

# EGY PARADIGMAVÁLTÁS KÖRÜLMÉNYEI. VLAD MUGUR KOLOZSVÁRI ELŐADÁSAI

## THE CIRCUMSTANCES OF A PARADIGM SHIFT

Bodó A. Ottó <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Színház és Film Kar, Kolozsvár, Románia

---

### **Kulcsszavak:**

színház  
színház történet  
Vlad Mugur  
paradigmaváltás

### **Keywords:**

Theatre  
Theatre history  
Vlad Mugur  
Paradigm shift

### **Cikk történet:**

Beérkezett 2018. október 19.  
Átdolgozva 2018. dec. 14.  
Elfogadva 2019. március 6.

---

### **Összefoglalás**

*Az erdélyi magyar színház nem csatlakozott a hatvanas évek román színházi forradalmához - míg a reteutralizált román színjátszás az európai élvonalába került, az erdélyi magyar színház jobbra megmaradt az illusztratív színház szintjén. A rendszerváltás után a korábbi kényszer megszűnt ellenreakciót szült: az erdélyi magyar színházak repertoárjáról eltűntek a román szerzők, lényegesen lecsökkent a román rendezők által színrevitt előadások száma. A változás talán legfontosabb tényezője Vlad Mugur kolozsvári meghívása: 1996-2000 közt rendezett öt előadása értékük, szakmai sikerük, társulatépítő erejük által követendő példává vált - az erdélyi magyar színházak rádöbbentek, esztétikai identitásukat megteremtőik, nem megvédeniük kell.*

### **Abstract**

*The Hungarian theatre of Transylvania did not join the Romanian theatre revolution of the sixties - while the Romanian theatre arrives to the leading edge of the European theatres, the Transylvanian Hungarian theatre remains at the level of the illustrative, word based theatre. After the change of regime, the cease of the previous pressure created a counter-reaction: the Romanian authors have disappeared from the repertoire of the Hungarian theatres, the number of performances created by Romanian directors significantly decreased. The most important factor of change was the invitation of the Romanian director Vlad Mugur to collaborate in Cluj-Napoca: between 1996 and 2000, five performances by their value, their professional success and their power of rebuilding a company created a precedent for other theatres - the Transylvanian Hungarian theatres became aware of, their aesthetic identity was not to be protected but to be constructed.*

---

---

<sup>1</sup> Kapcsolattartó szerző.  
E-mail cím: baotto@yahoo.com



A „Megéneklünk, Románia”-kultúra és a személyi kultusz növekvésével egyidőben a kisebbségek felszámolása is beindult Romániában. Ha a román színház a lehetőségekhez képest még továbbra is prosperált, köszönhetően az újabb és újabb kiemelkedő alkotógenerációknak, az erdélyi magyar színház immár kettős szorításban sínylődött.

Az 1983-ban Mangalian tartott tanácskozáson a pártfőtitkár beszédében már nem általában a kultúrát, hanem konkrétan a művészetet is a propaganda eszközének tekinti. Ebben az új esztétikában a hitelesség kérdése már másodrendű, legfontosabb a didakszis hatásossága. „Olyan művészet, olyan filmművészet, olyan színművészet kell nekünk, amely a formálandó ember lényegét, példaképét mutatja fel. Még ha néha szebbé is kell tennünk egy hőst, jó, ha példaképpé válik, hogy az ifjúság tudja, megértse, milyennek kell lennie.”<sup>6</sup>

A kisebbségeket illetően ebben a beszédben a korábbi, a nemzetiségi kérdés megoldott mi-voltát hirdető retorikát már felváltja az a kijelentés, miszerint nemzetiségi kérdés nincs. „Mutassunk rá határozottan, hogy Romániában helyes megoldást nyert a nemzeti kérdés, biztosítva van nemzetiségi különbség nélkül az összes honpolgárok teljes jogegyenlősége. (...) Értse meg mindenki, hogy csak itt van jövője, Romániában, hogy a jövőt mi magunk, a dolgozók, nemzetiségi különbség nélkül az egész nép építi magának, itt és sehol máshol, hogy senki nem avatkozhat be sem most, sem máskor Románia problémáiba!”<sup>7</sup>

