

Opponensi vélemény

Jákfalvi Magdolna: *A valóság szenvedélye.*

A realista színház emlékezete Magyarországon

című akadémiai doktori értekezéséről

Az értekezés mottóját korábban Jákfalvi Magdolna egy konferenciaelőadásán hallottam és az az alapján készült tanulmányában olvastam. Mindkét esetben ezt a Major Tamástól származó kijelentést – „A realista színház az egy szó.” – úgy értettem, hogy a hangsúly azon van, hogy szó. De az értekezés olvastán eltűnődtem, hogy vajon melyik az a szó? A realista, vagy a színház? Mert ez két szó. Vagy inkább úgy kellene a mondatot érteni, hogy a hangsúly azon van, hogy egy? Azaz „a realista színház az egy szó”? Vagyis színház és realizmus egyek? Tudjuk persze a színház történetéből és jelenéből, hogy ez nem így van, a stilizációnak, a demonstratív teatralitásnak a paradigmája a művészeti ágban ugyanolyan erős, mint az úgynevezett realizmusé. A stilizáció kapcsán elég a tizenhét-tizenkilencedik századi magyar színészet síró-énekítő előadói stílusára gondolni, vagy arra különbségre, amit Henry Fielding a *Tom Jones*-ban egy *Hamlet*-előadást megidéző epizódban említ. Tom nevelője, Partridge szerint a látott előadásban az az igazi színész, aki a királyt játssza, „mert az kétszer olyan hangosan beszél, mint a másik”, viszont amit a *Hamlet*-et játszó Garrick a színpadon művel, az nem színészet. Azért nem, mert Partridge hasonló helyzetben ugyanígy viselkedne. Fielding lábjegyzetben utal a kétfajta színészet közti különbség okára. Garrick és a színészetet megújító társai „nem elődeiket utánozták, hanem művészetüket pusztán a való élet tanulmányozásával fejlesztették ki”.¹ És a Major Tamástól vett mondatot ezen kívül még úgy is lehet érteni, hogy a színház esetében a realizmus csupán egy nyelvi címke, amely próbál azonosítani valami természetét szerint nem nyelvit, a színházat.

Az értekezés alcímét ismétlő bevezető fejezet lefekteti a kutatás elméleti, történeti és módszertani alapjait. Mindez a választott téma, korszak és műfaj (művészeti ág) szempontjából több kihívással is terhelt. Ezek közé tartozik az, hogy a színházi előadás megnevezésének, leírásának milyen lehetőségei vannak a magyar nyelvben, és mennyire korlátozott az a – tárgyalt korszakra is vonatkoztatott – gyakorlat, amely a „realizmus” kifejezéssel próbál megragadni igen heterogén színházi sajátosságokat, jelenségeket. Ilyen további korlátot jelentenek azok a vagy-vagyok is, amelyek csak a bináris oppozícióknak, ellentétpároknak látott megjelölésekkel tudják címkézni a különféle előadástípusokat, realista versus stilizált, valóság-hű vagy formalista, és így tovább. Ugyancsak alapvető korlátot jelent, hogy az uralkodó színházfelfogás a nézőt csak a passzív befogadó szerepében tudja elgondolni.

A disszertáció fontos szemléleti és módszertani distinkciója, hogy a színházi előadások kapcsán a szerző nem a realizmus tényéről, hanem annak érzetéről beszél, és jelzi, hogy ezt a benyomást, tapasztalatot nem a színre vitt szöveg váltja ki, hanem a színre vitel módja. Lényeges felismerése és megállapítása a munkának, hogy a magyar színház-történet-írást a saját nyelv, saját terminológia hiánya, a használt fogalmak zavarossága jellemzi. Mindez az elemzett korszakban, annak átmenetiségét, átideologizáltságát tekintve még inkább így van. E

¹ FIELDING, Henry, *Tom Jones*, ford. Julow Viktor, Bp., Európa, 1958, I. köt. 332.

zavarosság egyik fő oka – mutat rá az értekezés –, hogy a színházművészet két meghatározó 20. századi mesterének, paradigmateremtő alkotójának a korabeli (de hozzátehetjük: későbbi) recepciója is torz, az adott korban nyelvileg is pontatlan, ami Sztanyiszlavszkij esetében az orosz nyelv (benne a színházi terminológia) ismerete hiányának vagy alacsony voltának is volt köszönhető. Az orosz mester művei fordítások fordításain, torzító áttételeken keresztül jelentek meg a magyar színházi szakma szűk körében.

A bevezető fejezet a korszak első éveit rapid színházi átszervezéseinek (főként az államosításnak nevezett összetett folyamatnak) a kontextusában rámutat arra, hogy mindez a késő tavasztól kora őszig kikényszerített intézményi átalakítás egy időben zajlott a Rajk László 1949 május végi letartóztatásától október 15-i kivégzéséig tartó folyamattal. Ez (is) az a társadalmi-politikai környezet, amelyben az új színházi működést ki kellett alakítani.

