



FOTÓ: GLOVICZKI BERNÁT

JÁKFALVI MAGDOLNA DSc, színháztörténész, 2023-tól a Pécsi Tudományegyetem professzora. Könyvei a klasszikus és a neoavantgárd színházi eseményeket elemzik, a magyar realista színház emlékezetét pedig a színházi befogadás kortárs folyamataként mutatják be. A Theatron színház-tudományi periodika és a Philther-kutatások egyik alapítója.



JÁKFALVI MAGDOLNA | A VALÓSÁG SZENVEDÉLYE  
ARTISZ-TMA

# JÁKFALVI MAGDOLNA A VALÓSÁG SZENVEDÉLYE

A REALISTA SZÍNHÁZ EMLÉKEZETE  
MAGYARORSZÁGON



ARTISZ | TMA

JÁKFALVI MAGDOLNA

# A VALÓSÁG SZENVEDÉLYE

A REALISTA SZÍNHÁZ EMLÉKEZETE MAGYARORSZÁGON

A kiadvány a Magyar Tudományos Akadémia  
támogatásával készült



A kötet megírását támogatta  
a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal  
NKFIH-OTKA, K 142520

A kötet képanyagának jelentős részét  
az OSzMI támogatásával jelentetjük meg

© Jákfalvi Magdolna, 2023

ISBN 978-963-8189-30-1

Arktisz Kiadó – TMA, Budapest, 2023  
Felelős kiadó: A kiadó igazgatója  
A szöveget gondozta: Borus Judit  
A borító és a könyvterv Czeizel Balázs munkája

A borítón: Gobbi Hilda, Várkonyi Zoltán, Szörényi Éva, Major Tamás, Bordy Bella,  
Jávor Pál a pesterzsébeti *Arccal a vasút felé* előadásra mennek.  
Nemzeti Múzeum Fotótár

Nyomta és kötötte: Pauker Nyomda Kft.

## TARTALOM

|                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Bevezetés és köszönet.....                                                             | 10  |
| ALAPÍTÓ MESTEREK.....                                                                  | 14  |
| Igaz, őszinte, hiteles, valós: a szétfoszlott nyelv.....                               | 17  |
| Realizmusgyakorlat.....                                                                | 19  |
| A realista színházi nyelv .....                                                        | 22  |
| A realizmus és az államosítás .....                                                    | 26  |
| A valóságépítés gyorstalpalói: a konferenciák .....                                    | 33  |
| A szocialista realista színház.....                                                    | 36  |
| A valóság felépítése a színpadon .....                                                 | 39  |
| A szocialista realizmus mint színházi vizuális tömegkultúra .....                      | 46  |
| Túlélni a realizmust.....                                                              | 49  |
| A módszerről.....                                                                      | 51  |
| A Philther tudományelméleti közege.....                                                | 51  |
| A filterezés: fogalomhasználat.....                                                    | 54  |
| GÁSPÁR MARGIT ÉS A FANTOMREALIZMUS .....                                               | 60  |
| 1949–1956. A kulturális blokádnak évei.....                                            | 62  |
| Az operett műfajáról.....                                                              | 64  |
| Az idiotizmus következményei: a háború utáni zenés színházi<br>helyzet Budapesten..... | 68  |
| A szovjet minta mint fantomreferencia. A kulturális fordítás kihívásai .....           | 70  |
| A szocialista realizmus és az adaptív dramaturgiai játékkeret .....                    | 76  |
| Színházigazgató, direktornő .....                                                      | 80  |
| Színészek az operett-azíliumban .....                                                  | 87  |
| A sztárok.....                                                                         | 93  |
| Az operett tere a városban és a városi emlékezetben.....                               | 97  |
| A tér és az akusztikus tér a háború után.....                                          | 101 |
| A memoár .....                                                                         | 102 |

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| GÁSPÁR MARGIT ELŐADÁSAI .....                                  | 104 |
| Marton Endre: <i>Gerolsteini nagyhercegnő</i> , 1950.....      | 104 |
| Szinetár Miklós: <i>Csárdáskirálynő</i> , 1954 .....           | 120 |
| GELLÉRT ENDRE ÉS A LÉLEKTANI REALIZMUS .....                   | 146 |
| A <i>Nyugat</i> realizmusa .....                               | 148 |
| A rendezés realizmusa. Gellért rendezői koncepciója.....       | 150 |
| Móricz, Illyés, Németh .....                                   | 152 |
| A keleti színház: a szavakon túli érzélem .....                | 159 |
| A művész mint kutató. A kis igazságokról az 1951-es évben..... | 164 |
| Gellért színészpédagógiája .....                               | 169 |
| Gellért emlékezete .....                                       | 172 |
| GELLÉRT ENDRE ELŐADÁSA.....                                    | 180 |
| Gellért Endre: <i>Ványa bácsi</i> , 1952 .....                 | 180 |
| HONT FERENC ÉS A SZINTETIKUS REALIZMUS .....                   | 210 |
| Az avantgárd művész és az elkötelezett forradalmár.....        | 213 |
| A szintetikus realizmus gyakorlata.....                        | 219 |
| A szintetikus realizmus és a színháztörténet-írás .....        | 233 |
| A valóság túlélése .....                                       | 238 |
| HONT FERENC MUNKÁI .....                                       | 244 |
| Hont Ferenc, Major Tamás: <i>Duda Gyuri</i> , 1942 .....       | 245 |
| Hont Ferenc Tudományos Osztályai.....                          | 262 |
| MAJOR TAMÁS ÉS A PRAGMATIKUS REALIZMUS .....                   | 278 |
| A forradalmi romantikus hagyomány: a versmondás.....           | 280 |
| A klasszikusok hagyománya: Shakespeare, Molière.....           | 284 |
| A háló, a networking .....                                     | 290 |
| Önemlékmű. A Forró Színpad.....                                | 296 |
| Valóságcsinálás .....                                          | 304 |
| Színházcsinálás: a Major-módszer .....                         | 319 |
| MAJOR TAMÁS ELŐADÁSAI .....                                    | 324 |
| Major Tamás: <i>Szörnyeteg</i> , 1966.....                     | 325 |
| Major Tamás: <i>A luzitán szörny</i> , 1970.....               | 338 |
| Iglódi István: <i>Döglött aknák</i> , 1971.....                | 350 |
| Major Tamás: <i>Kulcskeresők</i> , 1977 .....                  | 362 |

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| VÁRKONYI ZOLTÁN ÉS A POPULÁRIS REALIZMUS.....                                 | 376 |
| A népszínház ideája .....                                                     | 378 |
| A poprealizmus mint életnarratíva.....                                        | 385 |
| Realizmus a színészképzésben.....                                             | 394 |
| A magánélet joga .....                                                        | 400 |
| VÁRKONYI ZOLTÁN MUNKÁI .....                                                  | 404 |
| Marton László: <i>Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról</i> , 1973..... | 405 |
| Várkonyi Zoltán: <i>Pisti a vérzivatarban</i> , 1979 .....                    | 418 |
| SORTIE.....                                                                   | 431 |
| BIBLIOGRÁFIA .....                                                            | 443 |
| A SZÖVEG KÖZTI KÉPEK JEGYZÉKE.....                                            | 486 |
| NÉVMUTATÓ .....                                                               | 489 |

*Édesanyám emlékének.*



A Nemzeti Színház előtt biciklis felvonulás, 1947.

## BEVEZETÉS ÉS KÖSZÖNET

„A realista színház az egy szó.”<sup>1</sup>

A Racine drámáiról szóló előző monografikus könyvemben<sup>2</sup> az értelmezői félrenézésnek azokat az eseteit vizsgáltam, ahol a játékgyomány már olyan méretekben rátelepszik a szövegre, hogy az olvasó a színháztörténeti eseményeket is a drámaszöveg apparátusához illeszti. Ekként olvassuk, sokat emlegetett példámban, Phaedrát idős nőnek, pedig háromszáz évvel korábban Racine tizennyolc éves modellről mintázta hősét.

Nem feledhető, hogy a 17. századi klasszicista dramaturgia Boileau kijelentése körül forog: „le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable”.<sup>3</sup> A valós nem mindig valószínű. Úgy véljük, évszázadok óta leginkább a színház mutatja meg a valós és a valószínű közötti különbséget, s ráadásul mindig jelenvalónak is állítja.<sup>4</sup> Ugyan a *théâtre de la vérité* (Corneille) és a *théâtre du réel* (Racine), az *igaz* és a *valós* felőli valóságállítás dramaturgiai módszerei eltérők, mégis együtt formálják a színházi játéknyelvet.

Ez a könyv a *vrai* és a *réel* közti viszonyt keresi a magyar színháztörténet realista hagyományait kutatva. Kiindulásom az az általános felismerés, hogy a kortárs színházi nyelv a 20. századi realista játéktechnikák rendjére épül, akár megtartva azt, akár szabadulva tőle. Mivel a magyar realista színházi korszak formanyelvi fordulata a szocialista realizmus radikális bevezetésekor vált láthatóvá, kutatásaimat az 1948 körüli átalakulásokra fókuszáltam. A második világháború után, amikor az 1948-as államosítással járó materiális biztonság és az új hatalomgyakorlást kísérő ideológiai bizonytalanság egyszerre jelent meg, a színházművészet jelentős állításokat tett a valóság építéséről

<sup>1</sup> MAJOR 1948. In: DANCs 1990, 373.

<sup>2</sup> JÁKFAI Magdolna, *A félrenézés esetei*. Pozsony–Budapest: Kalligram, 2011.

<sup>3</sup> BOILEAU, *L’Art poétique*. Chant III., 48.

<sup>4</sup> Alain BADIOU, *Rhapsodie pour le théâtre*. Paris: PUF, 2014. 66.

és észleléséről. Ezek feltáró elemzése alkotja a könyv gerincét öt színházcsináló írásain, alkotásain keresztül. Az öt alkotó Gáspár Margit, Gellért Endre, Hont Ferenc, Major Tamás, Várkonyi Zoltán, akik az államosítás előtti és közvetlen utáni években szakmai vezető pozícióban dolgoztak, akik művészi, igazgatói, írói és elemzői munkájukkal kialakították azt a színházi formanyelvet, mely hét évtizeddel később is érezhetően ráereszkedik drámaszöveg-olvasási rutinunkra. Az öt igazgatót alapító mestereknek nevezem, életművüknek egyetlen szakaszát sodrom közös narratívába, hogy vezesse az olvasót a realista színház eseménytörténetén át a valóság és az igazság irányába.

Az olvasás útja sokféle lehet. A könyv szerkezetét úgy építettem fel, hogy többféle úton is végig lehessen menni rajta: az alapító mesterek biográfiáját követve, a bemutatók kronológiáját választva, esetleg a rendezők munkáit egymás mellé téve. A névmutató, a filmográfia és a bibliográfia biztos segítséget nyújt minden választásnál.

A könyv megírásához 2010-ben kezdtem, amikor Kiss Gabriella és Kékesi Kun Árpád kollégáimmal kidolgoztuk a magyar színháztörténetírás netfilológiai módszertanát, a Philthert. A kutatásaim következtetéseit *A valóság szenvedélye* címmel benyújtott akadémiai doktori értekezés formájában a Magyar Tudományos Akadémia 2021-ben elfogadta, ez a könyv az értekezés átdolgozott és bővített változata. Ezúton is köszönöm opponenseimnek, Dobos Istvánnak, P. Müller Péternek, Nagy Imrének meglátásaikat, a könyv pontosabb lett javaslataik által.

A könyv a valóságkonstrukciók színházi gyakorlatát elemzi, azt a folyamatot, amikor a hatalomgyakorlás metodikájának megváltozásával a művészi fogalmazás is új nyelvet keres-választ magának. Az akadémiai doktori értekezés benyújtása és a könyv kiadása közötti évek történései, bár az utókornak dolgozó tudós fegyelmével óvni igyekeztem tőlük a szöveget, tagadhatatlanul nyomot hagytak írásom szövetén. A magyar színháztörténet szervességét az előadások emlékezete és az intézmények, a színházak és az iskolák mint emlékezeti helyek hordozzák. A Színház- és Filmművészeti Egyetem tanáraként harminc éven át kutatásom tárgya és közege megegyezett, az alapító mesterek termeiben tanítottam, legendáik hallgatók generációin átszűrődve értek el hozzám, a nem művész oktatóhoz. Ez az inspiratív, kiválasztott környezet (amely, sokszor úgy éreztem, magát a feladatot is rám rótt) terelte figyelmem egy-egy szakmai jelenség észlelésére, a művészi alkotás összetettségében felfoghatatlan, de elemzői metodikával mégis rögzíthető folyamatára.

Az egyetemi modellváltás után, 2023-ra lezárva oktatói feladataimat, elhagyom szakmai életem eddigi színterét. A könyv így búcsú és ekként köszönet is minden szín- és filmművész kollégámnak, akik velem együtt ismerték fel

az elméleti és történeti kutatások ilyenfajta helyhez kötöttségét. Köszönöm Almási Tamásnak, Ascher Tamásnak, Babarczy Lászlónak, Bagossy Lászlónak, Balázs Gábornak, Bodó Viktornak, Enyedi Ildikónak, Forgách Andrásnak, Forgács Péternek, Gothár Péternek, Hegedüs D. Gézának, Horváth Csabának, Huszti Péternek, Kárpáti Péternek, Kende Jánosnak, Marton Lászlónak, Mohácsi Jánosnak, Németh Gábornak, Orsós László Jakabnak, Radnai Annamáriának, Rajk Lászlónak, Schulze Évának, Sellő Hajnalnak, Szász Jánosnak, Székely Gábornak, Tallér Zsófiának, Tasnádi Istvánnak, Upor Lászlónak, Zsámbéki Gábornak az inspiratív közösséget.

A könyv részleteinek első olvasói csoportja az SZFE Doktori Iskola doktoranduszai közül álló Színházi Kreativitás Eszközök Kutatóműhely volt, többen kollégáim lettek, mire lezártam az írás mostani szakaszát. Köszönöm Bánki Bertának, Boronkay Somának, Daoud Dánielnek, Dobri Dánielnek, Gara Márknak, Gál Eszternek, Hevesi Lászlónak, Kelemen Kristófnak, Kerkay Ritának, Kovács Ágnesnek, Leposa Balásznak, Lestyán Attilának, Mohácsi Istvánnak, Patonay Anitának, Sándor Júliának, Szabó-Székely Árminnak, Szántó Viktóriának, Szenteczki Zitának, Tóth Réka Ágnesnek, Várad Ágnesnek, Végvári Viktóriának, Zsigó Annának kérdéseiket, megtisztelő jelenlétüket és hitüket abban, hogy a kutatás nem intézmény-, hanem inspirációfüggő.

A könyv megírását két OTKA-pályázat készítette elő, mindkettő a philther módszer kidolgozásához nyújtott segítséget, s a projektekben velünk dolgozóknak is köszönet mondok: Kiss Gabriellán és Kékesi Kun Árpádon kívül Ring Orsolyának, Major Ágnesnek, Káli Anitának. Mivel az írásaim elsődleges publikációs felülete a *Theatron*, az alapítókön kívül köszönöm a társszerkesztőknek, Porogi Dorkának, Muntag Vincének és Oláh Tamásnak lelkes és kritikus kísérő figyelmüket.

És köszönöm barátaimnak, Novák Eszternek és Zsótér Sándornak, hogy végtelen türelemmel hívták fel figyelmem a túlinterepreálásaimra, egyáltalán arra, hogy a színház élő gyakorlat, mely különösen teoretizálásakor nem választható el a jelen történéseitől. Éppen ezért, végezetül, a könyvet a 2023-ban az SZFE-n végzett prózai színművész-osztálynak köszönöm, akiknek az egyetemfoglalás pillanatában váratlanul az osztályfőnökük lettem, s akik három éven át felelősen vezettek a művészi létezés különösen ösztönös, tőlem idegen jelenségei között. Így lett teljes a könyv a színházi valóságról, a valós szenvedélyről.



Major Tamás, a Nemzeti Színház igazgatója a Nemzeti Színház Újjáépítéséért Emlékérmet ad át Gellért Endrének, 1945

## ALAPÍTÓ MESTEREK

A valóságot mint az élet közvetlen tapasztalatát keresve jut arra Petri György 1994-ben, hogy „közénk és az élet közé állt az ideológia”. Ez az ideológia „világtörténelmi perspektívákat”<sup>1</sup> rajzol generációk köré, s megértésük akarata visszaviszi a gondolkodókat a második világháború utáni valóságértelmezés rendjéhez. A valóság fogalomköre ekkor, a második háború után egyértelműen meggyengíti a természet és a természetesség fogalomkörének általános nyelv-filozófiai pozícióját, s lehetővé teszi, hogy a színházi alkotás diskurzusa a „lét-értelmezés kulturális hagyományának *temporális létmódja*”,<sup>2</sup> a való „érzéki látszásának”<sup>3</sup> felülete felé forduljon. Ennek a színházi valóságteremtésnek különös gyakorlatát<sup>4</sup> a realista színház hozza létre.

Az összedőlt országban 1945 tavaszán a valóság megélésének szenvedélye veszi körül a túlélőket. A valóságnak ez a szenvedélyes akarása az élet közvetlen megtapasztalásából ered, elsősorban építkezést jelent, az intézményi és az emberi viszonyaikban is szétesett közösségek összerázásába vetett hitet. Aki túlél, annak ez az egyetlen lehetősége, hogy megértsen valamit, mert a nyelv, a pszichológia, a hermeneutika szövete foszlott semmivé, csak a színház, „az igazságok előállításának eszköze”<sup>5</sup> maradt valóságként.

A kötet az elmúlt hét évtized színházi eseménytörténetének kezdeti esztetikai, játéknyelvi és alakításelméleti jelenségeit mutatja be a valóságépítés módszerének és a színházi emlékezet folyamatának feltárásával. Az egyéni sors és a történelmi események egyidejű megjelenítése, annak megértése, hol is az egyén helye a világban, vagyis a „kollektív történelmi tisztánlátás”<sup>6</sup> el-

<sup>1</sup> PETRI 2005, 535.

<sup>2</sup> KULCSÁR SZABÓ 2001, 49.

<sup>3</sup> Hegelt idézi KULCSÁR SZABÓ 2001, 49.

<sup>4</sup> Baudrillard fogalomhasználatában: a tökéletes bünt. BAUDRILLARD 1995.

<sup>5</sup> BADIOU 2010, 79.

<sup>6</sup> BADIOU 2010, 78.

érése a színház feladata. Ezekben az években a realizmus politikai direktíva és esztétikai akarat; ennek rögzítésére az államosítás körüli években színházvezetői pozícióban megszólaló alkotók írásait elemzem, életművük hatástörténeti kultuszát rajzolom meg. A könyv elsődlegesen a kollektív emlékezet fogalomrendjével<sup>7</sup> és a kultuszkutatás metodikájával fókuszál öt szenvedélyesen realista színházcsináló életművére, őket alapító atyáknak tekintve követi gondolataik, művészi gyakorlatuk terjedését és alakulását. Az ő életművük köré szerveződő közösségek válnak az államszocialista színházkultúra megerősítőivé, ők beszélik azt a játéknyelvet és ők hozzák létre azt a színházpolitikai gyakorlatot, mely (többek között) a repertoárjátáshoz, a rendezői színházi hierarchiához, a lélektani realizmushoz, a kettős beszéd intézményéhez, a dramaturgi cenzúrához vezet. E közösségek emlékezetének hálója ezt az öt, az államosítás éveiben színházvezetői pozícióban lévő sztárművészt tartja fenn.

Gáspár Margit, Gellért Endre, Hont Ferenc, Major Tamás, Várkonyi Zoltán alkotó emberek, írók, rendezők, dramaturgok, színészek. Az előadás játéknyelve és az írás elemző nyelve egyaránt ismerős kommunikációs gyakorlatuk. Gáspár Margit 1949-ben publikálja *Az operett* című brosját, melyben a műfaj egyetemes történetét sikerrel köti a népi mozgalmakhoz. Gellért Endre írásai a realista színházi gyakorlatról *Helyünk a deszkákon* címmel jelenik meg. Hont Ferenc, miközben megteremti a magyar színháztörténet-írás narratíváját és intézményrendszerét, kiadatlan *Napló*jában percről percre követi a nagy struktúraváltás eseményeit. Major Tamás memoárjaiban, elsőként a *Forró Színpad* címűben, Várkonyi Zoltán pedig 1942-es Juvet-fordításában, az *Egy komédiás feljegyzéseiben* keresi és alkotja meg a színházi fogalmakat magyar nyelven. Jelenlétük, művészi erejük generációkon át követhető.

A háború utáni újjáépítés gyakorlata és az államosítás ideológiája a realizmus esztétikájának nyelvét használja. A valóság észlelése helyett a valóság építése válik ideológiai és játéknyelvi folyamattá, a színház pedig politikai gyakorlótereppe. A realista színház a szocialista gyakorlatban nem mutatja a valóságot, hanem építi, tehát az emlékezet textúrája<sup>8</sup> a valóságészlelés és valóságépítés során szövődik olyanná, amilyenné.<sup>9</sup>

## IGAZ, ŐSZINTE, HITELES, UALÓS: A SZÉTFOSZLOTT NYELV

A 21. századi színházművészet magyar nyelvű diskurzusát is a *valós*, a *hiteles*, az *igaz* és az *őszinte* szavak köré épült nyelvi tartomány uralja. Hetven évvel a nagy struktúraváltás után a színházcsinálás, a kritika, a szakelemzés gyakorlatában mindez mintha a *jó* szinonimájává szelődülne. Vélhetjük, talán azért, mert az államosítás története tudományosan feldolgozatlanul morzsolódik szét anekdotikus pillanatokká, és talán azért, mert a színházszakmai közösség ezeket az emléketöréseket már nem tudja a valóság fogalomrendjéhez kapcsolni.

Vélhetjük azt is, hogy a háborús pusztulás állapota után, mely a művészeti folyamatokban jól érzékelhetően a nyelv teljes szétesésével jár, ezek a szavak biztonságos cölöpökként emelkednek elének az igazság létrehozásakor.<sup>10</sup> Mindkét vélekedés pozícióját megtartva tisztábban látható, hogy a strukturalista történetírás metodikájával a magyar színház történetét miért csak az államosításig lehetett megírni. Látható, hogy az 1949-ben sebtében kialakított új intézményi rend történeté formálása a tudományelméletek pluralitásával, a digitális gyorsaságával és a források óceánjával kebelezi be a gondolkodót, de mindemellett egy sajátos gyakorlat is akadályozza az elbeszélést. A magyar színháztörténet-írás legitimitását az államosítás pillanatában maguk a színházcsinálók teremtik meg. A színház nyelvét az beszéli, aki csinálja, a szétfoszlott nyelv helyett így épül fel egy másik akkor is, ha ez a tudományok rendszerétől távoli grammatikát fejleszt. Az államszocializmus kora legendássá vált történésztriászának tagjai, a Staud Géza, Hont Ferenc, Székely György – kollokvialisan a Staud–Hont–Székely – hármas, gyakorló színházi emberekként kezdték pályájukat. Mindhárman előbb rendezők, írók, dramaturgok, majd igazgatók, s csak utána történészek. Így érthető, miként hozta létre a színpadoktól távol tartott volt nemzeti igazgató, Németh Antal az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában, annak vezetőjeként, saját előadásainak saját regisztrálását. A színháztörténeti aktivitás a magyar tudománytörténetben jó részt alkotói gyakorlatból induló késztetés, ez legitimálja a színházi szakma felől nézve a történészi megszólalást, de helyezi az akadémiai rendeken kívül magát a színháztudományt egészen a rendszerváltásig.

Staud–Hont–Székely után megszólalni, továbbvinni az általuk kidolgozott strukturalista-pozitívista metodikát ugyanannyira rémisztő-kísértő helyzet, mint Büchner Marie-ját játszani Gaál Erzsébet után. Ezt a félelmet sokféleképpen lehet leküzdeni, mondanám, Honthy után is van Csárdáskirálynő,

<sup>7</sup> HALBWACHS 2018.

<sup>8</sup> YOUNG 1994, 398.

<sup>9</sup> ROKEM 2000, 114.

<sup>10</sup> BADIOU 2010, 86.

Gobbi után *Csirkefejes* öregasszony, Ruttkai után dűrenmattos öreg hölgy. A kötetben olvasható küzdelem egyetlen, az államosítás éveiben szenvedélyé nőtt munkára összpontosít: a valóság létrehozására. Azt a folyamatot rekonstruálja, miként épül újra a második háború után az államszocialista hatalmi rendben a színházi világ valósága. Ennek metodikája elsősorban az a színház-filológiai hermeneutika, amit a Philther-kutatásokkal másfél évtizede kidolgoztunk Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella kollégáimmal, s alkalmassá tettünk az államosítás utáni színházi gyakorlat emlékezetének rögzítésére. A kánon-alkotó előadások rekonstrukciós elemzése mellett megvizsgálom a valóság-konstruálás gyakorlatát, a valóságépítés színházzsakai lehetőségét is.

Az államosítás körül a valóságépítés, a lukácsi filozófiai keretek felől nézve,<sup>11</sup> leginkább ideológiai kényszerként mutatkozik. Ez egyrészt a szocialista realista fogalomkör nyelvi apparátusának kötelező elsajátítását jelenti, másrészt egy, a nyelvben tételezett stabilitást: a háború szétrombolta a világot, újjáépítése a valóság színházi rekonstrukciójával elérhető. A szocialista realista valóságépítés nyíltan, mégsem láthatóan utópisztikus, a színház pedig ontológiai sajátosságából adódó performatív (előadó) karakterével a legsikeresebb propagandaeszköz. A valóságépítés ideológiai és fizikai folyamata látványos nyelvi nyomokat hagy a történészeknek, így kutatásaimat a *valós, igaz, hiteles, őszinte* fogalomkör használata felől indítom. A nyelvhasználati bizonytalanság az angol nyelvi közösséget is jellemzi, a *real*, a valódi stílusiránya és korstílus a *realism*, bár angolul a megnevezés kínjait a realizmus elé helyezett jelzőkkel enyhíthetjük. Beszélünk *detailed, intimate, photographic, extreme, harsh, nightmarish, stage, modern, psychological, violent, conventional theatre realism*usról,<sup>12</sup> szocialistáról és kapitalistáról is, vagy új realizmusról. Különösen izgalmas mindez egy olyan művészet gyakorlatának követésekor, mely éppen hogy saját játékkeretének kijelölésével<sup>13</sup> folyamatosan jelzi a valóságtól való (derridaí) különbségét. A kötet írásakor annak megfogalmazása motivált, milyen rendben lehet valós, igaz és hiteles az a művészeti gyakorlat, mely a valóságot nem megmutatja, hanem felépíti.

A realizmus a színházban a XX. század korstílus a és alkotási metodikája egyszerre. Könyvtárnyi irodalom ismerteti az európai színház eseménytörténetét, az 1860-as évektől követhető rendezői színházi trendeket.<sup>14</sup> Ezek között elhelyezni a magyarországi gyakorlatban az 1949-es államosítás elvárásaival és lehetőségeivel elindított színházművészetet, értelmezni, miként vált a szocialista realista kánon hatástörténete realistává, komoly történészi kihívás.

A könyv megírására inspiráló nyelvi tapasztalat azt a hipotézist állította elém, hogy az államosításkor megfogalmazott kihívások eseményként és nyelvként egyaránt uralják a rendszerváltásig, de a helsinki szerződésig, 1975-ig mindenképpen domináns színházi beszédet.<sup>15</sup> Ennek érdekében az államosítás körüli években pozíciójuk okán is nagy nyilvánossághoz jutó, a realizmus fogalmát állandóan, újra- és újrapiontosító legendás alkotók írásait olvasom, s miközben életművüket egyfajta kultusztörténeti közelítéssel vizsgálom, a valósággal mint színházi nyelvvel folytatott küzdelmüket rekonstruálom. A realizmuslegendát öt olyan alkotó megszólalása felől rögzítem, akik rendszeres publikációikkal aktív szerepet vittek a *realizmus* szó használatának alakulásában, akik vezető pozíciójuk feladataként írásban is definiálták művészetüket, akik előadások létrehozásával a gyakorlatban is szembesültek a színházi realizmus technikai kérdéseivel. Őket tekintem a magyar (szocialista) realista színház *alapító mestereinek*. Az államosítás *körüli* években Gáspár Margit a Budapesti Operettszínház igazgatója, Gellért Endre a Nemzeti Színház főrendezője, Hont Ferenc a Színművészeti Főiskola igazgatója, Major Tamás a Nemzeti Színház igazgatója, Várkonyi Zoltán a Művész Színház igazgatója. Írásaik, nyilatkozataik és vitaindító hozzászólásaik a színházi realizmus összetett gyakorlatát tárják elénk az államszocialista Magyarországon. Azt követem, mit jelent a realizmus ötük szóhasználatában, elemzem, miként reagáltak a háború utáni szovjetizálás esztétikai kihívásaira, milyen irányító szerepet kaptak és vállaltak az újjáépítésben.

## REALIZMUSGYAKORLAT

A rövid század<sup>16</sup> két háború közötti béke éveiben, 1920 és 1938 között párhuzamosan formálódik három, a realizmust a valóság észlelése felől megközelítő színházi játékkoncepció. Anélkül, hogy részletesen elemeznénk az európai színházi realizmus gyakorlatát, rögzítsük, hogy három domináns módszer éri el a magyar színházkultúrát, s hozza létre kreatív művészi invencióval a realista színházat Magyarországon. Brecht, Artaud, Sztanyiszlavszkij színházi módszerei Kassák Lajos, Háy Gyula, Hont Ferenc közvetítésével Párizs, Berlin, Moszkva színházi gyakorlatával jelennek meg Budapesten, s válnak hatástörténetükben nyelvteremtő művészetté. A realizmus fogalma és filozófiai keretei

<sup>11</sup> LUKÁCS 1958, 27–28. és LUKÁCS 1962, 87–89.

<sup>12</sup> CARLSON 2009.

<sup>13</sup> COPEAU 1913, 353.

<sup>14</sup> KÉKESI KUN 2007.

<sup>15</sup> Az Európai Biztonsági és Együttműködési Értekezlet országai által 1975. augusztus 1-én aláírt záródokumentum, melynek egyik kosarában a humanitárius területen, így a kultúrában értett együttműködés kötelező elemei szerepeltek.

<sup>16</sup> HOBBSBAWM 1998.

az első háború után hálót szőnek beszédmodunk köré.<sup>17</sup> A második világháború utáni generációk nyelve a valósághoz viszonyított léthelyzetet értelmezi, a megélt, a megtapasztalt társadalmi-politikai jelenségeket. A művészetek története hét évtized elmúltával is küzd a realizmus terminológiájának használatával, a színházművészet pedig a magyar nyelvű fordítási döntésekből adódóan sem a performativitás, sem a reprezentáció jelentésébe nem kapaszkodhat – marad a realizmus. Nyelvileg tehát a realizmus az egyetlen fogalom, mely a prezentáció és a reprezentáció fogalmkörének helyettesítésére szolgál, ez blokkolja a színházról szóló beszédet. Így az előadás vagy valós lesz, vagy stilizált, realista, vagy kisrealista, igaz, vagy formalista.

A realizmus a színházi gyakorlatban a valóságkonstruálás folyamatát jelöli azzal a jelentéstöbblettel, hogy a színházi kommunikációban a nyelvi állítás mellett a testi tapasztalat is befolyásolja az általános érzékelést. A színházi realizmus éppen ezért a történetírás jolly jokere és mumusa, hiszen abban a művészeti, társadalmi gyakorlatban, mely a jelen idejű valóságélményeken keresztül fogalmaz meg kiterjesztettebb tér- és időélményű állításokat, szokatlanul erős és állandó befogadói konszenzust kell működtetnie. Ennek része, hogy elfogadjuk: a realista színház kínál az ismert látványélményhez legjobban hasonlító vizuális keretet, miközben felajánlja, hogy a néző olyat tegyen, amit máshol nem tehet: nézzen, de ne kelljen interakcióra lépnie senkivel.<sup>18</sup> És ezért fogadjuk el azt is, hogy a valóság fogalma feltételezi, hogy létezik egy észlelhető és egy nem észlelhető világ (realitás), s ennek az észlelhető, nézhető felülete a színházban látszik a legjobban.<sup>19</sup>

Az is tisztábban látszik a színházban, hogy „a XIX. századi realizmus valójában nem volt más, mint pszichologizmus. Realitáson nem az »objektív« tudományos vizsgálódás helyét értették, hanem elnyomó erőt (force of oppression), amely veszélyezteteti, sőt összezúzza a hőst.”<sup>20</sup> A valóság leírása a lélektani események meg- és átélésével végezhető el. A színházesztétikánkat alapjaiban meghatározó fiatal Lukács György nem véletlenül rajongott a XIX. századi francia nagyregényekért, melyek reménytelen konfliktusok veszteseként, lélektani folyamatok és viszonyok rendszerében mutatta meg a hősokeket körülölelő, valóságnak észlelt és nevezett fikciót.

A realizmus nem „önnön valójában” ábrázolja a realitást, hanem ahogyan a művész lélektanilag megtapasztalja. Ezért kedvelte annyira Marx

– s a nyomában Lukács – Balzacot és a francia realista iskola más szerzőit. Míg a tudomány a társadalmi, gazdasági és politikai realitást mint „rendszer” írta le, ezek a szerzők „lélektanilag” ragadják meg mint az antagonisztikus konfliktusok és a kétségbeesés helyét.<sup>21</sup>

Lukács drámatörténetéből érthető az a paradox helyzet, hogy míg a realista irodalom Flaubert-től Dosztojevszkijig az észlelhető valóságot (el)bukásként jeleníti meg, addig a szocialista realizmus ugyanezzel a gyakorlattal, a XIX. századi realizmus eszközeivel a sikert, a felemelkedést és (munkás)csillogást szándékszik közvetíteni.

Hangsúlyozzuk azonban azt a Háy Gyulától származó felismerést, aki Lukácsal sorsát az emigrációban megosztotta,<sup>22</sup> hogy a színházi realizmus gyakorlata leválik a realista korstílus ideológiájáról, mert a színházi valóság mindig kettős rendben működik: a színpadon minden látvány illúzió, minden történet fikció, minden szerep megépített, de mindezt a mesterséges konglomerátumot egyetlen igazi, valódi „real” anyag kelti életre: a színész teste. Éppen ezért a realizmus *érzetét* a színházban nem feltétlenül a szöveg realizmusa teremti meg, hanem a színpadra állítás módja.<sup>23</sup>

A realizmus színházi jelenségének észlelése és kutatása egyszerre filozófiai és eseménytörténeti, s szinte természetes, hogy mindez a Brecht előadásaiából konstruált realizmuskonceptción keresztül indít szakmai vitákat – közülük jól ismert Lukács György és Major Tamásé. Mindketten arra a művészeti folyamatra fókuszálnak, mely pártosan és harcosan „új színházi anyanyelvet” hordoz.<sup>24</sup> Igaz, húsz év messzeségéből, de Major a gyakorlat (és nem a szövegek) apró részleteit elemezve eljut a felismerésig: a valóság a színházban egyszerű és tiszta, „erőlködés nélküli, laza”, melyben a „figurák nem egy ívben épültek, forrósodtak fel”, tehát „minden jelenet egy-egy darab felidézett élet”.<sup>25</sup> A felismerés késői elfogadtatásáért Major (kétoldali ellenállásban gondolkodva) Lukácsot hibáztatja, akinek tanítványai, Fehér Ferenc, Almási Miklós, Hermann István<sup>26</sup> dialektikus érveléssel tárják fel, hogy már „Lukács húszas években írott nagy műve minden bizonnyal – közvetlenül vagy közvetve – döntően hozzájárult a brechti álláspont kikristályosodásához”.<sup>27</sup> Lukács és Major vitája Brecht kapcsán a realista színházról folyó beszéd különösségét ismeri fel: a

<sup>21</sup> GROYS NEW REALISM.

<sup>22</sup> HÁY 1947, 6.

<sup>23</sup> CARLSON 2009, 97.

<sup>24</sup> MAJOR 1969, 87.

<sup>25</sup> MAJOR 1969, 87.

<sup>26</sup> ALMÁSI 1969; HERMANN 1966.

<sup>27</sup> FEHÉR 1969, 92.

<sup>17</sup> HITES 2016, 263–299.

<sup>18</sup> STYAN 1981, 111.

<sup>19</sup> GROYS NEW REALISM.

<sup>20</sup> GROYS NEW REALISM.

színházcsinálás és a színházértés folyamata párhuzamos, elválaszthatatlan egymástól. A valóság építése művészi és mozgalmi aktivitás.

## A REALISTA SZÍNHÁZI NYELV

Gellért Endre a Nemzeti Színházban 1946 tavaszán felújított *Sári bírónak* fél órára keresztül fát vágat egy színésszel, aki, igazán nem a szerepéből adódóan, verejtékezni kezd.<sup>28</sup> Erre a jelenségre a kritika a naturalizmus szót találja és használja elítélő jelentéstartalommal. Más szó nincs arra a jelenségre, amikor a színész teste a szerepétől eltérően működik, amikor a megtapasztalt valóság egésze s nem a konstruált valóság tárul a nézők elé. Gellért rendezését elítélik, majd elfelejtik az egész, a játéktechnikai megoldásokra koncentrálnak művészi nyelvkeresést. Az államosítás idején fellépő nyelvnélküliség nem is 1949-ben, saját jelenében, hanem igazán évekkel később észlelhető. A második háború után színházi forma nem egyszerűen a színpadi játéktechnikát, de a róla szóló beszédlehetőséget, vagyis a nyelvet keresi. A hivatali apparátus és az ideológiai munkát végző különféle szakmai bizottságok, a direktívák és az előírások mind egy közös, pontosabban központosított eszme mentén keresgélnek, a kiválasztott ideológiai vezérfonal azonban, a realizmus, a színházban mást jelent, mint az irodalom- vagy a művészettörténetben. Ez, miként Gellért előadásán láttuk, messze ható zavart okoz a színházi alkotások értékelésében, s évtizedekre megállítja a Hevesitől Németh Antalig, Jób Dánielig terjedő színházi elméleti irodalom továbbbírását. A nem kidolgozott színházi realizmus-fogalom erőltetése elsődlegesen nyelvi, de hatásában koncepcióbeli zavart eredményez. Ennek tudható be, hogy a magyar színháztörténet-írás tudományelméleti keretei maszatossak, a szaknyelvi definíciók improvizáltak, és az államosítás utáni időszak művészetéről szóló írások éppúgy megszenvedik a nyelvnélküliség évtizedeit, mint az alkotások maguk.

Major Tamás 1948 augusztusában, a színházi államosítás előtti utolsó évadban, a Nemzeti igazgatójaként, és a színházi kultúrpolitika nyelvét kitaláló művészként és ideológusként<sup>29</sup> pontosan fogalmaz: „Nem tudtuk megtalálni azt a színházi beszélő nyelvet, amelyet használnunk kellene.”<sup>30</sup> Ez a második háború utáni némaság több (színházi) kultúra sajátja, miként az is, hogy a beszélni nem tudás a politikai beszéd mintáit kezdi használni saját minta híján. A baloldal győzelmes igazsága az 1948-as választásokra (a Kominform

hálózatán keresztül)<sup>31</sup> kommunista retorikai eszközkészletet hoz magával, mely a színház előadóművészi hevületében illeszkedik az agitációs és propagandacélokhöz. Mind a célokat, mind az eszközöket, mind az eredményeket nyelvi, ekként gondolati bizonytalanság hálózta be, s ez az üres retorikai halmaz akadályozta az invitatio aktusának.<sup>32</sup>

A valóság színházi konstrukciója változatos, miként a valóság megélése is; a létrehozott alkotások azonban 1949, az államosítás után mintakövetést, s kizárólagos értelmezést igényelnek. 1949-ben még önkritikával tarkított elemzés mindaz, ami pár év múlva direktíva lesz. 1948 nyarán még a Nemzeti sem tudja, mi felé indul, s bátran állíthatja Major Tamás, hogy „azért nem mondjuk azt, hogy szeretnénk szocialista színházat csinálni, mert nincs róla elképzelésünk. A színház nem levelibéka, a színház az igazságot keresi.”<sup>33</sup> Ez az igazság látványosan sokféle, más a magánszínházaké, más a nemzetieké, más a zenés színházé, de 1948-ban még a Nemzeti igazgatója is egyetlen előadásra koncentrálna a stílusegység igényét: „...játék közben a többféle stílust meg kell szüntetni.”<sup>34</sup> Mert a színház tényleg nem levelibéka, a játék szabályai ebben a realista korszakban semmit nem változnak, s mivel a „színház olyan jelentést közvetít, mely nem talál szavakat, s [...] folyamatosan megnevezésre »vár«,”<sup>35</sup> az ideológiai direktíva nevezi meg a játék formanyelvi elemeit.

Az államosítással ez az egyetlen előadásra vonatkozó – koncentrált stílus-egység ráterjed egyetlen társulatra, először a Nemzetire, majd a művészeti ág egészére.

1945 körül a megnevezés általános zavarát Brecht és Sztanyiszlavszkij, a két guru téziseinek német és orosz nyelven ismert szövegei csak tetézik. A nyelvkeresés, a megnevezés akarata a színházesztétikai jelenségek valóságépítő erejével adhat szavakat a kezdés/újrakezdés, a konstrukció/építés, a pozitív hős/túlélő dramaturgiája köré. A színház feladata és kényszere lesz a nyelvteremtés, de oroszul és németül is más kulturális eszközkészlet áll rendelkezésre. Sztanyiszlavszkij a szovjet színház szótára, felőle olvasható és alkotható meg a szocialista színpadi valóság. A Moszkvában élt magyar színházi szakemberek – Háty Gyula, Hont Ferenc, Balázs Béla, s a négy évtizeddel korábbi Thália társaságbeli tevékenysége okán Lukács Györgyöt is idesorolom – Berlinből emigráltak a Szovjetunióba (Hont kivételével). Sokan Brecht barátai, társai a száműzetésben, tehát a német nyelv másfajta színházi szótárát hordoz íásaikban. A nyelvkeresés a háború utáni valóságépítés folyamatában

<sup>31</sup> KALMÁR 2014, 47.

<sup>32</sup> MAJOR (1948). In: DANCs 1990, 373.

<sup>33</sup> MAJOR (1948). In: DANCs 1990, 374.

<sup>34</sup> MAJOR (1948). In: DANCs 1990, 367.

<sup>35</sup> LEHMANN 2009, 111.

<sup>28</sup> MOLNÁR GÁL 1977, 160.

<sup>29</sup> GAJDÓ 2007, 52.

<sup>30</sup> DANCs 1990, 367.

kezdetben párhuzamosan a német és az orosz, Brecht és Sztanyiszlavszkij módszerével folyik.

Brecht ideája a szocreál színházról ugyan csak évek múlva olvasható magyarul, de a Nemzeti szatírírója, Háty Gyula, aki még a harmincas évekből jól ismeri Brechtet, közvetíti a koncepciót. „A szocialista realista művész nemcsak témájával szemben realista beállítottságú, hanem közönségével szemben is.”<sup>36</sup> Az új eszköz, az új nyelv a didaktikus sémák mintáját követi, s bármennyire tudja is a Nemzetiből Major, hogy nyelvet alkotva, a megnevezés kizárólagosságával élve pontosabb ideológiai eredményeket érnek el, a színházi működést koordináló bizottságok munkája<sup>37</sup> jellegzetesen megmaradt a koalíciós időkben kialakult, ellentétpárookra szűkülő világértésben. Vagy Brecht, vagy Sztanyiszlavszkij. A polgári csökevény állt szemben a marxista tudatossággal, a múlt hibái a jövő tökéletességével, a jó a rosszal, a munkás a polgári csökevényvel. S miközben rengeteg értekezésben töltenek közösen, szinte éveket ülésezve, majd jelentéseket írva, a színházi nyelvről igényelt, sürgtetett beszéd nem jön létre. Nehezen beszélhet egy szakmai nyelvet az a közösség, mely 1938-tól 1949-ig négyszer nem tud együtt megszólalni. 1938-ban elfogadja, hogy a Színművészeti Kamara döntse el és nyilvánosan listázza, ki lehet tagja, vagyis ki felel meg a fajvédő törvények rendelkezésének. 1945 után a közösség elfogadja, hogy a Színházi Igazolóbizottságok listázzák, ki és mikortól vállalhat munkát a koalíciós évek színházaiban. Az államosításnál a közösség elfogadja, hogy a jól működő magánszínházak igazgatói is utcára kerülnek, az első évad államosított kezdésétől pedig az egyetlen Timár József kivételével igaznak fogadják el a párhuzamosan zajló Rajk-per jeleneteit.

Ezt a megszólalni nem tudó nyelvtelenséget felerősíti a széttartó színházi gyakorlat. Amikor az államosítás évében a magyarországi színházak repertoárjukra 80%-ban operetteket tesznek,<sup>38</sup> akkor a valóságészlelés utópisztikus, abszurd, (gombrowiczzi megfogalmazásban) idióta változatát kínálják a nézőknek. Amennyiben a színház bármit állít is a valóságról, akkor ennek a valóságnak az észlelése, miként a repertoárelemzésekben is kitűnik, igen eltérő. 1950 előtt *még*, utána *már* reménytelennek tűnik az észlelt események sor-

rendjét egyeztetni a háború előtti világértés mozzanataival. A háború és a megszállás alatt bevéssődött náci-német új nyelv fogalomkészlete militáns, hierarchikus, a fogolytáborok, a soá története az értelmező jelölőt vette el a jelentés folyamatából, így a háború utáni nyelvnélküliség a nyelvteremtéssel a szembenézés és a megnevezés folyamatát indíthatta volna el. Mondhatjuk, hogy ez a színházi nyelvnélküliség általános európai jelenség, de azokat a kultúrákat, melyek kikerülték a gyarmatosító orosz-szovjet felügyeletet, a nyelv feltápaszkodása, formálódása új színházi gyakorlathoz is vezette, miként a háború után, Artaud 1948-as halála körül válik érthetővé a reprezentáció bezáródásának mikéntje is.<sup>39</sup>

A megszállt területeken a nyelv is megszállt lett. Nem egyszerűen a kötelező szovjet darabok miatt, hanem az oroszország nyelvi hatása miatt. Fedák Sári, a legenda maga, kitelepítése alatt érti meg, hogy „...magyar munkások és magyar parasztok gyermekei kétségbeesett igyekezettel próbálgatják nyelvüket kificamítani, hogy befelicamítsák az orosz szavak kiejtésébe”.<sup>40</sup> Oroszul folyékonyan ugyan nem kell beszélni az előadásokon, de nincs „bejáratott bolsevik szótár”,<sup>41</sup> mely egyrészt értelmessé és érthetővé tenné a vitákat, másrészt közvetítené az előjátszásra érkező szovjet színészeknek. Fedák színésznőként kis szögyűjteményt állít össze, mely mintegy kiegészíti Fónagy Iván és Soltész Katalin 1954-es gyűjteményét<sup>42</sup> az új nyelvről.

Sztálin műszak... brigád...sztahanovista... békeharc... csúcsteljesítmény... globális... kampányszerűség... komszomol... világbéke élenjáró harcosok... kiértékelés... harcos éberség... természetátalakító terv... selejt... Sztálinváros... önkritika... élmunkás műszak... minőség átalakulás... hozzáállás... kosztovista... kolhoz... ugrató vizsga... Sztálin kombinát... Téeszcsé... szovjetember... kulák... harcos hősművészet... öt éves terv... eszmei-politikai vonal... ütemterv... háromszáz százalékos teljesítmény... imperialista... sztálini humanizmus... Kujbisev... kétezer-négyszáz százalékos teljesítmény... káderezés... Üzbegisztán... röpgyűlés... tapasztalatcsere... Josif Visszarionovics Sztálin... Kujbisev és újra és újra Kujbisev... diszpécser szolgálat... beütemezés... Órákig lehetne folytatni ezeket az újkommunista kifejezéseket. Nem is szólva a budapesti rádió kifejezéseiről. Azokat azonban nem vagyok hajlandó ismételni, mert félek, hogy fizikailag rosszul leszek.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> DERRIDA, 2007, 23–37.

<sup>40</sup> FEDÁK 2009, 553.

<sup>41</sup> SCHEIBNER 2014, 186.

<sup>42</sup> FÓNAGY – J. SOLTÉSZ 1954.

<sup>43</sup> FEDÁK 2009, 553–554.

<sup>36</sup> BRECHT (1954) 1970, 344.

<sup>37</sup> STANDEISKY 2005, 100.

<sup>38</sup> „Az 1949–1950-es évadban a vidéki színházak műsoraiban is jelentős változás történt. A korábbi repertoár közel nyolcvan százalékát operettek adták, a szovjet darabok aránya pedig eltörpült, kb. ötszázalékos volt. Az 1948–1949-es évről készült statisztika szerint, 1949. május 31-ig, vidéken 4275 előadásból 3208 operett volt, a leggyakrabban Nóti Károly és Farkas Imre *Nyitott ablak* című darabját játszották. A fennmaradó 1065 prózai előadásra csak 198 szovjet színmű jutott. Az évad körülbelül 1 800 000 nézőjének hozzávetőlegesen húsz százaléka volt munkás, tizenöt százaléka parasztember. A nagy részük a régi közönség soraiból került ki.” MOL M-KS 276. f. 54/56. ó. e. Idézi: KOROSSY 2007, 88.

A Színház- és Filmművészeti Szövetség anyagait nézve évekig gondot okoz ez a nyelvtelenség, mely jelentésnélküliségben és kiejtésben is nehézségek elé állítja (legfőképp) a színészeket. Hangosan kimondva azt a mondatot, hogy „sikerrel játszották Scserbakov darabját”, elvezet a széttört nyelv, a szétesett ritmus<sup>44</sup> megtagasztalásához. Még a taggyűlés gyorsírója sem tudja leírni, amikor Horvai István felsorolja a nagy szovjet mintákat: „Sztanyiszlavszkij, Nyimirivics Dancsenkó, Zdinecsko, Pudovkin, Csisarelli, Dikij, Cserkaszov, Andrejev, Marackaja”.<sup>45</sup>

## A REALIZMUS ÉS AZ ÁLLAMOSÍTÁS

A színházi államosítás a legnagyobb és leggyorsabb struktúraváltás a színház magyarországi történetében. A folyamat követésekor válik egyértelművé, hogy oly hatalmas forrásóceán terül váratlanul és a semmiből élénk, hogy történeti pozíciót és metodikát is váltani kell. Az államosításról, a Rákosi-korszak színházpolitikai irányításáról szóló elenyésző számú elemzés,<sup>46</sup> levéltári forrásokra alapozva, határozatok és rendeletek mentén rigid átalakulást rögzít: eszerint az államosítás jól kontrollált, nem improvizált folyamat, hiszen nem tréfadologról van szó. Ezt a képet a magánfeljegyzések árnyalják; ez természetes, a naplók és memoárok tudnak beszélni a határozatok ellenében működő kis-közösségi akaratról. A történész azonban olyan ismeretlen forrásóceán partján áll, mely nem egyszerűen a feldolgozhatatlanság rémével kísérti, hanem dimenzióival magát az államosítás folyamatát is átértékeli. Az államosítás hét-köznapi, a napi rutinyakorlatok megnevezése, irányuk és vektoruk megértése, a benne részt vevők játsszmái és játéka, hangulatuk és hatalomakarássuk pszichológiai feltárása ennek az iratanyagnak a mikrotörténeti vizsgálatát igényli. Kötetünk, mely a szocialista realista valóságépítés folyamatát törekszik megérteni, a legnagyobb körütekintéssel igyekszik használni a forrásokat – mindig jelezve kontextusukat, a megszólaló pozícióját.

A színházak államosítása Magyarországon teljes körű esemény, amely gyorsan zajlik le, és éppen e gyorsaság lesz a sokadik akadálya a szocialista realista elméleti keret megfogalmazásának.<sup>47</sup> „Ortutay Gyula kultuszminiszter 1949. május 22-én hivatalosan is bejelentette az államosítás tényét, az egész szakma

kitörő örömmel fogadta a hírt.”<sup>48</sup> Az indoklás a színházak népszerű szakmai lapjában, a *Színház és Mozika* június elsején megjelent cikkben olvasható. Az államosítást memoárforrásaink szerint a színészek várták a legjobban, mert minden színházban a Nemzetihez hasonló biztonságot reméltek.<sup>49</sup>

Valamennyi magánszínháznak hatalmas köztartozása és jelentős magántartozása van. A hatalmas köztartozás mellett a színházi dolgozók illetményeit is legtöbb esetben csak állami támogatásból tudták kifizetni. Szinte valamennyi magánszínház gazdasági nehézségekre való hivatkozással több ízben kérte államosítását.<sup>50</sup>

Ez a helyzet vidéken követhető könnyebben. A vidéki színházak államosítását hónapokkal később készítik elő, rohammunkával. „A hivatalos javaslat 1949. július 20-án készült el, a Népgazdasági Tanács pedig augusztus 11-én adta ki határozatát az »állami kezelésbe« vételről.”<sup>51</sup> A források az évadkezddel indokolják a sietséget, az államosítás siettetett rendje egy másik siettetett eljárással együtt azonban ontológiai értelemezhetetlen helyzetet képez Magyarországon: 1949. május 30-án letartóztatják Rajk Lászlót, szeptember 16-án kezdődik a pere, szeptember 24-én halálra ítélik, október 15-én kivégzik.

Az „államosítás” azonban az egész rendszer egységesítését tűzte ki céljául. Előkészítése már 1945 januárjában megkezdődött, és többlépcsős folyamat eredménye lett. A színház történet mindenestre úgy tartja nyilván az 1949-es évet, mint amikor az egész – történelmileg másfél száz évre visszanyúló magyar színházi „struktúra” – alapjaiban változott meg.<sup>52</sup>

A struktúra megváltozása a színészt érinti leginkább. Egyrészt megélhetése és szakmája biztonságát várja az intézkedéstől, másrészt szerepeket. Ez a változás kimeríthetetlen témát ad az államosítással felépülő új rend nyilvános eseményeinek, ezért ezek programját követve közelíthetünk a változás megértéséhez.

A második háború utáni Budapesten kétféle színházi játéknelv ismert. Az egyik a realista iskola, mely Hevesi Sándor, Németh Antal inspirációján át a

<sup>48</sup> SIVÓ 1990, 10.

<sup>49</sup> SZÉKELY 1990b, 13.

<sup>50</sup> Kossa István pénzügyminiszternek, a Népgazdasági Tanács tagjának előterjesztése a fővárosi színházak államosításával kapcsolatos intézkedésekről, 1949. július 19. Idézi: DANCs 1990, 199.

<sup>51</sup> SZÉKELY 1990b, 13.

<sup>52</sup> SZÉKELY 1990b, 12.

<sup>44</sup> Moszkvai vendéjátékukon 1954 decemberében eltévédtek a színészek. „A cirill betűs felírásokat nem tudtuk elolvasni.” RÁTONYI 1984, 336.

<sup>45</sup> SZMSZ 1951. 09. 09., 61.

<sup>46</sup> KOROSSY 2007, SZÉKELY 1990b, MIKITA 2015.

<sup>47</sup> T. VARGA, 2005.

Nemzeti játéktechnikáját jellemzi, s mellettük a jól megcsinált színdarabok polgári illúziószínházi formanyelve él különféle színészek és társulatok, rendezői és igazgatói elképzelések mentén keveredve. A realista színház szocialista változatának igénye az államosítással egy időben jelenik meg. A színházi ideológiát a Színház- és Filmművészeti Szövetség gyártja, melynek konferenciái, ankétjai nyilvános vitákban tematizálják a szocialista realista színházi munkát. Ezek a viták leginkább a szakmai pozíciókért, a túlélésért vívott harcok dokumentumdrámáiként kerülnek a közösség emlékezetébe,<sup>53</sup> pedig a megszégyenítés és önkritikák nyilvános eseményén túl a szocialista realista színházi gyakorlat ideológiai bázisát alapozzák meg. Az ankétokon a színházelméleti kérdések mind az egyértelmű ideológiai fogalmazásra irányulnak, s a munkásosztály ideológiai nevelését szem előtt tartva nem a hagyományokhoz való, tulajdonképpen eltörölt viszony, hanem a létrejött társadalmi valóság, a szocializmus rendje irányítja a színházi mechanizmust.

A valóságépítés első mozzanata a jövőendő valóság megértése, amely tiszta futurologia. 1949-ben, a frissiben államosított színházi szcénában a realizmus, a harsányság, a naturalizmus, a formalizmus, a teátralizmus képezi az alakuló új szaknyelv fogalmi káoszát. Ezekben az években viták és ankétok sorozata formálja az erős ítélkezéssel bíró, bár történetiségükben bizonytalan fogalmakat, majd a kulturális szokásrend preskriptív és kizárólagos diskurzusminként fogadja be őket. A viták és ankétok szóbeli eseményeit gyors- és gépírással lejegyzések őrzik az archívumokban. Ezek a források, miközben az élőbeszéd könnyedségéből eredően pontatlanabbak és improvizatívabbak egy esszé tanulmányánál, a beszéd performatív erejéből következően a felszólaló és tárgya viszonyáról többet tárnak elénk. Legfőképp akkor észlelhető a közösségben-lét helyzete, amikor a realista színház sztárjai, Nádasdy Kálmán, Oláh Gusztáv, Major Tamás, Várkonyi Zoltán rádöbbennek, hogy a realizmus viszonyokat feltételez, s azokat akár társadalmi, akár történeti összefüggéseiben vizsgálják, gyakran a pszichologizáció területére tévednek. Még ha nem olvasták volna is Lukács György korai, 1911-es marxista színházelméletét, melyben Hegel szellemtörténetéhez<sup>54</sup> visszanyúlva értelmezi, hogy a Másikban rejlik a veszély, s ennek dramatikus megjelenítése nem a dehumanizálás, hanem a depeszichologizálás lehet,<sup>55</sup> e két tendencia filozófiai-ideológiai opponenciája jelöli ki a viták keretét.

A vitákon és ankétokon e két elvárás fogalmazódik meg. A szocialista realista színházi gyakorlat kezdetén Gellért Endre ismeri fel, hogy Magyarországon

kevés a színész. A háború alatti és közvetlen utáni nyilvános listázások kimerítették a szakmát. Egy professzionalizációs kutatás igazolni tudná Gellért sejtését: kevesen állnak készen ahhoz, hogy a tervezett újonnan felépítendő színházak működése biztonságos lehessen. Gellért végigveszi, hol is találhat színészt a feladatra, s miközben követjük gondolatmenetét az országos kultúrversenyek falusi, városi és üzemi fordulóiról, ahol „sok tehetséges új kádert fogunk találni”,<sup>56</sup> meghalljuk a mellékmondatot arról, mennyi szerződés nélküli színész tömörül a színészszakszervezetben. Gellért azt javasolja, kerüljenek meghallgatásra az állástalan színészek is, így adva hangot szolidaritásának és indítva el a szakmai rehabilitációt. A szakszervezetben a különféle listákra rákerült vagy éppen lemaradt művészek is tagok lehetnek, közülük érdemes válogatni az évente szervezendő meghallgatásokon. Így jut munkához Gáspár Operettszínházában Peéry Piroska, Németh Antal felesége.<sup>57</sup> Mindezek mellett a főiskola káderfelvételt tart, ahol 60%-os arányban kerülnek be a munkások.

Az államosítás ezért is jelenti a színházi ipar megmentését. A vidéki színházak államosítása egyértelmű segítséget jelentett a szakmának. Szeged például különösen gyors elbírálást kap, hiszen a kolozsvári színház magyar színészeit 1945-től ők fogadják be, az ő érdekükben már a háború utáni hónapokban államosítják Szeged legnagyobb színházát.<sup>58</sup> Ám nemcsak 1945-ben, de még 1949-ben sem világos az érintetteknek, hogy a működés biztonsága feltételezi az ideológiai keretek átírását, tehát a színháznak a kulturális harc terepévé kell válnia. A Magyar Kommunista Párt Művészeti Bizottsága, Hont Ferencnek, az MKP Színházi Szakbizottsága vezetőjének koncepcióját követve, helyzetjelentéseket kér a koalíciós időkben magánszínházakat vezető kollégáktól, s a sikeres intézményeket azonnal anektálják. Ekként csatolják a Magyar Színházat az ekkor már Gáspár Margit vezette Városi Színházhoz,<sup>59</sup> hogy majd egy évvel az államosítás előtt a Nemzeti Színház Kamara Színházává alakítsák. A *Színház és Mozi* 1949-es első számából teljesen világos, hogy senki nem tud évadtervet készíteni a bizonytalanság okán. Az államosítást szakszervezeti átvilágítás előzi meg, 1938 óta (a kamarai első, az igazolóbizottsági második után) ez a harmadik listázás. A listázás előfeltételeit ismerjük:

A feladatok között szerepelt egy váratlan és újfajta „igazolási eljárás”. Azt az örömteljes várakozást, amely azelőtt [...] valóban átjárta a színészek világát, a félelem érzése kezdte felváltani. A szakszervezet óriási apparátussal tagfelülvizsgálatot indított el. Június 20-án minden szer-

<sup>53</sup> A budapesti Katona József Színház *Notóriusok*-sorozata 2007-től.

<sup>54</sup> LUKÁCS 1911.

<sup>55</sup> GROYS NEW REALISM.

<sup>56</sup> GELLÉRT 1981, 67.

<sup>57</sup> GÁSPÁR 1985, 384.

<sup>58</sup> SZÉKELY 1990b, 13.

<sup>59</sup> SZÉKELY 1990b, 13.

zódásban lévő vagy szerződésen kívüli színésznek huszonkét pontból álló kérdőívet küldtek szét, amelyet július 4-ig vissza kellett küldeni. Ennek alapján tíz, egyenként három-három tagú bizottság hajtotta végre az elsőfokú válogatást az egyes színházakban. Az általuk készített jelentéseket héttagú „ellenőrző bizottság” nézte át. A sajtó tehát július végén joggal adta egy cikknek ezt a címet: „Kik maradnak és kik nem maradnak a színésztársadalom tagjai a felülvizsgálat után?” Elvileg megadták a fellebbezés lehetőségét is: első fokon a Szakszervezet Elnöki Tanácsához, másodfokon a Szakszervezetek Országos Választmányához lehetett fordulni. Aligha járta végig valaki is ezt az utat.<sup>60</sup>

1949 után az államosítás rendjét, a nyelv, az ideológia kialakítását segítő színházi munkaközösségek jönnek létre. Megalakul (a már említett) Színház- és Filmművészeti Szövetség,<sup>61</sup> mely létrehozza, többek között, a Vidéki Bizottságot, a Patronázs Bizottságot, a Sztanyiszlavszkij-kör Bizottságot, hogy országos programként, még az üzemekben is értelmezésekkel támogatva terjedjen az új szovjet játékn nyelv.

A szövetség már 1950-ben megalakítja a saját dramaturg-szakosztályát Molnár Miklós vezetésével,<sup>62</sup> de erre válaszul 1951-ben a „párt Színházi Szakbizottsága kommunista színigazgatókból álló, dramaturgokat és rendezőket is magában foglaló Dramaturgiai Tanácsot hoz[ott] létre”.<sup>63</sup> Ez a levéltári dokumentumokból élénk álló döntési hierarchia is kirajzolja a szakma, a párt kulturális vezetésének külön-külön létrejövő csúcsszerveit és azt a felismerést, hogy a magyarországi színházi gyakorlatban a szöveg, a dráma az elsődleges, a dramaturg tehát az első cenzor. A minisztériumi Dramaturgiai Tanács feladata összehangolni az országos műsorpolitikát s felelősen irányítani a színházról szóló, még kialakítandó nyelvet. Memoárokban<sup>64</sup> és a rövid ideig működő tanácsot kitaláló és koordináló Hont Ferenc naplójában is olvashatjuk,<sup>65</sup> hogy ezt a tevékenységet a régi, a nagyipari színházat üzemeltető dramaturgiák sora egyszerűen obstruálja. Összetett történelmi figyelmet igényel a forráshalom kontextualizálása ezekben az években, hogy láthatóvá váljék, miért nem működik a törvényi rendeletekben és határozatokban kinevezett bizottságok sora, s a hatalomgyakorlás napi rutinja miként rajzol a minisztériumi direktívakommunikációnál sokkalta bonyolultabb mintát.

A központosítás, a kontroll már a háború utáni építkezéskor, a területfoglaláskor, a koalíciós időkben még talán szakmai felhanggal, de 1949-től marxista kultúrideológiai irányelvek mentén, harci terminológiával és gyakorlattal terjeszkedik.<sup>66</sup> A jelentős szakmai kötelező hatókörrrel bíró bizottságok fórumot is kapnak, így 1950-ben elindul a *Színház- és Filmművészet* című periodika. Az államosítás utáni ideológiai harcnak meg kell tudni neveznie a veszélyt: ez igen hamar a Jób-féle vígszínházi-polgári naturalizmus lesz, hiszen a burzsoá hagyomány elítélésére létezik szovjet minta és van politikai akarat. Az avantgárd színház történetének feltárásakor lett számomra nyilvánvaló,<sup>67</sup> hogy sem a Kassák-féle avantgárd, sem Palasovszky a Dolgozók Színházával, sem a Bárdos-féle szimbolizmus Pütkösti expresszionizmusával nem kap vitaterepet, nem-megnevezésük a létük emlékezetét is háttérbe szorítja. Palasovszky színházát briliáns és vehemens kritikájával<sup>68</sup> gyorsan elemesztí a tízéves moszkvai emigrációjából hazatérő Háy Gyula, s érvelése a berlini színházi szcénában igen ismert íróé, aki Piscator, Brecht, majd Moszkvában Mejerhold, Tairov és Eisenstein munkatársaként a harcos és nem az esztétikai avantgárd kereteit kéri számon a budapesti avantgárd iskolán. Az avantgárd színház emlékezetét a Horthy-korszak rendelkezései mellett az államszocialista évtizedek retorikai alakzatai is homályosítják.

<sup>66</sup> „A marxista irodalom- és művészetszemlélet meghonosításával, az irodalmi és a művészeti egyesületek munkájának kézbe tartásával, valamint a művész szakszervezetek művészetpolitikai irányításával külön bizottságot bíztak meg, melynek elnöke Horváth Márton volt. A Művészetpolitikai Bizottság tagja volt Lukács György, Kállai Gyula, Major Tamás, Hont Ferenc, Mihály András, Pogány Ö. Gábor, Antal Jánosné (egyben a bizottság munkájának felelőse), Csillag Miklós és Szántó Miklós. Az Értelmiségi Osztály átszervezésével 1948 novemberében alakították ki a párt színházirányításban is szerepet játszó Kultúrpolitikai Osztályt. A Kultúrpolitikai Osztály Művészeti Alosztálya irányította és ellenőrizte az állam kulturális szervének, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti Főosztályának, valamint Budapesti Kulturális Osztályának munkáját; az átszervezett Művészeti Tanácson keresztül a párt művészetpolitikáját biztosította. Feladatkörébe tartozott a művészeti kollégiumok és főiskolák, az irodalmi és zenei folyóiratok, az írószövetség, az irodalmi társaságok, a Zenész Szakszervezet, az Operaház, a zenekarok, a zenei társaságok, a színházak és a színész szakszervezet, a szervezés alatt lévő Képző- és Iparművészeti Szövetség és a Képzőművészek Baráti Köre irányítása és ellenőrzése. A Kultúrpolitikai Osztályt Kállai Gyula vezette. Az Osztályt alosztályokra tagolták. Így jött létre a Köznevelési, a Tudománypolitikai, a Szabadművelődési, a Művészeti és az Egyházpolitikai Alosztály. A Művészeti és a Szabadművelődési Alosztály élén Csillag Miklós osztályvezető-helyettes állt. A Művészeti Alosztály több szakbizottságot fogott össze (írói, képző- és iparművészeti, zenei). A Színházi Szakbizottság tagjának Major Tamást; Hont Ferencet; Kovács Andrást; Járó Pált, a Magyar Színészek Szabad Szakszervezetének főtítkárát; Sívó Emilt, a Nemzeti Színház pártszervezetének titkárát és a Magyar Színház titkárát; Molnár Miklóst és Szántó Miklóst tették meg. A Szakbizottság elnökének Major Tamást, titkárának Sívó Emilt nevezték ki. Tevékenységüket az Agitációs és Propaganda Bizottság felügyelte.” KOROSSY 2007, 75.

<sup>67</sup> JÁKFAI 2006.

<sup>68</sup> HÁY 1945, 7.

<sup>60</sup> SZÉKELY 1990b, 13.

<sup>61</sup> KOROSSY 2007, 77.

<sup>62</sup> KOROSSY 2007, 88.

<sup>63</sup> KOROSSY 2007, 62.

<sup>64</sup> CZÍMER 1992, 74–75.

<sup>65</sup> HONT [é. n.], 13. füzet.

A színházművészet hiányos és militáns kulturális alakzatba rendeződik, s ezt a rendeződést az 1950-ben meghirdetett konferenciasorozat tematizálja. A konferenciák a magyar színháztörténeti kánon színházi eseményei, a valóság-építés gyorstalpaló iskolái, különös emlékhelyei az államosítás gyakorlatának. Az ülések gyorsírási jegyzőkönyveiben követhető, hogy a résztvevők a politikai direktívák felfestése mellett leginkább egy közös szakmai nyelvet keresnek. Hetven évvel később olvasva is tanulságos, milyen összetett gondolati alakzatokban tud vitázni a színházi rendezők és színészek csoportja, s a vitafelület nem az egyes színházi iskolák, hanem a hivatal és a művészet között nyílik ketté.

Az emlékezet szövetségének egykori sűrűségét a Színház- és Filmművészeti Szövetségnek a Hont Ferenc alapította Színháztudományi Intézet (2023-ban SZFA – OSZMI) könyvtárában (Q13063 jelzet alatt) fellelhető munkanaplójából sejtethetjük. A munkanapló dátum szerinti sorrendbe rendezi a szövetség eseményeit, s az egyetlen évben lezajlott megbeszélések, közgyűlések, ankétok, konferenciák, körök, évadnyitó és évadzáró társulati ülések felsorolása megtölt egy kötetet. Mindegyik eseményről gyorsírási feljegyzés készül, amit szövetségűn több példányban, indigós sokszorosítással legépelnek és eljuttatnak az illetékesekhez. Eljut a szövetséghez, a párt kulturális osztályához, az érintett színházhoz, a Nemzetibe, hiszen Major a szövetség elnöke, s még legalább három tartalék elkerül valahova. Beláthatatlan kiterjedésű információceán hullámszik a kutató előtt, melynek part menti részein is csak történészek és levéltárosok hajóztak eddig.<sup>69</sup>

A gyorsírási feljegyzésekre úgy tekinthetünk, mint a közösség eseményeit rögzítő mnemotechnikai eszközökre, melyek segítik a memoárirodalomból fel-feltörő emlékezésforrásokat lokalizálni. A történészi feldolgozatlanság okán ezek a dokumentumok, sokszor hiányosan és jelöletlenül idézve, a rendszerváltó években bulvármemoárok áradatát indítják el – indulati érveléssel borítva be minden eseményt az államszocialista színház múltjában.<sup>70</sup>

E kötetben példáimmal megkísérlem az iratanyagok feltárásának történészi értékelését, mindig jelezve, hogy a válogatás folyamata, a kiemelés közege miként változtatja meg saját elbeszélő pozícióját. A szövetség anyagainak feldolgozása és digitalizálása virtuális időburkot épít jelenünk köré, mely döntéshelyzetekben, struktúraváltási ingadozásoknál, finanszírozási anomáliáknál egyszerűen csak elénk tárja, miként és milyen döntések mentén hozták létre elődeink azt, amiről nekünk újra döntenünk kell.

<sup>69</sup> Feltáratlan, hogy a szövetség egyik országos gyűjtőhelyen sem katalogizált teljes iratanyaga mit és milyen állapotban tartalmazhat, ezért az OSZMI, az OSZK, a MOL és minden budapesti levéltár gyűjteményének összehangolt kutatására volna szükség, ami által az államosítás körüli évek, a teljes színházi struktúra megértésének új alakzata állhat elénk.

<sup>70</sup> ABONCZY 2012; BÁNOS 1983; CZÍMER 1996; LENGYEL 2017.

## A VALÓSÁGÉPÍTÉS GYORSTALPALÓI: A KONFERENCIÁK

Az államosítás utáni első, a valóságépítést tematizáló konferenciát 1950. szeptember 15–16. között szervezte a szövetség, Major Tamás, Gellért Endre és Horvai István referátumaival. A konferencia<sup>71</sup> utáni közgyűlés és viták anyaga szétart, a konkrét kérdések a szocialista realizmus ideológiai síkjáról fogalmazták meg a gyakorlati feladatokat. Pontosítják, mi is például a kettős kötettségű hős, mi az ösztönösség, mi az önmutoztatás stb. A referátumok át-ítatódznak azzal a kísértéssel, amivel Alceste néz szembe *A mizantrop*-ban: minden gondolatot ki kell mondani. Ez a kimondás ugyan a nyelvteremtés aktusára irányul, de miként Molière-nél, itt is évtizedekben mérhető rombolást eredményez a személyes kapcsolatokban. A valóság kommunista igazsága, az önbírálat realizmusa nyelvi és ideológiai kérdéssé válik, s a hozzászólók improvizálva, mérlegelés nélkül szólalnak meg, mint egy valóságshow-ban. A rögzítettség mozzanatára senki nem reflektál, pedig a konferenciáról azonnal kivonatos tudósítások jelennek meg a színházi és társadalmi szaklapokban,<sup>72</sup> hiszen nem feltétlen a beszéd lényege, hanem a megszólalás performatív ereje jelöli ki a megszólaló helyét. Az I. konferencián a szövetség titkára, a huszonnyolc éves Horvai István az ösztönösséget, az önmutoztatást nevezi meg olyan játéktechnikai hibaként, melyet a „népi hagyomány, eszmeiség, forradalmi romantika” eszközeivel el lehet kerülni,<sup>73</sup> dramaturgiai feladatként pedig a kettős kötődésű hős pozicionálása és az ellenség ábrázolása a meg-tárgyalásra kijelölt terület. Horvai felvezetőjében összeköti a szovjet eredményeket és Sztanyiszlavszkijt: ez a leningrádi egy éves továbbképzéséről nemrég hazatért rendezőtől talán elvárt tapasztalat és ihletett saját tudás. Mindenesetre 1950-től a Sztanyiszlavszkijnek tulajdonított színházi nyelv dominál, s ez az orosz nyelvtől eltávolított, angol forrásokból vagy tanítványai láncolatán át közvetített fantomreferencia lényegében a meglévő nemzetis játéks-tílust, a magyar realista gyakorlatot nevezte meg (meglehetősen kényelmesen) újként. Egyértelmű, és húsz év múlva a Lukács-Major-vitában felszínre is kerülő mozzanat, hogy 1950-ben Brecht új színházi formái jelenthetnének új nyelvi fogalmazást, de a színházi túlélést a szovjetté tett Sztanyiszlavszkij fantomizált eszméihez könnyebb igazítani. A szocialista realizmus, lényegi kísérletezés és tévutak nélkül, a nemzeti színház realizmust jelenti.

A szövetség vitáinak mintáját szolgáltathatta az az 1935-ös moszkvai színházelméleti vita, mely Mei Lanfang vendégszínháza kapcsán szerveződik Sztan-

<sup>71</sup> SzMSz 1950. 09. 15.

<sup>72</sup> *Színház és Filmművészet*, 1950. október–november 1., KENDE 1951, 824–827.

<sup>73</sup> SzMSz 1950. 09. 15., 14.

nyiszlavszkij, Mejerhold, Eisenstein, Tairov, Gordon Craig, Erwin Piscator és Brecht részvételével.<sup>74</sup> Ezen a vitán Háty Gyula is részt vesz,<sup>75</sup> s a vitaforma gyorsírószöveg rögzítése, szelektált nyilvánossága éppúgy mintaként szolgál a későbbiekben, mint a hozzászólások. Az erősen közhögő, Tolsztojt idéző Sztanyiszlavszkij állítása adja meg a beszélgetés tézisé: „Míg egy kínai beszéde felfoghatatlan marad a számomra – mivel a kínai nyelvet nem ismerem –, a kínai műalkotás megragad, »megfertőz«.”<sup>76</sup> Mei Lanfang játékát csodálva a nyelv színházi szerepét értelmezik, a jeleket és jelentésüket. Mit jelent a piros folt, a férfi játszott nő, mi a realizmus a kínai színházban.

A szövetség következő, 1951-es konferenciájára az elvégzendő feladatok között a realizmus ideológiai keretének megfogalmazására összehívják egy tudományos munkaközösséget. Témának jelölik a realista hagyományaink felhasználását, a szovjet színház és film hatását művészetünkre, a formalizmus és naturalizmus jelentkezését művészetünkben, a mai hős ábrázolásának kérdéseit, az új alkotóelemeket színházainknál és a filmnél, az egyes nagy művészeink életpályájának feldolgozását.<sup>77</sup> A témajelölések egyértelműen mutatják, mennyire háttérbe szorult Brecht és a német nyelvi közvetítés. Ez az a konferencia, ahol a szövetség elnöke és titkára is önkritikát gyakorol,<sup>78</sup> Major; a visszaemlékezők szerint, túl látványosan, szinte harsányan ismeri el hibáit.<sup>79</sup> Hibázott, mert nem a tömegekkel együtt vitte a színházat, mert a negatív karaktereket emelte ki egy alakításban, mert tervszerűtlen volt. Ráadásul arisztokratikus a káderpolitikája, a Sztanyiszlavszkij-köröket elengedte, és még az előző önbírálat is hibás. De mivel az „önbírálat arra való, hogy minden percünkben foglalkoztasson bennünket”,<sup>80</sup> megosztja a konferenciával döntéseit: eszerint hathetes próbarendet vezet be a Nemzetiben, a káderpolitikát a hármas szereposztásokkal javítja, dramaturgiai újításokat végez Sztanyiszlavszkij alapján a szövegen, s megalakítja a Művészeti Tanácsadó Testületet.

A konferenciák rituáléja elfedni látszik a folyamatot: az államosítás utáni ideológiai elvárásrend kialakítása olyannyira leterheli az alkotókat, hogy a háború utáni megszólalások üres nyelvi közegében nem új nyelvet teremtenek, hanem a régi ismerthez fordulnak. A szocialista realista színház magyarországi rendje a polgári illúziószínház naturalista változatához hasonlít leginkább. Major bejelentett újításai egyrészt nem újak, másrészt kizárólag a színházi üzem működésére vonatkoznak, semmilyen esztétikai felülete nem lát-

ható. Majornak ekkor még nincs nagy színházi rutinja, de éppen a nemzeti nagy színésztől, Sugár Károlytól tudja,<sup>81</sup> hogy az új világot nem a hős, nem a sztori, nem a szcenika, hanem a színész hozhatja a játékba. Az államosítás pillanatában a színész státuszát tisztázzák elsőként a minisztériumban, s így jön létre, a magyar színjátszás történetében először, a gondoskodó felügyelet. A színészek védett munkapozíciói és az alkotás Sztanyiszlavszkij-technikái kerülnek összhangba, a korszak dramaturgiai jelentései és emlékei, Czimer József, Magyar Bálint, Szűcs László elemzései<sup>82</sup> mind ezt támasztják alá.

A konferenciákon a magyar nyelvű ideológiai szöveget Hont Ferenc hozzászólásai ritmizálják, aki az 1930-as évektől a szegedi mozgalomban az új akarást a bulvármintáktól eltérő, realistának nevezett, de esztétikájában avantgárd eseményekkel azonosítja. A háború után mindezt már nem egy határ menti nagyváros, Szeged messzeségéből, az illegális kommunista mozgalom önkéntes kereteiben, hanem a színházi elméleti ipar vezetőjeként fogalmazza meg újra és újra. „A Művészeti Tanács megbízta Hont Ferencet, hogy dolgozza ki az országos Színművészeti Akadémiának színésznevelő főiskolává (később egyetemmé) való átszervezésének, illetve fejlesztésének tervét.”<sup>83</sup> Hont korai írásaiban már felfedezi a „valóságábrázoló színjátszás”<sup>84</sup> egyidejű megjelenését Antoine Théâtre Libre-jében, Otto Brahm Freie Bühnájében és még a moszkvai Művész Színházban is, s ugyan nem választja szét a drámaelemzés és a színházi fogalmazás nyelvi eszközeit, miközben még bizonytalan az ideológiai apparátusa, gazdaságelméleti felkészültséggel a munkásságot jelöli meg a színház létrehozójának és működtetőjének. Hont korai felismerései az induló Thália Társaság 1904-es kiáltványainak szövegét ismétlik.<sup>85</sup> Ő maga feltehetően nem ismerte a születése előtt három évvel indult magyar művészszínházi modell filozófiai-esztétikai kereteit, de Lukácstól eltérően nem Csehov és az orosz realizmus dramaturgiai világát,<sup>86</sup> hanem a régi magyar drámai emlékekben, a saját hagyományban keresi közössége valóságát. Hont ugyanakkor megtalálja a „szolidaritás-érzés”<sup>87</sup> fogalmát, mely bármennyire is egy brosúraszöveg automatizmusaként hat, későbbi befogadáselméletek struktúráját idézi fel bennünk, és egyértelműen a legerősebb közösségi tereppé alakítja a színházat. Látja a paraszti mágikus színjátszásban rejlő valóságábrázolási technikát, „amely nem a tapasztalaton alapuló ésszerű eljárásokkal, hanem a közös hiedelemben gyökerező varázslattal él”, hiszen „játéka nem utánozza a valóságot,

<sup>74</sup> NYEMIROVICS-DANCSENKO 1990, 34–45.

<sup>75</sup> HÁTY 1990, 212.

<sup>76</sup> NYEMIROVICS-DANCSENKO 1990, 36.

<sup>77</sup> SZMSZ 1951. 09. 9., 51.

<sup>78</sup> SZMSZ 1951. 09. 9., 110–115.

<sup>79</sup> GÁBOR 1995, 18., 41.

<sup>80</sup> SZMSZ 1951. 09. 9., 112.

<sup>81</sup> KOCIS L. 1987, 22–24.

<sup>82</sup> CZIMER 1992; GÁSPÁR 1985; MAGYAR 1993.

<sup>83</sup> BÁNOS 1983, 113–114.

<sup>84</sup> HONT 1960, 10.

<sup>85</sup> BENEDEK M. 1965, 125–126.

<sup>86</sup> KERTÉSZ M. 1985, 9.

<sup>87</sup> HONT (1934) 1960, 14.

hanem az élet-tényt ismétli, újraéli”,<sup>88</sup> így a varázslat szövete feszül minden látott és látható esemény elé. Hont háború utáni írásai tematizálják a realizmusfogalom jelentésmódosulását és értelmezői telítettségét, hiszen a szovjet ideák mentén a valóságról ő is, miként kortársai sokasága, más koordináták között gondolkodik. Irányadó mintává válik szlogenekkel telt pártossága, mely, miközben felhívja figyelmünket Shakespeare realista módszereire,<sup>89</sup> a szovjet ember őszinteségét elemzi. Hont vezeti be Sztanyiszlavszkij módszerét, remek, feladatokra lebontott színészténingjét<sup>90</sup> azonban elfedi a marxizmus–leninizmus materializmusa. A realista nyelv ideológiai keretét a szövetség ankétjain is Hont elméleti írásai vázolják fel.

A teljes levéltári anyag feldolgozása nélkül még a lenini-zsdanovi idézetek leválasztása is önkényes és improvizatív elemzői magatartás lenne, de anélkül is kiviláglik egy komoly ideológus, egy pártos (osztály)harcos világa. Nem Hont Ferenc tudományszociológiai jelentősége okán, hanem a realizmusfogalom kulturális transzferként működő jelenségét vizsgálva látszanak az államosítás pillanatában megadott ideológiai paraméterek: a színész munkáját tudatos felkészülés irányítja, s ez a „pszichotechnikai” eljárás nem a tudatalatti megismerését, hanem a pavlovi feltételes reflex alapján működő metodika elsajátítását jelenti.<sup>91</sup> Hont állítja és tapasztalja, hogy a színész a dráma eszméjéből dolgozik, s a „kollektív alkotómunka” gyakorlata segíti. Hont írásainak retorikai alakzata is mintaként szolgál, miként kell megszerkeszteni egy nyilvános beszédet. Az ekkor induló ankétok, konferenciák hivatalos felszólalói a győzelmi retorika mámorát, a diadalmas lezárás és az autoritásfelmutatás variációit ekként, az ő mintáját követve használják.

A konferenciák tárgyi emlékezete is a pártértekezletek és -kongresszusok szervezettségére emlékezteti a kutatót, hiszen a hagyatékokban megőrzött kis zsebnaptárak, jegyzetfüzetek és brosrák mind vörös műbőr kötésben, arany betűkkel hirdetik a konferencia helyét a kultúrharcban.

## A SZOCIALISTA REALISTA SZÍNHÁZ

A valóság megjelenítése a színházban egyes ankéthozzászólók szerint nem más, mint „a valóságot, tehát a nép életét és harcait ábrázoló”<sup>92</sup> folyamat. Ehhez mintát a szovjet színházművészet kínál. A Szovjetunióban tanulmány-

úton járt rendezők lelkesen említik a Művész Színház és a színészek tudását, de sem a nyelvi értés, sem a kulturális tudás nincs meg az előadások követéséhez. Ez a felismerés a magyar szocialista realista színház létrehozásakor kevesekben fogalmazódik meg: Gellért Endre írás közben rádöbben: Kínáról sokkal tárgyyszerűbbek a meglátásai, mert a kínai realizmus kulturális kontextusa bevallhatóan nem érthető. Az viszont kimondhatatlan és bevallhatatlan, hogy a szovjet minta követése is akadozik a nyelv nem értésében. A szovjet mintát inkább Sztanyiszlavszkij tanítványainak kurzusaiból, oroszról magyarra szinkrontolmácsolva, a mester kiadatlan írásaiból konstruálják, s így az azonnali (civil) fordítás élménye rögzül. A Művész Színház magyar nyelvre improvizált tolmácsolásokkal értett módszerét követve épül fel a szocialista realizmus. Ezt a nyelvi esetlegességet és a háborús retorikát évekig használják a tanácsok és bizottságok. 1953 eseményei, Sztálin halála, az új kormányprogram okán adódna igény egy új nyelvi megformálásra, de látni fogjuk, hogy a színházi tervezés időbuborékja olyan mértékű eltolódást okoz, hogy Sztálin halálának következményei csak az 1954–1955-ös évadban érzékelhetők. A színházi bizottságokhoz az európai baloldali színházfilozófiai tudatossága nem ér el. A nyelvi elveszettségéből, a kontextus nélküli kulturális fordításokból következő ideológiai bornírtág mögött azonban a szakma működtetésének tudása rejlik.

A fenti brosrágondolatokat kibontva azt látjuk, hogy a szocialista realista színház nem szórakoztat.<sup>93</sup> Harcot vív<sup>94</sup> (hiszen a kultúra fegyver) és utat mutat az igazi értékek felé. Egyesített erővel.<sup>95</sup> A szocreál színház nagy tömegeknek szól, vidéken is. Népművel. Közérthető.<sup>96</sup> Nem illusztrál, nem kontrádkodik, nem praktikista, nem ösztönös, nem használ sablont, nem rutinból dolgozik.<sup>97</sup> Felépítése hasonlít az üzemi bizottságokéhoz (Ü. B.), tanácsok, körök, igazgatósági ülések a döntéshozó szervei. A szocreál az új embertípust mutató drámákat hűen tolmácsolja.<sup>98</sup> „Zsdánov szerint nem stílus, hanem művészeti és emberi magatartás”,<sup>99</sup> pártos,<sup>100</sup> Sztanyiszlavszkij-módszerével

<sup>93</sup> „Ellenfeleink azt kívánják, hogy adjunk szórakoztató darabokat – ez azt is jelenti, hogy vonjuk el figyelmüket a valóságtól, akiknek a valóság feltárása nem kellemes.” In: DANCs 1990, 368.

<sup>94</sup> „...óriási harcok folynak a közösségért.” MAJOR (1948). In: DANCs 1990, 368–369.

<sup>95</sup> „A Nemzeti Színház, a főiskola, valamint a Madách Színház egyesítését Major Tamás és Hont Ferenc 1949 márciusában »a művészetek területén lappangó reakció elleni kíméletlen« harccal indokolta.” SZÉKELY 1990b, 13.

<sup>96</sup> „...a próbák során is arra törekszik, hogy ezt a mondanivalót majd a közönség is megértse.” GELLÉRT 1981, 168–169.

<sup>97</sup> HONT (1951) 1960, 136.

<sup>98</sup> „Az államosított színházak első évadjának értékelésekor a Nemzeti Színházat és a Magyar Színházat a realista színjátszás kialakításában élen járó intézményként említették. Az írók mondanivalóját hűen tolmácsolta, sokat tett az új, szocialista embertípus árnyalt képének kialakításáért.” KOROSSY 2007, 95.

<sup>99</sup> A Belvárosi Színház társulati ülésének jegyzőkönyve, 1949. augusztus 8. In: DANCs 1990, 466.

<sup>100</sup> Színház- és Filmművészet, 1951. október–november, 13–14. szám, 612.

<sup>88</sup> HONT (1936) 1960, 53.

<sup>89</sup> HONT (1945–47) 1960, 126.

<sup>90</sup> HONT (1936) 1960, 56–70.

<sup>91</sup> HONT (1951) 1960, 140.

<sup>92</sup> KOROSSY 2007, 83.

dolgozik: a pozitív hős<sup>101</sup> megjelenítésének problémája kihívás, de elemzéssel „megkeresi a dráma mondanivalóját”.<sup>102</sup>

A színház művészetéről az éves konferenciák és ankétok rendszeres nyilvános eseményként hagynak nyomot, bár korántsem bírnak olyannyira megkomponált nyilvánosságszerkezettel, mint az 1951-es írókonferencia.<sup>103</sup> A színházról szóló színház azért elfoglalja a szakbulvárlapokban a társasági események rangját és helyét, s egészen különös hangulatot kölcsönöz a pártos mondatoknak Honthy Hanna és Feleki Kamill rögzített hozzászólása, akik az operett felől rituálisan, persze vonzó iróniával értékelik a szocreált mint új művészetüket.<sup>104</sup> A kongresszusok összefoglalói megteremtik és terjesztik az új színházzakmai nyelvet, a háttérben pedig a szövetség vezetői minden többzres gyűlés előkészületeként, egyfajta elméleti alapozóként, az egyes előadások szételemezésével és bírálatával készülnek fel. A szövetség első éveinek nyelvformáló ereje ezekben a vitákban rejlik: az egyes színházi előadások belső nyilvánosság előtti megbeszélésein rögzítik az elhangzottakat, ez mindig könyvmennyiségű szövegthalmazt jelent, melyet sokszorosított formában eljuttatnak minden színházhoz. Kétségtelen, az elemző szakmai anyagok hasonló disszeminációs protokollal terjednek, mint a párt belső döntései, de ezek a gyorsírással feljegyzések a szóbeliség formáját, pontosabban a felkészült hozzászólások improvizatív performance-át tárják az olvasó kollégák elé. Az előadásokról szóló viták többször médiumot váltanak, a megírt hozzászólások élő vitát generálva mégis írott formában őrzik az érveket, a hangulatot, a szocialista realista színház alakulásának rituáléját.

Meggyőződésem, hogy az államszocialista színház kialakulásának folyamata nem választható le az előadások melletti vitákról, sőt, azok párhuzamos színházi eseményként értelmezhetők. A konkrét előadás-elemzésekben mindezt láthatóvá is teszem, mert a színházművészet ilyen mértékű verbalizálása megértetheti a művészet művelésének és a csinálás kimondásának performatív folyamatát. Az előadások létrehozásáról, a bemutatóról folytatott vita az 1950-es években olyan *jellegű* performatív diskurzust feszít a színház művészete köré, mint amit a Performance Studies tudományágának létrehozója, Richard Schechner saját produkciójának 1969-es rögzítésekor értett meg. A doing, showing doing, explaining showing doing<sup>105</sup> folyamat egésze létrejön az államszocialista színházi folyamatban, de a fázisok messze kerülnek a nyilvánosságtól, s a szélesebb szakmai és az emlékező közösség előtt is sokáig rejtve tartják értékeiket.

<sup>101</sup> KOROSSY 2007, 122.

<sup>102</sup> GELLÉRT 1981, 168.

<sup>103</sup> ÍRÓSZÖVETSÉG 1951.

<sup>104</sup> *Színház- és Filmművészet*, 1953. január 1.

<sup>105</sup> SCHECHNER 2002, 316–321.

## A VALÓSÁG FELÉPÍTÉSE A SZÍNPADON

A szövetség dokumentumairól a 21. század elején egy színházi előadássorozat tudósított.<sup>106</sup> A Katona József Színház *Notóriusok* című projektjének senior-dramaturgjai, Fodor Géza és Lengyel György, még forrásjelölés nélkül, családi-baráti könyvtárakból előkerülő, fénymásolattal sokszorosított jegyzőkönyvekből dolgoztak, mindenesetre felhívták a figyelmet az archívumi emlékezetre. Fiatal színházcsináló történészek,<sup>107</sup> művészet mint kutatás metodikájú projekteikben,<sup>108</sup> tudatos forrásjelöléssel és történész kontextualizálással történetírói performance-ként vizsgálják a valóságépítés gyakorlatát. Felőlük látható (hiszen a Szövetség dokumentumait használják), hogy a szocialista realizmust az államosítás utáni években azok a színházak formázzák, melyek kreatívan értelmezik a cenzoriális javaslatokat, tehát izgalmas, várt bemutatóik vannak, így fennmaradnak, s nem alakítják át őket, társulatukat nem csatolják máshoz.

A valóság építéséről mindenki mond valamit, karmesterek, dramaturgok, rendezők, vezető színészek, szakszervezeti, minisztériumi funkcionáriusok szólnak meg nyilvánosan,<sup>109</sup> s akár értenek hozzá, akár nem, mondataikkal, szavaikkal új nyelvet adnak a színház új gyakorlatához. A fennmaradt jegyzőkönyvek, elemző írások arról tanúskodnak, hogy a nyelvteremtés ideológiai elvárása még azt a Nádasdy Kálmánt is megszólalásra készíti, aki mondatait leleményes következetességgel csak elhangozni engedi – leírni sosem.<sup>110</sup> A hozzászólások, a viták a változás ritkán rögzített lenyomatát őrzik: a realista színjátszás eszméje a szövetség eseményein elhangzó nyilvános megszólalásokon rajzolódik ki. A következőkben, egyfajta manifestumszerű összegzés-ként, tíz pontban ismertetem, miként épül fel a valóság a szocialista színpadon (Gellért Endre szövegeire strukturálva).<sup>111</sup>

<sup>106</sup> A Katona József Színház *Notóriusok* sorozata (2007–2013) tekinthető a jegyzőkönyv-dokumentáció feldolgozás egyik korai kísérletének. Kiss Gabriella Philther-elemzését lásd <https://theatron.hu/philther/notoriusok/>.

<sup>107</sup> Szabó-Székely Ármán, Borokay Soma, Kelemen Kristóf munkái 2015 után.

<sup>108</sup> McNIFF 2013.

<sup>109</sup> A Nemzeti Színházban tartott 1954. májusi ankétan felszólalt (sorrendben): Major Tamás, Benedek Árpád, Hindi Sándor, Raksányi Gellért, Forgács István, Gellért Endre, Tompa Sándor, Weller Antal, Somogyi Erzs, Non György, Szörényi Éva, Gobbi Hilda, Várkonyi Zoltán, Vajai Erzs, Magyar Bálint, Várkonyi Zoltán, Csonka Lajos, Zsolt István, Horvát Dezső, Nagy Sándor, Bihari József. PIM–OSZMI, TT 79. 341–342.

<sup>110</sup> FORGÁCH–NÁY–TUCSNI 2011, 194.

<sup>111</sup> Gellért meglátásait a szövetség 1950-es I. konferenciáján felszólalásként megosztotta a többiekkel, s a *Színház- és Filmművészet* ezt az elképzelését következő számában, 1950 októberében megjelentette, majd 1981-es kötetében régi asszisztense, Molnár Gál Péter kiadta. GELLÉRT 1981, 36–51.

## 1. A REALISTA SZÍNÉSZ ÉS RENDEZŐ

A realista színházi játék ihletett megvalósításához a színész a rendező vezetésével a próbafolyamat alatt elérhet. Gellért Endre saját tapasztalata okán sem választhatja szét a két szakmát, hiszen a realista színházhoz csapatmunka kell, társulati fegyelem, melyet a színész az alapos és biztos szövegtanulással hoz, a rendező irányította műszak pedig a korai és pontos kellékezéssel, díszlettel stb. Gellért, miközben a szocialista realista színházeszményről beszél, a meiningeniek 19. századi gyakorlatából kiemel pár elemet és vegyíti őket Sztanyiszlavszkij téziseivel: ilyen a nagy drámairodalom használata, a pontos közös játék, a rendezői felelősség. Ennek értelmében fontos, hogy a rendezői szerep az értelmezésre, a körülmények megteremtésére korlátozódjon („forró a szíve és hideg a feje”),<sup>112</sup> ne játsszon elő semmiképpen, ne magyarázzon, hanem teremtsen játéklehetőséget. A rendezőnek „figyelnie kell az életet”,<sup>113</sup> improvizatív ötletek és pedagógiai elvek helyett „élményanyagot”<sup>114</sup> hozzon, hogy a színész *miért*-tel kezdődő kérdéseire válaszokat tudjon adni. Ez a *miért* a szocialista (lélektani) realista színház alapkérdése marad, s a válasz a viszonyok alapos, pszichológiai elemzésében rejlik. A realizmus a viszonyok realizmusa, „ez a *miért* a rendezés tengelye”.<sup>115</sup> Gellért rendkívül pontosan írja le a realista színházi alkotás alapját: a feszültségen alapuló próbákat:

A szocialista rendezés dialektikus rendezés. Az örök változás – fejlődés – okozta feszültségekben és robbanásokban nyilvánul meg. Ezt oly módon valósítja meg, hogy a színészek érzéseiben és indulataiban való mennyiség-növekedés egy adott pillanatban minőségi változásba megy át.<sup>116</sup>

A szocreál színházi próba a feszültségek ívében át fogalmazó alkotás. Ez determinálja és dominálja a teljes folyamatot, a próbát, az előadást stb., ez a valóság ábrázolására kidolgozott színházi hagyományunk. A feszültségben rejlő új értékek kihozzátása a marxista ideológia hegeliánus közvetítésével minden napjaink színházretorikai sémájává válik:

Az élet nálunk is, mint mindenütt, konfliktusokkal van tele, de ez az elmúló rossz és a győzelmes új harca. Nálunk a jó, az előremutató győzelme napról napra jelen van, életünk egyik fő jellegzetessége, és így

kell ábrázolni az életet: fejlődésében, az előremutatót bátran kiemelve – mert ez a szocialista realizmus lényege, ez a pártosság lényege!<sup>117</sup>

A realista színész művészetét Gellért kiáltványszerűen rögzíti. Eszerint az új színész nem ingadozik. Szakmailag és ideológiailag művelt. Öntudatos és szerény. Hisz a fejlődésben, ezért elbíri a kritikát. Önmagát is képes bírálni. „Kartársait munkájukban segíti, támogatja.”<sup>118</sup> Szakmai tudását átadja. Ez a hét pont összegzi, hogy a realista színész a társulatban válik színésszé, s mintha a szakmai tudása elsődlegesen a közösségben való létre koncentrál: az új viszonyok megértése vezetheti el az új színészethez.

## 2. AZ ÁBRÁZOLÁS

A realista színészi ábrázolás legfontosabb tétele, hogy a színésznek ismernie kell a népet. Ezt érdemes hangsúlyoznunk: a hozzászólókban fel sem merül, hogy a színész a népből is jöhet, hiszen kevés népi hátterű színészt láttak a háború után.<sup>119</sup> A népfogalom árnyalatlan, de biztos, hogy most az „eszpresz-szók és kocsmák helyett a gyárak, üzemek, termelőszövetkezetek, gépállomások dolgozóinak életét kell tanulmányozni munka közben és munka után”.<sup>120</sup> A realista ábrázolásban illusztrálás helyett átélés kell, ez az érzelmi és indulati háttér formálja a szocialista realista színházat.<sup>121</sup>

## 3. AZ ÁBRÁZOLÁS TECHNIKÁJA, A BESZÉD ZENEISÉGE

Az „éneklő és didaktikus előadói hang”<sup>122</sup> nem illeszkedik a magyar nyelvhez. A megszólalók kiemelik a magyar nyelv zeneiségét,<sup>123</sup> ennek tudatos használata a nézőben a valóság érzését kelti. Szóhangsúly, szólamhangsúly, mondat-hangsúly stb. helyes használata elvárható, bár „színészeink legtöbbjének beszéde magyartalan, modoros: nincs skálájuk, nem tudnak árnyalni, hangjuk nem alkalmas a nagy érzések kifejezésére”.<sup>124</sup> Gellért mindezt az elemi részig veszi végig, hiszen felismeri, hogy nem kizárólag a színházi nyelvre, hanem a háború utáni általános nyelvi kavargásra jellemző, hogy a hangsúlyos igekötők, a kérdőhangsúlyos kérdőszavas mondatok bántóan hatnak. A színházi kommunikációban talán mindez csak naturalista beidegződése egy valóságnak

<sup>117</sup> DARVAS 1954.

<sup>118</sup> GELLÉRT 1981, 40–41.

<sup>119</sup> 1950-ben írja, hogy 1500 jelöltből felvettek hatvan színészt, s 60%-uk munkás és szegény-paraszt. GELLÉRT 1981, 48.

<sup>120</sup> GELLÉRT 1981, 37.

<sup>121</sup> GELLÉRT 1981, 67.

<sup>122</sup> GELLÉRT 1981, 38.

<sup>123</sup> SzMSz, Táncankét (1952. szeptember 11.).

<sup>124</sup> GELLÉRT 1981, 49.

<sup>112</sup> GELLÉRT 1981, 44.

<sup>113</sup> GELLÉRT 1981, 45.

<sup>114</sup> GELLÉRT 1981, 45.

<sup>115</sup> GELLÉRT 1981, 45.

<sup>116</sup> GELLÉRT 1981, 46.

hitt beszédmodnak. A szocialista realista színház egyszerű nyelvet keres, a kiejtés szabályaira figyel, a pátoszt nem retorikával, hanem érzelmmel indítja.<sup>125</sup>

#### 4. AZ ÁBRÁZOLÁS TECHNIKÁJA, A MOZGÁS

A realista és a formalista színházi nyelvet a mozgás mikéntje különbözteti el. A naturalista technika a színész saját mozgását és testi lehetőségeihez illeszkedő mozdulatokat hagyományozott a realista színházra. Formalista a dekoratív mozdulat, a póz, s a szovjet színészekről sok ilyet ellesnek a színészek. Ezt elkerülendő, a „szónak és a mozgásnak összhangban kell lenni, de ez az összhang nem jelent mindig egyidejűséget”.<sup>126</sup> Óvatosan lehet csak dolgozni, hiszen az izmok merevsége „merevvé teszi az érzéket is”.<sup>127</sup>

#### 5. AZ ÁBRÁZOLÁS TECHNIKÁJA, AZ ÁTÉLÉS

A korai megfontolások következtetése, hogy nemcsak a színésznek, de a rendezőnek is át kell élnie. Igaz, az államosítás színházideológiájának alapító mesterei, az igazgató-rendezők (Gáspár Margitot kivéve) mind színészek is egyben. Gellért, Hont, Major, Várkonyi saját tapasztalatból állítja: át- és beleélés a szerepbe és a színészbe, ez a szocialista realista rendezés alapja.<sup>128</sup> Az öncélúság és az ösztönösség gátja az alakításnak, mert értelem nélküli.<sup>129</sup> Az átélés kérdésében is Sztanyiszlavszkij módszere a hivatkozási pont, az a Sztanyiszlavszkij, akit 1950 körül alig lehet magyarul olvasni. Csak hinni lehet a sokadik tanítványon keresztül érkező metódusban, a mesterről mesterre, testről testre hagyományozott módszerben.

A színházi államosítás legismertebb tovább- és önképző programja a minden színházban kialakított kötelező Sztanyiszlavszkij-körös hálózat. A körök feladata az olvasás helyett megteremteni a közös gyakorlatokat, a közös színházi nyelvet, a mindenhol érthető játéktechnikát. A technika próbákban sajátítható el, „minden próba tehát *világneveti harc*”,<sup>130</sup> nem csoda, hogy az átélés különös nehézségeit hangsúlyozzák a színészek. Mivel a nézőnek a színészt a szereppel kell azonosítania, a legfontosabbnak tűnik, hogy a szerepben „az ember lelki életét” teremtsék meg.<sup>131</sup> Ekkor formálódik az a megszokás, hogy a rendező feladata a színészt hozzásegíteni önmaga megismeréséhez, s ezáltal

ráléptetni a szerep átéléséhez vezető útra. A rendezőnek nemcsak a szerepet, de a színészt is elemeznie kell,<sup>132</sup> mert a színész önmagából építi fel a szerepet. Ez a realista színjátszás lényegi és lélektani mozzanata.

#### 6. AZ ÁBRÁZOLÁS TECHNIKÁJA, A FANTÁZIA FEJLESZTÉSE

A rendezők a próbákban gyakorlatokkal fejlesztik a színészi fantáziát, de „ne engedjünk olyan gyakorlatokat csinálni, amelyeknek nincs köze az élethez”.<sup>133</sup> Ugyanakkor a szereposztáskor adódó naturalista szereposztást is érdemes kerülni, mert szakosítja a színészeket: van orvos, paraszt, inas, pap, örömlány stb. A fantázia segíti a belső átélést.<sup>134</sup>

#### 7. A SABLONOK

A konferenciák hozzászólói legtöbbször általános kérdésfelvetésekkel közelítenek mondanivalójukhoz: „Az egész művészeti életben az emberek igaz ábrázolásáért folyik a harc. A színészi munkában a sémák, a kész formák ellen kell harcolni. Az ember szüntelenül azt érzi, hogy az a figura, amelyet lát, már előre kiformalódott, a színész most csak belelép.”<sup>135</sup> Gellért Endre látványos példával illusztrálja a sablonok használatát. A Dunántúli Népszínházban a *Harminhárom év után* című előadásban a brigádvezetőnek a rátermettségét kell bemutatnia. A drámaíró olyan helyzetet ír, melyben a szalag meghibásodik, a brigádvezető erre odaugrik és megszereli, ezzel igazolja kiválóságát. Gellért szerint ez így nem kapcsolható össze, nem áll összefüggésként a néző elé, hiszen ugyan „szavakban elhangzik, de [...] drámai akciónak kellett volna megmutatni, hogy kitűnően ismeri a gépeket, s a hibákat pillanatok alatt kijavítja”.<sup>136</sup> A vitázók szerint a sablonok vagy formalisták vagy naturalisták. A szocialista realista ember ábrázolására pedig nincs sablon, mert a polgári ember nem lehet minta, a szocialista ember pedig éppen most formálódik. Ezért kerülendő minden naturalista elem: egyszerűség, természetesség lehet csak a megszólalás közege, ennek technikája a hangátvétel, amikor a színészek az egymást követő megszólalásokban megtartják a másik hangsúlyát, hangszínét. Ezért kerülendő minden formalista elem is: a szerep külsőségeinek ábrázolása, a járás, a gesztus csak ábrázol, „ezért hat a formalista előadás úgy, mintha álarcosbálon lennénk”.<sup>137</sup>

<sup>125</sup> GELLÉRT 1981, 97.

<sup>126</sup> GELLÉRT 1981, 97.

<sup>127</sup> GELLÉRT 1981, 38.

<sup>128</sup> GELLÉRT 1981, 93.

<sup>129</sup> GÁBOR 1952.

<sup>130</sup> GELLÉRT 1981, 85.

<sup>131</sup> GELLÉRT 1981, 85.

<sup>132</sup> GELLÉRT 1981, 91.

<sup>133</sup> GELLÉRT 1981, 57.

<sup>134</sup> GELLÉRT 1981, 92.

<sup>135</sup> GYÁRFÁS Miklós hozzászólása. SzMSz, 1952. 06. 03., 37.

<sup>136</sup> GELLÉRT 1981, 76.

<sup>137</sup> GELLÉRT 1981, 40.

## 8. A MASZKOK

A színházi gyakorlat alapja, hogy a színház „a színészben testesül meg”.<sup>138</sup> A megtestesülés, a test átadása valami másnak, komoly mesterség, mely a harmincas évek magyar színházi hagyományában erős maszkolással jár. Ezt növeli commedia dell'arte-technikává Gobbi, Major és Várkonyi az általuk megalapított Orrgitt-egyletben, s ezt hagyják el teljesen a második háború után. A szocialista realista mintákban azonban sorakoznak a szovjet példák a maszkolás technikájáról. A maszk elfedi a színész esetlegességeit, univerzálissá emeli a szerepet, nem az egyéni siker, hanem az „eszmei mondanivaló” kerül előtérbe.<sup>139</sup> A maszkról így komoly szakmai vita indul, s a hozzászólók az 1950-es években nem említik Gordon Craig Übermarionett-téziseit, pedig akár még a Hevesi Sándorral folytatott század eleji levelezését is ismerhetnék. Valahogy mégis arra a következtetésre jutnak a vitázók (a magyar színházi hagyományból indulva), hogy a realista színház gyakorlatához jobban illeszkedik, ha a színész életkora egyezik a szerepével, így nem kell maszkolnia. Az érvek világosak: ez váltja leginkább a XIX. századi polgári illúziószínpadot, ezt a jelenséget erősíti a film,<sup>140</sup> s ebből következhet, hogy „a görcsös törekvés a hitelességre – elszegényít, elszűrki”.<sup>141</sup>

## 9. A SZOCIALISTA TÁRSULAT

Az államosítással új társulatok jönnek létre, ez lényeges felismerés. A szerepkörökre épülő, évszázadok óta működő színházi csapatállítás rutinja helyett a központi, szakszervezeti színészosztás rendje kezd működni. Így akár több primadonna, több tragika, kevés karakterszínész sodródhat egy közösségbe, kezelhetetlen és méltatlan feszültségeket gerjesztve. Az államosítás lendülete, a háború utáni szabadság hite azzal a reménnyel tölt el sokakat, hogy a gyakorlat és az új ideológia összehangolt tanításával minden elérhető. Igaz, látványosan hiányzik még a tanítás tudása is. Gellért érzi meg először (miközben Hont Ferenc kezdeti koncepcióját kritizálja, majd magát is önkritizálja), hogy pedagógiai felkészültség nélkül estek neki az új nemzedék tanításának, s így hiába állítják, hogy a „jövő művészei elsősorban a gyárak, az üzemek, termelőszövetkezetek dolgozóiból kell, hogy kikerüljenek”,<sup>142</sup> ők maguk sem állnak készen a tanítási tudással. A tanítás a szakmai mellett politikai is: „küzdeni kell az illusztráló, a

hatásvadász, a formalista játéktílus ellen”, hogy a színészeknek „emberi magatartásuk” is hibátlan legyen.<sup>143</sup> Ekként egyének helyett közösségek jöhetnek létre, de a társulatépítés klasszikus folyamatát a vidéken működő, az ideológiai-lag szedett-vedett repertoárban dolgozó második nemzedék tudja majd végigvinni. Az első, harci nemzedék éppen a társulatállítási folyamatban ejt saját magán túl sok végzetes sebet. Látni fogjuk az elemzésekben, hogy az alapító mesterek közül Major, Hont, Gellért pályájának korai évei a bukás, míg a rejtett utakon járó Gáspár és Várkonyi a siker alakzatait mutatják, s eredményeik jelentős része a társulatalakítás humánus kis megoldásaira vezethető vissza.

## 10. A NÉZŐ

Az államosítás retorikája élénken hordozza a harcok alól felszabadult főváros színházakarását. „Amikor senkinek nem volt kedve élni, mi már játszottunk. Az emberek egyszerűen nem akarták elhinni, amikor a Manci hídon átjöttek Budáról, hátizsákkal, szakállal...”<sup>144</sup> Pár évig egyértelmű, hogy a néző az előadás része, nem befogadója és szemlélője, hanem a „*maga cselekvő jelenlétével áttrendezi az előadást*”.<sup>145</sup> Az alapító mesterek óvatos felismerése, hogy az a valóság jön létre a színházban, melyet a néző annak fogad el, s ez a valóság-konstrukció ugyan befolyásolható színházi eszközökkel, de a néző általános elvárása domináns értelmező marad. A „néző a valóságot akarja látni a színpadon”.<sup>146</sup> Azt, amit annak ismer el. Markos József Alfonzó a könnyű művészetéről a legvilágosabban fogalmazza meg a Szövetség konferenciáján: Horvai István hiába állítja, hogy a körútról lekerült a perifériára a színház, ez éppen fordítva történt. Markos bravúros retorikával a munkássággal állítja párhuzamba, mely szintén a külvárosé.<sup>147</sup> „Ha egy esztergapad mellett dolgozó munkást meg tudok nevetetni és a számba vonalas és helyes mondatokat adnak, éppen olyan feladatot végzek, mint akármelyik Shakespeare-színész.”<sup>148</sup>

<sup>138</sup> GELLÉRT 1981, 41.

<sup>139</sup> GELLÉRT 1981, 39.

<sup>140</sup> „...a film hozzászoktatta a nézőt az alkati szereposztáshoz. Filmen fiatalot csak fiatal játszhat. Ma már a színház is rákényszerült erre a sémára.” KELLÉRT 1976, 118.

<sup>141</sup> „Hovatovább a maszkmester is feleslegessé válik. Minek szakállt ragasztani, akad bőven szakállas színész. Ránckokat se kell festeni: öregembert úgyis csak öreg játszhat, igazi ránckokkal.” KELLÉRT 1976, 119.

<sup>142</sup> GELLÉRT 1981, 50.

<sup>143</sup> GELLÉRT 1981, 94–95.

<sup>144</sup> MARTON F. 1986, 19.

<sup>145</sup> GELLÉRT 1981, 81. Kiemelés az eredetiben.

<sup>146</sup> GELLÉRT 1981, 83.

<sup>147</sup> SzMSz 1951. 09. 9., 31.

<sup>148</sup> SzMSz 1951. 09. 9., 81.

## A SZOCIALISTA REALIZMUS MINT SZÍNHÁZI VIZUÁLIS TÖMEGKULTÚRA

A szocialista realista színház az államosítás pillanatában egy eszme, tapasztalati háttere érzékelhetetlen, így fordulhat elő, hogy a prózai színház valóságábrázolásának technikája a zenés színház, az operett gyakorlatában is megjelenhet. Amennyiben inspirációként elfogadjuk Katerina Clark meglátását, hogy a szovjet szocreál regényt a szerelmes- és bűnügyi regények felől lehet megérteni,<sup>149</sup> akkor könnyebben átlátjuk az operett helyét a szocialista realista színházi kultúrában. Az operett felől a szocreál színház vizualitása ismert sablonokkal telített fantomvalóságra záródó scenografikus keret. A szocialista realista színházi nyelv bevezetése, többek között a színházban *felhangzó* beszéd gyakorlatából adódóan, lassan és nehézkesen halad, a játéknyelv szovjetizálására szorítkoznak a szovjet vendégszínészekkel közös munkákban,<sup>150</sup> így látványosan csak a színpadi látványt lehet szocialista realistává tenni. Még a scenográfia szovjetizálását is nehezíti, hogy a magyarországi színházi gyakorlatban a realizmus korstílusként alig érzékelhető színházi kísérletként jelenik meg.

Bár az európai legendák, a Freie Bühne, a Théâtre Libre naturalistának nevezett tevékenysége is halvány társadalmi jelenlétet vív ki előadásaival, később domináns hatástörténeté szélesedik művészete. Antoine, Belasco, Gémier, Artaud vasárnap délelőtti matinékon a valóság színházi tárgyasításának különféle technikáit próbálva keresték a megszólalás igazságát. Magyar kortársaik a Thália Társaságban az 1904 és 1908 közötti négy évadban éppúgy tudatosították: a színház a valóságot *használó* művészet, de ez a használat közmegegyezéssel, leginkább manipulatíván eltávolítja a résztvevőket a megélt és megtapasztalt világtól. A színház illúziórendjét a szokásrend felől átalakítani – ez a szocialista realista törekvések célja.<sup>151</sup>

A realista korstílus színháza olyan közösségi művészeti gyakorlat, mely érzelmi hatásokkal asszociatív mezőkre, távoli (esetleg párhuzamos) világokba invitálja a résztvevőket, de azokat valóságnak állítva manipulálja a tapasztalati folyamatokat. A színházi manipuláció a művészeti folyamat része, az előadás szerződéses kerete, s ezen a valóságérzékelésen és valóságállításon évszázadok színházi gyakorlata sem változtatott. Színház az, ami nem a valóság. Színház az, aminek kerete van. Rivalda és függöny közé illeszthető. A realizmus mint XX. századi korstílus színházi gyakorlata a nem beszélő társadalmi rétegek hangjává (Piscator), a nem látható (mikro)társadalmi viszonyok megrajzoló-

jává (Művész Színház), a múlt újrendezésének emlékezeti helyévé válik (Oláh Gusztáv történelmi realizmusa). A valóságról és a fikcióról, az illúzióról és a konkrét test érzékelhető és izgalmasan párhuzamos jelenlétéről szóló évszázados művészeti tevékenység Corneille 1636-os *L'illusion comique* remekétől tudatosítja, hogy a színházi gyakorlat manipulatív, a realista színház szocialista változata pedig ezt a manipulációt használja gyakorlatának legitimálására. A szocialista realista színház történetét írva és újraértve tisztán áll előttünk a megnevezése és a praxisa közötti ellentmondás: az a valóság, mely az 1949-es államosítástól körülölelte a színházművészeti szcénát, alig érintkezik annak teátralizált vagyis látható képével.

A magyarországi szocialista realista színház politikai direktívaként előbb fogalmazódik meg, mint általános gyakorlatként. A színházművészeti átalakítások is sablonokat követnek, tematikus igényeket támasztanak, így nem a valóság általános és feszegető *jelenségei*, hanem az agitáció és a propaganda *technikái* sablonosítják a művészetről, évadokról, repertoárról szóló beszédet. A realista direktíva megfogalmazására indulatokkal teli évek mennek el, bár sem a realizmus, sem a szocialista realizmus jelentését nem sikerül az észlelt valóság viszonylatában megérteni, talán csak az operett műfaji idiotizmusa bírja el a szocializmus direktíváinak terhét. A szocialista realizmus utópia, ábrázolása óhatatlanul sematikus, hiszen mind a tárgyasításban, mind a viszonyábrázolásban egy elképzelt jövőkép, s nem egy érzékelt jelen formálása vár a művészetre. Nem összegzés, sűrítés, hanem minta. Láttuk, ez ellen próbálnak többen az alapító mesterek közül gyakorlati feladatokkal fellépni, erre irányul minden képzési feladat.

A szocialista realizmus színházi direktíváját a tematika és a látvány könnyebben közvetíti, a repertoár és a színpadkép változásain jobban látszik, mennyire és mennyiben érthető a szovjet minta, s mely színházak képesek azonnal követni.<sup>152</sup> Az 1950-es Színházművészeti Konferencia körül, a szovjet–magyar barátság hónapjára tervezett scenográfiai kiállítás ezt a felismerést tárja a látogatók elé, de az eseményről tudósító szakkritika csak azt a zavart tudja továbbadni, mely a kiállítás egészéből árad. A legnagyobb díszlettervezők, Oláh Gusztáv, Varga Mátyás, Fülöp Zoltán, Fábri Zoltán díszletei – *Borisz Godunovot*, *Dohányon vett kapitányt* és *Diótörőt* játszanak – szovjet tematikájúak, ezért jelenlétük legitim. De nagyfokú retorikai renyheség (vagy bátor öntudat) bármelyiket is realistának, legfőképp szocialista realistának elemezni: Fülöp Zoltán egészen festői fenyőerdeje<sup>153</sup> leginkább Adolphe Appia szimbolista koncepcióját követi. Úgy tűnik, 1950-ben stílselemzés helyett a

<sup>149</sup> CLARK 2000.

<sup>150</sup> CSERKASZOV 1951.

<sup>151</sup> Major kedvelt szava az illúziószínház. ANTAL 1982, 50.

<sup>152</sup> DÉNES 1950, 50–54.

<sup>153</sup> *Dzsomárt szőnyege*, Ifjúsági Színház.

szovjetizált megnevezés elegendő, ez azonban fokozza a realizmus fogalma és gyakorlata körüli bizonytalanságot. Míg tisztán rálátunk a „Vígsház meiningeni, majd naturalista korszakára, s konstruktivista próbálkozásaira (például: *Vörös malom*), a Belvárosi Színház mesterkelt stilizálásaira”, látjuk nyomait „a szimultán rendszerű színpad kubista túlzásainak, a körfüggönyös megoldásoknak, szimbolista jelzéseknek, a fényeffektusos tobzódásoknak s az ezzel együtt járó, misztikus színpadképzéseknek, melyekben egyébként a harmincas évek vége felé a Nemzeti Színház vezetett”,<sup>154</sup> addig az elemzésekben követhetetlen, mennyiben tér el mindettől a szovjetizált scenográfia. Az államosítás korai éveiben megvalósított tervek színházi terekre és nem ideológiákra készülnek. Oláh Gusztáv az Operában, Varga Mátyás a vidéki Nemzetikben dolgozik, s a szakma sajátosságából következően a díszletfestés menedékhely,<sup>155</sup> s nem ifjúkommunisták felfedező-kutató terepe lesz.

A szocialista realista színpad a harmincas évek vitáiból, a Brechtől és Háy Gyulától is ismert proletárszínpad, melynek mechanisztikus materializmusáról már akkor leszögezük, hogy használhatatlan tévedés. „A megoldás: a dialektikus materializmus érvényesítése a proletárszínpadon.”<sup>156</sup> Mivel a szocialista realizmus színházi gyakorlatát leginkább az irodalmon keresztül szovjetizálják, a színpadtervekről szóló leírások a naturalista térképzés rutinját értékelik szocreálnak: „A magyar scenika a szovjet dráma és színház hatására [...] nem ködösít többé. Olyannak mutatja a világot, amilyen.”<sup>157</sup>

Az 1950-es kiállítás tiszta direktívákról beszél, az esztétikai felületeken azonban az oroszból fordított, társadalomalakító agitprop ideológiákat leli meg. „Hősi nagyszerűség”, „valóság hitele”, „élő atmoszféra”, de a „szocialista realista munkamódszer”<sup>158</sup> is megnevezetlen, ismeretlen marad. S a hivatalos értékelés is ebben a monumentalitásban és a látványigccsben látja a szocialista realizmust, hiszen az 1951-es Kossuth-díj kiosztásakor Oláh Gusztáv, Fülöp Zoltán és Pán József, vagyis a szakma doyenjei kapnak elismerést.<sup>159</sup>

## TÚLÉLNI A REALIZMUST

A konferenciák gyorsírási anyagából a szocialista realista színházi kánon kialakulásán túl a hatalmi pozíciófoglalás kezdetben tántorgó koreográfiáját is kiolvashatjuk. A referátumok, a hozzászólások, az értékelések és önkritikák nem önmagukban, kizárólag teljes, körülbelül húsz folyóméternyi mennyiségükben kínálnak értelmezést. Egy-egy esemény kiragadott (ekképpen mennyiségében feldolgozható) értékelése pontatlanságában felelőtlen következtetésekre sarkallhat, könnyedén a támadó és az áldozat szemben álló, harci retorikáját örökíti tovább a történetírás. A teljes iratanyag katalogizálása már új elbeszéléseket nyithat, de addig a túlélők memoárnyilatkozatai lezárni látszanak az ötvenes években folytatott vitákat. A történetírás és újraírás folyamata éppen ezekre a performatív mozzanatokból összeálló rituális jelentésre irányítják figyelmünket.

