

Universitatea de Arte din Târgu Mureș

Școala de doctorat

Teză de doctorat științific în domeniul teatru și artele spectacolului
(Kivonat // Rezumat)

Szabó Róbert Csaba: Hősök kultusza a színházi és filmes emlékezetben a romániai magyar kultúrában 1945-1975 között // Cultul eroilor în memoria teatrală și cinematografică în cultura maghiară din România între anii 1945-1975

Témavezető tanár: Dr. habil. Ungvári Zrínyi Ildikó, professzor

2024.

SZABÓ RÓBERT CSABA

Hősök kultusza a színházi és filmes emlékezetben a romániai magyar kultúrában 1945-1975 között

(Kivonat)

A romániai államszocializmusban (1945-1989) az uralkodó ideológia szerinti kulturális és közösségi emlékezetalkítás a hősök kultuszára fektette a hangsúlyt. A hősök kultuszának felépítéséhez, a hősök felemelkedésének dramaturgiájához az államhatalmi narratíva a történelem újramondását használta. A múlt cselekményesítése¹ során a *valós* és a *valós lehetett volna* közötti megkülönböztetés eltűnik. A kutatásom tétje nem más, mint hogy bizonyítsam azt az állítást, hogy az államhatalom a hősök kultuszának építésén keresztül igyekezett alakítani, befolyásolni és irányítani a kulturális és színházi emlékezetet Romániában.

Az általam vizsgált időszak 1945 és 1975 közé esik. 1975 nem jelent egyértelmű politikai korszakhatárt, viszont a visszarendeződés, az 1968-as nyitás után következő bezárkózás a dekád közepére visszafordíthatatlanul véglegesnek látszott, megmásíthatatlannak, ezért tekintek úgy rá, mint amely mégis egyfajta záróvonal a háborút követő évtizedekben. Ráadásul ha figyelembe vesszük, hogy 1975-ben jelenik meg a *Ștefan cel Mare* című hőseposznak szánt történelmi játékfilm, és végigtekintünk a második háború utáni éveket követő harminc éven, akkor láthatjuk, hogy az államhatalom hősképe a parasztmunkástól 1975-re a nagy király alakjáig jut el, vagyis a nép egyszerű fiának hősképéről a nagy Vezér alakjára helyeződik át a hangsúly.

A kijelölt korszak határain belül általam kutatott színházi folyamatok és magyar nyelvű előadások, a romániai magyar és román nyelvű sajtóban megjelenő szövegek, illetve román gyártásban (és részben korprodukcióban) megvalósult filmek elemzése alapján azt feltételeztem, hogy a színház és a mozi a történelmi tárgyú dramatikusan szövegek és filmek közvetítőiként jelentősen alakították a kulturális és közösségi emlékezetet. E feltevés bizonyítására (főképp) a marosvásárhelyi Székely Állami Színház előadásain keresztül, illetve marosvásárhelyi megemlékezések mentén (Ady- és Bolyai-ünnepségek) vizsgáltam a kultuszépítést, valamint a román (történelmi) filmekben a hősök kultusza kialakításának módozatait, az emlékezeti helyek létrejöttét. Kutatásom során a korabeli sajtóban fellelhető

¹ Hayden White kifejezése. Bővebb értelmezését lásd a Módszertani közelítés c. fejezetben

anyagokat használtam, valamint levéltári anyagok (a korszak egyik legfontosabb irodalmi folyóiratának, az *Igaz Szónak* a szerkesztői levelezés archívumát) és kisebb mértékben az *oral history* módszerét.

A hivatásos és a műkedvelő színjátszás (intézményesített) összefonódásai az 1948-1953 közötti Romániában című fejezetben azt feltételeztem, hogy az államhatalom kultúrpolitikája, kulturális (és színházi) emlékezetet alakítani igyekvő szándéka a hivatásos és a műkedvelő színjátszás közötti szakmai határvonalat megpróbálta elmosni abból a célból, hogy ideológiailag egységesítse. Kutatásom eme szakaszában Taub János 1970-es *Ne szólj közbe, hallgass végig* című, az 1939-es segesvári Petőfi-ünnepségeket megidéző politikai-agitációs drámája előadásának elemzése közben felmerülő kérdések hatására úgy gondoltam, hogy meg kell vizsgálnom a második háború utáni kulturális átrendeződés intézményes kereteit. Az 1945 után kialakuló, de az 1948-as Román Munkáspárt választási győzelme és az államosítások elkezdődése után lendületet vevő műkedvelői, falusi- és városi színjátszókörök hálózatának kiépítése, az e köré létrehozott kultúrversenyek és intézményi keretek folyamatának megértése elkerülhetetlennek tűnik nem csak kizárólag az ötvenes évek mintáihoz visszanyúló Taub-előadás, hanem az új hősök panteonját létrehozó államhatalmi szándék megértése szempontjából is. Az 1948-cal kezdődő kultúrharc legfontosabb fórumaként jegyzett *Művelődési Útmutató* című periodika hatalmas számú dramatikus szövegének publikációja révén a színjátszó tömegek számára *új hősöket* kínált fel. Elemzésem során igyekeztem azonosítani és körülírni ezeket az új hősöket, rávilágítva a hivatásos színházak felé támasztott repertoárbeli igényekből fakadó kényszerhelyzetekre – a műkedvelői és professzionális színjátszás összefonódásaira.

Szintén a jelzett fejezetben tárgyaltam az ötvenes évek két legtöbbet játszott, kortárs romániai magyar szerzők által írt drámából létrejött előadásokat, a Sütő András – Hajdu Zoltán páros *Mezítlábas menyasszonyát* és Simon Magda *Százházas lakodalomját* mint a Taub János által rendezett előadás szövegekönyvének főképp ideológiai, kisebb részben dramaturgiai előképeit. Mivel a Taub-előadás a Román Kommunista Párt ötvenedik évfordulójára született, és az illegalista munkásmozgalom Petőfi-ünnepségeire reflektál, elkerülhetetlen a háború utáni Petőfi-kultusz alakulásának rövid elemzése is.

Az Új és új hősöket. Az 1957-es Ady-ünnepség mint emlékezeti hely című fejezetben a kultuszteremtés folyamatát elemeztem az 1950-es évek Romániájában az egész országra kiterjedő Ady-ünnepségek kapcsán. Tágabban azt kutattam, hogy a háború után berendezkedő államszocialista hatalom hogyan vezette be hőstípusait irodalomban és színházban, saját emlékezeti helyeket hozva létre ezáltal. A Pierre Nora-i értelemben használt

lieu de mémoire-okat vizsgálva az tűnik fontosnak, hogy a hatalom által megteremtett új emlékezeti helyek – múzeumok, szobrok, hősök, életművek, színházak irodalmi estjei stb. – **a folytonosság látszatát keltik**, valójában azonban gyökeresen új üzenetet közvetítenek, és ezt főként a kultusz középpontjába állított hősön keresztül próbálja elérni.

A színház a testvéri együttélés jegyében (1954-1957) című fejezetben az 1950-es évek marosvásárhelyi színházi, kulturális emlékezetalakításának három példáját vizsgáltam. Az Állami Székely Színháznak az 1950-es évek közepén, a román-magyar *testvéri együttélés* ideológiai szempontjai szerint létrehozott, általam kiemelt három előadás a következő szerzők drámáinak színpadra állításából valósult meg: Illyés Gyula *Fáklyaláng*, Horváth Ágoston *Varga Katalin* és Kós Károly *Budai Nagy Antal*. Az 1954-es, 1955-ös és 1957-es előadások körüli hatalmi beszéd elemzése kapcsán azt állítom, hogy Marosvásárhelyen, az 1950-es évek derekán a szigorúan ellenőrzött, kritikai állításokkal kísért repertoár alakítása a hatalomnak a történelmi emlékezet, azon belül a színházi emlékezet létrehozásának, „befolyásolásának” egyik kísérlete. A három kiemelt előadást a játszott drámák műfaji jellege, a történelmi dráma köti össze, továbbá az, hogy a magyar-román együttélést tematizálja különböző korok különböző történetei – és persze hősei által.

