„Olyan korszak volt az, amikor csak igent lehetett mondani és tapsolni” Harag György: „Bűnösök” (Szabadkai Népszínház, 1974) [1]

DOI : 10.46522/S.2026.01.5

OLÁH Tamás, PhD
ELTE Research Centre for the Humanities, Institute for Literary Studies, Hungary;
Academy of Arts, Novi Sad, Department of Dramatic Arts, Serbia
olah.tamas@htk.elte.hu

Abstract: “It Was an Era When You Could Only Say Yes and Applaud”. György Harag: “Sinners” (National Theatre of Subotica, 1974)
Prior to his legendary Chekhov trilogy in Novi Sad (Yugoslavia), György Harag created nine performances with the Serbian and Hungarian companies of the National Theatre in Subotica between 1969 and 1979. These were mostly comedies and musical performances. In 1974, the Hungarian company staged the first premiere of the grotesque play “Sinners” (Bűnösök) by Vojvodinian author Sándor Bogdánfi, directed by Harag. The play is a contemporary themed piece for popular theatre, which uses the panels of well-liked crime dramas of the 60s and 70s to deal with the conscience of the elite of the Yugoslav self-governing socialist society through the story of Károly Petrik, the CEO of a machine factory (a former young communist and front-line soldier). This unconventional production has been performed in numerous towns and villages in the province. It has been played more than fifty times, which is highly unusual compared to the number of performances of contemporary Hungarian dramas in Vojvodina. Philther analysis of the performance reveals how Harag uses the conventions of popular theatre while also deconstructing them, replacing the tradition of realistic drama with a unique form of psychological realism, thereby expressing veiled criticism of the political system.

Key words: *Sinners (Bűnösök); National Theatre of Subotica; György Harag; socialist society; grotesque crime comedy.*

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Jugoszláv Kommunista Szövetség 1950-ben vezeti be a szocializmus magas fokú önkormányzatiságon alapuló, önigazgatású társadalmi és gazdasági modelljét (*samoupravni socijalizam*), mely egészen az ország széthullásáig érvényben marad. Ennek az Európában egyedülállónak számító koncepciónak az értelmében a gyárak és a

[1] A tanulmány megírásakor a szerző a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal támogatásában (OTKA PD 146626) részesült.

termőföldek társadalmi tulajdonná válnak, az intézményekben munkástanácsokat hoznak létre, s e szerveken keresztül az irányítás a dolgozók által delegált képviselők kezébe kerül, akik „mind a munka tényezőiről, mind a munkaeszközökről, mind pedig a munka termékeiről" közvetlenül rendelkezhetnek (Tóth 2019, 168). Emellett a vezetőségeknek a törvény szerint rendszeresen össze kell hívniuk a dolgozók gyűlését is, melyen az adott vállalat vagy szövetkezet minden egyes dolgozója részt vesz. A legnagyobb volumenű kérdésekről kizárólag ez a szerv dönthet. A hatalom tehát látszólag nem szól bele a gazdasági szereplők belügyeibe, ám a gyakorlatban „továbbra is az állam határoz[za] meg mit, milyen mennyiségben kell gyártani, és milyen árban lehet azt eladni" (Laszák 2010). Az önigazgatású szocializmus fontos alapelve, hogy az együtt dolgozók egymásrautaltságán alapszik, így elképzelhetetlen az egymás iránti elköteleződés és bizalom nélkül. Ily módon összefügg a kisebbségi kérdéssel is, hiszen „a kölcsönös elköteleződés […] egymás nyelvének a valamilyen fokú elsajátítása mellett az egyes [nemzeti] közösségek kulturális önértelmezéseinek a megismerését is magában kell, hogy foglalja" (Tóth 2019, 172).

A termelés során felhasznált eszközök társadalmi tulajdonná válása természetesem számos lehetőséget kínál a visszaélésre is, mivel ténylegesen semmi sem tudja megfékezni a gyárak és termelői szövetkezetek vezetőinek vagyonosodását, ugyanis a munkástanácsok döntéshozatali joga lehetővé teszi számukra a profit szabad elosztását, így személyes juttatásokra fordítását is. A bérnövelések önfinanszírozása miatt a vállalatok gyakran túlköltekeznek, miközben a fedezetet jelentő beruházások rendre elmaradnak. Ám mivel a hidegháború évei alatt Tito mindkét hatalmi tömbbel jó kapcsolatot alakít ki, Jugoszlávia nagy összegű nemzetközi kölcsönöket vehet fel a gazdasági helyzet stabilizálása érdekében. Bár ennek következtében az ország fokozatosan eladósodik, ez sokáig érzékelhetetlen az állampolgárok számára. E kvázi-piaci mechanizmusok viszont nem képesek hatékonyan ellensúlyozni a szigorú központi ellenőrzés hiányában a bérképzés területén elterjedt korrupciót (Bakó 2021, 9).

A tagállamokat megillető javak egyenlő elosztására való törekvés emellett egyre fokozódó feszültségekhez vezet a gazdaságilag fejlettebb, ezáltal eredményesebb köztársaságokban (Szlovénia, Horvátország), mivel a szövetségi kormány látványosan kizsákmányolja azokat a fejletlenebbek, különösen Szerbia javára. Az elégedetlenség 1971-ben a horvát tavaszként ismert reformmozgalom kulminálásához és tüntetéshullámokhoz vezet, melynek során zágrábi diákok és értelmiségiek ezrei vonulnak utcára az önigazgatású szocializmus korlátai és gazdasági egyenlőtlenségei miatt, s a reformigényekkel gyakran nacionalista elemek is keverednek.

