

AZ „IFJÚSÁGI SZÍNHÁZ” PROBLÉMA NEMZETKÖZI VETÜLETEI Olasz–magyar kommunista kultúrkapcsolatok 1972–1980

Témafelvetés

Az 1960-as, '70-es években az egész világon jelentkezik az ún. *ifjúsági kérdés*, és ebben a tekintetben sem Olaszország, sem Magyarország nem számít kivételnek. A probléma közös jellemzője mindkét ország esetében az önálló ifjúsági kultúra felbukkanása.

Amit bemutatni szeretnék, az az ifjúság és a színház kapcsolódási pontjainak – mint az Olasz Kommunista Párt (OKP) és a Magyar Szocialista Munkáspárt kultúrpolitikája egy közös elemének – összevetése. Az elemzés a probléma köré szerveződő diskurzus nemzetközi szintjének vizsgálatához tartozik. Az összehasonlító vizsgálat során az Olasz Kommunista Párt 1971–1981 közötti színházpolitikai tárgyú konferencia-anyagait (1971 Porretta-Terme, 1976 Prato, 1980 Bologna), valamint az 1972-es, *A színház szerepe az ifjúság nevelésében* című a Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központja által rendezett nemzetközi kollokvium anyagát használom. Eddigi kutatásaim során még nem találkoztam kizárólagosan a színház és ifjúság kérdését tárgyaló, az MSZMP által rendezett konferenciával. Az említett nemzetközi kollokvium anyaga azért tűnik alkalmasnak a párt álláspontjának illusztrálására, mert a magyar résztvevők felszólalásait feltehetőleg párt szempontok határozták meg. Emiatt nem veszem most tekintetbe jelen elemzésben a kollokvium jelentős számú külföldi meghívottjainak hozzászólásait, hogy az 1970-es évek elejére jellemző magyar szempontokat tudjam felvázolni. Ezért beszélek dolgozatomban az MSZMP-ről, noha nem párt szintű rendezvény anyagait használom.

A két baloldali párt helyzete a vizsgált időszakban alapvető különbségeket mutat. Az OKP az 1970-es években nem kerül kormányhatalomra, törvényhozó erővel nem bír, ugyanakkor az önkormányzati választások győzteseként a helyi kulturális élet finanszírozója, ennek révén befolyásolója lett. Ezzel szemben az MSZMP a kulturális élet teljhatalmú irányítója az államszocializmusban. Színházi témájú pártkonferenciát, véleményem szerint a kultúrában elfoglalt pozíciója okán talán nem is szükséges rendeznie, másrészt a hatalomnak érdekében áll a kultúra látszatfüggetlenségének fenntartása.

A színház és ifjúság tematikája tehát eltérő kontextusban és feltehetőleg eltérő okok mentén van jelen a '70-es évek Olaszországában és Magyarországon. Az OKP – mivel a meghatározó, állandó működésű olasz kőszínházak igazgatói szocialista kötődésűek – helyi szinten a fiatal amatőr színházi csoportokra alapozva kényszerült megteremteni saját színházi kultúráját. Ezt a színházi decentralizáció programján keresztül és a színház játéknyelvi, esztétikai reformjára hivatkozva igyekezett megvalósítani.

Kérdéseim: hogyan viszonyult az OKP politikailag és esztétikailag a fiatalok spontán szerveződésű színházához? A fiatal társulatok miképp fogadták a párt támogatását és színházművészeti útmutatásait? Sikerül-e az OKP-nak egy pártszimpatizáns, ifjúsági színházat létrehozni a már létező színházi báziscsoportok²¹⁵ spontán kezdeményezéseiből? Jelentkezik-e a színházi kultúra szintjén az OKP és baloldali ellenzéke, a parlamenten kívüli baloldal közötti szembenállás?

Az MSZMP esetében a színház és ifjúság kérdése más gyökerű. A korabeli ifjúságpolitika, kritikusi viták, Budapest/vidék ellentét, s a nemzetközi színházi élet irányába nyitni kívánó magyar színházi élet szempontjából sem véletlenül 1972-re gyarapodnak meg a témával foglalkozó állásfoglalások.²¹⁶ A párt 1970-es ifjúságpolitikai határozata, illetve az 1971-es ifjúsági törvény (kerettörvény-

215 Gruppo di base. Sandra Sosterrel készített interjúm alapján elmondható, hogy az amatőr társulatok általános elnevezése volt az OKP pártzsargonjában. Magyarul talán az „alapszervezet” kifejezés áll a legközelebb. A fogalom – báziscsoport – hangulatában őriz valamit a fasizmus alatt illegálisban működő párt milítáns szerveződéséből.

216 Kazán István rendező-színházigazgató 1972 februárjában nyújtja be a KISZ KB Kulturális Osztálynak a Bartók Gyermekszínház Ifjúsági Színházzá alakításának tervét. 1974 októberében az ifjúsági törvényre hivatkozva színházi ifjúsági parlamentet rendeztek.

ként) előírja²¹⁷ az ifjúsággal mint kiemelt réteggel való foglalkozást a kultúra és a színház számára is. A színházművészetet kihívásként éri a Royal Shakespeare Company és neves igazgató-rendezője, Peter Brook magyarországi vendégszereplése 1970. augusztus 18-án.²¹⁸ Ráadásul az 1958-ban indult *Színház* című folyóirat, s a nemzetközi fesztiválok révén annak az 1960-as években felbukkanó neoavangárd színháznak a híre és példája is ekkoriban jut el a Magyarországra, melynek Olaszországban *nuovo teatro* a neve. Képviselői Grotowski, Barba, és a Living Theatre követői pedig a fiatalok, akik színházi mozgalomba (movimento teatrale) szerveződnek. A magyar színház is szembesült a saját lemaradásaival (tematika, formanyelv) és a színház reformjának gondolata hazánkban is felmerül. Ez a reform a hivatásos színházra vár (kizárólagosan), de elég lesz ehhez csupán belülről táplálkoznia? Míhez kezdjen a színházi irányítás az új, követni kívánt nyugati áramlathoz közeledni kívánó és a fiatalok számára népszerű amatőr kísérleti színházakkal?²¹⁹ A meghatározó amatőr társulatok (Orfeo, Kassák Ház) rendszerellenes jelzőt kaptak, de színházi nyelvezetük részleges átvétele vagy az abból való inspirálódás nélkülözhetetlen lett volna ahhoz, hogy a fiatal közönség visszataláljon a hivatásos színházakhoz. Hogyan valósult volna meg az ifjúsági színház reformja, „felülről”, az amatőrök részvétele nélkül?

217 „1. §(1) E törvény célja, hogy az ifjúság alapvető jogainak és kötelességeinek megállapításával, az állami szervek és a szövetkezetek feladatainak és kötelezettségeinek meghatározásával elősegítse az ifjúság részvételét a szocializmus építésében, és mind kedvezőbb feltételeket teremtsen a Magyar Népköztársaság ifjúságpolitikájának megvalósításához”.

25. §(1) A fiatalok szabad idejének hasznos felhasználásához – különösen művelődéséhez, szórakozásához, testneveléséhez, sportolásához és turizmusához – szükséges feltételeket az állami szervek, a szövetkezetek, valamint a társadalmi szervezetek együttes, céltudatos tevékenységével kell megteremteni, illetőleg továbbfejleszteni. <http://www.1000ev.hu/index.php?a=3¶m=8485>

218 Imre Zoltán: Eltérő álmok. A RSC Kelet-európában a hidegháború idején. http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37013:elter-almok--az-rsc-kelet-europaban-a-hideghaboru-idejen&catid=93:2014-aprilis&Itemid=7

219 Az amatőr és kísérleti színházak kaleidoszkopszerű képet mutattak az 1960-as, 1970-es évek Magyarországon. Ide tartoztak a vidéki és pesti egyetemi színpadok (Universitas, Szegedi Egyetemi Színpad), a diákszínpadok és a kultúrházak amatőr szintársulatai is, valamint a kulturális politikát és a belügyet leginkább foglalkoztató Orfeo és Kassák Ház is.

A külföldre szánt üzenetben²²⁰ a színháznak milyen feladatokat szántak a fiatal közönség vonatkozásában? Ezeket a kérdéseket járom körül a nemzetközi kollokvium kiadványának vizsgálatával.

Az ifjúsági színház az OKP dokumentumai alapján, ahogy arra a bevezetőben is utaltam, a fiatalok Olaszországban elsősorban a *nuovo teatro*-hoz kötődtek. A neoavangárd színházat 1950–1970 között olyan egyéniségek határozták meg Olaszországban, mint Carmelo Bene és Leo De Berardinis. Jellemző volt a történelmi avangárdból inspirálódás annak meghaladási szándékával, a szövegekönv primátusának megszűnése, a szabad feldolgozások, a színpadi szöveg helyett a gesztus és a mozdulatok, valamint a nem prózai elemek (zene, tánc) előtérbe kerülése. 1970–1985 között „tömegszintűvé” válik ez a színház. Ez a színházi mozgalom időszaka, rengeteg (sokszor rövid életű) fiatal csoportszínházi társulat alakul ezen elődök nyomdokain.²²¹

Ha a *nuovo teatro* olasz meghatározását keressük, Alberto Arbasinónak²²² az 1967-es Ivreai Színházi Konferencián²²³ tett megjegyzésére hivatkoz-

220 Fontos tudatosítani, hogy e nemzetközi szintre szánt önreflexió nem feltétlenül egyezett meg az alkalmazott gyakorlattal, melyet remélhetőleg a kutatás további részei tárnak majd fel.

221 Lásd még: De Marinis 1970.

222 Író, újságíró, esszéista a Gruppo 63 tagja. A párizsi *Le Monde*, majd később az *Il Giorno* és az *il Corriere della Sera* munkatársa volt.

223 1967. június 10–12. között, Ivrea-ban a *Per un nuovo teatro* (Egy új színházért) című konferenciát tartották. Már korábban vita bontakozott ki az olasz színházművészek és színikritikusok között a *Sipario* hasábjain az 1945 után nemzetközi és olasz szinten is megjelenő neoavangárd színházról (*nuovo teatro*), amely a hivatásos színházi struktúrával szemben eltérő esztétikai elveket vallott. Az ivreai konferencián olyan kérdések kerültek elő, mint a színházi nyelvezet megújításának kérdése, a laboratóriumszínház keretei közötti kísérletek, a színház jogi szabályozása, a kőszínházak művészi mozdulatlansága, a színház nem tradicionális közönségét (munkások, parasztok) megcélzó tematika kidolgozása, kulturális decentralizáció, új színikritika. Ezek a kérdések hasonlóságot mutatnak az OKP színházpolitikájának számos elemével. Direkt átvétel nem jelenthető ki biztonsággal (az OKP konferencia-anyagai nem hivatkoznak Ivrea-ra), bár az magyarázatot jelenthet, hogy a résztvevők mind az olasz baloldalhoz tartozó meghatározó értelmiségiek voltak. A tanácskozás egy manifesztum aláírásával zárult, amelyet aláírt – a teljesség igénye nélkül – Giuseppe Bartolucci, Giuliano Scabia, Carmelo Bene, Eugenio Barba, Mario Ricci, Leo De Berardinis, Carlo Quartucci, Luca Ronconi. /Bővebben lásd: Daniela Visone könyvének vonatkozó fejezetét/.

hatunk.²²⁴ Arbasino egy *kisebbségi színházról* beszél, amit a hivatásos színházi struktúra teljes egészében figyelmen kívül hagy, noha a fiatalok körében nagyon elterjedt. Az olasz kulturális életben már az OKP színházpolitikai fellépését megelőzően ismert volt a tény, hogy a fiatalok a hivatásos színházak („kőszínházak”) struktúráján kívül teremtik meg ifjúsági színházi kultúrájukat. Arbasino szerint ennek az amatőr, kisebbségi színháznak kell elérnie a kulturális piac azon szűkebb szeletét, melyet a hivatásos színházi struktúra nem képes.

Az OKP 1971-es, porretta-terme-i színházpolitikai konferenciáján jelentkezik a nem hivatásos (amatőr) és egyben a fiatalokhoz kötődő színházak kérdése. A konferencián megállapításra került, hogy erős igény mutatkozik az ifjúsági rétegben a színház iránt, de ennek az igénynek a hagyományos kőszínházak már nem tudnak eleget tenni. A fiatalok ezért saját kultúrájukból inspirálódva „saját színházat” hoznak létre.²²⁵ Aldo Biagini rendező az *Alapszervezeti szerveződés az új színház alapja* című referátumában állítja:

„Meggyőződésem szerint, az hogy a fiatalok a társadalmi élet minden szintjén kirekesztettnek érzik magukat, hogy idegennek érzik a világot és annak társadalmi berendezkedését, kapcsolatban áll a színház iránti érdeklődésük növekedésével. Ezt az érdeklődést a jelenlegi olasz színházi kultúra nem igazolja, hisz mint azt meg is jegyeztük, pont a hivatásos színházat utasítják el.