A szerző leszögezi, hogy értekezésében a színházi előadásnak *eseményként* történő felfogása áll a középpontban (23. old.). Kérdés, hogy ez miként viszonyul a színház előadást műalkotásnak tekintő felfogáshoz. Az esemény és műalkotás közötti distinkció inkább azt a megkülönböztetést implicálja, hogy az előadás mint műalkotás az, ami tárgyasult dologként vizsgálható, ami megismételhető (azaz estéről estére újra eljátszható – mint például a Vígszínházban *A padlás* 999-szer). Ezzel szemben az előadás mint esemény a maga egyediségében megismételhetetlen, és ebbe az adott este közönségreakciói, a megvalósítás esetlegességei is beletartoznak. A színházi előadásnak mint eseménynek monográfiát szentelő Wilmar Sauter ennek megfelelően kijelenti, hogy „az akciók és reakciók [színpad és nézőtér között – PMP] együtt alkotják a színházi eseményt”.² Az elemzett előadások kapcsán nem volna-e helyénvalóbb ezeket műalkotásoknak, nem pedig eseményeknek nevezni? Az esemény fogalom szorosan kapcsolódik Thomas Postlewait színház-historiográfiai munkájához, aki az esemény (event) fogalom meghatározása során határozottan különbséget tesz történelmi esemény és színházi esemény között. Ez utóbbit az előbbibe beletartozónak, a történelmi esemény egy sajátos fajtájának tekinti. Méghozzá olyannak, amiről azt írja, hogy „a történelmi események csak egyszer történhetnek meg, de a színházi események ismétlődő manifesztációként is megkomponálhatók”.³ Ezzel azonban nem tud különbséget tenni az egyedi előadás (esemény) és az ismételten (en suite- vagy repertoárrendszerben) színre vitt színpadi mű között. Lehet, hogy itt is a külföldi terminológia és a magyar nyelv közötti eltérő fogalomhasználat okozza a bizonytalanságot. És lehet, hogy az átvett „esemény” fogalom pontosításra szorul.

„A valóságépítés gyorstalpalói” című alfejezetben (24-28. old.) a szerző foglalkozik a korszakban gyakori különféle színházi konferenciákkal, és említést tesz egy 1935-ös moszkvai színházelméleti vitáról is, melyen részt vett és felszólalt – Jákfalvi Magdolna velük kezdi a felsorolást – Sztanyiszlavszkij és Mejerhold (25. old.). Amikor két bekezdéssel később azt írja, hogy „[a] szocialista realista színház magyarországi rendje a polgári illúziószínház naturalista változatához hasonlít leginkább” (26. old.), akkor ennek megerősítésére, alátámasztására, a szovjet minta követésének gyakorlatára érdemes volna ide idézni azt, hogy ez a megfeleltetés a Szovjetunióban az 1930-as évek második felére a gyakorlatban – ideológiai-hatalmi jóváhagyással – már bekövetkezett. Az 1949 utáni magyar

² SAUTER, Wilmar, *The Theater Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, 11.

³ POSTLEWAIT, Thomas, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge, CUP, 2009, 128.

színházi alakulástörténet ebben is a szovjet mintát követte. Balázs Béla írt 1937-ben egy cikket „Mejerhold és Sztanyiszlavszkij” címmel, amelyben a sztálini kultúrpolitika apológiáját adja, és amelyben a két rendezőt élesen szembe állítja egymással. A cikket a következőképpen kezdi: „A Szovjetunió húsz éves fennállásának ünnepi éve két nagy színházi szenzációval szolgált: Mejerhold leváltásával és Sztanyiszlavszkij nagy kitüntetésével”. Majd megmagyarázza, hogy „[a] fejlődés a Mejerhold képviselte irányzat felszámolásához vezetett”. [...] „Mejerhold sikere annak idején történelmileg épp oly törvényszerű volt, mint az, hogy az új Szovjetunió közönsége ma elutasítja”. Vele szemben Sztanyiszlavszkij – írja Balázs Béla – „ugyanaz maradt, aki volt; mesterségének legnagyobb mestere, a valóságot fanatikusan kereső művész, a színpad legnagyobb realistája; becsülik és szeretik, mert romlatlanul átmentette a szocialista kultúrába a polgári kultúra letisztább értékeit”. Aztán még méltatja a rendezőt s végül írását azzal zárja: „Ide vezetett a szocialista művészet organikus fejlődése. Ide kellett vezetnie”.⁴ Balázs apologetikus argumentációja bizonyára ott van az 1950-es évek kultúrpolitikai, színházművészeti vitáinak érvkészletében is.

Az értekezés fő rekonstrukciós fogalmai a realizmus, a valóság, az emlékezet, a szenvedély. Köztudott, hogy a tárgyalt korszakban – és a rákövetkező, rendszerváltásig tartó időszakban – a rezsim által unásig szajkózott „szocialista” jelző az olyan fogalmak előtt, mint demokrácia vagy realizmus, valójában fosztóképzőként működött, hiszen a szocialista demokrácia nem volt demokrácia, ahogyan a szocialista realizmus sem volt realizmus. Ebből a szempontból különösen tanulságos a bevezető fejezetnek az a része, amely Gellért Endre 1950-es előadása alapján sorra veszi, hogy milyen ismérveket társított Gellért (és vele a kor „új” színháza) a szocialista realizmus fogalmához. A tíz pontba szedett ismertetőjegyek nyilvánvalóvá teszik, hogy a nyelvi deklaráció dacára nincsen olyan, hogy szocialista realista színház/színjátszás, és ez már az első pontnak a színészre és rendezőre vonatkozó leírásából kiderül. Mint Jákfalvi Magdolna összegzi, a szocreál színházeszmény kapcsán Gellért „a meiningeniek gyakorlatából kiemel pár elemet és vegyíti őket Sztanyiszlavszkij téziseivel: ilyen a nagy drámairodalom használata, a pontos közös játék, a rendezői felelősség” (31. old.). Később leszögezi, hogy e színháztípus megnevezése és praxisa között ellentmondás feszül, ami végső soron arra vezethető vissza, hogy a „szocialista realizmus utópia” (39. old.).

