

Opponensi vélemény

Jákfalvi Magdolna: *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*
című akadémiai doktori értekezéséről

Jákfalvi Magdolna immár két évtizede kezdeményező szerepet vállal a hazai színháztudományban, a *Theatron* című periodika egyik alapítója, Kékesi Kun Árpáddal és Kiss Gabriellával együtt a *Philter* elnevezésű historiográfiai módszer kidolgozója. Színháztörténeti tárgyú disszertációja kutatói pályafutásának legújabb állomása. Mielőtt észrevételeimet előadnám, jeleznem kell, hogy az irodalomtudomány képviselőjeként elsősorban a munka elméleti-módszertani alapjait érintő kérdések mérlegelésére érzem magam hivatottnak, előrebozsátva végső értékelésemet: a disszertáció nyilvános vitára tűzését feltétlenül javaslom.

A kitűzött kutatási feladat körülhatárolása

Az értekező szövegek metaforikus címadása általában a tárgy meghatározásának nehézségeire irányítja a figyelmet, annak összetettségét sugallva. Mit jelent a benyújtott doktori mű címe? Annyi bizonyos, hogy a „valóság szenvedélye” többértelmű kifejezés, mely mindvégig megőrzi referenciális nyitottságát az értekezésben. Egyfelől a második világháború utáni újakezdés történelmi helyzetében a valóságteremtés szenvedélyes akarátát fejezi ki. A szenvedély ebben a tekintetben az elemzésre kiválasztott öt színházalapító mester személyéhez kapcsolódik, az alkotói én autoritását feltételezi, szándékolt, saját elgondolásra alapozott cselekvést. Másfelől a valóság szenvedélye, mint *alakzat*, *vak metaforizációt* jelent, a szocialista realizmus nyelvi készletének termelődését, olyan szöveggépet, amelyet részint a személytelen totalitárius hatalom működtet, részint a szakszerű értelmezői retorika hiánya mozgat. A „valóság szenvedélye” tehát nem pusztán többértelmű, de aporetikus szerkezetű trópus, melynek figuratív jelentései egymás útját keresztezik.

Az önkényuralom működésének logikája az államszocializmus korszakában is kiszámíthatatlannak bizonyult, jóllehet a politikai elvárások feltétlen kiszolgálását írta elő a színházalkotóknak. Az állandósult bizonytalanságban a megfelelni akarás vágya és az egzisztenciális félelem egyaránt szította a szocialista realista „nyelvkeresés” szenvedélyét. E kettős kényszer egyszerre szomorú és nevetséges dokumentuma Gáspár Margit Rákosihoz írt levele, melyben az államosított Fővárosi Operett Színház igazgatója azzal a kéréssel fordul a Magyar Dolgozók Pártja főtitkárához 1950-ben, hogy nézze meg a *Gerolsteini nagyhercegnőt*, mivel a darab bemutatója „súlyos belső válságba sodort és olyan ellentmondásokat tárt fel előttem, amelyekkel szemben tanácstalanul álltam. Arról van szó, hogy a munka, amit elvégeztem, kommunista munka-e, vagy ellenforradalmi tevékenység!” (80) A szenvedély önromboló ereje a szocialista realista művészeti modell koherenciájának feltételezéséből eredt, amely el nem érhető bizonyossággal kecsegtette a színházalkotókat, ugyanis a hivatalos művészeti kánon valójában nem rendelkezett egyértelmű, zárt, végső fogalmi rendszerrel és egyetemes nyelvtannal, amely elsajátítható és megtanítható lett volna. A vak metaforizáció nem-referenciális nyelvi események vég nélkül ismétlődő történeteként bontakozik ki a valóság szenvedélyéről szóló elbeszélésben. Az értekezés a nyelvkeresést folyton áthelyezi, s felfüggesztve tartja a személytelen hatalmi gépezet önműködő diskurzusa és a színházalapító „atyák” valóságakarása között.

Az alcím *alterációja* a kitűzött kutatási feladat sokrétűségének képzetét tovább fokozza. A disszertációban 1., *A realista színház emlékezete Magyarországon*, a Tézisekben 2., *A magyar realista színház emlékezete* értelmezi a főcímet. Mi a különbség? Az első, a „realista színház emlékezete” elvileg nyelvi és nemzeti hovatarozástól függetlenül minden realista színházi jelenséget magába foglal, amely számottevő hatást fejtett ki Magyarországon. A második, a realista színház sajátosan hazai állam szocialista változatára utal, amelynek a jelenléte ugyanakkor elvileg nem korlátozódik Magyarországra. Az alcímbe íródó különbség felismerése egy sor következtetést von maga után.

