

Jurij Ljubimov 1980-ban rendezte meg színházában a Három nővért. Az előadást azonban nem a színpadon, hanem a Taganka új előterében játsszák, melyet – emlékszik vissza rá Alexander Gerskovics¹ – úgy alakítanak ki, hogy a közönség kiláthasson a Taganka-hegyre, és rajta a lemenő nap által megvilágított kis, fehér ortodox kőtemplomra². Ez a Moszkva – jegyzi meg Gerskovics – Puskin, Csehov és Dosztojevszkij szemet gyönyörködtető Moszkvája, nem a transzparensz, szlogenek, beton és acél városa. De ebbe a Moszkvába is éppoly reménytelen eljutni, amilyen meddő a három nővér kísérlete, hogy láthassa a fővárost, hiszen a hely, ahová a figyelő színházi közönség vágyik, már csak töredék, nosztalgia, színházi díszlet. Ráadásul a nyolcvanas évek szovjet fővárosa nemcsak az esztétikai kísérletezések helyszíne, hanem politikai központ is, amely – természetesen – az államszocialista hatalom elleni kritikának fogta fel az előadást, és megbüntette Ljubimovot, aki néhány évvel később elhagyta a Szovjetuniót. De nemcsak a Taganka vállalta, hogy feszegetse a hivatalos kultúrpolitika által megszabott határokat, megtették ezt közép-európai teátrumok is³, akárcsak egyes romániai (magyar) színházak. Ez utóbbiak közül én most a Nagyváradi Állami Színház magyar tagozatával foglalkozom, illetve annak egyik bemutatójával, Zilahy Lajos Fatornyok című munkájával. A darabot és a színházat szándékosan választottam: emlékszem, hogyan működött, fel tudom idézni a '80-as évek nyilvánossága szempontjából fontos előadásokat, könnyen eljuthattam a tagozat akkori vezetőihez, „beazonosíthattam” és kérdezgethettem a cenzorokat is. Az így összegyűjtött empirikus adatokat két szempont szerint dolgozom fel: egyrészt megpróbálom – levéltári dokumentumok és visszaemlékezések alapján – bemutatni a kulturális politizálás néhány formáját⁴ a Ceaușescu-rendszer utolsó éveiben, másrészt megkísérlem megérteni és értelmezni a színház és a színházi cenzúra szerepét egy helyi társadalomban. Zilahy darabja a magyar társulat – érzésem szerint – egyik legsikeresebb előadása a '80-as években, amely cselekménye révén „becsatlakozik” a romániai magyarság harminc évvel korábban oly meghatározó, „megmaradás” diskurzusába⁵, így az a kisebbségi nemzetépítés részeként tételezhető. Azonban a „kisebbségi kérdésnek” társadalomtudományi szempontból számos összetevője van: a kisebbség etnopolitikai diskurzusain túl ide tartoznak a strukturális problémák is, mint mondjuk a '80-as évek „önfinanszírozására” kialakított stratégiák vagy egy intézmény helyzete a magyar és román színházi világban, a szimbolikus javak piacán, ezért a kisebbségi témának csak másodlagos szerep jut a következő fejezetekben. Bár a Zilahy-dráma az asszimilálódás és a kivándorlás metaforája, melyek a romániai magyar kisebbség fontos tézisei, az itt és most csak annyiban érdekes, hogy e tartalmak az államkommunizmusban oly gyakori megkettőzött beszéd „tárgyaivá” válnak.