Az elégedetlenséget Josip Broz Tito, az államalakulat örökös elnöke 1974-ben új alkotmánnyal igyekszik letörni, mely szinte teljes egészében jóváhagyja az 1971-es horvát reformjavaslatokat, erősíti az államot alkotó köztársaságok gazdasági hatalmát, és reformista követeléseket érvényesít a bankszektorban, a kereskedelemben és a devizaforgalomban is (Rusinow 2007, 144). Az alaptörvény az országot változatlanul szövetségi államként határozza meg, az egyetlen kézben összpontosuló kormányzást

azonban elméletben felváltja a tagköztársaságok és autonóm tartományok által delegált nyolctagú elnökség koncepciója, melyben minden egyes föderális egység (Bosznia-Hercegovina, Horvátország, Macedónia, Montenegró, Szlovénia és Szerbia) egy-egy szavazattal, illetve vétójoggal élhet a délszláv szövetségi államra vonatkozó kérdésekben. A tagköztársaságok a helyi ügyekben erős autonómiát kapnak, Koszovó és a Vajdaság pedig, ahol számottevő a nemzeti kisebbségek aránya, szintén autonóm tartományi státuszt nyernek, és ezzel együtt egy-egy képviselőt az elnökségi tanácsban. Az új alkotmány a kutatók szerint gyakorlatilag Tito politikai végrendeleteként értelmezhető. Mivel nem talál megfelelő utódot, aki egy személyben állhatna az ország élére, inkább egy kollektív – az önigazgatású szocializmus munkástanácsaihoz hasonló – kormányzószervre bízza az irányítást (Laszák 2010).

Mindezzel egyidőben a hatvanas évek végére a Szabadkai Népszínház vezetőségének látszólag sikerül kilábalnia abból a műsorpolitikai válságból, melybe az intézmény az ötvenes évek második felében került. A Magyar Társulat repertóriumát és látogatottsági adatait (Gerold és Pastyik 1970) megvizsgálva kiderül, hogy a második világháború után létrehozott első hivatásos vajdasági magyar együttes az államfordulatot követően bemutatott propagandisztikus darabokat és a század derekán színre vitt vajdasági magyar, politikailag hasonlóképpen motivált drámaszöveget leszámítva nem tud érdemben reagálni a kortárs valóság problémáira, mivel a nem zenés és szórakoztató jellegű előadások rendszerint megbuknak vagy érdektelenségbe fulladnak a városban. S bár a színpadot a hatvanas években is a könnyed, zenés komédiák és a krimik uralják, a „szórakoztatás kényszere” és a korszerű színház meghonosításának vágya már egyszerre van jelen (Podolszki 1972, 73–74). Dévics Imre igazgatása alatt (1960–1968, 1970–1971) szinte végig tetten érhető a progresszió, még ha zavarba ejtően lassú is. Dévics első mandátuma kezdetén Szabadkára hívja az 1959-ben megszűnő topolyai Járási Magyar Népszínházból az egykori társulat néhány jelentős színészét (többek között Karna Margitot, Süveges Etát, Barácius Zoltánt, Albert Jánost), s megpróbálja kiszolgálni az alföldi város lakóinak operettkultuszát, mivel felismeri, hogy a szabadkai közönséget mindig is főleg „kereskedelmi polgárság” és „kisiparosság” alkotta, melynek érdeklődése „objektíve” alakulhatott úgy, hogy a „zene a színházban nélkülözhetetlen szükséglet[té] vált” (Pósa 1972, 42). Az igazgató belátja, hogy a korszerű színház korszerűen gondolkodó, képzett szakembereket kíván, ezért meghívott mesterségtanárokkal (Versényi Ida, Szász Károly) létrehozza a Színészképző Stúdiót (1965–1967) a Népszínház keretében, mely rendkívüli lépésnek számít, hiszen a Vajdaságban csak 1974-ben indul el az első felsőfokú, magyar nyelvű színészképző stúdium az Újvidéki Művészeti Akadémián. Ugyan a képzés a stúdióban egy évfolyam kinevelése után megszűnik, Dévics 1971-ben – a halála előtt adott utolsó interjúban – fontosnak tartja kihangsúlyozni, hogy immár öt vajdasági származású hallgató tanul a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolán, egy növendék pedig a Marosvásárhelyi Színművészeti Intézetben. (Jól mutatja érzelmi érintettségét, hogy „növendékeinkként”,

„lányunkként" hivatkozik rájuk.)[2] Az utánpótlás biztosításának ügye mellett felveti egy Kísérleti Színpad megnyitását is, mely végül az Életjel Kiadó égisze alatt jön létre, és 1968 és 1972 között a Magyar Társulat színészeivel működik (lásd Dudás 2021). Az igazgató a Népszínházban is a bevett színházi formanyelv és játékhagyomány felülvizsgálatát kezdeményezi, s rendszeresen hív meg külföldi – elsősorban magyarországi – hivatásos színészeket és rendezőket, hogy képzetlen társulatával dolgozzanak. Ennek a programnak keretei között – melyet Dévics egyéves politikai szerepvállalása alatt a belgrádi Köztársasági Kultúrügyosztályon a társulat vezető színész-rendezője, Pataki László megbízott igazgatóként visz tovább – érkezik először Marosvásárhelyről Szabadkára Harag György is 1969-ben (Karna 2005, 33).