Amikor 1950-ben, pár hónappal a Rajk-per után a konferencia vezérelőadója, a Nemzeti igazgatója, Major Tamás egyik kollégáját, Egri Istvánt bérdemagógnak nevezi beszéde ihletett lendületében, akkor a kollégának önkritikát gyakorolva el kell ismernie hibáit. Ezt a diskurzusváltást a jegyzőkönyvek rögzítik. Az államosítás színházi kultúráját lezáró évek a túlélőknek kínálnak lehetőséget az emlékeikben őrzött mondatok kihangosítására. Megrázó, tragikusságukban megoldhatatlan mikrohelyzetek kerülnek a közösség elé, talán nem is más jelentéssel, talán nem is más értelmezéssel, de mindenképpen más percepcióból, oly erős érzelmi-emberi töltéssel, mely a jegyzőkönyvek megszólalásain csak ritualizált formában törhet át.<sup>160</sup> Ezek a túlélő kommentek ahhoz járulnak hozzá, hogy a rendszerváltás utáni átalakítási szükségben a struktúrától független társulatok komoly támogatása építsen ki új színházi kommunikációt. S legfőképpen annak felismeréséhez jutunk el, hogy a magyar

<sup>160</sup> „Következett az első színházi konferencia. Előadó a Nemzeti Színház igazgatója. Jelentésében az államosítás első évét pozitívan értékelte, kivéve az én igazgatói működésemet. Jobboldali szociáldemokratának, bérdemagógnak bélyegzett (ez a vád akkor öt-hat évi börtönt jelentett). Minden alapot nélkülöző koholmány volt ez, hiszen két szovjet, két új magyar darabot mutattam be, a színház jól ment, új fiatal közönséget hoztunk be a nézőtérre; a társulat jól dolgozott, fejlődött, előadásainkat a közönség és a sajtó elismerte. Mit akar ez az ember? Egyetlen előadásunkat sem látta – igaz, más színházba sem jár –, és most ő ítélkezik mindenről és mindenkiről. Mellettem ült dramaturgunk, Örkény István, és odasúgta: »Önkritikát kell gyakorolnod.« »Szó sem lehet róla, egyetlen szava se igaz.« »Kell, ha nem teszed, bajod lehet belőle.« »De nem.« »Én majd megírom, te csak mondd el«, tette rám a kezét csillapítólag. Berohantam a kórházba, feleségem gyermekágyához. Karomba vettem háromnapos elsőszülöttemet: »Nézz a szemembe, kislányom, és figyelj rám. Így. A te kedvedért az apád most egy nagyot fog hazudni« – mondtam. Megcsókoltam, visszatettem az anyja karjába.” Majd „Gellért Endre telefonált: ne féljek, nem lesz bántódásom. Tudja, mert Révai József kijelentette, hogy reflektorfényben élő embereket nem tartóztatnak le.” EGRI 1990, 18.

<sup>154</sup> DÉNES 1950, 52.

<sup>155</sup> Ország Lili az Állami Bábszínházban, Pauer Gyula Kaposvárott, Szinte Gábor a Madách Színházban.

<sup>156</sup> VAJDA 1973, 485.

<sup>157</sup> DÉNES 1950, 53.

<sup>158</sup> DÉNES 1950, 50–54.

<sup>159</sup> DÉNES 1951, 205–209.

színházi kultúra közösen beszélt nyelve a jelentést a szituációk rendjéhez, s nem a szavak kontextusához társítja. A bérdemagóg ezért jelent fizetett áru-lót, s nem egyszerűen megfáradt alkotót.

A magyar szocialista realizmus színházi gyakorlatát a nyelvnélküliség, az egyenes jelentésnélküliség stílusesszövként is jellemzi. A kettős beszéd technikája ezt, a kimondott és meglátott szituáció különbségét ragadja meg a közösség cinkos akusztikájában. Erre, az ekként megképzett szocialista realizmusra a kilépés az első válasz. Gellért Endre 1958-ban öngyilkosságot kísérel meg, 1960-ban megöli magát. Az ő története felől is az olvasható, hogy ami realista marad, az csak a test.

Major színházi erejét is szétforgácsolja a vezetői gond, hiszen „világraszóló színházat is csinálhatott volna”,<sup>161</sup> Gáspár Margit, aki Felsenstein vagy Szabó Magda is lehetett volna, írásra fordítható idejét tölti papírmunka-harccal. Hont Ferenc, a Független Színpad innovatív nagymestere intézményeket alapít, és a színházi intézetbe száműzve belebetegszik a rá kirótt, tőle idegen másfajta életbe. Várkonyi a poprealizmus gyakorlatába állítja művészetét.

A könyv elemzése eddig ér el. A szocialista realista színházi gyakorlat alapjait ez az öt *alapító mester* teszi le, s a körük felépülő emlékezeti háló megvilágításával és megbolygatásával láthatóvá tesszük az őket is összetartó kötelékeket. Miközben feltárjuk a csoportemlékezet működését, összevonjuk a szétartó emlékfoszlányokat, látjuk, hogy a színházi közösség szinte megin-gathatatlanul Major Tamás mondata felől formálja a múltat: „Szívesebben pletykálok, mert a pletykákban jobban hiszek.”<sup>162</sup> Mindeközben a legendárium-felület megtelik olyan mondatokkal, hogy „...az a Major mégiscsak zseniális gazfickó volt”, és olyan felismerésekkel, hogy mindez „...csupa olyasmi, ami nincs. Az utcán kutyaszar: az van. A Csöpi-ben söröző melósok: az van.”<sup>163</sup> A könyvben a szocialista realista színházat alapító mesterek írásai beszélnek a valóságépítésről, s az államosítás idején hatástörténeti erővel megszólaló mondataik visszhangjait halljuk. Az ekként felidézett csoportemlékek a mai történelmi és emlékezetvitákban a konfliktusos emlékek feszültségét<sup>164</sup> rárendezik a színházi feszültség kreatív formájára, így nyitva meg az értő emlékezet előtt az utat, hogy miközben mindezt saját emlékké teszi, megőrizze a természetes időhatárokon túl a feszültségben is kommunikáló magyar színházi játéknyelvet.

## A MÓDSZERŐL

A színházi emlékezet olyan legendárium, mely a közösség színházi eseményeihez kapcsolja emléktöredékeit. Ezek az események a színházi előadások, s csakis ezek kapcsán épül fel egy színházi tér, egy színészi alakítás-rend, egy dramatikus szöveg, a történeti fordításváltozatok, a belépőjegy dí-zájnja, vagyis minden, amit a színháztörténet rendszerint fejlődés-, legalábbis kronologikus rendben élénk szokott tární. Erre a felismerésre a Veszprémben 1994-ben, Bécsy Tamás alapította színháztudomány tanszéken létrehozott Theatron Műhely vezető kutatóival, Kékesi Kun Árpáddal és Kiss Gabriellával jutottunk, amikor kidolgoztuk az előadások emlékezetére épülő színháztörténeti módszert, a Philthert.<sup>165</sup> Az államszocialista színház történetének fel-dolgozásához a Philther-metodikával közelítünk, s összegzéseként az alábbi téziseket követem:

A színháztörténet-írás a történelemtudomány és a színházművészet egy-mástól meglehetősen távoli premisszáit rendezi olvasható rendbe, narratívába. A magyar színház története a kezdeteknek választott Kelemen-féle társulattól 1949-ig három kötetben rendszerezi múltunkat,<sup>166</sup> s a rendszerezés tudomá-nyos koncepciója a pozitivista irodalomtudomány értelmezésében leírható kereteket használja: ilyen a színházépület mint intézménytörténet, a színész mint alkotás- és kultusztörténet, a dráma mint irodalomtörténet. Ugyanakkor a színházi emlékezet működésének kutatása a kortárs esztétikátörténet felis-merése. Marvin Carlson emlékgépnek,<sup>167</sup> Alain Badiou emlékezeti iránytű-nek<sup>168</sup> nevezi a színházat, Jacques Rancière a nézővé válás folyamatában<sup>169</sup> tartja rögzíthetőnek a múltat. Kutatásaink a magyar színháztörténet kötetbe nem rendezett, 1949 utáni korszakára fókuszálnak, s az államosítás utáni év-tizedek, az államszocializmus kulturális gyakorlatának nemigen ismert me-chanizmusait tárják fel.

## A PHILTHER TUDOMÁNYELMÉLETI KÖZEGE

A pozitivista színháztörténet-írás a dokumentumok feltárását, felkutatását és rendszerezését végzi, adottnak és ismertnek véve a történelmi dokumen-

<sup>161</sup> GÁBOR Miklós meglátása. KOCIS L. 1987, 282.

<sup>162</sup> KOCIS L. 1987, 93.

<sup>163</sup> GÁBOR 2000 (1976. február 19-i bejegyzés).

<sup>164</sup> HALBWACHS 2018.

<sup>165</sup> KÉKESI KUN 1999, 2014 és KISS 2014b.

<sup>166</sup> SZÉKELY 1990a.

<sup>167</sup> CARLSON 2001.

<sup>168</sup> BADIOU 2013, magyarul 2022.

<sup>169</sup> RANCIÈRE 2011.

tum fogalmát, nyilvánosságát, kontextusát, nyelvi kereteit. A második háború utáni magyar színház történetét írva mindig, újra és újra rá kell kérdeznünk erre a négy jegyre.

1. Mi számít dokumentumnak azokban az évtizedekben, amikor a pártállami sajtó bőséges anyaggal tudósít az állami színházi eseményekről, ám a források megcsonkítása kizárólag ideológiai késztetést mutat?

2. Hierarchiába állítható-e a nyilvánosság<sup>170</sup> és észlelhető-e hét évtized múltával akkori szerkezete?

3. Milyen történelmi kontextusból szólnak meg a dokumentumokban rögzített hangok?

4. Miképpen érthető és fordítható le a szakpolitikai, színházideológiai és egyéni sajátosságokat hordozó, a második háború után sokszorosan is újraalkotott nyelv a saját értelmezői kereteinkre?

Az első kérdésre viszonylag könnyű gyakorlati választ adnunk. A digitális filológia technikája lehetővé teszi a legismertebb sajtóanyagok online keresését, az Arcanum tartalomszolgáltató oldal az OSZMI adatbázisával, az OSZK online katalógusrendszerével és a NAVA filmanyagaival azonnali hozzáférést kínál az államszocialista korszak színházi híreihez, fényképeihez. A levéltári és archívumi források lokalizálása is indítható távoli keresésekkel, így a magyarországi kutatás a kényelem és a bőség következtében jórészt megszabadul a forrásfeltárás kétkezi munkájának jelentős részétől, s figyelmét a tudományelméleti keretek pontosítására irányíthatja.

Innen válik jelentéssé a második, a források nyilvánosságszerkezetéből felépülő hierarchiára vonatkozó kérdésünk. A Philther elemzései körébe vonja a nyilvánosság sokféle formáját, s a források közötti hierarchia nem kizárólag a történelmi fontosság, méret, dominancia tengelyén jelenik meg, hanem a dokumentum létrehozásának és fellelésének folyamatában is. Az államszocialista korszak színháztörténeti forrásai a legális terjesztésű és legális archiválású dokumentumok mellett az illegális (szamizdat) dokumentumok világát is kirajzolják a kutató előtt, ezt *első és második nyilvánosságnak*<sup>171</sup> nevezzük. A rendszerváltás utáni években azonban szokatlan sűrűségű réteget hoznak létre a frissen kiadott vagy kiadásra váró, mindenesetre levéltárakban elhelyezett, a kutatói nyilvánosság előtt nyitott naplók és memoárok anyagai. Ez a réteg, hívjuk *memoárnyilvánosságnak*, sok hangot, sokféle emléket rögzít, s mediális közvetítettségének szerkezete is rendkívül sokszínű. A kiadott naplók mellett a visszaemlékező riportműsorok, a kameramonológok, a felidéző beszélgetések is mind forrássá válnak. Televíziók archívuma és a Nemzeti

Könyvtár Oral History tára egyaránt gyűjteményi teret ad a színházi emlékezet hangjának.

S váratlanul lép elénk az államszocialista korszak kialakulásakor különösen intenzív, bár forrásként csak pár évtizede észlelt, negyedik nyilvánosságforma, a *jegyzőkönyvek nyilvánossága*. Ez a forrásanyag a magyarországi színházi államosításakor kezdődő színházszakmai konferenciák, kongresszusok és ankétok többnapos előadás- és beszélgetéssorozatainak gyorsírási leirata. Mennyisége folyóméterek tucatjaiban mérhető, hiszen az 1949-től rendszeresen és kényszeresen szervezett szakmai napok és hetek vitái állnak előttünk az élőbeszéd improvizatív intenzitásával. A jegyzőkönyvek nyilvánossága óvatos forrásfeldolgozást igényel, hiszen a naplónál is intimebb helyzeteket olvassunk: az eltűnő szóbeliség karakterében bízó vitafelek csak saját jelen pillanatukat szólították meg.

Ezernyi hang kopog a múlt falán, s a történetíráskor teszi hallhatóvá a harmadik, a történelmi kontextus megjelenítésére vonatkozó mintát. A XXI. században a digitális szerkesztés végtelen és virtuális teret bocsát rendelkezésünkre. Miközben a nyilvánosságstruktúrák elemzése mindig is része az elemzői folyamatoknak, az esemény kontextusának feltárása a digitálisan döntésre készíti az olvasót-böngészőt: felismeri-e a dokumentum valóságát, látható-e a hamisítás, az erőltetett konspiráció, észlelhető-e a beszélő pozíciója? A digitális színháztörténet-írás technikailag több kontextus egyidejű megjelenítésére képes, a történész feladata ezek értelmező összekapcsolása. Nézzünk egy példát: a második háború utáni színházi nagy struktúraváltás, vagyis a magyarországi színházak államosítása 1949-ben kezdődött. Ennek első döntései párhuzamosan folytak a Rajk-per tárgyalásával, így ekkor ez az a történelmi kontextus, mely a dokumentumok igazságát, valóságát újra- és újrakérdezi.

De tudnunk kell, milyen nyelven teszi, s ekként a negyedik kérdéskört nyitjuk meg a színháztörténet-írásról folytatott beszédünkben. A színháztudomány az irodalom- és a történettudomány nyelvét és rendjét használja, felismerései azonban a színházművészet jelenben létének és valóságkonstrukcióinak múlt és esetleges mozzanataitól függenek. Így érkezünk el a Philther-módszer alapjaihoz. A Philtherrel kidolgozott *net-filológiai módszer* lehetőséget ad, hogy filológiailag pontosítva rendszerezzük a fellelhető képi és szöveges színházi emlékeket, illetve kortárs horizontból láttassuk a magyar színházkultúra csúcsteljesítményeit.

<sup>170</sup> KNOLL 2002.

<sup>171</sup> KNOLL 2002.

## A FILTEREZÉS: FOGALOMHASZNÁLAT

A Philther kutatási módszer tárgya, a realista színház gyakorlatából következő felismerésként, az előadás maga. Ez a felismerés, bármennyire köztudottnak tűnik is, a historiográfiai gyakorlatban csak az utóbbi években jelent meg. Patrice Pavis a kortárs mise en scène-ről írt könyvében<sup>172</sup> külön fejezetet szentel teljes előadások elemzésének, Thomas Postlewait<sup>173</sup> is esettanulmányokon bizonyítja történetiszemléleti téziseit, Erika Fischer-Lichte folyamatelemzéseit előadások felől indítja. Mikroelemzéseik első olvasatban mikrotörténetet írnak, mégis a könyvek kínálta lineáris olvasás újabb történetté zárja őket, s önkényes választásai így nyerik el az egyéni olvasatból fakadó személyességen túli, a teljes színháztörténeti kánonra értelmezendő karakterét. Az előadásról – mint a színháztudomány tárgyáról folytatott diskurzus – tehát radikálisnak tűnő történeti gyakorlatot feltételez, hiszen mint láttuk, a színháztörténeti kutatások, így a magyar színház történetének eddigi folyamata is, elsősorban intézmények történetét, esetleg alkotók történetét dolgozta fel. Így óhatatlanul a hatalmi diskurzus elemeivel fordult a sikeres, dotált színházak, s az ott fellépő, játéklehetőséghez, jól dokumentált előadásokhoz jutó művészek pályaképének megértéséhez.

A Philther-projekt lényege nem az, hogy a hatalmi konstrukciókból tiltva vagy túrva, de kimaradt kulturális közeg, a második nyilvánosság felé fordul valamilyen rehabilitációs szándékkal, hanem az, hogy a kutatás magyarországi különlegességeit, archiválási nehézségeit hangsúlyozva kiemeli: az előadás definícióját nem az intézmény és nem a művet létrehozó közösség státusza felől írjuk/olvassuk történetté. Hanem csakis hatástörténete felől. Nem beszélünk eleget arról, hogy a kortárs színháztudomány sztárszerzői a színháztörténet írásakor éppen az esettanulmányok kiemelésével nyúlnak bele a művek hatástörténeti aurájába, nem véletlen Marina Abramović Erika Fischer-Lichtének<sup>174</sup> is köszönhetően megugró youtube-disszeminációja szemben például Angelica Liddellével, aki nem került még az elemzési korpusz megfelelő idézettségébe. Amikor a Philther-elemzések közé a fesztiváldíjas, közönségdíjas, vitát kiváltó előadásokat válogattuk, tudatában voltunk annak a veszélynek, amit Gertrude Stein nyomán Jacky Bratton színháztörténete emel ki: „újramondjuk a meséiket, s így ők elmeséltekké, s nem mesélőkké válnak”.<sup>175</sup>

A Philther indításakor rögzítettük, hogy a színházi *előadás* fogalma, észlelése és így definiálása is éppen olyan fordulatokon ment át, mint a tudományos diskurzus egésze. A magyar nyelvi használat az *elő-adás* gyakorlati mozzanatát emeli ki, a megmutatást, a megmutatkozásban rejlő alkotói munkát, ezzel a színházi alkotást a zenei, táncos, cirkuszi stb. keretekkel ötvözi (lásd a színházra vonatkozó törvény jelzőjét: előadó-művészeti). A francia/latin nyelvű használók a *(re)prezentáció* folyamatát a valóság újrajátszásaként értik, az angolszász gyakorlat a *performance* élő, jelen idejű karakterét hangsúlyozza akkor, amikor előadásról beszél, míg a németek a *Leistung*gal a munkát, a színészi teljesítményt helyezik előtérbe. A színháztudomány kortárs diszpozíciói (talán az angolszász nyelvi dominancia okán) a színházi előadás, a performance, a mise en scène, a reprezentáció, a Leistung kulturálisan és történelmileg is értett különbségei mellett belebonyolódnak a performance definícióiba. Marvin Carlson 1996-os *Performance: A Critical Introduction* című munkájában ugyan megrovóan idézi Josette Féralt, mégis használja világos, ám óhatatlanul egyszerűsítő következtetéseit. „A performansz nem próbál mesélni (mint a színház), hanem inkább az alanyok között létrejövő szinesztétikus kapcsolatokat provokálja.”<sup>176</sup> Ugyanakkor látható, miként formálja át az angolszász Performance Studies azokat a színházi gyakorlathoz fűződő elemzési tapasztalatokat, melyek az európai Theatre Studies kereteit kialakították, s ma is jellemzik. Erre látványos példa a német színháztudomány európai hegemoniáját erősítő, kiváló gondolkodó, Hans-Thies Lehmann, aki nagy sikerű elemzési kísérleteiben visszavezeti a Performance Studies gyakorlatát a kronologikussághoz. A pre-, a dramatikus és a posztdramatikus színház fogalmának<sup>177</sup> megjelenésével a színháztudomány egyszerre válik nyitottá a jelen eseményeire, miközben látja a múlt kísérteteit.

A színházi előadás definíciója, s hangsúlyozom a *színházi* jelzőt, több jelentésréteget hordoz, miként a Routledge 2013-as kiadású színházi lexikona<sup>178</sup> összegzi. Az angolszász kultúrában nyelvi elbizonytalanodást okoz, hogy a performance egyszerre jelent előadást és viselkedést. Míg az előadás a magyar nyelvi kontextusban is hordozza „az előadó-művészet, mint a zene, a tánc, a cirkusz, a harcművészetek, köztük a színház”<sup>179</sup> fogalmát, éppúgy beszélünk egy kiemelkedő előadóművész, mondjuk Ruttkai Éva vagy akár Fischer Annie előadásáról. A magyar nyelvi struktúrát ugyanakkor nem terheli a mindennapi élet szociokulturális szegmensében tetten érhető teátrális mozzanat, hiszen

<sup>172</sup> PAVIS 2007.

<sup>173</sup> POSTLEWAIT 2009.

<sup>174</sup> FISCHER-LICHTE 2009.

<sup>175</sup> BRATTON 2003, 101.

<sup>176</sup> CARLSON 1996, 137.

<sup>177</sup> LEHMANN 2009.

<sup>178</sup> ALLAIN 2013.

<sup>179</sup> ALLAIN 2013, 181.

magyarul a Richard Schechner által definiált hétköznapi rituális közeg nem előadás (performance), hanem viselkedés. A dekontextualizált schechneri fogalom használata magyar nyelvű fordításokat nem is eredményez a korai, 1989-es kötet után,<sup>180</sup> mert ha nincs nyelvi megfelelője egy jelenségnek, akkor a jelenség maga nem körvonalazódik, s így a magyar színháztudomány nem kimaradt egy, a teátrális jelenségeket leíró gondolati iskolából, hanem átugrotta az európai kultúrtörténetben példáit nem lelő értelmezői kitérőt. Komolyabb hiány, hogy a feminista iskolák, leginkább a Judith Butler nevéhez fűződő tevékenységek, melyek az identitásképző folyamat részeként nézik a viselkedés performatív jellegét, nem találnak közvetítőnyelvet a társadalmi nemek kutatása és a színházi előadás hétköznapi gyakorlata között.

Az angolszász megnevezés tehát megkülönbözteti a performance és a Performance Art<sup>181</sup> jelenségét, s talán kényszeresen, legalábbis magyar nyelvi horizontból, de egybecsengeti a színház és a performansz fogalmát. A Philther-projekthez éppen ezért újraértelmeztük a színházi előadás definícióját. Ezt lasítottá, hogy a magyar színháztudomány európai keretekben, az európai kulturális hatásokkal együtt hozhat létre érvényes történeteket, de nyelvi, s így gondolatilag, azoktól eltérő utat kell hogy járjon. A színházi előadás definíciója a Philther-projektben tehát egyszerre vette figyelembe a nyelvből fakadó értelmezési mechanizmusokat és emelte vizsgálódása körébe az 1949 utáni magyar nyelvű színházi események teljességét, függetlenül intézményi karakterüktől, a hatalmi önreprezentáció folyamatában betöltött helyüktől.

A színházi előadás definíciójakor a Philther-projektben nemcsak ezzel a nyelvi anomáliákból adódó tehetetlenséggel néztünk szembe, hanem az éppen változó színházi struktúrában magának helyet kereső események előidézte terminológiai válsággal is. A Philther-projekt koncepciójának kidolgozásakor hangosodott fel a struktúraváltásról majd két évtizede folyó nyilvános beszéd, s nekünk, történészeknek egyértelműnek tűnt, mily mértékben gyengíti a független színházi előadások pozícióját a történettelenségük. Miként könnyen felismerhetővé vált az a folyamat is, hogy a saját múltját szakértőkkel dokumentáló, saját archívumot és képzési iskolát működtető Krétakör *nem kizárólag* alkotásai messze kimagasló esztétikai színvonalra, hanem múltja folyamatosan szerkesztett és minden formájában nyilvánosság elé vitt története okán is domináns független pozícióba került. A Krétakör megkonstruált múltja a jelenét stabilizálta, s éppen e társulat épület nélküli működése vezett a felismeréshez: a Philther az előadásokat definiálva, azokat a kutatás tárgyává emelve írhat színháztörténetet.

Az, hogy az európai tudományos diskurzusrenddel azonosan kezelünk mindenféle színházi beszédformát, a nemzetközi tudományban a Theatre és a Performance különbsége (Derrida), a mi elemzési gyakorlatunkban azonban nem (kizárólag) az esztétikai formanyelv felől, hanem a megjelenés terepéről elemezhető. A magyarországi színház a hivatalos nyilvánosság és a második nyilvánosság kereteiben jött létre az államszocializmus évtizedeiben, s koncepcionális döntésünk volt, hogy esztétikai aktivitás mellett a nyilvánosság eltérő csatornához vezető utat is a színházi előadás rekonstrukciójához értjük.

A Philther tehát másféle színházdefinícióval kezdett dolgozni. Az általános, tradicionálisan kőszínházinak nevezett definíció, mely a magyar tudományosságban Eric Bentley 1964-es, magyarul csak 1998-ban megjelent szövegét használja (s leginkább Erika Fischer-Lichte átíratában), a következő: A megismerés B-t, C pedig figyel,<sup>182</sup> vagyis a színházhoz kell egy játékos, a szerep és a néző. Ez a definíció a mimézisen alapuló, reprezentációt működtető, tradicionális szabályrendet követő stabil művészeti és társadalmi keretekben elképzelt, statikus színházat írja le. Felismertük, hogy a minimáldefiníció használata elsősorban a pedagógiai irodalmak sajátja, miként azt a tényt is, hogy a hatvanas években megjelenő színházi kísérletezés éppen a gyakorlat és az elméleti reflexió azonnalisága okán terelte a figyelmet a színháztudomány kérdéseire. Peter Brook Színházi Kutatóintézete is 1971-től a minimáldefiníciót, a színházhoz szükséges minimális eszköztárat faggatja, s híressé lett az *Üres térben* leírt tézismondata, miszerint ha a színész belép az üres térbe, az már színházzá válik. Peter Brook Színházi Kutatóintézete a bulvárapparátussal, gépezetekkel, óriási stábbal szemben pozicionálja magát, s csak innen nézve érthető: elég egy ember, aki belép a térbe.

Ez a színházfogalom tehát a térhez köti az eseményt, legyen szó Riccoboni, Goldoni vagy Peter Brook és Grotowski elképzeléseiről, s használja Foucaultnak a *Des espaces autres*-ban<sup>183</sup> megírt, a tér és a történelem diskurzusformáit egymás hatásában megmutató elméletét. A Philther-elemzések egyik szempontja éppen ennek tudatossá tétele érdekében a scenográfia leírásával terjesztette ki és rögzítette a társadalmi térben a színházi előadás gyakorlatát. A tér megléte vagy hiánya, standard vagy non-standard karaktere formálódik előttünk a színházi esemény egyenrangú koordinátájaként, miként David Wiles összefoglaló könyvében olvashatjuk: „A szöveggént értett előadás (play-as-text) előadható a térben, ám az eseményként értett előadás (play-as-event) a tér részét képezi, és játszani (perform) kényszeríti a teret, csakúgy, ahogyan a színészeket is rákényszeríti a játékra.”<sup>184</sup> Ez a felismerés is megerősítette

<sup>182</sup> BENTLEY 1998, 123.

<sup>183</sup> FOUCAULT 1999.

<sup>184</sup> WILES 2003, 25.

<sup>180</sup> SCHECHNER 1984.

<sup>181</sup> ALLAIN 2013, 182, 209.

döntésünket: a színházdefiníciók minimalitását (játékos, szerep, néző) érdekes kiterjeszteni a vizuális és az auditív tér fogalmaira.

Az ember, aki belép egy térbe, színházat csinál. Brook észak-afrikai turnéja éppen azt vizsgálta, milyen közegben észlelhető színházként az, amikor belépünk a térbe. A sivatagi, improvizációkra épülő, 1970-es évekbeli színházcsinálási kísérletei mindmáig meghatározták a kutatás irányát: nincs általános emberi színházi forma, de közös nyelv, tradíció, kommunikáció, szabályok egyeztetése nélkül nincs színház. Ugyan könyvek és képzési gyakorlatok tucatjai jelentek meg e tárgyban, a színház antropológiai értéke a megtestesítés, a test jelenléte, az energia mind bővítette az elemzési szótárt, de az említett pedagógiai teleologikusságból talán megmaradt a definíciók minimalizmusa. A színházantropológiai fordulat (ismétlem, a színház definíciójának kereteiben) ugyan hangsúlyozza, hogy a megszemélyesítő megtestesítő aktivitással áll a néző elé, ekként vonzva magához a közösség tudását és idézve fel a közösség (játék)emlékezetét.

Thomas Postlewait ennek a gondolatnak az elemzésekor<sup>185</sup> arra a következtetésre jut, hogy a művészeti diskurzusban nem lehetséges leválasztani a műalkotás és az esemény esztétikáját az őket körbevevő történelmi környezettől. Láttuk, hogy a historiográfia a színház fogalmát (kanti meggyőződéssel) általánosnak és időtlennek akarta formálni, de ez elvezetett addig a történetírói állapotig, melyben a színház (és dráma) kategóriái nem időtlenek, de merevek lettek. Csehov dramatikusan alkotásainak színházi története modellezi, miként akadályozza a formális rend a művek olvasását. Csehov szövegeit csak komoly invencióval lehet beemelni a dramatikusan korpuszt formálisan meghatározó, az „emberek közötti vonatkozások visszaadásának”<sup>186</sup> körébe. Csehov a színpadon pedig nehezen szabadul Sztanyiszlavszkij mintaolvasásától, a tragédia olvasásától. A színházi jelenségeket az őket körbevevő feltételrendszerek, a hagyomány közege, az alkotói és befogadói akarat teremti meg. A Philther ezt az összetett szempontrendszert tárja fel.

Ha a színházi esemény egyszerre esztétikai és történelmi jelenség, ha a dramatikusan szöveg és a performansz-szöveg kettősségéből következő kettős értelmezés a színházi kommunikáció sajátja, nem Ruttkai Éva hal meg Shakespeare drámája végén a színpadon, hanem Júlia. S ezt nemcsak Ruttkai Éva tudta, hanem minden néző. Tehát az esemény kettős, s ezt a szemiotikai definíciók elemzési körükbe vonták. A befogadás mozzanata is kettős tudatot igényel, ezt pedig a színházi hermeneutika írásai járják körbe. A Philther a néző pozícióját hermeneutikai és kommunikációtörténeti keretekben jelzi,

de nem feltétlen elemzi. A Philther számot vet azzal, hogy a kelet-európai államszocialista korszakra jellemzően a szöveg cenzúrázására épülő színházi kommunikációban a kettős beszéd technikája<sup>187</sup> átformálta a játéknnyelvet. Önmagában nem, csak hatásaiban rekonstruálható az a sajátos értelmezői közeg, melyben remekül működött a mutatott és a mondott szöveg is. Ascher Tamás 1985-ös *Három nővér*ének a végén a katonák szabályos rendben menetelnek a háttérben, míg a lányok elől üvöltve sírnak, s ez a jelenet a nemelmenő-katonák és a sírás képére zárta rá az előadást.

Színházelméletileg is tekintélyes folyamatot mozgat a kettős beszéd technikája. A Philther-elemzések felismerése, hogy a nézői helyzetértés, a tudatos jelenlét a kettős beszéddel dolgozó színpadi nyelvek sajátja. Így ezek a színházi kultúrák nem feltétlen a szöveg közötti, de az események közötti kommunikációt ismerősnek tudva értik a performatív eseményeket. A Philther-elemzések tették felismerhetővé és rögzítették azt a színház történeti helyzetet, hogy a performativitás Schechner-féle definíciója<sup>188</sup> nem kizárólag a színészi és színházi jelenlét, a *liveness* karakterében van jelen, hanem a színészi és a színházi szituáció kísértő múltjában is, egyszerre. Máté Gábor már Zsámbéki 1987-es *Revizor*jába magával vitte Ács János 1982-es *Marat*-rendezésének záróképéből a Corvin közben követ dobó fiú szerepéből rátapadt, őt követő értelmezői keretet. Ennek a kísértő hagyománynak hálává szövése a net-filológia lehetősége.

A Philther elemzési metodikája tehát nemcsak előadások egymásra épülő hatásrendjét, de alakítások ívét is egyszerre tartja rekonstrukciós munkájának fókuszában. Pavis előadás-elemzési metodikájának<sup>189</sup> tapasztalatából indulva a színészi munka leírását a rekonstrukció szempontjai közé soroltuk, bár történetésként látjuk: ez az a határ, ahol a spekuláció észrevétlenül foglalja el a terepet a deskripció elől. Amikor a kettős beszéd technikájában a dramatikusan akció és a mimetikus akció elválik egymástól – legalábbis a színházi formális (nemformalista) definíciók<sup>190</sup> ezt a szétválasztást igénylik –, akkor a színházi események rögzítése két párhuzamos utat visz végig, a dramatikusan és a mimetikus ábrázolás egymásra reflektáló útját.

A filterezés digitális terében nem intézmények és hatalmi struktúrák beszélgetnek egymással. Az elemzések úgy kötődnek össze, ahogyan néha egy mondat toppan elénk a messzeségből: alakzatba rendezi kérdéseinket – az újrendezésben való gyönyörködés esztétikai erejének felismerésével.

<sup>187</sup> JÁKFAI 2005.

<sup>188</sup> SCHECHNER 1985.

<sup>189</sup> PAVIS 2003.

<sup>190</sup> POSTLEWAIT 2009, 119–121.

<sup>185</sup> POSTLEWAIT 2009, 117.

<sup>186</sup> SZONDI 1979, 12.



Gáspár Margit, 1932

## GÁSPÁR MARGIT ÉS A FANTOMREALIZMUS

„Az új csak a romok birtokbavételeként képzelhető el.”<sup>1</sup>

„...végig kell gondolnom, mert nem értem, végig kell gondolnom,  
végig kell gondolnom. És ez sose sikerült.”<sup>2</sup>

Gáspár Margit az Operettszínház igazgatója 1949 és 1956 között. A kollektív emlékezet legendáriummá szerveződve rögzít egy gyönyörű nőt, aki zongoraművészként végez a Zeneakadémián, álnéven sikeres bécsi drámaíró, olasz arisztokrata férjet választ és mellé Marinettit szeretőnek, majd a proletárdiktatúra kiépítésének idején szuperhősként megmenti az operett műfaját. Színházastul, színészesztül, mindenestül. Ez, a leginkább a színházi emlékezet terében stabillá váló legendárium maga is egy operett-sujet formáját ölti az idővel. Egy nő, az államosítás erőszakos fejetlenségében, cselvetések és intrikusok érzékelhetetlen hálójában csak a szívére és eszére hallgatva, diadalmasan eljut a fináléig. Elismerik, barátai vannak, sikerek kísérik döntéseit, s a legendárium 1956 után underground, titkos tudássá nemesedik: volt egy nő, aki átmentette a műfajt a szocialista realizmuson, s nem kért a politikai konszolidációból.

A magyar színházi struktúra az államosítás idején erősíti meg a mai formáját, így joggal feltételezhetjük, hogy a zenés műfaj új lehetőségeit kitaláló, az új igényeknek hagyományt rögtönző író komoly szerepet tölt be színház-történetünkben. Gáspár Margit olyan *alapító mester*, aki személyes döntéseivel, tartásával, remek színházi emberi érzékével a zenés színház műfaji kereteit megőrizve viszi tovább az idiotizmussal terhelt műfajt egy nem kevésbé idióta korszakban.<sup>3</sup> Gáspár gyakorló fordító, a harmincas évek elejétől a kulturális fordítás technikáját szövegeken csiszolja. A második háború alatt több

<sup>1</sup> BADIOU 2010, 85.

<sup>2</sup> GÁSPÁR 1985, 311.

<sup>3</sup> GYARMATI Gy. 2010, 58–72.

nyelvről rádióhíreket fordít és összegzését a minisztériumi asztalokra teszi,<sup>4</sup> jártas minden európai nagy nyelv kultúrtörténetében, felkészült beszélt nyelvi fordulataiból, jelenbeli nyelvi szokásaiból. Az Operettszínházban betöltött hétvéadnyi munkáját kreatív interpretátori feladatként értelmezzük: igazgatóként tolmácsol – az interpretálás teljes értelmében – a hatalom és a színház, a rendező és a színész, a zeneszerző és a rendező között. Az ebben az idióta rutinnal működő korszakban fantomvalóságot teremt referenciaként<sup>5</sup> a realista operett megteremtése érdekében.

## 1949–1956. A KULTURÁLIS BLOKÁD ÉVEI

A bécsi operett társadalmi-kulturális kontextusának felvázolásakor Csáky Móric, ragaszkodva Hofmannsthal-meglátásához, Bécs városát az európai zene városának nevezi, mely „ama titokzatos Keletnek, a tudattalan birodalmának is a keleti kapuja”.<sup>6</sup> Bécs felől, a bécsi operett felől Budapest a keleti kapun túli birodalom, keletről nézve Budapest az éppannyira ígész Nyugat kapuja. Ezt a szecessziós metaforát a monarchia utáni háborúk földrajzi értelemben is értelmezhetővé tették: a kulturális blokád évei alatt Budapest zenés színháza az operett műfaji állandóságával őrizte meg európai kulturális pozícióját. Ez a Bécs–Budapest-tengely az operett műfaj történetéből ismert térbeli-geopolitikai pozíciót 1949 után másodjára is megtöri. A trianoni döntés után hangsúlyosan magyarrá válnak az operettek, az államosítás után szocialistává, miközben szerzőik-librettistáik és színészeik-közönségük ugyanazt a hagyományt érzik magukénak.

Az államosítás évétől induló színháztörténeti korszak kulturális kontextusa még hetven év távlatából is jórészt értelmezhetetlen és érthetetlen, és leginkább olyan kontextushianyos területet mutat, mely a háború fizikai túlélése utáni mentális, morális túlélés lehetőségeire csodálkozik rá. A korszak színházi emlékezetének jellegzetes emlékformája, ahogyan az *Állami áruház* című film nyitó képkockái megőrzik Erdélyi Mihály, a legendás városi népdalszerző, operettíró, a Józsefvárosi, az Erzsébetvárosi, a Kisfaludy Színház alapító-igazgatójának emlékezetét. Az Astorián, a járdán, a főszereplő Latabár Kálmán mögött áll egy türelmes, sapkás úr. Ő a nagy tekintélyű volt színigazgató, aki 1951-ben nem cameoszerepben, hanem napidíjas filmstatisztaként keresi a kenyerét.<sup>7</sup> Erdélyi élettörténetét ez a képpé dermedő anekdota tisztán mu-

tatja: az államosítás története az anekdotairodalom és a városi legendárium természetéből adódóan mitizált eseményként és egyértelműen értékvesztésként ér el hozzánk – nemzedékek távolságából. A színházkulturális kontextust meghatározó folyamat értékelése tehát anekdoták és ideológiai-harci esztétikai következtetések mentén vagy minisztériumi munkatársak néha önigazoló, néha okoskodó elemzéseit elérve történik.<sup>8</sup> A színházak államosítása várt, tudott politikai döntés, mégis meglepő események indulnak el.<sup>9</sup> Nagy tudású igazgatók kerülnek az utcára, érthetetlen társulati formációk keletkeznek, s míg a vidéki színészet a decentralizáció állami felügyeletével tudottan és elismerten jól jár,<sup>10</sup> a budapesti színházi struktúra átalakítása bukások, harcok, sikertelenségek sorozatával dominálja a közösség emlékezetét. A színházi memoárok<sup>11</sup> a lelkesedés és a félelem, tehát a lehetőségek és a diktátumok érthetetlen keveredését mutatják, leginkább anekdotává formázva az államosítás következményeit.

A Fővárosi Operettszínház államosítása is ezt a mintát mutatja. 1949. augusztus 1-től Gáspár Margitot a Fővárosi Operettszínház vezetésével bízzák meg.<sup>12</sup> Az államosított kilenc színház közül az Operett az Operaház után a második legnagyobb költségvetéssel dolgozó színház, de az utolsó az állami támogatás mértékét tekintve. Ezt a gazdasági támogatással is jelzett esztétikai vélekedést indulásként kapja meg az az igazgatónő, aki mögött alig hároméves vezetői gyakorlat áll.<sup>13</sup> A politikai direktívák formuláiban „nem engedhető meg, hogy a kultúra egyik legfontosabb területén érvényesüljön a tőkés gazdálkodás”.<sup>14</sup> Bár a színházi üzem támogatása elsőrendű politikai döntéssé válik, míg az Operett anyagi támogatása az első években jelképesnek mondható, a várakozásoktól és hiedelmektől eltérően az állami támogatás 1954 után teljesen megszűnik.<sup>15</sup> Nem marad más, mint a helytállás, hiszen a színház eszköz a harcban, a „színészeknek mind ideológiailag, mind művésziileg

<sup>8</sup> A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti Ügyosztályának ügyviteli feljegyzése az 1946/47. évi színigazgatói pályázatokról. UMKL XIX-I-1-i-79762-1946. DANCs 1990, 65–70.

<sup>9</sup> „A színházak államosítása nagyban különbözött az »államosítástól«. Az előbbi teljesen nyíltan, előre tudottan folyt, legtöbb esetben alig vegetáló »színészkonzorciumok« bizonytalan és nincstelen voltát váltotta fel.” MAGYAR 1993, 11.

<sup>10</sup> MIKITA 2015, 471–481.

<sup>11</sup> CZÍMER 1992, 1996; GÁBOR 1997; GOBBI 1984; HÁY 1990; MAGYAR 1993; SZIRTES 1990.

<sup>12</sup> Kossa István pénzügyminiszternek, a Népgazdasági Tanács tagjának előterjesztése a fővárosi színházak államosításával kapcsolatos intézkedésekről 1949. július 19-én. UMKL XIX-A-10-53-1949. DANCs 1990, 193–207.

<sup>13</sup> Gáspár 1946-tól a Városi Színház, majd a Magyar Színház igazgatója. GÁSPÁR 1963.

<sup>14</sup> Kossa István pénzügyminiszternek, a Népgazdasági Tanács tagjának előterjesztése a fővárosi színházak államosításával kapcsolatos intézkedésekről 1949. július 19-én. UMKL XIX-A-10-53-1949. DANCs 1990. 200.

<sup>15</sup> SZIRTES 1990, 37–38.

<sup>4</sup> SZILÁGYI 1976, 287–300.

<sup>5</sup> KAPPANYOS 2015, 68.

<sup>6</sup> CSÁKY 1999, 36.

<sup>7</sup> GÁL 2012, 167.

helyt kell állniok. Meg kell szűnni a színházaknál divatos pletykáknak és fűrészeknek, kollektív munkával fel kell építenünk a szocialista-realista színházat.”<sup>16</sup> A kulturális blokád éveiben a szocialista realista zenés színház létrehozása a feladat, minimális állami anyagi támogatással<sup>17</sup> és maximális állami ideológiai elvárással.

Gáspár a kinevezett államosított igazgatók között képzettségén és tudásán kívül érzelmileg is elkötelezetten áll a zenés műfaj mellett. 1946-ban kinevezik a Városi Színház igazgatójának, s nem egyszerűen lakója lesz az épületnek,<sup>18</sup> de mindenképpen, akár moziként, akár revüként, meg akarja menteni a romos, mégis impozáns színházat. Memoárjából tudjuk csak, hogy ezt a színházat, az eredeti Népoperát, édesanyja testvérei, a Gáspár fivérek hozták létre. Gáspár Dezső tervezte és működtette és vitte csődbe,<sup>19</sup> egyetlen leszármazottként pedig Gáspár Margit teszi rendbe, ha nem is az épületet, hiszen azt az Állami Operaház anektálja, hanem a zenés népszínházi eszményt – a Nagymező utcában.

## AZ OPERETT MŰFAJÁRÓL

„A könnyűzene bizonyos értelemben a zenetörténet üledéke.”<sup>20</sup>

Az operett emlékezetpolitikai pozícióját a populáris zenéhez (könnyűzene) és az operához viszonyított, leginkább minőségelméleti viták stabilizálják. Az operett a második háború után, a zenei praxis és a tudományelmélet összefűzése eredményeképpen minden tekintetben színházi műfajjá vált.<sup>21</sup> A klasszikus zeneszerzők minden felszólítás ellenére sem írtak operettet,<sup>22</sup> a Zene-művészeti Szövetség elméleti ankétjain<sup>23</sup> a könnyűség morálfilozófiája távolította a műfajt az akadémiai művészetektől. Az Operettszínház napi rutinját, a zenei hangzást, a zenekar felépítését, a zene értését és továbbítását azonban a legképzettebb operakarmesterek és operaházi rendezők biztosították. Gáspár Margit akadémiát végzett zongoraművész, és az államosítás doktrínér

döntései nyomán megkavarodott társulati és műfaji összevisszaságban a zenés népszínház színvonalas koncepcióját dolgozza ki. A zene hallgatása helyett a színház csinálása felől definiálja az operett műfaját. Gáspár kinevezésétől kezdve szokatlan erőfeszítéseket tesz a műfaj elméletének megjelenítésére, teszi mindezt abban a (zene)tudomány-elméleti közegben, mely Adorno 1941-es<sup>24</sup> rögtönzésének hatása alatt<sup>25</sup> a populáris és a klasszikus zene határozott szétválasztásán örködik. Gáspár téziseit Adornóéval párhuzamosan olvasva világlik elénk a két marxista gondolkodó sok ponton érintkező érvelése.

Gáspár egyik korai felismerése: szakírói keretekben is pozicionálni kell az operettet, a könnyűzenéről szóló párbeszédfelületet filozófiai keretek közé kell illeszteni. Az operett a magyarországi színházi emlékezet felületén, bár csak anekdotikusan, de dominánsan uralkodó műfaj. Zenés népszínházi karaktere hozzájárul a közösség identitásdefiníciójához, dallamvilága melódiaigényű, stabil dramatikus puzzle-szerkezete a műveken belüli átjárást, idézést engedi, sőt: bátorítja. A Monarchia nagyoperettje ipari termék, a témák „zárak, a nyugati zene értelmében”<sup>26</sup> és a színházi produkciókat a „magától értetődöttség köde veszi körül”.<sup>27</sup> Az operett műfaja is a könnyű- és szórakoztató zenére oly jellemző reflexióhiányt cipeli magával, ekként történetírása nélkülözi a zenei elemzéseket és szakmai diszpozíciókat. Gáspár egyik első publikációjában definiálta a színháza műfaját. Az *operett* című 1949-es brosúra kiadástechnikailag éppen olyan füzetecske, mint Adorno 1941-es, majd 1961-es írása a populáris zenéről. Gáspár írása a szakszervezet kiadásában, a Kultúriskola sorozatban lett publikus, feltehetően gyors tempóban, közérthető nyelven készült, és tematizálja azokat a jelenségeket, melyeket Adorno könnyűzenéről ihletett futamai tárnak a világ elé. Az ötvenes években Los Angelesben író sztárfilozófus Adorno és a Nagymező utcában harcoló Gáspár téziseinek összevetése az államszocialista operett és az amerikai populáris zene közös kultúrfilozófiai és társadalomszociológiai hatásmechanizmusairól árulkodik. Adorno és Gáspár kortársak, sorstársak, példáik azonosak Strausstól Lehárig, Brechtől a musicalekig, s ugyan meglehetősen eltérő tudományos felkészültséggel, ambíciókkal, apparátussal rendelkeznek, írásaik közös vonása felerősíti az amerikai musical és a monarchiabeli operett hatásmechanizmusában rejlő azonosságot. Gáspár tudatában van annak, hogy a sematikus művészi ábrázolás a népi demokráciák kulturális iparán túl az amerikai közönségben is működőképes. A sematizmusra ugyanazt a *Pajama Game* című ope-

<sup>24</sup> ADORNO 1941, 17–48.

<sup>25</sup> KODAJ 2001, 231–251.

<sup>26</sup> Adorno levele Jemnitz Sándorhoz *Nyírfák* című darabjáról, 1949. április 25. ADORNO 1984, 91.

<sup>27</sup> ADORNO 1970, 407.

<sup>16</sup> Siklós Olga hozzászólása a Belvárosi Színház társulati ülésén 1949. augusztus 8-án. UMKL XIX-I-1-53-i-240925-1949. DANCs 1990, 193–207.

<sup>17</sup> Az államosításkor a színház elengedhetetlen tatarozási költségeit az Állami Színházak Műszaki Főnöksége fedezte 216 000 Ft értékben. DANCs 1990, 209.

<sup>18</sup> ROBOZ 2018.

<sup>19</sup> GÁSPÁR 1963, 67.

<sup>20</sup> ADORNO 1970, 420.

<sup>21</sup> „...az operett nem gyömszőlhető be egyszerűen a zene skatulyájába. [...] A nagy tömegek színháza, az igazi népszínház mindig komplex színház volt.” BÁNOS 1973, 10.

<sup>22</sup> GÁSPÁR 1949, 8.

<sup>23</sup> ZMSz operett – 1953.

rettet hozza példának,<sup>28</sup> mint Adorno, így az operettek, a könnyűzene interkulturális aktivizmusán túl a filozófiai internacionalizmus jelenségét is észlelni véljük. Gáspár a szocialista szovjet operett sematizmusát elkerülendő a monarchiabeli mintákhoz, Adorno a monarchiabeli szirupot elkerülendő (többek között) Wagnerhez fordul.

Hiábavaló lenne Gáspár hatástörténet nélküli, így néma felismerései helyére a később megfogalmazott összefüggések hangos nyelvi készletével visszamutatni. Gáspár felismerései emlékezetpolitikai vákuumba záródtak. Az államosítás nyelvkészlete továbbított ugyan egy gondolatot az operett akarásáról, de csak a modalitása, nem a jelentése maradt fent. Gáspár életművét, az operettjelenségek elemzését az 1970-es évektől a magyar nyelvű (zene)szociológiai irodalomban elsőprő hatású Adorno-boom teszi hallhatóvá, s pár év alatt a szocialista realista operettek elemzése is akadémiai kutatások tárgyává válik.<sup>29</sup> Ekként lesz hallható Gáspár Margit két évtizeddel korábbi, a pártos tudomány és művészet nyelvi készletével feldíszített felismerése: a Monarchia operetthagyománya alapul szolgál a szocialista operettnek. A nép, a társadalom, a közösség osztálytudatának megítélése különösen eltérő Adorno, az oxfordi iskolázottságú, amerikai közegben író, a frankfurti iskolához tartozó, gazdag marxista tudós és Gáspár Margit esetében. Dramaturgiailag azonban több ponton azonosnak tekinthető felismerésekre jutnak: az operettek az azonosulás (1) és az állandó kompozíció (2) technikájával,<sup>30</sup> a nevetetés (3) és a hatásakarás (4) mechanizmusával működnek, s a tömegek befolyásolására, legyen szó ideológiáról vagy konzumálásról, ez megfelelő forma.<sup>31</sup> Mindketten egyetértenek abban, hogy az előadás (production) során a „slágerek hatását, pontosabban: társadalmi szerepét az azonosulás sémáiként jellemezhetjük”.<sup>32</sup> Zenés színházban a megjegyezhető dal és a dallam elvárásként fogalmazódik meg, a sláger leggyakrabban a primadonna és a bonviván viszonya felől értett szerelem témáját hordozza, és ezek lassú és énekelhető melódiák. A nevetetés a második pár (táncoskomikus, szubrett) dramaturgiai feladata, s bár a mimusokhoz kötik a műfaj kialakulását, Adorno a vulgaritást, az „alacsonyabb rendű” művészetek sajátjának tekintett „mámoros-orgiaszerű”<sup>33</sup> testi élmények felidézését, Gáspár pedig a helyzetkomikumokból fakadó hu-

mort várja tőlük. Ne feledjük, a népi és szocialista operett szemérmes, a vulgaritás, általában a meztelenség, a revükbe, a varietébe száműzetett, s a civódás-veszekedés pattogós polkaszerű zenei ritmusaival váltja ki a nevetést. Ez a szemérem jelentős dramaturgiai változásokat hozott, hiszen a szocialista realista operett ugyan megtartja a klasszikus nagyoperett zenedramaturgiáját, a testről azonban nem vesz tudomást. Míg az operettek „a legszorosabb összefüggésben vannak a kereskedelmi forgalommal, pontosabban: a konfekcióiparával”,<sup>34</sup> míg a divatbemutatók és a fehérneműreklámok megteremtik az előadás költségeit, addig az államosított Budapesten ez a szövegekben, selymekben, ékszerekben, fehérneműkben megálmodott luxus évtizedekig hiánycikknek számít. Adorno szerint a hagyományos operett „ontológiája azonos lenne a konfekcióéval”.<sup>35</sup> Ezt a tézist azonban cáfolja a hiányként megtagasztalt konfekció: a háború utáni színpadokon lehetetlen az öltözés, egyszersmind a vetkőzés is. Gáspár operettje, miként koreográfiája és látványa erre enged következtetni, kényszerből és vállaltan szemérmes, és ebben akár a szocialista testtudat morálfilozófiája is összegződhet.

A test asszociálta vulgaritás izgalma helyett a helyzetkomikumok kiváltotta nevetés ritmizálja az operett zenei szerkezetét, mely olyannyira ismerős, hogy „a kompozíció szinte a hallgató helyett »hall«”.<sup>36</sup> A hatás pedig akkor biztosított, amikor az operett azt a zenei nyelvet beszéli, „...melyet a termelés által célba vett átlaghallgató természetesnek tart: vagyis a romantikus korszak tonalitásáét, melyet ugyanakkor fel is kell dúsitania impresszionista és még későbbi akcidensekkel”.<sup>37</sup> Gáspár nem is erőlteti az új zenei nyelvet, ez a szempont a Zeneművészeti Szövetségben sem fogalmazódik meg, hiszen ismert tonalitásokra van szükség.<sup>38</sup>

Adorno általános dilemmáit is osztja Gáspár: vajon azok válnak népszerű művé, amiket annak hall a pártkritika, vagy valóban létrehozható népszerű mű? Gáspár gyakorló színházcsinálóként a társulatban és a dramaturgiai szabályokban<sup>39</sup> hisz. Mindenesetre harcol a pozitív (párt)kritikáért<sup>40</sup> és gondoskodik arról, hogy minden operettjéről rádiófelvételek készüljenek, s azokat sugározzák is. Az operett műfaját éppen optimista, realista és humoros (szarkasztikus) karaktere miatt tartja a népi demokráciában az azonosulást kiváltó művészetnek. S ekként hatással, befolyással bír, pártos művészetnek.

<sup>28</sup> Gáspár szerint a *Pajama Game*, amely 1954 májusában indult a Broadway-n, éppen annyira sematikus volt, mint a *Két szerelem*. Csak más társadalompolitikai keretben jött létre és ezerszer játszották. BÁNOS 1973, 36.

<sup>29</sup> SZEMERE 1979, 145–151.

<sup>30</sup> „A könnyűzene típusainak és formáinak nyers és drasztikus hanyatlását ugyanakkor zenei nyelvük megdöbbentő állandósága kíséri.” ADORNO 1970, 412.

<sup>31</sup> PADDISON 1982, 201.

<sup>32</sup> ADORNO 1970, 416.

<sup>33</sup> ADORNO 1970, 408.

<sup>34</sup> ADORNO 1970, 410.; GÁL 1973, 184–185.

<sup>35</sup> ADORNO 1970, 411.

<sup>36</sup> ADORNO 1970, 421.

<sup>37</sup> ADORNO 1970, 421, 428.

<sup>38</sup> ZMSz 1952. 05. 22., 2.

<sup>39</sup> KELLÉR 1976, 125.

<sup>40</sup> A *Két szerelem* sajtóvitája erre az egyértelmű példa. Lásd CSAPÓ 1954; DARVAS 1954; ALBERT 1954.

## AZ IDIOTIZMUS KÖVETKEZMÉNYEI: A HÁBORÚ UTÁNI ZENÉS SZÍNHÁZI HELYZET BUDAPESTEN

Az operett műfaját tehát a könnyű azonosulás/befogadás, a nevet(tet)és, a stabil kompozíció és hatásakarás jellemzi. Gáspárnak helyes az a korai megérzése, hogy az operett és a könnyűzene jelenségét minél hamarabb eltávolítsa egymástól. A populáris (tánc)zene pártpropagandában kijelölt helyét az 1950-es *Dalolva szép az élet* című film már mutatja. A pozitív népi munkáshős, Torma Feri (Soós Imre) kórusban népdalt énekel, a negatív ágens, a jampec Swing Tóni (Pongrácz Imre) szvinget táncol. Meglehetősen idiótán. Ettől az idiotizmustól, éppen az idiotizmus formuláit felhasználva különbözteti el az operettet a populáris zenétől. Egyrészt az operett idiotizmusának megnevezése is Adorno nyelvi leleménye, aki Lehár *Friderikáját* a „felfuvalkodott idiotizmus szélsőséges példajaként” nevezi meg, viszolyog a „pesti sziruptól”,<sup>41</sup> s a Johann Strauss utáni „operettekől származtatott könnyűzene idiotizmusa”<sup>42</sup> egyenesen rémiszti.

Gáspár tehát egy tudományosnak látszó diskurzust épít a műfaj köré. 1949-ben *Az operett* című könyvével olyan tradíció megfogalmazására tesz gyors kísérletet, mely a színházi metanyelvek sokszínűségén, összetapadt értelmezői rétegein átnézve csacskaságnak,<sup>43</sup> hülyeségnek<sup>44</sup> és idiotizmusnak<sup>45</sup> tűnő operett társadalmi pozícióját és feladatát hangsúlyozza. Maga az elméletírói feladat is tiszta idiotizmus. Csábító, hogy kitalált tradícióként<sup>46</sup> értékeljük kísérletét, de 1949-ben a pártos brosúra feltehetően nem több, mint a műfaj térfoglalási szándékának jelzése az akadémiai zenei irányokba. Gáspár szándékát színházcsinálói szándékként értve Alain Badiou téziséét idézhetjük: „Zűrzavaros időszakokban a színház egyik alapvető küldetése, hogy a zűrzavart mint zűrzavart jelenítse meg.”<sup>47</sup> Az operettjátás hagyománya a Monarchia

országában erősebben kötődik a színház-, mint a zeneművészet rögzítési protokolljaihoz, s a l'operette mint kisopera-jelenség Offenbach párizsi sikerétől formálódik történeté. A Gáspár-féle brosúra leginkább védbeszéd, miként későbbi, 1960-as operett-történeti regénye<sup>48</sup> is azzá válik: a romantika és a naturalizmus harcait újrarájtszva, Zola és Fischer zenetörténeti elitizmusán gúnyolódva a demokratikus népi bulvármarxizmus nyelvét beszéli színháztörténeti esszéiben. Igaz, a műfaj gyakorlatát, Adornóhoz hasonlóan, a mimusokhoz vezeti vissza, de miként Székely György és Hont Ferenc, az államosítás utáni színházi élet domináns-irányító potentátjai, úgy Gáspár is a szovjet tudomány osztályharcelméletre alapuló téziseit használja. A jegyzet-apparátus és visszakereshető hivatkozás nélküli operett-történetek mesévé válnak, s ebből a szövegyényszetből jobban látható létrehozásukkor betöltött szerepük. Gáspár elsődlegesen író, az operett-brosúra utáni operett-története regény, s tudományos ismertetéssel pozicionálta folyamatosan a műfajt, a színházat, a társulatot, mindenkit. A brosúra rendkívül érdekes olvasmány, mert nem tudományelméleti rendszerben fogalmaz, de jelzi egy meglévő struktúra jelenlétét. Ez Adornónál a konfekció, Gáspárnál a propaganda. Gáspár, Lukács György nyomán, azt is felismeri, hogy „a giccs, mint társadalmi hazugság, fontos ideológiai fegyver”, s ha a „burzsoázia kezében” működik, akkor pártos ideológiája a munkásosztály védelmében is működtethető.<sup>49</sup> Ennél világosabban kevesen fogalmazták meg a hatalomváltás esztétikai-ideológiai könnyedségét. A tömegek giccskultúrája a burzsoá operett сюжет-ét könnyedén alakítja szocialista zenés színházi сюжет-vé.<sup>50</sup>

A brosúra kifejezett érdeme, hogy Gáspár hevenyészett morfológiát készít a burzsoá operettekhez: létezik kapitalista és feudális giccs; az első típusba a „templom egere”<sup>51</sup> és a „karrieroperett”<sup>52</sup> giccsoperett, a másodikba a „mágnásból lett selyemfiú” és az „azé a föld, aki nem műveli” giccsoperett tartozik. Gáspár meglátása szerint a Horthy-korszak propagandaoperettjei feudális

<sup>48</sup> GÁSPÁR 1963.

<sup>49</sup> GÁSPÁR 1949, 8.

<sup>50</sup> Kálmánról és Lehárról beszélve találja fel, hogy „ezek a fél-remekművek megérdemelnék, hogy eredeti giccs-szövegüket félredobva zenéjükhez új librettó készüljön, mert eredeti szövegük csak ott nem ártalmas, ahol – mint például a Szovjetunióban – tisztán mesének hatnak, groteszk, vagy éppen szatirikus mesének. Nem úgy mint nálunk, ahol ezeknek a meséknek közvetlen politikai előzményei vannak és ezért hatásuk egészségtelen.” GÁSPÁR 1949, 8.

<sup>51</sup> „A szegény gépirónó (vagy brettli-énkesnő, vagy munkáslány, vagy parasztlány, vagy ház-mesterlány) beleszeret a dúsgazdag vezérigazgatóba (vagy hercegbe, vagy gyárigazgatóba, vagy földbirtokosba, vagy háztulajdonosba). A szerelmi vizsga sikeres letétele után kiemelik saját osztályából és »felsőbb osztályba léphet«.” GÁSPÁR 1949, 9.

<sup>52</sup> „Az állástalan, de tehetséges ifjút a véletlen szerencse (vagy baleset, vagy félreértés) az uralkodó osztály köreibbe sodorja, ahol olyan jól megállja a helyét, vagyis olyan tökéletesen asszimilálódik a kapitalizmus sajátos faunájához, hogy végleg befogadják.” GÁSPÁR 1949, 9.

<sup>41</sup> ADORNO 1970, 409.

<sup>42</sup> ADORNO 1970, 426.

<sup>43</sup> „Egy intellektuálisnak egyáltalán nem nevezhető műfaj utolsó képviselője, aki azonban intellektuális ironiát és szellemi fölényt visz az operettbe. Ez a gúnyos távolságtéremtelenség ábrázoló alak és ábrázoló alak között, a megkeresett hiteles részletek segítségével eltávolított érzelmesség, a csacska szerepek csacska mondatai fölé kerekedő bölcs mosoly, és a csacskságot hitelesítő igazi indulat kísé szokatlan lehetett – nemcsak a szezon végi vígjátékokban, hanem – a műsorrendet oldó társadalmi vígjátékokban is.” MOLNÁR GÁL 1997, 43.

<sup>44</sup> „Az embernek mindig az volt az érzése, hogy ezekben az operettekben hülyék ágálnak, hülyék mozognak és hülyék szeretkeznek.” ZMSZ Állami, 13.

<sup>45</sup> GOMBROWICZ 1966, 232.

<sup>46</sup> HELTAI 2012.

<sup>47</sup> BADIOU 2013, 70.

giccstípusok, melyek a nép egészét kifelejtik a színpadi világból. S (nyolcvan évvel később) elhallgatott hiányként, hiánnyal működő retorikai alakzatként olvasható, hogy a szocialista operett a kapitalista giccs formáit veszi át, hiszen a „templom egere” és a „karrieroperett” dramaturgiáját a tucatnyi saját fejlesztésű szocialista realista operett alapjává teszik.

Gáspár saját emlékezőközössége a két háború közötti évek posztmonarchiás kultúrájában az operettjátszást iparnak tekintette – miként az operett-történetek is fogalmaznak.<sup>53</sup> Az en-suite játszás olyan sorozatokban nyelte az új témák új zenéjét, mint egy XXI. századi digitális televíziócsatorna a krimiket. Kéthetente új zenés darabban álltak elő a színházak, versengtek a neves énekesekért. A legendáriumok nem is előadásokról, hanem inkább Fedák trükkös párhuzamos leszerződéseiről,<sup>54</sup> leporolt és frissített kéziratok új felhasználásáról szólnak. Gáspár észleli és leírja azt a jelenséget, amikor az operett-giccs dekontextualizálódik és politikai giccsé válik, amikor a Horthy-korszak irredenta ideológiája éppúgy megtalálja a saját dallamát Vincze-Kulinyi *Hamburgi menyasszonyában*, mint a kommunista osztálytudat az *Állami áruházban*. A brosúrából világos a definícióvá érő felismerés: az operettek állandó kompozícióját a megváltoztatható kontextus viszi sikerre.

A két háború között a Nagymező utcai épületben, mely 1923-tól Fővárosi Operettszínház néven működik, Kálmán Imre és Ábrahám Pál, Vincze Zsigmond és Jacobi Viktor, Fényes Szabolcs, Eisemann Mihály és Huszka Jenő zenéit játsszák, s az a Gyarmati Miklós a jelmeztervező, aki majd a Folies Bergères-t igazgatja Párizsban. Ezt a kontextust kell megváltoztatni.

## A SZOVJET MINTA MINT FANTOMREFERENCIA A KULTURÁLIS FORDÍTÁS KIHÍVÁSAI

Az Operettszínház épületét 1949. augusztus elején két nő járja be: Gáspár Margit, az új igazgató és Roboz Ágnes, az új koreográfus. Az akkor még főiskolás fiatal táncpedagógus, visszaemlékezése szerint,<sup>55</sup> fizikailag is rosszul lesz a Fellner és Helmer tervezte pompás térben, amikor az (egyébként kiürített) igazgatósági szobákba lépve belebotlik az „orgiák” hátrahagyott kellékeibe: feldúlt kanapé, üres pezsgőüveg felborult jegesvödörben, használt koton. Ez a

berendezett tér azonosított a burzsoá operettel: üres szoba, alkohol és szex. Ezt az ipart szocialistává csak egy teljesen más nézőpontból lehet átalakítani: a frivolitás maszkulin karakterét a szemérem női természete fedheti el; s ez az elbeszélés is értelmezte és igazolta a női igazgatói kinevezést.<sup>56</sup>

Az operett műfajának és az intézményi működés szabályainak összekeverése nem kizárólag a szovjetizált történetírás emlékezetpolitikai ravaszkodása. Az operett műfajához elsősorban a testi frivolságot, a koreográfiában tetten érhető mozdulatok szabadosságát szokás társítani, az intézményhez pedig a kapitalista profithajszolás mellett a görögök különös szakmájának szexuális kiszolgáltatottságát. Ennek a vélekedésnek értelmében az operett 1945 után is a nagyvárosi frivolitás jelenségét állítja színre,<sup>57</sup> közeledik a revühöz és a varietékhez, és a volt Somossy-orfeum emlékezeti terében mindez meg is találja az igazságát.

Az államosítás feladatát elvállaló Gáspár brosúrájában meg is akad a frivolitás értelmezési nehézségén, de megérti a szovjet mintát: a „Szovjetunióban az operett már rátalált önmagára és rátalált a népre”,<sup>58</sup> Sztanyiszlavszkij, Nyemirovics-Dancsenkó és Vahtangov saját színházaiukban, saját realista színészeik körében is teret adnak a műfajnak, de a frivolitás kívül marad az épületükön. Gáspár ekkor még csak magyar színházi tapasztalatából fogalmazhat, amikor a prózai potentátrendező Major-Hont párossal Scserbakovot mutat be. S bár pontosan felismeri a tér hordozta emlékezetmodellt, nem tudhatja, feledtetni tudja-e majd a prózai rendezők és színészek aurája az operett épületéhez tapadt testi könnyedség képzetét.

Gáspár azt is felismeri, hogy a tér emlékezetén kívül a frivolságot az operettszínészek (testéhez tapadt) repertoárja is magával hozza. A szerepek kísértének.<sup>59</sup> Ezért elengedhetetlen tisztázni az operett különös tudású színészeinek renoméját. Így ebben a különös felismeréseket tartalmazó korai művében is hangsúlyozza, hogy az operettszínészek „alkotó típusú emberábrázolók, halatlan testi ügyességű táncosok, kiváló énekesek, akrobaták és szemfényvesztők”.<sup>60</sup> Honthyt, Latabárt és Rátkai Mártont tudásuk a legnagyobb művészek közé emeli. Gáspár egyszerre harcol etikai biztonságért és szakmai elismerésért, s egyensúlyoz az individuális érdek és a közösségi működés doktrínái között.

Bár Gáspár feltehetően tanulmányozza a szovjet operettirodalmat, filmeket néz, talán delegációkkal beszélget hivatalból, írásaiban és hagyatékában sincs

<sup>56</sup> A kilenc budapesti államosított színház élére három nőt neveztek ki, a másik kettő Hont Ferenc tanítványa. Simon Zsuzsa a Belvárosi, Bartha Zsuzsa a Színművészetihez csatolt Madách Színházat vezeti. Az állami kezelésbe került intézmények vezetőinek megbízatása. 1949. július 5-én. MOL NL XIX-J-1-v-1363-1948-1949. Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium anyagai.

<sup>57</sup> GÁL 2005, 158.

<sup>58</sup> GÁSPÁR 1949, 10.

<sup>59</sup> CARSLON 2001, 8.

<sup>60</sup> GÁSPÁR 1949, 11.

<sup>53</sup> TRAUBNER 2013.

<sup>54</sup> GAJDÓ 2005, 554.

<sup>55</sup> ROBOZ 2018.

nyoma annak, hogy az oroszul hangzó művek közül mi alapján, milyen közvetítésre választott. A szövetség irataiból követhető, mikor költözik Miljutyin Budapestre fél évre, milyen szakmai továbbképzéseket és vitákat tartanak.<sup>61</sup> Az írássá merevített előadás azonban, a tolmáccsal követett beszélgetés elsősorban a lelkesedést továbbítja, a különös szakmai tudást nehezen.<sup>62</sup> Míg Cserkasov a prózai színházaknál állandó vendég,<sup>63</sup> és Sztanyiszlavszkij-technikáját könyvben is megjelentetik,<sup>64</sup> addig a zenés színházi gyakorlatra szovjet mintát csak operettfilmekben látnak.<sup>65</sup> Gáspár ezekből igyekszik megfogalmazni, miben rejlik a szovjet operett erőssége. Technikát keres, titkot, s végül arra a felismerésre jut, hogy a szovjet operett két fontos dramaturgiai innovációt vezet be:<sup>66</sup> az egyik zenetechnikai és koreográfiai felismerés, miszerint az operettben elengedhetetlen a néptánc és a népzene jelenléte. Ez a népi kultúra megidézését, nem esztrádosítását jelenti. A másik dramaturgiai felismerés az, hogy a szovjet operettben a közösség érdeke jelenik meg egy konfliktusban, a közösség fogalmazza meg célját. Az egyén része a csapatnak, mely egy cél érdekében mozdul eszmeileg és fizikailag, tehát a kórusművek és kórusmozgatások válnak a zeneszerzők és a koreográfusok igazi mumusává.<sup>67</sup> A néptáncot azonban karaktertáncá fejleszti, s a koreográfusai, Kodály Zoltán nyomán járva, összegyűjtik a Kárpát-medence néptáncait, autentikus mozzanatokat és eredeti ruhákat keresve.

Gáspár a szovjet minta részeként értette a csapatformálást, a közösségteremtést, s leginkább ebben tekinthető szovjet mintájúnak operettfelfogása. A hét évad meglepően egységes emlékezeti képet mutat, amikor a társulatról van szó. Igazgatása alatt, bármennyire is szovjetizált repertoárnak vélik egyes elemzők ezeket az éveket,<sup>68</sup> csak három szovjet darabot mutat be: Dunajevszkijt, Miljutyint és Kovnyert.

Az államosítás évét az is jellemzi, amit Kertész Imre hangosít fel: „...nem volt könyvtárunk, a háztartásunk szétesett, és elkezdődött az 1949–50-es őrület,

amikor nem lehetett könyvekhez jutni.”<sup>69</sup> A színházak államosítási folyamata használja ezt a hiányt. Gáspár ráadásul szakmáját és elhivatottságát tekintve elsősorban író, az operett műfaja tehát írói megoldásokkal és írói célkitűzésekkel alakul át. A „polgári kultúrszemét”<sup>70</sup> is nyelvi konstrukcióként áll a szocialista realista operett útjában, eltakarítása nyelvi eszközöket igényel. Gáspár felismeri, hogy különösen könnyű a polgári operett szocialista realista átalakítása, hiszen ha a pártvezetés bányászoperettet kér, vagyis a bányában kell dalra kelni, az ugyan semmiben nem lesz életszerűbb, mintha mindez Bad Ischlben történne, de éppen annyira sematikus idióta. Mivel az ideológiai sematizmus az idiotizmusban rejlik, és „a szocialista realizmus [...] egy Adorno számára egyszerűen a tömeggiccs újabb válfaja”,<sup>71</sup> Gáspár még azt is megengedi, hogy leírja: az operettben és a zenés színházban szinte lényegtelen a könyv, a librettó.<sup>72</sup> Ez talán érthetőbb a könyvhöz jutás nehézségei felől, de mindenképpen értelmezi a műfaj tradicionális kereteit. Az operettben csak az ismert fordulatok, az elvárt kavarodások sokszoros csavarjai feszítik a zene köré a közeget. Egy operett cselekménye lehet követhetetlenül bonyolult, az operettek általános sémája (giccsnarratívája) úgyis a performatív technikákra koncentrálja a figyelmet. Az operett csakis előadásban létező mű, ezért az irodalmi alkotásokra szerzői jogilag is vonatkoztatható sajátosságokkal másként rendelkezik. Az operettnek felettébb nehéz fellelni az eredeti változatát, mivel nincs az a színházi archívum, mely a mégoly gondosan őrzött első bemutató sugópéldányán kívül raktározna a partitúra első bemutatókor érvényes változatát is.

A szerzőség eldöntése is olyannyira bonyolult, hogy az Operettszínház első évadában munkaközösségként jegyzik a bemutatókat.<sup>73</sup> Gáspár két operett-könyvében a műfaj állandó és ugyanakkor improvizatív karakterét emeli ki, hiszen a librettó dramaturgiailag csak egy váz, egy kanavász, így nem az egésznek, hanem egyes mondatoknak lehet jelentésük. A közösség közös tudása a struktúra, s ezt körbedíszítik esténként rögtönzött mondatokkal. A commedia dell'arte állandó alakjai az operettek állandó szerepei, s mindez sematikus megoldásokhoz vezetne, ha a színész esténként nem törekedne valamiféle

<sup>61</sup> SzMSz 1952. 06. 03.

<sup>62</sup> TOKAJI 1998, 163–178.

<sup>63</sup> Cserkasov utálta az operettet, de Honthy Hanna játéka a *Csárdáskirálynő* leningrádi előadásán minden előítéletét elsöpörte, mert „önfeledt boldogságot” adott neki. RÁTONYI 1984, 337.

<sup>64</sup> CSERKASOV 1951.

<sup>65</sup> Gáspár talán láthatta az 1936-os *A cirkszt Alekszandrovtól*, majd 1961-ben Trauberg *Szabad szelét*, Pirjev 1948-as *Szibériai rapszódia*-ját, melynek Miljutyin írta a zenéjét (1952-ben a Fővárosi Vígszínház bemutatja) és Alexandrov 1938-as filmjét, a *Volga-Volgát* (Dunajevszkij zenéjével). GÁSPÁR 1949, 9.

<sup>66</sup> GÁSPÁR 1949, 13–14.

<sup>67</sup> ROBOZ 2018.

<sup>68</sup> HELTAI 2013, 132.

<sup>69</sup> KERTÉSZ 2002.

<sup>70</sup> Idézi HELTAI 2013, 131.

<sup>71</sup> GROYS 1997, 28.

<sup>72</sup> GÁSPÁR 1963, 516.

<sup>73</sup> „Gáspár elméletileg is fölkészült, tévedhetetlen szimatú színiróka. Színházavató szűzbeszédül előhalássza a romantikából Obernyik Károlynak elfeledett színművét (*Egy magyar kivándorlott a bécsi forradalomban*, 1849). Átszabatja operettlibrettóvá a Fővárosi Operettszínház Munkaközösségével, ami nagyjából azt jelenti, hogy polgári drámaírói tapasztalataival marxista direktorcárként tollba mondja javaslatait dramaturgjainak.” MOLNÁR GÁL 1997, 51.

azonosulás elérésére és az azonosságérzet felkeltésére.<sup>74</sup> Erős dramaturgiai koncepcióra épül minden.<sup>75</sup>

A dramaturgia ördögi dolog, de megvannak az alaptörvényei: ha ez és ez történik, annak sikere kell hogy legyen, ha ezt és ezt rosszul csinálják, akkor biztos a bukás. Én hiszek abban, hogy az ilyesmit többé-kevésbé előre ki lehet számítani. És nem akarok hencegni, de az elképzelésem többnyire be is jött.<sup>76</sup>

Gáspár Margit író, írói életműve azonban „(n)em áll össze, akármennyit dolgozom is. Ennek valószínűleg az is az oka, hogy az a tíz év, amelyet különböző színházaknál igazgatói és más beosztásokban töltöttem, bizonyos szakadást okozott a pályámon, hiszen előtte is író voltam, azóta is az vagyok.”<sup>77</sup> Gáspár életművét nem írói munkássága, hanem igazgatói-dramaturgi döntései rakják össze, erre tisztán rálátni több évtized messzeségéből. A szocreál operett és Gáspár a közösségi emlékezetben foltként, bár színfoltként rakódik a műfaj szakadt szövetére. A szakadás és a befoltozás képével a közösségi hagyomány fenntartásának heroizmusát s az egyéni pálya feláldozását rögzíti, de a kulturális harcok családi életét, írói kapacitását és lendületét mind elveszik tőle.

Saját „életművemben” soha össze nem foltozható szakadás az évtized, amikor új stílusú műsort kellett kitalálni egy nulláról induló színház részére. [...] Az úgynevezett klasszikus operettek szövege előadhatatlanul bugyuta a maga eredeti formájában.<sup>78</sup>

Gáspár vitathatatlanul a párbeszéd mestere,<sup>79</sup> drámái a Monarchia kínálta „kulturális önazonosság” és „sokpólusú identitás”<sup>80</sup> hordozói. Szerkezeti stabilitásuk elbírja az íróniát, a kettős beszéd technikáját, s olyan kulcsdrámákká (-regényekké) válnak, melyek megfejtése rendre eltűnik saját értelmező közösségével. A *Színpad és vérpad* című regénye<sup>81</sup> a francia forradalom ürügyén Major Tamásról és harcairól szól – visszhangtalanul. A *Hamletnek nincs igaza*

a legtöbbet játszott műve, Zsótér Sándor egyetemi szakdolgozata az egyetlen elemző írás róla.<sup>82</sup>

Gáspár dramaturgiai felismerése egyrészt abban áll, hogy az új utakat kereső, kísérletező, az avantgárd állami formáival próbálkozó színházi gyakorlat<sup>83</sup> helyett a legkonzervatívabb, legismertebb zenés színházi modellt működteti. A népszínházi eszme kispolgárinak nevezett, bár a városi munkás- és cselédréteg színházértési tapasztalatát hordozó gyakorlatot igazítja a népi demokrácia nyelvi kereteire. Gáspár az operettműveket olyan stabil kanavásként használja, mely a *commedia dell'arte* (és akár a Kommunista Kína közvetítette pekingi opera, a *csingcsü*) műfaját idézve a társulatot alkotó színészek képességeire és adottságaira támaszkodva az előadást, a prezentációt helyezi a színházi ipar központjába. Ezzel olyannyira sikeresen növeli a színház látogatottságát, hogy jegyekhez néha csak üzerek útján lehet jutni.<sup>84</sup>

Ennek a Gáspár-féle zenés színházi dramaturgiának a motivációja, az adornoí négyes befogadáesztétikai szempontrendszer alkalmazva kifejezetten pragmatikus, megfontolt gazdaságszociológiai akaratot mutat: a színházak az államosítás éveiben állnak át az en-suite játszás gyakorlatáról a tiszta repertoárjátszásra. Ehhez más társulat, más jegyeladás-finanszírozás, teljesen más társulatvezetési protokoll szükséges, s ennek kialakítása igazgatói *pouvoir*-al, de dramaturgiai megoldásokkal érhető el.

A társulat összeállítása Gáspár különös csapatépítő tehetségét mutatja, erre még a későbbiekben kitérek. Igazgató-dramaturgként a realista kánont jól beszélő rendezőket kér fel darabra, s megbízható mesterembereket és fiatalokat szerződtet az évadra. Rutinos-konzervatív látványtervezés és új, néptáncos mozgáskultúra jellemzi a Gáspár-éveket. A művészeti csapat mellé gazdasági szakembernek, üzemigazgatónak Gáspár leszerződteti Szirtes Györgyöt, aki rövid idő alatt kialakítja a másoknak is mintaként szolgáló, a brigádbérletekre épülő színházi ipar rendszerét.<sup>85</sup> A jól működő üzem (en-suite) és a szovjet művészi minta (repertoire) összeegyeztetésének inkább technikai, mint ideológiai nehézségei adódnak. A szovjet repertoárjátszás nagy méretű társulatot igényel, melyben a művészi sztár és cover-szerepstatuszok mellett szokatlanul nagy létszámú műszaki csapat dolgozik. Az en-suite játszás díszlete csak karbantartást igényel, míg a repertoárjáték jól szervezett, összetartó, állandó és mozgósítható fizikai munkások sokaságát. A zenés színházi műszak szakmaként – a munkásosztály hatalomra kerülé-

<sup>82</sup> ZSÓTÉR 1989.

<sup>83</sup> Hont Ferenc rendezői bukása ennek a koncepciónak a sikertelenségét igazolja. Lásd a Hont-ról szóló fejezetet.

<sup>84</sup> MNL\_OL\_276.f\_91. cs\_MDP\_Tudomanyos es Kulturális Osztaly\_176. 6. e.

<sup>85</sup> SZIRTES 1990, 38.

<sup>74</sup> SAS 1988, 112.

<sup>75</sup> KELLÉR 1971.

<sup>76</sup> GÁSPÁR 1999, I. 19.

<sup>77</sup> SZILÁGYI 1976, 278.

<sup>78</sup> GÁSPÁR 1985, 114.

<sup>79</sup> „Drámáiról alkatom a magyarázat. A dialógusok szó szerint rögződtek az agyamban.” GÁSPÁR 1985, 226.

<sup>80</sup> CSÁKY 1999, 267.

<sup>81</sup> GÁSPÁR 1989.

sével párhuzamosan – ezekben az években erősödik meg. Szakszervezetük erős és aktív. Gáspárnak, miként a frissen államosított színházak igazgatóinak, nincs gyakorlata a megváltozott összetételű társulat menedzselésében. Míg a társulat művészeti egészét minden konfliktusukkal együtt biztosan és megnyugtatóan kezeli, a pártvezetés ideológiai kihívásainak eleget tesz, addig a műszak csatáival, fel- és bejelentéseivel keményen kell küzdenie. 1956. október 30-án a műszak munkásai űzik el a színházból.<sup>86</sup>

## A SZOCIALISTA REALIZMUS ÉS AZ ADAPTÍV DRAMATURGIAI JÁTÉKKERET

Gáspár dramaturgi érzékkel és tudással oldja meg a Tudományos Akadémia és a Zeneművészeti Szövetség vitáin előkerülő ideológiai feladatokat: pozicionálja a műfajt a népi demokratikus hagyományban. Hont Ferencsel és Székely Györggyel olyan színháztudományi módszert dolgoz ki, mely „a színjáték múltba tűnt elemeinek rekonstrukciója és értékelése” során rajzolja fel a „színháztörténet fejlődésvonalát”.<sup>87</sup> Az operettbrosúrában megfogalmazott műfajelméleti premisszáin túl a vitákban előkerülő zeneelméleti meglátásai a szovjetizált zenetudomány paneljeire épülnek: a népzene, a népi motívumok, az egyszerűség mitológiáját hangsúlyozzák. Feltételezi, ami csak évtizedekkel később válik az elemzők előtt nyilvánvalóvá:

Mély közvetett kapcsolat szövődött tehát az alkotás folyamata és az alkotót körülvevő szovjet mítosz között, mely utóbbinak maga is része volt. Ennek a kapcsolatnak az alapján alakult ki a szovjet zenének az a stílusirányzata, amelyet itt popularizmusként határoztam meg. Amikor ez a kapcsolat már eléggé nyilvánvalóvá vált és fenntartásának szükségét külön is nyomatékosította a sztálini és zsdanovi körülmények közötti túlélés vágya, akkor születtek a legbecsületesebb és legtehetségesebb mesterek azon irányzathoz sorolható alkotásai, amelyet az akkori hatalom szocialista-realistának minősített, s ezért helyeselt és ösztönzött.<sup>88</sup>

Ne feledjük, hogy az államosítás előkészítésekor Kodály Zoltán, a Művészeti Tanács elnöke is arra a felismerésre jut, hogy

...összeállítottuk azoknak a színdaraboknak a jegyzékét, amelyeknek az előadását kívánatosnak tartjuk. Komolyan számba vehető zenés szín-

művek (operettek) hiányában azonban ilyeneket jelölni nem volt módunkban. [...] meggyőződésünk, hogy a vidéki színházak zenés színművek műsorba iktatása nélkül megélni nem tudnak, de magában a fővárosban is kívánatos volna a demokratikus szempontokat figyelembe vevő, színvonalas, szórakoztató zenés színművek előadása...<sup>89</sup>

Vagyis nincs, s Kodály szerint nem is volt színvonalas magyar zenés színmű. Ez az a vitahelyzet, ahol Gáspárnak taktikusan érvelve kell utakat találni a műfaj szovjetizálásához. 1945 után hallható, hogy a legtehetségesebb zeneszerzők, Ránki György, Petrovics Emil, Farkas Ferenc filmzenét írnak, logikus tehát Gáspár elképzelése: írhatnának operettet is. Legfőképpen azért, mert a szovjet szocreál zenei stílus leginkább a popularizmus jegyeit mutatja,<sup>90</sup> elsősorban az *olvashatóság* jellemzi, s ez az az ideológiai felület, mely, az operett dramaturgiájáról beszélve, retorikai eszközzé válik Gáspár érvelésében. Az *olvashatóság* az értelmezői kánon sikeres működésére vonatkozik, és Gáspár felismeri tanítható karakterét. Talán legizgalmasabb előadását a műfajról a közönségszervezőknek tartja,<sup>91</sup> mert ők közvetítik a produkció értékeit a Rákosi-években sokszor elvadult egyenkritikák és üzemi értékelők publikált leveleitől megzavart nézőkhöz.

Gáspár sikerdramaturgiájának alapja az *olvashatóságot* biztosító kulturális fordítás, s ezt a tudást (a gazdag operettirodalmon kívül) a nagyobb közönséghez elérő filmek szállítják. Az operettfilmek többszörösen segítik Gáspár munkáját. A sztárok ismertsége feltárt mozzanat,<sup>92</sup> de még elemzésre vár, vajon a szocialista realista operett dramaturgiájához a szocialista realistának nevezett zenés filmek miképpen kínálnak értelmezői keretet.<sup>93</sup> A legendáriumi személyekhez kötődnek, s nem összetett dramaturgiai hatásokat tárnak fel. Elképzelhetetlen azonban, hogy Keleti Márton 1948-ban bemutatott *Mág-nás Miskája*, mely tízmillió nézőszámával a legnézettebb magyar film címét birtokolja, ne állított volna olyan, a színházból ismert dramaturgiai sémát a nézők elé, mely a filmes megoldásokkal gazdagodva-alakulva ne vált volna visszakapcsolt olvasási segédletté a zenés színpadon.

A szocialista realista zenés film sablonjai „sikeres archetípusok köré épülnek, olyan történetsémát jelenítenek meg, mely az adott közösség alapvető élményét fejezi ki”.<sup>94</sup> Gáspár Margit operettmorfológiája alkalmazható a negy-

<sup>89</sup> 1948. február 18. DANCs 1990, 181–182.

<sup>90</sup> ROZINER 2003.

<sup>91</sup> 1954. június 2. PIM–OSzMI TT, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték.

<sup>92</sup> GÁL 2012, 127–129.

<sup>93</sup> VAJDOVICH 2014, 11.

<sup>94</sup> VAJDOVICH 2013, 9.

<sup>86</sup> Ideiglenes Tanács elnökének feljegyzése, PIM–OSzMI, TT 2011.69.1\_2. GÁSPÁR 1985, 314–315.

<sup>87</sup> HONT 1986 (1972), 12.

<sup>88</sup> ROZINER 2003.

venes évek zenés filmjeinek ismert formáira, hiszen „szemben a klasszikus polgári vígjátékokkal, ahol a felek között valós társadalmi különbség volt és ebből fakadt a konfliktus, a 30-as évek magyar vígjátéka elbogatellizálja a konfliktust”.<sup>95</sup> Konfliktus és szembenállás helyett félreértések és hazugságok, váratlan események ritmizálják a cselekményt, így „a konfliktus voltaképpen nem megoldódik, hanem megszűnik”.<sup>96</sup>

A hangosfilm kezdeteitől kiszámíthatóan működő, a szocreál filmekben megtartott vígjátéki sablon hozzájárul ahhoz, hogy a szocialista operett idio-tizmusának fantomvalósága valóságként működjön. Az operettnéző egyrészt felismeri a filmvalóságból ismert színészeket a színház valós idejű helyzetében, másrészt már ismert, tehát könnyen olvasható történetet kap, mely továbbviszi a harmincas évekből megnyugtatóan családias „kisemberek kis boldogsága”<sup>97</sup> narratívát. A Gáspár-korszak a Szirmai-operett, az 1948-ban bemutatott, a Fényes Szabolcs és Békeffy István átíratában ismertté vált *Mágnás Miska* operettfilm megoldásaira támaszkodva/hivatkozva formázza és szabja át a librettókat, s ez a klasszikusokra, Lehárra, Kálmánra, Straussra, Offenbachra éppúgy vonatkozott, mint a szovjetekre. Gáspár kezdeményezésére az igazgatása alatt három szovjet operettet mutatnak be. A nulladik, a felvezető siker, Scserbacsov *Dohányon vett kapitánya*, még a Nemzetivel közös 1949-es nyári játék. 1950-es óriási siker a Dunajevszkij-féle *Szabad szél* és egy évre rá Miljutyin *Havasi kürtje*, majd lecsengetésként 1954-ben egy ifjúsági Kovnyer-mű, az *Álruhás hercegnő*. Minden teljesen átalakítva.<sup>98</sup> Ez az adaptációs munka technikájában nem, de arányaiban különbözik az általános európai gyakorlattól. Fényes Szabolcs, az Operett előző és következő igazgatója, nagy tekintélyű és kedélyű zeneszerző úgy fogalmazott, hogy „(h)a a színház hozzányúl egy klasszikus operett reprízhez és átrendezi, nem tartom olyan szentírásnak a partitúrát. Erre példa is van. Reinhardt színre hozott klasszikus operetteket és átdolgoztatta őket házi muzsikával.”<sup>99</sup> Gáspár azonban a *Dohányon vett kapitánynak* még a zenéjét is *átfordíttatja* Farkas Ferencel.

Farkas Feri akkor Fehérváron dolgozott; nem engedték Pestre szerződni, mert valamit felrőttak a terhére, és akkor még nem is volt olyan menő komponista. A férjem, aki nagyon jóban volt vele, igen sokra tartotta, és akkor én megkértem Hontot, hogy hozzuk fel a Farkas Ferit

a stúdió zenei vezetőjének. Így is lett, és én azonnal félévi szabadságot adtam neki, hogy komponálja meg a *Dohányon vett kapitány* muzsikáját. Tudniillik az eredeti zene hasznavehetetlen volt, úgyhogy a zene később is az ő nevént ment, és teljes joggal. Istenien megcsinálta, de amikor elkészült, bejött hozzám és azt mondta: Margit, én ezért nem vállalom a felelősséget, engem kérdőre vonhatnak, hogy teljesen eltüntettem egy szovjet zeneszerző zenéjét. Ez csak akkor kerülhet színre, ha írásba adod, hogy te rendelted meg tőlem, és vállalom érte a felelősséget. Ezen ne múljon, feleltem, és írásba is adtam.<sup>100</sup>

Ezek a kulturális fordítások megteremtik azt a fantomvalóságot, mely annak ellenére is követhető, *olvasható*, hogy eredetijüket nyelvi és esztétikai idegenség távolítja a nézőktől. Az operett dramaturgiai szovjetizálása fantomreferenciák megképzésével jön létre, hiszen Gáspár 1955-ig nem jár a Szovjetunióban, szovjet operett nem vendégszerepel Magyarországon,<sup>101</sup> bár hatása esetleg filmekben keresztül érezhető.

A Gáspár-féle kulturális fordítás elsősorban osztályviszonylatokat módosít. Az Operettszínházban legkorábban az 1950-es *Gerolsteini nagyhercegnő* és a *Szabad szél* párhuzamos en-suite játszásán érhető tetten, miként alakítja a dramaturgi folyamat a kispolgári giccset szocreál giccsé. Dokumentálhatatlan az akarat, ellenben kirajzolódik a hatásmechanizmus: ezzel a kontextualizált/adaptív dramaturgiával az operett gyakorlata párhuzamos jelentéstartományok létrehozójává, az előadás pedig azok hordozójává válik. A kötött formákkal dolgozó zenés színházban is létrejön az államszocialista korszakra jellemző játéktechnika, a kettős beszéd technikája.<sup>102</sup>

A szovjetizált operettdramaturgia kulturális fordítását Gáspár a legerősebb csapat felállításával kezdi. Visszaemlékezéseiben kimondja,<sup>103</sup> hogy minden dramaturgiai döntés, invenció mögött ő rejtőzik,<sup>104</sup> s sejteti, hogy Szűcs László, a Nemzeti, majd Miskolc sztárdramaturgia mellett áll. Ennek a dramaturgiának a négy markáns eleme a következő:

1. adott társulatra írni;
2. adott emlékezeti térbe;
3. egyszerű (cselekményre)-kanavászra;
4. ismert (játék)nyelven.

<sup>95</sup> GÁSPÁR 1999, I. 20.

<sup>101</sup> ALPÁR 1993, 48.

<sup>102</sup> A *Csárdáskirálynő* 1954-es bemutatója erre a legerősebb példa: az ellenállás vágyát és gondolatát hordozza.

<sup>103</sup> JÁKEFALVI 2005.

<sup>104</sup> GÁSPÁR 1999, I. 20. és GÁSPÁR 1985.

<sup>95</sup> A következő filmek dramaturgiai szerkezete mintaként szolgál: *Meseautó*, *Címzett ismeretlen*, *Pesti mese*. SZALAY 1972, 196–198.

<sup>96</sup> VAJDOVICH 2014, 11.

<sup>97</sup> BALOGH–KIRÁLY 2000, 60.

<sup>98</sup> GÁSPÁR 1999, I. 17–18.

<sup>99</sup> FÉNYES Szabolcs hozzászólása. ZMSz operett, 23.

Úgy fogalmaz, hogy ennek érdekében „reggeltől estig zenés-vígjáték-szinopsziseket és operett átdolgozási terveket gyártottam a színházhoz édesgetett szerzők számára”.<sup>105</sup> Gáspár tehát az államosítás hevében is megtartja a korábbi igazgató, Fényes Szabolcs bevált csapatát: marad szerzőként Hámos György, Gádor Béla, Darvas Szilárd, Békeffi István és Kellér Dezső. Az igazgatása alatt bemutatott összes, mind a huszonnyolc zenés mű szinopszisa a fantomvalóságot felrajzoló adaptív dramaturgia technikájával készül.

...ez nem csak a Szelistyeinél volt így. A *Luxemburg grófiában*, a *Csárdaskirálynőben* is mindent, a felépítést, az ötleteket, az egész szinopszist én készítettem. Békeffy és Kellér istenien írták meg, de a váz az enyém volt. [...] Azt, hogy Cecília figurája nincs benne az eredetiben, és én találtam ki, azt tudja. Az eredetiben a Miska is csak egy egészen kis szerep. Az volt mögötte, hogy úgy gondoltam, a Cilinek kellene egy partner és a Békeffy ötlete volt, hogy erre egy pincér lenne a legalkalmasabb. Akkor én kitaláltam a kapcsolatot, ők pedig megírták, igazán remekül.<sup>106</sup>

A színészeket, az Operettszínház emlékezeti helyét, a nyolcszáz főt befogadó tér kiterjedését, a slágereken és vicceken szocializálódott nézők elvárásait is figyelembe véve Gáspár adaptálja egy fantomvalóságra. Elkészíti a szövegkönyv vázát, majd Budapest legendás nevéttetői megírják a dialógusokat. Gáspár higgadt meglátása 1949-ben, miszerint a színházi gyakorlatban a fikció és a valóság, a pártvezetés és a gerolsteni hercegség azonos kommunikációs sablonokkal működik.

## SZÍNHÁZIGAZGATÓ, DIREKTORNŐ

Gáspár Margit egy évtizedet tölt zenés színházak élén. Az operettes évekről 1986-ban a Magyar Televízió dokumentum-játékfilmet készít Bános Tibor és Gáspár Margit forgatókönyve alapján,<sup>107</sup> s ebből az elkészült, de sosem vetített, s azóta is lappangó filmes-fikciós történelmi visszaemlékezésből (és az évadtörténetekből) szokatlan vezetői profil rajzolódik ki. Gáspár igazgatóként a csapatmunka alkotói folyamatát és a politikai-financiális direktori felelősség egyéni terhére szinte családmodellként dolgozza ki. Klasszikus polgári művelt-

sége, zenei tudása, írói tehetsége, szenvedélyes tenni akarása naivnak tűnő, mégis bölcsnek bizonyuló döntések irányába fordítja. Direktori pályája a Rákosi-korszak kultúrpolitikai keretei között teljesedik ki, a konszolidáció különös természetű nyugalmat vezetőként nem ismeri meg.

A háború utáni újjáépítés az új akarását demonstrálja, s nyelvi és színházi készlete is a harcra, a csatára, a háborúra. Gáspárnak, akárcsak nemzedékének, 1945-ös emléképe a pusztulás. „Ott ültem őseim zenevárának romjain, a Városi Színház szétlőtt, agyonbombázott nézőterén. Mindenütt por, piszok. Sehol egy épen maradt öltözőasztal, szék. Mindent szétkapott a háború.”<sup>108</sup> Ebből az ürességből épít fel először egy mozit, ahol a *Dzsungel könyvét* vetíti, a *Tarzant*, Fred Astaire-t és Rita Hayworthot, a *Boszorkányt vettem feleségül*, csupa háború alatt készült amerikai könnyű-zenés sikerdarabot, s ebből a bevételből építi újjá a Városházát, s ezt az ürességet tölti meg zenés népszínházi előadásokkal.

Gáspár nem hatalomnak, hanem szolgálatnak tekinti a színházvezetést.<sup>109</sup> Építésnek. Mozibevételi pénzből támogatja a Belvárosi Színházat, utána létre akarja hozni a szocialista operettet a Városi kezelésében lévő Magyar Színházban, Strauss zenéjéből *Tavaszi hangok* címmel Bajor Gizivel készít előadást, kasszasiker, szakmai elismerések övezik, a színházat mégis elveszik tőle. Talán megérti, hogy az államosítás törvényekben egyszerűsített ideológiáját egyéni preferenciák és szakmai sérelmek színezik, és hogy az épületek tulajdonjogának államosítása mellett a vezetés államosítása is bekövetkezik. Várható, hogy az új igazgatói kinevezések a hatalomgyakorlás szovjet mintáját követik, s hogy a szakmai területfoglalás valamennyire burkolt harca is hullámokat fog vetni. Gáspár kommunista, párttag, úgy tűnik, minden politikai feltételt teljesít, viheti tovább sikeres munkáját. Vezetői munkájának értelmezésekor azonban elkövet egy hibát. Úgy véli, feladata a színház működésére korlátozódik, a társulat, a színészek alkotói kereteit a színházban kell megteremtenie. Pártpolitikai lobbimunkát a párt szervezetein keresztül, s csakis konkrét esetekben, feljelentésekkor, alkalmazások esetén kell kezdeményeznie. Gáspár aktívan részt vesz a színigazgatók, politikai vezetők nyilvános és szakmai vitájában.<sup>110</sup> A viták, platformok, értekezletek, körök munkáját, a kötelező ideológiai továbbképzések túlélhetetlen mennyiségét legjobban Hont Ferenc kiadatlan naplójából ismerjük.<sup>111</sup> Hont belebetegszik az ideológiai megfelelés terhébe, az állandó harci készültségben leélt évekre, az önképzésbe, az orosz tanulásába, a naponta gyakorolt önkritikába. Gáspár ugyanakkor kollégáit is

<sup>108</sup> BÁNOS–GÁSPÁR 1973, 1.

<sup>109</sup> BÁNOS–GÁSPÁR 1973, 11.

<sup>110</sup> A Színházművészeti Szövetség vitáinak jegyzőkönyvei tanúsítják.

<sup>111</sup> HONT 1941–1979.

<sup>105</sup> GÁSPÁR 1985, 114.

<sup>106</sup> GÁSPÁR 1999, 20, 45.

<sup>107</sup> BÁNOS–GÁSPÁR 1973.

felmenti az ideológiai továbbképzések alól. Latabárt, Urayt, Honthyt támadják, s amikor 1951 novemberében még szemináriumi vizsgára is küldik, „Gáspár Margit közbenjárására [...] a vizsgára nem kerül sor”.<sup>112</sup> Gáspár a formális igazgatói egyeztetéseknek mindig eleget tesz, az informális találkozókra azonban nem hívják. Szirtes György memoárjából tudjuk, hogy a budapesti színházi vezetők esténként összeültek megbeszélni, informálisan, milyen döntéseket hozhatnak az államosítás éveiben.<sup>113</sup> Gáspár, az egyetlen női igazgató egy komoly súlyú színház élén, a *szivarszobába* nem kap meghívást, így kimarad a férfi hatalmi körök bennfentes játszmáiból, de a nyilvános fórumokon viselnie kell a könnyedség, a ledérség és a nőiség jelentésbeli összekapcsolását. A szövetség 1951-es hírheft éves közgyűlésén, ahol Horvai István ráolvassa Major Tamásra álságos önkritikai gyakorlatát, Alfonzó így fogalmaz:

A könnyű műfajnál talán a szóban van a hiba. Az emberek mindent könnyűnek neveznek, amit azelőtt ledérnek mondtak. A nőkre azt mondták, hogy „könnyű nő”, aki nem dolgozott, annak azt mondták, hogy könnyű dolga van. Ennek a műfajnak az lett az átka, hogy ráfogták: könnyű műfaj (derűtség és taps).<sup>114</sup>

A felszólalás felől válik jobban láthatóvá, hogy Gáspár, aki gyönyörű és szabad nőként élt a háború előtt, igazgatóként mindig szigorúan bezárt, idősödő külsővel jelenik meg. Hozzáfértesíti magát a direktorokhoz. Ideológiailag természetesen ugyanazt a nyelvet beszéli, mint Major Tamás és Hont Ferenc, a színházi élet irányítói, a szakmai elköteleződése azonban teljesen civil, önálló, pályája tehát elzárt, zárványszerű. Tudatlan a szivarszobás terveket illetően, így váratlanul éri 1948 nyarán a döntés: elveszik tőle a Magyar Színházat, mely a Nemzeti kamaraszínháza lesz. Kívülről nem értheti, hogy ez a döntés már 1947-ben államosít egy magánszínházat, s a jól működő intézményt nyíltan színházpolitikai okokra hivatkozva veszik el tőle.<sup>115</sup> Hont Ferenc, a főiskola főigazgatója ekkor meghívja a főiskolára tanítani heti négy órában.<sup>116</sup> Gáspár létrehozza az operettstúdiót, s ide visszahúzódva, csapatot formálva készíti elő az államosított Magyar Színház, immáron a Nemzeti alá tartozó Kamarszínház óriási sikerét: a *Dohányon vett kapitány* bemutatóját. Direktorként

egy ideig színház nélkül, de tanárként intézményi háttérrel a csapatépítés a szakmai mániája. Az informális közegtől igencsak eltartva teremti meg a szovjetizált szocialista realista operettet. Mindez nem befolyásolja munkájának színvonalát, csak igazgatói pályafutásának hosszát határolja be.

Gáspár vezetői feladata az ideológiai harc retorikai megvívásán túl a napi csatározások lezárása, ám néha kezdeményezése. Az államosítás pillanatától a küzdés, a harc cselekvő igéi emlékeztetik a résztvevőket a háború közeli évek éberségére.<sup>117</sup> Nyerni, ütközni, hadállásokat építeni, csatatérre menni, támadni, védekezni a sematizmus ellen, a kispolgárság ideológiai lustasága ellen, a reakcionista támadások ellen.

Színházaink ma éppúgy harci területek, mint a bánya, mint a kohóüzem. Itt is fokozni kell a termelést. Itt is fokozni kell a harcot az ellenséges ügynökségek ellen és az ellenség beépített ügynökei ellen. [...] Pártunk, népünk érdeke, az egyre élesedő nemzetközi helyzet több pártosságot, több fegyelmet, több éberséget követel rendezőinktől, színezeinketől, a színházak minden dolgozójától.<sup>118</sup>

A harcot több fronton folytatják, a nyilvános retorikai felületet ismerjük, a hatalmi pozícióból következő terjeszkedő harci technikát megkíséreljük levéltári dokumentumok segítségével rekonstruálni. Az Operettszínház ideológiai ellenfeleivel Gáspár taktikusan harcol, hiszen a műfajt támadják, nehezen veszi fel a kesztyűt azonban az egyetlen igazi partnerrel-ellenféllel. A színház szakmai konkurenciája lényegében csak Fényes Szabolcs. Az 1949-ben leváltott igazgató a Fővárosi Víg Színház és a Vidám Színpad zenei vezetője, s igazán szabadon<sup>119</sup> írja sorozatban a legjobb zenés nagyműveket. Fényes sikeres akkor is, ha dalokat improvizál, ha észrevétlenül reciklál, mint amikor a *Férjet keresek* 1940-es filmvígjátékát átnevezi *Szombat délutánra*,<sup>120</sup> szóval mindig. Gáspár nem is tud ezzel a bohém karakterrel mit kezdeni addig, míg meg nem érti, hogy Fényes a legszabadabb művész.<sup>121</sup> Ekkor felkéri operettszerzésre. Így áll elő az a különös színháztörténeti pillanat, amikor az 1954-es Magyar Dráma Hetén két Fényes-mű, két új zenés alkotás képviseli a zenés népszínházi gyakorlatot: az Operett és a Fővárosi Víg Színház. Az Operett a

<sup>112</sup> GÁL 2012, 140.

<sup>113</sup> SZIRTES 1990, 48.

<sup>114</sup> SzMSz 1951. 01. 13., 83.

<sup>115</sup> „Állami színháznak csak az Operaház, a Nemzeti Színház és a Szegedi Nemzeti Színház tekinthető. Sem a Magyar Színház, sem pedig a Madách Színház nem állami színház – amint azt a Madách Színházra vonatkozólag a Gazdasági Főtanács 1947. szeptember 12-én kelt 6020/1947. számú határozata már megállapította.” SZÉKELY 1990, 13.

<sup>116</sup> PIM–OSZMI TT, Gáspár-archívum.

<sup>117</sup> Non György felszólalása, SzMSz 1953. 02. 22. és HÁMOS 1952.

<sup>118</sup> SzMSz 1954. 06. 02., 86–87.

<sup>119</sup> Fényes „magas szerzői jogdíj jövedelmei miatt nem függött színházi fizetésétől”. HELTAI 2013, 144.

<sup>120</sup> A *Szombat délután* a *Férjet keresek* című 1940-es filmvígjáték adaptálása új, szocialista keretekre. HELTAI 2013, 145.

<sup>121</sup> GÁSPÁR 1999, II. 10.

régóta készül, még Rákosinak megígért bányászoperettjét mutatja be a Hét programjában, ez a *Két szerelem* című Fényes-mű, a Víg Színház a *Szombat délutánt* hozza. A bányászoperett ideológiailag ekkor már megítélhetetlen, a kritikai kifogások, bizonytalanul, a Nagy Imre-kormány feltételezett politikai kereteit keresik, a három lány története viszont könnyed bohémság. A Hét kritikáit a Víg nyeri, de pár hónap múlva az épületgondokkal, társulati feszültségekkel küzdő, alig három éve alapított új operettszínház<sup>122</sup> a Gáspár-féle Operettszínház kamarája lesz Blaha Lujza Színház néven.

A harci retorikában a női megszólalás a nyilvános politikai-szakmai fórum csatateréről látványosan a hátszobába szorul. Látjuk, hogy a Színház- és Film-művészeti Szövetség operettes ankétjain, vagyis a politikai porondon kevés a női meghívott. Roboz Ágnes és Rimóczy Viola koreográfusként jut szóhoz, Szilágyi Bea a szövetség titkáráként, Gáspár igazgatóként. Pné a gyorsíró. A fordulópontot jelentő, a Révai utáni Darvas József minisztersége alatt megszervezett 1954. decemberi operettkonferencián a dramaturgtól a rendezőn át, a színésztől a kritikussig húsz férfi vitázik a szakmáról. Nem szokatlan, hogy egy ilyen összetételű szakmai közösségben Gáspár Margit sikerei csak egyféleképpen értelmezhetők: ő nem más, mint Rákosi kurvája.<sup>123</sup>

Gáspár Rákosihoz fűződő kapcsolatáról több memoárjában is ír, hiszen a gerolsteini csata kirobbanásakor egyetlen cselekvési lehetőséget lát: megkezdve a hivatali utat, Bezenczey Antal osztályvezetőt és Révai minisztert, Rákosinak ír tisztázó levelet. A levél egy naivnak látszó rajongóé, aki meghívja Rákosit a színházba igazságot tenni és felmenteni a színészeket a vádak alól, esetleg az igazgatót a munkavégzés alól. Gáspár megéri azt az életkort, amikor saját múltját saját maga távolítja többször is az írás bonyolult fikciós mezejére. Rákosihoz és a pártvezetéshez fűződő kapcsolata a színházi legendáriumban a női cselekvési lehetőségek modelljét feltételezi, az archívumok dokumentumai közül azonban egy briliánsan érvelő, gyors és érzelmes szöveg bukkan elénk.

Mint az államosított Fővárosi Operett Színház igazgatója, azzal a kéressel fordulok Rákosi elvtárshoz: nézze meg az új operettünket, Offenbach Gerolsteini nagyhercegnőjét. Kérésem indoklására felhozom, hogy a darab bemutatója súlyos belső válságba sodort és olyan ellenmondásokat tárt fel előttem, amelyekkel szemben tanácstalanul álltam. Arról van szó, hogy a munka, amit elvégeztem, kommunista munka-e, vagy ellenforradalmi tevékenység!

Az államosított Fővárosi Operett Színház január 13-án mutatta be a „Gerolsteini nagyhercegnő”-t. Irányításom alatt a színház dramaturgiai munkaközössége teljesen átdolgozta az offenbach mű szövegét, Offenbach szellemében. Vagyis olyan módon, hogy a darabot, amely a maga idejében politikai kulcsdarab volt, tele az akkori aktualitásokra vonatkozó, ma már érthetetlen célzásokkal, mai aktualitású politikai kulcsdarabbá alakítottuk át.

Így lett a mi Gerolsteinünk (a századvégi kosztümök ellenére) egy mai, marschalizált nyugati kisállam, amelyet korrupt bitangokból és fankókból álló bábkormányra kiszolgált az amerikai imperializmusnak. A darab a zenés pamflet ősi eszközeivel mutatja meg, hogyan sodorja teljes nyomorba „Gerolsteint” a tengerentúlról rákényszerített „Bratschild kölcsön”, illetve a „kolibri-paktum” és hogyan űzi el végül a nép „Bratschild urat”, a terv vezérigazgatóját.

A darab a bemutatón sikert aratott. A közönség, amely az első három előadáson többségében az üzemi bérlők soraiból került ki, végigkacagta az előadást. Néhány kultúrvezető, aki jelen volt, igen hasznosnak találta a darabot.

Hétfőn került sor a darab szakmai bemutatójára. Sajnos, csak másnap tudtam meg (az előadás szüneteiben az öltözőben tartózkodtam), hogy a második felvonás közben nagyobb csoport verődött össze színházi közéletünk néhány személyiségéből. Ezek felháborodottan hangoztatták, hogy a darab „maga az ellenforradalom”, „botrányos” és „feltétlenül be kell tiltani”. Ezt többek között azzal indokolták, hogy mikor a darab pozitív hőst, Péter Milon közkatonát bíróság elé állítják, ezt kiáltja: „Én nem védekezem, én vádoló!”! Ezt úgy fogták fel, mint Rákosi elvtárs szavainak idézését. Mi persze nem gondoltunk arra, hogy Rákosi Elvtársat idézzük. Azonban ez adta nekem a gondolatot, hogy Rákosi Elvtárshoz forduljak, nézze meg, hogy valóban olyan ellenséges-e ez a darab, amit mi olyan jóindulattal csináltunk.<sup>124</sup>

A levél egy nő levele egy férfinak. A megszólalás érzelmessége és harcosága szokatlan, hiszen a hangsúlyozott „mai aktualitású” az operett világában a női szerepeket különösen sematizálja. A görög művészetközeli prostitúciója társadalmi gyakorlat, bár az államosítás után ez az intézmény az Operettből a Varietéhez kerül. A boyokról pedig ma sem beszélünk. A karriertörténetek szemérme olyannyira átható, a film- és operettnarratívák olyannyira erősen ábrázolják a szerelmi giccs felületét, hogy hiába kezdenek el páran saját női

<sup>122</sup> STAUD 1960, 88.

<sup>123</sup> UNGVÁRI Tamás visszaemlékezése. ZSÓTÉR 1989.

<sup>124</sup> GÁSPÁR levél 1950.

testükről mint eladható árurol beszélni, szavuk nem egyszerűen nem hallatszik, hanem nem is hallható. Honthy Hanna életrajzában 1974-ben nyíltan és hosszan beszél a Lovagról, aki tizenhárom (!) éves kislánként az utcán szedte fel, majd elindította karrierjét és támogatta művészi pályáját éveken keresztül.<sup>125</sup> Gáspár 1985-ben megjelent memoárjában kíméletlenül rögzíti a következőkét annak, amikor „kizárólag érdekből szolgáltattam ki magam”.<sup>126</sup> De megtörtént, hogy érdekből kiszolgáltatta magát.

A női direktor magyar színházi közegben még szovjet mintával sem bír, a szovjetizálás erősen maszkulin folyamat, így Gáspár helyesen és következetesen taktikus-védő adminisztratív pozíciót formál magának a lényegében a szivarszobákban zajló kommunikációban. Értelmezésében ugyan „a népi demokrácia színháza feltétlenül politikai színház”<sup>127</sup> lesz, ahol a megszólalások a színházi akusztikától válnak erősebbé, nem a nemi dominanciától. A sematizmus éveiben Gáspár a fogalmat egyértelműen hatalmpolitikai eszközként definiálja, mégis megfogalmazza a direktorok előtt álló feladatot: a közösséget érdeklő, őket megmozgató előadásokat kell létrehozni. Az operetttről szóló beszédeiben kerüli a tanítás-szórakoztatás stílárú kétértelműségét, egyszerűen hatásról beszél, népszínházról. Bár Gáspár elemzéseire ritkán érkezik elemző válasz, csipkelődő beszélésaira mindig reagálnak.<sup>128</sup>

Gáspár igazgatói karaktere invenciózusan szervezkedő, ha kell, támadó. Számítalan feljegyzésében terjeszti színészeit Kossuth-díjra,<sup>129</sup> kér nekik fizetésemelést, igazolja munkájuk színvonalát, akkor is, ha prózai színész énekes szerepben lép fel, mint Mezey Mária.<sup>130</sup> Amikor Felekit támadják, magára veszi a felelősséget, hiszen az ő rossz librettója miatt válik ellenszenvenné a remek bonviván. Amikor Latabár vidéki hahnijait veszik elő, akkor igazgatóként az országjárás szükségességét fogalmazza meg. Az úgynevezett török ügy<sup>131</sup> fog ki rajta leginkább, amikor a szövetség 1953-as taggyűlésén Latabárt is meghurcolnák, de üzemigazgatója, Szirtes György zseniális ötlettel színházi helyzetként érti a helyzetet, s megír egy önkritikát gyakorló Latabár-jelenetet Latabárnak.<sup>132</sup> A memoárok, Honthyé, Rátonyié, Felekié, Szirtesé, ezt a naivságában bátor és kemény vezetőt rajzolják elénk, aki a legnagyobb hűséggel

a színészeket, az alkotókat menti. Elképzelhetetlen, de mindemellett Gáspár civil karaktere meglehetősen visszahúzó. Életrajzi filmjében elárulja, hogy mindig szeretett volna egy titkos dublőzt, aki a fogadásokon, a bulikon helyette reprezentál. Hagyatékában fellelhető jegyzeteiből kiderül, hogy 1954-ben olvassa a magyarul még nem is ismert Simone de Beauvoir frissen megjelent *Les mandarins* című kulcsregényét, s a főhős, Nadine mondatait kivonatolja: „A kommunisták ugyanolyanok, mint a burzsoák. Nem forradalmárok. Ils sont pour l'ordre, le travail, la famille, la raison. Leur justice est dans l'avenir; en attendant ils s'arrangent de l'injustice comme les autres.”<sup>133</sup>

## SZÍNÉSZEK AZ OPERETT-AZÍLIUMBAN

Az államosítás folyamata elősegíti a rendezői színházi gyakorlat intézményesülését. A szovjet modell művészszínházi esztétikai elvárásokat hordoz, olyan állandó társulattal és gazdag repertoárral, mely egy rendező-igazgató kapcsolatrendszerét és politikai fellépését igényli. A budapesti potentátok 1949-ben éppen ezért legfőképp rendezők. Az Állami Operaházban Tóth Aladár, a Nemzeti Színházban (Magyar Színházastul) Major Tamás, a Belvárosi Színházban Simon Zsuzsa, a Madách Színházban Bartha Zsuzsa, az Operett Színházban Gáspár Margit, a Vidám Színházban Békés István, az Ifjúsági Színházban Egry István (Zoltán néven a feljegyzésben), az Úttörő Színházban Fábri Zoltán, a Bábszínházban Bod László.<sup>134</sup> Hont Ferenc Moszkvából hazatérve az egész területet felügyeli, ő a főiskola igazgatója is. A háború utáni Ötös Bizottság (Major Tamás, Both Béla, Gobbi Hilda, Várkonyi Zoltán, Oláh Gusztáv)<sup>135</sup> tagjaiból négy év alatt Majoré a Nemzeti Színház és a Színház- és Filmművészeti Szövetség vezetése, ez utóbbit Horvai István titkárral irányítja. Az államosításkor a szovjet nevelési mintát követve létrehozott kisszínházak, a Vidám, az Ifjúsági, az Úttörő élére fiatal kismestereket helyeznek, a színházi struktúrában bukásra ítélt intézményekbe, a Belvárosi, Madách és az Operett élére igazi *glass cliff* helyzetben pedig nőket. Gáspár jól látja, hogy Hont ekként szándékszik felügyelni a teljes szakmát, hiszen többszörös felettesükként többszörösen is függő helyzetben dolgoznak. Hont viszonylag hamar anektálja a Madáchot a főiskolához, majd azt Major a Nemzetihez csatolja. A Belvárosi két év önál-

<sup>125</sup> GÁL 1973, 57.

<sup>126</sup> GÁSPÁR 1985, 322.

<sup>127</sup> MISZ 1954?, 86.

<sup>128</sup> Fényes Szabolcs hozzászólása, SzMSz 1954. 06. 02.

<sup>129</sup> Gáspár Margit levele Both Béla elvtársnak, a Színház és Filmművészeti Szövetségbe (Kossuth-díj felterjesztések), 1955. november 22. PIM-OSzMI, Kézirattár, 2011.2.3.

<sup>130</sup> „Meg akarom köszönni, amit velem tettél – a teljes kétségbeesés pillanatában fogtad meg a kezem s vezettél vissza az életbe.” Mezey Mária levele, 1954. november 22. PIM-OSzMI, Kézirattár, 2011.3.5.1.

<sup>131</sup> GÁL 2012, 150.

<sup>132</sup> SZIRTES 1990, 30–31.

<sup>133</sup> Magyarul: „A rendet, a munkát, a családot, az értelmet támogatják. Az igazságuk a jövőben van, de addig is ugyanúgy kezelik az igazságtalanságot, mint mások.” PIM-OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, 229/1994. 1. doboz.

<sup>134</sup> A VKM művészeti főosztályának belső ügyviteli feljegyzése az állami és államosításra tervbe vett színházak vezetőinek megbízatásáról, 1949. július 5-én. DANCs 1990, 192.

<sup>135</sup> CSEH 2011.

lóság után kerül kamaraként a Nemzetihez. Az Operett azonban sikeres, hangos eredményeket ér el, a közössége szokatlanul összetartó, a színház szakmai és politikai stabilizációjának ragyogó korszaka kezdődik 1949-ben.

Gáspárt a nagy átalakítások lendülete csak íróként ragadja el. „Író voltam és maradtam.”<sup>136</sup> Íróként szinte azonnal történelmi regénnyé írja-alakítja színháza napi rutinját. Éppen ezért nincsenek rendezői, színészi, színházcsinálói ambíciói, a drámaírást etikailag összeegyeztethetetlennek tartja vezetői beosztásával. Az igazgatói feladatokat szinte fikcióként, nagy elbeszélésként éli meg, így heroikus, pátosszal telt, harcos és romantikusan humánus döntések sorát hozza. Ennek egyszerűbb felülete, amikor ő fizeti a zenészek vacsoráját – a vendéglátás házigazdai modelljét adaptálva. Többször „felvetődik a kérdés, miért nincs a színháznak reprezentációs költségre alapja és minden ilyenfajta költséget Gáspár elvtársnő fizetéséből fedez (zenekari vacsora utáni borfizetése stb.)”.<sup>137</sup> De a hétköznapi-anyai jóltartásnál erősebb, hasonlóan befogadó döntés: a színházak államosításakor az Operett veszi magához a legtöbb kétes színészt. Az „ötvenes évek elején a színészszakszervezet bizottságokat szervez állástalan színészek vizsgáztatására”.<sup>138</sup> Gáspár innen menekíti magához Peéry Pirit, aki Németh Antalnak, a Nemzeti Színház volt igazgatójának feleségeként nem találhat befogadó közösségre. Németh Antalt az igazolóbizottságok bonyolult, hosszadalmas menetben, de végül nem igazolják,<sup>139</sup> és feleségét is csak egy fantomvilág fogadja be.

Gáspár tehát a szocialista realista operettek színpadi működtetéséhez azonnal munkába állítja a reakciónak bélyegzett színészeket, hosszabb-rövidebb időre. Kiismeri magát a státuszok és a jogcímek között, és szerződöt és „cserél” színészeket. Ez a bonyolult helyzet, mely egyszerre hordozza a büntetés és a megtisztulás mintázatát, minden este nézhető. A reakciónak bélyegzett színészek sorsa az Operettben lelkesen tanít és ugyanakkor fájóan emlékezteti a közösséget a valóságértés bonyolult folyamatára. Gáspár színháza menedéket nyújt a politikailag ingadozónak tekintett sztároknak, Mezey Máriának, Ajtay Andornak, ráadásul megtartja a korai negyvenes évek színészlegendáit akkor is, ha megöregedtek, mint Honthy, akkor is, ha játéuk „kultúrszemétre” emlékezteti a szocialista kritikát, mint Latabáré. A régi sztárszínészek jelenléte meglehetősen látványos, szűrja is a pártos kritika szemét, mely nem látja, vagy nem tudja látni, hogy a színészek mögötti „hadállásban” Gáspár megtartja a régi

ház állandó szerzőit is – biztos megélhetést és munkahelyet kínálva a műfaj librettistáinak, zeneszerzőinek, zenészeinek, fordítóinak stb. Békeffi és Kellér, Gábor Andor és Darvas állandó szerzők mellé egy-egy produkcióra meghívja Méray Tibort (Palotaszálló), Benedek Andrást, Hámos Györgyöt (Orfeusz), de Háy Gyula, Mesterházy Lajos, Gáspár Endre, Fischer Sándor is dolgozik nála, miként a tervek szerint maga Illyés Gyula is elvállalt egy munkát 1956 elején.<sup>140</sup>

Az Operettszínház 1949 és 1956 között intézményként nem sérti egyetlen más kulturális közintézmény szakmai territóriumát sem. Gáspár koncepciójából a népszínházi elem nem vonzza az Operát, Tóth Aladár igazgató a ház Klempererrel prolongált békeéveit óvja. Az Operaháznak „reakciós profiljától” és a koreográfiában rejlő erotikától kellett megszabadulnia.<sup>141</sup> Igaz, Kardos Ferenc *Csinom Palkóját* itt mutatják be 1950-ben, Polgár Tibor is náluk kap a *Kérőkkel* teljes estét 1954-ben, de az operai művészi terjeszkedés a Városerkellel megelégszik. A zenés színházi gyakorlat kötelessége pedig a prózai színházak szándékait hűti le.