A színház ellenőrzésének formái és intézményei

Noha az államkommunizmus emlékezete cenzúráról, nem pedig cenzúrákról beszél, Romániában az 1945 és 1989 közötti időszakban több intézmény látta el a kultúra ellenőrzésének feladatát. 1945-ig a cenzúra egy közös román és szovjet testület hatáskörébe tartozott, 1948-ig az ellenőrzést a Párt Központi Bizottságának Agitációs és Propaganda Osztálya végezte. Az államosítása után, 1949-ben megalakult a romániai cenzúra leghosszabb életű szerveződése, mely kezdetben Sajtóigazgatóság, majd Sajtóféligazgatóság, 1975 és 1977 között pedig Sajtóbizottság néven ismeretes. 1977-ben felszámolták a testületet, így a kultúra és nyilvánosság kontrollja a Szocialista Kultúra és Nevelés Tanácsának feladatkörébe tartozott egészen 1989-ig.⁷ A Ceaușescu-rendszer utolsó évtizedeiben a színházi cenzúrának a következő állomásai voltak⁸: az első a repertoár összeállítása, amelyet először helyi szinten, a színházon belül hagytak jóvá. A színdarabok kiválasztása (az ötvenes évektől kezdődően) bizonyos kritériumok szerint történt, a daraboknak formai és ideológiai követelményeknek kellett megfelelniük. A színház vezetése, általában a tagozatvezető vagy az irodalmi titkár egy-egy ún. referátumot írt a repertoárba beválasztott művekről, amelyben megpróbálta azokat az éppen időszerű politikai kurzus szerint bemutatni, hogy az adott darab bent maradjon a műsorszabványban az ellenőrzés során. Miután a színház vezetése jóváhagyta a repertoárt, az a Szocialista Kultúra és Nevelési Tanács helyi szervezetéhez került láttamoztatásra, majd a megyei pártszervezet propagandaosztályának titkárához. Az ő jóváhagyása vagy átalakítása után a műsorszabvány a kultuszminisztérium Kulturális Tanács színházakért felelős bürokráciájához került, aki – az előző intézmények alkalmazottaihoz hasonlóan – változtatásokat javasolhatott, és tartotta a kapcsolatot az igazgatókkal, irodalmi titkárokkal. A repertoár jóváhagyása után megkezdődött a tényleges színházi munka, melynek végső állomása az ún. vizionálás, azaz a kritikai főpróba volt, amely a már elkészült előadás ideológiai alkalmasságát volt hivatott ellenőrizni. A belső, színházi emberekből álló csoport „tesztje” után a tényleges ideológiai kontroll következett, a nagyobb bizottság előtt tartott főpróba. A vizionálásokon a színház vezetői és a rendező mellett a Kulturális Bizottság és a megyei Pártbizottság propagandaosztályának tagjai vettek részt. Ahogy arra fentebb már utaltam, a műsorszabvány összeállításakor egy kettős szempontrendszernek kellett megfelelni: ideológiai és formai követelményeknek. Az ideológiai irányelvek azonban – ahogy az egy 1984-es dokumentumból kiolvasható – inkább metaforikusak, így, valószínűleg, bonyolultabb eljárások révén váltak tényleges szűrővé. Ilyen direktívák „a munkával kapcsolatos attitűdök szorgalmazása, [...], a szocialista társadalom megvalósításai, az új kihangsúlyozása minden tevékenységi területen, [...] az egyes emberek tudatában és viselkedésében megjelenő negatív viszonyulások visszaszorítása”, „a világról és társadalomról szóló dialektikus materialista felfogás kialakítása és fejlesztése, a harcossan humanista (militant-umaniste) viszonyok elterjesztése, a békéért és a társadalmi fejlődésért és a népek megbékéléséért vívott harc”, „az etika és a társadalmi egyenlőség elveinek hirdetése, a társadalmi kapcsolatok javítása, a demokrácia elmélyítése, a szocialista igazságosság megerősítése”.⁹ E kategóriák metaforikus voltát a hozzájuk tartozó darabok hatalomkonform módon megírt és a dokumentumban mellékelt kivonata jelzi. Eszerint Sütő András Csillag a máglyán című, a reformerből diktátorrá váló Kálmán és ellenfele, az újabb újító Szervét konfliktusáról szóló drámája „a vallásos dogmatizmus leleplezése, az emberi értékek és az ész erejébe vetett hit kinyilvánítása”.¹⁰ A formai kritériumok a szerzők illetve a darabok műfajának arányát jelentik: román illetve egyetemes, kortárs illetve már nem élő szerző, dráma, illetve vígjáték stb. A diktatúra megerősödésével a kvótarendszer, ahogy a színházi elit hívta és mennyiségű kritériumokat, egyre hangsúlyosabban a kortárs román, feltételezhetően az állami ideológia által preferált szerzők túlsúlya felé mutat,¹¹ a román és nem román szerzők arány pedig a '80-as évekre 75–25%-ká nő az előbbieik javára.

