

Válasz Dobos István, Nagy Imre és P. Müller Péter opponensi véleményére

Mindenekelőtt szeretném kifejezni köszönetemet mindhárom opponensemnek, akik megtisztelő figyelemmel és támogató jóindulattal olvasták dolgozatomat. A munkámat méltányló és egyes hiányosságaira rámutató megjegyzések mellett egészében véve azok a megnyilatkozások kerültek fölénybe, amelyek a közös gondolkodás lehetőségét helyezik előtérbe, és ez számomra is lehetővé teszi, hogy alapvetően ennek a közös gondolkodásnak a modalitásában fogalmazzam meg válaszomat.

A teoretikus igényű kommentárok legnagyobb hangsúllyal a színház és valóság viszonyára, végső soron a színház létmódjára vonatkozó kérdéseket emelik ki. Ebben a tekintetben kétségtávol hátráltat bennünket, hogy nem rendelkezünk kiteljesedett színházontológiával, de ugyanakkor előnyünkre fordíthatjuk, hogy ebben az irányban éppen a magyar színháztudósok közös mestere, Bécsy Tamás tette meg a legfontosabb lépéseket. Értekezésemben a színház gyakorlatának művészetelméleti és filozófiai pozícióját Bécsy Tamás ontológiai kutatásaiból kiindulva határoztam meg, s köszönettel tartozom opponenseimnek, amiért kérdéseikkel újra ráirányították a figyelmemet Bécsy téziseire, a színház fenomenológiájának és ontológiájának sajátos viszonyára. Ezek a premisszák szerves módon vezetnek minket olyan kultúrantropológiai felismerésekhez, amelyek egyrészt a jelenlét fogalmát (Fischer-Lichte, Lehmann), másrészt az emlékezés gyakorlatát (Siegmond, Carlson), harmadrészt a nyilvánosság struktúráját (Badiou) világitják meg.

Dolgozatom nem tűzött feladatul szélesebb körű színházontológiai vizsgálódásokat, és a jelen opponensi válasz még kevésbé ad lehetőséget erre, mégis célszerűnek látszik lefektetni néhány alapvonalat, amelyek reményeim szerint a konkrét szöveghelyekre vonatkozó megjegyzéseket is kontextusba helyezik. Disszertációmban azzal a színházfogalommal dolgozom, mely 2400 éves meglátások ismételt újraértelmezésével fogalmazza meg, hogy a színház mindenekelőtt *hely* és *lehetőség*: az a hely, ahol megtörténik valami, ami nem lenne lehetséges; amely a lehetetlenség ellenére lehetőséget ad a cselekvésre; s ahol az ezt megteremtő és irányító akarat egy közösség akarata. Platón a *Timaios*-ban (52a. BÁRÁNY István ford.) a térszerűség okán *khórának*, Arisztotelész a *Metafizikában* (1051a. HALASY-NAGY József ford.) az érzetszerűség okán *lehetőségnek* érti és nevezi ezt a jelenséget, a színháztudósok pedig – bár disszertációmban sem merészkedem a klasszika-filológia területére – a valóságsszubsztanciák kettősségét a színházi folyamat egészére vonatkoztatva tekintik érvényesnek. Követve, hogy „minden művészet, s az alkotásra irányuló tudás a lehetőségek közé sorolandó” (*Metafizika* 1046b.), és mindemellett a „valóság ugyanis, mint számszerűleg meghatározott valami, keletkezés szerint későbbi [a lehetőségénél]”, (*Metafizika* 1051a.) a valóságépítés színházi gyakorlatát elemzem a második háború utáni nagy változások éveiben. Disszertációm állítása, hogy mindezt az előadás körül megfigyelhető folyamatok *eseményként* való értelmezése tárhatja elénk. A disszertáció fogalomhasználata a színházat az érzékelés és az értelmezés soha nem egyidejű jelenségeként pozicionálja: az ideiglenes és átmeneti térben és létben, a tudatosság és a tudatalanság területén, ahol

a 'space of becoming' metaforizációja kísért minden megszólalót és elemzőt, tehát a *khóra* kereteiben létrejön a *lehetőség*.

Ez a színházfogalom az államszocialista korszak realista színházi gyakorlatát képes eseményszerűségében megmutatni – opponenseim ebben egyetérteni látszanak egymással és velem. Minthogy a disszertáció lényeges döntéseiként azokat a tudományelméleti pozíciókat emelik ki, melyek az *átlépés*, az *átalakulás* lehetséges gyakorlatára kérdeznak rá, így a válaszban is ezekre a problémakörökre koncentrálok. A realista színház emlékezetét összegző disszertáció és a három opponensi vélemény közös erőterében négy kérdéscsoport látszik kiemelkedni: 1. lehet-e a színházi előadás esemény; 2. miként értelmezhető a realizmus gyakorlata a színházban; 3. milyen az elemzés módszertana; végül 4. milyen az a magyar szaknyelv, melyen keresztül mindezek a kérdések eredményesen megtárgyalhatók. A továbbiakban a négy kérdéscsoportot a közelítési szempontok szerint szétválasztva, de az átfedéseket is jelezve reagálok opponenseim meglátásaira.

1. Az esemény

P. Müller Péter pontosan összegzi, hogy a színháztörténetírás metodikájaként Fischer-Lichte, Pavis és Postlewait terminológiáját használom leginkább, s a globális kultúraértés felismeréseit a közelmúlt magyarországi történésein láttatom. A színháztörténet közelítési lehetőségei rendkívül sokrétűek, hiszen amit a színház kínál, az nemcsak esztétikai produkcióként, hanem emóciók, kognitív belátások, kommunikációs praxisok, korporális gesztusok vagy társadalmi reflexiók történeteként is érthető, s mindegyik közelítés saját történeti alapozást igényel – eltérő metodológiával. Disszertációm a műfaj és a korszak megragadására ennek megfelelően a közelítések sokszínűségét használja (mikrotörténetírás, emlékezetpolitika, intézménytörténet, esztétikai és formanyelv-elemzés, csoportdinamika stb.), de egyetlen mozzanatot következetesen megtart metodikai vázként és értelmezői tartóköteklként: az előadást eseményként tételezi. P. Müller Péter retorikai alakzattá formálja kérdését, vajon „nem volna-e helyénvalóbb ezeket [az előadásokat] műalkotásoknak, nem pedig eseményeknek nevezni?” (2.) Meglátásában kiemeli a történelmi esemény és a színházi esemény közötti párhuzamot, majd figyelmünket az „egyedi előadás (esemény) és az ismételten (en suite- vagy repertoárrendszerben) színre vitt színpadi mű között” húzódó különbségre irányítja, melyet mintha a disszertáció az *event* fogalommal vezetne be a gondolati sémába. Az opponens az *event* historiográfiai jelenségére fókuszál, míg a dolgozatban inkább a *l'événement* filozófiai disszeminációja lenne domináns (Alain BADIOU: *L'être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.), mely az eseményszerűségben rejlő rétegzett idő észlelési sajátosságait kiemelve a műalkotások létszintjéről a megélés-befogadás-értelmezés változó perspektívájára irányítja a fogalomhasználati gyakorlatot. A műalkotás, mint éppen létrejövő konstrukció és a műalkotás, mint elemzett tárgy közötti eltérő időbeliség mozzanatát ragadom meg akkor, amikor az előadások elemzését eseményként végzem el. Ami a színházban megtörténik, az *létmódja szerint* a színházi előadás, de *értelmezési móduszként* olyan perspektívát választok hozzá, ahonnan eseményként és egészként válik láthatóvá. Az egyszeri előadáshoz így újrajátszása,

dokumentációjának metatextusa, a játszó él testi tapasztalata (a rájuk tapadt szerepfoslányokkal), vagyis a színházkulturális kontextus és a teljes hatástörténet is hozzátartozik.

