

Jákfalvi Magdolna: A valóság szenvedélye. A magyar realista színház emlékezete

Akadémiai doktori értekezés tézisei

2019.

I. A kitűzött kutatási feladat rövid összefoglalása

Az akadémiai doktori cím elnyeréséért benyújtott, *A valóság szenvedélye* című disszertáció színháztörténeti monográfia. A kutatás célja a magyar színházművészet 1949-től felépülő szocialista realista játéknyelvi sajátosságainak, esztétikai preferenciáinak felmutatása, a nyilvánosságszerkezetek, a művészeti koncepciók, a kulturális modellek feltárása és megértése.

A kutatás két felismerésből indult. Az egyik az a tapasztalat, hogy a korábbi intézménytörténeti megközelítés az államosítás utáni évtizedek játéktörténetét a *fenntartói dokumentáció* biztosította nyilvánosságra szűkíti le. Ebben a megközelítésben az állami színházstruktúrán kívüli neoavantgárd események, a revűszínházi estek, a zenés pódiumok éppúgy kívül rekednek a történeti figyelem hatókörén, mint a művelődés házakban létrejött beavatószínházi, gyerekszínházi, munkásszínházi események sokasága. A színházkulturális emlékezet sokszínű rétegeit homogén államszocialista beszéddé formáljuk pusztán azért, hogy figyelmünket a források viszonylag kényelmes hozzáférését biztosító gyűjteményekre korlátozzuk.

A másik felismerés a színházi emlékező közösség zajos, sok szólamú, a tudományosságtól meglehetősen távoli nyilvánossága felől érkezik: a realizmus egy függőségi viszony, amely a színházi kommunikáció nyelvkészletének egészét áthatja és generálja. A realista előadás az *igazságot*, a *hitelességet*, az *őszinteséget* hordozza, s ezek a jelzők az esztétikai bizonyosságtól eltávolodva általános szinonimájává válnak a *jónak*, mint értékjelző minősítésnek. Tehát a *realista* szó színházi fogalomkészletét elemezve juthatunk el ahhoz a felismeréshez, hogy a színházművészet szabad alakulásának (egyik) béklyója a realizmustól elszakadni nem tudó nyelvhasználat. Ez a sajátos afázia gondolati mechanizmusként uralja a

kortárs színházi szcénát, így a politikai rendszerváltás évei után kirajzolódó emlékezetpolitikai vákuumban észlelhetővé vált az a gyakorlat, amely a színházi realizmust nem megértett, feldolgozott hagyományként, hanem reflektálatlan külső adottságként, automatizmusként hordozza.

A jelen kutatás közvetlen előzménye és inspirációja *A magyar színháztörténet 1920–1949* címmel megjelent szintézis, 2005-ben lezárt kutatási projektünk összegzése. A Bécsy Tamás és Székely György vezetésével folyó alapkutatás azért 1949-cel zárult, mert történészi evidenciának tekintette, hogy a színházak államosítása alapjaiban változtatta meg a művészeti gyakorlatot. Ez az ambíciójában és kutatói kapacitásában is nagyívű szintetizáló munka a hetvenes években megkezdett, pozitivista metodikájú, adatközpontú történetírást folytatta, mely leginkább intézménytörténetként közelített a színházművészet egészéhez. Ezt a módszertant folytatva bizonyára hasonló pontossággal le lehetne írni az államosítás gyakorlata által megszilárdított intézményi struktúrát, azonban a rendszerváltás által megnyitott állami- és magánarchívumok révén méretében és összetettségében is szokatlan dokumentumtömeg jelent meg a színházszakmai csoportemlékezet- és kultuszkutatók előtt, s ez a strukturálatlan dokumentumtömeg a színháztörténeti kutatói módszer átalakítását is magával hozta: a kutatás középpontjában már nem az intézménypolitikai működés áll, hanem az előadás művészi megvalósításában megnyilatkozó esztétikai működés.

A kutatás célja feltárni az utolsó intézményi struktúraváltáskor, az államosítás éveiben végbement színházi eseménytörténetet, a feltárással modellezni a színházi emlékezőközösség működését, elemezni és bemutatni a hét évtized alatt kialakult hatástörténeti irányokat. Ehhez szükséges feltárni a színházi nyilvánosságszerkezet megváltozásának fázisait: az *első-* és *második* nyilvánosság mellett definiálni az *archívumi*, a *levéltári*, a *memoár*-nyilvánosságot is.

Módszertani értelemben ez egyrészt monografikus kultuszkutatás, másrészt gyakorlati előadáselemzés. A kettős közelítés egyfelől értelmezi a realista színházi keret megszilárdulását, másfelől elemzői közelségbe hozza, kiemeli a feledésből az előadást mint produktumot.

II. elvégzett vizsgálatok leírása, a feldolgozás módszerei

A színháztörténet-írás magyarországi hagyományát jelentős részben pozitivista automatizmusok uralják. Módszertani értelemben rendszerint strukturalista elemző apparátussal fordul az intézménytörténeti események felé, s miközben elvégzi a dokumentumok feltárását, felkutatását és rendszerezését, adottnak és ismertnek véli a történelmi dokumentum fogalmát, nyilvánosságát, kontextusát, nyelvi kereteit. A második világháború utáni magyar színház történetét írva azonban újra és újra fel kell tennünk a következő kérdéseket:

1. Mi számít dokumentumnak azokban az évtizedekben, amikor a pártállami sajtó bőségesen tudósít az állami színházi eseményekről, ám a források monopolizált ideológiai kontroll alatt állnak?
2. Hierarchiába állíthatók-e a nyilvánosság rétegei, és észlelhető-e hét évtized múltával akkori szerkezete?
3. Milyen történelmi kontextusból szólalnak meg a dokumentumokban rögzített hangok?
4. Miképpen érthető és fordítható le a szakpolitikai, színházideológiai és egyéni sajátosságokat hordozó, a második világháború után sokszorosan újraalkotott színházi szaknyelv a saját értelmezői kereteinkre?