Az Operettszínház a Nemzeti, az Opera, majd a többi államosított színház harcain kívülre pozicionálódva szakmai, sokszor és leginkább politikai menedékké válik. Az idiotizmus műfaji és ideológiai kellékeit vállaló művészi társulat viszonylagos elzártágban és nyugalomban dolgozik. „Gáspár Margit érdeme volt, hogy ezeket a nagyszerű prózai színésznőket (Mezey Mária, Sennyei Vera) rávette ezekre a szerepekre (a *Valahol délen*-ben), szereplésükkel különös rangot adva a műfajnak.”<sup>142</sup> Ez az azílium a vezető kreatív csapat mellett „40 főnyi zenekar, 24 főnyi állandó statisztéria, 41 főnyi énekkar, 26 főnyi tánckar”<sup>143</sup> megélhetését biztosítja, és szakmai továbbképzésüket is saját stúdiójában szervezi. Gáspár nehezen tud a Nemzetihez mérhető honoráriumot fizetni sztárszínészeinek, hiszen a színháztól a *Csárdáskirálynő* leállíthatatlan sikerszériájára személyes látogatásával rácsodálkozó Rákosi 1954-ben elvonja az állami támogatást. Gáspár tehát engedi a színészek vidéki hahnijait, sőt: propagálja, hogy minden előadásból készüljön rádiófelvétel, mely az országban ismertté teszi a dalaikat. A dalok jogdíja így tisztes megélhetést biztosít a szerzőknek.

Gáspár menedéket nyújt a képzőművészeknek is. Miként Ország Lili az Állami Bábszínházban, Bercsényi Tibor és Fülöp Zoltán az Operettben talál nyugalmat és csapatot, s épít műalkotásként nézhető teret az előadások köré.

Az Operett a színházi struktúrában önálló marad, s terjeszkedésképpen a Fővárosi Víg Színházat kapja Blaha Lujza néven kamaraszínháznak. Az Operett-

<sup>136</sup> GÁSPÁR Margit: Feljegyzés igazgatói tevékenységéről, 8 jegyzetlap, vázlat. PIM–OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, 229/1994. 3. doboz.

<sup>137</sup> Jegyzőkönyv az üzemi háromszög 1950. január 20-án megtartott üléséről, PIM–OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, 229/1994. 6. doboz.

<sup>138</sup> GÁSPÁR 1985, 383–384.

<sup>139</sup> POROGI 2019.

<sup>140</sup> GÁSPÁR 1979, 7.

<sup>141</sup> BOLVÁRI-TAKÁCS 2010, 12–19.

<sup>142</sup> RÁTONYI 1984, 341–342.

<sup>143</sup> GÁSPÁR 1948, 6.

ben nincsenek jelentős belső botrányok, csak részeges színészeket jelentenek fel, de Gáspár kiáll értük is, pár napos letiltás minden büntetésük.<sup>144</sup> A belső pozícióharc jórészt ismeretlen, hiszen megértően lágy, női nyelvi kezdeményezéssel sokszor írásban beszélnek meg a nehéz, súrlódó helyzeteket. Ennek illusztrálására idézek Petress Zsuzsa 1955-ös februári leveléből, mely harmonikusan a női-női kapcsolatban, a szivarszobán kívül maradván a friedani értelemben felnőtt családi közegben<sup>145</sup> kér elismerést és prémiumot.

Egy percig sem kételkedem abban, hogy engem kivételesen szeretsz és sokra tartasz, hiszen ez megnyilvánult legutóbbi betegségemnél féltedben és gondoskodásodban. [...] De nem ez, amiért rabolom az idődet. Rátérek! A prémium. Nem mint anyagi juttatás, hanem mint elismerés. [...] Drága Margitom! Ez nem sértett hiúság, hanem sértett művészet.<sup>146</sup>

A kézzel, tintával írt, kalligrafikusan gondos, négyoldalas levél csak egy, a hagyatékban olvasható több százból, s bárki ír is Gáspárnak, egy kivételesen empátikus nőhöz fordul, szeretetre és bizalomra építve viszonyukat. Ezt más direktor nem mondhatja magáról, a szeretet, s ekként a bizalom is, női princípiumként jelenik meg. „Gáspár Margit [...] olyan operett-társulatot toborzott színháza számára, melyhez hasonló erőkből állót azóta sem sikerült összehozni.”<sup>147</sup> Az Operettben a színészi békétlenségek moderáltak: Honthy és Feleki haragos viszonyát a bulvársajtó ugyan tematizálta, de könyveikből tudni lehet, mennyire tisztelték egymást, jóban voltak.<sup>148</sup>

Gáspár színészcsapata rendhagyó zenés színházi összetételt formáz. A nagy triász, Honthy, Latabár, Feleki, vagyis egy primadonna és két táncoskomikus évtizedek közös rutinjával bíró hármasa minden lényegessé váló előadás magja. Körülöttük fiatalok alkotják a legendás négyes fogatot: Rátonyi Róbert, Németh Marika, Petress Zsuzsa, Zentai Anna. Buffóként Bilicsi Tivadar, Keleti László erősíti a komikus szálat, ők együtt a Csinn-Bumm Cirkusz bohócaiként a korai ötvenes évek rádiószótárjai. A társulatban legendás prózai színészek, Mezey Mária és Ajtay Andor tagként lelnek nyugalomra és színpadra. Ez a társulati felépítés súlyosan egyenetlen és hiányos, hiszen kezdetben a színházban nincs saját bonviván, az Operából kell kölcsönözni Sárdy Jánost. A ké-

sőbb szerződött generációból Homm Pál, Hadics László, Borvető János újfajta szerepkört kap, mert az Operettszínház Honthy művészetét-természetét kiemelendő visszatér az offenbach-párizsi színházi gyakorlathoz: egyetlen primadonna köré épül a társulat. Gáspár megérti és támogatja, így intézményesíti a spontán kialakult helyzetet. A Gáspár-korszak művészi-társulati sajátosságává válik a Honthy tudására formált klasszikus előadások dominanciája. Az új magyar operettek és a szovjet adaptációk két-két párra épülő hagyományos monarchiabeli operettszerkezetet hoznak, az Offenbach-, Lehár-, Kálmán-átiratok Honthy új, első primadonna szerepkörére készülnek.

Gáspár színháztörténész és direktori megközelítésében, mint láttuk, az operett elsősorban színházi műfaj. Ezzel kilépteti a műfajt a zeneszerzők, a zenészek elvárásrendjéből, hiszen nem kell bizonygatni, hogy zeneileg milyen színvonalon futnak az előadások. A zenekar állapotáról, a zene minőségéről, a zenészek technikai tudásáról a vitákon sem esik szó, a kritika sem firtatja. Talán vezetői figyelmetlenség, talán műfaji sajátosság, hogy Gáspár tekintete nem fordul a zenei napszamosok felé. Az Operettszínháznál, mint sok en-suite játszó zenés színháznál, a zenészekre, a karmesterekre a monotonitás viselhetetlen terhe rakódik. Bródy Tamás, Török Emil mellett Várady László a zenei vezető, aki hosszú évek munkája után bejelenti, hogy „a színháznál, de a műfajnál tovább nem hajlandó deportálva lenni. 11 éve ígérnek neki operai foglalkoztatását [...], őt úgy látszik, már operettkarmesternek tekintik”.<sup>149</sup> Az operett műfaját büntetésként leginkább a zenészek élik meg, a Zeneművészeti Szövetség vitáiban az elismertetés hiánya a könnyedségből és a könnyűkezőségről következik. Fényes Szabolcs emlékezése szerint: „Gáspár elvtársnő egy értekezleten megkritizált azért, mert gyanúsán gyorsan komponálok. Én azt válaszoltam neki, hogy ez így van, mert nincs elég idő, s nem adnak időben írot a muzsikusk mellé, hogy együtt dolgozva, majdnem együttlakva írják meg az operettet.”<sup>150</sup> A csapat azonban nem elég, az is kell, döbbennek rá, hogy ismert legyen a zene. Erre Fényes szerint az a megoldás, ha „a zeneszerzők felkeresik az esti szórakozóhelyeket, s addig ülnek a karmesterek frakkja mellett, amíg az a művet a műsorra nem tűzi”.<sup>151</sup> Fényes az ötvenes évek Budapestjén a kávéházak és a szórakozóhelyek, a revük hálózatait erősebbnek tartja, mint az országos sugárzású rádiót. Teljes retorikai határozottsággal többször említi: „Operettszámokat jelen pillanatban azért nem játszanak a mi zenekaraink, mert a zeneszerzőink nincsenek arra rászorulva, hogy ott üljenek a frakk mellett, sokkal igényesebbek, sokkal nagyobb művészek, viszont a számok nem

<sup>144</sup> Levél a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályára, 1955. március 25. PIM-OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, levelek-doboz.

<sup>145</sup> FRIEDAN 2010, 51–53.

<sup>146</sup> PIM-OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, levelek-doboz.

<sup>147</sup> RÁTONYI 1984, 341–342.

<sup>148</sup> SAS 1988, 126.

<sup>149</sup> Feljegyzés VÁRADY László ügyéről 1956. június 13-án. PIM-OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, 7. doboz.

<sup>150</sup> SzMSz 1954. 06. 22., 22.

<sup>151</sup> SzMSz 1954. 06. 22., 32.

terjednek.” Igaz, fenntartja, hogy a kávéházi hálózatot a zeneszerzők felügyelik, míg a Hanglemezgyártó Vállalat tevékenységét nem.

A csapat tehát zeneszerzők és írók párosával kezd dolgozni, de Gáspár kreatív csapatába koreográfusok is beletartoznak. Az Operett munkaközösségének újítása, hogy a bemutató előkészítését az írók, a zeneszerzők és a koreográfusok hármasa (mindig az úgynevezett szekcióvezetőkkel képviselve) kezdi, a mű létrehozásával. Ezt az egyidejű alkotást, az egymást segítő csapatmunkát együtt, időben párhuzamosan kell végezni: viták sokaságán ismétlik ezt a sebtiben (és félrevezetően) hármas dramaturgiának nevezett tételt.<sup>152</sup> A koreográfus, mint harmadik alkotó, fontos pozíciót vállal az Operettszínház társulatában, bár alkotástechnikailag ez nehezen érthető és indokolható mozzanat. A tánckarokra a prostitúció árnya vetül, a görölk fellépés (művészet) utáni programjának kiszervezését külön intézmény kezeli.<sup>153</sup> Gáspár teljesen új koreográfussal kezdi az Operett felépítését: Roboz Ágnes, 1949-ben még főiskolai hallgatót kéri fel a szekcióvezetésre, s ezzel a néptánc, a karaktertánc esztétikáját hozza a színpadra, s a prostitúció helyett a klasszikus balett és a művészi néptánc tanulására építi a lányok karrierjét. Ezzel sikerül elkerülnie, hogy a táncokat pornográfnak lássa a kritika, miként az az Operára és balettkarára zúduló támadásokból egyébként itt is várható lenne.<sup>154</sup> A Roboz-féle koreográfia a színpadi táncot a cselekmény dramaturgiai elemének tekint, nem dekorációnak, főleg nem testkommunikációnak,<sup>155</sup> így a népek táncainak legteljesebb megismerése egyfajta kíváncsi koreográfusi internacionalizmust eredményez.

Az új magyar szocialista realista operett megrendelésre tud készülni, ezt szorgalmazza és elvárja az alkotók.<sup>156</sup> A kész mű pedig elindul próbafolyamatának útjára. A Gáspár-korszak olyan zenés színházi csapatot épít, melyből látványosan hiányzik (a bonvivánon túl) a domináns rendező személye is. Az államosítás első éveiben Gáspár autoritásvendégeket hív. Marton Endre, Nádasdy Kálmán, Pártos Géza neve szakmai biztonságot és/vagy politikai védelmet ad, de vendégként kívül maradnak a társulat mindennapjaiból. Főrendező az 1950–1952-es évadokban Apáthy Imre, őt Székely György váltja, aki „kiváló ember, de nem nagy művész”.<sup>157</sup> A társulat egészét Gáspár a színészekre építi, s a szovjetizált színházszakmai ideológia ezt látványosabban támogatja, mintha a prózai színházakra jellemző, a rendezői koncepcióra kíváncsi gyakorlatot követné. Az Operettbe kihelyezett szovjet szakértő a zeneszerző

Miljutyin, az Operában Tóth Aladár hibáinak kijavítására Vajnonent telepítik Moszkvából, de mindketten a zenére koncentrálnak.<sup>158</sup> Míg a prózai színház harcai, legfőképpen a jól dokumentált Nemzetiben, a régi és az új generáció között lezajlanak, addig az Operettben a sztárok lecserélhetetlenek. Ehhez Gáspár ügyességén, elkötelezettségén kívül hozzájárul minden rendezői ambíciótól mentes lény, s így sikeresen elválasztja egymástól a szakmai-művészi és a technikai-politikai felületeket. A társulat így nem egy művészi elképzelés mentén formálódik (mint a Nemzetiben ekkoriban), hanem az adott társulat formálja az operett műfaját.

## A SZTÁROK

Az Operettszínház társulata a kezdeti években tehát a három sztár köré csoportosul. Honthy Hanna „a legnagyobb magyar operett-primadonna”, Latabár Kálmán, a „világhírű komikus”, Feleki Kamill „komikusnak és jellemszínésznek egyaránt kiváló, nagy színész”.<sup>159</sup> Gáspár elméleti írásai szokatlan ritmussal dobják fel állandóan e három nevet, s ezzel visszatér a klasszikus színházelméletek hivatkozásainak retorikájához. Diderot Mlle Champmeslét sem tekint oly mértékben esztétikáját hitelesítő művésznek, mint Gáspár Honthy–Latabár–Feleki hármasát. Az 1949-es brosúrában Honthy „primadonna assoluta” és „zseniális női bohóc. Vagyis igazi mima.”<sup>160</sup> Már ekkor egyértelmű, hogy Honthy helye a közösségi emlékezetben állandó, kikezdetlen, megingathatatlan, de ezt még fokozni lehet, amikor új szerepkörének megírója, Kellér Dezső parodisztikus anekdotává merevíti ikonikus lényét.

Honthyról az a legenda járja, hogy lépcsőn szeret bejönni, illetve lejönni. Hát ez rágalom. Sok szerepet írtam és átírtam a számára, kitapasztaltam fortélyait, megismertem gondolkodását. Dehogyan szereti ő a lépcsőt, még a Deres utcai villájában sem, nemhogy a színpadon. Hannuska megelégszik a legegyszerűbb, legszerényebb bejövettel, csak egy kívánsága van: előzőleg beszéljenek róla. Sokat. A szubrett, a táncoskomikus, a buffó, a rezonőr, mindenki. [...] Ha ezek után egy lakáj vagy egy frakkos úr harsányan bejelenti, hogy Madame Fleury megérkezett, és belép Honthy, kíváncsi vagyok, ki az, aki megállja taps nélkül? Jobb, mint a lépcső.<sup>161</sup>

<sup>158</sup> BOLVÁRI-TAKÁCS 2010, 12–19.

<sup>159</sup> GÁSPÁR 1948, 6.

<sup>160</sup> GÁSPÁR 1949, 11.

<sup>161</sup> KELLÉR 1976, 32–33.

<sup>152</sup> ROBOZ 1952, 50–54.

<sup>153</sup> GÁSPÁR 1999. I, 20.

<sup>154</sup> BOLVÁRI-TAKÁCS 2010, 12.

<sup>155</sup> ROBOZ 2018.

<sup>156</sup> SZMSZ 1954. 06. 22., 32.

<sup>157</sup> GÁSPÁR 1985, 315.

Honthy számára a műfajt kell életben tartani, mert ez az a közeg, ahol sem a kora, sem a pártállása nem számít, színpadhoz (esetleg, mint Gazdag Gyula 1974-es *Bástyasétány* filmjében, kamerához) jutva művészi tudása, személyisége és embersége kap teret.

Latabárról nem készül paródia, mert szerepköre tovább nem parodizálható. Az ő családi közössége generációk óta ismerős játékhagyományt idéz a néző elé. Latabár táncoskomikus családba született, így operaénekes, balett-táncos, prózai színész és bohóc egyszerre. Gáspár szerint Latabár mimus, s ezt az „őseredeti tehetséget a kritika »nem tudja hová tenni«”.

Latabár valószínűtlenül szögletes mozdulatait, mintha ó-itáliai vázák „stupidus” figuráitól leste volna el, vásott rögtönzőkedvét pedig a Commedia dell’Arte bohócaitól. Amikor a *Szép Helénában* mint hamisítatlan „mimus-király” vonult be a színpadra, egymaga próbált életre galvaniálni olyan műfajt, amelyet körülötte senki sem értett.<sup>162</sup>

Gáspár nemcsak szlogenként emlegeti, hogy „az operettben a színész a legfontosabb”,<sup>163</sup> vezetői döntései a színészek biztonságát, majd jóllétét szolgálják. A Nagy Imre-féle kormányprogram bejelentéséig, 1953 júliusáig a kritika könnyedén a reakciós és burzsoá értékek képviselőiként, hivatalból gyanakodva tekint a filmekből ismert sztárookra, akiket az igazolóbizottságok valamiért felmentettek, s még szilenciumot sem kaptak büntetésül.<sup>164</sup> 1954-től Gáspárnak csak életkoruk miatt kell mentegőznie. Látványos azonban, hogy Gáspárt is megzavarják a Révai utáni minisztériumból ömlő propaganda-szlogenek. Elveszti a sajtó pártirányításos kezelésének rutinját, s míg színészeit kezdetben a népi demokratikus művészet értékeihez társította (mimuszok és mimák), 1954-től nem igazodik el az íratott és spontán kritikák tengerében. Pár évre ismét átláthatatlanok lesznek a kultúrpolitikai viszonyok, így kezdetben érthetetlenül nézi az államosított, vagyis a nép saját intézménye ellen irányuló nyílt támadásokat a pártlapban. Ez logikátlan lépés. 1954-ben ezért meglehetősen bátor műsorpolitikai alakítással váratlanul megerősíti színháza pozícióját: bemutatja Kálmán Imre legismertebb, világgraszoló klasszikusát, a *Csárdáskirálynőt*.

Ez a *Csárdáskirálynő* azonban adaptációmértékű átalakításokkal tarkított írói trouvaille: a háború utáni adaptációs irodalom legbátrabb és legsikeresebb vállalkozása lett Honthyra átírni a legnagyobb klasszikus magyar operettet. Gáspár Honthyval a nemzeti identitás leválaszthatatlan részévé tette Kálmán

művét, s ehhez a zene esztétikai értékein túl az államosítás utáni emlékezetpolitikai vákuum is hozzájárult a magáét. Honthy

...a második világháború után ölti magára a színpadon és a nézők fölött méltóságteljesen uralkodó fejedelmi primadonna-szerepkörét, amikor Gáspár Margit igazgatói hatalma és hibátlan szimatú színházi érzéke támogatásával olyan szerepeket kap, amelyekben nem beléje szerelmesek, nem az ő alakja áll a szerelmi cselszövény középpontjában, inkább intrikái bölcsként bogozza a szálakat.<sup>165</sup>

Honthy nem volt letiltva az államosított színpadokról, Gáspár már az első bemutatótól, a *Gerolsteinitől* rá épített minden klasszikust, de a *Csárdáskirálynő* régi Szilviája a népi demokratikus Magyarország szocreál azonosságmitoszán felnőve, nem játszhat már vonzó fiatal nőt. Ugyanakkor bárki játszott volna, Honthy alakításának és primadonnastátuszának emlékezeti súlya kísértette volna és buktatta volna meg az alakítást a Nagymező utcában. A sztár közösségi pozícióját fordítja Gáspár dramaturgiai ötletté: így lesz Honthy először Mme Fleury, majd Cecília, az igazi csárdáskirálynő. 1954-től leállíthatatlan szériában több mint egy évtizeden át emlékeztet a „telivér egyéniségre”<sup>166</sup> Honthy mindenkire az újrakezdés lehetőségére, a túlélés pátozzal teli szépségére. Honthy „komikus, illetve komikai szerepkörre teszi a primadonna szerepszakmáját, ezzel egyszersmind meg is szünteti”.<sup>167</sup> Nem egyszerűen mima, de buffa.

Honthy tehát nem Szilviaként, hanem egy kitalált új szerepben, Cecíliaként lép be a színpadra, s olyan entrée-t írat (és csinál) magának, mely több mint ezer előadáson passzírozza-vési a közösségi emlékezetbe Honthy státuszát, a túlélés és visszatérés diadalát. A „Hát újra itt vagyok” belépője, mellyel Honthy Hanna szétnéz a volt Somossy-orfeum díszletként is megkettőzött terében, emlékezetpolitikai cezúra.<sup>168</sup> Több mint ezer előadáson a nézők itt, ennél a belépőnél percekig nem engedik Honthyt tovább, emlékeztetik őt és magukat egyszerre arra a különösen bonyolult, 1954-ben meglehetősen mélyről feltörő felismerésre, hogy a múlt nem törölhető el.

A nagy triász másik tagja, Latabár Kálmán mimus és „stupidus”. Ismertsége családtörténete okán időtlen, filmszínésze okán nemzetközi, legendája méreteiben is elképzelhetetlen. Az államosított színpadra azonban különös ideológiai igazolással, idiótákat játszva léphet. A *Bécsi diákokban* 1950-ben még megbukik,

<sup>165</sup> MOLNÁR GÁL 1997, 37.

<sup>166</sup> BÁNOS 2000, 231.

<sup>167</sup> MOLNÁR GÁL 1997, 51–52.

<sup>168</sup> Nádasdy Kálmán ebből az entrée-ból magánszámot készített, mely itt olvasható: MOLNÁR GÁL 1997, 54–55.

<sup>162</sup> GÁSPÁR 1949, 11–12.

<sup>163</sup> GÁSPÁR 1963, 517.

<sup>164</sup> Turay Ida történetét lásd PÁRKÁNY 1989. és POROGI 2018.

...mert színpadra lépett az úgynevezett polgári színészek java, Mezey Mária, Ajtay Andor, Kiss Manyi és persze Latabár Kálmán. Tiltakoztak – a személyi kultusz hű kiszolgálói – a szakszervezetek, a polgári színház feltámasztása ellen. Berceller Károly, a Hatvany vagyon egykori intézője, az illegális kommunista párt pénztárnoka, minisztériumi főosztályvezető egyenesen kilátásba helyezte az operett betiltását.<sup>169</sup>

A *Gerolstein*-ben Gáspár ráírja a tökkelütött Bumm tábornok szerepét. Latabárt idiótának elfogadja a politika, s a szakmai kritika nagyon lassan kezdi tudását és művészetét Buster Keatonhoz és Chaplinhez hasonlítani. Latabár Keatontól tudja „a mimika egyszerűségét, a gesztustalanság óvatos kezelését. Chaplinből az lett az övé, ami most az érett művészen izzik: a lélek.”<sup>170</sup>

A burleszk az irracionalitás éveiben játéktechnikai párhuzamot kínál, de elfedi Latabár (saját beszéd- és felelős közösségi) hangját. A komikus színész civil megszólalásai is elvártan viccesnek hallatszódnak. A szövetség jegyzőkönyveiből ezt követhetjük, ezért is érzi Gáspár inkább komikusnak, amikor az 1956. október 30-i társulati ülésen a színészbizottság elnökségébe azt a Latabárt választják,<sup>171</sup> aki, Latabár Katalin visszaemlékezése szerint, „Gáspár Margitot, az Operettszínház igazgatóját egyenesen rajongásig imádta, elismerte szakmai-irányítási kvalitásait. Vele mindent meg tudott beszélni.”<sup>172</sup> Latabár a színház fegyelmezett sztárja, s Gáspár soha nem azonosítja szerepeivel. Elfogadja, amikor Latabár visszaad egy rá nem illő szerepet, akár a *Csárdásban*, akár a *Szabadság, szerelem*-ben legyen megírva.

Idézem Latabár egy szerepet visszaadó levelét, hogy a családi-női kommunikáció másik felülete is láthatóvá váljon. A levél egy meghitt baráti közösség hangján szól:

Most el kellene játszanom egy szerepet, mely a legkisebb nüanszában sem nekem való, kivéve azt az egyetlen vizuális helyzetet, hogy partnerem Zentay Anna lenne, így természetünkön fogva megjelenésünkkel Zoro-Huru figuráit idéznénk elő, mely, bár pillanatnyilag hatásos, de semmiképpen nem képezi a Főv.Op.Színház művészi törekvéseit és az enyéimet sem.<sup>173</sup>

A színház harmadik oszlopa Feleki Kamill. Feleki Rátkai Márton tanítványa, protezsáltja,<sup>174</sup> és azt a technikás táncoskomikus vonalat képviseli, mely a mozgásával, teljes kinezikus hatókörével folyamatosan kommentálja mind a szöveg-, mind az énekharmoniait. Feleki bámulatós gumiember. Akrobatikus táncainak alkata, később kora is ellentmond, de ez az adottságra épülő színészi tudás egyre szélesebb aurát rajzol szerepei köré. Tartásával már a kimondás előtt jelzi mondatai modalitását, így ő lesz Honthy igazi buffó párja, legendáriumának partnere.

A kedves Gáspár Margit, akinél jobban kevesen értik nálunk a zenés műfajt, mint igazgató sokat segített nekünk. Latyinak, Ajtaynak, Kiss Manyinak sikerült is találnunk egy-egy csúnya polgári csökevényt, de Feleky (sic!) Kamillkával sehogyan se boldogultunk.<sup>175</sup>

Feleki alkata és szerepköre egyszerre, egymást erősítve okoz gondot, mert mindenkit lesöpörő, kreatív és improvizatív táncstudását kicsi, kerek és puha test hordozza. Szerepkörének humora a színész alkata és képessége bődületes különbségéből tör elő. Az első próbálkozásnál, a *Gerolsteini nagyhercegnő*-nél 1950-ben még mindez zavart okoz, mert Felekinek sematikus, ellenszenves szerep jut, ezért a kritika, mely a színészt gyakran összemosza szerepével, le akarja tiltani a színpadról – reakciónak vélvén személyét.<sup>176</sup> Láttuk, Gáspár miként ír azonnal levelet Rákosinak, azt kérve, ezt a hibát rajta kérjék számon, nem kiváló színészén. Feleki helye második, de nem másodbuffóként Honthy és Latabár mellett és körül alakul. Erre a három sztárra írja Gáspár a sematizmus dramaturgiáját. Első (buffatudású) primadonnára és két buffóra. Ez a dramaturgiai felállás a szocreál magyar operettjátszás sajátja.

## AZ OPERETT TERE A VÁROSBAN ÉS A VÁROSI EMLÉKEZETBEN

Kellér Dezső 1976-ban leírja, s ekként megtartja a közösség emlékezetében a *polgári csökevény* szóösszetételt. A Gáspár-korszak után negyedszázaddal írt naplójegyzetei<sup>177</sup> összegyűjtik, mennyi minden hétköznapi, teljesen komoly működésbeli helyzet tisztul – távolról visszanezve – félelmetesen idióta kö-zeggé. Kellér a zenés színház bonmot-szerzője, dialógusírója, karaktergyártója,

<sup>169</sup> GÁL 2012, 132.

<sup>170</sup> GÁL 2012, 133.

<sup>171</sup> GÁSPÁR 1985, 315.

<sup>172</sup> GÁL 2012, 28.

<sup>173</sup> Latabár levele Gáspár Margitnak, 1955. február. PIM–OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, Levelek-doboz.

<sup>174</sup> SAS 1988, 41.

<sup>175</sup> KELLÉR 1976, 141.

<sup>176</sup> PÜNKÖSTI 1983.

<sup>177</sup> Latabár levele Gáspár Margitnak, 1955. február. PIM–OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, Levelek-doboz.

a negyvenes évek elejétől a pesti szórakoztató piac legértékesebb termelője, a színháztörténetben adaptációi őrzik dramaturgiai munkáit – lépjenek most konferanszai is közé. Annál is inkább, mert dialógusai nevetetik meg Révai Józsefet a *Gerolsteinin*, aki fél évre rá egy színház- és filmművészeti konferencián így nyilatkozik: „A nevetés is fegyver az osztályharcban.”<sup>178</sup>

Kellér 1954-ben az operett városi helyéről így ír:

...a Blaha Lujza Színház az új Vígszínház helyére került, amelyet előzőleg Revüszínháznak hívtak, még régebben Royal-Variétének, eredetileg a körúton volt, de aztán átköltözött a volt Kamara-mozi épületébe, ahol idén majd a Fővárosi Operettszínház játszik, amely tulajdonképpen a Nagymező utcában van...<sup>179</sup>

Kellér nyugodt pesti humora őrzí, hogy az államosítás folyamata megszüntet és átnevez színházakat, létrehoz és épít újakat, de kiemeli a legfontosabbat: az 1949 utáni városi topográfiában a helykeresés folyamata láthatóvá válik. Az operett műfaji emlékezetét minden vidéki városi színház őrzí. Budapesten azonban az operett fogalma nem egyszerűen az Operettszínház helyéhez tapadt, hanem a revük, a varieték, az operák, a zenés színház hangulatát őrizve, ahol a „hagyományra ráhajló emlékezet intimitásként”<sup>180</sup> működik, összesűríti emlékezeti helyeit (lieux de mémoires) egy lokálisan jól behatárolható területre: a pesti Broadway-ra.

Az államosítás a varietéket,<sup>181</sup> a revüket, a régi orfeumokat legtöbbször kigagadja saját terükből, s a rájuk tapadt bujaság téremlékezetét is eltávolítva a művészet tisztának remélt ideájától, leginkább moziba, volt hotelekbe telepíti a zenés előadásokat. Mindeközben mégis megmarad az a XX. századi nagyvárosi gyakorlat, mely egy topológiai jól behatárolt belvárosi negyedbe rendezí a szórakoztatás hangosabb eseményeit. Érdeemes végignézni, hogy az államszocialista szórakoztatás milyen helyfoglalásokkal és -cserékkel tartja fenn szinte változatlanul a tér kínálta városi emlékezetet.

Az Operettszínházat a Nagymező utcában Fellner és Helmer építette. Az alaprajzát tekintve furcsa-ferde tájolású épület sikeresen őrzí és hordozza a műfajt. A konkurenciaként létrehozott Fővárosi Víg Színház épületkeresése mutatja azt az általános rekvirálási veszélyt, mely a műfaj felett lebegett. A Víg Színház példája többszörösen is dermesztő. Egyrészt már nevében is igazodik a polgári, a körút dunai oldalán emelt legendáriumhoz, a brutális háborús sé-

rülést szerzett ékszerdobozhoz, a Vígszínházhoz. Csak nevét két szóban írják: Víg Színház. A színházi emlékezet a háborús pusztítás képei közül a Vígszínház és a Nemzeti lerombolásának képeit őrzí, és mivel csak a Nemzeti újjáépítésének lendületét dokumentálja,<sup>182</sup> a Vígszínház felépülése, állandó költözése a társulatot, a víges stílust rejtí el az emlékező közösség elől. A Vígszínház igazgatója, Jób Dániel még 1946 májusában is az újjáépítési kölcsön folyósítását kéri Budapest Gazdasági Főtanácsától, hiszen a színház „régí helyiséget a Szent István körúton [...] az ostrom elpusztította, és úgy a kijelölt ideiglenes helyiség (a VI. Nagymező u. 22–24. alatt), mint a Pesti Színház (a Vígszínház Kamaraszínháza, VI. Révay utca 18.) bombatalálat áldozata lett”.<sup>183</sup> Jób nem kap kölcsönt, a Vígszínház 1945-től az Operettszínházzal átellenben játszik.<sup>184</sup> Ez a két épület egymással szemben állva a koalíciós években a nézőkért, az államosítás után a támogatásokért verseng egymással, a vígopera, a zenés népszínház letéteményeseként. S ekkor indul 1951-ben a harmadik zenés színházi közönséget célzó Víg Színház a közelben, az Erzsébet krt. 31. alatt (a mai Madáchban). Gáspár nem véletlenül harcolt keményen azért, hogy az Orfeumból ne tegyék őket máshova.<sup>185</sup> A város emlékezete topográfiaiilag determinált, az emlékezeti hely ereje a folytonosságot társítja az épületegészhez. Gáspár megéli, hogy a Vígszínház az államosításkor először a nevét veszti és Ifjúsági Színházként működik, majd a Sztanyiszlavszkij-vendégjátékokkal a világban is megismert épület felújítva 1951. december 21-én a Magyar Néphadsereg Színházként nyit újra. Az a társulat, mely a Víg nevét kapja, de nem a Vígszínház, már 1951. szeptember 14-én bemutatót tart a VII. kerületi Lenin (2019-ban Erzsébet) körút 31. alatt, a Fővárosi Nagy Varieté volt épületében – Fővárosi Víg Színház névvel.<sup>186</sup> Ebben a körüti épületben látta egyébként Pest Josephine Bakert félmeztelenül táncolni 1928-ban,<sup>187</sup> de mivel az épület 1908-as, négy évtizeddel később már „nem felel meg a modern igényeknek” és 1953-ban lebontják.<sup>188</sup> A Víg társulata továbbmegy, a Dohány utca 42. alá költözik, a Fővárosi Nagy Varieté, a volt Kamara mozi helyiségébe. Bár az épü-

<sup>182</sup> Ki ne ismerné a Gobbi Hildáról készült fotót, amint a Nemzeti Színház törmelékét takarítja a háború végén. A Vígszínház építéséről nem maradt fenn ilyen fénykép.

<sup>183</sup> DANCs 1990, 427.

<sup>184</sup> Az Operettszínházzal szembeni színházépület története a XX. századi városi kulturális nyilvánosság egyik zsúfolt emlékezeti helye, mely a következő változásokat őrzí: 1913–1920 között Jardin d’Hiver néven működik, 1920–1926 között Renaissance Színház, 1926–1944 között ez a híres Radius mozi, 1945–1949 Vígszínház, 1949–1954 Ifjúsági Színház, 1954–1960 Petőfi Színház, az ifjúság színháza, 1960–1962 Petőfi Színház, 1964–1966 között befogadja a Nemzeti Színházat, 1966–1971 között a Fővárosi Operettszínházat.

<sup>185</sup> GÁSPÁR 1999.

<sup>186</sup> Ez a volt Royal Orfeum épülete. STAUD 1960, 88.

<sup>187</sup> KOSZTOLÁNYI 1928.

<sup>188</sup> STAUD 1960, 88.

<sup>178</sup> FRANK 1951, 515.

<sup>179</sup> KELLÉR 1954, 130.

<sup>180</sup> NORA 1999, 2.

<sup>181</sup> A Vidám Színház a Folies Caprice mulató épületét kapja a Révay utca 18. alatt.

let színházi bemutatókra alkalmatlannak nyilvánítatik, megkezdik az üzemet, majd egy év múlva az önálló operettszínházként működő, a Fővárosi Operettszínháznak konkurenciát jelentő társulatot ideiglenesnek tervezett átszervezésekkel szétszórják. A színházak átnevezése, a társulatok feloszlata, az épületek cserélgetése az államosítás éveit jellemzi. A folyamat kirajzolja a kontrollra törő hatalmi akaratot, mely társadalmi osztályoknak és korosztályoknak szán jól elkülönülő, irányított szórakozási lehetőséget, de megmutatja a rendszeren belül kialakítható azíliumokat.

Az emlékezőközösségünket erősen alakítja ezekhez a folytonosan átalakított épületekhez való szaggatott viszonyunk. Az operett műfaját, éppen üzleti sikerei, vállalkozásként működtetett formációi az államosítás éveiben nem egyetlen épülethez, hanem kiterjesztett városrészhez kötik. A Nagymező utca, az Andrássy út, a Dohány utca, a Paulay Ede utca, a Lenin (Erzsébet) körút, az Izabella (Hevesi Sándor) tér a zenés színház mindenféle formáját épületeibe rejti. Ezek a maradványok azonban az „emlékezetmegőrző tudat végső formái egy olyan történelemben, mely azért előhívja azokat, mert már nem ismeri őket”.<sup>189</sup>

Az államszocialista színházi emlékezet rögzíti a színházépületek hálózatát, de a várostérképen a kávéházak hálózatára rajzolja rá. „A pesti Broadway a Nagymező utcában az Andrássy úttól a Mozsár utcáig terjedt, pontosabban: a Művész presszótól – a »Fuhrmann műveknek« nevezett vendéglőig.”<sup>190</sup> Kellér Dezső 1954-es konferansza kaotikus és bizonytalan állapotok emlékezetét őrzi, s abból a városi élményből merít, melyben a régi polgári múlt emlékei úgy vesznek el, mint egy flâneur az új utcanevek, új színháznevek labirintusában. Ezért hangsúlyozzuk, hogy Gáspárnak sikerül megtartania az Operettszínházat, bár családi örökségét, a Városi Színházat Erkel néven elveszti. Úgy vélem, ehhez a megtartáshoz hozzájárult egy, a népi demokráciában sosem látott siker. Ez a siker a színház terét rátolta a szomszédos utcák hálójára, vagyis Gáspár színháza egyszerűen fizikailag foglalt el tereket a város testében. Volt egyetlen olyan sikere, amikor az esti előadások tömegei lepték el a Nagymező utcát egészen a Népköztársaság útig (Andrássyig), hogy bejussanak a színház magyarországi történetének talán legsikeresebb előadására: a *Csárdáskirálynő*-re.

1954. november 12-től az operett közönsége, ekként műsorának támogatói, megszállják az utcákat. A sorban állók testi épségének érdekében lovas rendőroket is bevetnek. A minisztériumot elárasztó levelekben brigádvezetők, jegyszervezők, kulturális munkások kérnek, követelnek jegyet az új Kálmán-

produkcióra. A Kálmán-nagyoperettet Békeffi–Keller átiratában legalább egymillió ember látta átírt formájában, 1962-es tévéfelvételét ma is játssza a televízió, a netről letölthető. Talán nincs 2023-ban olyan (Pest megyei) család, akinek felmenői közül valaki ne lett volna jelen a kegyetlenül hosszúra nyúlt eredeti széria egyik estéjén. S e közösségi emlékezet formálója nem egyszerűen a különféleképpen érthető librettó, a nótastek repertoárjából kitörölhetetlen Hajmási Péter, a rövid szoknyás tánckar, hanem a színház épületében megtapasztalt, ekként megőrzött tér élménye. Az Operettszínház hosszú folyosója körívet alkotó széles aulába vezet, mely (mint minden Fellner–Helmer-épületben) barátságosan és biztonságosan átöleli a bejáratra derékszögben nyíló nézőteret. Ez a tér a régi világ összetettségének és kényelmének lenyomatát őrzi, az arany stukkók és a bíbor kárpitok a régi szakmák mestereinek emlékezetét. Ebbe az emlékező épület terébe lép be a nemzet legnagyobb primadonnája ikonikus entrée-jával: „Hát újra itt vagyok.”

Az operettszínházi coming back topográfiailag is hozzátapad a város másik eseményéhez, a nemzetis *Tragédiához*. A Nagymező utcától tizenöt perc sétára, a Blaha Lujza téren játsszák a szocialista realista kultúrkonceptió legnagyobb ideológiai vitáját kiváltó Madách-művet, *Az ember tragédiáját*. Major Tamás és Gáspár Margit igazgatók mindketten heves vitapartnerek és teritóriumfoglalók, az ankétokon egymásnak feszülő, bár a memoárokban megbékélt ellenfelek, a városi emlékezet terében és a levéltári dokumentumokban találkoznak. 1955-től egy időben árulják feketén a jegyzér jampecek a *Csárdás* és a *Tragédia* jegyeit, ekként egymás mellé helyezve a nemzeti identitás két teljesen különbözőnek vélt történelmi emlékezetét.

## A TÉR ÉS AZ AKUSZTIKUS TÉR A HÁBORÚ UTÁN

A Gáspár-korszak előadásainak látványvilága ehhez az emlékezeti konglomerátumhoz csatlakozik. A Fellner–Helmer-épület szecessziós kerete óvatos díszletélményeket kínál. Az operettek hagyományosan elvárt csillogását a háború utáni lehetőségek szűkítették, az államosítás utáni esztétikai egyszerűségnek nevezett prűdség vizuálisan illeszkedett a látványegészhöz. A szocialista realista operettek tere távol tartja magát az avantgárd scenográfiai megoldásoktól, bár ezt a szovjet minta hozta magával, s inkább a meglévő körfüggőnytechnikaival jelölték egyszerűen, milyen enteriőr-exteriőr koordinátákban vagyunk.

Az államosítás utáni épületfoglalások a szocialista realista ideológiának kerestek teret. A realista színházesztétikai felvetéseket és elvárásokat a Fellner–Helmer-épületek bíborjában-bársonyában nehéz sikerre vinni. Dokumentálatlan a pártideológia és a téresztétika látványos (és talán esetleges) össze-

<sup>189</sup> NORA 1999, 5.

<sup>190</sup> KELLÉR 1976, 148.

kapcsolódása, levéltári források árnyalhatják a döntések mechanizmusát. Mindenesetre a fekete dobozból álló terek (az átalakított Hevesi téri Nemzeti, a Katona-kamara) dominánsan sikeresebbeknek bizonyulnak a realista fogalmazásban, mint a késő romantika esztétikai és társadalmi koncepcióját még romjaikban is felmutató épületek.

Az Operettszínház akusztikus tere tiszta és erőteljes hangyi környezetet állít az előadások köré. A zenekari árok mélysége és elhelyezkedése, a színpad zártsága (csak egy oldalra nyílik járás a szomszédos bérház miatt), a kupola és páholyív hangterelése mesteri, a fűtésrendszer a XX. század eleji technika remeke. A háború után a felújítások híján vannak a mestereknek, a pénznek és az időnek, de a tér leépülése csak a hetvenes évekre válik bántóan láthatóvá.

Az Operettszínház az államosításkor komoly zenészek közül válogathat, vendégül az Operából hívhat karmestereket, énekeseket. Bár a zenekar két-tucatnyi klasszikus zenészt foglalkoztat, a levéltári és magánarchívumok egyetlen történetet sem őriznek róluk, s a hiány éppúgy láthatatlanná teszi a történelemértésben őket, mint egykor a zenekari árok takarásában.

## A MEMOÁR

Az Operettszínház emlékezeti hely, a nemzeti identitás megképzésének helye. Kulturális eseményei és művészi eredményei mellett mindezt annak is köszönheti, hogy óriásintézményként igen korán menedékkévé vált olyan íróknak, mint Kertész Imre,<sup>191</sup> Háty Gyula, Szász Péter.<sup>192</sup> Gáspár Margit köré rajzolódik egy különös legendárium, mely szerint éppen az általa átmentett operett műfaja teszi lehetővé, hogy többen, álneven akár, megélhetési librettisták legyenek. Gáspár legendáriumát az emlékezetben Kállay István tartja, aki hat évtizeden át viszi (2015-ig, haláláig) az államosításkor kiötlött „munkaközösségi” alkotás koncepcióját és gyakorlatát. A Gáspár-féle operettnek nincs eredetije, csak első bemutatója, mely az alapmű szerzőit a jogdíjak érvényesítése érdekében nevesíti, ugyanakkor bedolgozókkal, dramaturgokkal formálja, felújítja a felhangzó alkotást. A hatástörténet az államszocialista jogdíjértelmezés szabadságában is eltérő irányokat vesz, s ez a gyakorlat mindenképpen hozzájárul ahhoz, hogy az 1945 utáni zenés színházi szerzők közül csak kevesen tudtak nevüket őrizve sztárokká válni. Vincze Ottó, Csizmarek János, Kemény Egon nem, csak Fényes Szabolcs.

Gáspár sikeresen működteti a színházat, ezzel megmenti a műfajt, a társulat sztárjait, s a magyar kultúrtörténet működő fejezeteként adja tovább a magyar operettet. „Gáspár Margit valami egészen különös adottságokkal rendelkezett. Ő képes volt felállni a Parlamentben és csapkodni az asztalt, hogy a színészeinek elismerő címeteket szerezzen. Azóta sem volt ilyen.”<sup>193</sup> Gáspár a széteső polgári szórakoztatás-nevettetés<sup>194</sup> legnagyobbjainak menedéket kínál, menti így életüket, művészetüket. Nem hivatal, hanem egyértelműen alkotó és emberi közösséget hoz létre, ezért tudja tisztán látni még az 1956-os forradalom utáni érthetetlen és értelmezhetetlen helyzetben is a történelmi tapasztalat felbomlását.<sup>195</sup> Azt ismeri fel, hogy a generációjának nem a háború után, nem a kommunista hatalomátvitelkor, nem az államosításkor, hanem 1956 novemberében kell döntenie a folytatásról. Gáspár le tudja zárni saját pályáját, mert az ismert közösségi rend robban szét. Romantikus fájdalommal fogalmazva: „Az 1956-os események első napjaiban szégyenteljes módon hagyták kiűzni az épületből azt az igazgatót, aki a színházat európai hírűvé emelte, megteremtette jelenét és látástól vakulásig dolgozott a jövőjén, kiharcolta a műfajnak és művészeinek megbecsülését!”<sup>196</sup>

Gáspárnak köszönhető, hogy a korszak operettjátékszása átmentve erősíti a nemzeti identitás meglévő karakterét. Az ő Operettszínháza szolgáltatja a példát arra, hogy a Monarchia operettjének folyamatosan átírható, bátran adaptálható, alkalmazkodó műfaja rezsimek kulturális harcait is átvészeli. A nemzet klasszikusai közé lépteti a *Csárdáskirálynőt*, s a zenés színészi tudás kereteit rendezi taníthatóvá az egyetemen. A korszakban az ekként fantomizált valóság fenntartja az idiotizmust valóságértésnek tekintő műfajt. Hatástörténete felbecsülhetetlen, egyértelműen a Nemzeti Színház erejével mérhető.

Gáspár 1954-ben filmnovellát ír *Fel a fejjel* címmel. A Keleti Márton rendezte film nyitójelenetében nyilas razzia és deportálás képei, egy házban menekülő pár csomagol egy kisfiúval, s elbújnak, amikor rájuk törnek az ajtót. De a kisfiú pörgő bűgőcsigája, az elől hagyott, még mozgó játék képe tölti be a vásznat. Áll az idő. Ez a Gáspár írta kép harminc évvel később jelenik meg az időt hasonlóan tematizáló és vizualizáló rendezésben, Ascher Tamás a *Három nővér* alkotásában. A bűgőcsiga képe vezeti át figyelmünket arra az operettjátékszásra, amely – legemlékezetesebb nagypillanatként Ascher- és Mohácsi-féle remekekkel – az adaptáció végtelen szabadságával színészre és közösségre bízta a műfajt.

<sup>193</sup> SUGÁR 1993, 92–93.

<sup>194</sup> KISS 2011.

<sup>195</sup> GÁSPÁR: Naplóbejegyzés. PIM–OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték.

<sup>196</sup> RÁTONYI 1984, 343.

<sup>191</sup> KERTÉSZ 2002.

<sup>192</sup> MÁNDY 1970.



Honthy Hanna ajándékot vesz át Gáspár Margit társaságában  
1956. március 15-én a Rákosi Mátyás Vas- és Fémművek kultúrtermében

## A GÁSPÁR-ÉRA ELŐADÁSAI

### MARTON ENDRE: GEROLSTEINI NAGYHERCEGNŐ, 1950

Az államosítás pillanatában az Operettszínház munkaközössége egy Offenbach-átíráttal tesz ajánlatot a kommunista párt kulturális vezetésének, miként képzelhető el a gyakorlatban a műfaj szovjetizációja. A bemutató politikai aktivizmusát egy, az operett realizmusát megfogalmazó brosúra támogatja, míg a színház világsztárjai a zenés színházi szakma esztétikai hagyományát viszik tovább. Az előadást heves ideológiai indulatok övezik, melyek a közösség emlékezetében egyenesen gerolsteini csataként őrzik Gáspár Margit igazgatásának, a műfajnak, a magyar operettnek az első nagy győzelmét.<sup>197</sup>

### AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A *Gerolsteini nagyhercegnő* az államosítás után a harmadik tényleges bemutatója az Operettszínháznak, s itt érhető tetten az a dramaturgiai adaptációs technika, mely majd a *Csárdáskirálynő* felől visszanézve teszi követhetővé az átírást, átdramatizálás koncepcióját és lépéseit. 1950-ben természetesnek tűnik, később feltűnő, hogy van olyan társulat, mely képes Offenbachot játszani (énekelni), van olyan írócsapat, mely képes bármit bármivé átírni, van olyan vezetés, mely engedélyeztet a Rajk-per utáni hónapokban egy olyan előadást, melynek második felvonása a tárgyalóteremben, koncepció perrel záródik.<sup>198</sup> Az államosítás utáni évek a politikai helyzet értelmezéséről és reprezentálásáról szólnak, az új kultúra öndefiníciójáról, mindezt a komoly szocialista realista művészet közegében az operett „hülyeségeivel”<sup>199</sup>

<sup>197</sup> Az előadás adatai: Cím: *Gerolsteini nagyhercegnő*; A bemutató dátuma: 1950. január 13.; A bemutató helyszíne: Fővárosi Operettszínház; Rendező: Marton Endre; Zeneszerző: Jacques Offenbach; Zenei átdolgozó: Polgár Tibor; Szerző: Henri Meilhac, Ludovic Halévy; Dramaturg, dalszövegíró, átdolgozó: Az Operettszínház munkaközössége, Békeffi István, Kellér Andor; Díszlettervező: Gara Zoltán; Jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; Koreográfus: Szalay Karola, Rimóczi Viola; Karmester: Várady László, Gyulai Gaál Ferenc; Társulat: Fővárosi Operettszínház; Színészek: Honthy Hanna (Anna nagyhercegnő), Latabár Kálmán (Bumm tábornok, a hadsereg főparancsnoka), Feleki Kamill (Chassé, udvari táncitanár), Keleti László (Lapin, rendőrfőnök), Rátonyi Róbert (Pál herceg, miniszterelnök), Homm Pál (Péter Milon, közkatona), Petress Zsuzsa (Esztí), Dénes György (Bratschild), Bilicsi Tivadar (Pudding, udvari főszakács), Fejes Teri és Rajnai Elli (Krisztina, főudvarhölgy, szerepkettőzéssel), Murányi Lili (Vera Dubois, balerina), Antalfy József (Újságíró), Thury Éva (Titkár), Egry László (Segédtiszt), Papp János (1. katona), Bozsó Ferenc (2. katona).

<sup>198</sup> A Rajk-per nyitónapján, 1949. szeptember 16-án a *Bécsi diákok* bemutatója van az Operettben.

<sup>199</sup> GÁSPÁR 1999.

vegyítve.<sup>200</sup> Az 1949 utáni Operettszínház domináns alakjai, Gáspár Margit és Honthy Hanna köré két különböző emlékezésmechanizmus szövődik. Az egyik, Gáspár Margit köré, a felejtés és az elhallgatás, a másik, Honthy Hanna köré, a legendává távolítás technikája. Gáspár Margit a rendszer- és a szerepkörváltás átmeneti éveiben segítette a primadonnát, aki az 1956. október 24-én tartott társulati ülésen<sup>201</sup> az igazgató életét mentette meg.<sup>202</sup> Gáspár Margit a színházi emlékezetben „a háború utáni színháztörténet talán legeredményesebb színigazgatója”,<sup>203</sup> Honthy Hanna pedig<sup>204</sup> a primadonnák allűrjeit nem egyszerűen hordozó, de hamiskás kreativitással legendává építő, csak a színpadi jelenlétében élő művész.<sup>205</sup> A vendékként az Operettben dolgozó Marton Endre a *Gerolsteini nagyhercegnő* rendezésével csak a nevét, pontosabban nemzetiis renoméját adja a produkcióhoz,<sup>206</sup> mely az Operett munkaközösségének az első darabja. A koncepciót kidolgozó Gáspár minisztériumi karrierből lép az Operettszínház élére, 1949-ben Fényes Szabolcstól veszi át és 1956-ban neki adja vissza az igazgatást. Ez alatt a hét év alatt átmenti az operettet mint bur-

<sup>200</sup> „A Fővárosi Operett Színház Fényes Szabolcs igazgatása alatt szintén bukdácsol; nem mintha Fényes Szabolcs rossz színházat csinált volna, de a hivatalos helyek és ennek megfelelően a kritika is ellenséges hangulatot keltettek az operettel mint műfajjal szemben. Ebben a légkörben lehetetlen volt sikert aratni. Ez volt az az időszak, amikor a mindig is egyszerű, híres magyar operettet halálra ítélték.” SIVÓ 1990, 10.

<sup>201</sup> 1956. november 3-án az *Igazságban* ez jelenik meg róla: „...dölyfös, féltékeny, minden konkurenciát elmaró, Rákosi-hívó igazgatónő.” BARABÁS 1956, 4.

<sup>202</sup> GÁSPÁR 1985, 314–315.

<sup>203</sup> MOLNÁR GÁL 1994b.

<sup>204</sup> „Három budapesti színháznak is igazgatója volt, de életben maradt. Óvatosságból mindezenre inkább a Comédie Française-ról írt regényt, mely a nagy francia forradalom idején játszódik és a »Biztonság nélkül gyújtó isteni szikra« címet viseli. (A mű dramatizált változatát a Vidám Kínpad készül bemutatni.)” TIMÁR 1979, 54.

<sup>205</sup> „Kifejezetten kellemes élmények maradtak bennem. Szerettem Hannát, nem volt konfliktusunk – emlékszik az 1600 előadást megért darab rendezője. – Valószínűleg azért találunk egymásra, mert mindketten másképp láttuk az operettet, mint akkoriban a szakma túlnyomó része. Nem valamiféle édes, kedves, aranyos, cukros vendéglátóipari szórakoztatóműsornak, hanem egy zseniális műfajnak, mely furcsa, pimasz, pikáns, arisztokratikus és plebejus egyszerre. Ennek megfelelően, Hanna sem a magyar primadonnatradíciót követte: nem volt »jaj de kedves, jaj de szép, jaj de aranyos, jaj de édes«. Fanyar, ironikus, fölényes arcot mutatott, és nem hízelt, hanem hízelegtetett. A »klasszikus« operettben a primadonna a közönség lába elé borul, ő elintézte, hogy az ő lábai elé boruljanak. Ismerte a színpad valamennyi trükkjét, ami nagyon fontos ebben a szakmában. Ha egyik-másik színésztársa harcba keveredett vele, egészen biztosan Hanna került ki győztesen. Östehetsége, precizitása és felkészültsége mellett óriási szerencséje volt, hogy Gáspár Margit, ez a rendkívüli, reneszánsz személyiség a színház alappilléréként kezelte.” SZINETÁR online.

<sup>206</sup> „Magyarországon van egy sajátos hagyomány. Nálunk minden jelentősnek szánt politikai irányváltozást elsőként a Nemzeti Színház homlokzatára írják ki. [...] A Nemzeti Színház állandóan olyan ostromokkal szemben kénytelen erős falait védelmezni, amelyek mindenkor művészi teljesítményeitől szinte teljesen függetlenek. Így adódik, hogy olykor éppen akkor van körülötte tűzszünet, amikor a műsor a legporosabb és az együttes összetétele a békebeli miniszteri tisztviselők rendjéhez hasonló.” GÁSPÁR 1985b.

zsoá műfajt a szocialista tanító-nevelő színházeszme kényszerén, s megalapozza egy olyan társulat működését az államszocialista Magyarországon, mely a realista művészeszmétől a lehető legtávolabbi hatásmechanizmusokkal dolgozva a Monarchia korát és nyugati ideológiáját műfaji formanyelvében őrizve képesnek bizonyul a kommunizmus építésének szolgálatába állni.

## DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Majd két évvel az államosítás után idézet tárgyává válik Révai József kultusz-miniszter mondata, mely szerint a „nevetés is fegyver az osztályharcban”.<sup>207</sup> Az újjáépítés és a nevetés összekapcsolása elsősorban dramaturgiai feladat, ezt ismeri fel a műfajt, miként a színház épületét is államosító Gáspár Margit. Az Offenbach-darab próbáit már 1949 januárjában elkezdik.<sup>208</sup> Ez az első teljes nagyoperett az államosítás után, itt kísérletezik ki azt a rendkívül pragmatikus és kockázatosan politikai dramaturgiát, mely szocialista operett néven biztosítja az egy primadonnára és három táncoskomikusra épülő társulat folyamatos működését.

Az Offenbach-mű eredeti Meilhac–Halévy-librettójának átdolgozására írócsoport vállalkozik, a színlapon ezt „az Operettszínház munkaközössége” névvel jelzik. Az Evva Lajos készítette 1884-es fordítást használják ugyan, de Honthy visszaemlékezéseiben úgy fogalmaz, hogy a kisipari termelészövetkezetek mintájára képzelik a közös munkát, „írók, zenészek, műszaki munkások termelészövetkezete” ez.<sup>209</sup> 1949-ben a Marshall-segély friss témaként adódik a librettót átíróknak, s az operettparódia legegyszerűbb retorikai technikájával, a behelyettesítés alakzatával átszerkesztik a teljes klasszikus alkotást.<sup>210</sup> Gáspár és a társulat az operett műfaját sajátossá tévő eseménysort viszi végig: mivel az operett műfajú alkotásoknak bizonytalan az eredetijük, csak első bemutatójuk első változatát tekintjük eredetinek,<sup>211</sup> minden színrevitel a kulturális kontextus igényeihez alkalmazkodva új kulturális fordításokat hoz létre. 1949-ben Magyarországon a tematikus elvárt azonosuláson túl a társulati játéklehetőségek is kiemelt szempontként állnak az adaptálók előtt. Az államosított színház direktorának éppúgy feladata a siker, mint a magánszínházi korszakban, azzal a nehézséggel, hogy mindezt szovjet mintára, de monarchiabeli játékhagyománnyal kell elérnie. Gáspár megoldása társulatépítési bravúr: a negy-

<sup>207</sup> „...mondotta Révai elvtárs a Színház- és filmművészeti konferencián.” FRANK 1951, 515.

<sup>208</sup> KOROSSY 2007, 63–64.

<sup>209</sup> GÁL GY. S. 1973, 593.

<sup>210</sup> Gáspár szerint a „szöveget a pillanatnyi helyzetnek megfelelően teljesen átírtuk. Ugyanazt csináltuk, amit a maga idejében Offenbach. [...] arról kell beszélni, ami az embereket foglalkoztatja.” PÜNKÖSTI 1993.

<sup>211</sup> A befogadói „kulturális viselkedésről” lásd CSÁKY 1999, 15. és TRAUBNER 2003, 20.

venes évek sztárjait megtartva, prózai színészeket is magához szerződtetve, főként zenedramaturgiai döntéseket meghozva színpadot ad az ismert színészeknek, s ismertté teszi színházát a műfajban eddig nem járatos tömegek előtt. A szocialista operett dramaturgiája egy-egy „figura”<sup>212</sup> köré épül, s ezek a figurák a színház saját színészei: Honthy, Latabár, Feleki, s pár évig a prózai színházakból Bilicsi Tivadar, Ajtay Andor, Mezei Mária. Az Operettnak 1949 körül nincs olyan állandó bonvivánja, sem hangban, sem színpadi tapasztalatban, aki Honthy mellett színpadra léphetne (a frissen leszerződtetett Homm Pál vagy az Operából kölcsönzött Sárdy nem tölti be ezt a szerepet), ezért átalakítják a darabokat a hatvan körüli Honthyra és két erős táncoskomikusukra, Latabárra és Felekire. Ez a társulati felosztás emlékeztet a francia operett fénykorának primadonnacentrikusságára,<sup>213</sup> bár a háború és az államosítás utáni Budapesten ez kevésbé dramaturgiai döntés, mint ideiglenes adottság. Ez a Gáspár-korszak dramaturgiai öröksége, legendáriumának forrása.

Az Offenbach mű húszéves, a romantikus meseirodalomból ismert, elkényeztetett királylányt állít elénk. A romantikus dramatikus irodalom sablonjaival létrejött librettó zeneileg is erre a húszéves uralkodóra épít, aki szerelmes lesz egy közkatona, őt villámgyorsan tábornokká lépteti elő, csatába küldi, s nem látja, uralkodóként nem láthatja, hogy a fiú mást szeret. Gáspár Margit egyrészt a polgári tematikát frissíti, a Bratschild (tehát Marshall)-kölcsön elfogadása a darabban elszegényedést, sőt, éhezést hoz magával, másrészt sztárjaira formázza a szerepeket. A nagyhercegnő „ennedik születésnapját”<sup>214</sup> ünnepli, tábornoka, rendőrfőnöke és táncmestere kap gyakori színpadi jelenléte, tehát Honthy, Latabár, Keleti és Feleki. Honthy nem hisztis, toporzékoló, szerelemre váró, de hoppon maradó nagyhercegnőt játszik, hanem saját, új figuráját alkotja meg. A Grande Duchesse mintájára a Grande Dame szerepkörét.<sup>215</sup>

A figurák dramaturgiai átalakítása azonban mélyebb ideológiai apparátust igényel, hiszen mind a műfaji hagyományt, mind kortárs gyakorlatát hozzá kell igazítani. Gáspár tehát megírja az operett történetét. Először 1949-ben egy kis füzetben, éppen a gerolsteini tapasztalatára támaszkodva, majd egy nagyobb, átfogó műben. Az *operettben*, majd *A műzsák nevetlen gyermeke*<sup>216</sup> című opusban azt elemzi, hogy egy-egy operett sorsa a népművészet alaku-

lastörténetéhez hasonlít, tehát az operett műfaja nem a XIX. századi vígoperákból, hanem a vaudeville-ből, sőt egyenesen a népi játékokból vezethető le. „Gáspár Margit megteremtette a műfaj új hitelét”,<sup>217</sup> azt mondhatnánk, hogy marxistább színház-történész lett, ha az kellett.

A korabeli ötvenes évekbeli helyzetértelmező minisztériumi felszólalásokból sejthető,<sup>218</sup> hogy az agitációs és propagandacélokra hatékonyan bevethető zenés színházi eszköztárból az operett az, mely a Monarchia kulturális hagyományaiban felnőtt nemzedékeknek érvényes színházi beszédforma lehet. A magyar operett ebben az évtizedben a nagyoperettek dramaturgiai megoldásait használva agitprop zenés politikai színházat csinál. Az Offenbach *A nagyhercegnő* sok szempontból remek választásnak bizonyul.

Az államszocialista operett legfontosabb elvárt esztétikai karaktere a valóság-hűség. Ezért sürget a fenntartó minisztérium már 1949 végén olyan operettet, mely a munkásság, a parasztság, a bányászok napi életét mutatja: gondjait és a szocialista államban megoldódó életüket, boldogságukat. Gáspár Margit szorgalmazza is ilyen librettók elkészítését, készülnek is, de a boldogságpropaganda konfliktus nélküli, szegényes lehetőségeket kínál a rendezésnek. Az igazgató hamar nyilatkozattá formálja, hogy az Operettszínház új témájú (vagyis nem új technikájú, s legfőképp nem új formájú) előadásokkal szolgálja az új demokráciát, s ezzel a színházesztétikai működés realizmusát a tematikus síkra koncentrált. A *Gerolsteini* programbemutató, az első az államszocialista operettek sorában, mely tematikájában realista mozzanatokat mutat fel, de határozottan megőrzi az operettjátás műfaji sajátosságait.

## RENDEZÉS

A rendezés fogalma a zenés színházi üzemből eltér a realista színházi gyakorlattól, hiszen a zenei koncepció arányai, a partitúrából következő megszólalás ritmusa élénk és improvizálásra figyelő felületet nyújtanak a színészen kívül mind a karmester, mind a koreográfus művészi elképzelésének. A munkaközösségi elvnek megfelelően közösen készítik a librettót, de a rendezés Marton Endre, a Nemzeti Színház rendezőjének nevére fut, a koreográfus Rimóczy Karola. Marton a Nemzetiből a valóság-hűség és a realizmus ígéretét hozza, miként a rendezésről szóló kritikák kiemelik: sikerült a sztároknak népi demokráciánk alakjait megformálniuk.<sup>219</sup>

Gáspár alkotásesztétikai döntésének értelmében a valóság a témában rejlik, a nemzeti realista rendező megnyerése pedig preventív és sikeres manőver.

<sup>212</sup> „Egy korabeli karikatúra portörölőronggyal a kezemben ábrázolt. Akkoriban kezdtük el ugyanis a bécsi operettek »portalánításának« munkáját. Az eljárás úgy történt, hogy az operettmesét beledobtunk egy-két ironikus figurát, majd körülöttük kezdtük el pörgetni a cselekményt, s ettől a leghígabb szentimentalizmus kicsapódott a szövegből. Így került Cecília is a *Csárdáskirálynő*-be, s hízott főszereppé Sir Bazil figurája a *Luxemburg gróffyában*.” GÁLSAI 1969.

<sup>213</sup> A „kontextusba való visszahelyezésről” ír CSÁKY 1999, 34.

<sup>214</sup> Az előadás szövegkönyve: Budapesti Operettszínház, jelzet: 134/A–134/B.

<sup>215</sup> A szerepkörökről: YATES 1996, 211.

<sup>216</sup> GÁSPÁR 1949 és 1963.

<sup>217</sup> RÁTONYI 1984, 279.

<sup>218</sup> KOROSSY 2007, 63–64.

<sup>219</sup> GÁCH 1949; M. B. B. 1950; B. B. 1950.

Nem véletlen tehát a első gáspáros bemutató kínálta áthallás: az 1950-es magyar átirat Honthy Hannára, a nagyhercegnőre domináns uralkodónői attribútumokat helyez: van egy birodalom, ahol egy nő uralkodik. S van egy operetterszínház, ahol egy színházvezető nő dönt.

Marton Endre operettes jelenléte érzékelhetetlen. A kritikák és memoárok nem említik a nevét, a politikai eseménytörténetben is láthatatlan.

### SZÍNÉSZI JÁTÉK

A Gáspár-éra első nagy politikai botránya a *Gerolsteini nagyhercegnő*höz köthető, s első vitapontja is szimptomatikus, hiszen a realizmus értelmezési tartományát sérti: a színészi és a szerepbéli valóság összekeveréséből adódik. Gáspár sikere éppen abban rejlik, hogy kitalálja az operettvalóságot mint értelmezői közeget. Mindezt, amikor már nem is érthető a realizmus anakronisztikus akarásának mértéke a zenés műfajban, akkor, majd 1988-ban, egyszerűen operettművészségnek nevezi.<sup>220</sup> Gáspár realizmusa nem az előadás formanyelvénél, hanem a működésénél. Arra ügyel, hogy a sztárok megtarthassák, sőt fejleszthessék operettes játéktechnikájukat, szerepkörüknek megfelelő színpadi trükkjeiket, az abgang-táncától a belépőig, de a közeget és a helyzeteket felismerhetőnek, valóságghűnek tartja – az operett szabályai szerint.<sup>221</sup> A színészeknek itt is Sztanyiszlavszkij-körökben oktatják a színpadi realizmus elméletét,<sup>222</sup> ennek nyelvi apparátusát még évtizedek múlva is több emlékezés őrzi. Eszerint a színészek „nem papírmásé figurákkal birkóztak a próbák folyamán, hanem hús-vér alakokat, élő embereket formálhattak szerepeiken belül, a műfaj minden rendű és rangú alkotói bebizonyíthatták, hogy alkalmasak a nemes feladatok megoldására és boldogan állnak a jó ügy szolgálatába”.<sup>223</sup> A színészi játék azonban, ha véli is megtalálni az azonosulás Sztanyiszlavszkij-körös mozzanatait, ha a szakmai átnevelés az egyéni alakításokban működik is, az operett duettekben és tercettekben fogalmaz, ahol a ritmus, a lépésszám, a levegővétel elsöpri az átélés technikáját.<sup>224</sup> Az operett-színházi és általában a zenés színházi megszólalás a realista kánon alakítás-elméletétől a lehető legmesszebb helyezkedik el, s ha a nyilatkozatokban nem is, a színpadon mindez igen érezhető.

Honthy ebben az előadásban lép tehát a népi demokratikus operettszínház deszkáira először igazi nagyoperettben. Játékában minden nagyprimadonnai

technikát megtart. Ruhakölteményei szoborra idealizálják testét, alakra simuló egyenruhát, nadrágot visel. Ez a belépés Honthy még mindig tökéletes testét egyrészt szexuális tárgyként mutatja, a férfi katonaruha azonban óhatatlanul annak a Fedák Sárinak a legendás, 1904-es nadrágszerepét<sup>225</sup> rajzolja asszociatív mezőként szerepe köré, aki börtönbüntetését letöltve 1950-ben még szigorú tiltólistán lévő színésznő.

Honthy ereje és tudása teljében igazolja, hogy operett-technikája ritmus-érzéken alapszik.<sup>226</sup> Mindig jó lendületben improvizál,<sup>227</sup> a színpadi jelenléte domináns és kirekesztő egyszerre. Lépcsőn jön le, az Abgang szemben a nézőkkel, oldalvást történik, a térbeli pozíciójából is egyértelmű, övé az uralkodói szerep. Az operettbeli hangképzés az előbeszéd és az éneklés váltására koncentrál, Honthy ennek nagymestere. Úgy vált a prózai mondatban még a dallamba, hogy a zenekar belépése olyan természetesnek hat, mintha ez lenne a beszédhelyzet *valósága*. Honthy ebben az előadásban, amennyire a fényképek alapján rekonstruálható a kinezikája, uralja az egész színpadot, a jelenetek domináns többségében színpadon áll, s így, ha énekel, ha nem, övé a tér. Leginkább a rivaldavonalon játszik. A *Gerolstein*ben szőke loknik keretezik arcát, rózsavirág hajdís emeli uralkodóivá a fejtartását. Nyakéke diadalmas diadémként tereli a figyelmet ejtett szabású ruhával félig takart vállára. Gyakran virágcsokor mögé bújik. Világos színei mindig kiemelik a háttérből, játékának lényege a színkontrasztok tudatos beépítése mozgásába. Honthy ekkor már rövidlátó, a színpadon tekintete rejtelmesnek tűnik.

Három táncoskomikus zeng körülötte: Latabár, Feleki és Keleti. Mindhármán tapasztalt táncoskomikusok és karakterszínészek. Latabárt Buster Keatonként köszöntik,<sup>228</sup> „chaplini figurának”<sup>229</sup> látják, aki a gyávaság és a törékenység humorát burleszk-alakításba zárja. Jellegzetesen féloldalra fordulva jár, vállát felhúzza, tekintetét lesütve válik nem sejtelmessé vagy titokzatossá, hanem esetlenné és elveszetté. Feleki mellette az udvari táncitanár, akinek majdnem egész szakmai pályája ráment erre az alakításra, hiszen a hivatalos pártnézők az arisztokratikus tökélyrel vitt rövid szerepét saját személyével azonosítják.<sup>230</sup> Keleti László a harmadik táncoskomikus a Grande Dame mel-

<sup>225</sup> János vitéz, Király Színház, 1904.

<sup>226</sup> GÁL Gy. S. 1973.

<sup>227</sup> „A Polkatáncos című frenetikus sikerű Honthy–Feleki duett tánca közben Honthy elhibázta az egyik lépést. A hibát nem lehetett nem észrevenni, de Honthy, alighogy megtörtént a botlás, ránézett Felekire, ujjával kedvesen megfenyegette és azt mondta: „Ejnye, enyje!...” Nem volt egyetlen ember se a nézőtérén, aki ne azt hitte volna: Feleki hibázta el a lépést.” RÁTONYI 1984, 299.

<sup>228</sup> SZÁSZ Péter Bumm tábornokról írt kritikáját idézi GÁL 2012, 133.

<sup>229</sup> PATAKY Károly kritikáját idézi: RÁTONYI 1984, 268.

<sup>230</sup> SAS 1988, 111–112.

<sup>220</sup> GÁSPÁR 1999.

<sup>221</sup> A realista színészi játékfelfogás és az operett viszonyáról – Latabárra vonatkoztatva – lásd HELTAI 2003b.

<sup>222</sup> KOROSSY 2007, 77.

<sup>223</sup> RÁTONYI 1984, 279.

<sup>224</sup> ZMSz 1952. 05. 22.

lett, ő Lapin, a rendőrfőnök: legfőképpen megjelenése, fizikai adottságai és maszkja hozza azt a humort, amit burleszknak értékelhet a közönség. A kortárs kritika mindenesetre megemlíti a „Göring és Hitler egyéniségét egybe-sűrítő maszkját”.<sup>231</sup> Bumm tábornok és Lapin rendőrfőnök (Latabár és Keleti) Stan és Pan-szerű karikatúraalakítása ismerős befogadói mintákat hordoz, Chassé tánctanár szerepe dramaturgiai hiba.<sup>232</sup> Mindemellett az előadás vicces dramaturgiai ötletét, az ötös táncoskomikusi kart a kortársi zenekritika egyenesen elítéli,<sup>233</sup> pedig az ötös intrikusi kör kedvesen csipkelődve rímeli a színházi igazgatók legendás ötös bizottságára.<sup>234</sup>

Az Operett táncára<sup>235</sup> pár éve már balettképzésre jár, s az államosítás után a görlok helyett főként képzett táncosok dolgoznak.<sup>236</sup> A táncokban rejlő realizmus is tematikus igazodást jelent,<sup>237</sup> Szalay koreográfiája akkor engedi a táncot, amikor a realista történetmesélés lehetővé teszi, seregszemle, népünnepélyen, táncórán stb. A *Gerolstein*-be például azért írják bele a tánctanár figuráját, hogy bármikor reális élethelyzetben kezdődjön a kar tánca. Szalay koreográfiája sikeres, többek között azért, mert „a színésztáncokat végre ugyanaz a koreográfus tervezi, aki a táncari részeket”.<sup>238</sup>

Gáspár direktornő dramaturgi koncepciója jórészt (s meglehetősen szokatlanul) a koreográfusi munkára épül, ezért már a színház épületét is egy koreográfus kollégával, Roboz Ágnessel veszi át 1949. augusztus elején. A színházi szakma előtt nem titok, hogy az épület táncari része kupleráj, a görloket kerítők szervezik, a színpad pedig mustralehetőség, nem művészet. Az igazgató első feladata a tánckar átalakítása, nem feltétlenül a színház morális intézményként értett működtetése, bár tagadhatatlan e szándék, hanem az előadások esztétikai színvonalának emelése okán.

Dermedten tapasztaltam, hogy például működött a magyar Broadway-n egy amolyan híres kerítőnőféle, aki esténként bejárt a színhába, és megállapodott a kórus- vagy a tánckarbeli lányokkal. Amúgy valóságos pol-

gári színháznak számított a miénk, támogatás nélkül, azzal kellett dolgozni, akik rendelkezésre álltak.<sup>239</sup>

Roboz Ágnes koreográfusmester visszaemlékezéseiből tisztán érthető, miért is életbe vágó az Állami Balettintézetből kiemelni olyan új táncosokat, akik táncolni tudtak.

Az, hogy ott kupleráj volt, tudtuk. Ott volt a főrendezőnek, Szabolcsnak a szobája. Bementünk Margittal, kinyitottuk a szobát, s a berendezés a következő volt: volt egy rökamié vagy sezlony, a szereposztó, akkor egy feldölt pezsgősvödör és egy elhasznált gumi a földön. Lementünk a főbejárathoz, amikor mi végeztünk, és imára kulcsoltam a kezem, drága jó Istenem, engedd meg, hogy nekem soha-soha ilyen áron ne kelljen karriert csinálnom.<sup>240</sup>

Gáspár örködött azon, hogy a táncarnak kiugrásokkal tarkított szereplehetősége, szocialista karrierje legyen. A tánc színpadi tere, a dramaturgiából következő helye igazolja, hogy a táncművészet is alakítja az előadás egészét. Gáspár az operettkönyvében fellelt népi tradíciót a környező kultúrák hagyományos népviseletének naturalista hűségű másolásával teszi realista színházi elemmé.

## SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Offenbach zenéjét Polgár Tibor dolgozza át, a visszaemlékezések szerint gyorsan, „lüktető fortisszimókkal megtűzdelve a finálékat”,<sup>241</sup> bár talán kicsit túlteng a „hárfá-glisszandó és a fafúvók” hangja.<sup>242</sup> A színházban Várady László az új zeneigazgató, neki köszönhetően a színház általános zenei elképzelései nagyívűek és messzire tekintők,<sup>243</sup> mindeközben igyekeznek tisztázni azokat a kérdéseket, vajon jelenti-e a „szöveg reformja a zene reformját is?”.<sup>244</sup> A rendszeres szövetségi megbeszéléseken a *Gerolstein*-i 1950. február 27-én kerül sorra, ahol végül is csak abban értenek egyet a zeneszerzők, hogy „minden zenei megmozdulás nagy érzésből következik, hazaszeretet, szerelem stb. Ahol

<sup>231</sup> PATÁKY Károly kritikáját idézi: RÁTONYI 1984, 268.

<sup>232</sup> GÁSPÁR, 1999.

<sup>233</sup> Farkas Ferenc „Az öt komikus egyszerre való szerepeltetését sem tartja szerencsésnek”. In: ZMSz 1950. 02. 27.

<sup>234</sup> Ötös bizottság: Both Béla, Gobbi Hilda, Major Tamás, Oláh Gusztáv és Várkonyi Zoltán. Lásd GAJDÓ 2012.

<sup>235</sup> „Megalakult a tánckar éves szerződéssel, méltányos gázsival.” SÁNDOR 1953, 196.

<sup>236</sup> Roboz interjú és írásai.

<sup>237</sup> „A koreográfusok munkájában igen sokra kell értékelni, hogy a néptáncok alaposabb ismeretére és a népi levegő visszatükrözésére törekszenek a színpadon.” Majd: „Abban az időben magam is a tánckar tagja voltam és emlékszem, milyen körülmények között, alaposan indult meg a munka.” SÁNDOR 1953, 196.

<sup>238</sup> SÁNDOR 1953, 200.

<sup>239</sup> GÁSPÁR 1999. I. 1.

<sup>240</sup> ROBOZ OH. 2018.

<sup>241</sup> RÁTONYI 1984, 268.

<sup>242</sup> FARKAS Ferenc hozzászólása. ZMSz 1950. 02. 27.

<sup>243</sup> Lényeges, hogy az Operettszínház zeneszakmai színvonalát ilyen zenészek és zeneszerzők igazolták. Az anketon jelen van Fischer Sándor, Gyöngy Pál, Kardos István, Kerekes János, Kókai Rezső, Komjáti Károly, Lehel György, Mihály András, Tamássy Zdenkő, Ujfalussy József, Várady László. ZMSz 1950. 02. 27.

<sup>244</sup> KÓKAI Rezső hozzászólása. ZMSz 1950. 02. 27.

a nagy érzelmek voltak a zenében, ott a darabban nem lát(szik).<sup>245</sup> Ebben a műfajban a „szatíra, a jó társadalomkritikai és az aktuális kérdések”<sup>246</sup> garantálják a sikert, igazolják az operett szükségességét, s ha a játékban a „negatív figurákat parodizálja és a pozitív szereplőket népies elemekkel jellemzi” a zene, „már megtette kötelességét”.<sup>247</sup> Polgár Tibor új hangszerelése követi Gáspár Margit portalanítási elképzelését, hogy „a mai kevésbé képzett közönség szórakoztatására és okulására szolgáljon”.<sup>248</sup> Zeneileg a legösszetettebb mozzanat az összeesküvők jelenete, mely Offenbachnál is már egy Donizetti-perszifláz, Polgár pedig a fafúvósokkal keményebb és burleszkesebb jelenetet írt belőle.<sup>249</sup>

A zenei hangzás a korabeli felvételek és leírások szerint operai minőségű, az államosítás számos komolyzenei formációkban dolgozó zenészt ide irányított.<sup>250</sup>

Az előadás látványvilága az operettek térsablonjához igazodik. Elegendő hely kell a tánckarnak, a táncoskomikusoknak, a primadonnának, így a sátor-tábor csak egy zsinórpadról belőgő hullámzó selyemkelme sejteti. A háttérfestés igazi romantikus kulisszafestés, de a háború utáni gazdasági helyzetben ez az esztétikai koncepció kódolja a mesét, jelzi a másik tartományt. Gara Zoltán díszletei hagynak a zenének teret, s hagynak Nagyajtay Teréz jelmezeinek is levegős járást, ekként az egész előadás vizualitása, miként az operettszínpadokon hagyományos, a koreográfia és a jelmez kelméinek és színeinek összehangolt térhasználatával írható le. A *Gerolsteini* színeiről nem maradt fenn képi (sem részletgazdag verbális) emlék, az árnyalatokat észleljük a fényképeken és a későbbi filmadaptáción. Tudjuk, hogy a meggyvörös velúrsiffon kosztümöt hermelinprémmelel bélelt uszály terjeszti ki, a ruha fekete selyem bársonyderék.<sup>251</sup> A kelmék súlya, a selymek lebegése, a tollak, boák, legyezők, fodrok használata azonban az operettes eszközkészlet megszokott jelrendszerét mutatja.

### AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A *Gerolsteini* végtelen sikere a *Csárdáskirálynő* bemutatója után egyértelmű. Tíz nappal a Kálmán-mű 1954-es bemutatója után a színház dramaturgia a pártértekezleten úgy fogalmazhat:

Az Operettszínház munkájának mindig külön jelentőséget adott az, hogy soha nem valami elvont művészi szempontot igyekezett megvalósítani, hanem meghatározott politikai és kultúrpolitikai célokat tűzött maga elé és ezekért művészi eszközökkel harcolt.<sup>252</sup>

A csatát megnyerte a műfaj és Gáspár, s Hont Ferenc 1950-es naplóbejegyzése felől is egyértelmű: a támadások ideológiai problémája a régi rendszer sztárjainak szerepeltetése, s nem a dramaturgiai munka színvonala. Hont a bemutató után két héttel írja: „Megnéztem az átdolgozott *Gerolsteini nagyhercegnőt*. Kitűnő komikusok kínlódnak. Miért kell ma képtelenesen támadni az amerikai imperializmust? S ha már pamflet, miért nem viszik következetesen keresztül minden alakra, kivéve a pozitív figurákat?”<sup>253</sup>

1950. áprilisban a *Gerolsteini hercegnővel* a színház már a 100. előadásnál tart, minden este 7-kor, vásár- és ünnepnap fél 3-kor játsszák.<sup>254</sup> Négy évvel később ezt a sikert politikai üzenetnek tudja be egy pártösszeegzésen a dramaturg, Semsey Jenő.<sup>255</sup>

Az előadás a színháztörténeti emlékezetben legerősebben a vitájával van jelen. A *Gerolsteini vita*, majd *csata* néven ismert jelenség a színházi emlékezetpolitika működésének modelljévé vált, talán azzal a céllal is jött létre. Az átlag munkásember néző, a felelős elemző, a kultúrpolitikus, az állami vezetők mind együtt rakják össze azt az esztétikai elvárásrendet, mely négy hónappal az államosítás utáni színházi közéletben beszédmóddá kezd válni. A *Gerolsteini vita* a zenés színházi realista formakánon első megfogalmazása.<sup>256</sup> Cikkekben, vitákban, leiratokban összegzi a zenés színházi szakma krémje, hogy az azonosulás, a szerepfelvétel, a rögzített dramaturgikus szöveg elengedhetetlen alkotástechnikai eleme az ideológiai közösség létrehozásának, az értő szimpátia kiváltásának. A *csata* egyrészt a kritikai felületeken látható támadó és védekező lépésekből, másrészt a kortársaknak láthatatlan, de a városi legendáriumban talán erősebben érezhető, s mindenképpen tudott felsővezetői tisztázó beszélgetésekből, kihallgatásokból áll. A *Gerolsteini vita* levéltári dokumentumai felrajzolják, miként működik a kritikai beszéd

<sup>245</sup> FARKAS Ferenc hozzászólása. ZMSz 1950. 02. 27.

<sup>246</sup> SZABÓ Ferenc hozzászólása. ZMSz 1950. 02. 27.

<sup>247</sup> VÁRADY László hozzászólása. ZMSz 1950. 02. 27.

<sup>248</sup> POLGÁR Tibor hozzászólása. ZMSz 1950. 02. 27.

<sup>249</sup> POLGÁR Tibor hozzászólása. ZMSz 1950. 02. 27.

<sup>250</sup> Bár többen jelzik, legtöbbször VÁRADY László, hogy „a színháznál, illetve a műfajnál nem hajlandó deportálva lenni”. SZIRTES György üzemigazgató feljegyzése a Várady-ügyről. 1956. június 13-án, PIM-OSzMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték, 3. doboz.

<sup>251</sup> GÁCH 1949.

<sup>252</sup> SEMSEY 1954, 17.

<sup>253</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 82. (1950. január 29.)

<sup>254</sup> Az en-suite játékból majd a *Szabad szél* váltja le 1950. május 6-án. OSZK SZT Színlaptár, Fővárosi Operettszínház.

<sup>255</sup> SEMSEY 1954, 12.

<sup>256</sup> Az előadás egyik ikonikus képe a finálé hangulatát rögzíti. Itt Honthy Hanna (kiéhezettett Anna királynőként) jóízűen kolbászt falatozik a Petress Zsuzsa és Homm Pál játszott parasztfiatalokkal. Fotó: MTI, Kálmán Béla (1950). Forrás: PIM-OSzMI, 58.547.9.

irányítása.<sup>257</sup> Mivel az államosítás utáni nagyoperett-átiratok értelmezői keretei ismeretlenek, az üzemi dolgozók nevezhetnek az előadáson, a kritikák várokozón leíróak, a szakmai közeg a páholyokban értékel, s szóbeli elítélő és ki-rekesztő kritikájuk azonnal védekező lépésekre kényszeríti az Operett vezetőit.

A csata befogadáseztétikáinak tűnik, pedig határozottan politikai és ideológiai. A vitát a nyilvánosság előtt dokumentáló kritikákból látjuk,<sup>258</sup> hogy a (mintanéző) munkáskádereknek gondot okoz a zenés színházi szerepjáték, pontosabban mindennek egyeztetése a sztanyiszlavszkijos azonosulási formákkal. A sokszor csak kirendelt katonákból vagy munkásbrigádokból álló közönség sosem találkozott a műfajjal,<sup>259</sup> s ha ismerősnek találja is a zeneileg könnyed dallamok dramaturgiáját, a valóság referencialitását keresve elbizonytalanodik.<sup>260</sup> Ez az éppen formálódó államszocialista színházi kritika Latabárt például minden szerepben azonosnak látja, olyannak, aki nem fejlődik.<sup>261</sup> Gáspárnak igazgatóként és ideológusként elsősorban azt kell megfogalmaznia és széles körben terjesztenie, hogy a zenés színház műfaja a szerepköri állandóságot sajátásként hordozza. (Nem véletlenül nem említi a szerepköröket 1949-es tájékoztató könyvében, *Az operettben*.) A zenés színházban a kiérlelt táncosság, a bravúros Abgang-technika, az élckészség, a megkonstruált test, a mozgás saját karakterológiája mind-mind olyan érdem, mely évtizedes gyakorlást igényel ugyanabban a szerepkörben.<sup>262</sup> Mivel a szocialista színészi munka az állandó változást fogadja csak el kiemelkedőnek, ezzel néz szembe a társulat a vita kezdetétől.

A realista játéknelv témája a kritikai mellett a szakmai térfélen is megjelenik. A Színházművészeti Szövetség I. Konferenciáján 1950-ben Apáthi Imre, az Operett főrendezője és Gellért Endre, a Nemzeti rendezője az operettes szerepköri alakítástechnikát sztárkultusznak véli, s mint polgári ideológiai balasztot akarja kidobni a játékból. Gellért úgy látja: „A sztár mindig csak önmagát adja, nem a színész bújik bele a szerepbe, hanem a szerep a színészbe.”<sup>263</sup> A vita elítéli a polgári múlt színházi formanyelvét, a retorika azonban megma-

rad a polgári erkölcsös udvariasság kereteiben. A polgári etikett tehát a szocialista közerkölcsöket is áthatotta, így a hatalomban lévő nő (Honthy mint nagyhercegnő) helyett a beosztott férfit (Felekit mint táncanárt) támadták.<sup>264</sup>

A *Gerolsteini vita* politikai kontextusát rejtett szálak szövevénye takarja. Rákosi Mátyás levéltárban őrzött irataiból a nyilvános, esztétikai jellegű bírálatokon túli mozzanatok is felsejlenek, ezek reakcióval, ellenforradalmi buzdítással vádolják az előadás létrehozóit, mely komolyabb vád annál, mint hogy nem tudnak játszani. A Rajk-per után pár hónappal többen (maguk között beszélgetve, de mondataik azonnal jelentve, leírt információvá válva) úgy vélekednek, hogy a mű „maga az ellenforradalom, botrányos és feltétlenül be kell tiltani”.<sup>265</sup> Indoklasként a darab pozitív hősének, Péter közlegénynek egy mondatát idézik, aki a bírósági tárgyalásán állítólag Rákosi egy szintén bírósági perben elhangzott mondatát kiáltja a hercegeknek: „Én nem védekezem, én vádolok!” A fent idézett történet igazi nagyoperetti finálét kap: pár hónappal a Rajk-per után színpadra állítani egy idiotizmust képviselő rezsim működését – bátor és botor mozzanat egyidejűleg. A Marshall- és a Bratschild-terv azonossága metaforikus, miként az offenbacheri zenemű történetének számos eleme annak nézhető. Van itt közlegényből azonnal tábornokká előlépő katona, koncepció per, koholt vád, összeesküvés, minden.

A támadások a szakmai bemutatóval kezdődnek,<sup>266</sup> ezután Gáspár az előadás dramaturgiai dinamizmusát a politikai valóság mezejére lépteti és levelet ír Rákosinak. Ez a levél a szenvedélyes és felelős direktor őszinte és kétségbeesett áriája: segítséget kérve magára vállal minden dramaturgiai hibát. „Ha ez a munka az ő igyekezetük ellenére mégis káros, akkor én látok rosszul valamit, én vittem félre őket. Kérem, Rákosi elvtárs, ítélkezzék felettem.”<sup>267</sup> A *Gerolsteini csata* pár hétig tart, Révai személyesen tekinti meg az előadást, s elég hamar döntenek.<sup>268</sup> a Rákosi-perbeszédben elhangzó mondatot ki kell húzni, de ideológiailag helyes úton jár a színház.

<sup>257</sup> GÁSPÁR Margit levele Rákosi Mátyásnak 1950. január 18-án, BERCZELLER Antal főosztályvezető jelentése RÉVAI Józsefnek 1950. január 27-én, RÉVAI annotációja RÁKOSINAK 1950. január 31-én. MNL\_OL\_276. f. 65. cs. 335. ó. e.

<sup>258</sup> GÁCH 1949, M.B.B. 1950, B.B. 1950, [N. N.] 1950.

<sup>259</sup> „Tiltakozó munkásgyűléseket szerveztek, hogy leparancsolják Latabárt a színpadról. [...] olyan nagy volt az Operett körül a veszély, hogy több színiigazgató lefogadta, a színházat egy hónap múlva bezárják.” SESZTÁK 1986, 28–29.

<sup>260</sup> Az „újrakészítés gesztusa felmutatja a színházi reprezentáció referenciájának manipuláltságát.” KISS 2014, 86.

<sup>261</sup> HELTAI 2012, 71.

<sup>262</sup> SUGÁR 1993, 73–74.

<sup>263</sup> APÁTHI: „...ezt operett színészeinknél még külön kívánom hangsúlyozni: igen sokszor vannak színészek, akik a színpadi hatást előbbre helyezik a művészi igazságnál, a szerepépítésnél

kívülről befelé haladnak, feldíszítik szerepüket, mint a karácsonyfát.” GELLÉRT: „A múlt színháza minden megnyilvánulásában a polgárságot akarta kiszolgálni. Célja a polgári életforma dicsőítése és stabilizálása volt. Művészetével egyrészt akarva, nem akarva hozzájárult a fasiszta metely elterjesztéséhez, másrészt a hazug l'art pour l'art elvek gyakorlati megvalósításával az öncélú szórakoztatásra nevelt.” SZMSZ 1950, 107.

<sup>264</sup> Gáspár Margit arról ír Rákosi Mátyásnak 1950. január 18-án, hogy Feleki szerepe rossz, ezért nem szereti játszani, ezért látszik rossznak. GÁSPÁR-levele 1950.

<sup>265</sup> MNL\_OL M-KS 276. f. 65/335. ó. e.

<sup>266</sup> PÜNKÖSTI 1993, 16.

<sup>267</sup> GÁSPÁR-levele 1950, 3.

<sup>268</sup> „Egy hét múlva eljött Révai József miniszter, a művészeti és irodalmi élet akkori főideológusa. A ház megdermedt, amikor a díszpáholy mélyén megcsillant Révai komor szemüvege.

Az előadás hatástörténetének sajátossága egy 1957-es Farkas Zoltán-operettfilm,<sup>269</sup> mely a *Gerolsteini kaland* címet viseli, s dramaturgiai példát kínál az átírások operettes szabadságára. A film az 1956-os forradalom utáni operettszínházi viszonyokról is képi emléket állít, s felidézi, miért nem a *Gerolsteini* lett a szocialista nagyoperett sikeres belépője annak ellenére, hogy az előadás 1950 januárjában a kulturális fordítás remek példáját, az átírt szocialista operett műfaját hozza létre az államszocialista színházban. Ez a műfaj jelen idejű, fordíthatatlan, értelmezhetetlen, igazi politikai színház. Ne feledjük, hogy az 1950-es bemutató műsorfüzete is politikai kabarénak nevezi az operettet. A paródia egyszerre szólt a műfajnak, de a sztároknak is: ez Gáspár Margit színházvezetői tette: megmentette a sztárokat a műfajjal együtt. Prima-donnával, bonviván nélkül, táncoskomikusokkal.<sup>270</sup>



A *Gerolsteini* záróképe. Homm Pál, Petress Zsuzsa, Honthy Hanna és Bilicsi Tivadar

Felment a függöny, Latyi »Bumm«-tábornok parádés szerepét játszotta. Révai előbb elmosolyodott, aztán harsogó kacagásban tört ki, utána állandóan le kellett venni a szemüvegét, mert folyt a könnye a nevetéstől.” SESZTÁK 1986, 29.

<sup>269</sup> A film szereposztása: Antónia nagyhercegnő: Házy Erzsébet, Martin nagyherceg: Darvas Iván, Klotild: Kiss Manyi, Bumm Alfonz kancellár: Feleki Kamill, Al'Paca: Timár József, Anasztázia: Lázár Mária, Árgus rendőrfőnök: Szabó Ernő, Federik kocsmáros: Gózon Gyula, Olivia: Szemes Mari, Marie: Váradi Hédi, összeesküvő: Basilides Zoltán, Ágens: Garas Dezső, Börtönőr: Peti Sándor.

<sup>270</sup> MOLNÁR GÁL 1982, 417.



Roboz Ágnes,  
az Operettszínház  
koreográfusa, 1958

## SZINETÁR MIKLÓS: *CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ*, 1954

„Az énekelt dal alapján véve az érzelmek legirracionalisabb megnyilvánulása.”<sup>271</sup>

A *Csárdáskirálynő*<sup>272</sup> emlékezeti hely, identitásképző mítosz, dramaturgiai kihívás, repertoárpezsdítő telitalálat. A Gáspár-féle változat észrevétlenül érik nemzeti klasszikussá: míg Kálmán operettje már száz éve világszerte ismert dallamokkal tartja közöttünk a Monarchia utolsó éveinek emlékezetét, addig az 1954-es átirat, az eredeti de- és rekonstrukciója, újra megfogalmazandó léthelyzetekkel szembesíti a szocialista realista kultúra közelébe kerülőket.

### AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Az államosított Operettszínház negyedik évadában, az 1953-as kormányhatározat utáni programkorrekció keretében tűzi műsorra sztárelőadását, a *Csárdáskirálynőt*, amelyet 1954–1960 között másfél millióan néznek meg.<sup>273</sup> Nemzeti mítosz,<sup>274</sup> klasszikus, mert Kálmán operettje már száz éve újra és

<sup>271</sup> OLÁH 1955, 645.

<sup>272</sup> Az előadás adatai: Cím: *Csárdáskirálynő*; A bemutató dátuma: 1954. november 12.; A bemutató helyszíne: Fővárosi Operettszínház; Zeneszerző: Kálmán Imre; Librettó: Leo Stein, Bela Jenbach; Fordító: Gábor Andor (dalszövegek); Dramaturg, átdolgozó: Békeffi István, Kellér Dezső; Diszlettervező: Fülöp Zoltán; Jelmeztervező: Márk Tivadar; Karmester: Bródy Tamás, Török Emil; Rendező: Szinetár Miklós; Színészek: Honthy Hanna (Cecília), Csákányi László (Herceg), Németh Marika és Karácsonyi Magda (Silvia, szerepkettőzéssel), Borvető János és Baksay Árpád (Edvin, szerepkettőzéssel), Rátonyi Róbert (Bóni), Gyenes Magda (Stázi), Ferencz László (Főherceg), Győző László (Tábornok), Sárosi Gábor (Adjutáns), Saághy Erzsi (Krisztina), Feleki Kamill (Miska), Homm Pál (Feri bácsi), Antalfy József (Tonelli), Nádor Jenő (Mérő), Décsy Pál (Endrei), Romhányi Rudolf (Közjegyző), Sárosi Andor (Lazarovits), Lengyel Vilmos (Báró), Bánffy György (Gróf), Marton Éva (Leontin).

<sup>273</sup> Az adatra két forrás: TARÓDI-NAGY 1962, 244–245. és „Kálmán Imre [...] operettjét immár huszonegy éve játsszák nálunk, kis megszakítással, majdnem egyfolytában. Ha úgy kutya futásban utána számolok, ez idő alatt a fővárosban és vidéken körülbelül hárommillió ember tekintette meg. [...] Természetesen ízlés dolga, hogy az operett, mint műfaj, tetszik-e valakinek vagy sem, de az vitathatatlan, hogy a *Csárdáskirálynő* a maga műfajában kiválik, és mert hatvan éve mit sem veszített a vonzóerejéből – ugyancsak a maga műfajában már klasszikusnak mondható.” KELLÉR 1976, 141.

<sup>274</sup> „Kálmán Imre operettjének biztos helye van azon a listán, amit lánglelkű színházi emberek »nemzeti színjátszás« fedőnévvel illetnek, olyan műveket felemlítve, mint a *Bánk bán*, *Az ember tragédiája* vagy a *Hunyadi László*. Ott van az első tízben még akkor is, ha az eredeti librettó német nyelvű, a premier helyszíne pedig Bécs volt. A *Csárdáskirálynő* rózsaszín lakkréteg a balorsortól tépett piros-fehér-zöld rivaldán, alapmű. A huszadik századi magyar szórakoztatóipar etalonja, belőle eredeztethető minden vidámság és önfeledt felhőlovaglás, a pesti kabaré éppúgy, mint a Záray-Vámosi házaspár életműve: szépet hazudni, megnevetetni, elandalítani. A *Csárdáskirálynő* az operettek operettje, színpadi narkotikum, rámás csizma a bélyegen.” LEGÁT 1996.

újra megfogalmazandó tézisekkel szembesíti a Monarchia közösségét. Ezek egy része a nemzeti identitás<sup>275</sup> pontos definícióját szorgalmazza: tudni kell, kicsoda Sylva Varescu a befogadó-közösséghez képest, hol is van a mesebeli, de (bármikor) hadba lépő Amerika vagy Párizs a monarchiás térképen. Más részük a társadalmi identitás kereteit pontosítja: ismerni kell, mi a lokál, a revü, ki az énekesnő, ki a herceg, vagyis látni kell a kulturális és osztálykeretek határait, átlépésük nyílt vagy rejtett módszerét. Kálmán Imre operettjének hatástörténete könyvtárakat tölt meg,<sup>276</sup> befogadástörténete ugyanakkor töredékes. A történészek az operett műfaját a zene, és nem a színházi gyakorlat felől értelmezik, így a súlyos nemzeti operák, Erkel és Bartók mellett csak a frivolsága és könnyűsége, vígsága tematizálódik. Színházként, zenés színházként értelmezve azonban követhető, miként formálódik nemzeti tulajdonná ez a rendkívüli jelenség.

A *Csárdáskirálynő*vel szabadul fel az ország a második háborúból. A szabadság megképzett dátumához illeszthető az a véletlen egyezés, hogy 1945. április 5-én<sup>277</sup> tartják a Fővárosi Operett Színházban a háború utáni első előadást, s az első premier nem is lehet más, mint a nemzet zenés klasszikusa, a *Csárdáskirálynő*. A kulturális emlékezet rendületlenül őrzi a felelősségnek azt a hárító mozzanatát, hogy mindez szovjet kérésre történik,<sup>278</sup> hiszen a Szovjetunióban Kálmán oly népszerűségnek örvend, hogy művéből még filmváltozat is készül.<sup>279</sup> Pedig a bemutató a szovjet rajongástól teljesen függetlenül a nemzeti klasszikusnak szól. Miként Major Tamás, a Nemzeti igazgatója fogalmazza majd Gáspár Margitnak, az Operett igazgatójának: Az *ember tragédiája* a Nemzeti *Csárdáskirálynője*.<sup>280</sup>

<sup>275</sup> Az operett identitásképző szerepéről lásd CSÁKY 1999, 90–93.

<sup>276</sup> FREY 2014, 94–117.; MARTIN 2014; TRAUBNER 2003, 261–277.; CENNER 1982; EWEN 1962.

<sup>277</sup> A Kerekes Ferkót játszó Bilicsi Tivadar így emlékszik: „A kora délután kezdődő előadások zsúfolt házak előtt mentek. A sok borzalom után tódultak az emberek a színházba, boldogok voltak, és velünk, szereplőkkel együtt énekelték a népszerű operett közismert számait. Felejthetetlen jelenet volt, amikor híre jött, hogy az utolsó ágyúlövés is elhangzott már Németországban, ahol még folytak akkor az utóvédharcok. Sárdy János a színpadon előrelépve ünnepelesen bejelentette, hogy vége a háborúnak! A nézők felugráltak, egymást csókolták vadidegen emberek, a zenekar eljátszotta a Himnuszt, amelyet mi, színészek sírva énekeltünk a színpadon.” BILICSI 1982, 305. és GÁL 2005, 155.

<sup>278</sup> „Zamercev vezérőrnagy, Budapest katonai városparancsnoka [...] a Múzeum utcai főhadiszállásra kéri Fényes Szabolcs igazgatót [...] arra kérve, hogy a Nagymező utcai színházat *mielőbb* nyissa meg. Ők, a győztesek látni szeretnék: a saját hazájában és eredeti nyelven miképp szólal meg Vereczky Sylvia, vagyis A *csárdáskirálynő*?” BÁNOS 1983, 102–103. és BÁNOS 1996, 218.

<sup>279</sup> Alexandr Ivanovszkij: *Szylvia* (Csárdáskirálynő), 1944. [http://operett.network.hu/video/kalman\\_imre\\_csardaskiralyno/emlekszel\\_meg\\_1944es\\_szovjet\\_filmreszlet](http://operett.network.hu/video/kalman_imre_csardaskiralyno/emlekszel_meg_1944es_szovjet_filmreszlet). Letöltés: 2022. június 1.

<sup>280</sup> GÁSPÁR 1999, I. 16.

1945-ben a *Csárdáskirálynő* 1915-ös változatát a háború előttről ismert férfi sztárookra még ki lehet osztani. Edvin a vendég Sárdy János, Bóni Latabár Kálmán, Kerekes Ferkó Bilicsi Tivadar, viszont az eredeti Stein–Jenbach-változatban domináns primadonna, Vereczky Szilvia szerepére vendégként érkezik Dobay Lívia, a kevés színpadi jelenlétet igénylő Anhiltaként pedig Cziráky Lucy lép fel. Az előadásról rendelkezésünkre álló kevés információ az 1948-as felújítás körüli emlékfeltörések nyoma,<sup>281</sup> de ennek a Tihanyi Vilmos rendezte nagyoperett-előadásnak egyetlen emlékezetpolitikai mozzanata értékelhető: ez az államosítás előtti utolsó *eredeti Csárdáskirálynő*.

A korai ötvenes évek kultúrpolitikája viták és beismerések sorával ritmizálja elméleti állításait.<sup>282</sup> A vitázók áthidalhatatlannak látják a szocialista emberideál és a zenei közízlés távolságát,<sup>283</sup> hiszen a népművelés, a népnevelés – különösen zenei területen – olyan kulturális értékek elérésére vágyik, mely zenei (hangszeres) tudást, házi könyv- és kottatárat, operabérletet, vagyis polgári és nagyvárosi életformát<sup>284</sup> igényelnek.<sup>285</sup> Ennek belátása a szocialista realista kultúrpolitika legnehezebb feladata. Az Operett igazgatója, Gáspár Margit a *Színház- és Filmművészet* oldalain az 1951–1954 közötti szinte folyamatos vitákban világos és erős álláspontot képvisel: az operett nem a vidám műfaj,<sup>286</sup> hanem a zene felől értelmezhető. Nem a kabaré és a revü, hanem az opera a közege, s publikációs teret kér azoknak a szakembereknek és -íróknak, Nádasdynak, Háynak, Oláhnak, akik értenek is a zenei témához.<sup>287</sup>

## DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A *Csárdáskirálynő* összetett zenei világa<sup>288</sup> igazolja Gáspár Margit törekvéseit: a zenei egész felől értett operettnak semmi köze a könnyed szórakoztatáshoz, a műfaj nem könnyű, csak ismertségéből adódóan érthető. A városi legendárium azonban úgy tartja, hogy a *Csárdáskirálynő* zene nélkül is kiemelkedő művészi

<sup>281</sup> [N. N.] 1948.

<sup>282</sup> II. Magyar Zenei Hét előadásai és vitái. *Új Zenei Szemle*, 1953/11.

<sup>283</sup> LEHEL 1950.

<sup>284</sup> BATTÁ 1992, 61–62.

<sup>285</sup> Az operett „*Gesamtkunstwerk* lett: egyfajta közös kultúrába integrálta a nagyvárosi társadalmat a felső rétegektől a művelődésre szomjas munkásságig”. HANÁK 1997, 16–17.

<sup>286</sup> A vita kirotbanásának oka, hogy többek szerint szerint az átdolgozások nem vezetnek célra. SEBESTYÉN 1951, 646.

<sup>287</sup> „Miért nem írat a Szövetségünk lapja [...] olyan kritikusokkal, akik szakértők a zenés műfajok terén és miért nem írat olyan írókkal, zeneszerzőkkel, színházi szakemberekkel, akik foglalkoztak problémáinkkal, ismerik azokat és akitől tanulhatnánk? Miért nem írat kritikát Nádasdy Kálmánnal, Hágy Gyulával, Oláh Gusztávval, Gyárfás Miklóssal, Szabó Ferencsel, Ránki Györggyel, Sárközy Istvánnal...” GÁSPÁR 1952, 215.

<sup>288</sup> Richard Taubner idézi P. G. Wodehouse-t: „A Kálmán-partitúra nemcsak, hogy a legjobb volt, amit a tehetséges magyar valaha írt, hanem úgyszólván a legjobb, amit valaki valaha írt.” TAUBNER 2003, 253.

alkotás,<sup>289</sup> hiszen dramaturgiai szerkezete önmagában is elég stabil. Mindezt talán a Ráday Imre szereplésével ismert 1927-es német-magyar némafilm helyezi a színháztörténeti anekdotákba,<sup>290</sup> mindenesetre az Operett dramaturg-közösségének a legismertebb, a műfaj minden elemét példásan hordozó nagyoperetthez kell ideológiai hátteret találni. 1949-től ideológiai feladatként definiálódik átalakítani az operett műfaját, az Operettszínházat mint intézményt, a zenés színészek beszélte színházi formanyelvet. Direktívákban fogalmazva ez a feladat az operett realizmusának kialakítása, a szocialista operett műfajának begyakorlása. Gáspár Margit és a színház alkotó munkaközössége az átalakítás első dramaturgiai lépéseként vígoperai technikákkal kísérletezik. A műfaj keleteit a szerelmi bonyodalmak ismertetéséről a társadalmi viszonyok felé húzzák el, erre 1949-ben a *Gerolsteini nagyhercegnő* a kísérleti anyag. A zenei összetettség offenbach-i megőrzése mellett a paródia és szatíra az átalakítás műfaji iránya, a nevetés a befogadói elvárás, könnyedség és humor, egyszerűség és egyértelműség a dramaturgia jellemzője. Ezt az adaptációs területfoglalást Lehár *Luxemburg grófnőjében* 1952-ben sikerrel viszik tovább. Gáspár Margit tapasztalt szerző, a háború előtti bécsi bemutatóinak lelkes kritikáiból is tudja, hogy a buffótechnikák sematikus történeteket igényelnek, s mindez alkalmas az agitációs és propaganda elvek működtetésére. Tudja, hogy „a dramaturgia ördögi dolog, de megvannak az alaptörvényei: ha ez és ez történik, annak sikere kell hogy legyen”,<sup>291</sup> ezért a feltételezhető közösségi normák kialakítását és terjesztését szem előtt tartva nemcsak operettszínész-képzést indít a főiskolán (s ehhez megírja oktatási segédanyagként az első magyar nyelvű könyvet az operett műfajáról),<sup>292</sup> hanem a közönségszervezők közé megy tájolni, megmagyarázni az új operett szocialista értelmezői irányait.<sup>293</sup> Gáspár ebben a kiáltványában az operettet nem a polgárság hülyeségeként értelmezi,<sup>294</sup> hanem bravúros kultúrtörténeti relevanciával új műfajjá formálja a nép mítoszkörét – Strauss *Cigánybárójának* keletkezéstörténetére emlékeztetve. Gáspár népi zenei játékokból eredezteti az operettet, s ez csak látszólag improvizatív és kiáltványoszerű ötlet. Az operett népi, népmesei realizmusának megtalálásával a műfaj (és a színház és a színészek) túlélése biztosabbnak látszik.<sup>295</sup> Érvéle szerint

a Monarchia operettje, legfőképp a francia operett, zenei egészét nézve tömegzenei.<sup>296</sup> Innen közelítve jobban érthető az az állítása, mely szerint a *Csárdáskirálynő* mítosza két, egymást látszólag kizáró diskurzust működtet. Az egyik a mese ábrándos világát, a másik a szocialista tervezés világát konstruálja. Az operett egyrészt elfeledkezés a valóságról,<sup>297</sup> másrészt az „állami alkotó terv” mintáját legjobban követő művészeti forma.<sup>298</sup> Az operett dramaturgiai és zenei ereje képes propagandaüzenetek továbbítására, s ekként a mese és a szocializmus diskurzusa közös felületen válik hallhatóvá. Gáspár korán felismeri, hogy az operett az a közös kulturális nyelv, melyet mindenki beszél, ismerős és otthonos struktúrája révén utat talál a befogadói fülekhez, ekként a mesemitológia és a szocialista mitológia azonos dramaturgiai klisékkel lép a játékhagyományba. Ennek a Gombrowicz által később isteni idiotizmusnak<sup>299</sup> titulált formának a szocialista realista hagyományát írja meg Gáspár. Az *operett* című könyv tankönyvként szolgál az 1949-ben létrehozott operett szakon,<sup>300</sup> s írása ugyan elkötelezett agitprop lendülettel fogalmaz, érvelése természetszerűleg a tudományostól az idiotizmus felé tart. De állítása, miszerint a „szocialista operett progresszív elődeitől, a commedia dell’artétól, a théâtre de la foire-től, az opera buffá”-ig<sup>301</sup> ível, számos későbbi dolgozat tézisévé válik.<sup>302</sup> Gáspár direktori-dramaturgi munkája nagyban hozzájárul ahhoz a belátáshoz, hogy „az operett ugyanakkor természetesen a közép-európai régió etnikai-kulturális pluralitásának [...] a terméke”.<sup>303</sup> Elsődlegesen dramaturgiai szempontból lényeges a felismerés, hogy a második háború után a *Csárdáskirálynő* a Fővárosi Operettszínházban egyszerűen kioszthatatlan. A majd negyvenéves mű egyetlen fiatal primadonnát és fiatal bonvivánt, s egy szubrett-táncoskomikus párt igényel, a színházban pedig az államosítás utáni szerződötetésekkor az idősebb, régi sztárok őrzik a műfaj emlékezetét. Budapesten a Latabárok, Feleki és Honthy szinte egyedülként hordozzák a zenés színházi játék különös tudását, rájuk, vagyis erre a patchworktársulatra kell darabot osztani. Az operett kulturális emlékezetét elemző irodalom a műfaj kreolizációjával,<sup>304</sup> nosztalgiával,<sup>305</sup> hi-

<sup>296</sup> GYARMATI Gy. 2011, 182.

<sup>297</sup> III. Magyar Zenei Hét előadásai és vitái. *Új Zenei Szemle* 1956/5.

<sup>298</sup> RÉVAI 1952, 85.

<sup>299</sup> „Mindig is bámulatba ejtett az operett, mely véleményem szerint az egyik legszerencsésebb forma, amit a színház létrehozott. [...] tökéletesen teátrális színház számomra az operett a maga isteni idiotizmusával, mennyei szklerózisával...” GOMBROWICZ 1998, 231.

<sup>300</sup> A főiskolai megbízás az 1950–51-es évről (heti négy órára): PIM–OSZMI, Kézirattár, Gáspár Margit-hagyaték.

<sup>301</sup> SZEMERE 1979, 148.

<sup>302</sup> SZÉKELY 1986a és 1986b.

<sup>303</sup> CSÁKY 1999, 242–243.

<sup>304</sup> HELTAI 2012, 202–219.

<sup>305</sup> RÁTONYI 1984, II. 318–327.

<sup>289</sup> MOLNÁR GÁL 1993, 106.

<sup>290</sup> *Die Czardasfürstin* (1927), német–magyar némafilm, rendező: Hanns Schwarz.

<sup>291</sup> GÁSPÁR 1999, I. 19.

<sup>292</sup> Az *operett* című kis könyv terjedelmét és militáns nyelvét tekintve leginkább manifesztum. GÁSPÁR 1949.

<sup>293</sup> SZMSZ 1954. 06. 02.

<sup>294</sup> HANÁK 1997, 16–17.

<sup>295</sup> „Az operett és a revü természetes túlzása a népmese realizmusához hasonlít. Lényegét tekintve valóság, aminek legfontosabb mozzanatai vannak fölnagyítva. A költői szárnyalás teszi az operett és a revü fantasztikumát elfogadhatóvá, a műfajt magát realistává.” SEBESTYÉN 1951, 646.

ánnyal<sup>306</sup> értelmezi a Gáspár-érától látványosan induló új műfajt, ugyanakkor mindezek mellé a szempontok mellé elengedhetetlen hozzárendelnünk a társulat összetételéből adódó sajátosságokat. A háború a monarchiás társulati rendet francia mintájú zenés színházi társulattá alakította, mely egyetlen primadonnára építi bemutatóit.<sup>307</sup> Gáspár Margit ismeri fel, hogy színháza legnagyobb sztárja, az igazi legenda, aki nem hagyta el az országot, Honthy Hanna. Honthy 1954-ben hatvanéves múlt, színészi, testi és hang tudásának teljében, legendáriumát uralja, irányítja.<sup>308</sup> A csárdáskirálynő nem is lehet más, csak ő, ez szinte társulatpolitikai adottság. Így csakis az operettel mint zenés színházi műfajjal elvégezhető dramaturgi beavatkozásnak köszönhetően Honthy csárdáskirálynő marad, csak éppen grande dame-ként húsz év múlva néz vissza az eredeti történetre. Gáspár dramaturgiai váza új struktúráként épül az 1915-ös Jenbach-szerkezet köré. Meta- és szürreális szintként. Szilvia egy fél felvonás, talán csak a belépője erejéig csárdáskirálynő, utána Cecília beléptével a régi csárdáskirálynő veszi át a szerepkörre nőtt szerepet. Ez a dramaturgiai megoldás egymás mellé helyezi két generáció azonos élethelyzetét, s Gáspártól és Honthytól meglehetősen hangosan induló, de sohasem meghallott állításként vonul végig az operettirodalmon a felismerés: minden közösség, minden generáció, minden társadalmi formáció megleti és felmutatja saját csárdáskirálynőjét.

Gáspár Margit Békeffi Istvánt<sup>309</sup> és Kellér Dezsőt<sup>310</sup> kéri fel a librettó átírására. Két kiváló író, dramaturg szokatlanul nagy bulvárszínházi tapasztalattal lát az adaptáció munkájához, s ezzel meghonosítja azt a jellegzetesen realista (próza) színházi gyakorlatot a zenés színházban, mely elsődlegesen a librettóból, s nem a partitúrából indítja az elemzést.<sup>311</sup> Igaz, ez a történet magában is erős dramatikus értékkel bír.<sup>312</sup> A zenei nyelv egységes stílusát megtartandó a Kálmán-dalok sorrendjét kicsit megkeverik, a zeneszerző más művéből emelnek át egy dalt, táncokat, zenei motívumokat.<sup>313</sup> Ne feledjük, hogy az államosított Operettszínház dramaturgiája a szerzői jogokat is államosítja. Ennek korai jele a munkaközösségi alkotás, amikor a színház közösen veszi magára

az átírások felelősségét.<sup>314</sup> A szerzőség fogalma jogállam (és jogdíj) nélkül értelmezhetetlen kategória,<sup>315</sup> ekként az eredetiség fogalma is nehezen körvonalazható. Az államszocialista operett tehát kialakítja az átírásoknak azt a gyakorlatát, mely évtizedek alatt operettértésünk részévé válik. Olyannyira, hogy a szocialista országok operettkultúrája a magyar disszeminációnak köszönhetően a Békeffi–Kellér-változatokat tekinti eredetinek.<sup>316</sup>

A szövegkönyv átdolgozói 1954-ben már harmadik átalakítói munkájukat végzik. 1950-ben Offenbach *Gerolsteini nagyhercegnője* volt az első, 1952-ben Lehártól a *Luxemburg grófja* a második<sup>317</sup> közös kísérlet az államosítás utáni szerződtetésekkel létrejött társulat és a grande dame szerepkörű Honthy pozicionálására. A dramaturgiai eljárás menete a következő: Gáspár Margit színpopsza alapján egy mellékfigurát növelnek a teljes előadást meghatározó, a cselekményt mozgó szereppé, melyben Honthy színpadra léphet. Lehárnál Fleuryt, Kálmánnál Anhiltét alakítják domináns szereppé, Cecíliává.<sup>318</sup> Dramaturgi és színházvezetői feladat társulatot állítani, s ennek elengedhetetlen lépése olyan zenés művek létrehozása, melyek egyrészt Kossuth-díjas szerepekké nőnek,<sup>319</sup> másrészt illeszkednek a nézhető játékhagyományba. Honthy új szerepkörén kívül a szocialista társulati formációban Felekinék és Latabárnak<sup>320</sup> is helyet kell írni, így a Gáspár–Békeffi–Kellér-munkaközösség alapanyagként, kezdetben inspirációs forrásként kezeli a klasszikusokat.<sup>321</sup> A szocialista operett átírt változataira jellemző az operett négyes fogatának átalakítása hatos fogattá, hiszen meg kell mutatni a táncoskomikusok különös tudását. Az új dramatur-

<sup>314</sup> GÁL Gy. S. 1973, 593.

<sup>315</sup> „Á, nem volt akkor jogvédő hivatal. Ők se fizettek nekünk, mi se nekik, csak minden előadott szöveget darab után, ha jól emlékszem, két százalékot kellett átutalni a Magyar-Szovjet Barátság Házának.” GÁSPÁR 1999, I. 18.

<sup>318</sup> „1954-ben valójában a *Csárdáskirálynő* folytatását készítették el: mi történik, ha sikerül rangos férjet fognia egy orfeumkurvának, és udvarképes rangbéli lesz a hátsóudvari tingli-tangli énekesnő? A két mellékszereplőből főszereplő lett. Két epizodista fortélyos intrikákat működtetett két ellenséges tábor szemközti oldalán. Ők ketten gabalyítják az átdolgozott *Csárdáskirálynő* cselekményét. Figyelemre méltó változtatást szenved el az operett kodifikált meséje.” MOLNÁR GÁL 1993, 109.

<sup>319</sup> „Voltak a Kossuth-díj-bizottságban barátaim, elsősorban Nádasdy Kálmán, és ha az ember valamit nagyon forszírozott... De nem ez a lényeg. Bizonyos embereknek olyan szerepeket kellett adni, amikről eleve tudni lehetett, hogy ezek Kossuth-díjas szerepek. [...] Ha az ember elhatározta, hogy ezt vagy azt a színészt Kossuth-díjra lovagoltatja, akkor két vagy három éven keresztül olyan szerepeket kellett adni neki. Már persze nem akárkinek, hanem az igazi sztároknak.” GÁSPÁR 1999, II. 41.

<sup>320</sup> „Kezdődött azzal, hogy az új szövegkönyv átírásával voltaképpen két új szerepnek kellett »levegőt« teremteni, és emiatt két szereptől el kellett kicsit venni a levegőt. Ez utóbbiak közé tartozott Szilvia és Bóni szerepe. Emiatt nem vállalta Bóni szerepét minden idők legzseniálisabb Bónija, Latabár Kálmán, aki nem tudta elviselni, hogy megkurtított szereppel vegye fel – akarva, nem akarva – a versenyt Feleki Miska főpincérével.” RÁTONYI 1984, II. 324.

<sup>321</sup> „Miska is csak egy egészen kis szerep. [...] Békeffy ötlete volt, hogy erre egy pincér lenne a legalkalmasabb.” GÁSPÁR 1999, III. 46.

<sup>306</sup> GAJDÓ 2006.

<sup>307</sup> BATTÁ 1992, 52.

<sup>308</sup> GÁL Gy. S. 1973. és MOLNÁR GÁL 1997.

<sup>309</sup> SAS 1988, 78. és PÁRKÁNY 1989.

<sup>310</sup> KELLÉR 1954, 128–130.

<sup>311</sup> BÉKEFFI nyilatkozza: „Egyébként ez volt a három közül a legnehezebb munkánk, mert a *Csárdáskirálynő* szövegkönyve fakult el leghalványabbra. Hiszen az első világháború idején készült és olyan, ma már olyan érthetetlen szövickek vannak benne, hogy a »görlicék«-et »gorlice«-nek mondják, a gorlicei áttörésre célozva.” [N. N.] 1954, 10.

<sup>312</sup> MOLNÁR GÁL 1993, 106.

<sup>313</sup> A „Lári-fári, nem kell várni” (Sárka és Gaston kettőse) például Kálmán *A cigányprímás* operettjéből kerül át. Forrás: Bozó kat.

giai diszpozíció szerint Honthy a grande dame-Csárdáskirálynő Felekivel, a bonviván Miskával, míg Szilvia éppen csak kezdő Csárdáskirálynő a fiatal Edvin-bonvivánnal. A szubrett szerepkört az arisztokrata Stázi kapja, táncoskomikus párja Bóni lesz, s ugyan ez utóbbi már Jenbach librettójában is így szerepelt, de harmadik párként jóval hátrébb kerülnek a tapsrendben.

