

<sup>190</sup> Nemigen tehettek volna mást, hiszen az előadásokat megrendelő települések helyi képviselő-testületeit egytől egyig a VMSZ vagy a Szerb Haladó Párt frakciói irányították, így az események után már nem látták volna szívesen a társulatot a községekben.

<sup>191</sup> A meghirdetett turné utolsó napja.

<sup>192</sup> n. n., „Felfüggeszti idej turnéját a Tanyaszínház”, *Magyar Szó*, 2021. júl. 28., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.magjarszo.rs/kultura/a.55461/Felfuggeszti-idei-turnejat-a-Tanyaszinhaz>. [n. n., „Felfüggesztik a turnét”, *Magyar Szó*, 2021. júl. 29., 9.]

mogatásáról biztosította az MNT elnökét, s immár két konkrét cselekvésaktust problematizált az előadásban:

„Kedves Jenő! Jól döntöttél! Mert abból csinálnak alkotói szabadságkérdést, hogy a Tanyaszínház produkciójának hol vannak az erkölcsi, beszédbeli határai? Megengedhető-e a *prasnya beszéd* és a *színpadon vizelés* [kiemelések tőlem – O. T.], amikor tudjuk, hogy a Tanyaszínházat az egész falu apraja-nagyja várja és nézi. Abból csinálnak alkotói szabadságkérdést, és ott vizionálnak fasizmust, hogy az anyukák eltakarják az ötévesek szemét, a nagyszülők befogják az unokák fülét? Mert azért ez mégsem művészet. A nézők szerint nem. És szerintünk sem. Tehát, igazad van, Jenő, ez nem esztétikai kérdés, hanem civilizációs. Olyan határokon lép túl a Tanyaszínház, ami összeegyeztethetetlen a vajdasági magyar közösség értékrendjével.”<sup>193</sup>

A VMSZ elnöke támogató levelében azt is megjegyzi, hogy a közönség „körülbelül hatodik éve” kénytelen „elszenvedni” hasonló jellegű előadásokat, sőt valóságos „lelki abúzusnak [van] kitéve a Tanyaszínházat foglyul ejtő, a soltsi crédót régen elfelejtő és betemető társaság részéről”, akik „fiatal, kezdő színészekkel takaróznak”.<sup>194</sup> Azt azonban támogatja, hogy a társulat Kavillón minden este eljátssza a produkciót,

„hiszen azért építettük fel a Tanyaszínház otthonát, hogy élet legyen benne.”<sup>195</sup> Ugyanakkor arra kérem a szervezőket, hogy mindenütt jelezzék, az előadás korhatáros. Nem a vajdasági nyári esték csillagos ege alatt, a közönség aprajának és nagyjának szóló, a lelket a pandémia, a magány, a nehézségek után felszabadítani, örömmel eltölteni kívánó színházi csoda, hanem egy freak show.”<sup>196</sup>

A látszat ellenére Pásztor ez utóbbi megnevezéssel nem minősíteni akar, hiszen Lénárd adaptációjában Ödön von Horváth népszínháti valóban freak show műfaji megjelölést kapott. Ha azonban pusztán a szöveget és a cselekményt vizsgáljuk, a majdnem százéves dráma tökéletes alapanyagnak tűnik a Tanyaszínház számára. A múlt század harmincas éveinek nagy gazdasági világválsága idején a müncheni sörfesztiválon játszó, érzelmi

<sup>193</sup> n. n., „Pásztor István nyílt levele Hajnal Jenőhöz a Tanyaszínház ügyében”, *Magyar Szó*, 2021. júl. 28., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.magyarso.rs/kozelet/a.55489/Pasztor-Istvan-nyilt-levele-Hajnal-Jenohoz-a-Tanyaszinhaz-ugyeben>. [n. n., „A Tanyaszínház feladata: mindenkihez szólni”, *Magyar Szó*, 2021. júl. 30., 7.]

<sup>194</sup> n. n., „Pásztor István nyílt levele...”

<sup>195</sup> 2010-ben a vajdasági Tartományi Nagyberuházási Alap 24 millió dinárral (kb. 64 millió forint), 2012-ben pedig további 5 millió dinárral (kb. 15 millió forint) támogatta a kavillói művésztelep kiépítését. 2017-ben a Tanyaszínház megalapításának negyvenéves évfordulója alkalmából a Magyar Kormány 65 millió forinttal járult hozzá a munkálatok befejezését. MÁRIÁS Endre, „Mér-földkövek és Talapzatok”, *Magyar Szó*, 2010. szept. 6., 9.; L. J., „Mér-földkövek”, *Magyar Szó*, 2012. máj. 17., 14.; t. r., „Művésztelep születik”, *Magyar Szó*, 2017. ápr. 1., 28.

<sup>196</sup> n. n., „Pásztor István nyílt levele...”

kríziseket és társadalmi problémákat egyaránt tematizáló történet több ponton is kapcsolódik a kortárs valósághoz. Lénárd a címszereplő szerelmesek történetét lényegében sértetlenül hagyta, a cselekményt azonban egy vajdasági utazó vidámparkba helyezte át, és az eredeti műben csak mellékesen megjelenő szörnyszülötteket gyakorlatilag az előadás főszereplőivé tette. Ezt, néhány nyelvi korszerűsítést és a magától értetődő rövidítést leszámítva a dráma alig változott, csak néhány – a rendező által jegyzett – vendégszöveget tartalmaz.<sup>197</sup>

Az előadás kétszintes tere cirkuszi miliőt idéz, ami azért is izgalmas, mert – Teller Katalin szerint – a cirkusz olyan „kultúrtechnika“, mely a hiány logikája mentén szerveződve mindig az adott kor „művészi és kultúrpolitikai igényeire” válaszol.<sup>198</sup> A T alakú, csípőmagasságig érő, feketére festett fémvázás színpad eleinél neonfényű ledszalagok húzódnak, fölötte vörös-fehér elősátor-ponyva feszül, mely a proszcénium hat pontján vörös fémrudakba kapaszkodik. Hátról a látványt a középpontban lefüggönyözött sátorbejárat zárja le, mely a mutatványosok és a nézők világait köti össze egymással. Innen bújnak elő a játék során a torzszülöttek. A színpadra két oldalról és szemből is deszkalepcsők vezetnek, előtte homokos porond terül el. Ezen a szinten foglal helyet a közönség is. Érzékletes rendezői megoldás, hogy Kazimír és Karolina a nézők közül érkezik meg az előadás elején ebbe az átmeneti térbe.

Míg Ödön von Horváth drámája az októberi sörfesztivál felett alacsonyan áthúzó zepelin képével indul, Lénárd verziójában cirkuszi muzsika csendül fel (zeneszerző: ifj. Kucsera Géza) és a Kikiáltó (Szabó Regina) farol ki a függönyön át a színpadra. Ez a figura az előadás során kizárólag a nézőkkel lép dialógusba, ám rendszeresen kommentálja a szereplők állapotát továbbá porondmesterként irányítja a vándorcirkusz látványosságait. Nyitó monológjában – mely Lénárd szerzeménye – nagy elánal közli, hogy az est folyamán torzszülötteket mutat a közönségnek, egy olyan műsorszámot, mely

„már csak nálunk látható – a hanyatló nyugaton a politikai korrektség nevében betiltották az ilyesféle látványosságot. Ott a szörnyeknek is jogaik vannak. Nálunk nem! Nálunk itt a Balkánon mindent szabad! Itt még szabadon megnyomoríthatók a nálunk gyengébbek jogai!”<sup>199</sup>

Az előadás műfajaként választott freak show a 19. század második felétől az ötvenes évekig – főként az Amerikai Egyesült Államokban – volt népszerű popkulturális fenomén, melynek célja a másság „ki- és színpadra állítása” volt.<sup>200</sup> A korabeli múzeumok,

<sup>197</sup> Az előadás a I.3.2. fejezetben bevezetett tipológiai felosztás szerint a harmadik tematikus csoportba – a Vajdaságban játszódoó lokalizált vagy eredeti történetek csoportjába – tartozik.

<sup>198</sup> TELLER Katalin, „»Az exorbitáns bizonyuljon orbitánsnak«. Az 1920-as évek cirkuszméletei és -gyakorlatai”, in *A művészettől a tömegkultúráig*, szerk. OLAY Csaba és WEISS János, 205–214. (Budapest: L'Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó, 2014), 214.

<sup>199</sup> Ödön von HORVÁTH, *Kazimír és Karolina*, adaptáció és dalszövegek: LÉNÁRD Róbert, kézirat, 2.