Az első kérdésre viszonylag könnyű gyakorlati választ adnunk. A digitális filológia technikája lehetővé teszi a legismertebb sajtóanyagok online keresését, az Arcanum tartalomszolgáltató oldal az OSZMI adatbázisával, az OSZK online katalógusrendszerével és a NAVA filmanyagaival azonnali hozzáférést biztosít az államszocialista korszak színházi híreinek, fényképeinek válogatott adatbázisához. A levéltári és archívumi források lokalizálása is indítható távoli keresésekkel, így a magyarországi kutatás a kényelem és a bőség következtében jórészt megszabadul a forrásfeltárás kétékezi munkájának jelentős részétől, s figyelmét a tudományelméleti keretek pontosítására irányíthatja. Ez a felszabadulás azonban magával hozza a forráskezelés szigorúbb keretezését, hiszen követhetetlen az az egyrészt improvizatíván, másrészt szaggatottan adatolt munka, mely a források nyilvánosságát megteremti. A színházi dokumentumok hozzáférését ideológiai

cenzúra nem blokkolja, de feltűnő, hogy az infrastrukturális kapacitáshiányból adódóan részlegesen, a magángyűjteményekben pedig történeti felkészültség híján esetlegesen kerülnek egymás mellé a dokumentumok.

Innen válik jelentéssé a második, a források nyilvánosságszerkezetéből felépülő hierarchiára vonatkozó kérdésünk. A Philther-metodika elemzései körébe vonja a nyilvánosság sokféle formáját, s a források közötti hierarchia nem kizárólag a történelmi fontosság, méret, dominancia tengelyén jelenik meg, hanem a dokumentum létrehozásának és fellelésének folyamatában is. Az államszocialista korszak színháztörténeti forrásai a legális terjesztésű és legális archiválású dokumentumok mellett az illegális (szamizdat) dokumentumok világát is kirajzolják a kutató előtt, ezt *első* és *második nyilvánosságnak* nevezzük (KNOLL 2002). A rendszerváltás utáni években azonban szokatlan sűrűségű réteget hoznak létre a frissen kiadott vagy kiadásra váró, mindenestre levéltárakban elhelyezett, a kutatói nyilvánosság előtt nyitott naplók és memoárok anyagai. Ez a réteg, hívjuk *memoárnyilvánosságnak*, sok hangot, sokféle emléket rögzít, s mediális formája is rendkívül sokszínű. A kiadott naplók mellett a visszaemlékező riportműsorok, a kameramonológok, a felidéző beszélgetések is gazdag forrássá válnak. A televíziók archívuma és a Nemzeti Könyvtár Oral History tára egyaránt gyűjteményi keretet teremt a színházi emlékezet hangjának.

Váratlanul lép elénk az államszocialista korszak kialakulásakor különösen intenzív, bár forrásként csak pár évtizede észlelt negyedik nyilvánosságforma, a *jegyzőkönyvek nyilvánossága*. Ez a forrásanyag a magyarországi színházi államosításkor kezdődő színházszakmai konferenciák, kongresszusok és ankétok több napos előadás- és beszélgetéssorozatainak gyorsírással lejegyzése. Mennyisége folyóméterek tucatjaiban mérhető, hiszen az 1949-től rendszeresen és kényszeresen szervezett szakmai napok és hetek vitái állnak előttünk írásban, mégis az élőbeszéd improvizatív intenzitásával. A jegyzőkönyvek nyilvánossága óvatos forrásfeldolgozást igényel, hiszen a naplóknál is intimebb helyzeteket olvasunk: tűnékeny szóbeliség aurájában a vitafelek csak saját jelen pillanatukat szólították meg.

Mindemellett elénk áll a történelmi kontextus megjelenítésére vonatkozó mintázat is. A 21. században a digitális szerkesztés végtelen és virtuális teret bocsát rendelkezésünkre. Miközben a nyilvánosságstruktúrák elemzése mindig is része az elemzői folyamatoknak, az esemény kontextusának feltárása a digitáliában

döntésre készíti az olvasót-böngészőt: felismeri-e a dokumentum valóságát, látható-e a hamisítás, az erőltetett konspiráció, észlelhető-e a beszélő pozíciója? A digitális színháztörténet-írás technikailag több kontextus egyidejű megjelenítésére képes, a történész feladata pedig ezek értelmező összekapcsolása.

Hogy ez az összekapcsolás milyen nyelven történik, az a negyedik kérdéskört nyitja meg a színháztörténet-írásról folytatott beszédünkben. A színháztudomány az irodalom- és a történettudomány nyelvét és rendjét használja, felismerései azonban a színházművészet jelenben létének és valóságkonstrukcióinak múltó és esetleges mozzanataitól függenek. Így érkeztünk el a Philther-módszer alapjaihoz. A *Philther* (a philology és a theatre szavakból képzett mozaikszó) a Theatron Műhely Alapítvány projektje Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella kutatásvezetőkkel indult, és a magyar színháztörténet 1949-től számított eseménytörténetének szaktudományos feldolgozására irányul (KÉKESI KUN 2014). A Philtherrel kidolgozott *net-filológiai módszer* lehetőséget ad, hogy filológiai pontossággal rendszerezzük a fellelhető képi és szöveges színházi emlékeket, illetve kortárs horizontból láttassuk a magyar színházkultúra csúcsteljesítményeit (KISS 2014).