Az államosított operettjátás a nagyoperettek felvonásstruktúráját is átalakítja. A harmadik felvonások egyébként is a lezárás, a gyors és váratlan (idióta) felismerések felvonásai, amikor mindenkiről minden kiderül, amit úgyis mindenki tudott. Ekkor renddéz rázódik a rendetlenség, s harmonikus fináléban lehet elköszönni a nézőktől. A Gáspár-Békeffi-Kellér-triász a harmadik felvonást a történetvezetés akaratával, de jelentősen átírva tartja meg, s rendre kiveszi belőle az akkor és ott először felcsendülő dalokat. A harmadik felvonást már ismert dalok töredékeivel, reminiscenciaként viszik végig. Erős zenei állítás, hogy a plot véget ér a második felvonás végén, hiszen az 1915-ös változatban az utolsó felvonást a búsongva mulató *Hajmási Péter; Hajmási Pál* színezi és értelmezi. Békeffi-Kellér ezt a tercettet Cilikének, Honthynak adja az első felvonás felismerésjelenete után, tehát a „lesz még szőlő, lesz még lágy kenyér” vigasz az évek múlása feletti bánkódás, s nem a lázadó fiatalok miatti értetlenség mellé formál zenei harmóniát. Az 1954-es *Csárdáskirálynő* a történetmesélésben ekként radikálisan realistább: a társadalmi mobilizáció illúzióinak tűnik. A második felvonás végén Edvin Stázi eljegyzésén marad, hiába érkezik ide Szilvia, lelepleződve távozik szerelme nélkül. Zeneileg itt megtörténik a lezárás, a következő negyedórán az emlékeztető dallamok füzére „sablonokból poénsorrá fejlesztett szöveggel”<sup>322</sup> változik finálévá. Ezek a dramaturgiai átírások az ötvenes évek sikertörténetei, igazi államszocialista műfaji gyakorlatok, bár megfontolandó Gáspár meglátása, miszerint hasonló realista utakon indul el a legnagyobb, a kortárs amerikai musicalipar is, amikor „jól felépített, életszerű, szövegükben is színvonalas műveket”<sup>323</sup> hoz létre. Az operettszínházi átírásokat lehet, hogy a színházi vezetés ideológiai célokkal magyarázza (Gáspár levelei és felszólalásai ezt mutatják), de az átírók bulvárnyilatkozatai<sup>324</sup> és a dramaturgiai elemzések egyértelműek: társulati adottságokra alakítják a repertoárt.<sup>325</sup> A Kálmán-mű 1955-ös előadása olyan mérvű átírásokat hordoz, melyeket csak remekművek élnek túl.

<sup>322</sup> HELTAI 2012, 212.

<sup>323</sup> Gáspár példának hozza Richard Adler és Jerry Ross 1954-ben bemutatott, George Abbott és Richard Bissell szövegére írt *Pajama Game* című musicaljét. GÁSPÁR 1999, I. 22.

<sup>324</sup> „Az új szövegkönyvben semmiféle erőszakolt korszerűsítés nincs – mondták az átdolgozók.” [N. N.] 1954, 10.

<sup>325</sup> A *Dohányon vett kapitány* teljes zenéjét átírták Farkas Ferencel. GÁSPÁR 1999, I. 22.

## RENDEZÉS

Gáspár Margit az Operett államosítása utáni években a legnagyobb rendezőket hívja a színházba: Marton Endre kezd a klasszikusokkal, Nádasdy Kálmán Pártos Gézával kapja az első szovjet darabot, Apáthi Imre az új magyar fejlesztéseket. Az 1951–1952-es évad végétől látható, azonnali váltás történik a rendezői csapatban. Székely György, Németh Antal volt nemzetis dramaturgia visszatérhet Pécsről,<sup>326</sup> s hol Mikó Andrással, hol Márkus Évával párban, a *Luxemburg gróffjától* a *Két szerelemig* végigrendez két évadot, s bevezeti a zenés rendezői mesterségbe a főiskolás Szinetár Miklóst. A generáció- és egyértelmű státuszváltás a műfaj klasszikus felfogásának erősödését mutatja: az operett műfaja a színészek családi figuráit, commedia dell'arte akrobatikáit, énekes-táncos remekléseit hordozza. Történeti összefüggéseiben látható, hogy ekkor és ezzel, éppen a szocialista realista operett kitalálásával kezdődik a zenés színházi gyakorlat távolodása a realista színházi gondolkodástól, amennyiben realista színházon<sup>327</sup> a Sztanyiszlavszkij-társulat már ekkor is fél évszázados hatástörténettel bíró valóságértését és -ábrázolását értjük.<sup>328</sup>

A „valósághoz hívebb keret”<sup>329</sup> operettesítése igazgatói felelősség, Gáspár Margit leginkább olyan megkérdőjelezhetetlen autoritásokkal, a realistának mondott formanyelvben otthonosan mozgó rendezőkkel dolgozik, akik a Nemzetiben vagy az Operában jelentős gyakorlatra tettek szert. Ez az 1954-es rendezés azonban már nem a mesteré, hanem egy tanítványé, s a Nádasdy-tanítvány munkáján keresztül (közvetetten, de érezhetően) Nádasdy Kálmán zenés színházi elképzeléseit mutatja. Az Operettben, de általában a zenés színház teljes budapesti platformján ekkor Nádasdy már sajátos fogalom, különös tekintély. Szinte az egyetlen rendező, aki vitathatatlan szakmai felkészültséggel fordul a zenés formához, ismeri az opera- és operettirodalmat, tudja a kórus helyét a színpadon, szót ért mindenkivel, a feszültségmentes alkotás legendás művelője. Ugyan az Operaház főrendezője, de Gáspár Margit kérésére rendszeresen átjár egy sarokkal arrébb, a Nagymező utcába, hogy elindítson vagy megmentsen egy előadást.<sup>330</sup> Nádasdy életműve, rendezési koncepciója nehezen feldolgozható. Sokszoros áttételeken keresztül csak vélelmezhető, miféle

<sup>326</sup> GAJDÓ 2011b.

<sup>327</sup> KÉKESI KUN 2007, 13–71.

<sup>328</sup> Bár a hely hordozhatja a realizmus koncepcióját, hiszen a Moszkvai Művész Színház Sztanyiszlavszkij vezetésével 1925 májusában két héten át parádés repertoárját a Fővárosi Operettszínházban mutatta be. S Nádasdy Kálmán ezen ott lehetett. ALPÁR 1993, 38.

<sup>329</sup> „Az operett szövegkönyvét, ezt az olcsó meséjű karriertörténetet azonban átdolgozták. Békeffy István és Kellér Dezső megtalálták a módját annak, hogy az eredetinel sokkal vidámabb és a valósághoz hívebb keretben érvényesüljön Kálmán csengő muzsikája...” Bodó 1955.

<sup>330</sup> GÁSPÁR 1999, I. 17.

technikával állítja színpadra legendává váló sikereit. A városi legendárium<sup>331</sup> őrző módszerének egyik, a realista színészi játék felől ismert elemét.

Az énekkari tagoktól az utolsó statisztáig mindenkinek tudta a nevét, minden statisztának külön szerepet adott, és el tudta hitetni vele, hogy róla szól a darab: te állsz itt a sarokban – mondta –, és rólad olvassák le, hogy mi történik.<sup>332</sup>

Ez a, leginkább Sztanyiszlavszkij prózai színházi módszeréhez köthető mozzanat tekinthető az ötvenes évek elején már erősen működő Sztanyiszlavszkij-körök hatásának is, de valószínűbb, hogy Nádasdy, aki (a legendáriumban) soha ki nem ejti Sztanyiszlavszkij nevét,<sup>333</sup> olyan összetett színházi tudással figyel a létrejövő alkotás egészére, melyre példát csak az akkoriban létrehozott berlini Komische Oper megteremtőjétől, Walter Felsensteintől látunk.<sup>334</sup> Felsenstein olyan „interpretációs sémát alakít ki, amely az opera minden cselekménymozzanatára egységes, összefüggő és logikus magyarázatot ad, tehát a pragmatikus-oksági kapcsolatokat és indoklásokat teljesen koherenssé teszi”.<sup>335</sup> A *Csárdáskirálynő*-előadásnak erről a realistának nevezett technikájáról, az „emberábrázolás”<sup>336</sup> operettes lehetőségeiről az 1956-os moszkvai vendégjáték során maguk a Sztanyiszlavszkij-tanítványok is megemlékeznek.

A *Csárdáskirálynő* rendezője, Szinetár Miklós Nádasdy tanársegéde,<sup>337</sup> éppen megkapja diplomáját a főiskolán, s olyan színházba kerül, ahol az igazgató a műfaj realista játéktípusát alakítja éppen.<sup>338</sup> A kritika professzionális művelői is felismerik, hogy a „nagy siker örövendes, de ne okozzon a színháznak optikai csalódást. Elsősorban a muzsikának és néhány kiváló színészyegénységnek szól.”<sup>339</sup> Éppen a méreteiben és azonnalóságában ható sosem látott siker megóvja az Operettet attól, hogy bárki, bármikor megkísérelné a bemutató és az évtizedes széria frenetikus erejének értelmezését. Az előadás

anélkül (és talán ezért) lép a kulturális emlékezet legendáriumába, hogy írott forma rögzítené különös művészi erejét. Az előadás rendezője, a társulat legfiatalabb tagjaként még hatvan évvel a bemutató után is aktív emlékezőként teríti sokfelé az előadás értelmezői rétegeit. Bevezeti a Broadway-siker<sup>340</sup> és a bulvárdramaturgia fogalmát, inspirálja a később használhatatlannak bizonyuló interkulturális jelzőt<sup>341</sup> és kiterjeszti a realista rendezés gyakorlatát frissen végzett főiskolásként a zenés színházra. Szinetár Miklós sikeres pályáját ez a lehetőség indítja el,<sup>342</sup> s bár visszaemlékezései leginkább a legendáriumot, mintsem a feldolgozás szempontjait gyarapítják, az 1961-es tévéfelvétellel<sup>343</sup> lehetőséget ad pár rendezői mozzanat megfogalmazására.

A rendezés technikailag megküzd a zenés színház kereteit képező feladatokkal. Szinetár Nádasdy-tanítványként kezelni tudja, hogy „a szimultán éneklés [...] drámai szempontból értelmetlen és logikátlan – viszont szép.”<sup>344</sup> Használja, hogy a finálékban oly méretű és összetett érzelmi töltés halmozódik fel, mely megállítja a „reális idő”<sup>345</sup> érzékelését. Használja, hogy a színházi tér és a jelenlévők közös tudása feltételezi a tapsra játszás technikájának ismeretét, az entré-k és abgangok zavartalan működését, a gegek és a poentírozás évszázadok alatt stabilizálódott ritmusát, a komikusok zenei és beszédbeli szoros együttműködését (zenére járás, virtuóz táncstudás, zenére dadogás stb.). Az előadás ritmusát a táncoskomikusok pörgetik fel. Feleki Kamill és Rátonyi Róbert nem egyszerűen megnyitják a szerelmes jelenetek értelmezésének másik, prózaibb, vagyis testi felületét, hanem didaktikusan és agresszívan szét-szétörik a vallomásokot, késleltetik a nagy találkozásokot. Szilvia és Edvin első kettősét Bóni gyakorlatilag szétvicceli, s ebben a feldolgozásban ez helyénvaló, hiszen sem Németh Marika, sem Borvető János nem tudja az örökre elszakított szerelmesek helyzetét felmutatni, eljátszani.

Szinetár tehát egy olyan műfajban kezdi pályáját, mely ekkor nem rendezői értelmezést, inkább színpadmesteri lebonyolítást igényel, s nem is ő lesz az, aki ezt a gyakorlatot megváltoztatja. Felismerhetünk Sztanyiszlavszkij-féle „kis igazságokat”,<sup>346</sup> az ezzel csipkelődve játszó sztárokat,<sup>347</sup> de az előadás a

<sup>331</sup> FORGÁCH 2011, 203.

<sup>332</sup> GÁSPÁR 1999, I. 17.

<sup>333</sup> FORGÁCH 2011, 197.

<sup>334</sup> 1952-es vendégjátéka a *Falstaff*-al komoly hatástörténeti erővel bír: FELSENSTEIN 1966.

<sup>335</sup> FODOR 2002, 375.

<sup>336</sup> GÁSPÁR 1999, II. 41.

<sup>337</sup> Zsámbéki Gábor, Marton László, Szinetár Miklós beszélgetése Nádasdyról az SZFE-n, <https://www.youtube.com/watch?v=erPIF5uQCdc> (Letöltés: 2023. május 6.)

<sup>338</sup> „...megbeszéltük (Hont Ferencce), hogy mivel addig a főiskolán nem tanítottak operettet, nyitok egy operettstúdiót, és megtanítom az operettszínészeket, hogyan kell ezt a műfajt realista módon játszani.” GÁSPÁR 1999, I. 21.

<sup>339</sup> Az idézet folytatása: „A színház közös munkájában, elvek és rendezői felfogás tisztázásában még sok a tennivaló, ha régi nagyoperetteket méltó előadásban kívánnak színpadra vinni.” MÁTRAJ-BETEGH 1954, 597.

<sup>340</sup> SZINETÁR 1988, 132.

<sup>341</sup> „...karneváli intertextualitás, mely arra utal, hogy a bulvárkomikusok színházon túli forrásokból (tánc, akrobatika stb.) is merítenek”. HELTAI 2012, 173.

<sup>342</sup> Szinetár „elkötelezett kommunisaként került a színművészeti főiskolára, ahol bekapcsolódott az ifjúsági mozgalomba, a tanulmányi versenybe, a vidéki kultúrmunkába.” HELTAI 2012, 233.<sup>343</sup> Az 1954-es előadás nyolc évvel későbbi rögzítése az elemzés alapja. *Csárdáskirálynő* (1961), MTV Rt. – Televideo, VHS PAL, 1991.

<sup>344</sup> OLÁH 1955, 645.

<sup>345</sup> OLÁH 1955, 645.

<sup>346</sup> MOLNÁR GÁL 1993, 106.

<sup>347</sup> „Nagy György kecskeméti *Leányvásár*-rendezése [1954] megelőzte ebben a realitással parodizáló megkétszerezett látásmódban.” MOLNÁR GÁL 1993, 106.

sztároké, akik leginkább saját koreográfiát hoznak,<sup>348</sup> melyek egy-egy jelenetet elhelyeznek saját szerepükön, de az előadás egészét nem értelmezik. Így bravúros belépők, koreografált táncbetétek feszesítik az előadás keretét, s dramaturgiai, nem pedig rendezésbeli ötletek dominálnak. Az előadást hat évtizeddel később nézve azonban feltűnő, mily pregnánsan működik itt a színház brutális emlékezőgépként,<sup>349</sup> mily következetesen köti a szocialista realista operettjátás *ideája* a műfajt leginkább saját hagyományához. Az I. felvonás végén Miska és Feri bácsi olyan akváriumhoz hasonlítják az orfeumot, amelyben emlékek úszkálnak, s ez a hasonlat az előadás metanyelvét is meghatározza. Ebből a pozícióból visszanezve nagyobb súlyt kap akár az első kóruszám, *A lányok, a lányok, a lányok angyalok* („Bűnösök vagyunk mi” kezdettel), ahol táncosnők helyett babákkal ropja a táncot az öt férfi színész. A babák talán méteres játékbabák, rövid csárdáskirálynős palotásszoknyában, s ezzel az előadás bevezeti és erősíti a csárdáskirálynő-kultuszt, másrészt tematizálja a nő, a primadonna, a táncos tárgyként értelmezett jelenlétét, de legfőképpen reflektál egy létező operetthagyományra. 1954-ben ez a babatánc a színházi emlékezőgépet működteti, felvillantja Honthy egyik korábbi sikerét Kálmán egy másik művében, a *Bajadér*-ban. Ott a primadonna a babaparádénak nevezett szubrett-táncot életnagyságú babákkal táncolta el, s ezzel még Fedák Sárít is lemosta a színpadról.<sup>350</sup>

A játéknyelv egysége inkább a sztárok műfajbeli professzionalizmusának, mint a rendezésnek köszönhető. Az előadás olyannyira az operetthagyomány erős sablonjait működteti, hogy lehetetlen szétválasztani, mit tehetett mindehhez hozzá egy, a főiskoláról frissen kikerült fiatal rendező. Egyetlen mozzanat követhető az előadás hét évvel későbbi felvételén, mely, megeshet, hogy még nem működik 1954-ben, sőt, felállítja a túlértelmezés csapdáját is. Ez a mozzanat a megfigyelő szerepe.<sup>351</sup> Az Operettszínházban felépített orfeumban feltűnik egy ruhatárosnő, aki lehet akár a színház tényleges ruhatárosa is, mindenesetre elveszi Edvin kabátját. Jelen van, állandóan figyel. Megfigyel. A színpad közepén ül, hátul, a szeparéfüggönyök takarásában, s még Honthy megkomponált entrée-iba is belelóg. Zavar a vizuális tisztaságban.<sup>352</sup> Amikor átlépünk az orfeumból a karlsbadi fürdőbe, akkor egy fürdővendég a könyvét bújva figyel. A korabeli kritikák nem látják, hiszen maga a fogalom, a *la surveillance*, évtized múlva rendeződik Michel Foucault írásaiban gondolattá,<sup>353</sup>

de a színház, mint megfigyelés, a néző, mint megfigyelő, igen erős értelmező paradigmát sző a játszó köré.<sup>354</sup>

Az operettjátás hagyománya és a történelemértés viszonya különös, meglehetősen idióta helyzetet állít elő. Kálmán művének első, 1915-ös bemutatója a világháborús Monarchiában esik meg. Edvint a frontra hívják be, van tehát tétje az anyai lépésnek, nem is kicsi tétje. Anhilte, a mésalliance-ot elkerülendő, képes a fiát akár harcra is küldetni. Katonák keringőznek a hercegi fogadáson az udvarhölgyekkel, s ez 1915 végén még Bécsben is több aktualizált biodíszletnél.<sup>355</sup> Éppen ez az értelmezési bázis kopik le azonban a magyarországi bemutatók történetén át az operetről, s a békeévek alatt nosztalgikus messzeségbe távolodik. A háború egyenruhává válik, újszerű díszmagyarrá. Ebben a történelem feletti idealizált/idióta létben nem is lehet a katonaság és a hadsereg feladatai felé gondolni, ezt a primadonnák megjelenése vizuálisan blokkolja. A hazafias gondolatokat elüti a női test felmutatása.

### SZÍNÉSZI JÁTÉK

A magyar operett történetírására jellemző tudományetikai helyzet, hogy a színészi játékról szóló elemző beszédet a memoárok és a legendák rétegei takarják az elemző elől. Az államosítás éveiben a zenés színházi gyakorlatot a „családi figurák”<sup>356</sup> uralják, a szorgalmazott realista csapatjáték technikája (a szocialista realista közelítésekben legalábbis) felismerhetetlen. A memoárok a családi tudást rögzítik, s miközben elítélendő a Latabár család és a Rákosi Szidi-iskolákban felnőtt nemzedék<sup>357</sup> „családi” eszköztára, nem kap teret a felismerés: az operett műfajában a zenés színházi gyakorlatra jellemző egyéni tudás mögött a zene, a kórus, a tánckar összetett és összehangolt, közös tudására van szükség. Az operett magyarországi játéktörténetében követhető a folyamat: a lélektani realista formanyelv általános elterjedése, a viszonyelemzésekkel követhető játéktechnika elhalványította, majd megszüntette a „családi figurák” továbbadását, a képzést, lassan magát a komé diajátást is.

Az ötvenes években a realista színészi játékot elváró kritika kötelező futamai vagy elkerülik, vagy átírják a látottakat. Honthy a „korhű ízléstelenség világában ízléssel hitette el [...], hogy mindez valódi”,<sup>358</sup> s ugyan a valódi fogalmát vitákban próbálják definiálni, a zenés színészek minden elemző megnyilatkozásukban kimondják: az énekes színészek felkészülését az énekes fi-

<sup>348</sup> Honthy Hanna és Feleki Kamill is táncosként kezdte pályáját.

<sup>349</sup> CARLSON 2001, 16.

<sup>350</sup> GÁL Gy. S. 1973, 184.

<sup>351</sup> HELTAI 2012, 246.

<sup>352</sup> Egy másik képen Rátonyi látható hat táncoslánnyal, háttérben talán egy munkás bókászlik. Forrás: OSZK SZT, Fotótár, KA 4061/21.

<sup>353</sup> FOUCAULT 2004.

<sup>354</sup> BANU 2007.

<sup>355</sup> CSÁKY 1999, 259.

<sup>356</sup> BÁNOS-GÁSPÁR 1973, 13.

<sup>357</sup> SAS 1988, 31.

<sup>358</sup> MÁRIÁSSY 1954.

zikai orgánuma megköti.<sup>359</sup> Nádasdy Kálmán megfogalmazása marad a zenés színházi realizmus alapja: „A színház művészetének megszólaltatója a színész eleven emberi teste.”<sup>360</sup>

A *Csárdáskirálynő* játéktörténete egyébként is a színésznői test mutatásának történeteként követhető – 1948-ig. Kosáry Emmi 1916-ban maga a tiszta erotika, vállpánttal tartott selyemruhája mélyen pucéron hagyja dekoltázsát, karját, hátát, míg a ruha redői ágyéka előtt futnak tervezett ráncolatba. A fotókon őrzött gesztus elsősorban a felkínálkozó, élvezetű nőé. Ezt a történelemmé formált játékhagyományt, mely Szilviát könnyű nőnek öltözteti, Horváth Mici Kolozsvárott 1917-ben erősíti, s ugyan Honthy Pozsonyban 1917-ben<sup>361</sup> kicsit ellenpontozza, az orfeumi nő dramatikus (és zenei) pozíciója a prostituált és a színésznő értelmezési sablonját helyezi egymásra. Az Operettszínház 1949-es társadalmi megítéléséről, a Nagymező utcai színház csapatáról az államosításkor kinevezett igazgató állítja, hogy a társulatkoherencia, a közösségi etika, a művészeti morál értelmezhetetlen jelenség. „...azokkal kellett dolgozni, akik rendelkezésre álltak. [...] Az állandó társulat létszámát a szakszervezet szabta meg, és azt kisebb és közép-színészekkel töltötték fel; a sztárokat mindig külön, szerepre szerződötték.”<sup>362</sup>

Az 1954-es *Csárdáskirálynő*-előadásban a test megkérdőjelezhetetlen valóságát Honthy-Cecília mondata kiemeli már az első felvonás végén: „A mi sok kedves emlékün: az álom, de ez a fehér haj: ez valóság.”<sup>363</sup> Legfőképp, amikor a Feri bácsit játszó Homm Pál megszűlt haját simogatja mindeközben. A kutatók figyelmét, valljuk be, a hetvenes évek magyar filmjei irányítják az operett műfajának különös, kicsiszolt karakterjátékára. Gazdag Gyula és Jeles András színház- és filmrendezőként e játéktradíciót megkerülhetetlennek, felülmúlhatatlannak, ekként különállónak és idolszerűnek állítják. Rátornyai Róbert és Honthy Hanna (miként Sándor Pál filmjében Major Tamás<sup>364</sup>) az évtizedek játékterhétől játékosan öregedett/nemesedett színészt mutatja váratlanul érthetetlen pozícióban. Nem elemezhető felőlük sem a „szórakoztatóipari mentalitás”, sem a „műfaji logika”,<sup>365</sup> ellenben a bravúrszínészet ikonográfiája erősen kiviláglik.

Az operettszínészet elemzésére Honthy Hanna egyetlen belépőjének rekonstruálásával tesz kísérletet.<sup>366</sup> Kellér Dezső már idézett leírása őrzi Honthy entrée-jának parodisztikus nyelvi lenyomatát.<sup>367</sup> Ezt a belépőtechnikát Honthy már 1922-ben kipróbálja a *Bajadérban*,<sup>368</sup> akkor Fedák Sárít játssza le Molnár Ferenc előtt a színpadról. Három évtizeddel később már joggal hívják entrée-királynőnek.<sup>369</sup> Honthy nem egyszerűen az átírt operett örökös csárdáskirálynője lesz, hanem a mindenkori zenés színházi nyelv legfőbb beszélője és tolmácsa. Dramaturgiai fordulattá magasztosítja az átlagos belépéstechnikát. Az entrée nem a színészi jelenlét kereteit teremti meg nála, hanem a játék kontextusát. Az entrée-kat játszóhelyenként újratervezi. 1954-ben a Nagymező utcában az államosított Operettszínházba, 1958-ban Kolozsvárra tér vissza Kálmánnal.<sup>370</sup> A szovjetizáció értelmező akarata ellenére egyértelmű, hogy a zenés színészi játéktechnika elsődlegesen színpadi rutin, különös ének- és táncstudás, s csak másodlagosan lehet valamiféle realista módszerhez kötni. Mindez az ötvenes évek vitáiban tematizálódik,<sup>371</sup> hiszen felfoghatatlan, hogy a realista ábrázolás igénye és követelménye megelégedjen pusztán a viszonyok realista ábrázolásával – miként Gáspár Margit szorgalmazza. Látjuk, hogy azt az operett-technikát, mely Honthyval ér el történetének csúcsára, realistának vélik, pedig valósághoz való viszonya leginkább a nézőkkel folytatott, a látott és a játszott eltéréseinek reflexióján alapul. Honthy legendás belépője a *Csárdáskirálynő*-ben színháztörténeti példává érő performatív remekelés, a realista operett működésének gyakorlatát véljük megérteni általa. „Hát itt vagyok, újra itt vagyok!” felkiáltással lép a Cecíliát játszó Honthy Hanna a Kálmán-darabbeli orfeumba, ténylegesen az Operettszínház színpadára, s a nézők jól tudják, hogy a hat éve eltűnt, az 1948 óta hiányzó csárdáskirálynő tér vissza közéjük. A második háború utáni eltűnések, a visszatérések egyébként is napi valóságélményt jelentenek: ez az évtized az eltűnések és visszatérések évtizede, ki frontról, ki lágerből, ki keletről, ki Nyugatról. A legerősebb közösségi élmény, mely a memoárokat ellepi,<sup>372</sup> az egymásra találás,

<sup>366</sup> Patrice Pavis *Előadáselemzésében* kínált modelljét a zenés színházi gyakorlatra továbbfejleszttem. Lásd PAVIS 2003.

<sup>367</sup> KELLÉR 1976, 33.

<sup>369</sup> MOLNÁR GÁL 1997, 54.

<sup>370</sup> Kolozsvárott „A zsúfoltság miatt a tűzoltóság először nem akarta engedélyezni az előadást, végül mégis megszólalt a *Csárdáskirálynő* bevezető zenéje, és felment a függöny. Amikor Honthy belépett a színpadra, megállt az előadás, tapsorkán, lábdobogás, »bravó« kiáltás, a közönség felállt, és az ünneplésnek nem akart vége szakadni. Honthy előrejött a rivaldái, felemelte a kezét, hirtelen csönd lett. Körülnézett, és elmondta szerepének első mondatát, szemében könnyű ült: »Hát újra itt vagyok!« Ismét percekig tombolt közönség e mondat halatán.” SZIRTES 1990, 32.

<sup>371</sup> SZÁNTÓ 1966.

<sup>372</sup> GÁSPÁR 1986, 486–489.

<sup>359</sup> SZÁNTÓ–NEMÉNYI 1955, 398–400.

<sup>360</sup> NÁDASDY 1951, 517.

<sup>361</sup> GAJDÓ 2006. képmelléklet

<sup>362</sup> GÁSPÁR 1999, I. 16.

<sup>363</sup> I. felvonás, 53. perc. Cilike és Ferkó első találkozása az Orfeumban.

<sup>364</sup> GAZDAG Gyula: *Bástyasétány '74*, 1974; JELES András: *Álombrigád*, 1985; SÁNDOR Pál: *Csak egy mozi*, 1985.

<sup>365</sup> HELTAI 2005, 81.

a visszatérés mitikussá váló élménye.<sup>373</sup> Honthy erre játszik, amikor (a felvétel szerint) több percig kitartja e visszatérés színházi pillanatát: a *Csárdáskirálynő* a félreértés, a mésalliance, az elhallgatás helyett már beléptekor a visszatérés aktusát, a háború utáni újrakezdést emeli megbékélő mozzanattá.

Ezért is egyértelmű, hogy a szerep és a színész helyzetének tökéletes azonosága performatív aktussá formálja az egyébként reprezentáló gyakorlatot. Honthy a három és fél óras előadás alatt végig tudja tartani a szerepből és a szerep mögöttiből történő egyidejű megszólalást. Bravúrosan vált játékból szerepbe és látszólag-hallhatóan civilbe. Miskának felvezeti, hogy fiát meggyőzendő majd sírni fog, Edvinnek el is játssza,<sup>374</sup> a néző értékelni tudja a színészi játéktechnika csillogó tudását. Honthy a hangjával is így játszik, a szerepé a néha elviselhetetlen fejjhang, míg a chansonette-é a rendes, civil hang. Egyszerre énekel és mesél, s mindez nem is lehet másként, hiszen sztárallűrjeit a nézőkhöz beszélő, elidegenített megszólaló pózából építi fel.<sup>375</sup> Az operettre jellemző játékos idiotizmus helyett a lélektani realista prózai színházra jellemző kettős beszéd<sup>376</sup> technikájával sajátos értelmezői viszonyt létesít a nézőkkel: tudják,<sup>377</sup> hogy egy hatvanéves díva játszik, s megszólalása kevesebbet van a szerepben, mint amennyire azon kívül. Az államszocialista operett budapesti változata a közösségi emlékezetet formázva érzi realistának a műfajt, nem alakítástechnikájában véli annak.

Az államszocialista operett elsődlegesen tematikájában teszi felismerhetővé a politikai valóságot (békekölcsön a *Gerolstein*-ben), a nézői elvárások teljesítése és visszaigazolása révén azonban mégis a színházi helyzet valóságossága jelenik meg. Az operett műfaja nem kizárólag a reprezentáció, hanem a performatív játék valóságnak érzékelt kereteivel játszik,<sup>378</sup> tehát a szerep valósága helyett az alkotó színész testi adottságai és képességei, performanciája ér el a nézőhöz.<sup>379</sup> A bravúrszínészet<sup>380</sup> performatív ereje az egyéni alakításokat

észrevehetőbbé teszi a társulati eredményeknél.<sup>381</sup> Az észlelés és a vélekedés eltérő horizontjait a színészi játék tudja egymásra vetíteni, ezt az egyéni és a többes játéktechnika elemzésével követhetjük. Láttuk, hogy a színészi játék az operett műfajában különös társulati rutint igényel. Egyrészt, mint elemeztük, az operettek sajátos dramaturgiai szükségszerűsége a négyes szerepkör együttes mozgatója. Primadonna bonvivánnal, szubrett táncoskomikussal alkot párt, s a klasszikus komédia-hagyomány elvárásai rendjét felidézve és örökítve a buffókettős a komikus értelmezést vetíti a komolyságában nemesnek, mindenesetre társadalmilag feljebbvalónak tekinthető, így játékhierarchiájában is magasabb rendű történetre. Ugyanakkor a buffópár szociális háttére társadalmilag biztosabb, nem tranzitív, tehát karakterük stabilitása elviseli és igényli a humor, az ironia, a bohóckodás elsődlegességét.<sup>382</sup> Ekként a zenés előadás többszólamú éneke és összetett tánc-koreográfiája felülírja az átélés egyéni gyakorlatát, és a színész az energiáit a zenekar belépésére, a hangképzés fiziológiájára, a mozdulatok kinezikai diszpozíciójára koncentrálja. Az operett-színész tehát az egyéni bravúrokat nem egyéni átéléssel, hanem csapatkoreográfiával hozza létre. S ez az a kinezikai és énekes bizalomra épülő társulati munka, mely Gáspár értelmezésében végül szocialista realista közösséget alkot.

Ennek a közösségnek van egy másik alakítástechnikai sajátossága is. Mivel az államosítás után a színészszak-szervezetek meghallgató bizottságokat hoztak létre az állástalan színészek alkalmazására, az Operett-társulathoz nem csak énekesek kerültek. Bár pár évadnyi közös munka során nem kimutatható Mezey Mária hatása Petress Zsuzsára, Ajtay Andoré Homm Pálra vagy Peéry Pirié Németh Marikára, az első évtized szerződöttesi politikája a bravúrszínészetéről a prózai technikák felé bővítette a játéktechnika repertoárját.

A kortárs kritika egyébként teljesen idegenül áll a zenés színjátszás előtt,<sup>383</sup> még az alkotók előtt is szokatlan méretekben azonosítják a művészt a szereppel,<sup>384</sup> pontosabban a szerep mondatainak szemantikai felületével.<sup>385</sup> Elvá-

<sup>381</sup> „Az első meghatározó különbség a szöveg-interpretáción, s színészi összjátékon alapuló stílussal szemben a komikus »színpadi magánya« a teátrális hatáskeltésben”. HELTAI 2012, 74.

<sup>382</sup> „Egy táncoskomikus játékát »öncélú« verbális humorról, poénokkal való (túl) telítettség (jellemzi), mely a komikus szereplők arányának növekedésével jár.” HELTAI 2012, 43.

<sup>383</sup> „A visszaandalodás politikai veszélyéről azt hiszem, nem kell bővebben beszélni. [...] A *Csárdáskirálynő* – mint műfajtetőpont – zsákutcát teremt, nem vezet sehová, nevelő célzata a nullával egyenlő, még akkor is, ha szövegét megpróbáljuk »átpolitizálni«, s a »Jaj cica« kezdetű dalt kellő kritikával énekeltejük.” RÁCZ 1956, 43.

<sup>384</sup> Honthy „játéka azonban néhol nem eléggé húzza alá Cecília visszatérítő vonásait, a közönség rokonszenve elkíséri akkor is, amikor szerepe szerint az intrikusnak kijáró ellenszenvnek kéne érvényesülni”. BOBÓ 1955.

<sup>385</sup> „Az előadás [...] magával ragadó, nagy alakítása Feleki Kamillé, aki jószívű emberséget, meleg szívet és rengeteg humort plántál Miska pincér viseltes frakkja, majd pompázatos libériája mögé. Ennyi hiteles részletmegfigyelésből épített, s ilyen egységes, emberi jellemrajzzal megalkotott figurát ritkán láthatunk színpadon. S ha már az egységes jellemábrázolásnál tartunk: éppen e tekintetben érezzük disszonánsnak Rátonyi Róbert játékát Bóni szerepében.” CSOBÁDI 1954.

<sup>373</sup> A találkozás szcenográfiájához lásd ROHONY Károly: Férjedet, fiadat hazahozza a Magyar Kommunista Párt, plakát, 1945. SZINTAY-FEGYÓ 1970, 2. tábla.

<sup>374</sup> A felvételen 1.06.23.

<sup>375</sup> „...a társadalmi rétegek mimikai különbségei együtt járnak a nyelvekkel, és a színész számára nincs jobb iskola a gesztusok és társadalmi jelentésük iránt rendkívül érzékeny, éber közönségnél.” CSÁKY 1999, 35.

<sup>376</sup> JÁKFAI 2005.

<sup>377</sup> Honthy elhitei a kritikusokkal, hogy az orfeumi éneke a »jobbik való“. CSOBÁDI 1954.

<sup>378</sup> „...két olyan művész, aki [...] a korrú izléstelenség világában izléssel hitette el velem, hogy mindez valódi.” MÁRIÁSSY 1954.

<sup>379</sup> „Miért is nem ülnek le fiatal operettszínészeink gyakrabban valahová a nézőtérre, hogy ellessék, megtanulják ezektől az igazi művészeket, hogyan kell túlnőni szerepen és mondatokon, hogyan kell mozogni és ruhát viselni és újra meg újra: hogyan kell hinni abban, amit csinálnak?” MÁRIÁSSY 1954.

<sup>380</sup> „...a magyar tömegkultúrában meghatározó operett-hagyomány döntő hatáskeltési eleme épp a sztárookra épülő bravúrtechnika volt”. HELTAI 2005, 81.

rásként a zenés színészek játékmódjában is realista szempontokat keresnek, a karakter és a történet felől elemzik az alakításokat, s ez hol Kossuth-díjat, hol majdnem felfüggesztést eredményez. Rátonyi Bóni bárójáról majdnem többet írnak, mint Honthy Cecíliájáról, hiszen a „»gügye« báró lokálozó, éjszakázó, semmittevő arisztokrata aranyifjú báva és bárgyú, »fapofájú« figurája” rokonszenvesebb, mint az „úri világba felkapaszkodó, saját múltját megtagadó félvilági nő”.<sup>386</sup> Gáspár Margit igazgatóként két dolgot tehet: egy évadon belül is figyel arra, hogy mindenki kapjon pozitív szerepet, s programbeszédében (*Az operett* című könyvében) pedig megnevezi a legendás tudással a műfajt művészetté emelő nagyokat: Honthyt, Latabárt, Rátkayt.<sup>387</sup>

A realista színház gyakorlata felől értelmezhetetlen, hogy az operettszínész frontálisan játszik, mindig szemben a nézővel, követhetetlen, hogy ez a konvencionális játékmód igényli a bravúrtechnikát, a zenei és akrobatikus-táncos tudást, a poénra játszást. Ebből a realista tematikát követő történetmesélési hagyományból elfogadhatatlan, hogy a jeleneteket záró remeklések megállítják a játékidőt, tapssal és zenekarral támogatott ismételt, közös refrén viszi vissza, mozdulatról mozdulatra, hangról hangra azonos újrajátszáshoz (részleges re-enactmenthez) a teljes színpadi jelenetet. A realista színház felől értelmezhetetlen ez az ismétlés, ez a kizökkenés, mely oly természetes mindenkinek ebben az operett-térben, mint a déja vu jelensége a hétköznapi életben.

A műfajjal ekkoriban találkozó új ideológusoknak és kritikusoknak az operettszínész szabályrendje egyszerűen levehető. Az általános színházi államosítás következményeként az állami kulturális szcénára belép a könnyű műfaj, de nem feltétlen és azonnal lép mellé állami kritikája. A zenekritika, mely a hangképzésről, a dallamkövetésről, a zenekarról beszélhetne, kikerüli a műfajt, nem tekinti zenének.<sup>388</sup> A színházi kritika fikcióelemzése pedig az operettnél látványosan *idiótának* minősül, hiszen Feleki játékában fellelni egy Tiborcot, aki a főherceget kigúnyolja,<sup>389</sup> Cecília hercegnőt pedig emlékezteti

arra, hogy jónak kell lennie, éppen annyira abszurd, mint az operett értelmén túli dramaturgiája.

A fekete-fehér fényképek uralta színházi emlékezet Honthyt domináns pozícióba helyezi:<sup>390</sup> a képeken nem néz a másik színészre, elnéz mellettük, fellettük.<sup>391</sup> Honthy/Cecília belépőjelmeze kolosszális. Rózsás kalapot hord, a rózsadísítás az övön folytatódik, a selyemruha csipkés. Nyakában gyöngysor, karján hosszú cérnakesztyű, könyök fölé ér. A sajtóban megjelent képek és a rontott, magánarchívumban őrzött fényképek között oly nagyfokú az azonoság, hogy a képek által felkínált történet csekély mértékben tér csak el a memoárokból és a kritikákból rekonstruálhatóktól.

Borvető (Edvin) beleolvad a háttérbe, Németh Marika (a fotókon Szilvia) tapasztalatlanul szögletes, csárdáskirálynőként nem látszik, mert hát nem is az. A nyitójelenet magyaros rövid csárdásruhájában, lapos sarkú csizmájában inkább népi, mint szexi.<sup>392</sup> Az 1957-es második szereposztásban Szilvia Petress Zsuzsa,<sup>393</sup> aki szőke, bár a librettó szerint barnának kellene lennie, s hát a szókeség is Honthy privilégiuma, Baksay Árpád<sup>394</sup> puha Edvinje mellett azonban látványosan csak a második párt alkotják az előadásban.

1954-ben Rátonyit már nem kell felfedezni.<sup>395</sup> Az operett államosított intézményében elismert táncoskomikus, s bár ekkor még nem nyilvános napló- és memoárái tevékenysége, elemző művészi tudása és tudatossága lenyűgöző. Tudja, hogy „a műfaj a dilettantizmust minimális mértékben sem bírja el”,<sup>396</sup> így a felkészülést tekinti az alkotás alapjának. A *Csárdáskirálynő*ben Rátonyi maszkja bravúros.<sup>397</sup> Fehéresebb arc, haja kettéválasztva, halántékánál ondolálva. Ecsetpempzli kis bajusz, kackiásan, de nem népiesen felfelé kanyarítva, szemöldök festve és húzva. Lornyonja igazi, nagyítja szemét, kockás nyakkendője finomkodóan felhúzott felső ajkára vezeti a tekintetet.<sup>398</sup> Ezt a maszkolást Gobbi és Major nemzedéke még tanulta, a nemzeti generáció még használja, Rátonyinál a szerepformálás azonban nem áll meg a mesteri arcteknikánál. A műfaj különösségeihez sorolja, hogy a maszk, a gesztus, a testtartás egésze mellett a tér kitöltése is a karakterábrázoláshoz tartozik.

<sup>386</sup> BODÓ 1955.

<sup>387</sup> GÁSPÁR 1949, 12.

<sup>388</sup> A Zeneművészeti Szövetségben 1950-től rendszeres és kényszeres viták az új, szocialista operettek és a szovjet minták elemzése körül folytak. Kerekes János tervezett felszólalása egy 1953. október 31-i vitán kedvenc példának a nyelvi játék működtetésére: „Kadosa elvtársnak a Szövetségben tartott beszámolójában erről a kérdéssel nem sok hangzott el. Kadosa elvtárs azt mondotta, hogy szórakoztató zenei koncert ezen a plénumon nincs, »de strigis (vero) quae non sunt...« mondotta és még hozzátette, hogy belenyugodhatunk-e ebbe, és ezzel az a kérdés lényegében el is volt intézve.” II. Magyar Zenei Hét, 2. nap, vita jegyzőkönyv. MNOL. 2146-61.

<sup>389</sup> Bár Feleki „klasszikus figura. Ahogyan végigcsoszog megviselt »haxnijaival« a színen, ahogyan előszedi kopott bőrtárcáját, ahogyan gyűrött frakkja mögött sejteni lehet az arany-szívet – minden szava, mozdulata – robbanó siker.” FARKAS 1954.

<sup>390</sup> „Ilyes széles skálájú, nagy primadonnánk nem volt Blaha Lujza óta.” FARKAS 1954.

<sup>391</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA4061/13. Honthy, Borvető, Németh.

<sup>392</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA 7114/1–3.

<sup>393</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA 7113/2. Hunyadi fotó.

<sup>394</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA 7112/1. Baksay portrékép.

<sup>395</sup> „Nem akarjuk újra felfedezni Rátonyi Róbertet, elég ha annyit írunk, hogy nem méltányoltuk eddig eléggé ennek a kitűnő művésznak a teljesítményeit. Bóni gróf figuráját igen kedvesen, jellemzően oldja meg, minden jelenete örömet szerez a közönségnek.” LENKEI 1954, 4.

<sup>396</sup> SUGÁR 1993, 97.

<sup>397</sup> SUGÁR 1993, 75.

<sup>398</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA5946/1. 1954. november 12.

A táncoskomikus nem entrée-kkal, hanem abgangokkal szakít magának figyelmet az operett rendjében, Rátonyi tehát invenciózus abgangokkal távozik minden jelenetében, karakterének sutaságát pedig jól felépített gegekkel hangsúlyozza. Ő az, aki csuklani kezd, ha szerelmes érzései támadnak, ő az, aki diadalmas poénra játszik, s ő az, aki a szerelmesek óhatatlanul giccses-elcséptelt egymásra találását ellenpontozza. Bravúros az a megoldás 1954-ben, ahogy a színpad előterében a csókolózó Edvin–Szilvia párost többször körbejárja,<sup>399</sup> lornyonjával rájuk közelít különféle szögekből. Rátonyi-Bóni mozgása merevíti ki a csókot, s teszi a nézői kukkoló magatartást saját kukkoló pozíciójának esetlenségével feledhetővé.

Rátonyi szerepkörét vizsgálva válik feltűnővé, hogy a nyilvános és az archívumi fényképek tematikája közötti legnagyobb különbség a göröket ábrázoló képek mennyisége között észlelhető.<sup>400</sup> A görölk a memoárokból nem egyszerűen a szexualitás, de a prostitúció ikonjai. A szemérmes kritika még osztorozó változatában sem részletezi a görölk megjelenését, mintha a táncról, a koreográfiáról szóló beszéd azonnal a test jelenlétére, letagadhatatlan szexualitására hívná fel a figyelmet. A szocialista realista színházi tánc a népi karaktertáncokat,<sup>401</sup> s nem az orfeumi hagyományt preferálja, még akkor is, ha az orfeumi térben koreográfusi bravúrokkal, meglehetősen lefojtva lehet csak népi elemeket mutatni.

A korabeli sajtófotók közül Honthy és Feleki párosát hozzák legtöbbször a lapok, mert ez illedelmes és kontextualizálható fotó.<sup>402</sup> Egy idősebb férfi meghajolva csokrot ad át egy dámának. Az előadás másról szól, Feleki és Honthy viszonya mást tematizál, mégis e semleges, Honthyt diadalmas és ünnepezt pozícióban bemutató kép dominálja a gyors sajtót. Feleki „játékos humorával”<sup>403</sup> és „jószívű emberségé”-vel<sup>404</sup> ellenpontozza Edvin magasztos szerelmét, s állítja párhuzamba a palota és az orfeum világát. Hajlékony, akrobatikus, különösen kifejező mozgáskultúráját jellemzi, hogy két órát végigviccel egyetlen mozdulattal: a meggömbüléssel.

## SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Fülöp Zoltán félmeztelen kariatidákkal, meztelen nőket ábrázoló neobarokknak álcázott festménnyel jelzi: az orfeumban a női test minden értelemben a közép-pontba kerül.<sup>405</sup> A tér burjánzó és váratlan, sejtelmes meglepetésekkel teli, tágasságot hagy a táncnak, s hullámzó elemeivel impozáns és birodalmi biztonság érzetét kelti. „Az első felvonás orfeum-díszlete szinte a régi Somossy-mulató hű mása”<sup>406</sup> a kritikák szerint, de látjuk, hogy sokkalta nagyobb méretben. Míg a Somossy intim keretek között közlelő tette nézhetővé a női pucérságot, addig az Operettszínház befogadta, színpadjára emelte, s ekként el is távolította a szexualitás gőzét és párját a nézőtértől. A magánarchívumokban rejlő fotók könnyebben beszélnek a kétszeres életnagyságú, meztelen női kariatidákkal folytatott táncjátékról, színészi viszonyról, mint a *Szabad Nép*,<sup>407</sup> ezért feltételezzük, itt érhető tetten a *Csárdáskirálynő* 1954-ben kezdődő szokatlan sikersorozatának egyik, a zenei teljesítmény mögött álló és a hivatalos nyilvánosságban megmagyarázhatatlan eleme: újra meg lehet látni a női testet.

A második felvonás díszlete organikus, burjánzó, impozáns, balra helyezett lépcsősorral uralja a látványt. Szokatlanul sok lépcsőfokon ereszkedik alá először a főherceg, majd Cecília, s ezt a főúri leereszkedést értelmezi a harmadik felvonásban közepre helyezett óriási a szökőkút, amit egy buffókariatida tart. Ez az óriási kövér csecsemő a teher alatt megroggyanva áll a népi heppiendes fináléig, s ugyan Edvin ebben a Békeffi–Kellér-változatban eldobja rangját, osztályt vált, a díszlet ebben a negyedórán a teher alatt megroggyanó óriási buffó képét tartja előttünk.

Az előadás ezren felüli bemutatójához a díszlet professzionalizmusa különös módon járul hozzá. Az ornamentika intim és gigászi, a lépcső metaforikus és funkcióval bíró, az orfeum–színház–palota hármas megfeleltetése azonosítja a játék helyét a mese terével, így az azonosulás jelenségének megindulása nem az átélés, hanem a térélmény hatására következik (következhet) be.

Gáspár úgy nyilatkozik, hogy „A díszletek tervezésénél a takarékoság fontos szerepet játszott, így Fülöp az *Állami Áruház* díszleteit a *Csárdáskirálynő*-ben kénytelen volt újrahazsnosítani”.<sup>408</sup> Az operett díszletei műfajukban nem túlságosan bonyolultak, hiszen helyet kell találni a táncnak, a kórusnak, a kar-

<sup>399</sup> A felvételen: 1.17.17.

<sup>400</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA 4061/28–29–30–31–32–33–34. Pénz az előtérben az asztalon, férfi hátul az öltözőben. 1954. november 12.

<sup>401</sup> Roboz Ágnes hozzászólása: SZMSZ operett.

<sup>402</sup> LENKEI 1954.

<sup>403</sup> LENKEI 1954.

<sup>404</sup> CSOBÁDI 1954.

<sup>405</sup> OSZK SZT, Fotótár, KA 4061/14–15. Díszletrészlet Felekivel és Honthyyal.

<sup>406</sup> „...azé az orfeumé, amely valamikor itt nevetett, világított a mai színház helyén. A második felvonás palotaterme ragyogó, a harmadik felvonás marienbadi kútja akár egy régi, finom akvarell.” FARKAS 1954.

<sup>407</sup> „Amikor felgördül a függöny és a néző megpillantja a század eleji orfeum mulató közönségét, egy pillanatra megcsapja ennek a világnak hamis, édeskés atmoszférája, de hamar kiderül: amit látunk, az inkább a kor gúnyrajza.” BODÓ 1955.

<sup>408</sup> GÁSPÁR 1954, 13.

nak. Mindehhez látványosnak is kell lennie, így a méretek grandiozitása marad karakteralkotó mozzanatként. Fülöp Zoltán tere lehetőséget ad mind a primadonnának, mind a táncoskomikusoknak szerepkörük prezentációjára. Márk Tivadar jelmezei egyrészt semleges stilizációi a 20. századi orfeumközeg világának, másrészt Honthy ruhájával a díva evilágon kívüli megjelenését állítja a látvány fókuszába.

### AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Kálmán Imre *Csárdáskirálynő* című operettje ezzel az 1954-es változattal vált a nemzet klasszikusává, egyik legsikeresebb kulturális emlékezeti helyévé. A dallamokat dúdolja és fütyüli az egész város,<sup>409</sup> végig a Sztálin úton.<sup>410</sup> Ez az „Operettolvasás operettországának”.<sup>411</sup> Ennek része az új dramaturgia, Honthy, Feleki, Rátonyi színészi bravúrja, a Nádasdy-féle zenés színházi rendezési koncepció professzionalizmusa és a bemutató körüli kultúrpolitikai helyzet bölcs kezelése. Rekord előadásszám,<sup>412</sup> rekord nézőszám<sup>413</sup> az eredmény, de az előadás nemzeti klasszicizálódását mindemellett más is elősegítette. Színház-történetileg különös véletlen, hogy ebben az egyetlen évadban Budapesten két előadást is kiemelt figyelem és várakozás övez. Ez nem feltétlenül a kritikai reakciók mennyiségében, a viták súlyában, hanem a jegyhez jutás folyamatában követhető.

Magyarországon az élelmiszerekre vonatkozó jegyrendszert 1951. december 2-án szüntetik meg,<sup>414</sup> a színházakban állami jegyelosztás működik.<sup>415</sup>

<sup>409</sup> A kritikák többsége ezzel zárja értékelését, mely egyrészt retorikai toposz, másrészt érzékelhető esemény. VITÁNYI 1954, FARKAS 1954, MÁRIÁSSY 1954.

<sup>410</sup> V. J. 1954.

<sup>411</sup> „1954-ben a magyar »olvasás« színházi megtestesülése lett a *Csárdáskirálynő*. Operettolvasás operettországának. Színházi próbaként a közönség itt visszakapta a személyiséghez való jogát. A darabtatározók másképp kanyarították az ismerős történetet. Átszerelték a mese mozgatórugóját. Történetébe beleépítettek két csalafinta öreget: Miska főpincért és Ceciliát. Utóbbiról lépten-nyomon bizonykodják: ő az »igazi Csárdáskirálynő«. Azt sugallják ezzel a nézőknek: az öreg-hercegné a címszereplő. A történet nem Vereczky Szilviáról szól, hanem arról, mennyire fölvitte az isten a szeparé-Cilike dolgát. A régi, cinikus orfeum-bölcsélet szerint: kurvából nem lesz szalonna. Kellérék megcáfolták: kurvából szerintük igenis válhat szalondáma.” MOLNÁR GÁL 1993, 108.

<sup>412</sup> „Mert a *Csárdáskirálynő* sikerével semmi nem vehette fel a versenyt és minden este valóságos tumultuózus jelenetek játszódtak le a pénztár előtt, noha legtöbbször rendőrök biztosították a nyugalmat.” RÁTONYI 1984, 332.

<sup>413</sup> „Jól jelzi ezt a *Csárdáskirálynő* rekord látogatottsága: 1954-ben 291 előadás, 227 513 néző, 1955-ben 600 előadás, 498 070 néző.” TARÓDY-NAGY 1962, 60.

<sup>414</sup> Minisztertanács 1034/1951. számú rendelete.

<sup>415</sup> Érdemes inkább a feljelentő szöveget idézni, mely árulkodik: az Operett ad jegyet a sorban állóknak. „Azt kérdezzük Önöktől, hogy jogos-e az a kérésünk, hogy 1955. március hóban, táblás házban megkapjuk Az *ember tragédiáját* és áprilisban, felszabadulásunk 10. évfordulójára, a díszszemlén felvonuló elvtársak részére teltházat kérjünk a *Csárdáskirálynő* c. előadásra? Dávid János hadnagy. Kult. alo. vez.” Idézi: HELTAI 2012, 136–137.

A javakhoz történő jutást a hatalmi pozíció és az ügyeskedés egyszerre segíti elő, mindenesetre a kulturális eseményekkel történő üzérkedés új fordulat. Ez a pillanat, az érthetetlen és váratlan, méreteiben már aggályos siker az államszocialista kultúra alapjait betonozza le. Az 1954–55-ös évadban két előadásra nem lehetett jegyet kapni: az egyik a *Csárdáskirálynő*, a másik a nemzetis *Az ember tragédiája*. Az operettes *Csárdás* a nemzetis *Tragédiával* együtt, egy időben lép a közösség elé, s a pénztárakat ostromló tömegek a város két helyén, a Nagymező utcában és a Blaha Lujza téren, egymástól alig két kilométerre már-már erőszakkal fejezik ki, mire van igényük. Igényük van a tényleges hagyományra, a nemzeti klasszikusokra, a nyelvre és a zenére, Katonára és Kálmánra. Emlékezeti helyként így a *Tragédia* mellé a *Csárdás* is belép a kulturális térbe.

Levéltári dokumentumokból jól követhető az a csata, melyet az apparátus különféle szintjein a jegyhez jutásért vívnak a párttagok.<sup>416</sup> Ez a jegymizéria egyrészt klasszikussá emeli az operettet, másrészt emlékezteti a politikai vezetőket: a szellemi táplálék elosztása is hatalmi felelősség.<sup>417</sup> A második háború utáni jegyrendszeres létformában egymásra rétegződik a kétféle jegybeszerzés mindennapos gyakorlata, s a színházi jegyhez jutás éppen annyira létfontosságú és előjogokkal működtetett gyakorlattá válik, mint az élelmiszeré. Jegy a Nemzetibe és az Operettbe azoknak jut, akik hatalomban vannak vagy pénzük van.<sup>418</sup> A két előadás hatástörténetében a feketézés gazdasági jelensége mellett a *kijárási* hatalmi mechanizmusa is követhető. A *Csárdás* sikerét azonban tíz évvel a felszabadulás után is a szovjet operetttrajongó politikusok, katonák disszeminálják. Miképpen az 1945-ös bemutató is a szovjet hadsereg kérésére jött létre, akként az 1955–1956-os szovjetunióbeli turné is. A zenés színház bravúrtechnikája tolmács nélkül, azonos, érthető szemantikai felület nélkül is sikert arat, természetesen más jellegű, mint itthon. Ez a szovjet siker feltétlen erősíti a népek barátságát, évtizedekre megakadályozza azonban az operettjátszás szabadon változó művészetének működését, tehát a bécsi vagy az offenbach-i operett földrajzi és művészi területére való sikeres be- és visszalépését.

<sup>416</sup> Heltai Gyöngyi közli a forrásokat, összegzi a folyamatot. HELTAI 2012, 136–141.

<sup>417</sup> „A *Csárdáskirálynő* országos sikere azonban, az a hisztériával határos harc a jegyekért, amelynek tanúi voltunk és vagyunk, ez ténykérdés, ezen már vitatkozni nem lehet és ezt a rendkívül nagy sikert letagadni struccpolitika és vakság lenne [...] úgy kell felfognunk, mint közönségünk nagy része izlésének reális mércéjét. [...] Kár lenne magunkat azzal áztatni, hogy a giccs, a szentimentalizmus, a hazug érzélgősség, az álromantika csak a kispolgári tömegek igénye, mert a számok nem ezt bizonyítják. [...] Kevesebb ködösítés, kevesebb statisztikai szépitgetés és több fejtörés a javítás módját illetően, hasznosabb lenne.” ADÁM 1955, 790.

<sup>418</sup> KÁLMÁR 2014, 55–57.

A *Csárdáskirálynő* 1954-es változata, a fogalom Groys használta értelmében, igazi szocialista realista műalkotás,<sup>419</sup> mely folklór-táncselekciók, népzenei motívumokkal szovjetizálva az ezüstkor operettjének „kis igazságokkal” kontextualizált variánsát hozza létre. A magyar tapasztalat példaértékű: a Fővárosi Operettszínház 1954-es bemutató után kiemelt pozícióba kerül: a társulat megkapja a Munka Vörös Zászló Érdemrendjét, mellyel korábban egy színházat sem tüntettek ki, Honthy Hanna pedig, aki a szovjet turnén Hruscsovval pózol (Honthy egyik ritka szemüveges fotója a turné ikonikus képe) külön elismerésben részesül, Munka Érdemrendet vehet át. A turné időpontja azonban meglehetősen zavarossá tette az operettjátzás közegét. Egyrészt elképzelhető, hogy a kis színes híradások sikeres marketingtevékenységet folytattak, s a szovjet nép operett-szeretőit közel hozták a magyar közönséghez.<sup>420</sup> Mégis valószínűbb, hogy az 1956 elejére áthúzódó turné s a viszontlátogatások azt igazolták vissza: nem képzelhető el politikai környezettől független művészi pozicionáltság.

Az eddigi legnagyobb magyar és nemzetközi sikerszeriát nézve feltűnő, hogy nagy felületen, nagy szerzőtől nagy elemzés, esztétikai értékelés nem készült az előadásról. A jelenség érthetetlen saját idejében, s érthetetlen marad egészen addig, míg nemzeti identitásunk csak a késő romantika tragédiáiban leli fel (és fogalmazza újra) önértelmezésének kereteit. Minderről a szakma az 1951–1952-es vita során a szovjet modell és a magyar modell összevetésekor már polemizált. A művészek és az Operettszínház a szovjet remek modellt hozza példának, amikor Sebestyén György vitairata az operetten számonkérte a „hamis aktualizálás, az eszmei tartalom kifejezésének módja, s ezzel kapcsolatban az operett népisége...” kérdését.<sup>421</sup> Ugyan Honthy

válaszában bájosan válik pártossá: „megmondom őszintén, hogy az »eszmei mondanivaló« kifejezést csak az elmúlt években ismertem meg, pontosabban azóta, hogy a Fővárosi Operettszínház állami kezelésbe került”,<sup>422</sup> hiszen az operett műfajától idegen, hogy akarjon valamit mondani. A Gáspár Margit-korszak emblematikus előadása még nem a késő kádári nosztalgizáló „csárdáskirálynő életforma, hogy »lesz még szőlő, lesz még lágy kenyér«”,<sup>423</sup> hanem éppen ennek a közösségi élménynek majd évtizedek múlva emlékeztető váló eseménye. Az előadás új Békeffi–Keller-librettóváltozata<sup>424</sup> a szokásos, igen gyors országos disszeminációs modellt viszi,<sup>425</sup> s két évadra rá a szakmai fórumok már az *elcsárdáskirálynősödés* színházi jelenségétől féltik a színházakat.<sup>426</sup>

Amikor az 1956. október 30-i társulati ülésen egy frissiben szerződötetett műszakis legény Gáspár Margit felé kiáltja: „kötélre”,<sup>427</sup> véget ér a műfaj szocialista realista átfarmálásának korszaka. Az átmentés hét éve után Gáspár Margit 1956. november 10-én lemond az Operettszínház vezetéséről. A *Csárdáskirálynő*, mint nemzeti identitásunkra felelősen kérdező mű, ezután legközelebb harminchétf év múlva, 1991-ben áll Mohácsi János kaposvári rendezésében színpadra.<sup>428</sup>

<sup>419</sup> HONTHY 1953, 59.

<sup>423</sup> LEGÁT 1996.

<sup>424</sup> Pár nappal a budapesti *debüt* előtt, október 9-én Szolnokon Orbók Endre, november 4-én Pécsen Tatár Eszter, november 7-én Győrben Nagy Judit rendezésében, majd Debrecenben november 13-án Lovas Edit, Szegeden december 22-én Ádám Ottó rendezésében mutatták be Békeffi–Keller átiratát.

<sup>425</sup> „A Kálmán-operett sikere a magyar művészek előadásában elsősorban a magyar színművészek sikere volt és nem a *Csárdáskirálynő*é.” RÁCZ 1956, 43.

<sup>426</sup> RÁCZ György: „Ugyanakkor alig van hét, hogy kritikai lapjaink hasábjain, folyóiratainkban, hetilapjainkban, szemléinkben – új magyar darabok, zeneművek, tárlatok részvéltenségét emlegetve – ne írják oda idézőjellel: »Bezzeg a Csárdáskirálynő...!« Szabolcsi Bence elvtárs a zenei Plénumon nem győz beszélni a kispolgári operett és esztrád-ízlés veszedelméről, amelynek szerinte egyetlen elve az, hogy »Szép az, ami ismerős«, s hozzáteszi, hogy ez a kispolgári ízlés szerint egy az olcsóval és a régivel. Pándi Pál elvtárs *Szabad Nép*-beli cikksorozatában beszél olyan szovjet meginterjúvoltról is, aki bizony csak hümmögött, amikor a *Csárdáskirálynő* moszkvai sikeréről esett szó, Veres Péter pedig könyvnapki megnyilatkozásaiban nem egyszer elmondta azt, hogy vajon igénylik-e már az új magyar könyvet és nem teszik-e fel sokan a kérdést, hogy inkább adnának egy jegyet a Népstadionba, illetve a *Csárdáskirálynő*höz.” SzMSz 1956. 06. 16., 52.

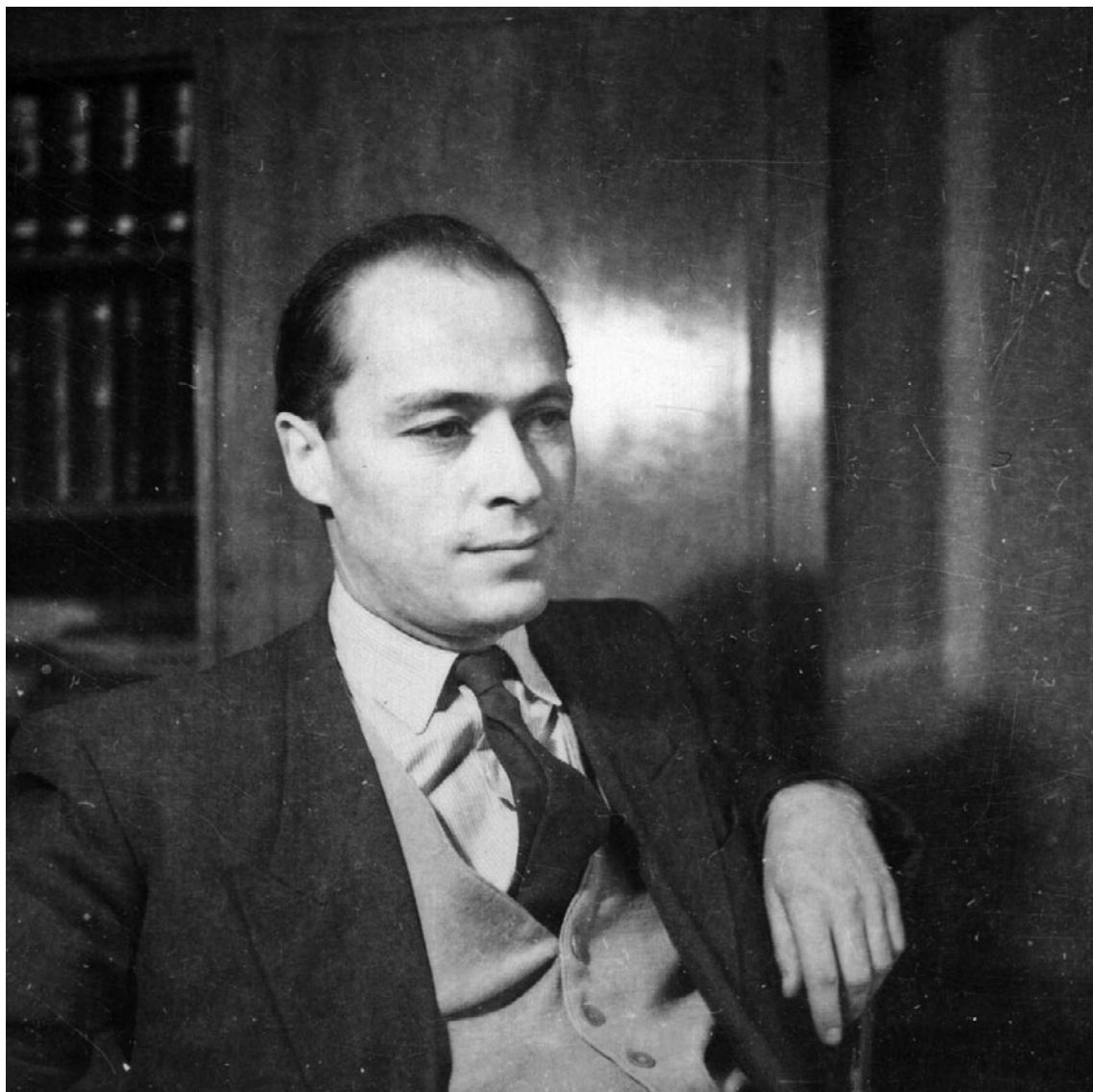
<sup>427</sup> GÁSPÁR 1985, 314.

<sup>428</sup> A 2011-es székesfehérvári újrajátszásról: JÁKEFALVI 2012.

<sup>419</sup> „Csakhogy a szovjet és nem szovjet közötti ellentét egészen másként szerveződik, mint a klasszikus modernizmusban kialakult oppozíció a magas és az alacsony között. A szocialista realizmus a művészetek minden területén a megszokott hagyományos formákat, a tömegkultúra, a folklór stb. elemeit használja fel. Éppen ezért, az esztétikai elemzés tisztán formális szintjén lehetetlen megkülönböztetni attól, amit a modern kritika giccsnek tekint. A szocialista realizmus művészete és a hagyományos akadémizmus vagy a kommersz tömegművészet közötti különbség a kész művészeti eljárások és formák sajátos, a normalistól élesen eltérő kontextuális használatában érhető tetten. A szocialista realizmus nem egyszerűen az emberek tetszésére apellál, nem a tömegizlés kiszolgálására törekszik, hanem a művészeti eljárásokat és formákat olyan propaganda eszközeivé teszi, amelynek célja egy történelmileg eredeti, tradicionális előképekkel nem rendelkező társadalom teljes mértékben modern ideálja. E művészet különleges sajátossága tehát nem formális esztétikai meghatározottságú, hanem a formával való kontextuális bánásmód eredménye.” GROYS 1997, 28.

<sup>420</sup> „A *Csárdáskirálynő* előadásán a színház páholyaiban megjelent N. Sz. Hruscsov, L. M. Kaganovics, A. I. Mikojan, M. Z. Szaburov, M. A. Szuszlov, K. J. Vorosilov és D. T. Sepilov. A nézőtérén láttuk N. A. Mihajlovot, a Szovjetunió kulturálisügyi miniszterét, továbbá Mümmich Ferencet, a Magyar Népköztársaság moszkvai nagykövetét, a moszkvai társadalmi és művészeti élet képviselőit, gyárak és üzemek munkásait.” KORÓDI 1956.

<sup>421</sup> SEBESTYÉN 1952, 177.



Gellért Endre az 1950-es évek elején

## GELLÉRT ENDRE ÉS A LÉLEKTANI REALIZMUS

„Egyszer majd én is fogok kapni  
Valakitől egy levelet!  
Tudom, hogy szívemig fog hatni  
És sírok forró könnyeket.”<sup>1</sup>

„A színház hallatlan igazmondásra ad lehetőséget.”<sup>2</sup>

Gellért Endre színházszakmai emlékezetét felül- és átírja 1960-ban elkövetett öngyilkossága. Ez a tette pályatársaiban és a következő, még tanítványainak számító két nemzedékben a szovjetizált művészeti-hatalmi működéssel szembeni ellenállás utolsó lehetőségeként értelmeződik. Gellértről a nyilvános beszéd lehetséges fordulatait az öröklött ideggyengeség, a betegség metaforái adják<sup>3</sup> abban a közegben, mely a harc és az akarat erejével tartja fenn a valóságnak nevezhető környezetet. A Nemzeti Színház terében elhangzott 1960-as búcsúztatón a hely emlékezete is erősítette azt a traumát, melyet a Nemzeti sztárszínésznője, Bajor Gizi 1951-es öngyilkossága, a Nemzeti vezető színésze, Somlay Artúr 1951-es öngyilkossága, Soós Imre 1957-es öngyilkossága<sup>4</sup> után a színház főrendezőjének öngyilkossága okozott. Gellért öngyilkossága nem zárta le, hanem éppen elindította az 1956-os forradalom utáni élet lehetőségeiről, a valóság nem ábrázolásáról, de percipiálásáról szóló színházi beszédet.

Gellért Endre „...a háború utáni Nemzeti Színház megteremtője”.<sup>5</sup> Emlékezeti helyét Major Tamáshoz viszonyítva véli megrajzolhatónak a színházszakmai közösség. Gellért közvetítő, aki tud Majorral beszélni, „egységbe

<sup>1</sup> GELLÉRT Endre Előjegyző zsebnaptára az 1952. évre. Január 17-i bejegyzés. PIM-OSzMI, Kézirattár, Molnár Gál Péter-hagyaték, Gy/1863.

<sup>2</sup> NORDIN 1993, 1.07.

<sup>3</sup> MAJOR 1960, 594–595.

<sup>4</sup> HORVÁTH 1978, 190.

<sup>5</sup> ÁDÁM 1994, 19.

tudta tartani a Nemzeti Színház együttesét”.<sup>6</sup> Gellért az, aki rendbe teszi a Major-féle szárnyaló, improvizációkra hajló, de sokszor kapkodó döntéseket repertoárról, szerződésekről, elemzésekről. A két embert ezért kívülről párban, s természetesen egymással rivalizáló párban láttatja az emlékező közösség. Gellért vagy Major: Miként Görgey vagy Kossuth.<sup>7</sup>

A Gellértről szóló emlékezeti homályt több rétegben is sűríti, hogy már 1977-ben megjelenik róla egy részletes és vaskos monográfia, mely egész életét és szakmai eredményeit követi végig. A könyvnek azonban sem a címében, sem az alcímében nem jelenik meg Gellért Endre neve.<sup>8</sup>

## A NYUGAT REALIZMUSA

Gellért 1945–1960 közötti rendezései a Nemzetiben a (lélektani) realista kánon mintaelőadásaivá válnak. Esztétikája, próbamódszere, elemzési technikája az érzékek finom rajzolatát követve helyzeteket állít a nézők elé, s ezek a pontos és ismerős viszonyok erősebb emlékeket építenek az emberi sorsok köré, mint az ideológiai és propagandatörténetek dramaturgiai építőköcek. Gellért rendezhet *Jegor Bulicsovot* vagy *Ványát*, termelési drámát vagy Móriczokat, előadásai a tettek motivációs hálóját láttatják. A Gellért-féle realista játéktechnika a valóságot a *Nyugat*-hagyomány felől rekonstruálja, egyértelműen a magyar irodalmi hagyomány színpadi megoldásaiból építi fel. A színházi realizmus Gellértnél – akár egy Móricz-novella<sup>9</sup> – kis (színészi) felismerésekből áll össze, színészként kidolgozott apró kis mozzanatok sorából hagyja építkezni az előadást.

Gellért maga is színész (mint az alapító mesterek közül Gáspáron kívül mindenki), tehát az anekdotikus hagyomány felszínén egy tehetséges színész sikertörténetét követjük, aki 1938-ban, a diplomája megszerzése után Szegeden a Hont-féle Független Színpaddal Csokonait játszik, *A méla Tempefői* főszerepét. „A fiatal Gellért [...] mintha maga lenne Csokonai, hamvasan fiatal és lelkes, sovány, szép, izgató és férfias. Nagyon el vagyok ragadtatva tőle.”<sup>10</sup> A szerepértelmezés különös alapja Gellértnél *Tempefői* állandó éhsége, s ez vonul végig az előadáson. „*Tempefői* keres valami harapnivalót, s végül az asz-

tal fiókjában talál valami száraz kiflivéget. Nos, ez a kiflivég (talán az első előadásról maradt) olyan száraz volt, hogy szegény Gellért Bandinak majd bele-tört a foga. Keservesen rágódott rajta prózai szövege alatt, s még akkor is alig tudta legyömösözni a torkán, amikor az énekekre került a sor.”<sup>11</sup> Az ének a *Marseillaise*, mely oly jellemzően Hont Ferenc avantgárd politikai rendezésére, a fináléban összeolvad Csokonai *A tihanyi ekhóhoz* írott versével.<sup>12</sup>

Gellért színészként, a karakteren keresztül konstruál valóságot, s rendezői életműve is majd azt igazolja, hogy a realista színházi formanyelv Magyarországon nem kötődik vagy nem kizárólag kötődik a szovjetizált színházi direktívákhoz. Gellért a *Nyugat* eszméiben nevelkedik, a kommunista pártba sosem lép be,<sup>13</sup> a friss szovjet elvárások éppen azért nem érhetik el, mert már a negyvenes évek elején Sztanyiszlavszkij hatása alatt dolgozik. A „lélektani realizmus neki természetes közege volt. [...] ami akkor – orosz hatásként – elérkezett hozzánk, tökéletesen feküdt Gellértnak.”<sup>14</sup> A Csehovot, *A három nővért* lefordító Kosztolányinak is köszönhető, hogy a Budapesten többször fellépő Művész Színház<sup>15</sup> előadásai, köztük a *Ványa bácsi*, erőteljesen formálják Gellért színházi nyelvi készségét. Igaz, hogy a *Nyugat* költői realizmusa<sup>16</sup> nagyszínpadi játéknnyelv felől értett világállítás. Színikritikai hagyománya a benyomásokat rögzítő lelki rezzenésekre figyel, a játékosok közötti viszonyok kimerevítését és árnyalt bemutatásnak állított szétszálazását hajtja végre. Ez a gondos, de önkényes megfigyelő, amilyen Kosztolányi maga, erős szerephez jut a később lélektani realizmusnak nevezett színházi forma megteremtésében. Az az impresszió, mely hangulatokat, érzeteket, kedélyeket gyűjt össze és rögzít az előadás idején, elvárja és előidézi ezek felerősödését. A *Nyugat* és Kosztolányi színikritikai gyakorlata nyomán realista színháznak a kis pillanatok, kis cselekvések, kis igazságok színházát állítják a kortársak. A „vacak kis igazságok”<sup>17</sup> technikája alakul ki, ez a valóság *egyik* színházi kerete, ennek lesz legnagyobb rendezője Gellért.

A *Nyugat* nemzedékének színikritikai gyakorlata az irodalomértés napi rutinját működteti a színházértésben, így leginkább a drámaszöveget, tehát az irodalomértés tradíciója felől közelíthető meg a színház – gellérti felfogásban – kis igazságokból álló művészete.

<sup>6</sup> BÁNOS 1994, 20.

<sup>7</sup> Ezért is kínál a Nemzeti többszörösen összetett olvasatot Illyés *Fáklyalángjának* 1952-es bemutatójakor: a munkaverseny új tapasztalatában élő Magyarország próbálja összehangolni a munkaközösségek kollektivitását kiemelő retorikát és az egyéni eredményeket felmutató, egyetlen vezetőt elfogadó gyakorlatot.

<sup>8</sup> MOLNÁR GÁL 1977.

<sup>9</sup> SZILÁGYI Zs. 2013, 507–521.

<sup>10</sup> GYARMATI 2014, I. 297. 1938. április 28-i bejegyzés.

<sup>11</sup> BENEDEK 1985, 304.

<sup>12</sup> GYARMATI 2014, I. 297. 1938. április 28-i bejegyzés.

<sup>13</sup> OSZMI GY/1364. (LENGYEL 2017, 241. jegyzet.)

<sup>14</sup> ÁDÁM 1994, 19.

<sup>15</sup> 1925. május 22-től június 4-ig a Fővárosi Operettszínházban, 1926. április 24-től május 3-ig a Renaissance Színházban. ALPÁR 1993, 38–39.

<sup>16</sup> SZEGEDY-MASZÁK 2010.

<sup>17</sup> A szakmai emlékezetben Nádasdy Kálmánnak tulajdonított megfogalmazás a kis színpadi cselekvések ösztönzésére.

## A RENDEZÉS REALIZMUSA. GELLÉRT RENDEZŐI KONCEPCIÓJA

Gellért írásaival is rendezései mellé áll. Pontosan, ihletetten és világosan ír, s látható az igyekezet, mely a valóság és a színpad fogalmazása közötti technikai-nyelvi különbséget igyekszik tetten érni. „A leírt szavak csak *valamilyen*, elképzelt helyzetben, a kimondottak *valóságos* térben hangzanak el, a valóság illúzióját keltő tárgyak között, gesztusokkal kísérve. [...] Sokat beszélünk az élet és a realitás közötti különbségről, de az elolvasott és eljátszott dráma közt is óriási a különbség.”<sup>18</sup> Miközben Gellért a valóságállítás nyelvi megoldásait keresi, a víziókhoz különös partitúrákat készít: színes ceruzákkal jelöli a színpadon a szereplők tényleges, térbeli mozgását, megrajzolja előre jelenetről jelenetre a berendezett teret, s ebben a felülről nézett dimenzióban rögzített percepcióját vetíti ki a térbe. A módszert saját maga kísérletezi ki,<sup>19</sup> hiszen a háború után egyszerűen nincs kitől tanulnia. A rendezés gyakorlata Hevesi Sándor, majd Németh Antal nemzeti korszakában talán művészet-tudománnyá erősödik, de Gellért rendezői pályájának kezdetekor, 1945-ben, Hevesi hat éve halott, rendezésről szóló könyvei ekkor még kiadatlanok,<sup>20</sup> Németh Antal pedig az igazolóbizottság döntését perli éppen.

Gellért az aprólékos gonddal elkészített példányokban a járásokon kívül a mozdulatokat, a hangsúlyokat, a fény erejét, a zenei megszólalást, még a függöny leeresztésének ritmusát is rögzíti. A koncepció még a próbafolyamat előtt elkészül, s lehet, hogy pontosodik a próbákon, de Gellért magában előre felépíti a világot. Színészei ezzel a precizitással magyarázzák a realista színházi praxisban szokatlanul feszültségmentes próbalegkört.

Láttam a rendezőpéldányát, mint kottafejek, olyan pontosan, katonás sorrendben sorakoztak az instrukciók, a mozgások, a mozdulatok. De sosem kísérletezett és nem erőszakoskodott. Észrevétlen simasággal vezette rá a színészt arra, amit látni-hallani akart.<sup>21</sup>

Ez a feszültségmentes légkör elsősorban elemzésre alapozza és csak utána engedi improvizációra a játékot. Gellért felépít egy percepciós rácsot (kontextualizál), amit majd a színészek állítanak fel a színpadon. Ennek az alkotófolyamatnak a lépéseit az előadás kész egészénél fontosabbnak tartja.

Gellért 1954-ben, elég korán, alig nyolc-kilenc éves rutinnal bírván, már maga is párhuzamot von saját és Sztanyiszlavszkij munkássága között. Erre természetesen a szovjetizált elemző nyelvi készlet automatizmusa is sarkallja. Ezért meglepő, hogy minden körülmények között hangoztatja: „...eleinte meghökkenve, aztán örömmel tapasztaltam, hány olyan dolgot ír [Sztanyiszlavszkij – J. M.], amiről mi, nemzeti színházi művészek azt hittük, hogy mi fogalmazzuk meg először.”<sup>22</sup> Mindezek után Gellért megengedi magának, hogy a nagy szovjet művész helyett a magyarországi színjátszás magyar hagyományairól, így a magyar nyelv elsődlegességéről írjon. Gellért munkamódszerét, realista rendezői gyakorlatát hangsúlyosan nem Sztanyiszlavszkijtól, hanem Somlay Artúrtól, Bajor Gizitől, Rátkai Mártontól, vagyis azoktól a magyar színészekről származtatja, akik mind 1951-ben halnak meg. Rendezői gyakorlatának tanulságairól írván úgy fogalmaz, hogy „...miközben őket rendeztem, ők akarva, nem akarva, sok mindent elrendeztek bennem”.<sup>23</sup>

A nemzeti hagyomány elemzése perspektíva vonalakat kínál Gellértnek a második háború utáni értelmezhetetlen napi gyakorlatban. Tiszteli a nagy írókat – ez bevallottan Somlay Artúr öröksége. Művészként a kutatás a módszere – ebben Rátkai Márton pályáját követi. Feladata a szavakon túli érzelmek kifejezése – ez Bajor Gizi különös tudása. Gellért összegzi, hogy Major Tamástól tanulja éppen, „*mit miért* (hogyan) kell játszanunk”,<sup>24</sup> s még azt is képes leírni, hogy Sztanyiszlavszkij előtt Mészáros Ági mutatta meg neki, hogy a próba a színészből indul.

Mindez a különös coincidencia Gellértnél legalább annyira bravúros nyelvi tréfa, mint amennyire nagy ívű gondolati játék. Kortársai a fiatal Gellértet a szituációs határokat rendre átlépő provokátorként, a tréfa és az ugratás mestereként látják. Benedek András *A torreádor* (1987) című kulcsregénye az élet jeleneteit is megrendező, a reakciókra kíváncsian leszködő, a helyzetekkel, szituációkkal és nem a mondatokkal kommunikáló alkotó embernek állít emléket.

Gellért írásait *A torreádor* felől is olvasva megértjük, hogy a szocialista realista nyelv frázisait helyenként cipelő szöveg dimenziót vált, s tréfásan és magabiztosan helyezi a realista színház Magyarországon általa tökélyre vitt gyakorlatát a szovjet direktíva elé. Gellért színházesztétikája korai írásaiban is Sztanyiszlavszkij-téziseket fogalmaz meg anélkül, hogy ismerte volna a műveket. E vicces-agresszív párhuzam mentén kövessük Sztanyiszlavszkij és Gellért színházcsinálói gyakorlatának párhuzamos állításait, amit a hatástörté-

<sup>18</sup> GELLÉRT Endre: *A Lélekbúvár* színpadon (1948). In: GELLÉRT 1981, 19.

<sup>19</sup> Sztanyiszlavszkij rendezőpéldányai közül a *Sirály* 1956-ban, az *Othello* 1954-ben kap magyar fordítást.

<sup>20</sup> HEVESI 1965.

<sup>21</sup> PÁRKÁNY 1988, 162.

<sup>22</sup> GELLÉRT 1981, 125.

<sup>23</sup> GELLÉRT 1981, 125.

<sup>24</sup> GELLÉRT 1981, 126.

netileg mind ez idáig felderítetlen moszkvai művész színházi turnékkal követhetünk, s tegyük fel, hogy a magyar játékhagyományban valamiféle nyomot hagyott mind a húszas évekbeli Csehov-ciklus,<sup>25</sup> mind a Művész Színház turnéja Budapesten. Gellért ihletett színházi képességeit, irodalmi jártasságát, színészi tapasztalatát és (Sztanyiszlavszkijhoz hasonló) feltűnő szépségét látva felismerjük a szinte szervesen kialakuló színházi formát: a lélektani realizmus Sztanyiszlavszkij előtti változatát.

## MÓRICZ, ILLYÉS, NÉMETH

Gellért rendezői gyakorlatának felismerése, hogy a háború utáni élet leginkább a *Nyugat* kulturális kontextusában és elbeszélői hagyományában leli fel a színházi fogalmazást. A leginkább Várkonyi Zoltánra jellemző nyelvi pontosság „Élünk” címmel hirdette meg a felszabadult főváros első színházi műsorát 1945 márciusában,<sup>26</sup> s a túlélés, az életben maradás nyelvi készlete tematizálja a színházi gyakorlatot is. A veszteségekről, a traumáról még nem lehet beszélni. Ehhez a nem-beszéléshez, amit nem hívnék hallgatásnak, feltétlenül hozzájárul a színházi igazolóbizottságok 1945–1946-os működése. A háború utáni két évben szinte a repertoárállítással megegyező felelősségű direktori-rendezői gyakorlat mindenkiről elmondani: hol, mikor, mit és miért tett. De a színházi praxisból ezt a nyelvet kizárják, így kizáródik a szembenézés és feldolgozás nyelvi formája is.

Gellért 1945-ben jelentkezik a Nemzetibe Majorhoz – rendezni.<sup>27</sup> Amit magával hoz, az a *Nyugat* és a család különös nyelvi és érzelmi biztonsága<sup>28</sup> és a Hont-féle szegedi Független Színpad játékos militánsága. Gellért háborús tapasztalata értelmezhetetlen, katonaszökevény, túlélő, az észlelt valóságot a háború előtti békés, családi nyelvi kontextushoz párosítja. Ezek a Gellért-féle percepciós gyakorlatok a *Nyugat* utolsó generációjának realizmusépítéséhez inkább kapcsolódnak, mint mondjuk Szép Ernő *Emberszag* kötetében megírt, szecessziós humanista módjára csodálkozó-lebegő elveszettségéhez. Gellért a kortárs irodalom szövegeit, pontosabban a *Nyugat*-ból megismert kortárs szerzők szövegeit látja alkalmasnak színházi átalakításra, hiszen ezek a szövegek kínálnak olyan helyzeteket, melyek felismerhetők színházi valósággént. De hetven évvel később már könnyen belátható, hogy ez a valóság-konstrukció a harmincas évek nyelvi és gondolati realizmusát viszik tovább.

Ez a realizmus a nagy novellisták realizmusa, ahol a reakciók, a reagálások finomsága, a figyelés és a kimondás lesz realista, ahol a szerző részvétellel teli érzékenysége teremti meg a percepció igazát. Ez a nyugatos narratív vagy költői realizmus azért is képes megfelelni a szocialista realizmus elvárásainak, mert a századelő novellaírási technikáit, szociológiai észleléseit, protagonistáit, nyelvi ritmusát nézve is az „Élünk” harmóniáját hordozza.

Miképpen Sztanyiszlavszkij a XX. század első éveiben megtalálja a realista irodalom karcos szerzőjét, Csehovot, színházi világának szavakat adó szerzőjének, Gellért megtalálja Móriczt, Illyés Gyulát, Németh Lászlót és Háy Gyulát, bár a négy szerzőt nem feltétlenül a realizmus írástechnikája köti össze.

Móricz egyértelműen befolyásolja Gellért rendezői-színházi látását. Egyrészt felülírhatatlan az a tapasztalat, hogy a *Légy jó mindhalálig*ban 1929-ben Nyilas Misi szerepét Móricz a szerkesztő barát, Gellért Oszkár legidősebb, csodaszép, szőke kisfiával, Bandival olvastatja fel.<sup>29</sup> Gellért oly közel kerül gyerekként Móriczhoz, olyannyira Móricz indítja a mesterséges helyzetekben létrehozható valóságalkotás, a színházművészet felé, hogy Móricz szövegeit családi nyelvként beszéli, Móricz világát saját világaként észleli. Másrészt Móricz tudatosítja Gellértben, hogy a polgári-városi értelmiségi elit percepciós gyakorlata csak egy a létező technikák közül. Ez bizonyul a leghasznosabbnak. Tizenhét évvel később, 1946 karácsonyán Gobbi Hildával állítja nagyszínpadra a regény átíratát, s a sztárszereposztásnak, az állandónak tételezett világnak is köszönhetően fergeteges szériát megy a háború utáni első Móricz-bemutató.

Az *Úri muri* két év múlva szintén karácsony előtti bemutató, itt „a meghamisított végkicsengésű, polgári előadás helyett vad, barbár erejű nagyrealista produkciót rendez”.<sup>30</sup> Gellért a *Sári bírót* képes kiemelni a naturalista népszínmű-játékhagyományból, s a helyzetekre helyezve a hangsúlyt felépíteni egy vidéki valóságot a Nemzetiben. Gellért leginkább a realista regények narratív szerkezetében látja meg azokat a dramatikus helyzeteket, melyek a Nemzeti színpadán a Nemzeti színészeivel jelenetekké formálódnak.

Ha Móricz az atyai barát, akkor Illyés a kortárs barát Gellért pályáján. Négy drámáját rendezi másfél évtized alatt, s egy ötödiket, a *Malom a Sédent*-t is neki írja-fejezi be Illyés. Gellértnek és a Nemzeti dramaturgiájának, Benedek Andrásnak közös érdeme, hogy a személyes líra mellett Illyés drámát ír: Gellért már igen korán, szinte rendezővé válása első periódusában Illyéstől kér szöveget, s 1948-ban megrendezi a *Lélekbúvár* című szatírát a Nemzetiben.

<sup>25</sup> LENGYEL 2014.

<sup>26</sup> Lásd a kötetben a Várkonyi-fejezetet.

<sup>27</sup> KOLTAI 1986, 90–91.

<sup>28</sup> Lásd levelezésüket, PIM, Gellért Oszkár-hagyaték.

<sup>29</sup> ABLONCZY 2017, 9–10.

<sup>30</sup> LENGYEL 2014.

A *Lélekbűvár* tematikája és a főszerepet, Szmuk doktort játszó Major Tamás alkata olyan távolságokra van egymástól, hogy Gellértnek a műsorfűzetben magyaráznia kell szereposztási döntéseit. Ez a rövid írás azonban összefoglalja, miként alakítja Gellért a kisvárosi szatíra szecessziós életképét lélektani-realista előadásáá.

Rendezői észlelése három kérdés megválaszolásával követhető: „Hol, mikor, mi történik? Ez az a három kérdés, melyre minden előadásnak választ kell adnia. S a *mi*, a mondanivaló, amely számunkra a legfontosabb, szoros függvénye a *hol*-nak és a *mikor*-nak.”<sup>31</sup> Az Illyés-mű egy kis dunántúli faluban játszódik, s Gellért állítása a kortársi értelmezésről tiszta: kortársi az, ami a „második világháború előtti társadalmat példázza”.<sup>32</sup> Minden alkotói döntés akkor lesz követhető és látható, ha három gyakorlatot érvényesít minden alkotó. Először is a szereplők egészének „jellemformálására [...] különös gondot fordítunk”, tehát a városi és falusi emberek közösségének összetett rajzát kell felrajzolni a színpadra, nem lehet megelégedni a főhősök megvilágításával. A másik gyakorlat a stílus egység szinte klasszicista igényét eleveníti fel hangsúlyozva, hogy a stílus egység nem azonos „az egész előadásra jellemző, állandó játékformával”.<sup>33</sup> Gellért bátran riposztol, amikor Molière, s rajta keresztül Major láthatatlan autoritását használja pajzsul. A harmadik gyakorlat általános felismerés, mely szerint „a leírt és a kimondott szó közötti nagy különbségre”<sup>34</sup> építve lehet a „valóság illúzióját” megteremteni. Gellért korai előadásaitól látható az a gyakorlat, mely a tárgyakban és a térben kialakuló valóságillúziót a kommunikációs helyzetekben megjelenő nyelvi valósággal erősíti meg. Gellért kisközösségi helyzeteket tesz ismerőssé, mikroelemzésekkel négy-öt párhuzamos viszony is működőképes lesz jeleneteiben, így terem meg például Sztanyiszlavszkij négy évtizeddel korábbi rendezéseéhez hasonlító lélektani realistának észlelt előadásnyelvet. Ennek különossége éppen az *elmúlt* színházi nyelvi tapasztalatnak a frissességében, időszerűségében, kortársi valóságosságában rejlik.

A *Lélekbűvár* szatírája után a *Fáklyaláng* 1952-es bemutatója használja Illyés kortársi szövegét. A *Fáklyaláng* nemzeti bemutatója és tíz évvel későbbi filmváltozata észlelhetővé teszi Gellért színházi realizmusának politikai felületét.<sup>35</sup> Kossuth és Görgey a nemzeti emlékezetpolitikában 1952-re a nemzet hőse és árulója párt alkotja, s a színházi fogalmazás korai fázisában ezt a dialektikusan rögzült pozíciót lazítják. „Görgey fölébe nő Kossuth-nak (sic!), s

hogy a darab tulajdonképpen hőse Csányi, aki itthon marad és mártírhalt hal.”<sup>36</sup> A *Fáklyaláng*ra készülve Gellért felveti, hogy azt a munkafolyamatot, melyet az író, a rendező és a dramaturg végigvisz, át kell adni a következő (dramaturg)nemzedéknek. Ami a közös munkából kiemelkedik, az a közös, szinte terapeutikus viszonyháló-elemzés. „Megértjük, mi van a konfliktusok hátterében,”<sup>37</sup> s ez a megértés az egyes szerepek életének, cselekedeteinek egymásból következő logikáját rekonstruálja. Gellért nem használja a „lélektani realizmus” kifejezést, a fogalom természetesen hiányzik az 1952-es színházi szótárból, a motivációelemzések sorával azonban igazolható, hogy ezzel a technikával dolgozik. Nézzünk erre egy példát.

A *Fáklyaláng* negyvenperces zárójelenete Illyés és Gellért, majd a két szerepet alakító Bessenyei Ferenc és Ungváry László közös elemzésének-alakításának eredményeképpen lesz mintája a lélektani realista színházi folyamatokat reprodukálni vagy megérteni akaró történészeknek és színészhallgatóknak. Gellért 1953-as írásában úgy fogalmaz, hogy a néző felől kell látni a helyzeteket, a néző percepcióját kell megérteni. Amikor a szabadságharcot lezáró segesvári csata időpillanatában egy aradi kazamatában két gigász áll szemben egymással, az a színházi valóságállításból következően sohasem a történelem, hanem a jelen kérdéseit teszi fel. Gellért használja (s nem lehet nem ironikusan látni jelzőit) a „dolgozó népünk” epitheton ornansát,<sup>38</sup> s így érvel amellest, hogy érthetőnek és követhetőnek kell lennie a szabadságról, a harcról, az igazságról, a manipulálásról szóló jeleneteknek. Amit a néző nem ért, azt el kell magyarázni. Ez a negyven perc a színházi tudás csúcsteljesítménye. A tévéfelvétel a szokatlan gesztikusság, a kitartott ritmus és a fekete-fehér képi változat ellenére fél évszázad elmúltával is őrzi a meggyőzősége, az érvelés művészetének erejét. Gellért 1953-ban egy elemzésében végigírja, hogy az „agyonhajszolt, fáradt Kossuth-tal (sic!) szemben Görgeyt keménynek, hajthatatlanul makacsnak ábrázoljuk, mert Kossuth álmatlanságtól elgyötört testében erős a lélek, s Görgey határozottsága mögött ott lappang az önző karrierista lelki ingatagsága, gyengesége”.<sup>39</sup>

A Nemzeti Színház protokolljában az ügyelői napló intézmény. Ebből a minden esti történéseket írásban rögzítő jelentésből követhető, mivé puhulnak-egyszerűsödnek a játékok, mikor milyen közönség ül a nézőtérben. A Nemzeti játékrendjében az ügyeletes rendezői bejegyzésekre a darab rendezője vagy a színház főrendezője, esetleg az igazgató maga reagál. Arra azonban nem

<sup>31</sup> GELLÉRT 1981, 18.

<sup>32</sup> A *Lélekbűvár* a színpadon (1948). In: GELLÉRT 1981, 18.

<sup>33</sup> A *Lélekbűvár* a színpadon (1948). In: GELLÉRT 1981, 18.

<sup>34</sup> A *Lélekbűvár* a színpadon (1948). In: GELLÉRT 1981, 18.

<sup>35</sup> HERCZOG 2021.

<sup>36</sup> Író, rendező, közönség (1953). In: GELLÉRT 1981, 114.

<sup>37</sup> Író, rendező, közönség (1953). In: GELLÉRT 1981, 115.

<sup>38</sup> Író, rendező, közönség (1953). In: GELLÉRT 1981, 115.

<sup>39</sup> Író, rendező, közönség (1953). In: GELLÉRT 1981, 116.

találunk másik példát, amit Gellért a *Fáklyaláng* ötvenedik előadása után szükségesnek vél megtenni: újraírta Illyéssel a teljes első felvonást, hogy a nem-történész néző is tudja, amit a szerző és a rendező tud: Kossuth a kormányfő, de a katonai erő Görgey kezében van.

Gellért színházi eszménye ennyiben is a realista-meiningeni hagyományokhoz köt vissza. Igaz, az újraírt szöveg megtanulása a társulatot óriási erőfeszítésre készíti, szinte új előadást kell létrehozniuk, miközben viszik a másikat. Érdemes megemlíteni, hogy a Nemzetiben leginkább Gellért színészei dolgoznak fanatikusként a szerepen és szerepben, s teremtik meg azt a játék- és próbaélményt, mely a meiningeni és Sztanyiszlavszkij társulati eszményéhez áll a legközelebb. Bessenyei, Ungváry, Mészáros, Szabó Ferenc a színházban alternatív valóságként él – miként erre idős korából Bessenyei Ferenc rálát.<sup>40</sup>

A *Fáklyaláng*ért Gellért ismét Kossuth-díjat kap, bár lehet, ez leginkább az Illyés-sorozat reprezentációs erejének köszönhető. Mert az fölöttébb rendkívüli. 1952-ben, hat héttel a színházi emlékezetben leginkább gellértesnek vélt *Ványa* bácsi után megcsinálja Illyés *Ozori példáját*, s még a *Dózsa Györgyöt* 1956 elején – végtelen retorikai párbajra és színpadi szembenállásra feszítve a politikai helyzetekben az egyet-nem-értés lehetőségét. Az *Irodalmi Újságban* Vajda György Mihály, Sötér István, Nagy Péter, Klaniczay Tibor heteken át, egészen a forradalomig tartja Gellért munkáját az értelmezés előterében. Ez a kontextus is azt a vélt belátást építi majd fel Gellért első öngyilkossági kísérlete köré, hogy a végső elbukás felfoghatatlan mozzanatát a magyar múlt hordozta minták szerint lehet lezárni. A saját halállal. Az öngyilkosság folyamata, ontológiai ereje olyannyira Gellérthez kötődik, hogy a túlélők emlékezetben tartják, de zavartan összekeverik értelmezői kísérleteikben a halál okát, indítékát és időpontját. Ezt hol a *Ványához* kötik – brutális tévedésként: „Gellért Endre 1952 tavaszán, közvetlenül Csehov *Ványa* bácsijának bemutatója előtt öngyilkossági kísérletet tett”,<sup>41</sup> hol a *Fáklyaláng*hoz kapcsolják: „a *Fáklyaláng* folytatása az öngyilkosság volt”.<sup>42</sup> A tévesztő felejtéseket az 1957-es konszolidáció következményének vélhetjük, de inkább a közösségi emlékezet szerkezete törli el és erősíti fel egyszerre a tény: a Nemzeti sztárrendezője választotta az öngyilkosságot. Gellért legjobb barátja, dramaturgia a színházban, Benedek András is csak harminc évvel később, Major, Hont, Várkonyi, Marton Endre halála után, 1987-ben egy kulcsregényben tudta megírni,<sup>43</sup> hogy Gellért halála a forradalom leveréséhez köthető.

Móricz és Illyés mellett Gellért Németh László bizalmát is bírja, ez nagy szó.<sup>44</sup> Ilyen irodalmi háttérrel egyetlen rendező sem zsonglörködik. Németh László különösen érzékeny feladat, hiszen nem hisz a rendező-író-dramaturg hármas együttműködésében, leginkább Major Tamással dolgozik. A *Galilei*, Gellért egyetlen Németh-drámája, Révai József felkérésére ráadásul már elkészült.

1952 tavaszán a főideológus: Révai József [...] azt kérdezte: nem volna-e kedvem eredetileg is írni? Néhány nap múlva a Nemzeti Színház dramaturgia keresett föl, megtárgyalni, mi lehetne az az eredeti. Nem a mondanivalóimra, a lehetőségekre gondolva latolgattuk, mi az, ami [...] megírható. Így dobódott fel a szó: felfedező. De ki? Galilei például...<sup>45</sup>

Ennél nagyobb akadály talán, hogy Galilei karaktere maga Németh László. A bemutató 1956. október 20-án megtörténik, rá két napra kirobban a forradalom, s ez nem tesz jót sem a darabnak, sem a szerzőnek. A Nemzeti súlyából, Illyés *Fáklyalángjának* értelmezési felületéből adódóan és következően az előadásra egészen különös befogadói mintázatok rétegződnek. Németh szerint „mindenki az ÁVH ellen írt pamfletként olvasta”.<sup>46</sup> Bessenyei alakítja Galileit, hozza magával a Kossuthként megtapasztalt és elhíresült indulati erőt és megingathatatlan morális pozíciót. Németh belebetegszik a helyzetbe, tíz évig nem ír a Nemzetinek, Gellért 1960-as *Ványa*-felújítására sem megy el, nem tud részt venni a mély depresszióban szenvedő rendező megmentésében sem.

Mindettől nem teljesen függetlenül a *Galilei* egyértelműen Gellért-rendezés, hiszen az ötvenes évek során a felelős értelmiségi-alkotó társadalmi státuszát Gellért formálja színpadi, ráadásul nemzeti színpadi eszményképpé, s ebben a munkában a *Galilei* az utolsó nagy formátumú realista művészi alkotása. Bessenyei és Sinkovits színészi játéknévének kidolgozásával is Gellért kínál testi formát a felelős és gondolkodó embernek. Gellért rendezései a *Fáklyalángtól* a *Galilei*ig ezt a pozíciót nem az ellenállás és a megalkuvás tengelyén látják mozgathatónak, hanem egy másik, adódóan galileis narratívában: a Bessenyei hangjára, méretére, tekintetére szabott hős megveti a lábát, s nem mozdul. Mozdíthatatlan, ő maga válik a Nappá, a középponttá.

A forradalom leverése után 1956 decemberében a *Galilei*vel, Gellért rendezésével nyit a Nemzeti. A döntés lehetetlen felelőssége tapintható, bátorságát és közösségi erejét csak naplók, memoárok őrzik.<sup>47</sup> „Ragyogó előadás, Besse-

<sup>40</sup> MOLNÁR GÁL 1997.

<sup>41</sup> BÁNOS 1994, 20.

<sup>42</sup> Gábor Miklóst idézi ABLONCZY 2017, 9.

<sup>43</sup> BENEDEK 1987.

<sup>44</sup> KULCSÁR SZABÓ 1993, 78–82. és KOCIS 1982.

<sup>45</sup> NÉMETH 1969.

<sup>46</sup> NÉMETH 1969.

<sup>47</sup> CZÍMER 1996, 106.

neyi óriási. A közönség minden szót aktualizál. Teljes az erkölcsi érzékenység hazánkban.”<sup>48</sup> A *Fáklyalángot* azonban le kell venni, talán azért, mert Illyés ír a zsarnokságról, talán Illyés maga vonja vissza.<sup>49</sup> Foltos ezeknek a napoknak és döntéseknek az emlékezeti szövege.

A hivatalos nemzeti kánont létrehozó írók mellett Gellért legtöbbet Háy Gyulával dolgozik, akinek büntető jellegű kiírása<sup>50</sup> a magyar dráma- és játéktörténebből évtizedek múlva is akadályozza a szocialista realizmus színházi gyakorlatának megértését. A németül is író Háy Gyula nem egyszerűen Molnár Ferenc után a legismertebb magyar drámaíró az európai szcénán,<sup>51</sup> hanem az a teoretikus gondolkodó, aki Brechtrel vitázva-küzdvé kidolgozza a realizmus színpadi gyakorlatát. Teljesen más eredményre jutnak: a Helene Weigelnek nagy sikerű dalszövegeket író Háy dramatikusan nagyképűnek véli az elidegenítés játékn nyelvét,<sup>52</sup> Brecht pedig fanyalog a *Tiszaszug* sikerén. „1948. 10. 23. [...] este háy [sic!] TISZAZUGának bemutatója a DEUTSCHES THEATER-ben. nyomorúságos előadás, hisztérikusan görcsös, nélkülöz minden realizmust.”<sup>53</sup> Két nagy formátumú színházi író vitázik a valóságépítés dramatikus lehetőségein.

A Gellérttel együtt dolgozó Háy tíz év moszkvai gyakorlat után tér vissza 1945-ben Budapestre. Ekkor már, talán a pusztá életkori klasszicizálódásnak köszönhetően, agresszívnek találja a radikális váltásokat, az avantgárd formanyelvét. Már Brechtrel folytatott évtizedes vitájából is látszik, ő maga a naturalizmus dramaturgiai hagyományát jeleníti meg szövegeiben. Gellérttel ezért is gördülékeny, könnyű az együttműködésük a Nemzetiben. Gellért színpadra teszi az *Isten, császár; paraszt* című drámát, mely Háy legerősebb alkotásaként marad a színházi emlékezetben, s a szöveget olvasva egyértelmű, hogy ebben az emlékezeti pozícióban Gellért dramatikus tudása is benne van. A *Romok* 1947-ben leginkább arra ad lehetőséget, hogy a rendező megfogalmazza: „Mik [...] a rendezői problémák? Elsősorban – és ez minden darabnál fennáll – az író mondanivalójának hű szolgálata. Átültetése valaminek a papírról a színpadra, valaminek, ami több mint szó vagy mondat, vagy színmű: meggyőződés, állásfoglalás, világnézet. Az író ezúttal a polgári környezetből választotta alakjait: a darab 1946-ban játszódik, így a közönséget nem lehet becsapni.”<sup>54</sup> Háy *Az élet hídjá* című termelési drámája 1951-ben Gellért-Várkonyi közös rendezés, s inkább Várkonyinak teremt keretet, hogy rendezőként, még ha a

Kossuth híd felépítését ünneplő propagandaszöveggel is, de jelen legyen a Nemzetiben.

Háy életműve távoli és kiürített emlékezeti helyekre tévedt, szerepét, mely azonban ennél jóval-jóval több, a rendszerváltás után nyilvánossá váló naplók építik újra fel.<sup>55</sup> Gellért életművét nézve elengedhetetlen annak rögzítése, hogy Háy fordítja-írja a *Viharos alkonyat* című Rahmanov-művet, Gellért első rendezésének szövegét, s majd Háy ad Csehovnak sokáig mondogatott magyar dialógusokat Bessenyei Asztrov és Maklár Ványa bácsi karakterével. Háy Gyulát 1957-ben letartóztatják: sok bátor tette mellett ő írta és olvasta fel a Rádióban 1956 novemberében a szovjet csapatok megszállásakor a nyugati hatalmakhoz intézett kétségbeesett kérést – ezzel a zárással: „segítsetek, segítsetek”.<sup>56</sup> Gellért aktívan részt vesz barátja tisztázásában, de a hosszú börtönt prognosztizáló ítélet kihirdetése után nem várja meg Háy kiszabadulását, megöli magát. Halála előtt azonban a kortársak emlékezetébe kitörölhetetlenül belevési a *Jó embert keresünk* végén 1957-ben: Szörényi Éva (Sen Te) „egy zokogásba fúló segélykiáltás(sal): »Segítség!« zárja az előadást”.<sup>57</sup> Erre a Háy-kiáltásra rendezi Gellért az egész előadást, mely így az övéként is szól: „Segítség!”

## A KELETI SZÍNHÁZ: A SZAUAKON TÚLI ÉRZELEM

Gellért Endre, a Nemzeti Színház főrendezője 1956 kora tavaszán Kínába utazik, s február 26. és április 5. között részt vesz a Drámai Színelőadások Első Össz kínai Szemléjén. Gellért olyan útinaplót publikál a *Csillagban*, mely felismeréseiben a húsz évvel később Kínában utazgató Roland Barthes jegyzetfüzeteinek stílusában (nem filozófiai apparátusában) rögzíti a nem-értés állapotát. „...feltesszük magunknak a kérdést: ezek a tárgyak (a nem, az alany, a nyelv, a tudomány), melyeket mindenáron vizsgálni akarunk, vajon nem csak történelmi, földrajzi különlegességek, civilizációs idiotizmusok lennének?”<sup>58</sup>

Gellértnek ez a két hónapos út az első lehetőség hosszú évek zárt rutinmunkája után, hogy az utazás kínálta messzeségélménnyel és időtapasztalattal saját pályájára nézzen vissza. Hét év után kilép a mások írta mondatok megértésének napi rutinjából, ez a színházcsináló feladata, s azonnal elveszti a szemiozis biztonságát. A nem-értés, mely eddig is körülvette a szocialista realista próbálkozásokban, Kínában felismert bizonyossággá válik.

<sup>55</sup> LÁSZLÓ 2011.

<sup>56</sup> HÁY MAJOROS 2000, 222.

<sup>57</sup> KISS [philther-Gellért].

<sup>58</sup> BARTHES 1975.

<sup>48</sup> ORTUTAY 2009, II. 181. 1957. január 27-i bejegyzés.

<sup>49</sup> CZÍMER 1996, 106.

<sup>50</sup> HÁY 1999. és HÁY MAJOROS 2000.

<sup>51</sup> HEGEDŰS 1976.

<sup>52</sup> HÁY 1990, 155.

<sup>53</sup> BRECHT 1983, 229.

<sup>54</sup> Gellért Endre: A rendező a „Romok”-ról (1947). In: GELLÉRT 1981, 17.

Gellértet Kínában az az élmény vezeti, hogy a szavakon túl az érzélem megtalálja a kifejezését a hangokban, a színekben, vagyis az atmoszférában, s eljut ahhoz a felismeréshez, melyhez Sztanyiszlavszkij is eljutott: a színjáték rendszerének része az energia áramlását irányító-tudatosító feladatsor. Sztanyiszlavszkij már a tízes évektől alkalmazott jogagyakorlatokat saját légzésének tökéletesítésére, majd a koncentráció és tudatosság fokozására (konceptióját erősítve) továbbfejlesztette őket.<sup>59</sup> A realista színházi szerepértelmezési gyakorlatok kiegészülnek a szerepet eljátszó test felkészítésének gyakorlataival, ezt Sztanyiszlavszkij óta minden iskola protokollja részének tekint. Gellért Endre is elérkezik ehhez a felismeréshez.

Pekingben legnagyobb élményei közé tartozik, hogy megnézhet egy dokumentumfilmet az ötvenéves pályáját összegző Mei Lanfangról. Mei Lanfang az a (későbbi átírás szerinti) Mei Lan-fan, aki Sztanyiszlavszkij hívására 1935-ben Moszkvában lép fel, s ott Brecht is látja szerepben.<sup>60</sup> Gellért húsz évvel később filmen követi Mei Lan-fan játékát, s egyáltalán nem tud szabadulni a fenségesség akrobatikájától.

A Kínai Népköztársaság 1949-ben alakul meg, s kultúrájának megismerése és megismertetése a kulturális diplomácia erős törekvései közé lép. Így történhet, hogy a távol-keleti színházi fogalmazás a szovjet kulturális jelenlét erősödésével lép be a magyar színházi kultúrába. Gellért Endre kínai programját 1956 tavaszán a „Kulturkapcsolatok Intézete” fejléces levélpapírjára írógéppel írva követhetjük. A papíron a magyarra fordított címek mellett Gellért kézírásával pontosabbnak tűnő angol fordításuk is szerepel. Például: „Az alagút keleti és nyugati bejárata” angolul „At the tunnel's east and west ends”.<sup>61</sup> Az írások, a firkák, a Kínai Köztársaságban összeszervezett kommunista szakmai közösség egyértelműen erős kultúrsokkélmeint jelent. Bár Gellért rendezői életművében már csak két új előadás következik, mindkettő elfordul a lélektani realista fogalmazástól. 1957-es Brecht-rendezése értelmezhető Kína-darabként, az utolsó, a *Peer Gynt* pedig utazásparafrázisként.

Az utazás emléke az élet(mű) újragondolását és lezárását is hordozza. Gellért a *Csillagban* beszámol kínai tapasztalatairól, kitölti a rendelkezésére bocsátott oldalakat 1956 júliusa és októbere között. A Gellért-kultusz kutatás itt meg is torpanhat. A *Pekingi naplójegyzetek* az utolsó, a nyomtatott sajtó nyilvánosságában megjelent írásként óhatatlanul nagyobb emlékezeti súllyal és jelentőséggel bír, mint más szövegek, mert miközben az inspirálódott alkotómunka folytatásának lehetőségét hordozza, az összeroppanás későbbi

állapotát látjuk rávetülni a mondatokra. Ami biztos a rövid életműben: Gellért így fogalmaz: „Végképp nem értem az egészet.”<sup>62</sup> A kínai út ezt a tézist erősíti és pontosítja: a színházművészet nyelve nem a beszélt nyelv, s ezért egyetemes. Gellért a naplójegyzetekben hangsúlyozza, hogy „a mi fülünknek eleinte nagyon furcsa...” a pekingi opera, de mégis „az emberi gondolat, érzélem és cselekvés, lélek és test leggazdagabb, legösszetettebb művészi egysége”.<sup>63</sup> Ahonnan Gellért érteni véli a keleti színjátszást, az az emberábrázolás, az átélés. Látja a *Majomkirály* háromórás előadását Li Csan-Hszinnel, s a legnagyobb élményeként írja le; ugyanígy tesz majd Ariane Mnouchkine tíz évvel később.<sup>64</sup> Lát pár sematikus előadást, s a népi demokratikus kultúra hibáit pontosan ragadja meg. Nem lehet realista, ami nem létező cselekvéseket reprodukál, tehát amikor az egyik előadásban a színpadon a férj a feleség arcára csókot cuppant, felmorajlik a nézőtér, hiszen az utcán nem látható ilyesmi, ez nem a valóság.

A nyelv és a megértés élményét mégis Kína összegzi: a tolmácsával „...még nehezen értjük meg egymást, aminek azt hiszem az az oka, hogy egyikünk sem tud angolul. De lehet, hogy a repülőgépen szerzett süketségem is megnehezíti a társalgást.”<sup>65</sup> Két hónap alatt színházcsinálói tapasztalata a nyelv valóságállításában erősödik meg, nem tud senkivel beszélni, se a mongol kollégákkal, se a kínaiakkal. „...nagyon szeretem az anyanyelvemet, nem is tudnék lemondani róla, de a távoli jövőben valóban ki kell alakuljon a nemzeti nyelvek mellett az egységes világnyelv is, amelyet mindenki megért.” Kína két hónapra kiragadja az időből. Magyarul a nagykövettel tud beszélni kolbásztöltésről, és mindeközben felfedezi Mei Lanfang játékát. „Tökéletes illúziót tud kelteni”<sup>66</sup> – állítja Gellért a kínai művészről, akit éppúgy fiatal lányszerében lát, mint Sztanyiszlavszkij és Brecht húsz évvel korábban. Gellért, miközben elismeri a legnagyobb kínai színész mesterségét, saját nem-tudását, a jelek nem-értését fogalmazza meg. Pekingben néz egy sao szing operát is, s itt kiderül, „hogy a színészek beszédét, énekét a pekingiek nem értik, más dialektusban beszélnek, mint ők, s körülbelül úgy nézik az előadást, mint mi egy külföldi, magyar feliratos filmet”.<sup>67</sup> Ez a felismerés különös alkotói irányokba viszi gondolatait és vihetné művészetét. Meglátja a kínai színház összetett játékát a fénnel, a megvilágítással, a színek kompozícióval és legfőképpen a hangeffektekkal. „Sürgősen ki kellene küldeni a díszlettervezőket, jelmez-

<sup>62</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 177.

<sup>63</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 193.

<sup>64</sup> PICON-VALLIN 2014, 155.

<sup>65</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 172–173.

<sup>66</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 179.

<sup>67</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 177.

<sup>59</sup> CSERKASSZKIJ 2012.

<sup>60</sup> HSIA 1983, 233.

<sup>61</sup> PIM–OSzMI, Kézirattár, Molnár Gál Péter-hagyaték, GY/1863.

tervezőket, világosítókat, ügyelőket is tanulmányútra Kínába.”<sup>68</sup> A hangfestés, a színek és kelmék atmoszférája eszköz lehet a realista művészet gyakorlatában. Pekingi útjának furcsa tapasztalata, hogy itt is látja a már ismert, a Nemzetiben 1951-ben Marton Endre megrendezte drámát, a *Harcban nőtt fel* című Fu-Ko-darabot. „Minden háborús zaj művészi és igaz” – ismeri itt fel Gellért ekként összegezve színházi észlelésének változását. Az ütközet hangját egy „embernagyságú dob” kelti,

...felette állványon egy fémlemez lóg úgy, hogy a lemez vége a dob hátyjára simul. A megütött dob nemcsak a saját hangján szól, hanem rezgésbe hozza a lemezt is. [...] Még közletről is teljes az illúzió: ágyúk dörögnek, morajlanak, becsapódások csattannak, visszhangoznak a hegyek, dübörög a föld.<sup>69</sup>

Gellért teljesen elveszíti az ismert közegét, s úgy tűnik, hogy 1956-ban a nyelvi, ekként a kulturális elveszettség tapasztalata figyelmét a nyelvi és a nyelven túli megértés felé fordítja. Ne feledjük, hogy rendezői életműve a magyar nyelv szofisztikált működtetésén alapul, az államosítás évétől ő foglalkozik leginkább a magyar nyelvű színházi megszólalás lényegi, teátrális imperatívuszával. Ez lehet a *Nyugat* családi emlékezeteként vitt gyakorlata. Mindenesetre a magyar nyelv beszéd szépségére a családi barát, az 1950-ben bemutatott *Ármány és szerelem* fordítója, Vas István is folyamatosan emlékezteti. Ne felejtsük, hogy az a közeg, amit Gellért Kínában elhagy, ilyen üzenetekkel bombázta:

...egy gyors SOS – képtelenség, ami a szöveggel a színpadon történik. [...] Bandikám, kérlek, próbáld megmenteni a veszett fejsze nyelét! Kedden írok nézik a darabot, hátha addig ezeket ki tudod gyomlálni. Nem lehet a Nemzeti Színház a nyelvromlás eszköze. Különösen nem Schiller nevében és az én nevemben.<sup>70</sup>

Gellért rendezői gyakorlatában a magyar nyelv a realizmus eszköze – erről a kötet bevezető tanulmányában írtam. Schiller, akit a legenda szerint Major nagy keletnémet szerzőként engedélyezett, szép magyar nyelven szól, de mindegyik valóságon felüli értelmezői szintjét, irrealitását Gellért Kínából látja meg. Gellért kontextusvesztése látszik váratlanul kitörő személyességén is: beszél testi tapasztalatairól, vért köhög, port lélegzik be, sokat eszik ismeret-

len gyümölcsöket, s beszél fiáról és arról a gyerekről, akivel felesége várandós, s aki kínai távolléte alatt fog majd megszületni otthon. A távollét tértől és időtől függetleníti, hiszen az utazás élménye az, mely a szovjetizált éraban ritka tapasztalat. Tudjuk, hogy 1950-ben Gellért a Szovjetunióba utazik, de ezek a szovjet utak szervezettek és zártak. Más tapasztalati élménye nincs, csak Párizsban járt korábban, így magából és olvasmányáiból kell összeraknia mindent. Ez a felkészületlen utazó védtelenné válik számtalan, a száműzetésből hazatérve rá váró eseménnyel szemben.

Mi vár Gellértre hazatérve Kínából? A Nemzetiben Marton Endre is főrendezői kinevezést kap Major Tamás igazgatótól. Kitör a forradalom.

A kínai út tette lehetővé, hogy megfogalmazza:

...a formalizmus elleni harcok kisebb-nagyobb mértékben bizony elbátortalanították a rendezőket az új formák keresésében. S megrettenve attól, hogy a formalista hibák bűnébe esünk – bár harcoltunk a naturalizmus ellen – színházművészetünk mégis eltolódott a naturalizmus felé. Vizuálisan az előadás díszleteiben, a színészi munkánál a pongyola beszédben, s a mindenféle igaz, őszinte teatralitástól való rettegésben.<sup>71</sup>

Ezen a *Szabad Nép*ben megjelent utolsó nyilatkozaton látszik igazán Kína és a ki nem mondható, nyelvvél nem bíró események megjelenítésének igénye.

Mint már említettük, Gellért 1957-ben megrendezi Brecht *Jó embert keresünk* című drámáját, ezzel tér vissza a forradalom utáni csendességből a színpadra. Új zenét írat Ránki Györggyel, mely „kínai folklorisztikus elemeket használ”,<sup>72</sup> s a kínai akvarellnyomdában tett látogatása emlékeként őrzött Jü Peon-festmény hatására<sup>73</sup> nem realista díszletet állít. „Kínai rajzok alapján Toncz Tibor karikaturista”<sup>74</sup> terveit fogadja el. Az 1957. április 6-án bemutatott előadás egyike lesz a csendes-titkos emlékezőhelyeknek.

Mészáros Ági – talán az ’56-os ellenálló szerepét felvállalva – merészelt a végén is, a nézőkhöz szóló monológjaiban is keményebb lenni. Hogy ez Gellért instrukciónak köszönhető, vagy Mészáros Ági érett hozzá a szerephez, az mellékes. Nem véletlenül volt percenként vastaps, mindannyiszor leállt az előadás, mintha a *Bánk bán* békétlenek-jelenetét látnak volna.<sup>75</sup>

<sup>71</sup> GELLÉRT Endre: Színházaink merészebb művészi munkájáról (1956). In: GELLÉRT 1981, 170.

<sup>72</sup> LENGYEL 2014, 144.

<sup>73</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 187.

<sup>74</sup> KISS [philtner-Gellért].

<sup>75</sup> LENGYEL 2014, 144.

<sup>68</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 184.

<sup>69</sup> GELLÉRT Endre: Pekingi naplójegyzetek (1956). In: GELLÉRT 1981, 193.

<sup>70</sup> Szépirodalmi Könyvkiadó levélpapírja, kézirat. 1950. december 4. PIM-OSzMI, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3451/80.

Gellért *Jó embert keresünk*-előadása erősebben emlékezteti a kortársakat a forradalomra, mint a Kádárral megkötendő, a konszolidációhoz vezető paktumra.

## A MŰVÉSZ MINT KUTATÓ. A KIS IGAZSÁGOKRÓL AZ 1951-ES ÉVBEN

Gellért a realizmust a színházban valóságállításként érti, kutatja nyelvét és lehetőségeit, miközben a Nemzeti ideológiai felületét Major védi. Nem tűnik politikai kihívásnak tehát 1951-ben Gogol *A revizora*. Az orosz szerző bemu-tatható, a Rákosi-éra Budapestjén Mejerhold legendás 1923-as rendezéséről, miként 1941-es kivégzéséről sem lehet sokat tudni. Gellért talán Hont Ferenc-től hallott Mejerholdról és az orosz avantgárdról, megbízhatóan és elegánsan dolgozva azonban még a szatirikus formanyelven megszólaló alkotásait is szocialista realista műként értékelte a szaksajtó.<sup>76</sup> Gellért előadásai a félre-nézés<sup>77</sup> mintázatát kínálják a kortársaknak. A népművelési miniszter, Révai József tisztelet, polgári-írói családi hálójá védi, Major együttműködő társként dolgozik vele. *A revizor* előadása 1951-ben feltehetően annyira volt szatirikusan depressziós, mint lelkesítően tényfeltáró. Az ötvenes évek színházi eseményisorában kialakuló kettős beszéd természetrajza éppen itt, a realista színházi gyakorlatnál érhető tetten. A kettős beszéd kétféle értelmezési mátrix egyidejű működése egyetlen színházi esemény befogadói jelenében. Az egyik mátrix a leírt szöveg hordozta, a közösségi emlékezetben kanonikusnak hal-lott beszédé, a másik a színházi kommunikáció különösen gazdag eszköz-készletével mindezek fölé értett beszédé. A kettős beszéd olyan színházi nyelv, mely a színész és a néző közös tudásának és emlékezetének pilléreire épülve a beleértés, a sejtetés, az asszociációk irányított értelmezését kínálja a közö-ségnek. Gellért realista gyakorlata ennek a kettős beszédnek a sajátosan erős változatát dolgozza ki.

