

JÁKFALVI MAGDOLNA

TEGNAP

A MAGYAR
SZÍNHÁZTUDOMÁNY
FELEMELKEDÉSE

ARKTISZ | THEATRON MŰHELY ALAPÍTVÁNY | 2026

A kötet megjelenését
a PTE BTK publikációs támogatása
tette lehetővé.

© Arktisz Kiadó, 2026
© Theatron Műhely Alapítvány, 2026
© Jákfalvi Magdolna

A borító a Théâtre du Soleil *L'Ile d'or* című
előadásáról készült fotó felhasználásával készült,
a grafika Catherine Schaub-Abkarian munkája.

Jákfalvi Magdolna portréját Nagy Marcell készítette
az SZFE elhagyásakor, 2020-ban.

ISBN 978-615-02-7880-3

Arktisz Kiadó | Theatron Műhely Alapítvány, Budapest, 2026
Felelős kiadó: A kiadó igazgatója

A borító és könyvterv Czeizel Balázs munkája.

Nyomta és kötötte: Vareg Hungary Kft.

TARTALOM

Bevezetés | 7

I. TUDOMÁNYELMÉLET

A magyar színháztudomány felemelkedése | 11

A tudomány, ha osztály | 27

*A Színház- és Filmművészeti Szövetség Tudományos
Osztályának első éveiről*

Színházfilozófia. A hatás kellékei | 43

*Schiller és Hugo esztétikája a reformkori magyar
színházi gondolkodásban*

A színház mint önismeret | 63

Fogalomtörténeti kérdések

A performatív realitás | 71

A kritikátlan színház | 79

*A kritikus pozíciója a performativitás,
az eseménytelenség és a nevelés színházi formáiban*

II. TUDOMÁNYGYAKORLAT

A „kegyetlen intenzitás” és Gaál Erzsébet | 89

El Kazovszkij és a vasárnapi matiné | 99

A városi színház eszméje és a Katona József Színház | 111

Antigoné fivérei és 1957 | 127

Gobbi és az öregnő | 141

Ruszt József és Csíksomlyó | 149

III. KRITIKÁK

Peter Brook: *Une flute enchantée*, 2010 | 165

Théâtre du Soleil: *Notre vie dans l'art*, 2023 | 168

Ariane Mnouchkine: *Les Naufragés du Fol Espoir*, 2010 | 171

Ariane Mnouchkine: *Macbeth*, 2014 | 174

Christophe Marthaler: *±0*, 2011 | 177

Romeo Castellucci: *Go down Moses*, 2014 | 180

Patrice Chéreau: *Rêve d'automne*, 2010 | 184

Jérôme Bel: *Jérôme Bel*, 2024 | 187

Robert Wilson: *1914*, 2014 | 190

Mundruczó Kornél: *Liliom*, 2019 | 193

Angelica Liddell: *La casa de la fuerza*, 2010 | 197

William Kentridge: *Woyzeck on the Highveld*, 2011 (1992) | 200

BEVEZETÉS

A *Tegnap* című könyv a színháztudomány tegnapjáról beszél, azokról a színházművészet körüli múltbéli jelenségekről, melyek ma határozzák meg az alkotás milyenségét, a róla folytatható szabad és/vagy tudományos diskurzust, a gondolati, etikai, esztétikai mezőt. Minden tegnap történik, a tegnap felől látjuk a mát, az elmúlt felől a jelent, így a tegnap megismerése vezet a jelen érzékeléséhez és ekkénti feltárásához.

A *Tegnap* szerkezete statikus és kiegyensúlyozott narratívaalkotásra törekszik. Három fejezete közül az első tudományelmélettel foglalkozik, benne hat tanulmány, a második a tudomány- és játékgyakorlat közös metszetében elhelyezkedő hat eseten keresztül beszél a magyar színház történetéről, a harmadik kétszer hat művészetkritikával tárja fel a teoretikus pozíció felől végigvihető lehetőségeket. Olyan írások alkotják a *Tegnapot*, melyek könyvben eddig nem szerepeltek, s talán egy kivételével mind után saját készítemre kutattam. Ez a készítem, vagy akár ihletettsé, várt vagy váratlanul ható nagyszerű előadásokból fakadt, a kritikáknál ez érthető, azonban az elemző tanulmányoknál is mindig egy-egy szokatlan pillanat, a rutin megzökkenése formálta láthatóvá az ismerősben az ismeretlent, az újra körbejárnivalót. A *Tegnap* ekként vonatkozik a saját kérdéseim mentén a magyar színháztudományra, ekként rajzolja ki annak 20. századi felemelkedő ívét, ekként kínál elemzői nyelvet és szempontokat.

A *Tegnap* modalitását meghatározza az elmúlt évtizedek alatt formálódó olvasó-író képességem, de visszanézve egyértelmű, mindennek az alapját a magyar politikai rendszerváltás éveiben a Sorbonne-on folytatott tanulmányaim adják. Párizsban ért 1989-ben az a felismerés, hogy a színház művészetéről ugyan lehet a dráma- és akár az intézménytörténetek felől is beszélni, ám maga az előadás esztétikája, etikája, elsőprő érzéki hatása izgalmasabb, valószínűbb folyamat. Az államszocialista Magyarországról huszonnégy évesen indulva különös, zsigeri pillanatként éltem meg, hogy az előadást nem valami politikai ideológia ellenében nézem, nem a kettős beszéd befogadói technikája telepedik az értelmezői rutinra, hanem a megélés, a megtapasztalás új, akkor főként szabadnak vélt érzete hatja át a színházban töltött órákat. A sorbonne-os évek alatt színházi anyanyelvem grammatikáját Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau, Peter Brook alkotásai szabályozták, ugyan erre is csak három évtized távlatából látok rá ennyire biztosan. Ez a rálátás felidézi a színháznyelv

megtanult grammatikája mellett elsajátított szintaxisát is, mely a francia tudománygyakorlás mintájára a kis műhelyekben vitt kutatások (nagy) eredményeivel fűzte össze a 20. század végének francia iskoláját. Anne Ubersfeld, Michel Corvin, Patrice Pavis, Georges Banu más-más elméleti közelítéssel, más-más tanszéken, intézetben, kutatócsoportban dolgoztak, mégis a saját élmény-közösségük révén inkább az összetartozásuk jellemezte őket, semmint a módszertani sokféleségük.

Ezzel a tapasztalattal értem haza, majd Bécsy Tamás hívására a veszprémi Színháztudományi Tanszékre 1994-ben, ám csak évtizedekkel később, nehezen és lassan érlelődött meg bennem a felismerés, a magyar színháztudomány a francia tudománygyakorlattól igen eltérően hozta létre saját intézményeit. Az látható, legfőképp Erika Fischer-Lichte 1999-es, a *Tegnap* egészét inspiráló tanulmánya után (*From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies...*), hogy a német tudományszervezés csak vágyott modell maradt a magyar színházszakmai közösségben, így könnyen kínálkozik a vélekedés, hogy a magyar intézményrendszer a szovjetizált tudománypolitika eredménye. Ennek a gondolatnak a kibontása ihlette a könyv első harmadában lévő írásokat. A második harmad a magyar színháztudomány egyik iskolájának, a veszpréminek, más néven a Bécsy Tamás-féle iskolának, megint más néven a Theatron Műhelynek a módszertanát, a Philthert állítja mindenféle értelmezői-kutatói kihívás elé. Láthatatlan, elsüllyedt, elfeledett, átkeretezett előadások letisztítása közben éreztem rá a történetírás mint folyamat dinamikájára, a közösség kulturális emlékezetének színességére, s így a fejezet ennek a módszernek az apológiájává is vált – észrevétlen, akarva-nem akarva.

A *Tegnap* része a tudománygyakorlatot nyelvi-gondolati szinten is alakító, összességében több száz színházi előadás is, melyről azonnali kritikát írtam. Nem magyarországi rendezőktől és/vagy nem magyarországi helyszíneken játszódnók közül tucatnyit választottam a kötetbe, s így együtt olvasva őket érünk el jelenünkig. A *Tegnap* alcíme a magyar színháztudomány felemelkedését állítja, s a műhelyek, kötetek, kutatási projektek sokszínűségét nézve, az intézményi egységet ugyan egyre kevésbé látva, a színházművészet, a színház dicsőségét tárja elénk.

A kötet összeállításában nemcsak támogatott, de inspirált is a Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kara, mely a Színház- és Filmművészeti Egyetem kényszerű elhagyása után befogadó munkahely és kutatóhelyemmé vált. Köszönöm mindazok kreativitását és támogatását, akik az intézményi szervezetségen túl is látják a közös munkákban rejlő szenvedélyes energiát.



Tudományelmélet

A MAGYAR SZÍNHÁZTUDOMÁNY FELEMELKEDÉSE

A 21. században az európai színházi gyakorlat egészét különböző trendek, iskolák jellemzik, a diszciplína azonban eltérő utakat jár be a kisnyelvi, főként a szovjethatalom alá került kultúrákban, mint általában a kontinens nyugati felén. A színháztudomány, a diszciplína (theatre studies) megjelenését Erika Fischer-Lichte nagy hatású tanulmánya nyomán a performativitás megjelenéséhez kötik. „A performativitás fogalmának felfedezése a század elejére nyúlik vissza. Ez többek között egy új tudományág, a színháztudomány kialakulásához vezetett.”¹ A százéves német színháztudomány felől nézve mindenképpen inspiráló ez az állítás: egyrészt láthatók a századelő előadaskultúrájának közös sajátosságai Edward Gordon Craigtól Adolphe Appián át Konsztantyin Sztanyiszlavszkijig, másrészt észleljük, hogy évtizedekkel később teljesen más tapasztalati felületről inspirálódik a nyelv, mint a testtel kifejezett (bodily processes) folyamatok performatív karakteréről a J. L. Austinnal induló nyelvelméleti kutatás. A kisnyelvű kultúrákban azonban más tudománygyakorlat észlelhető, így a kötetben a performativitás felfedezésével, megélésével és megnevezésével kialakult tudomány rendjét követjük a szovjetizált tudománygyakorlás megszilárdulásáig, az 1960-as évekig.

AZ IDEA: A REALIZMUS (HEVESI SÁNDOR)

Edward Gordon Craig 1908-ban és 1909-ben a *The Mask* folyóirat oldalán két körkérdést tesz fel az európai színházcsinálókknak: mit értenek realizmuson és szükség(ük) van-e nemzeti színházra. Ezekre a kérdésekre Magyarországról a Nemzeti Színház és a Thália rendezője, Craig későbbi levelezőpartnere, Hevesi Sándor válaszol. Tanulmányunk Erika Fischer-Lichte a német színháztudományról szóló írásának a címét parafrázálva afelé a felismerés felé mozdul el, hogy azt a diszciplínaszerű gondolkodást, mely a

¹ Erika FISCHER-LICHTE, „From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany”, *Theatre Research International* 24, 2. sz. (1999): 168–178, 168. doi:10.1017/S0307883300020794.

magyar színháztudomány felemelkedéséhez vezet(het)ne, a Craig kérdéseire adott válaszok alapozzák meg. Craig sosem jár Magyarországon, levelező-barátjával sosem találkozik, nincs kapcsolata a magyar színházzal, hacsak nem tekintjük annak azt a fél évtizednyi szomszédságot, amelyet Fülep Lajos magyar művészettörténész mellett él meg Firenzében. De mégis Craig kérdései, színházi intézményrendszeren kívüli pozíciói és víziói indítják el a színházról mint önálló művészetről való gondolkodást magyarul.

A színháztudomány európai keretei százvalahány évesek, intézményesülésük egyetemi katedrák megjelenésében mérhető.² A német területen a korai tudományelméleti nehézséget az irodalom és a színház szétválasztása jelenti; azt a kérdést, hogy lehet-e dráma nélkül színházi előadást csinálni azonnal követi, hogy lehet-e a színházról tanítani irodalomtudomány tanszéken. Európa nagy nyelvi kultúráiban az első háború utáni tudománypolitikai erőátalakulások az egyetemeken zajlanak tanszékek és diszciplínák között, de Magyarországon más a helyzet. Az első világháború utáni új államkeretekben a bölcsészkarok itt is saját hatalmi pozíciójuk újrafogalmazásával küzdenek, de nem az új diszciplínák, hanem az országhatáron kívülre került egyetemek integrálása okán. Ebben a trianoni békeszerződés utáni geopolitikai helyzetben különösen erős a budapesti Színművészeti Akadémia oktatáspolitikai pozíciója, mert itt olyan, Európa-szerte ismert rendezőnagyságok tanítanak, akik elméleti képzettségüket bölcsésztanulmányokkal, sokszor doktori fokozatok megszerzésével igazolják. Így első lépésben nem az irodalomtudomány kereteit kell feltörnie a színháztudománynak, hanem meg kell határoznia a saját határait.

Hevesi Sándor 1927–1932 között tanít a Színiakadémián, 1929-től megszervezi a rendezőképzést. A magyar színházrendezők között elsőként fordul, ráadásul filozófiai rendszeralkotó apparátussal, a színész munkája felé: egyértelműen ő definiálja a színházat új teoretikus keretekben. Hevesi a fiatal Lukács Györggyel együtt alapítja a magyar művészszínházat, a Thália Társaságot 1904-ben és a Thália Akadémiáját is. Lukácstól indul a filozófiai rendre való törekvés, a német és angol nyelvű közegben való elsődleges tájékozódás, de Hevesi Craiggel folytatott több évtizedes levelezésében,³ ezen a ritka szemérmes, személyes és tudományos példatáron is nyomon követhető, miként formálódik az igény a diszciplínára. Hevesi a Nemzeti Színház igazgatójaként tudós kérdésekkel, elemzői akarattal nézi, hogy „a színház

² „The first Institute of Theatre Studies was founded in Berlin in 1923 on the initiative of Max Herrmann.” FISCHER-LICHTE, „From Text ...”, 168.

³ Edward Gordon CRAIG és HEVESI Sándor, *Levelezés, 1908–1933*, kiad. és ford. SZÉKELY György (Budapest: OSZMI, 1991).

egyre jobban kivetkőzik az irodalomból, hogy a költő egyre jobban elárul a színpadon”.⁴ Úgy véli, az előadás szövege drámává csak a következő generációban érik össze, a jelenben minden előadásszöveg az előadást szolgálja, vagyis a jelen felől mindig a színház gyakorlata hozza meg a döntést, tehát a színészképzés és a rendezőképzés teremti meg a tudományos gondolkodást. Ez a felismerés messzire vezet, hiszen Hevesi egyértelműen gondolkodói pozíciót vív ki a rendezőnek, és a magyar rendezői színház azóta is ezt a felkészült, elemző magatartást tartja professzionálisnak. Hevesi Sándor az európai színházi praxis teoretikus kereteinek kialakításában aktívan részt vesz, szerepe a magyar diszciplína megjelenítésében elvitathatatlan.

Az ideák, melyekre a 20. század első három évtizedében Hevesi működő és nemzeti színházat épít, a realizmus fogalmát tárják fel. Hevesi rendezői és elemzői ízlése Craig színházi elképzeléseihez illeszkedik, bár életpályáik minden szegmensükben különböznek.⁵ Craig a *The Mask* hasábjain 1908-ban a következő kérdéseket teszi fel:

1. Do you consider Realism in acting to be a frank representation of human nature?
2. In your opinion should the Actor be allowed the same liberty in his expressions of the Passions, as is permitted to the Writer or the Painter?
3. Do you think that Realism appeals to the General Public or only to a limited section of Playgoers?⁶

Hevesi válaszai a körkérdésekre jelzik, hogy a formalizmus merevsége és a filiszteusok (ma befogadónak mondanánk) valóságelvárásai közepette a realizmus az egyetlen művészi gyakorlat, mely a fogalmazásaiban óhatatlanul szimbolizáló művészetet vissza-visszatereli az életábrázolás (representation) felé. „Realism always appears when Art has become fossilised into formalism.” A realista művészet képes megmutatni az ember különösségét, „This art consists in laying stress on what is special in the human”.⁷ A formalizmus,

⁴ HEVESI Sándor, „Tragédia kell a népnek?”, in *A magyar dramaturgia haladó hagyományai*, szerk. CSILLAG Ilona és HEGEDÜS Géza, 317–323 (Budapest: Művelt Nép, 1953), 318.

⁵ CRAIG és HEVESI, *Levelezés...*, 194–201.

⁶ *The Mask* I, 3–4. sz. (1908): 1. CRAIG és HEVESI, *Levelezés...*, 176–177. „I. Véleménye szerint a színészi játék Realizmusa hitelesen ábrázolja az emberi természetet? II. Adható-e, véleménye szerint, ugyanolyan szabadság a Színésznek a Szenvedélyek kifejezésére, mint az írónak vagy a Festőnek? III. Mit gondol, vajon a Realizmus a Nagyközönségnek szól, vagy csak a Színház-bájosok behatárolt részének?”

⁷ CRAIG és HEVESI, *Levelezés...*, 176. „...a Realizmus mindig akkor jelenik meg, amikor a Művészet formalizmussá kövült.” és „Ez a művészet arra helyezi a hangsúlyt, ami különös az emberiben.”

a szimbolizmus és az élet fogalomkörének megjelenése a realizmus holdudvarában tematizálja a századelő színházelméleti kérdéseit, és Hevesi több évtizedes nemzeti igazgató pályája és a színművészeti akadémián eltöltött tanári évei megalapozzák a diszciplínát a magyar nyelvi kultúrában. „The modern tendency in Art, and what we are all striving at, is to conquer Life through Art.” Hevesi ugyanakkor érti, s nyelvileg is pontosan reagálja le Craig második kérdését. A színész eszközét („liberty in his expressions”) erősen az expressionre érti, s elsődlegesen a szavakra: „In the first place his limitation is through material, that is to say, through speech.” A beszédben és a megszólalásban, tehát a drámaíró (Writer) szavaiban rejlik a szabadság, de a színész sosincs egyedül. „The Actor does not stand alone upon the stage. He is a part of the whole and this whole is represented by the Stage Manager.”⁸ Hevesi rendezéseit rekonstruálva ez a kiemelés a performatív, testtel kifejezett (bodily processes) eseményekben látja meg a színész szabadságát, és ezt a szabadságot a rendező tartja kordában.

Hevesi a harmadik kérdésre adott válaszában találkozik a fordíthatatlanság nyelvi jelenségével, hiszen a *realism* és a *reality* szócsaládot magyarul ketté kellett választania, s realizmusról és való(di)ságról kell beszélnie. A közönség, a Playgoers „wants everything to be real... real trees, real walls and so on. These real things are always unreal things in Art, alien and hostile to Art.”⁹ Megkockáztatom Hevesi nyomán azt az előfeltevést, hogy ez a nyelvi jelenség tette eleve töredékessé és magyarázatra szorulóvá a valóság ábrázolásának viszonyát a realista (majd szocialista realista) művészethez. A színháztudomány a performativitás jelenségét kutatja, s ezt a realizmus (realism) korstílusának fogalomkörében leli fel, a valóság (reality) ábrázolásának mékéntjében. A valóságábrázolás nem feltétlen a realizmus sajátja, ezt Hevesi a magyar szókészlet etimológiai rendjéből adódóan megérzi, s öntudatlanul is elindítja azokat a realizmusvitákat, melyek gyakran a szó, s nem a jelenség magyarázatát tárják elénk. Saját színházi gyakorlata természetessé (natural), s nem valóságossá (real) fordítja át a klasszikusokat, Shakespeare-t és Molière-t elsősorban, s a kortárs magyar drámákat.

A század elején Craig kérdései Hevesit pályája első pozícióváltási pillanatában érik. 1908-ban 35 évesen még a Thália Társaság, az első magyar mű-

⁸ CRAIG és HEVESI, *Levelezés...*, 177. „A Művészet modem iránya, ami felé mindnyájan törekszünk, a Művészet segítségével hódítani meg az Életet.” „Az ő legelső korlátja is az anyag, vagyis a beszéd.” A fordításból kimaradt egy mondat: A színész a színpadon nincs egyedül. „Része egy egésznek és ezt az egészt a Rendező képviseli.”

⁹ CRAIG és HEVESI, *Levelezés...*, 177. „A Filiszter azt szeretné, hogy minden valóságos legyen... valódi fák, valódi falak, és így tovább. Ezek a valóságos dolgok azonban a Művészetben mindig valótlanak, idegenek és ellenségesek a Művészetrel szemben.”

vésszínház alapító-rendezője, ezzel párhuzamosan a legnagyobb magán-színház, a Népszínház főrendezője, majd 1909-től újra a Nemzeti Színház rendezője, későbbi igazgatója. Craig és Hevesi egyidősek, egy év eltéréssel születtek. Pályájuk 1908-ban fonódik össze, Craig második könyvének Hevesi egyik levele lesz az előszava.¹⁰ De egyéni történeteik az első világháború alatt messze eltávolodnak egymástól. 1914-ben meghatározó élményeik a színházi gyakorlatukat is átforgalmazzák: Craig 1914-ben Zürichben megismerkedik Appiával, Hevesi az orosz frontra kerül. Craig kiállításokban fogalmazza meg esztétikáját, Hevesi színházi előadásokban. 1933-ban megszakad a levelezésük. Hevesit politikai nyomásra leváltják a Nemzeti éléről, 1939-ben meghal, Craig 27 évvel éli túl.

1909-ben a *The Mask* lapjain feltett kérdések olyan rendezőhöz érnek el Magyarországon, aki mind a Nemzetiben, mind a művészszínházi szcénában egyaránt elismerten mozog. Hevesi válaszai Craig inspiratív kérdéseire világossá teszik, hogy mindketten diszciplínaként tekintenek a színházról folytatható beszédre.

1. Do you believe a National Theatre, directed by a Committee, is advantageous to the development of our Artists?
2. Has your experience shown you that the greatest talent is to be found in the National Theatres of Europe, or in the Theatres of private enterprise?
3. Do you think greater advantage would accrue to the State if it supported the independent efforts of individual artists of great talent, rather than a collective and less talented body of artists under the control of a Committee?
4. If you had been asked the question thirty years ago would you have voted in favour of the State supporting Madame Bernhardt, Madame Duse, Tommaso Salvini and Henry Irving, or would you have been in favour of the Nation supporting the National Theatre of France, and the proposed National Theatres in England and Italy?¹¹

¹⁰ Edward Gordon CRAIG, *On the Art of the Theatre* (London: William Heinemann, 1911).

¹¹ [*The Mask* II, 4–6. sz. (1909–1.) CRAIG és HEVESI, *Levelezés...*, 178–180. „I. Hisz-e abban, hogy egy Bizottság által igazgatott Nemzeti Színház előnyös lenne Művészeink fejlődése szempontjából? II. Tapasztalata szerint a legnagyobb tehetségek Európa Nemzeti Színházaiban találhatók, vagy a magánvállalkozókéban? III. Mit gondol, nagyobb előnye származnék-e az Államnak abból, ha nagy tehetségű egyes művészek független törekvéseit támogatná, mint hogyha egy Bizottság ellenőrzése alatt működő kevésbé tehetséges művészek együttesét? IV. Ha ezt a kérdést harminc évvel ezelőtt tették volna föl, arra szavazott volna-e, hogy az Állam támogassa Madame Bernhardtot, Madame Dúsét, Tommaso Salvinit és Henry Irvinget, vagy előnyben részesítette volna azt, hogy a Nemzet a Francia Nemzeti Színházat, vagy az Angliában és Olaszországban javasolt Nemzeti Színházat támogassa?”

A válaszok elismerik az erős színészi képességekre építő színházművészetet, de elengedhetetlennek tartják az állami támogatást, ám egy tanács (Committee) vezette igazgatás helyett elegendőnek egy menedzszerszemléletű vezetést: „A manager, a man of artistic sense and experience, will suffice.”¹² Hevesi Heinrich Laube burgteateri igazgatói pályáját és társadalmi aktivitását tartja követendőnek, aki miközben az európai polgári forradalom éveitől, 1848-tól parlamenti képviselőként politikai funkciókat is betölt, a bécsi színház vezetésével olyan modellt dolgoz ki, mely a színházi megszólalást a nemzeti nyelveken támogatja. Íme a magyar színháztörténet ritka pillanata, mely a nemzeti önrendelkezés forradalmi akaratát, az 1848–49-es szabadságharc Habsburg-ellenes, németellenes ideáját harmonikusan, modern módra a bécsi, laubei népszínházi forma alkalmazásával viszi tovább. 1909-ben Magyarország az Osztrák–Magyar Monarchia része, Budapest a Monarchia második legnagyobb városaként az európai kultúra nyitott, ismert, izgalmas városa. Bécs mellett Budapest esetében Craig kérdésében a State a Monarchiára, Hevesi válaszában a State a magyar nemzetre vonatkozik, s ez az államnyelvből, a Monarchia sokszínűségéből következő nyelvi-gondolati eltérés félreértésekhez vezet.

Ezek a magyar diszciplína alapjai: színművészképzés, rendezőképzés, magyar nyelvű képzés, hiszen az identitás egyik anyaga a nyelv, a színház anyaga a színész, a műalkotás létrehozója a rendező. Hevesi Sándor a színész és a rendezés művészetének sajátosságait kutatva 1908-ban könyvet írt tanítványainak *A színjátszás művészetéről*. A gyakorlati példákon túl a kötet a teória pozícióját a stimulálásban ismeri fel, mert az „elmélet tehát fejlesztőleg hat a gyakorlatra”.¹³ Könyvei két különös szempontra világítanak rá, egyrészt arra, hogy a diszciplináris gondolkodás a színházat csinálók felől indul el, nem a legnagyobb budapesti egyetem bölcsész kara felől. Másrészt, hogy a rendezők a hatalomgyakorlás kiemelt, nemzeti posztján állnak, legtöbbször Nemzeti Színház igazgatói (később Németh Antal és Major Tamás), így megszólalásuk a nemzeti színházi pozíciót is erősíti.

¹² CRAIG és HEVESI, *Levelezés...*, 179. „...egy menedzsért, egy tapasztalt és művészi érzékkel megáldott embert elegendőnek tartok...”

¹³ dr. HEVESI Sándor, *A színjátszás művészete* (Budapest: Stampel. 1908), 5.

A HÁLÓ: LEXIKONSZERZŐK, DEFINÍCIÓK: A VALÓSÁG FOGYASZTÁSA¹⁴

A diszciplína intézményesülésére harcként és csataként utal az amerikai színháztudományt bemutató Marvin Carlson is,¹⁵ hiszen az észak-amerikai felsőoktatási térségben az intézmények és ekként a diszciplínák küzdelmét jelenti, vajon a performance, a cultural vagy a literary studies vonja majd jobban magára a hallgatók, így az egyetem tulajdonosának figyelmét. Magyarországon ez a harc ebben a léptékben nem látható, az amerikai diszciplináris meccsekben pedig a nemzeti identitás mint hívószó nem kerül elő. Amerikában a nagy egyetemek gyakorlati képzés indítanak, s ezeken a fakultásokon megjelenik a drama és a play szembenállva a klasszikus teoretikus szakokkal, s így nemcsak az egyetemek között, de egy egyetemen belül küzd a *cultural studies* és a *drama and speech* képzés státuszokért, hallgatókért. Carlson Michel Foucault-t idézve végül kimondja, hogy mindez a diszciplína feldarabolásához vezethet. Mégis innen tudja feltenni kérdését: miképpen lehet a Janus-arcú diszciplínát, mely hol a bölcsésztsz tenderdekert, hol a gyakorlati elemzéseket helyezi előtérbe, a tudomány kereteire illő szerkezetbe csatornázni. Carlson Kuhn paradigmaelméletére fókuszálva az interdiszciplinaritás jelentette kihívást elemzi és általános felismerésként kimondja:

„A sokkal inkább jellemző amerikai modell azonban az elmélet és a gyakorlat ötvözésére irányuló pragmatikus szemléletet követte, így egy tipikus amerikai színházi képzés keretében szerepjáték-, rendezői, drámaírói és díszlettervezői órák mellett színháztörténeti és elméleti tanulmányokat is tartottak, de furcsa módon maguknak a színdaraboknak az irodalmi elemzését nem, mivel ez veszélyeztette volna az angol nyelv és más irodalmi tudományágak már meglévő területeit.”¹⁶

Ez a fajta diszciplináris távolságtartás a kialakuló magyar tudománygyakorlást is jellemezte. Carlson gondolatmenetének van egy lényeges, az európai méretekre is alkalmazható kitétele: az akadémiai elfogadás, legfőképpen ott, ahol a tudományos akadémiáknak nemzeti tudásképző szerepük van,

¹⁴ „consuming the real”. Bert O. STATES, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre* (Berkeley, CA: University of California Press, 1985), 46.

¹⁵ Marvin CARLSON, „Theatre and Performance at a Time of Shifting Disciplines”, *Theatre Research International* 26, 2. sz. (2001): 137–144, 138. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883301000141>.

¹⁶ CARLSON, „Theatre...”, 140.

mindig elitista. A színház azonban lényében populáris, így „hogyan bizonyítsa tudományos elfogadhatóságát (respectability)”,¹⁷ a színháztudománynak az irodalomtudomány kereteit kell követnie. A magyar diszciplína formálódása a második világháborúig inkább úgy működik, mint az amerikai modell, vagyis a gyakorlati képzés kurzusain megjelenik a teoretizálás igénye, és a beszéd- és színjátszásórák mellett kap helyet a drámaelemzés-kurzus. Az elitista tudományos intézmények azonban zárt rendszerként működnek, területükre a színház mint előadóművészet nem fér be. A magyar színháztudomány jellegzetessége, hogy mivel csak egyetlen (királyi, később állami) színművészeti akadémia működik 1865-től az országban, könnyen láthatóvá válik az oktatáspolitikai egyéni érdekekre foszló szövete. Intézmények híján az észak-amerikaitól eltérő utakon történik a professzionalizálódás a magyar tudományban. Ez az út egyértelműen a két háború közötti évek újraformálódó elit közössége, a budapesti és a magyar nagyvárosi polgárság felé indul el, s a formálódásból következik, hogy a magyar színháztudomány második sorseseeménye még mindig nem egy intézet megalapítása, hanem egy kiadástörténeti különösség: egy időben két jelentős magyar nyelvű lexikon készül el a színházművészet tudományterületén.

1930-ban jelenik meg az évtized egyik legnagyobb magyar kiadói vállalkozása, a Németh Antal szerkesztette *Színészeti Lexikon*, mely két kötetben, 2000 oldalon összegzi azt a tudást, amelyet a színházról az európai gondolkodók és alkotók összehoztak. S ugyancsak ekkor, 1929–1932 között jelenik meg négy kötetben a *Magyar színházművészeti lexikon* Schöplín Aladár szerkesztésében, mely a magyar színház és dráma történetére fókuszál. A lexikonok egymást átfedő szerzői körrel íródnak, de érezhető a főszerkesztők közötti generációs és szakmai különbség. Schöplín irodalomtörténész, író, több mint kétszer annyi idős, mint a színháztudós és dramaturg 27 éves Németh. Schöplín a színházat szövegnek (theatre as text) érti és elemzi, Németh rendezőként gondolkodik róla. A kétféle lexikon egyidejű megjelentetése kiadók közötti vetélkedésnek tűnhet, de tudománytörténetileg érdemes figyelni a szakmai keretek erős megjelenésére.

Miközben elfogadjuk, hogy a lexikonműfaj óhatatlanul egyszerűsít, egyértelmű, hogy a széles körű olvasóközönséghez így érhet el az a fajta teoretikus és historiografikus gondolkodás, mely a színházat önálló művészetként, az esztétikáját pedig a színész felől tartja elemezhetőnek. A diszciplína szempontjából a Németh-féle koncepcióra érdemes koncentrálni, már csak azon okból is, hogy ugyan a lexikon kiadásakor a Nemzeti Színháznak még Hevesi Sándor az igazgatója, de utána (két rövidebb kinevezést követően) a lexi-

¹⁷ CARLSON, „Theatre...”, 141.

konszerkesztő Németh Antal ülhet a székébe.¹⁸ Németh ismertsége a magyar szakmában, legfőképp a rendező Hevesihez vagy a kritikus Schöplínhez viszonyítva, ekkor még limitált. Kevesen tudták róla, hogy vidéki rendezései után állami ösztöndíjakkal az olasz, német, francia színházat tanulmányozza, Reinhardt és Jessner kurzusát követi;¹⁹ jól ismeri a kortárs európai művészeti szcénát, de hosszabb időre nem kötelezi el magát sem a magyar avantgárd, sem a nagyszínházak társulatához. 1928-ban részt vesz a Színházművészeti Stúdió fejlesztésében, mely „állami támogatással állandó kísérleti színház meg-alapozása”-t tűzi ki célul „a színpadművészet fejlesztésére”.²⁰ Egyértelmű, hogy a lexikon nemcsak a magyar színháztudománynak, de Németh Antalnak is jelentős ismertséget hoz, hiszen ez a fajta gyűjtőmunka, miközben rendszeres színházfilozófiai gondolkodásra készíti a még huszonéves Németh Antalt, megnyitja előtte a szakma potentátjainak ajtajait. Fél száz szerzőt instruált, s az eredeti cél, vagyis színészek népszerű bemutatásán túl a színház művészetének esztétikai és történeti kereteit is szócikké formázza. A Nemzeti alapításának története mellett az avantgárd színházi tendenciák is nagy teret és szerzőt kapnak. Németh a lexikonszerkesztéssel egy időben megírja Berlinben *A színjátszás esztétikájának vázlata* című tanulmányát, mely személyes tudományos entrée-jának tekinthető. A diszciplína szempontjából azonban sem akkor, sem ma nem világos, hogy a belépés hova történhetett volna, hiszen Németh nagy feltűnést keltő, jelentős ismeretséget kiváltó lexikonszerkesztése létrehozza a diszciplína kereteiben és fogalomkörében biztosan mozgó közösséget, de iskolák nélkül tudományosan fegyelmezetlen a lexikon diszciplínáris felépítése és nyelve. Németh nem tartozik tudományos műhelyhez, hiszen az egyetemek a harmincas években őrzik autonómiájukat, a miniszter sem a budapesti tudományegyetemre, sem a színművészeti Akadémiára nem tud senkit kinevezni. Ellenben a Nemzeti Színház élére igen, így dr. Németh Antal²¹ miniszteri kinevezéssel lesz 1935-ben a Nemzeti Színház igazgatója.²²

¹⁸ Németh Antal miniszteri kinevezettként lett igazgató, az 1935-ös, a magyar színházi élet egyik legnagyobb botrányára a mostani keretek között nem térek ki, mert a két nagyformátumú alkotó közötti feszültség (miként a következményei is) nem érintette mélyen a diszciplína rendjét.

¹⁹ KÁVÁSI Klára, *Németh Antal a Nemzetiben és száműzetésben* (Budapest: MMA, 2018.), 14. 5. jegyzet.

²⁰ ZÓLYOMI Jenő szócikke, in *Magyar Színművészeti Lexikon*, szerk. SCHÖPLIN Aladár (Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929–1931), 307. Idézi: GARA Márk, „A Színpadművészeti Stúdió története”, *Theatron* 14, 4. sz. (2020): 73–80. DOI: 10.55502/THE.2020.4.73.

²¹ A Pázmány Péter Katolikus Egyetemen szerzett doktori fokozatot 1922-ben.

²² A monográfusok narratívája szerint a lexikonszerkesztésen túl az Olasz Tudományos Akadémia 1934-es konferenciáján tartott előadása hívta fel a figyelmet képességeire.

Az 1929-es tanulmány a színjátszás esztétikájáról inkább kiáltvány, expresszionista késztetésű elemzés, nagyrészt a korabeli német szerzők autoritásközösségére támaszkodik. Carl Hagemann, Felix Emmel, Adolf Wins, Max Boehn mára dekanonizálódott, de 1929-ben friss gondolataik a drámaszövegről a színész alkotására és a rendező munkájára irányítják a figyelmet. A fiatal Németh a színházesztétikában a testtel kifejezett folyamatot látja, mely a játékos és a néző esetében is a teljes, testi-lelki átadáshoz vezet: a felkészülés heteiben a „reális én világának ok-okozati összefüggései elhomályosodnak, és egy másik én sorsösszefüggéseit veszi a színész magára”.²³ Németh erős írásokat szentel a sztárszínészek játékanak megőrzésére, kiváló mimográfiát ír Sugár Károly arcjátékáról Caliban szerepében.²⁴ A *Színész-újság*ban 1929-ben²⁵ beszámol a német rendezőképzésről, a német Theaterwissenschaftliches Institut rendszeréről, mely Berlinben, Münchenben, Kölnben és Kielben már az új színháznak képi a művészeket. Ő maga felvázolja a tizenkét osztályos Országos Színművészeti Főiskola működését, ahol a modern orosz balett, a kínai arcjáték mind része lehetne a képzésnek.

Nem feltétlen a Bert O. States-i értelemben, de Németh színházakarása felzabálja a valóságot, „consuming the real”, hiszen a klasszikus avantgárd korai, tizes évekre jellemző újat akarását ő 1935-ben állami-miniszteri támogatással viszi a nemzet színházába. Ez a folyamat a diszciplínaformálásban érdekes, hiszen az új színház avantgárdszerű akarata, expresszionista nyelvi készlete jelenik így meg a játékhagyományaiban lassú gleccserként mozgó intézményben. Németh hírlapírói és kritikusi évei aktív, tájékozott, inspiratív gondolkodót mutatnak, aki tudósi fegyelemmel, de rendezői, színházcsinálói ambícióval készül a pályájára. A színházat nem az irodalom felől érti, s ebben talán nem Hevesi Sándor tanításai, hanem németországi professzorainak felismerései erősítik meg tanulmányai idején.²⁶ A magyar diszciplínatörténet egyik sajátossága, hogy Németh elképzeléseit a Nemzeti Színház direktoraként meg tudja valósítani, de oktatási intézménybe csak vendégtanári meghívásokkal léphet, katedrát, intézetet nem bízhatnak rá. A Nemzetiben azonban létrehozza rendezőképzését, mely például az erdélyi

²³ NÉMETH Antal, „A színjátszás esztétikájának vázlata”, in NÉMETH Antal, *Új színházat*, 151–205 (Budapest: Múzsák, 1988), 175.

²⁴ NÉMETH Antal, „Mimográfia Sugár Károly Calibanjáról”, *Színpad* 2, 5–6. sz. (1936): 221–226. Reprint: NÉMETH Antal, *Új színházat...*, 50–55.

²⁵ NÉMETH Antal, „A rendezőnevelés és a színészképzés problémája”, *Színészújság* 3, 5. sz. (1929): 12–14. Reprint: NÉMETH Antal, *Új színházat...*, 76–82.

²⁶ Nincs dokumentálva, tanult-e Németh Max Herrmann-nál. De kellett hogy hallgassa. S akkor kérdésként áll elénk, miként dolgozta fel, hogy Herrmann 1942-ben koncentrációs táborba vitték?

színházrendezői nemzedékek legjobbjait, Szabó Józsefet, Tompa Miklóst állítja pályára.

Németh tudományos tevékenysége nem merült ki a magyar színházi historiográfia közösségi hálójának megerősítésében: pályájának utolsó szakaszában a nemzeti könyvtár főkönyvtárosaként felállít egy előadásleírási rendet,²⁷ létrehozza a Színháztudományi Tár gyűjteményi alapját az 1965-ben lebontott Nemzeti Színház tárgyi emlékeivel, vagyis megerősíti és állami feladatkörre emeli a diszciplína archiváló, rendszerező, történetírói gyakorlatát. Igazgatói pályájának politikai tapasztalata feldolgozhatatlannak tűnik, de tudománytörténeti jelentősége elvitathatatlan: mind a háló kialakításával, mind a relikviagyűjtéssel a rendre törekvés igényét jelzi a színházi emlékezetben.

A SZOVJETIZÁCIÓ MINT TUDOMÁNYFORMA

Magyar színháztörténészként egyértelmű, hogy Hevesi és Németh doktorok és direktorok egy személyben. Tudománybeszédük a csinálás elsődlegességét mutatja az elemzéssel szemben. Írásaik egyrészt megteremtik a szakma teoretikus felületét, másrészt saját gyakorlati pozíciójukból adódóan azt megszire távolítják az akadémiai intézményrendtől. S ez az a történeti pillanat, amikor a saját, kisnyelvi, de mégis autonóm működési folyamatba belép a szovjetizáció hatalomgyakorlási rutinja. Látjuk, hogy az „...elmúlt században színházi könyvtárak és színházi múzeumok is létrejöttek, mind helyi, mind országos szinten (bár sokuknak nincs megfelelő finanszírozása, és néhányuk így már meg is szűnt)”,²⁸ vagyis meg kell várni az állami vagy alapítványi befektetőket, hogy a tudomány meglegelje saját intézményét.

A második háború utáni Magyarországon ez a pillanat a szovjet hatalomátvétellel érkezett meg. 1949–1952 között négy intézmény alakul szinte a semmiből, mely vagy történeti gyűjtést, vagy elméleti kérdésfeltevést, vagy történetírói feladatot vállal az új tudománypolitikai keretekben. A színházak államosításának évében megalakult a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség a színházakban és a filmgyárban dolgozók szakmai szerveződéseként. S értelmezhető működő rutinként, szakmai hagyományként, hogy ismét a szakma felől indulva, a szövetségen belül szerveztik meg 1952-ben azt a tudományos osztályt, mely könyvtárat működtet, kiadói programot hirdet. A szövetség Tudományos Osztályának nagy ívű elképzeléséhez a

²⁷ A Németh-féle előadásleírási rend sok mindenben emlékeztet a Bertolt Brecht *Regiebuch*-jában rögzített formához.

²⁸ Thomas POSTLEWAIT, „Theatre History and Historiography: A Disciplinary Mandate”, *Theatre Survey* 45, 2. sz. (2004): 181–188, 186. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0040557404000122>.

financiális és ideológiai kereteket a minisztérium szolgáltatja. A Tudományos Osztállyal egy évben megalapítják az Országos Színháztörténeti Múzeumot, vezetőjének Hont Ferencet teszik, akinek számítása szerint huszonegy intézményben folyik párhuzamosan színháztudományi kutatás, így sürgeti (inkább a szovjet hatalomgyakorlási kontroll, mintsem a racionalizálás elvéből következően)²⁹ az összevonásokat. Így jött létre 1957. január 1-én a Színház- és Filmtudományi Intézet.

A szovjet mintára létrejött intézmény a színháztudomány feladatának a gyűjtést jelölte meg, a múlt irányított, kontrollált rekonstrukcióját, miként Max Herrmann Berlinben a húszas években hirdette.³⁰ A szovjetizáció hatása a magyar színháztudományra brutalitásában válik összetetté, mert azonnaliságában kínálja a szovjet mintát, olyan nyelvi-kulturális előfeltevések működtetését, melyek ismeretlenek az Osztrák–Magyar Monarchiában született alkotóknak és tudósoknak. Ehhez a korszakhoz csak kiemelt figyelemmel fordulhatunk, mert a marxista-pozitivista feltételrendszerek kizárólagossága észlelhető a mai tudományos beszédben is, ez vált tudományos anyanyelvvé, automatizmussá. A szovjet tudományműködést azok az alkotók importálják Magyarországra, akik a Horthy-korszakban Berlinbe, majd Moszkvába emigrálnak, s akik erre a tudományos feladatra felkészülten térnek vissza a háború befejezésével. De ez a felkészültség a húszas évek tudományos protokollját és kérdéseit hordozza, nem az negyvenes éveké. A módszerről a legtöbbet a Színházművészeti Főiskola háború utáni igazgatójától, az 1920-as évek végének avantgárd színházi rendezőjétől, Firmin Gémier tanítványától, Németh Antal kollégájától tudjuk: Hont Ferenctől.

Hont életműve, miként a tudományalakulás szovjet fázisa, feldolgozatlan, jelen keretekben is csak jelezni fogom: mind a színházi képzés, mind a szövegkiadási protokoll, az autoritásszerzői kör kialakítása a Szovjetunióból hazatért, de oroszul gyengén beszélő, élő szovjet kapcsolatokkal nem rendelkező Hont feladata. A tudománytörténet felől nézve az egyéni impulzusok elhalványodnak, s ami látható marad, az a szintézisre törő erős akarat: készüljön egy magyar színháztörténet, készüljenek repertóriumok, s mindemellett Hont elindít egy (improvizatív) folyamatot is: készüljön jelen idejű gyűjtés minden megtörténő magyar színházi eseményről. Ez utóbbi döntés

²⁹ HONT Ferenc, *Javaslat a színháztörténeti és színháztudományi munkálatok gazdaságosabb megszervezéséről*. OSZMI Archives, Hont-fonds. <https://oszmi.hu/index.php/features/szinhazi-intezet>.

³⁰ „Herrmann szerint a színháztudománynak első lépésként a múltbeli előadásokat kell rekonstruálnia akként, hogy összegyűjti és értékeli az azokhoz kapcsolódó történelmi anyagokat, majd alkalmazza a kortárs színházban szerzett tapasztalatokat, mielőtt azok vizsgálatába fogna.” FISCHER-LICHTE, „From Text ...”, 173.

alapozza meg a színháztudományt Magyarországon. Hont, szokatlan módon, autodidakta bölcsész, iskolázatlan rendező, avantgárd rendezők mellett tanulja a mesterséget, a húszas évek magyar intelligenciáját adó baráti körében szerez műveltséget, Párizsban az Übüt játszó Gémier mellett segédrendez, Szegeden Max Reinhardt Salzburgját követve kitalálja és megszervezi a Szegedi Szabadtéri Játékokat, s expresszionista eszközökkel megrendezi a legnagyobb klasszikus magyar drámát, *Az ember tragédiáját*. Munkaszolgálatosként került a frontra, átszökik az oroszokhoz, s Moszkvából nem hadifogolyként, hanem a párt megbízásával tér vissza 1945-ben: újra kell indítania a színházi és filmes működést. Hont szakmai elkötelezettségét a szovjet tudománypolitikai minta szinte erősíti: az a gyűjtés, amelyet 1957-ben jelen idejű rögzítésként elindít, az Országos Színházi Múzeum és Intézet adatbázisának alapját adja ma is. Furcsa módon a magyar színháztudomány különossége, erőssége a gyűjtés, hiszen minden 1945 utáni magyar előadás hivatalos és kötelező feldolgozást kap. Hont munkájával válik láthatóvá az a Hevesi–Craig-levelezéssel induló narratíva, mely a színházat önálló, előadó (performative) művészetként határozza meg. A leírásához szükséges tudományos apparátust a Németh-féle lexikonszerkesztések éveit megerősödött tudói háló rakja össze, bár a diszciplína intézményei az egyetemek helyett a könyvtárak és a Színházi Múzeum lesz.

A Hont-féle szovjet tudománygyakorlás kereteiben indulnak el a csoportos kutatások a régi magyar színjátszás emlékei terén. Hont maga a cselekvés művészetéről ír, a mimus érdekli, a népszínház, mely egyrészt ideológiailag támogatja a népköztársaság kutatási irányait, de mégis a performatív események felé viszi a kutatásokat. S a szovjet érában jelenik meg a magyar nemzeti identitás sajátosságait, a korai népi játékokat feldolgozó kötetek sora. Hont elindítja a magyar intézményszerű színháztörténeti kutatásokat, és a mai kutatók is erre kapcsolódhatnak.

A Felemelkedés... kereteit kutatva itt kell megállnunk, ez az a lépcső, ahonnan intézményként, intézményesülve hallatszik a magyar színháztudomány hangja, igaz, a korai szakaszban szovjet diftongusokkal.

A szovjet korszak tudományelméleti összegzése az 1962-ben megtartott, a tízéves működést ünneplő konferencia, melynek előadásait és vitáit külön folyóirat számban, a *Theatrum* 1963-as kiadványában olvashatjuk. Magyarországon bizonyos rutinra tettünk szert abban, hogy leválasszuk a szovjet beszédet a tudományos elemzésekről, éppen ezért érdemes rögzíteni, hogy a szovjet államok tudománytörténetében ez a kettős beszéd metodikai balasztként nehezedik a kutatókra. Nehezíti a megértést, hogy a kutatók nem egyszerűen a szponzornak mondanak köszönetet, hanem a pártnak is. A totalitárius diktatúra korai éveiben, sz ötvenes évek elején kötelező és hosszú

köszönet illette a nagy nyelvészt, Jozsif Sztálint, magyar változatban a nagy teoretikust, Révai Józsefet, a párt ideológusát. Bár a hatvanas évek elejéről még kirajzolódik az igazodás rendjének retorikai alakzata, már kifinomultabb nyelvi formában. A magyar színháztudomány intézményesülésének első tíz évét ünneplő szövegekben megmarad az osztályharc és a szocializmus történetének antifasiszta és munkásmozgalmi karaktere, a harcot és az éberséget ontológiai helyzetként megfogalmazó retorika, s ez az ideológiai kence lehetetlenné teszi, hogy a jelen fiatal kutatói türelemmel és megértéssel bontsák ki az írásokban rejlő értelmet. Mivel ez eddig nem történt meg, a magyar színháztudomány intézménytörténete ezeket az évtizedeket átugorja, s ténylegesen 1994-re, a rendszerváltás utánra teszi a tiszta és szabad műhely, az egyetemi hierarchiába és tudományos rendbe csatornázott Bécsy Tamás-féle Színháztudományi Tanszék megalapítását. Addig azonban harminc év telik el, s ennek a feldolgozása még vár ránk.

Hont Ferenc életprogramjának tekinti az intézményes színháztudomány létrehozatalát, ez irányú tevékenysége az idea (realizmus), a háló (a lexikon-szerzők) és az intézet működtetésében áll. Ő maga elsősorban rendező, aki a gyakorlat felől látja a tudományt. Az 1962-es összegző konferencián tartott vitaindító beszéde egy rövid miniszteri (baráti) felvezetés után a magyar tudósoknak engedi át a terepet, hiszen ekkor már nincs szükség szovjet elvtársi autoritásra és kontrolljelenlétre, a magyar tudomány nyílt felügyelet nélkül működik.³¹ Ugyanakkor a Színházi Intézet a minisztérium és nem a Magyar Tudományos Akadémia intézeteként jött létre, ma is akként működik, s ez lehetetlenné teszi nemcsak a tudományszakmai függetlenség kivívását, de az akadémiai tudományterületekhez történő csatlakozását is.

Hont előadásában megerősíti, hogy a szocialista színjáték előzménye a munkásszínjátszás és a népi színjátszás, s a munkásszínjátszás ebben a kontextusában az avantgárdot jelenti. A marxista színháztudomány létrehozza saját hagyományát, s Hont így emeli a diszciplína előterébe saját, az 1930-as években (Hevesivel és Németh Antallal egy időben) indított kezdeményezését. A Szegedi Tudományegyetem vonzásában létrejött Szegedi Fiatalokból „kirajzó fiatal tudósok és művészek alapították meg 1934-ben az első valóban tudományos igényű színházi folyóiratot, a *Színpadot*,³² 1936-ban a Magyar Színháztudományi Társaságot, és ezelőtt 25 évvel [1937-ben] más kommunista erőkkal

³¹ A nem nyílt felületekről az intézet egyik igazgatója, Almási Miklós ír a memoárjában. Mint minden minisztérium, az intézet káderek gyűjtőhelyeként is működött. ALMÁSI Miklós, *Pisztoly a könyvtárban* (Pozsony: Kalligram), 2019.

³² A bibliográfusok szerint 1935-ben. LAKATOS Éva, *A magyar színházi folyóiratok bibliográfiája 1778–1948* (Szombathely: Savaria University Press, 2010), 448.

egyesülve a kommunista párt legális színházi mozgalmát, a Független Színpadot”.³³ Hont narratívája értelemszerűen saját pozícióját legitimálja, de a szovjetbeszédet lehámozva kiviláglik, hogy a színházat társadalmi tevékenységként és folyamatként értelmezi, hogy napi kritika (*critique de théâtre*) és az elemzés (*critique littéraire*) összehangolására törekszik, hogy a színház-konceptiója a színművész és a közönség egyidejű, közös munkáját képzelettel idealizálja. Hont ennek szellemében adja ki a *Magyar színháztörténet* című kötetet 1962-ben, s ez a marxista tudomány által elvetett, de láthatóan mégis a pozitivizmus módszertanára alapozott kutatói szemlélet kiadványok és könyvek százait önti az olvasóra. S bár már ezen az 1962-es konferencián észlelik (Gáspár Margit vitahozzászólásában), hogy a diszciplína sajátossága a rendezők, a csinálók felől kimondott elemzésekben rejlik, hiányoznak az összegzésre képes rendezők, így a kutatás adatgyűjtők és esztéták területévé válik.

Ezek az évtizedek tehát a csendes adatgyűjtés évtizedei, melyek lehetővé teszik a színháztudomány diszciplináris feltámadását a rendszerváltás kínálta politikai változások után, hiszen a kutatás nemcsak az 1945 utáni összes magyar előadás adatait, relikviáit, fotóit, mozgóképeit, hanganyagait és kritikáit stb. gyűjti, hanem külön reprint kiadást kapnak a koalíciós idők (1945–1948) minisztériumi döntései,³⁴ a régi magyar színházi események kritikái,³⁵ bibliográfiák és gyűjtemények, melyek a szövegkiadások reprint-jellegéből adódóan megkerül(het)ik a pártos állásfoglalást. Hont és az intézet mennyiségében teremti meg a színháztudományt, kiadványaik a kötelező szovjet irodalmak mellett a nyugati kommunista szerzők írásait közlik, s pár év alatt megtermelik azokat a köteteket, melyeket évtizedek alatt lehetne csak megírni. Távol az egyetemek és az akadémia tudományrendjétől saját módszertant dolgoznak ki, s ennek a legsúlyosabb következménye, hogy a magyar színháztudomány 1982-ig³⁶ nem része az akadémiai kutatásoknak, s ez az intenzív, de zárt kutatás érezhetően nehezíteni fogja a nemzetközi tudományosságba történő bekapcsolódást.

Ez az éra sajátságos genderkonstrukcióval bír. Nagy hatású és nagyformátumú színháztörténészek kezdik el kutatásaikat, Dömötör Tekla a régi magyar drámai emlékek, Pukánszky Kádár Jolán a nemzeti színházi források felkutatását vállalja, könyveik a kezdetek történetét írják meg. Dancs Rózsa,

³³ HONT Ferenc, „A Magyar színháztudomány és az élő színház”, *Theatrum* 1, 1. sz. (1963): 8–28, 13.

³⁴ DANCs RÓZSA (szerk.), *A Vallás- és közoktatási minisztérium színházi iratai* (Budapest: OSZMI, 1990).

³⁵ BÉCSY Tamás, KERÉNYI Ferenc és SZÉKELY György (szerk.), *Magyar színháztörténet I–III. 1790–1949* (Budapest: OSZMI, Könyvklub, 1990–2005).

³⁶ Ekkor alapította meg Bécsy Tamás az MTA Színháztudományi Bizottságát Székely Györggyel.

Csillag Ilona háttérkutatásokat végeznek, adatbázisokat, dramaturgiatörténeteket állítanak össze, s bár ők maguk nem összegzik eredményeiket, a szakma professzionalizációjához jelentősen hozzájárulnak.

