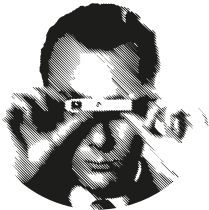


= Hangulatkeltők =

73 ET EK I I I T Ö

Az Állambiztonsági Szolgálatok
Történeti Levéltára
negyedéves tudományos folyóirata

=====



> Pesti bulvár Amerikában----- Heltai Gyöngyi

> Animáció és reakció----- Varga Zoltán

> A pécsi Zsebszínházról----- Haász Réka –
Tóth Eszter

= 2022 = 03
//////////



Impresszum

Főszerkesztő: *Pócs Nándor*

Szerkesztők: *Katona Klára*
Szécsényi András
Takács Tibor

Angol nyelvi szerkesztő: *Hegedüs Gyula*
Olvasószerkesztő: *Tiszóczy Tamás*
Címlapterv és tipográfia: *Gyulai Kati*
Szerkesztőségi titkár: *Joó Adrienn*
Informatikai szerkesztő: *Borkúty László*

Borítókép, szövegközi fotók: *Válogatás a Fortepan archívumából.*

Kiadja: *Allambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára*
A kiadó székhelye: 1067 Budapest, Eötvös utca 7.

Felelős kiadó: *Cseh Gergő Bendegúz*

Szerkesztőség címe: 1067 Budapest, Eötvös utca 7.
Elektronikus levélcím: *betekinto@abtl.hu*

HU ISSN 2732-186X (nyomtatott)

HU ISSN 1788-7569 (online)



Nemzeti Kulturális Alap

Lapunk megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatja.



ABTL

**Állambiztonsági
Szolgálatok
Történeti
Levéltára**



Ez a Mű a Creative Commons Nevezd meg! – Ne add el! – Ne változtasd!
4.0 Nemzetközi Licenc feltételeinek megfelelően felhasználható.

==== Blende ====

NAGY RÓBERT

Pozícióharcok a magyar filmgyártásban az 1956 utáni megtorlás időszakában.
A Budapest Filmstúdió felemelkedése 7

VARGA ZOLTÁN

Hódolat Newtonnak. Rejtett (és kevésbé rejtett) rendszerkritika
a Kádár-korszak animációs rövidfilmjeiben, különös tekintettel
Rófusz Ferenc és Orosz István műveire 27

RING ORSOLYA

A Kádár-korszak filmes világa – Szirtes András tapasztalatai tükrében 47

MRAVIK PATRIK TAMÁS

Azonosítási játszmák az 1970-es évek filmkritikai diskurzusaiban.
A magyar filmkultúra szerepét érintő viták Lugossy László
Azonosítás című filmjének recepciójában 71

ELBERT MÁRTA – RÉVÉSZ BÉLA

A Fekete Doboz szerepe a rendszerváltás időszakának vizuális
dokumentációjában 93

==== Rivalda ====

HELTAI GYÖNGYI

A pesti bulvár(színház) mint bűvópatak a szocialista korszakban.
László Miklós és Kellér Dezső, valamint Kertész Sándor levelezése 125

GYÖRGY ANDREA

Irodalom és színház viszonyának értelmezése a korai *Útunkban*.
Az 1954-es színibírálat-vita 153

HAÁSZ RÉKA – TÓTH ESZTER

A pécsi Irodalmi Színpad és Bécsy Tamás Zsebszínháza 165

HIDI BOGLÁRKA – IMRE ZOLTÁN – KALMÁR BALÁZS

Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből 191

GAJDÓ TAMÁS

Színházi írástudók árulása 219



Kötnyek Antal, a *Film Színház Muzsika* fotóriportere, 1959.

Fortepan /Kötnyek Antal

= Blende =
////////////////////



Jurij Mihajlovics Kun operatőr, haditudósító az ostromlott Budapesten, 1945.

Fortepan

==== Nagy Róbert =====

/// Pozícióharcok a magyar filmgyártásban az 1956 utáni megtorlás időszakában

A Budapest Filmstúdió felemelkedése

A piacgazdaságban egy vállalkozás indításának legfontosabb feltétele, hogy rendelkezésre álljon a szükséges pénztőke. Az államszocializmusban azonban az állam volt a pénztőke egyetlen forrása, amelyhez csak a kapcsolati hálókon keresztül lehetett hozzáférni.¹ Ezen hálózatok a kívülállók számára rejtetten működtek. Ugyanakkor az állambiztonság is kiemelt jelentőséget tulajdonított annak, hogy a megfigyelték milyen összeköttetésekkel rendelkeztek, így dokumentumaik hiánypótló forrásként szolgálhatnak.

Az 1956-os forradalom és azt követő emigrálások, letartóztatások, elbocsájtások alaposan átrajzolták a filmes kapcsolati hálózatokat. Az ezekben az években kialakuló érdekszövetségek évtizedeken át meghatározták a magyar filmgyártást. Kiemelt jelentőséggel bírt Várkonyi Zoltán és Nemeskürty István barátsága, együttműködése. Kettejük pályája, illetve a Budapest Filmstúdió felemelkedésében játszott szerepük jó kiindulópontként szolgálhat a korszak filmes kapcsolati rendszereinek feltérképezésére.

== Az 1956 utáni megtorlás időszaka

Az 1956-os forradalmat követő zűrzavaros években a magyar filmszakmában számos ügynök tevékenykedett. Jelentéseikből felvázolható a filmgyártás átalakulása. A különböző filmes körökről „Budai” fedőnéven jelentő Bencsik Imre² – alapos, lényegre

1 == Sik, 2012: 112–113.

2 == Bencsik Imre (1924–1993) forgatókönyvíró. „Budai” fedőnéven jelentett 1957 és 1977 között. Bencsik 1948 és 1953 között a Maflimnél, 1957 és 1959 között pedig a Budapest Filmstúdiónál dolgozott, később a Magyar Televíziónál helyezkedett el. 1953 és 1980 között a Vidám Színpad dramaturgja. Néhány forgatókönyve: *Gerolsteini kaland* (1957); *Nehéz kesztyűk* (1957); *Razzia* (1958); *Két emelet boldogság* (1960); *Kár a benzinnért* (1964); *A koppányi aga testamentuma* (1967); *A Hamis Izabella* (1968).

törő jelentéseket írt. Bencsik 1948 óta dolgozott forgatókönyvíróként, 1957 elején került a Híradó- és Dokumentumfilmgyárba. Ekkor kelt jelentésében a következőképpen foglalta össze a magyar filmgyártásban uralkodó állapotokat: „Míg 1956 októberéig az volt a jellemző a filmszakmára, hogy játékfilmek egyedül a Hunniában készültek s az ottani gyártás is lényegében egyetlen ember, vagy csoport kezében volt, addig a mostani helyzetre az a legjellemzőbb, hogy ez a monopólium minden átmenet nélkül megszűnt [...] mindezen felül pedig lényegesen meggyengült a felettes hatóság, a filmfőigazgatóság, illetve a minisztérium befolyása a filmgyártásra. Ebben a még folyékony állapotban egyre hevesebb küzdelem folyik egyesek részéről új, vezető pozíciók megteremtésére és megszerzésére. Ezekért az új pozíciókért harcolnak részint a hatalmukat veszített emberek, részint olyan elemek, akik már régebben szorultak ki a szakma vezetéséből, részint pedig olyanok, akik újonnan lépnek fel vezető igénnyel.”³

A pozícióharcot fokozta a megtorlástól való rettegés. Alig akadt olyan filmes, aki kisebb-nagyobb mértékben ne lett volna érintve az 1956-os forradalomban, jellemzően a filmgyár forradalmi tanácsában betöltött szerepe miatt, vagy az eseményeket dokumentáló forgató stáb tagjaként. Rossz előjel volt, hogy 1957 januárjában hazatért Moszkvából a Rákosi-korszak népművelődési minisztere, a filmgyártást egykor vaskézrel irányító Révai József. Maga mögött tudva a Kreml keményvonalasait, Révai a megtorlás fokozását követelte.⁴

A Hunnia Filmstúdióban mindenki megpróbált egy-egy klikk védelmére alá kerülni, egymás után alakultak, majd bomlottak fel a különböző szövetségek. A klikkesedés egyik fontos célja volt, hogy a Hunniától független játékfilmstúdiók jöjjenek létre, és ez a törekvés rövid ideig a Művelődésügyi Minisztériumból is biztatást kapott.⁵ Az elképzelések szerint a Hunnia mellett két új játékfilmstúdió alakul: egyrészt kivált volna belőle a pasaréti műteremkomplexum, másrészt a Könyves Kálmán körüli Híradó- és Dokumentumfilmgyár is bekapcsolódott volna a játékfilmgyártásba. „Budai” jelentése szerint a pasaréti részleg különválásának legfontosabb háttérembere a kitűnő szervező Bacsó Péter volt, aki elsőként egykori tanárát, Hont Ferencet, a Színház- és Filmművészeti Főiskola főigazgatóját szemelte ki a reménybeli új stúdió élére. Az ügyben Bacsó mellé állt barátja és örök szövetségese, Makk Károly, valamint a korszak két ünnepezt rendezője, Várkonyi Zoltán és Fábri Zoltán.⁶ Mivel Fábri lett a játszma előtérbe tolt figurája, a szervezkedőkre az állambiztonsági jelentésekben gyakran Fábri-csoportként hivatkoznak. A terv azonban idő előtt kitudódott. A Hunnia vezetősége nem tűrhette, hogy egyeduralmát egy ilyen veszélyes konkurencia törje meg. „Március végén [...] az igazgató felmondott Lénárt Istvánnak, a Fábri-csoport

3 = = ÁBTL 3.1.2. M-37130. 32–34. Jelentés, 1957. január 20.

4 = = Romsics, 2010: 406.

5 = = Varga, 2008.

6 = = ÁBTL 3.1.2. M-37130. 32–34. Jelentés, 1957. január 20.

vezető gyártásvezetőjének és Bacsó Péternek, a Fábri-csoport egyik dramaturgjának” – jelentette „Budai”.⁷

További retorziók nem történtek, de a többi „összeesküvő” sem érezhette magát biztonságban. Várkonyi Zoltán helyzete – ettől az esettől eltekintve is – rendkívül labilis volt. „Budai” így összegzi a Várkonyival történeteket: Az ötvenes évek első felében „úgynevezett »vonalas« filmeket készített [...] 1955-ben egyik napról a másikra megváltozott, »vonalas« rendezőből a párt éles kritizálójává vált. Egyik szervezője volt az emlékezetes memorandumnak,⁸ majd elkészítette (1956 nyarán) a Keserű igazság című filmet, amely lényegében szenvedélyes bírálata a párt káderpolitikájának, de még az ÁVH-nak is, olyan éllel, hogy a filmet nem is lehetett bemutatni. [...] mértéken felül be van ijedve, hogy kimarad a Hunniából, és kapkodós erőfeszítéseket tesz, hogy egy filmhez jusson. Csak egyre nem hajlandó: pártos témát csinálni. Egyenlőre legalábbis makacsul hajtogatja, hogy nem vállal semmilyen politikus témát, mert ő »ráfizetett a vonalas témákra«, mindig hagyta magát rábeszélni, eközben Fábry meg Makk más témákkal nemzetközi hírt szereztek maguknak.”⁹ Várkonyi „ijedtsége” nem volt alaptalan. A további két betiltott film rendezője, Banovich Tamás és Kalmár László nem jutott filmhez az elkövetkező években.¹⁰

Végül az 1957-es átalakítási kísérleteknek az egyetlen hozadéka az lett, hogy a Híradó- és Dokumentumfilmgyár – amelyet ez évben Budapest Filmstúdióra neveztek át – jogot kapott évi négy játékfilm elkészítésére.¹¹

A Könyves Kálmán körút és az Üllői út által határolt tömbben elhelyezkedő filmgyár számos névváltozáson ment át az idők folyamán. Története még az 1910-es években, a magyar némafilm felfutásának idején kezdődött. Ekkor a Pedagógiai Filmgyár működött itt, amely nevéhez híven elsősorban ismeretterjesztő filmeket készített, majd 1924-től szoros állami kontroll alá kerülve, Magyar Filmiroda néven gyártotta a filmhíradókat. 1933-ban bővítésen és modernizáción esett át, így alkalmassá vált egész estés játékfilmek készítésére. A filmgyártás fellegvárának számító Hunnia azonban olyan szívó hatást gyakorolt a producerekre, színészekre és filmes szakemberekre, hogy a Filmiroda játékfilmes kapacitása kihasználatlan maradt. 1935 őszén azonban a kor sztárrendezője, Székely István összeveszett a Hunnia igazgatójával, és a Filmirodához szerződött, ahol leforgatta életművének egyik legfontosabb filmjét, a *Café Moszkvát*.¹² A jelentős presztízsnövekedést kihasználva, a Filmirodában felgyorsultak az események, és a Könyves Kálmán körúti műtermek is kivették részüket

7 = = ÁBTL 4.1. A-1204. 43. Jelentés, 1957. május 13.

8 = = 1955 októberében a párttag írók és művészek memorandumot intéztek a Magyar Dolgozók Pártja vezetőségéhez, amelyben a szabad alkotói légkör megteremtését és a demokratikus átalakulást követelték.

9 = = ÁBTL 3.1.2. M-37130. 80–82. Jelentés, 1957. október 30.

10 = = Varga, 2008: 36.

11 = = Varga, 2008: 19–21, 25.

12 = = Székely, 1978: 141–145.

a magyar hangosfilmgyártás nagy korszakából. Azonban a második világháborút követő években a Híradó- és Dokumentumfilmgyárra átnevezett stúdióban felszámolták a játékfilmgyártást.

A kiépülő államszocialista rendszer fontosnak tartotta, hogy kommunista szellemben nevelt fiatalokkal töltsék fel a filmgyártás kulcspozícióit, megtörve így a Horthy-korszakban szocializálódott „öregek” befolyását. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1950-ben végzett rendezői osztály¹³ jelentős részét a Központi Dramaturgiára irányították, ahol a filmek megszületéséről döntöttek, mivel a forgatókönyvet tekintették a film legfontosabb összetevőjének. A szocialista rendszer szempontjából az 1950-es osztály volt az „élcsapat”. Az egy évvel később, 1951-ben végzett rendezői osztályt¹⁴ viszont szinte teljes egészében a Könyves Kálmán körútra vezényelték, hogy a híradófilm-készítés is kommunista szellemben történjen. Ezek a fiatalok nagyon rosszul jártak, többségük a filmhíradógyártásban ragadt, vagy örök asszisztenssé vált a nagy nevek árnyékában. Ha az 1950-es osztály volt az „élcsapat”, az akkori 51-eseket méltán nevezhetjük az „elveszett osztálynak”.

1957-ben azonban a Budapest Filmstúdió lehetőségei kiszélesedtek. A gazdasági irányítást a jelentős tapasztalatokkal rendelkező Gottesmann Ernő vette át, akit az állambiztonság egy összefoglaló jelentésében a következőképpen jellemeztek: *„Közismert »régí szakember«, aki számos kérdésben nem ért egyet a népi demokráciával, ennek ellenére rendkívül tárgyilagos volt az ellenforradalom idején. Ellenzett mindenféle túlkapást. Munkáját minden körülmények között a legjobb tudása szerint végezte és végzi ma is.”*¹⁵ A Budapest Filmstúdióban újonnan felállított játékfilmes dramaturgia élére a Hunniából áthívott Bencsik Imre került. 1957. szeptemberi ügynökjelentéséért edemes hosszabban idézni, mivel észrevételei és megoldási javaslatai később, finomított formában visszaköszönnek az MSZMP Politikai Bizottságában vitára bocsájtott minisztériumi jelentésben:

„...az ellenforradalmi erők az állami filmgyártás megindulásának pillanatától működnek a filmgyárban, amikor ugyanis az államosított Hunnia átvette a régi szakma rendezőit, akik lényegében megszakítás nélkül azóta is ellenállnak az állami és pártirányításnak, s 1956 nyarától kezdve egyre nyíltabb támadásba mentek át, sajnos karöltve az időközben felnőtt, állítólag »marxista« nevelésű fiatalokkal (Makk, Bacsó, Kovács, Szász, Banovits stb.). Ezen a helyzeten lényegében nem tudtak sokat változtatni a Hunnia élére egymás után kiküldött igazgatók és művészeti vezetők sem (Révai Dezső, Hont, Háty, Both, Simon Zsuzsa, Bányász stb.). És ha vannak is a Hunniában kommunista fiatalok, olyan nyomasztó szakmai és ideológiai kisebbségben vannak, hogy félő,

13 == A legismertebbek: Bacsó Péter, Fehér Imre, Kovács András, Nádasy László, Révész György, akik rendezőként, és Hildebrand István, aki operatőrként végzett, de ugyanehhez az osztályhoz tartozott az egy évet csúszó Makk Károly is.

14 == Bánk László, Jancsó Miklós, Koza Dezső, Mészáros Gyula, Takács Gábor, Teuchert József.

15 == ÁBTL 4.1. A-1204. 74. 113. Jelentés, 1958. március 4.

hogy felszívódnak az ellenforradalmi tömbben. Véleményem szerint a szilárd és okos felső vezetésen kívül a helyzetet az oldhatja meg, ha a Hunnián kívül és tőle függetlenül sikerül felnevelni egy szakmailag is versenyképes kommunista művészgárdát, amely pusztán jelenlétével már megszüntethetné a Hunniabeli reakciós rendezők zsarolási lehetőségét. Ez az új kommunista művészgárda a Budapest Filmstúdióban jöhet létre és nevelődhet fel, kedvező körülmények között és csak úgy, ha a vezetés éberrel vigyáz ennek a gárdának az eszmei tisztaságára, és szilárdságára. Ezért fontos, hogy már most, a kezdetnél szemmel tartjuk a Budapest Filmstúdió személyi összetételét, visszaszorítsuk és megsemmisítsük a reakciót.”¹⁶

1956-ban nemcsak a „régiszakma rendezői” kompromittálódtak, hanem a kommunista szellemben nevelt „elcsapat” is. Félelem járta át a filmszakmát, amikor a filmfőigazgatót, Újhelyi Szilárdot Nagy Imrével együtt Romániába hurcolták, majd 1957 elején Háy Gyula író, az egykori fődramaturgot, valamint Teuchert József gyártásvezetőt is letartóztatták.¹⁷ A letragikusabb momentum az volt, amikor a „marxista nevelésű” fiatalok egyikét, a színész Földes Gábort kivégezték.¹⁸ Azonban a széles körű megtorlások végül elkerülték a filmszakmát. Egyrészt, mert kevés volt a szakember, és a nagyarányú bebörtönzések megbénították volna a filmgyártást. Másrészt a filmkészítés hosszadalmas, számos alkotó bevonását igénylő folyamat, így sokkal jobban kontrollálható, mint más művészeti ágak.¹⁹ A minisztériumban azonban mégis azt gondolhatták, hogy valamit tenni kell ezzel az „ellenforradalmi” fészekkel.

A vetélytárs megteremtése nem ment könnyen. Hiába kapta meg a Budapest Filmstúdió a játékfilmgyártás jogát, tapasztalt rendezők hiányában nem tudott élni a kínáló lehetőséggel. Az 1957-ben és 1958-ban leforgatott néhány film jellemzően elsőfilmes rendezők közepesre értékelt munkái voltak. Az első film a *Gerolsteini kaland* (1957) volt, amelynek Bencsik Imre írta a forgatókönyvét, és Farkas Zoltán rendezte. Farkas a háború alatt ugyan forgatott néhány filmet, de azután több mint tíz évre a vágószobába száműzték, és 1957-ben is csak egy film erejéig ülhetett vissza a rendezői székbe. Megemlítendő még Nádaszy László forgatókönyvíró első filmje, a *Razzia* (1958), amely a két háború közötti illegális kommunista pártnak próbált mítoszt teremteni, forgatókönyvét szintén Bencsik vállalta magára.

Jancsó Miklós 1958-ban forgathatta első játékfilmjét *A harangok Rómába mentek* címmel, melyet a felszabadulás tizennegyedik évfordulójára szántak. Jancsó az 1951-es „elvesztett osztály” tagjaként valószínűleg azzal érdemelte ki a rendezés jogát, hogy 1956 őszén Kínában tartózkodott – a Néphadsereg táncgyűjtésének turnéját dokumentálta –, így azon kevés rendezők közé tartozott, akik nem voltak érintettek

16 == ÁBTL 3.1.2. M-37130. 59–61. Jelentés, 1957. szeptember 20. Vö. Varga, 2008: 41–42.

17 == Gervai, 2010: 36–38.

18 == ÁBTL 3.1.2. M-37130. 96–97. Jelentés, 1958. január 30.

19 == Varga, 2008: 36.

a forradalmi eseményekben. Az 1959 tavaszán bemutatott játékfilmjének fogadtatása azonban annyira rossz volt, hogy Jancsó kis híján eltűnt a süllyesztőben.

Az ekkor készült filmek megkérdőjelezhető minősége nem csupán a rendezők hibája volt. A Stúdió felszereltsége is hagyott kívánnivalót maga után, és a híradó-, illetve dokumentumfilmek gyártásához szokott stáb sem rendelkezett kellő szakértelemmel, bár a híradógyártásról átvezényelt két fiatal operatőr, Hildebrand István és Somló Tamás a hatalmas nyomás alatt gyorsan tanulta a játékfilm szakmát.

A Budapest Filmstúdió gyakorlatilag ugyanabban a helyzetben volt, mint a Filmiroda az 1930-as évek közepén. Égető szüksége volt egy Székely Istvánhoz hasonló nagy névre, aki presztízst adhat a Stúdiónak. Többen Várkonyiban reménykedtek, aki színészként fontos szerepet játszott a *Gerolsteini kalandban*, és egy tévéfilm, a *Sakknovella* erejéig rendezőként is feltűnt a Filmstúdióban. De mi volt az, amit Várkonyi nyújthatott?

== Várkonyi Zoltán

A kétszeres Kossuth-díjas Várkonyi Zoltán mellőzöttsége rövid ideig tartott. 1958-ban a *Sakknovella* mellett a Hunniában leforgatta hetedik mozifilmjét, a *Sóbárványt*, amely Karlovy Varyban elnyerte a fesztivál fődíját. Várkonyi gazdag színházi múltjának köszönhetően rendkívül gyorsan rendezett, ő volt a magyar filmgyártás „élmunkása”. A filmgyártásban a hatékonyság fontos mérőszáma az „egy forgatási napra eső hasznos filmméter”²⁰ volt. A játékfilmek esetében 1955-ben 71 méter volt az átlag, az ezt követő két évben pedig 79 méter. Várkonyi magasan verte a mezőnyt; a *Keserű igazság* esetében átlagosan 142 métert produkált naponta, a következő filmjénél pedig 122 métert. A filmszakmában prémiummal jutalmazták nemcsak a rendezőt, hanem az egész stábot, ha az előzetesen kalkulált költségekhez képest a filmet olcsóbban gyártották le.²¹ Azzal, hogy Várkonyi képes volt hetekkel lerövidíteni a forgatás előre megszabott idejét, drasztikusan csökkentette a filmek előállítási költségeit.

Fontos tényező volt továbbá, hogy Várkonyi kiterjedt színházi kapcsolatokkal rendelkezett, például régi barátja volt Major Tamásnak, aki 1945 óta igazgatta a Nemzeti Színházat. Számítani lehetett arra, hogy a Budapest Filmstúdió filmjeihez akár a legnagyobb színészeket is meg tudja szerezni. Ugyanakkor főiskolai tanárként jó érzékkel látta meg fiatal növendékeiben a kiemelkedő színészi tehetséget.

Várkonyi már a háború alatt tagja volt az akkor még üldözött kommunista pártnak, és ez feltételezte a mélyen beágyazott politikai kapcsolatokat. Átigazolása esetén arra is számítani lehetett, hogy a példája ragadóssá válik a Hunnia filmesei számára – érdemes itt filmgyári szövetségeseire, a Makk–Bacsó párosra vagy Fábri Zoltánra gondolnunk. Utóbbihoz családi szálak is fűzték, ugyanis Fábri felesége, Apor Noémi színésznő Várkonyi húga volt.

20 == Egypercnyi filmhez körülbelül 27 méter filmszalag szükséges.

21 == Langer, 1988: 128–135.

Várkonyi inkább rendező volt, mint író. Minden emblematikus filmje adaptáció.²² A forgatókönyvírásban társra volt szüksége, így filmjei minőségét nagyban meghatározta, hogy éppen kivel dolgozott együtt. E tekintetben fontos munkatársa volt Bacsó Péter, aki Várkonyi első három filmjében íróként működött közre. Sőt ő volt az, aki a 1950-es évek elején rábeszélte Várkonyit a filmrendezésre.²³

„Budai” jelentéseiben beszámolt arról, hogy 1959 elejére a Budapest Filmstúdió válságos helyzetbe került.²⁴ A Stúdió játékfilmjeinek színvonala – mind a minőség, mind a mennyiség tekintetében – oly mértékű csalódást keltett a Művelődésügyi Minisztériumban, hogy a játékfilmgyártás jogának visszavonását is napirendre vették. Első lépésként 1959 elején menesztették az igazgatót, Deák Györgyöt, majd február 24-re a Filmfőigazgatóság „beszélgetésre” hívta a játékfilmgyártó részleg filmeseit. A kétségbeesett érintettek (Jancsó Miklós, Nádasy László, Hildebrand István, valamint két forgatókönyvíró: Bencsik Imre és Galambos Lajos) a megelőző napon találkozót tartottak a Mátyás-pincében, amelyre meghívták Várkonyi Zoltánt is, hogy rábírák a Hunniából való átigazolásra. Emellett ötleteket vártak tőle a Stúdió megreformálására.

Várkonyi 1957-ben már megégette magát, amikor társaival meg akarta alapítani a pasaréti stúdiót. Ennek ellenére továbbra is izgatta a Hunniából való kiszakadás. Várkonyi a Mátyás-pincében kifejtette, hogy csak akkor hajlandó átigazolni, ha műszaki fejlesztések történnek, és látványos személycseréket hajtanak végre a „játékfilm gárda” megerősítése érdekében. Várkonyi megígérte, hogy személyesen felkeresi Aczél Györgyöt, hogy megbeszélje vele a dolgot.²⁵

Aczél 1957 áprilisában került vissza a nagypolitikába, ekkor lett a művelődési miniszter egyik helyettese, majd egy év múlva, szintet lépve, az első számú helyettese. Illetékességi körébe tartozott a filmgyártás legfőbb szerve, a Filmfőigazgatóság.²⁶ Az 1960-as évek közepéig Szirmai István volt a kulturális élet legfőbb irányítója. Szirmait elsősorban a sajtó, a rádió, a televízió és a népszórakoztatás érdekelte. A filmművészetet, az irodalmat és a magaskultúrát meghagyta Aczélnek.²⁷ Ez azonban nem jelentette azt, hogy már ebben az időben korlátlan befolyással rendelkezett volna. Ezt jelzi, hogy a Hunnia élére 1959 végén azt a Horváth Mártont nevezték ki, akit Aczél ki nem állhatott.²⁸ Aczél csak fokozatosan terjesztette ki hatalmát a filmgyártásra, minden jel szerint a területszerzés egyik fontos állomása lehetett a Budapest Filmstúdió felkarolása.

22 == Gelencsér, 2013: 23–35.

23 == ÁBTL 3.1.2. M-37130. 245–246. Jelentés, 1959. november 19.

24 == Uo. 181–183. Jelentés, 1959. március 4.

25 == Uo.

26 == Révész, 1997: 217.

27 == Révész, 1997: 134–135.

28 == Marx, 2000: 60.

Aczél figyelmessége, társaságszeretete, szellemessége és tájékozottsága lehetővé tette, hogy a legkifinomultabb módon kezelje az emberi kapcsolatokat.²⁹ Mindent elkövetett, hogy a jelentős értelmiségiek, művészek kisebb-nagyobb gondjaikkal személyesen hozzá forduljanak, és így a lekötelezettjei legyenek. Kapcsolati hálója ezekben az években rohamos mértékben bővült. Várkonyit valószínűleg régebről ismerhette. Aczél sokáig színésznek készült. Az 1930-as évek végén, az 1940-es évek első felében elsősorban különböző szocialista kötődésű társulatokban szerepelt, amelyeknek meghatározó tagjai voltak Major Tamás és Várkonyi Zoltán is.³⁰ A benne lappangó színésznövendék valószínűleg később is erős szimpátiával és tisztelettel viszonyult Várkonyihoz.

Beszélgetésük a Budapest Filmstúdió ügyében igen gyümölcsöző lehetett, mert egy hónap múlva Várkonyi már a következőképpen nyilatkozott a *Népszavának*: „szerződést kötöttem a Budapest Filmstúdióval, ahol ezentúl rendszeresebben szeretnék játékfilmet rendezni. Júniusban kezdjük forgatni a Könyves Kálmán úti műtermekben új filmemet, amely az 1930-as évek elejének egyik legnagyobb port felvert eseményéről: a biatorbágyi merényletről és Matuska Szilveszterről szól.”³¹

A Stúdióban megtörténtek az elvárt személycserék is. Egyfelől maga Várkonyi kapott irányító szerepet, idővel ő lett a játékfilmes részleg művészeti vezetője. A vezető Ormos Tibor lett, akinek legnagyobb erénye az volt, hogy érdemben nem akadályozta Várkonyit. Kérdéses volt ugyanakkor, hogy ki kerüljön a Stúdió dramaturgiájának élére. A Magvető Kiadónál dolgozó Kristó Nagy István, aki „Juhász Lajos” fedőnéven³² írta jelentéseit, beszámolt róla,³³ hogy erre a pozícióra eredetileg Kiss Károly költő volt kiszemelve, de őt 1959. február 7-én vártalanul letartóztatták, később pedig három év börtönre ítélték a Mérei-per mellékperében.³⁴ Gyorsan találni kellett tehát valakit Kiss helyére. A választás Nemeskürty Istvánra, a Magvető Kiadó lektorára esett, aki április 1-én került a Budapest Filmstúdióhoz.

== Nemeskürty István

Nemeskürty kinevezése meglepő volt, mert nem rendelkezett filmgyári tapasztalattal. „*A filmszakma felfigyelt rám, bár személy szerint senkit sem ismertem*” – emlékezett később.³⁵ Az adott helyzetben ez a hatalom számára előnyös volt, mivel jelöltjük nem volt tagja a filmgyári klikkeknek. Nemeskürty 1970-ben adott interjújában úgy emlékezett, hogy Révész Miklós, az akkori filmfőigazgató figyelt fel a *Filmvilágban*

29 == Sik, 2012: 120.

30 == Révész, 1997: 24.

31 == Várkonyi Zoltán – új filmjéről. *Népszava*, 1959. március 28.

32 == Szőnyi, 2012: 89.

33 == ÁBTL 3.1.2. M-18821/3. 153. Jelentés, 1959. május 14.

34 == Szőnyi, 2012: 157, 169, 174.

35 == Nemeskürty, 1998: 45.

és másutt megjelent kritikáira.³⁶ Kiválasztódásának folyamata azonban rendkívül összetett volt. Nemeskürty addigi életpályája számos kedvező, de több elbizonytalanító körülményt is magában rejtett.

Nemeskürty apja vezérkari tiszt volt, így ő is katonai pályára lépett, majd fiatal tisztként megjárta a háborút. A ludovikás múlt a Rákosi-rendszerben a legfőbb bűnök közé tartozott. A felé irányuló gyanút tovább tetézte, hogy Nemeskürty felesége berlini származású volt, akinek szüleivel egy háztartásban éltek. Nemeskürty éppen ezért kínosan ügyelt rá, hogy semmiféle pártérdekű társaságba ne keveredjen, a politikai témákat is kerülje.³⁷

Az 1940-es évek második felében a Horthy-rendszer tisztjeit sújtó üldöztetéseket Nemeskürty pályamódosítással kerülte el. A budapesti [tudomány]egyetem (1950-től Eötvös Loránd Tudományegyetem) magyar–olasz–művészettörténet szakos diákja lett, mindeközben megélhetési okokból konzervipari szakmunkás vizsgát is tett.

Karrierjét több esetben pozitívan befolyásolta rendkívüli nyelvtelensége: az amerikai fogságban megtanult angolul, felesége révén folyékonyan beszélt németül, ehhez jött az egyetemen az olasz, később pedig megszerezte az orosz nyelvtanári oklevelet is.

Életében döntő fordulatot hozott, amikor 1956 tavaszán állásra jelentkezett Hegedüs Gézánál, a Magvető Kiadó igazgatójánál. Hegedüs így emlékezett erre: „...a felsőbb hatóság értesített, hogy van még egy lektori státuszom, töltsen be azt is. Meg is hirdettetett, hogy bölcsészvégzettségű, irodalomban szakma szerint jártas embert keresünk, jelentkezzenek a Magvető Kiadónál. Jött úgy öt vagy hat fiatalember. Ezekkel külön-külön leültem beszélgetni, és közülük összehasonlíthatatlanul a legmegfelelőbbnek Nemeskürty Istvánt találtam.”³⁸

Az 1955-ben alapított Magvető kiemelt pozíciót foglalt el a könyvkiadásban, mivel a Magyar Írók Szövetsége kiadójaként jött létre. Legfontosabb célja a kortárs magyar irodalom megjelentetése volt, ami rendkívül kényes feladatnak bizonyult. „A szó szoros értelemben kapcsolatba kerültem az egész íróársadalommal” – írta Nemeskürty visszaemlékezésében.³⁹ A Magvetőnél folytatott szerkesztői, lektori tevékenysége nagyban hasonlított a forgatókönyveket javító, elbíráló dramaturgiai munkához.

Az 1956-os forradalom alatt a kiadó sorra adta meg a zöld utat az addig parkolópályára állított írók műveinek, köztük volt Mándy Iván, Végh György, Thurzó Gábor, Ottlik Géza, Kodolányi János, Hernádi Gyula.⁴⁰ Azonban a forradalom után is volt arra példa, hogy előlegfizetéssel támogattak üldözött írókat.⁴¹

36 == Szekfü, 2019: 108.

37 == Nemeskürty, 1998: 12.

38 == Hegedüs, 1989: 381.

39 == Nemeskürty, 1998: 34.

40 == Uo.

41 == ÁBTL 3.1.2. M-22133. 24. Jelentés, 1957. április 1.

A Magvető működését az állambiztonság nagy figyelemmel kísérte, számos ügynök jelentett az ott folyó gyanúsaként ítélt tevékenységekről.⁴² A kiadó több munkatársa lett az 1956 utáni megtorlás kárvallottja, többek között Hegedűs Géza, akit eltávolítottak a Magvető éléről, vagy Tóbiás Áron, Nemeskürty lektortársa, akit letartóztattak, majd elítéltek. Nemeskürty nem került az állambiztonság célkeresztjébe, „Juhász Lajos” fedőnéven jelentő munkatársa ártalmatlannak tartotta: „*Nemeskürty kitűnő szakember, de politikailag nem eléggé tájékozott és kissé »bohém« is, a pontosság nem erős oldala.*”⁴³

Aczél György az állambiztonsággal is szoros kapcsolatot ápolva fokozott figyelemmel kísérte a magyar kiadói életet, amelyet egyre inkább a felségterületének tekintett. Aczél tehát egy kellőképpen ellenőrzött környezetből választhatta ki a Budapest Filmstúdió jövőbeli fődramaturgját. Nemeskürty kiválasztásának döntő momentuma egy magánéleti ok lehetett.

Az 1950-es évek elején a diplomához szükséges tanítási gyakorlatot György Júlia orvospszichológus fiúintézetében szerezte meg. A háborúban elvadult gyerekek között Nemeskürty határozott, katonás fellépésére nagy szükség volt.⁴⁴ György Júlia már a Horthy-rendszerben is fontos szerepet vállalt a deviáns gyerekek nevelésében, így lett úgymond pótanyja az utcán kallódó, félárva Appel Henriknek, a későbbi Aczél Györgynek. Meglátva benne a tehetséget, az iskolázatlan kamaszt bevezette a pesti értelmiségi körökbe. Aczél 1962-re a Kossuth-díjat is kijárta egykori jótevőjének.⁴⁵

Ez az Aczél és Nemeskürty közti kapcsolódás lehetett – ahogy Marx József fogalmaz – az a „*piciny többlet*”,⁴⁶ amiért Aczél választása Nemeskürtyre esett.

Mindezek ellenére Nemeskürty a Budapest Filmstúdióban nem volt könnyű helyzetben. Társadalmi-származási háttere miatt „*már az első pillanatokban is érzékelhető gyanakvás*” vette körül. A fojtogató elszigeteltségből állítása szerint úgy tört ki, hogy megnyerte magának a gyár kisembereit; „*mindenkit felkerestem és bemutatkoztam. Elmentem a műhelyekbe, raktárakba, konyhákba, a vetítógépészekhez, irodákba. Sokat köszönhettem ennek az udvarias gesztusnak, ami előttem senkinek se jutott az eszébe.*”⁴⁷

== A Budapest Filmstúdió első sikerei

A Budapest Filmstúdió fellendülése a Várkonyi-riportban már említett *Merénylet* című film forgatásához köthető. Az 1950-es évek végén reneszánszukat élték a két háború közti időszakban játszódó filmek. A *Merénylet* számos korabeli filmhíradó-

42 == Szőnyi, 2012: 182–193.

43 == ÁBTL 3.1.2. M-18821-3. 61–62. Jelentés, 1959. március 7.

44 == Nemeskürty, 1998: 15–16, 20–21, 24–26.

45 == Popper, 2005: 103–104.; Révész, 1997: 10, 13.

46 == Marx, 2000: 65.

47 == Nemeskürty, 1998: 52.

val idézi meg a Horthy-korszakot, ügyesen kihasználva a Budapest Filmstúdió híradófilmes hátterét. A biatorbágyi hídról a mélybe zuhanó vonat forgatása komoly szakmai kihívás jelentett, amelynek a sajtó is nagy publicitást adott. Várkonyi szállította a filmhez a jelentős színészeket: Básti Lajost, Páger Antalt, Psota Irént, Major Tamást. A filmzenére Farkas Ferencet, a Zeneakadémia Kossuth-díjas tanárát kérte fel, akivel korábban már négy filmben dolgozott együtt. Farkas lett a hatvanas években forgatott szinte valamennyi Várkonyi-film zeneszerzője. A forgatókönyv elkészítéséhez elhívta a Hunniából Bacsó Pétert és Thurzó Gábort, a korszak két elismert filmes íróját. Várkonyi előző filmjének, a *Sóbálványnak* a sikere nem kis részben Thurzó írói tehetségének tudható be. Thurzó és Várkonyi együttműködése szép reményekkel indult, de „Budai” jelentése szerint „a »Merénylet« c. film forgatása alatt – mint nekem azt egyszer utána [Thurzó Gábor] említette – végleg összeveszett Várkonyival”.⁴⁸

A filmet a kritika jól fogadta, többen dicsérték Hildebrand István operatőri munkáját. Hildebrand az 1940-es évek vége óta dolgozott híradós operatőrként. Megtanult gyorsan, precízen, hatékonyan forgatni és reagálni a legváratlanabb helyzetekre, így alkalmas volt arra, hogy felvegye Várkonyi erőltetett tempóját.

A *Merénylet* forgatása alatt Hildebrand nem csupán operatőr, hanem fontos kreatív munkatárs is volt, aki kulcsfontosságú jelenteket talált ki. Sőt, állítása szerint bizonyos fókig tanította is Várkonyit, aki színházi rendezőként „megszokta azt, hogy a színpadi látómezőben képzelet el az eseményeket. Ki kellett találnom – az ő rendezői sérelme nélkül –, hogy a kamerát mint kifejező eszközt, mozgóvá tegyük [...] Várkonyit hozzászoktatni ahhoz, hogy próbáljon, ne oldalt ülni egy fotelben, és onnan nézni, mint ha az igazgatósági páholyban nézné az előadást, hanem jöjjön a kamera mellé.”⁴⁹ A *Merénylet*től megkezdődött Várkonyi és Hildebrand közel évtizedes alkotói együttműködése és barátsága.

Hamarosan átszerződött a Hunniától egy másik Kossuth-díjas rendező, Máriássy Félix is, és leforgatta a *Fapados szerelmet*. Máriássy minden jel szerint kapcsolatban állt az állambiztonsággal, és „Jenei” fedőnéven írta jelentéseit.⁵⁰

A tapasztalt rendezők elvándorlási kedvét fokozta, hogy Darvas József, a Hunnia ekkori igazgatója „a »helyet a fiataloknak« jelszóval csupa olyan rendezőnek ad lehetőséget, aki aztán hálás marad, ha egyáltalán csinálhat valamit, s így könnyen tudja kezelni őket” – számolt be „Budai”.⁵¹

Az ősz folyamán a Filmstúdió egy újabb feladatot kapott, amely növelhette presztízsét. Aczél György magához hívatta Várkonyit és Nemeskürtyt, és megbízta őket azzal, hogy készítsenek filmet 1960 áprilisára, a felszabadulás tizenötödik év-

48 == ÁBTL 3.1.2. M-37130. 245–246. Jelentés, 1959. november 19.

49 == Kocsis, 2015.

50 == Gervai, 2010: 93–110.

51 == ÁBTL 3.1.2. M-37130. 226–227. Jelentés, 1959. október 29.

fordulójára.⁵² Így készült el a *Három csillag* című szkeccsfilm. A filmben három rendező, Várkonyi, Jancsó Miklós és Wiedermann Károly mesél el egy-egy történetet. *A harangok Rómába mentek* csúfos bukása után Jancsó ezzel a filmmel kapott egy második esélyt.

Az 1959-es év tehát kitűnően alakult a Budapest Filmstúdió számára, de a féltékeny Hunnia hamarosan ellentámadást indított.

== A Budapest Filmstúdió és a Hunnia ellentéte

A konfliktus kirobbanásáról „Budai” a következőképpen írt jelentésében: „[Makk Károly] *Nemrég beszélt Darvassal* [Darvas József], *aki egy dühös megjegyzést tett: nem fogja engedni, hogy a Hunniás rendezők a Budapestben dolgozzanak. Makk úgy látja, hogy Darvas határozott akciót fog indítani a közeljövőben, annak érdekében, hogy a Budapest Filmstúdióban teljesen megszüntessék a játékfilmgyártást.*”⁵³

Mindenkit meglepve azonban Darvast 1959 végén leváltották, és az újjászervezett Magyar Írók Szövetségének élére nevezték ki. A helyére érkező Horváth Márton az erőszakos fiatalítást ugyan leállította – megnyerve ezzel az „öregeket” –, de a Budapest Filmstúdió elleni támadást a következő évben fokozott erővel folytatta. „*Ez volt a legnagyobb ellenszél éve. Azt hittük, meg is szűnünk*” – nyilatkozta később Nemeskürty.⁵⁴

A Budapest Filmstúdió blokkolására több eszköz is kínálkozott.⁵⁵ Egyrészt az alkotásait „elfelejtették” meghívni a filmművészeti kiállításokra és fesztiválokra, másrészt a Dramaturgiai Tanács módszeresen elutasította a forgatókönyveit. Ugyan mindkét stúdióknak külön-külön tanácsa volt, de azok személyi összetétele lényegében megegyezett, ami azt jelentette, hogy a hunniások domináltak. A Budapest Filmstúdióban egyedül Várkonyi rendelkezett azzal a tekintéllyel, amelyet a Dramaturgiai Tanács nem mert megkérdőjelezni. 1960-ban mindössze egyetlen filmet forgattak a Budapest Filmstúdióban, Várkonyi rendezésében a *Csutak és a szürke ló* című ifjúsági történetet. A filmről Várkonyi tíz év távlatából úgy nyilatkozott; „*életem egyik legnagyobb bukása volt, ma is boldogtalanul emlékszem rá vissza.*”⁵⁶ Ebben az esetben Várkonyi pozitív tulajdonsága, a fiatal művészek felkarolásának vágya fordult a visszájára, amikor Kézdi-Kovács Zsolt vizsgadolgozatnak szánt forgatókönyve alapján rendezett. A még csak főiskolás Kézdi-Kovács nem kellő jártassággal adaptálta Mándy Iván regényét.

52 == Nemeskürty, 1998: 55–56.

53 == ÁBTL 3.1.2. M-37130. 226–227. Jelentés, 1959. október 29.

54 == Szekfü, 2019: 113.

55 == Uo. 111–113.

56 == Uo. 186.

Mivel nemcsak a Budapest Filmstúdióban, de a Hunniában is reménytelenül halmozódtak az elutasított forgatókönyvek, a konkurenciaharc egyre elkeseredettebbé vált. A Művelődésügyi Minisztérium alá tartozó Filmfőigazgatóság 1960 tavaszán átadta a forgatókönyvek elfogadásának értékes jogát a két stúdióvezetőnek, Horváth Mártonnak és Ormos Tibornak. Ősszel a filmforgatás elindításának jogával bővült a stúdióvezetők eszköztára.⁵⁷ Azonban a két stúdióvezető döntéseit a minisztériumban folyamatosan megkérdőjelezték, és olyan nyomást gyakoroltak rájuk, hogy a jogaikkal nem tudtak élni. Magában a minisztériumban is nagy volt a bizonytalanság a filmek témaválasztását illetően. Felszólították a filmeseket, hogy „mai témákat” keressenek, ugyanakkor éppen a jelenben játszódó történetek voltak a legnagyobb támadásoknak kitéve.

Várkonyi Zoltán 1961 legelején, mindössze másfél hónapig vezetett naplójában említ egy, a Művelődésügyi Minisztérium és a Budapest Filmstúdió képviselői között lezajlott értekezletet, amelyet a „megbeszélés a jövőről” jegyében tartottak: „9 [forgató]könyv állt le, ma már a Pókháló is [...] Ormos idegösszeomlást kapott az értekezlet végére. Üvöltve távozott. Nekem csak a fejem volt vastagabb és reményem valamivel kisebb. Hogy mászunk ki ebből?”⁵⁸

A két stúdió tehát nemcsak egymással állt súlyos konfliktusban, hanem a minisztériummal is. Személyi okai is lehettek annak, hogy a Budapest Filmstúdió végül nem őrlődött fel a kétfrontos küzdelemben.

Mint láttuk, Várkonyi bejáratos volt Aczél Györgyhöz. Naplója tanúsága szerint körülbelül heti rendszerességgel találkozhattak. Várkonyi egy másik szalon, Major Tamáson keresztül is kapcsolódott Aczélhoz, sőt rajta keresztül a legmagasabb szintre is fellátott. Politikai értelemben Major az 1960-as évek elején volt a csúcson: mivel kitűnően ultizott, gyakori vendég volt Kádár Jánosnál.⁵⁹

Aczél ebben az időben vált Kádár legfőbb bizalmasává, kiemelkedve ezzel a főtitkár körüli, féltucat főt számláló szűk baráti társaságból. Tovább erősítette a Budapest Filmstúdió helyzetét, hogy a filmfőigazgató, Révész Miklós is pártolta őket,⁶⁰ talán csak a felülről jövő utasításnak megfelelően, de hozzájárulhatott ehhez az is, hogy a forradalom előtt Révész maga is vezette a Stúdiót. Nemeskürty helyzete a Filmstúdiónál ekkor még elég ingatag volt,⁶¹ megmaradásának fontos oka lehetett, hogy Várkonyi, minden jel szerint, szövetséget kötött vele, és rá is kiterjesztette a védőhálóját.

57 == Varga, 2008: 52.

58 == MTA Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár. Ms 6188/65–66. Várkonyi Zoltán naplójegyzetei 1961. január 1. – február 20.

59 == Huszár, 2003: 118.

60 == Szekfü, 2019: 111.

61 == ÁBTL 3.1.2. M-37130/1. 31–34. Jelentés, 1962. május 11.

A Hunnia tiltotta alkotóinak „átkirándulását” a Budapest Filmstúdióba, az ebből fakadó konfliktus a *Katonazene* című film körül csúcsosodott ki. Makk Károly és Bacsó Péter már 1959 tavaszán dédelgette a huszárromantikával kegyetlenül leszámoló film ötletét.⁶² Bródy Sándor rövid novellájából Bacsó írt forgatókönyvet a Budapest Filmstúdióknak, a rendező Makk lett volna. „Jenei” állambiztonsági jelentésében a következőképpen világította meg az ügy hátterét: „*A könyvet általános jó véleménnyel elfogadták. Közben azonban határozat született, miszerint a Hunnia rendezői nem vendégeskedhetnek a Budapest Stúdióban. A Hunnia megpróbálta a könyvet átkérni, ezt azonban Várkonyi Zoltán, mint a Budapest művészeti vezetője nem engedte. Nemrég [a Budapest Filmstúdióban] elhatározták, hogy a filmet Márton Endre és Hincs [Hintsch] György rendezzi. Felhívták telefonon Bacsót mint szerzőt, és felszólították, hogy a már kész könyvön nagyobb átírásokat hajtson végre. Bacsó ezt a kérést megtagadta, mondván, hogy ő így tartja jónak a könyvet, másrészt Márton Endre is így tartotta jónak, amíg csupán a dramaturgiai tanácsstag szerepkörében találkozott vele. Ezek után Várkonyi felkereste Bacsót, azt mondta, igaza van, nem érdemes tovább dolgoznia valamiért, amikor külön pénzt már kap érte. A könyvet átírja Marton és Hincs (már dolgoznak is rajta), Bacsó felveheti a teljes »dohányt«, legfeljebb ne írassa ki a nevét a filmre és így mindenképpen jól jár.*

Bacsó Péter az ügyben a Szerzői Jogvédő Hivatalhoz fordult jogorvoslatért. E pillanatban már hivatalos úton folyik az ügy tisztázása.”⁶³

A Monarchia korában játszódó *Katonazene* volt a Budapest Filmstúdió első kosztümös filmje, és ez volt a stúdió vezető operatőrének, Hildebrand Istvánnak az első színes filmje. A nyomasztó 1960-as év után a Stúdió bizonyítani akart, hatalmas energiákat mozgósított a film érdekében. Egyrészt kitűnő színészeket vonultatott fel, másrészt Nemeskürty, szakértők bevonásával, átfogó kutatómunkát végzett, hogy a korabeli huszárok mind megjelenésükben, mind viselkedésükben minél hitelesebbek legyenek. Bár nem Várkonyi volt a rendező, naplója tanulsága szerint személyesen követte és aggódta végig a forgatást.⁶⁴ A filmet 1961 szeptemberében mutatták be. A *Népszabadság* hírhedt kritikusa, Molnár Gál Péter a következőképpen összegezte véleményét: „...*a legutóbbi másfél esztendő egyik legsikerültebb magyar filmjét láthattuk*”.⁶⁵

Immár senki sem kérdőjelezte meg a Budapest Filmstúdió játékfilmes pozícióját. Az Aczél György támogatását élvező Várkonyi–Nemeskürty-szövetség az 1960-as években komoly művelődéspolitikai hátszéllel rendelkezett, és minden bizonnyal a legjelentősebb pénzügyi lobbierővel bírt a magyar filmgyártásban. A politikai párt-

62 == ÁBTL 3.1.2. M-37130. 207–209. Jelentés, 1959. november 19.

63 == ÁBTL 3.1.2. M-18658. 46. Jelentés, 1960. szeptember 7.

64 == MTA Kézirattár. Ms 6188/65–66. – Várkonyi Zoltán naplójegyzetei 1961. január 1. – február 20.

65 == Molnár G. Péter: *Katonazene. Népszabadság*, 1961. szeptember 29.

fogás komolyan hozzájárult ahhoz, hogy a Budapest Filmstúdió olyan kezdő rendezők kibontakozását segíthette, mint Gaál István vagy Jancsó Miklós. A gazdasági lobbierő pedig lehetővé tette, hogy az alkotópáros egymás után gyártsa a nagy költségvetésű kosztümös filmeket: *A kőszívű ember fiait* (1965), az *Egy magyar nábobot* (1966) és a *Kárpáthy Zoltánt* (1966), és e filmek gyártása során felgyülemlett tapasztalat tette lehetővé minden idők legdrágább magyar filmjének, az *Egri csillagoknak* (1968) az elkészítését.

=== Levéltári források ===

Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL)

3.1.2. Munka dossziék (M-dossziék)

M-37130. „Budai”

M-37130/I. „Budai”

M-22133. „Dávid Mátyás”

M-18821-3. „Juhász Lajos”

M-18658. „Jenei”

4.1. Állambiztonsági munkához készült háttéranyagok (A-anyag)

A-1204. „Hunnia Filmstúdió (»munkástanács« vezető tagjai)”

Magyar Tudományos Akadémia (MTA) Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár

Ms 6188/65–66. Várkonyi Zoltán naplójegyzetei

1961. január 1. – február 20.

=== Hivatkozott irodalom ===

Gelencsér, 2013

Gelencsér Gábor: Különös ismertetőjelek – A Várkonyi-féle (munkás)mozgalom.

In *Várkonyi 100 – Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*. Szerkesztette: Jákfalvi

Magdolna. Balassi – Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest. 23–35.

Gervai, 2010

Gervai András: *Fedőneve „szocializmus”*. Jelenkor, Pécs.

Hegedüs, 1989

Hegedüs Géza: *A visszanyert élet*. Szépirodalmi, Budapest.

Huszár, 2003

Huszár Tibor: *Kádár János I. Szabad Tér – Kossuth*, Budapest.

Langer, 1988

Langer István: *MAFILM Krónika 1948–1987*. Kézirat, Budapest.

Marx, 2000

Marx József: *Jancsó Miklós két és több élete*. Budapest, Vince, Budapest.

Nemeskürty, 1998

Nemeskürty István: *Elrepült a gyors idő*. Budapest, Szabad Tér, Budapest.

Révész, 1997

Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Sík, Budapest.

Romsics, 2010

Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Osiris, Budapest.

Sík, 2012

Sík Endre: *A kapcsolati tőke szociológiája*. ELTE Eötvös, Budapest.

Székely, 1978

Székely István: *Hyppolitól a Lila akácig*. Gondolat, Budapest.

Székfü, 2018

Székfü András: *Így filmeztünk*. MMA, Budapest.

Székfü, 2019

Székfü András: *Így filmeztünk 2.* MMA, Budapest.

Szőnyei, 2012

Szőnyei Tamás: *Titkos írás. Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990*. I. Noran, Budapest.

Varga, 2008

Varga Balázs: *Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957–1963*.
Doktori disszertáció, Budapest.

==== Sajtó ====

Népszabadság
Népszava

==== Filmes hivatkozás ====

Kocsis, 2015

Kocsis Tibor (rendező és operatőr): Jelenetek egy operatőr életéből – Hildebrand István legendáriuma [DVD]. 2015.

Kulcsszavak

=====

film-színház, értelmiség, 1956



Lauer az *Akli Miklós*ban, 1986.

Fortepan /Révész György

/ Position Struggles in the Hungarian Film Industry in the Era of Retribution After 1956 /

The emergence of Budapest Film Studio

In the hectic years after the revolution of 1956, a number of agents were active in the Hungarian filmmaking scene. The practices of the era can be well reconstructed from their reports. In the period of retribution after 1956, the artists in Hunnia Film Studio tried to obtain the protection of one of the several cliques, and various alliances were formed and broken one after the other. As there was a considerable shortage of experts in filmmaking, there was no significant retribution among them. From the perspective of the power, a possible solution was to establish another studio as a competitor to break the feature film production monopoly of Hunnia Studio, which was filled with “counter-revolutionary elements”. The plan was supported by György Aczél, who returned to politics in the spring of 1957, and whose main fields of activities were literature and film.

The new feature film unit was eventually formed in Budapest Film Studio, which had only produced news and documentary films previously. The team, which lacked experience in feature film making, desperately needed a leading name. As György Aczél and Zoltán Várkonyi seemed to be in good relationship, Várkonyi became the artistic director of the studio. For the other key position, the head of dramaturgs, István Nemeskürty was chosen, who had previously been unknown in filmmaking.

The system of networks that developed in this era determined Hungarian filmmaking for several decades. Várkonyi and Nemeskürty, enjoying Aczél’s support, had a considerable financial lobbying power in the 1960s. It made it possible for the two artists to create a series of high-budget historical films, the pinnacle of which was the most expensive Hungarian film ever made, *The Stars of Eger* (1968).



Pán József rendező a *Különös műtét* című bábfilm figuráival, 1955.

Fortepan

==== Varga Zoltán =====

/// **Hódolat Newtonnak**

**Rejtett (és kevésbé rejtett) rendszerkritika
a Kádár-korszak animációs rövidfilmjeiben, különös
tekintettel Rófusz Ferenc és Orosz István műveire¹**

Volt egyszer egy kelet-európai filmművészet című, eredetileg 1991-ben keltezett esszéjében Bíró Yvette a következő gondolatot veti fel: „*Visszanézve az elmúlt négy évtized termésére, kérdésünk nem az, mi nem valósulhatott meg a diktatúra nyomása alatt, inkább: miként lehetséges, hogy annyi minden mégis létrejött? Hogyan születhettek meg azok a filmek, melyeket, ma már vitathatatlanul, egyedülállónak és maradandó értékűnek tekintünk?*”² Jól ismert, hogy a közép-kelet-európai filmművészet olyan értékkeremtő irányzatai, mint például a lengyel filmiskola, a csehszlovák vagy a magyar újhullám, annak is köszönhetőek létrejöttük, hogy a szovjet blokk országainak kultúrpolitikájában a rigorózus sztálinista éveket követően hosszabb-rövidebb időre enyhülések következtek, illetőleg az alkotók – persze változó sikerrel – a saját mozgásterük kiszélesítésével, korlátaik lazításával is folyamatosan kísérleteztek. Szintén közismert, hogy a Magyar Szocialista Munkáspárt kultúrpolitikájában személy szerint Aczél György nevéhez fűződött az irányítás, és a pártállam több évtizedes működése alatt több határozat jelölte ki azokat a kereteket, amelyek a „három T” néven ismertté vált szisztéma szerint támogatták, túrték, illetőleg tiltották az elkészült műveket.³ A Kádár-korszak filmcenzúrájával kapcsolatban ugyanakkor – mint Varga Balázs érvel – nem beszélhetünk lineáris folyamatról abban az értelemben, hogy minél előbbre haladunk az időben, annál inkább szűkül a tiltott, illetve túgul a támogatott és/vagy túrt dolgok köre; valójában a korszak filmes kultúrpolitikája „*inkább húzd meg-ereszd meg folyamatként, szigorítások és engedések sokszorosán tagolt, megszakítottságokkal terhes csatározásaiként*” írható le.⁴ Fentebb idézett esszéjében Bíró Yvette úgy

1 == Jelen tanulmányom a tárgykörben született korábbi írásaim (Varga, 2014; 2015) folytatásaként is olvasható.

2 == Bíró, 1996: 17.

3 == Összefoglalóan minderről lásd Bolvári-Takács, 1998: 16–37.

4 == Varga B., 2005: 119.

jellemzi a politika és az alkotók között zajló „játszmát”, hogy az mindkét érintettre hatott és visszahatott: „*A hatalom azt mondta: csak semmi nyíltság, egyenes beszéd, és akkor tárgyalhatunk. A művész azt mondta: jó, majd elrejttem »metaforák erdejébe«, de akkor ne kiabálj áthallásról, mert én is csak a közvetett nyelvet beszélem.*”⁵ Marek Hendrykowski találóan nevezi ezópuszi beszédmódnak a korszak közép-kelet-európai filmművészetének alapvető stratégiáját: a bújtatott, „kódolt filmnyelv” mögé rejtett rendszerkritikát.⁶

Természetesen a rejtett rendszerkritika nem csak a filmművészet kiváltsága volt. György Péter *A hatalom képzelete* című, 2014-es kötetének bevezetője kitűnően érzékelteti a rejtett jelentések keresését folyamatosan napirenden tartó szellemi, kulturális és politikai „összefonódásokat”, amelyek az irodalomtól kezdve a képzőművészetten át a filmgyártásig valamennyi területen megfigyelhetők. Mint fogalmaz, „*minden nyilvánosan elhangzott szó, kinyomtatott mondat, kiállított kép vagy szobor a – folyamatosan változó – tabulisták megsértésével fenyegetett, így a Párt éber munkatársai minden félig, vagy egyáltalán nem értett, de fenyegetőnek tűnő szóban, mondatban, képben azonnal utalást láttak. [...] persze olykor a szerzők is szerettek, mint akkor mondták, a sorok között írni, rafinált utalásokat tenni, ahogyan az olvasók egy részétől sem állt távol, hogy bármiféle szövegben észrevegyék azt, amit az adott pillanatban saját elvárásaik, vágyaik foglyaként kívántak látni. [...] Mert bármi jelenthetett bármit.* A jelentés kontextus kérdése, a kontextus a jelentésvárás, a jelentésvárás pedig műveltség és világnézeti intenció kérdése volt. *A tabuk és gyanúk rendszerének és a jelentésvárás titkainak nagy olvasói, a kéziratokat, kiállításokat, köztéri műveket, filmforgatókönyveket szemlélő, engedélyező, értő lektorok, az állami és pártalkalmazottak és végül, de nem utolsósorban maguk az alkotók együtt teremtették meg és termelték újra azt az univerzumot, amit utóbb Kádár-rendszernek hívunk.*”⁷

Írással abba kívánok bepillantást nyújtani, hogy a Kádár-korszak mozgóképfilm-történetének egyik legsikeresebb ágát, az ekkor sokak szerint éppen az aranykorát élő magyar animációs filmet miként érintették a művészi kifejezés fentebb vázolt lehetőségei – és korlátai. Kifejtésem a művészi progresszivitást elsődlegesen képviselő rövidfilmekre, animációs szakzsargonral szólva, az úgynevezett *egyedi filmekre* irányul; ezen belül is elsősorban két alkotó, Rófusz Ferenc és Orosz István munkásságának vonatkozó tételeire fókuszálok.

5 = = Bíró, 1996: 19.

6 = = Hendrykowski, 1998: 663.

7 = = György, 2014: 22–24.

= = „Miért 56-os a villamos?”

Jelen írás kereteibe nem fér a Pannónia Filmstúdió keletkezéstörténete vagy prosperáló évtizedei gazdasági, illetve intézményvezetési hátterének részletes bemutatása,⁸ az indulásával kapcsolatos legfontosabb információkat viszont szükséges az alábbiakban röviden összefoglalni. Az 1957-ben alapított Pannónia Filmstúdió, melynek története lényegében összefonódik a Kádár-rendszerrel, nem a semmiből jött létre. A „magyar animációs film atyjaként” tisztelt Macskássy Gyula⁹ reklámanimációs magánstúdióját az 1948-as államosítás során előbb a Híradó- és Dokumentumfilmgyár (1948–53), majd a Szinkron Filmgyártó Vállalat (1954–56) égisze alá csoportosította a pártállami adminisztráció – utóbbiból hozták létre a rajz- és bábfilmgyártást, illetőleg a szinkronkészítést magába foglaló, ma már legendásnak mondható intézményt, a Pannóniát. Míg a Rákosi-rendszerben az animációs filmnek – mint módfelett költséges filmtípusnak – még a léte is veszélyben forgott (1954-ben csaknem teljesen leépítették az ágazatot), addig az animációsfilm-készítés a Kádár-rendszerben látványos virágzásnak indult, amiben az állami támogatás mellett meghatározó szerepet játszott az 1960-as évek végétől a Magyar Televízióval mint megrendelővel kialakított, két évtizedig fenntartott gyümölcsöző munkakapcsolat. A Matolcsy György által vezetett animációsfilm-gyártás világraszóló eredményeket ért el: sikerei csúcán – az 1970–80-as évek fordulója táján – az öt legnagyobb animációs filmes műhely között jegyezték a Pannónia Filmstúdiót. Mintegy félszáz animációs sorozat s közel negyedszáz egész estés animáció készült itt ebben az időszakban (utóbbi rekordként tartják számon az animációs film krónikái). Míg a sorozatok a tévénezők több generációját ültették képernyők elé, az egész estés animációk (különösen Dargay Attila mesefilmjei) pedig milliókat vonzottak a mozikba, addig az autonóm animáció¹⁰ harmadik meghatározó produktótípusa, az animációs rövidfilm (egyedi film) mindenekelőtt szakmai sikereket ért el: ezekben az évtizedekben rendkívüli elismerések (Arany Pálma díjak, Oscar-díj) honorálták a magyar animációkat a világ számos fesztiválján.¹¹

A pártvezetés – történészek és egykori alkotók többnyire így vélekednek – az animációs filmben nem látott különösebben nagy veszélyeket, és a szocialista ideológia terjesztésének egy lehetséges eszközét is felfedezte a nevelő hatású meséket támogatva. A propaganda kívánalma a magyar animációt sem kerülte el, s ez alapvetően a Rákosi-rendszer éveinek maroknyi filmtermését érintette. Mégsem beszélhetünk valódi

8 == A Pannónia Filmstúdió történetéről és a magyar animációban betöltött szerepéről lásd: Dizseri, 1999; Varga, 2016: 53–82.; Orosz, 2016: 68–86.

9 == Lásd Macskássy–Orosz–Orosz (szerk.), 2013.

10 == Nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy a Pannóniában az alkalmazott animáció, különösen a reklám- és oktatófilm animáció is prosperált.

11 == Arany Pálma-díjat kapott Jankovics Marcell *Küzdőkje* (1977), Vajda Bélától a *Moto perpetuo* (1980) és Cakó Ferenc *Ab ovója* (1987); Oscar-díjjal Rófusz Ferenc *A légy* (1980) című animációját tüntették ki.

propaganda-animációról a mi esetünkben, amennyiben a pártállami rendszer éltetése, ideológiájának sulykolása nem hatja át közvetlenül az érintett animációkat (ellentétben az 1950-es évek elején készült élőszerplős filmekkel). Macskássy Gyula ekkor, rendkívül nehéz technikai és anyagi körülmények között készült mesefilmjei látszólag ugyan harmonizálnak a népmeséket „kisajátító”, azokat ideológiailag „át-színező” korabeli kultúrpolitikai direktívákkal, amelyek a népmesei történeteket is az osztályharc szűrőjén át látta át,¹² s így *A kiskakas gyémánt félkrajcárja* (1951) vagy a *Két bors ökröcske* (1955) is értelmezhető a burzsoá kizsákmányolókat megbüntető, azokat elűző népi hősök meséjeként. Ám e két filmben valójában a magyar folklór keveredik az amerikai animációból – a Disney-filmekből – ismerős vizuális mintákkal (a figuramozgatás és a téralkotás jellemzőivel), s direkt marxista–leninista ideológiai hatástól nem (legalábbis alig) érintettek. Az például, hogy *A kiskakas...*-ban nem török uralkodóval száll szembe a címszereplő (mint az eredeti mesében), hanem magyar királlyal, az éppúgy értelmezhető a korabeli ideológiai direktívákkal harmonizáló változtatásnak, mint autonóm alkotói döntésnek, amelynek nem volt célja valamely ideológiai üzenet sulykolása.¹³ Macskássy egyetlen igazán közvetlenül propagandisztikus mesefilmje az 1952-es *Erdei sportverseny*, amelyet nem mellesleg a pártvezetés által elutasított mesefilmterv, a *Tihanyi rege* helyett készített.¹⁴ Az *Erdei sportverseny* a legkevésbé sem rejtetten a militáns jellegű Munkárcsapat Harcra Kész tömegsportmozgalmat népszerűsítette, azt idézik meg a kollektív sporteseményre készülő erdőlakók – amúgy bájos és mulatságos – kalandjai.

Macskássy mesefilmjei jól demonstrálják, hogy az 1950-es években – főként az évtized első felében – a propaganda ki- vagy megkerülésének, esetleg minimalizálásának, „feloldásának” mikéntje adhatta fel a leckét az alkotóknak. A Kádár-rendszer puha diktatúrájában viszont már a rendszerkritika filmekbe történő „belecsempészesének” fortélyai foglalkoztathatták a rendezőket. Már aki ezt akarta persze; mert a filmek elkészülésének számos „buktatója” lehetett. Az 1960-as évektől ugyanis az alkotók filmtervei először a stúdióon belül létrehozott úgynevezett Művészeti Tanács berkein belül mérettek meg. A többtagú és nem állandó résztvevőkből álló Művészeti Tanács a stúdióvezető, Matolcsy György mellett rendezőket éppúgy magába foglalt, mint a stúdió számára dolgozó dramaturgokat és lektorokat (köztük Hankiss Elemér meghatározó szaktekintély volt), valamint egy minisztériumi megbízottat (Budai Györgyöt). Ennek a csoportnak a feladata volt a filmszakmát irányító Filmfőigazgatóság számára a támogatásra előterjesztett filmtervek csiszolása, érlelése.¹⁵ Bár a Művészeti Tanács nem a közvetlen politikai cenzúra érvényesítését

12 == Lásd Tóth, 2020.

13 == Vö. Varga, 2013; 2020.

14 == Orosz, 2013: 112–113.

15 == A Filmfőigazgatóság működésébe olvasmányos bepillantást nyújt Gervai András interjúcsokra a szervezet három egykori vezetőjével. Lásd Gervai, 2004: 219–261.

célozta, nyilvánvalóan ilyen szerepet is betöltött. S amikor a filmek már majdnem elkészültek, azokat a technikai véglegesítés előtt a Filmfőigazgatóságnak is jóvá kellett hagynia az alapján, hogy politikailag és ideológiailag kifogásolhatók-e.

A pannóniás alkotófolyamat háttéréről érdemes szemezgetni két meghatározó alkotó visszaemlékezéseiből is. Mint Reisenbüchler Sándor fogalmazott, „*a nagyüzemet fönttartó mosoly mögött félelem húzódott meg. Az igazgató rettegett a Filmfőigazgatóságtól, az pedig a Minisztériumtól. A Minisztérium rettegett Aczél György szubjektív improvizációitól, miközben ő meg Moszkvától rettegett.*”¹⁶ Szoboszlai Péter pedig úgy fogalmazott, hogy „*valahol a »magasban« létezett egy láthatatlan elbírálási fórum is, ha ez nemet mondott a forgatókönyveinkre, csak azt közölték velünk: nem adtak rá pénzt. Hogy ki nem adott, miért nem adott, soha senki nem tudta meg. Problematikus részleteket persze bármiben lehetett találni, még egy Gusztáv-epizódban is, nem kellett ahhoz az én Rend a házban című filmem. Amikor Csonka György kollégám József Attila Altatóját akarta megfilmesíteni, a minisztériumi elvtárs megkérdezte, miért 56-os a filmben a villamos. Hosszú, néma csönd után csak annyit tudott kinyögni szegény: »Mert ezzel járunk a stúdióba...« Még »problémásabb« esetekben a forgatókönyvet írtatták át velünk, többször is, hátha belefáradunk, és feladjuk a terveinket.*”¹⁷

Az egyedi filmeket érintő adminisztratív akadályok mégsem törték meg az animációsfilm-alkotók kreativitását. Éppen ellenkezőleg, többeket kifejezetten ösztönzött, hogy újra és újra próbálkozzon a Művészeti Tanácsnál (közéjük tartozott Rófusz Ferenc is). A Pannónia Filmstúdióban a szocializmus évtizedei során az animációs rövidfilm impozáns korpusza jött létre, amelyben a legkülönbözőbb kifejezőmódok és alkotói attitűdök kaptak helyet. Köztük azok a filmek, amelyekről a hatalom is tudta, tudhatta, hogy a rendszert bírálják; pontosabban ilyen értelmezései is lehetségesek. Ahogy többen visszaidézték a Pannónia rendezői közül, az 1960-as évektől kibontakozó nemzetközi animációsfilm-fesztiválok úgyszólván „vadásztak” azokra a vasfüggönyön túlról érkező filmekre, amelyek rejtett – vagy nem is túlságosan rejtett – utalásokat, jelzéseket tartalmaztak, „üzenetet” hordoztak a diktatúráról: ennek is köszönhetően vált a magyar – és általában a kelet-közép-európai animáció – ekkoriban rendkívül felkapottá a nemzetközi mezőnyben.¹⁸

== Meghívás kivégzésekre

Egy légy röpte, mielőtt lecsapják egy házban. Egy halálra ítélt ember utolsó pillanatai a kivégzés előtt. Egy almafa, ahonnan lepottyán egy gyümölcs. Ezek a szavak a lehető legszikárabban foglalják össze Rófusz Ferenc három egymást követő animációs rövidfilmje, *A légy* (1980), a *Holtpont* (1982) és a *Gravitáció* (1984) cselekményét

16 == Lendvai, 2003.

17 == Lőcsei Gabriella: Valaki játszik velünk. Beszélgetés Szoboszlai Péterrel. *Magyar Nemzet*, 2010. január 30. 23.

18 == Vö. Moritz, 1997.

(mindegyik film játékidéje három perc körül mozog).¹⁹ Közülük az elsőnek és a harmadiknak ugyan banálisnak tűnő téma adja az apropóját, a második tétel pedig – akár egzisztencialista értelemben vett – *határhelyzetet* választ kiindulópontnak; ám e markáns különbség ellenére is közös e filmekben, hogy mindegyik többről szól, mint amit a pusztán cselekmény sugall: az elnyomó rendszer láttatása – és kritikája – is kirajzolódik bennük.

Hankiss Elemér a komikus rajzfilmek – többek között éppen a Pannónia Filmstúdióban az államszocializmus idején készült művek – kapcsán használta azt a metaforát, hogy a rajzfilmgegek voltaképpen „kis pokolgépek”, amelyek ok-okozati logikára építő gondolkodásunk kereteit robbantják szét.²⁰ Más karakterű – hangsúlyosan nem komikus jellegű – animációk értelmezéséhez viszont érdemes felidézni Octavio Paz bölcsességét, miszerint „a megláncolt embernek elég behunynia a szemét ahhoz, hogy felrobbanthassa a világot”.²¹ Ez az enigmatikus, szürrealista aforizma mintha tökéletesen illene a diktatórikus államberendezkedésben élő és alkotó művészek közül azokra, akik olyan műveket vizionálnak, mint Rófusz Ferenc. Márpedig a „vizionálás” szó szerint érthető: mint sokszor visszaidézte a rendező, *A légy* című filmjét a Pink Floyd dala, az *Ummagumma* zörejangokból álló részletét hallva látta magában megelevenedni,²² s hasonlóképpen inspirálta a *Holtpontra* a The Doors száma, a *The Unknown Soldier* egy szakasza.

A három film keletkezéstörténete a Rófusszal készült interjúknak köszönhetően meglehetősen jól dokumentált.²³ *A légy* ugyan nem készült tudatosan rendszerkritikus filmnek, a Pannónia Művészeti Tanácsa azonban – mintegy reflexszerűen – azokra az elemekre fókuszált, amelyek „veszélyesnek” bizonyulhattak. Így adódott az obligát kérdés, hogy „ki” (avagy kit testesít meg, kit „szimbolizál”) a légy, és ki az, aki üldözi. A befejezésre vonatkozó eredeti elképzelést pedig – amely végül a kész filmben is látható – a tanácsban úgy értelmezték, hogy „aki sokat zümmög, azt lecsapják”. Rófusz filmterve Hankiss Elemér támogatásának köszönhetően kapott mégis zöld utat.²⁴ Hankiss felismerte a tervezett filmben rejlő többrétegűséget: a rendező által választott, az animációban egészen szokatlan vizuális kidolgozás (a közönséget a légy szemszögébe helyező szubjektív nézőpont) és a teljesen rendhagyó technikai

19 == Rófusz rendezőként jegyzett első animációja, az 1973-as *A kő* Nepp József ötletét realizálta; ez a film sem látványalkotásában, sem gondolatiságában nem kapcsolódik Rófusz későbbi, a saját elképzeléseire alapuló egyedi filmjeihez.

20 == Hankiss, 1975. Hankiss ezt a koncepciót későbbi eszméletörténeti műveiben, *Az emberi kaland* (1997, Helikon, Budapest), illetve annak javított és bővített kiadása, a *Félelmek és szimbólumok* (2006, Osiris, Budapest) egyes fejezeteiben is felidézte.

21 == Idézi Buñuel, 1977: 226.

22 == Lásd például Fülöp–Kollarik (szerk.), 2019: 210.

23 == Lásd a teljesség igénye nélkül Hollós–Hollós, 2002; Mészáros, 2014; Fülöp–Kollarik (szerk.), 2019: 203–214.; Ozsda, 2019; Herczeg, 2021b.

24 == Vö. Rófusz, 2018.

kivitelezés (az úgynevezett háttéranimáció) kombinálása kivételes mű ígérését hordozta magában.²⁵ Hogy ezt Hankiss mennyire pontosan érezte, azt utóbb egyértelműen igazolta *A légy* nemzetközi sikerszeriája, melynek legnevezetesebb fejezete a film kitüntetése Oscar-díjjal. (Ennek „legendáriumához” jelentős mértékben hozzájárult a díj átvétele körüli botrány is: mint ismeretes, Rófusznek nem engedélyezték, hogy kiutazzon a ceremóniára, helyette – noha nem volt jogosultsága hozzá – a Hungarofilm-től érkezett delegáció képviselője vette át az Oscar-díjat, amelyet hamarosan le is foglalt a Los Angeles-i rendőrség.)

Bizonyára ezek a keserű tapasztalatok is hozzájárultak ahhoz, hogy a *Holtpont* már tudatosan rendszerkritikus animációként készült – s képletesen szólva, olyannyira telibe találta a célpontot, hogy nagyon hamar kivonták a moziforgalmazásból, és mindössze három fesztiválra nevezték be a filmet.²⁶ (Két évtizeddel korábban ehhez hasonló módon „tüntették el” csupán egyheti vetítés után a mozikból Kovásznai György *A monológ* című 1963-as filmjét, amely bár nem volt rendszerellenes film, mérész és szokatlan hangvétele mégis irritálta az illetékeseket.) A *Holtpont*ban a szituáció mellett óhatatlanul az is provokálta a vezetőséget, hogy benne oroszul vezénylik le a kivégzést – a szöveget is tartalmazó zörejszerű hangok mindazonáltal közvetlenül a filmet inspiráló The Doors-dalból kerültek a Rófusz-animáció hangsávjára.

A *Holtpont*ot követő *Gravitáció* ötlete valójában már *A légy* előtt is megvolt, elkészítésére mégis csak 1984-ben kerülhetett sor: a korábban nem engedélyezett filmötlet eredetileg az *Almák egymás közt* címet viselte, amiről szó sem lehetett; ahogyan arról sem, hogy a faágról – illetve almatársaitól – mindenáron menekülni igyekvő alma színe piros legyen. Rófusz és munkatársai azt találták ki, hogy az egész film készüljön kék színben, a címe pedig legyen *Gravitáció*. Annak láttatása tehát, ahogyan az ágról leszakad, majd lepottyan az alma, voltaképpen hódolat Isaac Newtonnak: az ő fizikai tételét hivatott illusztrálni a film. Ez a két „csel” tette lehetővé, hogy engedélyezzék a film elkészítését, amely *A légy*hez hasonlóan igen komoly visszhangot váltott ki a nemzetközi fesztiválmezőnyben.

A légy és a *Gravitáció* monokróm alkotások; előbbi képsorait az ódon fotográfiákat idéző sárgásbarna uralja, utóbbiét pedig – a fent elmondottak okán – a kék szín, amely egy fontos pillanatban a sárgával egészül ki. A *Holtpont* fekete-fehér képalkotással erősíti fel alaphelyzete – a kivégzés-szituáció – reménytelenségét és végzetességét. Más szempontokból – vizuális, illetve tágabb értelemben véve kompozicionális kér-

25 = Hankiss a következőket jegyezte meg *A légy*ről: „Rófusz néhány perces alkotása egyszerű, izgalmas kis történetecské, de mégis könnyedén képes magával hozni a holocaust élményét: az üldözöttség drámáját és végső tragédiáját. Különös értéke, hogy a jót, a pozitívot egy léggel azonosítja, és így nem erősíti meg az embereknek azt a rossz beidegződését, hogy a pozitív hős a szép, a jó, a nagyszerű, és így tovább. Vagyis néhány pillanat alatt, anélkül, hogy észrevennénk, alapvetően fontos emberi és társadalmi impulzusokat ad.” Idézi Dizseri, 1999: 70.

26 = Morton, 2010: 75.

dések alapján – *A légy* különbözik leginkább a többi Rófusz-filmtől. A legfontosabb eltérés, hogy *A légy* szinte állandó mozgásban – pulzálásban, hullámvásban, lüktetésben – tartja a képelemeket, csak néhány pillanatra áll meg a képfolyam; a *Holtpont*-ban viszont a statikus képek válnak hangsúlyossá, kevés szerep jut benne a képelemek mozgásának (igaz, ezek dramaturgiailag annál fontosabbak). A *Gravitáció*-ban a statikusság (a fa, illetve a többi alma mozdulatlansága) és a fokozott mozgékonyosság (a fiatal alma erőfeszítése) egyenrangú elemeknek tekinthetők. Szintén hasonlóan jelentős különbség, hogy *A légynek* mindkét szereplője képen kívül marad, azaz közvetlen módon nem válik láthatóvá sem a rovar, sem az üldözője, míg a *Holtpont*-ban a halálra ítélt embert nem látjuk, de a szemét bekötő hivatalnokot igen (és a legyet is, amit a férfi a cipőjén pillant meg), a *Gravitáció*-nak pedig valamennyi szereplője látható. Túl a hasonlóságok és különbségek – még bővíthető – lajstromozásán, ezen a ponton azt fontos hangsúlyozni, hogy mind a három Rófusz-animációban kiépül egy-egy sajátos mikrokozmosz, amely (akarva-akaratlan) az államszocializmus modellezésé-
ként is értelmezhető.