Az a kérdés, milyen viszonyban áll Gellért 1951-es Gogol-rendezése és színházi írásainak sora, lehet-e és miként ankétok és ünnepi hetek felszólalásainak szövetében meglegelni egy alkotás létrehozásának akaratát. A memoárokból felépülő előadás-konstrukció nagyban eltér az előadásról szóló nyilvános beszédben foglaltaktól. Az előbbi a szatíraban a rettegést is vizionálja, összetett meyerholdi avantgárd játékot sejtetve: „Ahogyan Rátkai Márton Polgármestere halálra ijedten, dermedt rettegésben szinte csak becsusszan a fogadó ajtaján

(második felvonás), vagy a harmadik és ötödik felvonás elszabadult, izgatott pánik-örülete, az Mejerhold filmfelvételekről, leírásokból ismert látomásához hasonlítható.”<sup>78</sup> Az utóbbi a profi vígjátékot dicséri, mely „egyszerű, közért-hető és nem finomkodó”.<sup>79</sup> Végignézve-olvasva Gellért írásait és beszédeit, olyan kutató művész portréja rajzolódik elénk, aki érteni akarja a háború alatti és utáni világot. A realista ábrázolásként megnevezett színházi gyakorlatban a következő igazságok megértését kutatja: mi az alkotók viszonya a néphez, a nézőkhöz? Mi a rendező viszonya a színészhez? Mi a politika?

Gellért 1951-től látványosan sokat nyilatkozik a néző és az alkotók viszonyáról. A rendező feladatait összegző-feltáró írásai, a *Helyünk a deszkákon* (1947), *A rendező alkotó munkája* (1951), *A rendezői alkotómunka kérdéseiről* (1952) és a *Rendezői gyakorlatom tanulságaiból* (1954) című szövegei háttérben különféle koncepcióval dolgozó rendezések állnak. Nézzünk csak egyetlen, az írások keletkezését tekintve középső évadot. 1951 februárját Gellért Háy termelési drámájával, *Az élet hídjával* kezdi nagyszínpadon, utána a kamará-ban *A revizor*, ősszel Pécssett Ármány és szerelem, 1952 januárjában újra nagy-színpadon a Majorral közösen jegyzett *Hamlet*, hogy tavasszal elérjen a rea-lista formanyelv csúcsát jelentő kisteres rendezéséig, a *Ványa bácsi*ig. Látha-tóan koncepció nélküli, leginkább improvizálnak tűnik a repertoárban vitt szerepe, s mivel a Nemzetiben sorakoznak a kiváló színészek, szereposztásbeli kényszert nem tudunk felfedezni.

Ugyanakkor észleli, mint mindenki más, hogy megváltozott a nemzetis kö-zönség, a Nemzeti a „dolgozó nép” színháza, s a nézőtér is a dolgozó nép ül. Így kerül előtérbe a nyelvi nevelés gyakorlata. Látszólag, miként Sztanyisz-lavszkij, Gellért is a színészeket neveli a hangsúlyozásra, a helyes kiejtésre, a poentírozásra. Mindez azonban a nézőknek szól, pontosabban annak a színházi szakmának, mely a szövetség konferenciáit és ankétjait szervezi. Gellért játéknyelvi triviálékat rendez sorba, de gondolatai sosem az előadások nézői-hez szólnak, hiszen hozzájuk nem is érhet el. Tézisei a helyes színházi visel-kedésről olyan párt- és kulturális funkcionáriusok tömegeinek szólnak, akik meghívottként az ankétok és konferenciák közönségét alkotják. Gellért fel-szólalásai részben illemtódexek. „Színészeinknek meg kell tanulniok magya-rul.”<sup>80</sup> Kitér a nevelők használatára, s egy Major gyűjtötte hibás példát hoz: „Éljen Sztálin elvtárs, népek nagy barátja!” Beszél a mássalhangzó-illeszkedés törvényeiről: bátran mondjanak „éjjen”-t él-jen helyett. Beszél a hangsúlyo-

<sup>78</sup> LENGYEL 2014, 134.

<sup>79</sup> LUKÁCS 1951.

<sup>80</sup> GELLÉRT Endre: *A rendező alkotó munkája* (1951). In: GELLÉRT 1981, 96.

<sup>76</sup> LUKÁCS 1951, HUBAY 1952, GYÁRFÁS 1951.

<sup>77</sup> JÁKFALVI 2011, 12.

zásról: „fejedelmi vérből származom”, majd kitér a kérdő hangsúly hibáira. A példák a nyelvhelyességtől elugorva dekontextualizált szemiózist kínálnak, s a hibákat leginkább a pártfunkcionáriusok beszédében teszik felismerhetővé – még évtizedek múlva is. Gellért a nagyon műveletlen színészt ostromozza konferencia-hozzászólásaiban, de a színes példák sora tréfamesterkedő játékoságát sejteti: a műveletlen színész csak szerep, valójában a nézőket és a kulturális pártvezetést újonnan alkotó tanulatlan proletárhoz szól minden sorával. A színésznek, azaz pontosabban a nézőnek, de leginkább a konferenciákat szervező politikusoknak kell a magyar nyelvhelyességgel foglalkozniuk.

Gellért szerint a rendezőnek is kutatómunkát kell végeznie, de ez nem könyvtári kutatást jelent. Beleérti a rendező műveltségét is a munkájába. A rendezőnek éppúgy át kell esnie a szerepértés fázisain, mint a színésznek, s el kell jutnia a helyzet átéléséig, mint minden színészének. De Gellért szerint a rendezőnek minden szereppel ezt el kell végeznie. „Sztanyiszlavszkij rendszere segítségével ma már sokkal jobban ismerjük a színész átélésének pszichotechnikáját, *de a rendező átélésének szükségességéről és sajátosságairól* kevés szó esik.”<sup>81</sup> A rendező a színésznek értelmezésbeli mozzanatokat vázolhat, leginkább úgy, hogy elképzel a meg sem írt jeleneteket. Gellért olyan óvó és irányító rendezői pozíciót vázol fel, melyet egyrészt sem tanítványai, sem kollégái nem igazolnak vissza, tehát ő maga nem így dolgozott. Másrészt ez az óvó szerep átvesz a színésztől minden felelősséget, levesz róla minden hibát. Gellért azt hangsúlyozza a párt kulturális vezetése felé, hogy a formalizmus, a naturalizmus ideológiai hibáiért a rendező felelős.

S itt érünk el a politikai igazsághoz.

Nemcsak szakmailag, hanem politikailag is nevelni kell a színészt. Elméletileg és gyakorlatilag egyaránt. Elméletileg azzal, hogy [a rendező – J. M.] segíti a darab és legrészletesebben saját szerepe világnézetének megismerésében, gyakorlatilag pedig egyrészt azzal, hogy rámutat a szövegen belül azokra a szavakra, amelyek a legkifejezőbbben megértetik a színésszel az alak osztályhelyzetéből eredő gondolatait, érzelmeit, vágyait, akaratát. [...] Másrészt, ha küzd a színész világnézetében, emberi magatartásában, művészi elképzeléseiben a polgári csökevények ellen.<sup>82</sup>

Gellért példái az *Ármány és szerelem* Ladyje és Lujzája, a polgári, és nem a proletár értékrendet értelmező helyzetre mutatnak rá, mert utóbbiról sem neki, sem Majornak nincs tapasztalati tudása. Gellért hozzászólásai és írásai

ezért is stílusbravúrok. Három évaddal az államosítás éve után meg akarja érteni az ideológiai fordulat színházesztétikai kérdéseit, tehát gyakorlatokra fordítja őket. Miként mozog egy szocialista realista színész? „Szenvedély nélkül, pátosz nélkül nincs szocialista realista színjátszás”<sup>83</sup> – jelenti ki. Példái végigkövetik, mennyire reménytelen, amikor a „szovjet színészekről ellesett mozdulatokat, öncélúan, átélés nélkül”<sup>84</sup> alkalmazzák a színészek, s mintaként ismét Bajor Gizit hozza, aki ruhájának uszályát felfogva, „gőgös kecsességgel” vonul ki Ladyként a színpad és az emlékezet teréből.

Gellért a példáit Bajor Gizi mellett rendre Rátkai Mártonhoz, Somlay Artúrhoz köti. Bajor februárban, Rátkai szeptemberben hal meg, Somlay novemberben lesz öngyilkos. Gellért nem tud az emléküktől szabadulni.

A kutató művész Sztanyiszlavszkijtól értelmezett pozíciója Gellért megszólalásaiban látható leginkább. Előadásaiban a rendező gyakorlati feladatairól beszél, az ideológiai kereteket gyorsan letudja. A rendezést nem tanulta, Sztanyiszlavszkij rendszerét előadásokból és filmekből követhette, így ötleteket hallunk, nem módszert. De konkrét példái jelzik, hogy a Hevesi Sándor megteremtette színpadi realizmus technikáját saját kérdéseivel kiegészítve viszi tovább. Átadja *A revizor* rendezésekor megoldatlannak tűnő helyzet provokálta gyakorlatát: miként lehet elindítani egy előadást. „Az utcáról csak pár perce bejött nézők nyugtalansága, mocorgása elnyomta a színpadi zajhatásokat, s így az ezekre épített expozíció összeomlott.” Részletezi, miként jutottak ahhoz a felismeréshez, hogy „a darab mondanivalójának és a polgármester jellemének megfelelő némajáték”-kal<sup>85</sup> érik el a lecsendesedést és vele együtt a feszültség megnövelését.

Kérdezi és kutatja a néző helyét, mert tényleg érthetetlen, miért nevetnek és tapsolnak bele az előadásba, miért akasztja meg a cselekményt a *Viharos alkonyatban* ipari tanulók egy csoportja stb. „Örülünk annak, hogy a nép velünk együtt játszik”<sup>86</sup> – reagál minden (ilyen messzi beszédhelyzetből) érezhető ironia nélkül. A néző pozíciója felől keresi az előadás helyes ritmusát, s két szovjet mű rendezési nehézségeivel érvel: saját maga a *Vassza Zseleznova* egészét lassítja követhetetlen unalommmá, Horvai elvtárs (sic!) a *Haza akarok menni* című Mihalkov-mű képei között tart túl hosszú szünetet. Jó drámák ilyesmi gondot nem okoznak – világlik fel a szövegből a ki nem mondott következtetés.

Gellért *Nyugaton* formálódott esztétikai preferenciái közé nem ezek a szovjet-orsz darabok, hanem Shaw tartozik. Pályáját nézve egyértelmű, hogy

<sup>83</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 97.

<sup>84</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 97.

<sup>85</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 81.

<sup>86</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 83.

<sup>81</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 93.

<sup>82</sup> GELLÉRT Endre: A rendező alkotó munkája (1951). In: GELLÉRT 1981, 94–95.

Shaw-n keresztül tanul meg rendezni, s Shaw társalgási színművein tudja elmagyarázni a rendezést. Még a Magyar Színházban, a Nemzeti kamarájában 1945-ben kezd *Blanco Posnet elárultatásával*, majd 1947-ben az *Androkles és az oroszlánok*, 1948-ban a *Tanner John házassága*, 1950-ben a *Szerelmi házasság*, a *Pygmalion* 1953-ban és végül *A sors embere* 1958-ban az Ódryn. Nagy részük egyértelműen és feltűnően különbözik a repertoárkonceptiótól. Gellért rendezéseinek sorában értelmezve a Shaw-darabokat arra figyelhetünk fel, hogy rendezésméleti kérdések feltevésekor és megválaszolásokor fordul gyakran Shaw-hoz (szinte védekezőn) hangsúlyozva, hogy saját vígszínházi múltja talán predesztinálja minderre. Az 1950-es évek magyar drámatörténeti diskurzusában Shaw életműve erősen kötődik a szalondramaturgiához, míg Gellért rendezései a valóság percipiálásának lehetőségeire épülnek. Gellért egészen korán, Csehov és Ibsen mellett, nagy realista szövegként használja Shaw műveit, inspirálódik és inspirál. Csak hosszú évtized múlva rendeződik a történetírásban Shaw életműve oda, ahova Gellért is helyezte: a realista-naturalista szövegek közé.<sup>87</sup>

Mindenesetre Shaw-bemutatói felől érdemes a kortársak mondatát újraértelmezni: „Gellért Endre a magyar realista színház talán legnagyobb művésze volt.”<sup>88</sup> Amit az előadásokból őriznek a kortársi elemzések, azt sejteti, hogy Shaw kapcsán is a kis mondatok kis igazsága érdekli. Miként lehet szenvedélyesen fogalmazni, érzelmi és indulati háttérrel adni egy mondatnak, s a „polgári színjátszás sajátosságát”,<sup>89</sup> a helyzetkomikumot vagy *esprit*-jelenetet miként lehet a bohózat helyett szatírává változtatni. Gellért tanári és rendezői érzéke, tudása, érzékenysége és fegyelme nemcsak a közösség anekdotáiban kapcsolják a Nemzeti legendás rendezőjéhez, Hevesi Sándorhoz,<sup>90</sup> de kutatói vágyában is. Legendás többek között egy jelenete a *Pygmalionból*,<sup>91</sup> ahol Higgins professzor és édesanyja egyszerű teázásánál szinte erőszakkal megállítja a színpadi időt. Gellért a színészekre bíz több üres percet, kezdjenek a csönddel egy társalgási színmű közepén valamit. Básti Lajos és Ladomerszky Margit emelkedik ki a többes szereposztásból, akik a csészek zörgésével, némajátékkal, apró mozdulatokkal éveket mutatnak meg magukból. Gellért a színházi tapasztalat időérzékelésétől igencsak eltávolodtat, mégsem válik a jelenet sem komikussá, sem patetikussá, mert az idő teatralizálásának ismerős percepcióját működtetve tette „realistává” a folyamatot.<sup>92</sup>

## GELLÉRT SZÍNÉSZPEDAGÓGIÁJA

A kutató-kérdező rendezőt a tanító rendezőtől nem lehet leválasztani, bár Gellért csak színészeket tanít, s csak pár éven át. Igazán erős és elszabadult emlékekkel a vidékről felkerült lányok sűrítik a városi legendáriumot. Horváth Teri leginkább, mert ő tud beszélni tanáráról, Gellértről, a szép emberről. Kollégái, mondjuk a másik szép ember, Gábor Miklós, elbánik vele, hidegnek látják.

A színész tanszakot vezeti, s a színészet tanításáról már korán összegző állításokat tesz a *Színház- és Filmművészet* hasábjain. Legelőször is kiszámolja 1951-ben, hogy 1954-re 300 új színészre lesz szükség, akik a szakszervezeti képzéseken, kultúrversenyeken és a főiskolán tünhetnek ki. Az első évfolyamra ötvenhat színészhallgatót vesznek fel, hatvan százalékuk munkás és szegény-paraszt.<sup>93</sup> Esti színészképzést is indítanak, s Gellért beszél arról, hogy több tanár kell és nagyobb termék, mert így csak a kicsi akusztikát tanulják. Programot állít, elemmez, kritizál. A gyenge színészképzés okát abban látja, hogy a tanárok művészek, akik a saját színházaikban betöltött feladataikra koncentrálnak, s az oktatásban „hat év óta rögtönzünk”.<sup>94</sup> Elvárja, hogy a párhuzamos osztályokban és általában a színészképzésben egységes tanmenet legyen, s ehhez pedagógiai összegzést is publikál. A hallgatóknak kiadott feladatok úgy épüljenek fel, hogy az elsők helyzet- és reflexgyakorlatokkal kezdenek, majd magánjelenetekből következzenek a párjelenetek, végül a tömegjelenetek. „Kezdet kezdetén néma gyakorlatokat adott fel, aztán indulatszót mondhattunk. Jaj, nem! stb. Következő lépés: megadott két ellentétes helyzetet: öröm és bánat. E köré kellett kerekítenünk kis epizódot.”<sup>95</sup> Ő maga, aki az „érzelmeit mindig palástolta”,<sup>96</sup> az érzelmek megmutatását különösen tanította: az alapérzelmek mellett (bánat, meglepetés, öröm) a fizikai cselekvéseket is érzelmekhez társította. Sok mindenre taníthatók ezzel a hallgatók: „elvtársiasságra, hazaszeretetre, önfeláldozásra, hősiességre, hűségre, becsületességre, gyöngédségre, szerelemre, szerénységre...”<sup>97</sup>

Gellért fontosnak tartja, hogy a hallgatók először a saját életüket játsszák, utána alkossanak típust. „Vigyázta érzékenységünket, hogy le ne pattanjon, hogy be ne repedjen. Mindegyikünknek meghagyta eredeti, természetes formáját.”<sup>98</sup> Kollégái figyelmét felhívja, hogy a gyakorlatok drámaiak, s ne epi-

<sup>87</sup> INNES 2000.

<sup>88</sup> CZÍMER 1996, 233.

<sup>89</sup> GELLÉRT Endre: A színészi alkotás egységes felépítése (1951). In: GELLÉRT 1981, 67.

<sup>90</sup> LENGYEL 2014, 126.

<sup>91</sup> CZÍMER 1996, 233.

<sup>92</sup> MÁTRAJ-BETEGH 1953; UNGVÁRI 1955.

<sup>93</sup> GELLÉRT Endre: A színészutánpótlás kérdése (1951). In: GELLÉRT 1981, 54–55.

<sup>94</sup> GELLÉRT Endre: A színészutánpótlás kérdése (1951). In: GELLÉRT 1981, 56.

<sup>95</sup> HORVÁTH 1978, 186–187.

<sup>96</sup> HORVÁTH 1978, 186.

<sup>97</sup> GELLÉRT Endre: A színészutánpótlás kérdése (1951). In: GELLÉRT 1981, 57.

<sup>98</sup> HORVÁTH 1978, 186.

kusak legyenek, a színház, s ne az irodalom fogalmaival dolgozzanak. Ezért, ennek megértésére tartja fontosnak az elméleti felkészültséget, s javaslatokat tesz, a hallgatók miként vegyék hasznát az elméleti óráknak. 1951-ben látható, hogy főként gyakorlati feladatokkal küzd a szakma, így Gellért a képzésben a tréningalapok elsajátítását szorgalmazza. A Nemzeti felől ekkor leginkább Gellért beszél a színészképzés igényeiről. Halála után majd Major folytatja, s viszi tovább teljesen magáévá téve az akrobatikus, a mozgásában képzett, a testét uraló színész ideáját.

A szocialista realista kánon azonban tekintélyhatalmi úton terjed. Sztanyiszlavszkij Staud Géza 1941-es próbálkozó és Hegedűs Tibor 1946-os rajongó fordításában olvasható,<sup>99</sup> a *Színészetika* és *A színész munkája* frissiben jelent meg. Az ankétok hozzászólásaiban, a nyilatkozatokban hallatszik, hogy 1951-ben nem is Sztanyiszlavszkij gondolatainak megértése, hanem a Sztanyiszlavszkij-körök működtetése a szocialista realista színház intézményi feladata. A könyvben többször visszatérünk arra a megértési nehézségre, vajon miféle szocialista realista alkotásokhoz értek hozzá a magyarországi művészek az alkotásaik jelen idejében, s többször elértünk a felismeréshez: bár a szocialista realista színházművészet az elsődleges forrásokat nagy példányszámban megjelentette, a hivatalos fordítások messze nem professzionalizmusukról, hanem lojalitásukról híresedtek el. Az a Sztanyiszlavszkij-módszer, mely a szamizdatterjesztés hálóját használva terjed a negyvenes években, nem vált a Művelt Nép több tízezres kiadásgyakorlatában olvasottabbá. Ennek feldolgozása külön kötet tárgya lehetne, de eddigi tapasztalatunkból leszögezhetjük: a biztos és kizárólagos módszerre redukált eszme éppen a hibázás és a kísérletezés esendőségét vette el az alkotóktól. Az államosítás évétől idézett Sztanyiszlavszkij retorikailag éppen annyira a megingathatatlan politikai vezetők sablonhelyére kerül, mint Zsdanov, Révai, Lenin, mikor, melyik.

Úgy vélhetjük, mindez ideológiatörténetként nagyobb jelentőséggel bír, mint a színházelméleti kánon alakulása felől. A gondolatok szabad, jelöletlen, anekdotikusan használt idézése a színházi alkotók hivatkozási szokása maradt a kétezres években is. Ennek még a kétezres években is látható színházi eseménye a sokértelmű *Notóriusok* sorozat a Katona József Színházban, mely egyszerre idézi fel az ötvenes évek kommunikációs modelljét és viszi tovább anekdotikus idézés- és hivatkozásrendjét. Miközben a művészszínházak ön-reprezentációs múltértelmezése re-enactment formában áll elénk, a dokumentumok visszakereshetetlenek, és a múlt feldolgozása legendáriumgyűjteményként interpretálódik.<sup>100</sup>

<sup>99</sup> SZTANYISZLAVSZKI 1941 és 1946; SZTANYISZLAVSZKIJ 1949a, 1949b, 1950, 1951.

<sup>100</sup> KISS [Philther–Katona].

Gellért a „tisztá magyar beszéd” megtanítását nevezi legfontosabbnak,<sup>101</sup> és ez nem a korábbi színházi beszéd ideáját megképző, a regionális köznyelvhez kényszerített megszólalást jelenti, hanem a valódi hangzás megtartását. Lőrincze Lajos dolgozik vele fonetikanárként a főiskolán, vele dolgozza ki azt a technikát, hogy „ki-ki a saját nyelvén szólaljon meg”.<sup>102</sup> Gellért mániája a magyar nyelvi megszólalás kiemelése az orosz hullámokból, az ellágyuló mássalhangzók megkeményítése, a mondat dallamívének megtartása. Kultusztörténeti szempontból jelentős lehet, hogy Gellért az 1951-es konferencián megemlíti,<sup>103</sup> miszerint a szocialista realista tapasztalatokhoz szovjetunióbeli útja és Mark Donszkij *Gyermekéveim* című Gorkij-filmje kínáló elemzendő tapasztalatot, de mivel mindez két Révai-idézet és -dicséret közé szorul előadásában, hatástörténeti következtetések levonásához meglehetősen bizonytalan szövegpozíciót kínálunk.

Tanárként mindenesetre erős csapatot hoz létre: Devecseri Gábor, Lőrincze Lajos, Hont Ferenc, Hegedűs Géza dolgozik vele. A feszültségmentes próba, a feszültségmentes oktatás eredményeket hozott, Gellért gyakorlatának rekonstruálásakor érdemes újragondolni, miként jutott el addig, hogy az akadémia eredeti funkciója szerinti működését (egy színház – egy formanyelv) nyitottabbá tudja tenni. A felismerés fázisait nem rögzíti se naplójegyzetekben, se feljegyzésekben. Az anekdotikus emlékezet összegyűjti, mennyit vesződik diákjai sorsával.<sup>104</sup> Bár nem igazgató, hogy tárgyaljon elhelyezésükről, helyet keres nekik, követi őket. Soós Imrét megnézi Debrecenben, Avar Istvánt a Nemzetiben beteszi egy szerepbe, nem azért, mert tehetséges, hanem mert az apja börtönben ül.<sup>105</sup> Tanárként még eleget tesz egy vizsgának 1958-ban, amelyben Bodrogi Gyulának keres méltó, nagy szerepet: Napóleon lesz Shaw darabjában. Ez az iskolai feladat a halála előtt bemutatott utolsó rendezése az Ódryn, így és ekként a választott Shaw-szöveg mondatait az emlékező közösség jelentésszerűen őrzi. „Egyetlen egyetemes szenvedély van: a félelem.”<sup>106</sup>

Harmincévesen kezd tanítani, fiatal, amikor Soós Imre megöli magát, fiatal, amikor kivégzik tanítványát, Földes Gábort.<sup>107</sup> 1958 augusztusában a *Peer Gyntre* készül éppen, s a próbák alatt éri a hír. Az emlékező közösség úgy rögzíti, ez az a pillanat, mely a tanítás lehetőségét és a túlélés ösztönét össze-

<sup>101</sup> GELLÉRT Endre: A színészutánpótlás kérdése (1951). In: GELLÉRT 1981. 57.

<sup>102</sup> HORVÁTH 1978, 185.

<sup>103</sup> SZMSZ 1951. 09. 09.

<sup>104</sup> ABLONCZY 2017, 3.

<sup>105</sup> NORDIN 2013.

<sup>106</sup> ABLONCZY 2017, 5.

<sup>107</sup> KOVÁCS 2011, 21–40.

köti pályáján. „*Peer Gynt* felújítását vezette, az Örültek háza képéhez érve zokogásban tört ki.”<sup>108</sup> Gellért a lélektani realista színház percepcióját működtette, ő maga is eszerint a megkonstruált rendből nézte, mi történik a világban, s ennek a percepciónak mint rendnek az összeomlását érti meg 1958-ban a *Peer Gynt* próbáján. Peer nem engedi szemét bemetszetni, a valóságot akarja látni.

## GELLÉRT EMLÉKEZETE

Gellért színházszakmai emlékezete az öngyilkosságot és a realizmus mániás szenvedélyét párhuzamosnak véli és összetartozónak tartja főleg azért, mert az öngyilkosság Gellért esetében hosszan nézhető, követhető folyamat. A „két halála közt”<sup>109</sup> eltelt pár hónap újrajátszás, különös re-enactment. Major, kapkodó-kétségbeesett segítségként, felújíttatja a *Ványa* bácsit, Gellért elismert remekét, hogy a siker boldogságemléke visszarántsa az életbe a halálba vágyót. Azt írja neki:

A színházban nincs olyan nap, hogy ne éreznők fizikai hiányodat. [...] Várunk, terveink vannak konkrét elképzelések is arra, hogy képzeljük a jövőt. Alig várom, hogy ezekről személyesen is beszélhessek veled. Üzenetedet még egyszer köszönöm, és kérek, mondd meg, bemehetnék-e egyszer hozzád. Sokszor ölel és a találkozást nagyon várja. Tamás.<sup>110</sup>

Barátai a színházban mindenkit mozgósítanak, 1958-ban Illyés is megijed.

Ezelőtt néhány hete csak azt írtam, szeretettel gondolok rád. Most azt teszem hozzá: sok önzéssel is! Magad sem gondolnád, mennyire hiányzol. Nem igaz, hogy mindenki pótolható. Van egy munkám a fiókomban, amely örökre ott marad, ha te nem igényled.<sup>111</sup>

A gyógyulást, az új világ reményét, a túlélés várt közös lehetőségét Aczél is érti, s gyorsan, 1958 decemberében kinevezi az „1958/59-es színházi évadra

a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Osztálya mellett működő Színművészeti Tanács tagjává”.<sup>112</sup>

Gellért közben a János Kórház idegosztályán fekszik. 1958 karácsonya környékén a teljes társulat ír neki, a régi barátok is levelekkel árasztják el. A Gellért Oszkár hagyatékában megőrzött dokumentumokból kiderül, hogy 1959 tavaszán a gyerekei is üzennek neki, az óvónéni írja le helyettük mondataikat. Sokan állítanak jövőképet elé. Ezzel szemben Benedek András fikcióban megfogalmazott, romanticizált állítása ismertebb halálmozzanatként terjed el. Benedek 1987-ben, Major halála után megjelentetett kis kulcsregényében hangsúlyozza, hogy Gellért öngyilkossága az egyetlen lehetséges válasz 1956 leverésére. Gellért egyike lesz azoknak, akik zárt osztályokon, gyógyszerek és elektrosokkók támogatásával szenvedik a leverett forradalom kiváltotta poszttraumás stressz fázisait, s nem lelnek menedéket. Gellért 1958-as, első öngyilkossági kísérletét a közösség cselekvési lehetőségeként értik sokan, s ez a felismerés, mely a veszteség elviselhetetlen terhére az egyetlen választ az élet megszüntetésében látja, minden közösséget pánikba kergeti. Gellért depressziója a művész, a nemzet, az ország depressziójának képe, mely az önfeladás és visszavonulás bölcsként eldöntött folyamatát mint egyetlen lehetséges cselekvési lehetőséget ábrázolja.

1956. október 24-től a magyarországi színházakban forradalmi bizottságok jöttek létre – biztosítani az üzemszerű működést. Ezek a bizottságok indulati érveléssel és kontrollálatlan érzelmi impulzusok hatása alatt hoztak döntéseket: az Operettben például Gáspár Margitot a lincseléstől kellett megmenteni. Gellért nem ment el a társulati ülésre, egyes emlékezők szerint azért, mert a „Corvin Áruház melletti egyik tűzfalra Majoré mellett az ő neve is fel volt firkálva: »Vesszen Major, vesszen Gellért«.”<sup>113</sup> A hagyatékában azonban fellelhető egy kézzel írott levélféle, amit a Nemzeti Színház Forradalmi Tanácsának írt.

A N.Sz.FT. október végén arról értesítette a színház dolgozóit, hogy főrendezői állásomról önként lemondtam. Erről a sajtó útján a szélesebb közvélemény is tudomást szerzett. Az igazság az, hogy önkéntes lemondásomról velem senki sem személyesen, sem telefonon, sem levélben nem tárgyalt. A FT. az általa történt leváltásomat megkérdésezem és meghallgatásom nélkül az önkéntesség ostyájába burkolta. Tiltakozásomra, mint arról a színház dolgozói is tudnak, bejelentését helyes-

<sup>108</sup> ABLONCZY 2017, 3.

<sup>109</sup> ÁDÁM 1994, 20.

<sup>110</sup> Kézirat, dátum nélkül, nemzeti színház boríték, A4-es lap. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3451/70/21.

<sup>111</sup> Kézirat, írólapon, a boríték címzése: János kórház, idegosztály. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték. V. 3451/71/2.2. 1958. december 18.

<sup>112</sup> Művelődésügyi Minisztérium fejléces papír, Aczél György s. k. aláírással (a miniszter első helyettese) 1958. december 11. (postabélyegző: 17.) PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3451/70/2.

<sup>113</sup> LENGYEL 2017, 131.

bítette. Nekem is levelet küldtek, amelyben: „örömmel értesítettek, hogy a N.Sz.ET. további munkáimra igényt tart”.<sup>114</sup>

Mindezek után nem nehéz észlelni, hogy Gellért 1956 után csak más színházi nyelven tud megszólalni. Czímer József, a Néphadsereg Színházának fődraturgja ezt „átszállásnak” nevezi,<sup>115</sup> hiszen a színházi üzem folyamatát éppen a hagyományok rendje miatt apránként változtatni nehezen lehet, de másik vonatra fellépni igen. Ez a másik vonat, Gellért esetében, 1956 forradalmának magasztos, követhetetlen, lelkesült és bukott kísérlete után a kínai színházi gyakorlat felől érkezett. Félretéve Czímer hasonlatát, de megtartva gyakorlati tapasztalatából adódó tézisét, egyértelmű, hogy 1956 után Gellért más, radikális színházi nyelvi megszólalást keres. A színháztörténeti folyamatok elemzésekor ez a megszólalásbeli másság a repertoár összetételén látszik mérhetőnek, a konkrét előadások mikroelemzése azonban a játéknelv megváltozásának mikéntjét is mutatja.

Gellért Endre a Nemzetiben 1956 után csak két lényeges új bemutatót tart.<sup>116</sup> Az első Brecht 1957 januárjában. Brecht új drámaszerző a magyar repertoároknak, s hangsúlyoznunk kell, hogy a magyarországi nagyszínházi keretekbe Gellért hozza be.<sup>117</sup> „Brecht mind az odáig a Nemzeti Színházban és általában a kommunista hivatalos állásfoglalásokban mintegy tabu volt.”<sup>118</sup> *A Jó embert keresünk*<sup>119</sup> bemutatásával Gellért szavakat, helyzeteket, megszólalási formát keres, s miként kitértünk rá, a szavakon túli érzélem lehetséges teatralizálása foglalkoztatta. A brechti bemutató a nyelvi kísérletezés keretein túl az igazmondás lehetőségére is emlékeztet 1957 tavaszán. Kiss Gabriella idézett Philther-tanulmányában részletezi, miként változtatja Gellért jelentésszerű epilógussá Gózon Gyula vízárusi monológját. A „Fény Fiaihoz fohászoló Wang ezt mondja: „...álomban láttam az én kedves húgomat... Sen Tét nagy szorongatások között, a folyóparti nádiban, ott, ahol az *öngyilkosokat* szokták megtalálni.”<sup>120</sup> Gellértnek segítségre volt szüksége, mert az igazmondás lehetőségével, a valóságállítás és a stabil realista színházi keret

megingásával küzd. Feldolgozhatatlan az észlelt valóság és az azt állítással formáló nyelvi konstrukció szétartása – ezzel a felismeréssel áll neki, kétségek között, utolsó nagy formátumú színházi mondatának, a *Peer Gynt*nek. Közössége mentális állapotát továbbra is a rendszer, s nem az egyén betegségeként látja, így sodorja a művészi közösség saját tagját a halál felé.

Németh Antal 1941-es nemzetis előadása után Gellért látja meg, talán éppen Shaw-elemzése okán, Ibsen e művének a valóság érthetlenségét tematizáló felületét. Gellért 1958-ban Grieg romantikus zenéjét elő sem véve egy „fiatal norvég zeneszerzőt” kér fel,<sup>121</sup> a díszlet vetített, raszteres képeinek sora<sup>122</sup> távolítja a megszokott percepciók gyakorlattól.<sup>123</sup> Gellértnél Peer gonosz és rossz, züllött és hazug, s végül (nem véletlenül) az a Ladányi Ferenc játssza el, aki a Színházművészeti Szövetség főtítkára, „a kornak jelentős társadalmi befolyású művésze”.<sup>124</sup> Ibsentől tudjuk, hogy Peer mesés ámokfutását egyetlen mozzanat tudja megállítani: amikor a látása kerül veszélybe. Másként látni, másként észlelni a világot biztos határátlépést jelent. Ezt a határt az 1958-as nyár után Gellért egyértelműen nem lépi át.

Az ibseni dramatikus játékhagyomány a realista színház eszközrendszerével tudja sikeresen megfogalmazni a mesék, a látomások birodalmának és az észlelhető valóságnak a párhuzamos gyakorlatát. Ibsen a valóság konstrukciójának összetett drámai formáját eltávolítja mind a goethei-fausti klasszicista, mind a madáchi-tragédiás romantikus játéknelvtől, s a meiningeniek gyakorlatára építve a színházat az észlelt és a konstruált valóság filozófiai keretének megjelenítésére használja.<sup>125</sup> Gellért pályáiv 1945 és 1960 között e felismerés mentén is követhető.

A kortársak Gellért Endre életművét a lélektani realista színházi fogalmazás mintájának vélik, a kultusz kutatás azonban megdermed, értelmezhetetlen helyzetként áll szemben Gellért öngyilkosságával.<sup>126</sup> A kortársi értelmezés elfogadja, hogy a kilépés (az életből vagy a térből) az egyetlen lehetséges válasz, ha a látott, az érzékelt és a megnevezett valóság között lehetetlen kapcsolatot teremteni. Ezt a kultuszban a Benedek-féle fikciós kulcsregény csak erősítette. A levéltári dokumentumok között fellelhetők Gellért rendezőpéldányai, naplóbejegyzései és családjának írt levelei is. A nem túl bőséges dokumentáció sajátságos, hogy mind a kortársak elől elrejtőző Gellértet mutatják. A rendező-

<sup>114</sup> Nehezen olvasható, noteszlapokra írt kézirat. Dátum nélkül. Nemzeti Színház Forradalmi Tanácsa. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 34526/83/12.

<sup>115</sup> CZÍMER 1996, 233–234.

<sup>116</sup> A harmadik bemutatójának, Gosztonyi János 1958 áprilisában indult *Rembrandt* című drámájának hatástörténeti nyoma nem mutatható ki.

<sup>117</sup> Kiss [philther–Gellért].

<sup>118</sup> CZÍMER 1996, 233.

<sup>119</sup> HERMANN 1957; DEMETER 1957.

<sup>120</sup> Eredetiben így: „De ezt nem hiszem, mert álomban megjelent nekem Sen Te, és elmesélte, hogy a nagybátyja fogságban tartja. Ó, Fény Fiai, gyertek vissza azonnal, és keressétek meg.” BRECHT 1964, 338.

<sup>121</sup> Más forrás szerint a hideg zene helyett mégis a romantikus dallamok hangzottak fel. „A partitúra meg is érkezett, de az olyan modern hangzásokkal kísérte volna a drámakölteményt, hogy Szabolcsi Bence javaslatára maradt Grieg.” ABLONCZY 2017, 9.

<sup>122</sup> CZÍMER 1996, 235.

<sup>123</sup> BALOGH 2006.

<sup>124</sup> CZÍMER 1996, 234.

<sup>125</sup> KOLLER 1965, 101–110.

<sup>126</sup> Pártos Géza disszidálása idéz elő még ehhez mérhető hallgatást.

példányaiba beleshettek ugyan a színészei, miként Tolnay Klári tette, de sosem képezték a közös olvasóelemzés részét. A magánlevelek szintén nem. A realista színházi kánon kultusz kutatását e felület felől is érdemes megkezdeni.

Gellért Endre az első háború legelején született, a Móricz-féle realizmus az anyanyelve, a *Nyugat* a családja. Versek írt,<sup>127</sup> jól tanult,<sup>128</sup> reálgimnáziumi érettségit tesz.<sup>129</sup> Gellért Oszkár erős, óvó nagycsaládja egész életében vigyáz rá. Szüleihez és testvéreihez nem egyszerűen rokoni kapocs köti, ők egymáséi. A két háború túlélése közben és után ezek a viszonyok infantizálódnak, a gyerekek mindig gyerekek marad. Ez a megküzdési mechanizmus segít a háborústraumatikus helyzetek túlélésében, de megőrzésében is. Gellért alkotóként erre támaszkodhatott. Életrajzának saját mondatai is a családot és a háborút állítják az ön-elbeszélés középpontjába.

Budapesten születtem, 1914 október elején. Édesanyámnak tanítónői oklevele van, apám író, éveken keresztül a *Nyugat* társszerkesztője, 1919-ben sajtófőnök. A felszabadulás után rehabilitálták, jelenleg ny. Miniszteri osztályfőnök, a szerzőjogi bizottság elnöke. A Magyar Írók Szövetsége Költői Szakosztályának elnöke, Kossuth-díjas. Három bátyám van. A legidősebb a Művelt Nép Könyvkiadó Vállalatnál lektor, a középső szakképzett nyomdász, most korrektor a Hungária Nyomdában, a legfiatalabb a Pest Megyei Bíróság Büntetőtanácsában beosztott bírósági írnok. Iskoláimat a Margit krt-i és a Bükk Szilveszter uccai (sic!) elemi iskolában és Berzsenyi Dániel Reálgimnáziumban végeztem. Érettségi után, 1932-ben beiratkoztam a Színművészeti Akadémiára, ahol 1935-ben kaptam diplomát. Előbb a Magyar Színházhoz, majd a Vígszínházhoz szerződtem, ahol már akadémista korom óta több ízben játszottam. Tagja voltam a Hont Ferenc vezette Független Színpadnak. A Színész-kamara megalakulásakor nem vett fel tagjai közé, csak egy évvel később, 1939 végén kaptam, ha nem is szerződést, de működési engedélyt. Ezzel az engedéllyel nem éltem, hanem előbb egy óranagykereskedőnél dolgoztam, mint könyvelő, később pedig a *Nyugat* Könyvkiadó Vállalat tisztviselője és lektorként működtem. Közben, 1939. február elején behívtak katonának, 1940 november 20-án szereltem le mint hadapród őrmester. Leszerelése után kineveztek t. zászlósra, s 1941 tavaszán

a »délvidéki bevonulás« idején újra behívtak. Ekkor kb. két hétig teljesítettem szolgálatot. Hadműveleti vagy tisztogatási akciókban nem vettem részt. Mivel származási okmányaim beadásával szándékosan késlekedtem, legközelebb csak 1942. őszén hívtak be. A keleti frontra akartak küldeni, de parancsnokomat (Varannai szds.) magánkihallgatáson sikerült meggyőzőnem arról, hogy én ezért az ügyért nem harcolhatok. S így leszereltetett. 1944-ben hívtak csak be újra, Velencére, a Gázvédelmi- és Vegyi Egységhez. Ettől az alakulattól szöktem meg először 1944. októberében, amikor Erdélyből visszavezényeltetve hetekig nem jelentkeztem. Mikor a helyzetem Pesten tarthatatlanná vált, újra kellett jelentkeznem ide. 1944. dec. 6-án Kisvelencén átszöktem a felszabadító Vörös Hadsereghez.

Budapest felszabadulása után jelentkeztem a Nemzeti Színházban, ahol eleinte mint színész és segédrendező, később mint rendező, jelenleg mint főrendező dolgozom. 1945 óta tanítok a jelenlegi Színművészeti Főiskolán. 1946 decemberében kineveztek rendes tanárrá, majd 1948-ban a színésztanszék vezetőjévé. Tanácsstag vagyok a VIII. Kerületben, a Színház- és Filmművészeti Szövetség és a Magyar-Szovjet Társaság vezetőségi tagja, a *Színház- és Filmművészet* c. lap szerkesztőbizottsági tagja.

1947-ben 3000 forintos ösztöndíjjal hat hetet voltam Párizsban, 1949-ben kiváló munkás lettem, s részt vehettem egy kéthetes csehszlovákiai élmunkás üdültetésben. 1950-ben Kossuth-díjat kaptam s egy magyar kultúrdelegáció tagjaként három hetet tölthettem a Szovjetunióban.

1950 nyarán megnősültem, feleségem Regéczy Margit a Magyar Rádióban dolgozik mint bemondó.<sup>130</sup>

Gellért önéletrajza a munkáltatónak készülhetett 1950 körül, miniszteriális általános adminisztrációra. Nyelve az 1945–1946-os igazolóbizottsági beszámoló nyelve, a leírt értelmezői keretek azonban a hivatalos elvárásokon túl a családra különös figyelmet fordítanak. Majorhoz, Honthoz viszonyítva szinte osztálykülönbséget jelent a *Nyugat* családi közege. Ő a „Vásott fiú”,<sup>131</sup> aki Babits, Kosztolányi, Karinthy mellett nő fel, örökli a tréfák, az ugratások szecessziós nagyelbeszélő ívét mint kommunikációs formát. A Benedek-féle *Torreadorban* és majd minden memoárban leírt nagy sztorik, köztük Sinkovits „felakasztása”, mind egy cselekvésre képes, történeteket generáló aktív alkotót

<sup>127</sup> Kamaszkori versei kitépott füzetlapokon, 1932–1934. PIM–OSZMI, Kézirattár, Molnár Gál Péter-hagyaték, GY/1863.

<sup>128</sup> 1924. június 20. Elemi népiskolai bizonyítvány: mindenképp kitűnő. Vallása r.k. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 34526/83/8.

<sup>129</sup> 1932. június 2. Berzsenyi Dániel Reálgimnáziumi érettségi, természetrajz kivételével mindenképp jeles. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 34526/83/8.2.

<sup>130</sup> Kézirat, írólapon, néhol nehezen olvasható. Dátum nélkül. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 34526/83/10.

<sup>131</sup> Gyárfás Miklós jellemzése: ABLONCZY 2017, 3.

mutatnak, akinek játékosága a színházcsinálás folyamatos, színházon kívüli lételméleti szükségszerűségét sejteti.

Gellért ugyan a *Nyugat*-ban nő fel, de a realista színházi alapító mesterek közül ő kötődik a leginkább Budapesthez. Ő az, aki nem utazza be Európát a harmincas években, mint Gáspár, Várkonyi, Major, nem diákoskodik Párizsban vagy Bécsben, mint Radnóti, József Attila, Szűcs László, az idősebb generáció tagjai. A peregrináció Gellért életében huszonöt éves korától a háborúhoz köti az utazások emlékét. Tábori postával rendszeresen ír szüleinek 1939-től 1944-ig tartó sorozatos katonai szolgálata alatt.<sup>132</sup> Az első katonai behívójakor 24 éves színészdiplomás:

Az elhelyezésem elég romantikus. Az istálló fölött alszom a padláson. Szalma nincs, a száraz kukoricalevél és babszár, amin alszom, elég kényelmes. Csak zörög! A cserepek közt átragyognak a csillagok. De mi lesz, ha majd eső jön? Bocsánat a koszos lelapért, de már előre megvettem és jobb hely híján (sic!) a gázálcban rejtettem.<sup>133</sup>

A háború alatt lektori jelentéseket ír, főként angol könyvekről,<sup>134</sup> s a katonai szolgálat kimenőiben verset mond. Major, a nagy versmondólegenda Gellért búcsúztatóján felidézi: „Azután egy sovány, szőke fiatal ember jelent meg a Vigadóban rendezett németellenes esteken, vagy a Vasas Szakszervezetben, fekete ruhában – pedig kétszeresen is veszélyesek voltak ezek a fellépések az számára, mert katonai szolgálatot teljesített és az ott kapott kimenővel élt, hogy elmondhassa Petőfi, Ady vagy József Attila verseit.”<sup>135</sup> Major igyekezett Gellértet is a munkásmozgalom aktív részeseként ábrázolni, hacsak egy pillanatra is, de a kortársi emlékezetben még világos volt, hogy Gellért városi helyei fiatal korában mások, mint Major és Várkonyi kávéházai. Más kávéházakba járnak, más témákban harcosak, más színházi nyelvet beszélnek. Gellért Major iskolájában óriási rutinra tesz szert, hiszen 1945 után a Nemzetiben szinte magánszínházi tempóban kezdenek dolgozni. Segédrendezőként Major mellett a *Bánk bánnal* kezd, majd azonnal a *Viharos alkonyat*ot varrják a nyakába. Az államosítás fordulójáig, két évad alatt tizenöt előadás rendezésével tanulja meg a szakmát, s ez a leterhelés talán magyarázza, hogy miért Major és a Nemzeti színészeinek hagyománya kíséri pályáján. Gellért azonban,

Majortól, Honttól és Gáspártól eltérően, Párizst csak 1947-ben fedezi fel, a nyelvet nem beszéli jól, s fontos, hogy turistaként, nem diákként, s túl későn, már többévi nemzetis tapasztalattal jár a háború utáni francia fővárosban.

Ma és holnap nagy ünnep: a felszabadulás 2 éves évfordulóját ünnepli Páris. Hangszórók szólnak, az utcákon táncolnak az emberek egész reggelig. Holnap talán mi is részt veszünk, mert ma csak néző voltam. A franciával elég rosszul állok. Az újságot nagyrészt megértem, de a beszédet annál kevésbé. Persze szorgalmasan járok moziba, hogy hozzászoktassam a fülemet. A színházak majd csak most nyitnak úgy hogy abba is belekóstolhatok.<sup>136</sup>

Gellért Endre soha többé nem jut el Párizsba. A *Nyugat* családi és szellemi örökségét beépíti a szocialista realista színházművészet létrehozásába, ez pályája emlékezete. Pedagógiai megérzései a feszültségmentes próbákról és színházi kommunikációkról csaknem elfelejtődnek, a realista koncepciót viszonyelemzésként hordozó elemzései színészei szerepértelmezéseiben azonban követhetők. Bessenyei Ferenc és Sinkovits Imre, miként Mészáros Ági és Szörényi Éva színészi felkészültsége, a nála kis szerepekre beugró Pártos Géza teljes rendezői oeuvre-je mind Gellért munkájára emlékeztet. Gellért színházszakmai emlékezetét, miként elemzésem első mondatában leírtam, felül- és átírja 1960-ban elkövetett öngyilkossága. Hatástörténetileg látványos döntések sorával kirajzolódik az a közösségi léthelyzet, mely szavakat nem találva a valóság feldolgozhatatlan eseményeire – színházilag épített valóságban kezd beszélgetni. Pártos Géza pár évre rá, mielőtt elhagyná az országot, Sarkadit rendez a Madáchban, az *Oszlopos Simeont*, majd Gellért és Major tanítványai, a következő nemzedék már tematizálja az öngyilkosságot. Zsámbéki és Székely is a *Sirállyal* kezd Kaposvárott és Szolnokon 1971-ben, Ascher az *Öngyilkossal* folytatja 1988-ban Kaposváron, míg Székely Gábor a Nemzeti Színházból 1984-ben Bulgakov *Menekülésével* megy át a Katonába.

Gellért életművének értékelését csak Majorral zárhatom, aki a „Mesterek és tanítványok” rádióbeszélgetésben 1984-ben, kicsit már az élőbeszéd összefüggéstelenségében és a túlélő paternalizmusával, kimondja: a Nemzeti legnagyobb, akár a mai színházi realista kommunikációt megalapozó korszakának „jó felét” Gellért hozta létre „egész magas színvonalon”.<sup>137</sup>

<sup>132</sup> Gellért Endre hdp. 2/1 század, 12. Tábori posta. 1940. augusztus 1. postabélyegző. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3195/201.

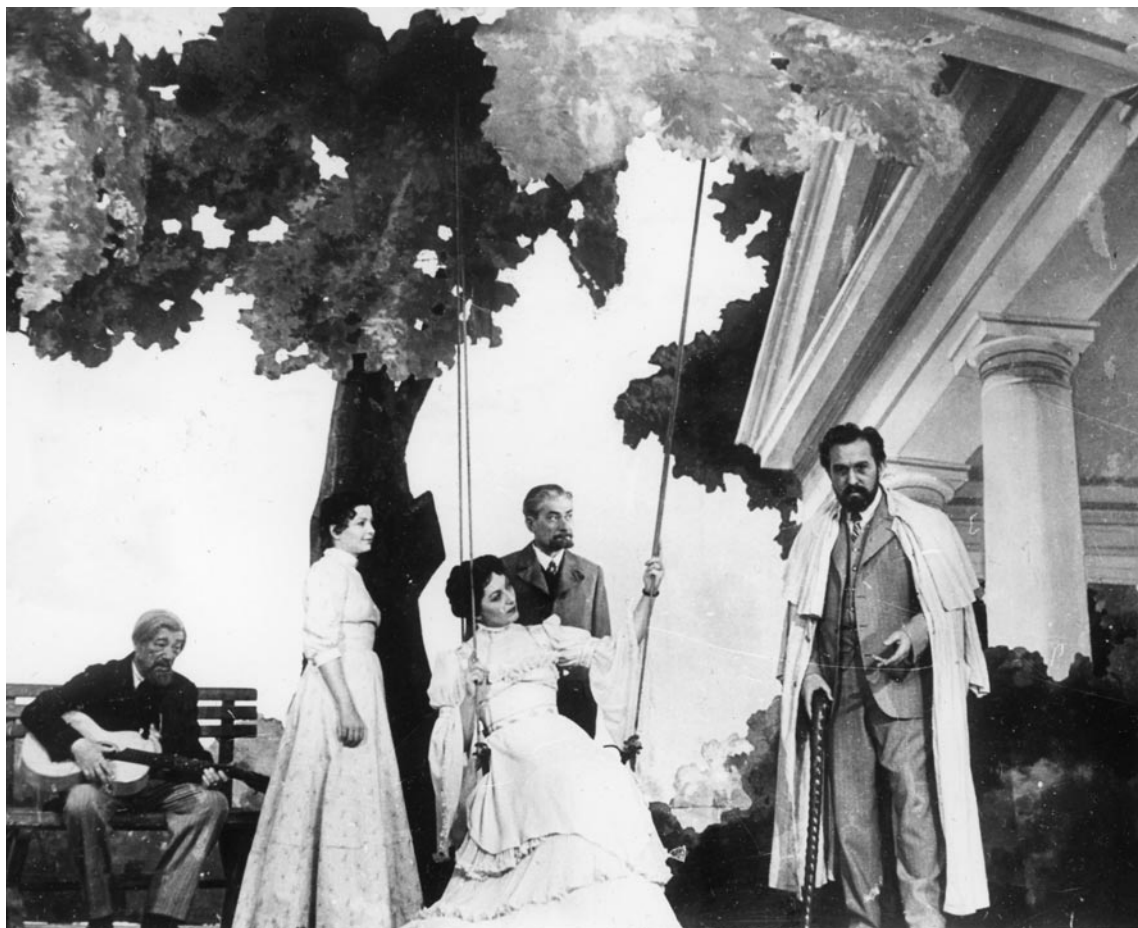
<sup>133</sup> Gellért Endre karp.tiz., 12. Tábori posta. 1939. szeptember 19. postabélyegző. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3195/200.

<sup>134</sup> PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3819/31/1–2.

<sup>135</sup> MAJOR 1960, 594.

<sup>136</sup> Gellért Endre levele Párizsból szüleinek, 1947. augusztus 27-i postabélyegző. PIM, Kézirattár, Gellért Oszkár-hagyaték, V. 3195/204.

<sup>137</sup> MAJOR 1984, 1.



Anton Csehov: *Ványa bácsi*, jelentkép az I. felvonásból. Gózon Gyula, Mészáros Ági, Lukács Margit, Maklári Zoltán, Bessenyei Ferenc, 1952

## GELLÉRT ENDRE ELŐADÁSAI

### GELLÉRT ENDRE: *VÁNYA BÁCSI*, 1952

„Huszonöt esztendeje kérődzik kölcsönként gondolatokon realizmusról, naturalizmusról és más badarságokról.”<sup>138</sup>

Gellért Endre 1952-es *Ványa bácsi*-rendezése a magyar realista színház csúcsteljesítménye, generációk emlékezetében is olyan hibátlan remekműként él, mely legendáriumát képes kiterjeszteni az esztétikai észlelés felületéről a társadalmi szerepértelmezés kereteire. Az előadás emlékezete szinte politikai színházi megfogalmazásokká formálja a Rákosi-korszak kemény éveiben a lét elviselhetetlen terhéreől beszélő előadást.

### AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI KONTEXTUSA

A *Ványa bácsi*<sup>139</sup> kiemelkedését több mozzanat segíti elő, közülük is a legfontosabb a rendező, Gellért Endre *nyugatos* szocializációja, a Néphadsereg Színházaként vegetáló Vígszínház ingatag intézményi státusza, a korábbi csehovi szövegváltozatok népszínműves zavarossága, s végül a Nemzetiben anyanyelv-ként beszélt, Hevesi Sándorhoz köthető játékmód realizmusa. 1952-ben Gellért Endre a Nemzeti Színház főrendezője, pozíciójából adódó feladata a repertoár összeállítása, eleget kell tennie annak az elvárásnak, mely a magyar klasszikusok és kortársak mellett a szovjet drámairodalom kiegyensúlyozott jelenlétét is igényli. A Nemzeti 1951–1952-es évadának bemutatói<sup>140</sup> két Shakespeare, egy-egy Molière és Shaw, három kortárs magyar dráma, egy

<sup>138</sup> VÁNYA 1952, 7.

<sup>139</sup> Az előadás adatai: Cím: *Ványa bácsi*; A bemutató dátuma: 1952. április 9.; A bemutató helyszíne: Katona József Színház (a Nemzeti Kamaraszínháza); Rendező: Gellért Endre; Szerző: Anton Pavlovics Csehov; Fordító: Hágy Gyula; Dramaturg: Benedek András; Díszlettervező: Pán József; Jelmeztervező: Laczkovich Piroška; Társulat: Nemzeti Színház, Budapest; Színészek: Balázs Samu (Szerebjakov), Lukács Margit, Szörényi Éva (Jelena, szerepkettőzés), Mészáros Ági (Szófia), Vízvári Mariska, Ürmösy Anikó (Vojnyickája, szerepkettőzés, 1960-ban Gombaszögi Frida), Makláry Zoltán (*Ványa bácsi*), Bessenyei Ferenc, Major Tamás (Asztrov, szerepkettőzés), Gózon Gyula (Tyelégén), Pártos Erzsébet (Marina), Radó Béla (háziszolga, Csillag János 1960-ban).

<sup>140</sup> Shakespeare: *Szentivánéji álom* (Major Tamás), Illyés Gyula: *Ozorai példa* (Gellért Endre), Molière: *A fősvény* (Major Tamás), Csehov: *Ványa bácsi* (Gellért Endre), Visnyevszkij: *Feledhetetlen 1919* (Major – Barta Zsuzsa – Marton), Hágy Gyula: *Erő* (Marton Endre), Shakespeare: *Hamlet* (Gellért–Major), Shaw: *Warrenné mestersége* (Major–Vadász), Urbán Ernő: *Tükrösztég* (Major Tamás), Cach: *Viadukt* (Marton Endre).

cseh és csak egyetlen szovjet művet sorakoztatnak, igaz, abban az egyben Sztálin is jelentős szerepben jelenik meg.<sup>141</sup> Csehov az ideológiai elvárásrendben szovjet drámaírónak számít, a játéknnyelvet meghatározó Sztanyiszlavszkij-féle iskola alapszerzője, tehát 1952-ben a Csehov-játszás politikai lehetőség a szovjet drámai korpusz jelenlétének érzékeltetésére, miként egy programszinopszis összegzi:

Csehov, a nagy orosz író (1860–1904) egyike az orosz realista drámaírás megteremtőinek. „Ványa bácsi” című darabja a kapitalizmus kialakulásának viharában szédülten kapkodó orosz földbirtokos úriosztály erkölcsi züllését, bomlását vetíti elénk. Az élősd, önző áltudós Szerebjakov professzor és családja elfulladt, gyilkos dühvel marják egymást, amikor úgy érzik, talpuk alatt meginog a birtok, a föld. Mindannyian vesztüket érzik a feltörő kapitalizmus bűzös mocsarában, amely már szelével is rothasztja őket. Csehov páratlanul éles emberábrázoló készsége, művészetének teljessége nyilvánul meg a Szerebjakov-kúria pusztuló világának kíméletlenül leleplező reális rajzában.<sup>142</sup>

Gellért a *Nyugat* és Kosztolányi feltétlen Csehov-rajongásán szocializálódott. Kosztolányi családi barátként beszélte Gellért Endre szülei generációjának azt a nyelvét, mely impressziókban fogalmazva érzéseket, hangulatokat tud átadni. Ennek is kiemelkedő mintája az 1920-as *Ványa bácsi*-bemutató után írt több cikk, melyben Kosztolányi átszellemülten üdvözlí a realista színház valóságát a színpadon. „Nincs se komédia, se tragédia. Valami felemás keveréket ad az élet. Lelkünkbe pedig egy hang búg: ilyen az élet.”<sup>143</sup> Kosztolányi Csehov zsenialitását ismeri el, mert a Vígszínház könnyedebb szövegekhez szokott társulata, mely „könnyű és csillogó játékokon koptatta tehetségét”,<sup>144</sup> most hatásos nyelvet beszél, közülük legfőképp Varsányi Irén és Gombaszögi Ella, Szonja és Jelena emelkedik ki. Kosztolányi azt látja, hogy a színész és a szöveg együtt érheti el, hogy drámákat játsszanak, ne csak darabokat, s felőle egyértelmű meglátás, hogy „mihelyt költő munkáját játszották”, kiderült: „elsőrangú emberalkotók”.<sup>145</sup>

Az impresszionista színházi kritika az *ambiance* megteremtését tartja elsődlegesnek, s a Sztanyiszlavszkij rendezte turnésorozat előadásai hordoznak olyan mintát, mely megerősíti a Vígszínház saját játéknnyelvét is. A *Színházi*

*Élet* 1924-es őszi számai<sup>146</sup> összegzik a Csehov-játszás hatásmechanizmusát, s Kosztolányin kívül Márkus Emília, Móricz Zsigmond és Sebestyén Károly ír a *Cseresznyéskert* jelentőségéről. Móricz az előadást és a darabot is „a miliőfestés csúcának” nevezi, „úgy meg van hatva”, hogy „szégyelli gyöngességét és nem mer maradni”.<sup>147</sup> Mire a Moszkvai Művész Színház elér nemzetközi turnéján Budapestre, a Vígszínház már saját Csehov-nyelvet beszél. A *Ványa bácsi* (1920),<sup>148</sup> *A három nővér* (1922), az *Ivanov* (1923) és a *Cseresznyéskert* (1924) az „élet parfümé”-t<sup>149</sup> hinti szét a nézőtérre, de ez a parfüm a magyar polgári középosztály illatától nehéz, nem az orosz falvakétól. Kosztolányi a miliőfestést összeköti a színházi realizmus koncepciójával, s a realista művészet feladatát fogalmazza meg Csehov kapcsán, hiszen itt „a nézők pedig nemcsak mulattak, szórakoztak, tapsoltak, de éltek, továbbélték itt az életüket, és megacélozottan jöttek ki a színházból”.<sup>150</sup> Gellért Endre gyerekkori, eszmélő lényének esztétikai preferenciája ez a színházi realizmus. S a róla folytatható impresszionista fogalmazás is nevelődéséhez tartozik, hiszen tizenévesen, ha nem is látta az előadásokat (az archívumokban, írásaiban, leveleiben nem leltem nyomát), a családi nyelv hordozza ezt a kulturális mintázatot. Kosztolányi a *Ványa bácsi* 1920-as nézőiről azt írja:

A színpadon pedig látnak egy koholt alakot, mely nem egyéb, mint láztól felzaklatott agyvelő víziója, egy íróasztali lámpa éjszakai délibábjá, mégis hisznek benne, félretéve a saját életüket foglalkoznak vele egész estén át, aztán másnap is beszélnek a sorsukról, meghatottan.<sup>151</sup>

Gellért 1952-es rendezésében dominál az íróasztal éjszakai lámpája, előadásáról évtizedek múltán is meghatottan emlékeznek meg könyvek, memoárok sorában kortársai. Gellért tehát a *Nyugattal* nő fel, kezdő színészként a Vígszínházban gyakornokoskodik, a háború utáni Nemzeti nagy generációjával dolgozni pedig a munkája. Egyesíti saját tapasztalatában a leginkább rivalizálással jellemezhető két nagy színházi gyakorlatot, melynek egyik látható felülete (a kortárs szerzők és Shakespeare mellett) a Csehovért folytatott elsőbbség. A két nagy (végül is) nemzeti repertoárt működtető színház harca Csehovért és a Csehov-játszás eltérő értelmezésének kanonizálásáért 1901-

<sup>146</sup> *Színházi Élet*, 1924. szeptember 21–27. 7–8.

<sup>147</sup> *Színházi Élet*, 1924. szeptember 21–27. 7–8.

<sup>148</sup> A siker okán Hegedűs Gyula fizetését Faludi Gábor, a Vígszínház igazgatója 20 000 koronával megemelte. BÁNOS 1970, 27.

<sup>149</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 327.

<sup>150</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 327.

<sup>151</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 325.

<sup>141</sup> Gábor Miklós Kossuth-díjat érdemel az alakításért.

<sup>142</sup> [N. N.] 1952, 7. Szinopszis a színlap alá tördelve.

<sup>143</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 326.

<sup>144</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 326.

<sup>145</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 326.

től követhető.<sup>152</sup> A Jób Dániel<sup>153</sup> és a Hevesi Sándor vitte két társulat kezdetől versenyez saját Csehov-értelmezésének sikeréért, a húszas évek szériái azonban egyértelműen a Vígnak kedveznek. Sztanyiszlavszkij Művész Színháza is az Operettszínházban és a Vígnél tölti turnéutazait 1924 és 1925-ben.<sup>154</sup> Nincs adatunk arról, vajon a turnészervezők a Fellner–Helmer tervezte épületegész térakusztikájához és méretéhez ragaszkodtak, esetleg a jól megcsinált vígjátékokat preferáló közönség ízléséhez, de a vendégszínházok pár év-tized elmúltával tapasztalható játéknyelvi következménye, hogy Csehovot és drámáit inkább a vígjátékgyakorlat gyakorlatahoz köti a magyar kortársi értelmezés. A Vígszínház magánszínházként az első háború utáni években is konjunktúrában üzemel, a vezetői színészeit jobban fizeti, mint a Nemzeti. Így csak pontos lehet Kosztolányi meglátása, hogy „(e)lfeleltük személyeiket, és azokra gondoltunk, akiket ábrázoltak”,<sup>155</sup> mert a legnagyobb színészegyeniségek játszanak Jób színházában. A Nemzeti 1935-ben, Németh Antal puccsszerű pozícióba lépésével alakítja át társulatát. A legjobbak szerződnek Némethhez, de a botrányosan eltávolított igazgatóval, Hevesi Sándorral ellentétben Németh Antalt Csehov nem érdekli, nem folytatja az 1930-ban a Nemzetiben bemutatott *Sirályt* további Csehovokkal. Mindez szinte kizárólagosan a vígszínházi játéknyelvhez kapcsolja Csehovot.

A második háború utáni években a Nemzetiben Gellértnek mindemellett azzal is szembe kell néznie, hogy van valami, ami a Csehov-kultuszt ennél erősebben befolyásolja, s ez a századelő általános szövegkiadási anomáliája, mely a teljes 20. századi Csehov-értésre kihat. A második háború előtti Csehov-játszás a szövegkiadásoktól valamennyire független keretekben kínált befogadói értelmezést, például Kosztolányi legendás *A három nővére* 1928-ban olvasható a *Színházi Élet* mellékleteként,<sup>156</sup> de Zágonyi Ervin kutatásait követve tudhatjuk,<sup>157</sup> hogy mind a vígszínházi példány, mind a német eredeti más-más szövegvariánst használt. A húszas évek szerzői jogait és könnyed színházfilológiai apparátusát ismerve megalapozottan mondhatjuk, hogy Csehov annyira bírt eredeti szöveggel, mint egy operettlibrettó. Ez a maszatosan autorizált szerzőség magyaros Csehov-szövegeket hoz létre, s ennek a magyarrá vált Pavlovics Antalnak a sikerét a naturalista életképek – a népszínművek ismertségének okán – csak erősítik.

Gellértnek olyan szövegek állhatnak rendelkezésére, melyek a századelő színháznyelvi normáit fordítják dialógussá, olyan példányok, melyek a víg-

színházi játékgyakorlat naturalista ritmusát mutatják. Látható, hogy Csehov fordítói és színházi domesztikációja Tóth Ede, Csiky Gergely, Szigligeti dramaturgiai mintájára készül, s egyértelmű, hogy az 1920-as előadás erre a népszínműves-naturalista hagyományra épül. „Gombaszögi Frida és Hegedűs Gyula első felvonásbeli nagyjelenete úgy zárult, illetve maradt félbe, hogy a színpadra egy kotlóstyúk sétált be tucatszerű kiscsibével. A bemutatón – nyilván valami félreértés vagy félrehallás következtében – ez az állatsereglet két mondatmal hamarabb érkezett, vagyis nem várták be a végszót. Erre a két színész – meglepetésében – elhagyta az utolsó mondatokat.”<sup>158</sup> Az a két mondat, mely kimaradt a városi legendárium őrizte naturalista életképből, így hangzik:

Jelena Andrejevna: Halkabban! Még meghallják! (*A ház felé indul*)  
Vojnyickij: (*mögötte halad*) Engedje meg, hogy beszéljek a szerelemtől,  
ne úzzon el – már ez is boldogságok boldogsága lesz nekem...  
Jelena Andrejevna: Kínos...<sup>159</sup>

A szövegkiadásokat tekintve Csehov drámái egészen 1950-ig nem könnyen hozzáférhetők,<sup>160</sup> miként Sztanyiszlavszkij írásai sem. Az évadtervezéseket a repertoáremlékezet vezeti, nem feltétlen a szöveg ereje. Így használja a Vígnél Marton Endre 1947-ben *A három nővér*hez rendesen átdramatizálva a Kosztolányi-változatot, Gellért pedig a Nemzetiben 1948-ban Tóth Árpád 1924-es, kiadatlan *Cseresznyeskertjét*. A szabad forrásfelhasználás, a németből fordított orosz két nyelvi kultúrán közvetítve (orosz és német), két domináns színházi gyakorlaton át dramatizálva (Hevesi és Jób) a realizmus szabadon konstruált és értett közegét hozza a Nemzetibe. Csehov szövege az államosítás éveinek ideológiai bizonytalanságában a szocialista realista művészi gyakorlat kötelező elemévé válik, miközben húsz-huszonöt éves nyelvi-gondolati kliséket és színpadi fordulatokat őrző szerkezetet hordoz. Ennek vet véget a *Drámák* gyűjteményes kiadása 1950-ben.<sup>161</sup>

## DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A Rákosi-korszakban a Nemzeti repertoárja ideológiailag látványosan szabadabb, mint a többi színházé. Az igazgató, Major Tamás túl van 1949-es pártiskolai kötelező tanulmányain,<sup>162</sup> heves és elkötelezett kommunikációja tereli a figyelmet a bemutatóról. Major tisztséget visz a pártvezetésben, a színház

<sup>152</sup> ZÁGONYI 1984, 304–334.

<sup>153</sup> JÓB 1954, 280.

<sup>154</sup> ALPÁR 1993.

<sup>155</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 327.

<sup>156</sup> CSEHOV 1928.

<sup>157</sup> ZÁGONYI 1984, 304–334.

<sup>158</sup> BÁNOS 1970, 27.

<sup>159</sup> CSEHOV 1978, 419. Makai Imre fordítása.

<sup>160</sup> Spiró György az 1980-as évekre teszi a jobb szövegkiadást. SPIRÓ 2012.

<sup>161</sup> CSEHOV 1950.

<sup>162</sup> KOCIS L. 1987, 67.

érdekeit kommunista napi harcokban érvényesíti. Mind a kortársak, mind a memoáremlékezet rögzíti: a színház művészeti ügyeit Gellért vezeti.<sup>163</sup> A Nemzeti aranykora az államszocialista kulturális működés kialakulásának éveiben ennek a művészi-politikai felállásnak köszönhető. Ugyan Major ekkor még komoly csatákat veszít a filozófiai és pártapparátusban is jártasabb, nemzetközi elismertséggel bíró komoly tudóssal, Lukács Györggyel szemben, hiszen a *Tragédiát* még további három évig nem tűzheti műsorra, de a Lukács-kísérés megmarad jó szándékú ideológiai felügyeletként. Ez annál is érthetőbb, mivel Lukács Csehov drámáit „belülről is mozdulatlanak”<sup>164</sup> látja korai írásában. Igaz, 1911-ben ő is csak német fordításokon és csak olvasmányélményeken keresztül ér el a dramatikus történetekig. Későbbi véleménye nem befolyásolja a nemzeti repertoár Csehov-fejezetét, bár moszkvai, majd alma-atai száműzetése alatt épp a Csehov-fordító Hágy Gyula baráti társaságát élvezi.<sup>165</sup>

Ez a repertoárszerkesztési elvárás legfőképp nyelvi óvatosságot igényel a főrendezőktől. Gellért Endre ugyan Kosztolányi kritikáin és elemzésén nőtt fel,<sup>166</sup> célszerű a Nemzeti sikeres házi drámaíróját, az oroszul remekül tudó, Moszkvából 1945-ben, tíz év száműzetés után hazaért Hágy Gyulát felkérni az új változat elkészítésére. Így lesz az új kurzusnak friss fordításában új *Ványa bácsi*-szövege. Hágy 1952-es politikai súlyára erősen szükség van. Az 1920-as bemutató utáni Kosztolányi-kritika három évtized múlva is értelmezői felszínt kínál a nemzeti gyász, a feldolgozhatatlan Trianon-letargia felidézésére. Kosztolányi egy uszító kurzuslapban „nagy erővel beszél ki még friss fájdalmát”,<sup>167</sup> s mind Asztrov, de legfőképp Ványa alakja ennek a modern nemzeti fájdalomnak és tehetetlenségnek vált halvány, de észlelt allegóriájává. Jóh Dániel fordítása<sup>168</sup> minderre igen finoman ráerősít, amikor a dráma lezárásakor Szonja<sup>169</sup> így nyugtatja Ványa bácsit: „Én hiszek, bácsi, forrón, szenvedélyesen hiszek az egy, élő igaz Istenben...”<sup>170</sup> A Vígszínház Csehov-sikereit túlzás lenne az irredenta magyar hiszekegyhez kapcsolni, bár a játék megidézi az 1920. június 4-i trianoni békeszerződést. A Víg műsorpolitikáját és geopolitikai pozícióját elemezve<sup>171</sup> inkább a még feldolgozhatatlan traumán túlmutató, gazdaságpolitikai megfontolások engedték szabadjára a mondatot. A Csehov-szöveg a munka-metaforára koncentrálna így hangzik:

Mit csináljunk? Élni kell! (*Szünet*) És élni fogunk, Ványa bácsi. Végigéljük a napok, az esték hosszú-hosszú sorát; türelmesen elviseljük a megpróbáltatásokat, amelyekkel sújt a sors; nyugalmat nem ismerve dolgozni fogunk másokért most is, öregkorunkban is, ha meg üt az óránk, békésen meghalunk, és ott, a síron túl, majd azt mondjuk, hogy szenvedtünk, sírtunk, sok volt a bánatunk, és az isten megsajnál bennünket, és mi ketten – te meg én, drága bácsikám – megérjük ott a gyönyörű szép, fényes életet, örülni fogunk, meghatott mosollyal tekintünk vissza majd mostani boldogtalanságunkra – és megpihenünk. Én hiszek ebben bácsikám, forrón, szenvedélyesen hiszek... (*Letérdel előtte, karjára hajtja fejét; kimerült hangon*) Megpihenünk.<sup>172</sup>

Gellért sikerének is köszönhető, hogy a munka lesz a Csehov-drámák előremutató és túlélő mozzanata, az a munka, mely a drámák jelen idejében sosem kerül elénk. 1952-ben a háborús újjáépítések és a rendszer felépítése még elviselhetetlen munkával jár, s láthatóvá kell tenni ennek a munkának a művészi oldalát is. Az ország építésének heroizmusa a munkát a termelésben láttatja, s a színház a termelési viszonyok dramatizálásán és a termelési drámák bemutatóján túl a mennyiség fogalmával tud lépést tartani az építő retorikával. Ennek egyik része a számos bemutató, másik része pedig a munka fogalmának átértelmezése.

A színház igazgatója, Major Tamás egy konferenciafelszólalásában fontosnak tartja előrebocsátani az előadáshoz az alábbi munkanarratívát:

Bessenyei elvtárs azt mondta, hogy abban a megtiszteltetésben részesült, hogy Leningrádban bent jártak Cserkasov öltözőjében. Kérdezték tőle, hogy mivel foglalkozik, és az előtte álló megoldandó feladatoknak olyan tömegét sorolta fel, hogy összecsapták a kezüket és megkérdezték tőle, mikor pihen. Cserkasov azt felelte: „Az ember életének egyetlen értelme van, a munkája és annak eredményei, mellyel népét szolgálja tudja.” Hogy a mi művészeink is ebben az irányban fejlődjenek, azért is nagyon nagy hálát érzünk a szovjet művészet iránt.<sup>173</sup>

A munkanarratíva értelmezői felhőt duzzaszt a *Ványa* fölé, s valamelyest takarja azt a gellérti tudást, hogy a teljes csehovi dramaturgiában a munka vagy

<sup>163</sup> MOLNÁR GÁL 1977, LENGYEL 2017, 126–145.

<sup>164</sup> LUKÁCS (1911) 1978, 218.

<sup>165</sup> HÁGY 1990, 307–316.

<sup>166</sup> KOSZTOLÁNYI 1978, 560., 323–324.

<sup>167</sup> ZÁGONYI 1984, 310.

<sup>168</sup> CSEHOV 1920.

<sup>169</sup> Rendezőpéldányban Szófia (Szónya), OSZMI adatlap: Szónja.

<sup>170</sup> GYERGYAI 1968, 175.

<sup>171</sup> MAGYAR 1993.

<sup>172</sup> HÁGY Gyula *Ványa*-fordítása, miként életművének egésze, hirtelen törlődik a közösség gyakorlatából, amikor az író 1957-ben letartóztatják. Fordításait átfordítják, bár jelentős megoldásait meghagyva, azért emlékeznek rá. A *Ványa* történetében majd csak 1970-ben, Horvai István veszi elő újra szövegét.

<sup>173</sup> MAJOR SZU, 1948, 6.

vágyott cél, vagy elviselhetetlen teher. Az 1952-es *Ványa bácsiban* a munkához mint életformához való összetett viszony a karaktertérkép egészét beszínezi, itt a munka különös dramaturgiai pozíciót kap: nem egyszerűen a henyélés és robotolás kerül egymással szembe, mely a régi és az új rend változásának szükségszerűségét hozza magával (ez a Marton Endre rendezte *Cseresznyés-kert* 1947-ben). Ebben a drámában mindenki dolgozik, de senki nem látja, így nem érti a másik munkáját, a néző pedig nem látja senkiét sem. Gellért előveszi a *Ványát*, s négy órán keresztül lassan, aprólékosan, szinte csoportterápiában végigmondhatja a szereplőkkel, mit jelent nekik a munka. Asztrov egyetlen körorvosként alkohollal doppingol, hogy elviselje a tifuszbajrányt, a sikertelen műtéteket, a halált. Ványa és Szófia a gazdaság ügyintézői, könyvelnek, adminisztrálnak, viszik a birtok ügyeit. Vojnyickaja a nagy háztartást felügyeli több cseléddel. Szerebjakov művészeti író, professzor. Ez a művészeti írás azonban megfoghatatlan, mert egyrészt nem kap hangot, nem vokalizálódik a dráma jelenében,<sup>174</sup> ráadásul Csehov az írás terét is vagy távoli messzeségbe (Szerebjakov városába), vagy távoli szobák éjszakai sötétségébe száműzi, harmadrészt pedig a szerzőséget is bizonytalanná teszi (Ványa és Szófia fordítanak és másolnak Szerebjakovnak). A munka nem látható, mégis oly mértékben megnyomorítja a szereplőket, hogy a Csehov felett álló Sztanyiszlavszkij autoritása és a szocialista realista színházesztétika védőernyője takarja csak el Gellért állításait: Asztrov alkoholista, Ványa neuraszténiás, Szerebjakov autista, Jelena golddigger, Szófia és Vojnyickaja pedig súlyos affektív zavarokkal küzd.

Gellért a négyórás előadásban időt ad a mondatoknak, s meglehet, az előadás vizuális kerete a századelő tipizált *orosságát* festi a néző elé, a magyarul a magyar sztárszínészekről Budapesten elhangzó mondatok az 1952-es közélet *magyarságát* mutatják abban a formában, ahogy a realista színházi hagyomány ezt hordozhatja. Gellért dramaturgiai döntései a rendezőpéldányon és a fennmaradt ügyelőnaplón követhetők, így látjuk, hogy az új Háy-fordítás nyelvi közvetlenséget és mondattani egyszerűséget hoz a szövegbe. A fordítás csak annyira oroszoskodik, amennyire feltétlen jelezni kell, tehát megtartja a bátyuska formulát, vodkát isznak, s szeretteiket többnyire franciául szólítják: Vojnyickaja a lány Maman, Szófia a becéző Sophie-t kapja. Ebben a nyelvi közegben azonban Asztrov Jelenát magyarosan tetszikeli, ettől falusibb az orvos, és közvetlenebb a lerohanása: „Én, persze, a férjéhez jöttem. Azt tetszett írni, hogy nagyon beteg.”<sup>175</sup>

Gellért és Háy dramaturgiai döntéseit a munka definícióján felül a realizmus megfogalmazásának nyelvi összetettsége terheli. Gellért otthonról Kosz-

tolányi szómágiáját örökli: „Mert az emberek – még az oroszok sem – beszélnek így, a valóságot csak egy nagy költő hazudhatja ilyen összefogónak, ilyen nagyszerűnek, a legnemesebb realizmus bűvös eszközeivel.”<sup>176</sup> A legnemesebb realizmust, Háy nyelvhasználatát elemezve, leginkább Gorkij Csehov-levelei árnyalják. „Okvetlenül szükséges, hogy a jelenlegi irodalom kissé szépítse az életet s mihelyt hozzálát – az élet megszépül...”<sup>177</sup> A bemutatóról szóló gyors kritikák is Gorkijban lelik fel az előadás ideológiai kontextusát, s felidéznek, mit is mondott ötven évvel korábban Gorkij a darabról.

(Én különben nem értek a színielőadáshoz és valahányszor tetszik egy darab – mindig azt hiszem, hogy csodálatosan jó az előadás.) A *Ványa bácsiban* azonban valóban van elég erő, hogy még a rossz színészeket is jó játékra kényszerítse. Ez tény. Van színdarab, amelyet semmiképp nem lehet az előadással elrontani...<sup>178</sup>

Sem az 1952-es, sem a későbbi források nem idézik Gorkij levelének további sorait:

Őn megöli a realizmust. És hamarosan végleg elpusztítja, hosszú időre. Ez a forma idejét múlta – ez való igaz! Önnél messzebb senki sem juthat ezen az úton, senki sem írhat olyan egyszerűen olyan egyszerű dolgokról, mint ön. Legjelentéktelenebb elbeszéléséhez képest is minden durvának látszik, mintha nem is tollal, hanem tuskóval írták volna. És – ez a fő – minden másírás úgy tűnik fel, mintha nem volna egyszerű, vagyis nem volna igaz. Ez így van. [...] Szóval ön kivégzi a realizmust. Ennek roppantul örülök. Elég már! Vigye az ördög!<sup>179</sup>

Gorkijra hivatkozva, a *Vassza Zseleznova* és a *Jegor Bulicsov* nagy sikerű nemzetis szerzőjét autoritásként hosszan idézve észrevétlenül Gellért szkepticizmusát is sejtetni lehet.<sup>180</sup> Gellért dramaturgiai rendszere rávilágít, hogy Csehovnál az akció és a dikció kapcsolata megbomlik, „illetve új, mélyebb, összetettebb értelmet nyer. Ő fedezte föl – legalábbis a színpad számára –, hogy az emberek többnyire másról beszélnek, s csak nagy ritkán arról, amiről valójában

<sup>176</sup> KOSZTOLÁNYI 1922. Elemzi: ZÁGONY 1984, 319.

<sup>177</sup> GITOVICS 1954, 58. Gorkij levele Csehovnak, 1900. január eleje.

<sup>178</sup> GITOVICS 1954, 58. Gorkij levele Csehovnak, 1900. január eleje. HUBAY Miklós 1952-ben idézi Gorkij egy 1900. január 1-jén írt levelét, de még nem az 1954-es magyar kiadásból. HUBAY 1952b, 200.

<sup>179</sup> GITOVICS 1954, 58. Gorkij levele Csehovnak, 1900. január eleje.

<sup>180</sup> HUBAY 1952b, 200.

<sup>174</sup> Ellentétben Trigorin és Trepljov mondataival a *Sirályban*.

<sup>175</sup> VÁNYA 1952, 9.

épp szó van.”<sup>181</sup> Ez a „fedett dialógus” lesz Magyarországon realista,<sup>182</sup> s ebből következően az előadásnak az atmoszférája is realistának értékelt, látott.

Gellért elemzését másfél évvel a bemutató után megtámogatja a Nemeskürty István fordításában 1954-ben megjelent Belkin-cikk, mely megerősíti azokat a Csehov-közhelyeket a szocialista realista drámairodalomról, melyeket Lukács már negyven évvel korábban is hülyeségnek tartott, de amelyek 1954-ben kánonstabilizáló mechanizmusként működnek. Eszerint Csehov „színműveiben nincsenek nagyfontosságú külső események, nagy párbeszéddek, szóharcok, de van valami belső összekötőkapocs, amit Sztanyiszlavszkij »vízalatti áramlat«-nak nevezett.”<sup>183</sup> Ez a belső „összekötőkapocs”, amit Belkin, majd nyomában a szocreál ideológia realizmusnak állít, a háború utáni Nemzeti Ványájában gyilkos realizmusként<sup>184</sup> jelenik meg. Olyan valóságként, mely nem éltet, csak elpusztít, ahol az ideák elérhetetlen messzeségben sejlének elénk. Gellért víz alatti áramlatként, realizmusként az ideákat olvassa egymásra. Hangsúlyos a rendezőpéldány alapján rekonstruálható felismerése, hogy Szófia, akit üdeszép, fiatal színésznővel, Mészáros Ágival játszat, éppúgy szerelemmel visszhangozza és érti meg Asztrov utópisztikus látomását a föld jövőjéből, miként Nina érti és mondja Treplov mondatait a *Sirály* nyitóképében és utolsó felvonásában.

A *Sirályt* Csehov a *Ványa bácsi* előtt írta, s efelől olvasva Asztrov alakját csak idealistát, a fiatal Trepljov fantáziáját továbbgondoló, a föld jövőjéről már térképek felett görnyedő gondolkodót lát. De Gellértnél ez az Asztrov alkoholista, s a nagy természetű Bessenyei játssza, akiben az ideák már csak bódulatában terpeszkednek napi valóságtapasztalása, az orvosi gyakorlat fölél.

A felvonások szerkezete tartja a csehovi négy felvonás megszokott ritmusát, Gellért azonban különös cezúraként elnyújtja a megérkezések és a végtelen búcsúzások idejét.

## RENDEZÉS

Gellért 1952. februári (zsebhatáridő-)naplóbejegyzéséből követhetjük, miként és milyen terheléssel készül 1952-ben a Nemzeti főrendezője egy előadásra. Még a *Revizort* próbálja, amikor már nekiáll a *Ványa* szövegének.<sup>185</sup> Innen is érthető a csehovi-gogoli kontextus és a gellérti hangsúly, amellyel Szerebjakov lép be a jelenetbe bejelenteni a birtok eladásának tervét.

Itt a mama is. Elkezdem, hölgyeim és uraim.

(*Szünet*)

Azért hívtam össze önöket, uraim, hogy közöljem: revizor érkezik hozzánk. Egyébként, félre a tréfát. Komoly a dolog.<sup>186</sup>

Gellért Cserkasovhoz mérten is sokat dolgozik,<sup>187</sup> a rendezésről és a színészi játékról szóló gondolataival szinte turnézik a különféle konferenciák, drámai ünnepi hetek között. Ekként összegezni lehet, hogy a rendezésben a színészekkel folytatható közös munkát, a rendezői elő- és felkészültséget, a karakterhálóként megrajzolt viszonyelemzést tartja elsődlegesnek. Ösztönös frissességgel eléri, hogy azok a beszédei is önálló gondolatok ívére állnak fel, melyek a szovjetizálás nyelvi kereteit hordozzák. Gellért ritkán sablonos, pedig állandóan definiálja, mi a rendezés feladata. A Nemzeti főrendezőjeként ez szinte munkaköri kötelessége, őt kéri fel az ankétokon, a drámaheteken teoretikus összegzésekre, s ezek a felszólalások adják forrását munkája rekonstrukciójának. Gellért pozíciójából is állítja 1952-ben, hogy „...az az alapja minden egyes előadásnak, hogy a rendezőnek határozott, színes, gazdag, biztos elképzelése legyen a darabról és saját felfogásáról.”<sup>188</sup> Ez a tudatosság, a rendezés művészetéről vallott elképzelése leginkább Hevesi Sándor felkészültségéhez mérhető. Gellért írásai erősebben kapcsolódnak Hevesihez, mint Németh Antalhoz, az 1935-től induló évtizedet meghatározó főigazgatóhoz, mert Gellért az irodalmi keretektől határozottan a játékkeretek felé mozdul el. A realista színházi nyelvet 1904–1908 között cikkekben és tanulmányokban rögzítő Hevesi a rendezői felkészültséget irodalmi és tudományelméleti jártasság mellett gyakorlati tudáshoz és színházi tapasztaláshoz köti. Gellért ezt a rendezői különállást akként közelíti a társulati munkához, hogy megtartja a magányos, előzetes felkészülés fázisát. Igaz, Gellértnak már nem kell igazolnia, hogy a rendezés művészet, ezt éppen Hevesi nemzeti évtizede alapozta meg. Csak az a feladat vár rá, hogy a rendezést közös, kollektív művészeti alkotásként lehessen értékelni.

Gellért a *Ványa* olvasópróbáját először február 27-én jegyzi, ekkor még káderjelentést is ír, másnap reggel 8-kor állítópróba, 11-től asztalnál.<sup>189</sup> A rákövetkező napokban a főiskolai tanítás mellett szovjet tudósok<sup>190</sup> előadásait követi a főiskolán, a szövetségben, a minisztériumban. Sztanyiszlavszkij-körbe megy, Gogoly (sic!) emlékünnepen vesz részt, jön a Nemzetközi Nőnap is.

<sup>181</sup> KARINTHY 1960.

<sup>182</sup> KARINTHY 1960.

<sup>183</sup> BELKIN 1954, 423.

<sup>184</sup> SHCHERBENOK 2010, 297.

<sup>185</sup> GELLÉRT-naptár 1952. A *Revizort* a Nemzeti kamarájában, a Magyar Színházban mutatja be 1950. január 18-án.

<sup>186</sup> CSEHOV 1978, 444. Makai Imre fordítása.

<sup>187</sup> CSERKASOV 1951.

<sup>188</sup> GELLÉRT 1981, 106.

<sup>189</sup> GELLÉRT-naptár 1952.

<sup>190</sup> LIENCOURT 1961, 277–298.

S kezd az *Ozori példát*,<sup>191</sup> Illyéssel egyezkedések stb. 1952. április 9-én Ványa-bemutató, 1952. augusztus 21. Ványa részjavító próba, hogy el tudják kezdeni gördülékenyen az évadot.<sup>192</sup> S mindeközben a Nemzeti előtti bódé ügye is foglalkoztatja.<sup>193</sup>

Lényeges, hogy Gellért 1952-ben három dráma, a *Revizor*, a *Ványa bácsi* és az *Ozori példa* szövegén dolgozik gyakorlatilag egyszerre, ekként metodikai kihívás, miként választja el és miként rögzíti a rendező a játékkonceptiót. S értelmezői kihívássá válik, miként vizsgáljuk rendezői koncepciójának elemzésekor az egymásba érő rendezések sorát. A *Ványa bácsi*-előadásból számos fénykép rendelkezésünkre áll, Bessenyei pár perces alakításai okán a NAVA-n. 2018-ban különös és szokatlan helyen, Molnár Gál Péter hagyatékában leltem fel az 1960-as felújítás rendezőpéldányát, mely az 1952-es rendezőpéldányt hasznosítja újra. Ennek a példánynak segítségével követhetjük az előadást.<sup>194</sup>

Ez a példány elemzés és dokumentum egyben. Hordozza Gellért felkészülésének részletes nyomát, s egyben megmutatja a játszott előadás struktúráját. Az ügyelőnaplókkal párhuzamosan olvasva pedig feltárja a hatástörténet ívét is. Mielőtt az elemzésbe kezdenénk, érdemes megnéznünk, vajon mit ért Gellért realista rendezésen. Kezdetben, a háború utáni Nemzetiben úgy véli, hogy a néző a színházban „a való életet, benne saját magát, önmaga problémáit, harcait, eredményeit akarja látni”, vagyis „nem az illúzióért jár színházba”. A színház az életet kell bemutassa,<sup>195</sup> ennek a technikája pedig az atmoszférateremtés. Az atmoszféra mint színházi fogalmazás Adolphe Appia írásaiban jelenik meg a század elején. Eszerint nem az erdő képét, a fák rengetegét, hanem az atmoszféráját hozza elénk a színház művészete.<sup>196</sup> Sztanyiszlavszkij atmoszférafogalma is ismert, bár nem teljesen kidolgozott, hiszen a viszonyelemzések tárgyszerűsége vonzotta figyelmét pályája jobban ismert, első szakaszában, de a naturalizmus stílusában rögzült hangulati elemek használatától nem zárkozott el. Ezek legismertebb, a Művész Színház turnéjából Budapesten is megmaradt emlékerete a hangok atmoszférateremtő erejét rögzíti. Gellért is így rendelkezik:

Lovak csengője hallatszik. A világításban csak árnyalatnyi különbség.  
Szónya gyertyával a kezében, JH (jobbá hátul) Tyelegin gitárt hangol.<sup>197</sup>

Nem véletlenül látja úgy a kritika, hogy „Gellért Endre rendezései inkább klasszicisták, mint modernkedők”, hogy „a képek átgondoltak és megkomponáltak”,<sup>198</sup> mert az ismerős érzések és helyzetek világa, az ismerős megszólalás és kommunikáció közel hozta a nézőket az előadáshoz. Gellért erről a módszerről először 1947-ben, a Kassák szerkesztette *Alkotásban* ír, azt állítva, hogy nem a valóság észlelhető elemeit rendezi képbe, hanem atmoszférát rendez. „Az első, a legfontosabb, megteremteni a megírt társadalmi valóságot, minden feszítő erejével, sőt, a színpadnak az író által esetleg nem is ismert összes lehetőségeivel.”<sup>199</sup> Ilyenek: az idő értelmezése és értése, a tér kihasználása, a beszéd és mozgás összetett viszonya.

Nézzük ebben a sorrendben: Gellért rendezése a nyárvég, az elmúlás, a sötétedés, a bezárkózás nyelvi, képi hatásaival a halál és az elmúlás atmoszféráját építi a *Ványa bácsi* köré. Lényeges rendezői döntés, hogy míg az 1920-as egyetlen bemutató a túlélés feletti nosztalgikus fájdalom emlékezetével kíséri az életet, addig Gellért rendezése, miként a kritikák kiemelik, a nem mindenáron való túlélés gondolatát teatralizálják.

Gellért rendezésének a szövegeknyvből kibomló látomása a tér enyészetére fókuszál. A világos, bemozgott, népes, hangos exteriőr fokozatosan alakul sötét, csendes, halk enteriőrré, s a téralakítás impresszionizmusa a nyelv realizmusával és a játék naturalizmusával alkot olyan egészt, melyet a sajtó szocialista realista remekműként ismer el. Gellértet foglalkoztatja, hogy ha a „*díszlet* a darab atmoszférájának megteremtésében nagy szerepet játszik”, s a „*bútor* nemcsak töltelék a díszletben, de az atmoszféra megteremtéséhez és a drámaiság sűrítéséhez is hozzájárul”,<sup>200</sup> akkor miként szervezhető köré a mozgás egésze. Így a rendezőpéldány a mozgásokra koncentrál, az irányváltozásokra, a meglódulásokra, az impulzusokra, a térelfogalásra. Gellért észleli, hogy Csehov dramaturgiája hajlamos a belépésekre, a távozásokra és a várakozásokra szűkíteni a mozgásokat, a példányban színes vonalak fonataként rajzolódik mindez elénk. A vonalak megtöltik és kiüritik a példányban a teret, s látható, hogy a szereplők hangsúlyosan mindig elmennek és megjönnek, közben csak arra várnak, hogy elmenjenek és megöjjenek. Gellértnél a játéktér megtöltése és kiüresítése fizikai és metonimikus értelmében egyaránt atmoszferikus. Szinte látható, hogy „Gellért Endre beállításai, csehovi hangulatképei egyszerre tolmácsolják a valóságot s a Csehovnál még valóságosabb – a lelki – cselekményt”.<sup>201</sup> Gellért valósága az atmoszférateremtésben van, az ismert színházi konvencióban, melyet lélekelemzéssel erősít. És különösen erős csapatjátékkal.

<sup>198</sup> HUBAY 1952, 202.

<sup>199</sup> GELLÉRT 1981, 23–29., 26–27.

<sup>200</sup> GELLÉRT 1981, 23–29., 28.

<sup>201</sup> DEMETER 1960, 11.

<sup>191</sup> 1952. május 22-én mutatják be a Nemzetiben.

<sup>192</sup> GELLÉRT-naptár 1952.

<sup>193</sup> GELLÉRT-naptár 1952.

<sup>194</sup> „A Katona József Színház bemutatója emlékezetes ünnepe volt a magyar színjátszásnak, s most a felújításra Gellért Endre, a rendező számos új ötlettel, beállítással, árnyalattal frissítette fel az előadást.” KARINTHY 1960.

<sup>195</sup> GELLÉRT 1981, 37.

<sup>196</sup> APPIA (1899) 2012.

<sup>197</sup> VÁNYA 1952, 64.

A szövegpéldányon tehát követhetjük, hogy a felújítás során milyen aprólékosan idézték fel a mozgásokat, a hangsúlyokat, s még az értelmezés is mondatokká formálva jelenik meg a példány bal oldalán – ceruzával írva. A példány rajzokkal is rögzíti jelenetről jelenetre az előadás lefolyását. A memoárok felidézük,<sup>202</sup> hogy a színészek nyolc évvel az első bemutató után sorról sorra hozták elő, ki hol állt, ki mit mondott: a testük emlékezik az előadásra, ezt rögzíti aprólékosan a példány. Gellért minden jelenetet rajzokkal és rövid értelmező leírással kezd, ez utóbbiak feltehetően instrukcióinak gyorsan leírt összeglészei. A szöveg szerkezete pontosan őrzí azí a munkát, amit Gellért tanítványaitól is elvár: a rendező legyen birtokában egy korszak eseménytörténetének, ismerje társadalomtörténetét, irodalmát és művészetét. Az összeglés nyelvje azonban didaktikusan, idegenül osztályharcos. A legelső jelenet instrukciója a következő:

Szerebjákovnak és másodík feleségének, Jelenának megjelenése a vidéki kúrián kifejezése a 19. századvégi orosz kapitalista rendszer bomlasztó hatásának, mely az eredetileg értékes embereket is lesüllyesztette, „csodabogárrá” formálta. Képtelenné váltak az akkor vezető társadalom és a vele függésben lévő elemek is fejlesztő tevékenységre. Nagy nyomás alatt vergődő, ellenállásra képtelen, szájukat jártatókká formálódtak. Szenvedtek, vergődtek a semmittevő tehetségtelenek súlyos nyomása alatt „ez az élet lehúzza az embereket”. Ilyen nyomott hangulatban indul el a darab első jelenete. Lassú és vontatott ütemben, a „csehovi” hangulatok sorozatának kezdőrészeképpen. Marina ül és horgol, Asztrov bizonytalanul és habozva ácsorog.<sup>203</sup>

Az elemzés, bár a XIX. század és a kapitalizmus következményének nevezi az induló állapotot, időtlenül rátelepszik a szovjetizált magyar kultúrára. Az „eredetileg értékes emberek lesüllyesztése”, akik „nagy nyomás alatt vergődő, ellenállásra képtelen, szájukat jártatókká formálódtak”, ismerős karaktereket és élethelyzeteket állítottak színpadra. Gellért rendezéseinek kettős beszéde a párhuzamos idősíkok kínálta rendben nagy felismerésekhez vezetett. A színpadon magyar nyelven, a felújítás alatt már börtönbüntetését töltő Háí Gyula új fordításában, ikonikus formátumú magyar színészek beszélnek reménytelenségről, alkoholizmusról, elfecsérelt életről. Az, hogy ezeket a karaktereket

Ványának és nem Jánosnak, Jelenának és nem Ilonának hívják, csak a fedőnév kínálta cinkosságot erősíti.

A példányban a jelenetek mozgása hangsúlyosan rögzített. Rajzok, színes ceruzás, számozott vonalak mint vektorok mutatják, ki, mikor hova megy, s a szövegben számok jelzik, mikor kezdődik el a mozgássor. A rajzok dinamikájából követhető, hogy a járások jellemzően balról jobbra dinamikusak, míg előre, a nézők felé sosem, ez a közelítés-kinézés a nézőterre a realista színházi gyakorlatban elképzelhetetlen még. Ezért erős, hogy a fináléban Ványa előrejön, míg a többiek, sokan, hátul tömörödnek.

Egyértelmű, hogy a mozgás dinamikája felerősíti a szöveg dinamikáját. A főbb színészek nagy diagonálban mozognak, Bessenyei/Asztrov uralja leiginkább a teret. Mészáros Ági/Szónya szalad át még gyakran sietve, a rajzokon látni, ahogy a dadához igyekezve az egész színpadot átfutja.<sup>204</sup> Ők ketten vannak otthon a térben, ők uralják a mozgásukkal, ők tartoznak ekként össze a gellérti atmoszférában. Azt is tudni lehet,<sup>205</sup> hogy a koreográfia felidézése előhívja majd a beszédhangsúlyokat is, hiszen a „líraiságából következik, hogy a Csehov darabban semmi sem fölösleges, de ugyanakkor nem minden egyformán fontos. S itt jön a bökkenő: a hangsúlyozás.”<sup>206</sup> A példányban azonban a hangsúlyok megtalálásához vezető közös elemzéseknek csak összeglését olvashatjuk.

Vojnyickijék 25 esztendeig bálványozták, felsőbbrendű lények tartották Szerebjákov professzort. Fáradtságot nem kímélve dolgoztak, hogy eddigi felfogásuk szerint a „kiváló” férfi zavartalan munkáját segítsék. De most, hogy közelebbről megismerték, kinyílt a szemük. Látják nagyképi, üresfejű, semmit érő időlopását. Vojnyickijt ez szörnyen lesújtja. Dolgos életrendje felborul. Nyíltan fellépni a professzor ellen képtelen. Rádásul szeme megakad Jelenán, akit tündéri képnek lát és igen kíváncsnak érez. Ez is fokozza a professzor iránti gyűlöletét. / ilyen állapotban és dohogva lép be a színre.<sup>207</sup>

A mozgás, a hangsúly a színész fizikai adottságaihoz kötött, természetes, és így szokás, hogy a példány mindig a színészt, s nem a szerepet nevezi meg cselekvőnek. A rendezőpéldányban követhetjük is, hogy a szerep kiosztása az első rendezői döntés, bár ez sehol nem tematizálódik. Sztanyiszlavszkij maga sem beszél a szerep és a színész megfeleltetésének módszeréről, sem

<sup>204</sup> VÁNYA 1952, 9.

<sup>205</sup> ÁDÁM 1994.

<sup>206</sup> HUBAY 1952, 202.

<sup>207</sup> VÁNYA 1952, 4.

<sup>202</sup> LENGYEL 2017, 126–145.

<sup>203</sup> Kézírással leírás. Vélhetően Bodnár Sándor kézírása, aki a felújítás rendezőpéldányát készítette. VÁNYA 1952, 2.

az ellenszereposztás erejéről és tévedéseiről. Mégis egyértelmű és határozott Gellért szereposztásbeli döntése, amikor Maklár Zoltánnal játszatja Ványát, Bessenyei Ferencsel Asztrovot és Lukács Margittal Jelenát. Így már a szereposztás eldönti előre, hogy a tesztszteronmeccset majd a doktor/Bessenyei nyeri,<sup>208</sup> s a chaplini kisembert az operettes Latabárhoz mérhető színpadi erővel játszó Ványát/Maklárt nemcsak Jelena/Lukács nem veszi észre, de a kritika sem. Maklár azonban több okból is Gellért rendezésének telitalálata. Eddig Hegedűs Gyula vígszínház Ványájához köthető a szerepértelmezés. Kosztolányi szerint: „mintegy gránitból kivésott tragikus szikla”<sup>209</sup> áll Hegedűs a színpadon. Két évtizeddel az első bemutató után azonban Gellért döntése szabadnak tekinthető, sem a kánon rutinja, sem egy vélt ellenszereposztásból adódó váratlanság nem terheli a döntést.<sup>210</sup>

Maklár markáns vonásokkal szabdalta arca, halk és erős kifejező figyelme, kicsi és uralt teste, mely a mindenben nagy és harsány Bessenyei mellett törekény és finom, gondolkodó és elemző, csak az elviselhetetlen fájdalomra ébreszthet rá. Gellért megtartja a „csupa jelkép” Sztanyiszlavszkij-tézist, amikor aláhúzza: „Csehov szándéka szerint Ványa bácsit fehér nyakkendőben [...] kell játszani ennek »gyengéd tisztaságát« [...] jelképezendő.”<sup>211</sup> Gellért rendezésében Ványa alakja figyelmesen összetett, ilyen „...a csehovi ábrázolás kettőssége. A lemondó szomorúság és a finom ironia”<sup>212</sup> keveréke. Maklár csehovos kis körszakáll is szerénykedik, s az utolsó jelenetben, amikor az öngyilkosság motívumát szavak nélkül kell felerősíteni a játékban, akkor Gellért szavak nélkül, gesztikus jelenetsorral tereli a méregre a nézői figyelmet: „A(sztrov) átveszi a fiolát és megrázza, majd elteszi a táskájába.”<sup>213</sup>

A Sztanyiszlavszkij 1899-es rendezéséről fennmaradt képek alapján vélemezhető, hogy a rendezés a négy felvonás időbeliségét is a tudott történelmi

idő és az érzékelt jelen idő párhuzamaira ritmizálja. Az első felvonás nyári, hintás, világos képe Sztanyiszlavszkij kertjelenetét idézi fel 1952-ben, s ahogy sötétül a tér, úgy közeledik a scenikai világ az ötvenes évek meghatározó téremlékeihez, míg végül a pesti nagypolgári lakások emlékképe záródik a megkopott öltözetű, megfáradt lelkű Ványa reménytelenségére. Nem különösebben erőszakos, inkább finoman illusztratív, ahogy Gellért az orosz irodalom szép fikciós közegét a szocialista realista színházi kánon kitalált hagyományává emeli, s mindezt az ötvenes évek magyarországi nagyvárosainak intellektuel öltözetével és mozgásával kapcsolja össze.

Az ötvenes évek elején rengeteg szovjet elemző cikk olvasható általában a színházi munkáról, ezek közé illeszkednek Gellértnek azon írásai, melyek a színész alkotómunkájának megértésére irányulnak.<sup>214</sup> Az foglalkoztatja, vajon egy nagy (nemzetis) repertoárban miként lehet arányosan terhelni és különféle szerepeivel összehangoltan fejleszteni a színészt. Gellért a *Ványa* előtt közvetlenül *Hamlet*et rendez, utána az *Ozorai példát*. Mindegyik remek, nagy ívű előadás, mely nem egyszerűen felidézi a színészt előző szerepében, nemcsak emlékeztet rá, hanem a színészekre tapadva magát az alakítást is veszélyesen manírossá teheti.

A repertoárjátszás elterjedése a színházi működés szovjetizálásának egyik hozadéka. 1952-ben még mind a színészképzés, mind az általános színházi gyakorlat az en-suite működés kereteire emlékezik, a különféle szerepekből egyidejűleg szőtt szöveget a színész karakterét, s nem a szerepet hangsúlyozza. Bessenyei Asztrovjára 1952-ben a színészkirály szerepe tapad, majd Asztrov Börösök József szerepére Illyés drámájában. Vagy Polonius szerepét hozza Szerebjakovhoz Balázs Samu, s viszi tovább az *Ozorai* hercegébe. Gellért színészeivel láthatóan „a realista iskola támasztotta ígérennyel, stílussal”<sup>215</sup> készül, s bármi legyen is ez, Gellért megérti: a repertoárjátszásból adódó kevert egyéniség a (szocialista) realista metodika ellenében hat.

## SZÍNÉSZI JÁTÉK

Gellért Endre színész-rendező, írásaiban a *színészi alkotás egységes felépítése* foglalkoztatja, a színész művészete. A Színház- és Filmművészeti Szövetség 1951-es konferenciáján,<sup>216</sup> ahol a színészi alkotómunkáról szól két teljes vitanap, Gellért az „átélés, jellemfejlesztés” hivatalos témáiban szólal fel. Rendezői-színészi összetett tapasztalata két irányt jelöl ki: a színész legyen szenvedélyes és ugyanakkor humoros.<sup>217</sup> A szenvedélyes érzelmi háttér megterem-

<sup>214</sup> GELLÉRT 1981, 65–68., 164–167.

<sup>215</sup> ILLÉS 1966, 24.

<sup>216</sup> A *Magyar Nemzet* 1951. október 16-án részletesen tudósít róla.

<sup>217</sup> GELLÉRT 1981, 66.

<sup>208</sup> Csehov koncepciója erről a jelenetről teljesen más, igaz, Gellért ezt nem ismerhette. „Őn azt írja, hogy ebben a jelenetben Asztrov úgy fordul Jelenához, mint a legszenvedélyesebb szerelmes, »kapaszkodik saját érzelmeibe, mint fuldokló a szalmaszálba«. De hát ez nem igaz, egyáltalán nem igaz. Asztrovnak tetszik Jelena, szépsége megragadta, de az utolsó felvonásban már tudja, hogy ebből nem lesz semmi, hogy Jelena örökre elvész a számára – ebben a jelenetben ugyanolyan hangnemben beszél vele, mint a forróságról Afrikában, és csak úgy, jobb híján csókolja meg. Ha ezt a jelenetet Asztrov hevesen csinálja, akkor az egész 4. felvonás csendes és bágyadt hangulata elvész.” Csehov levele Olga Knyippernek Jaltából, 1899. szeptember 30-án. RADNAI 2002, 130.

<sup>209</sup> KOSZTOLÁNYI (1920) 1978b, 323–324.

<sup>210</sup> „A nagy találmánya az volt, hogy az addig csak epizodistának tartott Maklár Zoltánra osztotta a címszerepet, ami az addigi szerephagyományokkal szöges ellentétben állt. (Valaha a Vígben Hegedűs Gyula játszotta.)” LENGYEL 2017, 143.

<sup>211</sup> Csehov jelképeinek árnyalt, mai értelmezését L. E. Polockaja fogalmazásában idézi: ZÁGONYI 1984, 319.

<sup>212</sup> DEMETER 1960, 11.

<sup>213</sup> VÁNYA 1952, 58.

tésével a színész elkerülheti a formalizmus és naturalizmus csapdáját, miközben a nézőt is képes állapotban és történetben tartani. Szenvedélyességre Bessenyei Ferenc egész színészi természetrajzát felhozhatjuk példának, járását, ölelését, messzeségbe révedő tekintetét, de apróságában hasonlóan összetett Mészáros Ági játéka. A *Ványa* rendezőpéldánya folyamatosan rögzíti a legkisebb mozdulatokat is, ugyanennyire szenvedélyes, amikor „Szónya a kezét V. vállra teszi”<sup>218</sup> a negyedik felvonásban. Váratlan, ugyan beállított másodperceit találjuk ennek a szenvedélyességnek a filmhíradók kockáin. A „rendező rendez” képi toposzt Németh Antaltól ismerjük, aki öltönyben-nyakkendőben, higgadtan instruál a színpad széléről. A híradófelvételen ugyanazon a színpadon Gellért 1948 októberében előjátszik Illyés *Lélekbúvár*-rendezésében: izzó és szenvedélyes másodperceket őriz a közösségen túl a mozgóképi emlékezet is.<sup>219</sup>

A szenvedélyesség mellett a humornak, de nem az *esprit*-nek kell megjelennie. Gellért az előadások rendezői ívének kialakításakor a „polgári színjátszás sajátosságaitól” eltérően a csattanó válasz reflexszerű megjelenése helyett a képekbe és helyzetekbe rendezett váratlan eltolódást, a kontextusváltást véli és kedveli realistának. A *Ványának* ezért is a rendezésbeli csúcspontja a harmadik felvonás térkép-jelenete.<sup>220</sup> Ekkor „...[Ványa] rózsacsokorral belép a szobába s megpillantja szerelmét, Jelenát, Asztrov öleli.”<sup>221</sup> Gellért próbanaplójában ez az elemzés olvasható bejegyzésként a jelenet előtt: Vojnyicki

...a hozott virágcsokrot a háta mögé rejti. Mikor meglátja az ölelkezőket, rettenetes pillanata életének. Összetörve érzi magát. Asztrovnak és Jelenának csak kínos, de őneki teljes bukást jelent. Ilyen lelkiállapotban találja Szerebjakov birtokeladási terve. Még ettől is meg akarják fosztani! Eljutottunk a fő konfliktushoz. Egyben Szónya reményeinek, vágyának végzetes csapásához, mert ugyanekkor a dráma magasfokán tudja meg ő is a „nem”-et. Szerebjakov is itt mutatkozik a legönzöbbnek, legüresebbnek, legostobábbnak és a leggyávábbnak.<sup>222</sup>

<sup>218</sup> VÁNYA 1952, 66.

<sup>219</sup> „Kéthetes romániai vendégjátékról hazaérkezett a budapesti Nemzeti Színház együttese. Ortutay Gyula kultuszminiszter a kormány nevében fogadta őket. Major Tamás, a Nemzeti Színház népszerű igazgatója hangsúlyozta, hogy a bukaresti és az erdélyi vendégjáték nagyban elmélyítette a két nép barátságát. A hazaérkezett együttes Illyés Gyula *Lélekbúvár* című darabját próbálja. Gellért Endre rendező előjátszik Mészáros Áginak és Ladányi Ferencnek. Író, rendező és a sűgő tanulmányozzák a darabot, figyelik a játékot. A színmű az új magyar drámairodalomnak egyik jelentős műve.” A *Gellért rendez* hangzó szövege.

<sup>220</sup> KARINTHY 1960.

<sup>221</sup> DEMETER 1960, 11.

<sup>222</sup> VÁNYA 1952, 44.

Maklár Zoltán/Ványa itt félszegen megáll, képtelen mozdulni, s a helyzet feszültségét csak a nézőtérrel feltörő nevetés tudja oldani. Gellértnél ilyen a poénra játszás, a realista humor.<sup>223</sup> Saját fergeteges játékkedvét, napokig, hosszan előkészített viccsorozatait, ugratásait valamennyire még őrzi a csoportemlékezet. Egyrészt Benedek András kulcsregénye rögzíti legnagyobb tréfáit,<sup>224</sup> másrészt a memoárok, legpontosabban ismét Gábor Miklós naplója említi sokszor kegyetlenségig végigvitt valóságépítményeit.<sup>225</sup> Gellért öngyilkossága után ez a valóságépítmény-sorozat elfelejtődik, éppen a humor és a vicc a kegyelethez nehezen társítható természete okán. Pedig Gellért folyamatosan színházat csinált, a nem-színházi helyzetekben is, s ez a „civil” gyakorlata arra a felismerésre vezet el, hogy mindenhez néző kell, aki minden információ birtokában tud nevetni. Egyébként az 1949-es moszkvai tanulmányútján készült beszámolójában fogalmazza meg, hogy a realista színház felkészült és figyelmes közönséget igényel. Azt emeli ki:

A szovjet közönség nagyon megbecsüli a színházat. Aki színházba megy, ünnepélyesen felöltözik és pontosan érkezik az előadásra. Így a színházak is percnyi pontossággal kezdik az előadást. Az egész nézőtér maga a megtestesült figyelem, nem köhécselnek, nem fújják az órrukat, nem csapkodják a székeket és nem zörgetik a cukorka csomagolópapírjait.<sup>226</sup>

De mindez nem írja felül 1947-es meglátását a közönségről: „...a közönség nélkül nem lehet játszani. A publikum nemcsak nézője az előadásnak, tapsával, nevetésével, izgalomával, csendjével, mocorgásával, köhögésével nemcsak kíséri, hanem irányítja is az előadást.”<sup>227</sup>

A szenvedélyek összetettségét, a szerelmet és a csalódást a figyelem és a nevetés viheti tovább, így Gellért jól érzékelhető karakterhálót készít, melynek szála ezt a szenvedélyességet feszítik szereplőről szereplőre. A rendezés Gellért szerint közös munka a színészekkel, de feltétlenül csak azután, hogy saját elképzelését alaposan kidolgozta. „...az az alapja minden egyes előadásnak, hogy a rendezőnek határozott, színes, gazdag, biztos elképzelése legyen a da-

<sup>223</sup> A nézők értették és vették ezt a burleszk-humort, a kritika kevésbé. „A rendezői szándék és a fogadtatás azonban nem mindenkor találkozott. Például Maklár bejövetele a virágcsokorral, amikor tetten éri Jelenát és Asztrovot, nevetést váltott ki a közönség körében, ezért a kritika ösztöz alá veszi Gellértet, hogy akárcsak a *Pygmalion* végét, ezt a jelenetet sem tudta rendezőileg megoldani, mert a nevetés szétűri az addig felépített lírai hangulatot. Nem veszik észre, hogy éppen ez volt Gellért célja.” LENGYEL 2017, 143.

<sup>224</sup> BENEDEK 1987.

<sup>225</sup> GÁBOR 1995, 49.

<sup>226</sup> GELLÉRT 1950, 24.

<sup>227</sup> GELLÉRT 1981, 25.

rabról és saját felfogásáról.”<sup>228</sup> Ehhez Gellért kidolgoz egy sajátos karakterhálót, mely Sztanyiszlavszkij szerepnaplóírásgyakorlatát fejleszti tovább. Tudjuk, hogy a színész munkájának része elképzelni szerepének egész korábbi életét, a napi rutint és a szocializáció lélektani lenyomatát, s szerepét az elhangzó dialógusokon és színpadi mozgásokon túl is megalkotni.<sup>229</sup> Gellért rendezőként ezekre a szerepnaplókra építve vázolja fel az előadás egészének karakterhálóját. Ezért követhető, hogy az 1952-es *Ványa bácsiban* nem kizárólag az egyének, hanem a közösség beszűkült tudatállapotából következő kilátástalanság válik domináns érzelmi és tudati alaphelyzetté. Gellért mestere az én-közlés kibontásának, a szövegpéldányon jól követhető felismeréseinek sora.

Minden egyes művésztől el is várjuk, hogy saját elképzelése legyen nemcsak a saját szerepéről – mert a múltban ez már megvolt –, hanem az egész darabról és a rendezői elképzelésről is. Erre valók az asztali próbák. Mi ezt a próba-rendszert a Nemzeti Színházban alkalmazzuk. Legutoljára ilyen alapos közös munka a *Ványa bácsival* kapcsolatban volt. Itt saját határozott rendezői elképzelésem mellett a szereplők megvitatták a szereposztást, azt mondták egymásról: te ilyen és ilyen egyéniség vagy, ez a szerep pedig ilyen és ilyen, tehát nem tudom, hogy hogyan tudod majd megcsinálni a szerepet.<sup>230</sup>

Ez a próbarendszer szenvedélyes rendező–színész kapcsolatot feltételez, mely az olvasópróbák után, az asztaltól felállva az értelmezésről az érzékelésre fordul. A viszony nem lehet intellektualizált ebben a szakmában, ezt a memoárok is megértetik velünk, a realista gyakorlat viszont nem nevezheti meg. A közös értelmezésről nincs egyéb színész-forrásunk, a kollektív színjátszás és rendezés módszeréről, a színházi munkaközösségről egyedül Honthy Hanna emlékezik meg önéletrajzában.<sup>231</sup>

A rendelkezésünkre álló egyéb forrásokból kiviláglik, hogy Gellért értelmezése Szerebjakovtól indul, a rangidős férfitől, a távolról érkezett, semmit nem értő, semmiről semmit nem tudó, mindenkitől félreismert, de kitartott családfőtől, aki „itt nyafogó zsarnok. Mindenkit gyötör apró bogaival. Mindenki panaszkodik. Környezete szenved, éjszakázik. Elviselhe-

tetlenül nyomott itt a levegő.”<sup>232</sup> Mellette „Szónya is törődött, rosszkedvű”.<sup>233</sup> Asztrov pedig „nem kerülheti el sorsát. A semmittevésbe sülyedt. Iszik, mulat, éjszakázik és Jelena felé figyel.”<sup>234</sup> Gellért Balázs Samu (Szerebjakov), Bessenyei Ferenc (Asztrov), Mészáros Ági (Szónya) hármásával rajzolja fel azt a közösséget, melyben Maklár Zoltán (Ványa) öngyilkos lesz. Tehát a távoli, de elnyomó zsarnok, az alkoholista barát, a reménytelen szerelemben elsorvadó fiatal lány áll Ványa körül. Gellért rendezése sok mindent Szónya percepciójából mutat, az előadás leginkább Mészáros Ági értelmező tekintetéből áll elénk. Ne feledjük, a dráma címe, *Ványa bácsi*, csak Szónya felől szólal meg, Ványa Szónyának a nagybácsija. Gellért a karakterhálóban Szónyához társítja a legmegrajzoltabb pozíciót. „Annak, hogy a Szónya és Asztrov jelenet létrejön, annak két oka van. Egyik Szónyának Vojnyickij felé, másik Asztrov felé irányuló vonzalma.”<sup>235</sup> És ez a lány „mindemellett szemrehányást is tesz Asztrov érdekében. Meg is sértődik, amikor apja becsmérli az orvost.”<sup>236</sup> Gellért ebben az emlegetett jelenetben, ahol Szónya megeteti az orvost, nyugalmat és menedéket ad, részletesen instruálja Mészáros Ági kézjátékát. Végigjelzi a szövegben, mikor ki teszi a kezét a szék támlájára,<sup>237</sup> s ez csak támaszkodás, ha a felhevült, alkoholtól megingó nagy testű férfi ér a karfához, s szinte szakrális érintés, amikor a szerelmes fiatal lány keresi a kedves keze helyét. Oly sok figyelem irányul Szónya helyzetére, mozdulataira, affektív karakterére, hogy a negyedik felvonás végére egyértelműen és tisztán áll a nézői tudás: a törekény fehérségű, éteri szépségű és alkatú Mészáros Ági mutatja a túlélés, a mindennapi szenvedést elviselhetővé tevő női bölcs belenyugvást. S ebből az 1952-es szerepértelmezésből és -játékból telítődik erős jelentéssel az 1957-es *Jó embert keresünk* Sen Téje, akit szintén Mészáros Ági alakít.

A térfoglalás is tisztán viszonyfogalmazás Gellértnél. Vojnyickij szerelmét Jelena iránt azzal is jelzi, hogy amikor Jelena kimegy, akkor Vojnyickij „megnézi J. helyét, majd leül oda”.<sup>238</sup> A rendezőpéldány a tekintetek irányát is rögzíti, az elnézések, kinézések ritmusa karakterjellemző mozzanatként áll elénk.

<sup>232</sup> Így folytatódik: „Ez a gyötrelme Jelenát még jobban eltávolítja Szerebjakovtól. Szükségszerűleg készíti elő a talajt a III. felvonásbeli Asztrov–Jelena kettőse.” VÁNYA 1952, 17.

<sup>233</sup> VÁNYA 1952, 19.

<sup>234</sup> Így folytatódik: „Asztrov és Vojnyickij vetélytársakká válnak. Egyenlőtlen eséllyel.” VÁNYA 1952, 24.

<sup>235</sup> VÁNYA 1952, 26.

<sup>236</sup> VÁNYA 1952, 19.

<sup>237</sup> VÁNYA 1952, 28–29. Ez a jelenet hallgatható itt: <http://www.bessenyei.hu/galeria-szinhaz10.htm#15>. Letöltés: 2023. május 1.

<sup>238</sup> VÁNYA 1952, 23.

<sup>228</sup> GELLÉRT 1981, 106.

<sup>229</sup> Gellért ismerhette Sztanyiszlavszkij rendezőpéldányát Shakespeare *Othello* című tragédiájához. Mészöly Dezső drámafordításához a jegyzeteket fordította Ritzinger Dezső, Kovács Gyula dr., Nagy Adorján, kézirat.

<sup>230</sup> GELLÉRT 1981, 105–106.

<sup>231</sup> GÁL Gy. S. 1973, 593.

Vojnyickij fel akarja használni az együttlétet, de mire juthat egy olyan nővel, akinek tekintete másfelé fordul? (a jelenet végén megkérdezi. Hol a doktor?) / Minél jobban közeledik Jelenához és vonzódik hozzá, annál jobban távol tartja magától. Unja, fárasztja, bosszantja és utálja.<sup>239</sup>

A tér egészével folytatott rendezői játékot a *Ványa bácsi* álzárlatának koreográfiájakor értjük igazán. A három felvonáson át lassan mozgó, „kitartó szünetek és fájdalmasan hosszú előrepillantások”<sup>240</sup> állóképével várakozó, leginkább statikus jelenetek követhetetlenül és érthetetlenül gyors ritmust kapnak a lövöldözésnél. Gellért itt aprólékos és gyors, s gondosan ügyel arra, hogy a látható jelenetet legalább annyira dobják szét az érzékelhetetlen, befogadhatatlan mikrotörténetek, miként a valóság percepciójakor ez rendre megy. A verbálisan fokozhatatlan feszültség, az érveléssel megoldhatatlan helyzet kinesztetikus képe gyors és széteső: a szereplők átrohannak a színen.