A szakirodalom téziseinek alkalmazása során tárultak fel olyan folyamatok, amelyek meghatározták az 50-es évek színházcsinálását, és ebből vetődtek fel lényeges kérdések, így az ideológiai-esztétikai viszonya. Izgalmas kérdésnek tartom, hogy az ideológiai alapon beemelt elemeket mennyire tette magáévá egy-egy előadás, lehet-e arról beszélni, hogy az ideológiai követelményből átkerültek-e az esztétikai tartományba bizonyos elemek? Mi segít sok évtized távlatából, mozgóképfelvétel nélkül, megállapítani, hogy egy-egy előadást mennyire itatott át a hatalom által rákényszerített eszmei mondanivaló?

A Bolyai-kultusz alakulása a marosvásárhelyi színházi emlékezetben 1968 után című fejezetben azt vizsgáltam, hogy a színházi emlékezet Marosvásárhelyen miképp gondolta újra az 1968-as romániai politikai és kulturális nyitás után a Bolyai-kultuszt. Ehhez az 1956-57-es Bolyai-ünnepségeket és a Bolyai-szoborállítást elemeztem, valamint Németh László drámájának, *A két Bolyainak* az 1970-es színpadra állítását.

Vizsgáltam Németh László író 1970-es marosvásárhelyi látogatását is, mint az emlékezeti helyek létrejötté, a kulturális emlékezet alakítása szempontjából fontos mozzanatot, Németh látogatása szorososan beilleszthető a marosvásárhelyi kulturális emlékezet és emlékezeti helyek kialakításának folyamatába, amit a korábbi fejezetben végzett kutatás során azonosítottam, így az 1954-ben a *Fáklyaláng* előadására érkező Illyés Gyula, majd az 1957-es Ady-ünnepségek alkalmából Bölöni György író Marosvásárhelyre látogatása sorába.

Végezetül *A hős kultusza a román filmekben (1948-1975)* című fejezetben a filmipar állami kézbe kerülésének kezdetétől 1975-ig forgatott filmek elemzését végeztem el a hős alakján keresztül. A Romániában széles tömegekhez eljutó nagyjátékfilmek (több milliós nézettség) fontosságát felismerő államszocialista hatalom a történelem újramondását valósította meg a román filmekben. A kezdeti agitációs munkát végző, a háborúból hazatérő, a szovjet modellel megismerkedő és befogadó hős alakja az 1960-as évektől a nemzeti hős alakja felé kezd eltolódni. Az ország egységét létrehozó vagy arra kísérletet tévő történelmi hőseket bemutató filmpozsok egyben az államhatalmi politikában bekövetkező változásokat is jelzik. Az 1970-es években meghirdetett egységdiskurzus² nagy alapműveivé váló *Mihai Viteazul* és *Ștefan cel Mare* című filmek az idegen hatalmakkal szembeszálló nép Vezetőjének kultuszát helyezik előtérbe. A dák eredetet dramatizáló *Dacii* és a *Columna* című filmek pedig kiegészítik a nagy nemzeti elbeszélést, és azok hőseivé váló ősi uralkodókat.

A román filmek hőstípusainak elemzését Bordwellnek a szovjet filmek kapcsán tett megállapításai alapján végeztem. Mivel azonban dolgozatomban nincs hely a teljes filmek vizsgálatára, ezért nyolc, a korszak meghatározó filmjeiben szereplő hős halálának vizuális ábrázolására szorítkoztam. A hős halála vizuális megjelenítésének vizsgálatakor azt feltételeztem, hogy az erőteljesen szovjet ideológiai hatás alatt álló 1945 utáni román film a szovjet filmek stilisztikai eszköztárának átvételével dolgozik. Az elemzésben a Bíró Yvette által leírt montázs-meghatározásokat használtam. Bíró kétféle montázst különböztet meg: az első az elbeszélő, narratív montázsnak nevezi, míg a másodikat expresszív montázsnak. A narratív montázs „a legegyszerűbb módon állítja logikai és kronológiai sorba a filmszalagra rögzített képrészleteket (...) hogy egy történetet meséljen el.”³ Az expresszív montázs „a plánok különleges egymás mellé helyezését jelenti. (...) a montázs maga is meghatározott érzelmet és gondolatot fejez ki.”⁴ A filmek elemzését rendkívül fontosnak tartom a hősök kultuszának elemzésében, hiszen az államhatalom propaganda eszközként tekintett a széles tömegekhez eljutó filmre, és így az feltételezhető, hogy az elsődleges számú médiumnak számított a hősök kultuszának alakításában. Míg számos színházi előadásról nem áll rendelkezésre mozgóképes felvétel, addig a kutatott korszak filmjeinek mindegyike elérhető. A nagyjátékfilmek hősei elemzésének eredményei, feltárt összefüggései így hozzájárulnak a

² Stefano Bottoni: A sztálini „kis Magyarország” megalakítása, 1952. In: Bárdi Nándor (szerk.) *Autonóm magyarok? Székelyföld változása az „ötvenes” években*. Pro Print Kiadó, Csíkszereda, 2005. 307-353.

³ Bíró Yvette: *A hetedik művészet*. Osiris Kiadó, Budapest, 2003., 83.

⁴ Bíró, im., uo.

színházi emlékezet kutatásához. Murai András egy adott korszak filmjeiből kitapintható kollektív emlékezet jellemzőit akkor látja feltárhatónak, ha az elemzés a filmek szerkezetét és filmnyelvi sajátosságait vizsgálja. Ezt a vizsgálatot „elsősorban a filmalkotások két alapvető komponensén, a képi megjelenítés (például képkeret, plánok, díszletvilág, fények, színek alkalmazása) és az elbeszélő szerkezet (például narrátor, időkezelés, műfaji sémák) sajátosságain keresztül érdemes megközelíteni. A cél az emlékezési alakzatok feltárása, ezért a korszakhatárookra, a korszakhatárokon belüli hasonlóságokra, és az egyes időszakok eltéréseire, a változásokra is figyelni kell.”⁵

Történelmi kontextus

Az alábbiakban az 1945 – 1975 közötti Románia, azon belül a mai értelemben vett Maros megye és részben a Székelyföld történelmi-politikai kontextusát vázolom röviden, érintve a háború után létrejövő, a kultúrharc kezdeti éveiben fontos szerepet vállaló Magyar Népi Szövetséget. Szintén felvázolom a kutatás tekintetében fontos aspektusait a Maros Magyar Autonóm tartomány megalakulásának és történetének. Kitérek az 1960-as évek közepétől kezdődő „enyhülésre”, az internacionalizmusról a nacionalizmusra való áttérés államhatalmi irányváltásaira, az 1968 jelentette nyitásra, majd az 1970-es években elkezdődő visszarendeződésre.

Bárdi Nándor történész az 1948-1961 közötti időszakot a romániai magyarság történetében hét töréspont mentén vázolja fel az általa szerkesztett, az ötvenes éveket kutató tanulmánykötet előszavában.⁶ Az első töréspont Bárdi szerint az 1948-as államformaváltás, amikor királyságból népköztársasággá alakul Románia⁷. A második az 1949 nyarán beinduló kollektivizálás, a Magyar Népi Szövetségen belüli tisztogatások és egyházi letartóztatások kezdete. A harmadik az 1952 nyarán létrejövő új alkotmány és a Magyar Autonóm Tartomány létrehozása. A negyedik Gheorghe Gheorghiu Dej uralmának konszolidációja. Az ötödik az 1956 márciusától 1957 első hónapjaiig „a magyar kulturális elit a magyarországi változások hatása alá kerül és annak adaptációját reméli Romániában.”⁸ A hatodik töréspont a desztalinizáció helyetti tömeges megtorlások, a különálló magyar intézmények felszámolása, a nacionalizációs folyamatok elkezdése rendszer szinten. A hetedik a MAT határainak

⁵ Murai András: *Film és kollektív emlékezet*. Savaria University Press, Szombathely, 2008., 49.