<sup>200</sup> HAJNAL Márton, „Párhuzamos narratívák a freak show-k örökségéről”, *Színház* 50, 4. sz. (2017): 2–5, 3.

cirkuszok és vidámparkok elsőszámú attrakcióként mutattak be nem normatív testeket, melyek „alkalmat adtak arra, hogy a néző eltöprenghessen saját, normatívnak beállított testén: a sziámi ikrek az individuum egysége, a szakállas nő a nemek, a törpék és az óriások a precíz méretek kapcsán nyújtottak lehetőséget a fantáziálásra”.<sup>201</sup>

Jelentős különbség van azonban Ödön von Horváth szövegének és a Tanyaszínház előadásának torzszülöttei között. Míg az előbbiek (óriás, liliputi, szakállas kislány, teveember, sziámi ikrek) születésüktől fogva élnek az átlagostól eltérő testben, az utóbbiak valamilyen társadalmi körülmény hatására torzultak el. A pandémia utáni magányos ember például, aki nem akarta megérteni a „kapitalizmust és az új normalitást”, összetöpreődött bezártságában, a bulldogarcú férfi akkor deformálódott el, amikor előléptetés reményében kitanulta a „seggyalás fortélyait”, van, akit elvakított a szerelem, van, akinek identitásválsága van, és „azt se tudja, férfi-e vagy nő”, a hátak a „munkaórák gürcétől” görbültek meg, a lelkek „belecsorbultak az emberi kicsinyesség szíjcsapásaiba”, a férfiakat kiherélték, a nőket keresztrefeszítették.<sup>202</sup> Az előadás utolsó műsorszámában a Kikiáltó egyenesen a 21. század rémségeit vezeti be: a félembert, aki deréktól lefelé egész nap egy gyárban melózik, a kérdőjelet, akinek „irodai munkában tört ketté a gerince”, a hárommellű nőt, aki „elképesztően népszerű a pornóoldalakon”, a palacsintaarcú nőt, akit a „botox változtatott szörnyé”, a puskakezű férfit, aki „véggigylakolta a háborút”, és a sokoldalú szörnyet, akinek „egyik fele háziasszony, a másik fele sokat dolgozik, és soha, de soha nem alszik”.<sup>203</sup>

Ugyan valóban van néhány trágár kifejezés az előadás szövegében, a nyolcvanas évek elejének előadásaihoz mérten számuk elenyésző. Ráadásul a turné leállítását követően a társulat e tekintetben sajátos öncenzúrát is alkalmazott. Például az eredeti előadásszövegben Szemes Franz (Körműves Csaba Bence), a kisstílusú bűnözőfigura többször is megpróbál sikertelenül elmesélni egy alpári viccet, mely úgy kezdődik, hogy „a puncí és a segg mennek a sivatagban”, a Kavillón játszott előadások alkalmával azonban a vicc két főszerepét a „szakállas nő” és a „buzi törpe” veszik át. Ennél sokatmondóbb az a változtatás, mely szintén Lénárd egyik betoldását érinti. Ödön von Horváth eredetijének egy jelenetében Rauch, a kereskedelmi tanácsos és Speer, a bíró Karolinával időznek a fesztivál forgatagában, s az utóbbi – miután megdicséri Karolina lovaglását – azt állítja magáról, hogy ulánus, azaz könnyűlovas katona volt. Erre Karolina bevallja, hogy azt hitte, hogy Speer bíró, mire az közli vele, hogy nem ismer olyan bírót, aki ne lett volna tiszt, és ha van is ilyen, az biztosan zsidó. „Csak semmi politika, kérem! – pisszenti le Karolina. Mire Speer kijelenti: – Ebben nincs politika!” A Tanyaszínház előadásában Speer alakja egyáltalán nem szerepel, a megegyező jelenetben Rauch (Varga Benjámin) – aki itt milliomos áruháztulajdonos – egyedül csapja a szelet Karolinának. Lénárd sportolóra korszerűsíti a lovas katonát, de egyéb betoldásokat is eszközöl:

<sup>201</sup> HAJNAL, „Párhuzamos narratívák...”, 3.

<sup>202</sup> HORVÁTH, *Kazimír és Karolina*, 2.

<sup>203</sup> Részletek az előadásszövegből, melyek a kéziratban nem szerepelnek.

RAUCH: Maga nagyon tehetségesen lovagol. Ezt én mondom magácskának, mint zsoké.

KAROLINA: Azt hittem, áruháztulajdonos.

RAUCH: Látott már olyan milliomost, aki nem volt sportoló vagy politikus?

KAROLINA: Azért biztosan...

RAUCH: Azok mind zsidók meg buzik.

KAROLINA: Csak semmi politika.

RAUCH: Ebben nincsen semmi politika, ez a keresztény erkölcs.<sup>204</sup>

A keresztény erkölcs kifejezés az öncenzúra áldozatává válik a Kavillóra való visszatérést követően, a homoszexuális közösség azonban továbbra is stigmatizált kisebbségként jelenik meg a zsidóság mellett a produkcióban.

Az előadásban felerősödik továbbá az eredeti szövegben megjelenő kapitalizmuskritika is. Schürzinger<sup>205</sup> (Ágyas Ádám) vélekedése szerint a gazdasági körülmények kényszerítik arra az embereket,<sup>206</sup> hogy önzők legyenek. Az egyik szereplő egyenesen azt állítja, hogy az emberek a munkanélküliség és a hosszú bezártság miatt már „nem bírnak elviselni semmit”.<sup>207</sup> A történet elején megtudjuk, hogy Kazimír is elveszítette sofőrállítását,<sup>208</sup> így megélhetési problémái igazán átélhetővé váltak a pandémia utáni Vajdaságban, ahol a felnőtt lakosság tíz százalékának nem volt munkahelye.<sup>209</sup> Az is elhangzik az előadásban, hogy a polgárok „nem lennének rosszak, ha jól menne a soruk”.<sup>210</sup> Ödön von Horváth drámájának egyik tételmondata – „az ember a körülményeinek függvénye”<sup>211</sup> – Lénárd adaptációjában izgalmasan idomul a freakshow-allegóriához: „...a szörnyeteg a körülményeitől függ”.<sup>212</sup> A dráma egyik jelenetében tömegverekedés tör ki a sörtől csatakos októberi mulatságon, s amikor a helyszínre érkező orvos számba veszi a sérülteket, gúnyosan megjegyzi, hogy németek ütöttek németeket.<sup>213</sup> A Tanyaszínház színpadán – különösen a turné leállítását után – erős jelentéstartalommal szólal meg a lokalizált mondat: „Magyar a magyar ellen!”<sup>214</sup>

Patrice Pavis a középkori – szintén erősen testközpontú – farce-ok kapcsán ír arról, hogy „az erkölcsi, politikai hatalmak, a szexuális tabutémák, a racionalizmus és a tra-

<sup>204</sup> HORVÁTH, *Kazimír és Karolina*, 20.

<sup>205</sup> Lénárd az eredetiben szereplő Eugen keresztnévet Jenőre magyarosította, de nem sejtette, hogy Hajnal Jenő levelét és a Kavillóra való visszatérést követően e név minden alkalommal humorforrás lesz, amikor elhangzik az előadásban.

<sup>206</sup> Ödön von HORVÁTH, *Kasimír és Karoline*, ford. GÁLI József, in Ödön von HORVÁTH, *Drámák*, szerk. WALKÓ György, 225–297. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976), 234.

<sup>207</sup> HORVÁTH, *Kazimír és Karolina*, 26.

<sup>208</sup> HORVÁTH, *Kasimír és Karoline*, 232.

<sup>209</sup> BUKVIĆ, „Bez posla...”

<sup>210</sup> VON HORVÁTH, *Kazimír és Karolina*, 23.

<sup>211</sup> HORVÁTH, *Kasimír és Karoline*, 282.

<sup>212</sup> HORVÁTH, *Kazimír és Karolina*, 23.

<sup>213</sup> HORVÁTH, *Kasimír és Karoline*, 288.

<sup>214</sup> HORVÁTH, *Kazimír és Karolina*, 26.

gédia beszabályozottsága ellen irányuló provokáció[n]” keresztül „a néző bosszút áll[hat] a valóság és a józan ész állandó szorításáért”.<sup>215</sup> Ám az általános rendszerkritikai attitűd ellenére is nehéz lenne megfogalmazni, hogy az előadásnak pontosan melyik szegmense szolgált vörös posztóként a Magyar Nemzeti Tanács és a Vajdasági Magyar Szövetség elnökei számára. A Pásztor István által említett „prasnya beszéd” eleve nem volt domináns az előadás szövegében, ráadásul különösebb botrány nélkül orvosolható lett volna. A „színpadra vizeles” pedig láthatóan egy szódásüveg segítségével végrehajtott stilizált gesztus volt, melynek műviségére egy idő után szándékosan rá is játszottak.

Itt érdemes megemlíteni, hogy a gyermekek megóvására alapozó pásztori érvelés egyértelműen felidézi Orbán Viktor magyar miniszterelnök álláspontját, aki 2020 októberében a homoszexuális kisebbséggel kapcsolatban fogalmazott úgy, hogy „van egy vörös vonal, amit nem lehet átlépni [...]: hagyják békén a gyerekeinket!”.<sup>216</sup> Az ennek jegyében megszövegezett törvénymódosítási javaslatot, mely a tizennyolc éven aluliak számára megtiltja a nemváltoztatás és a homoszexualitás megjelenítését és népszerűsítését – anélkül, hogy definiálná, hogy ez utóbbi pontosan mit is jelent – 2021 júniusában, alig pár héttel a *Kazimír és Karolina* bemutatója előtt szavazta meg az országgyűlés.<sup>217</sup> E gesztus a hatalom beszédpozíciójából potenciális veszélyforrásként határozta meg a többségtől, a normatívától való eltérést, és a határon túli szövetséges pártok számára is irányadóként értelmeződhetett.

Ha az esztétikum felől közelítünk az előadáshoz, meg kell jegyeznünk, hogy a torzszülöttek sminkjei és kosztümjei valóban távol állnak a konzervatív polgári öltözettől vagy a népies viselethagyományoktól, de ezeket igen problematikus volna számonkérni, hiszen a cirkusz és a vidámpark vállaltan szélsőségekkel gyakorol hatást, nem kapcsolódik az aktuális divathoz, a formák és színek kavalkádjával játszik. Míg a normatív testekkel bíró szerepeket (Kazimír, Karolina, Szemes Franz, Erna, Schürzinger és Rauch) játszó színészek a közízléshez idomuló ruhadarabokat viselnek, a szörnyszülöttek harsány, már-már horrorisztikus megjelenésükkel váltanak ki borzongással vegyes csodálatot. Mivel a szörnyek többségének nincs szöveges szerepe és az előadók teste nem rendellenes, az általuk viselt kosztüm definiálja őket. Viseletükben a sötét, bőrből készült darabok, kapcsok, szögecskék, hálók és harisnyák dominálnak, csak a szíami ikreként összekapcsolódó prostituáltak (Mezei Gresák Lea és Dupák Fanni) viselnek rózsaszínt. A groteszk, fehérre mázolt arcok, a feketével festett szemgödrök és fülig húzott szájak koponyaszerűvé teszik ábrázatukat. A bulldogarcú ember (Kéri Sándor Botond robosztus figurája) fekete bőrnadrágot és szájkosarat hord. Az egyik alak tetőtől talpig fehér csipkeruhába bújtatott, holtápadt, már-már kísértetszerű menyasszony, egy másik

<sup>216</sup> ORBÁN Viktor, Miniszterelnöki interjú, *Vasárnapi Újság*, Kossuth Rádió, 2020. okt. 4. 29. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://mediaklikk.hu/miniszterelnoki-interjuk/cikk/2020/10/04/orban-viktor-miniszterelnoki-interju-vasarnapi-uj-sag-oktober-4/>.