EPILÓGUS

A kis kultúrák lakmuszpapírok, ahogy Friedrich Schlegel mondotta volt, megmutatják, milyen irányok, trendek érnek el földrajzi és nyelvi határaihoz, ezek közül mit mennyire átdolgozva tudnak felhasználni. Ez a tanulmány a magyar színháztudomány felemelkedését követi a 20. század hatvanas éveitől, s ekként az európai diszciplináris áramlatok geopolitikai mezejét rajzolja fel fogalmakkal, eseményekkel, trendekkel, miközben küzd azzal a kérdéssel, vajon miért érdemes kis nyelvek kultúrájának elemző tudományával foglalkozni. A kulturális folyamat és tudománya fordítások sokaságán esik át mind a példák bemutatása, mind az elemzői metodika fogalomkészletét illetően, mégis a kutatói motivációt a lokális és a globális fogalmazás kényszerűen eltérő volta alakítja. A lokális kutatásokat kevésbé inspirálja, hogy tudomány-metriaival súlyosabb globális elismertségek rendelkeznek, ráadásul a lokális eredmények akkor érkeznek el egy nagy kultúra befogadó vagy közvetítő állomására, ha a nyelv is nagyobb közösségben beszélt nyelv. A nemzeti identitás árnyalt megőrzésén túl azonban érdemes elemezni és ekként pozicionálni a kevesek által látott és elbeszélt eseményeket, mert szimptomatikus folyamatokra mutatnak rá. De igen nehéz meglegelni azt a tudósi pozíciót, mely miközben a nemzetközi szcénák mérete és idegensége okán az egyszerűsítés és az általánosítás technikájával él, ráadásul másoknak ismeretlen tudósok beszédeit folytatja, reméli, hogy meglátásai hozzátesznek a globális történetekhez. Mivel a kis nyelvek színházi kultúrája³⁷ néhol a kulturális globalizáció egészen más szegmenseihez fér hozzá, mint a nagy nyelveké, tudományuk is eltérő dinamikájú. Ezért tettem kísérletet a magyar színháztudomány dinamikus kerekeinek felvázolására – európai színházi kultúrával rendelkezőknek.



³⁷ Meike WAGNER, "Expanding the Canon, Creating Alternative Knowledge, marketing the Filed? Performance Practices in theatre Studies", *Nordic Theatre Studies* 28, 1. sz. (2016): 4–14.

A TUDOMÁNY, HA OSZTÁLY

A Színház- és Filmművészeti Szövetség Tudományos Osztályának első éveiről

„A Tudományos Osztálynak feltétlen feladata azonban az, hogy bár közvetett úton, de valóban tudományos munkával hozzájáruljon a Szövetség munkájának fejlesztéséhez. Ezért a Tudományos Osztály fejlődésének következő szakaszát elsősorban a valóban tudományos munka fejlesztésének kell szentelni. Egyézt az osztály tudományos munkatársi által végzendő kutató és feldolgozó munka, másik, a függetlenített munkatársak által szervezett, de a Szövetség tagjai, illetve külső munkatársak által megvalósítandó elméleti, feldolgozó és kutató munka útján.”¹

A tudományos közösségek működése legtöbbször érzékelhetetlen hagyományívet követ, tanítványok, olvasmányok rendje alakítja ki azt a kulturális tőkét (Pierre Bourdieu értelmezésében), mely a szakmát valamennyire láthatóvá teszi a professzionalizációs folyamatokban. A színház-tudomány mint szakma intézményi megjelenése Magyarországon inkább kezdeteket tudhat magáénak, a tanulmány ezek közül az egyik kezdést, a Színház- és Filmművészeti Szövetség Tudományos Osztályának tudománycsinálási elképzeléseit mutatja be. A kutatás az 1949–1954 közötti levéltári forrásokra koncentrálva, az államosítás és az újjáépítés kettős hatalmi akaratában vizsgálja a tudományintézmény szervezeti kereteit, pénzügyi lehetőségeit, politikai direktíváit és keresi azokat a szövegeket, melyek elvezethetnek az első pécsi egyetemi munkacsoport, az első veszprémi tanszék, az első Philther-műhely megalapításához.

A színházstudomány intézményesülése Európában az első lépés a színházról szóló tudományos beszéd kialakulásában.² A diszciplína a húszas évek elején jelenik meg, egyetemekhez és kutatóintézetekhez kötődik, ám

¹ HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD_OSZT., *Feljegyzés* (aláírás nélkül, dátum nélkül, 1953 körül). 2. (a továbbiakban: TudOszt feljegyzés).

² A magyarországi előzményekről lásd Magdolna JÁKFALVI, „Changes: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Hungary”, *Theatron* 16, 4. sz. (2022): 3–15, doi.org/10.55502/the.2022.4.3.

Magyarországon más a helyzet. A második háború után, 1949-ben megalakult a Színház- és Filmművészeti Szövetség, mely működésének harmadik évében létrehozza Tudományos Osztályát, majd a belügyminiszter 1957. április 20-án (a szövetség egészét) felosztatja. Kutatásunk arra fókuszál, mit jelent ebben a nyolc évben a színháztudomány, ki lehet színháztudós, milyen kezdeményezések, terek, koncepciók villannak elénk, tehát miként formálódik a magyar színháztudomány gyakorlata és intézményrendszere olyanná, amilyennek ma, a politikai rendszerváltás után harmincöt évvel észleljük.

A MINTA

„A szövetség tudományos osztálya 1952. augusztus elsején a Szovjetunió Színházi Szövetsége (V.T.O.) tudományos intézetének mintájára alakult.”³ A tudományszerkezet mintázata a szakmai, öndefiníáló közösségek létrehozását sürgeti, s általános hatalomgyakorlási technikának tekinthető,⁴ hogy a direktívák érvényesítését illetően erős (szak)politikai kontrollal, komoly ellenőrzéssel tervezik a működést. A tudománytörténeti jelenség észlelésekor eredményre vezethet az eredeti szovjet-orosz minta fellelése is, a jegyzőkönyvek sokasága és nyelve azonban olyan közösségi aktivitást mutat, mely az egyszerű történelmi mintakövető narratíva helyett a közösségi dinamika felrajzolását igényli.⁵ A tudományszervezés korabeli szovjet mintája⁶ a szövetség munkatársai előtt ismeretlen, így ebben a tanulmányban sem a vélt szovjet mintát, hanem a megképzett, szovjetszerű tudományszerkezet kialakulását követjük.⁷ Paul Ricoeur felismeréséből inspirálódva, miszerint a társadalmi tények mellett a társadalmi képzelet is az elemzés tárgya lehet,⁸

³ 1955-ben a Tudományos Osztály munkaterve, aláírás nélkül, 14 sűrűn gépelt oldalban összegzi feladatait. HU_MNL_OL_P2143_2d_26t_TUD_OSZT_MUNKATERV_1955. január 7., 1. oldal.

⁴ Philip ROSS BULLOCK, „Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s”, *Cambridge Opera Journal* 18, 1. sz. (2006): 83–108, <https://doi.org/10.1017/S0954586706002114>.

⁵ A biográfia és a történetírás határaitól lásd Sabina LORIGA, „Történet- és életrajzírás a 19–20. században”, ford. KOVÁCS Ákos András, *Korall* 44. sz. (2011): 5–29.

⁶ Murray FRAME, „Cultural Mobilization: Russian Theatre and the First World War, 1914–1917”, *The Slavonic and East European Review* 90, 2. sz. (2012): 288–322, <https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.90.2.0288>.

⁷ Inna SOLOVYOVA, „The Theatre and Socialist realism, 1929–1953”, in *A History of Russian Theatre*, szerk. Robert LEACH és Victor BOROVSKY, 325–357 (Cambridge: CUP, 1999).

⁸ Paul RICOEUR, „Bevezető előadás: Tanulmányok az ideológiáról és az utópiáról”, in *Politikai antropológia*, szerk. ZENTAI Viola, 116–126 (Budapest: Osiris Kiadó–Láthatatlan Kollégium, 1997).

az 1949-ben elképzelt, majd 1952-ben elindított, végül 1957-ben átalakított Tudományos Osztály létét, működését, felépítését a kutatók saját élettapasztalatait rekonstruálva közelíthetjük meg.

A Tudományos Osztály a nevéből következően kell hogy tartozzon valahova. Az államosítás utáni szakmai szerveződések idején két Tudományos Osztály alakul: az egyik a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség kereteiben, a másik a Színházművészeti Főiskolán. A név azonosságából adódik, hogy a szakmai előadásokban, a hivatkozásokban, sőt még a levéltári dossziékban is rendre összekeverednek a dokumentumaik, hiszen szinte kizárólag a tudománycsinálás szervezeti kereteit keresik, s a kezdeti években ebben ki is merül tevékenységük.

A színházról folytatható tudományos beszéd igénye is két irányból fogalmazódik meg: egyrészt a szövetségbe tömörült szakmai vezetők felől, másrészt a képzés intézménye, az akadémia felől, s innen töredékeiben a tudományszervezési minta is látható. Az akadémia igazgatója 1945-től Hont Ferenc, aki a Színiakadémia igazgatójaként főiskolává szervezi az intézményt. Hont a (kétségtávol szovjet mintára) átalakuló magyar felsőoktatásba beszervezi a művészeti képzést és felismeri, hogy a művészetről szóló tudományt, a tárgyat kutató diszciplínát is helyben, a főiskolán érdemes és lehet létrehozni. Hont Ferenc kéziratos naplójából követhető, hogy bár csak felületes tudással bír a szovjet színházi felsőoktatásról, hiszen egy moszkvai baráti társaságban lefirkantott jegyzet alapján képzei el a főiskolai alapképzést,⁹ megtapasztalja a hatalomkoncentráció szervezeti előnyeit. Tudományos minta nélkül, saját elképzeléssel és a tudomány magyarországi intézményeitől távol alakítja ki a színházművészetet tárgyaló választó tudomány intézményes kereteit: a Tudományos Osztályt a főiskolán. Hont mellett a szövetség törekvései is láthatók, de itt nemhogy a minta, de a domináns vezető alakja sem rajzolódik ki.

AZ IGÉNY

A színházi szakmát az államosítás korai pillanatától két szakmai szervezet képviseli, az 1950 februárjában létrehozott szakszervezet (Magyar Művészeti Dolgozók Szakszervezete) és az 1949. november 10-én megalapított Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség,¹⁰ ez utóbbi tartja össze, irányítja és el-

⁹ HONT Ferenc naplója, 1–80. füzet. 1941–1979. Gépirat, PIM–OSZMI, kézirattár, Hont-hagyaték, GY/744. 9. füzet, 44–47. (1945. május 8.) Oroszul szerepelnek a kurzusok nevei.

¹⁰ *Szabad Nép*, 1949. nov. 10., 4.

lenőrzi a színházi és a filmes szakmát.¹¹ Az 1949–1956 közötti kongresszusok és ülések sokaságán látszik, hogy a szovjet rendszer új ideológiája a művészeti szcéna résztvevőinek ismeretlen és jórészt követhetetlen, ezért az első hónapokban, már 1950-ben Nagy Adorján színművész, a főiskola legendás, 1949-től nyugdíjas beszédtanára így fordul a szövetség elnökségéhez:

„Meg kell szervezni, hogy a Színháztudományi Intézet alkalmazott tudományt teremtsen és teremthessen. (Pl. úgy tudom, hogy a Nemzeti Színház a »Revizor« előadására készül. Kérem, értesítsék a rendezőt, hogy az Eötvös-kollégium könyvtárában megtalálhatja a darab 100 éves színpadi életének orosz nyelvű leírását, bő képanyaggal együtt.)”¹²

Az alkotók felől értett tudományos munka háttérmunka, a tudós archiválói képességét helyezi előtérbe, vélhetően az a legismertebb tudósi magatartás. Már a Tudományos Osztály szervezésének kezdetekor háttérbe szorul a rendszeralkotó, az elemző, a teoretizáló kutatás. A szövetségnek a székházon kívül nincs se fizikai, se személyi infrastruktúrája, így a titkára, a fiatal rendező Horvai István azt látja megoldhatónak, ha

„a tudományos munkát a területről egy-egy feladaton időlegesen függetlenített munkaközösség végzi, megállapított terv szerint. A kidolgozandó témákat és a tudományos munkát végző kádereket a Népművelési Minisztérium Színház- és Filmfőosztálya a Szövetségre támaszkodva jelöli ki.”¹³

A függetlenített munkaközösség, vélhetően a pártmunkások függetlenített státuszára mintázva, a kutatókat kiemelné a szövetség költségvetéséből és teljes adminisztrációjából, s a felszólalásokból vélelmezhetően a minisztériumra terhelné rá mind az infrastruktúra működtetését, mind a tudomány

¹¹ Létrehozásának körülményeit és első éveinek működésének dokumentumait 2022-ben forráskiadványban tettük nyilvánosan elérhetővé. Lásd JÁKFAI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és RING Orsolya (szerk.), 1951. *Források a magyar színházszakmai közéletből* (Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2022), <https://theatron.hu/theatron/1951-forrasok-a-magyar-szin-haz-szakmai-kozeletbol/>.

¹² Nagy Adorján levele a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének – 1950. Jelzet: MNL OL P 2143-85. tétel. 1950.

¹³ Horvai István értékelő-összegző beszéde. Gyorsírói jegyzőkönyv a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség évi közgyűléséről – 1951. szeptember 9. Jelzet: MNL OL 276. f. 89. cs. 396. őe. In JÁKFAI, KÉKESI KUN és RING, 1951. *Források a magyar...*, 112–168, 127.

ideológia kontrollját. Horvai felszólalása végén kötelező elemként használja az állandó ornamentikának látszó mondatot: „Tudományos munkánk megsegítésére fel kellene venni a kapcsolatot a megfelelő szovjet tudományos intézetekkel.”¹⁴ A kapcsolatfelvételt igényként megfogalmazzák, az archívumok azonban csak szovjet művészek műhelyelőadásairól őriznek dokumentumokat. A tudományos munkát vélhetően azért kell megindítani, mert a szövetség az 1950-es pártkritika után belátta, hogy a szakma felől, a szakma érdekeit előtérbe helyezve kell az elméleti kérdéseket feltenni. Számtalan vitán tisztázzák a színjátszói gyakorlatból rendre előkerülő témákat, mint „pld a (>kettős kötöttségű hős«, a kritika kérdése, színjátszásunk helytelen iránya: ösztönösség, naturalizmus, önmutogatás stb.).”¹⁵ Mégis úgy látják, hogy hiába gyakorol önkritikát Várkonyi Zoltán és Apáti Imre, a két polgári múlttal megküzdő rendező, hiába küzd a „burzsoá befolyás” és beidegződés ellen Gyárfás Miklós saját darabjának megbíráásával, az értékelés visszhangtalan, mert „nem hatott ki eléggé a színházi munka gyakorlatára”.¹⁶

A tudományra való igényt a színházcsinálók fogalmazzák meg, rendezők és színészek, a kontroll politikai akarata találkozik az intézményesülés szakmai akaratával és azzal a belátással, hogy a tudományt akaróknak kell megteremteni a tudományt magát. Ez a saját tudomány azonban mégsem a bölcsészettudomány meglévő eszközkészletével kezdi meg működését, hiszen akár a pozitivizmus (Horváth János, Paizs Dezső), akár a szellemtörténet (Szerb Antal) formáival ismeretlen területnek, idegen közegnek hat. Az idegenség a szövetség diskurzusigényeit nézve, 1949 után, nem elsősorban a szovjet idegenséget jelenti, nem is a nyelv és a kultúra idegenségét, hanem a tudomány idegenségét: a bölcsészettét.

A FELADAT

Az 1949-es tudományakarat sajátosan felerősíti a színházról való rendszeres gondolkodás korábbi eredményeit. Akár a Gyulai Pál dramaturgiai, akár Hevesi Sándor rendezői szempontrendjét követő írásokat nézzük, a (magyar) színház történeti és működésbeli eseményeit foglalták narratív és értelmezői keretbe.¹⁷ A színházstudomány elsődleges célja kérdéseket feltenni a színház-

¹⁴ HORVAI értékelő..., 127.

¹⁵ HORVAI értékelő..., 120.

¹⁶ HORVAI értékelő...

¹⁷ GYULAI Pál, *Dramaturgiai dolgozatok* (Budapest: Franklin Társulat, 1908); HEVESI Sándor, *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1965).

művészet esztétikai jellegzetességeinek működéséről, mibenlétükről, történeté szerveződő folyamatáról, s Vörösmarty *Dramaturgiai lapokjától* egészen Németh Antal mimográfiájáig¹⁸ a tudományakaras ezt a diszciplináris alapvetést fogalmazza meg újra és újra. A színházstudománnyal foglalkozó közösség célja a szakma professzionalizálása, a szövetség idején ez a cél azonban a nemzeti kánonrend megalapozása helyett a szakma *ideájának* megfogalmazása felé fordul. 1952-ben a szövetség tehát ambicionálja egy Tudományos Osztály létrehozását az 1951-es közös, szakmai akarat jegyében és az alábbi bekezdésben összegzi (aláírás nélkül, névtelenül) az osztály feladatát:

Az osztály „feladata, hogy mint a szövetség munkájának egyik döntő részese, segítsen megvalósítani annak célját: színház- és filmművészetünkben diadalra juttatni a szocialista realizmus elveit, hogy művészeink alkotásai hathatósan segítsék hazánk szocialista építését, a párt és a kormány kultúrpolitikájának megvalósítását. Feladata, hogy a marxista világnézet szellemében vezető művészeink összefogásával segítse tisztázni művészetünk elvi kérdéseit.”¹⁹

A feladat várhatóan ideológiai természetű és láthatóan a művészek elé magasodik, különlegessége mégis az osztálystruktúrában rejlik. Az osztály mint egység a minisztériumok szervezeti hálóját feltételezi, s ez a Tudományos Osztály a szövetség részeként jön létre a Dramaturg, a Rádió stb. (Szak)osztállyal együtt. De míg egy dramaturg a művészi munkáját elvégzi valahol, valamelyik színházban, s csak a napi munkáján túli, a továbbképzéséhez, a tájékozódásához szükséges feladatok és információk várják a szövetség Szakosztályában, addig a tudós mintája, a tudomány művelőjének típusa nem adott. A nagyobb egyetemek bölcsészettudományi karain tanító tudósok nem kerülnek a színházi szakma látókörébe, a szövetség a tudományt nem tudja szakmai autoritáshoz kötni. Így, bár a kutatás tudósok köré gyűlt tudós csapattal tervezhető, az osztály félreterzi a kínálózkodó akadémiai mintát, s a feladatok elvégzését agilis tudományszervezőkre és aktív színházrendezőkre bízza. A Tudományos Osztály előtt álló feladatok ekként tudománydisszeminációra és a színházi esemény folyamatában előkerülő helyzetek elemzésére koncentrálnak. A szovjet játékminta megértése, megtanulása és

¹⁸ NÉMETH Antal, „Mimográfia Sugár Károly Calibanjáról”, in *Új színházat!*, vál. és szerk. KOLTAI Tamás, 50–56 (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988).

¹⁹ HU_MNL_OL_P2143_2d_26t_TUD_OSZT_MUNKATERV_1955. 1. oldal (a továbbiakban: TudOszt munkaterv).

népszerűsítése elsődleges feladat, tehát a szövetség frissen létrehozott osztályán a nagy mester, Sztanyiszlavszkij módszerének tanulmányozására összpontosítják az energiákat. Legfőképpen azért, mert a színháztudomány gyakorlati érzékelhetetlen, a szovjet minta láthatatlan, ellenben egy orosz módszeralkotó, Sztanyiszlavszkij biztos pontot kínál. A szövetség Tudományos Osztályának 1952–1956 között Mészöly Tibor színész a vezetője, s az a Hegedüs Tibor színész a tagja, aki már 1946-ban Sztanyiszlavszkijt fordít.²⁰ Innen nézve természetesnek tűnik, hogy a diszciplína csakis Sztanyiszlavszkij felől tudja magát definiálni. A tudományos munka alapja, a fordításokon túl, egy Sztanyiszlavszkij-forrás- és idézetgyűjtemény létrehozása, amelyre létrehoznak egy szervezeti egységet az osztályon, s 1955-ben Sztanyiszlavszkij-kabinetnek nevezik.²¹ A kabinet elsősorban gyűjt, s ez a mennyiségi gyűjtés jelenti az alapját a szocialista tudománynak, s csak ennyiben jelenik meg a pozitivistá irodalomtörténet gyakorlata a kabinet napi rutinjában. Ugyanakkor ennek a gyűjtésnek köszönhetően „megtalálható bármely felvetődő színházelméleti kérdéshez a megfelelő Sztanyiszlavszkij, illetve Nyemirovics-Dancsenko vélemény, továbbá ezzel kapcsolatban tanítványaik és értelmezőik állásfoglalása”.²² A Sztanyiszlavszkij-kabinet gyakorlati kérdésekre keres autoriter válaszokat, s a tudományt nem kérdező folyamatnak, hanem válaszgyárnak pozicionálja. Nemzedékek nőttek fel abban a kritikai hagyományban, mely a tudományt válaszokat gyártó gyakorlatnak éli meg, ahol a kérdés, a kutató gondolkodás a bizonytalanság jele. Az induló tudományos osztály munkatársai mégis joggal érezhetik, hogy „Szovjetunió kívül sehol meg nem lévő alaposság”²³ elérése a Sztanyiszlavszkij-kabinettel a munkatársaknak motivációt, a szövetség vezetőinek visszaigazolást nyújt, mindemellett hangsúlyozzák, hogy a tudományos munkának elsősorban a színházi igényeket kell szem előtt tartania. A szövetségben, így Tudományos Osztályában is az alkotóké, színészeké, rendezőké, dramaturgoké a főszerep, ők fogalmazzák meg elvárásaikat. Magyarországon intézményes szinten a színházművészek jelölik ki a tudomány kereteit.

Nagy Adorján kérését követve úgy tűnik, a színháztudomány indulása alkalmazott tudománygyakorlat leginkább, s annyiban irodalomtudomány, amennyiben forráskritika, fordításkritika a módszertana. Érezhető, de nem tematizált nehézséget jelent annak megtalálása és definiálása, mi a színház

²⁰ Igaz, Hapgood autorizált fordításából dolgozik. SZTANYISZLAVSZKIJ, *Egy színész felkészül*, ford. HEGEDÜS TIBOR (Budapest: Atheneum, 1946).

²¹ TudOszt munkaterv, 7.

²² TudOszt munkaterv, 5.

²³ TudOszt munkaterv.

tudománya s mit kutat a Tudományos Osztály. A választ a „megrendelőtől”, a szakmától várják, és Sztanyiszlavszkij és Sztanyiszlavszkij előtti színházi szakemberek írásaiból, levelezésekből vélik kiviláglani. A „múltunk helye”²⁴ különös formában tematizálódik az osztály munkatervében, a „haladó hagyomány legértékesebb részét”²⁵ színházesztétikai kötetben tervezik kiadni, hiszen ez marad a mozgástér: mit mond Sztanyiszlavszkij és mit mondanak a haladó narratívába rendezett múltbéli magyarok. Az osztálynak, nem meglepő módon, azonban nem feladata a tudománytörténeti hagyomány felállítás, nem láttatják „múltunk helyét”, a történelmi folyamatokat (például az igazolóbizottsággal még 1951-ben is viaskodó Németh Antalt)²⁶ s nem láttatják rajta keresztül a polgári színházi múltat. A háború utáni évtizedekben a drámai mű jelentésstruktúrájára fókuszál az elemzés.

A FELADATVÉGZÉS

Az 1952-ben felálló Osztály a munkát **A** és **B** csoportra osztva végzi, s bár csak találgathatunk a munkatervekből, az **A** csoport mintha a történet, a **B** csoport pedig az elmélet összegzéseire fókuszálna. A **B** csoport a marxista nevelés segítésére jött létre, esztétikai nevelési programot dolgoznak ki a színházakba, hét részből álló továbbképzésben készítik fel a művészeket a szovjet rendszerre 1955-ben (1). Az előadások a (1) dialektikus és történelmi materializmus, (2) a művészettörténeti harcok a formalizmus és a realizmus között, (3) valóságábrázolás és naturalizmus (4), tipikus és egyéni, (5) tartalom és forma, (6) formalizmus és dekadens művészetek, (7) szocialista realizmus és pártosság témakörét rajzolják fel. A feladatkiosztás alapján megerősödik feltevésünk, hogy az **A** a színháztudományi kutatás, a **B** pedig az ideológiai megfigyelő csoport, s ez a megfigyelés a szövetség Tudományos Osztályán, a nem tudósi területen válik gyakorlattá.

A feladatvégzés leghatékonyabb eszköze az agitációs-propaganda metodikával végzett ismeretterjesztés. Ez a politikai beszédaktus ismerős forma, a diafilm korszerű prezentáció, sikere van, olyannyira, hogy például 1955-ben, amikor a Tudományos Osztály munkatársai megtudják, hogy a rende-

²⁴ TudOszt munkaterv, 6.

²⁵ HÁY Gyula, „Előszó”, in *A magyar dramaturgia haladó hagyományai*, szerk. CSILLAG Ilona és HEGEDŰS Géza, 5–9 (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1953).

²⁶ POROGI Dorka, „Németh Antal igazolásainak feltáró bibliográfiájáról”, in *Németh Antal igazolásai 1945–1947*, szerk. POROGI Dorka, 8–11 (Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2022), <https://theatron.hu/theatron/nemeth-antal-igazolasai-1945-1947-forraskiadvany/>.

zók sok esetben nem továbbítják a színészek felé a tájékoztató anyagokat, akkor úgy döntenek, hogy kifejezetten a színészeket keresik fel, őket szólítják meg, nekik tartanak előadásokat a helyes szerepértelmezésről.²⁷ Ez a diavetítéssel egybekötött direkt edukálás valószínűsíthetően a dráma- és színháztörténeti ismeretek átadását jelenti, sokszor korábbi neves előadásokból vetítettek képeket.²⁸ A képekkel illusztrált, rendkívül egyszerű állításokat hordozó, ismeretterjesztő vetítések egyrészt bátorítóan vezetnek be a vidéki színészeket az új esztétikai és politikai nyelv formáiba, másrészt felvázolják az új magyar dráma- és színháztörténeti kánont.

A PÁRHUZAMOS INTÉZMÉNYEK: TUDOMÁNYOS OSZTÁLY A FŐISKOLÁN

A szövetség Tudományos Osztályának előintézménye a főiskolán Hont Ferenc kezdeményezésére létrejött Tudományos Osztály. Ez az egyetlen kísérlet, mely felsőoktatási intézményhez, igaz, művészeti képzéshez rendeli a tudomány működését. A szövetség 1951-es éves közgyűlésén Horvai István, még a szövetség titkáráként, úgy fogalmaz:

„Nagy segítséget jelent mindnyájunknak a Főiskola Tudományos Osztályával közösen szerkesztett *Színházi Tájékoztató*, amely a szovjet színművészet eredményeit is ismerteti, szovjet cikkeket magyar fordításban. Megjegyzendő, hogy hamarosan átalakul színház- és filmtájékoztatóvá.”²⁹

A *Színházi Tájékoztató* 1951-es számainak³⁰ tartalomjegyzékéből is kiviláglik a tudomány intézményétől elvárt feladat: elsődlegesen a közvetítés, másodlagosan a propaganda területét kell kitöltenie. A rendelkezésünkre álló hét szám kizárólag a szovjet színháztudomány forrásait hozza az olvasó elé, a lapszemle is a szovjet lapokat ismerteti, ugyanakkor döntő súllyal mégis szakmai kérdések és gyakorlati felvetések sorakoznak az oldalakon. A *darab eszméje* (Gorcsákov), *Színpadai alakítások a Revizorból* (Tirászpolszkája),

²⁷ TudOszt munkaterv, 13.

²⁸ Lásd HONT Ferenc és BAJCSA András, *A magyar színészet hőskora*, diafilm, 1956, <http://diafilm.osaarchivum.org/public/?fs=2121&search=2&page=>.

²⁹ HORVAI értékelő..., 120.

³⁰ A *Színházi Tájékoztató* 1951-es évfolyamából hét számot egybekötve a Színház- és Filmművészeti Egyetem Könyvtárának pincéjében találtunk meg még a 2020. szeptemberi forradalom előtt a könyvtárosokkal (D-525 jelzet). Az írógéppel sokszorosított periodika (feltehetően később) bekötött példányai sem borítót, sem kolofont nem tartalmaznak.

A színész helye a munkások sorában (Gorbatov), *A nézők konferenciája* (Morscsihin), *A tájkép a színházi díszlettervező művészetében* (Szokolova).³¹ A lapszámokból is látható, hogy a megkérdőjelezhetetlen autoritás természetesen Sztanyiszlavszkij, akinek írásai mellett módszere is domináns elemzőtechnikaként kerül közvetítésre. *A vezető pártfunkcionárius alakja a moszkvai színházak új előadásaiban* (Zubkov) című írás mutatja a csak a színészekre nehezedő új játéktechnikai feladatot: új karaktereket, új élethelyzeteket kell megjeleníteniük, ehhez nincs más technikájuk, mint az ismert módszer. A lefordított tanulmányok, írások kizárólag színészek, rendezők, alkotó emberek gondolatait összegzik, a kérdések a színházi szakma felől hangoznak fel, legyen szó drámai nyelvezetről (Boriszov, OSZSZK színész), jellemekről (Merkurjev), s lenyűgöző az a szakmai alaposság, amivel meg akarják érteni a „sztálini korszakot”.³² A *Színházi Tájékoztató* 1951/1. számában alapos elemzést ad Velehova szerzőtől a Kis Színházban Cigankov rendezésében bemutatott *Revizorról*, melyet azonban Tíraszpolcskaja saját emlékekre alapuló karakterelemzése követ nyolc újságoldalon át,³³ de az előadás rendezőjének, az 1941-ben a börtönben meggyilkolt Mejerholdnak a nevét nem ejthetik ki, hiszen Sztálin még él. Mejerhold helyett Csehovról, az előadásról és a színészi munkáról engedélyezett a beszéd.

A *Tájékoztató* bőséges forrást kínál a színháztudomány szovjet korszakának alakulástörténetéhez, s vélhetően alátámasztja annak szükségességét, hogy 1952 novemberében, párhuzamosan a Szövetség Tudományos Osztályának létrehozásával, megalapítsák az Országos Színháztörténeti Múzeumot, melynek Hont Ferenc lett az igazgatója. Hont ekkor már nem igazgatója a főiskolának, de a minisztérium osztályvezetője, s személye köti majd össze a különféle kutatóhelyeket. Hont 1954-ben a Népművelődésügyi Miniszterhez fordul egy centralizáló javaslattal,³⁴ s vélhetően ennek következtében megindul az új gyűjteményépítés, s megindul az, ami a tudománypolitika számára izgalmasabb: egy új kutatóközösség megalakítása. A múzeumban Cenner Mihály, Staud Géza veszik fel a munkát, s ugyan Cenner színházdramaturg, Staud színházrendező, de hozzájuk 1958-ban csatlakozik a néprajzos Dömötör Tekla, aki a magyar színjátszók szokások hagyománytörténetét írja meg. Úgy tűnik, a szövetség Tudományos Osztályának koncepciója sike-

³¹ A szovjet szerzők vezetéknevvel szerepelnek, a nevek fordításakor és átírásakor még nincs meg a női alaknév és az *ótcsesztvo*, az apai név jelölésének magyar gyakorlata.

³² *Színházi Tájékoztató* 3. sz. (1951): 479.

³³ Nagyeczsa Lyovovna TIRASZPOLCSKÁJA, „Színpadai alakítások a »Revizorból«”, részlet az *Orosz színjátszás múltjából* című kötetből, *Színházi Tájékoztató* 1. sz. (1951): 38–45.

³⁴ *Javaslat a színháztörténeti és színháztudományi munkálatok gazdaságosabb megszervezéséről*. OSZMI Kézirattár, Hont-hagyaték.

resen bekapcsolódik egy új intézmény kereteibe, s a szervezeti és múzeumi háttérrel elindulhat a színháztudomány intézményesülése.

A rendszeresség és a folytonosság a tudományműködés alapja; a Tudományos Osztály három területre koncentrálni kezdi a tudományszervezést: (1) könyvtárt alapítanak, mely a szövetség könyvtárának be- és elfogadását jelenti (ez az OSZMI-s könyvek pecsételése is még követhető). (2) Lektorátust szerveznek a külföldi cikkek és tanulmányok gyűjtésére és lefordítására, és ehhez sikerül egy titkárnői státuszt engedélyeztetni. Egy összegző feljegyzésből megtudjuk, hogy 1957 januárjától például egy ideig nem jönnek az angol szaklapok.³⁵ (A szovjet történetet írva inkább az meglepő, hogy eddig jöttek.) A múzeumi Tudományos Osztály ekkor még csak pár szobában működik a Kertész utcában, de legfontosabb tevékenységükként elindítják a (saját megnevezésükben) (3) dokumentációs munkát, mely 1954-ben a színházi előadások létrehozásakor elvégzett azonnali értelmező-támogató háttérkutatót jelenti. Az éves jelentésekben sokáig visszatér a büszke számadat, hogy például „1957. februárjában 20 darabhoz nyújtottunk dokumentációs segítséget”.³⁶ Ekkor még nem látszik, hogy a dokumentációból lesz majd a múzeum jogutódjának, a Színháztudományi Intézetnek a legnagyobb és legértékesebb archívuma: az előadásra épülő színháztörténeti adattár.

A könyvtár hagyományos gyűjtőkönyvtári működést prognosztizál, a begyűjtött könyvek első listáját megőrizte a szövetségi irathalom. A lektorátus a szakcikkekén kívül drámákat is fordít és listát készít külföldi darabokról a Szerzői Jogvédő Irodának, mely megrendeli a dramaköteteket. A lektorátus az „érdeklődésre számot tartó” darabokat eljuttatja szinopszis vagy nyersfordítás formájában a színházakhoz.

A CSÚCSINTÉZMÉNY LÉTREHOZÁSA

A magyar színháztudomány hagyománytörténetét tekintve a szövetségi és a múzeumi osztály terveiben is szereplő dokumentációs tár létrehozása az igazi innováció, ennek működéséről tudunk a legtöbbet. 1957. március 5-én

³⁵ „Az intézet negyvenkilenc külföldi folyóiratra fizethetett elő – így a napi munkához tartozott az Arts-tól az *Italian Theatre Review*-n, az *Opera News*-on, a *Slovensko Divadlo*-n, és a *Theater Heute*-n át a *Tyatralnaja Zsiznyig* tartó spektrum rendszeres szemlézése, a cikkek fordítása és átadása a Dokumentációs gyűjteménynek.” CSISZÁR Mirella, „Ömlesztett anyagból rendezett gyűjtemény: Székely György (1918–2012) a Magyar Színház Intézet élén”, hozzáférés: 2023. 03. 23., <https://oszmi.hu/hu/hirek/betekinto-szinhazi-blog/omlesztett-anyagbol-rendezett-gyujtemeny>.

³⁶ TudOszt munkaterv, 7.

már a Tudományos Osztály vezetője, Székely György *Javaslatot* készíti a Tudományos Osztály munkarendjére, ügykezelésére („...készült az osztályon dolgozó munkatársak elgondolásai, a már kialakult vagy kialakulóban lévő gyakorlati eljárások és a Népművelési Minisztérium előírásai alapján.”).³⁷ A Nemzeti Levéltárban a szövetség dossziéja őrzi az 1957-ben készült *Javaslatot*, melynek címzettje ismeretlen, hiszen azokban a hetekben oszlatta fel a belügyminiszter a szövetséget. Ekkoriban „az Országos Színháztörténeti Múzeumot és a Színházművészeti és Filmművészeti Szövetség Tudományos Osztályát összevonták, és az Ady mozi Filmmúzeummá való átalakításával Hont vezetésével létrehozták a Színháztudományi és Filmtudományi Intézetet”.³⁸ A szinte követhetetlenül zavaros helyzetben a még a Kertész utcai részlegben működő Tudományos Osztályt stabilizálja Székely programja. A program felismerhetően mutatja a mai működés alapjait: készülő előadásra fókuszáló dokumentálás, gyűjtés, adatrendezés.

Székely programja a „darabonkénti dokumentáció”-ra épül. Ennek létrehozására az indok is a színházak felől látszik: „egyes színdarabok előadásához, az előkészítés segítésére összegyűjtött anyagok” sokfélék: elsődlegesen cikkek, kritikák, de fényképek és végül műfaji elemzések adnak ki egy dossziét. Székely György bölcsész végzettségű színházrendezőként figyel a színházak felőli érkező igényre. A dokumentáció mellett filmvetítéseket szervez az „az egyes színdarabok előkészítéséhez”, majd a „vetített-képes előadások”-at szétszórja a színházi nagyvárosokba, mert a Tudományos Osztály feladata továbbra is az, hogy „közvetlen és közvetett úton segítse a színház, film és rádióművészet színvonalának emelését”, és „javaslataival és hozzászólásaival szakmailag segítse az egyes kiadók színház- és filmvonatkozású kiadási terveit, azok valóra váltását”. Összegezve: „A tudományos osztály munkáját eddigi szakaszában elsősorban a közvetlen segítség feladatainak elvégzése jellemezte.”³⁹ Így 1957 tavaszára pár hónap alatt 10 ezer kötetes szakkönyvtárat szervez,⁴⁰ 1800 cikket fordítanak le „külföldi szaksajtóból”, 1945 utáni 50 előadás képi anyagát rendezik (köztük külföldiét is, főleg szovjet előadásokét),⁴¹ mindemellett elindítja a hanglemezgyűjteményt és a „magyar és külföldi lapkivágás-gyűjteményt”.⁴²

³⁷ HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD_OSZT.

³⁸ CSISZÁR, „Ömlesztett anyagból...”.

³⁹ HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD_OSZT. feljegyzés dátum nélkül, 2. oldal (a továbbiakban: TudOszt feljegyzés).

⁴⁰ CSISZÁR, „Ömlesztett anyagból...”.

⁴¹ TudOszt feljegyzés, 1.

⁴² TudOszt feljegyzés, 2.

A Tudományos Osztály munkatársai a kezdeti években színházrendezők, dramaturgok, színészek. Az 1949-től 1956-ig tartó időszak munkatársai: Bojár Iván, aki a szcenikai dokumentációt készíti, Csoma Sándor, Debreczeni Ferenc, Fejér Judit, Flescher Marika, a cikk-katalógus rendbetevője, Göndör László (ő tartja a diavetítéses tájékoztató-előadásokat), Katona Ferenc, Márfi Károly, Mészöly elvtárs, Staud Géza, Thimár elvtársnő.⁴³ A tudományos csúcshintézmény véglegesen a minisztérium működési rendjébe simul.

TUDOMÁNYOS ALAPOK

Párhuzamosan ugyan két Tudományos Osztály működik, de összességében három Tudományos Osztályról beszélnek a források 1949–1957 között. Ez a három a szövetség, a főiskola és a múzeum Tudományos Osztálya, tevékenységük, létük összegubancolódik. Metodikájukban azonos, hogy az elemző munka természetesen saját közege a színházi gyakorlat, hogy az álláspontok nyilvános dialógusban érlődnek, hogy a konfrontálódás, a vita présében fogalmazódnak meg a felismerések. A tudományos kutatás alapját a viták, a kongresszusi plenáris előadások és a hozzászólások lejegyzetelt szövegei adják. Ezekből a jegyzőkönyvekből kivonatot készítenek, a viták, a szakma gyakorló része által tematizált kérdések lesznek a könyvtári-adattári rendszerezés alapjai. De nem a tudományos rendszerezése. A szövetség utolsó napjaiban is még úgy fogalmaznak, hogy az „elvi cikk kartonok finomítása még folyamatban van”,⁴⁴ hiszen a tudománygyakorlás messze kerüli az irodalom- vagy társadalomtudomány metodikáját, fogalomkészletét, a teoretizálás az alkotói kérdéseket az alkotói életművek feldolgozásával véli megválaszolhatónak.

A feljegyzésekből és a tervekből látjuk, hogy ennek a munkának az alapjait Hevesi Sándor életművének feldolgozása tette volna ki. Hevesi Sztanyiszlavszkij kortársa, a munka a Sztanyiszlavszkij-kabinet ismerős és otthonos hagyományokkal teli pandant-ja. Megállapítják, hogy Hevesi Sándor válogatott írásainak kiadása tovább nem halogatható, megtervezik, hogy a műfordító, drámaíró, rendező, dramaturg, színészképzőtanár Hevesi miként kap önálló monográfiát. A Székely György iniciálta kutatás láthatóan a Tudományos Osztály legnagyobb projektje lett volna: hét fejezetre osztják Hevesi Sándor életművét, s a munkára három „megfelelőnek látszó kutató jelentkezik”:

⁴³ Mészöly elvtárs feltehetően Mészöly Tibor, Thimár elvtársnő keresztneve ezekben a dokumentumokban ismeretlen maradt.

⁴⁴ HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD_OSZT. Feljegyzés az 1957. februári munkáról, 2. oldal.

Hiszti Andor, Katona Ferenc, László Anikó. Erre a nagy Hevesi-olvasásra fűznék fel, kiegészítő mozzanatként, a magyar drámairodalom újraolvasását. Ez az újraolvasás modellezné a magyar drámatörténet alakulását – színházi bemutatókon átszűrve. Úgy tervezik, hogy az újraolvasást a Szövetség Tudományos Osztályának vezetésével a színházak dramaturgjai végzik majd el, s minden drámaíróhoz külön olvasó-dramaturgot rendelnek. Az újraolvasás a darabok rövid tartalmi ismertetésével terjeszthető, az elemzések inspirálására konferenciákat szerveznek, „a mindenképpen kétséget kizáróan negatívan értékelt munkákról nem kell beható elemzést készíteni, de azokat is néhány sorban értékelni kell és indokolni kell a negatív véleményt”.⁴⁵ Ennek a Hevesire épülő drámakorpusz-kutatásnak az ideje leginkább az állandó jelen idő. A jelen 1945-től kezdődik, a feljegyzések sokszor dátum nélküliek, s 1954–1955-ös tervekről már mintha múlt időben, 1956–1959-ről egyértelműen jövő időben beszélnének. Bibliográfiai sorozatot, szakirodalmi bibliográfiákat készítenek 1945-től 1952-ig, majd a következő két évről összefoglalva. A tanulmány sorozatok két jelen idejű tematikára korlátozódnak: (1) Sztanyiszlavszkij és a szovjetek, (2) A magyar színház és a magyar film a felszabadulás után. Tervezik színészportrék kiadását, Major Tamás akar írni Somlay Artúrról, Kárpáti Aurél készíti elő Kántorné (Engelhardt Anna) portréját, Nagy Adorján Pethes Imréét. Válogatott kiadványokat terveznek a „magyar színházelmélet és történet ma is legelőbb szövegeiből”. De a kutatást modellező és stabilizáló Hevesi-kötet nem készül el, így a többi sem.

A Tudományos Osztály mellett elméleti összefoglaló műveket várnak a főiskola dramaturgiai tanszékétől is. Cikkgyűjteményeket a rendezés művészetéről, a színésznevelésről, a rendezőképzésről, Sztanyiszlavszkijről. Ezek közül csak Gáspár Margit *Az operett kérdései* című kis könyve jelenik meg 1954-ben. Az elméleti írások között színházesztétika, díszlet- és jelmezfejlődés (sic!), képi kifejezéstörténet, színházépület-történet szerepel. A szerzők között Debreczeni Ferenc, Lukácsy Sándor, Szöllösi Andrásné látványos és intenzív munka terveit teszik le 1957 januárjában, amikor a Tudományos Osztály működését magába olvasztja a múzeum. A kutatók nem kérdeznak rá a tudomány, csak az osztály helyére, s mivel ezekben az években újra látható, hogy a tudomány rendje politikai rend, a Tudományos Osztály távol tartja magát a tudománytól. Erős szakmapolitikai akarat távol maradni a szovjet típusú akadémiától, távol az egyetemektől, közel a szakmához.

⁴⁵ TudOszt feljegyzés, 3.

A TUDOMÁNY RENDSZERÉN KÍVÜL

A távolmaradás a tudomány akadémikus rendjétől a Hont-féle tudománygyakorlat alapja. A magyar színháztudomány az archiválásra épít, az alkotó informálása-felkészítése a feladata. Ez a diszpozíció tudományos kérdésfelvetéseiben, tudományos szituáltságában is zárványhelyzetet modellez, amit az intézetté váló Tudományos Osztályt fenntartó struktúra csak megerősít. Azzal, hogy a színháztudomány a mindenkori minisztériumhoz, s nem a mindenkori akadémiához tartozik, kiszolgáló háttérintézményként működik, mely megrendeléseket teljesít. A Tudományos Osztály munkatársai közül többen pályaelhagyó színházrendezők (Székely, Staud, Németh az OSZK-ban), a szövetséghez, s nem az egyetemekhez csatornázottak. Ezzel és ennyiben foglalható össze a Tudományos Osztály szerepe a magyar színháztudomány alakításában.

Éppen emiatt a távoli diszpozíció okán idézzük fel, mi minden nem jelenik meg a Tudományos Osztály 1952-es munkatervében. Nem jelenik meg a tudományos reflexió, a nemzetközi tudományos közélet, még a szovjet sem. Sztanyiszlavszkij kizárólagos autoritásként szerepel, s miközben sokszor kiváló, aprólékos szerepelemzéseket olvashatunk, a konkrétumok körötti kulturális kontextus láthatatlan marad. Ez a korszak, a szocialista realizmus megfogalmazásának korszaka, a fantomrealizmus évtizede. Ekkor még nem látható sem a szovjet klasszikusok sora (Gorkij: *Anyá* kivételével), sem a klasszikus magyar dráma története, sem a kortárs népi demokratikus gyakorlat, csak a hivatkozási pontok óvatos keresése. A korábbi, akárcsak Hevesi Sándor által működtetett háló, melyben Gordon Craig, Adolphe Appia, Max Reinhardt is látható, szertefoszlik, és a szövetség tudományos terveiből egy új, szovjet kontextusépítés nagy ívű akarata rajzolódik ki, magának a tudománynak a szabad kérdései nélkül.

A Tudományos Osztály a megalakulásától, 1952-től az intézetté válásáig, 1957-ig archiváló és gyűjtő feladatkört allokál magának, s a folytonos (realista) színházi gyakorlatban ez a dramaturg szerepkörét modellezi: a Tudományos Osztály megteremti és őrzi az előadás szöveg- és színházkulturális hátterét. 1957. január 1-én ez az a mozzanat, amelyet két évtized múlva, az egész folyamatot kezdeményező, átlátó Székely György felismer: a színháztudomány láttathatja az előadás felől a színház történetét, láttathatja gyakorlati szempontokból, elhagyhatja a drámatörténeti szempontrendet is.⁴⁶ 1958 februárjára a Krisztina körútra költözik a Hont Ferenc ambicionálta

⁴⁶ GAJDO Tamás, „Színháztörténet és a »tényleges« színház: Székely Györggyel beszélget Gajdo Tamás”, *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 6.

múzeum és intézet és a Tudományos Osztálya, Székely György vezetésével. Ez a dátum politikatörténeti fordulópont és a színháztudomány intézményesülésének fordulata is egyidejűleg. A magyar színháztudomány több mint három évtizeden át a Krisztina körúti Áldásy-palotában működő minisztériumi intézet termeiben formálódik, igen távol az akadémiai kihívásoktól, diszkurzusoktól, igen közel a színházi gyakorlathoz.



SZÍNHÁZFILOZÓFIA

A HATÁS KELLÉKEI

Schiller és Hugo esztétikája a reformkori magyar
színházi gondolkodásban

„Szükség, hogy a dráma [...] filozófiát adjon a sokaságnak...”¹

Jókai Mór saját színészi pályája improvizált, s ezért talán a legsikeresebb fellépésének az 1848. március 15-i eseményt tartja, amikor akaratlanul (a félbeszakadt *Bánk bán* alatt) a Nemzeti Színház színpadára sodródik. Igaz, hogy a türelmetlen és hangos forradalmi tömeg Táncsics Mihályt akarja látni, s azt is többen megírják, hogy a legnagyobb színész, Egressy Gábor is csak egy fél szavalt erejéig tartja féken a hangos követelőzést, amikor Jókai a tömeg erejétől megittasulva a színpadra lép.

„S azzal térdig sárosan, mint más, vállamon a karbonári köpönyeggel, behorpadt cilinderkalapom mellett egy óriási veres tollal, oldalamon egy jurátus karddal felrontok a színpadra. Ott találkoztam legelőször is Laborfalvy Rózával, aki saját nemzetiszínű kokárdáját vette le, s azt keblemre tűzte, azzal léptem a publikum elé. Hanem ez aztán hatás volt!”²

Jókai a nézőkhöz szól a Nemzeti Színházban, akik akkor és ott, az 1848-as forradalom kitörésekor nem a színház valóságát, hanem a saját valóságukat akarják megérteni, s ez az igény olyan méreteket ölt, hogy a színészi megszólalás addigi formáit avíttnak, hazugnak, idejétmúltnak érzékelik. 1848-ban tapasztalható, hogy bár a politikai rendszerváltás, legfőképp a forradalmakkal induló társadalmi hatalomváltások a színházi struktúrát intézményszerkeze-

¹ HUGO Viktor, *Angelo, Előszó*. Ford. Báró Eötvös József (Budapest: Heckenast, 1836), XII.

² JÓKAI Mór, „Az én színpadi életem”, in *Írások életemből. Önéletrajzi írások*, vál., s. a. r. HEGEDÜS Géza, 52–61 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960), 57.

tükben, jogi és gazdaság mérőikben nem szervezik át, a színházi változás az esztétikai fogalmazás játékrendjében, a színházfilozófia kereteiben, a valóságépítés fázisaiban mindig tetten érhető. Jókai március 15-én nagyobb színész a legnagyobb tragikus hősnél, Egressy Gábornál, mert a tapasztalati valóságot jeleníti meg: forradalmi ifjúnak *látszik*, míg Egressy csak Bánknak.

Jókai sikere annak a „hatás”-nak a megértésére irányít, amit a nem-színész Jókai a színészek helyett azáltal ér el, hogy felviszi az utcai eseményeket, az utca valóságát (kalap, kabát, kard) a Nemzeti színpadára. A pillanat a színházi gondolatokat is felszíkraztatja, így a korabeli kritikusok, elemzők, Bajza József és Eötvös József írásai mellett az őket inspiráló Schiller- és Hugo-szövegek párhuzamos olvasását is elvégzem.

Jókai az *Én kortársaim* című önvallomásában³ három évtized távlatából tekint vissza az intézményes magyar színjátszás kezdeteire:

„Valamennyien franciák voltunk! Nem olvastunk mást, mint Lamartine-t, Michelet-t, Louis Blanc-t, Sue-t, Hugo Victort, Béranger-t, s ha egy angol vagy német költő kegyelmet nyert előttünk, úgy az Shelley volt és Heine, magok is nemzeteik kitagadottjai, s csak nyelvökre nézve angol és német, de szellemökben franciák. Petőfinél valódi kultusszá fejlődött ki a francia-imádás. Szobája tele volt aggatva nagybecsű kőmetszvényekkel, miket Párizsból hozatott, s azok a 89-iki forradalom férfiai voltak. Danton, Robespierre, Saint Just, Marat s egy nő, madame Roland. Ezekkel társalgott mindennap. Még szakállát is franciásan hagyta meg s ebben követték a többiek is: Télfy, Irinyi, Czakó, Lauka, Kecskeméthy, mind csupa francia szakállt hagyott, csak én nem, mert nekem még semmilyen sem volt.

Hanem azért a legnagyobb dicséret volt Petőfitől, midőn monsieur Rayée-nek így mutatott be: »Ez valóságos francia regényeket ír magyarul.«⁴

A Jókai és a forradalmi ifjak követte franciaság szelleme nehezebben fogalmazható meg, mint a látszata. A színházban a látszat hordozza a tapasztalati valóság megőrizhető elemeit, a látszat írható le képként, a látszat rögzíthető és válik a valóság hordozójává. A szellem színpadra állítása, a teatralizálás folyamata olyan döntéseket igényel, melyek a valószerűség mimetikus fogalmát és a valóság reprezentációját érintik: milyen a franciás szakáll 1848-

³ JÓKAI, *Írások életemből...* 67–99.

⁴ JÓKAI, *Írások életemből...* 85.

ban, hogyan néz ki egy francia író, mit visel egy francia forradalmár. Bár a színháztörténetírás a média- és kommunikációtörténeti változásokhoz, a gazdasági struktúrát megváltoztató hatalomgyakorlási rutinhoz határozottabban kötődik, mint forradalmakhoz, s általában távol tartja magát a politikatörténeti eseményektől,⁵ a magyar nemzeti (színház)történet 1848. március 15-ét sokszorosan teátrális eseményként rögzíti: Petőfi, a domináns emlékezetnarratívában, a Nemzeti Múzeum lépcsőjén elszavalja a *Nemzeti dalt*. A tömeg kiszabadítja Táncsicsot a börtönéből. Laborfalvi Róza kebeléről nemzeti kokárdát tűz a deli Jókai mentéjére – mindegyik emlékezeti mozzanat olyan teátrális gesztusra épül, mely a romantikus színházi szcena formavilágának segítségével narratív rendbe szervezi a köztéri események vélhetően kaotikus jelenét.

Jókai felől látszik talán a legjobban, hogy a magyar forradalmi fiatalok a 19. század közepén a francia művész hatásos megjelenését, *látszatát* utánozzák, a francia életérzést keresik, s ehhez a Lamartine-tól Hugón át Béranger-ig tartó példaképsorban a megjelenés lendülete, a performatív gesztusok jelentik az igazodást. De honnan lehet tudni, milyen a megjelenés lendülete, amikor állóképek, festmények mozdulatlan beállításai nyújtják az imitáció alapját, az eredetijét? A forradalmi látszat ikonográfiai beállításai az egyetlen vezető mögé és köré gyűlt tömeg koncentrált figyelmét mutatják, mintha a szónok mondandója indítaná útjára a forradalmat. Jókai 1848. március 15-i fellépésének emlékezete nem őrzi a szavakat, csak a képet, azt a képet, amely a forradalmárságot sűríti magába. Lendület, improvizáció, kalap, köpeny, kard.

A vizuális információ áramlásának még statikus, az 1830-as évek körüli korszakának színházteoretikusai, Kölcsey Ferenc, Bajza József, Eötvös József számtalan elemzésben ünneplik a francia teátrális gyakorlatot, főként a dramatikusan irodalomból megképzett látszatát. Nem magát a francia színházi-forradalmi eszmét, egyrészt mert nincsenek francia társulatok Budapesten, másrészt nincsenek forradalmak, tehát a romantikus forradalmi élet (érzés) színpadi reprezentálására sincs saját színházi minta.⁶ Mivel a párizsi teátrális

⁵ Tobin NELLHAUS (szerk.), *Theatre Histories: An Introduction* (London and New York: Routledge, 2016), 3. kiadás.

⁶ A színházi reprezentáció és a tapasztalati valóság egymásra ható folyamata a színházi realizmusérzet alapja. Ennek geopolitikai különösségéről lásd Marvin CARLSON, „Perspectives on performance: Germany and America, Preface”, in Erika FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance* (London: Routledge, 2008), 1–10. A magyar kiadás [Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Kiss Gabriella ford. (Budapest: Balassi, 2004)] más szerkezetben jelent meg és nem tartalmazza Carlson előszavát.

gyakorlatot kevesen ismerhetik,⁷ az alkotók a 19. századi kortárs francia drámaköltészetből inspirálódnak, mely fordításokban jelen van. Jókai franciául is tud, de nem jár Párizsban, francia színészt ekkor nem láthat,⁸ francia társulat nem téved Pest-Budára, s Petőfi kalapját a falán függő – évtizedekkel korábban készült – könyvmatok alapján vélheti franciásnak. Jókai felsorolja a francia költőket, s efelől a sor felől érthető, hogy a franciaság eszméje ugyan egy nemzethez kötődik, de a szabadon áramló eszmét, a fiatal, a forradalmi, a harcos eszmét jelenti. A látszat és az eszme összehangolása, a színházfilozófia fogalomkészletének kialakítása vár a forradalmi ifjak nemzedékére, akik azt is felismerik, hogy „...a művészet philosophiája általában igen nehéz tudomány, s benne [...] a színművészeté legnehezebb”.⁹

Az eszme teatralizálása, a valóság és a színházi látszat viszonyának teoretizálása a médiumváltásból adódóan mindig nehézkes, ez a nehézség (az egy időben fellépő szaknyelvi tudatossággal tetézve) szinte tapintható Bajza József mindennapos küzdelméről olvasva, aki a *Játékszíni Krónikáiban* éveken át rögzíti: a franciaság ideája a német nyelvi közegen átszűrődve, a német színházi gyakorlattal átítatva jelenítődik meg. Ahogy a francia divatújságokat, a divatboltokat német kereskedők működtetik, olyasféléképpen keveredik a németiség-franciaság, s a színházi események körül létrejött, a köznap érzelmeit és preferenciákat mozgó gondolat térben egyértelmű, hogy a reformkor egyik legjelentősebb színházvitája, az Hugo-vita, a német és a francia kultúra, s nem a polgárosodás harcaként jelenik meg¹⁰ s válik a francia a haladó, a német a meghaladott ideává.

