

kekési-kun.arpad_371_25

KÉKESI KUN ÁRPÁD

*„Világszínház Szolnokon”
Székely Gábor rendezései a Szigligeti Színházban*

Akadémiai doktori értekezés tézisei

2025

I. A kitűzött kutatási feladat rövid összefoglalása

Az MTA doktora cím elnyeréséért benyújtott értekezésem színháztörténeti monográfia. A magyar színház 1949 utáni négy évtizedével, kiemelten az 1970-es évekkel foglalkozik, az intézményes vidéki színjátszásra koncentrálna. Köztudott, hogy a magyar színháztörténet bő másfél évszázados, a 18. század végétől a 20. század közepéig terjedő (konkrétan 1790–1949 közötti) szakaszának monografikus feldolgozása már megtörtént, és három kötet több mint háromezer oldalán rendelkezésünkre áll. Jóllehet nemrégiben – részben a részvételemmel zajló Philther-kutatásnak köszönhetően – számos résztanulmány látott napvilágot az államszocialista korszak színházkultúrájáról, a *Magyar színháztörténet* köteteihez hasonlóan átfogó munka még nem készült róla. Értekezésem ezt nem tudja és nem is hivatott pótolni, azonban hozzá kíván járulni az egyik legkevésbé kutatott terület feltárásához.

Kutatásomat két felismerés motiválta: egyrészt fehér foltot képez színháztörténet-írásunkban a vidéki színházcsinálás, főleg annak a múlt század második felét érintő szakasza. Számos írás, könyv foglalkozik ugyan egyes városok egyes színházainak létrejöttével, produkcióival, alkotóival, sok az adatbázis, a repertórium és még több a képeskönyv, a tárgyat kritikákból, interjúkból kiragadott szemelvényeken keresztül láttató munka, ám elenyésző számban találunk olyat, amely lehetőleg minden szempontot körültekintően mérlegelő elemzésre vállalkozna, a földrajzi és időbeli behatároltságon túlra tekintve. Másrészt, az 1912-ben megnyílt, 1954-től önálló, letelepített társulattal rendelkező szolnoki Szigligeti Színház egyetlen korszakáról sem készült ez idáig nagyobb lélegzetű, tudományos igényű elemzés, amely a lokális keretek között zajló tevékenységet a hazai és a nemzetközi színházi folyamatok egészének szem előtt tartásával, több évtized és más periódusok távlatában vizsgálta volna.

Könyvem, ha szükségképpen részlegesen is, e kettős hiányt pótolja, amennyiben kilenc előadás tüzetes elemzésén keresztül, részletetekbe menően szól a szolnoki Szigligeti Színház 1970 és 1978 közötti nyolc évadjáról, elhelyezi azokat a színház történetének 1949 és 1989 közé eső négy évtizedében, miközben kitágítja a perspektívát az államszocializmus idején kialakult intézményes vidéki színház jelenségkörének egésze felé.

1966-ban a *Magyarország* című hetilap egész oldalas cikket közölt a Szigligeti Színházról, ahol említésre került az O'Neill *Boldogtalan hold* című színművéből készült magyarországi ősbemutató kapcsán az is, hogy főszereplőit az előkészületek miatt két hónapra mentesítette a színház minden egyéb elfoglaltságtól, hogy csak erre a munkára koncentrálhassanak. Győry Ilona, Horváth Sándor és Upor Péter a lapnak nyilatkozó rendező, Lovas Edit szerint reggeltől késő éjszakáig ennek a „lélektanilag rendkívül bonyolult drámának” rendelték alá az életüket, és a siker végül őket igazolta, ezt a televíziós közvetítés jóvoltából az egész ország láthatta.¹ Majd a rendező felteszi a kérdést: „hány ilyen produkció megy feledésbe vidéken csupán egyetlen esztendőben?”. E kérdés a rendszerváltás előtti vidéki színházi életet tekintve paradigmikus. A vidéki színházi lét feledésben van, jobbára egy-két kimagasló produkciónak van csak emlékezete, az sem igazán számottevő, másoknak alig, a színházcsinálás helyi körülményeinek pedig még annyira sem. Aki e korszakkal és e témával foglalkozik, annak számára hamar nyilvánvalóvá lesz, mennyi komoly művészi ambícióval készült színházi előadás tűnt el szinte szemvillanás alatt. Az 1967/1968-as évad egyik nagy szolnoki vállalkozása, a *Kurázs mama* fővároson kívüli első bemutatója például húsz előadást ért meg, kb. két és fél hétig futott. Az 1973-ban Székely Gábor rendezte *Gácsérfejet* sem játszották többet huszonnégyenél, és a premierje után hat héttel már nem volt műsoron. Joggal merül fel tehát a kérdés: miért foglalkozunk olyan jelenségekkel, amelyek olyannyira kiszolgáltatottjai a bomlasztó időnek, hogy néhány hétig bírnak csupán érzékelhető jelenléttel, s utána már csak sporadikus nyomok vezetnek feléjük? A választ előadáselemzési módszerem, a Philther utolsó,

¹ BÁNOS Tibor, „Szolnoki Abigale”, *Magyarország* 3, 7. sz. (1966): 21.

de annál lényegesebb szempontjának, a hatástörténetnek kellő súllyal történő figyelembevétele adhatja meg: egy-egy produkció, korántsem elszigetelten, a saját körén jóval túlnövő folyamatokat indíthat el vagy befolyásolhat, ily módon közvetlenül vagy közvetve színháztörténeti tendenciák kialakulásához járulhat hozzá. Könyvem célja, hogy jónéhány ilyen előadást, szolnoki kezdeményezést hívjon elő a feledésből és általuk, tágítva a vizsgálat fókuszát, feltárja az intézményes vidéki színházcsinálás diszpozitívumát az államosítás és a rendszerváltás között.

Mihályi Gábor 1984-ben megjelent könyve óta, amely a kaposvári Csiky Gergely Színház első nagy, 1968–1978 közé eső korszakát állítja középpontba – nem tudományos igényvel, inkább interjúkon, az alkotók meglátásain keresztül –, színháztörténet-írásunk evidenciaként kezeli, hogy van, mert létezett a „Kaposvár-jelenség”.² Közismert, hogy amikor Zsámbéki Gábort 1968-ban Kaposvárra helyezték rendezőként, akkor Székely Gábort Szolnokra, s mindketten tíz évvel később távoztak onnan, immár együtt, a Nemzeti Színházba, 1982-ben pedig az újonnan nyílt Katona József Színházba. Székely Szolnokon legalább olyan jelentős munkákkal ált előtt, mint kaposvári rendezőtársa(i), s nem kevésbé meghatározó színházi műhellyé formálta a Szigligetit, mint amilyen a Csiky Gergely Színház volt. Még sincs Szolnok-jelenség, pedig nagyon is létezett – ez könyvem egyik fő állítása, amelyet Székely Gábor rendezéseinek analízise kíván igazolni. Egyetlen vonatkozásban mutat komolyabb különbséget a hetvenes évek kaposvári és szolnoki színháza: a Szigligetiben nem jött létre olyan viszonylag egyenrangú művészi erőket felsorakoztató rendezőgárda, mint a somogyi megyeszékhelyen. Szolnokon mindig is az átlag fölötti színvonalat megcélzó, folyamatosan megbízható minőséget produkálni tudó rendezők hiánya jelentett gondot, és beteljesületlen maradt Berényi Gábor 1965-ben kifejtett azon óhaja, hogy „ebben az évadban olyan jó rendezői kollektívát szeretnénk kialakítani, amelyik az egységesebb, egyenletesebb rendezői munka biztosítója lehet”.³ Székely Gábor Szolnokra kerüléséig nem volt olyan rendezője a Szigligetinek, akinek alkotásai a legjobb hazai színházi előadások képzeletbeli országos találkozójáról egyetlen évben sem hiányozhattak volna. Székely mellett azonban nem állt huzamosabb ideig egyetlen olyan rendező sem, mint Zsámbéki mellett Ascher Tamás, Babarczy László vagy Szőke István. A fiatalabb generációból Valló Péternek volt ugyan egy-két meghatározóbb szolnoki munkája, de amint alkalmá nyílt rá, Valló a Vígszínházba távozott. Az idősebb generáció legtöbbit foglalkoztató iparosa, Horváth Jenő viszont leginkább a tisztas középzsert erősítette. Ha Székely tovább marad Szolnokon, az általa előbb vendégrendezésre, majd állásba hívott Paál István lehetett volna hozzá mérhető alkotó. Az egykori Major-tanítvány és az amatőr színházi kult-rendező színházi gondolkodásmódja, szerepvállalása, hivatástudata között sokkal több volt a hasonlóság, mint elsőre vélénk, ami pontosan kimutatható abban, hogyan alkották meg mindketten Molière alakját négy év eltéréssel: Székely *A versailles-i rögtönzés*, Paál az *Álszentek összeesküvése* színrevitelében. (Könyvem ezért egy Paál-Philthert is beilleszt a Székely-Philtherek mellé, hogy tovább árnyalja a hetvenes évek szolnoki színházában zajló törekvésekről alkotott képet.) Paál István azonban főleg 1978 után szabott munkáival határozott művészi irányt a Szigligeti Színháznak, 1980-tól főrendezőként is. Így 1971 lelegeje, a *Macskajáték* bemutatója és 1978 között leginkább Székely Gábor itt kibontott nyolc rendezése emelte az élvonalba a Szigligeti Színházat. Ezek szinte mindegyike „a mindenséget ölelő szándékkal született”,⁴ miközben kifejezetten szűkebb környezete aktuális társadalmi kérdéseire szolt hozzá, ha nem is feltétlenül direkt formában. Játéknyelvi mélységük, konzisztens gondolatiságuk, az előző rendezőgenerációk munkáitól elütő

² MIHÁLYI Gábor, *A Kaposvár-jelenség* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984).

