

OPPONENSI BÍRÁLAT

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

Jákfalvi Magdolna dolgozata, ezt szögezzük le mindjárt az elején, a műfaj igényeinek megfelelő színháztörténeti monográfia. Témája a magyar színháznak 1949-től, az államosítástól kezdődő szakasza, amely lényegét tekintve a realista (egy időben a kultúrpolitika s részben a kritika által szocialista realistának nevezett) előadásmód, s a címkéken messze túlmutató játéknyelv alakulástörténete. A színháztörténeti fogalomhasználat – erre most csak utalok – eltér az irodalomtörténetben alkalmazott terminológiától, amely a modernitás változatai, szakaszai alapján tagolja és értelmezi a folyamatokat. Annak a kutatásnak a célja, amely keretét és szemléleti bázisát adja a dolgozatban foglaltaknak, „feltárni az utolsó intézményi struktúraváltáskor, az államosítás éveiben végbement színházi eseménytörténetet, a feltárással modellezni a színházi emlékezőközösség működését, elemezni és bemutatni a hét évtized alatt kialakult hatástörténeti irányokat.” Elismerésre méltó célkitűzés, méltánylandó és felettebb időszerű kutatási program.

Mielőtt a részletekre térnék, nézzük a kutatás, illetve a dolgozat módszereit. Röviden: mi számít dokumentumnak, mi a nyilvánosság szerkezete, mi a dokumentumok történeti kontextusa, és miben áll a szaknyelv relevanciája. Voltaképpen a digitális filológia lehetőségei kerülnek terítékre. Az, amit a szerző ezzel kapcsolatosan „szigorúbb” forráskezelésnek nevez, azt a klasszikus filológia forráskritikának nevezi. Ezt a párhuzamot szeretném interdiszciplináris lehetőségként hangsúlyozni. Az egész dolgozatra nézve fontosnak vélem a nyilvánosság négyrétegű szerkezetének felvázolását: a legális terjesztésű és archiválású dokumentumok és az illegális (szamizdat) nyilvánosság mellett (Petri Györgytől tudom, hogy ez ugyan a *második*, de egyáltalán nem *másodlagos* nyilvánosság volt) a szerző figyelme kiterjed arra, amit memoárnyilvánosságnak, továbbá amit a jegyzőkönyvek nyilvánosságának nevez. Ezzel függ össze a Philter-módszer”, amit a Theatron Műhely, Jákfalvi Magdolna mellett Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella dolgozott ki. Ennek a módszernek a figyelme a vizuális és auditív térbe helyezett előadásokra, illetve az előadások emlékezetére épül. „A Philterrel kidolgozott net-filológiai módszer lehetőséget ad, hogy filológiailag pontosítva rendszerezzük a fellelhető képi és szöveges színházi emlékeket, illetve kortárs horizontból láthassuk a magyar színházkultúra csúcsteljesítményeit.” (Az idézet Kiss Gabriellától származik.) A filterezés tárgya tehát a színházi előadás („a Philter az előadásokat definiálva, azokat a kutatás tárgyává emelve írhat színháztörténetet”), ennek lényeges eleme, hogy az esztétikai aktivitás mellett a „nyilvánosság eltérő csatornáihoz vezető utat is” a színházi előadás rekonstrukciójához kell kapcsolni.

Itt most egy rövid (alkalmasint konzervatív) irodalmi megjegyzést tennék. Ezzel a kérdéssel sokan találkoztak, de kevesen néztek utána filológiai igénnyel. Arról van szó, hogy a színházi előadás, a színész játéka nem rögzíthető: „Elmegy nevével az idő hajója, / És menni fog a végtelenen át” – ahogyan Petőfi írta. Persze tudom, hogy az irodalmi mű is csak az olvasó (olvasók) közreműködésével fejeződik be, ami a papíron van, az nem kész (higgyék el, Barthes-től Ecón át Jaussig mindent elolvastam), de mégiscsak van valami a papíron, ami a szerző kezétől származik. A színház esetében ilyen hagyományos értelemben nincs, illetve nem-lenni látszik. Nem létezik olyan jelrendszer, amely hiánytalanul rögzíthetné és változatlanul ismét előadhatóvá tenné az előadásokat. Lehet felhozni, hogy ma már képileg rögzíthetők ezek, de az, amire hivatkoznak, valójában egy film, amit a kamera talál nekem. Hiába van meg a fiókomban, teszem azt, Darvas Iván Popriscsin-alakítása két-három DVD-n