A szcena és a szereplők

A Nagyváradi Állami Színház (e néven) 1955 és 2011 között létezett, ez idő alatt, ahogy a szétválás után is, a két tagozat (román és magyar) közösen használja a XIX. században a Helmer és Fellner tervei alapján készült épületet. 1960-ban először neveznek ki román nyelvű igazgatót az intézmény élére, aki egyben a román tagozat vezetője is, így párhuzamosan létrehoznak egy magyar tagozatvezetői funkciót. A következőkben – a szociológiai megközelítések értelmében – színházi elitnek nevezem majd az intézmény vezetőit, a román igazgatót és irodalmi titkárát, a magyar tagozatvezetőt és irodalmi titkárát; a magyar tagozatvezetőt 1980-ban nevezték ki, az irodalmi titkárát 1982-ben, és mindkettőjük mandátuma 1989-ig megmaradt. Bár a magyar tagozatnak formálisan engedélyt kellett kérnie a műsorterv összeállításához a színházvezetőtől, a vezetők visszaemlékezései szerint ez a jóváhagyás mindig megvolt, így a társulat gyakorlatilag önállóan döntött a darabok kiválasztásában. Ahogy arra majd később rátérek, a cenzúrát a megyei kulturális bizottság alkotta valamint a megyei pártbizottság propagandaosztályának káderei. A bizottság vezetője S. G. – visszaemlékezések szerint – korábban munkásként dolgozott, nem értett a színházhoz, de szerette az operetteket. Tudnivaló volt, hogy „kicenzúrázza” a piros-fehér-zöld színek kombinációkat az előadásokból, de ezen kívül – visszaemlékezések szerint – viszonylag keveset akadékoskodott. A magyar és román színházi elit visszaemlékezéseiben különleges helyet foglalt el V. H., a kulturális bizottság színházakért felelős tagja, akit művelt és felkészült emberként tartanak számon, román–latin szakos, verseit a Familia című irodalmi lap közli. A színház munkáját igyekszik esztétikai elvek szerint értékelni, ezért S. G. szemében is tekintély. A kulturális bizottság alelnöke, B. A., aki – magyar anyanyelvű lévén – a magyar intézményekért is felel, és mind a színházi emberek, mind saját elmondása szerint jó kapcsolatban van a magyar és a román vezetéssel. A pártbizottság propagandaosztályát S. képviseli, aki a megyei pártbizottság titkára is. A magyar és a román színházi elit és rajtuk kívül más, írásos visszaemlékezések is, köteteként és hatalmaskodóként említik¹². A kritikai főpróbákra a fentiekben kívül a bukaresti Színházigazgatóság részéről is eljönnek, a magyar színházi előadásokért felelő bürokratát magyarul jól beszélő, művelt emberként mutatja be a tagozat vezetése.

Átjárási technikák, az az ambivalens diskurzus módozatai

Ahogy az a fentiekből kiderül, még a '80-as években is akadtak rések a hatalom által előírt ideológiák rendszerében. A kulturális élet más szegmenseihez hasonlóan (könyvkiadás, képzőművészet)¹³ a színházi elitnek, így a nagyváradi magyar színházvezetésnek is voltak stratégiái arra, hogy tágítsa az előírások szűkülő keretét. E kettős beszédet és cselekvést, amely egyszerre rendszerkonform és egyszerre próbál egy azzal szembeni stratégiát kialakítani, a D. Lőrincz József nyomán ambivalens diskurzusnak nevezem.¹⁴ A Nagyváradi Állami Színház magyar tagozatának vezetői, visszaemlékezéseik szerint, az ambivalens diskurzus következő formáival éltek: a kvóták kiigazítása, a referátumok megkettőzött nyelve, a „kijárást”, a húzóanyagok beillesztése a műsortervbe.

A kvóták kiigazítására elsősorban a műsortervben (központi kultúrpolitika által) előírt 75–25%-os román szerzői „túlsúly” miatt volt szükség. A színház vezetői a korabeli kisebbségpolitika tézisét felhasználva (Románia területén mindenki románnak számít), románnak minősítettek minden olyan szerzőt, aki a mai Románia területén született, még akkor is, ha a település a szerző születésének idején Magyarországhoz tartozott. Így került be a repertoárba például két Zilahy- és egy Tamási Áron-darab is. A referátumok megkettőzött nyelve – a Színház archívumában őrzött dokumentumok szerint – mind a magyar, mind a román társulat kedvelt stratégiája volt. A magyar irodalmi titkár szerint¹⁵:

„A referátumokban alapvetően két dolgot kellett kifutni. Hogy miért vállaltuk a darabot? Itt azt írtuk be, hogy imádjuk a szerzőt, Váradon született és a haladó hagyományok híve, szerette a népet, a munkásosztályt, politikailag ilyen megbízható volt, '45 előtt nem volt kommunista, de akkor is szimpatizált a munkásosztállyal. Sarkítok, de nem nagyon. Vagy a darab felől közelítettünk, hogy mit sugall a szocialista társadalmat építő nézőközönségnek. Mondjuk, a román és a magyar etnikum megbékélését, közös történelmük dicső pillanatát.”