³ – rideg –, „Mit vár a színház az új évadtól? Beszélgetés Berényi Gábor igazgatóval”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1965. szept. 2., 5.

⁴ MÉSZÁROS Tamás, „A körülmények hatalma. Beszélgetés Székely Gáborral”, *Színház* 9, 12. sz. (1976): 46–48., 47.

formaviláguk és etikai felelősségvállalásuk (ha áttételesen is, de a közélet bajaival való kérlelhetetlen szembesítés igénye) párba állította őket a Kaposváron és Ruszt József kecskeméti színházában látható egyes előadásokkal, miközben eltávolította őket minden fővárosi színház produkciójától. Székely Gábornak köszönhetően vált a Szigligeti is „az új magyar színház tanműhelyévé”, és még a kilencvenes évek végén sem volt kérdéses, hogy vidéken, az említett földrajzi háromszögben „született meg az, ami ma érték. Ennyi történt, se több, se kevesebb”.⁵

II. Elvégzett vizsgálatok leírása, a feldolgozás módszerei

Elméleti keretként a vidéki színház vizsgálata esetében a diszpozitívum fogalma, az előadáselemzések esetében a Philther-módszer szolgál, mintegy egymás kiegészítéseképpen. A szükséghelyzet, a stratégiai funkció, az anyagiság és a diszfunkció feltárásával operáló diszpozitívum-kutatás lehetőséget teremt a vidéki színház mint olyan megannyi idő- és térbeli módosulással, eltéréssel teli, az egyedi helyi tényezőktől és a materiális feltételektől nagyban befolyásolt, ezért generálisan és rendszerszerű rögzítettségében legfeljebb hipotetikusan és csak egy-egy fázisban megragadható működésének leírására. Az előadás színházkulturális kontextusát és hatástörténetét rendkívül komolyan vevő Philther pedig az egyszeri előadáseseeményt minden esetben bekapcsolja a múlt, a jelen és a jövő kontinuumába, azaz nem csak esztétikai egészként írja le, hanem előzményei, körülményei és utóélete összetett viszonyrendjében. Könyvem tudománytörténeti nívómát a fent említett hiányok betöltése mellett az adja, hogy elsőként használja a Philther nem csupán egy-egy színházi előadás, hanem egy periódus egyetlen elemző szemszögéből történő, monografikus feldolgozást eredményező rekonstrukciójára. Ily módon jelentősen hozzájárul a Bécsy Tamás-, Gajdó Tamás-, Kerényi Ferenc-, Székely György-féle *Magyar színháztörténet* három kötete által lefedett három nagy korszak (1790–1873, 1873–1920, 1920–1949) után lehatárolható, sok tekintetben azonban mindmáig nyitott éra színházkulturájának feltérképezéséhez.

A diszpozitívum-elemzés esetében abból a Foucault-féle, jólesően delphoi meghatározásból indulok ki, miszerint a diszpozitívum kimondott és kimondatlan dolgok heterogén halmazát foglalja magában, többek között „diskurzusokat, intézményeket, építészeti elrendezéseket, szabályozásokat, törvényeket, adminisztratív intézkedéseket, tudományos kijelentéseket, filozófiai felvetéseket, erkölcsöt és emberszeretetet” – ezek hálózatát hozva létre.⁶ Foucault szerint kutatásaink tárgyát e dolgok viszonyrendszere, pontosabban annak természete képezheti, a pozíciók és funkciók módosulásainak szem előtt tartásával. A kutatásban rejlő kihívás ebből következőleg éppen az, tehetjük hozzá, hogy rendszerszinten igyekszünk elgondolni olyasmit, ami valamelyest rendszerszerű működésben van, ugyanakkor folyamatos változásban is, ezért legfeljebb hipotetikusan rögzíthető. Egy diszpozitívum nem alkot sem kifelé, sem befelé irányulóan zárt rendszert: egyrészt más diszpozitívumokkal szoros összefüggésben szerveződik, másrészt olyan „összemérhetetlen” elemeket tartalmaz, amelyek mindinkább szétfeszítik és a leváltásához járulnak hozzá. Ezért a vizsgálatok különös figyelmet érdemel a kontingencia, hiszen épp az esetleges, az előre nem látott, a kiküszöbölhetetlen hatása miatt nem beszélhetünk homogén egészeiről, legfeljebb dolgok speciális „együttállásáról”.⁷

Mindeddig feltűnően kevés tanulmány vállalkozott ilyen konstellációk leírására, annak metodológiai körvonalazására, így a diszpozitívumról szóló írások többsége a fogalom történetét, főként Deleuze és Agamben munkáiban való árnyalását, az egyes művészeti és

⁵ KOLTAI Tamás, „Egy korszerűtlen maximalista”, *168 óra* 13, 38. sz. (2001): 39–41., 39.

⁶ Hubert L. DREYFUS et Paul RABINOW, *Michel Foucault: Un parcours philosophique* (Paris: Gallimard, 1984), 178.

⁷ Vö. KRICSFALUSI Beatrix, „Apparátus/Diszpozitívum”, in *Média- és kultúratudomány*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix et al., 231–237 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018), 236.

tudományágakban való előfordulásait tekinti át, vagy gondolja tovább elméletileg. Ám a fogalom, minden árnyaltsága és rétegzettségére ellenére továbbra is lazán körülhatárolt, és tág teret hagy az elemzési lehetőségeknek, amelyeknek néhány kiszögellési pont között kell meghúzniuk az elemzett jelenségek és az elemzés révén posztulált diszpozitívum határait. E pontok számbavétele és az 1949 utáni intézményes vidéki színházcsinálás, illetve a tájolás esetében való feltérképezése céljából a diszpozitívum fogalmát értekezésem kifejezetten instrumentálisan kezeli.

Foucault szerint a diszpozitívum elsődlegesen stratégiai természetű, tekintve, hogy válaszként szolgál egy adott történelmi pillanatban kialakult *szükséghelyzetre*. Szemben az apparátussal, amely eszközök és berendezések készletét fedi le, a diszpozitívum ezek dinamikus elrendez(öd)ését célozza.⁸ A diszpozitívum tehát azért bír domináns *stratégiai funkcióval*, mert a dolgok azon rendjét szabályozza, amely meghatározott időben kiépül egy másik (társadalmi vagy kulturális) rendben felmerült probléma megoldásaképpen.⁹ Mindebből a diszpozitívum absztrakt volta következne, ám a láthatóságot hangsúlyozó Deleuze-t követve¹⁰ ki kell emelnünk a diszpozitívum adott keretek között, konkrét *anyagiságában* történő megmutatkozását. A fogalom által jelölt elrendez(öd)és tehát nem csupán stratégiai, hanem technikai karakterrel is bír,¹¹ s miközben az előbbi a diszkurzus és az episztemé, az utóbbi pedig az apparátus fogalmi felé húz, a diszpozitívum stratégia és technika koordinációját valósítja meg.¹² Működésének idejét az szabja meg, hogy meddig képes válaszként szolgálni arra a problémára, amelynek megoldására létrejött, s ha a probléma (azaz a szükséghelyzet) megszűnik, vagy megváltoznak a társadalmi–kulturális körülmények, a diszpozitívum is változik vagy diszfunkcionálissá válik.¹³ A *diszfunkció* tehát a változás tüneteként is felfogható, amelyet összefüggésbe hozhatunk egy szélesebb körű változással.¹⁴ Ugyanakkor a diszpozitívum által felölelt dolgok „összemérhetetlensége”, a stratégiailag vektorizált és materializálódott elemek köréből kiszoruló összetevők is növelhetik a diszfunkciót, miközben a viszonyrendszert szétfeszítő törésvonalakat elmélyítve a kreatív megnyílás és módosulás felé mutatnak. Elvégre, ha nem így lenne, „a diszpozitívum, mint Agamben hangsúlyozza, egyenlő lenne a puszta erőszaktétellel”.¹⁵

A színházra diszpozitívumként tekinteni tehát annyit tesz, mint nem pusztán esztétikai képződményként közelíteni hozzá, hanem kulturális gyakorlatként, arra a belső dinamikára irányuló figyelemmel, amely összekapcsolja e gyakorlat aspektusait, s „miközben tudatossá teszi bennünk gépezetének működését, reflektálja is a hatalom és ellenállás konfigurációit” a nyilvánosság szférájában.¹⁶ Ez oly módon egészíti ki a színháztörténet-írást, hogy az azt meghatározó kontextusokból indul ki: abból a Foucault által leírt „heterogén együttesből”,

⁸ Vö. Jeffrey BUSSOLINI, „What is a Dispositive?”, *Foucault Studies*, No. 10. (2010): 85–107, 96, <https://doi.org/10.22439/fs.v0i10.3120>.