A bevezető részt záró alfejezet Descartes-i címe, „A módszerről”, nem kevesebbet ígér, mint hogy – a magyar színháztörténet eddig megírt három kötete után, melyek a kezdetektől 1949-ig rendszerezik a művészeti ág történetét – az 1949 után korszak színháztörténetének, az előző kötetekétől eltérő szemléletű és módszertanú feldolgozását adja. No, nem az egészét, természetesen, viszont szemléleti és módszertani példát nyújtva az itt előtérben álló szűkebb periódus és fókuszba helyezett alkotók, elemzésre kiválasztott bemutatók nyomán az utóbbi hét évtized magyar színháztörténete megírásának.

A kutatás színháztudományi mintái, historiográfiai premisszái elsősorban Patrice Pavis, Thomas Postlewait és Erika Fischer-Lichte műveit követik. Jelen van természetes több további meghatározó szerző (Bentley, Carlson, Lehmann, Wiles stb.). A feldolgozott anyagok státusza igen sokrétű. Noha az elemzésre kiválasztott alkotók és előadások a hivatásos (egyben hivatalos) magyar színház keretében működtek illetve jöttek létre, tevékenységük a nyilvánosság előtt zajlott, műveik folyamatosan tárgyai voltak az első nyilvánosságnak, ezen

⁴ BALÁZS Béla, Mejerhold és Sztanyiszlavszkij. In: *Vita az expresszionizmusról*, szerk. Illés László, Bp., Lukács György Alapítvány, 1994, 133-137.

a közegen túl az értekezés több további regisztert is bevon a vizsgálatba. Szerepelnek ebben memoárok: kiadottak és kéziratok, rádiós és televíziós riportműsorok, kameramonológok stb.; továbbá jegyzőkönyvek: konferenciák, ankétok, kongresszusok gyorsírási lejegyzései. Az értekezés tehát egy igen rétegezett nyilvánosságszerkezettel dolgozik és igen gazdag forrásanyaggal operál, amibe nemcsak a korábban is publikus közlemények, hanem az archívumokban, levéltárakban és könyvtárakban lappangó, korábban fel nem dolgozott források is beletartoznak. Mint például Hont Ferenc munkanaplója a szerző hagyatékából. A forráskutatás kapcsán Jákfalvi Magdolna jelzi, hogy e dokumentumok vizsgálatával az „iratanyagok feltárásának történeti értékelését” kíséri meg (23. old.).

Az értekezésben tárgyalt öt „alapító mester” kapcsán a közös többszörös a realizmus lesz, ám más-más jelzővel ellátva. A „szocialista” jelző – értelemszerűen – egyikükénél sem szerepel, a többi pedig kiad egy tipológiát. Bár az értekezés nem közli az öt alapító mester tárgyalási sorrendjének az okát (erre talán érdemes volna szólni egy rövid passzust a bevezetőben), a közöttük színháztörténetileg legkevésbé kanonizált Gáspár Margit első helyen történő szerepeltetése mindenképpen indokolt, a személyéhez kapcsolódó operett műfaj kapcsán. A bevezetőnek „A realista színházi nyelv” című alfejezetében szó esik ugyanis arról, hogy a tárgyalt korszak kezdetén, az 1948/49-es szezonban a színházi előadások műfaji eloszlása úgy nézett ki, hogy az évad 4275 vidéki előadásából 3208 volt az operett, azaz az előadások háromnegyede (14. old., 37. lábjegyzet).

A Gáspár-fejezetnek találó a vignettája: fantomrealizmus – az operettműfaj sajátosságainak és a kor társadalmi valóságának és politikai-ideológiai diskurzusának a fényében. Tanulságos Adorno és Gáspár könnyűműfajjal (-zenével) kapcsolatos nézeteinek párhuzamba állítása. Egyetértve azzal, hogy az operett műfaja előadásban (előadásként) létezik és a librettó másodlagos, ezt a tézist összehangba kéne hozni azzal, hogy egyes operettek librettóját újra és újra átírják, alaposan megváltoztatva a kiinduló művet. Ez történt például az értekezésben is kiemelten szereplő *Csárdáskirálynő*-vel, amit nemcsak 1954-ben írtak át Sylviáról a Cecíliát játszó 61 éves Honthy Hannára, hanem már egy évvel az ősbemutató után is átdolgozták. Aki 1915-ben Bécsben Sylva Varescu volt, abból 1916-ban Budapesten Vereczkey Szilvia lett a történetben. Bármennyire is másodlagos az előadáshoz, teatralitáshoz, zenés-táncos vonatkozásokhoz képest a szöveg, a kanavász, az azon végrehajtott változtatások az előadásra is kihatnak, időnként jelentős mértékben.

A Gáspár-fejezet végén Jákfalvi Magdolna kitér a *Csárdáskirálynő* 1954-et követő utóéletére, megemlítve, hogy „1955-től egy időben árulják feketén a jegyzér jampecek a *Csárdás* és a *Tragédia* jegyeit” (98. old.). Ennek az utóéletnek fontos mozzanata – amit érdemes volna ezen a helyen megemlíteni – az 56-os forradalom utáni újra induló operettjátás, amelynek néhány körülményéről Kornis Mihály ír részletesen és plasztikusan a „Miért nem akarok csárdáskirály lenni” című esszéjében.⁵