⁷ Egressy Gábor 1843-as párizsi útjáról tudunk feleségéhez, Szentpétery Zsuzsannához írt leveleiből. Összegzését itt: SZALISZNYÓ Lilla, *A színésznevelés spiritus rectora. Egressy Gábor pályája és a magyar színjátszás professzionalizációja*. Doktori értekezés, 2014, https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/2159/1/Szalisznyo%20Lilla_PhD%20ertekezes.pdf (letöltés: 2026. 5. 1.).

⁸ Egressy Gábor ugyan már látta 1843-ban Párizsban Mlle Rachelt, de Rachel csak 1851-ben lépett fel a Nemzeti Színházban, Pesten, Corneille-, Racine-, Molière-szerepekben. Lásd SZÉKELY György, „Idegen nyelvű színjátszás hazánkban”, in *Magyar színháztörténet 1873–1920*, főszerk. SZÉKELY György, 410–448 (Budapest: Magyar Könyvklub – OSzMI, 2001), 424–425.

⁹ BAJZA József, „A magyar színészeti bírálókhoz, különösen X. et Comp. Úrhoz” (1834), in BAJZA József *Összegyűjtött munkái*, kiad. TOLDY Ferenc, 3–12 (Budapest: Heckenast Gusztáv kiadása. 1863), 11.

¹⁰ SZÉKELY György, „A színészet helyezte az önkényuralom idejében (1849–1861)”, in *Magyar színháztörténet 1790–1873*, KERÉNYI Ferenc szerk., 371–398 (Budapest: Akadémiai, 1990), 371. Kerényi Ferenc összegzésében: „A magyar színházi életben nem a magánélet szenvedélyeibe merülő romantika lett az eredetiség fő vonala, hanem a francia hatás eszköztárát valóban hazai problémára áttevő törekvés, a nemesi és polgári életmód, erkölcs ütköztetése.” KERÉNYI Ferenc, „A Nemzeti Színház a polgári forradalom előestéjén 1840–1848”, in *Magyar színháztörténet...*, 305.

Az Hugo-vita 1836-ban robban, s miközben felrajzolja a fővárosi színházi struktúra formálódó erővonalait, elénk tárja a színházfilozófiai gondolkodás formálódó rendjét is, melyben elsődlegesen a *valószerűség* kérdésköre tematizálódik. Jókai visszaemlékezése nyomán magától értetődő a váratlan performance ereje: bizonyos közösségi helyzetekben nem a kimondott szó, hanem a megjelenés és a fellépés az azonnali kommunikációs csatorna. A regényíró Jókai, miközben saját ruházatát, kalapját, köpenyét, kardját aprólékosan, minden kis részletre kiterjedően leírja, egyáltalán nem idézi fel, nem is találja ki újra az 1848. március 15-én a színpadról elmondott szavait. Ez a visszaemlékezés a legnyomósabb érv a színházi hatás eszközrendjéről folytatott vitákban: teljesen mindegy, mit mondott a színpadról Jókai, a megszólalás mikéntje, a megjelenés ereje, a csizmára tapadt külvárosi sár hordozza az információt. A valósághoz való illetén értelmezői viszony megváltozása a színházesztétikai írásokban már a kora harmincas évektől tetten érhető, hiszen más valóságkonstrukciókat állít a közösség elé a megerősödött magyar nyelv, más valóságkonstrukciókat épít a magyar nyelven megszólaló színész és ismét másokat a dramaturgiai hagyomány. A magyar nyelv, a dramaturgia és a színjátszás hármas valóságépítést veszik sorra a kritikusok, rendszert, rendet keresve a forradalmi évtizedekben. Elemzésükkor folyamatosan szem előtt kell tartanunk a (németből) a magyar szaknyelv felé és a (drámától) a színházi gyakorlat felé történő elmozdulásokat.

A színházban az a „hatásos mű”, kezdi Bajza József egyik elemzését-pamfletjét 1842-ban, ha „a valószínűséggel nem gondolunk, ha minden zugból egy-egy deus ex machinát ugrasztunk ki, ha annyi véletlenséget koholunk, mennyi szemünk és szánkknak tetszik”.¹¹ A valóságábrázolásnak ez a dramaturgiai gyakorlata egyrészt eltér a játékgyakorlattól, hangoztatja Bajza, tehát a színészi eszközök, a hangok, az alakok performatív erejét elemzi az *Athéneumban* 1837–1843 között lehozott valamennyi krónikájában.¹² „A többi játészó részint készületlen vala, részint érthetetlenségig rekedt, mint Megyeri, részint ezer szögletű mozgásokban ügyekezve magát helyzetébe illesztgetni.”¹³ Másrészt Bajza a drámaköltő és a néző közötti paktumot is a valóságkonstrukció mozzanatként vizsgálja: „Hogyan lehet az érdekes, mit kép-telennek, nem igaznak, hazudságnak, vagy tán éppen lehetetlennek tartok?”¹⁴

¹¹ BAJZA József, *A fehérek*, „Magyar Játékszíni Krónika”, in BAJZA József *Összegyűjtött ...*, 149.

¹² PARAIZS Júlia, „»Táblabírói jellemű leczkék«: Egressy Gábor és Kossuth Lajos vitája az 1842-es Coriolanusbemutató tükrében”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 119 (2015), 108–137.

¹³ BAJZA József, *Összegyűjtött ...*, 151.

¹⁴ BAJZA József, *Összegyűjtött ...*, 150.

Eszerint a színházi valóságkonstrukció mindig *valószínűtlen*, hiszen például Shakespeare *Romeo és Júliája* egy „kuruzslatos álomitalon épül”, de „túltesz-szük magunkat e dolgokon, átadván lelkünket a költő elragadó szépségeinek, s megbocsátjuk a valószínűtlenséget”.¹⁵ A színházi praxisban elemzőként, később színgazgatóként is jártas Bajza a német dramaturgiát valószínűnek, a franciát valószínűtlennek látja, leszögezi azonban, a színházi hatáshoz nem az élet utánzása vezet el, mert „az életben igen sok unalmas van”,¹⁶ és a néző azt várja, hogy „feszült figyelemmel csüggyön a dolgok bonyolódásán és kifejlésén”,¹⁷ mert „...a művészet mégiscsak más, mint az élet”.¹⁸ Bár Bajza érvei színesek és élénkek, mindig emlékeztet arra, hogy a városok, legfőképp a főváros színházépületeit német nyelvű társulatok uralják, német nyelvű a kulturális közeg, a dráma valószínűségéről vitázók németpártiak és franciapártiak,¹⁹ esztétikai ítéleteiket mindig áthatja nemzeti preferenciájuk. És erre int:

„Vigyázzunk, uraim, műphilosophok, nehogy ítéleteinkbe elfogultság, vagy általában idegenszerű elemek fészkeljék be magokat, mert például ha a franciákat politikai tekintetből gyűlöljük, e gyűlöletnek távol kell maradnia aesthetikai ítéleteinkből, különben csak hályogon át leszünk képesek látni.”²⁰

A reformkor színházkritikai nyilvánossága az intés ellenére is megtartja a kétpólusú esztétikai rendben gondolkodó, a valami ellenében újat akaró kontra a régít őrző felek közti vitákat, melyek a francia és német kulturális hagyomány ütköztetésében válnak láthatóvá. Elsődleges színházcsinálói felismerés a felvilágosodás Európájában, hogy a nemzetállam felépítésében a városi kőszínház műsorrendje és állandó közössége jelentős szerepet játszik. Ennek a felismerésnek a 18. század végétől a mannheimi színház a mintája, Schiller értekezése a nyelve, tehát a nemzeti szabadsággyakorlás a helyes emberi interakciók egyikeként, ha nem legjobbjaként fogalmazódik meg, s ennek a színház egyszerre a mintája és terepe. Schiller 1784-es értelmezésében a színház morális intézmény, s a morál az egységes nemzeti közösség megteremtését célozza, miként az értekezéstől leváló, szinte külön életet

¹⁵ BAJZA József, *Összegyűjtött ...*, 150–151.

¹⁶ VÖRÖSMARTY Mihály, „Elméleti töredékek VI. A dráma belsejéről”, in VÖRÖSMARTY Mihály *Válogatott művei III.*, szerk. és vál. MARTINKÓ András, 609–660 (Budapest: Szépirodalmi, 1974), 650.

¹⁷ BAJZA József, *Összegyűjtött ...*, 152.

¹⁸ BAJZA József, *Összegyűjtött ...*, 143–144. Bouchardy Lázár a *pásztor* című drámájáról.

¹⁹ BAJZA József, *Összegyűjtött ...*, 151.

²⁰ BAJZA József, *Összegyűjtött ...*, 151.

élő tételmondat sulykolja: „...ha megérnénk, hogy nemzeti színházunk legyen, akkor nemzet is lennénk.”²¹

A magyar nemzeti identitás és a színház intézményi szerkezetének épülése a magyar reformkor kezdetétől összekapcsolódik, de Schiller tézisei Pesten csak fél évszázaddal később telítődnek jelentéssel, amikor az 1789-es, majd az 1830-as francia forradalom tapasztalataival az esztétikai indítatású felismerések társadalmi akcióvá válnak. Schiller a német klasszika felől kínál mintát a magyar színházcsinálóknak, a fordítások révén azonban a francia romantika és Victor Hugo megjelenésekor, velük egyszerre, egymáshoz közelebb időben ér el olvasóihoz. Az ideák összekeveredéshez nemcsak az járul hozzá, hogy Schiller köztudottan „...hibásan és gyatrán írt németül, s jobban beszélt franciául, mint anyanyelvén”,²² hanem az idea magyarra fordításakor észlelhető francia gondolati dominancia mértéke is franciásítja a német szerzőt.²³ Nézzük egyszerűen csak a szépségfogalom formálódását: Schiller látja, hogy „tanultság és ízlés, igazság és szépség” együtt, „összeölelkezve” hoz létre méltó alkotást.²⁴ Bajza, Eötvös kritikáiban a szépség megtartása, a szép mozdulat és tartás elérése az igazságként értett természetesség színpadi megjelenítését célozza. Bajza *Krónikáiban* érzékeny figyelemmel követi a színészi alakítás hordozta igazságot, az igazság felismerését hihetővé tévő technikákat, s arra az ítélkezői (később színházcsinálói) felismerésre jut, hogy a színpadi megszólalásban kódolt színészettechnikai tudás teszi hihetővé, *valószerűvé* a művészi dramaturgia szükségszerű *valószerűtlenségét*. Szép a színészi játék valóságossága, leírása és megértése kritikáik alapja. Ugyanakkor friss felismerésük, hogy a teatralitás mindig bonyolultan kodifikált viszonyban áll az észlelt valósággal, s a színház mindig a ráismerések terét építi fel, ráadásul a forradalmak idején, s szinte kizárólag akkor, az észlelt valóság mintaként válik láthatóvá. Jókai majd négy évtized múlva úgy rögzíti: „óriási veres tollal”, „jurátus karddal” és „térdig sárosan” keltett hatást, igazsága és szépsége a forradalom igazsága és szépsége volt.

A német klasszika színházesztétikája és a magyar romantika színházretorikája inspiratívan is értelmezi egymást, s nemcsak azért, mert Jókai saját magát inkább legalább annyira Karl Moornak ábrázolja Schiller *A harami-ákjából*, mint Hernaninak Hugo azonos című drámájából. Schiller franciasága

²¹ Friedrich SCHILLER, „A színház mint morális intézmény”, in *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. PAPP Zoltán, 9–23 (Budapest: Atlantisz, 2005), 20.

²² DÁNIEL Anna, *Schiller világa* (Budapest: Európa, 1988), 5.

²³ Bajza krónikáiból követhető, hogy a francia drámákat többször németre szabadon átdolgozott változatokból fordítják magyarra. BAJZA József, *Összegyűjtött ...*, 154. Angely Lajos átdolgozása, Fáncsy Lajos fordítása: *Utazás közös költségen* című drámáról.

²⁴ SCHILLER, „A színház mint...”, 10.

és a magyar forradalmi ifjak franciasága közeli diszpozícióként jelenik meg, hiszen Schiller színházi recepciója²⁵ Magyarországon kicsit megkésett, ráadásul kezdetben dőcögös, mert a lelkes drámafordítások nem lelik azt a magyar nyelvet, mely ráillene a színházi gyakorlathoz. Schiller némete már alkalmas a gondolatok filozófiai árnyaltságára, míg az Eötvös- és Bajza-féle ítések által írott magyar éppen a filozófia általános fordulatait keresi. Erre a korai filozófiai nyelvtelenségre a drámafordítások körüli élénk viták is rámutatnak: a fiatal Toldy Ferenc 1823-as, még Schedel néven kiadott *A haram-ják*-fordítását²⁶ Bajza József kíméletlenül megbírálja. A „fordítónak első sorban nemcsak azt a nyelvet kell tökéletesen ismernie, a melyből, hanem azt is, a melyre fordít”.²⁷ Kisfaludy Károly a *Xéniában* (*A Haramiak fordítójahoz*) ráadásul még verse is szedi véleményét: „Messze *menelt* Musád; magyarul is németet írtál: / Ach tán szellemi *lagy flote kerengni csinált*.” A bírálat hosszú évekre kizárja a fordítót, az „eszeficzamodott fattyú”-t a színpadokról, a „nyelvgyilkolmányokat”²⁸ a bírálat következtében azonban közösen javítják, s Bajza hosszasan sorolja Schedelnek/Toldynak, miben látja a fordítás hibáit, melyeket a színpadi szövegben feltétlen kerülni kell, például: „Hogy jöhetete tolladra ez az ocsmány szó: *herczehurczolni*?”²⁹

A nyelv közös javítása példát ad arra, miként lehet stabilizálni az „illendőség” ingatag színházi felületét, s a Pesti Magyar, később Nemzeti Színház eseményeinek elemzéséből úgy tűnik, a gyakorlat efelől jelentett kihívást a reformkori színházfilozófiai próbálkozásoknak. Az illendőség (*bienscéance*) fogalma hordozza a természetesség és a szépség látható elemeit, s az előadások kritikái ezért szorítkoznak sokáig a színészi játék leíró értékelésére. Az illendőség színházi kereteinek magyar nyelvi megfogalmazására irányulnak a művészi és litterátori közös akaratok, s talán a Bajza–Toldy–(Schedel-) levelezésnek, talán a hetente kétszer megjelenő *Hasznos Mulatságok* bírálói-kritikai nyelvének, talán az okításnak, a közös egyeztetésnek is köszönhető, hogy a nyelvvel és a színházi megszólalással küzdő literátorok elé a német klasszika játékaival *egy időben* kerültek Victor Hugo romantiku-

²⁵ Lásd BAYER József, *A Nemzeti játékszín története* (Budapest: Hornyánszky, 1887).

²⁶ SCHILLER Friderik, *A Haramjék*. Magyarra átvivé Schedel Ferencz Jósef (Pest: Fűskúti Landerer Lajos, 1823).

²⁷ Bayer József akadémiai székfoglalójában, 1911-ben is visszatér a Schiller-fordításokban megjelenő tévedésekre. BAYER József, *Schiller drámái a régi magyar színpadon és irodalmunkban* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1911), 61.

²⁸ STETTNER György 1824. március 16-i, Fábíán Gáborhoz írt levelében. *Akadémiai Értesítő*. Budapest, 1910. 248–249. füzet 403. (idézi: BAYER, *A Nemzeti játékszín...*, 166).

²⁹ BAJZA József levele SCHEDEL Ferenchez 1824. február 24-én, in *Összegyűjtött munkái I–VI.*, szerk. BADICS Ferencz (Budapest: Franklin, 1900), 63.

san nagy ívű és merészen nagy hangú drámái. Ez a sajátosága a magyar színházi gondolkodás kezdetének.

Hugo *Angelójának* 1836-os báró Eötvös József-i fordítása már megfogadja Schiller *A haramják* 1826-os fordításakor nyilvánosan megfogalmazott figyelmeztetéseket, mindenesetre Eötvös József a drámafordítás elé helyezi az *Angelo* bevezetőjéhez írt saját bevezetőjét, s ezzel a színházi performatív aktus gyakorlatáról is hírt ad magyarul. Igaz, csak hírt ad, hiszen Hugo előszavai a magyar dramaturgiai gyakorlatban kevéssé ismert francia klasszika hagyományával számolnak le, másrészt képesek olyan szépírói nyelven szólni, mely akár az *Angelo*, akár az 1830-as *Hernani* ürügyén hosszú tanulmányokkal lelkesítve utcára és harcra tudja szólítani a polgárságot.³⁰ Az *Hernani*-előszó legismertebb mondatai a színházépületen lévő díszek, az ornamentika levereésére hívják a polgártársakat, s ehhez a „morális meggyőződés az, mi minden drámái költőnek mindenekelőtt a legszükségesebb”.³¹ A csatába hívó, Párizsban betiltott, nem játszott *Angelo* lefordítása magyar nyelvre 1836-ban egyértelmű forradalmi aktivizmus. Számunkra azért lényeges e manifesztum, mert a magyar gondolkodók közösségében ténylegesen ez a fordítás indítja el a *valószínűségről* folytatott Hugo-vitát, melyben a francia színházesztétika ürügyén a társadalomszerkezeti változások és a hatalomgyakorlási technikák német és francia kereteit ütköztetik egymással. A vita, melynek megnevezése megfontoltan tartja távol magát a *bataille d'Hernani*-tól [az *Hernani*-csatától], színházesztétikánk egyik legizgalmasabb kordokumentuma, lapkiadók, igazgatók, kritikusok egyszerre vesznek benne részt, az *Athenaeum* (Bajza József), és a *Regélő* (Henszlmann Imre) sokáig követik a véleményeket, s ennek a vitának a keretében kezdenek birkózni a valószínűség, az igazság, a hihetőség magyar nyelvű fogalomhasználatával. Az Hugo-vita 1836-os tézismondatain követhető, miként küzd a reformkori színházfilozófiai megszólalás a nemzetállamok, a nyelv, a nemzeti identitás Schillertől ismert sajátosságainak, vagyis a közösség ideáinak teatralizálásával, s miként állítja emellé a köztársaság mint politikai intézményrendszer egyénekre vonatkozó szabadságjogait.

Az Hugo-vita kiindulása visszahozza Schiller fogalmát, a „nemzeti szellem”-et, amely egyértelműsíti, hogy a nemzet „véleményei és hajlamai hasonlóak vagy egyezők olyan tárgyakat illetően, amelyekkel kapcsolatban egy másik nemzet másképpen vélekedik és érez”.³² Igaz, mindezt Eötvös József

³⁰ Az *Hernani*-előszó részleteiben olvasható RÓNAY György fordításában, in *A romantika*, bev. és vál. HORVÁTH Károly, 244–249 (Budapest: Gondolat, 1965).

³¹ EÖTVÖS József, „Hugo Viktor mint drámái költő”, in *A magyar dramaturgia haladó hagyományai*, szerk. HEGEDÜS Géza és CSILLAG Ilona, 65–72 (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1953), 68.

³² SCHILLER, „A színház mint ...”, 20.

imperatívuszban fogalmazva Hugo drámáiból vezeti le, miszerint „nincs törvény – véleményem szerint – minden költőnek szeghetetlenebb, mint az, hogy magát érthetővé tegye, s valamint a nyelv már egy hazára szorítja hatását”.³³ Az Hugo-vita a magyar nyelvről és a magyar polgárság helyzetéről az 1830-as párizsi, a Bourbonokat elűző júliusi forradalomra emlékeztet. Miközben egyértelmű, hogy a polgári forradalom és a filozófiai vita nem egy léptékben ír történelmet, az is kiviláglik, hogy emlékezeti mintázatuk mennyire hasonló. Eötvös *Angelo*-fordításakor se Pesten, se Budán nincs még állandó színházépülete a magyar színjátszásnak, s a vita kirobbanása felerősíti a Pesti Magyar Színház építése körüli zavart (külvárosi-e, méltó-e, megfizethető-e a Magyar Tudós Társaság iniciálta kezdeményezés). Hugót és a francia színházi gyakorlatot tehát csak dramatikus eszközök, nyelvi dinamikák elősorolásában állítja elének a fordítást, pontosabban fordításának tárgyát a vitában védő Eötvös. A vita egésze a francia színházi gyakorlat kiterjedt ismerete híján ekkor még leginkább a drámaíró feladatairól folyik, s az *Angelo*-előszóban megfogalmazott tézis kibontására fókuszál:

„Szükség, hogy a dráma [...] mint ezen munka írója azt alkotni kívánná, filozófiát adjon a sokaságnak, – az ideáknak formát, a poézisnak inakat, vért, életet, – részrehajlatlan magyarázatot a gondolkodóknak, a beteg léleknek gyógyszer, a rejtett sebeknek balzsamot, – egy tanácsot mindeniknek, mindenkinek törvényt.”³⁴

Látványos, hogy 1836-ban a pesti színház építésével *párhuzamosan* épül a mindmáig érvényes színházfilozófiai gondolkör Hugo (és Schiller) téziseiből. Látványos, hogy amikor a dráma filozófiát ad, az épület teret ad, s a színház az eszme helyévé válik, mely (a Pierre Nora-i értelemben) az emlékezet helyévé nemesedik majd. „Amilyen biztos, hogy a látható ábrázolás erőteljesebben hat a holt betűnél és a hideg elbeszélésnél, éppoly bizonyos, hogy színház mélyebben és tartósabban hat a morálnál és a törvényeknél.”³⁵ Tehát a tér megtalálásáig és a színház megépüléséig, 1837-ig Eötvös, Bajza, Garay, Vörösmarty drámákról beszélnek, drámaköltészeti kérdésekről, az évek múlásával azonban a Nemzeti Színház repertoárjában a drámaköltő mellett meglátják a színészt is. Hangsúlyoznunk kell, hogy ezt a korai, jellegzetes *játékvakságot* elsődlegesen a nemzetközi színházi praxis hiánya váltja ki, ezért is tartsuk szem előtt az 1830-as évekbeli gyakorlatot: a szín-

³³ EÖTVÖS, „Hugo Viktor...”, 68.

³⁴ HUGO, *Angelo...*, XII.

³⁵ SCHILLER, „A színház mint ...”, 14.

házi ideákat drámaköltők és nem (vándor)társulatok képezik magukban. Érdemes követni Bajza József írásait, nemcsak azért, mert majd kétszer is igazgatói fogja a Nemzetit, hanem mert az Hugo-vitában a drámákban őrzött és hagyományozott színházi potenciálban méri az érdemet tudván Schillertől, hogy a „...színház bíraskodása ott kezdődik, ahol a világi törvények hatálya véget ér”.³⁶ Mindebből inspirálódva Bajza tartja a gondolatot: a színház valószerűtlen, de jól ismert dramaturgiákkal és valószerű, de művészileg komponált színészi játékkal kelt hatást. Bajza, amikor drámaírói iskolákat vet össze, arra a következtetésre jut, hogy azért pártolja a francia drámát (a némettel szemben), mert hatásmechanizmusában nem a jellemre, hanem a cselekvényre esik „a fő figyelem”. Ezért értelmezésében

„...a francia művek általában előadásra alkalmasabbak, mint bárminemű művek. Pedig az előadhatóság egyik lényeges kellék színműben, s enélkül, legyen az egyéb tekintetekben bármi tökéletes, rendeltetésének nem felel meg, mert a dráma előadása (Darstellung), nem pedig elbeszélése valamely cselekménynek, következésképpen az nem olvasásra, hanem eljátszására, azaz színpadra készül, és ha színpad nem volna, feleslegessé és céltalanná válnék a drámaírás.”³⁷

Érvelésében Bajza következetes franciapárti, bár a szakszavakat neki is, még ekkor is, feltétlenül meg kell adnia németül (*Darstellung*), hogy biztosan érteni lehessen, miről van szó. A kortársak – például Egressy Gábor száműzetésből írott leveleiből tudjuk – német nyelvű lexikonokból, német nyelvű forrásokból tájékozódnak.³⁸ Bajza Arisztotelészre hivatkozva védi meg a cselekményre épülő dramaturgiát. A színházkoncepcióban ekkor ismét megjelenik az az igény, hogy a nyelv egyszerű, érthető és követhető legyen, s a

³⁶ SCHILLER, „A színház mint ...”, 13.

³⁷ BAJZA József, „Shakespeare, francia színművek s az Atheneum”, in *A magyar dramaturgia...*, 79. A vitáról lásd SZÉLES Klára, „Henszlmann Imre – Bajza József vitája”, *Irodalomtörténet* (1976): 37–62. Az elemzéseket összegzi: KOROMPAY János, „Bajza József és Henszlmann Imre vitája a francia drámáról”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 5. sz. (1986): 507–522.

³⁸ Egressy feleségétől kéri „német könyveim közül édes, csak ezeket hozzd: Shakspeare. Moliere. Lessing. A' Theater Lexiconok. Seidelman élete, a' mit Petőfitől kaptam és a' kisebbik a' mibe képek vannak. Thürnagel.” Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Vidin, 1849. szeptember 18. OSZK Kt., Levelestár. A levelet idézi: SZALISZNYÓ Lilla, „»Nem volna jó a Kisfaludy-Társaság kérdésére felelnünk?« – A Shakespeare-t játszó és tanító Egressy Gábor», in *Médiomok, történetek, használatok – Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*, szerk. PUSZTAI Bertalan, 107–127 (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2012), 107.

némettel szemben bizony a francia drámai nyelv „nem keresett könyvnyelv [...], hanem az élet nyelve”.³⁹ A német nyelv egyébként is sérti a magyar fület, ezt Kölcsey is megírja Körner *Zrínyijéről* írt elemzésében: „...a német nyelvnek kemény hangjai nem hagytak álomra szenderedni, s hideg ébredtségben kelle látnom mindazon fogyatkozásokat, melyek máskor az olvasás alatt kellemetlen világításban tűntek fel előttem.”⁴⁰ Bajza kritikai munkái mindig a drámaköltői eszmét védik, s a német nyelv, a rossz német drámaírók ellen erős vádakat fogalmaz meg, de elismeri, hogy a német klasszikától is lehet tanulni. Drámatechnikailag „...Lessing *Minnájától* tanultam, hogy az ember rendszerint, ami jót nem bír, arról gyakran, s amit bír, arról ritkábban szokott beszélni; [...] Jaj annak a dramatikusnak, ki személyének karakterét nem tudja másként előadni, hanem annak saját kinyilatkoztatásaival!”⁴¹ Látványos azonban, hogy a Pesti Magyar Színház megnyitásától Bajza miként fókuszálja elemzését a színészi játékra, s csak az igazán lényeges pillanatokban helyezi a hangsúlyt a drámai alkotásra. Lendvaynérol írva egyenesen azt állapítja meg, hogy „így emelheti a színész játéka a költő művét, így egyenlíthet ki disharmoniákat és szelídíthet meg ízléstelenségeket”.⁴² A megszelídítés a női eszköztár része, észleljük ezt a reformkori gyakorlatot, mely igazolja a színházi valóságkonstrukció és a nézői elvárásrend közös, az illendőséggel (*bienscéance*) összekapcsolt gyakorlatát. Ráadásul a *Krónikában* Bajza estéről estére elismétli: „...a valóság nem művészet, kivált a szennyes valóság nem az.”⁴³ A francia klasszicista színházesztétika alaptézisein követve a valószerűség (*vraisemblance*) érzetét a színészi játék illendősége (*bienscéance*) teremti meg. Bajza megküzd a felismeréssel, hogy a színházi valószerűség nem egyezhet a tapasztalati valósággal:

„...minek akkor színház, ha a meztelen, prózai valóság semmi idealitást nem vesz föl, hanem csak az marad, mi a színházin kívül volt, és olyan szennyes és csömörletes itt is mint amott volt. Akkor, ha ilyenekben gyönyörűségemet találok, színház helyett egy paraszt csapszékbe ülök, és ott nézek meg egy szurtos csizmadia-
inat egész valóságában.”⁴⁴

³⁹ BAJZA, „Shakespeare...”, 80.

⁴⁰ KÖLCSEY Ferenc, „Körner Zrínyijéről”, in *Kölcsey Ferenc művei* I., s. a. r. SZAUDER József és SZAUDER Józsefné (Budapest: Akadémiai, 1960), 532.

⁴¹ KÖLCSEY, „Körner Zrínyijéről...”, 543.

⁴² BAJZA József, „Magyar Játékszíni Krónika”, in BAJZA József, *Összegyűjtött munkái*, 95. Az *idegen nő* című drámájáról.

⁴³ BAJZA József, „Magyar Játékszíni...”, 121. Nestroy *Lumpáciusvagabundus* című drámájáról.

⁴⁴ BAJZA József, „Magyar Játékszíni...”, 122. Nestroy *Lumpáciusvagabundus* című drámájáról.

Bajza a napi kritikákban is kitér a különféle „aesthetikai iskolák” elképzeléseire, rendre figyelmeztetve, hogy „a természethez nagy hűség a művészet-hez teendi hűtlenné”⁴⁵ az alkotókat. Lendvay játékát éppen Schiller *Fiesco* című szomorújátékának előadásában bontja le mozdulatról mozdulatra – oly nagy ívű elemzését adva a genovaiak berohanásakor Lendvay kinezikájának, amit érdemes szorosán követnünk. Bajza a tér elfoglalásának teátrális gyakorlatától az ülés természetességén át ér el a megszólalás és az érthetőség fázisaihoz sorra véve a reprezentáció alapszabályait. Lendvaynak „...csaknem egészen hátat kell fordítania a közönségnek, mit csak felette ritka kivételképp szabad; [...] fejét elfordítván a közönségtől, egészen hátra beszél a színpalaknak, s a beszéd a közönségre nézve érthetetlen siket hanggá válik.”⁴⁶

Bajza leírásaiból kapunk képet Egressy Gábor színészteréről is, mely csak ritkán kerül az „aesthetikai szépségnek körén kívül”,⁴⁷ s így követni tudjuk a hatást kiváltó *valószerűség* alakulását a színészi játék megítélésében.

„Midőn ő mint Lázár pásztor [...] leveti magát a földre, összezsugorodik, mintha valami gyomorbetegség kínozta, két tenyerét feje hátuljára lapítja, két könyökét arczata előtt összenyomja, lábai feszengenek, derekát megcsavarja mint forgósél a bokrot, majd ismét kezeivel hol térdeit öklözi, hol a levegőben hadonász és gégeszakadásáig kiált. [...] Ily játékban tökéletesen el van felejtvén azon fő szabály, hogy mindennek, mit színpadon színész véghez visz, életvalónak kell ugyan lennie, de amellet szépnek is, vagy legalább nem rútnak.”⁴⁸

Az „életvaló” ábrázolását a színészi technika segíti, a színházi esemény pedig hatásos lesz, mert a morális minták mellett nyelvhasználati mintákat is ad a választékos és szép vagy „legalább nem rút” magyar beszédhez. A nyelvi mintaállítás a magyar reformkori színházi akarat sajátossága, ebben eltér mind a német, mind a francia modelltől. Schiller és Hugo színházesztetikája az egyidejű magyar fordítások okán, a nemzeti önrendelkezés kivívásának és a nyelvteremtés folyamatának egyidejűsége miatt is közelebb kerül egymáshoz, mintsem a két szerző dramaturgiai koncepciója és főleg színházi gyakorlatuk azt feltételezné. Megítélésüket azonban a viták hevében formá-

⁴⁵ BAJZA József, „Magyar Játékszíni...”, 108. XXXV. *Szóbeli takarékoság; természet a művészetben*.

⁴⁶ BAJZA József, „Magyar Játékszíni...”, 141. Schiller *Fiesco* című drámájáról.

⁴⁷ BAJZA József, „Magyar Játékszíni...”, 142. Bouchardy *Lázár a pásztor* című drámájáról.

⁴⁸ BAJZA József, „Magyar Játékszíni...”, 143. Bouchardy *Lázár a pásztor* című drámájáról.

lódó nemzeti identitásstruktúra is irányítja, ám ehhez a korai színházfilozófiai nyelvtelenséghez a színháztalanság állapotát is⁴⁹ és a városi geopolitikát is emeljük ki a feledésből, s tartsuk szem előtt a színházkulturális kontextust, melynek többek közt az is a része, hogy míg 1837-ben a Nemzeti Színház a nehezen megközelíthető, sötét és sáros külvárosban épül fel, addig az Operaház 1884-es megnyitását és teljes repertoárját is az a pozíció határozza meg, hogy az épület a „németiség kellő közepére helyeztetett el”.⁵⁰ Efelől a térfoglalás felől tisztábban érthető az Hugo-vita kirobbantójának, Eötvös Józsefnek számos gondolata.

„Az igazság változtathatatlan, mint érzemény”⁵¹ – összegzi Eötvös Hugóról írva, s mivel – a drámában [...] minden cselekmény eszköz”, a magyar nemzeti gondolat a színház látszatvilágában lelheti meg első, cselekvő (és nem filozófiai nyelven alkotott) formáját. „Nekünk nemzetiségre, s ennél fogva eredetiségre kell törekednünk mindenben, de kivált színpadunkon, mert ez nagy következtetésű dolog. [...] [E]z az, hol a német velünk nem vetélkedhetik, hol egészen új dolgokat mutathatunk, hol bennünket meg nem előzhetnek.”⁵² Eötvöst különösen áthatja Hugo forradalmi radikalizmusa, már 1836-ban az *Angelo*-előszóban lelt felismerést tárja olvasói elé: „Szükség, hogy a dráma [...] filozófiát adjon a sokaságnak...”⁵³ Eötvös évekkel később cseréli le szóhasználatában a nép (*peuple*) fogalmára a sokaságot (*public*),⁵⁴ s kezdi fordításaiban és írásaiban is filozófiai kérdésként megközelíteni a színházi gyakorlatot. Hugo szerepét az 1830-as párizsi forradalomban talán ismeri, az hugói Cromwell-előszóban radikálisan megfogalmazott, agresszív és indulatos fellépését talán követendő mintának tekinti, mindenesetre érti, hogy ő összetettebb helyzetben van, mint Hugo, amikor harmincéves fiatalemberként a francia színházak klasszicista ornamentikáját akarja kalapáccsal leverni. Eötvösnek előbb fel kell építeni azt a klasszicista ornamentikájú színházat, amelyről leverhetők a díszek, hiszen az esztétikai és forradalmi radikalizmusnak egyelőre nincs stabil elrugaszkodási pontja.

⁴⁹ Bár a két generáció emlékezete rövid időtáv ahhoz, hogy észlelhető legyen változás a kultúrákedvelő, -pártoló közösségben, s tapasztaljuk, hogy az emlékezeti gyakorlatot kisajátító államszocialista forradalmi retorika elfedi a történelmi folyamatok és művészi események időkoordinátáit, s mindezt Székely György történetírásából is követjük.

⁵⁰ Br. Podmaniczky Frigyes intendáns panasza a színházvizsgáló bizottság zaklatásai miatt. 1884. január 16., idézi: SZÉKELY, „Idegen nyelvű ...”, 410.

⁵¹ EÖTVÖS, „Hugo Viktor...”, 68.

⁵² BAJZA József, „Magyar Játékszíni...”, 69. Kisfaludy: *A fősvény* című drámájáról.

⁵³ HUGO, *Angelo...*, XII.

⁵⁴ „Autrefois le poète disait : le public ; aujourd'hui le poète dit : le peuple.” [Hajdanán a költő a közönséghez szólt, manapság a néphez szól.] *Angelo, tyran de Padoue* (1835), in *Œuvres complètes de Victor Hugo. Théâtre*, tome III (Paris: Librairie Ollendorff, 1905), 139–141.

A magyar színházművészet a reformkor színházművészetével jelenik meg. Azonnal a forradalmak eszméinek lendületével lép a közösség művészi és cselekvő terébe, ebből is adódóan megszólalásának dinamikáját a romantika stílusjegyei és drámai formái közvetítik. A drámai formákról írt értekezések kezdetben leginkább manifesztumok – gyakran Schiller stílusában: „Csak, ha előbb eldöntöttük magunkban, hogy mik vagyunk és mik nem vagyunk, csak akkor nem fenyeget többé az a veszély, hogy idegen ítélettől szenvedjünk: hogy a csodálat felfuvalkodottá, a lenézés gyávává tegyen.”⁵⁵ Az idegen ítélet Pesten a német nyelvű kultúracsínálóké, s Hugo felől olvasva még Schiller is azt a színházi aktivizmust állítja az ifjak elé, mely a francia nemzetállam polgári forradalmi eszméit hordozza (a nemzetet annak akár a weimari vagy a jénai német fejedelemségben, akár az Osztrák–Magyar Monarchiában értett formájában). „A kívánság, hogy szenvedélyes állapotban érezzük magunkat: ez volt az [...], ami a színházat létrehozta.”⁵⁶ A szenvedély a morális állásfoglalásokon túllépve politikai gondolatokat ébreszt, majd politikai tettekre sarkall. A színház és a nyelv összekapcsolásának megvalósítása egyértelműen térfoglalás a kulturális és politikai mezőben.⁵⁷ Erre a térfoglalásra idézzünk fel egy hatásában legendás, a színháztörténeti kánonban elhalványult eseményt 1861-ből.

A Balatonfüredi Színkör épületére a „Hazafiságot a nemzetiségnek”⁵⁸ szenvedélyes jelmondat kerül 1831-ben, s három évtized múlva ugyanezt a feliratot helyezik át egy másik, közösségi adakozásból pár évig működő, színházzá alakított raktárépület, a Budai Népszínház homlokzatára. Harminc év alatt az államrendben még nem történik jelentős változás, igaz, az 1848-as forradalom társadalmi sokkja a színházkulturális változásokon valamelyest érzékelhető: a hazafiság vágyából következően a színházi repertoárokból sorozatban jelennek meg a francia romantikus drámák s velük együtt az az Hugo-vitával teret nyert *valószerűtlenség*-gyakorlat, mely nem a tapasztalt valóságot, hanem az ideát állítja színre. Ennek legnagyobb és leglátványosabb példája a *Bem hadjárata* című városi esemény, spektakulum.⁵⁹

⁵⁵ SCHILLER, „A színház mint ...”, 9.

⁵⁶ SCHILLER, „A színház mint ...”, 12.

⁵⁷ Már ekkor tapasztalható, hogy ez a fajta szenvedély a színházi működés alapvető tézisére korlátozza magát: a színház tere a konstruált valóságé, tehát a színházban létrehozott szenvedély a színházban marad. Ennek a belátása azonban nem a reformkori gondolkodóké.

⁵⁸ „Hazafiságot a nemzetiségnek!” címszó, in *Magyar Színházművészeti Lexikon*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár (Budapest, 1929–1931).

⁵⁹ Az eseményre tökéletesen illik Debord fogalma. GUY DEBORD, *A spektakulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: OpenBooks, 2022).

Molnár György nagyváradi színházigazgatóként játékengetélt kér a pesti rendőrhatalóságoktól, s elindítja a második magyar színházat Budán, a Lánchíd hídfőjénél. Molnár olyannyira elkötelezett a magyar nyelv tanítása mellett, hogy nemcsak magyarul játszik magyar szerzőket, de díjmentes előadásokat is hirdet a szegényeknek. Emancipatorikus színházkonceptiója a népszínház közönségének összetételét megváltoztatja, s ugyan kortársai a szenvedélyén többnyire gúnyolódnak,⁶⁰ repertoárja teljesebb képet mutat a kiegyezés előtti városi kulturális gyakorlatról, mint a Nemzeti és a vele párhuzamosan játszó másik három német színházé. Molnár színháza adakozásból, mecénások támogatásából és jegybevételből működik, de műsorpolitikája a magyar forradalmi idea terjesztését szolgálja. Egressyhez írt levelében úgy fogalmaz, hogy „...amit Görgey a Világosra vezető úton elrontott, azt mi majd a színpadról hozzuk helyre”.⁶¹ Kétségkívül nagy hatású, ahogy a magyar nemzet hősei, Bánk bán vagy II. Rákóczi Ferenc beszélnek a színpadán. De Molnár 1862-es párizsi útjáról nemcsak operetteket, Offenbachot, Suppét hoz haza, hanem a nemzet, a sokaság összetételéről is gondolkodik – Világos után. Színháza a társadalmi osztályemancipáció mellett a zsidó emancipációnak is hangot, teret és testet ad, amikor a Nemzeti utáni második magyar nyelvű színházként a Nemzeti sikerdarabjait (klasszikusként) és új magyar drámákat (kortársként) mutat be. A kulturális emancipációt a színpadi látványosság teremti meg a színházában, amit a kortársak, ha lenéznek is, hatásosnak ítélnék. A kánkántáncokkal megbolondított operettek százas szériákban mennek, Molnár sok mindent a látványnak, a látszatnak rendel alá.

A „Hazafiságot a nemzetiségnek” olyan jelmondat, melynek jelentése csak a térben elnyert helyétől világlik fel. Molnár György színházcsináló, direktor, író,⁶² az első magyar rendező címet is elnyerő színész,⁶³ Budán is színházára szögezi ezt a kiáltványként meglepően elliptikus mondatot. A hiányzó állítmányú felkiáltás, annak ellenére, hogy a színház falára kerül, az egész gondolatkör cselekvő modalitását kiiktatja a színházfilozófiából. Hiányzik az Hugo-féle cselekvő akarat, s ugyanígy hiányzik az agglutináció hordozta személy megjelölése is: ki csináljon mit. Az elliptikus szerkezet megfosztja a

⁶⁰ ARANY László, *A délibábok hőse*, 1873.

⁶¹ OSZK Kt. Levelestár. Idézi: MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, „A Budai Népszínház (1861–1870)”, in *Magyar színház történet 1790–1873*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 399–404 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 402.

⁶² MOLNÁR György memoárja pontos leírásokat tartalmaz a forradalom körüli eseményekről, például Lamberg meglinccseléséről, a tömeg uralhatatlan erejéről nagy festői képeket rögzít. *Világos előtt. Emlékeimből* (Szabadka: Schlesinger Sándor könyvnyomdája, 1880), 90–95.

⁶³ MÁLYUSZNÉ, „A Budai Népszínház...”, 404.

nemzetet az alanytól és az állítmánytól, így színházi molinóként (ornamentikaként) hordozható egyik helyről a másikra. S ezt igazán nincs miért levélni. A jelmondat saját emlékezeti terével erősebben hat, mint jelentésével. Molnár György mégis sikeresen teremti meg a nemzeti érzés teátrális emlékezetét, amikor messzire szóló látványosságot rendez a szabadságharc eseményeinek *reenactment* koncepciójú újrajátzásából.⁶⁴ Megteremti az ideát/érzetet előhívó látványt. Legendás Molnár-alkotás a Horváth-kertben, a Vérmezőn rendezett esemény, ahol majd' ötszáz honvéd igazi ágyútűzben játszik újra egy Bem-csatát nyolcvan lovassal, tűzijátékkal. A források⁶⁵ a „csődület”, „hadgyakorlat”, „hadsereg” kifejezésekkel írják le a színházi eseményt, mely egymásután több mint százszor emlékezteti a magyar nézőket a forradalom és szabadságharc látványára. Arra, ami 1848 karácsonyán a kolozsvári vagy 1849 februárjában a piski csatatéren Bem József erdélyi csatáiban megtörtént, s amit a Gellérthegy előterében a pesti és budai polgárok tizenöt év és ötszáz kilométer távolságból biztonságosan szemlélhetnek. A teatralizálás gyorsan és hatékonyan járul hozzá a megtörtént események hagyományképzéséhez, egyáltalán a teatralizált hagyomány elterjedéséhez. Kezdetben maga Molnár játssza Bemet,⁶⁶ s ekkor formázza át a Jókai megcsillantotta (és *Vallomásaiban* az emlékezeti kánonba helyezett) performatív szenvedélyt professzionális, profitorientált színházi üzemi tudásra.⁶⁷

A *reenactment* gyakorlata természetesen feltételezi, hogy az újrajátzott eseményhez a közösséget pozitív érzelmi emlékek kötik, s Molnár bebizonyítja: a színházi konstrukció *valószerűségét* egy dicsőséges valóságpillanat (dekontextualizált) újrendezése is megadhatja, nemcsak az addig kizárólagosnak vélt színészi játék. Ebben a színházi eseményben a magyar nemzeti tudat korabeli rétegzettségét érhetjük tetten: a fegyverletétel, a tábornokok kivégzése nem mondható el, mert a forradalmi retorikában nem valószerű ez a bukás és a megtorlás, nincs nyelv a kivégzések elbeszélésére. A nyelv helyett a színházi forma mégis képes megidézni őket. Molnár rendezésében a dicsőséges tavaszi hadjárat (1849) erdélyi hadműveletei, az első szakaszát megindító piski diadal felidézése ritmizálja az emlékezés folyamatát, és a szabadságharc leverése után regnáló általános fájdalom csak elliptikusan,

⁶⁴ MOLNÁR György: *Bem hadjárata*, 1868.

⁶⁵ „Molnár György” címszó, in *Magyar Színházművészeti Lexikon*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár (Budapest 1929–1931).

⁶⁶ Az 1930-as források után MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit feltárta, hogy Bem szerepét Bacsvánszky Sándor, színésznevén Várhidy játszotta. „A Budai Népszínház...”, 404.

⁶⁷ Jókai Mór 1857-ben ír egy *Dózsa György* című történelmi színművet, a Nemzeti Színházban bemutatják, Gyulai Pál pedig megbírálja, mert Jókai az illúzióért hűtlen a történelemhez. GYULAI Pál, *Dramaturgiai dolgozatok* (Budapest: Franklin Társulás, 1908), 273–309.

hiányként jelenik meg a Vérmező budai terében. De annak a Vérmezőnek a terében, ahol 1795-ben kivégezték a forradalmi ifjak némelyikének példaképeként tekintett Martinovics Ignácot. Molnár színháza emlékezeti térként építi fel az esemény vizuális hátterét, s összetett érzetek esztétikai játéka-ként a dicsőség és a fájdalom egyszerre kerül a teátrális térbe.⁶⁸

Molnár *reenactment*-je felől nehezebben érthető az a vélekedés, mely dominánsan Gyulai Pál dramaturgiai elemzései felől indul,⁶⁹ miszerint a magyar színházművészet teljes 19. századi narratívája a nemzeti nyelven megszólaló férfi hős tragikus bukására van kihegyezve. Igaz, a színházfilozófiai gondolkodást a tragikumvita fogja keretbe, s a tragikus pátosz elkerülhetetlen szükségessége ott kísért az elméleti művekben is.⁷⁰ A tragikumvita azonban a drámahagyomány ívét elemezve az egyéni történetek hagyományát tárja sorselemzőként az olvasók elé, s a nehezebben, szinte csak leírásaiban vagy a csinálásban megragadható színházi praxis tenné lehetővé, hogy az előadások felől, a színjátékok felől, a színészi munka felől kapjon értelmet egy-egy egyéni viszonyrendből következő szükségszerűség.

A romantika Victor Hugótól mintázott forradalmi akciósorozata a márciusi ifjak irodalmi munkáiban követhető, a színházi gyakorlatban azonban a dramatikus irodalomban hagyományozódott információkból épülnek fel a narratívák, s mivel Vörösmarty tragédiái⁷¹ figurativitásban, nyelvilag és dramaturgiailag sem illeszkednek a forradalmi elszántsághoz, könnyen arra a következtetésre juthatunk, hogy a színház és a forradalom egymást értelmező viszonya Jókai 1848. március 15-i performanszával elindult és

⁶⁸ Amikor Molnár a nagy sikerű látványosságát Bécsbe viszi, az osztrákok nem a látványosság esztétikáját, hanem valóságállításának modalitását utasítják el: a rendőrség betiltja az előadást.

⁶⁹ GYULAI, *Dramaturgiai dolgozatok*.

⁷⁰ BÉCSY Tamás, „Az európai romantikus dráma- és színházfelfogás hatása a magyar fejlődésre”, in *Magyar színház történet...*, 235–258.

⁷¹ Vörösmarty maga olyannyira elismeri még (franciasága okán) Scribe dramaturgiáját is, hogy kiemeli: „a drámára nézve egy új korszakot üdvözölhetni, mely részleteiben kisszerű, azok nagy száma által roppant egésszé, világos szerkezet által mesteri művé lesz.” [VÖRÖSMARTY Mihály, „Dramaturgiai Lapok”, in *Vörösmarty Mihály összes művei 14. s. a. r. SOLT Andor* (Budapest: Akadémiai, 1969), 642.] Ez a roppant egész magyarul egy olyan színház terében jön létre, mely a nyelvi és gondolati kívülrállást a város központjától nézett kívülséghez is köti: „...egy kissé csakugyan kurzuc idő volt, nemzeti színházunk a világ háta megett, s messziről rossz időben ide jöni, felér egy kis expeditioval.” [VÖRÖSMARTY, „Dramaturgiai...”, 642.] A francia dramaturgia térnyerése a *valószínűtlen* visszavezetésével, a reprezentáció és az imitatio gyakorlatának újragondolásakor látható, amikor a színház újra „szabadon rendelkezik a fantázia és a történelem egész birodalmával, szabadon múlttal és jövővel”. [GYULAI Pál, „A lelcenc. Szigligeti drámáiról”, in *Dramaturgiai dolgozatok...*] Gyulai Pál felismerését követve ez akkor következik be, amikor a népszínművekből polgári drámák lesznek.

le is zárult. A színház mint gondolat közösségi gyakorlatát mégis követhetjük az elméletírók, a drámaírók, a kritikusok, az esztéták és a színészek megszólalásain. Oly erős a színház (mint *gondolkodásgyakorlat*), hogy a nemzet (ön)konstruálásához előtérbe tudja helyezni Hugo 1836-os dinamizmusával Schiller 1784-es mondatát: a színház megteremtheti a nemzetet, s képes teljesen feledtetni Lessing 1768-as bizonyosságát: előbb nemzetté kell válni, hogy színházunk legyen.⁷² Így áll elénk a feladat: megírni a színházi eseményeken, a színházi reprezentációkon, a látványosságokon és a spektakulumok történetén át a magyar nyelvű színház hatástörténetét, a *színházi* kánont.



⁷² „Micsoda jámbor ötlet nemzeti színházat teremteni a németeknek, amikor mi németek nem vagyunk még nemzet! Nem beszélek politikai alkotmányról, hanem pusztán az erkölcsi jellemről.” G. E. LESSING, *Hamburgi dramaturgia (101–104)*, TIMÁR Ilona ford. (Budapest: Akadémiai, 1963), 607.

A SZÍNHÁZ MINT ÖNISMERET

Fogalomtörténeti kérdések

A FELISMERÉS

A 2020-as karanténhónapokban, a bezárt színházak és az online színészképzés kialakulásának idején rendre elének került a színházművészet egyik ismerős, alapfogalomként használt kifejezése: az önismeret. Az „offline” színészképzés, mióta csak létezik, személyes és csoportos interakciókra épül, és ennek a természetes gyakorlatnak némileg reflektálatlanul része az a látszólagos konszenzus, amely szerint a színház önismeret, a színészi gyakorlat önismeret, a színházban lét önismereti kurzus. A különféle megnyilatkozások arra engednek következtetni, hogy létezik a színházi eseménynek egy önismereti oldala, hogy aki nézi és aki csinálja a színház művészetét, könnyebben jut az önismeretnek arra a fokára, amely bölcsés és tapasztalttá teszi az embert. Mintha a színház olyan társadalmi gyakorlatként állna előttünk, amely minden tevékenységnél jobban megmutatja magának az embert.

Az elején tisztázzuk, hogy az önismeret pszichológiai fogalma oly összetett képletet hordoz, hogy közelíteni sem merünk hozzá laikus eszközeinkkel. Az önismeret egyrészt időben nem lezáródó folyamat, másrészt igényli egy közösség visszajelzését és egy képzett terapeuta figyelmét, egyébként önértékelésről, énképről, jobb esetben közösségi emlékezetéről, közösségi tudatról beszélhetünk.

Ez az általános vélekedés, amely lassan általános igazsággént áll elének, gyakran megakasztja a beszédet, a színházi gyakorlathoz valamiféle terápiás mélységet allokál, a színházat olyan társadalmi gyakorlatként jeleníti meg, amely mind a schilleri, mind a nietzschei posztulátumokon túltesz. A morális és rituális közösségi aktus elemei mellett a lélektan szókészlete is használatba vették, s ekként a magyar nyelvű elemzésekben az önismeret és a színház összekapcsolása szokatlanul erőssé válik. Az önismeret és a színház összekapcsolása azért is indít el bonyolult és összeférhetetlen gondolatokat, mert az a színházi formanyelv, amelyet a mi nyelvi közegünkben a sajátunknak vélünk, a realista ábrázolás felismeréseivel dolgozik.

A Nádasdy Kálmánt idéző Zsámbéki Gábor¹ emlékeztet a minden szerepben meglévő „vacak kis igazság”-ra, amely miközben eljuttatja a színészt saját helyének megtalálásához az egészben, az élet teljességét tárja a néző elé, a tudatost és a tudattalant is. Ez a kis igazságokból összeálló tabló talán minden elemében hordoz önismereti mozzanatokot, de szándékában és funkciójában mindig a másik megismerésére törekszik. Hiába tudjuk, hogy a „vacak kis igazság” felismerésének és meglátásának technikája II. György meiningeni társulatához vezethető vissza, a realizmus tapasztalata a magyar nyelvű történetekben először Sztanyiszlavszkij felől formálható szavakká.

A SZEREP ÉS A SZÍNÉSZ ISMERETE

Az önismeret a mi kulturális emlékezetünkben az átélés művészetéhez és ekként a realista színház szocialista gyakorlatához, az ideológiailag értett Sztanyiszlavszkijhoz kapcsolódik. A magyar színházkultúra Sztanyiszlavszkij felől érti és ismeri önmagát, miközben Sztanyiszlavszkij-olvasata hiányos és ideológiailag formált. Sztanyiszlavszkij az átélés művészetének nevezi a színészi munkát, és hangsúlyosan elkülöníti a „reális átélést és a színpadi átélést”.² Míg a reális időben történő átélésnek tulajdonsága a megnevezhetetlenség, a továbbadhatatlanság, a sírás, addig a színpadi átélés tulajdonsága az ismétlődésből következő letisztultság. A „színész önmagán végzett munkája” hasonlíthat az önismeret bonyolult munkájához, kivéve a célt: az önmagán végzett munka „lelki és testi apparátusának előkészítése az alkotó munkára”,³ azaz az alkotó közérzet megteremtése. Amennyiben ez tűnik az önismeret gyakorlásának, akkor érdemes továbbolvasni Sztanyiszlavszkijt, aki azonnal tisztázza, hogy mindez csakis a képzelőerő fejlesztésére szolgál, hiszen a *szerep*, és nem a *színész* megismerése a cél „az indulat, az akarat és az ész” bevonásával.⁴

A szerep megismerése az adott körülmények feltárását, az érzelmi emlékezet működtetését, a belső állapot kontrollját, a sugárzást, a harapó-fogást stb. jelenti, mivel „a színész ott [a színpadon] teremti meg a saját fikcióját, mely párhuzamos a valósággal”, s ezáltal „létrehozza a színpadi igazságot

¹ *Egy óra a tanár úrral*. Beszélgetés Nádasdy Kálmánról, az SZFE egykori neves tanáráról, vendégek: Marton László, Zsámbéki Gábor, Szinetár Miklós, a beszélgetést vezeti: Krizsó Szilvia, 2016. február 20., <https://www.youtube.com/watch?v=erPIF5uQCdc> (letöltés: 2026. 5. 13.).