P. Müller Péter a historiográfiai *event* fogalmához Willmar Sauter *The Theatrical Event* (Iowa, IUP, 2000.) című monográfiáját javasolja. A Bourdieu és Gadamer téziseit használó értelmezés azt a kérdést veti fel, hogy a mű eseményjellege miként ragadható meg a történeti leírás felől, s ezzel arra a tudományelméleti felismerésre irányítja a figyelmet, amellyel a recepciótörténet és befogadáselmélet egymást átfedő kontextusában szembesülünk. „A *receptio* olyan konnotációkat hordoz, amelyek a fenomenológiához kötik, míg a *perceptio* a kultúratudományra, a társadalmi értékek és tudattartalmak elemzésére utal” (SAUTER 18.) P. Müller Péter meglátása lényegre törő, hiszen Sauter szembesül az eseményszerűség időkorlátaival, amikor gyakorló színházcsinálóként kidolgozza saját, *Theater Talks* elnevezésű módszerét. A *Theater Talks* képes a színháztörténeti jelen megragadására, és dokumentálja a színházművészet eseményjellegét, amikor az előadás befogadói emlékezetét kiscsoportos nézői beszélgetés formájában rögzíti. A gondosan megszervezett és vezetett, csoportterápiához hasonló formát öltő beszélgetések az előadásra jegyet váltott nézők közösségét osztják hat fős csoportokra (a statisztikai mintavétel szabályait is figyelembe véve), s az előadás után történész-tanárok vezetésével öntik szavakba az átélt élményeket. Ezek a 20-25 külön csoportban, párhuzamosan vezetett és leírt beszélgetések látható történeti nyomot hagynak, s hozzákötődnek az előadasmű esztétikai felületéhez, azzal együtt válnak múlttá és kutatható korpusszá.

A *Theater Talks* végterméke egyfajta formalizált időkapszula, amely sajátos kontrasztot alkot a disszertációmban használt, sokkal széttartóbb, esetlegesebb, ugyanakkor spontánabb emléknymokkal, amelyekre történészként szintén időkapszulaként tekinthetünk – köszönöm P. Müller Péternek, hogy felhívta a figyelmem erre az izgalmas párhuzamra. A közönség reakcióinak gyűjtése és elemzése a disszertáció módszertanában is alapvető, bár természetesen nincs módunk ezt a módszerességet retrospektív módon kiterjeszteni az emléknymok létrehozására. A Révai-korszak színházi eseménytörténetének kutatása során a kortárs (nem-professzionális) befogadás bőséges forrásaira lelhetünk a munkáslevelezők, brigádbeszámolók körében. Az eseményeknek és benyomásoknak ezeket a spontánnak szánt, lejegyzésük tekintetében nyilvánvalóan esetleges rögzítéseit éppen az teszi különlegesen érdekessé, hogy a kor kollektív elfogultságai mellett a külsődleges nyelvi normák nyomait is magukon hordozzák. Az *Élelmzési Dolgozó*, a *Közért*, a *Postás* és más hasonló lapok hasábjain a brigádvezetők és kultúrfelelősök a jegyekről, a körülményekről, az élményről írnak, miközben darabot és előadást elemeznek, s ennek során a tudatosan pártosnak szánt hang mellett is hallhatóvá válik az igyekezet az elvárt normához tartó, mégis egyéni élmény megfogalmazására. Nagy mennyiségű ilyen szöveg áttanulmányozása megerősítette azt a meggyőződésemet, hogy ezek az időkapszulák képesek rögzíteni a színház eseményszerűségét. Az angolszász és a francia (talán a német Ereignis) terminológia fordításbeli disszonanciáit a tudatos használat egyensúlyozhatja ki, erre törekszem.

A kutatási metodika éppen ebből a felismerésből inspirálódik: ha az előadás nem is, az eseményként észlelt színházi gyakorlat feltárható, hiszen a közösségi emlékezet hálójá még kirajzolódik az előző két generáció történetében. A színházi emlékezet hermeneutikai rendjét Jan Assmann *Varázsfüvola-*

opuszából és Gerhard Siegmund írásaiból levezetve kerül elénk az a dilemma, amelyet Nagy Imre a következőképpen összegez: „A színház esetében ilyen hagyományos értelemben nincs, illetve nem-lenni látszik” a mű maga (1.) Éppen ezért a mű eseményszerűségének történeti feltárására törekszünk, folyamatként tekintünk a jelenlét és az összegzés, az érzékelés és az értés viszonyára, így kijelölhetjük a nem-lét helyét, s rekonstruálhatatlan *jelenként* mégis megőrizhetjük azt.

Itt léphetünk tovább Dobos István javaslatához, amely a Parmenidészig való visszacsatolásra figyelmeztet. Az elemzés gyakorlatában, miként válaszom elején összegeztem, a platóni *khóra*-fogalomnak az a rétegzett értelmezése tűnik leginkább használhatónak, amelyet 1974-ben Julia Kristeva emelt be a pszichoanalitikus, később a színházi diskurzusba (*La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1977.). A *La révolution*-ban használt khóra (*chora*) olyan tér, ahol Plátón fogalmilag tudja megközelíteni azt a „logikus vagy prelogikus helyet, amely teret nyit a minden realitásban létező és az azt létrehozó játéknak” (Hans-Thies LEHMANN, Logosztól a tájképig, *Theatron*, 2004/2–3. 26.). Plátón tehát így ír (Kövendi Dénes kanonikus fordítása helyett Bárány István készülőben lévő fordítását használom): „végül a harmadik fajta az örökké meglévő tér, amelyet nem érint meg a pusztulás, helyet ad mindennek, ami keletkezik, de őt magát csak az érzékeléstől elvonatkoztatva, a gondolkodás amolyan fattyúhajtásával lehet megragadni, s még vélekedni se nagyon lehet róla.” (*Timaios* 52b). A logosztól való megszabadulás tere a színház maga, amely nem ebben a térben létezik, hanem az ebbe a térbe való átlépés folyamatában, a be- és a visszalépés aktusában. A színházi előadás jelenléte rögzíthetetlen az időpillanatok megragadhatatlansága okán (ekként tehát nem-lenni látszik), azonban az átlépés mozzanata, az eseményszerűsége, színházantropológiai módszertannal leírható. Erika Fischer-Lichte életművének utóbbi két évtizede rögzíti mindezt. Disszertációmban az esettanulmányok ezt az eseményszerűséget, a khóra-élményt értelmezik akkor is, amikor repertoárszínházi rutinszíriában, üzemszerűen létrehozott előadások helyét keresem meg a kultúrtörténetként elénk táruló architektúrában. A színház gyakorlatát megélő alkotók megnyilatkozásai, bár nyelvi és gondolati regiszterük olykor távolinak tűnhet, gyakran és világosan kimondják, hogy a „valóság az, amit a közönség annak ismer fel.” (Disszertáció 210).