is, mégis inkább becsukom a szemem, és az emlékeimhez fordulok. Mintha ott lennék, s talán ott is vagyok. Miként egy „kristálynéző” a Pesti Színházban. És, ne feledjük ki a DVD mellől, hogy vannak szemléletes játékleírások: Petőfi szövege Egressy III. Richárd alakításáról, Déryné elbeszélése Benke József Galotti-produkciójáról, vagy Garrick nevezetes rögtönzéséről a zsebkendővel, erre Hont Ferenc hivatkozik. (Bárcsak sok ilyen beszámoló lenne.) Megjegyzem, ebből a szempontból a rendezői példányok igen tanulságosak, én például sokat tanultam Hevesi Sándor, Németh Antal és Both Béla szövegkönyveiből a *Bánk bán*ra vonatkozóan. Az ő esetükben ki tekinthető szerzőnek? Továbbra is Katona? Mert az ő szövegét mondják ugyan, de valójában egy meghúzott szövegváltozatot, amelyből egyébként fontos részek is kimaradnak, s a rendezői instrukciók felülírják a szerzői utasításokat. Ezt azért említem, mert Jákfalvi Magdolna most szembenézett ezzel a kérdéssel, és szerintem megfontolandó, sőt érvényes következtetésre jutott. Esettanulmányainak címében a rendező nevét helyezi a cím elé, az irodalmi szerző hagyományos helyére. A *Szörnyeteg* esetében (1966) például Major Tamást. És filológiai szempontból e ponton válik különösen fontossá a rendezői példány, illetve a sugópéldány szerepe. Ennek a megoldásnak a kulcsa a *színházi esemény* fogalma, amely egyszerre esztétikai és történeti: „a történetek háromdimenziós újrarájátszása újra és újra megidézi, és tudattalan, testemlékezeti szinten hagyományozza a múlt hangjait”, vagyis az előadás kilép esztétikai kereteiből és ideológiai-történeti hatásmechanizmusokon keresztül alakul. Ezt az átalakulást lehet rögzíteni. Ezt el lehet fogadni. Ám hogy ez valóban nagyobb mértékű rögzítést tesz lehetővé, mint az írott kultúrában hagyományozódott műveknél, az persze újabb kérdés, de az előbbihez képest mellékes. A disszertáció szerzője példás alaposítással tárja föl és elemzi a nyilvánosság különböző rétegeiből származó dokumentumokat: Kertész Imre 2000-beszélgetését (2002. 11.), Hont Ferenc kiadatlan naplóját, Petress Zsuzsa szintén publikálatlan levelét, levéltári és múzeumi archívumok anyagait, Major Tamás dobozainak filológiai értékű papírjaitól a rendezői példányokig, sőt az ügyelői naplókig. És nem feledkezik meg az olyan szépirodalmi feldolgozásokról sem, mint Benedek András *A torreádor* című műve. (1987), és megkeresi a kommunikatív emlékezet nyomait. Hadd áruljam el: a disszertációt olvasva nem győztem jegyzetelni, hogy drámatörténészként alkalomadtán később is hasznosíthassam Jákfalvi Magdolna széleskörű tudását.

Mielőtt a könyv fő részére, az alapító mesterekről szóló szakaszra rátérnék, megjegyzem, hogy a realizmus fogalmának, pláne szocialista változatának szétágazó szemléje hitelesen tükrözi az egykori fogalmi állapotokat, ami arra utal, hogy színházi értelemben – függetlenül attól, hogy mit minek neveztek – különböző nyelvek polifóniáját, olykor hangzavarát érzékelhetjük. Más volt Brecht (Majornál tapasztalható) ideologizált realizmus-fogalma, mint a Sztanyiszlavszkij ihlette lélektani realizmus színházi gyakorlata, ezektől különbözött az egykori klasszikusok, Hevesi Sándor és Németh Antal színházi hagyománya, s megint más volt az, amit szocialista realizmusnak neveztek, amiben a szocialista nem volt realista, a realizmus pedig nem volt szocialista. Nyelvi szempontból a vizsgált korszak sajátos lektusmező, amin a szerző megbízhatóan tájékozódik.