Egy ilyen, az aktuális politikai ideológiákat „feldolgozó” olvasat szerint Tolsztoj Háború és békéjében „a nemes emberi tulajdonságokkal felruházott szereplők indokolják a darab beválasztását [a műsortervbe], amely választással – szándékaink szerint – hozzájárulunk a közönség neveléséhez a barátság, béke és az emberek közötti együttműködés szellemében”.¹⁶

A nagyváradi színház magyar tagozatának vezetői a „kijárást” is említik az ambivalens diskurzus egyik válfajaként. Az interjúrészt szerint a bukaresti központból származó információk alapján kisebb „figyelmességekkel” (nehezen beszerezhető luxuscikkek) el lehetett érni, hogy egy darab be- vagy éppen visszakérüljön a műsortervbe¹⁷:

„Arra emlékszem, hogy miután az egyik referátumot kivették a műsortervből, felhívtak a Minisztériumból, a színházi osztály referense szöveget, egy román fiú, nagyon rendes volt, hogy most kéne ezt elintézni, mármint hogy visszategyük a darabot, mert most váltják le M.-et, aki nagy ember volt ott, de mennie kell, mert a lánya kimaradt. És a repülön írtam meg a referátumot, és audienciát kértem. Vittem magammal valami apró figyelmességet, anélkül nem mentünk Bukarestbe. M. nagyon művelt és éles észjárású volt. Én elmondtam a darab cselekményét, hogy a szocializmus eszmeiségéről van szó, M. meghallgatta, és aláírta, hogy a darab visszakérüljön a műsortervbe.”

A húzóanyagok beillesztése a műsorterve általában olyan, ideológiailag megfelelő darabokat jelentett, amelyek kitöltötték a kvótákat, így – az előírások teljesítése után – más, a közönség és a szakma számára is elfogadható előadásokat lehetett létrehozni¹⁸:

„Betettünk négy-öt hazai szerzőt, ahogy kellett, előadásokat, amiket soha nem játszottunk, és akkor el lehetett menni és lehetett kérni, hogy mi már a nagy részét teljesítettük, és még kértünk. Megvan, ez volt a Voitín-darab, amit sosem játszottunk, illegalitásról szólt, szörnyű darab volt, beírtuk, hogy 13,30, amikor a kutya se jött színházba. Lehet, hogy becsődítettünk oda valami diákokat. És azért volt mindez, mert Fábrián Enikő csinálta az Áprily-műsorát, és annak szerettünk volna helyet szorítani a kvótákon felül, mert azzal avattuk a stúdiótermet.”

A „megmaradás” drámája

Az 1983-ban műsorra tűzött Fatonyok a két világháború közötti időszakban oly népszerű Zilahy Lajos darabja, egy német–magyar vegyes család története a második világháborút megelőző évekből. A konfliktus forrása, hogy a családfő, Rudolf Kriegs mérnök váratlanul kedvező álláshoz jut, ezért megveszi egykori szülőházát. Felesége, a magyar származású Klára – egy félreértés miatt – úgy gondolja, férje az ő szülői házát vásárolta vissza, így végre az egész család elköltözhet a Tatra-hegységben fekvő kisvárosba, ahonnan a feleség származik, és ahová szeretne visszakérülni. Később azonban kiderül, hogy Kriegs saját, koblenzi házát vette meg, és Németországba szeretné költöztetni családját. Emiatt a házastársak között konfliktus alakul ki, amely különválásukhoz vezet, mert Klára nem tud megbárátkozni a kivándorlás gondolatával: Németországban minden idegen, ott még a csap is másképpen csepeg – panaszoja¹⁹. A szétválás a házaspár fiát, Árpádot is választás elé állítja, ő kezdetben úgy dönt, követi apját Németországba, de visszafordul az állomásról, és mégis Magyarországon marad. A darab a fiú monológjával végződik, amelyben elmondja, hogy egyre nehezebbé vált a bőrdíj, amiben az anyja által kötött pulóver volt meg a Szvatocsek szabta új öltöny, a szabóé, akinek a fiával

Árpád egy óvodába járt, ezért a váróterembe érve úgy döntött, visszafordul, és Budapesten marad²⁰.