Az előadás eseményként való értelmezése tehát kutatásomban metodikai eszközzé válik, hiszen a historiográfia színházi gyakorlata a módszerek összetettségével pótolja az elsődleges források gyakori szűkösségét és a másodlagos források feldolgozhatatlan sokaságát (Erika FISCHER-LICHTE: *The Theatre and Performance Studies*, London, Routledge, 2014. 79). Az eseményszerűség a valóságértelmezés fogalmkörét is tágabbra rajzolja. Opponenseim helyesen mutatnak rá arra a pontra, ahol – megannyi színháztörténeti munkához hasonlóan – e dolgozat is megkísérel átjárhatóságot teremteni a kritikai források logocentrikus pozíciója és a metaforizációval bekeríthető dimenziók között, s e folyamatos oszcilláció során hol egyik, hol másik területre koncentrálni erősebben. Ebben a mozgásban ritmust adhat Dobos István javaslata (2.), amikor az események körüli „valóságteremtés értelmére” vonatkozó trópus kidolgozásához Giorgio Agamben Artaud-kritikáira hívja fel a figyelmet. Ez az értelmezés arra kínál lehetőséget, hogy megragadjuk a kritikai forrásként értelmezhetetlen, a színházi gyakorlatot mégis dominánsan meghatározó *testi jelenlét* milyenségét, mibenlétét, helyét. A valóságészlelés és a testi jelenlét tapasztalatáról kísértő lehetőség együtt olvasni Derrida 1966. áprilisi

Le théâtre de la cruauté et La clôture de la représentation-ját (*Critique*, n°230, 1966.) Agamben szintén 1966-os, *'La 121a giornata di Sodoma e Gomorra'* című esszéjével (*Tempo presente* 1966. 11(3-4), 59–70.), hiszen mindkét filozófus életművét inspirálja és végigkíséri Artaud kegyetlen színháza. Agamben az 'impasse' (zsákutca, mozdulatlanság) és az 'escape' (kimenekülés) mozzanatával jellemzi azt a teret, ahol találkozhatunk az árnyakkal, s lehetségesnek tételezi egy új dimenzió, egy „másik realitás” felé törekvő életet. Agamben e korai írása szerint „[Artaud] színháza ez a [...] mozdulatlan, frenetikus, végső művelet, melynek során a történelem a teremtés nyolcadik napjaként süllyed el; ez a végső korlátokon *túli* hely, a kozmogónia (vagy apokalipszis), amelyben az emberi lény az utolsó, pokoli határszélen újratерemti az isteneket és megalapozza az igazán szent tettek lehetőségét.” (*La 121a*, 70.)

Agamben úgy véli, hogy Artaud akkor érthető, ha a miénktől eltérő kulturális ideákhoz tudjuk kötni (*La 121a*, 63.), így egyszerre áll elénk az európai kultúra észelvősége és az idegen, távoli kultúra ideája. Derrida is kiemeli, hogy ennek az új mitológiának az a kihívása, hogy rendezze a problémás viszonyt Európa racionális kultúrája és az árnyak világa, a saját primitív mása között, hogy új test, új kultúra jöhessen létre. „És ennek az egészséget hozó alkímiai műveletnek a *színház* nevet adja” (Kevin ATTELL in: Forst (ed): *Agamben*, Routledge 2013. 180.). A valóságteremtés alkímiája idegen(ség)ben, árnyak között válik teremtő erővé. Ez a felismerés kitartóan követett engem a disszertációm tárgyaként választott korszakban, a szovjetizáció korai éveiben, akkor, amikor az ideológiai idegenség lefordíthatatlan nyelvi-kulturális idegenséggel társult. Fontos támaszt jelentett a valóságakarás megértésében a *Theatron* folyóirat 2006-os Artaud-száma, amelynek Derrida-szövegeit szerkesztettem, s amelyben mind Artaud, mind Derrida egy-egy alapvető írása először jelent meg magyarul, mások pedig új, szakszerűbb fordítást kaptak. A majd két évtizeden át tartó Artaud-hatás disszertációm utolsó esettanulmányában látható a legerősebbnek, ahol Gaál Erzsébet *Temetés*-rendezését Artaud valóságkonstrukciói felől elemeztem, s az opponensem által ajánlott *Színház és kultúra* című tanulmányból idézek a disszertációban is: „Hinni kell a színházban megújuló élet értelmében, s abban, hogy ily módon az ember félelmet nem ismerve meghódíthatja és létrehozhatja *a még nem létezőt*.” (disszertáció 470., Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, Bethlen János. ford. Budapest, Gondolat, 1985. 71.)

Dobos István javaslata ugyanakkor arra indított, hogy 2020. végén újraolvassam Artaud *Színház és pestis* című tanulmányát. A szöveg, amely korábban nem kínált fogódzót a valóságértésben, most váratlan és meglepő tisztsággal szólal meg: „A színész és a pestises testi állapota egyaránt arra vall, hogy az élet szembeszállt a tomboló kórral, mégsem történt semmi.” (ARTAUD 1985. 83.) Jelenkori mindennapjaink közvetlen tapasztalatából talán világosabban látszik, hogy Artaud színházkonceptiójának kerete ez a nem-történés, a nem-létezés, ez az *arrière monde*, az árnyékhoz való viszony, s úgy vélem, ez fordítja Agamben figyelmét Artaud-ról egyrészt Heidegger, másrészt Kleist felé. „Heidegger szavaival élve a nyugati ember láthatóan elért arra a pontra, ahol az árnyék, noha mindenfajta reprezentációtól távol marad, nem kevésbé nyilvánvaló, és létezése magában a rejtőzködésben nyilvánul meg.” (*La 121a*, 63.). Meglátásom szerint Agamben Kleist-értelmezése erőteljesebb hatást gyakorolt a színházesztétikára, mint korai Artaud-kritikája, de egyúttalvasva Derrida korszakos szövegével friss konnotációt épít a khóra-jelenség köré.

Visszatérve az előadás eseményként való értelmezésére, melyre kétségkívül a Derrida utáni Artaud-olvasatok irányítják figyelmünket, a színházművészet felismert hatásmechanizmusai közé lép a radikálisan eltörölt logocentrikus hierarchia, a *Másik* terének feltételezése és a folyamatszerűségből következő kiszámíthatatlan áradás. Müller Péter külön könyvet szentelt a testtapasztalat színházantropológiai sajátosságainak 2009-ben, melynek Dobos István 2015-ben értő kritikáját adta, tehát abban egyetértünk, hogy a *khórát* övező határátlépés jelensége a színjátszás és az irodalmi olvasás felől egyaránt rögzíthető antropológiai tapasztalat. Ezek a meglátások átvezetnek a második kérdéscsoportra.

2. A realizmus

A disszertáció a realistának nevezett színháztörténeti korszak játékgyakorlatának vizsgálatába bevonja a valóságértelmezések nyelvfilozófiai összetevőit is, s opponenseim helyesen mutatnak rá, hogy ez további kérdések előtt nyithat kaput. P. Müller Péter összegzése szerint a realista színház egyik problematikája (8.), hogy a színházi előadás az irodalom felől látszik, Dobos István pedig korábbi munkájában is elemezte már az „elbeszélte előadás” gyakorlatát (*Az olvasás esemény*, Budapest, Kalligram, 2015. 3. fejezet). Meglátásukra adandó válaszként, talán távolról indulva, Erika Fischer-Lichte drámatörténetének tanulságaihoz fordulok. Az 1999-es nagyszabású mű tudományos kérdése: vajon érthető-e a színház története identitástörténetek felől olvasva. Fischer-Lichte értelmezése a határátlépésre vonatkozó dokumentumok használhatóságát kérdőjelezi meg, a legendák világába, a mendemondákhoz kapcsolja a memoárokban, levelekben őrzött *érzetek* leírását, s arra a következtetésre jut, hogy az identitás szerkezetek változását csak a drámatörténet felől lehetséges megragadni. Azonban a drámatörténeti kutatás során feltárt dokumentumok elemzését, évtizedekkel későbbi tanulmányaiban, Fischer-Lichte egy-egy előadásra, játékmozzanatra, színészi munkára koncentrálna mégis elvégezhetőnek véli, s a *The Transformative Power of Performance* című opusa (London, Routledge, 2008.) már a színház hermeneutikai olvasatának gyakorlatát kezdeményezi, amelybe a játéknyelvről, az alakításról, a nézői érzetről szóló mindenféle dokumentum bevonható. Ehhez kétségkívül hozzájárult a *performance studies* amerikai iskoláinak megerősödése (Schechner, Carlson mellett Maggie B. Gale, Nancy Reinhardt, Freddie Rokem), s ekként a performatív és a teátrális mozzanatok történetiségében is feltárható világa, az „affektív fordulat” fenomenológiai kerete is láthatóvá válik.

