

===== 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 világképet 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*<sup>1</sup> 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*”,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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*”,<sup>5</sup> és „*az esztétikai dogmatizmus merev tételei is felbukkannak: a realizmus nevében individualizmusnak számít a művészi egyéniség minden szokatlanabb megnyilatkozása*”.<sup>6</sup> Ezt a korszakot összegzi és zárja le az 1954 nyarán lezajló színbírálat-vita, amelyen már érezhető a lapban elinduló „*fokozatos oldódás*”<sup>7</sup> 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,<sup>8</sup> „*hanem úgy, hogy sűrűn ellátogatnak az üzemekbe, a kollektív-gazdaságokba, vagy a bányákba*” – tette hozzá Hajdu Győző.<sup>9</sup>

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”.<sup>10</sup> 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*,<sup>11</sup> 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 megfutamodják az objektív valóság elől.”<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup> Az új nyelv színházi változatát rutinosan használták a színikritikusok is, akik elsősorban nem esztétikai, hanem ideológiai elvárással közeledtek a színházi eseményhez, amelyektől azt várták el, hogy az osztályharcot mutassa meg, hogy érzékeltesse az új, szovjet embert, és neveljen.<sup>14</sup> 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.*”<sup>15</sup> Vagy: „*A Székely Színház megragadta Gorkij művének helyes értelmezését.*”<sup>16</sup> 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.*”<sup>17</sup> 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.*”<sup>18</sup> 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 György<sup>19</sup> *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, történet-központúság) 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.*”<sup>20</sup> 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 Ervin<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> Gergely Géza hangsúlyozta a színház sajátos, ösztönművészeti 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”.<sup>23</sup>

Oláh Tibor<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup>

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,<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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*”,<sup>29</sup> viselkedjék felelősségteljesen, ne legyen durva, kíméletlen (természetesen a színésszel), és ne riadjon vissza a dicsérettől sem.<sup>30</sup>

A színibírálati vita mérlegét elkészítő, a szerző feltüntetése nélkül megjelent cikk meglehetősen semmitmondó írás. Összegezte a vita eredményeit, és pótolta a belőlük hiányzónak 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.*”<sup>31</sup>

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 szolgáltatója, akkor a feladata nem más, mint az, hogy „*alázattal viszonyuljon a szöveghez, és a szöveg igazságának és szépségének maradéktalan érvényre jutásán fáradozzék*”.<sup>32</sup> 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 nagybácsi-jának 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*”.<sup>33</sup> 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 színbírálat-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)*”.<sup>34</sup> 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.*”<sup>35</sup> 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*”,<sup>36</sup> az *Útunk* 1954-es színbírálat-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 színbírálat 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.

---