<sup>217</sup> Lásd n. n., „A pedofil bűnelkövetőkkel szembeni szigorúbb fellépésről, valamint a gyermekek védelme érdekében egyes törvények módosításáról”, Iromány száma: T/16365/19, *Parlament.hu*, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.parlament.hu/irom41/16365/16365-0019.pdf>.

arcát fásli takarja el, egy harmadiknak a jelmeze határozott vertikális vonal mentén tagolódik férfi- és női viseletre, egy negyediknek három melle van.

Lénárd ingerdús, gyors tempót diktáló rendezéséhez jól illeszkednek Crnkovity Gabriella cirkuszi látványosságokat és mutatóanyagokat idéző csoportos koreográfiái. Közülük talán a leglényegesebb az a táncbetét, mely során a szereplők a szó szoros értelmében tükröt (tükörfóliával bevont táblákat) tartanak a közönség elé. Ez a megoldás egy kőszínházban talán túlzottan didaktikusnak hatna, a kavillói porban azonban sokak számára revelatív erővel bírt. Az alkotók ezzel nemcsak azt állították, hogy ha önvizsgálatot tartunk, láthatjuk, hogy a társadalom elvárásai mindannyiunkat deformálnak, de azt is, hogy saját, normatívnak hitt identitásunk közel sem tekinthető kizárólagosnak a közösségen belül. Lénárd állítása szerint mindannyiunkban „ott lapul a rém”,<sup>218</sup> s ezért ideje megkérdőjeleznünk erkölcsi felsőbbrendűségünket.<sup>219</sup>

Az előadást záró jelenetben Kazimír és Karolina végleg elszakadnak egymástól. Maguk is szörnyekké, a freak show rabjaivá válnak. A Kikiáltó föléjük magasodva, rájuk mutatva jelenti be büszkén utolsó látványossággként a szívtelen embert, akiben mindent elpusztított „a büszkeség, a nyomor”.<sup>220</sup> Ezen a ponton azonban mondatai már a közönségre is vonatkoznak, s a szívtelenség a stigmatizált társadalmi csoportok kirekesztésére is utal. A széles körű toleranciához pedig – Lénárd rendezésének értelmében – az vezet, ha képesek vagyunk lemondani arról, hogy saját identitásunkat irányadónak tekintsük.

Ígéretükhöz híven 2021. július 28. és augusztus 12. között a Tanyaszínház társulata – egy előre látott szünetnapot leszámítva – minden este eljátszotta a *Kazimír és Karolina* című előadást a kavillói művésztelepen. A Vajdaságban – ahol a magyar nyelvű színházi előadásoknak csak elenyésző részéről jelenik meg elemző kritika – számos szakmabeli és civil nyilvánult meg a produkció kapcsán a különféle orgánumban és a közösségi médiában. Emellett a vándorszínház ügye nemcsak a magyarországi sajtóba gyűrűzött be – ahol az elmúlt négy évtized során csak elvétve tudósítottak egy-egy előadásukról –, de a szerb nyelvű országos média is reagált rá, ami korábban sohasem fordult elő. Sőt mi több, osztrák és német lapok is beszámoltak az eseményekről, amihez nyilván erősen hozzájárult az is, hogy Kelet-Európában a helyi politikai hatalom egy német nyelven író, köztudottan antifasiszta szerző művének szélesebb körben való előadását lehetetlenítette el.<sup>221</sup>

A közönség a „betiltás” hírének hallatán valósággal özönleni kezdett Kavillóra. Még egy Facebook-csoport is szerveződött, hogy megkönnyítse a közösségi utazás szervezését.<sup>222</sup> Egyes településekről magánszemélyek által szervezett buszjáratok is indultak.

<sup>218</sup> HORVÁTH, *Kazimír és Karolina*, 28.

<sup>219</sup> Talán ez a rendezői gesztus is a Pásztor István által kifogásolt „lelki abúzusának” tekinthető.

<sup>220</sup> HORVÁTH, *Kazimír és Karolina*, 28.

<sup>221</sup> n. n., „Widerstand gegen Horváth-Stück in serbischer Ungarn-Region”, *Der Standard*, 2021. 08. 03., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.derstandard.at/story/2000128653103/widerstand-gegen-horvath-stueck-in-serbischer-ungarn-region>.

<sup>222</sup> Tanyaszínházba mennék/nézöt vinnék!, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.facebook.com/groups/4242813795813215>.

Gombos Dániel szerint minden nap 5-600 ember nézte meg a *Kazimír és Karolínát*.<sup>223</sup> Kijelenthető tehát, hogy a látogatottság tekintetében 2021 volt a Tanyaszínház történetének legsikeresebb éve. S ugyan a vidéki előadások meghiúsulása miatt a vendéglátó önkormányzatok anyagi támogatásától elesett a társulat, több néző is élelmiszeradományokkal érkezett Kavillóra, és a kalapozások során befolyt készpénzből és egyéb magánadományokból sikerült előteremteni a színészek és a technikai személyzet élelmezéséhez és a honoráriumok kiutalásához szükséges anyagi kereteket, Lénárd, Puskás, Crnkovity és Gombos pedig nem vettek fel fizetést az alkotómunkáért.<sup>224</sup>

A fentiek fényében nem túlzás azt állítani, hogy a Magyar Nemzeti Tanács elnökének döntése és a Tanyaszínház kiállása példás módon kovácsolta össze a vertikálisan és horizontálisan egyaránt tagolt magyar közösséget, mely számára a vajdasági színjátszás ügye talán még sohasem volt annyira fontos, mint 2021 nyarán.

<sup>223</sup> SÖVÉNY Ferenc, „Hogyan tovább Tanyaszínház?. 2. rész.”, *Kötetlen*, 2021. 09. 29. 8–10. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.youtube.com/watch?v=q-miz7n8Yd0>.

<sup>224</sup> SÖVÉNY Ferenc, „Hogyan tovább...”, 28–30. perc



# Zárszó

Amikor 2017-ben a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának felvételi bizottsága előtt először vázoltam fel tervezett kutatásom irányvonalait, még merőben más utakat, részterületeket és tartalmi egységeket láttam magam előtt. A kutatóévek során azonban nemcsak a vajdasági magyar nyelvű színjátszás múltbéli és jelenkori folyamatairól és összefüggéseiről tudtam meg sokkal többet, mint amennyit akkor reméltem, de saját közösségem identitásának formálódásáról is.

A kutatás során szembesültem azzal, hogy a Tanyaszínház története elválaszthatatlan a színházcsinálás szempontjából is igen heterogén, multikulturális tartomány magyar nyelvű színjátszásától, pontosabban kőszínházi gyakorlatától, melyet a kisebbségi létmódból adódóan nem lehet – vagy legalábbis nem érdemes – függetleníteni történelmi, politikai és szociokulturális beágyazottságától. Ennek eredményeképpen a pusztán a Tanyaszínház történetére és előadásaira koncentráló monografikus egységek mellett a regionális színháztörténet is helyet követelt magának e kötet lapjain, hiszen a párhuzamosan zajló események és fordulatok számos esetben hatottak és hatnak egymásra, s ekképpen egymás megértését eredményezhetik.

Egy olyan, tudományos igénnyel kevésbé leírt területen, mint amilyen a vajdasági magyar színháztörténet, számos eseménysor vár még feltárára, s elbeszélésük természetesen felelősséggel jár. Talán ennek a felismerésnek az eredménye az, hogy e munka célja elsősorban nem az elméletalkotás, sokkal inkább a korábban nem vagy alig vizsgált területek és jelenségek felelősségteljes dokumentálása és értelmezése, az ok-okozati viszonyrendszerek feltérképezése.

Mindazonáltal a kötet bevezet egy lehetséges tipológiát, mely termékenyen használható a saját közösségüket tematizáló előadások értelmezése során, továbbá azokra a dramaturgiai és egyéb alkotói döntésekre is rámutat, melyek döntően meghatározzák egy kisebbségben élő közönség értelmezési és önmegértési stratégiáit. Bár ezek a módszerek és magatartásformák olykor a hagyományos színházi gyakorlatban is felismerhetők, a közösség létállapotáról a Tanyaszínház előadásai tanúskodhatnak a legpontosabban, hiszen nézőszámuk sokszorosa a tartomány kőszínházainak, és korcsoportok és iskolázottság tekintetében is valóban a befogadók legszélesebb rétegeinek történeteit képesek visszatükrözni. Nem túlzás talán azt állítani, hogy előadásait nézve a vajdasági magyarság immár majdnem fél évszázada önmagáról gondolkodik.

Fontos célkitűzésem volt az is, hogy könyvem rögzítse e gondolkodás és a közösségről – történelmi és jelenkori traumáiról – való színházi beszéd legfontosabb állításait és felismeréseit, s hogy korszakos jelentőségű előadásokat tegyen láthatóvá, vagy épp félreértett produkciókat rehabilitáljon a magyar nyelven író színháztörténetek számára.

A kutatás során rekonstruált és elemzett jelenségek, továbbá az elmúlt közel ötven év kiválasztott előadásait vizsgáló esettanulmányok a vajdasági magyar kisebbség ön-definíciós kísérleteinek meghatározó fordulópontjait, az identitásformálódás rizomati-kus szerkezetét rajzolják ki a második világháborút követő időszakban. Ugyan a kutatás majdhogynem a jelenben zárul, nem érhet véget, hiszen a multikulturális, de etnikai szempontból fokozatosan homogenizálódó Vajdaságban a nemzetek együttélése és a tartományi magyarság kisebbségi beszédpozíciója minden bizonnyal a jövőben is a színházi alkotók visszatérő témája lesz, nem is beszélve arról, hogy a színháztörténetírás mennyi meghatározó vajdasági magyar produkció leírásával maradt még adós, melyek további tanulságokkal szolgálhatnak a kutatók és a közösség számára is.