⁶ Bárdi Nándor: Előszó. Egy kutatási program tapasztalatai. In: Bárdi Nándor (szerk.) *Autonóm magyarok? Székelyföld változása az „ötvenes” években*. Pro-Print Kiadó, Csíkszereda, 2005.

⁷ A köztársaság kikiáltása 1947. december 30-án történik, de I. Mihály király pár nappal később mond le, majd 1948. január 3-án hagyja el Romániát.

⁸ Bárdi, im., 11-12.

megváltoztatása és vezetőinek leváltása 1961-ben. Bárdi arról ír, hogy az 1956-os magyarországi események után a romániai magyar elit részéről történő reintegrációs törekvések hatására Románia magyarságpolitikája megváltozik: „a lenini-sztálini nemzetiségpolitikai koncepció és az arra építő magyar kisebbségi kommunista elit ideológiai legitimitása”⁹ a MATon belül és kívül is jelentősen meggyengült. Bár a történész szerint a Ceaușescu vezette új politikai erőközpont kialakításakor újra megerősödött (1965-1968-1972), „ez nem jelentett stratégiai fordulatot.”¹⁰

A Magyar Népi Szövetséget 1944-ben hozták létre, aminek elsődleges célja az volt, hogy Románia magyar lakosságát integrálja, bevonja a politikai életbe.¹¹ Az 1944-45-ös Maniu-féle és a szovjet katonai adminisztráció negatív tapasztalatai Románia magyar lakosságát a baloldali politikai formációk orientációja felé tolták, ami Stefano Bottoni szerint azt jelentette, hogy a „még döntően konzervatív-keresztény beállítottságú erdélyi magyar közösség 1944-1945 között az egyetlen engedélyezett, monopolhelyzetben lévő politikai, kulturális és társadalmi szervezethez, a Magyar Népi Szövetséghez fordult.”¹² A politikai és kulturális, valamint társadalmi kérdéseket egyszerre felvállaló MNSz-re hárul többek között a romániai magyar színjátszás újrászervezése és annak ellenőrzése, aminek leglátványosabb folyamata a műkedvelő színjátszás mozgalomszerű, felülről irányított és kontrollált átalakítása volt. Az MNSz 1945. május 6-ikán tartja meg Kolozsváron az első kongresszusát, mely során száz tagú Központi Intéző Bizottságot választanak meg, amiből tizenegy küldött kerül a Központi Végrehajtó Bizottság élére. A KVB elnöke Kurkó Gyárfás lesz, a további tíz tag között ott találjuk Balogh Edgár író és kritikust. A kongresszuson létrejönnek a különböző szakbizottságok, többek között a közművelődési szakbizottság.¹³ Csákány Béla, az MNSz titkárának visszaemlékezése szerint Szentimrei Jenő, majd Méliusz József művészeti felügyelőként való kormánykinevezései az MNSz segítségével „azonnali könnyítést jelentett többek között a műkedvelő színjátszás területén, mert a magyar műsorok engedélyezése az ő hatáskörébe ment át.”¹⁴ A több, 1944 után induló periodikában és napilapban kiadói szerepet betöltő MNSZ politikai alakulatként a Népi Demokrácia Frontja választási koalícióban indul az országos választáson a Román Munkáspárttal (és néhány másik párttal szövetkezve), azonban a választási győzelem után az egypártrendszer erőszakosan kialakítani akaró

⁹ Bárdi, im., 13.

¹⁰ Bárdi, im., uo.

¹¹ Stefano Bottoni: *Sztálin a székelyeknél. A Magyar Autonóm Tartomány története (1952-1960)*. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2008. 13-14.

¹² Bottoni, 2008, uo.

¹³ Csákány Béla: A két magyar népi szövetség. In: *Korunk*, 1995/7., 113.

¹⁴ Csákány, im., 114.

Munkáspárt fokozatosan kiszorítja, végül 1953-ban felszámolja az MNSZ-t. Az MNSZnek a háború utáni évek során végrehajtott munkájának nyoma a kulturális életben jelentős változásokat eredményezett.

Az MNSZ jelentőségének csökkenése összefüggött a Magyar Autonóm Tartomány 1952-es létrejöttével is. A „történelmi Székelyföldet egybefogó politikai-adminisztratív szerkezet” létrehozását Novák Csaba Zoltán szerint az 1948-as alkotmánnyal elkezdődő „reform” folyamat előzte meg, ami a Román Munkáspárt intézményesítését jelentette.¹⁵ E folyamat lényege a „párt és a társadalom kapcsolatának újrafogalmazása” volt, és amely során jelentős elitcsere zajlik le. A kádercsere eredményeképp a MAT vezetőségében a magyar káderek száma megugrott, ez az elit pedig, Novák szerint, igyekezett a központi utasításokat betartani, végrehajtani, vagyis hűségesen követte a Párt irányelveit, ami a kulturális intézmények működtetésére is vonatkozott.

Stefano Bottoni szerint a MAT 1952-es létrehozásával a magyar kérdés országos szintűről regionális kérdéssé szűkült le, a „MAT célja a székelyföldi lakosság fokozott politikai és társadalmi integrációja volt”, ami 1956 után jelentősen átértelmeződött és Erdély „állambiztonsági ügyévé vált.”¹⁶ A szovjet mintára létrehozott MAT első kongresszusán, 1953-ban (még Sztálin halála előtt) a MAT első számú vezetője, Csupor Lajos „a Sztálin vezette nemzetközi munkásmozgalom sikereihez sorolta a MAT létrehozását”, amiben a Szovjetunió kulcsszerepet vállalt.¹⁷ A magyar etnikumnak az autonómia keretein belül történő „helyzetbe hozása”, „a kisebbség politikai integrációjának elmélyítése” Bottoni szerint azok a célok, amelyek a MAT létrehozását meghatározták. Sztálin halála után a miniszterelnöki pozícióban lévő Gheorghiu-Dej feloszlatja az MNSZ-t, továbbá több sajtóterméket is beszüntet. Létrejön ugyanakkor Marosvásárhelyen az *Igaz Szó*, valamint az MNSZ országos napilapja nevet változtatva *Előreként* jelenik meg a továbbiakban. A román államhatalom a szovjet vezető halála után nem lép az enyhülés útjára, egyfelől tisztogatások kezdődnek, másfelől a kultusztörvények szigorúbb betartására törekedik. Attól tartva, hogy a vallási ünnepeket rendszerellenes megmozdulásokra használhatják a hívek, az RMP a pünkösdi búcsútól való távoltageásra utasítja a tartományi szerveket. Bottoni szerint a Tartományi Bizottság „összetett kulturális akciótervet dolgozott ki”, amiben centrális szerepet szántak a magyar kulturális intézmények számára. A Kolozsváron,

¹⁵ Novák Csaba Zoltán: A Magyar Autonóm Tartomány elitjének kialakulása és megszerveződése. In: Bárdi Nándor (szerk.) *Autonóm magyarok? Székelyföld változása az „ötvenes” években*. Pro-Print Kiadó, Csíkszereda, 2005. 382.

¹⁶ Bottoni, 2008, 15.

¹⁷ Bottoni, 2008, 75.