Szerebjakov beszalad BH-n. És a II-en lévő ablak előtti karosszéknél a falhoz lapul. Vojnyickij és Jelena utána, és az ajtó előtt a revolverért dulakodnak. Ty[elég] a revolver felé megy, ahogy lehajol érte, olyan ütemben függöny.<sup>241</sup>

Gellért más előadásairól fennmaradt rendezőpéldányok is igazolják, hogy módszerre fejleszthető ez az erős kinezikai, mozgásvektorokhoz és -ritmus-hoz kötött koncepció. A *Peer Gynt*, a *Sári bíró* elemzésével rendszerré lehetne írni színházcsinálói gyakorlatát. Erre saját maga is törekedett, s hagyatékában hozzáférhető töredékes jegyzeteiben többször összegezni próbálja a szovjetizált színházi elvárás és saját nemzeti gyakorlata közös tapasztalatát. Feltehetően szovjetunióbeli útja után, a távoli idegenben, az utazásélmény hatására kialakuló tiszta pillanatban tudja összegezni a következőket:

A színpadon drámát játszanak. Emberek, világméretű [olvashatatlan bejegyzés] harcát úgy ábrázolják, minden megmozdulás, minden jelenet a végső célt, az igaz ügy győzelmét szolgálja. A mostani színpadon az író után a legfontosabb a színész, ezért mindenre súlyt fektetnek, ami a színésszel, illetve a szereppel összefüggésben van. Így érthető meg igazán az a sok csodálatos maszk, amelyet a mi közönségünk is ismer már a szovjet filmekből. [...] A jelmez, a kellék, a butor (sic!), a díszlet, a világosítás a legjobb előadásokban (Gogoly: *Revizor*) tökéletes össz-

hangban van. A díszlet nem öncélú, a bútorok körül lehet mozogni, ajtók, ablakok elhelyezése a legnagyobb drámai feszültséget biztosítja, a színek nem ütik egymást. Itt láttam meg, hogy az igazán jó díszlet önmagában rejtje a drámai konfliktusok lehetőségét. A színészek nem félnek a humortól. Nem arra törekszenek, hogy megnevetessék a közönséget, hanem arra, hogy a közönség kinevesse őket. Kinevesse fonákságukat, maradiságukat, helytelen fonákságukat. Ezért döntően fontos a szereplők első megjelenése a színpadon. Ez bemutatkozás számba megy. A közönséget nem csapják be, mint a nyugati detektívdramáknál szokás, de a közönség sem csapja be a színházat. Mindig jó helyen reagál, fölösleges tapsokkal nem szabadja fel az előadást.<sup>242</sup>

Gellért színészmesterség-tanár a főiskolán, napi tanítási rutinja és rendezői gyakorlata átfedi egymást. Láthatóan „mindig ügyelt arra, hogy a színész helye, privát mozgása a drámát szolgálja. Sztanyiszlavszkij után ő is a színészi átlényegülés, a tudatos emberábrázolás realista elveit vallotta.”<sup>243</sup> Leghíresebb tanítványai, Soós Imre és Horváth Teri, később Töröcsik Mari távol állnak a megszokott színészi ideáltól.<sup>244</sup> Az ismeretlenség, az idegenség és a szokatlan-ság karakterszálait növeli fel a tanítványok játékában, a máshonnan, a megszokottól eltérően megszólaló szereplő színpadi erejére koncentrálnak. A szovjet, majd a kínai minta ezzel az idegenséggel telített. Gellért a színészi fogalmazás nem nyelvi, hanem általános karakterisztikáját kutatta, ezért még a Nemzetitől messzi játszó Tolnay Klári is meghívta 1952-ben, számoljon be moszkvai vándorélményéről.<sup>245</sup>

Vezető színészei kiemelik, hogy „maximálisan bízott bennük” és „a közös gondolkodás légkörét teremtette meg”.<sup>246</sup> Színészvezetési tudásához csak másodlagos-sokadlagos, értékelő forrásokon át lehet eljutni, s mivel jelentős

<sup>242</sup> Gellért Endre Kultúrkapcsolatok Intézete elnevezésű noteszbejegyzés. OSzMI, 89.48.2. 10/1.

<sup>243</sup> ILLÉS 1966. 25.

<sup>244</sup> A színészi ideáltól kétnapos konferencia zajlik 1951-ben. Összefoglaló róla itt is: SzMSz 1951. <sup>245</sup> „...amikor a Katona József Színházban rendezte a *Ványa bácsit*, én az idő tájt jártam Moszkvában, és jó néhány felejthetetlen előadás között Csehov e remekét is láthattam. Bandi meghívott a próbákra, meséltem az élményeimről. Bessenyei Feri és Mészáros Ági több mindent kérdeztek tőlem, kissé zavarba is jöttem, mert semmi egyébről nem akartam beszélni, mint az élményeimről.” PÁRKÁNY 1988, 162.

<sup>246</sup> „Végzetlenül bízott a színészben. Sohasem tudtuk meg, most maximálisan bízik-e bennünk, vagy csak azt játssza, hogy bízik, azért, hogy erősítsen, kétségeinken átsegítsen. Nem keltette a mindentudó látszatát, a közös gondolkodás légkörét teremtette meg, ezért ha hétfőn kérdezett tőle az ember valamit, gyakran csak csütörtökön válaszolt. Fölébresztette a színész szellemi becsvágát, arra inspirált bennünket, hogy keressük a megfogalmazás igényes lehetőségeit, s a színész ne a rendező felelősségére, de a saját felelősségére játsszék.” BESSENYEI OH.

<sup>239</sup> VÁNYA 1952, 21.

<sup>240</sup> BÁNOS 1970, 27.

<sup>241</sup> VÁNYA 1952, 52.

részük anekdotikus történetek<sup>247</sup> halmazával borítja el Gellért alkotásait, a színész-rendező közös játék egésze folyamatában nem, csak végeredménye felől értékelhető. A *Ványa*hoz azonban Bessenyei készített pár elemzést különféle ankétok kötelező felszólalásaikor, ebből egy szerep előkészítését rekonstruálhatjuk. Bessenyei szerint

*Ványa bácsi* Asztrovja olyan szerep, mely hozzá kell, hogy tartozzék a színész emberi és művészi fejlődéséhez. Ezen a darabon, ezen a szerepen keresztül csiszolhatja a színész művészi kifejezőeszközeit és a leg egyszerűbb módon érvényesítheti gondolatainak erejét. Iskolapéldája ez annak, hogy a szöveg mögött milyen kincseket rejt a szerep, amely az ember valódi megnyilvánulásait, törekvéseit fedi.<sup>248</sup>

Bessenyei leírásából egy klasszikus, a meiningeni színházi elveket követő, a realista színházi kánonhoz kötődő elemző színészi gyakorlatot képzelhetünk el, ezt jóval összetettebb színházi munkává formálja Gellért reagálása. Ezen az 1953-as ankéton összegzik, hogy egy konkrét színpadi szituációban a színész a kimondott mondatokon túl más motivációt is képes érzékeltetni. A térkép-jelenetben Asztrov a mocsarak lecsapolásáról, az erdőtelepítésről lelkendezik, de fürkészi Jelenát, „milyen emberi tulajdonságok rejtőznek benne. Lehet-e őt szeretni? Megérdemli-e ő ezt? Mennyi emberi van benne? Kiderül, hogy semmi.”<sup>249</sup> A szavak és a gesztusok nélkül, Bessenyei szerint a „gondolatok erejével” és „teremtő hévvel” kell a színésznek mindezt közvetíteni, ezért látja a kritikus, hogy „Bessenyei *megtestesítette* ezeket az eszméket, nem csupán kimondta”.<sup>250</sup> A gondolatok ereje természetesen érezhetetlen, de látni a gondolkodó embert, s a gondolkodás és a felismerés folyamatát állítani egy jelenet középpontjába figyelmes játékra készíti a színészt és figyelmes részvételle nézőt. Bessenyei „roppant indulataiban a gesztusok, a hang és a lélekrajz

ritka harmóniáját érezzük. [...] Asztrovja úgy monumentális, hogy nem a hatalmas színészi indulatokat, a gyönyörű orgánusokat s színpadi eszközeit érezzük elsősorban, hanem Asztrov lelkét.”<sup>251</sup> Gellért színészei felemlegetik a rendező legendás instrukcióit, Asztrovot Bessenyei évtizedek múltán is kedvenc szerepének állítja,<sup>252</sup> pedig Kossuthot, Széchenyit, a magyar nemzeti történelem legnagyobbjainak gondolatait mondja éveken át. Kérdésként áll előttünk, vajon mi lehet az a tapasztalati emlék, mely egy idealista, vidéken rekedt, alkoholista körorvos reménytelenségét legelőre helyezi a nemzet színésze saját repertoárjában. Bessenyei itt nem címszereplő, nem is főszereplő, tesztoszterondominanciája ideiglenes, mégis „pályája legszebb alakítását adja Asztrov doktorban”.<sup>253</sup>

Gellért rendezésének a csapatjáték az ereje. Színészválasztása játszik az életkorokkal, a domináns szereptapadásokkal. Az 1952-es bemutató és az 1960-as felújítás között nem egyszerűen nyolc év telik el, de lezajlik a forradalom is, átrendezve és átértelmezve a nyilvános jelenlét erejéből, sőt: a mesterségből adódó kiállítás professzionalizmusával járó felelősséget. Gellért színészválasztásának motivációja ismeretlen, hagyatékában és elemzéseiben nincs nyoma. De az öt vezető szerepre osztott művész mindegyike egyértelműen és felelősen vállal szerepet a forradalomban. Lukács Margit legendás dívához illő teátrális mozzanattal vágja az ajtót Majorra, amikor be akarják léptetni a pártba.<sup>254</sup> Bessenyei visszaadja a pártkönyvét a forradalom előtti napokban,<sup>255</sup> Mészáros Ági 1956. októberi rádiónyilatkozatai színészsztájkot indítanak a Nemzetiben. Mindez elsőre értelmezhetetlen, mégis a színészi karakterek és a közösségi megszólalás Gellért-féle hitének a megtartását közvetíti felénk. Gellért csapata már 1952-ben is idősebb a csehovi átlagnál. Maklár Zoltán Ványa 56 éves. Szerebjakov-Balázs Samu 46. Lukács Margit és Mészáros Ági egyaránt 38 évesen kezdik a szerepet, s 44 évesen újítják majd fel. Bessenyei Asztrovja az egyedüli fiatal, ő 33 éves 1952-ben. Ezek a gellérti testek már fáradtak, erősen érettek, tapasztaltak, s ez az időészlelés reménytelenséget és tehetetlenséget közvetít. Nem fiatal, nem az első esélyt megelő fiatalok küzdőterepe az élet, hanem mindenkié. Gellért azt a Maklárt választja, aki Rákosi Szidi iskolájában a Latabár testvérekkel tanult együtt, aki az olasz hadifogolytáborokat szegénylegényként megjárva táncoskomikusi karriert tud indítani. Gellért azt a Mészáros Ágit választja, aki a *Talpalatnyi*

<sup>251</sup> DEMETER 1960, 12.

<sup>252</sup> MOLNÁR GÁL 1997, 37–55. perc.

<sup>253</sup> KARINTHY 1960.

<sup>254</sup> <http://www.bessenyei.hu/56/56sz.htm>. Bessenyei két évre rá kilép a Nemzeti Színházból. De Major visszahozza, amint lehet.

<sup>255</sup> „Rajk László temetésén (vagyis csak alig két héttel október 23-a előtt) elégelte meg, hogy »gyilkosok vigyék a koporsót« és egy nagy elhatározással letette az asztalra kis piros könyvecskéjét.” BÓTA 2001.

<sup>247</sup> „Gellértre jellemző epizód: az 1953-as *Ványa bácsi* próbáin nagyon elégedetlen volt a Jelenát próbáló Lukács Margittal. (Szörényi Éva, akire a szerepet eredetileg szintén kiosztották, talán érdekesebb és adekvátabb lett volna Gellért értelmezéséhez.) Gellért bevitte Lukács Margitot egy tükrökkel borított szobába, s ott próbált vele kettesben. Amikor a művész nő játékára ez sem hatott, Gellért kifakadt: »Ennyire nem szeretheti magát az ember! Nézz magát a tükrökben mindaddig, míg ugyanúgy fogja magát utálni, mint én magát, amiért ilyen narcisztikusan, pátosszal játszik.« Később azt is hozzátette: »Jelena nem úrinő, hanem egy bűdös kurva.« Lukács felháborodottan kikérte magának. De mindez mégis hatott, s ha magamban Lukács Margit Jelenáját a Kleopatrájával vagy az Évájával vetem össze, akkor ez az alakítása mégis nagyon más színésznőt teremtett. Sikere is a rendezőt igazolta.” LENGYEL 2017, 139.

<sup>248</sup> BESSENYEI OH.

<sup>249</sup> BESSENYEI OH.

<sup>250</sup> HUBAY 1952, 203.

*föld* 1948-as vetítésétől ismert naiva, de itt úgy játszik Szónyát még az 1960-as felújított *Ványa*-ban is 46 évesen, hogy az elszállt élet tapasztalatát helyezi elének. Gellért az *Úri muri* Rozikáját emeli most Csehovba, egyszerűen és tisztán. S Gellért azt a Lukács Margitot választja Szerebjakov fiatal és tündöklő szépségű feleségének, aki 1960-ban már maga is 46 éves, 1939 óta azonban, a Németh Antal rendezte *Tragédia* óta, a nemzet Évaja. Lukács nagyszony, egyenes tartású, lusta és előkelő, de szenvedélye már nem tud fellángolni.

Gellért idős szereposztása csendesen telepedik Csehovra, a fiatalság helyett az érettség, a reménytelenség helyett a kiábrándultság árnyalatait húzza az előadásra. Az 1960-as felújítás, bár a kritikák ezt tapintatosan elhallgatják, láthatóvá teszi az időpanoptikumot, s Gellért döntését hangosítja fel: elmúlt az idő.

### SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

A díszletek, a fényképdokumentumok, a pár perces filmfelvételek alapján az impozáns tér szellőssége látszik karakteresnek, s a tágas térben az egy-egy sarokba szorított/szorult játék dominánsnak. A díszlet nyitott szerkezetű, a viszonylag nagy térben hosszú jelenetek zajlanak egy-egy asztal köré koncentrálnak, tehát míg a tágasság adottság, addig a beszorítottság érzetté válik: ez a gellérti realizmus tértechnikája. A rendezőpéldányban jelenetről jelenetre megrajzolt scenikai elrendezés a nézőtérhez viszonyítva kicsit elfordított perspektívát állít. A kulisszától körülbelül 5-8 fokos eltérés érzékelhető a derékszögtől, ez az éppen csak hogy kifordított tér a szemből elfoglalt nézői pozíciót zavarja.<sup>256</sup> Pán József díszleteiben az előadás fokozatosan besötétedik, miközben kívülről belülré, exteriőrre enteriőrre helyeződik át a scenikai súlypont. A nyitókép „Asztrov doktor szép Oroszországát” mutatja,<sup>257</sup> távoliak a felhők, még nyoma sincs a csehovi instrukcióból ismert borús égnek. A „nyári forróság opálfehér egét”<sup>258</sup> látják a nézők, s ebből a fehérségből indul majd a vihar. Az első felvonásban még villámlik is este, kicsit dörög az ég.<sup>259</sup>

A dokumentumokból követhető mozgások hangsúlyosan hátrakoncentráltak. A Jelena–Szónya-jelenetben például a két nő egyáltalán nem jön a középtájon elhelyezett asztal elé, csak hátul mozognak, erős képe ez a beszorítottságnak és a távolság keltette intimitásnak. „A függöny abban az ütemben megy össze, ahogy Jelena összeomlik.”<sup>260</sup> A zártság ilyen érzete<sup>261</sup> és a tágas-

ság képe, mint az előadás jellegzetes scenikai tulajdonsága, a harmadik felvonásban megtartja az elsőben mutatott disszonanciát. Szerebjakov szalonjában vagyunk, hátul zongora, elől két asztal.<sup>262</sup> Asztrov és Ványa végső búcsúját egy íróasztal mellett mondják végig, leülve, a tér jobb sarkába szorítva. Ülnek és búcsúznak. Ez a látvány költői realizmusa.<sup>263</sup>

### AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A kortársak emlékezetében az 1952-es *Ványa* kultusz-előadás, a „felszabadulás utáni legemlékezetesebb Csehov-előadások egyike”.<sup>264</sup> Annak ellenére válik azzá, hogy Gellért két évvel a bemutató után úgy látja, a „Nemzetit az elmúlt évek során több támadás érte. Ez hol burkolt, hol nyílt formában jelentkezett: legjobb előadásait a sajtó, elsősorban a *Szabad Nép*, vagy agyonhallgatta (*Hamlet*, *Ványa bácsi*), vagy leértékelte (*Uborkafa*, *Fáklyaláng*).”<sup>265</sup> A kritika leginkább az 1960-as, a Csehov-centenáriumra felújított előadás ürügyén<sup>266</sup> emlékszik vissza a nyolc évvel korábbira. „Aligha tolmácsolták magyarul valaha is ilyen elhihető igazsággal a modern drámának tán legnagyobb költőjét, mint akkor a Katona József Színházban.”<sup>267</sup>

Gellért rendezői képességeiről a minisztériumi színházi főosztályvezető, Kende István maga ír, de ez politikai pozicionálás, ezt Gellért is tudja.<sup>268</sup> Amit nem tud, az a kultuszképződés bonyolult folyamata, mely a bemutatóval azonnal megindul, de észlelni csak évtizedek múlva lehetséges.

Gellért Endre rendezése három, hatástörténetileg látványos mozzanattal bír. Az előadás sikerének is köszönhető, hogy a játék- és értelmezéskanonban a Csehov-drámák előremutató és a túlélést lehetővé tevő üzenete a munka lesz. Ez köszönhető annak, hogy Szónya/Mészáros Ági, a Nemzeti tapasztalt finális színésze, a munkát nem egyszerűen a kommunista párt-ideológia felől, s nem is a termelési drámák diadalmas moráljaként ábrázolja, hanem egyéni terápiaként. Mind a hetvenes évek vígszínházi trilógiája, mind a nyolcvanas évek katonás sorozata a munka terapeutikus jellegére, a túlélés szinte kizárólagos formájára, a bezárkózott monotonításra zárja előadásait. Ez a munka.

<sup>262</sup> VÁNYA 1952, 36.

<sup>263</sup> „Gellért színpada – az ötvenes évek játéktílusához igazodva – realiztikus volt: a ruhák, a díszletek és természetesen a színészi játék is annak az időnek a vaskos realizmusát képviselte.” BÁNOS 1970, 27.

<sup>264</sup> BÁNOS 1970, 27.

<sup>265</sup> GELLÉRT 1981, 136.

<sup>266</sup> „Az országos Béketanács tegnap este Anton Csehov születésének századik évfordulóján ünnepi estet rendezett a Katona József Színházban.” *Esti Hírlap*, 1960. február 26.

<sup>267</sup> DEMETER 1960, 10.

<sup>268</sup> BÁNOS 1994, 20.

<sup>256</sup> A minimális elfordítás térszavarás, amely majd a Székely Gábor – Antal Csaba-életműben folytatódik.

<sup>257</sup> HUBAY 1952, 203.

<sup>258</sup> HUBAY 1952, 203.

<sup>259</sup> VÁNYA 1952, 19.

<sup>260</sup> VÁNYA 1952, 34.

<sup>261</sup> „A második felvonás képe tényleg azt fejezte ki, amit Jermilov mondott erről a felvonásról: »egy gonosz szellem barlangjában vagyunk.«” HUBAY 1952, 203.

A hatástörténet másik mozzanata kapcsolódik Gellért saját legendájához, hiszen ennek a munkaterápiának a gondolata vezette Majort, amikor Gellért 1958-as öngyilkossági kísérlete után újra műsorra tűzte a *Ványát*, s remélte, mint mindenki, hogy ez segíteni fog Gellértnek visszatálcálni a közösséghez. Gellért *Ványa*-felújítása tematizálja az öngyilkosságot magát, az elemzőkben összekapcsolódik a látott és a tudott helyzet. Miként az előadás kontextusának bemutatásakor elemeztem, Gellért öngyilkosságai *Ványa* sikertelen, tragikomikus és burleszk lövöldözése felől értelmezik a(z 1956-os forradalom utáni) túlélés lehetőségét. Gellért összegzése a rendezőpéldányban ezt ekként formálja mondatokká:

...a kibontás, a megoldás mi lehet erős akarat nélküli, önző emberek részére? Reménytelen elindulás egy újabb erőlködésbe, melynek eredménye ugyanaz lehet, ha nem rosszabb. Tragikusnak nem tragikus, mert ahhoz nem elég kemények. Eredménye sem lehet, mert ahhoz nem elég szívósak és célszerűek. Változatos és új út kellene, de akkor már nincs erejük. A nyomás, ha meg is szűnik, visszaesnek a régi kérvágásba. Hiába ülnek újra vissza az íróasztal mellé. Reménytelen. A túlvilági élet hiú ábrándja marad számukra csak.<sup>269</sup>

A munka egyéni terapeutikus karakterének megfogalmazása és az öngyilkosság dramatikus pozíciójának hangsúlyozása mellett az előadás hatástörténetének harmadik jellegzetessége elterjeszteni: a szerepek és a színészek életkori különbözőségeből is következik a fogalmazások ereje. Gellért realista színházi művészetének fontos felismerése ez a játékelem: a színpadon a színész teste hordozza az állítások igazát. Mivel a „színészek a lelkükben érelték tovább Csehov alakjait, az elsuhant éveket visszaparancsolta a rendezői-színészi alkotás”.<sup>270</sup> Gellértnél egyszerűbb nem fiatalnak maszkírozni egy idősebb színészt, hanem hagyni az életkorából megszólalni a mondatokat. Ha egy negyvenhat éves aszszony vár a szerelemre, akkor kerüljön ez a tiszta helyzet a nézők elé. Értelmezésemben legfőképpen ezzel magyarázható, hogy a *Ványa bácsi* magyarországi játéktörténetének kontextusa erősebben hordozza a színészi alakítások emlékezetét, mintsem rögzítené a rendezői értelmezések ívét.

A *Színház és Mozi* címlapjára a bemutató utáni héten Mészáros Ági kerül.<sup>271</sup> Egy hétre rá Lukács Margit.<sup>272</sup> Két hónapra rá Maklár Zoltán.<sup>273</sup> Az 1952-es

siker elemzői leginkább a színészek teljesítményét értékelik, s üdvözlük, hogy Gombaszögi helyett most Lukács Margit, Varsányi Irén helyett Mészáros Ági, Csontos Gyula után Bessenyei Ferenc viszi tovább Csehov karaktereit, és így őrzik meg Gellért Endre állítását. Fiatal emberek kilátástalan élethelyzetben egy szomorújáték kereteit vázolják fel, de középkorú, sőt idős emberek kilátástalan helyzetben tragédiát építenek körénk.

Gellért rendezése 1952-ben felülmúlhatatlan, átléphetetlen. Az ügyelői naplók fergeteges sikerekről írnak.<sup>274</sup> Csak 1970-ben készíti Horvai István egy vígszínházi Csehov-ciklust, ahol mindenben Gellért ellenében dönt. Nála Latino-vits Zoltán lesz *Ványa*, Darvas Iván Asztrov, Ruttkai Éva Jelena, Venczel Vera pedig Szonya. Vagyis itt *Ványa/Latinovits* a legfiatalabb a felnőtt csoportban, s hangsúlytalan gyereklány mellettük Szonya/Venczel, így Jelena/Ruttkai és Asztrov/Darvas fellángolása kerül *Ványa/Latinovits* elé – az egész játékot a hármas szerelem felé terelgetve.

Gellért 1952-ben látványosan veszi át a Vígszínházról (a Néphadsereg Színházától) a Csehov-rendezés monopóliumát. A naturalista szövegértés és játékgyakorlat három évtizedes magyar nyelvi tapasztalatára realista színházi elemzői keretet helyez, ekként a miliő aprólékos bemutatása mellett a szerepek között felsejlő emberi viszonyok árnyalt és érzékletes bemutatása kap erős hangsúlyt.

<sup>269</sup> VÁNYA 1952, 53.

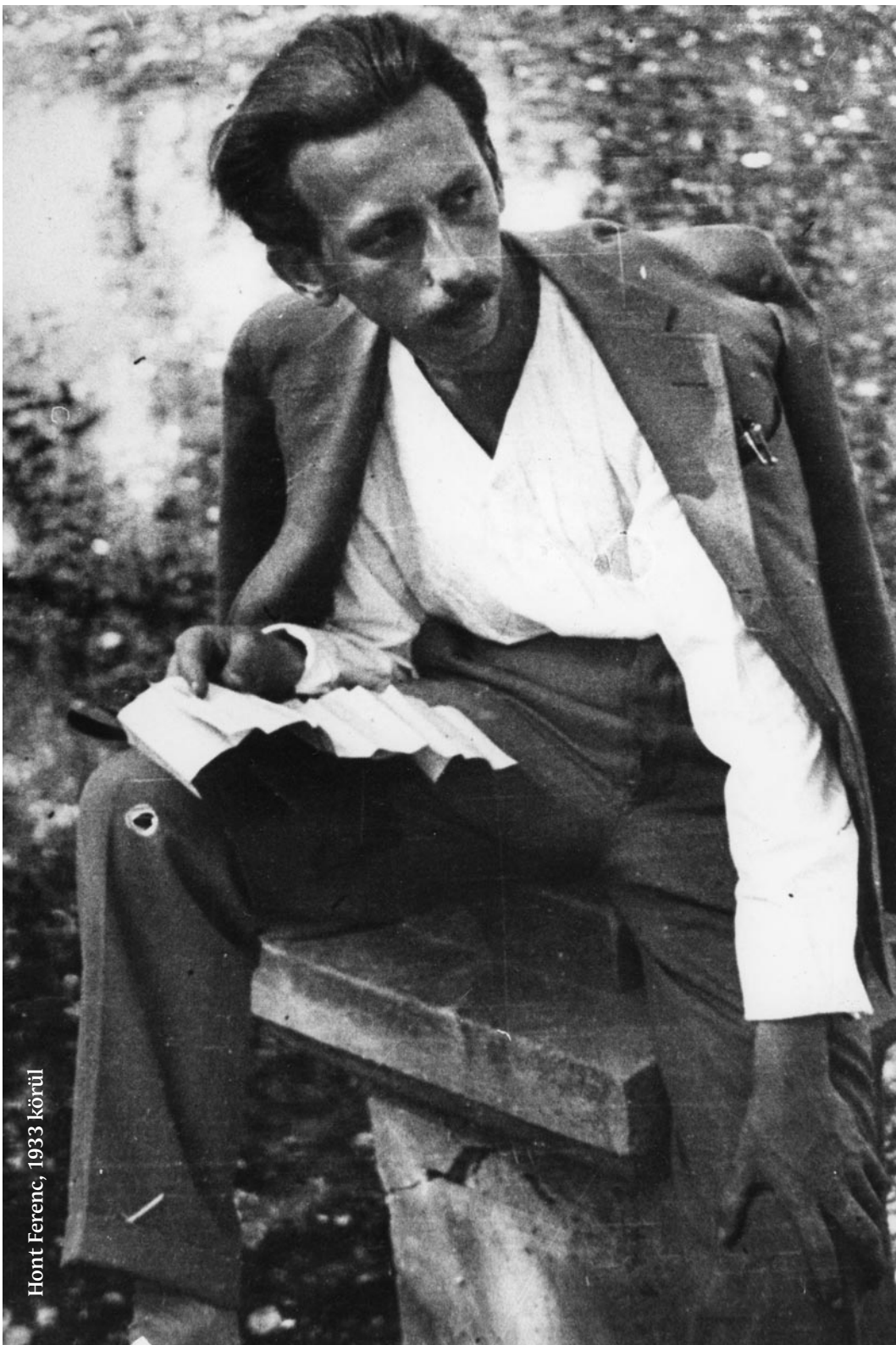
<sup>270</sup> DEMETER 1960, 10.

<sup>271</sup> *Színház és Mozi*, 1952. április 11–17. V. évf. 15. szám, Farkas felv.

<sup>272</sup> *Színház és Mozi*, 1952. április 18. V. évf. 16. szám, Várkonyi felv.

<sup>273</sup> *Színház és Mozi*, 1952. június 13–19. V. évf. 24. szám, Várkonyi felv.

<sup>274</sup> Az ügyelői naplóban 1952. április 9-én először Mészöly Tibor, majd Ádám Ottó ír ügyelőként az előadásról. *Ügyelői napló* 1951–1952.



Hont Ferenc, 1933 körül

## HONT FERENC ÉS A SZINTETIKUS REALIZMUS

„Tiszteletre méltó ember a Feri.”<sup>1</sup>

„Hont volt a két világháború között a legnagyobb színházi ember.”<sup>2</sup>

„Feladatok megoldása közben alakítja az ember önmagát.”<sup>3</sup>

Hont Ferenc a realizmusról folytatott beszéd alapító mesterei közül az egyetlen, aki ténylegesen megjárja a frontot, aki munkaszolgálatosként szovjet fogolytáborba dezertál, aki egy teljes évet tölt Moszkvában. Ő az egyetlen, aki megtanul oroszul, s akit a harctéri trauma, a munkaszolgálat és a pártszolgálat is meggyötör.

Hont Ferenc egymagában is képes lett volna létrehozni a szocialista realista színházesztétika értelmező szakirodalmát. Publikált írásai és publikálatlan naplói méretre a legsúlyosabb életművet állítják elénk, melynek hatástörténete azonban foszladozott, a személye körüli hallgatás burka feltörhetetlen. Hont, az avantgárd színházi formációk forradalmár géniusza, a szocialista realista színházesztétika elméletének kidolgozója, a magyar színháztörténet-írás egyik motorja körül olyan üres az emlékezői tér, mintha disszidens (mint Pártos Géza) vagy ötvenhatos forradalmár (mint Háy Gyula) lett volna. Pedig éppen ellenkezőleg, Hont itthon maradt, a Rákosi-korszak ideológiai játszmáiban olyan aktívan vett részt, mint sokan mások, sőt 1956. október 25-től „egyfolytában a P[árt és] T[ömegszervezetek] O[sztályá]-n” dolgozik, a Tájékoztatási Hivatalt vezeti, végig a Parlamentben van „Kállai, Kádár mellett (előbb a rádiónál)”.<sup>4</sup> Bár „1956. október 31-én megalapítottuk az MSZMP-t”,<sup>5</sup> óriási életműve hideg, messzi bolygóvá távolodott.

<sup>1</sup> GYARMATI 2014, 358. 1938. december 27-i bejegyzés.

<sup>2</sup> KOLTAI 1986, 65.

<sup>3</sup> HONT [é. n.], 36. füzet, 36. (1971. december 15.)

<sup>4</sup> CSISZÁR 2007, 200.

<sup>5</sup> HONT [é. n.], 21. füzet, 60. (1957. február 3.)

A Hont-életműhöz kötődő szocialista realista fogalom színházesztétikai kereteit kutatva a Hontot körülvevő emlékezői térnek az üressége is láthatóvá válik, s a szocreál színházi fogalmának honti definícióján túl a megértési szándék is sürgetően jelentkezik. Hont színházi életműve megközelíthetetlen annak megértése nélkül, milyen közösségi dinamika írja át az ideológiai és gyakorlati terepen is avantgárd elkötelezettséggel dolgozó rendező munkáját.

Hontról tudható, hogy „szocialista konfliktusban”<sup>6</sup> élt. Úgy élte meg, hogy nélküle „kulturpolitikánkban, különösen a színházi területen nehezen javíthatják ki a hibákat. Tevéleges részvételelemhez viszont bizonyos fokú operatív és természetesen politikai-hatalmi funkció szükséges. Ha ilyet vállalom, az alkotás sínyli meg. Ha nem vállalom, szocialista kultúránk és társadalmunk látja kárát...”<sup>7</sup> A szocialista konfliktus dramatikus kerete, s ezt Hont színházi emberként tudja, a konstruált nyelv. Hont a ki nem mondható dolgokat túlbeszéléssel és túlírással fedi. Radnóti Miklós tanácsára 1941-től naplót vezet.<sup>8</sup> A napló a feladatok és a megoldandó helyzetek labirintusát építi elénk, a napi küzdelmet és a kínlódást, de abban a megértési lázban, mely 1941-től dokumentáltan ég benne, a megtörtént dolgok, például a történelem maga, észrevétlenül marad. A Napló létrehozza, a kortársak pedig elfogadják azt az egyetlen narratívát, mely Hont háború utáni életében kizárólagos életkonstrukcióként vihető tovább: „a párt a családom”.

A „párt a családom” első hallásra ismerősnek vélt affirmatív jelszó az ötvenes évek kommunista nyelvhasználatából, Hont naplójában azonban a mondat konkrét, és amennyire lehet, ideológiamentes. Konkrét, mert Hont körül nem marad senki, mire hazaér a munkaszolgálatból. Konkrét, bár a napló nem említi, hogy Hont teljes családját, bátyját és szüleit is a szegedi gettóból viszik el és gyilkolják meg. Hont saját és naplója figyelmét is kommunista elkötelezettséggel a jövőre, a bekövetkező feladataira irányítja, s a kortársak naplóírási szokásrendjétől meglehetősen eltávolodva még a Naplóban sem mondja ki azt, ami vele megtörténhetik. Sem 1945-ben, sem később nem találja meg a nyelvet annak elmondására, miként élte túl a háborút, a munkaszolgálatot, a frontot. Az egyetlen elképzelhető és mondható narratíva a hősi harc, aki pártutasításra vonul a frontra, ott átszökik a győzedelmes szovjet seregekhez, azokat információval látja el, s fontos és illetékes kommunistaként térhet haza.

Hont valóságát hősi narratívaként az egész háború utáni budapesti világ segítően építi. 1945-ben a túlélés érthetlenségével és a helyzet nyelvi para-

doxonával Szép Ernő küzd meg *Emberszag* című regényében, de mondatai évtizedekig, talán Kertész Imre Nobel-díjáig nem tudják elindítani a túlélésről folytatható beszédet. Hont és naplója helyett leginkább Gyarmati Fanni és Ortutay Gyula *Naplója* beszél.<sup>9</sup> A hármat együtt és párhuzamosan olvasva, lényegében 2009 után nyílik meg egyáltalán, válik talán láthatóvá Hont Ferenc másik, összetetten megélt világa.

A szocialista realista színház ideológiai kereteit megteremtő alapítóatya nézőpontja a jövőt létrehozó kommunista emberé. Hont a klasszikus avantgárd harcosságával a realista színház utópiáját teremti meg elméleteiben, létrejött előadásai a politikai tömegszínház ideáját keresik – bár az államosított közsínházi játék kereteiben elbuknak.

## AZ AVANTGÁRD MŰVÉSZ ÉS AZ ELKÖTELEZETT FORRADALMÁR

A szocialista realista esztétika Hontnál avantgárd, elkötelezett és közösségi. Ennek a mozgalmi esztétikának a kialakulását saját és barátai emlékezete 1927-re datálja, tehát húszéves korára. Hont Szegeden, a szegedi avantgárd mozgalmakban nő fel. Miután kirakják a piarista gimnáziumból, létrehozza az Igen csoportot.<sup>10</sup> Berczeli Anzelm Károly *A bányász és csillagász* című misztériumjátékát adták elő rendezésében. Hont előbb ismeri a berlini, a francia és még a New York-i színházat is,<sup>11</sup> mint a pestit. A német színházban Piscatoról, Párizsban Gémier-től megtanult avantgárd formanyelv és a szegedi kollégiumban megélt mozgalmi elkötelezettség itt, vidéken az *avantgárd* nacionalista tematikához forduló<sup>12</sup> formációját hozza létre. Míg Pesten Kassák és köre, illetve Palasovszky Ödön Zöld Szamár Színháza lép fel kortárs orosz és kommunista német és francia szövegek fordításaival, addig Hont a honfoglalás előtti magyar színjátszást keresi. 1940-ben Hont avantgárd színházi gyakorlatának közepette megírja és kiadja *Az eltűnt magyar színjáték*<sup>13</sup> című 182 oldalas tudományos művét. Mivel jokulátorokról, táltosokról és sámánokról ír, a „Törzsökös Magyarok Lapja dicshimnuszokat ír a könyvről”,<sup>14</sup> ezáltal a Színházművészeti Kamara által éppen elutasított rendező bizonyos mértékig nyilvánossághoz jut. Hont az avantgárd színházi formanyelvhez a legré-

<sup>9</sup> GYARMATI 2014, ORTUTAY 2009.

<sup>10</sup> Feltehetően a MA kiadásában, 1920-ban megjelent, Barta Sándor *Igen* című dramatikus szövegének avantgárd kultuszát követve.

<sup>11</sup> HONT Ferenc levele Görög Ilonának, 1931. PIM-OSZMI, Kézirattár, Hont Ferenc-hagyaték, GY/744.

<sup>12</sup> K. HORVÁTH 2009, 46–64.

<sup>13</sup> HONT 1940.

<sup>14</sup> HONT 1975.

<sup>6</sup> CSISZÁR 2007, 196.

<sup>7</sup> CSISZÁR 2007, 195–196.

<sup>8</sup> A Hont-napló Hont Ferenc fia, Hont Iván gépiratában olvasható a PIM-OSZMI Kézirattárában.

gebbi magyar drámaszövegeket kutatja fel. A szavalókórusok dinamikus teatralitását, a tömegszínpad-technikát használja: „...csodálatos érzéke volt ahhoz, hogy a társadalmi mondanivalóhoz a legsúlyosabb időkben is találjon színdarabot”.<sup>15</sup>

Barátai Hontban a lobogását látják lelkesítőnek. A karaktere forradalmi, így egyértelmű, hogy Madách, Csokonai, a régi magyar drámai emlékek és töredékek, például a *Három köröstyény leány* kölcsönzi avantgárd forradalmi akaratához a nyelvet. Hont programjában, akaratán, de nem tudtán kívül, a szélsőjobboldali csoportosulások tematikus irredentizmusa és nacionalizmusa is örömet leli.<sup>16</sup> Ezek a szövegek egyrészt nehezebben tilthatók be, tehát az ilyen jellegű konspirációs célokat is kiszolgálják, másrészt Hont a bennük rejlő irodalmi és esztétikai értéket is felfedezi. Bebizonyítja, hogy pár apró rendezéstechnikai mozzanat képes forradalmivá alakítani bármily klasszikus drámai dialógust. Az apró rendezéstechnikai mozzanatok közül az egyik a zene, a másik a szerepkiosztás. Hont egyrészt felismeri, hogy Magyarországra a rokokó „a felvilágosodás és a francia forradalom eszméivel együtt érkezett meg...”,<sup>17</sup> így esztétikailag és ideológiailag is indokolt, hogy a népdalok és a finom rokokó muzsika hangjaiba „a Marseillaise induló akkordjai olvadnak bele”.<sup>18</sup> Ez lesz a „Tempefői szabadságindulója”.<sup>19</sup> Másrészt a szerepkiosztásnál Tempefői szerepét Gellért Endrére bízta, aki „mintha maga lenne Csokonai, hamvasan, fiatal és lelkes, sovány, szép, izgató és férfias”.<sup>20</sup> Hont az addig sosem játszott Csokonai-vígjáték komikus címszerepét forradalmi hősré formázza, s ez a Tempefői lesz a prototípusa Hont későbbi drámai hőseinek. Az 1930-as évek végén Szegeden nem rögzítik mozgóképen azt az avantgárd-forradalmi karaktert, mely őrzi a munkásmozgalmi retorikát a szépséggel egyesítő szenvedélyt. Talán az 1948-as *Talpalatnyi föld* című filmen látható legkorábban (és utoljára) a pozitív hős képe: a Gellért Endrére sok mindenben hasonlító fiatal Szirtes Ádám. Ez a film a szabad szocialista magyar filmgyártás első terméke. Hont a Magyar Film művészeti igazgatójaként irányítja elkészítésének egész folyamatát, így Szirtes Ádám alakításán követhetjük, miként keveredik a szocialista színház- és filmművészetbe az avantgárd expresszionista mozdulatművészetre jellemző lendületes mozgás, a kivágások és plánok ritmusa stb.

Hont, az elkötelezettségében, szakmai kapcsolataiban és tapasztalataiban avantgárd ihletettséggű színházi ember 1937-ben a *Tragédiát* viszi újra színre

a Szegedi Szabadtérin, a Dóm előtt. Misztériumjátékként értelmezi Madách *Tragédiáját*,<sup>21</sup> s ez a szegedi előadás-sorozat sokat tett azért, hogy a mű nemzedékek kötelező, klasszikus drámaolvasmányává váljon. A Dóm téri méretek fordítják Hont figyelmét a színjáték hagyománytörténete felé, s az avantgárd játékgyakorlattal párhuzamosan a magyar színjáték történetét kezdi vizsgálni. Ezekben az években művészi gondolkodása alapján expresszionista-konstruktivista. A Dóm elé 30 méteres vetítővásznat feszít, s a *Tragédia* utolsó jelenetében óriási ötágú csillagot vetít rá. A párizsi szín keretében 300 kék, 300 fehér és 300 vörös zászlót hoztak be, hogy „a trikolór hullámozzon ott a tömeg fölött”. És arra a kis szabotázsról is van közösségi emlékün, hogy a „bemutatón valahogy valaki föltartotta a kék és fehér zászlókat vivő embereket és egy ideig csak a vörös zászlók voltak láthatóak. Persze nem találták meg azt, aki föltartotta őket, csak a fölszabadulás után lett Szeged város tanácselnöke az illető.”<sup>22</sup> A *Tempefői*ben maszkokkal dolgozik, a *civilizátorban* százlábúként jöttek be svábbogarak (értsd: a svábok), s a kétszer is megrendezett *Tragédiában* óriási kórusmozgásokkal dinamizálja a teret.

Hont mögött és körött erős csapat dolgozik, barátok, befogadó közösség. Nemcsak a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának egyik oszlopos tagja, de párhuzamosan Pesten is biztos kapcsolati háló fűződik köré. A Vajda János Társaság előadóestjei után a Zeneakadémián és a Vigadóban egyszerűen Hont-esteknek nevezett széria fut. Ezek az estek sokszor avantgárd szavalókórusok estjei; emléküket a *Költészet a dobogón* című tanulmányában 1942 nyarán Hont kimerevíti. A szegedi és pesti mozgalmi keretek avantgárd művészeti fedőeseményekkel tartják aktívan a hálózatot.<sup>23</sup> Az előadásokon túl a „józan kispolgári közönség”-et<sup>24</sup> vonzó Kulacs vendéglőben találkozik Majorral, Gobival, Kállai Gyulával, a *Népszava* újságíróival, Losonczy Gézával, Bálint Györggyel, Szendrő Ferencsel.<sup>25</sup> A „Kulacs afféle XX. századbeli Pilvaxszá szépült emlékezetünkben”,<sup>26</sup> itt zongorázik Seres Rezső is. Mindemellett a Wagner-féle sörözőben ül össze a „tanyai agrár-settlement”,<sup>27</sup> a harmincas évek végétől a Budapestre költözött szegediek, más néven a Medve, a fővárosi hálózattal.<sup>28</sup> A kör sokszor Hont lakásán, a Kandó Kálmán utcában folytatja az elkötelezett művészeti forma és a magyar nyelvi hagyomány felfedezését. A szegedi évek domináns hatástörténete felől nézve különösen disszonáns, hogy a kortársi

<sup>21</sup> KERESZTÚRI 1988.

<sup>22</sup> HONT 1975, 9.

<sup>23</sup> HONT 1975, 10.

<sup>24</sup> KÁLLAI 1980, 360.

<sup>25</sup> HONT I. 1986, 9.

<sup>26</sup> KÁLLAI 1980, 363.

<sup>27</sup> BENEDEK 1985, 301.

<sup>28</sup> HONT I. 1986, 9.

<sup>15</sup> KOLTAI 1986, 66.

<sup>16</sup> FÖLDÉNYI F. 2006, ANGALOSI 1987, 467., 469.

<sup>17</sup> HONT 1942, 46.

<sup>18</sup> HONT 1942, 46.

<sup>19</sup> HONT 1942, 47.

<sup>20</sup> GYARMATI 2014, 297. 1938. április 28-i bejegyzés.

emlékezet még Hont Ferenc színházi pozícióját is Major Tamáshoz viszonyítja és méri. Kettejüknek lehet *ügye*, mely sommásan a Nemzeti Színház vezetésére konkretizálódik,<sup>29</sup> de oly sok közösen végigharcolt évtized erősíti kapcsolatukat, hogy érthető: Major a *Napló*-ban Tomi néven fut végig. Major pedig a halála előtti nagy beszélgetőkönyvében megköveti Hontot, amiért nem mondta ki eddig: Hont után a „színháznak egyszerűen nincs társadalmi mondanivalója”.<sup>30</sup>

Tudjuk, hogy „nagyon erős és elég nagy számú baloldali közönség”<sup>31</sup> jár az előadásaira, éveken át ingázik Szeged és Budapest között. 1937-ben, tehát a *Tragédia* második bemutatójakor már sokan tudják róla, hogy a *l'art pour l'homme* elkötelezettje, Piscator-követő, a munkásosztályt tanítja-műveli és a népfrontos kulturális ideológia harcosa.

Az avantgárd színházi rendezők útja az övé. Ezt nevezhetjük a kőszínház felől értve amatőrnek, függetlennek, hiszen Hont saját életnarratívájában a Gémier- és Reinhardt-féle iskola elkötelezettségét és függetlenségét rögzíti saját iskolájaként. Igazi, tizenéveskori gyakorlata azonban Kassákhhoz köti. Az 1907-es születésű Hont a kassáki Munka-kör hatása alatt fogalmazza egyik első önéletrajzi bemutatkozó írását tizennyolc évesen ezzel a kezdéssel: „Hont Ferenc vagyok.” S ekként zárja: „De szavakkal nem tudom jól kifejezni magam. Jöjjenek el szerdán, ott a színpadon testem minden porcikája beszélni, kiabálni akar. Ott majd megértenek, biztosan megértenek.”<sup>32</sup> Hont pályakezdése romantikusan gyermeki és forradalmi. Színház, színésznőszoktetés, Párizs a húszas évek avantgárd forgatagában, majd Szeged, s még mindig csak húszéves, amikor a Szabadtéri Fesztivál ötletével a szegedi polgármester elé áll. Idős korában is életrajzi részeként emlegeti, miként nézték tenni akaratát örültségnek, őt magát bolondnak.<sup>33</sup> Hont nem tartozik Kassák Munkaköréhez, de nem tartozik Palasovszky Zöld Szamár Színházához sem, neki a szegedi egyetemisták kollégiuma lesz a közössége, bár ő maga sosem volt egyetemista.

Hont Feri azt beszéli meg Miklóssal, hogyan érettségizhetne le. Nem is tudtuk, hogy nincs érettségije. Otthagyta az iskolát, és külföldre ment egész fiatalon. Eddig nem kellett túlságosan, de most már folyton inkább hiányzik neki. Még soványabb, mint Miklós. Azt hiszem, napokon át éheznek szegények, fillérekből élnek. [...] Most kapta csak meg írás-

ban Feri a kamarai felvételét. Az a sötét csirkefogó Kiss Ferenc az oka a nyomoruknak, aki miatt először nem vették fel.<sup>34</sup>

Színházi tudása párizsi tapasztalata okán is professzionálisnak tekinthető, ideái a mozgalmi avantgárd-ihletettségben gyökereznek. Mindezt az 1930-as évek magyar nagyvárosi környezetében szinte lehetetlen összeegyeztetni, hiszen még Hont lobogása sem tud lelkesíteni en-suite színházi üzemben játszó, nem összetartozó embereket.

1937-ben megalapítja Szegeden a *Független Színpadot*, mely „színészekből, színpadtervezőkből, drámaírókból, kritikusokból, zenészekből és színpadi munkásokból [álló] munkaközösség...”<sup>35</sup> A *Független Színpad* elsősorban a magyar nyelvű színháztudományi közéletet stimuláló folyóirat, Hevesi Sándor elméleti munkássága után az első deklaráltan elemzői szándékkal kiadott periodika. Ugyanakkor előadásokat létrehozó csoport és iskola is annak, aki részt vesz benne. A *Független Színpad* a „Pestre jött szegediek kezdeményezésére, de közvetlenül a párt utasítására jött létre [...] A *Független Színpad* tehát az illegális kommunista párté...”<sup>36</sup> – állítja később többször Hont határozottan. Hangsúlyoznia kell, amit a hetvenes évek végén a második nyilvánosságban erősödő avantgárd elfelejt és feledtet: a munkásmozgalomnak és a kommunista pártnak is szerepe van az avantgárd színházi formanyelv megőrzésében. „A *Független Színpad* [...] az illegális kommunista párt vezetésével, forradalmas lelki munkások cselekvő és alkotó segítségével, fenyegetések és veszedelmek között harcolt az elnyomás ellen...”<sup>37</sup> Eszerint a *Független Színpad* célja legális előadásokkal és kiadványokkal agitálni munkás- és szakszervezetekben. A *Független Színpad* kereteiben 1938-tól színháztudományi kollégiumot vezet, színháztudományt tanít fiataloknak, munkásoknak, előad, elemez, ír: Hont életművének legfényesebb eleme a *Független Színpad* mozgalom egésze, ahogy tanítványa-kollégája, Almási Miklós emlékszik rá: „Mindent szeretett átszervezni”<sup>38</sup> és megszervezni, így az FSz Szegeden és Budapesten is komoly közönségbázissal bír „Szabálytalan elköteleződés”<sup>39</sup> jellemzi, hiszen nincs kamarai engedélye játszani, nincs diplomája egy akadémiai álláshoz, munkaszolgálati behívókat kap, s ugyan fizikai állapota miatt irodai munkára osztják, de a behívottak között él, mindent tapasztal és lát. *Naplója* mégis egy utópikus színházi közösség létrehozását taglalja ezekben a hetek-

<sup>34</sup> GYARMATI 2014, 538. 1940. július 14-i bejegyzés.

<sup>35</sup> HONT 1937, 1.

<sup>36</sup> M. PÁSZTOR 1976, 65.

<sup>37</sup> HONT 1958, 209.

<sup>38</sup> BOHÓ 1980. 38. perc.

<sup>39</sup> ALMÁSI Miklós mondata: BOHÓ 1980, 21. perc.

<sup>29</sup> KOLTAI 1986, 70–72.

<sup>30</sup> KOLTAI 1986, 65.

<sup>31</sup> HONT 1942, 46.

<sup>32</sup> KERESZTÚRI 1988, 7.

<sup>33</sup> BOHÓ 1980.

ben, s önreflexiók során megértjük: ez Hont Ferenc tudatos megküzdési stratégiája. A Független-estek és a Hont-estek zseniális megszervezését mindenki elismeri, bátorságát és ravaszságát csodálják. Az estek sikere, akár a Zeneakadémia kistermében, akár a Vigadóban, a megélhetés minimumát jelenti neki és a fellépőknek. S míg „az a meleg, tüzes hangulata van az estének, mint annak idején a Tempefőinek és a Civilizátornak volt, [...] közben szegények itt tengenek a cselédszobában, amit most bérelnék a Csumi kutyával. Feri rémségesen sovány és elgyötört.”<sup>40</sup> Budapest baloldali közössége a negyvenes években is el tud tartani több tucat alkotó művészt, ez komoly tapasztalattá válik a háború utolsó éveiben. Hont tévedése és vesztesége az ebből a tapasztalatból levont következtetés és saját későbbi helyzetének értékelése. A színházi közösség és a baráti kapcsolatok ideológiai hálót alkotnak, de ő maga került másik oldalra. A Napló ki nem adott oldalain is fegyelmezett önkontrollal beszél arról, hogy „sok a zsidó és a tanúsítványos”<sup>41</sup> a zeneakadémiai kistermes előadásokban, ezért nem kap előadást a játékengedélyt.

A Független Színpad a színházi szakmában és a munkásmozgalomban is ismertté teszi Hontot, s az ötéves, jórészt háborús években megszerzett előadó-művészeti rutin összeköti Major Tamással és a nemzeti kollégákkal. Hont egész pályáját nézve keveset rendez, de a legnagyobb legendás botrányait ekkor, ráadásul Major Tamással együtt hozza létre. Hont is felismeri és Major is, hogy a „kíváncsús mulattatás mesterfogásait” érdemes használni, „hiszen az elvárható közönség *igazi színházat még sosem látott*”.<sup>42</sup> Így 1942-ben Majorral a Népligetben állnak neki Molière-t rendezni. A liget az illegális munkásgyűlések terepe, a vurstli forgatagában *Georges Dandin* helyett *Duda Gyuri* címen játsszák a francia klasszikus komédiát. Ez az utolsó független színpados esemény. *Duda Gyuri*-t az ötödik előadás után betiltják.

A *Duda Gyuri* a munkásmozgalom eseménytörténete felől jobban, a színháztörténet felől kevésbé látható, hiszen az emlékezések mozgalmi tettként értelmezik a bemutatót. Hatástörténete mégis jól észlelhető a színházi alkotások esztétikájában, játékn nyelvében, hiszen a Független Színpad ereje megszire hullámszik. 1989-ben Ruszt József itt, Szegeden indítja útjára a Szegedi Nemzeti Színházból kivált fiatal művészekkel az elődjén hírnévben túllépő, második Független Színpadot. Ruszt József életműve, az avantgárd fogalmazás, az elkötelezett és önképző erő, a magyar színházi szöveg hagyományhoz való kötődés mind összekapcsolja őket. Hont a Független Színpad avantgárd hagyományának feléledését az Universitas egyetemi tanár-vezetőjeként éli

újra. A naplóban is követhető, hogy Hont a hetvenes évek elején gyakran találkozott Ruszttal.<sup>43</sup> Sőt, e funkciójában 1971-ben Wrocławba, az UITU-fesztiválra utazik, ahol Grotowskit, Performance Group-előadást lát,<sup>44</sup> s saját avantgárd színházi élményeinek tapasztalatával bátran és öregeken unatkozik.

## A SZINTETIKUS REALIZMUS GYAKORLATA

„Hont – nem tudok mást mondani – imperialista volt.”<sup>45</sup>

Hont pályájának második, középső, minisztériumi szakaszában a tényleges hatalomgyakorlás terepén kultúrideológusi, pályája harmadik szakaszában a színháztörténet intézményeinek vezetőjeként formális befolyással bírt a realizmusfogalom használatára. Naplójában már 1941-ben összegzi: olyan színészi stílust képzel, „amelyben minden mozdulat, minden hang gyökeréig átélt s ugyanakkor megalkotott művészi kifejezésforma. Egyszerű, de tömör jelentésű, közvetlen s mégis megkomponált, valóság s egyben művészet. A színjáték megalkotott, magasabb rendű, szintetikus realitását igénylem.”<sup>46</sup>

A szintetikus realizmus egyszerre átélt és megalkotott jelenség, Hontnál olyan meglelt színházalkotói gondolkör, mely egész pályáját kíséri – bármilyen néven illesse is később.<sup>47</sup> A szintetikus jelző átalakul szocialistává és színpadivá, de a jelenség megnevezésétől függetlenül hordozza a mesterségesen létrehozott másolat koncepcióját. A szintetikus realizmus Hont életművében végig az avantgárd művészeti ideológia párosítása a Sztanyiszlavszkij-féle játéktechnikával. Párhuzamosan beszél az ideológiai-mozgalmi elkötelezettségről és a Sztanyiszlavszkij-technikáról, de már az 1945 előtti írásaiból követhető, hogy a lélektani realizmus színházi gyakorlata áll a lehető legtávolabb tőle. Hont a társadalmi viszonyok történeti-marxista elemzését, s nem az egyéni lélektani motivációk felkutatását tartja a színész feladatának. Sztanyiszlavszkijt 1925-ben látta Budapesten, majd a Művész Színház moszkvai fogsága alatt 1945-ben.<sup>48</sup> Sok minden elsődleges forráshoz hozzáfér, s az elkötelezett avantgárd társadalomalakító harciassága felől érti Sztanyiszlavszkij munkáját.

Hont realizmusa szintetikus, mesterségesen előállított. Elméletírói legendáriumának része, hogy megírja *A színészi képzelet fejlesztése* című tanulmá-

<sup>43</sup> HONT [é. n.], 36. füzet, 27. (1971. november 13.)

<sup>44</sup> HONT [é. n.], 36. füzet, 20. (1971. december 31.)

<sup>45</sup> KOLTAI 1986, 71.

<sup>46</sup> CSAPLÁR 1982, 123. 1941. szeptember 12-i bejegyzés.

<sup>47</sup> Kassák Lajos 1916-os *Szintetikus irodalom* koncepciója lehet inspirációja. KASSÁK 1916.

<sup>48</sup> HONT 1975, 17.

<sup>40</sup> GYARMATI 2014, 495. 1940. március 14-i bejegyzés.

<sup>41</sup> CSAPLÁR 1982, 123. 1941. november 24-i bejegyzés.

<sup>42</sup> SZENDRŐ 1954, 6.

nyát, melyben kitalálja a felidézés módszerét, a hozzá vezető feladatokat anélkül, hogy ismerné Sztanyiszlavszkij írásait. Hangsúlyozza, hogy magyarul csak 1938-ban jelent meg Sztanyiszlavszkij könyve, s akkor ő összetépte korábbi írását.<sup>49</sup> Ez történhetett így, de a *Cselekvés a művészetben* (1972) és a *Valóság a színpadon* (1960) című gyűjteményes tanulmányköteteiben mégis olvashatjuk 1936-os írásának egy változatát. Ez a szöveg egyértelműen a magyar színészképzés curriculumának és metodikájának alapját jelenti.

A szintetikus realizmus a színpadi játékot a képzelet és az élmény viszonyában helyezi el. Az elsőt fejleszti, a másodikat megszerzi, s Hont erre a megszerzésre koncentrál módszertanában. „A növendéknek tehát színészi szempontból értékes élményeket kell szereznie. Keresnie kell az új élményalkalmakat és ki kell fejlesztenie élményszerző képességét. Először figyeltesünk meg vele tárgyakat, állatokat, személyeket, eseményeket, azután számoljon be róluk és a megeleveníthető elemeket játékkal érzékeltesse.”<sup>50</sup> Az iskolai (később főiskolai) terekből is kiviszi a „növendékeket műhelyekbe, gyárakba, bírósági tárgyalásokra...”,<sup>51</sup> majd felidézi velük, mit láttak. Ennek az élménynek az újraélése (az azonosulás) akkor lehetséges, ha „az átélése tárgyát megérti és szereti”<sup>52</sup> a színész, ha a közösség érzését megtalálja magában. A megfigyelés terepe Hontnál mindig a társadalmi valóság színtere. Nem az állatkert, ahova utódai viszik a színészeket (Lee Strasberg javaslatait félreértelmezve), hanem a gyár; a termelés, az üzem, a fizikai munka. A taylorista Mejerhold ideáitól jelöletlenül, megnevezetlenül, de megihletve bemutatja, miben különbözik az elterjedt, század eleji színházi kifejezésformáktól a szintetikus realizmus megalkotásának folyamata. Hont a betiltott és kivégzett Mejerhold helyett Egressy Gábor 1879-es, Rakodczay Pál 1884-es, Solymosi Elek 1896-os iskolái mellé teszi Luigi Rasi 1904-ben megjelent technikáját, és összegzi, hogy az előjátszás az utánpótlást növeli, az egyéni minták megtanulása mestertől-iskolától-színházi nyelvtől való függőséget okoz.<sup>53</sup> A színésznek az egész társadalmi kerethez kell illeszkedni tudni.

A szintetikus realizmushoz képzelőerő kell. Saját magáról írja 1925-ben: „Nem tudok komédiázni. Ideges ember vagyok és nagyon élénk a képzelőerőm. És ájulás környéke, amikor a Hamletben megszűnnek a mérgezett törrel...”<sup>54</sup> A Kassáknál megfigyelt stílusban írja tovább: regényt is szeretne írni, „amiben nem lenne hatalmas jellemfestő képesség, meg mély pszichológia [...], hanem

[...] az lenne az alapeszméje, hogy a kalapot a fejünkön hordjuk, a lábunkon ellenben cipőt viselünk.”<sup>55</sup> S míg írásában a retorikai fordulatok egyértelműen Kassákra utalnak, Hont a történeti avantgárd fősodrában is a látott és meg tapasztalt konkretizáció szintjén tartja a művészeti folyamatot.

Hont a szintetikus realizmus ideáját rövid ideig tartó filmes gyakorlatában is alkalmazni próbálja. A magyar filmgyártás (ideiglenes) első embereként 1949-ben úgy látja, hogy az „assisi táj gyönyörű és az épületek is. De ezek engem az emberekkel való összefüggésükben érdekelnek. Ha az igazságot kellene ábrázolni egy realista filmben Assisiról, akkor ebben a gyönyörű, békét és áhítatot árasztó környezetben tüntető tömeget kellene felvonultatni.”<sup>56</sup> A szintetikus realizmusról mint játéktechnikáról előadás-elemzési és -rendezési elképzelései között nem olvashatunk. Úgy tűnik, a korai években kidolgozott oktatási koncepciója ugyan alapját képezte a Főiskolán tanítottaknak, de elmozdítása után évtizedekig nem jut képzendő színészekhez, a rendezéshez is csak szórványosan, így nem fejleszti tovább módszerét. A főiskola pedig, Nádasdy, Major, Gellért, azaz a Nemzeti és az Opera főrendezői gárdája a kőszínházi praxist, a rutint tanítja mindenféle rendszeralkotó törekvés nélkül.

Pedig akár Sztanyiszlavszkij, akár saját felismerései szolgálnak inspirációként, Hont fogja össze (s talán érti meg) egyedül, miképpen teremthető mesterséges valóság. Nála a beszédnek a „mozgásból kell kinőnie”,<sup>57</sup> s a mozgás fejleszti a képzeletet. Hontnál a képzeletfejlesztés öt mozzanata egy teljesen másik világ felépítésének a technikáját hordozza: reakciógyakorlatok, helyzetgyakorlatok, jellemgyakorlatok, beszédes gyakorlatok, szerepgyakorlatok következnek egymás után, egyikből épül a másik, s egy elképzelt, szintetikus valóság kerül a színpadra. Sztanyiszlavszkij hatása mellett jelentős Eisenstein filmes színészvezetői hatása a magyar rendezőre. Hont a realista művészet-eszményről Moszkvában tanul 1945-ben, itt kap képzést, itt lát filmeket, itt kerül a húszas évek avantgárd Párizsa után először a professzionális művészeti nagyipar közelébe. Eisenstein miatta „hajlandó maga mellé venni fiatal magyar rendezőket tanulásra”.<sup>58</sup>

Hont moszkvai hónapjainak naplóbejegyzéseiből egy nyelvileg nem értett kultúra, egy méreteiben nem észlelhető nagyság, egy hagyományában nem átlátott zavarosság tömörödik renddé. A színházi realizmus létrehozását, a valóságként értelmezett utópiát a szovjet minta segíti felépíteni, Hont érthető narratívává alakítja az eseményeket. Ennek a narratívának egyik autoritása Berszenyev. Berszenyevről megtudjuk, hogy Sztanyiszlavszkij-tanítvány, de magyar

<sup>49</sup> HONT 1975, 17.

<sup>50</sup> HONT 1936b, 264–265.

<sup>51</sup> HONT 1936b, 265.

<sup>52</sup> HONT 1936b, 265.

<sup>53</sup> HONT 1936b, 254.

<sup>54</sup> KERESZTÚRI 1988, 6.

<sup>55</sup> KERESZTÚRI 1988, 6.

<sup>56</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 25. (1949. szeptember 27.)

<sup>57</sup> HONT 1936b, 262.

<sup>58</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 63. (1945. május 23.)

szakirodalmi referencialitása szokatlan súlyt tulajdonít a Munkásifjúság, később Komszomol Színház<sup>59</sup> vezetőjének. Berszenyev lesz Hont Sztanyiszlavszkija, a kortárs mester és minta, aki a színház kollektív jelentőségéről beszél:

[a színház] demokratikus diktatúra. Arra a kérdésemre, hogy miben tér el módszere mestere módszerétől, 2 pontban válaszolt:

1. A próbaidő (különösen az asztalmunka: 2–3 hét)
2. Törekvés a realitás és a teatralitás szintézisére.<sup>60</sup>

Berszenyev realitás–teatralitás fogalompárja leginkább szójátéknak tűnik (teátr[e]alitás), Hontnak köszönhetően mégis döntő hivatkozássá válik az akadémiai *Tragédia*-vitában, amikor Madách marxista újraolvasása során Berszenyev színházi szempontjait a pártos diskurzusba léptetik. Úgy tűnik, még a *Tragédiáról* folytatott, 1952 és 1955 között húzódó marxista értelmezői vita is Hont moszkvai kapcsolati hálójának köszönhetően lesz (Lukácsra nézve) veszélyesebb és színesebb. Hermann István 1952-ben megjelent tanulmányában,<sup>61</sup> a párt és Lukács György értelmezéseinek szovjet kontextualizálásában szaktudományos referenciává növeli a színész Berszenyevet. Hont életművét igazi mesterei, Gémier és Reinhardt elhelyezik az európai színház-kulturális közösség emlékezetében, az ideológiai improvizált fantomkapcsolatok azonban elhomályosítják. Berszenyev Sztanyiszlavszkij egyik színésze, autoritásereje elpárolog a Rákosi-korszak szakirodalmának leselejtezésekor, s az egész orosz nyelvi szakirodalmi referencialitás éppúgy a szintetikus valóság részévé válik, mint a szocialista realista színházművészet nagy része.

Hontnak a realitás–teatralitás szintézise valamennyire a moszkvai 1945. május 1-jei felvonuláson válik érthetővé: megtapasztalja, milyen a szovjet élet színházi reprezentációja tömegszínházi formában.<sup>62</sup> Hont a szovjet munkásünnepélyek koreográfiájában ideológiailag újralátni véli a húszas évek német avantgárdjának tömegszínházi effektjeit, naplójában azonban a totális elkeveredés érzését rögzíti. A munkaszolgálat és a front utáni fizikai, a moszkvai ideológiai lemerülés után a teljes koordinátavesztés állapota jellemzi.

Mindemellett újfajta szegénységben élnek: „Este volt jegyem a Filiul (sic!) Malüjbe, de nem tudtam ruhát szerezni és így nem mentem el.”<sup>63</sup> A színházak közül a zenéseket érti, hiszen oroszul még nem tud jól, ezért legfőképp improvizatív az a döntése, hogy hazahozza és megrendezi Majorral közösen (majd

1949-ben) a *Dohányon vett kapitányt*. Úgy rögzíti, hogy „Este az Operettszínházban voltunk, az Ermitage-kertben. [...] A Tabacsni kapitányt láttuk. Jó szövegkönyv, rossz zene, közepes előadás. A darabot azért érdemes hazavinni, csak új muzsikát kell írni hozzá.”<sup>64</sup> A bejegyzésekből kitűnik, Hont nem pontosan tudja, milyen kulturális és politikai közegbe menekült, de azt sem tudja 1945-ben, hogy mi van otthon, Budapesten. A naplóban a nyelv és a kulturális kontextus teljes megkavarodása nála is, miként a memoáriró Háry Gylánál is, rögzítésre kerül: ez az elveszettség traumája. „Mához egy hétre, jövő szerdán utazom haza röpkölgéppel. Majdnem egy esztendőt töltöttem távol Pesttől.”<sup>65</sup>

A moszkvai egy év a realista rendezés módszertanának megközelítésére készíti. Egyrészt vezetésre készül, mint sokan körülötte Moszkvában. A magyar enklávén nyelvi és a városi geográfiában is elzártan él, s az információktól és az értelmezői keretektől megfosztva a háború utáni irányító-értelmiségi szerepre készül, nem alaptalanul.

Ma lettem 38 éves. Gyönyörű születésnap ajándékot kaptam: A Vörös-hadsereg felszabadította egész Magyarországot! Indítványomra mindnyájan felmentünk az aleshez, és Goldberger dr. rövid orosz beszédben tolmácsolta köszönetünket. Az alez. félórás beszéddel válaszolt: nyomatkosan felhívta figyelmünket a föladat második, most következő részére, a kíméletlen harcra a belső reakció ellen. Du. folytattuk a parasztkérdés megbeszélését. Egyre biztosabb kézzel vezetem a vitát, fejlődik az a képességem, mint lehet az elméleti megállapításokból kiragadni a konkrét, gyakorlati kérdéseket. A fiúk megérik a módszer helyességét és a vezetés biztonságát, s így önmaguk is öntevékenyen ebbe az irányba fejlődnek. Megkezdtem a rendezői alaputasítás megfogalmazását...<sup>66</sup>

Hont – *Naplója* szerint – leginkább rendezőként tekint magára. A gyakorlatban azonban ő az egyik nem-rendező rendező, aki a XX. század magyar játéktörténetét aktívan alakította. Hont egész pályája során csak tucatnyi bemutatott rendez. A Független Színpaddal négyet, a moszkvai hazatérés után a Nemzetiben két előadást társrendez Majorral. Egy Molière-t 1945 karácsonya előtt pár nappal, majd a *Dohányon vett kapitányt* 1949 júniusában. Egyedül vitt rendezése kudarc, ez az Ifjúsági Színházban *Az apák ifjúsága* termelési darabja 1950-ben. Rá egy évre Osztrovszkij *Farkasok és bárányok* művével

<sup>59</sup> ZAHAROV 1986, 35.

<sup>60</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 63. (1945. május 23.)

<sup>61</sup> HERMANN 1952, 343.

<sup>62</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 67. (1945. május 31.)

<sup>63</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 39. (1945. május 4.)

<sup>64</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 67. (1945. május 30.)

<sup>65</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 67. (1945. május 31.)

<sup>66</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 611. (1945. április 5.)

még rosszabbul jár, mert nem egyszerűen átrendezi az igazgató, a fiatal Horvai István a főpróbán az egészet, hanem Hontot még ki is tiltja a színházból. Amikor Hont tizenegy év múlva újra rendez, akkor az Operettszínház forradalom előtti, legendás igazgatójának, Gáspár Margitnak a drámáját veszi elő. *A Hamletnek nincs igaza* Hont kizárólagos tulajdonává válik, az Ódry-Vígszínház, majd Kaposvár és Pécs is vele mutatja be.

Rendezői tétovaságával tele a szakmai anekdotatér, Major is csak négy év-tized távolságából látja: Hont amatőr színészekkel tud dolgozni, a nagy legendákkal, Daykával,<sup>67</sup> Somlayval, Rátkaival, Várkonyival éppen saját elméleti felkészültsége okán nem boldogul.<sup>68</sup> Amikor 1951-ben száz-százötven próbával, többheti asztali elemzés után a színészek végül is átveszik tőle az irányítást az Osztrovszkij-műben, akkor helyesen és már tehetetlenül látja meg a polgári színház erejét és saját, az avantgárd Gémier és a realista Sztanyiszlavszkij módszerében szintézist kereső elméletének gyengeségét. Hont moszkvai felkészítése, mely színházvezetésre és -rendezésre predesztinálja, forradalmi avantgárd ihletettségű. Miközben követi a száműzetésben, főleg Háy Gyula leveleiből, hogy mi történik a felszabadult Nemzetiben, értékel is: „Tomi. *A Tartuffe* előadásai után bevezette a közönség vitáját az előadásról, az akció sikere egyelőre nem mutatkozik. A közönség bátortalan.”<sup>69</sup> De érzékeli, hogy a moszkvai, még ha iskolai lét is,<sup>70</sup> elzárja mindentől. Néha úgy látja, sosem kerül haza Magyarországra, így beletörődik, hogy pedagógiai módszerét csak magán tökéletesítheti, ez naplója folyamatosan követhető önképző, önelemző, önkritikus (és nehezen olvasható) része. Talán „túlértékelem munkám jelentőségét, a sorrend fontosságát, sürgősségét...”<sup>71</sup>

Hontot színházi szakemberként várják haza, hiszen a sajtóban az jelent meg,<sup>72</sup> hogy Major nagy moszkvai rendezőnek nevezi. „Az ilyesmi még jobban fölcsigázza az igényeket velem szemben és én alig tapasztaltam valamit! A főlatat így megnehezül számomra, még jobban föl kell készülnöm majd, ha hozzájuthatok.”<sup>73</sup> Amihez hozzájut, az a Palasovszky Ödöntől a főiskolának átvett – azaz elvett – Madách.<sup>74</sup> Majd az Ifjúsági Színház,<sup>75</sup> s három évtizednyi kihagyás után az Egyetemi Színpad.

A szocialista realista színházi gyakorlat kialakításának megértéséhez Hont működése Majoréval olvasandó együtt. Majorral közös a francia kultúra iránti elkötelezettségük: munkásmozgalmi gyakorlatuk, konspirációs rutinjuk, állcázási és színlelési játéktudásuk. S mindemellett mindketten a vígjáték, Csokonai, Molière, a farce nyelvét beszélnek, ebben igazán jók. A szocialista realista színházi gyakorlat történetét tekintve azonban Hont Ferenc lesz a bestseller-író. Míg Major a realizmus gyakorlatát viszi, addig Hont az elmélet történetét kutatja. Neve hont-székellyé köznevesedik *A magyar színháztörténet* (1962), a *Színházi kislexikon* (1969), *A színház világtörténete* (1972) megjelenése után,<sup>76</sup> s megkerülhetetlen magyar nyelvű hivatkozássá érik kiváló munkatársaival létrehozott színháztörténeti életműve.

A történésszé váló rendező a valóság szocialista realista változatát írja, s történeti könyveinek realizmusfogalma a háború utáni, a hatalomgyakorlás színházesztetikai következményeitől terhelt elképzeléseit hordozza: „Állítom, hogy különösen a színház területén nem volt és nincs másfajta művészet, mint irányított. A kérdés csak az, hogy kik irányítják a művészetet, milyen céllal és hogyan.”<sup>77</sup> Mivel a megszólalás pillanatában Hont a Színművészeti Főiskola megszervezésével megbízott főigazgató, ráadásul a színháztörténet megírása is párhuzamos tervként, kötelezettségként foglalkoztatja, érthető a gyakorlati és a teoretikus realizmus összehangolására tett kísérleteinek kudarcra. Ennek következménye a Magyarország színházi kommunikációjában sajátosan szétváló művészetelméleti és -gyakorlati szcéna.

Hont már 1935-ben színésziskolát vezet az Országos Színészegyesületben,<sup>78</sup> rutint és inspirációt szerez, közösséget épít. 1945-ös hazatérte után ír egy tanulmányt az akadémia főiskolává szervezéséről,<sup>79</sup> s kinevezik a főiskola főigazgatójává. Naplója szerint hazatérte után „másnap fogadott Rákosi. A Színiakadémia igazgatását szánták nekem. Megkérdezte véleményemet, eléggé fontos hely-e ez. Válaszom után felhívta Ortutayt és megindult az akció.”<sup>80</sup> Az igazgatás átalakítást, átszervezést és az épület újjáépítését is jelenti, valamint a hallgatók válogatását, élelmezését a háború utáni hónapokban. A pedagógiai feladatok szinte másodlagosak lesznek. Mégis van figyelme arra, hogy a szovjet példát követve a főiskolán alapítsa meg az „első Színház-tudományi Intézetet és Filmtudományi Intézetet. Aztán egy színházat is, megszereztem és újjáépíttettem a kis Madách-színházat.”<sup>81</sup> Az a világ, mely a mun-

<sup>67</sup> Dayka Margit levele Hont Ferencnek. PIM–OSzMI, Kézirattár, Hont Ferenc-hagyaték, Gy/744.

<sup>68</sup> KOLTAI 1986, 72.

<sup>69</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 22. (1945. április 18.)

<sup>70</sup> Levelezés. PIM–OSzMI, Kézirattár, Hont Ferenc-hagyaték, Gy/744.

<sup>71</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 13. (1945. április 8.)

<sup>72</sup> MOLNÁR 1945.

<sup>73</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 22. (1945. április 18.)

<sup>74</sup> Színházpolitika 1945–49. PIM–OSzMI, Kézirattár, Hont Ferenc-hagyaték, Gy/744.

<sup>75</sup> Levelezés. PIM–OSzMI, Kézirattár, Hont Ferenc-hagyaték, Gy/744.

<sup>76</sup> TAUB 1985.

<sup>77</sup> HONT 1948.

<sup>78</sup> GYARMATI 2014, 71.

<sup>79</sup> HONT 1975, 22.

<sup>80</sup> CSAPLÁR 1985, 6.

<sup>81</sup> HONT 1975, 22.

kaszolgálátot, a keleti frontot, a gyűjtőtábor és Moszkvát is túlélte, de a családját, barátait elvesztő gondolkodó embert veszi körül Budapesten, az utópia gyöngyöire. A szenvedések, a fájdalom, a halál, a veszteségek Hont életművében is az építés, az újjáépítés és az újat építés akaratával tudnak megszólalni. Ő a főiskola igazgatója, amikor Soós Imre, Horváth Teri, Szirtes Ádám bekerül a művészeti felsőoktatásba érettségi és mindenféle színházi tudás nélkül. Hont színpadi jelenlétükben fantáziát látva és a végigvitt munka erejében bízva épít rájuk. Az 1945 és 1949 között elvégzett munka mennyisége nem mérhető egységre, ha pozíciókat nézünk, hiszen nem lehet egyetlen ember egy időben ennyi helyen. A valóság felépítésének kommunista utópiája azonban képessé teszi Hont Ferencet erre az embertelen, harci áldozatra. A *Naplójában* és a többiekében követhető, micsoda fizikai és mentális teher cipelése közben igyekszik megérteni, mi is történik vele, mi a megélt valóság.

...mi áll most előttem: 1. a minisztériumi munkát tervszerűen, pontosan, jól végezni. 2. Orosz és egyéb tanulást újból rendszeresíteni. 3. Alkotói-írói munkát tervszerűen, erőkoncentrációval folyamatossá tenni. Konkrétan: a., Magyar színháztörténet. b., Valóság a színpadon. c., tanulmányok, cikkek. 4. Magatartáshibáimat kijavítani a., tanított módszereimet elsősorban magamra alkalmazni. b., írásiszony leküzdése c., kondíció biztosítása d., szerénység. 5. új munkaterületre való elhelyezésem elintézní.<sup>82</sup>

Hont a tanítás mellett 1948-tól pártfeladatként létrehozta az államosított filmgyártást, a Filmgyár művészeti vezetője lesz, helyettes vezérigazgatója, s elkészíti az első szabad filmet, a *Talpalatnyi földet*. Az óriási nemzetközi sikert arató film forgatókönyve dramaturgi munkaközösség alkotása. Hont a film sikerét nyilvános beszélgetésben Bán Frigyesnek, a rendezőnek adja, Major úgy emlékszik, ez Makk Károly zsenialitásának köszönhető. A naplóból és a filmért kapott Kossuth-díjból követhető Hont napi rutinja: a film írását, miként a rendezését is, ő irányítja.<sup>83</sup>

Mindeközben teoretizálja a valóság új, a színházi keretekben szintetikus előállítható koncepcióját. Elemzői módszere a marxizmus, lefekvéskor krimi helyett is inkább Marxot olvas, mert „a marxizmus dialektikus logikája tovább dolgozik benne[m]”.<sup>84</sup>

Már 1940-es könyvében bevezeti a színjátékegész, a színjátéktípus fogalmát, s színjátékelméletet tanít elsősorban. Ennek, miként a színjátszásnak is, az első lépése lesz az élet megfigyelése. „De nem az élet fölületét, hanem az élet

törvényszerűségeit kell megismerni.” Ezek pedig: „...hogya minden mindennel összefügg. S [...] hogy ellentétekben fejlődik. Szóval a dialektikus és történelmi materializmus.”<sup>85</sup> Egész életében az foglalkoztatja, miként egyeztethető össze Sztanyiszlavszkij gyakorlata és Marx dialektikája, s ebből épül fel a csak általa használt szintetikus realizmus fogalomkör. Természetesen filozófiai-esztétikai felkészültségének egyoldalúsága és hiányossága, az elméletírói magány itt is megmutatkozik. Hont Lukáccsal együtt él egy évig Moszkvában, de Hont realizmuskoncepcióján nem észleljük az 1948-ban megjelent *A realizmus problémái* című lukácsi tanulmánygyűjtemény inspirációját, sőt úgy tűnik, a Lukács körüli első realizmusvita sem érintette Hontot. Vagy hátrahúzódtak a támadások elől. Téziseit inkább a „naiv realizmus”<sup>86</sup> fogalomköréhez kapcsolhatjuk, hiszen a színjáték ontológiai definíciójához szükségszerűen közelítve a valóság felidézésének, drámai látomásokkal felidézettnek tartja a művészetet.<sup>87</sup> A pártosság fogalmának és gyakorlatának kérdéséről is, Lukácsot naiv realistaként parafrázálva,<sup>88</sup> inkább saját tapasztalati köréből fogalmazza meg: „itt a pártosság kérdése. Miben áll a pártos rendezés? Mi a pártos rendezői munkamódszer? Színház? [...] (A szoc. konfliktus problémáját sem szabad csak mint dramaturgiai kérdést kezelni, tovább kell vinnem a rendezés területére.)”<sup>89</sup> Nem kérdés számára, hogy a színház hierarchikus, tehát irányítást igénylő, pártos üzem, melynek ideológiája a realizmus *látzata*.<sup>90</sup>

Hont, tudjuk, rendezőként megbukik, látványosan sikertelen minden kőszínházi – nagyüzemi – próbálkozása. A szegedi évek avantgárd szabadtéri tömegszínházi sikerei után a Hont-estek és a munkásszínházi civil közegekben ismerik el tudását, miként majd az alternatív színpadokon tanítványai. Végigolvasva rendezési koncepcióját, a kőszínházi bukás prognosztizálható. 1950-es naplóbejegyzése Borisz Gorbátov *Az apák ifjúsága* című drámájának színrevitelét írja le, s a gyakorlati munkán túl az elvárások folyamatosan alakuló rendjének improvizációját is rögzíti a szöveg:

Munkám tengelyében most a Gorbátov-darab rendezése áll. Erre összpontosítom erőimet. Tegnap fejeztük be az újfajta asztali próbákat, két hét alatt mentünk végig a darabon. Minden képet előbb megbeszéltünk asztalnál: a főutasítás, eszmei tartalom, helyzet, alakok fejlődése szempontjából, miután átolvastuk. Azután eljártunk színpadszerűen felállva.

<sup>85</sup> HONT 1975, 30.

<sup>86</sup> LUKÁCS 2010, 198.

<sup>87</sup> HONT 1972, 329.

<sup>88</sup> LUKÁCS 1967, 203–205.

<sup>89</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 122. (1950. május 19.)

<sup>90</sup> ALMÁSI 1972.

<sup>82</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 70. (1949. december 31.)

<sup>83</sup> HONT 1975, 22.

<sup>84</sup> HONT 1975, 24.

Utána megint megbeszéljük. Mindezt össze-vissza szereposztásban. A színészek csak hétfőn reggel értesülnek a szereposztásról. Ezzel elértem, hogy senki részéről nem lankadt az érdeklődés az egész darab iránt, s az alapozással általában tisztába jöttek. A szellem jó, a színészek kedvvel, odaadással vesznek részt a közös munkában. Most írásbeli föladatot is kaptak: az ifjúsági szövetségekről szóló Lenin-beszédből, amely a darab eszmei mondanivalója, a főutasítást jelentő idézeteket kell kiválasztaniok minden kép elé. Így kénytelenek földolgozni a beszédet és összekapcsolni a darabbal.

Mi most a főfeladatunk a rendezésben? A megvalósítás. Fontos az új módszerek bevezetése, a színészek ideológiai-szakmai nevelése is, különösen a távolabbi perspektívát tekintve. Helyes az is, hogy eddig ezen volt a súlypont, mert új alapokról kellett elindulnunk.

De most áttolódik a súlypont a konkrét gyakorlati megvalósításra és ezt csak kísélnie, kiegészítenie szabad a módszerbeli újításnak, a hosszabb perspektívára történő nevelésnek.

A főfeladat az előadás, pontosabban az előadás elé tűzött rendezői (tehát politikai-művészi) cél elérése vagy legalábbis megközelítése.

A rendezői cél: lelkesíteni. Föllelkesíteni közönségünket: az ifjúságot, hogy a komszomolisták példájára induljanak neki és végezzék el a mi hazai feladataink megoldását, a szocializmus építésének, a béke védelmének mindennapos föladat-megoldásait.

Ehhez mi szükséges?

1. Fölébresztetni a színészekben és legmagasabb hevültségi fokon ébren tartani a szenvedélyes lelkes meggyőződést ügyünk helyességében, igazában, fontosságban. / ez magánéletükre és munkájukhoz való viszonyukra is vonatkozik. Amilyen lelkes odaadással végzik társadalmi és művészi munkájukat, ugyanolyan mértékben hiszi el róluk a közönség, hogy szenvedélyes, meggyőződéses, lelkes, odaadó hős-példaképeket látnak maguk előtt a színpadon.

2. Hitelességre törekedni a legnagyobb mértékben. Az ábrázolás részletesen pontos, mélyen átélt igazságára.

Tehát:

a) A helyzetek és cselekvések gondos, alapos, aprólékos kidolgozottsága.

b) Az alakok elmélyült tanulmányozása és következetesen végig gondolt kiegészítése és fejlődésüknek világos felépítése.

3. Mindennek alátámasztására a mise-en-scène-nek:

Atmoszféra

Ritmus

Dinamika

Vonal-szín

Zene

Világítás

Kellék

Jelmez stb.<sup>91</sup>

A bukás prognosztizálható, mert repertoárszínházban, üzemi működésben várja el a szenvedélyesség és odaadás olyan fokát, mely a nézőkben is a szenvedély érzetét kelti majd. Figyelmen kívül hagyja, hogy az átélt helyzet átélhető élményt igényel, míg a szocializmus építése és a béke védelme ideológiai feladat, nincs benne semmilyen, színészileg megfogható konkrét mozzanat.

Hont persze tudja, hogy a realizmus szintetikus (megcsinált) eszméje színészi gyakorlatok során alakulhat ki, a vállalt és neki delegált napi feladatok gigászi terhe (mint például az első hároméves terv elkészítése) azonban eltereli a tanítástól azt az egyetlen embert, aki a hagyományokat ismerve, azokra támaszkodva, hite és képességei szerint kidolgozhatná a színészképzés új rendjét Magyarországon. Hont a párt megbízásából előkészíti a színházak államosítását, kiépíti a művelődési házak rendszerét, az ideákban és az eljövendő stabil utópiában él. 1949-es naplóbejegyzése mutatja, az államosítás előkészítésének idején a megfeszített tempó, a zavart szerepértelmezés okoz rossz hangulatot: „A Főiskolán teljes az anarchia, a fegyelem fölbomlott, Redőné nem tudja kézben tartani az adminisztrációt, tudtom nélkül intézkedik [...], a tehetséggutató felvételik folynak, a legtöbbször egy-két tanár van jelen vagy egy sem. Diktatórikusan kell rendet csinálnom.”<sup>92</sup> Éppen a realista színház pedagógiáját dolgozza ki, amikor „a főiskoláról egyszerűen lehagytak”.<sup>93</sup>

Hont nyelvi készlete nem hangsúlyozza túl a harc életmódszerű jelenlétét, mint Major Tamás nyelve, de napi rutinja a folyamatos küzdelem.

Akárhogy is lesz, addig is legfontosabb föladatunk, hogy rászorítsam magam a fegyelmezett, tervszerű, folyamatos és elmélyült apró munkára. Minden kritikából, amit most kapok, az tűnik ki: nem az a hibám, amit csináltam, hanem amit nem csináltam. A helyes elgondolásokat rohamszerűen, s nem következetes aprómunkával vittem a megvalósulás felé. Ezen sürgősen változtatnom kell, harccal önmagam és a körülmények ellen.<sup>94</sup>

<sup>91</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 173–176. (1950. augusztus 26.).

<sup>92</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 8. (1949. július 14.).

<sup>93</sup> HONT 1975, 27.

<sup>94</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 11. (1949. július 28.).

Hont tanítási modellje szerint egyszerűen kell mindent átadni, miként Lenin mondja: „a közgazdaságtant úgy kell tanítani, hogy a legegyszerűbb szakácsné is tudja értékesíteni a saját konyhájában”.<sup>95</sup> Ebből azonban Hont lényegre törő következtetést von le a színházművészet tanítására vonatkozóan: „...színházi elméletet tanítani csak olyan módon lehet, ha összekapcsoljuk a gyakorlattal.”<sup>96</sup> Igaz, 1949-re oly mértékben erodálódik személyes tekintélye, hogy semmit nem tud már elérni.

Főiskola: Máriássy lett a filmtanszak vezetője. Pénteken tanszakértekezlet volt, ahol leszögeztem az észlelt hibákat. Spekulációra nevelés, szakmai képzetlenség stb. A tudományos intézeteket tanszéki intézetekkel akarják visszasorvasztani. Tegnap este itt voltak Máriássyék és Jucó elmondta, hogy mikor a Magyar-Szovjet nevében felajánlotta Redőnének, hogy filmtankönyveket beszereznek, azt válaszolta, hogy erre most nincs szükség, hanem középiskolás irodalomkönyvre.<sup>97</sup>

Hontot felőrli az elvégezhetetlen feladatok sora. Ugyan 1935-től tanít színjátszást, dolgozik a szintetikus realizmus elméletén, de mire elérkezik a főiskolára, a pártfeladatok, a munkáskörökben végzett ismeretterjesztés elveszi erejét. Csak három évtized múlva, a nyugdíjazása után látja újra tisztán 1935-ös elveinek folytatását. Amit lát: a színházi kultúra az államosítás után szétesik, hiszen a realista gyakorlat hagyománya, a Sztanyiszlavszkij-féle próbamódszer, a pártirányítás verdiktjei mind széttartó vektorok, lehetetlennek tűnik üzembiztos rendbe húzni őket. Hont mégis mély elkötelezettséggel áll e szándék mellé. Tudja, hogy Sztanyiszlavszkij korai módszere az asztali próbákat preferálta. Hónapokat, talán évet is ültek a szöveg fölött az asztalnál, s utána, amikor már minden egyben volt, mentek a színpadra. Hont azt is tudja, hogy Sztanyiszlavszkij már 1930 körül másként próbált, hogy a színészeket a színpadon improvizációval vezette rá a szituációra, melyet a drámaszöveg tartalmazott.<sup>98</sup> De ő maga ezt nem tudja átvenni. A magyar színészképzés talán összetettebb felületet mutatna, ha Hont félbehagyott, a realizmus megcsinálását a képzelet elemző játékaival megteremtő rendje a képzési curriculumban maradt volna.

Hont már 1942-ben tudja, hogy Sztanyiszlavszkijnek általa németül olvasott, frissen megjelent könyve, *A színész munkája* „egyike a legnagyobb színháztudományi munkának”.<sup>99</sup> A saját elképzeléseivel összeveti, s úgy látja, hogy

„Sz. ugyanúgy szépirodalmi formát választott rendszere megírására, mint én. Ő egy színinövendék naplóját, én egy színinövendékhez intézett második személyes beszéd- vagy levélsorozatot.”<sup>100</sup> Gyakorlati munkája közben is a gyakorlat továbbadásának technikája izgatja: ekkor, 1942 nyarán rögzíti naplójában, hogy Majorral elhatározzák, dialógusban átbeszélnek és megírják a rendezés alaphelyzeteit: Major lesz a gyakorlat, Hont az elmélet, s kérdeznek, felelnek.<sup>101</sup> Mindemellett Sztanyiszlavszkij és Hont (mondjuk:) közös leleménye a képzeletfejlesztő gyakorlatok sora. Hont Gémier tanítványaként<sup>102</sup> 1926-ban kezdi használni a rögtönző gyakorlatokat.<sup>103</sup> Ezt továbbfejleszti 1930–1931-ben Szentpál Olga iskolájában, a szegedi független színpados felkészítésben, majd a munkásszínházszóknál, s még az Universitas foglalkozásain is ezeket használja. Hont „az elképzelt valóságból”<sup>104</sup> indul, ehhez felhasználja Wundt lélektani rendszerét és Behtyerev reflexológiáját, majd Janet reflextanát. A tanítási módszeréről összegzi, hogy Tairovval még mindezt átbeszéli, hiszen tőle hall Mejerholdról, a biomechanikáról, a taylorizmusról.<sup>105</sup> 1944-ben két munkaszolgálatos behívó között a képzeletgyakorlatokkal épít egy érthető világot a teljesen érthetetlen, éppen megtörténő, valóságnak nevezett dolgok köré. Hont a munkaszolgálatban azon gondolkodik, miképpen változtassa meg képzeletfejlesztő módszereit. „Eddig a helyzetgyakorlatok után következtek a jellemgyakorlatok. Most a reflexgyakorlatokat előbb első személyben, s nyomban utána alakalkotással együtt gyakoroltattam. A reakciógyakorlatokat már így kettősen adtam föl.”<sup>106</sup>

A konstruált, csinált, szintetikus realizmus az ideát kialakuló és működő, dialektikus erejében ábrázolja. Ezt Hont a szovjet bábszínház gyakorlatával tudja megérteni és érzékeltetni.

Tegnap éjjel megnéztük Obrazcovéket, A szempillád pissenése c. holivudi szatírát. Tökéletes. A nézők általában azt mondják, hogy az első öt percben elfelejtik, hogy bábokat látnak. Ez persze nem így van. A műélvezetet épp az okozza, hogy tudják: bábok elevenednek meg előttük. Ez a színpadi művészet titka is: Az élet és a színpad szintézise. Obrazcov is amilyen mértékben fokozza az életszerűséget, annál jobban hangsúlyozza a bábszerűséget. Ezt a törvényt kell érvényesítünk színpadon is a maga anyagában, mert itt a probléma másképpen vetődik

<sup>100</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 13. (1942. január 23.)

<sup>101</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 41. (1942. július 11.)

<sup>102</sup> TŰSKÉS 2018, 141.

<sup>103</sup> COUTELET 2008.

<sup>104</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 14. (1942. január 23.)

<sup>105</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 14. (1942. január 23.)

<sup>106</sup> HONT [é. n.], 4. füzet, 23. (1944. május 15.)

<sup>95</sup> HONT 1975, 44.

<sup>96</sup> HONT 1975, 44.

<sup>97</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 68. (1949. december 20.).

<sup>98</sup> HONT 1975, 48.

<sup>99</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 13. (1942. január 23.)

föl: megfordítva szinte. Hiszen itt a szereplők az élő valóságos „anyag”, amely egy másik életet elevenít meg.<sup>107</sup>

Hont, a rendező igyekszik a leglátványosabban megfelelni a szocialista realista színházesztétikának, de elméleti emberként ő nem mondhatja ki bátran és hangosan, mint Major teszi, hogy nem tudja, mi a szocialista realizmus. Az elképzelt világ művészi eszközökkel építhető fel, s éppen ez az az építés, mely Hont alkotói pályáját legitimálja. A társadalmilag elkötelezett színház gyakorlata folytonos lobogással válhat ideává, s mivel Radnóti Miklós *Hont Ferenc* című verse nyomán Hont a lobogást állandó kellékként viseli, művészi alkotásai a közösség átalakításának igényét és kényszerét hordozzák egyszerre. Rendezései éppen azt igazolják, hogy a tisztán ideológiai rendezés egyrészt végrehajthatatlan, másrészt éppen a történelem hatásmechanizmusaihoz nem illeszkedik. Nem feltétlenül az ideológiai elmaradottság, konspiráció okán, hanem a színházművészet kommunikációs rendjéből következően. Egyik utolsó, sikertelen, kudarcos próbálkozása az Ifjúsági Színházban a már emlegetett Gorbátov-mű.

Reggeltől 3-ig próbálok, du. és este fáradtan intézem az igazgatósági ügyeket. A próbákon keményen dolgozom, de munkám nem elég céltudatos, előkészített, átgondolt. Megint sokat bízok intuíciómra. Ez nem szocialista rendezés. A próbákat nem értékelem ki se a társulattal, se a rendezőkkel, se önmagammal. Ez megint a kispolgári-értelmiségi elernyedés, amire Gorkij célzott. A gyakorlati munka közben nagy erőfeszítéssel úrrá leszek ezen, legyőzöm a színpad, a színészek köznapiságra húzó hangulatát – külső segítség nélkül (nem iszom próbák közben, mint azelőtt). Igaz, hogy a darabot alaposan átelemeztük, s eszmeisége, főtörekvése már az idegeimben vannak és spontánul átítatják gyakorlati utasításaimat. És mégsem helyes, hogy nem tudatosítom minden próba előtt és után az alkotó munka napi célját, eredményeit és hibáit.

Elméletben azért sokat foglalkozom rendezéssel, olvasom oroszul a szovjet vitát a fizikai cselekvés és a föladat-többség hívei között. A vita kimenetele még nem világos. Úgy látom, a föladat: „a lét meghatározza a tudatot, a tudat visszahat a létre” tételének alkalmazása a színészet és a rendezés területére (a kettő nem ugyanaz). A kérdés: hogyan lehet a színpadi cselekvést megtölteni eszmei tartalommal illetve az eszmeiséget átváltani színpadi cselekvéssé, mégpedig egységes és következetes munkafolyamatban. Ha nem úgy fogjuk fel, akkor az „ábrázoló” és „pro-

paganda” művészet, tehát az arisztokratikus és a proletkult művészet végleges ellentételeibe tévedünk.<sup>108</sup>

## A SZINETIKUS REALIZMUS ÉS A SZÍNHÁZTÖRTÉNET-ÍRÁS

Sztanyiszlavszkij módszeréről száz év elteltével Declan Donnellan jelentet meg gyakorlatgyűjteményt,<sup>109</sup> s a felismerések után úgy fogalmaz, hogy Sztanyiszlavszkij

amatőr volt, aki arra vágyott, hogy igazi „hivatásos” lehessen. Bár a kortársak egyöntetűen tehetséges színésznek tartották, a lelke mélyén mindig képzetlennek érezte magát. Az írásai nyilvánvalóan ebből a küzdelemből törnek elő, amelyet nem csupán színésznövendékei kiképzésért, hanem önmaga „hivatásossá” válásáért is folytatott. Ez az alázat teszi Sztanyiszlavszkijt igazán figyelemreméltóvá. Bölcsessége éppen abban állt, hogy tudta, mit nem tud.<sup>110</sup>

Hont Ferenc ebben a Sztanyiszlavszkij-értelemben amatőr színész, amatőrként mozog a színházi közegben, s nemcsak a játékot, de egész hagyományát akarja megérteni – ezért elemzi a színjátékot teljes történetén át. A megértés útja Hontnál az írás. Ekként áll készen 1936-ra egy módszertani füzet a színjátszás misztériumáról, s még az a saját legenda is erősíti amatőr élethelyzetét, hogy 1938-ban teljes metodikáját megsemmisíti, rádöbbenve, hogy Sztanyiszlavszkij is hasonló utakon jár.

Hont szintetikusrealizmus-felfogása nem a mintakövetést vagy a másolást, hanem a képzeletfejlesztést kezdeményezi kreativitásgyakorlatokkal. Amíg arra vár 1945-ben, hogy hazajöjjön Moszkvából, kigondolja a szintetikus realizmust leíró és kutató realista színháztudományt. A naplóban végig teoretizál, megértésre törekszik, a színjátéklényeg gondolata foglalkoztatja. Olvas Sztanyiszlavszkijt, aki a színjátéklényegét „Überaufgabe”-nak, Hont fordításában „közös feladat”-nak<sup>111</sup> nevezi. S találkozik Lukácssal és feleségével is, de talán éppen a közös és hosszú emigráció tartja távol Lukácstól, a filozófustól. Naplójában rögzíti, hogy „Lukács nem vállalja a Színháztudományi Társaság elnökségét, de hajlandó közreműködni élőszóban és írásban. Akadémián, színházi főiskolán vállal előadásokat, esetleg kurzust nemzetközi drámatörténet-

<sup>108</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 204–205. (1950. szeptember 30.)

<sup>109</sup> DONNELLAN 2005.

<sup>110</sup> DONNELLAN 2008, IX.

<sup>111</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 8. (1945. április 2.)

<sup>107</sup> HONT [é. n.], 113. füzet, 14. (1950. április 10.)

ből. Beleegyezik dramaturgiai írásainak összegyűjtött kiadásába.”<sup>112</sup> De Lukács mint filozófus, a realizmus művészeti gyakorlatának következetes és nagy hatású újragondolója, az eszmék síkján nem érintkezik Honttal. A valóságábrázolás művészeti kérdése Sztanyiszlavszkij gyakorlati feladataiból könnyebben modellezhető, mint Lukács filozófiájából. Hont mindkettőt Lenin eszméihez köti, s lényegét így fogalmazza meg: „a Sztanyiszlavszkij-rendszer lényege [...] a valóság megismerése és megváltoztatása az alkotó és megvalósító színész sajátos eszközeivel. Ennek filozófiai alapja a lenini tükrözési elmélet és a felépítmény aktív visszahatásáról szóló marxista tanítás.”<sup>113</sup> A tükrözéskonceptiót azonban a színpadi játékban nem említi, ellenben nem is elemzi, mily nagyon gátolhatja a fogalom képisége, a tükrözés, a színpadon történő direkt használatát. Lukács a drámairodalom fejlődéstörténetében a valóságtükrözési pillanatokra koncentrál. „Ez a titok pedig éppen az objektivitás a kor mozgó és eleven tükröztetése leglényegesebb vonásainak mozgó összefüggésében, a tartalom és forma egysége, a forma objektivitása mint az objektív valóság legáltalánosabb összefüggéseinek koncentrált tükröződésé.”<sup>114</sup> Hont ellenkezőleg tesz: ő a színpadi játékot követi, a színjátékegészt. S Sztanyiszlavszkij munkásságát is a folyamatos alakulás eredményeként értelmezi.

Teoretikus írásait három aktivista időszakba rendezhetjük. Az első 1934-től (!) a munkásosztály, a népi színjáték, a színészi magatartás társadalmi típusait kutató témákban és egy alakításelméleti próbálkozásban hoz lényeges szempontokat a színháztörténeti diskurzusokba. A második korszakban politikai pozíciójából hivatalnoki direktívákban szólal meg. Különösen 1951 és 1956 között tekinti feladatának, hogy az évenkénti drámai seregszemlén,<sup>115</sup> egyébként példamutató alázattal, irodalomként elemezzék szocialista realista termelési műveket. Írásainak későbbi, gyűjteményes kiadásakor ezeket az elemzéseket félreteresi, s a harmadik korszakának eredményeire fókuszál. A gyakorlati színházi feladatokról 1957-től végleg megszabadulva, a magára formált Színháztudományi Intézetben hozza létre szövegkiadásokkal, fordításokkal, óriási szintetizáló munkákkal az életművére leginkább jellemző, hastyörténetileg legerősebb korszakát: a marxista színháztörténeti korszakot.

A problémamegjelölést tekintve Hont írásainak középpontjában a színjátékszáz és a színészet áll, miként az „amatőr” Sztanyiszlavszkijnál is. Moszkvai éve alatt szerzett tapasztalata mindezt erősítette: Hont ugyan hivatkozik arra később, hogy iskolába is járt Moszkvában, de a rendelkezésre álló adatainkból

elsődlegesen az orosz nyelvvel folytatott küzdelem látszik. Mindenesetre rögzíti, hogy magyar emigránsokkal találkozott, Tell Máriával Polgár Lilinél, s ők mesélik el neki,<sup>116</sup> milyen a képzés a Színháztudományi Főiskolán. Hont életrajzfilmjéből ér el a nézőhöz a felismerés, hogy Hontnak a tanítás a megismerés módozata, ezért emlékszik akként, hogy Moszkvában a Hadifogoly Főiskolán tanít, Eisensteinnel, Pudovkinnal dolgozik együtt.<sup>117</sup> *Naplójában* kezdőként, bizonytalan cirill betűkkel rögzíti harminchárom tantárgy nevét, s „ebből és a beszélgetésből is azt következtettem, hogy a színjátéktudományból a színháztörténet az uralkodó (adatgyűjtés, rendezés), az elmélet inkább a színjátékgyakorlat elmélete (rendezés, színészet).”<sup>118</sup>

Hont ekkor még elsősorban és mindenekeelőtt színházi rendezőnek tartja magát. Már 1932-ben, a munkásmozgalom hatására megírja első könyvét, mely

...rögtön a szintézist akarja megcsinálni. [...] 54 kis oldalon a színház világtörténetének törvényszerűségeit írtam meg, amelyben azt fejtegettem, hogy hogy fog elkövetkezni – akkor úgy hívtuk: a társaselvű színház, mert ezt leírni, hogy szocialista, vagy kommunista nem lehetett, már akkor ugye, ezt fogalmaztam meg és azóta aztán minden írásomban benne van ez, hogy miért írom: én a színjátékot és általában a művészetet nem önmagáért való tevékenységnek vélem, hanem társadalomalkító és magatartásfejlesztő – tehát politikai tevékenységnek.<sup>119</sup>

Hont azonban, amikor 1956 alatt és után hibás (sztálini) logikai érveléssel a forradalom helyett a hatalmi rend mellé áll, színházi pozíciókra nem tör, sőt: a Színháztudományi Intézet létrehozására fordítja energiáit. Hevesi Sándort nevezi meg példaképének,<sup>120</sup> ez leginkább a rendezésről, a színjátszásról szóló elméleti írásaiban ismerhető fel. Miként az a politikus sors is, hogy amikor színpadon már nem terjesztheti a politikai és az elkötelezett színház ideáját, akkor a történetírásban kamatoztatja. A pozitívista tudomány kereteiből az adatgyűjtő színháztörténet lehetőségére koncentrál az irányítása alá kerülő intézményekben. Az adattárak és archívumok működésének filológiáját nem ismeri, de a gyűjtés és a dokumentálás szükségességét igen. A színháztörténet megírása, a magyar színjátszásról szóló leíró nyelv megteremtése már független színpados éveiben kísérti, és a moszkvai tapasztalat csak megerősíti ebben. Ekkor, *Az eltűnt magyar színjáték* megírása után öt évvel a magyar

<sup>112</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 39. (1945. május 3.)

<sup>113</sup> HONT 1951, 139.

<sup>114</sup> LUKÁCS 1975.

<sup>115</sup> Drámai seregszemlékről beszél a szakma, nem is észelve a militarizmus nyelvi jelenlétét. HONT 1960, 168.

<sup>116</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 44–47. (1945. május 8.) Oroszul a tárgyak nevei.

<sup>117</sup> BOHÓ 1980.

<sup>118</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 47. (1945. május 8.)

<sup>119</sup> HONT 1975, 8.

<sup>120</sup> HONT 1975, 10–11.

színház történetírásának szükségességére hívja fel a figyelmet, a magyar színjátektörténetet akarja megírni.<sup>121</sup> Ehhez hazatérte után „újból áttanulmányoztam Sztálin: Marxizmus és nemzetiségi kérdés, Molnár Erik: A magyar társadalom története az Árpádoktól Mohácsig, Révai: Marxizmus és magyarság, Vajda János színházi cikkei (1885), Kasai Vidor emlékiratait, Vörösmarty és Kölcsey színházi írásait, Pataki és a Színészeti Lexikon cikkei.”<sup>122</sup>

Sztálin írásainak ihletésében nem csoda, hogy Hont a színháztörténet-írás koncepciójában az osztályharcok kiváltotta társadalmi változásokra fókuszál, másrészt a „valóság drámaiságát”<sup>123</sup> használja tematikus szerkesztőelemként. Annak a színháztörténetnek, melyen nemzedékek nőttek fel, s melynek 2019-ben sincs újraírt és -gondolt alternatívája, az államosítás első hónapjaiban elkészíti vázlatát. A hangsúly a magyar népi színjátékokra kerül, hiszen Hont egy, a táltos-színjátéktól a regösökig húzódó ősi magyar teátrális ívet lát maga előtt. Ez a korai szocialista nacionalizmus a két háború közötti, világszerte ismert magyar színjátszást ellensúlyozza, de Hont nem tagadja és nem is fedi el, hogy volt Molnár Ferenc a XIX. század végén és volt Zumbot jokulátor IV. Béla udvarában.<sup>124</sup>

A Hont-féle magyar színháztörténet első struktúrája a régi színjátékokra támaszkodik:

#### Elődök:

Táltos-színjáték, világi is, népi színjáték.  
Regösök, tombások, diákok (Mohácsig)  
Iskolai színjáték (1790-ig)

#### Hivatásos színjáték kialakulása

kezdetei (1790), reformkor 48–49-ig  
a kiegyezésig  
kiegyezéstől a millenniumig

#### Kapitalista színház

millenniumtól 1919-ig  
két világháború között  
haladó törekvések. 44. III. 19-ig. Fölszabadulás.

Ellentétes irányok küzdelme:

Népi színjáték – Őri színjáték (osztályharc)  
Nemzeti színjáték – külföldi hatás (szabadságharc)  
Politikai realizmus – elterelés, szórakoztatás, formalizmus, fasiszta agit.  
(ideológiai harc)

népi erők – feudalizmus  
magyar nyelv – latin nyelv  
magyar valóság – vallásos, főúri, külföldi ideológia

Köznemesség, polgárság – főurak, osztrák elnyomás  
Magyar nyelv – német nyelv  
Természetesség – deklamáció

polgári szj. + és –  
magyar hagyomány – külföldi behatás + és  
szocialista realizmusért (előbb elszakadás – formalizmus)<sup>125</sup>

A vázlatból látszik, mily mértékben determinálja a politikátörténeti értelmezés a korszakhatárokat, a harci szókinccs a szembenállás és küzdelem dialektikus erejét. Hont mégsem ezzel a történeti koncepcióval áll a szakmai emlékezetben, nem mintha a történeti emlékezet rendje nyilvános vitákat generált volna. A színházi szakma a Hont-féle szocialista realista dramaturgia központosítási kísérletének egyik állomását látja ebben a döntésben, s ezzel Hont tudósi életművét a politikusi felől értelmezi. Hont minisztériumi elképzeléseit a kortársak amatőrnek ítélték, s legtöbbjüket sikeresen vissza is utasították. Leginkább a dramaturgok küzdöttek Hont területfoglalásai ellen.

Az új rendelet szerint – a Nemzetit és a Vidám Színpadot kivéve – minden színházban csak egy dramaturg lehet, vidéken egy sem, ezeket a színházakat egy központi dramaturgia fogja ellátni. Hontnak ebből a hatalmi tébolyából származó ötlete ellen már régóta hadakoztam...<sup>126</sup>

Hont befolyásának köszönhető azonban, hogy a színházi dramaturg munkája az államosított színházakban új területekre terjedt ki. A repertoár kialakításának új szempontjai az egész szakmát improvizációra készítetik, de ez nem a szovjet

<sup>121</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 64. (1950. január 8.)

<sup>122</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 74. (1950. január 16.)

<sup>123</sup> HONT 1972, 334.

<sup>124</sup> HONT 1940, 105.

<sup>125</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 64. (1949. december 11.)

<sup>126</sup> CZÍMER 1996, 145–146.

darabok kiválasztásának körülményeire vonatkozik, arról a külön érkező szovjet elvtárs-kollégák adnak felvilágosítást. A rögtönzés az új magyar dráma és a klaszszikus drámák bemutatója körül válik alkotói folyamattá. Az 1949–1950-es évtől a bevételekben mérhető siker helyett bonyolult és jelenében kiszámíthatatlan, elemzői távolságban pedig követhetetlen szempontok szabják meg egy színház működését. A bemutatandó darabok egyensúlyozása, a mesterségesen megnövelt társulat teljes foglalkoztatása, a felső pártvezetők ideológiai ízlésvilága és a nép, a munkásnép művelése olyan négyes szempontrendszer helyez a színház elé, hogy egész dramaturgiák jönnek létre a szövegváltozatok kezelésére. Hont akkor tölt be minisztériumi színházi állást, amikor a dramaturgiai osztály átalakulásának igénye a színházi közélet hatalmi átrendeződésével fonódik össze. Háy Gyulának, Benedek Andrásnak, Szűcs Lászlónak, a korszak legendás dramaturgjainak feljegyzéseiből tudjuk, hogy a darabértelmezések és színopsziszok írásának ekkortól elvárt pártos művészete összefonódik az államosított struktúrában kialakuló játéknnyelvvel. A dramaturg ekkor válik kizárólagosan a szöveggel dolgozó, írástudó emberré, s ekkor távolodik el a színjátszástól.

## A VALÓSÁG TULÉLÉSE

Hontnak a saját élettörténetéhez, megnevezhetetlen mozzanataihoz való viszonya különösen jól példázza a szintetikus realizmus működését. Önelbeszélése szerint a munkaszolgálatot pártfeladatként vállalta (noha illegalitásba is vonulhatott volna), sőt, miként évtizedekkel későbbi interjúiban hangsúlyosan leszögezi, a harc vonalba is saját kérésére helyezték 1944-ben.

Elvittek Délvidékre, kicsit megkínóztak, sok ideggyulladást kaptam, megbénult a fél oldalam, és akkor a párt megbízásából önként jelentkeztem a keleti frontra. Ki is vittek és három hét múlva tíz bajtársammal és elvtársammal, mert természetesen a kommunista sejtet azonnal megalapítottuk, átszöktem a szovjet csapatokhoz.<sup>127</sup>

Hont a munkaszolgálatot a kommunista párt szolgálataként tudja csak elbeszélteni. „A párt megbízásából önként jelentkeztem a keleti frontra.” Amikor 1944 augusztusában megindul a szovjet támadás, nem menekül, hanem a szovjetek felé indul. „40 fokos lázzal, 36 kilóra lefogyva, három nap három éjjel voltam a két front között, rajtam keresztül háborúztak.”<sup>128</sup>

<sup>127</sup> HONT 1975, 14–16.

<sup>128</sup> BOHÓ 1980, 23–24. perc.

Lehet, hogy konspirációból, lehet, hogy a nyelv határához elérve, de munkaszolgálatos bevonulásairól jelen időben, a naplójában alig ír. Kikövetkeztethető, hogy irodai munkán van, de idegőrlő helyzetben. Nem tudja, mikor megy tovább a százada, hova helyezik, de a *Napló*-ban azt boncolja, mi gátolja a tudományos-történeti írásban. Gyarmati és Ortutay naplójából tudunk meg többet Hont munkaszolgálatos behívásairól. A fronttörténet azonban más, azt részletesen rögzíti. Jegyzi, hogy 1944. július 1-én elindul a százada Pestről Deljatinba, onnan gyalog Majdan Górnnyba, ahol a „lakosság főleg ukrán és lengyel”.<sup>129</sup> Átmeneküléséről részletes beszámoló marad a *Napló*-ban. „A faluból fölmenekülő partizánok figyelmeztettek, hogy fussunk, mert itt vannak a németek. Odamentem hozzájuk, útbaigazítottak, hogy merre vannak az oroszok, és elvették az órát, mert szükségük van rá. Átmenekültünk a hegygerincen délkelet felé...”<sup>130</sup> Amikor elérik sikeresen a szovjet frontot, azonnal gyűjtőtáborba kerülnek, ahol legalább ötszázan zsúfolódnak már. A naplóban Hont megírja, hogy fájdalmai vannak, ezeket valamennyire tudja gyógyszerrel még csillapítani, s ebben az állapotban rögzíti, hogy „Szüleimről nem tudok semmit. Élnek-e, elvitték-e őket – nem tudom.”<sup>131</sup> Majd „Egyre az jár a fejemben, mi van az otthoniakkal? Ili, Erzsi, Tomi, Gyula, Gyufás, a többiek. Megvannak-e még?”<sup>132</sup>

Hont a vele történeteket évtizedek múlva sikeres, jól megcsinált színműre keretezi át.

...a „nínivei hatalmak” hónapokon át követ bányásztattak, utat építettek, lövészárkot ásattak velem. Önként jelentkeztem a Keleti Frontra. Átszöktem tíz társammal együtt a szovjet csapatokhoz. Illés Béla, a „kopasz őrnagy” felismert, és külön repülőgépen Moszkvába küldetett. Tanulmányozhattam a fejlődő, gazdagodó szovjet tudományt, irodalmat, művészetet. A szocialista színházat.<sup>133</sup>

A felismerésjelenet különösen szép, euripidészi drámai mozzanattá válik Hont történetében, hiszen véresen, harminchat kilóra fogyva, nagybeteg Illés Béla egy *Színházi Élet* címlapjáról ismeri fel.<sup>134</sup> Hont reméli, sejteti, hogy fontos információval szolgálhat a szovjeteknek. A munkaszolgálat, a szökés és a fogság alatt is úgy ír naplót, mintha szabad körülmények között élne. Életében

<sup>129</sup> HONT [é. n.], 5. füzet, 21. (1944. július 1.)

<sup>130</sup> HONT [é. n.], 5. füzet, 25. (1944. július 1.)

<sup>131</sup> HONT [é. n.], 5. füzet, 31. (1944. augusztus 29.)

<sup>132</sup> HONT [é. n.], 7. füzet, 43. (1944. december 30.)

<sup>133</sup> HONT 1972, 28.

<sup>134</sup> BOHÓ 1980, 26.

nem hozza nyilvánosságra feljegyzéseit, 1982-ben, 1985-ben és 2006-ban azonban különböző évfordulókra egy-egy részlet megjelenik a *Napló*ból. Egyértelművé válik: Hont óriási életművének még óriásibb a háttéranyaga, s a valóságról folytatott diszkurzív természetű beszéd az életeseményeket nem egyszerűen az elbeszélés részévé teszi, hanem motivációit áthangszereli.

Moszkvában a magyar kolónia erős színházias embere Háy Gyula, aki már tíz éve él itt s nagyobb kapcsolati hálóval bír mindenkinél. Háy levelei<sup>135</sup> az igaz barátság sorai, a foglytáborba nemcsak vitamint küld Hontnak, de megírja, ki lett Pesten színházigazgató. Németül és franciául adja meg az orosz drámacímeket, hogy Hont kulturálisan eligazodjon a szovjet irodalomban. A fogsága vagy tartózkodása alatt Hontot a valóságértés technikái foglalkoztatják. Úgy véli, mindez az „oroszlány nyelv, a szovjet színház, gyakorlati és elméleti problémák munkacsoporttal”<sup>136</sup> történő tanulmányozásával elérhető. Hont itt lesz magányos, sok mindentől elzárt. „Moszkvába kell kerülnöm.”<sup>137</sup>

Az akadémiai és egyéb terveit, a hazatérést 1945 augusztusában írja le.<sup>138</sup> Saját története Moszkva után csak a kommunista ideológus történeteként értelmezhető és érthető. Ezt a pozitív hősi heroizmust a Hontot túlélő Major 1985-ben elismeri, de feleslegesnek véli. Hont akár hihette is, hogy a párt küldte a frontra, de a konspirációs szabályok miatt ez így nem történhetett. Ami biztos: Hont pályáját a háború és a munkaszolgálat megtörte, sokkal jobban, mint színházias kortársai közül bárkiét. Ennek a felismerését Major Tamás kezdi meg 1985-ös életmonológiájában: „Nem tudok mást mondani, mint hogy elégtételt kell adni az emlékének.”<sup>139</sup> Ezt az időskori, kollegiálisan pszichológizáló értelmezést átveszi a teljes színházi szakmai emlékezet.<sup>140</sup> Tarján Tamás 2003-as visszaemlékezése enged először kis betekintést abba a folyamatba, melyről talán már vannak szavaink.<sup>141</sup> A kalandos élet sokszor elmondott regénye a hazatérésig tart. A munkaszolgálat a fronton, a szökés, az orosz hadifogság, az igazolási folyamatok, a moszkvai várakozás utolsóként a hazatérésre mind filmre-színpadra való anekdotikus események, s Hont ezeket harcoshősies legendáriummá fűzi össze. A *cselekvés művészete* című összegző tanulmánygyűjteményének bevezetője itt, a háború kitörésekor véget ér. A trauma nem kap helyet az emlékezetben, az elhallgatás és az elfedés mechanizmusa takarja le a háborús eseményeket. Míg Major, Várkonyi, Gellért együtt élt túl

mindent és együtt kezdett újjáépíteni, addig Hont egyedül és távol, a moszkvai környezetben nyelvi és kulturálisan is idegenül élte túl a háborút és a holokausztot. Hont körül a megszakadt közösség miatt sem alakul ki kollektív emlékezet, olyannyira eltérő a háború előtti és a háború utáni története.

A kortársi legendárium, amit az 1989-es rendszerváltás utáni frissen etikátlan bulvárkiadók jól összemaszatoltak, a kései hazaérkezés mozzanatával magyarázza Hont 1945 és 1951 közötti helykeresését. Egyszerűsítő és téves az az állítás, hogy mire Hont 1945 nyarára hazaér, már minden pozíciót elfoglalnak azok, akik itthon maradtak. Téves, mert Hont éppen pozíciók halmozásával válik majd támadhatóvá és támadottá.

1949. július 23-án a *Szabad Nép*ben megindul a támadás ellene. Trockista összeesküvést sejtetve idézik a Színész Szakszervezet lapját, melyben „van egy Lenin-, egy Sztálin-, egy Rákosi-idézet is a három Hont Ferenc idézet mellett”.<sup>142</sup> Hont a Színművészeti Főiskola főigazgatója ekkor a filmgyártás művészeti vezetője, számos munkacsoportban tölt be pozíciót. Másnap, 1949. július 24-én levelet ír Rákosinak, akivel Moszkvában együtt várták a háború utáni hazatérést. A levél stílusa és retorikai érvelése csak a pár nappal korábban letartóztatott Rajk László összeesküvés-története felől érthető. A levél írójának pszichoszociális állapota, hatalmi-politikai pozícióféltése ezeknek a heteknek a váratlan fordulataira adott érzelmi reakcióként olvasható, történelmi keretekben csak az 1949-es nyár eseménytörténetével szorosan együttolvasva elemezhető.

Hont a Rákosinak írt levél ellenére minden pozícióját elveszti. Major Tamás pártiskolára megy. A túlélésért (fizetésért) folytatott folyamatos pozíciómanőverek a figyelmét megosztják. „Egészségem pocskék. [...] Alig tartom magam. Anyagi gondok. Elmaradt fizetésemet a pénzügyi főosztályon kiutalták, de a művészeti főosztályon (Csillag, Róna, Kenyeres Ágnes) két hét óta fektetik. [...] Révai elvtárs ismét betegszabadságon!”<sup>143</sup>

Már 1950-ben sűrűsödik kételye: miként tehet eleget a párt akaratának, amikor szenvedélye és tudása más irányt jelölne ki neki.

Nincs életervem. Mintha hivatástudatomat is elvesztettem volna. Azt a föladatot, amivel a párt megbízott, a magyar filmgyártás irányítását, március óta igyekszem a lehető leglelkiesremeretesebben elvégezni. Számomra ez a következő láncszem. De mi a rákövetkező? Nem hinném, hogy helyes lenne 25 éves tudományos és művészi munkámat befejezetlenül abbahagyni. Munkám tengelyében most a filmnek kell állnia.

<sup>142</sup> (B. O.) 1949, 3.

<sup>143</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 65. (1949. december 11.)

<sup>135</sup> HAY 1945.

<sup>136</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 3. (1945. április 1.)

<sup>137</sup> HONT [é. n.], 9. füzet, 22. (1945. április 18.)

<sup>138</sup> HONT [é. n.], 10. füzet, 67. (1945. augusztus 5.)

<sup>139</sup> KOLTAI 1986, 67.

<sup>140</sup> CSAPLÁR 1982, 125.

<sup>141</sup> TARJÁN 2003, 48–49.