# Köszönetnyilvánítás

Ez a könyv nem jöhetett volna létre az adatközlők, olvasók, dokumentálók és emlékezők nélkül. Köszönöm az értékes segítséget Bakos Árpádnak, Czérna Ágnesnek, Dormán Lászlónak, Döbrei Dénesnek, Gerold Lászlónak, Golden Dánielnek, Gombos Dánielnek, Győrei Zsoltnak, Hernyák Györgynek, K. Kovács Ákosnak, Karsai Györgynek, Káich Katalinnak, Kovács Frigyesnek, Lénárd Róbertnek, Mezei Kingának, Süveges Etának, Szűcs Hajnalkának, Tőkés Orsolyának, Urbán Andrásnak, Venczel Valentinnak, a Tanyaszínház mindenkori társulatának, továbbá a régi Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolája keretei között működő SZIKE Kutatói Műhely tagjainak.

Köszönöm a szaklektorálást Tóth Szilárd Jánosnak, az emlékeket szüleimnek, Oláh Konc Évának és Oláh Istvánnak, a lendületet az induláshoz Kiss Gabriellának, a mindig pontos kérdéseket Kékesi Kun Árpádnak és mindenekelőtt a lényegi összefüggésekre való rámutatást, az inspirációt és a pótolhatatlan szakmai segítséget témavezetőmnek, Jákfalvi Magdolnának.



# Bibliográfia

- (x). „Kabaré-est Szuboticán”. *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 16., 3.
- ANĐELKOVIĆ-LUKIĆ, Mirjana és RADOVIĆ, Ljubica. „NATO attack on FR Yugoslavia in 1999 was used to test the effectiveness of new weapons”. *Vojnotehnički glasnik* 72, 1. sz. (2024): 274–304.
- A. SAJTI Enikő. „A jugoszláviai helyzet: bosszúakciók, lakosságsere. Az engedékeny jugoszláv kisebbségpolitikai gyakorlat kezdete”. In *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*. Szerk. BÁRDI Nándor, FEDINEC Csilla és SZARKA László, 216–219. Budapest, Gondolat – MTA Kisebbségkutató Intézet, 2008.
- A. SAJTI Enikő. „A Tito-korszak Jugoszláviája, 1944–1947”. In A. SAJTI Enikő, *Impériumváltások, revízió és kisebbség*, 319–386. Budapest: Napvilág Kiadó, 2004.
- A. SAJTI Enikő. „Hány magyar áldozata volt a partizánmegtorlásoknak a Délvidéken? Historiográfiai áttekintés”. *Limes* 22, 3. sz. (2009): 117–132.
- ALBERT Éva. „Idén is Tanyaszínház. A Liliomfit mutatja be a társulat”, *Közügyek, Pannon Televízió*, 2021. 06. 02., 39–45. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.youtube.com/watch?v=FO26AulFedY&t=2354s>.
- ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1999.
- B. Z. [BARÁCIUS Zoltán]. „A zöld hajú lány. A videotéka tévéfilmje”. *Magyar Szó*, 1990. aug. 24., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://kpgtyu.com/press/nggallery/1990/magyar-szo-6/page/9>.
- BALÁZS Béla. „Balázs Béla életrajza”. *Filmvilág* 7, 11. sz. (1964): 11–14.
- BALÁZS Béla. *Boszorkánytánc*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, archívum. Leltári szám: 522.
- BALÁZS Szilvia. „35 éves a Zöld hajú lány”. *Hét Nap*, 2016. dec. 14., 9.
- BARÁCIUS Zoltán. „Egy évad tanulságai”. *Üzenet* 1, 1. sz. (1971): 100–107.
- BARÁCIUS Zoltán. „Hajlék egy szerény társulatnak”. In BARÁCIUS Zoltán, *Megkésett rekviem. Színháztörténetünk múltjából*, 71–126. Szabadka: Életjel, 1996.
- BARÁCIUS Zoltán. „Magyar színház a Bega-partján”. In BARÁCIUS Zoltán, *Megkésett rekviem. Színháztörténetünk múltjából*, 7–69. Szabadka: Életjel, 1996.
- BARÁCIUS Zoltán. „Tájkép csata után. A szabadkai magyar társulatok breviáriuma”. *Üzenet* 32, 3. sz. (2002): 310–337.
- BARÁCIUS Zoltán. *Ötgarasos színház. A szabadkai Népszínház magyar társulatának múltjából*. Szabadka: Életjel, 2003.
- BÉCSY Tamás. *A dráma modellek és a mai dráma*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.
- BHABHA, Homi K. „DisszemiNáció. A modern nemzet ideje, története és határai”. Ford. SÁRI László. In *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Szerk. THOMKA Beáta, 85–118. Budapest: Kijárat, 1999.
- BOLLÓK HUSZÁR Gabriella. „A zöld hajú lány – filmen”, *Vajdasági Rádió és Televízió*, 2016. 11. 29., 1–2. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.youtube.com/watch?v=ijvnE0G5Olc>.
- BORI Imre. „Shakespeare a tanyán”. *7 Nap*, 1982. aug. 6., 12.
- BRESTYÁNSZKI BOROS Rozália. *Decennium. A szabadkai Népszínház Magyar Társulata 1995/1996–2004/2005*. Újvidék: Forum, 2005.

- BUKVIĆ, Lj. „Za 11 godina iz Srbije se odselilo 500.000 ljudi”, *Danas*, 2019. 12. 21, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.danas.rs/vesti/ekonomija/za-11-godina-iz-srbije-se-odselilo-500-000-ljudi/>.
- BURÁNY Béla. *Mé' piros a gólya csőre?. Erotikus és obszcn népmesék a Délvidéken*. Budapest: Timp Kiadó, 2007.
- BUTLER, Judith. „Performative Acts and Gender Constitution”. *Theatre Journal* 40, no. 4 (1988): 519–531.
- CZÉRNA Ágnes. *Tanyaszínház. A harminc évad története (1978–2008)*. Újvidék: Forum, 2009.
- CSELÉNYI László. „Vendégünk: a Szabadkai Népszínház”. *Utunk*, 1972. jún. 2., 11.
- CSIPAK Angéla. „Ötéves a Tanyaszínház”. *Híd* 46, 9. sz. (1982): 1072–1077.
- CSORDÁS Mihály. „Három ösbemutató”. *Üzenet* 12, 1–2. sz. (1982): 79–83.
- DORMÁN László. „A zöld hajú lány”. *Magyar Szó*, 1981. nov. 5., 7.
- ERIKSEN, Tomas Hilan. *Etnicitet i nacionalizam*. Beograd: XX vek, 2004.
- FARKAS Frigyesné LICHTNECKERT Margit. *Bokréta. A jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja 1919–1940*. Szabadka: a szerző magánkiadása, 1940.
- FEHÉR Gyula. „Az Újvidéki Televízióról. Műsor öt nyelven”. *Filmvilág* 25, 3. sz. (1982): 61–62.
- FEHÉR Katalin. „Kirándulás a múltba”. *Híd* 49, 9. sz. (1985): 1256–1258.
- FEHÉR Rózsa. „Passiójáték az emberi szenvedésről”. *Magyar Szó*, 1993. júl. 25., 10.
- FISCHER-LICHTE, Erika. „A színház mint kulturális modell”. Ford. MESZLÉNYI Gyöngyi. *Theatron* 2, 3. sz. (1999): 67–80.
- FISCHER-LICHTE, Erika. „Színház az egész világ”. In FISCHER-LICHTE, Erika. *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, 105–114. Pécs: Jelenkor, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A szexualitás története I. A tudás akarása*. Ford. ÁDÁM Péter. Budapest: Atlantisz Kiadó, 1999.
- FRANYÓ Zsuzsanna. *A jugoszláviai magyar dráma története 1948-tól 1995-ig*. Doktori értekezés, kézirat, 1995.
- FRIGANOVIĆ, Mladen A. „Demographic Dynamics in Vojvodina. Example of Regional Multi-Ethnicity”. *Geografski Glasnik* 53, 1. sz. (1991): 1–17.
- g. l. [GÁL László]. „A vajdasági Magyar Népszínház hétfő este megnyitja kapuit”. *Magyar Szó*, 1945. okt. 28., 7.
- GARAY Béla. *Magyar műkedvelők az őrhelyen*. Szabadka: Életjel, 2012. 114.
- GÁBRITY MOLNÁR Irén. „A délvidéki identitástudat nyomában”. In *Bennünk élő múltjaink. Történelmi tudat – kulturális emlékezet*, szerk. PAPP Richárd és SZARKA László, 307–318. Zenta: VMMI, 2008.
- GENET, Jean. „Hogyan játsszuk »A cselédek«-et?”. Ford. RÉZ Pál. *Beszélő* 1, 1. sz. (1996): 120–121.
- GEROLD László és PASTYIK László, szerk. *A Szabadkai Népszínház magyar társulata 1945–1970*. Újvidék: Forum, 1970.
- GEROLD László. „»Nem mese ez gyermek...«. Weöres Sándor: Holdbeli csónakos”. *Critikai Lapok* 10, 2. sz. (2001): 21.
- GEROLD László. „Madách-kommentárok”. *Híd* 49, 11. sz. (1985): 1516–1522.
- GEROLD László. „Sártócsánk”. *Híd* 44, 9. sz. (1980): 1088–1089.
- GEROLD László. „Színházi napló”. *Híd* 56, 9. sz. (1992): 702–705.
- GEROLD László. *Drámakalauz*. Újvidék: Forum, 1998.
- GEROLD László. *Léthuzatban. Húsz év száz kritikája az Újvidéki Színház előadásairól*. Újvidék: Forum, 2004.
- GEROLD László. *Száz év színház*. Újvidék: Forum, 1990.