Kutatásunk mikrotörténeti szemléletű, fókuszában az egyes előadások állnak. A www.philther.hu projekt kutatási újszerűsége az elméleti és történeti elemzéseket egymással és a világhálóval összekötő gondolati-logikai mátrix működtetésében áll, tudományelméletileg pedig azért jelentős, mert felhasználóbarát módon gazdagítja a globális információhalmazt és láthatóvá teszi az információszigetek közötti utakat. Legalább ennyire fontos a projekt tudományszervező-műhelyteremtő ereje is: a Theatron Műhely égíse alatt folyó kutatás ugyanis együtt gondolkodó és dolgozó közösséggé szervezi a magyar színháztudomány képviselőit.

Ha beszélni akarunk az államosítással kezdődő korszak színházi eseményeiről, akkor a rendszerváltás utáni évek megnyíló táraiban a dokumentumok és források végtelen óceánjában a dokumentumok mellett meg kellett találnunk a köztük lévő viszonyokat is.

A *Valóság szenvedélye* című akadémiai doktori értekezésemben a korszak kiemelkedő színházcsinálóiak, a realista színház mestereinek monografikus bemutatását kánonformáló előadásaik elemzésével egészítem ki. Ennek módszere a philther-módszer, a *filterezés*.

A Philther kutatási projekt tárgya, a realista színház gyakorlatából következő felismerésként, az előadás maga. Ez a felismerés, bármennyire köztudottnak tűnik is, a historiográfiai gyakorlatban csak az utóbbi években jelent meg (LEHMANN 1999). Patrice Pavis a kortárs mise en scène-ről írt könyvében (PAVIS 2007) külön fejezetet szentel teljes előadások elemzésének, Thomas Postlewait (POSTLEWAIT 2009) is esettanulmányokon bizonyítja történetiszemléleti téziseit, Fischer-Lichte folyamatelmzéseit előadások felől indítja (FISCHER-LICHTE 2009). Mikroelemzéseik első olvasatban mikrotörténetet írnak, mégis a könyvek kínálta lineáris olvasás újabb történetté zárja őket, s önkényes választásaik így nyerik el az egyéni olvasatból fakadó személyességen túli, a teljes színháztörténeti kánonra értelmezendő karakterét. Az előadásról mint a színháztudomány tárgyáról folytatott diskurzus tehát radikálisnak tűnő történészi gyakorlatot feltételez, hiszen mint láttuk, a színháztörténeti kutatások, így a magyar színház történetének eddigi folyamata is, elsősorban intézmények történetét, esetleg alkotók történetét dolgozta fel. Így óhatatlanul a hatalmi diskurzus elemeivel fordult a sikeres, dotált színházak, s az ott fellépő, játéklehetőséghez, jól dokumentált előadásokhoz jutó művészek pályaképének megértéséhez.

A Philther-projekt lényege nem az, hogy a hatalmi konstrukciókból tiltva vagy túrva, de kimaradt kulturális közeg, a második nyilvánosság felé fordul valamilyen rehabilitációs szándékkal, hanem az, hogy a kutatás magyarországi különlegességeit, archiválási nehézségeit hangsúlyozva kiemeli: az előadás definícióját nem az intézmény és nem a művet létrehozó közösség státusza felől írjuk/olvassuk történetté. Hanem csakis hatástörténete felől. A Philther indításakor rögzítettük, hogy a színházi *előadás* fogalma, észlelése és így definiálása is éppen olyan fordulatokon ment át, mint a tudományos diskurzus egésze. A színházi előadás definíciója, s hangsúlyozom a színházi jelzőt, több jelentésréteget hordoz. Az angolszász kultúrában nyelvi elbizonytalanodást okoz, hogy a performance egyszerre jelent előadást és viselkedést. Míg az előadás a magyar nyelvi kontextusban is hordozza „az előadóművészet, mint a zene, a tánc, a cirkusz, a harcművészetek, köztük a színház” (ALLAIN 2013, 181.) fogalmát, éppúgy beszélünk egy kiemelkedő előadóművész, mondjuk Ruttkai Éva vagy akár Fischer Annie előadásáról. A magyar nyelvi struktúrát ugyanakkor nem terheli a mindennapi élet szociokulturális szegmensében tetten érhető teátrális mozzanat,

hiszen magyarul a Richard Schechner által definiált hétköznapi rituális közeg nem előadás (performance), hanem viselkedés. A dekontextualizált schechneri fogalom használata magyar nyelvű fordításokat nem is eredményez a korai, 1980-as kötet után (SCHECHNER 1980), mert ha nincs nyelvi megfelelője egy jelenségnek, akkor a jelenség maga nem körvonalazódik, s így a magyar színháztudomány nem kimaradt egy, a teátrális jelenségeket leíró gondolati iskolából, hanem átugrotta az európai kultúrtörténetben példáit nem lelő értelmezői kitérőt. Komolyabb hiány, hogy a feminista iskolák, leginkább a Judith Butler nevéhez fűződő tevékenységek, melyek az identitásképző folyamat részeként nézik a viselkedés performatív jellegét, nem találnak közvetítőnyelvet a társadalmi nemek kutatása és a színházi előadás hétköznapi gyakorlata között.

Az angolszász megnevezés tehát megkülönbözteti a performance és a Performance Art (ALLAIN 2013, 182, 209.) jelenségét, s talán kényszeresen, legalábbis magyar nyelvi horizontból, de egybecsengeti a színház és a performance fogalmát. A színházi előadás definíciójakor a Philther-projektben nemcsak ezzel a nyelvi anomáliákból adódó tehetetlenséggel néztünk szembe, hanem az éppen változó színházi struktúrában magának helyet kereső események előidézte terminológiai válsággal is. A Philther-projekt koncepciójának kidolgozásakor hangosodott fel a struktúraváltásról majd két évtizede folyó nyilvános beszéd, s nekünk, történészeknek egyértelműnek tűnt, mily mértékben gyengíti a független színházi előadások pozícióját a történettelenségük. Miként könnyen felismerhetővé vált az a folyamat is, hogy a saját múltját szakértőkkel dokumentáló, saját archívumot és képzési iskolát működtető Krétakör Színház *nem kizárólag* alkotásai messze kimagasló esztétikai színvonala, hanem múltja folyamatosan szerkesztett és minden formájában nyilvánosság elé vitt története okán is domináns pozícióba került a függetlenek között. A Krétakör megkonstruált múltja a jelenét stabilizálta, s éppen e társulat épület nélküli működése vezetett a felismeréshez: a Philther az előadásokat definiálva, azokat a kutatást tárgyává emelve írhat színháztörténetet.