Barácius Zoltán a Hét Nap című hetilap hasábjain rögzíti, hogyan beszél Harag az első próbafolyamat során, a társulat fiatal tagjai előtt a korszerű színházról a Népszínház társalgójában:

> A színház – olyannak, amilyen, jelenleg – halálra van ítélve. A hagyományos kifejező eszközökkel színpadra állított mű nem életképes, nem képes felrázni a mai nézőt, akinek idegrendszere mindig valami újat, szokatlant követel, ezért, sokkhatásokkal kell operálni és a nézőt arra késztetni, hogy kimeredt szemekkel figyelje a színpadon gördülő cselekményt, és még az sem baj, ha megbotránkoztatjuk, ha a polgári világ fonákságát, nevetséges és szánalmas voltát állítjuk szemei elé. Természetesen ehhez új színészek is kellenek, fiatal színészek, akik mentesek minden modorosságtól. Igazabb, őszintébb, szertelenebb játékot vigyünk a színpadra, hiszen a néző, aki évszázadokon át türelmesen ülte végig az unalmas előadásokat, ma már nagy rutinnal rendelkezik – a színészekkel együtt – és előre tudja, hogy a bevált recept szerint X . Y. színész az adott pillanatban hova ül le, és melyik kezével takarja el az arcát. Ezt a merev rutinmunkát kell – vagy legalábbis kívánatos – szétzúzni fiatalos lendülettel, beatzenével és keményebb, durvább tolmácsolásban.
>
> Barácius 1969, 11

Harag az 1969–1970-es évadban három, a rendezői életmű egészét nézve szokatlan műfajú darabot is létrehoz a Magyar Társulattal: Robert Thomas *Szegény Dániel* című bűnügyi komédiáját (bemutató: 1969. 12. 30.), Pietro Garinei és Sandro Giovannini *Tigris a garázsban* című musicalét (bemutató: 1970. 01. 15.) és Agatha Christie *Tíz kicsi néger* című klasszikus krimijét (bemutató: 1970. 05. 24.). A következő évadban immár kortárs magyarországi szerző, Tóth Miklós polgári vígjátékát, az *Elcserélt vőlegény*t viszi színpadra. 1973-ban Mihail Sebastian *Névtelen csillag*ával debütál az egyazon intézményen belül működő Szerb Társulat rendezőjeként, majd 1974. szeptember 17-én a Magyar Társulat az irányításával mutatja be Bogdánfi Sándor *Bűnösök* című groteszk

[2] Az öt említett vajdasági származású hallgató közül Soltis Lajos és Balázs Piri Zoltán 1973-ban, Korica Miklós pedig 1974-ben fejezi be tanulmányait Budapesten. Marosvásárhelyen Ábrahám Irén 1975-ben szerez diplomát. Mindannyian hazatérnek a Vajdaságba.

játékát. Harag a kolozsvári évei alatt (1975–1985) fogalmazza meg,[3] hogy „legfontosabb feladatának tartja a közelmúltbeli és kortárs erdélyi írók műveinek bemutatását” (Nánay 2021, 44). Bogdánfi drámáját valószínűleg a színház vezetősége ajánlja fel az erdélyi mesternek, aki a vállalást minden bizonnyal beilleszthetőnek látja kisebbségi magyar írókra koncentráló, még formálódó alkotói programjába.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Ugyan a *Bűnösök* első felvonását 1971 júniusában – vagyis közvetlenül a horvát tavasz eseményei után – leközli a Híd folyóirat, a teljes dráma soha nem jelenik meg nyomtatásban. Ez a mű a kispróza-, regény-, újság- és humoreszkíró Bogdánfi Sándor második drámája. *Új fény* című agitatív színműve – melyet 1951-ben szintén a Szabadkai Népszínház mutat be *Vass Péter* címen – egy vajdasági falu háború utáni szocialista átalakulását és a kollektivizálás érdekében zajló propagandatevékenység hatásait tematizálja. Címszereplője az „úri világba feltörekvő gazdag paraszt típusa”, aki megveti az új rendszert, és ki akar bújni az adózás és a beszolgáltatás kötelezettsége alól (Juhász 1998, 158). A dráma természetesen Vass törvényszerű bukásával zárul.

Hasonló bukás-dramaturgia irányítja a *Bűnösök* című dráma eseményeit is, noha főszereplője, Petrik Károly az önigazgatású szocialista rendszer feltétlen híve. Petrik a második világháború előtti években mint kommunista diák tölti börtönbüntetését politikai elítéltként, majd a háborúban partizánként harcol és súlyosan megsebesül. A „felszabadulást” követően megbízható kádernek nyilvánítják, és rábízzák az újvidéki Egyesült Gépgyár újjáépítésének irányítását és a vállalat újraindítását. A hetvenes évek elején, a dráma jelen idejében az idős, megfáradt Petrik már több, mint két és fél évtizede vezérigazgató. A *Vass Péter* propagandisztikus hangvételével ellentétben ezúttal azonban szó sincs a szocialista gazdasági modell megdicsőüléséről. Míg Petrik és családja – az önigazgatás által biztosított kereteket kihasználva – komoly vagyonra tesz szert, s a kommunista elit mesés életét éli, a gyári munkások fizetései alacsonyak, a termelést szolgáló berendezések pedig elavultak. Petriket azonban egyszerre félik és tisztelik. Az első felvonás során kiderül, hogy hamarosan megérkezik az a régóta várt, nagyösszegű „szanációs hitel”, mellyel végre „talpra állíthatják” a vállalatot (Bogdánfi 1974, 28). Petrik át akarja alakítani a szebb napokat is látott gyár vezetőségének személyi összetételét. Terve, hogy az időseket – önmagát is beleértve – fokozatosan nyugdíjazza, s helyükbe ambiciózus fiatalokat ültet. (Gondoljunk csak Tito „politikai végrendeletére”, mely a bemutató évében lép érvénybe!) Megtudjuk, hogy két belgrádi professzor a felkérésére már ki is dolgozta a cég új termelési programját, de Petrik azt szeretné, ha ezt már nem ő, hanem fiatal titkára, bizalmasa és családi barátja, Bulics Iván terjesztené a munkástanács elé. Petrik azt tervezi, hogy néhány évig még pozíciójában marad, hogy hatékonyan egyengethesse Bulics útját a vezérigazgatói poszt

[3] 1973-ban még vendégként rendezi meg Kolozsváron Páskándi Géza *Tornyot választok* című drámáját.

felé, akinek az igazgatóval való jó kapcsolata miatt több haragosa is van a munkástanácsban (Bogdánfi 1974, 30).