⁵ „1957-ben az Operettszínház a *Csárdáskirálynő* felújításával nyitotta meg kapuit, talán először a színházak közül Budapesten, a megint csak szórakozni vágyó, kultúraéhes publikum előtt. Én ott voltam ezen a premieren, amely kalandos előzmények után viharos sikert aratott. Előzőleg ugyanis kétszer hiába zárandokoltunk el apámmal a Nagymező utcai bejárat elé, mert a főpróba, vagy a bemutató – már nem emlékszem pontosan, mindössze nyolcéves voltam – Honthy Hanna művésznő gyengélkedése miatt mindkétszer elmaradt. Felízgatott, kalapos családok »Feleki Kamillal támadt afférről« suttogtak, és felháborodottan, drága pénzért megvásárolt jegyeikkel hadonásztak az úttestet is eltorlaszoló, operettkedvelő, oszolni képtelen tömegben. Utolsó alkalommal a tömegharag már-már az eget nyaldosta, többen el akarták égetni a jegyeiket [...], végül felharsant egy sztentori hang: »Gyerünk a Pártközpontozhoz!« – és valóban, a tömeg egy része döngő léptekkel megindult az

A Gáspár Margit-fejezet utolsó bekezdésében Jákfalvi Magdolna megemlíti a Gáspár Margit filmnovellájából készült filmben a bűgőcsiga képét, és ezt összekapcsolja Ascher Tamás 1985-ös *Három nővér* rendezésével. Itt megint adódik egy Kornis-kapcsolat, az 1979-es *Halleluja* című drámája, amely a szövegben és Zsámbéki Gábor 1981-es ősbemutató rendezésében (a Játékszínben) szintén hangsúlyos szerepben használta a bűgőcsigát, már a nyitóképben is, amikor a felnőtt képtelen 30 éves Lebovics ezzel játszik. Ha nem is az operett-hatás, de a tömegkultúra zenei üledékei ellepik a Kornis-darabot...

Gellért Endrét a vele foglalkozó fejezet a lélektani realizmus képviselőjeként jellemzi. Mint olvasható: „Gellért 1945-1960 közötti rendezései a Nemzetiben a (lélektani) realista kánon mintaelőadásává váltak” (103. old.). Ez az egyszerűnek tűnő kijelentés gazdag argumentációt kap, mely az aktív rendezői pályafutás mellett annak színházi előéletre és utóéletre is nagy hangsúlyt fektet. Gellértnek ez a színpadi esztétikája és gyakorlata indokolja, hogy az ő fejezetében esik a legtöbb szó Sztanyiszlavszkijról, kettejük párhuzamba állítható módszeréről. Ezek között érdemes volna megemlíteni azt a párhuzamot is, hogy mindketten nagy hangsúlyt fektettek a kortárs írókkal való együttműködésre, új színdarabok megírásának ösztönzésére és színrevitelére. Sztanyiszlavszkij világirodalmi rangú szerzőkkel dolgozhatott, Gorkijjal, Csehovval, Bulgakovval, Gellért saját hazai kortársai közül Illyés Gyula, Németh László, Háy Gyula műveit állította színpadra.

A fejezet nagyon plasztikus és összetett képet ad Gellért színházáról, az őt ért sokféle hatásról, a *Nyugat* folyóirattól kínai útján át a G. B. Shaw hatásig. Arra is rámutat, hogy ezek a hatások miként formálták Gellért rendezői gyakorlatát. A publikált források mellett az elemzés levéltári anyagokat is felhasznál, köztük Gellért naplóbejegyzéseit, családi levelezését, rendezőpéldányait és autobiográfiáját.

Hont Ferenc esetében a fókusz némileg elmozdul. A pályarajzból egy nagyobb rész jut a világháború előtti és alatti tevékenységére. A fejezetcímében és a kötetben hozzá társított „szintetikus” realizmus fogalom is ebből az időszakból való, 1941-ben ír róla. Az ő esetében nemcsak a szintetikus realizmus fogalom, hanem a rendezői gyakorlat is ebben a korábbi pályaszakaszban összponosul. A '30-as évek szegedi avantgárd mozgalmában fejt ki aktivitását, melynek során rendez misztériumjátékot, Csokonaitól a *Tempefőit*, Madáchtól a *Tragédiát*. '37-ben megalapítja a Független Színpadot. Mindezzel párhuzamosan színháztörténeti és –elméleti kutatásokat folytat. Majorral együtt rendez 1942-ben a *Dandin György* alapján egy *Duda Gyuri* című előadást, ami az esettanulmányok között is szerepel.

Az ő esetében a szó szoros értelmében vett teoretikus munkásság – mutat rá Jákfalvi Magdolna – jelentősebb a színházrendezőinél. Hont az államosítás utáni korszakban

utcán (ma már talán bevallhatom: mi is ezek között voltunk az apámmal), de a célpont [...] mihamar [...] Népszabadság-székházzá alakult át, ahol végül is kicsiny szobában ráncos homlokú, komor újságíró, térdén jegyzetfüzettel fogadta a megszeppent delegációt, élükön félelemteli dühtől vérvörös fejű apámat, aki a »nézők frontjának« képviselőjeként ejtett egy-két keresetlennek szánt, agyonkeresett szót bizonyos »arisztokratikus állúrokat kergető«, sem a múlt, sem a jelen tragédiáiból nem tanuló »népszórakoztató« művészekről, akik »hülyének nézik ezt a bérből élő, sokatszenvedett népet, bizonyára megérti az elvtárs!«

Az elvtárs »megértette«: családunk tüntetően jó jegyet kapott, és az első sorok egyikében izzadt boldogan a hatalmas sikerű premieren – ez volt az én első nagy színházi élményem, mellelleg. (Meg is látszik művészetemen.) Azóta se láttam hitelesebb színházat Magyarországon.” KORNIS Mihály, Miért nem akarok csárdáskirály lenni = *A félelem dicsérete*, Budapest, Szépirodalmi, 1989, 168-170. Kornis írása eredetileg a *Másvilág* című Bölcsészindex kiadványban jelent meg, 1985-ben. Ott az írás végén szerepel a dátum: 1984. december 31.

