

Szubjektív és töredékes. Erdélyi magyar színházi előadások kritikai recepciója az „Utunk” folyóiratban 1946 és 1952 között

GYÖRGY Andrea, PhD

University of Arts Târgu-Mureş, Theatre and Multimedia Research Institute
gyorgy.andrea@theatre-research.ro

Abstract: Subjective and Fragmentary. The Critical Reception of Transylvanian Hungarian Theatrical Performances in the Utunk Magazine, 1946-1952

Defining theatre history as a history of performances will make us realize that the subject-matter of inquiries into theatre history does not exist. We cannot access the theatrical performances of the past as such; indeed, they are by nature events and as such, ephemeral. Any analysis of past performances is, in fact, an examination of the documentary records and traces that evoke the memory of the performances. One type of documents is the cultural periodicals, which contain subjective and fragmentary mementoes of the performances and the simplest forms of reconstruction: descriptions, critical reviews, photos, etc. Following an exploration of the content of Utunk, a weekly magazine of literature, art, and criticism founded in 1946, and processing of the magazine's articles on theatre, the paper seeks to answer questions such as: What were the hottest theatre-related issues of the period under review? To what extent were audience preferences and professional discourse on theatre shaped by the texts examined? What were the main characteristics of the language of theatre criticism of the period?

Key words: *cultural periodical; communist ideology; theatre reviews.*

Amennyiben a színháztörténetet előadások történeteként határozzuk meg, azzal szembesülünk, hogy a színháztörténeti vizsgálódások tárgya szigorúan nézve nem is létezik. A múlt színházi előadásaihoz mint olyanhoz nem férhetünk hozzá, ezek ugyanis esemény jellegűek, tűnékeny természetűek, ezért a múltbeli előadások elemzése tulajdonképpen az előadás emlékéit megidézõ dokumentumok, nyomok rajzolatának a vizsgálata. A dokumentumok egyik típusát a folyóiratok képezik, amelyek az előadás szubjektív, töredékes emlékeit, és a rekonstrukció legegyszerűbb formáinak, az előadásról készült leírásoknak, kritikáknak, fényképeknek stb. adnak helyet. Szakfolyóiratok hiányában (ebben az időszakban nem működik színházi folyóirat Erdélyben) a dokumentumok másik típusát, a kulturális periodikát vizsgálom.

Az 1946-ban, Kolozsváron alapított irodalmi, művészeti és kritikai kéthetenként, majd hetente megjelenő lap, az *Utunk* a leghosszabb életű romániai magyar irodalmi



lap, amelynek 1989-ig 44 évfolyama jelent meg. Rendszeresen reflektált a színházi eseményekre, ezért igen fontos szerepet tölt be a színházi emlékezet megőrzésében. A lap szellemiségére indulásának első két évében még a nyitottság jellemző, ezt az irányvonalat azonban megtörik a kommunista párt részéről érkező támadások, amelyekre Gaál Gábor főszerkesztő a lap ideológiai vonalának a megkeményítésével reagál. Így az 1948–53-as időszakban megjelent írásokat „a normatív, dogmatikus türelmetlenség, a kiélesedett osztályharc (nemzetközi vonatkozásban az imperializmus és a rothadó nyugati kultúra leleplezése) jellemzi” (Balogh és Dávid, 2010, 4880) ellenére, 1950-ben lejáratozó sajtókampány indul Gaál ellen, majd kizárják a pártból és eltávolítják a lap éléről.

Az *Utunk* színházi cikkeiben végzett vizsgálat során a következő kérdésekre keresem a választ: Milyen színházkonceptiót tartott érvényesnek a lap? Mit gondolt a színikritika feladatairól? Milyen a volt a korabeli színikritika nyelve?