A darab 1980-as évekbeli olvasatáról így beszélt az irodalmi titkár²¹:

„Namost ott van egy német származású feleség, egy magyar férj, és egy adott politikai helyzetben a németiség és magyarság okán kettejük között konfliktus támad. Az apa el is megy Németországba, a család is, de a gyerek visszajön, és magyar marad. Ennek akkora áthallása volt! A vegyes házasság! Ha valaha napirenden volt, akkor igen. Meg persze ott volt a végén a bőrdős monológ, hogy a fiú mégis hazajön, ennek nagy sikere volt.”

Ahogy az a fentiekből kitűnik, a darab megkettőzött jelentéseket hordoz: egyet, amely megfelel a hivatalos ideológiának, és egy másikat, amelyek a kisebbségi társadalom felé érvényes. Míg a Fatornyok – , a színház magyar tagozatának vezetői szerint – hivatalosan a fasizmus elleni kritika, egy másik olvasatban az asszimiláció és a kivándorlás elleni szimbolikus tiltakozás.

A darab sikeres beillesztése a műsortervbe – Zilahy Nagyszalonján született, és az Egyesült Államokban élő özvegy lemond a jogdíjról, így belefért a hazai szerzőnek kijelölt kvótákba – azonban csak az ellenőrzés első szűrője volt. A Fatornyok találkozása a cenzúrával nem volt teljesen zökkenőmentes. Az irodalmi titkár visszaemlékezése szerint²²:

A gyerek Zilahy darabjában a Tátrában kirándul, az apa pedig közgazdász, és a celekménybe valamilyen módon befolyik a Sylvania nevű vállalat. A szöveg nekem annyira kedves volt, hogy a Tátrát kivágtam, és Mátrát írtam be helyette, mert a Tátra Szlovákia, a Mátra Magyarország. Egy héttel a premier előtt megjön Mircea, aki Bukarestben felelt a magyar színházakért, értelmes, művelt ember volt, jól beszélt magyarul, és még a vizionálás előtt beült a próbára, ami már főpróba-fázisban volt. Utána behívnak az irodába, ott ült az igazgató és Mircea, akivel tegeződünk és nagyon jó emberi kapcsolatunk volt. Tudtam, hogy valami van. Író kínos csend lett, és M. mondta, hogy lenne itt egy kérdés. Hogy hol van a Mátra? Tudom? Mondom, tudom, akartok egy térképet? Nem kell, de tudom, hol van? Mondom, tudom, Magyarország területén. Biztos, hogy ott van? Nem Szlovákiában? Nem, ott a Tátra van. Na, akkor sóhajtottak egyet, hogy minden rendben van. Mert attól félték, nehogy a baráti Csehszlovákiát megsértsük azzal, hogy egy '30-as, '40-es években játszó fasizmusról szóló darabban a Tátra legyen. És ez a Sylvania? Mert Sylvania, a Transylvania egyik fele, hogy kerül egy magyarországi környezetű darabba? Mondom, ez az összes baj? Hát majd nem azt mondjuk, hogy Sylvania, hanem azt, hogy Phoebus. A Phoebus a két világháború között az Infräirea volt, a szerszámgépgyár, és ezt a váradiak tudták, de a cenzor nem. Phoebus görög napisten volt, kérdeztem, ez lehet? Mondták, hogy persze, minden lehet, csak ne Sylvania legyen.”

Színház és cenzúra – egy tágabb keretben

Úgy gondolom, az ellenőrző testületekkel való konfrontáció a színházi elit számára hatalmas szimbolikus tökélet jelent, hiszen így a csoport a valóságot meghamisító pártideológiákkal és az azokat ellenőrző cenzúrával szemben az „igazi” értékek védelmezője lesz. És ez az a töke, amely nemcsak az „ellenzékiség” tudatát alakítja ki, hanem képessé és hajlandóvá teszi egy helyi társadalom kulturális elitjét arra, hogy tényleges politikai szerepet vállaljon a rendszerváltás első éveiben. Nagyváradon, mivel a város egyik legfontosabb intézménye a színház, ennek vezetői (is) helyet kapnak az első 1989 után választott/kinevezett politikai vezetésben: az 1989 decemberében megalakult Nemzeti Megmentési Front helyi szervezetének elnöke a színház igazgatója lesz, a magyar tagozatvezető jelentős szerepet vállal az RMDSZ létrehozásában, a magyar irodalmi titkár 1990 és 1992 között parlamenti képviselő. De ez a folyamat nemcsak a váradi színházvezetésre érvényes: az RMDSZ első, az 1990-es kongresszuson megválasztott vezetőtanácsának jó néhány olyan tagja van, aki 1989 előtt kulturális intézményekben dolgozott, és ott töltött be szerkesztői vagy annál magasabb, vezető pozíciókat.²³