A fiatalok keresik és művelik is a színházat, próbálnak színházba járni, mert a társadalmi élet fontos terepének találják, és annyira szeretnének

224 „Arbasino a színházi kollektíva céljait és szerveződési módjait vázolja fel, szembeállítva azt a színházi műfajok differenciálását kerülő amerikai modellel, amelyben az off Broadway és off off Broadway színházcskáái létrejöttek. Olaszországban – magyarázata szerint – az amerikai rendszer reprodukálása történik egy eltérő történelmi pillanatban: a »kisebbségi színház« a »többségi színházzal« szemben jelenik meg. Az új »kisebbségi színház« azért is talál termékeny talajra, mert a hivatásos színház nem számol a közönségen belüli átalakulással, és ignorálja azt a piaci rést, ahol a fiatal közönség található” (Visione, op. cit. 243).

225 „Folyamatosan nő a színház iránti érdeklődés, és ennek megfelelően sokasodnak az önszerveződő csoportok és más színházi szövetkezetek színházi produktumai” (Aldo Biagini referátuma). *Per una nuova cultura teatrale. Per una riforma democratica del teatro drammatico e musicale*. Convegno a Porretta-Terme, 18,19,20 giugno 1971 Regione Emilia Romagna, Documenti dell’attività regionale n. 14, 1971:45.

helyet biztosítani a színháznak a társadalomban, mint soha korábban. A színháznak alapvetően *politikai fontosságot* tulajdonítanak, mert olyan alkalomnak tartják, ahol a közösség a saját problémáira reflektálhat és a felismerheti saját bajait. A színház ily módon egy tisztázó funkciót vesz fel az őket (fiatalokat) körülvevő ellentmondások közepette”.²²⁶

A fenti vélemény egybevág a korabeli magyarországi színház és ifjúság diskurzus azon tételével, miszerint a színháznak orientálnia kell a fiatalokat, meg kell fogalmazni kérdéseiket és válaszolni is azokra. Míg a magyar kontextusban a színház révén feltett kérdés és a válasz is felülről (párt, kulturális szervek, ifjúsági színdarabok) érkezik, addig az OKP e konferenciáján az előadó úgy véli, hogy az ifjúsági kultúra önmagát orientálja a színház révén, és a kérdésekre önálló, a társadalom többi részével (a hivatásos kultúra intézményrendszere, politikai pártok) szembeállítható válaszokat ad.

Biagini szerint az olasz színházművészet egészét érintő reform csak és kizárólag erre az „ifjúsági bázisra” alapozva mehet végbe: a színháznak közösségi fórumként kell működnie. Az újságíró szerint nagyon kedvező jelenség az ifjúság részvétele a színházművészetben, ugyanakkor hangsúlyozza egy frázisokba vesző propagandisztikus színház veszélyeit. Utóbbi fő képviselőjeként Dario Fót nevezi meg:

„Véleményem szerint ez a jelenség feltétlenül kedvező, ám magában hordozza a magát politikai színházként aposztrofáló politikai szándék felé való sodródás lehetőségét; a vele való azonosulás a politikai alapszándékok tiszta propagandává való redukálását jelentheti. Minden jóindulata ellenére, Dario Fo esetében is pont ez történik: az az ideológia, ami ezt a kezdeményezést támogatja, csak önpropagandára képes, mindent kinevet, és csak önmagába térhet vissza”.

Az 1971-es konferencián Biagini referátuma foglalkozott bővebben a színház és ifjúság viszonyával. Ezt az OKP tartományi szintű rendezvényét inkább szervezési kérdések kötötték le, mint a tartomány részvétele a kulturális decentralizációban, a színházi terület jogi szabályozásának hiányai és az Olasz Színházművészeti Testület (ETI, Ente Teatrale Italiano) feloszlásának kérdése.²²⁷

226 Aldo Biagini: *L’associazionismo di base, fondamento per un nuovo teatro* (Porretta-Terme 1971:45).

227 Ez a testület még a fasizmus alatt, 1942-ben alakult, és a tartományi kőszínházak irányítását és finanszírozását végezte.

Az OKP 1976-os, országos szintű pratói színházpolitikai ankétja bővebben kitér a színház és ifjúság kérdésére; Adriano Seroni²²⁸ a színház egy olyan új, ifjúsági csoportokhoz kapcsolódó pozitív példáját említi, amely a hivatásos színházzal szemben teljesen új módozatokkal él. Ezt a prózai színházat addig nem jellemző elemek együttes használata jellemzi: zene, tánc, pantomim, filmfelvételek. Az új színházi kultúra példaként választott szereplői extra-teátrális kontextusból származnak: a népünnepélyeken²²⁹ felbukkanó színházi csoportok szerinte az ifjúsági közösségi élet leghitelesebb kifejezői. Az idézet tanúsága szerint 1976-ra az ifjúsági szubkultúra már meggyökeredzett a nem hivatásos színházi kontextusban, és megtalálta saját színházi kifejezőeszközeit:

„A népünnepélyeken és a fiatalok közösségi életében is immár meghatározó szerepet kapott a közönség játékba való bevonását célzó színházi animáció (az előadások művészi színvonal-kérdése jelen pillanatban nem érdekes). A színházi animációban összekapcsolódik a színpadi cselekmény, a pantomim, az ének és a tánc, ahogy filmfelvételeket is használnak”.²³⁰

Az idézet kiemeli a városnegyedek helyi kulturális életét meghatározó fiatal szintársulatok fontosságát. A helyi politikában érvényesülő OKP-nak szükségszerű lehetett, hogy ezeken a csoportokon keresztül alakítsa ki saját színházi kultúráját és növelje a kultúrpolitikai pozícióit, hiszen az Olasz Színházművészeti Testület kezelésében álló tartományi kőszínházakon keresztül ezt nem valósíthatta volna meg.

228 Irodalmár, egyetemi tanár, számos avantgárd művészeti folyóiratban publikált. 1946-ban lépett be az OKP-ba, 1958-ban parlamenti képviselőnek választották. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/01/24/morto-roma-ex-deputato-pci-adriano.html>

229 Nem tér ki bővebben az előadó arra, hogy milyen jellegű ünnepségről van szó. A festa popolare magába foglalja a hagyományos ünnepkört (karácsony, húsvét, védőszentek ünnepe). Ugyanakkor a felszabadulás ünnepét (Festa della Liberazione) és az olasz egység ünnepét (Festa dell'Unità) is ide lehet érteni, és ilyen rendezvényen a Luciano Leonesi vezette bolognai népszínház, a Teatro di Massa fellépett az 1950-es években. Feltételezhető, hogy az egyes helyi szintársulatok az OKP által szervezett politikai rendezvényein a későbbiekben is részt vettek.

230 Adriano Seroni: Teatro: forme, sperimentazione, pubblico. Esperienze e prospettive (Prato 1976:27).

Magyarországon az UNESCO színházi szervezete által rendezett nemzetközi kollokviumon szintén felmerül a fiatalok számára vonzó színpadi műfajok kérdése. Az ottani magyar előadók is úgy ítélik meg, hogy a zene és a tánc elemeit lenne szükséges a drámai mondanivalóval egyesíteni, hogy az igényes mondanivaló a fiatal közönséghez az ízlésének megfelelő formában jusson el. A fiataloknak szóló zenés műfajokról való gondolkodás mögött az a tét húzódott meg, hogy a popzene „közművelődési tényezővé”²³¹ válhat-e, az ifjúsági szubkultúra elemét befogadja-e a hivatalos kultúra. A hivatásos színház felismerte, hogy a beatzenét „fel kell engedni” a színpadra, hogy a fiatal közönség érdeklődését felkeltse és fenntartsa az előadás és annak üzenete iránt. A szórakoztató műfajnak viszont nem volt szabad pusztá szórakoztatássá degradálódnia, hanem a fiatalok nevelését segítő, komoly tartalmakat kellett közvetítenie.

A pratói ankétra visszatérve, Bruno Grieco²³² hozzászólása szerint a színházban bekövetkező változások és a színházi formációk virágzása leképezi az ifjúsági világban végbemenő változásokat, a színház az ifjúsági kultúra egyik meghatározó önreprezentációs formájává vált:

„Egy rendkívül érdekes társadalmi fejleménnyel találjuk magunkat szemben: az utóbbi években megnőtt a spontán szerveződésű színházi báziscsoportok száma, kulturális és egyben politikai színvételű közösségi alkalmat teremtve. Annak alapján, hogy széles hálózatuk lefedi az egész országot, azt mondhatjuk: a fiatalok újfajta viselkedésmódozataival van dolgunk”.²³³

Grieco arra a spontán szerveződésű színházi mezőre hívja fel a hallgatóság figyelmét, amely a lokális szinthez (városnegyed) kötődve könnyen elérhető az OKP kultúrmunkásai számára, de amely maga is

231 „Presser nemrégem említette egy nyilatkozatában: a popzene sajnos még nem közművelődési tényező. S ehhez már csak az a ki nem mondott következtetés tartozik: a popzene saját pódiumain, saját közegében mind ez ideig szakmai és közművelődési sikereket nemigen érhetett el, szükség volt a színpad, a film világába nyomazkodni, itt élénkebbek a reflektorfények”.

Párkány László 1975 Tudatjuk mindenkivel! „Harminc-éves vagyok!” *Magyar Ifjúság*, XIX. évf. 10. sz. 1975. március 7. p. 27.

232 Baloldali újságíró, szakterülete a színház, film és a zene. Apja Ruggero Grieco, aki Gramscival az Olasz Kommunista Párt alapítói közé tartozott. http://www.liguori.it/autore_pop.asp?autore=Bruno_Grieco

233 Bruno Grieco (Prato, 1976:40).

könnyen eléri szűk, speciális (a városnegyed lakói, munkás és paraszt elemek, fiatalok) közönségét.

A hozzászóló szerint a színházi báziscsoportok identitásmoделlek és viselkedéskódok átadására képes kollektív színházat művelnek. A csoportszínház az új ifjúsági kultúra jellemzőinek (kommuna-életmód) tökéletesen megfeleltethető közösség-szervező egység; ezek előretörése egy, a színházat életmódszerűen művelő „színházi mozgalom” jelenlétének bizonyítéka.

Az OKP pratói konferenciája teljes egészében az amatőr, ifjúsági színházi mozgalom köré szerveződik. A referátumok kapcsolódó témái a kísérleti színház, az új színház új működési formái (szövetkezetség), a kőszínházak sorsa a megváltozott színházi életben. A színházi mozgalomnak külön bizottságot²³⁴ alakítanak Alberto Abbruzzese neves médiászociológus elnöke alatt. A konferencia révén az OKP egyrészt megismerni-megismertetni kívánja az új színházi valóságot a baloldali értelmiséggel, illetve hatókörébe kívánja vonni a mozgalmat. Mivel a mozgalom egy része a parlamenten kívüli baloldallal szimpatizál, a Kommunista Pártnak ellenzéki pozíciókkal is szembesülnie kell.

„Neveletlen színház”: az ifjúsági színházi mozgalom és az OKP kultúrmunkásai²³⁵ közötti konfliktusos viszony

Az Olasz Kommunista Párt konferenciáin a hivatásos, állami alapítású, és fenntartású kőszínházakkal szemben is gyakran fogalmaztak meg kritikát. Ugyanis az állami színházak igazgatói (a milánói Piccolo Teatro-t vezető Giorgio Strehler²³⁶ és a genovai színházat igazgató Paolo Grassi²³⁷ is az Olasz Szocialista Párthoz álltak közel). Az OKP-hoz közel álló értelmiségiek úgy vélték, hogy a rende-

234 II commissione: *Movimento teatrale, stampa, critica e informazione* (di Alberto Abbruzzese).

235 Operatore culturale. Népművelőnek, kultúrmunkásnak, esetleg művelődésszervezőnek fordítható. Kultúrmunkásnak lenni pártfeladat volt, képzésük a párton belül történt, és feltehetően „másodállásban” műveltek. Művelődésszervezői képzés az 1990-es évektől indult az olasz egyetemeken.

236 Strehler 1983. szeptember 9. és 1984. július 23. között szocialista színekben volt Európa Parlamenti képviselő. http://www.europarl.europa.eu/meps/it/686/GIORGIO_STREHLER_home.html

237 Paolo Grassi 1946–1980 között számos cikket jelentette meg a Szocialista Párt lapjában, az *Avanti!*-ban. <http://www.mavico.it/events/view/38/68/lightView>

zői színház e nagyformátumú képviselőit is magába foglaló hivatásos színházi struktúra képtelen elérni a párt által képviselt munkásosztályt. Ebből következik, hogy az OKP a spontán szerveződésű, ifjúsági színházi mozgalomra alapozva próbált kialakítani egy innovatív, munkásosztálynak is szánt színházi kultúrát, és ezzel kívánta saját pozícióit megerősíteni a kulturális életben. A párt dokumentumok azonban arról tanúskodnak, hogy az OKP nem volt képes „befogadni” a teljes ifjúsági színházi mozgalmat, egyes társulatok olyan extrém esztétikai vagy politikai pozíciókat képviseltek, amit a párt már nem osztott.