Marosvásárhelyen, Nagyváradon és Sepsiszentgyörgyön működő állami magyar színházak rendezőit és színészeit mozgósítva „a katolikus lakosságú rajonokban egy teljes héten át naponta három-négy előadást” tartottak nevezett intézmények, ugyanakkor tíz mozikaravánt indítottak útnak, amelyek a legelszigeteltebb falvakba is eljutottak, alternatív programot kínálva a csíksomlyói búcsú idejére.¹⁸

Bottoni 1956 elejére teszi a bukaresti központi vezetőség és a MAT vezetősége közötti patthelyzet kialakulását, aminek következtében az RMP központi vezetősége a művelődési osztályok szigorúbb intézményes ellenőrzésére törekedett, ellensúlyozva a magyar nyelvű intézmények túlzott autonómiára törekvését.¹⁹ Bárdi Nándor szerint Dej 1952-es hatalmi pozíciójának megerősödése és 1956 között míg a MAT-on belül a társadalomátalakítás folyamata magyar nyelven zajlik, addig a MAT-on kívül beszűkül a magyar nyelv használata.²⁰ Az 1956-os magyarországi események hatására a Bukarest által elindított megtorló akciók, letartóztatások ugyan elkezdődtek, de a MAT pártvezetése „az értelmiségi közhangulatnak igyekezett megfelelni” az egyszerre lokális és nemzeti hagyomány felelevenítését jelentő Bolyai-szobor felállításával. A Bolyai-szoborállítást ugyanakkor Bottoni szerint az elkövetkező években nem követte semmiféle más gesztus a hatalom részéről, az 1958-tól felerősödő nacionalizmus ezt lehetetlenné tette.²¹

Bárdi Nándor 1957-1961 közé teszi (a magyarországi eseményeket követő romániai megtorlások részeként) az önálló magyar intézmények felszámolását és összevonását más román intézményekkel, valamint a MAT átalakításának folyamatát. 1965-ig zajlik ezen folyamatok konszolidációja, majd Nicolae Ceaușescu hatalomra jutását négy korszakra osztja. Dolgozatom szempontjából az első két korszak a releváns: az első három évet „a nemzeti függetlenségi politika hangoztatásával együtt a liberalizációs tendenciák és új magyar politikusok, értelmiségi csoportok megjelenése jellemzi”²², majd az 1968-tól következő 4-6 év „a magyar elittel való kiegyezés korszakának tekinthető, intézményalapításokkal”, amit aztán az 1972-től meghirdetett kultúrforradalom zár le, és ami a magyar nyelvű intézmények leépülését hozza magával. A MAT megszüntetése 1968-ban történik, a Bárdi által a hatalomnak a magyar elittel való kiegyezésnek nevezett folyamat

¹⁸ Bottoni, 2008, 93.

¹⁹ Bottoni, 2008, 129.

²⁰ Bárdi Nándor: *Otthon és haza. Tanulmányok a romániai magyar kisebbség történetéről* (kézirat), 326. https://web.archive.org/web/20140123110345/http://www.mtaki.hu/data/userfiles/Bardi_kezirat.pdf (Utolsó letöltés: 2023. március 6.)

²¹ Bottoni, 2008, 134.

²² Bárdi, uo. https://web.archive.org/web/20140123110345/http://www.mtaki.hu/data/userfiles/Bardi_kezirat.pdf

közepén, amikor a hatalom csúcsán álló Nicolae Ceaușescu elítéli a prágai bevonulást és nem vesz részt azon.

Lucian Boia történész az 1964 és 1971 közötti korszakot a „román nemzeti értékek fokozatos rehabilitálásaként” jellemzi, egyben (az ötvenes évekhez képest mindenképp) viszonylagos nyugalmi időszakként írja le a jelzett hét évet.²³ Boia az internacionalizmusból a nacionalizmusba való átvezetésként tekint a korszakra, amely például szorgalmazza és elősegíti a filmgyártásban a nagy nemzeti eposzokat elbeszélő, hatalmas nézőszámokat elérő egész estés játékfilmek megszületését.

Módszertani közelítés. A hősök mint emlékezeti helyek

A háborúban elesett katonák temetőjének térbeli mássága (a sírok és fejfák szabályos sorokba rendezése, geometrikus kialakítás, külön parcella biztosítása, egyéb térbeli elrendezés, például járda és lépcsősorok kialakítása stb.) Gyáni Gábor szerint a katonai halál és a civil elhalálozás különbözőségére hívja fel a figyelmet.²⁴ Gyáni megállapítása alapján azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az emlékezés sok tekintetben a különbözőség kiemelése. Másképp emlékezünk a háborúban elesett katonákra és hősökre, és másképp a civil élet halottjaira. A hősrre való emlékezés aktusa így a térben létrehozott közösségi emlékezeti hely alakítója. A hős történetére, alakjára való emlékezés eltér a békés körülmények között meghalt emberre való emlékezéstől, ami sokkalta személyesebb. A hős halálára való emlékezés egyben a közösségért tett önfeláldozás példájára való szükséges emlékezés aktusa, egyfajta hála, amellyel az életben maradottak tisztelegnek a halottaiknak az önfeláldozásukért cserébe. Az emlékezés halálhoz kötöttsége (az elhunyt hősnek jár a tisztelet) Gyáni szerint a Nagy Háború után módosult, „a hőskultusz korábban sokkal inkább az élők kiváltságának számított.”²⁵

Dolgozatom kultúraelemzés, a színjátszás története, emlékezetkutatás és politikatörténet is. Azt feltételeztem, hogy kulturális jelenségek elemzése révén politikai-társadalmi folyamatokra lehet rálátni, és fordítva: a politikai folyamatok elemzésével annak kulturális emlékezetet befolyásoló igyekeztére, döntéseire, döntéseinek miértjeire, összefüggéseire derülhet fény. Az emlékezetkutatás a jelen dolgozatban a hős, a hősök

²³ Lucian Boia: *Történelem és mítosz a román köztudatban*. András János fordítása. Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 1997., 98.

²⁴ Gyáni Gábor: *A történelem mint emlékmű*. Kalligram, Budapest, 2016. 166.

²⁵ Gyáni, im., 157.

alakjait próbálja azonosítani abban a kontextusban, amely újfajta jelentéssel tölti fel és teszi használhatóvá azokat a jelen ideológiai üzenetébe ágyazva.

Feltevődik a kérdés, hogy a hős fogalmának melyik jelentését használom, amikor dramatikusan szövegek színpadra állítását vizsgálom, és amikor ezek az előadások a kulturális emlékezet alakítására szolgálnak sok esetben? És ugyanígy: a filmvászon hőse *miféle* hős?

Ahogy azt Patrice Pavis a *hős* szócikkében kifejti, „a hős olyan alaktípus, amely nem mindennapi képességekkel rendelkezik”²⁶, és a félisteni rangra emelt hős a görög mitológiában az egyszerű halandók fölött áll. Tovább lépve, Pavis a klasszikus hős kapcsán kifejti, hogy az kizárólag „a királyok és hercegek cselekedeteit bemutató dramaturgiában van,”²⁷ és az ő cselekedeteik példaértékűek. Az államszocializmus éveiben publikált Világirodalmi Lexikon szerint az újkori epika hőse már „központi figurát jelentett, s nem kiemelkedő jellemet.” Ezt Pavis gondolata is megerősíti: a hős „elveszíti példázat értékét és mitikus voltát”²⁸ a 19. századtól kezdődően. Tehát, ha nagyon leegyszerűsítjük, a görög mitológia emberek fölé emelkedő hősén át a királyok dramaturgiáján keresztül úgy érkezünk el a 19. századhoz, hogy a hős alakja mindkét erejét, a mitikust és erkölcsi nagyságát is elveszíti.

A pozitív hősről a *Világirodalmi Lexikon* így ír: „Az ideálhoz való viszonya tekintetében lehet az ideált megtestesítő, azzal egybevágó pozitív hős vagy azzal ellentétes negatív hős,”²⁹ majd kiegészíti azzal, hogy a dogmatizmus jegyében a személyi kultuszhoz rendelhető szemléletben uralkodott az az elvárás, hogy „minden egyes műben szerepeltessenek olyan pozitív hősokeket, akik a szocialista embereszményt minél tisztábban testesítik meg.”³⁰ Bahtyin, a szerző és a hős viszonyában érinti ezt a kérdést, kijelentve, hogy „előfordul, hogy a szerző olyan gondolatokat ad közvetlenül a hőse szájába, melyek elméleti vagy etikai (politikai, társadalmi) jelentésük szempontjából a sajátjai, s ezt azért teszi, hogy meggyőzzön igazukról és propagálja őket, ám ez már nem nevezhető a hőshöz fűződő viszony esztétikailag produktív elvének.”³¹ Bahtyin szerint tehát a dogmatizmus jegyében beszélő hőst a propagált gondolat aktusa, nem feltétlenül a gondolat maga távolítja el attól, hogy esztétikailag gyümölcsöző (értsd. produktív) viszonyban álljon a szerzővel. „A

²⁶ Patrice Pavis: *Színházi szótár*. Fordította: Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006., 178.