Bizonyára *A légy* kínálja az olvasatok legszélesebb skáláját; a film totálisan apolitikus értelmezései éppúgy helytállóak lehetnek, mint a rendszerkritikát tételező megfigyelései (még ha Rófusz nem is szánta rendszerkritikus alkotásnak).²⁷ Mindenesetre a „*hatalom absztrakciójának*”²⁸ is tekinthető üldöző és a mindenkori kiszolgáltatottakat, a történelem megalázottjait és megszomorítottjait is potenciálisan jelképező légy eleve elrendeltnek tűnő²⁹ „összecsapása” valóban magába foglalhatja a közép-kelet-európai régiót letaroló szovjet agresszió metaforikus megjelenítését. A *Holtpont* konkrétabb, amennyiben alaphelyzetével azt a tabusított témát veti fel, amely kétségkívül a Kádár-rendszer kiépítésének legfőbb „neuralgikus pontja”: a politikai kivégzésekét.

A *Holtpont* nem az egyetlen és nem is az első Kádár-kori animációs rövidfilm, amely kivégzést választ alapjául. Korábban Szórády Csaba *Rondinója* és Kovács István *Változó időkje* (mindkettő 1977-es) egyaránt kivégzés-szituációkra épültek, de ezek a rajzfilmek – drasztikusan eltérő eszközökkel – (mégoly sötét) komédiákat faragtak a témából.³⁰ A *Holtpont* közelítésmódjától mi sem áll távolabb, még ha – mint rövidesen utalok rá – a humort sem nélkülözi teljesen; leginkább azonban komor és megrendítő alkotás. A *Holtpont* ahhoz nem elég konkrét, hogy tényleges politikai ki-

27 == Lásd például a közelmúltból Mosóczi, 2021.

28 == Vö. Varga, 2016: 216.

29 == Itt érdemes szóba hozni, hogy Rófusz és alkotótársai *A légy* hosszúra nyúló, két-éves munkálatainak vége felé megrajzoltak egy olyan befejezést is, amelyet a filmterv engedélyeztetésekor nem egyeztettek a vezetőséggel (időközben találták ki). Ebben az alternatív befejezésben a légy szembefordul az üldözőjével, és legyőzi őt! Ennek a szürrealitásba hajló végkifejletnek a felhasználását azonban nem engedélyezte a Pannónia vezetősége. Lásd bővebben Morton, 2010: 72–73.

30 == Részletesen lásd Varga, 2014: 40.

végzéseket idézzen meg (akkor nyilván el sem készülhetett volna); azzal pedig, hogy a halálraítélt arctalan marad, továbbá a nézőt a szubjektív kamerával a férfi pozíciójába helyezi, sőt a ritmikus montázssal a tudatállapotát is érzékelteti, a film lehetőséget ad absztraktabb jelentés megfogalmazására is. Külön figyelmet érdemel a *Holtpont*-ban a cipőorron feltűnő légy, melynek jelenléte ironikus önidézet,³¹ de *A légy* ismerete nélkül is érezhető, hogy jelenléte némi fekete humorral dúsítja a filmet, különösen, amikor a rovar a dobpergéssel szinkronban dörzsölgeti a lábait. A légy itt legfeljebb akaratlan és öntudatlan tanúja az eseményeknek, nem az ő „bőrére” megy a játék – Rófusz azt érzékelteti a *Holtpont*-ban, hogy mi vagyunk azok, akiknek nincs esélye; mi vagyunk a halálraítéltek.³²

A légy és a *Holtpont* letaglózó víziói után a *Gravitáció* hangnemváltással él: a groteszk esztétikai minősége dominál a szabadságvágyó alma szökési kísérletének bemutatásában. Paul Morton találó jellemzése szerint a *Gravitáció* „humoros minirémálom, amelyen nem nevetünk”.³³ A filmbeli álomszerű tájképnek az elemei a kében tündöklő mező, benne a fa, rajta pedig az almák, melyek mindegyike emberarcot visel, többnyire bizarr, karikatúraszerűen elrajzolt arcot. Kivéve az ép és fiatal almát – akinek nem mellesleg Rófusz kollégája, az úgynevezett pixillációs animációkról híres Varsányi Ferenc kölcsönözte az arcát –, „aki” addig-addig mozgolódik, rugdalozik és vergődik, míg el nem szakad az ágtól, a többiek megrökönyödésével és rosszallásával mit sem törődve. *Babfilm* című 1975-ös animációjában Foky Ottó miriádnyi bab mozgatásával, szerepeltetésével készített szatirikus sci-fit voltaképpen az egész világról;³⁴ Rófusz a *Gravitáció*-ban az almákkal olyan kisebb léptékű zárt közeget jelenít meg (mondhatni: egy országot inkább, mintsem egy komplett világot), ahonnan valaki mindenáron szabadulni (emigrálni) vágyik. A slusszpoén azonban szó szerint más színben tünteti fel a túlbuzgó almát: a földön összetörve sárgás salakbugyog fel belőle, jelezve, hogy belül ő is éppolyan rothadt volt, mint fonnyadt almátársai odafent a fán. Ebben az értelemben a *Gravitáció* akár az illyési „mindenki szem

31 == Hasonló önreferenciális gesztus Rófusz 2018-ban elkészült animációjában. *Az utolsó vacsorában* is feltűnik (csak kevésbé van kiemelve, amikor Krisztus egyik tanítványa elhesseget egy legyet). Ez az alkotás Rófusz egy visszautasított pannóniás filmtervén alapul – a vallásos tartalom nyilvánvalóan nem kapott, kaphatott támogatást. Az idő azonban a filmnek dolgozott, amennyiben a hetvenes évek végén még nem állt Rófusz rendelkezésére olyan technika, amellyel az általa elképzelt módon valósíthatta volna meg *Az utolsó vacsorát*.

32 == A *Holtpont* korabeli fogadtatásában olyan méltatás is előfordult, amely a film művészi sikerét még *A légy*-énél is többre értékeli. Lásd Lajta, 1983.

33 == Morton, 2010: 73.

34 == A *Babfilm*-mel kapcsolatban idézte fel Foky Ottó a következőt: „Már a *Babfilm*-et is csak a saját felelősségünkre engedték elkészíteni. Mert menet közben kifogások merültek fel a babok színével, szerepével kapcsolatban.” Ezek a szavak különösen élesen csenghetnek azt figyelembe véve, hogy a *Babfilm*-ben levert lázadás (talán éppen egy forradalom) jelenete is látható. Lendvai, 2007.

a láncban” szomorú rendszer-látletét is példázhatja; mindenesetre a filmnek a rendszert görbe tükörben láttató attitűdje éppoly markáns – ha más hangvételi is –, mint a *Holtponté*.

A légy, a Holtpont és a Gravitáció együttesen is „olvasható”, triptichonná összeálló alkotások láncolata, amely a Rófusz-életműben éppúgy különös együttállás eredménye, mint a magyar filmművészetben. Nemcsak az alkotói kreativitás magyarázza őket, hanem a rendszer (kulturális) képlekenysége, a művészi invenciót és kerülőutakat akaratlanul is kikényszerítő tilalmai és zsákutcái – illetve mindezek kölcsönhatása – alapján is megközelíthetők. Rófusz e filmsokor után távozott a Pannóniából – és az országból –, pályafutása az ezredfordulóig külföldön folytatódott. Az 1980-as években ezeknek a filmeknek az idejére már másoknál is megtaláljuk a hasonló körmondfüggelékkel megfogalmazott rendszerábrázolást és -kritikát.

== = Tank az udvaron

Rófusz Ferenchez hasonlóan Orosz István is a lehető legmarkánsabban kívánta demonstrálni a Pannóniában készült rövidfilmjeivel, hogy az animáció nem csak gyerekfilmeket foglalhat magába (sőt!). A rendkívül sokoldalú alkotó, aki történetesen a rendszerváltás emblematisz vizuális relikviájaként legendássá vált *Tovariszi, konyec!* plakátot is tervezte, az 1980-as évek során rendezte azokat a rövidfilmjeit, amelyek a leginkább kapcsolatba hozhatók a rejtett rendszerkritikával. Igaz, már az 1970-es évek végi *Csöndben* (1977) és *A sótartó felében* (1978) sem lehetetlen meglátni azokat a mozzanatokat, amelyek a szóban forgó alkotásokat megelőlegezik. Az *Álomfejtő* (1980), az *Ah, Amerika!* (1984) és különösen a *Vigyázat, lépcső!* (1989) azért is tartalmaz(hat)nak a rendszert bíráló elemeket, mert Orosz ezekben a filmekben dolgozta ki – és filmenként eltérő arányban alkalmazta – azt az animációs stílust, amely az alkotó grafikusai praxisát is meghatározó vizuális illúziókon, optikai csalódásokon: avagy a két- és többértelmű ábrákon alapul (az alkotó számára is példaképet jelentő M. C. Escher szellemében). Ez a stilisztikai választás (amely az 1970-es évek végi filmeket még nem jellemzi, az *Álomfejtő*ben viszont szinte „teljes fegyverzetben” lép elő) már önmagában is tekinthető egyfajta – intellektuális – lázadásnak. Erről Orosz a következőképpen nyilatkozott: „...*hogy ilyen jellegű képekkel, illetve ilyen illuzionisztikus megoldásokat használó animációkkal kezdtem foglalkozni, annak a stilisztikai érdeklődésen túl tartalmi okai is vannak. Valamikor a 70-es évek végén, 80-as évek elején közkedvelt kifejezés volt az a kelet-európai kultúrában, hogy olvass a sorok között!, vagy nézz a képek mögé!, amiből egyenesen következett, hogy itt rejtett dolgokról, második jelentésekről van szó, amelyek gyakran érdekesebbek vagy figyelemreméltóbbak vagy ábrázolásra méltóbbak, mint az első, a primer, a mindannyiunk számára nyilvánvaló jelentés. Foglalkoztatott ez a dolog, és amit grafikában sikerült megoldanom, azt megpróbáltam átvenni a rajzfilmbe is. Leginkább talán a Vigyázat, lépcső!-ben valósult ez meg.*”³⁵

35 == = Idézi M. Tóth, 2004: 71.

Az *Álomfejtő* a vidék pusztulását (illetve szocialista „átformálását”) láttatja egy sajátosan szürreális, áldokumentumfilm animáció „köpenyében”. A hatperces alkotásban a szociofotókat felhasználó képanyag³⁶ konkrétsága különös kontrasztba kerül a Krúdy Gyula *Álmoskönyve* által ihletett álommagyarázatokkal, amelyeket narrátortól hallhatunk; a folyamatos átváltozásokkal operáló képi világnak köszönhetően pedig lebegésszerűvé válnak az olyan megidézett történelmi tapasztalatok is, mint az erőszakos tévesztés. Az *Álomfejtő*-ben a szocialista világ szétmállott díszletei, lerobbant miliói lázálommá állnak össze, amely nem hagyja nyugodni a hús-vér színész (Kézdy György) által megtestesített, aludni nem tudó, ágyában forgoló férfit.

A félórás *Ah, Amerika!* a televízió számára készült, animációs eszközöket is felhasználó, történelmi témájú dokumentumfilm – pontosabban „animációs dokumentum-legenda”, ahogy Orosz és alkotótársa, Dániel Ferenc utaltak rá, amely a kora 20. századi magyar kivándorláshullámot idézi meg. Az *Ah, Amerika!* azonban több, illetve más, mint a tényleges események és sorsok felidézése. Részben fordított haladásirányával (az Amerikába érkezőkkel nyit, az óhazából indulni készülőkkel zár), részben pedig rendkívül vegyes audiovizuális elemeivel (az archív felvételek álomszerűvé formált fotó- és rajzanimációval keverednek, illetve váltakoznak) az *Ah, Amerika!* nemcsak az 1900-as évek eleji konkrét történéseknek hivatott emléket állítani, hanem a mindenkori kivándorlóknak is – a film így „a kivándorlósors általános érvényű illusztrációjaként is értelmezhető”.³⁷ Hogy az *Ah, Amerika!* óhatatlanul az 1956-os kivándorlási hullám – akkoriban még mindig – kényes témájára is reflektál, azzal az alkotók is számoltak: „Tudtuk, hogy viszonylag óvatossá kell lennünk – idézte fel Orosz. – Azt is tudtuk, hogy nem akarunk óvatossá lenni, mert el akarunk rejteni a filmben dolgokat [...] úgy gondoltuk, hogy nagyon apró dolgokat az ötvenhatos disszidálási hullámról is beteszünk, de azért jellemző módon az első világháború előtti kivándorlási hullámról szolt a film. Sőt, azt képzeltük, hogy lesz majd egy második része, ami majd egy másik kivándorlási hullámról szolt. Na, arról már szó sem lehetett természetesen.”³⁸

Az „áthallásos” filmek sorát záró és betetőző hatperces rajzanimáció, a budapesti bérházban játszódó *Vigyázat, lépcső!*³⁹ még konkrétabban épít a szocializmus jól beazonosítható és felismerhető ikonográfiájára, szimbólumaira és a történelmi traumákat direktén idéző elemeire – az ötágú csillagtól a mozgalmi dalokon és a csengőfrászon át a szovjet megszállást jelző tankig. A *Vigyázat, lépcső!* egyfelől a szocializmus évtizedeinek mindennapjait láttatja, a „lerajzolt hétköznapiakat” megjelenítő animációs dokumentumfilmek szellemében,⁴⁰ másfelől viszont a krízispontokról és a tragikus eseményekről, a derékba tört életekről sem feledkezik meg – amint azt az öngyilkos

36 == Vö. Balázs, 2021.

37 == Orosz, 2010: 95.

38 == Fülöp–Kollarik (szerk.), 2019: 169.

39 == A film részletes elemzését lásd Varga, 2021b: 113–120.

40 == Vö. Orosz, 2015.

epizódja, a rendőri erőszak jelenete vagy éppen a tank képsora igazolja. Utóbbi kapcsán említette a rendező, hogy „[a]z egyik legerősebb kép, amikor a szűk bérházi udvar közepén egy tank forgatja körbe-körbe a lövegtornyát, na, abban benne van, legalábbis jelképesen a diktatúra, ami a mi közös hazánkat sújtotta. Akár büszke is lehetnék rá, hogy utóbb rekvirálta az ötletemet a *Terror Háza*, most ott áll előben egy tank a múzeum udvarán.”⁴¹ A *Vigyázat, lépcső!* egyúttal csúcsra járítja az alkotó vonzódását a geometriai paradoxonok iránt, utóbbiak pedig – minden abszurditásuk ellenére (vagy éppen azoknak köszönhetően) – a rendszer és a korszak megjelenítésének adekvát eszközeivé lényegülnek. „*Úgy gondolom, hogy a Vigyázat, lépcső! az egyik legszebb film, amit az utóbbi évtizedek magyar történelméről csináltak* – méltatta Báron György. – *Nem a magyar animációban, hanem általában a magyar filmgyártásban. Holott a világon semmi nincs benne, csak egy lépcsőház, egy kelet-európai lépcsőház – s ez mindent elmond. Aki járt ilyen lépcsőházban, az tudja, hogy ebben benne van a mi világunk.*”⁴²

Ahogy Orosz fogalmazott nemrég: „*aki ezt a filmet csinálta, nem nagyon látta a fényt az alagút végén.*”⁴³ Való igaz, hogy a szó legszorosabb értelmében a kiútalanságot megjelenítő záró kép alapján a *Vigyázat, lépcső!*-t nem feltétlenül a „rendszerváltás animációjaként” tartanánk számon, mint ahogy azóta szokás utalni rá, de a történelem úgyszólván a segítségére sietett. A rövidesen beköszöntő változásoknak is köszönhető, hogy Orosz István mesterműve egy korszak szimbolikus összegzése mellett az attól vett búcsúként is értelmezhetővé vált.

=== „Kitörés a sötétségből”

A rendszerváltással a magyar animációs film aranykorának is végérvényesen leáldozott, sőt hosszú évekre szinte ellehetetlenült az animációsfilm-készítés, a legendás Pannónia Filmstúdió pedig széthullott – de ez már egy másik történet. A rendszerváltás természetesen a művészi közelítésmódokat is újraformálta. „*Az államszocializmus korában oly fontos, sokak által egyszerre játszott és követett játszmák sora 1989 után egy pillanat alatt véget ért, a hajdani nagy, sorok közötti utalások mind utólagos kommentár-ra szorulnak, s kizárólag történeti dokumentumértékkel bírnak*” – írta György Péter.⁴⁴

A (merészebb) animációs filmek „ezópuszi beszédmódjának” eltűnése a nyilvánvalóbb változás a művészi eszközkészletben – jóllehet ez a típusú fogalmazásmód (vagy értelmezési módszer) mégsem múlt el nyomtalanul. Erre két példát idézek. Gyulai Líviusz *Jónás* című 1997-es rajzfilmjét maga az alkotó is úgy vezette fel időnként, s több értelmezője is azt hangoztatja, hogy a film komikus parabolája a diktatúrát felemészítő kisemberi kitartásról, az államszocializmus bukásáról szól.⁴⁵ Két-

41 == Nagy, 2020.

42 == Idézi M. Tóth, 2004: 69.

43 == Balázs, 2021.

44 == György, 2014: 22.

45 == Orosz I., 2021: 4.; Herczeg, 2021a.

ségekívül helytálló megfajta, főleg, ha figyelembe vesszük, hogy a *Jónás* képes forgatókönyvét a rendező már az 1980-as évek végén kidolgozta. Mindemellet azonban még hangsúlyosabb lehet, hogy a mű az ökoszisztémát gátlástalanul felélő, elpusztító emberiséget pellengérré állító szatirikus vádirat – ahogyan Gyulai máshol ezt is hangsúlyozta –, ily módon a film megelőzi a maga korát, nem pedig (politikai parabolaként) némiképp megkésett alkotás.⁴⁶ A *Maestro* című 2005-ös, számítógépes animációval készült rövidfilm kapcsán mesélte rendezője, M. Tóth Géza, hogy egy amerikai vetítésen a professzor, aki jól ismerte a kelet-európai filmeket, úgy fogalmazott, hogy ha a *Maestrót* az 1980-as években mutatják be, akkor a vasfüggönyön túl „hibetetlen bátor filmként értelmezték volna, amely a bezártságból, a sötétségből való kitérési kísérletről beszél”.⁴⁷

Úgy tűnik tehát, hogy a közép-kelet-európai film – köztük az animációk – értelmezésébe olyannyira beivódott a rendszerkritikával kecsegtető többértelműség keresése (nem csak találása, akár *kitalálása* is), hogy ez az olvasásmód azután is működik, ha adott filmek már bőven azután készülnek, hogy az egykor a „sorok között”, a „képek mögött” kritizált rendszer oda került, ahová annak idején alighanem a művészek is kívánták: a történelem szemétdombjára.

=== Hivatkozott irodalom ===

Bíró, 1996

Bíró Yvette: Volt egyszer egy kelet-európai filmművészet. In *A rendetlenség rendje. Film/kép/esemény. Válogatott tanulmányok*. Szerkesztette: Bíró Yvette. Cserépfalvi, Budapest. 17–25.

Bolvári-Takács, 1998

Bolvári-Takács Gábor: *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1948–1989*. Planétás, Budapest.

Buñuel, 1977

Buñuel, Luis: Költészet és film. In *A film és a többi művészet*. Szerkesztette: Kenedi János. Gondolat, Budapest. 226–231.

Dizseri, 1999

Dizseri Eszter: *Kockáról kockára. A magyar animáció krónikája 1948–1998*. Balassi, Budapest.

46 == Lásd Varga, 2021a: 8–9.

47 == Zalán, 2010: 32.

Fülöp–Kollarik (szerk.), 2019

Magyar animációs alkotók I. Szerkesztette: Fülöp József – Kollarik Tamás.
MMA MMKI, Budapest.

Gervai, 2004

Gervai András: *A tanúk. Film – történelem.* Saxum, Budapest.

György, 2014

György Péter: *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között.*
Magvető, Budapest.

Hankiss, 1975

Hankiss Elemér: A „poén” szerkezetéről és funkciójáról. In *Tanulmányok a magyar animációs filmről.* Szerkesztette: Horányi Özséb – Matolcsy György.
Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest. 249–311.

Hendrykowski, 1998

Hendrykowski, Marek: Kelet-Közép-Európa változó államai.
In *Oxford Filmenciklopédia.* Szerkesztette: Geoffrey Nowell-Smith.
Glória, Budapest. 660–669.

Lajta, 1983

Lajta Gábor: Célpont: az ember. *Filmvilág*, 5. sz. 15–17.

M. Tóth, 2004

M. Tóth Éva: *Animare necesse est...* Kaposvári Egyetem Művészeti Főiskolai Kar –
Pannóniafilm Kft., Kaposvár–Budapest.

Macskássy–Orosz–Orosz (szerk.), 2013

Macskássy Gyula. Animációsfilm-rendező, tervezőgrafikus, a magyar rajzfilmgyártás megteremtője. Szerkesztette: Macskássy Katalin – Orosz Anna Ida – Orosz Márton. Utisz Grafikai Stúdió, Budakeszi.

Mészáros, 2014

Mészáros Márton: „Csatázom tovább!” Beszélgetés Rófusz Ferencsel.
Filmvilág, 2. sz. 14–16.

Moritz, 1997

Moritz, William: Narrative strategies for resistance and protest in Eastern European animation. In *A Reader in Animation Studies.* Szerkesztette: Jayne Piling.
John Libbey, London. 38–47.

Morton, 2010

Morton, Paul: Marcell Jankovics and Ferenc Rofusz: The Grand Master and the *Enfant Terrible* of Hungarian Animation. In *Fulbright Student Conference Papers. Academic Years 2007/2008, 2008/2009*. Szerkesztette: Nagypál Csanád. Hungarian-American Commission for Educational Exchange, Budapest. 61–77.

Orosz, 2010

Orosz Anna Ida: „Csak ott tul a tengeren, ott van az élet!” Két magyar kísérleti dokumentumfilm a századfordulás amerikai exodusáról. *Prizma*, 4. sz. 92–97.

Orosz, 2013

Orosz Anna Ida: „El a naturától!” A Macskássy–Várnai duó gegfilmjeiről. In *Macskássy Gyula. Animációsfilm-rendező, tervezőgrafikus, a magyar rajzfilmgyártás megteremtője*. Szerkesztette: Macskássy Katalin – Orosz Anna Ida – Orosz Márton. Utisz Grafikai Stúdió, Budakeszi. 111–146.

Orosz, 2015

Orosz Anna Ida: Lerajzolt hétköznapok. A 60–70-es évek magyar animációs dokumentumfilmjeiről. *Metropolis*, 3. sz. 60–73.

Orosz, 2016

Orosz Anna Ida: A magyar animáció rövid története. In *Animációs körkép. A magyar animáció oktatási, intézményi, forgalmazási és pályázati lehetőségei – rövid történeti kitekintéssel*. Szerkesztette: Fülöp József – Kollarik Tamás. MMA MMKI, Budapest. 61–99.

Orosz I., 2021

Orosz István: Szindbád, bon voyage! A rajzfilmes Gyulai Líviuszról. *Filmvilág*, 12. sz. 4–6.

Rófusz, 2018

Rófusz Ferenc: Hankiss Elemér a Pannónia Filmstúdióban. In *Hankiss Elemér – Emlékkönyv*. Szerkesztette: Takács M. József. Helikon, Budapest. 114–115.

Tóth, 2020

Tóth Gábor: „Aki nem hiszi, annak utánajárnak!” A Rákosi-korszak népmese-felhasználása. In *Népmesék szóban, írásban, képből*. Szerkesztette: Tóth Gábor. Magyar Versmondók Egyesülete, Budapest. 167–181.

Varga B., 2005

Varga Balázs: Tűréshatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években.

In *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Szerkesztette: Kisantal Tamás és Menyhért Anna. József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó. 116–138.

Varga, 2013

Varga Zoltán: A kiskakas köpönyegéből – Macskássy Gyula mesefilmjei.

In *Macskássy Gyula. Animációsfilm-rendező, tervezőgrafikus, a magyar rajzfilmgyártás megteremtője*. Szerkesztette: Macskássy Katalin, Orosz Anna Ida és Orosz Márton. Utisz Grafikai Stúdió, Budakeszi. 77–109.

Varga, 2014

Varga Zoltán: Vörössel festett láncok. Ezópuszi beszédmód a magyar animációban.

Filmvilág, 6. sz. 38–40.

Varga, 2015

Varga, Zoltán: Look Behind the (Animated) Pictures. Notes on the Role of the Aesopic Language in Hungarian Animated Film. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, 10. sz. 121–139.

Varga, 2016

Varga Zoltán: *A magyar animációs film: intézmény- és formatörténeti közelítések*. Pompeji, Szeged.

Varga, 2020

Varga Zoltán: Régi és új találkozási rajzfilmkockákon – betekintés a népmesék és a magyar animációs film kapcsolatába. In *Népmesék szóban, írásban, képen*. Szerkesztette: Tóth Gábor. Magyar Versmondók Egyesülete, Budapest. 183–194.

Varga, 2021a

Varga Zoltán: A cethal nemezise. Gyulai Líviusz: Jónás. *Filmvilág*, 3. sz. 8–9.

Varga, 2021b

Varga Zoltán: Fel és le a lépcsőlabirintusban. Orosz István *Vigyázat, lépcső!* című animációs filmjének nyomában. *Forrás*, 12. sz. 113–120.

Zalán, 2010

Zalán Vince: Mentőöv nélkül? Beszélgetés M. Tóth Gézával. *Filmvilág*, 5. sz. 32–35.

=== Sajtó ===

Magyar Nemzet

=== Internetes hivatkozások ===

Balázs, 2021

Balázs Zsuzsanna: Fényből grafitba. Fotográfia és animációs film násza Orosz István életművében. <https://hetifortepan.capacenter.hu/orosz-istvan/> (utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Herczeg, 2021a

Herczeg Zsófi: Animációs visszavágódás sosemvolt bukolikus helyekre. Gyulai Líviusz animációi a neten. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/animacios-visszavagodas-sosemvolt-bukolikus-helyekre> (utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Herczeg, 2021b

Herczeg Zsófi: Egy apró légytől egészen Leonardo da Vinciig. Beszélgetés Rófusz Ferencsel a Budapesti Klasszikus Film Maratonon. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/egy-apro-legytol-egesen-da-vinciig> (utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Hollós–Hollós, 2002

Hollós Adrienne – Hollós Olivér: Beszélgetés Rófusz Ferencsel, az első Oscar-díjas magyar film alkotójával. <https://www.filmkultura.hu/regi/2002/articles/profiles/rofuszf.hu.html> (utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Lendvai, 2003

Lendvai Erzsébet: „És jött a sehonnan fújó szél...” A negyedik dimenzió mint lehetőség az élhetőbb életre. Beszélgetés Reisenbüchler Sándorral. <http://www.filmkultura.hu/regi/2003/articles/profiles/reisenbuchlers.hu.html> (utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Lendvai, 2007

Lendvai Erzsébet: Hihetővé tenni a hihetlent. Beszélgetés Foky Ottó animációs rendezővel. <http://www.filmkultura.hu/regi/2007/articles/profiles/fokyotto.hu.html> (utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Mosóczi, 2021

Mosóczi Bálint Gusztáv: Animalitás a rajzfilmekben – Animalitás színrevitele A légy című rajzfilmben. <https://laokoon.hu/mosoczi-balint-gusztav->

animalitas-a-rajzfilmekben-animalitas-szinrevitele-a-legy-cimu-rajzfilmben/
(utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Nagy, 2020

Nagy József: Mi történt a grafikkussal, aki bő harminc éve megrajzolta a legendás
Товарищи, конец! plakátot? <https://24.hu/kultura/2020/07/22/mi-tortent-a-grafikkussal-aki-bo-harminc-eve-megrajzolta-a-legendas-t-%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%89%D0%B8-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D1%86-plakatot/>
(utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Ozsda, 2019

Ozsda Erika: Kalandos itthon élni – Beszélgetés Rófusz Ferencsel.
https://filmkultura.hu/?q=cikkek/arcok/rofusz_ferenc
(utolsó letöltés: 2022. július 27.).

Kulcsszavak

=====

film-színház, ellenkultúra, értelmiség

/ A Tribute to Newton /

Hidden (and less hidden) system criticism in the short animation films in the Kádár era, especially the works of Ferenc Rófusz and István Orosz

One of the strongest branches of Hungarian filmmaking in the Kádár era was animation films. The now legendary Pannónia Film Studio was regarded as one of the top five animation film studios in the world in its heyday; generations grew up on television series created here, and their most successful full-length films attracted millions to the cinemas. The short art films, the so-called "individual" films raised considerable attention at festivals worldwide, and some of them received the most prestigious prizes (Palme d'Or, Academy Award). Audiences at international festivals paid a special attention to the animation films from the Central and Eastern European region; they virtually hunted for films in which they hoped to find some real or imaginary system criticism, of course "enciphered" in a "coded" language. Some Hungarian short animation films can be interpreted as, intentional or unintentional, criticisms of the world of state socialism whether they recalled events of 20th century Hungarian history or the contrast between liberty and captivity, confinement or vulnerability. The article explores how this Aesopus-like manner of speech worked by examining Ferenc Rófusz's *The Fly* (1980), *Deadlock* (1982), and *Gravity* (1984), and István Orosz's *Private Nightmare* (1980), *Ah, America!* (1984), and *Mind the Steps!* (1989).



Utószezon. Páger Antal és Gamma Erzsi a balatonaligai állomáson, 1966.

Fortepan /Hunyady József

==== Ring Orsolya =====

/// A Kádár-korszak filmes világa – Szirtes András tapasztalatai tükrében

== Bevezetés: források és módszerek

Szirtes András filmes pályafutása a Kádár-rendszerben bontakozott ki. Neoavantgárd alkotásai azonban maximum a túrt kategóriába kerülhettek, hiszen az olyan művészeti irányzatok és alkotások, melyeknek nem volt egyszerű és egyértelmű vizuális nyelve, befogadhatatlanok és érthetetlenek voltak s potenciális veszélyt jelentettek a hatalom számára. Többen elemezték már a Kádár-rendszer sajátos, az alkotók jelentős részét megalkuvásra és öncenzúrára kényszerítő légkörét és a művészeti életet átszövő kettős beszédmódot vagy a betiltott művek és alkotók hányattatásait.¹ Jelen írás középpontjában egy olyan alkotó áll, akinek nem is volt szándékában a rendszerbe való betagozódás.² Arra voltam kíváncsi, ő maga a jelen perspektívájából hogyan látja a Kádár-korszakban filmesként megélt húsz évet (1969–1989).

Elemzésem középpontjában az az interjú áll, amelyet 2022 júliusában készítettem vele Kisorosziban. Elsődlegesen arra voltam kíváncsi, melyek voltak azok az élettapasztalatok, amelyek Szirtes András filmes pályafutását meghatározták. Az interjút az önéletrajzi regényében³ és a honlapján⁴ található írásokkal egészítettem ki.

1 == A teljesség igénye nélkül bővebben lásd pl. Klaninczay–Sasvári, 2003; Ring, 2008; Takács, 2020; Apor–Bódi–Horváth–Huhák–Scheibner (szerk.), 2018; Szőnyei, 2005.

2 == Betagozódás alatt jelen esetben az azokhoz a politikai és szakmai elvárásokhoz való alkalmazkodást értem, melyek egy szabályos filmes karrier befutását tették volna lehetővé.

3 == Szirtes, 2005.

4 == <https://www.szirtesfilm.hu/> (utolsó letöltés: 2022. július 19.).

Az *oral history* módszertanával⁵ elkészített, közel kétórás interjú szövegét átírtam, és tanulmányomban – szerkesztett változatban – több részletét közlöm. Az emlékezés kollektív⁶ és konstruált⁷ jellegéből következően az interjú során rögzített történetek a jelenből feltáruló, múltra vonatkozó szubjektív tapasztalatokat és azok jelenbeli értelmezéseit tárják elénk. Jan Assmann hívta fel a figyelmet arra, hogy a múlt „*egyáltalán azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba lép vele*”.⁸ Így a múlt nem pusztán és önmagától mintegy „feltárul”, hanem az emlékezés és a felejtés szelektív és retrospektív folyamata által, reprezentációk létrehozásán keresztül konstruálódik.⁹

Az interjúból kibontakozó megéléstörténet segítségével – Pierre Bourdieu *mező és tőke* fogalmait alapul véve – próbálom elemezni a Kádár-korszak filmes világát, amely egy olyan mezőnek tekinthető, amelyben folyamatos konkurenciaharc és verseny folyt a (játék)filmek előállítási jogáért. Bourdieu szerint a mező egy relatíve autonóm társadalmi tér, amiben meghatározott szabályrendszerek szerint az erőforrások birtoklásáért küzdenek a cselekvők, akik korlátozott keretek között meghatározhatják a szabályrendszerüket. Erre a szabályrendszerre hatással lehet a politikai, a hatalmi és a gazdasági mező. A mezőbe lépés feltétele bizonyos tőketípusok birtoklása, emellett a mezőbe csak az juthat be legitim módon, aki meghatározott tulajdonságok sajátos konfigurációjával rendelkezik. Bourdieu felfogása szerint a tőke magában foglalja az anyagi és a szimbolikus erőforrásokat, képességeket és javakat, amelyek viszonylag szűken állnak rendelkezésre egy adott társadalomban. A tőke alapvetően három formában fordul elő: a gazdasági tőke, amely közvetlenül pénzzé alakítható; a kulturális tőke, amely bizonyos feltételek mellett gazdasági tőkévé alakítható, és amelynek három megjelenési formája van (az inkorporált, belsővé tett forma, melyek leginkább képességekként jelennek meg, a tárgyiasult, külső forma, mint könyvek, lexikonok, gépek, eszközök, illetve az intézményesült forma, például titulusok); a társadalmi tőke, amely a társadalmi kötelezettségekből és az interperszonális kapcsolatokból származik, és szintén gazdasági tőkévé formálható. A tőke felhalmozásához időre van szükség, viszont átörökíthető, tehát az az ember, akinek már a szülei felhalmoztak bizonyos tőkét, nagyobb eséllyel kerül olyan mezőbe, ahol a felhalmozott tőke értéknek számít.¹⁰

5 == Az általam készített interjú az ún. félig strukturált interjúk kategóriájába tartozik, azaz az interjúhoz előzetesen csak egy interjúvázlattal rendelkeztem, amely tartalmazta az érinteni kívánt témákat, de a kérdések sorrendje rugalmas volt, az interjú során új témák is felmerülhettek, bizonyos előzetesen tervezett kérdések pedig elmaradhattak.

6 == Halbwachs, 1996. Idézi: Kónya, 1997: 141–145.

7 == Bartlett, 1986.

8 == Assmann, 1999: 31.

9 == Uo.

10 == Bourdieu, 2000: 420.; 1986: 156–177.

A mezőelemzés alkalmazása során arra is rámutatok, mennyiben módosították a mező szabályait a diktatúra erőviszonyai. Ehhez Erving Goffman keretelemzési rendszerét használom, mely szerint a keret azoknak az erőknak a szimbolikus reprezentációja, amelyeket a résztvevők használtak egy adott esemény megszervezésére, másrészt mi használunk a múlt jelenből történő rekonstruálásához.¹¹

= = Első és második nyilvánosság

A Kádár-korszak a kulturális életben is enyhülést hozott az 1950-es évek diktatúrájához képest, és a korábbi, erőszakos kultúrpolitikát egy kevésbé direkt módszereken alapuló modellt váltotta fel. A korszak kultúrpolitikájának irányítója Aczél György volt, aki az általa betöltött pozíciók és személyes adottságai révén az 1960-as évek közepén már szinte teljhatalommal rendelkezett a kulturális és művészeti ügyekben. Nevéhez köthető a „3T” néven elhíresült értelmiség- és művészetpolitikai elv, melynek értelmében az alkotókat és műveiket három kategóriába sorolták¹². A támogatás–tűrés–tiltás hármasságán belül a határok elmosódtak voltak. Hogy az adott pillanatban mi számított elfogadottnak vagy ellenségesnek, azt mindig az MSZMP kultúrpolitikáját irányító döntötték el. Így egy nagyon bürokratikus, ugyanakkor képlékeny rendszer jött létre, mely a cenzúrának és az öncenzúrának is tág kereteket adott. A konfliktusok kialakulását gyakran pusztán az okozta, hogy a hatalom képviselői sokszor a politikailag semleges gesztusok vagy véletlen események mögött is provokációt vagy sértést tételeztek fel. A konfliktusok jellegzetes formája volt, amikor az alávetettek nem közvetlenül konfrontálódtak a hatalommal, hanem kijátszották annak szabályait. A hatalom a problémák elsimításának feltűnéstől mentes módjaiban volt érdekelt, így amennyiben lehetőség volt rá, a konfliktuskezelés nem nyilvános formában zajlott. A nem nyilvános felelősségre vonás eszközei a különböző fenyegetőzések, jelentések bekérése, szóbeli elmarasztalások voltak. Ugyanakkor széles körben alkalmazott gyakorlat volt, hogy összekötetésekkel, gesztusokkal, a lojalitás deklarálásával meg lehetett kerülni a szabályokat, kiskapukat lehetett találni, és ezáltal megúszni a felelősségre vonás súlyosabb formáit.¹³

A diktatórikus rendszer működése a nyilvános tér megosztásával létrehozta az ellenzéki megnyilvánulások sajátos terepét, a második nyilvánosságot, melynek alapvetése volt a kádári negatív konszenzus elutasítása, illetve az első nyilvánosság

11 = = Goffman, 1974. Idézi: Imre, 2003: 21–22.

12 = = Ahogyan az 1958-ban elfogadott művelődéspolitikai irányelvek is kimondták, „támogatásban részesítjük a nagy tömegekhez szóló szocialista és egyéb humanista alkotásokat, helyt adunk a politikailag, eszmeileg nem ellenséges törekvéseknek, viszont kirekesztjük a kulturális életünkben a politikailag ellenséges, antihumanista vagy közérkölcstől sértő megnyilvánulásokat”. MNL OL M-KS-288. f. 4. cs. 18. ő. e. Az MSZMP művelődéspolitikájának alapelvei.

13 = = Havasréti, 2006; György, 2005: 129–156.; Klaniczay, 2003.

szabályainak és tabuinak direkt vagy áttételes megsértése.¹⁴ A második nyilvánosságon belül jöttek létre a 1970-es évek neoavantgárd művészeti mozgalmi.¹⁵ A neoavantgárd művészek közös jellemzője, hogy nem akartak a művészet szocialista intézményében élni, nem akartak részt venni a hivatalos diskurzusban. E művészet voltaképpen a tiltást és a túrést elválasztó vékony mezsgyén, Tábor Ádám szavaival élve: „*a két Té között a fű alatt*”¹⁶ létezett, azonban nem volt betiltható, leginkább azért, mert az alkotók nem is kértek engedélyt, amit meg lehetett volna tagadni, viszont a hatalom számára mégis tűrhetetlen volt, éppen azért, mert nem hagyta, hogy bármelyik τ-be begyömöszöljék.¹⁷

= = = A filmgyártás szervezeti keretei

Az 1960-as évek elején komolyabb strukturális nehézségek merültek fel a filmgyártásban, melyek következtében előkerült az alkotói autonómia és az intézményi decentralizáció kérdése. Nyilvánvalóvá vált ugyanis, hogy a korábbi központosított gyártási szervezet mellett nem lehetséges a célként kitűzött évi játékfilmmennyiség leforgatása. A filmgyártás átalakulása 1961 végén kezdődött,¹⁸ és közel két év alatt új gyártási-szervezeti struktúra alakult ki. Decentralizálták a filmgyártás és a filmirányítás rendjét, azaz szétválasztották a gazdasági és művészeti tevékenységet. 1964-től összevonták a Hunnia és a Budapest Filmstúdió gazdasági és gyártási osztályait, s ezzel megalakult a Magyar Filmgyártó Vállalat (Mafilm). Végérvényesen megszűnt a Központi Dramaturgia, megkezdődött stúdiócsoportok felállítása a Mafilm keretein belül, és ettől kezdve a forgatókönyveket ezekben az alkotócsoportokban készítették el. A filmgyártás engedélyeztetési folyamata is egyszerűsödött, a forgatókönyvek elfogadásáról és a film forgatásának megkezdéséről a filmgyár igazgatója helyett a csoportvezetők dönthettek. A gyártás átszervezése együtt járt a filmirányítás decentralizálásával. Az elkészült filmek bemutatásáról továbbra is a Művelődésügyi Minisztérium döntött, de a gyártás engedélyezésének a joga átkerült a stúdiócsoportok felelősségi körébe.¹⁹

14 = = Havasréti, 2006: 83–84.

15 = = A neoavantgárd egy formai heterogenitást mutató irányzat, amelyben a művészet a politikai ellenállás eszköze, és a művészek számára maga az experimentáció a műalkotás. Elmosódtak a határok a műfajok, a műnemek és a művészeti ágak, illetve a magas művészet és a populáris művészet között. A kiállításokat a művészi csoportok maguk szervezték, a műveket nem zsűriztették előzetesen, emiatt a tárlatokat néhány nap után általában be is záratta a hatalom. <https://kultura.hu/neoavantgard-hetvenes-evek/> (utolsó letöltés: 2022. július 20.).

16 = = Tábor, 1997: 63.

17 = = Szőke, 1989: 335.

18 = = MNL OL M-KS 288. f. 5. cs. 245. ő. e. Jelentés a filmgyártás helyzetéről és problémáiról, 1961. szeptember 26.

19 = = Keresztényi, 2017: 93–109.; Marcsek, 2012: 144–145.; Varga, 2005.

1968-ban az új gazdasági mechanizmus bevezetésével párhuzamosan a Filmfőigazgatóságot két részre osztották, és létrehoztak egy kizárólag gazdasági alapon működő Filmtrösztöt.²⁰ 1972-ben újabb változás következett, mely a Filmfőosztályt, a Filmtrösztöt és a Mafilmen belül működő filmstúdiókat is érintette. Ekkor jött létre a Művelődési Minisztérium Filmközpontja (Filmfőigazgatóság) a Filmfőosztály és a Filmtröszt összevonásából, ezek jogutódjaként, amely közvetlenül a minisztérium alá tartozott. A Mafilm keretében működő stúdiókat megszüntették, és helyette a Filmközpont irányítása alatt létrehozták az 1. számú Budapest Játékfilmstúdió Vállalatot Nemeskürty István igazgató, valamint a 2. számú Hunnia Játékfilmstúdió Vállalatot Soproni János igazgató vezetésével. Ezek a továbbiakban évente tíz–tíz filmet gyártottak. A Központ feladata az volt, hogy a művelődési miniszter által meghatározott kultúrpolitikai elveknek és céloknak megfelelően ellássa a hozzá tartozó vállalatok gazdasági, művelődéspolitikai és műszaki-technikai komplex irányítását. A Mafilmen belül megszűntek a stúdiócsoportok, ezért az a továbbiakban szolgáltató vállalatként működött tovább úgy, hogy a két új vállalat számára 1972 januárjától a Mafilm gyártotta a filmeket. 1976-ban aztán megszüntették a Budapest és Hunnia Játékfilmgyártó Vállalatokat, és a Mafilmen belül négy stúdió jött létre, a Budapest, a Dialóg, a Hunnia és az Objektív, amelyek később egy ötödikkel, a Társulással egészültek ki, amely 1985-ig működött.²¹

Ez a struktúra kiegészült a Balázs Béla Stúdióval (továbbiakban: BBS), amely 1959-ben a Művészeti Dolgozók Szakszervezete Filmművészeti Szakosztályának ifjúsági tagozataként kezdte működését, hogy vetítéseken és a hozzájuk kapcsolódó vitákon keresztül az elméleti, míg a forgatókönyvíráson és kisjátékfilmek forgatásán keresztül a gyakorlati munkának teremtsen terepet fiatal alkotók számára.²² A kezdeti időszak BBS filmjeit a Budapest Filmstúdió gyártotta a Filmfőigazgatóság által biztosított külön pénzkeretből.²³ Ez az időszak másfél évig tartott, az új Balázs Béla Stúdió 1961-ben kezdte működését. Tagja lehetett minden 1957 után végzett filmrendező, operatőr, dramaturg és a Színház- és Filmművészeti Főiskola utolsó éves hallgatója. A BBS jelentős autonómiát élvezett, tagjai minden tematikai kötöttség nélkül készíthettek filmforgatókönyvet, amit aztán a Stúdió vezetősége és tagsága megvitatott, és döntött a Filmfőigazgatóság által biztosított költségvetési keretösszegegen belül a támogatásáról vagy az elutasításáról. A Stúdió kísérleti jellege miatt a filmeknek nem volt bemutatási kötelezettsége, ami lehetővé tette, hogy olyan filmek is elkészüljenek, amelyek egyébként nem mentek volna át a hivatalos

20 == Elsősorban a kultúra piacosítható területeit alakították át, megkülönböztetve az önköltséges és a nyereségérdekeltektől, amelyek közül a filmgyártás és forgalmazás egyértelműen az utóbbi kategóriába tartozott. Keresztényi, 2017; Takács, 2020.

21 == Keresztényi, 2017: 100–109.

22 == Varga, 2005: 123.

23 == Dániel, 1981: 18.

filmfogadási folyamaton. Abban is különbözött a Mafilm stúdiócsoportjaitól, hogy míg annak vezetőit a Filmfőigazgatóság nevezte ki, a BBS vezetőségét a tagság választotta.²⁴ A nehézséget az jelentette, hogy a főiskolát elvégzett filmek automatikusan a Stúdió tagjai lettek, így a taglétszám folyamatosan nőtt, miközben a filmkészítésre rendelkezésre álló keretösszeg érdemben nem változott, és összességében nem haladta meg egy nagyjátékfilm költségvetését.²⁵

Az 1960-as évek elején a BBS a főiskolán frissen végzett filmek gyakorlóterepeként működött, idővel azonban alkotói egyre inkább a hivatalossal szembeni alternatív nézőpontot kívántak érvényesíteni. Ennek lenyomata a stúdió legendás arculata, ellenzéki-értelmiségi szellemisége, s az ezt kifejező két markáns irányzat, a kritikai-szociológiai dokumentarizmus és a neoavantgárd experimentalizmus.²⁶ Ennek eredményeképp az 1970–1980-as években a BBS a nemzetközi neoavantgárd mozgalom fontos, a hazai experimentális filmezésnek pedig szinte kizárólagos műhelyévé vált. Mivel a BBS-ben létrehozott filmek szemlélete és formanyelve jelentősen eltért a nagyjátékfilmek világától, a kettő között hamarosan kiéleződött a művészi ellentét. Az 1970-es években – a korábbiakkal ellentétben – már sok olyan underground művész alkotott itt, akiknek egyáltalán nem volt célja a rendszer keretein belül működő játékfilmstúdiók által elfogadott nagyjátékfilmet készíteni.²⁷

= = Szirtes András visszaemlékezése

Szirtes András 1969-ben érettségizett egy elektroműszerész szakközépiskolában. 1969–1994 között a Mafilm munkatársa, villanyszerelő, műszerész, kábeles, segédmikrofonos, szalagjátós, vágóasszisztens, vágó, segédoperatőr, rendezőasszisztens, végül rendező volt. 1974–1977 között a Színház- és Filmművészeti Főiskola filmvágó szakos hallgatója, emellett 1975-ben elvégezte a Marxizmus–Leninizmus Esti Egyetemét.²⁸ Az interjú során ezért részben arra voltam kíváncsi, ez a nem szokványos karrierút hogyan befolyásolta a filmes pályafutását, látásmódját.

„– Mennyire volt nehéz a saját utadat járni és nem törődni azzal, hogy mit várnak el tőled?

24 == Udvarnoky–Varga, 2009: 15–28.

25 == Ember, 1971: 2008–2010.

26 == Nagy, é. n.

27 == Pápai, 2009: 144.

28 == 1952–1989 között működő magyarországi ideológiai oktatási intézményhálózat, mely képesítést nem adott, de az 1961-ben indult szakosított tagozatokon a marxizmus–leninizmus három ágából tett államvizsga alapján főiskolai szintű oklevelet lehetett szerezni, amely felsőfokú politikai képzettségnek felelt meg. A hároméves tagozaton szerzett végbizonyítvány középfokú politikai képzettségnek számított. Bővebben lásd: Rácz, 2013.

– Volt fölöttem egy védőháló, egy védőernyő, ami tudattalanul is ott volt a háttérben, az apám.²⁹ Ugyanis az apám a meghurcoltatásai miatt egy olyan belső véd- és dacsövetségbe került a volt síttesekkel – akiket ugye igazságtalanul ítélték el –, hogy amikor őket kiengedték, akkor szent kötelességüknek tartották, hogy egymás családját segítsék. Tehát az apám a háttérből annak ellenére, hogy én nem is voltam ennek tudatában, mozgatta a szálakat. Tehát én tudtam azt, hogy velem bármi is történik, az apám úgyis ki fog húzni a bajból. Csak ezt sosem fogalmaztam meg.

Könnyű úgy vagánykodni, hogy valaki a Szirtes Zoltán elvtárs fia.³⁰ Mert akkor bármi gáz van, ő csak fölemeli a telefont, és szól síttes társának, legyen az az Aczél György vagy bárki más, és azt mondja, hát te, engedd már ki a fiamat. És akkor ezek most függetlenül attól, hogy a kis csemete mit csinált, akkor az egy különleges státusz volt. Na most ez azért többször megjelenik az életem folyamán, hogy az apám ilyen bajokból kihúzott, sőt egyszer pont fordítottja, erre fordult a dolog, mert ő szerette volna, hogy engem jól megneveljenek a katonaságnál. Erre azt érte el egy félreértés során, ami egy automatizmus volt akkoriban, hogy x odaszólt x-nak, hogy te az én fiammal van egy kis zűr, félreértette, és leszereltek egy pillanat alatt, tehát pont az ellenkezőjét érte el. De volt egy pár ilyen eset, amikor ő utánanézett az én dolgomnak, és például amikor a filmgyárból önhatalmúlag kiléptem, akkor épp az Orfeónál laktam,³¹ és odacsaptam a filmragasztó prést a filmgyárban, és azt mondtam, hogy nem vagyok hajlandó olyan dologban részt venni, satöbbi. Akkor az ő barátja, a filmgyár igazgatója épp kéthetes nyári szabadságon volt, és mikor visszajött, akkor behívatott, és azt mondja, hát most hallottam róla, hogy mit csináltál. És ugye apámra való tekintettel azt mondta, hogy na, ezt felejtjük el, ezt a te kilépésedet, mert filmgyárból csak egy van, úgyhogy szépen visszajössz, és folytatod a melódat. Tehát magyarul ez a fajta állapot, annak ellenére, hogy én ezekről a dolgokról konkrétan sose tudtam, de azért mégiscsak pszichikailag befolyásolták az én bátorságomat, mert alapvetően elég gyáva ember voltam, tehát sose voltam egy ilyen vagány hős típus. Ez az egyik dolog. [...]

A másik dolog az, hogy az apám az okvetlenül akarta, hogy én egy képzett marxista legyek, tehát beíratott engem a marxista egyetemre, ami abból a szempontból érdekes volt, hogy én voltam az egyetlen, aki eljárt a könyvtárunkba, és eredetiben olvashatta a filozófiai műveket, mert engem érdekelt ez a téma. De közben, mivel azt mondta, hogy én melós kell legyek a családban, tehát bedobott a mélyvízbe,

29 == Apja, Szirtes Zoltán századosként a ÁVH anyagellátó osztályán dolgozott. 1951-ben egy koncepció perben elítélték, két évig volt börtönben, amelyből egy évet magánzárkában töltött.

30 == Nem Szirtes András volt az egyetlen (korábban) befolyásos szülőkkal rendelkező rendszerellenes művész, ebbe a csoportba tartozott ifj. Rajk László és Hobó is. Bővebben lásd: Rajk, 2019; Szőnyei, 2005.

31 == Az Orfeo az 1970-es években amatőr művészeti csoport volt. Tagjai nemcsak alkotóközösséget alkottak, hanem részben együtt is laktak. Ehhez lásd: Huhák, 2018; Ring, 2008.

villanyszerelő, ipari tanuló, aztán szakközépiskola, műszerész, különböző gyárakban dolgoztam, és láttam, hogy tökéletesen hazug az a szociológia, amivel ez a társadalom építkezik, vagy amire hivatkozik, mert pontosan szemben áll azzal, amit nap mint nap megtapasztaltam a melósok körében. És ez a fajta kettősség dolgozott bennem végig, mert egyszerűen láttam azt, hogy mi a valóság, hogy például szart termelünk, amit nem tudunk eladni Nyugat-Európába, hanem a szocialista országokon belül folyik ez a cserekereskedelem. A melósok örülnek, hogyha legyártották azt a szart, pedig egyáltalán nincs értelme a munkájuknak, mert elavult dolgokat csinálnak, például a Beloiannisz Híradástechnikai Gyárban olyan telefonközpontokat építettünk, amik akkorák voltak, mint ez a két szoba, és iszonyúan csattogott, és miközben Ericsson már feltalálta és gyártotta a forgórész nélküli telefonközpontokat, addig mi még mindig a forgórészrel ellátott, mechanikusan működő elavult központokat gyártottuk a KGST-piacnak, és tudtuk azt, hogy elavult, és már közel sem olyan modern, tehát le vagyunk maradva, de közben azért dolgozni kellett, teljesíteni kellett a normát, miközben tudtuk, hogy gyakorlatilag eladhatatlanok ezek a cuccok, és a melósok pedig úgy egészítették ki ezt a teljesen reménytelen tevékenységüket, hogy amit tudtak, összefusztak a gyárban, és amit tudtak, elloptak a gyárból, és hazavitték magukkal, átdobták a kerítésen, vagy bedugták a kabátjuk alá.

Amikor a Kádár Jánosnak azt mondták, hogy a csepeli munkások lopnak, akkor azt mondta, nem baj, legalább gazdagszik a munkásosztály, mert az kicsi, amit ellopnak, ő is tudta pontosan, hogy mennyi selejtet gyártunk. Most ez a fajta kettősség, hogy etetik ott az embereket a hülye ideológiai maszlaggal a marxista egyetemen, és látod azt, hogy rajtad kívül egyetlenegy olyan sincs, aki komolyan venné ezt a dolgot, hanem a 21 nap tanulmányi szabadságért van ott, ami plusz járt a 14 nap mellé évente. Ez plusz azért, mert a karrierjét építő pártmunkásnak jót tett, hogy van egy stemplije, és az is röhejes volt, hogy hármasnál rosszabbal nem vizsgálhatott le senki, hogy az osztályátlag meglegyen. Tehát ott olyan nem volt, hogy bukás, hogy meglegyen a marxista egyetem átlaga, és voltak olyan suttyó tabók, akik a három év filozófiai tanítás után még azt se tudták megkülönböztetni, hogy mi a különbség a materializmus és az idealizmus közt, ami mondjuk egy általános iskolai tétel. Tehát magyarul ez egy olyan karrierképző, műpapírforma dolog volt, ami egyből kiderült, hogy mire megy ki a játék, és ott az történt gyakorlatilag, hogy unatkoztak ezek az emberek, mert egyrészt egy kukkot se értettek abból, amit előadáson hallottak. Azok a könyvek, amiket ehhez gyártottak, azok szinte olvashatatlanok voltak. Szóval nem véletlenül jártam én a könyvtárba, mert egyszerűen annyira rosszak voltak azok a tankönyvek, amit erre gyártottak, hogy azt mondtam, hogy akkor én inkább eredetiben olvasom a műveket, abból legalább valamit magamhoz tudok venni. És azt hiszem, ezért foglaltam el egy elég speciális helyet ebben az értelmiségi közegben, és tudtam eleinte olyan filmeket csinálni, amik ezt érzelmileg sokkal inkább megközelítették. Tehát a termelő emberhez, a munkásosztályhoz, a külvároshoz való viszony. Mert egy külvárosban is éltem, mert 18 éves koromtól ugye a saját lábamra álltam, külvárosba jártam dolgozni, és a vizuális kultúráim is észre-

vette annak a tárgyi és egyéb világát, és ebből születtek az első ilyen filmversek, vagy nem tudom mi.

– Hogyan kerültél a filmgyárba?

– 18 éves koromban kerültem a filmgyárba, a munkásosztály-részébe, mint elektroműszerész, és már 14 éves koromban ilyen nyári munkásként is dolgoztam ott egy hónapot, a nagy vetítőben, ami a hangosztálynak a része volt, és láttam azt az összes hazug filmet, amik ilyen másfél órás játékfilmek voltak, totál apologetikai a szocialista realizmusnak, és ezek a hazug, másfél órás műrealista filmek annyira felbosszantottak engem, hogy azt mondtam, hogy na, akkor meg kell mutatni azt, hogy mi a valóság és annak mi a költői megfogalmazása, ráadásul szöveg és mindenféle ilyen ideológiai duma és betanított, a színészek által elmondott dialógusok nélkül vizuálisan kell megfogalmazni azt, hogy mi az a világ, amiben élünk. Ezért irányultam én ellenszenvből, dühhől és lázadásból afelé a formanyelv felé, ami elsősorban vizuálisan fogalmaz.

Annyira földegesített, hogy 25-ször, 30-szor, 50-szer, 100-szor kellett egy-egy felvonáson végigmenni, amire sikerült összekeverni, fényhangra átírni. Ebben, mint melós, végig részt vettem, mint szalagjász, akinek be kellett fűzni a dialógus-szalagokat, tehát ki kellett szolgálni a játékfilmek keverését, és ezért szinte fejből megtanultam az egész játékfilmet, akár akartam, akár nem, mert amikor már huszonötödször veszed fel ugyanazt a dialógust, vagy keverik össze, akkor már belemegy az agyadba. Na, most ezek hihetetlenül hazugok voltak. Kevés kivételtől eltekintve. Szóval ez a fajta érzés bosszantott föl engem annyira, hogy azt mondtam, majd én megmutatom, hogy mi az a valóság, amit meg kell érinteni, tehát ebből a dühhől származik a Bisztró című film,³² A vázlat című kisfilm, amit most találtam meg, és a Háy Ágival³³ csináltuk egy éjszaka. A Tiltakozók című film, ami már csak kis cafatokban van meg, amin az Angela Davis³⁴ szól, hogy mit szól hozzá a mai fiatalság, hogy az az Angela Davis kicső-

32 == A Bisztró című film 1969 és 1972 között készült. „Ott laktam a Ráday utca végén a Boráros térnél, ahol volt egy nagyon lerobbant bisztró, ahol a melósok kajáltak, akik vagy Csepelről jöttek be, vagy oda mentek ki, vagy a 23-as és a 30-as villamossal jártak. Tehát a külváros és a belváros találkozásánál volt, és annyira nyomorúságos volt az a hely, hogy nagyon »meghatott« az emberek nyomora, akármilyen furcsán hangzik is. [...] összevágtam a külvárosi képeket, amiket összekomponáltam a bisztróban lévő emberek arcával. Tulajdonképpen az volt a koncepció [...], hogy az embereknek a környezete, amiben élnek, az mindenképp rányomja a bélyegét a létezésükre. [...] És akkor egy nagyon romantikus zenét tettem alá. Schubert Befejezetlen szimfóniájának első tételét, arra vágtam meg a filmet. Kétszer 8-as film volt, emlékszem 42 Ft-ba került egy tekercs hívással együtt. Minden héten megspóroltam egyet a fizetésemből. Kaptam egy kamerát kölcsön, és azt hiszem, hogy egy évig forgattam és utána vágtam egy évig.” 1990. okt. 4. „Filmnapló”. Szirtes, 1990.

33 == Háy Ágnes: grafikus, animációs filmkészítő.

34 == Angela Davis (1944–): amerikai újbaldali filozófus, emberjogi aktivista. 1970-ben részt vett egy fegyveresen elkövetett börtönszöktetési kísérletben, melynek négy halottja volt, ezért bűnszövetségben elkövetett emberölés vádjával bíróság elé került. A vád alól nem sikerült tökéletesen tisztáznia magát, de az esküdtszék a növekvő hazai és nemzetközi tiltakozó mozgalom hatására 1972-ben felmentette.

da, és hogy viszonyulnak hozzá, hogy miért kell nekünk ömellette kiállni, és kiderül, hogy a fiataloknak halvány fogalmuk sincs arról, hogy ki ez az Angela Davis, és nekünk miért kell ezt csinálni. A vietnámi háborúról szóló Szelet című 16-os riportfilm, ami pontosan akkor készült el 1973-ra, mire nagyjából éppen véget ért a vietnámi háború, tehát okafogyottá vált, de az például... az Eötvös Klubban forgattuk ezt a riportfilmet, ahol szintén rákérdeztem arra, hogy miért fontos nekünk a világ másik felén lévő vietnámi háború, tehát miközben költői filmeket csináltam, közben azért próbáltam ilyen riportfilmekben is rákérdezni a valóságra, mert annyira bosszantott engem ez a fajta hazugságömleny, amit a filmgyárból kaptam.

Tehát ez a düh vezérelt, aztán ezért alakult ez a dolog formanyelvileg inkább a költői és vizuális filmek felé, mert annyi hamisságot véltem felfedezni az élő beszédben és annak a manipulálásában, tehát hogy egy beszédben össze tudod vágni egy dolognak a jelentését, de annak az ellenkezőjét is. Tehát úgy éreztem, hogy az a fajta manipuláció, amit vágással el lehet érni egy ilyen riportfilmben, az nem igazán az én világom. Én a mozgókép nyelvén szerettem volna, a dumafilmeiktől teljesen távol a saját nyelvemet kialakítani, és ebben megerősítettek engem olyan gyönyörű filmtörténeti munkák, mint a Dziga Vertové³⁵, az Eizensteiné³⁶, a Walter Ruttmanné³⁷, később Magyarországon a Huszárík Zoltáné³⁸, a Novák Márké³⁹, a Tóth Janóé⁴⁰, tehát a filmköltészetnek azért volt néhány olyan példája számomra, amiket mestereimnek tarthattam, és úgy éreztem, hogy én inkább ezen az úton indulok el.

– És ezekre hogyan találtál rá?

– Az nagyon jópofa volt. Képzeld el, hogy annyira felbosszantottak ezek a filmek, hogy megalapítottam a Mafilm amatőr filmklubját, amitől mindenki eltátotta a száját, mert ott volt egy csomó mechanikai műszerész, villanyszerelő, világosító. És mondtam, gyerekek, hát csináljunk saját magunk egy amatőr filmklubot, kinyomtattam egy tagsági igazolványt, a KISZ támogatását megkaptam, volt egy klubhelyiségünk, és akkor vásárolhattunk, igaz, hogy nem 8-as filmet, hanem harmincötös filmet szakszer-

35 == Dziga Vertov (1896–1954): szovjet filmrendező, a dokumentumfilmzés és a filmhíradó klasszikusa. A montázstechnika kidolgozója, teoretikusa és megvalósítója.

36 == Szergej Mihajlovics Eisenstein (1898-1948): szovjet filmrendező és teoretikus. Avantgárd színházi díszlettervező, majd rendező, aki nagy híve volt a hagyományos művészi formákat radikálisan elutasító áramlatoknak, és kialakította az ún. attrakciós montázs elméletét. Felfogása szerint két egymást követő kép összehatásából olyan új jelentés születhet, amely jelentést önmagában egyik kép sem tartalmazza. Lásd: Geréb, é. n.

37 == Walter Ruttmann (1887–1941): német filmrendező, nevéhez több kísérleti, valamint dokumentumfilm készítése fűződik.

38 == Huszárík Zoltán (1931–1981): filmrendező, forgatókönyvíró, dramaturg, grafikus.

39 == Novák Márk (1935–1972): filmrendező.

40 == Tóth János (1930–2019): operatőr, kinematográfus, filmrendező, dramaturg.

vezeti alapon, azt hiszem, két forintért méterét, amire fotózhattunk, mert ugyanolyan széles, mint az a film, amit betesz a fényképezőgépbe, és akkor vehettünk nyolcas filmet is, tagdíjat szedtünk, és abból finanszíroztuk ezeket a kisfilmeket. Meghívtunk olyan alkotókat a Balázs Béla Stúdióból, akiknek levetítettük a filmjeit, ingyen diszponálhattunk vetítőtermet, filmkópiákat, tehát mivel a filmgyár keretén belül voltunk, ezért könnyebben hozzájutottunk filmtörténeti munkákhoz. Így például a Magyar Dezső Büntető expedíció című filmjét, amiben szinte egy mondat sincsen, de végig egy büntető expedíciót látsz ötven percig, amint lovakkal elindulnak, és egy faluba bemennek, és megbüntetik a falu lakosságát, és megpróbálják lelőni a forradalmárokat, de azok újra és újra életre kelnek, ez a lényege.

Úgyhogy én elkezdtem egy amatőr filmprogramot csinálni a filmgyáron belül, és egy idő után feltűnt, hogy egyre többen járnak oda, ott forgattam le a Tiltakozókat. A Szelet című film, ami a vietnámi háborúról szólt már az ELTE Amatőr Filmklub⁴¹ keretében készült, de ez a filmklub-tagság, ez oda is átkerült. Feltűnt ez [ti. az amatőr filmklub népszerűsége] a párttitkárnak is meg a KISZ-titkárnak is, aki odajött, és azt mondta, te, Andris, nem jó ez az amatőr filmklub, ezt szüntessétek meg, mert nem ért vele egyet se a párt, hogy itt egy ilyen belső mozgalom indul el. Hát mondom, ne haragudj, de mi közöd neked ehhez az egészhez? Azt mondja, hát azért, mert én vagyok a KISZ-titkár. Hát mondtam, hogy szarok rá, de végül is megszüntették ezt az amatőr filmklubot, akkor avanszáltam át vagy mentem át az ELTE Amatőr Filmklubba. Tehát volt egy ilyen mozgalmi jellege is, nem tudtam a kettőt különválasztani egymástól, mert valószínű az apámtól örökölt szervezőképességem azért az működött, dolgozott. De mivel melós voltam, viszont azt azért a melósok közt is tudta a művezető meg a csoportvezető meg az osztályvezető, hogy azért ez a Szirtes Andris a Révész filmigazgató⁴² által lett benyomva, mert mindenkiről tudták, hogy ki nyomta be, honnan jött, ki protezsálta be. Tehát vele vigyázni kell, bármit is mond. És például olyan kritikai megjegyzéseket tettem a filmgyárban uralkodó maffiózó viszonyokról meg gazdasági csalásokról meg lopásokról, lenyúlásokról, hogy az föltűnt az ottani hangosztályvezetőnek, aki azt mondta, na, ezt a Szirtest valahogy el kell tüntetni innen, de mivel nem szabad hozzászólnunk, mert főntről van ez a dolog ide téve nekünk, ezért vádoltak meg, hogy elloptam egy rádiós fogót, és akkor, miután meghökkenésükre önmagam ellen kértem a XIV. kerületi munkaügyi döntőbizottságnál egy fegyelmit, nem tudták bizonyítani, de áttettek a Mafilm 1-es telepről a száműzöttek telepére, a Mafilm 2-es telepre. Tehát ilyen módon szabadulva meg ettől az állandó kritikusi szemléletet mutató, lázongó fiatalalembertől.”

41 == Az ELTE Amatőr Filmklubjában filmtörténeti és kortárs, valamint premier előtti filmvetítéseket tartottak. A Filmklubból olyan alkotók pályája indul, mint B. Révész László, Gulyás Gyula, Ráday Mihály vagy Jeles András. Bővebben: Gelencsér, 2016.

42 == Révész Miklós, a Mafilm igazgatója.

– Milyen volt a filmgyár légköre?

– Engem rettentően bosszantott ez a fajta rongyrázás, ráadásul az, hogy hazugságokat gyártottak közben. Tehát az a fajta agymosó gépezet, ez a négy darab játékfilmstúdió. Na most a dramaturg ott azt jelentette, hogy egy olyan megfigyelő ember, aki mindenhol ott van, mindent megfigyel, de nem a BM-nek jelent, hanem a főnökének, az adott stúdióvezetőnek, őt informálja arról, hogy milyen pletykák terjengenek, ott ül a filmgyári büfében, mindenütt ott van, minden helyen megjelenik, vetítéseken, partikon, satöbbi. És gyakorlatilag ebben a mocsokban ő abból él, hogy az információt szállítja a főnökének. Nem lehet őket hagyományos értelemben vett téglának nevezni, mert mondom, nem a Belügyminisztériumnak szolgáltatották az információt, de adott esetben voltak olyanok, akik például a párttitkárnak vagy a szakszervezeti főnöknek vagy a filmgyár igazgatójának vagy a termelési főnöknek szolgáltatották az információt, és ezek az öreg emberek, ezek ott ültek a filmgyári büfében, és egész nap ultiztak. Tehát körülbelül úgy nézett ki, mint egy Al Pacino-filmben, ezek a maffiózó főnökök ott ülnek, és várják a dohányt, ők már nem szólnak bele semmibe, csak ha baj van, akkor megmondják, hogy kit kell kinyírni. Na most ebben ott volt a Nyers Rezsőnek a testvére, aki első elvtárs volt az egyik, és még volt egy pár, hirtelen nem ugrik be a nevük, de összejött egy ultiparti. És emlékszem rá, amikor én összevesztem a Németh András-sal, az egyik osztályvezetővel, akkor azt mondták, na, ezt a Szirtes gyereket hívjátok csak ide, és akkor odahívtak, és ott álltam az öreg vén maffiózók ítélőszéke előtt, akik rám néztek, és egyből láttam rajtuk, hogy hát hihetetlen suttyók és bunkók, de mivel olyan kapcsolatrendszerből jöttek, ők voltak gyakorlatilag ennek az egész maffiának a vezetői. Nem művészeti szempontból, hanem szervezeti szempontból, mert ugye ez nem volt más, mint egy tervekötéses vállalat. Le kellett gyártani évi 16 játékfilmet négy stúdiónak, négyet, négyet, négyet. Fejenként határidővel, gyártási költséggel satöbbi. Na most azt is megtapasztaltam, hogy ebben a művészvilágban a tehetséges embereket iszonyúan támadták. Tehát nagyon sok alkotói kapcsolat azért ment tönkre, mert egymásnak ugrasztották ezeket a sokszor sérült, önmagában bizonytalan, adott esetben hiú, érzékeny művészlelleket, például a Tóth Janót a Huszárik Zoltánnal összeugrasztották, a Bódy Gábort⁴³ a Lugossy István⁴⁴ nevű operatőrrel. És akkor ez a filmgyári gépezet azt mondta, ahhoz, hogy megbízhatóan sikerüljön a te munkádat végrehajtani, majd odateszünk egy megbízható alkotóművészt melléd, aki segít neked végrehajtani a te elképzeléseidet. Magyarul azt láttam, hogy bizonyos művészeti vállalkozások, amelyek megpróbálnak túllépni ezen az ideológiai maszlagon, és megpróbálnak kicsit kiemelkedni ebből, és a saját nyelvükön megformálni egy filmet, azok mindig megtörttek ezen a filmgyári gépezeten, tisztelet a kivételnek, de azt talán egy kezemen meg tudom számolni.

43 == Bódy Gábor (1946–1985): filmrendező. Filmművészete mellett videoművészete és elméleti munkássága is meghatározó.

44 == Lugossy István (1943–2019): fotóművész, filmrendező, operatőr.

Na most ezt magam is megtapasztaltam, amikor öt évig dolgoztam a Hajnal⁴⁵ című filmemen, és akkor bementem a Balázs Béla Stúdióba, és azt mondták, hogy jól van, Andris, megcsinálhatod a Hajnalt, véglegesítheted itt, de csak akkor, ha a most futó Woyzeck című előadásról csinálsz egy másfél órás dokumentumanyagot, mert ebben benne is vagy ott az orfeósok közt, benned megbíznak, tehát ha azt leforgatod nekünk, akkor utána hajlandóak vagyunk véglegesíteni a te Hajnal című filmedet. Tehát ez volt az alku tárgya. Az ember az életében köt alkukat, és ráadásul utólag nem is bánom, hogy ezt megcsináltam, mert ha nem is tökéletes munka lett a Woyzeck filmről, de végül is az egyetlen hiteles dokumentum, ami megmaradt, és sokan örülnek neki, hogy egyáltalán megvan.⁴⁶

De mondok egy példát: Odarohan hozzám a hangosztályon a hangmérnök, és azt mondja: Andriskám, javítsd meg ezt a szócsövet, most hoztam a 3-as műteremből. Bekapcsolom, mondom, hát ez tök jó. Azt mondja, igen, de csinálj benne valami hibát, és utána javítsd ki. De mondom, hülye vagy? Most rontsam ezt el? Azt mondja, igen, ez az úgynevezett műbalhé. És mondom, az mi? Azt mondja, elrontottam egy felvételt, de nem mondhattam azt, hogy én szúrtam el, hanem elkezdtem üvöltözni, hogy rossz ez a szócső, és ezért nem sikerült a felvétel, merthogy a rendezőasszisztens nem tudta megnyomni a gombot, és nem tudta instruálni a színeszt. Úgyhogy gyorsan kikaptam azt a szócsövet, idehoztam neked, rontsd el gyorsan, akkor megmutatom nekik, hogy rossz, és utána visszahozom, és kijavítod. Na most számtalan ilyen [volt], ez csak egy apróság, csak mint jellegzetes dolgot mondom, hogy az ilyen műbalhékból állt össze ez az egész társadalom. Ha a hazugságnak ezt az elemi szintjét veszed, akkor rájössz arra, hogy ez az egész szocialista struktúra ezzel az alaphazugsággal, hogy a munkásosztályé a hatalom, és hogy a népé a hatalom, és hogy az egész a nép érdekében van. Ilyen apró hétköznapi hazugságok sorozatából épült föl ez az egész. Most ezt azért én 16-18 évesen, mint kétkézi munkás, ipari tanuló, ugye már 14 éves korától az ember, mint a filmgyári mély, sötét zugokba betekintő melós, pontosan láttam. Közben végzem ezt a látszatiskolát, nem az évi 21 napos szabadságért, hanem azért, mert érdekelt a filozófia, az esztétika, a közgazdaságtan egyáltalán nem érdekelt, de a munkásmozgalom-törté-

45 == Hajnal (1973–1980): avantgárd filmvers a munkások életkörülményeiről és esetleges forradalmáról. Helyszíne a külváros, a gyárak környéke. Forgatása közben Szirtes-től (mivel engedély nélkül filmezett) elkobozták a filmet, majd két hét múlva értesítették, hogy BM munkatársai megnézték a negatívot, és kémtevékenységre utaló elemeket nem találtak benne. Ezért az előhívott filmet és a negatívot is visszaadták. Ezután Szirtes több alkalommal is direkt elkoboztatta a gyárórsággal a filmet, amit így mindig a BM költségén hívattathatott elő. Ehhez fűződik a beszerzési kísérlete is, melynek keretében azt ajánlották neki, hogy a filmek előhívásáért cserébe szolgáltatasson információt, amit Szirtes megtagadott. Bővebben: Szirtes, 2005: 170–173.

46 == Georg Büchner *Woyzeck* című darabját 1977-ben mutatták be. A BBS keretében készült film rendezője Szirtes András volt.

nelem megint érdekelt, mert az történelem. És akkor ez a kettő, ez összeállt bennem egy világképpé, egy kritikus szemléletté. És szerintem ezekből gyökerezett az én művészi erőm.

– Hogyan lehetséges az, hogy a te filmjeidet nem tiltották be?

– Hát megmondom, mi volt ennek a logikája: nem akartak több mártírt, ugyanis akkoriban a Jeles András filmjét betiltották.⁴⁷ Aminek az lett a következménye, hogy ezt véres kardként körbehordozta a Jeles, nemcsak Magyarországon, hanem Európában és mindenütt. És azt mondták, nem kell több mártír. Nem akartak több mártírt. A Szirtes filmjeit nem tiltjuk be, mert abban a pillanatban ő elkezdene ugyanezt csinálni. Úgyhogy a Gravitáció című kisfilmmennél azt mondták, a munkásórt ki kell vágni, különben nem mehet az Oberhauseni Filmfesztiválra.⁴⁸ Mondtam, én vágó vagyok, ennek fele se tréfa. Kivágtam, aztán zsebre vágtam a tekercset, majd ott visszarágasztottam, amikor kiértem. A Pronuma bolyoknál⁴⁹ az történt, hogy volt egy olyan tendencia a Filmfőigazgatóságon, hogy bizonyos emberkéek úgy érezték, hogy úgy kell megváltoztatni ezt a társadalmat, hogy be kell szállni ebbe a gépezetbe, és belülről kell megváltoztatni. Amiben én nem hittem, mert azt mondtam magamban, hogyha valaki átveszi ezt a szisztémát, és belülről próbálja megváltoztatni, észre se veszi, és ugyanolyanná válik, mint a többi, mert ez a természetes alkalmazkodás. Úgyhogy a Tóth Klári például, aki a filmfőigazgató jobbkeze volt, azt mondta: Andris, én láttam ezt a filmet, majd félrehívom a kritikus részeknél a filmfőigazgatót, hogy telefonja van. De hát, mondom, az egész filmre nem fogod tudni kihívni. Azt mondja, de ezt bízd rám! Én megcsinálom azt, hogy ne tudja összeállítani a képet, állandóan zavarni fogják őt. Visszatérve, így is történt. A támogat-tűr-tilt az általában a már elkészült munkákra vonatkozott.

A főiskoláról bekerültek fiatalok a filmgyár gépezetébe, ahol valamelyik játékfilmstúdióba először asszisztens, gyakornokként, majd rendezőasszisztensként, első, második-, harmad-rendezőasszisztensként mentek föl szépen a ranglétrán, kitanulták, hogy hogy kell az ízlésnek megfelelő játékfilm-forgatókönyveket írni. Tehát ha te írtál egy forgatókönyvet, volt, hogy 15-20-szor átírárták veled. Volt, aki ebből élt. Például a Tóth Janót kérdeztem, te Janó bácsi, négy éve vágjuk ezt a filmedet, ezt az örök mozit. Miből élsz? Azt mondja, hát, Andriskám, mindig írok egy forgatókönyvet, adnak rá húszezer forintot, és utána beteszik a fiókba. Azt mondja, nézd meg, van itt egy redőnyös szekrényem, ebben van körülbelül 150 forgatókönyv, ezeket mind én írtam. Azért, mert ebből

47 == Jeles András Álombrigád című filmje 1983-ban készült el, de betiltották, és csak 1989-ben kerülhetett a mozikba.

48 == Az 1954-ben alapított Oberhauseni Nemzetközi Rövidfilmfesztivál a legrégebb és legrangosabb rövidfilmfesztivál a világon.

49 == A Pronuma bolyok története (1983): laza szerkezetű, történeteszekvenciákból álló film, az 1980-as évek alternatív értelmiségének közérzetrajza. A film zenéjét az egykori URH együttes tagja és a későbbi Európa Kiadó zenekar vezetője, Menyhárt Jenő szerezte. Szirtes, 2005: 266–267.

élek, hogy legyen meg a betevő, de már tudom előre, hogy úgyse fogják elfogadni. Ennek a redőnyös szekrénynek lezártam az ajtaját, és eldobtam a kulcsot. Nagyon kevés olyan ember volt, aki ezt kibírta idegileg úgy, hogy nem akklimatizálódott. Mert azért itt is a természet törvénye uralkodik, ha nem alkalmazkods a környezethez, elpusztulsz. Ezért lett öngyilkos a Novák Márk, ezért disszidált a Magyar Dezső,⁵⁰ és még sorolhatnám, volt egy pár az 50-es, 60-as, 70-es években, akik nem tűrték el ezt az izlés-terrort, és ezért más utat választottak vagy az életükben, vagy a halálukkal.

A támogatás-tűrés-tiltás a már elkészült tervekötles filmek cenzúrázásánál jött számba. A támogatott az az volt, amelyik teljes zöld utat kapott és a mozhálózatban lehetett vetíteni. A tűrt az az volt, amelyet csak klubhálózatban lehetett vetíteni, de nagy mozhálózatban nem, és a tiltott az pedig az, amit egyáltalán nem.

Erdély Miklóssal elég jóban voltam, nem én, hanem a feleségem, a Gecser Lujzi nagyon jó barátnője volt az ő feleségének, Szemes Zsuzsinak, mind a ketten textilművészek voltak. Tehát összejártunk, és látta a Miklós, hogy én egy ilyen kis kamerával a Naplómát forgattam, és kérdezte, mi ez az örület, és még miket csinálok. Hát, mondom, gyere el, azt[án] nézd meg a Balázs Béla Stúdióban, és akkor mondta, hogy neki meg az a gondja, hogy itt a Partita című filmje, de mivel orosz viccek vannak benne, elkobozták a kópiát, de megvan a munkakópia meg a hang. Hát akkor, mondom, bízd rám, én tudom, hogy kell ezt csinálni. Lehúztam róla egy negatívot, átírtam a fényhangját, és elkészült feketén. De még számtalan ilyen történet volt.