Az állam szocialista színházban kötelező realista nézetrendszer magától értetődően túlterjed a művészet, s az egyes nemzeti kultúrák határain. Mennyiben különíthető el a szocialista realista színház magyar játéknnyelve a szovjet befolyási övezet más területein használt dialektusoktól? Rendelkezik-e a *magyar szocialista realista színház* olyan megkülönböztető vonásokkal, amelyek felismerhetővé teszik a szovjetizált térség színházi kultúrájában? Az értekezés nem ennek a kérdésnek a kidolgozására vállalkozik, azt viszont mérlegeli, hogy az államosítás színházi ideológiája és a jelző nélküli realizmus között miféle kapcsolat tételezhető. A hazai realizmus inherensen tartalmazza politikai-hatalmi kisajátításának a lehetőségeit? Esetleg fokozatos jelentésszűkítésnek van kitéve, de végső soron így sem szakad el az európai realista színház esztétikai hagyományától? Vagy a történet úgy beszélhető el, hogy a realizmus fogalma a háborút követő átmeneti időszak lezárulásával, a korszaknyitás jegyében teljes jelentésváltozáson esik át? A realista színjátszás fent jelzett hatástörténeti kérdései egytől-egyig felvetődnek a dolgozat előadás elemzéseit olvasva.

Ami a birtokos szerkezetet, a szenvedéllyel felruházott valóság trópusát illeti, a címnek ezt a jelentéstartományát nem aknázza ki a szöveg a valóságteremtés értelmére vonatkozó kérdés kidolgozásában, bár ez a lehetőség is adott volna, gondoljunk csak Agamben Artaud-hivatkozásaira, jelesen a *Színház és kultúra* (1937) szenvedélyre vonatkozó részleteire.

Az elvégzett vizsgálatok elméleti-módszertani kerete. Alapfogalmak

Emlékezet

A disszertáció alcímébe emelt *emlékezet* a színháztörténeti értekezés egyik vezérfonala, az előadás elemzés, a hatástörténet keretfogalma. Az emlékezet-kutatás fellendülése az utóbbi évtizedekben – kulturális emlékezet, emlékezet hely, tanúság – kiterjedt hatást gyakorolt a bölcsészettudományokra. Tagolt kutatási területek alakultak ki, mint amilyen a múlthoz való viszony történeti változatainak vizsgálata, vagy az emlékezet hordozóinak, kulturális technikáinak és retorikai alakzatainak tanulmányozása. A szoros szövegolvasás figyelme az irodalmi emlékezet működésére irányul, elsősorban gondolkodás, emlékezet és nyelv kapcsolatának a kérdéseit helyezve az érdeklődés előterébe.

Az *emlékezetre* alapozott színháztörténet, amennyiben nem intézmények történetére, hanem játéknnyelvi sajátosságok feltárására összpontosít, filológiai és hermeneutikai kihívásokkal szembesül a szocialista realizmus 1949-től felépülő korszakában. A színházi valóságteremtés redukálhatatlan eseményszerűsége az archiválás, a tárolás, a feldolgozás és a továbbítás kérdéseit veti fel. A színházművészet közösségi jellegéből következően a rá való emlékezés sem marad elszigetelt tevékenység, hanem közösségi térbe kerül, amelyet az adott előadásban

érintett személyek egyre táguló köre alkot: „így egy sokszorosán összetett idézőháló tárja a tárgyat a jelen elé.” (Tézisek 14)

A színháztörténész kénytelen szembenézni azzal a nehézséggel, hogy az emlékezet kiiktathatatlan hordozója, a nyelv, a realizmus diskurzusával telített a vizsgált korszakban, s e közeg hatása a személyes megnyilatkozásokba is beíródik. Miféle autoritással rendelkezik az emlékező *a realizmus nyelvének emlékezetével szemben*? A színházcsináló egyénisége át tud-e jutni a realizmus nyelvi filterén? Maga a színházi kultúra is filterez, a filterező filterezése pedig a színháztörténész dolga.

A megőrzött előadás az emlékezetéről kétségtelenül különleges, összetett tapasztalatot tesz lehetővé: „a történetek háromdimenziós újrátjátszása – írja Jákfalvi – újra és újra megidézi, és tudattalan, testemlékezeti szinten hagyományozza a múlt hangjait.” (Tézisek 9) Az előadások archiválása azonban hiányos: a Duda Gyuri színreviteléről csupán néhány fénykép maradt fenn. A színháztörténész memoárokból, beszédekből, felszólalásokból, jegyzőkönyvekből, rendezőpéldányokból, levelekből, anekdotikus emlékezetekből merít a(z előadás)konstrukció felépítéséhez. Magától értetődő, hogy a tanú, vagy a résztvevő személyes érdekeltisége nem iktatható ki a visszatekintésekből, s ennek megfelelően az előadások működésére vonatkozó emlékezetek dokumentum-értéke különböző lehet a memoár nyilvánosságban.