²⁷ Pavis, im., uo.

²⁸ Pavis, im., 179.

²⁹ Világirodalmi Lexikon, hős szócikk, 611. old.

https://adt.arcanum.com/hu/view/VilagirodalmiLexikon_04/?pg=612&layout=s

³⁰ Világirodalmi Lexikon, uo. https://adt.arcanum.com/hu/view/VilagirodalmiLexikon_04/?pg=612&layout=s

³¹ Mihail Bahtyin: *A szerző és a hős*. Fordította: Patkós Éva. Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2004., 46.

propaganda a didaktikusság szélsőséges példája”³², írja Eric Bentley, kiegészítve azzal, hogy a szélsőséges és nem szélsőséges közötti határvonal nehezen húzható meg, valójában az a didaktikusság és a nem didaktikusság között húzódó képzeletbeli határvonal lenne. A hős, aki (Bahtyin szerint) a szerző gondolatainak szócsövévé is válhat, a tanításra való nyilvánvaló hajlam³³ szellemében lép a cselekmény központi figurájává.

Pavis felhívja a figyelmet arra, hogy a brechti dramaturgia értelmében „a hős egyéni drámai életútja annak társadalmi és politikai kontextusában értelmeződik”³⁴, vagyis a historizálás során felszámoló egyediséget favorizáló munkamódszer azt szolgálja, hogy a nézői figyelmet a személyes konfliktusok mögötti történeti kontextus megértésre irányítsa. Az elidegenítés mint a historizálás legfőbb eszköze a hőst többsíkú, ellentmondásos figurává alakítja, sorsát a kollektív sorshoz köti. Brecht, amikor a történelmiesített, megalkotott alak (értsd: hős) ellentmondásosságáról beszél, a völgyben álló és ott beszédet mondó, de a véleményét folyton megváltoztató vagy ellentmondó mondatokat kijelentő és azzal szembesülő ember példáján keresztül magyarázza meg az elidegenítést, ezzel együtt az ellentmondásos hős alakját és természetesen ábrázolási lehetőségeit: „...képzeljünk el egy embert, aki egy völgyben beszédet tart, és olykor megváltoztatja a véleményét, vagy csupán önmagának ellentmondó mondatokat is mond, és a visszhang, állandóan közbeszólva, szembesíti a mondatokat.”³⁵

Azonban a vizsgált korszak hősei ugyan vívódó hősök, ám mindig tudják a helyes irányt, és emiatt kevésbé tűnnek ellentmondásos figuráknak, visszhang nem zavarja meg jelenlétüket. Azt feltételezem tehát, hogy az 1945-től 1975-ig tartó korszak színházi előadásokban és a filmvászonon forgalmazott hősképe a nyilvánvaló ideologikus befolyásolás következményeképp felfüggeszti mind a 19. századi, mind a brechti dramaturgia hősképét, és visszatér ahhoz a dramaturgiához, amelynek központi figurája példatértéket hordoz – akár a jelen kérdéseiben (szövetkezetesítés, földosztás stb.), akár a múlt eredettörténeteit feltáró narratívákban (dák-római eredet, országegyesítés, forradalmak stb.). Emellett az is fontos kérdésnek tűnhet, hogy ez a *felfüggesztődés* mikor esik, eshet szintén felfüggesztés alá, vagyis a visszatérés a többsíkú, összetettebb, netalán elbukó hős használatához milyen minták mentén valósulhat meg, ha egyáltalán megvalósulhat.

³² Eric Bentley: *A dráma élete*. Fordította: Földényi F. László. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2005., 92.

³³ Bentley, im., uo.

³⁴ Pavis, im., uo.

³⁵ Bertolt Brecht: Kis organon. In: *Színházi tanulmányok*. Fordította: Eörsi István, Imre Katalin, Vajda György Mihály, Walkó György. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1969., 422.

A hős vizsgálatához szorosan hozzátartoznak Hayden White-nak a történelem *cselekményesítéséről* kifejtett nézetei. Cselekményesítés alatt White a múltbéli események egy bizonyos rendszer szerinti narratív szelekcióját érti. A múltból való elbeszélések versengenek egymással³⁶, és azok képesek fennmaradni, amelyeket a kulturális emlékezet előnyben részesít. White kifejti, hogy amikor a történészek a múlt leírására vállalkoznak, vagyis cselekményesítést végeznek, akkor mindig szelektálnak a tények közül, a következőképpen: „az eseményeket történetekké alakítják, mégpedig úgy, hogy egy részüket háttérbe szorítják vagy alárendelik, más részüket kiemelik, karaktert adnak nekik, motívumokat ismételnak, váltogatják a hangszínt és a szempontokat, eltérő leíró stratégiákat alkalmaznak, vagyis használják mindazon technikákat, amelyeket egy regény vagy színdarab cselekményesítésekor megszoktunk. Például egyetlen történelmi esemény sem *a természetéből adódóan tragikus*; legfeljebb tragikusnak tekinthető egy meghatározott szempontból vagy az események egy rendszerezett csoportjának kontextusából.”³⁷ Ha tehát elfogadjuk, hogy a történetek középpontjában a hős áll, akkor feltételezhetjük, hogy a cselekményesítés minden esetben egy hőst is kiemel (és több másikat a feledésbe taszít), akinek alakját a kulturális emlékezet képes megőrizni.

Azt feltételezem továbbá a Pierre Nora *lieu de mémoire*-elmélete mentén, hogy a szöveg, azon belül is a dramatikus szöveg és a médiumváltással annak különböző performatív megjelenítése (színházi előadás, film) nem kizárólag a valós fizikai térben felkereshető emlékezhelyekre vonatkozik, hanem a fogalom révén a hősök mint *lieu de mémoire*-ok szintén megragadhatóak és leírhatóak.

Pierre Nora a tényleges helyek három jellemzőjének – anyagi, szimbolikus és funkcionális – együttes meglétével, azok egyszerre történő jelenlétével írja körül az emlékezhelyeket.³⁸ Azonban ahhoz, hogy egy épület, egy történelmi munka, egy generáció, egy levéltár, egy műemlék, egy bajtársi szövetség vagy egy hős (Mihai Viteazul, Tudor vagy Decebal stb.) emlékezhellyé váljon, elsősorban az emlékezés akarása szükséges. Nora az emlékezhelyek létezését a valódi emlékezet eltűnésének tulajdonítja. A hagyományos értelemben vett emlékezés eltűnése után a nyomok tisztelete lesz jellemző. Az emlékezet

³⁶ Hayden White: *A történelem terhe*. Ford. Berényi Gábor, Braun Róbert, Heil Tamás, John Éva. Osiris Kiadó, Budapest, 1997., 253.

³⁷ White, im., 74.