Például amikor a Jávor István, a Pityesz, a fotós azt mondta, hogy ő szeretne a Hegedűs András nevű miniszterelnökkel egy riportfilmet csinálni. Hát, mondom, csinálj! Azt mondja, de tudsz nekem szerezni 16-os vetítőgépet? Mondom, persze, ezt a riportfilmet 16-os kamerával, magnóval csináld meg, vágd össze, és majd én gondoskodom a standardizálásáról. És akkor én már a Balázs Béla Stúdió vezetőségi tagja voltam, úgyhogy be kellett járni a Kőbalmihoz,⁵¹ aki akkor filmfőigazgató volt, és az előző évnek a filmjeit elemezte. Kérdeztem tőle, hogy a Hegedűs András-filmmel mi van. Azt mondja, arról nem is akarok tudni. Mondom, már ne haragudj, de ezt a struccpolitikát, ezt hagyjuk. Attól, hogy te bedugod a fejed a homokba, attól még ezt a filmet mi megcsináltuk. Azt mondja, igen, elég sok fejmosást is kaptam miatta, mert a barátotok a szabadegyetemen meg nem tudom, hol vetítgeti illegálisan. Mondom, nem illegálisan vetítgeti, hiszen a Balázs Béla Stúdió filmje. Azt mondta erre, hogy de azt a tudtom és beleegyezésem nélkül csináltátok meg. Mondom, a többit is, mert te nem szólhatsz bele abba, hogy mit csinálunk, csak abba, hogy azt hol vetítjük. Erre azt mondta, arról tudni se akarok. Mondom, jó, akkor te nem tudsz róla, de azért az van. Na most így is születtek munkák, nem túl sok, egy kezemen meg tudom számolni, de a betiltásnak a határán mozogtak, csak mondom, nagyon okos politikával azt csinálták, hogy a tűrt kategóriába tették azokat a filmeket, ahol nem akartak

50 == Magyar Dezső (1938–): forgatókönyvíró, filmrendező. 1980-ban emigrált.

51 == Kőhalmi Ferenc (1941–2016): filmfőigazgató.

mártírt csinálni, és belőlem nem akartak mártírt csinálni, mert azt mondták, bőven elég egy. Úgyhogy ez a kérdésedre adott válasz, de csináltak olyat például, hogy amikor a Pronuma bolyok története ment az Alkotás moziban, és ha odajött a több mint 300 ember, megvették a jegyet, akkor a gépész kapott egy telefont a filmfőigazgatóságtól, hogy rontsa el a fényhangot. A fotocellát emelje ki, és akkor nincs hang. És hát ömlöttek a nézők moziba, odamentünk a haverokkal, hogy hát mi is ott legyünk, mint alkotók, és azt mondták, hogy nem tudjuk megtartani a vetítést, mert nincs hang. Mondom, dehogynem. Én fejből tudom az egész filmet, úgyhogy én leutószinkronizálom az egészet, és odaálltam a vászon alá, és annyira a fejemben volt minden snitt meg a ritmus, mivel ugye én is vágtam, hogy képzeld el, hogy a másfél órás filmet leutószinkronizáltam. Teljes szájszinkronnal, mint egy profi. Úgyhogy egy ilyen performanszt tartottunk, és égett a feje a vetítógépésznek, és akkor fölmentem, mert ugye hát én elektroműszerész voltam. Mondom, na honnan szedted ki azt a fotocellát? Nyisd ki nekem azt a fényhangkaput, és akkor elpirult. Mondom, figyelj, itt a hanglámpa, úgy látom, az világít, csak éppen a fotocellát szedted ki belőle, akkor most már tedd vissza szépen. Tehát magyarul azért ilyen módon próbálták megfűrni bizonyos esetekben egy-egy filmnek a bemutatóját, majd például nem engedték külföldre. Tehát a külföldi vetítésknél nagyon megnézték, hogy mi az a film, és hogyan jelenjen meg. Tehát magyarul azért itt egy komplex gépezet működött.”

== = Összegzés

A Szirtes Andrással készült interjú több szempontból is értelmezhető, melyek közül jelen írás keretei között kettőre térek ki. Az egyik a kapcsolati tőke fontossága a Kádár-korszak kulturális mezőjében, a másik egy neoavantgárd művész viszonyulása a diktatúra hatalmi kereteihez.

Az interjú fontos megállapítása, hogy a hatalom beavatkozása kulturális alkotások, jelen esetben a filmek megszületésébe nem a filmtervek engedélyezésénél kezdődött, hanem amikor a főiskola kapuját kitérték vagy bezárták egy-egy jelentkező előtt. A főiskolára való bekerülés pedig nagy részben a kapcsolati tőkén múltott: „...hol ez az elvtárs telefonált, hol az a művész, hogy az ő fiacskáját, lányocskáját föl kell venni. Szegény zsűri tagjainak pedig már főtt a fejük attól, hogy kiket muszáj fölvenni, mert zöld útjuk van.”⁵² A főiskolán pedig megkezdődött a bekerült fiatalok – azaz a későbbi alkotók – képzése, melynek keretében megtanulták a rendszer által diktált szabályokat: „Aki a főiskola négy vagy öt évét kibírta egészségesen, az valami csoda volt, mert ott egy agymosó gépezet indult el, ahol mintákat és beidegződéseket vertek a gyerekek fejébe. [...] azt láttam, hogy a főiskolán is, de később a filmgyárban is az irodalmi művek reprodukciója történt filmnyersanyagon, ami az agymosó gépezet egyik mintája volt. Tehát pontosan meg volt szabva, hogy milyen dialógusok legyenek benne, a színészek hogy jöjjenek be a szobába, milyen legyen az egymáshoz való

52 == Szirtes, 2022.

viszonyuk, tehát fényképezett színház volt az egész, és nem filmművészet. Tehát nem arra törekedtek, hogy minden alkotó a saját formanyelvi világát dolgozza ki, arra nem igazán volt mód, hanem egy megadott novellából filmet kellett varázsolni.”⁵³

A főiskola szerepe emellett a kapcsolatrendszer – azaz a politikai tőke – kiépítésében is fontos volt, ami, később kiegészülve a filmgyárban a ranglétra egyes fokainak kijárása közben megszerezhető kapcsolatokkal, fontos szereppel bírt az államilag dotált – tehát a támogatott kategóriába tartozó – filmkészítési lehetőségért folytatott küzdelemben.

A keretekhez kapcsolódóan ugyancsak fontos az a beszélgetés során többször előkerült gondolat, hogy a politikai keretek hogyan határozták meg a kulturális mező működését. Több alkotó pályáját törte meg, hogy nem tudott vagy akart az ideológiai keretekhez alkalmazkodni, így viszont nem volt lehetősége az alkotásra, hiába rendelkezett a mezőben ehhez szükséges kulturális tőkemennyiséggel, szak tudással és tehetséggel: *„Nagyon kevés olyan ember volt, aki ezt kibírta idegileg úgy, hogy nem akklimatizálódott. Mert azért itt is a természet törvénye uralkodik, ha nem alkalmazkods a környezethez, elpusztulsz. Ezért lett öngyilkos a Novák Márk, ezért disszidált a Magyar Dezső és még sorolhatnám...”⁵⁴*

Ez utóbbi kérdéskör átvezet Szirtes András példáján keresztül a neoavantgárd művészek diktatúrához való viszonyulásához. Az interjú elkészítésével az volt az elsődleges célom, hogy Szirtes András egyéni alkotói és életstratégiáit tárjam fel: azaz hogy miért maradt ki tudatosan a szocialista művészet állami diskurzusából, illetve hogy hogyan küzdött meg ennek következményeivel. Az interjú teljes szövegéből két markáns gondolat kiemelését tartom fontosnak: az egyik az az ellentét, ami a Marxista Egyetemen tanultak és a való élet között húzódott. Szirtes egyéni élettapasztalata, melyet a munkások között töltve a mindennapjait, ahogyan ő fogalmazott: „melós-ként” szerzett, éles ellentétben állt a rendszer ideológiai alapvetésével (amelyről az egyetemen sokat olvasott), illetve annak politikai hatalom által a gyakorlatba való átültetésével. Ez a fennálló politikai rendszer olyan szintű megkérdőjelezéséhez vezetett, amely tulajdonképpen lehetetlenné tette a hivatalos művészetbe való betagozódást. Fontos hangsúlyoznunk, hogy Szirtes bár járt a Filmművészeti Főiskolára, de „csak” vágó szakon, nem pedig filmrendezőként, ami bizonyos pontokon akadályozhatta filmes karrierjét, de biztosította számára a szellemi-művészi különállás lehetőségét.

Fontos kiemelnünk azt is, hogy mi tette lehetővé mégis Szirtes András számára, hogy ha csak szűk keretek között, állandó anyagi nehézségek mellett is, de alkothasson. Ebben az interjú alapján két tényezőnek volt szerepe: az egyik az apa, Szirtes Zoltán, aki „sittes” kapcsolatait kihasználva a háttérből segített, ha erre fel-tétlen szükség volt (bár ez a segítség elsődlegesen a mindennapi élet konfliktusainak

53 == Uo.

54 == Uo.

elsimítására vonatkozott), a másik a Balázs Béla Stúdió, amely ha korlátozottan is, de támogatni tudta a neoavangárd alkotókat.

Míg a nyugati neoavangárd művészet az avantgárd intézményesítésének kritikájából alakult ki, addig Magyarországon a szocializmus dogmáinak ellenében. A magyar neoavangárd kibontakozásában és működésében nagyon lényeges szerepe volt az alkotók művészi csoportosulásainak, amelyek általában organikusan jöttek létre, változtak vagy épp bomlottak fel attól függően, hogy a tagok milyen művészeti kérdéssel foglalkoztak. A neoavangárd (kísérleti, experimentalista) filmesek nem törekedtek a hivatalos filmművészet fő áramlatába bekerülni, mert úgy vélték, ez látásmódjukat veszélyeztetné. Az, hogy eközben ezek a filmesek a BBS-ben még ha korlátozottan is, de filmkészítési lehetőséghez jutottak, azt eredményezte, hogy az 1970-es évektől a Balázs Béla Stúdióban jelentős, a nemzetközi irányzatokhoz is kapcsolódó avantgárd filmművészet jött létre, melynek keretei között olyan filmes másképp gondolkodók hozták létre kézműves igényű filmjeiket, mint az interjúban is megemlített Erdély Miklós és Tóth János, vagy a történetét az interjúban megosztó Szirtes András.⁵⁵

=== Levéltári források ===

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)
M-KS 288. f. 4. cs. Az MSZMP Központi Bizottsága iratai
M-KS 288. f. 5. cs. Az MSZMP Politikai Bizottság iratai

=== Hivatkozott irodalom ===

Apor–Bódi–Horváth–Huhák–Scheibner (szerk.), 2018
Kulturális ellenállás a Kádár-korszakban. Gyűjtemények története. Szerkesztette:
Apor Péter – Bódi Lóránt – Horváth Sándor – Huhák Heléna – Scheibner
Tamás MTA BTK Történettudományi Intézet, Budapest.

Assmann, 1999
Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában.* Atlantisz, Budapest.

55 == Bővebben: Gelencsér, é. n.

Bartlett, 1986

Bartlett, Frederic C.: *Az emlékezés*. Gondolat, Budapest.

Bourdieu, 1986

Bourdieu, Pierre: Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In *A társadalmi rétegződés komponensei*. Szerkesztette: Angelusz Róbert. Új Mandátum, Budapest. 156–177.

Bourdieu, 2000

Bourdieu, Pierre: A mezők logikája. In *Olvasókönyv a szociológia történetéhez. II. Szociológiai irányzatok a XX. században*. Szerkesztette: Felkai Gábor – Némedi Dénes – Somlai Péter. Új Mandátum, Budapest. 418–430.

Dániel, 1981

Dániel Ferenc: BBS = Balázs Béla Stúdió. *Budapest*, 12. sz. 18–21.

Ember, 1971

Ember Marianne: Tízéves a Balázs Béla Stúdió. *Kortárs*, 12. sz. 2008–2010.

Gelencsér, 2016

Gelencsér Gábor: *Váratlan perspektívák. Jeles András filmjei*. Kijarat Kiadó, Budapest.

Goffman, 1974

Goffman, Erving: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Harper, New York – London.

György, 2005

György Péter: Marslakóink titkos története. In uő: *Kádár köpönyege*. Magvető, Budapest. 129–156.

Halbwachs, 2018

Halbwachs, Maurice: *Az emlékezet társadalmi keretei*. Atlantisz, Budapest.

Havasréti, 2006

Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Typotex, Budapest.

Huhák, 2018

Huhák Heléna: Közös élet, közös tér. Az Orfeo csoport kommunája Pilisborosjenőn. *Betekintő*, 2. sz. https://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2018_2_huhak.pdf (utolsó letöltés: 2022. július 20.).

Imre, 2003

Imre Zoltán: *Színház és teatralitás*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém.

Keresztényi, 2017

Keresztényi Ágnes: A magyar filmgyártás strukturális változásai, 1968–1975.

In *RMJ60: Tanulmányok a hatvanéves Rainer M. János tiszteletére*.

Szerkesztette: Fábíán Máté – Romsics Ignác. Líceum Kiadó, Eger. 93–109.

Klaniczay, 2003

Klaniczay Gábor: *Ellenkultúra a hetvenes–nyolcvanas években*. Noran, Budapest.

Klaniczay–Sasvári, 2003

Klaniczay Júlia – Sasvári Edit: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Artpool–Balassi, Budapest.

Kónya, 1997

Kónya Anikó: Az emlékezés klasszikus szemléletének visszatérése. *Replika*, 26. sz.

141–145.

Marcsek, 2012

Marcsek, György: Történelem, emlékezet, cenzúra. A tanú mint emlékezhely.

Studia Litteraria, 1–2. sz. 144–145.

Pápai, 2009

Pápai Zsolt: Mellérendelő kapcsolatok. Az intézményesülés kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új érzékenység filmjeiben. In *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerkesztette: Gelencsér Gábor. Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest. 143–155.

Rácz, 2013

Rácz Attila: A fővárosi hatalmi elit professzionalizációja a Kádár-rendszerben.

Múltunk, 1. sz. 178–218.

Rajk, 2019

Rajk László: *A tér tágassága (életútinterjú)*. Magvető, Budapest.

Ring, 2008

Ring Orsolya: A színháztudomány harmadik útja és a hatalom. Az alternatív Orfeo Együttes kálváriája az 1970-es években. *Múltunk*, 3. sz. 233–257.

Szirtes, 2005

Szirtes András: *Vándorszem*. Jonathan Miller, Budapest.

Szőke, 1989

Szőke Annamária: Piros fehér zöld. In: *Sub minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. ELTE, Budapest.

Szőnyei, 2005

Szőnyei Tamás: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990*. Magyar Narancs – Tihanyi-Rév, Budapest.

Tábor, 1997

Tábor Ádám: *A váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről*. Balassi, Budapest.

Takács, 2020

Takács Róbert: Nyugati tartalmak, fővárosi mozik és színházak 1980-as években. *In Medias Res*, 1. sz. 97–98.

Udvarnok–Varga, 2009

Udvarnok Virág – Varga Balázs: Variációk egy stúdióra. A BBS megalakulása és a kora-kádári kultúrpolitika. In *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerkesztette: Gelencsér Gábor. Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest. 15–28.

Varga, 2005

Varga Balázs: Tűréshatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években. In *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Szerkesztette: Kisantal Tamás – Menyhért Anna. L'Harmattan, Budapest. 116–138.

White, 1997

White, Hayden: *A történelem terhe*. Osiris, Budapest.

==== Interjú ====

Szirtes, 2022

Interjú Szirtes Andrással. Készítette: Ring Orsolya. Kisoroszi, 2022. július 1.

=== Internetes hivatkozások ===

Gelencsér, é. n.

Gelencsér Gábor: A Balázs Béla Stúdió ötven éve. A kíséréstől a kísérletezésig.
https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=9987
(utolsó letöltés: 2022. július 19.).

Geréb, é. n.

Geréb Anna: A rendezőfejedelem és diktátor. <http://www.filmkultura.hu/regi/articles/prints/eizen.hu.html> (utolsó letöltés: 2022. július 19.).

Nagy, é. n.

Nagy Ádám: A peremvidék kavalkádja. A Balázs Béla Stúdió vázlatos története és irányzatai. <https://filmtett.ro/cikk/a-balazs-bela-studio-vazlatos-tortenete-es-iranyzatai> (utolsó letöltés: 2022. július 17.).

Szirtes, 1990

Könyv Szirtesről 1990-ből. <https://www.szirtesfilm.hu/aszbook.html>
(utolsó letöltés: 2022. július 19.).

Kulcsszavak

=====

film-színház, ellenkultúra, emlékezet

/ The World of Films in the Kádár Era /

**Based on decisive life experiences in
András Szirtes's artistic career**

The aim of the article is to present András Szirtes's film making career, mainly discussed from the perspective of his personal life experience. András Szirtes's film career sprouted in the Kádár era, but his neo-avantgarde works could at most be included in the "tolerated" category as they incorporated artistic approaches and artworks which did not have a simple and unambiguous visual language and were therefore incomprehensible for the system. The article focuses on an oral history interview conducted in July 2022. Based on Pierre Bourdieu's concepts of field and capital, I aim to analyse the world of filmmaking in the Kádár era relying on the life experience story unfolding from the interview and explore how the power relations of the dictatorship altered the rules of the field.



Maina Gielgud, a londoni Royal Ballet prímabalerinája
televíziós felvételre készül, 1975.

Fortepan /Szalay Zoltán

==== Mravik Patrik Tamás =====

/// Azonosítási játszmák az 1970-es évek filmkritikai diskurzusaiban

A magyar filmkultúra szerepét érintő viták
Lugossy László *Azonosítás* című filmjének recepciójában

*„Ime, hát megleltem hazámat,
a földet, ahol nevetem
hibátlanul írják fölém,
ha eltemet, ki eltemet.”*

József Attila:
(Ime, hát megleltem hazámat...)

Viszonylag kevés alkalommal fordult elő a magyar filmművészet történetében, hogy egy alkotás recepcióját olyan szerteágazó – helyenként feszült, másutt elemző mélységű vagy már-már abszurd iróniába hajló – vita övezte volna, mint az 1976-os *Azonosítás* című filmét. Lugossy László alkotása élénk kritikai visszhangot váltott ki, majd a vita egy igazán váratlan fordulattal a mű reklámanyagának részét képező filmajánló füzet szövege kapcsán terebélyesedett ki, és a konkrét filmtől eltávolodva a filmművészet, a reklám és a kritika általános szerepére is rákérdezett. A dolgozatban e vita különböző szintjeinek felfejtésével arra teszek kísérletet, hogy bemutassam a filmművészetrel kapcsolatos diskurzust és annak változásait az 1970-es évek második felében. Kik határozták meg, hogy hogyan lehet vagy kell egy filmről beszélni, a filmek tartalmát helyesen érteni és értékelni, milyen hatással volt ez az elkészült alkotásokra, alkotói pályákra, és mekkora mozgásteret volt a filmes szakma szereplőinek, hogy ezt a diskurzust alakítsák? Amellett érvelek, hogy az azonosítás, mint esztétikai és ideológiai aktus, a korszaknak nemcsak a film helyes értelmezéséért folytatott harcát hordozta magában, de ebben az esetben a filmművészet és

a filmkritika változó szerepének meghatározására tett kísérleteket is jelentette.¹ A megszólalók próbálták pozicionálni magukat ebben a vitában, amelyet az 1970-es években részben a magyar filmművészet – társadalmi hatásának vélt halványulásából fakadó – válságról szóló narratíva határozott meg. A filmművészet társadalmi szerepváltozása másrésztől lehetőséget nyújtott a kritikai diskurzus újragondolására is.

Ennek az összetett problémakörnek a megértéséhez az eredeti szövegek (sajtóanyagok és kiadott esszék) elemzése mellett elsősorban az *Azonosítás* rendezőjével, Lugossy Lászlóval 2019-ben készített interjúmra támaszkodom. Lugossy László nézőpontja két szempontból is megvilágító erejű lehet; egyrészt alkotóként közvetlenül érintették a filmjével kapcsolatos viták, másrészt a filmrendezői szerep mellett 1977-től a Magyar Film- és Tv-Művészek Szövetségének titkára, 1981-től főtitkára volt, így a filmszakmai közösség érdekérvényesítési lehetőségei és céljai tükrében is vissza tudott tekinteni az eseményekre.²

= = Párhuzamos olvasatok, modellezett párbeszéd. Az Azonosítás kritikai recepciója

Lugossy László első nagyjátékfilmje,³ az *Azonosítás* egy szovjet hadifogságból hazatérő bakáról, Ambrus Andrásról (Cserhalmi György) szól, aki több száz ezer társával együtt érkezik meg a magyar határra, hogy a megrázkódtatások után új életet kezdhessen.⁴ A korábban cselédsorban tengődő Ambrus számára ennek az igazságosabb

1 = = Az azonosítás fogalmán jelen dolgozatban tehát azokat a diszkurzív törekvéseket értem, amelyek valamilyen tárgy – például az adott film mondanivalója, filmművészeti értéke, valamely karakter jelleme, de akár a filmről való kritikai diskurzus állításai – meghatározására törekedtek. A következőkben elemzett diskurzusban megszólaló aktorok – elsősorban a filmkritikusok – tudatosan reflektálva Lugossy filmjének címére tették magukévá az azonosító szerepét.

2 = = Köszönöm Lugossy Lászlónak a teljes életművét, valamint a Kádár-korszak filmgyártási mechanizmusait mélyrehatóan áttekintő – szakmai és személyes vonatkozásban is rám nagy hatást gyakorló – interjút, illetve köszönöm a jelen kéziratra vonatkozó értékes tanácsait. Az interjú a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás részeként valósult meg 2019. július 11-én Budapesten. Az interjú az ELTE Filmtudományi Tanszék tulajdonát képezi.

3 = = Lugossy karrierje generációja többi rendezőjéhez képest valamivel később indult be. 1961-ben végzett a filmfőiskola operatőr szakán, majd 1962-től a moszkvai filmfőiskolán és a MOSZFILM Stúdióban Mihail Romm és Grigorij Csuhráj vezetésével tanult filmrendezést. Az 1960-as években még nem rendezett, de asszisztensként már részt vett Kósa Ferenc *Ítélet* és Kovács András *Hideg napok*, később *Bekötött szemmel* című filmjeiben. Első komolyabb sikerének a Balázs Béla Stúdióban, Karinthy Frigyes *Cirkusz* című novellája alapján készült rövidfilmje, a *Különös melódia* számított. Ez adta aztán a lökést első nagyjátékfilmjének elkészítéséhez.

4 = = Az alkotó megfogalmazásában a film azokról szól, „*akiket úgy hajtottak a második világháborúba, hogy mire felocsúdtak, már kinn voltak a Donnál. A földjüktől, családjuktól parancsolták el őket, és belerántották a háborúba. Emberi kapcsolataiktól elszakítva, öntudatlanul kerültek a világegésbe, és nagyon sokan ugyanúgy kerültek ki belőle, ha egyáltalán kikerültek.*” Ember, 1976: 16.

életnek az eléréséhez vezető első lépcsőfok a méltóság és a saját föld megszerzése lett volna. A fogolytáborban azonban nevét összecserélik egy szökött katonatársáéval, így hazai földre érkezve az azonosítás során mindenáron megpróbálja visszaszerezni nevét, ezzel együtt emberi méltóságát, földhöz való jogát. Ebben a személyes küzdelemben összekülönbözik a régi és az új világot képviselő hatalmasokkal: a hadifoglyok azonosítását koordináló hazatelepítési kormánybiztossal, egykori kommunista mozgalmárral, Csató Mihállyal (Madaras József), aki eleinte nem érti a szűkszávú, feldúlt Ambrus törekvéseit, valamint egykori gazdájával (Ludovít Greššo), aki megpróbálja kijátszani őt, és elorozni a földosztás során neki jutatott földdarabot. Számos viszontagság után Csató megérti Ambrus kálváriáját, és személyesen áll jót érte.⁵ Az *Azonosítás* tehát az akkori közelmúlt még feldolgozásra váró történelmi valóságából emel ki egy részletet. Részben követi az 1960-as évek cselekvő filmjeinek hagyományát, ugyanakkor elbeszélésének hangvétele balladisztikusabb, a rendező nem törekszik átfogó társadalmi tablókép vagy program felvázolására, az ábrázolt korszak atmoszférája, emberi viszonyai a hangsúlyosabbak. Az atmoszférateremtő ábrázolás és ezzel összefüggésben a hős múltját, motivációit érintő szándékos szűkszávúság tág teret nyitott az értelmezés számára.

A kritikai recepció tartománya be is járta ezt a tág teret, miközben Lugossy alkotását a legtöbb hazai és külföldi kritikus jó filmként könyvelte el, annak vélt mondanivalójáról és kifejezetten a hős karakterével kapcsolatban a legkülönbözőbb – egymással párhuzamos vagy akár ellentmondó – értékelések születtek. Voltak, akik az 1950-es évek után tovább élő szocialista realista szemléletű karakterfejlődéshez hasonlatos öntudatra ébredést láttak Ambrusban. A legmagasabbra a *Film Színház Muzsika* cikke tette a lécet, amely egy céltudatos, határozott, okos hősről tudósít, akinek erős a hite: a „fogolyból lett ember szabadságtudatával” a lehető legmaka-csabbban küzd, hogy eljusson az igazságig, és minden bizonnyal „ha megkapta, majd másért fog ugyanígy, ugyanilyen hittel, elszántan, kétségbeesetten küzdeni”.⁶ Zay László, a *Magyar Nemzet* filmkritikáinak visszatérő szerzője inkább egy fokozatos öntudatra ébredés útjára helyezte a hőst, aki először csak kéri, azután keresi, végül már követeli is a saját nevét.⁷ Más olvasatokban Ambrus veszít karizmájából. Egy kétségbeesett lelencyerekként tűnik fel, aki küszködik a neve visszaszerzéséért, mely szenvedés az egész film túldramatizáltságában is tükröződik – ahogy az *Élet*

5 == Csató és Ambrus viszonyáról Lugossy így fogalmaz: „Ambrus András emberhez méltó élete lehetetlen Csató Mihály forradalmi öntudata nélkül, és ugyanígy Csató forradalmiságának is elvész a tartalma, ha senkiért sem való. Ez közös ügy, nem ki-sajátítható.” Ember, 1976: 18. A két karakter viszonya önmagában is megérné az elemzést, e helyen azonban csak a főhős karaktere körül kialakult polémiát fogom részletezni, ami a vita továbbgyűrűzése miatt különösen fontos.

6 == Apáti, 1976: 8.

7 == Zay László: *Azonosítás. Magyar Nemzet*, 1976. április 1. 4.

és *Irodalomban* Galsai Pongrác író fejtegette.⁸ A karizmavesztés jelét mutatja Báron György filmkritikus véleménye is, aki szerint egyenesen kár, hogy a rendező figyelmét a „nevét kereső fiú” helyett nem inkább a párttitkár karaktere felé fordította, aki még így torzóként is „*az utóbbi évek magyar filmjeinek egyik legérdekesebb figurájának*” tűnt.⁹

A harcos, öntudatos figura tökéletes ellentétpárját végül Rényi Péter, a *Nép-szabadság* főszerkesztő-helyettese, a filmkulturális diskurzus befolyásos megmondóembere adta meg. Ambrust lényegében az ostoba falubolondjaként „*rendkívül elmaradott, a világról, a háborúról, a körötte folyó változásról nagyon keveset apperceptiál*” szerencsétlenként határozta meg, aki „*mániákusan és csökönyösen követeli vissza a megszokott, a régi nevét*”.¹⁰ A dolgozatban elemzett viták főszereplőjének számító Rényi véleménye nemcsak tartalmában, hanem a megszólaló személyében és a megszólalás céljában is érdekes. Lugossy László visszaemlékezésben úgy értelmezte a főhős és az egész film mondanivalóján való „szkanderezést”, mint a jelképeken való viaskodás aktusát: „*az eszméknek a háborúzását én nem úgy képzelem el, hogy először van valamilyen jelkép aztán utána azt tartalommal megtöltjük, hanem van egy történet, vannak atmoszférák, melyek összesűrűsödnek jelképpé, az egész film válik tulajdonképpen jelképpé, és ezért van egyébként, hogy egy igazán jó filmet nehéz a cenzúrának egy-egy jelenet kivágásával hatástalanítani*”.¹¹ Rényi (mint hatalmi és mint – Lugossy László szerint is – komoly műveltsége okán esztétikai tőkével is rendelkező hozzászóló) magának vindikálta a jogot, hogy a film helyes értelmezését kimondja. Ezt a pozíciót – ahogy később a vita újabb terepeinél látni fogjuk – igyekezett minden esetben alkalmazni.

A kritikai recepcióban az öntudatos–bolond dichotómiát leginkább Almási Miklós igyekezett árnyalni, aki szerint van ugyan némi holdkórosság és alamuszi csökönyösség a hős figurájában, ugyanakkor véleménye szerint a hős nem is tehetne másképp, hiszen a saját név és ezzel a saját föld megszerzése jelenti a jövőjének kulcsát. Ez a szükségszerűség legitimálja a csökönyösnek, alamuszinak vagy holdkórosnak tűnő viselkedést.¹²

Ha a film recepciója ezen a ponton véget ért volna, egy filmalkotás tipikus kádári analízisét látnánk, ahol a felszínen legalábbis a legkülönbözőbb értelmezések is békében megjelenhettek egymás mellett. Annak érdekében, hogy megértsük a vita első rétegét, érdemes visszatekinteni a kultúra és kritika 1956 utáni kádári átalakításához.

8 == Galsai Pongrác: *Ki vagyok én? Élet és Irodalom*, 1976. április 10. 13.

9 == Báron, 1976: 21.

10 == Rényi, 1976: 31.

11 == Lugossy, 2019.

12 == Almási, 1976: 19–22.

A Kádár-korszak kultúrpolitikáját keretbe foglaló 1958-as művelődéspolitikai irányelvekben a párt Központi Bizottsága így határozta meg a kritika feladatát: „A közönség ízlésének jótékony befolyásolásával segítsenek megszüntetni az elmaradottabb tömegek kívánságai és a szocialista kultúra magasabbrendű igényei közötti ellentmondást. Ezekért a célokért induljanak harcba a kommunista kritikusok, for-gassák bátran a kritika fegyverét az új műalkotások eszmei tisztasága, a művészi for-mák gazdagodása, a burzsoá nézetek és irányzatok leküzdése érdekében.”¹³ Vagyis a kritika ekkor kultúrpolitikai, közművelődési jellegű feladatnak számított, a sztá- linista időszakhoz hasonlóan tehát a szocializmus építését kellett szolgálnia, de funkciójában már változás figyelhető meg. A kádári (ön)kritikai diskurzus inkább egy szelepet jelentett, a demokratikus vitafolyamatok modellezését. Úgy kellett ten- nie a sajtónak, „mintha a politizáló közvéleményt jelenítené meg, azaz szimulálja a mo- dern sajtónyilvánosság bizonyos elemeit”.¹⁴ Kalmár Melinda értelmezésében a szim- ulációs jelleggel olyan látszatot igyekeztek teremteni, mintha minden társadalmi csoportnak saját orgánuma, saját hangja lett volna, mintha a sajtó a vélemények sok- színűségét tükrözte volna.

= = Az azonosítás mint művészeti és politikai aktus.

A diskurzus tétje

Ha a kádári filmkritikai diskurzusnak kizárólag a szimulált – csak szelepként szol- gáló, a kultúraformálás valóságát ténylegesen nem befolyásoló – jellegét vennénk alapul, akkor figyelmen kívül hagynánk, hogy a leírt és a kimondott szavak igenis befolyással bírtak emberi sorsokra, alkotói pályákra, támogatási forrásokra, szemé- lyes, szakmai és politikai jellegű döntésekre. Számos nagy hatású értelmezés született arról, hogy a kimondott és leírt szavak, mondatok alapvetően alakítottak személyes és hatalmi viszonyokat, eldönthettek sorsokat.¹⁵ Az ideológiával átszőtt nyelv, a dis- kurzus, ahogy Michel Foucault megfogalmazta, különböző hatalmi, intézményi mechanizmusok, kontrollfolyamatok során képes előállítani egy tudást, igazságot megteremteni, ami kényszerítő erővel bír.¹⁶

Az azonosítás mint aktus ebben az esetben nemcsak esztétikai kategóriák megfejtését jelenti a film utólagos értelmezése során, de művészeti és ideológiai azonosítást is, kísérletet arra, hogy meghatározzák magának a filmnek, annak alko-

13 == Vass (szerk.), 1964: 258.

14 == Kalmár, 1998: 74.

15 == Ahogy Michael Freeden kifejtette, egy adott ideológia akkor tud fennmaradni a tár- sadalmi térben, ha jelen van, emberek, csoportok, intézmények fenntartják, ha ké- pes a gondolkodás kereteit bizonyos szintig meghatározni, jelen van a nyelvben, be- szélnek róla. Freeden, 1996. A nyelv révén a politikai csoportok pedig képesek olyan fogalmakat és azok helyes értelmezését megteremteni, amely révén folyamatos (újra)definiálhatják magukat másokkal szemben. Koselleck, 2003: 241–299.

16 == Foucault, 1981.

tójának – és ahogy látni fogjuk később, a kritikának és a reklámnak is – a helyét egy tágabb filmkulturális diskurzusban. Az azonosítás aktusának ilyen jellegű értelmezése nemcsak a történész utólagos okoskodása, hiszen a vita hozzászólói is magukévá tették ezt a szimbolikus (ön)reprezentatív pozíciót, miszerint nyelvi eszközökkel azonosítanak valamilyen jelenséget – ez a felfogás, az újabb és újabb vita-témák azonosítása és értékelése, majd a korábbi azonosítások azonosítása járult hozzá a vita széttagolódásához, burjánzásához.

Nyilvánvaló, hogy a kultúra területén a filmkritikusok sem rendelkeztek olyan jellegű hatalommal, mint a politikai elit döntéshozói. Ám a sajtókritikák, a nyilvános vagy zárt körben elhangzott bírálatok súlyosabb következményekkel is járhattak a korszakban a filmkészítők számára, mint egy-két bosszantó pillanat. Az informálisan, kulisszák mögött zajló döntések jellege, valamint a vita modellezett működése miatt nem könnyű meghatározni, hogy az egyes kritikusok közül ki milyen politikai-személyi súllyal jelent meg a nyilvánosságban, azt viszont Lugossy László visszaemlékezése alapján is ki lehet jelteni, hogy Rényi Péter kiemelt szerepben volt az egész filmkritikai diskurzust tekintve. *„Volt egy nagyon komoly tétre menő szertartás, amikor játékfilmszemlék első idejében Rényi Péter, a Népszabadság főszerkesztő-helyettese, egy németes műveltségű újságíró, komoly olvasottsággal, dogmatikus ideológiai irányultsággal, ugyanakkor nagy esztétikai érvkészséggel, osztályozta az éves filmtermést. És ezeknek az osztályozásoknak afféle eligazítás jellege is volt, amit természetesen ő nem mondott, de a szempontjai aztán leszivárogtak.”*¹⁷

Pontosan ez a filmrendező által leírt folyamat zajlott az 1976-os Pécsi Filmszemlén is, ahol a „közös gondolkodásra, közös nyelv kialakítására” lehetőséget nyújtó „intenzív tanácskozás” alaphangját Rényi Péter „központi referátuma” adta meg, meghatározva, milyen témák és ideológiai-szakmai célok mentén kell értelmezni az 1975-ös év filmtermését.¹⁸ Rényi nemcsak a tematikus kereteket igyekezett megformálni, de az egyes alkotásokat is elhelyezte saját koordinátarendszerében, az *Azonosítás* kapcsán ráerősítve felemás dicséretére, a falubolondja helyzetbe hozásának helyesnek vélt megoldására: *„Lugossyt dicséret illeti meg [...], mert volt mersze egy félig-meddig ütődött mániákus figuráját a nagy idők centrumába állítani.”*¹⁹

A pártállami filmgyártás védőhálót biztosított a filmesek számára a piaci logikával szemben, viszont ennek egyfajta kiegyensúlyozásaként – ahogy az 1958-as irányelvek is kiemelik – a művészeti alkotások ideológiai elvárásokhoz mért sikerességének megítélését a párt részben a kritika feladatkörébe utalta. Így Rényi Péter és persze mások szavainak „leszivárgása” alapvetően befolyásolhatta egy film pozícióját: hogyan és mikor mutatják be, mennyit tartják műsoron, milyen reklám-

17 == Lugossy, 2019.

18 == Az idézett részletek a 1976-os Filmszemléről készült beszámolóból származnak. Horváth, 1976.

19 == Horváth, 1976: 338.

anyagok, ajánlók, plakátok készülnek róla, milyen a helyi hírverése, mit mond róla a moziüzem-vezető, a helyi kultúraszervező értelmiség, mi hangzik el róla az ankétokon.²⁰

Lugossy László visszaemlékezéséből kiderült, hogy a Filmszemle kiemelt jelentőséggel bírt e tekintetben, a hazai és nemzetközi filmes szakma: kritikusok, filmkészítők, fesztiváligazgatók is jelen voltak az eseményen, a nyilvános tereken és a zárt ajtók mögött is folytak a tanácskozások az egyes filmekről, filmrendezőkről. Számos magyar film ilyen egyeztetések révén juthatott el nemzetközi fesztiválra vagy kerülhetett ki a karanténból. Ugyanis azokat a filmeket, amiket nemigen akartak bemutatni szélesebb hazai közönség előtt, a szemlén történt sikeres szereplésük után már nehezebben lehetett elrejtetni a hazai nézők előtt.²¹ *„A Filmszemlék időpontja úgy volt megválasztva – ezek általában február elején voltak –, hogy innen mentek a berlini fesztiválra a külföldi kritikusok, mégpedig akik valóban számítottak. Mindenhonnan, Ausztráliától kezdve a szocialista országokon át a német, a francia, az olasz kritikusok. Voltak vetítések, és azon múlt a dolog, hogy mit mutatnak meg nekik. Megmutatják-e azokat a filmeket, amik úgymond már készen vannak, de még nem kaptak bemutatási engedélyt, és politikai természetű vita van róluk, és folyik a háttérben a szkanderezés. És akkor ezek, akik ideszoktak, tudták ezt, esténként a magyar filmesekkel beszélgettek, kérdezték, hogy »mi van ezzel a Jancsó-filmmel, és mi van azzal a Kósa-filmmel, mi van Gaál István, Mészáros Márta filmjével?« Nem tudom megmondani, hogy a filmszemlén hány filmet szabadított így ki és szabadított rá a nagyvilágra is. Kialakult egyfajta ilyen összjáték a külföldi kritikusok, a magyar filmszakma – benne az érdekelt filmesek is –, sőt azt kell mondjam, maga a Filmfőigazgatóság között is. Ez egy sokszereplős játék volt. A filmek nyilvános értékelésének új játékszabályait a hetvenes évek közepétől kényszerítette ki a Filmművész Szövetség, a filmszakma legfontosabb érdekérvényesítő szervezete, a Fábri Zoltán elnöklete és Kovács András főtthársága alatt működő Filmszövetség. Egyik kiemelt célunk volt en-*

20 == Ez a hatás egy-egy alkotói életműre is rányomhatta a bélyegét. Gaál István filmrendező egy 2003-as interjúban a filmkritika szerepét alapvető tényezőként nevezte meg karrierjének alakulására vonatkozóan – a kádári–aczéli kultúrpolitikai filmes terepen meghatározó komponenseként. „A kritikusok szeretik az embert, mint egy kis bogárkát, formaldehidbe mártani, majd gombostűvel rögzíteni. S ha egyszer felszúrták majd, onnan többet le nem jöhet. Ha játékfilmesnek »tűzték fel«, játékfilmes marad akár élete végéig. [...] Bármilyen történet is velem és a filmjeimmel idehaza, nem tudtak eltántorítani. A régi feltételezésem, hogy tudniillik felülről irányították, hogy mit írjanak játékfilmjeimről a kritikusok, most kap igazolást, amikor a Duna tv-beli bemutatók alkalmával a nézők maguk teszik a helyükre ezeket a filmeket. Azzal is tisztában voltam pályám során mindvégig, hogy nekem soha nem lesz hátszelem.” Lócsei Gabriella: Hátszél nélkül. Gaál István Az éjszaka zenéjéről, a kultuszfilmekről és egy levélnehezékről. Magyar Nemzet, 2003. szeptember 20. 23.

21 == Lugossy, 2019.

*nek az ideológiai szempontú kritikai diskurzusnak a kiszélesítése, társadalmi nyilvánosság felé való kinyitása.*²²

Lugossy László elmondása szerint ez a törekvés a Filmszövetség érdekérvényesítési lehetőségeinek kibővítését is célozta, amely szervezetet az Írószövetséghez hasonlóan az 1956-os forradalomban betöltött vélt vagy valós szerepe miatt a forradalom leverését követő években egy ideig rövid pórázon tartottak, politikailag egyfajta bizalmatlanság érződött vele szemben. Annak érdekében, hogy szuverén szervezetté válhasson, saját célokat kellett vállalni, Lugossy visszaemlékezése szerint nem is volt túl nehéz ezeket megtalálni. A konkrét irányok a következők voltak: 1. önálló alkotócsoportok létrehozása és védelme; 2. a gazdasági infrastrukturális lehetőségek tágítása; 3. filmforgalmazás, a filmek sorsa a mozikban és recepciójuk.

Míg a gyártás területén az 1960–1970-es évekre a központi nyomás csökkent, az előzetes cenzúra helyére részben az öncenzúra, részben az utólagos cenzúra lépett, az alkotócsoportok relatív szabadságban működtek.²³ Az a terület, ahol a korai Kádár-korszak kultúrpolitikai reflexei, a praktikus-szakmai szempontokhoz képest ideológiább alapú szemlélet leginkább fennmaradt, az a filmekről szóló beszédkeret, a kritikai nyilvánosság. Az új gazdasági mechanizmust követő, 1970-es évek eleji politikai-ideológiai bekeményítés még inkább ráerősített erre.²⁴ A Filmszövetség számára a filmszakma önállósodásának egyik legfontosabb terepe a fent említett Filmszemle volt, amely eseményen sajátosan fonódott össze számos szakmai, művészeti és ideológiai dilemma: kié az elkészült filmek szerzői joga, milyen filmeket mutathatnak be, ki értékeli, milyen kritériumok alapján rangsorolja, díjazza ezeket? Ezeknek a kérdéseknek a megértése érdekében érdemes a kritikai diskurzust az egyes filmek szintjénél magasabbról, a filmművészet egészét érintő értelmezések felől tekinteni.

= = Azonosítani az Azonosítást. A filmművészet megváltozott helye és a lehetséges válaszok

Mielőtt elmerülnénk a filmajánló füzet okozta botrányban és áttekintenénk a vita eszkalációját, fontos megérteni azt a kontextust, amiben a megszólalások születtek, amiben Lugossy László megrendezte filmjét, és amiben Rényi Péter központi referátumát megtartotta. Mik voltak a filmkultúra vélt válságtünetei a korszakban, és milyen válaszlehetőségek mutatkoztak ezekre?

Az 1976-os Filmszemle szakmai vitája, de tágabban az 1970-es évek filmkultúráját érintő diskurzus is két alapvető válságnarratíva körül forgott: 1. nem megfelelő

22 = = Uo.

23 = = A stúdiórendszer szervezeti kereteinek alakulásához lásd: Köllő, 1994.

24 = = Ennek az irányváltásnak a legillusztratívabb lépése Bíró Yvette eltávolítása volt a Filmkultúra éléről, amely folyóirat a filmes alkotásokhoz az ideológiai kommentárként működő sajtóval ellentétben elsősorban szakmai, esztétikai szempontból közlített.

a filmek színvonala és ábrázolásmódja; 2. túl kevés ember jár moziba. Természetesen mindkét állítás különböző szempontok szerint árnyalható, megkérdőjelezhető, sőt a korszakban sem értett mindenki egyet ezekkel,²⁵ ugyanakkor az 1970-es évek filmjeinek válsága alapvető részét képezte a magyar filmművészetről szóló beszédkeretnek. Sokan úgy vélték, hogy a két állítás között összefüggés van, miszerint a társadalmi szerepvállalást tekintve tudatos, nagy társadalmi téteket megmozgató filmek helyett a valóságtól eltávolodó, befelé forduló, esztétizáló filmek is felelősek lehetnek a közönség mozitól való elfordulásáért.²⁶ Ez a kihívás még fontosabbá tette a kultúracsinálók, kultúrpolitikusok és a filmkészítők számára a forgalmazás, a reklám és a kritikai recepció szerepét, ami a hazai, nemzetközi szakmai és az egyre szűkülő nézői láthatóság meg- vagy visszaszerzéséről is szólt.²⁷

Ha az *Azonosítás* kritikai recepciójában nem a filmnek és hősének értékelését, hanem az *Azonosítás* tágabb, a magyar filmművészetben való helyének értékelését vizsgáljuk, ott is a korszak válságértelmezésének mintáit fedezhetjük fel. Lugossy filmje jó példaként, lényegében kivételként mutatkozik meg az 1970-es évek esztétizáló tartott filmművészetének többi alkotásához képest: pozitívumként emelik ki a film realizmusát, a cselekmény visszahelyezését a film középpontjába az elvont képi asszociációs hátterek helyett.²⁸ Még egyértelműbb a vágyott „aranykorral” való folytonosság képzete Veress József filmkritikus értelmezésében, aki azon kevés olyan alkotás egyikének látta az *Azonosítást*, ami sikeres erőfeszítéseket tesz az 1960-as évek politikummal, közéleti indíttatással töltött cselekvő filmes hagyó-

25 == Olyannyira, hogy Gelencsér Gábor filmtörténész szerint az 1960-as évek „aranykorához” mért válságértelmezés „*annak ellenére alakul úgy, hogy az elemzők nagyobbik hányada vitatja a válságteóriát: egyrészt türelemre intenek, hiszen a magyar filmnek új társadalmi helyzetre kell reagálnia; másrészt felmutatják az értékes alkotásokat, sőt irányzatokat is, amelyek majd az évtized kánonját alakítják*”. Gelencsér, 2020.

26 == Az 1970-es évek filmkritikai diskurzusához lásd: Gelencsér, 2019.

27 == A láthatóság kérdése Lugossy karrierútjában is fontos kérdésnek bizonyult a viszonylag későinek nevezhető pályakezdés kapcsán: „*a túlhordásról azonban magamon is tapasztaltam, milyen görcsöket okoz, amelyek jobbik esetben csak a forgatás közben észlelhetők, a rosszabbikban a művön is nyomot hagynak. Nagy a felelőssége azoknak, akik eldöntik, kit, mikor, mivel segítenek pályakezdéshez az előlegezett bizalommal. Mert mivel bizonyíthatja elsőfilmeségre érettségét vagy éretlenségét egy rendezőjelölt? A főiskola utolsó éveiben készített vizsgafilmekkel, később a Balázs Béla Stúdióban kisfilmekkel. A szakma egésze szempontjából rendkívül fontos nagyon odafigyelni ezekre a filmekre, hogy fel lehessen ismerni a pályakezdés optimális pillanatát.*” Zsugán, 1976: 7–8.

28 == Hegedűs Zoltán: *Azonosítás. Népszabadság*, 1976. április 1. 1.

mányának követésére.²⁹ Az *Azonosítást* ilyen módon fel lehetett használni annak bizonyítására, „*hogy továbbra is feszíti alkotóinkat a közéleti mondanivaló*”, Veress József pedig nem kertel, ha ennek a kulturális programnak az ideológiai létjogosultságáról van szó: „*örülnénk, ha a jó tradíció nem szakadna meg a jövőben sem*”.³⁰

A társadalmi-politikai felelősségvállalás, mint a szocialista kultúra területén alapvető elvárás mellett ugyanakkor megjelent a nézettség csökkenését középpontba állító érvelés is. Almási Miklós kritikája egyik oldalról az *Azonosítás* érdemének tartja a nézőt állandó szorongásban tartó, rigid következetességgel vitt analitikus filmstílust, másrészt viszont *már* nem tartja elegendőnek ahhoz, hogy megragadja a nézők figyelmét. Ahhoz szerinte a pontos analízis mellett immáron más, az egyéni invenció által megteremtett és szélesebb érdeklődést kiváltó eszközökre lenne szükség, úgymint a „*pop-izgalom*” instrumentumai (fantázia, vízió vagy ironia).³¹ Az aktorok számára úgy tűnhetett, hogy az „*elmaradottabb tömegek kívánságai és a szocialista kultúra magasabbrendű igényei közötti ellentmondás*” továbbra is fennállt, amit a kritika nem tudott „megoldani”, és – ahogy látni fogjuk – a reklám által biztosított hatás is megkérdőjelezhetőnek tűnt mind tényleges hatékonyságát, mind a hivatalos ideológiával való ellentmondásos viszonyát tekintve. A dilemma továbbra is adott: vajon az „elmaradott” mozinézőkkel, a kritikával, a filmreklámmal vagy magukkal a filmekkel lehetett a probléma? A vita következő rétege e kérdéseket még magasabb szintre emelte.

= = = Kell-e kritika?

A botrányos filmajánló és a kritika kritikája

A filmművészettel kapcsolatos beszédkeret eddig elemzett rétegei különböző hangsúlyokkal bár, mégis szorosabban kötődtek az *Azonosításhoz*. A vita egy pontján azonban a hozzászólók eltávolodtak Lugossy László filmjétől, és a reklám, még inkább a kritika szerepét helyezték górcső alá.

A vita eszkalálódása a sokat emlegetett filmajánló füzetből indult. Kósa Ferenc filmrendező, Lugossy László kollégája és barátja, írt pár sort az *Azonosításról* a Mozgóképforgalmazási Vállalat (МОКЭР) reklámanyagának számító, úgynevezett „osztogató füzetecskébe”. A filmajánló finoman szólva is unortodoxra sikerült, bizonyos pontokon már-már a műfaj paródiájába ment át.³² Kósa ironikus mondatai

29 == A többek között a *Húsz órához*, a *Hideg napokhoz* vagy a *Szegénylegényekhez* kapcsolt aranykorhoz képest újra és újra feltűnik a válságot tematizáló kritikákban az üres formalizálás ártó szelleme vagy a polgári világ apró-cseprő tétjeinek ismételtetése, ami az 1970-es évekre a várt ábrázolási forma és potenciál apadását érzékeltette.

30 == Veress, 1976: 92–93.

31 == Almási, 1976: 22.

32 == Miután Rényi Péter válaszcikkben vitatkozott Kósa mondataival, a *Kritika* szerkesztői az olvasók korrektnek tartott tájékoztatása érdekében utólagosan teljes egészében lehozták a füzetecske tartalmát. Kósa, 1976.

szellemes gúnyrajzát adják a mindent dogmatikusan komolyan vevő és ítélkező filmkritikai diskurzusnak, egyben a filmeket cirkuszi szenzációként tálaló filmreklám műfajának. A filmajánló az alkotást „*maradéktalanul tisztességesnek*” nevezi, amivel egyrészt kiemeli annak hitelességét, mondanivalójának mélységét,³³ másrészt le is leplezi saját filmajánló szövegének – cirkuszi attrakciós reklámhoz mért – sikerelenségét. Az *Azonosításra* ugyanis nem illenek a frappáns, lélegzetelállító szenzációkat ígérő jelzők. Bár a „*maradéktalanul tisztességes*” kitétel nem felelt meg a divatos címkéknek, mégis megpróbálta a lehető legigazabban leírni a film tartalmát, ami nemcsak esztétikai, de erkölcsi feladat is Kósa szerint.³⁴ A filmajánlójában paradox módon a legabszurdabb tényező, hogy komolyan veszi feladata súlyát és dilemmáit. Felismeri és szándékosan rá is játszik az ellentmondásra, miszerint, ha őszinte és tisztességes reklámszöveget ír a filmről, akkor kétséges, hogy az képes lesz-e a cirkuszi attrakcióra váró néző figyelmét megragadni, ha viszont másnak állítja be az alkotást, mint amilyen, akkor megtéveszti a befogadót.

Valószínűleg semmit sem tudnánk erről a bizonyos filmajánlóról, ha Rényi Péter válasza – az *Azonosítás* és egyben a filmajánló kritikája – nem érkezett volna meg. Ebben Rényi egyrészt, akárcsak a Filmszemlék esetében, igyekezett a film helyes értelmezésének egyedüli birtokosaként fellépni, minden egyes ponton hangsúlyozva, hogy mennyire nem ért egyet Kósa értékelésével.³⁵ Másrészt Rényi a kritika és a filmreklám problémáját az előző fejezetben bemutatott percepciók szerint tematizálta: „*[a] magyar film harcol a közönségért, harcol propagandával, hirdetésekkel, plakátokkal, műsorfüzetekkel is. Jól teszi; erre is szükség van; van okunk bírálni nem egy filmet, mert unalmas, de a látogatási szám alacsony átlagával akkor*

33 = = Ezt az elismerő nézőpontot erősítik az ajánlószöveg utolsó mondatai is. „*Kik azonosulhatnak leginkább az Azonosítás hőseivel? Gondolom leginkább azok, akik ezt az országot felépítették. Hiszen az Azonosítás róluk és értük gondolkodik.*”

34 = = Az erkölcsi követelmény hangsúlyozására Kósa sajátosan polgárpukkasztó analógiát választott. „*A Harmadik Birodalom egyik szakembere azt mondta, a propagandának nem az a lényege, hogy igaz legyen, hanem az, hogy elhiggyék! Azok az emberek viszont, akik életre-halálra harcba álltak ezzel az elmélettel, azt hagyták ránk örökül: a forradalom propagandájának az a lényege, hogy igaz legyen, még akkor is, ha sokan akadnak, akik valamiért nem akarják befogadni az igazságot.*” Kósa tehát komolyan veszi a propaganda célját, amit csak akkor tart erkölcsileg elfogadhatónak, ha az az igazat mondja. Kósa, 1976.

35 = = Rényi jobb híján azt elismeri, hogy az *Azonosítás* egy „*maradéktalanul tisztességes film*”, ugyanakkor pontról pontra végig kell mondania, hogy miért nem úgy, ahogy Kósa Ferenc vélelmezi. Azt mondhatjuk tehát, hogy Rényi maga is „*bekapta a horgot*”, szóról szóra komolyan vette Kósa szavait, és alternatív vélemények szimulálása mellett ez esetben is fontosnak érezte, hogy neki kell megadni a helyes értelmezést az alkotásról. Ez abban a gesztusban manifesztálódik, hogy minden lehetséges ponton igyekszik kiigazítani Kósa filmről szóló gondolatait. Szerinte nincs szó semmilyen országépítő nekibuzdulásról, öntudatra ébredésről, a hős csak a régi primitív világképét akarja visszaállítani, nem az újat felépíteni. Rényi, 1976: 31.

*sincs okunk megbékélni.*³⁶ Az alacsony nézettség leküzdése érdekében fel kell szólalnia a kritikának, miközben a filmek reklámozása, korabeli szóhasználat, a propaganda sem ördögtől való cselekedet. A reklámnak a rendszer ideológiája szempontjából is igencsak ellentmondásos műfaját ilyen tekintetben a nézők visszaszerzésének – ideológiailag értelmezett – célkitűzése legitimálja. Ebből a szempontból Rényi azt is elfogadhatónak tartja, ha a reklám némileg kiszínezi a valóságot. Ezért semmiképpen nem javasolja, hogy a filmplakátok szövegei az „*alkotók tisztességének fokát*” mérjék meg (ezt kimondatlanul is a kritikus feladatkörében tartaná).

A váratlan fordulatok itt még nem értek véget. A kritika-vita újabb fejleményeként 1977-ben megjelent Fejes Endre író *Gondolta a fene* című esszégyűjteménye, amiben Kósához hasonlóan ő is hol nagyon komolyan véve az elemzés tárgyát, hol az ironia eszközt alkalmazva veszi tűz alá a korszak kritikai diskurzusát.

Az egyes esszéket összefűző alaphelyzet, hogy az alkotónak valamilyen mondanivalót tulajdonítanak, amit ő egyébként nem gondolt: „*a bíráló mélyebb, okosabb, fennköltebb, előkelőbb lelkületű, mint a szegény árva költő*”,³⁷ amire a költő válasza annyi lehet: „*gondolta a fene*”. Fejes amellet érvel, hogy a mindenkori kortárs kritikának hatalmas felelőssége van a művészetre nézve: nemcsak értékeli, de alakítja is művészetet és a korízlést, felemelhet érvénytelen alkotókat, és értékes életműveknek vethet véget.³⁸ A kritikusok elmondják, hogy a művész mit akart mondani, akár több elképzelés is megjelenhet párhuzamosan, ugyanakkor a művész nem szólhat bele a vitába, mert a textuális valóságon túl, a művészetén keresztül próbálta elmondani, amit szeretett volna. Ezzel végső soron senki nem nyer, a bíráló azért, mert legfeljebb mások elképzelését tudhatja meg, azt nem, hogy ő megértette vagy félreértette az alkotást. A találat és tévedés között így elmosódik a határ, ez táptalajt adhat a félreértéseknek, amik odáig is növekedhetnek, hogy nem az olvasott mű, hanem a róla szóló bírálat lesz az ítélet alapja. Ez okozza a művész magára maradását, aki nem találkozik a művéről alkotott véleménnyel, „*helyette a kritikus elképzeléséről*

36 == Uo.

37 == Fejes, 1977: 11.

38 == A Fejes által elmondottaknak az adott 1977-ben részben tragikus, részben némileg abszurd apropót, hogy Latinovits Zoltán öngyilkossága éppen a színházi világ megmondóemberének, Molnár Gál Péternek a *Népszabadságban* megjelent kritikája után történt. Fejes Endre pellengérré állítja az említett kritikát, és tiszteleg a korszak kiemelkedő színésze előtt. Uo. 167–191. A folklór és bulvár figyelmét azonban máig izgatja a tragikus nap története, és még most is tartja magát az a magyarázat, ami szerint a kritikus közvetlen okozója volt Latinovits öngyilkosságának. 2020-ban megjelent *Coming out* című könyvében Molnár Gál Péter úgy fogalmaz: „*halála előtt életrevalóbb értékén mérni a színész művészetét, mint halála után felnagyítani. Élő ember érdekeiért érdemesebb harcolni, mint emlékének szolgálatáért. Mellé állni akkor kell, ha szüksége van rá. Nem, amikor utókori fényéből ránk is hullhat egy sugarcoska.*” Molnár Gál, 2020: 257.

alkotott véleményt tudhatja meg”.³⁹ Az alkotás és az értékelés közötti árkot a reklám sem tudja betemetni, mint felületes figyelemfelkeltő műfaj, ami ugyancsak nem alkalmas a társadalmi párbeszéd kialakítására.⁴⁰

A könyv egyes fejezetei rámutatnak, hogy a kritika elvesztette korábbi értelmét, nem segíti a művészet ügyét, a szavak öncélúak lettek, és elveszett mögülik a jelentés. Fejes egy fejezetet a MOKÉP-reklám vitájának is szánt: *A mozireklám-fasizmus azonosítása* címmel. Fejes elemzésének tanúsága szerint is mintha az adott film és a filmkritika szerepe már másodlagossá degradálódott volna a reklámhoz képest, amely az első számú eszköz az emberek visszacsábítására a mozikba. „*Filmgyártás és értékelés helyett egyetlen főszereplőre zsugorodott a követelmény: a propagandára.*”⁴¹ Ilyen szempontból mindegy, hogy a film minősége milyen, a lényeg, hogy sokan nézzék meg, ehhez pedig nem szükséges sem az, hogy a film jó legyen, vagy hogy a filmkritika értőn vitázzon vele, csupán a jó reklám kell. Azzal az állítással száll vitába, hogy a filmkészítők nincsenek kiemelve, mint akik a közönségért folytatott harcban részt vennének, ki vannak zárva valamilyen párbeszédből, vagy még inkább, nincs is ilyen párbeszéd.⁴²

Fejes kimondva-kimondatlanul azzal a kritikai gyakorlattal ment szembe, amely szerint egy-egy nagy hatalmú megmondóember – a színház esetében Molnár Gál Péter, a filmművészet esetében Rényi – személyes preferenciái szerint mérik az adott művészeti ág tehetségeit, osztják be azok lehetőségeit. Bírálata ugyanakkor a teljes szocialista kritikai diskurzust érintette. Annak védelmére az irodalomtörténész akadémikus, későbbi művelődésügyi miniszter Köpeczi Béla kelt a Fejes-kötetre, így részben az *Azonosítás* vitájára reagáló esszéjében. Köpeczi a vita eddig említett elemeitől elrugaszkodva olyan általános megállapítást tett, miszerint a „szellemi életünket elöntötte a kritikussellenesség zavaros hulláma”, ami „egyszerre jelentkezik az irodalomban, a film-, a színház- vagy a képzőművészetben”.⁴³ Köpeczi cikkében védelmébe veszi a sokszólamúként láttatott kritikai diskurzust, ahol nézete szerint a különböző vélemények képesek termékeny vitát generálni, ami Fejes sugalmazásával ellentétben éppen a dogmatikus légkör megszűnését tükrözi. Az *Azonosítás* körül kialakuló vitát is ennek megvalósulásaként látatja: a különböző nézőpontokból lehet

39 == Fejes szerint ilyen módon sokszor a bírálat már sokkal bonyolultabb, mint maga a mű. Fejes, 1977: 19.

40 == Uo.

41 == Uo. 225.

42 == Fejes érthetően tisztázza a pozícióját, Rényi viszont öncélúan ráolvassa saját elvárásait a filmre, szakmai-esztétikai érveknek álcázva vitázik Kósa minden egyes mondatával, még azokkal is, amelyeket nem is mondott. Fejes ironikusan meg is teszi a javaslatát a realizmust hiányoló Rényi Péter számára a jövőbeni félreértések elkerülése érdekében: „nem kell szégyenkezni, ki kell mondani: a realizmus én vagyok”. Uo. 221–254.

43 == Köpeczi, 1977: 1453.

válogatni, egyikkel vagy másikkal szimpatizálni, amit viszont nem lehet, az a Rényi Péterrel szembeni durva fellépés, ami Köpeczi szerint a „*vele nem egyező kritikus erkölcsi megbélyegzése*”.⁴⁴ Köpeczi mindkét – jelen dolgozat által feszegetett – alapvető állítást vitatja, egyrészt azt, hogy a kritika pusztán szimulált „mű-vitákat” eredményezne, másrészt hogy a sokszínű véleményeket tényleges formálóerő nélkül elmondó kritikusok között egyesek túlságosan nagy hatalomra tettek volna szert. A szellemet úgy igyekszik visszanyomni a palackba, hogy a kritika kritikáját szakmai és eszmei okokra redukálja: „*Nem egyrészt a monopolhelyzet vagy másrészt a vélemények sokfélesége okozza ma a fő problémát, hanem sokkal inkább a kritikusok elvi elbizonytalanodása, eszmei semlegessége, szubjektívizmusa és impresszionizmusa, gyakran felkészületlensége, tartalmi szegénysége s nem utolsósorban érthetetlen zsargonja.*”⁴⁵

= = Következtetések. A vita konzekvenciái

A vita egy ponton eszkalálódott, Lugossy László szavaival „*ott már az Azonosítás, az én kis filmem föl nem merült, viszont a műsorkísérő füzetből elindult az egymásnak feszülés, ami végül is nagy terjedelmet követelt magának. A vita egy olyan szembenállást eredményezett, aminek a lényege, hogy »vedd tudomásul, hogy én ezen az oldalon vagyok, te meg a másik oldalon«, és »én ebből kiindulva is meg tudom fogalmazni a magam ilyenjét-olyanját«.*”⁴⁶ Végső soron a hozzászólók célja az lehetett, hogy pozicionálják magukat egymáshoz képest; de milyen tanulságokat vonhatunk le a vitából ezen felül?

Egyrészt az *Azonosítás* kritikai recepciójában megmutatkoztak a kádári szimulált nyilvánosság mintázatai, ahogy a megszólalók modellezett jelleggel ráolvassák a saját, helyesnek vélt értelmezésüket a filmre, de valójában nem az ideológia által meghatározott ízlésfejlesztő, közművelő célzattal. Ezek az elvileg szabadon formálható és választható különböző vélemények ugyanakkor sem egymással, sem más társadalmi szereplőkkel nem léptek valódi párbeszédre, így a film által felvetett – általuk is fontosnak tartott – történelmi témát már nem lehetett kibontani, társadalmi párbeszédet kezdeményezni. Ahogy Fejes megfogalmazta, inkább a filmről születő egyes vélemények kerültek a középpontba a film helyett, amely jelenséget maga a vita eszkalációja is illusztrálja. Emellett az a gyakorlat is megmutatkozott, hogy a kritikai diskurzus komoly politikai hatalommal rendelkező figurája megpróbálja kisajátítani az adott filmmel kapcsolatos nyilvánosságot akár a sajtóban, akár a filmesek legfontosabb fórumán, a Filmszemlén. Ezeknek a jelenségeknek pedig komoly tétjük lehetett, úgymint a hazai és nemzetközi láthatóság: kik tudnak filmes karrierbe kezdeni, milyen lehetőségek nyílnak meg előttük, mikor és milyen formában mutatják be

44 = = Uo. 1457.

45 = = Uo. 1459.

46 = = Lugossy, 2019.

filmjeiket, azokat meddig tartják műsoron. E kérdések eldöntésénél bár nagyon fontos volt a belső szakmai elismerés, a kritikai recepció és tágabban a filmről szóló diskurzus alapvetően számított. Másrészt az 1970-es években már az is látszódik, hogy ennek a fajta kritikai gyakorlatnak megjelenik a kritikája is. Fejes Endre könyve arra mutat rá, hogy ez a gyakorlat nem csak a filmművészet területén működött. Lugossy ily módon fogalmazta meg ezt a problémát: „*hogyan mondjam, kezdett elege lenni a filmes társadalomnak abból, hogy csak ezek a szempontok vannak.*”⁴⁷

A filmesek tehát voltaképpen felmondták azt a kompromisszumot, ami az 1960-as években kötött a kultúrpolitika és a filmszakma között. Az 1970-es években visszavont reformok és a szűkülő gazdasági és alkotói nyilvánosság közötti korszak a befelé forduló filmeké, amelyek már nem a nagy ívű társadalmelemző és politikailag felelősségtudatos 1960-as évek „aranykor-kánonját” követték. Ez a változás, illetve a televízió rohamos térhódítása miatt csökkenő mozilátogatás új helyzetet eredményezett a beszédkeret tekintetében is. Felvetődött a kérdés, hogyan lehet alkalmazkodni ahhoz a helyzethez, hogy a „tömeghatását tekintve a legfontosabb művészet” (Lenin) veszít a társadalmi hatóerejéből. A csökkenő mozilátogatásból – a tv ekkorra mindenki számára nyilvánvaló hatása mellett – különböző következtetéseket vontak le: 1. a filmek minőségével, 2. a kritika színvonalával, 3. a filmreklám hatékonyságával van a baj. Ez a feloldhatatlannak tűnő dilemma még erősebben mutatkozott meg az 1970-es évek elejétől a magyar filmkultúrán belül dominánssá váló szerzői filmes műfaj esetében, amely műfaj alkotásai amúgy is kevesebb nézővel számolhattak, mint a populáris, műfaji filmek. Az egyes megszólalók szerint az elmélyültebb (Rényi fogalmazásában adott esetben unalmasabb), Kósa fogalmával tisztességes filmek helyzetén a nagyobb reklámfelhajtás segített volna, ami ugyanakkor nem egyezik azok szellemiségével, a kritika pedig hiába buzdít a társadalmi mondanivalóval bíró alkotás megtekintésére, a néző mégsem azt a filmet nézi meg, amit „kellene” neki.

A filmes szakma nem felmondani akarta ezt a vitát, mint inkább más nézőpontokat is beemelni, tágítani a diskurzus kereteit. „[A] Szövetség azt mondta, hogy jó, rendben van, a Rényi elvtárs szólalhatson föl, de meg kell teremteni a különböző vélemények fórumát. Kellenek előadások. Nem egyetlenegy, hanem több. Kellenek díjak és zsűri. Milyen zsűri legyen? Legyen úgynevezett társadalmi zsűri: az elkövetkező évek során olyan nevekkal, mint Újbelyi Szilárd, Törőcsik Mari, Pozsgay Imre, Konrád György, Horn Gyula, Székely Gábor, Losonczi Ágnes, Szóts István, s még sokan mások a művészet és közélet különböző irányultságú és elkötelezettségű képviselői, kivéve magát a filmes szakmát.”⁴⁸

47 = = Uo.

48 = = Uo.

A filmszakmai nyilvánosság óvatos tágitása a nemzetközi, keleti blokkon belüli és a nyugati kapcsolatok fenntartása szempontjából is fontos volt.⁴⁹

Összegzésképpen elmondható, hogy az *Azonosítás* vitája részben a kritikai diskurzus korlátaira mutatott rá. A tekintetben nem mondható kivételesnek, hogy a filmművészet társadalmi és ideológiai feladatairól, helyesnek vélt útjairól, a születő filmek esztétikai minőségéről folytak viták a korszakban, többek között az itt elemzett lapok hasábjain. Annyiban tekinthető különlegesnek, hogy a szokásos kritikai szövegeken túllépve magának a filmkritikai diskurzusnak a működésére kérdeztek rá, így többek között a vita kiüresedett jellegére, illetve az eljátszott többszólamúság mögötti monolit hatalmi szereplők kérdésére. Kósa és Fejes tudatosan reflektáltak a valódi vita hiányára, ironikus módon úgy, hogy eljátszották, hogy egy valódi tétel bíró demokratikus párbeszédet folytatnak, a lehető legkomolyabb módon állva a modellezett vitához. Ezáltal láthatóvá váltak az erővonalak a diskurzus szövetében, Rényi azonmód fellépett a helyes értelmezés megmondójaként.

A Lugossy László által elmondottak fényében is megmutatkozik annak az értelmezésnek a tarthatatlansága, ami csupán bűnösökre és áldozatokra, szabad szellemekre és cenzorokra osztaná fel a kulturális teret, ami a magyar filmművészet diktatúra általi elnyomatását igazolná. Az 1970-es években a magyar filmes szakma keleti blokkon belüli relatíve nagyobb szabadsága mellett is tovább folytatódott a viták, kompromisszumok, érdekvényesítési gyakorlatok szövevényes rendszere. Ezzel párhuzamosan a filmesek igyekeztek kihasználni a filmművészet politikai súlyának, egyben terhének csökkenését, és igyekeztek szabadabb értelmezési környezetet kialakítani maguk számára, nem pedig a „válságdiskurzusban” benne ragadni. Míg a filmmel kapcsolatos vita fogyatékoságaival együtt is képes volt a Kádár-korszak kritikájának szerepére rákérdezni, legalábbis korlátaira reflektálni, addig a vihar közepére kerülő első nagyjátékfilmes Lugossy László számára sem alakult rosszul a kései indulás. A rendező elmondása szerint a filmes szakma nem hivatalos meghívója

49 = „A szocialista országok művészeti szövetségei vezetői rendszeres, éves terv szerint bonyolított találkozókra tanácskoztak egymással. A fő szövetségeseink a lengyel és a szovjet filmesek voltak. A szovjeteknek egyensúlyozni kellett egyfelől az NDK és a cseh ortodox filmhivatalnokok, másfelől a lengyel és a magyar kollégák között. Amikor Fábri Zoltán volt az elnök, akkor a lengyelek részéről Jerzy Kawalerowicz, Krzysztof Zanussi, Feliks Falk és Jerzy Hoffman voltak a szövetség vezetői, Kovács András vezetése idején pedig a lengyel szövetség elnöke Andrzej Wajda volt. [...] A keleti kapcsolatokon kívül fontosak voltak a nyugatiak is. Az Európai Rendezők Szövetsége, a FERA 1981-ben jött létre, ahova a szocialista országok közül mi egyedül léptünk be mint alapítók. Annak a mozgalomnak fő harci iránya már a Hollywood-ellenes, úgymond sablonellenes filmgyártásnak a jelszava volt. De főleg a szerzői filmek védelme, a rendezői szerep prioritása a produceri rendszerrel szemben. A mi ambíciónk arra irányult, hogy belépessünk – és ez aztán meg is történt – két szövetséget, az egyiket az azonnal sikerült, a lengyeleket, és aztán a másikat, aki belépett is meg nem is, de formálisan igen, azok a szovjetek voltak.” Uo.

a *Különös melódiát* követően érkezett, amit aztán az *Azonosítással* képes volt beváltani. A nyilvánosságban elburjánzó vita sem a film minőségét érintette, ezt a megszólalók más utakon, más célokkal, de ugyanúgy kiemelkedőnek találták. 1978-ban a rendező a Balázs Béla-díjat is megkapta. A sors különös fintora révén, ahogy a filmjét érintő vitában, úgy saját filmjéért is mint asszisztens díjazták: „*úgy jelent meg, hogy »Lugossy László filmrendező asszisztensnek Azonosítás című filmjéért Balázs Béla-díj«.* *A filmszakma munkaköri ranglétrája szerint ugyanis asszisztensi beosztásom volt, de filmet rendezhettem. És a Balázs Béla-díjat is a munkaköri beosztásom, nem pedig alkotói szerepem említésével adták át.*”⁵⁰

=== Hivatkozott irodalom ===

Almási, 1976

Almási Miklós: Az elemzés igézetében. Lugossy László: *Azonosítás. Filmkultúra*, 2. sz. 19–22.

Apáti, 1976

Apáti Miklós: Utóvédharcok. *Film Színház Muzsika*, 15. sz. 8–9.

Báron, 1976

Báron György: Régi és új sablonok – Jegyzetek a pécsi játékszempléről. *Mozgó Világ*, 4. sz. 19–23.

Ember, 1976

Ember Marianne: A sorsokban átélhető történelem. Beszélgetés Lugossy Lászlóval. *Filmkultúra*, 3. sz. 14–18.

Freeden, 1996

Freeden, Michael: *Ideologies and Political Theory. A Conceptual Approach*. Calderon Press, Oxford.

Foucault, 1981

Foucault, Michel: The order of discourse. In *Untying the text. Post-structuralist Reader*. Szerkesztette: Robert Young. Routledge and Kegan Paul, London. 48–79.

Gelencsér, 2019

Gelencsér Gábor: Kommentár és ideológia – A hetvenes évek magyar filmje a társadalomtudományi és művészetkritikai folyóiratok tükrében.
Metropolis: Filmelméleti és Filmtörténeti Folyóirat. 46–61.

Gelencsér, 2020

Gelencsér Gábor: Az ezüstkor kincse. A hetvenes évek kanonikus filmtörténeti képe.
Apertúra, 2. sz. <https://www.apertura.hu/2020/tel/gelencser-az-ezustkor-kincse-a-hetvenes-evек-kanonikus-filmtorteneti-kepe/>
(utolsó letöltés dátuma: 2022. július 28.).

Horváth, 1976

Horváth Zsolt: Film és társadalom. Néhány gondolat a VIII. magyar játékfilmszemle szakmai vitáiról. *Jelenkor*, 4. sz. 335–340.

Fejes, 1977

Fejes Endre: *Gondolta a fene*. Magvető, Budapest.

Kalmár, 1998

Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány*. Gondolat, Budapest.

Koselleck, 2003

Koselleck, Reinhardt: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*.
Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.

Köllő, 1994

Köllő Miklós: A játékfilmgyártás szervezeti keretei (1955–1988). In: *Huszonöt magyar filmszemle (1965–1994)*. Szerkesztette: Gelencsér Gábor. Könyvjelző Kiadó, Budapest, 201–203.

Köpeczi, 1977

Köpeczi Béla: Kell-e kritika? *Kortárs*, 9. sz. 1453–1459.

Kósa, 1976

Kósa Ferenc: Még egyszer az Azonosításról. *Kritika*, 5. sz. 32.

Molnár Gál, 2020

Molnár Gál Péter: *Coming out*. Magvető, Budapest.

Rényi, 1976

Rényi Péter: Az Azonosítás azonosítása. *Kritika*, 4. sz. 31.

Veress, 1976

Veress József: A politikus magyar film újabb változatai. *Alföld*, 7. sz. 92–93.

Zsugán, 1976

Zsugán István: A személyiség-azonosítás felelőssége. Beszélgetés Lugossy Lászlóval.
Filmvilág, 5. sz. 7–8.

Vass (szerk.), 1964

Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei (1958. július 25.). In
A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.
Szerkesztette: Vass Henrik. Kossuth, Budapest, 231–261.

==== Sajtó ====

Élet és Irodalom
Népszabadság
Magyar Nemzet

==== Interjú ====

Lugossy, 2019

A szerző interjúja Lugossy Lászlóval, Budapest, 2019. július 11.

Kulcsszavak

=====

film-színház, kultúra, értelmiség



Kern András a *Hanyatt-homlokban*, 1984.

Fortepan / Révész György

/ Identification Games in the Critical Discourse on the Hungarian Cinema in the 1970s /

Debates on the Hungarian film culture in the reception of László Lugossy's *Man Without a Name*

The article analyses how critical narratives shaped the discourse on Hungarian cinema. Who were the participants and how did they write about the films? What was the function of the criticism, how did they form the practices of the reception and distribution, and what conflicts did they affect in the socialist cultural sphere? The case study in the essay is the debate in 1976 and 1977 on László Lugossy's first feature film, *Man Without a Name*. A movie about a soldier who struggles to regain his name in the identification process after World War II. The debate, on the one hand, represents the simulated nature of the discourses in the Kádár era, which strove to prove the democratic diversity of opinions in an autocratic regime. On the other hand, the discourse also revealed that some critics had actual power to shape the evaluation of the movies and proclaim the "proper" interpretation of the movies. At a certain point, the debate diverged from Lugossy's film and raised the question of the function of socialist criticism. The study is based on the original articles and essays and a recent interview with the director László Lugossy.



Átoksor. A Cséplő Gyuri forgatási helyszíne, 1976.

Fortepan /Schiffer Pál

=== Elbert Márta – Révész Béla¹ =====

/// A Fekete Doboz szerepe a rendszerváltás időszakának vizuális dokumentációjában

== Joghézagba bújtatott megalakulás

Párttörténészek a kommunista rendszerek által gyakorolt sajtóirányítás mechanizmusának elvi alapjait is Leninhez vezetik vissza, pontosabban a még jóval a bolsevik forradalom előtt, 1901-ben írott „Mivel kezdjük” című munkájához.² Eszerint a sajtó szerepe „nem korlátozódik csupán eszmék terjesztésére, csupán politikai nevelésre és politikai szövetségesek toborzására. A lap nemcsak kollektív propagandista és kollektív agitátor, hanem kollektív szervező is”, ilyen minőségében tehát a párt eszköze, hogy bevonja a néptömegeket a szocialista építés folyamatába.³

A tömegkommunikáció pártállami irányításának praxisa hűen követte a lenini alapelveket. Egy korabeli szakanyag szerint „a párt politikai vonala határozza meg a sajtó politikai irányját, amely így összhangban áll pártunk általános elveivel és gyakorlatával, felfogásával, munkastilusával, módszerével. Más szóval, a tömegkommunikációnak a párt célkitűzéseit kell szolgálnia. Azt a nehéz és felelősségteljes munkát kell ellátnia a sajtónak, a rádiónak, a televíziónak, hogy gyorsan és megbízhatóan közvetítse a tömegekhez a munkásosztály pártja által kialakított és a szocialista építést szolgáló politikát. Afentiekből egyértelműen következik tehát, hogy a pártirányításnak elsősorban azt kell segítenie, ellenőriznie, miről írjanak a lapok, miről tudósítson a rádió, a televízió.”⁴

Az MSZMP kizárólagossága a sajtóviszonyok irányításában több szinten érvényesült. A párt testületei döntöttek valamennyi ideológiai, politikai, de a fontosabb személyi és gyakorlati kérdésekben is. A tömegkommunikáció ügyében legfőbb

1== Elbert Márta: a *Fekete Doboz Videófolyóirat* alapító tagja, rendező, szerkesztő, riporter. Révész Béla: egyetemi docens, SZTE ÁJTK, a Fekete Doboz Alapítvány kuratóriumának elnöke.

2== Lásd: Jakab, 1970; Kulcsár, 1975; Lick, 1975; Varga, 1972.

3== Lenin, 1980: 11.