Irodalmárként emlékeztetnék arra, hogy vallomásos megnyilatkozásokban az emlékezet helyessége sem nem igazolható, sem nem cáfolható. A tétel szigorúságát nem irodalmi szövegek esetében alighanem joggal lehet oldani. A bensővé tett emlékezet lejegyzése vagy elmondása kísérlet az érzéki benyomások, hangulatok, érzelmek, lelkiállapotok, gondolatélmények megőrzésére, s visszanyerésére. Az írott forrásokhoz képest az *oral history* hangzó műfajai, vagy a film más és más lehetőséget nyújtanak a múlt felidezésére. Kérdés, hogy az emlékezet megjelenítésének mi a mércéje a színháztörténetben? A helyes *megfelelésen* alapuló igazság aligha, hiszen a színházi előadás emlékezete rendkívül sokrétű, itt az emlék lehet tárgy, díszlet, jelmez, nyomtatvány, plakát, műsorfüzet, kritika, újsághír, filmfelvétel, visszaemlékezés, jegyzőkönyv, élménybeszámoló, mentális tartalom, érzéki benyomás, vagy lelkiállapot, és még sok minden más. Az *előadás-emlék* archiválása – az egyszeri és megismételhetetlen, egyedi esemény különleges létmódjából következően – roppant változatos képet mutat a dolgozatban.

Hogyan emlékezik a színház szakmai közösség egy-egy kiemelkedő eseményre, arra a folyamatra, amelyben az előadás létrejön, majd tartós hatást kifejtve beíródik az emlékezetbe. Az emlékezet hordozóit nyilvánosságformák szerint nevezi meg a dolgozatíró. Megkülönböztet első- és második, memoár- és jegyzőkönyv- nyilvánosságot a források mediális különbségeit számon tartva.

Kézenfekvő, hogy előadások párbeszéde zajlik a színháztörténetben: az idézet, az utalás, a célzás, a rájátszás, valamely alakításmód, hang felidézése, *a színházi emlékezet* működésének az egyik *poétikai formája*. Jákfalvi emlékezet-kutatása az előadások párbeszédének jelentését is számon tarja.

Valóságteremtés

A valóságteremtés a disszertáció mesterszava, a szocialista realizmus értelmezésének vezérfonala. Nem kétséges, hogy e fogalom történetének akár csak a vázlatos áttekintése

messze túlmutatna egy efféle színháztudományi dolgozat keretein. Joggal szorítkozott tehát Jákfalvi Magdolna a témához közvetlenül kapcsolódó esztétikai, művészetelméleti valóság-konstrukciók felidézésére. Lukács nyilván megkerülhetetlen mind a valóság, mint a realizmus értelmezése szempontjából a tárgyalt korszakban. A dolgozat érintőlegesen említi Lukács örökségét: „Az államosítás körül a valóságépítés, a lukácsi filozófiai keretek felől nézve, leginkább ideológiai kényszerként mutatkozik.” (7) E megfogalmazás nem tekinthető egyértelmű állásfoglalásnak abban a kérdésben, milyen szerepet játszott Lukács a szocialista realizmus ideológiájának a kiépítésében, s hivatalos rangra emelésében. Tevélegesen részt vett az ideológiai államosításban, vagy ellensúlyt képezett? Ebben a kérdésben megoszlanak a vélemények Lukács szellemi örökösei és kritikusai között. Ettől függetlenül, Lukács kanonikus helyzetéből következően mindvégig hatást gyakorolt a színházi valóságteremtés értelmezésére is, és ez alól csak a segédletével róla megrendezett koncepciós vita rövid időszaka számít kivételnek, legalábbis a nyilvánosság tereiben. A valóságteremtés kérdéséhez szorosabban is kapcsolódik Lukács esztétikája, ezúttal csak Wilhelm Girnus kritikájára utalhatok. A szocialista realizmus kelet-németországi monográfusa szerint a megismerést nem lehet elválasztani a produktivitástól, melynek szerepét leszűkíti Lukács, mivel valóságfogalmából hiányzik a lehetőség dimenziója. Az elkötelezett színház társadalmi hivatásáról szóló esztétikai ideológiák is elválaszthatatlanok a *valóság* illetve a *realizmus* fogalmának értelmezésétől a tárgyalt korszakban.

Hogyan konstruál valóságot a realizmus színházi gyakorlata? E kérdést nemcsak történeti, de visszatérően elméleti igénnyel, általános érvénnyel fejtegeti Jákfalvi, mivel azt tapasztalja, hogy az államosítás realista diskurzusa reflektálatlanul tovább él: „A művészetek története hét évtized elmúltával is küzd a realizmus terminológiájának használatával ... a realizmus az egyetlen fogalom, mely a prezentáció és a reprezentáció fogalomkörének helyettesítésére szolgál, ez blokkolja a színházról szóló beszédet.” (9) Jákfalvi érdeme, hogy képes általános művészetelméleti távlatba helyezni a realista színjátszás egyes kérdéseit. Erre az értelmezői igényre vonatkozik a szerző személyes reflexiója: „A kötet írásakor annak megfogalmazása motivált, milyen rendben lehet valós, igaz és hiteles az a művészeti gyakorlat, mely a valóságot nem megmutatja, hanem felépíti.” (8) A meg tapasztalt illetve a kommunista eszme érzéki látszásának megfelelő valóság keveredik a korszak színházi alkotásaiban. Vajon a realista valóságépítés fogalmából kiiktatható- e egyáltalán az ideológiai kényszer, vagy éppenséggel annak köszönheti létét? Ebben a kérdésben ingadozik az értekező álláspontja.