² „Az átélés művészete”, in *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij*, szerk. SZEKERES József, ford. SZEKERES Zsuzsa, 78–98 (Budapest: Színházstudományi Intézet, 1960), 83.

³ „Az átélés művészete”, 85.

⁴ „Az átélés művészete”, 87.

és hitet [...], ami a valóságban nincs, de lehetne”.⁵ Sztanyiszlavszkij leginkább a színpadi igazságra és valóságra koncentrál, példái azt mutatják, mit lehet elhinni. Elemző és értékelő helyzete a tanáré, aki néz, és elhiszi, amit lát, s a konstrukcióra koncentrál, nem a színész(növendék)re. Sztanyiszlavszkij megtanít „érzékelhetővé tenni a bennünk lévő érzéseket”,⁶ megtanít azokat uralni, de a *szerep* életkörülményeit elemzi, nem a *színészt*.

A korai Sztanyiszlavszkij-iskolák a *szerepre* vonatkozó felismerésekkel dolgoztak, mert a módszer a karakter valóságát dolgozza ki, ahol az érzelmi igazságot hangi és testi kontroll irányítja. A kései, főleg amerikai Sztanyiszlavszkij-tanítványok azonban a *színész* érzelmi igazságát (*emotional truth*) emelik ki. A nagyon leegyszerűsített disszeminációs modell szerint tehát az oroszul az 1920-as években megfogalmazott színészi munka a szerephez köthető világot alkotja meg, ennek későbbi, angol nyelvű technikája a színészhez köthető, életszerű érzetek világát mutatja meg. Nem belecsúszva az amerikai képzések, a Group Theatre tagjainak, főként Stella Adler és Lee Strasberg iskoláinak széttartó, egymástól hangsúlyosan és látványosan eltérő aktivitásainak értékelésébe, lássuk meg a magyar gyakorlatban észlelhető, de az ideológiai keretből adódóan szinte megnevezhetetlen kísérletet: Sztanyiszlavszkij rendszerétől kicsit eltartóan, miként Strasberg *method acting* technikája megfogalmazza, a színész saját személyes tapasztalatának és érzéseinek emlékeit előtérbe helyezve formálja a szerep karakterét.

SZTANYISZLAVSZKIJ-HUB

A fogalomtörténet követéséhez talán érdemes a fordítástörténeten át (is) nézni, miként kerül egyáltalán a magyar játékgyakorlatba az észak-amerikai iskolák elemzése, miként válik a folyamat lényegévé a színész (és nem a szerep) érzelmeinek kontrollálása és megértése. Efől közelítve látványos, hogy egy államszocialista kultúrában is mennyire improvizált Sztanyiszlavszkij kiadástörténete: Staud Géza 1941-ben, majd Hegedüs Tibor 1946-ban az angol kiadásból dolgozik, amikor az *Életem* és az *Egy színész felkészül* első kiadása megjelenik. Az államosítás első évében egy Szendrő József és egy Lányi Sarolta készítette fordítás-szerkesztés kerül a könyvtárakba, az első egy *Beszélgetés*, a másik a *Színészetika*. Horvai István szakmai ellenőrzésével, Balogh Pál és Karoczkay Margit fordításában már 1950-ben megjelenik *A színész munkája I. Az átélés munkája* című kötet, s rá egy évre Áchim And-

⁵ Konsztantyin Szergejevics SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája*, ford. MORCSÁNYI Géza (Budapest: Gondolat, 1988), 160.

⁶ SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész...*, 261.

rás fordításában a folytatás, a *Színinövendék naplója II.* A tomboló Sztanyiszlavszkij-körös korszakban azonban tíz évig semmi nem jelenik meg. 1960-ban megjelenik a *Cselekvő elemzés* Szekeres Zsuzsa fordításában, 1962-ben egy-fajta *best of* kiadás Szekeres Józseftől az *Új ösvényeken*, majd 1967-ben az *Életem a művészetben* Gellért György magyarításában. S hosszú, ismét húsz-évnyi szünet, tíz fordító után elérkezünk a Morcsányi-változathoz, mely sztenderdizálódott. A magyar nyelvű össze nem hangolt fogalomhasználatot csak felerősíti két Sztanyiszlavszkij-rendezőpéldány kiadása, 1954-ben az *Othelló* Mészöly-féle változata Ritzinger Dezső, Kovács Gyula és Nagy Adorján fordításában, majd 1956-ban a *Sirály* rendezőpéldánya, amelyben Dobos István és Roboz László dolgozik Háy Gyula fordításán. Ez még plusz öt fordítót jelent. Ez a széttartó nyelvi közeg, az elsődleges forrás hozzáférhetetlensége a módszer mindenható létezését erősíti, amely így szinte teljesen feloldódik az oralitásban, s anekdotakincsként misztifikálja a színészi tudás elérésének útját, mindemellett igencsak megnehezíti a mester életműegészének értő feldolgozását. A Színház- és Filmművészeti Szövetségi ötvenes évek elején tartott konferenciáin a felszólalók rengetegszer idézik szabadon Sztanyiszlavszkij gondolatait, de ezek egyrészt becsúsznak a kötelező Révai-mondatok közé, másrészt visszakereshetetlenek, harmadrészt a szövetségi vitákon már maguk az előadásokat értékelő főrendezők is, miként erre Kékesi Kun Árpád hívta fel a figyelmem,⁷ Sztanyiszlavszkij-tanítványok (Abalkin, Toporkov, Gorcsakov...) narratíváját is beleszövik az eredetibe. Igaz, azokat kiadta a Művelt Nép 1952–1954 között.

1988-ra, mire megjelenik a Morcsányi Géza-féle fordítás, már a harmadik nemzedék dolgozik a szovjet képzésben tanult magyar tanítványok (Horvai, Hont, Háy, Barta stb.) legendáriumával, sajátosan magunkra szabott módszerével – rendszeren összezavarva az érzelmi emlékezet, az átélés, a fizikai cselekvés fogalmait. A nyelv, amely nem ad biztos referenciát, egyszerre inspirál és akadályoz, s nemzedékek forognak az átélés, a szerepjáték, az önismeret jelensége körül, különböző módokon nevezve meg azt, amiről talán hasonlókát gondolnak és tapasztalnak.

Vélhetjük, hogy az önismeret hozzákapcsolása a színházművészeti gyakorlathoz elsődlegesen fordításbeli, nyelvi-asszociatív kérdés. Sztanyiszlavszkij sokféle fordítása 1960-ban megkapja hivatalos értelmezését Hont Ferentctől, színházi nyelvünk nagy irányítójától, aki a Sztanyiszlavszkijt felvezető tanulmányában leírja, hogy a mester „tántoríthatatlan meggyőződéssel vallotta: a színház a valóság tükrözése”, s mint ilyen, *harcol*. „Harcol [...] a különféle antirealista irányzatokkal, a formalizmussal, a kozmopoli-

⁷ KÉKESI KUN ÁRPÁD, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris, 2007), 68.

tizmussal, a naturalizmussal stb., a színházban pedig az antirealizmus különleges változataival is: a hidegen számító, átélés nélküli *illusztrálással*, a külsőleg fogásokat alkalmazó *kontárkodással*, a szélsőséges hatásvadászó *ripacskodással*.⁸ Ez az összegzés a színházat egyrészt belépteti a harc létformájába, másrészt óvatosan passzív tükröző, s nem alkotó kreatív matériaként nevezi meg. Hont Ferenc felől megérthetjük az elkötelezett realista színház eszményét: a színházban mindig a közösséget önismerjük, tehát az előadásban nem magunkat, csak a közösséget látjuk meg.

A KÉPZÉS

Amennyiben az önismeret igénye a teljes értelmező közösség színházi helyzetének velejárója, akkor csodálkozva nézzük, hogy a fogalom a nemzetközi színházi beszédben (*self-consciousness, self-awareness*) kevésbé dominánsan van jelen. Ez a hiány (és a magyar felismerés viszonya) különösen izgalmasan mutat rá egyrészt a szovjetizált játéknyelv (a fentiekben részletezett) kitérített kanonizációjára, másrészt a saját iskolák hagyománytörténeti erejére. Ezért érdemes (egy nagyobb elemzésben majd) követni a magyarországi realista színház meghatározó rendezőinek nyilatkozatait, mert ívet rajzolhatunk a szerep-színész-émlékezet hármasa köré, s ezzel mind az önismeret, mind a színházi gyakorlat, mind a valóságépítés, mint a közösségi tapasztalat megértéséhez közelebb juthatunk. Most úgy tűnik, a színházi folyamatokat leginkább a képzés módszerei, a rendszerek felől elemezhetjük, hiszen akkor az előadás esztétikai felülete nem zavarja az állításokat.

Fogalomtörténeti kíváncsiságunk is innen indul, amikor Ascher Tamás 2020 áprilisában megfogalmazza, hogy a színészképzésben

„[a]z első év az önismeretről szól, nem szerepeket játszanak, hanem a saját életükből vett példákon át önéletrajzközelit etüdöket alkotnak, önmagukat játsszák különböző szituációkban, és ha már eléggé tudják, hogyan működik bizonyos helyzetekben a saját személyiségük, akkor jöhetnek – a másodév második felétől – egyéb figurák, végül Júlia meg Othello”.⁹

Az önismeret elsajátításának módja a színészképzés koncepciójába illeszkedik, s ez az a terület, amely feltárára vár, hiszen a legendáriumban erős

⁸ HONT Ferenc, „A színművészet tudománya”, in *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij*, 3–16, 6.

⁹ „Nem tartozik a rendszerhez” – Ascher Tamás rendező, CSENDES-ERDEI Emese interjúja, *Magyar Narancs* 14. sz. (2020).

koncepció szerint a szerep felépítéséhez a meglévő személyiség lebontása szükséges. Ascher emlékeztet, hogy mintha a „legenda szerint Horvai István mondott volna ilyesmit. [...] az ő nevelési módszere is többé-kevésbé Sztanyiszlavszkijból indul ki, mely módszer a színésznövendék saját – pózokon és védekező mechanizmusokon túli – igazi személyiségét kutatja.”¹⁰ A sokszor hivatkozott Horvai pedagógiai gyakorlata (pontos rögzítés híján) bonmot-khoz kötött. Horvai szerepe legendáriumi méretű, de nyilatkozatai és interjúi sem teszik lehetővé, hogy kövessük annak a felelős színházpedagógusnak a tudásformálódását, aki saját maga hozza haza Moszkvából 1949-ben a realista színjátszás napi rutinját, s aki maga is csak négy évtized után látja meg, hogy ideológiailag „Sztanyiszlavszkij mellett senki más nem vehető számba. S a szovjet színjátszás gyakorlatában is kizárólagossá lett Sztanyiszlavszkij. A Művész Színház minden más színházi kezdeményezést és próbálkozást legázolt, ami politikai-esztétikai egyeduralmat jelentett.”¹¹ Horvai tanári és rendezői munkáját az 1957 előtti szövetségi titkári elkötelezettség erodálja, a szovjetunióbeli két szemeszternyi tanulás szakmailag megalapozza, de ideológiailag elkötelezi és beskatulyázza. Horvai nagy Csehov-sorozata 1970–1974 között a Vígszínházban pályája csúcsa, még 1983-ban, 1986-ban is rendez Csehovot, s ezt a vígszínházi játéknyelvet a sztanyiszlavszkijes keretekre ráfeszíteni akkor, amikor 1985-ben a katonás realizmus világsikere, Ascher *Három nővére* is elkészül, kifejezetten értelmezendő történelmi pillanat. A különösség a Horvai–Ascher-realizmus-fogalom rendezési gyakorlatán lenne lemérhető, ezt a történészek remélhetően meg is teszik majd, de sokat kezdhetünk az önismeret, az önelemzés és az önkritika nyilvános nyelvi regisztereinek gondolati és nyelvi párhuzamosságainak felrajzolásával is.

A SZÍNHÁZPSZICHOLÓGIA

A színházi önismeret jelenségét két magyar pszichológus-elemző is kiemelte, s elemzéseik hozzájárultak a fogalom általános elterjedéséhez. Vekerdy Tamás 1974-ben jelenti meg *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint* című könyvét, amelyben elsődlegesen Sztanyiszlavszkij 1949-ben kiadott *Színészetikáját* és az 1960-as *Cselekvés művészetét* feldolgozva a tudatalatti irányított működését elemzi. Lélektani elemzést végez, az emberi sze-

¹⁰ CSENDES-ERDEI Emese interjúja.

¹¹ „A világitópróba abbamaradt...” – Beszélgetés Horvai Istvánnal, ABLONCZY László interjúja, *Tiszatáj*, 1985. március, 97–112, 102., http://tizsataj.bibl.u-szeged.hu/12866/1/tizsataj_1985_003_097-112.pdf. (letöltés: 2026. 5. 13.).

mélyiségre gyakorolt manipuláció jelenségét kutatja,¹² a Sztanyiszlavszkij-féle pszichotechnikát, s ehhez a technikai tudásban rejlő önismerethez köti a hatás működését. A nő színház mesterei, legfőképp Zeami munkásságának interpretációján át értve, hogy a folytonos tréning, a társulat (közösség) figyelő fegyelve vezet el az önismeretig, az ember „így illeszkedik a világba”.¹³ Vekerdy már nemcsak Sztanyiszlavszkijt, de Brechtet is összeköti az önismeret színházi igényével. „Emlékezzünk Sztanyiszlavszkij tanítására: a színész *önmagán* végzett munkája [...], s nem efféle követel-e Brecht, amikor azt kívánja: a színész előbb *önmagát* állítsa szembe a szereppel, tisztázza, hogy ő mit gondol, mit érez felőle, azután alakítson, de úgy, hogy közben megtartsa *önmagát* – tudnia kell tehát, hogy ő kicsoda.”¹⁴

Vekerdy hatása még nem mérhető fel pontosan, direktebb azonban Dévényi Éva úttörő, a Hungaricanán könnyen hozzáférhető kutatása 1981-ből.¹⁵ Dévényi pszichológusként hónapokon át követi Fodor Tamás *Woyzeck*-jét, közelebbről nézi és rögzíti Gaál Erzsébet művészetét a Stúdió K színészeivel, s arra az összetett következtetésre jut, hogy a „*Woyzeck* két éve alatt a társulat tagjai kialakítják önálló személyiségüket és kiharcolják a közösségen belül új, személyiségüknek megfelelő életterületet”.¹⁶ Dévényi korszakos, sokkal nagyobb ismertséget érdemlő műve a színházi társulat és a család önismereti modelljeit állítja párhuzamba, hiszen Orfeo-modelljében „a zárt-függő viszonyrendszerben a csoport egészének állapota teljesen közvetlenül, minden gát nélkül áttevődik az egyes emberekre is”.¹⁷ Így az egyes ember önismereti gyakorlata a társulati munka részévé, a közösség gyakorlatává válhat. Dévényi követi, miként változik a valóságépítés színházi mozzanata az államszocializmus független színházi szcénáján. Míg a támogatott modellben a színész jól láthatóan két önismereti munkát végez párhuzamosan, a sajátját és a szerepét, addig a Stúdió K életformája a valóságkonstruálás, a másik valóság megélése. A cselekvés művészete itt nem a *mintha* helyzet felől érthető, hanem egyenesen. Így ér el Gaál Erzsébet, Székely B. László, majd Monori Lili egy olyan művészeti teljesítményhez, amely alkotáson a létezés napi rutinját érti. A „színész csak akkor találhat rá igazán az alak lelki akkordjára, ha előbb eljut a megengedési-önelfogadási folyamaton

¹² VEKERDY Tamás, *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint: lélektani elemzés* (Budapest: Magvető, 1974), 20.

¹³ VEKERDY, *A színészi hatás...*, 24.

¹⁴ VEKERDY, *A színészi hatás...*, 28. Kiemelés az eredetiben.

¹⁵ DÉVÉNYI Éva, *Színképelemzés* (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1981). https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sk_1981_Szinkepelemzes/?pg=0&layout=s.

¹⁶ DÉVÉNYI, *Színképelemzés*, 181.

¹⁷ DÉVÉNYI, *Színképelemzés*, 177.

keresztül ahhoz, hogy az alak leglényegesebb személyiségjegyei benne léteznek, az ő lelkének-testének valóságai.”¹⁸

EMLÉKEZŐKÖZSÉGÜNK

A színház mint önismereti terep látványosan a lélektani realista hagyományban erős színházi kultúrákban észlelhető, ahol a képzés is a párbeszéd mögött felsejlő emberi viszonyok megértésére irányul, ahol a tettek motivációja válik érdekesebbé, nem maga a tett. Ezekben a kulturális közösségekben a kimondott nyelv mögötti gondolat megmutatása és megnézése tényleg a színházi fogalmazás sajátja, s így az önismeret a ki nem mondott mondatok motivációs hátterének felrajzolására koncentrálódik. Bonyolultan működik a színházi kettős beszéd, s mivel ez színházesztétikai hagyományunk, az idevezető út felrajzolja annak a közösségnek a halványuló emlékezetét, amely tudja, mi az, amit nem mondunk ki, majd azt mégis kezdi felejtani. Ha a mi emlékező közösségünk önismereti állapota azt jelenti, hogy tudjuk, mit nem mondunk ki, mi az öncenzúra, akkor a színház önismereti forrásként (sajátos emlékezőgépként) képes esztétikailag eltérő események összekapcsolásával is megmutatni a közösség kereteit. Akkor tisztábban láthatjuk, hogy a színházi nyelvek között ez a határ nem kizárólag esztétikai, hanem kulturális kontextusbeli.

Ha úgy tűnik, hogy a színházi önismeret fogalomtörténete a neoavantgárd gyakorlathoz, a performatív eseményekhez vezet el a magyar színháztörténeti múltban, akkor még inkább érdemes továbbvinni a tudatosság és az önismeret színészi viszonyát a szerepívek meglátásával, az életpályák követésével. Érdemes mindemellett az erősödő színházpedagógiai gyakorlatot, a néző emlékező jelenlétét rögzíteni, hogy valahogy a legendáriumok oralitása felől megértsük nemzeti színjátszásunk különös erősségét, a Sztanyiszlavszkij-módszer szótárával működő és a polgári színjátszás testemlékezetét hordozó színházi formanyelvet. És talán a színházi szavak, mint az önismeret, velünk maradnak.



¹⁸ DÉVÉNYI, *Színképelemzés*, 26.

A PERFORMATÍV REALITÁS

„The performances are actions.”¹

A tanulmányban azt a tudományelméleti jelenséget vizsgálom, melyet Austin „parazita”² helyzetnek nevez. Ez a színházi helyzet a hatvanas években megjelenő nyelvészeti és színházi eseménysorban azonosságot feltételezve közös nyelvi keretben hivatkozik a szövegek és a testek performativitására. Az írásom célja kijelölni, elválasztani, megkülönböztetni a valóságképzés színházi (testi) gyakorlatát az irodalmi (nyelvi) konstrukciótól, ezáltal pontosítani a tudományipar értelmezői sablonjait. Az interdiszciplináris homogenitás szétbontását a Schechner-féle *Dionysos* ’69 újraolvasásával kezdem felvázolva, miként válik a kortárs színházban a performance gyakorlata a realista történeti kánon szerves részévé.

Austin parazitának nevezi a performatív aktusokat művészetként felhasználó eseményeket, s ezzel többé-kevésbé csatlakozik a színházi praxist elutasító filozófusokhoz, akik a valóság megkonstruált bonyolultságától elfordulva a színházi „mintha” helyzetet eltávolítják (és eltiltják) maguktól. Austin, Van Gennep, Turner, Deleuze nevével és tudományelméleti eredményeikkel körberajzolhatjuk a performativitás jelenségét a szövegértés hagyományában, de mellettük, éppen azonos felismerések, hatások, összefüggések rendjében, észlelnünk kell egy testi gyakorlatot is. Ez a testi gyakorlat nem nyelvként performálja az aktust, hanem végrehajtja. Pontosabban csak mutatja, hogy végrehajtja, *parazitálja* az aktust, s ebben a parazitalétben kialakuló határok megnevezésével a kortárs színház esztétikai felületét is megláthatjuk.

Az a színház, melyet Austin parazita művészetként definiált, a mainstream realista színház (Austin Oxfordban élve, majd a Harvard közelében sem igen látott más jellegű színházi előadásokat), mely a realista játéktílus formanyelvével dolgozik egyszerű technikával, csak a beszéd és a viselkedés formáit idézve. Mindannyiunknak ez a színházi anyanyelve, ez a realiztikus játék, s hiába nevetünk vagy fintorgunk évtizedekkel korábbi előadások felvételét nézve, a stílus realista, csak a napi rutin modellje változik.

¹ Richard SCHECHNER, *Performance Studies. An Introduction* (London: Routledge, 2003), 1.

² John AUSTIN, *How to do Things with Words* (Oxford: Oxford University Press, 1962), 22. A magyar fordításban PLÉH Csaba az „élősködik” igét használja. John AUSTIN, *Tetten ért szavak* (Budapest: Akadémiai, 1990), 45.

Az a realista színházi formanyelv, melyet Austin ismerhetett, mely a színész énje és a karakter énje közötti viszonyt vélte valóságosnak, s ezen a lélektani kapcsolaton keresztül megformált testi azonosságról gondolta igaznak azt, ami csak viselkedés, a 20. századi kultúrafogyasztó anyanyelve.³ Austin életrajzkutatói valószínűleg tudják, látott-e cambridge-i szemeszter alatt bármit is a New York-i harcos politikai színházi közegből, látta-e a Living Theatre korai előadásait. Ez a kérdés, bár egyszerű biográfiai közeliítésnek tűnik, inkább alakításelméleti területre irányul. A performativitásról ekkor, az ötvenes évek végén megindult beszéd egyrészt észleli, hogy a hétköznapi performatív jelenségek hazugságként, vagyis parazitaként állnak (élősködnek) a színházi közegben, másrészt sugallja, hogy a *to perform* mozzanat igazsága csakis a „csinálás” aktusával következhet be.

A performativitás elmélete a szövegkritikai gyakorlatban a realista színházi nyelv parazita karakterével áll viszonyban. S az a performativitás-esszé, mely az aktivitás, a csinálás, a tett, az akció, a mozgás energiáit követeli tényleges politikai fogalmazásként, igazi közösségi aktusként, a színház művészetét használja az alkotás, a véleménynyilvánítás, a nyilvános beszéd terepéül.

A performance lefordíthatatlan más nyelvekre, s ezért új és különleges színházi műfaj, sokszor belecsúszunk az előadás, a performansz, a játék megnevezés ügyetlen használatába, de talán száz év múlva világosabb lesz a sejtés: a realista formakánon alapjait (újra)igazító, az igazság társadalmi akarátát új valóságkonstrukcióhoz kötő művészet. A performance szakmai és tudományos jelenlétét Richard Schechner diszciplínateremtő aktivitása miatt is, a színházttörténeti hagyomány miatt is a *Dionysos 69*-től olvastam újra, egyrészt azért, mert esemény megőrzött szöveges formája a szerzőtől származik, másrészt azért, mert a leírt mű versenyezhetne a legtöbbet idézett, de legkevesebbet látott performance címéért. A *Dionysos 69* Euripidész *Bakkhánsnő*kjének szituációját teremti újra. Nem egyszerűen a szülést és a meghalást, hanem a közösség befogadó és kivető gesztusát. Ez az 1969-es esemény hosszas felkészülést igényel, ez a legtöbb első és új jelzővel jelölt performansz. A nézői részvétel, férfiak csókja, teljes meztelenség, egy végigmondott orális aktus mind új mozzanat, s a történetekben így is rögzül. Most nem az elsőségért folytatott harcot dokumentálnám, hanem a performatív mozzanatok megcsinálásához vezető gyakorlatokat illeszteném össze.

Tudjuk, hogy már Schechner is sikertelenül igyekezett Grotowski 1983-as nagy hatású, az „Objektív dráma” címmel tartott kurzusát rekonstruálni. A kutatás azt a pszichofiziológiai hatást vizsgálta, melyet a résztvevőkben

³ Az ötvenes években kiformált realista anyanyelv a viselkedés realizmusát, a karakterrel való azonosulást igenelte.

rejlő hagyományos kultúrák dalai idéznek fel. Grotowski és nyomában Schechner egyszerű technikákra összpontosított, és a színházat Jung analitikus pszichológiai eszközeivel közösségterápiává állították át. Ezzel a mozzanattal a Sztanyiszlavszkij leírta lélektani realista játékot gondolták és frissítették tovább a kollektív tudatalatti működtetésével igazi közösségi jelenlétté.

A *Dionysos 69* – Grotowski ideáitól eltérve – nem rituális színház, legfőképp azért, mert nem a mélyen katolikus Lengyelországban van, s nem is az Auschwitztól egyórányi autótútra lévő Opolében, ahol a tér maga viselhetetlen emlékezeti súlyával minden aktivitást körbevesz.⁴ Igen lényeges, hogy Schechner Észak-Amerikában, New Yorkban, Manhattan üres ideológiai és fizikai terében dolgozik, itt, a Performance Group Garage Theatre terében hozza létre a szimbolizáló/asszociáló kulturális mintákról leginkább lepatanó előadást. Itt van olyan üres, legalábbis az európai múltnak üres emlékezet, ahol a test értelmező közege töltheti meg az ürességet. S itt, New Yorkban Euripidész történetét amerikai angollal át lehet írni asszociatív testi színészi feladatok segítségével. Ezek a schechner–grotowskis testi gyakorlatok a fizikai folyamatokat mentális asszociációkkal teremtik meg.

Mivel az esemény nemcsak Schechner igen részletes, 1970-ben kiadott leírásában követhető, hanem pár éve az NYU honlapján is nézhető,⁵ azon viszonylag kevés korai dokumentumok közé tartozik, amelyre első (csak technikailag közvetített) változatban nézhetünk. S ez az újranezés újra és újra elmondja – amit Peter Brook az improvizációkról mindig is hangoztatott –,⁶ hogy az agresszió és a szex a domináns emberi viselkedésforma, s mindezt az örület eksztázisa teszi befogadhatóvá, értelmezhetővé. A *Dionysos 69* könyvtárnyi irodalmát maga a csinálója indítja, s ugyan folyamatosan formálja a performanszjelenség, a *performance studies* kereteit, letisztultan 2010-ben tárja elénk, hogy a „performance: is being, doing, showing doing, explaining showing doing”.⁷ Nézzük végig ezt a négy mozzanatot Schechner értelmezésében.

1. *being*. Az esemény a nézők utcai várakozásával kezdődik kint, a játékosok, a performerek bemelegítésével bent.⁸ A *being* állapotot meg kell nevezni,

⁴ Grotowski New Yorkban, 1969-ben a Brooklyn Academy of Music meghívására játssza három előadását, és a BAM egy külön teret (színházat) épít neki a Greenwich Village-i Washington Square-en található Metodista templomban.

⁵ http://hidvl.nyu.edu/video/000031372_enhanced.html (letöltés: 2026. 05. 13.).

⁶ Peter BROOK, *Brook by Brook*, 2005. DVD melléklet.

⁷ SCHECHNER, *Performance...* 28. Fordításban ennyire ritmusosan nem tudjuk visszaadni (lenni, cselekedni, a cselekvést bemutatni, a cselekvést elmagyarázni), ezért megtartjuk az angol eredetit.

⁸ „Sosem szerettem a nyitó feladatokat, mert nem világos, mi történik.” Richard SCHECHNER, *Dionysos 69. The Performance Group* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970).

ehhez Schechner a játékosok enumerációjával egyidejű bemutatkozást választja: „Jó estét, látom, megtalálták helyüket. William Finlay a nevem, William Finlay fia vagyok. Huszonhét évvel ezelőtt születtem, és két hónappal a születésem után a kórház, ahol születtem, porig égett. Három fontos ok hozott ide ma este. Az első és legfontosabb, hogy bejelentsem isteni voltom. A második, hogy létrehozom rítusomat és rituáléimat. És a harmadik, hogy megszülessek, ha nem bánják.”⁹ William Finlay nem egyszerűen azt állítja, hogy ő Dionüszosz, hanem azt is, hogy ő William Finlay. Nem használja a játék, a megtestesít, az eltávolít, a szerep fogalmakat, hanem az azonosítás retorikai alakzatával teremt feszültséget személyesség és tradíció között.¹⁰ Schechner a jelenlét és a megnevezés aktusával a performatív kijelentés parazita voltát nem szünteti meg, hanem elválasztja egymástól.

2. *doing*. A megnevezés még nem *doing*. Bizonyos estéken Joan MacIntosh játssza Dionüszoszt, s úgy véli, a nyitás „a legnehezebb. Kiemelkedni védtelesen, meztelenül és szólni a közönséghez, hogy én isten vagyok. Abszurd és hazug. Nem hittem, ezért a nézők sem hitték.”¹¹ A megnevezés performatív aktus, mely ebben a közegben, éppen a parazita koordináták miatt nem hihető, nem igazi, nem valós. Ezért a megnevezés után a csinálás fázisa hitelesíti, teszi igazzá az eseményt. William Finley Dionüszoszként a nézőket kérdezve így lép ki a *being* fázisából: „Akkor te kitalált alaknak tartasz?” A válaszok elől, a válaszok közben elfut, s a futás, a nézők közötti rohanás, az intenzív mozgás keltette örvények, szagok, rezgések elsődlegessé teszik (talán válaszként) a valóság érzékelését, s eltávolítják a történet követésétől a nézőket. A közelség ingere mindig felülírja a fikció ihletét, a verejték látványa és szaga elhiteti: a néző tapasztalja a valóságot, azt éli meg. Schechner az örületben elkövetett gyilkosságot, amikor Agaué megöli fiát, Kadmoszt, eksztázisban forgó táncosokkal mutatja. Az eksztázist a játékosok azonban időtől időre más formában tudják csak elérni, mert a stimulációk, a meztelenség, a nézők simogatási szertartása, az órákon át tartó lassú tánc mind megszokottá válik egy idő után. Schechner ezzel a jelenséggel leginkább realista színházi rendezői kérdésként foglalkozik: miként lehet egy *en suite* játékban napról napra fenntartani és kiváltani az eksztázist, de nem talál rá magyarázatot. A *Dionysos* 69-ben a gyilkosságnál nem használ igazi vért, esztéről estére ez kivitelezhetetlen, csak bízik a performerek izzadt testére kent festék váratlan szimbolikusságában – néha hiába, mert ekkor és itt nyelvet vált az esemény. Ha a verejték verejték, fenoménként áll a néző előtt,

⁹ SCHECHNER, *Dionysos*, o. n.

¹⁰ SCHECHNER, *Dionysos*, o. n.

¹¹ SCHECHNER, *Dionysos*, o. n.

akkor a vérnek is annak kell lennie. Schechner 1969-ben az emberi test vegetációs folyamatáról nem gondolkodik. A *doing* az erőszak és a szex határainál megáll, így a meztelen test élő, működő, ezért sérülékeny voltát a ruhátlanság sejteti, de nem mutatja.

Másként véli mindezt (többek között) Angelica Liddell, aki a 2009-es *Casa de la fuerza* előadásában mutatja a magát megvágó performer vérének folyását, rituálévá teszi a vérrel keveredő izzadság esztétikumát, amint több száz mázsa szén átpakolásakor verejtékkel keveredve megszínezi a Csehov után elgondolt-megértett három fiatal lány életét, s mindezt az általuk hordott fehér ruhák fekete-piros koszosásával mutatja. És másként véli mindezt (többek között) Bálint István a *King Kong* előadásban 1973-ban Balatonbogláron, amikor a „szakállas férfi leveszi a zakóját, föltűri az ingujját, és a tűz fölé helyezett zsilettel megvágja a karját. A vért egy előtte álló borospohárba csöpögteti, azután segítséggel beköti magát.”¹² Ennek a performatív mozzanatnak többféle emlékezetét ismerjük, két résztvevő, Koós Anna és Halász Péter is értékeli a mozzanat túlságosan erős *doing*-karakterét.¹³ A színházi helyzetben nehezen időzíthető akár tematikusan, akár ritmusában a test legáltalánosabb vegetációjának működtetése – *doing* jelleggel.¹⁴

3. *showing doing* A *doing* tehát egy folyamat, melyet el kell indítani és az indítást meg kell nevezni, meg kell mutatni. A performer azt állítja, hogy ő Finley és isten. Minden este elhangzik körülbelül a következő nyitóbeszéd: „Észleltem némi kínos vihogást, amikor bejelentettem a tényt, hogy isten vagyok. Megértem, hogy 1968-ban nehéz elfogadni a gondolatot, hogy az istenek ismét a földön járnak. De ha azt mondanám, hogy nem vagyok isten, akkor azt is mondhatnám, hogy ez nem színház, vagy hogy nem éppen most születek meg, legalább képletesen.”¹⁵ Schechner bevallja, hogy nem egyszerűen folyamatosan alakul az előadás a nyolc hónapos próbafolyamat alatt, hanem dokumentálja, ki milyen mértékben hat rá. 1968 novemberében maga Grotowski is megnézi az előadást, aki remeknek találja az épített teret a garázsban, a fából emelt tornyokat. De a játékot hisztérikusnak véli és zavarónak, különösen azt, hogy Schechner csapata összekeveri a megérintés (*touching skin*) jelenségét a testi kapcsolattal (*physic contact*). A jelmezeket

¹² <https://artpool.hu/Al/al05/KingKong.html>.

¹³ *Színház*, Halász-Squat szám, 1991. október–november.

¹⁴ A Krétakör 2004-es *Feketeország* előadásában Nagy Zsolt színész, mint az éppen vizelet-mintát adó olimpiai versenyző kalapácsvető, Annus Adrián, realista alakítás, mely a színpadi vizezés attrakcióját át tudja fordítani helyzeti feszültséggé. Ám ehhez kell a kontextuális tudás, hogy ki volt 2004-ben Annus Adrián kalapácsvető.

¹⁵ SCHECHNER, *Dionysos...*, o. n.

sem szereti, mert a fekete alsóneműk, piros melltartók azonnal striptease-aszszociációkat indítanak el. Grotowski javasolja, hogy a performerek vagy legyenek meztelenek, vagy a meztelenség tűnjön át a ruhán. Schechner a meztelenséget választja.¹⁶

4. *explaining showing doing*. Schechner leírásából kitűnik, mennyire könnyű elindítani egy improvizációt és mennyire lehetetlen megállítani. Ez a jelenség azonos a Sztanyiszlavszkij-módszerből ismert nehézséggel: a szerep felvételének saját metodikája van, de a szerep letétele definiálatlan. Az előadás egyik színésznoje emlékezik, mennyire átértékelte egész életét, amikor a színházon kívül is partnere, XY, elment az esemény közben megkívánt nővel az előadás végén – aznap ez volt a befejezés. Az emlékezetpolitika irányított szemérmessége és a testek esztétizáltságának szokásrendje a performansz-történetekből mégis inkább színház-történetet formálna, ha Schechner, a színházcsináló alkotó nem teoretizálja a jelenséget, s rádobbenve a tudományos térfoglalás törvényeire, nem hoz létre önálló diszciplínát a New York Universityn. Schechner a Performance Studies alapjait felvázolva már a hetvenes években leszögezi: a performativitás rámutat a társadalmi valóságra, a tanult viselkedésmintákra, a performansz gyakorlata és elmélete között létrejövő összetett viszonyra. Így tehát a Performance Studies nem egyszerűen a hatalmi beszéd átstrukturálását kísérli meg, amikor a történeti kronológia rendje helyett a fogalomalkotók, a jelenségtérmtők és az eszmék rendjét követve (tehát mondjuk a kapitalista társadalom színházi törekvései helyett race- és genderjelenségeket) elemez, hanem kiemeli a valóság és a nem-valóság csak együtt értelmezhető jellegét.

A performatív folyamat egésze (a *beingtől* az *explaining showing doing* fázisig) a posztsovjét színházi kultúrákban sem ismeretlen, csak a tiltás és öncenzúra belső tradíciója formálta alkotói keretek gyakran a színházpedagógiába ki- vagy átmertve hozzák létre eseményeiket. Az elmúlt évtizedek színházi nevelési, drámapedagógiai, alkalmazott színházi projektjei leginkább erre az angolszász performanszkultúrában kidolgozott sémára építik fel programjaikat, ezt a folyamatot történeti alakzatainak felvázolásával érdemes kutatni. Azért is, mert a valóságkonstrukciók ebben a „parazita” közegben sablonokkal dolgoznak, s Schechner szerepe és munkája ennek felismerésében rejlik. A *Dionysos* 69 létrehozásakor megérti (és dokumentációjában leírja): a performance színházcsinálás, amelyben a közösség azért vesz részt, hogy megkonstruálja saját megtapintható, megtapasztalható valóságát. A katarzis nem a lélek, nem az elme, hanem a test megtisztulása vérrel és verejtékkel. A schechneri performatív fordulat segít megfogalmazni, hogy (1) a szerep-

¹⁶ SCHECHNER, *Dionysos...*, o. n.

felvétel nem a megírt (dramatikus) karakter és a színész között, hanem a néző és a performer között történik. (2) A realista játék is csak egy stílus. A történet lehet bármennyire fantasztikus, a játékmód realista marad, hiszen a karakterek érzelmei „igaziak”.¹⁷ (3) A színház lehet a valóságértésünk bázisa.¹⁸ Ahhoz, hogy a valóság megtapasztalható legyen, a performance-eseménynek ki kellett jelölnie, mitől tér el, hol rejlik az igazság, mi a valóság, s a különféle valóságállítások között a test fiziológiája marad igazi. Csak a test igaz, csak a váladék hiteles. Az előadás a tapintás érzékelésével dolgozik, a látás nem elég, mert manipulálható, marad a tapintás bizonyossága, a szaglás igaza, a párolgó (talán vágyakozó) testek vegetációja a bizonyosság.

Amikor Schechner meghozza azt a döntést, hogy a jelen lévő nézőkben a görög mitológia és a meztelen testek nyomán manifesztálódó (és idealizált) szépséggel, tehát a szép esztétikai paneljeivel állítja párba a verejtékező, mocskos, izzadt és feltehetően szagló meztelen testeket, akkor meghatározza a történetírás narrációs kereteit is. A *Dionysos 69* előadásfelvételen mindenki, játékosok és nézők is egyaránt fiatalok, fiatalságukban szépek, erősek. Ezt az esztétizált képalkotást követi akár Carolee Schneemann 1975-ös *Interior Scroll*ja,¹⁹ akár a korai Marina Abramović-performanszok sora, így csak évtizedek múltán jut el a performanszművészet addig, hogy a valóságot nem kizárólag egy fiatal, idealizált test, hanem a talált tárgy mintájára akár egy talált test is megjelenítheti, lehet a talált test akár öreg, akár sérült. Schechner korai, 1968-as előadásaiban azonban még minden néző szép és meg tudja mászni a játék terében elhelyezett tornyokat. S csak jelezzük: ekkor Schechner még nem foglalkozik a valóságépítés időfogalmával, a *Dionysos 69* ideje még színházi játékidő. Később a valóságos idő megérzékeltetésére lefoglalt többnapos eseménylánc folyamatos kihívást jelent. Ez a valóság igazi küzdelme, mert a néző harcol az alvás ellen, és egymás után dobja el sztereotip megértési sémáit, a fogódzókat jelentő kulturális mintáit, s engedi a test válaszait a test kérdéseire.

Az érzetek megalkotása paradox módon abból az ismert Sztanyiszlavszkij-tételből indul, hogy a valóság a munka, a színész pedig dolgozik. 1904-ben Sztanyiszlavszkijnek a *Cseresznyés kert* bemutatójára a meleg nyár érzékeltetéséhez elég volt a fűtést felcsavarni és igazi tücskök százait költöztetni a kulisszák mögé. A megérzékelítés folyamata azonban más, technikailag közvetített játékközegben a valóság, a színházi jelennel egy időben a megélt

¹⁷ SCHECHNER, *Performance...*, 176.

¹⁸ Erika FISCHER-LICHTE, „A színház mint kulturális modell”, ford. Meszlényi Gyöngyi, *Theatron* 1, 3. sz. (1999).

¹⁹ SCHECHNER, *Performance...*, 162.

jelen érzékelését vagy az idő kiterjesztésével (24–72 órás előadások) vagy a tér kitágításával (városok válnak játéktérre), esetleg az aktivitás végsőkéig fokozott erejével teszi lehetővé. Az ilyen érzékelés során a színházi jelentésképzést elhalványítja a fenomén és a performatív energia közös működése, a test nyelve szól a másikhoz (legtöbbször a megmutatott munka testi élményével), a játéknak nem nyelvi, hanem testi formája lesz. Az elemzők a kortárs színház formáiban ezt a valóságkonstrukciót, Thomas Ostermeier után, kapitalista realizmusnak is hívják,²⁰ ám a szocialista realizmus fogalomkörének mindez nem hatalomgyakorlási pandant-ja, hanem a realizmus ismérveit a valóság kérdező, jelen lévő, mindent újrastrukturáló tapasztalati-testi formájában kegyetlenül megjelenítő műalkotás.



²⁰ Peter M. BOENISCH, „»The More Political We Are, the Better We Sell«: A Conversation about the Political Potential of Directing Classical Drama and the Nasty Traps of Today's Cultural Industry”, in Peter M. BOENISCH, *The Theatre of Thomas Ostermeier* (London: Routledge, 2016), 228–238.

A KRITIKÁTLAN SZÍNHÁZ

A kritikus pozíciója a performativitás, az eseménytelenség és a nevelés színházi formáiban

Nem kizárólag a 20. század második felének színikritikai jellegzetessége, hogy a színházban a jelen lévő nézők közül a kritikus az, akinek véleménye (bármilyen legyen is) az esemény részévé válik.¹ Mégis úgy érezzük, hogy a kortársi tapasztalat erősebb a történeti hagyománynál, mely a kritikát a recepció és nem a reprezentáció közelében helyezi el. A recepció a színházban egyrészt kollektív, hiszen összelélegzünk,² mégis egyedivé válik az élmény rögzítésekor; így a nézők érzelmi, intellektuális, pszichés, etikus, szociális kérdéseit, sőt még politikai válaszait is hordozza egyetlen szerzőben lecsapódva. A kritika, mint a közös recepció folyamatának egyéni változata, nemcsak azért válik a színházi esemény részévé, mert tudjuk, hogy néhány drámát átírtak, néhány előadást átrendeztek a kritika szavára, hanem azért, mert a mű évek alatt a kritikai mezőbe olvad, s az elvárások és elutasítások rétegéből az egyszeri előadást fellelni csak komoly kutatómunkával lehetséges. A színházi kritikus pozíciója szabadabb keretekben formálódik, mint az irodalom-, film- vagy műkritikusé, hiszen a színházi kritika tárgya, az előadás egyszeri. A színikritikus egyszerre részese a kollektív alkotásnak, s egyszerre akarja kívülről nézni, mint egy tőle függetlenül létrejövő alkotást.

A kritikaírás igénye a nemzeti színházi praxissal és ideológiával jelenik meg, kezdetben elemző-tudósítás formájában akár Gotthold Ephraim Lessing 1767-es *Hamburgi dramaturgiájára*, akár Vörösmarty Mihály 1837-es *Dramaturgiai lapok* szövegeire gondolunk. A nemzeti nyelvi és politikai identitás keretei mindig erős küldetést delegálnak a kritikusnak. Ez a színházi kritika alapértelmezett feladata minden német kulturális mintákat követő közösségekben. A magyar színháztörténet jól érzékelhetően felvázolja a Kelemen-féle társulattól Németh Antal elképzelésein át akár Székely Kriszta torontói rendezéséig azt az ívet, mely a századeleji kritika eszköztárát használva először impresszionisztikus, majd pszichológizáló, később

¹ Thomas POSTLEWAIT, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: CUP, 2009), 13.

² NÁDAS Péter, „Kérdések, kísérlet válaszadásra”, in *Nézőtér* (Budapest: JAK, 1983), 74.

politikai ideológiailag befolyásolt, s legtöbbször a hatalmi beszéd megszólalásaiban leli fel a kritika pozícióját. Ám a színházi közösség nem azért tart egy-egy kritikától, mert írója bármiféle komolyan vehető hatalommal bírna (ez nem a Broadway és a *Washington Post* viszonya), hanem azért, mert a közösség mintanézőjeként elemzése akkor is a közösség részvételét formálja gondolattá, ha egyes szám első személyben fogalmaz. A kritika szerzője tehát nem intézményi hatalommal bír, hanem a közösség jelenének, későbbi emlékezetének súlyát jeleníti meg. A kritika dokumentum, e státuszában rejlik az ereje, még akkor is, ha a recepció összekeveredik a reakcióval, s a színházi közegben a kritika dokumentáló feladatkörét elfedi a mindennapi harcok füstje és lángja.

Az alábbiakban azokat a tendenciákat nevezem meg, melyek kritikusan reagálnak színházművészeti alkotásokra.

A NAPI KRITIKA HELYE

A színkritika a 2000-es évek digitalizálásakor egyrészt a szakmai pozíciók mozdulatlanságából adódóan, másrészt az online felületek gyorsaságát követve kevés teret hagy az elemző és szinte semmit a leíró kritikának. Ezzel a történeti rekonstrukció elveszti dokumentációs bázisát, miként a kritika elveszti feladatát, munkája célját. Az online-kritika még a napilap kritikánál is gyorsabb, nyelvileg egyszerűbb, gondolatilag provokatívabb, erősebben a marketing, mint a megértés szándéka motiválja. Marketingen nem feltétlenül fizetett kritikákra gondolok, már az is az online-felület marketingjéhez tartozik, ha a kritika nyelve felismerhetően agresszív, vicces, bohókás, megmondó. Vagyis a portál stílusa és profilja, s nem az előadás definiálja a róla szóló beszédet. S mielőtt azon keseregnénk, hogy eltűnik az elemző kritika, úgy fogalmaznék, hogy mindezt maga a színházi nyelv provokálja ki. Ez talán nem látszik a 2000-es évektől (véltetően 2026-ig) folyamatosan háborús retorikát beszélő kultúrpolitikában, de ha a kritika pozícióját nem a kritikai gyakorlat, hanem az előadások felől igyekszünk érteni, akkor fordított folyamatot látunk. A gyors, agresszívan megmondó és ítélkező (marketing- vagy arculat)kritika nem találja elemzése tárgyát. Azokról az előadásokról, melyek a kőszínházi hagyományos paradigmában előadásnak tűnnek, nincs mit írnia, azokat pedig, amelyek nem tradicionális keretekben jelennek meg, nem észleli.

Ez a folyamat zajlik most, ezért érdemes a kritikavitákon keresztül a színházi eseményről beszélni. Az 1950-es évek utáni, Hans-Thies Lehmann után egyelőre posztdramatikusként nevezett színházi korszakban jellemzően az előadás egésze formálódik egy rendezők által definiált színházi nyelvvé. Az

az előadás, mely nem megírt drámaszövegből építkezik, követhetetlen azokkal a kritikai normákkal, melyek a színpadra vitt drámákról tudnak írni, s legjobb esetben a rendezői szándékot kutatják. Mimetikus színházi gyakorlatot keresnek, a reprezentáció kategóriáit, a színészi játékot ott, ahol nincs szerep, a színész nem játszik, hanem megtestesít, s a színpad nem reprezentál, hanem létrehoz. Ennek a színháznak a kritikus nem nézője, hanem résztvevője, s ez az alkotópozíció etikailag kizárja az értékelést. Mindez a napi kritikai felületeken bejárhatatlan elemzői utakat követelne, ezért nem is jelenik meg.

A magyar színikritikusok közül a 2000-es évek harmadik évtizedében talán csak ketten élnek abból, ami a szakmájuk, mondjuk úgy, hogy függetlenek, mert kritikai lapot főszerkesztenek, s nincs más polgári foglalkozásuk. A többieknek hobbjuk a kritikairás, s ez nem egy szociológiai helyzetértékelés felvezetése, hanem annak a nyelvi bizonytalanságnak az alátámasztása, amit egy irodalomkritikai, irodalomelméleti közegben tanárként vagy diákként *nem* élő kritikus egy szakmailag amatőr (vagyis nem egy állandóan újrakérdezett, tehát professzionális) közegben megtalál. Ezért működik ma is a szimbolista kritika, ezért a kisrealizmus értékrendje. S ezért a polemikus retorika az elemző helyett.

Az 1970-es évektől három nagy színházkritika-vitát követhettünk a magyar sajtóban. Mindhárom a színházi formanyelv átalakulásának észlelésével indul, az első Peter Brook 1968-as *Lear királyának* vendégjátékától,³ a másik az 1972-es *Szentivánéji álom*tól, a harmadik pedig a 2000-es éves struktúraátalakítástól. A kritikavita kezdetben irányítottan, kevés spontaneitást hagyva, később önállóan ismer rá saját pozícióira, s írja át lassan lazítva a hatalmi beszéd formáit. Jellemzőes a magyar színikritika történetében az a fordulat, mely 1973-ban a vitát kiviszi a megszokott felületekről, vagyis messze a *Színháztól*, a *Népszabadság* és az *Élet és Irodalom* állandó színházi rovatától, és az *Új Írás*ban folytatja le a szakma máig legelgondolkodóbb vitáját a színészi játékról. A kritikusok pozícióját pár évtizedig erősíti lapoktól függő, biztos státuszuk és az a professzionalizációs döntés, hogy szervezetbe tömörülve a színházi alkotókhoz, a Magyar Színházművészeti Szövetséghez csatlakoznak. Ez a döntés 1968-ban leginkább pártpolitikai, mégis megalapozza a színikritikusi szakma építkezését. Ekkor a magyar színházi kritikának a napilapok sajtófelületeken kívül viszonylag bőséges megjelenési terület jut. Ugyan 1968-tól a *Színház* című havilap az egyetlen, mely biztos érdek-

³ IMRE Zoltán, „A Kádár-korszak (színházi) retorikája és a hatalomgyakorlás módozatai”, <https://dossziak.szhaz.net/10/imre-zoltan-a-kadar-korszak-szhazi-retorikaja-es-a-hatalomgyakorlas-modozatai> (letöltés: 2026. 5. 15.).

lődést mutat színházi előadások iránt, s „amelynek főszerkesztője a párton kívüli, de kormány-, és pártkörökben is nagy elismertséggel rendelkező Bol-dizsár Iván...”,⁴ ám a legtöbb irodalmi havilap, az *Alföld*, a *Jelenkor*, a *Tiszatáj*, a *Vigília*, sőt, a könnyedebb, más profilú hetilapok is, mint például a *Képes Tükör*, a *Szabad Föld* állandó helyet biztosítanak kulturális rovataikban színházi kritikáknak.

Világos ez az öröklött, de sosem alakított, különös helyzet, hiszen olyan szövetség adja ki a *Színház* című lapot, mely nem tartja magához tartozónak a kritikusokat, hiszen nem részesei az alkotómunkának. A kritikusok pedig érzékenységgükkel, szakmai tekintetükkel és állandó jelenlétükkel folyamatosan reflektálnak arra, miért tartoznak mégis a szövetséghez. A hatvanas évek végén meginduló színikritikus nemzedék több tagja tapasztalt színházi alkotó, Molnár Gál Péter rendező szakon végez a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, Nánay István az Egyetemi Színpad színésze, ismerik, hiszen művelték kritikájuk tárgyát. A nyilvános beszéd azonban évtizedekig arról szól, arra terelődik, beszélhet-e a kritikus egyáltalán az alkotómunkáról úgy, hogy ő maga (már) nem alkot. Mindeközben a színházi formanyelvéről, magáról a műalkotás mikéntjéről elterelődik a gondolat. A kortárs magyar színházi kritika tehát szervezetének pozicionáltsága okán, hagyományának erős színház-as kötődéseiből, a kritikusok színházszakmai végzettségéből és színházi gyakorlatukból következően az alkotás intézményeihez kapcsolódik. Az alkotók ezekben az évtizedekben a kritikusokat csak cinkos vagy besúgó⁵ helyzetben tudják elképzelni.

A PERFORMATIVITÁS KRITIKAI NYELVE

A napi színházi kritika gyakorlatát ellehetetleníti a kortárs színházi események nem színházi karaktere. A performanszok kritikai irodalmát a művészettörténészek és a műkritika veszi át igen korán, hiszen például egy Abramovič-performanszról harminc évvel korábban jelenik meg az első művészetkritika, mint a színházi elemzés. Abramovič korai vöröscsillag-performansza (*Lips of Thomas*) a hetvenes években a politikai akció területét érinti, de csak 2010-ben elemzi Erika Fischer-Lichte a színházi performativitás fogalmi rendszerével. A német színikritikában így megkétszerezve, de meg-

⁴ NÁRAY István, „A Céh története”, <http://kritikusceh.wordpress.com/rolunk/a-ceh-tortenete/> (letöltés: 2026. 5. 13.).

⁵ DERES Kornélia, *Besúgó Rómeó, meglékelte Yorick. Dokumentumszínház, újrarájátszás és az archívumok felnyitása* (Pécs: Kronosz, 2022) és HERCZOG Noémi, *Kuss! Feljelentő színikritika a Kádár-korban* (Pécs: Kronosz, 2022).

jelenik ez a szempont, megjelenik a performativitás mint elemzői kategória. A magyarországi második nyilvánosságban megjelenő performanszokat művészettörténészek és irodalomtörténészek is elemzik,⁶ színházi megközelítésük is megkezdődik,⁷ a színházi kritikai nyelvre gyakorolt hatás azonban csekély. De egyértelmű, hogy látszólag nem is az államszocialista periódusban betiltott neoavantgádról szóló kritika hiányzik a történetekből, hanem annak felismerése, hogy a kortárs játékformák (Mundruczó Kornél, Zsótér Sándor, Jeles András, Bodó Viktor) erőteljesebben használják azokat a performatív elemeket, melyek inkább Halász Péter színházához, mintsem Ádám Ottóéhoz köthetők. Az avantgárd hagyomány megismerése és elismerése hiányzik a történetekből.

A repertoárkritika ráadásul bemutatófixált, egy előadásról csak egyszer ír, évadokat ritkán összegez, pályákat csak díjak esetén. Az *en suite* formákban rejlő különleges színészi és koncepcióbeli feladatokat nem észleli és a lélektani realista elemzési módszert próbálja a nemrealista előadásokra alkalmazni. Történetet mesélnek, ahol nincs történet, karaktert keresnek, ahol nincs karakter. A performanszokig nem ér el a színházi kritika, egyrészt mert a kritikusokat nem hívják meg az eseményekre, s többségük nem is lát rá arra a (szub)kultúrára, mely a kőszínházak struktúráján kívül található. Mindez éppen azt mutatja, mennyire a színházhoz tartozik a kritikája is.

A performativitás nyelve a magyar kritika számára így elsősorban nemzetközi irodalmakból tanulható, melyek korpuszként az adott nyelv kultúrtörténeti eseményeit elemzik, s ezzel azonnal az idegenség kritériuma is nyelvi gáttá magasodik. Sem Marina Abramović, sem Robert Wilson nem hozhat olyan példákat, melyben a kritikusi pozíció tanulható lenne, melyben a kritikus felismerhetné saját múltját. Ezek a szövegek ekként furcsa módon elidegenítik a kritikát a színházi eseményektől, mert az olvasók nem ismernek rá saját nyelvi közösségükre, saját hagyományukra. A kilencvenes évek kritikái a posztmodern szót, a későbbiek a posztdramatikust, most a performativitás fogalmát ejtik idézőjelben érezve, hogy megkerülhetetlen például 2005-ben egy új Krétakör-, 2026-ban egy új katonás produkció esetében ezt az irányt vinni, de mégis valahogy kontextus nélküli használatuk. A nyelvi idegenség tehát jórészt a példák idegenségéből fakad, s ezért a magyar második nyilvánosság történetére érdemes figyelni, hogy a kortárs kritika nyelvére kapjon.