Az, hogy az európai tudományos diskurzusrenddel azonosan kezelünk mindenféle színházi beszédformát, a nemzetközi tudományban a Theatre és a Performance különbsége (Derrida), a mi elemzési gyakorlatunkban azonban mindez nem (kizárólag) az esztétikai formanyelv felől, hanem a megjelenés terepéről elemezhető. A magyarországi színház a hivatalos nyilvánosság és a második nyilvánosság kereteiben jött létre az államszocialista múlt évtizedeiben, s

koncepcionális döntésünk volt, hogy esztétikai aktivitás mellett a nyilvánosság eltérő csatornáihoz vezető utat is a színházi előadás rekonstrukciójához értjük.

Ha a színházi esemény egyszerre esztétikai és történelmi jelenség, ha a dramatikus szöveg és a performanszszöveg kettőségéből következő kettős értelmezés a színházi kommunikáció sajátja, nem Ruttkai Éva hal meg Shakespeare drámája végén a színpadon, hanem Júlia. S ezt nemcsak Ruttkai Éva tudta, hanem minden néző. Tehát az esemény kettős, s ezt a szemiotikai definíciók elemzési körükbe vonták. A befogadás mozzanata is kettős tudatot igényel, ezt pedig a színházi hermeneutika írásai járják körbe. A Philther a néző pozícióját hermeneutikai és kommunikációtörténeti keretekben jelzi, de nem feltétlen elemzi. A Philther számot vet azzal, hogy a kelet-európai államszocialista korszakra jellemzően a szöveg cenzúrázására épülő színházi kommunikációban a kettős beszéd technikája (JÁKFALVI 2005.) átformálta a játéknnyelvet. Önmagában nem, csak hatásaiban rekonstruálható az a sajátos értelmezői közeg, melyben remekül működött a mutatott és a mondott szöveg is.

Színházelméletileg is tekintélyes folyamatot mozgat a kettős beszéd technikája. A Philther-elemzések felismerése, hogy a nézői helyzetértés, a tudatos jelenlét a kettős beszéddel dolgozó színpadi nyelvek sajátja. Így ezek a színházi kultúrák nem feltétlen a szöveg közötti, de az események közötti kommunikációt ismerősnek tudva értik a performatív eseményeket. A Philther-elemzések tették felismerhetővé és rögzítették azt a színháztörténeti helyzetet, hogy a performativitás Schechner-féle definíciója (SCHECHNER 1985.) nem kizárólag a színészi és színházi jelenlét, a *liveness* karakterében van jelen, hanem a színészi és a színházi szituáció kísértő múltjában is, egyszerre.

A Philther elemzési metodikája tehát nemcsak előadások egymásra épülő hatásrendjét, de alakítások ívét is egyszerre tartja rekonstrukciós munkájának fókuszában. Pavis előadáselemzési metodikájának (PAVIS 2006) tapasztalatából indulva a színészi munka leírását a rekonstrukció szempontjai közé soroltuk, bár történészként látjuk: ez az a határ, ahol a spekuláció észrevétlenül foglalja el a terepet a deskripció elől. Amikor a kettős beszéd technikájában a dramatikus akció és a mimetikus akció elválik egymástól – legalábbis a színházi formális (nemformalista) definíciók (POSTLEWAIT 2009, 119–121.) ezt a szétválasztást igénylik –, akkor a színházi események rögzítése két párhuzamos utat visz végig, a dramatikus és a mimetikus ábrázolás egymásra reflektáló útját.

III. Új tudományos eredmények tételes összefoglalása

Az akadémiai doktori cím elnyerésére benyújtott monográfia az államszocialista színházi gyakorlat kialakulásának pillanatát, az 1949-es államosítást és annak a színházi forma- és szaknyelvre gyakorolt hatását vizsgálja. A téziseket az a felismerés rendezi keretbe, hogy a színházi megszólalás ereje az előadás esztétikai hatásmechanizmusából kilépve, az ideológiai-történelmi hatásmechanizmusokon átszűrődve nagyobb mértékű átalakulást rögzíthetünk, mint az írott kultúrában hagyományozódott műveknél. Ez nem azt jelenti, hogy a színház éppen jelen idejű természete miatt rekonstruálhatatlan, hanem ellenkezőleg: a történetek háromdimenziós újrarájátszása újra és újra megidézi, és tudattalan, testemlékezeti szinten hagyományozza a múlt hangjait.

A pályamű ezt a tudományos felismerést öt meghatározó színházművésznél az ezekhez az évekhez köthető, gondolkodásuk alapvonalaival tisztázó, manifesztumszerű írásaiból kiindulva támasztja alá. Ez formailag öt különálló elemzést jelent ugyan, de az egyazon városban, egyazon időben és kulturális közösségben élt személyiségek viszonyrendszere és kapcsolati hálójának egy emlékező közösség modelljét is kirajzolja.