⁹ Gerald SIEGMUND und Lorenz AGGERMANN, „Von der Aufführung zum Dispositiv”, in *Methoden der Theaterwissenschaft*, Hg. Christopher BALME und Berenika SZYMANSKI-DÜLL, 131–152 (Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2020), 133.

¹⁰ Vö. Gilles DELEUZE, „Qu'est-ce qu'un dispositif?”, in *Deux régimes de fous: Textes et entretiens, 1975–1995* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2003), 317.

¹¹ BUSSOLINI, „What is a Dispositive?”, 86.

¹² Vö. Freddie ROCKEM, „»The very cunning of the scene«: notes towards a common dispositive for theatre and philosophy”, *Revista Brasileira Estudos da Presença* 10, No. 1. (2020): 1–20, 7, <https://doi.org/10.1590/2237-266092434>.

¹³ SIEGMUND – AGGERMANN, „Von der Aufführung...”, 145.

¹⁴ Uo., 142.

¹⁵ Uo., 140.

¹⁶ ROCKEM, „»The very cunning of the scene«”, 6.

„amely a színházat diszpozitívumként veszi körül”.¹⁷ Az elmúlt fél évszázadban nagy karriert befutott fogalom instrumentális felhasználása pedig olyan leírás megalkotásával kecsegtet, amely a színház „intézményi beágyazottságának és munkamódszereinek, az alkotás és befogadás viszonyainak, a társadalmi diskurzusnak és anyagi–technikai praktikáinak minden dimenziójában készült”, s a diszfunkció mozzanatait, „amelyek a materializálódás keretei között nyilvánulnak meg, azon ritka pillanatokként [fogja fel], amelyekben egy diszpozitívum érzékileg megtapasztalhatóvá lesz.”¹⁸

A színháztudományi diszpozitívum-kutatásnak ebből a Siegmund–Aggermann-féle felfogásából kiindulva, amely jól konkretizálja kérdésfeltevésém, vizsgálati módomban lehetséges irányait, értekezésemben az államosítás utáni intézményes vidéki színház diszpozitívumát vizsgálom (az államszocialista színházén belül), annak elválaszthatatlan részeként kezelve a tájolás diszpozitívumát: a tájéltadások létrehozásának és lebonyolításának feltételrendszerét és folyamatát, tehát nem-szubjektív, történelmileg formált viszonyait. Könyvem szűkebb tárgyát szem előtt tartva, esettanulmány jelleggel, a szolnoki Szigligeti Színház dokumentumaira fókuszálva tárom fel, hogy milyen céllal, miként és milyen formákat öltve zajlott a tájolás, mi hívta életre, milyen anomáliákkal járt, milyen változásokon ment keresztül, s hogyan lett mindinkább anakronisztikus jelenséggé.

Könyvem negyedik fejezete Székely Gábor nyolc és Paál István egy rendezését a Philther előadáselemzési protokollja szerint vizsgálja.¹⁹ A Philther a színháztörténet-írás módszertana, amely az elmúlt nyolcvan év magyar színháztörténetének feldolgozását elindító projekt keretében került kialakításra 2010–2014 között Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella által. (Maga a szó a *philology* és a *theatre* szavak egyedi összetételéből jön, s egyrészt kutatásaink tárgyára, másrészt a jellegére, alap- és alkalmazott kutatás voltára utal.)²⁰

Abból a ma már aligha megkérdőjelezett felismerésből kiindulva, hogy a színházi előadás a „színháztudomány tipikus és fő vizsgálati tárgya”,²¹ a Philther az elmúlt évtizedek kiemelkedő és hatástörténetileg is jelentős színházi előadásainak elemzésére koncentrálna a ránk maradt vizuális és textuális emlékek, bizonyos esetekben az egyéni emlékek (a kutató egykori saját tapasztalatainak) és az *Oral History* emlékeinek (mások, akár alkotók, akár befogadók tapasztalatainak) analízise révén. A Philther a kortárs magyar színház foucault-i értelemben vett genealógiáját, a jelent is látens és manifeszt módon formáló erőket történeti elemzések során keresztül tárja fel. Irányultságának megfelelően az elemzett előadást a rendező nevével, a produkció címével és a bemutató idejével nevezi meg – például Székely Gábor: *Athéni Timon*,

¹⁷ Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „A diszpozitívum és a kormányozhatatlan: Gondolatok bárminemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben”, ford. KISS Gabriella, *Theatron* 15, 1. sz. (2021): 142–159, 146, <https://doi.org/10.55502/the.2021.1.142>.

¹⁸ SIEGMUND und AGGERMANN, „Von der Aufführung...”, 135.

¹⁹ Az alfejezet gondolatmenete az alábbi tanulmányra támaszkodik: KÉKESI KUN Árpád, „A Philther mint historiográfiai modell”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32.

²⁰ A Philther mint módszertan hatékonyságát és a Philther mint projekt széleskörűségét és eredményességét a www.theatron.hu/ph honlapon túl az elmúlt tíz évben megjelent számos tanulmánykötet és monográfia többszáz elemzése igazolja. Lásd JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, szerk., *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elemzések* (Kolozsvár – Marosvásárhely: Eikon – UArtPress, 2019); ÁRPÁD KÉKESI KUN, *Ambiguous Topicality. A Philther of State-Socialist Hungarian Theatre* (Paris – Budapest, Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary – Éditions L’Harmattan, 2021); JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, szerk., *Szocoper. Az operett újjáépítése 1949 és 1956 között* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa – Theatron Műhely Alapítvány, 2021); JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, szerk., *Nemzeti színháztörténet 1948–1996. Előadásrekonstrukciók* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2022); BOROS Kinga, JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, szerk., *Nagyváradi magyar színháztörténet 1950–1990. Philther-elemzések* (Kolozsvár – Marosvásárhely: Erdélyi Múzeum-Egyesület – UArtPress, 2022); MÁRIA ALBERT, Kinga BOROS, Magdolna JÁKFALVI, Árpád KÉKESI KUN, szerk., *Analyze Philther asupra teatrului maghiar din România* (Târgu Mureș – Cluj-Napoca: Editura UArtPress – Presa Universitară Clujeană, 2024).

²¹ Hans-Thies LEHMANN, „Az előadás: elemzésének problémái”, ford. KISS Gabriella, *Theatron* 2, 1. sz. (1999–2000): 46–60., 48.

1976 – s az elemzést hat egység mentén folytatja le. Érinti (1) a színházkulturális kontextus, ezen belül az előadás jelentőségének, az elemzésre való kiválasztás okának, (2) a szöveg- és előadásdramaturgia, (3) a rendezés, (4) a színészi játék, (5) a látvány és hangzás, továbbá (6) a recepció- és hatástörténet kérdéskörét. E blokkok szisztematikus vizsgálatát nyújtják egy-egy színházi előadásnak mint eseménynek, mint esztétikai képződménynek, s mint művészi törekvések, életművek, társadalmi és politikai folyamatok stb. részének. Több utalást tesznek más előadásokra is, így minden elemzés egyre szélesedő perspektívát nyit a színháztörténet egy-egy szeletére, egymáshoz kapcsolódó események hálóját terítve az olvasó elé. E háló pedig megmutatja az elmúlt század második felének főbb színházi csapásait, megközelítésük kulcspontjait, hívószavait is.

A Philther-kutatások logikája követi a színháztörténet-írás legutóbbi változásait, gondolati mátrixa pedig a megváltozott elvárások mentén szerveződő tudás kialakítását célozza. Nem szövi egy nagy történetet a tárgyalt színházi törekvéseket, hiszen azok mögött a valóságról, a művészetről és a színházról alkotott, olykor radikálisan eltérő felfogások állnak. A Philther mikrotörténeteket hoz létre minden egyes előadás-rekonstrukcióval, és nem az általánosnak tetsző jellegzetességek kimutatásában érdekelt, mint inkább a jel- és jelentésképzés egyedi folyamatainak, specifikus eseteinek leírásában.