Az első alapító mester, akinek színháztörténeti fontosságát nem lehet kétségbe vonni, ám a mester szó jelmeze egy kicsit lötyög rajta: Gáspár Margit. Kezdjük azzal, hogy a könnyűzenei színpad kétezer évét áttekintő *A múzsa néveletlen gyermeke* című könyve (1963), amelyben mimus-elméletét ismerteti, bizony nem más, mint hatodfélszáz oldalas fecsegés. Ez kicsit kemény megfogalmazás, a disszertáció szerzője tapintatosabban fogalmaz, amikor „operett-történeti regénynek” nevezi a könyvet. Magvasabb Gáspár *Az operett* című broszúrája (a Népszava kiadásában), ebben a játéktípus meghatározó jellemzőinek a realizmust (!), a satirikus hajlamot és az optimizmust tekinti. A giccses polgári operettet szerinte vissza kell vezetni ezekhez az eredeti sajátosságokhoz, figyelembe véve (hát persze) a szovjet operettek tanulságait, amelyek egyébként, teszem hozzá, nem is operettek, hanem daljátékok.

Közülük a legjobb Scserbacsov *Dohányon vett kapitány* című műve, amelynek kisdiákként buzgó hódolója voltam. Oly annyira, hogy a *Grant kapitány gyermekei* című szovjet filmet sem Verne Gyuláért néztem meg háromszor, hanem a Cserkaszov által játszott Paganel Jakab dala miatt: „Kapitány, kapitány fő a jókedv...” A fejezet nagy pillanata (hogy színháziasan fejezzem ki magam) Honthy Hanna emlékezetes belépőjének – „Hát újra itt vagyok” – kiváló elemzése. És az egy, centrális szerepű primadonnára épített, az eredeti változathoz képest átformált szerkezet igen tanulságos bemutatása. A pesti előadások hatásmechanizmusát később érdemes lenne a vidéki színházak előadásaiban végigkövetni. Pécssett például Takács Margit és Szalma Lajos, valamint színpadi alakításaival később Kossuth-díjat kiérdemelt Szabó Samu közreműködésével, az említett pesti előadásokat idézte. Én egyébként Latabár Kálmántól tudtam meg, mit jelent a mára teljesen kiüresedett *sztár* szó. Pécssett a Király (akkor Kossuth Lajos) utca tölti be a korzó szerepét. Mindig járókelőktől szűfolt volt, akkor is, amikor a Pécsre érkezett Latabár Kálmán végigsétált rajta egyik kollégájába karolva, úgy, mint aki némi segítségre szorul, és csillogó monoklival a szemén. Finom, kissé fáradt úriember benyomását keltette. Először nem is őt láttam meg, hanem arra figyeltem fel, hogy a mindig zajongó tömeg hirtelen elhallgat, és némán két oldalra húzódik, sorfalat képezve a középén elhaladó színésznek. A Széchenyi tértől a százméternyire lévő Színházig mintegy három percig tartott Latabár átvonulása a színpaddá átlényegült utcán. Szinte földöntúli jelenség volt, nem az úri világot idéző monokli miatt, hanem mert arca tőle szokatlan komolyságot sugárzott: tudta, hogy nézik, de úgy tett, mintha erről nem is venne tudomást. Mert tisztában volt azzal, hogy szerepet játszik, Latabár szerepét, aki most mégis más, mint az operettekben, ő az igazi Latabár, most láthatjátok, nem szerepelek, miközben, persze, szerepet játszok. Csak nektek. És a járókelők tömegéből alakult közönség tudta ezt. Az áhítat néma csendjében lépkedett a színész, de amikor a Színházhoz ért és fellépett a bejárat előtti lépcsőre, kitört a taps, s közben az emberek egymásra néztek és azt mondogatták: „A Latabár.... A Latabár...”.