A monográfia címe (*A valóság szenvedélye*) összegzésként jelzi, milyen erős indulatok és lázas élmények tartják élénk beszélgetőviszonyban az egész emlékező közösséget. Ez az érzelmi tapasztalat sajátos izgalmat visz a kutatói munkába és inspirálja következtetéseket, de néha elfedi az érzelmek mögötti állításokat. A színházcsinálók emlékező közösségének memoárjai, nyilatkozatai, írásai erős hálóként szövik körül a voltaképpen művészi eseményeket, s ez az erősen rétegzett és strukturált felületet azt a kísértést hordozza magában, hogy a színházi modellben ne csupán a közösség működésének kulturális modelljét lássuk meg (FISCHER-LICHTE 1999), hanem a kulturális emlékezés modelljét is. A tanulmány számos érvet sorakoztat azon hipotézis mellett, hogy a színházi emlékezet praxisa (a színházművészet társadalmi beágyazottságának, a nyilvánossághoz való sajátos viszonyának, elidegeníthetetlen közösségi jellegének, közvetlen reagálóképességének és egyéb sajátosságainak következtében) kiemelkedik a múltértelmezés és az emlékezetpolitika rutin eljárásai közül, s más művészeti-

kulturális produktumoknál több figyelmet vonz, gazdagabb megértési mintázatokat kínál.

Az alapító mesterek fejezeteiben azt követjük, hogy az államosítás idején hatalmi pozícióban lévő színházi alkotók miként értelmezik saját színházi örökségüket, mit adnak tovább, milyen színházesztétikai döntésekkel alakítják a szocialista realista ideológia nevében vagy akaratával a realista színjátszás kereteit.

A monográfia első részében öt olyan színházcsináló szerepel alapító mesterként, akik az államosítás pillanatában színházigazgatók vagy főrendezők, munkájukat teoretizálják, tudásukat a főiskolai képzésben tovább adják, így színházesztétikai elképzeléseik szakmai disszeminációja biztosított. Gáspár Margit az Operettszínház igazgatójaként, Gellért Endre a Nemzeti Színház főrendezőjeként, Hont Ferenc miniszteriális vezetőként, a Főiskola főigazgatójaként, Major Tamás a Nemzeti Színház igazgatójaként, Várkonyi Zoltán a Művész Színház leváltott igazgatójaként pályájuk jelentős szakaszát kezdik meg 1949-ben.

Az esettanulmányok fejezetei azt mutatják be, miként alakul az ideológiai elvárás esztétikai megoldásokká, miként változtatja a politikai direktívákat a színházi üzem rutinja láthatatlan és érzékelhetetlen közzé az ismert beszédmódok mögött. A könyv két része azonos elemző nyelvvel, de eltérő metodikával fordul tárgya felé, s az évtizedes kutatás eredményei megerősítik a feltevést: a színházcsinálók emlékező közössége észlelhetőbb, feltűnőbb társadalmi csoportot alkot más művészeti közösségeknél. A választott előadások a realista kánon domináns elemei, hatástörténeti erejük újra és újra láthatóvá válik, miként erre valamennyi elemzés reflektál.

A *Duda Gyuri* (Hont Ferenc, Major Tamás: *Duda Gyuri*, 1942) címmel kanonizált előadás a művészi társadalomkritikai megszólalás bátor és elegáns lehetősége az emlékezésekben. A színházcsinálók számára ez az előadás stabil hivatkozási pont, mely rögzíti, miként lehet megszólalni a háborúban álló Európában kamarai játékgengedély, bérelhető játszóhely, mindenféle pénzügyi támogatás nélkül. Az előadás emlékezeti terét az egyszeri vásári komédia eseményei körül megképzett mozgalmi múlt tölti fel.

A háború után, az államosítás pillanatában egy Offenbach-átirattal Marton Endre: *Gerolsteini nagyhercegnő*, 1950) tesz ajánlatot az Operettszínház munkaközössége

a kommunista párt kulturális vezetésének, miként képzelhető el a gyakorlatban a műfaj szovjetizációja. A bemutató politikai aktivizmusát egy, az operett realizmusát megfogalmazó brosúra támogatja, míg a színház világsztárjai a zenés színházi szakma esztétikai hagyományát viszik tovább. Az előadást heves ideológiai indulatok övezik, melyek a közösség emlékezetében egyenesen gerolsteini csataként őrzik Gáspár Margit igazgatásának, a műfajnak, a magyar operettnek az első nagy győzelmét.

Gellért Endre 1952-es *Ványa bácsi* (Gellért Endre: *Ványa bácsi*, 1952) rendezése a magyar realista színház csúcsteljesítménye, generációk emlékezetében is olyan hibátlan remekműként él, mely legendáriumát képes kiterjeszteni az esztétikai észlelés felületéről a társadalmi szerepértelmezés kereteire. Az előadás emlékezete szinte politikai színházi megfogalmazásokká formálja a Rákosi-korszak kemény éveiben a lét elviselhetetlen terhére szóló előadást.

Az 1953-as politikai változások utáni évadban került színre a *Csárdáskirálynő* (Szinetár Mikós: *Csárdáskirálynő*, 1954), mely emlékezeti hely, identitásképző mítosz, dramaturgiai kihívás, repertoárpezsdítő telitalálat. A Gáspár-féle változat észrevétlenül érik nemzeti klasszikussá, mert miközben Kálmán operettje már száz éve világszerte ismert dallamokkal tartja életben a Monarchia utolsó éveinek emlékeztétét, addig az 1954-es átirat, az eredeti de- és rekonstrukciója, újra és újra megfogalmazandó léthelyzetekkel szembesíti a szocialista realista kultúra közelébe kerülőket.

Az ügynök halálában (Marton Endre: *Az ügynök halála*, 1959) játszott ügynök Timár József utolsó alakítása, s ekként az előadás a kulturális közösség emlékezetében sokszoros elégtétellként, mementóként és egyszerre művészi credóként tárolja a felismerést: az elhallgatott múlt terhe elviselhetetlen. Az előadás sejtetett performatív esztétikáját a súlyosan beteg sztárszínész játéka rajzolja fel, akinek alakítása az első magyar televíziós előadásfelvételen követhető.