³⁸ Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között*. Válogatott tanulmányok. Fordította: Haas Lídia, K. Horváth Zsolt, Lajtai L. László, Németh Orsolya, Tóth Réka. Napvilág Kiadó, Budapest, 2010.

számára kizárólag azon tények fontosak, amelyek az emlékezést megerősítik, így az emlékezet megszenteli az emlékeket és egy általa összeforró közösségből ered.³⁹

A hősök lieu de mémoire-ként való kezelése a Nora által használt távolsági emlékezet fogalma kapcsán értelmezhető. Nora a történelem és emlékezet viszonyában a kontinuitást a diszkontinuitással cseréli ki: „az emlékezet folyamatosságában önmagát kereső történelem helyébe az önmagát a történelem diszkontinuitásába kivetítő emlékezet lépett.”⁴⁰ Nora rámutat, hogy az *eredet* helyett már *születésről* kell beszélni, ahol a múlt alatt egy a jelentől radikálisan más világot kell értenünk, mely múlttól az emlékezők el vannak vágva. Az ettől a múltbeli világtól elválasztó hatalmas távolságot megjelenítő módszer nem töredékes, hanem a figyelme a jelentőségelteli pontokra irányul. Ez a „pontokból összerakódó emlékezet”⁴¹ a történelem újramondásából, cselekményesítéséből fakadóan leírhatóvá teszi azt a folyamatot, melynek során az 1945 utáni államszocialista hatalom kiemelte a számára mérvadó, jelentőségelteli múltbeli pillanatokat. Ilyen „pillanat” a román kultúrában például a dákok leigázása a rómaiak által (és így a román nép megszületése), Ștefan cel Mare törökök felett aratott győzelme, Mihai Viteazul országegyesítése, az 1848-as szabadságharc kitörése (és leverése), a grivicai sztrájk vérbefojtása, az 1907-es parasztlázadás (és leverése), végül Románia 1944. augusztus 23-ikái átállása a szovjetek oldalára, amelyek mindegyike azonnal megjelenik a romániai magyar kultúrában is. Fontos látni, hogy mindezen „pillanatok” dramatizálása egy kiemelt hőssel a főszerepben történik. A heroikus nagysággá emelt személy emlékezet helyként anyagi, szimbolikus és funkcionális szempontok alapján működik: földrajzi tájakhoz (különleges földrajzi képződmények, Duna, fenyveserdő, hegyek, síkság, mocsár stb.) köthető, testvéri együttélést szorgalmazó mentalitás, igazságosság, keménykezűség jellemzi, továbbá valaminek (nemzet, ország, munkásosztály, Párt) a születésénél van jelen vagy ő maga jelképezi a születést.

Nora szerint a pontokból összerakódó, távolsági emlékezet alapvetően összefügg azzal a ténnyel, hogy a jelenkori kultúrát a kép és a mozi uralja, ami alapján a történelmi filmek hősének elemzése éppen annak emlékezhelyként való kezelését erősítheti.

A hősök emlékezhelyként való elgondolásának másik útja az a megállapítás, mely szerint Nora kiemeli a történelemtudományi művek kapcsán, hogy csak azok számítanak közülük emlékezhelyeknek, „amelyek alapvetően az emlékezet átalakítására irányulnak”.⁴²

³⁹ Nora, im., 15.

⁴⁰ Nora, im., 25.

⁴¹ Nora, im., uo.

⁴² Nora, 29.

Mivel az 1945 utáni évektől 1975-ig az államszocializmus emlékezetpolitikájának középpontjába folyamatosan új hősök kerülnek, és ezek új és új narratívába ágyazva mondják újra a történelmet, kijelenthető, hogy az emlékezet átalakítása céljából megszülető hősök emlékezhelyként működnek.

Az 1945-ös évvel kezdetét vevő államszocialista kultúrpolitikai irány a történelmi hősök mellé beemelte a saját panteonjába a hétköznapi, ismeretlen hősöket is: a munkást és a földművest (akik mindig élmunkások), vagy azok mozgalmi változatát, a forradalmár és a sztrájkoló hősöket, akik nagyon sok esetben mártírrá váltak. Az ismeretlen hősré való emlékezés az Ismeretlen Katona számára létrehozott sírhely vagy monumentum gyakorlatával vált a közösségi emlékezet részévé. Gyáni Gábor szerint az első világháború után létrejövő gyakorlatban az Ismeretlen Katona emlékműve „a mindenkit képviselni hivatott egyetlen, a maga személyében azonosítatlan elesett katona hivatalos kultuszát teljesíti ki”⁴³, ami ugyanakkor a háborúban elesettek óriási tömegére utal. Az első Ismeretlen Katona sírhely jellegű emlékműveket 1920 novemberében adták át Párizsban és Londonban, amit azután több európai főváros emlékműemelésé követte.⁴⁴ A halál kultusza tehát sok esetben része a hős kultuszának, az ismeretlen vagy hétköznapi hősök esetében sincs ez alól kivétel.

Nem lehet véletlen tehát, hogy az 1952-ben kiállított *Grivica 1933* című Miklóssy Gábor-festmény az államszocializmus lehangsúlyosabban, széles tömegekhez eljutó kanonizált műalkotásaként lesz része évtizedekig a romániai kulturális emlékezetnek. Miklóssy monumentális méretű (3,3 x 4,5 m) festménye a grivicai munkássztrájkot ábrázolja: a botokkal, vasrudakkal felfegyverkezett munkásokat és a rájuk tüzelő csendőröket. A festményen szereplő hősöknek *nincs nevük*, mindannyian ismeretlenek. A festmény óriási ismertségre tesz szert: rengeteg reprodukciója születik, évtizedekig szerepel tankönyvekben, öt hivatalos másolata készül a testvéri országok számára, köztük a Szovjetunió részére⁴⁵. A *Grivica 1933* a román szocreál reprezentatív alkotása lesz, hivatkozási alap a történelmi események képzőművészeti ábrázolásában, Miklóssy pedig a korszak ünnepe, állami díjakkal ellátott alkotójává válik. Az ismeretlen hősöknek emléket állító festmény mint emlékezeti hely az ismeretlen (mártír) hősök jelenlétét legitimálja az államszocializmus által alakított kulturális emlékezetben, egyszersmind aláhúzza az 1848-as szabadságharc szintén kanonizált Petőfi-versének utolsó sorát: „A hősöket közös sírnak adják”, ami a háborúk,

⁴³ Gyáni, 163.

⁴⁴ Gyáni, im., uo.

⁴⁵ Sümegi György: *Grivica 1933*. In: *Korunk*, 2009/9. 104.

főképp a második világháború tömegsír-tapasztalatai után különösen terheltté teszi a hős fogalmát. Valószínűleg ennek a kényelmetlen tapasztalásnak köszönhető az, hogy az államszocializmus emlékezetpolitikájában a felejtés jelentős szerepet játszik.

A hatalom által használt vizuális eszközök, a korszak vizuális nyelvére való reflektálás a dolgozatomban fejezeteiben az emlékezetalakítás módozatait tárhatja fel. Az országos Ady-ünnepségek alkalmára megjelentetett bélyegek, plakátok, a bábolnai felkelés emlékműve, a Bolyaiak szobra stb., de legfőképp a milliós nézettségű nagyjátékfilmek képi világa a szövegeken túl és mellett a hatalom vizuális eszköztárát sorakoztatják fel. A filmes elemzés legfontosabb kérdése (így a kulturális emlékezetre vonatkoztatva is) az lesz, hogy az államhatalmilag propagált kultúra ideologikus közegében a film által használt vizuális nyelv meg tudott-e újulni, képes volt-e valódi értéket felmutatni, figyelembe véve azt a tényt, hogy például az *Akaszottak erdeje* című nagyjátékfilm komoly nemzetközi sikereket ért el, ami aligha sikerülhetett volna a szocialista-realista sematikus filmes eszköztár használatával.

Kérdés az is, hogy a romániai gyártásban megvalósuló nagyjátékfilmek magyar színészeinek (Széles Anna, Kovács György, Csíki András stb.) szerepei, jelenlétük a filmvászon alakították-e a kulturális emlékezetet. Feltehető például a kérdés, hogy a többször is a negatív hős szerepét játszó Kovács György alakja miképp rögzíthette, ha egyáltalán rögzíthette, a kulturális emlékezetben az ellenség, netán az idegenség képzetét.

Végezetül a *panteon* általam használt fogalmát tisztáznám. Ehhez Porkoláb Tibornak a gondolatát használom fel, aki a kulturális emlékezet szolgálatába állított, a hősök egyfajta képzeletbeli dicscsarnokának létrehozásában nagy szerepet játszó nyelvi és nem nyelvi szertartások rendszerére hívja fel a figyelmet: „A panteonizáció műszó nem csupán a Panthéonba (vagy valamely más, a nemzeti panteon státusára emelt objektumba, nekropoliszba stb.) történő bebocsáttatás procedúráját jelentheti, hanem általában a panteonképző nyelvi és nem nyelvi szertartások rendszerét, azaz a ceremóniális kommunikációnak azt a változatát, amely feladatát elsősorban a nemzet kollektív emlékezetét reprezentáló (imaginárius) dicscsarnok felépítésében és működtetésében látja.”⁴⁶

Következtetések

Összegzésként elmondható, hogy kultúránkban az emlékezet életben tartásához nyelvi konstrukciókra van szükség, szövegekre, amelyek továbbadódnak, generációról generációra.