Massimo Castri²³⁸ 1973-as, kordokumentumként is felfogható, a politikai színházról szóló monográfiájában – *Per un teatro politico* – szintén erre a nézetkülönbségre tesz utalásokat. Castri szerint a kísérleti színháznak meg kell haladnia a történelmi avantgárd örökségén nyugvó politikai színház leegyszerűsített propagandisztikus funkcióját. Ezt a törekvést azonban szerinte pont az Olasz Kommunista Párt akadályozza, és éppen azokat az esztétikai elveket erőlteti, melyektől a társulatok szabadulnának:

„A baloldallal való párbeszéd és együttműködésre való törekvés nem folyik problémamentesen. A propagandafunkcióvá alacsonyításon túllépni kívánó politikai színház elmélete és gyakorlata kétfrontos harcot kell hogy vívjon: egyrészt a művészet „pártatlanságát” dicsőítő, régi, idealisztikus-polgári esztétika ellen, másrészt pedig a marxista baloldal hivatalos esztétikája ellen, melyről leegyszerűsítve azt mondhatjuk, hogy a 19. századi realizmus/naturalizmus eredményeinek visszaállítása és képviselése köré szerveződik, rosszabb pillanataiban pedig már a szocialista realizmus szintjét is megüti, a propagandisztikus dicshimnuszok üres eszközévé alacsonyodik, és a politika agitáció szolgálatába állított művészet még mindig elterjedt felfogásához folyamodik”²³⁹.

Castri azt állítja, hogy a kísérleti színház több mint a színházi nyelv, a színpadravitel, illetve a ren-

238 Olasz színész és rendező, a milánói Piccolo Teatro-ban debütál 1967-ben. 1971-ban diplomázik a Genovai Egyetem bölcsészettudományi karán, a politikai színházról írt diplomamunkáját 1973-ban adja ki az Einaudi Kiadó. A bresciai, umbriai színházak rendezője, 1994-től a pratói Metastasio Színház művészeti igazgatója, 2000 és 2001 között a Torinói Teatro Stabile igazgatója, 2004-ben a 36. Velencei Biennale igazgatója volt.

239 Castri 1973:12.

dezés megújítási folyamata: maga a színház a *politikai kísérletezés* terepe. A színpadon megvalósuló politikai kísérletezés azonban az OKP pozíciótól eltérő politikai tartalmakat is implikálhatott, és a párt valószínűleg nem fogadta szívesen az „ellenverziókat”. Az OKP-hez kapcsolódó kultúrmunkások egyik szerepe abban állt, hogy a színpadra állítás folyamatát egy innovatív – de nem túlságosan innovatív – színházi végeredmény irányába tereljék. Ez a politikai tartalmak szintjén az OKP szemzőgét tükröző „jól nevelt” pozíciókat jelentett. A társulatok egy része azonban úgy tekintett ezekre a paternalisztikus megnyilvánulásokra, mint az OKP által levezenyelt tömegművészeti kísérletekre,²⁴⁰ következőképp a művészi kreativitástól és autonómiától megfosztva érezték magukat:

„Mindenesetre a baloldali kultúrmunkások gyökeret vert szokása, hogy a proletár nyáj pástorainak és védelmezőinek tartják magukat, és emiatt még akadályozni is képesek a *politikai kísérletezést* a színházban, a jó ízlésre hivatkoznak (már nem folyamodnak olyan szemfényvesztő érvelésekhez, mint a realizmus és racionalizmus védelme stb.) és arra, hogy a józan paraszti észhez közel álló tematikával kellene élni: „...nem értenék a munkások... ez így túl van bonyolítva... a kísérletezésbe szép lassan kell belevágni”; így aztán mindig a pártvezetés csúcsa dönt – a színházi nyelvezet misztifikált normája és közérthetősége, valamint „színházi kísérletezés fokozatossága” nevében – arról, hogy mi számít „proletár művészetnek” és mi nem.²⁴¹

A fentieket támasztja alá a színházi ankét is, melyen az OKP-hoz közeli értelmiségiek nyilatkozataiból egy aggodalomra okot adó helyzet képe bontakozik ki. Eszerint a színházi reformmal kapcsolatosan politikai és ideológiai kérdések merülnek

240 Az OKP által támogatott tömegművészeti kísérlet volt Bolognában az 1950-es évek elején működő, Marcello Sartarelli és Luciano Leonesi által igazgatott Teatro di Massa. A több tucat, munkásszármazású amatőr színészt a színpadon alkalmazó tömegszínház a munkásosztály harcát (Ellenállás) mutatta be előadásáiban. A kezdeményezést az OKP hívta életre, majd állította le 1952-ben. A leállításnál a párt arra hivatkozott, hogy az alkotók sztálinista színházi modelleket követnek, túlzottan proletkult jellegűek az előadások.

Bővebben: Luciano Leonesi 1989 *Il romanzo del teatro di massa*. Capelli, Bologna.

A parte. Luciano Leonesi és Vincenzo Fatturoso filmje. 48 részlet a *Sulla via della libertà* előadás felvételeiből.

241 Castri 1973:13.

fel a „proletár művészet” esztétikai és dramaturgiai problémái köré szerveződve.

Az OKP poretta-terme-i színházpolitikai konferenciáján Aldo Biagini a pártnak kényelmetlen színházi társulatok marginalizálása helyett inkább azok beolvasztását javasolja a párthoz közeli amatőr színházi struktúrába. Nem szabad azonban hagyni, hogy a színház „másodosztályú játékosai” látványosan exponálják magukat:

„Valóban nem vagyunk már olyan helyzetben, hogy megengedhetnénk magunknak a kényelmetlen kezdeményezések, önszerveződő csoportok, stb. nyílt bojkottját: ahogy korábban is említettem, szerencsésebb lenne a színház margóján intézményesíteni őket”.²⁴²

Biagini az intézményesítés alatt kulturális gettósítást ért:

„Igen, itt vannak nekünk a parlamenten kívüliek, a felforgató lendület, a harag, és a fiatalok nagy részével, valamint a munkások még ennél is nagyobb részével való szembenállás. Rendben! Amink csak van, intézményesítsük, hogy legalább színházunk legyen, miért ne? Sőt, legyen egy, a dühük előadására szolgáló színház, gettósítsuk őket”.²⁴³

Biagini szavai alapján valószínű, hogy az OKP hatókörébe vonandó társulatok egy része a parlamenten kívüli baloldal nézeteit jelenítették meg. Hiába lettek volna a nyílt bojkott '50-es éveket idéző, Togliatti-féle keményvonalas megoldások csábítóak, ha az 1970-es évek demokratikus légköréhez kellett alkalmazkodni. Csak reménykedhettek abban az OKP-hoz közel álló értelmiségiek, hogy a szélsőbal „szektás színházi gyakorlatai” elszigeteltek önmagukat a tágabb nyilvánosságtól.

Az amatőr színjátszás elitje Magyarországon is nehezen kezelhető problémaként merült fel. A nehezen érthető színházi nyelv, a hagyományostól eltérő játéktípus, a „jó ízlésbe ütköző”, vagy a szocialista, szándékoltan pozitív világképpel ütköző dekadens és nihilista színpadi jelenetek a hatalom szemüvegén keresztül rendszerkritikus színezetet öltöttek. A Népművelési Intézet is az amatőrök és a hivatásos színház együttműködését szorgalmazta, a hivatásos színházon belül pedig konkurenciateremtési kísérletek (Huszonötödik Színház, ifjúsági színház koncepció) történtek, a már ismert rendezeti-adminisztratív megoldások mellett.

242 Aldo Biagini (*Porretta-Terme* 1971:45-46).

243 Aldo Biagini (*Porretta-Terme* 1971:45).

Az OKP nem rendelkezett ilyen széles eszköztárral a „problémakezelésre”. Szintén a porretta-terme-i kongresszuson, Lamberto Trezzini, a Bolognai Városi Színház főtítkára a kultúrmunkások „etikai kódexére” utal, hangsúlyozva, hogy a színház mint társadalmi szolgáltatás elve nem azonos a felforgató nézetekkel való azonosulással és nemet kell mondani a destruktív idealizmusra:

„És főleg mi, népművelők követnénk el súlyos hibát, ha nem éreznénk magunkénak a színház új dimenzióját, a társadalmi szolgáltatás elvét. Ha ugyanis munkánk közfeladat, akkor felelősek vagyunk azért, hogy nyilvánossá tegyük vitáinkat és elképzeléseinket, anélkül, hogy bizonyos anarchista hangvételű gyűlésezések hibáiba esnénk”.²⁴⁴

Milyen lehetett a „felforgató eszmékkel azonosuló színház”?

Mirella Schino könyvből²⁴⁵ értesülhetünk a korabeli, a színház Vörös Brigádjaival kapcsolatos diskurzusról. Schino, Giorgio Strehler szavaira utal: az állami struktúra vezető színházi rendezője-igazgatója elítélte a teljes Artaud–Grotowski–Barba-féle színházi vonalat, „anarcho-fasisztának” titulálva a nuovo teatro meghatározó alakjait, akik (értelmezése szerint) a „színház Vörös Brigádjai”.²⁴⁶

Mirella Schino úgy véli Strehler efféle nyilatkozatainak célja az Odin Teatret nyomdokain haladó,²⁴⁷ művészileg elszigetelődő társulatok elszigetelése volt. Művészi felfogásukban ezek a társulatok álltak a legközelebb a nuovo teatro nemzetközi vonulatához, ugyanakkor meglepően szilárdnak bizonyultak az olasz amatőr színházi mozgalom felbomlása közepette:

„Egy ilyen kontextusban kezdett Strehler és Grassi a Harmadik Színházról (terzo teatro) úgy beszélni, mint a „Vörös Brigádok színháza”, és ez egy nagyon súlyos kijelentés volt, nem pusztán véle-

ménykülönbség. A színházi mozgalmon belüli zárt és kemény mag, a báziscsoportok elszigetelése volt a nyilatkozatok célja, azon logika alapján, amit aztán a Vörös Brigádok és a diákmozgalom közötti kényes érintkezés magyarázatára szolgált.

Az olyan viták, amelyek megkülönböztették a „sejkeket”, a „színházi proletárokat” és a „szervilis epigonokat”, vagy az egyes társulatoknak és a Vörös Brigádoknak tulajdonított mentalitás párhuzamoságának felelőtlen felvetése, nem csupán a tények elferdítései voltak. Az egyes erők (illetve erőkapcsolatok) láthatóságának fenntartásához járultak hozzá, azon erőkéhez, melyek a színház addig ismert területeitől eltérő terület kialakulását tették lehetővé”.²⁴⁸

Bolognai kutatásaim, illetve Luciano Leonesivel, a Teatro Gruppo Viaggiante társulatvezetőjével, valamint 1980–1985 között a kultúráért felelős alpolgármesteri tisztséget betöltő Sandra Sosterrel készített interjúim alapján nem találtam nyomát fegyveres harcot direkt módon propagáló színháznak. A Strehler által a szélsőbalos terrorszervezet és az esztétikai radikalizmusáról ismert nuovo teatro közé vont párhuzam azonban utal a korabeli politikai feszültségek kultúrában való lecsapódására.

Visszatérve az OKP 1976-os pratói színházpolitikai konferenciájához, a felszólaló Bruno Grieco némileg finomabb hangot üt meg az önszerveződő színházi báziscsoportok leírásához, utalva az *ellenkultúrára*, illetve az *alternatív kultúrára* (ez politikai értelemben a parlamenten kívüli baloldalnak felelt meg). E szerint az alternatív vagy ellenkultúra egy *alávetett kultúrának* számít, és hamis progresszivitása mögött az uralkodó kultúra (ami az OKP logikájában kapitalista, jobboldali és polgári) húzódik meg; ennek következtében képtelen az uralkodó kultúrával szembeni, érvényes viselkedésmoделlek reprezentációjára. Grieco szerint az ellenkultúra hamis liberalizmusa a valódi elnyomás, és maga ez a kultúra nem több, mint a tömegkultúra egy függeléke:

„És pont akkor kell erről beszélnünk, amikor az úgynevezett alternatív kultúra vagy ellenkultúra – ahogy az az alávetett kultúrák esetében lenni szokott – olyan viselkedésmoделlét kínál, melyet széles körben áthat az uralkodó kultúra befolyása. És ez a befolyás az uralkodó kultúrához képest felforgatónak és unortodoxnak ható viselkedési elemekben nyilvánul meg, noha valójában pont azokat az ag-

244 Prof. Lamberto Trezzini: Teattro come servizio sociale (*Porretta-Térme* 1971:53).

245 Schino 1977.

246 Schino 1977:73.

247 A társulatok közös jegyei a következők voltak: a művészileg erősebb társulatok imitálása, különösen az Odin-é (ezek voltak az úgynevezett „sejkek”, akikről a *Scena*, a színházi mozgalom folyóiratának szerkesztősége is cikkezett), a színpadra állítás folyamatának izoláltsága a laboratóriumszínház utópiája mentén; bizonyos színházi stílusok és eszközök monomániás alkalmazása; valamint a társulatok közötti szolidaritásvállalás, amely a színházi mozgalom (az ifjúsági politikai mozgalom válságánál is élesebben megmutatókozó) belső vitái és szembenállásai közepette szinte már gyanúsának hatott (Schino 1977:67).