4== Fodor, 1978: 40.

szinten a Politikai Bizottság vagy az Agitációs és Propaganda Bizottság, olykor a Titkárság határozott.⁵ Mindezek középpontjában a média tulajdonviszonyait illető szigorú állami monopolhelyzet állt. A rendszerváltáshoz közeledve a nyilvánosságpolitika kényszerű változásait mégis inkább a korábbi pozíciókhoz való ragaszkodás befolyásolta: „*A Titkárság úgy ítélte meg, hogy a politikai információ betölti feladatát, a munka fontos eszköze, s szervezeti rendjét érintő alapvető változtatásokra nincs szükség. A követelmények azonban bizonyos tekintetben változnak. A politikai intézményrendszer korszerűsödésével bővül a nyilvánosság, a korábbinál is nagyobb jelentőséget nyer az állampolgárok véleménye, növekszik a párttagok és pártönkívüliek politikai aktivitása, a társadalmi szervek önállósága. A Központi Bizottságnak a párt vezető szerepét, a politikai rendszer továbbfejlesztését tárgyaló ülése után, az ebből adódó feladatokkal és a technikai korszerűsítés lehetőségeivel is számolva napirendre kell tűzni az információs munka fejlesztésének további feladatait.*”⁶

Az információs munka fejlesztésének a Titkárság által 1987 júniusában felvázolt stratégiája azonban még nem számolt az információkommunikációs technológia addig ismeretlen újdonságaival. Lassacskán itthon is érthetővé vált, hogy miért is jelölte 1983-ban a *Time* magazin – két évvel azután, hogy az IBM bemutatta a PC-t – a személyi számítógépet az „Év Emberének”. Híre járta annak is, hogy – ugyanebben az évben – az Egyesült Államokban megkezdte működését az első „maroktelefon-hálózat”. Kezdték beszivárogni Magyarországra is a magánkézben lévő videó-kamerák. A VHS (Video Home System) elnevezésű felvevő, ami ma már vállnyomórító ősletnek számítva muzeológiai értékkel bír, annak idején valódi csodának számított. Az események független dokumentálására, majd ezek terjesztésére alkalmas új eszköz – főleg riporteri-filmes kezekben – korábban nem tapasztalt kérdéseket vetett fel a sajtóellenőrzés terén is.

Az első független magyarországi filmes közösség, a *Fekete Doboz* munkatársai 1988-tól VHS-kamerával felszerelve végigfilmezték a rendszerváltás és az átmenet éveinek összes fontos eseményét. Olyanokat, amelyekről a sajtópolitikai intézkedések folytán a hivatalos tájékoztatás orgánumai nem akartak vagy nem is tudtak beszámolni. A politikai, társadalmi és kulturális rendezvényeket, az akkor alakuló,

5 = = Krahulcsán–Müller, 2004: 23.

6 = = MNL OL M-KS 288. f. 7. cs. 779. ó. e. Az MSZMP KB Titkárság 1987. június 22-i ülésének anyagai. Jelentés a politikai információs munka tapasztalatairól, továbbfejlesztésének feladatairól. MSZMP KB Titkárság határozata.

később parlamenti párttá formálódott politikai szervezetek által szervezett tiltakozó megmozdulásokat, az elnyomott egyházak gyűléseit, a független szakszervezetek megalakulását, a bős–nagyvarosi vízerőmű építése ellen szervezett tömegtüntetéseket, és nem utolsósorban a rendszerváltás karakterét meghatározó Ellenzéki, illetve Nemzeti Kerekasztal-tárgyalások eseményeit örökítették meg. A *Fekete Doboz* cenzúrázatlan videói egyedülálló mozgóképes kordokumentumait nyújtják a magyarországi rendszerváltásnak, a kommunista pártállamból a pluralista és demokratikus berendezkedésbe való átmenetnek. Ez a vizuális dokumentáció jelenti a *Fekete Doboz* történelmi fontosságát az utókor számára.

Elbert Márta, a *Fekete Doboz* egyik alapítója így emlékezett vissza a megalakulás körülményeire: „1987 tavaszán bejött filmgyári szobámba Jávor István⁷ standfotós, aki vel a Cséplő Gyuri-filmben dolgoztunk együtt. Azt mondta, kapott egy videokamerát Párizsban élő nővérétől, ami egyfajta fájdalomdíj volt, mert Jávor nővére disszidálása miatt évekig nem kapott útlevelet, nem utazhatott Nyugatra. (Meg hát az Óra közi lakásában tartott repülőegyetemet sem méltányolta túlzottan a belügy.) Ezzel a kamerával kellene valamit kezdenünk, mondta, és én azonnal igent mondtam az ötletre. Elkezdtünk szervezni egy kis csapatot. Jávor Ember Juditot⁸ ajánlotta, én Lányi Andrást,⁹ Lányi pedig Vági Gábor szociológust. A Frankel Leó utcai lakásomban 1987. április 8-án, öten megalakítottuk a *Fekete Doboz*t. A név ott és akkor úgy született, hogy az asztalomon hevert az aznapi *Esti Hírlap*, és a főcímében az állt, még keresik az amerikai repülőgépet *Fekete Doboz*át. (Varsóba repültek az amerikai bokszzálogott tagjai, és a gépük lezuhant.) Lányi volt, aki először mondta be a nevünket. *Fekete Doboz*. Már volt nevünk és egy videokameránk, de azon kívül semmi másunk. Ebben az időben nem léteztek Magyarországon hivatalosan civilszervezetek vagy filmes magáncégek, de voltak már szamizdat folyóiratok, mint a *Beszélő*, *Máshonnan Beszélő*, *Demokrata*, *Hírmondó* stb., működött a *SzETA* (Szegényeket Támogató Alap), a *Diálógus* Békecsoport. Mi viszont szerettünk volna nyilvánosan forgatni és a filmjeinket közönség előtt bemutatni.”¹⁰

A *Fekete Doboz* önmeghatározása szerint „videófolyóirat”-ként jött létre. A szerkesztőség nyilvánosság előtti bemutatkozására a Művészeti Dolgozók Szakszervezete

7 == Jávor István (1948–) a *Fekete Doboz Videófolyóirat* alapító tagja, rendező, szerkesztő, riporter.

8 == Ember Judit (1935–2007) filmrendező, dokumentumfilmes.

9 == Lányi András (1948–) író, filozófus, filmrendező.

10 == Elbert, 2018: 76.

Gorkij fasori¹¹ társalgójában került sor 1987. május 24-én. „Nyílik a Fekete Doboz!” című felhívásukban vázolták szándékaikat.¹²

„*A Fekete Doboz videó-kiadvány: rendszeres közleményeit évente négy alkalommal, kb. egyórás kazettán hozza nyilvánosságra. A sorozat darabjai egy-egy téma, vagy esemény elemző feldolgozását adják, ezen kívül rövid mutatóanyagokat, vagy interjúkat közölnek olyan tárgyakról, melyek videó dokumentációja rendelkezésünkre áll vagy készül. E tájékoztató jellegű anyagok nyomán a megrendelő kívánságának megfelelő terjedelmű és jellegű műsoros kazetta elkészítését vállaljuk magánosok és közöletek részére.*

A Fekete Doboz nem marad dobozban. Akazettákat cenzúrázza a Filmfőigazgatóság illetékese. Terjesztésükre felkérjük a Magyar Filmklubok Szövetségét, a MAVIDEO-t, a Magyar Amatőrfilm Szövetséget, a megyei művelődési központokat és a megyei könyvtárakat, valamint az egyetemek kulturális bizottságait. Az első szám 1988. első negyedében jelenne meg.

A Fekete Doboz szerkezete: A vállalkozás a Balázs Béla Stúdió önálló szekciójaként, a Magyar Film- és TV-művészek Szövetségének felügyelete alatt, a Soros Alapítvány anyagi támogatásával működik. Technikai bázisát a BBS részére az Alapítvány által adományozott videó-berendezés képezi. Non-profit vállalkozásként működik. A szerkesztőség irányítására Vági Gábor szociológust kérjük fel, művészeti vezetőnek pedig Ember Judit filmrendezőt. A szerkesztőség tagjai egyelőre azok, akik az alakuló megbeszélésen munkát vállaltak, kiegészítve azokkal, akiket erre a továbbiakban közös megegyezéssel felkérünk. Egy év múlva a szerkesztőség tényleges tagságát az elkészült, illetve készülő anyagok szerzőire korlátozzuk. Azon túl ők döntenek a műhely irányítóinak személyéről, új munkatársak bekapcsolásáról és minden egyéb, a szerkesztőség illetékességi körébe tartozó kérdésről.”¹³

11 == Ma Városligeti fasor.

12 == Érdemes a Jávor István és Lányi András által aláírt meghívó címzettjeinek nevét felidézni: „Balog Gábor filmes, Chikán Bálint kritikus, Dániel Ferenc dramaturg, Elbert Márta filmes, Ember Judit filmes, Fekete Ibolya filmes, Gáti Tibor szociológus, Hann Endre kommunikációelmélet, Havas Gábor szociológus, Hirschler Richárd újságíró, Jelenczky István képzőművész, Jeles András filmes, Kardos Sándor filmes, Kincses Károly fotós, Lévai Júlia zenekritikus, Magyar Bálint közgazdász, Megyesi Gusztáv újságíró, Mész András filmes, Mihancsik Zsófia rádiós, Nagy András író, Orosz Mária újságíró, Petőcz András irodalmár, Ráday Mihály tévés, városvédő, Rév István történész, Szabados Árpád képzőművész, Szemadám György képzőművész, Szent-Iványi István szociológus, Tarnói Gizella rádiós, Tímár Péter filmes, Vági Gábor szociológus.” Az Alapítvány 1988–2008 között keletkezett iratai 2022-re teljes egészükben a Vera and Donald Blinken Open Society Archives (OSA) megőrzésébe kerültek. Az iratok feldolgozása, illetve kutatásra történő előkészítése folyamatban van.

13 == Az állambiztonsági szervek által a Fekete Doboz megalakulásáról készített napi információs jelentést lásd az 1. sz. dokumentummellékletben.

A hatályos sajtószabályozásban lévő joghézag tette lehetővé a *Fekete Doboz Videófolyóirat* felbukkanását. A sajtóról szóló 1986. évi II. törvény fenntartotta a korábbi sajtójogi szabályoknak azt a rendelkezését, hogy a sajtótermékek előállításához és nyilvános közléséhez, valamint időszaki lap, illetve helyi stúdió alapításához – jogszabály eltérő rendelkezése hiányában – engedélyre van szükség. A kevés számú kivétel egyikét az időszaki lapok egyes számai képezik. Ezekhez külön-külön nem kellett engedély, viszont az időszaki lap meghatározott ideig vagy visszavonásig érvényes engedélye – a törvény végrehajtási rendelete értelmében – nem terjedt ki annak évkönyveire, különszámaira, alkalmi kiadványaira és mellékletére.¹⁴ Az engedélyező hatóságoknak a korábbival megegyező körét szintén nem a törvény, hanem a végrehajtási szabályok tartalmazzák. Eszerint belföldi időszaki lapok alapítására, külföldi lapok belföldön történő nyilvános közlésére, helyi stúdió alapítására, valamint tájékoztatást tartalmazó, a jogszabály által meg nem nevezett „más technikai eszközre” a Tájékoztatási Hivatal elnöke, illetve annak jogutódja volt jogosult engedélyt adni. Ezzel szemben a könyvek, videókazetták, hangszalagok, továbbá a bármely más műsort tartalmazó technikai eszközök (ezek meghatározása hiányzott) a Művelődési Minisztérium által engedélyezhetőek voltak.¹⁵ Ismét Elbert Mártát idézzük:

„Különféle hivatalos fórumokon megpróbáltuk legálissá tenni a Fekete Dobozt. Egy már meglévő cég vagy állami alapítású intézmény befogadó nyilatkozata kellett volna ahhoz, hogy a Minisztertanács Tájékoztatási Hivatala bejegyezze tevékenységünket. De sem a megkeresett Filmművész Szövetség, sem a minisztérium Filmfőigazgatóságán Kőhalmi elvtárs nem mertte vagy nem akarta vállalni, hogy a kiadónk legyen. Mi ekkor már rendszeresen megjelentettük és VHS-kazettákon terjesztettük, árusítottuk videó-periodikáinkat: az 1988-as tömegdemonstrációkról készített, »Itt él a nép« és »A műtárgy« című összeállításainkat, valamint a Fidesz megalakulásáról szóló »Civil technikák« című filmünket. Ekkor még nem létezett semmilyen jogszabály arra vonatkozóan, hogy néhány civil ember csoportosulása bírósági bejegyzést kaphasson. Már-már egyezséget kötöttünk a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetemmel, szinte aláírás előtti fázisban volt a befogadásunk, de a befogadásért cserébe le kellett volna mondanunk a Fekete Doboz névről, mert ebbe a névbe ők nem egyeztek bele. Az új nevünk Janus Videó Folyóirat lett volna. Ekkor eszembe jutott Polgár Miklós gyerekkori barátom, aki a frissen alakult Pénzügykutató Részvénytársaság egyik vezetője volt. Megkerestem Miklóst, mert nagy hír volt akkoriban, hogy a Pénzügyminisztériumon belül

14 = = 12/1986. (IV. 22.) MT rendelet a sajtóról szóló 1986. évi II. törvény végrehajtásáról.

15 = = A „Fekete Doboz” megalakulását közvetlenül érintő további jogszabályok: 9/1982. (VII. 5.) MM rendelet a mozgófilmek gyártásának és forgalmazásának engedélyezéséről, valamint egyes filmgyártói munkakörök képesítéshez kötéséről szóló 4/1971. (VII. 31.) MM rendelet módosításáról; 1/1986. (IX. 1.) MTH számú rendelkezés az időszaki lap alapításának engedélyezéséről; 2/1986. (IX. 1.) MTH számú rendelkezés a helyi jellegű önálló rádió- és televízióműsort készítő stúdiókról 29/1986. (IX. 1.) MM rendelet az egyes sajtótermékek engedélyezéséről és az impresszum feltüntetéséről.

működő Pénzügykutató Intézetet Medgyessy Péter, akkori pénzügyminiszter, kidobta a minisztériumból. Így lettek ők az egyik első, akik a friss társasági törvény¹⁶ szerint részvénytársaságot alapítottak. Tardos Márton volt a Pénzügykutató első elnöke, és végül ők fogadták be a Fekete Dobozt. Ez nagyon bátor tett volt, mert mi, akik nem függünk a hivatalos filmgyártástól, akik Magyarországon a szocializmusban elsőként dolgoztunk állami forrás és állami cenzúra nélkül, és a VHS-en terjesztett filmjeinknek nagy hatása volt, hát nem mi voltunk a legjobb ajánlólevél egyetlen hivatalosan működő szervezetnek sem.

Az állami Magyar Televízió semmilyen tudósítást nem adott az utcai tüntetésekről és más ellenzéki megmozdulásokról, az operatőreiknek megtiltották az utcai forgatásokat, ellenőriztek minden általuk felvett anyagot.

A Fekete Doboz Videofolyóirat első felelős kiadója Tardos Márton lett, és az ő aláírásával már beadhattuk kérelmünket a Bányász Rezső vezette Magyar Népköztársaság Tájékoztatási Hivatalához, ahol engedélyezték Fekete Doboz Videofolyóirat periodikáink sokszorosítását és terjesztését.”¹⁷

A Soros Alapítvány említett támogatása 1988 decemberében még „elvi jellegű” maradt, ugyanis további pontosítást kértek a videofolyóirat pályázatához.¹⁸ A munka tervezésének előrehaladottságát jelzi az levél, amelyben a *Fekete Doboz* szerkesztői a leendő munka javasolt témáit körvonalazzák:

– *Tehetséges fiatal kutatómérnök elbúcsúzik barátaitól, kollégáitól, albérletétől, főnökétől. Miért nem akar itt maradni, itthon miért nem látja biztosítottnak jövőjét?*

– *Ténylegesen megnövelték az akadémikusok fizetését. Miért támogatja és helyesli az Akadémia a Bős-Nagymaros vízlépcső felépítését? Korrumpált mandarinok – elnyomorodó fiatal tudósok.*

– *Import szemét. Mérges hulladékokat tartalmazó anyagok tömege érkezik Ausztriából, NSZK-ból, magyarországi tárolásra, elsüllyesztésre, megsemmisítésre, hogy itt szennyezzen földet, vizet, levegőt.*

– *A magyar hatóságok ezernél több erdélyi menekültet toloncoltak vissza Romániába. Ki a magyarokkal Magyarországról? Rettegő, bujkáló erdélyiek városokban és falvakban.*

– *Képek a nyomornegyedek, munkanélküliek, vidékről a fővárosba menekült családok életéről. Pályaudvarok éjszakai lakói, Dobozi utcaiak és az abból is kiszorultak.*

– *Állami gondozásba vétel. A tanácsi-gyámügyi bürokrácia potenciális ellenfélként kezeli a szegényeket. Kivált azokat, akiknek az előírásokkal ill. a hatósággal gyűlik meg a baja. Az ilyen »bűnöző hajlamú« családok gyerekeit törvényes eszközökkel lehet elvenni a szülőktől. És ezt meg is teszik.*

16 == 1988. évi VI. törvény a gazdasági társaságokról.

17 == Elbert, 2018: 90.

18 == „1987 ősze óta 450 órát forgattak, s csak az Ellenzéki Kerekasztal üléseiről és a politikai egyeztető tárgyalásokról mintegy 120 órás anyaguk van. Mindennek létrejöttében a Soros Alapítvány eddig 2 és fél millió forinttal segített.” Nóvé, 1999: 185.

– Borsodban a munkanélkülieknek és családjaiknak barakktáborokat létesítettek. Az itt élőknek szinte egyetlen reményük, hogy a nyári mezőgazdasági munkák idején summásként, napszámoként dolgozhatnak.

– Csernobil. Hogyan növekedett meg a rákos betegek száma az elmúlt két évben Magyarországon. Összehasonlító statisztikák, orvosi vélemények: koraszületések, csecsemőhalálozások Csernobil előtt és után. Miért hallgat erről az egészségügy?”¹⁹

A felgyorsult események azonban felülírták a tervezett forgatási menetrendet.²⁰ „1988 nyarán-őszén egyik tüntetés a másik után zajlott. Volt bőven forgatnivalónk. Nézem a felvett anyagok jegyzékét, a következőket rögzítettük: tüntetés Nagymaroson és Budapesten a vízlépcső megépítése ellen, közel százezres tüntetés Erdélyért a Hősök terén, háromnapos Dunai duzzasztógáták konferencia, megkezdődnek a Szabad Kezdeményezések Hálózatának ülései a Bakony sörözőben, Fidesz-kongresszus a Jurta Színházban, megalakul a Wallenberg Kör, a Mazsahisz, a Mozgóképi Dolgozók Szakszervezete (Modesz), a Tudományos Dolgozók Demokratikus Szakszervezete (TDDSZ), Faludy György²¹ sok-sok évtized után hazajön és fellép a Jurta Színházban, Farkas Vladimir szegedi egyetemista fiatalokkal találkozik, a Közgazdasági Egyetemen többnapos konferenciát tart a frissen alakult Nyilvánosság Klub.²² Egyik ámulatból esünk a másikba. Lassan kétszáz óra forgatott anyagnál tartunk, és még csak 1988 őszén járunk” – emlékezett vissza Elbert Márta.²³

A Fekete Doboz által szolgáltatott „másik híradó” fontosságának ékes bizonyítéka volt (és maradt) a videófolyóirat legelső számaként jegyzett „Civil technikák”. Az állambiztonság közelről figyelte a történeteket: „A Balázs Béla Stúdió egyik munkatársa közölte Kövér Lászlóval, az un. Fialat Demokraták Szövetsége egyik vezetőjével, hogy a stúdiót érdekelné a FIDESZ helyzete és dokumentációt akarnak készíteni arról, hogyan született az egész, milyen intézkedések történtek akár ideológiailag, akár politikailag és mik a további tervek. A felvételek folyamatosan készülnének, ahogy haladnak az események, mintegy naplószerűen. Véleménye szerint ez – a FIDESZ megalakulásától függetlenül – nagyon értékes dokumentáció lenne két év múlva, amikor a történéseket már lehetetlen lenne rekonstruálni. Kövér szívesen vállalkozott a felvé-

19 == OSA Fekete Doboz Alapítvány Irattára. A Fekete Doboz Videófolyóirat tématervezetei az 1988-as évről. 1988. január 10.

20 == A Fekete Doboz 1988–1989-ben ténylegesen leforgatott filmjeinek jegyzékét lásd a 2. számú dokumentumban.

21 == Faludy György (1910–2006) költő, műfordító, író. 1956 utáni emigrációjából 1988-ban tért vissza Magyarországra.

22 == 1988. október végén alakult meg a Nyilvánosság Klub Országos Egyesület. Célja, hogy „elősegítse a nyilvánosság intézményeinek és működésének megújítását, az állampolgárok véleménynyilvánítási és tájékoztatói jogának, a szólás- és a sajtó szabadságának maradéktalan érvényesülését”. Lásd Halmi-Vásárhelyi, 1998.

23 == Elbert, 2018: 90.

telekre, de a többiek nevében nem nyilatkozott.”²⁴ Féléves forgatás eredményeként készült el az egyórás film, amely azóta sokat hivatkozott forrásává lett a Fidesz-genezis korai történetének.²⁵ Ráadásul a *Fekete Doboz* már 1988. március 30-án is ott volt a Tinódi mozibeli Fidesz-gyűlésen, ahogyan forgatott a Fidesz május eleji sajtóperén, vagy május közepén a Jurta-nagygyűlésen is.²⁶

Elbert Márta visszatekintése nyomán látható, hogy a Fekete Doboz figyelemmel kísérte a civil társadalom egészének egyre színesedő palettáját is: „*Sorban alakultak az új pártok, illetve alakultak újjá az 1948 után betiltott politikai szerveződések. 1988. november 13-ára a Szabad Kezdeményezések Hálózata közgyűlést hívott össze a Jurta Színházba. Az egyetlen napirendi pont, hogy a szervezet a szabad társulásból átalakuljon-e ellenzéki párttá. A színházban a zsúfolt széksorokban ülő és a rengeteg álló néző kíváncsian várta, hogy a jelenlévők többsége megszavazza-e a Hálózat átalakulását Szabad Demokraták Szövetségévé. Magyar Bálint,²⁷ Solt Ottilia,²⁸ Eörsi István²⁹ és mások rendkívül nagyhatású beszédekben érveltek a párttá alakulás mellett, de voltak, többek között Bába Iván³⁰ is, akik mereven elutasították az ellenzéki párt hivatalos létrejöttét.³¹ A Múzeum kávéházban újjáalakult a Cserkészszövetség,*

24 = = ÁBTL 2.7.1. III/III-83-2/1988. 1988. május 3. A jelentésben hivatkozott „Balázs Béla Stúdió egyik munkatársa” egyébként nem Káel Osaba, ahogyan ezt Pütkösti Árpád vélte (Pütkösti, 2005: 384-385.). Bár a Makk Károly filmrendezői osztályába járó Káel Osaba is forgatott ugyan a fideszes vezetőkkel készült interjúk alkalmával, de a Pütkösti által is hivatkozott napi jelentés tervezetéből kiderül, hogy a „BBS munkatárs” P. László, azaz (kézzel beírva) Pesti László volt. Ez a NOIJ végleges, összefoglaló jelentéséből kimaradt, vö. ÁBTL 2.7.1. III/III-83-86-9/1988. 1988. május 3.

25 = = Pütkösti, 2005: 327.

26 = = Bozóki, 1992: 23–25, 53–57.

27 = = Magyar Bálint (1952–) politikus, történész, szociológus. Alapító tagja a 1988. május elején létrejött Szabad Kezdeményezések Hálózatának, majd az 1988 novemberében megalakult Szabad Demokraták Szövetségének. Ennek képviselőjeként vett részt 1989-ben az Ellenzéki Kerekasztal munkájában.

28 = = Solt Ottilia (1944–1997) szociológus, politikus. 1979-ben létrehozta a Szegényeket Támogató Alapot. A Szabad Demokraták Szövetségének alapító tagja.

29 = = Eörsi István (1931–2005) író, költő, műfordító, publicista. Az 1980-as években Nyugat-Berlinben élt. 1989-ben visszatért Magyarországra, majd tagja lett a Szabad Demokraták Szövetségének.

30 = = Bába Iván (1950–) műfordító, szerkesztő. Az 1980-as években a *Nagyvilág* című folyóirat rovatvezetője, 1989 és 1990 között a *Dátum* című független napilap főszerkesztőjeként dolgozott.

31 = = Ellenzéki értelmiségiek egy csoportja 1988. március 17-én hozta létre a Szabad Kezdeményezések Hálózatát (SZKH), amely a különböző független politikai csoportosulások közötti koordinációt tekintette elsődleges feladatának. Lásd: Van kiút, 1988. Az 1988. november 13-án megtartott közgyűlés döntött úgy, hogy pártként megalakul a Szabad Demokraták Szövetsége, az SZKH pedig Hálózat néven él tovább. Az eseményről – meglepetésre az MSZMP napilapja, a *Népszabadság* is beszámolt: Szabad Demokraták Szövetsége alakult. *Népszabadság*, 1988. november 14. 5.

a Pilvaxban a Kiszgazdapárt, az MDF is elvesztette fórum jellegét és párttá alakult. Működni kezdett a Független Jogászforum, a Fidesz munkáscsoportot alapított. Ez év decemberében nagygyűlést rendeztek a független szakszervezetek is. A PDSZ, a Pedagógusok Demokratikus Szakszervezete pedig tüntetést szervezett a Vörösmarty térré. De ne feledkezzünk meg a szegedi egyetemisták 1988 őszi sztrájkjáról vagy a Közgazdaságtudományi Egyetem hallgatóinak ülősztrájkjáról sem. A Parlament előtt a katonai szolgálatmegtagadók tüntettek, hiszen a rezsim még mindig szabadságvesztéssel sújtotta azokat a fiatal férfiakat, akik a fegyveres katonai szolgálat helyett az ugyanolyan hosszú idejű civil társadalmi munkát vállalták volna. Ez volt az az időszak, amikor mindenkinek köszöntem az utcán, akiket a vágószobában a monitoron láttam. Valahogy az volt az érzésem, hogy ők is ismernek engem, nem csak én őket.

A politikai fordulat egyik legfontosabb mozzanata számomra az volt, amikor 1989. március 19-én, a Corvin moziban közgyűlést tartott az SZDSZ, és Kis János,³² a párt elnöke felszólalásában azt javasolta, hogy az ellenzéki pártok tömörüljenek egységbe, és kezdjék meg egymás között a tárgyalást a demokratikus politikai átmenetről. Ekkor a nézők között helyet foglaló Kónya Imre felállt, és a Független Jogászforum nevében felajánlotta, hogy megszervezik az ellenzéki kerekasztalt. A közgyűlés vezető elnöke, Vásárhelyi Miklós megszavaztatta a tagságot, hogy elfogadják-e Kónya javaslatát. A tagok szinte ellenszavazat nélkül fogadták el az indítványt.³³ Ezzel indult el a békés átmenet, a később »kialkudott forradalom«-nak³⁴ is nevezett politikai és társadalmi rendszerváltás Magyarországon.”³⁵

=== A Fekete Doboz „legszebb nyara”

Az 1989-es év a Fekete Doboz hőskora. Az Ellenzéki, illetve a Nemzeti Kerekasztal³⁶ eseményeinek dokumentálása, majd az év végén a belső állambiztonsági szolgálat összeomlásához vezető Duna-gate botrány videófelvételei szinte főszereplővé tették

32 == Kis János (1943–) filozófus, az SZDSZ alapító tagja és első elnöke. A Nemzeti Kerekasztal-tárgyalásokon a Jóléti Bizottság tagja.

33 == A Szabad Demokraták Szövetsége felhívástervezete a független szervezetek kerekasztalának létrehozására. 1989. március 19. Lásd: Bozóki – Elbert – Kalmár – Révész – Ripp E. – Ripp Z. (szerk.), 1999: 58.

34 == Tőkés, 2018

35 == Elbert, 2018: 100.

36 == A Kádár-rendszerrel szemben álló ellenzék kilenc szereplőjéből 1989 márciusában szerveződött egyeztető fórum azzal a céllal jött létre, hogy az MSZMP ne tudja az ellenzéki csoportokat különkukkal megosztani. Ennek eredményeképpen 1989. június 10-én megegyeztek arról, hogy Nemzeti Kerekasztal néven az állampárt, az Ellenzéki Kerekasztal és a társadalmi szervezetek és mozgalmak bevonásával háromoldalú tárgyalások kezdődnek a Parlamentben az alkotmányos rendszer átalakításáról. A szeptember 18-i megállapodást követően a tárgyalások lényegesebb eredményeit az országgyűlés törvényhozása legitímálta.

a *Fekete Doboz* felvételeit. Ismét Elbert Mártát idézzük: „1989 tavaszán, a *Független Jogászforum* vezetője, Kónya Imre megkeresett, hogy hamarosan elindulnak a tárgyalások az ellenzék pártjai között, és szívesen venné, ha a *Fekete Doboz* ott lenne az üléseiken, és rögzítené az elhangzottakat. De még egy kis türelmet kér, mert a felvételek engedélyezéséhez megszavaztatja a pártok által a kerekasztal-tárgyalásokhoz delegált képviselőket. Ezért nem lehettünk ott az Ellenzéki Kerekasztal (EKA) alakuló ülésén. A résztvevők úgy döntöttek, hogy a továbbiakban mi lehetünk azok, akik kizárólagosan rögzíthetik az eseményeket, így a további üléseiken már jelen voltunk. A megállapodás úgy szólt a *Fekete Doboz* és a *Kerekasztal* között, hogy minden ülés után a forgatott kazettákat leadjuk Kónyának, aki biztonságba helyezi és megőrzi a felvételeket.³⁷ Az ELTE Állam- és Jogtudományi Kar büntetőjogi tanszékének könyvtárában kezdődtek meg a titkos tárgyalások. Sólyom László és Kónya Imre felesége, Kutrucz Katalin a Büntető Tanszéken oktattak, ezért esett a választás erre a biztonságosnak tűnő tárgyalási helyszínre. A négyesögletes kerekasztal résztvevői voltak többek között a *Független Jogászforum*, a *Magyar Demokrata Fórum (MDF)*, a *Szabad Demokraták Szövetsége (SZDSZ)*, a *Fiatal Demokraták Szövetsége (Fidesz)*, a *Kisgazda-, Földmunkás- és Polgári Párt* és a *Magyar Szociáldemokrata Párt* képviselői.”³⁸

A rendszerváltás éve eseményeinek forgatagából mindenképpen kiemelkedik Nagy Imre és társainak újratemetése. Miközben az idő múltával a rendszerváltás emblematikus eseményei meglehetősen diffúzzá váltak az egyéni és a kollektív emlékezetben, a június 16-án történtek maradandó élményként őrződtek meg. Nagy Imre emlékének megőrzésében a *Fekete Doboz* két alkalommal is főszerepet játszott, de mindkettő még az újratemetés előtti események megörökítésével kapcsolatos. Nagy Imre kivégzésének évfordulóján, 1988. június 16-án Budapesten és Párizsban is sikerült forgatni, majd párhuzamos történetekként – a *Harangszó fél egykor* című filmben – egymás mellett közzétenni ezeket a felvételeket. A Père-Lachaise temetőben méltóságteljes körülmények közepette felavatták Nagy Imre és mártírtársainak Rajk László³⁹ tervezte emlékművét, miközben ezzel egy időben Budapesten a karhatalom és az állambiztonság erőszaktól sem mentes oszlatással akadályozta meg a demokratikus ellenzéknek a Batthyány-örökmécseshez szervezett megemlékezését. Politika- és mediatörténeti jelentősége azonban a világszerte nagy érdeklődést kiváltott kihantolás dokumentálásának lett.

„A *Fekete Doboz* megkapta a forgatási engedélyt a családoktól, így elejétől a végéig rögzítettük a Rákoskeresztúri Köztemető 301-es parcellájában a sírok feltárását, a csontvázak kihantolását, rendes koporsókba tételét. Két kamera volt jelen a temetőben,

37 == A *Fekete Doboz* kamerája végül az Ellenzéki Kerekasztal ötödik, 1989. április 19-i ülésén kezdte meg (az ülés kezdetéről kissé lekésve) rögzíteni az történeteket. Bozóki – Elbert – Kalmár – Révész – Ripp E. – Ripp Z. (szerk.), 1999: 136.

38 == Elbert, 2018: 103.

39 == Rajk László (1949–2019) építész, díszlettervező, a demokratikus ellenzék tagja, politikus. 1988 novemberében a Szabad Demokraták Szövetsége alapító tagja.

a belügyminisztériumé és a Fekete Dobozé. Rendkívül feszült, drámai hangulatban zajlott a feltáró munka, alig lehetett tudni, hogy hol helyezkednek el a sírok, és az sem könnyítette megtalálásukat, hogy a jeltelenül eltemetett koporsókat gyakran egymás fölé rakták. Amikor megtalálták a keresett sírokat, percről percre váltak bizonyossá a kivégzettekkel elkövetett gyarlóságok. Néhány holttestet az arcukkal a föld felé fordítva, drótokkal összehurkolt kátránypapírba csomagolva dobáltak a jeltelen sírokba. Ezt a temetési módszert a KGB alkalmazta” – emlékezett Elbert Márta.⁴⁰

Erre az időszakra esett a *Fekete Doboz* nagyszabású forgatási programjának lebonyolítása a Szabad Európa Rádió (SZER) müncheni szerkesztőségében. Korábban a Magyar Televízió részéről Havas Henrik és Forró Tamás beszélgette a SZER munkatársait, és bár a forgatott anyag töredéke került csak vetítésre, ellentmondásos hatást tett a müncheni megkérdezettekre, sőt, két interjú hevesebb botrány kirobbanásához is vezetett. Így különösen szívélyesnek tűnt a *Fekete Doboz* forgatócsoportjának fogadtatása.⁴¹ Elbert Márta számára személyesen is fontos volt a látogatás: „Ifjúságom gondolkozásmódját, politikai helyzetfelfogását és hovatartozásomat meghatározta, hogy folyton a Szabad Európa Rádiót hallgattam. Gyerekként főként Cseke László⁴² zenei műsorait, fiatal felnőttként már a politikai elemző műsorokat is. Hangról minden bement, műsorvezetőt, hírolvasót, szerkesztőt ismertem, az egyes műsorok szignálzenéje beleégett a tudatomba. A beszélő hanghoz általában elképzel az ember egy figurát is. Én is így voltam a SZER munkatársaival. De előbb arról, hogyan is kerültünk Münchenbe? Lángh Júliával,⁴³ akinek hangját évek óta Hajdu Annaként párizsi tudósításaiból ismertem, és akivel a Pére Lachaise temetőben találkoztam először, rögtön baráti kapcsolatba kerültünk. (Barátságunk azóta is eleven és megszakítás nélküli.) Juli és Cseke László (Ekecs Géza) kérte meg az engedélyeket a SZER amerikai és magyar vezetőségétől, hogy a *Fekete Doboz*, Magyarország és valószínűleg a keleti tömb országainak videósai közül elsőként, filmet forgathasson a Szabad Európa Rádióról. Jávor, Hann Bandi⁴⁴ és én, Lángh Juli SZER által bérelt tágas müncheni lakásában szívességi vendégekként laktunk a Kaulbach és az Ohm utca sarkán.

Amikor először beléptem a Szabad Európa Rádióba, az volt az első benyomásom, hogy az épület sokkal kisebb, mint amit képzeltem, színesebbet és nyüzsgőbbet is gondoltam. Amikor élőben »láttam« a hangokat, újabb meglepetés ért, akit kövérnek hittem, az sovány volt, akit szőkének, barna, akit idősnek, az fiatal és így tovább. Sok jól ismert hang öltött testet. Megható volt a találkozás ifjúkorom Cseke Lászlójával, aki

40 == Elbert, 2018: 104.

41 == Borbándi, 1996: 504–505.

42 == Cseke László (1927–2017) újságíró, a müncheni központú Szabad Európa Rádió műsorvezetője.

43 == Lángh Júlia (1942–) író, műfordító, újságíró, a müncheni központú Szabad Európa Rádió műsorvezetője.

44 == Hann Endre (1946–) szociálpszichológus, 1989-ben az első független közvélemény-kutató intézet, a Medián Közvélemény- és Piackutató Intézet egyik alapítója.

nemcsak arra vállalkozott, hogy bemutassa nekünk a Szabad Európa Rádió működését, és életrajzi interjút ad, hanem még azt is felajánlotta, hogy a másnapi Délutáni Rendezű című élő műsorát a mi hármunk zenei kérései alapján teljesíti. Jávorral és Hann Bandival a fél éjszakát azzal töltöttük, hogy kinek melyik zenei kívánsága kerüljön adásba. Az egyórás élő »Délutáni Rendezű«-t Cseke kommentárjaival, teljes egészében rögzítettük is. E látogatásunk egy későbbi, négyrészes Szabad Európa Rádió-filmünknek lett az alapja. 2017-ben, Cseke László 90 éves születésnapjára köszöntéseként készítettem egy portréfilmet róla, természetesen beleszóve a ma már nem létező Szabad Európa Rádió működését és benne az ő nélkülözhetetlen szerepét. E filmben felhasználtam az 1989-ben készített életrajzi interjút és a mi kéréseinket teljesítő felejthetetlen »Délutáni Rendezű«-t is.⁴⁵

1989 nyara azonban mégis a három hónapos Ellenzéki és Nemzeti Kerekasztal-ülések eseményei felvételeinek elkészítésével teltek. Ekkoriban indult meg az a nagyszabású, idő- és munkaigényes munka, amely a sokórányi forgatási anyag szerkesztését, feldolgozását, „fogyaszthatóvá tételét” célozta. Elbert Márta így számolt be erről: „Pesty Laci⁴⁶ volt a vágó, én a szerkesztő. Bozóki András és Berkovits György segítettek az első két rész előszerkesztésében. Százötven óra forgatott anyagból vágtuk meg az ötször 50 perces sorozat végső változatát. Két hónapon át minden éjjel dolgoztunk.

Időközben a Magyar Televízió egyes csatornájának Baló György lett a vezetője, és ő azt szerette volna, ha a sorozat még jóval a szabad választások előtt adásba kerül. Az Ellenzéki Kerekasztal pártjaival forgatásunk megkezdésekor abban állapodtunk meg, hogy a felvett anyag és az abból készült bármilyen film, könyv vagy részlet nyilvánosságra hozatala csak a pártok beleegyezésével történhet. Ezért vetítéseket szerveztünk a pártok képviselőinek az elkészült ötrészes filmből. A Magyar Demokrata Fórum, a Kereszténydemokrata Néppárt, a Bajcsy-Zsilinszky Baráti Társaság és a Magyar Néppárt nem egyezett bele, hogy a Magyar Televízió műsorára tűzze a filmsorozatot. Orbán Viktor a Fidesz, Kószeg Ferenc az SZDSZ, Gaskó István a Szociáldemokrata Párt, Bruszt László a Liga Szakszervezetek, Boross Imre pedig a Kisgazdapárt nevében aláírta, hogy szervezetük részéről nincs akadálya a film bemutatásának.

Később számos alkalommal próbáltak politikusok és televíziós potentátok megszarolni azzal, amennyiben az ő kívánságuk szerint vágom át a filmet, akkor elintézik, hogy adásba kerüljön a sorozat a Magyar Televízióban.

Mivel erre sosem voltam hajlandó, az ötrészes Az Ellenzéki Kerekasztal története című filmünket, amely a rendszerváltás leghitelesebb dokumentuma, sem akkor, sem azóta nem mutatta be egyetlen televízió sem.⁴⁷

45 == Elbert, 2018: 105.

46 == Pesty László (1964–) a Fekete Doboz Videó folyóirat alapító tagja, rendező, szerkesztő, riporter.

47 == Elbert, 2018: 125.

Egy váratlan, a legkevésbé sem tervezhető esemény borította fel az év végén nemcsak a *Fekete Doboz* rendes munkáját, de veszélyeztetni látszott a nyár során konzenzussal kialakított megállapodások további sorsát is. A „Watergate-ügy” az Egyesült Államok alkotmány- és politikatörténetén túl általánosabb jelentést is nyert. Világszerte metaforájává lett a hatalom birtokában titokban, megengedhetetlen eszközöket alkalmazó kormányzati politikának. Nem véletlen, hogy amikor 1990 elején a magyarországi rendszerváltás legnagyobb titkosszolgálati botránya kirobbant, a sajtó gyorsan megtalálta a legmegfelelőbb kifejezést: „a magyar Water-gate = Duna-gate-ügy”. 1990. január 5-én az SZDSZ és a Fidesz sajtótájékoztatón bejelentette: feljelentést tesznek amiatt, hogy a Belügyminisztérium Állambiztonsági Főcsoportfőnöksége ellenzéki politikusokról és mozgalmakról gyűjtött adatokat törvényellenesen, titkosszolgálati eszközökkel. Ezért szorgalmazzák a felelősök leváltását, illetve lemondását. A Kossuth rádió aznapi „Esti Hírmagazin” című adása szerint maga a kifejezés először – Magyar Bálinttól – a sajtótájékoztatón hangzott el: *„Könnyen lehet, hogy a magyar Watergate ügy első számai vannak kibontakozóban – mondta a FIDESZ és az SZDSZ mai közös sajtótájékoztatóján. Nyilvánosságra hoztak írásos és film bizonyítékokat arra vonatkozóan, hogy a BM III/III-as, azaz az állambiztonság belső elhárítási osztálya rendszeresen gyűjt anyagot az érvényben levő törvények szerint bűncselekménynek minősülő tevékenységgel, úgymint a telefonvonalak lehallgatásával, a levéltitok megsértésével, valamint az úgynevezett hálózat, vagyis beépített ügynökök jelentései alapján politikai pártok és személyek tevékenységéről. A Fekete Doboz szerkesztőségének filmje szemléletesen mutatta be azokat az iratokat, amelyek az említett ügyosztály munkájának eredményeképpen mind a mai napig születtek és születnek, hiszen a szigorúan titkos felülbélyegzéssel ellátott iratok között még 1989 december végén keltezett is található.”*⁴⁸

A helyzet lényege, hogy kiderült: miközben az állampárt vezetői a nyilvánosság előtt a békés átmenetről tárgyaltak az ellenzék vezetőivel, addig a titkosszolgálat szervezetei teljes erővel gyűjtötték az anyagokat az ellenzék tevékenységéről, és folytatták operatív „játzmáikat”, vagyis befolyásolási akcióikat.⁴⁹ A közvélemény megdöbbenése annak ellenére mélynek is őszintének bizonyult, hogy a sajtónyilvánosság 1989-es hirtelen kiszélesedése már „bulvárosította” a hírfogyasztás piacát. 1989 őszén a pár-

48 == OSA 300-40-1. 88. doboz. Esti Hírmagazin, Kossuth Rádió. 1990. január 5. 22:00.

49 == Az állambiztonsági szolgálatnak arra az esetre is volt válasza, ha az ellenséges kategóriák tevékenysége nem lépi át a büntetőjogi pönalizálhatóság határát. Ilyenkor az elhárítás különféle operatív eszközöket és „kombinációkat” alkalmazott. A nyílt intézkedéseken túl ilyenek az operatív megelőzés, a bomlasztás, leválasztás, elszigetelés, az ellentétek szitása, a meglévő ellentétek kihasználása és mélyítése, a vezéregyéniségek lejáratása stb. Így az ellenséges erők lejáratására ki kell használni a közrendet, a közbiztonságot, a közkerölcsöt sértők által elkövetett bűncselekményeket, szabálysértéseket is, emellett pedig „az eredményes operatív elhárító munka érdekében javítsák kapcsolataikat kulturális életünk társadalmi és állami vezetőivel”. A vonatkozó irodalom tulajdonképpen ezt tekintette az állambiztonsági tevékenység igazán szakmai területének. ÁBTL 4.1. A-3017/15.

tok már „hangerőpróbát” tartottak, ez pedig olyan túlfűtött hangulatot eredményezett, amelyben minden egyébnél fontosabbá vált az „azonnali látszódás”, hírré válás.⁵⁰

A botrányt a nyilvánosság elé táró 1990. január 5-i sajtótájékoztató előtt egy órával az SZDSZ és a Fidesz képviselőjében Kis János és Fodor Gábor⁵¹ felkeresték Németh Miklós kormányfőt a hivatalában, és levelet nyújtottak át a szolgálatok alkotmány sértő gyakorlatával kapcsolatos információikról, illetve az ennek megtiltására vonatkozó követeléseikről.⁵²

A *Fekete Doboz* azáltal vált főszereplővé az ügyben, hogy a törvénysértő állambiztonsági működésről szóló információkat egy állambiztonsági tiszt, Végvári József őrnagy szolgáltatta a *Fekete Doboz* videós stáb újságírójának és a *Magyar Hírlap* fotósának (Lovas Zoltán, Gál Zoltán) azzal a karácsonyi „játsmával”, hogy becsempészte őket az állambiztonság központi épületébe, készítsenek kompromittáló felvételeket a titkos iratokról.⁵³ A karácsonyi ünnepek után illegalitásba vonult őrnagy napokon át ült a kamera előtt, és részletes, feltáró vallomást tette a titkosszolgálatok működéséről, január 19-én pedig óriási médiaérdeklődés mellett nyilvánosságra hozták az államvédelmi központban készült felvételeket is

„Abban maradtunk Lovas Zolival, amikor éjszaka készen lesznek a film végső vágásával, elhossa hozzám a kazettát, és majd én viszem el azt a moziba. Zoli hajnali négykor jött és rögtön el is rohant. (Minő konspiráció!) Mielőtt elindultam a Graffitibe⁵⁴, felhívtam telefonon a Párizsban élő Kemény István barátomat, és csak annyit mondtam neki, ha este hat óráig nem hívom újra, kezdjen el kerestetni Demszkyvel vagy Kőszeg Ferivel. Nem mertem részletezni azokat, mert a telefonomat évek óta lehallgatták. Ezt a tényt Végvári őrnagy néhány nappal ezelőtt meg is erősítette. »Mártika, ne beszéljen oda nem illő dolgokat a telefonján, mert lehallgatjuk.« Ó már csak tudta! Nagyon korán elindultam otthonról, de aznap látogatott Budapestre Francois Mitterrand francia köztársasági elnök, és a fél várost lezárták. Nem jártak a villamosok a Körúton, emiatt a táv felét futva tettem meg a moziig. Amire odaértem a Duna-gate című filmmel, a nézőtérén már egyetlen szabad hely sem volt. A meghívottak nem tudták pontosan, hogy mit fognak látni, de azt minden jelenlévő sejtette, hogy nagy dolgokra lehet ma itt számítani. Máig csodálkozom, hogyan lehetett három héten át titokban tartani, hogy egy belügyminisztériumi őrnagy kitergette nekünk a Cég szigorúan őrzött szennyesét.

50 == Kéri, 2004: 23.

51 == Fodor Gábor (1962–) jogász, politikus. 1988-ban a Fidesz alapító tagja, majd szóvivője. A Fidesz delegáltjaként vett részt az Ellenzéki Kerekasztal tárgyalásain, ekkoriban a Fidesz választmányának tagja volt. 1993-ban kilépett a pártból.

52 == Révész, 2006: 28.; Pogonyi Lajos: Az SZDSZ és a Fidesz feljelentette az Állambiztonsági Szolgálatot. *Népszabadság*, 1990. január 6. 6.

53 == Lovas, 1990: 278.

54 == A József körút 63 sz. alatti filmszínház 1951 és 1989 márciusa között Bányász mozi néven működött, ezt követően vette fel a Graffiti nevet.

A moziban, miután lement a félórás Végvári-film, siri csönd lett a nézőtéren. A színpadra lépett Fodor Gábor, felhívta Lovas Zolit és az első sorban ülő, a vetítésig személyesen mások által nem ismert Végvári József rendőr őrnagyot, aki e nap reggelén adta le a szolgálatát a Belügyminisztérium III/III-as ügyosztályán. A nézők vastappsal, felállva köszöntötték őt. Végvári talán a hirtelen nyilvánossá lett, a belügy történetében egyedülálló tettének visszavonhatatlanságára döbrent rá ebben a pillanatban, de az is lehet, hogy a nagy sikertől megindulva kezdett el sírni. Neki sem lehetett mindennapi élmény, hogy szemtől szembe találta magát a lehallgatott, megfigyelt ellenzékiekkel” – mesélte Elbert Márta.⁵⁵

A botrány következtében az állambiztonsági főcsoportfőnök, illetve a III/III-as csoportfőnök, majd végül Horváth István belügyminiszter is lemondott, az Országgyűlés pedig elfogadta a különleges titkosszolgálati eszközök és módszerek engedélyezésének átmeneti szabályozásáról szóló törvényt (1990. évi X. törvény), illetve új nemzetbiztonsági szolgálati rendszert alakítottak ki.⁵⁶

== Összegzés, kitekintés

A Fekete Doboz Alapítvány eddigi, több mint három évtizedes szerteágazó történetében kétségtelenül az 1989-es év a legjelentősebb. Nem egyszerűen a forgatott anyagok óraszámát, a felvételek terjedelmét figyelembe véve, hanem mindenekelőtt témáik történelmi jelentőségére, fontosságukra tekintettel. Idővel bebizonyosodott, hogy jó érzékkel sikerült kiválasztani azokat a szereplőket, megtalálni azokat eseményeket, amelyekkel kapcsolatban esetleg csak utólag igazolódott, hogy későbbi súlyuk, jelentőségük mennyire felértékelte az előzményeikre vonatkozó információkat. Ezekre viszont a megtörténtük idején még egyáltalán nem vagy csak alig és kevesen figyeltek fel, így is válhattak ezek a felvételek mára közelmúltbeli politikátörténetünk nélkülözhetetlen forrásaivá. A Fekete Doboz és a Vera and Donald Blinken Open Society Archives (OSA) között létrejött szerződés értelmében a Fekete Doboz letétbe helyezte archívumát az OSA-ban, amelynek beszállítása 2011 és 2014 között több menetben zajlott. Az OSA-Archívum kezelésében lévő és kutatható formában csak itt hozzáférhető több mint 3000 órnyi videóanyag egyedülálló forrást jelent történészek, szociológusok, a politikatudományi szakértők, médiakutatók, médiaművészek és diákok számára.⁵⁷

55 == Elbert, 2018: 122.

56 == Révész, 2003.

57 == A Fekete Doboz Alapítvány videóanyagainak katalógusa a Vera and Donald Blinken Open Society Archives oldalán <https://catalog.osaarchivum.org/catalog/jDeX5RJK#hu> (utolsó letöltés: 2022. június 11.). Az OSA oldalára részben vagy teljesen feltöltött filmek ezen a linken érhetők el: http://w3.osaarchivum.org/index.php?option=com_hwdvideoshare&task=viewcategory&Itemid=66&cat_id=16&lang=en (utolsó letöltés: 2022. június 11.).

A Soros-pályázat említett tervtémái és az 1989. év forgatási jegyzéke közötti eltérés jól illusztrálja, hogy a *Fekete Doboz* szinte az utókornak dolgozott. Ha elővesz-
szük a magyarországi rendszerváltás valamelyik kronológiáját, akkor látható, hogy
a későbbi emlékezet idővonalára könnyen rá lehet helyezni az 1989-ben forgatott fil-
mek egyes témaköreit. Azaz az utókor megítélése szerinti események és a forgató-
csoportot, technikát, utazást, anyagikat stb. nem kímélő *Fekete Doboz* ott volt, ahová
mások nem, vagy csak ritkán vitték el a kamerájukat. Külföldi filmkészítők gyakran
jelentkeznek be azokért a magyar és kelet-európai felvételekért, amelyek senki más által
meg nem örökített eseményeket, arcokat, történeteket őriznek. Jellemző, hogy 1988
tavaszán elszegődtek egy maroknyi ismeretlen fiatal mellé, és hetekig rohangáltak
bírószági tárgyalótermektől tüntetéseken keresztül eldugott presszóknak tartott
sajtótájékoztatókig, hogy minél többet megörökítsen róluk a kamera.⁵⁸ A pártosodás
lázában mintegy kétszáz újonnan megalakult párt közül ráérezni arra, amelyik ké-
sőbb meghatározó szerepűvé válhatott a politikai folyamatokban, nyugodtan ne-
vezhető „kiváló érzéknek”. Nem volt ebben és a többi témaválasztásban semmiféle
csalhatatlan előrelátás, bukni is lehetett volna „rossz lóra téve”, de nem ez történt.
A történelem igazolta az akkoriban megérzéssel hozott döntések többségének a he-
lyességét.

Szintet lépett az 1989-es vizuális dokumentáció megismerhetősége, amikor hosz-
szas előkészítő munka után 1999–2000-ben alkalom nyílt a kerekasztal-tárgyalá-
sok során vezetett „videójegyzőkönyvek” nyomtatott formában való megjelenteté-
sére.⁵⁹ Lehetővé vált az is, hogy a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára ke-
zelésében lévő, a tárgyalásokon történtek nagyobb részét megőrző hangfelvételek,
illetve a gyorsíró – teljes vagy kivonatos – feljegyzések és háttérdokumentációk
anyagai szakmailag feldolgozott állapotban hozzáférhetővé válhassanak a szélesebb
olvasóközönség számára is. A teljességre törekvő könyvsorozat első hat kötete pe-
dig közel négyezer oldalon maradéktalanul közli az Ellenzéki, illetve a Nemzeti
Kerekasztal-tárgyalások üléseinek videóra felvett szövegeit, utóbbi esetében a plená-
ris és középszintű tárgyalások mellett az érdemi munkának keretet biztosító hat poli-
tikai és hat gazdasági munkabizottság anyagaival együtt. Ezek politikatörténeti
kontextusba helyezését a részletes jegyzetapparátus, illetve a vonatkozó háttérdo-
kumentumok közzélése könnyíti meg. A hetedik kötet nemzetközi tanulmánygyűj-
temény, a nyolcadik pedig a rendszerváltás szereplőinek portréit tartalmazza, a videó-
felvételek alapján készített fotókkal gazdagon illusztrálva az életrajzokat.⁶⁰

58 == Ezekből a felvételekből készült a *Fekete Doboz Videófolyóirat* első filmje, a Fidesz
megalakulását nyomon követő „Civil technikák”.

59 == Megkönnyítette a könyvsorozat megjelenését, hogy a programot – figyelemre méltó
módon – egyaránt támogatásáról biztosította két egymást követő tárca vezető:
Magyar Bálint művelődési és közoktatási miniszter, illetve Pokorni Zoltán oktatási
miniszter.

60 == Bozóki – Elbert – Kalmár – Révész – Ripp E. – Ripp Z. (szerk.), 1999–2000.

A saját filmek mellett a *Fekete Doboz* az 1990-es évek óta foglalkozik a filmkészítés fortélyainak oktatásával kifejezetten a társadalom perifériájára szorult emberek, többek között romák számára. Az első ilyen kezdeményezés a Községi Televíziós Iskola volt. Ennek keretében az ország több szegény régiójában nehéz helyzetű közösségek tehetséges tagjai szerezhettek ismereteket a videózásról, hogy azok is jártasak legyenek a televíziózásban, akiknek eddig nem állt módjukban közösségük érdekeinek hangot adni és nyilvánosságot teremteni. 2001-ben indult el a Roma Média Iskola, amely hallgatói már az akkori Színház- és Filmművészeti Egyetem képzéséhez illeszkedtek, és az egyetem tanárai is szívesen oktatták őket. A *Fekete Doboz* szakmai teljesítményének elismerését – a *Kiskamerás történelem* című kétrészes film díjazásával – a Joseph Pulitzer-emlékdíj odaítélése jelezte 1993-ban.

I. sz. dokumentum⁶¹

BELÜGYMINISZTERIUM
III/III-7. Osztály
II-20/192/1988.

SZIGORÚAN TITKOS
(Selejtezésig!)

45-78/3-192/88

192. számú NAPI JELENTÉS
Budapest, 1988. október 7.

I.) HK-K/3-12-12

1988. október 5-én „Fekete doboz” néven új, független videófolyóirat alakult. A képződmény kezdeményezői Elbert Márta, Jávor István (bny), Ember Judit, Lányi András, Pesty László és Vági Gábor szerkesztők. A társaság olyan dokumentumokat, eseményeket kíván forgalomba hozni videokazettán, amelyekről a hivatalos tömegkommunikáció – szerintük – nem vagy nem kellő objektivitással adott tájékoztatást. Pl. különböző tüntetések, akciók vagy „alternatív szervezetek” ülései.

Tevékenységükhöz kértek engedélyt, de az érdemi döntést nem várták meg és 117 címre – döntő többségében szerkesztőségeknek, pártbizottságoknak – megküldték a mellékelt tájékoztatót.

Intézkedés: – a fejleményeket figyelemmel kísérjük
– az érintett személyek ellenőrzését folytatjuk (5)

Mészáros Béláné r. alezredes
osztályvezető

Készült: 12 pld/2 lap
Kapják: elosztó szerint

[*ÁBTL 2.7.1. III/III-192-1/1988. 1988. október 7. Gépirat, Mészáros Béláné aláírásával.*]

61 = = Az utólag kézzel írt rész dőltsel szedve.

2. számú dokumentum

A Fekete Doboz videófolyóirat 1988 és 1989 évben forgatott anyagainak jegyzéke

1988. március 15.	Felvonulás
március 30.	Fidesz nagygyűlés a Tinódi moziban
április	a Fidesz bírósági tárgyalásán
május	Fidesz – HNF ⁶² megbeszélése a Kossuth klubban
május	Fidesz nagygyűlés a Jurta Színházban ⁶³
május	Nyilvánosság Klub első ülése a Jurtában
május	Sajtótájékoztató – Fidesz – a Hajnal bárban
május	TDDSZ ⁶⁴ megalakulása a Metro klubban
május	TDDSZ sajtótájékoztató a Corvin téren
május	Tüntetés Bős-Nagymaros ⁶⁵ megépülése ellen a Vörösmarty térről az Osztrák Követségig
június 16.	Forgatás Budapesten és Párizsban
június 27.	Erdély-tüntetés a Hősök terén
június	Rajk László a párizsi emlékműről ⁶⁶
július	Portré Losonczy Annával ⁶⁷
július	Interju Hanák Péter ⁶⁸ történésszel a TDDSZ-ről
július	Éhségstrájk Budapesten

62 == HNF (Hazafias Népfront): 1954 és 1990 között az állampárt irányítása alatt álló, a társadalmi és kulturális szervezeteket egyesítő tömegmozgalom.

63 == Jurta Színház: 1987-ben nyílt meg a Népligetben, a rendszerváltás idején több ellenzéki rendezvénynek adott helyet.

64 == TDDSZ (Tudományos Dolgozók Demokratikus Szakszervezete): a pártállam első legális ellenzéki szervezete, 1988 májusában alakult meg. A Független Szakszervezetek Demokratikus Ligájának egyik alapító tagjaként részt vett az Ellenzéki Kerekasztal munkájában is.

65 == Bős-nagymarosi vízlépcső: egy 1976-os kormányközi egyezmény alapján a Duna magyarországi és szlovákiai közös szakaszának komplex hasznosítására tervezett építmény. A magyar kormány a környezetvédők és civilek tiltakozásának hatására 1989-ben leállította az építkezéseket.

66 == Párizs híres temetőjében, a Père-Lachaise-ben áll Nagy Imrének és az 1956-os forradalom mártírjainak Rajk László elképzelése nyomán készített, és 1988. június 16-án felavatott emlékműve.

67 == Losonczy Anna: a Nagy Imre-per harmadrendű vádlottjaként a börtönben 1957 decemberében tisztázatlan körülmények között meghalt Losonczy Géza lánya.

68 == Hanák Péter (1921–1997) történész. 1988-ban a TDDSZ Tudománypolitikai Bizottságának referense. Lásd 55. sz. jegyzet.

július	Interjú Lipták Bélával ⁶⁹ Bős-Nagymarosról
július	Interjúk a Fidesz vezetőivel
augusztus	Szárszó '88 ⁷⁰
szepetember	Dunai duzzasztógáták konferencia
június–szept.	a Hálózat üléseiről
szeptember	Nagy vizlépcsőellenes tüntetés a Parlament előtt.
szeptember	Nagymarosi női tüntetés
szeptember	Faludy est a Jurta színházban
szeptember	Szegedi egyetemisták sztrájkja
szeptember	a Fidesz országos kongresszusa
szeptember	Élőlánc az Erzsébet és a Lánchid között a Dunáért
szeptember	Egyetemisták tüntetése a Petőfi szobornál
	Bős-Nagymaros ellen
október	Szolgálatmegtagadók tüntetése
október	a Cserkészszövetség megalakulása a Múzeum
	Kávéházban
október	a MODESZ ⁷¹ alakuló ülésén a Toldi moziban
október a	Wallenberg Kör ⁷² alakuló ülése
október 23.	Budapest több pontján

1988. október 30.	BNV ⁷³ ellenes tüntetés délután és este
november 4.	a Köztársaság téren
november 4.	a 301-es parcellánál
november 7.	Söprögetés a Vörösmarty téren
november	Országos Cserkésztalálkozó a Jurtában

69 == Lipták Béla (1936–) villamosmérnök, újságíró, lapszerkesztő. 1986-ban a Duna elterelése elleni harc céljával létrehozta a Magyar Környezetvédelmi Alapot. Lásd 56. sz. jegyzet

70 == Szárszó '88: 1988 augusztusában a Klubtanács, valamint a Bibó István, a Széchenyi István és a Rajk László Szakkollégiumok szervezésében a balatonszemesei Express táborban rendezték meg a Szárszó '88 elnevezésű táborozást, amelyen közel harminc reformpárti szervezet képviselői vitatták meg az ország és a nemzet helyzetét, a jövő kihívásait.

71 == Modesz (Mozgóképek Demokratikus Szakszervezet): 1988 októberében megalakult független szakszervezet.

72 == Wallenberg Kör (Raoul Wallenberg Egyesület): a diszkriminált magyarországi kisebbségek jogi képviselete érdekében 1988 decemberében egyetemi hallgatók, szociológusok, közgazdászok és újságírók kezdeményezésére megalakult csoportosulás.

73 == BNV: lásd: 57. sz. jegyzet.

november	a Szabad Demokraták Szövetségének alakuló közgyűlésén
november	a Magyar Zsidó Kulturális Egyesület alakuló ülésén
november	egyetemi sztrájkok Budapesten
november	portré Pártay Tivadarral ⁷⁴ és Révész Andrással ⁷⁵
november	a Független Kisgazdapárt és a Szociáldemokrata Párt ülései
december	az 1956-os konferencia előadásai a Közgáz Egyetemen
november 15.	a Brassói felkelés ⁷⁶ 1. évfordulóján
november	a Nyilvánosság Klub közgyűlésén
december	TDDSZ kongresszusa
december	Vida Miklós ⁷⁷ és Dauda Sándor ⁷⁸ képviselők visszahívása
december	a Beszélő 25. jubileumi számának ülése a Jurtában folyamatos forgatás az 1848-as Emlékmű helyzetéről
1989. január	a BZSBT ⁷⁹ által szervezett többpártrendszer-vita a Jurta színházban
január	Jan Palach ⁸⁰ tűzhalálának 26. évfordulója, megemlékezés
február	a Csehszlovák Nagykövetség előtt
február	Kossuth klub: az Új Pártok tanácskozása a Szociáldemokrata Párt nagygyűlésén

74 = = Pártay Tivadar (1908–1999) kisgazda politikus, lapszerkesztő, újságíró. Az 1988 tavaszán létrehozott Történelmi Igazságtétel Bizottság alapító tagja.

75 = = Révész András (1909–1996) jogász, szociáldemokrata politikus. Részt vett a szociáldemokrata párt 1989. januári újjaalakításában.

76 = = Az 1987-es brassói munkásfelkelés: az 1987. novemberi felkelés Románia kommunista időszakának egyik legjelentősebb szociális és politikai követelésekkel fellépő munkáslázadása volt, amelynek a hadsereg fegyveres beavatkozása vetett véget. Az 1988-as évfordulóra szervezett budapesti rokonszenvtüntetést, amelyhez többek között a Fidesz, a Szabad Kezdeményezések Hálózata, az MDF és a TDDSZ is csatlakozott, a rendőrség erőszakosan oszlatta fel.

77 = = Vida Miklós (1927–2005) gépészmérnök, 1953 és 1988 között országgyűlési képviselő, 1975-től az Elnöki Tanács tagja. Visszahívását megelőzendő, 1989 márciusában lemondott tisztségeiről.

78 = = Dauda Sándor (1955–) mozdonyvezető, 1985-től országgyűlési képviselő. Bár az 1989. június elejére visszahívásáról kiírt szavazás az alacsony részvétel miatt érvénytelen volt, mégis lemondott mandátumáról.

79 = = BZSBT (Bajcsy Zsilinszky Endre Baráti Társaság): 1989 márciusában az Ellenzéki Kerekasztal egyik megalapítója.

80 = = Jan Palach (1948–1969) cseh egyetemista. 1969 elején – tiltakozásul a Varsói Szerződés megszálló csapatainak bevonulása és a prágai tavasz eltiprása ellen – felgyújtotta magát a prágai Vencel téren.

február	Interjú Király Bélával ⁸¹
február	Interjú Magyar Bálinttal
március	Vörösmarty tér: tüntetés Hável ⁸² bebörtönzése ellen
március	folyamatos forgatás Miskolcon a cigánygettóról
március	Nagymaros: hogyan áll az építkezés az Országgyűlés lassítási ígérete után?
1989. március	Interjú Fodor Gáborral
március	MDF Közgyűlés a Közgáz. Egyetemen
március	Kornis Mihály ⁸³ egy eddig sehol nem publikált novelláját mondja el
március 15.	Budapest
március	Interjú Lengyel Lászlóval ⁸⁴
március	a Petőfi kör emlékülése a Budai Vigadóban
március	az SZDSZ közgyűlése a Corvin moziban I.
április	forgatás a 301-es parcellában Nagy Imre és társainak tetemének kihantolásánál
április	Interjú Orbán Viktorral
április	Interjú Bába Ivánnal
április	Interjú Varga Csabával ⁸⁵
április	az SZDSZ közgyűlése a Corvin moziban II.

81 = Király Béla (1912–2009) katonatiszt, politikus, író, történész, egyetemi oktató. A Nemzetőrség élén játszott vezető szerepe miatt 1956-ban emigrált. 1989-ben hazatért, beszédet mondott Nagy Imre újratemetésén.

82 = Václav Hável (1936–2011) cseh drámaíró, politikus. Az emberi jogi Charta '77 mozgalom szóvivőjeként bebörtönözték. A csehszlovákiai „bársonyos forradalomban” vezető szerepet töltött be, 1989 végén a Csehszlovák Szövetségi Köztársaság elnökévé választotta meg a parlament.

83 = Kornis Mihály (1949–) író, drámaíró, rendező. Az 1970-es évektől részvevője a demokratikus ellenzék tevékenységének, közreműködik a szamizdatok megjelentetésében.

84 = Lengyel László (1950–) jogász, közigazdász, publicista, politológus. Az 1987-ben független magánvállalkozásként létrehozott Pénzügykutató Rt. tudományos igazgatója.

85 = Varga Csaba (1946–) író, filozófus, szociológus. 1987-ben Lakitelken a Magyar Demokrata Fórum egyik alapítója, majd 1989-ben a parasztpárt utódként megalakult Magyar Néppárt egyik országos titkára, a kerekasztal-tárgyalások résztvevője.

1989. május	A Szabad Európa Rádió – forgatás Münchenben a rádió munkatársaival /30 óras felvett anyag/
május 2-től – június 11-ig	Forgatás az Ellenzéki Kerekasztal ülésein a Jogi Karon
május	Interjú Csengey Dénessel ⁸⁶
május	Interjú Kapolyi Lászlóval ⁸⁷
május	Budaliget – Inconnu csoport ⁸⁸ kopjafa-faragás
május	Rákosliget – Egy négytagú család kilakoltatása
június	Kisebbségi konferencia – Nyilvánosság Klub ülése
június	A TIB ⁸⁹ sajtótájékoztatói a Corvin téren
június 10.	A három tárgyalófél megállapodása a tárgyalások megkezdéséről. KB székház.
június 14.	Plenáris ülés a Parlamentben
június	Mark Palmer ⁹⁰ az Ellenzéki Kerekasztalnál a Jogi karon
június 16.	Forgatás a Hősök terén és a Rákoskeresztúri temetőben
június 21 – szeptember 16	Az Ellenzéki Kerekasztal ülései a Parlamentben
június	Mark Palmer az Ellenzéki Kerekasztalnál a Parlamentben
július	Nyolc interjú olyan emberekkel, akiket 1988-89-ben a rendőrség minden ok nélkül elvitt, megvert, becsukott.

86 = = Csengey Dénes (1953–1991) népművelő, író, politikus. 1987-ben Lakitelken a Magyar Demokrata Fórum egyik alapítója, 1988-tól a *Hitel* szerkesztőségének munkatársa

87 = = Kapolyi László (1932–2014) mérnök, politikus, 1988-ig a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága tagja. 1989-ben megalapította a System Consulting Kft.-t, amely jelentős szerepet játszott az orosz államadósság lebontásában.

88 = = Inconnu csoport: 1978-ban bemutatkozott, magukat függetlennek és ellenzékinek valló képzőművészcsoporthoz tartoztak. Részt vettek a demokratikus ellenzék által szervezett kiállításokon, összejöveteleken, a szamizdat-irodalom előállításában. 1989-ben szerepük volt a 301-es parcella feltárásában, helyreállításában.

89 = = TIB (Történelmi Igazságtétel Bizottság): az 1988 tavaszán megalakult civil szervezetet főleg az 1956-os forradalom idején betöltött szerepükért elítélt és meghurcolt személyek alapították. Alapvető célkitűzése volt, hogy a magyar köztudatból tűnjenek el a diktatúra történelemhamisításai, és kerüljenek méltó megvilágításba azok az események, amelyek a Kádár-rendszer le kívánt tagadni. 1989-ban fontos szerepet játszottak a Nagy Imre-újrateremtés megszervezésében.

90 = = Mark Palmer (1941–2013) amerikai politikus, diplomata. 1986 decembere és 1990 januárja között az Egyesült Államok budapesti nagykövete. Az 1980-as évek végén többször részt vett az erőszakmentes rendszerváltást követelő demonstrációkban.

július	Forgatás Lengyelországban a választások előkészületein. Interju Szolidaritás ⁹¹ vezetőikkel.
július	Borisz Sztukalin ⁹² az EKA-nál
1989. augusztus	Prága augusztus 21-i tüntetés
augusztus	NDK menekültek Budapesten, A határon menekülések.
augusztus	Nemzeti Kerekasztal tárgyalások a Parlamentben
szeptember	Interju Szabó Zoltán ⁹³ feleségével Párizsban
szeptember	Európa az áramlatok ellen – Fesztivál Amsterdamban.
szeptember	Munkásőrelles tüntetés a Bem szobornál és a Munkásőrség ⁹⁴ székháza előtt.
október	Az MSZMP XIV. rendkívüli kongresszusa
október	Kelet Berlin és Lipcse

Megjegyzés: 1. Az Ellenzéki Kerekasztal ülésein – kizárólagos for-
gatási engedéllyel – kb. 100 órai anyagot vettünk fel.
2. A Nemzeti Kerekasztal vitáit – már nem kizárólagos joggal – de
egyedül a Fekete Doboz rögzítette kb.
20 órában.

1989. október	Örményország – Jereván, Leninakan, Szpitak a földrengés után 1 évvel.
október 23.	Interju Balogh János rendőrszázadossal, aki az előző évi tüntetéseket felügyelő rendőrezred parancsnoka volt.

91 = Szolidaritás (Solidarność): a munkásjogok védelmére 1980-ban alakult országos lengyel szakszervezet. 1989-ig a legnagyobb tömegmozgalmi csoportot alkotta a fennálló szocialista rendszerrel szemben. Az 1988-os sztrájkok következtében a kormány és a pártvezetés rákényszerült arra, hogy az 1981. december 13-án felszámolt Szolidaritás vezetőivel tárgyalásokat kezdjenek. A kerekasztal-tárgyalások eredményeként 1989. június elejére kiírt választásokon a Szolidaritás jelöltjei elsöprő győzelmet arattak.

92 = Borisz Sztukalin (?–?) 1985 júliusa és 1990 júliusa között a Szovjet Szocialista Köztársaság budapesti nagykövete.

93 = Szabó Zoltán (1912–1984) író, publicista, lap- és könyvszerkesztő, szociográfus. 1951 és 1974 között a Szabad Európa Rádió angliai szerkesztőségének vezető publicistája.

94 = Munkásőrség: 1956 és 1989 között a hatalom támogatására létrehozott, közvetlen pártirányítás alatt álló félkatonai szervezet.

október 27–28.	Az SZDSZ második közgyűlése a Gólyavárban. ⁹⁵
október 26–28.	Csenyéte – egy cigány település korrajza.
október 28–29.	Prága – a cseh forradalom
november	Hegyi Karabah – az örmény-azeri ellentét ⁹⁶
november	A kommunista párt iratainak megsemmisítései – éjszakai képek a zúzdából.
november	Ledől a berlini fal
november – december	5 részes egyenként 55 perces film készítése az EKA ⁹⁷ története címmel.
december 22–29.	Romániai forradalom – forgatás: Nagyszeben, Temesvár, Kolozsvár, Nagyvárad
december 25.	Forgatás a BM III/III-as ügyosztályán
december 30.	Végyvári József BM őrnagy – interjúsorozat I.
1990. január 5.	Végyvári portré
január 19.	A DUNA-GATE botrány sajtótájékoztatója a Grafitti moziban
január 20–25.	Végyvári portré
február – március –	Forgatás az ellenzéki pártok kampánymegmozdulásain.
március 20.	Forgatás Marosvásárhelyen a magyarellenes véres pogrom alatt ⁹⁸
március 25. és április 8.	Parlamenti választás Mo-n
április 9-től	Szegénységről szóló film forgatása

[OSA Fekete Doboz Alapítvány Irattára. A Fekete Doboz Videófolyóirat az 1988. és az 1989. évben forgatott anyagainak jegyzéke. Gépirat, aláírás nélkül.]

95 == Gólyavár: az ELTE Bölcsészettudományi Kara Múzeum körüti campusának az 1870-es években épített nagy, nyolcszögletű előadótermét befogadó épület.

96 == Hegyi-karabahi konfliktus: a régóta vitatott hovatartozású Hegyi-Karabah Autonóm Terület parlamentje 1988. elején olyan határozatot hozott, melyben azt kérte, hogy a területet az Azerbajdzsáni SZSZK-tól csatolják át az Örmény Szovjet Szocialista Köztársasághoz. Azerbajdzsán többször is ellenezte a kérést, majd 1988 és 1990 között több alkalommal is örményellenes pogromokra került sor.

97 == EKA (Ellenzéki Kerekasztal).

98 == Marosvásárhelyi pogrom (fekete március): 1990. március 19–20-án Marosvásárhelyen véres összecsapások zajlottak le a zavarkeltés céljából odautaztatott románok és az addig békésen tüntető magyar civilek között. A zavargásoknak több halottja és több száz sérültje volt.

=== Levéltári források ===

Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL)

2.7.1. Napi Operatív Információs Jelentések

4.1. Állambiztonsági munkához készült háttéranyagok

A-3017/15. A BM. Tanulmányi és Kiképzési Csoportfőnökség
állambiztonsági tanulmányai 1/1973 A BM állambiztonsági
szervek speciális bűnmegelőző tevékenysége

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)

M-KS 288. f. 7. cs. A Központi Bizottság (Ideiglenes Központi Bizottság)
Titkárságának iratai (1956–1989)

Vera and Donald Blinken Open Society Archives (OSA)

Fekete Doboz Alapítvány Irattára (rendezés alatt)

300-7-1. Records of Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute,
US Office, Hungarian Subject Files.

=== Hivatkozott irodalom ===

Borbándi, 1996

Borbándi Gyula: *Mókuskok az angolokertben. A Szabad Európa Rádió története.*
Európa, Budapest.

Bozóki (szerk.), 1992

Tiszta lappal: a FIDESZ a magyar politikában 1988–1991. Szerkesztette: Bozóki
András. FIDESZ, Budapest.

Bozóki – Elbert – Kalmár – Révész – Ripp E. – Ripp Z. (szerk.), 1999

A rendszerváltás forgatókönyve: kerekasztal-tárgyalások 1989-ben. 1.

Szerkesztette: Bozóki András – Elbert Márta – Kalmár Melinda – Révész Béla
– Ripp Erzsébet – Ripp Zoltán. Magvető, Budapest.

Bozóki – Elbert – Kalmár – Révész – Ripp E. – Ripp Z. (szerk.), 1999–2000

A rendszerváltás forgatókönyve: kerekasztal-tárgyalások 1989-ben, 1–8.

Szerkesztette: Bozóki András – Elbert Márta – Kalmár Melinda – Révész Béla
– Ripp Erzsébet – Ripp Zoltán. Magvető – Új Mandátum, Budapest.

Elbert, 2018

Elbert Márta: *Kiskamerás történetek. Közügyek és magánügyek.* Gabbiano Print Kft.,
Budapest.

Fodor, 1978

Fodor László: *Pártirányítás és a sajtó*. Tankönyvkiadó, Budapest.

Halmi-Vásárhelyi, 1998

A nyilvánosság rendszerváltása. Szerkesztette: Halmi Gábor – Vásárhelyi Mária.
Új Mandátum, Budapest.

Jakab, 1970

Jakab Sándor: A tömegkommunikációs rendszerek hatékonyabb munkájáról.
Társadalmi Szemle, 2. sz. 33–42.

Kéri, 2004

Kéri László: Limlomok közt turkálva. In *Már megint egy új lap! 1988-tól az EU-ig első évfolyam első számok tükrében*. Szerkesztette: Balázs István.
Animus, Budapest.

Krahulcsán-Müller, 2004

Krahulcsán Zsolt – Müller Rolf: Hivatali- és pártapparátus, irodalom, 1962–1979.
In *Zárt, bizalmas, számozott. Irodalom-, sajtó- és tájékoztatáspolitikai 1962–1979*. Szerkesztette: Cseh Gergő Bendegúz – Krahulcsán Zsolt – Müller Rolf – Pór Edit. Osiris, Budapest.

Kulcsár, 1975

Kulcsár László: Témák és szerepek a köznapi kommunikáció egyik jelentős színterén
– a munkahelyen. *Rádió és Televízió Szemle*, 2–3. sz. 68–74.

Lenin, 1980

Lenin, Vlagyimir Iljics: *A propagandáról és az agitációról*. Kossuth – Kárpát
Könyvkiadó, Budapest–Uzsgorod.

Lick, 1975

Lick József: A politikai tudat tartalma és formálása. *A Politikai Főiskola
Közleményei*, 1. sz. 90–100.

Lovas, 1990

Lovas Zoltán: *Jöttem, láttam, győztek: egy ámokfutó riporter kalandjai Berlintől
Karabahig*. AB-Beszélő, Budapest.

Nóvé, 1999

Nóvé Béla: *Tény/Soros. A magyar Soros Alapítvány első tíz éve, 1984–1994*.
Balassi, Budapest.

Pütkösti, 2005

Pütkösti Árpád: *Szeplőtelen fogantatás*. Népszabadság Könyvek, Budapest.

Révész, 2003

Révész Béla: *Az állambiztonságtól a nemzetvédelemig. A belső biztonsági szolgálat átalakításának alternatívái a rendszerváltás idején*. Acta Universitatis Szegediensis Acta Juridica et Politica, Szeged.

Révész, 2006

Révész Béla: *A „Duna-gate” ügy jelentősége a rendszerváltás történelmében – politológiai értelmezési lehetőségek*. Acta Universitatis Szegediensis Acta Juridica et Politica, Szeged.

Révész, 2018

Révész Béla: *Az Igazságügyi Minisztérium története*. 2. kötet. *A pártirányítás évtizedei (1944–1990)*. Magyar Közlöny Lap- és Könyvkiadó, Budapest.

Van kiút, 1988

Van kiút. A Hálózat Ideiglenes Tanácsának nyilatkozata 1988 májusában.
Beszélő, 24. sz. 52–53.

Tőkés, 1998

Tőkés Rudolf: *A kialakult forradalom. Gazdasági reform, társadalmi átalakulás és politikai hatalomutódlás 1957–1990*. Kossuth, Budapest.

Tőkés, 2018

Tőkés Rudolf: *Újragondolt történelem. Válogatott tanulmányok 1967–2007*. Kossuth, Budapest.

Varga, 1972

Varga Károly: Két koncepció a tömegtájékoztatásról. *Rádió és Televízió Szemle*,
1. sz. 5–14.

==== Sajtó ====

Népszabadság

=== Internetes hivatkozások ===

A Fekete Doboz Alapítvány videóanyagainak katalógusa a Vera and Donald Blinken Open Society Archives oldalán

<https://catalog.osaarchivum.org/catalog/jDeX5RJK#hu>
(utolsó letöltés: 2022. június 11.).

Az Open Society Archives oldalára feltöltött videóanyagok

http://w3.osaarchivum.org/index.php?option=com_hwdvideoshare&task=viewcategory&Itemid=66&cat_id=16&lang=en (utolsó letöltés: 2022. június 11.).

Kulcsszavak

=====

film-színház, 1989, ellenzéki mozgalmak

/ The Role of the Black Box Foundation in the Visual Documentation of the Years of the Regime Change /

Fekete Doboz Alapítvány (Black Box Foundation) was established in 1988 as the first independent media group in Communist Hungary. Since then, Black Box has both participated in and documented Hungarian politics and cultural events in a way fundamentally different from state-controlled media. Black Box gave voice and a face to those deprived of media visibility: those who dared to print samizdat, those who commemorated the 1956 Revolution, those who organized protests against the communist dictatorship, and those who demanded social and political change and advocated national sovereignty before the regime change. Black Box highlights include the “Opposition Roundtable Negotiations,” (1989) documenting the power handover/takeover process that facilitated the peaceful regime change in Hungary from communist dictatorship to multi-party democracy.