A lap figyelemmel kíséri az ebben a periódusban Romániában működő négy magyar állami színház (Kolozsvári Állami Magyar Színház, Marosvásárhelyi Állami Székely Színház, Nagyvárad Állami Magyar Színház, Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Népszínház, később Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház) munkáját, az amatőr társulatokét (munkásszínházak), valamint a bábszínházakét. 1947-ben jelenik meg Kemény Jánosnak *A színbírálatról* című írása, amely azt a kérdést járja körül, hogy a szellemi újjáépítés korában melyek a feladatai a színházak munkáját támogató kritikusnak. A kritikus munkáját a maga összetettségében ragadja meg, a végletek közötti egyensúlyozásnak nevezi a közönség ízlésének emelése és a színház művészetének fejlesztése között. „A kritikus tehát egyfelől nem léphet előkelő idegenként a nézőterre, hogy ott a lehetőségeket figyelmen kívül hagyva ítéljen elevenek és holtak fölött, másfelől azonban nem tekintheti magát a színház jóságos nagybácsijának sem, aki akkor is dicsér, amikor a jó nevelő szeretettel korhol” - írja Kemény (1947). Ez a megfontolt, józan hang (szerzőjével együtt) a további években eltűnik a színházi tárgyú cikkekből. Helyét átveszi a türelmetlen, agitáló hangnem, azé a kritikusé, aki elsősorban nem esztétikai, hanem ideológiai elvárással közeledik a színházi eseményhez, amelynek feladata az, hogy az osztályharcot mutassa meg, hogy érzékeltesse az új szovjetembert, és neveljen (Molter, 1949). A kritika feladata tehát a színházi eseményekre reflektálni, ezáltal pedig segítséget nyújtani a színházi alkotóknak. Pontosabban az „új típusú rendezőknek”, akik nem a hagyományos „polgári diktátorrendezők”, hanem munkái „kollektív rendezések”, a színházi alkotómunka ugyanis demokratikus jellegű. A sajtó és a színház kéz a kézben kell járjon. Rappaport Ottó egyik kritikájában például szorgalmazza a kolozsvári színházban rendszeresített termelési üléseket, „melyek lehetővé teszik a kritika számára a darab előkészítésében és ideológiai elmélyítésében való részvételt.” (Rappaport, 1948) Hogyan hatott a korabeli kritika a színházi előadásra? Megtudjuk, hogy volt amikor a színészek „polgári magatartást tanúsítottak”, magyarul: megsértődtek, de volt amikor önkritikát gyakoroltak, magyarul: komolyan vették a színbírálatokat. Lehet, hogy elszigetelt eset, de a kritikus hatalmát mutatja meg az a történet, amelyre Marosi Péter utal. A helyi napilap, a *Népiúság* kritikus megpróbálta Várady Rudolf alakítását egy



marosvásárhelyi előadásban (Gorkij: *Kispolgárok*), és ennek következményeként a szerepét Delly Ferenc vette át (Marosi, 1950).

1950-ben először olvasható az új kritikai szótár egyik jellegzetes szóösszetétele, a „pártos kritikus” kifejezés (és ennek testvérkifejezése, a „pártos színpad-művészet”). A színházi előadás abban az esetben pártos, ha az osztályharcot ábrázolja, a pártos kritikus pedig követi a Kommunista Párt programját, amely megjelöli a szocialista művészet feladatait is. A pártos kritika a valóságismereten kell, hogy alapuljon. De hogyan ismerje meg a kritikus a társadalmi valóságot? - teszi fel a kérdést Hajdu Győző. „Nemcsak úgy, hogy tanulmányozzák annak irodalmi és tudományos művekben való tükröződését, hanem úgy, hogy sűrűn ellátogatnak az üzemekbe, a kollektív-gazdaságokba, vagy a bányákba.” (Hajdu, 1950) A pártos kritikus, természetesen, a szocialista ideológia mellett agitál. Többször visszatér az a gondolat, hogy egy előadás akkor sikeres, ha agitatív erőt gyakorol a nézőre. A kritikus irányító, felvilágosító munkát is végez a nézők körében: „A kritika nem szakadhat el a tömegek véleményétől, de munkáját feltétlenül el kell végeznie a tömegben.” (Kotyor, 1949)