„rendezőként megbukik” (156. old.). Elméletalkotói munkája új utakat nyit a realizmus felfogásban, amennyiben a szintetizálás magába foglalja az egymással többnyire szembeállított realitásnak és teatralitásnak az összekapcsolását. Legfontosabb hatása munkássága harmadik szakaszának van – ami voltaképpen kivezet az értekezésben előtérbe állított korszakból –, amikor megteremti a színháztörténeti kutatás intézményi kereteit. Az előkészületeket (az első alapításokat) követve 1959-ben áll fel a Színháztudományi Intézet, amelynek alapító igazgatója lesz. A fejezet fontos megállapítása, következtetése, hogy Hont azzal, hogy az intézményt a közigazgatás (minisztérium) és nem a tudomány (akadémia, egyetemek) keretében hozza létre, kizárja az intézetet – és, tehetjük hozzá, a színháztudományt is – az akadémiai tudományok rendjéből (172. old.). Ez vajon összefügg-e Hont autodidakta kutatói háttérével?

A portréfejezetek közül a legárnyaltabb, legösszetettebb a Major Tamásról szóló rész, ami nemcsak azzal függ össze, hogy „Major Tamás a színházi emlékezet talán legmegosztóbb alakja” (173. old.), és nemcsak azzal, hogy a Major-recepció a legbőségebb (beleértve az önreprezentációt is). Mint Jákfalvi Magdolna írja, csak 1982 és ’87 között öt könyv jelent meg róla és tőle. A fejezet komplexitása szintén nem csupán a munkásság mennyiségi mutatóival függ össze. Nem azzal, hogy Major száznál több előadást állított színpadra, vagy azzal, hogy 1945-től 1978-ig a Nemzeti Színház vezetője (előbb igazgatója, majd főrendezője). Sokkal inkább azzal, hogy a szerző nyomába ered annak a személyközi hálózatnak, amely Major tevékenységének egyik fő inspirációja, éltető közege volt. Ehhez átvizsgálja a Major-hagyatékban található feljegyzéseket, füzeteket, Major emlékezeti megnyilatkozásait. Pazar azoknak a nyilvános tereknek és azok látogatóinak, illetve a magántereknek és vendégeiknek a felvillantása, amelyek és akik ebben a hálózatban jelen voltak. Ennek a komplexitásnak az érzékeltetése mutatja a kutatói ambíciót is, amely a korszakra ütött bélyegek és ragasztott címkék mögött az egyediségre, az árnyalatokra, ezek rekonstruálására kíváncsi, és ezek elemzésére törekszik.

Egy másik rétege a fejezetnek a művészi és politikai szerepvállalás kapcsolatának a jellemzése. Jákfalvi Magdolna e kettőnek az azonosságát állapítja meg Major esetében, aki a színházat a valóság megváltoztatása eszközének tekintette, azaz egy-egy szerepen (színházi előadáson) keresztül kívánt beavatkozni a valóságba. E gondolatmenet részeként viszi végig a fejezet azt az időszakot, amikor a Rajk-perrel párhuzamosan a *Macbeth*-et próbálja, s olvassa egymásra az értekezés egyrészt három visszaemlékezés (egymástól szétartó) ide vonatkozó részletét, másrészt a Major-hagyaték ide vonatkozó dokumentumait a Major és Rajk közötti korábbi szoros kapcsolatról. Ahol persze épp a tehetetlenség lesz a jellemző Majornak mind a művészi, mind a politikai helyzetére. De ez is a kettőnek a szimbiózisát igazolja Major esetében.

A fejezet számos lényegi megállapítása közül kiemelem még az improvizáció kapcsán írottakat, amiről a szerző hangsúlyozza, hogy Major hamar felismeri a színház és a közélet improvizatív jellegének rokonságát (207. old.). Épp ily fontos a nézők jelentőségének kiemelése és a valóságállításról mint a színház feladatáról vallott felfogás. A fejezetet Jákfalvi Magdolna a „Major-módszer” summázatával zárja, és tézisszerűen listázza a legfőbb mozzanatokat: „A Major-módszer alapja a megfigyelés, technikája az improvizáció, eszköze a test, ideológiája a közösségi felelősség” (218. old.).

Bár a Várkonyi Zoltánnal foglalkozó a legrövidebb a portréfejezetek közül (29 oldal), ebben is tanúi lehetünk annak, miként helyezi új megvilágításba, újabb összefüggésekbe a korábban rögzült képet az értekezés. A fejezet célkitűzése, a „minimálisan teoretizált, de bőségesen dokumentált” életműnek mint a kívülálló értelmiségi lehetséges pályamodelljének a vizsgálata (223. old.). Vele nemcsak az orosz és német orientáció egészül ki a franciával, hanem az utóbbinak a népszínházi eszméje is bekerül a realista színház regiszterébe, populáris realizmus megnevezéssel, ami azért is találó címadás, mert összeköti a népszínházat, a népszerűt és a *Popfesztivált*, mely utóbbi előadás a Várkonyi igazgatta Vígszínház (egyik) legnagyobb sikere volt. Szerepel is az értekezés második felében, az esettanulmányok között.

A fejezet bemutatja, milyen színházfelfogást vesz át Várkonyi Louis Jouvet-től, akinek *Egy komédiás feljegyzései* című könyvét 1943-ban lefordítja. Kitér Hont Ferenc szerepére abban, ahogyan Várkonyi Zoltán és Major Tamás megismeri a francia népszínház eszméjét. Az 1950-es éveket követő működését a politikához való viszonya szempontjából szembe állítja Majoréval. Várkonyi működése és művészete lényegében apolitikus, ami leképezi a Kádár-korszak közönségének nem politizáló és ideológiák iránt közömbös jellegét.