⁶ Például DERÉKY Pál és MÜLLNER András (szerk.), *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből* (Budapest: Ráció, 2004).

⁷ Lásd JÁKFAI Magdolna (szerk.), „Performatív elméleti paradigmák”, *Filológiai Közöny* 62, 4. sz. (2016).

AZ ESEMÉNYTELENSÉG

A színházi kritika igen távolról néz rá az eszmetörténeti változásokra, egyáltalán a jelenségek filozófiai rétegzettségére. Bármilyen erőteljesen hangsúlyozza a színháztudomány a praxis nyomán (Antonin Artaud életművére hivatkozva leginkább), hogy a logosz uralta kifejezés nem lehet színházi, hiszen a nyelv jelentéstől való megfosztása, a felfoghatatlan jelenlét itt és mostja, a test erotikája aláássa a logoszt,⁸ a kritika a logoszt kutatja. Közismert példával élve: Anton Csehov 1905-ös leveleiben végig arról panaszkodik, hogy mennyire félreérti Sztanyiszlavszkij. Hogy mennyire nem érti, mi *nem* történik meg azokban a szövegekben, melyeket ugyan drámáknak ír, de éppen a cselekmény hiányzik belőlük. Csehov eseménytelen drámái több mint száz éve gondot okoznak a kritikának, mely leginkább történetté alakítja a nem-történet is, s a kortárs drámairodalom formáit is a szalonvígjátékok keretében rögzíti. Az elmúlt évtizedekben Magyarországon a legtöbb kritikai elismerést olyan drámaszövegek kapják, mely Molnár Ferenc *bien-faite* technikáját ötvözték Tamási Áron kisember-naturalizmusú problematikájával. A politikailag artikulált helyett a közösséget foglalkoztató, az állító helyett kérdező dramatikus formák kevésbé ismertek.

Az eseménytelenség az opsziszt, a látvány terét erősíti a szövegben, a logosz pedig a cselekmény helyett esetleg a megképződő térformákban formálódik. Zsótér Sándor előadásai a kilencvenes években sokszor mozdulatlan színészekkel viszik a figyelmet az Ambrus Mária díszleteiben létrejövő térszövegre. Kovalik Balázs *Elektra*-operájában a mondat kivetítése felülírja a kiejtett szót, a szó látványként, opsziszként erősebb, mint eseményként megmutatva. E párszor bemutatott remekműveknek elenyésző a kritikai irodalma, hiszen az eseménytelenség megfosztja a kritikát a storyteller gyakorlatától. Bármennyire domináns színházi forma is a *site-specific performance*, a színházi kritika még nem látja a helyspecifikusságban rejlő értelmezői keretet. Mivel a színházi játékkeret az egyik leglassabban változó, hagyományfüggő művészeti forma, a dráma szövege éppen a stabil szabályrend okán válhat a közösségről szóló gyorsan változó beszéd közegévé. Az eseménytelen *site-specific* performansz például olyan eseményeket teremt, ahol a tér változásai és nem a karakterek viszonyrendjéből következő interakciók teremtik az eseményt. A tér értelmezése (egyáltalán észlelése, meglátása, bejárása, megtapasztalása) az eseménynek nemcsak kontextusa, de narratívája és dramaturgiája is lehet egyszerre. Ilyen a városon átvivő busz, a flashmob-logisz-

⁸ Hans-Thies LEHMANN, „Logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia”, ford. ENYEDI Éva, *Theatron* 5, 2. sz. (2004): 25.

tikájú lakásszínházi akciók, a talált terekben zajló események, a városi emlékhelyeken felidézett múlt, melyek nem egyszerűen történetet kínálnak, hanem mozgást. Ezeknek az eseményeknek alig létezik elemző kritikája, mert a részt vevő néző/kritikus az alkotás során saját szerepét is értékelésre kínálja: tud-e okostelefont kezelni, eltéved-e, tud-e játszani stb.

Mindez igen látványos azokban az előadásokban, ahol az eseménytelenség a színházi test jelenlétére irányítja a figyelmet. Leggyakoribb, hogy a színházi kritika saját eszközrendjével ezeket a megváltozott testeket egyszerűen nem látja. A test erotikája aláássa a logoszt (ismét Artaud gondolata), s világos, hogy a kritikának a testről szóló beszédben is hátrébb kell lépnie, hiszen például Mundruczó *Szégyene* az erőszak performatív képét hordozzák a performanszok nem reprezentáló, nem mimetikus, hanem azt létrehozó kegyetlenségével.

A SZÍNHÁZI NEVELÉS

Az előadóművészeti törvény 2010-es elfogadása megerősíti azt a színházi funkciót, mely a részvételre, az állásfoglalásra, a kollektív alkotásra inspirálja a játékosokat és a nézőket. A színház szituáció és ennek rögzítése a magyar színházi kritikát a politikus állásfoglalás, sőt, a politikusi szerep irányába viszi. De a részvétel a kritikus észlelést leállítja az esemény rögzítésekor, ennek megmutatására a színházi nevelési előadásokat hozom. Ezeken a játékokon a néző résztvevő, így az előadások a magyar kulturális közegben a pedagógia, és nem a művészet területére sodródtak. Aminek nincs művészeti kritikája, az maga nem művészet, s a kritikus el sem jut a színházinevelés-előadásokra, mert a terek iskolai terek, így a színházi kommunikáció csatornáit nem használja.

A színházi nevelés pedig a részt vevő színház, a fórumszínház, a láthatatlan színház, a dokumentumszínház elemeit és gyakorlatát ötvözi, s a társulatok színházi szituációban, a társadalmi felelősségvállalás, a közösség érdekeit, a polisz működését modellezzik, vagyis az agora és a theatrum kereteit használják.

A fenti négy közelítési fókusz annak megfogalmazására irányult, kísérletképpen, hogy miféle területeken lehetetlen színházi kritikát írni napjainkban. Nem foglalkoztam a kőszínházi előadásokat egyre vontatottabban kísérő reakciókkal, mert az online térben a gyors reagálások és kihívások ugyan látványosak, és hagyományyszerűen példás rendszerességgel jelennek meg, de leginkább továbbra is elméletiapparátus-mentesen.





Tudománygyakorlat

A „KEGYETLEN INTENZITÁS” ÉS GAÁL ERZSÉBET

„A műalkotás valódi témája nem más, mint a világ felfogásának sajátosan művészi módja, vagyis maga a művész, az ő modora és stílusa, uralmának csálthatatlan jelei művészete fölött.”¹

A színházban alkotó avantgárd nő hármaskivettségben él, hiszen a nő, az avantgárd és a színház is viszonyrendként jelenik meg a művészet-téória elbeszélhető felületén.² Nő a férfihoz képest, avantgárd a realistához képest, színház az irodalomhoz vagy a képzőművészethez képest. Gaál Erzsébet korai alkotásait elemezve észleljük, hogy míg a képzőművészet praxisához illeszkedő performanszművészek (Drozdik Orsolya, Ladik Katalin, El Kazovszkij) tematizált kritikai jelenléttel bírnak, az ő életműve a női művészek történetéből is hiányzik. Gaál munkái, felismeréseinek sodra, színházi nyelvváltozatai mind felderítésre várnak; ez az írás kísérlet egy keretmetodika megalkotására, mely történelemmé írhatja a megtörtént színházi eseményeket.

A performanszkultúra a második nyilvánosság keretei között jött létre,³ sajátossága, hogy esztétikai emlékezete halványul, hiszen egyre kevesebben tudják felidézni, mi történt az eseményeken, miközben közösségtörténeti ereje (legendáriuma) változatlan. Gaál Erzsébet színházrendezőt-színészt a nyolcvanas–kilencvenes években létrehozott alkotásai az avantgárd alkotók közé sorolják. A róla szóló emlékezések elfeledik, hogy az államszocialista színházi szakzsargonban az *avantgárd* jelző általános jelzőként működik, megnevezi mindazokat a tevékenységeket, melyek kívül maradnak a hivatalosságon. Az avantgárd jelző az amatőr, az egyetemi, később alternatív alkotók közös sajátjaként működik akkor is, ha lélektani realista vagy natura-

¹ Pierre BOURDIEU, „Megérteni a megértést”, in *A művészet szabályai*, ford. SEREGI Tamás, 307–350 (Budapest: BKF, 2013), 321.

² Andrea TARCZALI, „A »női« hang megjelenése Drozdik Orsolya művészetében”, in *Women's Art in Hungary 1960–2000* (Budapest: Ernst Museum, 2000), 96.

lista színházeszményekkel dolgoznak, tehát ez a kívülmaradás elsődlegesen intézményi kívülmaradást jelent, nem feltétlen esztétikait.

A kívüliségből sok minden következik: a munkafolyamat egyszerűsödik, akár az improvizációig, a térteremtés a helyspecifikusságot részesíti előnyben, a koreográfia a testszínházat, a hierarchia mentes működés a kiscsoportot. A nem-színházi közegben létrehozott előadások, mivel nem a színház épülete, tere, infrastruktúrája működteti őket, legfőképpen egyszerűek és egyszerűek. Feltűnően kis létszámú társulatok alakulnak, feltűnően egy korosztályba tartozó közösség csinál színházat, s az ebből következő esztétika-gyakorlatok ideológiai útkeresések és (egyidejűleg) felnövéstörténetek is.⁴

Az államszocializmus évtizedeiben a színházi üzemből történő kívülmaradás ideológiai kívülmaradás is, mely kívülmaradás a szembefordulás lehetőségét, az ellenállás veszélyét hordozza, hiszen a nem hivatalos kultúrának underground-kereteket kell keresnie magának,⁵ ekként második nyilvánosságként működik. De az első nyilvánosság, vagyis a domináns társadalmi kommunikáció, a kívülállásban az ellenállás, a *counterculture* gyakorlatát látja, s ezt hangsúlyozza fel, legfőképp az angolszász nyelvi gyakorlatban. Az intézményrendszeren kívüli lét önmagában ellenkultúra.

Az avantgárd színházesztétika azonban mindezen a jellegzetességeken kívül áll. Ugyan a neoavantgárd színházi gyakorlat esztétikai sajátosságai infrastrukturális, kulturális antropológiai, alkotásszociológiai helyzetükből adódóan számos ponton hordozzák a klasszikus avantgárd színházi eseményeik mintázatát, így lehetséges egy komparatív elemzés az elsőnek vélt (klasszikus) avantgárd formáció, Palasovszky Ödön 1925-ös „problémaszínháza”, szimultán játéktechnikája, „világnezeti konferencia”, a Zöld Szamár Színház egész eseménytörténete és Gaál hatvan évvel későbbi munkái között. A direkt hatástörténetében talán spekulatív, de a „világ felfogásában” mindenképpen hasonló két alkotói akaratnak a részletes elemzése a mostani kereteket szétfeszíti, így csak négy karakterjegy (néhol párhuzamos) bemutatására szorítkozom az avantgárd színházesztétika diszkurzivitásának kijelölésekor. Ezek (1) az alkotásokkal betöltött városi térpozíciók, (2) a performatív események specifikumai, (3) a közösség mítosza és felszámolása, (4) a női diszpozitívum.

³ Richard SCHECHNER, *Performances Studies: An Introduction* (New York – London: Routledge, 2005), 30.

⁴ FODOR Tamás, „A szakadékba nézni”, in BÉRCZES László, *A mezsgyén*, 131–140 (Budapest: Cégér Kiadó, 1993).

⁵ Beata HOCK, „Women Artists' Trajectories and Networks within the Hungarian Underground Art Scene and Beyond”, in *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe [1945–1989]*, szerk. Jérôme BAZIN, Pascal DUBOURG GLATIGNY és Piotr PIOTROWSKI, 113–124 (Budapest: CEU, 2016), 115.

TÉRFOGLALÁS A VÁROSBAN

Palasovszky Ödön Zöld Szamár Színházának első előadását 1925-ben a klaszszikus magyar színházi avantgárd mozgalmak kezdeteként értékeljük.⁶ Palasovszky alkalmoszerű társulatával többször a Csengery utcai Művész Színpadon lépett fel (Csengery utca 68.), pár lépésre Rákosi Szidi nagy hírű színiiskolájától (Csengery 28.). Az erzsébetvárosi kis utca az Almássy teret köti össze a Nyugati pályaudvarral. A főútvonallal párhuzamosan halad, de csendben, unalmasan, szűkösén. Palasovszkyéknak állandó játszóhelyük volt még a Zeneakadémia kistermében is, mely a Csengerytől kétszáz méterre található. Az avantgárd játéktér sajátossága, hogy nem színházi előadásra készült, tehát nem hordozza a hagyományos színpadtechnikát. Nézőkapcsolata improvizatív, akusztikája gyenge, így a megértés auditív karakterét a vizualitás egészíti ki. Ezek a játszóhelyek a város kevésbé preferált helyein, esetleg az agglomerációban találhatók, így bérleti díjuk megfizethető. Amennyiben a Belvárosban vannak, maga a játék időpontja szokatlan: mivel vasárnap délelőtt kedvező tarifákért lehet helyiségeket bérelni, az avantgárd színházi eseményeké lesz a vasárnap délelőtti sáv (miként minden európai nagyvárosi gyakorlatban).

Mióta az Artpool elkészítette adatbázisát⁷ az avantgárd helyszínekről, láthatóvá válik az eddig tudott és tapasztalt (fő)városi tér és a játéktér viszonyhálózata. Látható, hogy a hetvenes években Halász Péter és aktuális társulata a Kassák Művelődési Házban (Uzsoki u. 57.), a munkásszínházuk a Csiliben, a Pesterzsébeti Építők Művelődési Házában dolgoznak (XX. kerület, Nagy Győri István utca 4–6.). Gaál Erzsébet a nyolcvanas években a HVDSz Akácfá utcai Jókai Művelődési Házában, majd a Ganz-MÁVAG Művelődési Központjában (Golgota utca 3. alatt), a Stúdió K. a Lőrinc pap téren tart nyilvános előadásokat, majd Monori Lili a kilencvenes években a nyolcadik kerületi Szentkirályi utca egyik pincéjében él, játszik. A kívülállásnak Csepel, Gödöllő válik ikonikus agglomerációjává, de a városon kívül csak egyetlen tér alakul, ami nem is térfoglalás, hanem térépítés: Pilisborosjenőn elkészül az Orfeo két háza. A hetvenes évek avantgárd kulturális hálózata kiterjedtebb a klasszikus korszakénál, Nádas Péter ezt a színházi mobilizációt a tömegközlekedés és az autóhoz jutás jelenségével magyarázza,⁸ de figye-

⁶ Kocsis Rózsa, *Igen és nem. A magyar avantgárd színház története*, 309–314 (Budapest: Magvető, 1973).

⁷ <https://www.artpool.hu/veletlen/naplo/0605c.html>. (letöltés: 2026. 5. 15.).

⁸ NÁDAS Péter, „Egy próbanapló utolsó lapjai”, in NÁDAS Péter, *Nézőtér*, 149–189 (Budapest: Magvető, 1983).

lembe vehetjük a színházat mint kommunikációs és alkotói létformát választók számának bővülését is, a város egészének növekedését, a városi létforma domináns voltát. Gaál performanszai a nyolcadik kerület és az agglomeráció tereit foglalják el. Életművének helyspecifikus elemzése a képzőművészeti performanszok térélménye felől közelíthető meg.

A PERFORMATÍV ESEMÉNYEK SPECIFIKUMAI: A PERFORMATIVITÁS MINT HOSSZÚ PILLANAT

A klasszikus és neoavantgárd alkotásokban a tánc, a mozdulat, a színjátszás testi (performatív) sajátága kerül előtérbe. Ez egyértelműen összefügg azzal, hogy egyszeri, ritkán megismételhető eseményeket terveznek, hiszen a társulati infrastruktúra bemutató-alkalmakra és nem évadokra kész összeállni. A Zöld Szamár Színház előadásai leginkább egyszeriek, Gaál Erzsébet 1984-es *Felütését* is csak kétszer játsszák. Tehát az ismétléshez feltétlen szükséges színházi nyelvet, a játék módszerét nem kell megtanulni, de az eseményt létre kell hozni, performálni kell. Ez a tudás azonban nem munkamódszer, mely egyfajta színházi viselkedéskor bekapcsol, amikor a színész átél, a színész szöveget mond stb., hanem létállapot, amely nyilvánosságában is hétköznapi. A külvárosi művelődési terek műkedvelő atmoszférája talált (nem megszokott) térként működik, nem kísértenek bennük nagy drámák nagy előadásai, tehát a váratlanságból megszólaló civil „viselkedés” otthonra lel bennük.

Palasovszky a mozdulatművészekkel és a kísérleti filmművészekkel, Hevesy Ivánnal dolgozik együtt, s a mozdulatosok, Róna Magda, Kövesházi Ágnes, Dienes Valéria és a többiek koreográfiái állandó testképzést és gyakorlatot igen, de az előadásra felkészülési időt nem igényelnek. Vagyis a testművészete folyamatos gyakorlás, és nem a reprezentáció a domináns esztétikai akarat, hanem a mutatóban rejlő hétköznapi valóság. Ezt tekinthetjük „a Clement Greenberg-i tradíció által megszabott antinarratív, antireprezentációs stratégiájával” való leszámolásnak,⁹ de mindenképpen a reprezentáció evidenciájának „összeomlásáról”¹⁰ van szó. A neoavantgárd színházi formához kapcsolódva látványosabb az európai színházi jelenségekben a húszas években megjelenő performatív fordulat, s mindez nem ellehetetleníti a színháztörténetírást, miként Hans Belting látja a művészettörténet jelenségét a reprezentáció felbomlásával, hanem éppen megteremti.¹¹

⁹ GYÖRGY Péter, „A művészet a művészettörténet után”, *Balkon* 3, 1. sz. (1995): 8–13, 9.

¹⁰ HANS BELTING, *The End of the History of Art* (Chicago: Chicago University Press, 1987), 3.

¹¹ ERIKA FISCHER-LICHTE, „Mi indokolja a performativitás esztétikájának szükségességét?”, in Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, 9–26 (Budapest: Balassi, 2009).

A neoavantgárd színházesztétikában az egyszerűség nem feltétlen a rövidséghez kötődik, hanem a hosszúság teátrálisát teremti meg. A hosszú alkotások a balatonboglári kápolnaeseményeken újrajátszott Kassák színházas performanszokhoz (főleg a háromnapos *King-Konghoz*)¹² kötődnek, az avantgárd nők alkotásaira különösen jellemző művészi gyakorlattá válnak; Gaál Erzsébet például az egyszerűség performativitását kifejezetten az idő észlelésének, élésének és formálásának a technikájává változtatja. *Patyolat* című előadásában egy patyolatosnőt játszik a Gödöllői Művelődési Házban 1976-ban. Pontosabban nem játszik, hanem kabátokat vizsgál, s mindegyikről gondos, tisztító, mosó, rendet rakó, tehát női megjegyzéseket tesz. Akkoriban a hétköznapi tudás része, hogy a Patyolat egy 1952-ben létrehozott állami vállalat, mely a dolgozó nők életét könnyíti meg minden sarkon elérhető üzleteivel, rendkívül olcsó mosási ajánlataival. A patyolatos mindig nő, azaz a patyolatosság női szakma, a mosónő allegóriájaként professzionizálódik. A nő az, aki átvizsgálja a beadott ruhát, kitölti-beikszeli egy stencilezett sablonban, miféle foltokat, szakadást, kopást lát, ő a korszak új karaktere. Mindenki önkéntes és intim viszonyba kerül a patyolattal, hiszen mindenki önként teregeti ki a szennyest előtte, a mosodás előtt. Gaál erre az önkéntes tisztasági gyónás állapotára építi performanszát. Patyolatosként áll egy pultnál, és a kabátokat vizsgálja, s idő kell, sok idő, míg a nézők felismerik: a ruhatárban hagyott kabátjaik válnak a vizsgálat tárgyává. A klasszikus performanszoktól eltérően elemzést érdemel, hogy az időgyakorlatok performatív helyzetei nem szeriálisak.

A KÖZÖSSÉG MÍTOSZA ÉS FELSZÁMOLÁSA

A *Patyolat* Gaált önálló előadóként mutatja, később a *Tájkép* és a *Felütés* többszereplős színházi esemény lesz, mely a társulati tapasztalati tudást igényli akkor is, ha már magára a társulatra nincs lehetőség. A Gaál-œuvre elemei erősebben szólnak a másíkról, ez inkább színházi, mint képzőművészeti performansz-jellegzetesség, tehát a Stúdió K-val készített *Woyzeck*,¹³ az első *Temetés*¹⁴ viszonyokra és hiányukra képes felépíteni a színházi eseményt. Gaál tanulástörténetében kezdetben az avantgárdnak nevezett, min-

¹² KLANICZAY Júlia és SASVÁRI Edit (szerk.), *Törvénytelen avantgárd* (Budapest: Artpool-Balassi, 2003), 173–175.

¹³ „A furcsa együttélés tapasztalatai létrehoztak egy olyan vallomást, ami egy közösségen belüli viszonylatenszerről szólt: ez volt a *Woyzeck*.” FODOR, „A szakadékba...”, 134.

¹⁴ JÁKFAI Magdolna, „A mozgatható állótűkör esete”, in *A feltalálás vágya és ígérete*, szerk. KICSÁK Lóránt és SZÉPLÁKY Gerda, 235–245 (Budapest: L'Harmattan, 2020).

denképpen a második nyilvánosság szerkezetében mozgó Orfeo, majd a Stúdió K jelentette a társulati gyakorlatot. Amikor Gaál elhagyta a csapatát, a saját közösségének filozófusa, Tordai Zádor még tizenöt év múlva, 1999-ben is megróttta a távozásért és sikertelen kitörésnek értékelte ezt az elhagyást. Pedig a kortársak, maga Fodor Tamás is rendkívülinek, sőt, bizonyos években a közösség arcának, testének vélte Gaált, épített színpadi tudására.

Az avantgárd színház közösségi létforma, legfőképpen az államszocialista kulturális működés kereteiben. Formációkról beszélhetünk inkább, mint egyénekről, a történetírói automatizmusok okán is azonban névhez kötődő formációkat emlegetünk: Fodor és a Stúdió K, Paál és a Szegedi Egyetemi Színpad, Ruszt és az Universitas stb. A közösség mítosza a legerősebb avantgárd narratíva, s ezt a színház társulati formája felerősíti. Ennek a mítosznak a felszámolásaként érthető, amikor a Stúdió K 1976-ban színre visz három etűdöt: az egyikben Csehovot visznek a nézők elé, s ebben Gaál színészként nem tesz mást, mint bemutatja a *Hatos számú kórterem* életét.

Ült a földön, rongyokba burkolva, és köveket rakosgatott maga köré. Egész idő alatt nem tett mást, csak hol átrendezte, hol meg összeseperte őket. Ám éppen ezzel teremtette meg az egész darab alaphangulatát. Emberi jelenlétet érzett a néző ebben a magatartásban, de olyat, amely nélkül semmi másnak sem lett volna értelme.¹⁵

A másik etűd a *Patyolat*, mely olyan erővel jelenik meg a HVDSz-ben, hogy a kortársi emlékezet a másik két etűdöt szinte törli. Gaál végig egyedül van a térben, sőt, egyes visszaemlékezők szerint¹⁶ a vele interakcióba kerülők is civilek, nézők. Ez a fókusz, ahogy ő áll a figyelemben, nehezen illeszthető egy társulati léthez. Amikor Gaál elhagyja a társulatát, felszámolja a meglévő közösségét, az általuk és velük kialakított mítoszt.

Ez a felszámolás saját történetét is felszámolja, egyrészt azért, mert az avantgárd színház története éppen a térfoglalás társadalmi rétegzettsége okán a mozgalmotörténetek ívéen is láthatóvá válik. Például a Munkásmozgalmi Múzeum fotótára őrzi a forradalmi szavalatokról készült képsorozatot, s az államszocializmus történetírása az avantgárdot, ha valahogy, akkor először is ideológiaként emeli hagyományai közé. Palasovszky Ödön a szociáldemokraták székházában lép fel, akik a nem kormánypárti művészetet, a Nemzetivel szemben a haladó avantgárdot támogatják. Mégis ész-

¹⁵ TORDAI Zádor, „Két szék közt a padlón”, *Színház* 31, 11. sz. (1998): 28–29, 28.

¹⁶ LÓRINCZY Attila, „Már azzal is baj van, ahogyan olvasol”, *Beszélő* 45, 3. sz. (1991): 41–44.

leljük, hogy történetükkel párhuzamosan a mozdulatművészek, mindenk előtt Dienes Valéria, Róna Magda, Kövesházi Ágnes rendkívül erős női, tanító közösséget hoznak létre.¹⁷ Ez a mozgalmi narratíva dokumentáltan menti át és emeli ki a női egészséget, a mentális önrendelkezést, az önállóságot az államszocializmus paternalizmusán, s a női test feletti kontrolljogot a megszólalás jogával köti össze.

Gaál megkezdi a közösség elhagyását és a saját (női) közösség létrehozását.

A NŐI DISZPOZITÍVUM

A közösség felszámolásának aktusa a megtisztuláshoz, a szennyes kimosásához a mosás allegóriáját helyezi elénk, s Gaál ezt folytatja 1984-es, *Felütés* című performanszában is. A víz női princípiummá válik. Gaál talán látja, talán tud Drozdik Orsolya 1976-os, a *Patyolat* évében „megcsinált” Víz-akciójáról,¹⁸ melyben összekapcsolódik a víz, a tisztaság, a nőiség képe. Drozdik így fogalmaz: „A test kérdése rendkívül fontos a »nőiség« szempontjából is, különösen a test és a nyelv kapcsolata. Amennyiben nem létezik női nyelv, akkor a nőiség a testbe szorul.”¹⁹ S itt válik a performatív eseménysor a kortársak szókészletével (és értelmezői keretével) szuperrealistává, mely teljesen megkavarja az avantgárd esztétika mítoszt. Még a Stúdió K-sok is szuperrealistának nevezik ezt az etűdöt,²⁰ hiszen a háttérben a Petőfi Rádió műsora szól valós időben, a *Patyolat* mindenki mosodájaként működik, tehát a szokatlanul hosszan kitartott performanszidejével és -terével az ismert valóságot építi a nézők elé.

Gaál saját alkotói akarata másfelé tesz fel kérdéseket, mint a társulat egésze, így kilépésével felszámolja az avantgárd közösséghez tartozás mítoszt, s rendezőként vidéken és kamaraterekben dolgozik tovább. Önálló munkáiban Gaál saját szerepben a nemtelenség,²¹ pontosabban az „it” jelenségét kutatja. Az *Éjjeli menedékhely*ben nő játssza a férfi színészt, a *Temetés*ben

¹⁷ LENKEI Júlia, *A mozdulatművészet Magyarországon* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004), 61–69.

¹⁸ DROZDIK Orsolya, „Az individuális mítosz manifesztálódása. A Ganz-Mávag-beli kiállítás kapcsán”, *Balkon* 2, 3–4. sz. (1999): 20–25, 25.

¹⁹ TARCZALI Andrea, „Drozdik: Fátyol alatt. Beszélgetés Drozdik Orsolyával”, *Balkon*, 2, 6–7. sz. (1999): 6.

²⁰ OSZKAY Csaba, „A hétköznapi élet esetlegessége. Sándor L. Istvánnal beszélget”, in SÁNDOR L. István, *Szabadságzigetek*, 427–428 (Budapest: Selinunte, 2020), 427.

²¹ KÉRCHY Vera, „A fiúsított rendező és a feminizált férfi olvasók”, *Kalligram* 16, 7–8. sz. (2007): 145–151.

felismerhetetlenek a játékosok, egyformák, nincs nemük. Később *Dantont*, *Don Carlost* rendez, nagy forradalmi férfi szabadsághősökhöz adja női hangját, amikor a politikai ideát a nyíregyházi kamaszok, a szolnoki városiak közösségéhez közelíti. Ezeket a nagyszínpadi előadásait a szakmai közeg vagy az avantgárd elárulásának érti, vagy egyszerű bukásnak.²²

Gaál színészei a „maguk teljes személyiségével cselekszenek. Mert azt, amit a színen végbevittek, mindannyian személyiségük legmélyéből bontották ki azt. Ez pedig teljes értékű emberi valósággá transzfigurálta a szerepeket.”²³ Vajon mennyire érthető egy női személyiség legmélye a második nyilvánosságban létrehozott előadások emlékezeti felületén? Az avantgárd narratíva a színházi kritikákban a másságra fókuszál, így a Gaál-féle színházi repertoárban rejlő klasszikus drámainterpretáció újraolvasó ereje láthatatlan marad. A beszélgetések is rendre a felforgató jelzőt és szinonimáit halmozzák azzal szembeesítve az alkotót, hogy befogadói közössége nem jött létre.

Mindez megerősíti azt a jelenséget, hogy a színházi avantgárd eseménytörténetében az érzetek története áll össze esztétikai keretté, hiszen sokszor a résztvevők/túlélők emlékezete, mely kizárólag érzeteket őriz, automatikusan készít elemzéseket meg nem érthető, de tapasztalható eseményekről. Az avantgárd színházi alkotó nő még az intézményes magyar nőpolitika látókörébe sem kerül be, bár a hetvenes évek Magyarországnak működik a nőtanács, van szocialista nőtagozat, nők napja és lapja. Egyértelmű, hogy az avantgárd és a nők művészete eltérő a nyugat-európai modellektől, s történetírásukban is az avantgárd forma értelmezői megismerése mint a női lét elismerése és megértése az elsődleges kihívás. A magyar hivatalos színház-történet őrzi, miként használta fel lágyított jelentéssel, vagyis miként domesztikálja a kőszínházi kultúra Gaál ikonikus felmosás-szekvenciáját: az első nyilvánosságban Kerényi Imre egy 1984 novemberében bemutatott *János király*ában a „fehéren csillogó, olykor ezüstös fényben pompázó padló különösen az előadás elején és végén került fókuszba”, amikor a „fölmosóröngy, partvis és vödör víz profán szertartása” megtisztítja a színpadot a gyilkosságok mocskától.²⁴

²² A hivatkozott előadások: Gaál: *Temetés*, 1989, Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház; Gaál: *Danton*, 1990, Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház; Gaál: *Éjjeli menedékhely*, 1992, József Attila Színház; Gaál: *Don Carlos*, 1994, Szolnoki Szigligeti Színház; Gaál: *Bernarda Alba háza*, 1996, Szegedi Nemzeti Színház.

²³ TORDAL, „Két szék...”, 28.

²⁴ KÉKESI KUN Árpád, *Kerényi Imre: János király, 1984*, <https://theatron.hu/philther/janos-kiraly/> (hozzáférés: 2023. 6. 6.).

„Annak a színháznak, amit én szeretnék csinálni, az lenne a lényege, hogy a színpadi térben megjelenő személy olyan kegyetlen intenzitással kérdezzen magára, a saját életére, hogy aki lent ül, az se szabadulhasson meg ennek a kényszerétől. Szörnyű, hogy azok az emberek, akikkel ezt meg lehetne csinálni, jobbára egy percig sem tudnak megmaradni a profi világban, mert annak ítélete szerint ezek mind őrültek és deviánsok, összeférhetetlenek és veszélyesek; persze, hiszen állandóan olyan sorskérdéseket tesznek fel, melyekkel a struktúra nem akar szembenézni.”²⁵

A domesztikálás folyamata a „kegyetlen intenzitást” lágyítja konvencionális képpé és tünteti el a képet cselekményként ábrázoló alkotót. A javasolt keretmódszerrel olyan mintázatot keressük tehát ennek az intenzitásnak, mely a mutatott és a tett (csinált) esztétikai különbségét emeli elénk, s azokat a színházi eseményeket rögzíti, melyeknek épp intenzitása rögzíthetetlen.



²⁵ LŐRINCZY, „Már azzal is...”, 42.

EL KAZOVSZKIJ ÉS A VASÁRNAPI MATINÉ

1983-ban a Szolnoki Színházban Csizmadia Tibor a társulat akkor kevésbé ismert tagjaival, Mucsi Zoltánnal, Tóth Józseffel, Szoboszlai Évával, az alternatív színházi szcéna kísérletező alkotóival kollektív alkotási folyamat eredményeképpen gyerekszínházi előadást hoznak létre. A színházépület elrejtett zugaiban, a páholyokban, a takarítókülkekben, a zsöllyében, vagyis mindenhol Mészöly Miklós meséire improvizálnak. Tanulmányomban azt az utat követem, ahogy El Kazovszkij jelmezei és Lábas Zoltán térkonceptiója a klasszikus avantgárd formanyelvét megidézve Mészöly szövegével játék-improvizációba kezdenek, tehát az írott szöveg és az előadott szöveg emlékezetének viszonya vezeti az elemzésem.

Oly kicsi ez az esemény, hogy a Mészöly-recepció talán meg sem látja, a színházi perspektíva nagyításában azonban ez a happening többféle hatás-történeti mozzanattal telített. Egyrészt megtörténtté teszi, működteti azt a Mészöly-univerzumot, mely sokféleképpen tud olvasódni, másrészt a színházi legendáriumban rögzíti egy repertoárkeretekben működő, kőszínházi performance létrejöttét, harmadrészt a gyerekszínházi formanyelvben megnyit egy különösen szabad pedagógiai lehetőséget. A *Hovámész*-előadást a philther-módszer alapján elemzem.¹

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

1983-ban Mészöly drámaíróként egyre kevésbé látszik a színházi palettán, *Az ablakmosó*, *A bunker* bemutatóit nem követi újabb értelmezés. A színházi gyakorlat precedensjogú, a szövegben rejlő lehetőségek egyszeri megcsil-

¹ www.philther.hu. Az előadás adatai: *Cím*: Hovámész; *A bemutató dátuma*: 1983. május 29. *A bemutató helyszíne*: Szolnoki Szigligeti Színház; *Rendező*: Csizmadia Tibor; *Szerző*: Mészöly Miklós; *Dramaturg*: Kornis Mihály; *Díszlettervező*: Lábas Zoltán (f. h.); *Jelmeztervező*: El Kazovszkij (m. v.); *Társulat*: Szolnoki Szigligeti Színház társulata; *Zenei szerkesztő*: Darvas Ferenc; *Színészek*: Tóth József, Mucsi Zoltán, Váry Károly, Angster László, Takács Gyula, ifj. Kőmíves Sándor, Varga Károly, Árdeleán László, Szoboszlai Éva, Bárdos Margit, Hanga Erika, Roczkó Zsuzsa, Hullan Zsuzsa, Simó Éva, Dutkon Mária, Turza Irén, Horváth László Attila.

lantása viheti tovább a lehetséges színházi formát, de Mészöly klasszikus drámáival ez nem történik meg. Mese- és bábjátékai könnyebben töltik be a gyerekszínházi teret, s maga Mészöly is így látja az Országai Színházi Találkozó Budapetre hozott előadás kapcsán:

„...őszintén szölvá meglepett a szolnoki színház vállalkozó kedve, hogy színpadi játékot mutasson be tőlem, s a pesti közönség elé is lépjen vele. Húsz-huszonöt éve írtam utoljára darabot, kettőt, de valahogy nem jó csillagzatot választottak. Az *ablakmosó* című burleszk-tragédiám – nem is tudom, 15 éve? – alig három előadást érhetett meg. [...] Most nyilván remény mutatkozott, hogy legalább meseíróként ne valljanak szégyent velem.”²

Mészöly játékainak disszeminációja sokat köszönhet az első, a precedenst teremtő alkotóknak, a bábok tervezőjének, Bod Lászlónak és Lévai Sándornak, az egyik első rendezőjének, Kovács Ildikónak, hiszen a szövegből bábjátékra formált történet könnyedén terjed színpadról színpadra. Mészöly 1951-től, a *Terülv táskától* három-négyévente új mesedarabbal, a *Három kisgidával*, az *Árgyelus királyfival* van jelen az Állami Bábszínház repertoárjában, majd tizenhat évvel később A *csodálatos kalucsnit* is bemutatják. S úgy tűnik, Mészöly drámáiróként leginkább bábszínházak szerzője, s a bábokkal színpadra kerülő abszurd-szürreális reprezentáció elbírvá képzettársításait és helyzetait. Egész dramatikus életművének elemzése rámutathat majd a szerzői nyelv és játékgyakorlat közötti széttartásra: az élő színészekkel dolgozó realista színház a groteszk és a burleszk fogalmazást lecsendesíti. Több elemző eljut a felismeréshez, hogy a magyar bábszínházi forma, a bábkarakerekben rejlő kutató és vándorló kíváncsiság, mely megkülönbözteti a magyar bábjátszást mind a szovjet, mind a legendás lengyel bábkulturától, nagyban Mészöly mondatainak köszönhető.³

Mészöly drámáit lehetőségként tartja számon, annak nevezi meg az irodalomtörténet, Radnóti Zsuzsa, a hetvenes évektől aktív, legendás dramaturg egyenesen úgy fogalmaz a *Mészöly-műegész és a színház* című, 2019-es

² MÉSZÖLY Miklós, „»Jelentés« egy darab születéséről?», *Pesti Műsor*, 1983. május 25., 69.

³ „Szilágyi Dezső, szekszárdi iskolatársa állt mellé, aki akkor a budapesti Bábszínház igazgatója volt, és Mészölyt itt néhány évig dramaturgként foglalkoztatta, és a Bábszínház Mészöly néhány – a színház számára írt – bábjátékát is bemutatta. Mészöly Miklós ekkor a bábjátszás elméleti kérdéseivel is szívesen foglalkozott.” P. Müller Péter, „Színpadi fogság, tájbéli szabadság”, *Jelenkor* 63, 6. sz. (2020): 633. és Tüskés Tibor, *Az ablakmosó és a többiek* (Pécs: Pannonia Könyvek, 2010), 15.

Mészöly-konferencián, hogy Mészöly az „elszalasztott lehetőség”.⁴ P. Müller Péter nyomán több elemző hangsúlyozza, hogy Mészöly drámái olyan megszólalások, melyek az abszurd színházi felületre íródnak rá. De éppen ez az abszurd jelző állítja meg Mészöly drámaírói karrierjét és teszi lehetetlenné színpadi formanyelvének megtalálását. Mészöly, miként Szolláth Dávid is felhívja erre figyelmünket, Ionesco és Beckett műveivel egy időben írja *Az ablakmosót* és a *Bunkert*.⁵ A tematikus azonosság, értelmezői pozícióközösség természetesen felfedezhető, de a Mészöly-szövegek dramatikus formája a társalgási színmű marad.⁶ Mészöly nem viszi el *A kopasz énekesnő* nyelvi abszurdja felé a drámáit, hanem a történelmi parabola metaforikus értelmezési mezőjére sétál az olvasókkal.

A Mészöly-recepció visszatérő kérdése tehát, hogy miért nem lett Mészöly sikeres drámaíró. A siker(telenség) spektrumának feltárásakor az abszurd jelző köznapi és dramatikus elvárásának különbsége csak egy mozzanat. A másik mozzanat az allegorikus olvasási gyakorlatra és kényszerre mutat rá. Mészöly élesen látja a „cinkos akusztika”⁷ működését a színházi kommunikációban, ugyanakkor ennek az allegorikus olvasási formáját senki, ő sem érzékeli eleve adotttnak. El Kazovszkij fogalmazza meg, hogy ezeket az eseményeket kezdetben politikai allegóriának értelmezi a közönség, vagyis a kettős beszéd színházi technikájának mechanizmusaival tudja csak érteni. „A lekötözés motívumát pl. a többség a politikai szabadsághiányra való célzásként értelmezte.”⁸ A nem-sikeresség harmadik mozzanata a színházi rutinban rejlik. Az ötvenes években, amikor Mészölynek meg kellene találnia a drámáinak színházi formát adó művészeket, akkor a játék éppen a szovjetizáció realista egyennyelvével küzd. Nincs olyan nyilvános színházi felület, nem működik olyan alternatív csoport, mely Mészöly szövegéhez saját formát kísérletezne.

„Nem győzöm hangsúlyozni, hogy mekkora élményt nyújtott a *Nagyvilág*-folyóirat minden száma, a világirodalom közelmúltbeli és jelenkori trendjeinek megismerése, a könyvkiadás felpozícióba kerülése. Olyan »tiltott« szellemi áramlatok váltak megismerhetővé, mint az egzisztencializmus, az abszurd, a groteszk, a Nouveau

⁴ RADNÓTI Zsuzsa, „Az elszalasztott lehetőség. Mészöly Miklós. A drámaíró”, *Jelenkor* 63, 6. sz. (2020): 629–631.

⁵ SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor, 2020).

⁶ Az elemzés gondolatmenetét félreviszi, de rögzítsük: *Az ablakmosó* Molnár Ferenc Doktor úr című színművének dramaturgiai mintázatát mutatja.

⁷ MÉSZÖLY Miklós, „Naplójegyzetek”, *Kritika* 7, 3. sz. (1969): 25–30, 28.

⁸ RÉNYI András, „A csendélet színpadai. Beszélgetés El Kazovszkijjal”, *Színház* 37, 8. sz. (2004): 12.

Roman, az olasz és francia új filmes irányzatok, de a szovjet, lengyel, csehszlovák művészeti élet addig elzárt alkotóinak és trendjeinek sora is. Ám a központi ideológiai és cenzurális irányítás alatt működő hivatásos színház nem, vagy csak nagyon nagy késséssel tudott lépést tartani e szellemi nyitással.”⁹

S amikor a kora nyolcvanas években már minden nagy, egyetemi-színházi városban működik színjátszó kör, akkor pedig a frissen írt Nádas-drámák jelentenek kihívást. Ezt a felismerést az 1983-ban bemutatott *Hovámész?* alátámasztja, amely a Mészöly drámáiban rejlő játéklehetőséget összegzően mutatja fel. Szolnokon 1983-ban olyan alkotói közösség találja meg magának Mészöly mondatait, mely a neoavantgárd formációk, happeningek területén hoz létre műalkotásokat, s melynek tagjai a következő években a második nyilvánosság színházi gyakorlatában hoznak létre jelentős alkotásokat. Ez a közösség 1983-ban a szolnoki megyei-városi színházhoz kötődik, s a gyerekelőadások védőernyőjében létrejövő alkotói szabadságszigeten¹⁰ dolgoznak. Ennek a játszó közösségnek a felépítése annyira szokatlan még a késő Kádárkorban is, hogy érdemes megnéznünk: hol jöhet létre Mészöly mondataiból színházi esemény.

Minden városi színház repertoárjában a gyerekszínházi matiné kötelező elem. Csizmadia Tibor rendező visszaemlékezéséből tudjuk,¹¹ hogy a feladathoz a színház minden anyagi támogatást megad, a rendező mind a színészeket, mind az alkotókat, mind a szöveget maga hozhatja a produkcióhoz. Így Mészöly meséje a neoavantgárd művészeti szcénája jeles alkotói között találja magát, akik a kísérlet, a happening, a performansz műfajában már otthonosan mozognak.

Miképpen jöhetett mindez létre a központi dramaturgiák és a kulturális pártvezetés működtette közegben? Szolnokon a városi tanács elnöke dr. Fenyvesi József (1980–1985), a kulturális feladatoknak nincs külön osztálya. A színháznak ekkor az a Paál István a főrendezője, aki tíz évvel korábban Szegeden a *Petőfi Rock '73* című alkotásával az Egyetemi Színpadon nem egyszerűen a betiltást éri el, hanem a színházi helyzetben, a néző megszólításában lévő potenciális erőt modellezi. Paál István kiviszi a nézőket az utcára Petőfivel forradalmat csinálni, tehát Paált leválasztotják Szegedről. Évekkel később (Pécsen is megjárva) Szolnokra keveredik, s ugyan az egyetemi

⁹ NÁNAY István, *Nyitott színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad* (Budapest: Selinunte, 2023), 75.

¹⁰ FODOR Tamás megfogalmazása. SÁNDOR L. István, *Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig* (Budapest: Selinunte, 2020), 30–37.

¹¹ Csizmadia Tiborral beszélgetés, 2021. augusztus 21-én, Budapesten.

lázadó közösségi élményt többet nem teremti meg, de mindenhol teret ad a közösségi színházcsinálásnak. Ő viszi színre Déry *Óriáscsecsemőjét* (Szegedi Egyetemi Színpad, 1970), Jarry *Übű királyát* (Pécs, 1972), Beckett *A játszma végét* (Szolnok, 1979),¹² ő az abszurd formanyelvének nagy kísérletezője. És az ő támogatásával jön létre a gyerekhappening.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Mészöly Miklós színházi jelenléte sporadikus, 1951–1963 között öt bábprodukciónak készült különféle meséire, 1963-ban *Az ablakmosó* Miskolcon Ruttkai Ottó rendezésében, de elkerüli a kritika figyelmét. 1965 és 1981, a *Bunker békéscsabai* bemutatójáig¹³ hét mese és/vagy -töredék kerül még színre, tehát 1983-ban a *Hovamész* csapata nem túljátszott vagy túlértelmezett darabok szerzőjeként fordul Mészölyhöz.

Az előadás dramatikus szövege Mészöly 1980-ban megjelent meséiből inspirálódva áll össze. Csizmadia Tibor megveszi lányának *Az elvarázsolt tűzoltózenekar* című mesekönyvet,¹⁴ s így talál rá Mészöly szürreális (nem abszurd) mesevilágára. A *Hovamész? Jelentés egy sosemvolt cirkuszról* címet viselő előadás látszólag két mese, a *Hova mész?* és a *Jelentés...* kompilációja. De az előadás egyrészt a teljes mesekönyvet, tucatnyi mesét szed szét, ragaszt össze felismerhetetlenül, másrészt, félretéve az allegorikus meseértést, egy kisfiú vissza-visszatérő, kíváncsi kérdését használja dramaturgiai partitúráként. A térben bolyongás testi élményként performálja a széttartó értelmezői helyzeteket, tehát a *Hovamész?* filozófiai-gondolati síkja a színházban konkrét térelemként jelenik meg. A magyar neoavantgárd színház formanyelvének egyenes, utalásmentes kommunikációját látjuk a *Hovamész?* dramatikus alaphelyzetében. Megszűnik az allegorikus olvasás minden lehetősége, s a megélt térben létrejövő közös idő egyértelművé teszi a nyelvi és fizikai helyzeteket. Mészöly egyébként sokszorosan rétegzett, allegorizáló meseszövege a szolnoki színház terében egyetlen, cselekvő színházi formára csupaszodik: „hovamész?” – hangzik fel a megszólítás, s érkezik a válasz a térben kinezikus formában: a lépcsőn fel, a jelmeztárba indulnak el a szereplők, a nézőkkel együtt.

A dramatikus döntések sorozata erre az értelmezői egyszerűsége épít: a jelenetek között a nézők vándorolnak a különféle „talált” helyszíneken, döntéseket hoznak, merre induljanak, mit nézzenek. Nánay István azonnali kritikája úgy fogalmaz:

¹² Paál életművéről lásd NÁRAY, *Nyitott Színház...*

¹³ GIRITZ Máttyás rendezése, Békéscsabai Színház.

¹⁴ CSIZMADIA-beszélgetés.

„Kísérletnek is nevezhetnénk a szolnoki Mészöly Miklós-bemutatót, amelyet az író meséiből *Hovámész* címmel a rendező, Csizmadia Tibor állított össze. Rendhagyó ugyanis az előadás lebonyolításának módja: a gyerekek vándorolnak a színházépületben, az egyes mesék más és más helyen játszódnak, az emeleti erkélyen, a foyér-ban, a lépcsőfordulókban, a próbateremben, az erkélypáholyokban s persze a színpadon is. Az előadás nem annyira egy folyamatosan követhető, egyszálú cselekmény élményét kínálja, inkább magának a színháznak a csodáját.”¹⁵

Több befogadói élményből is tudható, hogy a scenografikus rendezések ismérvének tartott szabad jelentésképzés ennek az előadásnak is sajátja.¹⁶ A tér felismerése, felkutatása és bejárása relativizálja a meseszöveg kínálta hermeneutikai lehetőségeket, a tértapasztalat pedig olyannyira dominánssá válik, hogy a felbukkanó cirkuszi klisék sem tudják sem a cirkusz műfajához, főként nem a hagyományos színházérezékeléshez hajlítani az érzékelt jelenségeket. Az előadás rendezője jegyzeteiben így fogalmaz:

„1980-ban jelent meg kötete *Az elvarázsolt tűzoltózenekar és más mesék* címmel. Ennek egyik története, a *Jelentés egy sosemvolt cirkuszról* című írás adta az alapötletet, hogy színpadon is megjelenítsük figuráit és helyzetait. Az említett írásban egy cirkusz szereplőit mutatja be, és a mi társulatunk tagjai ezeknek a bőrébe bújnak, de produkcióként megjelenítik a kötetben szereplő többi írás egy-egy izgalmasabb mondatát is. Mivel a kötet meséi, bár drámai fordulatokban gazdag írások, nem mindenhol dialógusokba szedettek. Nekünk, átdolgozóknak meg kellett találni azt a formát, amiken az epikus jelleg feladása nélkül izgalmasan megjeleníthetjük a cselekményt, és minél szélesebb életkor számára tehetjük érthetővé a történeteket. [...] A színház befogadóképessége majdnem 600 fő, hogy a nézők mozogni tudjanak, ez alkalommal csak ennek a felét tudjuk beengedni.”¹⁷

Az előadás dramatikus szövege azonban nem tisztázott filológiai kérdésektől zajos. Mészöly Miklós neve szerepel ceruzával írva (nem egyértelműen Mészöly kézírásával) egy az OSzMI Bábtári leltárában lévő, ám nem katalogizált

¹⁵ NÁNAY István, „Gyerekszínházi állapotrajz”, *Színház* 16. 9. sz. (1983): 6–13, 13.

¹⁶ Hans-Thies LEHMANN, „Az előadás: elemzésének problémái”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 2, 1. sz. (1999): 46–60, 54.

kéziraton. Ez a *Jelentés...* mese dramatikus változata, amit Csizmadia Tibor is használt. Túl távoli már, hogy őrizze az emlékezet, vajon a színház akkori dramaturgia, Kornis Mihály miként és hogyan fért a szöveghez. Ami biztosnak látszik, az a mesékből összeillesztett kompiláció, mely a rendező, Csizmadia Tibor magánarchívumában is fellelhető. Ebből követhetjük, hogy *Az elvarázsolt tűzoltózenekar* meséinek 1980-s kiadását miként szedi szét a rendező, aki mindegyik mesét hallani akarja, s a metodika a szétválasztás és átrendezés kreatív váratlanságát használja dramaturgiai elemként. A mesék színészekre történő szétosztása erősíti a töredezettség-technikát, hiszen a mesék retorikai, szintaktikai töredezettsége az előadás térszerkezetében, dramaturgiai vonalában is folytatódik. A szétosztás és a vándorlás mozzanata a színház egész terére íródik rá, s eseményenként száz (néző)gyerek mászkálása és rohangelése teszi élővé az eseményt, miközben „igencsak igénybe veszi a gyerekek fizikai és pszichikai állóképességét”.¹⁸

A RENDEZÉS

A rendezés a nézőkre kell koncentrálnon, ennek az előadásnak gyerekek a nézői, akik a tanév vége felé bemutatott játékban egyszerűen játszanak, tervezhetetlenül és kontrollálhatatlanul. „Ugyanakkor az a tény, hogy nincsenek lecövekelve a gyerekek, hogy szabadon mászkálhatnak, adott esetben választhatnak, hogy az egymással párhuzamosan folyó jelenetek közül melyiket akarják inkább látni – bár a választás a gyerekek esetében roppant nehéz, hiszen mindenre kíváncsiak –, felszabadítja a közönséget.”¹⁹ Csizmadia Tibor El Kazovszkijjal, Lábas Zoltánnal, a társulat improvizációval alkotó fiatal (jellegzetesen nem színészként képzett) művészeivel a vándorlás dramaturgiájaként mutatja meg a változás-átalakulás folyamatát. Maga az előadásmű egyszerre szoborállítás (Kazovszkij)²⁰ és térformálás (Lábas). Gyerekelőadás,

¹⁷ CSIZMADIA Tibor rendező feljegyzései. Magánarchívum.

¹⁸ NÁRAY, *Gyerekszínházi...*, 13.

¹⁹ NÁRAY, *Gyerekszínházi...*, 13

²⁰ „I. A fétisek felépítése és feldiszipítése. A kulturális normarend szerep által diktált, a második természet szükségleteinek kiépítése a kiállított objektumokban. Bálványteremtés. II. Kéthárom perces állókép. A tulajdonképpeni panoptikum, a tárgybemutató. Az ember által elsajátított és eltárgyasított ideál mint manifesztálódott látvány. Az ünnep. III. A tárggyal való kapcsolatteremtés kísérletei és kudarcai. Mivel a tárgy mint olyan megközelíthetetlen (az abszolút passzivitás elérhetetlenné teszi őt), a bálvány csak szétszedhető, elrontható, megsemmisíthető: gyakorlatilag elsajátíthatatlan. IV. A leltár elkészítése – elméleti elsajátítás. A kellékek eltakarítása a megfelelően számozott dobozokba (gyűjtemény). A mindenkori rombolás és eltakarítás után a bálványépítés újra kezdődik.” El KAZOVSZKIJ, „Néhány motívum a játékhoz”, *Mozgó Világ*, 4. 5. sz. (1978): 35.

de a csinálás alkotófolyamata erősebb hatástörténeti nyomot hagy, mint a nagyjából fél tucat tényleges játékalkalom. A rendező ebben a mindig más-képp történő „happeningben” a játékmester, aki az éppen zajló játéokra koncentrálni, így a próbák, a kísérletezések felől érthető, miért nincs nagy szériája, plakátja, színlapja az előadásnak.

AZ ELŐADÁS LÁTVÁNYVILÁGA, A HANGZÓ TÉR

A Mészöly-előadás tere a színház belső része, szervei, vénái a láthatatlan s az akkor, az előadás idején feltárára kerülő organizmusok. A teret Lábás Zoltán képzőművész, INDIGO-tag rendezi a szolnoki épület adottságaira, s ezekben a térrendezésekben kialakuló látványélmény annak az INDIGO-csoportnak a tevékenységét idézi meg Szolnokon, amely ezekben az években csak a Postás Művelődési Házban kapott teret.²¹ Nem lehet túlértékelni ezt a szolnoki lehetőséget, hiszen a neoavantgárd színházi hagyomány működésére és tapasztalatára vonatkozó majd minden tudásunkat ezek a gyerekmatinék őrzik. Itt látható kváziműködés közben az Erdély Miklós kezdeményezte és vezette INDIGO-csoport kollektív kreativitása. Az interdiszciplináris gondolkodásra fókuszáló közösség a kreativitáskutatás központja,²² de tagjai napi munkájukban ritkán találhatták meg ennek rutin- és repertoárszerű működését. Most Szolnokon, egy nagyszínházi lehetőséggarzenálban Lábás Zoltán a színházat organizmusként értve követi Mészölyt.

Mészöly írja: „Pontosabban, a kiszámíthatatlan helyzetek, történetrészletek alkalmazkodnak a táj adottságaihoz; ugyanis nem kívánjuk a folyamatos játék színterét színpadterünkhöz kötni.”²³ Ez a nem-kötés Lábás és a játékszók közös environmentális szabadságát teremti meg. Lábás az INDIGO-ból hozott munkamódszere²⁴ Csizmadia vezetésével a közös ötletelésre és a csoportterápiára épül, installációk és objekték között hangoznak fel Mészöly mondatai, de El Kazovszkij jelmezei okán a kazoperformanszok világát látjuk Mészöly meseszövegére vetülve, s így a „csendélet színpadai”²⁵ kínálnak teret Gyigymókának, Kőkénykiasszonynak, Kitrikotynak, az állatoknak.