A Philther az előadaselemzés mára szinte protokollszerűvé lett, nem a drámából kiinduló rendjére, a performansz és a performativitás elméleteire, a kultúra- és a médiatudomány meglátásaira támaszkodik leginkább. Lényegesnek tekinti egyrészt a szemléletességet, hogy az olvasás során történő *észlelés* számára érzékletessé tegye a vizsgált előadásnak az elemzés szempontjából fontos momentumait, másrészt a *színházértés* gyakorlatára történő ráhatást. Elemzési módja a közelmúlt és a jelen előadásainak megközelítéséhez is jól alkalmazható mintaként kíván szolgálni. A Philther nem tényként kezelt dokumentumokat sorakoztat fel, hanem értelmezést kínál, kontextusba helyezve és megbízhatóságuk alapján értékelve a szöveges és képi emlékeket. Nem pusztán arról van szó, hogy bizonyos dokumentumokat teljesen, másokat kevésbé megbízhatónak vagy épp megbízhatatlannak minősít, sokkal inkább a szelekció és interpretáció analíziséről. Annak vizsgálatáról, hogy a ránk maradt emlékekben mire irányul a figyelem (mit rögzítenek és miért), illetve milyen módja nyilvánul meg bennük a színház felfogásának. A rekonstrukció pozitivista formájához képest ezt tekinthetjük a leglényegesebb különbségnek: az előadásról fennmaradt emlékek reflexióját a korántsem semlegesnek tekintett médiumaikban hordozott elvárások, (nem feltétlenül negatívan értett) előítéletek és értékrendek szempontjából.

A pozitivista színháztörténet-írás évszázados gyakorlata az objektivitás eszménye jegyében elszakította a vizsgált múltat a színikritika terepének tekintett jelentől. Az időbeliség és történetiség szoros összefüggéseire rámutató múlt századi filozófia²² megállapításait komolyan vevő színháztudományi diskurzus azonban a jelen színházát is igyekszik a történetiségbe emelni, szem előtt tartva, hogy az alkotás és befogadás kortárs módozatai nem függetlenek a színházi tradícióktól, sőt számos esetben sajátos intertextuális kapcsolatban állnak velük. Múlt és jelen elválasztottságának illúzióját Marvin Carlson a „kísértés” (haunting) jelenségének körülírása révén foszlatja szét, arra világítva rá, hogy (a tértől a nyelven át a testekig) a színház minden elemében ott kísért jó néhány korábbi performatív megnyilvánulás emléke, tehát a kísértés az alkotás és a befogadás folyamatát egyaránt meghatározza.²³ A Philther ezért a kortárs színház felől indul el, s azt teszi láthatóvá, miként nyúlnak a mába az elmúlt évtizedek színházi történései, amelyeknek nyomain visszafelé haladva konkrét és kevésbé konkrét utak és elágazások sokasága mutatható ki. Ezért képezi a Philther elválaszthatatlan részét a recepció- és hatástörténet elemzése is, túllépve a pozitívizmus leszűkített hatás-fogalmán azon gadameri

²² Vö. Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály et al. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1989), 600–643.

²³ Vö. Marvin CARLSON, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001), 15.

felismerés felé, hogy a hatástörténet (teljesen soha meg nem ismerhető) hatása minden megértésben érvényesül, akár tudatosítjuk, akár nem – megértésről pedig ez esetben nyilván nem csupán a színházi előadás befogadása kapcsán lehet szó.²⁴

A Philther tehát a kulturális emlékezet különböző médiumain keresztül ránk maradt dokumentumok meghatározott rendben történő „összeírását” célozza. Előadás-rekonstrukciói a dokumentumoknak az ideológiakritikához közelálló, reflektált analízisét hajtják végre, nem feledve, hogy bármennyi dokumentum áll is rendelkezésünkre, a múlt és a jelen előadásainak rekonstrukciója kizárólag olyan szellemi konstrukción keresztül lehetséges, amelyet a kutató alkot meg. A Philther ezért vállaltan az újrendezés értelmében vett elemzéseket nyújt, nem leplezve, hogy ami rekonstruálható, az nem maga az előadás, hanem annak a felsorakoztatott emlékek révén a kutató fejében összeálló „egésze”.

III. Új tudományos eredmények tételes összefoglalása

Könyvem kiindulópontja az a radikálisan új helyzet, amelyet a kultúra szovjetizálásának részeként a színházak államosítása teremtett az 1949-es politikai fordulatot követően. Az államszocialista színház diszpozitívuma, amely a Rákosi-korszakban egyértelműen a polgári színház diszpozitívumának leváltására tört, a Népgazdasági Tanács 101/6/1949. sz. határozatával jött létre, amely az addigi 25 vidéki társulat helyett egy bányász- és egy operastaggione mellett mindössze hat kerületi szintársulatot nevezett meg: a győri, pécsi, szegedi, debreceni és miskolci mellett szolnoki–kecskeméti székhellyel,²⁵ s ez a rendelet hívta életre a tájolás diszpozitívumát is.

Tézisem szerint az államszocialista színház diszpozitívumán belül önálló formációt alkot a vidéki színház. (Ez utóbbi fogalmát könyvem szűk értelemben használja, s kizárólag az állami fenntartású, társulattal és állandó játszóhellyel rendelkező intézményekre vonatkoztatja, eltekintve a vidéki színjátszás más, néhol nem kevésbé jelentős amatőr formáitól.) Egy megyeszékhelyi intézmény teljesen eltérő működési renddel bírt, mint egy fővárosi, kezdve a bemutatók számától és az évadterv összeállításától, a próba- és műsorrenden át a játékmódig, s megkülönböztette őket a közönség és a színészek összetétele is. A vidéki színház diszpozitívumát három tényező határozta meg különösképpen: a közönség, a műsorpolitika és a humán erőforrások.

Szemben a budapesti színházakkal, amelyeknek a közönségszerkezet átalakítására Révai József minisztersége idején tett törekvések ellenére sok évtizedes múltra visszatekintően viszonylag homogén törzsközönsége volt, vagy alakult ki, a vidéki színházaknak igencsak eltérő érdeklődésű, ízlésű, sőt társadalmi hovatartozású nézők ellátását kellett felvállalniuk. A szocialista kultúrpar kiépítésének lendülete szándékosan figyelmen kívül hagyta az ízlés és az érdeklődés különbözőségét, ezért „a vidéki színházat az államosítás évében úgy szervezték meg, hogy mindegyik egy kicsit Nemzeti Színház legyen. A közönség pedig minden vidéki színházat egy kicsit József Attila Színházzá szervezett át. Mindent játszóvá.”²⁶ A vidéki színház diszpozitívumának alakulástörténete szempontjából roppant lényeges az a módosulás, amelyet az ezúttal lábával szavazó közönség igényeire adott reakcióként az erős ideológiai és szakpolitikai kötelmekből való, meglehetősen gyors eloldódás okozott. S miközben kezdettől fogva világos volt, hogy a megyeszékhelyi színházcsinálás egyszerre igényli prózai és zenés, kommersz és művészszínházi feladat ellátását, szünni nem akaró viták tárgya lett ezek aránya.

²⁴ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984), 214.

²⁵ DANCS Istvánné, szerk., *A Vallás-és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai, 1946–1949* (Budapest: OSZMI, 1990), 1. k. 21.

²⁶ MÁTÉ Lajos, „Vidéki színház – vidéki szemmel”, *Kiskunság* II/1, 1–2. sz. (1968): 73–79., 74.

A szocialista színházszerzés már közvetlenül az államosítás után bérletek árusításával próbálta biztosítani a kellő nézőszámot, a nagy ugrás azonban csak egy évtizeddel később következett be, amikor Szolnokon a bérletvásárlási hajlandóság növelése érdekében új rendszert vezettek be: az addigi szelvénybérleteket fix napra és helyre szóló bérletekkel egészítették ki, nyolc bérleti napot jelölve ki minden produkció számára. Ennek eredményeképpen a bérletesek száma mindjárt a tízszeresére ugrott, majd a nyolcvanas évek végéig folyamatosan emelkedett. Ám a magas bérletszám csak papíron biztosított stabil közönséget, és a hátulütőjével való szembenézés épp akkor vált elodázhatalanná, amikor a legjobb eredményeket hozta. A hetvenes évek közepén bukott ki, hogy X számú bérlet nem jelent X számú nézőt, mert a vállalatok által megvásárolt bérletek egy része a fiókban marad, és a dolgozók nem mennek el az előadásokra. Ezért történhetett meg, hogy a közönségszerzés ugyan telt házat jelzett, a nézőtér fele-harmada mégis esténként üresen tátongott.²⁷ Noha a bérletrendszer azzal kecsegtetett, hogy egy megyeszékhelyi színháznak is kialakítható a törzsközönsége, jobbára a „statisztikai nézők” számát növelte, akiknek az államosítás után negyedszázaddal sem tudott belső igényévé válni a színházba járás. Így az erőszakolt bérletezés és az általa aktivált kiszámíthatatlansági tényező egyre inkább diszfunkcióként bomlasztotta az intézményes vidéki színház diszpozitívumát.