A távlatok váltakozásának köszönhetően a realizmus és a valóság fogalmát többféle értelemben használja a dolgozatíró a kifejtés során. Az államosítás körüli legendás alkotókkal kapcsolatban arra a küzdelemre esik a hangsúly, amelyet „a valósággal mint színházi nyelvvel” folytattak. Indokolt, hogy a dolgozatíró hatástörténetileg releváns mintákat vesz a két háború közötti realizmus esztétikai diskurzusából, s az utóbbiakat összehasonlítja az államosítás korának dialektusaival. A realizmus jelentésmozgását részben a kutatás célkitűzése magyarázza: Jákfalvi elsősorban azt követi nyomon, mit jelent a fogalom a magyar (szocialista) realista színház öt alapító mesterének szóhasználatában.

Nyelvnélküliség – Nyelvkeresés

Küzdelem a realizmus nyelvével, fogalmi hálójával, ez jelöli ki az értelmezés fő irányát. Az értekező nyelvi apparátusként közelíti meg a realizmust. A *nyelv* a disszertáció fogalomhasználatában többértelmű. Elsősorban a realista színházi nyelv jelölője, mely vonatkozhat az előadás gyakorlatára és az értelmezés elméletére egyaránt. Amennyiben kísérletező, kezdeményező realista színpadi játéktechnika megnevezésére szolgál, nyelvkeresést jelent, ellenben nyelvnélküliséget, ha a realizmus államosított válfaja a jelöltje. A realista játékn nyelv és a róla szóló beszéd viszonya tehát aporetikus szerkezetű gondolat alakzattal írható le. Gellért rendezését „játéktechnikai megoldásokra koncentráló művészi nyelvkeresésként” értékeli Jákfalvi, majd így folytatja: „az államosítás idején fellépő nyelvnélküliség nem is 1949-ben, saját jelenében, hanem igazán évekkel később észlelhető.” (11) E szerint az államosított realista színházi nyelv merev ideológiai szabályoknak engedelmessé egyfajta nyelv nélküli, gondolattalan állapotot eredményez, s ezt a kifejezés képtelenséget egészen napjainkig tovább örökíti. A valóság tapasztalatát sem a játékn nyelv, sem a színreviteléről szóló beszéd nem képes közvetíteni.

Az emlékezet kutatása a jövőre irányul, amennyiben a történész feszültséget érzékel a megváltozott tapasztalati tér és a változásnak ellenálló elvárásai horizont között: „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.” (Tézisek 1-2) A történész a kortárs színházi kultúra alakítójaként sürgető feladatnak tartja a realizmus esztétikai ideológiáját hordozó nyelv kritikáját.

Hogyan lehet megszabadulni a reflektálatlanul továbbélő realista örökség szótárától és nyelvtanától? Jákfalvi Magdolna nyelvszemlélete és írásmódja nem kötődik a dekonstrukcióhoz, ezért az érvénytelenné vált kifejezésmód megszüntetését szorgalmazó attitűddel szemben nem gyakorolja a dekonstrukció kettős játékát, amelyet a disszertációban hivatkozott Derrida annak tudatában művelt, hogy nincs lehetőségünk teljesen elszakadni valamely nyelvtől, ezért kell folyamatos kritikának kitenni, nyugtalankodva az alapszavak értelmét illetően, tehát egyszerre írni és törölni, az áthúzott lét jele alatt használni kétes hitelű kifejezéseket. Az *igazság*, a *hitelesség*, az *őszinteség* a napnyugati gondolkodás legterheltebb fogalmai közé tartoznak, hiszen nemcsak a realizmus ideológiai szótárában, de jószerivel minden hatástörténetileg jelentős esztétikai gondolkörben felbukkannak. Nem kizárt, hogy az igazság, a hitelesség, az őszinteség, még ha ki is törölnének a realizmus nyelvével együtt a tudományos diskurzusból, olyan lecsupaszított, beoltásra alkalmas felületet hagynának maguk után a színházi kultúra emlékezetében, amely szükségessé tenné a nemes fáról metszett ágak újbóli beültetését.