A kolozsvári színház egykori igazgatója, Kötő József e beszéd következményeként említi, hogy a repertoár immár 70%-át kellett kötelezően a kortárs szocialista daraboknak kitennie, a gazdasági megszorítások közt pedig azt említi, hogy a magyar színházak költségvetésüknek immár csak 7%-át kapták állami támogatásként. Szerinte a teljes felszámolás első lépéseként a magyar színházak számára a kétnyelvűség bevezetése volt a cél: játsszanak románul is.<sup>8</sup>

Az asszimilációs törekvés tetőfokát az jelentette, amikor a párt - mintegy válaszként az 1986-ban Budapesten megjelent Erdély története három kötetben<sup>9</sup>-re - rendeletben tiltotta be a földrajzi nevek magyar és német nyelvű használatát. Ekkorra a hivatalos diskurzusokban az erdélyi magyarság immár „magyarul is beszélő románok”-ká vált.

Az elrománosítási tendencia e két évtizedében az erdélyi magyar színház a passzív ellenállás útját választotta. Bár teljesítette a kötelező penzumokat (a nyílt ellenszegülés végzetes lett volna), valójában a magyarság megmaradásának egyik utolsó bástyájává vált. Ebben a kontextusban, miközben Ceaușescu rendeletei az elrománosítás irányába mutattak, az erdélyi magyar színházak repertoárján egyre több volt a román szerző és román rendező (1984-1990 közt negyvenhét román darabot és huszonegy román rendező által színrevitt előadást találunk), ám színházi téren a két kultúra közt valódi interferencia alig jött létre, a színház mereven őrizte saját (mint láttuk, már régóta idejelmű) tradícióit. A román színházra jellemző nyitottságot és teatralitást csak néhány alkotó próbálta beemelni az előadásaiba: Taub János, Harag György, Szabó József és Tompa Gábor nem véletlenül voltak a kor legkiemelkedőbb rendezői. A helyzet azonban e téren is tovább romlott: 80-as évek elején Taub és Szabó külföldre ment, 1985-ben pedig meghalt Harag. Az erdélyi magyar színház sorsa minden irányból megpecsételődni látszott.

### 3. A rendszerváltást követő évek

A rendszerváltás rendkívül rossz állapotban találta az erdélyi magyar színházakat. Anyagiilag katasztrofális körülmények közt léteztek, infrastruktúrájuk leromlott, technikájuk elavult volt, az

<sup>6</sup> Nicolae Ceaușescu elvtárs beszéde a szervező és politikai-nevelő munka kérdéseiről tartott munkatanácskozáson. Előre, XXXVII. évf. 11102. szám, 1983. augusztus 6., 1-3 old.

<sup>7</sup> Nicolae Ceaușescu elvtárs beszéde a szervező és politikai-nevelő munka kérdéseiről tartott munkatanácskozáson. Előre, XXXVII. évf. 11102. szám, 1983. augusztus 6., 1-3 old.

<sup>8</sup> lásd: Kötő József: Politikum és esztétikum. In: Lengyel György (szerk.): Színház és diktatúra a XX. században. Corvina/OSzMI, Budapest, 2008. 293. old.

<sup>9</sup> Köpeczi Béla (főszerk.): Erdély története három kötetben. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1986.

alkotók száma pedig az előző évek során erősen lecsökkent. A korábban már említett passzív ellenállás mint közösségszolgálat felülírta az esztétikai kritériumokat, egy másfajta, diktatúrában élő, a fizikai megsemmisítés által fenyegetett kisebbségi létre jellemző értékrendet alakítva ki.

A korábbi direkt asszimilációs tendencia megszűnt, ám ez a megszűnés egyben egy érthető ellenreakciót is szült, amely azonban nem eredményezett minőségi ugrást, csak tovább növelte a két színházkultúra közti szakadékot.

A korábban kötelező román szerzők szinte teljesen eltűntek a repertoárról. 1990-1996 közt összesen hét román szerző által írt művet mutattak be magyarul, ezek közül három a román-francia Eugène Ionesco darabja, egy a szintén Párizsban élő Matei Vișniec drámája, egy pedig a korábban tiltólistán levő (egyébként ő maga is hosszasan berlini emigrációban élt) Ion Luca Caragiale műve.<sup>10</sup>

A román rendezők jelenléte is lecsökkent az erdélyi magyar színházakban. A rendszerváltástól 1996-ig eltelt időszakban tizenöt előadást rendezett román rendező, ezek közül Victor Ioan Frunză marosvásárhelyi Gyermekkeresztesekje kiemelkedő.