Bulics azonban elárulja Petriket, és azoknak a (hangsúlyosan többnemzetiségű) tanácstagoknak a segítségével, akiket Petrik el akart távolítani, leváltja őt azzal a – jogos, de korábban évtizedekig nem problematizált – indokkal, hogy nincs szakképesítése. Petrik később azzal védekezik, hogy nem mondhatott nemet a hatalomnak, amikor megbízták a gyár vezetésével, így nem tudott visszamenni az egyetemre. Ahogy fogalmaz: „Olyan korszak volt az, amikor csak igent lehetett mondani és tapsolni" (Bogdánfi 1974, 48). Fény derül rá, hogy a titkár valójában törtető összeesküvő, aki csak azért férkőzött a Petrik család közelébe, s ejtette teherbe főnöke lányát, Klárit, hogy ezáltal feljebb juthasson a ranglétrán. Vezérigazgatói kinevezése napján azonban valaki váratlanul meggyilkolja Petrik egykori irodájában.

A dráma két helyszínen játszódik és három felvonásra tagolódik. Az első felvonás során, a vezérigazgató irodájának előszobájában a titkárok és tisztviselők elbeszéléséből megismerjük a gyár viszonyait, majd Petrik négyszemközt elmondja a vezetőséget érintő tervét Bulicsnak.

A második felvonás helyszíne Petrikék nappalija. Pár nappal később járunk. Hajnalodik miközben a Petrik család tagjai egymást szembesítik „bűneikkel". Petrik fia, Bandi úgy véli, hogy apja jó kommunista volt, de a család többi tagjának fényűző életmódja magával rántotta őt is (Bogdánfi 1974, 51). Petrik erkölcsi bukása immár nem kérdéses, a családon belüli törésvonalakon túl azonban a rendszer repedései is láthatóvá válnak. Egyre világosabban látszik, hogy Petrikék „familiárisan hozzátartoznak a gyárhoz" (Vlaovics 1974, 8). Az utolsó jelenet végén telefonhívás érkezik, melyben Bulics holttestének felfedezéséről értesítik őket.

A harmadik felvonás cselekménye – mely ismét a vezérigazgató irodájának előszobájában játszódik ugyanaznap reggel – a helyszínelést és a szereplők kihallgatását foglalja magába. A Petrik család tagjai közül valamennyien magukra vállalják a gyilkosságot, hogy mentsék a többieket. Bogdánfi végig a klasszikus krimik dramaturgiai megoldásaival játszik. Szinte minden szereplőjének lenne valamilyen indítéka, de végül persze fény derül az elkövető valódi kilétére. (Bulicsot Csoma Ferenc, Petrik egykori cellatársa gyilkolta meg, akit az igazgató még a háború után vett maga mellé titkárnak, s e jótettért cserébe a férfi meg akarta bosszulni főnöke méltatlan eltávolítását.) Ugyan jogi értelemben Petrikék ártatlanok, morális értelemben mindannyian bűnösök. De a szerző szerint mégis a családfő bűnei a legnagyobbak hiszen, ő „megállíthatta volna a család szekerét", s elejét vehette volna az aránytalan gazdagodásnak és költekezésnek, a Párizsba, Londonba, Rómába utazásnak (Bogdánfi 1974, 51).

Bogdánfi szövege meglepően keményen számol le a jóságos kommunista vezető mítoszával, s felteszi a kényelmetlen kérdést: Felelősségre vonható-e az elit a jugoszláv gazdasági rendszer kudarcáért? S amikor Petrik a második felvonás egy pontján azt állítja, hogy a háború utáni években „csak idealistákkal lehetett elvégezni a nagytakarítást", Bogdánfi a kommunista egyenlőség-ideológia kiüresedésének

hangsúlyozása mellett a rendszerváltozás kedvezményezettjeinek rátermettségét is kétségbe vonja. Ezt persze elsősorban nevelő célzattal teszi, Petrik történetét példázattá formálja. Amikor Bandi megkérdezi apját, hogy miben különbözik a kommunista a többi embertől, apja csak annyit mond, a felelősségben, s hozzá teszi, hogy ő épp ebben hibázott (Bogdánfi 1974, 51).

A szerző kritikus hangon fogalmaz a hatalmat kiszolgáló bűnügyi szervekről is. A nyomozó a családtagokat „porcelántárgyaknak" hívja, a felügyelő pedig egyenesen ellenzi, hogy „a nagy Petrik" meggyanúsított fiát letartóztassák. A darab végén persze az elit pozíciója nem sérül, „a porcelánok épek marad[n]ak," visszakerülhetnek a „vitrinbe" (Bogdánfi 1974, 111).

A Szabadkai Népszínház archívumában fellelhető szövegkönyvekben rögzített módosításokból arra következtethetünk, hogy a társulat az érintetlen drámaszöveggel kezd dolgozni, majd Harag – „szokásához híven" (Nánay 2021, 47) – a színészek bevonásával, a próbafolyamat közben korrigálja a darabot. Szinte a kétharmadára redukálja Bogdánfi művét, és kihúzza a hosszú, statikus monológok nagy részét. A hosszabb replikákat az esetek túlnyomó többségében megtöri, így az előadás szövege az élőbeszéd természetes dinamikájához közelít. Az irodalmi nyelv helyett a szereplők jól pergő mondatai köznyelvi regiszterben szólalnak meg.

