

Amikor a hiány formát ölt... Gondolatok a hazai Brecht-kánonról és a diákszínház egy elfeledett műfajáról

KISS GABRIELLA

„Brecht él, ez biztos. De melyik?” – teszi fel a kérdést Hans-Thies Lehmann legfontosabb Brecht-tanulmányait összegyűjtő kötetének „Előszavában”.¹ A posztdramatikus színházat 1999-ben „posztbrechti” színháznak nevező teoretikus² kétféleképpen idézi meg

¹ Hans-Thies LEHMANN, „Brecht lesen – Gesichter und Aspekte”, in Hans-Thies LEHMANN, *Brecht lesen*, 7–30 (Berlin: Theater der Zeit, 2016), 7.

² „Ez a posztdramatikus színház leírása: a dramatikus organizmus végtagjai vagy ágai, ha csak halott anyagként is, de még mindig jelen vannak és formálják a szó mindkét értelmében »feltörő« emlék terét. A posztmodern fogalmának »poszt« előtagja is arra utal (már ahol nem csupán egyszerű blöff), hogy egy kultúra vagy művészi praxis a modernség korábban magától értetődő érvényességgel bíró horizontjából lépett elő, de ennek ellenére még mindig valamilyen módon összefügg vele – a tagadás, a hadüzenet, a felszabadítás, vagy az eltérés és annak játékos felfedezése értelmében, hogy mi lehetséges e horizonton túl. Ebben az értelemben beszélhetünk posztbrechti színházról, ami éppen hogy nem olyan színház, amelynek semmi köze Brechthez, hanem olyan, amelyet befolyásolnak a Brecht életművében a színházzal szemben megfogalmazott követelések és kérdések, de Brecht válaszait már nem tudja elfogadni.” Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 23–24.

Hellmuth Karasek 1978-as, hírhedt tézisét.³ Egyfelől 2016-ban is egyértelművé teszi: a brechti színház(elmélet) hatástörténetét a gesztikus jelhasználat politikus, illetve a tandarab koncepciójának alkalmazott színház(tudomány)i olvasata írja.⁴ Másfelől viszont immár úgy sürgeti „a másik Brecht keresését”,⁵ hogy még határozottabban jelzi a „Brecht” kanonizálásának diszkurzív és diszpozitív eredetére folyamatosan reflektáló kutatói attitűd jelentőségét.⁶ A 2027-ben elérkező oltalmi idő belátható közelsége ugyanis talán végérvényesen lehetővé teszi, hogy törlés alá kerüljön az a dichotómia, mely az epikus színház közösség-fogalmának és kritikusságának nietzschei *kontra* pártpolitikai olvasatát szervezi, és amely így vagy úgy, de mindmáig meghatározza a

³ Hellmuth KARASEK, „Brecht ist tot”, *Spiegel* 32, 9. sz. (1978): 216–217,

<https://www.spiegel.de/kultur/brecht-ist-tot-a-e718a5dd-0002-0001-0000-000040616804>

Vö. Heiner MÜLLER, „Brecht zu gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat”, *Jahrbuch der Zeitschrift Theater Heute* (1980): 134–136.

⁴ Vö. Hans-Thies LEHMANN, „Lehrstück und Möglichkeitsraum”, in Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben*, 366–380 (Berlin: Theater der Zeit, 2002).

⁵ Vö. Hans-Thies LEHMANN, „Der andere Brecht”, in LEHMANN, *Das Politische Schreiben*, 207–282.

⁶ Vö. Simone WINKO, „Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen”, in *Literarische Kanonbildung*, szerk. Heinz Ludwig ARNOLD, 9–24 (Text+Kritik: Sonderband, 2002).

Brecht-olvasás zsinórmértékét. Nem véletlen hát, hogy az „arcok és aspektusok” alcímet viselő írás hét „fényképet” készít a Brecht-darabok, -írások és -rendezések folyamatosan változó (színház)kulturális kontextusáról, s ennek okán hétféleképpen járja körül az alábbi tézist: „Az emberi szubjektum Brecht számára nem olyan valaki, aki *van*, hanem olyan valaki, aki *valamivé válik*. Nem a dolgok, hanem az események rendjéhez tartozik, hiszen nemcsak hogy nem bír rögzített identitással, hanem ennek okán minden pillanatban abban a helyzetben van, hogy teljesen újra kezdődjön, és váratlant, kiszámíthatatlant tegyen.”⁷

Az (újra)kezdés politikusságának ez az Alain Badiou-i módja tehát nemcsak örömet lel, hanem lehetőséget lát a kontingencia esztétikájában. Arról a kockázatvállalásról van ugyanis szó, mely egyaránt jellemzi a *Dobszó az éjszakában* anarchista, a *Neue Sachlichkeit* polgárpukkasztó, a *Koldusopera* sikerével párhuzamosan a tandarab-elméleten dolgozó és a „jövő színházának” modelljét (nagy drámái helyett) a *Rendszabályban* meglátó „katolikus Einsteint”,⁸ és „nyájassá” szelídített (vagyis érvénytelenített) a Német Demokratikus Köztársaság kultúrpolitikájának reklámarca.⁹ Az a szintén „Brecht” nevét viselő, és legalább annyira ideológiai és gazdasági, mint amennyire esztétikai és mnemotechnikai gyakorlat, mely úgy archiválta, hogy emlékművé merevítette (a *Spiegel* memoárját idézve „meggyilkolta”) „a reflexióra, hűvös távolságtartásra, kritikára való fogékonyságot és a hajlamot arra, hogy [egy

színházi kultúra] erőteljes (már-már fóbiává fokozódó) szkepszissel viszonyuljon az önmagát az érzelmeknek átadó nézéssel szemben”.¹⁰ S mivel a német színházi kultúra e tradicionális politikussága is „Brechtnek” köszönhető, különösen érdemes figyelmeztetnünk magunkat arra, hogy

„[...] a kánoni helyzetű művek – mivel eleve annak köszönhetik a kanonizáltságot, hogy olvasók történeti sorát képesek új esztétikai önmegértésben részesíteni – a szokásosnál jobban rá vannak utalva a jelentéskeletkezés ártatlanságának védelmére. Közismertségük okán ezek ugyanis fokozott mértékben vannak kitéve olyan, a szöveg közlési igényeit „elhajlító” vagy instrumentalizáló értelmezéseknek, amelyek – leggyakrabban a befogadás elvi »pluralizmusát« vagy a személyes olvasáspasztalat szuverenitását hangoztatva – irodalmon kívüli programok esztétikai ideológiáit működtetve hatolnak be az irodalomba.”¹¹

Hogyan érvényesítse „a jelentéskeletkezés ártatlanságának védelmét” a Brecht-játszás hazai történetének kutatója? Hogyan tárjuk fel az újra és újra megnézendő művek sorát előadások egy olyan hálózatában, amelyekre a *Koldusopera* speciálisan magyar: kettős ősbemutatójától kezdve igaz, hogy „különbéle rendű-rangú politikai ideológiák termékei, és annyiban mindig a [színházat] instrumentalizáló érdekeltségek megtestesítői, amennyiben könyvek, művek és szerzők kánoni rangra emelésével törekszenek – különféle küldetéstudatok jegyében – egy szélesebb kulturális nyilvánosság befolyásolására”?¹² Ho-

⁷ LEHMANN, „Brecht lesen”, 19.

⁸ Uo., 12–13

⁹ Einar SCHLEEF, „Formakánon kontra koncepció”, ford. KISS Gabriella, in *Színházi antológia*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 263–269 (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 263. Vö. Frank M. RADDATZ, *Brecht frißt Brecht: Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert* (Hamburg: Henschel, 2007).

¹⁰ LEHMANN, „Brecht lesen”, 25.

¹¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Mi a műalkotás? Az irodalmi olvasás kérdései* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2022), 251.

¹² Uo., 253.

gyan tudjuk rekonstruálni a folyamatos hatástörténeti keletkezés és múlás dinamikáját annak tudatában, hogy amivel foglalkozunk, talán túlságosan is egyértelműen „minden egyéb csak nem irodalom[-, illetve színház] tudományi probléma”?¹³ A továbbiakban ezekre a kérdésekre keressük a választ!

Veretes elméleti tézisek összefoglalása helyett induljunk ki a kánonalakító előadások azonosításától, elemzésétől és hatástörténeti jelentőségének megfogalmazásától meg nem ijedő „Philther projekt” egyik fontos módszertani felismeréséből! E szerint a rekonstrukció valódi célja „az előadás köré épülő összetett esemény feltárása, [ami a 20. század második felének magyar színház-története során] a hiányt öleli körbe”.¹⁴ A kérdés ez esetben ugyanis nem az, hogy mely előadások alkotják a Brecht-darabok és -írások olvasatainak „kulturális nyelvtanát”,¹⁵

¹³ Uo., 257.

¹⁴ JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon* (Budapest: Arktisz–TMA, 2023), 439.

¹⁵ „A kulturális nyelvtanként értelmezett kánon nem csupán meghatározza azokat a kulturális műalkotásokat, amelyek megkérdőjelezhetetlen értékekkel rendelkeznek, hanem egyúttal tudást is közvetít, és megtestesíti a történelmet. A kánon így olyan rögzített hagyományként értelmeződik, amelyben bizonyos műalkotások és azok interpretációi kiválasztódnak és modellként felállítatnak. A közösség számára a kánon egyrészt megtestesíti, másrészt megőrzi a megőrzésre méltó tudást, értékrendszert, valamint értelmező szokásokat és stratégiákat. A kanonizált műalkotás így maga is autoritás, illetve magát az autoritást reprezentálja. Ezt az autoritást a kiválasztott műalkotás a hagyomány és/vagy a tekintéllyel rendelkező hatalom nyilvánítása révén nyer(het)i el. Ez viszont azzal a kitételrel jár, hogy a hatalom gyakran előírja: a kánon nem módosítható és/vagy változtatható meg, mivel az autori-

hanem az, hogy a hazai Brecht-játszás hagyományának vizsgálata során megképződő „üres hely formája [hogyan] mutat rá a roncsolt nyilvánosságszerkezetre, az ideológiai lázadásokra, a formanyelvi tévesztésekre”?¹⁶ Kit, hogyan és milyen céllal „invitál a pedagógia tereként értelmezett színházba”?¹⁷ S nem utolsó sorban hogyan értelmezi Czimer József 1980-ban megfogalmazott, kortárs horizontból diszpozitívum-kritikára is sarkaló tézisét, mely szerint a „brechti színház sorsa attól függ, milyen feladatokat tűz ki a történelem alakulása a színházak számára”?¹⁸

Nos, a színházcsinálás brechti gyakorlatának permanens és művészetalapú önkritikája felől nézve ez a hiány Magyarországon már Brecht életében is egy, az avantgárd hagyomány és a rendezői színház „üzemi titkaival” kapcsolatos problémára mutatott rá.¹⁹ Köztudott, hogy Budapesten egymást követte két *Koldusopera* bemutató. 1929 szilveszterén a Kassák-féle Munka-kör esti zártkörű rendezvényén a songok hangzottak el az

tás reprezentációjának megváltoztatása a hatalom autoritásán is változtatást eszközöl(het). Ennek az ellenkezője is előfordulhat azonban, amikor éppen az újonnan megjelenő (politikai, gazdasági, ideológiai, kulturális) hatalom írja elő a kánon megváltoztatását.” IMRE Zoltán, „Nemzeti kánon és nemzeti színház”, *Forrás* 43, 11. sz. (2011): 88–106, 89.