²¹ *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986*, szerk. HORNYIK Sándor és SZÓKE Annamária (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó, 2008).

²² HORNYIK, *Kreativitási...*, 349.

²³ MÉSZÖLY Miklós, „Egy elképzelt színház délibábja. Végleges töredék”, *Kalligram* 3 (1975, 1994): 3, <https://www.kalligramoz.eu/index.php/Kalligram/Archivum/1994/III.-evf.-1994.-marcius/Egy-elkepzelte-szinhaz-delibabja> (letöltés: 2026. 5. 15.).

²⁴ ERDÉLY Miklós, *Ismétléseleméleti tézisek. Kollapszus orv.* (Párizs: Magyar Műhely, 1974).

A scenografikus élmény másik kialakítója El Kazovszkij képzőművész, az előadás jelmeztervezője. Kazovszkij rendszeresen dolgozik színházban, performanszai a neoavantgárd színházi események terében, azokkal időben párhuzamosan készültek. A *Dzsán-panoptikum* 1977-ben kezdődő szériái²⁶ a Fiatal Művészek Klubjában, a Dózsa György Művelődés Házban, a Fészekben és egyetemi klubokban jöttek létre, s műfajuk a happening, a performansz és a neoavantgárd színházi előadások metszetét rajzolják fel.

„Kazovszkijé bizonyára inkább »színházi jellegű performansz«²⁷ volna – nemcsak a nagy együttes és a szokatlanul monumentális, esztétizált látvány okán: de annyiban is, hogy van színpad és vannak szerepek [...], továbbá van »cselekmény« is, amelyet precíz forgatókönyv és rendezői instrukciók alapján, rögtönzések nélkül játszanak végig a pontosan kimért játékidőben. A zenei, a prózai és a vizuális elemek gondos összehangolása, a díszletek, jelmezek, színpadi rekvizitumok bősége mellett leginkább a színre vitt események a nézőktől való, a kukucskáló színház szerkezetére emlékeztető elválasztása mond ellent a performansz-művészet uralkodó poétikájának: nézőként háborítatlanul nézhetjük végig az »előadást«.”²⁸

Lábas és Kazovszkij vizuális világában Mészöly szövege elemelkedik a szolnoki színház épített szerkezetétől, egyrészt azért, mert szabadon bejárható minden addig elzárt helyiség, megmászható minden rejtett lépcső, másrészt beszakítható-áttörhető minden épített (papír)fal, így a nézők (s főleg a gyerekek) a felfedezés szabadsága felől érthetik a történeteket. A mészölyi meséknek egyébként is lényegi összetevője a bolyongás, a folyamatos kontextusváltás, a szabad pozíció és a helyválasztásban rejlő bizonytalanság. Míg a gyerekközönség jellemzően könnyedén meghozta a döntést, hogy amit néz, az áll össze történetté, egy beavatottabb, a színházi konvencióban nevelkedett felnőttnek szorongást okoz, vajon a váratlan szabadságban lát-e mindent, s vajon helyesen látja-e az elé kerülő világrészletet.

²⁵ RÉNYI, *A csendélet...*, 12.

²⁶ EL KAZOVSZKIJ, *Dzsán-panoptikum*, <http://elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1071/dzsán-panoptikum-i-1977-junius-1-/> (letöltés: 2026. 5. 15.).

²⁷ ALLAN KAPROW, „A nem-színházi performansz”, in *A performance-művészet*, szerk. Szőke Annamária (Budapest: Artpool/Balassi-Tartóshullám, 2001), 58.

²⁸ RÉNYI András, „El Kazovszkij kegyetlen testszínháza. Kísérlet a Dzsán-panoptikumok performanszként való értelmezésére”, in *Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok*, 342–369 (Budapest: Kijarat, 2008).

„Ez a forma egy vurstlihoz, vagy egy elvarázsolt kastélyban való bolyongáshoz hasonlít a legjobban, mert azt szeretnénk, ha a közönségünk a színházba lépés és a színházból kilépés pillanatai között egy útvonalat végigjárva követné az eseményeket, a jelenségeket. A »kirándulás« végén remélhetőleg pedig összeáll a történet és így a néző mintegy önmagának »meséli el« a történetet, tetszésére bízva, hol időz többet, hol kevesebbet, mi érdekli jobban, mi kevésbé.”²⁹

Amit az előadás közben látunk, az a Szolnoki Színház maga. Az aulából induló esemény egy középre helyezett pástra irányítja a figyelmet, a Mészöly-mesékből élénk kerülő szekvenciák sora panoptikumjellegű. Az El Kazovszkij-féle panoptikumok mindig feltételezik a néző központi pozícióját, hiszen a „panoptikum olyan gép, amely szétválasztja a látni-látva lenni párt [...]”.³⁰ A *Hovámész?*-előadásban a körbenézés és körbejárás mozzanata a gyermekszínházi lehetőségek között sok mindent kipróbálhat: Csizmadia Tibor például szénfeketére festett hajjal vonul egy mulatt lánnyal, pórázon rózsaszín malacot vezet.

Ennek a jelenetnek a szétroncsolt szemiózisa nemcsak az abszurd mészölyi világhoz vezet a résztvevőket, hanem a scenografikus élmény jelentésfüggetlen szabadságához is.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Csizmadia Tibor elmondása szerint a közösségi alkotás, a csinálás folyamata, a kiválasztott alkotókkal való munka hetei tekinthetők a Mészöly-bemutató hozadékának. Mészöly megnézi az egyik próbát, de a vasárnap délelőtti bemutatóra nem utazik Szolnokra, nem maradt nyoma annak, hogy a neo-avantgárd performansz ihletésében új kedvre kapott volna drámaírói éne.

Az alkotás tehát közös improvizáció Mészöly szövegeire, egyfajta tréning a nem-realista gondolkodás erősítésére, a nem-allegorikus fogalmazás bátorítására. Leginkább az előadásban részt vevő színművészek pályáján követhető, miként épül rájuk ezekben az években az alternatív színház lényeges eseményeinek sora. Szolnokkal párhuzamosan a Szkéné Színpadon működő Arvisura, pár évre rá a Krétakör Színház teremt lehetőséget az efféle szce-

²⁹ CSIZMADIA Tibor rendező feljegyzései. Magánarchívum.

³⁰ Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó és CSÜRÖS Klára (Budapest: Gondolat, 1990), 275.

³¹ NÁNAY, *Gyerekszínházi...*, 13.

nografikus fogalmazásra. S egyetértve a gyerek- és alternatív színházi folyamatokat egyben értelmező Nánay Istvánval, aki úgy fogalmaz: „[...] egyszeri lehetőség ez az előadás, de tanulságai a gyerekszínháztársulás egész fejlődésére kihatnak.”³¹ A hatást a színházpedagógiában, a nyolcvanas évek végétől megjelenő színházi nevelési és drámapedagógia mozgalmakban véljük markánsan megjeleníteni.



A VÁROSI SZÍNHÁZ ESZMÉJE ÉS A KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ

A Katona József Színház 2023. június 16-án zárta a 40. évadját. Máté Gábor igazgató úgy fogalmazott, hogy „a Katona József Színház minden dolgozója büszke lehet rá, hogy a folyamatosan fennálló gazdasági nehézségek ellenére a 40. évad az intézmény gyökereihez méltó módon zajlott le”.¹ Az évfordulós ünneplések alatt sorra néztem az előadásokat, s az elmúlt negyven év minden saját emlékével vezettetve az kísértett, lehet-e a városi és a magyarországi diskurzusban már oly jól ismert Katonára a saját nyelvi, kulturális keretein (valamennyire) kívülről nézni. A Katona a magyar színházi kultúra Európában is jegyzett műhelye, saját formanyelvével, saját státuszának reflektív öndefiníciójával 40 éve a legintenzívebben stimulálja a művészetről magyar nyelven folytatható beszédet. A „gyökerek”-hez és a „méltó mód”-hoz kapcsolódva ebben az írásban az 1982-vel és a 2022-vel kezdődő két évadot képzelem egymás mellé azt keresve, miként érthető és észlelhető mindez az összetettség az európai városi színházi kultúrák felől.

TÁRSULAT-NARRATÍVA

A Katona története a legismertebb magyar narratív szubsztancia,² olyan értelemmel telített egész, mely elmesélhető, reprezentálható, erős és mintát ad zavaros időkben. A Katona vezetői a színház megalakulása óta, ha nem is manifesztumszerűen, de rendszeresen megfogalmazzák, miféle színházat akarnak létrehozni. A megfogalmazások formája igazgatói, főrendezői interjú, az utóbbi évben visszaemlékezések és nyilvános beszélgetések sokasága. A Katona első vezetői, Székely Gábor igazgatóként és Zsámbéki Gábor főrendezőként, pontos, érzékeny meglátásokkal a színházszakmai beszédet nem kinyilatkoztatásként, hanem ténylegesen a gondolatokat közlő, a tiszta

¹ <https://www.katonajozsefszinhaz.hu/43692-jubileumhoz-melto-sikerek-es-eredmenyek-le-zartuk-a-40-evadunkat>.

² Frank R. ANKERSMIT, „Állítások, szövegek és képek”, ford. VARGA Enikő, in GYURGYÁK János és KISANTAL Tamás (szerk.), *Történelemelmélet II.* (Budapest: Osiris, 2006), 963–985.

kommunikációt használó lehetőségként értik.³ Ebben a megértésre fókuszáló analitikus térbe harmadikként a színház állandó rendezője, Ascher Tamás tud belépni, s nyilvános megszólalásai, s nem nyilvános, de azonnal társulati vagy egyetemi anekdotává nemesedő mondatai meghatározzák a Katona narratíváját, ekként értett esztétikáját. A Székely–Zsámbéki–Ascher elbeszélő/művészi tudásnak köszönhető, hogy a Katona képes olyan közvetlen történelmi tapasztalatot átadni, mely egyenesen, érzéki módon szembesít életünkkel. A hármójuk iniciálta történelmi tapasztalat színháznyelvi reprezentációja maga a Katona József Színház, hosszú évtizedekig az egyetlen magyar műhely, mely saját eseményeit, az előadások létrehozásán túl, saját maga fűzi narratívába.⁴

Ennek a narratívának a megértésekor elemzésünk látóterébe kerül Székely és Zsámbéki közös főiskolai képzése 1968-as végzésükig, közös fővárosi indulásuk a Nemzetiben 1979-ben, közös társulatalapításuk. A Nemzeti–Katona-átalakulás mikéntjének politika- és hatalomtörténeti folyamatát már tanulmányok sokasága feltárta,⁵ most a Nemzetiből városi színházzá alakulás körül észlelhető színházetikai és -esztétikai⁶ milyenségek kialakulásának folyamatát követem.⁷ A továbbiakban főként a három, a narratívát alapító rendező gondolatait fogom össze szem előtt tartva, hogy mondataikat a társulat egésze inspirálja, dramaturgok sora készíti elő.

VÁROSI SZÍNHÁZ

A Katona az európai városi színházi modell egyik sikeres típusa. Repertoárja és működési rendje ismerős minden nagyvárosból, mely több száz éves szín-

³ A korai interjúk hasznos dokumentumok, hiszen politikai hatásmechanizmusokról, gazdálkodásról, cenzúráról mind nem lehet beszélni, így lehetőség adódik a repertoár, a társulat és a néző viszonyának felelős átgondolására. például BARTA András, „Nemzeti-e a Nemzeti?”, in ANTAL Gábor (szerk.), *Színházművészetünkről* (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1983), 291–301.

⁴ A következő a Székely-tanítvány Schilling Árpád, *Egy szabadulóművész feljegyzései* (Budapest: Krétakör, 2008).

⁵ RING Orsolya, *A Nemzeti Színház-kép változásai és változatai a késői Kádár-korszakban* (Budapest: Opitz, 2019); RING Orsolya, „25 éves az önálló Katona József Színház”, <https://www.archivnet.hu>; IMRE Zoltán, „Halleluja, A késő Kádár-kori szocializmus és a (nemzeti) színház kezei – A Nemzeti Színház 1981-es *Halleluja* előadása”, in *A nemzet színpadra állításai* (Budapest: Ráció, 2013).

⁶ FÖLDÉNYI F. László, „A színházművészet minősítésének csapdái”, in ANTAL Gábor (szerk.), *Színházművészetünkről* (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1983), 180–185.

⁷ Az indulás formanyelvi sajátosságait az 1971–1972-es évadban a szolnoki (Székely Gábor), a kaposvári (Zsámbéki) és a budapesti (Ádám Ottó) *Sírdíj*-előadáson lehet követni. Komparatív elemzésük másik tanulmány témaja.

házi hagyománnyal bír, ahol a színház a nemzeti és kulturális mozgalmak figyelemre méltó terepévé tudott válni. A városi színház fogalma Milo Rau és a genti színház 2018-as manifesztumával kerül újra a figyelem fókuszába,⁸ igaz, Rau és csapata a *jövő* városi színházának vállalásait veszi számba, s ez egy többnyelvű, több kultúrájú, utazó, az irodalmat inspirációként, s nem kottaként használó színházgyakorlatot preferál. A Katona a *jelen* városi színháza, működését áthatja a segítség vágya, hogy „igazságosabbak legyünk a szerencsétlenek iránt”, a sorsfordulatok esetén „megtanít elviselésük”-re és „művelődésünkön munkálkodik”, miközben „szenvedélyes állapotban érezzük magunkat”, tehát „utat mutat a polgári életben”.⁹ Nem véletlen, hogy leginkább még mindig Friedrich Schiller felől halljuk a városi színház működésének premisszáit, ugyan már halkulva, de hát alapvetően egy manheimi városi színház próbálta ki a 18. században: a városállami politikai-hatalmi keretek között miként lehet az eszmékről nyilvánosan beszélni.

A városi színház a 20. században is morális eszközként használja a hatást, a Katona ebben a schilleri értelemben városi színház. Budapest közepén helyezkedik el, övé a Belváros és a közeli Duna, s ezt a geográfiai előnyt annyira kihasználja, mint az Odéon Párizsban a Luxembourg kertet, mint a Berliner Ensemble a Spree-t. A Katona a volt államszocialista nagyvárosok működésének (és szabadságlehetőségeinek) mintázatát hordozza, s ez a minta az állami támogatások és pártengedélyezettési folyamatok rutinos rendjére épül,¹⁰ az erre szerveződő kulturális kontextusban a művészi-esztétikai megfontolások rendre ideológiai csatákká válnak. A Katona évtizedekig kifejezetten apolitikus megnyilatkozásaiban, míg előadásaiiban az államszocialista valóság abszurditását, az itt-nem-élhetőséget viszik színre, s leginkább a schilleri *utat mutatás* és az *elviselni tanítás* feladata és akarata jellemzi a repertoárt.

A Katona alapítása kivonulástörténetnek látszik, hiszen a vezetőrendezők elhagyják az anyaszínházat, a Nemzetit, és több tucat színész követi őket az új színházba, a Nemzeti korábbi Kamarájába. Ez a kivonulás a második nyilvánosságban 1968-tól észlelhető alkotói szabadságharc egyik kései eredményének is tekinthető, hiszen 1982-re már kontrolál(hat)atlan a szamizdat-irodalom terjedése, láthatóvá válnak a kulturális szabadságszigetek.¹¹

⁸ Milo RAU, Stefan BLÄSKE, Steven HEENE, Nathalie DE BOELPAEP és az NTGent alkotócsoportja, „A jövő városi színháza”, *Színház* (2018. november), ford. KRICSFALUSI Beatrix.

⁹ Friedrich SCHILLER, „A színház morális intézmény”, in *Művészet- és történetfilozófiai írások*, ford. PAPP Zoltán (Budapest: Atlantisz, 2005), 12.

¹⁰ A rejtett, de sejtett hatalompolitikai játszmákra a rendszerváltás utáni években többen rámutattak. NÁNYAI István, „Indul a Katona”, *Beszélő* 4, 2. sz. (1999): 112–114, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/indul-a-katona>; MÉSZÁROS Tamás, *A Katona* (Budapest: Pesti Szalon, 1997).

¹¹ FODOR Tamás fogalma, in SÁNDOR L. István, *Szabadságszigetek* (Budapest: Selinunte, 2020).

A Nemzeti elhagyása akár szabadsággyakorlatnak is tűnhet, s efelől érthető a városi színházi közönség reakciója: valamiféle esztétikai avantgárdot várnak attól a társulattól, mely az állami szerződötési protokollból kiszakadva, saját magát választva, saját repertoárt, formát és közlési akaratot megjelölve más akar lenni, mint a Nemzeti Színház.¹² A Nemzeti elhagyásakor a kivonulás gesztusából a nemzetis formanyelv elhagyása is következne, de a Katona társulatban és nem esztétikákban fogalmaz. Viszont a kivonulás gesztusa és a nemzetis feladatkör egyidejű, mégis eltérő motivációs és metaforizációs készítése összeegyeztethetetlen. A saját, tehát a pártos ideológiai késztetésektől és a besúgóktól mentes társulat¹³ és valóságteremtésében a realista színházi technika kettősségének feloldására a Katona játéktörténete a minta, s a 40. évfordulón tisztábban látszik, hogy ugyan jogilag Székely, Zsámbéki és tucatnyi színész válik ki a Nemzeti Színház társulatából, ők költöznek a Nemzeti Kamarájába a belvárosba, mégsem a legendás kiválások mintáját követik. A Katona marad a Nemzeti,¹⁴ a Nemzeti pedig akkor szűnik meg.¹⁵

Az első évad repertoárjának felállításakor az új bemutatók között a régieket is játsszák, tehát látványos, hogy műsorpolitikailag a Katona egy Székely–Zsámbéki-vezetéstől már megszokott, schilleri értelemben felelősen *szenvedélyes* nemzetis évadot állít össze,¹⁶ melynek két különossége szembeűnő. Az egyik az alapító társulat¹⁷ sajátsága, mely három színészgeneráció tudását

¹² SZÉKELY Gábor, „Még egyszer ilyen nem lesz”, in MÉSZÁROS Tamás, *A Katona* (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1997), 40–55, 45–46. A Katona társulatának színészei a Nemzeti Színház, Zsámbéki korábbi kaposvári színházából, Székely korábbi szolnoki színházából érkeztek.

¹³ ZSÁMBÉKI Gábor, „A mai magyar színházról nyolc tételben”, *Mozgó Világ* 13, 3. sz. (1987): 87–95, 88.

¹⁴ NÁRAY, „Indul a Katona”.

¹⁵ A Nemzeti szétesése másik tanulmány tárgya. Gellért Endre 1960-as halála után az 1837-es alapítású Nemzeti működtetése problematikus, ez a pártállami dokumentumokból olvasható. Az államszocialista eszmével összeegyeztethetetlen nemzetfogalom nem igényli a színházat, ezért is több „nemzeti” működött párhuzamosan Budapesten: a Várkonyi vezette Víg és az Ádám Ottó vezette Madách is nemzetis programot visz.

¹⁶ Zsámbéki *Manója* a kezdő nagyelőadás, Queneau *Stílusgyakorlatokja* 1982. október 23-i bemutatóval évtizedes bravúrmenet, Babarczy *A három testőrje* kaposvári remake, Székely *Ahogy tetszikje* februári, áprilisi Ascher Pinter *Hazatérésével*, májusban Zsámbéki zár Schwajda *Szent családjával dr. Burkéval* kiegészítve. S átjön minden áthozható előadás, a *Budapest Orfeum* (Benedek Miklós), a *Két úr szolgálja* (Major), a *Boldogtalanok* (Székely), a *Mirandolina* (Zsámbéki), *Oresztész* (Zsámbéki), az *Emigránsok* (Székely).

¹⁷ Balkay Géza, Bán János, Benedek Miklós, Bodnár Erika, Cseh Tamás, Cserhalmi György, Csomós Mari, Csonka Ibolya, Dörner György, Duró Győző (dramaturg), Eperjes Károly, Fodor Géza (dramaturg), Gáspár Sándor, Gelley Kornél, Gobbi Hilda, Helyey László, Hollósi Frigyes, Horváth József, Kátay Endre, Kun Vilmos, Litvai Nelli (dramaturg), Major Tamás, Márton András, Máthé Erzsi, Molnár Piroksa, Olsavszky Éva, Papp Zoltán, Puskás Tamás, Rajhona Ádám, Ronyecz Mária, Sarlai Imre, Simon Zoltán (zenei vezető), Sinkó László, Szacsavay László, Székely

egyesíti, vagyis a Katona nem generációs színház.¹⁸ A másik sajátosság a rendezők szövetsége, mely nem a pozíciókból következik, mint a Gellért–Major–Marton hármás a Rákosi-korszak Nemzetijében, nem is az azonos, szükség-szerűen hierarchikus stíluspreferenciákból, mint az Ádám–Vámos, Várkonyi–Horvai együttműködés, hanem mindmáig szokatlan és ritka emberi kapcsolatokból. A Katonára jellemző a folyamatos elemzőkészség és -kedv, a csoportos munkaközösség létrehozása. A folyamatosság adja a Katona biztonságos működését és stílusjegyét, mely a legendákból is átszűrődik felénk: a rendezők az előadást a jelenben tartják, mert nem a bemutatóra készül egyetlen példányként, hanem újra- és újraformálható eseménynek értik.

A 40. évad kommunikációs stratégiája is ráerősít arra, hogy a Katona ideje az állandó jelen. Ekkor már egyértelmű, hogy a katonás színész a városban az egyetlen, akit negyvenéves társulati múlt vesz körül, így minden személyes története társulati történetként élhető meg.¹⁹ Az évadünneplésben²⁰ a beszélgető színészek saját vagy hallott események felidézésével a Katona idejét és városi pozícióját szinte jelen idejűvé formálják. Nem a megszólalás informatív tartalma, hanem a beszélgetés ténye, az anekdotatörténetek végtelensége húzza össze az akkor és a most koordinátáit, s ezekből a ritmusosan szerkesztett anyagokból is kiviláglik: ennek a társulatnak van egy útja, s az „utat járni, őszintén játszani, tisztességesen dolgozni és mélyen”²¹ továbbra is feladat.

A Katona olyan városi színház, mely lehetőleg minden este játszik, mint a bukaresti Bulandra, lehetőleg minél több helyszínen, mint a párizsi Odéon s óriási repertoárt tart fenn, mint a berlini Schaubühne. A 40 évadban kilenc új bemutató mellett harminc régi előadás szerepel a műsoron,²² mindez fo-

Gábor (igazgató), Székely László (díslettervező), Szirtes Ági, Udvaros Dorottya, Ujlaki Dénes, Vajda László, Végvári Tamás, Zsámbéki Gábor (művészeti vezető).

¹⁸ Kilenc színésznő és huszonhárom színész, három dramaturg és négy kreatív rendező-tervező határozza meg a repertoárt. A 40. évadban a társulatban tizenöt nő, huszonkettő férfi, egy dramaturg és négy állandó rendező dolgozik. Az évfordulóra készült *Egy generációs történet* című beszélgetés Székely Gáborral, Zsámbéki Gáborral és Ascher Tamással címében mást állít. <https://fidelio.hu/szinhaz/egy-generacios-tortenet-beszelgetes-szekely-gaborral-zsambeki-gaborral-es-ascher-tamassal-2-resz-176320.html> (letöltés: 2026. 5. 15.).

¹⁹ Budapesten a 2022-es évadban egyetlen színház bír ennél hosszabb közös történettel, a Vígszínház, a többiek *milyenséget*, profilt váltottak, hatalmi ideológiát közvetítenek.

²⁰ *Csak neked mondom, Katona40. Beszélgetések Tillával* stb. A beszélgetések legtöbbször könnyed társasági csevelek, s ebbe a sorba illeszkedik az évadzáró, bulizós *Csinibaba Táncdalfesztivál* a Budapest Parkban.

²¹ SZÉKELY Gábor, „A körülmények hatalma” in MÉSZÁROS Tamás, *Kulisszák nélkül*, 80–89 (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1978), 85.

²² A berlini Schaubühnében például a 2022-es évadban 29 előadás szerepel a repertoáron 7 bemutatóval.

lyamatosan nézhetővé teszi a társulat egészét. A 40 évadban 540 előadásból több színész minden harmadikban játszik, tehát minden második este látható. 2022-ben az eredeti társulat tagjai közül a legfiatalabbak is hetven évesek. Ők még egymást választják,²³ az újak már a Színház- és Filmművészeti Egyetemről érkeznek, legtöbbször az alapítórendezők osztályaiból, ismerős közegből. A 40. évad indulása heurisztikus hangulatú, hiszen a 2022 októberében kihirdetett kritikudíj-osztón a Katona mindent visz, nyolc kategóriában tíz díjat nyer, a *Káli holtak*, a *Melancholy Rooms* dominál, a színházi szakma a fiatal középnemzedék belépését ismeri el. Ugyanakkor 2020-tól már tisztán látható, hogy Magyarországon a Nemzeti Színház után a teljes fővárosi színházi üzem is a hatalomgyakorlás nyílt terepe, egyre több politikusi döntés karcolja össze a művészi fogalmazást, a színházi képzést biztosító egyetem diktatórikus átalakítása után a tudás átadásának is más útját kell keresni. A kormányzati támogatás megszűnése a városra, a lakókra terhelte a színház fenntartását, s ebben a pénzügyi és hatalomgyakorlási közegeben a szellemiség, a katonás szóhasználatban a *milyenség* keretei megváltoznak. Ez a változás azért látványos, mert eddig nem következett be. Sem a rendszerváltással nem igazán észlelhető, sem Székely Gábor 1989-es távozásával, sem húsz évvel később Zsámbéki Gábor igazgatói visszavonulásával. Az előadások sokasága, még az utolsó évadok előadásai közül is pár, például *A zseni*, *A politikusok*, *A főtitkárok* a közös történeti tudat meglétére építve vélelmezi, miként a teljes *Notóriusok* sorozat²⁴ közvetítette a kilencvenes években, hogy a történelem tapasztalata közös erőfeszítéssel megérthető. A repertoár többi, díjazott előadása azonban felhagy a helyes vagy helytelen (Ernst Gombrich elnevezésével) lejegyzési rendszerek bemutatásával, s dramaturgiailag, szcenikailag és ebből következően a színészi fogalmazásban is a sokféleség és sokaság lehetőségét kutatja. A Katona *milyensége* továbbra is a társulat egészének, a színészi-művészi munkának a kiteljesítésére épül, hiszen igazgatója, Máté Gábor, színészként is tagja a közösségnek. De a 40. évad nagy ívű összegzései, új arculata, professzionális marketingje, vonzó és informatív közösségi felületei a hiányt is hordozzák. A 40. évad hű és méltó, és ekként lezárja a Katona történetét, s a (talán előkészített) következő évadokra marad *folymatában* újragondolni a Katona helyét a városban, a jelen városi színházának a jövőt célzó kérdéseit.

²³ SZÉKELY, „Még egyszer ilyen ...”, 45.

²⁴ A *Notóriusok*ról lásd Kiss Gabriella elemzését: <https://theatron.hu/philther/notoriusok/> (letöltés: 2026. 5. 15.).

A MILYENSÉG ESZTÉTIKÁJA

Az újragondolás a *milyenségre* vonatkozik. A *milyenség* keresése az alkotás- és befogadásfolyamatok alapja, s elsődlegesen az előadásmódot, a játékformátumot, de vélhetően a narratívaképzést és a történelmi létezés folyamatának felismerését is jelöli. A Katona 40. évadának végignézésekor ezt a *milyenséget* törekedtem szabályszerűségeiben izolálni, feltett kérdésként megjeleníteni.²⁵

A 40. évad három nagyszínpadi előadást ígér, ebből az egyiket, a súlyosan-szimbolikus címmel jelölt *Istenek alkonyát* hirtelen a *Cseresznyés kert* helyettesíti. A *Tíz eszkimó* kortárs magyar dráma, jól megcsinált társalgási színmű, a mondatok és a helyzetek szemantizációja vezeti az előadást. Székely Kriszta *Hedda Gablere* az egyetlen értelmező-pozicionáló előadás, mely miközben nagy alakítások lehetőségét hordozza, a társadalmi gyakorlat rutinjai mögül gondolja tovább az ibseni jelenidő összetettségét. A Kamrából, mely 1991-ben Halász Péter legendás hírlapszínházával a kísérletezés underground helyszínévé jelent meg, a 40. évad bemutatóit nézve Kamara lett. Ascher *A zsenije* négyszemélyes szobadráma, igaz, Koltay Dorottya Szonja tág terével. Tarnóczi nagy ígéretű *Magányos emberek*je Hauptmann helyett a fekete pince zártságával küzd, Zsótér Witkiewiczre, a *Vízityúk*, a két főszerepre felkért külsős alkotó inspiratív lendületét ötvözi a társulati tagok helyismeretével. S a Sufni a formanyelvet tanuló diákoké. Idén is érezhető, hogy a Katona továbbra is az előadásokban megjeleníthető éthosz, szellemiség kereteit kutatja, míg a nemzetet, a nyelvet, a kultúrát adottnak veszi, nem pedig keresni- vagy definiálnivaló hivatkozásnak. Éppen ezért állít össze igazi nemzeti programot minden évben, mert a társulat, a közösség és a történelem folyamata kelti fel érdeklődését, és e hármas viszony újrendezése teszi szenvedélyes alkotóműhellyé. A negyven évad mindegyike magával hozza azt a ráismerést, hogy a társulat organikus összetartozása az elsődleges, a „túlságosan heterogén társulatok”,²⁶ mint az 1979-es Nemzeti, működésképtelenek.

A Katona társulatszervező ereje sajátosság, amivel alapításakor adottnak tudta venni a Nemzetit létrehozó romantikus nemzetállami kereteket és képes volt az 1968-as, önrendelkező, művészeti gyakorlatot a meglévő, államszocialista keretek közé illeszteni. Ebből következően a Katona nemzet-

²⁵ Raymond ARON, „Ember és történelem”, ford. CSIZMADIA Sándor, *Filozófiai Figyelő* 6, 4. sz. (1984): 90–100.

²⁶ ZSÁMBÉKI Gábor, „Csak a kidolgozott előadás érvényes vitaalap”, *Film, Színház, Muzsika* 36. sz. (1981): 12–13.

közi elismertségét segítette, hogy a lélektani realista közlésmód a szovjet éra felől, de az európai felvilágosodás szabadságnyelvén szólt. A színház legnagyobb turnésikerei, az 1985-ös *Három nővér*, az 1984-es *Übü király*, az 1985-ös *Coriolanus* hordozzák a *milyenség* formanyelvi készletét, melyek a rendezői nyilatkozatokat olvasva a következők: a Katona a „mű sajátyszerűségét”²⁷ megértve építkezik, nem hoz létre más stílusjegyekkel dolgozó előadásokat, így az esztétikai preferenciáiban és elkötelezettségeiben nagy horderejű változás negyven év alatt nem következik be, a játéknyelvi fogalmazás a „gunyoros, ironikus és keserű” színháznyelvi kereteket részesíti előnyben, az efféle „igazmondást”.²⁸ Ebből a fogalmazásból következik az az elemző-pedagógiai felismerés, hogy igaznak az látszik, ami a színésszel megtörténik a színpadon, minden más csak illusztrálás.²⁹ Ez a megtörténés a *milyenség* velejárója, hiszen a *milyenség* a társulat közös „mentalitás, etika, ízlés” kereteiben alakul ki,³⁰ s mindehhez elengedhetetlen az egyetértés a „világ, az élet és a színház dolgaiban”.³¹

A *milyenség* további meghatározó eleme s a Katona narratívaalkotásának része, hogy a kontextualizálás, mint politikai értelmezés, mindig a nézők felől érkezik, szinte elvárásként. Például az 1987-es *Revizor* elsőpró sikerét a korrupcióról szóló, metaforizált jelentés adja, míg a rendező Zsámbékit valójában „az úgynevezett alávetettség hajlam”³² érdekelte az előadásban. A Katona nem akar politizálni, mondja Zsámbéki, a színház politikus, mondja Székely, de az előadásokkal politizál, vagyis a társadalommal megfogalmazott viszonya politikus, nem az aktualizált történettel.

A *milyenség* érzete és működése már 1979-ben, a Nemzetiben megformáltnak látszik, amikor Székely és Zsámbéki nemzetis³³ programtervezetükben kijelölik az indulás pillanatát, manifesztumszerűen megfogalmazzák a művészi szándékot: „Korunkban a színház jellegét – profilját – a legátfogóbban a produkciók szellemisége tükrözi. Ez – a műsor fontosságát nem

²⁷ ZSÁMBÉKI Gábor, „A szemlélet a fontos”, in MÉSZÁROS Tamás, *A Katona*, 9–39 (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1997), 31.

²⁸ ZSÁMBÉKI, A szemlélet..., 32.

²⁹ ZSÁMBÉKI Gábor, „A mai magyar színházról nyolc tételben”, *Mozgó Világ* 13, 3. sz. (1987): 87–95, 92.

³⁰ SZÉKELY, „Még egyszer ilyen ...”, 44.

³¹ SZÉKELY, „Még egyszer ilyen ...”, 45.

³² ZSÁMBÉKI, A szemlélet..., 29.

³³ „A Nemzeti Színház helye, feladata a szocialista magyar kultúrában” című programtervezet ugyan nem nyilvános, bár a Színház- és Művészeti Tanács megvitatja 1979. október 15-i ülésén. A vita anyagát közléstesi: SZABÓ István, „Nemzeti Színház 1978–1982”, *Színház* 1. sz. (1998): 20–23. A potenciális nézők csak húsz évvel később olvashatták, akkor már igen távoli szövegalkalmazként.

megkérdőjelezve – azt jelenti, hogy a darabválasztás csak a színház egész törekvése viszonylatában lehet koncepciózus és szerencsés.”³⁴ A szellemiségről való gondolkodás azonban kezdettől fogva feloldódik a nemzeti feladatköréről folytatott (ál)viták tengerében,³⁵ pedig a szellemiség, a *milyenység* megjelenítésének technikáját a fiatal rendezők korábban, még a főiskolai évek alatt megfogalmazzák. Ennek (véltető) dokumentuma egy, a *Színház* című folyóiratban 1969-ben megjelent manifesztum. A kiáltvány leírója Molnár Gál Péter, a *Népszabadság* kritikusa, 1961-ben végzett színházrendező szakon, s az Ódry Színpad birtokba vételének forgatókönyvét, mint a fiatal rendezők színházi elképzelését összegzi manifesztum formájában.³⁶ Az írás a 28 éven aluliakról szól általánosságban, nevek felsorolása nélkül, de ekkor, 1969-ben Zsámbéki 26, Székely 25, Ascher 20 éves, lehetnek akár ők is a manifesztum mögött. El kell telnie vidéki színházakban végigdolgozott tíz évnek, míg a Nemzetiben, majd a Katonában ennek a kiáltványnak a pontjait követve (szinte megtartva) gyakorlatukká válik a színházcsinálás *milyenége*.

Az államszocialista Magyarországon már ennek a manifesztumnak a megjelenése is szokatlan, hiszen a demokratikus színházi önrendelkezés alapjait fogalmazza meg, s első olvasáskor is szembetűnő, hogy eszmék, ideológiák és akár tematikák azonossága helyett egymás választása kínál csak lehetőséget az alkotómunkára. Az „élet közvetlenségéhez”³⁷ eljutni besűgők és megfigyelők nélküli hálózatban lehet. Efelől érdemes követni a manifesztum pontjait.

A fiatal rendezők meglátásai szerint adott az Ódry színpada, mint játéktér; adott a Balázs Béla Stúdió 1961-ben frissített önkormányzatisága, mint működési minta. Ennek a színháznak Főiskolai Színház (FSz) lenne a neve, s minden öt éven belül végzett diplomás rendező a tagja lehet, a színészek „lehetőleg egyetlen színészévfolyam hallgatói” közül kerülnek ki. Az FSz működése a színészek elmélyült, kutató-kereső munkájára épül, ezt lehetővé teszi

³⁴ A Nemzeti Színház helye, feladata a szocialista magyar kultúra kiépítésében – 1978. augusztus 26. MOL XIX-I-9-a-Nemzeti színházi dosszié-iktatószám nélkül-1978. (34. doboz). Közzéteszi: SZABÓ, „Nemzeti ...”.

³⁵ ANTAL, *Színházművészetünkéről* ...

³⁶ 2023-ból inkább elfoglalást írnék. MOLNÁR GÁL Péter, „Színház: csak 28 éven aluliaknak – 28 pontban”, *Színház* 2, 11–12. sz. (1969): 27–30. MGP a *Népszabadság* kritikusaként már júniusban, évadösszegzőjében kitér a javaslatra. „Mindenekelőtt örömdetesnek tartanánk, ha megszerveznének egy főiskolai színházat – amit már annyiszor és oly hiába javasoltunk eddig is.” MOLNÁR G. Péter, „Műsoron: a színház”, *Népszabadság* 27, 142. sz. (1969): 9. Köszönöm Zsótér Sándornak, hogy felhívta figyelmem a manifesztumra.

³⁷ FODOR Géza, „Közén és az élet közé állt az ideológia”, in *Petri György összegyűjtött munkái III.*, 535–549 (Budapest: Magvető, 2005), 535.

ötéves szerződötetésük és „a szokásosnál lényegesen magasabb fizetés”. A színészek csak az FSz-ben dolgozhatnak, mozgás-, énektechnikai, elméleti képzésük kötelezően folytatódik. Amikor nincsenek szerepben, a színházműködötetés napi munkáit végzik. A rendezők anyaszínházukhoz tartoznak valahol Magyarországon, s szabadidejükben, díjazás nélkül vesznek részt az FSz munkájában. A vezetés, melyben nincsenek színészek, adminisztratív feladat, hiszen a teljes tagság felelőssége a művészi eredményekről, az előadás színvonaláról a bemutatás előtt közösen, szótöbbséggel dönten. Ebben a színházban nincs bemutatókényszer, az „FSz éves költségvetéssel működne”.

A manifesztum hordozza az 1968-as európai forradalmak lendületét és hitét az önkormányzatiságban, lényegében a tagság majd közösen kialakítja a „szervezet jó művészeti hírét”. Ezért lényeges, s ez a leghosszabban kifejtett paragrafus, ki lehet az FSz tagja:

„...a vezetőségbe ne kerülhessen be külső személy (pl. a főiskola hivatalos képviselője, tanára, »felnőt rendező«, nagy tekintélyű színész, színházi pedagógus, minisztériumi tisztviselő, kritikus stb.), mert ez önkéntelenül is megbontaná a társulat vezetésének demokratikus önkormányzatát és önszabályozó erejét.” Ugyanakkor „... a tagságon kívül ne vehessen részt külső személy a munkában, mert így a testület kiszűrhetné a karrierizmust, a protekcionizmust, az erőszakosságot és a tehetségtelenséget. Nyílt vita szabályozná a tehetségtelen törtötők ügyeskedéseit.”³⁸

A manifesztum 1969-ben megjelenik, az esetleges lényegi reakciók nyilvánosan láthatatlanok,³⁹ mégis ez a működési keret érzékelhető 1982-ben, amikor elindul a Katona állandó, egyenrangú közösségként, hierarchia- és sztármentes szövetségként, mely a városba-színházba zártan, az irodalmi szöveg inspirációjában, az államszocialista kultúrafinanszírozás gazdasági kereteiben működik. A fenti szempontok majd’ mindegyike az 1970-ben indult Théâtre du Soleil, az 1974-es Bouffes du Nord, az 1970-es Stein-féle berlini Schaubühne indulását is jellemzi. A Katona az új európai városi színházaknál tizenévvél később indulhat, de szinte egy időben a párizsi Odéon Strehler-féle művészi vezetésével, s a színháztalálás és -átépítés térfoglaló gesztusa

³⁸ MOLNÁR GÁL Péter, „Színház: csak...”

³⁹ TAXNER Ernő, „Színházi levél Budapestről”, *Jelenkor* 13, 3. sz. (1970): 261–265. dicsérően említi MGP-t. A Főiskolai Színházról 1956. szeptember 25-én jelenik meg egy hír, mely forradalmi hangulatú ülésről tájékoztat. G. Zs., „Kísérleti Színházat kérnek a Színművészeti Főiskola hallgatói”, *Szabad Ifjúság*, 1956. szept. 25., 4. Ebben Szinetár Miklósr, a főiskola tanárára hivatkoznak.

is tetten érhető: a katonás társulat is azonnal lebontotta „a színpad portálját, ami építészetiileg elkülönítette a színpadot a nézőtértől. S a két tér egyszerre csak egy közös színházi térré vált. Ez a színpad keret lebontás [...] jelképes,⁴⁰ a továbbiakat meghatározó gesztussá vált.”⁴¹

A manifesztumban rögzített szervezeti *milyenségen* túl a színészi *milyen-ségre* való felkészülés a színház feladata. A „szigorúan szakmai kérdések”⁴² között az első a színészi tehetség, s ezen „kívül döntő szempont [...] az egész színházért, illetve az egész produkcióért való munkálkodás képessége.”⁴³ A saját pályaterv helyett a „művészi gazdagodás”⁴⁴ előtérbe helyezése, mert a „magunk normáinak akartunk megfelelni”.⁴⁵ A nyilatkozatokból ki-világlik, hogy ez a norma ugyan a mesterek rendjétől indul, de azon túllép, s az építkezés a színész invencióiból történik, nem a rendező „mechanikus terv”-éből, hiszen „a rendezőnek a kereteket kell meghatároznia. Azt, hogy egy jelenetnek mi a célja, és a jelenet milyen súlyú lesz az előadáson belül. És a színészeket kell olyan állapotba hoznia, hogy rátaláljanak a részme-gol-dásokra.”⁴⁶

Magyarországi színházról lévén szó érdemes hangsúlyozni, hogy a lélek-tani realista hagyományból a színészi munka lélektana helyett a „színész lelki tartalma” érdekes, de mindez „szükséges kiindulási alap. Aztán meg kell keresni a legkülönbözőbb kifejezőeszközöket.”⁴⁷ Mindemellett a Katona kezdetektől tudatosítja, hogy a budapesti színházi struktúrában a reperto-árszínészi munka, a színész társas művészetének kidolgozása különös kihí-vás, mert a mintaként értett nyugat-európai műhelyek többsége en suite rendszerben építkezik,⁴⁸ a kelet-európai kollégák pedig a megszólalás erejét a képek metaforizációjával stimulálják,⁴⁹ vagyis saját eszközöket kell találni.

⁴⁰ Miként jelképes (városi) gesztus a színház későbbi átalakításakor az előteret uraló ruhatár megszüntetése, kifejezetten schaubühnés hangulatot áraszt az alagsori szekrény sor, a csupasz betonfal, az utcáról is jól belátható vendégtér.

⁴¹ SZÉKELY, „Még egyszer ilyen ...”, 46.

⁴² ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 9.

⁴³ ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 14.

⁴⁴ ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 14.

⁴⁵ ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 18.

⁴⁶ ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 19.

⁴⁷ ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 20.

⁴⁸ Szolnokon Székely Gábor en suite-ben dolgozott 1976-ban is. „A mi, úgynevezett en suite játékrendünk abból áll, hogy próbálunk egy darabot körülbelül egy hónapig és játsszuk to-vábbi egy hónapig, 30-35 előadásban. Elmélyült művészi munkára ez a gyakorlat aligha al-kalmas. Ilyen feltételek mellett inkább elkopik egy előadás, mintsem felfut, beérik.” SZÉKELY, „A körülmények ...”, 85.

⁴⁹ Liviu Ciulei a bukaresti Bulandrában, Krystian Lupa a krakkói Stary Teatrben.

A saját kifejezőeszközök között az akrobatikusság, a ruganyosság, az állandó készenlét az első, de a stabil, mégis érzékeny idegrendszer is az elvárások közé tartozik. A színház feladata „a színre került darabok világának birtokba vétele, felépítése”,⁵⁰ s az építkezésében feszültséget keres.⁵¹ A feszültségben dolgozás technikája közeli a Sztanyiszlavszkij módszerében rejlő, a valóságot képzelettel felépítő minthahelyzetekhez, s a realista technikának ekkor már ismert mellékhatásai a „megtörténés” és a „megélés” technikájával előhozott idegrendszeri és mentális tünetegyüttes szaporodása, tehát a *mi-lyenség*hez tartozik, hogy a „különféle idegrendszeri és fiziológiai sajátosságok” felszínre kerülnek.⁵² A feszültségben dolgozás és az idegrendszeri stabilitás viszonyáról metaforizál a nyilvános beszéd,⁵³ miközben a valóságépítés technikái az akarat erejét az erőszakig is elvihetik. A jelen városi színházai, köztük a Katona, a helyzetek megnevezésével és a jelenség teoretizálásával próbálják oldani a játéktechnikából következően összekeveredett élet- és színházkoordinátákat, ki mikor kihez miként szólhat és miként érhet; egyelőre a feltárásnál, s nem az analitikus értésnél tart a beszéd.⁵⁴

A városi színházat „bizonyos társadalmi kérdések, problémakörök”⁵⁵ izgatják, ahhoz keresnek klasszikus drámát, kortárs darabot. Székely Gábort a pusztulás képei foglalkoztatják, a vég felé vezető utak, az egyén teljes kiszolgáltatottsága. Zsámbékit „a közösségek, a csoportok belső kapcsolatai, [...] drámai konfliktusai”⁵⁶ érdeklik. A Katona saját narratíváját az „emberi minőség”⁵⁷ határozza meg, s ez kitartást, hűséget, odaadást jelent, amikor Zsámbéki Gábor megfogalmazásában, a színházi ember nem választja külön „a színházi életet magától az élettől.”⁵⁸

⁵⁰ ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 34.

⁵¹ A „színészek is kifejezetten utaznak arra, hogy hadiállapotban legyenek a rendezővel, miután így tudnak hatékonyan dolgozni.” ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 21.

⁵² ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 33.

⁵³ „Konfliktusérzékenységet kell kifejleszteniük, meglátni a különbözőséget és a szükségszerűen fellépő feszültséget minden, más számára érdektelen helyzetben. Ez nagymértékben kifejleszthető. A cél, hogy ahol más sivatagot vagy unalmas házsorokat lát, ott ők izgalmas szakadékos, vad tájat érzékeljenek, vagyis színházi feladatot.” ZSÁMBÉKI Gábor, „A színészképzésről”, in JÁKFAI Magdolna (szerk.), *Színészképzés. Neoavantgárd hagyomány* (Budapest: Balassi-SZFE, 2013), 307.

⁵⁴ A feszültség és a zaklatás színházi keretezéséhez lásd KRICSFALUSI Beatrix, „A vihar után. A színházi metoo mint a polgári illúziószínház allegóriája”, *Színház* (2018. július-szeptember), <https://szinhaz.net/2018/09/28/kricsfalusi-beatrix-vihar-utani-csond/>.

⁵⁵ ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 24.

⁵⁶ ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 24.

⁵⁷ ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 36.

⁵⁸ ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 37. Ez a megfogalmazás az élet színházban tölthető szegmensére vonatkozik, s nem az élet színháziasítására, mint ugyanekkor Halász Péter összegezte a Squat

A *milyenség* negyven év alatt történeti fogalommá alakul, melynek része a hosszú szolnoki⁵⁹ és a kaposvári kisvárosi színházi tapasztalat,⁶⁰ a nemzetis három évad, része a főiskola a közös mesterekkel, elsősorban Major Tamás és Nádasdy Kálmán preferenciáival, de része az európai színházi gyakorlat is. Székely Gábor felismerése, hogy a Nemzeti utolsó tíz évéből hiányzott „a teljes 20. századi színház”,⁶¹ tehát náluk a *milyenség* része lesz Európa, s a Katonában inspiráló mintaként a kortársak, Mnouchkine, Brook, Strehler, Stein, Ciulei, Lupa színházi fogalmazásait és társulatszervezési rutinjait láthatóvá lehet tenni. A színházcsinálás történelmi ideája és terhe európai közegeben jelenik meg, a színházi és a megélt valóságról egyként folytatható beszéd művészi akarata újra az európai (és nem a baráti szovjet) színházak sajátos nyelvét beszéli – ez a *milyenség* ideológiai keretrendje.

És csak a keretrendje, mert a katonás három rendező előadásainak esztétikai felülete meglehetősen különböző, ugyan a társulati egész a valóságkonstrukciókat gondolatilag egymáshoz hasonlóknak mutatja. „A Katona József Színház hagyományai és mai arculata szerint realista színház – de nem a szűken felfogott stílusrealizmus értelmében, hanem a valósághoz való viszonynak vázolt, átfogó esztétikai értelmében.”⁶² A valósághoz való viszony Csehov, Shakespeare és Pinter tragikus komolyságú tétéleiben jelenik meg, míg komédiái az ironia színházi eszközkészletét érzékenyen, de dominánsan használva legfőképp a provincializmus jelenségére fókuszálnak.⁶³ A 40 évad bemutatói sajátosan ritmizálnak a hasonló státuszú európai városi színházak kérdéseivel: Ibsen, Csehov, Shakespeare, Goldoni, Molière bizonyos drámái szinte beszélgetnek egymással Berlinben, Párizsban, Milánóban, Budapesten. De a Katona *milyenségét* színészek, játékmódok, türelem és figyelem hordozza, az alapítók egyszerűen átadják a többieknek azt a társulati tudást, melynek *milyenségéhez* tartozik a szerepkör és a státusz egyeztetése a tehetséggel és a tudással. A Katona mint városi színház a polgári illúziószínház ideális társulatát alakítja ki: kétszer annyi férfiszerepet írtak a drámaírók,

felbomlásakor: „Tizenöt évet éltünk és dolgoztunk együtt. Tíz ember ennél tovább már nem igen bírja együtt. Ez még egy házasságban sem könnyű! Elképzelhető: tíz összeházasodott ember, és még a foglalkozásuk is ugyanaz!” HALÁSZ Péter, „Nem érdekel, hogy mi lesz holnap!”, in *Színházi antológia*, szerk. JÁKFAI Magdolna, 228–230 (Budapest: Balassi, 2000), 229.

⁵⁹ SZÉKELY Gábor, „...a Nemzetinek elsősorban színháznak és jó színháznak kell lennie.” *Élet és Irodalom*, 39, 10. sz. (1995): 21.

⁶⁰ SZÉKELY Gábor, „Még egyszer ilyen ...”, 46.

⁶¹ SZÉKELY Gábor, „Még egyszer ilyen ...”, 41.

⁶² Katona művészi hitvallás: <https://www.katonajozsefszinhaz.hu/a-katona/a-katona-toer-tenete>.

⁶³ ZSÁMBÉKI, „A szemlélet...”, 27.

mint nőit, tehát kétszer kevesebb nő kell a színházba. A szerepkörök is ennek a szövegrepertoárnak megfelelően alakulnak: tragikus hős, tragika, jellem-színész és komika általában vett karakterszínészeti allűrrel keverve, ezt a tudást látjuk a 40. évadban továbbadva Básti Juli után Fullajtár Andrea, Jordán Adél, Udvaros Dorottya után Ónodi Eszter, Cserhalmi György után talán Tasnádi Bence, Máté Gábor mellett Fekete Ernő játékában.

A Katona Nemzetiből lesz európai városi színház, s ugyan a nyolcvanas évek elején az alkotáshoz az inspirációt és a menedéket csak saját városi közösségén belül találja meg, a rendszerváltás után pár évig Európában is jelen van. Pár évtized múlva elfelejtődik majd, de az ünnepléskor mondjuk ki újra, hogy az államszocialista kultúragyakorlatban az ismeretlen mélységek feltárása csakis a saját tiszta, önálló gondolat megelégsével és kimondásával kezdődhetett. A távoli-keleti kultúrák felfedezése túl zajos kihívás, amikor Budapesten a saját alkotói és a hivatalos propagandanyelv szétválasztása még a feladat. Mindemellett a városi nézők kódolják a szétválasztásban rejlő üzenetet, s ettől a befogadói mechanizmussá vált metaforizációtól, melyben minden súlyos, csak a beavatottak értette jelentéssel telített, lehetetlen megszabadulni.

Összegzésként ismételjük meg: a Katona-narratíva óhatatlanul egy Nemzetire méretezett történetmesélés, mert a távozók a Nemzeti Színházból kiválva annak feladatkörét, ideáit vitték tovább, tehát a Katona olyan hermeneutikai gyakorlatként működik, mely képes a múlt különféle nézőpontjait a nemzet egésze elé teríteni.⁶⁴ Négy évtizedes városi színházi működése azt a folyamatot mutatja, miként alakult át a nemzetállami idea közösségi gyakorlattá, ha úgy tetszik, miként képviseli a jelen városi színháza a legközvetlenebb módon az azonos kulturális, nyelvi közösséghez tartozókat.

* * *

2021. május végén, a jubileumi évad előtti bemutatóként kerül színre az alapító Zsámbéki Gábor utolsó rendezése, a *Lear király*. A címszereplő vendégművész,⁶⁵ Hegedüs D. Géza, s ez a döntés már magában elindítja az olvasás metaforizációját, azt a befogadói és alkotói mechanizmust, mely negyven

⁶⁴ 1981-ben a Művelődési Minisztérium Színházi Osztálya értékelésében úgy fogalmaz, hogy „Az új művészeti vezetés – kiegészülve a vele egyetértő új igazgatóval – azt vallotta, vallja és valósítja meg, hogy a Nemzeti Színház célját és helyét mindig politikai, illetve művelődéspolitikai terminusokban fogalmazták meg, sohasem esztétikai szempontok szerint.” Közzéteszi: SZABÓ István, „Nemzeti ...”.

⁶⁵ Az alapítót azonban nem játszhatja el társulati színész, hiszen a társulati paródiák, a nyilvános Pintér Béla rendezte *Ascher Tamás Háromszéken* előadás és a nem nyilvános, de sokat emlegetett szilveszteri műsorok vicces utánzásai rátapadnának a királyi búcsúra.

éven át a közös értelmezési mátrix kidolgozását tartotta szem előtt, ahol a nézők, köztük a kritikusok, partnerek a jelentésképzésben, sőt, stimulálják azt. A 40. évadban a Katona közössége Lear király történetét, aki felosztja birodalmát azok között a lányai között, akik igazán szeretik, megfélelteti az alapítóval. Ez a királyi búcsú az utolsó évadok összegző, a Katona 1982-es *milyenségét* talán utoljára megfogalmazó előadás. S ekként nehezen nézhető másként, csak erre a repertoárban egyébként is rácsúszó új előadásként Székely Kriszta helyzetértelmező *Hedda Gablere* a 40. évadban. Tartózkodva a nemzedékváltás pillanatának metaforizálásától mégis észleljük, hogy Ibsen rejtelmes alkotása tematizálja a történelemértést, így a narratívaalkotást is, hiszen drámájának két központi férfikaraktere, Tesman és Lövberg, mindketten történészek, ám két eltérő történelemfilozófiai irányzatot képviselnek: egyikük a civilizáció történetéről, másikuk a civilizáció menetéről gondolkodik.⁶⁶ Hedda pedig mindkettőt megsemmisíti.



⁶⁶ L. Haydon WHITE, *A történelem terhe*, ford. BRAUN Róbert (Budapest: Osiris, 1997).

ANTIGONÉ FIVÉREI ÉS 1957

„Csak azok a gondolataink őszinték, amelyeket nem mondunk ki.”¹

A magyarországi társadalmi gyakorlatban a szembenállás az eltemetéssel szorosan összetartozó kegyeleti magatartásforma. A második világháború utáni évtizedek két forradalma is az előző korszakok mártírjainak újratemetésekor kapott erőre. Évtizedes tapasztalat, hogy ha a szabad emlékezés, a tiltott nevek kimondása megtöri a hatalmi diskurzus nyelvét, akkor a hősöknek járó végtisztesség megadása megtöri a hatalom rendjét. Szophoklész *Antigonéja* Magyarországon leginkább ebben az értelmezői elvárásban kerül színpadra.