Harag arra törekszik, hogy kiirtsa a szövegből a melodramatikus felhangokat, szélsőségeket és a komikus mellékszereplők túlzó megnyilvánulásait. Eltávolítja az eredeti dráma keretjátékát is, melyben egy, a gyilkossági ügyről tudósító riporter a negyedik falat áttörve, közvetlenül szól a közönséghez, s a felvonások végén kommentárokat fűz az eseményekhez. A rendező és a színészek szövegváltozatában a dráma groteszksége kissé gyengül, a családi dráma azonban jelentősen felerősödik. A második felvonás három nagy szembesítése, amikor Petrik előbb fiával, Bandival, majd lányával Klárival, végül pedig feleségével Emmával vitázik családi nappalijukban, nemcsak az előadás legsűrűbb egységévé válik, de ideális „gyakorlóterep" lesz a színészpedagógusként fellépő Harag és a társulat számára. Ha a Kolozsváron egy évvel korábban bemutatott Páskándi-darab, a *Tornyot választok* „a lélektani és a történelmi dráma szintézise" (Nánay 2021, 44), akkor a szabadkai *Bűnösök* a lélektani drámát és a krimit szintetizálja.

A rendezés

Harag György rendezői megoldásairól rendkívül kevés konkrétum állapítható meg a *Bűnösök* kapcsán. A monográfiák jellemzően figyelmen kívül hagyják szabadkai rendezéseinek többségét, és ő maga is csak szűkszavúan nyilatkozik róluk. Amikor Bogdánfi szövegének ősbemutatója előtt rövid interjú jelenik meg Haraggal a Magyar Szó című napilapban, egyáltalán nem vall a rendezői koncepciójáról vagy értelmezése sarokpontjairól. Feltehetően a darab kritikus hangvételére való tekintettel csak annyit nyilatkozik: „Amit az író mond, arra mindenképpen érdemes odafigyelni. Bizonyára

lesznek, akik önmagukra ismernek és olyanok is, akik ismét csak mások szemében látják meg a gerendát" (Urbán 1974, 12).

Az azért szinte teljes bizonyossággal kijelenthető, hogy Harag e színházi kísérletének központi kérdése, hogy létrehozható-e egy szórakoztató profilú, főiskolai képzésben sohasem részesülő előadókból álló társulattal egy lélektani megalapozottságú előadás, mely aktuális társadalmi kérdésekkel foglalkozik, de kielégíti a közönségigényeket is. A rendező 1971-ben, a marosvásárhelyi *Özönvíz előtt* próbafolyamata közben talál rá arra a specifikus rendezői formanyelvre, mely később legjelentősebb előadásait is meghatározza. Rájön, hogy a valós tereket realisztikusan ábrázoló díszletben a színészek megszólalásai a Nagy István-darab „sematikus" aspektusait erősítik fel (Nánay 2021, 41). Hogy ennek elejét vegye, fokozatosan elvonja a térelemeket, s végül eljut a szinte üres, csak nagy vonalakban ábrázoló színházi térhez, mely kisiklatja az általa immár meghaladottnak ítélt kisrealizmus eszköztárából építkező színészi alakításokat annak érdekében, hogy az előadók „a figurának az adott szituációban való esszenciális létezését" legyenek képesek megmutatni (Nánay 2021, 47). Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a darabokban megjelenő szituációkat továbbra is „realista szemlélettel" közelíti meg, de a realizmusnak immár egy olyan sűrített formáját próbálja a színészek játékával megragadni, melyet ő maga „szerves életnek" nevez (Nánay 2021, 42).

Harag a Bogdánfi-dráma sematikusságával és példázatosságával hasonlóképpen, a tér absztrahálásával próbál meg leszámolni. A közösen áthangszerelt szöveg rendkívül intenzív tempót diktál, s a kritikusok is rögzítik, hogy a *Bűnösök* „ilyen lendületes színrevitele nagy adósságot törleszt a közönségigényű vajdasági drámairodalomban." (Most először fordul elő egyébként, hogy vajdasági magyar szerző, vajdasági témájú szövegét nem vajdasági rendező viszi színre.) A korabeli beszámolók kiemelik, hogy Harag „aprólékos műgonddal" állítja színre a darabot (Anon 1975, 8). A rendezése nem csak tematikájában, de „kivitelezésében [is] időszerű" (Urbán 1974, 12).

Színészi játék

A bemutató előtt adott interjúból az is kiderül, hogy Harag maga állíthatja össze az előadás szereplőgárdáját (Urbán 1974, 12). Koncepciója világosnak tűnik. Amelyik szerep esetében ez lehetséges, fiatal színészt választ, az idősebb alakok megformálását pedig a társulat legtapasztaltabb, a rendező korábbi előadásaiban már bizonyított tagjaira bízza. Petrik Károlyt a társulat vezető színésze, az 1945 óta rendezőként is aktív Pataki László formálja meg.

Egyértelmű, hogy a darab második felvonásának családi „összecsapásai" kínálják a legtöbb lehetőséget a karakterek lélektani ábrázolására. Bár a rendelkezésre álló forrásokból az derül ki, hogy a *Bűnösök* vidéki nézői szerint a második felvonás „kilóg az előadásból" (Barácius 1974, 11), ebben kontextusban ez valószínűleg azt jelentheti, hogy az első felvonás humoros, pergő eseménysorozatának és a harmadik felvonás erre épülő nyomozásának egységét látszólag megtörik a közéjük ékelődő páros

nagyjelenetek. Az ezeken való elmélyült elemző- és szerepformálómunka azonban kardinális fontosságú a színészek (Pataki László, R. Fazekas Piroska, Soltis Lajos és Majoros Katalin) számára.

A korabeli kritikus is szóvá teszi a második felvonás egyenetlenségét, de szerinte az, hogy ennek a „központi résznek" néhány pillanata „kevésbé átforrósított" valójában a szerző hibája, mivel hiteltelen, hogy „az egykori erőskezű vezérigazgató hirtelen beletörődés[sel]" nyugtázza sorsát, s a „kommunista önbírálatból" sem következik valós drámai konfliktus (Vlaovics 1974, 8). Pataki László és Harag György szerepértelmezésének kulcsa azonban pont ez az ellentmondás, amelyet a „letompított", de „pontosan kimunkált" játék képes megmutatni, ami a maga kisszerűségében ábrázolja az egyre inkább szánalomra méltó Petriket, s nem emeli a valamikor még ambiciózus és hithű frontharcost tragikus hőssé (Vlaovics 1974, 8).