¹⁶ JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 439.

¹⁷ Katja FRIMBERGER, „The craft of acting as a pedagogical model for living a flourishing life in a world of tensions and contradictions”, *Educational Philosophy and Theory* 56, 1. sz. (2023): 74–85, 74.

¹⁸ CZIMER József, *Színház és irodalom* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1980), 312.

¹⁹ VÖ. LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, 15–17.

Esplanede Szálloda nagytermében,²⁰ vagyis zenés minidramák montázsaként került pódiumszínpadra a Theater am Schiffbauerdamm sikerdarabja. 1930. szeptember 6-án a Vígszínház mutatta be *A koldus operája* című „zenés vígjátékot”, amelyben a főszerepeket a diadalútjára 1929-ben induló „színmagyar hangosfilm” sztárjai játszották:²¹ „Fékom Jónás Jeremiás, koldusvajdát” a színház buffója: Mály Gerő, „Captn Johnny, haramia-vezért” a mozivásznon sármőrje: Jávör Pál, a „gúnynevéen Pancimancinak szólított szép-lányt” (Kocsma Jennyt) pedig az énekes-táncos szubrettként szerződötetett és szonénekesnőként ismertté vált Szilágyi Marcsa. Vagyis a berlini és bécsi bemutatót szinte azonnal követő két előadás (pontosabban a kettő közötti különbség) egyértelműen igazolta, hogy 20. század a színházi reprezentációról való gondolkodás századja, kulcsa pedig az a művészi tevékenység, mely összekapcsolja és közvetíti az ember testi és képi létezésének négy regiszterét: a szöveget, a játékot, a teret és a nyilvánosságot.²² A rendezés akkor és ott megszülető színházának [*Regietheater*] arról az ágenséről van szó, akinek szakmaiságára talán nem véletlenül épp a bécsi *Koldusopera* ébresztette rá a Kassák köréhez tartozó Nádass Józsefet:

„E sorok írója Bécsben látta a darabot és újból megérti, hogy mért nem engedik Budapestre, mint ahogy annak idején Karlheinz Martin pesti látogató-

²⁰ Vö. UNGÁR Júlia, „*Koldusopera* Magyarországon: Az 1929-es bemutatótól napjainkig”, *Színház* 20, 6. sz. (1987): 36–39; JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), 143–154.

²¹ A *Csak egy kislány* című első magyar hangosfilmet, JÁVÖR Pál főszereplésével 1929-ben mutatták be (R. GAÁL Béla).

²² Alain BADIOU rendezés-definíciójára (*Le siècle*, 2005) hivatkozik LEHMANN, „Brecht le-sen”, 20.

sakor a csodálkozó rendezőnek előre megjósolta. Ez a darab így forradalmat jelent a színpadon, még ha minden társadalmi tendenciát sikerülne is kigyomlálni az itteni háziíróknak. De éppen ez utóbbi urak működésétől való félelem mégis csak azt kívántatja velem, hogy semmiféle formájában ne engedjék ide a »Dreigroschenoper«-t. Mert, ha itt, itteni színház itteni szöveggel, színészekkel, rendezővel stb. fogja előadni, úgy abból egy Királysínház operett lesz. Amitől pedig mentsen meg bennünket a cenzúra!”²³

A kőszínházi ősbemutató tehát azt példázza, hogy amit a cenzúra nem intéz el, azt megoldja az a mechanizmus, amelynek hatalmát először épp a *Háromgarasos-komplexum* írója ismert fel: az illúziószínház (ez estetben a siker vígszínházi „receptjei” alapján működő) apparátusa „mindent magába tud színházasítani”.²⁴ Ennek csak egyik, de dramaturgiailag a *Dreigroschenoper* első (Brecht által be-

²³ NÁDASS József, „A »Dreigroschenoper«”, *Korunk* 4, 5. sz. (1929): 380–381, 381. Vö. NÁDASS József, „Beszélgetés Karlheinz Martinnal az új színházról”, *Munka* 1, 2. sz. (1928): 35–37.

²⁴ „Theater theatert alles ein.” Bertolt BRECHT, „Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«”, in *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*, szerk. Siegfried UNSELD, 90–101 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973), 90. Vö. A „magyar színház [...] híján volt mindannak, ami Brecht világszínházi jelentőségét biztosította. Népi realizmusa helyett nekünk népszínműünk volt, operái és dalos darabjai helyett operettünk, társadalomkritikája helyett bulvárszenti-mentalizmusunk, avantgardizmusa helyett semmink.” EÖRSI István, „Magánbeszéd Brechtről”, *Színház* 31, 2. sz. (1998): 1.

perelt) megfilmesítésével rokon jele,²⁵ hogy Szabolcs Ernő rendezésében „egy vásári énekes” helyett a „Színházigazgató” éneklie az akkor már slágernek számító rigmust Bicska Maxiról. Ez a látszólag csak a kor legsikeresebb dal- és sanzonszöveg-írójának, Heltai Jenőnek a műfordítói szabadosságát igazoló megoldás egyfelől egyértelművé teszi, hogy amit látunk, csak re-prezentálja a valóságot. Másfelől mintegy deklarálja, hogy a színházi szituáció kerete ez esetben nem historizált (vagyis szociológiai, mint Brecht-nél), hanem hatalmi (vagyis jogi és gazdasági, mint a profitorientált színházi üzemben). Míg a Theater am Schiffbauerdamm „Morritatsänger”-e 1928-ban 17–18. századi kép-mutogatóként meséli el a vérfürdőről szóló történetet, addig a Vígszínházban bonviván-ná váló Színházigazgató azt az 1830-ban öröknek tűnő diszpozitívumot testesíti meg, melynek soha nem áll érdekében számot vetni azzal, hogy a „színház” („teátrum”) „szánhíz” („táetrum”) is lehet.²⁶ Ez esetben ugyanis bele kellene gondolnia annak a – *Sárgarézvásár* első borítékjában olvasható – tézisnek a következményeibe, mely szerint a brechti színházcsinálással „a tudomány keveset nyer, a színház viszont sokat veszít”.²⁷ A nagy gazdasági világválság (1929–1933) éveiben csődbe megy, az ún. kulturális blokkád (1949–1956) évei után pedig búcsút

²⁵ Vö. Kiss Gabriella, *A magyar színház nevető arca: Pillanatfelvételek* (Budapest: Balassi Kiadó, 2011), 192–204.

²⁶ A „Theater”-től elkülönülő „Theater” szó esetében Boronkay Soma fordítása eltér Vajda György Mihályétól. Vö. Bertolt BRECHT, „A sárgarézvásárból”, ford. VAJDA GYÖRGY Mihály, in Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 261–402 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969); Bertolt BRECHT, *A sárgarézvásár: 1939–1941 közötti szövegek*, ford. BORONKAY Soma (Budapest: Balassi Kiadó, SZFE, 2013).

²⁷ BRECHT, *A sárgarézvásár*, 9.

mondhat annak a „támogatott” státusznak, mely a „koncentrált [ily módon explicit hatalmi konstrukcióvá váló] stílusegység” intézményre, előadásra és recepcióra nézve egyaránt kötelező megvalósításától függött.²⁸

Mindez azért fontos, mert a Brecht-darabok színrevitelének hivatalos kánonját Magyarországon az ötvenes-hatvanas években az „első nyilvánosság” játékosai: Gellért Endre, Pártos Géza és Major Tamás teremtik meg. A *Jó embert keresünk* (1957), a *Courage mama* (1958) és a *Galilei élete* (1962) olyan ún. „irányt jelző” előadások lesznek,²⁹ amelyek a dialektikus színház „Duna hullámaiban megfűrösztött” hagyománya szempontjából válnak paradigmaticussá, mi több: elsővé.³⁰ Fantomrealizmusuk fantomreferenciája ezekben az években nem lehetett más, mint az a „Brecht-fotó”, mely a Német Demokratikus Köztársaság „költőfejedelmét” és különleges exporttermékét ábrázolja.³¹ Egy olyan színórmérték, melynek hullaszagára a *Spiegel* is csak 1978. február 27-én hívta fel a figyelmet. A már említett esszé ugyanis okkal és joggal mutat rá, hogy „Brecht haláláért” el-

²⁸ Major Tamást idézi JÁKFA LVI, *A valóság szenvedélye*, 23.

²⁹ „A hagyomány az újraértelmezés folyamata. Minden hagyomány elbeszélés, s ez teszi érthetővé, hogy irodalomtörténetet csakis irányt jelző művek kiemelésével lehet írni.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Utószó”, in *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. Paul RICOEUR, 413–424 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 417.

³⁰ A Szinetár Miklós rendezte *Koldusopera* (1958) operettes világát követő Ádám Ottó-rendezés (1965) firenzei vendéggjátéka alkalmával az olasz kritika *A Duna hullámaiban megfűrösztött Brecht-szövegek* címmel számolt be. Vö. MOLNÁR GÁL Péter, „Koldusopera, avagy hogyan lesz esztétikai gyűjtőbombából habcsók?”, *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115.