Az *Antigoné* tragédia a magyar olvasónak évtizedeken át megélt saját tapasztalat, mert Szophoklész szövege hordozza az 1949-ben kivégzett és el nem temetett kommunista mártírminiszter, Rajk László történetét, és hordozza az 1956-os forradalom után két évvel kivégzett és el nem temetett miniszterelnök, Nagy Imre történetét. Az el-nem-temetés a végső megalázás aktusa, a hatalom beavatkozása a halál utáni rendbe, de ez a beavatkozás, a jeltelen sírba, titkolt helyszínen, arccal lefelé elföldelt testek, miként Szophoklész rögzíti, nem mállasztják, hanem provokálják az emlékezést. Az el-nem-temetésre van miért emlékezni.

Akit nem enged eltemetni a hatalom, azt később többször is eltemetik, Szophoklész is három temetést ad Polüneikésznek. Az el-nem-temetések és az újratemetések jelzik az államszocialista évtizedekben a változásokat, s a budapesti *Antigoné*-bemutatók a színházban mint emlékezetgyárban² teremtenek kulturális közösséget.

A legismertebb *Antigoné*-átíratot³ Budapesten a Magyar Köztársaság kiáltása, vagyis az 1989-es rendszer- és hatalomváltást lezáró aktus után három nappal állítják színpadra a Nemzeti Színházban.⁴ A politikai rend-

¹ ANOUILH *Antigoné*, Galamb György fordítása, 43. OSzMI könyvtár. A további hivatkozásokban: GGY.

² Marvin CARLSON, *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine* (Michigan: UMP, 2003).

³ Eörsi írt egy *Hulligán Antigoné* című darabot, 1973-ban a Pinceszínházban bemutatták.

⁴ A Várszínházban 1989. október 26-án a bemutató, október 23-án kezdődik a főpróbahét. Csiszár Imre rendezi a Nemzeti Színház kamarájában, a Várszínházban.

szerváltás magasztos pillanatában bemutatott Eörsi István-átírat,⁵ miközben a halott testvér eltemetésének akaratára fókuszál, az 1956-os forradalom után kivégzett miniszterelnök, Nagy Imre 1989. június 16-i nyilvános újratemetése előtt tiszteleg. Az előadás váratlan erejéhez azonban hozzájárult egy másik, harminckét évvel korábbi *Antigone*-bemutató, melyre efelől az előadás felől lehet rálátni. Tanulmányomban erre a hatástörténeti mozzanatra mutatok rá.

1957 januárjában a legnagyobb budapesti színház *Antigonét* mutat be. Meglepő, hihetetlen esemény, semmivel nem magyarázhatjuk, miként kerülhet egyáltalán a nézők elé Jean Anouilh *Antigone* című drámája, és miként maradhat az évad végéig repertoáron a Vígszínház stúdiójában. Pár héttel a forradalom leverése után talán a stabilitás és zavar kiszámíthatatlan és értelmetlen keveredésének köszönhető ez a szabadságüzenet. Ez a dráma naturalista képekben gazdag, a részletezettségében elrettentő, véres harcok ábrázolása után a holttest lebomló rohadásának fázisait is felidézi. Mindez az 1956-os utcai harcok utáni hetekben a budapestieknek nem esztétikai tudás, hanem testi tapasztalat. Az előadásról egy, vélhetően szövegkönyv, pár próba- és előadásfotó marad fenn az országos Színházi Múzeum és Intézet táraiban, néhány elemző kritika kerül a nyilvános felületekre, mégis követhető, miként stabilizálódik a színházkulturális rend, s melyek a stabil kánon körül megjelenő és azt kizökkentő színházi-dramaturgiai mozzanatok.

Az *Antigoné* értelmezői tartománya a szembenállás mozzanatával telített. Georg Wilhelm Friedrich Hegel értelmezését követően⁶ az elemzők figyelmét Antigoné és Kreón viszonya tartja fogva, s a színházi bemutatók leginkább erre a kérdésre fókuszálva rendezik a szöveghangsúlyokat: milyen mozzanatok határozzák meg a polisz hatalmi és közösségi dinamikáját. A magyarországi játék- és olvasáshagyomány azonban jól érezhetően megtorpan a konfliktust megteremtő eseménynél, s a hegeli szembenállást láthatóvá tévő cselekvést, Polüneikész eltemetését nem egyszerűen oknak, de célnak tartja. Az *Antigoné* a magyar játékhagyományban az eltemetésre való felszólítás drámája.

Az államszocialista Magyarország kádári korszakának létrejöttékor, lényegében a szovjet kulturális modellt interiorizáló saját, magyar ideológiai esz-

⁵ Az átíró, Eörsi István a rendszerváltó ellenzék filozófusa, gondolkodója, költője, 1956 után majd négy évet ül börtönben forradalmi aktivitásért, a szovjetizált politikai rendszerben évekig nem kap publikációs engedélyt. A Központi Munkástanács és az Írószövetség összekötőjeként részt vesz a forradalomban.

⁶ „A régi és a modern világ minden nagyszerű műalkotása közül – körülbelül mindent ismerek, s kell, hogy mindenki ismerje s mindenki ismerheti – ebből a szempontból az *Antigonét* tartom a legkiválóbb, legmegnyugtatóbb műalkotásnak.” G. W. Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások III.*, ford. SZEMERE Samu (Budapest: Akadémiai, 1956), 421.

tétika megjelenésekor,⁷ tehát az 1956-os forradalom leverése utáni években a megtorlás a hatalomgyakorlás általános eszköze. 1956. november 4-én bevonulnak a szovjet csapatok Magyarország területére, 1957 januárjára a harcok az országban megszűnnek, a forradalmi történések tabusítása azonnal megkezdődik.⁸ A hétköznapi kommunikációjában az ellenállás mozzanatát kimutatni, egyáltalán keresni, reménytelen vállalkozás lenne, azonban akár egyetlen színházi előadás kulturális kontextusának elemzése rámutat a civil helyzetekben jelen lévő emberi figyelemre (és fájdalomra).

Az 1956–1957-es színházi évad terveit 1956 nyár elején elkészítik a magyarországi színházak, az engedélyezett előadásokról a sajtó már nyáron beszélni kezd. Innen tudjuk, hogy a Vígszínház, akkoriban a Néphadsereg Színháza néven, Anouilh *Antigone* című tragédiáját tervezi bemutatni. A rendező Ajtay Andor, a két háború között ismert színész, rendező, a premiért még 1956. október 18-án is november 11-re hirdetik.⁹ Az előadásról ekkor még úgy beszélnek, mint ami a „lázadószívű Antigone tragédiája”,¹⁰ a rendező „újat, a megszokottól eltérőt”¹¹ képzel. Az október eleji interjúkban a koncepció a hegeli dialektikus olvasatból inspirálódva Kreón és Antigoné harcára fókuszál, a „hitetlen és a hívő, a kiábrándult és az életre csak most eszmélő”¹² küzdelmére.

A szophoklészi dráma kiválasztását bizton ihlette Rajk László, a Magyar Népköztársaság belügy-, majd külügyminiszterének hivatalos újrateremtése. Az 1949-ben kivégzett politikust 1956. október 6-án temetik újra el, a hat héttel későbbre ütemezett *Antigone*-bemutató is az újra-eltemetés előtti tisztelgés, emlékgyártás, mely a szembenállás, a szembeszegülés eljátszott aktusával a kommunista mártír rehabilitációját kínálja a nézőnek. A tragédiában megjelenített akarat az eltemetésre egyértelműen, üzenetszerűen az 1949-ben ártatlanul kivégzett kommunista áldozatra vonatkozik. Ez az előadás nyugtázta volna az igazságosság folyamatát: Rajkot el kell temetni, ez megtörtént, az Anouilh-bemutató csak emlékeztet arra, amin a közösség már átment. 1956. október 18-i az utolsó híradás az *Antigonéről*, öt nap múlva kitör a forradalom. És a következő három hónapban Magyarországon minden megtörténik, amit Szophoklész Thébai falai közé képzelt: az utcán fegyveres harcok, testvér fordul testvér ellen, magyar katonák magyar for-

⁷ lásd: TAMÁS Gáspár Miklós, *Kolozsvári esszék* (Kolozsvár: Kijárat, 2024.)

⁸ TABAJDI Gábor és UNGVÁRY Krisztián, *Elhallgatott múlt. A pártállam és a belügy. A politikai rendőrség működése Magyarországon 1956–1990* (Budapest: Corvina, 1956-os Intézet. 2008).

⁹ n. n. „Egyperces interjú az Antigone rendezőjével”, *Esti Budapest*, 1956. okt. 18.

¹⁰ n. n. „Egyperces interjú ...

¹¹ n. n. „Egyperces interjú ...

¹² n. n. „Egyperces interjú ...

radalmárok ellen, míg meg nem érkezik az új szovjet hatalom embere, Kádár János. 1957. a paktum, a visszarendeződés éve.

És akkor majd háromhónapos hírszünet után 1957. január 11-én valahogy megjelenik az *Antigone* a színházi hírek között, ráadásul azonnal egy próbafotóval. Ezalatt a három hónap alatt lezajlik az államszocialista Magyarország egyetlen forradalma, a nemzet a második háború utáni történetének legerősebb identitásválságát éli. 1956. október és 1957. január között megváltozik a hír struktúrája és nyelve, s az előadásról beszélő orgánusok is még keresik a leírt mondatok súlyát, jelentését a destabilizált gondolati térben. A publicistáknak legelőször is indokolni kell, mit keres ez a dráma és ez a téma a színpadon. Így tárulnak elénk az elfedés technikái: azt írják például, hogy az *Antigoné* „a színház fiataljainak stúdió előadásában”¹³ kerül színre, ez azt jelentené, hogy stúdióban játsszák az *Antigonét*, fiatalok¹⁴ lehetőségeként, a fotón látható színészek azonban már nem pályakezdők. A 37 éves Szakáts Miklós, az 54 éves Ajtay Andor és a 29 éves Tábori Nóra látható a címlapon civilben. (Az őrt játszó Bánhidz László 51, a kar szerepében Pálos György 37 éves, Haimón-Szatmári István is már 32, a 2. őr, Erdélyi Mihály 62.) A híradás tehát kisebbiti a bemutató súlyát és jelentőségét, amikor az elismert sztárszínészek helyett fiatalokat emleget. Ha a hírek melletti műsorrendeket is megnézzük, akkor leginkább a műsorrend zavara kerül elénk. Látjuk, hogy a Vígszínházban a *Makrancos hölgy* és *A néma levente* megy, de a színházak januárban már a régi bérleteseiket szeretnék visszakapni, hirdetésekben ígérik, hogy az elmaradt előadásokat pótolják, de türelmet kérnek a színházlátogatóktól,¹⁵ a felbolydult és visszarendeződő helyzetben csak pár napot játszhatnak egy héten.

A türelem és a kártérítések ideje ez az 1957-es év, a stabilitás visszatértéé, amikor újra lehet színházba járni, újra működnek a szolgáltatások, újra lehet például mosatni. A színházi műsorokat közlő sorok között nem is sejthető, miféle forradalom és szabadságharc zajlott az utcákon, de a szolgáltatások hírei közé becsempészve mégis olvasható, hogy történt valami.¹⁶ Mivel sem a repertoárszerkezet, sem a bemutatók ritmusa nem idézi fel a szétlőtt város vagy a temetetlen holtak képét, a veszteség és a fájdalom még állandó érzetét, igen meglepő a párt újságjának a címlapja 1957. január 19-én: az *Antigone* bemutatója reggelén a *Népszabadság* fotóval hozza a

¹³ *Népszava*, 1957. jan. 11.

¹⁴ *Népszava*, 1957. jan. 18.

¹⁵ Például *Népszava*, 1957. jan. 2.

¹⁶ Például „A Patyolat közli az érdekeltekkel, hogy az október hó 23-át követő események következtében megsemmisült ruhaneműek kártérítését 1957. január 15-én megkezdi.” *Népszava*, 1957. jan. 2.

hírt. A képen fentről, jobb oldalról készült, modern díszletet látunk a párt lapjának címlapján a „Kiutasították az angol katonai attasét”¹⁷ szalagcím alatt, ahol ugyan idegenül hat a kis színes információ, zavartan szembeötlő, mégis ott van.

Az első kritikára akkoriban szokatlanul hosszú időt, öt napot kell várni, s január 24-re, csütörtökre végre eldől, a megszólalás miféle rendje kísér(het)i az *Antigonét*. A *Népszabadság* kolumnistája megtalálja, hogy a bemutató célja nem más, minthogy Anouilh „hírt ad(jon) a mai francia társadalomról”.¹⁸ A kritikus a játék általánosságoktól nem szabaduló bemutatója előtt tisztázza, hogy a „világban a kapitalizmus viszonyai között is él a legjobbakban a meg nem alkuvás, a hivatástudat, mint az író nevezi, ez a »különös láz«”.¹⁹ Az előadás a „tökés társadalom alkonyán a szenny, a hitetlenség, az embertelenség, az anarchizmus és a cinizmus kavargásában” a franciaságot idézi meg. Látványosan franciás az előadás, a ruhák eleganciája, a színészek gesztusai, a hajak-frizurák, a tényérsapkák mind konkretizálják és Anouilh-hoz kötik a történetet, mely nem bonyolult, hiszen „Kreón és Antigone a boldogság kérdésében ütközik össze”.²⁰

1957 januárjában Antigoné nem a boldogságot, hanem az igazságot keresi a modern kori Magyarország legnagyobb forradalma után, de nem lehet leírni, egyszerűen nincs leírható formája annak a szónak, hogy temetés, eltemetés. A kritikákban a halál szó is csak Antigonéhoz kötődik, testvéréről, akit el kell temetnie, nem tudhatunk. Először 1957. január 26-án írják le a reflexiók egyikében, hogy Antigone az, aki „vállalja a halált”.²¹ De a temetés aktusa és a szó maga ekkor már tabusított. Először 1957 márciusában olvasható egy rögtönzött folyóiratvitában a jól ismert dramatikushelyzet: Antigoné eltemeti testvérét. A helyzetről szinte egyedül beszélő kritikus egy fiatal klasszika-filológus, aki leginkább Szophoklészért lelkesedik, őt azonban egy rutinos és elismert fordító azonnal kiigazítja.²² Ekkor már érzékelhető az újfajta óvatos beszéd, s az is, hogy csak a tapasztalat segít a fogalmazásmódok és az olvasási technikákra tett javaslatok keveredésében információt adni és információhoz jutni. A közösségeket, a társadalom egészét működtetni képes egyenes beszéd ekkor és itt veszti el (a második háború után ismét) létmódját.

¹⁷ *Népszabadság*, 1957. jan. 16., címlap.

¹⁸ KEMÉNY György, „Anouilh: Antigone”, *Népszabadság*, 1957. jan. 20.

¹⁹ KEMÉNY, „Anouilh...”.

²⁰ KEMÉNY, „Anouilh...”.

²¹ F.P., „Antigoné: Tábori Nóra”, *Magyar Ifjúság* 1, 4. sz. (1957): 4.

²² HORVÁTH Károly és GYERGYAI Albert vitája az 1956 után induló, a nyugati (elkötelezett) szépirodalmat bemutató periodikában. *Nagyvilág* 2, 3. sz. (1957): 458–463.

Az évadban még párszor eljátsszák Szophoklész drámáját, de az új évad kezdetekor, 1957 augusztusában erős hangon szólal meg a párt új esztétikáját megteremtő ideológus: „Anouilh teljesen elhibázott [...] *Antigone*-ja, mint egészen eredeti kísérlet került a magyar színpadra. [...] Ez a dráma, melyet a szerző minden artisztikus eszköz felhasználásával a fasiszta Laval védelmében írt, lényegében reakciós.”²³ Tehát a hibás darab, a francia komorság, a kapitalista társadalom borúlátása²⁴ értelemzői-nyelvi kapaszkodó lett, s innentől Anouilh kapcsán, bármi legyen is a téma bármilyen sajtófelületen (még az Izraelben kiadott *Új Kelet*-ben is), ezek a szlogenek kezdik uralni a beszédet: az eredetiket, a klasszikusokat kell bemutatni, „maivá tenni az ősit, a maga eredeti mivoltában”,²⁵ és Anouilh bemutatása hiba, hiszen csak egy klasszikus adaptációját írja meg.

Egyáltalán miként kerülhetett Anouilh a Néphadsereg Színházának repertoárjára? Anouilh kommunista szerző, átíratái, átértelmezései ismertek, 1945-ös *Elektra*-bemutatója után azonban 1956 elejéig, tizenegy évig nem játsszák Magyarországon, s az 1956 őszére tervezett bemutatói 1957. januárjára csúsznak. (Az *Antigoné*-val egy időben az *Apák iskoláját* rádiójáték formájában tervezik bemutatni.)²⁶

Az *Antigoné*-ról a rendező 1956. október 18-án, öt nappal a forradalom kitörése előtt így fogalmaz: „A darab nem mindennapi. S a studióelőadások általában nemcsak azért vannak, hogy egyes színészek képességeit próbára tegyük, hanem azért is, hogy a műsorterven kívüli darabokkal is hassunk a közönség ízlésére.”²⁷ 1957. január 11-re, tehát tizenkét héttel a tervezett bemutató után a dráma „a modern drámairodalom egyik kimagasló alkotása”-vá²⁸ szelődül. A kritikusi csapat még hivatkozik a francia szerző szakmai tudására, köti a modernséghez a téma feldolgozását, de a helyzet aktualitása, tehát a jelentésképződés folyamata a csendben, a kollektív tudásban rejtőzik el.

Biztosan nem tudjuk, mi hangzott el a színpadon 1957. január 19-én Anouilh magyarrá fordított mondataiból. Pár ponton beléphetett a cenzúra bemutatón, de erre dokumentumot vagy adatot nem találtam. Számos olyan szöveghely bukkan elénk azonban az eredeti szöveg példányból, mely csakis a konkrét fogalmazás, a konkrét kép és a közönség értelmezői erejétől nyerhetett értelmet. Az alábbiakban pár példát hozok arra, miként működött

²³ HERMANN István, „Színvonal és műsorpolitika. A színházi évad előtt”, *Népszabadság*, 1957. aug. 15., 4.

²⁴ dr. MARTON Gizella, „Színház”, *Új Kelet*, 38. 2820. sz. 9. (1957).

²⁵ ARDÓ Mária, „Elévült klasszikusok?”, *Magyar Nemzet*, 1958. márc. 15., 8.

²⁶ CZÍMER József, *Függöny nélkül* (Budapest: Magvető Kiadó, 1985).

²⁷ AJTAY Andor rendező: n.n. „Egyperces interjú ...

²⁸ *Népkarat* (később *Népszava*), 1957. január 11., címloldal.

a kulturális fordítás Sztálin 1953-as halála után, miféle belátásokra sarkall a fordítói nyelvi automatizmus.

Anouilh egy proológusban mutatja be a szereplőket, s ez az enumeráció és kontextualizálás nem igényel fordítói lágyítást. A magyar 1956-os változat²⁹ is kiemeli, hogy a fiú sápadt és álmodozó („garçon pale [...] qui rêve”). A forradalom napjaiban azonban éppen a nagyon fiatal, sápadt kölyök vált a budapesti harcok ikonikus alakjává, olyannyira, hogy az évtizedekkel későbbi mediális emlékezet is ezt a sápadt, nagyon fiatal, magányos fiút választja a forradalmi hős ikonikus alakjául.

A bemutató idején és még hosszú hónapokig, Budapest sebesült városként él. Még a második háború rombolását sem teljesen tüntették el, még a város két felét összekötő hidak sem épültek mind fel, és újra tankok, harckocsik vonulnak az utcákon. Csak tizenegy évvel vagyunk a második háborús ostrom után, új lövések nyoma látszik a házfalakon, halottak hevernek az utcán temetetlenül. Ekkor kerül a Vígszínházban színpadra ez az előadás, tehát Kreón mondatai nem érthetők máshonnan, csakis a forradalom felől: „...a lázadó, az elvetemült Polüneikészt senki meg ne sirassa és temetetlenül vessék oda a hollók és a sakálók zsákmányának, és ha valaki el merészeli temetni, az halálra halálával haljon.” (GGy 5.) Az eredetiben a báty „le vaurien, le révolté, le voyou”, és Anouilh a gyalázkodó mondatok elhangzása alatt kivisz minden színészt a színpadról, tehát üres térben hangzanak fel a fenyegető szavak. Véelve a későbbi kritikákból, hogy a magyar előadás követi ezt a szerzői instrukciót, mert minden addig követett, a fenyegetés egyértelműen a nézőknek szól, a nézők tapasztalati valóságához hozza érzelmi közelségbe a hatalmi fenyegetést a nyitó jelenet.

A fordítás sokat játszik a két nővér, a szerelmesek, majd Kreón és Antigoné dialógusaival. Az 1957. januári bemutatón Iszméné és Antigoné közös jeletheirben a kimondás és a sejtetés feszültségét teremti meg.³⁰ A nővérek családi kontextust emelnek az eltemetés kötelessége köré, de a meghalás fizikai körülményeit Kreón aprólékosan ábrázolja. Feltárja, hogy a fivérek mindketten sötét, fiatalkori bűnökkel terheltek, mindketten orgyilkosokat fogadtak apjuk megölésére, de a csatában a városfalnál egymás fegyverétől estek el. Amikor átgázoltak rajtuk a lovas katonák, „Ils étaient en bouillie”,³¹

²⁹ „ott hátul, a falnak támaszkodó, magányosan merengő sápadt fiatalember, a Hírnök. [...] Ez a fiú nem szeret sokat beszélni és nem szívesen ártja magát a mások dolgába.” (GGy 3.)

³⁰ Antigoné: „Ki-ki a maga szerepét játssza. Neki meg kell minket ölnie, nekünk viszont el kell temetnünk a fivérünket.” (GGy 8.) Iszméné később reagál (Polüneikészről): „Hagyd bolyongani sötét, temetetlen árnyát. Kreón törvénye úgy parancsolja, ne tégy semmit, ami erődöt meghaladná.” (GGy 19.)

³¹ „péppé préselődve” (GGy 41.).

és felismerhetetlenül összepréselődtek, akkor Kreón a könnyebben összedeshető darabokat temette el – Eteoklésznak nevezve őket. „Valójában magam sem tudom, melyik a temetetlen a kettő közül.” (GGy 42.)

Kreón szinte kínozza a fiatal lányokat, az előadás alatt természetesen a nézőket, hiszen meglehetősen friss testi és zsigeri élményeikre emlékezteti őket. Az Anouilh-változatban Kreón egymagában összegzi a valóságépítő dramatikus mozzanatot (Szophoklésznál a kar, Teiresziász, az ő szerepéhez tartozó mondatokat). Kreón lát, hall és szagokat érez, így a forradalom utáni előadásban kiemelt értelmezési felületté alakul a temetetlen halottak bűzéről szóló monológja:

„Azt hiszed, engem nem undorít, éppúgy, mint téged, a tűző napon bűzlő hulla? Este, mikor a tenger felől feltámad a szél, már a palotában is érezni a szagot. Valósággal felkavarja a gyomromat, mégsem csukom be az ablakot. Ocsmány dolog ez és – neked elárulom – magam is buta, rettentően buta eljárásnak tartom, de Thébának egy ideig még tűrnie kell a szagot. [...] Ostoba alattvalóimat akarom megleckéztetni, hogy egy álló hónapon keresztül szagoltatom velük a temetetlen Polüneikész bűzét.” (34–35.)

Az Anouilh-féle adaptáció az események viszonylagosságát hangsúlyozza, a forradalom utáni bemutatón azonban minden konkréttá válik. Anouilh Kreónja az őrhöz fordul így, amikor az hírt hoz a temetésről: „L’opposition brisée qui sourd et mine déjà partout.”³² Az ’áskálódik’, a *miner* ige sokértelmű, Anouilh általában beszél a sáros földről, mely a szophoklészi sivatagtól idegen természetű, de mind az 1944-es őszi Párizsra, mind az 1956-os őszi Budapestre a sárhoz a mocskok allegóriáját társítja. A várost „sáros föld” (GGy 24.) borítja s a hulla elviselhetetlen bűze terjed (GGy 27.)

A magyar fordítás leginkább Kreón karakterét keményíti meg. Anouilh-nál „robuste, aux cheveux blancs. [...] il a des rides, il est fatigué.”³³ Kreón magáról így fogalmaz: „Ces temps sont révolus pour Thèbes. Thèbes a droit maintenant à un prince sans histoire. [...] j’ai résolu, avec moins d’ambitions que ton père, de m’employer tout simplement à rendre l’ordre de ce monde un peu moins absurde. [...] les rois ont autre chose à faire que du pathétique personnel, ma petite fille.” (68–69).³⁴ A *pathétique personnel* magyarul tra-

³² „A megtört ellenállás még némán áskál.” (GGy 21.)

³³ „robustus, őszülő férfi (...) megtört, fáradt ember”. (GGy 2.)

³⁴ „Thébainak olyan uralkodóra van szüksége, akinek nincs múltja. [...] És minthogy király lettem, elhatároztam [...], hogy azon munkálkodom, miként állítom vissza a földi világ pró-

gikus hőssé fordul, s követhetjük, miként válik a magyar változat erősen értelmező adaptációvá. A fordítás minimum kétszeres átdolgozás, hiszen elkészül az Anouilh-szöveg magyar változata valamikor 1956 nyarán, amikor a színészek elkezdik a próbát, majd 1957 januárjában elnyeri a szöveg a Vígben színpadra adaptált formáját, ekként a fordító döntésétől meglehetősen távoli, milyen kontextusban nyílnak majd ki a mondatok 1957 januárjától. De emeljük ki, hogy a fordítás döntései alapján egy, az államszocialista működési keretet jól ismerő fordítót-alkotót látunk, aki a hatalom akarását Sztálin halála után már nyíltan a diktátorsággal azonosíthatja. Ez a Galamb-féle előadásfordítás tisztesen pontos, sem a hév, sem a fantázia nem türemkedik elénk. Pár ponton azonban éppen a váratlan szabadossága miatt érezhetünk rá szabadságának kicsike fokára. Kreón Antigonénak magyarázza: „...tu vas me mépriser encore, mais de découvrir cela, tu verras, c'est la consolation dérisoire de vieillir, la vie, ce n'est peut-être tout de même que le bonheur.”³⁵ A magyar változat a *consolation* 'igazság'-nak fordítja, a *bonheur* elé a békítő jelzőt teszi. Hasonló szintaktikai csalfaságra bukkanunk Kreón pozíciójának definiálásakor, mert látszik, hogy a magyar fordító nem tud mit kezdeni a *cuisiner* sértéssel. 'Konyhamalacnak, cselédnek' fordítja, és nem találja az Anouilh-nál jól működő, lekezelő, lenéző hangot. Mindez majd alapot ad annak, hogy pár évvel a bemutató után visszamenőleg utasítsa el a kulturális-hatalmi eszmegyár a képet, mely Kreónt a pártvezetővel azonosítja.³⁶

A szöveggönyv szerint az alábbi mondatok is elhangzanak az 1957-es előadásokon, de ezeknek a mondatoknak az azonnali ereje éppen a színház konstruált valósága ellenében, szinte emlékeztető, pontosabban inkább archiváló dokumentumként működhet. Az egyik ór szerint a „tömeg már körülvette a palotát és lázongva kiabál”,³⁷ majd Kreónt megszólítva sürgeti: „Uram, a nép betört a palotába.”³⁸

Mindemellett az is elképzelhetetlen a forradalom után hetven évvel, honnan és milyen erővel szólalt meg a Kreónt játszó színész 1957. január 19-én ezzel a mondattal: „Au lendemain d'une révolution ratée, il y a du pain sur la planche, je te l'assure. [...] Je ne veux pas te laisser mourir dans une his-

zaibb rendjét. [...] A királyoknak más dolguk is van, lányom, mint tragikus hősöké válni.” (GGy 30–31.)

³⁵ „talán megvetsz engem, hogy így oktatlak, de majd meglátod, hogy ennek az igazságnak a felfedezése kibékít minket a gondolattal, hogy meg kell öregednünk... Az élet tán nem is más, mint békítő boldogság!” (GGy 43.)

³⁶ HONT Ferenc, „Harc az emlékekkel”, *Kortárs* 5, 2. sz. (1961): 254.

³⁷ (GGy 48.)

³⁸ (GGy 50.)

toire de politique.”³⁹ Semmilyen nyomot nem találunk a nézői reakcióra, a kritika vélhetően cinkosan védte mind a társulatot, mind saját közösségét. Észleljük ugyan, hogy a magyar fordítás a *mourir*-meghalni helyett a *périr*-elpusztulni ígét választja, de csak a spekulációnak nyitnánk teret, ha a mondatok esetleges hangzó hatását keresnénk.

A Galamb-féle fordítás előadásfordítás, de soha nem adták ki, sőt: nincs az 1977-es Anouilh-kötetben sem,⁴⁰ miközben az *Antigoné* legismertebb, a „legszebb”⁴¹ Anouilh-művek közé tartozik. Az előadásban ezek a mondatok, ha elhangoztak, vélhetően nem 1944-ben, a nácik megszállta Franciaországban, hanem 1956-ban lelték meg kontextusukat.

Ajtay Andor rendező *Antigoné* köré teljesen kortárs, de hangsúlyosan francia kortársi közeget teremt. Anouilh Teiresziást, a jóst, s vele a transzcendentális támogató közeget elhagyta, így csakis emberek közötti játszmákat láthatunk.⁴² A rendezés a háború utáni francia művészszínház, a Vieux Colombier stílusát hozza, ez a magyar Művész Színház 1945–1948 közötti repertoárjának és játéktechnikájának köszönhetően ismerős színházi forma Budapesten. A térben pár kortárs berendezési tárgy, egy-egy térelem, például egy óriási amfora⁴³ jelzi gyengéd stilizációval az antik kulturális eszmeiség jelenlétét. A kollaboráció képét teremti meg a Pétain-féle egyenruhába öltöztetett gendarme-őr,⁴⁴ akit a pártkritika szállodai boynak degradál.⁴⁵ S efelől

³⁹ „Ezekben a napokban, a levert forradalom után, bőségesen akad dolgom, elhiheted. [...] nem szabad engednem, hogy egy politikai ügyvel kapcsolatban pusztulj el.” (GGy 34.)

⁴⁰ „...amíg a kötet nem egy darabja más kiadványokban is olvasható, addig az 1957-ben nálunk is bemutatott, s hatalmas sikert aratott *Antigoné* a nagyközönség számára gyakorlatilag hozzáférhetetlen.” VINKÓ József, „Anouilh-drámák magyarul” *Magyar Hírlap*, 1978. jan. 1., 10.

⁴¹ GYERGYAI Albert, „Védelem Jean Anouilh ügyében”, *Nagyvilág* 14. 7. sz. (1969): 1084.

⁴² 1957. január 18-i próbaafotó. Tormai Andor fotója, <https://nemzetiarchivum.hu/photobank/item/FOTO-c0ZtdGxaTXdUSnNKQVZ0cGU4NU1tM1YvL2NMZUhnUUxrR25OV1ZGeGJVRHJaRHMrdm41Rjd4QlhwSzJNeGM2Rg> 1957. és <https://nemzetiarchivum.hu/photobank/item/FOTO-dzJvMIJESXpNa1psM05YOXJrdnZZaTZ3QjVSYWZ6RHp6clRPuZnZUVFURNhaN1gzQUN5eFRNRkrU3NOeGk0Zw> (letöltés: 2026. 5. 15.).

⁴³ Keleti Éva fotója, <https://nemzetiarchivum.hu/photobank/item/FOTO-empMK01OaS92QW1ldWhjdIj6bjVrVDAvaHJYMWZqMGVIS0o2RUxQsXRZMlNzcFBGamloT29LWjRxbWpIT1dUOQ> (letöltés: 2026. 5. 15.). „Avar Anna díszletfestő, a színházak Csokonay utcai központi díszletműhelyében a Magyar Néphadsereg Színházában január 19-én bemutatásra kerülő színdarab díszletét ellenőrzi. A nagy görög váza Jean Anouilh *Antigoné* című darabjában fog szerepelni, melyet Ajtay Andor rendez.”

⁴⁴ Bánhídi László, első ór. Keleti Éva fotója, <https://nemzetiarchivum.hu/photobank/item/FOTO-SnhvTWVSV25KYlBDD0lWamNyMldjNSTwbWtiTmJmcjQ3Q1A0bHpuQ3B5eELU-0XEzUXY4U24yTWZsL0NDdGGyMQ>) (letöltés: 2026. 5. 15.).

⁴⁵ A kritika „szállodai boynak” látja. VÁNDOR Tamás, „Tessék elképzelni”, *Magyarország*, 1. 6. sz. (1957): 11.

látható, hogy az 1956-os forradalom ideje alatti és a szovjet katonai megszállás utáni sajtó nyelve az üzenet helyett az üzenés aktusára szakosodik. A szövegértés napi rutinja a közölt információkon túl a kontextusban elrejtett váratlanságokat nyomozza, s ezek különösen megnehezítik az évtizedekkel későbbi megértési kísérleteket.

Például a meghirdetett műsortervekből látszik, hogy az *Antigoné* nagyjából három hónapig repertoáron volt, majd 1957 novemberében a rendező, Ajtay Andor egy teljesen másik rendezése kapcsán arról beszél: „...Anouilh »Antigone«-ja után egy darabig szünetelt a Magyar Néphadsereg Színházának stúdiója.”⁴⁶ Vagyis a stúdió ideiglenes bezárásáról Ajtay egy interjúba rejtett félmondatlaltal üzen, s ez az üzenés az *Esti Hírlap*ban 1957 őszén a szabadság lehetőségek szinte egyetlen mediális formája.⁴⁷ A stúdiót bezárták, mert a szabad játék tere maga is mindig a szabadságra emlékeztet. Ezt a hatalomgyakorlási rutint, a tér hordozta emlékezet megtörését 2020-ban a Színház- és Filmművészeti Egyetemet átvevő kuratórium is alkalmazza, amikor bezárja azt az Ódry Színpadot, melynek pusztá léte a hatalomátvitel ellen tiltakozó hallgatók 71 napos ellenállására emlékeztet minden arra járó.

Ajtay Andornak nincs más lehetősége, üzenetekkel emlékeztet az *Antigonéra*, mely a tiltott-tabusított kötelezettségről, a holtak eltemetéséről szól, s a próbája és a bemutatója közé ékelődött 1956-os forradalomnak köszönhetően nem Rajk László újratemetésének gesztusát, hanem az 1956-os forradalom alatt az utcán heverő temetetlen holtak emlékeztetét őrzi. S Ajtay Andornak nincs más lehetősége, így emlékeztet Szakáts Miklósról, a Kreónt játszó színészre, aki a forradalom alatt a Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottságának egyik vezetője, s akit az évad végén, 1957. május 23-án letartóztatnak, internálnak.⁴⁸ Szakáts Miklósról fontos tudni, hogy az internálótáborban beszervezik, Cyrano néven jelentő ügynök lesz,⁴⁹ talán a CIA is foglalkoztatja.⁵⁰ Ehhez az előadáshoz ugyan még nem tartozó

⁴⁶ AJTAY Andorral KRISTÓF Károly interjú, *Esti Hírlap*, 1957. nov. 10.

⁴⁷ Még egy példát hozok az üzenés gyakorlatára. 1957 januárban hírként jelenik meg az *Esti Hírlap*ban, hogy „klasszikus darabot rendez ismét dr. Németh Antal a kaposváry Csiky Gergely Színházban, februárban Sophokles »Antigone«-jára esett a választás.” *Esti Hírlap*, 1957. jan. 8., 2.

⁴⁸ SZAKÁTS Miklós, „Miért nem mentem haza” *Irodalmi Újság*, 1969. október 1., 3. Az *Irodalmi Újság*ot ekkor a londoni emigráció adta ki.

⁴⁹ Cyrano ügynök jelentései társai munkáit szakmailag elemezték, majd, mint a jelentők többsége, a bizalmi viszony erősödésével szerepét tanácsadói feladatként kezdte értékelni. Évekkel későbbi jelentései kultúrpolitikai javaslatokkal élnek. A helyzetből az MI6 segítségével Londonba menekült, ezt a narratívát a lánya emlékezése illeszti a képbe.

⁵⁰ A fogalomkörrel, a gyakorlatról lásd: „A hűtlenség »kvázi« erotikus izgalma...”, in TAMÁS Gáspár Miklós, *Kolozsvári esszék* (Kolozsvár: Kijárat, 2024), 138.

mozzanat, de a magyar színháztörténet forrásaként jelentéseit a későbbiekben használni tudjuk. Szakáts színészként a régi maszkoló-átváltó színész mestere. Az 1957. januári próbafotókon civilben, felöltőben, nyakendőben áll a kamera előtt, akár egy harmincas évekbeli úriember, ez a beállított kép jelenik meg a pártlapban alig nyolc héttel a forradalom leverése után. E kép alapján azonban Kreón nehezen azonosítható, mert a hivatalnok-szürke, kopasz, rövidlátó, mindennapi zakóban is kövérkés, jelentéktelenségében szinte észrevehetetlen Szakáts Miklós⁵¹ az előadásban délceg, egyenes, határozott uralkodó, hiszen Kreónt nagy maszkolással, parókával játssza, szemüveg nélkül, szakállal.

A korabeli források hiányában váratlan, hogy az Ajtay-előadásra évtizedekkel később hatalmas közönségsikerként emlékeznek,⁵² mely „valósággal elbűvölte s megrendítette a magyar nézőt”.⁵³ Az előadás hatástörténetében követni tudjuk, hogy az élet történetei miként íródik rá Anouilh-ra, és miként formálódik a *kettős beszéd* nevű játéktechnika a magyar színházban.⁵⁴ A kettős beszéd megtartja a szöveg fegyelmét a cenzúra előtt, az előadáson azonban a színész és a néző viszonyában, bizalmi kapcsolatában kialakul egy közös cinkosság, egy metaforizáló kapcsolatokkal összekötött párhuzamos világ, melyben a néző szabadon járkal és szabadon ért(elmez). A magyar államszocialista színházi kontextus lényege, hogy a résztvevők mind tudják, mit jelent az üzenés üzem mód, s nem az előadás esztétikája, pedagógiája stb., nem is az üzenet maga, hanem az üzenés eseménye és csatornája keresendő.

Az Ajtay-előadás ötödik évfordulóján a sajtóban még helyet kap egy pártideológusi értékelés, mely szerint a „...szocializmust megvalósító társadalomban a szabadság és önkény téves aktualizálásával Kreont hibásan, a népi államhatalommal azonosíthatja a félrevezetett közönség, mint ahogy ez meg is történt 1957-ben Anouilh *Antigoné*jának budapesti előadásakor”.⁵⁵ A szophoklészi tragédia profán, vagyis Teiresziász nélküli változatát soha többet nem játsszák magyar nyelven, oly sok el nem temetett halottra kell azóta is emlékezni körötte.

⁵¹ „Tábori Nóra (Antigone) és Szakáts Miklós (Kreon) Jean Anouilh: Antigone című darabjának próbáján a Magyar Néphadsereg Színházban. A darabot január 19-én mutatják be Ajtay Andor rendezésében.” Keleti Éva fotója, 1957. január 19-én, <https://nemzetiarchivum.hu/photo-bank/item/FOTO-WGtKr3BhWWMrcCs1YmZ1VjNxDZkUWRaSlNOeEMxQ3dBMTl2Ulp-BUXJGUUFHWXQ5YnJrZEEzblhXUXpsZWVEOQ> (letöltés: 2026. 5. 15.).

⁵² VINKÓ, „Anouilh-drámák ...”, 10.

⁵³ GYERGYAI Albert, „Védelem ...”.

⁵⁴ JÁKFAI Magdolna, „Kettős beszéd – egyenes értés”m in KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna (szerk.) *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, 94–108 (Budapest: L'Harmattan-József Attila Kör, 2005).

⁵⁵ HONT, „Harc...”, 254.

Több forradalom nem rázza meg az államszocialista Magyarország közösségét. 2020-ban azonban, a rendszerváltás után három évtizeddel, a Színház- és Filmművészeti Egyetem erőszakos átalakításakor újabb lázadásnak kell indulnia. A hallgatók elfoglalják az épületet, s hetvenegy napig védik tereiket, eszmei értékeiket, míg a világjárvány le nem zárja a csoportos küzdést. Ennek a szembenállásnak az *Antigoné*val állít emléket 2022-ben Porogi Dorka rendezése a Radnóti Színházban: „Budapesten vagyunk, 2022-ben, a palotában már a király lakik, Antigoné pedig, vesztesen, apátlanul, mindentől megfosztottan, eltemeti a harcokban elesett bátyját.”⁵⁶



⁵⁶ JÁKFALVI Magdolna, „Messze-e a sivatag”, *Ókor* 23. 3–4. sz. (2024): 201–234.

GOBBI ÉS AZ ÖREGNŐ

Az idősödés, idős kor tematizálása és az age-izmus jelensége egyszerre inspirálja a társadalomtudósi kérdéseket és az ábrázolás művészeti gyakorlatát. Ebben a tanulmányban a kérdéskört a színházi ábrázolásra szűkítve vizsgálom, s Gobbi Hilda színészs szerepeinek bemutatásával elemzem, miként rögzítik az egyes szerepek *pillanatként* az öregséget, miként kötik elsődlegesen képekhez és nem társadalmi viszonyokhoz. Gobbi hat évtizedes pályája kezdetektől a megöregedésnek, az öreg nő képének megalkotására fókuszál, így teszi láthatóvá a láthatatlan öreg testet, így alkot önálló szerepkört. A tanulmány a színháztudomány nyelvi keretébe rendezi az alkotás rétegeit, s a performativitás művészetének szempontjait kínálja az idősödéssel, öregséggel és az ageizmus jelenségével foglalkozó tudományterületek művelőinek.

Susan Sontag az öregedés képét Richard Strauss *Rózsalovag* (1911) című operájában látja meg. Nagy hatású esszéjében azt a jelenetet idézi elénk, melyben a gyönyörű Tábornagyné egy szerelmes éjszaka után a tükörbe nézve öregnek látja magát.¹ Sontag osztja megdöbbenésünket: a szoprán-szerep harmincnégy éves hőst rejt. Az age-izmus, vagyis a korral szembeni hátrányos megkülönböztetés jelensége a színházban különösen szembeötlő, mert az eljátszott történeteknek, így a praxisnak is sajátja ez a gyakorlat: a harminc és ötven év közötti női szerepek, vagyis a nők, nemigen kerülnek színpadra. Az age-izmus egyszerre inspirálja a társadalomtudósi kérdéseket és kapcsolja hozzá az ábrázolás művészeti gyakorlatát, s ebben a tanulmányban a fogalmat az öregség színházi ábrázolására szűkítem, azt vizsgálva, hogy egyes szerepek (de semmiképp nem a médiagyakorlat) miként rögzítik *pillanatként* az öregséget. Kiindulásom az az elemzői gyakorlat, amely az öregséggel való szembenézést a (sui generis) képekkel való szembenézésként modellezi, a folyamatot egyetlen képre sűrítve. Tézisem azon felismerés köré koncentrálódik, hogy leginkább azt látjuk öregnek, amit a színházi modellben öreg szerepként mutat meg a klasszikus dramaturgia.

Az európai színpadokon a női öregség általában nem látható. Még ha a drámairodalom ismer is öreg női szerepeket, akkor is különösen ritka az öregség, kiváltképp a női öregség ábrázolása. A női drámai karakter vagy

¹ Susan SONTAG, „The Double Standard of Aging”, *Saturday Review of the Society* 55. sz. (1972): 29–38, 29.

nagyon fiatal, nemes, királynői, délceg és szerelmes, vagy öreg szolgál-dajka, kövér-csúnya, komikus. Az egyetemes drámatörténeti korpusz kisebb részét adják a nőkre írt szerepek, egyrészt, mert a nőt, kultúrától függően, a 17. századig férfiak játsszák, másrészt, a vásári hagyományból is csak a szép, szerelmes Lány vagy a Colombina-típusú cserfes szolgálólány szerepköre kínál mintát a szerzőknek. Nemhiába összegzi Ódry Árpád, a Színművészeti Akadémia tanára 1936-ban „kicsit szomorúan [...] Milyen szerencsétlenek maguk, nők, ezen a pályán. Mire beérnének egy szerepre, addigra életkoruk már nem engedi meg, hogy eljátsszák.”²

A színház olyan valóságot modellez, ahol a nők tizenéves szerelmesek és szeretők, ahol az anyák, a királynők és királynék mind harmincasok, ráadásul sokszor mellékszereplők. Amikor végignézzük a dramaturgiai irodalmat, látjuk, hogy mindezek felett a komikus hagyományban az öreg nő csúnya (Júlia dajkája), bigottan buta (Pernelle-né a *Tartuffe*-ben), esetleg kedvesen demens (Vojnyickaja, Ványa anyja). Az öregség színpadi ábrázolása tehát éppúgy sztereotip mintákat használ és állít elő, mint a média általában.³ Emeljünk ki azonban két sajátosságot, mely igazolja, hogy a színpadi öregszerp kutatása nyelvi keretet adhat a társadalmi öregszerp kutatásának.⁴ Az első sajátosság drámatörténeti alapú: a színházi öregség a társadalmi helyzetekben tapasztaltnál erősebben diszkriminatív, a nőket jobban érinti, mint a férfiakat. A második sajátosság játéktechnikai alapú: az ábrázolt karakter identitászerkezete látványosan performatív,⁵ mert ez a művészi jelenség a megmutatás (perform) gyakorlatával jön létre, így az öregség elsődlegesen képekhez kötődik, nem társadalmi viszonyokhoz.

Az age-izmus színházi jelenségét egy nem szokványos színészi pálya felvázolásával modellezem: Gobbi Hilda színésznő hat évtizedre és több száz szerepre terjedő repertoárja csaknem kizárólag öregasszonyokat tartalmaz. Tizennyolc éves korától hetvenöt éves koráig az öregséget mutatta meg, s hosszú pályafutása alatt kidolgozta az *öregnő* szerepkört, mely komikus nyelven szól, de tragikus dramaturgiai helyzetekbe képzei a halál előtti utolsó időszakot.

A Gobbi kidolgozta *öregnő* szerepkör az európai színjátéktípusok ismert elemeiből építkezik, ráadásul egy ilyen hosszú színészi életút alatt egymásra

² GOBBI Hilda, *Közben* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1982), 36.

³ Eugène LOOS and Loredana IVAN, „Visual Ageism in the Media”, in Liat AYALON és Clemes TESCH-RÖMER (szerk.), *Contemporary Perspectives on Ageism*, 163–176. (Berlin: Springer Open, 2018), 164.

⁴ SCHULLER Gabriella, „Az öregség színrevitele”, <https://szinhaz.net/2017/02/23/schuller-gabriella-az-oregseg-szinrevitele/> (letöltés: 2026. 5. 15.).

⁵ Virpi YLÄNNE, *Representing Ageing. Images and Identities* (New York: Palgrave–Macmillan, 2012), 4.

tapadnak a rétegei, s így emelkedik ki a természetes, saját test a játszott és mutatott test fölé és elé. Judith Butler releváns meglátása: „Ahogy a test felszíne *mint* a természetes jelenik meg, ugyanúgy ezek a felszínek a disszonáns és denaturalizált előadás helyszínei lehetnek, amely felfedi magának a természetesnek performatív státuszát.”⁶ Gobbi Hilda a természetes performatív státuszát a természetes test disszonanciáját feloldva hozta létre pályája végén, szerepei, saját magára formált *öregnő* szerepköre egy idő után öreggő-öregebbé teszi a nem öregnek írt szerepeket is, s mindeközben játékaival a természetes test deformálásának, majd deformálódásának folyamatát mutatja meg. A szépségideált célzó, arra fókuszáló segítő eszközök, az arcfestékek, a maszkok, a krémek, a fűzők, a tömések nála mind az ideáltól *távoli* test létrehozását szolgálják, azt mutatják, ami rútságában képként csakis elrettentő, pokolbéli jelenség, s ami a valóságban pedig mintha nem is létezne: az öreg testet, a valósághoz *közeli* testet.

A valós öregség megmutatásában Gobbi az egymást követő pályaszakaszában különféle technikákat dolgoz ki, s miközben 1933-tól 1988-ig a szerepei erősen hatnak egymásra, utolsó szerepeire, saját öregkorára mindez természetes, saját szerepnyelvként áll készen. Ez az *öregnő* szerepkör keveri a rémdrámák félelmetes boszorkányát, a *commédia dell'arte* perverz, púpos-pocakos, illetlen (férfi) szolgáját az elkötelezett, militáns-proletár és polgáranya képével, s létrehozta 1986-ra saját magát, az öreg nőt, a Vénasszonyt Spiró György *Csirkefejében*. Gobbi a színpadon kezdetektől leginkább formátlan, fogatlan, ősz, bibircsókás, ráncos vénasszonyként jelenik meg, akin minden túlméretezett, játéka pedig túlzott és eltávolított, mégis követhetjük, ahogy a tündérbohózatokból a szocreál dramaturgián át felépíti az öregszeret köré a szerep világát: az államszocialista Magyarország városi szegénytelepét.

RÉMDRÁMA ÉS TÜNDÉRBOHÓZAT

Gobbi Hilda egyik legismertebb alakítása Vörösmarty Mihály dramatikus meséjéhez kötődik, az ő Mirigy-konceptiója, játéknyszerű máig a rémisztő, csúfságos boszorkányokhoz sorolja a szerepet. 1938-ban Gobbi a Nemzeti-ben szerepátvétellel jut Mirigyhez, akkor huszonöt éves, legfőképp túlzásokkal, nagy testépítkezésekkel dolgozik, gittel maszkol, mint a nemzetis hagyományban mindenki.⁷ Miközben a naturalista játéktechnika a színész saját testadottságait még mindig a szerep képzelte testére formázza, a nem

⁶ Judith BUTLER, *Problémás nem*, ford. BERÁN Eszter és VÁNDOR Judit (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), 246.

⁷ KOLTAI Tamás, *Major Tamás* (Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986), 25.

valós (nem létező) karakterek esetében az ábrázolás kiváltképp túlzó, leginkább a burleszk felé mozdul. Gobbi kopasz parókát vesz, „félbevágott ping-ponglabda közepére pupillát”⁸ fest, ezt az arca közepére ragasztja, egyik szemét tüllel fedi. Mirígyként óriásira növeli magát, hangja mély, léptei dörgők, kiterjesztett testjátékkal uralja a színpadi teret. Orrát nagyobbítja, arcát száradó gitt-bibircsók ráncolják és barázdálják, ínyét radírgumi-darabok duzzasztják. A testdeformálás ekkor elsősorban az érzelmi deformitás megjelenítése. Gobbi évtizedekkel később fogalmazza meg: „...szerelmet, a fiatalságot sóvárgó öregasszonyt kerestem, akinek érzelmi kielégíthetlensége gyűlöletbe csap át. Egy szánandó, gyűlöletes figurát.”⁹ Mirígy démoni *öregnő* karaktere a tündérmesék félelmetes boszorkánya, akit a színész egy mesei világból kiemelve a működő (létező) társadalmi rendbe helyez, s így meg tudja jeleníteni a vágy mögötti képzelet helyett a valódi világ tartományát. Az 1952-es, Marton Endre rendezte *Csongor és Tündé*ben Mirígy arcát óriási kelések csúfítják, de fejkendője, ruhája, tartása a kemény paraszttasszonyé.

Gobbi a harsányan túlzó maszkolást York királynéjaként is alkalmazta, s Vörösmarty tündérmesejátéka után William Shakespeare *III. Richárdját* az így létrehozott *öregnő* szereppel tette frissebbé és láthatóan nagyobb szereppé. Ebben a Shakespeare-tragédiában a játékhagyomány stabil része Richardot púposnak és sántának ábrázolni, Gobbi a deformitást az anyára, York hercegnőre is kiterjesztette. Az 1947-es, Nádasdy Kálmán rendezte előadásban a gitttömések és formálások mellett a fehérre festett arcszörzet távolítja el a nézőt a realista elvárás útvonalaiktól, s az *öregnő* szürnaturalis gonoszságát, túlvilági könyörtelenségét erőként ábrázolja.

A COMMEDIA DELL'ARTE

Az *öregnő* másik domináns szereprétege a commedia dell'arte technikára vezethető vissza. Gobbi állandó karaktert teremtve több szerepét is egyetlen kanavászra improvizálja, s ez a kanavász leginkább a Csokonai Vitéz Mihály által 1799-ben írt *Karnyóné*ban fedezhető fel. Gobbi a kanavászt a dramaturgiai hagyományban rögzített mondatok köré feszíti ki, vagyis nem a szöveget improvizálja, hanem a karaktert, s megjelenítésére az eddigi maszkolás helyett/mellett a színpadi mozgás improvizatív erejét használja. A váratlan dinamikaváltások, a kitömött test hirtelen ruganyossága mindig biztos komikumforrás, s miként a commedia dell'arte játékosok teszik, Gobbi is a nézők aznapi jelenlététől teszi függővé játéka hevesességét. Így főként két

⁸ GOBBI, *Közben...*, 41.

⁹ GOBBI, *Közben...*, 42.

commedia dell'artés férfiszerepből, Pulcinella és Pantalone alakjából formálja meg a szabadszájú komikát, s teremti meg a magyar színháztörténeti múlt egyik erős alakítását, a Karnyónét. Gobbi a szerepben 1942-ben kezd, majd tizenegy évre rá a Nemzeti színpadán is megformázza a karaktert. A Nemzetiben felújított Karnyóné visszafogottan maszkolt, csakhogy fehér harisnyába bujtatott lába irreálisan vastag, s ez a tömés szinte ráfolyik a cipőre – mutatva is a járás, a lépés lehetetlenségét. A testtömés többi része a mell és a fenékrésznél csak a kötőszöveti megereszkedés jelenségét modellezi, nem túlzó, szinte hétköznapi öreg formák lógnak a nem öreg, még ekkor is csak negyvenéves színésznőn.

Ezek után talán nem véletlen, hogy Gobbi Beaumarchais 1778-ban írt Marcellinájának megteremtésekor is hasonló, commedia dell'arte-eredetű férfi-alakokhoz fordul. A *Figaro házasságában* ő a címszereplő szerelmese és anyja, s mindent arra az egyetlen komikus szálra épít, hogy egy öreg nő lesz szerelmes egy fiatal férfiba, akit zsarolással akar házasságra kényszeríteni, s aki női szerelmét anyai szerelemmé kell váltsa. Gobbi ekkor a commedia dell'arte-alapú technikával, mozgással, pozíciótartással, mozdulatokkal emeli ki a komikus elemeket.