- gl [GÁL László]. „Szlávok és magyarok találkozása az eszmebarrikádokon”. *Magyar Szó*, 1945. nov. 1., 3.
- gl [GÁL László]. „Szlávok és magyarok találkozása az eszmebarrikádokon”. *Magyar Szó*, 1945. nov. 1., 3.
- GOETHE, Johann Wolfgang. „Szabályok a színész számára (Regeln für Schauspieler)”. Ford. MANN Lajos. *Critical Lapok* 13, 6. sz. (2004): 3–7.
- GONZALEZ, Madalena. „The Construction of Identity in Minority Theatre”. In *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre: Constructing Identity*, ed. Madalena GONZALEZ and Patrice BRASSEUR, 9–19. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- GVOZDEN András. „»Megtalálni a kapcsolatot a néppel, amely eddig kiszorult a színházakból«. Major Tamás, a budapesti Nemzeti Színház igazgatója a vajdasági magyar színházról”. *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 18. 3.
- GYÁNI Gábor. „Identitás, emlékezés, lokalitás”. *2000* 20, 6. sz. (2008): 19–26.
- GYURKOVICS Virág. „»Az előadásaim a valóságról szólnak«. Interjú Urbán Andrással”. *Hét Nap*, 2013. júl. 12., 8–9, 9.
- HAJNAL Márton. „Párhuzamos narratívák a freak show-k örökségéről”. *Színház* 50, 4. sz. (2017): 2–5, 3.
- HALL, Stuart. „A kulturális identitásról”. Ford. FARKAS Krisztina és JOHN Éva. In *Multikulturalizmus*. Szerk. FEISCHMIDT Margit, 60–85. Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium, 1997.
- HAMAR Péter. „A jugoszláv partizán-téma Balázs Béla műveiben”. *Hitel* 28, 3. sz. (2015): 107–115.
- HEGEDŰS Géza és KÓNYA Judit. *Kecskeének. Két és fél évezred drámatörténete*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 1999.
- HÓDI Sándor. „Volt egyszer egy ország”, In *Volt egyszer egy ország. Jugoszlávia létrehozása és széthullása*, szerk. HÓDI Sándor, 6–14. Tóthfalu: Széchenyi István Stratégiakutató és Fejlesztési Intézet, 2003.
- HORVÁTH, Ödön von. *Kasimir és Karoline*. Ford. GÁLI József. In HORVÁTH, Ödön von, *Drámák*, szerk. WALKÓ György, 225–297. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1976.
- HORVÁTH, Ödön von. *Kazimir és Karolina*. Adaptáció és dalszövegek: LÉNÁRD Róbert, kézirat.
- HORVÁTH Péter. „Egy színházi kritikus naplójából”. *Új Ember*, 1945. okt. 21., 4.
- JÁKFALVI Magdolna. „A színházi előadás fogalma a digitális média korában”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 23–28.
- JEREMIĆ, V. „Vlast manipuliše brojem žrtava bombardovanja”, *Danas*, 2019. 07. 19, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.danas.rs/politika/vlast-manipulise-brojem-zrtava-bombardovanja/>.
- JOVANOVIĆ, Lazar. „Grad teatar i identitet. Narodno pozorište-Nepszínház-KPGT”. *Etnoantropolóški problemi* 11, 1. sz. (2016): 63–83.
- JOVANOVIĆ, Lazar. „Multikulturni identitet Subotice i paradigmatški plurikulturni koncept predstave Madač, Komentari”. *Univerzitet Umetnosti u Beogradu, Fakultet Dramskih Umetnosti*, 2013, hozzáférés: 2024. 08. 24., [http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded\\_files/\\_content\\_strane/2013\\_lazar\\_jovanovic.pdf](http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/_content_strane/2013_lazar_jovanovic.pdf).
- JUHÁSZ Géza és BARÁCIUS Zoltán. „Ötvenéves a szabadkai Népszínház”. *Kisebbségkutatás* 5, 1. sz. (1996): 44–47.
- JUHÁSZ L. Géza. „Színjátszás emberközelben”. *Magyar Szó*, 1984. júl. 21., 15.
- KABÓK Erika. „Kimerevített pillanatok”. *Magyar Szó*, 1993. júl. 29., 13.
- KÁICH Katalin. *A kölcsönösség színpadtere. Délszláv drámairodalom a vajdasági magyar színházpadokon (1945–1985)*. Újvidék: Vajdasági Színházmúzeum, 2014.
- KÁICH Katalin. *A színész és a színjáték dicsérete. A szabadkai Népszínház magyar társulatának első 40 éve*. Szabadka: Életjel, 2016.

- KASAŠ, Aleksandar. *Mađari u Vojvodini 1941–1946*. Novi Sad, Filozofski fakultet u Novom Sadu, 1996.
- KESZÉG Károly. „Esőcsinálók... A Tanyaszínház Felsőhegyen”. *Magyar Szó*, 1982. aug. 24., 15.
- KESZÉG Károly. „Tanyaszínház a vakablakban”. *Napló*, 1990. júl. 25., 23.
- KESZÉG Vilmos. „A történelmi emlékezet alakzatai”. In *Folklór és történelem*, szerk. SZEMERKÉNYI Ágnes, 18–43. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007.
- KIŠ, Danilo. *A holtak enciklopédiája*. Ford. BORBÉLY János. Budapest: Európa Kiadó, 1990.
- KISS Jenő. „Identitás és anyanyelv a magyarság történetében”. *Magyar Tudomány* 178, 7. sz. (2017): 805–809.
- KLANICZAY Gábor. „Trágárság és civilizáció”. *Korunk* 40, 10. sz. (1981): 755–762.
- KOLLER Boglárka. „Identitásdilemmák a kortárs Európában”. In *Európai identitás(ok), identitások Európában = Identité(s) Européenne(s), identité en Europe = Europäische Identität(en), identitäten in Europa*, szerk. L'Harmattan, 34–55. Budapest: Károlyi József Alapítvány – L'Harmattan, 2017.
- KOLTA Magdolna. „Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben”. In *Népi kultúra és nemzettudat*, szerk. HÖFER Tamás, 51–60. Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991.
- KOREN Zsolt. „»Mindig a mozdulat érdekelt«. Beszélgetés Mezei Kingával”. *Színház* 35, 3. sz. (2005): 41–45.
- KOVAČEVIĆ, Miladin odg., *Popis stanovništva, domaćinstva is stanova 2022*. Beograd: Republički zavod za statistiku, 2023.
- KOVÁCS Teréz és KISS Igor. „A vajdasági/délvidéki magyarok nemzeti identitása 1990-től napjainkig. II. rész”. *Metszetek* 8, 2. sz. (2019): 109–134.
- L. E. [Lévay Endre]. „Megalakult a vajdasági Magyar Színház”. *Magyar Szó*, 1945. szept. 30., 4.
- L. J. „Mérőföldkövek”. *Magyar Szó*, 2012. máj. 17., 14.
- LAKNER Edit. *Hetvenéves az Újvidéki Rádió hangjátékműsora (1951–2021)*. Újvidék: Forum, 2023.
- LASZÁK Ildikó. „Polgárháború Jugoszláviában”, *Társadalmi Konfliktusok Kutatóközpont*, 2010, hozzáférés: 2024. 08. 24., [http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=75:1-a-kommunista-megtorlas-1945&root=12&catid=7:iii-a-tito-korszak-1945-1980](http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=75:1-a-kommunista-megtorlas-1945&root=12&catid=7:iii-a-tito-korszak-1945-1980).
- LATÁK István. „A dolgozó magyarság új színháza”. *Híd* 17, 1. sz. (1945): 60–61.
- LATÁK István. „A mesemondó rabszolga életpéldája”. *Magyar Szó*, 1959. jan. 24., 2.
- LATÁK István. „A Vajdasági Magyar Színház megszervezése”. *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 23., 3.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Ford. BERECS Zsuzsa et alii. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LÉNÁRD Róbert és BURÁNY Béla, *Pajzán históriák*. Kézirat, 2014. 2.
- LÉNÁRD Róbert. „Sárral írt színháztörténet”. *Magyar Szó*, 2007. júl. 30., 4.
- LÉNÁRD Róbert. „Válasz a Magyar Nemzeti Tanács közleményére”. *Magyar Szó*, 2021. júl. 28., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.magyarso.rs/kultura/a.55451/Valasz-a-Magyar-Nemzeti-Tanacs-kozlemenyere>.
- LENGYEL Balázs. „Boszorkánytánc”. *Képes Világ*, 1945. szept. 21., 4.
- LÉVAY Endre. „Egy színházi bemutatóról”. *Híd* 9, 1. sz. (1945): 61–63.
- LÉVAY Endre. „Korunk színházkultúrája”. *Híd* 10, 5. sz. (1946): 293–299.
- LÉVAY Endre. „Shakespeare-bemutató a szabadkai Népszínházban”. *Híd* 17, 4. sz. (1953): 289–294.