Most a dolgozatbeli sorrendet megtörve, a Hont Ferencet bemutató, az előzőhöz hasonlóan színvonalas fejezetről szólok, amelynek címében a „szintetikus realizmus” kifejezés szerepel. Ha fentebb Gáspár Margit operett könyvét megemlítettem, most azért hozom szóba Hontnak *Az eltűnt magyar színjáték* című könyvét (Officina kiadás), mert elméleti részében bevezeti a *színjátékegész* fogalmát, s ennek leágazásaként olyan, ma is használható kifejezéseket használ, mint játékcselekmény, cselekménypálya, játékmeder. A történeti részben plasztikusan megrajzolja a „táltos-színjátszó” figuráját, s felidézi a keleti gyökerű magyar táltos színjáték nyomait. Az eltűnt magyar színjátékok rekonstrukciója – a *Képes Krónika* Lehel-történetétől az *Ómagyar Mária-siralom* szövegén át a balladák ősi rétegéig – lényegében azt adja, amit később a Kardos Tibor–Dömötör Tekla-féle „Régi magyar drámai emlékek” nyújt, tehát visszamenőleg Hont koncepciójára nézve is érvényesek a Pirnát Antal nevezetes, bár nem mindenben helytálló kritikájában foglaltak. A népligeti *Duda Gyuri* 1942-es előadásában az avantgárd ihlete és a Sztanyiszlavszkij-féle technika inspirációja, ha közvetve is, de érvényesül. Az egyik legjobb esettanulmány is ezt a Hont–Major-féle előadást elemzi. Ennek szintetikus realizmusát a vásári komédia játékhagyománya ötvözi.

Gellért Endre színházának lélektani realizmusát Jákfalvi Magdolna szintén sokrétűen elemzi, ebből számomra a rendező munkájának két jellemzője különösen fontos, sőt felettebb aktuális. Az egyik a nyelvápoló törekvés, a tiszta magyar beszéd követelménye (ezzel kapcsolatosan a mássalhangzó-illeszkedés hangtani jelenségének megnevezésére a hasonulás terminust javaslom). A másik kiemelendő tényező: Gellért Endre rendezői példányainak forrásértéke, felhasználása a színházi filológiában. A *Galilei*-rendezéssel foglalkozó részhez megjegyzem, hogy ennek a drámának két szövege van: az egyik, ami kötetben megjelent, s ami az előadás alapját képezte, de a hagyatékból előkerült egy másik szöveg is, egy más

módon megírt negyedik felvonással. A Torricelli-jelenet kifejlése egészen más. Ebben az öreg tudós erkölcsi igazolást nyer, míg a másokban, amit olvastunk, s amit láttunk, éppen ellenkezőleg, az inkvizíciós vizsgálat során tanúsított megalkuvását lelki teherként kényszerül elkönyvelni. A *Galilei* tehát nyitott mű, s Gellért színészvezetése szerintem izgalmas sejtéseket tükröz ebben az irányban. Én egy olyan jövőbeli *Galilei*t képzelek el, amelynek során mindkét befejezést eljátsszák egymás után. Miért ne lehetne egy színházi előadás ily módon is nyitott. Mint tudjuk, maga Németh László is célzott erre a lehetőségre.