Ezekben az években a súlyos rendezőhiánnyal küszködő erdélyi magyar színház Magyarországról várta a segítséget anyagi és művészi szempontból egyaránt. Ezt a magyar állam is támogatta, az ide érkező anyaországi alkotók honoráriumát különböző módon magára vállalva. A politikum szándéka az volt, hogy ilyen módon a magyar színházi szakma kiemelkedő képviselőit szólítsa meg, ám ez a valóban a fejlődést szolgálni vágyó felkérés többnyire válasz nélkül maradt. Mivel magát a támogatást nem kötötték semmilyen művészi kontrollhoz, a terv épp az ellenkezőjébe csapott át: nagyrészt a másodvonalbeli (nem egyszer innen elvándorolt) alkotók érkeztek. Az 1996-ig magyarországi rendező által színre állított hatvankét előadásból alig néhány (mindenekelőtt Árkosi Árpád kolozsvári Rendőrsége és Imposztora, valamint temesvári A mélybenje) emlékezetes.

A rendszerváltás utáni évtized legjobbjának tartott kolozsvári színház kapcsán a Színház című lap 2004. áprilisi száma így ír: „Ezúttal ismét Tompa rendezett Ionescót, a Jacques vagy a behódolást; egy olyan darabot, amely megírása (azaz 1950) óta elsősorban az alternatív és amatőr színházakat érdekelte; egy olyan társulattal, amely mostanában visszanyerni látszik régi (rendszerváltás körüli) fényét, tehetségét, csapatszellemét; egy olyan színházban, amely művészi szempontból az elmúlt évtől fogva ismét magára talált, s olyan, korábbi önmagához méltó, jelentős előadásokat hozott létre, amilyen a Silviu Purcărete rendezte Pantagruel sógornője vagy a Doktor Faustus.”<sup>11</sup> A szöveg több mint tíz éves mélyrepülésre enged következtetni, és a színház talpraállítását 2003-ra datálja. A szerző egyszerűen megfeledekzik a kilencvenes évek második feléről, arról a korszakról, amikor a kolozsvári magyar színházat immár Románia legjobbjaként kezdik emlegetni országszerte. Ez az attitűd sajnos szimptomatikusnak nevezhető: a magyar színházi szakma (néhány kivételtől eltekintve) mintha néhány évig nem igazán tudna mit kezdeni az erdélyi magyar színjátszással, mintha egyszerűen nem vette volna észre, hogy a korábban a megszűnés szélére sodródott színjátszás nem csak magára talált, de erősebb, mint valaha. Az is lehet, épp a Iulia Popovici által említett felettséggel nem tudtak mit kezdeni - s a közben kialakult stílust és gondolkodásmódot nem tudták lereagálni. Ami biztos, hogy míg 1996-2002 közt az erdélyi magyar színházi előadások és alkotók hét Uniter-díjat<sup>12</sup> kaptak (korábban a rendszerváltás óta mindössze egyet), és öt olyan fontos szakmai díjat, melyet szintén az Uniter-Gála égisze alatt adtak át, ugyanezen időszakban a magyarországi Országos Színházi Találkozón (majd POSzTon) nulla díjat, a színikritikusoktól egy díjat nyertek.

#### 4. Vlad Mugur Kolozsváron

Az 1971-ben emigrált művész a rendszerváltás után tért vissza Romániába, amikor a bukaresti Giulești Színház élére hívták. A színházról leválasztotta a belvárosi épületet, átnevezte Odeon

<sup>10</sup> Az erdélyi magyar dráma helyzetéről bővebben lásd Bodó A. Ottó - Kelemen Kinga: Erdélyi drámák a rendszerváltás után - A Híd, 2007. március

<sup>11</sup> Tompa Andrea: Hommage á la szalonna - Színház, 2004. április, 4. old.

<sup>12</sup> A Román Színházi Szövetség (Uniter) által évente kiadott díjak a legmagasabb szakmai díjnak számítanak Romániában.

Színházzá, és itt kezdett dolgozni. Nem egészen egy év után a külső és belső konfliktusok hatására lemondott és visszatért Németországba, másodszor is szakítva Romániával - miközben a budapesti Művész Színházban két előadást is rendezett. Ilyen körülmények közt akár azt is mondhatnánk, komoly színházpolitikai fegyverténynek is számított, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színház meggyőzte, 1996. őszén rendezzen újra náluk (emigrációja előtt két előadást készített itt).