248 Schino 1977:74.

resszív, erőszakos, szabadnak vélt vagy felszabadító, ám bújtatottan autoriter viselkedési modelleket másolják, melyeket a tömegkommunikációs eszközök is felkínálnak nekünk”.²⁴⁹

A pratói konferencia, de talán a színház és ifjúság köré szerveződő korabeli OKP diskurzus legizgalmasabb kommentárja a parlamenten kívüli baloldallal nyíltan szimpatizáló, színész-rendező-komikus Dario Fo²⁵⁰ felszólalása. Ő a konferencia során még a nagytekintélyű Alberto Abbruzzese-vel is vitába keveredik.

Fo az olasz nuovo teatro új jelenségét az ifjúsági kultúra tágabb kontextusába helyezi. A színházat az ifjúsági kultúra olyan szektoraival köti össze, mint az esszenciálisnak tartott ifjúsági zene, és az olasz énekes-dalszerzők (cantautori) működésében ismeri fel azt a mentalitást, ami a nuovo teatro-t is mozgatja: reflexivitás, értelem, a pszichológiai mélyanalízisre való hajlam. Az amatőr színházban hatalmas művészi potenciált lát, mivel szerinte az lehetővé teszi a színház számára az alulról történő szerveződést, így maradvány kapcsolatban a népi performatív gyakorlatokkal (dalok, utcaszínház, énekmondás), egyesítve őket az új színészi expresszív technikákkal (gesztus, hang, szavak). A népi kultúra formái szerinte a színházi innovációkkal egyesülve új gondolatok és népi-munkás tematika megjelenítésére képesek. A fiatalok színháza reflektál a fiatalok aktuális helyzetére, de a személyes és egzisztenciális témákon túl ott találjuk a társadalmi igazságtalanságok felemlegetését, és a fiatalok azon (idealista) törekvését is, hogy a munkásosztállyal együtt vívják meg harcaikat:

„Ne arra fecsérelnék a szavakat, hogy mi a kísérleti színház, vagy az úgynevezett amatőr színház, hanem a *fiatalok színházáról* beszéljünk, az ő újításairól, felvetéseikről, bátorságukról és kreativitásukról! Európa más országaiban egyáltalán nem létezik ez az – általam rendkívülinek tartott – mozgalom, ezért nagyon fontos, hogy kellő figyelmet szentel-

249 Bruno Grieco: *Tendenze del teatro italiano. Ipotesi d'azione e di trasformazione (Prato 1976:40)*.

250 Nobel díjas (1997) olasz színész, színpadi szerző, dramaturg, jelmeztervező, impresszárió és énekes. Az életben és a munkában is állandó párost alkotnak a régi komédiás családból származó Franca Rame-vel. Improvizatív „narrációs színháza”, szatirikus hangvételű magán-számai politikai-társadalmi témákra reflektálnak. Fontos előadásai az olasz, dialektális népi színház elemeit alkalmazó *Mistero Buffo* és az 1970-es, Giuseppe Pinelli anarchista tisztázatlan halálát feldolgozó *Morte accidentale di un anarchico*.

jünk neki, és különösen az énekes-dalszerzőknek,²⁵¹ akik szintén csak nálunk léteznek, nem tudok minden nevet felsorolni Lucio Dallától, [Francesco] Guccinin, [Francesco] De Gregorin, [Giorgio] Gaberen keresztül [Giovanna] Mariniig. Immár egy kétségbevonhatatlan kulturális tény, hogy nincs alkalmasabb eszköz az előadáshoz, mint az ő mesélői képességeik, szellemességük és dalaik kritikái éle. Nem véletlenszerű és nem is átmeneti az új színházi csoportok születése sem, folyamatos fejlődésben sokasodnak: minden nap egyre több fiatal tanulja meg az ütőhangszerek használatát, a hangok, gesztusok és a színpadi provokáció módozatai mellett a zene által mondanak el történeteket, vetnek fel súlyos igazságtalanságokat és közvetítik új gondolataikat. Nem csak saját kétségeiket és aggodalmukat beszélnek el, de a munkásosztállyal vívott harcaikat és az emberjogi küzdelmeket is”.²⁵²

Fo egy olyan ifjúsági színház képét festi le, amely sokat merít az ifjúsági zenéből és a protest songok gyakorlatából: témája pedig egyszerre drámai és politikai-társadalmi. A fiatalok és színház kérdésével foglalkozó magyar színházstudományi szakemberek, rendezők, színigazgatók szintén felvetik az ITI által rendezett kollokviumon, hogy a fiataloknak szóló színháznak zenés színháznak kell lennie, zenés műfajokkal, beattal és drámai mondanivalóval.

A pratói konferencián Fo megőri az OKP kulturális decentralizációval²⁵³ kapcsolatos lelkesedő-lelkesítő diskurzusának egységét, szabadelvű fel fogása szerint a decentralizációnak ideális esetben a centrum és periféria közötti hatalommegosztást kellene jelentenie, míg a jelenlegi megvalósítás elmentés hatásokat indukál. Szerinte ugyanis Olaszország a decentralizáció hibás példáját másolja, még pedig Franciaországét (a kulturális decentralizáció szellemi atyjáét!). Itt ugyanis a helyi kulturális hatóságok a fiatalok színházát megvalósító spontán szerveződésű és autonóm csoportok feletti uralom-

251 Ezen a ponton kiütöközik Fo szubjektivitása: politikáló, társadalmi témákat tárgyaló énekes-dalszerzők már a 60-as évek elején felbukkantak az Egyesült Államokban (Bob Dylan, Neil Young, Joan Baez), akik az olasz énekes-dalszerzőknek is mintát szolgáltathattak.

252 Dario Fo (*Prato 1976:140*).

253 Olaszországban az 1960-as, 1970-es években, a lokális – általában baloldali – kulturális adminisztráció kultúrpolitikai elve. A kultúra demokratizmusa tétel alapján olyan területekre is el kell juttatni a kultúrát (film, színház, képzőművészetek), ahol az tradicionálisan (a kultúra hagyományos fogyasztója, a polgárság hiányában) nem létezett. A francia kultúrpolitikából való átvétel.

ra törekednek, és ennek eszköze a pénzügyi jellegű kulturális támogatás. Az effajta színház szerinte kudarcot vall a társadalom megváltoztatásában, mert nem önálló, és így a perifériára kihelyezett központi hatalom elvárásainak kell megfelelnie. A konferencia azon résztvevői, akik Porretta-Terme-ben osztották Lamberto Trezzini gondolatait, a népművelők etikai felelősségére vonatkozóan a „felforgató színházzal” szembeni kiállásban, azoknak bizonyára nem esett jól Fo „kulturális bürokrata”-ra vonatkozó kifejezése és a „hatalom szolgálatában álló kulturális korrupció” feltételezése:

„A decentralizáció, ahogy a mellékelt példa is mutatja, a hatalom perifériára történő kihelyezését jelenti, olyan módon, hogy az ismét a centrumhoz kerüljön. Malraux²⁵⁴ annak idején rájött arra, hogy munkásosztály terei feletti ellenőrzés kicsúszott a kezéből, és az egyetemekhez és alvóvárosokhoz kötődő kis- és középvárosok perifériáin újra megjelent az autonómia; erről meséltek nekem egy viccet, ami különben elég hihetőnek és reálisnak tűnt. Ez lenne: amikor a kulturális bürokrata azt mondták Malraux-nak: nem a miénk itt a tér, autonóm közösségekbe szerveződnek a fiatalok, nincs már szükségük segítségünkre, nem tudjuk őket tovább ellenőrizni, akkor Malraux felordított: „Idióták, pénzjelítétek őket, mire vártok még?”

És ez már nem vicc, mert a hatalom a szubvenció révén húz fel ketrecek, állít fel korlátozó szabályokat, jelöl ki privilégiumokat és büntetéseket, így tud ellenőrizni, sőt determinálni.”²⁵⁵

Fo szerint nem a szövetkezeti és az érdektársulások jelentik az autonómia garanciáját az új, spontán szerveződésű színházak számára, hanem egyenesen a „szegény színház”, amit Grotowskival ellentétben nem csupán esztétikai, hanem gazdasági szinten is ért. Az állandó játszóhely nélküli színházi formációk alacsony költségvetéssel, de művészi kreativitásra és a „színházi elkötelezettségre” alapozottan működnek. Ezek a feltételek teszik lehetővé az állami alapoktól való függetlenségüket és ez egyben a művészi és ideológiai függetlenségüket is magában hordozza. Ilyen értelemben szerinte ez a fajta „szegény színház” az „egyetlen érvényes színház” Olaszországban:

254 André Malraux, novellista, művészeti teoretikus, 1958 és 1969 között francia kulturális miniszter. Mandátuma alatt jelentősen bővítették a maison de la culture hálózatát a vidéki városokban.

255 Dario Fo: Un teatro povero per i poveri (Prato 1976:304).

„Ennek bizonyítéka, ha megnézzük, milyen színház- és szervezési struktúra volt képes lenni valamit az asztalra az utóbbi években. Talán a nagy állami kőszínházak? Az állami szubvenciók zsaroláson alapuló csapdájában vergődő nagy színházi szövetkezetek? Nem ők, hanem az autonóm csoportok bizonyultak sikeresebbnek: az utcai színjátszók, a pincészházak, a padlásszínházak, a külvárosi moziban játszó, a gyárfoglalások alkalmával fellépők, és a használaton kívüli templomokban játszóhelyre találók. Nem kapnak állami támogatást (ha csak nem valami könyöradomány szintűt), nevésségesen szerény a színpadi felszerelésük, a pénzükből csak éhen halnak, mégis náluk a gondolat, az értelem, a szenvedély és képzelet ereje.”²⁵⁶

A pratói konferencia az *Előkészítő munkálatok* szekcióban megkísérli meghatározni, hogy milyen legyen a fiataloknak szóló színház. A *Gyermekszínház* (Teatro per ragazzi) című dokumentum egy olyan színházat nevez meg, mely komolyan veszi a gyermek- és ifjúsági közönséget, és társadalmi szolgálatra törekszik. A legfontosabb kritérium az, hogy ez a színház közel álljon a fiatalok világához, reflektáljon problémáikra, és kritikai készségüket is fejlessze:

„A gyermekszínház esetében a legnagyobb érték az iskolához és a közönség szűkebb lakóhelyéhez való kötődés az absztrakt távolságtartás helyett, valamint az, hogy a fiatalok világának problémáira való gondos és kritikai reflexióra ösztönözzön, valamint tegye lehetővé az iskola számára az új kifejezési technikákra való nyitást.”²⁵⁷

A színházat mint pedagógiai eszközt (a Teatro per ragazzi a magyar drámapedagógia olasz megfelelője) felhasználó gyermekszínház is igyekszik kapcsolódni a fiatalok színháza kérdéshez. A színházra előíró jelleggel vonatkozó fenti érvelés (a fiatalok világának ábrázolása, kritikai reflexióra ösztönzés) a Budapesten rendezett nemzetközi kollokviumon való megnyilvánulásokkal nagyon is rokonítható. Ez a pedagógiai szemlélet jellemzi Szakonyi Károly dramaturg és Kazán István rendező felszólalásait is.

Látnunk kell az OKP színház és ifjúság témájú diskurzusának kettősségét. Egyrészt a színházi generációváltás folyamata zajlik (az olasz Nuovo Teatro és a rendezői színház közötti szembenállás) annak minden politikai és esztétikai következmé-

256 Dario Fo: Un teatro povero per i poveri (Prato 1976:305).

257 Il lavoro di preparazione. Teatro per ragazzi (marzo 1976) (Prato 1976:341).

nyével (a színtársulatok és az OKP problémáktól nem mentes együttműködése). Felmerül egy színházpedagógiai probléma is: a gyermekszínház. A gyermekszínház kapcsolódna a nuovo teatro-hoz, de ez korántsem garantálja a minőséget (a gyermekszínház gyakran az állami közsínházakból kiszorult, illetve amatőr területen sikertelen művészek gyűjtőhelye, Giuliano Scabia, a nuovo teatro fontos elméleti szakembere kivételével).