A Színművészetin színészeket tanító Várkonyi a képzésben „a beszédről a helyzet felépítésére, az átélésről az átadásra helyezi a hangsúlyt” (242. old.). Ebben a realizmust képviselő metodikában szerepelnek a megfigyelés, történetmesélés, életkapcsolat, kellékhasználat, történetépítési ritmus, komédiázás stb. elemei, de nincsenek benne Sztanyiszlavszkij módszerének közismert, és a magyarországi képzésbe is átültetett mozzanatai. Úgy realista tehát, hogy nem az orosz mestert mímeli. Népszínházi működésében a darabválasztásban a kortársi jelleg, a magánéleti kapcsolatok fókuszba állítása, a humánus értékrendje dominál.

A fejezetet összegző bekezdés túlmutat Várkonyi Zoltán alakján és magán az értekezésen is, és a magyar színháztörténet-írás számára fogalmaz meg fontos felismerést, rámutatva arra, hogy az eddig előtérben álló, a hatalmi intézmények első nyilvánosságában hozzáférhető források mellett a második nyilvánosságban, az informális közegekben keletkezett, ott fellelhető információk jelentős mértékben módosíthatják, árnyalhatják az egyes alkotókról meglévő képet. A rögzült és tényként tovább hagyományozódott legendárium mellett Várkonyi Zoltán esetében így módon eddig elsikkadt annak tudatosítása, hogy „az ötvenes évek[...] világossá tette az állam mint mecénás s a néző mint támogató partner szerepét a színházi szituációban: a színház a közösség fóruma, sem az agitációnak, sem az unalomnak nincs benne hely, de a szabad gondolatnak igen. Várkonyi nem valamihez képest, nem valami emlékéhez viszonyítva hozta létre a vígszínházi játéknyelvet. Repertoárján jobbra ismeretlen darabok, nem klasszikusok sorakoznak, nincs történelmi alap és nem kísért semmi” (250-251. old.).

Az értekezésben eddig eljutva kijelenthető, hogy a munka egy rendkívül sűrű szövésű szöveg, rendkívül adatgazdag, soktényezős kapcsolatokra és összefüggésekre mutat rá és ilyeneket fejt fel. Jó érzékkel teremt egyensúlyt a bizonyos mértékig ismert (vagy annak tekinthető) színháztörténeti tények és az ezeket árnyaló, új megvilágításba helyező, a szerző által felkutatott és feltárt dokumentumokban fellelt adatok, közlések között.

A kötet második fele a Jákfalvi Magdolna és kutatótársai által kidolgozott Philther projekthez kapcsolódó előadáselemzéseket tartalmaz. A digitális színháztörténet a lineáris, egymásra következő láncolatba rendezés helyett a hálózatos gondolkodás, a horizontális kapcsolódási

pontok, közvetett és áttételes kapcsolatok bemutatását és kereshetőségét célozza és eddig megvalósult eredményeiben azt valósítja meg.

Látszatra az értekezés két része markánsan elkülönül egymástól. Ám épp a munka első felében megvalósított színháztörténetírói módszer, szemlélet és gyakorlat teszi szervesen összetartozóvá a két részt, mivel az öt színházi mestert színpadra állító rész ugyanolyan összetettséggel, a kronologikus mellett a horizontális hálózati kapcsolatokkal is operál, mint az értekezés előadáselemző második fele.

Nyomtatott szöveggént a szerző által sorba rendezett, lineáris utat követem, de ez az út újra és újra visszamutat az első rész öt mesterére, a hozzájuk kapcsolódó intézményekre, nyílt vagy rejtett kontaktusokra figyelmeztet, hatástörténeti elemek feltárásai vagy felvillantásai differenciálják az adott előadás filmen vagy dokumentumokban rögzített „állóképét”.

A tizenhárom elemzés – épp úgy, mint a portré-tanulmányok – az államosítás és a rákövetkező évek időszakánál több évtizeddel szélesebb távlatokra nyit, 1942-től 1989-ig kapunk példákat a Philther projekt módszertana és szemlélete nyomán készült előadáselemzésekre. Az értekezésben olvasható elemzések azonban jóval részletesebbek, mint a projekt honlapján olvasható tételek. Ott egy-egy előadásról 10-15.000 karakter terjedelmű írások szólnak, itt a két leghosszabb elemzés, a *Ványa bácsi* és a *Csárdáskirálynő* 33 illetve 28 oldal (azaz kb. 80.000 és 70.000 karakter).

A rendezők közül a 13 előadásból három Major Tamásé (plusz van egy társrendezése), kettő Marton Endréé, további egy-egy pedig (ábécérendben) Ádám Ottó, Gaál Erzsébet, Gellért Endre, Iglódi István, Marton László, Szinetár Miklós és Várkonyi Zoltán munkája, és egy társrendezéssel Hont Ferenc is szerepel. E 13 előadásból háromnak a rövidebb, netes változatú elemzése található meg a Philther-honlapon Jákfalvi Magdolnától, Marton Endre: *Az ügynök halála*, Iglódi István: *Döglött aknák* és Major Tamás: *Kulcskeresők* rendezése. Az értekezésben található előadáselemzések tehát nem a webes változatoknak a printbe történő átemelése, hanem a nyomtatott típusnak, a színháztörténeti elemzéseknek megfelelő tanulmányok. A színre vitt művek történeti és műfaji megoszlása: kortárs magyar hat (öt próza, egy zenés: két Örkény, egy-egy Németh László, Csurka, Nádas, és Déryé a zenés), kortárs világirodalom kettő (Arthur Miller és Peter Weiss), két operett, egy további zenés (Brecht), két világirodalmi klasszikus (Molière és Csehov).