A hatvanas évekre, jórészt Pártos Gézának köszönhetően, a Madách Színház válik a magyar Brecht-játszás domináns terévé. A Madách a (kelet)német Brecht-értelmezés kereteit eltávolítja Kassák 1930-as proletár munkaköréhez köthető *elkötelezettségtől*, s a játékosság, a paródia, a pastiche elemeivel színezi a politikai állásfoglalás performatív akaratát. Ezért is rögzíti a közösség emlékezete Ádám Ottó Brecht-rendezését (Ádám Ottó: *Koldusopera*, 1965) nagyoperettként, hiszen

Blum Tamás fordítói és karmesteri munkája a zenés színház professzionalizmusát hozza a Brechtet már anyanyelvüként beszélő társulatba.

Egy évre rá az új-ideiglenes helyére költöző Nemzeti Színház egyik nyitódarabja Németh László *Szörnyetege* (Major Tamás: *Szörnyeteg*, 1966), mely egyben az 1837-ben indult, magyar nemzeti színház-asz ideaalakító folyamatnak a zárata. Az előadás a költözés körüli állapotokkal modellezi, miként semmisül meg szimbolikus terével együtt a kulturális közösség eszméje, miként szűnik meg könnyedén a fizikai térrel együtt az emlékezeti tér is. A *Szörnyeteg* leginkább kulturális kontextusának összetettsége, mintsem saját művészi ereje miatt hagy emléknymot színháztörténetünkben.

Az új épületben négy évvel később bemutatott *A luzitán szörny* (Major Tamás: *A luzitán szörny*, 1970) az első magyar, saját fejlesztésű, egész estés (pop)zenés színház, mely a prózai Nemzetiben az éneklés és a dal erejével feledteti az agitprop koncepció eszközkészletét és témáját. Oly szokatlan a forma, oly erős Törőcsik Mari játéka, hogy az azonnali siker az elkötelezett mozgalmi színházi nyelvet is üdvözli. Az előadás illékony színháztörténeti emlékezete azonban ennek a kettőségnek tudható: a zenés agitprop nem emeli el a portugál gyarmatok kolonizációjáról hallható történetet önmagától, s az államszocialista Nemzeti terében nem képződik meg a félrenézés (a megértés) színházolvasási élménye.

A következő évadból a közösségi emlékezetben a Nemzetinek az az előadása erősödik fel (Iglódi István: *Döglött aknák*, 1971), mely a társalgási színjáték megújított gyakorlatával hoz helyzetbe két színészlegendát. Major Tamás és Kállai Ferenc pizsamában beszélget az ötvenes évekről, a túlkapásokról és a túlélésekről – egy kórházi ágyon ülve. Az előadás folklórelemként domesztikálja a politikai humort, s a szovjetizált viccmesélés (mint kimondás) technikáját egy fiatal drámaíró, Csurka István formálja a kettős beszéd mechanizmusára.

Mindeközben elkészül az első magyar musical emlékezettörténeti helyét birtokló *Popfesztivál* (Marton László: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, 1973), a Vígszínház sikerterméke, mely miközben rámutat a kulturális domesztikáció színházi folyamatára, a jelentés helyett a hatás felismerésére készíti a nézői közösséget. Az előadás évtizedes sikersizériája mindeközben a repertoárszínház zenés játéknyelvi kereteit is szétfeszíti, s az *en suite* technika elemeivel ötvözi a

realista alakításgyakorlatokat. A *Popfesztivál* színházi előadása helyett a *Popfesztivál* hanglemmez zenei emlékezete tartja a legendáriumban ezt az alkotást.

A Nemzeti Színház mindeközben folyamatosan teszteli a kiteljesedett szocialista humor működését – 1977-ben Örkény drámájával (Major Tamás: *Kulcskeresők*, 1977). Az előadás az új, lakótelepi életmódhoz kötődő alkalmazkodási konfliktusok nevetésre ingerlő kritikáját adja, de Törőcsik Mari és Óze Lajos összjátékának emlékezete elviselhetetlen tragédiaként tartja elénk a bezártság léttapasztalatát, melyből sem a transzcendens eszme, sem az alkohol, sem a hit nem kínál kilépést.

Örkény természetes drámaírói terepe azonban a Vígszínház. A leghosszabb ideig készült előadásuk, a *Pisti* (Várkonyi Zoltán: *Pisti a vérzivatarban*, 1979) Várkonyi és Örkény utolsó művészi alkotása, mely grandiózus történelemszemléletével és bölcs játékosságával a múltelemzést mint közösségi identitásformáló mozzanatot és mint népszínházi feladatot emeli elénk. A *Pisti* emlékezetpolitikai helyét kijelöli, hogy az előadás tíz évig nem kap játékengedélyt, hogy a Vígszínházban a külsős Gobbi Hilda játszik, hogy a körüti játéknnyelvet a többes-Pistiség, a többszörös karakterállítás dekonstruálja. Várkonyi életműve a *Pisti* felől nézve könnyebben mutatja művészi építményének gigászi méreteit és mélységeit.

Az elemzések sorát, miként az államszocialista színházi praxist Gaál Erzsébet zárja (Gaál Erzsébet: *Temetés*, 1989). A politikai rendszerváltást megelőző hetekben készült *Temetés* véletlenül tölt be allegorikus szerepet a színházi történeteinkben. Az előadás azonban éppen hogy nem lezárója, hanem egyik kezdeményezője annak az egyenes színházi beszédnek, mely szubverzív avantgárd formanyelven megszólalva és mind a szocialista kultúra, mind a kőszínházi realizmus elvárásaitól megszabadulva egyetlen identitásformára lel: a szerep személyisége és a játszó test azonosságára. Ennek a performatív színházi keretnek megteremtője Gaál Erzsébet, a *Temetés* befogadója pedig egy, az ország keleti részén fekvő nagyvárosi színház stúdiója.