Talán már kiderült, hogy e korszak színikritikái távol állnak attól, hogy élvezetes olvasmányok legyenek, nemcsak azért, mert irritáló módon folyamatosan a kommunista ideológia mellett agitálnak, hanem azért is, mert túl komolyan veszik nevelői szerepüket, ráadásul nélkülözik a humort, és árad belőlük az indulat. Dühös írások. Van valami görcsösség is bennük. (Befogadásukat csak részben könnyíti meg az, hogy az időbeli távolság lehetőséget nyújt ironikus olvasatukra). Ezek a harcok írások állandóan küzdenek valami ellen. Bár meghirdetik a színházi hagyományok lerombolásának programját (küzdeni kell a burzsoázia legrosszabb színpadi hagyományai ellen), és úgy tesznek, mintha egy teljesen új színházeszmény létrehozásán munkálkodnának, valójában tovább viszik, sőt megerősítik a színpadi realizmus hagyományát. A folyóirat színházi szövegei azt a tizenkilencedik század végi (realista) esztétikai kategóriákon nyugvó színházzszemléletet tükrözik, amelyben a döntő fogalmak a karakter, a történet, a pszichológia.

A hagyományos magyar színház poétikai kritériumait a következőképpen szokás meghatározni: szöveggéközpontúság, színészgéközpontúság, történet-geközpontúság (Imre, 2002). A magyar színházi kultúra tehát alapvetően a dramatikus szövegre épül, a szöveget előadó színészre koncentráll, ugyanakkor a magyar színház története során mindvégig megtartotta a történetnek az előadásokat alapvetően szervező elvét. Érdemes e négy poétikai kritérium mentén körbejárni az *Utunk* színbírálatait, amelyek általános jellemzői a következők. Nem műgéközpontúak, azaz nem tárgyukról, az előadásról szólnak. Keveset tudunk meg belőlük az előadásról, annál többet azonban a szövegről, amelyre az épül (ismertetik a színpadi szöveg megszületésének történelmi-társadalmi kontextusát, elmesélik a cselekményét). Ugyanakkor részletesen leírják a színészi játékot, szinte csak utalnak a rendezésre, a színpadképre, a díszletre, a hangzásra. Ellenben behatóan foglalkoznak a közönség reakcióival.



1. Szövegeközpontúság.

A bírálatokban prioritást élvez a dramatikus szöveg és a szerző. Az *Utunk* színikritikusai ugyanis a színházat nem tekintik autonóm művészetnek, hanem az irodalomhoz tartozónak, a színházat a drámára vezetik vissza, és ezzel a nyugati színház Derrida által logocentrikusnak és teologikusnak nevezett hagyományát tartják érvényesnek, amelyre a magyar színház is épül. A dramatikus szövegnek egyetlen „végső” jelentése van, egyetlen megnyugtató, stabil értelme, amelyet a rendező dekódol, és ez mindig ugyanaz: az osztályharc. Ezért ragadtathatja el magát a kritikus a következő megállapításokra: „Szabó Ernő rendezése helyesen fogta fel a darabot.” (Kotyor, 1949) „A mi korunk számára Shakespeare-ből az a fontos és értékes, ami az ő idejének osztályharcát, és a harc eredményezte haladást tükrözi vissza.” (Rappaport, 1949) „A Székely Színház megragadta Gorkij művének helyes értelmezését.” (Marosi, 1950) A lap színházi tárgyú cikkei magától értetődőnek tartják a dramatikus szöveg felsőbbrendű voltát az előadáshoz képest. „A művészi színpadi játékban [értsd: az előadásban, Gy. A.] a költői mondanivaló testesül meg” - írja Jánosházy György 1948-ban közölt tanulmányában (Jánosházy, 1948). A színház feladata nem más, mint az, hogy „az irodalom szolgálóleánya legyen, hogy alázattal viszonyuljon a szöveghez és a szöveg igazságának és szépségének maradéktalan érvényre jutásán fáradozzék” (Visky, 2002, 8).