Ezt kívánja tőlem a Párt. Megpróbálom tehát eddigi tevékenységemet ehhez kapcsolni, ebbe beépíteni, anélkül, hogy beszűkülne.<sup>144</sup>

Hont pártfeladatként hivatkozik rá (bár a felkérés írásbeli dokumentuma még lappang valahol), de saját iniciálásra megteremti a színházról (és filmről) szóló rendszeres, elméleti beszéd intézményi kereteit Magyarországon. Már Moszkvából hazatérve észleli, hogy a dramaturgiai elképzelések általában kaotikusak. Ez lehet azért, mert káoszban működik a színházi üzem, lehet azért, mert ő egy év távollét után idegenné vált, mindenestre szükségét látja a képzésnek, majd a kutatásnak. Elképzeléseiben mindennek előfeltétele a hely megtalálása, a kutatás tárgyi infrastruktúrájának biztosítása, majd a források és dokumentumok összegyűjtése. 1953-ban megalapítja az Országos Színház-történeti Múzeumot a régi szegedi barát, Ortutay Gyula segítségével. 1957-ben a múzeumot Színház- és Filmtudományi Intézetként alakítják, ebből lesz végül a Színházstudományi Intézet, 1959. július 1-től a Krisztina körúton.<sup>145</sup> Hont a párt embere a háború után felálló új államapparátusban, s a szovjet modellt követve egyszerűnek tűnik, hogy a kutatóintézetek feletti közvetlen irányítást a minisztériumi hierarchia gyakorolja. Hont Ferenc úgy teremtette meg a kutatás kereteit, hogy az archiválás, a dokumentumgyűjtés, a forráskatalogizálás alapjait nem tanulta, hanem kikísérletezte. A magyar színház- és filmtudomány működését a rendszerváltásig, sőt, napjainkig kíséri (és kísérti) ez a döntés és két azonnali következménye. Az egyik következmény a személyi infrastruktúra hiánya. Hont, nem lévén akadémiai ember, nem tudósokban, történészi életpályákban, tanult mesterségben gondolkodott, hanem feladatban. Saját magát tette főigazgatónak, s fegyelmezett önképzéssel beleolvasta magát a színház-történetbe. A metodikát, a módszertani alapelveket azonban vagy importálta szovjet kutatóintézetekből, vagy feltalálta saját maga. Így vált a közép-európai színház-történeti kutatás egyik büszkeségévé, nemzeti örökségünk komoly részévé a dokumentációs tár, mely minden 1949 utáni magyarországi előadásról szóló nyomtatott anyagot tartalmaz, de így hiányzik a legtöbb cikkarchívumi leletről pontos keletkezési dátuma és/vagy oldalszáma. Az intézetbe képzett színház-történészek híján érdeklődő irodalomtörténészek kerülnek az induló kutatási projektekhez, bár általánosabb, hogy a gyakorlati szakmából (büntetésből) kizárt rendezők képzik át magukat történészeknek. Ez az emberi sorsokon követhető traumatikus, ugyanakkor heroikus váltás együtt jár a tudomány gyakorlatán követhető dilettantizmussal.

Hont döntésének másik következménye, hogy a színház- (és film)tudomány minisztériumi intézményesülésével kizárja az általa frissiben alapított intézeteket az akadémiai tudományok rendjéből. Mivel kutatási kapacitásuk és szervezeti rendjük a minisztériumhoz, s nem az egyetemekhez köt minden kutatót, kikerülnek az egyetemek kutatási és oktatási protokolljából. A színházművészetnek négy évtizeden át nincs tudományos kutató-utánpótlása, a szinetikus realizmus koncepciójának pedig tudományos továbbgondolója.



Hont Ferenc, 1944

<sup>144</sup> HONT [é. n.], 13. füzet, 121. (1950. május 19.)

<sup>145</sup> TAUB 1985, 95–96.



Duda Gyuri. Jelenet az előadásból,  
Várkonyi Zoltán, Gobbi Hilda, 1942

## HONT FERENC MUNKÁI

### HONT FERENC – MAJOR TAMÁS: *DUDA GYURI*, 1942

A *Duda Gyuri* címmel kanonizált előadás a művészi társadalomkritikai megszólalás bátor és elegáns lehetősége az emlékezésekben. A színházcsinálók számára ez az előadás stabil hivatkozási pont, mely rögzíti, miként lehet megszólalni a háborúban álló Európában kamarai játékgendély, bérelhető játszóhely, mindenféle pénzügyi támogatás nélkül. A *Duda Gyuri* emlékezeti terét az egykori vásári komédia eseményei körül megképzett mozgalmi múlt tölti ki.

### AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

1942-ben Magyarországon már alig adódik legális játéklehetőség a társulathoz nem tartozó színészeknek, rendezőknek, színházi embereknek; a Színészakadémiára ez az előadás stabil hivatkozási pont, mely rögzíti, miként lehet megszólalni a háborúban álló Európában kamarai játékgendély, bérelhető játszóhely, mindenféle pénzügyi támogatás nélkül. A *Duda Gyuri* emlékezeti terét az egykori vásári komédia eseményei körül megképzett mozgalmi múlt tölti ki.

1942-ben Magyarországon már alig adódik legális játéklehetőség a társulathoz nem tartozó színészeknek, rendezőknek, színházi embereknek; a Színészakadémiára ez az előadás stabil hivatkozási pont, mely rögzíti, miként lehet megszólalni a háborúban álló Európában kamarai játékgendély, bérelhető játszóhely, mindenféle pénzügyi támogatás nélkül. A *Duda Gyuri* emlékezeti terét az egykori vásári komédia eseményei körül megképzett mozgalmi múlt tölti ki.

1942-ben Magyarországon már alig adódik legális játéklehetőség a társulathoz nem tartozó színészeknek, rendezőknek, színházi embereknek; a Színészakadémiára ez az előadás stabil hivatkozási pont, mely rögzíti, miként lehet megszólalni a háborúban álló Európában kamarai játékgendély, bérelhető játszóhely, mindenféle pénzügyi támogatás nélkül. A *Duda Gyuri* emlékezeti terét az egykori vásári komédia eseményei körül megképzett mozgalmi múlt tölti ki.

<sup>146</sup> [N. N.] 1970.

<sup>147</sup> Wlassics jogértelmezése alapján kizárják a kamarából azokat a színészeket, akik három éve nem kaptak szerződést – így nem is kaphattak többé. [N. N.] 1943.

<sup>148</sup> „1944 áprilisában az addig különböző jogcímen kivételezettek tagságát is megszüntették. A nem kamarai tagokat a színházak nem szerződthették.” SZÉKELY 1994. Színházművészeti Kamara címszó.

puláris színházkultúra sztárjai mellett komoly tudós rendezők is memoárt adnak ki, s ebben az emlékezeti térben kerül egymás mellé a kupléénekes-pódiumszínész Boros Géza, Fehér Lili, Fenyő Árpád, Fodor Oszkár, Gárdonyi Lajos, Komlós Vilmos, Lendvay Andor, Pártos Erzs, Radó Sándor, Rott Sándor, Salamon Béla, Sík Rezső, Vidor Ferike a rendező-színiigazgató Bárdos Artúrral, Feld Mátyással.<sup>149</sup> Ezek a írások memoár jellegüknél fogva a színészek ismertségére építenek, kiadásuk feltehetően megtérül.

Hont Ferenc, a *Duda Gyuri*<sup>150</sup> fordítója, rendezője, dramaturgia ugyanekkor nem memoárt ír, bár évtizedes szegedi pályájának és a Független Színpadnak emlékezetét kiadhatta volna, hanem 1940-ben *Az eltűnt magyar színjátékról* írt tudományos művét publikálja, szakírói oeuvre-jének épít alapot ezzel. Hont, nem lévén oly ismert színész, mint Várkonyi Zoltán, aki Püskösti Madách Színházában ekkor alkotja legendás szerepei sorát,<sup>151</sup> sokáig nem kap semmiféle kamarai engedélyt, így a Vigadó és a Zeneakadémia kistermében szervez különféle esteket. Ezek az estek definiálják a háború alatti Budapest kulturális és politikai terét, s miközben szervezik és erősítik az ellenállást (a bőr-ipari munkások például előadják a *Bánk bánt*, amit szinte azonnal be is tiltanak), minimális megélhetést is biztosítanak a szervezőknek. Az estek, ahogy Gobbi Hilda nevezi őket: a Hont-estek, szokatlan tömegeket képesek vonzani, még a Vigadó 1300 férőhelyes termét is megtöltik a negyvenes évek elején. Ez köszönhető a tematikának, ahogy a későbbi kultúrtörténészek elemzik, vagyis Petőfinek, Csokonainak, de érdemes meghallani a résztvevők naplójából összecsengő halk vélekedést: a város kisközösségei így figyelnek támogatóan a rászorulókra.<sup>152</sup>

1938 óta a sajtó színházi rovataiban szinte hetente olvasható új hírként a kamarába be- és be nem kerültek állandóan változó listája. A törvény a bulvársajtónak rendszeres témát szolgáltat, igyekeznek megszólaltatni a híresebb, kizárt színészeket. 1938. december 6-án jelennek meg az első hírek: ki lett a kamara tagja, ki maradt ki,<sup>153</sup> s ez a kamarai listázás, majd a Hóman-féle új kamarai újralistázás, miközben kirajzolja az erővonalakat, megnevezi a törvények által zsidónak nevezett művészeket. 1942-ben még pert lehet nyerni

a kamara igaztalan döntése ellen,<sup>154</sup> bár a legális játszóhelyeket egyre sűrűbben vegzálják, a hatóság a kamarai engedélyeket is hathatósabban ellenőrzi: a baloldali, szocdem, kommunista vagy a zsidótörvények által letiltott művészeknek újabb befogadó tér után kell nézni. Major, Hont, Szendrő József, Gobbi és barátai, tehát a Kulacs vendéglőhöz köthető baráti hálózat tagjai, játszóhelyet keresnek. Itt a baráti háló megnevezés sem elég pontos, már bajtársit mondhatnánk, hiszen 1942-ben a Nemzeti Színház állományában dolgozó színészek megélhetése biztosított,<sup>155</sup> míg a társulathoz sosem tartozó Hontté meglehetősen ingatag. Gyarmati Fanni, Ortutay és Hont naplójából tudjuk, hogy a zsidótörvények és a munkaszolgálatos behívók azt a színházcsinálói munkát lehetetlenítik el, amely a háború előtt a megszólalást, az alkotást és szerény megélhetést (vagyis létformát) biztosította. Honték és Radnótiék sokszor éheznek,<sup>156</sup> Hont kilakoltatását Ortutay akadályozza meg a bérleti díj kifizetésével.<sup>157</sup> Többen visszaemlékeznek különféle alkalmakkor, hogy ebben a bezárt kulturális térben a Kulacs-háló hozza a megoldást.

A játéktér, a fabódé-színház megtalálásának felidézése a memoárok kedvenc eleme. Könnyebben marad felszínen egy elmondható történet, egyikük, Lugossy György nagymamájáról, aki örököl egy bódét a Népligetben,<sup>158</sup> így a játszóhely nélküli színészeknek egy engedéllyel bíró hely befogadó nyilatkozata azonnali játéklehetőséget kínál. Az anekdotikus emlékezeti háló a nyolcvan éves nagymama családi kapcsolatrendszerével teszi elbeszélhetővé a nem elbeszélhető. Legelőször Major Tamás tesz arra kísérletet 1973-ban, hogy félretegye a nagymamás fedőtörténetet, s kimondja: barátait a „zsidótörvény aznap fosztotta meg működési engedélyétől”,<sup>159</sup> tehát más lehetőség után kellett nézni nekik, még engedéllyel rendelkező nemzetis színészeknek.

<sup>154</sup> Staud Gézát a Színész-kamara Színművészeti Tanácsa „dramaturgi foglalkozásától való elmozdításra ítélte, mert Staud, a Madách Színház dramaturgia egy folyóiratban megjelent cikkében bírálta Kiss Ferencnek, a kamara egykori elnökének hivatali működését... (kurzív eredetiben). Staud Géza fellebbezett az ítélet ellen. A Színművészeti Tanács Jalsoviczky Károly nyugalmazott államtitkár elnöklésével most tárgyalta az ügyet, a kamara ítéletét a cselekmény súlyával arányban állóak nem találta és az elmozdításra szóló ítéletet *feddésre* enyhítette.” [N. N.] 1942. 7. A pályatárs Székely György búcsúztatójában: „Staud Géza ugyanis a *Magyar Szemlében* éles támadást indított a fasiszta Színművészeti Kamara ellen, ezért 1942-ben fegyelmit indítottak ellene és megfosztották állásától.” SZÉKELY 1989, 584.

<sup>155</sup> MAJOR 1986, 51.

<sup>156</sup> GYARMATI 2014, II. 291.

<sup>157</sup> ORTUTAY 2009, 32., 57.

<sup>158</sup> GÁL Gy. 1961.

<sup>159</sup> Major meg is nevezi zsidó barátait: „Hont Ferencsel a Kulacs vendéglőben találkoztunk. Szendrő Jóska is odaült hozzánk, a zsidótörvény aznap fosztotta meg működési engedélyétől. Nagybatyjáról beszélt, akinek a Népligetben, a Káposztás Szuzsi mellett áll a Népligeti Színikör nevű fabódéja. Kibéreljük a bódét! – támadt az ötletünk és ott mutatjuk be Molière Georges Dandinját.” GÁCH 1973, 12.

<sup>149</sup> GAJDÓ 2004, 538–544.

<sup>150</sup> Az előadás adatai: Cím: *Duda Gyuri*; A bemutató dátuma: 1942. augusztus 8.; A bemutató helyszíne: Népligeti Színikör; Rendező: Hont Ferenc, Major Tamás; Szerző: Molière; Fordító: Hont Ferenc, Major Tamás; Dramaturg: Hont Ferenc, Major Tamás; Díszlettervező: Beck Judit; Jelmeztervező: Beck Judit; Színészek: Major Tamás (Duda Gyuri), Gobbi Hilda (Úritőkné), Eöry Kató (Kata cseléd), Pásztor János (Laci szolga), Lázár Gida (Aladár), Görög Ilona (Angyalka), Szendrő József (báró Úritők), Gönczi István (Kelemen).

<sup>151</sup> MOLNÁR GÁL 1994, 55.

<sup>152</sup> GOBBI 1984; GYARMATI 2014.

<sup>153</sup> 1938. december 6-án és 7-én a következő lapok tudósítanak a híres kimaradottakról: *Pesti Napló*, *Népszava*, *Budapesti Hírlap*, 8 órai újság, *Az Est*, *Pesti Napló*, *Népszava*.

## DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A népligeti helyszín a vásári komédiák, a commedia dell'arte piaci tereit idézi, így a frankofón Major és Hont Molière-t választ. Major állítása szerint ő már évtizede kutatta, miért nem sikeres a magyar színpadokon Molière, ráadásul Várkonyi Zoltánnal a Városi Színházban évek óta kísérleteznek Molière-rel, nem túl nagy eredménnyel. Major a pesti bölcsészkaron még Eckhardt professzor kurzusait is felveszi, míg megérti: „...a negyvenes évek elején Magyarországon afféle félféudális állapotok voltak, olyasfélék, mint XIV. Lajos Franciaországában”, ez a hatalomgyakorlási félféudalista technika egy „polgári író” művével új fordítást, új molière-i regisztert, más nyelvi közeget igényel. Az előadás közös munka, közös felkészülés eredménye, korai munkaközösségi termék. Hont Ferenc a *Duda Gyuri* mindenese, bár a plakátokon és szórólapokon nem szerepel a neve, Major Tamás és a nemzetiszek fedezik.

A Hont–Major-fordítás nagyvonalú színpadra fordítás, sőt, népligeti színpadra fordítás, melynek a hely inspirációjában ihletett első látványos és hangzatos döntése, hogy a személyneveket magyarrá alakítja át. Georges Dandin Duda Gyuri lesz, báró Sotenville Úritök, Angélique Angyalka, Clitandre Aladár, Claudine Kati, Lubin Laci, Colin pedig Kelemen. A fordítók nem figyelnek sem a francia kulturális múlthoz illeszkedő névadási hagyományra (hiszen mind Racine, mind La Fontaine használja a Dandin nevet), sem a farce nyelvi gyakorlatára. Olyannyira hiányzik a vásári komédiajátszás a magyar kulturális közegből, hogy bátran és minden korábbi referencialitástól függetlenül hozzadják közel a komédiát „a mi korunk májához”.<sup>160</sup>

Hont *Naplójában* követi saját komolyodását, ahogy a könnyű nyári munkából nagy természetű és következményű anyag készül.

Megkezdjük a próbákat a Duda Gyuriból. Kissé játékosan, jókedvből fogtam ehhez a munkához. Nem vettem nagyon komolyan, de örömmel láttam hozzá. Már a fordítás alatt sokat mulattunk Major Tomival. Élveztem a könnyedséget, mellyel az ötleteink születtek. Azt gondoltam, hogy kissé felelőtlenül fordítunk. Most, hogy a színészek szájából halom a szöveget, megállapíthatom: beszélhető, eleven színpadi szöveg és nagyrésze irodalmi szempontból is helytálló. Mindenestre messze fölülmúlja az eddigi szószerinti, nagyképű és beszélhetetlen fordításokat.<sup>161</sup>

A fordítás a baráti közösség fordítása, de az emlékezetben ez férfiközösséget jelent. Sem a korabeli plakátokon, sem Hont *Naplójában*, sem a kiadásban nem szerepel, hogy a fordításban Gyarmati Fanni is aktívan részt vesz.<sup>162</sup> Az előadás szövege olvasható a Szabad Színpad Dolgozó Színjátszók Könyvtára sorozatának egy 1945-ös kiadásában, s különlegessége, hogy a Hont–Major-fordítás Szendrő Ferenc rendezői utasításaival együtt jelenik meg.

A dráma köré írt instrukcióháló a háborút túlélte, a szabadság örömeiben és az új, teljesen új élet reményében elképzelt társadalmi rend átrendezett pozíciójából fogalmazza meg javaslatát. Ezért talán nem feltétlenül az 1942-es, inkább az 1945-ös színházi események nyelvi koncepcióját és agitációs propaganda feladatait olvashatjuk egymásra vetítve. A *Georges Dandin* fordításakor az alkotóknak el kell dönteniük, ki is valójában a főhősük. Hont és Major (a visszaemlékezések szerint)<sup>163</sup> a vásári komédiázást, a Théâtre de la Foire-karaktert, tehát egyértelműen a bemutatót tartja szem előtt, s feltehetően Major főszereplési és improvizációs rutinjára, komédiázási hajlamára bízák az értelmezést. A három évvel később kiadott fordítás rendezői instrukciói a tragikomédiára irányítják a figyelmet, mely „egyszerre leleplezés és útmutatás. Leleplezése az elszegényedett nemesi úri osztálynak, mely pénzért önmagát is eladja, de még ebben a helyzetben is ragaszkodik üres, hazug társadalmi előítéleteihez. Útmutatás negatív formában, abban az értelemben, hogy milyen sorsra jut Duda Gyuri, a paraszt, ha természetes társadalmi felemelkedés helyett eladja testét-lelkét és az »urasághoz dörgölődzik«.”<sup>164</sup> A *Duda Gyuri* 1942-ben tehát a vásári és nyári bolondozás terepére a klasszicista vígjátékok jellem- és helyzetkomikum-özönét zúdítja, s majd a háború után ez a vígjátéki technika válik az új társadalmi rend etikájának színpadi modelljévé. A siker mindig annyira zajos, a túlélők emlékezései annyira diadalmasak, hogy nehezen látszik: a kritikai összegzések megállnak a helyszín különösségének és sokrétegű, de nem elemzett jelentésének rögzítésénél.

A *Duda Gyuri* dramaturgiáját maga a csapat összetétele biztosítja. Hagyományos dramaturgiai feladatokról ezért nem érdemes beszélni, mert a szöveget „szóról szóra” lefordították,<sup>165</sup> a szereplőket „jó pesti nyelven” beszélgették,<sup>166</sup> s a molière-i szöveget kanavásként kezelve a helyzet inspirációjára

<sup>162</sup> 1942. július 11-i bejegyzés: „Hosszú várakozás az igen kitűnő vacsorára: borjűhűsből bécsi szelet. Legalább egy éve nem ettem ilyet. Aztán iszogató, a Major mellett nem lehet nem inni. Majd kollektíve fordítgatjuk a *Duda Gyurit*, de én éjfél felé kiválok, otthagynom őket, és megyek lefeküdni, nem bírom leplezni a fáradtságomat.” GYARMATI 2014, II. 159.

<sup>163</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 42. (1942. július 19.)

<sup>164</sup> SZENDRŐ 1945, 8.

<sup>165</sup> „Egyébként szórul szóra mindent megőriztünk az eredeti szövegből.” MAJOR. In: GÁCH 1973, 12.

<sup>166</sup> GÁCH 1973, 13.

<sup>160</sup> GÁCH 1973, 12.

<sup>161</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 42. (1942. július 19.)

bízzák magukat a Népligetben. Az 1942-es előadás szövegdraturgiai döntései helyett a helyspecifikus koncepció végiggondolása válik dramaturgiává. A helyszín a kizárólagos dramaturgiai ötlet. A népligeti bódé talált térként működik, ahogy a tervező, Beck Judit visszaemlékező interjúból látjuk. Rusztikus kirándulás, melynek során a kimozdulással új és szokatlan térbe kényszerített belvárosi, budai nézők olyan társadalmi merítkezést végeznek, mint Úritök családja Duda Gyuri házában. Az előadás a játéktér szokatlan izalmát használja dramaturgiai belendítőnek. Ezért, alkalmazkodva a környezethez, kikiáltókkal csalogatják a nézőket. A kikiáltós verseket Devecseri Gábor, Somlyó György, Szendrő József írták,<sup>167</sup> fákra aggatták őket, a bódéra festették.<sup>168</sup>

Ne menj tovább, míg el nem olvasod  
A Duda Gyuri megházasodott.  
Ezt látni kell mert irtó jó pofa  
Minden szereplő, de főleg a Duda.  
Jobb mint a mozi vagy egy jó regény  
Jobb mint a sárgapitykés közlegény.  
Hát ne tétovázz, vedd meg a jegyet  
Mert úgyse nyújtuk kedvezményeket.  
A gyöngye holminak jár fele ár  
A Műszínikör most aranyat kínál  
A közönség majd ott benn úgy röhög  
Hogy itt kint azt hiszik, az ég dörög.  
Holnap már arról zsong a Népliget  
Hogy kétszer látja, ki kétszer fizet.

Az előadás harsányan szól, hiszen ez a Liget nyelve, a vásároké, de „a politikai mondanivaló éppen ezáltal lett egyszerűvé és közérthetővé”.<sup>169</sup> Az 1942-es előadás politikai mondanivalója nem a dramatikus átalakításokban és döntésekben érhető tetten, nem a szerepértelmezésben, s ekkor még nem is az osztályöntudat pártosságában, hanem a Népliget mutatványos közegében. A város legnagyobb parkjában mozi, dodzsem, cirkusz, céllövölde, barlangvasút, kör- és hajóhinta, Közép-Európa legnagyobb és leghosszabb hullámvasútja, Kemény Henrik bábszínháza kínál vásári szórakozást.

Duda Gyuri a Káposztás Zsuzsi nőimitátor melletti bódében lép fel, s a megcélzott közönség a vásárok közönsége, a választott játékn nyelv a harsány

commedia dell'arte, az alakok pedig tipi fissik. A plakátok is ezt a nyelvi réteget mozgósítják:

Molier János világhírű, francia vígjátékíró, udvari komédiás és kárpitos kacagtató színművét, a „Duda Gyuri házasságát” láthatja a közönség.<sup>170</sup>

Hont Ferenc és Major Tamás fordítása könnyedén riposztolható, s kétségtelen, hogy az illegális kommunista társulat a „mindent elnyelni akaró fasizmus ellen támadt”,<sup>171</sup> tehát a nyelvi döntésekből érthető szerzői megfontolások a vásári és pesti egyenességet és frivolságot hordozzák.

Népligeti Színkör! Mutatványos tér, a hullámvasút mellett. Augusztus 8-án! Szenzáció! A legkiválóbb fővárosi művészek! Duda Gyuri házassága, avagy maradj az ülőkeden! Nagy kacagtató komédia 3 felvonásban. Poquelin B. János baptista udvari kárpitos darabja.<sup>172</sup>

Az 1942-ben felülmúlhatatlan mozgalmi hatása nem a dramaturgiának, hanem magának az előadásélménynek keletkezik. Ezeknek az éveknek a nagy hatású történésze, Eric Hobsbawm a primitív rituálék szerepét fogalmazva jut alig egy évtizeddel később arra a felismerő összegzésre, hogy „a modern társadalmi mozgalmakból feltűnően hiányoznak a tudatosan létrehozott rítusok”.<sup>173</sup> Major feltalál egy rituálét Duda Gyuriként, miközben a legnagyobb, Mnouchkine-féle agitpropszínházat hozza létre és a társadalmi folyamatokat didaktikusan egyszerűsítve magyarázza el az ideológiai megtévesztés, a mentális befolyásolás és a gazdasági kizsákmányolás jelenségét. Nem kitalál egy tradíciót, mint Gáspár Margit teszi az operett ősi-népi játékhagyományáról, hanem egy távoli játékhagyomány formáját hozza közelebb. Így lesz a *Duda Gyuri* az az előadás, mely a háború után a kommunista párt propaganda és torborzó előadásává alakul. 1945 tavaszától így kezdi Major és Gobbi az országos agitprop-turnét – Hont nélkül, aki ekkor még gyűjtőtáborban, majd Moszkvában él. Majorék a Népliget helyett 1945. május 1-én a Városligetben adják elő a *Karnyónéval* párban a *Duda Gyurit*, s a két előadás Molière-t és Csokonait új, népi szerzőként köszönti. Major és a nemzetis kommunista színészek egy elfeledett, eltűnt hagyományhoz, az eltűnt magyar színjátékhoz<sup>174</sup> ekkor „ter-

<sup>170</sup> [N. N.] 1970.

<sup>171</sup> BECSKY 1964.

<sup>172</sup> SEBES 1975.

<sup>173</sup> HOBSBAWN 1959, 150.

<sup>174</sup> Hont Ferenc 1940-ben kiadja *Az eltűnt magyar színjáték* című könyvét (HONT 1940), mely a hagyományozásra helyezi a hangsúlyt anélkül, hogy a szerzőnek a kötetben lenne ideje a középkori énekmondók, a vásári komédiázás és az iskolai színjátszás világát összekötni.

<sup>167</sup> *Független Magyarország*, 1942. augusztus 10. Idézi: I. F. 1975.

<sup>168</sup> BECK Judit: „A bódé előtt álló fákra figurákat mázoltam, sőt plakátot is festettem, amelyre Szendrő Jóska verseket írt.” GÁCH 1973, 12.

<sup>169</sup> BECSKY 1964.

melik”<sup>175</sup> a hatásos, egyszerű játéknnyelvet. Ezzel az előadással még „a kommunisták jó néhány választási gyűlésén” is agitálnak, még a hazatért hadifoglyok debreceni táborába is játszanak. Major úgy fogalmaz, hogy az „Előadás után a nézők mind a kommunista pártra szavaztak. Molière megtette a magáét.”<sup>176</sup>

## RENDEZÉS

Az *Újság* 1942. augusztus 13-i cikkéből sejthetjük, hogy határozottan jó döntés Hont nevét nem feltüntetni a nyilvános anyagokon.<sup>177</sup> Az 1942-es *Duda Gyuri*-előadásnak a plakátokon rendezője sincs, színészei sincsenek, miközben a beavatottak tudják: Hont Ferenc és Major Tamás első közös rendezését látják.<sup>178</sup> A feladatmegosztás kettejük között leginkább munkaközösségi. Hont rendezésméletből felkészültebb, nemzetközi tapasztalata jelentősebb, hiszen Firmin Gémier és Max Reinhardt mellett is dolgozott már, franciául feltehetően jobban tud Majornál. Ennek a stílusnak mégis Major a született színésze. Harsány és éles, pontos és egyszerű, folyamatokat és nem állapotokat mutat a színpadon. Az átváltozás művésze, s ez nemcsak az orrgitt-egyletben használt ragasztott orrát jelenti,<sup>179</sup> nem kizárólag a szerepfelvétel akarását, hanem a figura összetett, állandóan változó karakterének megmutatását is.<sup>180</sup> Az előadás vezető karmester-színésze is Major. Az előadás a népligeti bódék játékszerűségéhez igazodva is rendkívül harsány. Ez az 1942-es stílus Major színpadi anyanyelve, ebben a legjobb, ezzel támadják majd tíz év múlva a harsányságvitában. Ebben a népligeti talált térben bárki lehet harsány, mert a bohózat a népi vásári komédia formanyelve, érthető és ismerős. Major és Gobbi, majd a későbbi szereposztásban az ekkor kamarai engedéllyel ugyan rendelkező, de a Nemzetiből az 1939-es törvény okán elbocsátott Várkonyi ezt fergeteges nyelvjárásként beszélik. Major a népligeti közeghez illeszti a játékot, s ez plebejus közönséges,<sup>181</sup> dramaturgiailag tiszta és rendezési ritmusban gyors. A korabeli elemzések meglepődnek azon a (feltehetően) majori értelmezésen, hogy Duda Gyuri karaktere, a polgári családba benőülő, osztályváltásra vágyódó paraszt nem egyszerűen komikus, hanem megjelenít egy fájdalmasan melodramatikus, nem csak a vurstliban feltámadó érzést: a reménytelenül

vágyódó szerelmesét is.<sup>182</sup> Hont Ferenc úgy emlékszik harminc év múlva, „azért volt érdekes az előadás, mert egymás mellett ültek és tapsoltak a nézőtérben, mint ahogy mondani szokták, a nézőtérben egy király, egy cigány”.<sup>183</sup>

A visszaemlékezők sem az előadás esztétikai felületére, hanem improvizált, talált karakterére hivatkoznak leginkább. A népligeti projekten jól követhető a rendező nélküli társulati közösség működése, hiszen egymást bámulatosan ismerő, színpadi gyakorlatban és tudásban egyenrangú felek, barátok és bajtársak dolgoznak a produkción. Szendrő Ferenc annotált kiadásában olvasható,<sup>184</sup> mily gyakran jönnek ki a közönséghez a színészek, ülnek le a sugólyukra (ha van), hányszor szólnak magukhoz, miközben kinéznek a nézőkre. A közös játék a nézőkre épít. A játék közös és folyamatos, hiszen egy felvonásos játszására van engedély, ezért szünet nélkül játszanak. Ráadásul háromszor egymás után, augusztus 8-án, szombaton és 9-én, vasárnap, naponta háromszor, 5-kor, 7-kor, 9-kor,<sup>185</sup> így cselezik ki a cenzúrát egy ideig, de már a második nap betiltják az előadást (amit így ötször játszottak el).<sup>186</sup> A társulat természetesen nemcsak a propagandaanyagokban használja a Nemzeti Színház autoritását, hanem a tiltakozáskor is. Amikor a *Duda Gyurit* betiltják, akkor Major és Gobbi, a Nemzeti két színésze felmegy ahhoz a Wlassics Gyulához, aki kultusz-államtitkárként felelős a kamarai szabályozások és a zsidótörvény rendelkezéseinek összehangolásáért. Major Tamás többször felidézi a beszélgetést:

Wlassics: Hogyan is hívják azt az úri embert a darabjokban?

Gobbi: Báró Úritöknek, báró úr..<sup>187</sup>

A többször felidézett, a realista színháztörténet-írás legendáriumában kiemelt helyre került színházi adoma,<sup>188</sup> miközben bátor riposztba sűríti a betiltás okát, sejtetni engedi az osztálykülönbségekből következő ellenzéki séget. Mivel a zsidótörvények következményei sem adomaként, sem élcként nem nevesíthetők, tehát a színházi anekdotakincs részévé nem válhatnak, az emlékezők így találnak kimondható és őrizhető formát a kimondhatatlanra, így helyettesítik az osztályöntudat nyelvével a zsidókat kirekesztő nyelvet. Pár év alatt azonban el is felejtődik, miért is tiltották be 1942-ben az eseményt.

<sup>175</sup> HOBSBOWN 1987, 127–197.

<sup>176</sup> GÁCH 1973, 13.

<sup>177</sup> PIM–OSZMI, Színlaptár, 61.1793.

<sup>178</sup> Duda Gyuri házassága. – [Budapest]: [1942]. – szórólap és meghívó. – 2 db. Jelzet: OSZK SZT Album 76. Gobbi-album.

<sup>179</sup> KOLTAI 1986, 30–32.

<sup>180</sup> ŐZE Lajos összegzésében: „Én a színjátékot miatta Bosch-színekben képzelem.” MOLNÁR GÁL 1983, 17. perc.

<sup>181</sup> MOLNÁR GÁL 1972b, 30–32.

<sup>182</sup> Leginkább az 1975-ös, *A Duda Gyuri-ügy* című filmről írott kritikák. SZÁSZ 1975.

<sup>183</sup> HONT 1972b.

<sup>184</sup> MOLIÈRE 1945.

<sup>185</sup> BECSKY 1964, és az előadás szórólapja (PIM–OSZMI, Kisnyomtatványtár).

<sup>186</sup> A kritika visszaemlékezése szerint az előadást még aznap betiltják a harmadik előadás közepén. GÁL Gy. 1961.

<sup>187</sup> SEBES 1975; GÁCH 1973, 13.

<sup>188</sup> Gobbi szerint „rövidesen Majort és engem fölhívtak a minisztériumba, akkor báró Wlassics (sic!) Gyula volt az úgynevezett művészeti ügyek államtitkára”. GOBBI 1984, 154.

Az anekdoták egy könnyed, reflektálatlan és teoretizálatlan rendezés nyomát rögzítik. Hont Ferenc naplójából azonban egy mozdulatsorokra lebontott, a dinamikát és a karaktert, a magatartást és a hatást elemző elképzelés tárul elénk. Hont a „percepció és az appercepció”, tehát az észlelés és megértés kapcsolatát számos példával illusztrálja.

A Duda Gyuriban Laci elvállik Katától, elragadtatva, boldog szerelmesként leül egy padra és egy faágat faragcsál. Jön Duda, megpillantja Lacit, mögéje kerül és hozzáhajol barátságosan ránevetve. Laci ránéz, észreveszi, boldogan visszanevet és akarja továbbfolytatni a faragást. Ekkor jut eszébe, hogy ez az az ember, aki a rábízott titkokat kipletykálta. Most már dühösen fordul Dudához és dühösen szólal meg.<sup>189</sup>

Hont számos példával rögzíti, miként épülhet fel egy helyzetkomikum, meddig lehet kitarítani a félreértést és a félrenézést, milyen állapotból lép a színész tovább stb. Az észlelés és a megértés folyamata Hontot 1942-ben a színészi játék felől érdekli.

### SZÍNÉSZI JÁTÉK

A korabeli kritikák az előadás szenzációját, a különös, talált helyszínhez tapadó vásári izgalmat rögzítik, a visszaemlékezések pedig már átkeretezik a munkásmozgalom ideológiai színtereire a megszólalás egészét. A színészek játékára, hiszen emlékező irodalom évtizedek távlatából nyílik az előadásra,<sup>190</sup> leginkább az 1945-ben kiadott szövegkönyvből következtetünk, hiszen nemcsak Beck Judit terveit nézhetjük a fordítás olvasásakor, hanem a Szendrő Ferenc rögzítette rendezői instrukciókat is elképzelhetjük – ez utóbbit vázlatos pálcikaemberke-rajzok is segítik a helyzetkomikumok tisztázásában.<sup>191</sup> Duda Gyuri „uborkafára felkapaszkodott zsíros paraszt”,<sup>192</sup> aki felismeri kilátástalan helyzetét, hiszen megvan a magához való esze. Major egyértelművé teszi: Duda Gyuri szerelmes a feleségébe, ezért képtelen a helyzetet megváltoztatni, s játéka is ezt a kettőséget hordja. Major rengeteget játszik öltözkéivel. „Fekete polgári kabátban [...] kemény mandzsettát és magas gallért hord, mindig félrecsúszott nyakkendővel.”<sup>193</sup> Vadászkalapot egyensúlyoz a fején, kalapon pávatoll díszek ívelnek felfelé mindkét oldalon, mintha szarvak lennének. Nyakkendője mindig félrecsúszik, mániásan azt igazgatja. Kabátja alatt mellény,

mellénygombra vastag óralánc akasztva. A karakter kettősségét egyidejűleg kétféle játékkal és kétféle megjelenéssel jelzi Major: Fent polgári, lent paraszti. Nadrágja és csizmája paraszti viselet, nagyokat lép, nagy botot tart kezében, így „volt is országos mulatság, amikor Major Tamás bejött a nézőközönség közé. [...] A közönségen nevetési hullám tört ki. A hatás semmiképpen nem volt közönséges.”<sup>194</sup> Ez a leginkább harsány vásári színekkel rajzolt Duda Gyuri hozza a plakátokról és a szórólapokról ismert kikiáltó stílusát. A „legkiválóbb fővárosi művészek” és „az ország legjobb komikusainak vendégjátéka” névvel illetik az előadást, melyben mégis „minden szereplő nagy meglepetés” lesz.<sup>195</sup> Persze Major ismertsége nem tekinthető 1942-ben országosnak, így amikor hórihorgas alakja feltűnik az első előadáson az augusztusi meleg és napfényes délutánban, akkor a karikatúra, a groteszk fergeteges hatása üti meg a nézőket.

Majorról készít pár rajzot Beck Judit Duda Gyuriként.<sup>196</sup> A portré őrzi az állógallér feletti, pödrött sűrű fekete bajusz és az átható-elemző tekintet diszszonanciáját. Beck Judit végigrajzolja az 1945-ös turnét is, amikor a Nemzeti társulatával járják a vidéket Duda Gyurival és Kárhozó Mihállyal (aki a *Fösvény* Harpagonjának magyar százholdas földesura), s miközben Major erőteljes mozdulatait vázolja elénk, a nézők, sokszor az első sorban bámuló gyerekek keretezik (és értelmezik) a képet.<sup>197</sup>

Fotó nem marad fenn az 1942-es előadásról, s míg Beck Judit rajzaiból tudjuk, hogy Úritökné „századfordulói előkelő ruhát visel, széles, tollbokrétás kalap a fején és kezében legyező”,<sup>198</sup> addig egy 1945-ös fénykép őrzi Gobbi Hilda loknikkal keretezett arcának grimaszát.<sup>199</sup>

A vásári rögtönzés és a kanavász jellegzetessége, hogy a szerepek állandósága miatt a színészek szinte észrevehetetlenül cserélődnek az évek során. Az emlékiratok is összekeverik, mikor lépett be a játékba Várkonyi Zoltán, mikor nézték kollégák és mikor Mirjam, a jósnő.<sup>200</sup>

### SZÍNHÁZI LÁTUÁNY, HANGZÁS

A Népligeti Színkör a Népligetben, a Mutatványos téren található, a hullámvasút mellett. A bódé a Madárfejű Lajcsi és Káposztás Zsuzsi híres nőimitátor<sup>201</sup> bódéja szomszédságában áll. A hullámvasút és a céllövölde zöreje, a

<sup>194</sup> BECSKY 1964.

<sup>195</sup> Az előadás szórólapja. PIM–OSzMI, Kisnyomtatványtár, BECSKY 1964.

<sup>196</sup> GÁL Gy. 1961, GÁCH 1973, 13.

<sup>197</sup> [N. N.] 1949.

<sup>198</sup> MOLIÈRE 1945, 14.

<sup>199</sup> PIM–OSzMI, Fotótár, jelzet nélkül.

<sup>200</sup> F. I. 1975.

<sup>201</sup> F. I. 1975. „A színkör Szendrő József barátja, Lugossy György nagymamája tulajdonában van.”

<sup>189</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 81. (1942.)

<sup>190</sup> A szereposztás rögzítése is ekkor történik meg: SEBES 1975.

<sup>191</sup> MOLIÈRE 1945, 34.

<sup>192</sup> MOLIÈRE 1945, 8.

<sup>193</sup> MOLIÈRE 1945, 8.

puskalövések az előadásba behallatszanak. A közönség a népligeti bohócok színházát ismeri, a komédiázásnak a helyzetéhez, a félreértéshez és az esendőségnek a pódiumi nyelvét. A *Duda Gyuri* látványvilága a népligeti keretekhez illően házi technikákkal épül fel. Minden díszletet a színpad udvarán festenek Beck Judit tervei nyomán, az ő vezetésével. Hont Ferenc maga is részt vesz a dekorációban, mint egy inszinuáló cikkekre válaszoló nyilatkozatából megtudjuk.<sup>202</sup> A jelmezeket a „színészek vagy maguk készítették el otthon, vagy kicsenték a színházakból”.<sup>203</sup> A játéktér a fabódé belsejére korlátozódik, de a látványegész kiterjeszkedik a bódén túlra.

A színház előtt búslakodó kopár fák törzseire hatalmas plakátok kerültek ki. Az egész test nagyságú színes alakok rajzai alatt versikék magyarázták a várható szenzációt:

Lesz itt ma csuda muri  
Fellép a Duda Gyuri!  
Kisasszony lett a párja,  
Meglátják mi vár rája.<sup>204</sup>

### AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az *Újság* 1942. augusztus 13-i száma megírja, hogy az előadást a Színművészeti Kamara tiltotta be a Hont Ferenc személye elleni kifogás miatt. Augusztus 14-én a lap megjelenteti Hont nyilatkozatát:

Erről nekem nincs tudomásom. És noha annyi szerepem sem volt az előadásban, mint amennyit a cikk nekem tulajdonít, nyugodtan rendezhettem volna a darabot, hiszen a Színművészeti Kamara rendezői szakcsoportjának tagja vagyok és nevem ott szerepel a keresztény tagok névsorában. Minden törvényadta jogom meg lett volna tehát arra, hogy a Duda Gyurit rendezzem a Népligetben. [...] lehetséges egyébként, hogy a Duda Gyurival kapcsolatban elkövettem egy hatásköri túllépést, mert művészbarátaim kérésére díszletmunkások hiányában a díszletek mázolásában és felállításában segédkeztem.<sup>205</sup>

A Hont-féle nyilatkozat ez egyik forrásunk a nyilvánosság szerkezetéről, a másik a kiadatlan naplója. Hont azt írja 1942. augusztus 13-án:

...a Duda-ügy zajlik tovább. Ma megint hasábos cikkek jelentek meg és tiltakoztak a Kamara eljárása ellen. Az egyik igen jóindulatúan – sajnos – kisserkesztette a nevemet. Kénytelen voltam nyilatkozni. Igen komoly hangon, amely azonban éppen ezért a lehető legironikusabban hat. Holnap, azt hiszem, egész Pest ezen fog nevetni. A Duda Gyuri előadásainak folytatását – pedig most sorozatosan lehetne játszani zsúfolt házakkal – nem hiszem, hogy sikerül kivívni.<sup>206</sup>

Az előadás hatástörténete az ironia helyett inkább felrajzolja, miként keveredik a fergeteges külvárosi molière-i hangulat és a fehér kesztyűs szélsőjobbbs zsidózás a városi térben.<sup>207</sup> Az előadást betiltják, mert abban „zsidó is szerepelt”,<sup>208</sup> s ugyan a beszűkített nyilvánosság csökkent a színházi jelenlét erejét, de az így létrejött pár előadás hatástörténeti kisugárzása észlelhetően koncentráltabb. Ezt az előadást a Népligetben könnyű betiltani 1942-ben, könnyű nem engedélyezni egy évre rá a Kőbányai Sörgyár szabadtéri színpadán,<sup>209</sup> s a sajtóreakciók sem igazán jelzik, hogy egyedi vagy különös esetről lenne szó. De fél évre rá, amikor Gobbi Hilda, a minden zsidótörvény hatálya felett álló, a Nemzeti Színházba szerződött színésznő egyik irodalmi estjét tiltják be, már jóval fenyegetőbb a betiltók hangja. Olyannyira, hogy ezt tréfával és kioktatással már nem lehet megválaszolni. Gobbi is csak lefűzi kommentár nélkül kis naplójában a hírt,<sup>210</sup> amit nyelvi technikái, retorikai stílusjegyei, és Victor Klemperer Berlinben éppen ez időben, 1943-ban is íródo nyelvészeti naplója<sup>211</sup> miatt is érdemes teljes egészében idéznünk:

Joggal csodálkozunk azon, hogy éppen a Nemzeti Színház színésznője rendezte ezeket az esteket, amelyeknek közönsége azokból a rejtett „kulturbunkerekből” került elő, akinek különös »irodalomrajongására« a mai sorsdöntő viszonyok között senkinek nincs szüksége. Ma, amikor a békekorszak költőinek sorait bárki, bármikor olyan tendenciával használhatja fel, ami ellentétes a háborút viselő ország érdekeivel, valóban semmi szükség sem volt arra, hogy Gobbi Hilda művésznő kékharsányos kulturbuzgóságának ennyi teret adjunk. A művésznő egyelőre maradjon

<sup>206</sup> A nyilatkozat ironiája akkor érthető, ha tudjuk: Hont rendezte az előadást, mindannyian hatáskörök nélküli munkaközösségben dolgoznak, a kamarában a keresztény tagok között nem lehet felsorolva a neve. HONT [é. n.], 2. füzet, 63. (1942. augusztus 13.)

<sup>207</sup> [N. N.] 1942b.

<sup>208</sup> Hont naplójában azt írja, hogy „Szendrő József nem felel meg a fajvédő törvényeknek”. HONT [é. n.], 2. füzet, 63. (1942. augusztus 13.)

<sup>209</sup> [N. N.] 1943b.

<sup>210</sup> OSZK, Gobbi-gyűjtemény (<https://gobbi.oszk.hu>).

<sup>211</sup> KLEMPERER 1984.

<sup>202</sup> HONT 1942, 8.

<sup>203</sup> HONT Ferenc mondatai: SEBES 1975.

<sup>204</sup> SZENDRŐ 1954.

<sup>205</sup> HONT 1942, 8.

a színpadon. Azon a színpadon, amelyen szereplését megtiszteltetésnek érezheti és köteles is éreznie.

Ha azonban a magyar közönséggel szemben több kulturális kötelezettséget érez, akkor talán sokkal helyesebb volna, ha irodalmi estjei helyett esetleg a tábori színházban ajándékozná meg minden irodalmi estnél hálásabb közönségét kétségkívül tehetségével.

A magunk részéről mindenesetre örömmel állapítjuk meg, hogy tiltakozó szavunknak íme foganatja lett és a rendőrség nemcsak a pénteki estjét, de az ezután tervezetteket is betiltotta.<sup>212</sup>

A betiltások sorozata a *Duda Gyurit* a munkásmozgalom történetéhez szorítja, a színházi legendáriuma pedig a közös nyári harsány improvizáció örömet őrzi. A betiltások okát sem a sajtóközlemények, sem a kis véleményhírek nem nevezik meg, így a *Népszava* olvasói a politikai mondanivaló erejére, az *Újság* olvasói a zsidótörvények érvényesítésére gondolhatnak. Hont nyilatkozatából persze vélhetjük: a hatóság a kamarai papírok ellenőrzésekor élt törvényes jogával. A háború alatti helyzet meg nem nevezését nemzedékek viszik tovább, s nehezíti a történészi kutatást, hogy a kamarai iratok sem 1942-ben, sem később nem nyilvánosak, 2019-re pedig hiányosan, szétszórva lappanganak-bujkálnak az archívumokban.<sup>213</sup> A korabeli sajtólistákból ugyan következtethetünk a játéklehetőségeket jelentő engedélyekre, de a fellebbezések, elbírálások, elutasítások rendje követhetetlen. A *Duda Gyurinak*, pontosabban a népligeti fellépéshez társított munkáskultúrának a baloldali lapok reklámot csinálnak,<sup>214</sup> viszont „a szélsőjobboldali újságok másnap már nagy támadást indítottak ellenünk”<sup>215</sup> – emlékezik pontosan Hont. Ez az ideológiai harcálláspont már a bemutató pillanatakor két szemben álló barikád mögé terelte az értelmezőket: a molière-i vígjáték különös olvasataként Duda Gyuri, a zsíros paraszt válik a munkásosztály hőségé, akit elsősorban felesége, de 1942-ben a teljes polgári világ átver. A vurstlihangulatban a közönség már az első Angyalka-jelenettől bekiabálja, hogy „Ne hagyd magad Duda Gyuri”,<sup>216</sup> s a párt-történetet kulturális emlékezete mindezt az illegális kommunisták körében terjedő, lelkesítő szlogenként őrzi.

A *Duda Gyuri* népligeti előadása társulattól, intézménytől független színházi formációként leginkább azokra a játékelméleti területekre kérdez rá, me-

lyek a következő évtizedek alternatívának és amatőrnek nevezett színházesztetikájának kereteit jelölik ki: mi a színházi játékoság, milyen a harsányság gyakorlata, mit jelent a társadalmi felelősség. Major is sokszor idézett, de csak a halála előtti hetekben készült beszélgetéseiben összegzi: Hont volt az egyetlen közülük, aki a társadalmi felelősséget nem választotta le soha a színházi megszólalásról. A színház nála nem egyszerűen politikai címkét viselt, hanem politizált. 1942-ben a vurstliban, 1945-ben egyszer a Nemzetiben, majd szép lassan sehol. Hont a fogolytábor és a moszkvai hónapok alatt elvesztette az agitáció és propaganda szerkezete közötti különbség érzékelését. A *Duda Gyuri* így szinte az egyetlen rendezése, műve, mely a város széléről egy fabódéból kiált a szabadságért és egyenlőségért. Ez a kiabálás 1945 után minisztériumi osztályvezetőként, igazgatóként, intézetvezetőként felelőtlenségnek bizonyul.

Az 1942-es *Duda Gyuri* elkészült példánya azonban mutatja: átgondolták, mit jelent a fordítás szabadsága, eldöntötték, hogy a színpadra fordítás milyen értékben lehet kulturális adaptáció, egyeztettek, mit jelent a szövegűség és ebből következően kié az elkészült mű. A fordító, a rendező, a dramaturg és a színész közös munkája, munkaközösségük vállalja a szöveg egészét.<sup>217</sup> A Duda Gyuri egyfajta propaganda-előadás lett a háború után.<sup>218</sup> A Duda Gyuri-sorozat igazi korszaka akkor következik be, amikor a szabad színházak repertoárján végigfut az országon. „Duda Gyuri [...] résztvett a felszabadulást követő első választáson, hogy segítsen a talpra állásban. Akkor már vonaton és repülőgépen utazott mindenhová, hogy meghirdesse a kultúra új feladatait, törekvéseit, céljait.”<sup>219</sup> A háború utáni években ezzel az előadással, éppen farce-karaktere miatt tájoltak a legtöbbet. Az 1947-es széria már az előadásban rejlő elkötelezettségre reflektálva reklámként beszél a betiltásáról. A „fasiszta korszak üldözött Molière vígjátékát, a *Duda Gyurit* eljátsszák az újpesti dolgozóknak”.<sup>220</sup> Újpest után a Dolgozók Rádiószínházának műsorán szerepel *Duda Gyuri*,<sup>221</sup> majd Rákospalotán a Cigány Kultúrgárda veszi elő 1949-ben és ér el vele nemzetközi sikereket. Csorba Ferenc rákospalotai cigányvajda nyilatkozata tisztán értelmezi a helyzetet: „A demokrácia megadta nekünk is a lehetőséget a becsületes munkához és a kulturális fejlődéshez. Mi ezzel,

<sup>217</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 33.

<sup>218</sup> „A ligeti előadás megfoghatatlan hatása és varázsa magának a bemutatónak fényében rejtett, író, színész és az elnyomott népréteg egyszerű találkozásában. Budapest közönsége megmozdult, az újságok egy része cikkeket közölt.” SZENDRŐ 1954.

<sup>219</sup> SZENDRŐ 1954.

<sup>220</sup> [N. N.] 1947.

<sup>221</sup> Dolgozók rádiószínháza: „Duda Gyuri” (George Dandin). Vígjáték három felvonásban. Írta: Molière (sic!), Fordította: Hont Ferenc és Major Tamás, Rendező: Szendrő Ferenc. Elhangzás ideje: 1947. szeptember 18. 20:20. Hossz: 60 perc.

<sup>212</sup> [N. N.] 1943c.

<sup>213</sup> Az OSZK Színháztörténeti Tárában található a kamara *Közlönyeinek* három kötete (1939–1944) és a Kürthy György hagyatékából bekerült iratanyag.

<sup>214</sup> GÁL GY. 1961.

<sup>215</sup> Hont emlékezése. In: SEBES 1975.

<sup>216</sup> GÁL GY. 1961.

a kérkedő nemeseket és a szűk látókörű kulákokat leleplező darab bemutatásával akarjuk bebizonyítani, hogy a népi demokrácia fejlődését segítjük.”<sup>222</sup>

Míg az 1942-es nyár egyértelmű kihívása a térhez jutás, fizikai és ideológiai értelemben egyaránt, s a *Duda Gyuri* népligeti látványosság, addig az alkotók illegális szervezetsége folytán nem is a mű, de a hozzátapadt történetek ideologizáltsága válik kommunista propagandává, s szolgál 1945 után az ideológiai üzenetek terjesztésére színházi kommunikációs formaként. A *Duda Gyuri* sikeres folytatása (második része) a *Karnyóné* lesz. Major, s tegyük hozzá, megelőzve Giorgio Strehler 1947-es Piccolo Teatró-s elképzeléseit, ezt a népszínházi harsányságot beviszi a Nemzetibe, ahol a zárt és patinás tér kínálta nézői dimenziókban mindez hirtelen *sok* lesz. A farce vaskossága, mely Illyés Gyula 1948-as, Gellért rendezte *Lélekbúvárában* és Déry 1954-es *Talpsimogatójában* is észlelhető, vállalhatatlan plebejus modornak tűnik a nemzet első házában.<sup>223</sup> Hont rendezői életművének elemzésekor ugyanakkor egyértelmű, hogy ez a harsányság Majoré. Hont inkább a népszínmű-játékkeretet tartja, amikor a Madáchban Örkény Istvánnal lefordítja a *Fösvényt* *Zsugori* címmel, hiszen ekkor már a realizmus eszméinek kell megfelelni. Révai József a Színház- és Filmművészeti Szövetség 1951-es októberi, II. konferenciáján felelősségre vonja Majort harsányságáért, s itt és ekkor ér véget az élénk színekkel, nagy vonalakkal, típusokkal játszó komédiázás. Az 1951-ben kirobbantott harsányság-vita nem értelmezhető enélkül a molière-i farce-os hang nélkül, ez a *Duda Gyuri* legerősebb hatása, ezt majdnem egy évtizeddel később a kommunista párt ideológiája nyilvánítja veszélyesnek.

A „dudagyurisítást”, vagyis a „klasszikusok közérthető, új játéktílusban történő eljuttatását a tömegekhez, mint a népi demokrácia úttörő kultúrtetteinek egyikét” azonban érdemes felügyelni, mert technikája elszabadul és problematikusává válik, s ekként „egy évtizeden át megvonta tőlünk Molière élvezetét”.<sup>224</sup> 1972-ben Szász Péter tévéfilmet készít *A Duda Gyuri-ügy* címmel, s ez az azonnali kritika által sem elhelyezhető műfajú emlékezés (leginkább hommage) megerősíti az előadás protokommunista értelmezését. Hont a naplójában jelzi, gyengének tartja a visszaemlékezések retorikáját, hiányosnak elemzői készletét,<sup>225</sup> ugyanakkor nem reflektál a harminc évvel a bemutató után már jól látható értelmezői fordulatra. *Duda Gyurit* 1956 nyarán Várkonyi visszaformázza *Georges Dandinre*, s az illegalitásban élő, rejtelmesen magányos mozgalmár képét eltörölve, egyszerű és általános jellemkomédiaként egy kosztümös film formájában lépteti be a színházi közösség értelmező terébe.



Olthy Magda, Major Tamás, Hont Ferenc 1942-ben

<sup>222</sup> P. P. 1949.

<sup>223</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 34.

<sup>224</sup> FEHÉR 1969, 90.

<sup>225</sup> HONT [é. n.], 36. füzet (1972)



Hont Ferenc próbát vezet a Madách Színházban

## HONT FERENC TUDOMÁNYOS OSZTÁLYAI

„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. Egyrészt 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.”<sup>226</sup>

Hont Ferenc korai, az 1950-es évek elejétől számítható kezdeményezései a színházi szakma tudományos kereteinek megteremtésére irányultak. Rendszerint a tudományos közösségek működése legtöbbször érzékelhetetlen hagyományívet követ, tanítványok, olvasmányok rendje alakítja ki azt a kulturális tőkét (Bourdieu értelmezésében), mely a szakmát valamennyire láthatóvá teszi a professzionalizációs folyamatokban. A színháztudomány mint szakma intézményi megjelenése Magyarországon inkább kezdéseket tudhat magáénak, a könyv fejezete ezek közül az egyik kezdést, a Színház- és Filmművészeti Szövetség Tudományos Osztályának tudománycsinálási elképzeléseit mutatja be. A kutatás Hont életművére és az 1949–1954 közötti levéltári forrásokra koncentrálva, az államosítás és az újjáépítés kettős hatalmi akaratában vizsgálja a tudományintézmény szervezeti kereteit, finanszírozási lehetőségeit, politikai direktíváit és keresi azokat a szövegeket, melyek elvezethetnek az első pécsi egyetemi munkacsoport, az első veszprémi tanszék, az első Philtherműhely megalapításához.

A színháztudomány intézményesülése Európában az első lépés a színházról szóló tudományos beszéd kialakulásában.<sup>227</sup> A diszciplína a húszas évek elején jelenik meg, egyetemekhez és kutatóintézetekhez kötődik, ám Magyarországon más a helyzet. A második háború után, 1949-ben megalakult Színház- és Filmművészeti Szövetség, mely működésének harmadik évében létrehozta Tudományos Osztályát, majd a belügyminiszter 1957. április 20-án (a szövetség egészét) feloszlatta. Kutatásunk arra fókuszál, mit jelent ebben a nyolc évben a színháztudomány, ki lehet színháztudós, milyen kezdeményezések, terek, koncepciók villannak elénk, tehát miként formálódott a magyar szín-

<sup>226</sup> HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD\_OSZT., *Feljegyzés* (aláírás nélkül, dátum nélkül, kb. 1953). 2. (továbbiakban: TudOszt feljegyzés).

<sup>227</sup> A magyarországi előzményekről lásd JÁKFALVI 2022.

háztudomány gyakorlata és intézményrendszere olyanná, amilyennek ma, a politikai rendszerváltás után harmincöt évvel észleljük.

„A szövetség tudományos osztálya 1952. augusztus elsején a Szovjetunió Színházi Szövetsége (V.T.O.) tudományos intézetének mintájára alakult.”<sup>228</sup> A tudományszerkezet mintázata a szakmai, öndefináló közösségek létrehozását sürgette, s általános hatalomgyakorlási technikának tekinthető,<sup>229</sup> hogy a direktívák érvényesítését illetően erős (szak)politikai kontrollal, komoly ellenőrzéssel tervezték 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.<sup>230</sup> A tudományszervezés korabeli szovjet mintája<sup>231</sup> a szövetség munkatársai előtt ismeretlen, így ebben a tanulmányban sem a vélt szovjet mintát, hanem a megképzett, szovjetszerű tudományszerkezet kialakulását követjük.<sup>232</sup> Paul Ricœur felismeréséből inspirálódva, miszerint a társadalmi tények mellett a társadalmi képzelet is az elemzés tárgya lehet,<sup>233</sup> 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 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 (kétségtől szovjet mintára) átalakuló magyar felsőoktatásba beszer-

vezi a művészeti képzést, és felismeri, hogy a művészetről szóló tudományt, a tárgyát 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 képzelet el a főiskolai alapképzést,<sup>234</sup> megtapasztalja a hatalomkoncentráció szervezeti előnyeit. Hont 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 elénk.

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;<sup>235</sup> ez utóbbi tartja össze, irányítja és ellenőrzi a színházi és a filmes szakmát.<sup>236</sup> Az 1949–1956 közötti kongresszusok és ülések sokaságán látszik, hogy a szovjet rendszer új ideológiája a művészeti szcéná 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.)<sup>237</sup>

Az alkotók felől értett tudományos munka háttér munka, 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 azonban a székházon kívül nincs se fizikai, se személyi infrastruktúrája, így a titkára, Horvai István azt látja megoldhatónak, ha

<sup>228</sup> 1955-ben a Tudományos Osztály munkaterve, aláírás nélkül, 14 sűrűn gépelt oldalon összegzi feladatait. HU\_MNL\_OL\_P2143\_2d\_26t\_TUD\_OSZT\_MUNKATERV\_1955. január 7. 1.

<sup>229</sup> BULLOCK 2006.

<sup>230</sup> A biográfia és a történetírás határaitól lásd LORIGA 2011.

<sup>231</sup> FRAME 2012.

<sup>232</sup> SOLOVYOVA 1999.

<sup>233</sup> RICŒUR 1997, 116–126.

<sup>234</sup> HONT Napló 9. füzet, 44–47. (1945. május 8.) Oroszul szerepelnek a kurzusok nevei.

<sup>235</sup> *Szabad Nép*, 1949. november 10. 4.

<sup>236</sup> Létrehozásának körülményeit és első éveinek működésének dokumentumait 2022-ben forráskiadványban tettük nyilvánosan elérhetővé. JÁKFAI – KÉKESI KUN – RING 2022.

<sup>237</sup> Nagy Adorján levele a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének – 1950. NAGY 1950.

...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.<sup>238</sup>

A függetlenített munkaközösség, vélhetően a pártmunkások függetlenített státuszára mintázva, a kutatókat kiemelte volna a szövetség költségvetéséből és teljes adminisztrációjából, s a felszólalásokból vélelmezhetően a minisztériumra terhelte volna rá mind az infrastruktúra működtetését, mind a tudomány 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.”<sup>239</sup> A kapcsolatfelvételt igényként megfogalmazza, 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 vitakon tisztázzák a színjátszói gyakorlatból rendre előkerülő témákat, mint „pld a (>kettős kötöttségű hős«, a kritika kérdése, színjátszásunk helytelen iránya: ösztönösség, naturalizmus, önmutogatás stb.)”.<sup>240</sup> 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 maradt, mert „nem hatott ki eléggé a színházi munka gyakorlatára”.<sup>241</sup>

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 pozitívizmus (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 jelentette, nem is a nyelv és a kultúra idegenségét, hanem a tudomány idegenségét: a bölcsészettét.

Az 1949-es tudományakarat sajátosan felerősíti a színházról való rendszeres gondolkodás korábbi eredményeit. Akár Gyulai Pál dramaturgiai, akár Hevesi Sándor rendezői szempontrendjét követő írásokat nézzük, a (magyar) színház történeti és működésbeli eseményeit foglalták narratív és értelmezői keretbe.<sup>242</sup> A színházstudomány elsődleges célja kérdéseket feltenni a színház-művészet esztétikai jellegzetességeinek működéséről, mibenlétükről, történeté szerveződő folyamatáról, s Vörösmarty *Dramaturgiai lapokjától* egészen Németh Antal mimográfiájáig<sup>243</sup> a tudományakarat ezt a diszciplináris alapvetést fogalmazta meg újra és újra. A színházstudománnyal foglalkozó közösség célja a szakma professzionalizálása, a Szövetség idején azonban ez a cél 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) a szövetség tudományos osztályának 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.<sup>244</sup>

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 félreteresi a kínáló akadémiái mintát, s a feladatok elvégzését agi-

<sup>238</sup> Horvai István értékelő-összegző beszéde. JÁKFAI – KÉKESI KUN – RING 2022, 127.

<sup>239</sup> HORVAI értékelő-összegző beszéde. JÁKFAI – KÉKESI KUN – RING 2022, 127.

<sup>240</sup> HORVAI értékelő-összegző beszéde. JÁKFAI – KÉKESI KUN – RING 2022, 120.

<sup>241</sup> HORVAI értékelő-összegző beszéde. JÁKFAI – KÉKESI KUN – RING 2022, 120.

<sup>242</sup> GYULAI 1908; HEVESI 1965.

<sup>243</sup> NÉMETH 1988, 50–56.

<sup>244</sup> HU\_MNL\_OL\_P2143\_2d\_26t\_TUD\_OSZT\_MUNKATERV\_1955. 1. (továbbiakban: TudOszT munkaterv).

lis tudományszervezőkre és aktív színházrendezőkre bízta. A Tudományos Osztály előtt álló feladatok ekként tudománydiszeminációra és a színházi esemény folyamatában előkerülő helyzetek elemzésére koncentrálnak. A szovjet játékminta megértése, megtanulása és népszerűsítése elsődleges feladat, tehát a szövetség frissen létrehozott osztályán a nagy mester, Sztanyiszlavszkij módszerének tanulmányozására összpontosítják az energiákat. Legfőképpen azért, mert a színháztudomány gyakorlata 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 Hegedűs Tibor színész a tagja, aki már 1946-ban Sztanyiszlavszkijt fordít.<sup>245</sup> 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 lesz, erre létrehoznak egy szervezeti egységet az osztályon belül, 1955-ben Sztanyiszlavszkij-kabinetnek nevezik.<sup>246</sup> 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”.<sup>247</sup> 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”<sup>248</sup> elérése ezzel a Sztanyiszlavszkij-kabinettel a munkatársaknak motivációt, a szövetség vezetőinek visszaigazolást nyújt. Mindemellett hangsúlyozzák, hogy ennek 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 elvárásait. 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 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”<sup>249</sup> különös formában tematizálódik az osztály munkatervében, a „haladó hagyomány legértékesebb részét”<sup>250</sup> színházesztétikai kötetben tervezik kiadni, hiszen ez marad a mozgástér: mit mond Sztanyiszlavszkij és mit mondanak a haladó narratívába rendezett múltbéli magyarok. Az osztálynak azonban nem meglepő módon nem feladata a tudománytörténeti hagyomány felállítás, nem láttatják „múltunk helyét”, a történelmi folyamatokat (például az igazolóbizottsággal még 1951-ben is viaskodó Németh Antalt),<sup>251</sup> s nem láttatják rajta keresztül a polgári színházi múltat. Tehát a háború utáni évtizedekben a drámai mű jelentéssztruktúrájára fókuszál az elemzés.

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 (!). 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 feladat kiosztás alapján megerősödik feltevésünk, hogy az **A** a színháztudományi kutatás, a **B** pedig az ideológiai megfigyelő csoport, s ez a megfigyelés itt, 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 a Tudományos Osztály munkatársai megtudják, hogy a rendezők 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.<sup>252</sup> Ez a diavetítéssel egybekötött

<sup>245</sup> Igaz, Hapgood autorizált fordításából dolgozik. SZTANYISZLAVSZKIJ, *Egy színész felkészül*, ford. HEGEDŰS Tibor (Budapest: Atheneum, 1946).

<sup>246</sup> TudOszt munkaterv, 7.

<sup>247</sup> TudOszt munkaterv, 5.

<sup>248</sup> TudOszt munkaterv, 5.

<sup>249</sup> TudOszt munkaterv, 6.

<sup>250</sup> HÁY 1953, 5–9.

<sup>251</sup> POROGI 2022, 8–11.

<sup>252</sup> TudOszt munkaterv, 13.

direkt edukálás valószínűsíthetően a dráma- és színháztörténeti ismeretek átadását jelenti, sokszor korábbi neves előadásokból vetítettek képeket.<sup>253</sup> 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 a 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.<sup>254</sup>

A *Színházi Tájékoztató* 1951-es számainak<sup>255</sup> 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 tárja 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), *Színpadí alakítások a Revizorból* (Tirászpolszkája), *A színész helye a munkások sorában* (Gorbatov), *A nézők konferenciája* (Morscsihin), *A tájkép a színházi díszlettervező művészetében* (Szokolova).<sup>256</sup> 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”.<sup>257</sup> A *Színházi Tájékoztató* 1951/1. számában alapos elemzést ad Velehova szerzőtől a Kis Színházban Cigankov rendezésében bemutatott *Revizorról*, melyet azonban Tirászpolszkája saját emlékekre alapuló karakterelemzése követ nyolc újságoldalon át,<sup>258</sup> de az előadás rendezőjének, 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 lesz 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,<sup>259</sup> 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 (Cenner színházdramaturg, Staud színházrendező), hozzájuk majd 1958-ban csatlakozik Dömötör Tekla, aki a magyar színjátszások hagyománytörténetét írja meg. Úgy tűnik, a szövetség Tudományos Osztályának koncepciója sikeren 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 a következő három területre koncentrálni kezd a tudomány-szervezést. Könyvtárt alapítanak, mely a szövetség könyvtárának be- és elfogadását jelenti (ezt az OSZMI-s könyvek pecsételése is követhetjük). Lektorátust szerveznek a külföldi cikkek és tanulmányok gyűjtésére és lefordítására, ehhez sikerül egy titkárnői státuszt engedélyeztetni, de egy összegző feljegyzésből megtudjuk, hogy 1957 januárjától például egy ideig nem jönnek

<sup>253</sup> HONT 1956.

<sup>254</sup> SzMSz 1951. 09. 09., 120.

<sup>255</sup> A *Színházi Tájékoztató* 1951-es évfolyamából hét számot egybekötve a Színház- és Film-művészeti Egyetem Könyvtárának pincéjében találtuk meg a könyvtárosokkal (D-525 jelzet). Az írógéppel sokszorosított periodika (feltehetően később) bekötött példányai sem borítót, sem kolofont nem tartalmaznak.

<sup>256</sup> 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.

<sup>257</sup> *Színházi Tájékoztató* 1951/3, 479.

<sup>258</sup> TIRASZPOLSKÁJA 1951, 38–45.

<sup>259</sup> HONT *Javaslat*.

többet az angol szaklapok.<sup>260</sup> (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) dokumentációs munkát, mely 1954-ben a színházi előadások létrehozásakor elvégzett azonnali értelmező-támogató háttérkutatótást jelenti. Az éves jelentésekben sokáig visszatér a büszke számadat, hogy például „1957. februárjában 20 darabhoz nyújtottunk dokumentációs segítséget”.<sup>261</sup> Akkor nem látszott, hogy a dokumentáció 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 szakcikkeken kívül drámákat is fordít, s listát készít külföldi darabokról a Szerzői Jogvédőnek, mely megrendeli a drámaköteteket. A lektorátus az „érdeklődésre számot tartó” darabokat eljuttatja szinopszis vagy nyersfordítás formájában a színházakhoz.

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 már a Tudományos Osztály vezetője Székely György, aki *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.”).<sup>262</sup> A Nemzeti Levéltárban a szövetség dossziéja őrzi az 1957-ben készült *Javaslatot*, melynek címettje 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.”<sup>263</sup> A szinte követhetetlenül zavaros helyzetben a még a Kertész utcai részlegben működő Tudományos Osztályt stabilizálja Székely programja.

<sup>260</sup> „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 Székely.

<sup>261</sup> TudOszt munkaterv 7.

<sup>262</sup> HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD\_OSZT.

<sup>263</sup> CSISZÁR Székely.

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 bölcész 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.”<sup>264</sup> Így 1957 tavaszára pár hónap alatt 10 ezer kötetes szakkönyvtárat szervez,<sup>265</sup> 1800 cikket fordítanak „külföldi szaksajtóból”, 1945 utáni 50 előadás képi anyagát rendezik (köztük külföldi is, ez főleg szovjet előadásokat jelent),<sup>266</sup> mindemellett elindítja a hanglemez-gyűjteményt és a „magyar és külföldi lapkivágás-gyűjteményt”.<sup>267</sup>

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

Már látjuk, hogy 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 Hont Ferenc okán is 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 tu-

<sup>264</sup> HU-MNL-OL-P2143 2d 26t TUD\_OSZT. feljegyzés dátum nélkül, 2. oldal (továbbiakban: TudOszt feljegyzés).

<sup>265</sup> CSISZÁR Székely.

<sup>266</sup> TudOszt feljegyzés, 1.

<sup>267</sup> TudOszt feljegyzés 2.

dományos kutatás alapját a viták, kongresszusi plenáris előadások és hozzászólások lejegyzetelt szövegei adják. Ezekből a jegyzőkönyvekből kivonatot készítenek, tehát 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”,<sup>268</sup> 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, színészképző tanár Hevesi miként kap önálló monográfiát. A Székely György iniciálta kutatás láthatóan a tudományos osztály legnagyobb projektje lett volna: 7 fejezetre osztották Hevesi Sándor életművét, s a munkára három „megfelelőnek látszó kutató jelentkezett”: Hiszti Andor, Katona Ferenc, László Anikó, s erre a nagy Hevesi-olvasásra fűzték volna fel, kiegészítő mozzanatként, a magyar drámairodalom újraolvasását. Ez az újraolvasás modellezte volna a magyar drámatörténet alakulását – színházi bemutatókon átszűrve. Úgy tervezték, 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 fognak szervezni, „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”.<sup>269</sup> 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 tanulmányosorozatok két jelen idejű tematikára korlátozódnak: (1) Sztanyiszlavszkij és a szovjetek, (2) A magyar színház és a magyar film a felszabadulás után. Tervezik színésziportrék kiadását, Major Tamás akar írni Somlay Artúrról, Kárpáti Aurél készíti elő Kántornét, Nagy Adorján Pethes Imrét. Válogatott kiad-

ványokat terveznek a „magyar színházelmélet és történet ma is legelőbb szövegeiből”. De a kutatást modellező és stabilizáló Hevesi-kötet nem készült 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, Szöllősi Andrásné szerepel, 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 távolmaradni a szovjet típusú akadémiától, távol az egyetemektől, közel a szakmához.

A távolmaradás a tudomány akadémikus rendjétől a Hont-féle tudománygyakorlat alapja. A magyar színháztudomány így az archiválásra épít, az alkotó informálása-felkészítése lesz 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, és 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 foglалható 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, nem jelenik meg a nemzetközi tudományos közélet, még a szovjet sem. Sztanyiszlavszkij kizárólagos autoritásként szerepel, s miközben sokszor kiváló, aprólékos szerepelemzéseket olvashatunk, a konkrétumok körötti kontextus láthatatlan marad. Ez a korszak, a szocialista realizmus megfogalmazásának korszaka, a fantomrealizmus évtizedévé válik. Ekkor még nem látható sem a szovjet klasszikusok sora (Gorkij: *Anyu* 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

<sup>268</sup> TudOszt feljegyzés, 2.

<sup>269</sup> TudOszt feljegyzés, 3.

Reinhardt is látható volt, szertefoszlik, és a szövetség tudományos terveiből egy új, szovjet kontextusépítés nagyívű akarata rajzolódik elénk, de magának a tudománynak a szabad kérdései nélkül.

A Tudományos Osztály a megalakulásától, 1952-től az intézetté válásáig, 1957-ig archiváló és gyűjtő feladatkört allokált magának, s a folytonos (realista) színházi gyakorlatban ez a dramaturg szerepkörét modellezi: a Tudományos Osztály megteremti és őrzi az előadás szöveg- és színházkulturális hátterét. S ez az a mozzanat, amit 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.<sup>270</sup> 1958 februárjára végre a Krisztina körútra költözik a Hont Ferenc ambicionálta múzeum és intézet és Tudományos Osztálya, Székely György vezetésével. Ez a dátum politikatörténeti fordulópont és a színháztudomány intézményesülésének fordulata is egyidejűleg.



Fábry József, Kepes Éva, Lukács Mária, Szlovák László  
a Hont Ferenc rendezte Mahagonny-ban, 1936-ban

<sup>270</sup> GAJDÓ 1999, 6.



Major Tamást cipeli Gazdag József,  
Gellért Endre, Görbe János, 1947

## MAJOR TAMÁS ÉS A PRAGMATIKUS REALIZMUS

„Major tudta a világot.”<sup>1</sup>

„Aki megsértődik, annak nincs igaza.”<sup>2</sup>

„Mi, realista művészek, nem hiszünk a másvilágban...”<sup>3</sup>

Major Tamás a színházi emlékezet talán legmegosztóbb alakja, hívei, tanítványai és ellenfelei, áldozatai őrzik különösen élénken pályáját. A munkáiról kialakult memoárbuborék<sup>4</sup> a személye körüli viták óriási legendáriumát hordozza, kultusz kutatása meg sem indult, miközben generációk viszik tovább gyakorlati hagyatékát. A valóság szenvedélye Major Tamás alakját övezi leginkább,<sup>5</sup> szinte karikatúraszerűen.

Pozíciókat vállaló és gyűjtő pályája az államosítás korai éveiben indulva determinálta helyét. Majoré a Nemzeti Színház az államszocializmus ideje alatt majdnem végig, 1945–1978 között. Igazgatóként, majd főrendezőként felelősséget vállal a népi demokratikus Magyarország kulturális identitásának alakításáért. Ez a felelősség olyannyira problematikus, hogy 1978-as nyugdíjaztatása után újraidézi és újramondja emlékeit, történeté rendezi a múltat. 1979-ben a *Lobogóban* folytatásokban elmondja ifjúságának forradalmi emlékeit, 1982-től pedig egész életére emlékezik: négy év alatt öt tanulmánykötet és beszélgetőkönyv jelent meg tőle és róla.<sup>6</sup>

Kalandos és sokszorosan rétegzett, dús életét dramatizált történetek köré rendezi, s ezek a minijelenetek egy XX. századi szenvedélyes alkotó pályáját rajzolják fel az államszocializmus kialakulásától a haláláig. A sokszor elmon-

<sup>1</sup> CSERHALMI 2013.

<sup>2</sup> MOLNÁR GÁL, 2010, 5.

<sup>3</sup> MAJOR 1960, 595.

<sup>4</sup> Lásd ABLONCZY László számos fórumon, *Magyar Idők*, *Magyar Nemzet*, *Magyar Szemle*, *Kortárs* online, MMA-székhelyi megjelent írásait 2012 után.

<sup>5</sup> SZÉKELY Gábor Majorról. In: KOC SIS L. 1984, 304.

<sup>6</sup> ANTAL 1982, 1985; MAJOR 1983; KOLTAI 1986; KOC SIS L. 1987.

dott, egységes narratívába rázott saját élet azonban rétegzetlen az 1949-es államosítás utáni évektől, s azok a fordulópontok, melyek új pályát, új találkozást, új eszmét igényeltek és kaptak tőle, sem felismerésként, sem vallo-másként nem jutnak helyhez a pálya önírásában. Halála, majd az államszocia-lista rendszer leváltása utáni években a sértett, bántott pályatársak emléke-zete<sup>7</sup> tör fel a mélyből, s Major születésének 100. évfordulójára leginkább a hiányzó emlékezések hívják fel a figyelmet.<sup>8</sup>

Major Tamás pályája egyrészt rögzíti a magyarországi szocialista realista színház kialakulásának folyamatát, másrészt (és ekként) a valóság keretezé-sének művészi akaratát tárja elénk. Forradalmi korszakban igazi forradalmi karakter, lehetőségek és feladatok között alakított életműve erősen temati-zálja a színház történetéről folytatható beszédet. De látjuk, hogy a háború utáni művésznemzedék azon tagjai, akik pozíciót vállaltak, elhivatottságból vagy kényszerből, legtöbbször művészi kapacitásukat áldozták fel az adminisztrációért, a döntési hatalomért. S bár Major „világraszóló színházat is csi-nálhatott volna”,<sup>9</sup> színházi erejét szétforgácsolta a vezetői gond, a minden-apos-harcos adminisztráció. 1978 után rögzített saját történetei a realista színházeszményt járják körbe, s ezeket a majori pontokat<sup>10</sup> összekötve és ki-egészítve felsejlik előttünk a szocialista realista színházi ideológia gyakorlata. Major kultuszát tehát leginkább a realizmus igénye, Brecht színházi megszó-lalása, Sztanyiszlavszkij színészképzése, az elkötelezett kommunista alkotó felelőssége, a harc és a forradalom emléke strukturálja.

## A FORRADALMI ROMANTIKUS HAGYOMÁNY: A VERSMONDÁS

Major az egyik legnagyobb versmondó színészünk, aki a versmondást a poli-tikai és a kulturális harc eszközeként tekinti. A versmondás a színházi kerete-ket megidéző előadóművészeti forma, mely nem színház, hiszen a verset mondó színész csak a versmondó szerepét tudja felvenni. Mégis általában szí-nészi képességeket igényel, hiszen el kell viselni, sőt használni kell a fenome-nológiai (s nem a szemiotikai) test kitettségét,<sup>11</sup> mely magára fókuszálja a néző figyelmét. A versmondás hatékony kultuszalakító művészi alkotás, mert egyértelműen értelmezett, megszólító és befogadhatóan rövid forma.

Major versmondásai a Petőfi-kultusz romantikus forradalmiságát össze-kapcsolják a kommunista forradalommal, József Attila kultuszát pedig lénye-gében megteremtik.<sup>12</sup> A Színház- és Filmművészeti Főiskola évnitőin Major Tamás évtizedeken keresztül elszavalta (véltetően az *Internacionálé* elének-lése helyett) Petőfi Sándor *Levél egy színészbarátomhoz* című versét. Adott kontextusban a vers lelkesítő mozzanat egy formális intézményi eseményen, a hosszú évek során azonban különös eljárások útján, de megteremti saját, hol önreflektív, hol vicces, hol patetikus, hol unalmas és kínos, de mindig új-raértett hagyományát, és elveszti a megmerevedett kultuszban elsődleges, szövegszintű jelentését. Major színházszakmai emlékezetét ez a Petőfi-vers színezi és értelmezi, hiszen a főiskolát elvégzett nemzedékek Major és Petőfi viszonyával itt találkozhatnak legelőször, s ez a találkozás igazi bevéődés. Major Petőfi, a lángelekű költő mondataival válik azonossá több generáció emléke-zetében,<sup>13</sup> sőt, performatív aktusként, a Katona József Színház megalakulását is e vers teszi megtörténtté. Molnár Piroska idézi fel, micsoda „tradíció volt, hogy Major Tamás a főiskolán minden évnitőkor és évfárákor elszavalta Pe-tőfi Sándor *Levél egy színész barátomhoz* című versét. Itt is elmondattuk vele, ezzel megalakult a Katona József Színház.”<sup>14</sup> Látható azonban, hogy a vers mondatainak, helyzetének, performatív struktúrájának jelentése eltűnt az év-tizedeken át ismétlődő szavalás rituáléjában. A vers kiválasztása és négy év-tizeden át állandó hangos kimondása ars poetica, de inkább Majoré, mint Petőfié. Több felvétel áll rendelkezésünkre, s a ritmuseltérések észlelésén túl értelmezésbeli különbséget nem lelünk az elmondásban. A *magyar líra gyöngyszemei* sorozatban kiadott változatban<sup>15</sup> gyorsan felsorolt, pontos hely-zetleírásnak halljuk a mindenkori színészet napi keserveit. A Gobbi Hilda 70. születésnapján tartott katonás ünnepen<sup>16</sup> a nézők jelenlététől mesélősebb, játékosabb, a színésztársnak szóló pillanatok formálják a versmondást, de Major hangsúlyai változatlanok. A több százszor elmondott vers komikus helyzetleírások és összetett megszólalások sorozata, hiszen halljuk, hogy egy színész szavalja, hogy a színész jobb híján csepűragónak álló „bitang”, „gaz sehonnai”, „söpredék”. A megszólaló-versmondó tőlük határolódik el:

<sup>7</sup> LENGYEL 2008, 2017; ABLONCZY 2012.

<sup>8</sup> Az OSZMI közgyűjteményi kötelezettséggel kiállítást készített, melynek nincs katalógusa.

<sup>9</sup> GÁBOR Miklós. In: KOCIS L. 1987, 282.

<sup>10</sup> MAÁR 1975, 23. perc.

<sup>11</sup> FISCHER-LICHTE 2008, 88.

<sup>12</sup> A József Attila-kultusz kutatás figyelme nem irányul a versmondással és a színészi közös-séggel elért hatásra. Az irodalomtörténeti kultusz mellett egy színház-történeti is felrajzolható. ANTAL 1985, 256.

<sup>13</sup> MAJOR 1973, 16–17.

<sup>14</sup> MOLNÁR 2013.

<sup>15</sup> UNGVÁRI 1961.

<sup>16</sup> GOBBI 1983, 47. 18–52. 16. perc.

De a barátság végre megszakadt,  
Mert én utáltam a nyegléskedést,  
A sok „utószor”-t, a görögtüzet,  
S tudj’ a manó, mily csábításokat.

Majortól Petőfi sorai is a Csokonai *Karnyóné című* vígjátékában fellelt helyzetkomikum képeit hozzák, a hosszú vers majdnem végig gunyoros és vicces.

Kenyért keresni színészek leszünk,  
Nem a művészet szent szerelmiből,  
S haladni nincsen semmi ösztönünk.  
„Pártolj, közönség, és majd haladunk”,  
Mond a színész: és az meg így felel:  
„Haladjatok, majd aztán pártolunk”;  
És végre mind a kettő elmarad.”

Petőfi, így Major sem tesz javaslatot, milyen a jó, az alkotó színművészet. A Petőfi-vers egyáltalán nem Hamlet-instrukció vagy a *Versailles-i rögtönzés*, s lezárása kurta-furcsa, inkább patópálos.

Az isten adja, hogy minél előbb  
Akképpen álljon színművészetünk,  
Amint valóban kéne állnia.

Major egyik költői idola Petőfi, a játékos, könnyed, keserűen viccelődő költő, akire a második világháború közepén talál rá. 1942-ben jelenik meg a *Petőfi útján* című kérdező-elemző kötet,<sup>17</sup> melyből egyértelmű, hogy a várt „nemzeti megújulás alapvetően a magyar kulturális örökségre fog épülni”.<sup>18</sup> Major Petőfi megidézett karakteréből átveszi a színészi megszólalás bátorságát, használja a kiállás közösségi erejét, s megteremti a politizáló színészeknek a mintát, miként lehet az államszocialista politikai közéletben nevüket, arcukat, hitelüket adni egy-egy ideológiai döntéshez. Major ismertségének külön tulajdonítható az a közösségi politikai hatásmechanizmus vagy minta, mely a rendszerváltás utáni első szabad választásokkor ismert színészek sokaságát juttatta a parlamentbe. Major ezzel a verssel döntésnek állít valamit, ami egy következmények és konklúziók nélküli helyzetleírás. Láthatóan romantikus utópia országgyűlési képviselőnek, felelősnek, közvetítőnek lenni

nem politikusként, de Major a parlamentben használni tudja színészi tudását, s a közéleti szerepek (miként a vers megszólaló szerepei) között rugalmasan váltva eléri, hogy a legbefolyásosabb színházirányítók egyikévé váljon.

Major politikai szerepének igazságát egyrészt igazolja háború alatti illegális kommunista tevékenysége,<sup>19</sup> másrészt a felszabadulás pillanatában követhe-tetlenül gyors és határozott fellépése. A pusztítás utáni fizikai újjáépítés ki-hívást jelent minden romantikus forradalmárnak, hiszen nem valami ellené-ben, hanem valami érdekében kell agitálni. Így válik a Nemzeti az újrakezdés helyévé, a színház az emlékezet terévé, a színész a közösségi terekben agitáló forradalmárrá. „A kommunista [...] színészeknél, rendezőknél (Major Tamás, Both Béla) zökkenőmentesnek látszott az alkalmazkodás az MKP politikájá-hoz és kultúrpolitikai elképzeléseikhez”,<sup>20</sup> s míg a fiatalabbak ezt az alkalmaz-kodást életfeladatként abszolválták,<sup>21</sup> Major szerepként, petőfis szerepként.

Major ráismert a romantika, az avantgárd és a kommunizmus stílusjegyei-nek közös halmazára, így Petőfi mellett kortársai közül Milloss Aurélnál, majd József Attilánál találja meg az utat a forradalmi és avantgárd retorikához. Szí-nészként a szenvedélyes megszólalás az eszköze a közösség (ahogy ő mondja: a társadalom) összetartásában. A szenvedély bevallottan színházesztétikájá-nak alapja.<sup>22</sup> Igaz, ez az a szenvedély, mely „meg akarja változtatni a világot”, és ezért elsődlegesen a megszólalás és nem az írás hatásmechanizmusaival bajlódik. A szerep kiállítása és nem strukturálása jellemzi alakításait, s ez ugyan mindez társadalmi szerepeinek minősítése irányában metaforikus ér-telmezési hullámot is indíthat, mégis a szenvedély felől lehet megkezdni összetett színházeszményének megértését.

A versmondás művészete a háború előtti és alatti évek forradalmi megszólalásának kínál játéktechnikai és gyakorlati terepet. A vers kommunikációs lehetőség azoknak a művészeknek, akiket a második zsidótörvény rendelkezéseit betartó igazgatók letiltottak a színpadról. Miként azoknak az elkötele-zett kommunista és szociáldemokrata csoportoknak is, akik folyamatos be-tiltások miatt, színjátszói engedély híján fordultak a vershez mint hatásos, a kettős színházi beszédet bravúrosan elviselő formához. Major legkorábban Adyt mondja nyilvánosan, legtöbbször talán Petőfit szaval, József Attilát pedig mindig. Verset mond, mint Ascher Oszkár, de önálló versestekre nincs ideje-szüksége, egyetlen költemény is hordozhatja a szenvedély lángját. Versmon-dása tehát nem egy irodalmi szövegegész, nem is egy szerzői életmű felől tesz fel kérdéseket, hanem egyetlen érzést fogalmaz meg.

<sup>19</sup> KOCIS L. 1987, 55; HONT: Napló.

<sup>20</sup> STANDEISKY 2017.

<sup>21</sup> GÁBOR 1997.

<sup>22</sup> KOLTAI 1986, 124–127.

<sup>17</sup> KÁRPÁTI 1942.

<sup>18</sup> STANDEISKY 2017, 3.

Major versmondása erősítette színjátszásának azt a karakterét, melyet a kortársak modorosságnak tekintettek: „...ő volt az a színész, akinek modorosságait minden főiskolai pamfletben a legkönnyebben tudták utánozni.”<sup>23</sup> Életműve egésze felől azonban ez a modorosság nem esztétikai, hanem formanyelvi sajátosságnak tűnik. Major kedvenc szerzője Molière, színházeszménye a Juvet-féle stilizált commédia dell’arte, megjelenésében ő maga a hórihorgas Pantalone inkarnációja, modorossága leginkább a tipi fissik játéknyelvének túlzott használatára vezethető vissza. Ráadásul biológiai adottságaival és színészi fegyelmével eléri, hogy miként az igazi primadonnák, hosszú évtizedekre konzerválja megjelenését, s nem változó, nem öregedő, nem megroggyanó testtel álljon a kamerák és a nézők elé. Major modorosságát ez az évtizedekig tartó nem-öregedés felerősítette. 1945-től több évtizeden át egyformának látszik, s „alapjában véve rendkívül romantikus színészalkat volt”,<sup>24</sup> aki szerepjátékaival jól összemosza színház és élet valóságát.

Hosszú pályájának kiterjedt sajtóanyagában a versmondószerepet engedi előre, s ekként a színházi emlékezetet strukturáló lapok a József Attilát szavaló színész képét rögzítik, aki munkások közé megy, irodalomról beszél, tanít és legtöbbször mégis verset mond.<sup>25</sup> Két vers emelkedik ki a rengetegből. *A Dunánál*, mert ezzel nem a kommunista, hanem a filozófus József Attilát, a haza fogalmát stb. hozta elé. A másik vers az emlegetett *Levél egy színészbarátomhoz* Petőfitől, mely egy nemzeti himnusz mintájára veszt el sorainak szemantikai jelentését, hogy a közösségi ünnepeket ritmizáló kultuszelemmé váljon.

## A KLASSZIKUSOK HAGYOMÁNYA: SHAKESPEARE, MOLIÈRE

Major színházi ízlése az összetett viszonyokat dramaturgiaiailag pontosan, nyelvileg mívesen, gondolatilag tisztán közvetítő szövegeket kedvelte, s már a harmincas évektől érzékelhető az újraolvasás (szóhasználatában: a felfedezés) iránti elragadtatott szenvedélye. Shakespeare, kicsit Csokonai, Molière, majd Brecht dramaturgikus művei teremtenek alkata köré megfelelő világot. Színészként is, rendezőként is igyekszik elkerülni Csehovot és Ibsent és minden más szerzőt. Rendezőként vállalt darabjai is ezekhez a szerzőkhöz kötik, természetesen érzékelhető a pozíciójának, idejének és életkorának tulajdonítható preferenciaváltás.

<sup>23</sup> Gábor Miklós. In: Kocsis L. 1987, 295.

<sup>24</sup> Gábor Miklós. In: Kocsis L. 1987, 295.

<sup>25</sup> GYÖRGY-PATAKI 2000, 19.

Major írásaiból, rendezéseiből sokrétegű színházi eszmény rajzolódik elé. Tudjuk, hogy mit tanul Hevesitől, a hevesis-nemzetis színészek játékaiból, Kürtitől és Sugártól, leírja,<sup>26</sup> milyen hatások érik 1934-ben a párizsi színházakban, tudjuk, hogy Várkonyival együtt Juvet-nál találják meg a lendület és a mozgás játéknyelvét.

És kiemeli (láttni fogjuk), hogy az 1937-es világiállításán látott *Guernica*, majd a spanyol polgárháború mellett tüntető párizsi tömegek nyers ereje milyen egyszerűen és milyen erővel gyakorol rá érzéki és mozgalmi hatást egyszerre. Színházi bázisa sokáig ez az elitistán demokratikus irodalmi szcena marad. Pályájának különossége, hogy bejárja azt a művészi kereső utat, amelyet mintaként és pályatársként szemlélt és követett francia kollégái is megtesznek, de az államszocializmus keretei Magyarországon megforgatják elképzeléseit. Major Ariane Mnouchkine idősebb kortársa, a Mnouchkine-féle világértés és észlelés az értelmezői magatartása, a pártos hit, a rendületlen elkötelezettség, a kemény akarat azonban más kontextust húz életműve köré.

Major nemzetis rendezéseinek számát száz felett tartjuk nyilván,<sup>27</sup> s minden társulatirányítási, szereposztásbeli szükségyszerűség kényszerítő hatását hozzáértve is egyértelműen Shakespeare-rendezőnek tekinthetjük.<sup>28</sup> Három Brecht-,<sup>29</sup> hat Molière-<sup>30</sup> és tizenöt Shakespeare-rendezést<sup>31</sup> látunk csak a Nemzetiben tőle, a felújításokkal, nyári reprízekkel alig pár évet hagy ki Shakespeare nélkül. Rendezői életműve huszonkilenc Shakespeare-rendezést tartalmaz. Korai Shakespeare-rendezési koncepciójára többször visszatér. A Városi Színház matinéin kikísérletezi, milyen húzások nélkül játszani Shakespeare-t, nem a Hevesi, és nem is majd a Németh képzelte Globe-rekonstrukcióban, hanem a világot, a terét és a viszonyait szövegében megalkotó alkotásként. Ezek az előadások négy óránál is hosszabbak, szerepke-tőzéseket, számtalan statisztát követelő monumentális konstrukciókká nőnek. Major a lélektani realista színház sablonos definícióitól teljesen elszakadva látja meg, hogy a jelenetek közötti térváltások a képzelet szabad formanyelvét is működtethetik.<sup>32</sup> Ebben az időben és térben, az igazi értelmezői messze-

<sup>26</sup> KOLTAI 1986, 22–26.

<sup>27</sup> Major kiváló munkájáért Magyar Élmunkás kitüntetést kap 1949. szeptember 3-án. PIM-OSZMI, Kézirattár, 2013.180.1.

<sup>28</sup> SCHANDL [philther–Major].

<sup>29</sup> *Vágóhidak* Szent Johannája, *A szecsuáni jólélek*, *Galilei élete*.

<sup>30</sup> *Amphitryon*, *Fösvény*, *Kényeskedők*, *A képzelt beteg*, *Tartuffe*, *Versailles-i rögtönzés*.

<sup>31</sup> *Ahogy tetszik*, *Antonius és Kleopátra*, *Athéni Timon*, *Coriolanus*, *Hamlet*, *II. Richárd*, *Macbeth*, *Othello*, *Romeo és Júlia*, *Sok hűhó semmiért*, *Szeget szeggel*, *Szentivánéji álom*, *Téli rege*, *Vízkereszt*, *vagy amit akartok*, *Windsori víg nők*.

<sup>32</sup> Például a színházi portál keretét a *Rómeóban* eldönti, a deszkákra fekteti, ekként kijelöli a Capulet-kert határait.

ségben és üres térben találja meg a végtelen humort és politikusságot, életműve Shakespeare-mondataival hozza létre a Nemzeti Ráday Gedeon, Hevesi Sándor és Németh Antal utáni negyedik aranykorszakát.

„Olyan nagy emberek a mi fegyvertársaink, mint Shakespeare és Molière”,<sup>33</sup> mondja már az 1950-es évek első felében, s a két szerző újrafordított, újragondolt *jelenléte*, erős és különös kultusza Major örökölt és meglelt mániájának következménye. Major Shakespeare-t örökli Hevesi Sándortól és Németh Antaltól, Molière-t pedig felfedezi és hazahozza Párizsból. Shakespeare-előadásai hamar legendássá válnak – a hosszuk miatt is, hiszen négy-öt órás előadásain minden leírt mondat elhangzik. 1940-ben kezdi a *Sok hűhó*-val, ezt veszik elő 1946-ban, majd szinte évente egyet bevállal. Molière-t látszólag nem örökli, hanem Várkonyival együtt felfedezi, hiszen Jovet-n keresztül erősödnek meg a francia klasszikus komédiaírási technikáiban. Major azonban ismerte nemcsak Hevesi Sándor Shakespeare-rendezéseit, de ismernie kellett Shakespeare-elemzéseit is. A *Sok hűhó*-ról 1919-ben írt Hevesi-tanulmány<sup>34</sup> már egymásra vetíti az angol reneszánsz és a francia klasszika színpadtechnikai megoldásait. Míg Molière „théâtre de mœurs”, addig Shakespeare „théâtre d’amours”.<sup>35</sup> Major Hevesi nyomán Molière-t már 1940-ben kezdi fordítani<sup>36</sup> és játszani Shakespeare-rel párhuzamosan.

Major hatása az államszocialista repertoárra igen látványos, mert miközben továbbviszi az előd-igazgatók Shakespeare-rajongását, s a kultuszt egyik utolsó rendezésekor kiadott könyvével különösen felerősíti, kifejleszt egy „házi” szoros szövegolvasási technikát. Ez a szövegolvasat Hevesi esszétárca-elemzéseitől<sup>37</sup> eltérően szinte kizárólag színpadtechnikai kérdésekre, játék-helyzetekre fókuszál. A *Téli rege – a színpadon* című 1984-es Major-könyv a színházi próbafolyamat egyik alapjának számító olvasópróba folyamatát rögzíti. Major inspirálódik az egyetlen mintának kínáló Sztanyiszlavszkij-féle *Othellós* próbanaplóból,<sup>38</sup> de nem írja tovább, nem igazán érdekli a szerepnapló-technika, mellyel Sztanyiszlavszkij a felkészülő színészt hozza megfelelő állapotba. Majornál a szerepek társadalmi miliójének kutatása sem elsődleges, nem véletlenül a *Téli regét* emeli olvasói elé. A történelmileg azonosítható tár-

sadalom hiánya a fikcióra, majd a fikcióban megfogalmazott emberi viszonyokra irányítja a figyelmet, s ugyan hangsúlyozza, hogy a király környezetének felvázolásakor tudni kell, mi a királyság maga, de a viszonyok rendje érdekli, nem a történelem. A könyv olvasópróba-napló, mely az új Mészöly-fordításban sorról sorra követi, elemzi, magyarázza Shakespeare színházi műalkotását. Majort a színészek felkészítése érdekli, a reakciók, a megértések folyamatát követi elemzésében. Hevesitől eltérően nem magyarázza a szaválás művészetének történetét Corneille-től Garrick Dávidig,<sup>39</sup> hanem az aktuálisan színpadra lépők reakcióját figyeli és írja le.

Bravúros figyelemmel követi az éppen meg nem szólalók szerepét is, s mindig a színen bent lévő alakok gondolati és érzelmi komplexitásából, az abból következő mozgás kinezikus energiájából indítja értelmezését. Sok remek meglátása közül emeljük ki azt, amit a színészkedésről mond. Leontes megtevesztésekor így magyaráz: Shakespeare „szereplőinek többsége képtelen a színjátszásra azért, mert tiszta és őszinte. Shakespeare ezeket a tiszta, őszinte embereket a legnagyobb büntetéssel sújtja akkor, mikor színészkedésre kényszeríti őket. Számukra ennél megalázóbb dolog nincs a világon.”<sup>40</sup> Ezzel együtt, emlékezzünk, Major kultikus üzenetté növeli Petőfi *Levél egy színész-barátomhoz* című versét, s a színészkedés romantikus pátoszáat alkotó és alkalmazott, pontosabban interpretáló művészetre cseréli fel.

Major Shakespeare-je egyrészt aktualizál, másrészt cinkos a közönséggel.<sup>41</sup> Aktuális, mert saját jelene érdekli, a királyság és az államférfiúság mindenkor, akár XVI. és XX. századi státusza, de az aktualizálás akaratanál is erősebben cinkos a hangvétele. A Shakespeare-szövegben fellelt cinkosság elsősorban az író és közönsége viszonyát jellemzi, de a könyvet olvasva hamar felsejlik Major színházeszménye: a cinkos művészet gyakorlata. A cinkos jelző Majortól eddig idegen pajkos nyelvi formájából következtetek arra, hogy Major ismeri Mészöly Miklós írását a cinkos akusztikáról. „...Csak míg a nagy népek »cinkos akusztikája« többnyire korszakokat formáló közérthetőséggé tud lenni, a kis népeké – néhány kivételtől eltekintve – rezervátumi érdekesség marad.”<sup>42</sup> A rezervátumi érdekesség megfigyelése adja Major művészetének különösségét. Mészöly a hatvanas évek legvégén úgy látja, ha a próza cinkos akusztikájú stílussal szerelkezik fel, akkor provinciális összehorolás jellemző majd minket, kis népek kis irodalmát olvasókat. Az államszocialista évtizedek színházában a cinkos akusztika olvasási módszerének megfelelője egy sajátos, a cenzúrát összekacsintva megkerülő nézési technika: a színházi kettős beszéd techni-

<sup>33</sup> MAJOR 1950, 2.

<sup>34</sup> HEVESI 1919.

<sup>35</sup> HEVESI 1964, 90.

<sup>36</sup> A *Tudós nők* Várkonyi fordításában az első, ezt még tizenhat rendezés követi, s igaz, hogy ez a Molière-ádé 1955–1971 között megszakad, de utána alig áll le. Major pályája végén visszatér a komédiához.

<sup>37</sup> Hevesi több mint kétezer kis cikket írt Shakespeare-ről, ezt kötete kiadója, József Gábor számolta össze. HEVESI 1964, 208.

<sup>38</sup> SZTANYISZLAVSZKIJ 1954.

<sup>39</sup> HEVESI 1965, 254.

<sup>39</sup> HEVESI 1965, 254.

<sup>40</sup> MAJOR 1983, 82–83.

<sup>41</sup> MAJOR 1983, 72, 74.

<sup>42</sup> MÉSZÖLY 1969, 28.

kája.<sup>43</sup> Erős és összetartó közösségben a színpadon játszódó eseményeknek, jeleknek azonnal két jelentése képződik: egy látható és egy tudható. Major 1984-es kötetében a szöveg és a néző közötti cinkos kapcsolat megteremtésének feladatával a színészt ruházza fel. Ez tekinthető ars poeticájának. Ezt a cinkosságot többen cirkusznak,<sup>44</sup> mások abszurdnak vagy groteszknek<sup>45</sup> látják, Major politikusnak.

Na, úgy alakult a dolog, hogy nem mondhattunk sehol Petőfi-verset, és akkor 1944. március 13-án a Vasas-székházban volt egy ünnepség. [...] S elmentem a Vasasokhoz, de hát olyan rendőr követett akkor bennünket, aki felismerhető volt még álruhában is. [...] Elmondtam a *Vasúton* című verset<sup>46</sup> [...], én éreztem a rendőr belső monológját: – Na, ennek a Majornak megjött az esze. [...] Aztán az utolsó három sornál elkezdett felemelkedni, leesett a húszfilléres, de hát akkor már az ablakon át sikerült elhagynom a termet.<sup>47</sup>

A politikusság a közösség napi gyakorlata nála. *Téli rege*-könyve is azt bizonyítja, hogy színházi eszménye az a színház, ahol a kísérletezés a színészi munkát szedi szét, a színház művészetét a színészek közös játékában leli fel, s ahol a szöveg (a hetvenes években vagyunk) a klasszikusok újraolvasásával elkötelezett, harcos, társadalmi akaratot hordoz. Major sokat emlékezik, sokszor, s ezek az írások a színészeiről szólnak, a színész munkáját kutatják, nem a rendezőét. Felidézi, mennyit tanult Sugár Károlytól, legendáriumba emeli Karinthy versmondását,<sup>48</sup> elemzi Törőcsik színpadi erejét, s rendre visszatér Gobbi Kármóné-alakításához, melyet a legnagyobb színészi teljesítménynek tart a világon.<sup>49</sup> Éppen az államszocializmusban vállalt hatalmi pozíciói és politikai irányítói felelőssége fedi el, mennyire hasonló kutatóutakat jár be európai kortársaival. Strehler a Piccolo Teatróban, Liviu Ciulei a Bulandróban, Brook és Mnouchkine kísérletező, kérdező színházak csináltak, nem nemzetit. A Nemzeti Színház jelentette ideológiai páncél lerázza Major színházi törekvéseit, megtörtént ez korábban Hevesivel, Németh Antallal is. Major helyesen

látja, hogy az államosítás pillanatában minden színház nemzetivé válik, hiszen a szubvenció ideológiai hűségre kötelez és kontrollt gyakorol a művészeti szándék felett, de a gondolat radikális végigvitele (tehát a lemondás a pozícióról) nem lehet egy harcos karakter következtetése. Major pályája a Nemzetiben elviselhetetlen feszültségek közepette hoz létre erős színházat, legendás előadásokat.

Major szenvedélynek nevezi a feszültséget, mely minden akarat irányulásában, minden pozíció felvételekor jelen kell legyen. Ez a feszültség a (lélektani) realista játékkompozíció sajátja, mely az egymásnak feszülő erők ütközésében tudja megmutatni lényegét. A történészek Aczél György kultúráirányítási koncepciójához kötik a feszültségteremtés intézményi gyakorlatát,<sup>50</sup> neki tulajdonítják a kettős, párhuzamos jogkörű kinevezéseket, pedig (vagy és) a feszültségből szikrát lobbantó gondolat a realista színházi fogalmazás ideája. Gyakorlattá és mintává a Nemzeti Színház igazgatói és főrendezői végtelen évtizedei alatt Major teszi. Mindezt az ügyletnaplók bejegyzéséből, például a *Sok hűhó semmiért* 1952-es előadásának ügyelői megjegyzéseiből követhetjük.<sup>51</sup>

Major a *Téli regéjében* a szerepek viszonyait felépítő gesztusokat elemzi, s az utószóban döbbenetesen megfogalmazza: a „...szereplők minden egyes gesztusa társadalmi gesztus, kapcsolataik – társadalmi kapcsolatok.” Brechtet követve a „saját korában elhelyezett darabot – tudományos elemzés alapján – előbbé tudjuk tenni, és saját korunkkal is jobban szembesíthetjük”.<sup>52</sup>

Messzire vezet (bár nem érdemtelen röviden) összevetni a diktatórikus államrend és a második háború után erősödő demokrácia eltérő színházi struktúráiból eredő különböző színházi nyelvalkításokat, hiszen Major frankofón műveltsége, elkötelezett gondolkodó státusza, művészi attitűdje a kortársaihoz meglepően hasonló helyzeteket állít eléünk. A szenvedély, s ezt Major jól tudja, a mintának tekintett Jovet színházi gyakorlata s az alexandrinus sodró ereje majd Jean Vilar, Antoine Vitez robbanó előadásában éppúgy megtapasztalható, mint a Shakespeare-t játszó Brooknál<sup>53</sup> és a Molière-t játszó Mnouchkine-nál. De ezekben a színházakban a szenvedély, a feszültség még ha ki is csap az előadás kereteiből, a színházi működés egészét lényegében nem befolyásolja: a kis művészszínházak is magánszínházak, a nemzeti idea grandiózus terhe és szubvenciója nem nyomja őket. Látható, hogy Major kisszínházi modell után vágyakozik, miközben világos, hogy ezt az ideát az államszocializmus Nemzetijében nem lehet végigvinni. Major mégis megpróbál a Nemzeti

<sup>43</sup> JÁKFALVI 2005.

<sup>44</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 7–125.

<sup>45</sup> LENGYEL 2017, 127.

<sup>46</sup> Az 1847. decemberi *Vasúton* című Petőfi-vers szlogenként használt sorai ezek: „Száz vasutat, ezeret! / Csináljatok, csináljatok! / Hadd fussák be a világot, / Mint a testet az erek.” Utolsó sorai ezek: „Miért nem csináljatok / Eddig is már?... vas hiányzott? / Törjete szét minden láncot, / Majd lesz elég vasatok.”

<sup>47</sup> MAJOR 1973, 17.

<sup>48</sup> ANTAL 1985, 262.

<sup>49</sup> KOLTAI 1986, 33.

<sup>50</sup> STANDEISKY 2017.

<sup>51</sup> PIM–OSZMI, TT, Molnár Gál Péter-hagyaték, GY/1863.

<sup>52</sup> MAJOR 1982, 245–246.

<sup>53</sup> ANTAL 1985, 243–250.

Színházhoz köthető identitásfogalmat félretéve az új, leginkább André Gide beszámolóiból megképzett<sup>54</sup> (francia) kommunista ideológiából közösséget teremteni: a gondolkodó értelmiség közösségét.

Major a háború után komoly politikai pozíciókat vesz magára, országgyűlési képviselő, szövetségi elnök, s ez a politikai szerepvállalás is inkább a francia kulturális miniszterséget vállaló Malraux követése, mint improvizáció. Improvizációnak, gyors és bátor helyzetfelismerésnek a Nemzeti Színház igazgatói feladatkörének vállalását tartom. Improvizatívnak, mert nincs a kinevezéséről semmilyen dokumentum, s bátornak, mert évtizedeken át a kinevezés hiányát kérték rajta számon ellenfelei. Mindenesetre egyértelmű színházcsinálói akarat, ahogy Pest felszabadulásának pillanatában megszervezi a színház működését, s akként lesz az igazgató, hogy teszi, amit a helyzet megkíván. Ezt a rendezői-igazgatói attitűdöt egész pályája, minden írása hordozza magában, miként igazgatói működésének minden pillanata hatalmi és emlékezetpolitikai kérdéssé teszi ennek az alkotói karakternek a megítélését.

Major 1945-ben a Művészeti Tanács színháztagja lesz, a Színházművészeti Szövetség elnöke,<sup>55</sup> a Nemzeti igazgatója, a főiskola tanára. A hatalomban töltött évtizedek alatt végig azzal kísérletezik, mit lehet az emlékezetpolitikai befolyásoktól szétfeszülő Nemzetiben tenni. Színészi, s nem rendezői kérdéseket feltéve azt keresi, honnan szól itt a *Tragédia*, milyen bukásokat bír el az épület, a társulat, az idea.<sup>56</sup> Jelentős elődei is, Hevesi, Németh, mind politikai kinevezéssel érkeztek a Nemzeti élére, de Major az első, aki színészként, mindent belülről ismerve veszi magára és magához az igazgatást. Tudását, iskoláit, képzettségét nem doktorátushoz köti, mint Németh Antal, hanem egy időben és térben is kiterjedten működő információs hálózhoz. Major életpálya-interjúiban jelentősebb terjedelmet tölt meg a visszatekintve felkészülésnek látszó pár év, mint az igazgatással-főrendezéssel töltött évtizedek.

## A HÁLÓ, A NETWORKING

Major fontos felismerése, hogy budapesti értelmiségként már az 1920-as évek vége felé része lett egy erős információs hálónak, s attól a pillanattól kezdve, hogy nyugdíjazásakor megkezdte összegezni pályáját, szinte monomániásan vissza-visszabontja a szálakat. 1979-től furcsán-aprólékosan végigveszi,<sup>57</sup> hogy ennek a budapesti értelmiségi hálónak a szövege tartja meg illegális kommu-

nistaként, a háló köti össze idősebb generációkkal, s egyértelműnek látszik: a hálószerkezetben betöltött különféle pozíciók olyan rugalmas helyzetértékelésre készítetik a valóságban, mint bármilyen színházi szerep eljátszása a színházban.<sup>58</sup> A hálóban kialakuló rejtett, konspiratív viszonyok és a dramatikus struktúrákban megírt szerepviszonyok felismert és kihasznált azonoságát egész dinamikusan megélt pályája hordozza.

Ravaszkodónak, simulékonynak látják a kortársak, pedig a legpontosabb megfogalmazás a tőle sokat szenvedett Gábor Miklóstól maradt ránk: Major nem vette komolyan azt, amit mindenki más annak gondolt.<sup>59</sup> Spiró neki és róla írt regénye-drámája, Déry jellemzése,<sup>60</sup> Vas István Shylock-kritikája<sup>61</sup> mind a szerepként értett élet moralitását állítja Major tettei mögé. Ha figyelmesen olvassuk a sorokat, akkor kiviláglik, hogy színpadi és társadalmi szerepvállalásairól nem pszichológiai motivációelemzések készülnek, hanem szinte a csupasz technikát leíró mondatok. Major szerepeiről a játéktechnika részletes bemutatásával többet lehet megtudni, mint lélektani-realista mwgközelítésükkel.

Major saját írásaiból élénk röppenő felismerése, hogy színházat színházból lehet tanulni. Saját iskolájának nem is a főiskolát tartja, hanem a Városi Színházat, ahol a harmincas évek második felében havonta új előadást készítenek – ráadásul kötelező olvasmányokból, ifjúsági matinékre.<sup>62</sup> Színházat színházból lehet tanulni, de műveltséget könyvekből és kapcsolatokból kell szerezni. A műveltség igényét Major legkorábban Hevesi Sándortól hozza, s amikor diplomáját megszerezve nem kap színházi munkát, akkor továbbtanulva „beiratkozik a bölcsészet magyar-francia szakára. Horváth János és Eckhardt Sándor tanítványa”<sup>63</sup> lesz. Major ezekben a Színiakadémia utáni bölcsészkar években szerzi olvasottságát, s pályája egészét nézve teljesen lényegtelen, mennyire marad a későbbiekben sajátja az olvasás napi élménye, hogy ő maga mennyire felel meg az olvasottság elvárásának,<sup>64</sup> ha már az övé a tájékozott tanító társadalmi szerepe. A megfigyelés, a koncentrálás, a kreativitás, a gyorsaság, tehát a színészség egésze alakítja intelligenciáját és adja különös műveltségét. Ezt óhatatlanul színezi és szűkíti az a városi létforma, mely az újpesti kül- és kertvárosból indulva a Blaha Lujza tér szűk körzetére koncentrálja

<sup>58</sup> GOBBI 1984, 91.

<sup>59</sup> GÁBOR 2000, 3.

<sup>60</sup> DÉRY 1956, 320–323.

<sup>61</sup> VAS 1992, 474.

<sup>62</sup> KOLTAI 1986, 31–32.

<sup>63</sup> MOLNÁR GÁL 2010, 5.

<sup>64</sup> GÁBOR Miklós: „Amíg én a Nemzetiben voltam, nem hiszem, hogy akár egyetlen könyvet is végigolvasott volna. Szerintem Brechtrel is úgy volt, hogy belenézett egyszer egy Brecht-kötetbe, és ott három mondat nagyon megtetszett neki – ez elég is! Viszont tudta, hogy melyik mondat kell, hogy megtegyék!” Kocsis L. 1987, 289.

<sup>54</sup> MAJOR 1979. VI. 14.

<sup>55</sup> SZABÓ <http://mszt.org/magyar-szinhazi-tarsasag-nevjegy/>.

<sup>56</sup> GÁBOR Miklós. In: KOCIS L. 1987, 281.

<sup>57</sup> ANTAL 1985, 252–286.

szinte teljes életét. Major pályája első három évtizedében a nyolcadik kerülethez tartozik, ennek a budapesti városrésznek a topográfiáját rajzolja fel aktivitása a harmincas évektől. A Rákóczi úti Színiakadémia, a Múzeum körüti bölcsészkar, a Tisza Kálmán téri Városi Színház, a Nemzeti a Blahán egy kilométeres körben elhelyezkedő objektumok. Ebben a körben a háború előtt is a kispénzű polgárság és cselédség lehetőségeire illeszthető élet zajlik, ez a budapesti Montmartre. Igaz, nem a festők, hanem a fiatal színésznövendékek városnegyede a nyolcadik kerület. Major barátaival a Népszínház utca sarkán lévő Simplon,<sup>65</sup> az Akácfa utca sarkán álló Keszely,<sup>66</sup> beljebb az utcában a Kulacs<sup>67</sup> kávéházakba-éttermekbe jár, a Conti utcai Népszavából csatlakoznak hozzájuk barátaik, majd hazamegy Olthy Magdához a Népszínház utca 11-be,<sup>68</sup> a Városi Színház lábához. Itt, a nyolcadik kerületben jelen lévő (színház)művészi kapcsolati háló, legfőképp a *Népszavának* köszönhetően, összekad a szociáldemokrata, később a kommunista párt politikai szálaival, s egyértelműen összeköti a politikai szerepvállalás és alkotói szerepformálás gyakorlatát. Major, Gobbi, Várkonyi pályája érthetővé teszi, hogy az információs háló létrehozása és működtetése éppoly erős fázisa eszmélésüknek, akár az irodalmi minta, akár a szövegek olvasása. Az illegalitás antifasiszta hálózata és a Nemzeti Színház Blaha Lujza téri topográfiai pozícióját körbepötytyöző kávéházak, mind közös kis térképet kirajzoló emlékezeti helyé válnak a mindennapokban. Major életében ezen a hálószerkezeten egyszerre lép működésbe a színházi, a politikai, a kulturális játéktér, s ezek fogalmi, nyelvi, metodikai eszközeit rendre keveri és változtatja.

Ismét csak Major saját szövegeiből érthetjük, miként használható a háló arra, hogy utakat és kapcsolatokat kínáljon az önképzésnek, mely a legfontosabb színészképzési módszer. Végigemlékezi, hogyan leste el a maszkkészítést Kürtitől,<sup>69</sup> de azt is, miként találták ki Ungváryval és Várkonyival a *Csongorban* a belépés ördögszekérbukfenc-elemét. Könyveiből tanítványok és mesterek különös hálózata sejlik elénk, de nem az, mit olvasott, hanem hogy kivel és mikor és hol találkozott. A háló, a drámai viszonyrendként elénk terülő baráti kör Major életében *láthatóan* fontos, mindenesetre dramatizálhatóbb, mint az olvasmányháló.

Major eszmélését legkorábban az illegális szervezkedés hálója határozza meg. Bajcsy-Zsilinszky Endréhez megy küldöttségbe 1942-ben,<sup>70</sup> Ortutay

Gyula, Barcs János, Donáth Ferenc társaságában mozog jóval az illegalitás éveitől, s végig, váltig azt állítja, nem tudja, hogy mikortól és meddig irányítja a párt, hiszen kideríthetetlen, vajon baráti és közösségi, netalán ideológiai és pártsegítség ad-e és kap-e. Az illegalitás, a bujkálás, a rezzenéstelen szerepváltás igénye színházi és politikai tevékenységét végig jellemezte. A túlélés pedig konspirációs alapszabály.

Érdemes végignézni, miként húz ki Major harminc-sok évvel a történetek után egy-egy szálát az emlékezet szövetéből. Emlékeiben a legerősebb háló topográfiai: a Nemzeti körüli kávéházak, éttermek és vendéglők tartoznak ide, de hangsúlyozom, Major csakis a felszabadulás pillanatáig idézi a múltat – pozícióba lépve, igazgatóként mindez megszűnni látszik. A hagyatékának egy részét őrző tucatnyi doboz, legfőképp az ötvenes évek pártiskolai jegyzetfüzeteinek gondos feldolgozása talán új szempontokkal ismertetheti meg a kultuszkatatót. Földjáradék-elméletekről tanul, extraprofitról, s a jegyzeteit pirossal aláhúzva kiemeli – vizsgára készült. „Igazság – realitás különböző formákban.”<sup>71</sup>

Ennek a 160 füzetnek az átnézése a Rajk-per után kötelezően beiskolázott pártvezetők ideológiai képzésének rekonstruálását ígérheti, s mivel Major egészen aprólékos jegyzeteléssel követi a tananyagot, feldolgozása politikatörténeti belátásokat hozhat. Feltételezhetjük, hogy a kultuszt is másként alakíthatja annak a több folyóméternyi kézírásos anyagnak az átolvasása, mely cédulákon megőrzött firkák, pártgyűlések alatti titkos levelezések politikai pajkosságát vagy konspirációit hordozzák. A hagyatékban rejlő cédulahalmaz kontextusokból kivett meglátásokat kínál a kutatónak, s kiemeli a saját narratívájából és saját kultuszköréből a művészt és a gondolkodót.

Mi lesz? Fegyver n(élkül), amit fegyverrel nem tudtak.

Terror:

400 akasztás

Háy letartóztatás (hilfe)

Sztrájk nem fizetve.<sup>72</sup>

Pár hónapot eltöltve a dobozok között az a felismerés kísért, hogy a cédulahalmok jövőbeli rendszerezése egy személyiségrajz meglehetősen töredékes kontúrját vázolhatja elénk. Ami azonban látható, az a Major nyilvános emlékezéseivel rögzített hálózati munka, az igazi networking-tevékenység. Az ese-

<sup>71</sup> Cetli. PIM–OSzMI, Kézirattár, Major Tamás-hagyaték, pártiskolai doboz.

<sup>72</sup> A Magyar Dolgozók Pártjának II. kongresszusának (1951) dossziéjában, belső fül alá csúsztatva félbehajtott kék papír, kézírással, feltehetően 1957-ből. PIM–OSzMI Kézirattár, Major Tamás-hagyaték.

<sup>65</sup> GOBBI 1984, 93.

<sup>66</sup> GOBBI 1984, 92.

<sup>67</sup> GOBBI 1984, 98.

<sup>68</sup> ANTAL 1985, 290.

<sup>69</sup> KOLTAI 1986, 31.

<sup>70</sup> ORTUTAY 2009, 291.

mények után négy évtizeddel vázolt hálójával Major egyrészt felfedi az 1945 utáni találkozási és konspirálási lehetőségeket, másrészt történetileg egyetlen emlékezeti rétegbe vonja össze és merevíti a húszas évek Hevesijét és Reinitzét, a harmincas évek Várkonyiját, a kora negyvenes évek Ascher Oszkárát. A Simpson kávéházba (Népszínház utca) „csupa baloldali ember”<sup>73</sup> jár; Hevesi Sándor, Reinitz Béla,<sup>74</sup> Várkonyi, Milloss Aurél, Márkus László, Baló Elemér, Ascher Oszkár.<sup>75</sup> Pár percre, a Kulacs vendéglőben van a „közvélemény asztala”.<sup>76</sup> A *Népszava* újságírói (Kasztel András, Kállai Gyula, Losonczy Géza, Erdődy János, Szakasits Árpád, Kéthly Anna) járnak ide, Radnóti Miklós, Hont Ferenc, Gobbi,<sup>77</sup> Várkonyi, Ungváry. És Gábor Miklós. Nem messze az Arany Kacsá vendéglő, ahol Szerb Antal, Halász Gábor, Jékely Zoltán vacsorázik. A Japán kávéházban<sup>78</sup> József Attila, Déry Tibor, Nagy Lajos, Maklár Zoltán lehet beszélgetőpartner, Major úgy tudja, Déry ezért írja majd neki a *Tükör*-<sup>79</sup> című darabot.<sup>80</sup>

A nyilvános terek mellett a magánterek is különféle érdek- és ismeretségi hálókat rajzolnak Major köré. A legfontosabb Olthy Magda lakása a Népszínház utca elején, hiszen itt élnek, s mintegy otthon lesznek a baloldali (Major nem mondja ki 1985-ben, de szociáldemokrata) gyűléseken.<sup>81</sup> Mindezt lehet tudni, hiszen Olthy nevelőapja, Bánóczy László, szociáldemokrata képviselő, városatya, a Művész Színház hajdani alapítója.<sup>82</sup> Ez a helyen a *Népszava* csapata is örömmel látott.