Mindemellett, 1943-tól évtizedeken át Major Tamás *Tartuffe*-rendezéseiben Pernelle-asszonyt, a bigottan erőszakos anyát fehérre festett, hosszú szempillákkal és fehér szemöldökkel teszi teljesen máshol élő, máshova tartozó *öregnővé*, aki félrehajtott fejjel a süketek, lassú lépteivel a vakok testkommunikációjával mutatja, miért nem értheti senki őt. Gobbi gyakran használja a fehér maszkolást, s ezt a fehér arcot 1950-től kezdve több szerepébe is beépíti, például ilyen a Móricz Zsigmond-féle *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* Mina nénije. Tudjuk azonban, hogy Gobbi már Ibsen 1941-es Németh Antal rendezte *Peer Gyntjében* is kipróbálja a haldokló Aase maszkjával a fehér szempillák-szemöldökök eltávolító, elidegenítő hatását, s a fotók által megőrzött beállításokban ezt az arcfestést az ég felé fordított tekintet értelmezői pozícióba is helyezi: Aase a halálra készül. Gobbi már ekkoriban hozzáad az ősz-fehérséghez egy másik réteget, hiszen az öregedéssel együtt járó fizikai leépülés vizuális jeleit is keresi. Huszonnyolc évesen a ráncok, a színek és a mozdulatok technikáját az elmúlás képeivel is erősíti: a hibás fogsor, a hiányzó fogak, a beteg íny az öregség tragikus értelmezéséhez viszi közelebb a nézőt, s az öreg nőt a halál birodalmába belépő, már máshova tartozó karakterként ábrázolja. Ennek megértéséhez Gobbinak nem feltétlen öregednie kellett, hanem az úgynevezett szocreál kurzusszerepeken dolgoznia.

A SZOCREÁL

A rémdrámák és a vásári komédiák technikáit Gobbi az államszocialista kultúrpolitika által engedélyezett repertoárjában is továbbfejleszti, s a kora ötvenes években eljátszott legnagyobb szerepeivel, a Vássa Zseleznovával 1949-ben (Maxim Gorkij azonos című drámájában), a Ljubov Jarovajával 1950-ben (Konsztantyin Trenyov azonos című drámájában), a Szvetlovával 1951-ben (Vlagyimir Mihajlov és Lev Szamojlov *Titkos háború* című drámájában), majd akár a Glafira Firszovnával 1964-ben (Alekszandr Osztrovszkij *Utolsó áldozat* című drámájában) a szocialista realista színjátszás sablonjait is beépíti saját formálódó szerepkörébe. Az eljátszott szerepek a kemény, ideologikusan harcos, magára maradt nő dramatikus viszonyait jelenítik meg, mintát mutatva a férfiként viselkedés szocialista realista, morális feladatából.

Az *öregnő*-szereprétegei közül kiemelkedik a férfias tartás, a férfiként cselekvés gesztusrendje. A beállított fényképeken Gobbi merev, gerince egyenes, tekintete előre (és nem felfelé) néz, még női ruhában játszik, de a háború utáni társadalmi tapasztalatnak megfelelően férfipozíciót foglal el a közösségben. Ő a családfő, aki vállalatot vezet, aki kommunistaként nem bocsátja meg férje politikai árulását, s habár ezeket az előadásokat a színházi emlékezet kiejti az ismert kánonból, Gobbi *öregnő* szerepkörébe igen szervesen beépülnek. Ezek a szocreál női szerepek rámásolódnak a férfiszerepek dramaturgiai pozíciójára, döntések, akaratok indulnak ki felőlük, s játéktechnikai elemként mutatják fel a közösségben zajló emancipatorikus jelenségeket.

A férfias dramaturgiai pozíciót, mely az *öregnő* szerepkör látható eleme, Gobbi hallható formában is tovább építi az államszocialista Magyarország legsikeresebb rádiójátékszériájában, a *Szabó családban*. Az 1959-ben induló sorozat családfője Szabó néni, Gobbi Hilda, akinek induláskor Szabó Ernő, majd Rajz János a férje, mindketten törekeny, visszahúzódó karakterek, halknak és szelídnek tűnnek a mindig harsány Gobbi mellett. A társadalmi valóság vokális reprezentációján¹⁰ követhető a férfiszerep hangjainak¹¹ beolvadása a családfői, de női szerepbe, s ennek a szerepnek a megalkotását nem kizárólag a rádiójáték dramaturgjai, hanem Gobbit erre a legalkalmasabbnak találó hallgatók kezdeményezik. „A Rádióújság felkérte a hallgatókat, hogy írják meg véleményüket és ötleteiket, »amelyek közül a használhatók bekerülnek majd a sorozatba«. Alighanem nagy szerepük

¹⁰ GYÖRGY Péter, *Digitális éden* (Budapest: Magvető Kiadó, 1988), 261–271.

¹¹ Bertolt BRECHT, „A rádió mint kommunikációs eszköz”, in Bertolt BRECHT, *Irodalomról és művészetről*, ford. Sós Endre és SZABÓ István (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1970), 86.

volt ezeknek a leveleknek abban, hogy Szabó néni a család életének közép-pontjába tolódott.”¹² Az évtizedes, hetente jelentkező szériában a női családfe domináns jelenléte mellett az öregedés hallható folyamata is a szerephez tartozik.

AZ ÖREGNŐ

Gobbi Hilda pályája kezdetétől öregként áll a színpadon, személyéhez, művészetéhez tapad az öregség többféle reprezentációja. Technikailag sokféle stíluselemet ötvözve kidolgozza saját testi adottságait kiterjesztő játékát, s az évtizedek alatt a konstruált testi valóság az évek múltával igazivá válik. Gobbi pontos színészi felismerése, hogy amikor teste öregedésével elhagyja az öregedés reprezentációjának eszközeit, a performatív mozzanatok erejével kezd dolgozni: a saját öregedő testét mutatja. Játéka túllép a reprezentáción, hiszen az öregséget nem valaminek a jeleként, hanem dologként mutatja, s ezzel inkább performanszot állít a nézők elé. Ez a döntés nem szokványos, a színpadon máig nem általános gyakorlat, bár az első modern kori sztárok, a férfi-szerepeket is játszó Sarah Bernhardt vagy Eleonore Duse vállalja az öregkori visszatérést, igaz, a saját öreg, pusztuló testük megmutatására (színháznyelvi környezetüktől meglehetősen idegen mozzanatként) nem vállalkoznak.

Elfogadott tény, hogy az „...előadás (performance) a jelen lévő élő testekben hordozza a valóságot”,¹³ s amikor Gobbi 1982-ben a nála négy évtizeddel fiatalabb rendezőkkel megalapítja a Katona József Színházat, az öregség, legfőképp Gobbi öregsége egy új, megkonstruált színpadi valóságba lép. Gobbi pályája végén maga válik öreg nővé, szinte azzá a szerepkörre, melyet ő talált ki. Harsány, túlzó, elrajzolt, csúnya és férfias öregszerepeket visz mindig, de 1982-től már nem kell semmit használnia az öregség megmutatásához, csak a testét. A Füst Milán drámája, a *Boldogtalanok* özvegy Húber Evermódné szerepében férfiasan vastag szemöldököt rajzol az ondulált ősz hajkorona alá, de az egyik utolsó, rá és neki írt szerepében, a *Csirkefej* Vénasszonyában minden kellék, paróka, festék segédlete nélkül áll színpadra. Erek, ráncok, gyűrődések szabdalják a hetvenhárom éves testet, s miközben a mozgás bizonytalanságáról általában eldönthetetlen, játszott vagy saját bizonytalansága veszi-e körbe a színészt, a performatív jelenlét felülmúlhatatlan ereje sosem látott felületet képez az *öregnő* körül: különös esztétikai élmény, de Gobbi itt és ekkor tragikusan-nemesen széppé válik.

¹² RÉVÉSZ Sándor, „Szabó néni átvitt értelme, avagy a lapályizmus diadala”, *Mozgó Világ* 19. 5. sz. (1993): 112–115, 112.

¹³ Peggy PHELAN, *Unmarked* (London: Routledge, 1993), 148.

Az *öregnő* szerepkörének megteremtése a láthatatlanságot teszi láthatóvá.¹⁴ Gobbi az államszocializmus évtizedeinek legismertebb színésze, aki nagy alkotópályát épít, nagy közéleti tevékenységet folytat, nagy kapcsolati hálót tart. Az *öregnő* szerepkör segíti olyan szándékok megfogalmazásában, melyekre a korban jellemzően politikus férfiak képesek. Gobbi nem színház-igazgató, de mindenki öreganyja,¹⁵ aki színészotthont teremt az öreg színészeknek, kollégiumot a fiataloknak, színészmúzeumot a halottaknak, gyűjt a kitelepített színészeknek akkor, amikor a kitelepítés ténye éppúgy nem megnevezhető gyakorlat, mint a leszbikus élet. Gobbi nyilatkozataiban magáról így fogalmaz: „Én olyan pasi vagyok”, hiszen férfiként gondol magára, s a homofób kirekesztésről is éppen annyit tud, mint az életkor-diszkrimináció színházi gyakorlatáról. Az *öregnő* szerepkör, amelyet szerepeivel, nyilvános kiállásaival, állandó politikus jelenlétével megalkot, olyan műalkotás, amely egyrészt, modellezi az öregség sztereotípiáit, másrészt képes arra, hogy a szerepkör esztétikai és érzelmi összetettségét használva átrendezze a szereprepertoárt. Gobbi Hilda szerepeivel azt továbbítja a nézőknek és a fiatal színésznőknek, hogy a „szexista fogyasztói társadalom hamisan bátorítja a fiatalokat és bátortalanítja el az öregeket”,¹⁶ mindemellett felismeri, hogy az eufemizálás gyengíti az öregség erejét, tehát az öreg és az öregnő szavak színpadi használatával nyelvileg teremt biztonságot. Személye és pályája nemcsak a színháztörténetben, hanem a közgondolkodásban is olyan nyomot hagy, amelyhez hasonlót keveseknek sikerült elérniük.



¹⁴ Michelle MEAGHER, „Against the Invisibility of Old Age: Cindy Sherman, Suzy Lake, and Martha Wilson”, *Feminist Studies* 40, 1. sz. (2014): 101–143, 101.

¹⁵ TÓTH Gabriella, *Arcok, emlékek. Gobbi Hilda* (2013), Petőfi Rádió, <https://www.youtube.com/watch?v=gFLddbeNNnI> (letöltés: 2026. 5. 15.).

¹⁶ Lise WEIL, „In the Service of Truth”, in Barbara MACDONALD és Cynthia RICH (szerk.), *Look Me in the Eye. Old Women, Aging and Ageism*, ix–xvi (Denver: Spinsters Ink Books, 2001), 10.

RUSZT JÓZSEF ÉS CSÍKSOMLYÓ

A magyar színháztörténeti emlékezetben Csíksomlyó nem Erdélyben, Hargita megyében, de leginkább Budán található, a királyi vár karmelita klostorában. Itt, a Várszínházban játszották 1981-től egy évtizeden át azt a passiót, mely a modern kori passiójátékok közül talán nem egyedülként, de hatástörténetében a legerősebbként rendelte a csíksomlyói gondolatot a főváros teréhez.¹ Múltunk emlékezeti helyeit felépítő, azokat őrző narratívák általában a hit és a nemzetfogalom helyekhez kötöttségét, az események és a helyek összetartozását tételezik. Csíksomlyó és a *Csíksomlyói passió* azokban az években, amikor a passiójárást a román törvények tiltották, a passiójárókat megfigyelték, fegyelmezték, büntették, a budai királyi várban Novák Ferenc és Kerényi Imre színjátékával megidéződött és ekként absztrakcióként köztünk maradt a hitgyakorlat emlékezete.

A színháztudomány kutatásai arra a felismerésre fókuszálnak, hogy a színház a társadalmi eseményeket emlékezetgépként² rögzíti, újra- és újrajátssza őket, s a reprezentáció gyakorlatával erősíti és megteremti az emlékezeti helyeket. A színházi előadások magukban hordozzák korábbi előadások nyomait, s ennek szilárd, fizikai keretét maga a színház épülete teremti meg. A játék(ok) tere, a színház épülete társulatok, színészek, alkotók és a nézők generációkon átívelő közös tudását őrzi, tehát a Budai Várban végigjárt passió a Csíksomlyó-ideát a Karmelitákhoz köti, s az erdélyi földrajzi térség, a hargitai hágó éppolyan mesészerű keretté válik, mint Boncida a gyerekirodalomban. A színházi játék újrajátszás, újrajárás, újratерemtés, s ez az „újra” oly erős diszkurzív mezőt nyit, ahol feloldódik az eredeti.

A színház az újrajátszás tere, ahol azt nézzük, amit már láttunk valahol.³ A csíksomlyói passió esetében maga a passióforma hordozza a rendszeres ismétlésekben megőrzött élményt, hiszen a mozgások, a táncformák ismerősek a szemnek, az énekelt istenesdalok és népdalok ismerősek a fülnek, így az élő, a jelenben megtörténő recepció az ismert keretek között fedezhet

¹ Ebben a tanulmányban *Csíksomlyói passió*ként azokra a játékokra fogok hivatkozni, melyeket színházakban, társulatokkal játszottak végig.

² Marvin CARLSON, *The Haunted Stage: The Theatre As Memory Machine* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001).

³ Herbert BLAU, *The Eye of Prey* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), 173. és Bert O. STATES, *Dreaming and Storytelling* (Ithaca: Cornell University Press, 1993), 119.

fel inspiratív új történeteket. Ezekben a re-prezentált történetekben a színészek-karakterek az emlékezeti iránytűk,⁴ akik a reprezentáció aktusát tárják elénk, s mivel a tényleges passiójárás betiltott gyakorlat,⁵ a színház az identitásközösségekhez cselekvő módon viszonyul: valóságállításokkal, a reprezentáció mimetikus kényszerével olyan olvasási hagyományt tart fent,⁶ mely a látottakat történekként őrzi.⁷

Csíksomlyó különösen gazdag emlékezeti térrel bír; ennek színházi rétegeit tárom fel a továbbiakban arra irányítva a figyelmet, miként illeszkedik az etnográfiahoz és a kulturális antropológiához az eredeti passiót színházi alkotássá alakító művészi folyamat.

A csíksomlyói passió a töredékekben, hivatkozásokban vagy teljes egészében fennmaradt iskoladráma-korpuszban is jelentős helyett foglal el, 2009-től kritikai szintű kiadásban olvashatók a 18. század eleji ferences csíksomlyói passiójátékok.⁸ De csak 2009-től olvashatók ennyire teljesnek vélt, egymásra olvasható változatukban, addig a tudós közösség a szövegeket az eltűnés és a lappangás állapotában vélelmezi. A ferences kézirat-szövegek misztériumához egyébként is hozzátartozik az a (színházi gyakorlatban szinte hétköznapi) gyakorlat, hogy a drámákat a játszó generációkon át szövegtudással és testemlékezetükkel őrzik, így a szövegek elvesztével a dramatikus alapok, töredékeikben ugyan, különféle liturgikus, nyelvi, játék-hagyománybeli felületeken, de megmaradnak. Egyrésről eltűnnek a szövegek, másrésről a passiójárás „tudása” megőrzi a formát s a formával együtt a játék egészében lévő közösségi szokásrendet.

A csíksomlyói passiójárás a kegyhelyhez kötődik, a passió újrajátszása azonban nem a hágóhoz, hanem a csíksomlyói ferences gimnáziumhoz. A kutatók szerint ebben a gimnáziumban volt a legaktívabb a színjátszás gyakorlata,⁹ az itt tanítók írták, s a „principista, grammata és syntaxista deákok adták elő”¹⁰ a színműveket, melyek kéziratai lekerültek a ferences zárda

⁴ Alain BADIOU, „A színház dicsérete”, ford. POROGI Dorka, *Theatron* 16, 3. sz (2022): 21–46.

⁵ A csíksomlyói passiójárás legteljesebb összegző bemutatása: MOHAY Tamás, *A csíksomlyói pünkösdi búcsújárás. Történet, eredet, hagyomány* (Budapest: L'Harmattan, 2006).

⁶ Michael GOLDMAN, *On Drama, Boundaries of Drama, Borders of Self* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000), 8.

⁷ Peter J. RABINOWITZ, „What's Hecuba to Us? The Audience's Experience of Literary Borrowing”, in Susan R. SULEIMAN és Inge CROSMAN (szerk.), *The Reader in the Text* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 241.

⁸ *Ferences iskoladrámák I. Csíksomlyói passiójátékok*, szerk. DEMETER Júlia, KILIÁN István és PINTÉR Márta Zsuzsanna (Budapest: Argumentum–Akadémiai, 2009), 16.

⁹ PINTÉR Márta Zsuzsanna, „A csíksomlyói kéziratok”, in DEMETER et al., *Ferences...*, 16.

¹⁰ BALOGH Elemér és KERÉNYI Imre, „Lectori Spectatorique salutem”, in BALOGH Elemér, *Csíksomlyói passió* (Budapest: Helikon, 1982), 6.

könyvtárába. A könyvtár őriz és elrejt,¹¹ s ami előkerül, ami elől van, az a szöveg írja és formálja újra és újra a drámatörténeti kánont, de ehhez a formáláshoz hozzászámítható a játékkedv és nézők preferenciája mentén újrarájzott és újranyomott kiadások sorozata. Így a játékra különösen alkalmas drámák maradtak a könyvtár előterében, kaptak új másolatokat, új kiadást. Színháztörténészek rögzítik, hogy a csíksomlyói szövegtörzshöz tartozó Fülöp Árpádnak köszönhető, aki 1894-ben közli az 1758-as passió szövegét, majd két évre rá még három játékot jelentet meg a nagypénteki misztériumkörből. Legtöbben későbbi kollégái közül az ő „válogatását” ismertetik, s 1940-ig, egy *Vigiliás* passiótörzshöz tartozó megjelentetéséig követhetjük a kiadások nyomát, amikor szinte észrevétlenül keveredik el az eredeti, egyedi kézírásos gyűjtemény.¹² A szövegek eltűnnek, s ez az eltűnés a második háború utáni új államrend kialakulásának idejére esik. A szovjetizálás¹³ kulturális gyakorlatának első fázisában a passiójárás és a passiójátás közös, bár nem azonos performatív gyakorlata láthatatlanná válik, s három-négy évtizeden keresztül a gyakorlat helyett csak az emlékek mintázata hordozza a megváltás-játék liturgikus és profán nyomait.

Miként a szövegeket fedezik majd fel védett-titkos rejtekhelyükön, a világszép, Napba öltözött Mária-szobor aljzatában, akként bukkannak majd a játékmélekek is felszínre, sajátos játéktérre. Az „elveszettnek hitt kézirat-együttes 1980. augusztus 22-én került elő a kegytemplomból, a Mária-szobor talapzatának javításakor”.¹⁴ Az elveszettnek hitt játékgyakorlat pedig újra iskolai keretek között, a budapesti Egyetemi Színpadon találja meg 1971-ben játék- és testmélekezetét. Kérdésként áll a kutatók előtt, milyen kulturális háló kötheti össze a passiójárás és a passiójátás egymástól térben és kifejezésben távoli, csak az újrakezdésben azonos eseményeit. Ennek megközelítésére nézzük meg a magyar színházi gyakorlatot.

A passiójátás nem éppen tipikus 20. századi színházi műfaj, de tagadhatatlan: felkínálja, hogy a kora újkori szerzetesrendi dialógusjátékok a világi színházi gyakorlat részeként jelenjenek meg, s ekként újrarendezve és -játásva a közös hit alaptörténetét, összetettebbé tegye a színházi praxist. A magyar játéktörténetben is felfedezhetünk egy játékmódot, mely ugyan az igazgatók és a társulat egészének esztétikai és ideológiai preferenciái mentén, de

¹¹ Michel FOUCAULT, *A fantasztikus könyvtár*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor (Budapest: Kossuth, 1998).

¹² PINTÉR, „A csíksomlyói...”, 17.

¹³ JÁKFAI Magdolna, „Realizmus-gyakorlat az államosítás korai éveiben”, in JÁKFAI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, KISS Gabriella és RING Orsolya (szerk.), *Újjáépítés és államosítás. Tanulmányok a kultúra államosításának kezdeti éveiről* (Budapest: Arktisz – TMA, 2020), 12–20.

¹⁴ PINTÉR, „A csíksomlyói...”, 17.

újra- és újra repertoárra teszi az iskoladrámák műfajiságát megidéző passiót. A passiójátást az 1920-as években a Nemzeti Színház indítja el, itt válik periodikusan vissza-visszatérő repertoárelemmé a passió mint dramatikus műfaj. 1896-os tanulmányában Hevesi Sándor, a Nemzeti későbbi direktora így fogalmaz: „...a színpad feladata az, hogy [...] testté változtassa az ígét.”¹⁵ Az *íge* performatív jelentésköre a színházi kontextusban talán előbbrevaló, mintha a liturgikus gesztus lenne, de a szóhasználat a passiótöredékek első, nagy nyilvánossághoz elérő kiadásakor jelentésszerű. Hevesi nagy formák nagy rendezője, a passiót a Nemzeti Színház épületében és a szegedi Dóm téren is megrendezi 1931-ben, ám ezekhez a játékokhoz Voinovich Géza irodalomtörténész, akadémikus *Magyar passióját* használja, melynek egy része „rég Magyar misztériumban maradt fenn”.¹⁶ Kiemelendő, hogy itt jelenik meg az igény a magyar történetre, hiszen addig Arnould Gréban *Igazi passióját* viszik színpadra. Hevesi *pouvoir*jának és mesteri tudásának köszönhetően 1931-től kezdve váltakozva veszik elő Voinovich és Gréban játékát, 1943 után azonban magyar színpadon nem játszanak passiót, eltűnik a műfaj, megszűnik a passiójátás. Ez az 1968-ig tartó, huszonöt éves játékszünet nagyrészt eltörli a színházi játéklekéket, kiüresíti a dramatikus készleteket, eltünteti az inspirációt. Ebbe az ürességbe lép be egy egyetemi színházi produkció, mely a csíksomlyói passiókör jeleneteit hozza, de játéknyelve nem a népi-vallásos színjátás egy dialektusa, hanem a kortárs testszínházé, és mégis efelől a hivatásos színházi lét peremén formálódó játék felől észlelhető az a közösség, mely igényt formál a hit és a játék tradicionális gyakorlatának megjelenítésére, akkor is, ha mindez nem konvencionális formában történik.

1971-ben Katona Imre és Ruszt József átíratával a neoavantgárd színházi nyelv hozza vissza a színházszakmai (köz)beszédbe Csíksomlyó emlékeztet. Ez az 1971-es előadás jeleníti meg az államszocialista magyar kulturális környezetben Csíksomlyót színházi absztrakcióként, ez az előadás alapozza meg, hogy tíz évre rá újra lehessen kőszínházban *Csíksomlyói passiót* játszani. Az egyetemi színpados előadás az elárulás bűnét a test sérülékenységének performatív technikáival mutatja meg. Erre a bemutatóra épül az 1981-es karmelítás változat, mely majd a tömegek zene nélküli táncával a mozgásban feltörő erő lehetőségére emlékeztet és figyelmeztet. A csíksomlyói passiójátás, a tényleges passiójárás reminiscenciája, ezzel az 1981-es játékkal teremtet meg saját, többé-kevésbé nyitott diszkurzív terét és válik színház-

¹⁵ HEVESI Sándor, „A dráma és a színpad. A rendezés feladatairól”, in HEVESI Sándor, *Az előadás, a színjátás, a rendezés feladatairól*, 303–308 (Budapest: Gondolat, 1965), 303.

¹⁶ VOINOVICH Géza, *Magyar Passió* (Budapest: Franklin, 1934), 6.

kulturális emlékezeti helyé. A rendszerváltás után huszonnyolc évvel ezt az emlékezeti helyet veszi körbe egy 2017-es emlékezetgyártási folyamat, mely művészetpolitikai akaratként megjelenve a passiójátzást a passiójárás terébe helyezi, ekként a széky emlékezhelyet magyar nemzeti emlékezhellyé alakítja.

Ezt a három eseményt egymás hatástörténeti folyamatában elemezve közelebb kerülhetünk ahhoz a belátáshoz, hogy a színházi modell eltérő mértékben, de mindig befolyásolja a nemzeti identitásszerkezeteket.

A PERFORMATÍV FORDULAT

Az 1971-ben az Egyetemi Színpadon létrehozott előadás tekinthető a csíksomlyói szövegek háború utáni első újrajátzásának. A budapesti és a kolozsvári Nemzetiben 1943 áprilisában, csupán két hét eltéréssel játszanak utoljára passiót, majd mind az egyetemes, mind a magyar megváltástörténetet kitiltják a színpadokról. Erre a sorsra jutnak a szövegkiadások is, pedig amikor Alszeghy Zsolt 1913-ban Szlávik Ferencsel folytatja a Fülöp Árpád elindította töredékpublikációkat, a kiadásfilozófiájuk¹⁷ akár példaként is szolgálhat szövegemlékezeti tapasztalatunkhoz: négyszáz éves szövegátiratok másfélszáz éves drámajátékait könnyedén tudjuk olvasni, mert a „profán szertelenség, naiv groteszkség”¹⁸ játékkerete támogatja a szövegértést. Ezek a kiadások megerősítik felismerésünket, hogy ugyan elsődlegesen a dramatikus szöveg őrzi a játékformákat, de a *megtartott* játéknelv segíti a szövegolvasást.

1971-ben a *Passió magyar versekben* című előadás rendezője, Ruszt József, színpadi változatot készít a „a latint nem beszélő népnek vaskos példázat-ként” íródott csíksomlyói drámajátékokból,¹⁹ s az előadás az Egyetemi Színpadon, amatőr színészekkel jön létre. Ez egyrészt konnotálja az iskoladráma történeti keretét, a játékosságot és csúfolódást, s hozzákeverheti a „bűnbánatra indítás pátoszát” és az „egészséges diákhumort”.²⁰ Az ELTE kereteiben működő Egyetemi Színpad,²¹ kulturális antropológiai pozíciójának megfelelően, sajátos közösséget hoz létre, ráadásul mindezt kevésbé ellenőrzött, kísérleti területen. Az egyetemi színjátszás a minisztériális rendben is távol kerül a kulturális platformoktól, nemzetközi kapcsolathálója a felsőoktatási

¹⁷ MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert, *A csíksomlyói misztériumdramák forrásai és ferences lelkiségtörténeti háttere*, PhD-értekezés, 2006, <https://mek.oszk.hu/08400/08410/08410.pdf>. (letöltés: 2026. 5. 15.).

¹⁸ CKY, „Passió”, *Egyetemi Lapok*, 1971. nov. 15.

¹⁹ MGP, „Passió. Az egyetemi Színpad bemutatója”, *Népszabadság*, 1971. nov. 2.

²⁰ BÁRON György, „Csíksomlyó Pesten”, *Élet és Irodalom*, 1971. dec. 4.

²¹ NÁNAY István, *Profán szentély. Színpad a kápolnában* (Pécs: Alexandra, 2007).

szervezetekkel, a diákszínjátszó csoportokkal köti össze.²² Az egyetemista színjátszók nyugat-európai turnélehetőségeit az európai oktatási intézmények fesztiváljai szélesebbre nyitják, mint a kőszínháziakét, így nemcsak életkori energiákkal, hanem utazási és tanulási lehetőségekkel is sűrűbb éveket élnek az akkor amatőröknek nevezett társulati tagok. Az utazás leginkább inspirációforrás, a szovjetállamokban azonban kiváltság és pozíció, az egyetemi színjátszóknál azonban még szakmai lehetőség is. Így kerül az Universitas 1967-től rendszeresen Wrocławba és Nancyba.²³ A professzionális színművészeketől eltérő élménycsomag művészeti kérdésekre fókuszál, de az egyetemi színjátszók az egyetemi hálózatokon keresztül nemcsak korábban találkoznak a nyugat-európai egyetemisták ideológiai kérdéseivel, de kelet-európai társaikat is egy másik politikai berendezkedésű térben ismerhetik meg. A *Passiót* megrendező Ruszt József naplójából is tudjuk,²⁴ miként hat rá Wrocław, a lengyel színház, s legfőképp Jerzy Grotowski társulata. Ruszt ekkoriban érti meg, hogy a színház, kiváltképp Grotowski a hatvanas években, minden játékformában az antropológiailag közös mozzanatot keresi. Ennek a keresésnek egyik megtalált eleme az európai keresztény szimbolika, nem véletlen, hogy előadásai óriási hatást gyakorolnak minden nézőre, köztük az Egyetemi Színpad művészeire is. Játéktörténetileg egyenes az inspiráció útja, amikor a wrocławai műhelyekről hazatérve több előadáson is Grotowski módszerét keresik és imitálják. Egy oratórium után egy barokk-passió²⁵ át a társulat elérkezik a csíksomlyói szövegekhez.

Ezt a *Passió magyar versekben* című szövegváltozatot Ruszttal együtt Katona Imre készíti a Fülöp-kiadás négy ismert²⁶ játékára. Az 1971-es előadás szórólapja²⁷ a megfeszítés képét helyezi az értelmezés előterébe, de a megfeszítetést a mindenkori koncepciók perек allegóriájaként nevezik meg. A „példázatos történet az árulásról, az igazságtalan ítéletről”²⁸ nem nevesíti a ke-

²² Philippe LACQUE-LABARTHE és Jean-Luc NANCY, *Scène* (Paris: Christian Bourgois, 2013), 11–64.

²³ Ruszt József, *Debrecen, Universitas Együttes, 1962–1972*, szerk. FORGÁCH András, NÁRAY István és TUCSNI András (Budapest: Ráday Könyvesház, 2012.), 185–189; 192–194.

²⁴ „Eddigi legnagyobb élményem a Teatr laboratorium előadása (*Az állhatatos herceg*). Grotowski színházáról hosszan kellene beszélni. Sajátos illusztratív színház, zenei és pantomim elemek keveréke, amelyben az emberi test működésén és kifejezőerején múlik minden.” FORGÁCH et al., *Ruszt...*, 193.

²⁵ 1967. december 16-án Halász Péter Pilinszky-szövegre írt műve, *A pokol nyolcadik köre* (külföldi előadásokon *KZ oratórium* címmel) és 1968. március 16-án Gyöngyössy Imre *Barokk-passiója* Mezei Mária rendezésében készül el.

²⁶ 1751–1766. közötti játékokat egy korábbi, ismeretlen szerzőtől származó játékkal bővítette. KATONA Imre, *Passió*, kézirat, OSZMI, kézirtattár, Q11147.

²⁷ BARON, „Csíksomlyó...”, 4. A szórólap az előadásról nyilvánosan folytatható beszédet írja elő.

²⁸ MGP, „Passió...”, 2.

resztény hitet, nem teszi egyértelművé, hogy a csíksomlyói körmenet betiltott, ekkoriban mégis újrajárt közösségi gyakorlat, hanem a bemutatott szenvedéstörténetet általában a magyar közelmúlt politikai áldozatainak,²⁹ az igaztalanul elítélteknek ajánlja. Az előadást minden sajtófelület hirdetik az *Esti Hírlaptól* a *Film Színház Muzsikáig*, s az elemző kritikák kimagasló száma, az egyszerű egyetemi eseményről hírt adó szerkesztőségek, a *Vigiliától* a *Világ Ifjúságáig* tartó hosszú sora jelzi és igazolja: kiemelt színháztörténeti pillanat tanúi vagyunk, s érezhető az emlékeztetégek megerősítésének színházi aktuusa.

A *Csíksomlyói passió* újrajátszása az Egyetemi Színpadon történik meg, s ekkor még élő a hely szakrális emlékezete, hiszen csak tizenkét évvel korábban, 1958-ban kap az egyetemi színjátszás a piaristák kápolnájában játszóhelyet.³⁰ Ennek a helynek az emlékezete és tényleges architektúrája a passiójátékot helyspecifikus liturgikus térrel veszi körül. 1971-ben egy passiójárás újrajátszott változatát mutatják be egy ferences iskoladrámával a piaristák kápolnájában, az előadás saját jelen idejében érezhető, de nem megfogalmazható ereje ennek az összetett és elhallgatott tudásnak köszönhető. A passiójátékgyakorlata, mint már kitértünk rá, maga is újrajátszás, mely ismert történetet mond újra, így az Egyetemi Színpad színészeit, Ruszt József rendezőt a közösség megtalálásának útján a keresztény mitológia (és vele párhuzamosan) a népköltészet és a népzene felé vezeti. „A gyermekkor határát alig túllépő Ádám és Éva a kígyóhangon sziszegő Lucifer előtt áll, aki piaci árus csábos mozdulataival kínálgatja, csumájánál csavargatva a két piros jonatálnalmát. Egyszerre patetikus és naiv, biblikus és parodisztikus, nagyszerű és kisszerű így a bűnbeesés jelene.”³¹

A Ruszt-féle *Passió* egyszerű (szegény) színházi formát talál: egy kétágú létra és egy zománcozott lavór a díszlet. A „kétágú festőlétrán áll a jóisten, balján aranypapír lángnyelvvel a mellén a szentlélek, jobbán szomorú szemű fiatalember: Jézus”.³² S a „színpad elején zománcozott lavór. Ebben mossa meg kezét Pontius Pilátus, hogy a mártírumban való büntelenségét mutassa, és ebben a lavórban mos sorra kezét a játék valamennyi résztvevője, akik mind bűnösök, de büntelennek akarják érezni magukat.”³³

Színházesztétikailag leleményes, hogy a játékosok résztvevőkként felmutatják és nem átélnek a helyzeteket, ezzel elkerülik nemcsak a keresztre feszítés blaszfémiaját és giccsességét, de a passiók teátrális lehetetlenségét

²⁹ BÁRON, „Csíksomlyó...”, 4.

³⁰ ELTE, Piarista köz, B kapu. (A megnyitás idején Pesti Barnabás utca 1. szám). NÁRAY, *Színpad...*, 136.

³¹ MGP, „Passió...”, 2.

³² MGP, „Passió...”, 2.

³³ MGP, „Passió...”, 2.

is: egy almát leszakítani az almafáról mindig megtöri az ábrázolás formanyelvét, vagyis a fiktív és valós elemek közötti átmenet teátrális nyugalmát. Rusztnál a jel és a dolog színházzemiotikai alapviszonya sértetlen marad. A kortárs elemzők feljegyzik, hogy a színlapon kimondott tétel, miszerint „bűnösnek tünnek a tömegek előtt a progresszív jövő, a társadalmi haladás szószólói”, vagyis a koncepcióspér nem teátralizálható holmiféle jezsuita tragikus pátosszal, csak a csíksomlyói ferences diákok „groteszk és játékos”³⁴ előadástechnikájával.

Későbbi elemzőként észleljük, hogy a csíksomlyói passióvá változott a játéktörténetben nagyobb teret vív ki magának, mint például a kassai passiót tematizáló Voinovich-féle játék. A szövegkiadások mennyiségi dominanciája és a lebilincselő kutatástörténet gyors magyarázatul szolgálhat, mindezt azonban felerősíti Csíksomlyó tájföldrajzi teátralitása. A hágó látványa, a passiójárás komoly távlata és távolsága, a Mária-szobor őrizte-rejtette szövege egész mind Csíksomlyót helyezi a passiók színházi műfajába. A csíksomlyói búcsúról mint etnográfiai eseményről Mohay Tamás könyveiből és előadásaiból sokat tudunk, tudjuk, hogy 1950 és 1990 között a búcsút hivatalosan nem lehet megtartani,³⁵ de 1960-tól a székelyek közössége mégis járja az útját. Ez a titokban járt passió, a nem-hivatalos passió helyén és idején lejárt menet olyan közösségi modelleket is felmutat, mint amilyeneket a betiltott neoavantgárd művészeti platformok használnak ekkortól, a hatvanas évek végétől. A hétköznapi sétával művészeti akciókat fe(lfe)dő Erdély Miklós³⁶ és a titkosszolgákkal megfigyelt csíki székely ember ugyanúgy és ugyanakkor gondolati alakzatokat formál performatív aktussá, s lehet, hogy a gondolatuk tárgya és iránya távoli, de a performance, az előadás igénye meglehetősen közeli: ekként érintkezik a csíksomlyói „séta” a neoavantgárd művészet gyakorlatával, ahol a hatalom leselkedik, igazoltat, de nem lép közbe.³⁷

A SZÍNHÁZI ABSZTRAKCIÓ

Csíksomlyó emlékezetstruktúrájának feltárásakor hangsúlyozzuk, hogy az 1971-es és az 1981-es *Passió* a magyar színházi emlékezetbe úgy lépteti be a közösség folytonosságát megtartó négyszáz éves tradíció történetét, hogy

³⁴ BÁRON, „Csíksomlyó...”, 4.

³⁵ MOHAY Tamás, *A csíksomlyói búcsú néprajzos szemmel*, <https://www.youtube.com/watch?v=djE05NKBCn4> 45.50. (letöltés: 2026. 5. 15.).

³⁶ ERDÉLY Miklós, „Vetítés”, in ERDÉLY Miklós, *Kollapszus orv* (Párizs: Magyar Műhely, 1974), 21.

³⁷ Színházantropológusok (kivált Richard SCHECHNER) ezt jelenséget is a színházi események közé emelik, ezt az értelmezői irányt azonban távol tartom vizsgálódásaimtól, hogy Csíksomlyó emlékezeti helyének absztrakciós potenciálja tisztábban kerüljön elének.

a saját jelen idejében betiltott közösségi erőnek ad színházi helyettesítőt. Re-prezentál, re-konstruál, újrajátszik, s színházi játékkal így örzi-alakítja a csíksomlyói passiójárás emlékezetét és konzerválja a közösség rituáléinak emlékét.³⁸ Vannak olyan történeti korszakok, az államszocializmus az volt, amikor a közösség identitását egy saját vagy kitalált eredetmítosz újrajátszásával kell felidézni, s a színházi re-enactment, újrajátszás műfaja a fikció hangsúlyozásával, az *újra* állapottal vélelmezi a korábbi események megtörténését. Vagyis a színházi kommunikáció sajátja, hogy a felidézés megtörténtnek állít eseményeket akkor is, ha csak színházi megtörténések voltak. Az 1949 utáni államszocialista színházi gyakorlat gazdag példatárát adja a kitalált hagyományképzésnek, hiszen jellegzetességei (a kitalált szocreál, a szovjetizált új dramaturgia, a kettős beszéd technikája, a második nyilvánosság működése) újrafogalmazzák a fikció és a valóság viszonyrendjét. Erre az újrafogalmazásra példa a *Csíksomlyói passió* 1981-es színpadra robbanása.

A színházbefogadói tapasztalat az 1971-es előadáshoz a hagyományról szóló (titkos) beszéd elindulását társítja, az 1981-es várszínházi előadás azonban már a hagyományképzés mellett a hagyománytartás feladatát is betölti. Úgy látjuk, hogy a passiójátszás dramaturgiai, színházi és liturgikus élményére váró közössége mindezt másfél évtizeden át készíti elő. A Kerényi Imre, Novák Ferenc-féle *Csíksomlyói passió* majd' félezerszer bemutatott szériája viszi át a titkos hagyományt a legális világba, mert a Várszínház hivatalos nyilvánosságából megszólaló, látványos, magával ragadó alkotás a nézőknek minden alkalommal megadja a közösséghez tartozás élményét. És ez a közösség már a szocialista polgári, bérletet váltó nézők közössége. Novák Ferenc koreográfiája a sokszor zene nélküli körtáncok fékezhetetlen hang- és energiahatásával teszi egyértelművé: a performatív erő kontrollálhatatlan, a test cenzúrázhatatlan, így teszi a nyolcvanas években (hangsúlyozom: a rockoperák sikerét is felülírva) ezt a *Csíksomlyói* passiójátszást színházi emlékezethellyé. Novák és Kerényi nem re-prezentálja a csíksomlyói passiójárást, hanem megalkotja színházi, zárt terű, repertoárba illeszthető helyettesítőjét, színházi absztrakcióját.

A színházi szakmai (és a több százezres nézőszámból következtethetően a nézői) közösség ezt az előadást politikai alkotói döntésnek tartja,³⁹ mely a Várszínház terében, a valaha volt karmelita kolostorban viszi végig a stációdramát. Ez a produkció Balogh Elemér és Kerényi Imre szövegkompilá-

³⁸ Peter BROOK, „Az unalom a vég”, ford. HARANGI Mária, *Drámapedagógiai Magazin* 8. 2. sz. (1998): 4–8.

³⁹ BOGYAY Katalin, „A csíksomlyói jelentésváltozásai. Grazi telefonbeszélgetés Kerényi Imrével”, *Vasárnapi Hírek*, 1989. febr. 5.

ciója, a játék iskoladrámás alapját csiki népköltési gyűjtésekkel és Bartók és Kodály gyűjtéséből beemelt betleheemes játékokkal bővítik, Mária az *Ómagyar Mária-siralommal* temeti fiát, s az előadás egésze állítja: Csíksomlyó passiójárása létező hagyomány.

1981-ben Csíksomlyó mint *lieu de mémoire* különössége, hogy bár létező földrajzi egységről beszélünk, a völgyről, létező antropológiai formációról, a székely közösségről, a színház a kulturális identitást hordozó eseményt mint helyettesítő absztrakciót tudja megteremteni. Ennek az előadásnak a Jézus-játék végigvitele mellett a székelység, a magyarság megjelenítése adja teátrális sajátosságát.⁴⁰ A székely-magyarság nem mesebeli vagy mitikus erőként, hanem létező, s Budapestről vágyott közösségként megidézhető formációként kel életre minden előadáson. A Várszínházban a játékot professzionális színészek, néptáncosok és népzeneészek sokasága hozza létre, s bár 1787-től színház működik az épületben, a karmelita kápolna eredetileg igehirdetésre tervezett terében a katolikus liturgia auditív érzetét teremti meg, többször *a capella* énekléssel.

A Várszínház a karmelitában 1981-ben még a Népszínház, s nem a Nemzeti intézményi struktúrájához tartozik, de a színházkulturális és hatalompolitikai változások befolyásolják működésüket. A Nemzetiben 1979 óta új, fiatal vezetés dolgozik, s az alig pár éve debütált, de már legendás művészek, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor a színházat olyan közösségi gyakorlatként pozicionálják, ahol a társadalmat érintő kérdések tematizálása mentén kell előadásokat létrehozni.⁴¹ 1981 nyaratól egy realista színházi formanyelvet beszélő, a valóság ismeretét elváró alakításkonceptcióval alkotó rendező a társadalomtól csak veszélyes kérdéseket közvetíthet: az 1980 augusztusában megalakult lengyelországi Solidarność-mozgalom hatástörténete összetett folyamat, de érzékelhető, hogy Budapesten keserű komédiák, a reménytelen életeteket öngyilkossággal elvető drámák színre vitele válik dominánssá: a közös felelősség a Kádár-korszak eseményeinek bemutatásában szinte tapintható.⁴² A *csíksomlyói* sikeréhez összetett módon, de mindenképpen hozzájárul, hogy az 1981. május 27-én bemutatott Korniss-féle, Zsámbéki rendezte *Halleluját* a pártvezetés betiltja,⁴³ így a *Csíksomlyói* közvetlen előzményének a nyáron

⁴⁰ BÉCSY Tamás, „Színházi előadások Budapesten”, *Jelenkor* 24. 3. sz. (1982): 258–260.

⁴¹ SZÉKELY Gábor, „A mai magyar színházról – tíz tételben”, *Mozgó Világ*, 12. 2. sz. (1986): 95–105.

⁴² A *Tarelkin halálát* rendezi Székely Gábor, Ruszt József *A tribádok éjszakáját* és *A szújai menyegzőt*, Ascher pedig *A repülési kísérlettel* zárja az 1980–1981-es nemzeti évadot.

⁴³ Feldolgozta IMRE Zoltán, <https://szinhaz.net/2008/11/08/imre-zoltan-tretyak-te-nem-jelen-tesz/>. A forráskörnyezet: IMRE Zoltán és RING Orsolya, *Szigorúan titkos* (Budapest, PIM–OSzMI, 2018), 522–529.

létrehozott, erősen politikus, de a szovjet rendező miatt megállíthatatlan Ljubimov-féle Brecht *Háromgarasos operáját* tekinthetjük. Ljubimov Brecht-jében „a bibliai idézeteket felolvasó öregemberek felvonásvégi zsolozsmázása és a *Hegyi beszéd* szövegének a színészek által elmondott és az előadást záró részlete az emberi értékek általános devalvációjának horizontjába helyezte a darabot...”⁴⁴ A társulat kánonpozíciójából következően a hatástörténet váratlan erejéhez mindenképpen hozzátesz, hogy a várszínházbeli bemutató után alig négy héttel, 1981. december 13-án a lengyel hadsereg átveszi a hatalmat a szocialista testvérországban, az ellenzéki gondolkodókat elhallgattatják, az aktivistákat börtönbe vetik. Ekkor felerősödik a Kerényi-Novák-koncepcióban a két kiegészítés: a Bartók-Kodály-féle bethlemezés *A magyar népzene tárából* és főként az *Ómagyar Mária-siralom*: Krisztus temetése allegorikus méretű fájdalom- és veszteségélményként teatralizálódik.

Az 1981-es passióváltózat dramatikus szerkezetének erőssége, hogy a krisztusi stációdrama bibliaitörténeti linearitásának idejét néhány ó- és újszövetségbeli jelenet megakasztja, széthúzza,⁴⁵ de mindehhez a morálítások időtlen jelentésségét és a misztériumok legendáriumát fűzi nézhető-olvasható renddé. Ennek az 1981. novemberi változatnak a Novák-féle koreográfián túl Rossa László zenéje ad lendületet és értelmezői erőt, hiszen a népdalokat, gyerekdalokat a harmóniumkísérettel megszólaló egyházi zene köti össze. A színház, az értelmezőközösség egyik válaszaként, a szovjet blokkban zajló átalakulások, félelmek mentén kialakuló helyzetben több százszor játssza újra a passiót. A *csíksomlyói* az 1982 végén a pártvezetés kezdeményezésére átalakított Nemzeti Színházat egységes kulturális műhelyként viszi még évekig tovább – jelentősége ebben is rejlik.

A POLITIKAI KOLONIALIZÁCIÓ

A csíksomlyói passiótörténet a színházban tematizálja egy közösség etikai és gondolati alapvetéseit, s 2017-ben két, szinte egy időben bemutatott passió jelöli ki és választja ketté a múltunkhoz fűződő közös viszonyunkat. A két előadás, az áprilisi sportarénás és a márciusi nemzeti láthatóvá teszi a nemzeti identitáskonstrukciók alakításának akaratát, a színházi területfoglalások ideológiai-politikai készítését. Mindkét passió felhasználja a *Csíksomlyói töredéket*,⁴⁶ a 2003-as népszerűsítő kiadást, s mindkettő erdélyi költő, az egyik

⁴⁴ Kiss Gabriella, „Ljubimov, *Háromgarasos opera*, 1981”, <https://theatron.hu/philther/haromgarasos-opera/> (letöltés: 2026. 5. 15.).

⁴⁵ Az előadás részletes elemzését lásd KÁLMÁN Mária, „Kerényi Imre: *Csíksomlyói*, 1981”, <https://theatron.hu/philther/csiksomlyoi-passio/> (letöltés: 2026. 5. 15.).

Székely Csaba, a másik Szőcs Géza kompilációval készült szövegre épül. Az egyik *Passió* a modern jelzőt kapja a címében is,⁴⁷ a másik a csíksomlyóit, s mindkettőt a Nemzeti Színház igazgatói rendezik: a modernet Alföldi Róbert a Sportarénában virágvasárnap, az ősinek nevezettet Vidnyánszky Attila a Nemzetiben március elején. Ez utóbbit mutatom be, mert látványos, miként válik nemzetpolitikai demonstrációvá Csíksomlyó mint absztrakció.

A Nemzeti előadása azt a sort folytatja, amelyet az intézmény 1924-ben Csathó Kálmánnal elkezd és 1931-ben Hevesi Sándorral folytat, amikor a Trianon utáni érthetetlen közösségi helyzetben csak allegóriában tudnak beszélni az elvesztett területekről, nyelvről, életéről. Az allegorikus fogalmazást azonban az államszocialista színházi gyakorlat olyan általánosan értett kettős beszéddé formálja, mely minden kimondott állítás mögöttését is hordozza. Ezért lehet például az egyik legsikeresebb nemzetis előadás Sík Ferenc rendezésben Sütő András *Advent a Hargitán* című drámája 1986-ban, mert a „Vedd el tőlünk, Uram, a hallgatás kötelességét”⁴⁸ kérés színészi megszólalásként azonnal a kortársi jelenre, a késő Kádár-korból a Ceaușescu-korra értődik.

A Nemzeti 2017-ben, archaikus színházi fogalmazásként, megtartja az allegorikus kiszólás játéktechnikáját, a passiójáték szövegét népi mesélővel értelmezi, számos bibliai szövegrészlettel hozza ismerőssé a helyzetet, s mivel a „kultuszközösség és az egzisztencia befogadhatatlanul sok szimbolikus elemét megjeleníti [...], de úgy, mintha egy konkordanciát [...] olvasnánk”,⁴⁹ megerősödünk abban, hogy huszonnyolc évvel a rendszerváltás és tizenhárom évvel az uniós csatlakozás után nem látszik az a színházi közösség, mely titkok vagy rejtett élmények segítségével képezhetné meg saját emlékezhelyét.

Ezt a kudarcot talán felismerve a Nemzeti megváltoztatja az előadás helyszínét, s a szakrális teret keresve kiviszi az előadást a csíksomlyói völgybe, hogy az újrajátszás eseménye elindítsa a befogadói mechanizmust s a színészeknek lehetősége legyen „...ősi, magyar, keresztény, szent helyen játszani egy ilyen nemes darabot”.⁵⁰ Csíksomlyó völgyében azonban a búcsújá-

⁴⁶ 2003-as a csíksomlyói passiójátékok legteljesebb kiadása: *„Nap, hold és csillagok, velem zokogjatok.” Csíksomlyói passiójátékok a 18. századból*, szerk. DEMETER Júlia (Budapest: Argumentum, 2003).

⁴⁷ *Passio XXI. Modern zenés passiójáték*. Sportaréna, 2017. április 9. Virágvasárnap. Mária Magdolna szerepében Tóth Gabi, Jézus: Szabó Kimmel Tamás, koreográfus: Gergye Krisztián.

⁴⁸ SÜTŐ András, *Advent a Hargitán*, 221–290 (Budapest: Szépirodalmi, 1987), 272.

⁴⁹ HERMANN Zoltán, „Ablak-zsiráf”, *Színház* 49, 7. sz. (2017): 6–9.

⁵⁰ A János apostolt játszó színész mondja. <https://www.origo.hu/kultura/20180606-a-csiksomlyoi-nyeregteson-mutatja-be-a-nemzeti-szinhaz-a-passiot-szekely-tancosokkal.html> (letöltés: 2026. 5. 15.).

rás tapasztalati közegéhez túl közel kerül a fikció, s így a produkció visszaigazolja a színházelméleti szabályokat: élő hagyomány tényleges kereteiben redundáns annak fikcióját bemutatni.⁵¹ A passiójárás terét a passiójátásznak lefoglalni értelmezői disszonancia, mert a kultuszközösség egy másik, saját résztvevői játékában él.

ÖSSZEZÉS

A színházi emlékgép az emlékezeti helyeket (*lieux de mémoire*) a színház fikciós terébe (*lieux de nulle part*) helyezi, tehát a Csíksomlyó-történetek így lehetnek egyszerre absztrakciók és tényleges búcsúesemények, ekként helyettesítheti a fiktív a ténylegest. Csíksomlyó mint színházi absztrakció az 1971-es előadás gondolatiságát továbbvivő, 1981-ben létrehozott várszínház előadással foglal helyet a színházi emlékezetben. Az emlékezeti helyek hálóját azonban emlékezők szövik. A passiókról folytatható tudományos beszéd gyakorlatát, színháztörténeti ambícióként és magyar nyelvi közegben, erősíti az erdélyi népköltészeti és folklórgyűjtés, a passiójáték történetének kutatása, s mindez egyedülként Dömötör Tekla személyében találkozik. Dömötör 1937-es doktori értekezését a német passiójátékokból írja, egyik kezdeményezője a régi magyar drámaformák kutatásának, az Erdély-misztérium értő rögzítésének,⁵² miközben párhuzamosan a Színháztudományi Intézet Történeti Osztályának és az ELTE Folklór tanszékének vezetője. Ő az a személy, aki a dokumentumokat az archivált könyvtár-raktári státuszukból kiemelve a történész-kérdezők elé helyezi, s miként az emlékezeti helyek emlékező közösségekre épülnek, a közösség hálójának feltárása további kutatások részét kell képezze.



⁵¹ Rustom BHARUCHA, „Somebody’s Other. Disorientations in the Cultural Politics of Our Times”, in Patrice PAVIS (szerk.), *The Intercultural Performance Reader*, 196–215. (London: Routledge, 1996).

⁵² DÖMÖTÖR Tekla, *Táltosok Pest-Budán és környékén* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1987).

A KÖTETBEN SZEREPLŐ, MÁR MEGJELENT TANULMÁNYOK FORRÁSA:

- „Csíksomlyó mint színházi absztrakció”. In BÉNYEI Gergely, FAZAKAS Gergely, VARGA S. Pál (szerk). *Múltunk színeváltozásai: Csíksomlyó és az Egri csillagok mint emlékezethely*, 52–64. (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2025).
- „Gobbi és az öregnő. Az öregség a színpadon”. *Magyar Tudomány* 186, 3. sz. (2025): 532–539. DOI: 10.1556/2065.186.2025.3.15
- „Antigone’s Brothers: The Soviet Reburial”. *Theatron* 18, 4. sz. (2024): 14–24. DOI: 10.55502/the.2024.4.14
- „Hovamész? Mészöly Miklós vasárnapi matinéja”. In KÁLI Anita, KELEMEN Pál, MARJÁNOVICS Diána és VÁSÁRI Melinda (szerk.), *Szász év után. Mészöly Miklósról*, 361–376 (Budapest: Kijárat, 2024).
- „Ariane Mnouchkine Sztanyiszlavszkijt játszik.” *Revizor*, 2024. <https://revizoronline.com/richard-nelson-notre-vie-dans-lart-eletunk-a-muveszetben-cartoucherie-parizs/>
- „The Urban Theatre of the Present: The 40 Years of the Katona József Theatre”. *Theatron* 17, 4. sz. (2023): 75–84. DOI: 10.55502/the.2023.4.75
- „A tudomány, ha osztály. A Színház- és Filmművészeti Szövetség Tudományos Osztályának első éveiről”. *Theatron* 17, 1. sz. (2023): 73–85.
- „A »kegyetlen intenzitás« performatív mintázata: Közelítés Gaál Erzsébet performanszaihoz”. In FÖLDES Györgyi (szerk.). *Avantgárd nőírók, női alkotók*, 181–190 (Budapest: Reciti Kiadó, 2023).
- „Je suis Dorottya Udvaros”, *Revizor*, 2023.
- „Changes. The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Hungary”. *Theatron* 16, 4. sz. (2022): 3–15.
- „A hatás kellékei. Schiller és Hugo esztétikája a reformkori magyar színházi gondolkodásban”. *Helikon* 68, 4. sz. (2022): 726–746. DOI: 10.57226/Hel.2022.4.5
- „A színház mint önismeret. Fogalomtörténeti kérdések”. *Színház*, 2020. szept., 15–19.
- „Mundruczó: Liliom”, *Revizor*, 2019. aug. 25.
- „Vér, vizelet, verejték. A performatív realitás”. *Filológiai Közöny* 62, 4. sz. (2016): 315–322.

„Go down, Moses”. *Revizor*, 2015. jún. 2.

„A kritikátlan színház. A kritikus pozíciója a performativitás, az eseménytelenség és a színházi nevelés formáiban”. *Alföld* 65, 3. sz. (2014): 62–68.

„Filmszínház. William Kentridge and the Handspring Puppet Company: Woyzeck a Highvelden”. *Revizor*, 2011. okt. 9.

„Marthaler meditációja”. *Revizor*, 2011. szept. 25.

„Peter Brook kísétált. Paris, Bouffes du Nord”. *Revizor*, 2010. dec. 10.

„Mnouchkine: Világítótornyot állítani”. *Revizor*, 2010. dec. 9.

„Átjáróban. Chéreau Őszi álom”. *Revizor*, 2010. dec. 11.

„This is my blood you. Angelica Liddell: La casa de la fuerza”. *Revizor*, 2010. júl. 14.