2. Színészközpontúság

Jánosházy György előbb említett tanulmányában, amelyben a szocialista-realista színház definícióját kísérli meg, majdnem egyenlőségjelet tesz a színházi előadás és a színészi játék közé, amelyhez képest a díszlet is csak másodlagos tényező. Jánosházy szerint a szocialista-realista színház nem teremt illúziót, és nem tévesztendő össze a naturalizmussal. A szocialista-realista színház „nem a valóság naturalisztikus utáncsása, hanem lényegének kielemezésére, értékelésére [értsd megmutatására, Gy. A.] törekszik” (Jánosházy, 1948). A kritikusok a realista játékmódot és a Sztanyiszlavszkij-féle játéknyelvet kérik számon a színészekre, akiknek az a feladatuk, hogy a szocialista építés hőseit valóságosan ábrázolják. „Ki kell emelnünk Szentés Ferenc alakítását. Két mondatos szerepében olyan hitelesen alakította a szovjet tisztet, hogy a közönség egy pillanatra azt hitte, hogy valódi szovjet tiszt jelent meg a színpadon” (Kovács, 1950) Sajnálatos módon a szerző nem fordít gondot a közönség reakcióinak a részletes leírására, így csak fantáziánkra vagyunk utalva, amikor elképzeljük, ahogyan a nézők felugrálnak, esetleg visítva menekülnek. A színibírálatok a drámai konfliktust minden esetben a társadalmi osztályok közötti konfliktusra vezetnek vissza, így lesz a negatív és a pozitív hősök új neve: osztályellenség és szovjetember. A kritikusok túl sokat bíbelődnek azzal, hogy miként alakítják a színészek a különböző karaktereket. Visszatérő probléma, hogy a negatív karakterek nem elég negatívak (például, amikor a közönség által jól ismert operett színész nem tud operett múltja miatt eléggé ellenszenves légkört teremteni), a pozitívak pedig nem eléggé pozitívak. A kritikai diskurzus szinte nem létezőnek tekinti az előadás látványvilágát, jó, ha egy fél mondatban utalnak rá. A díszlet a színészi játékhoz képest az előadásban azért csupán



másodlagos, mert „a realista színház célja az, hogy érzelmeket szuggeráljon, nem öncélúan, hanem azért, hogy nevelje a közönséget. Erre egyedül a művészi színpadi játék képes. Enélkül az előadott színpadi mű csak élőhangon megszólaltatott irodalom.” (Jánosházy, 1948) Az előadások, amelyekről olvasunk, hagyományos térformákat használó, zárt reprezentációjú produkciók, amelyekre a precízen kidolgozott helyzetek és jelenetek a jellemzőek. Nem kísérleteznek a negyedik fal lebontásával sem, annak ellenére, hogy szükségesnek tartják a színpad és nézőtér közötti szoros kapcsolat kialakítását. „Színész és néző kapcsolatát korántsem a színész föl-alá járkálása, vagy a nézővel való csevegése biztosítja” - állapítja meg Jánosházy, majd hozzáteszi: „Sajnos, ezt a Teréz körúti Színpadról ismert olcsó rögtönző modort... egyes színházak ma is ápolják.” (Jánosházy, 1948).

3. Történet-központúság

Azzal, hogy a kritikák a történetet tartják az általuk bemutatott előadások alapvető szervező elvének, újfent konzervatívnak bizonyulnak. A bírálók számára egyértelmű, hogy az előadásokban a történet általában tartalmazza az általános üzenetet, illetve jelzi a teleologikus célt, amely felé a jelenetek és a színpadi karakterek orientálódnak.