- LOSONCZ Márk. Ki beszél(het), ki beszéljen a nyilvánosságban?. *Napló*, 2015. jan 20., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://naplo.org/index.php?p=hir&modul=minaplo&hir=5589>.
- LOVAS Ildikó. „Interjú Pataki Lászlóval (részlet)”. *Újvidéki Televízió*, 1993, 1. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., [https://www.youtube.com/watch?v=ucU2eB9GrHM&index=4&list=LL3hg\\_trHj-ogVjxyQqxjj\\_g&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=ucU2eB9GrHM&index=4&list=LL3hg_trHj-ogVjxyQqxjj_g&t=0s).
- MAGYARI Péter. „Kinyílt a pitypang. Megírom. Itt a teljes levél!”, *444.hu*. 2014. 01. 06., hozzáférés: 2024. 08. 24., <http://444.hu/2014/01/06/kinyilt-a-pitypang-megiro-itt-a-teljes-level/>.
- MÁRIÁS Endre. „Mérőldkövek és Talapzatok”. *Magyar Szó*, 2010. szept. 6., 9.
- MÁTHÉ Áron. „Magyar református lelkész Goli Otokon. Keck Zsigmond a jugoszláv büntetőlágerben”. *Rubicon* 28, 9. sz. (2017): 78–81.
- MATVEJEVIĆ, Predrag. „Identitás-betegségek”. Ford. BAJOMI-LÁZÁR Péter. *Regio* 6, 1–2. sz. (1995): 3–6.
- MIHÁLOVITS Klára. „Nem lehet minden áron nevelni”. *Magyar Szó*, 1995. jún. 29., 12.
- MOUFFE, Chantal. „A politika és a politikai”. Ford. HORVÁTH Szilvia. *Századvég* 16, 60. sz. (2011): 25–47, 43–47.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Színház magán kívül”. Ford. TELLER Katalin. In *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 221–237. Budapest: Kijárat Kiadó, 2013.
- n. n. „A vajdasági magyar kultúra nagy feladatai a szövetség tanácsa előtt”. *Szabad Vajdaság*, 1945. aug. 22., 3.
- n. n. „A vajdasági magyar kultúra nagy feladatai a szövetség tanácsa előtt”. *Szabad Vajdaság*, 1945. aug. 22., 3.
- n. n. „Az új Jugoszlávia soha nem fogja megengedni, hogy olyan kisebbség éljen a határai között, amely az országot nem tekinti hazájának. Tito marsall nyilatkozata a csehszlovák-magyar lakosságcsereéről”. *Magyar Szó*, 1945. nov. 22., 1.
- n. n. „Egészségét adta a színházért”. *Magyar Szó*, 1975. okt. 26., 13.
- n. n. „Egyhónapos műkedvelő-rendezői tanfolyam a Magyar Népszínházban”. *Magyar Szó*, 1949. jan. 16.
- n. n. „Felfüggeszti idejű turnéját a Tanyaszínház”. *Magyar Szó*, 2021. júl. 28., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.magjarszo.rs/kultura/a.55461/Felfuggeszti-idei-turneja-a-Tanyaszinhaz>.
- n. n. „Felhívás a felvételi jelentkezők magyar színészekhez és műkedvelőkhöz”. *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 20., 3.
- n. n. „Felhívás a jugoszláviai hivatásos magyar színészekhez”. *Szabad Vajdaság*, 1945. máj. 8., 8.
- n. n. „Garay Béla”. In *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, 246. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- n. n. „Használja a nemzetiségi ifjúság anyanyelvét eszközül kulturális színvonal emelésére, de az új Jugoszlávia demokratikus eszméinek szellemében kell nevelkednie. Josip Broz Tito nyilatkozata”. *Magyar Szó*, 1946. jan. 17., 1.
- n. n. „Határozat a Magyar Nemzeti Tanács 2021. évi költségvetéséről”, Iratszám: M/H/8/2020, 2020. 12. 29.
- n. n. „Kunyi Mihály”. In *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, 433. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- n. n. „Magyar színészek toborzása a Vajdaságban”. *Szabad Vajdaság*, 1945. máj. 18., 4.
- n. n. „Még vesznek fel új jelentkezőket: Műkedvelő-rendezői tanfolyam”. *Magyar Szó*, 1953. szept. 4., 3.
- n. n. „Megalakult a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség”. *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 23., 1–2.
- n. n. „Mit szól a nép a szubotikai kabaré-esthez”. *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 19., 4.
- n. n. „MNT: Mondják le a Tanyaszínház turnéjának további állomásait”. *Magyar Szó*, 2021. júl. 27.,

- hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.magyarorszo.rs/kultura/a.55400/MNT-Mondjak-le-a-Tanyaszinhaz-turnejanak-tovabbi-allomasait>.
- n. n. „Néhány hetes kényszerszünet után...” *Magyar Szó*, 1982. aug. 22., 13.
- n. n. „Népszínmű”. In *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, 558. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- n. n. „Pásztor István nyílt levele Hajnal Jenőhöz a Tanyaszínház ügyében”. *Magyar Szó*, 2021. júl. 28., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.magyarorszo.rs/kozelet/a.55489/Pasztor-Istvan-nyilt-levele-Hajnal-Jenohoz-a-Tanyaszinhaz-ugyeben>.
- n. n. „Sántha Sándor”. In *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, 668. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- n. n. „Szabó István”. In *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, 713. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- n. n. „Vajdaság magyar színészeihez!”. *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 2., 5.
- n. n. „A bosszú: a jugoszláv kommunista partizánok magyarellenes atrocitásai a Délvidéken 1944–1945”, *Társadalmi Konfliktusok Kutatóközpont*, 2013, hozzáférés: 2024. 08. 24., [http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=313:a-bosszu-a-jugoszlav-kommunista-partizanakok-magyarellenes-atrocitasai-a-delvideken-1944-1945&catid=39:dka-hatter&Itemid=203](http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=313:a-bosszu-a-jugoszlav-kommunista-partizanakok-magyarellenes-atrocitasai-a-delvideken-1944-1945&catid=39:dka-hatter&Itemid=203).
- n. n. „A pedofil bűnelkövetőkkel szembeni szigorúbb fellépésről, valamint a gyermekek védelme érdekében egyes törvények módosításáról”, Iromány száma: T/16365/19, *Parlament.hu*, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.parlament.hu/irom41/16365/16365-0019.pdf>.
- n. n. „A Tanyaszínház készül az útra – egyelőre kérdés, hogy elindul-e”, *Pannon Televízió*, 2020. 04. 19., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://pannonrtv.com/rovatok/kultura/tanyaszinhaz-keszul-az-utra-egyelore-kerdes-hogy-elindul-e>.
- n. n. „Civilian Deaths in the NATO Air Campaign”, *Human Rights Watch*, 2., vol. 12, no. 1 (2000) (D), hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.hrw.org/reports/2000/nato/Natbm200-01.htm>.
- n. n. „Departman dramskih umetnosti”, *Akademija Umetnosti u Novom Sadu*, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://akademija.uns.ac.rs/departman-dramskih-umetnosti-3/>.
- n. n. „Hair Around The World”, *Newsweek*, July 7, 1969, hozzáférés: 2024. 08. 24., <http://www.michaelbutler.com/hair/holding/articles/HairArticles/Newsweek7-7-69.html>.
- n. n. „Hetven év után: A délvidéki kollektív bűnösség eltörlése”, *Vajdaság Ma*, 2014. 11. 03., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.vajma.info/cikk/tukor/6212/Hetven-ev-utan-A-delvideki-kollektiv-bunosseg-eltorlese-.html>.
- n. n. „Phoenix Fright Wig Up On Hair; Many Mix-Up Calcutta”, *Variety*, August 5, 1970, hozzáférés: 2024. 08. 24., <http://www.orlok.com/hair/holding/articles/HairArticles/Variety8-5-70d.html>.
- n. n. „Több mint 200 ezer vajdasági magyar vált Magyarországra állampolgárává”, Pannon RTV, 2005. 05. 26., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://pannonrtv.com/rovatok/politika/tobb-mint-200-ezer-vajdasagi-magyar-valt-magyarorszag-allampolgarava>.
- n. n. „Widerstand gegen Horváth-Stück in serbischer Ungarn-Region”, *Der Standard*, 2021. 08. 03., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.derstandard.at/story/2000128653103/widerstand-gegen-horvath-stueck-in-serbischer-ungarn-region>.
- n. n. *A Magyar Nemzeti Tanács Népesedési Akcióterve (2013–2017)* (Szabadka: Magyar Nemzeti Tanács, 2013).
- NÁNYAI István. „A kiűzetés drámája. Csantavéri passió”. *Híd* 57, 8. sz. (1993): 685–686.
- NJEŽIĆ, T. „Autorima »Kose« najviše se dopala beogradska verzija iz 1969”, *Blic*, 2010. 01. 31., hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.blic.rs/kultura/vesti/autorima-kose-najvise-se-dopala-beogradska-verzija-iz-1969/3f95xhy>.