A speciális közönségszerkesztés műsorpolitikai következményekkel járt, hiszen a nézők roppant vegyes összetétele miatt a vidéki színházak olyan műsort kínáltak, amely egyszerre igyekezett kielégíteni igencsak különböző igényeket. Ez két évtizeden keresztül gyakorlatilag kettévágta a repertoárt, amely egyaránt magában foglalt zenés, illetve prózai bemutatókat, és a kényszerű gyakorlat a zenés műfajt egyértelműen a közönség szolgálatába állította, azzal elégítve ki a szórakoztatás szükségletét, a prózai műsorral pedig „az összes művészi és kultúrpolitikai célok szolgálatára” kívánt lenni, vagyis a minisztérium és a tanács igényeit éppúgy próbálta kielégíteni, mint egyes színészek, rendezők művészi ambícióit, valamint az igényes nézők elvárásait.²⁸ A nézőtábor, illetve a vélt és valós igények heterogenitásához igazított műsor „óhatatlanul művészi egyenlenségekhez, kultúrpolitikai megalkuvásokhoz vezet[ett]”,²⁹ s a vidéki színház egyik bemutatójával sokszorosan rontotta azt az ízlésigényt, amelyet a másikkal kiművelni igyekezett. A bemutatók kétpólusúsága már az Állami Szigligeti Színház első néhány évadbéli műsorában kiugrik, jóllehet ekkor még igyekeztek a szórakoztató funkciót nem a tudatformáló funkciótól elválasztva érvényre juttatni.

A „népnevelés” és a politikai célzatossággal egyre kevésbé terhelt szórakoztatás közötti ingadozást az is nagyban befolyásolta, hogy csekély volt a választék az állampárt által forszírozott ideológiai eszmélést segítő (nemhogy színpadképes, akármilyen) színdarabokból. Ilyenek az 1950-es évek elején tűntek fel nagyobb számban, később alaposan meggritkultak, a helyüket pedig elfoglalták a kortárs magyar létezését némileg összetettebben láttató, nem ritkán problematizáló, a sematizmustól egyre távolabb kerülő színművek. Számos próbálkozás bizonyítja, hogy a vidéki színházak törekedtek a saját közegükből és a saját közegüknek alkotni, ám ez sok esetben nehézségekbe ütközött. Ennek ellenére a kortárs magyar dráma ügye erőteljesen összekapcsolódott a vidéki színházak, köztük a Berényi Gábor és Székely Gábor vezette szolnoki színház eredeti bemutatók iránti ambícióival.

Az 1951/1952-es műsor egyik bemutatója, *A csikós* különösen jól példázza, hogy a Szigligeti Színház már kezdetben sem csak az előírta és a máshol már beváltra kívánt hagyatkozni, hanem új útra merészkedve önálló kezdeményezéssel élt, még ha ezt az intézményi felügyeletet ellátó Népművelési Minisztérium mellett a szakmai felügyelet biztosítását magához ragadó Színház- és Filmművészeti Szövetség tévútnak minősített is. Ennek ellenére a színház nem adta

²⁷ Vö. TISZAI Lajos, „A közönség nyomában. Tízezer bérlő nem tízezer néző”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. nov. 30., 5.

²⁸ MÁTÉ, „Vidéki színház...”, 75.

²⁹ Uo., 76.

fel az egyediségre és az eredetiségre való törekvését: a következő (1952/1953-as) évad végén magyarországi bemutatóként vitte színre Peter Karvas *Mi történt a mi utcánkban?* című vígjátékát, amely szintén éles bírálatot kapott a szakmai irányítás felelőseitől. Később a világszínházi trendeket, az Európa-szerte működő színházi műhelyeket ismerő Berényi Gábort is foglalkoztatta a kísérletezés, még ha annak lehetősége (például egy stúdiószínház létrehozása) a hatvanas években irreálisnak bizonyult is egy kis vidéki intézményben. Ezért leginkább abban nyilvánult meg, hogy Berényi rendre műsorra vett olyan darabokat, amelyek rendkívüli erőkoncentrációt igényeltek egy vidéki színház részéről. Ezek kiemelkedése a műsorból érthetővé teszi, miért szolt szolnoki működésének tizedik évfordulóján Berényi rendezői hitvallásként a kockázatvállalás szükségességéről,³⁰ ami jórészt neki köszönhetően mutatkozhatott meg immár sokkal nagyobb mértékben a következő két évtized szolnoki bemutatóinak egész sorában.

Ugyanakkor Berényi Gábor direktorságát végigkísérték azok a műsorpolitikai változások, amelyeket a nagyon is kiszámítható kultúrpolitikai elvárások mellett az egyre szaporodó kontingens tényezőkre adott reakciókként értelmezhetünk. Az intézményes vidéki színház anomáliái az államosítás után mintegy húsz évvel ütköztek ki leplezhetetlen bizonyossággal, így az 1960-as évek végén váltak szakmai közbeszéd tárgyává a diszpozitívum diszfunkciói. A szakmai–művészi eredmények kiemelése mellett a sajtó nem fedte el azokat a döbbenetes erőfeszítéseket sem, amelyek árán a vidéki színházak kiemelkedő teljesítményei születtek, azaz rávilágított az emelkedő színvonal és a bázisul szolgáló kedvezőtlen feltételek közötti ellentmondásra. Többek között a roppant magas bemutató- és előadászámra, a színészlétszám és az anyagi megbecsülés elégtelenségére, a szegényes szociális helyzetre, a megerőltető tájelőadásokra, az apparátus leromlottságára, minimális műszaki adottságaira és a rossz munkakörülményekre. Lényegében arra, hogy a megyeszékhelyi színházak műszaki, anyagi és személyi erőforrásai nem bővültek arányosan a változatlan színházpolitikai elvárások mellett jelentősen megnövekedett művészi követelményekkel és teljesítménnyel.

Ráadásul a Művelődésügyi Minisztériumnak szembesülnie kellett a kultúrafogyasztók, azon belül a színháznézők számának alakulását érintő komoly problémával is, amely csak megerősítette a diszfunkcionalitás ordító tényét, s ennek kiküszöbölését célozta a vidéki színházak hálózati rendszerének (alternatív kifejezéssel: körzetesítésének) terve, amelyet összekapcsoltak az 1968. január 1-én bevezetett új gazdasági mechanizmussal. A hálózati rendszer azonban nem változtatott alapvetően a színházi struktúrán, csak kisebb módosításokat eszközölt rajta, és a rendszerváltásig, sőt bizonyos aspektusaiban azon túl is fenntartotta azt. A terv befulladása is azt mutatja, hogy a stratégiai funkció betöltésére a vidéki színház diszpozitívumában kialakított keretek és feltételek kezdettől fogva a diszfunkcionalitás felé mozdították, és végül abban is tartották a megyeszékhelyi intézmények működését. A vidéki színház és a tájolás diszpozitívumainak anyagi/technikai aspektusa szintén nem választható el a diszfunkciótól, hiszen a materiális körülmények kezdettől fogva gátló tényezőkként jelentkeztek és defektusként határozták meg az említett diszpozitívumokat, kiküszöbölésük pedig évtizedek alatt sem tudott megvalósulni.

Székely Gábor e végül kudarcos színházi reformtörekvés elindításának idején került a Szigligeti Színházba, ahová munkáinak közel fele kötődik: a pályája során készített 35 magyarországi rendezéséből 16 került színre Szolnokon, ahol az 1968-tól beosztott rendező, 1971-től főrendező, majd 1973-tól 1978-ig igazgató olyan munkamódszert és alaposágot honosított meg, amely jóformán ismeretlen volt a vidéki színjátszás teljességgel üzemszerű, a bemutatókényszernek és a tájszámok teljesítésének kiszolgáltató működésében. Noha Székely első munkáitól kezdve komoly szakmai elismerést vívott ki magának, az 1976-os *Athéni Timon*-rendezése emelte a legjobb magyarországi rendezők közé. Az előadás nem aktualizált, mégis

³⁰ V.J., „Egy évtized után. Évadvégi beszélgetés Berényi Gáborral, a Szigligeti Színház igazgató-főrendezőjével”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1969. júl. 13., 7.

„szenvédélyes közéleti színházat” fedezett fel benne a kritika.³¹ Ez pedig Székely majd’ minden akkori rendezéséről elmondható, hiszen egyaránt a társadalmi érzékenység modellhelyzeteiként kezelték a klasszikus drámák viszonyrendjét éppúgy, mint a kortárs színművek helyzeteit. Az *Athéni Timon* például már az elején igencsak közeli (a protekcióra, az előnyszerzésre vonatkozó, leginkább negatív) tapasztalatként tette átélhetővé a Shakespeare-darab történéseit. A törleszkedés és elfordulás mechanizmusa óhatatlanul politikai felhangokkal telítődött, és a Kádár-rendszer sokat emlegetett kötelező optimizmusával szemben mély pesszimizmusnak nyitott utat. Amikor az előadás nyilvánvalóvá tette, hogy „az önérdék fölülkerekedik a közösség érdekén, a felelősök pedig nem vállalják a felelősséget”,³² valójában a szocializmus eszméjének ürességét, a közösség jobbításának, egy ideális társadalom kialakításának pusztán szavakban létező voltát leplezte le. Székely rendezése a Kádár-rendszer marxista eszmeiségének alapjait vitatta el, amikor negatív választ adott a *Timon* azon alapkérdésre, hogy „meg lehet-e váltani az emberiséget”,³³ ugyanakkor épp e ponton valami sokkal mélyebbé is tágította a rendszerkritikát, az ember társadalmi létezésével szemben robbantva ki az undor egyéni forradalmát.