E tudósi önkorrektív folyamat felől tekintve különösen hasznosnak értékelem P. Müller Péter javaslatát (5.): a realizmus fogalmát azzal a mozzanattal is erősíteni érdemes, amit az irodalom felől érthetünk meg. Opponensem Sztanyiszlavszkij színháza körül kialakított írói gyakorlatot javasolja párhuzamba állítani a Nemzetibe, Gellért Endre és Major Tamás színházába meghívott mesterek dramatikus életművével. A realista irodalom, Csehov, Gorkij, Gogol mindenféle megnyilatkozása az irodalmi realizmus formanyelvi sajátosságait transzponálja a színpadi létbe, ezért lehet gyümölcsöző megvizsgálni Illyés Gyula, Németh László, Háy Gyula nem dramatikus, hanem narratív elbeszélői

oeuvre-jét is. Nagy Imre éppen Németh László *Galileje* felől erősíti meg ezt a bevezetendő gyakorlatot: opponensem felhívja a figyelmet, hogy ez a dráma színre kerülésakor már tudottan két befejezéssel rendelkezett (3.), és ez a szerző szépírói pozíciójának összetettségéből fakad, nem csak a drámaszerkezetekben felismerhető identitásstruktúrákra világít rá.

Mindezek miatt is egyetértek opponenseimmel, hogy az „elbeszélte előadás” feltárt realizmusa, amennyiben a dokumentumokat megfelelő óvatossággal kezeljük, használható forrássá tehető a realista színház eseményeinek történeti megközelítésében. Az elgondolás kiterjeszthető a realista filmekben megjelenő színházi előadás értékelésére is, csakúgy, mint a rádiójátékokban fellelhető „hallott előadás” realizmusára (a Magyar Rádió archívuma mesés anyagokkal szolgál.)

A *megfelelő óvatosság* követelményét azonban nemcsak általános tudományetikai szabályként, hanem konkrét metodikai tapasztalatként kell szem előtt tartanunk, amely emlékeztet bennünket a médiumváltásból adódó különféle valóságszerkezetekre. Míg a dramatikus hagyományban őrzött realizmusalakzatok észlelése és komparatív értékelése rutinműveletnek tekinthető, addig a filmnyelv azonnali valóságélményt kínáló realizmusa – színházi dokumentumként használva – más közelítést igényel. A saját kutatási korszakomban maradvá példaként adódik a filmgyártás államosítása, ahol a Hont Ferenc vezényelte beindítás feltűnően sok színházi helyzetet kínál a történészeknek, mintha az ötvenes években a filmdramaturgiai kereteket az ismerős színházi miliő rendezte volna el. Gelencsér Gábor munkáiból kiviláglik (*Forgatott könyvek*, Budapest, Kijárat, 2015.), hogy Keleti Márton (*Janika, Dalolva szép az élet, Erkel, Fel a fejfel*), Fábri Zoltán (*Hannibál tanár úr*), Makk Károly (*Liliomfi*), Révész György (*Éjjélkor*), Herskó János (*Vasvirág*), Fehér Imre (*Gyalog a mennyországba*) filmjeiben a történetmesélés körülött és mögött kiemelt jelentőséget nyer a szerepjátszás, az átalakulás metahelyzete. Ezeknek a konstrukcióknak az elemzése, amire a dolgozatban Darvas Iván és Gábor Miklós színészi munkája kapcsán kísérletet is tettem, a játéktechnika rekonstrukcióján túl olyan színháztörténeti módszertant igényel, melynek elemeit a tudományág csak mostanában dolgozza ki (pl. PAVIS de Funes-elemzése in: *Előadáselemzés*, Balassi, 2003.).

Alighanem ebből is eredhet Dobos István megérzése, amely szerint „a realizmus olykor képzelet szülte szellemalaknak látszik.” (6.), amikor a korstílusként és ideológiaként értett realizmusfogalom összemosódik. A választ helyettem P. Müller Péter adja meg opponenciájának elején, amikor leszögezi, hogy a realistaszínház az *egy* szó, többek között azért, mert az államszocialista években a valóságtapasztalat utánozhatatlannak bizonyult, s mert a színész testi, hangja, érzékelhető jelenlétéhez kötődő valóságelvárás legerősebben a realista színházi korszak sajátjaként áll előttünk. A realistaszínház egy korstílus és egy szabályozott formanyelv, az államszocialista realizmus pedig ennek a formanyelvnek a működtetése, miközben a reprezentáció – rázáródva a hiányzó referenciális világra – egy ideát állít fantomvalóságként az esemény közössége elé. Disszertációmban úgy fogalmaztam, hogy „a realizmus *érzetét* a színházban nem feltétlen a szöveg realizmusa teremti meg, hanem a színpadra állítás módja.” (10.)

S abban különösen igaza van P. Müller Péternek, hogy éppen azért szükséges elvégezni Balázs Béla 1937-es cikkének hatástörténeti elemzését Sztanyiszlavszkij és Mejerhold művészetéről, hogy ezzel is

pontosítsuk a szovjetizálás direktívája mögött húzódó realizmusfogalmat. Ennek a vizsgálatnak természetesen azzal is számolnia kell, hogy Balázs Béla 1945 utáni színházi emlékezetstruktúrában való jelenlétét legnagyobb súllyal a Moszkvából történő hazarepülés eseménye határozza meg.

A disszertációm több elemzésben is kitér a realizmusfogalom szovjetizációjára, a Moszkvából hosszú évek, évtizedek után hazatért Háy Gyula, Hont Ferenc és Lukács György küzdelmére az itthoni idegenséggel. Ebből a kontextusból kiindulva elemzem a valóságteremtés (szovjetizált) modelljét Lukács 1932-es, *Tendencia vagy pártosság* című írása alapján, amihez egyfajta hangulatfestésként járulhat hozzá a Dobos István által javasolt Wilhelm Girnus-tanulmány. A keletnémet szerző Arisztotelész, Lessing és Gorkij felől támadja Lukácsot, amiért valóságfogalmában csak a létezőnek ad helyet, a lehetségesnek nem (amiként azért is megrója, hogy Hegelt többször idézi, mint Marxot és Lenint együttvéve). 2021-es értelmezési stratégiáinkhoz az 1967-es írás kevéssel járul hozzá, a disszertációban vizsgált művészi és művészetelméleti teljesítményeket pedig – utóidejűsége miatt – aligha befolyásolhatta. Disszertációm Lukács életművének, esztétikájának feltárására töredékesen sem tesz kísérletet, de a könyvváltozatban feltétlenül ki fogom emelni, hogy Lukács-értelmezésemet mindenekelőtt (Bécsy Tamás mellett) másik egykori mesterem, Michel Corvin munkásságára alapozom, s ennek megfelelően Lukács színháztörténeti szerepét a Művész Színház négy évének gyakorlatából építkező drámatörténetére fókuszálom (10.) Az államszocialista korszak valamennyi dramaturgia-elméleti fejleményét, így a pártosság-vitát, a harsányság-vitát, a kettős kötődésű hős koncepcióját s különösképp a *Tragédia*-vitát egyaránt igyekszem Lukács színházi szempontból legjelentősebb munkáihoz és fiatalkori színházi tapasztalatához kötve elemezni.