A művek alapján történő csoportosítás persze visszavisz bennünket a színházi előadást az irodalom függvényében látó szemlélet felé. Ezért sem a színpadi mű szerzőjének, hanem az előadás létrehozójának (rendezőjének) a neve áll az előadások címe előtt. És ez huzalozza be igazán az esettanulmányokat abba realista színházi problematikába, ami a disszertáció központi tárgya. A kötet második felében fókuszváltás történik: az első részben az alkotók (intézményvezetők, meghatározó színházi személyiségek) pályája, annak egyes kiemelt vonatkozásai álltak a középpontban, a második részben pedig az alkotások, a színházi előadások kerülnek górcső alá.

Az első esettanulmány a rendezőként az államosítás után megbukó Hont Ferenc *Duda Gyuri* előadása, melynek ő a fordítója, rendezője, dramaturgja – nevét azonban nyilvános anyagok nem tüntetik fel. Az előadást a fejezet a fennmaradt dokumentumok, és jelentős mértékben Hont naplója alapján rekonstruálja.

Az 1950-es évek négy előadással szerepel, közülük kettő operett. Az első Marton Endre *Gerolsteini nagyhercegnő* rendezése az Operettszínházban, 1950-ben, a második Szinetár Miklós *Csárdáskirálynő* rendezése ugyanott, 1954-ben. A két operett ezúttal nem annyira a két rendezőnek, hanem a színházat igazgató Gáspár Margitnak a kapcsán érdekes. Őt Jákfalvi Magdolna már az első operett pársoros bevezetőjében megemlíti azzal, hogy az előadást Gáspár Margit „igazgatásának, a műfajnak, a magyar operettnek az első nagy győzelm[ének]” nevezi (271. old.). Martonról pedig azt írja, hogy rendezői „jelenléte érzékelhetetlen”, és a „kritikák és memoárok sem említik a nevét” (277. old.).

A négy évvel későbbi *Csárdáskirálynő* elemzése olyan komplex összefüggésekre mutat rá az előadás kapcsán, amelyek mind a színháztörténetből (kézikönyvekből), mind a kritikákból kimaradnak, ám amelyek feltárása sokban árnyalja és magyarázza az adott előadás létrejöttének, színrevitelének és recepciójának bonyolult vonatkozásait. A kontextus-rész kezdőmondata máris megnyit egy horizontot. „Az államosított Operettszínház negyedik évadában, az 1953-as kormányhatározat utáni programkorrekció keretében tűzi műsorra sztárelőadását, a *Csárdáskirálynőt*, amelyet 1954-1960 között másfél millióan néznek meg” (319-320. old.). Aztán szó esik – többek között – arról, hogy az Operettszínházban a társulati összetétel alapján a *Csárdáskirálynő* kioszthatatlan, s ez maga után vonja a szövegkönyv átírásának szükségességét. Jákfalvi Magdolna ezt a folyamatot is bemutatja, mint ahogy Honthy Hanna státuszát is a társadalomban és a színházi életben. Ehhez társul Honthy entrée-jának elemzése.⁶ Az értekezés témaválasztása, tárgya szempontjából fontos az a megállapítás, hogy a „realista színház gyakorlata felől értelmezhetetlen, hogy az operettszínész frontálisan játszik, mindig szemben a nézővel” (338. old.). Ezt a sajátosságot nem csupán az operettműfaj, hanem egyéb, deklaráltan teátrális műfajok (vásári játékok, agitációs színház, Brecht epikus színháza stb.) vonatkozásában a kötet bevezetőjében érdemes volna érinteni. A hosszú, alapos interpretáció végén lényeges információ annak közlése, hogy erről a kultikus előadásról „nagy szerzőtől nagy elemzés, esztétikai értékelés nem készült” (345. old.).

Mint említettem, az esettanulmányok közül a leghosszabb a Gellért Endre rendezte 1952-es *Ványa bácsié*. Míg az ezt közrefogó két operettelőadás valóban egy – a Gáspár Margit-portré címébe emelt – fantomrealizmus példája, addig ez a mű „a magyar realista színház csúcsteljesítménye” (287. old.), s ekként indokolt, hogy terjedelmi szempontból is kiemelt helyet kapjon az esettanulmányok sorában. Az előadás kapcsán az elemzés bemutatja a magyar irodalmi és színházi Csehov-recepció alakulását, benne a *Ványa bácsié*t, a fordítások sajátosságait, torzító és domesztikáló hatását, Háy Gyula új, a bemutatóra készített fordításának főbb jegyeit. Nyomon követi a próbafolyamatot az 1960-as felújítás rendezőpéldánya alapján, mely az 1952-es példányra épül. Az elemzés keretében meghatározó színháztörténeti összefüggések kerülnek bemutatásra, így a realizmus kérdése Csehovnál (például Gorkij ide vonatkozó leveleiben), a szereposztás következményei, az en suite játszás hatása az akkor még új játérend keretében, a repertoárjátszásban megszülető alakításokra, a bemutató befolyása a budapesti színházak közötti „versenyre” és a későbbi dráma-választásaikra.

Nem célom valamennyi esettanulmányra kitérni. Azokat épp ily komplexitás jellemzi, mint a fentieket. Ádám Ottó 1965-ös *Koldusopera*-rendezésének tárgyalásakor Jákfalvi Magdolna

⁶ Ennek az entrée-nak a felidézésével indítja a színészi jelenléttel foglalkozó könyvét Rosner Krisztina (*A színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális játéka*, Bp., L'Harmattan, 2012, 7-8. old.), mely eredetileg a témavezetésemmel készült, 2011-ben megvédett PhD disszertáció volt.