Major Tamás pragmatikus realizmusa (egy kivétellel nagyon találóak ezek a fejezetcímek) a játék négy elemének felvázolásával válik plasztikussá. A rögtönzés, a megfigyelés, a mozgás és a jelenlét rendjéből ez utóbbi gondolkodtat el. A színész jelenlétét ugyanis sokan testi megmutatkozásként értelmezik, holott a színész teste benső minőséget, pszichikumot, érzelmi hangoltságot sugároz szavak nélkül is, lélektől átítatott, spirituális mintázatú jelenség. Jákfalvi elemzéseiből is ezt olvasom ki, remélem, nem a félrenézés eseteként. Itt kerül szóba a *Karnyóné*, Gobbi Hilda nagy alakításával, amely egyik kritikust idézve: „reális helyzetekből indulva pátosszal teli helyzetté váltja a nevetségest”. Azóta sikerült rekonstruálni az 1799. szeptember 23-i csurgói ősbemutatót, az előadás megtalált kontextusával, feltárt dokumentumaival, ami utólag igazolja Gobbi (és Csokonai) szerepfelfogását. Hozzáteszem, hogy ebben az egykori előadásban Csokonai nemcsak a szöveg írójaként mutatkozott meg, de színészi szerepet is vállalt benne, sőt, az előadás képi világának, hatásmechanizmusának, vizuális és akusztikai terének alapos kidolgozójaként, valamint tudatos szereposztással és színészei gondos instruálásával az előadás rendezője is ő volt. Ezt drámatörténeti tényként hangsúlyozom.

Várkonyi Zoltán populáris realizmusának bemutatása zárja az alapító mesterek portrészorát. Ezt az alcímet a *populáris* jelző miatt némi kétkedéssel fogadtam, s szerintem a Várkonyi-féle színészképzésnek Jákfalvi által gondosan bemutatott pillérei – megfigyelés, történetmesélés, életkapcsolat, kellékhasználat, történetépítés, lényegfelismerés, komédiázás, beszédtechnika – így együtt túlmutatnak a populáris szó jelentéskörén. Várkonyi, IV. Henrik alakítója, intellektuális lény volt, a nemzeti műveltséget ápoló, Jókai-hős nevét viselő magyar polgár, akinek skálája Molnár Ferencről Dürrenmattig ívelt. *A két Bolyai* kritikusan megértő trendezőjeként is maradandót alkotott. Mindezt a dolgozat is kifejti, a jelzöt tehát Jákfalvi gondosan megrajzolt portréja felől kifogásolom.

A színházi emlékezet és az alapító mesterek után a dolgozat harmadik fejezet az egész koncepció igazolását szolgálja. Jákfalvi esettanulmányai – a Hont–Major-féle *Duda Gyuri*, Gellért Endre *Ványa bácsija* és Gaál Erzsébet *Temetése* – mesteri elemzések, ezek módszere alapját képezheti egy alapos, mértékadó színháztörténet bázis kialakításának. A kulturális kontextus feltárása, a dramaturgia bemutatása, a rendezés és a színészi játék elemzésének kiegészítése a látvány- és hangzásvilág felidézésével, valamint a színházi esemény hatástörténetével – ezek a szempontok a filológiától az interpretációig terjedő horizonton igazolják a korábbi fejezetek téziseit. És viszont. Jákfalvi Magdolna elemzései olyan színvonalasak, hogy kedvem lenne a Gábor Miklós-féle *Hamletről* olvasni tőle, és, majd, Pilinszky spirituális színházáról, továbbá az *Alakmosóról*. Talán már most is belefért volna a listába Székely János drámája, a *Caligula helytartója* (Bagó, Harag, Taub), illetve *A két Bolyai*. De ez csupán a lelkes olvasó mohóságának megnyilvánulása, nem kifogás.

A disszertáció – hadd mondjam így: a remélhetőleg megjelenő könyv – stílusa szerencsésen egyesíti a gondolati igényességet az olvashatóság követelményeivel. Érdekesen maivá teszi a szöveget néhány olyan beszédszerű kifejezés, mint például az „Adorno-boom”, a „sztárfilozófus”, vagy az „irányító potentát”. Csak az „Asztrov és Ványa tesztoszteron-mecse” kifejezést sokallottam meg, bár, elismerem, most, hogy ezt írom, azért nevetek magamban.

Összegezve az elmondottakat: Jákfalvi Magdolna tudományos eredményekben bővelkedő munkáját, amely a magyar színháztörténetet jelentős mértékben gazdagítja, vitára mindenben alkalmasnak ítélem, s annak eredményeként az akadémiai doktori cím elnyerésére teljes mértékben méltónak tartom.

Dr. Nagy Imre az MTA doktora