³¹ LEHMANN, „Brecht lesen”, 13.

sősorban azok az intézmények (az örökösök és az állami illetve városi színházak) a felelősök, amelyek ellehetetlenítették az életművel folytatandó vitát, a rendezéseket megfosztották az élő impulzusoktól, s így a hatvanas-hetvenes évek német nyelvű színpadjain „Brecht darabjai leginkább azt az apparátust reprezentálják, amelyet egykor megíngattak”.³² Kár lenne hát tagadni, hogy a Nemzeti Színház és Madách Színház három ősbemutatójának hatástörténetét az a folyamat is írja, melynek során hazánkban a 20. század egyik legmeghatározóbb „esztétikai gyűjtőbombájából” újra és újra „habcsók” lesz.³³ Ugyanakkor a kánonkutatásnak az a *common sense*-e, mely szerint „olvasni annyit jelent, mint megtagadni olyan kánonokat, amelyet elődeink alakítottak ki”,³⁴ hasznunkra lehet abban, hogy e három előadást is önmaguk ellenében olvassuk. Vagyis ne a dramaturgiai olvasat Brecht holttestét mumifikáló didaxisára („márpedig a föld csak azért is a nap körül forog, a háború rossz dolog, az éhség nem a legjobb szakács”),³⁵ hanem azokra a rendezői döntésekre összpontosítsunk, amelyek arra mutatnak rá, hogyan segített „Brecht” a támogatott színházi kultúra homogén világán belül „más”-nak lenni!

Ebből a szempontból sem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy az 1957-es és 1958-as bemutató színházkulturális kontextusának egyik legfőbb eleme Brecht ismeretlensége.³⁶ A Nemzeti Színház előadásának eseté-

³² KARASEK, „Brecht is tot”, 216.

³³ MOLNÁR GÁL, „Koldusopera, avagy”, 112.

³⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Irodalmi kánonok* (Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998), 194.

³⁵ KARASEK, „Brecht is tot”, 217.

³⁶ A magyar közönség a bemutatók évében olvashatta először a drámák azonnal kanonizálódó magyar fordításait. BRECHT összes drámájának megjelentetésére 1964-ben kerül sor, a *Színházi tanulmányok* 1969-ben, UNGVÁRI Tamás *Brecht színházi forradalma* című orientáció értékű munkája pedig 1978-

ben a kritika azt üdvözli, hogy az ország első színháza végre megtörte az epikus színház iránti „közömbösséget”.³⁷ A Madách Színház produkciója kapcsán viszont az bír hírértékel, hogy Pártos Géza „a berlini Brecht-színház [...] még Brecht beállította és szervezte előadását vette alapul, és azt kísérelte meg [...] színpadra átültetni”.³⁸ Tehát míg 1957-ben az vált kánonalakító gesztussá, hogy a darabválasztás megtörte a Brechtet övező, „odáig a Nemzeti Színházban és általában a kommunista hivatalos állásfoglalásokban” érzékelhető tabut,³⁹ addig 1958-ban az vált kérdéssé, hogy milyen a hiteles és sikeres, de „kissé déliebb, bár északi gyökerű természetünkhöz” igazított Brecht-előadás.⁴⁰ Másik hasonlóság, hogy mindkét rendezés egy-egy meghatározó külföldi út szakmai tapasztalatait őrzi. Gellért Endre 1956 kora tavaszán két hónapra Kínába utazott, és a távol-keleti színházi hagyomány „a szavakon túli érzélem lehetséges teatralizálásával”, illetve „az igazmondás lehetőségével, a valóságállítás és a stabil realista színházi keret megingásával” szembesítette.⁴¹ Pártos Géza és Kiss Manyi 1956 szeptemberétől decemberig a Berliner Ensemble vendégszeretétet

ban jelenik meg a Magvető, illetve az Akadémiai Kiadónál.

³⁷ „Hazánkban hosszú évek óta váratott magára Brecht művészetének széleskörű megismertetése. A közömbösséget most végre örvendetesen törte meg a Katona József Színház *Jó embert keresünk* című bemutatója. E darab Brecht legjobb s művészetére legjellemzőbb színjátékai közül való.” KEMÉNY György, „Bertolt Brecht: *Jó embert keresünk*”, *Népszabadság*, 1957. ápr. 18., 4.

³⁸ Sós Endre, „Két színházi bemutató”, *Magyar Nemzet*, 1958. jan. 26., 17.

³⁹ CZIMER József, *Átszállás ugyanarra a vonatra* (Budapest: Printself, 1996), 233.

⁴⁰ POSSONYI László, „Színházi örjárat”, *Vigilia* 23, 3. sz. (1958): 177–179, 177.

⁴¹ JÁKFAI, *A valóság szenvedélye*, 175–175.

élvezték, vagyis saját szemükkel és „kötelezően ajánlott” mintaként tanulmányozták a *Mutter Courage und ihre Kinder* Deutsches Theater-beli rendezésének 1951-es felújítását, mely 1954-ben elnyerte a párizsi Festival International d'Art Dramatique nagydíját. Vagyis és végső soron mindkét előadásnak a valóság illúzióját kisiklató gesztikus játékmód felmutatása és „domesztifikálása” volt a tétje. Mindezt akkor, amikor Gellért Endre emlékezetében még élénken élhetett a Major Tamás rendezte *Az özvegy Karnyóné s a két szeleburdiak* 1953-as felújítása kapcsán kibontakozó, és a formalizmus elleni harc fontos állomását jelentő „harsányság vita”.⁴² S akkor, amikor az 1951-ben a magyar színházak államosításának, illetve szovjet mintára történő centralizációjának részeként létrehozott Madách Színháznak úgy kellett megakadályoznia egy Major-féle hatalmi konstrukció létrejöttét,⁴³ hogy parancsszóra a Nemzeti Színház és a Magyar Néphadserg Színháza alternatívájává, a főváros egyik vezető társulatává kellett válnia.⁴⁴

Vagyis a kultúrpolitikai helyzet a Nemzeti és a Madách főrendezője számára is előírja,

⁴² „A »harsány stílus«, amely újabban egész vígjátéki, sőt színpadi kritikai stílusunkon kezd elhatalmasodni, lényegében az eszmei mondanivaló hiányos vagy hibás elemzéséből ered: mivel az előadás résztvevői nem látják a művet minden részletében megnyilatkozni, kénytelenek nemegyszer póteszközkhöz fordulni: a »harsány« stílushoz, az öncélú játékhoz a közönség megnevettetésére.” NAGY Péter írását („Mi a baj klasszikus előadásainkkal?”, *Csillag*, 4. sz. [1954]) idézi MOLNÁR GÁL Péter, *Emlékpróba* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977), 296.

⁴³ LENGYEL György, *Kortársuk voltam* (Budapest: Corvina Kiadó, OSzMI, 2017), 69.

⁴⁴ HORVAI Istvánt idézi SZÉKELY György, „Bevezető”, in *Madách Színház 1951–1976*, szerk. ALPÁR Ágnes, 5–26 (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1976), 6.

hogyan milyen szempontból tegyenek „adapálható játékkeretté” az ideológiailag önmagában is terhelt és még nem feltétlenül támogatott epikus színház egy-egy élő klasszikusát.⁴⁵ Az adaptáció módja, produktivitása és hatástörténete viszont már a rendezésen múlik! Gellért Endre számára a *Jó embert keresünk* arra ad lehetőséget, hogy a formalizmus-kritika és a „vacak kis igazságok” (sztanyiszlavszkiji) technikájának szovjetizálása ellenében enyhítse „a mindenféle igaz, őszinte teatralitástól való rettegést”.⁴⁶ Megtartja a kínai környezetet, és „a gyakran festői hatást elérő” díszlet megtervezésének feladatát a szintén hosszabb időt Kínában töltött grafikus-karikatúristának, Toncz Tibornak adja.⁴⁷ Ugyanakkor gondoskodik arról, hogy a jelmez- és maszkhasználatot is jellemző „kínaizálás” ne elidegenítő effektusként, hanem egy, a történelmi realizmus jegyében megképződőd illúziót teremtsen.⁴⁸ S ebben a „megrázó emberi tragédiák” érzelmi töltetét felhangosító, kamaraszínházi (tehát intimebb) atmoszférában a lélektani realista játékmódra lehetőséget adó színpadi szituációk születnek.⁴⁹ Az ősz Gózon Gyula riadt, töpörödött arcú öregemberként játsz-

⁴⁵ VÖ. JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 76–89.

⁴⁶ GELLÉRT Endrét idézi JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 163.

⁴⁷ HALASI Mária, „Jó embert keresünk”, *Nők Lapja*, 1957. ápr. 11., 12.

⁴⁸ ABLONCZY László szerint pl. „a Gyémántpatak kisasszony-féle mesejátékos színház” egzotikus illúzióját keltette. „Ő volt a menedék... Száz éve született Gellért Endre”, 2. rész, hozzáférés: 2024.08.06.,

http://www.magyarszemle.hu/cikk/20141217_o_volt_a_menedek_-_szaz_eve_szuletett_gellert_endre_2_resz

⁴⁹ SZILÁDI János, „A példázat újratemtése”, *Színház* 5, 4. sz. (1972): 10–13, 10.

sza a vízárust,⁵⁰ a nézők emlékezetében a *Pygmalion* Lizzijeként (1953), az *Úri muri* Rozikájaként (1954) és a *Dózsa* parasztlányaként (1955) élő Mészáros Ági pedig „bámulatos tisztasággal bontja ki az utcalány jellemét: az éjszaka szomorúan szép elesettségében is emberi alakját”.⁵¹

A *Couragemodell 1949* követésére elkötelezett Pártos Géza viszont a Brecht egyik „gyilkosának” is tartott modellkönyvek eredeti célját tudja megszólaltatni.⁵² A Berliner Ensemble alapítója ugyanis a német színház „velelégig rohadt állapota” okán tulajdonított olyan szerepet ezeknek a dokumentumoknak, mint „a technikában és a tudományban a vívmányok, a standard átvétele”.⁵³ A kortárs drámabemutatónak számító *Courage mamának* ugyanaz volt a jelentősége, mint a Madách Színház első Shakespeare-bemutatójának, a szintén Pártos Géza rendezte 1953-as *Romeo és Júliának*.⁵⁴ igazolnia kellett, hogy egy ideológiai döntés eredményeként és a szocialista realizmus valóságépítő praxisa révén létrejött „ellen-

⁵⁰ G.T., „Elsőrendű istenek nyomában – a Kátana József Színház színpadán”, *Népakarat*, 1957. márc. 29., 17.

⁵¹ DEMETER Imre, „Bertolt Brecht felfedezése”, *Esti Hírlap*, 1957. ápr. 9., 12; KEMÉNY, „Bertolt Brecht”, 4.

⁵² Bertolt BRECHT, *Couragemodell 1949. Mutter Courage und ihre Kinder. Text. Aufführung. Anmerkungen* (Berlin: Henschel Verlag, 1958).

⁵³ Jan KNOPF és Joachim LUCCHESI, „Couragemodell 1949”, in *Brecht-Handbuch: Schriften, Journale, Briefe*, szerk. Jan KNOPF, 342–348 (Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 2003), 345.