Ádám Ottó „rehabilitációját” is elvégzi, amikor rámutat, hogy az Ádámról alkotott, megszilárdult kép „elfedi az egyes előadások kísérletező állításait” (379. old.). Ugyanitt feltárja az 1970-es színművészeti vizsga, Peter Handke *Közönséggyalázásának* esetét és emlékezeti variációit. Major Tamás 1970-es *A luzitán szörny* rendezését világszínházi kontextusba (is) helyezi, utalva Giorgio Strehler és Ariane Mnouchkine ekkori munkáira. Az előadást az „első magyar, saját fejlesztésű, egész estét (pop)zenés színház”-nak nevezi (401. old.), ami állításként az 1973-as *Popfesztivál* kapcsán is előkerül (426, 428. old.). Ebben a dupla elsőségben rejlő ellentmondást jó volna feloldani.

Néhány pontosítás, kiegészítés: a *Kulcskeresők*ről az olvasható, hogy „Örkény 1977-ben átírja a darabot” (447. old.), ám mivel a bemutató az év január 7-i, ezért az évszámot javítani kellene 1976-ra. Ugyanígy évszám elírás van pár lappal korábban, ahol 1976-76-os évad szerepel (442. old.). A *Pisti a vérzivatarban* bemutatói sorában Vincze János 1980-as rendezése is említhető volna a felsorolásban (466-467. old.), mely a Pécsi Nyitott Színpad amatőr előadása volt, amiből a Pécsi Harmadik Színház kinőtt. A *Temetés* kapcsán a 471. oldalon említés történik az 1982-es bemutatóról, két oldallal később viszont az áll, hogy az 1980-ban publikált dráma „majdnem egy évtizedig papíron marad” (473. old.).

Évszám elírás a Helsinki egyezmény 1972-re datálása 1975 helyett (8. old.). Névelírás Wiles helyett Wilse (51. old.). Vannak a bibliográfiából hiányzó tételek, például „Nyemirovics-Dancsenko 1990” (25. oldal 72. és 74. lábjegyzet), vagy „Almási 2014” (hivatkozva a 392. oldalon a 34. lábjegyzetben). Marvin Carlson kapcsán érdemes volna feltüntetni (legalább a bibliográfiában) magyar nyelvű kötetét.⁷ Az egy ízben említett *liveness* fogalom esetében pedig indokolt volna Philip Ausländer azonos című könyvére is hivatkozni.⁸

Pár javaslat a kötet olvasóbarát jellegének növelésére: a mű végén a bibliográfia három csoportra bontva tartalmazza a felhasznált forrásokat, a lábjegyzetekben szereplő hivatkozások viszont nem tesznek különbséget a három csoport között. Ez megoldható volna azzal, ha a dokumentumokra, a kiadványokra és a filmekre más-más betűfajttával történne utalás: álló, kövér vagy dőlt betűvel szerepelne a lábjegyzetben a forrás szerzőjének neve, s így az olvasó tudná, hogy az adott hivatkozás feloldását a bibliográfia melyik csoportjában keresse.

Ugyancsak ilyen természetű javaslat, hogy az öt mestert bemutató fejezetek élén lábjegyzetben legyen az illetőkről pár adat, születési és halálozási évszám, a pálya főbb dátumai (intézményvezetői poszt stb.). Az esettanulmányoknál pedig szintén lábjegyzetben kerüljön feltüntetésre az, ami most valahol az elemzés során említődik meg, hogy az adott esettanulmány milyen dokumentumokon (filmfelvétel, rendezőpéldány stb.) alapul.

Összegezve: Jákfalvi Magdolna *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon* című értekezése több tudományterület – mindenekelőtt a színháztudomány, a színháztörténetírás, továbbá a történettudomány – számára is jelentős munka. A benne feltárt tény- és ismeretanyag, ezek komplex feldolgozása, valamint az elemzések során levont következtetések inspirációt jelentenek a további kutatások számára. Az értekezés

⁷ *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból* (szerk. Kurdi Mária és Csikai Zsuzsa), Szeged, Americana, 2014.

⁸ AUSLÄNDER, Philip, *Liveness*, London – New York, Routledge, 2008.

tárgyválasztása, fő tézisei új, árnyaltabb megvilágításba helyezik a magyar színháztörténet 1949 utáni időszakát.

A mű egyik szemléleti újszerűsége, hogy az esemény és a nyelv (a diskurzus) kettőseben szemlélt folyamatokat tár fel és elemez. Eredményesen valósítja meg azt a célkitűzést, hogy az 1949-es államosítás elvárásaival és lehetőségeivel elindított magyarországi színházművészetet elhelyezze a 20. század európai színháztörténetben, valamint hogy bemutassa, a szocialista realista kánon hatástörténete a színházi gyakorlatban miként vált realistává. Mind a portréfejezetekben, mind az esettanulmányokban igazolja azt a tézist, hogy a színházi előadás folyamatként létezik, megvalósulásában és emlékezeti hatástörténetében egyaránt. Bizonyítja az előadások közösségben megvalósuló felidézésének erejét és komplexitását, felhasználva a nyilvánosság különböző rétegeiben fellelhető, esetenként először itt vizsgált dokumentumokat.

Mindezek alapján az értekezést nyilvános vitára alkalmasnak tartom és javaslom Jákfalvi Magdolna számára az MTA doktora cím odaítélését.

Pécs, 2020. december 1.

P. Müller Péter
az MTA doktora