⁴⁶ Porkoláb Tibor: „*Nagyjainknak pantheonja épül*”. *Közösségi emlékezet, panteonizáció, emlékezés*. Budapest, Anonymus, 2005. 5.

Hayden White azt mondja egy beszélgetés⁴⁷ során, hogy a történelmi események nem megismételhetőek. A fizikai kísérletek igen, a történelmi események viszont nem. Majd ezt állítja ugyanebben az interjúban: „A múlt nem létezik. Kutatni is csak azoknak a dolgoknak a prizmáján keresztül lehet, amelyek a múlt létezésének következményeként ránk maradtak.”⁴⁸ A múlt tehát nem létezik, csak a róla szóló stilisztikai variánsok, miért ne: irodalmi művek, színházi előadások, filmek. Az aradi tizenhármakról szóló művek, Déva várának és Kőműves Kelemennek a balladája stb. stilisztikai variánsok a múlttól.

Az ebben a dolgozatban kutatott szövegek, előadások és filmek, tudatában vagyok, stilisztikai variánsok a múlttól, a hős pedig, akit élénk állít az emlékezetpolitika, a nem létező múlt egy adott pillanatban létező alakja.

A hős alakjának elemzésével az 1945-1975 közötti időszak kulturális emlékezetének alakítását próbáltam leírni. Valójában az államszocialista emlékezetalkítás igyekezetét, mert egyértelművé vált a kutatás során, hogy az új hős, sőt az új hősök (kevés kivétellel) mindig a hatalom „szolgálatában” álltak, kultuszuk az államszocializmus részévé vált, a történelem újramondása a hős alakján keresztül valósult meg. A legfontosabb felismerésem, hogy a második háború végétől az 1975-ös esztendőig, ha a kulturális aktorok az államszocializmus emlékezetpolitikájának kívánnak megfelelni, akkor mindig a kezdeti évektől az ötvenes évek derekáig tartó dogmatizmushoz nyúlnak vissza és abból inspirálódnak.

A romániai magyar nyelvű színjátszás és a román nyelvű filmek mint kutatási területek látszólag távol esnek egymástól, azonban több közös ponton érintkeznek. Első az azonos államigazgatási és földrajzi terület, és persze az összes ebből adódó politikai, ideológiai és történelmi körülmény, amely – másodsorban – a múlt újramondására használt történetek közös fogyasztóivá tették az itt élőket – románokat és magyarokat egyaránt. A közös emlékezeti térbe terelő szándék által létrehozott hős mindkét nyelven ugyanazon ideológia nevében lépett fel, főképp a kezdeti másfél évtizedben. A két médiumra – színházra és filmre – egyaránt a tömegekhez szólás csatornáiként tekintett az államhatalom, az államhatalmilag irányított műkedvelői színjátszás elterjedtsége például soha nem tapasztalt mértékben hálózta be Romániát ebben az időszakban.

A műkedvelői és hivatásos színjátszás hatalom által erőltetett összefonódásának legfontosabb fórumai és intézményei a következők voltak a kezdetekben: a *Művelődési Útmutató*, kultúrotthonok, munkás (gyári) és paraszti színjátszó körök, a Magyar Népi

⁴⁷ Ewa Domanska interjúja Hayden White-tal. Fordította: Reiman Judit. In: 2000, 1995 szeptember, 41.

⁴⁸ Ewa Domanska interjúja Hayden White-tal, uo.

Szövetség kulturális osztálya, színjátszó versenyek, professzionális színházak vidéki turnéi. A népművelődés kiemelt sajtóorgánumaként 1948-ban létrehozott *Művelődési Útmutató* repertoárját vizsgálva arra a megállapításra jutottam, hogy a lapszámonként minimum két dramatikusan szöveg közzétételével a lap szerkesztői, és rajtuk keresztül az államszocialista kultúrpolitika új hőstípusok bevezetését valósította meg. Tehát az államhatalom elsősorban az új hősök panteonjának kiépítésével próbálta átalakítani a kulturális emlékezetet, mégpedig a népi színjátszás tömegeket aktivizáló mozgalmán keresztül. A *Művelődési Útmutató* nem csak szövegeket kínál, sőt tesz kötelezővé, hanem a színház felépítésére, a játéktér kialakítására is tanácsokkal, konkrét útmutatókkal látja el a műkedvelőket, a hatalmi beszédmód *elfoglalja* a teret, *beköltözik* a közösségi terekbe.

Simon Magda és Sütő András egy-egy drámájának és színpadra állításának elemzése azt tárta fel, hogy a műkedvelői színjátszásban jelen lévő témák kőszínházak felé terelése zajlott le az ötvenes évek elején. A két drámát szinte mindegyik magyar nyelvű színházban bemutatták, amelyek témái révén (a szövetkezetesítés, a földosztás és ezek társadalmi vetületei, konfliktusai) a kőszínházak színpadára állította az új és a régi világ hőseinek harcát.

A munkás- és paraszthősök után vagy mellett a történelmi hősök is színpadhoz jutottak: a marosvásárhelyi Székely Színház három előadását vizsgálva kijelenthető, hogy elemzésük által jelentős mértékben lefedhető az államszocialista korszak első másfél évtizede, ami a hivatásos színjátszást illeti. A megtalált példák, a szóban forgó három előadás szervesen illeszkedik az újramondott történelem, a hatalom által kiemelt történelmi hősök diskurzusába, és annak színpadra állításába. A három előadás közös pontja a magyar-román testvéri együttélés tematizálása, a kiválasztott szövegek hőseinek egyik legfontosabb attribútuma, hogy mindkét nemzetiségi közegben otthon tudják és *akarják* érezni magukat.

A hetvenes évek elején kitapintható visszarendeződés, az 1968-as reformok visszavonásának kezdetén Hajdu Győző *Hűség* című drámájának színpadra állítása a korszak kiemelkedő színházi eseményeihez képest válik kakukktojássá. Ideologikussága, dogmatikussága az ötvenes években fogant, és így tökéletesen előrevetíti a következő évtizedek kultúrpolitikai irányvonalát. Hősei olyan magyarok (és munkások), akik a háború előtt akár a mártíromságot is vállalták a kommunista ügy érdekében, vagyis a szerzői intenció szerint a Romániában élő magyar hősöknek helyük van a panteonban.

A Bolyai-előadás és a Bolyai-kultusz vásárhelyi vizsgálata során is világossá vált számomra, hogy amikor 1945-1975 közötti színházi emlékezetéről beszélünk, mindig meg kell vizsgálnunk az ötvenes éveket, továbbá hogy korszakhatárokon, mint amilyen 1968 is, jobban

láthatóvá válnak a különböző folyamatok. A Bolyai-kultusz és előadás kutatása során a következő megállapításokra jutottam:

1. Az 1968 után a Bolyai-kultuszt az 1956-57-es Bolyai-ünnepségek és -szoborállítás alapozta meg.

2. A színházi emlékezet erőteljes szerepet játszott a Marosvásárhelyen forgalomban lévő Bolyai-kép kialakulásában: az 1960-as években megtorpanó Bolyai-kultuszt 1968 után a színházi emlékezet hozza vissza a mainstream-nek nevezhető, értsd: hivatalosan is elfogadott emlékezeti kurzusba. A színház mint emlékezeti hely a Bolyai-kultusz tetőzéseként, lezárásaként működik ebben az esetben, Bolyaiakról írott dramaturgikus szövegek színpadra állításával mondhatni a helyére illeszti a kultuszról elmondható, *megtanulható* utolsó elemeket is.