Jó darabig nem ez a közéletiség keltett feltűnést Székely munkáiban, hanem a kérlelhetetlen realizmus. A rendező ugyanis kezdettől fogva kiemelt figyelmet fordított a drámák egyes szöveghelyeit motiváló tényezők feltárására és azok maximális átéléssel történő közvetítésére. Ezért például a *Macskajáték* 1971-es ősbemutatójában az innovatív színpadi megoldások ellenére sem annyira a rendezői, mint inkább a szerzői színház jellegzetességeit regisztrálták a kritikusok. Amikor egyikük úgy fogalmazott, hogy „Székely Gábor rendezését nem dicsérhetjük jobban, mintha azt mondjuk: *megértette az író*”,³⁴ akkor (Derrida fogalmával) a „teológiai színpad”, a szerző-teremtő színházának zavartalan érvényesülését találta helyénvalónak az előadásban. Még hozzá olyannyira, hogy noha érezni vélte a rendező kezét a szolnoki *Macskajáték*on, leginkább mégis „Örkény-színháznak” vélte.³⁵

Székely következő szolnoki rendezése, a főrendezői ars poeticaként legendássá lett *Sirály* (1971) azonban felforgatta a szerző színházáról, pontosabban a csehovinak mondott színházról alkotott képet. A bárminemű nyílt maivá tételt kerülő, mégis a hetvenes évek nézőinek észlelés-élményére hangszerelt előadás köztudottan fordulatot hozott az évtizedes beidegződéseket hordozó Csehov-játszásba. A szolnoki *Sirály* már a felütésével: a hangulatteremtő drámakezdet elmaradásával, a kitartott pillanatnak, az atmoszféra rezegtetésének a hiányával is jelezte e fordulatot.³⁶ (Hangos kalapálással, a Trepljov színjátékához épülő színpad ácsolásával kezdődött ugyanis, amit jól láthatóan és hallhatóan a díszletmunkások végeztek.) A sztanyiszlavszkiji konvenciók helyét brechtiek foglalták el: a színpad a színpadon képét a színház a színházban tudata erősítette, és az ily módon zajló elidegenítést a tárgyilagos munkavilágítás is segítette. A Szigligeti Színházban tehát az első perctől kezdve „könyörtelen »illúziórombolás«” folyt egy „radikálisan »anticsehovi« rendezésben”,³⁷ s a szokott komótos tempót, eseménytelenséget felváltotta a zaklatottság, harsányság, nyersesség. A szereplőkben gyülemlő feszültség széles mozdulatokban, örökös mozgásban, indulatos szaladgálásban tört

³¹ PÁLYI András, „Színvallás a pénzről. Az *Athéni Timon* Szolnokon”, *Tükör* 13, 51. sz. (1976): 30.

³² KOLTAI Tamás, „Jelenetek önérdékről és felelősségről. Az *Athéni Timon* Szolnokon”, *Színház* 10, 3. sz. (1977): 1–4., 3.

³³ MÉSZÁROS Tamás, „Shakespeare-bemutató Szolnokon. *Athéni Timon*”, *Magyar Hírlap*, 1976. dec. 2., 6.

³⁴ LEHOTAY-HORVÁTH György, „Színházi levél. A szolnoki *Macskajáték*”, *Tükör* 8, 4. sz. (1971): 18. (Kiemelés az eredetiben.)

³⁵ PÁLYI András, „Színészek keresztútjában”, *Színház* 4, 6. sz. (1971): 27–31., 30. Innen a később nagy karriert befutott, Földes Anna könyvének (*Örkény-színház*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985) címébe emelt kifejezés.

³⁶ Vö. KOLTAI Tamás, „Szárnyaló és szárnyaszegett sirályok. A rendezői »szövegálati« három Csehov-előadásban”, *Nagyvilág* 17, 5. sz. (1972): 775–779., 776.

³⁷ MAJOROS József, „Vitében Csehov-színjátásunkról”, *Színház* 7, 9. sz. (1974): 27–31., 29. és 28.

ki: a rendezés szokatlanul gyors tempót diktált, az alig több mint kétórás játékidőben zajló impulzív történések pedig „a kortárs idegrendszer tapasztalataira” fordították le a Csehov-darabot.³⁸

Bő egy évvel később (1973 legelején), az immár igazgatói ars poeticaként kezelt Molière-kombó esetében a rendezés messze túlvitte *A versailles-i rögtönzést* a darabban rejlő lehetőségeken, a *Dandin György* ideotextualitását pedig a vígjáték korábbi hazai előadásaitól teljesen eltérően bontotta ki. Molière alakjában Szombathy Gyula egy mai színidirektor meggyőződéseinek adott hangot, színésztársai pedig azt a (szolnoki társulat által is megszervezett) mindennapos küzdelmet tárták a közönség elé, amelyet egy elvekben is megfogalmazható játékmód elérésének gyakorlati nehézségei jelentenek. Továbbá Székely rendezése egy csavart is beépített az esztétikai dimenzió határai között zajló, ártalmatlannak tetsző drámába, s Molière, a kényszerű védekezésből támadó, de voltaképp támadni is kénytelen művész drámabéli pozíciójából kiindulva mutatta fel esztétikum és politikum elválaszthatatlanságát. XIV. Lajos és Molière implicit darabbéli konfliktusát a szolnoki előadás explicitté tette, többek között az uralkodó megjelenítésével. A *Rögtönzés* végén ugyanis nemcsak a királyt képviselő, alkalmatlankodó márkü türelmetlenkedett immár (egyszemélyben egyesítve az összes fontoskodót), de megjelent a színen maga a király is, bíbor palástjában másfélszeres embernagyságúra növekvő, félig báb, félig ember alakban. A hatalom Molière fölé magasodó, groteszk és irracionális képének konkretizálása által Székely rendezése azt a konfliktust plántálta bele *A versailles-i rögtönzésbe* nem kevés allegorikussággal, amelyet Bulgakov bontott ki először az *Álszentek összeesküvésében*: „hogymeddig mehet el a művész az olyan hatalom bírálatában, amelytől függ, és amelyet szolgálni akar”.³⁹

A *Rögtönzést* szünet nélkül követte a *Dandin György*, amelynek zárlatában a többszörösen megszegyenített címszereplő korántsem tűnt ellenszenvesnek vagy nevetségesnek, sőt kifejezetten tragikus felhangot kapott az utolsó mondata: „Ha valaki, mint jómagam, rossz asszonyt vesz a házhoz, annak számára csak egy a kivezető út: fejjel előre, bele a vízbe.” A rendezés azonban megtoldotta e képet egy rövid utójátékkal, amely a nézők elé tárta, ki is ellenszenves és nevetséges valójában a *Dandin Györgyben*. A színpadon ugyanis megjelent a nyegle és magabiztos Klitander, Angyalka csábítója, s a színpad szélére ülve „mérhetetlen szemtelenséggel és támadó pimaszsággal belebámult a lent ülők arcába”.⁴⁰ A szolnoki *Dandin Györgyben* nem Dandin, de még csak nem is Angyalka szülei keltettek leginkább visszatetszést, hanem „az üresfejű és jóképű Klitander (...), korunk »antihőse«, mindenkit kihasználó és semmiben sem hívó szerencselovag”.⁴¹

Ahogy a *Sirályban* a fiatalok generációja, azon belül is Nyina, úgy a *Gácsérfejben* (1973) is a huszonévesek galerije emelkedett ki, s általuk Székely rendezése energetikailag vette célba a (javarészt fiatal szolnoki) nézőközönséget: a „Gácsérfej-vonósnégyes” kirobbanó erővel és vidámsággal feszült neki a körülöttük élők képviselte szklerotikus életmodellnek. Jópofaságuk, elgondolkodtató viccek fényévekre álltak attól a kordában tartott, erőltetett humortól, amelyet a Kádár-rendszer közismert vicclapja, a *Ludas Matyi* képviselt. Ráadásul Szolnokon megfelezték a főszereplő négyesfogát tagjainak életkorát, így a tisztos polgári életformára nemet mondó középkorúak helyett izgága fiatal emberek kerültek a középpontba: az apáik világával, az akkori negyvenesek által hajdan építeni kezdett világgal elégedetlenkedők. Mindezt akkor tették a *Gácsérfej* alkotói, amikor a harminc év alattiak aránya elérte a magyar társadalomban az ötven százalékot, két éve pedig már Magyarország is rendelkezett ifjúsági

³⁸ SÁNDOR L. István, „Színházteremtő fiatalok színháza. Székely, Zsámbéki, Schilling *Sirálya*”, *Ellenfény* 9, 2. sz. (2004): 4–10., 7.

³⁹ KOLTAI Tamás, „Színházi esték. Ünnepi Molière-est Szolnokon”, *Népszabadság*, 1973. febr. 3., 7.

⁴⁰ M.G.P., „A kárpitos ünnepe”, *Világ Ifjúsága* 27, 3. sz. (1973): 16.