1980-ra úgy tűnik, csökken a fiatalok színháza iránti érdeklődés az OKP dokumentumaiban, illetve a performativitás más területeire tevődik át, mint a tánc, az irodalom és a zene.

Az OKP Kulturális Osztálya és a Színház Problémái Szekciója által Bolognában 1980. január 11–13. között megrendezett, *Egy színházpolitikáért* második nemzeti konferencián Bruno Grieco megjegyzi, hogy már a fentiek a fiatalok által kedvelt kifejezési eszközök és népszerűségük még a televízió primátusát is felülmúlja.²⁵⁸ Véleménye szerint a színház veszít vonzerejéből a kevésbé gondolati jellegű művészi tevékenységekkel szemben (zenei együttesek klubja, táncklubok). Grieco az átlag olasz műveltségi szintjének minőségi ugrásával magyarázza ezt a változást (a magasabb átlagjövedelem a nem értelmiségi rétegek számára is lehetővé teszi a szabadidős tevékenységet, több, de nem feltétlenül minőségi és kulturális szórakozást biztosítva):

„Azt hiszem, az irodalom és a zene iránti érdeklődés nemcsak a televízió tömegméretű elterjedésének tud ellenállni, de az olasz társadalomban az utóbbi években végbement minőségi és kulturális változások kifejeződése is. Az átlagember kulturális színvonala, minden ellentmondás, egyensúlyvesztés és torzulás ellenére, megemelkedett, és az iskoláztatás a jól ismert hibák mellett is halad előre.”²⁵⁹

Grieco szól a poszt-avangárd színház jelenségéről is, ahol a színpadon elhangzott szöveg helyett a gesztusok és a hangok kerülnek előtérbe. A ki-

258 „1977-ről és 1978-ra a SIAE (olasz KSH) adatai szerint a prózai színház közönsége 7,1 milliőről 9,1 millióra nőtt, ugyanebben az időszakban az összes színházi műfaj (prózai színház, opera, balett, zenés komédia, dokumentumjáték és varieté) közönsége 19.444.447-ről 22.116.959-re nőtt. 1979-ből még korai adatokat, de hasonló növekvő tendenciát várunk. A színház és a zene feltörekvőben van, míg a mozi visszaszorul a televízióhoz képest”.

259 Bruno Grieco: *Il teatro come espressione delle modificazioni della società italiana (Per una politica del teatro 1981:19).*

sérleti színház a fiatalok kezében maradt, de az új színházi formák már alkalmasabbak a nézői részvétel megvalósítására, az előadás passzív alanyából aktív befogadóvá és résztvevő cselekvővé alakítva a közönséget, s e folyamat eredménye egy „színházi és ifjúsági közösség”:

„Ezek a fiatalok helyszínei, ahol egymásra és magukra ismernek, a színház, a zene, a tánc már nem csupán befogadásra valók, hanem kifejezési és kommunikációs kifejezések és módozatok. Ezeket a résztvevők igyekeznek elsajátítani, a hang, a gesztus, a mimika és a mozgás révén pedig kifejezési képességeik teljes tárházát birtokba veszik.”²⁶⁰

1980-ra Olaszországban tehát a kísérleti színháznak stabil ifjúsági közönsége volt, állandó infrastruktúrával (helyszínek, információs központok, fesztiválok), ugyanakkor más műfajok is felzárkóznak mellé. Mivel azonban nem a hivatalos színházi szektorról van szó, statisztikák és központi adatregisztráció hiányában nem ismertek a jelenség olyan mélyebb jellegzetességei, mint például a nézőszám.

Grieco szerint a kísérleti színháznak művelt közönsége van, színházi kurzusokat és szemináriumokat látogatnak, feltehetőleg a baloldali értelmiségről lehet szó:

„Az, hogy ma a színház nem egyenlő a prózával [drámán alapuló előadással – V. L.], viszont a zene és a tánc a fiatalok által a színpadon örömmel vizsgáltott műfajok, nem tűnhet magától értetődőnek annak, aki a hagyományos színházak előadásait látogatja. De a nem hagyományos színháztermek közönsége, és az olyan nem hagyományos kezdeményezések, mint a „római estek” és hasonló rendezvények Milánóban, Torinóban, Firenzében és Nápolyban, illetve Emilia-Romagna számos városában, valamint a Santarcangelo Fesztivál látogatói mind fiatalok. És főleg ez a fiatal közönség az, aki a színház és zenei témájú kurzusokat, szemináriumokat és konferenciákat látogatja szerte az országban. Ennek a művelődő közönségnek a száma nem múlja alul az előadások látogatóinak számát, ám ez nehezen számszerűsíthető, mert nincs belépőjegy, hiányzik a dokumentációs anyag és hiányzik... a bárminemű minisztériumi támogatás is.”²⁶¹

1981-re tehát stabilizálódott egy olyan ifjúsági és értelmiségi mozgalom, amely nemcsak „színházcsinálók” és színházlátogatókból áll, de elméleti alapon is közelíti és reformálja a színházat, ahogy

260 Grieco (*Per una politica del teatro 1981:20*).

261 Grieco (*Per una politica del teatro 1981:20*).

azt a kurzusok és szemináriumok nagy száma is bizonyítja.

Az OKP ismét ismerteti a fiatalok színházában végbement változásokat, úgy ismét csak távolról figyelheti az eseményeket. Olyan autonóm kulturális szerveződésről van szó („nincs belépőjegy”, „hiányzik a dokumentációs anyag és hiányzik... a bármilyen mű minisztériumi támogatás”), melyet sem az országos Kereszténydemokrata kultúrpolitika, sem a helyi kommunista kultúrpolitika nem tudott megnyerni magának. 1979-re amúgy is krízisbe került a párt. Az 1979. június 3-án tartott országgyűlési választásokon OKP a legalacsonyabb eredményét érte el, és első ízben kevesebb szavazatot kapott a fiatal választóktól, mint az idősebbektől, és többé nem volt a „fiatalok pártja”.²⁶² A népszerűtlenség mögött az 1977-es bolognai diáklázadások és az 1978-as Aldo Moro ügy állt.

A fiatalok színháza is megváltozik: a Festival di Archangelo-n már egy apolitikusabb nemzedék bontogtja szárnyait. Előadásaikban a gesztus, a hang mint kifejezési eszköz (deklamáció), a zene és a vizuális eszközök (vetítés, filmfelvételek) kerülnek előtérbe a szöveggéközpontúság és a politikai tartalmak helyett.

A külföldre közvetített magyar álláspont

1972. december 11. és 13. között Budapesten került megrendezésre a Nemzetközi Színházi Intézet UNESCO szerv Magyar Központjának *A színház szerepe az ifjúság nevelésében* című nemzetközi kollokviuma.²⁶³

Ez az esemény egyszerre utal a téma Magyarországon is konstataált fontosságára, valamint a nyugati kezdeményezésekhez kapcsolódás szándékára. Magyarországot nyitott színházi diskurzus-terepként igyekeztek feltüntetni az ITI, mint UNESCO szerv számára.

262 Franchi, Paolo 1968/1979 *L'organizzazione giovanile 1968/1979*. In a.c. Ilardi, Massimo – Accornero, Aris 1982 *Il partito comunista italiano. Struttura e organizzazione 1921/1979*. Feltrinelli, Milano, 784.

263 A nemzetközi résztvevők között találjuk Jean Darcante-t, a Nemzetközi Színházi Intézet főtítkárárt, Peter James-t, az ITI „Színház és ifjúság” bizottságának elnökét, Margareta Barbuta román színikritikust, Mira Trailovic-ot, a belgrádi Atelje 212 Színház alapítóját, Oleg Tabakovot, a Moszkvai Művész Színház művészeti igazgatóját, Elisabeth Gording norvég színésznőt, Radu Beligan román színészt, Pavel Homskij lett színházrendezőt, Ilse Hanl színházértörténészt és Dr. Svetosar Vitek csehszlovák színházértörténészt.

A fiatalok és a mai magyar dráma kérdése

Az ITI konferencia magyar hozzászólói jóval nagyobb fontosságot tulajdonítanak a drámának, mint a színházat ekkor már akcióközpontú happeningként tekintő olasz OKP források. Ez eredhet a magyar szocialista kultúra irodalomközpontúságából.

Hermann István²⁶⁴ egyetemi tanár a *Dühöng-e még az ifjúság?* című beszámolójában leszögezi, hogy a fiatalok számára a színház egyre kevésbé vonatkozási pont, mert kifejezési eszközülr számukra inkább a beatzene és a protest song²⁶⁵ szolgál.²⁶⁶ Hermann szerint a filozófia a másik, fiatalokhoz közelálló terület, mert az elemző gondolkodás révén képesek értelmezni a körülöttük lévő világot.²⁶⁷ A beatzene ereje szerinte abban áll, hogy képes a világot érzelmi pólusokra bontani, és ezeket a pólusokat egymással szembehelyezni, a filozófia viszont kiegyenlíti az érzelmi kitérőseket az elemzés révén.²⁶⁸ A modern drámának ezt a két jellegzetességet – spontaneitás és elemzés – kell szerinte ötvöznie ahhoz, hogy idomulhasson a fiatalok ízléséhez:

„Visszatérve a drámához, a mai dráma csak abban az esetben válhat a fiatalok legjobb értelemben vett fórumává, ha valamilyen szempontból egyesíteni tudja magában mindazt, amit a muzsika spontaneitásként fejez ki, amit a filozófia átgondoltsággal fogalmaz meg. Ez az, ami hiányzik korunk drámairodalmából, ez az, ami lehetetlenné teszi, hogy a dráma és az ifjúság egymásra találjon, mint ahogy a muzsika és ifjúság, filozófia és ifjúság egymásra talált”.²⁶⁹

Hermann szerint a megoldás a filozófiailag jól megalapozott dráma lenne, ennek bizonyítását 1968 bukásából vezeti le. Jellemzően a hivatalos

264 Hermann István, filozófus, egyetemi tanár, Lukács György egykori tanítványa, az MTA tagja, 1976-tól levelező, 1985-től rendes tag, 1965-től 1967-ig a Színháztudományi Intézetben tudományos munkatárs, később főmunkatárs. Tagja volt a Pen Clubnak, az Írószövetségnek, a Színházművészeti Szövetségnek, a nemzetközi Hegel Társaságnak. <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html>

265 Társadalmi problémák ellen tiltakozó dal. Gyakran politikai mozgalmakhoz kötődik.

266 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében. Nemzetközi kollokvium*. Budapest, 1972. december 11–13. p.8.

267 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 9.

268 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 11.

269 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 11.

álláspontot képviseli a nagy diáklázadásokkal kapcsolatosan: az indokolatlan lázadást megérdemelt bukás követi.

Szerinte az ifjúsági kultúra az eszmei zűrzavar csapdájába került, és a megalapozatlan gondolatrendszerei (a 68-as ideológia) összeomlása után csak az érzelmi töltet maradt számára. A színház a fiatalok „egyetlen menedéke”, a színházban kell „hiteles gondolatokra” találniuk, és az ehhez segítséget nyújtó drámát a megfelelő hatáskeltés céljából az érzelmi és filozófiai töltet együttese kellene, hogy jellemezze:

„Mert 1968 egyúttal a felületes szenvedélyek és felületes gondolatrendszerek kritikája is volt.

Nem egyszerűen illúziók robbantak szét, hanem a felületi szenvedélyek, a divathoz kapcsolódó emóciók – gondolatrendszerek estek széjjel. (...)

Ezzel szemben igen nagy szükség van olyan filozófailag megalapozott drámára, ahol nem a társalgás szellemességéből nő ki a dialógus, hanem a valóság belső szelleméből. Az ifjúságnak egyedül megfelelő dráma és színpadi alkotás napjainkban csak olyan mű lehet, ahol az analízis és az érzelmi töltés egymást támogatja, dinamikusan előrelöki, ahol a drámai művészetnek lehetősége van arra, hogy mélyebb, összetettebb és igazabb tömeghatást fejtsen ki. Nem a nyitány, hanem a forradalmi folyamat elmélyítése érdekében, mint amit most önmagában a zene, vagy önmagában a filozófia képviselhet”.²⁷⁰

A konferencia résztvevőinek nagyobb része osztja azt az elgondolást, miszerint a fiataloknak szóló színpadi alkotásoknak őszintének kell lennie, és válaszolnia kell a fiatalok kérdéseire, és a kortárs világon belül különösen a fiatalok világára kell reflektálnia. Az „őszinteség” mint ideálisnak tartott jellemző talán épp a fiataloknak a felnőtt világ hazugságaival kapcsolatos kritikájával kíván szembehelyezkedni. Nem gondolhatunk persze a rendszer tabuinak áthágására a színházban (1956 ellenforradalomként való elítélése, a marxizmus-leninizmus primátusa, az MSZMP vezető szerepe, valamint a Magyarországon ideiglenesen állomásozó szovjet csapatok kérdése), hiszen az első nyilvánosság terepén mozgunk, ahol a diskurzus menetét a hatalom irányítja.