Az értekező a realista színházi nyelv történészeként nyelvekről szóló nyelvek közvetítésére, fordítására, tolmácsolására vállalkozik, s ez egyfajta metanyelvi irányultságot kölcsönöz a kutatásnak. Az államosított realizmus a színházi nyelvnélküliség állapota. Az előadás létrehozásának folyamata felől nézve ideológiai srófra járó rendezői gyakorlat, hatás- és befogadást tekintve pedig gondolattalan színházi diskurzus. Jákfalvi ettől megkülönbözteti a „második háború utáni némaságot”. Major Tamás 1948-as kifakadását idézi ezzel kapcsolatban: „Nem tudtuk megtalálni azt a színházi beszélő nyelvet, amelyet használnunk kellene.” (12)

Realizmus – Szocialista realizmus

Az értekezés korszakretorikája szerint „A háború utáni újjáépítés gyakorlata és az államosítás ideológiája a realizmus esztétikájának nyelvét használja.” (5) A háború utáni újjáépítés szó szerinti és a valóság építésének elvonatkoztatott, színjátéknyelvi jelentése között vont párhuzam a szóalakok egyezésén túl politikai gyakorlat és esztétikai ideológia hiánytalan azonosságának és egységének a tételezését foglalja magában. A valóság (érzékelés, felmutatás) szenvedélyét ugyanakkor nem vitatja el a dolgozatíró a bemutatott öt színházalapító működésétől, jóllehet leszögezi, hogy „A valóság észlelése helyett a valóság építése válik ideológiai és játéknyelvi folyamattá, a színház pedig politikai gyakorlótereppé.” (5)

A kommunista eszmehit megkettőzött valóságot teremtett. A megélt tapasztalatot látszatként leplezte le, amennyiben nem felelt meg a helyes gondolkodás követelményeinek. A koreszmék vizsgálata során talán emlékeztetni lehetne arra, hogy a nyugati kultúrában legalább Parmenidészig vezethető vissza az érzéki úton szerzett benyomások és az ideák összevetésének gyakorlata, a részleges és a teljes valóság szféráinak rangsorolása. A létszférák értelmezésében alkalmazott arisztotelészi kategóriák, a *valóság* és a *lehetőség* nyomokban jelen vannak a szocialista realizmus magyarázataiban is. A valóság elkötelezett művészi tükrözése mennyiben teszi lehetővé az alkotást? Elkerülhetetlen elvi kérdése ez a korszaknak, és tanulságos, hogy a rá érkező válaszokban hogyan kuszálódik össze kibogozhatatlanul a valóságfogalom leszármazási rendje.

A valóság egy bizonyos értelmezés, felfogás szerint előálló képére a realista jelző utal, amelynek az értelmezői emlékezete elhomályosult: az „Igaz, őszinte, hiteles, valós: a szétfoszlott nyelv” (6) – írja Jákfalvi. „A kortárs színházművészet magyar nyelvű diskurzusát a valós, a hiteles, az igaz és az őszinte szavak köré épült nyelvi tartomány uralja.” (6). A jelen idejű megfogalmazás nyitva hagyja a „kortárs” jelentését: vonatkozhat a visszatekintő elbeszélés idejére, illetve az elbeszélte történet korára egyaránt. Jákfalvi feltételezése szerint az államosítás színháztörténeti jelentőségű struktúráváltozást eredményezett, de a hetven évvel ezelőtt lezajlott korszakfordító esemény története „feldolgozatlanul morzsolódik szét anekdotikus pillanatokká.” (6) A „színházszakmai közösség ezeket az emléketöréseket már nem tudja a valóság fogalomrendjéhez kapcsolni.” (6) A realista színházi nyelv foszlányait nem képes összeilleszteni a mai színháztudományi diskurzus, mondhatni a történeti felejtésben leledző értelmező nem talál a nyelvben utakat a háború utáni korszakhoz. Meg kell jegyezni, hogy a realizmus olykor képzelet szülte szellemalaknak látszik a dolgozat bemutatásában, vázlatnak, ami időről időre esztétikai ideológiával töltődik fel. Nincs mit csodálkozni azon, hogy az államosítás művészeti gondolkodásának visszatekintő értelmezése helyenként rezignált felismerésbe torkollik: „a szocialista realista színjátszáselmélet – írja Jákfalvi – követhetetlen hibridizáció eredménye.” (236)