Ráadásul (egy kisvárosi) színház intézményi sajátosságai révén – érzésem szerint – felerősíti a kulturális elitben a hatalommal való szembefordulás érzetét. Egyrészt mert a színház nagy költségvetésű, viszonylag sokszereplős „beruházás”, amiből általában egy van minden nagyobb városban, úgyhogy a kultúrát finanszírozó hatalomnak ezt sokkal nehezebb teljesen megszüntetni, mint mondjuk egy irodalmi folyóiratot. Másrészt mert Nagyváradon a színház kiemelt intézménynek számított, hiszen a Familia és az Ady Körön kívül ez volt a város kulturális életének egyik központja. Harmadrészt mert a színház – bérletrendszerének révén – tényleges társadalomszervező volt, hiszen rendszeres alkalmakat teremtett a találkozásra a helyi társadalmak számára, és ez az az intézmény, amely másokhoz képest a lakosság legszélesebb rétegeit szólítja meg: általános és középiskolai diákokat, a román tagozat esetében a váradi laktanyában állomásozó katonákat.²⁴

A cenzúra azonban nemcsak a konfrontációk, hanem a kompromisszumok terepe is. Jóllehet, a cenzori intézmény és a színházi vezetés viszonya nem volt konfliktusmentes (szintén a '80-as évek története, hogy lecserélik a világítás miatt piros-fehér-zöld-ben játszó szilveszteri kabaré teljes díszletét), a cenzorokkal való találkozások ritkán zajlottak a teljes konfrontáció jegyében. Ahogy azt a fenti részletek is mutatják, bizonyos kérdésekben a cenzorok és a színházi elit kompromisszumot köt, és talál is megoldást. A cenzúra intézményének kettős arculata, a „jó” és „rossz” cenzor alakja semmiképpen sem helyi jelenség, ezt hangsúlyozza ki szinte minden kulturális intézmény vezetője vagy munkatársa Bányai Éva könyvében²⁵.

D. Lőrincz József szerint²⁶ a romániai nyilvánosságban is létezett (a tiltott és a támogatott mellett) egy ún. túrt kategória is, amely – szerintem – a fentiek értelmében nemcsak a cenzorok és a kulturális elit konfrontációjából, de a „jó” cenzorokkal kötött, kétoldali megállapodások eredményeként is létrejött. És éppen e kompromisszumok miatt, amely, mint mondtam, nemcsak egy helyi társadalom kulturális elitje számára ismert, problémássá válik az „ellenállás”, a rendszerrel való szembeszegülés kérdése, amely számos korabeli értelmiségi narratíva meghatározó eleme. A fentiek értelmében beszélhetünk ugyan „ellenzéki” szerepekről, és valóban, az átjárási technikák révén a (színházi) elit valóban úgy érezheti, szembefordult a hatalommal, azonban egy rendszertörténeti megközelítésben ez csak az érem egyik oldala.

Úgy gondolom, a cenzorok személyes hozzáállásán túl e kompromisszumok létrejötté intézményes okokkal, a cenzúra szerkezeti felépítésével is magyarázható. Az ellenőrzés intézményei – főleg az 1949 és 1989 között alapítottak – vertikálisan tagolt rendszerbe szerveződtek: a bukaresti központnak területi (1968 után megyei) szervezetek voltak alárendelve, és gyakran, ahogy ez a színházak esetében is történt, a helyi szervezetek munkáját a központ is ellenőrizte²⁷. A levéltári dokumentumok szerint a cenzúra intézményei elsősorban végrehajtó funkciót láttak el: kiszűrték az ideológiailag nem kívánt tartalmakat. Az ideológiai elvek megfogalmazását, azt, hogy miről és hogyan lehet beszélni-írni, a párt és a pártszervezetek, elsősorban a Központi Bizottság Agitációs és Propagandaosztálya határozta meg.²⁸ Bár a (színházi) cenzúra intézményei a '80-as években különösen szorosan működnek együtt a helyi és országos pártszervezetekkel, formailag külön testületet alkotnak²⁹, így – formális helyzetüket tekintve – a cenzorok egyszerű bürokraták voltak, a bukaresti központ és a Párt alárendeltjei. Igaz ugyan, hogy sokan közülük megnehezíthették egy intézmény működését, gyakran azonban átengedték a szűrőn a kulturális termékeket, ha azok formálisan megfeleleltek az ideológiai elvárásoknak³⁰, hiszen alárendelt pozícióik révén gyakran kértek ki a központ véleményét³¹, így osztották a döntésekért vállalt felelősséget is.