⁴¹ BÁTKEI Mihály, „Kettős Molière-bemutató Szolnokon”, *Magyar Hírlap*, 1973. febr. 3., 6.

törvénnyel, sajátos reakcióként a '68-as nyugati és keleti eseményekre (a diáklázadásokra, a prágai tavaszra stb.).

A meglett férfiak helyébe állított túlkoros suhancok elsöpörték a polgári életforma darabba foglalt elutasításának közhelyességét, a fiatalok antikonformista lázadásának tematizálásában pedig Székely a *Gácsérfej* „mai közönséghez és különösen az ifjúsághoz” való közelebb hozásának kulcsát látta.⁴² Spiró György frappáns kifejezésével, egy „pozitív galerivel” szembesített,⁴³ s ez esetben különösen fontos a melléknév, hiszen önmagában a főnév leginkább kriminológiai kategóriaként szolgált a korban, a jelzős szerkezet azonban jelzi, hogy a rendezés nem olcsó morális tanulságot kívánt kinyerni a darabból, s pellengérré állítani a szocialista erkölcsre fittyet hányó fiatalokat, azaz nem a hivatalos pártállami hozzáállás köszönt benne vissza a hatvanas-nyolcvanas évek között a rendőrség által folyamatos vegzálásnak kitett ifjúsági csoportosulásokkal (a galerikkel) kapcsolatban. Fél évszázad múltán pedig már nem is csak az ártalmatlan utcai és szórakozóhelyi „balhék” világa vetíthető mögé (vagy tehető kontextusteremtő tényezővé), de felsejlik mögötte az a '68-as szellemiség is, az azt tovább éltető törekvésekkel együtt, amely a hivatalosság színházkultúrájában nem söpörhetett végig, mintha e nyugtalan, mást akaró, de vadnak és deviánsnak beállított fiatalok „mozgolódásait” mind felszívta volna magába a *Gácsérfej*, korántsem negatív módon láttatva hőseit.

Mindez tovább árnyalja, hogyan értette Székely Gábor az akkori megnyilatkozásaiban sokat emlegetett „politikus [tehát nem politikai – K.K.Á.] színházat”, világossá téve, hogy a „saját jelenünkről, pillanatnyi helyzetünkről akarunk valamit mondani, melyben legégetőbb problémáinkkal közvetlenül találkozhatunk”.⁴⁴ A szolnoki igazgató-főrendező nem propagandaszínházzá tette a Szigligetit, hanem a korszak másszínházi törekvéseivel az első nyilvánosságban együtt rezonáló műhellyé,⁴⁵ ahol – akárcsak Székely szerint Ciprian darabjában – „hazug formák helyett formák valódi keresgélése” zajlik.⁴⁶ S ahol olyan *Gácsérfejet* állított színpadra, amelynek protagonistái (ismét Székely körülírását idézve) megkérdőjelezik azt, „amiről úgy érzi[k], hogy *alapjaiban rossz*”, szemben azokkal, akik „nem mernek életformát változtatni, bár tudják, hogy *a jelenlegi tarthatatlan*”.⁴⁷

Székely ezt követő *Három nővér*-rendezése (1974) is szemléletes példáját adta egy olyan színháznak, amely aligha igazodott a szocialista színházról alkotott kultúrpolitikai elvárásokhoz. Az 1974-es szolnoki *Három nővér* a szövegből építkezett: abban és abból tárta fel, majd maximálisan kiélezte minden szereplő drámájának összetevőit, s anélkül, hogy magyarázatot kínált volna a szereplőket ezúttal „félelmetes pontossággal” elemésztő „magánpoklok” sokaságára,⁴⁸ nézői elé tárt egy elviselhetetlen állapotot. Már az első felvonás megjelenítésekor, az energiáik maradékát felélő szereplők kardvágásszerűen villanó és sebző mondatai hallatán úgy tetszett, Prozorovék szolnoki házában „már mindenki megélte, tudomásul vette a maga szerencsétlenségét”, ezért őszinte hit nélkül cseng minden megváltást ígérő szó.⁴⁹ A rendezés lemondott a fokozásról: mivel felszámolta az indító kép derűjét, a négy felvonás gyakorlatilag annak demonstrációjává vált, „hogyan lehet a szürkét tovább szürkíteni, a reménytelenséget tovább fokozni”, hogy aztán a dráma végén eltolhatatlan legyen a bizonyosság: „az önáltató hazugságok [n]em mondhatók tovább”.⁵⁰ Szemben Horvai István vígszínházi rendezésével, amely két évvel korábban a bezártságról és a kitörés reménytelenségének felismeréséről szólt, „a szolnoki nővérek életük értelmének makacs

⁴² CSERJE Zsuzsa, „A szolnoki *Gácsérfej*”, *Színház* 7, 2. sz. (1974): 33–36., 34.

⁴³ SPIRÓ György, „Pozitív galeri”, *Élet és irodalom* 17, 44. sz. (1973): 12.

⁴⁴ CSERJE, „A szolnoki *Gácsérfej*”, 34.

⁴⁵ Itt válik fontossá az a tény, hogy Paál Istvánt 1976-ban Székely Gábor szerződtette Szolnokra rendezőnek.

⁴⁶ CSERJE, „A szolnoki *Gácsérfej*”, 34.

⁴⁷ Uo. (Kiemelés tőlem – K.K.Á.)

⁴⁸ GESZTI Pál, „Csehov – Szolnokon. A három nővér”, *Magyar Hírlap*, 1974. okt. 18., 6.

⁴⁹ MIHÁLYI Gábor, „Közösségi-rendezői színház vidéken”, *Nagyvilág* 20, 1. sz. (1975): 131–134., 133.

⁵⁰ Uo.

kereséséről vallottak”, egy olyan prolongált állapotban, ahol az ember erejét felemészti a kételyekkel való birkózás: hogy egyáltalán érdemes-e, van-e hová kitörni.⁵¹ A historizálás felfüggesztése következtében aligha lehetett kérdéses, hogy ez egy jelenkori állapot, és az előadás, amelyben „a miért kell így elrohadnunk gondolata is szót kér”,⁵² a jelenkori élet értelmét firtatja kérlelhetetlenül.

Székely Gábor közéleti színházában tehát Csehov műve nem a cári Oroszországról, hanem a szocializmust építő Magyarországról szólt, a „mikor megyünk már Moszkvába?” kérdése pedig kimondatlanul is átalakult azon ideális társadalmi állapot elérésének elszánt firtatásává, amellyel a marxista üdvtörténet szellemében az állampárt vezetői idestova három évtizede kecsegtettek egy ideálistól mind távolabb kerülő társadalmat. A szocialista színház feladatát világosan kijelölte a kultúrpolitika: „sajátos művészi kifejező eszközeivel segítse a szocializmus jegyében folyó küzdelmet, *napjaink kérdéseire* olyan művészileg erőteljes és gondolatilag helytálló, szocialista elkötelezettségű válaszokat adjon, amelyek az emberek szívére, eszére hatnak”.⁵³ Mivel Székely Gábor közéleti színháza rendületlenül „napjaink kérdéseit” igyekezett ugyan feltenni, ám nem adott „gondolatilag helytálló, szocialista elkötelezettségű válaszokat” rájuk, még akkor sem tekinthető szocialista színháznak, ha egyébként a Kádár-korban senki sem kérdőjelezte meg, hogy az lenne (vagy annak kellene lennie).

A Székely-színház ekkorra már határozott formakánon nélküli rendezői színházzá lett, néhány visszatérő elemmel és jellegzetességgel, ami megmutatkozott az újabb Örkény-ösbemutató, a *Kulcskeresők* (1975) esetében is. A rendezés az abszurdra hajló történetek valószerű kereteinek biztosítására és teljességgel realista alakértelmezésre törekedett: ugyan a *Kulcskeresők* „összetévesztés-sorozattal brillírozó” bohózatként, kabarétréfába illő jelenetekkel indul, a rendezés, kellő komolysággal és alaposággal egy átmenetileg kibillent, de hétköznapi logikával áttekinthető világot épített fel.⁵⁴ A komédia elemei helyett tehát inkább azt tartotta szem előtt, hogy „a *Kulcskeresők* egy valóságosan létező modern lakótelepen játszódik, szereplői követhető pszichológiával megteremtett, társadalmi térbe helyezett emberek, cselekedeteik mindannyiunkra jellemző, naponta ismétlődő rutintevékenységek”.⁵⁵ A színészek ezért „minden groteszség nélkül” próbálták megformálni a jellemeket és a helyzeteket,⁵⁶ s azt tűzték ki célul, hogy ne siessenek a nézők elé Örkény gondolataival, hanem a részek realitása a nézőben épüljön fel abszurd egészé.⁵⁷

A komédia második rétegét Székely rendezése csak a legvégén, az utolsó tíz percben villantotta fel, a darabnál egyértelműbben fogalmazva meg a szereplők végzetes összeczártságát. „Székely színpadán »a Bodó« nemcsak elindul a bezárt ajtó felé, hanem vadul dörömbölni is kezd rajta, miközben a többiek harsányan mulatnak erőlködésén. A rendező ezáltal fölerősítette Örkény indulatát, és az egész darabot átvilágító pillanattá tette a befejezést.”⁵⁸ Mindebben kapóra jött, hogy a főpróba napján megbetegedett az a színész, akinek Fóris elhibázott landolása után a Nobel-díjas tudós megvilágosító erejű szövegét elő kellett volna adnia, és Örkény

⁵¹ [MÉSZÁROS Tamás rádiójegyzete], *Kossuth Rádió*, 1974. okt. 18. 21:03. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában (Szolnoki Szigligeti Színház, *Három nővér*-mappa), o.n.