⁵⁴ „A premiernek a szokásosnál is izgatottabb légköréhez az is hozzájárult, hogy a híres klasszikusok bemutatása addig a Nemzeti privilégiumának számított. Ugyanílyen rendhagyó esemény volt később a Madáchban a *Hamlet* és a *Tragédia* színrehozatala is.” LENGYEL, *Kortársuk*, 149–150.

Nemzetiben” terv- és mintaszerűen folyik a termelés, amihez versenyképes repertoárt és „egy, a Nemzetitől elütő stílusú” színészrendezői irányzatot kellett kialakítani.⁵⁵ Az „igazi nehézségek a klasszikus művek [eleddig a Nemzeti privilégiumának tekintett] előadásának előkészítésénél jelentkeztek. Nem mintha nem kitűnő színészek kezébe kerültek volna a szerepek. De [...] különböző színházakból érkezett, más-más hangvételel felnőtt színészek kerültek az együttesbe”.⁵⁶ Ily módon az az elvárás, mely szerint „a színész Brecht színházában állandó böjtre és önkorlátozásra van ítélve, mivel szerepe nem az átélés, hanem a bemutatás”,⁵⁷ végső soron feltérképezte a társulat színészi állapotát. Az attitűdök megmutatásához szükséges „takarékoság” és az ismerős színészi eszközök „gesztikus bekeretezése” mint elvárás lakmuspapírként mutatta fel, milyen színházi hagyományok milyen erősségeit és gyengeségeit lehete felhasználni a társulatépítés során, és milyen színészi kísérteteket (nagy szerepeket és szerepköröket) kell a színészeknek önmaguktól eltávolítani. Így a táborigi szerepét (Újlaky László) a régi és újabb Nemzeti Színház, *Courage mamát* (Kiss Manyi) és néma Katát (Ilosvay Katalin) a régi Vígszínház, *Eilifet* (Mensáros László) a Művész Színház stílusa vitte színre. Yvettként Andaházy Margit a vidéki színház női intrikusának szerepkörét, Basilides Zoltán pedig az operaénekesi képzettségű prózai színészben rejlő lehetőségeket keretezte be. Az előadás egyértelmű felfedezettje, a gene-

⁵⁵ SZÉKELY, „Bevezető”, 6.

⁵⁶ Uo., 7.

⁵⁷ „A következő próba időpontját kijelölve, Brecht azt mondta a színészeinek: Nüchtern! Éhgyomorral! Ne maszatozzátok össze, ne töltsétek fel magukat, ne legyenek ihletettek, gyengédek, tetszetősek; legyenek szárazak, éhezők.” Roland BARTHES, *Roland Barthes Roland Barthes-ról*, ford. DARIDA Veronika (Budapest: Typotex, 2016), 156.

rációk számára origóvá váló néma Katát (majd Kurázsit és Grusét) alakító Psota Irén pedig azt a tudást demonstrálta, melyet a főiskolán frissen végzettek birtokoltak.⁵⁸ Vagyis az elidegenítés a Madáchban „de-realizációként” működött,⁵⁹ csak nem az adott figurát, hanem színházi és szerepformáló hagyományokat tett konstrukcióként idézőjelbe.

Ez is az oka annak, hogy Pártos Géza rendezését követően Brecht hamarabb és másképp lett a Madách „házszerzője”,⁶⁰ mint a

⁵⁸ Vö. „A régi és újabb Nemzeti Színház stílusát hozta Timár József, Uray Tivadar, Újlaky László, Ladányi Ferenc, majd Gábor Miklós; a vígszínházi stíluson iskolázódott Lázár Mária és Tolnay Klári; a Művész Színházból került át Darvas Iván, Pécsi Sándor, Bárdy György, Sennyei Vera; és olyan új főiskolát végzettek jelentettek megint csak külön szint, akik a felszabadulás utáni első népi hullámban kerültek felszínre: Horváth Teri és Soós Imre.” SZÉKELY, „Bevezető”, 7.

⁵⁹ Patricia DORVAL, „Towards a Stylistics of the Modes of Ostension”, *Theatre Research International* 18, 3. sz. (1993): 206–214.

⁶⁰ A gyermekeit vesztett *Courage mamát* (1958) a „szolgája” nélküli *Puntila* (1959), a jelenlegi épület első, nagyszínpadi előadása, a *Kaukázusi krétakör* (1961), a „zenés vígjátékként” megrendezett *Svejk a második világháborúban* (1962), Pártos második és utolsó Brecht-rendezése, a *Simone Machard látomásai* (1963), az *Őnök kérték* műsorában mindmáig népszerű *Koldusopera* (1965), végül a *Courage mama* emlékezetét Psota Irén alakításán keresztül is hordozó *Kurázs mama és gyermekei* (1973) követte. Tünetértékű, hogy a sort Kerényi Imre két produkciója: a háromfelvonásos színpadi összeállítás, az *Én, Bertolt Brecht* (1975) és a „songopera” helyett songmusicalként megrendezett *Mahagonny tündöklése és bukása* (1978) zárta le, amelyben özvegy Hocinesze Leokádia szerepét Psota Irén játszotta.

Nemzetinek, ahol a *Galilei élete* nemcsak a dráma magyarországi ősbemutatója, hanem Major Tamás Brecht-ciklusának első darabja is volt.⁶¹ Vagyis (Gellért Endréhez hasonló módon) ismét egy művészi öndefiníció során vált ürügyé „szegény B.B.”⁶² 1962-ben már csak az egykori vitát kiváltó rendező számára lehetett élő probléma a már említett „harsányság-vita”, mely akkor és ott azt a kérdést vetette fel, miért oly idegen a színházi/színészi absztrakció, a színházi reprezentáció felmutatott megcsináltsága nemcsak a szocialista realizmustól, hanem az épp ezekben az évtizedekben kiépülő kisrealista hagyománytól.⁶³ A *Színházi tanulmányok* szerkesztője és a Lukács–Brecht vitára fókuszáló, illetve a „mitosz, az üres pszichológizálás fe-

⁶¹ *A vágóhidak Szent Johannája*, Nemzeti Színház, 1968; *A szecsuanai jólélek*, Nemzeti Színház, 1972.

⁶² Vö. Kiss Gabriella, „Lakhatatlan világ”, in *Nemzeti színháztörténet. Előadás-rekonstrukciók 1948–1996*, szerk. JÁKFAI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 80–85 (Budapest: Arktisz–Theatron Műhely Alapítvány, 2022).

⁶³ Koltai Tamás szerint vita azt tette egyértelművé, hogy 1949 után és a formalizmus elleni harc következtében „a művészeti élet nem vált nyitottá a gyakran baloldali, sőt esetenként marxista ideológiát követő avantgárd irányzatok – a színházművészetben, mondjuk, Mejerhold vagy Bertolt Brecht elmélete és gyakorlata – iránt, hanem éppen hogy beszűkült, egyoldalúan, stíluskategóriaként abszolutizálta a realizmus fogalmát.” KOLTAI Tamás, *Major Tamás* (Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986), 9. Vö. „Ma már gyerekesnek, nevetségesnek hatnak azok a viták, amelyeket egy-két évvel ezelőtt folytattunk a »harsányság fokáról«, a »profilról«, miközben lényegében nem volt számba vehető különbség a színházak stílusában.” NY.A., „Beszélgetés Horvai Istvánnal az újról és merésről”, *Színház és Mozi*, 1956. szept. 15., 10.

lé” visszalépő totális színházat kritizáló, bevezető tanulmány írója,⁶⁴ Major Tamás „előbb a cirkusz eszközeinek elidegenítő hatásával, majd Brecht harcos képviselével küzdött a patetikus, hazug, régimódi színjátszás, tulajdonképpen a saját '56 előtti sematikus rendezései ellen is”.⁶⁵ Ugyanakkor, ahogy Pártos Géza számára Helene Weigel „kemény, szálkás, erősen intellektuális szerepformálása”,⁶⁶ Major számára Ernst Busch „tanúvallomásszerű” alakítása bizonyult pozitív elrugaszkodási pontnak.⁶⁷ Vagyis egy ideáltipikus játék tette megfoghatóvá a hűvös, de mégis érzelmes játékmód célképzését, és ez a konkrét tapasztalat sarkallta a színészi munka másságának alapos tanulmányozására, annak hazai applikálására.⁶⁸ S

⁶⁴ MAJOR Tamás, „Bertolt Brecht és hatása a magyar színházi életre”, in BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 11–38, 37.

⁶⁵ LENGYEL, *Kortársuk*, 65.

⁶⁶ Uo., 151.

⁶⁷ „A darab főszereplője, a nagyszerű Ernst Busch, mintegy tanúvallomást tett Galileiről. Életének eseményeit precízen idézte fel. Úgy éreztem az ilyen színjátszás nagyobb felelősséget ró a színészre, mint a szevedélyes vagy retorikus szavalás.” MAJOR, „Bertolt Brecht és hatása...”, 14.

⁶⁸ Vö. „Azt kérdezed, mitől hős Galilei? [...] Attól hős, hogy egy elhibázott életpálya után van ereje és tehetsége ahhoz, hogy az utolsó felvonásban is megcsillogtassa szinte fantasztikus rendszerező és gondolkodó képességét, sommázza tudósi világnézetét és tapasztalatait, a legnehezebb ponton, az igazi és mély önbírálat fokán, mint emberi nagyság jelentkezik nála az a tulajdonság, hogy önmagát is mit tudománya tárgyát nézze és vizsgálja, és büszkén visszautasítsa logikai érvekkel azt az aranyhidat, amelyet egyébként el is fogadhatna, amelyet Andrea épít számára: joga volt tanításait megtagadni, hiszen egy új művet tudott így még alkotni. [...] Az egész figurával kapcsolatban el-

ennek sikerét esetében az is segítette, hogy a Brecht rendezte *Galilei élete* első ötven próbája az életmű „legkonzervatívabb” rendezésének, *A kaukázusi krétakörnek* a jegyében zajlott. A „színészi alakítások alapelemévé [vált] úgynevezett társadalmi pszichológiára támaszkodó színjátszás” természetesen nem jelentette akció és dikció dialektikus viszonyának „vissza-arisztotelészesítését”.⁶⁹ Ugyanakkor az a technika, ahogy Brecht „az epikus eljárásokat láthatatlanná csiszolta, és [...] fokozottan esztétikai élvezetet próbált kiváltani a nézőben”,⁷⁰ adaptálhatóbbnak, kevésbé idegennek mutatta a kísérletet.