Ebben az évadban párhuzamosan dolgozott két előadáson, a Székeket és A velencei ikreket állította színre. Mindkettőt rendezte már korábban Németországban, Goldoni darabját szabadtéri előadásként (amit később aztán belső térre adaptált), Ionesco művét pedig egykori müncheni színházában, a kolozsvárilal azonos vagy majdnem azonos díszletben, az Öregasszony szerepében akkor is, Kolozsváron is feleségével, Stief Magdával. (A két előadás közül Mugur a magyar nyelvűt nevezi erősebbnek Florica Ichim könyvében<sup>13</sup>.) Ez a két előadás kiemelkedő produkcióvá vált nem csupán a kolozsvári színház életében, de Románia-szerte is: a bukaresti Caragiale Nemzeti Színházi Fesztiválon a Székek nyert díjat (érdekességképp, a fesztivál abban az évben osztott utoljára díjakat), A velencei ikrek pedig az Uniter Legjobb előadásért járó díjat kapta. Azzal a társulattal találkozott itt Mugur, amivel meg tudta valósítani azt az együttes játékot, azt a csapatszínházat, amire pályája elejétől fogva törekedett. Bár Mugur mindig koherens, erőteljes, részletesen kidolgozott előzetes képpel rendelkezett a majdani előadásról, ezekkel a színészekkel úgy tudta elképzeléseit megvalósítani, hogy a végeredményben kiemelkedő színészi alakítások egész sora jelenjen meg. „Én a színészek rendezője voltam, és a színészek rendezője is maradtam. (...) Olyan rendező vagyok, aki a metaforát a színészi alakítás segítségével alkotja meg. Az előadás gondolatisága a színészi hittől függ. Én csak egy ilyen fajta színházat tudok.”<sup>14</sup> Ez az attitűd pedig azt eredményezte, hogy előadásai egyben rendkívül erős társulatépítő hatással is bírtak.

A következő évad végén mutatják be Kolozsváron Mugur rendezésében a Cseresznyéskertet. A rendezőről szóló román szakirodalom mindössze egyetlen helyen említi, hogy Csehov művét rendezte már németül, ezúttal már korántsem beszélhetünk remakeről. Szabó Réka dramaturg germanisztika szakos magiszteri disszertációjában<sup>15</sup> rekonstruálta a würzburgi előadás súlyosan sérült rendezőpéldányát, és ebből kiderül, bár alapgondolatában a két előadás közt találunk közös vonásokat, részleteiben, formavilágában egy egészen más előadás született Kolozsváron. Ez a Cseresznyéskert pedig ismét a legjobb előadásért járó Uniter-díjat hozott a kolozsvári színháznak - két év alatt a másodikat.

Vlad Mugur 2000 őszeig újabb két előadást rendezett Kolozsváron: előbb Labiche A Lourcine utcai gyilkosság című bohózatából készített egy groteszk, súlyos előadást, majd Pirandello Így van (ha így tetszik)-jét vitte színre egy rendkívül precíz konstrukcióban.

Ezekben az előadásokban gyakran keretjátékként jelenik meg a színház a színházban jelenség. A velencei ikrek kezdőképében a színpad hátsó falára vetülő árnyjátékon alakok közelednek, majd a a színre belépő színészek a fentről aláereszkedő hatalmas vászonbatyuból kellekeket, ruhadarabokat szedegetnek elő, és ezeket próbálgatva lassan változnak át az előadás szereplőivé. A Pirandello-előadás kezdetekor egy bíbor libériás inas jön be a nézőtérrel, s az ugyancsak bíbor előfüggönyről lekaszt egy maszkot. Felmegy a függöny, s a kinyíló teret egy, az előbbivel azonos háttérfüggöny zárja le, benne néhány kerekeken gördülő állványra szerelt nézőtéri székekkel. Az előfüggöny mintha egy virtuális tükröt rejtene, nézőtérre válik a színpad, s a kijárással meg a közönség soraiból felszólaló szereplők által játéktéri státust kap a nézőtér is. Test és kép viszonylagosságát tovább fokozzák a nézők mögött és a portál két oldalán elhelyezett, valamint a háttérfüggöny mögül előbb csak fel-felsejlő, majd az előadás második részében már egészükben felfedett tükrök. A mennyezet is tükörré válik a róla fejjel lefelé alácsüngő szék által.