- OLÁH Tamás. „Undorító tavasz. A Zitzer Szellemi Köztársaság és a polgári ellenállás performatív aktusai”. *Theatron* 15, 2. sz. (2021): 62–76.
- ORBÁN Viktor. Miniszterelnöki interjú, *Vasárnapi Újság, Kossuth Rádió*, 2020. okt. 4. 29. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://mediaklikk.hu/miniszterelnoki-interjuk/cikk/2020/10/04/orban-viktor-miniszterelnoki-interju-vasarnapi-ujsg-oktober-4/>.
- OROSZ Ildikó. „Forog a kamera. Interjú A zöld hajú lány készítőivel”, *Pannon Televízió*, 2016. 12. 20., 81–83. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., [https://www.youtube.com/watch?v=MvyNp6zAC\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=MvyNp6zAC_c).
- PARTLIČ, Tone. *Apám, a szocialista kulák*. Ford. GARAI László, kézirat, 1985.
- PATAKI László. *Elmúlt bizony a régi szép idő... Vázlatok egy életrajzhoz*. Szabadka: Életjel, 1996.
- PAVIS, Patrice. „Farce”. In PAVIS, Patrice, *Színházi szótár*. Ford. GULYÁS Adrienn et alii, 138–139. Budapest: L'Harmattan, 2006.
- PAVIS, Patrice. „Vásári komédiás”. In PAVIS, Patrice, *Színházi szótár*. Ford. GULYÁS Adrienn et alii, 471–472. Budapest: L'Harmattan, 2006.
- PETŐFI Sándor. „III. Richárd színírálat”. In *Petőfi Sándor összes prózai művei és levelezése*, szerk. MARTINKÓ András, 218–220. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- REMÉNYI József Tamás. „Gyarapodom, bár elfogyok”. Sziveri János (1954–1990)”. In SZIVERI János, *Pasztorál*, 33–35. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2014.
- SAID, Edward W. és BURGMEYER, Christoph. „Bevezetés a posztkoloniális diszkurzusba”. Ford. FARKAS Zsolt. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturáliszmustól a posztkolonialitásig*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud és SÁRI László, 602–613. Budapest: Osiris, 2002.
- SAVIĆ, Slobodan, szerk. „Čitanje pozorišta. Ljubiša Ristić”, *RTS 2*, 2012. 09. 29–31. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., [www.youtube.com/watch?v=bZ-A9D8lsMs](http://www.youtube.com/watch?v=bZ-A9D8lsMs).
- si. „A csetnikvajda tüzes beszéde. Szombaton este csókai híveivel találkozott dr. Vojislav Šešelj”, *Magyar Szó*, 1992. jan. 26., 6.
- SIKLÓS Olga. *A magyar drámairodalom útja, 1945–1947*. Budapest: Magvető, 1970.
- SÖTÉR István. „Népköltészet. Népszínmű”. In SÖTÉR István, *Werthertől Szilveszterig*, 158–164. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.
- SÖVÉNY Ferenc. „Hogyan tovább Tanyaszínház?. 2. rész.”, *Kötetlen*, 2021. 09. 29. 8–10. perc, hozzáférés: 2024. 08. 24., <https://www.youtube.com/watch?v=q-miz7n8Yd0>.
- STACHEL, Peter. „Identitás. A kortárs társadalom- és kultúratudományok egy központi fogalmának genezise, inflálódása és problémái”. Ford. MESÉS Péter és ERDŐSI Péter. *Regio* 18, 4. sz. (2007): 3–33.
- SULHÓF József. „Leányvásár. Magyar operettbemutató a szubotikai Népszínházban”. *Magyar Szó*, 1951. ápr. 29., 2.
- SZARKA László. „Államnyelv, hivatalos nyelv – kisebbségi nyelvi jogok Kelet-Közép-Európában”. In *Nyelvi jogok, kisebbségek, nyelvpolitika Kelet-Közép-Európában*, szerk. NÁDOR Orsolya és SZARKA László, 15–36. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2003.
- SZEGI Pál. „Boszorkánytánc. Balázs Béla drámája a Belvárosi Színházban”. *Fényszóró* 1, 9. sz. (1945): 7–8.
- SZÉKELY Júlia. „Belvárosi Színház: Boszorkánytánc”. *Színház* 1, 6. sz. (1945): 8–9.
- t. r. „Művésztelep születik”. *Magyar Szó*, 2017. ápr. 1., 28.
- TAKÁCS Ádám. „Biopolitika és nemzeti állapot: egy foucault-i problematika rekonstrukciója”. In *Kötőerők. Az identitás történetének térbeli keretei*, szerk. CIEGER András, 15–28. Budapest: Atelier, 2009.
- TAKÁCS Gábor. „Padlóváza a színpadon”. *Színház* 42, 2. sz. (2009): 42–49.

- TELLER Katalin. „»Az exorbitáns bizonyuljon orbitánsnak«. Az 1920-as évek cirkuszelméletei és -gyakorlati”. In *A művészettől a tömegkultúráig*, szerk. OLAY Csaba és WEISS János, 205–214. Budapest: L’Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó, 2014.
- TOLDI Éva, szerk. *Ötvenéves a Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék*. Újvidék: Bölcsészettudományi Kar, 2009.
- TÓMÓ Margaréta. „Ti még itthon vagytok?”. *Magyar Szó*, 2014. dec. 16., 7.
- TÓTH Szilárd János. „Önigazgatás és föderalizmus. Rehák László és a jugoszláviai nemzetiségi kérdés”. In *A jugoszláviai magyarok eszme- és politikatörténete 1945–1989*, szerk. LOSONCZ Márk és RÁCZ Krisztina, 165–180. Budapest: L’Harmattan, 2019.
- TÓTH Szilárd János. „Trauma és nosztalgia északon”. In *Ki vagy te vajdasági magyar?*, szerk. LOSONCZ Márk, 203–209. Újvidék: Forum, 2017.
- TURNER, Victor. *On the Edge of the Bush*. Tucson: University of Arizona Press, 1985.
- VAJDA GÁBOR. *Remény a megfélemlítettségben. A vajdasági magyarság eszme- és irodalomtörténete (1945–1972)*. Szabadka: Magyarságkutató Tudományos Társaság, 2006.
- VARJÚ Márta. „A kezdetektől az élvonalban. Interjú Vencel Valentinnal, a 40 éves Újvidéki Színház igazgatójával”. *Magyar Szó*, 2014. jan. 25., 11.
- VÉG Sándor. „Új káderek a népi kultúrában”. *Magyar Szó*, 1949. márc. 18., 4.
- VIDA DARÓCZI Júlia. „Tanyaszínház másodszor”. *Magyar Szó*, 1980. júl. 24., 12.
- VIRÁG GÁBOR, id. *A topolyai Járás Magyar Népszínház 1949–1959*. Újvidék: Forum, 2011.
- VOLK, Petar. *Pozorišni život u Srbiji 1944/1986*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti, 1990.
- VUKOVICS Géza és GEROLD László. „A Suboticei Népszínház 20. évfordulója”. *Magyar Szó*, 1965. okt. 31., 14.
- zó. „Ma nyílik meg a vajdasági Magyar Népszínház”. *Magyar Szó*, 1945. okt. 29., 3.
- OLÁH Tamás. *E-mail-interjú Szűcs Hajnalkával*, 2018. 06. 02.
- OLÁH Tamás. *Interjú Kovács Frigyessel és Hernyák Györggyel*, Szabadka, 2018. 05. 13.
- OLÁH Tamás. *Interjú Venczel Valentinnal*, Újvidék, 2018. 05. 01.

# Névmutató

A. Sajti Enikő 28  
Ábrahám Irén 47  
Ady Endre 32, 42  
Adžić-Ursulov, Bjanka 90  
Agca, Ali 93  
Ágoston Mihály 46, 49  
Ágyas Ádám 134  
Albert János 80  
Albert Mária 80  
Albijanić, Petar 90  
Aldobolyi Nagy György 77  
Árok Ferenc 48  
Assmann, Jan 90, 91, 92  
Atanaković, Ana 90

B. Szabó György 30, 46, 47  
Baader, Andreas 94  
Babarczy László 50, 104  
Bada Irén 80  
Bakunyin, Mihail 94  
Balázs Áron 103  
Balázs Béla 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44  
Balázs Janka 33  
Balázs Piri Zoltán 47  
Bánki Zsuzsa 49  
Barácius Zoltán 37, 43, 54, 77, 78  
Baranyi Ferenc 65  
Barba, Eugenio 50  
Bécsy Tamás 97, 100, 101  
Bedzsula Margit 33  
Begović, Mirko 37  
Beleszlinné Nádor Kata 31  
Bencsik Gábor 121  
Béres Márta 111  
Berta Csongor 124  
Bhabha, Homi K. 59  
Bicskei István 47, 51  
Bischof Margit 33  
Boccaccio, Giovanni 119  
Bóka János 33, 38, 40  
Bori Imre 46, 69  
Brecht, Bertolt 104  
Brook, Peter 50, 88  
Broz, Jovanka 76

Brucci (Bruči), Rudolf 46  
Bunuševac, Kosta 75  
Burány Béla 119, 121, 125, 127  
Burton, Richard 20  
Butler, Judith 59

Caragiale, Ion Luca 65  
Cathry Nelly 33  
Cervantes, Miguel de 61  
Cetlik István 30  
Churchill, Winston 20  
Čobanski, Spasoje 42  
Cohn-Bendit, Daniel 94  
Crnkovity Gabriella 136, 137  
Curie, Marie 93  
Czérna Ágnes 56, 63  
Czifra Erika 65

Cs. Szabó Mária 33, 34  
Csajági János 65  
Csáth Géza 92  
Csehov, Anton Pavlovics 65  
Cselényi László 50  
Csipak Angéla 64, 66, 67, 81  
Csirmaz Margit 65  
Csorba Béla 90  
Csordás Mihály 77, 78

Darvas József 39  
Davidović, Radivoj 42  
Deák Ferenc 45  
Dedovity Tomity Dina 127  
Delacroix, Eugene 80  
Derrida, Jacques 59  
Dévai Zoltán 114  
Dévavári (Dér) Zoltán 74  
Diderot, Denis 126  
Disney, Walt 111  
Domonkos István 69  
Dormán László 63, 69, 77, 79  
Dózsa György 84  
Döbrei Dénes 108  
Dražković, Boro 108  
Držić, Marin 66

## 152 || VAJDASÁGI MAGYAR SZÍNHÁZ- ÉS IDENTITÁSTÖRTÉNETEK

Dudás Károly 67  
 Dupák Fanni 135  
 Đinđić, Zoran 15

Efrosz, Anatolij 50  
 Eibensütz Rózsi 33  
 Erdély Andrea 111

Fábri Béla 69  
 Fábri Géza 69  
 Faragó Edit 84  
 Fehér Katalin 81  
 Fellegi Tivadar 94  
 Ferenc Judit 61  
 Feydeau, Georges 50, 65  
 Figura Terézia 103  
 Fischer Károly 47  
 Fischer Sándor 49  
 Fischer-Lichte, Erika 7, 58  
 Forman, Miloš 76  
 Foucault, Michel 119, 120, 122  
 Földi László 65, 75, 79, 84  
 Franyó Zsuzsanna 78

Gál László 30, 32, 42  
 Garai László 81  
 Garay Béla 31, 33, 39, 47  
 Gárdonyi Géza 61  
 Gavella, Branko 47  
 Genet, Jean 102, 104, 105, 106, 107  
 Gere Vilmos 63  
 Gerold László 62, 66, 67, 77, 85, 91, 92, 93, 104, 107  
 Gilić, Vlatko 108  
 Gobby Fehér Gyula 45, 75, 77, 78, 79  
 Goethe, Johann Wolfgang 49  
 Goldoni, Carlo 66  
 Gombos Dániel 127, 137  
 Gorkij, Makszim 33  
 Gottesman Tibor 31  
 Gubecz Máté (Matija Gubec) 37  
 Guelmino Szilvia 49  
 Guevara, Che 94  
 Gvozden András 30, 42