Kijelenthetjük tehát, hogy mindhárom rendezés körbe öleli azt a hiányt, amelyet az öröknek hitt formák és diszpozitívumok megváltoztatására irányuló brechti pedagógia színészeinkre gyakorolt hatása tesz láthatóvá. Mindhárom rendező és mindhárom rendezés „Brechttel” próbálta meg felrobbantani azokat a színészi kísérteteket (nagy szerepeket, szerepköröket, modorosságá váló skatulyákat), melyek megkövesedése az illúziószínház profi apparátusának – legkétszörösebb a Katona József Színház megalapításakor láthatóvá vált – velejárója. S a darabválasztásnak ez az adott színész pályáját és kondícióját tekintve fontos színészpédagógiai funkciója a magyar színháztörténetben a színészek továbbképzésének és szupervíziójának egyik útját fogja jelenteni. Erre lesz majd példa Major Tamás munkája Törőcsik Marival, illetve Zsótér Sándor munkája Böröcsök Enikővel, Venczel Verával, Kerekes Év-

mondhatjuk: legfőbb hősi tulajdonsága a szikrázó érvelni tudás. MAJOR Tamás, „Levelei Bessenyei Ferenchez”, *Új Írás* 2, 4. sz. (1962): 382–387, 383–384.

⁶⁹ Claudio MELDOLESI és Laura OLIVI, *A rendező Brecht: A Berliner Ensemble emlékezete*, ford. DEMCSÁK Kata (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003), 57.

⁷⁰ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 198.

val, Trill Zsolttal és egyetemi színészosztályaival.⁷¹ S ellenpéldája lesz Kiss Manyi Madách Színház-beli pályája, akit ugyan a brechti dramaturgia ellenálló ereje hatására tekint a szakma vérbeli és sokoldalú prózai színésznőnek, ám „Thália legrakoncátlanabb tündérét”⁷² innentől kezdve csak anya szerepkörben láthatjuk viszont.⁷³ Mert a Kádár-rendszer támogatott színházaiban szinte csak a darabválasztás és az egyéni színészi teljesítmények révén (vagyis a dramatikus-logocentrikus – ellenőrizhető és fogyasztható – működési mód keretein belül) lehetett „másnak” lenni.⁷⁴

Ezért fontos feltenni az alábbi, hazai színháztörténetírásunkból fájoan hiányzó kérdést: Ha igaz az, hogy „aligha van még egy nemzet Európában, amelynek színháztörténete oly nagyon kötődne a diákszínját-

⁷¹ Vö. Kiss, *A magyar színház nevető arca*, 161–186.

⁷² SZEBENI Zsuzsa, *Thália legrakoncátlanabb tündére* (Budapest: OSzMI, 2011)

⁷³ Pl. Anya és Kornél (*Vőlegény*, 1960), Evermódné és Róza (*Boldogtalanok*, 1963), Célia Peachum és Polly (*Koldusopera*, 1965), Yerma és a Jókedvű öregasszony (*Yerma*, 1965), illetve olyan egyéni alakítások, mint Vinczéné (*Oszlopos Simeon*, 1967) vagy Bodnárné (*Bodnárné*, 1971).

⁷⁴ „Horvai igazgatásának sok érdeme volt, elsősorban a változatos, jó műsor. A Nemzetihez vagy a többi színházhoz képest kevesebb és valamivel érdekesebb propaganda darabot adtak elő.” LENGYEL, *Kortársuk*, 71; „Röviden már történt említés arról a jellegzetes vonulatról, amelyet a színház műsorán a huszadik század első felének drámairodalma alkot. Most azért is kell részletesebben szólni erről a konok-következetes tendenciáról, mert színházi életünk bizonyos alapvető elvi kérdéseivel függ össze ez a műsorpolitikai döntéssorozat.” SZÉKELY, „Bevezető”, 15.

száshoz, mint a miénk”,⁷⁵ akkor miért hiányzik a hatvanas-hetvenes évek alternatív szcénájának az a historiográfiája, mely „a másik Brechtnek” az önmagát az edukáció és az andragógia intézményeiben megújító színházi nyelvre gyakorolt hatását keresi? S ha elfogadjuk, hogy „a kánonok a jelen metaforái”,⁷⁶ a „jelen” pedig olyan kronotoposz, melynek koordinátáit a tandarab brechti koncepciójának hatástörténete (a kollaboratív munkaformák heterarchiája, a kontingencia dramaturgiája és a részvételiség kritikus-sága) jelöli ki,⁷⁷ akkor érdemes figyelmünket egy teoretizáltsága ellenére feledésbe merült műfajcsoportra: a pódiumi színjátéktípusokra irányítani.

A hatvanas évek „műkedvelő színjátszásában (beleértendők az irodalmi színpadi csoportok is)” paradigmátikus fordulatot jelentő „népművelési forma” annak köszönhetette létrejöttét, hogy elhatárolódott, de legalábbis tudatosan „nem utánozta a hivatásos színházak műsorát és játékstílusát”.⁷⁸ 1971-ben megfogalmazódott öndefiníciójának ugyanúgy része a diszpozitívum-kritika,

⁷⁵ NÁNY István, „Színház és diákszínjátszás – vázlatos történeti visszatekintés”, in *Dráma – pedagógia – színház – nevelés*, szerk. ECK Júlia, KAPOSÍ József és TRENCSENYI László, 217–222 (Budapest: OFI, 2016), 217.

⁷⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban”, *Literatura* 18, 1. sz. (1992): 119–133, 132.

⁷⁷ Vö. Kiss Gabriella, „Con-vivere! Gondolatok a »részvétel korának« színházáról”, in *Színházpedagógiai körkép*, szerk. Kiss Gabriella és BETHLENFALVY Ádám, 141–167 (Budapest: KRE–L’Harmattan Kiadó, 2024).

⁷⁸ DEBRECZENI Tibor és RENCZ Antal, *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1971), 11–10.

mint 1931-ben a *Koldusopera-pernek*,⁷⁹ 1975-ben a Szegedi Egyetemi Színpad „saját színház” modelljének,⁸⁰ az ezredfordulón pedig az alkalmazott színház diszkurzusának.⁸¹ Az önmagukat a társadalmi intervenció okán is művészetpedagógiának tekintő tevékenységi formák közös felismerése ugyanis az az elméletileg csak a 2010-es években reflektált tézis, mely szerint „mind a cselekvők fellépésének, mind pedig a történés bemutatásá-

⁷⁹ Bertolt BRECHT, A »Koldusopera-per«, ford. SÓS Endre, in Bertolt BRECHT, *Irodalomról és művészetéről*, 94–148 (Budapest: Kosuth Kiadó, 1970), 107.

⁸⁰ ⁸⁰ „Önszelekcióval építkező, meghatározott számú álláshellyel (státusszal) rendelkező önálló szervezet, amely fenntartó szervének pénzügyi támogatásával és felügyeleti szervének elméleti irányításával nem üzlet-, illetve üzemszerű működés során folytat színházi alkotó tevékenységet, miközben közművelődési feladatkörben is funkcionálva, művelődési és színházi szempontból egyaránt jól képzett szakembereket nevel.” PAÁL István, „Néhány tartalmi és formai szempont a »saját színház« modell kialakításához”, in HIDI Boglárka, IMRE Zoltán és KALMÁR Balázs, „Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből”, *Betekintő* 16, 3. sz. (2022): 207–214, 208, hozzáférés: 2024.08.05,

https://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2022_03_hidi_imre_kalmar.pdf

⁸¹ Az „egyértelműen definiált csoportok, egyének és/vagy közösségek életébe való beavatkozásukkal társadalmi változást” elérni kívánó alkalmazott színház definícióját lásd Matthias WARSTATT, Julius HEINICKE, Joy Kristin KALU, Janina MÖBIUS és Natascha SIOUZOLI, „Applied Theatre: Theater der Intervention”, in *Theater als Intervention Politiken ästhetischer Praxis*, szerk. Matthias WARSTATT et al., 6–27 (Berlin: Theater der Zeit, 2015).

nak esetében az előadói gyakorlat szabályairól, azaz konvencióiról van szó, de nem az előadás lényegi ismérveiről”.⁸² Nos, a nézés legitim tereként értett színház határainak brechti átrendezése éppen azzal/akkor politizál, hogy/ha – mivel fokozza a teatralitás észlelhetőségét – megingatja annak a színházi *apparátus*nak a hatalmát, amely annál erőteljesebben hat, minél intenzívebben tartja fenn a valóság közvetlen megtapasztalhatóságának illúzióját.⁸³ Vagyis *sui generis* a polgári illúziószínházként intézményesült mediális diszpozitívumon kívülre helyezi magát. Ahogy teszi ezt az a színjátéktípus is, melynek nevében a sajátosságát értelmező „pódium” szó egyszerre jelenti a játék terét (az elképzelhető legkisebb és legszegényebb, semmiképp sem nagyszínpadi, de mindenképp „kiemelt helyet”⁸⁴) és a „korszerű kísérletezéssel” egyenértékű „agitáció eszközt”.⁸⁵ S amely így írja körül „sajátos és fontos, semmi mással nem pótolható” funk-

⁸² André EIERMANN, „Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása”, ford. KERÉKES Amália, in *Kortárs táncelméletek*, 141–171 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 143.

⁸³ Ralf SIMON, „Medienwechsel der Theatralität? Zu Brechts Dreigroschenprojekt (Oper, Roman, Film, Prozeß)”, in *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE, 252–280 (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001), 258.

⁸⁴ „A szcenikus folyamatok játék-jellegűek, amit kiemeltségük (Hervorhebung) speciális módja idéz elő és az, hogy következményeik mérsékeltek (Konsequenzverminderung).” Andreas KOTTE, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Edit KOTTE (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 15.

⁸⁵ DEBRECZENI Tibor, *Egy amatőr emlékezése 1966–1978* (Budapest: Országos Köz művelődési Központ, 1989), 102.

cióját egyfelől a népművelésben, másfelől a színházművészetben.⁸⁶

„1. Olyan közönséghez is eljuttatja az élő színi művészetet – kis településekre, művészi ismeretekben alapfokon álló nézőkhöz – ahová másként az el nem jut.

2. Olyan helyeken – pódiumokon, klubban, piacon stb. – is képes színjátékot produkálni, ahol a hivatásos művészet színházcentrikussága miatt már nem.

3. Olyan differenciált nyelven és formában végzi a közvetítést – szerkesztett műsor, pódiumjáték, irodalmi oratórium –, mely már a kőszínházaktól eltérően sajátja.

4. Olyan nevelő szándékú játékfunkciót mondhat magáénak, melynek feladata – az általános népművelési célokra túl – a korszerű színházi látásmód kialakítása, tehát a modern hivatásos színház segítése.