Az előadásai által hordozott színházi világnak alapeleme a játék. A teatralitás erőteljesen van jelen ezekben a produkciókban, ahol játék maga a színház is, és az előadások színház voltát egyetlen pillanatig sem tagadja a rendező. Színpadán a hangok és tárgyak saját életet élnek (A

<sup>13</sup> Florica Ichim: La vorbă cu Vlad Mugur. Revista Teatrul Azi (supliment), București, 2000, 215. old.

<sup>14</sup> Dorin Serghie – Ioan-Pavel Azan: „Eu am fost regizor de actori și am rămas regizor de actori!”. Mesagerul Transilvan, 1996. október 3.

<sup>15</sup> Szabó Réka: Der Kirschgarten von Vlad Mugur. Die Rekonstruktion eines Regie-Exemplars. Magisterarbeit, Babeș-Bolyai Universität Philologische Fakultät, Klausenburg, 2017. kézirat

székekben a csengők zenéje, a székek berepülése, a Labiche-darabban a horkolás és hörgés kierősített hangjai, a maguktól lengeni kezdő ajtók tánca és az ez által keltett fény-árnyék játékok), a gépezetek felvállaltan meg vannak mutatva (A velencei ikrekben a kellékekkel teli batyu, a Cseresznyés kertben pedig a fejjel lefelé függő fák és a bőröndök egyaránt a zsinórpadlásról ereszkednek le, A székekben a látszólag realiztikus-naturalisztikus teret fentről a falakra eresztett trélerék és a rajtuk függő reflektorok határolják), nem egyszer találkozunk maszkos vagy maszkolt arcokkal (A velencei ikrek karneváli álarcai, A székek fehérre sminkelt szereplői, az ugyancsak fehérre festett arcú inas A Lourcine utcai gyilkosságból, A Cseresznyés kert báljelenetének műanyag álarcai, az így van ha így tetszik maszkos szereplőiről és utóbbi terében is szétszórt maszkokról nem is szólva).

E játék által dominált (ám egyáltalán nem könnyed) előadásokban intenzíven jelen van a halál problematikája. Goldoni egyetlen olyan darabját rendezte meg, amelyben két szereplő is meghal a végén, ráadásul az előadásban ennek a súlya még inkább megnő azáltal, hogy az élők mintha tudomásul se vennék e tényt, minden megrendülés nélkül (kivéve az egy Rosaurát, akinek messze fölénőnek az események) intézkednek az új helyzetben: házasságokat szőnek, pénzről egyezkednek a ravatal előtt, a Dottore pedig az Pancrazio holttestét is lelöki a székről, hogy az új házassági szerződést megírhatta. A székek egy világvégi időben játszódnak (a Szónok figurája is vizihullaszerű), így a két szereplő öngyilkosságával az apokalipszis teljes lesz. Haláluk nem csupán egyéni tragédia, hanem az emberiség végének univerzális beteljesülése. E két figura nem a szerző által indikált öreg pár, középkorú voltukat semmi nem tagadja: az előadásban nem a két alak, hanem az emberiség jár élete utolsó szakaszában. A pusztulást tovább hangsúlyozza a zárókében egy tévéképernyőn vetített szárazra vetődött hal haláltusája. A Csehov-darabban rendkívüli erejű zárójelenetében a kiürült színen a gyerekágy elkezd lassan befele mozogni, megáll, majd feltápáskodik belőle Firsz. Végig bent volt, az elutazók szeme előtt, csak táskahalom borította. Senki nem vette észre – igazából már csak ennyit ér a túlmisztifikált hagyományos érték, a cseresznyés kert. Az öreg szolga feláll, körülnéz, majd visszamászik a kiságyba, közben mondja a zárómonológót. Amint befejezi, pillanatnyi csend után minden eddiginél jobban kezd hullni a falakról és mennyezetről a mész és a vakolat. A Lourcine utcai gyilkosság története csupa képzelte gyilkosság körül forog. Előbb a delírium utáni ébredésben enyhén irreális tudatállapotba került szereplők a sok évvel ezelőtt megfojtott szenesasszony halálát veszik lelkiismeretükre, majd újabb hallucinatórikus jelenetben a színpad mögött a házigazda, képzelte bűnét leplezendő, „meggyilkolja” az inast és leendő komáját, hogy a végén kiderüljön, egyetlen gyilkosság sem történt, csupán a macska nyakát tekerte ki. A finálé sem tipikusan vígjátéki: miközben a szereplők arról énekelnek groteszk dallamra, hogy szerencsére vége a bajoknak, kinyílik egy ajtó, s belép rajta a fekete ruhás halál – egyike azoknak a figuráknak, akik mindvégig a színpad mögött determinálták a színen levők életét.