3. A nyelv

Opponenseim üdvözik azt a felismerést, mely szerint a szovjetizáció kezdeti színházi diskurzusában a nyelvvesztettség jellemzi a színházcsinálás jellegzetesen nyelvkereső és nyelvteremtő művészi gyakorlatát. A disszertáció egyik fő tézise épül a drámákban, értelmezésükben és előadásmódjukban egyszerre jelentkező nyelváltási kényszerre: oroszul, kommunista ideológiával és Sztanyiszlavszkij-játékkal írható le az új, államosított rend, de a nyelv, a politikai direktíva, az alakítástechnika fordítók és tolmácsok közvetítését igényli. Az államosítás színházi folyamata a közvetítettség fázisait tárja elénk, s ebből következik a koalíciós évek színház- és tudománytörténeti nyelvnélkülisége.

A színháztudomány magyar szaknyelve, miként a filozófiai és filológiai társtudományok sokasága, küzd a nagy nyelvek fordíthatóságával, legfőképp a görög-latin hagyománykörből következő könnyedség és játékosság feltalálásával. A *reprezentáció*, a *teátralitás*, a *performativitás* és a hasonló fogalmak összekötik a színháztudományt és az irodalmi hermeneutikát, de ugyanakkor össze is zavarják a viszonyokat – miként ezt több tanulmányban is érintettem az elmúlt években. A disszertációban hasonló történik a *realizmus* fogalmával: egyrészt a különféle párhuzamos kontextusokhoz tartozó jelentésrétegek könnyen elhomályosíthatják az elemzések szándékom szerinti értelmét, másrészt

magyarul a szó elveszti etimológiai összeköttetését a *valóság*, a *valós* fogalomkörével, így néhol a *real* szótó kiemeléséhez folyamodtam, ha nem találtam jobb módot a mondanivalóm fókuszálására.

Opponenseim megtisztelő módon évtizedek óta követik a szakterminológiával kapcsolatos erőfeszítéseimet, és ennek fényében teszik fel a kérdést: „miben áll a szaknyelv relevanciája”? Nagy Imre kérdése részben állítássá is változik, amikor úgy véli, hogy a könyv „stílusa szerencsésen egyesíti a gondolati igényességet az olvashatóság követelményeivel” (4.), ugyanakkor a szaknyelv hatékonysága a szakszavak ismertsége és bevezetettsége mellett más tényezőktől, így a mondszerkezetek áttekinthetőségétől is függ. A színháztudományi források számos esetben arra kényszerítik az elemzőt, hogy a gyakorlati szakma zsargonjához folyamodjék, és már ebből is látszik, mennyire szükséges lenne egy magyar nyelvű szakenciklopédia, amely történeti etimológiai szócikkeket is tartalmazna. Az első között kellene tisztázni például a *kisrealista* jelző jelentésmódosulását, amely kezdetben a lélektani játékmód megnevezését és részben lesajnálását jelentette, később mindinkább a megjelenítést szolgáló eszköztár minimalizmusára, olykor a kevés eszköz használatában rejlő virtuozításra kezdett utalni.

Dobos István megjegyzése tovább élezi a terminológiával kapcsolatos kérdést: „Hogyan lehet megszabadulni a reflektálatlanul továbbélő realista örökség szótárától és nyelvtanától?” (5.), s lehet-e nem gyakorolni a dekonstrukció kettős játékát a nyelvvel. A kérdés évtizedek óta kísért, ezért is hoztuk létre 1999-ben a *Theatron* szakperiodikát, hogy újra és újra kipróbálva, áthúzza és törölve, majd újraformálva jelezzük a nyelvi kitettség veszélyes állapotát a színházra vonatkozó nyelvi konstrukciókban. A fentebb már említett 2006-os Artaud-számban kifejezetten erre a derridai nyugtalanságra építve fordítottuk újra a *La clôture*-t és elsőként a *La parole soufflée*-t, mert nincs lehetőségünk elszakadni sem „a napnyugati gondolkodás legterheltebb” fogalmaitól, sem a színházi gyakorlatban évszázadok óta használt sablonok nyelvi erejétől. A *szenvedély*, az *őszinteség*, a *hitelesség* nyelvérzet-története a színházi beszédhelyzetben éppen olyan folyamatos és kiszámíthatatlan kihívásokat támaszt, mint amilyenek a posztstrukturalista irodalomelmélet tárgyául szolgálnak az utóbbi fél évszázadban. Közben azonban maga a nyelv is belép-átlép a *khóra* kínálta értés állapotába, ahol ezek a fogalmak és jelentések *lehetőségként* és nem *valóságként* állnak elénk.

Itt kell kitérnem arra is, hogy Dobos István eredeti szándékaimhoz képest jelentősen kiterjeszti és némiképp túlinterpretálja a dolgozat címének jelentését. Nem az alcímről van szó, amely a téziszűzeten kissé eltérő formában szerepel, hanem a *valóság* és a *szenvedély* viszonyáról. Opponensem ezt egyrészt *vak metaforizációként*, másrészt *aporetikus szerkezetű trópusként* értelmezi. Ha a megjegyzést jól értem, az apória abban állna, hogy a birtokviszony eldöntetlenül hagyja, vajon a *valóság* alanya vagy tárgya-e a jelzett *szenvedély*nek. Igazság szerint azonban nem mérlegeltem azt a lehetőséget, hogy a *valóság* fogalma alkalmas volna ilyen fokú antropomorfizációra: szándékom szerint a cím annak a valóság *iránti* szenvedélynek a jelölője, amelyben könyvem főszereplői, a magyar színházművészet máig tartó korszakának alapító mesterei osztoznak. Szándékom szerint tehát a cím nem aporetikus, de rámutat a referenciájában rejlő apóriára: a valóság *iránti* szenvedélyben ugyanis nincs meghatározva a valósággal folytatott interakció jellege, amely lehet megfigyelés, értelmezés, alakítás vagy egyenesen teremtés, továbbá ezeknek mindenféle kombinációja, miközben még az

alanyok előtt sem pontosan tisztázott, hogy mit is tesznek a valósággal (vagy akár mit is értenek a valóság fogalmán), de az bizonyos, hogy szenvedéllyel, meggyőződéssel, önfeláldozással, alkotó- és életerejük teljes lendületével teszik. A cím által hordozott információs deficit tehát éppen a dolgozat fő kérdésére, a valóságon szenvedéllyel véghezvitt színházi műveletek jellegére igyekszik irányítani a figyelmet. A többértelműség magában a tárgyban rejlik, a címadás itt nem kívánt olyan körmönfont gondolati műveleteket ihletni, mint *Az olvasás allegóriái*, vagy olyan szikrázó sokértelműséggel tüntetni, mint a *Szomorú trópusok*. A címadáskor arra számítottam, hogy az olvasó elsődleges intuíciója a *valóság* fogalmát nagyjából a 'külső, objektív körülmények összessége', a *szenvedély* fogalmát pedig az 'intenzív, uralhatatlan belső készlet, affekció' értelmében azonosítja. A „szenvedéllyel felruházott valóság trópusát” (2.) a hermeneutikai vértet nélkül érkező olvasó elméje így bizonyára nem vak metaforizációnak, hanem katakrézisnek érzékeli és önkéntelenül kiselejtezi. A *vak metafora* fogalmát, amely de Man szerint egy szubjektív benyomás ellenőrizhetetlen kivetítése, azért sem tartom itt magyarázó erejűnek, mert a realizmus fogalmát övező nyelvi zavar nem az egyes szubjektumok egyéni tanácstalanságából, hanem elsődlegesen a nyelvi környezet radikális megváltozásából, a közbeszédbe özönlő új szavak és beszédmódok kulturális gyökértelenségéből eredt. De a dolgozat fókuszában nem „a személytelen hatalmi gépezet önműködő diskurzusa” áll, hanem azok a (művészeti és politikai) erőfeszítések, amelyek nyomán egy ilyen környezetben esztétikailag releváns, történetileg jelentős színházi műalkotások jöttek létre. Innen nézve Gáspár Margit Rákosihoz írt levele sem látszik annyira szomorúnak és nevetségesnek (ahogyan opponensem látja), mint inkább a valóság pontos koordinátáit kitapintani próbáló, kissé kétségbeesett, kissé vakmerő, alapvetően politikai kontextusa ellenére vitathatatlan művészi intenzitást is hordozó – és vitathatatlanul *szenvedélyes* – gesztusnak.