Egy konfrontációk és kompromisszumok révén kialakított szürke zóna azonban nem kérdőjelezi meg a Ceaușescu-rendszer

diktatórikus jellegét, csupán felhívja a figyelmet arra, hogy a nyilvánosság tényleges kontrollja nem direkt módon kapcsolódik a cenzúra intézményéhez, azaz a Szocialista Kultúra és Nevelés Tanácsához, hanem elsősorban ahhoz az ideológiai kontrollhoz, ami a pártvezetés és a pártbürokraták kezében volt és maradt: a kultúra az államkommunizmus mindegyik szakaszában ideológiai meghatározottságú, csakhogy a nyolcvanas évek közepére-végére ez az ideológiai alap a Ceaușescu-beszédeket jelenti, és nem a pártkongresszusok anyagát, az egyre növekvő számú és egyre költségesebben megült kötelező állami ünnepeket, azt, hogy a színházak esetében nem vagy alig lehetett kortárs szerzőket játszani, hogy a bürokraták listát állítottak össze az „ajánlott”, így rendszerközelű drámaírókból az intézmények számára. Ez azonban nem a cenzúra intézményének története, hanem a nyilvánosság kontrolljéé, amelyhez a helyi és országos pártszervezetek is tartoznak.

JEGYZETEK

- 1 Alexandr Gerschkovich: Censorship in the Theater. In: Mariana Tax Holdin – Maurice Friedberg (eds.): The Red Pencil. Artists, Scholars, Censors in the USSR, Unwin Hyman Inc., 1989, 163–190.
- 2 E tanulmánynak két korábbi változata van. Az első „Irregularly but Full of Hope” – high culture and minority nation-building in the Hungarian Theatre from Oradea during the 1980es címmel jelent meg a bukaresti New Europe College 2008–2009-es évkönyvében, a másik, Szindarabból diskurzus címmel a Korunk 2009/11. számában. A munkám alapjául szolgáló kutatást a bukaresti New Europe College támogatta; a Színház és a cenzúra munkájának rekonstruálásában Benedek Anna, Kiss Törék Ildikó, Nagy Béla, Elisabeta Pop és Varga Vilmos segített.
- 3 Például a kaposvári Csiki Gergely Marat/Sade-ja, amelynek „rendszerellenes” utalásaira az MKP Központi Bizottsága is reagált. Lásd: Eörsi László: „Megbombáztuk Kaposvárt”. Budapest, Napvilág Kiadó – 1956-os Intézet Alapítvány, 2013.
- 4 Kulturális politizálás alatt – Katherin Verderyt követve – olyan műalkotások létrehozását és „forgalmazását” értem, amelyek politikai üzenetet is hordoznak. Lásd: Katherine Verdery: Compromis și rezistență. București, Editura Humanitas, 1994.
- 5 Diskurzus alatt – Niedermüller Pétert követve – olyan beszédeket és cselekvéseket értek, amelyek meghatározzák egy társadalom szociokulturális szókincsét. Niedermüller Péter: A nacionalizmus kulturális logikája a posztoszocializmusban. In: Századvég 16, 2000, 91–109.
- 6 A kisebbségi nemzetépítés – a többségihez hasonlóan – az a folyamat, amely során egy elit csoport létrehozza ill. újraterelemi a nemzet számára fontos intézményeket, értékeket, szimbólumokat. Lásd: Rogers Brubaker: Nationalism Reframed. Nationhood and the National Question in the New Europe. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- 7 Marian Petcu: Putere și cultură. O istorie a cenzurii. București, Editura Polirom, Iași, 1999.
- 8 Liviu Malița (ed.): Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989, Cluj-Napoca, Editura EFES, 2006.