Az előadásról megjelenő egyetlen kritika kiemeli a Bandit alakító Soltis Lajos „modern színpadi jelenését" is. Soltis 1973-ban végez a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolán Vámos László osztályában. Ő az első felsőfokú diplomás vajdasági magyar színész, aki a második világháborút követően a Szabadkai Népszínház deszkáira lép.[4] Játékának a többiekétől eltérő minőségét ugyan észlelik az előadásról megnyilatkozók, de pontos leírására képtelenek. Kuriózumként emelik ki, hogy Soltis „számos finom rezdülésével és gesztusával saját egyéniségét is »ráadja« szerepére" (Vlaovics 1974, 8).

Szabó István komikus alakításával emelkedik ki partnerei közül Csoma Ferenc tagadhatatlanul hálás szerepében. Számos házon belüli előadás és vendégjáték után egy méltató az előadás „fénypontjának" nevezi, s azt is megjegyzi, hogy az újabb és újabb játékalkalmak során a színészek mindig „új színekkel gazdagít[ják]" játékukat (Anon 1975, 8).

Bogdánfi szövegének eredeti műfaja „riport", de a Népszínház előadásának színlapján már a groteszk játék megjelölés szerepel, a produkcióról megjelenő beszámolók olykor tragikomédiaként említik, Pataki László példányán pedig a „humoros dramolett" felirat olvasható. A humor, bár sokkal kisebb jelentőséget kap a rendezésben, mint az eredeti szövegben, a leírások alapján kétségtelenül jelen van. Groteszksége valójában nem a szövegből, hanem a helyzetekből, gesztusokból fakad. Már az előadásról a Népszínház archívumában fennmaradt néhány fotó alapján is feltűnő a színészi játék intenzitása. A Soltist a Petrik-fiú szerepében ismeretlen okból leváltó, a Színészképző Stúdióban diplomát szerző Medve Sándor impulzív, gesztusai szélesek, mozgás közben enyhén rogyaszt, hosszú karjaival hadonászik. Albert János Dulics Iványa már-már ironikus magabiztossággal magasodik Pataki László tőle magasabb, de általában irodai székeken kuporgó, már a menesztése előtt is megtörtnek látszó Petrik Károlya fölé.

[4] Balázs Piri Zoltánnal együtt.

Színházi látvány és hangzás

A hetvenes évek elejétől a Haraggal dolgozó díszlettervezők (pl. Kölönte Zsolt, Doina Levinţa vagy Florica Mălureanu) csaknem vele egyenrangú alkotótársak lesznek. Szabadkán minden előadásának terét Petrik Pál festőművész tervezi, aki 1951-ben díszletfestőként kerül a Szabadkai Népszínházhoz, 1953-tól pedig az intézmény vezető díszlettervezője lesz (Szarka Mándity 2016, 37). Alkotói magatartása tökéletesen illeszkedik Harag színpadi vízióihoz, hiszen az ő elve is az, hogy „minél kevesebb dologból, azaz elemből, minél többet" fejezzen ki (Ninkov Kovačev 1997, 160). Az ötvenes években előbb megnyitja a korábban jellemző zárt díszletépítményeket (pl. *A salemi boszorkányok,* 1955; *Éjjeli menedékhely*, 1957), majd a hatvanas években úgy állít fel „korlátokat", hogy továbbra is „levegős" maradjon a színpad (pl. *A nyugati világ bajnoka*, 1965). Ezeket a tereit „lírai, behúzott díszleteknek" nevezi (Petrik 1989, 35). Állítása szerint a hatvanas évek vége felé jut el a rendezőkkel a „teljesen nyitott, díszletben, jelmezben és játékban is sallangmentes, úgynevezett nyitott színpadig" (pl. *Isten, császár, paraszt*, 1967; *Bánk bán*, 1968; *Mohács*, 1970), s innen már logikus továbblépést jelent az a díszletkoncepció, mely „a modern színjátszás elemeit tükrözi", és „rátapint a dolgok lényegére", „lerombolja az illúziót", „asszociálni" enged, s „pszichoanalitikus álláspontból" segít „felszínre hozni a mélyen fekvő igazságokat, vagy visszájukra fordítani azokat" (Petrik 1989, 36).

Petrik díszleteinek „leggyakoribb elemei a térben elrendezett síkok, síkfelületek. Ezek őrzik egyrészt a hagyományos díszlet, a kulisszák nyomait, de másrészt ezek közvetítik a korszerű képzőművészeti hatások közül a felbontott tér látványát" (Gerold 1977, 263). A *Bűnösök* terének is a fehér színű, különféle méretű és elrendezésű négyzetekből felépülő falelemek a legmarkánsabb összetevői. Ezek a konstruktivista kompozícióra emlékeztető táblák pontosan azokban a síkokban helyezkednek el, ahol az ábrázolt tér falainak lennie kéne, mégsem zárják be a látványt. Négyzet alakú, álló és fekvő kivágataik, nyílásaik, melyeket mintha precíz gépekkel metszettek volna egyenesre, hol ablakokra, hol ajtónyílásokra, hol polcokra emlékeztetnek. De nincsenek ajtó- vagy ablakszárnyak, tapéták vagy burkolólapok. A körülbelül három méter magas panelek az illúziókeltés helyett az elidegenítést szolgálják.