Black Box chronicled the events that took place in private flats, underground venues, bars, cinemas, theatres and finally in the streets. The video documentation created between 1988 and 1996 is the largest and most significant private video archive from the era of the regime change in Hungary.



Boldog vagyok. Előadja a Kreatív Mozgás Stúdió
együttes, 1986.

Fortepan /Budapesti Tánciskola
Archívuma

= Rivalda =
////////////////



Petress Zsuzsa és Mednyánszky Ági, 1964.

Fortepan /Kotnyek Antal

==== *Heltai Gyöngyi* =====

/// A pesti bulvár(színház) mint búvópatak a szocialista korszakban

László Miklós és Kellér Dezső,
valamint Kertész Sándor levelezése

A televíziócsatornák kínálatából is kitűnik, hogy a huszadik század elejétől formálódó pesti szórakoztatóipar napjainkban is hatásos produkciókat hozott létre. Ugyanakkor – ahogy arra a korábbi munkáimban is kitértem – már az 1938-ban létrehozott Színművészeti és Filmművészeti Kamara, majd az 1945 után megalakított színházi szervezetek is ellenségesen viszonyultak a pesti bulvárhoz és képviselőihez.¹ 1938 után a zsidó származásuk miatt tiltott kabarészerzők csak más neve alatt dolgozhattak, majd egyre nyíltabban üldözték őket. A színházak 1950-es államosítása után pedig a pártállami irányítás szervei döntöttek arról, hogy ki juthat nyilvánossághoz. Azt, hogy az 1950–1968-as időszak változatos hatalmi stratégiákat felvonultató korszakában miként kezelték a pesti szórakoztatás műfajait és képviselőit, két levéltári kutatása épülő kötetben dolgoztam fel.² Jelen tanulmányom hátterét megvilágítandó, röviden elmondható, hogy a szocialista korszak kezdeti éveire jellemző ideológiai és adminisztratív támadások ellenére a pesti bulvár műfajai iránti közönségérdeklődés fennmaradt, bár az államosított színházi struktúrában jóval kevesebb szórakoztató profilú színházi intézmény kapott működési lehetőséget. A bulvárműfajok erőteljes politikai propagandával fűszerezése rövid és sikertelen kísérlet maradt, hisz a sablonos humorpanelek és a háború előtti színházi világból átemelt komikusok dominánssá tették az „öncélú szórakoztatást”. Eltérő taktikát alkalmazva, 1957 után (de az 1960-as évek közepétől már mindenképpen) a színházi irányítás elfogadta és a konszolidáció erősítésére használta a pesti bulvár egyes képviselőit. Ennek részeként a helyi szórakoztató hagyomány múltja is felbukkanhatott a társadalmi nyilvánosságban, a televízióban, a rádióban és a könyvekben. Jelen tanulmányban azt vizsgálom, hogy a tömeg-

1 == Heltai, 2018; 2020.

2 == Heltai 2011; 2012.

kultúra mesteremberei miként látták hagyományuk életképességét, illetve a kényszerű korlátozások után, az 1960-as évektől miként építették újra nyugati, elsősorban amerikai kapcsolatrendszerüket. A háború előtti szórakoztatóiparban aktív alkotók magánlevelei vonatkozó részleteinek idézésével és kommentárjával azt a feltételezést kívánom bizonyítani, hogy e generáció itthon és emigrációban élő tagjai ebben az időszakban hozták létre – saját biográfiai emlékeztükre támaszkodva, könyveik és produkcióik segítségével – a pesti szórakoztatóiparnak a társadalmi és kulturális emlékezetben máig élő örökségét.

Kevésbé kutatott, hogy a pesti bulvár mesteremberei közül milyen szempontok szerint különítették el a „túrteket” és a „tiltottakat”. Kellér Dezső például végig színpadon maradhatott. 1945–1948 között a Pódium Kabaréban, utána a Kamara Varietében, majd a Vidám Színpadon lépett fel. Ugyanakkor – ha feltehetőleg támogatta is a baloldal 1945 után fokozatosan erősödő térnyerését, majd 1948 után a kommunista fordulatot – a politikai irányváltásokat is figyelembe vevő konferanszaiban nem volt jellemző rá az agresszív, bohém szocializációs közegét megtagadó hangnem. Nem tudok ellene folytatott politikai támadásról sem. Hogy Kellér miként működhetett folyamatosan a szocialista korszakban, és 1957 után miért kerülhetett a támogatottak kategóriájába, arra levéltári forrást nem találtam. Az 1950–56-os korszakra vonatkozóan fontos megjegyezni, hogy az államosított Fővárosi Operettszínház hithű sztálinista igazgatónöje, Gáspár Margit kétségtelenül bízott benne. Hisz őt és szerzőtársát Békeffy István kérte fel Kálmán Imre operettjei, a *Luxemburg grófia*, majd a *Csárdáskirálynő* librettójának némileg osztályharcos szemléletű feldolgozására.³ Kellér közreműködött az ugyanebben a színházban bemutatott *Palotaszálló* című szocialista operett szövegkönyvének létrehozásában is.

Az OSZK Színháztörténeti Tárában őrzött levelezése arról tanúskodik, hogy a 1960-as évektől Kellér nyugati emigrációban élő neves kollégái sorával – Szirmai Albert zeneszerzővel, Vadnay László kabarészerzővel, Wertheimer Elemér egykori színingazgatóval és színházi vállalkozóval – levelezett. Szórakoztatóipari kapcsolatai nem meglepőek, hisz a háború előtt Kellér írta a „Hét humora” rovatot a *Színházi Életben*, dolgozott vicclapok, az *Ojság* és a *Fidibusz* számára is. Konferálni a Bethlen téri Színpadon kezdett, de szállított kabaréjeleneteket az Andrássy úti Kabarének, és frivol dalszövegeket kupléénekeseknek.

Bár Kellér tehetsége a tv-felvételeken fennmaradt konferanszaiból is nyilvánvaló, hiszen intelligensen, nem csupán az ideológiai meggyőzés szándékával konferált, az továbbra is kérdés, hogy 1957 után miért számára vált elsősorban lehetségessé, hogy könyveiben (*Kedves Közönség!; Pomócsi kalandjai; Kis ország vagyunk; Pest az Pest; Kortársak és sorstársak; Leltár. Naplóból; Fogom a függőnyt*) felelevenítse az 1945 után héttérbe szorított pesti bulvár örökségét. Sőt, a szocialista korszak kritikusi értékrendjét megkérdőjelezve síkraszállhatott a szórakoztató műfajok

3 = = Erről lásd Heltai, 2012: 201–235.

egyenjogúsításáért: „Mit vétett a nemes hagyományokkal rendelkező kabaré, hogy őt kirekesztik a szalonképes műfajok sorából? Felelhetnek, hogy művelői újabban lejáratták. Még ha így is volna, a műfaj attól – műfaj marad. És ahogy nem kérünk a faji megkülönböztetésekből, ugyanúgy nem kérünk a műfajiból se!”⁴

== A Kellér–László-levelezés

„Miklós, gyere haza, nem tudod, mi lett a Dezsőből.”⁵

László Miklósnak, a napjainkban is sokszor sikerrel felújított *Illatszertár* szerzőjének Kellérhez címzett leveleiben azt vizsgáltam, hogy New Yorkból miként ítélte meg a két háború közti pesti bulvárhumor és benne saját darabjai időtállóságát. Levelezésük 1962-től élénkült fel. A sikeres és aktív konferanszié ekkor vetette fel, hogy László jelenetei több évtizedes szünet után Pesten esetleg újra színpadra kerülhetnek. Kellér azután írt, hogy László eljuttatta hozzá egy régi kabaréjelenetét. Dialógusuk, melynek egyik felét ismerjük csak, ekkor indult meg arról, hogy az 1920–1930-as évek Budapestjére reflektáló tréfák mennyire lehetnek hatásosak a második világháború és 1956 tapasztalata után. De felmerül László leveleiben az emigrációban, piaci alapon működő színház feltételrendszerében és az itthon, államosított színházi közegben lehetséges karrierutak összevetése is.

László 1938-ben hagyta el Magyarországot, nagyon bízva az amerikai érvényesülésben, pedig Pesten sem volt sikertelen. 1926-ban az Apolló Kabarében mutatkozott be, majd a Belvárosi, a Renaissance, a Vígszínházban, a Kis Komédiában és a Terézkörúti Színpadon működött. *A legboldogabb ember* című darabját bemutatta a Nemzeti, a *Dr. Kerekes Mária*t a Vígszínház. Legnagyobb sikerét a Vígszínház Kamaraszínházában 1937-ben, Sulyok Mária, Ráday Imre, Kabos Gyula főszereplésével színre került *Illatszertárnak* köszönhette. Ebből 1940-ben Lubitsch Ernő forgatott sikeres, pesti nosztalgiaimage-et építő filmet *The Shop Around The Corner* címmel.

László New Yorkban kezdetben sokat küszködött, rövid ideig magyar színházat is működtetett, majd filmekhez szállított témákat. 1962-ben Kellér pozitív visszajelzésére örömmel reagált. „Édes Dezsőkém, köszönöm aranyos leveledet, amit igen jól esett olvasnom. Kis híján egy negyed század múlt el azóta, hogy mi utoljára találkoztunk az Abbáziában, az ablak mellett. [...] Dezsőkém, valójában számárság volt tőlem, hogy Pestre küldtem Csathó Kálmánnak⁶, drága Barátomnak, a Vén számár

4 == Kellér, 1986: 58.

5 == OSZK SZT Fond 14/10/325. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1965. február 17.

6 == Csathó Kálmán (1881–1964) író, rendező, az MTA tagja. Berlinben és Párizsban színházi tanulmányokat folytatott. 1909-től a Nemzeti Színház rendezője, 1919–1924 között és 1931-től 1935-ig főrendezője. 1940–41-ben a Magyar Színház és az Andrássy Színház művészeti igazgatója. Gyakran rendezte saját műveit. Színdarabjai mellett írt színházi tárgyú visszaemlékezéseket is, melyek 1956 után jelentek meg: *Ilyennek láttam őket* (1957); *A régi Nemzeti Színház* (1960).

című régi, megporosodott kis dolgozatomat, s azt írtam neki, hogy ha alkalmasnak véli, küldje el Nektek. Hiszen tudnom kellett volna, hogy az a darab bizony régen kiment a divatból, legalábbis Pest számára, hol sokkal nagyobbbat változhatott a világ, mint én elképzelhetném. De úgy volt az, hogy éppen Csathó és Bandi testvérednek⁷ gyönyörű könyvei a régi pesti színházi világról úgy átszaturáltak engem, hogy eszembe juttatták ezt a Somlaynak⁸ írott, a régi Nemzetivel is kicsit kapcsolatos, nem is a legjobban sikerült darabomat. [...] De mikor már postán volt, megbántam, hogy elküldtem mert bizony magamtól is rájöttem, hogy nem alkalmas, nem lehet érthető a mai közönség számára, pontosan azért nem, amit Te is, igen helyesen, megláttál benne. Nem lehet az ilyet mert most nem is szabad. Mert – ha van, vagy volt lelke – épp abban rejlik picike mulatsága, amit ma már nem érthetnek, az epizódfigurákban.”⁹ Kellér tehát finoman visszautasította a jelenetet, de nyitva hagyta a lehetőséget más kabarészámok számára: „Viszont – miféle darabot küldhetnék én Nektek? Én magam nem bírom eldönteni, hogy kis híján legalább száz kabaré darabom közül melyik élő még, és melyik halott [...] Igen valószínű, hogy azok a kis darabok, amik a legközelebb állnak hozzám, vagyis amiket igen szívesen és őszintén írtam, meghaltak, s ma már nem aktuálisak, mert korpépek voltak, miként hogy minden valamirevaló írás mindig, kivétel nélkül, korpék.”¹⁰

Következő levelében azért felhozta legjobbnak tartott művét, a *Szent Lázár Patikát*. Szövege már eljutott Kellérhez, aki a pesti bemutató érdekében változtatásokat javasolt. László sértődöttség nélkül indokolta, miért nem kívánta ezeket végrehajtani. Anyagilag nem volt rászorulva a pesti megjelenésre, hisz az *Illatszertár*ból készült musicalt ekkoriban a Broadway-n és a londoni West Enden is játszották. Érzelmileg viszont szüksége volt lezárulónak érzett karrierje, a pesti kollégáihoz fűződő viszonyának átgondolására: „Az elvándorolt emberben megnőnek az érzések, nyersebbek, őszintébbek lesznek, s látása is megtisztul, megélesedik. Közelebb vagytok

7 = = Kellér Andor (1903–1963) író, újságíró. Az 1920-as években az *Újság*, a *Revü* és a *Világ* munkatársa, az 1930-as években a *8 órai Újságnak*, a *Reggelnek* és a *Népszavának* dolgozott. 1942-ben munkatáborba hurcolták. 1945 után a *Világosság*, 1948–1949-ben a *Szabadság*, 1954–56-ban a *Művelt Nép* folyóirat, 1957-től haláláig az *Esti Hírlap* munkatársa. A *Bal négyes páholy* című regénye (1960) az operettjátszásra alapított Király Színházról és annak igazgatójáról, Beöthy Lászlóról szól.

8 = = Somlay Artúr (1883–1951) színész, színészpédagógus, a két háború közötti időszak kiemelkedő tehetségű drámai színésze. 1900-tól vidéken, 1905-től a Vígszínházban, a Thália Társaságnál és a Fővárosi Kabaréban szerepelt. 1908–1921, majd 1946–1951 között a Nemzeti Színház tagja. A *Valahol Európában* című film című film főszereplője. 1948-tól 1950-ig a Színiakadémián tanított. Kossuth-díjas (1948, 1951), kiváló művész (1950), a Nemzeti Színház örökös tagja (1948). 1951. november 10-én öngyilkos lett, miután a kitelepített színészek érdekében Rákosi Mátyásnak írt levelében megfogalmazott kérését visszautasították. Öngyilkosságát a pártvezetés eltitkolta.

9 = = OSZK SZT FOND 14/10/315. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1962. március 30.

10 = = Uo.

hozzám, mint valaha is voltatok. Jobban vágyom a barátságotok után, mint valaha. Mikor Pestre gondolok és oda vágyakozom, nem uccák és házak jutnak eszembe, hanem néhány ember az uccán s a házakban. [...] Te is elvándoroltál – tőlem, kortársaktól, ifjúságotól, barátoktól, egy kicsit régi enmagadtól. Benned is megnőttek az érzések. Hiszen ez a fő oka annak, hogy mindenképp szeretnéd az én szerény darabomat színpadról nézni, s ezért kutatod a módját annak, hogy miként is lehetne valahogy úgy megváltoztatni, hogy Pesten most előadják. Innét ered a tanácsod, amiért hálás vagyok és nagyon szeretlek. De sajnos nem lehet változtatni, sem a darabon, sem a mai felfogáson.”¹¹

Az 1962. június 30-i levelében Kellér készülő kabarétörténeti könyve a téma. Maga a publikálás lehetősége is arról tanúskodik, hogy Magyarországon változott a viszony ehhez a korábban lenézett városi szórakozási formához. László szívesen kapcsolódott volna az emlékidezésbe. „Sajnálom, hogy nem vagyok most Pesten, és nem tudok Veled hosszabban elbeszélgetni, mesélnék Neked sok olyan derűs régi történetet, amik nagyon beleillénének a kabaréval kapcsolatos könyvedbe Gárdonyi Lajosról¹², Petiről¹³, Gomba Elláról¹⁴, a kis Rottról¹⁵ akinél elkezdtem az irodalmat, havi kétszázért a Kis Komédiában – ami a régi Folies Capriceből lett Kis Komédia – s ami

11 = = OSZK SZT Fond 14/10/317. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1962. május 31.

12 = = Gárdonyi Lajos (1896–1945) színész. 1920–1925 között a Belvárosi, 1925–1938-ig a Vígszínház tagja volt. 1923–24-ben a Magyar Színházban, 1930–31-ben a Fővárosi Operettszínházban, 1935–36-ban a Budai Színkörben is fellépett, 1926–1937 között szerepelt a Terézkörúti Színpad műsoraiban is. 1940-től csak az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület (OMIKE) előadásain szerepelhetett. Munkaszolgálatra hívták be, ahonnan nem tért haza.

13 = = Peti Sándor (1898–1973) színész, színészpédagógus, 1931-től haláláig több mint ötven filmben játszott, főként karakter- és epizódszerepeket. 1921-ben az Apolló Kabaréban kezdte pályáját. 1923 és 1934 között megszakításokkal tagja volt az Andrásy úti Színháznak. 1924–25-ben a Magyar, 1929–33-ban és 1934–40-ben a Vígszínházban játszott. Fellépett a Talkie és a Modern Kabaréban, 1935–40-ben a Terézkörúti, 1939-ben a Dunaparti Színpadon, 1941–42-ben a Royal Varieté Színházban. A második világháború idején származása miatt nem léphetett színpadra. 1946-tól 1956-ig a Nemzeti, 1957–1960 között a Petőfi, 1960–1963 között a Jókai, 1963–64-ben a Thália Színház tagja volt.

14 = = Gombaszögi Ella (1898–1951) színésznő, az 1930-as évek filmjeinek „komikaideálja”. 1913-ban a Vígszínház, 1924-től 1929-ig a Magyar Színház tagja volt. Ezt követően szerepekre szerződött a Belvárosi, a Fővárosi Operett, a Király, a Magyar Színházban. Kabaréban is játszott. 1940–41-ben a Fővárosi Operettszínház tagja volt. A zsidótörvények miatt csak 1945 után folytathatta pályáját. 1945–1947 között a Fővárosi Operett tagja volt, de a Royal Revü Varietében is szerepelt. 1947–1949 között a Víg, 1949-től 1951-ig a Madách Színház tagja volt.

15 = = Rott Sándor (1868–1942) színész, színházigazgató, a magyar kabaré meghatározó alapítói közé tartozott. 1918-ban Steinhardt Gézával megnyitotta a Kis Komédiát, amelyet 1927-ig vezetett. 1927–1928-ban a Komédia igazgatója lett, de csődbe jutott. 1928-ban a Fővárosi Operettszínházban és az Andrásy úti Színházban vendégszerepelt 1935-től 1939-ig a Komédia színésze volt. Ezután csak az OMIKE színpadán szerepelhetett.

most a Vidám Színpad, ahol Te konferálsz.”¹⁶ Kiderül, hogy a Pestet és New Yorkot összekötő színházipari hálózat tagjai követték egymás pályáját, függetlenül attól, hogy az óceán melyik partján éltek. „Tegnap beszéltem Marton Böskével, aki nagy szeretettel emlékezett Rólad és Bandiról és nagy elismeréssel. Egyébként ő itt az irodalmi képviselőm, nagyszerű dolga van, és nagyon elismert, sikeres, kitűnő ügynök.”¹⁷ Marton a neves pesti színházi kiadó, Marton Sándor lánya volt, Hatvany Lajos második felesége. Az 1960-as évekre két testvérehez hasonlóan a kozmopolita szórakoztatás nemzetközi kereskedelmének magas szintjein tevékenykedett. Ügynöksége (The Marton Agency) máig működik, és képviseli többek közt László Miklós műveinek jogait is.

A levelezésben ezután beálló majd kétéves szünetet Kellér testvérenek, az újságíró-író Kellér Andornak az 1963 augusztusában bekövetkezett halála okozhatta. Nemzedékük elmúlására figyelmeztet, hogy Kellér újbóli jelentkezése is egy színházi ember, Csathó Kálmán halálához kapcsolódott. László válaszában a sokasodó veszteségek összekapcsolódnak. „*Drága jó öreg Barátomat, Kálmánt nagyon szerettem, és igen közel éreztem magamhoz. Egyetlen Barátom volt, kivel huszonhat év óta rendszeresen levelet váltottunk, és kihez negyvenhét esztendő emlékezete fűz. Tizennyolc éves voltam és első éves színiakadémiai növendék, mikor megismertem őt és mindjárt éreztem a szeretetét – és tíz évvel később ő rendezte első darabomat a Nemzeti Színházban. Ama nagyon kevesek közé tartozott, kik soha csalódást nem okoztak senkinek. Jó volt, bölcs volt, okos volt, finom, művelt kedves, melegszívű, drága Ember volt és tiszta, értékes, nagyszerű író. És bennem így fog élni örökké, míg élni enged az Isten. Még azt sem tudtam megszokni, hogy Bandi nincs többé. Jobban hiányolom Őt, mint valaha is hittem volna.*”¹⁸

Az újrakezdett dialógusban a következő levél Kürthy György¹⁹ színész amerikai látogatását tárgyalja. László több színházba is meghívta egykori színiakadémiai tanárát, aki New York-i élményeiről cikket írt a *Film Színház Muzsikába*. Kiemelte vendéglátója *She Loves Me* című musicaljének sikerét a Broadwayn.²⁰ Az írás megint a szórakoztatóipari emigráció irányába történő magyarországi kultúrpolitikai

16 == OSZK SZT Fond 14/10/318. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1962. június 30.

17 == Uo.

18 == OSZK SZT Fond 14/10/ 320. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1964. február 14.

19 == Kürthy György (1882–1972) színész, színházigazgató, díszlettervező, író. 1906-ban a Nemzeti Színházhoz került, ahová nyugdíjazásáig (1935) mindig visszatért. Közben játszott Kolozsvárott, illetve igazgatója volt a pécsi (1923–24) és a szegedi (1930–31) színháznak. 1953-tól két évadon át a győri Kisfaludy Színház tagja volt, az 1955–56-os évadban a József Attila Színházban játszott. 1916-tól 1923-ig a Színművészeti Akadémián maszkírozást tanított.

20 == Kürthy György: Futó látogatás a Broadwayn. *Film Színház Muzsika*, 1964. február 21. 20.

nyitást demonstrálta. Ahogy az is, hogy Kellér újra darabot kért Lászlótól, aki azonban tartott a humor időn és téren átívelő kulturális transzferének nehézségeitől. „Új darabot írni egy új pesti kabaré számára azért nem tudok, mert ehhez ismernem kéne az új Budapestet, amit annyira nem ismerek, mint tyúk az ábécét.” Mindenestre azért áttekinti tréfáit, az azokat sikerre vivő komikusokat is felidézve: „Annyi darabot írtam elmebetegéről – emlékszel az »Egy óra az örültek házában« címűre, amit elébb a kis Rott játszott a régi Révay utcai Kis Komédiában, aztán szegény Ormos Laci²¹ a Bethlen téri Színpadon? Jó az ilyesmi ma is?”²² A következő levélben egy Kellér által küldött kötet, a *Krúdy világa* váltotta ki a szocialista Magyarországgal ellenségesnek nem mondható László elismerését. „Kitűnően szerkesztett könyv, gyönyörű kivitelben, jól esett olvasni, s lapozgatni benne, feltámasztotta bennem a múltat. Büszkén mutogattam néhány ismerősömnök, kik hazánkat csak a földrajzból ismerik, hogy lássák – legalább kivitelben – milyen finom, izléses, szép könyvet tudnak kiállítani Magyarországon, forradalmak, háború, ostrom s minden tolvajlás dacára. Köszönöm, hogy gondoltál rám, örömet okoztál nekem. Persze hogy elsőnek Bandival és Kálmánnal vágytam a könyvben találkozni. Őket egyébként időnként újra olvasom, ama könyveiket, miket tőlük kaptam, Pestről. Egyszerre fáj és jólesik őket olvasni. Borzasztóan hiányzanak. Avelük való levelezés. Nem is képzeled, mekkora úr van bennem, micsoda rémes hiányérzés. Valójában ők kötöttek Pesthez. Kértek, csalogattak haza, biztattak, néha szinte követelték, hogy jöjjek, szinte szemrehányással, hogy miért halogatom.”²³

Az óhazába utazás ekkor már csak László elhatározásán múlt, politikai akadály látszólag nem volt. De az emigráns körökkel kevés kapcsolatot ápoló László nem tudott dönteni: „Akiket leveledben jelzel, hogy Pesten jártak, vagy készülnek menni, ha hiszed, ha nem, én 25 éve nem láttam. Csudálatos dolog, de így igaz: sokkal közelebb vagy hozzám te, mint bármelyik itt élő egykori honfitársam, kikkel az égvilágon semmi közösségem sincsen már, míg veled van, sok. (Kivétel talán egyedül Roboz Aladár²⁴ és

21 = Ormos László a Vígszínház segédrendezője volt, majd 1930-ban a Paramount szerződtette. László feltehetőleg Ormos Béla (1899–1945) színészre gondol, aki első sorban kabarékban lépett fel. 1930–1934 között a Bethlen-téri Színpadon, 1934-ben a Budapesti, 1935-ben a Teréz körúti Színpadon, 1936-ban a Bethlen-téri Színházban játszott. 1939 után származása miatt csak az OMIKE Művészakció színpadán szerepelhetett. Munkaszolgálatra hívták be, Pozsonyigétfalun, majd Hamburgban és Mauthausenben volt fogoly, itt halt meg.

22 = OSZK SZT Fond 14/10/321. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1964. június 4.

23 = OSZK SZT Fond 14/10/322. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1964. július 22.

24 = Roboz Aladár (1895–1986) színházigazgató. 1918-ban megalapította a Margitszigeti Színpadot. 1923-ban létrehozta a Teréz körúti Színpadot, 1926-tól 1930-ig a Royal Orfeumot vezette. Több flimipari vállalatnak is vezetője volt. 1930-tól mint a Sascha Filmipari Rt. budapesti igazgatója működött. 1948-ban kivándorolt az USA-ba, és színdarabügynökséget tartott fenn.

*Incze Sándor*²⁵, egyedül ők azok, kikkel nagyritkán találkozom, azok közül, kiket te is ösmersz, s kik a régi Pestről valók. Főként Roboz Ali, kivel ha nem is személyesen, de telefonon majdnem minden nap találkozni szoktam.” Ugyanakkor Lászlót vonzotta a szakmai lehetőség, a pesti szórakoztatás aktuális stílusának megismerése: „Már csak azért is vágyom Pestre jönni, hogy megnézzem a mai kabarét, meghallgassalak Téged és megismerjem a mai ízlést – a mai korlátokkal. Háttha mégis írhatok egy pár pesti kabarédarabot, ami – hiába – mégis csak szenvedélyem maradt, dacára, hogy hosszú ideje nem úzom.” Az utazás tervével kapcsolatban kiderül, hogy László ügynöke az 1960-as években már üzletileg is érdekelt volt a transzatlanti kapcsolatok újjaépítésében. „Marton Bözsi is kerget Pestre. Egyre biztat.”²⁶

De Lászlót viszonylagos New York-i magányában inkább a múlt, a számvetés foglalkoztatja: „...lassan készülő könyvemben gyakran – sőt, majdnem mindig régen elhalt emberekről szólok, rokonokról, Barátokról, régi mesterekről, szóval az igazság az, hogy mostanában sokkal több időt töltök halottak társaságában, mint élők között. S több időt a régi Pesten, mint a mai New Yorkban.”²⁷ Nem tudni, hogy ez a visszaemlékezés elkészült-e, de az emlékezet kérdése Lászlót láthatólag izgatja. Hisz következő levelében megint az idő múlásával megváltozó perspektíva a téma, ezúttal az eltűnt pesti kávéházi életforma ürügyén. „Könnyű volt röhögni, huszonnégy éves voltam, s mint a *Folies Caprice* (akkor már *Kis Komédia*) dúshajú és dúsreményű háziszerezőjének határozottan az volt a meggyőződésem, hogy ugyanaz a foglalkozásom, ami Molnár Ferencé és Bernard Shawé. (Nincs kizárva, hogy még arra is gondoltam, hogy jobb vagyok náluk.) Dehát... akkor még nem volt lépcsőhurutom és nem volt Hitler se. Csak Fészek volt, és Japán és Abbázia, és Oktogon és Éden kávéház, és shmen és baccarat és rómi (És casino, Veled, reggel négyig, pengős alapon).”

László utalt a zsidóságához kapcsolódó traumákra is, de rövidre zárta az érzékeny témát. „És a pesti zsidók (főleg a bankigazgatók) csak Nádas Sándortól²⁸ és Egyed Zoltántól²⁹ félték, mert még nem volt Eichman[n] és Himmler. – No de ezt

25 == Incze Sándor (1889–1966) újságíró, szerkesztő. A 1912-től 1938-ig a korszak legelterjedtebb színházi hetilapjának, a *Színházi Életnek* volt a szerkesztője. A lap betiltása után 1938-ban emigrált az USA-ba, ahol *Stage*, majd *Theater Arts* néven indított lapot, de vállalkozása nem volt sikeres. Ezt követően színdarabok és színészek közvetítésével foglalkozott.

26 == OSZK SZT Fond 14/10/322. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1964. július 22.

27 == OSZK SZT Fond 14/10/323. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1964. november 30.

28 == Nádas Sándor (1883–1942) újságíró, író. Különböző lapokba írt kritikákat, novellákat, majd *A Nap* rendőri riportere lett. 1907-ben indította meg *Pesti Futár* című hetilapját, amely éles hangú támadásaival, eleven, irodalmi igényű riportjaival, a közéleti személyek magánéletét leleplező cikkeivel a magyar bulvársajtó képviselője lett. 1939-ben az USA-ba vándorolt ki.

29 == Egyed Zoltán (1894–1947) lapszerkesztő, kritikus, színpadi szerző. Szókimondó újságírói stílust honosította meg a színikritikában 1921-től a *Reggelben* és az *Esti Kurírban*, 1924-től a *Színházi Életben* publikált. 1938–1944 között a *Film Színház*

témát fejezzük be, nem is érdekes, s nem is illő a mi levelezésünkbe.” Az 1938. évi xv. törvénycikket, közismert nevén az első zsidótörvényt május 29-én hirdették ki, melynek következtében a korábbi magánszínházi működés politikai hatásra gyökeresen átalakult. Az addigi szakmai-érdekvédelmi szervezetek helyett létrehozták a Színművészeti és Filmművészeti Kamarát. Az új szervezetnek, melybe kötelező volt belépni, egyik fő célja a színházi területen meghatározónak, túl nagyinak ítélt zsidó jelenlét adminisztratív eszközökkel történő visszaszorítása volt. Feltehetőleg a zsidó származású László Miklós emigrálási szándékát is nagyban erősítették ezek a fejlemények. Az 1939. évi iv. törvénycikk, vagyis a második zsidótörvény május 5-én lépett életbe, ez 6%-ban maximálta a kamarába felvehető zsidónak tekintett tagokat. S mivel csak kamarai tagok léphettek színpadra, ez az érintett színészek sorát tette munkanélkülivé. A törvény szerint zsidónak tekintendő személy igazgató, művészeti titkár, rendező nem lehetett. Ettől fogva a kamara színművészeti főosztálya ellenőrizte a keresztény–zsidó arányszámot a társulatokban. A bevallott cél a „zsidó tőke” kiszorítása volt a budapesti magánszínházakból.³⁰

Az 1938-ban emigrált László is e megalázó intézkedések elől menekülhetett el. Amerikai pályája azonban az általa vártnál kevésbé sikeresen alakult. Írói munkából tudott csak megélni, sokszor volt pénzzavarban. A meghódítani kívánt Broadway és Hollywood munkái közül lényegében csak az *Illatszertár* amerikai adaptációjára tartott igényt. Kellérral folytatott levelezése kellő indokot szolgáltatott arra, hogy országváltása következményeit mérlegelje. „*Furcsa, hogy egyre kísért a múlt, s ha tudnád, mennyire. Nem lehet tőle elszakadni. Az emberrel van, egyre, örökké, mint az árnyék. Azt hiszem, ezt már kitapasztaltad a leveleimből. Mikor eljöttem Pestről, 38-ban, és elbúcsúztam Jób Dánieltől³¹, a Vígszínházban, azt mondta nekem: nobát, most elmegy Amerikába, és filmet fogsz írni, és soha többé nem fogunk eszedbe jutni... – én csak néztem, néztem, és körülbelül ilyesmit válaszoltam neki: direktor úr, maga igazán azt hiszi, hogy ez ilyen könnyű? Hogy az ember úgy változtatja a hazáját, mint az ingét, vagy a ruháját? Májna szürke, holnap kék... és semmi különbség? Amilyen blazírt, cinikus ember volt, talán tényleg azt hitte, hogy semmi különbség.*”³²

László számára azonban pesti karrierjéhez fűződő viszonya nem volt lezárt, s ezt a számvetést Kellér Magyarországon ekkoriban sorra megjelenő könyvei is in-

Irodalom című hetilap főszerkesztője volt. 1937-ben fél évet Hollywoodban töltött. 1944 végén a nyilasok Sopronkőhidára hurcolták, megkínózták, majd Ausztriába munkatáborba vitték. Betegen tért haza, 1945 után egyre kevesebb cikke jelent meg.

30 == Erről lásd Heltai, 2017.

31 == Jób Dániel (1880–1955) rendező, színházigazgató, író, újságíró. Színkritikusként kezdte, 1909-től a Vígszínház legendás rendezője, 1921-től művészeti igazgatója. 1926-tól 1939-ig Roboz Imrével mint vállalkozó igazgató irányította a színházat. 1945-ben visszakerült a Vígszínház élére, de két esztendő után kénytelen volt távozni. Utána munkát nem kapott, nyomorban halt meg; haláláról a lapok nem tudósítottak.

32 == OSZK SZT Fond 14/10/324. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1965. január 27.

spirálták. A *Kis ország vagyunk* írásainak színvonala és őszintesége meglepte, a pesti konferanszié-stílus szocialista korszakbéli folytathatóságát is érzéklni vélte. „*Mi lett belőled, uramisten, alig tudom elhinni. Akkorát nőttél bennem, hogy jól esett magyarnak érezni magamat, mikor olvastalak. Ha pedig nem érzed ki a soraimból, hogy őszinte vagyok, ne is olvass tovább. A konferanszaid kis remekművek. Nem is konferanszok, írásmű, könyv, értelem, vélemény, kritika, mondanivaló, korkép. Hogy olvastalak, olykor a fiatal Molnár Ferenc jutott eszembe, az, aki krokikat írt, s úgy, mint azóta kevesen. Ilyen jók a konferanszaid. Most már megértem, hogy miért szeretnek annyira, és nem csak a közönség, hanem a szakmabeliek is, és az értelmes, művelt emberek. Megértem Bandi bátyád rajongását is, aki azt írta nekem: Miklós, gyere haza, nem tudod, mi lett a Dezsőből. Akkor azt hittem, elfogult irántad. Nem volt... vagy, ha az volt, akkor én is az vagyok.*” A dicséretben annak a konstatálása is benne van, hogy az államosított színházi közeg végeredményben töretlen karriert biztosított Kellérnek, aki az 1960-as években már nem kényszerült politikai propagandára. A könyv lapjain László felismerte egykori kollégáit: „*Az öreg Pomócsiban ráismertem a Salamonra*³³. *Azt is megértem most, hogy ő is népszerűbb, mint valaha. Aki ilyen szerepeket kap. [...] A Papában is a Salamonra ismertem. A papa helyezkedik. Briliáns. De legjobban mégis a »Nyugdíjasok« tetszett. Okosan tetted, hogy végire hagytad. És az »Irodalmi kávéház« és a »Sztriptíz«.* Irigyeltem a színészt, aki a nézőtéren ordított: *Dévay. Ki játszotta? Biztos a Keleti*³⁴. *Vagy talán a Komlós Vili?*³⁵ *Ha még élt akkor.*” A kulturális kontextus változásából eredően ugyanakkor

33 = Salamon Béla (1885–1965) színész, színházigazgató. 1913-ban a Royal Orfeum színésze lett. 1920–21-ben a Bonbonnière Kabaré, 1921–1923 között az Apolló Színpad tagja volt, de az Emke és a Trocadero Kabaréban is fellépett. 1923-tól 1931-ig a Teréz körúti Színpad élén állt. 1933–34-ben a Komédia Orfeumban, 1934-től 1938-ig a Teréz körúti Színpadon játszott. 1940–1944 között csak az OMIKE Művészakció előadásain szerepelhetett. 1945-től játszott a Kamara Varietében, a Royal Revü Varietében. 1950-ben a Népvarietében, 1951-ben a Kisvarietében, 1953-ban a Budapest Varietében is fellépett. 1951-ben a Vidám Színpadhoz szerződött, amelynek haláláig tagja maradt. Jellemzően a félszeg, de ravasz kisember figuráját játszotta.

34 = Keleti László (1904–1972): színész, akinek kissé harsány humora elsősorban karakter szerepekben érvényesült. 1923-ban a Belvárosi, 1927-ben az Új Színház tagja lett. Ezután majdnem minden fővárosi magán színházban és kabaréban fellépett. 1938–1940 között varieté számmal külföldön – London, Párizs, Dánia, Olaszország – turnézott. 1940–44 között csak az OMIKE Művészakció előadásain szerepelhetett. 1945 után először a Víg, 1949-től a Fővárosi Operett, majd 1964-től a Thália Színház tagja volt.

35 = Komlós Vilmos (1893–1959) színész. Vidéki évek után 1926-tól 1934-ig a Teréz körúti Színpad, 1934–35-ben a Király Színház, 1935–36-ban ismét a Teréz körúti Színpad, 1936–1939 között a Pódium Kabaré tagja volt. 1940-ben a Kamara Varietében szerepelt. 1940–41-ben a Komédiában hasbeszélőként lépett fel, 1945-től 1949-ig a Pódium Kabaréban, 1945-ben a Vidám Varietében, 1948–49-ben a Művész Színházban, 1950-ben a Népvarietében, 1950–1952 között az Úttörő, 1951-ben az Ifjúsági Színházban játszott. 1951-ben a Vidám Színpad szerződtette.

bizonyos referenciák hiányoztak László számára: „*Fogalmam sincs, hogy ezek mit jelentenek: Maszek, Közért, Keravill bolt, FIK. Légy szíves, ha akad rá időd egyszer, írd meg nekem. A Maszek miatt nem tudok aludni. A Fiket és Közértet még csak ki tudom valahogy számítani, körülbelül – de a Keravill bolt sehoggy se megy, fülzúgást kapok tőle, ha sokáig tűnődöm, hogy vajon mi lehet??*” A szocialista jelen viccesen hangzó intézménynév-rövidítései is jelzik, hogy a kabaré mennyire helyhez kötődő műfaj, a nevetéshez elengedhetetlen a közönség fejében létező tudás arról a valóságról, ami a szocialista korszakban (is) ellenmondott a fennen hirdetett elveknek. Kellér intelligens fricskái Lászlónak többet elmondtak az 1960-as évek Magyarországról, mint a hivatalos híradások. „*Még nem akadt kezembe semmilyen trásmű, ami így, ilyen kristálytisztán megmutatta volna számomra a mai Magyarországot – és főként Pestet. [...] Nem léptél senkinek az örökébe. Nincs elődöd, nem követsz senkit, nem utánzol. Egyéniség vagy, Kellér Dezső. Magad teremtetted enmagadat.*”³⁶

A továbbiakban Kellérnek az *Illatszertár* musicalváltozatának magyarországi bemutatási feltételeit firtató kérdésére válaszol. A nyomokban magyar témákat tartalmazó zenés változat a kozmopolita színházi piac amerikai helyszínein is sikeres volt: 1963-tól a Broadwayn 301, 1964-től a West Enden 189 előadást ért meg. Budapestről nézve László ekkoriban igencsak beérkezett magyarnak tűnhetett. László hajlott megvizsgálni e többszörös kulturális transzfer kivitelezhetőségét, de érzékelte a musicalváltozathoz, valamint a New York-i kereskedelmi és a pesti államosított színházi közeg eltéréseiből eredő kockázatokat is. „*És rákövetkező nap, tegnapelőtt, második leveled, amiben az Illatszertár iránt érdeklődöl az Operettszínházra vonatkozóan. S most arra válaszolok: [...] Illatszertár: Angol címe »She Loves Me« – magyarul talán így: »Szeret« vagy »Engem szeret« vagy... mit tudom én. Ez az egyik sláger címe. Itt divat egy operettnek címül adni az egyik sláger címét. (Pl. »Kiss Me, Kate« – a Cole Porteré, amit játszottatok, ez is slágercím, »Hello, Dolly«, ez is – majdnem mindegyik.) A könyvet holnapután postára teszem a címedre (már megjelent könyvalakban is) és ha kívánod, a gramofonlemez is. [...] A Marton Bözsi azt mondta nekem ma telefonon, hogy Fényes Szabolcsnak³⁷ elküldte a lemezeket már egy évvel ezelőtt, vagy még régebben. Hallottad?*” Létezett tehát darabközvetítés az emigráció irányából is, az 1960-as évektől az óhaza is piacként jelent meg. De a pesti komédiából amerikai musical, majd az ebből készült magyar változat potenciális buktaóit László értette és félte. Tudta, hogy a Broadwayn egy musical színre állítása és

36 = OSZK SZT Fond 14/10/325. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1965. február 17.

37 = Fényes Szabolcs (1912–1986) zeneszerző, 1942–1949 és 1957–1960 között a Fővárosi Operettszínház igazgatója; 1949–1957 között a Vidám Színpad zenei vezetője. A harmincas években Fényes Péter néven Berlinben az UFA filmgyárnak dolgozott. Pályáját 45 színpadi mű (operett, musical, zenés játék), kb. 150 filmzene, számos rádió- és tévéjáték zenéje és 6-700 nyomtatásban is megjelent operett-, film- és táncdal fémjelzi. Erkel-díjas (1964), érdemes művész (1972), kiváló művész (1980).

műsoron tartása mekkora tőkét igényel. Azt nem sejtette, hogy az állami színházi struktúrában milyenek a finanszírozás feltételei. Ezek természetesen rosszabbak voltak, és a Broadwaytól eltérően a produkciók nem elsődlegesen a befektetés megtérülését célozták. László tudta, hogy a *Kiss Me, Kate* című Shakespeare-átíratot már játszották Pesten, ahol az 1960-as évek közepétől a kritika és a színházi irányítás a musicalt a korszerűtlennek, porosnak bélyegzett operett modernnek és progresszívnek képzelte megfelelőjeként kezdte favorizálni. Ugyanakkor egy nyugati musical jogdíjait valutában kellett fizetni, s ezt a Művelődésügyi Minisztérium szűkösen mérte a színházaknak. László nem hallgatta el a fordításból, adaptálásból, eltérő ízlésből eredő buktatókat sem. „*A dalok szerves részei a történetnek, a dalok a cselekményből születnek és együtt viszik előre a történetet, tehát nem dalbetétek, nem mindegy, hogy ki mit énekel. A szöveggönyvet nem elég magyarra fordítani, azt adoptálni kell, vagyis magyarba ültetni – mert Pesten nem lehet úgy eljátszani egy amerikai musicalt, ahogy az amerikai képzelel Pestet – hanem úgy, amilyen Pest volt, tényleg, a harmincas években. Tehát jobban vissza kell térni az én eredeti Illatszertáram dialógjaihoz. Egyébként is: nem elég vicces az amerikai szöveggönyv, itt mércével, órával mérik az időt, s mert túl sok zenét raknak bele, remek dialógusrészeket kihagynak – és ezért kevés a humor. Itt talán jó – ha jó – Pesten ez nem stimmelne, az egészen biztos.*”³⁸

Aggodalma jogos volt, hisz a Molnár Ferenc *Liliom*ából adaptált *Carussel*nek sem lett számottevő sikere Magyarországon. Lászlónak a szerzői jogi szabályozás miatt is kevés beleszólása lett volna egy pesti színrevitelbe. „*Miután engem szerződések kötnek (producerrel, írókkal, Metro-Goldwyn-Mayer filmgyárral, akik most másodszor is megvásárolták tőlem a darab filmjogát – az eredetiét, amit én írtam) hát nincs szabadkezdem, nem csinálhatom azt, amit akarok, csak a szerződéseim keretein belül állhatok a színház rendelkezésére. Drága Barátom, Te elképzelni sem tudod, hogy itt miféle virvlit csinálnak a szerződésekkel. Nagyon jól megfizetik az írókat, ez a darab számomra egy aranybánya lett – hála a drága, jó Lubitsch Ernő³⁹ emlékének, aki világhíressé tette ezt a darabomat, ép úgy, mint Reinhardt⁴⁰ tette világhíressé a Molnár Liliomát – de nem egyedül rendelkezem a darab felett, társaim vannak, akik nagyon ügyelnek az érdekeikre, Hű, de nagyon. Ők sokkal jobban vigyáznak rám, mint én rájuk.*” A jogok lekötéséhez mindenesetre az újjáépülő transzatlanti magyar hálózat

38 == OSZK SZT Fond 14/10/325. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1965. február 17.

39 == Ernst Lubitsch (1892–1947) német származású amerikai filmrendező, aki leginkább romantikus vígjátékairól volt ismert. Rövid ideig egy nagy stúdió, a Paramount termelési igazgatójaként is tevékenykedett. Bár karrierjének oroszlánrésze a némafilm korszakban zajlott – amikor több mint 40 német némafilmet készített, mielőtt az Egyesült Államokba költözött –, hangosfilmjeinek hatása messze jelentősebb. Összesen 72 filmet (44 játékfilmet és 28 rövidfilmet) készített 4 évtizedes pályafutása során.

40 == Max Reinhardt (1873–1943) színházi rendező, akit jelentős alkotóként széles körben elismertek. Berlinben, Salzburgban, New Yorkban és Hollywoodban dolgozott. Közreműködött az évente megrendezett Salzburgi Ünnepi Játékok megalapításában.

igénybevételét javasolta. „*A darabot ugyanaz a cég képviseli, aki a Cole Porter musicaljét, amit az Operettszínház játszott, és ugyanolyan feltételek mellett. De a világeért se forduljanak a céghez, hanem a Marton Bözsiböz, aki majd közvetít és megpróbál a színháznak is és nekem is előnyösebb szerződést csinálni, azon a címen, hogy magyar író műve Magyarországon.*”⁴¹ Tehát a színházi ügynök 1950 után megszüntetett szerepköre az ideológiai izoláció megszüntével ismét szükségesnek mutatkozott.

Korrekt tájékoztatása ellenére László mintha eltávolodott volna sikeres darabjától, viszont elárulta, melyik művével szeretne inkább visszatérni a pesti színpadra. „*Fáj nagyon, hogy a legjobb írásom titokban maradt a hazámban. A Szent Lázár Patika. Nekik amerikai musical kell, tőlem, a magyar írótól. Mulatságos ez? Tiszta kabaré. Nem a magyar író könnyből, vérből, gyöttrődésből írt új darabja, amit magyarokról írt magyaroknak, messzi idegenben, mint fajtájából kitagadott magyar író. Nem. Amerikai musical Tőlem. A pestitől. Hát nem vicc ez? Nem konferansz anyag? Itt, a lenézett kapitalista országban kellett a magyar író magyar tárgyú műve. A magyaroknak nem kell. Miért? Meg tudnád nekem magyarázni? És ha még olyanféle lenne, ami nem aktuális, vagy rendszerellenes. De ordít a mai világba, belesüvölt a jelenbe, mint figyelmeztető, mint az egyszerűség, a testvériesség és a feltámadó nemzeti érzés éposza – hát mért nem kell az ott Pesten? Most, hogy a Te könyvedet olvastam, még kevésbé értem ezt.*”⁴² A kozmopolita színházi világban sikeres Molnár Ferenc esetében is érezhető volt, hogy külföldre költözése után darabjai érzelmesebbek és ezzel párhuzamosan üzletileg egyre sikertelenebbek lettek. A magyar jelleg kifejezésére irányuló törekvés jellemezte a *Szent Lázár Patikát* is, mely a nagyváros veszélyeivel szemben a vidéki élet biztonságát hirdette.

Amilyen szerencsésnek tartotta magát László az *Illatszertárral*, olyan peches volt kedvenc műve színpadi sorsa. Már 1938-ban írt bemutatásának lehetőségéről *Az Est*: „*László egyébként új darabot írt Amerikában. A címe »Szent Lázár Patika« és nálunk a Vigszínház mutatja be.*”⁴³ A *Keleti Újság* 1938. szeptember 5-i száma szerint a kolozsvári Thália Rt. tervezett előadásai között is szerepelt a darab.⁴⁴ Kérdés, hogy amikor a *Fészek Színház – László Miklós Színtársulat* 1943 januárjában megkezdte működését, a menedzser-szerző ott miért nem mutatta be? Talán profeszszionálisabb társulatra vágyott. A *László Miklós Színtársulat* egyébként az emigráns közönség kulturális emlékezetére épített, pesti sikerdarabok reprízait vitte színre. Egyszer, esetleg kétszer játszották többek közt Harsányi Zsolt, Hunyady Sándor, Fodor László, Lengyel Menyhért egy-egy darabját. A háború után egyes magyar lapok felmelegítették a *Szent Lázár Patika* bemutatójának lehetőségét. 1945-

41 == OSZK SZT Fond 14/10/325. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1965. február 17.

42 == Uo.

43 == Szent Lázár Patika. *Az Est*, 1938. november 26. 8.

44 == N. N.: Színház. Október elején kezdi meg a magyar színtársulat kolozsvári előadásait. *Keleti Újság*, 1938. szeptember 5. 13.

ben a *Demokrácia* arról számolt be, hogy „a *Broadway*n nagy sikerrel mutatták be Miriam Hopkins-sal és Paul Munival a főszerepben az új László-darabot, a »Szent Lázár-patiká«-t. A darabot most küldi Pestre a Vígszínház számára.”⁴⁵ Ebből annyi volt igaz, hogy a darabot Eddie Dowling átíratában (tényleg egy majdani Broadway-produkció reményében) *St. Lazare's Pharmacy* címmel színre vitték Montréalban a *His Majesty's Theatre*-ben 1945. december 6-án, majd december 23-tól Chicagóban a *Studebaker Theater*-ben is játszották. A kettős női főszerepet valóban a kiváló Miriam Hopkins alakította. Mivel azonban a magyarból québeci francia környezetbe áthelyezett darab nem aratott sikert, a produkció sosem került a Broadwayre. 1946-ban a *Demokrácia*⁴⁶ a közelgő hazai premiért a Pesti Színházba, a *Szívárvány*⁴⁷ a Vígszínházba helyezte. De ez a premier is elmaradt. Hogy a magánszínházak ellehetetlenítésének következményeit nyögő Vígszínház romló gazdasági helyzete miatt, vagy azért, mert a női főszerepre nem tudták megkapni a Nemzetitől Bajor Gizit (ahogy azt eltervezték), nem tudjuk. Kellér 1960-as évekbeli esetleges közbenjárásának sem volt foganatja.

Ugyanakkor a *She Loves Me* bemutatására volt némi esély; László többször beszámolt az Operettszínház igazgatójának lelkesedéséről. Úgy tűnik, mintha a levelezőpartnerek ekkor reneszánszukat élték volna, s mintha a Pest és New York közötti kapcsolattartás, információáramlás elől minden akadály elhárult volna. „Tegnapelőtt Wertheimer Elemért⁴⁸ látogattam meg, kórházban van, gyengélkedik, de már elég jól van. Meglepett, hogy milyen jól néz ki, s hogy alig találtam rajta lényegesebb változást azóta, mióta utoljára láttam őt Pesten, huszonhét évvel ezelőtt. Friss, szellemes, jókedvű és fiatalos, pedig hát nem fiatalember, beszélgetés közben nagy szeretettel és elismeréssel emlegetett Téged és Bandikánkat. Ajándékol a Bandi »Titkos lakó« című könyvét megvettem neki egy itteni magyar könyvkereskedésben, és holnap ismét meglátogatom és a »Déli postát« viszem el neki, amit ugyancsak megvettem. A Te könyved még nem kapható itten. [...] Ja igaz, Bilicsi itt járt, sajnos nem tudtam vele találkozni, csak telefonon beszéltem vele. A fellépésére se tudtam elmenni, viszont tudok igen nagy sikeréről. Ha látnád őt, öleld meg őt nevében is. Úgy hallom, hogy Feleki Kamill ide készül igaz? Te mért nem jössz? Szerintem Neked lenne a legnagyobb és

45 == F. B.: 7 színházi hír. *Demokrácia*, 1945. december 2. 8.

46 == N. N.: Művészet a Demokráciában, Színház. *Demokrácia*, 1946. április 28. 8.

47 == N. N.: Színházi kis szívárvány. *Szívárvány*, 1946. július 6. 12.

48 == Wertheimer Elemér (1889–1967) színházigazgató, színházi vállalkozó. Első színházi jellegű vállalkozása a Wertheimer Orfeum Részvénytársaság (1911–1941) volt, melyet testvéreivel (Wertheimer Alajos, Aladár, Károly) alapított. 1922–1925 között az Apolló Színház, 1922–1924 között a Sziget Színház igazgatója volt. 1925-től az Andrásy úti Színházat igazgatta. 1929-ben Marton Sándorral, Heltai Jenővel, Bródy Pállal kibérelte a Belvárosi Színházat, majd ugyanők 1932-ben megvették a Magyar Színházat, melyet 1939-ig Wertheimer Elemér és Bródy Pál az Andrásy úti, illetve az Andrásy Színházzal együtt közösen igazgatott.

leghangosabb sikered.”⁴⁹ A két háború közti színpadokról áttemelt szórakoztató előadók immár vállalhattak nyugati vendégszereplést. Persze hatósági engedéllyel és dollárgázsijuk állami megkurtításával. László ennek ellenére szívesen élte volna Kellér életét. *„Megszakad a szívem, úgy sajnálom magamat néha, hogy megöregedtem és nem lehetek Pesten színész és kabarészerző, veled együtt, Pesten.”* Az Illatszertár musicalváltozatára vonatkozóan elfogadott volna olyan modernizálási javaslatokat, amilyeneket a *Szent Lázár Patika* esetében lehetetlennek tartott. *„Az Illatszertárról írott ötleteidet briliánsnak vélem. Azt, hogy mai időbe teszed. Ezek itt túlédésítették, Te savanyítsd egy kicsit vissza. Minden jó, amit a leveledben közöltél velem. Kérzem a leveledből és a könyveidből, hogy milyen jó, nagyszerű. Életszagú. Ez az, ami itt nekem hiányzott. Erre írtam neked azt, annak idején, hogy muszáj visszaoltani azt a Pestet a darabba, amit ezek itt nem tudtak belevinni, mert itt nem is ösmerik. (Ami itt jó, az nem jó ott, ami ott jó, az lehet, hogy nem jó itt). Nagyon jó, hogy mába teszed és hogy mai Váci utca és satöbbi.”*⁵⁰ Kellér szerveződé amerikai turnéjával kapcsolatban úgy vélte, hogy a konferanszié Magyarországon megjelent könyveivel New Yorki-i magyar könyvkereskedőkkel összefogva előnyös, a háború előtti gyakorlatot idéző üzletet lehetne csinálni. *„Néhány nappal ezelőtt eszembe jutott, hogy nem csak mint konferansziénak, de mint írónak is roppant nagy sikered lehetne itt, ha a két könyved kapható lenne, és azokat itt, New Yorkban, de akármelyik amerikai városban is, ahol szerepelnél (és nyilván Izraelben is). Autogrammozná a vásárlóknak, mint ahogy ezt valamikor régen (és nyilván ma is) Pesten csinálták írók, régen a Színházi Élet boltjában, ma nem tudom hol. [...] Az összes magyar író közül Bandi és a Te könyveid megszerezhetetlenek és a magyarok állandóan a ti könyveiteket keresik.”*⁵¹ Tehát a pesti szórakoztatás múltja és jelene iránti érdeklődés ekkoriban egyformán élénk volt Magyarországon és az USA-ban.

Azonban Kellér szívrohamot kapott, kórházba került, a turné elmaradt, és az 1965. novemberi levelében László már kevésbé volt optimista a múlt visszaépíthetőségét illetően. *„De azok közül, akik – hál’ Istennek – megmaradtak mostanában ide érkeznek látogatóba, valahogy... nem úgy viselkednek, ahogy elképzeltem egy velük való találkozást. Fájdalmas leírni, de... majdnem... csalódást okoznak bennem. [...] Feleki itt járt, s véletlenül találkoztam vele, Nánásinál. Ez még rendben lenne, de azon az estén, vagy harminc vendég között – akik közül több, mint húszat nem ismertünk, sem ő, sem én – alig tudtunk néhány őszinte szót váltani. Aztán elmentem az előadására – több, mint húsz esztendő óta nem voltam magyar előadáson, utoljára a saját-magamén, mint szereplő – de én nem az előadásra voltam kíváncsi, hanem őrá és feleségére, akikkel tíz esztendőn keresztül majdnem minden este együtt voltam Pesten, Japánban, Abbáziában, Royal Orfeumban, Cirkuszban, Svábhgyen, Szűnyogszigeten,*

49 == OSZK SZT Fond 14/10/326. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1965. április 2.

50 == OSZK SZT Fond 14/10/327. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1965. június 4.

51 == OSZK SZT Fond 14/10/332. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1965. augusztus 28.

Balaton mellett, jó Isten tudná csak megmondani, hogy hányszor és hol, hajnalig – a megváltott színházjegyeket másnak adtam, magam a színpad mögé mentem, és ott vártam végig az előadást. Persze, nem volt alkalmunk két szót váltani, hogy is lehetett volna? Előadás után öt percig voltam velük, s már szaladtak is, eleget tenni valami meghívásnak, és megígérték, hogy visszajönnek New Yorkba néhány hét múlva, s én megígérttem, hogy színházba viszem őket. Soha többé nem jöttek vissza New Yorkba. Én meg itt maradtam egy csomó színházjeggyel, amivel vártam őket. Ördögöt sétáltunk mi sokáig a New York-i utcákon. Öt percig, amíg egy taxit fogtunk, színház után. És bevallom neked őszintén, nekem ez egy kicsit fájdalmas volt. Szinte szégyelltem magam a feleségem előtt. És körülbelül hasonló ismétlődött meg velem egy héttel ezelőtt a még itt levő Latabárral. Ez még konfúzusabb, zavarosabb, mint Kamill volt. Nem tudom, mi ez... de csalódás.”⁵² Feleki és Latabár talán óvatos volt, nem tartották lehetségesnek, hogy a régen látott kollégával megosszák az 1945 után nagyon is eltérő tapasztalataikat.

Mikor Kellért, talán betegsége okán is, a hivatalos Magyarország kitüntette, László ezt a rendszer javára írta. „Tehát neked nem gratulálok a szép kitüntetéshez – amiről ugyancsak nem tehetsz – hanem azoknak gratulálok Hozzád, akik kitüntettek és megbecsülnek és értékelnek. Az ízlésükhöz, az eszükhöz és a választásukhoz gratulálok.” Lászlót az emigráns sorssal járó magány és elfeledettség perspektívái nyugtalanították. „Az pedig már rég óta tudod, hogy Incze itt egy perc alatt meghalt, agyvérzéstől. Leesett a székről eszméletlenül s bár két napig feküdt a kórházban teljes eszméletlenségben, soha, egy másodpercre sem nyerte vissza az eszméletét. Bent voltam a kórházban, láttam őt. Betegen mentem be, éjjel, taxival. De muszáj volt bemennem hozzá, mert... hát mit magyarázzam: Száz színdarabomat nyomatták ki a Színházi Életben, egy jókora darab az életemből hozzá kötött, ép úgy, mint téged is, mindnyájunkat.”⁵³ „Szegény [Wertheimer] Elemérünk ott pihen a falusi temetőben, temetésén senki más nem volt jelen, csak a felesége, a veje, a leánya és az unokája.”⁵⁴

Ezenfelül saját – joggal értékesnek tartott – irathagyatékának sorsa is izgatta. „Egyedül Csathótól lehet legalább hatszáz levelem, vagy még több. És hány még, és hány régi baráttól, az élőkről nem is szólva: Ezekről: Gárdonyi Lajos, Radó Sándor”⁵⁵, Rát-

52 == OSZK SZT Fond 14/10/336. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1965. november 17.

53 == OSZK SZT Fond 14/10/337. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1965. december 26.

54 == OSZK SZT Fond 14/1/349. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1967. április 8.

55 == Radó Sándor (1891–1944) színész. Komikus kupléival zömmel fővárosi kabarékban lépett fel. 1912–13-tól a budapesti Trocadero, a Ferenczy, a Pesti, az Apolló Kabaréban, a Muskátli, a Fővárosi, a Bonbonnière, az EMKE, az Új Trocadero, a Faun, a Papagáj Kabaréban működött. 1925-től 1933-ig az Andrassy úti, 1927–1929 között és 1930–31-ben a Fővárosi Operett, 1929–30-ban a Fővárosi Művész Színház, 1930–31-ben a New York Kabaré, 1934-től 1938-ig a Komédia, 1940-ben a Kamara Varieté tagja volt. 1940-től csak az OMIKE Művészakció keretében játszhatott. A nyilasterrorelődözata lett.

*kay*⁵⁶, *Somlay, Bajor Gizi, Góth Sándor*⁵⁷, *Mihályi Ernő*⁵⁸, *Mály Gerő*⁵⁹, *Jób, Vízváry Mariska*⁶⁰, *Tapolczai*⁶¹, *Voinovich Géza*⁶², *Bárdi Ödön*⁶³, *Moly Tamás*⁶⁴, *hogy csak ép azokat említsem akik e percben jutottak eszembe. És az embert ilyen furcsa érzés kezdi zaklatni: mi lesz ezekkel a levelekkel, ha már én nem leszek itt? – Egyedül Bandi fivéredtől van vagy harminc – vagy még több levelem, okos, bölcs, szép levelek,*

- 56 = = Rátkai Márton (1881–1951) színész. Elsősorban táncos-komikus volt, de 1945 után klasszikus drámai szerepeket is játszott. 1905-től a Magyar Színházban, a Budai Színkörben, a Téli kertben, a Scala Színházban lépett fel. 1921–22-ben az USA-ban játszott. Utána főleg a Király, a Víg-, a Városi, a Belvárosi, a Pesti, az Andrásy úti, a Művész, az Erzsébetvárosi és a Royal Színházban lépett fel. 1929-ben Bécsben a Theater an der Wienben vendégszerepelt. 1924-től a Budapesti Színészek Szövetségének alelnöke, 1933–39 között helyettes elnöke volt. 1941-től származása miatt nem kapott szerződést. 1945-től 1951-ig a Nemzeti Színház művésze. 1949-ben Kosuth-díjat, 1950-ben érdemes, 1951-ben kiváló művész kitüntetést kapott.
- 57 = = Góth Sándor (1869–1946) színész, rendező, műfordító. 1896-ban a Vígszínházhoz szerződötték, amelynek – leszámítva egy-egy évet a Magyar, a Renaissance és a Nemzeti Színháznál – haláláig tagja maradt. Széles skálájú színész, kiváló rendező és színészpédagógus, 1931-től 1939-ig tanára a Színiakadémiának.
- 58 = = Mihályi Ernő (1905–1949) színész. Sikereit drámákban, komédiákban és operettekben aratta, 1928-tól Budapesten a Pódium Kabaréban szerepelt, 1941-ben a Vígszínház tagja lett. 1945-ben fellépett a Magyar Színházban, az Új Színházban, 1946–47-ben a Pesti Színházban és 1947-ben a Medgyaszay Színházban is.
- 59 = = Mály Gerő (1884–1952) színész. Komikus-szerepekben vált népszerűvé. A két háború közötti magyar filmek népszerű zsánerfigurája volt, Budapesten 1913-tól a Pesti, az Apolló, majd a Faszor Kabaréban játszott, de fellépett a Városi, a Belvárosi és az Andrásy úti Színházban is. 1924-től 1937-ig elsősorban a Vígszínházban játszott. 1946-ban az USA-ba emigrált.
- 60 = = Vízvári Mariska (1877–1954) színésznő. Főleg komikai jellemszerepekben bontakozott ki. 1896-ban szerződött a Nemzeti Színház, melynek 1928-ban örökös tagja lett.
- 61 = = Tapolczai Gyula (1903–1954) színész. Főként komikus epizód szerepeket játszott, 1923–1926 között a Belvárosi, 1924–1926 között a Renaissance Színház tagja volt. 1926–1941 között a Nemzeti, majd 1941–44-ben a Madách Színházban játszott. 1945-től 1954-ig ismét a Nemzeti Színház tagja volt.
- 62 = = Voinovich Géza (1877–1952) irodalomtörténész, színikritikus, író, színházigazgató. 1911-től 1944-ig a *Budapesti Szemle* szerkesztője és színikritikusa. 1933–1935 között a Nemzeti Színház kormánybiztos-igazgatója. 1910–1949 között a Magyar Tudományos Akadémia tagja.
- 63 = = Bárdi Ödön (1877–1958) színész, rendező. A Vígszínháznak 1897-től ötvenkét évig tagja. 1916-tól rendezett is. 1951-ben az Ifjúsági Színház tagja volt, majd visszatért a Vígszínház színpadára. 1954-től a Petőfi Színházban játszott. Memoárköteteket is publikált: *A régi Vígszínház* (1957); *Thália mosolya* (anekdoták) (1958) címmel.
- 64 = = Moly Tamás (1875–1957) író, újságíró, rendező, színházigazgató. 1904-ben a Thália Társaság választmányi tagja volt, 1905-től rövid ideig a kecskeméti színház igazgatója. Több művét az artista- és színészvilág ihlette.

*kedves levelek. Törzs Jenőtől⁶⁵ vagy negyven. Történelem levelekben. A háború előtti időkből, a rémidőkből. Mit csináljak velük? Könyvet kéne belőlük írni, ha lenne hozzá erőm, kitartásom, türelmem. Sajnos, csak a vágy zaklat.*⁶⁶

Sajnos László aggodalma jogos volt. Talán erősödő tüdőbetegsége miatt, emlékeiről szóló könyve nem készült el. Arról sincs információ, hogy irathagyatékát bárhol őriznék. Kellérnek írott leveleiben egyre inkább aranykornak tűnt László számára a két háború közötti – valójában pénzügyi bizonytalanságokkal és színházi csődökkel fűszerezett – időszak. „[Vadnay] *Lacival*⁶⁷ majdnem együtt indultunk, majdnem ugyanabban a kabaréban, majdnem ugyanannál az igazgatónál és ugyanannál a Marton Sándornál, akit még ma is siratok. Azóta sem volt külön irodalmi ügynököm. És az *Andrássy úti Színház és Teréz körüti Színpad óta – no meg a kis Rott óta – sem volt derűsebb és boldogabb színházam.*”⁶⁸ Lászlót még foglalkoztatták, de nem igazán a szívéhez közel álló közegben. „*Közben megint feltámadt a She Loves Me (hál’ Istennek) és két kitűnő művész, két musical star, járja vele Amerikát, ami számomra sokat jelent anyagilag. Tegnap hívott fel telefonon Marton Böske, és közölte velem, hogy megvették a darabot Németországra és Ausztráliára, ami ugyancsak sokat jelent.*”⁶⁹ „*A She Loves Me musicalt megvette a Metro filmre, januárban kezdik forgatni. Ez lesz a harmadik filmváltozata az Illatszertárnak. Nagyon jó szerződést kötöttem. A film – akár a Saroküzlet, a Lubitsch filmje – most is pesti milióban, pesti történet lesz zenével.*”⁷⁰

Jobban lelkesítette a Bajor Gizizhez írott leveleket tartalmazó kötet, mely felidézte számára a színészközpontú pesti magánszínházak magas színvonalát: „*Mert, édes Dezsőkém, hidd el nekem, 30 esztendő alatt – mióta elvándoroltam – sokszor voltam színházban és sok színészt és színésznőt láttam és ismerek. De olyat, mint Bajor volt, és Hegedűs Gyula és Csontos – egyet se láttam. Még csak olyant sem, aki egy kicsikét megközelítette volna ezeket a titánokat. Törzset se láttam Amerikában, és kis Rottot sem. Csodálatos álmovilág volt az a Pest. Csak egy álmodó ország örökké álmodó fővárosában lehetett ilyen álomszínház, mint az akkor Nemzeti Hevesivel, a Magyar*

65 == Törzs Jenő (1887–1946) színész. A Thália Társaság tagja, 1907-től a Magyar, majd a Renaissance, a Belvárosi és a Vígszínház tagja, majd 1932-től újra a Magyar Színházban szerepelt. 1941-től 1945-ig nem lépett színpadra. 1945-ben a Nemzeti Színház szerződtette, amelynek haláláig tagja volt.

66 == OSZK SZT Fond 14/10/345. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1967. február 11.

67 == Vadnay László (1904–1967) író, színpadi szerző. Eleinte a *Reggeli Újságnál* dolgozott, egy évig a Teréz körüti Színpad igazgatója és konferansziéja. A 20-as évek elején tűnt fel mint kabaréíró. A budapesti kabaré két legnépszerűbb figuráját, Hacsek és Sajó alakját ő teremtette meg. 1927-től forgatókönyvírással foglalkozott. Több igen sikeres filmforgatókönyvet írt. 1938-ban az USA-ba emigrált ahol televíziójátékokat, forgatókönyveket írt. 1967-ben újra Budapestre látogatott, itt érte hirtelen a halál.

68 == OSZK SZT Fond 14/10/347. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, d. n.

69 == OSZK SZT Fond 14/10/350. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1967. augusztus 29.

70 == OSZK SZT Fond 14/10/352. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1967. október 17.

*Beöthyvel és a Vig, Hegedűssel, Csortossal, Varsányival, Fenyvesivel, a Góthékkal meg a drága Szerémyvel.*⁷¹ Hogy milyenné vált a színházi élet a szocialista korszakban, arról nem volt elképzelése. Gábor Miklós tehetsége iránt érdeklődést mutatott, *Hamletjét* lemezen meghallgatta, könyvét elolvasta. Az bizonyára meglepte volna, hogy a színházak állami fenntartása révén az 1960-as évek közepére milyen gazdag reper-toár állt a nézők rendelkezésére, a New York-ihoz mérten töredék jegyáron. S hogy a Vidám Színpad-i szórakoztatás mellett mennyiféle színházi stílussal ismerkedhetett meg a magyar közönség.

Az OSZK-ban őrzött levelezés itt megszakad. A betegeskedő László 1973-ban halt meg queensi otthonában. A *New York Times* április 20-i száma is megemlékezik róla, olyan magyar szerzőnek nevezi, akinek munkáiból sikeres hollywoodi filmek készültek. Az *Élet és Irodalom*ban megjelenő nekrológ pedig azt hangsúlyozza, hogy a magyar vidéki életet nosztalgiával megjelenítő darabjának színrevitele mennyire fontos lett volna számára. „*Utolsó darabja, a Szent Lázár Patika lírai történet. A századforduló egy magyar kisvárosában játszódik. Nem Amerikának szól, hanem a szülőföldnek. Hetekkel halála előtt küldte haza. Még megkapta az értesítést, hogy megérkezett.*”⁷² A Váci utcai drogéria dolgozóinak életét feldolgozó *Illatszertár*nak ugyanakkor reneszánsza támadt itthon. 1994-től kezdődő sorozatos bemutatóinak sikere a pesti bulvár iránti nosztalgia töretlenségét mutatja.

= = = Kertész Sándor levelezése

„...mi színháziasok egy család vagyunk, tehát rokonok, testvérek”⁷³

Kertész Sándor színész-rendezőnek szintén az OSZK Színház-történeti Tárában őrzött levelezésével a kutató egy másfajta emigráns stratégiát tárhat fel. A hezitáló, a háború előtti színházi ipari termékek felhasználhatóságán töprengő Lászlótól eltérően Kertész kihasználta a magyar színházpolitika ideológiai lazulását, aktívan építette újra a transzatlanti kapcsolatokat, hazai és emigráns vendégszereplőket léptetett fel torontói színházában. De miként lett „Déryné Kanadában”, ahogy könyve címében jellemezte magát?⁷⁴

Kertész az 1930-as években vidéki komikusként működött, ami Pesthez képest alacsonyabb presztízst és bizonytalanabb anyagi helyzetet jelentett. A pénzügyi nehézségekkel küzdő társulatokban tapasztalatot szerezhetett arról, miként lehet színházat működtetni köztámogatás hiányában. Színpad iránti megszállottságát mutatta, hogy zsidó munkaszolgálatosként, majd hadifogolyként is előadásokat szervezett. Az államosítás után a miskolci és pécsi színházban túlnyomórészt orosz és szovjet

71 = OSZK SZT Fond 14/10/355. László Miklós levele Kellér Dezsőnek, 1968. január 18.

72 = M. B.: László Miklós. *Élet és Irodalom*, 1973. június 23. 2.

73 = OSZK SZT Fond 17/45/1. Michel Gyarmathy levele Kertész Sándornak, 1967. március 31.

74 = Kertész, 1981.

darabokat, valamint szocialista operetteket rendezett.⁷⁵ Majd a Fővárosi Vígszínház rendezője lett, ennek megszüntetése után a József Attila Színházba helyezték. A forradalom után emigrált, ennek okáról nem nyilatkozott. Torontóban 1958-ban alapított félprofi színháza sikerrel támasztotta fel a pesti bulvárt a kanadai multikulturalizmus formálódó közegében. A Torontói Művész Színház Észak-Amerika legtovább működő magyar nyelvű társulata lett, előadásai az évek során harminc díjat nyertek a helyi színházi fesztiválokon. Kertész, akinek Magyarországon nem lett volna lehetősége saját színházat nyitni, Kanadában színész-menedzserként maga szervezte társulatát, nemcsak rendezte az előadások többségét, de a főszerepeket is eljátszotta. Célja az 1956 után mintegy 8700 új bevándorlóval gyarapodó torontói magyar közösség szolgálata volt. Színészei is ezzel az emigrációs hullámmal érkeztek, túlnyomórészt vidéki színházakból. A tagoknak volt civil állása, hisz a társulat csak a pénztári bevételekből gazdálkodhatott. Évi négy bemutatójukból két-három előadást tarthattak Torontóban, de Hamiltonban, Montréalban, Ottawában is felléptek. A nézők által kért operettek, komédiák mind az 1945-ös, mind az 1956-os emigránsokat vonzották. Száz bemutatójuk közül mindössze tíz nem volt magyar szerző műve. Molnár Ferenc, Bús-Fekete László, Orbók Attila, Vaszary János, Lengyel Menyhért, Békeffy István darabjai a pesti színházi ipar termékei voltak. Szövegeik hemzsegték a poénos, fővárosi helyszínekre való utalásoktól. A nézőnek ismernie kellett ezt a kulturális és nyelvi emléktartalmat, hogy élvezni tudja a produkciót. A mindig sikeres operettek mellett a színház repertoárjában 8 háború előtti magyar darab képviselte a drámát. A 10 kabaré-, 6 varieté-, 7 sanzonest pedig a Magyarországról, illetve az emigráns közösségekből érkező vendégművészek bemutatkozására szolgált. Többek között Bilicsi Tivadar, Petress Zsuzsa, Kazán László, Kabos László vendégszerepelt Torontóban, az emigrációból pedig Bársony Rózsi, Szörényi Éva, Karády Katalin, Turay Ida, Fellegi Teri.⁷⁶

Kertész 1963 májusában vette fel a kapcsolatot Bársony Rózsival, aki a háború előtt Ábrahám Pál jazz-operettjeinek Németországban, Ausztriában, Angliában és az USA-ban gyakran vendégszereplő nemzetközi szubrett sztárja volt. Bemutatózó levelében még Nagyságos Asszonynak szólította a Bécsben élő színésznőt, akinek kanadai és USA-beli turnét szervezett. Bársony örült a lehetőségnek: „*Hollywoodi tárgyalásod igazán egy ügyes lépés, és úgy látom, hogy Benned a tengeren túli impresz-*

75 == A szocialista operett műfajváltozatának sajátosságairól bővebben Heltai, 2011; 2012.

76 == A fenti információk Kertész Sándor *Déryné voltam Kanadában* című könyvében szerepelnek. A műfaji megoszlás adatainak összegzését a 2019-ben Halifaxban „Transatlantic Dreams: Understanding Central European Emigration to Canada” című konferencián tartott *Nostalgic or multicultural? Immigrant actors and spectators of the Hungarian Art Theatre of Toronto (1958–1988)* című előadásom számára végeztem el.

száriómat megtaláltam.”⁷⁷ A programot nosztalgiaira és humorra építették. „*A torontói cabaré est kérdése: olyan nagyot kellene játsznod amilyen még nem volt! Évadnyitó előadás!! BÁRSONY RÓZSI VIDÁM KABARÉJA!!* Időben egy órát kellene dolgoznod! Kétszer félórát, helyesebben négyszer 15 percet. Ötözzél nőnek, fiúnak, frakkba cylinderbe, szmokingba. [...] *A Dénes Oszi*⁷⁸ emlékszáma véleményem szerint bomba lesz. Jó dolognak tartom az Interjú önmagammal számot. Jól meg kell íratnod, humor, humor, humor!!!”⁷⁹ A bulvárhagyomány iránt immár sokkal engedékenyebb magyarországi döntéshozói viszonyt érzékelteti Bársony pesti fellépéseiről küldött beszámolója: „*Én közben Velencéből megérkezvén családotul Pesten voltam és felléptem a Stadionban 85 000 ember előtt [a Színész-Újságíró Rangadón] és két rádióadást csináltam. E hó 18–28-ig ismét csinállok egy nyilvános rádióadást és lesz egy Fényes Szabolcs-est, amelynek én leszek a Starja [így!]. Szólóban, Rátonyival és egy táncossal dolgozok. A Stadionban az újságírók futballoztak a színészekkel és Kazaltól, Kiss Manyi, Salamontól kezdve mindenki fellépett. A stadionban úgy éreztem magamat, mint egy torreádor, autón állva vittek a pódiumhoz. Két pódiumon kellett dolgozni. Irtó mulatságos volt, valami egészen új!!!*”⁸⁰

Bársony 1964. szeptember 22-től október 5-ig tartó négy kanadai műsoráért Kertész 500 dollárt fizetett, repülőjegyet is küldött. A turné feltehetőleg jól sikerült, hisz következő levelét már „*Bársony Rózsi művésznőnek a torontói Művész Színház örökös tagjának*” címezte Bécsbe, és a „*Te édes, te drága!*” megszólítással kezdte.⁸¹ Újabb turnétervéről írva megemlíti egy, az Egyesült Államokban élő magyar színigazgatót, aki szintén háború előtti sztárok vendégfellépéseire építette repertoárját. „*Szombaton – előzetes telefonbeszélgetés után – New York és Toronto félútján összeültem Petri László kollégámmal, akinek eladtalak teljes ellátás, útiköltség és előadásonként 150 dollár felléptidjéért. [...] Petri most foglalja le a tereket, ahogy ez megvan, megcsinálom vele az írásbeli szerződéseket. Petri 100%-os korrekt, ő csinálta Amerikában Bilicsi, Latabár, Feleki turnéját.*”⁸² A volt győri színész is 1956-ban disszidált, majd kooperatív (osztalékos) színtársulatot alakított New York-i Magyar Operettszínház néven. Vállalkozása a Kertészenél rövidebb ideig működött.

77 == OSZK SZT Fond 17/34. Bársony Rózsi levele Kertész Sándornak, 1964. május 16.

78 == Dénes Oszkár (1891–1950) színész. 1919-ben filmszínész lett. 1921-ben a Belvárosi Színházban lépett színpadra, majd a Jardin de Paris, a Royal Orfeum és a Király Színház tagja lett. 1922-től 1924-ig az Unió Rt. színházaiban (Blaha Lujza, Király) 1924-ben a Papagáj Kabarében szerepelt. 1924-ben a berlini Cabaret der Komiker tagja volt. Ezt követően ismét a Royal Orfeumban lépett fel, 1929–30-ban a Király Színházban játszott. 1930-ban Lipcséből indult világkarrierje. Feleségével, Bársony Rózsival szinte az egész világot beutazta Ábrahám-operettekkel.

79 == OSZK SZT Fond 17/34. Kertész Sándor levele Bársony Rózsinak, d. n.

80 == OSZK SZT Fond 14/34. Bársony Rózsi levele Kertész Sándornak, 1964. június 4.

81 == OSZK SZT Fond 14/34. Kertész Sándor levele Bársony Rózsinak, 1966. július 25.

82 == OSZK SZT Fond 14/34. Kertész Sándor levele Bársony Rózsinak, d. n.