Gyáni Gábor 58  
 Gyapjas János 33, 39  
 Gyarmati Kata 107, 113  
 Gyurkó László 61

Hajdú Tamás 115  
 Hajnal Jenő 128, 129, 130, 131, 134  
 Handke, Peter 19  
 Hangya András 30, 31  
 Harag György 75  
 Háry Gyula 35  
 Heck Paula 74  
 Herceg János 30, 47  
 Hernyák György 52, 55, 65, 66, 67, 95, 96, 104, 127, 128, 129  
 Hirschler Ferenc 33, 45  
 Hitler, Adolf 93  
 Hok Rezső 30  
 Horthy Miklós 27, 93  
 Horváth Géza 65  
 Horváth, Ödön von 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134  
 Hupkó István 75, 90

Illyés Gyula 65  
 Iványi István 92

Jacobi Viktor 74  
 Jámbor László 46  
 Jancsó Miklós 50  
 János Pál, II. 93  
 Janovics János 30  
 Jarmazović, Lajčo 42  
 Jenovac, Stevan 47  
 Jézus Krisztus 61, 79, 96, 97, 98, 101, 106, 116  
 Jónás Gabriella 75, 79  
 Jovanov, Lazar 91  
 Jovanović, Dušan 90  
 Joyce, James 93  
 József Attila 93  
 Juhász Géza 47, 49

Kacsóh Pongrácz 35  
 Kafka, Franz 96  
 Káich Katalin 74, 77  
 Kálló Béla 99  
 Kálmán Imre 61  
 Kalmár Zsuzsa 103, 129  
 Kardelj, Edvard 20, 26  
 Kasza Éva 80  
 Katajev, Valentyin 51  
 Katona Nándor 60  
 Keck (Kek) Zsigmond 27, 28, 30, 42, 44  
 Kelemen Eta 65  
 Kepler, Johannes 93

- Kerényi Imre 121  
 Kéri Sándor Botond 135  
 Keszeg Vilmos 92  
 Kiš, Danilo 109  
 Kiss Ferenc 33  
 Kiss István 33  
 Kiss Klára 33  
 Kiss Mária 33  
 Kizur Eta 30, 31  
 Klaić, Dragan 90  
 Klaniczay Gábor 124  
 Knjur Robertino 19  
 Kokotović, Nada 90  
 Kokrehel Júlia 111  
 Kolar, Robert 104  
 Kollár Ferenc 37  
 Kolta Magdolna 86  
 Kopecky László 61, 69  
 Korica Miklós 47, 48  
 Kossuth Lajos 94  
 Kosztolányi Dezső 92  
 Kott, Jan 50  
 Kovács Frigyes 36, 46, 48, 49, 50, 51, 52,  
 55, 65, 69, 81, 84, 89  
 Kőműves Csaba Bence 133  
 Kőszegi Géza 34  
 Krizsán Szilvia 103  
 Kucsera Géza, ifj. 132  
 Kucsov Borisz 114  
 Kundera, Milan 126  
 Kunszabó György 30, 31  
 Kunyi Mihály 33, 34, 37
- Ladik Katalin 47  
 Lality István 108  
 László Imre 29  
 László Roland 127  
 László Sándor 61, 127  
 Laták István 30, 31, 33, 34, 35, 42, 47, 50  
 Lazic, Radoslav 77  
 Lazukics Anna 70  
 Lénárd Róbert 62, 119, 127, 129, 130, 131,  
 132, 133, 134, 136, 137  
 Lendvai, Lajčo 42  
 Lengyel Balázs 36, 37  
 Lengyel Gábor 75, 78, 90  
 Lennert Géza 69  
 Lévy Anna 31  
 Lévy Endre 29, 30, 31, 32, 40, 41, 42, 44,  
 47, 50, 68  
 Lifka Sándor 92
- Lőrík István 30  
 Lőrinc Péter 30  
 Lőrinc Tímea 113  
 Lukács György 93  
 Luko András 30
- Madách Imre 89, 92, 93, 94  
 Magyar Attila 84, 127  
 Major Tamás 35  
 Marceau, Marcel 70  
 Maričić, Milenko 48, 50  
 Marin, Maguy 19  
 Marx, Karl 83, 87, 94  
 Matvejević, Predrag 58  
 Meinhof, Ulrike 94  
 Mess Attila 103  
 Mészáros Árpád 111  
 Mészáros Gábor 111  
 Mészáros Tibor 127  
 Mezei Gresák Lea 135  
 Mezei Kinga 102, 103, 104, 105, 106, 107  
 Mikes Imre Elek 109, 111  
 Mikić, Jovan 94  
 Mikszáth Kálmán 24  
 Milošević, Slobodan 8, 14, 15, 17, 19, 57,  
 102, 117  
 Mišić, Ljiljana 48  
 Mnouchkine, Ariane 19  
 Molcer Mátyás 50  
 Molière 65  
 Molnár Ferenc 45  
 Móricz Zsigmond 35, 44, 65  
 Murényi Mátyás 90  
 Mussolini, Benito 41  
 Müller-Schöll, Nikolaus 56
- Nagy József (Josef Nadj) 70, 108  
 Nagy Viktor 74  
 Nagypál Gábor 61, 100, 103, 107  
 Nánay István 95, 96, 98, 99  
 Németh Rudolf 33, 38, 40  
 Nešić Máté 113  
 Neumann (Nagy) Frigyes 33, 39
- Nyáray Rezső 36, 44
- Oláh Sándor 27  
 Orbán Viktor 135  
 Orwell, George 60  
 Ozsvár Róbert 122

Örkény István 46

Palkovljević, Boško 20

Papas, Irene 20

Papp Arnold 114, 116

Partljič, Tone 81, 85, 87

Pašović, Haris 70

Pásztor István 130, 131, 135

Pataki László 24, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40,  
44, 47, 48, 50, 94

Pavelkić, Rade 77

Pavis, Patrice 134

Penavin Olga 46

Petőfi Sándor, 20, 21, 27, 32, 33, 68, 94

Petz Mária 74

Póka Éva 75

Popović, Srdja 19

Popović, Vlada 42

Pozsár Mária 33, 39

Puskás Zoltán 60, 103, 114, 116, 127, 137

Py, Olivier 19

Rado, James 76

Ragni, Gerome 76

Rahmanov, Leonyid 35

Reményi József Tamás 96

Ribar, Ivo Lola 20

Richter János 31

Ristić, Ljubiša 52, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94,  
108

Rnjak, Dušan 48

Romhányi Ibi 80

Rusznay Antal 30

Rutonić Róbert 114

Sachs, Hans 65

Saghmeister Zoltán 75

Said, Edward W. 59

Sántha Sándor 33, 34, 38, 40

Sárosi Gábor 74

Sefcsics Mici 33, 38, 40

Šerbedžija, Rade 90

Seregi László 75

Šešelj, Vojislav 13

Shakespeare, William 64, 66, 67, 68, 69, 129

Siflis Irma 47

Simai Ferenc 29

Sinkó Ervin 46

Slaj, Petar 75, 79

Ślobodzianek, Tadeusz 61

Soltis Lajos 47, 60, 66, 67, 68, 69, 83, 84,  
87, 95, 96, 97, 104, 127, 129, 131

Sontag, Susan 19

Sóti Pál 27, 42

Sovény Károly 33

Sótér István 85

Steinfeld Sándor 30, 31

Straka, Željko 37

Strehler, Giorgio 50

Stulli, Vlaho 61, 66

Sulhóf József 74

Sütő András 104

Szabó György 27

Szabó István (filmrendező) 50

Szabó István (színész) 33, 34, 39

Szabó István, ifj. 47

Szabó K. István 126

Szabó Regina 132

Szálás Tímea 100

Szárits János (Ivan Sarić) 92

Szász Károly 47

Széchenyi István 94

Szent Száva 75

Szent-Györgyi Albert 93

Szigligeti Ede 35, 127

Szilágyi M. József 29

Szinétár Miklós 75

Sziráczy Katalin 65

Sziveri János 90, 96, 100, 101

Szkopál Béla 48

Szophoklész 48

Szorcsik Kriszta 102, 103, 104, 105, 106, 107

Szőnyi Hermina 33

Sztálin, Joszif Visszarionovics 28, 44, 81, 83,  
87, 93

Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin

Szergejevics 50, 51

Szuboticki Dusan 33

Szűcs Hajnalka 46, 48, 49, 50, 51, 52, 130

Szűz Mária 84, 106

Táborosi Margaréta 128

Takács Ádám 119, 120

Tallós Zsuzsanna 46, 47, 52, 65

Táncsics Mihály 94

Tanguy, François 19

Teller Katalin 132

Terék Anna 60, 127

Terék Júlia 80

- Tikvicki Mária 33, 38, 40  
Tito, Josip Broz 8, 17, 18, 20, 21, 23, 26, 27,  
28, 30, 35, 38, 42, 44, 45, 57, 59, 69, 76,  
81, 87, 89  
Tolnai Ottó 69, 90  
Tovsztonogov, Georgij 50  
Törköly Levente 83  
Turner, Victor 59  
  
Urbán András 74, 108, 109, 110, 111  
  
Vajda Tibor 46, 47  
Vajda, Andrzej 50  
Váradi Hajnalka 47  
Varga Benjámin 133  
Varga István 27, 47  
Varga Somogyi Tibor 69  
Varga Zoltán 45  
Vasiljević, Žarko 42  
Végel László 90  
  
Venczel Valentin 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52  
Vericourt, Emmanuel de 19  
Versényi Ida 47  
Vicsek Károly 73, 75, 77, 79, 103  
Viktor Emánuel, III. 41  
Vincze Mihály 39, 40  
Virág Gábor 59  
Virág Mihály 47, 48, 65, 80  
Vörösmarty Mihály 94  
Vrábel János 69  
Vukosavljević, Sreten 26  
  
Weil, Kurt 104  
Welles, Orson 20  
Weöres Sándor 67  
  
Zrenjanin, Žarko 20  
Zvekanović, Gucan 78  
Žilnik, Želimir 90  
Živadinov, Dragan 90