Folytonosság és megszakítottság összjátéka érvényesül a magyar realista színjátszás történetében a dolgozat előadás-elemzéseinek tanúsága szerint. 1949 után a szovjet harci szókészlet uralomra jutása szakadást jelentett a realista színházi hagyományban, ugyanakkor az utóbbi mégis tudott használható mintákat közvetíteni az átmenet éveiben, a háború utáni szellemi vákuumban. A dolgozatban hangsúlyozott „nyelvínség” ellenben arra enged következtetni, hogy a két háború közötti realista játéknyelv valójában nem vált a magyar

színházi kultúra szerves részévé, s halvány emlékezete is fokozatosan kitörlődött a kultúra állam szocialista megszállásával, központosításával és ellenőrzésével. Az idézett munkanaplók, gyorsírási feljegyzések szövegrészletei a politikai irányelvek kinyilatkoztatásán túl – legalábbis számomra – nem érzékeltetik, hogy egy ettől eltérő realizmus-felfogás nyelvének a keresése kapcsolta volna össze a – dolgozatíró által egyébként „ideológiai gyorstalpalóknak” minősített – színházszakmai eseményeket. Egy teljesebb forrásfeltáró, és feldolgozó munka elvégzése erre szakosodott kutatócsoport összehangolt, több éves, szervezett munkáját igényelné, ezért nem hiányként teszem szóvá a *nyelvkeresés* tételének részleges filológiai megalapozottságát a dolgozatban. A szövetség ankétjain felszólaló Hont megnyilatkozásaival kapcsolatban Jákfalvi lelkiismeretesen leszögezi, hogy a „teljes levéltári anyag feldolgozása nélkül, még a lenini-zsdanovi idézetek leválasztása is önkényes és improvizatív elemzői magatartás lenne”. (28)

Intézmény- és esztétikatörténet széttartására is következtetni lehet Jákfalvi érveléséből. Az államosítást szervezeti fordulatként értelmezi, a játéknyelv tekintetében viszont részleges folytonosságot tételez: „A szocialista realista színház magyarországi rendje a polgári illúziószínház naturalista változatához hasonlít leginkább.” (26) Erre a megszüntetve megőrző átalakításra szolgált példát Gellért lélektani realista valóságkonstrukciója, mely a harmincas évek, a Nyugat irodalmának „nyelvi és gondolati realizmusát viszi tovább” (108) Gáspár Operettszínháza pedig arról tanúskodik, hogy „a Monarchia operettjének folyamatosan átírható, bátran adaptálható, alkalmazható műfaja rezsimek kulturális harcait is átvészeli.” (101)

A színházalapítók arcképcsarnoka

Az értekezés kultusztörténettel érintkező megközelítései roppant sokrétű anyagot vonnak be az emlékezet feltárásába. A színházigazgató Gáspár Margitról készített jellemrajz képet ad az írói vezetői képességéről és női személyiségéről egyaránt. A portré elkészítéséhez felhasznált források köre itt meglehetősen vegyes képet mutat. A műsorrend és a társulat hozzáférhető rétege az emlékezetnek, de emellett léteznek nehezebben olvasható felületeti is. Gáspár arcképe nyilatkozatok, vallomások, személyes visszaemlékezések és feltételezések alapján nyeri el végső formáját. Az értekező – a képmás megalkotása során – figyelemben részesíti – többek között – az informális hatalmi körök játszmáit, a magánélettel kapcsolatos szóbeszédet, s nagy hangsúlyt helyez a modell tetteit kiváltó belső állapotok, érzések, és lélektani indítékok elemzésére. Az utóbbi három kiindulópontban az a közös, hogy igazolásukra legfeljebb további verbális bizonyítékok állnak a történész rendelkezésére, referenciálisak azonban aligha. A közösségi emlékezetre támaszkodó színháztörténet, amennyiben eseménytörténeteket (előadásokat) helyreállító elbeszélés, sokrétű és különböző forrásértékű anyagot mozgat, ezért nem kizárt, hogy bizonyos vonatkozásokban erős a képzettartalma. A színház-filológia különleges hermeneutikai kihívása, hogy személyes kapcsolatok hálózatában létrejött alkotásfolyamat rekonstrukciójára vállalkozik, s ebben igen különmű dolgok tehetnek szert jelentésre és jelentőségre.

A Gellértről szóló fejezet a lélektani realista *előadás-konstrukció* felépítésében a kultuszkutatás szempontjait is érvényesíti, amennyiben a rendező öngyilkosságát az érzékelt és a bemutatott valóság közötti kapcsolatteremtés lehetetlenségére adott válaszként értelmezi.

A Hont Ferencről szóló fejezet azt a kérdést veti fel, mennyiben nyílt lehetőség a szocialista realizmus szakszerű, önálló értelmezésére az államosítás körüli években? A gondolkodás pályáinak szűkösségét illetően változó az értekező álláspontja. Honttal kapcsolatban azt sugallja, hogy volt szellemi mozgástere a szocialista realista színházesztétika értelmezésében: „Hont ... a szocialista realista színházesztétika elméletének kidolgozója” (138), „a szocialista realista színház ideológiai kereteit megteremtő alapítóatyja.” (140) Ezzel szemben a Gellértről készített fejezetben, Sztanyiszlavszkij sematizált átültetéséről szólva, a hatalmi eszközökkel terjesztett szocreál kánon politikai kényszerrel történt bevezetését hangsúlyozza: „Sztanyiszlavszkij retorikailag éppen annyira a megingathatatlan politikai vezetők sablonhelyére kerül, mint Zsdanov, Révai, Lenin.” (128)