Hogy épp melyik térben játszódnak az események, azt a falszerkezetbe és a szerkezet elé helyezett kellékek és valós bútorok, használati tárgyak mutatják meg. Az első és a harmadik felvonás irodájában gyűrűs dossziék sorakoznak egyes nyílásokban, máshol egy fekete telefon, egy fehér számlapú falióra és egy grafikon látható. A jelzésszerűen lehatárolt térben a bal szélen, középen és jobb elől három íróasztal látható, melyek függőlegesen egymás mellett álló natúr falapokból épülnek fel. Mögöttük egy-egy puritán faszék, a középen álló asztal mellett műanyag szemeteskosár. A fehér falelemek mögötti síkban középen három, ferde gyártetőket vagy gyárkéményeket megjelenítő, oszlopszerű panel áll. Tőlük balra lent egy, a fallal megegyező anyagból kimart, kétdimenziós fikusz áll, valamivel fentebb pedig egy vékony, fehér fémprofilon az E és G betűk, az Egyesült Gépgyár kezdőbetűi láthatóak.

Jelentésképző szcenikai megoldás, hogy a gyár és a családi nappali vizuálisan alig különbözik egymástól. A második felvonásban is a színen marad a két kezdőbetű és a stilizált növény, de a gyár épületeit jelképező panelek helyett egy sötét-világos csíkos, álló téglalap kerül be a térbe, mely mintha a falat borító tapétára utalna. Csíkos szövet fedi a tér közepén álló dohányzóasztal körül elhelyezett három fakarfás, falábú fotelt is, melyek mögött egy kocka és egy téglatest formájú puff kap helyet. Alattuk színes szőnyeg. A falelemek kivágataiban ekkor vázák sorakoznak. Jobbról egy rádió látható. A falfelületekre festményeket jelölő, négyzetalakú, bekeretezett panelek kerülnek, melyek színe megegyezik a falak színével, azaz nem ábrázolnak semmit.

Az előadás kosztümjei (tervező: Ana Atanacković) a díszlettel ellentétben egyáltalán nem stilizáltak. A szereplők kor divatja szerint öltöznek. A férfiakon világos színű zakókat, kockás nyakkendőket, széles gallérú ingeket, magas nyakú pulóvereket, harangnadrágokat, bőrcipőket láthatunk. A nők szolid kiskosztümökben vagy színes blúzokban és szoknyákban jelennek meg.

A Szabadkai Népszínház archívumában fellelt technikai példány tanúságai szerint az előadáshoz két fényterv is készült. Egy a házon belüli játékalkalmakhoz, egy pedig a vendégjátékok jóval szerényebb technikai körülményeihez alkalmazkodik. A szabadkai színpadon a produkciót pontosan negyven – narancsszínű és fehér fényű – lámpával világítják meg. Terepen ugyanennek a térnek a bevilágításához mindössze három reflektort használnak.

A szükséges technikai eszközök felsorolásában egy magnetofon is helyet kap, ezért feltételezhetjük, hogy az előadásban olykor zene szólal meg. Ám, hogy mikor és milyen zene, arról a források hallgatnak.

Az előadás hatástörténete

A Szabadkai Népszínház épületének átfogó felújítási munkálatai miatt a társulat az újvidéki Ben Akiba Vígszínházban – azaz az Újvidéki Színház mai épületében – tartja a *Bűnösök* hivatalos ősbemutatóját 1974. szeptember 17-én.[5] Ezt megelőzően azonban három bácskai falu, Csantavér, Bajmok és Oromhegyes művelődési házaiban is előbemutatókat tartanak, majd a valamikori színházavató előadás évfordulójára, október 29-ére időzített szabadkai bemutató előtt még Nemesmiliticsen, Szenttamáson, Ómoravicán, Őrszálláson és Zentán is eljátsszák az előadást. A szabadkai közönség tehát már egy viszonylag jól bejáródott produkciót láthat, melyet később többek között Szlovéniában és Horvátországban is bemutatnak. Egy, a premier után egy évvel megjelenő rövid cikk már arról tudósít, hogy a társulat immár ötvenedszer adja elő a *Bűnösök*et. A névtelen szerző azzal kezdi szövegét, hogy „a mai tárgyú színműnek senki sem jósolt »nagy jövőt« vagy »fényes karriert«” (Anon 1975, 8). Ez a szám valóban

[5] Ez az utolsó felújítás az épület történetében, mely a kétezres évek elejére olyan rossz állapotba kerül, hogy 2007-ben teljesen le kell bontani. Az újjáépített színházat a társulat csak 19 évvel később, 2026 elején veheti birtokba.

rendkívülinek számít a nem zenés-szórakoztató előadások között, különösen, hogy nem egy közismert, népszerű drámaszöveg színreviteléről van szó. Talán e sikernek is köszönhető, hogy a *Bűnösök* bemutatóját követően egyre több vajdasági magyar szerző neve tűnik fel a Szabadkai Népszínház repertoárján.

Ferenczi Jenő, az Újvidéki Színház színésze – aki a székvárosi bemutatót követi figyelemmel – a szabadkai együttes „jelentős állomásának" látja Harag György rendezését, mely „saját korunkról beszél", „mondanivalója napjaink közvetlen valóságára is kisugárzik" (Barácius 1975, 11). Talán épp e sokszor hangsúlyozott korhoz kötöttség az oka annak, hogy a szöveget később egyetlen intézmény sem tűzi műsorára.

Harag a Bogdánfi-dráma bemutatóját követően még három alkalommal rendez Szabadkán, azaz összesen kilenc előadást hoz létre a Népszínház két társulatával (hatot a magyar és hármat a szerb együttessel). Ugyan egyik produkció sem hagy olyan mély nyomot a színházi emlékezetben, mint legendás újvidéki rendezései, az 1977-ben bemutatott *Tartuffe* a Magyar Társulat történetének egyik legnagyobb kritikai- és közönségsikert arató előadása lesz.