5. Olyan emberek végzik a művészi közvetítést, akik miközben másokra hatnak, önmagukat is formálják, művelik.

6. Olyan társas játékot teremt, mely egy kis közönségen belül lehetővé teszi, hogy a minden emberben különböző mértékben meglévő művészi hajlam kiteljesedjék, ne csak a néző esztétikai élményében, de a művészet gyakorlatában, alkotó művelésében is.”⁸⁷

A legitimitás értékű öndefiníció tehát egyfelől a társadalmi hasznosság (a piac), másfelől az alkotás és befogadás módja (az esztétikum) felől történik. Vagyis a színházcsinálást olyan, a színház mint művészeti intézmény adott (akkor és ott öröknek hitt) keretein kívül létrejövő, funkcionálisan meghatározott gyakorlatnak tekinti, mely speciális esztéti-

⁸⁶ DEBRECZENI és RENCZ, *A pódiumi színjáték-típusok*, 11.

⁸⁷ Uo.

kumának köszönhetően képes csoportok, egyének és/vagy közösségek életében, illetve színházi ízlésében változást elérni.⁸⁸ S mivel a színházi szituáció ez esetben egy „lát-hatatlan” (Rancière) világok számára koncipiált, kollektív gesztus, amelynek egyik legfőbb keretfeltétele a játékban való részvétel, alterál „az igazságok előállításának [hivatalos: szocialista realista] eszközeivel”.⁸⁹

Fontos hangsúlyozni, hogy a pódiumjáték mint színjátéktípus több szállal is kötődik ahhoz a Népművelési Intézethez és azokhoz az országos vagy országos jellegű találkozókhoz, fesztiválokhoz, amelyek egy alapvetően „nem műkedveléspárti” művelődéspolitikai által megtűrt képviselnek egy speciális politikai direktívát és esztétikai akaratot.⁹⁰

⁸⁸ Vö. CZIBOLY Ádám, szerk., *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* (Budapest: InSite Drama, 2017), 154.

⁸⁹ Alain BODIU *A század* című művét (2010) idézi JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 15.

⁹⁰ „A műveltségi színvonal emelkedésében, a szervezett iskolai oktatás alapvető szerepe mellett jelentős része volt a népművelésnek, a művelődésben dolgozók munkájának. A továbbtanulás, a rendszeres művelődés széles körökben az életforma szerves részévé vált. [...] Jobban ki kell használnunk a különböző művelődési keretekben rejlő közösségi nevelési lehetőségeket. Segíteni és fejleszteni kell az amatőr mozgalmat. Célja nem hivatásos művészek nevelése, hanem a szocialista közösségi magatartás formálása, az aktivitás fokozása, a művészeti tevékenység megkedveltetése, jobb megértése. A cselekvő részvétel, a közösségi élmények, a művészet világával létrejövő kapcsolat hozzásegít ahhoz is, hogy tovább erősödjön a kultúra és a közönség, a kultúra és a nép kapcsolata. Ezáltal olyan művelődési formák alakulhatnak ki, amelyek a mindennapi életbe is szervesen beépülnek.” „Az MSZMP Központi Bizottságának határozata a közművelődés fejlesztésének feladatairól (1974. március 19–

Az alkotócsoporthoz abban és annyiban mások, mint a hivatásos színház mellett illetve szemben, amatőr körülmények között létező együttesek „[művész]színházszerűen működő elitje”,⁹¹ hogy soha nem hoztak létre „professzionista színvonalú produkciókat”, és soha nem játszottak „saját helyiségükben rendszeresen, színházszerűen”. Ugyanakkor „e csoportok legtöbbször [is] élt az amatőrizmus kínálta előnyökkel, a szabadabb mozgástérrel, és a társadalomban meglévő problémákról próbált szólni élesen, pontosan. [...] Ez a színház [is] a fiatalok színháza volt, s ez [is] irritálta a hivatalosságot, a színházit is, meg a politikait is.”⁹² De mivel tevékenységükre nem a kádári konszolidáció andragógiai programjának fókuszában álló intézmények, hanem a köznevelés és azon belül is a diákszínjátszás adott jogot (vagyis alapvetően kiskorúak edukációjának részét képező színházszerű eseményekről volt szó), láthatóságuk, kutathatóságuk, majd kanonizációjuk attól függ, hogyan válnak „már nem (csak) a kommunikatív, hanem a kulturális emlékezet részévé”.⁹³ Az archiválásnak egy

20.)”, in *Szocialista közművelődés: Szöveggyűjtemény*, szerk. Ács Ferencné, 93–98 (Budapest: Kossuth Kiadó, 1980), 95–99. Ugyanakkor az amatőr színházakat ért támadások kultúrpolitikai háttéréről lásd SASVÁRI Edit, „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttéré”, in *Törvénytelen avantgárd: Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, 1970–1973*, szerk. KLANICZAY Júlia és SASVÁRI Edit, 9–38 (Budapest: Artpool–Balassi Kiadó, 2003)

⁹¹ NÁRAY István, „A nem hivatásos színházak két évtizede”, in *Fordulatok*, szerk. VÁRSZEGI Tibor, 447–466 (h.n.: szerkesztői kiadás, é.n.), 448.

⁹² NÁRAY István, „Az Orfeo-ügy”, *Beszélő* 3, 3. sz. (1998): 73–79, 73.

⁹³ KALMÁR Balázs és RING Orsolya, „Láthatóság és színháztörténet: egy kutatás tapasztalatai”, in *Színház és archívum*, szerk. IMRE

olyan folyamatáról van szó, amelyre egyébként két szempontból is a brechti *Lehrstück*-koncepció színeváltozása a legjobb példa. Egyfelől azért, mert a „tandráma” 1930 és 2020 között még hazánkban is „tandarabbá” vált: vagyis pontosan modellálja a reprezentáció színházáról való gondolkodásnak azt az útját, mely a „tan” direktívákban megfogalmazott didaxisától a kollaboratív, illetve nem produktum- hanem folyamatorientált esztétikai gyakorlatokhoz vezet.⁹⁴ Másfelől pedig azért, mert a „cselekvő nézés” célképzete a játékossá válás örömét kínálva „kompenzálja azt a tényt, hogy társadalmunk önértelmezésében a művészszínház folyamatosan veszít jelentőségéből”.⁹⁵ Azért tud a „színház-

Zoltán, KALMÁR Balázs, P. MÜLLER Péter, SÁNDOR Panka és SCHULLER Gabriella, 263–278 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2024), 265.

⁹⁴ Vö. KRICSFALUSI Beatrix, „»Csinálni jobb, mint érezni«: A Lehrstück és a brechti médiaarchívum”, 535–549, in *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerk. BÓNUS Tibor, EISEMANN György, LŐRINCZ Csongor és SZIRÁK Péter (Budapest: Ráció Kiadó, 2010).

⁹⁵ „[A színházpedagógia] olyan terület, amely a kultúra és az oktatás támogatása okán kötött társadalmi szerződésnek megfelelően legitimálja a színházak közpénzből való finanszírozását. Olyan történelmileg szükségessé vált szolgáltatás, amely színház és közönség kapcsolatát pedagógia stratégiák mentén alakítja, és így kompenzálja azt a tényt, hogy társadalmunk önértelmezésében a művészszínház folyamatosan veszít jelentőségéből. A színház szervezeti profiljának az az eleme, amely „nézni tanít”, és (mivel az oktatási rendszerben nincs erre mód) átveszi az iskolától a művészi utánpótlás kinevelésének feladatát. Olyan tevékenységi forma, amely – miközben létrejötté közvetlenül kötődik a színház intézményéhez – a művészetközvetítés performatív koncepciójának köszönhetően folyamatosan módosul és vál-

zal nevelni a színházra”, mert lehetősége van arra, hogy ne kerülje meg, mi több: a „megszólítás-válasz-viszony” radikalizálásával transzparenssé tegye az „észlelés politikájának és a felelősség esztétikájának” összefüggésrendszerét. Annak a kockázatát (vagyis értékét), amikor az „itt és az ott, a belül és a kívül megtevesztően megnyugtató kettősége helyett a cselekvők és a nézők nyugtalanítóbb kölcsönös feltételezettsége nyomul a középpontba, hogy ezáltal láthatóvá váljanak az észlelést és a személyes tapasztalatot egykor összekötő, mára azonban elszakadt szálak. Egy ilyesféle tapasztalat nem csupán esztétikai jelleget ölt, hanem etikai-politikait is.”⁹⁶

De mi tudja archiválni a köznevelés részét alkotó színházcsinálást akkor, ha a szociológia és az empirikus kutatás rapid terjedése, illetve a diszciplína határainak transzdiszciplináris megnyitása mellett sem hagyjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy „a színház-tudomány kitüntetett, tipikus és központi tárgya az előadás”?⁹⁷ Egyrészt az a folyamat, amelyre a HIASZT kutatás Bucz Hunorról publikált esettanulmánya kiváló példa: egy gimnázium irodalmi színpadja egy munkásotthonba, majd művelődési házakba költözik, míg végül Térszínház néven mindmáig működik Óbudán.⁹⁸ Másrészt azok a díjak és elismerések, a zsűrizés és kritikai visszajelzés

tozik.” Ute PINKERT, „Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag”, in *Theaterpädagogik am Theater: Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, szerk. Ute PINKERT, 12–69 (Milow: Schibri-Verlag, 2014), 12.

⁹⁶ Vö. LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, 224.

⁹⁷ KÉKESI KUN Árpád, „A Philther mint historiográfiai modell”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32, 28.

⁹⁸ Vö. KALMÁR és RING, „Láthatóság és színház-történet”.

azon formái, amelyek történetisége hazánkban az Országos Diákszínjátszó Egyesület 30 évének (ismét csak a Népművelési Intézet-hez vezető) gyökereihez,⁹⁹ elméleti reflexiója viszont az alternatív és reformpedagógiai értékelési módszereihez kapcsolódik.¹⁰⁰ Harmadrészt azok a deskriptív tanulmányok, amelyek a műfajokat nem öröktől való képződményeknek, hanem „ideiglenes struktúráknak” tekintik: „morfológiai elrendezéseknek, melyek tartanak az időben, de mindig csak bizonyos ideig. Janus-arcú teremtmények, egyik arcuk a történelem felé fordul, a másik a forma felé”.¹⁰¹

Nos, a pódiumi színjáték esetében a történelem – pontosabban a hatástörténet – két formára: az asszociatív (gondolati-érzelmi) szerkezetű oratórium és az eseményes pódiumjáték altípusára irányítja a figyelmet.¹⁰²

⁹⁹ Vö. JÁSZAY Tamás, *ODE 30 – a hazai diákszínjátszás harminc éve* (Budapest: SZFE, 2019).