Ha nem csalódom, Hont esetében, a szocialista realizmus „önálló” értelmezése – 1950-es naplóbejegyzése szerint – nem tért el a hivatalos kánontól, rendezői gyakorlatát szinte iskolás módon állította az eszmehirdetés szolgálatába: a színészek „írásbeli föladatot is kaptak: az Ifjúsági szövetségekről szóló Lenin-beszédből, amely a darab eszmei mondanivalója, a főutasítást jelentő idézeteket kell kiválasztaniok (!) minden kép elé. Így kénytelenek földolgozni a beszédet és összekapcsolni a darabbal.” (156) Hont mindvégig meggyőződéses kommunista volt, részt vett a két háború közötti munkásmozgalomban, a Rákosi korszak ideológiai gépezetének működtetésében, az 1956-os forradalomban a megszállókkal visszatérő hatalmi rend mellé áll, s az MSZMP alapítójaként a Kádár rendszerben is vezető tisztségeket töltött be. A dolgozatíró feltételezése szerint „Hontról tudható, hogy „szocialista konfliktusban” élt.” (139) A tétel igazolására hivatott naplórészlet, ahogy én olvasom az idézetet, nem sajátosan ideológiai természetű meghasonlottságról tanúskodik, hanem a vezetői szerepet vállaló alkotó ember döntését kísérő belső feszültségről szól. (139) Pártmegbízásokat, irányító beosztásokat Hont nem utasított vissza, így a napi feladatok teljesítése szétforgácsolta erejét, s elvonta az elmélyült munkától. Nekem úgy tűnik, hogy Hont szocializmus fűződő viszonyának összetettsége, vagy ellentmondásossága egyetlen hivatkozott dokumentum alapján sem tételezhető. A disszertációnak azzal a megállapításával ellenben teljes mértékben egyet lehet érteni, mely szerint Hont „nézőpontja a jövőt létrehozó kommunista emberé.” (140)

Akadnak lényegesnek látszó, részlegesen kifejtett összefüggések a dolgozatban. Ilyennek látszik az avantgárd és a marxizmus kapcsolata Hont életművében. „A szintetikus realizmus ... végig az avantgárd művészeti ideológia párosítása a Sztanyiszlavszkij-féle játéktechnikával.” (147) – írja Jákfalvi. A fenti megfogalmazásból nem következik feltétlenül az, hogy Hont 1949 utáni írásaiban is affirmatíván használta volna az avantgárd kifejezést, ez legalábbis meglepő volna, hiszen a szó, legalábbis az irodalom berkeiben ekkor tiltólistára került. Mindenesetre nyolc lappal később Hont felfogásának jellemzésében az avantgárd összetevő helyére a marxizmus kerül: „Egész életében az foglalkoztatja, miként egyeztethető össze Sztanyiszlavszkij gyakorlata és Marx dialektikája, s ebből épül fel a csak általa használt szintetikus realizmus fogalomköre.” (155) Hont örökségének bemutatásában a hangsúly elméleti írásaiba esik, színházi rendezései ugyanis nem voltak annyira sikeresek, hogy megőrizte volna őket a közösségi emlékezet. Kudarcai arra nézve hordoznak tanulságokat, hogyan áll ellen a színházi kommunikáció az eszmehirdetésnek.

Az értekező Major portréjának elkészítéséhez javarészt olyan önéletrajzi forrásokat használ, amelyek jóval későbbiek a szocialista realizmus időszakánál: 1978 után rögzíti a színész, rendező, igazgató, politikus pályája emlékezetét. Major esetében az emlékező és a felidézett

önéletrajzi én közötti nyelvi különbség eltörlődése okoz nehézséget, az államosítás után harminc évvel papírra vetett visszaemlékezéseinek szóhasználata ugyanis nem válik el a szocialista realista beszédmódtól, ezért kevésbé alkalmas az alapító egykori felfogásának a helyreállítására. A mozgalmi retorika keménysége mindvégig jellemzi Major tónusát: „A Nemzeti Színház elfoglalása volt az első harci feladatunk.” (194) Major *A Téli rege – a színpadon* című 1984-es könyvében az olvasópróba folyamatot rögzíti, s ez alapján körvonalazza Jákfalvi az államszocialista évtizedek nézővel összekacsintó, „cinkos színházának” eszményét. Szembetűnő, hogy Jákfalvi időről-időre elvégzendő kutatási feladatokra mutat rá, kiváltképp a színháztörténeti források archiválása, filológiai feldolgozása és hermeneutikai közvetítése terén. Jelesül Major kéziratos hagyatékáról ezt írja: „Pár hónapot töltve a dobozok között, úgy vélem, ha Major maga nem tette, senki nem teremt rendet a káoszban, a cédulahalmok maradnak halmok, rendszerezésük a színháztörténeti emlékezőközösség helyett egy személyiségrajz meglehetősen improvizált és töredékes kontúráját vázolhatja csak elénk.” (189) Hasonló módszertani aggály megfogalmazásával, amely jórészt a források megőrzésének és kezelésének hiányosságaira vezethető vissza, korábban is találkozhattunk a dolgozatban. Az efféle filológiai fenntartások bizonyos mértékig méltányolhatóak, amennyiben nem ássák alá a rájuk épített elképzelést.