A felsorolt jellemzőket kiegészíthetjük még eggyel, a közönség reakcióival. A kritikák nagy hangsúlyt fektetnek a közönség reakcióinak a leírására és értelmezésére, amelyek sokszor erőltetettek, inkább a szerző előadásértelmezését erősítik meg. Kotyor András szerint például a vásárhelyiek azért hahotáznak, tapsolnak Mikszáth *Különös házasságának* színpadi adaptációja közben, mert értik az előadást, amely nem más, mint „a vatikáni reakció ügynökeinek a leleplezése.” (Kotyor András, 1949) Simon Magda, aki többnyire a Nagyvárad Állami Színház előadásairól ír, többször említi, hogy kicserélődött a színház közönsége, és az igényes új közönség (a munkás, a parasztdolgozó, a haladó értelmiségi, a katona és a diák) ért a színházhoz, „van egyfajta egészséges érzéke ahhoz, hogy visszautasítsa mindazt, ami a színpadról hamisan cseng.” (Simon Magda, 1950) Az idealizált néző tehát tekintély, aki romlatlan esztétikai érzékkel rendelkezik, és gesztusaival akaratlanul is jelzi, hogy mennyire játszik jól a színész. Rappaport Ottónál olvassuk: annyira élethűen játszotta a negatív karaktert a színész, hogy az egyik néző „ökölbeszűkült kezekkel ágaskodott a bársonyszékben.” (Rappaport, 1949) Szintén a vásárhelyi közönségről olvassuk, hogy „sokszor helyeselt tapsával”, de, mivel egyre inkább színházértővé válik, „nem extatikus már, csak ott, ahol kell.” (Molter, 1949).

Az *Utunk* színikritikusai megállapítják, hogy mennyire szegényes a korabeli hazai drámatermés, és szóvá teszik azt is, hogy izgalommal várják az új magyar dramatikus szövegek megjelenését. Maros Péter úgy fogalmaz: az 1949-es év legnagyobb hiánya az, hogy még mindig nem született meg a hazai (értsd erdélyi) magyar dráma, amely a színházi megújulás egyik lehetősége. Az *Utunk* kritikusai által annyira vágyott korszak, ahol kortárs szöveg és színházi praxis termékenyen együtt működik, végül mégis eljön, akkor, amikor Harag György az új, korszerű színházi nyelv megtalálásának a titkát a



kortárs (romániai) magyar drámában fedezi fel. „Úgy éreztem, hogy saját művészi megújulásom érdekében mindenképp előtt a hazai drámairodalmat kell színpadra állítanom, és rátalálásom az új kifejezési eszközökre ennek a kísérletnek is beillő munkának a folyamán alakult ki” – írja a magyar színháztörténet és saját rendezői pályájának toposzaként emlegetett előadása, Nagy István *Özönvíz előtt* című drámája 1971-es marosvásárhelyi színpadra állításának a körülményeire emlékezve. (Nánay, 1992, 162).

De ez már a magyar színháztörténet és az *Utunk* egy következő korszaka.

BIBLIOGRÁFIA

- BALOGH Edgár és DÁVID Gyula (főszerk.), 1981-2010. *Romániai magyar irodalmi lexikon. Szépirodalom, közírás, tudományos irodalom, művelődés V/2. (T–Zs)*. Kolozsvár, Kriterion-Erdélyi Múzeum Egyesület. 2010.
- HAJDU Győző, 1950, A kritikus és a valóság. *Utunk*, 6, 7.
- IMRE Zoltán, 2002, A másság játéka, *Kritika*, 7-8, 12-16.
- JÁNOSHÁZY György, 1948, Kulissza és valóság, *Utunk*, 17,10.
- KEMÉNY János, 1947, A színibírálatról, *Utunk*, 3,5.
- KOTYOR András, 1949, A Különös házasság marosvásárhelyi bemutatójának tanulsága. *Utunk*, 3, 13.
- KOVÁCS Ferenc, 1950, A második arcvonal mögött. *Utunk*, 24, 4.
- MAROSI Péter, 1950, Útban Gorkij felé. A Kispolgárok marosvásárhelyi bemutatója. *Utunk*, 1, 9.
- MOLTER Károly, 1949, Három egyfelvonásos a Székely Színházban, *Utunk*, 4,15.
- NÁNAY István (szerk.), 1992, *Harag György színháza*. Pesti Szalon.
- RAPPAPORT Ottó, 1948, Cselekvő hősöket, *Utunk*, 12. 1948. dec. 18.
- RAPPAPORT Ottó, 1949, Új színjátszás Bukarestben, *Utunk*, 4, 14.
- SIMON Magda, 1950, Két bemutató és egy vitaest a NvÁMSz-ban. *Utunk* 9, 2.
- VISKY András, A dramaturg. Hermész példája. In: Visky András, 2002, *Írni és (nem) rendezni*. Cluj Napoca, Koinónia.