4. A módszertan

A nyelv a színházban látványosan a küzdelem terévé és eszközévé válik, s amikor az artaud-i *bezáródó reprezentáció* az előadás performatív karakterére mutat rá, akkor a küzdelmet a színház teremtő testre is kiterjeszti. A test és teatralitás viszonyát P. Müller Péter nagyszabású munkájában kimerítően feldolgozta (Budapest, Balassi, 2009.), így meglátásaira is támaszkodva fordulhatunk a színháztörténetírás metodológiájához. A feladat abban áll, hogy olyan módszertant találjunk, amely össze tudja egyeztetni a testreprezentáció dokumentálásának történeti kérdéseit és a klasszikus forráskritika felől is értelmezhető kérdéseket (mi a színháztörténeti dokumentum, mi a nyilvánosság szerkezete, mi a dokumentumok történeti kontextusa stb.) A munkatársaimmal, Kékesi Kun Árpáddal és Kiss Gabriellával közösen egy évtizede kidolgozott Philther-metodika éppen erre vállalkozik – megtisztelő és megnyugtató, hogy a színházi filológia doyenje, Nagy Imre bírálataiban jóváhagyólag emlékezik meg erről az innovációról. Emellett messzemenően egyetértek Dobos István vélekedésével (9.), mely szerint a színházfilológia „különleges hermeneutikai kihívása” nem is a forráskezelés mikéntjében, hanem az alap kutatások általános hiányában áll. Ez a hiány strukturális okokra vezethető vissza. Egy irodalmár filológus könnyedén el tudja képzelni azt a helyzetet, hogy egy korszakos életmű dokumentumai dobozokban hevernek rendezetlenül, sok évtizede érintetlenül. De az irodalmár

filológus úgy nyúl ezekhez a dobozokhoz, hogy töviről hegyire ismeri az életművet, tudja, hogy *miről* fog további járulékos információt találni, tehát a felkutatott új információ egy kész mátrixba illeszkedik, amelyet alkalomadtán módosíthat is. A színházi filológus előzetes mátrixát ehhez képest úgy lehet elképzelni, mintha csak a művek címét ismernénk, és semmi esélyünk nem lenne a fizikai értelemben teljes rekonstrukcióra, amit a kritikai kiadások céloznak. A színházi filológiának ezt a hátrányát csak az eleven emlékezeti háló képes pótolni, amely azonban rövid életű. Például Hevesi Sándornak, a Nemzeti 1923–1932 közötti igazgatójának hagyatékát az OSzMI őrzi, s a kilencven éve néma életmű feldolgozása elé mára már leküzdhetetlen akadályokat gördít, hogy a személyes kapcsolatok emlékezeti hálója jórészt feltáratlan maradt, a Hevesi-rendezte előadások esetleges *Theatre Talks* jellegű megközelítése lehetetlenné vált.

Mindhárom opponensem értékelte a színházi emlékezet összetettségét az írás linearitásával (bár a hálózatos filológia linkrendszerével) történeti narratívába rendező módszert, amelyet Philthernek nevezünk. A disszertációnak nem volt célja, hogy ismertesse a Philther-protokollt, amelyet ma már a színháztörténészek fiatal nemzedéke is alkalmaz, s amely már az erdélyi és a vajdasági magyar színháztudományban is meghozta első jelentős eredményeit. A dolgozat a Philther segítségével rekonstruálható kánont állítja fel, s azon végez analitikus műveleteket. A vállalkozás lényege, hogy az államosítás korai éveiben működő öt színházcsináló mester döntéseit, alkotásait és írásait tegye elevenné és relevánssá a jelen számára olyan emlékezeti hálót szerkesztve, mely képes fel-fel villantani a játéknyelvet, a kritikai szóhasználatot, az esztétikai formaadást, a testről szóló beszédet. Olyan hálót, amely kiemeli és átengedi a múlt emlékeit és elveit, melyek „akár a delfinek, csak egy-egy pillanatra bukkannak fel, s nyomban visszahúzódnak a sötét vizek mélyébe.” (ARTAUD, *Az alkímista színház*, 1985. 106).

Aki ezt az öt kismonográfiát az esettanulmányokkal együtt olvassa, annak számára láthatóvá válik a történetírói szándék. Az államosítás körüli évekből még van az előadásoknak érzete, az előadások még jelen vannak a közösségi emlékezetben. Az értekezés nem az alkotásfolyamatok rekonstrukciójára vállalkozik, hiszen az esettanulmányok pontosan mutatják az előadás rekonstruálásának lehetetlenségét. A valódi cél az előadás köré épülő összetett esemény feltárása, s ennek során tapasztalatom szerint jó néhányszor előfordul, hogy az eseménytörténet a *hiányt* öleli körbe. Ennek a megképződő üres helynek a formája mutathat rá a roncsolt nyilvánosságszerkezetre, az ideológiai lázadásokra, a formanyelvi tévesztésre. A módszer segítségével teljes, korábban láthatatlan műfajok: vidéki amatőr bábszínházak, közösségi gyerekszínházak, helyspecifikus előadások válnak láthatóvá *eseményként*.

Dobos István abban fogalmazza meg a módszerrel kapcsolatos kételyeit, hogy „igen különmű dolgok tehetnek szert jelentésre és jelentőségre” (7.), valamint hogy „vallomásos megnyilatkozásokban az emlékezet helyessége sem nem igazolható, sem nem cáfolható.” (3.). Ahogyan az irodalomtörténész filológusnak, úgy a színháztörténésznek is az előzetes tudás a legfontosabb eszköze, amikor interakcióba lép a feltárandó anyaggal. Éppen abban áll a feladat, hogy a legendákkal átszőtt eseménytörténetben meglássuk és *filterezzük* azokat az alkotásokat, melyek hatástörténetükkel,

kulturális-kontextuális erejükkel, dramaturgiai-irodalmi szépségükkel vagy más kiválóságukkal nyomot hagytak a magyar kultúrtörténetben – de a *Csárdáskirálynőről* szólva például bátran mondanék identitásszerkezetet is. Az így elénk táruló egyre sűrűbb történet a jelenben megragadhatatlan, érzetszerű színházi pillanatot folyamatszerűségében rögzíti.

Mindhárom opponensnek külön köszönöm, hogy felismerte és elismerte a metodikában rejlő kutatási és értékmentő-értékkeremtő potenciált: saját szememben ez a disszertációt máris sikeresnek mutatja.

Válaszom végén szeretnék kitérni azokra a meglátásokra, melyek pontosíthatják, további irányok felé nyithatják meg a magyar színháztörténet általam tárgyalt fejezetét.