Kertész meghívta Bilicsi Tivadart is. „*Drága Bill*”-nek így jellemzi tevékenységét: „*Nekem itt Canadában [így!] 6 éve van állandó színházam és rendszeres folyó előadásainkon kívül több vendégszereplést is lebonyolítottam már így többek között én rendeztem meg Horváth Jenő zeneszerző torontói szerzői estjét is.*”⁸³ Bilicsi két hónap múlva már közölhette a pozitív választ: „*Ígéretemhez híven, örömmel értesítelek, hogy hatóságaimtól engedélyt és színházamtól 2 hónap szabadságot kaptam január februárban a vendégszereplésre.*”⁸⁴ A Torontóban szintén fellépő Latabár Kálmán hosszú és olvashatatlan levelekben köszönte meg a kedves fogadtatást és a sok röhögést, amit Kertész sztorijai keltek. Kezdetben Kertész még érzékeltette a szórakoztatóipari hierarchiában köztük lévő különbséget, de Latabár kedvesen hártott. „*Leveledben azt kérdezed, hogy feleségemmel emlékszünk-e Rád? Hát hogyné emlékeznénk! Elég, ha annyit mondom: TULIPÁN? Sőt még arra is emlékszünk, hogy egy piros csíkos dressing gownt vettem Tőled kemény 5 pengőért! Nem is tudom mit csináltál azzal a sok pénzzel.*”⁸⁵ Mind a kanadai, mind a budapesti levelezőpartnerek el voltak halmozva munkával; az alakuló transzatlanti nosztalgia-transzfer mindkét félnek kecsegtető üzleti lehetőséget biztosított, immár politikai kockázat nélkül. Amikor azonban volt pécsi színész-kollégája, Gordon Zsuzsa saját irodalmi műsorát ajánlotta, Kertész hártott: „*A fő-fő probléma, hogy az a nagyvonalú, nagystílusú irodalmi műsor, amely tarsolyodban van nem kelendő »árucikk« ebben az eszeveszetten rohanó száguldó világban melyben »szórakozni akarok« felkiáltással Kabos Lacira, Kazal Lászlóra, Latabárra és a vidám műfaj többi fémjelzett művészeire jön csak be.*”⁸⁶

A Békeffy–Turay házaspárral 1967-ben kezdett levelezésben Turayt biztosította, hogy „*fél Budapest itt van a Niagara tövében, a te drága közönséged.*”⁸⁷ A meszerének tekintett Kellérnek is lelkes meghívólevelet küldött: „*Különböző magyarhoni sajtótermékekből értesülök, hogy ön kabarézik, énekel, táncol, konferál, ír és fütyül a canadai [így!] és amerikai várva várt vendégjátékának eleget tenni. Én itt mindég elhúzó a mézesmadzagot, hogy jön a Kellér, csak erősödik, csak izmosodik de mindhiába. Mester! Én néhány évtized múlva nyugdíjba megyek. Írja meg, érdemes-e váromoznom és reménykednem? Fiúi szeretettel.*”⁸⁸ 1969-ben indult Kertész levelezése a Torontóban szintén fellépő Rátonyi Róberttel, aki boldogan közölte, hogy a Thália Színházban Kazimir Károly rendezésében Beöthy Lászlót, az operett játzsására alapított Király Színház igazgatóját játssza, egy Kellér Andor regényére alapozódó előadásban.⁸⁹ Szinte mondani sem kell, hogy a színpadra alkalmazó Békeffy István

83 == OSZK SZT Fond 17/36. Kertész Sándor levele Bilicsi Tivadarnak, 1965. június 4.

84 == OSZK SZT Fond 17/36. Bilicsi Tivadar levele Kertész Sándornak, d. n.

85 == OSZK SZT Fond 17/60. Latabár Kálmán levele Kertész Sándornak, 1965. július 18.

86 == OSZK SZT Fond 17/44. Kertész Sándor levele Gordon Zsuzsának, 1969. február 15.

87 == OSZK SZT Fond 17/35. Kertész Sándor levele Békeffy Istvánnak, 1967. május 25.

88 == OSZK SZT Fond 17/55. Kertész Sándor levele Kellér Dezsőnek, 1967. augusztus 3.

89 == Békeffy István – Kazimir Károly: *Bal négyes páholy*. Bemutató: 1977. április 22.

volt. Az egyébként párthű igazgató-rendező, Kazimir színpadán ekkor már feltűnhetett az 1945 után börtönre és örök felejtésre ítélt Fedák Sári. Beöthy anyját, Rákosi Szidit az 1945 után szintén meghurcolt Turay Ida játszotta. Ráadásul az előadást befogadó színház az egykori „pesti Broadwayn” helyezkedett el. Rátonyi megosztotta Kertésszel csodálatát az előadásban feltámasztott világ iránt. *„No és a legkedvesebb!!! Kellér Andor Bal négyes páholyának Beöthy Lászlója!!! 35 éve vagyok színész, de ilyen jó szerepet talán még sohase játszottam!!! Pedig játszottam már egy párat! Nekem ünnep minden előadás, de úgy hiszem a közönségnek is, mindennap sorba állnak a jegyekért! Sajnos nincs kinek megköszönöm ezt a csodálatos lehetőséget, mert a szerzők, a drága Kellér Bandi és most már, az imádott barát Békeffi Pista is csak a mennyországból nézik mesterművüket! Illetve nem akarok hálátlan lenni és megfélekezni Fényes Szabolcsról aki egy csodálatos szép dalt szerzett az előadáshoz, no meg Kazimir Károlyról, aki rám bízta ezt a feladatot.”*⁹⁰ 1977-re tehát megtörtént a régi pesti bulvár rehabilitációja a társadalmi nyilvánosságban.

A felszín alatt ugyanakkor az óceán mindkét partján tovább élt az a felfogás is, mely a pesti szórakoztatóipart a fővárosi zsidóság kultúrájaként utasította el. Kertész 1974. szeptember 2-i, a Kanadai Magyar Kultúrközpont vezetőinek címzett levelében lemondott a megnyitó műsoros gálaest művészeti bizottságának elnöki tisztségéről: *„...amit a névtelen levelek rólam állítanak az alapvetően igaz. Azt róják fel ugyanis, hogy zsidó vallású vagyok. Nem is rágalmaznak, senki sem hinné el, ha védekeznék a vád ellen. Azt is állítják, hogy zsidó szellemet akarok becsempészni a magyar kultúrába. Nem tudok a vád ellen védekezni, mert való igaz, hogy részemre a magyar kultúra Csokonaitól – Ady Endrén keresztül – Radnóti Miklósig, Liszt Ferentől – Bartókon keresztül – Goldmarkig, Madáchtól – Molnár Ferencig terjed. Nem tudnék és nem is akarok olyan magyar kultúrát terjeszteni, amely ebből a gyűjtőkörből bármelyiket is kihagyja... Való igaz, hogy az általam javasolt és felkért művészek között több zsidó származású is van. Nem azért, mert ilyen szándékom lett volna, hanem azért, mert ezek a művészek vallásuktól, illetve származásuktól függetlenül is nemzetközi hírnévnek örvendenek. Ezeket a rangos művészeket azonban nem tehetem ki annak, hogy az előadáson esetleges közbekiáltásokkal vagy tüntetéssel néhány rosszindulatú elmeháborodott megzavarja őket.”*⁹¹

Ahogy az 1956-os emigráns generáció (s ezzel a pesti viccet értő közönség is) foglalkozott, Kertész egyre inkább a magyar nyelv és kultúra torontói fennmaradásáért dolgozott. Törekvése sikerét Jaschko Balázs, a helyi közösségben működő jezsuita is elismerte: *„30 éven keresztül összehozni a magyarokat – ez a művészet! És 30 éven keresztül megtartani és fejleszteni örökségünket, ahogy mondtad, kedves Sándor*

90 == OSZK SZT Fond 17/69. Rátonyi Róbert levele Kertész Sándornak, 1977. augusztus 14.

91 == OSZK SZT Fond 17/96. Kertész Sándor levele Dr. Vass Ferencnek és Endes Lászlónak, 1974. szeptember 2.

*bátyám, melegséget, emberséget hozni a kihűlt szívű világba: ez művészet!*⁹² Kertész személyes és szakmai kapcsolatai a magyarországi hatóságokkal, hazai és külföldön élő kollégáival egyre erősödtek. Magas kanadai és a magyar kitüntetésekot kapott, a hazai döntéshozók már nem rótták fel a pesti színházi ipar termékei iránti vonzódását. 2011-ben az OSZK-ban „*Déryné voltam Kanadában*”. *100 éve született Kertész Sándor, a Torontói Művész Színház alapítója* címmel kamarakiállítás szenteltek tevékenységének, mely mára a magyar színháztörténet elismert fejezete lett.

= = = Konklúzió

A pesti szórakoztatóipar hazai és emigrációban élő tagjainak 1960-as, 1970-es években keletkezett levelei nem tárnak fel a két háború közötti pesti szórakoztatóipar műfajai és művelői elleni politikai támadásokat. Nem adnak hírt a színházi irányítás politikai, ideológiai szándékú beavatkozási kísérleteiről. Sokkal nagyobb hangsúlyt kap a számvetés e szféra jövőjéről és az emlékezés az 1945 előtti időszakra. Egyfelől gondolkodtak a pesti bulvár színpadi termékeinek, e tipikus magánszínházi formának felhasználhatóságáról a szocialista Magyarország államilag fenntartott és finanszírozott színházaiiban és az amerikai magyar emigráció folyamatosan asszimiláló közegében. Másfelől, különösen László Miklós leveleiből, kitűnik egyfajta emléktár-építési ambíció is, a szórakoztatóipari örökség sorsáért érzett aggodás is. László ezt a biográfiai emlékezet keretében, személyes kommunikációban, Kellérnek írott leveleiben tárja fel. A Pesten működő Kellérnek ugyanakkor lehetősége volt a két háború közti pesti kabaré világát, működését és működtetőit a társadalmi és kulturális emlékezet elemeivé avatni könyveiben, konferanszaiban, a népszerű rádiókabaréban és az egyre nagyobb hatású állami televízióban. Annak, hogy a korábban öncélú szórakoztatásnak, kapitalista giccsnek bélyegzett tömegkultúra politikai jóváhagyással újra megjelenhetett a társadalmi nyilvánosságban az 1960-as években, a társadalom megbékítése, a kultúrában egyfajta korlátozott folytonosság kommunikálása lehetett a célja. A nyugati színházi kapcsolatok, melyek az 1950–1956 közötti időszakban lényegében megszűntek, fokozatosan visszaépülhettek az emigrációban, illetve itthon élő színpadi szerzők és színészek között. A nyugati emigrációval való kapcsolattartást, a vendéjátékokat a színházi irányítás ekkor már engedélyezte, sőt ambicionálta is. A fokozódó lazítást az 1970-es évektől részben az a trendváltás indokolta, melynek közegében a színházi döntéshozók már jobban tartottak a formálódó rendezői színház fiatal alkotóinak (Kaposvár, Szolnok, Kecskemét) társadalomkritikus előadásaitól, mint a két háború közti referenciát hordozó poénoktól.

Bár a szórakoztatóiparból 1945 után sokak pályája megtört, de maga a sablon dramaturgiájú humorhagyomány az eltérő társadalmi kontextusban is életképes maradt. Színháztörténeti távlatból úgy tűnik, hogy László Miklós *Illatszertárának* sikere a kozmopolita kereskedelmi színházi és a hollywoodi filmvilágban hasonlóan

92 = = OSZK SZT Fond 17/100. Jaschko Balázs levele Kertész Sándornak, 1988. május 17.

jelentős eleme a magyar színháztörténetnek, mint a Katona József Színház turnésorozata a nemzetközi művészszínházi közegekben az 1980-as években.

=== Levéltári források ===

Országos Széchényi Könyvtár (OSZK) Színháztörténeti Tár (SZT)
Fond 14. Kellér Dezső (1905–1986) hagyatéka
Fond 17. Kertész Sándor (1911–1990) iratai

=== Hivatkozott irodalom ===

Heltai, 2011

Heltai Gyöngyi: *Usages de l'opérette pendant la période socialiste en Hongrie. (1949–1968)*. Collection Atelier Könyvtár, Budapest.

Heltai, 2012

Heltai Gyöngyi: *Az operett metamorfózisai (1945–1956). A „kapitalista giccs”-től a „haladó mimusjáték”-ig*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.

Heltai, 2017

Heltai Gyöngyi: Színházi „átállítás” – a pesti magánszínházi mező önszabályozó működési modelljének válsága (1936–1944). *Korall*, 69. sz. 94–126.

Heltai, 2018

Heltai Gyöngyi: A politikai beavatkozás szintjei. Párhuzamos akcióformák, törekvések a Színházművészeti és Filmművészeti Kamara (1939–44) és a pártállami színházi irányítás (1950–1953) eszköztárában. In *Színházi politika # politikai színház*. Szerkesztette: Antal Klaudia – Pandur Petra – P. Müller Péter. Kronosz, Pécs. 141–159.

Heltai, 2020

Heltai Gyöngyi: Intellektuális érvelés és politizáló gyakorlat: a Magyar Színészek Szabad Szakszervezetének szerepe a színházak államosításában. In *Újjáépítés és államosítás. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről*. Szerkesztette: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya. Arktisz – Theatron Műhely Alapítvány, Budapest. 259–272.

Kellér, 1986

Kellér Dezső: *Fogom a függönyt*. Szépirodalmi, Budapest.

Kertész, 1981

Kertész Sándor: *Déryné voltam Kanadában, Curtain at Eight*. Vorosvary Publishing, Toronto.

==== Sajtó ====

Az Est

Demokrácia

Élet és Irodalom

Film Színház Muzsika

Keleti Újság

Kulcsszavak

=====

film-színház, értelmiség, emlékezet

/ The Entertainment Industry of Budapest – a Subterranean Stream in the Socialist Era /

**The correspondence of Miklós László with Dezső Kellér
and the correspondence of Sándor Kertész**

Following their nationalization in 1950, the cultural policy used theatres as tools of Marxist-Leninist education and strived to eliminate their former entertainment function and “bourgeois heritage”. Despite this indoctrination, the audience and many theatre professionals preferred the cosmopolitan character of the interwar Budapest theatres to the promoted Socialist Realist style. In the Rákosi era, the centralized theatre administration defined its objectives in opposition to “entertainment for its own sake” and often against its representatives. In the first part of the paper, I outline the changing strategy and tactics employed toward the local entertainment tradition in different periods of the socialist era. The following sections analyze the personal correspondence of entertainment professionals focusing on two questions: how they saw the resilience of the pre-war entertainment tradition of Budapest in the 1960–1980 period and how they rebuilt their transatlantic networks in the Socialist era. Dezső Kellér was recognized by the Hungarian cultural policy as a cabaret artist, and from the early 1960s, he had the possibility to revive the previously condemned prewar entertainment tradition in his books and stage performances. Miklós László, the author of *Perfumery*, emigrated to New York in 1938. In his letters to Kellér, he tried to assess the viability of his prewar cabaret numbers and plays from the perspective of a Budapest revival. A different émigré attitude is illustrated by the correspondence of Sándor Kertész. The actor-director emigrated to Canada in 1956 and established the successful Hungarian Art Theatre of Toronto (1958–1988), the repertoire of which was entirely based on the products of the prewar Budapest boulevard tradition. The aim of this article is to prove the resilience and relevance of the long-despised stage entertainment tradition in Hungarian theatre history.



Épül a balatonfüredi tutaj színház, 1963.

Fortepan /Hunyady József

===== György Andrea =====

/// Irodalom és színház viszonyának értelmezése a korai Útunkban

Az 1954-es színibírálat-vita

== Bevezetés

Romániában a második világháborút követő kommunista hatalomváltás után a politikai vezetés egy új világgépet és egy új embertípust kívánt elfogadtatni. Ehhez szüksége volt arra is, hogy kisajátítsa magának a kulturális sajtót, és a marxista propaganda szolgálatába állítsa a kritikai gyakorlatot, amely ily módon az olvasói közösség manipulálásának az eszközévé vált. A kommunista ideológiában a kritikaírás, a szépíráshoz hasonlóan, tett értékűnek minősült, ezért a Román Kommunista Párt ideológusainak elképzelése szerint a kritikusnak is fontos szerep jut az új társadalom kialakításában. A kolozsvári *Útunk* folyóirat 1954-ben vitát kezdeményezett a színikritikáról. Írásomban ennek a vitának a kapcsán azt vizsgálom, hogyan értelmezték irodalom és színház, dramatikus szöveg és színházi reprezentáció viszonyát a korabeli erdélyi kritikai diskurzusban.

Az *Útunkat*¹ a Romániai Magyar Írószövetség irodalmi, művészeti és kritikai lapjaként alapították 1946. június 22-én Kolozsváron. Kéthetenként, majd 1951-től hetente jelent meg, és a leghosszabb életű romániai magyar kulturális periodika volt, amelynek 1989-ig 44 évfolyama látott napvilágot. Az erdélyi magyarság szellemi műhelyének tartott lap „*sokféle pillantó érdeklődése*”,² az egész romániai magyar irodalom, művészet, művelődés horizontját átfogni szándékozó igénye mutatkozott meg abban, hogy a szépirodalom mellett a társművészetek (zene, képzőművészetek, színház, film) eseményeivel, problémáival is foglalkozott. Mivel rendszeresen reagált romániai, főként magyar színházi eseményekre, ezért a színházi emlékezet megőrzé-

1 == A lap 1955 áprilisától *Utunk* címmel jelent meg.

2 == Kántor–Láng 1971: 27.

sében vállalt szerepe felbecsülhetetlen.³ Az *Útunk* lehetőleg teljes képet kívánt rajzolni az erdélyi magyar színházi életről. Kritikusai igyekeztek minden színpadi bemutatóról írni, lankadatlan figyelemmel kísérték az állami magyar színházak munkáját és fejlődését, de nem tévesztették szem elől az amatőr társulatokat (munkásszínházak) valamint a bábszínházakat sem.⁴

A lap szellemiségére indulásának első két évében még a nyitottság volt jellemző, az 1948–1953-as időszakban megjelenő írásokat azonban már „*a normatív, dogmatikus türelmetlenség, a kiélesedett osztályharc (nemzetközi vonatkozásban az imperializmus és a rothadó nyugati kultúra leleplezése) jellemzi*”,⁵ és „*az esztétikai dogmatizmus merev tételei is felbukkannak: a realizmus nevében individualizmusnak számít a művészi egyéniség minden szokatlanabb megnyilatkozása*”.⁶ Ezt a korszakot összegzi és zárja le az 1954 nyarán lezajló színírálat-vita, amelyen már érezhető a lapban elinduló „*fokozatos oldódás*”⁷ és a Sztálin halála utáni, „*olvadásnak*” nevezett időszak előszele.

= = Egyedül üdvözítő utak: a szocialista realizmus és a marxista irodalomtudomány

Az *Útunk* a szocialista realizmust, a kommunista párt által előírt művészeti irányzatot, alkotói módszert propagálta, amely a 19. századi realizmus eszközeivel, a marxista–leninista világnézet alapján, a pártosság jegyében kívánta az irodalomban és minden más művészeti ágban kifejezni a kommunista eszmét és ábrázolni a sokoldalúan fejlődő szocialista embert. A szocialista realizmushoz való hűség képezte a legfőbb alkotói értéket. Az ideológiai valóságábrázolás alapvető követelmény lett. Ezért Gaál Gábor a kritikusoknak előírta, hogy tanulmányozzák a társadalmi valóságot, de nem egy dolgozószoja vagy egy kávéház üvegablakai mögül,⁸ „*hanem úgy, hogy sűrűn ellátogatnak az üzemekbe, a kollektív-gazdaságokba, vagy a bányákba*” – tette hozzá Hajdu Győző.⁹

3 = = Utódlapja, a *Helikon*, bár a társművészetekről, így színházról is beszámol, mégis inkább szépirodalmi lapnak tekinthető.

4 = = 1954-ben a következő állami magyar színházak működtek Romániában: a Kolozsvári Állami Magyar Színház és Opera, a Marosvásárhelyi Állami Székely Színház, a Nagybányai Állami Magyar Színház, a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház, de a Nagybányai Állami Színház, a Temesvári Állami Színház és a Kolozsvári Bábszínház is rendelkezett magyar társulattal.

5 = = Balogh–Dávid (szerk.), 2010: 1015.

6 = = Kántor–Láng, 1971: 28.

7 = = Balogh–Dávid (szerk.), 2010: 1016.

8 = = Gaál, 1949: 9.

9 = = Hajdu, 1950: 7. Hajdu Győző (1929–2018) író, szerkesztő, a Ceaușescu-rezsim híve. 1953–1989 között a marosvásárhelyi Igaz Szó című szépirodalmi folyóirat főszerkesztője volt.

Bár a kritikának nem az ábrázolás, hanem az értelmezés a feladata, a színházi előadáshoz hasonlóan a színikritikával szemben támasztott elvárás is az volt, hogy közérthető nyelvet és a naturalizmustól elhatárolódó, realista ábrázolásmódot használjon. A lap kritikai diskurzusában jól körvonalazódik a szovjet színművészet etalon szerepe, megdönthetetlennek, örök érvényűnek tekintett modellértékű státusa. Mércé és állandó hivatkozási alap Gorkij és Sztanyiszlavszkij. A szocializmust építő, tudatosan alkotó színész például „mindig tisztázza magában a szerep eszmei mondanivalóját, majd Sztanyiszlavszkij segítségével elemzi a figurát”.¹⁰ A kritikusnak ismernie kell a neves orosz szakember munkáit, figyelemmel kellett kísérnie a színibírálat elvi kérdéseiről a Szovjetunióban megjelenő cikkeket.

A szovjetek értékelése egyben a nyugati művészet rossz színben való feltüntetését is jelenti. Jánosházy Györgynek már a címében is harcos írása, *A nyugati színház a válság és dekadencia örvényében*,¹¹ amely a korabeli amerikai és a nyugat-európai dráma helyzetét tekinti át, Nyugat–Kelet, mágia–realizmus, hanyatlás–fejlődés, illetve életidegenség–életigenlés ellentétére épül, és tökéletesen egybecseng a szovjet teoretikus, Vlagyimir Jermilov gondolataival. Ő így fogalmazott: „A forradalmi átalakulásban levő valóság hiteles visszatükröződéséért folytatott harc a szocialista realizmus legfőbb követelménye. A dekadens művészet ezzel szemben a pesszimizmust és a hanyatlást hirdeti, arra ösztönzi az írókat, hogy megfutamodjék az objektív valóság elől.”¹²

Ekkorra az erdélyi magyar kritikai gyakorlatban már megszilárdult a korszak hivatalos értékrendjét tükröző sajátos nyelvhasználati mód. A militarista szóhasználat, az egyszerű nyelvezet és a sablonos kifejezésmód, szintagmák a meggyőzés funkciójához kapcsolódtak. Erre a mondhatni mesterséges nyelvre az egyhangúság, a plasztikuság hiánya jellemző, a szegényes szókészlet ugyanakkor a hatékony ellenőrizhetőséget biztosította.¹³ Az új nyelv színházi változatát rutinosan használták a színikritikusok is, akik elsősorban nem esztétikai, hanem ideológiai elvárással közeledtek a színházi eseményhez, amelyekről azt várták el, hogy az osztályharcot mutassa meg, hogy érzékeltesse az új, szovjet embert, és neveljen.¹⁴ 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, mivel munkáik kollektív rendezések, a színházi alkotómunka ugyanis demokratikus jellegű.

Az új kritikai szótár jellegzetes szóösszetétele a „pártos kritikus” kifejezés (és ennek a testvérkifejezése, a „pártos színpad-művészet”. A színházi előadást abban az esetben tekintették pártosnak, ha az osztályharcot ábrázolta, a pártos kritikus pedig követte a kommunista párt programját, amely megjelölte a szocialista művészet feladatait is.

10 == Bieliczky, 1954: 2.

11 == Jánosházy, 1954b: 4.

12 == Jermilov, 1954: 1.

13 == Gyulai, 2007: 105.

14 == Molter, 1949: 15.

A színházi műbíráló erényei közé tartozott tehát az ideológiának való alávettség és az osztályharcos magatartás. A színibírálatok visszatérő gondolata, hogy egy előadás akkor sikeres, ha agitatív erőt gyakorol a nézőre. A korszak színikritikái többnyire távol állnak attól, hogy élvezetes olvasmányok legyenek, nemcsak azért, mert folyamatosan a kommunista ideológia mellett agitálnak, hanem azért is, mert túl komolyan veszik nevelő szerepüket, ráadásul nélkülözik a humort, és árad belőlük az indulat. Kevés kivétellel dühös és görcsös szövegek, melyek állandóan küzdenek valami ellen.

Ebben a korszakban a dráma és a színház, a dramatikus szöveg és a színpadi reprezentáció viszonyát hierarchikusan képzelték el. A dramatikus szöveg és annak szerzője prioritást élvezett az előadás ellenében, amelynek „*csupán*” az volt a feladata, hogy megjelenítse a szöveget. A színdarabnak volt egy (és csakis egy), a szerző által kódolt értelme, amit a rendezőnek fel kellett ismernie és színpadra vinnie. Ezért ragadtathatta magát a kritikus a következő megállapításokra: „*Szabó Ernő rendezése helyesen fogta fel a darabot.*”¹⁵ Vagy: „*A Székely Színház megragadta Gorkij művének helyes értelmezését.*”¹⁶ A korszak kötelező, tévedhetetlenek tartott gondolkodásmódja, a marxista irodalomtudomány szerint a (dramatikus) szöveg egyetlen, „végző” jelentése nem más, mint az osztályharc. „*A mi korunk számára Shakespeare-ből az a fontos és értékes, ami az ő idejének osztályharcát, és a harc eredményezte haladást tükrözi vissza.*”¹⁷ Mivel a kommunista szemlélet az alkotómunka és a termelés közé egyenlőségjelet tett, gyakorta felbukkan a művész és a bányász párhuzama. „*Harag Györgynek sikerült a darab erkölcsi-politikai mondanivalóját maradéktalanul a felszínre hoznia.*”¹⁸ Amennyiben a rendező félreértette a darabot (a félreértés nem egyfajta megértés, hanem végzetes hiba), akkor a kritikusra hárult a leleplezés feladata. A színibírálat olvasója, a fejlődő szocialista ember így közvetítőként, a rendezőn és a kritikuson át juthatott el a megértéshez.

= = = A színibírálat-vita

Sztálin halála után lassú változások indultak el, amelyek az *Útunkon* is nyomon követhetők. A kezdeti feladat kijelölést (tájékoztatás, értékelés, segítségnyújtás az alkotóknak, a közönség nevelése) és normaállítást felváltották a kritikaírás konkrét problémáira reflektáló vélekedések. Az 1954-es színibírálat-vitában gyakorló színházkritikusok, teoretikusok mellett színházi alkotók: rendezők, színészek is megszólaltak, akik azonban főként szakmai, nem ideológiai kérdéseket boncolgattak.

A kritikusként ekkor már tekintéllyel rendelkező Jánosházy György¹⁹ *A semmitmondó színibírálatok ellen* című vitaindító cikkét azzal a megállapítással kezd-

15 = = Kotyor, 1949: 13.

16 = = Marosi, 1950: 9.

17 = = Rappaport, 1949: 14.

18 = = Tamás, 1953: 1.

19 = = Jánosházy György (1921–2015) költő, műfordító, kritikus, szerkesztő.

te, hogy az erdélyi magyar színikritika jóval lemaradt az irodalomkritika mögött. A kommunista hatalom az olvasóközönség lecserélését tartotta feladatának, célcsoportjai pedig a proletariátus és a parasztság voltak, akiknek az igényeit és érdekeit szem előtt tartva a művek esztétikai értékelése helyett a kritika a tartalmi jegyekre és a valóságbrázolásra helyezte a hangsúlyt. Jánosházy felismerte, hogy a színibírálatok a hagyományos magyar színház poétikai kritériumai (szövegközpontúság, színészközpontúság, történetközpontúság) köré szerveződtek. Emiatt túl sokat foglalkoztak a dramatikus művel, és keveset magával a színpadi eseménnyel, annak elemzésével. Így nem sokat tudunk meg belőlük az előadásról, annál többet a dramatikus textusról: ismerteti a darab megszületésének történelmi-társadalmi kontextusát, beszámol a korábbi színpadi bemutatókról, illetve elmeséli a darab cselekményét. Noha részletesen (Jánosházy szerint mégsem elegendő mértékben) elemzik a színészi alakításokat, szinte csak utalnak a rendezésre, a színpadképre, a díszletre, a hangzásra. Ennek az a nemkívánatos következménye, „*hogy az olvasó, aki netalán nem látta volna a szóban forgó előadást, a bírálat alapján semmiféle konkrét képet nem alkothat magának róla*”. A kritikáknak az sem vált a javukra, hogy nem foglalkoztak behatóan a közönség reakcióival. Jánosházy a színházi jelentésképzés folyamatának kulcsszereplőjeként tekintett a nézőre, alkotótársnak nevezte, a kritikáírást pedig szovjet tekintélyre hivatkozva a szépirodalom művelésével egy szintre emelte. „*A kritikusnak, ha valóban meg akarja érdemelni ezt a nevet, a művész kezével, a műalkotás igényével kell tárgyához nyúlnia. Ez pedig, a szükséges szakmai felkészültség mellett, sokkal több művészi gondosságot, sokkal gerincesebb kiállást és egyénibb hangot követel színibírálóinktól.*”²⁰ Jánosházy felvetette a ma is igen ismerős problémát, a kritikus, a közönség és a színházi alkotók közötti kommunikáció hiányát, ami a konfliktusok alfája és ómegája. Így vált a színházi produkció és a recepció résztvevői közötti párbeszéd szükségessége a színibírálat-vita központi gondolatává.

Mikó Ervin²¹ szerint a színikritikus léte kettős: színház- és irodalomközeli ember. „*Az elhivatott kritikusnak a színházi kollektívával együtt kell átélnie a színpadi alkotás folyamatát*” – írta, el kell járnia a színpadi próbákra, a termelési ülésekre, a Sztanyiszlavszkij-kör vitáira.²² Gergely Géza hangsúlyozta a színház sajátos, összművészeti jellegét. Kollektív művészetnek nevezte (irodalom, képzőművészet, zene, tánc), ugyanakkor felhívta a figyelmet arra is, hogy a színház *per definitionem* nem létezik közönség nélkül. A színházi előadás efemer jellegére is emlékeztetve, a dokumentumoknak (legfőképpen a színibírálatoknak) a színházi emlékezet megőrzésében betöltött szerepéről szólt, és természetesen a kritikus megkérdőjelezhetetlen szerepét húzta alá ebben a munkában. Bajza kritikai munkásságát hozta fel követendő példának, akinek írásai révén „*egész sor színész alkotó művészetét rekonstruálni lehet*”.

20 == Jánosházy, 1954a: 4.

21 == Mikó Ervin (1919–2015) az *Útunk* belső munkatársa.

22 == Mikó, 1954: 2.

Bár hangsúlyozta a színház összművészeti jellegét, a színházi alkotófolyamatot mégis színészcentrikusan szemlélte: a bírálat célja a leíró kritika módszerével „megörökíteni, elemezni egy-egy nagy színész vagy rendező alkotóművészetét”.²³

Oláh Tibor²⁴ egyetértett Mikó Ervinnel, aki felszólította a kritikusokat, hogy ismerkedjenek meg alaposabban a színházzal, ám fontosnak tartotta, hogy a kritikus ismerje a drámairodalmat is. Egyedül Oláh mondta magát irodalompártinak. Bevallotta, hogy számára az irodalmi mű fontosabb, mint a belőle készült színházi előadás. „Az olvasás, ugyanis bizonyos értelemben alkalmasabb az elmélyülésre, mint a színpadi meglevenítés. A színpadot benépesítő szereplők játékában elsősorban az íróat keresem, azt kutatom. [...] Ne feledjük, hogy a marxi-lenini esztétika elsősorban a mű eszmei tartalmát kéri számon, ebből következik, hogy a színbírálat is mindenekelőtt a drámai mű eszmei mondanivalójának a kristálytisztá tolmácsolását köteles a színháztól megkövetelni. Nem mellékes tehát az előadást megelőző darabértelmezés, mert, ha teszem azt a színikritikus félreértette a színmű eszmei mondanivalóját, mellékvágányra fut az egész bírálat.” Oláh Tibor világosan felvázolta, hogyan működik a pozitívista irodalomfelfogás jellegzetes, ma már megmosolyogtató, a szerzői szándéokra építő interpretációs technikája. A színikritikust egyfajta merev, szigorú felügyelőként rajzolta meg, aki egyrészt „az előadások színműirodalmi fundamentumát” tanulmányozza, azaz elolvassa a dramatikus szöveget annak érdekében, hogy megértse, mit akart a szerző mondani, aztán megnézi az előadást, hogy ellenőrizze, vajon a rendező is megértette-e azt. Gyakorlati tanácsokat osztogat, például előadás előtt el kell olvasni a darabot, nem elég egyszer megnézni azt. A bírálónak szükséges ugyan megismerkednie a színjátszás sajátos kérdéseivel, az előadást mégis a nézőtérrel, nem a színpad mögött kell megítélnie. A tisztánlátásához ugyanis nemcsak közelség, hanem bizonyos távolság is kell.²⁵ Nagy Pál nem tartotta lényegesnek ezt a distanciát, éppen ellenkezőleg. Szerinte a kritikusnak benne kell élnie a színház világában, a színházi kultúrában. Még a legtárgyilagosabb kritika is nagy károkat okozhat, ha a bíráló nem ismeri kellőképpen a színház adottságait, lehetőségeit, az előadást létrehozó művészek korábbi eredményeit és fogyatékosait.²⁶

A vitába bekapcsolódó három színész: a kolozsvári Senkálsczy Endre, a marosvásárhelyi Bieliczky Katalin és a nagyváradi Mogyoróssy Győző azt fogalmazták meg igen érzelmesen, hogy milyen magas elvárásokat támasztanak a kritikussal, a jó-tollú, magasan képzett színházi szakemberrel szemben,²⁷ akinek főként az a feladata, hogy a színészi alakítást elemezze mélyrehatóan, ne pedig a darab elemzésével foglalkozzon. Szerintük a kritikusnak újból és újból fel kell mérnie, kik azok a színészek,

23 == Gergely, 1954: 3.

24 == Oláh Tibor (1921–1996) erdélyi kritikus, irodalomtörténész, műfordító, tanár.

25 == Oláh, 1954: 3.

26 == Nagy, 1954: 2.

27 == Bieliczky, 1954: 2.

akik művészmunkát végeznek, akik önmagukat adják, és akik csak ripacskodnak a színpadon.²⁸ A színészek elvárásainak listája igen hosszú: a kritikus ne legyen felületes, szeresse a színészt, mint a Kemény János-féle jószágos nagybácsi, „*aki akkor is dicsér, amikor a jó nevelő szeretettel korhol*”,²⁹ viselkedjék felelősségteljesen, ne legyen durva, kíméletlen (természetesen a színésszel), és ne riadjon vissza a dicsérettől sem.³⁰

A színibírálati vita mérlegét elkészítő, a szerző feltüntetése nélkül megjelent cikk meglehetősen semmitmondó írás. Összegezte a vita eredményeit, és pótolta a belőlük hiányzóknak ítélt ideológiai töltetet. Sokat elmond, hogy elsősorban a színibírálat eszmei, nem pedig művészi színvonalának az emelkedését tartotta fontosnak. Hangsúlyozta a kritika sokat emlegetett társadalomnevelői funkcióját, aztán didaktikusan ismertette a színházi előadás értelmét rekonstruáló marxista interpretációs stratégiát. Nem hagyta ki a kritikus–bányász párhuzamot sem: a bíráló *felszínre hozza* és tudatosítja az olvasókban a művek eszmei tartalmát a dramatikus szöveg szakszerű és mélyreható elemzésével, majd az előadás művészi eszközeit elemzi, végül pedig az előadást értékeli. „*Csak a darab eszmei mondanivalójának és művészi eszközeinek ismeretében tudja a színibíró értékelni az előadást. Hiszen a színész és a rendező munkájának éppen az a célja, hogy a legnagyobb fokú eszmei tisztázottsággal és a legnagyobb művészi színvonalon tolmácsolja a maga sajátos eszközeivel a művek mondanivalóját.*”³¹

Miközben azon törték a fejüket, hogy miként lehetne színvonalasabbá tenni a honi színikritika-írást, és felvetették, hogy a bírálónak a színházhoz vagy az irodalomhoz kell-e jobban értenie, a vitázók tulajdonképpen azt a kérdést feszegették, hogy önálló vagy az irodalomnak alárendelt művészet-e a színház? És ezzel bekapcsolódtak az európai színház-történet a szó színházi státusának a kérdéséről szóló, máig lezáratlan heves vitájába. A polemizálók a színházat nem autonóm művészetnek, hanem az irodalomhoz tartozónak tekintették. A színházat a drámából eredeztették, mégis finoman rákérdeztek a nyugati színház Derrida által logocentrikusnak és teologikusnak nevezett hagyományának az érvényességére, amelyre a magyar színház is épül. A lap színházi tárgyú cikkei magától értetődőnek tartják, hogy az előadás mindig előzőleg megírt, megjelenítésre váró dramatikus szöveget feltételez. Ha azonban a színház az irodalom szolgálóleánya, akkor a feladata nem más, mint az, hogy „*alázattal viszonyuljon a szöveghez, és a szöveg igazságának és szépségének maradéktalan érvényre jutásán fáradozzék*”.³² Vagyis arra a mára már érvényét veszített következtetésre jutottak, hogy színházi jelentés a dramatikus szövegből dekódolható infor-

28 == Senkáliszky, 1954: 2.

29 == „A kritikus tehát egyfelől nem léphet előkelő idegenként a nézőtérre, hogy ott a lehetőségeket figyelmen kívül hagyva ítéljen elevenek és holtak fölött, másfelől azonban nem tekintheti magát a színház jószágos nagybácsijának sem, aki akkor is dicsér, amikor a jó nevelő szeretettel korhol.” Kemény, 1947: 5.

30 == Mogyoróssy, 1954: 2.

31 == Sz. n. 1954: 2.

32 == Visky, 2002: 7–8.

máció, nem pedig „a *produkció és recepció komplex folyamatának instabil és heterogén eredménye*”.³³ A színházi alkotók tehát, akiket Derrida tolmácsoló rabszolgáknak nevez, hűségesen végrehajtják a szerző-teremtő akarátát. Ez nem túl felemelő képi megfogalmazása annak, hogy a dramatikusan szöveghez képest másodlagos színházi reprezentáció csupán egy technikai kiegészítő a szöveg láthatóvá és hallhatóvá tétele érdekében.

Az összegző írás a Sztálin halála utáni enyhülés időszakában engedélyezett polémia határait is jelezni kívánta. Lecsapta a vita feladott labdáit, és emlékeztette az olvasót arra, hogy mindenkinek egyformán kell gondolkodni a színházról. Úgy, ahogyan azt a Párt előírja.

Mégis valamiféle változás figyelhető meg, és pedig a cikkek stílusát illetően. A színibírálat-vitában a korai *Útunk*-ből ismert kritikai nyelvezet kifinomultabb, csiszoltabb változatával találkozunk. Főleg a Jánosházy- és az Oláh Tibor-cikk tűnik ki elegáns, könnyed stílusával, szellemes érvelésével. Sőt, Jánosházy cikke azt is illusztrálja, hogy az építő kritikának még az ironia is a javára válik, amikor arról ír, hogy egyes kritikusok azért félnek megbírálni a színészek játékát, mert „*nem viselnék el azt az iszonyú gondolatot, hogy egy kellőképpen megbírált színész esetleg nem köszönne nekik másnap az utcán (amint ez rendszerint történni szokott), sőt, talán el is mondaná a hátuk mögött, hogy... nem is értenek a színházhoz (ami, többnyire szintén bekövetkezik)*”.³⁴ Oláh Tibor pedig cinkos humorral úgy zárta írását, hogy Jánosházyt lazán csak kritikus szaktársnak nevezte. „*A színikritikus, bármennyire is kritikus, ne viseljen sem rózsaszín, sem fekete szemüveget, hanem igyekezzék saját szemével nézni.*”³⁵ A kritikustól tehát nem azt várta el, hogy a Párt szemüvegén keresztül nézze az előadást, hanem azt, hogy vállalja egyéniségét.

== Következtetések

Egy olyan korszakban, amelyben a kritikai gyakorlat „*az immanens esztétikai értékelés és az ideológiaorientált termelés között vergődött*”,³⁶ az *Útunk* 1954-es színibírálat-vitájára érdemes úgy tekinteni, mint amelynek az állításai látens módon a mai napig jelen vannak az erdélyi magyar színházi kultúrában, meghatározva a színházról alkotott felfogásunkat. A vitázó felek a színibírálat elméleti kontextusának a kijelölése és gyakorlati feladatainak a számbavételén túl színház és irodalom törékeny kapcsolatának ma is aktuális kérdésére irányították óvatosan a figyelmet. Bár nem kérdőjelezték meg a színház irodalomnak alávetett státusát, amelyet a hivatalos marxista esztétika megerősített, mégis felvillantották annak a lehetőségét, hogy a színház akár autonóm művészetként is értelmezhető volna.

33 = = Kékesi, 1998: 24.

34 = = Jánosházy, 1954a: 4.

35 = = Oláh, 1954: 3.

36 = = Gyulai, 2007: 104.

=== Hivatkozott irodalom ===

Balogh–Dávid (szerk.), 2010

Romániai magyar irodalmi lexikon. Szépirodalom, közírás, tudományos irodalom, művelődés. v/2. T–zs. Szerkesztette: Balogh Edgár és Dávid Gyula.

Kriterion – Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár.

Bieliczky, 1954

Bieliczky Katalin: Kövessük nyomon a színész alkotó munkáját. *Útunk*, 28. sz. 2.

Gaál, 1949

Gaál Gábor: Új írói szervezet, új írói feladatok. *Útunk*, 6. sz. 9.

Gergely, 1954

Gergely Géza: Hozzászólás a semmitmondó színibírálatok kérdéséhez.

Útunk, 25. sz. 3.

Hajdu, 1950

Hajdu Győző: A kritikus és a valóság. *Útunk*, 6. sz. 7.

Gyulai, 2007

Gyulai Levente: Irodalomkritikai gondolkodás és olvasói preferenciák a korai *Útunk*ban. In *A sztálinizmus irodalma Romániában.*

Szerkesztette: Balázs Imre József. Komp-Press, Kolozsvár.

Jánosházy, 1948

Jánosházy György: Kulissza és valóság. *Útunk*, 17. sz. 10.

Jánosházy, 1954a

Jánosházy György: A semmitmondó színibírálatok ellen. *Útunk*, 23. sz. 4.

Jánosházy, 1954b

Jánosházy György: „Nem akarok realizmust! Mágiát akarok!”

A nyugati színház a válság, a dekadencia örvényében. *Útunk*, 30. sz. 4.

Jermilov, 1954

Jermilov, Vlagyimir: A szocialista realizmusért. *Útunk*, 25. sz. 1.

Kántor–Láng, 1971

Kántor Lajos – Láng Gusztáv: *Romániai magyar irodalom 1945–1970.*

Kriterion, Bukarest.

Kemény, 1947

Kemény János: A színibírálatról. *Útunk*, 3. sz. 5.

- Kékesi Kun, 1998
Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása*. József Attila Kör – Kijárat, Budapest.
- Kotyor, 1949
Kotyor András: A Különös házasság, *Útunk*, 3. sz. 13.
- Marosi, 1950
Marosi Péter: Útban Gorkij felé. A Kispolgárok marosvásárhelyi bemutatója.
Útunk, 1. sz. 9.
- Mikó, 1954
Mikó Ervin: Hozzászólás Jánosházy György cikkéhez. *Útunk*, 24. sz. 2.
- Mogyoróssy, 1954
Mogyoróssy Győző: Több szakismeretet, segíteni akarást várunk a színibírálattól.
Útunk, 29. sz. 2.
- Molter, 1949
Molter Károly: Három egyfelvonásos a Székely Színházban. *Útunk*, 4. sz. 15.
- Nagy, 1954
Nagy Pál: A színház közügy. *Útunk*, 26. sz. 2.
- Oláh, 1954
Oláh Tibor: Hozzászólás a semmitmondó színibírálatok kérdéséhez. *Útunk*, 25. sz. 3.
- Rappaport, 1949
Rappaport Ottó: Új színjátszás Bukarestben. *Útunk*, 4. sz. 14.
- Senkáltszky, 1954
Senkáltszky Endre: Lássuk meg az újat a színész munkájában. *Útunk*, 27. sz. 2.
- Sz. n., 1954
Sz. n.: A színibírálati vita mérlege. *Útunk*, 30. sz. 2.
- Tamás, 1953
Tamás Gáspár: Alekszandr Kornyejcsuk: Ukrajna mezőin. *Útunk*, 43. sz. 1.
- Visky, 2002
Visky András: A dramaturg. Hermész példája. In uő: *Írni és (nem) rendezni*.
Koinónia, Kolozsvár.

Kulcsszavak

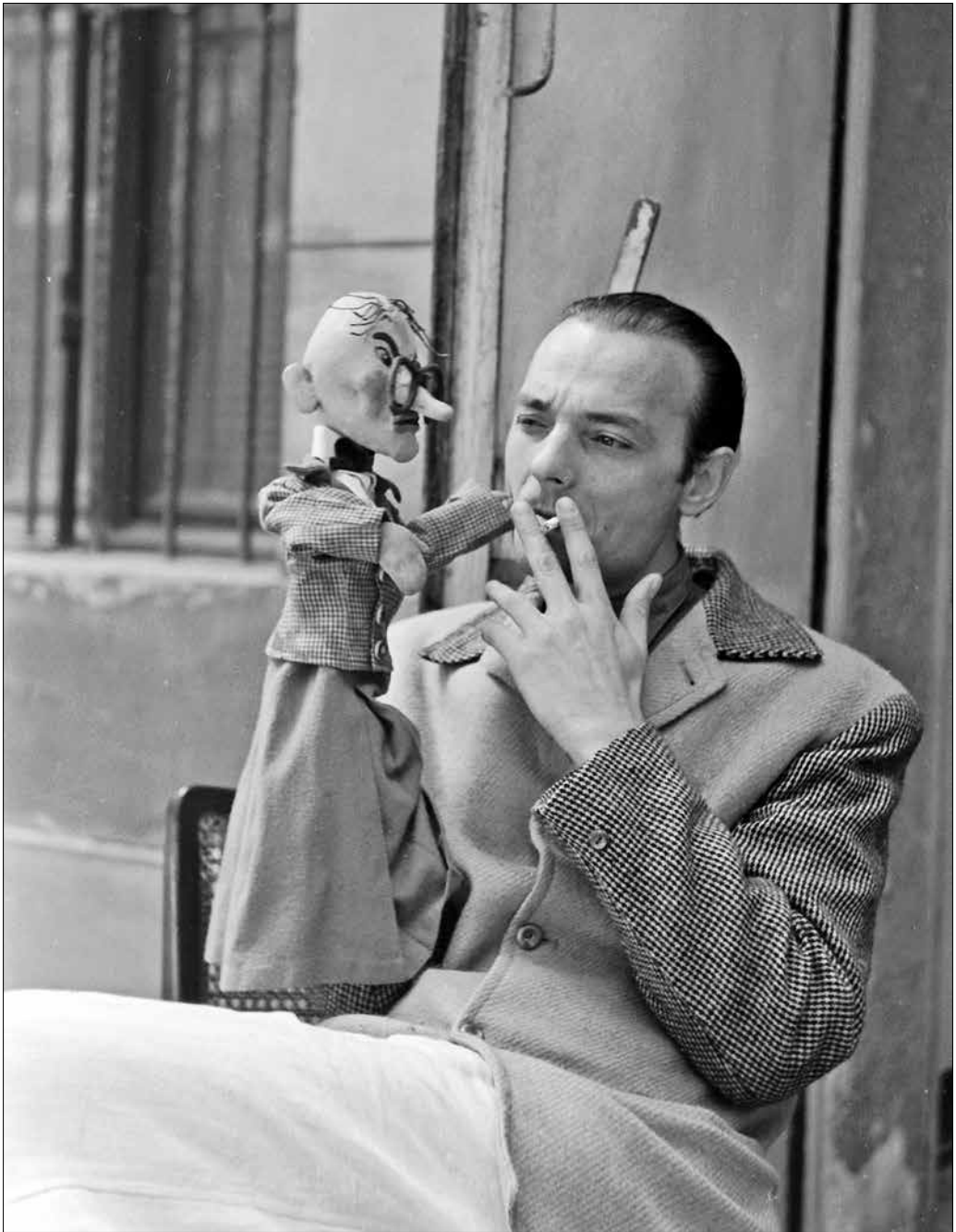
=====

Románia, film-színház, sajtó

/ Interpretation of the Relationship Between Literature and Theater in Early Útunk /

The 1954 theatre criticism debate

After the communists took power in the aftermath of World War II, the political leadership set out to impose a new concept of the world and a new kind of man. In this sense, it was necessary to gain control over the cultural press, subordinating the practices of criticism to Marxist propaganda, turning it into a means of manipulating readers. Criticism, like fiction, was a deed, and in the party's view, the critic was to play an important role in shaping the new society. Focusing on the dispute over theatre criticism that took place in the periodical *Útunk* and studying its editions from 1946 to 1954, I aimed to identify how critical discourse interpreted the relationship between literature and theatre, dramatical text and stage in the era.



Munkatársak

Fortepan / Kovács Márton Ernő

===== Haász Réka – Tóth Eszter =====

/// A pécsi Irodalmi Színpad és Bécsy Tamás Zsebszínháza

„Az amatőr színjátszásra általánosan is igaz, de az amatőr színházakra különösen, hogy a társulatok léte vagy nem léte, működésük színvonala, stílusa, profilja mindenekelőtt és elsősorban a rendező személyiségén múlik. Bár egyes csoportokban ténylegesen közösségi munka folyik – egy időben ezt úgy is deklarálták, hogy az előadásokat kollektív alkotásoknak nevezték –, az előadások, az együttesek gondolkodás- és játékmódja egyetlen ember domináns voltára utal. Ez magyarázza azt, hogy az amatőr színházak munkásságát tárgyalva rendezői pályaképek is kirajzolódnak, s ha egy rendező valamilyen oknál fogva megváltik régi együttesétől, akkor az rövidebb-hosszabb idő után elveszti súlyát, jelentőségét, míg egy másik, esetleg a névtelenségben meghúzódo csoport, ahol az illető rendező folytatja a munkáját, rövid idő alatt az élvonalba kerül.”¹

A Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, valamint az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára – mint a témában a legjelentősebb iratanyagot őrző hazai levéltárak – munkatársai a pandémia előtt kezdték meg annak a közös forrásközlő kötetnek az összeállítását, amely az 1960-as évek színházi életét kívánja bemutatni. A dokumentumkötet célja, hogy a közgyűjteményekben (elsősorban a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárában, az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában, az Országos Színháztörténeti Intézetben és az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában) fellelhető források alapján megjelenítse az 1960-as évek vidéki színházainak világát. A tervezett kötet nem egy, hanem több különböző teátrum jellegzetes eseményein, ismertebb szereplőin és törekvésein keresztül próbálja megvilágítani a kor jellemzőit. Bár a kulturális életet irányító politikai döntéshozó szervek némely irata is szerepel a kötetben, a szerkesztők nem vállalkoztak az 1945–1990 közötti időszak kultúrpolitikai történéseinek részletes bemutatására. A tervezett kötet része az a két ügynöki jelentés is, mely az 1960-as években Pécsen megjelenő alternatív színházról és annak egyik fő szervezőjéről szól.

1 = = Nánay, 1986: 188.

A színházak tekintetében az 1945-ös év nem jelentett éles határvonalat, bár a háború után a kommunista ideológia ezen a területen is éreztette hatását. Fordulópontot az 1949-es államosítás jelentett,² amely ugyan anyagi stabilitást hozott a megmaradt színházak részére és biztos jövedelmet az ott dolgozó színészek számára,³ de ettől kezdve az intézmények működése és műsora az aktuális kultúrpolitikai elvárások és irányok mentén alakult. Az államosítások hatására a színházak egymáshoz nagyon hasonlóvá váltak, elsősorban a bemutatott műveket illetően.⁴ Az ebben az időszakban működő amatőr színjátszó csoportok előadásmódjukat és repertoárjukat illetően az 1960-as évekig a profi színházakat tekintették mintának. Az évtized közepén azonban a nyugati színházi törekvések hatására⁵ más kelet-európai országokhoz hasonlóan a magyarországi amatőr színjátszásban is új koncepció vált uralkodóvá: a hagyományos, „nagyshínpados” előadások helyett a klubokra, szakörökre, akadémiákra helyeződött át a hangsúly.⁶ Ebben az időben egyre több irodalmi színpad jött létre, számuk 1972-re 1037-re nőtt (1956-ban 59 volt),⁷ miközben a hagyományos színjátszó csoportok száma folyamatosan csökkent,⁸ ezen belül néhány száz többé-kevésbé rendszeresen dolgozó együttesről és mintegy 30–40 színházszerűen működő csoportról beszélhetünk.⁹ Az irodalmi színpadok zömmel politikamentesen, lírai és prózai művekből állították össze műsorukat, amelyet zenével, mozgással is bővítettek. A hivatalos kultúrpolitika kezdetben alulról szerveződő mozgalmakként azonosította az amatőr színjátszó csoportokat, amelyek az oktatási és művelődési intézmények támogatásával működhettek. A csoportok munkáját a színpadi eszközök újdonsága jellemezte, később azonban igyekeztek tágítani kereteiket, és a hivatalos kőszínházak számára nem engedélyezett darabok is felkerültek a repertoárjukba. Emiatt sok esetben szembekerültek a hivatalos kultúrpolitikával, kiváltották a helyi vagy a központi hatóságok ellenérzéseit és ellenakcióit.¹⁰

2 == Az államosítás folyamatához lásd Dancs (szerk.), 1990: 18–20.; Korossy, 2007: 45–137.

3 == A Magyar Népköztársaság Minisztertanácsának 4.298/1949. M. T. számú rendelete a színházi alkalmazottak munkafeltételeinek megállapítása tárgyában. *Magyar Közlöny* (224) 1949. október 29.

4 == Bécsy, 1998a: 288–289.

5 == Bécsy, 1998b: 310–312.; Adorján, 2015.

6 == Bicskei, 1976: 53.

7 == Uo. 54.

8 == 1956-ban még 3700 hagyományos színházi csoportot számoltak össze, 1976-ra a számuk 970-re csökkent. Uo.

9 == Uo. 61.

10 == Bécsy, 1998b: 310–311.; Nánay, é. n.: 448–449. Több esetben a kőszínházak vezetői is szerepet vállaltak ezekben az akciókban.

= = Pécs kulturális élete az 1960-as évek elején

Az MSZMP 1958-ban elfogadott művelődéspolitikai irányelveinek¹¹ lényeges pontja volt a „vidék kulturális fejlesztése”. Ennek hatására az 1960-as évek közepére megnőtt a vidéki kulturális centrumok súlya, elsősorban a felsőoktatási központtal is rendelkező nagyobb városokban kulturális „műhelyek” szerveződtek, egy-egy jelentősebb színház, folyóirat közreműködésével.¹² Pécs is bekapcsolódott az ország művészeti vérkeringésébe, amelynek kulturális életét Aczél György „vigyázó szeme” kísérte, miután a Kádár-korszak kulturális életének vezető ideológusa volt Baranya megye országgyűlési képviselője is.¹³ Pécsen több országos hatású amatőr csoport, együttes, irodalmi folyóirat jött létre és működött: 1958-tól itt adták ki a *Jelenkor* című irodalmi és művészeti folyóiratot.¹⁴ A periodika arculatát¹⁵ meghatározó Tüskés Tibor 1960-tól volt főszerkesztő.¹⁶ 1960-ban megalapították a pécsi operát, majd 1961-ben hivatalosan is megalakult a Pécsi Balett. Szintén ebben az évben – a Művelődési Központ 1951-től működő bábszakkörének átalakításával – Kós Lajos¹⁷ vezetésével létrejött a Bóbita Bábszínház.

11 = = Aczél György 1958. július 25-én terjesztette elő javaslatát az MSZMP művelődési politikájának irányelvei címen, amelyet a Központi Bizottság egyhangúan elfogadott. MNL OL M-KS 288. f. 4. cs. 19. ó. e. 1958. július 25.

12 = = Kővágó–Kővágó: 2015: 21–22.

13 = = Aczél György tevékenységéhez lásd Révész, 1997; életrajzához Horváth–Hubai, 2005: 14–16.

14 = = A Baranya Megyei Tanács és a Hazafias Népfront Baranya Megyei Bizottságának irodalmi-művészeti folyóirata volt. Indulásának történetéhez lásd Tüskés, 1994; <https://www.jelenkor.net/laptortenet> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

15 = = Monostori, 1996: 69–70.

16 = = Tüskés Tibor (1930–2009) író, kritikus, irodalomtörténész, szerkesztő. 1953–1973 között a pécsi Janus Pannónius Gimnázium magyartanára, mellette 1960–1964 között a *Jelenkor* főszerkesztője. Ellenzékinek számító írók (Kodolányi János, Weöres Sándor, Mészöly Miklós) műveit is közölte, majd 1964-ben leváltották. Életéhez lásd <https://januspecs.hu/tuskes-tibor/> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.), leváltásához lásd még 96. sz. lábjegyzet.

17 = = Kós Lajos (1924–2008) bábtervező, rendező. A Képzőművészeti Főiskola elvégzése után, 1947-ben jelentkezett egy esti tanfolyamra a Bábszövetséghez, ahol elsajátította a bábjátás alapjait, később a Népművészeti Intézet munkatársa lett. 1961-től 1989-ig a Bóbita Bábszínház művészeti vezetője volt. Papp–Sramó, 2012; <https://www.theatre-architecture.eu/hu/db/?theatreId=454> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.) és http://www.bobita.hu/bobita_6o/kos_lajos (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

1957-ben Hajnal Ernő gimnáziumi tanár¹⁸ vezetésével pedagógusokból, diákokból, beszédtechnikai képzésre jelentkezőkből megalakult a pécsi Irodalmi Színpad. Az együttes a klasszikus és a kortárs versek és drámák, illetve a pécsi és dunántúli költők, írók műveinek bemutatására vállalkozott versmondás és színjáték-előadások formájában. Hajnal 1958 márciusában Puskin irodalmi estet rendezett, ahol új dramaturgiai és rendezői elemeket alkalmazott „*egy tenyérnyi dobogón, egy magnetofon és néhány kellék segítségével*” az *Anyegin*ből mutatva be részleteket.¹⁹ A színjátszó csoport kezdetben még Bajor Gizi Művészegyüttes név alatt működött, de 1958-ban az első pécsi nyári szabadegyetemen már Irodalmi Színpad néven lépett fel az együttes.²⁰ Fennállásának egyéves jubileumát Szophoklész *Antigoné* című művének előadásával ünnepelte.²¹ Hajnal Ernő távozása után 1959-ben kapcsolódott be Németh Antal²² az akkor éppen Pedagógus Szakszervezet Nevelők Háza Pécsi Irodalmi Színpada néven működő csoportnak a tevékenységébe, amelynek 1960 őszétől²³ a vezetője is lett. Németh tizenkét év után térhetett vissza a színházi életbe, ekkor rendezhetett újra, de csak Pécsett. A Pécsi Nemzeti Színháznál végzett színházi feladatai közel sem kötötték le az energiáit, ezért hatalmas aktivitással kezdett bele az ismeretterjesztésbe és az amatőr színházi munkába,²⁴ több intézményben, így

18 = = Hajnal Ernő (1906–1996), 1948 után a Magyar Demokratikus Ifjúsági Szövetség (MADISZ) a város ifjúsági színjátszó körének vezetésével bízta meg. Ebben az évben a pécsi pedagógusok részére szervezett kétalkalmas bábszínjátszó tanfolyam művészeti vezetője volt. 1950-től 1956-ig a Janus Pannonius Gimnázium igazgatója, később a megyei népművelési osztályt vezette. <https://pecs8.hu/a-pecsi-irodalmi-szinpad/> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.); Ohlmüller, 2006: 90–102.

19 = = Nagysikerű Puskin-est az Irodalmi Színpadon. *Dunántúli Napló*, 1958. április 1. 5.

20 = = Megnyílt a pécsi nyári szabadegyetem. *Dunántúli Napló*, 1958. július 10. 1.

21 = = Az 1958. novemberi bemutatót tizenegy teltházas előadás követte, kettős szereposztásban. Ohlmüller, 2006: 95.

22 = = Dr. Németh Antal (1903–1968) rendező, egyetemi tanár, színházigazgató, színháztörténeti író. 1935-től 1944-ig a Nemzeti Színház igazgatója volt. 1945-től nem rendezhetett, magántanárként dolgozott. 1950-ben került a Népművészeti Intézetbe, ahol a bábjáték elméletével és történetével foglalkozott. 1956-tól különböző vidéki színházakban rendezett. 1959-től a Pécsi Nemzeti Színházban dolgozott rendezőként. 1964-től nem kapott feladatot, ezért a veszprémi színháznál vendégként rendezett. 1965-ben az új pécsi igazgató sem tartott igényt a munkájára, ekkor – Keresztury Dezső hívására – a Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Osztályára került, innen ment nyugdíjba 1966 nyarán. Lásd: <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz16/143.html> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

23 = = Hajnal Ernő után 1960 szeptemberéig az Irodalmi Színpad társulatát Nemerey Éva, a Radnóti Miklós Közgazdasági Szakközépiskola magyar–német szakos tanára, a Nevelők Háza Irodalmi Színpadának művészeti vezetője irányította.

24 = = Futaky, 1993: 62–63.

a Nevelők Házában, a Művelődési Házban és a Színháztudományi Akadémia²⁵ továbbképzéseiben is tartott előadást. Az 1959/1960-as évadban még csak a Színháztudományi Akadémia elméleti előadásait szervezte, a következő évadban már egy színházi illusztrációkkal műsorra bővített Brecht-előadás rendezésébe kezdett,²⁶ amelyet a Tudományos Ismeretterjesztő Társulat (TIT)²⁷ Szabadegyetemének égisze alatt mutattak be. Az előadás sikerének hatására Németh készített egy javaslatot, amelyben összeállított egy színházi irodalmi programot, továbbá egy Felolvasó Színház létrehozását is kezdeményezte. Ez utóbbi végül nem külön „kis együttesként”, hanem az Irodalmi Színház keretén belül jött létre.²⁸ Az Irodalmi Színház „amatőr” munkája már 1960 őszétől rendszeres színházi műsorsorozattá fejlődött, bevonva programjába a Pécsi Nemzeti Színház több művészt is. A megvalósult felolvasó-színházi produkciókon a teljes művek bemutatására ritkán került sor. A szerkesztett irodalmi színházi műsorok zömét egy-egy szerzőt bemutató, versből, prózából, drámarészletekből való rövidebb összeállítások tették ki.²⁹ „Németh Antal rendezésében a műsorok egy része vegyes jellegű volt kétszeresen is: hivatásos és amatőr közreműködőkkel, illetve művészi és oktató részletekkel.”³⁰ A eltérő neveken szereplő „társulatok” (Felolvasó Színház, Irodalmi Színház stb.) és a különböző helyeken futó előadások valójában mind Németh Antalhoz kapcsolódtak. Elsősorban a műsortervi és anyagi kényszer határozta meg, hogy éppen milyen néven és melyik intézmény (TIT Szabadegyetem, Doktor Sándor Művelődési Ház, Pedagógus Szakszervezet Nevelő háza stb.) támogatásával mutatták be az előadást.³¹ Az Irodalmi Színházat Németh Antal 1963-ig vezette. Ekkoriban

25 == A Színháztudományi Akadémia kétéves elméleti és gyakorlati stúdiumának tervét Németh Antal még instruktorként dolgozta ki 1959-ben. Az amatőrök irányítója felkérte a teljes képzés vezetésére. Ebben a funkciójában vitte át a produkciós részt addigi műkedvelő színházi formájából a szerkesztett műsorokat előadó irodalmi színház pódiumműfajába. Futaky, 1993: 63.

26 == A Brecht-estről. *Dunántúli Napló*, 1960. április 30. 3.

27 == Budapesten 1953. április 29-én alakult meg a Társadalom- és Természettudományi Ismeretterjesztő Társulat, amely az 1841-ben alapított Természettudományi Társulat átszervezéséből jött létre. 1958 óta Tudományos Ismeretterjesztő Társulat (TIT) néven működik. A TIT szabadegyetemeinek célja az iskolán kívüli ismeretterjesztés volt.

28 == Futaky, 1993: 63–66.

29 == Németh Antal a Pécsi Művelődési Házban tartott és rendezett drámaismerető előadásokat és felolvasóesteket. Előadták a Faust mindkét részét, a *Magyar Elektrát*, a Peer Gyntöt, Eugene O'Neillt, August Strindberget, Luigi Pirandellót, Karel Čapeket játszottak. Ohlmüller, 2006: 97–98. Németh Antal a bábszakkör munkájában is részt vett. <https://www.criticailapok.hu/archivum?id=33770> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.). A felolvasószínház és a bábrendezések formabontó megoldásai a nagyszínházinál szűkösebb, szerény keretek között új, izgalmas stílust teremtettek. Részletesen lásd Futaky, 1993.

30 == Uo. 62.

31 == Futaky, 1993.



1. kép A Zsebszínház első előadásának bemutató plakátja

1954-től 1960-ig a pécsbányatelepi általános iskolában tanított. Közben 1955-ben feleségül vette Futaky Hajnát.³⁷ A pécsbányatelepi évek alatt sem szakadt el teljesen a „színházcsinálástól”, két előadást is rendezett. A tanárokból és felsős diákokból álló

tűntek fel a Nagy Lajos Gimnáziumban működő irodalmi színpad tagjai³² a Felolvasó Színházban, akik aztán a Németh-féle színházi kezdeményezéseket annak távozása után Bécsy Tamás³³ vezetésével folytatták.

Bécsy Tamás, az itt megjelentetett források főszereplője az 1950-es évek elején került közelebb a színházi élethez, miután végzett a szegedi egyetem magyar-történelem szakán, és jelentkezett a Színház- és Filmművészeti Főiskolára dramaturgnak. A felvételin Hubay Miklós úgy ítélte meg, hogy Bécsynek színházi terepmunkára volna inkább szüksége, ezért beajánlotta a győri Kisfaludy Színház új főrendezőjéhez, Földes Gáborhoz, aki az 1951/1952-es évadra le is szerződtette.³⁴

Pécsre Kormos Lajossal³⁵ együtt került, amikor a győri színház vezető színészt kinevezték a Pécsi Nemzeti Színház igazgatójának, ő pedig magával vitte dramaturgnak. Bécsy a Pécsi Nemzeti Színháznál rövid ideig dolgozott, az újabb igazgatóváltáskor menesztették.³⁶

32 == A gimnáziumban 1960-tól működött a diákszínpad.

33 == Bécsy Tamás (1928–2006) egyetemi tanár, színháztörténész, esztéta, kritikus.

34 == Tóth, 2007.

35 == Kormos Lajos (1910–1972) színész, színházigazgató. 1949–1951 között a Pécsi Nemzeti Színház, majd a 1951–1953 között a győri Kisfaludy Színház tagja volt. 1953-ban Pécsen és Győrben színigazgatóként tevékenykedett. 1955-től Szegedi Nemzeti Színház társulatának volt a tagja. Lásd: <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz13/558.html> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

36 == Tóth, 2007.

37 == Futaky Hajna (1927–2011) Édesapja honvéd százados, édesanyja tanárnő. 1951-ben családját kitelepítették, ő Pécsre költözött. Akkori férjével, Lippenszky Istvánnal közösen írt *Zrínyi riadója* című drámáját (dramaturg: Bécsy Tamás) 1953 májusában

színházi csoport a helyi művelődési házban adta elő a *Júlia szép lány* című, Nyíró József által dramatizált népballadát és a *Pál utcai fiúk* színpadi változatát.³⁸ 1960-ban áthelyezték a pécsi Nagy Lajos Gimnáziumba, ahol megszervezte az ország egyik legjobb diákszínpadát.³⁹ Az iskolai színjátszó kör szervezése mellett a városi művelődési központ Irodalmi Színpadát is vezette.

Bécsy 1962 végén hozta létre a pécsi Zsebszínházat (más néven Kisszínházat vagy Kisszínpadot), amelynek vezetője, fordítója, rendezője, dramaturgja és sűgője is volt egy személyben. Az első előadást 1962. december 16-án mutatták be a TIT művészeti szakosztálya szervezésében.⁴⁰ A Zsebszínház színészei Bécsy egykori diákjai közül kerültek ki, akik ekkor már vagy dolgoztak, vagy egyetemre jártak, de egyikük sem volt hivatásos színész.⁴¹ A TIT Bartók Klubban 1963. február 10-én megtartott előadásukon Federico García Lorcától a *Don Perlimplin és Belisa szerelme a kertben* című darabot, valamint Edward Albee-től *Az állatkerti történet* című egyfelvonásost adták elő. A meghirdetett műsor szerint az előadást *A szimbólum szerepe és problémája a modern drámában* címmel megrendezett vita követte, amelyet Bertha Bulcsu író vezetett.⁴²

A második bemutatóról, mint újdonságról, az *Élet és Irodalomban* Radnóti Zsuzsa írt cikket. A színházi előadás a TIT-klub termében volt, amely „egy lakószoba két-háromszorosa. Kényelmesen 70 néző fér be, de most százhuszan szoronganak benne, a falnak támaszkodva, az ajtóban összepréselődve. [...] A színpad szűk deszkadobogó az egyik sarokban, elől két gyékényfállal, hátul sűrű körfüggönnyel. Mögötte egyszerre csak egy szereplő mozoghat, mert a függöny és a fal között ketten nem férnének el. Egyetlen fényszórójuk a széksorok között áll, a zenét magnetofon szolgáltatja. [...] Bécsy Tamás színész-pedagógiájának az az alapelve, hogy nem törekszik a teljességre. Ezért mond le a díszletekről és jelmezekről is. Így aztán a műkedvelő színész nem akar se Bessenyei, se Ruttkai Éva lenni, hanem alárendeli magát egy mindig világos és egyszerű rendezői koncepciónak. Példa: Lorca darabját utcai ruhában játszatja, és a maszkban. Néhány kijelölt pont volt a dobogón, és szereplői csak a legrövidebb távolságon mozoghatnak e pontok között, minimális gesztusokkal, szándékolt monotóniával, pontos és árnyalt szövegkiejtéssel. Az eredmény az, hogy a szereplők sokkal inkább hasonlítanak színészekre, mint műkedvelőkre, s ha Lorca darabjában még nem is, de a fiatal amerikai

mutatták be. Az 1960-as években a Doktor Sándor Művelődési Ház művészeti főelőadója, az 1970-es évek közepén a Dolgozók Önálló Gimnáziumában magyar nyelvet és irodalmat tanított, illetve igazgatóhelyettes volt. Mindeközben folyamatosan jelentek meg kritikái, kisebb tanulmányai és esszéi a *Jelenkorban*. Márfi, 2011: 965.

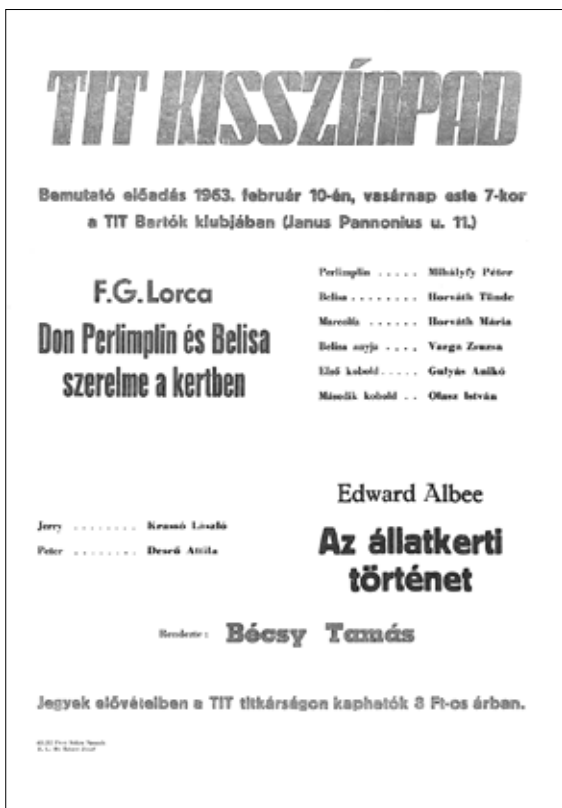
38 == Tóth, 2007.

39 == A Pécsi Nagy Lajos Gimnázium Antigóné-előadásával elsőként nyert vidéki iskola a középiszkolások Helikon-fesztiválján.

40 == Bemutatkozik a TIT Kisszínpad. *Dunántúli Napló*, 1962. december 13. 5.

41 == Radnóti Zsuzsa: Zsebszínház Pécssett. *Élet és Irodalom*, 1963. március 2. 8.

42 == Nagy sikerű bemutató a TIT Bartók-klubjában. *Dunántúli Napló*, 1963. február 12. 5.



2. kép A Zsebszínház 1963. február 10-i előadásának bemutató plakátja

újat alkothat, hogy a főváros is tanulhat tőle. Erre jöttek rá a pécsiek. Megteremtették a balettjüket, érdekes színházelméleti és drámatörténeti műhelyt szerveztek, mely Bécsy Tamásék zsebszínházának alapjait adta meg. E munkák résztvevői és nézői nem érzik száműzetésnek a vidéket, és azt akarják, hogy városuk ne másolt Pest, hanem eredeti Pécs legyen.”⁴⁴

író, Edward Albee »Allatkerti történet«-ében az együttes magával ragadta nézőit, és igazi művészi hatást tudott elérni. Ebhez persze hozzájárult az is, hogy Lorcat már sokan ismerték, Albee viszont az újdonság izgalmával hatott.”⁴³ Radnóti Zsuzsa „helyszíni” tudósítása szerint terveik között szerepelt, hogy nyomon követik a modern dráma fejlődésének útját: „Vannak, akik szerint ilyen kísérletekre nincs szükség, mert ezek a »nehezebben felfogható« darabok nem érdeklik a mi közönségünket. Az Albee-bemutatót azonban megnézte az uránvárosi munkásszállás kulturális bizottsága, és meghívta Bécsy Tamásékat az Uránvárosba, Lorca és Albee darabjával. A pécsi zsebszínháznak azonban nemcsak az elsőség az érdeme. Van ebben a kedvezményezésben valami, ami túlmutat önmagán: az, hogy nem akar »zaccból kávéfőzni«. Igaz, egy vidéki város ritkán érheti utol a főváros egyetememes kultúráját, de kiharshat belőle egy olyan részt, amelyben annyi szépet és

43 = = Az 1963. február 10-én bemutatott Albee-darabot Bécsy Tamás fordította. A művet 1963 januárjában az Egyetemi Színpadon is meg lehetett nézni Mezei Éva rendezésében, ezután majd csak 1965-ben mutatták be újra. Az 1965-ös produkció kapcsán Veress Miklós költő, a Szegedi Egyetem című lapban megemléltette, hogy a darab „ma még csak kéziratos fordításban olvasható”. http://univ.bibl.u-szeged.hu/12235/1/sze_1966_001_003.pdf (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

44 = = Radnóti Zsuzsa: Zsebszínház Pécsen. Élet és Irodalom, 1963. március 2. 8.

Bár Radnóti Zsuzsa mellett a helyi *Dunántúli Napló* is dicsérte a kezdeményezést,⁴⁵ a Zsebszínház ebben a formában nem volt hosszú életű. Az 1963. december elsejére tervezett harmadik előadást a felsőbb kulturális szervek már nem engedélyezték. Először elnapoltatták, majd a bemutató előtt egy nappal betiltották. Az akciót a pécsi Várkonyi Nándor irodalmár, szerkesztő, az állambiztonság által megszerzett korabeli levelében Aczél György személyéhez kapcsolta: „*Pécsett az offenzívát Aczél György művelődésügyi miniszterhelyettes indította meg, a városi tanács művelődési osztályát is bevonva. Összehívta az érdekelteket, s közölte, hogy Pécsett olyan »kultúrkép« kezd kialakulni, mely párt- stb.- ellenes; a két fő kultúrbűnös a TIT műkedvelő társasága, illetve vezetője, ki a legújabb drámai kísérleteket mutogatta be; ezt leállították. A másik a Jelenkor szerkesztője [Tüskés Tibor]...*”⁴⁶

Míg az amatőr színjátszás műfaja elfogadott volt és maradt, ahogy azt Bécsy Tamás későbbi munkássága is megmutatta,⁴⁷ addig a modern drámákat bemutató alternatív színház, amely különösen a fiatalok között „*örvendett közkedveltségnek*”,⁴⁸ és amely a hivatásos színházak mellett – bizonyos tekintetben azzal szemben – működött, már nem mindig fért bele a hivatalos kultúrpolitika által szabott keretekbe.⁴⁹ Ugyanakkor Bécsy azokat a rendezői munkákat, amelyek csak módszereiben voltak mások, folytathatta. Több éven keresztül rendezte a pécsi Irodalmi Színpad

45 = = „A TIT Kisszínház fő érdeme, ahogy a bemutató előadást követő vitából is kitűnt, az ismeretterjesztés. Hogy ez egyben művészi élményt is jelentett, ezért elismerés jár a bátran kezdeményező és okosan kísérletező rendezőnek, Bécsy Tamásnak, és a tehetséges, lelkes színjátszóknak, üzemi, vállalati és továbbtanuló fiataloknak. Megérdemlik, hogy megismerjük a nevüket: Mihályfy Péter, Horváth Tünde, Horváth Mária, Seregély Ildikó, Deseő Attila, Olasz István. Másfél hónap múlva ismét találkozhatunk velük.” A TIT Kisszínház bemutatkozása. *Dunántúli Napló*, 1962. december 18. 5.

46 = = ÁBTL 3.2.4. K-1461/2. 62. Várkonyi Nándor levele Dévényi Ivánhoz, 1963. december 23.; Tüskés Tiborhoz lásd 16. számú lábjegyzet

47 = = 1964. november 9. „*Fegyvert és vitét énelek...*” (a bevezetőt tartotta: Keresztury Dezső, rendezte: Bécsy Tamás); 1964. december 7. „...*az értelemig és tovább...*” Költői vallomások a költészetről (a bevezetőt tartotta: Gyergyai Albert, rendezte: Bécsy Tamás); 1965. február 8. Dylan Thomas: *A mi erdőnk alján*, rendezte: Bécsy Tamás; 1965. március 28. „...*Harmadszor kiáltott a madár...*” Irodalmi műsor a felszabadulás 20. évfordulójára (a bevezetőt tartotta: Dobay József, rendezte: Bécsy Tamás); 1965. december 5. *Dante, a költő születésének 700. évfordulója* (a bevezetőt tartotta: Kardos Tibor, rendezte: Bécsy Tamás); 1966. május 22. Dürrenmatt: *Az alagút*; Thornton Wilder: *Hiawatha-vonat* (a bevezetőt tartotta: Péczely László, rendezte: Bécsy Tamás); stb.

48 = = Bemutatkozik a TIT Kisszínház. *Dunántúli Napló*, 1962. december 13. 5.

49 = = Az előadások betiltására az amatőr/alternatív csoportok másként reagáltak. Míg Bécsy csoportját *A kopasz énekesnő* betiltása átformálta, addig Paál Istvánt a Ionesco-darab 1967-es betiltása megerősítette. Bérczes, 1996: 47.

irodalmi, felolvasó estjeit és a Nagy Lajos Gimnázium diákszínpadát. 1973-ban részt vett egy olyan színházi anketon is, amelyet a Pécsi Nemzeti Színház és a Baranya Megyei Pártbizottság között felmerülő viták megbeszélésére hoztak létre.⁵⁰ Bécsy munkássága ugyanakkor egyre inkább az elméleti munkák és az oktatás felé irányult.⁵¹

Az amatőr és alternatív színházi és színházak történetének feltárását nehezíti az a tény, hogy az MSZMP iratai, valamint a kulturális életet felügyelő minisztériumok dokumentumai között alig találkozhatunk a színházzal kapcsolatos érdekes forrásokkal.⁵² A hatalom és az amatőr színházi kapcsolatok kutatását gátolja az is, hogy az amatőr mozgalmak felügyeletével megbízott Népművelési Intézet⁵³ irataiból csak esetlegesen kerülnek elő a színházakra vonatkozó feljegyzések, munkaanyagok, azok nem alkotnak összefüggő irategyüttest.⁵⁴ Az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában őrzött két ügynöki jelentés és a hozzájuk tartozó állambiztonsági feljegyzés közlésével megpróbáljuk néhány ponton kiegészíteni a színház történet ezen izgalmas fejezetét, érzékeltetve egyben az 1960-as években induló amatőr/alternatív színházi csoportok politikai fogadtatását és értékelését.

50 == ÁBTL 3.1.2. M-42073/2. 141–144. Jelentés, 1973. június 12.

51 == 1969-ben a szegedi egyetemen bölcsészdoktorátust kapott. *A drámamodell* és *a mai dráma* című értekezésével 1971-ben kandidátusi címet szerzett, e művét az Akadémiai Kiadó 1974-ben adta ki. 1973-ban a pécsi Tanárképző Főiskola irodalomtörténeti tanszékének helyettes vezetője lett. 1978-ban *A dráma lételméletéről* című munkájával elnyerte az irodalomtudományok doktora címet. 1978-ban az ELTE Világirodalmi Tanszékére docensként kapott meghívást, ahol 1982-től egyetemi tanár volt. A pécsi Tanárképző Főiskolán 1982-ben – az irodalom, a színháztudomány és az ének-zenei tanszék összehívásával – létrehozta és vezette a Művészettudományi Intézetet. 1990-ban megalapította a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának irodalomtörténeti tanszékét. Kezdeményezte és kidolgozta a pécsi egyetemen a dráma- és színháztudományi specializáció programját. 1994-ban a Veszprémi Egyetemen létrehozta és vezette a Színháztudományi Tanszékét. Fő műveit lásd <https://www.nevpont.hu/palyakep/becsy-tamas-4fac9> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

52 == Ring, 2008: 238–239. Eörsi László a Pozsgay Imrével és Székely Gáborral készült interjúk alapján ezt azzal is magyarázta, hogy az intézkedések, utasítások nagy része szóban történt. Eörsi, 2013: 14. Vö. Bérczes, 1989.