- 9 „Cultivarea atitudinii înaintate față de muncă, [...], făurirea societății socialiste, [...], afirmarea noului în toate domeniile de activitate, [...] combaterea manifestărilor negative din conștiința și comportamentul unor oameni, „formarea și dezvoltarea concepției materialist-dialectice despre lume și societate, promovarea relațiilor militant-umaniste, lupta pentru pace și progres social, pentru buna înțelegere între popoare”, „afirmarea principiilor eticii și echității socialiste, perfecționarea relațiilor sociale, adâncirea democrației și întărirea legalității socialiste”. Arhivele Naționale, Fond: CC al PCR, Ideologie și propagandă, dosar 1984/25.
- 10 „Demascarea dogmatismului religios, afirmarea încrederii în forțele rațiunii, în valorile umaniste.” Arhivele Naționale i. m. Tolszto: Háború és béke. Referátum. A Nagyváradi Állami Színház Archivuma, regisztrálatlan dokumentum.
- 11 Antonela Capelle-Pogăcean: Le theatre et ses publics ou la société socialiste en représentation à Oradea (Roumanie). In: Nadége Radaru – Antonela Capelle-Pogăcean: Vie quotidienne et la pouvoirs sous le socialisme. Paris, Éditions Karthala, 2010, 351–464.
- 12 Viorel Cacoveanu: Fericitul Viorel ... și valsul de la miezul nopții. In: Teatrul de azi, 1990/6, 20–24.
- 13 Domokos Géza: i. m.
- 14 D. Lőrincz József: Az átmenet közéleti értékei a mindennapi életben. Csikszereda, Pro Print Kiadó, 2004, ill. D. Lőrincz József: Ambivalent Discourse in Eastern Europe before 1989. In: Hunyadi Attila Gábor (szerk.): State and Minority in Transylvania 1918–1989. Studies on the history of the Hungarian Community. New York, Columbia University Press, 2012, 521–548.
- 15 Interjú Nagy Bélával, az akkori irodalmi titkárral.
- 16 „Personajele înzestrate cu atitudini și caractere umane nobile, justifică alegerea noastră în dorința ca și prin această reprezentare să contribuim la educarea spectatorului în spiritul prieteniei, a păcii și a colaborării între oameni.” A Háború és béke referátuma, a Nagyváradi Állami Színház archivuma, nem regisztrált dokumentum.
- 17 Interjú Kiss Törék Ildikóval, a magyar társulat akkori tagozatvezetőjével.
- 18 Interjú Kiss Törék Ildikóval, a magyar társulat akkori tagozatvezetőjével.
- 19 Zilahy Lajos: Fatornyok. A Színház példánya, 56.
- 20 Zilahy: i. m., 78.
- 21 Interjú Nagy Bélával, a magyar tagozat akkori irodalmi titkárával.
- 22 Interjú Nagy Bélával, a magyar tagozat akkori irodalmi titkárával.
- 23 Bakk Miklós: Az RMDSZ mint a romániai magyarság politikai önmeghatározási kísérlete 1989. In: Regio, 1999/2, 81–115.
- 24 Antonela Capelle – Pogăcean: i. m.
- 25 Bányai Éva: Sikertörténet kudarccokkal (Bukaresti életutak). Kolozsvár, Komp-Press Korunk Baráti Társaság, 2006.
- 26 D. Lőrincz József: i. m.
- 27 Liviu Malița (ed.): Cenzura în teatru. Documente. 1948–1989. Cluj-Napoca, Editura EFES, 2006. A Sajtóigazgatóság intézményi tagolódásáról lásd: Arhivele Naționale ale României, fond CPT, d.1/1966, fond CPT, d. 1966/2, 2–12.
- 28 Kiss Ágnes: The Witch’s Brew of Censorship. Coordination and Control within the Censorship System. Kézirat, 2008. A Párt és a Kulturális Tanács szerepét azért is fontos elkülöníteni, mert cenzúra alatt gyakran azt a – formálisan – több intézményből álló hatalmi konglomerátumot értjük, ami olykor határozottan, sőt agresszíven korlátozta a kulturális intézményeket.
- 29 Liviu Malița: i. m.
- 30 Domokos Géza: Igevár. Kriterion-történet tizenhat helyzetben elmondva. Kolozsvár, Polis Könyvkiadó, 2000. „Pár percen múltott” beszélgetés Domokos Gézával. In: Bányai Éva i. m., 133–165.
- 31 Központ és vidéki szervezetek viszonyáról lásd: Arhivele Naționale ale României, fond CPT, d.1966–1969, 136.

Kategoria: színház
Denumire autor: Plainer Zsuzsa

Látó Szépirodalmi Folyóirat