Szakonyi Károly²⁷¹ dramaturg és drámaíró szerint a fiatalok nem pusztán időtöltés céljából járnak színházba, hanem, hogy a világ dolgaiban tájékozódjanak, és igénylik, hogy a színház a társadalmi valóság tematikáit tárja eléjük. Felmerül az aktív résztvevő közönség kérdése, amely a szerzők, rendezők és dramaturgok mellett maga is részt vesz az előadás üzenetének kidolgozásában. Erre a közönségnek az előadás utáni anketokon van lehetősége. Ehhez hozzá szeretném tenni, hogy a nyilvános szférában az emberek az állami ideológia által elvárt beszédmódot és tematikát követték, így ezek az előadás utáni beszélgetések valószínűleg a világnézeti klubok koordinált és moderált, tét nélküli és érdektelenségbe fulladó vitáinak mintáját²⁷² követhették.

Az új, nyitott színházi közönség az őszinteségre és nyílt dialógusra vonatkozó elvárásaival a színház reformfolyamatának letéteményese²⁷³ lehet Szako-

271 Szakonyi Károly 1963–1966 között a Nemzeti Színház, 1975–1978 között a Miskolci Nemzeti, 1988-tól a Pécsi Nemzeti Színház dramaturgia. A Magyar Írók Szövetsége Drámai Szakosztályának elnöke.

<http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz24/102.html>

272 Cseh Tamás: *Világnézeti klub. Levél nővéremnek* című album:

(...)

Fordítsuk hű de remek,
fordítsuk hű de remek,
Feje tetejéről a talpára Hegelt,
passzolj még egy cigarettát.
(...)

Kapd el a klubvezetőt
nem árt, ha megkérded Őt.
Kételyeidre frappirozott választ,
ha valaki adhat, csak Ő.

Egy világnézeti klub,
tág teret nyújtani tud.
A vitakézség alakulásához,
plusz még itt a sikerélmény.

http://www.cseh-tamas.hu/index.php?menuid=mh_2&i temid=mh_2_1&contentid=s_11d17

273 „Néhány esetből nem akarok általánosítani. De kevés tapasztalatom is elég ahhoz, hogy higgyem, jelentős a száma azoknak, akik várják, hogy a színházban róluk és nekik beszéljenek”.

(*A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 18.)

„Makacsul hiszem, hogy ez ügyben az ifjúságra számíthatunk. Gondoljunk csak arra, hogy az ifjúságtól nem idegen a kollektív szellem, hiszen közösségben érzi jól magát, beat-zenekarok köré csoportosul önként, jó vagy rossz happeningeken vesz részt. Miért nem gyűlne így éppen a színház köré is?” (uo. 20).

270 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 13.

nyi szerint, aki ezt az *Adáshiba* premierje utáni, fiatalok részvételével rendezett ankétok tapasztalataira alapozva mondja. Szakonyi megrója azokat a színházi embereket, akik komoly témák helyett csak a szórakoztatásra helyezik a hangsúlyt:

„Ezek a fiatalok nem csak szórakozni járnak a színházba; a szórakozásra sok más lehetőségük van a klubokban, a sportpályákon, a házi összejöveteleken stb. De ha eljönnek a színházba, akkor ott valami fontosról is szeretnének hallani. Fontosról és igazról. (...) A színházban pedig a nyílt beszéd nem más, mint az élet bajainak felhánytorgatása. A fiatalokban tehát szövetségesekre találhatnak a színház művészei.

Mert a művészetek így a színházművészetnek is, érzékenyen figyelő emberekre van szüksége. Olyanokra, akik részt kívánnak venni a dolgok elrendezésében, az élet helyzeteinek felmérésében. Természetes, hogy ilyenképpen az ifjúság jó partnerünk. Feltéve, persze, hogy a színpadról a társadalom gondjairól akarunk szólni.”²⁷⁴

Úgy tűnik, Szakonyi a színház, pontosabban a dráma társadalomkritikusabbá válását kívánja a fiatalok – korban tapasztalható – kritikai igényére hivatkozva elősegíteni.

A következő érvelése szerint a színház fiatal közönsége a létkérdésekkel kapcsolatos választ remél, a társadalmi viszonyok átláthatóságát szeretné, céljai eléréséhez pedig tisztességes eszközöket. Szakonyi szerint a színháznak etikai kérdések tárgyában kell orientálnia a nézőt és a haladó szemléletű fiatalokat kijuttatni a lelkiismereti válságból. A progresszív fiatalok minden kritikai szellemük ellenére készek a dialógusra, lázadásuk előremutató:

„A fiatalok javarésze őszinte, a kíméletlenségig őszinte. S közülük a legjobbak, a legérettebbek nem csupán tartalmatlan lázadásban élik ki magukat, hanem igenis tudják, hogy mit akarnak. Pontosan megfogalmazzák igényüket, azt, hogy olyan életet szeretnének, amiben a közösségi ember valóban közösségi, amiben a tudás és a rátermettség a boldogulás mércéje, amiben nincs ámitás és hitelenség. Egyszerűen, amit a forradalmi úton járó társadalmak és a világon mindenütt a jó szándékú és haladó szellemű emberek megvalósítani igyekeznek. De ugyanakkor őszintén kimondják félelmüket is: vajon mindezt megvalósítani nem lesznek-e gyöngék, ha szembekerülnek azokkal, akik csak szavakkal képviselik ezt a tisztességet, de tettekkel kevésbé? Vajon nem térnek-e ki a megütközés elől, ha esetleg

274 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 16.

éppen az ilyenektől függ az egzisztenciájuk? (...) Úgy vélem, ilyenféle gondjaik tisztázásához sok mindent várnak el a színháztól”²⁷⁵

A fentiekben Szakonyi nem egy hús-vér, valódi fiatalról beszél, hanem „a szocialista fiatal” ideális mintapéldányáról. Érveléséből nem hiányoznak olyan propagandisztikus ideálok sem, mint a „közösségi ember”. Az állam, érzékelve az állampolgárok magánéletbe zárulását, megtörni igyekszik a ’68 kudarca után erőre kapott individualizmust, és a közösségi életet propagálja. Ezt olyan eszközökkel teszi, mint az (1956 után már önkéntes alapon szerveződő) brigádmozgalom, a fizetés nélküli társadalmi munka vagy a Vietnám-műszakok, ahol szintén nem bérezett rendszerben folyik a termelés Észak-Vietnám megsegítésére.

Maróti Lajos²⁷⁶ színpadi szerző az *Igénylik a fiatalok a mai drámát?* című referátumában pontosítja azokat a kérdéseket, amelyekre a drámának/színháznak választ kell adnia. A fő kérdés: *hogyan éljünk?* Ez a kérdés szerinte nem a fiatalok és a szüleik életmódjának összevetéséből, vagyis a generációs szembenállásból ered. A színháznak nem a generációs kérdést kell eldöntenie, hanem vitafórumként kell szolgálnia, így teremtve hidat az egyes generációk között:

„[A fiatalok] elégedetlenül és kritikusan szemlélik életfelfogásunkat, mentalitásunkat, világunkat, éppen olyan elégedetlenül és kritikusan, ahogy mi szemléltük szüleink életfelfogását, mentalitását és világát. De éppen mert ez az elégedetlenség az életkornak valamiféle sajátja, tapasztaltam, hogy ezek a fiatal emberek rendkívül hálásak mindenféle fogódzóért, amit e tekintetben kaphatnak tőlünk, még akkor is, ha vitatkoznak velünk. Vitatkoznak, nem is ellenünk, inkább miattunk és önmaguk miatt. Ennek a vitaplatformnak a megteremtése létesíthet kapcsolatot a nemzedékek között”²⁷⁷

Az MSZMP KB agitációs és propaganda bizottsága gyakran buzdította a színpadi szerzőket olyan munkák írására, melyek az életmód kérdését tárgyalják. A kollokviumon elhangzó felszólalások a színház és ifjúság kérdését a kultúrpolitika egyéb, a korban releváns kérdéseire igyekeznek kötni.

275 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 19.

276 Maróti Lajos 1961-től a Gondolat Könyvkiadó lektora, 1970-től 1980-ig irodalmi vezetője. 1978-tól a Magyar Színházi Intézet főmunkatársa. <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html>

277 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 23.

A fiatalok és a kísérleti színház

A kollokvium másik fontos tematikai blokkja a kísérleti színház volt, amely művészileg izgalmas és egyben mozgalmassá, de a színházi világ margójára szorított területként működött Magyarországon. A kollokvium ezért próbálta kibővíteni a kísérleti színházak jelentőségét, a külföldi hallgatóság előtt is, hiszen a hivatalos kultúrpolitikát és a fővárosi színházakat képviselő színházi emberek az amatőrökkel szemben akarták meghatározni a kívánatos ifjúsági színházat.

Marton Endre,²⁷⁸ a Nemzeti rendezője, a Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központjának elnöke igyekezett is leszögezni, hogy a tanácskozás a hivatásos színházak szempontjából vitatja meg a napirenden felvetett problémákat, és a struktúrán belüli fiatal művészekkel foglalkozik.²⁷⁹

Ennek ellenére meghívták az amatőrök képviselőit is, és egy szakmai vitát rendeztek az amatőr kísérleti színházak kérdéséről. Az amatőrök nem nevesített képviselői elégedetlenségüket fejezték ki amiatt, hogy a struktúrán kívüli kísérleti színházak képviselői nem szólhatnak hozzá a színház és ifjúság kérdéséhez, illetve hogy a hivatásos színház vonatkozó elismerni jelentőségüket, noha az amatőr kísérleti színház szerintük az ifjúság már létező valódi színháza:

„II. **fiatalember:** Hiányoljuk a tanácskozás résztvevői között az egyetemi színházak és amatőr ifjúsági színházak képviselőit. Javaslom, akár egy későbbi kollokviumra is a hivatásos színház és az amatőr színházak kapcsolatának megvitatását: az amatőr színház a fiatalok színház iránti igényének egyik kifejezési formája. Széles körű vizsgálat alapján felmérést kellene készíteni az ifjúság különböző rétegei körében, milyen megoszlásban és miért részesítik előnyben a hivatásos színházat illetve az amatőr színházakat”.²⁸⁰

Az amatőrök a puha diktatúra keretei között már mertek tiltakozni a külföldiek jelenlétében is, sőt a hatalom talán épp az amatőr jelenlétet hasz-

nálta fel a demokratikus vitaszituáció megteremtéséhez. A demokratikus szellemű vita képét próbálta a külföld felé közvetíteni.

A Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központjának kiadványa nem ad bővebb tájékoztatást és csak pár idézetet közöl az amatőr kísérleti színház támogatói és a hivatásos színház képviselői közötti vitából, mely meglehetősen kemény lehetett, ahogy azt a Művelődésügyi Minisztérium fondjába tartozó, a kollokviumról tudósító névtelen jelentés is bizonyítja:

„A teremben lévő fiatalok – egyetemisták, amatőr csoportok tagjai – nagy hangerővel, szuggesztíven és rendkívül szimpatikusnak hangzón – kissé demagóg módon – beszéltek az amatőr színházak magasabbrendűségéről, hogy az igazán mai mondanivaló egyetlen formájáról, kifejezési módszerről, csak az amatőr csoportoknál találkozhatunk ma. Ez az egyetlen kifejező színház a fiatalok számára ma. Sok mindennel nem lehetett egyetérteni és vissza kellett utasítani a nézeteiket. Felszólalásaikban néhány figyelemre méltó momentum is elhangzott például: a fiatalokról a fiatalokkal együtt beszéljünk, hallgassuk meg az elképzeléseiket. Megítélésük szerint az amatőrizmus olyan elemeket tartalmaz, amelyeket felhasználhat a hivatásos színház is. Nem automatikusan ítélik el a hivatásos színházat, csak a hiányosságokat kérik számon, azokat a modern jelenségeket, amelyeket a jelenlegiben nem találnak meg. A Színművészeti Főiskola hallgatói /Valló Péter, Nagy László/ nagyon értelmesen a színészi-rendezői magatartásról, az ideológiai magatartásról, a kísérletek erejéről, alkotó hatásokról beszéltek. Visszaütötték a „színház-gyárról” elhangzó, demagóg egyetemista felszólalásokat”.²⁸¹

A jelentésből a színházon belüli generációs szakadás képe bontakozik ki előttünk. A hivatásos színház támogatói között megtaláljuk a Színművészeti Főiskola növendékeit is, akik talán osztották is az amatőrök egyes nézeteit, de konformizmusból az amatőrök hivatalos megítélését hangoztatták. A magyar amatőrökre vonatkozó legdegradálabb kommentár az egyik színművészeti rendező hallgató, Kertész (Kornis) Mihály felszólalásában hangzott el, aki a hazai kísérleti színház csökkentérté-

278 Marton Endre 1945-ben a Vígyszínház rendezője, 1946-tól 1949-ig főrendezője, 1949-ben a Nemzeti Színház szerződtette. A Magyar Színházművészeti Szövetség Titkárságának tagja, a Nemzetközi Színházi Intézet Végrehajtó Bizottságának tagja, a magyar központ elnöke volt. <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz15/202.html>

279 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 5.