⁵² VALKÓ Mihály, „A *Három nővér* a Szigligeti Színházban”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1974. okt. 20., 5.

⁵³ ACZÉL György, „Szocialista színház, szocialista műsorpolitika”, in *Eszmének erejével*, 205–213 (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1971), 206. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵⁴ KOLTAI Tamás, „Kudarcaink tragikomédiája. Örkény *Kulcskeresők*-je Szolnokon”, *Színház* 9, 2. sz. (1976): 1–5., 4.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ Piróth Gyula szavait idézi (a.m.), „Örkény-premier előtt Szolnokon. A *Kulcskeresők* próbáján”, *Film Színház Muzsika* 19, 45. sz. (1975): 16–17., 17.

⁵⁷ Tímár Éva gondolata. Uo.

⁵⁸ KOLTAI, „Kudarcaink tragikomédiája...”, 5.

vállalta, hogy magnóra mondja.⁵⁹ Örkeny tehát hangsúlyosan „lépett be” a szolnoki előadásba, maga adva meg a játék kulcsát.

Székely Gábor utolsó szolnoki munkája, a *Boldogtalanok* (1978) mintegy foglalata lett azon drámaolvasási technika szemléletes megvalósulásának, valamint azoknak a művészi eszközöknek, amelyeket Székely a rákövetkező évek során a 20. századi magyar színháztörténet megkerülhetetlen teljesítményei közé emelkedő rendezéseiben alkalmazott. Ami a kritikusok és a nézők nagytöbbsége számára leginkább befogadhatóvá tette ezt a színházat, az a nyílt aktualizálásról való lemondása, színházi eszközhasználatának visszafogottsága és esztétikussága, a korszak neoavantgárd színházi kísérleteinek gondolatiságával való hallatlanul finom rezonálása, ám a bennük alkalmazott megoldásoktól való tartózkodása volt. Azaz minden szolidan formabontó és a nézőt szellemi kihívás elé állító vonása ellenére az a jellegzetessége, hogy „a klasszikus értékek felmutatásakor” a teatralizált élethelyzetek és jelenségek sokrétűségét „a lehető legteljesebben bontja ki, s csupán a rétegek közötti viszony, összhang, hangsúlyeltolódás megfogalmazásával – és nem mindenáron való külsődleges modernizálással, direkt mára utalásokkal – emeli ki a művek itt és most érvényes mondandóját”.⁶⁰ Ugyanakkor *par excellence* rendezői színház volt, még ha a tény, hogy egy színházművész szövegkezelése és olvasata ilyen erőteljesen meg tudja határozni a színdarabról, tehát magáról az irodalmi műről alkotott képünket, nem fogadta mindenki pozitívan.

Székely a *Boldogtalanok*ban is olyan magatartásformák megmutatására vállalkozott, „amelyekkel együtt élünk, de nem értünk egyet”,⁶¹ s voltaképp ebben állt színházának sokat emlegetett közéletisége. Székely Gábort az egyén felelőssége izgatta a közvetlen emberi környezete alakításában, s nyilatkozatában is azokról az emberekről szólt, akik „életüket titokként őrzik, emiatt nem tudnak összekapcsolódni, ugyanakkor égetően szükségét érzik, hogy egymásba kapaszkodjanak. Abban a hitben élnek, hogy a világ determinált, s nem veszik észre, hogy önmaguk érzéketlensége által cselekvésképtelenek.”⁶² Ennek arcul csapó tudatosítása, ahogy Székely Gábor rendezései is közel harminc éve hiányoznak fájón a magyar színházkultúrából.

IV. Doktori mű témaköréből készült saját publikációk jegyzéke

KÉKESI KUN Árpád. „A dramaturgia és a rendezés kérdései a *Kulcskeresők* szolnoki ösbemutatójában”. *Korunk* 36, 1. sz. (2025): 46–54.

KÉKESI KUN Árpád. „Egy »rakoncátlanul mai« Molière-kombó 1973-ból”. In *Borsószemek a földön. Írások Jákfalvi Magdolna 60. születésnapjára*, szerkesztette KÉKESI KUN Árpád, MUNTAG Vince, POROGI Dorka, 181–195. Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2025.

KÉKESI KUN Árpád. „Ki lőtt kire? A rendezés rekonstruálhatóságáról Paál István 1978-as szolnoki *Tangójában*”. In *Színház és archívum*, szerkesztette IMRE Zoltán, KALMÁR Balázs, P. MÜLLER Péter, SÁNDOR Anna Flóra, SCHULLER Gabriella, 141–152. Pécs: Kronosz Kiadó, 2024.

⁵⁹ RADNÓTI Zsuzsa – SZÉKELY Gábor, „Utazások Örkeny Istvánnal”, in *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, NÁNY István, SIPOS Balázs, 225–238 (Budapest: Balassi Kiadó – Arktisz Kiadó, 2016), 238.

⁶⁰ NÁNY István, „A *Boldogtalanok* vigasza, Füst Milán-dráma a Katona József Színházban”, *Színház* 15, 5. sz. (1982): 4–8., 6.

⁶¹ TURI Gábor, „A színház a világ legszebb érdekkapcsolata. Beszélgetés Székely Gábor szolnoki és Zsámbéki Gábor kaposvári igazgatóval”, *Hajdú-Bihari Napló*, 1978. jan. 22., 9.

⁶² a.l. [ABLONCZY László], „Füst Milán-dráma próbáján Szolnokon. *Boldogtalanok*”, *Film Színház Muzsika* 22, 6. sz. (1978): 14–15., 14.

- KÉKESI KUN Árpád. „A Philther-módszer egyik szempontjáról. Az 1978- as szolnoki *Tangó* színházkulturális kontextusa”. In *Eötvözet SZITU 2023*, szerkesztette DOMA Petra, JÁSZAY Tamás, 37–55. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2024.
- KÉKESI KUN Árpád. „A szövegértelmezés kérdései Paál István szolnoki *Tragédiájában* (1980)”. In „*Kezdté teszi önmagát*”. *Tanulmányok Ungvári Zrínyi Ildikó tiszteletére*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, 116–124. Marosvásárhely: UArtPress, 2024.
- KÉKESI KUN Árpád. „Székely, Paál, Molière”. *Theatron* 18, 3. sz. (2024): 119–135.
- KÉKESI KUN Árpád. „A Berényi-korszak utolsó prózai bemutatójának színházkulturális kontextusa Szolnokon”. *Theatron* 18, 1. sz. (2024): 150–160.
- Árpád KÉKESI KUN. “*The Seagull that Transformed Staging Chekhov in Hungary. Gábor Székely: The Seagull, 1971*”. *Theatron* 18, No. 4. (2024): 37–49.
- KÉKESI KUN Árpád. A tájolás diszpozitívuma és az államszocializmus vidéki színházkulturája”, *Theatron* 17, 1. sz. (2023): 52–72.
- Árpád KÉKESI KUN. “The Danse Macabre of »Democratic Dictatorship«. Sławomir Mrożek’s *Tango in State-Socialist Hungary*”. *Theatron* 17, No. 4. (2023): 62–74.
- KÉKESI KUN Árpád. „Egy román darab kiemelkedő magyarországi előadásáról. Székely Gábor: *Gácsérfej, 1973*”. In *Béres András: vocația excelenței = Béres András: a kiválóság dicsérete*, ed. BOB FÜLÖP Erzsébet, JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, Traian PENCIUC, 111–126. Târgu Mureș: UArtPress, 2022.
- Árpád KÉKESI KUN. „Despre un spectacol remarcabil după o piesă românească. Székely Gábor, *Capul de rățoi, 1973*”. In *Béres András: vocația excelenței = Béres András: a kiválóság dicsérete*, ed. BOB FÜLÖP Erzsébet, JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, Traian PENCIUC, 127–143. Târgu Mureș: UArtPress, 2022.
- Árpád KÉKESI KUN. “»World Theatre in Szolnok« During the 1970s. Gábor Székely: *The Drake’s Head, 1973*”. *Theatron* 16, No. 4. (2022): 81–95.
- KÉKESI KUN Árpád. „A Philther mint historiográfiai modell”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32.
- KÉKESI KUN Árpád. „Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája”. In *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, szerkesztette IMRE Zoltán, 63–72. Budapest: Balassi Kiadó, 2008.
- KÉKESI KUN Árpád. „Színháztörténet-írás a harmadik évezred küszöbén”. In *A társadalomtudományok szerepe a változó világban*, szerkesztette TEMESI Viola, 33–45. Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2006.