¹⁰⁰ Egy lehetséges értékelési rendszert lásd *Drámapedagógiai Magazin* 32, 2. sz. (2022): 2–39.

¹⁰¹ Franco MORETTI, „Gráfok, térképek, fák”, *Helikon* 63, 2. sz. (2017): 193–215, 202.

¹⁰² Az „asszociatív (gondolati) szerkezetű oratórium 1. az oratórikus színjátéktípus »cselekményének« egyik lehetősége. Lehet hangokra bontott (akusztikus) vagy szerepszerű. Lehet önálló mű (pld. irodalmi oratórium) vagy szerkesztett, összeállított műsor. 2. A kategória jelzi, hogy e színjátéktípusban drámai cselekmény nincs. Helyette van lírai-an dramatikus szerkezet, az érzelmi és gondolati egységek egymásra épülése. Asszociatív is, mert bizonyos érzések vagy gondolatok konfliktusára (szembeállítására és fejlődésére) épül. Ez megfelel a tudat asszociációs képességének; a gondolkodás dialektikájának és az érzelmek hullámzásának. Éppen ezért: gondolati-érzelmi, azaz lírai szerkezetnek is nevezhetnénk. [...] Az eseményes pódiumjáték az események dramaturgiája

Két közös nevezőjük van, és mindkettő explicit kapcsolatba hozható a brechti formakanon koordinátaival. Az egyik az a helyspecifikusan létrejövő „képzetszerű realizmus”, ami „képzetszerű, mert a színháték a valóságból csak nagyon keveset mutathat be a pódiumon. Ezért legfőbb célja és feladata, hogy felkeltse a néző fantáziáját, hogy képzeletével egészítse ki a színháték jelzéseit.”¹⁰³ Akárcsak a brechti látvány- és hangzásvilágot jellemző „szelektív realizmus”, „amelynek gyakorlatát Caspar Neher alakította ki olyan díszletek tervezésével, amelyek nem mutatnak meg többet a darab helyszíneiből, mint amennyi az események (és a cselekmény) megértéséhez nélkülözhetetlen. [...] a sejtetés elvére épült [...] hiszen azt igényelte, hogy a néző a képzelete révén kiegészítse. Nem volt illúziókeltő, ugyanakkor épp elegendő elemet kínált az illúzióhoz, de nem olyan sokat, hogy a néző elfeledkezhetett volna arról, hogy színházi előadást szemlél.”¹⁰⁴ Ebben az értelemben nevezhetjük mind a brechti, mind a pódiumi játékmódot egyfelől „jelzésesnek”, másfelől „realistának”, hiszen „hittel a képzeletszülte valóság adja”¹⁰⁵ – s nem a hazai nagyszínpadokon látható Brecht-előadásoknak a meiningenizmust idéző pikto-realizmusa.

A másik az az előadás-dramaturgia, amelyet a „szerkesztő teremtő szándéka” ural, és az applikációval együtt az ő „gondolati, érzelmi szándékát juttatja világosan kifejezésre: azt, hogy a művek bizonyos sajátos sor-

által létrejött pódiumjáték: dokumentumjáték, riportjáték, novella-adaptáció stb.” DEBRECZENI és RENCZ, *A pódiumi színhátéktípusok*, 31. Vö. a Vári Irodalmi Színpad dokumentációját, hozzáférés: 2024.10.01,

<https://hiaszt.hu/vari-irodalmi-szinpad/>

¹⁰³ Uo., 100.

¹⁰⁴ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 179.

¹⁰⁵ DEBRECZENI és RENCZ, *A pódiumi színhátéktípusok*, 100–101.

rendbe helyezésével a nézőben is asszociációs gondolati hatást kíván elérni. Szerkesztői tevékenységét tehát egy értelmező intellektuális szándék irányítja, éppen ezért munkája során olyan szerkezetet hoz létre, melyben a részek – még a drámarészek is – nem nőnek gondolati szándéka elé.”¹⁰⁶ Ebben az ünnepi műsorok rendjét mindmáig jellemző dinamikában paradox módon nem az epikusság hangsúlyozása, hanem a különböző szekvenciák laza, átmeneteket és összekapcsolásokat nem ismerő ritmusának dominanciája az izgalmas. Ezért értelmezhető a gesztikus játékmódot a „megszakítás esztétikájaként” leíró keretben,¹⁰⁷ amely azt elemzi, hogyan válik a brechti és posztbrechti színház nézője a „gondolat személyes örömeinek szakértőjévé”.¹⁰⁸ Hatástörténetét pedig egyfelől azok az egészen kortárs műfajok (audio-, videó- és dokuséták, *lecture performance*, civil-, illetve egyszemélyes színház) írják, melyek leplezetlenül vagy játékosan mutatnak rá azoknak a dramaturgiáknak a „rendőri” hatalmára, amelyek félnek megsérteni „a” színház biztosnak vélt határait. Ennek okán „megpróbálják szabályozni és normalizálni a művészet által épp mobilizált érzelmeket, félbe szakítani a ház működését veszélyeztető folyamatokat, és a kontrollálatlanná vált produkciókat, a szükségszerűségekre hivatkozva, végül kész műalkotás-ként viszik a közönség elé”.¹⁰⁹ Másfelől pedig a diákszínhátszásnak az a mind a mai na-

¹⁰⁶ Uo., 65.

¹⁰⁷ Erika FISCHER-LICHTE, „The Aesthetics of Disruption. German Theatre in the Age of Media”, *Theatre Survey* 34, 11. sz. (1993): 7–27.

¹⁰⁸ Claudio MELDOLESI és Laura OLIVI, *A rendező Brecht: A Berliner Ensemble emlékezete*, ford. DEMCSÁK Kata (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003), 27.

¹⁰⁹ Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Polizeiliche und politische Dramaturgie”, in *Postdramaturgien*, szerk. Sandra UMATHUM és Jan DECK, 209–230 (Berlin: Neofelis Verlag, 2020), 220.

pig érvényes intelme, amely tudatosan óvja magát „a reprezentációs közvetítés [és] az etikai közvetlenség pedagógiájától”,¹¹⁰ hogy a közoktatás mindennapjait meghatározó, didaktikus üzenetközvetítés alternatívájaként is épp „a kitűzött konkrét cél és az uralhatatlan emergencia szétszalazhatatlan összefonódását” vegye alapul.¹¹¹ Amikor ugyanis *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája* című 1971-es mű egyik szerzője, Debreczeni Tibor kijelenti, hogy nem híve annak, ha a „diákszínpadok előszeretettel mutatnak be drámákat, olyanokat, melyek realista játékot igényelnek és jellemábrázolást feltételeznek”,¹¹² akkor annak a folyamatnak a veszélyeire figyelmeztet, amikor a színházpedagógia összefonódás modellje szerinti munka szinte észrevehetetlenül elmozdul a professzionizált modell felé.¹¹³ Ami, ha nem is teszi lehetetlenné, de mindenképp megnehezíti azt, hogy olyan „esztétikai laboratóriumként” működjön, amelytől a művészszínház „radi-

¹¹⁰ Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző* (Budapest: Műcsarnok, 2011), 40.

¹¹¹ Matthias WARSTAT, Julius HEINICKE, Joy Kristin KALU, Janina MÖBIUS és Natasa SIUZULÉ, „Interventionen”, in *Theater als Intervention*, szerk. WARSTAT et al., 28–50, 30.

¹¹² „[...] El kell mondanom, hogy jómagam nem voltam híve ennek, egyszerűen azért, mivel úgy gondolkoztam, hogy az említett műfajú művek bemutatására csak a kivételesen tehetséges diákok érettek. A diákszínjátás nem a színjátászó tehetségek bemutatkozási lehetőségéért van. Márpedig a dilettantizmus veszélye nélkül realista drámát színre vinni, átlagos, éppen csak játszani szerető diákokkal, nem lehet.” FEKETE Anikó, „Debreczeni Tiborral beszélget”, hozzáférés, 2020.01.12, https://felonline.hu/2015/12/29/interju_debreczeni_tiborral/

¹¹³ A modellek leírását lásd NEUDOLD Júlia, „Művészetközvetítés kőszínházakban”, *Színház* 50, 11. sz. (2017): 12–15, 13–14.

kálisan produktív újításokat vár el”.¹¹⁴ Pedig a diákszínjátásnak ez a koncepciója egyfelől igazolni tudná azt a közismert tézist, mely szerint Brecht az első modern értelemben vett színházpedagógus,¹¹⁵ másfelől a kánonvonatkozású érdekeltség középpontjába helyezné a brechti teoréma és a közösségi színházcsinálás egyaránt „társulatként” szerveződő szubjektum-felfogását.¹¹⁶

Bibliográfia

ABLONCZY László. „Ő volt a menedék... Száz éve született Gellért Endre”. 2. rész. Hozzáférés: 2024.08.06.

http://www.magyar szemle.hu/cikk/2014_1_217_o_volt_a_menedek_-_szaz_eve_szuletett_gellert_endre_2_resz

ÁCS Ferencné. *Szocialista közművelődés: Szöveggyűjtemény*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1980.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes Roland Barthes-ról*. Fordította DARIDA Veronika. Budapest: Typotex, 2016.

BRECHT, Bertolt. *Couragemodell 1949. Mutter Courage und ihre Kinder. Text. Aufführung. Anmerkungen*. Berlin: Henschel Verlag, 1958.

BRECHT, Bertolt. „A sárgarézvásárból”. Fordította VAJDA GYÖRGY Mihály. In *Színházi tanulmányok*, szerkesztette MAJOR Tamás, 261–402. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.

BRECHT, Bertolt. „A »Koldusopera-per«”. Fordította SÓS Endre. In Bertolt BRECHT, *Irodalomról és művészetéről*, 94–148. Budapest: Kossuth Kiadó, 1970.

BRECHT, Bertolt. „Anmerkungen zur „Dreigroschenoper”. In Bertolt Brechts *Dreigroschenbuch: Texte, Materialien, Dokumente*, szerkesztette Siegfried UNSELD, 90–101. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.

¹¹⁴ Uo., 14.

¹¹⁵ Vö. FRIMBERGER, „The craft of acting...”.

¹¹⁶ LEHMANN, „Brecht lesen”, 21.