3. Az 1968-as nyitás során a hatalom a felejtés és az emlékezés aktusait egyszerre használja.

A Bolyai-kultusz elemzése során két párhuzamos folyamat (vásárhelyi Bolyai-kultuszépítés és Németh László műhelyében megszülető Bolyai-dráma) találkozására láthattam rá az 1970-es előadás megszületése során. A marosvásárhelyi Bolyai-kultusz, úgy tűnik, hogy az egyik legjobb példája annak, hogy a korszak színházi emlékezete erőteljesen jelen tudott lenni a lokálisan kialakított hős kultuszában.

A háború utáni első harminc év államhatalmi emlékezetpolitikájában tehát kiemelt szerepet kap a hős és annak kultusza. A hős emlékezete mindig a hatalom kontinuitását szolgálja, a múlt, a jelen és a jövő összekötése valósul meg a hős kultuszában. A hős mindig vezető típus, *kondukátor*, aki újrameséli a múltat, a jelent ebből az ismeretből vezeti le és tisztán látja a jövőt.

Míg a közép-kelet európai országok filmművészete többé-kevésbé megmarad a Sztálin halála után felszabaduló filmes nyelvi kísérletezés mezsgyéjén⁴⁹, addig Romániában a hatvanas években megjelenő, jelentős nemzetközi sikereket is elérő filmes hullám után a nagy történelmi filmes eposzok megjelenésével visszarendeződés figyelhető meg. A román film az 1970-es évektől nem képes a megújulásra, nemzetközi sikereket csak az 1989-es fordulat után képes újra produkálni. Kutatásaim alapján kijelenthető, hogy a román filmművészetben ez a folyamat leírható a hős alakját megjelenítő vizuális ábrázolások

⁴⁹ A lengyel filmművészetben Andrzej Wajda, a magyarban Jancsó Miklós, Makk Károly és Szabó István, Csehszlovákiában a cseh Milos Forman filmjei meghatározó, nemzetközi sikereket elérő alkotások.

elemzése révén, illetve hogy a román filmek hősképe, a hős fogalmának értelmezése a kezdeti évektől az 1950-es évek végéig felfüggeszti a modernista-realista hősfelfogást, és visszatér a példaértékkel bíró hősök forgalmazásához. A *Pădurea spânzuraților* című filmben a hős karaktere újra problematikussá válik, majd a nagy történelmi filmek megjelenésével megint csak a példaértékű hőshöz való visszatérés történik meg.

A szocialista realista sémákban gondolkodó, ideologikus termelési filmek új hősképe a munkás, a paraszt, vagy a frontról/fogságból hazatérő figurát választja központi karakternek az ötvenes években. Az e korszakra tehető filmek vizsgálata során a hős halálának vizuális ábrázolásában főképp a szocialista realista stílusjegyek jellemzőek, szocialista realista elbeszélés látható, és csak nagyon kis mértékben van jelen az Eizenstein-féle expresszív filmes nyelv, így az expresszív montázs is csak elvétve érvényesül. Utóbbi a hős halálának ábrázolásában érhető tetten, például a *Șteea* hősné halálakor a tér-idő egységét összezavaró montázsban, vagy a *Răscăla* hősné, Petre halálának jelenetében, amikor fejjel lefelé fordított képsort, erősen kilengő, imbolygó kamerát használnak az alkotók, valamint a katona rémült arcának bevágása által. A *Patyomkin* lépcsőjelenetéhez mérhető expresszivitást viszont nem láthatunk, az egymás után vágott képek kevésbé bontják meg a tér-idő egységet és az érzelmi állapotok montázssal kifejezhető ereje alig különbözik az egyébként is megvalósuló emocionális szinte megragadható jelentésnél. A korszak referenciaművének az 1952-ben bemutatott *Mitrea Cocor* számít, amelyben a szegényparasztból lett hős a történet végén földet oszt a parasztoknak, miután felvilágosultan hazatér a szovjet hadsereggel.

A Sztálin halála utáni évtől kezdődően egyfajta lassú nyitás érződik a román filmművészetben, Liviu Ciulei két, nemzetközi sikereket is elérő filmet rendez. Az első az 1960-ban bemutatott *Valurile Dunării* című, az augusztus 23-ai eseményeket bemutató háborús dráma, a második pedig az 1964-ben megjelenő *Pădurea spânzuraților* című Rebreanu-adaptáció, szintén háborús dráma. Mindkét filmre érezhetően hatott az európai filmes újhullám, úgy a narráció, mint a kifejezőeszközök terén. Ciulei filmjeinek hősei összetett hősök, akik nem egyértelműen csak pozitív tulajdonságokkal rendelkeznek. A *Pădurea spânzuraților* (Akasztottak erdeje) főhőse halálának vizuális ábrázolásában tetten érhető az expresszív montázs, míg a film elején játszódó, ide-oda sikló kézikamerával felvett kivégzés jelenet feszültséggel és erős érzelmi töltettel telíti a filmet. Nem a kivégzés miatt lesz felkavaró a jelenet, hanem a kivégzés tanúira tett hatástól válik érzelmileg felkavaróvá a képsor. Pontosan ezért a film végén a főhős halálát fizikailag nem mutatják meg az alkotók, csupán utalnak rá, a kihagyásos megoldás viszont nyugtalanító érzést szülhet a nézőben, hiszen az alkotók rábízzák a hiányzó képkockák közötti rés kitöltését, vagyis jelképesen a

nézővel végeztetik el a kivégzést. Az *Akaszottak erdeje* az 1965-ös cannes-i fesztivál rendezői díját nyerte el, egyértelműen a hatvanas évek referenciacinéma számított Romániában.

Az 1963-as *Tudor* című történelmi megjelenésével azonban elindul a nagy nemzeti eposzok bemutatására alkalmas hősök megfilmesítésének sorozata. A *Tudor* a *Mihai Viteazul*-lal és a *Ștefan cel Mare* című filmekkel kiegészülve a 16-ik, 17-ik és 18-ik század román történelmét mondja újra, hősként már nem az egyszerű nép köréből származó munkásokat vagy parasztokat, hanem uralkodókat állít. A klasszikus hősről Patrice Pavis a következőket írja: „Szűken értelmezett hős csak királyok és hercegek tragikus cselekedeteit bemutató dramaturgiában van (...) Cselekedeteinek példaértékűnek kell tűnniük, sorsának pedig szabadon választottnak.”⁵⁰ A román filmművészetben történő visszatérés a klasszikus hőshöz egyben a pozitív hőshöz való visszatérést jelenti. A hős halála ezekben a filmekben patetikus ábrázolást kap, az expresszív montáznak nyoma sincs. A melodramatikus vég-ábrázolás a jövőért tett áldozatvállalásban nyer értelmet, a jövő építését szolgálja. Novák Csaba Zoltán szerint a Román Kommunista Párt által újradefiniált, az 1950-es években kialakított *szocialista nemzet* fogalma úgy bővült, hogy az 1966-ban „már összemosta a történelmi nép és a dolgozó nép fogalmát”⁵¹ A történelmi nép fogalmának ideologikus erősítésére születnek meg a román nép eredetét elmesélő történelmi filmpozsok: a *Dacii* és a *Columna*. Az újkori román történelmet bemutató filmek hősei (*Ștefan cel Mare*, *Tudor* és *Mihai Viteazul*) a római-dák eredettörténet hőseivel, a dák királyokkal és a római hadvezérekkel egészül ki. A hősök halálának vizuális ábrázolásmódja melodramatikus, a filmes nyelv hatvanas évek eleji megújulásának nyomait sem hordozza. Összegzőként elmondható tehát, hogy a román filmművészet csúcsa a hatvanas évek elejére-közepére tehető, az 1945-1975 között forgalmazott hős-kép a kezdetekben a makulátlan, pozitív hős megjelenésével indul, a hatvanas években a hős többsíkú, vívódó, ellentmondásos személyiség, majd a történelmi eposzokkal újra a pozitív hős tér vissza a filmvászonra.

⁵⁰ Pavis, im., 178. *Hős* szócikk

⁵¹ Novák Csaba Zoltán: *Holtvágányon. A Ceaușescu-rendszer magyarságpolitikája II*. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2016., 23.