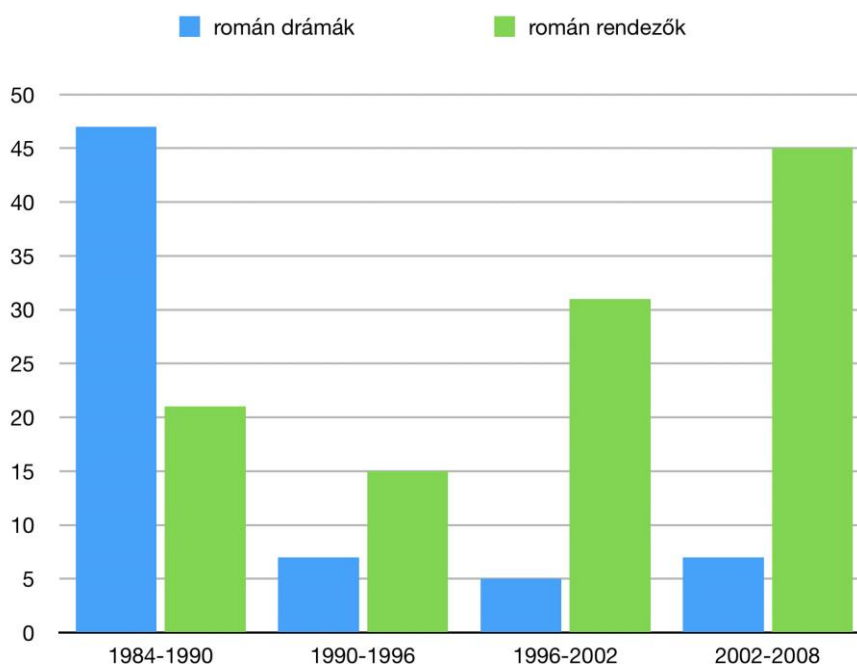
## 5. A Mugur-hatás

Vlad Mugur 1996-2000 közt rendezett öt kolozsvári előadása nem csupán a román szakma figyelmét hozta meg a kolozsvári színház számára, ezek a produkciók fontos állomásai mind a rendező életművének, mind pedig a színház (és egyben a rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház) történetének. Értékük, a bennük megmutatkozó társulati erő és nem utolsósorban szakmai elismertségük egyféle követendő példává tette őket a többi színház számára.

Statisztikailag vizsgálva kimutatható, hogy 1996. után az erdélyi magyar színház viszonyulása megváltozik a román színház irányába. A korábbi elnyomás, majd az ellenreakció tükrében elképzelhetetlennek tűnő nyitás történt. A román drámaírók jelenléte az 1990-1996 közti időszakhoz képest nem változott, ám ugyanez nem mondható el a rendezők számáról. Ez a kétirányúság ugyanakkor tisztán jelzi azt is, a színház elmozdult drámacentrikusságától, immár nem tesz egyenlőségjelet szöveg és előadás közé.

Az 1996-2002 közti időszakban öt, a 2002-2008 köztiben pedig hét román szerző által írt drámát mutattak be, ezek közül az első említett periódusban kettő Ionesco, kettő Caragiale műve, a

másodikban pedig négy Ionescót és két Caragialet találunk. Ugyanezen időszakokban a román rendezők számának vizsgálatakor egy folyamatos növekedést tapasztalhatunk: 1996-2002 közt harmincegy, 2002-2008 között pedig negyvenöt magyar nyelvű előadást állított színre román rendező Erdélyben. Az emelkedő tendencia akkor is evidens, ha utóbbi időszakban levonjuk az újonnan alakult székelyudvarhelyi és csíkszeredai színházakban színre vitt kilenc előadást. Ráadásul ezek a rendezők már kiemelkedő alkotók, a román (gyakran az európai) színház élvonalába tartoznak: Mugur, Frunză, Măniuțiu, Colpacci, Purcărete, Bradu, Șerban, majd később Afrim, Nica, Cărbunariu...