Teljesen egyetértek Dobos István azon felvetésével, hogy a marxizmus és az avantgárd ideológiai horizontjainak összevetése elkerülhetetlen (7.) Különösen lényeges eleme azonban ennek az összevetésnek, hogy az ideológiai inspiráció honnan érkezik. Disszertációmban több helyen rámutattam a nyelvtudás és valóságkeretezés összefüggéseire (11–12., 15., 174., 225.), hiszen a klasszikus avantgárd és a realizmus párhuzamos színpadi gyakorlata úgyszólván valamennyi általam vizsgált életpályán alapvető fiataalkori élményt jelentett. Hont Ferenc Gémier-nél tanult, Várkonyi Jovet-t fordított, Majorra Charles Dullin gyakorolt kiemelkedő hatást, Gáspár Margit személyes, bensőséges kapcsolatban állt az olasz futurizmus frankofón vezéralakjával, Gellért pedig – bár róla ilyen megvilágító konkrétumot nem mondhatunk – gyakorlatilag a *Nyugat* redakciójában töltötte ifjúkorát. A nyugati avantgárd és a nyugati, elsősorban francia baloldaliság volt rájuk meghatározó hatással, és (az egyedüli Gellért kivételével) a francia marxizmus ideológiai szótárát ismerték, ezt kapcsolták össze a klasszikus francia avantgárd színpadi formanyelvével. Fiataalkori elköteleződésük és ideológiai szocializálódásuk nem a szovjet minták, hanem a modern racionalizmus mozgalma felé vitte őket, s ebből is eredtek azok az ideológiát és színpadi formát egyaránt érintő *nyelvi* diszkrepanciák, amelyeket dolgozatomban részletesen tárgyalok. Egy ideológiatörténeti fókuszú disszertációban természetesen messzemenően érdemes lenne részleteiben feltárni a *La Pensée. Revue du rationalisme moderne* hatását a magyarországi illegális kommunista mozgalmakra, itt azonban csak annak a folyamatnak a sajátos nehézségeire koncentrálnék, amelynek során a *La Pensée* gondolati kereteiben otthonos alkotók értelmezési rutinja szovjet típusú marxizmussá fordul át. Különösen érdekes ez abban az eszmetörténeti pillanatban, amikor a Nemzeti Színház (tehát a hivatalos színházesztétikai normarendszer) Németh Antal igazgatása alatt deklaráltan és magas színvonalon a német expresszionizmusból eredeztethető formákhoz igazodik.

A disszertáció szempontjából különös fontosságra tesz szert az a gondolkodástörténeti folyamat, amely a színház létmódjára vonatkozó kérdéseket a francia modern racionalizmus kereteiben teszi fel. Nem véletlen, hogy Alain Badiou és Jacques Rancière a dolgozat legtöbbet hivatkozott szerzői közé tartoznak, noha kétségtelen, hogy az *esemény* (l'événement) mibenlétéről folytatott nagy hatású vitájuk akár külön elemzést is megérdemelne.

A disszertációban annak jelzése vált különösen fontossá, hogy miként hagyományozódik, miként őrződik meg, miként alakul át egy eszme a színészet napi gyakorlatában. A színészet nemcsak formanyelv, esztétikai gyakorlat, cselekvési lehetőség, hanem létezési mód is. Ez a Beauvoirtól felhangosodó felismerés elejétől fogva végigkíséri a disszertációt. A színházi zsargonból származik a „színészből beszél” formula, amely azt a jelenséget ragadja meg, amikor a nyilvánosan, de nem-színházi környezetben megnyilvánuló színész – akár reflektáltan, akár öntudatlanul – civil személyisége helyett egy éppen megtapadt szerepfoszlány dinamikáját mozgósítja. A színész hordozza, ismétli, keveri az őt ért hatásokat – köztük a filozófiai, világnézeti jellegűeket is –, de mindenképp megőrzi őket, legalábbis a formáikat. Az államszocialista keretek között működő színész mint társadalmi jelenség jóval szélesebb kutatási területet kínál, mint amelyet disszertációm feldolgozhatott. Munkámban kifejezetten arra az aspektusra koncentráltam, amikor a szerepjátszás motívumai az emlékezeti struktúrákban is tovább működnek.

A hétköznapi élet szerepeinek szociológiája, ha a színészre alkalmazzuk, többretegű játékot tesz láthatóvá, legfőképpen az életnarratívák elrendezésekor. Gáspár a háború utolsó évében négy nyelvről fordít rádióhíreket minisztériumi tisztviselőként, de közben átadja azokat az ellenállásnak is. Várkonyi a Nemzetiből eltávolított zsidó származású színészként – magánszínházakban – a legdivatosabb náci-szimpatizáns (vagy utóbb ezzel vádolt) színésznőkkel játszik együtt, azaz a nyilvános jelenlétben találja meg az ellenállás formáját. S egyetértek Dobos Istvánnal: leginkább a háború végén, a frontharcok közepette a szovjetekhez áttált Hont pályáján (és naplóján) lehet nyomon követni a francia marxizmus azonnali átfordítását annak szovjetizált változatára, de a színészi átfordulás pillanatait is nála látjuk egyenes narratívává alakítva. A fronton, a tűzvonalban töltött napok értelmezői felülete csak a szerepváltás lehet: magyar munkaszolgálatosból szovjet hadifogoly.

Majornál bonyolultabb az ideológiai befolyás tetten érése. Major szerepből szerepbe lépve, jelmezben és maszkban vesz részt az illegális kommunista mozgalomban (hol maquizard-nak, hol spanyol republikánusnak maszkírozva magát), s ezért is okoz nehézséget „Major esetében az emlékező és a felidézett önéletrajzi én közötti nyelvi különbség eltörlődése”-t (8.) tetten érni. Major nagy színész, s a színészi megszólalás sajátága ez a kigubancolhatatlan összetettség. Major képes változtatni a beszédhelyzetet, az élethelyzetet, pályájának elemzésekor ezért igyekeztem felerősíteni a párhuzamot a nyilvános-privát és a szerepből hangzó megszólalásai között, s ezt szem előtt tartva elemeztem például 1949/50-es Macbeth-alkítását. A szerepből való beszéd és a színészi megszólalás beszédaktus szintjén történő összekeveredését az esettanulmányokban részletesen kifejtettem, hiszen egyrészt ez a játéktechnika az alapja a színházi kettős beszéd kommunikációs modelljének, másrészt ezt a mozzanatot emelik ki általános jellegzetességként a színházantropológiai kutatások.

A színész mint önéletrajzi én sajátos beszédhelyzetet kínál az értelmezőnek. Az önéletrajzi színész a nyilvános megszólalás rutinjával ír, amelyet a színpadi megszólalás mellett a sztárinterjú sajátos kontextusa is alakít, s ezáltal otthonosan rendezheti narratív formákba a szerepfelvétel reflexióját is. Talán éppen ezért is sokkal ritkább a naplóról, mint a memoár író (vagy írató) színész. A disszertációban fel is hívtam a figyelmet (186.) arra a nagyon elgondolkodtató tényre, hogy a magyar színművészek közül Gábor Miklós az egyetlen, aki az élet más területeire is kiterjedő (tehát nem

műhelyjellegű), napi bejegyzéseket tartalmazó (tehát nem memoárrá gyúrt) naplót adott közre (*Sánta szabadság*, Budapest, Magvető, 1997.), amely a legépelekor (a 70-es években) és a kiadás előtt (a 90-es években) hozzáírt kommentárokat külön idősíkként, rétegzett reflexióként jeleníti meg. Az „igazsághoz” ennél csak akkor juthatunk közelebb, ha majd 2050 tájékán kutathatóvá válik az OSZK Színháztörténeti Tárában őrzött hagyaték, és teljesebben látunk rá a szelekció működésére, a színész önéletrajzi gyakorlatára.