Egyértelműen kijelenthető, hogy az erdélyi mester egyfajta színésztrénerként érkezik a Vajdaságba. Feladata az előadások létrehozásán túl az is, hogy a heterogén összetételű, sok tekintetben tapasztalatlan vagy épp rutinokba merevedett szabadkai együttes játékát a „korszerű színház" követelményeihez igazítsa. Harag a szabadkai előadókkal folytatott kollektív színházi kutatómunka keretei között dolgozik először Soltis Lajossal és Pásthy Mátyással, akik alig néhány évvel később kulcsfontosságú, az előadások koncepcióját meghatározó színészei lesznek újvidéki Csehov-trilógiájának.

Az előadás adatai

Cím: Bűnösök; *a bemutató dátuma*: 1974. szept. 17.; *a bemutató helyszíne*: Ben Akiba Vígszínház, Újvidék; *társulat*: a Szabadkai Népszínház Magyar Társulata; *szerző*: Bogdánfi Sándor; *rendező*: Harag György; *díszlettervező*: Ana Atanacković; *díszlet*: Petrik Pál; *színészek*: Pataki László (Petrik Károly, vezérigazgató), R. Fazekas Piroska (Emma, a felesége), Majoros Katalin (Klári, a lánya), Soltis Lajos/Pásthy Mátyás/Medve Sándor (Bandi, a fia), Albert János (Bulics Iván, titkár), Albert Mária (Brukner Zsuzsa, segédtitkár), Szabó István (Csoma Ferenc, idős tisztviselő), Barácius Zoltán (Felügyelő), Szél Péter (Nyomozó), Sánta Anna (Erzsi), Remete Károly (Ügyfél).

BIBLIOGRÁFIA

Anon, 1975. Kereken ötven. A Bűnösök jubileuma. *Hét Nap*. 1975. 10. 17. 8

BAKÓ Tamás, 2021. *Második Jugoszláviától a mai Szerbiáig. Gazdaságpolitikai, területi és közigazgatási összefüggések*, Győr: Széchenyi István Egyetem Regionális- és Gazdaságtudományi Doktori Iskola, doktori disszertáció

BARÁCIUS Zoltán, 1969. Romániai vendégünk. *Hét Nap*. 1969. 12. 19. 11.

BARÁCIUS Zoltán, 1974. Megszólal a néző. Bogdánfi Sándor színművének szabadkai bemutatója előtt. *Hét Nap*. 1974. 10. 25. 11.

BOGDÁNFI Sándor, 1974. *Bűnösök*. szövegkönyv, Szabadkai Népszínház Archívuma

DUDÁS Robert, 2021. Önkeresési „kísérletek" az Életjel Kísérleti Színpadán (1968–1972). *Theatron.* 2021. Vol. XV. no. 3, 50–60. doi: 10.55502/THE.2021.3.50.

GEROLD László és PASTYIK László (szerk.), 1970. *A Szabadkai Népszínház magyar társulata 1945–1970*, Újvidék: Forum.

GEROLD László, 1977. Jegyzetek egy portréhoz – Tőmondatokkal és idézetekkel. *Híd*. 1977. Vol. XL. no. 2. 261–267.

JUHÁSZ Géza, 1998. A színművet „nemcsak a művészet síkján mérik" (Bogdánfi Sándor: Vass Péter). In: *Párhuzamok és kapcsolatok. Színháztörténeti tanulmányok*, Szabadka: Életjel. 157–161.

KARNA Margit, 2005. Helyreigazítás. *Hét Nap*. 2005. 11. 16. 33.

LASZÁK Ildikó, 2010. Polgárháború Jugoszláviában [online]. *Társadalmi Konfliktusok Kutatóközpont*. [Letöltés időpontja: 2025. február 04.] Elérhető: 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

NÁNAY István, 2021. „A látvány és a szó szintézisét keresem". Harag György-pályakép. *Symbolon*. 2021. Vol. XXII. Special Number. Global Theatre: Haunted History in Eastern Europe. 39–58.

NINKOV Kovačev, Olga, 1997. Petrik Pál Zentán. (Kartag Nándor fordítása). *Híd*. 1997. Vol. LXI. no. 2–4. 156–161.

PETRIK Pál, 1989. *Múltam ösvényein*. Szabadka: Életjel.

PODOLSZKI József, 1972. Az egyéniségemet keresem. In: Dér Zoltán és tsai (szerk.), *Életjel Évkönyv 2*., Szabadka: Munkásegyetem. 72–74.

PÓSA Rózsa, 1972. Interjú Dévics Imrével. *Új Symposion*. 1972. Vol. VIII, no. 81. 41–43.

RUSINOW, Dennison, 2007. Reopening of the "National Question" in the 1960s. In: Cohen, Lenard J. and Dragović-Soso, Jasna (edit.), *State Collapse in South-Eastern Europe. New Perspectives on Yugoslavia's Disintegration*, West Lafayette: Purdue University Press. 131–148.

SZARKA Mándity Krisztina, 2016. *Petrik Pál 100*, Zenta: Thurzó Lajos Művelődési–Oktatási Központ.

TÓTH Szilárd János, 2019. Önigazgatás és föderalizmus. Rehák László és a jugoszláviai nemzetiségi kérdés. In: Losoncz Márk és Rácz Krisztina (szerk.), *A jugoszláviai magyarok eszme- és politikatörténete 1945–1989*, Budapest: L'Harmattan. 165–180.

URBÁN János, 1974. Odafigyelni az író mondanivalójára. Beszélgetés Harag György rendezővel. *Magyar Szó*. 1974. 09. 15. 12.

VLAOVICS József, 1974. Bűnügyi szempontból ártatlanok. *Dolgozók*. 1974. 09. 20. 8.

© Oláh Tamás, 2026. Jelen alkotás a Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY) nemzetközi licenc védelme alatt áll.