- BRECHT, Bertolt. *A sárgarézvásár: 1939–1941 közötti szövegek*. Fordította BORONKAY So-ma. Budapest: Balassi Kiadó–SzFE, 2013.
- CZIBOLY Ádám. *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest: InSite Drama, 2017.
- CZIMER József. *Színház és irodalom*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1980.
- CZIMER József. *Átszállás ugyanarra a vonatra*. Budapest: Printself, 1996.
- DEBRECZENI Tibor és RENCZ Antal. *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1971.
- DEBRECZENI Tibor. *Egy amatőr emlékezése 1966–1978*. Budapest: Országos Közművelődési Központ, 1989.
- DEMETER Imre. „Bertolt Brecht felfedezése”. *Esti Hírlap*, 1957. ápr. 9., 12.
- DORVAL, Patricia. „Towards a Stylistics of the Modes of Ostension”. *Theatre Research International* 18, 3. sz. (1993): 206–214.
- EIERMANN, André. „Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása”. Fordította KERÉKES Amália. In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 141–171. Budapest: Kijarat Kiadó, 2013.
- EÖRSI István. „Magánbeszéd Brechtről”. *Színház* 31, 2. sz. (1998): 1.
- FEKETE Anikó. „Debreczeni Tiborral beszélget”. Hozzáférés: 2020.01.12.
https://felonline.hu/2015/12/29/interju_de_breczeni_tiborral/
- FISCHER-LICHTE, Erika. „The Aesthetics of Disruption. German Theatre in the Age of Media”. *Theatre Survey* 34, 11. sz. (1993): 7–27.
- FRIMBERGER, Katja. „The craft of acting as a pedagogical model for living a flourishing life in a world of tensions and contradictions”. *Educational Philosophy and Theory* 56, 1. sz. (2023): 74–85.
- G.T. „Elsőrendű istenek nyomában – a Katona József Színház színpadán”. *Népakarat*, 1957. márc. 29., 17.
- HALASI Mária. „Jó embert keresünk”. *Nők Lapja*, 1957. ápr. 11., 12.
- IMRE Zoltán. „Nemzeti kánon és nemzeti színház”. *Forrás* 43, 11. sz. (2011): 88–106.
- JÁKFALVI Magdolna. *Avantgárd – színház – politika*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.
- JÁKFALVI Magdolna. *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapest: Arktisz–TMA, 2023.
- JÁSZAY Tamás. *ODE 30 – a hazai diákszínjátás harminc éve*. Budapest: SzFE, 2019.
- KALMÁR Balázs és RING Orsolya. „Láthatóság és színháztörténet: egy kutatás tapasztalatai”. In *Színház és archívum*, szerkesztette IMRE Zoltán, KALMÁR Balázs, P. MÜLLER Péter, SÁNDOR Panka és SCHULLER Gabriella, 263–278. Pécs: Kronosz Kiadó, 2024.
- KARASEK, Hellmuth. „Brecht ist tot”. *Spiegel* 32, 9. sz. (1978): 216–217. Hozzáférés: 2024.10.02.
<https://www.spiegel.de/kultur/brecht-ist-tot-a-e718a5dd-0002-0001-0000-000040616804>
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007
- KÉKESI KUN Árpád. „A Philther mint historiográfiai modell”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32.
- KEMÉNY György. „Bertolt Brecht: Jó embert keresünk”. *Népszabadság*, 1957. ápr. 18., 4.
- KISS Gabriella. *A magyar színház nevető arca: Pillanatfelvételek*. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.
- KISS Gabriella. „Lakhatatlan világ”. In *Nemzeti Színháztörténet: Előadás-rekonstrukciók 1948–1996*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 80–85. Budapest: Arktisz, Theatron Műhely Alapítvány, 2022.
- KISS Gabriella. „Con-vivere! Gondolatok a »részvétel korának« színházáról”. In *Színházpedagógiai körkép*, szerkesztette KISS Gabriella és BETHLENFALVY Ádám, 141–167. Budapest: KRE–L’Harmattan Kiadó, 2024.

- KNOPF, Jan és Joachim LUCCHESI. „Courage-modell 1949”. In *Brecht-Handbuch: Schriften, Journale, Briefe*, szerkesztette Jan KNOPF, 342–348. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003.
- KOLTAI Tamás. *Major Tamás*. Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986.
- KOTTE, Andreas. *Bevezetés a színháztudományba*. Fordította Edit KOTTE. Budapest: Balassi Kiadó, 2015.
- KRICSFALUSI Beatrix. „»Csinálni jobb, mint érezni«: A Lehrstück és a brechti média-archívum”. In *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerkesztette BÓNUS Tibor, EISEMANN György, LŐRINCZ Csongor és SZIRÁK Péter, 535–549. Budapest: Ráció Kiadó, 2010.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő. *Mi a műalkotás? Az irodalmi olvasás kérdései*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2022.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Der andere Brecht”. In Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben*, 207–282. Berlin: Theater der Zeit, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Lehrstück und Möglichkeitsraum”. In Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben*, 366–380. Berlin: Theater der Zeit, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította BERECS ZSUZSA, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Brecht lesen – Gesichter und Aspekte”. In Hans-Thies LEHMANN, *Brecht lesen*, 7–30. Berlin: Theater der Zeit, 2016.
- LENGYEL György. *Kortársuk voltam*. Budapest: Corvina–OSZMI, 2017.
- MAJOR Tamás. „Levelei Bessenyei Ferenchez”. *Új Írás* 2, 4. sz. (1962): 382–387.
- MAJOR Tamás. „Bertolt Brecht és hatása a magyar színházi életre”. In *Színházi tanulmányok*, szerkesztette MAJOR Tamás, 11–38. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- MELDOLESI, Claudio és Laura OLIVI. *A rendező Brecht. A Berliner Ensemble emlékezete*. Fordította Demcsák Kata. Budapest: Kijárat Kiadó, 2003.
- MOLNÁR GÁL Péter. *Emlékpróba*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Koldusopera, avagy hogyan lesz esztétikai gyűjtőbombából habcsók?”. *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115.
- MORETTI, Franco. „Gráfok, térképek, fák”. *Helikon* 63, 2. sz. (2017): 193–215.
- MÜLLER, Heiner. „Brecht zu gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat”. *Jahrbuch der Zeitschrift Theater Heute* (1980): 134–136.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Polizeiliche und politische Dramaturgie”. In *Postdramaturgien*, szerkesztette Sandra UMATHUM és Jan DECK, 209–230. Berlin: Neofelis Verlag, 2020.
- NÁDASS József. „Beszélgetés Karlheinz Martinnal az új színházról”. *Munka* 1, 2. sz. (1928): 35–37.
- NÁDASS József. „A »Dreigroschenoper«”. *Korunk* 4, 5. sz. (1929): 380–381.
- NÁNAY István. „A nem hivatásos színházak két évtizede”. In *Fordulatok*, szerkesztette VÁRSZEGI Tibor, 447–466. H.n.: szerkesztői kiadás, é.n.
- NÁNAY István. „Az Orfeo-ügy”. *Beszélő* 3, 3. sz. (1998): 73–79.
- NÁNAY István. „Színház és diákszínjátszás – vázlatos történeti visszatekintés”. In *Dráma – pedagógia – színház – nevelés*, szerkesztette ECK Júlia, KAPOSÍ József és TRENCSENYI László, 217–222. Budapest: OFI, 2016.
- NEUDOLD Júlia. „Művészetközvetítés kőszínházakban”. *Színház* 50, 11. sz. (2017): 12–15.
- NY.A. „Beszélgetés Horvai Istvánnal az újról és merésről”. *Színház és Mozi*, 1956. szept. 15., 10.

- PAÁL István. „Néhány tartalmi és formai szempont a „saját színház” modell kialakításához”. In „Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből”, szerkesztette HIDI Boglárka, IMRE Zoltán és KALMÁR Balázs. *Betekintő* 16, 3. sz. (2022): 207–214.
https://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2022_03_hidi_imre_kalmar.pdf
- PINKERT, Ute. „Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag”. In *Theaterpädagogik am Theater: Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, szerkesztette Ute PINKERT, 12–69. Milow: Schibri-Verlag, 2014.
- POSSONYI László. „Színházi örjárat”. *Vigília* 23, 3. sz. (1958): 177–179.
- RADDATZ, Frank-M. *Brecht frißt Brecht: Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*. Hamburg: Henschel Verlag, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A felszabadult néző*. Fordította ERHARDT Miklós. Budapest: Műcsarnok, 2011.
- SASVÁRI Edit. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere”. In *Törvénytelen avantgárd: Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, 1970–1973*, szerkesztette KLANICZAY Júlia és SASVÁRI Edit, 9–38. Budapest: Artpool–Balassi Kiadó, 2003.
- SCHLEEF, Einar. „Formakánon kontra koncepció”. Fordította Kiss Gabriella. In *Színházi antológia*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 263–269. Budapest: Balassi Kiadó, 2000.
- SIMON, Ralf. „Medienwechsel der Theatralität? Zu Brechts Dreigroschenprojekt (Oper, Roman, Film, Prozeß)”. In *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, szerkesztette Erika FISCHER-LICHTE, 252–280. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001.
- SÓS Endre. „Két színházi bemutató”. *Magyar Nemzet*, 1958. jan. 26., 17.
- SZEBENI Zsuzsa. *Thália legrakoncátlanabb tündére*. Budapest: OSzMI, 2011.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban”. *Literatura* 18, 1. sz. (1992): 119–133.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. *Irodalmi kánonok*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „Utószó”. In Paul RICOEUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, 413–424. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.
- SZÉKELY György. „Bevezető”. In *Madách Színház 1951–1976*, szerkesztette ALPÁR Ágnes, 5–26. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1976.
- SZILÁDI János. „A példázat újratemtése”. *Színház* 5, 4. sz. (1972): 10–13.
- UNGÁR Júlia. „Koldusopera Magyarországon: Az 1929-es bemutatótól napjainkig”. *Színház* 20, 6 (1987): 36–39.
- WARSTATT, Matthias, Matthias HEINICKE, Joy Kristin KALU, Janina MÖBIUS és Natascha SIOUZOLI. „Applied Theatre: Theater der Intervention”. In *Theater als Intervention Politiken ästhetischer Praxis*, szerkesztette Matthias WARSTATT et al., 6–27. Berlin: Theater der Zeit, 2015.
- WARSTATT, Matthias, Matthias HEINICKE, Joy Kristin KALU, Janina MÖBIUS és Natascha SIOUZOLI. „Interventionen”. In *Theater als Intervention Politiken ästhetischer Praxis*, szerkesztette Matthias WARSTATT et al., 28–50. Berlin: Theater der Zeit, 2015.
- WINKO, Simone. „Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen”. In *Literarische Kanonbildung*, szerkesztette Heinz Ludwig ARNOLD, 9–24. Text+Kritik: Sonderband, 2002.