A fent összegzett tizenhárom elemzés közül tíz valamilyen formában az öt alapító mesterhez kötődik: vagy rendezték, vagy vezető színészként játszottak benne, esetleg dramaturgként dolgoztak a librettón. Három előadás csak áttételesen kötődik hozzájuk, elemzésük éppen a további lehetséges irányokat mutatja meg.

Ádám Ottó *Koldusoperája* Major Tamás Brecht-értelmezésének és Gáspár Margit zenés színházi elképzelésének hatástengelyében jön létre, s jól példázza a Madách Színház nép- és nemzeti színházi törekvéseit. A Vígszínház *Képzelt riportja* a saját fejlesztésű musical példáját hozza elénk három évvel a Nemzeti saját musicalje után. Az elemzések sorát pedig Gaál Erzsébet közsínházi előadásával, a *Temetéssel* zárja, mintegy kijelölve az államosítástól a rendszerváltásig tartó színházi gyakorlat végpontját.

A Philther-módszerben az elemzéseket a rendező, az előadás címe és a bemutató dátumának hármásával jelöljük (ez a címleírás). A filterezett előadások hatástörténeti ereje újra és újra láthatóvá válik, s ez a könyv gondolatmenetét átszövő alaphipotézisekre is ráirányítja a figyelmet. Az első állítás magának a tárgynak, a színházi előadásnak a folyamatszerűségére vonatkozik. Az előadás emlékezeti formája idő- és térészlelési kereteiben pontosan nem határozható meg. Míg egy könyvnek van kiadója, súlya, kiadási dátuma, egy festménynek mérete és kiállítási helye, egy filmnek kópiája és első vetítése, a színházi előadásra emlékezők a készülés és a játszás idő- és térészlelését hónapokra és évekre húzzák szét, a terét pedig több száz nézőpontból állítják leírhatónak. Az előadás folyamat, s erre a közösségben létrehozott folyamatra emlékezni csakis közösségben lehet. Az előadásokat megidéző írások újabb emlékezőket hívnak a nyilvánosság elé, így egy sokszorososan összetett idézőháló tárja a tárgyat a jelen elé.

Mindebből következik a második állítás: ennek a felidőzésnek a jellege is hozzájárul a színházi emlékező közösség szokatlan erősségéhez. Az előadás maga olyan nyilvános produktum, melynek konstruálása nem nyilvános. Ugyanakkor éppen a csinálás és az emlékezés csoportos folyamata tár fel olyan dokumentumokat, melyek a produkció egészének befogadói döntéseit árnyalják. Az államszocialista korszak kettős színházi beszédének működését az utólagosan nyilvánossá tett fázis nélkül nehezen követhetnénk.

Harmadik állításunkat úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a színházi közösség összetett alkotófolyamata éppen a nyilvánosság (politikailag és mediálisan) átalakuló szerkezetének köszönhetően rekonstruálható árnyaltan. Egy előadást a sztár-létrehozókhoz tapadó memoárok, híradások, majd a színházi üzemhez köthető gazdasági dokumentumokon túl a kisegítők nézői és résztvevői emlékezetével is támogatni tudjuk. S ahogyan egy ügyelő, egy sugó, egy gazdasági igazgató

nélkülözhetetlen pozíciót töltött be a kulturális intézmény egykorú jelenében, úgy váltak nélkülözhetlenekké a színházi emlékezés folyamatában is, éppen annak folyamatjellegéből adódóan.

A könyv tárgyát valóságkonstrukciók alkotják: a színházi játékról, tehát végső soron fikcióról szóló fikciók. Bár ez játékos gondolatnak tűnhet, az 1949-ben, a színházak államosításával kezdődő évtizedek kulturális emlékezetétől éppen ez, a játék könnyedsége áll távol. A könyvben tárgyalt alapító mesterek olyan környezetben dolgoztak, amely a valóságot igyekezett fikciókhoz hajlítani. Az ilyen erőknél kitett művészi kreativitás működésében ott vannak a kontextus súlyos nyomai: ítékezés nélküli megértésük méltó tudományos feladat, amelynek eljött az ideje.

IV. Doktori mű témaköréből készült saját publikációk jegyzéke

- Constructing Reality: Hungarian Scenography 2007–2017. Budapest, Balassi Kiadó, 2019. 9–12.
- A kritikátlan színház lehetetlensége in: Deres Kornélia, Herczog Noémi (szerk.): *Színház és társadalom*, Budapest, JAK-Prae, 2018. 276–286.
- A realizmus mint politikai direktíva. Müller Péter et alii (szerk.): *Színházi politika #politikai színház*, Pécs, Kronosz, 2018. 176–189.
- Képzelt popfesztivál. Az államszocialista zenés színház esete. In: Ignácz Ádám (szerk.): *Populáris zene és az államhatalom*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2017. 177–195.
- Az intrikus tér avagy a kocka negyedik oldala. In: Puhl Antal – Szalai András – Valastyán Tamás (szerk.): *Árkádia*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2017. 15–29.
- Don Juan, a mizantróp. Székely-rendezések az Új Színházban. In: Jákfalvi Magdolna – Nánay István – Sipos Balázs (szerk.): *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*. Budapest, Balassi-Arktisz, 2016. 362–386.
- A patikus létrája. Szép Ernő színházkulturális emlékezete. Palkó Gábor (szerk.): „*álom visszhangja hangom*”. *Tanulmányok Szép Ernőről*. Budapest, PIM, 2016. 140–160.
- Pisti mint work in progress. In: Palkó Gábor – Szirák Péter (szerk.): „helyretolni azt”. *Tanulmányok Örkény Istvánról*. Budapest, PIM, 2016. 157–173.
- Boldogságos pokoljárások. (Jancsó Miklós: *Faustus doktor boldogságos pokoljárása*, 1984.), In: Balassa Zsófia et alii (szerk.): *Hamlet felnevet*. Pécs, PTE, 2016. 62–66.