1. ábra. Román drámaírók és rendezők jelenléte az erdélyi magyar színházban

A megállapítás még evidensebb, ha megvizsgáljuk a fontosabb román rendezők egy-egy magyar társulathoz való kötődését. Vlad Mugur élete végén öt év alatt öt kiemelkedő előadást rendezett a Kolozsvári Állami Magyar Színházban. Ezt követően előbb Mona Chirilă volt visszatérő rendező, 2000-2005 közt öt előadást állítva színre öt, majd Mihai Măniuțiu rendezett szintén öt előadást 2003-2009 közt, köztük a számos díjat elnyert Doktor Faustus tragikus históriáját és a Woyzecket. Temesváron Victor Ioan Frunză 1998. és 2004. közt szintén öt olyan fontos produkciót rendezett, melyek a temesvári színházat visszahelyezték a színházi szakmai köztudatba. Marosvásárhelyen Anca Bradu rendezett három előadást 1999-2001 közt, majd a Párizsban élő Alexandre Colpaccit hívták vissza négy alkalommal 2003-2008 között. A Gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színházban bár kissé később, de szintén találkozhatunk a jelenséggel: Vava Ștefănescu koreográfus 2006-2008 között három kísérleti jellegű előadást állított színre. Tizenkét év alatt hét rendező harminc előadása már bőségesen elég ahhoz, hogy egy jelenségről beszélhessünk az erdélyi magyar színházban.

A kilencvenes évek második felében az erdélyi magyar színház szakított a szószínházi, kisrealista hagyományokkal, és ötvözve a saját, alapvetően lélektani színjátszáson alapuló erősségeit a román színház nyitottságával, bátorságával és teatralitásával egy új stílust és gondolkodásmódot alakított ki.

Ebben az időszakban az erdélyi magyar színházak rádöbbentek, a társadalmi-politikai körülmények megváltozásával funkciójuk is megváltozott: a korábbi nyelv- és nemzetvédés ki zárólagosságával szemben immár esztétikai funkciójuk került előtérbe, és ennek jegyében esztétikai identitásukat megteremteniük, nem megvédeniük kell. Ebben a folyamatban pedig egy kulturális határterületen való létezés identitásteremtő tényező, és nem feltétlen az asszimiláció motorja, mint volt az agresszív kényszer időszakában.

## Köszönetnyilvánítás

A tanulmány elkészülését lehetővé tevő kutatás részben a Domus ösztöndíj támogatásával történt. Köszönettel tartozom érte a Magyar Tudományos Akadémiának.

## Irodalomjegyzék

Bodó A. Ottó - Kelemen Kinga: Erdélyi drámák a rendszerváltás után. A Híd, 2007. március

Darvai Nagy Adrienne: Stief Magda. Komp-Press, Kolozsvár, 2010.

Florica Ichim: La vorbă cu Vlad Mugur. Revista Teatrul Azi (supliment), București, 2000.

Kovács Ferenc: Valamit tenni kell. A hét, 1970/9. 10. old.

Kötő József: Politikum és esztétikum. In: Lengyel György (szerk.): Színház és diktatúra a XX. században. Corvina/OSZMI, Budapest, 2008. 278-301. old.

Liviu Malița: Teatrul românesc sub cenzura comunistă. Editura Casa cărții de știință, Cluj, 2009.

Novák Csaba Zoltán: Holtvágányon. A Ceaușescu-rendszer magyarságpolitikája II. 1974-1989. Pro-Print, Csíkszereda, 2017.

Iulia Popovici: Trei întrebări și alte trei spectacole. Observator cultural, 2003. november

Dorin Serghie – Ioan-Pavel Azan: „Eu am fost regizor de actori și am rămas regizor de actori!”. Mesagerul Transilvan, 1996.október 3.

Szabó Réka: Der Kirschgarten von Vlad Mugur. Die Rekonstruktion eines Regie-Exemplars. Magisterarbeit, Babeș-Bolyai Universität Philologische Fakultät, Klausenburg, 2017. kézirat

Tompa Andrea: Hommage á la salonna. Színház, 2004. április, 4-6. old.

Nicolae Ceaușescu elvtársnak az RKP KB Végrehajtó Bizottsága elé terjesztett javaslatai a politikai-ideológiai tevékenységnek, a párttagok, az összes dolgozók marxista-leninista nevelésének javítására vonatkozó intézkedésekről. Előre, XXV. évf. 7360. szám, 1971. július 8. 1-2 old.

Nicolae Ceaușescu elvtárs beszéde a szervező és politikai-nevelő munka kérdéseiről tartott munkatanácskozáson. Előre, XXXVII. évf. 11102. szám, 1983. augusztus 6. 1-3 old.