53 == A 9/1951/I.6./ MT számú rendelettel létrehozott Népművészeti, majd 1969-től (1004/1969./II.23./ Korm. sz. hat.) Népművelési Intézet feladata volt az amatőr mozgalmak munkájának irányítása szakmai és műsorpolitikai szempontból.

54 == Ring, 2008: 238–239.

I. dokumentum

Adta: „Hay” fn. ü.⁵⁵

Vette: Nagy J.⁵⁶

Idő: 63. II. 29.

Hely: Távol-lak⁵⁷

Jelentés

Pécsett az elmúlt hónapokban megalakult – ahogy ezt az *Élet és Irodalom* cikke⁵⁸ kommentálta – az ország első zsebszínháza. Az ország első zsebszínházát Bécsy Tamás⁵⁹ vezetésével, a⁶⁰ TIT⁶¹ Pécsi csoportja létesítette.⁶² A TIT székházában⁶³ van a zsebszínháznak a helyisége, a volt clubhelyiséget rendezték át. Az egyik sarok-

55 = = A „Háy Gyula” fedőnevű ügynököt Gyulai Kálmán rendőr főhadnagy, a Baranya Megyei Politikai Nyomozó Osztály tisztje szervezte be 1961-ben, a 6-os karton tanúsága szerint hazafiás alapon. Munka-dossziéjában 1960-tól találhatók jelentések, de ezeket a jelentéseket még társadalmi kapcsolatként adta. 1964-től, amikor a BM III/III-4-a (a kulturális területen tevékenykedő ellenséges személyek elhárításával foglalkozó osztálynak a Magyar Rádió és Televíziót, az MTI-t, a MÚOSZ-t és az író-szövetséget felügyelő) alosztálya átvette, a „Szűcs Ferenc” fedőnevet kapta. 1970-ben zárták ki a hálózatból, 6-os kartonjára rávezették, hogy MSZMP-tag. Az ügynök Örsi Ferenc (1927–1994) író, forgatókönyvíró volt. 1952–1956 között a Dunántúl című folyóirat részére készített riportokat, elbeszéléseket, egyfelvonásos darabokat, közben 1954-től a rádió pécsi stúdiójának munkatársa, a falurovat szerkesztője. A forradalom után letartóztatták, végül hat hónap után kiengedték. 1957-től a Pécsi Nemzeti Színház segédrendezője, dramaturgja volt. 1963–1968 között a Magyar Televíziónál dolgozott szerkesztőként, 1968–1976 között a Pajtás című lap főmunkatársa volt. ÁBTL 2.2.2. 201136.; ÁBTL 3.1.2. M-32800.

56 = = Nagy János, L. Nagy János (1927–?) 1959–1968 között a BM Baranya Megyei Rendőrfőkapitányságon dolgozott 1959-től a Politikai Nyomozó Osztály, 1962-től III. Osztály helyettes vezetője volt, 1968-tól a Pécsi Városi és Járási Rendőrfőkapitányságnak volt a vezetője. ÁBTL 2.8.1. Baranyai Megyei RFK személyi gyűjtők. 1380/6.; https://www.abtl.hu/ords/archontologia/f?p=108:5::NO::P5_PRS_ID:924265 (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

57 = = „Távol-lak” fedőnevű K- (konspirált) lakás. A K-lakások a Belügyminisztérium birtokában voltak, elsősorban bizalmas nyomozások során használták az állambiztonsági szervek. A fedéssel (leplezett módon) működtetett lakásban többek között a hálózati személy és a vele kapcsolatban álló tiszt (tartótiszt) találkozott. A fejlécet kézírással, utólag vezették rá a gépiratra.

58 = = Radnóti Zsuzsa: Zsebszínház Pécsett. *Élet és Irodalom*, 1963. március 2. 8.

59 = = Bécsy Tamás neve a gépiratba a kihagyott pontokra kézírással utólag beírva.

60 = = A géppel írt „és” áthúzva, kézírással „a” betű betoldva.

61 = = Helyesen: TIT: Tudományos Ismeretterjesztő Társulat. Lásd 27. sz. lábjegyzet.

62 = = A „létesítette” szó, csillaggal jelölve, utólagos betoldás a lap szélén.

63 = = A Pécs, Janus Pannonius 11. szám alatt található neoreneszánsz stílusú épület az 1890-es években a Katolikus Kör székháza volt, majd a TIT székháza lett, 1973-tól a Csontváry Múzeum épülete.

ban van a színpad és a viszonylag kis helyiségbe[n], a színpad közelébe[n] foglalnak helyett [sic!] a nézők. A zsebszínház vezetőségéről beszélve, el kell mondanom a következőket: Bécsi Tamást⁶⁴ közel 10 esztendeje ismerem, hol szorosabb, hol lazább a kapcsolat köztünk.

Bécsi Tamást korábbi életére vonatkozóan el kell mondani, hogy a makói polgármesternek⁶⁵ a Horthy rendszerben lévő makói polgármesternek [sic!] a fia, aki Szegeden végezte az egyetemet, ott különféle ifjúsági mozgalmakban, reakciós és jobboldali mozgalmakba[n] tevékenykedett, majd ugyancsak ott egy színháztörténeti szeminárium hallgatójaként erőteljesebben foglalkozott a drámairodalommal és a színházzal.⁶⁶ Ezzel a végzettségével került el az ötvenes évek elején a Pécsi Színházhoz dramaturgnak, ekkor még a Szegedi Színház egyik dolgozója – nevét pontosan nem tudom, Mira volt a keresztnéve – volt a felesége, akitől később Pécssett elvált, Lippenszki Istvánné Futaki Hajna⁶⁷ miatt, akivel később Bécsi Tamás, házasságot kötött⁶⁸, Futaki Hajnának az apja ezredes volt a Horthy-rendszerben, bátyja szintén ludovikás katonatiszt, aki az 1950-es évek elején történő kitelepítés során az egész családdal együtt az Alföldre⁶⁹ került. Majd a kitelepítések feloldása után, később 1956-ban a bátyja külföldre disszidált, e pillanatban az Északamerikai Egyesült Államokban [sic!] él, tudomásom szerint megőszült és állandó kapcsolatban van Futaki Hajnával.

Az elmúlt hónapokban megalakult pécsi zsebszínház első műsorában Evrejnov⁷⁰, szovjet szerző és Sarojan⁷¹ amerikai szerző két darabját mutatták be.⁷² A későbbiek

64 == Helyesen Bécsy Tamás, nevét a jelentésben folyamatosan rosszul írták, a szövegben végig az eredeti helyesírást hagytuk meg.

65 == Bécsy Bertalan (1901–1967) 1940 és 1944 között volt Makó polgármestere. 1945-ben őrizetbe vették, internálták, 1948-ban 5 év fegyházra ítélték, 1950-ben szabadult. Ezután gyári munkásként, majd vendéglátóipari vállalatoknál adminisztrátorként dolgozott. (ÁBTL 3.1.5. O-11063.; ÁBTL 2.5.2. 110/183.; ÁBTL 2.5.1. 331721/1946.; ÁBTL 2.5.2. K. I. 7603/1948.; ÁBTL 2.5.2. M. I. 226/1946.) Apja letartóztatásakor, 1945. március 31-én a politikai rendőrség Bécsy Tamást is letartóztatta, de rövidesen szabadlábra helyezték. Nem sokkal később röpcédulázás miatt több diáktársával együtt Mezőhegyesre internálták. A népbíróság 1945. október 10-én bűncselekmény hiányában felmentette őket. (ÁBTL 2.5.2. 698/217)

66 == Ismereteink szerint Bécsy az egyetemen nem hallgatott ilyen szemináriumot.

67 == Helyesen Lippenszky és Futaky. A jelentésben Futaky Hajna nevét is következetesen helytelen alakban írták, a szövegben végig az eredeti helyesírást hagytuk meg.

68 == Lásd: bevezető.

69 == Tolla utólag beírva. A Futaky családot a Szolnok megyei Besenyszögre telepítették ki. ÁBTL 2.5.6. I. s. 03396/1951.; ÁBTL 2.5.6. II. s. 183020/1951.; ÁBTL 2.5.6. II. s. 183030/1951.; ÁBTL 4.1. A-289.

70 == A szövegben eredetileg Ejrenov szerepel, amit Tolla Evrejnovra javítottak. Helyesen: Nyikolaj Nyikolajevics Jevreinov (1879–1953) orosz drámaíró, rendező. Bécsyék *A lelkiismeret kulisszái* (más fordításban *A lélek kulisszái*) című darabját adták elő. Bemutatkozik a TIT Kiszínpad. *Dunántúli Napló*, 1962. december 13. 5.

71 == A szövegben Ferojan szerepel, amit Tolla Sarojanra javítottak. William Saroyan (1908–1981) örmény származású amerikai író. Bécsy társulata a *Halló, ki az?* című

során egy Garsia de Lorka [sic!]⁷³ bemutató következett és egy másik nyugati szerző – a nevet [sic!] most hirtelen nem jut eszembe⁷⁴ – darabját mutatta be ez a színház.⁷⁵

A színház társadalmi és közönségbázisa már korábban kialakult és szinte igényként lépett fel, bizonyos külföldről származó, de Magyarországon is megnyilvánuló irányzatok és áramlatok felszínre hozásával. Ezt a társadalmi hátteret elsősorban, és társadalmi bázist dr. Németh Antal⁷⁶ építette ki a különféle színháztörténeti előadásai és a Doktor Sándor Kultúrházban⁷⁷ történő színjátszócsoporthoz vezetői tevékenysége során. Ebből a dr. Németh Antal által alakított színházi gárdából vette Bécsi Tamás elsősorban azokat az embereket, akikkel a zsebszínházában szerepeket játszott [sic!], majd pedig tanári működése során az általa nevelt fiatalok közül válogatta ki azokat, akik most már részben végeztek a középiskolákban, egyetemre jutottak tovább, vagy különféle munkahelyeken dolgoznak, de egy ilyen eléggé laza kapcsolat fűzi őket szervezetté Tamás körül és a zsebszínház körül. Az érdekessége ennek a Bécsi zsebszínháznak az, hogy a kezdeti, – hogy így mondjam – kötelező szovjet bemutató után a második műsorukban már egyáltalán nem szerepel semmiféle népi demokratikus vagy szovjet, még csak kísérleti szándékkal írt, vagy előadott mű sem, ugyanakkor a Pécsi Nemzeti Színház most bemutatásra kerülő Anouilh⁷⁸ darabjának, az erkölcsös szerelemnek rendeztek egy kisszínházi előzetes bemutatót, amelyik rendkívül alkalmas arra, hogy ennek a francia darabnak megfelelő propagandát csináljon.⁷⁹ Ezen a kisszínházi, előzetes bemutáson részt vettem, tapasztalatom szerint a régi polgári családoknak idősebb és fiatalabb tagjai nézték meg ezt a bemutatót.

darabját adta elő. Lásd: Színjátszók tájkonferenciája Pécsen. *Dunántúli Napló*, 1962. december 11. 2.; Bemutatkozik a TIT Kisszínház. *Dunántúli Napló*, 1962. december 13. 5.; A TIT Kisszínház bemutatkozása. *Dunántúli Napló*, 1962. december 18. 5. (A műből 1963-ban játékfilm is készült Törőcsik Mari és Sinkovits Imre főszereplésével.)

72 == A két szerző egy-egy darabját mutatták be.

73 == Helyesen: Federico García Lorca (1898–1936), spanyol költő, drámaíró, festő, zenészerző. (A darabot 1962. december 21-én az Ódry Színház is bemutatta Kapás Dezső, akkor még főiskolai hallgató rendezésében.)

74 == Edward Franklin Albee (1928–2016) Pulitzer-díjas amerikai drámaíró.

75 == *Állatkerti történetek*. Lásd 43. sz. lábjegyzet.

76 == Lásd Bevezető és 22. sz. lábjegyzet.

77 == A Nemzeti, majd Munkás Kaszinó 1947-ben alakult át dr. Doktor Sándor Munkáskultúrházzá. 1951-től Doktor Sándor Kultúrotthon, 1957-től Pécs Város Művelődési Ház, 1963-tól Doktor Sándor Városi Művelődési Ház, 1969-től Doktor Sándor Művelődési Központ volt a neve. Nyáry, 2017.

78 == A gépiraton kihagyott helyre utólag tollal beírva. Jean Anouilh (1910–1987) francia drámaíró és dramaturg.

79 == Anouilh *Erkölcsös szerelem* című színművét 4 felvonásban 1963. február 10-én mutatták be Dobay Vilmos rendezésében. A plakáton feltüntették, hogy a darab 18 éven felülieknek szól. https://mandadb.hu/tetel/458928/Erkolcsos_szerelem_bemutato_plakat (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

A Pécsi Zsebszínház első és második bemutatója után azonnal országos visszhangot kapott. Az *Élet és Irodalom*-ban cikk jelent meg róla, mint az ország első zsebszínházáról.⁸⁰ Ez a cikk igen részletesen foglalkozik Bécsi Tamás személyével, művészeti koncepciójával, törekvéseivel és színész pedagógiájával. Bécsi Tamás pesti kapcsolatairól meg kell említenem azt, hogy rendszeres kapcsolatban van – tudomásom szerint – budapesti drámaírókkal, kritikusokkal, akiktől elsősorban kísérleti jellegű műveket igyekszik beszerezni, ugyanakkor külföldről is rendszeresen kapja a legújabb külföldi drámairodalom termékeit. Részben saját ismeretségi köre, részben pedig Futaki Hajna bátyján keresztül.

Pécsi ismeretségi körük és társaságuk, elsősorban a pécsi értelmiség, mégpedig a régi értelmiséghez csatlakozik. Itt meg kell említenem Mérey Tibor⁸¹ ideggyógyász adjunktust [...]. Rendszeresen kapcsolatban vannak a pécsi színház főkönyvelőjével⁸² – hirtelen nem jut eszembe a neve, régebbi jelentéseimben már szerepelt – aki volt horthysta őrnagy volt, ugyanakkor a Doktor Sándor Kultúrház, illetve most már Városi Kultúrház művészeti előadói tisztségén keresztül Futaki Hajna rendszeres kapcsolatot tart, mint a szocialista kultúrpolitikai egyik exponense, a város különféle íróival, művészeivel, zeneszerzőivel és képzőművészeivel. Továbbiak során működését, Bécsi Tamás és Bécsi Tamásné Futaki Hajna működését rendszeresen igyekszem figyelemmel kísérni.

Háy Gyula⁸³

80 == Radnóti Zsuzsa: Zsebszínház Pécssett. *Élet és Irodalom*, 1963. március 2. 8.

81 == Helyesen Mérei F. Tibor (1921–1997) 1947–1982 között a Pécsi Orvostudományi Egyetem Ideg- és Elmebetegségi Klinikáján dolgozott, 1982–1985 között az egyetem rektorhelyettese, illetve 1982–1991 között az Idegsebészeti Klinika igazgatója volt. <https://www.nevpont.hu/palyakep/merei-f-tibor-00488> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15).

82 == Halmos László.

83 == Saját kezű aláírás tollal, alatta gépírással.

TIT KISSZÍNPAD

1963. december 1-én, vasárnap este 7 órákor

BEMUTATÓ ELŐADÁS
a Nagy Lajos gimnáziumban (bejárat a Janus Pannonius utca felől)

E. IONESCO
A kopasz énekesnő

Mr. Szukh ——— Pakatis Károly
Mrs. Szukh ——— Horváth Tünde
Mr. Martin ——— Ottasz István
Mrs. Martin ——— Horváth Mária
Mary, a szobalány ——— Tarnai Zsuzsa
A táncosnő ——— Horváth Andrács

S. MROZSEK
Mulatság

R. ——— Mihályfi Péter
S. ——— Világhy József
N. ——— Kramócs László

RENDEZTE: BÉCSY TAMÁS

A TIT KISSZÍNPAD az órák nagy elő előadására hívtet: A bilet ára 30 forint. Az egyes előadásokra a helydíj ára 10 forint. Biletet a Magyar Irodalmi Könyvesboltban vásárolhat.

Műsorsort:
Harold Pinter: A szerető Dürrenmatt–Székely J.: Az alagút
Thiery Árpád egyfelvonásosa J. Genet: Szolgálok
Th. Wilder egyfelvonásosa
Órsi Ferenc egyfelvonásosa

A további bemutatók ideje: január eleje, február vége, április eleje

3. kép A Zsebszínház végül betiltott előadásának plakátja

Értékelés: H.[áy] jelentése op.[eratív] szempontból értékes. II. alo.[sztály] foglalkozik, leg.[ális] csat.[ornák] vonalán. Bécsi és felesége, illetve külföldön tartózkodó kapcsolataival. Ez mellett az „új” eszmei irányzatok terjesztését is feladatuknak „tekintik”. (Ezt konkrétan tisztázni kell.)

Intézkedés: II. alo.[sztályt] – tájékoztatni, és Bp.[-t] – is, a későbbiek során kapott anyagok alapján.

Feladatok: H.[áy] kísérfje figyelemmel Bécsiéket és a színház működését a külföldi kapcsolatok tevékenységét és a pécsi művészeti életre történő kihatását.

Találkozó: 63. IV. 26-án. „Távol-lak”

Nagy János [szignó] IV. 29.

[ÁBTL 3.1.2. M-32800. 144-145/1. „Háy Gyula” fedőnevű ügynök jelentése, 1963. március 29. Gépirat, „Háy Gyula” és Nagy János aláírásával.]

2. dokumentum

Gépelni: 1 pld.

Fóris e[lv]t[árs]. nak⁸⁴

„Szigorúan titkos!”

A[dtá]: „Kutas” fn. ügynök⁸⁵

V[ette]: dr. Riedling Lőrinc r. alh[adna]gy⁸⁶

84 = = Fóris (Fórisz) Gyula (1935–1982) 1956. november 5-től részt vett a szovjet csapatok oldalán a mecseki fegyveres harcban, valamint pécsi tömegosztatásokban. November 30-án leszerelt, de december 28-án már jelentkezett a BM karhatalomhoz. 1957 júliusától a Politikai Nyomozó Osztály V. alosztály állományában operatív beosztott, 1961-től főoperatív beosztott. 1962-től rendőr százados, 1967-től őrnagy. A BM Baranya Megyei Rendőrfőkapitányság III/III. Osztályának főoperatív (1971), majd kiemelt főoperatív tisztje (1979), később megbízott osztályvezető (1979–1980). 1982-ben szolgálati viszonya megszűnt. ÁBTL 2.8.1. 1537. Életrajzát lásd még Gervai, 2010: 311.

85 = = A „Kutas Árpád” fedőnevű ügynököt Forgács Lajos rny. főhadnagy a Baranya Megyei Baranya Megyei Politikai Nyomozó Osztály tisztje szervezte be 1958-ban, a 6-os kartonja szerint terhelő adatok (valószínűleg a forradalomban betöltött szerepe) alapján, a pedagógusok és az ifjúsági vonalra. Jelentéseit előbb „Pécsi”, majd 1962 áprilisától „Kutas Árpád” fedőnéven adta. 1977-ben kérte a kapcsolat megszakítását. Az ügynök Weidinger Vilmos (1932–) középiskolai tanár. ÁBTL 2.2.2. 98854.; ÁBTL 3.1.2. M-37310., ÁBTL 3.1.2. M-37310/1. Vö. Doboviczki, 2018: 331.

86 = = Riedling Lőrinc (1938–) a Pécsi Tudományegyetem jogi karának elvégzését követően került a BM Baranya Megyei Rendőrfőkapitányság III/III-1. Alosztályára, ahol ebben az időszakban operatív beosztottként dolgozott. 1990-ben a Somogy megyei főkapitány állambiztonsági helyetteseként ment nyugállományba. ÁBTL 2.8.1. 15183.; https://www.abtl.hu/ords/archontologia/f?p=108:5:4972149333386::NO::P5_PRS_ID:960117 (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Idő: 1965. III. 9.

Hely: „Mecseki” fn. „T”-lakás⁸⁷

Jelentés
1965. III. 9.

Bécsy Tamás magyar szakos tanár Pécs színjátszó életében tölt be jelentős szerepet, tudniillik dramaturg képesítése is van, és úgy tudom, hogy korábban színházi rendező is volt.⁸⁸ Először gimnáziumi színjátszó gárdát szervezett, majd diákokból és műkedvelőkből a TIT Kiszínpadát, amelyen egyfelvonásosokat játszottak, főleg nyugati szerzőktől a „Nagyvilágban” megjelent drámákból. (pl. Saroyan: Halló, ki az?⁸⁹), de előadtak olyan darabokat is, amelyek folyóiratokban még nem jelenek meg (pl. Albee: Állatkerti séta⁹⁰). A harmadik előadást a felsőbb kulturális szervek már nem engedélyezték, először elnapoltatták az előadást, majd a bemutató előtt egy nappal lefűjták.⁹¹

Ezt Bécsy mondta el nekem, hozzáfűzve, hogy nem tartja korrekt eljárásnak a felsőbb szervek módszerét, mert letilthatták volna rögtön az elején, hisz tudták a műsort⁹² és akkor a színjátszók nem készültek volna egy hónapig feleslegesen. A műsorban nyugati formabontó, egzisztencialista egyfelvonásosokról lett volna

87 = „Mecseki” (más helyen „Mecseki Péter”) fedőnevű T- (találkozási) lakás. A T-lakás az állambiztonsági szervek által használt lakás, amit elsősorban az ügynök és az operatív tiszt(ek) találkozására használtak, amelyet a lakás bérlője vagy tulajdonosa írásbeli megállapodás alapján időnként az állambiztonság rendelkezésére bocsátott.

88 = Dramaturg képesítése nem volt, és nem volt színházi rendező sem, lásd a Bevezetőt.

89 = Megjelent a *Nagyvilág* világirodalmi folyóirat 1961. évi 8. számában.

90 = Lásd 43. sz. lábjegyzet. A *The Zoo Story* magyar fordításban *Állatkerti történet vagy mese az állatkertről* címet kapta. Magyarul először Edward Albee *Drámák* című kötetében jelent meg 1971-ben, az Európa Kiadónál. Ugyancsak 1971-ben a Miskolci Nemzeti Színház Színjáték '70 stúdiószínpadán mutatták be Orosz György rendezésében.

91 = Eugène Ionesco A kopasz énekesnő és Sławomir Mrożek *Mulatság* című műveinek bemutatóját 1963. december 1-jére tervezték. A „felsőbb kulturális szervek” valószínűleg Pécs Városi Tanács VB Művelődési Osztálya lehetett. Bécsy Tamás egy interjújában erről így mesélt: „...akkor már ki volt plakátírozva [...] A színháznak az nem tetszett. [...] szóltak nem tudom én hova [...] Megjelent ugye ottan a *Lajosban* az akkori Művelődési Osztálynak a vezetője és hát közölte, hogy nem lehet.” Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=lujzE-w3HWQ> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.). Ionesco műve Magyarországon 1965-ben jelent meg Gera György fordításában (Lásd: Ionesco, 1965: 303–336.), míg először 1986-ban kerül színre Kaposváron, Ascher Tamás rendezésében.

92 = Három hónappal a bemutató előtt, 1963. szeptemberében a Dunántúli Naplóban is megjelent egy cikk. Lásd Mrozek és Ionesco-művek a TIT kiszínpadának műsorán. *Dunántúli Napló*, 1963. szeptember 28. 2.

szó, azt hiszem A Kopasz énekesnőről⁹³, vagy más Beckett⁹⁴, illetve Ionescu darabokról. Ezután széteszlott a TIT kisszínpad társulata. Az említett műsor letiltásához azt hiszem hozzájárult az is, hogy ekkoriban volt a „Jelenkor”-ral kapcsolatos zűr,⁹⁵ s így előkerültek erősebb adminisztratív módszerek is az eszmei vezetés mellett. Bécsy Tamás elmondása szerint az ő célja az volt elsősorban, hogy a közönség egyszerűen megismerje ezeket a színdarabokat, lássa, hogy mi a jó és mi a rossz bennük formailag és tartalmilag, utána vitatkozzon a bemutatott műsoron, aminek az is haszna, hogy a nyugati művészetért kozmopolita vagy sznob módon rajongók is józanabb belátásra jutnak. Mert ezek a darabok bár politikailag nem kifogásolhatók, de világnézetileg és formailag van mit vitatkozni rajtuk és velük. Viszont betiltással ezt a problémát nem lehet megoldani.

Bécsy Tamás most a Városi Művelődési Házban szervezett egy színjátszó gárdát; eddig két szereplésük volt, egy Zrínyi-émlékünnepélyt szerveztek és előadták Dylan Thomas: A mi erdőnk alján c. hangjátékát.⁹⁶ Tehát ez inkább felolvasó színpad, illetve előadó-gárda.

Hogy Bécsy Tamás a Városi Műv[elődési] Házban ezt az újabb gárdát összehozhatta és működhet, ennek valószínűleg az az oka, hogy a felesége a Műv[elődési] Házban dolgozik, s így a kapcsolat nyilvánvaló. Bécsy a városi színjátszó életében nagyjából ugyanazt a szerepet tölti be, mint a műkedvelő zenei életben (énekkarok stb.) Ivasivka Mátyás zenetanár⁹⁷. A népszerűségük is hasonló.

Kutas Árpád

93 == Eugène Ionesco (1909–1994) román–francia származású francia író, az abszurd dráma egyik megteremtője.

94 == Samuel Beckett (1906–1989) ír származású költő, próza- és drámaíró. A tervek szerint 1963. december 1-jén A kopasz énekesnő mellett Mrožek *Mulatság* című darabját adták volna elő. Lásd https://mandadb.hu/tetel/453047/TIT_kisszinpad (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

95 == Mészöly Miklós 1957-ben írt, *Az ablakmosó* című drámája több éves egyeztetést követően két részben, 1963 szeptemberében és októberében, utószóval együtt jelent meg a *Jelenkor*-ban. A drámát a folyóiratban történő megjelenés előtt a Miskolci Nemzeti Színház is bemutatta, de gyorsan lekerült a műsorról. A dráma kiváltotta a kultúrpolitika és a „hivatalos kritika” ellenszenvét, Pándi Pál az *Élet és Irodalomban*, Szabolcsi Miklós a *Népszabadságban* támadta. A folyóirat szerkesztőit Aczél György is raporra rendelte, majd mindez 1964-ben Tüskés Tibor főszerkesztő leváltását eredményezte. Tüskés (szerk.), 2005; Herczog, 2022: 225–241.; Oseh–Krauhulcsán–Müller–Pór (szerk.), 2004: 39–44, 61–63.; <https://litera.hu/magazin/kritika/az-ablakmoso-es-a-kulturpolitika.html> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

96 == „Fegyvert s vitézt éneklek...” Emlékműsor a költő Zrínyi Miklós halálának 300. évfordulóján. Bemutató: 1964. november 9.; Dylan Thomas: A mi erdőnk alján. Bemutató: 1965. február 8.

97 == Ivasivka Mátyás (1933–) zenetanár, karnagy, zenetudós. 1952–1953-ban a pécsi Liszt Ferenc Zeneiskolában óraadó tanárként dolgozott, majd néhány éves zalaegerszegi kitérő után a pécsi Nagy Lajos Gimnázium (1957–2006) és a Janus Pannonius Gimnázium (1957–1990) tanára lett. Utóbbiban Kodály segítségével 1963-ban létrehozta az első pécsi középiskolai ének-zene tagozatot. 1965-ben megalakította az ország első Orff-együttesét. Három évtizeden át vezette a Mecseki Szénbányák Kodály Zoltán Férfitkarát.

Feladat: Az előző jelentésen (III. 2.)⁹⁸

Értékelés: Az ügynök számunkra értékes jelentést hozott, mert Bécsy Tamásról jelent, akit alosztályunk feldolgozás alatt tart.⁹⁹

Megjegyzés: Az ügynöktől rendkívüli találkozón kértük a jelentést. A korábban megadott feladatot a következő találkozóra fogja végrehajtani.

Intézkedés: A jelentés másolatát Fóris szds. e[lv]t[árs]nak adom át.

Dr. Riedling Lőrinc r. alhdgy. [aláírás]

Dr. Riedling elvtárs! Nem áll feldolgozás alatt, csupán ellenőrizzük. 965. III. 11.

Rózsashegyi Károly [szignó]¹⁰⁰

L. Nyírfalvi Károly [szignó]¹⁰¹

L. Dr. Flóris [szignó]

L. Nagy [szignó]

L. olvashatatlan [szignó]

[ÁBTL 3.1.2. M-37310. 233-233/I. „Kutas Árpád” fedőnevű ügynök jelentése, 1965. március 9. Kézrel írt tisztázat, „Kutas Árpád” és Dr. Riedling Lőrinc aláírásával.]

=== Levéltári források ===

Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL)

2.2.2. Hálózati Nyilvántartások

2.5.1. BM internálási iratok

98 = Az 1965. március 2-i jelentésben a következő feladatokat határozták meg „Kutas Árpád” részére: 1. Lantos Ferenc ellenőrzése. Elbeszélgetni vele politikai és művészeti kérdésekről. 2. Tüskés Tibor ellenőrzése. Elbeszélgetni vele politikai kérdésekről és jövőbeni terveiről, készülő műveiről. 3. N. E. ellenőrzése. Elbeszélgetni vele vallás- politikai kérdésekről. 4. Egyéb észrevételek.

99 = A „feldolgozás alatt tart” oldalt két vonallal megjelölve, aláhúzva és a tartótiszt feljegyzésének a végéhez nyilazva, ahol Rózsashegyi Károly megjegyzése olvasható.

100 = Rózsashegyi Károly (1922–?) 1957-től a Baranya Megyei Politikai Nyomozó Osztály II. alosztályának vezetője, 1962 júliusától az V. alosztály csoportvezetője, majd a Baranya Megyei Rendőrfőkapitányság III/III. Osztályán alosztályvezető, 1971–1973 között a Baranya MRFK Állambiztonsági Szerve III/III. Osztályán főoperatív tiszt. ÁBTL 2.8.1. 1186.

101 = Nyírfalvi Károly (1922–?) 1961-től a Baranya Megyei Politikai Nyomozó Osztály V. alosztályának vezetője. 1963-ban r. alezredesnek nevezték ki. 1971-től a Baranya Megyei Rendőrfőkapitányság III/III. Osztályának vezetője, 1976–1977 között helyettesítette a Baranya Megyei RFK állambiztonsági helyettesét. 1977 áprilisában nyugállományba helyezték. ÁBTL 2.8.1. 1537.

- 2.5.2. ORFK internálási iratok
 - K. I. Központi Internálótábor
 - M. I. Mezőhegyesi Internálótábor
- 2.5.6. Kitelepítéssel kapcsolatos iratok
- 2.8.1. Állambiztonsági szervek nyílt állományú alkalmazottainak iratai
 - 15183. Riedling Lőrinc
 - 381. Nyírfalvi Károly
 - 1186. Rózsahegyi Károly
 - 1380/6. Nagy János
 - 1537. Fóris Gyula
- 3.1.2. Munka dossziék (M-dossziék)
 - M-32800. „Szücs Ferenc” („Háy Gyula”)
 - M-37310. „Kutas Árpád”
 - M-37310/1. „Kutas Árpád”
 - M-42073/2. „Albert”
- 3.1.5. Operatív dossziék (O-dossziék)
 - O-11063. „Csongrád megyeiek”
- 3.2.4. Kutató dossziék
 - K-1461/2. „Wolfgang Kauser”
- 4.1. Állambiztonsági munkához készült háttéranyagok (A-dossziék)
 - A-289. Budapestről Szolnok megyébe kitelepítettek listája

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)

M-KS 288. f. MSZMP Központi Szervei (1945–2004)

288. f. 4. cs. Központi Bizottság (Ideiglenes Központi Bizottság) (1956-1989)

==== Hivatkozott irodalom ====

Adorján, 2015

Adorján Viktor: *A Laboratórium. Az opolei-wroclawi színházi Laboratórium tevékenysége és utóélete 1959-től napjainkig*. Magyar Műhely – Ráció, Budapest.

Bécsy, 1998a

Bécsy Tamás: *Dráma és színházművészet 1945 után. A színházak helyzete a háború után – politika, ideológia és műsorpolitika közeledése*. In *Magyarország a XX. században*. III. kötet. Szerkesztette: Kollega Tarsoly István. Babits, Szekszárd. 288–289.

Bécsy, 1998b

Bécsy Tamás: Dráma és színházművészet 1945 után. Modern színházi törekvések és a rendezői színház az 1960-as évek közepétől. In *Magyarország a XX. században. III. kötet*. Szerkesztette: Kollega Tarsoly István. Babits, Szekszárd. 311–312.

Bérczes, 1989

Bérczes László: Vezetőválság. Beszélgetések színházrendezőkkel. *Színház*, 1. sz. 1–10.

Bérczes, 1996

Bérczes László: Másszínház Magyarországon 1945–1989. I. rész. *Színház*, 3. sz. 42–48.

Bicskei, 1976

Bicskei Gábor: Amatőr színjátszás. In *Amatőr művészeti mozgalom. (Helyzetjelentés 1976)*. Szerkesztette: Vas Anna. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest. 47–62.

Cseh–Krahulcsán–Müller–Pór (szerk.), 2004

Zárt, bizalmas, számozott II. Irodalom-, sajtó- és tájékoztatáspolitikai, 1962–1979. (Dokumentumok). Szerkesztette: Cseh Gergő Bendegúz, Krahulcsán Zsolt, Müller Rolf, Pór Edit. Osiris, Budapest.

Eörsi, 2013

Eörsi László: „Megbombáztuk Kaposvárt”. *A Kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. Napvilág – 1956-os Intézet Alapítvány, Budapest.

Dancs (szerk.), 1990

[A] Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratai I. 1946–1949. Szerkesztette: Dancs Istvánné. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest.

Doboviczki, 2018

Doboviczki Attila T.: Eltűnés és nyomhagyás. *Jelenkor*, 3. sz. 331–336.

Futaky, 1993

Futaky Hajna: Németh Antal Pécssett. Ami egy színháztörténetből kimaradna. *Jelenkor*, 1. sz. 62–78.

Gervai, 2010

Gervai András: *Fedőneve szocializmus, Művészek, ügynökök, titkosszolgák*. Jelenkor, Pécs.

Herzog, 2022

Herzog Noémi: *KUSS! Feljelentő színikritika a Kádár-korban*. Kronosz, Pécs.

Ionesco, 1965

Ionesco, Eugène: A kopasz énekesnő. In *A harag éjszakái. Modern francia drámák*. Szerkesztette: Czímer Győző. Európa, Budapest. 303–336.

Korossy, 2007

Korossy Zsuzsa: Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében. In *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*. Szerkesztette: Gajdó Tamás. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest. 45–137.

Kővágó–Kővágó, 2015

Kővágó Zsuzsa – Kővágó Sarolta: *A magyar amatőr néptáncmozgalom története a kezdetektől 1948-ig*. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest.

Márfi, 2011

Márfi Attila: In memoriam Futaky Hajna (Dr. Bécsy Tamásné). *Jelenkor*, 9. sz. 965–966.

Nánay, 1986

Nánay István: Amatőr színházak tündöklése és bukása. *Színháztudományi Szemle*, 19. sz. 179–251.

Nánay, é. n.

Nánay István: A nem hivatásos színházak két évtizede. In *Fordulatok*. Szerkesztette: Várszegi Tibor. Szerkesztői kiadás, h. n. 447–466.

Nyáry, 2017

Nyáry Tamás: Tanácsi és üzemi kultúrotthonok Pécsen, a Rákosi-korszakban. *Taylor*, 9. sz. 158–165.

Ohlmüller, 2006

Ohlmüller Miklós: Volt egyszer egy irodalmi Színpad. *Pécsi Szemle*, 1. sz. 90–102.

Horváth–Hubai, 2005

Az 1947. szeptember 16-ra Budapestre összehívott Országgyűlés almanachja. 1947. szeptember 16. – 1949. április 12. Szerkesztette: Horváth Zsolt – Hubai László. Országgyűlés Hivatala, Budapest.

Ring, 2008

Ring Orsolya: A színjátszás harmadik útja és a hatalom. Az alternatív Orfeo Együttes kálváriája az 1970-es években. *Múltunk*, 3. sz. 233–257.

Révész, 1997

Révész Sándor: Aczél és korunk. Sík, Budapest.

Tóth, 2007

Tóth Ferenc: Emlékezés Bécsy Tamásra. *Marosvidék*, 3. sz. 26.

Papp–Sramó, 2012

Papp Melinda – Sramó Gábor: *Bóbita Bábszínház 50. 1961–2011*. Bóbita Bábszínház, Pécs.

Tüskés, 1994

Tüskés Tibor: A Jelenkor indulása. 1–10. rész. *Új Forrás*, 1–10. sz.

Tüskés (szerk.), 2005

Volt idő. Mészöly Miklós és Tüskés Tibor levelezése. Sajtó alá rendezte, az előszót és a jegyzeteket írta: Tüskés Tibor. Pro Pannónia, Pécs.

==== Sajtó ====

Dunántúli Napló

Élet és Irodalom

==== Internetes hivatkozások ====

Balogh Géza: A bábszínház alapító. Kós Lajos (1924–2008)

http://www.bobita.hu/bobita_60/kos_lajos (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Bécsy Tamás életrajza

<https://www.nevpont.hu/palyakep/becsy-tamas-4fac9> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Bóbita Bábszínház

<https://www.theatre-architecture.eu/hu/db/?theatreId=454> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Eugène Ionesco: *A kopasz énekesnő* bemutató plakát
https://mandadb.hu/tetel/453047/TIT_kisszinpad (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Jean Anouilh: *Erkölcös szerelem* bemutató plakát
https://mandadb.hu/tetel/458928/Erkolcsos_szerelem_bemutato_plakat (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Jelenkor-laptörténet
<https://www.jelenkor.net/laptortenet> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Kardos András: Az ablakmosó és a kultúrpolitika
<https://litera.hu/magazin/kritika/az-ablakmoso-es-a-kulturpolitika.html> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Kormos Lajos. Magyar Színházművészeti Lexikon
<http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz13/558.html> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Mérei F. Tibor életrajza
<https://www.nevpont.hu/palyakep/merei-f-tibor-00488> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Nagy János, L. Nagy János életrajza, ÁBTL Archontológia
https://www.abtl.hu/ords/archontologia/f?p=108:5:::NO::P5_PRS_ID:924265
(utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.)

Németh Antal. Magyar Színházművészeti Lexikon
<http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz16/143.html> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Németh Antal álmai
<https://www.criticailapok.hu/archivum?id=33770> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Pécsi Irodalmi Színház
<https://pecs8.hu/a-pecsi-irodalmi-szinpad/> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).
Pécscről indultak: Bécsy Tamás. Pécs TV
<https://www.youtube.com/watch?v=luj2E-w3HWQ> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Riedling Lőrinc életrajza, ÁBTL Archontológia
https://www.abtl.hu/ords/archontologia/f?p=108:5:4972149333386::NO::P5_PRS_ID:960117 (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Tüskés Tibor. Összeállította: Bacskay Beáta
<https://januspecs.hu/tuskes-tibor/> (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Veress Miklós: Két bemutató egy sikeres estén
http://univ.bibl.u-szeged.hu/12235/1/sze_1966_001_003.pdf (utolsó letöltés: 2022. szeptember 15.).

Kulcsszavak

=====

film-színház, értelmiség, kultúra

/ The Literary Stage of Pécs and Tamás Bécsy's Pocket Theatre /

The article presents so far unpublished sources about the Literary Stage which was established in Pécs in the mid-1960s and the amateur/alternative/theatre group associated with Tamás Bécsy's name. The sources will be included in a collection of documents about the theatre life of Hungary in the 1960s. The agent reports show the reaction of the power to the unusual features of the amateur theatrical group. By the mid-1960s, the importance of cultural centres had grown around Hungary, and cultural "workshops" were organized in larger cities which had higher education institutions, with the cooperation of a major theatre or periodical. Several amateur groups, ensembles and literary journals of national importance appeared in Pécs too. Similarly to the neighbouring countries, new concepts appeared in the amateur theatre groups in this era, and instead of traditional, "full-stage" performances, they began to focus on clubs, circles and academies. The literary stages established in this period mainly compiled their programmes without any political implications, and focused on lyrical and prose works, which could be enhanced with music and movement. Initially, official culture politics identified the amateur drama groups as grassroots movements, which could operate with the support of educational or cultural institutions. In addition to literary stages, several alternative theatrical experiments appeared too. The work of these groups was characterised by the novelty of stage tools, but later they tried to broaden the boundaries, and included pieces in their repertoires which were not allowed in official theatres. As a result, they often found themselves in conflict with the official cultural politics, and triggered aversion and counteraction by local or central politics.



Az Erkel Színház balerinái a cipőjüket nedvesítik, 1964.

Fortepan /Bojár Sándor

=== *Hidi Boglárka – Imre Zoltán – Kalmár Balázs* ===

/// Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből¹

A Kádár-rendszer megtartotta a színházak államosításával (1949) létrejött színházstruktúrát, amely a szólamok szintjén továbbra is a színházhoz való hozzájutás demokratizmusát kívánta szolgálni, hiszen minden intézmény szubvencionált intézményként működött, mentesítve a piac törvényeitől. Ennek fejében a kulturális irányítás a színházat továbbra is alárendelte saját ideológiájának és politikájának, és szinte teljes befolyással rendelkezett a műsorpolitikát, dolgozóinak összetételét és a színházakat érintő kérdéseket illetően. A hatalom cenzurális szorításának kijátszására a kettős kódolású, ún. „áthallásos” játékmód adott lehetőséget, azaz a szöveg és a színpadra állítás közötti átmenetben megvalósuló, nehezen ellenőrizhető, a normától eltérő játékkal lehetett megkerülni az ellenőrzést.²

Az első nyilvánosságban megjelenő, gyakran, de nem feltétlenül kettős kódolással értelmezhető előadások mellett az 1960-as évektől, majd a második nyilvánosság kialakulásával fokozatosan és párhuzamosan létrejöttek azok a színházi csoportok (Universitas, Kassák Ház Stúdió, Orfeo, Stúdió K, Kovács István Stúdió, Brobo Társulat, valamint a miskolci Manézs Színpad, a tatabányai Bányász Színpad, a zalaegerszegi Reflex Színpad, a debreceni Főnix Együttes, a Szegedi Egyetemi Színpad és mások), amelyek ideig-óráig a túrt, majd rövidesen a tiltott zónába soroltattak.³ Ezek a csoportok egyrészt nem feltétlenül a kettős kódolás domináns elve szerint működtek; másrészt minimális intézményi háttérrel vagy anélkül, független, gyakran alulról szerveződött, (fél)autonóm civil kezdeményezésként léteztek; harmadrészt

1 == Jelen dokumentum-összeállítás az NKFI Hiányzó (színház)történetek I. (137873) című kutatás keretében és támogatásával jött létre. Ezúton köszönjük az OSZMI munkatársainak, különösen Csizsár Mirellának, Sipőcz Mariann-nak és Gajdó Tamásnak a segítségét.

2 == Lásd P. Müller, 2010; Apor 2018.

3 == Ezeknek a csoportoknak a tevékenységéről részletesen lásd Várszegi (szerk.), 1990; Várszegi – Sándor L. (szerk.), 1993; Imre (szerk.), 2008.

pedig „a fennálló színházi és kulturális intézményrendszerrel való – nem is feltétlenül tudatos – szembenállás”⁴ jellemezte őket.

A szembenállás két alapvető formáját a Kassák Ház, míg a másikat az Orfeo vagy a Szegedi Egyetemi Színpad képviselte.⁵ A Kassák Ház vagy később, 1972-től a Lakásszínház előadásait a politikai attitűd szinte teljes és szándékos hiánya jellemezte,⁶ azaz az ellenállás nem direkten, hanem áttételesen jelentkezett. Ezt a hozzáállást a hatalom által támasztott elvárások miatt értelmezték politikailag tűrhetetlen cselekvésként, hiszen ebben az értelmezési keretben az előadások a rendszert magát tekintették nem létezőnek. A hatalom éppen azért nem tudott velük mit kezdeni, mert ők az alapfeltevésben – a művészet átpolitizáltságában – nem értettek egyet, s ezért tiltották be előadásait, majd ezért kényszerítették őket az ország elhagyására.⁷

Ezzel ellentétben az Orfeo, majd később a belőle kivált Stúdió K, illetve a Szegedi Egyetemi Színpad a tényleges és aktív politikai cselekvést és szerepvállalást állította előtérbe, elfogadva a politikai beszédhelyzetbe való kényszerítést. A politikum részükről információterjesztésben, tabuk és konszenzusok feszegetésében és közönség/közönség megteremtésében jelentkezett. Az előadásaik által feltett kérdéseikre azonban az adott korszakot meghatározó tabukon és konszenzusokon *kívül* kerestek radikális válaszokat, ezért egy idő után ők is a tűrt, majd a tiltott zónában kaptak helyet.⁸ Helyzetüket nem könnyítette meg, hogy mind a hivatásos színházi szakma, mind pedig a hatalom legalábbis gyanúval kezelte őket mint független, (fél)autonóm kezdeményezéseket.

4 = = Szkárosi, 2004: 149–150.

5 = = Elképzeltető, hogy léteztek más ellenállási formák is, de ezekről az „amatőr” színház területén jelentkező ellenállási formákról jelenleg viszonylag keveset tudunk. Ennek a területnek a szisztematikus vizsgálatát tűzi ki célul a Hiányzó (színház)történetek című kutatási projekt.

6 = = Mint azt Halász már 1972-ben kifejtette: „Néhányan azt mondják rólunk, hogy underground színház vagyunk. Persze vannak Budapesten, akik politikailag orientáltak, akik politikai dolgokat próbálnak, de mi nem. Mi csupán a kifejezés új formái iránt érdeklődünk.” Lásd: James Feron: Hungarian Seeks New Stage Forms. *The New York Times*, 1972. január 19. 8. Később, 1991-ben így emlékezett erre: „...úgy gondoltuk, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk azt, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik. [...] Nem tiltakoztunk, de szükségünk volt egy olyan közegre – és ez meg is volt –, amelyikben mindenki érzékeli: sokkal nagyobb a szabadság, ha az ember nem azzal foglalkozik, hogy mekkora a rabság.” Bérczes, 1991a: 8. Lásd még Koós, 2009; Schuller, 2008.

7 = = Lásd Koós, 2013; Imre, 2018.

8 = = Mint azt Fodor Tamás retrospektív módon megfogalmazta, „mi azért voltunk sebezhetőbbek, mert létünk mindig a struktúrához viszonyult. Előbb benne voltunk, aztán kizártak belőle”. Bérczes, 1991b: 22.

Az itt közölt, Paál István⁹ által írt dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színház (SZESZ) működésének 1970-es éveiben keletkeztek. Az első, cím nélküli írás az 1973-as wrocławai *Międzynarodowy Studencki Festiwal Teatru Otwartego*ra (Nyitott Színházak Nemzetközi Diákfesztiválja) készített magyar és angol nyelvű kiadványban jelent meg, és a SZESZ akkori önmeghatározását fejtette ki, hangsúlyozva a kortárs és a politikai jelleget. A második, 1975-ben készült szöveg az 1960-as évek elején alakult Színház működését és változásait elemezte, külön kiemelve a kortárs európai színházak megtermékenyítő erejét (Grotowski, Brook, Barba például). A harmadik dokumentum pedig arra a helyzetre hívta fel a figyelmet, amelyben a SZESZ, immáron kinőve az amatőr lét kereteit, működését tekintve a professzionális színházak útjára kívánt volna lépni ún. „saját színház” alapításával és működtetésével.

Ezek a dokumentumok megmutatják egy, a korszakban kiemelkedő teljesítményt nyújtó, ún. amatőr színház útját és lehetőségeit, másrészt pedig azt, hogy mennyire reflektáltak végezték mindennapi működésüket. Egyúttal arra is felhívják a figyelmet, hogy nemcsak a Szegedi Egyetemi Színháznak nem sikerült intézményesülnie, de az ún. amatőr színházak közül egyetlenegynek sem, s résztvevőik befogadása, ha egyáltalán, csupán egyéni szinten valósulhatott meg.¹⁰

I. dokumentum¹¹

Minden színház l'art pour l'art játszadózássá, üres fecsegéssé, szenvelgéssé satnyul, ha nem tölti be azt a hivatását, amely létezését még egyedül igazolhatja – vagyis ha nem korához és koráról szól a lehető legegységesebben, a legnagyobb felelősségtudattal és szigorúsággal. Szigorúsággal: közönségéhez és önmagához egyaránt.

Fokozottan vonatkozik ez egy olyan egyetemi amatőr színházra, amelyik a hazai és nemzetközi színházi válság évtizedeinek derekán – azt palástolni-leplezni

9 = = Paál István (1942–1998): rendező, 1965 és 1974 között a szegedi Egyetemi Színház művészeti vezetője. Dolgozott még a Szegedi Nemzeti Színházban (1967–1975), a kaposvári Csíky Gergely Színházban (1968–1969), a Pécsi Nemzeti Színházban (1975–1976), a szolnoki Szigligeti Színházban (1976–1985) és a Veszprémi Petőfi Színházban (1985–1996).

10 = = Az egyéni befogadás pedig több esetben az adott társulat/együttes szétesését jelentette, ami így értelmezhető az ellenzékinek tartott közösség megosztására és megszüntetésére irányuló hatalmi gesztusként is. Balassa Péter rögzítette kiválóan ezt a jelenséget, amikor arra utalt, hogy „az alternatív és underground színházi törekvések el nem ismerése, nem is a hivatalos politika, hanem a szakma részéről következett be”. Balassa–Takáts, 2003: 1154. Az egyes csoportok rendezői és vezető színészei csak a hivatalos csatornákon keresztül (főiskola, állami színházak – Kaposvár, Szolnok, 25. Színház stb.) találhattak utat az első nyilvánosságához. A Magyar Színházművészeti Szövetség 1973-as közgyűlésén az amatőr színházakat ért támadásokról lásd Nánay, 1998. Lásd még Imre (szerk.), 2008.

11 = = A dokumentum jegyzeteit Imre Zoltán készítette.

akaró önelégült kóklerkedések „sziporkázásainak” vagy azt eltúlzó sopánkodások fásultan legyintő, cinizmust rejtő gesztusainak zűrzavarában – kívánja bizonyítani létjogosultságát, kiküzdeni helyét a színházi utóvédharcok zárótüzében.

Számunkra a színház nem hobby, unaloműző-szabadidőkitöltő szórakozás vagy művészkedő pózolás – hanem választott-vállalt társadalmi feladat. Progresszív szándékú politikai avantgarde színházat csinálni az „itt és most” alapállásából kiindulva és oda mindig visszatérve – ez a legfőbb célkitűzésünk. Az üres, tisztánlátásunkat homályosító játszogatás-mókázás, vagy a zavaros-fennkölt jelbeszéd manipulációja helyett önmagunkat: életünket és szomorúságunkat, harcunkat és hitünket felmutatni az „üres tér”¹² csöndjében.

Politizálunk, mert tenni, használni, jobbítani akarunk. Szeretjük a színházat és egymást, hiszünk és bízunk a tisztas emberi szó, a szeretet sugallta mozdulat erejében. „Szegény színház”¹³ ez – a „nyitott játéktéren”,¹⁴ a provokálva is szeretettel fogadott néző legteljesebb érzelmi, gondolati és testi azonosulására, a közös szer-tartás kölcsönösen megtisztelő katharizására bízva a színpadi tett végső eredményét.

Paál István

[OSZMI GY/1992. Paál István hagyatéka. Gépirat, cím és aláírás nélkül.]

2. dokumentum¹⁵

A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai és reflexiói a közösség és a kollektív alkotás problémájáról¹⁶

Az alábbiakban következő tapasztalatok és konklúziók egy közel 15 éves munkafolyamat gyakorlati és elméleti síkján jelentkeztek, illetve abból szűrődtek le. Természetesen jelentkezésük és megvalósulásuk pillanatában az „itt és most” konkrét

12 == Utalás Peter Brook magyarul 1972-ben, Koós Anna fordításában megjelent *Az üres tér* című könyvére.

13 == Utalás Jerzy Grotowskiak először 1968-ban dánul, majd a következő évben angolul is megjelent tanulmánykötetére, lásd Grotowski, 1969. A Szegedi Egyetemi Színpad részére Kohler Katalin fordított belőle tanulmányokat, főként a kötet címadó tanulmányára és a színésztérre vonatkozókat.

14 == Egyrészt utalás a wrocławai fesztivál címére, másrészt pedig a nyitott színháznak a korszakban igen népszerű elképzelésére, lásd még Nánay, 1974.

15 == A dokumentum jegyzeteit Hidi Boglárka készítette.

16 == Bár egyértelműen nem megállapítható a szöveg dátuma, minden valószínűség szerint 1975-ben keletkezett. A kiemelt részek a dokumentumban kézírással szerepeltek.

tér és idő dimenzióiban sokszor esetlegesnek és szubjektívnak tűntek és csak később, megfelelő távlatból értékelve és elemezve a történeteket lehetett objektív törvényszerűségeket, illetve a folyamat öntörvényeit megfogalmazni. Hogy a címben megfogalmazódó témát minél konkrétabban és objektívebben közelíthessük meg, kikerülhetetlennek látszik egy alapkérdés föltevése, és az erre adódó lehetséges válaszok és azok variációi bontják ki, és teszik plasztikussá témánkat.

Ez az alapkérdés így hangzik: Miért csinál színházat a Szegedi Egyetemi Színpad? A mindenkori válasz erre a kérdésre a csoport történetének 15 évén „vörös fonálként” húzódik végig, ugyanakkor pedig időről időre minőségi változáson megy keresztül, és ennek következtében három jól elkülöníthető periódusra tagolja azt. Az alapkérdésre adott lehetséges válasz-változatokat, illetve azoknak arány és hangsúly eltolódásai pontosan tükrözik az együttes korszakváltásait, továbblépésének lehetőségeit és irányát és a csoport belső struktúrájának minőségi változását.

Ezen belül külön figyelmet kell szentelni a közösség és a vezetője viszonyának alakulására és arra, hogy ez a viszony szoros függvénye és következménye a közösség szerkezetében végbement változásoknak ugyanúgy, mint a színházcsinálás szakmai-módszertani kérdéseinek periodikus revíziójának és az új lehetőségek kutatásának, illetve felfedezésének és birtokbavételének. Ez a szoros összefüggésrendszer: a bekövetkezett változások emberi és művészi törvényei adják annak a magyarázatát, hogy a kollektív alkotás – mint emberi és művészi probléma – csak a csoport történetének harmadik, legutóbbi és egyben legrövidebb periódusában merül fel először alapvető kérdésként.

Kronológiailag a „miért csinálunk színházat?” kérdésre adott válasz a következő három periódusra tagolja a Szegedi Egyetemi Színpad tevékenységét: 1960-tól 1969-ig; 1970-től 1973-ig; és 1974-től napjainkig.

1. Az 1960–69 tartó periódus avagy a „zárt színház” korszaka

Ebben az időszakban – amely a csoport történetének ugyan leghosszabb, de eredményeit és tanulságait tekintve legkevésbé fontos és jellemző szakasza – céljainkat tulajdonképpen semmi nem különböztette meg egy magát „modernnek” tartó, de mégiscsak hagyományos módon működő és alkotó hivatásos színházétól. (Tulajdonképpen az egyetlen lényegi különbség az amatőr és a professzionista szükség-szerű társadalmi és művészi különbözőségéből fakadt, és ez bizonyos kisebb-nagyobb módosulásoktól eltekintve világszerte hasonló módon jelentkezik és ismert.) Aktív színházi tevékenységünk fő célját színházművészeti alkotóképességünk realizálásának, gyakorlati megvalósításának és -valóságának tekintettük. A színház számunkra az önkifejezés legkézenfekvőbb és egyben legadekvátabb formája volt; Camus-vel szólva a színpad számunkra az a hely volt a világban, ahol tökéletesen boldognak érezhettük – és éreztük is – magunkat. Ez a boldogság kettős volt. Egyrésztől a színházcsinálás, a gyakorlati munka öröme, amit főleg a hosszú-hosszú hetekig, néha hónapokig tartó próbák alatt éreztünk és amelyet néha eufórikussá erősített az a sza-

badság-élmény, amelyet a korlátlan és spontán önmegvalósítás ad. Másrésztől, boldoggá tett bennünket az az emberi és művészeti sikerélmény, amelyet egy-egy jól sikerült produkció bemutatója és az azt követő általában igen kevésszámú (átlagosan 4–6) további előadás jelentett. Természetesen, miután az együttes egyik ma is érvényben lévő alaptörvénye a legszigorúbb értelemben vett amatőrizmus, így semmiféle anyagi vagy egzisztenciális siker nem társult ehhez a sikerélményhez és nem zavarta meg annak etikai tisztaságát. Nagyon sokszor még a társadalmi siker vagy elismerés is elmaradt, de igazából ennek sem éreztük hiányát, csak néha beszéltünk róla bizonyos nosztalgiával. Ezek a motívumok azonban szükségszerűen a már említett profi-amatőr különbségből fakadtak és teljesen természetesnek és törvényszerűnek tartottuk akkori helyzetünket.

Az együttes társulata átlagosan 15–20 főből állt, valamennyien a szegedi egyetemek hallgatói voltak (elsősorban bölcsészek és jogászok). Mint közösség csak a próbákon és az előadásokon találkoztunk rendszeresen, egyébként szinte mindenki más-más körben élte magánéletét és tartozott az egyetemeken szokásosan kialakuló kisebb-nagyobb diákközösségekhez, amelyekben politikai, tudományos, sport vagy egyéb tevékenységet fejtett ki és emellett természetesen a magánéletébe tartozó barátokkal és partnerekkel tartott kapcsolatot. Ugyanakkor az is igaz, hogy egyetemi éveik alatt kifejtett legfontosabb tevékenységüknek legtöbbször pontosan az egyetemi színpadon zajlott tartották, és bár az egyetem befejezése után kapcsolatuk az együttesel minden esetben megszakadt (a későbbiekben ez a jelenség is lényeges változáson megy át), későbbi életüknek egyik meghatározó motívumává vált az a művészeti és etikai élmény, amelyet színházi működésük idején szereztek. (Néhányan véglegesen a színház mellett döntöttek és színészként, dramaturgként vagy rendezőként tevékenykednek a magyar színházi életben.¹⁷)

A csoporton belül tehetségbeli „rangsor” alakult ki, amely akkor vált éveken át is maradandó hierarchiává, amikor az egyes előadásokban elért személyes siker ezt igazolta, és ami nagy általánosságban egy hivatásos társulat belső hierarchiájára emlékeztetett. Ennek következtében állandósult 4–5 „vezető színész” jelenléte, és a darabválasztás nagyon sokszor pontosan az ő személyük figyelembevételével alakult, mintegy megfelelő színészi feladattal látva el őket, hogy az együttes minél többet profitáljon tehetségükből és alkotókészségükből. A társulat többi tagja a kisebb szerepeket játszó „második vonalbeli” színészek és az „epizodisták”, valamint a „kartagok” és a „statiszták” profi színházban kialakult feladatkörét látták el. Miután azonban ennek a hierarchiának a kialakulásában minden esetben a tényleges tehetségen alapuló erőviszonyok játszottak közre, ezért a közösségnek ezt a szerkeze-

17 = = Lásd Nagy Attila, Dunai Tamás, Fehér Ildikó, vagy később Duró Győző, Árkosi Árpád, Ács János vagy Paál István maga is.

tét mindenki természetesnek és igazságosnak tartotta és elfogadta azt a szituációt, amelybe az évek során teljesítménye alapján került.

A vezető és a közösség viszonyának tekintetében is érvényes a profi színház analógiája. A vezető személyében egyesült az igazgató, a művészeti vezető (főrendező) és az aktív alkotó-rendező funkciója. Főlkészültnek kellett lennie arra, hogy művészi és emberi kérdésekben egyaránt érvényre kell juttatnia véleményét, illetve meg kell tudni védenie azt. Műsorpolitikai, munkarendi és adminisztrációs kérdésekben ugyanúgy, mint az együttes belső működését és munkáját meghatározó kérdésekben, az esetek túlnyomó többségében egyedül, és nagyon kis hibaszázalékkal (tehát igen nagy felelőséggel) kellett döntenie. Fel kellett készülnie arra, hogy a társulat ugyan elfogadja abszolút tekintélyét (a gyakorlati, művészi alkotómunka során vagy fegyelmi kérdésekben még olykor egyfajta „vezetői” vagy „rendezői terrort” is), ugyanakkor a legkisebb, de nyilvánvaló tévedése esetén a legszigorúbb szemrehányással és bírálattal illetik, mint olyan vezetőt, aki hiányos képességekkel vállalta felelősségteljes funkcióját, illetve képességeit rosszul kamatoztatja és nem tudja vagy akarja kellőképpen a közösség érdekeinek szolgálatába állítani. Ez a szituáció tehát meglehetősen nagy emberi és etikai kockázattal járt és egyfajta spontán módon kialakult demokratizmus csíráját is tartalmazta, ugyanakkor félreérthetetlenül az egyszemélyi vezetés világosan felismerhető hatalmi modellje.

A fentiek alapján nevezhetjük ezt a színházi-közösségi formát „zártnak”: az évek folyamán kialakult és évről évre regenerálódó belső közösségi hierarchia zártsága pedig szakmai-esztétikai értelemben is zártnak mondható színházat produkált. Ahogyan a közösség rétegződése a profi színház struktúráját ismételte, ugyanúgy a műsorpolitikai szempontok és az előadások megjelenési formái illetve színpadi megvalósításuk (rendezése, színészvezetés, szerepalkotás, szcenika, stb.) elvileg a hivatásos színházakat tekintették példaképnek, illetve kiindulási alapnak.

Talán egyetlen szempontban érhető tetten nyilvánvaló formában a „profi-mérce” meghaladásának igénye: mégpedig a műsorpolitikában bekövetkezett változásban. Míg a hatvanas évek első felében szinte kizárólag a drámatörténet klasszikusai kerültek színre gyakorlatilag teljesen hagyományos rendezői és színészi munka eredményeként (*vagyis a rendező „rendez”: instrukciókat ad és egy általa elképzelt szerep-forma felé „vezeti” a színészt, aki megpróbál ebbe a formába belebújni, „átélni” azt, „eljátszani” szerepét, amiről sokszor más véleménye volt, ha volt egyáltalán), addig a hatvanas évek közepétől az abszurd és az abszurd utáni kortárs drámairodalom néhány kiemelkedő egyénisége alkotta a repertoár fő gerincét.

Ezek a szerzők – Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, Albee, Arrabal, Mrożek, Rózewicz és mások¹⁸ – rendre kimaradtak a magyar hivatásos színházak műsorteréből és jelentős színház és kultúrpolitikai áttörésnek számított, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad (és néhány más magyar amatőr együttes) műsorában darabjaik rendszeresen megjelentek és rendszerint átütő sikert arattak. Ezek az előadásaink nagyrészt magyarországi ősbemutatonak számítottak és ez a tény, valamint a szakmai siker egyaránt növelte az együttes tagjainak önbizalmát és munkakedvét. Ugyanakkor ezek a művek szokatlan és újszerű dramaturgiájuk következtében egy korszerűbb és intellektuálisabb játéktílus kikísérletezésére és elsajátítására készíteték a csoportot. Ez a stílus azonban még mindig egyértelműen a hagyományos színháztársulásban gyökerezett, szöveg- és író-centrikus színház, azaz „szó-színház” volt. A színész és a néző kapcsolata ezen az egyetlen fő áttételen (*a fogalmi-verbális kapcsolaton*) keresztül realizálódott és az előadás utáni meghajlásban és tapsban öltött testet. Színészt és nézőt – alkotót és befogadót – a hivatásos színházhoz hasonlóan éles határ, szinte áttörhetetlennek látszó fal választotta el egymástól. Emiatt és a mesteriségbeli eszközök tárának végelessége miatt etikai és művészi értelemben egyaránt „zárt” színházról kell beszélnünk, amelyben a csoport élete, a próbákon végzett munka és az előadásokon a színészek játéka egyaránt úgy zajlott, hogy nem vettünk tudomást a nézőről, más emberi közösségekről és a társadalomról. Társadalmi viszonylataink szinte egyetlen „megjelenési formája” a még nálunk is sokkal zártabb hivatásos színházzal folytatott és időről időre felerősödő szakmai-művészi „konkurencia-harc” volt.

2. Az 1970–73 tartó periódus avagy a „nyitott színház” korszaka

A Szegedi Egyetemi Színpad működésében eddig bekövetkezett legegységesebb minőségi változás, amelyet ma már bizonyos távlatból szemlélhetünk – és amelyet ténylegesen elért eredmények igazolnak és szentesítenek – a „nyitott színház” megszületésének pillanata, majd elfogadtatása és sikere volt. A zárt színházhoz viszonyítva könnyen megfogalmazhatóak nyitott színházi törekvéseink jegyei. Legelőször is érdemes pontosan definiálnunk a nyitottság fogalmának azt a három vetületét, illetve értelmezési lehetőségét, amelynek komplex megjelenése volt a Szegedi Egyetemi Színpad számos európai fesztiválon ismertté vált előadása, a Petőfi rock¹⁹ (1973: Wrocław, 1974: Belgrád, Párma, Zágráb, Łódź, 1975: Villach).

18 = = A Szegedi Egyetemi Színpad a következőket mutatta be: Beckett: Mondd, Joe (rend.: Paál István, 1969); a „Forrongó irodalom” című esten szerepelt Ionesco: *Orrszarvú* (3. felvonás, rend.: Paál István, 1962); A király halódik (rend.: Paál István, 1965); Dürrenmatt: A defekt (rend.: Paál István, 1965); Albee: *Állatkerti történet* (rend.: Hadobás Mihály, 1965); Arrabal: *Piknik a csatatéren* (rend.: Paál István, 1969); Mrożek: *Piotr Ohey mártíromsága* (rend.: Paál István, 1966), de Rózewicztől (egyelőre) nem találtunk bemutatót.

19 = = *Petőfi-rock*. Bemutató: 1972. november 12., a bordányi művelődési házban. Rendezte: Paál István.

Mit jelentett számunkra a nyitott színház?²⁰

A színháztudományi-esztétikai meghatározás igénye nélkül teszünk kísérletet a kérdés megválaszolására, a nyitott színház legfontosabb tulajdonságainak meghatározására, illetve értelmezési lehetőségeire.

A) Formai és dramaturgiai szempont

Az előadás teljesen nyitott térben játszódik, ami azt jelenti, hogy a játékeret és a nézőteret sem díszlettel, sem konstruált térformával, sem világítási effektussal vagy egyéb eszközzel nem különíthetjük el egymástól. Ez azt eredményezi, hogy a nézők és színészek térélménye jelentősen megközelíti egymást, hasonlóná válik, sőt esetleg egybeesik.

Nem író- illetve szó-centrikus, hanem a színházi csoport kollektív munkájával létrejött, esetleg író közreműködésével közösen szerkesztett vagy írt „mű” kerül bemutatásra, amely a „nyitott dramaturgia” elvének alapján jött létre. Azaz az irodalmi anyagnak dramaturgiaiilag – és a gyakorlatban megjelenő előadásnak természetesen rendezőileg és színészeileg is – olyan pontjai, lehetőségei vannak, amelyek a nézők érzelmi és gondolati azonosulásán túl lehetőséget adnak konkrét – verbális azaz akusztikus és testi azaz gesztusokban megjelenő – részvételre, beavatkozásra, közreműködésre is.

B) Etikai szempont

Ezen művészet-etikai szempontot értünk: konkrétan azt, hogy a színész számára a színházi munka nem foglalkozást, anyagi sikert vagy karriert jelent, hanem valami olyat, ami talán még hivatásnál is több: életformát. Színházi és magánemberi etikája, magánemberi és művészi-alkotói élettere a lehető legszorosabban egybeesik. Ez az etika a legnagyobb mértékben „nyitott”, mert másképp nem építhető fel belőle az a csúcspont, amelyre az előadásban kell a színésznek eljutnia, amikor teljes kíméletlenséggel önmaga iránt az önfeláldozás gesztusában kell felmutatnia közölnivalóját, gondolatait, szenvedését és hitét. *(Azaz: „nyitott” az áldozatra!)*

C) Politikai-filozófiai (és társadalmi) szempont

Ez adhatja meg a fentiek végső értelmét, mindazt, amit a nyitott térben és a nyitott dramaturgiájú előadásban etikája erejéből merítve a színész felmutat. Az ilyen fajta színháznak a legkisebb köze sem lehet semmiféle l'art pour l'art célhoz: a formai és etikai nyitottság végső értelmét a politikai nyitottság adhatja meg.

Az előadásnak olyan filozófiai illetve közéleti-társadalmi kérdéseket kell feltennie vagy keresni az azokra adható válaszok lehetőségeit, amely az adott társadalom

20 = = A következő mondat és az A, B, C pontok kifejtése külön lapokon történt. A szöveg számozott oldalain csupán csak pár sornyi, üresen álló hely van kihagyva az A, B, C pontoknak.

szempontjából a legaktuálisabbak és legégetőbbek – egyszóval alapkérdések. Ha a nyitott színház nem vállalja a politikai progresszivitást, akkor önmaga értelmét, létének igazolását veszíti el.

A fenti értelmezésből következett, hogy az együttes ettől kezdve tudatosan igyekezett szakítani minden olyan régebbi gyakorlatával és elméletével, amelyet a hivatásos színháztól vett át annak idején és amely egyúttal a zárt színház túlhaladott és megtagadott gyakorlata és elmélete volt.

Igy teljesen átformálódott a műsorpolitika. Az együttes tevékenységét fontos társadalmi gesztusként fogta fel és értékelte, egyértelműen a politizáló, közéleti színház mellett törve lándzsát. Ennek szellemében két jellegzetesen közéleti-közösségi probléma vizsgálata került előadásaink középpontjába: a forradalom – győzelme vagy bukása, megvalósulása és eltorzulása, permanenciája, mint élet és magatartásforma – és az ifjúság – viszonya a történelemhez és a hatalomhoz, helye, lehetősége és feladatai, etikájának tisztasága és emberi torzulásai – kérdéskomplexuma. A forradalomról egy szorosán összetartozó előadás-trilógia szólt: Örök Elektra,²¹ Petőfi-rock, Thermidor,²² az ifjúság aktuális problémáit az Óriáscsecsemő²³ és a Stációk²⁴ című előadások vizsgálták. A két problémakör szintézisét a Kőműves Kelemen²⁵ (1974: *Párma*, 1975: *Villach*) című előadásunk jelentette, amely egyúttal a „nyitott színház” befejező és a „közösségi színház” első pillanata is egyben.

Ez a társadalmi értelemben vett és rendkívüli hangsúlyt kapott nyitottság szükségszerűen magával hozta azt, hogy a bemutatásra került művek szövege a 19., de főként a 20. századi progresszív magyar irodalom legkiemelkedőbb alakjainak műveiből, ill. műveik adaptációjából, az együttes által készített feldolgozásaiból alakultak ki. Petőfi Sándor, Radnóti Miklós, Sarkadi Imre, Déry Tibor, Gyurkó László és Fekete Sándor színpadi művei, versei, naplójegyzetei kellően magas esztétikai szinten és nagy társadalmi-politikai érzékenységgel és felelősséggel és etikai tisztasággal fogalmazták meg azokat a gondolatokat és kérdéseket, amelyeket továbbgondolni, ill. amelyekre válaszolni akartunk előadásainkban. (A nem hazai drámairodalomból

21 == Veress Miklós – Paál István: *Örök Elektra*. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1971. október 2. Rend.: Paál István.

22 == Fekete Sándor: *Thermidor*. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1973. március 1. Rend.: Paál István.

23 == Déry Tibor: *Óriáscsecsemő*. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1970. március 22. Rend.: Paál István)

24 == Stációk. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1971. május 10. Rend.: Paál István. Az előadás Radnóti Miklós Bori notesz, Pilinszky János *KZ-oratórium* és Peter Handke *Jövendőlés* című szövegeinek felhasználásával készült. A plakáton a cím így szerepelt: Stációk?

25 == Sarkadi Imre: *Kőműves Kelemen*. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1973. október 10. Rend.: Paál István.

csak néhány görög klasszikus bizonyos passzusai és Peter Handke egyik beszédjátékának szövege került be a nyitott színházi előadásaink szövegébe.) Az együttes két vezető színésze a „közösségi színház” felé vezető próbálkozásaink jegyében pedig szövegíróként és rendezőként is alkotó tevékenységet kezdett folytatni: Ács János²⁶ és különösen Árkosi Árpád,²⁷ akinek speciális humorú és stílusú politikai-etikai fogantatású „kabaréja” az együttes legújabb törekvéseinek jelentős vonulatát alkotják.

Egy-egy előadás tervét, az együttes műsorpolitikájának alakulását ebben az időszakban már minden esetben az ekkortájt átlagosan harminc főből álló kollektíva közös döntése befolyásolta, függetlenül attól, hogy a tervezett előadásban kinek és milyen feladat jutott. Az együttes vezetője ilyenkor mint javaslat-tevő szerepelt és többnyire ellátta a dramaturg szerepkört is, amelyre egyre nagyobb igény mutatkozott az együttes sajátos játékestílusának és munkamódszerének kialakulásával párhuzamosan. (Szerkesztői, átdolgozói, dramatizálási feladatokról volt szó.) A közösség tagjainak életében egyre fontosabb szerepet kapott az összetartozás tudata, a csoport-szellem kialakulása. A művészi alkotó munka, a színházi kísérletezés és önmegvalósítás mellett egyenrangúan fontos motívumként jelent meg a „színházcsinálás, mint politikai-társadalmi gesztus” szemlélete. *(Ez jelentősen növelte aktivitásunkat: egy-egy produkciót 2-3 év alatt 50 előadást is meghaladó számban játszottunk.)* Az ennek kapcsán kialakult magatartás-formát, etikumot „partizán attitűdnek” nevezte el a közösség és ennek a fogalomnak a tudatosulása volt a legszorosabb összetartó erő. Ez már olyan erősnek bizonyult, hogy gyakorlatilag nem tűrt meg semmiféle más közösségbe való tartozást, sőt a magánélet szokásos formáinak (család, baráti kör, szerelmi partner) jelenlétét sem.

Miután a közösségen belül baráti kapcsolatok viszonylag nagy számban, de szexuális természetűek néhány ritka kivételtől eltekintve szinte soha nem alakulhattak ki (és ebben a közösség és a vezető egyetértettek), így egyre gyakrabban fordult elő az, hogy nem a csoporthoz tartozó szerelmi partnerhez fűződő kapcsolat (különösen, ha az házassághoz vezetett), választás elé állította a tagot, és sűrűbben a csoporttal ritkábban pedig a partnerével való szakításra kényszerítette. Ugyanakkor egyre gyakrabban merült fel az az igény, hogy az egyetem befejezése után is megmaradhasson a közösség tagjaként, folytathassa színházi tevékenységét, amely immár művészi és emberi (etikai és társadalmi) szinten egyaránt az önmegvalósítást jelentette számára. Ez persze nagyon sokszor nem csekély áldozattal járt, anyagi, egzisztenciális és társadalmi szinten egyaránt. A színház-csinálás a közösség jónéhány tagja számára „életformává” vált.

26 == Paál itt a *Dimenziók* című előadásra utalt. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1973. Írta és rend.: Ács János.

27 == Paál itt a JAKAB (JATE Kabaré) első, No-csak c. előadására utalt. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1973. Írta és rend.: Árkosi Árpád. Később ezt követte még a *Miként* (1973), a *Vagyunk* (1976) és a *Nyilvánartva* (1980). Az előadócímeket összeolvasva értelmes mondatot kapunk, ami nem volt véletlen. Lásd Regős, 2015: 83.

A vezető és vezetettek viszonya is jelentősen átalakult, szakmai tekintetben mint „mester”, politikai szempontból, mint egy forradalmi sejt vagy „szabadcsapat” parancsnoka funkcionált, míg etikai kérdésekben pedig mint egy „világi szerzetesrend” főnöke vagy „prófétája” jelent meg a tagok tudatában. Ennek következtében helyzete sajátos metamorfózison ment keresztül, amelynek egyaránt voltak pozitív következményei, de torzulásai is. A csoport életében ugyanis kétségkívül lemérhető demokratizálódási folyamat játszódott le, amely a közösségi tudat kifejlődésében és kiegyenlítődéésében ugyanúgy jelentkezett, mint az együttes legrégebbi és legtehetségesebb tagjai szakmai és emberi tekintélyének megerősödésében, akiknek állásfoglalása, véleménye vagy döntése nagyon sokszor egyenrangú volt már a vezetőjével. Ugyanakkor a vezető személye ebben az időszakban szinte teljes mértékben azonosított a csoporttal, magába foglalta a csoportot, egyet jelentett vele. Emberi és művészi tekintetben egyaránt feltétlen példakép kellett, hogy legyen és minden probléma megoldásakor a szó legszorosabb értelmében tévedhetetlennek kellett bizonyulnia. A közösség tagjainak számára az élet szinte minden területén mérce volt és egyúttal a közösség sikereinek és jövőjének letéteményese és hordozója. Mindez már-már elviselhetetlen terhet és felelősséget rótt rá, ami lassanként a közösség legmagányosabb tagjának szituációjába szorította. (Nem is beszélve arról a veszélyről, amelyet ebben a helyzetben egy tévedése vagy személyének a csoportból való esetleges kiválása, művészi vagy emberi erejének kimerülése jelenthetett volna.)

Szerencsés módon ellensúlyozta a fentieket az a körülmény, amely a színházi alkotó-munka minőségi változása jelentett. A csoport a hetvenes évek elején ismerkedett meg, először áttételesen (szakcikk, leírások, fotók és szóbeli közlések útján) Jerzy Grotowski „szegény színházának”²⁸ művészeti és etikai alapelveivel, majd a későbbiekben (1973-ban és 75-ben Wrocławban) konkrét élmények (előadások és filmvetítések, nyilvános szakmai találkozó és vita) alapján gyakorlatával, eredményeivel és metamorfózisával. Ezeknek a tapasztalatoknak és élményeknek asszimilálása (bizonyos tekintetben átértékelése vagy kritikája) a színházi alkotómunka új, szinte korlátlanul tűnő lehetőségeit nyitotta meg a csoport előtt, amelynek igazolását saját eredményeinken ugyanúgy lemérhettük, mint a nemzetközi fesztiválokon látott más avantgárd törekvésű vagy szintén a nyitott színházat képviselő együtteseknél. (Elsősorban a lengyel csoportok és az amerikai „off-off Broadway” mozgalom²⁹ néhány kiemelkedő együttesének előadásaira néztünk így.) A Grotowski-metódus és az ezen alapuló színész-tréning, valamint a pszichodráma módszer rendszeres al-

28 = Jerzy Grotowskinak a szegény színházról kialakított elképzelése számos magyar amatőr társulatra hatással volt, többek között Ruszt Józsefre és az Universitas együttesre, lásd Grotowski, 2009.

29 = Az New York-i off-off Broadway mozgalom a kereskedelmi alapon működő színházak elleni tiltakozás jegyében indult 1958-ban. Az eleinte csak kávézóban berendezett teátrumok befogadóképessége lényegesen kisebb volt (max. 100 fő), mint a Broadway színházaké.

kalmazása és a későbbiekben Sztanyiszlavszkij és a japán NO színház tanulmányozása a színész egyéniségnek emberi és művészi kiteljesedését ugyanúgy lehetővé tették, mint a közösségi vagy kollektív alkotás gyakorlatának rendszeressé válását. *(Ez ellensúlyozta kellően a vezető művész-emberi tekintélyének növekedését, hiszen az alkotás folyamatában egyéni és közösségi szinten egyaránt részt vett immár az egész csoport, élve az új módszer kínálta lehetőséggel, az önkifejezés egyre gazdagodó eszközeivel.)* Ez nemcsak esztétikailag, a színházi alkotáson belül okozott minőségi változást, nyitotta meg a továbblépés lehetőségét, nemcsak a csoporton belüli kollektív tudatot és annak etikáját erősítette fel, hanem a színházi közönséggel, mint másik közösséggel való új minőségű kapcsolat kialakulását is eredményezte. Az a kockázat, amelyet a nyitott színházi előadásban a nézővel való konkrét kapcsolatteremtés jelent: a néző értelmi, érzelmi-pszichikai és testi bevonása az élő előadás konstrukciójába, ez a kockázat és az erre való lehető legteljesebb szakmai és etikai felkészülés csak a Grotowski-féle gyakorlati módszerek megismerésével, színészetikájának megértésével, illetve tanulságainak felhasználásával vált lehetővé.