- Az ottlét hiánya. Zsámbéki, Ascher, Zsótér *Octopus*-rendezései. In: Bartal Mária – Kulcsár-Szabó Zoltán – Palkó Gábor (szerk.): „*tánc volnék, mely önmagát lejt*”. *Tanulmányok Weöres Sándorról*. Budapest, PIM, 2014. 376–390.
- A kettős beszéd hatalma: az Advent a Hargitán premierje. In: Lázok János (szerk.): *(M)ilyen gazdagok vagyunk (?)*. Kolozsvár-Marosvásárhely, Polis-UArtPress, 2015. 129–140.
- A nemzet képe. Patrice Chéreau Phaedra-rendezése. In: Bengi László, Hoványi Márton, Józán Ildikó (szerk.): „*Visszhangot ver az időben*”. *Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*. Pozsony, Kalligram, 2013. 36–42.
- Le détours du théâtre de Peter Brook par l’oralité africaine. In: Sylvie Chalay – Réka Toth (eds): *Corps et voix d’Afrique francophonie et ses diasporas: Pétiques contemporaines et oralité*. Revue d’Études Françaises. No. 18. Budapest, CIEF., 2013. 87–91.
- Tzara a Budapest. In: Dóra Schneller – Dávid Szabó (éds.): *Mélanges littéraires*. Revue d’Études Françaises. Hors série., Budapest, CIEF., 2013. 231–239.
- A Halász Péter Archívum. Halász az emlékezet terében. In: J.M. (szerk.): *Színházi Kreativitási Eszközök. Színészképzés és neoavantgárd hagyomány*. Budapest, Balassi, 2013. 7–24.
- Várkonyi és a népszínház eszméje. In: J.M. (szerk.): *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*. Budapest, Balassi-SZFE, 2013. 58–67.
- Le transfert d’une parole politique. Le théâtre d’avant-garde en Hongrie sous le régime communiste*. In: Harri Veivo (ed): Transferts, appropriations et fonctions de l’avant-garde dans l’europe intermediaire et du nord, 1909–1989. Actes Sud, 2012. 259–270.
- A mosoly birodalma. In: Balassa Zsófia, P. Müller Péter, Rosner Krisztina (ed.): *A magyar színháztudomány kortárs irányai.*, Pécs, PTE, 2012.
- A dráma- és a színháztörténetírás, a kánon. In: JM (szerk.): *A XX. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Budapest, Balassi, 2011. 9–21.
- A kiberbáb. In: Fejős Zoltán (szerk.): *Babáink könyve. A kortárs tárgykultúra egy metszete*. Budapest, Néprajzi Múzeum (MaDok-füzetek, 6.), 2009. 112–125.
- Térey János. In: Lapis-Sebestyén (szerk.): *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*. Budapest, Kalligram, 2009. 411–423.
- Bécsy-kommentárok. In: Jákfalvi-Kékesi Kun (szerk.): *A színháztudomány az akadémiai diszciplinák rendjében. Bécsy Tamás életművéről*. Budapest, l’Harmattan Kiadó, 2009. 21–29.
- A térfoglalás esztétikája. In: Széplaky Gerda (szerk.): *A zsarnokság szépsége. Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*. Pozsony, Kalligram. 2008. 263–275.
- A qui est l’espace? In: *Temps, espaces, langages, la Hongrie à la croisée des disciplines*, Cahiers d’études hongroises, 14. Paris, L’Harmattan, 2008. Tome I, 337–345.

Hivatkozások:

- ALLAIN–HARVIE 2013 – *The Routledge Companion to Theatre and performance*. Edited by Paul ALLAIN and Jen HARVIE. London–New York: Routledge, 2013.

- FISCHER-LICHTE 1999 – Erika FISCHER-LICHTE. „A színház mit kulturális modell”. Fordította KISS Gabriella. *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 67–80.
- FISCHER-LICHTE 2009 – FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- JÁKFALVI 2005 – JÁKFALVI Magdolna. „Kettős beszéd – egyenes értés”. In *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*, szerkesztette KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 94–108. Budapest: L’Harmattan Kiadó–József Attila Kör, 2005.
- KÉKESI KUN 1999 – KÉKESI KUN Árpád. „Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája”. *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 29–35.
- KÉKESI KUN 2014 – KÉKESI KUN Árpád. „A Philther mint historiográfiai modell”. *Theatron* 15, 1. sz. (2014): 28–32.
- KISS 2014 – KISS Gabriella. „A hiány tradícióképző ereje: a Philther-projekt Brecht-olvasata”. In *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon*, szerkesztette BALASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter és NEICHL Nóra, 167–178. Pécs: Kronosz, 2014.
- KNOLL 2002 – *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet*. Szerkesztette Hans KNOLL. Fordította MATITS Ferenc. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002.
- LEHMANN 1999 – LEHMANN, Hans-Thies. „Az előadás: elemzésének problémái”. Fordította KISS Gabriella. *Theatron* 1, 1. sz. (1999): 46–60.
- PAVIS 2006 – PAVIS, Patrice. *Előadáselemzés*. Fordította JÁKFALVI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.
- PAVIS 2007 – PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.
- POSTLEWAIT 2009 – POSTLEWAIT, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: CUP, 2009.
- SCHECHNER 1980 – SCHECHNER, Richard. *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről. 1970–1976*. Fordította REGÖS János. Budapest: Múzsák, 1980.
- SCHECHNER 1985 – SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Antropology*. Pennsylvania: PUP, 1985.