Visszatérve a klasszikus (elsősorban francia) avantgárd és a szovjetizált marxista ideológia összekeveredésének feltárásához, a *színészből megszólalás* nyelvi-retorikai elemzését tartom a továbbiakban kidolgozandó módszertannak. P. Müller Péter és Dobos István meglátásai is megerősítene ennek az iránynak a fontosságában, hiszen mindketten felidéznak egy-egy 1937-ből származó tanulmányt: Balázs Bélaét (Mejerhold és Sztanyiszlavszkij. in: ILLÉS László [szerk.]: *Vita az expresszionizmusról*, Budapest, Lukács Alapítvány, 1994. 133–138.), illetve Antonin Artaud-ét. A két szöveget összeköti, hogy Balázs a filmírói, Artaud a filmszínészi tapasztalatból eredeztethetően mediális effektusként összegzi a valóság érzetét. A két szöveg egymásra olvasása újabb meghatározási kísérletet kínálhat a Foucault-i *dispositif* színháztudományi használatához. Balázs Béla, aki 1937-ben már sejthetett valamit a sztálini terrorról, de talán még nem látta világosan a művészetre irányuló fenyegetést, elmarasztalja Mejerhold avantgárd expresszionizmusát a valóság ábrázolását kereső Sztanyiszlavszkij gyakorlatával szemben. Sztanyiszlavszkij „a valóságot fanatikusan kereső művész, a színpad legnagyobb realistája; becsülik és szeretik, mert romlatlanul átmentette a szocialista kultúrába a polgári kultúra legtisztább értékeit.” (BALÁZS 137.), Mejerhold ugyanakkor érthetetlen annak az új értelmiségnek, aki napi hét óra fizikai munka után tanul és művelődik. Ez a szöveg a hatalmi viszonyok és tudáshatárok kereteinek meghatározásából indul ki, és a német színháztudomány (legfőképpen Aggermann, Siegmund) elemzői metodikája felől tekintve ráismerhetünk a színház diszpozitívum-karakterére is. Ugyanakkor a konstelláció ennek a friss tudományelméleti keretnek a kritikájára is alkalmat teremt – éppen a színész művészetének szubjektivizációs eljárásai révén. Dolgozatom a hatalom és a tudás viszonyhálójának alakulását, történeti változásait igyekszik felrajzolni, s a második világháború utáni magyarországi tapasztalatokra építve (éppen a diskurzus és az archívum foucault-i aspektusát alkalmazva) a színészi lét közvetítői, fordító, értelmezői szerepét mutatja fel – hangsúlyosan kilépve a *szerepjáték* képíró és nyelvíró allegóriájából.

A fentiekből következően is megfontolom Nagy Imre javaslatát, aki a diszkontinuitás és diszlokáció által jellemzett színészi létmódra és a kollektív identitásstruktúrára egyaránt utaló *populáris* jelzőt kifogásolja. Várkonyi Zoltán realizmuskoncepciójának elemzésekor a *populáris* jelzőt a népszínházi eszméhez kötöm, az empirikusan, statisztikailag is kezelhető közkezdveltséghez, a mai szemmel nézve elképzelhetetlenül széles társadalmi elérést megvalósító, e széles rétegek identitásképzeteit hatékonyan inspiráló filmek rendezőjéhez (pl. *Egri csillagok*). Opponensem utal rá, hogy „mindezt a dolgozat is kifejti, a jelzőt tehát Jákfalvi gondosan megrajzolt portréja felől kifogásolom” (4). Az ellenvetés megfontolása továbblendítette érvelésemet, mert valószínűleg nem elég rámutatni arra, hogy Várkonyi 1945-ös Művész Színházi koncepciója vállaltan populáris volt, hogy a vígszínházi repertoár építésekor eleve a „nagykörútra” figyelt, hanem érdemes lenne mindezt szorosabban összefűzni

Gáspár Margit színházi életművével. A disszertáció egyik historiográfiai kihívása, hogy kulturális modellként igyekszik elemezni a populáris színházkultúra egészét. Ám a jelen felől értve a fogalmat azt mintegy kisajátítja, átkontextualizálja a hatvanas-hetvenes évek nemzetközi popkultúrája, így az azt megelőző fejleményekre vonatkoztatva a populáris jelző valóban nemkívánatos, anakronisztikus konnotációkat vehet fel. Ebből a szempontból talán szerencsésebb lenne, ha Várkonyi elemzett pályaszakaszáról közvetlenül Gáspáré után szólna a disszertáció: egymás mellett bemutatott törekvéseik talán hatékonyabban értelmeznék egymást, csakúgy, mint a széleskörű hatás, az inkluzivitás iránti közös elkötelezettségüket. Helyesebbnek tartanám azonban az opponensem által javasolt fogalmi pontosítást egy további esettanulmány révén megoldani, amelynek tárgya lehetne akár az 1946-os *Trójában nem lesz háború*, akár az 1945. április 1-én bemutatott *Lement a hold*. S itt kell megköszönnöm azt a meglátást is, hogy a popularitás fogalmának pontosabb körülhatárolása érdekében érdemes volna „pesti előadások hatásmechanizmusát ... a vidéki színházak előadásaiban végigkövetni”. (3.)

Kitérnék még arra a szerkesztői döntésre, amelyet élesszemű bírálom enigmaként észlelt (P. MÜLLER 4.). Valóban nem indoklom az öt alapító mester tárgyalásának sorrendjét. Azért döntöttem így, mert az egyidejűség és egyenrangúság koncepcionális képzetét semmilyen tematikus, spekulatív összefüggéssel nem akartam gyengíteni, s ezért döntöttem a hatalmi modalitásokat kiiktató, értéksemleges alfabetikus sorrend mellett. Másféle sorrend másféle értelmezéseket tenne lehetővé: Várkonyi és Gáspár vagy Major és Gellért párosa erősebben tartozik egymáshoz, mint a többiekhez, de reményeim szerint ez magukból az elemzésekből is kiderül. Mindazonáltal ezt a nagyobb, az olvasás rendjét befolyásoló strukturális átalakítást még megfontolom a disszertáció kiadása előtt.

Az emlékezeti háló felrajzolásakor az értékelő közösség reakciói óhatatlanul erős nyomot hagytak a disszertáció szövegén, ezt P. Müller jelzi (10.), így lehet egyszerre „*A luzitán szörny* az első magyar, saját fejlesztésű, egész estés (pop)zenés színház” (401) és a „korabeli kritikákban (...) a *Popfesztivál* (...) az államszocialista kultúrában fejlesztett első saját musical...” (dissz. 426). A lineáris olvasás gyengíti a Philther netfilológiai rendjét, s erre jó példa a két első musicalt bemutató két esettanulmány, miket szétválaszt egy harmadik elemzés – eltávolítva és homályosabban láttatva a játékot a közösségi emlékezet szálaival. Megfogadva opponensem tanácsát ezt az összetartozást a lineáris formában is láthatóbb kapcsolattá fűzöm. Emellett természetesen gondosan kijavítom az opponenseim által jelzett elütéseket és adathibákat, s külön köszönöm, hogy bírálói feladatuk mellett ilyen részletesen áttekintették a kiadói szerkesztői munkafolyamatot még nem átesett kéziratot.

Opponenseim írásaiban megcsillanó szenvedélyt követve örömmel emelem be elemzéseim közé a *Csárdáskirálynő* 1956 utáni történetét (P. MÜLLER 4.), a képértelmezésnél a bűgőcsiga- toposzt (P. MÜLLER 5.), a frontális játéktechnikák közé a vásári vígjátékokat és az agitációs színházat (P. MÜLLER 9.). Hont színjátékegész fogalmának hatástörténeti (üresedő) keretét (NAGY 3.) az eseményszerűség árnyalásában tudom használni. S köszönöm Dobos Istvánnak a „folytonosság és megszakítottság” (6.) fogalompárját az intézménytörténet és az esztétikatörténet párhuzamos, egymásra vetített vizsgálatakor, használni fogom.

Mindezek a részleteken túl felmérhetetlenül értékes számomra, hogy az opponensi véleményekben a kritikai megjegyzések mellett egyértelműen kifejeződött a tárgyválasztásom, kérdésirányaim és metodikám iránti támogatás, amely a jelen dolgozat hatályán túlmutatva mintegy felhatalmazást jelent a magyar színház- és drámatörténet további megíratlan szakaszainak kidolgozására.

Budapest, 2021. február 27.