A Majorról szóló fejezet elsősorban a Nemzeti ideológiai szerepéről, s az igazgató kommunista hatalomhoz fűződő viszonyáról szól, a rendelkezésre álló forrásanyag jellegének megfelelően, ebből viszont kevés következtetés vonható le a rendező előadás-koncepciójára vonatkozóan. A politikai utasítások és az ideológiai követelmények teljesítése minden más alkotói szempontot felülír, erről tanúskodik Révai Majorhoz intézett levele, mely rögzíti Tímár József elbocsátásának a forgatókönyvét. (215-216) A kultúrpolitika legfőbb irányítója biztosítja a színházigazgatót, az elbocsátás minisztériumi jóváhagyása tíz percen belül meg fog történni, ezért alaptalan Major aggodalma arra az eshetőségre vonatkozóan, hogy „a törvényszék ítélete után ő még esetleg játszik és így szimpátia tüntetésre ad alkalmat.” (215) Révai jogot formál arra is, hogy kinyilvánítsa: a népi demokrácia nyílt ellensége, aki a Szózatot „fasiszta módra szavalta”, rossz színész is. Major ezek után annak rendje és módja szerint felmondott Tímárnak. Nem véletlen, hogy a totalitárius rendszer színháztörténeti dokumentumainak döntő része a hatalomgyakorlásról, a színház szellemi felügyeletéről, az ideológiai elvárások teljesítéséről szól, s nem az előadások, alakítások és műsorrendek értelmezéséről.

Várkonyi életművének felépítésében a nyelvért folytatott küzdelem kérdése bűvópatakszerűen bukkan fel. Itt kell megjegyezni, hogy a dolgozat értekező szövegének több rétege is van. Vélhetőleg a szélesebb nyilvánosság igényeire is figyelő könyvforma magyarázza az anekdotikus mozzanatok bőségét, a hétköznapi szóbeszédekből merített határos jeleneteket és mondásokat, azokat a mozzanatok, amelyek kétségtelenül színesítik a színháztörténeti előadást, az opponensi véleménynek azonban, a diskurzus rendje szerint, értelemszerűen a tudományos eredmények mérlegelésére kell összpontosítania.

A disszertációval kapcsolatban bizonyos alap kutatások hiánya általános észrevételként fogalmazható meg. Az egyik jelentős forrásanyag, a gyorsírási jegyzőkönyvek kritikai feldolgozása várat magára. A különféle üléseken, konferenciákon elhangzott előadások, hozzászólások, viták, a Magyar Színházművészeti Szövetség írásban rögzített anyagai, melyek nem az utókor nyilvánosságának készültek, tudományos szöveggondozást igényelnének, az

időrend megállapítását, a kontextust feltáró jegyzetapparátus elkészítését, amelynek akárcsak a részleges elvégzése is messze meghaladja a nagydoktori értekezés teljesíthető vállalását.

Összegzés

Jákfalvi Magdolna dolgozata a hazai színháztörténeti kutatás kezdeményező vállalkozása. Az eddigi, döntő részben intézménytörténeti megközelítések egyoldalúan a fenntartó politikai érdekű dokumentumait tekintették elsődleges forrásnak a színházi emlékezet feltárásában. Jákfalvi érdeme, hogy a kultúra emlékezetének több rétegét vonja be a vizsgálatba. Az értekezés a korábbiakhoz képest árnyaltabb képet alkot az államosítás koráról, a színházi realizmus elméletéről és gyakorlatáról öt legendás színházalkotó írásainak és rendezéseinek az elemzése alapján. Jákfalvi Magdolna fontos feltáratlan levéltári gyűjtemények kutatásának szükségességére hívja fel a figyelmet (23), s további tudományos feladatokat körvonalaz (250), melyek elvégzése meghaladja a doktori disszertáció teljesíthető vállalását, ugyanakkor jól eltalált mélyfúrásainak köszönhetően koncepciózus következtetéseket fogalmaz meg. Az értekezés jelen formájában mintavételnek, s egyben jelentős hozzájárulásnak tekinthető ahhoz a készülő színháztörténeti összefoglaláshoz, mely végeredményben az 1947-től napjainkig tartó időszak eseményeit öleli fel. Értékes tudományos eredményei alapján melegen támogatom az akadémiai doktori cím elnyerésére benyújtott disszertáció nyilvános megvitatását.

Budapest, 2020. december 1.

Dobos István