280 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 41.

281 Jegyzőkönyv az ITI Ifjúsági Bizottságának, 1972. december 11.-13. között Budapesten megrendezett, 'A színház szerepe az ifjúság nevelésében' tárgyú első nemzetközi kollokviumáról; MNL-OL-XIX-J-4/ff.-153. doboz.

kütségét hangoztatta a külföldi példákhoz képest, ám szerinte a művelt és fiatal közönség – vagyis az egyetemisták – sznobizmusból mégis a rosszabb magyar minőségre voksol.²⁸² Kérdés, hogy a kísérleti színház közönsége ismerhette-e a jobbnak tartott külföldi minőséget? Később Kertész a választás szabadsága felé tereli mondanivalóját: nem a hivatásos színházi szektor teoretikusainak, hanem maguknak a fiataloknak kellene körvonalazniuk ennek az új ifjúsági színháznak az alapjait.

A fiataloknak szóló színház legszorgalmasabb „teoretikusának” a Bartók Gyermekszínház rendezője és igazgatója, a kollokviumon is referáló Kazán István²⁸³ bizonyult. Kazán *Az ifjúság nem ismer „kényes” problémákat* című referátumában vázolta a Bartók Gyermekszínház profiljának megváltoztatására irányuló tervét: a közönség életkori határait az addigi 6–14 évről, 18-ra emelte volna fel, hogy létrehozza az általa „fiatal nézők színházaként” aposztrofált intézményt. Ezzel a kezdeményezéssel a szovjet színházi modellhez tért volna vissza, ahol életkorok szerinti „ifjúsági színházak” – úttörő és Komszomol – léteztek. A rendező szerint a 14–18 év közötti korosztály színházellátottság tekintetében mostoha helyzetű, mivel az ifjúsági előadások valójában nem őket, hanem a felnőtt közönséget célozzák. A kamaszok jellemző problémái szerinte alulreprezentáltak a színházban:

„A színház nem csak oktat, hanem nevel is. A tizenégytől tizennyolc éveseknek van a legkevesebb lehetőségük arra, hogy saját problémáikkal, saját korosztályukkal a színpadon – hozzátennem: a művészetben – találkozzanak. Számos, őket érintő kérdésben ezek a fiatalok csak publicisztikai szinten kapnak választ, és így kimarad az érzelmi hatás, amit elsősorban a művészet nyújthat. Ez annál is veszélyesebb, mert tizennyolc éves koráig formálódik a személyiség, ebben a korban találkozik mindazzal, ami aztán egész életén át kísérni fogja.”²⁸⁴

Felszólalásából nem hiányzik a moralizáló színház – a kollokvium résztvevőinek többsége által

osztott – elgondolása: eszerint a színház célja, hogy elsősorban természetesen ideológiailag) orientálja a fiatal nézőket, és eligazítást adjon az élet ellentmondásai közepe. A színház ideológiai orientációjának pedig a hivatalos, államilag előírt meggyőződések irányába kell orientálnia a fiatalokat a második nyilvánossággal, a rendszerrel való egyet nem értés terepével szemben:

„Pedig a fiatal ember benne él a mában, itt érzi a legtöbb ellentmondást, mint például a valóságról tanított és a valóságos valóság közötti vélt vagy létező eltérések, egzisztenciális problémák, a lemaradástól való félelem a jövő létért folytatott versenyfutásban, erkölcsi kérdések megítélésében mutatkozó bizonytalanság stb., ugyanakkor az ifjúságnak a fennálló társadalmi és erkölcsi normákról véleménye van, és véleményt akar róluk hallani. Az ifjú nézők színházának ebben a kérdésben valamiképp állást kell foglalnia. Tudjuk: ha a szülők korosztálya mond ki igazságokat, ha mi felnőttek állítunk példaképet a fiatalok elé, elutasítják, vagy legalábbis ellenérzéssel fogadják. Ha mindezt a saját korosztályuktól, saját hangjukon hallják – magukévá teszik. A felnőtt színházak előadásában, pedig a hős szinte kizárólag középkorú vagy attól idősebb...”²⁸⁵

Kazán a kortárs hatások hatékonyságát emeli ki, de ezt nem a kortársi szinten (amatőrök) által megfogalmazódott üzenetek továbbításával képzeleli el. Konceptiójában a hivatásos színházon belül kitermelt üzeneteket adna át az ifjúsági korosztály számára szerveződő színház. Hogy ez megvalósuljon, a fiatal nézők színházának egy új „ifjúsági” dramaturgiára van szüksége, hogy az általa feltételezett nézői elvárásoknak megfelelő előadások születessenek. Ennek az „ifjúsági” dramaturgiának az amatőr kísérleti színház közegében formálódott újításokat kell alkalmaznia, pont arról a terepről kell inspirálódnia, amely szintén az autentikus ifjúsági színház címét igényli magának. Kazán elismeri az amatőr színház olyan érdemeit, mint a kollektív színházi munka, valamint a közönség és az előadók közötti viszony közvetlen jellege:

„A kiindulópont azonban a korszerű, mai drámairodalom, amely összhangot teremt a nézőtérrel ülők gondolatvilága és véleménye, valamint a színpadon elhangzottak között. Mert csakis így válhat a színház az ifjúság igazi fórumává, megmutathatja és éreztetheti vele, hogy jelenléte a társadalom számára szükséges és fontos, hogy ifjúság nélkül nem építhető fel a jövő társadalmá. Ugyanakkor és te-

282 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 44.

283 Rendező, színházigazgató. A budapesti és a Moszkvai Színművészeti Főiskola rendező tagozatán végzett. 1956–1962 között a Magyar Néphadsereg Színháza rendezője. 1962 és 1969 között a József Attila Színház főrendezője, 1973-tól 1977-ig a Budapesti Gyermekszínházban igazgató-főrendező volt, ahol színészképző stúdiót is vezetett. <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz13/181.html>

284 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 86.

285 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 86.

kintettel arra, hogy az ifjúság hajlik a régi formák szétzúzására, maximálisan szabad teret engedni a műfaji, formai újításoknak. Ez gyakorlatilag annyit jelent, hogy sokkal kötetlenebb színházi formák is kialakulhatnak, néha olyanok is, amelyek egyáltalán nem hasonlítanak semmiféle hagyományos színházi előadásra”.²⁸⁶

Kazán egy „ellenőrzött színházi forradalmat”, illetve „óvatos színházi kísérletezést” hirdet meg a fiatalok vonatkozásában, elsősorban a drámairodalomra alapozva a hivatásos színházban. Ez természetesen nem jelent a szövegközpontúságtól, esetleg a „jó ízléstől” való elszakadást az új avantgárd színházra való nyitás nevében. Ráadásul az elgondolás kicsit megkésettnek is tűnik: 1970-ben már megalapították meg a Huszonötödik Színházat, amely a történelmi avantgárdot is repertoárra tűzte. Valószínűleg a Huszonötödik Színház, 14–18 év közötti nézőkre méretezett „előképzőjét” vizionálta az Bartók Gyermekszínház igazgatója.

Az „ifjúsági” dramaturgiának alkalmasnak kellett volna bizonyulnia a közönség igényeinek megfelelő színdarabok előállítására. Az ifjúsági darabok azonban nem lehettek volna túl didaktikusak, és aggályoktól mentesen, minden ifjúsági problémát érinteniük kellett volna:

„Adva van, hogy kinek játszunk, az is, hogy mit, a kérdés most már: hogyan? Az ifjúsághoz egyenrangú partnerként kell szólni a színpadról, minden didaktikai, sőt minden patronáló felhang nélkül. Ne deklarációk, hanem párbeszéd hangozzanak el. Nincs, vagy legalábbis alig van úgynevezett „ki nem mondható” kérdés, az ifjúság nem ismer „kényes” problémákat”.²⁸⁷

Érdekes lenne többet tudni arról, hogy a fiatalok színházában milyen módon határoznák meg a kimondhatóság határait? A fiatalok színháza ugyanis Kazán felfogása szerint felelősséget vállal a jövő generációinak tudatformálásáért, a színháznak számára elsődlegesen társadalmi felelőssége van, hiszen a jövőbeli vezetés attitűdjét determinálja:

„Ne feledjük: ebben a színházban, az ifjúsági színházban ülnek mindazok, akik az évezred fordulóján – reméljük nálunk tökéletesebben – országunkat fogják vezetni”.²⁸⁸

A fiatal nézők színházának szüksége volt fiatal színházművészekből álló teamre is: az ifjúsági színházi projektek körüli koordináció és a résztvevők tevékenységeinek bekapcsolása megoldást jelenthetett volna Kazán István szerint a kezdő színészek és frissen végzett rendezők elhelyezkedési gondjaira. Az eredmény egyfajta „ifjúsági színházi műhely” lehetett volna, sőt, egy színházon kívüli résztvevőket is bevonó interdiszciplináris kezdeményezés:

„A mi színházunk megpróbálja az alkotó folyamatot is ifjúságivá tenni: elsősorban fiatal írókra, rendezőkre, színészekre stb. épít. Bemutatjuk elsőműves írók darabjait, tág teret biztosítunk a pályakezdő fiatal színházművészeknek, szoros kapcsolatot tartunk az egyetem Bölcsészkarával, és néhány arra érdemes érdeklődő fiatalat bevonunk a dramaturgiai munkába. Ugyanez vonatkozik a fiatal képzőművészekre is”.²⁸⁹

Színházi kísérletekről lett volna szó, ahol a kezdők művészi tökéletlenségei is megengedhetők lettek volna, a hivatalos színház ellenőrző tekintete előtt. Fontos az alapgondolat helyessége (nem derül ki a szövegből, hogy ideológiai vagy művészeti értelemben kell „helyesnek” lennie, az is lehet, hogy egyszerűen csak egy eredeti színházi ötletre gondolt Kazán István), és hogy érdekelje a közönséget, szemben a tökéletesen kigondolt, de a fiatal közönségtől teljesen idegen előadásokkal. Ez az „ifjúsági színházi platform” kapcsolódási pontként és megújulási forrásként szolgált volna a „felnőtt” színház számára. E gondolat mögött a fiatalok új színházi kultúrájától való lemaradás félelme is meghúzódhat, mint ahogy az is, hogy a színház fiatal résztvevők által birtokba vett terepeit az apák generációja felügyelet alatt tarthassa:

„A fiatal alkotók bevonása a színház munkájába, állandó kapcsolatot jelent a mindenkori ifjúsággal. Nemezszer tapasztaltam, ha húsba-elevenbe vág a gondolat, a probléma, a színpadról felcsengő szó, nem baj, ha a színdarab szerkezete még nem tökéletes, ha itt-ott rogyadozik, ha kevesebb a mesterségbeli tudás. Döntő az izgalmas gondolat, a nézőket érdeklő tematika”.²⁹⁰

Konklúzió

Mind a magyar, mind az olasz közegben a fiatalok színháza az amatőr kísérleti színház, és közös

286 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 86–87.

287 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 87.

288 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 87.

289 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 87.

290 *A színház szerepe az ifjúság nevelésében*, 88.

helyzeti jellemzőjük a strukturánkivüliség. Csak amíg az OKP elismeri ennek a színházi kultúrának a létezősültségét és a saját kulturális hatókörébe próbálja vonni, addig az MSZMP a hivatásos színházon belül kíván konkurenciát teremteni az amatőröknek, akiket egyben a kulturális életből próbál kiszorítani. Magyarországon az ifjúsági színház kétős aspektusú: egyrészt létezik az amatőr színház, maradandó eredményeivel és emlékezetével; másrészt a „felülről szervezett állami ifjúsági színház”, melynek eredményei most kerülnek feltárára, mivel a színházi szakma nem őrizte meg emlékezetét. Ennek politikai okai vannak, hisz az amatőröket ma inkább tartjuk ellenzékinek, mint amennyire ténylegesen azok voltak, míg az establishment színházának „ifjúsági kísérleteivel” a jelenlegi színházi szakma nem vállal közösséget.

Visszatérve az OKP és az MSZMP közötti öszszvetésre, további nagy különbség a két párt színház és ifjúság tárgyú problémakezelésére, hogy míg az OKP elismeri, hogy az esetleges ellenséges nézeteket terjesztő színházi báziscsoportok nyílt bojkottja nem megengedhető, addig az MSZMP nyílt bojkottra, illetve beolvasztásra törekedett.