A forradalomról szóló előadás-trilógia más és más pontjain a néző ugyanúgy azonosul gondolatilag és érzelmileg az előadással, mint ahogy térbeli jelenlétével, mozdulataival vagy mozdulatlanságával, „szerepnek” minősíthető játékelemek megvalósításával, az előadás kulcskérdésével kapcsolatos szavazásával és vitájával, vagy éppen kollektív énekével és vonulásával a játéktéren az előadás fontos részévé, alkotó elemévé és társává vált, a szó legteljesebb értelmében. Sikerült megvalósítanunk a nyitott színház totális formáját, amikor színész és néző, alkotó és befogadó, aktív és passzív résztvevő között minden különbség eltűnt, vagyis kivételesen nagyszerű pillanatokban a „színházi létezés” és a „lét létezése” egybeesett, a színház megszüntette önmagát, kilépett önmagából és a valódi élet természetes része lett.

3. Az 1974-től tartó periódus avagy a „közösségi színház” korszaka

Térben és időben ez a periódus van hozzánk legközelebb, hiszen ebben élünk és éppen ezért a legnehezebb erről objektív módon fogalmazni és egzakt következtetéseket levonni.

A Kőműves Kelemen című előadás már a nyitott színház utáni periódus kezdetét jelentette és ugyanakkor saját véleményünk szerint ez a produkció volt az, amely leginkább a „szegény színház” tartalmi, formai és módszerbeli jegyei alapján készült és amely magába foglalta az együttes addigi törekvéseinek minden fő jellegzetességét művészeti és emberi kérdésekben egyaránt.

Az első olyan előadásunk volt, ahol a színész és rendező egyenrangú alkotótárs-ként vettek részt a munkában és ahol az előadáson belül ugyanígy egyenrangú a közös akció és az egyéni gesztus. Minden szereplő saját egyénisége irányából és a közösség szempontjából értelmezte és közelítette meg feladatát és töltötte ki azt a „teret”, amelyet a rendező, a konkrét feladat és a többi partner, mint koordinátarendszer határozott meg. Egyértelműen világossá vált, hogy nem a színésznek kell a „szerep”, rendező, író és más objektív tényezők által meghatározott fikciójához közeledni,

abba „belebújni”, „azonosulni vele”, „átlényegíteni”, stb., hanem a szerepnek kell a színész élő, valóságos és megmásíthatatlan egyéniségéhez hasonulnia, áthatnia azt, megjelenni, testet öltetni benne. Ehhez az igazsághoz eljutva, ezt megértve és átélve a színész személyisége végérvényesen a középpontba kerül – egyenrangúvá válik a rendezőjével – és ettől kezdve minden erejét önmaga megismerésére, művészi és emberi totalitása minél teljesebb és tökéletesebb kifejtésére kell koncentrálnia. Nem a szerepre kell készülnie, *hanem önmagára – önmagát kell megalkotnia*. Ennek következtében tevékenysége szakadatlan készülődés és készenlét, az alkotói állapot ébrentartása és fokozása, a tudatosság és a spontaneitás egységének minél magasabb szintű permanens megvalósítása. Csak így lehet átlépni egy új minőségbe, amikor az előadás „a színésztől szól”, a legadekvátábban tükrözi alkotói szándékát, sőt egybeesik vele. Ennek így kell lennie, ha akár a tudatalatti legmélyebb rétegeiből, szavakban megfogalmazhatatlan érzelmi-indulati motivációkból vagy akár a legkonkrétabb, logikailag és intellektuálisan egyaránt megalapozott, filozófiai rendszer illetve gondolat színpadi megjelenítéséről van szó. Így létrejöhet olyan előadás is, amely teljes egészében nélkülözi az előre megírt darabot vagy szöveggönyt és amely kizárólag a színészek alkotó erejéből, a rendező kontroljának jelenlétében születik meg. Ennek lehetősége, ahogyan ma látjuk, kettős. Vagy egy közösen választott és elfogadott téma egyéni és kollektív variációinak sorából épül fel és válik egységes kompozícióvá az előadás, vagy minden tag a saját maga számára pillanatnyilag legfontosabb, legmélyebbről táplálkozó témát választva és önállóan (egyedül vagy egykét alkotótárs bevonásával) kidolgozva azt, ezeknek az egymástól teljesen független „etűdöknek” a spontán ütköztetéséből, konfrontációjából alakul ki a közös kompozíció. (Az utóbbi módszerrel született eddigi egyetlen közösségi színházi előadásunk *Érintkezési pontok*³⁰ címmel – 1974: *Zágráb*; 1975: *Villach*.) Mindkét módszer alkalmas arra, hogy az így létrejövő előadás a lehető legpontosabban tükrözze a közösség tagjainak művészi és emberi súlyát, a csoporton belüli tényleges erőviszonyokat és kapcsolatrendszereket, vagyis a valóságot, a közösség életét, gondolatait és érzelmeit, etikáját és filozófiáját – és viszonyát a színházhoz. *(Megfigyelhető és mindenképpen említést érdemel, hogy a nyitott színházi periódus direkt módon politizáló, konkrét és időszerű társadalmi kérdéseket feszegető tematikája – forradalom, hatalom, szabadság stb. – helyébe az etikai kérdések elmélyültebb és sokoldalúbb, mélyen átélt vizsgálata került mind egyéni mind társadalmi vetületükben: és ez az etikai vizsgálódás adja jelenlegi periódusunk előadásainak legfontosabb, központi témáját.)*

Ez az alkotói módszer és művészeti szituáció továbbfejlesztette a tagok egymáshoz való viszonyát, a csoport kapcsolatrendszerét és struktúráját. A vezető által kezdeményezett, ám a továbbiakban már saját törvényei szerint működő önszelekció következtében a társulat létszáma átlagosan 20 főre csökkent és még ezen, a ko-

30 == Erről az előadásról egyelőre nem rendelkezünk sok információval. Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1973. Rend.: Paál István.

rábbiakhoz képest korlátozottabb létszámon belül is, kialakult egy 12 főből álló úgynevezett „stúdió-csoport”. Ennek tagjai már a végleges emberi kapcsolatteremtés lehetőségeit keresik mind a munkában, mind a magánéletben (bár a szexualitás gyakorlatilag továbbra is tabu), és arra készülnek, hogy színházi munkájuk és magán-emberi barátságuk kettős kötelékként gyakorlatilag meghatározatlan időre akár véglegesen is összefűzheti őket. (Éppen ezért jelenleg megoldatlan probléma egy-egy esetleges új tag bekerülése illetve ennek lehetséges módja a stúdió-csoportba, annál is inkább, mert úgy tűnik, hogy a szakmai lemaradás egy idő után szinte behozhatatlan és pótolhatatlan feladat elé állítja az újonnan érkezőt.) Ennek a hosszú távra tervezett közösségi színházi tevékenységnek – amely tehát immár végérvényesen egybeesne az emberi közösséggel is – legfontosabb tárgyi feltételeként és egyúttal szimbolikus megjelenési formájaként felmerült egy, a stúdió-csoport közös tulajdonát képező alkotó-telep létesítése, azaz egy ilyen célra megfelelő ház vásárlása. Nem arról van szó, hogy a csoport tagjai véglegesen összeköltöznének és együttélnének, ezt az alkotó-telepet színházi kutatásaik, munkájuk céljaira használnák, ahol minden szabad idejüket együtt töltve élnének csak közösségben.

A csoport vezetője ebben a helyzetben kiléphetett a „zárt” illetve „nyitott” színházi periódus bizonyos értelemben kétségkívül egyoldalú vezetői szituációjából, és vezetőként ugyanúgy mint rendezőként a művészeti és emberi problémák illetve azok megoldásának katalizátoraként és kontrolljaként szerepel; egyedül e tekintetben speciális valamennyire a kapcsolata a közösséggel, amely immár egymással teljesen egyenrangú emberek közössége az élet és a munka minden területén.

Némileg nyitott kérdés, illetve az alakulás és változás periódusában van a csoport és közönsége, illetve túl ezen a társadalomhoz fűződő viszonya. A szakmai munka súlyának növekedése, a színészi alkotó-módszer lehetőségeinek fokozott kutatása, valamint az önmagunkkal szembeni emberi-etikai igényesség növekedése, az önszelekcio permanens folyamata kifelé, társadalmi szinten egyfajta elzárkózást, a határok élesebb és újbóli meghúzását eredményezték, amelyeket a nyitott színházi periódusban mi magunk számoltunk fel.

(Ez az állapot vagy tartósulni fog, vagy előbb-utóbb meg kell keresnünk az újbóli, de más minőségű nyitás lehetőségét. *Az azonban kétségtelen, hogy egy-egy produkciónk előadásszáma az utóbbi két évben a nyitott színházi periódushoz képest jelentősen csökkent, ami pedig szembetűnő jele és mértéke a nézővel való kapcsolat redukálódásának. Ez ugyanakkor azzal is összefügg, hogy a színészi alkotótevékenység – úgyis mint „áldozat” – olyan nagy terhet ró a színészre és olyan fontossá vált, hogy ez jelenleg a gyakori reprodukálás ellen ható pszichikai és fizikai tényezőként jelentkezik.*) Ugyanakkor kétségkívül a közösségi színház irányába mutató és részben már ezzel a módszerrel létrehozott előadásaink: Kőműves Kelemen, az Érintkezési pontok és legutóbb a Vagyunk³¹ a színészi alkotó módszer változásának

31 = = Bem.: Szegedi Egyetemi Színpad, 1976 (?). Szerk. és rend.: Árkosi Árpád.

következtében olyan magas hőfokú és nagyhatású előadásokat eredményeztek, amelyekben a néző ugyan nem tud nyitott színházi periódusainkban létrejött előadásainkhoz hasonlóan „résztvenni”, ennek ellenére egy újfajta katarzis élmény vonja be, teszi „résztvevővé”. Ennek a katarzisélménynek kettős mozzanatát elemeztük ki. Egyrészt a változatlanul nyitott térben játszódó előadások lehetővé teszik, hogy a viszonylag kevésszámú (100-150 fős) néző rendkívül közelről, nagy pontossággal és intenzitással figyelhesse meg a színész alkotó-munkáját, annak folyamatát, nehézségeit, a színész elmélyülésének fokát és kíméletlenségét önmagához. Érzékelheti a „színész” és a „szerep”, az ember és a feladat azonosulásának, egybeesésének gyötrően nehéz és szép, „szent” folyamatát. A néző ennek az élménynek kétségkívül hatása alá kerül, pszichikailag és érzelmileg nagy hőfokon azonosul. Itt lép be a katarzis második motívuma: „a kívülmaradási élmény”. A néző számára nem nyílik lehetőség arra, hogy mint a nyitott színházi előadásokban, ténylegesen, a gyakorlat szintjén is belül kerüljön a színházi akción, hogy levezesse felgyülemlett feszültségét, megmutathassa és kiélhesse részvételi szándékát. Saját szubjektív létélménye és a színházi létezés itt sem esik egybe, a néző önmagán belül konfliktusos helyzetbe kerül, azaz a „kívülmaradás élményét” éli át és ezt feloldhatatlan feszültség formájában viszi magával.

A közösségi színház új távlatokat, lehetőségeket nyitott a Szegedi Egyetemi Színpad előtt a kollektív alkotás színházi-szakmai és a közösség életének, szerveződésének emberi lehetőségeiben egyaránt. Jónéhány részletprobléma nyitott és tisztázatlan még előttünk, de ezt természetesnek tartjuk, hiszen mindennapjaink szintjén merülnek fel miközben éljük életünket – és a színházat.

Megjegyzés

E sorok írója 15 éve tagja a Sz. E. Sz. [Szegedi Egyetemi Színpad] társulatának és ebből több mint 10 évet töltött el az együttes vezetőjeként, illetve rendezőjeként. Most először a Kalambur Színházi Központ³² megtisztelő felkérésére volt oka és alkalma a csoport és önmaga színházművészeti és ezzel kapcsolatos emberi-közösségi „önéletrajzának” megfogalmazására, ezért ez lehet egyetlen mentsége ha ez az „önéletrajz” helyenként esetleg szubjektívre sikerült.

Paál István

Szegedi Egyetemi Színpad művészeti vezetője

[OSZMI GY/1992. Paál István hagyatéka. A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai és reflexiói a közösség és a kollektív alkotás problémájáról. Gépírat, aláírás nélkül.]

32 == A Kalambur Színház Lengyelországban, Wrocławban működött a 20. század második felében. A színház igazgatója és művészeti vezetője Bogusław Litwiniec volt, aki a szintén Wrocławban, évtizedeken keresztül megrendezett Nyitott Színházak Nemzetközi Diákfesztiválját is szervezte, ahol a Szegedi Egyetemi Színpad többször is részt vett. Lásd Nánay, 1974: 2–9.; Nánay, 1991.

3. dokumentum³³

Néhány tartalmi és formai szempont a „saját színház” modell kialakításához

A társadalmi fejlődés meghatározott fokán – pontosabban a kapitalista korszak megszilárdulása idején – a kapitalizmus áruviszonyainak megfelelően szükség-szerűen kialakult a mai értelemben vett „profí” színház. Kapcsolata az őt körülvevő társadalmi viszonyokkal egyre inkább (belső fejlődésből is következő) szélesedő munkamegosztáson alapuló struktúrája és az általános társadalmi értékrendszer (aminek az áruviszony alanyai: a szakmájukhoz értő „mesterember”-ek voltak ideáltípusai) együttes hatása eredményezi a társadalmi tudatban a „művész” és a „hivatásos művész” kategóriáinak egybeolvadását. Ezzel a fő tendenciával párhuzamosan megjelennek azonban a nem-hivatásos, a „műkedvelő”, az amatőr művészek is. Kapitalista viszonyok között is megfigyelhető tendenciává vált – különösen a xx. században – hogy a társadalmi szinten jelentős alkotó tevékenységet folytató nem-hivatásos művészek hamarosan professzionistákká, ebből a tevékenységükből élökké válnak. Természetesen többnyire az uralkodó árukapcsolat-rendszerben foglalják el helyüket, részei lesznek a „kultur-business”-nek.

Ez a folyamat törvényszerű. Ez abból az általánosan ismert – de eléggé nem tudatosult – elvi tételből következik, hogy a művészi alkotó munkának nem, illetve *nem kizárólagosan feltétele* bizonyos technikai ismeretek megkonstruált rendszer szerinti hivatalos elsajátítása; azaz bizonyos iskolák elvégzése, az erről kiállított „bizonyítványok”, művész-diplomák megszerzése. E tétel egyértelmű bizonyítéka az amatőr színjátszó mozgalomnak a 60-as évek végétől a 70-es évek elejéig mennyiségben és minőségben egyaránt figyelmet érdemlő amatőr-művészi produkcióinak esztétikai mércével is mérhető színvonala. (Ugyanakkor számtalan példát említhetnénk az elmúlt 30 év amatőr énekkarainak, táncsoportjainak, filmklubjainak stb. művészi produktumaiból is.)

A fenti tétel felismerését tükröző, helyes kultúrpolitikai intézkedések pozitív, társadalmi méretekben is megmutatkozó hatása ismeretes, igen jelentős és sokrétű. Ugyanakkor a folyamat objektivitását el nem ismerő kultúrpolitikai tendenciák negatív következményei is egyre nyilvánvalóbbá válnak: amatőr művészeti, elsősorban ilyen jellegű színházi mozgalmunknak egy-két éve megkezdődött hanyatlása, kiúttalansága a továbbfejlődéséhez szükséges objektív feltételek hiányának tulajdonítható igen nagy mértékben. Amatőr színjátszásunk társadalmi és művészeti zsákutcába jutott, amivel szembe kell nézni, mert a problémák elkendőzése semmiképpen sem jelenthet megoldást.

Legjobb amatőr együtteseink elértek a „tisztán amatőr körülmények közötti” színházcsinálás objektíve legmagasabb szintjére, ahonnan pontosan ezek miatt

33 = = A dokumentum jegyzeteit Kalmár Balázs készítette.

a körülmények miatt nem adatik meg számukra a művészi továbbfejlődés lehetősége. Civil foglalkozásuk, színházon kívüli életük, az a tény, hogy valamiből meg kell élniük, és ez nem esik egybe a hivatásuknak érzett színházi munkával, nagyon pontosan megszabja lehetőségeik határait, színházi munkájuk alkotó erejét, intenzitását. (Például kevés az idő a minél magasabb színvonalú új produkciók létrehozására, az elméleti és gyakorlati önképzésre, stúdiómunkára, stb.) Ugyanakkor a tisztán amatőr együttesek nem tudhatnak megfelelni egyébként szívesen vállalt és egyre növekvő közművelődési feladataiknak, szerepkörüknek sem; egy-egy produkció előadásának számát, fellépéseik mennyiségét szintén szigorúan megszabják az említett korlátok. Helyzetüket általában súlyosbítja művészi alkotó tevékenységük értékének megkérdőjelezése, az a tény, hogy társadalmi szinten az erkölcsi-etikai elismerés részben vagy teljes mértékben hiányzik, sőt nagyon sok munkahelyen nem helyénvaló, komolytalan „hobbynak”, a „polgári” foglalkozással összeegyeztethetetlen, fölösleges tevékenységnek tartják.

A fentiekben csak futólag érintett negatív tendenciájú tényezők hatására a jelenlegi szituációt úgy jellemezhetjük, hogy az sem az együttesek szakmai továbbfejlődését, sem közművelődési szerepük megfelelő betöltését nem teszi lehetővé; ugyanakkor elbizonytalanodást, majd leállást, műsorpolitikai és formai beszűkítést, az érdektelen közepszerűség általánossá válását, sőt legjobb együtteseink felbomlását (vagy a szétesés határára jutását) eredményezi.

Ezért tartjuk időszerűnek és szükségesnek az ún. „saját színház” modellt esetleges megvalósításának napirendre tűzését, tartalmi és formai jegyeinek megvitatását.

Kísérlet a „saját színház” fogalmának definiálására

Az amatőr színházi mozgalomban kiemelkedő, hatásukban figyelmet érdemlő csoportok számára továbbfejlődésükhöz szükséges, számukra biztosított intézményes forma. Önszelekcióval építkező, meghatározott számú álláshellyel (státusszal) rendelkező önálló szervezet, amely fenntartó szervének pénzügyi támogatásával és felügyeleti szervének elméleti irányításával nem üzlet-, ill. üzemszerű működés során folytat színházi alkotó tevékenységet, miközben közművelődési feladatkörben is funkcionálva, művelődési és színházi szempontból egyaránt jól képzett szakembereket nevel.

Néhány szempont a „saját színház” forma gyakorlati megvalósításának tartalmi és formai kérdéseihöz

Különbséget kellene tenni bizonyos értelemben a fenntartó ill. a felügyeleti szerv között. A fenntartó szerv az az intézmény (művelődési ház, egyetem, vállalat, stb.) volna, amelyik folyamatosan működtetné az illető együttest – a továbbiakban bázis-együttes elnevezést használunk – és a működéséhez szükséges feltételeket rendszeresen

biztosítaná, ugyanakkor a felügyeleti szerv funkcióját a Népművelési Intézet megfelelő osztálya látná el.³⁴ Nyilvánvaló, hogy a fenntartó szerv nem rendelkezhetne azokkal a státuszokkal, amelyeken a bázis-együttes tagjait alkalmazná – ezeket egyébként a Kulturális Minisztériumnak, mint főhatóságnak kellene leadnia – és így biztosítható lenne egyrészt, hogy ezeket a státuszokat a fenntartó szerv más célokra ne használhassa fel, másrészt, hogy a felügyeleti szerv véleménye alapján (az illető bázis-együttes elégtelen, nem megfelelő működése esetén) a minisztérium a státuszokat bármikor megszüntethetné, illetve más fenntartó szerv rendelkezésére bocsájthatná. Ugyanakkor a bázis-együttes is elvileg rendelkezne azzal a lehetőséggel, hogy fenntartó szervével való konfliktus esetén indítványozhassa felügyeleti szerve, illetve a minisztérium felé, hogy a két főhatóság a státuszokat és ezzel együtt az együttest más fenntartó szervhez vigye át, amely alkalmasabb ilyen jellegű kulturális ill. művészeti objektum működtetésére.

Ha a továbbiakban ismertetendő modellt részben vagy egészében elfogadnák, akkor az indulás pillanatában próbaképpen vidéken legalább 2, Budapesten 1 együttesel és legalább két éves próbaperiódussal kellene kísérletezni. Ezek kiválasztását felülről, elsősorban a felügyeleti szerv és az Országos Színjászó Tanács³⁵ közösen kialakított véleményének alapján kellene végrehajtani. A továbbiakban a színjászó mozgalom mindenkori helyzetéből, színvonalából kiindulva lehetne továbbfejleszteni, illetve változtatni a „saját színházak” hálózatán.

Elképzelésünk szerint egy-egy bázisegyüttes működtetéséhez minimálisan hat, maximálisan 14 státuszra lenne szükség.

A státuszokat az alábbiak szerint kellene felosztani:

művészeti vezető (megfelel a művészeti igazgató vagy főrendező hagyományos fogalmának; felelős az együttes műsortervében meghatározott célok minél magasabb

34 = A Népművelési Intézet több névváltoztatáson átesett, állami intézmény volt. 1951-ben alakult meg a Népművészeti Intézet, amelyet az 1956-os forradalom után Népművelési Intézetté neveztek át. 1986-ig működött ezen a néven, amikor újabb átszervezés (a Művelődéskutató Intézettel való összevonásával) létrejött az Országos Közművelődési Központ. 1992-ben újabb átszervezéssel újabb névváltás következett: Magyar Művelődési Intézet. A Rákosi-, majd a Kádár-korszakban az országos ún. amatőr művészeti mozgalmak szervezése és irányítása volt az intézet fő feladata.

35 = Az Országos Színjászó Tanács 1973-ban jött létre, vezetője Bécsy Tamás (1928–2006, a pécsi Doktor Sándor Művelődési Ház Színpadának rendezője, dráma- és színháztörténész), titkára Éless Béla (1940–2020, a tatabányai Bányász Színpad vezető rendezője) volt. Tagjai voltak: Fodor Tamás (1942–, az Orfeo Bábegyüttes és a Stúdió K vezetője), Paál István (1942–1998, a Szegedi Egyetemi Színpad vezetője), Osomák Ervin (a Néphadsereg Központi Művelődési Intézményének dolgozója), Dévényi Róbert (1931–1987, a pesterzsébeti Csili Soós Imre Színpad rendezője), Keleti István (1927–1994, a Szkéné Színház és a Pincészínház vezetője, rendezője), Lázár László (az ajkai munkásszínjászók vezetője), Mezei Éva (1929–1986, a Népművelési Intézet dolgozója, az amatőrmozgalom egyik irányítója), Merő Béla (1948–, a zalaegerszegi Reflex Színpad vezetője), Bánlaky Pál (1937–, szociológus).

esztétikai fokon való megvalósításáért, az együttes tagjainak művészi-szakmai továbbképzéséért stb.)

kultúrpolitikai vezető (egyesíti a hagyományos igazgatói feladatkört, a politikai, illetve a gazdasági és jogi vezetés feladataival, ezeken túlmenően felelős az együttes tagjainak politikai és emberi magatartásának fejlődéséért.)

technikai vezető (univerzálisan képzett színháztechnikai szakember, aki a világítás, hangosítás, szcenírozás összes lehetséges feladatát házon belül képes megoldani és ennek feltételeként megfelelő műszaki előképzettséggel, illetve végzettséggel rendelkezik. Itt jegyezzük meg, hogy a technikai vezető mellett státuszon kívül műszaki személyzetet nem alkalmaznánk, a felmerülő problémákat a társulat közösen oldaná meg a technikai vezető irányítása mellett, beleértve a díszletezési, szállítási stb. feladatokat is.)

színjátszó (az összes többi státuszt színjátszó feladatkört betöltő tagok kapják, akik szakmailag és emberileg egyaránt a maximumra képesek, sokoldalúan képzettek elméletileg is, és egyesítik magukban a legfontosabb népművelői feladatok elvégzéséhez szükséges képességet is.)

A kapott státuszokat a felügyeleti és a fenntartó szerv egyetértése alapján ki-nevezett művészeti és kultúrpolitikai vezetők saját tapasztalataik és elképzeléseik alapján megfelelő hivatalos felelősséggel osztják szét, illetve szerződtenek tagokat. Az ily módon létrejött társulat politikai-társadalmi szempontból vizsgálva önálló KISZ³⁶ alapszerveként is működne, felügyeletileg az illetékes fenntartó szerv KISZ szervezetéhez kapcsolódva.

A bázis-együttes szerződtenett társulata mellett működne az együttes hagyományos értelemben vett teljesen amatőr stúdiója, legalább annyi taggal, ahány a szerződtenett tagok száma. Ennek célja kettős: egyrésztől biztosítaná a társulat állandó rugalmasságát, mobilitását, amatőr fogantatású nyitottságának megőrzését, vagyis azt, hogy a státuszon lévő tagok ne merevedjenek bele az állapotba rossz „profi” példákra emlékeztetve; másrésztől ez az amatőr stúdió jelentené a bázisegyüttes állandó és folyamatos utánpótlását, saját maga által képzett és nevelt tagokból. A fentiekből következne (illetve azzal összhangba áll), hogy átvennénk a hivatásos színházi struktúra egyik szervezeti módszerét: nevezetesen, hogy a bázisegyüttes minden tagja egy éves szerződéssel kapná megbízatását (júliustól a következő év augusztusáig). Ennek célja szintén többrétű.

Elkerülhető ily módon az elkényelmesedés és mindenféle ún. szakmai gőg vagy arisztokratizmus. Az évad során kiderülhet, hogy egyik vagy másik tag a továbbfejlődésre alkalmatlan, hogy művészileg vagy emberileg lemarad a társulat egészétől. Adódhat az is, hogy valaki egy idő után nem ért egyet a társulat munkájával, fő célkitűzéseivel, és ezért távozásra szánja el magát. Esetleg eredeti választott civil fog-

36 = = Kommunista Ifjúsági Szövetség.

lalkozása, hivatása szólítja el bizonyos idő elteltével, mert azt életre szólóan fontosabbnak tekinti. Ugyanakkor ezek az együttesek nem öregedhetnek el átlag életkorukat tekintve. Ifjúsági színházakról lévén szó, okvetlenül meg kell őrizni működésüknek minden területén a fiatalos dinamizmust, rugalmasságot, illetve fizikai értelemben is alkalmasnak kell lenniük a tagoknak a továbbiakban vázolt igen sokrétű és nagy fizikai igénybevételt jelentő munka végzésére. Ezért a tagok életkorát – esetleg a vezetőket kivéve – maximálni kellene (például 30 vagy 35 évben); és aki ezt az életkort eléri, automatikusan megválílik a társulattól, és vagy eredeti foglalkozását folytatja, vagy ha módja van erre és kedvet érez hozzá, a hivatásos – professzionalista színházak valamelyikéhez szerződik.

A fenti társulati és szerződési szempontok állandó érvényesülésének biztosítása érdekében minden évad végén társulati ülés vizsgálja meg a közösség életét és dönt általános titkos szavazáson a tekintetben, hogy kiknek a szerződését újítsa meg a vezetőség, ill. kik azok, akik nem maradhatnak tovább a társulat tagjai. A szavazás teljesen demokratikus és a vezetők szavazata is csak egy tag szavazatával egyenértékű, ill. ilyen kérdésekben semmiféle kiemelt joguk nincs. Ha valakinek a személyével kapcsolatban csak akár 50 %-os arányban bizalmatlanságot szavaz a tagság, akkor az illető a továbbiakban nem szerződteshető, illetve helyére az amatőr stúdióból szintén titkos szavazással kiválasztandó tagot szerződtesznek. Ugyanilyen módon dönt a közösség az esetleges újonnan kapott státuszok felhasználásáról is, amelyeket esetleg a felügyeleti szerv a bázisegyüttes megfelelő működése esetén annak továbbfejlesztése érdekében bocsát a fenntartó szerv rendelkezésére.

A bérezés megállapításának néhány szempontja

A „saját színházak” tagjai kezdő népművelői ill. pedagógusi fizetéssel indulnának pályájukon. A fizetésük felső határát az említett két foglalkozás bérezési rendelkezéseinek megfelelően kellene megállapítani. Ezen belül esetleg fizetésemelési periódusaikat a szokásosnál nagyobb fizikai és szellemi igénybevétel miatt rövidebb időszakonként lehetne rendszeresíteni. Hangsúlyozni kívánjuk, hogy ezzel együtt a „saját színházak” társulatában dolgozó szerződtesített tagok fizetésének és a hivatásos színházak tagjai illetményeinek egy szintre hozásáról szó sincs, sőt, pontosan a két struktúra különbözőségéből fakadóan szükségesnek tartjuk, hogy a „saját színházak” tagjai nem anyagi érdekelttség, hanem kizárólag színházi és népművelői hivatástudatuk alapján szerződjenek le és végezzék munkájukat.

Néhány technikai és pénzügyi szempont

A „saját színházakat” fenntartó intézményeknek kell biztosítani az együttes rendszeres működéséhez szükséges technikai és anyagi minimumot. (Természetesen ez nem vonatkozik a tagok bérezésére abban az értelemben, hogy az ő szerződtesíté-

süket megelőzően a főhatóságok részéről bérlap-kiegészítést kell a státuszokkal együtt a fenntartó szervnek kapnia.) Nélkülözhetetlennek kell tekintenünk egy, színházi előadások céljaira átlagosan megfelelő helyiséget a hozzá tartozó legszükségesebb színháztechnikai felszerelésekkel (reflektorpark, hangosítás, színházi alapemelőnyezet stb.) A helyiségnek rendszeresen az együttes rendelkezésére kell állnia és a próbaterem céljainak is meg kell felelnie, tehát napközben is bármikor használhatónak kell lennie. A helyiség rugalmas felhasználásával elérhető volna, hogy a társművészetek (tánc, ének, zene, esetleg képzőművészet stb.) is helyet kapjanak megfelelő arányban.

A bázis-együttes tevékenységének minél szélesebb körű kifejtésére okvetlenül célszerűnek tartanánk, ha a központi szervek minden ilyen objektum rendelkezésére bocsájtanának egy közepes méretű mikrobuszt is, amelyet az együttes valamelyik vezetői jogosítvánnyal rendelkező tagja üzemeltethetne. A népművelői feladatkör korlátlanul széles érvényre juttatása érdekében a „saját színház” társulatok előadásaik jelentős részét jelképes belépődíj mellett, vagy teljesen ingyen tartanák, és ezt az amatőr mozgalomból magukkal hozott és az elmúlt évek folyamán ott alaposan kipróbált rendkívül alacsony működési költségeik következtében is megtehetnék.

Néhány tartalmi szempont

Ha a fentiekben nagy vonalakban vázolt formai ill. működési konstrukció létrejönne, akkor azt a következőkben javasolt tartalmi célkitűzések érvényre juttatása érdekében kellene elsősorban működtetni. Ez a cél hármas: kölcsönösen feltételezik, illetve kiegészítik egymást.

Minden bázis-együttes saját, eddigi legjobb hagyományai és célkitűzései alapján tovább végzi a *csak rá jellemző* színházi munkát. Nincsen értelme uniformizált, egymáshoz művészi munkájukban hasonlító és emiatt egy szükségszerű elszürkületést okozó tevékenységnek. Az az együttes, amelyik saját profilját, kísérletező szerepét elveszti, alkalmatlanná válik az ilyen jellegű tevékenységre, és ugyanúgy el kell, hogy vesszítse az önálló munkára való lehetőséget, mint azok a csoportok, amelyeknél megtorpanás, hanyatlás, egyfajta akadémisszálódás mutatkozik. Állandóan törekedniük kell a tartalmi és formai megújulásra. Politikai és módszertani kérdésekben egyaránt progresszívnek kell lenniük, és ezt műsortervüknek és műsorpolitikájuknak is tükröznie kell. A társulat teljes egésze felelős ezért. A tagoknak nemcsak színházi-szakmai, hanem politikai, esztétikai, etikai és művészetelméleti síkon is állandóan képezniük kell magukat. Sokoldalúan képzett (szellemileg és testileg egyaránt fejlődőképes) alkotó egyéniségekre van szükség.

A bázis-együttes egészének – és ezen belül minden tagjának – alkalmasnak kell lennie arra, hogy az amatőr színházi mozgalom második vagy harmadik vonalába tartozó, vagy éppen a megalakulás stádiumában lévő együtteseknek a lehető legnagyobb elméleti és gyakorlati segítséget nyújtsa. Annak érdekében, hogy a rivalizálás teljes egészében kizárható legyen, a bázis-együttesek hivatalos fesztiválokon, verse-

nyeken stb. nem lépnek fel, csak úgy, hogy esetleg szakmai bemutatókat tartanak, de jelenlétükkel nem hatnak nyomasztóan a fejlődő együttesek mezőnyére. Természetesen viszont minden olyan felkérésnek, amely a tapasztalatcserét vagy a segítségnyújtást szolgálja, kötelesek eleget tenni. Feladatuknak kell, hogy tekintsék a hazai amatőr színjátszó mozgalom egésze fejlődésének önzetlen és állandó szolgálatát.

A bázis-együttesek műsorpolitikájának ki kell alakítani egy olyan speciális profilját, amelyet elsősorban a közművelődési programmal kell összehangolni, és ez főleg népművelő tendenciájú ismeretterjesztő tevékenységet jelentene. A csoportok a kísérletező és csak rájuk jellemző színházi programjuk mellett kötelesek kialakítani egy olyan profilt, amelynek a népművelő-ismeretterjesztő funkciója az elsődleges. A színházi évad egészében vagy még azon túl is minden héten legalább 1 vagy 2 alkalommal a tájegységük körzetébe tartozó olyan falvakat, tanyaközpontokat, üzemi klubokat – vagyis agglomerációs területeket – keresnek fel, (külön erre a célra szerkesztett magas színvonalú műsorokkal, rendhagyó irodalomórakkal, író-olvasó találkozók programjával stb.), ahová sem a hivatásos színházak tájelőadásai, sem a Déryné Színház³⁷ előadásai technikai vagy más okokból nem juthatnak el. Évente legalább öt ilyen különböző produkciót hoznának létre és ez a heti egy-két mozdulással számolva legkevesebb 50-60 fellépést jelentene. Ehhez a közművelődési misszióhoz csatlakoznának azok a speciális programok (politikai és társadalmi ünnepek színvonalas műsora, konzultációk és viták általános művészeti és kulturális kérdésekről, ismeretterjesztő előadások ТИТ³⁸-előadói szinten stb.), amelyek tulajdonképpen már egy új közművelődési formáció, objektum kialakításának lehetőségeit rejtik magukban, és amely lehetőségeket érdemes volna részletesen és önmagukban is megvizsgálni.

Néhány általános következtetés

Miután a „saját színház”-együttesek bázis-csoportjai az amatőr mozgalomból nőttek ki, vezetőik és tagjaik a mozgalom rétegjellegéből fakadóan pontosan ismerik szűkebb és tágabb környezetük színházi és általános közművelődési igényeit, ízlésüket, esztétikai és etikai szintjüket stb. Ugyanakkor az előzőkben vázolt rendszer rugalmassága következtében nem kell attól tartani, hogy a hivatásos színházak merev bevételi vagy műsorpolitikai terveinek negatív következményei az ő gyakorlatukban

37 = = 1951-ben alakult Állami Faluszínház, majd 1955-től Állami Déryné Színház néven működött színházi együttes, amely több színházi együttest magába foglaló, országos lefedettséget biztosító, utazó színház volt. Budapesti telephelyekkel ugyan rendelkezett, de fő profilja, főként a szöveg keletkezésekor, a vidéki, javarészt falusi és tanyasi közönség szórakoztatása és művelése volt.

38 = = Az 1953-ban alapított Tudományos Ismeretterjesztő Társulat feladata volt többek között a tudomány népszerűsítése, azaz köznevelési feladatot látott el kurzusai-val, előadásai-val, képzéseivel, kiadványaival.

is megmutatkozzanak. Ezekről a béklyóktól megszabadulva és az amatőr mozgalom legpozitívabb tanulságait felhasználva ma még alig átgondolhatóan széleskörű eredményeket, hasznos tevékenységet fejthetnének ki formájukban és működésükben sokkal inkább a népműveléssel, mint a színházi „nagyüzemmel” tartva rokonságot.

Főiskolát és egyetemet végzett tagjaik kötelesek lennének nappali vagy levelező úton tanári vagy népművelői diplomát, illetve választott foglalkozásuk végbizonyítványát megszerezni; TIT-előadói engedélyt és amatőr rendezői működési engedélyt szerezni. A színházművészeti kísérletezés, az önképzés és a legszélesebb körben vállalt népművelés permanens gyakorlata olyan új és sajátos közművelődési konstrukciót hozhatna létre, ami igazolná a „saját színház” modell életképességét és lehetővé tenné az amatőr színházi mozgalom minél szélesebb körű és magas színvonalú lehetőségeinek és céljainak felszínre hozását és megvalósítását.

(A fentiek a Szegedi Egyetemi Színpad társulatával folytatott konzultáció során kialakult elképzelés vázlata.)

Paál István

Budapest, 1975. október 3.

[OSZMI GY/1992. Paál István hagyatéka. Néhány tartalmi és formai szempont a „saját színház” modell kialakításához. 1975. október 3. Gépírat, aláírás nélkül.]

=== Levéltári források ===

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) Kézirattára
GY/1992. Paál István hagyatéka.

=== Hivatkozott irodalom ===

Apor, 2018

Apor, Péter: Hungary. In *The Handbook of COURAGE. Cultural Opposition and its Heritage in Eastern Europe*. Szerkesztette: Apor Balázs – Apor Péter – Horváth Sándor. Institute of History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Budapest. 137–150.

Balassa–Takáts, 2003

Balassa Péter – Takáts József: A nyolcvanas évek magyar művészetéről. Takáts József beszélgetése. *Jelenkor*, 12. sz. 1152–1159.

Bérczes, 1991a

Bérczes László: Két séta gőzfürdő után. Interjú Halász Péterrel.

Színház, 10–11. sz. 4–13.

Bérczes, 1991b

Bérczes László: Oppozíció vagy autonómia. Interjú Fodor Tamással.

Színház, 10–11. sz. 22–25.

Grotowski, 1969

Grotowski, Jerzy: *Towards a Poor Theatre*. Szerkesztette: Eugenio Barba.

Clarion, New York.

Grotowski, 2009

Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969*. Kalligram, Budapest.

Imre, 2018

Imre Zoltán: Heterotópia, intermedialitás és színház. A Lakásszínház budapesti és a Squat Theatre New York-i működése, 1972–1984. In *Az idegen színpadra állításai. A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*.

Szerkesztette: Imre Zoltán. Ráció, Budapest, 336–366.

Imre (szerk.), 2008

Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák.

Szerkesztette: Imre Zoltán. Balassi, Budapest.

Koós, 2009

Koós Anna: *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Akadémiai, Budapest.

Koós, 2013

Koós, Anna: Squat Theatre – Staging Life/Living on Stage. *PAJ*, 3. sz. 24–40.

Nánay, 1974

Nánay István: Amatőr seregszemlék. *Színház*, 2. sz. 2–9.

Nánay, 1991

Nánay István: Van-e még avantgárd? Öregecske fesztivál. *Színház*, 3. sz. 44–46.

Nánay, 1998

Nánay István: Az Orfeo-ügy. Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezései.

Beszélő, 3. sz. 72–79.

P. Müller, 2010

P. Müller Péter: Változó és változatlan tényezők a magyar színház szerkezetében és társadalmi szerepében 1989 után. *Jelenkor*, 6. sz. 713–717.

Regős, 2015

Regős János: „Felcsaptam hátizsákos vendégrendezőnek”. Árkosi Árpáddal Regős János beszélget. *Szcenárium*, 2. sz. 76–92.

Schuller, 2008

Schuller Gabriella: Szabadság tér 69–85. In *Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák*. Szerkesztette: Imre Zoltán. Balassi, Budapest. 222–241.

Szkárosi, 2004

Szkárosi Endre: A tér mint művészszerző erő. Experimentális színház, hangköltészet, plurilingvizmus. In *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerkesztette: Deréky Pál – Müllner András. Ráció, Budapest. 146–173.

Várszegi (szerk.), 1990

Felütés. Írások a magyar alternatív színházról. Szerkesztette: Várszegi Tibor. Szerzői kiadás, h. n.

Várszegi – Sándor L. (szerk.), 1993

Fordulatok. Hungarian Theatres 1992. Szerkesztette: Várszegi Tibor – Sándor L. István. K. n., Budapest.

==== Sajtó ====

The New York Times

Kulcsszavak

=====

film-színház, egyetem, értelmiség

/ Documents from the History of the Szeged University Stage /

The Kádár regime basically retained the theatre structure created by the nationalisation of theatres (1949), which in principle aimed to serve the democratic access to theatre, since all theatres were subsidised institutions, exempt from the laws of the market. In return, however, the cultural authorities continued to subordinate the theatre to their own ideology and policies and had full control over the theatres. From the early 1960s, ‘amateur’ theatre groups (Universitas, Kassák House Studio, Orfeo, Stúdió K, Kovács István Studio, Brobo Ensemble, as well as the Manézs Stage in Miskolc, the Bányász Stage in Tatabánya, the Reflex Stage in Zalaegerszeg, the Főnix Ensemble in Debrecen, and others) emerged. These groups existed with minimal institutional support, as independent, often grassroots, semi-autonomous/autonomous civic initiatives. The documents published here date back to the 1970s, when the Szeged University Stage (SZESZ) was in operation. They show the path and potential of a highly successful ‘amateur’ theatre of the period and reflect the ways in which it conducted its day-to-day operations. At the same time, however, they also draw attention to the fact that none of the ‘amateur’ theatres managed to become institutionalised, and that the inclusion of their participants, if at all, could only be achieved at an individual level.

/// Gajdó Tamás

=== Színházi írástudók árulása

Herczog Noémi: *KUSS!*

Feljelentő színikritika a Kádár-korban.

Kronosz Kiadó, Pécs, 2022. 480 oldal



A recenzens bajban van Herczog Noémi művének elolvasása után. Nehezen lát munkához. Vajon van-e értelme egy újabb darabbal csatlakozni ahhoz a tengernyi könyvbírálatához, amely eddig született, s melynek nagy része a feledés homályába veszett; s legfeljebb azok maradtak fenn, melyek botrányt okoztak, pályákat törtek derékba, emberi életeket tettek tönkre? De nem csak ez aggasztja. Attól is fél, vajon hozzátehet-e még valamit ehhez az alapos összefoglaláshoz, mely a címben megjelölt tárgynál jóval tágabb kérdéskört vizsgál. S vajon megfelel-e majd írása az ideális kritika ismérveinek, melyről oly sokat olvashatott az ismertetésre kapott könyvben?

Nézzük a tényeket! Herczog Noémi *Feljelentő színikritika a Kádár-korban. Kísérlet egy sztálinista kultúráirányítási modell átalaku-*

lásának megragadására címmel 2017-ben védte meg PhD-értekezését a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában, amit most azzal a kiegészítéssel bocsát

útjára, hogy a közelmúlt eseményei – elsősorban a Színház- és Filmművészeti Egyetem párbeszéd nélkül lezajlott modellváltása – miatt úgy érzi, hogy írása különös aktualitást nyert, hiszen „bizonyos Kádár-kori színházi, színházkritikusi struktúrák és reflexek, például a szakmai sajtóról és a szélesebb nyilvánosságról alkotott diskurzusok 1989 után is továbböröklődtek”. (13.)

Természetesen van igazság ebben a megállapításban, de az talán még feltűnőbb, hogy amióta a színházi alkotók megszabadultak az ideológia szorításától, mintha jóval kisebb jelentősége lenne a kritikának. Ezt a tények is alátámasztják. A *Kritika* című lap megszűnt, a napilapokban minimálisra csökkent a premierekről szóló beszámolók száma, az irodalmi folyóiratokban pedig hiába keressük a színházról szóló írásokat. Az *Alföldben* nincs szó a debreceni Csokonai Színház előadásairól, és a *Jelenkorban* sem írnak a Pécsi Nemzeti Színházról. A *Színház* című folyóirat tartalma átalakult, nem tudnak már valamennyi jelentős hazai bemutatóra reflektálni. Feltűnő az is, hogy a jeles publicisták újabban nem adják közre kötetben válogatott színikritikáikat.

Nyugtathatjuk magunkat azzal, hogy a világhálón ellenben mi minden megjelenik; ám ha ötven év múlva valaki a 2020-as évek kulturális életét akarja tanulmányozni, nagy bajban lesz, s félek, azt fogja megállapítani, hogy a bírálatot a Kádár-korszakkal szemben egyáltalán nem tartotta fontosnak sem a szakma, sem a művelődéspolitiká (vajon van ilyen?). Pedig a kritika a Pesti Magyar Színház (1840-től Nemzeti Színház) megalapításától hozzátartozott a hazai színházkultúrához. S a nagy, szenvedélyes, vére menő viták is erre a korszakra vezethetők vissza: 1836-ban a magyar társulat még a Várszínházban játszott, amikor Bajza József a színházi kritika színvonaláról polémiába keveredett Garay Jánossal és Munkácsy Jánossal. Bár ebből a csatából Bajza győztesen került ki, néhány évvel később az *Athenaeum* munkatársaként – Vörösmarty Mihály és Toldy Ferenc mellett – maga is megtapasztalta, hogy a Pesti Magyar Színház vezetőségében helyet foglaló megyei urak elvárják, hogy a lap ne tárja a széles nyilvánosság elé a teátrum ügyeit. A hatalmi beavatkozás elleni tiltakozásul „nemcsak Vörösmarty tette le a színbíráló tollat, hanem maga az *Athenaeum* sem közölt többé színbírálatot 1839. április 28-tól 1841. január 1-ig; mikor a pesti színház országossá emelkedvén, a megyei bizottságot országos váltotta fel” – írta Gyulai Pál Vörösmartyról szóló monográfiájában.¹

Mintha ez a szemléletmód köszönne vissza ma is: sok helyen a színházak fenntartói és a színházak vezetői egyetértenek abban, hogy a színházi előadásokról a nézők mondjanak véleményt, a nagyképű ítések pedig – akik nem voltak olyan tehetségek, hogy írók, rendezők, színészek lehessenek – ne bírálgassák a produkciókat. (Erre is volt már példa, a két világháború között számtalan fizetett kommuniké jelent meg a napi-és hetilapokban, a *Színházi Élet* pedig kizárólag kedvcsináló esszéket közölt a bemutatókról.)

1 = Gyulai, 1989: 1078.

Feltehetjük a kérdés: vajon a mai kritikaellenesség nem abban gyökerezik-e, hogy 1949-től 1989-ig, abban a bizonyos „negyven évben” oly sokszor jutott dicstelen szerep a kritikusoknak? Azt azonban ne gondolja senki, hogy a kritika csak a diktatórikus hatalom kiszolgálójaként vált veszélyessé a művészek számára. Amikor Jászai Marit a nagy tekintélyű, konzervatív hetilapban, a *Budapesti Szemlé*ben Arany László – Spectator álnéven – megtámadta, a színész nő úgy érezte, hogy színészi létezését akarják ellehetetleníteni. Erről tanúskodik a *Budapesti Szemle* főszerkesztőjéhez, Gyulai Pálhoz 1891. február 3-án címzett levele: „*Ha semmit sem érek, pusztuljak a föld színéről, ha pedig van valami értékem, azt nem az ön közlönye fogja nekem adni vagy visszaadni.*”²

S egy-egy kevésbé sikerült színjátékszöveg kivégzésére is rábukkanhatunk. Gyakran előfordult az is, hogy egy-egy kritikus orgánuma politikai irányultságának megfelelően ítélte meg a színházi bemutatót. Teljesen új tendenciának számított viszont az, ami 1949 után vált általánossá, hogy a kritikusoknak a hatalom ideológiájának szellemében kellett bírálniuk.

Ebben a talán túlságosan hosszúra sikerült bevezetésben meg kell említeni azt is, hogy – a *Magyar színháztörténet* című kézikönyv második és harmadik kötetében olvasható fejezeteket leszámítva – nincs kézbe vehető monográfia a hazai színikritika történetéről. Ezért is fontos Herczog Noémi dolgozata, mert ezt az adósságot legalább részben pótolja. Összefoglalása azonban nem adhat teljes képet, hiszen nem építhet a korszakot elemző összefoglalásokra. Az sem biztató, hogy a színházi élet felmúltjáról még nem készült nagyszabású szintézis; de sokkal jobban hiányoznak azok a tanulmányok, forráskiadások, elemzések, melyek bemutatnák a létezett szocializmus idején működő ideológiai apparátus mindennapjainak működését; az egymással szemben álló, eltérő érdekű politikai csoportosulásokat, a titkosszolgálat súlyát és szerepét. Alig ismerjük az államapparátus napi munkáját. Azt tudjuk, hogy a korszakban a Művelődési Minisztérium Színházi Osztályán sok-sok feljegyzés született, amelyekkel igyekeztek a színházak művészi munkáját irányítani. Ezekből ebben a kötetben is olvashatunk néhányat. De vajon hogyan jártak el a bürokraták vagy a pártapparátus tagjai akkor, amikor lényeges dolgokról volt szó? Például amikor az éber ellenőrzés ellenére olyan darabot vittek színre, melynek gondolataival jobb, ha nem ismerkedik meg a szocializmusban élő, a kommunizmust építő állampolgár. Szó nélkül azonnal betiltsák, noha szerepel a színház műsorán, jegyeket, bérleteket váltottak rá? Vagy legyen indoklás? Kritikát írassunk róla? Ki írja meg? Melyik lapban jelenjen meg? Mi legyen az írás üzenete? A jelenséget Herczog Noémi kiválóan szemlélteti Németh László *Széchenyi* című művének (Madách Színház, 1957), Mészöly Miklós *Ablakmosójának* (Miskolci Nemzeti Színház, 1963) és a *Tigris* című Pályi András-darab (Pécsi Nemzeti Színház, 1963) sorsának felidézésével. (214–257.) Ezekben a ma már (vagy ma még?) megválaszolhatatlan kérdéseken a szerző is gyakran eltűnődik;

² = = Kozocsa, 1944: 263–264.

de napirendre is tér felettük, hiszen a színházakat érintő retorziók technikai lebonyolítása teljesen mellékes: a végeredmény önmagáért beszél. Könyvében jóval fontosabb kérdésekkel foglalkozik: mintaszerűen vezeti be olvasóit a feljelentő kritika anatómiájába. Szól a szovjet előzményekről, és a Rákosi-korszakot is bevonva vizsgálódik. Megemlíti Illyés Gyula 1952-ben színre vitt *Fáklyalángját*, melynek „*hős-ábrázolása kétségtelenül nem illeszkedik tökéletesen a marxista kritika elvásáshoz*” (74.); ezért szerzője a kritikák – s főleg Aczél György kifogásainak hatására – az 1968-as bemutatóra átdolgozta a darabot. S előkerül Madách Imre *Tragédiájának* betiltása is. Szó van az ún. harsányságvitáról és a szatíravitáról is, melyeket a kor legnagyobb álvitáinak nevez a szerző. (69.)

A szatíravita Urbán Ernő *Uborkafa* című művének 1953. november 25-én megtartott nemzeti színházi bemutatója után robbant ki, s a „*szocialista valóság kritikai megközelítésének lehetőségei köre*” összpontosult. (70.) Míg a harsányságvita a Nemzeti Színház nem realista, nem naturalista játéktílusát, Major Tamás rendezői útkeresését bírálta. S hogy miért lehet álvitának nevezni mindkettőt? Azért, mert „*jellemezően esztétikai mezbe burkolt politikai fenyegetések*” voltak, ahogyan a szerző helyesen megállapította. (70.) Egyáltalán nem lehet viszont álvitának tekinteni a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség szervezésében megtartott beszélgetéseket, melyeket egy-egy bemutató után tartottak, s ahol a meghívottak kendőzetlenül mondhattak véleményt az előadásról. Ezek az összejövetelek zárt körben zajlottak, és elsősorban a szakmai fejlődést, beleértve az ideológiai képzést, voltak hivatottak szolgálni. Érdeemes volna feldolgozni a viták anyagát, elsősorban azt vizsgálva, sikerült-e a színházi előadások alternatív bírálata. Össze lehetne vetni, hogy mi hangzott el ezeken a megbeszéléseken, s ezzel párhuzamosan milyen kifogásokkal éltek a premiereket vizsgáló kritikusok. Vajon hozzájárultak-e ezek az eszmecserék a színházi szaknyelv formálódásához?

Mindezek sorában, 1953. december 19-én – Gyárfás Miklós, Keleti László, Rátonyi Róbert, Mányai Lajos, Demeter Imre, Ladányi Ferenc, Bánki Zsuzsa, Apáthi Imre, Simon Zsuzsa, Mesterházi Lajos, Szakáts Miklós, Szendrő Ferenc és Szilágyi Bea aktív részvételével – a kritikáról is tartottak ankétot. A találkozón többek között az alábbi témákról esett szó: „*A sajtóbírálatok hibái. [A b]írálatok nyelve és színvonal. A kritika sablonos nyelve. A kritikus tekintélye. Kritikus módszerek. [A k]özönségkonferenciák célja. A kritikus panaszai.*” Álljon itt a találkozói jegyzőkönyvből egy rövid részlet annak érzékeltetésére, hogyan viszonyultak a korábbi időszakban megjelent írásokhoz a Nagy Imre-kormány megalakulása után, 1953. december 19-én: „*Gyárfás Miklós: Nem vitás, hogy a kormány programja előtt és után is, de persze előtte hosszú esztendőkön keresztül nem volt kritikai légkör, és ez nemcsak a színházi kritikára vonatkozik, hanem általánosságban. Ezt valamiféle ügyeskedés, valamiféle álnokság helyettesítette. Voltak színdarabok, amelyek nem nyerték meg az íróknak, általában az embereknek, de a színészeknek a tetszését sem. Ha aztán jött egy hang, amely azt mondta, hogy az a darab jó, akkor egymás után születtek meg az elméletek,*

*hogy ez milyen ragyogó, és egymáson tettek túl kritikusok, írók és színészek, saját hitük ellenére. És megfordítva. Valami először jó volt, azután rossz lett.*³

A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetséget az 1956-os forradalomban vállalt szerepe miatt 1957 tavaszán feloszlatták. A kritikának viszont – mint a színházi előadás egyetlen kontrolljának – ezt követően is kiemelt szerepet szántak. Major Tamás már 1957 nyarán arról beszélt a frissen alapított *Film Színház Muzsika* című hetilapban, hogy mivel a színházaknak maguknak kell gazdálkodniuk, s a bukott előadásokat leveszik a repertoárról, ez a reform a kritikától „sokkal nagyobb világnézeti tisztaságot, műveltséget igényel. Szükséggé teszi ez az új helyzet a vitákat; azt, hogy nem olyan ellentmondást nem tűrően, hanem sokkal közvetlenebbül vitassuk meg művészeti életünk kérdéseit. Első lépés lesz a közeljövőben: a színművészeti tanács szervez egy vitát, a színházi kritikáról...”⁴

Bár a kritikának a színházi alkotók nagy jelentőséget tulajdonítottak, s több alkalommal is vitatkoztak szerepéről, azt egyáltalán nem említették, hogyan és miért változott meg a színikritika szerepe az 1956-os forradalom után. Ezt a kérdést Herczog Noémi hét évtized távlatából vizsgálta meg, s munkájának legfőbb újdonsága, hogy új szemléletet hozott a színháztörténeti kutatásba. Elsősorban azért fontos könyvének megjelenése, mert immár nem azoknak a véleményét olvassuk, akik maguk is részei voltak az egykori színházi struktúrának. S hiába pozicionálták magukat független alkotóként, nem tudtak teljes egészében a kívülálló kutató szerepébe behelyezkedni. A régi sérelmek felemlegetése elvette annak lehetőségét, hogy szenvtelenül, objektíven szembesítsék az utókort a rendszer sajátosságaival.

Természetesen nem csak a szerző életkorának van jelentősége. Beszédes, hogy a mű valamennyi sorából sugárzik, hogy a kutató hosszú ideig együtt lélegzett témájával. Kiválóan tájékozódik a szakirodalomban, a forrásokban; ismeri a korról tudósító emlékeztetéseket, olvasta a politikatörténeti összefoglalásokat. S a hatalmas tényanyag ismeretében állította össze kutatási programját: „A kutatás középpontjában a denunciació nyilvános aspektusa áll: tehát az előzetes (nem nyilvános) tiltások helyett kizárólag az utólagos – színházi – tiltásokhoz kapcsolódó ritka, nyilvános, a médiában is megjelenő mozzanatok. Azt vizsgálom, hogyan alakul át a sztálinista (ideokratikus) hatalmi erőter átalakulásával az eredeti technika (feljelentő kritika), és vele a művészet- és színikritika funkciója és értelmezhetősége is Magyarországon a hatalmi erőter átalakulásával együtt 1956 és 1989 között. És miként válik új funkciójában ez az új »típusú« feljelentő kritika a Kádár-korszak nem reprezentatív, noha szimbolikus technikájává.” (33.)

Herczog Noémi szándékosan tartózkodott attól, hogy az egyes kritikusok „egyéni felelősségét és indítékait” mérlegelje. (36.) Az ítékezés mellőzésével egyetértve ugyanakkor azt meg lehetne vizsgálni, kiből, s legfőképpen miért vált (színi)kritikus a Kádár-korszakban. Nem mindegy, hogy ki dolgozott a pártapparátusban, ki tanított

3 = OSZMI Könyvtár Q 4982. Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség. Klubnap a kritikáról. Kritikusok és színészek megbeszélése, 1953. december 19.

4 = Major, 1957: 6.

az egyetemen, ki dolgozott napi- vagy hetilapnál, ki volt mellékesen drámaíró, dramaturg. S ami talán a legfontosabb, mikor és hol közzölték első írását. Hasznos volna tudni azt is, hogy kinek a támogatásával kezdődött a pályafutása. A kapcsolati hálót azonban szinte lehetetlen megrajzolni, hiszen senki sem szívesen beszél arról, hogy nem pusztán tehetsége döntötte el érvényesülését ebben a korban... Pártfogó nélkül pedig csak nehezen lehetett boldogulni.

De senki ne gondolja, hogy ez a vizsgálat közelebb vinne bennünket ahhoz, hogy a Magyar Szocialista Munkáspárt vezetésén belüli erővonalakat kitapintsuk, hiszen a rendszer sajátosságai közé tartozott, hogy nem lehetett tudni, kinek mi áll éppen érdekében, s kit kell az egyéni érvényesülés érdekében támogatni. Amíg nem készülnek ebben a témában kutatások, meg kell elégednünk a fikciós szépirodalmi művekben olvasható történetekkel és saját tapasztalatainkkal...

Herczog Noémi nem csupán a színikritika helyzetét tekintette át dolgozatában; feltárta a Kádár-kor színházi struktúráját, és bemutatta a műsorengedélyezés lépéseit is. Hangsúlyozta, hogy a színháznak ekkor (is) kiemelt szerepet szántak, ezért a kultúra irányítói a „(színi)kritikára a legimitációs politika eszközeként” tekintettek. (88.)

A Kádár-rendszerben már nem alkalmaztak cenzúrát, amely a nemkívánatos szerzőket eleve kizárhatta volna, így előfordult, hogy olyan művek is színre kerültek, melyek nem mindenben illeszkedtek az állampárt ideológiai irányvonalához. Erre a tévedésre, zavarra különös módon felelt a hatalom. Az eljárás mechanizmusát nagyon pontosan vázolta a szerző: „Ebben a társadalomban az irányítás az ideológiailag problematikus szerző és mű közlésének rá háruló politikai felelősségét a kritika »fegyverével« próbálta elhárítani vagy ellensúlyozni: elfogadta a mű nyilvános létét, a kritikustól azonban azt várta, hogy szelídebb vagy durvább hangnemben utasítsa el a mű ideológiai, világnézeti üzenetét. A tiltást az irányításban foglaltak szerint így nem közvetlenül a hatalom verdiktje mondta ki, hanem a hatalom szócsöveként fellépő kritikus, aki a kultúrpolitika közvetítője szerepében azzal »védte« a szerző és a mű publikus létehez való jogát, hogy támadta a mű gyakorta »idegen«, vagy »kétes« jelzőkkel minősített eszmei, világnézeti mondanivalóját. E gyakorlat a negativitás közös kultúrpolitikai égisze alatt egyfajta »véleménypluralizmust« eredményezett, amely persze a valóságos pluralizmusnak csak látszata, vagy mai szóval: szimulációja lehetett.” (123.)

Herczog Noémi többször megjegyzi, hogy nagyon nehéz a Kádár-korról általános megállapításokat tenni, vagy a hatalom természetrajzát korszakok szerint megrajzolni. Bár időrendben is számba vehette volna azokat a színházi bemutatókat, melyeket denunciókritikák kísérték, nem tette. Helyette három, markánsan elkülöníthető csoportba sorolta az írásokat. Ezzel a gesztussal egyúttal aláhúzta, hogy a kutatás középpontjában a szövegek állnak: „Munkám során három típust különítetek el: az ügyvéd, az ügyész és a szabadulóművész típusait, utóbbi kategórián belül beszélék fantomfeljelentésekről és fordított feljelentésekről. E tipológia segítette a rendszerezést, és egyfajta szótárként tekintek rá, amely segít elkülöníteni a Kádár-kori színházi sajtófeljelentések (kritika, riport, publicisztika) különböző súlyú – és irányultságú – eseteit.” (40.)

Nyilvánvalóan nem lehetett teljességre törekedni, ezért Herczog Noémi a korszak „*emblemikus előadásain*” és „*színházi ügyein*” mutatta be, hogy történt-e politikai beavatkozás. Azt is megvizsgálta, hogy születtek-e negatív kritikák, s szankcionáltak-e az előadásokat.

A könyv hét előadást és három színházi ügyet vizsgál meg részletesen. Közülük néhányat többen feldolgoztak már; ilyen az Orfeo-ügy 1972-ben, a boglári ügy 1973-ban, illetve a *Marat/Sade* című Peter Weiss-darab 1981-es kaposvári színrevitele. Néhány premierről azonban – Mészöly és Pályi már említett darabjai mellett az 1971-ben a Nemzetiben játszott *Rómeó és Júliáról* vagy Samuel Beckett *Ó, azok a szép napok!* című 1971-ben előadott színházi játékáról – eddig alig esett szó a színházi szakirodalomban. Mégsem lehet azt mondani, hogy az újdonságok bemutatása nagyobb izgalmat hoz a kötetben, mint a jól ismert esetek kritikai kontextusának elemzése.

Kijelenthetjük, hogy azok a fejezetek a legérdekesebbek, melyekhez viszonylag gazdag forrásanyagot tudott a szerző felsorakoztatni. Azt a kérdést azonban mindenképpen fel kell tennünk, hogy miért nem gondolt arra, hogy jóval szélesebb forrásbázist mozgósítson. Fel lehetett volna kutatnia naplókát, a személyi hagyatékokban fellelhető egykorú feljegyzéseket. S talán a kulturális tárca és a párt illetékes szerveinek irataiban is lehetett volna találni a témához felhasználható dokumentumokat. Természetesen ebben a hazai színháztudomány is bűnös: az 1990-es években elindult forráskutatás és -kiadás nem folytatódott; arról nem beszélve, hogy az 1945 utáni korszakról nincsenek igazán használható kézikönyvek. Jó volna legalább egy bibliográfiát összeállítani.

A színháztörténeti kutatásban a szóbeli közlések különösen fontosak. Sokszor szembesülnek a kutatók azzal, hogy logikusan felépített következtetésük egycsapásra megsemmisül, ha olyan szemtanút találnak, aki megvilágítja a homályos részeket. Nincs ez másképpen ebben az esetben sem. Szerencsére számos forrás állt a kutatás rendelkezésére. Maga Herczog Noémi is készített interjút Csáki Judittal, Koltai Tamással, Nánay Istvánnal, Spiró Györggyel és Szántó Judittal. Felhasználta Eörsi László beszélgetéseit (többek között Ascher Tamással, Molnár Piroskával, Babarczy Lászlóval, Zsámbéki Gáborral), „*amelyeket a korszak egyik kitüntetett színház-politikai színterének, a kaposvári színháznak a szemtanúival készített*”. (38.) Az emlékiratok is fontos forrásként jelennek meg a könyvben. Hitelességüket azonban komoly forráskritikával kell kezelni. Szavahihetőségük ugyanis mindig a memoáriró személyétől függ. Staud Géza a színházi emlékiratokról szólva arra hívta fel a figyelmet, hogy ezek „*írói tárgyilagos szemléletre szinte képtelen, saját tehetségükkel és fontosságukkal kritikátlanul eltelt emberek*”.⁵ Bár ő ezt elsősorban a színészekre értette, a színházban tevékenykedők nagy részére is igaz megállapítása. Arról nem beszélve, hogy az emlékirat kissé az öngazolás műfaja is, a szerző a tényeket céljainak megfelelően csoportosítja. Fontos mozzanatokat elhallgat, lényegteleneket pedig felerősít.

5 = = Staud, 1962: 31.

S van még egy forrástípusa a szerzőnek: az ügynöki jelentés. Olyan ember, az eseménnyel csaknem egyidőben keletkezett, szóbeli beszámolója, aki közel állt a történésekhez. Hitelesnek kell elfogadnunk, bár vannak szűkszavúbb és bőbeszédűbb ügynökök. A színházi életről szóló már megismert ügynökjelentések közül a leginformatívabbak „Cyrano”, vagyis Szakács Miklós 1957-ben írt sorai. A színész szerepzavarba került, s úgy viselkedett, mintha tanácsot kértek volna tőle, ő pedig színházi programot adott. „Luzsnyánszky Róbert” (Molnár Gál Péter) dossziéjában is találni olyan anyagot, amely túlmutat a szokásos jelentésen. Ráadásul Molnár Gál *Coming out* címmel a visszaemlékezését is megírta, kiadására azonban csak halála után került sor.⁶ Bár pályafutása nem volt szokványos, hűen bemutatja a Kádárkorszak erkölcsi, szellemi és egzisztenciális útvesztőit.

Molnár Gál Péter a főszereplője a kötet legtalányosabb, *Feljelentik a „támogatott” rendezőt* című fejezetének. A Madách Színház Ádám Ottó rendezésében 1968-ban mutatta be Makszim Gorkij *Éjjeli menedékhely* című drámáját. Az előadásról Molnár Gál 1968. december 15-én lesújtó bírálatot közölt a *Népszabadságban*, azt állítva, hogy „a rendező Gorkij-értelmezése pesszimista, és végül csak azért nem bizonyult »bántónak«, »mert a rendezői szándékot csak a legnagyobb jóindulattal hámozhatjuk ki az előadásból. [...] Ártalmatlanul rossz előadás.«” (347.) Nem sokáig késett a válasz: 1969. január 11-én Pándi Pál *Gorkij Budapesten* című írásában megvédte Ádám Ottót, s „együttal a pesszimizmusvád alól is fölmenti az előadást”. (348.)

Jó volna tudni, hogyan reagált a megbírált a kritikára. Talán egyszer majd ez is napvilágra kerül. Azzal a levéllel együtt, melyben Aczél György elismerő, pozitív véleményét fogalmazta meg a Madách Színház társulatának. (Sajnos Ádám Ottó hagyatéka ma még nem kutatható.) Herczog Noémi felhívja a figyelmet arra, hogy Aczél pozíciója az 1968-as gazdasági reform bukását követően megingott, ezért Molnár Gál kritikája olyan látszatot teremtett, mintha a pártlapban kampány kezdődött volna az aczéli kultúrpolitika ellen. Az esettanulmány ismerteti azokat az írásokat, kritikákat, melyek Ádám Ottó védelmében születtek, s Molnár Gál eljárását támadták. S mindezek mellett teljes terjedelmében idézi a *Coming out*nak azt a részét, mely a kritika megjelenésének utóéletét idézi fel: „Ádám Ottó *Éjjeli menedékhely* rendezéséről én kritikát írtam, Aczél György magánlevelet. Azt írta benne a Madách Színháznak, hogy látta az előadást, nagy művészi tettek tartja, értékes alkotásnak, előrelépésnek a szocialista művészet fejlődésében. Ilyesmiket. A színház egyszerű nézőjének levelét kiakasztották a próbatáblára. Hamar híre kelt a magánvéleménynek. Ha találkoztam valakivel azon napokban, azt tudakolta: most hol dolgozom? Nyilvánvalóan kirepítettek a laptól. Két ilyen éles ellenvéleményt nem bírt elviselni a pártirányítás. Nem maradt el reggeli telefontiltakozása foglalkoztatásom ellen. Nem érte be ennyivel. Haragja nem csillapult. Szilveszter este anyámmal és londoni barátnőjével a Thália kabaréba mentünk. Előadás előtt a páholsor előtti büfénél várakoztunk, amikor sie-

6 = = Molnár Gál, 2020.

etős férfiak jelentek meg, majd bevonult az erkélyre Kádár János feleségével, Aczélék kíséretében. Aczél meglátott. Szó nélkül otthagya a helytartót, nekem rontott, és elkezdett velem kiabálni, hogy felelőtlenységemben tönkreteszek és halálba kergetek egy értékes művészt, letöröm Ádám Ottó alkotó- és életkedvét. Felelni nem jutott időm. Kiordította magát, megfordult, ment Kádárék után. Mi is a helyünkre. Függeny föl, kezdődött a vidám szilveszteri kabaré. Az első húsz percből nem láttam semmit. A magas vérnyomás elsötétítette a színpadot. Szünetben megjegyeztem: igazán könnyen vehető nézeteltérésünk, ha mindez tíz évvel korábban esik meg: a biztosító emberek menten le is tartóztatnak, mivel különbözően értékeltük a Gorkij-felújítást.”⁷(349.)

Csak azért idéztem ilyen hosszan Molnár Gál Péter szövegét, mert érdemes ezt is elemezni. Nem szól egy szót sem arról, hogy az *Éjjeli menedékhely*ről szóló írásban megsemmisítette Ádám Ottót; s ezért kellett Aczélnek mint „egyszerű nézőnek” kiállnia a rendező és az előadás mellett. A tájékozatlan olvasó csak abból következtethet arra, hogy a kritika átlépett valamilyen határt, hogy ismerősei arról faggatták a pártlap munkatársát, hogy van-e még állása. Aczél fenyegető, ünneprondító ordítása azonban arra utal, hogy nem csupán Ádám Ottóért kelt ki magából, hanem saját pozícióját is védelmezte. Valószínűnek tartom, hogy Aczél tudott a háttérben zajló színházi játszmákról. Ismerte, hogy a rendezők – Vámos László, Pártos Géza, Lengyel György és Ádám Ottó – milyen kapcsolatban álltak egymással. Hogyan manipulálta őket a színház igazgatója, Ruttkai Ottó. Melyik színész kinek volt a bizalmasa, barátja, szeretője. De az is kérdéses, vajon Molnár Gál Péter komoly támogató nélkül volt-e ilyen vakmerő. A kritikát nyilván nem megrendelésre írta, de tisztában volt azzal, hogy érdeket sértett vele. Vagy mégis munkálkodtak olyan erők a háttérben, melyek Ádám Ottó kiszorítását óhajtották? Ezt a feltevést megerősíti „Luzsnyánszky Róbert” ügynöki jelentése, mely 1967. május 2-án készült a Madách Színházról. A jelentés jellemző mondatait Herczog Noémi is idézi. Fontos a dátumra figyelnünk, másfél évvel előzte meg az *Éjjeli menedékhely* bemutatóját. De vajon miért érdekelte a Belügyminisztérium III/III-4-a. alosztályát a Madách Színház helyzete? Ádám Ottó ekkor még nem volt a társulat vezetője, csak főrendezőként dolgozott Ruttkai Ottó igazgató mellett. „Luzsnyánszky” olyan darabokról szólt, melyeket nem engedtek színre vinni a Madáchban: Dürrenmatt *Nagy Romulusa* és Illyés Gyula *Kegyence* mellett Beckett- és Ionesco-műveket említett. A következő évadban aztán Ádám Ottó, illetve Vámos László rendezésében a Dürrenmatt-darabot és Illyés drámáját is előadták. Az ügynöki jelentés azonban ekkor még a Madách Színház válságáról tudósított, s arról, hogy a problematikus darabok eltanácsolása miatt „a színház olyan munkák felé fordul, amelyekkel semmi hivatalos baj nem lehet, amelyekkel nem vállalnak semmi kockázatot, kipróbált sikerek, langyos művecskék, amelyekkel el lehet pepecselni, talán még közönséget is vonzzanak. Ezek a Madách Színház szétbomlásának főbb összetevői.”⁸

7 = = Uo. 222–223.

8 = = Fonyódi (szerk.), 2004: 85.

Bizonyára léteznek olyan iratok, melyek megmagyarázhatnák, hogy miért került az Állambiztonsági Szolgálat figyelmének középpontjába a Madách Színház. S talán az is kiderülhet még, hogy vajon Ádám Ottóra miért irányult ekkora figyelem. Arra azonban ez a jelentés is rávilágít, hogy a Művelődési Minisztérium Színházi Osztálya buzgón ügyelt arra, hogy a Madách Színházban se kerüljenek színre nemkívánatos alkotások. Ádám Ottó sem rendezhetett meg bármit; bár 1956 előtt egyértelműen a hatalom kegyeltjének számított, s azok a művek, melyek a Kádár-kor színházpolitikáját dolgozták fel, nem úgy emlegették, mint korlátok közé szorított színházi alkotót. De az is elgondolkodtató, hogy Molnár Gál Péter feljelentő kritikája után a párton kívüli Ádám Ottó védelmében miért sorakozott fel csatasorba a pártvezetés.

Talán túlságosan hosszúra sikerült ez a fejtegetés, ám szándéka szerint megvilágítja, hogy milyen dilemmákkal szembesülnek mindazok, akik ezt a korszakot kutatják. S egyúttal talán azt is sikerül érzékeltetnem, hogy mennyire hiányoznak a rendezői életutakat bemutató monográfiák. Ennek fényében kell értékelnünk Herczog Noémi úttörő munkáját, melyre nagyon sokan fognak hivatkozni, talán vitatkozni is majd vele. Egy bizonyos: megkerülni nem lehet.

=== Levéltári hivatkozások ===

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) Könyvtára
Q 4982. Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség

=== Hivatkozott irodalom ===

Fonyódi (szerk.), 2004
A rivaldafény árnyékában. III/III. A „vágatlan” Luzsnyánszky dosszié.
Szerkesztette: Fonyódi Péter. Kapu, Budapest.

Kozocsa, 1944
Jászai Mari levelei. Szerkesztette: Kozocsa Sándor. Dr. Pintér Jenőné Vállalata,
Budapest.

Major, 1957
Major Tamás a ma színházáról. *Film Színház Muzsika*, 30. sz. 6.

Molnár Gál, 2020

Molnár Gál Péter. *Coming Out*. Magvető, Budapest.

Staud, 1962

Staud Géza: *A magyar színháztörténet forrásai*, 2. Színháztudományi Intézet
Országos Színháztörténeti Múzeum, Budapest.

Gyulai, 1989

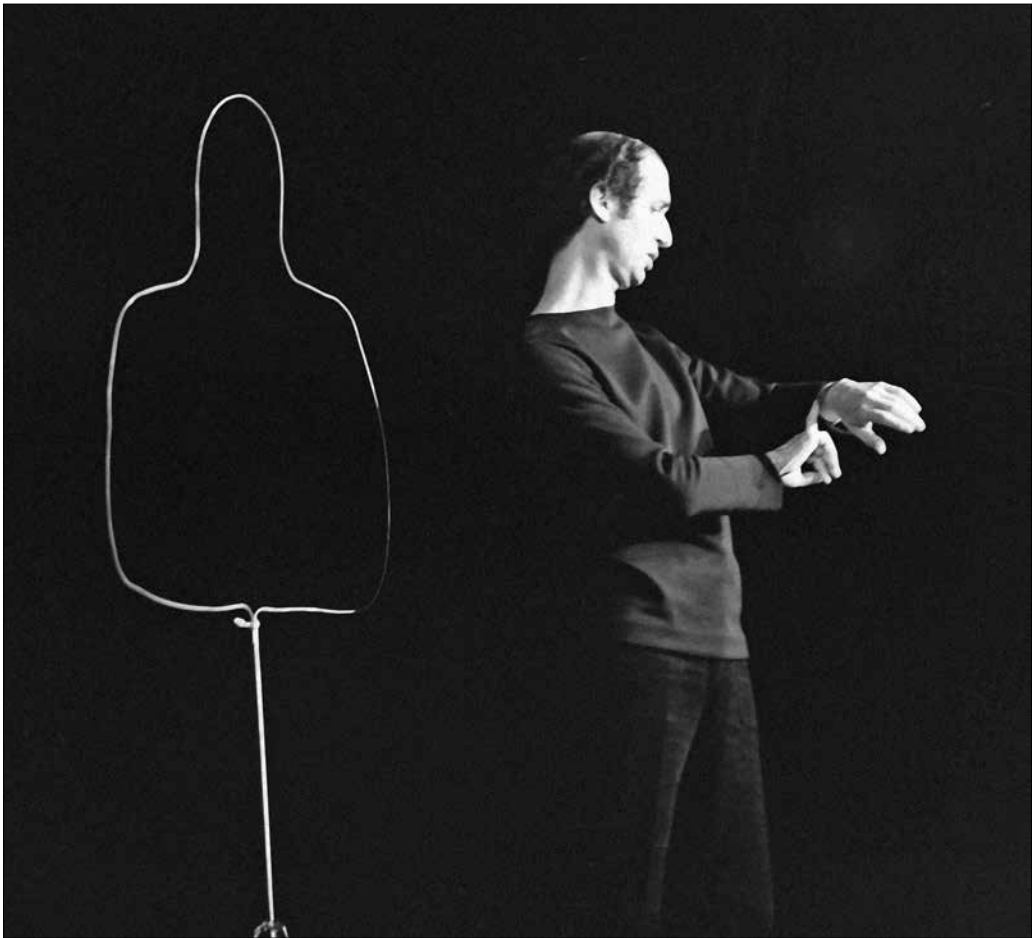
Gyulai Pál: Vörösmarty Mihály életrajza. In: *Gyulai Pál válogatott művei*.

Szerkesztette: Kovács Kálmán – ifj. Kovács Kálmán. Budapest, Szépirodalmi.

Kulcsszavak

=====

recenzió, film-színház, értelmiség



Sándor György az Egyetemi Színpadon, 1972.

Fortepan /Kádas Tibor

= *The Betrayal of Theatre Critics* =

/// A BOOKREVIEW ON

Herczog Noémi: *KUSS!*

Feljelentő színikritika a Kádár-korban.

**[Shut Up! Denouncing Theatre
Criticism in the Kádár Era]**

Kronosz, Pécs, 2022. 480 p.

The author of the book explored a part of Hungarian theatre history which had previously been overlooked. She researched the indirect ways the communist party manipulated the opinions formed about theatre performances that were allowed to be presented but the party had ideological problems with. Loyal critics were to condemn them to set the viewers' as well as the author's minds right, which could even result in a final ban. Noémi Herczog not only revealed what role theatre criticism and theatre itself played in the Kádár-era, but also described the steps that were to be taken to compile and get the permission for the programme of the season. She emphasizes that even communists considered the theatre to have a major role in the legitimization of their politics. A full-scale study being impossible, the author presented emblematic plays and typical issues they generated, also showing whether or not any political intervention took place. She also examined whether any negative criticism appeared at the time, and whether it resulted in any sanctions concerning the performance.

Every page of the book shows that the author deeply immersed herself in this topic. She knows all the available sources and handles them professionally. Besides using these, she also conducted various oral history interviews with contemporaries.

Noémi Herczog's book is an outstanding groundbreaking work among those dealing with the theatre history of the Kádár era. Many will reference it, and some may argue with what she concluded. This excellent work, however, cannot be in any way overlooked when discussing this era of Hungarian theatre.

=== E számunk szerzői ===

ELBERT MÁRTA: rendező, szerkesztő, Fekete Doboz Alapítvány

GAJDÓ TAMÁS: színháztörténész, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

DR. GYÖRGY ANDREA: tudományos kutató,
Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézete

HAÁSZ RÉKA: levéltáros, ÁBTL

HELTAI GYÖNGYI: színháztörténész, vendégoktató,
Vietnámi Nemzeti Egyetem (Hanoi)

HIDI BOGLÁRKA: egyetemi hallgató, ELTE BTK

IMRE ZOLTÁN: egyetemi oktató, ELTE BTK

KALMÁR BALÁZS: doktorandusz, ELTE BTK

MRÁVIK PATRIK TAMÁS: történész, Ferenczy Múzeumi Centrum
(Szentendre)

NAGY RÓBERT: doktorandusz, ELTE BTK

RÉVÉSZ BÉLA: jogász, szociológus, egyetemi docens, SZTE ÁJK

RING ORSOLYA: tudományos munkatárs, Társadalomtudományi
Kutatóközpont Politikatudományi Intézet; egyetemi adjunktus, ELTE BTK

TÓTH ESZTER: levéltáros, ÁBTL

VARGA ZOLTÁN: filmtörténész

A tanulmányokkal kapcsolatos
észrevételeiket, megjegyzéseiket az alábbi címre küldjék el:
betekinto@abtl.hu

Kérésükre szívesen továbbítjuk levelüket a szerzőknek.