A színház orientáló szerepe mindkét kontextusban előkerül. Olaszországban a „színház tisztázó funkciójáról” beszélnek, Magyarországon pedig „erkölcsi kérdések megítélésében” ad eligazítást. De míg az OKP elismeri, hogy az ifjúsági kultúra autonóm módon orientálja magát a színház révén (az orientációhoz vélhetően az olasz párt is ideológiai segítséget nyújtana); addig Magyarországon egy felülről irányított, paternalisztikus hangvételű orientációról van szó.

Ugyanakkor a hivatásos színház nem tekinthet el a kísérleti színház eredményeitől: mind az OKP, mind az MSZMP ezen eredmények felhasználásával képzelel a színház reformját.

Az OKP egyik teoretikusa Aldo Biagini kiemeli, hogy a fiatalok a színháznak politikai fontosságot tulajdonítanak, tehát erősen közéleti a fiatalok színháza. Nem különbözik ez a magyar kontextusban sem, hiszen a színháznak „őszintének kell lennie”, feladata „az élet feladatainak felmérése” és „nem ismer kényes kérdéseket”. A színház tehát mind az olasz, mind a magyar kontextusban szelep-funkciót tölt be, hiszen a társadalmi feszültségeket jeleníti meg és vezeti le.

Az olasz amatőr színház nyíltan politikusabb is: Massimo Castri a politikai kísérletezés terepének tartja a színpadot, addig az amatőrök Magyarországon deklarált politikai tartalmakat csak a korabe-

li elvárásnak megfelelő hangolásban jeleníthettek meg, ilyen értelemben „apolitikusabbak” voltak. Más kérdés, hogy a kultúra ellenőrei Magyarországon az új színházesztétikát, a realizmustól eltérő formai megoldásokat rögtön a politikai ellenzékiséggel kötötték össze. Ugyanakkor mind az olasz, mind a magyar amatőrökre jellemző a baloldali hivatásos esztétikájának, valamint a szocialista realizmusnak meghaladása.

Kérdés, hogy mennyire állja meg a helyét az olasz ellenkultúra (az OKP baloldali ellenzéke) és annak „felforgató eszmékkel azonosuló”, valamint „destruktív idealizmussal” bíró színháza és a magyar amatőrök közötti párhuzam, akik esetében „sok mindennel nem lehetett egyetérteni és vissza kellett utasítani nézeteiket”. Talán kulturális-esztétikai értelemben igen, hiszen a magyar amatőr kísérleti színház a szocialista kultúra kánonjaitól eltérő minőséget jelenített meg. Míg azonban Olaszországban az ellenkultúrát a létező és működő terrorizmussal is kapcsolatba lehetett hozni, Magyarországon a terrorizmus és az államellenes összeesküvés csak a belügyminisztérium vonatkozó osztályainak fantáziájában létezett.

A fiataloknak szóló színház esztétikai kérdéseivel másként vet számot az olasz és máshogy a magyar közeg. Magyarországon a drámai és szövegközpontú, a szövegkönyv primátusából kiinduló műfajok részesültek előnyben, míg Olaszországban szabadabb dramaturgiájú, akciószerű színházi kísérletek támogatása volt jellemző.

Jellemző, hogy Magyarországon előíró jelleggel próbálják megalkotni a fiatal közönség igényeinek megfelelő színházat (a nézői igényeket a hatalom határozza meg). Ezzel szemben Olaszországban leíró jelleggel viszonyulnak a már meglévő ifjúsági színházi kultúrához, amihez az OKP kapcsolódni igyekszik. Ez a kapcsolódás azonban az MSZMP-hez hasonlóan „bekebelezési kísérletekkel” jár együtt, amire a parlamenten kívüli baloldalhoz kapcsolódó színházi csoportok ellenállása utal.

Absztrakt

A tanulmány célja az ifjúság és a színház kapcsolatának, mint az Olasz Kommunista Párt (OKP) és a Magyar Szocialista Munkáspárt kultúrpolitikájához tartozó közös elem összehasonlító vizsgálata. Az elemzés során az Olasz Kommunista Párt 1971–1981 közötti színházpolitikai tárgyú konferencianyagainak (1971 Porretta-Terme, 1976 Prato, 1980

Bologna), valamint az 1972-es, *A színház szerepe az ifjúság nevelésében* című, a Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központja által rendezett nemzetközi kollokvium anyagát használom.

Az ifjúság és a színház kérdése tehát eltérő kontextusban és feltehetőleg eltérő okok mentén jelenik meg a két országban a '70-es években. Az OKP a helyi fiatal amatőr színházi csoportokra alapozva teremti meg színházi kultúráját, a színházi decentralizáció programján keresztül és a színház játéknyelvi, esztétikai reformjára hivatkozva.

Az OKP színházpolitikai rendezvényein a probléma az amatőr színházi csoportok, a párt kultúr-munkásainak tevékenysége, valamint a politikai színház kérdése mentén merül föl. A felszólalók azonban nem jutnak közös nevezőre az ellenkultúra megítélésében, ahogy azt a társulatoknak az olasz parlamenten kívüli baloldalhoz fűződő kötődése kapcsán kialakult vita is jellemzi. Több kommentár utal az OKP kultúr-munkásai és a helyi amatőr színházak közötti konfliktusos viszonyra, ami az egyes társulatok esztétikai és feltehetőleg politikai radikalizmusa nyomán alakult ki. Azonban a színháznak a korabeli ifjúsági kultúrába való beágyazottságát tényként kezeli a pártvezetés és a kommunista köztudású értelmiségiek, azt is elismerve, hogy az OKP nem képes teljes mértékben befolyása alatt tartani a spontán szerveződésű ifjúsági színházat.

Az MSZMP esetében a színház és ifjúság kérdése a korabeli ifjúságpolitika, kritikusi viták, Budapestvidék ellentét s a nemzetközi színházi élet irányába nyitni kívánó magyar színházi élet szempontjából került tárgyalásra. A budapesti kollokvium egyszerre utal a téma hazánkban is konstataált fontosságára, valamint a nyugati kezdeményezésekhez kapcsolódás szándékára: Magyarországot nyitott színházi-diskurzus-terepként igyekeztek feltüntetni a Nemzetközi Színházi Intézet, mint UNESCO szerv számára. A problémát az MSZMP kultúrpolitikáját foglalkoztató kérdésekhez kötötték, mint a mai magyar dráma kérdése a fiatalok vonatkozásában, vagy a fiatalok és az amatőr kísérleti színház kapcsolata. A színháznak az ifjúságra irányuló feladatait a valóságfeltárásban, az etikai útmutatásban határozták meg, valamint közvetítő fórumként kellett volna működnie az idősebb generációk irányába.

A tanulmány igyekszik rámutatni az OKP és az MSZMP esetében azokra a hasonlóságokra, illetve különbségekre, melyek az ifjúság és színház probléma felfogására, valamint kezelésére vonatkoznak. Míg az OKP elismeri az amatőr színházak létjogosultságát és beépíti eredményeiket saját színházi

kultúrájába, addig az MSZMP az eredmények átvétele révén állami konkurenciát kívánt teremteni a hivatalos kultúrából kiszorított amatőröknek. Jellemző, hogy Magyarországon előíró jelleggel próbálják megalkotni a fiatal közönség igényeinek megfelelő színházat (tehát a nézői igényeket a hatalom határozza meg). Ezzel szemben Olaszországban leíró jelleggel viszonyulnak a már meglévő ifjúsági színházi kultúrához, amelyhez az OKP kapcsolódni is igyekszik. Ez a kapcsolódás azonban az MSZMP-hez hasonlóan „bekebelezési kísérletekkel” jár együtt, amire a parlamenten kívüli baloldalhoz kapcsolódó színházi csoportok ellenállása utal.

The international aspects of the problem of youth theater: The relationship between youth and theater in the cultural policies of the Italian and Hungarian communist parties during the 1970s.

Abstract

The goal of my study is to provide a comparative analysis of the ways in which the problem of the relationship between youth and theater was reflected in the cultural policies of the Italian Communist Party (ICP) and the Hungarian Socialist Workers' Party (HSWP), respectively. The analysis is based on the materials of the ICP's conferences addressing the question of theater politics (Porretta-Terme 1971, Prato 1976 and Bologna 1980) and on the materials of the international colloquium *The role of theater in the education of the youth*, organized in 1972 by the Hungarian Center of the International Theatre Institute.

The question of youth and theater emerged in the two countries during the 1970s in different contexts and for presumably different reasons. Endorsing a program aimed at decentralized theater and the reform of theatrical language and aesthetics, the ICP based its own theater culture on local amateur youth theater groups.

At the theater-political events of the ICP, discussions of the problem revolved primarily around the issues of amateur theater groups, the activities of the party's cultural workers and the nature of political theater. Those taking part in the debates did not, however, arrive at a common denominator concerning the assessment of the issue of counter-culture – as this can be seen from controversies on the relationship of the companies in question to

the Italian extra-parliamentary Left. A number of commentaries reflected on the conflictual relationship between the ICP cultural workers and local amateur theaters, caused by the aesthetic and political radicalism of certain companies. While the deep embeddedness of these theaters in contemporary youth culture was acknowledged by both the party leadership and intellectuals associated with the Communist party, they also admitted the ICP's inability to keep the spontaneously organized youth theater groups under full control.

In the HSWP's case, discussions concerning the question of youth theaters were framed along issues such as contemporary youth politics, the debates among theater critics, the Budapest-countryside conflict and the Hungarian theatrical establishment's eagerness to open up to the international theatrical life. The colloquium in Budapest pointed out both the significance of the issue in Hungary and the importance of joining western initiatives: it wished to present the country's theater scene to the International Theatre Institute, a UNESCO organization, as a place of open debates. The problem was also linked to issues that preoccupied HSWP cultural policies, such as the question of the youth aspect of Hungarian drama or the relationship between young people and amateur experimental theater. When it came to identifying the youth-related tasks of theater, these were described as that of unveiling reality, providing ethical guidance and serving as a forum of mediation between the younger and older generations.

The study aims to point out the similarities and differences in perceptions and solutions that characterized the ICP and the HSWP approach to the problem of youth and theater. While the ICP recognized the usefulness of amateur theater groups and sought to incorporate their accomplishments into its own theatrical culture, the HSWP's goal behind adapting the results of alternative theaters was to create a state-controlled competition for the amateur scene excluded from official culture. Characteristically, the efforts in Hungary to create a theater scene appropriate for young audiences were pursued on a prescriptive basis (that is, the needs of the audience were determined by those in power). In Italy, by contrast, the ICP had a more descriptive approach to the existing youth theater culture, which it tried to accommodate. However, these efforts were, just like in the case of the HSWP, combined with “annexation attempts”, as indicat-

ed by the resistance displayed in this respect by the theater groups associated with the extra-parliamentary political Left.

Felhasznált irodalom

Források

Per una nuova cultura teatrale, per una riforma del teatro drammatico e musicale Convegno a Porretta Terme, nell'organizzazione della Regione Emilia-Romagna, tra il 18-19-20 giugno 1971.

Per una politica del teatro. Atti del convegno sul teatro del Partito Comunista Italiano Prato, 24-25-26 settembre 1976. Roma, Bulzoni Editore 1977.

Per una politica del teatro. 2° convegno nazionale. Bologna, 11-12-13 gennaio 1980. Dipartimento culturale del PCI, Sezione Problemi dello spettacolo 1981.

A színház szerepe az ifjúság nevelésében. A Nemzetközi Színházi Intézet Ifjúsági Bizottságának nemzetközi kollokviuma. Budapest, 1972. december 11-13. Budapest, Magyar Színházi Intézet 1973.

Interjúk

Interjú Sandra Sosterrel (2014. 02. 29.), a Bolonai Városi Tanács kultúráért felelős alpolgármesterével (1980–1985).

Interjú Luciano Leonesivel, a Teatro di Massa rendezőjével és a Gruppo Teatro Viaggiante társulatvezetőjével.

Szakirodalom

Castri, Massimo 1973 *Per un teatro politico. Piscator Brecht Artaud.* Giulio Einaudi Editore s.p.a, Torino.

De Marinis, Marco 1970 *Il nuovo teatro. 1947–1950.* Bompiani, Milano.

Franchi, Paolo 1982 *L'organizzazione giovanile 1968/1979.* In a.c. Ilardi, Massimo – Accornero, Aris 1982 *Il partito comunista italiano. Struttura e organizzazione 1921/1979.* Feltrinelli, Milano, 783-800.

Schino, Mirella 1996 *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale 1974–1995*. Editore Bulzoni, Roma.

Visona, Daniela 2012 *La nascita del Nuovo Teatro in Italia, 1959–1967*. Titivillus, Pisa,