Irodalmibb és színházigazgatói elkötelezettebb Szentpál Olga irodalmi szalonja.<sup>83</sup> Itt ismeri meg Lőrinc Györgyöt (aki majd 1949-ben Kolozsvár és Szeged után Gáspár Margit Operettjében dolgozik). Ide jár Ortutay Gyula, Hont Ferenc, Radnóti Miklós, míg Cserépfalvinál József Attilával, Szántó Judittal találkozik.

A találkozások hálóját színesítik az előadóművészeti aktivitás terei. A Vigadó, a Zeneakadémia, a Vasas munkásotthonok ráfeszítik a hálót Budapest koncerttereire és külvárosaira-külterületeire. Hont Ferenc és Gobbi Hilda szervez a Vigadóban vers-matinékat, Major innen ismeri Gellért Endrét,<sup>84</sup> Illyést,<sup>85</sup>

<sup>73</sup> KOLTAI 1986, 27.

<sup>74</sup> MOLNÁR GÁL 2010, 5.

<sup>75</sup> MAJOR 1979. V. 31.

<sup>76</sup> KOLTAI 1986, 39.

<sup>77</sup> KOLTAI 1986, 79.

<sup>78</sup> KOLTAI 1986, 51.

<sup>79</sup> „...végignézttem a szilveszteri előadást, noha az előadás már teljesen szétzüllött, legalább 6-8 nyíltszíni taptot kapott. Melyik magyar – vagy más darab az, mely ezzel kérkedhet?” Déry Tibor levele Major Tamásnak. PIM-OSZMI, Kéziratár, 2014.74.1.

<sup>80</sup> KOLTAI 1986, 74.

<sup>81</sup> KOLTAI 1986, 28.

<sup>82</sup> MAJOR 1979. V. 31.

<sup>83</sup> KOLTAI 1986, 33.

<sup>84</sup> KOLTAI 1986, 73.

<sup>85</sup> KOLTAI 1986, 88.

Gábor Miklóst,<sup>86</sup> s itt tanulja Honttól az előadást minden körülmények között megtartó művészi-alkotói ravaszkodás és alakoskodás technikáját. „Hont olyan hihetetlenül érzékeny, ügyes, rafinált, ravasz színigazgató volt, amilyennek lennie kell egy színigazgatónak.”<sup>87</sup> Honté a felismerés, ezt Reinitz is támogatja, hogy klasszikusokat, például Csokonai *Tempefőijét* kell bemutatni, mert ezeket nem lehet könnyen betiltani. Major sokat emlegeti a zeneakadémiai estek sorozatot, hiszen itt József Attila, Móricz Zsigmond, Karinthy Frigyes is teret kap,<sup>88</sup> mégsem tér ki a klasszikus magyar avantgárd alkotók, Palasovszky és Hevesi és Tiszay Andor estjeire. Ők nem képezték részét hálózati körének, így nem is látta őket.

A Zeneakadémia lehetőséget adott a *Karnyóné* játszására is, s felbecsülhetetlen nyilvános erőt jelentett, ha Szabolcsi Bence, Tóth Aladár megjelent az esteken. Majornak fontos magát is emlékeztetnie, hogy miként került a mozgalomba, hogy a Vasasok munkásotthonaiban is jár, ahol Neményi Lili, Basildes Mária,<sup>89</sup> Ascher Oszkár is fellép, ahol a Vándor-kórus, a Szalmás-kórus énekel. Mindenesetre csak ő említi, Gobbi és Várkonyi nem, hogy megalakították az orrgitt-egyletet, mely a Városi Színház matinéit szervezte. Major tanulni akar, így leskodik és egyedül eleméz. Saját közössége, az orrgitt-egylet, Várkonyival, Ungváryval, Gobbival, Olthyval az igazi színiiskola.<sup>90</sup> Ebből nőtt ki mindenki és Major minden tudása innen származtatható.

Tanítványai köre évtizedek múlva rajzolja újra ezt a tudáshálót. Székely Gábor úgy fogalmaz: „Majortól nem lehetett mintákat tanulni, és ez szerintem pedagógiai okosságából következett.”<sup>91</sup> Major mindenesetre a húszas-harmincas évek művészeti képzésére igen jellemző tekintélyelvű, hierarchikus, merev pedagógiai formációkat elveti, s nem állíthatjuk, hogy helyére sikeresen illeszt valamilyen reformpedagógiát, de azt igen, hogy Szentpál Olga, Milloss Aurél és az informális kulturális hálójába tartozó alkotóktól tanult elvek megjelennek pedagógiai habitusában. Mivel a háború előtti években a „Színésznek [...] nem illett olvasni, rendszeresen művelődni”,<sup>92</sup> vélhetnénk, hogy Major az olvasást helyezi mindenek fölébe. Egyrészt ez igaz, másrészt a szenvedélyesen megélt élet a kirándulások, túrázások és felfedezések civiljének mutatják, akinek marad a testedzés. A színész mozgáskultúrájának fejlesztésében, az olvasás akarásában rejlik pedagógiai credója.

<sup>86</sup> KOCIS L. 1987, 277.

<sup>87</sup> KOLTAI 1986, 67.

<sup>88</sup> MAJOR 1979. VI. 14.

<sup>89</sup> MAJOR 1979, (június 14.)

<sup>90</sup> KOLTAI 1986, 30–32.

<sup>91</sup> SZÉKELY Gábor mondata. In: KOCIS L. 1987, 312.

<sup>92</sup> FÖLDES 1972, 8–9. és KOLTAI 1986, 22–25.

## ÖNEMLÉKMŰ. A FORRÓ SZÍNPAD

„Morálisan az a fontos, amit az ember létrehoz.”<sup>93</sup>

A szocialista realista színházi gyakorlat kialakítása intézményesen a Nemzetihez, így Majorhoz tartozó feladat. Látjuk azonban, hogy Major színházcsinálói munkásságát évtizedekkel halála után is takarják kultúrpolitikai pozícióiból meghozott döntései, s a visszaemlékező irodalom, a szakmai közönség is leginkább az 1945-ben vállalt politikai szerepéhez köti életművét. Major saját maga nyugdíjaztatásától, 1979-től felkínálja nekünk összetett pályájának strukturált emlékezetét, melyben a színész, a rendező, a francia szakos egyetemista, a Nemzeti Színház igazgatója, a politikus, az illegális kommunista motivációit és helyzetfelismeréseit is értékelhetjük, és írásaiban, nyilatkozataiban ő maga teszi láthatóvá a hiányzó, ki nem mondott mozzanatok emlékezetpolitikai helyét is. Értelmezői és alkotói aktivitása brutálisan telíti korának mediális csatornáit. Miközben 1979 nyarán a *Lobogó* című lapban *Forró Színpad* címen foglalja össze politikai és színházi krédóját, több műfajban, sok fórumon, több funkcióban van jelen. Élete végig aktív, utolsó éveiben Spirónál Imposztor, Csiszárnál bohóc, a rádiókabarében Lujza mellett Jenő, s talán ezért is tűnik el ebben a számtalan színházi és társadalmi szerep keltette turbulenciában a credo. Erejét és értékét vesztve, visszhangtalanul.

Negyven évvel később egyértelműnek tűnik, hogy ebből az 1979-es pozícióból látható be leginkább a pragmatikus művészeti koncepció és a szovjetizált művészetelméleti beszéd viszonya, s követhető valamennyire az a társadalmi gyakorlat, mely a szocialista realista színházeszményt eltávolítja az esztétikai feladatoktól. Ekkor válik a színház pusztán, elsődlegesen társadalmi médiummá. Ezért érdemes újra megtalálni a *Forró Színpad* helyét a színházelméleti kánonban. Erre teszek kísérletet az alábbiakban.

Köveltük, hogy Major 1945-től küzd a realizmus megfogalmazásával,<sup>94</sup> saját pályájának különös, megkomponált összetettségét azonban nem tudja a szocialista realizmus monolitikusságához illeszteni.<sup>95</sup> Innen érthető az egyébként bőbeszédű emlékező részleges némasága. Major a Nemzeti elhagyása, a nyugdíj, az új társulat, majd végül a tanítványok védőernyőjében indítja írását, de az emlékezés meg is áll az illegalitás mítoszkörénél. A *Forró Színpad* csak az 1930–1945 közötti évekről beszél, bár felvezetése, tagolása,

ritmusa, publikációjának ideje és helye mind folytatást sejtet. Major Sztanyiszlavszij, Brecht írott szövegein túl mintaként tekint Brook, Strehler, Mnouchkine kortársi nyilatkozataira. Brook 1964-es és 1972-es budapesti vendégjátéka, majd *Az üres tér* című meghatározó művének 1973-as első magyar kiadása, Mnouchkine elkötelezett közösségi alkotásai az 1789-cel indítva,<sup>96</sup> majd a legendás *Molière*-filmmel 1975-ben folytatólagosan jelzi Majornak a kortársak gyakorlatát. Bár ironizál azon, hogy a Théâtre du Soleil tagjai „megkapták próbateremnek ezt a Tölténygyárat. Képzeliük el, ha mi a MÁVAG-nak egy régi csarnokát kapjuk meg...”<sup>97</sup> – tisztán látja: másféle környezetben dolgoznak. Míg Európában a második világháború vége, a Marshall-segély kínálta kulturális lehetőségek, az 1968 utáni kulturális identitás-tapasztalat a jelen idejű színházesztétikai kérdések felé irányulnak, addig Major, aki a színház társadalmi helyét illetően megrázóan azonos kérdéseket vet fel, megállítja visszaemlékezését 1945. május elsején, a felvonulásnál, ahol „stráfkocsink mint valami ekhós szekér szolgált”.<sup>98</sup>

Major 1945-ben magára vette a Nemzetit, és vele együtt a nemzet színházeszményének megteremtését. Ballasztként viszi a szocialista realista ideológiát, s egy időben az európai színházi kísérletekkel új nyelvet keres az észlelhetően megváltozott társadalmi viszonyok megnevezésére. Saját pályatársai is jelzik, mennyire erősen *akarja* egy ideológiával rögzült régi esztétikai apparátus nyelvi készletének lecserélését. Major pályája korai éveiben a színészetről, a kultúráról politikai nyelven fogalmazott – „egy színész sikertelenségét azonnal a színész világnézetével magyarázta. [...] ez volt az ideológiai harc nyelve”<sup>99</sup> – s ettől sosem szabadult meg. *Forró Színpad*-sorozata ehhez az új, politikai nyelven gondolt elemző-értékelő, programot lefektető szándékhoz csatlakozik. Nyelvi készlete azonban telített a három évtizede beszélt esztétikai szótár szovjetizált formuláival, s az ebből következő felismerés is küzdelemmé alakítja a gondolatot: vajon hol érhető tetten a korai realista színházért folytatott harc a szocialista Magyarország színházszakmai emlékezetében?

A *Forró Színpad* a politikai aktivizmust egyetlen lehetséges művészi megszólalásnak tekinti, s a Nemzeti Színház történetét a baloldali mozgalom korai történetével párhuzamosan idézi fel. Major politikai elkötelezettségét az átélt, a meg tapasztalt erőszakhoz és brutalitásokhoz köti. Hevesi rendezésében Szomory *A nagyasszony* című darabjában epizodista, amikor az előadást szétakciózzák a turulos fiatalok Szomory ellen tüntetve. 1930. szeptember 1-én belesodródik a tüntető tömegbe, akiket a rendőrök a Nemzeti épületébe te-

<sup>96</sup> MAJOR 1977.

<sup>97</sup> MAJOR 1977.

<sup>98</sup> MAJOR 1979. VI. 28.

<sup>99</sup> GÁBOR Miklós. In: KOC SIS L. 1987, 287.

<sup>93</sup> SZÉKELY Gábor mondata. In: KOC SIS L. 1987, 314.

<sup>94</sup> LAHUSEN 1997, 135–164.

<sup>95</sup> DOBRENKO 1997.

reltek, s „véresre verték őket a Nemzeti Színház előcsarnokában és liftjében”.<sup>100</sup> Az 1930-as tüntetés igazát Major a tüntetők testi kínjain érti meg. József Attilát az 1933-as Rajk László–Széll Jenő-féle per kapcsán, Karinthy Frigyes és Móricz Zsigmondot Ságvári Endrével együtt a Zeneakadémia 1936-os nyilas ostroma révén, Márai Sándort a Spanyol Köztársaság harca közben éledt „internacionalista felelősségérzet”<sup>101</sup> felől érti. Tüntet Aragon kiszabadításáért Párizsban 1937-ben, illegális szakszervezeti rendezvényeken lép fel a Vörös Segély javára, harcol a rendőrséggel minden szavalóesten, s pusztán versmondó képességével meggyőzi 1942-ben Bajcsy-Zsilinszky Endrét, hogy álljon ki Schönherz mellett a perében. A Vasas-székházból egy hátsó ablakon menekül 1944. március 12-én, majd utána minden történet a maszkos-áruhás bujkálásairól szól. A *Forró Színpad* egy másik történelemre, egy másik valóságszintre, az alakoskodás olyan szerepjátékára emlékezik, mely improvizációt, csapatot, remek fellépést igényel. Ennek a színházi nemzedéknek az aktivizmus és a színházi alakítás azonossága a művészi alapélménye, a realizmus esztétikai kategóriaként számukra megtapasztalt, megélt valóságot jelent. Major nem is tud mit kezdeni sem a realizmus szóval, sem államszocialista gyakorlatával. 1945-ben a Nemzeti igazgatója lesz, de ez is harci tettként rögzül az írásban, s végül is megválaszolja az igazgatói kinevezésének legitimizását érintő kérdéseket. Ő lett az igazgató, mert ő foglalta el a színházat.

A Nemzeti Színház elfoglalása volt az első közös harci feladatunk. A Nemzeti Színháznak a Csokonai utcában egy óriási nagy díszletraktára és jelmeztára volt. De ugyanott volt a víztornya is, és ez a víztorony szabályozta az egész emelőszerkezetet. Ez egy fantasztikus, XIX. századi, hatalmas gépezet volt. Szűk, föld alatti folyosó vezetett át a Csokonai utcából a Nemzeti Színházig. Az ott lévő kollégák megmutatták ezt a szovjet csapatoknak, így a Blaha Lujza teret pillanatok alatt felszabadították. Még lőporfüstben mentünk be a Nemzeti Színházba, ott találtuk Márkus Emiliát és sok más színészt. Hát ez a pince vált aztán minden tevékenységünk kiindulási pontjává. Azonnal szervezkedni kezdtünk, mondván: előadást kell tartanunk, mert most az a fontos, lássák az emberek, hogy itt megindult az élet.<sup>102</sup>

Major az épület tényleges elfoglalása után végigveszi, ki mindenkit mentett meg, vagyis miként állította fel a társulatát. „A szovjet csapatokkal együtt

mentünk megkeresni Gobbi Hildát”,<sup>103</sup> majd jött Várkonyi, Nádasdy, behozták Székely Mihályt, Apáthi Imrét, Bajor Gizit, Csontos Gyulát, Somlay Artúrt, Törzs Jenőt.

Major emlékezése itt megáll. Színházelméleti jegyzetkötege, a kronológiai cezúra ellenére is, nagyobb nyilvánosságot, kötet formát érdemelt volna, hogy állításai bekerülhessenek a történeti elemzések sorába, vitát és párbeszédet gerjesszenek. Bár 1949 után a nyilvános megszólalás gyakorlatát éppen Major szerepvállalása teszi veszélyessé. Ő az, aki a társadalmi és szakmai vitákban kommunista hévvel áll ki az eszme mellett, majd önkritikát gyakorolva hangosan elismeri hibáját. A Színház- és Filmművészeti Szövetség ankétjainak gyorsírási jegyzőkönyvei őrzik ezt a retorikai taktikát, melyet a kortársak nem taktikának, inkább árulásnak értelmeznek.<sup>104</sup>

Major *Forró Színpad*-elemzéséből hivatkozott-idézett jegyzet sem lett, s ugyan ez a feuilletton-emlékezés helyet kap majd az 1985-ben megjelent Major-kötetben, de ez a késlekedés éppen tíz évet vesz el a közös beszéd idejéből. Mire megjelenik a szöveg, Major már nagybeteg, vitára, harcra képtelen. Pedig ez az írás, a *Forró Színpad*, nemcsak a művészetként értett színház, hanem a művészetként gyakorolt politika terepét tárja elénk, és erősen dominál benne Major gondolati összegzése: az élet és a színház politikusi helyzeteket kínál. Veszélyes (miként Major könyvcímében állítja: nem szelíd) üzem mindkettő, s arról lehet beszélni, hogy az illegalitásban az így élt élet miféle szerepeket kínál, hoz a színész elé, s az improvizációk sorozata miként viszi előre a nemzeti játékot, az államszocialista kulturális rendben hasonlóképpen működő szerepjátszásnak azonban hallgatás a közege. A *Forró Színpad* az illegalitás történeteinek drámai meséje, s látványosan üres helyekként sejlenek fel a koalíciós korszak utáni évtizedek színházi eseményei.

Major egész igazgatói, művészi pályája harcok emlékezetét őrzi, de míg az 1930–1945 közötti események befogadható korszakká rendeződnek, addig a koalíciós évek, majd az államosítással induló kommunista diktatúra érthetetlen és zavaros harci cselekmények áttekinthetetlen masszájává válik. Major 1975-ben nem tud arról beszélni, milyen harcokat folytat 1945-ben a népbírósi igazoló-eljárásokban,<sup>105</sup> a koncepciók perek után a Nemzetiben. A többi nagy csata, a nemzetis ügyek, a Timár-ügy, a harsányság-vita, a pozitív drámai hős körüli ütközetek, a Sztanyiszlavszkij-körök csetepatéja majd csak 1985 után jelennek meg a Major körüli nyilvános beszélgetésekben, de ezek már nem léphetnek be az életművét és művészi hitvallását pontosító beszédhely-

<sup>103</sup> ANTAL 1985, 280.

<sup>104</sup> GÁBOR Miklós naplói részletekben olvashatók. A teljes napló az OSZK Színház-történeti Tárába került 2018 tavaszán. 2048-ig kutatók sem olvashatják.

<sup>105</sup> KOLTAI 1986, 62.

<sup>100</sup> MAJOR 1979. V. 31.

<sup>101</sup> MAJOR 1979. V. 31.

<sup>102</sup> ANTAL 1985, 279.

zetekbe. Az államszocialista beszéd dinamikájához tartozik, hogy Majornak a politikai megszólalás kizárólagos felülete a színház, akkor is, ha országgyűlési képviselő 1949–1953, majd 1958–1971 között, ha a Központi Bizottság tagja 1957–1966 között. A pályatársaknak mindvégig átláthatatlan marad a hatalom intézményeivel való kapcsolata. A pártban bennfentes, ez sokakat irritál. De a bennfentessége 1944-ből, illegális mozgalmi idejéből datálódik. Sokan emlékeznek, hogy Major a náci hatalomátvételtől bajszot növesztve járja a várost, a *Forró Színpad* végül is ennek a bajszos korszaknak a szereptörténeti elemzése Sztanyiszlavszkij-technikával. Major úgy konstruálja visszaemlékezésében a múltat, miként Sztanyiszlavszkij *Othello*-szerepnaplójában a fikciót. 1944-ben pártfeladatként idegen identitások és igazolványok segítségével lakásokat bérel, az egyiket a Hungária körúton Kádár János és Péter Gábor használja.<sup>106</sup> Ez a bajtársi kapcsolat bennfentességet és természetes szerepvállalást jelent, politikai magabiztosságot, s talán csak ebből következően pozíciókat. Ne feledjük, Majortól majd éppen a kádári konszolidáció kezdetekor veszik vissza nemzeti igazgatói megbízását. Elfogadható tehát, hogy az a történelmi pillanat, ahol a politikai és művészeti kapcsolati háló, s azon belül a párt és a kultúra államszocialista vezetőinek múltja egybefonódik, az illegálitás.

Erről a különös bajtársi szövetségről szolgáltat leginkább nyelvi bizonyítékot egy 1986-os írás a *Kritikában*, s e beszédhelyzet áttekintése megérdemel egy rövid kitérőt. Major ekkor teszi közzé Kádár János rövid visszaemlékezését József Attilára.<sup>107</sup> Ez a közzététel formailag Kádár függő-beszéde: a „– Tudod – mondta nekem egyszer –” és az „egyszer elmesélte nekem” formulák vezetik fel a párt első titkárának gondolatait József Attiláról, s ez a Major halála előtti hónapokban rögzített emlékezés nyilvánossá teszi a pártvezér és a színházvezető viszonyát. Kádár és Major kapcsolatát az illegalitásban szövődött bajtársi háló tartja fenn, s akármilyen kemény történetek terheltek is múltjukat, Majornak Kádárral stabil a viszonya. Ez az 1986-os, Major halála előtti hónapban megjelent írás mégis különös emlékezeti pillanat. Major József Attila ürügyén az illegalitásban megismert Kádárt, a humánus, emberséges politikust rajzolja meg. Major szerepből, Kádár szerepéből beszél, s ekként teret hagy egy proletár férfi tekintetének, aki megláthatta mindazt, amit Major is látott, de sosem változtatott volna mondattá. Major Kádár nyelvi formulái mögül beszélni tud női testekről, így meri meglátni és minősíteni az 1963-ban meghalt Szántó Judit fiatal testét. Ezt saját hangján sohasem te(het)te volna. Kádárként beszélve azonban szerepből beszél,

tehát mondhatja: József Attila abba a szégyenbe halt bele, hogy nők tartották el. Kádár emlékein és Major nyelvén keresztül a hagyományba lépő történetben József Attilát elköltöztetik a még ekkor is remek testű Szántó Judittól. S így szól Kádár: „Tovább húztam a kocsit, s most meg az jutott eszembe, hogy Étihez, a nővéréhez költözik, s ott megint csak egy nő fogja eltartani [...] Hát lehet így élni?!”<sup>108</sup>

Ez a kádári függő beszéd különös kordokumentum és megerősítő feltételezéseinket: Major életművében a művészi és a politikai szerep azonos. Újpesti, munkásmozgalmi, művészi történetei, az államszocialista kulturális élet ideológiai keretei a szerepben-létet tekintették valóságnak, igazságnak, realizmusnak, hiszen „az igazi színház igenis arra való, hogy megváltoztassa a világot”.<sup>109</sup> És később visszatér erre a valóságállításra: „Szerintem igazán az a színház érdemli meg, hogy színháznak nevezzék, amelyik meg akarja változtatni a világot.”<sup>110</sup> Major értelmezésében a művészi megszólalás politikai megszólalás, elvtársi kötelesség. „Az én tradícióm az az, hogy azokat kövessük, akik a maguk idejében az élettel mindenáron kapcsolatot akartak teremteni.”<sup>111</sup> Ezen felnőve generációk művészközössége építkezik a kinyilatkoztató, pártos, agit-prop szocialista realizmusra, s hagyományozza-tanítja majd tovább (leginkább reflektálatlanul). Major tudja, legalábbis élete egyik utolsó beszélgetésében állítja, hogy „...a világ megváltoztatása nem azt jelenti, hogy a nézők kirohannak a színházból, és fölszedik az aszfaltot, hanem azt, hogy elgondolkoznak”.<sup>112</sup> Az elgondolkodás ez esetben irányított és pártos, hiszen a gondolkodás és nem a kérdés jogát kínálja fel a nézőnek, de ez a szóhasználat Major konszolidált Brecht-élményeiből következik. A politikus színház fogalmi tematizálása Major nemzeti és politikai életművéhez kötődik, s Székely Gábor – Schilling Árpád – Bodó Viktor pályáivén követhetjük hatástörténetét.

Major, mint láthattuk, élete utolsó éveiben interjúk-beszélgetések tucatjaiban idézi és formálja újra és újra azokat az éveket, melyek meghatározták politikai-szakmai identitását, sőt, igazán csak ezekre az évekre emlékezik, mert ez még strukturálható rend. De nem tudja strukturálni mindazt, ami 1979 után történik, amikor két tanítványa, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor felkerül a Nemzetibe főrendezőnek és művészeti vezetőnek, de egy akadémikus irodalomtörténész, Nagy Péter személyében pártmegbízott igazgatót kapnak kontrollként. Major ekkor, 1979-ben kiesik az időből. Tapasztalati tudása alkalmazhatatlan ezekre a helyzetekre, nem látja sem a rendet, sem a múltat

<sup>108</sup> MAJOR 1986, 24.

<sup>109</sup> KOLTAI 1986, 66.

<sup>110</sup> KOLTAI 1986, 124.

<sup>111</sup> MARTON F. 1986, 20.

<sup>112</sup> KOLTAI 1986, 124.

<sup>106</sup> MOLNÁR GÁL 2010, 84.

<sup>107</sup> MAJOR 1986, 24.

formáló eseményeket. Betegágyáról adott utolsó interjújában többes szám első személyt használva így fogalmaz: „...mi nagyon sokáig készültünk a felszabadulásra. A fölszabadulás olyan irgalmatlan lelkesedés közben ért bennünket, hogy végre most fogunk csinálni egy olyan színházat, amelyik nemcsak egy bizonyos szűk körnek játszik.”<sup>113</sup>

A fölszabadulás után a háborús kommunikációt jól beszélő, az illegalitás szabályait betartó közösség új helyzetbe kerül, mert a háború után értelmezhetetlen eseménysorok hívják elő a háborús tapasztalatokat: Majort 1944-ben orvos barátai elmeegógyintézetben bűjtatják, de ezeket az orvosokat a Rákosi-bíróságok hosszú fegyházra ítélik.<sup>114</sup> Major közeli barátja Rajk Lászlónak, még Dunára néző Pozsonyi úti lakását is neki köszönheti,<sup>115</sup> s 1949-ben Rajkot nyilvános perben halálra ítélik. Major és Rajk barátságát, pontosabban Major túlélését, a kortársi emlékezet nem tudja feldolgozni, s a feldolgozhatatlanság tudata a színházi szerephez mint valósághoz fordul. Majort Macbeth szerepével azonosítják, Major áruló lesz, aki királyát öli meg. Lényegtelen, hogy Majornak ekkor nem ez az egyetlen színészi feladata, mellékes, hogy ő játssza Zubolyt, a takácsot a *Szentivánéjiben*, és Vasjutin krími párttitkárt is, Polezsájev professzort és még jó pár szerepet 1949 végén. De a koncepció per alatt a *Macbethet* próbálja, tehát Macbeth szerepe, Shakespeare nyelve lesz az, amellyel a kortársi értelmezés megszólalni látja, üzeni véli. Major halála és a rendszerváltás után az emlékező közösség újrarendezi a szenvedélyes valóságot létrehozó színész legalább négy évtizeddel korábbi nehéz napjait. Három erősen pozicionált emlék áll a halott Major halott Rajkot megidéző magatartása mellett: az egyik az akkori ügyelő, a másik a későbbi igazgató, harmadik az asszisztens emléke. S ezeket az emléktöredékeket Rajk egyetlen fiának halála napján, 2019. szeptember 12-én rakom egymás mellé.

Egy kép rögzül 1949-ben sokak emlékezetében, majd többen emlegetik állandó legendáriumi készletként, hiszen könnyed és sokértelmű anekdotikus szerkezetével sejtet és nem állít. Az akkori ügyelő ír így:

...megyek vissza az öltözőbe, a színpadon még csak a vészlámpa ég. Valaki mászkál a másik oldalon. Közel érve látom, a Major, már az első jelenet jelmezében. Imbolygó árnyék a sötét Macbeth-díszletben. Hitchcocki kép. Döbbsentem nézem. „azt próbálgatom, milyen is volt a Rajk járása.” Félórája tudta meg a bukását és este már bejátszotta a Macbeth-be.<sup>116</sup>

Ugyanerre a próbára, mely természetesen nem lehetett esti előadás, már a legendárium részeként hivatkozik a rendszerváltás után a színházat vezető történész-igazgató:

Rátai Dénes rendezésében a Nemzeti 1950. április 22-én mutatta be a Macbeth-et Major Tamással a címszerepben. [...] Egykori nemzetiszek emlegették: amikor 1950-ben Major próbálta a szerepet, majd színpadra lépések alkalmával is hangosan és mániákusan mondogatta: „Macbeth: Rajk László! Macbeth: Rajk László!” Bár Gábor Miklós emlékezete szerint: Major meg azt mondta Macbeth = Tito. De végül is mi látszott ebből a Macbeth = Tito koncepcióból a színpadon? Macbeth katonái úgy tartották mellük előtt a fegyvert, mint a géppisztolyt.<sup>117</sup>

Harmadik emlékként Major asszisztense és tanársegédje Major születésének centenáriumán újrírja a mester CV-jét, s a Macbeth-pillanatot így összegzi:

Major a Macbeth premierjének délelőttjére kiírt főpróba utáni javító próbán összeomlott 1949 novemberében. Gyors műsorváltozást hirdet meg a színház. A bemutatót elhalasztják a következő év április 22-éig. Az igazgatót a Rusznyák-klinikára szállították. A kivizsgálás szerint szívizombántalmak vannak, pihenésre szorul. Három hét után vidékre viszik kipihenni a fáradalmakat, és megerősödni. Nem a munka ment a szívére, inkább a Rajk-per. A kivégzés után két héttel Major pályáján első és utolsó alkalommal marad el előadás, kivált bemutató. Rajkot 1949. május 30-án tartóztatják le. Major első ijedtében egy szovjet operett vígságain dolgozik a Magyar Színházban, bár inkább a színházi plakáton látható, mint a próbákon (*Dohányon vett kapitány*). Gorkij *Ellenségek* című drámáját próbálja a Nemzetiben (bemutató: 1949. december 2).<sup>118</sup>

A három emléketörés a feldolgozhatatlan eseményt, Major politikai és emberi tehetetlenségét rögzíti. Az 1975-ös *Forró Színpadban* valahogy megoldja, hogy József Attila kapcsán, de mégis beszéljen Rajkról, s az analógia halk retorikájával egy 1930-as évekbeli pert állít a beszéd horizontjába: „Ő (József Attila – J. M.) abban az egyetemista perben volt vádlott, ami akkor nagy társadalmi visszhangot keltett. A Rajk László – Széll Jenő-féle társaságban őt is perbe fogták, de felmentették.”<sup>119</sup>

<sup>113</sup> MARTON F. 1986, 19.

<sup>114</sup> MOLNÁR GÁL 2010, 5.

<sup>115</sup> ANTAL 1985, 292.

<sup>116</sup> ZSOLT 1987, 37.

<sup>117</sup> ABLONCZY 2012b, 44.

<sup>118</sup> MOLNÁR GÁL 2010, 5.

<sup>119</sup> MAJOR 1979. VI. 14.

Major soha nem tud beszélni az 1949-es Rajk-perről, melybe, egyes emlékezi rétegek felől szemlélve, belebetegedett, de tanárként előveszi a *Macbethet*. 1982-es írásában rögzíti, hogy „...Macbeth [...] megtalált alapmagatartása megköveteli, hogy testünk minden porcikájának birtokában legyünk. De ugyanazon az alapmagatartáson belül óriási különbség van szerepünk alakításánál mozgásunkban.”<sup>120</sup> Major színművészete a reprezentáció keretein belül, de performatív akarattal értelmezte a szerep és a játékos testi azonosságát. A művészi és a politikai nyilvánosság egy testet kell öltönn, s ha Macbeth felismerhetően Rajk, akkor az érthetetlen, a rétegzetten összetett shakespeare-i rejtélyt állítja elénk. Amit az archívumokból a jelenet mellé állíthatunk, az egy levél, amit Major haláláig őrzött.

A „Viharos alkonyat” másodnapjának reggelén is elevenen él bennem nagyszerű alakításod. Köszönöm neked azt a néhány órát, ami mind-  
eddig legszebb emlékeim és élményeim (közé) fog tartozni, – és amit  
sohasem fogok elfelejteni. Él sokáig mindannyiunk nagy öröme és  
büszkeségére. Sok szeretettel öllelek. Bpest, 1945. VI. 29. R. Laci.<sup>121</sup>

## VALÓSÁGCSINÁLÁS

Major politikai pozíciói művészetiirányítási feladataihoz kapcsolódnak, a háború utáni tenni akarás, az újjáépítés szenvedélye és a túlélés mámore igazgatóvá, szakszövetségi elnökké, később mindezzel párhuzamosan országgyűlési képviselővé teszi. Mindehhez a hatalom akarása is elengedhetetlen, hiszen – bár Várkonyi Zoltán lép fel 1945 februárjában a Szabadság Matinén azzal a nyitó mondattal, hogy „Élünk”, s Gobbi Hilda az, aki a Nemzetit tégláról téglára felépíti – Major Tamás lesz, aki mindennek, a szabadságnak, az újjáépítésnek az ikonjaként a közösség elé áll. Az új valóság felépítésekor, amikor pozíciót kell vállalni és megtartani, a művészi és a politikai nyilvánosság testet, s egy testet kell öltönn. Innen érthető teljesen pátoszméntesen a halál előtt álló Major mondata: „A színház végső soron azt a kérdést teszi föl, hogy miért élünk, hogy van-e az emberi létnek értelme.”<sup>122</sup> Major politikussága a magyarországi nagyvárosi közösség háború utáni traumáját hordozza, legalábbis az abból következő zavart: mi is az élet, mi áron és mi célból lehet valóságnak ábrázolni. Erre az alkotói kihívásra Major először Sztanyiszlavszkij, később Brecht játéktechnikájával keresi a választ, hiszen az illegálitásban szerzett ta-

pasztalatai korán eltávolítják attól a Jouvet-féle világtól (ekként Várkonyitól is), ahol még érthető rendje működik a felvilágosult demokráciának.

Major azonban a szovjet-orosz kultúrában járatlan, pártos irodalmukban műveletlen, a nyelvet nem beszéli és nem is tanulja.<sup>123</sup> „A beszédtechnikára vonatkozólag nehéz válaszolni, mert nem tudok oroszul.”<sup>124</sup> A szovjet kultúra a világkiállításon, 1937-ben Párizson keresztül ér el hozzá. Itt látja először Picasso *Guernicája* mellett Eisenstein *Patyomkin cirkálóját*.<sup>125</sup> 1947-ben és 1948-ban előadássorozatot tart szovjetunióbeli útjáról,<sup>126</sup> a zártkörű, szakmai-politikai fórumokon lelkes rajongó, hangosan szovjetizál, de mindezt forradalmi, lázadó, újat akaró avantgárd magatartásként állítja kortársai elé. Pragmatikus felismerései, miszerint a hétköznapi helyzetek is szerepeket vonzzanak magukhoz, átsegítik az ideológiai felkészületlenségből adódó ellentmondásokon. A korai évek emlékezete a viták jegyzőkönyveiben őrzi csak a formálódó új, szovjetizált szaknyelv használatát, és a színpad élő gyakorlata megelégszik Sztanyiszlavszkij szellemének felemlegetésével.

A szövetség vitái, legfőképp az 1950–1951-es években, szervezetlenséget és bizonytalanságot mutatnak. Történetírói kihívás elengedni a hitet, hogy lehetséges a gépiratok, a kézzel, de tulajdonosi szignó nélküli vázlatok alapján rekonstruálni az eseményeket. Ezek a viták és ankétok a szakma nyilvánosságának szóltak. A nagyobb konferenciákról szinte direktívaként fogalmazott összefoglalókat közölt a *Szabad Nép*, de kisebb munkacsoportokban is rendszeres elemzések folytak, s majdnem mindenről gyorsírással feljegyzés készült. A kortárs színháztörténetírói kíváncsiságok leginkább a múlt performativitásának<sup>127</sup> és feldolgozásának mikéntjére<sup>128</sup> irányulnak, ritkábban találkoznak a múlt átépítésének és a jelen átnevezésének gyakorlatával. A szocreál korszak színháztörténetírása mindezek mellett a nyilvánosság többszörös szintjeit is kutatási figyelme elé kell rendezze. A szocreál színház gyakorlatának megértésekor tehát a teljes körű vizsgálat elvégzéséhez inkább például az Annales-iskola hagyományát folytató mikrohistoriai kutatásokat, a történeti antropológia kereteit vehetjük alapul.<sup>129</sup> Amíg a Major Tamás életművét biográfiába rendező kutatások elkészülnek, csak jelezni tudjuk: a színházi szakma egészét

<sup>123</sup> Pártiskolai jegyzeteit végignévezve sincs adatunk arról, kellett-e a kötelező pártiskolán oroszul tanulnia.

<sup>124</sup> MAJOR 1947. november 11., 6.

<sup>125</sup> MAJOR 1979. VI. 28.

<sup>126</sup> Major Tamás előadása a Szovjetunióban szerzett tapasztalatairól. 1947. november 4. (PIM-OSzMI, Kézirattár, 2017.39.1.), 1947. november 11. (PIM-OSzMI, Kézirattár, 2017.39.2.), 1948. november 18. (PIM-OSzMI, Kézirattár, 2017.42.2.), 1948. december 11. (PIM-OSzMI, Kézirattár, 2017.42.3.).

<sup>127</sup> ROKEM 2000, 194–196.

<sup>128</sup> CARLSON 2009, IX–IVX.

<sup>129</sup> LEROY LADURIE 1997; KÖVÉR 1998.

<sup>120</sup> ANTAL 1985, 218.

<sup>121</sup> Rajk László levele Major Tamásnak. PIM-OSzMI, Kézirattár, 2013.16.1.

<sup>122</sup> KOLTAI 1986, 121.

irányító, befolyásoló közösség, a szövetség egyes beszélgetésein, Sztanyiszlavszkij-köreinek elhangzó felszólalások nem a nyilvánosság, legfőképp nem az utókor nyilvánosságának készültek, tehát létük nem más, mint egy szakmai közösségben rögzített, publikálatlan (esetleg lappangó) hangfelvétel. Ez a helyzet morális döntésekre kényszerít minden kutatót. Tudatában kell lennünk, hogy egyrészt a Rákosi-korszak eseményeiről, az agitációs és propagandaanyagokon túli információkról elsődlegesen ezekből az azonnali, az előbeszéd meg gondolatlan szenvedélyét, bátor heveségét és improvizációját felhasználó anyagokból tájékozódhatunk. Másrészt érdemes annak tudatában dolgozni, hogy a memoárok tartalmazó hagyatékok egy része kutatható (Hont, Major; Gáspár, Gellért, Nádasdy), más részük azonban még a kutatók elől is elzárt (Gábor Miklós teljes szakmai hagyatéka, Ruszt József teljes hagyatéka). Harmadrészt nem szabad megfeledkezni arról, hogy az ötvenes éveknek még van kortársi emlékezete, mely erősen fodrozódó emlékhullámokban tárolja a (színházi) eseménytörténetet, s a visszaemlékezések újra és újra kifutnak a nyilvánosság fövenyére újabb és újabb emlékfoszlányt terítve elénk. Ennek az emléktengernek vitathatatlanul Major az egyik mozgatója.

Egyetlen példával illusztrálom a levéltári tenger turbulenciáját. Az OSzMI-ban és a MNL OL-ben is vegyesen és hiányosan meglévő szövetségi dokumentumok között kéziratos feljegyzés rögzít valamikor 1951-ben egy megbeszélést Horvai, a szövetség titkára, Onódy, Erdei elvtárs, Szántó és (feltehetően Major) Tamás között. A beszélgetés a Sztanyiszlavszkij-köröktől indul, hiszen Horvai szerint itt „találkozik legszervezettebben a Szöv. a tagsággal”. A kritikusok, a dramaturgok és a szakszervezetek feladatain keresztül elérnek a minisztériumi kapcsolatokig, amikor Tamás szólal meg.

Tamás Nem eléggé tekinti feladatának a szoc.reál. színjátszás megteremtését.

Több önkritika.

Több kritika. Milyen segítséget igényel, milyen segítséget kapott.<sup>130</sup>

Ezen a megbeszélésen Tamás, feltehetően még a szövetség elnöke, biztosan még a Nemzeti igazgatója, olyan mondattal lép elénk hetven év messzeségéből, mely hangsúlyozása, gesztusa, vagyis saját testi kontextusa nélkül nem érthető. Vajon nem tekinti-e *eléggé* feladatának a szoc.reál színjátszás megteremtését vagy nem *eléggé* tekinti feladatának mindezt. Egy Major-monográfia felelőssége árnyalni azt a döntési helyzetet, melyben Major is élt.

<sup>130</sup> Feljegyzés a Színház- és Filmművészeti Szövetség megbeszéléséről. Kézzel írott, év nélkül. MNL OL 276. f. 89. cs. 396. ó. e.

A fenti kéziratos, a szövetségben készült feljegyzés mellé tegyünk egy Beck Judit hagyatékából felbukkanó levelet. Az 1950-es éve elejére datálható levelében Major édesanyja, Majorné Papp Mariska azt kéri Beck Judittól, a menyétől, hogy Major óvja meg a kitelepítéstől.

Annyi vészír s olyan különböző kommentár jár a naponkénti kitelepítésekkel, hogy azt kértem Tamástól, nem volna-e okos dolog, ha megtelefonálná Péternek (valószínűleg Péter Gábornak – J. M.), hogy a Szarka utca 7. szám alatt lakó özv. Major-Maróthy Gyuláné című özvegyasszony az ő ártatlan édesanyja. T.i. ezen a néven kapom a nyugdíjamat, s kutya se tudván, hogy ezalatt a Tamás féle anyja lakik, még kézbesítenek egy ilyen internálási cetlit, s akkor szörnyet halok, mielőtt Tamás segíteni tudna, mert azt talán, ha bármilyen protekcióellenes, csak nem fogja engedni, hogy elcipeljenek.<sup>131</sup>

Amíg a szövetség iratai feldolgozatlanok, addig követhetjük ugyan Major megszólalásainak modalitását, de csak nagyon általános, a nagy összefüggésekre rámutató állítások alátámasztására használhatjuk. Az egyik ilyen általános felismerés az iratanyag töredékének, több ezer oldalnak az átböngészése után, hogy Major a Sztanyiszlavszkij-körökkel nem foglalkozik,<sup>132</sup> szervezésüket átadja titkárának, Horvainak. A szövetségi iratokból vélhetjük: tudta, hogy Sztanyiszlavszkij színházművészi módszere a szocialista realista színház felépítésének habarcsa. Ezt a szerzőt azonban (kiadványok híján) nem lehet olvasni, csak mitizálni. Sztanyiszlavszkij ekkor válik különös kísértetté abban a színházi kultúrában, mely szovjetizált színházművészetét rá építi. Írásai ezekben az években olvashatatlanok,<sup>133</sup> 1988-ig csak színházszakmai fordításokban, stencilezett formában, furcsán szamizdat körülmények között hozzáférhetők. Sztanyiszlavszkij a magyar kiadói piacon hiányként jelenik meg, tanításai titkos információként a beavatottak között terjednek, az 1949-ben létrehozott Sztanyiszlavszkij-körök erre a beavatásban megszerezhető tudásra épülnek.

Majorhoz Sztanyiszlavszkij így ér el. A francia műveltségű és világlátású kommunista, akinek „Molière [...] művészi program és harci tett”,<sup>134</sup> akinek a színház játék, mely veszélyes,<sup>135</sup> a második háború után valahogy belekapcsolódik a szovjet drámairodalomba, de nem a realista színházi műhely

<sup>131</sup> Majorné Papp Mariska levele Beck Judithhoz. PIM–OSzMI, Kézirattár, 2013.168.1.

<sup>132</sup> JÁKFALVI–KÉKESI KUN–RING. 1951.

<sup>133</sup> Lásd Gellért-fejezet, 99. jegyzet. SZTANISZLAVSZKIJ 1941 és 1946; SZTANYISZLAVSZKIJ 1949a, 1949b, 1950, 1951.

<sup>134</sup> MAJOR 1979. VI. 21.

<sup>135</sup> MAJOR 1979. VI. 28.

vonzza. A szovjet kulturális kincs megismerésében leginkább Hont Ferenc és Háy Gyula motiválja, akik Moszkvából friss drámaszövegek fordításait küldik a Nemzeti igazgatójának. Kezdetben azzal a szovjet-orosz *anyaggal* dolgoznak a színházban, amely készen van. Apáthi rendez egy Csehovot,<sup>136</sup> majd a nyár elején bemutatott *Viharos alkonyat* Gellért Endre rendezésében meghozza az első legendás szovjet sikert. Major Poleczsjev főszerepében nekiáll az orosz nyelvi közeget magyarra formázni.<sup>137</sup> Nincs könnyű dolga öreg biológianárnaként, hiszen a szovjet haditengerészet matrózait kell a forradalom mellé állítania. Vélelmezhetjük, hogy Major látta az 1936-os filmet a legendás Cserkaszovval a főszerepben valamilyen különvetítésen, bár nyilvános vetítésre csak 1965-ben kerül sor, és Poleczsjev ott is Major magyar hangján szólal meg.<sup>138</sup> Major kultuszát ez a közösségi azonosítási eljárás uralja, mely a szerepéhez rendeli a színészt. Nem véletlenül lesz ő az egyik Lenin Marton Endre 1970-es *Fejezetek Lenről* előadásában.<sup>139</sup>

A szovjetizáció hatása alatt formálódó kulturális szerepvállalás 1949-től szovjet bemutatósorozatot igényelne, de Major Nemzetije különös repertoárt épít. A kortársak is elismerik, hogy Major csak értékes műveket enged a nemzet első színházába, az évek formálta repertoáregészt azonban a monografikus igényű történelmi elemzés teheti láthatóvá. Major a korai ötvenes években zajló szakmai-politikai vitákon briliánsan improvizál. Ezt majd tanítani fogja. A korlátok nélküli sztálinista diktatúra (1949–1953) négy évada huszonöt bemutatót hoz, sokkal kevesebbet, mint a koalíciós időszak évadjai, s ezek a bemutatók beszélgetnek egymással. Gorkij *Ellenségek* című drámája megy a Rajk-per alatt, majd Pavlenko-vígjáték, Osztrovszkij-szatíra, hogy Major elérjen a *Macbeth*hez. Erre Beaumarchais *Figarója* és a *Bánk bán* jön együtt, egymással szinte alternatívában megfogalmazva a plebejus szerepek erejét. Az 1952-es év *Hamlet*tel kezd, három Hamlet-színésszel (váltakozva), Major, Ungváry és Básti viszi leosztva a játék felelősségét. Az 1953-as év ismét felújítja a *Bánk bánt* a *Csongor és Tünde* mellé, s Gorkij kevésbé ismert *Szomov és a többiek* című színművét Kornyejsuk drámája, a Németh László fordította *Ukrajna mezőin* követi. A repertoár látható felülete mögött azonban kevésbé látható színházelméleti vita folyik a szovjet darabokhoz illeszthető játéknyelvről, a Sztanyiszlavszkij-módszerről.

Majorhoz Sztanyiszlavszkij feltehetően kötelező olvasmányként ér el, Hont Ferencen keresztül, bár a hagyatékában olvasható jegyzeteiből sem derül ki, hogy 1951-es féléves kötelező pártiskolán mit olvasott.<sup>140</sup> Sztanyiszlavszkijtól magyarul 1941-től olvashatta az *Életem* című írást Staud Géza fordításában,<sup>141</sup> 1946-tól az *Egy színész felkészül* könyvet, igaz, angol fordításból.<sup>142</sup> A *Cselekvő elemzésnek* 1960-ig nincs magyar fordítása,<sup>143</sup> de akkor már Brecht-kiadványok uralják a beszédet. Különös ez a viszony Sztanyiszlavszkijhoz, mert Major rendezéseiben, alakításaiban nyomát sem lelmi még a nagyon ismert elveknek sem. Major a szövetség vitáin mindig önkritikát gyakorol, ígéri, hogy komolyabban veszi legközelebb, de láthatóan küzd azzal a szovjet anyaggal, melyhez saját élmény nem köti. Nem látta a Művész Színház budapesti turnéját a húszas években, s ugyan 1948-ban a Moszkvai Művész Színház ünnepségsorozatára érkezik a szovjet fővárosba, de az útról beszámoló *Szabad Népbeli* cikkében valamilyen külvárosi színház *Otello*járól beszél lelkesen,<sup>144</sup> majd hangulatjelentést ír a közönségről, az utcáról, az emberekről. A Művész Színházról, Sztanyiszlavszkijről azonban semmit nem tudunk meg. A háború utáni kulturális turizmus Majornak ajándék, de mintha nem érdekelné a szovjet színház, legalábbis nem ír és nem is beszél sokat róla. Ettől függetlenül általános igazságként hivatkozik a szovjet módszerre, idézni is úgy nagy általánosságban idézi Sztanyiszlavszkijt. „A színházból tehát – ahogy Sztanyiszlavszkij mondta – nagyon könnyen »kiszállhat az élet«.”<sup>145</sup> Sztanyiszlavszkij módszerét Major feltehetően a közösségi tudásból sűrítette és vette magához, s olyan színészképzési módszert dolgozott ki, melynek elemei jelentős arányban talán a Sztanyiszlavszkij-módszerhez tartoznak, de Majorra formáltak.

Majorra 1947-es és 1948-as moszkvai útján komoly hatást gyakorol a kollektív színjátszás technikája. A hatáshoz hozzátartozik, hogy a háború után először utazik külföldre, talán először életében repülön, s nemcsak a nyelvhez, de a kultúrához, a mindennapokhoz is csak közvetítetten, tolmáccsal férhet hozzá. A színházban nem érti a nyelvet, „tolmács útján nehezen indul a beszélgetés”,<sup>146</sup> de érzi az energiát és érti a különös tér-díszlet arányból következő monumentalitást. Az utak propaganda turistautak, Major nem beszél Sztanyiszlavszkij-tanítványokkal történő találkozásairól, csapágygyár- és bölcsődelátogatásról igen. Moszkvában a monumentalitást látja. A Sztanyiszlavszkij-féle tudást pedig valahogy, látványból, közvetítetten, de rekonstruálja.

<sup>140</sup> PIM–OSZMI, Kézirattár, Major Tamás-hagyaték, pártiskolai doboz.

<sup>141</sup> SZTANISZLAVSZKI 1941.

<sup>142</sup> SZTANISZLAVSZKI 1946.

<sup>143</sup> SZTANYISZLAVSZKIJ 1960.

<sup>144</sup> MAJOR 1948; *Szabad Nép* 11.

<sup>145</sup> ANTAL 1985, 188.

<sup>146</sup> MAJOR 1948, 11.

<sup>136</sup> Apáthi Imre: *Medve, A dohányzás ártalmasságáról*, 1945.

<sup>137</sup> 1945-ben még egy szovjet: Kosztantij Szimonov: *Orosz emberek*. Nagy Adorján rendezése. 1946-ban Gogol: *Revizor* (Nagy Adorján), Pártos Géza: *Erdő*, 1948. novemberben Osztrovszkij.

<sup>138</sup> MOLNÁR GÁL 1965.

<sup>139</sup> KÉKESI KUN [philther–Lenin].

Major játékanak legpontosabb elemzője, tanítványa és kollégája, Molnár Gál Péter úgy fogalmaz 1972-ben, hogy Major a Sztanyiszlavszkij-féle módszert Sugár Károlytól tanulta a korai Nemzetiben.<sup>147</sup> S tanulnia kellett, hiszen sem hangja, sem alkata nem könnyítette útját a színpadra. Ennek a módszernek a megfigyelés és az önkontroll az alapja. Major azt tanulja és tanítja, hogy a hallgatók „(D)egyenek állandóan készek a rögtönzésre. Járjanak nyitott szemmel az életben, figyeljenek, legyenek kíváncsiak, tanulják meg azt a képességet, hogy a megfigyeléseiket elraktározzák, mert azok az adott pillanatban majd beugranak.”<sup>148</sup> Major tehát használja a Sztanyiszlavszkij-féle érzelmi memóriát, az alapos, empatikus megfigyelést, de mivel „ez az egyetlen szakma, amelynek hangszere a művész fizikuma”,<sup>149</sup> a mozgásra irányítja a hallgatók figyelmét. A valóságcsinálás folyamata is innen érthető és tanítható. „Általában a magatartás, mozdulatok, a szerepek egymással való kapcsolata – tehát a gesztusok társadalmi gesztusok az életben és a színpadon is.”<sup>150</sup> A társadalmi gesztusok változása igényli a játék változását is. A húszas évek színészetét „fej-hát színészetnek”<sup>151</sup> nevezi, s ennek ellenében fogalmazza meg „mozgástechnikáját”, gondosan ügyelve arra az ötvenes években, hogy ne ejtse ki Mejerhold nevét. Major hangsúlyozza: „...az érzélem ne nyomja el a játék lényegét”,<sup>152</sup> és szövegeit olvasva összeáll a színészet négy elemből álló hálóját: a rögtönzés, a megfigyelés, a mozgás, a színpadi jelenlét négyese.

Major a rögtönzés technikáját Molière-től tanulja és tanítja. 1934-ben Párizsba utazik, átvonatozik a hitleri Németországon,<sup>153</sup> s innen lép át egy tudatos és egyenes színházi közegbe. Dullin, Copeau, Jouvet színházi gyakorlatát ismeri meg, s itt érti meg, mire való a tiszta olvasás. Látja a commedia dell'arte koncepcióját működés közben, a tiszta előadás eszményét, a mozgékony díszlet lehetőségeit, s a társadalmi igazság fogalmán kezd gondolkodni.<sup>154</sup> Párizsban a színészi rögtönzés a citoyen ideához társul, s a városhoz a politika csinálásának bátorsága is köti. Itt belefut Radnótival együtt egy szimpátiatüntetésbe és érzi: „Ezt a napot, ezt az optimizmussal teli felvonulást sosem feledtem és hittem, ha százazrek tüntetnek, akkor annak eredménnyel kell járnia.”<sup>155</sup> Korai felismerése a színház és a közélet improvizatív karakterének hasonlósága. Amikor kezdő színészként nem kap a Németh Antal-féle Nemzetiben szerepet és

a magánszínházként működő Városi Színház matinéira készít kötelező klasszikusokból adaptációkat, akkor játéktér híján egy városligeti mutatványosbódéra<sup>156</sup> fejlesztik-fordítják a *George Dandin* vígjátékot *Duda Gyuri* címmel. Ez a kivonulás és ez a Molière-interpretáció azt az utat járja, amit Mnouchkine majd három évtized múlva. A klasszikusokra készülő improvizáció és kulturális fordítás pedagógiai helyzetté válik: ifjúsági előadásokban tanulják és tanítják a részvétel fontosságát.<sup>157</sup> Ez a részvétel a háború utáni kommunista ideológiában természetesen mást jelent, mint egy demokratikus köztársaságban 1968 után, de játéktechnikai elemeik igen hasonlóak.

A rögtönzés Major esetében a szöveghez kötött rögtönzést jelenti, azt az állapotot, melyben a színész a „szerep magatartását” megtartva „bármelyik pillanatban, bármilyen új helyzetben tud szerepe nevében gondolkodni vagy cselekedni”.<sup>158</sup> Ehhez az improvizatív képességhez a megfigyelés vezeti a színészt. A megfigyelést Shakespeare mondataival tanítja: „Illeszd a cselekvést a szóhoz”. Miközben Major Hamlet intelmeit parafrázálja, s a figyelem és rak-tározás különösségét sulykolja, példáival bámulatosan ironizál. Goebbels filmhíradóban közvetített beszédének elemzése után Olthy Magda melléről beszél, tehát nem is csak a példáival, de különös egymásutániságukkal is mozgatja az olvasói-hallgatói figyelmet. Az „ösztönös cselekvések” begyakorlást, kiváló testi kondíciót követelnek, ezért a színésznek a mozgását, vagyis izmait, állóképességét kell fejlesztenie. Egy „színész [azonban] ne tornázzon”,<sup>159</sup> mert „külön-külön minden testrész lazítása”<sup>160</sup> a feladata. De mindezek felett van egy képesség, egy tulajdonság, mely nem tanítható, de megléte esetén tudatosítható: ez a jelenlét.

Major jelenlét-elképzeléséről legtöbbet Törőcsik Maritól tudunk. A tudatosság, a koncentráció és a megmagyarázhatatlan energia együtt válik jelenlétté. Törőcsik Gellért-tanítványként végez a főiskolán és kerül a Nemzetibe,<sup>161</sup> ahol reménytelenül rossz játékhelyzeteket teremt magának. Major viszont kifejezetten Törőcsikhez hívta a Művész Színház rendezőjét, Grigorij Konszkijt a *Tánya* megrendezésére, aki „alig mondott [...] mást a próbákon: — Mari, energicsni... — de én abból mindent megértettem.”<sup>162</sup> Major a tehetséget, a jelenlétet kivételes adottságnak tekintette, mely a színészet alapjait jelenti. Bajor Gizit a Nemzetiben kezdőként, Gobbit kortársként, Törőcsiket tanárként nézve a jelenlét energiáit tapasztalva tanította uralását.

<sup>147</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 20.

<sup>148</sup> ANTAL 1985, 215.

<sup>149</sup> ANTAL 1985, 217.

<sup>150</sup> ANTAL 1985, 219.

<sup>151</sup> ANTAL 1985, 218.

<sup>152</sup> BARTHA 1985, 7.

<sup>153</sup> KOLTAI 1986, 41.

<sup>154</sup> KOLTAI 1986, 43.

<sup>155</sup> MAJOR 1979. VI. 28.

<sup>156</sup> MAJOR 1979. VI. 21.

<sup>157</sup> *Kényeskedőkkel* kezdenek. KOLTAI 1986, 45.

<sup>158</sup> ANTAL 1985, 231.

<sup>159</sup> ANTAL 1985, 217.

<sup>160</sup> ANTAL 1985, 217.

<sup>161</sup> TÖRŐCSIK 2018, 50.

<sup>162</sup> SAS 1983, 18.

Major technikája Sztanyiszlavszkij-féle technika. Elfogadott és elemzett hatástörténeti mozgás, ahogy Sztanyiszlavszkij tanítványai szétszóródva a világban más-más felismerésekre jutva, más kulturális közegbe lépve, más hangsúlyoznak a mester törekvéseiből. Lee Strasberg,<sup>163</sup> Mihail Csehov iskolája ugyan azonos alapokról indul, de eltérő gyakorlati következtetésekre jut. Major a Sztanyiszlavszkij-érában, a századforduló posztmeiningenizmusából kilépni akaró új kulturális környezetben saját eddigi tapasztalatát óriási értelmezői munkával így összegzi: a „szerepnek van mondanivalója, egy általános, fő mondanivalója, és hogy ennek kapcsán az oda irányuló törekvések közben minden jelenetnek is van mondanivalója, célja, értelme, szituációja.”<sup>164</sup> Ez az értelmezői közelítés tette Majort kiemelkedő szituációelemzővé, helyzetépítővé, s ez magyarázza, hogy Sztanyiszlavszkij és Brecht színházi gondolkodásában nem egymás után, hanem egymás mellett megszólaló technikákként jelentek meg. A valóságcsinálás Major színházában leginkább szövegelemzés és játéktechnika, így elképzelhető, hogy „nagyszerű dolgokat tanultunk Sztanyiszlavszkijtól, és ezeket a tanulságokat ma is föl kell használni. Még egy Brecht darabnál is.”<sup>165</sup> A Major-féle Sztanyiszlavszkij-értés, miként Sztanyiszlavszkij saját gyakorlata, folyamatosan alakul, s az évtizedek alatt különös Major-technikává érik.

Major valósága, színházi és színházkörűli, kifejezetten sok. Erőteljes, domináns és harsány. Nem véletlenül a *Karnyóné*-előadás kíséri és kísérti korai éveinek fordulópontjait. Az 1940-ben bemutatott *Karnyóné*-val kezdenek a még ostrom alatt álló Budapesten 1945-ben, s az éppen felszabadult városban az első előadást nyitó beszédében Major reális játékot és valóságábrázolást hirdet.

Erről a színpadról – a művészet kalózáinak lobogója alatt – sok hazugság hangzott el. Mi, most, reális színjátszást akarunk: megmutatni a valóságot olyannak, amilyen, s nem olyannak, amilyenre háttérben húzódó, művészetén kívüli törekvések kendőzték. Az igazságot azonban csak egyféleképpen lehet megjelteni – kíméletlen őszinteséggel a közönség és önmagunk felé. Ez pedig kemény munkát követel a színház minden egyes tagjától.<sup>166</sup>

Major valóság- és szerepértelmezéséről sokat elárul, hogy évtizedek múlva is a *Karnyóné*-t tartja Gobbi Hilda legnagyobb alakításának. „Nem hiszem,

hogy színész bárhol a világon valaha akkorát játszott, mint Gobbi Hilda akkor”,<sup>167</sup> aki reális helyzetekből indulva pátosszal teli helyzeté váltja a nevetségést. Gobbi „Phaedrát játszotta, és ugyanakkor muszáj volt rajta nevetni is”.<sup>168</sup> S az is a *Karnyóné*, igaz, az 1954-es felújítás után, mely kiváltotta Nagy Péter (a Nemzeti eljövendő igazgatója) harsányság-vitának nevezett támadását.<sup>169</sup> A harsányság, a túl sok, túl szenvedélyes élet világosan Major játéktílusára illik, erre a sok energiát közvetítő, erős eszközökkel dolgozó játéknyelvre. Az 1954-es kritika helyesen ismeri fel, hogy Major nem realista technikával dolgozik s túlzott eszközöket használ a vígjáték működtetésére. Mivel a harsányság szó Majort az „éberségre”<sup>170</sup> asszociálja, s mivel a cikk az új kormány körüli változó közegben a pozícióváltást jelezi, Major tudja, hogy nem játékesztétikai, hanem politikai üzenetek érnek el hozzá.

A harsányság-vita<sup>171</sup> a színházban könnyedén olvasható az 1954-es irodalmi szatíra-vita<sup>172</sup> megfelelőjének. A viták társadalomtörténeti vektorai jobban láthatók hetven év távlatából, éppen ezért elismerésre méltó Major improvizációja. Arra a provokációra, miszerint nem elég realista a Nemzeti, mert túl sok benne Major és Gobbi komédiázása, a választ Gellért Endre adja meg írásban, Major pedig a valóság kérdéses definícióját a minden előadáson jelen lévő közönséggel igazolja. Valóság az, amit a közönség annak ismer fel. Már egy 1947-es rádiónyilatkozatában határozottan állítja:

...az igazságot keressük, néző és színész egyaránt, és ahol éppen ezért leomlanak a válaszfalak színpad és közönség között, mert a közönség nem azért ül be a színházba, hogy valami furcsa és különös dolgot szemlélgessen, hanem azért, hogy velünk együtt izguljon, örüljön – játsszon. Feleletet akarunk adni játék közben az élet kérdéseire, nem oktatni akarunk, hanem terheket akarunk levenni a munkában kifáradt dolgozók válláról, – helyettük akarunk gondolkodni olyan dolgokon, ami érdekli őket, hogy mikor a színházból kijönnek, szebbnek és értelmesebbnek lássák az életet – és mindezt játék közben, hogy ezalatt felejtessenek el mindent és olyan boldogok legyenek, mint a gyerekek.<sup>173</sup>

<sup>167</sup> KOLTAI 1986, 32.

<sup>168</sup> KOLTAI 1986, 33.

<sup>169</sup> NAGY 1954.

<sup>170</sup> KOLTAI 1986, 95.

<sup>171</sup> A harsányság-vita nem ér véget. Húsz év múlva, 1971-ben Nagy Péter folytatja a vitát: akkor Major Mnouchkine-rajongását értékeli naiv művészi lelkesedésnek. Pándi Pál, Komlós János és Gyurkó László a *Népszabadság*-ban piszkálják Majort. NAGY 1971, 8.

<sup>172</sup> RAINER M. 1990, 25–34.

<sup>173</sup> MAJOR Tamás: *Színház és munkásság*, rádiónyilatkozat 1947 körül. PIM–OSzMI, TT, Major Tamás-hagyaték, 2017.34.1., 4. oldal (a gépirat 6. és 7. oldal hátoldalán „Ehess, ihass, ölelhess alhass” József Attila versének hét szakasza).

<sup>163</sup> STRASBERG 2018, 42–63.

<sup>164</sup> KOLTAI 1986, 93.

<sup>165</sup> KOLTAI 1986, 93.

<sup>166</sup> Major Tamás beszéde 1945. március 1-én a Nemzeti Kamarában megtartott első színházi előadáson (*Karnyóné*). PIM–OSzMI, Kézirattár, 2017.24.1. és STAUD 1945, 3.

A valóság tehát az, ahol a néző van és amit ő annak értékel. Major egész pályájának, de különösen a háború utáni korszaknak sajátossága a nézőkkel kínzó izgalommal kialakított viszony. Major a közönségtől tanul: rengetegszer felidézi első versmondó élményét a Vasasoknál, ahol József Attilát mondott, *A város peremén*t, s a nézők magyarázták el neki, miért volt rossz. „Előadás után megvárt a közönség, én azt hittem, ünnepelnek, de kiderült, hogy azért vártak, hogy megmagyarázzák, így nem lehet verset mondani.”<sup>174</sup> Tudja, jobban tudja Nagy Péternél, hogy a színház kapcsolat a nézőkkel. Ezt a kapcsolatot a naturalista kukucskaszínpad merev szabályok közé szorítja, ebből kell kifordulni. Major játékát már a korai negyvenes évek kritikái<sup>175</sup> a nézőtér felé kacsintás-kibeszélés miatt jegyzik fel. Major a világot felőlük hajlandó megérteni. „A [...] szereplő rögtönöz különböző helyzetekben a közönség előtt, és a közönségnek valamiért drukkolnia kell.”<sup>176</sup> És éppen a drukkolás miatt lehet megtalálni, s itt Major Nádasdyra hivatkozik, akár egy kicsi kis intrikus szerepnek is a kis vacak igazságát.

A kis vacak igazság Major credójává válik. Elképzeléseiben elég egy mozgássor, egy gesztus, egy maszk néha, s valósággá alakul egy helyzet, mely a realista színházi eszméhez vezet. Néha ez a vacak kis igazság éppen a nézők kontextusállító pillanataiban jön létre, s ő maga is csak később érti meg a siker okát. Első, 1944-es *Tartuffe*-jének óriási sikerén egy banális véletlen válik kis vacak igazsággá. Imrédi Béláról, a zsidótörvények kezdeményezőjéről kiderült, hogy „az ő vérében is volt zsidóvér, amiért le is váltották a miniszterelnökségi posztról. Ez olyan módon kedvezett a *Tartuffe*-előadásoknak, hogy azt nem lehet elmondani. Mindenki azt hitte, hogy én Imrédivel játszom. De erről szó sem volt. Én nem akartam vele játszani.”<sup>177</sup>

A másik, sokat emlegetett példája a nézők jelenlétében, általuk átértelmeződött kis vacak igazság megértésére, a *III. Richárd*. Az aktualizálás a korai ötvenes években rémként lebeg a színházak felett. Az irodalmi színház nevében jól elkerülük a kontrollálhatatlan hatásmechanizmusokat, s az aktualizálás, akár díszletben, akár jelmezben, veszélyes. Mégis 1955-ben, a *III. Richárd* felújításakor döbben rá Major, hogy „...anélkül, hogy aktualizáltunk volna, az előadás aktualizálta saját magát”,<sup>178</sup> tehát nem a rendezői akarat vagy koncepció teszi aktuálissá az előadást, hanem a közönség, a játék kontextusa. A *III. Richárd*-ban eljátszani Rákosit „nem tudom, mennyire volt nagy dolog”

1955-ben, de Spiró György esszéjében felhívja a figyelmünket, hogy Major már „1947-ben játszotta, amikor Rákosiról még nem sokan tudták, hogy kicsoda”.<sup>179</sup> Major ezt az élő kontextust értékeli a legtöbbször, de később másfelől is érteni tudja. Kortársát, Peter Brookot idézve állítja, hogy a játék kontextusa mulékony, ezért egy előadás hat hónap után már nem élő, „kimegy belőle az élet”,<sup>180</sup> unalmassá vagy érthetatlenné válik a kis igazsága.

A kis vacak igazság valóságot állít a színpadra, s mindez a realista játék alapjává válik. Major nincs könnyű helyzetben. A Nemzeti igazgatójaként ideológiailag határozottnak, pártosnak és szakmailag rendkívül pontosnak kell egyszerre lennie minden nyilatkozatában. A valóság és realitás párosát az igazság fogalma zavarja össze közvetlenül az államosítás utáni években induló színházi köznyelvben. Major korai megszólalása rendkívül pontos:

A valóság elől nem menekülhetünk a formákhoz. De a titokzatosságba és a misztikumba sem. Nincs rá szükségünk. Nem kell jelképesen beszélnünk – felszabadultunk. Jogunk van harcolni, veszélyt vállalni – keresni a valóságot. Nem részleteiben, mint a naturalistáknak. Nem ragadunk ki egy-egy holt részletet a természetből, hogy aztán arra meresszük a szemünket. Minket az élet minden részlete érdekel állandó változásában. Nincs olyan részlet, amit ne a maga helyén és idejében vizsgáljunk. Ha klasszikus színdarabot játszunk, megnézzük, milyen társadalmi körülmények között íródott, honnan táplálkozott az író, mi volt a hatása, pontosan elhelyezzük a térben és időben, – így tesszük élővé a ma számára.<sup>181</sup>

A valóságcsinálás és a valóság állítása a színház feladata, erre a háború után, a felszabadult Pesten döbben rá. Azonnal játszani kell, azonnal működtetni kell a valóság ismert kereteit, a színházat, mely megfogalmazza, hol ér véget a valóság, de azt is, mi az igazság helyzete. A háború után egy liter petróleumért külön beadványt kell írni a katonai parancsnokságnak, hiszen „a szovjet csapatok azt kérték, hogy élet, élet, élet, élet...” legyen.<sup>182</sup> Ez a kérés marad egész pályáján vacak kis igazságként mellette: „mindig tessék az élettel kapcsolatot teremteni, mert enélkül nincs színház”.<sup>183</sup> A valóságcsinálás színházi tett lesz. A háború alatt és után a folytatás, az újrakezdés és az újrajátszás

<sup>174</sup> MAJOR 1979. VI. 14.

<sup>175</sup> KÁRPÁTI Aurélt idézi MOLNÁR GÁL 1972, 20–21.

<sup>176</sup> „...egy kis igazsága, ha úgy tetszik, egy vacak igazsága minden szerepnek van.” KOLTAI 1986, 99–100.

<sup>177</sup> RÁDAI 1984, 4–5.

<sup>178</sup> KOLTAI 1986, 77.

<sup>179</sup> SPIRÓ 2016.

<sup>180</sup> KOLTAI 1986, 114.

<sup>181</sup> MAJOR 1947, 6.

<sup>182</sup> KOLTAI 1986, 68.

<sup>183</sup> KOLTAI 1986, 103.

összetett viszonya tartja életben a várost, s pozitív dolgokat kell állítani. Major, amikor a *Tragédiát* akarja bemutatni, jelenetértelmezéseket ír a minisztériumi főosztályra. S ebben azt igazolja, hogy a madáchi mű pozitív, mert annyi bukás után is van folytatás.<sup>184</sup>

Kétségtelen, hogy a színházi valóságcsinálás folyamata Majort is a közéleti szerepek felé tereli. A felépülő népi demokrácia látható szabályai és a szerepjáték alapjai a hétköznapi élet szociológiai értelmében is összetartoznak. Major technikájában ez egyetlen új attitűdöt hoz magával, a harcot. A harc nem kizárólag retorikai értelemben, de szembenállásként, küzdelemként, erős akaratként válik a színészképzés és a színházcsinálás részévé.

Nem azért mondom csak el minden évben itt a főiskolán ezt a Petőfi verset: *Levél egy színészbarátomhoz*, mert annál jobbat a színészetről senki nem írhat és annál maibbat senki nem írhat, hanem azért, mert hiszek abban, hogy harcolni kell azért, hogy teljesítsük a hivatásunkat.<sup>185</sup>

A valóság és az igazság a szocialista realista színházi formában a harc militáns akaratával válik azonos színházi jelenséggé (nem feltétlen azonos filozófiai fogalommal). A háború utáni színházi gyakorlat, az államosítás direktívája nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a valóságot egyetlen igazság felől lehessen ábrázolni, egyetlen kizárólagos megértést lehessen közvetíteni: a győztesekét. Major a Nemzeti gyakorló igazgatójaként a harc nyelvi és gondolati apparátusát alkalmazza.

Major pályáját a harc vélhetően nem strukturálta jobban, mint elődeié, de az archívumok kiépülése, a mediatizált jelen sokszoros emlékezetet őriz. A Hevesi-Márkus-Vojnovits-Németh-korszak egésze sem kínál oly sok rögzített mozzanatot a közösségi emlékezet rekonstruálására, mint a koalíciós kormányzás, majd a kiépülő népi demokrácia évei. Kötetünkben sokszor tárjuk az olvasó elé a levéltári források és a memoárok áradatát, melyek őrzik a Major-színház különös, szinte küldetéses viszonyát a nemzet politikai direktíváihoz. Ezt a viszonyt néhány, hangsúlyosan politikai karakterű esemény köré szervezve mutatom be.

Az első esemény inkább állandó suttogó propaganda, mely Major igazgatói legitimitását támadja: évtizedeken keresztül követhetetlen, ki nevezi ki a Nemzeti igazgatójának. Ezt a kérdést minden emlékező felteszi, s ha talál is rá választ (a szovjet katonai parancsnokság), akkor is az ideiglenes helyzetben ki-

alakuló hatalmi játszmákban ügyeskedő kommunista képét festik elénk. Pár évvel korábban fókuszálva azonban azt látjuk, hogy Major már felépítette a nemzeti repertoárt és társulatot. Már végzős akadémistaként megalapítja az orrgitt-egyletet, s a Várkonyi, Apáthi, Olthy, Gobbi, Ungváry, Juhász József alkotta csapattal készül a Városi Színházban – valami másra. Láttuk, hogy a Shakespeare- és Molière-tengelyen, Reinitz tanácsait is követve felállítanak egy repertoárt. Ez a repertoár a Városi Színházban a vasárnapi ifjúsági matiné repertoárja, de ez megy át a Nemzetibe.<sup>186</sup> Kezdetben Németh Antal az Andrassy úti kamaraszínházban játszatja őket, majd övük lesz a nagyszínpad. Tehát Major az, akinek van társulata és repertoárja, akinek van elképzelése egy évad működéséről, aki csapatot tud szervezni maga köré, aki el tudja fogadtatni színházi koncepcióját. A XX. században először lesz a nemzet színházának olyan igazgatója, aki színészként, saját csapatával lép pozícióba. Major úgy foglalja el a Nemzetit 1945-ben, a foglalás militánságát hangsúlyozva, mint Mnouchkine a Cartoucherie-t 1969-ben, mint Brook a Bouffes du Nord-t 1971-ben. Nem tudósként, szakmai-politikai puccsal kerül a házba, mint Németh Antal 1935-ben. Nem hatalmi (náci) kinevezettként, mint Kiss Ferenc. Elfoglalja a Nemzetit abban az értelemben, ahogy a romokban, elhagyatottan álló emlékezeti helyből tényleges helyet csinál.

A többi támadó karakterű esemény innentől kezdve a társulatra, s csak áttelelesen Majorra irányul, igaz, a támadások évtizedekkel később formálódnak a suttogó atmoszférából hallható hangokká. A memoárok kínálta bátrabb fogalmazások könnyedén rágalmozásokká válnak, s most nem is Major emberi, politikusi, igazgatós stb. döntési mechanizmusait, hanem az ötvenes évek valóságcsinálásának mindennapi kereteit pontosítjuk általuk. Ilyen esemény 1950-ben a Timár-ügy. Timár József legendás színész, Bajor Gizi állandó partnere, szabadszájú, hirtelen indulatú és alkoholista művész, aki a fasiszta Magyarországon is bíróság elé kerül, mert egy kocsmai helyzetben zsidó barátait védve megreguláz egy nyilas fiatalembert. S ez a Timár, akit a Nemzeti büféjében elhangzott, Rajk ártatlanságát hangoztató egyszerű mondataért feljelentenek, a Magyar Színházban élő rádióközvetítésben elszavalja szilveszter éjjelén a *Szózatot*. Ez a versmondás fasiszta karakterűnek hallatszik 1949 utolsó éjjelén,<sup>187</sup> s a koncepció per évét lezárva ez a sok minden oly bonyolult hálót kezd kirajzolni, hogy Timárnak mennie kell a Nemzetiből. És a teljes színjátszásból. Pár hónappal a Rajk-per után Majornak el kell bocsátania az ismert színészt, a háború előtti filmgyártás csillagát. Révától külön levélben kapja meg az elbocsátás módozatát:

<sup>184</sup> KOLTAI 1986, 92.

<sup>185</sup> MARTON F. 1986, 21.

<sup>186</sup> MOLNÁR GÁL 1999.

<sup>187</sup> Timár elszavalja a *Szózatot*. <https://nava.hu/id/1528928/>, 45. perc.

Kedves Major elvtárs!

Január 18-i levelére, melyet a Tímár ügyben írt, csak most válaszolhatok. Azt kéri, hogy 31-ig hosszabbítsuk meg a határidőt. Ezt elfogadom, miután már 23-a van. De 31-ig – és ehhez abszolúte ragaszkodom – meg kell történnie a színházi törvényszék tárgyalásának és a minisztérium jóváhagyásának. A minisztérium jóváhagyásához nem kell több, mint 10 perc. Rögtön küldje el Berczellernek és ő azonnal továbbítja hozzám. Így tehát elesik az az aggodalma, hogy a törvényszék ítélete után ő még esetleg játszik és így szimpátia tüntetésre ad alkalmat. A törvényszéki eljárást úgy kell folytatni, hogy (kézzel írott betöltés: T) egész emberi és politikai jellemtelensége kiderüljön. Kifejezett politikai indokolással történjék az elbocsátása. Igenis tartalmaznia kell az eljárásnak és az ítéletnek a Szózat ügyében elkövetett disznóságot is. /Nincs okunk elhallgatni, hogy a Szózat-ot fasiszta módra szavalta és ezzel elferdítette igazi lényegét./ Az ítéletet a színház egész nyilvánosságával közölni kell anélkül, hogy azt a sajtó nyilvánosságára is hoznánk. A Tímár esetet fel kell használni komoly nevelő munkára a színházban, és ezért nem félve, lábujj-hegyen, „tapintatosan” kell kezelni, hanem bátran, nyíltan és politikailag. Elvégre a népi demokrácia egy vezető színháza nem tűrhet a soraiban nyílt ellenséget, bármilyen jó színész legyen is – mint amilyen Tímár nem. Szóval január 31-ig a dolgot be kell fejezni.

Eltvársi üdvözléssel

Budapest, 1950. I. 23.

Révai

Kézzel a levél alján post scriptum: „Telefonáljon, ha valami baj van.”<sup>188</sup>

Major elküldi Timárt, aki betanított segéd munkásként dolgozik egy évet, és csak 1959-ben, egy utolsó szerepre (*Az ügynök halálára*) tér vissza a Nemzetibe. Ezzel az 1950-es üggyel a kommunista színjátszás hatalmi struktúrája ugyan kijelöli ideológiai kereteit, de értelmezhetetlenné teszi a valóságábrázolás technikáját.

<sup>188</sup> Gépirat, tintával aláírva. RÉVAI József népművelődési miniszter levele Major Tamásnak, 1950. január 23. PIM–OSZMI, Kézirattár, 2013.91.2.

Major Nemzetijének ideológiai megítélése igen korán leválik a színházi művészet igazi kommunikációs formájáról, az előadásról. Az államszocialista korszak színháztörténeti dokumentumainak különös jellegzetessége, hogy nem az előadások, az alakítások, a repertoár értelmezése határoz meg egy korszakot, hanem az alkotók döntésmechanismusait befolyásoló ideológiai direktívák feltárása. Ennek is igen gazdag példatárát leljük a Színház- és Filmművészeti Szövetség irataiban. Tisztán követhető az a folyamat, amikor kezdetben, 1949 körül, a vitákon mindenki első véleményként, gyors reakcióként összegzi gondolatait. Amikor azonban megértik, hogy a szakmai viták ideológiai vitákká alakulnak, hogy lendületes művészi állításaiknak, véleményüknek politikai következményei lesznek, többen, köztük Major, csendességgel vagy túlbeszéléssel reagálnak. A szövetség előadói között a szakma nagyágyúi mellett egyre nagyobb számban tűnnek fel adminisztrátorok és bürokráták, s a hivatalnokok ideológiai mantrákkal szovjetizálják azt a kulturális közeget, mely éppen saját elemző nyelvét keresi. A szövetség iratai azt a folyamatot tárják elénk, miképpen befolyásolja a párt kulturális irányítása az alkotóművészeket. A hozzászólások, a témák kijelölése, a felelősök megnevezése, az egész rituálé levezénylése a bürokrácia diadala. Többször említettük, hogy az iratok egyelőre feldolgozatlanok, jelentős részüket átolvasva azonban látszik az a tendencia, hogy a korai viták szabad, lendületes, bíráló és támadó nyelvét lassan átjárja a megfontolt üresség. A kulturális emlékezet legendáriumában<sup>189</sup> mégis az marad fenn, bizonyítatlanul, hogy Major Várkonyit is, Egri Istvánt is, Somogyi Erzsit is megtámadja, ellehetetleníti, Hont Ferencet félreállítja. Ezek a rendszerváltás utáni években hanghoz jutó támadások az ötvenes évek kliséit ismétlik, a barátaikat eláruló ember gyatraságát és gyötrelmeit állítják támadásaik origójába. Ezzel egyrészt összekeverik a Jágót, Macbethet, III. Richárdot játszó színészt a civil igazgatói státusszal, de megerősítik: Major még 1993-ban is a Nemzeti jelképe. 35 és 68 éves kora között 33 évet tölt a színházban.

## SZÍNHÁZCSINÁLÁS: A MAJOR-MÓDSZER

„Ha a színház nem politizál, akkor nem színház.”<sup>190</sup>

Major felismeri, hogy az államosítással minden színház nemzetivé válik, vagyis minden magyarországi színház megkapja a lehetőséget és a jogot az állandó társulatra, a repertoáralakításra, míg az infrastruktúra napi gondjai is a fenn-

<sup>189</sup> BÁNOS 1993, 20.

<sup>190</sup> VITRAY 1983, 28. perc.

tartót terhelik. A Nemzetire ugyan kiemelt figyelem irányul, de már nem a nemzet egészének egyetlen színháza.

A repertoárt, az előadásokat nézve Major Nemzeti Színháza 1945 és 1962 között az európai művészszínházi modell felé indul. Major, aki tanulmányaiból, alkatából, ízléséből következően inkább az avantgárd formanyelvet érzi sajátjának, a Nemzetiben is ezt képviseli. Gellért Endre a lélektani realizmust, Marton Endre a jól megcsinált színmű formai elemeit hozza, s Major igazgatói éveit e hármas rendezői tudás különös keveredése jellemzi. Major színházi anyanyelve Jouvet, szövegélménye és előadásélménye a francia avantgárd, a német expresszionizmus, s 1947-es moszkvai élményeit is efelől rendező tapasztalattá. A Moszkvában látott előadásokból a színészi alakításokra hívja fel a figyelmet, nem az ideológiára. Sztanyiszlavszkij-értése is elsősorban a színész munkájára vonatkozik, nem a színházcsinálóéra. Ezt a komplex folyamatot tekintjük végig ebben a fejezetben nyilatkozataira, interjúira és a tanítványai, legfőképp Székely Gábor rögzítette képzési protokollra hagyatkozva.<sup>191</sup>

A Major-módszer alapja a megfigyelés, technikája az improvizáció, eszköze a test, ideológiája a közösségi felelősség. Sztanyiszlavszkij erősíti meg benne a színészi állandó figyelem és felidézés folyamatát, Jouvet a *commedia dell'art*-és rögtönzés fejlesztését, Milloss Aurél<sup>192</sup> a test jelenlétéből adódó használatát, Brecht a megszólalás kötelességét. Olyan életművet tár elénk, mely ugyan az államszocialista ideológiai kereteiben, de az alkotó ember mindennapi feladatát összegzi: színházat csinálni kell.

A kommunista párt irányította művészetfilozófiával szemben erős Major állítása, miszerint a „modern színész nem a lelkével játszik”.<sup>193</sup> A színész magatartást keres, azt tartássá formálja és tartja az előadáson végig. Ehhez testtudat kell, nem pedig gesztus, főleg nem átélés, ráadásul mindezt nem is kizárólag Sztanyiszlavszkijtől eredezteti, hanem megidézi a húszas évek Nemzetijét igazgató Hevesi Sándort is.

Hevesi Sándortól tanultam meg, mi az, színésznek lenni. Emlékszem, amikor odakerültem a Nemzeti Színházhoz, egy olyan szerepet kaptam, ami nem állt egyébből, mint öt különböző vezetékek és keresztnév felsorolásából. Úgy jártam-keltem, hogy arcomról sugárzott a kétségbeesés. Hevesi észrevette, s azt mondta: Fiam! Itt nem pusztán csak öt névről van szó. Gondolja csak el, az egyik kövér, a másik sovány. A harmadik magas, a negyedik alacsony, az ötödik sántít. [...] Az egyik özvegy, a másik elvált, a harmadik vőlegény, de olyan is akad közöttük, aki meg-

rögzött aggregény. Ha a neveket ezekkel a tulajdonságokat tudja elmondani, még azt is megengedem, hogy eljuttassa: kint esik az eső. S akkor meg fogja érteni, hogy komoly feladatot kapott.<sup>194</sup>

Ez a megfigyelés a realista színjátszás alapja, ezt senki nem vonja kétségbe, de kevesen jönnek rá, hogy éppen ezért nem válhat a szocialista realista színjátszás alapjává. Amíg a realizmus azt ábrázolja a színpadon, amiről mintát vett, egyszerűbben: ami van, addig a szocialista realizmus utópiát épít, vagyis azt kellene ábrázolni, egyszerűen, ami lesz. Ideát megfigyelni nem lehet. A Major-féle módszer és játéktípus ekként hat nem valósnak, harsánynak és soknak. Major harsánysága másik színházi nyelv,<sup>195</sup> s ennek különösségét Major a Thomas Mannt üdvözlő József Attilával ismétli: „Az igazat mondd, ne csak a valódit.” S ez az igazság, mely a szakmai vitákban éppen e korszaktól rendre a valóság és realizmus szinonimájaként jelenik meg, Major módszerében csillantja fel összetettségét. Mivel a színész szerepének mindig van célja, mondja Sztanyiszlavszkij Major szerint, ezek a kis célok igazságokként jelennek meg, s a sokféle szerep eltérő igazságai rakják össze a valóság összetett képét. Hangsúlyozza, hogy a színházban a szöveg „mindig annyit (jelent), amilyen szituációban, szándékkal, feszültséggel valaki ezt a célja érdekében a színpadon elmondja. (így) [...] előfordul, hogy a szöveg pontosan az ellenkezője a valódi drámai értelmének.”<sup>196</sup> Teljesen világos, hogy a színész játéka teremti meg az értelmet. Erről beszédes példákat készít a Magyar Televízió sorozatában,<sup>197</sup> s így a valóság alakításának bonyolult, de játékos folyamatáról is mintákat állít a tanítványai és követői elé. „Valami differencia mindig van a szöveg igazsága és a szereplő törekvésének az igazsága között.”<sup>198</sup>

Idéztük már, hogy Major egy szakmai vitán kimondja, hogy nem tudja, mi a szocialista realizmus – jegyezzük meg, hogy ilyen mondatokat még Honthy Hanna engedhet meg magának. De Major azt tudja, fiatal éveiben csak azt látta Európában, milyen az elkötelezett színházcsináló, s nem felejtí a lényegét: a szerepnek azért van célja, mert az embernek is van célja. Ez a feladata, hogy egy előadás közvetítésével a célokat (vacak kis igazságokat) jelenítse meg, s összetettségükből politikai állítást tegyen. Ennek első lépése eldönteni: „Mit játszunk, kinek játszunk, hogyan játszunk”,<sup>199</sup> s ez a hármas szempontrendszer lesz Major színházcsinálói alapvetése. Az első frenetikus sikere saját „ver-

<sup>194</sup> KÖRMENDI 1974.

<sup>195</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 27.

<sup>196</sup> KOLTAI 1986, 102.

<sup>197</sup> ALMÁSI 2019, 130.

<sup>198</sup> KOLTAI 1986, 102.

<sup>199</sup> BARTHA 1985, 5.

<sup>191</sup> JÁKFALVI–NÁY–SIPOS 2016.

<sup>192</sup> RÁDAI 1984, 4.

<sup>193</sup> VITRAY 1983, 20. perc.

buvált” csapatával a *Karnyóné*, ahol azt járják körbe, hogy mitől lesz az elhangzó szöveg valódi. „...valahogy megtaláltuk ezt a stílust, a dolog egyik részét, ezt a valódit, ezt a reálisat, ezt az igazat. Ahogy Gobbi mondani tudta, hogy »úgy maradok, mint a felmagzott salyáta közt az ijjesztő«, azt egyszerűen nem lehet elfelejteni. [...] Megéreztem, hogy ez a valódiság nagyon jó, de nem elég.”<sup>200</sup> A *Karnyónénál* érti meg, hogy „egyrészt reálisan kell játszani, másrészt azonban valami még kell hozzá”.<sup>201</sup> Ez a valami, ez a valódiság, ami még nem elég – ez viszi tovább, hogy megtalálja a kis célokon túl az egyetemeset.

S itt Majort is, miként Gellértet is, megzavarja a propagandanyelv. Nem tudja megnevezni azt a valamit, ami még szükséges mindehhez. A propaganda elveszi tőle is a tiszta fogalmazás erejét. Az államszocializmus retorikájának kiépülése területeket nyel el az elkötelezett alkotók esztétikai szótárából, így a humanizmus, a szabadság, a közösség mind-mind ragacsos kifejezéssé válnak a hétköznapi politikai beszédek hangos áradatában. S csak évtizedek múlva, a viták és igazgatói harcokon túl látja majd tisztán – elsősorban pedagógusként, a tanítás ismétlődő rutinjával bölcsébbé válva –, hogy az a valami a színész egyéni és megfoghatatlan jelenléte, az energia, a jelenlét, a flow, az erő. Így jött létre az a kutató életmű, mely a szocialista realista játéknyelv felemás használatával nem a direktívák, hanem a színházban jelen lévő nézőkkel lépett estéről estére kérdező-vitázó viszonyba. S erről már nem is Major, hanem tanítványai tudnak beszélni, legtöbbet és legpontosabban Törőcsik Mari, Major első színésze. Törőcsik felidézi, hogy Major olyan mániásan kereste ezt a valamit, hogy amikor már kérdéssé tudta formálni a kettejük viszonyában megjelenő dinamikát, akkor Major reagált: „Meghalt a Gellért, s ő tudott legtöbbet a színházról. Utána én tudom a legtöbbet, de én nem tudom megcsinálni.”<sup>202</sup>

Major nem a legnagyobb színész egy repertoárszínházi társulati rendben, modorossága a Nemzetiben legendás, rekedt hangja megmenti a sztárságtól. Igazgatóként, főrendezőként nem is játszik máshol, míg Várkonyi 1976-ban meg nem hívja a Vígbe a *Kedves Bóperre*, mely kifejezetten erre a harsány és sok karakterére épít.<sup>203</sup> De Major a legnagyobb színésztanár, mert sokat ír, elemez, még többet nyilatkozik, jelen van, és a legfontosabb: képes metódusokat szintetizálni. Színészetéről 1942-ben *duda gyuris* rendezőtársa, Hont Ferenc ír naplójában:

Tomiról esszét kellene írnom. Kitűnően beleillenek a magatartás-elmélet tanulmányosorozatomba. Alig láttam a színpadon. De mint embert

egyre jobban megismerem. Ha igaz az a tétel, hogy a magatartás meghatározza a stílust, akkor magatartásának jegyeiből ki kell következtetnem színészi stílusának jegyeit. Az alapprobléma nála, azt hiszem, két szintézisre törő tendencia birkózása: a lávaszerű, kanalizálatlan, ösztönös energiáé és az átható értelemé.<sup>204</sup>

Major színészi és rendezői művészete azonban mégis a nemzetis igazgató felelős művészete felől értelmeződik, ez elvitathatatlan és feledhetetlen. A *Major* éppen a halála pillanatát rögzítő kötetek révén válik emlékezeti helyé, s az államszocializmus átláthatatlan, kaotikus színházpolitikai rendje felőle tűnik értelmezhetőnek. Határozott színházpolitikai állítása az, *ahogyan* emlékeztette rendezi az eseményeket. Sokszor felidézett történetei körbejárják, miért lett baloldali szimpatizáns, miért lett színész, miért olvasott, miért vállalt tisztséget, s a kötetek felől értett pozicionáltság a század egyik leghatározottabb magyar színházcsinálóját építi elénk. Egyszerűen fogalmazhatunk úgy, hogy Major az, aki a XX. századi nemzetit létre hozza. Ő az első, sőt, az egyetlen igazgató a Nemzetiben, akit nem a politikai akarat ejt ebbe pozícióba, ő az, aki megteremti magának. Emlékezeti helyként tekintve státuszára, a majorságra, egyértelmű, hogy a „színészet csak a szükséges rossz volt számára”,<sup>205</sup> eszköz, hogy megszólaljon Shakespeare, Molière, Brecht nyelvén, s a kimondott mondatok a klasszikusok évszázados igazával telítve újabb igazságokra irányítsák figyelmünket. A színészet tette lehetővé, hogy a színházi fogalmazás akkor is teret kínáljon neki, amikor 1962-ben leváltják igazgatói pozíciójából.<sup>206</sup>

Major Tamás Sándor Pál *Csak egy mozijában* hősként fejezi be életét. „...olyan ez most, ahogy mesélek erről a negyvenhat vagy negyvenhét napos forgatásról, mint egy gerojregény, egy hősi ének. A hős katona, a harcos... amikor már szinte nem bírod elviselni a megpróbáltatásait.”<sup>207</sup> Major a clown, a művész önarcképeként<sup>208</sup> jelenik meg két korszakos író, Déry Tibor és Spiró György drámájában. A *Tükör* és az *Imposztor* is azt a domináns színházi személyiséget dramatizálja, aki a kételyeket, a manővereket, a gyarlásokat elemelve a hétköznapiaktól alkotássá formálja a művész poétikáját. Pályatársai tudták, hogy „félelmetes körülmények voltak! [...] olyan borzalmasan kaotikus dolgok volt, hogy az valami ijesztő”.<sup>209</sup> Így különös pályája erős emlékezete tehetségét és lehetőségeit egyaránt újra és újra elénk idézi.

<sup>204</sup> HONT: Napló, 1942. augusztus, 89.

<sup>205</sup> Sándor Pál mondatai. Kocsis L. 1987, 233.

<sup>206</sup> MOLNÁR GÁL 2010, 88.

<sup>207</sup> Sándor Pál mondatai. Kocsis L. 1987, 239.

<sup>208</sup> SZABOLCSI 1974.

<sup>209</sup> Raksányi Gellért mondatai. Kocsis L. 1987, 267.

<sup>200</sup> KOLTAI 1986, 33.

<sup>201</sup> KOLTAI 1986, 32.

<sup>202</sup> TÖRŐCSIK 2010, 33. perc.

<sup>203</sup> LÁZAR 2014.

Németh László: *A szörnyeteg*.  
Jelenet az előadásból, Töröcsik Mari,  
Básti Lajos, 1966



## MAJOR TAMÁS ELŐADÁSAI

### MAJOR TAMÁS: *SZÖRNYETEG*, 1966

Az előadás az új-ideiglenes helyére költöző Nemzeti Színház egyik nyitódarabja, egyben az 1837-ben indult, magyar nemzeti színházas ideaalakító folyamatnak a zárata. Az előadás a költözés körüli állapotokkal modellezi, hogyan semmisül meg szimbolikus terével együtt a kulturális közösség eszméje, miként szűnik meg könnyedén a fizikai térrel együtt az emlékezeti tér is. A *Szörnyeteg* leginkább kulturális kontextusának összetettsége, mintsem saját művészi ereje okán hagy emléknymot színháztörténetünkben.

### AZ ELŐRÁDÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A Nemzeti Színház Katona József színházbeli bemutatója<sup>210</sup> egy nappal megelőzte a Nemzeti új terének és új évadának megnyitását a Hevesi Sándor (akkor még Izabella) téren. A régi, a Blaha Lujza téren álló népszínházi épületet 1965 márciusában berobbantották, a Nemzeti szimbolikus terének elvesztése együtt járt a szimbolikus hatalmat jelentő igazgatói poszt gyengülésével. Majort 1962-ben Meruk Vilmos<sup>211</sup> váltotta, aki 1964-ben egészségi állapotára hivatkozva lemondott, s helyére Both Bélát nevezték ki, a Madách addigi igazgatóját. Both Béla sok tekintetben Major sors-, harc- és elvtársa, a háború utáni színházi ötös bizottság<sup>212</sup> tagjaként közös színházesztétikát fogalmaztak meg a nemzeti nagy dramatikus irodalom és a kortárs irodalmi jelenlét ötvözéséről. Both mutatta be a háború után először a *Tragédiát*, a Madách Színházat pedig a hatvanas évek elejétől egy nemzeti színházhoz méltó repertoárral és társulattal vitte szakmai és közönségsikerre. Both innen vál-

<sup>210</sup> Az előadás adatai: Cím: *Szörnyeteg*; A bemutató dátuma: 1966. szeptember 30.; A bemutató helyszíne: Nemzeti Színház Katona József Színháza; Rendező: Major Tamás; Szerző: Németh László; Díslettervező: Bakó József; Jelmeztervező: Vágó Nelly; Társulat: Nemzeti Színház; Színészek: Básti Lajos (Sárkány Béla, professzor), Töröcsik Mari (Jancsó Amál, a professzor második felesége), Szokolay Ottó (Hidvégi Egon, adjunktus, a professzor veje), Berek Katalin (Márta, Hidvégi felesége), Konrád Antal (Lóri, a professzor fia), Major Tamás (Boronkai, államtitkár), Sinkó László (Károlyházi Ernő, adjunktus), Balázs Samu (Bodnár, néprajz-professzor), Verebely Iván (Kukaczi úr), Dániel Vali (Biri), Sugár Lajos (Szkopál bácsi).

<sup>211</sup> Meruk 1962-ben a Művelődési Minisztérium Színházi és Zenei főigazgatóságának vezetői posztjáról került a Nemzetibe, hogy rendet tegyen a 125. évfordulóját ünnepelni hivatott intézményben.

<sup>212</sup> Both Béla, Gobbi Hilda, Major Tamás, Oláh Gusztáv, Várkonyi Zoltán alkotta azt a háború utáni csapatot, mely felelős volt a színházi élet beindításáért. Gobbin kívül mindenki színházi vezetői szerepet is kapott. GOBBI 1984, 199–208.

lalta a terét, egységes társulatát, egységes művészi koncepcióját egyaránt elvesztett, ekkor már csak nevében Nemzeti vezetését.

A társulat felállítását, pozíciójának újrafogalmazását nehezítette, hogy két évadot játszottak végig a volt Rádiusz moziban arra várva,<sup>213</sup> hogy elkészüljön az ideiglenesnek szánt Hevesi Sándor téri épület. Ennél a két évadnál semmi sem modellezi jobban, miként semmisül meg szimbolikus terével együtt a kulturális közösség eszmeisége, miként szűnik meg a fizikai hellyel az emlékezeti hely. Az 1966-os évadot mindkét játszóhelyen Major-rendezéssel kezdik, s Major mindkét rendezésben szimbolikus szerepet is magára oszt. A *Tragédiában* ő az Úr hangja, a *Szörnyetegben* ő az a tudós, aki tudományos kutatásait feladva államtitkárként vállal politikai szerepet.<sup>214</sup> Két szikár, szövegelemző, sokértelmű olvasatot felkínáló előadás nyitja az 1966–1967-es évadot.

### DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Németh László a Nemzeti írója,<sup>215</sup> ez a természetes közege, társalgási színműveinek élő játékot kínáló tere. Itt mutatták be 1938-ban első, *Villámfénynél* című drámáját annak a Németh Antal rendezésében, akinek a magyar dramatikus irodalom felfedezése, inspirálása illeszkedett igazgatói programjához. Németh itt, Móricz Zsigmond, Herczeg Ferenc, Zilahy Lajos, Gárdonyi Géza mellett az igazgató játékmesteri vagy rendezői irányítsa alatt sajátította el a társulatra, térre, színházi dialógusra írás, a drámaírás alapjait.<sup>216</sup> Németh második, talán visszafogottabb, de intellektuálisan elemző élményt, s ennél lényegesebb: állandó színházi jelenlétet, a dramatikus javításokra mindig lehetőségeket kínáló korszakát Major igazgatásához köthetjük. Major és a fiatal magyar népi demokrácia programjában a kezdeti években Illyés, Déry, Karinthy Ferenc mellett szerepelt Németh drámaíróként, s mivel nem fogadta el Major alapvetését, miszerint a „dráma nem irodalom”,<sup>217</sup> sokat és sokszor átdolgozta műveit. Darabjait a hatvanas években vagy Major rendezte, vagy főszerepet játszott bennük,<sup>218</sup> így Németh társadalmi credója, harmadik utas gondolatai Majoron és a nemzeti kisrealista fogalmazáson keresztül jutottak el a legszélesebb közeghez.

Hangsúlyozni kell, hogy az események váratlanul történelemmé kifeszülő hálójában jelentősebb szerephez jut az 1956. október 20-án bemutatott *Galilei* Gellért Endre rendezésében,<sup>219</sup> mint az öt évvel későbbi *Két Bolyai* Várkonyi koncepciójában, de Major Tamás igazgatói súlya, felelősége és döntése, hogy Németh, kezdetben Illyés helyett, majd mellett, végig marad a Nemzeti írója. Szövevényes a tiltás és az engedélyezés folyamatrendje, hiszen Illyés drámáinak színpadra jutását pár évre szinte akadályozta, hogy Aczél György a *Malom a Sédén* című Illyés-műben úgy látta:

Nyílt titok, hogy a főszereplőben, Kálmán Tanár úrban *Németh László apoteózisát* igyekszik az író megteremteni. *A magyar középosztályú (sic!) értelmiséget akarja felmenteni az elmaradt antifasiszta harc felelősségének kérdésében.* [...] Ezzel a történelemszemlélettel egyetérteni nem lehet, ez a gondolat enyhén szólva ellentmond a valóságnak.<sup>220</sup>

A Nemzeti azonban már valóságként beszéli Németh nyelvét. Törőcsik Mari 1965-ben a *Villámfénynél* játssza, Básti a *Két Bolyait* kétszáz alkalommal címszerepelte, Major egyenesen a *II. József* címszerepét vitte. Németh László a legtöbbet játszott kortárs szerző a magyar színházi életben, az 1966–1967-es évadban három drámája megy párhuzamosan.<sup>221</sup> A színházi szakma erősen rögzíti legendáriumában, hogy Németh Lászlót tucatnyi dráma megírása után sem érdekelt a színház műfaja. A színházi alkotástól messze, XIX. század eleji írói pozícióban fogalmazott, s igen nehezére esett együttműködni a rendezővel, a dramaturggal. Ez a „gondolatokat termeltem és tolmácsoltam”<sup>222</sup> hitvallás a színházi kommunikációban folyamatos együttműködést kíván – vagy a szöveg elengedését. Németh erre a második álláspontra csak a *Galileit* végül is létrehozó nehéz évek után jutott.

A *Galileit* felkérésre írta,<sup>223</sup> kései bemutatása az államszocialista hatalmi viszonyok közepette létrejövő színházi alkotások megszokott, sőt állandó története. Felkérés, engedélyeztetés, megírás, egyeztetés, újraírás körforgása felőrölte Németh egészségét. A *Galilei* után minden fórumon hangoztatja, hogy

<sup>219</sup> BESSENYEI OH.

<sup>220</sup> Aczél György feljegyzése az Agitációs és Propaganda Bizottság részére Illyés Gyula drámáinak színházi bemutatathatóságáról, 1963. október 10. Közzéteszi: IMRE–RING 2010, 119. (Kiemelések az eredetiben.)

<sup>221</sup> FÖLDES 1966.

<sup>222</sup> NÉMETH (1956) 1989, 258.

<sup>223</sup> „1952 tavaszán a főideológus: Révai József [...] azt kérdezte: nem volna-e kedvem eredetit is írni? Néhány nap múlva a Nemzeti Színház dramaturgja keresett föl, megtárgyalni, mi lehetne az az eredeti. Nem a mondanivalóimra, a lehetőségekre gondolva latolgattuk, mi az, ami... megírható. Így dobódott fel a szó: felfedező. De ki? Galilei például... történetét mint

<sup>213</sup> VI. kerület, Nagymező utca 22–24. A pesti Broadway igazi zenés szórakoztató közege. Lásd KERÉNYI 1987, 145.

<sup>214</sup> Major ezekben az években országgyűlési képviselő, második ciklusában 1958–1971 között.

<sup>215</sup> Hétvége. Rádióműsor Majorral 1967. január 16. 21 óra. OSZMI, Dokumentumtár, Szörnyeteg-dossier.

<sup>216</sup> A *VII. Gergely* és a *Papucshős*, 1939. és Abonyi Tivadar: *Cseresznyés*, 1942.

<sup>217</sup> Kocsis L. 1987, 74.

<sup>218</sup> Megrendezte *Az utazást* (1962), a *Szörnyeteket* (1966), címszerepet játszott a Bodnár Sándor rendezte *II. Józsefben* (1964), nagy szerepet Bodnár Széchenyijében (1968). Csak Várkonyi Zoltán (1961) és Vadász Ilona (1964) rendezéseiben nincs benne.

hipertómiáját köszönheti ennek a bemutatónak. Magára hagyta a szöveg, a színház és minden barátja.<sup>224</sup> Tény, hogy Németh László a dramaturgia kérésére sokat változtatott a dialógusokon, a szereplők belépőin, az egész struktúrán, kényelmetlenül, értetlenkedve.<sup>225</sup> A *Galilei* bemutatástörténetének szomorú sajátossága, hogy a drámát mégsem esztétikai értéke, hanem bemutatójának ideje, 1956. október 20. tette emlékezetessé. „A harmadik előadás szüneteiben az utcai harcok híreit hozták be a színházba a nézők.”<sup>226</sup>

1957-ben Németh László Kossuth-díjat kap,<sup>227</sup> s ugyan nem megy el az ünnepségre átvenni a kitüntetést Kádár friss rezsimétől, mégsem egyszerűen ez, a betegségre hivatkozva meglépett performatív aktus áll nemzetis csöndje mögött. Major Tamás megfogalmazása szerint „Németh László *Galileijét* nem lehetett folytatni, azt játszottuk ötvenhatban. Szándékával ellentétes hatásokat, nyíltszíni tapsokat váltott ki, és ezeket az író sem helyeselte.”<sup>228</sup>

Németh csöndjének az oka maguk a nézők, maga az élő színházi kommunikáció, melyet Németh nem ért, melynek Major azonban rétor. A nézők helyezték a *Galilei* előadását a színházi emlékezetben abba a halmazba, melybe a bátor, szókimondó, a rendszerrel szembenező előadások kerültek: a betiltottak közé. Pedig a *Galileit* 1957-ben „még több mint százszor adták.”<sup>229</sup>

Németh László a *Galileit* és a *Szörnyeteg* a „védekezés drámáinak” nevezi,<sup>230</sup> az utóbbi az árulás témáját járta körbe 1953-ban,<sup>231</sup> Major pedig az

tanár ismertem meg... A drámát fordításaim miatt azonban csak 1953 tavaszán írhattam meg [...]. De a Rákosi-kormány s vele Révai épp aznap mondott le, amikor a kéziratot postára adtuk; így aztán még csak választ sem kaptam rá soha.” NÉMETH 1969.

<sup>224</sup> „Maga a dráma azonban [...] dolgozott s csinálta körülöttem a másik drámát, a Galileiétől nem egészen elütöt. A színházról a mű előttem ismeretlen fórumokhoz került, amelyek visszaadni nem akarták, elfogadni még kevésbé, hanem új és új módosító javaslatokkal tölték ki az elhatárolást [...]. Ugyanakkor egy másik front is alakult mögöttem; író barátaim, akik a darabról csak azt tudták, hogy Galileiről szól, s megtörtévézése áll a gyújtópontjában, azt kezdték hajtogatni, hogy kommunista megrendelésre antiklerikális darabot írtam, a földön levő egyházat tiprom; én, aki az előző rendszerben VII. Gergelyt magasztaltam.” NÉMETH 1969.

<sup>225</sup> „54 ószén a Nemzeti igazgatója újra megpróbálta műsorra tűzni [a darabot], hogy egy új politikai hullám megint lesöpörje. 55 elején a *Csillag* szerkesztője vállalta végre a kiadás kockázatát [...]. A barátok, akik a betegségbe hajszoltak miatta, persze nem voltak sehol, sőt most mindenki az ÁVH ellen írt pamfletként olvasta. Az írók és művészek nyilatkozatába is belékerült, a párt főtitkára külön kihallgatáson okolta meg: mért nem engedheti meg a bemutatást. Újabb egy évbe telt, amíg 1956. október 20-án bemutatták.” NÉMETH 1969.

<sup>226</sup> NÉMETH 1969.

<sup>227</sup> „Németh László 1943-ban megbocsáthatatlan aljasságokat beszélt Szárszón, aztán az MSZMP megjutalmazta, azaz zsarolta is ezzel: 1957-ben, elég kínos időpontban kapott Kossuth-díjat.” GYÖRGY 2014, 276.

<sup>228</sup> KOCIS L. 1987, 84.

<sup>229</sup> NÉMETH 1969.

<sup>230</sup> NÉMETH 1969.

<sup>231</sup> „Az árulás-vád megfajtése átvisz a másik drámába: a *Szörnyeteg*-be.” NÉMETH 1969.

árulás-vád témájaként használja fel 1966-ban. Ekkor Németh már „tanyán élő, nagybeteg emberként” utal önmagára,<sup>232</sup> az „emelkedő nemzet”-ről vallott lelkesült gondolatai már a proscéniumon sem hangoznak igaznak.<sup>233</sup>

A *Szörnyeteg* tézisdráma és kulcsdráma, a társalgási színmű sablondramaturgiájával.<sup>234</sup> Németh az 1930-as évek végi nemzetis bemutatókból a herczeg ferences nagy panoráma-rajzolás, a karakterszínészetre épülő szerepeket, a lineáris időszerkesztést tanulta. Tézisei kifejtéséhez leginkább epikus formákat használ, vagyis monológok egymás utáni rendjében nyilvánul meg minden szereplő. Jelen idejű akciók helyett kinyilatkoztatásokban fogalmaz. Németh László drámai életműve kérdéseiben a felelős gondolkodó, a társadalom kulturális egészségéért és egészéért felelős embert állítja a néző elé, de a dialógusok ritmusa hosszú monológokká lassul, viszonyrendje összezavart. Mégis ez a drámaírói technika illeszkedik heroikusan, mondhatni szervesen ahhoz a színházi beszédhez, amit kettősnek nevezünk.

Németh parabola-dramatechnikája<sup>235</sup> olyan nézői/olvasói tudást vár el, mely folyamatosan értve nézi, hogy a kimondott mondatok, a látott helyzetek mögött valami más van. Ezért olvasható a *Galilei* az „ÁVH ellen írt pamfletként”.<sup>236</sup> Ezt a drámaírói technikát, a történelmi parabola dramatikus megformálását majd Sütő András idézi fel egy másik elnyomó rezsim megfogalmazásakor.

A Nemzeti Színház dramaturgiája a megjelent szöveghez képest keveset változtat, mind a négy felvonást rendre lejátszzák, díszletváltással, egy szünettel, mint egy jól megcsinált vígjátékot a Vigben. Major Tamás a Némethől elvárt tragédia kereteit vígjátéki technikákkal keveri, így a szörnyeteg embert a legszebb idősödő férfisztár, Básti Lajos játssza. „Németh a komikus figurában is a tragikomikus embert sajnálja meg, s így a tragikomikus alakban is inkább a tragikus hőst keresi.”<sup>237</sup> Bástinak köszönhető, hogy a kritika a szerep kiválóságát, így Németh írói készségét hangsúlyozza.<sup>238</sup>

<sup>232</sup> MTVA felvétele az író honlapján: <http://www.nemethlaszlo.eu/film.html>.

<sup>233</sup> NÉMETH (1956) 1989, 235–237.

<sup>234</sup> „Mi az oka, hogy egy ember, aki kapcsolatokban lélegzett, barátság, szerelem, apaság, mester-tanítványi viszony gyökereivel akart az életbe kapaszkodni, java erejében elmagányosodik, mint alkotó hamvába hal, ahogy a többiek érzik és gúnyolják: szörnyeteg lett... A történet: a professzor előadásaira betévedt vegytan hallgató... fölfedezi őt, megérzi, s egyszer utoljára még ki is gyújtja benne a lángot. Az így keletkezett kapcsolatot azonban ez a lány sem képes elviselni, rövid házasság után megszökik belőle. A dráma szerint a szörnyeteg (ha a hosszú éheztetés túlzóvá teszi is) tulajdonképp a normális ember, aki az emberi kapcsolatokat még úgy akarja élni, ahogy kortársai már nem bírják, s a visszaütés, vagy inkább kifulladás az, ami barlangjába újra és újra visszaüti.” NÉMETH 1969.

<sup>235</sup> KOCIS 1982, 442–446.

<sup>236</sup> NÉMETH 1969, 15. lj.

<sup>237</sup> ÁLMÁSI 1966.

<sup>238</sup> „...ebben darabban újra megcsodálhatjuk Németh László kitűnő emberábrázoló képességét, szellemes és frappáns dialógusait, jól felépített helyzeteket, sok okosságát, az egész művet átfogó – az előadásban a színpadot és nézőteret azonos hőfokon tartó – indulati tüztét.” NAGY 1966, 8.

## RENDEZÉS

A *szörnyesség* tematikája illeszkedik a magyar színházi beszédhagyomány és játéktechnika szimbolikus azonosulást kedvelő formájához. A furcsa és félelmet keltő magányos szörnyeteg, aki igazi, érző lény, nem több romantikus mesekarakternél. Németh szörnyetege Major rendezésében éppen fordított karakterjegyekkel bír: ez a lény nem érez, kegyetlen világot működtet maga körül, mégis magához vonz sokakat. Az 1953-ban megírt dramatikus helyzet (a magyarság és az egyén sorskérdései) statikus színházi pillanatok sorát fűzi össze, egymondatos történetté így írhatjuk: egy öreg professzor utolsó szerelmi fellobbanása fonódik össze a nemzet lehetséges feltámadásának ideájával.

1966-ban a Nemzetinek nincs saját háziszzerzője Némethen kívül,<sup>239</sup> a kortárs magyar irodalom nagyágyúi vagy szilencium alatt, vagy a Víghez kötődnek, a fiatal szerzők felfedezése és társulathoz igazítása a következő években hoz majd sikert. Major Básti Lajosnak kínál újabb nagy szereplehetőséget, miközben világosan követhető, miként válik Németh vidéki tanári magányában megfogalmazott öngyötrő kérdése a Nemzeti leváltott igazgatójának dilemmájává, nem a nemzet és a sors kölcsönös viszonyában, de a szörnyetegségben. A nemzet és a társadalom az elvekért megátalkodottan küzdőket akár a második világháború előtti években, akár az államszocialista rezsimben, szörnyetegnek látja. Elismeri, de elszigeteli őket. Major magára rendezi az előadást, ő a szörnyeteg,<sup>240</sup> akire az eddigi elismerések után talán elszigetelés vár.

Az előadás majd négy óra hosszan viszi a négy felvonást, statikus, szinte csak proszscéniummozgást engedő terekben. Hosszú monológok, hangos gondolkodások és felismerések negyedórái lassítják a játékritmust. Básti személyiségére, színészi jelenlétére és történetére, hangjára, színeire és testi méretére rendeződik minden. Major nem sokat foglalkozik a Básti Sárkány Béla professzorán kívüli alakok színpadi helyzeteivel, így mind Törőcsik Mari, mind Berek Kati csak asszisztál a férfi hősnek. Az államszocialista rendszer teljes kritikusi nehéztüzésére védőpozícióban áll Major és Németh mellett. A rendezés értékelését a dramatikus szöveg színpadra állításának hűségén, valóságosságán mérik, a kritika is egy kizárólagos helyes olvasatot feltételez. S kéként felelős rendezésnek látják, egyedül Pándi jegyzi meg:

<sup>239</sup> Az évadban a Nemzeti magyar dráma bemutatóit két egyműves szerző, H. Barta Lajos (*Kiáltás*) és Komlós János (*Az édent bezárták*) abszolválta.

<sup>240</sup> „...szörnyeteg volt ő valójában, különb legény, harcos és győző, legyőzhetetlen...” GÁBOR 1995, 15.

A rendezés Major Tamás átgondolt munkája. Azon lehetne vitatkozni a rendezővel, hogy eltúlozza-e a kritikai beállítás érdekében a dráma néhány mozzanatát vagy sem. Szerintem eltúlozza.<sup>241</sup>

A hatvanas években friss kritikai meglátás, miszerint azért „hibátlan” a mű, mert Major Tamás a némethi intellektuális erőt színpadi mozgásokká tudja fordítani.<sup>242</sup>

Major erről az előadásról, szokásától eltérően, keveset nyilatkozik, hagyja, hogy a négyórás tézisdráma lépésről lépésre bomoljon a nézők elé, s „élvezi”, ami létrejön.<sup>243</sup> Többen látják, hogy Németh, Major és a Szörnyeteg vallomások azonossága tragikus állapot, hogy a szörnyetegkarakter a következetes, elvhű intellektuális vezető személyiségjegye, s ebből következő magányát és elszigeteltségét írja igazán Németh egy szigetre kiköltöző, majd ott egyedül maradó öregnek mondott, bár akkor csak ötvenéves professzor alakjára.

A dráma olvasási szokásrendjéből, Németh írói súlyából, a színházi olvasás, legalábbis a róla szóló beszéd bátortalanságából adódik, hogy Major rendezésének a szövegtől eltávolodó kulcsmozzanatait a kritika maga is csak finom ráutalással illeti. Az előadás rendezői döntése, éppen a shakespeare-i *III. Richárd* után Majortól ez természetes, feltárni és megmutatni az öreg férfi és a gyönyörű fiatal lány között létrejövő szexuális viszonyt.

...drámái erényeiben a legjobb Németh-darabok közül való, lírai-szubjektív vallomás-szerűségében a legtöbb tragikus erőt hordozza, és Major Tamás megoldásában régen látott forráságú produkciót hozott a Katona József Színház színpadára.<sup>244</sup>

„Forró” az előadás, mert Básti Lajos ötvenöt éves vonzó szexbálvány az államszocialista magyar színpadon. Major rendezése ezt a szimbolikus olvasaton működő megfeleltetést végigviszi a mű egészén. A szörnyeteg, a sziget metaforikus koncepciója és tényleges megjelenítése mellett a benépesítés, sokasodás és szaporodás atyai, vezéri, férfiúi szimbolikus képét is a nézők elé helyezi. Forró a rendezés, mert szexussal telített. Az öreg professzor az életbe nem a szerelem-

<sup>241</sup> PÁNDI 1966, 8.

<sup>242</sup> „Hibátlan előadásban mutatja be a Szörnyeteget Major Tamás rendezése a Katona József Színházban. Az a nagy intellektuális erő, amely a mű minden részletében drámai feszültségnél ugyan kevesebb, de gondolati gyönyörűséggel járó áramlásokat és mozgásokat szerez, csökkenés nélkül hat a nézőre.” MÁTRAI-BETEGH 1966, 11.

<sup>243</sup> „rendezőként és színészként is nagyon élvezem ezt a remek darabot, élvezem: hogyan bújik bele az író ragyogó lélekismerettel emberei bőrébe, hogyan gondolkodik külön-külön mindegyiknek az agyával...” FENCsik 1965, 5.

<sup>244</sup> ÁLMÁSI 2014.

mel tér vissza, hanem a teremtés örömeivel, s a Major-Básti-előadásban ez a nemzés öröme is mutatja. Az utolsó két felvonás, mely már a házasszerelmekre koncentrál, fokozatosan építi fel a szemérmes szocialista színpadon a szexre éhes, kiehézt, nagy természetű termékeny férfi igazi valóját.

Az előadás a megtermékenyítés és az ideológiai vezetés nyelvi és képi hasonlóságával játszik, s ezzel sokkal összetettebbé szerkeszti a némethi parabolastruktúrát. Itt nem a nemzet vezető intellektusának elmagányosodását és elszörnyesedését látjuk, hanem az ideológia erőszakosságát is. Lehet, hogy az ötvenes-hatvanas évek nyelvi (ekként gondolati) készlete a nőt tárgyként, szexuális tárgyként kezeli, de ötven év elmúltával meglehetősen idegen érzés ennyire sematikus nőképet látni az írótól, akár még egyetemi karriert is befutó lányokról. Major rendezése tisztán világos: miként Lady Anna férje korporsója előtt, úgy kívánja meg a Szörnyeteg öreget Jancsó Amál.

Az előadás teremtő, férfierőtől duzzadó, új, második nemzetséget is létrehozni tudó generációról beszél. Németh szövege is, Major rendezése is hangsúlyozza: Sárkány első alomjából, első házasságából származó gyerekei kudarcos életet visznek. Márta lánya hiába kutató, középszerű férje karrierjének rendeli alá magát. Lóri, Sárkány fia pedig sportoló, valamilyen labdajátékot játszik, amit az apa megjegyezni sem tud, ezt nem is kell tovább részletezni. Major Básti játékával hangsúlyt ad az újrakezdés tényleges és szimbolikus lehetőségének: a második alom, a második család majd sikerre viszi a nemzeti felemelkedés programját. Jobb, felelősebb nemzedék születik. Major tehát nemcsak a mozgás kinezikus dinamikájával telíti Németh ideáját, hanem a test és a vágy (még éppen illendő) színpadi lehetőségeit is használja.

Major rendezése előtt fél évvel a Nemzeti színházi funkciót erősen felvállaló Madách Színházban mutatták be Németh *Mathiasz panzióját* Ádám Ottó rendezésében. A főszerepet ott az ideiglenesen átigazolt Bessenyei Ferenc vitte, mégis „szigorúbb előadás volt, puritánabb, tartózkodóbb, szövegszerűbb”.<sup>245</sup> Major Németh ideológiájához a testet, a szellemi kalandokhoz a vágyat társította Básti Lajos ismételt helyzetbe hozásával. Ez rendezésének (férfi)ereje.

## SZÍNÉSZI JÁTÉK

Básti Lajos több generáció Ádámja, ez a rendkívül erős szereptapadás meghatározza ismertségét. Az 1955-ös Gellért-Major-Marton hármas rendezte *Tragédia* férfi főszerepét tíz évadon át ötszázszor játssza, egészen az új Major-rendezésig. Több mint százszor Csongor, Bánk, kétszázszor az öreg Bolyai, majd Lear király. Uralkodó és magányos tragikus hősök kísérik művészi útját.

Major Tamás rendezői döntése és szereposztása ebben a héroszi múltban formálódó, ötvenöt éves színészt találja meg.

Básti egész pályáját szépsége irányítja, ezzel megy előre és ezzel küzd. „Két méter magas és öblös hangú férfiszínész”<sup>246</sup> a színpadi idea, s ő ennek szöke hullámos ifjonti fürtjeivel tökéletesen megfelel. Rajongói az 1940-es évek elején a barnára sült, kék szemű, tökéletes és eszményi férfit látják benne, de sem megjelenése, sem szakmai tudása nem menti fel a zsidótörvények és a munkaszolgálat alól. A későbbi kultuszminisztertől, Keresztury Dezsőtől, Vogel Ericen és Faludy Lászlón át Rodolfoig tucatnyian emlékeznek vissza arra a Berger Lajosra, aki „megejtő szöke, árja szépségében, mint egy ifjú germán isten”<sup>247</sup> emelkedett ki közülük, a munkaszolgálatosok közül, s fizikai erejével és rendkívüli állóképességével, miként Shakespeare-citátumaival adott erőt közösségüknek. A háború utolsó hónapjaiban az illegalitásban rakodómunkásként, szenesemberként dolgozott, s a klasszikus generáció sminkeléstechnikájával átalakulóművészként tudott játszani ezzel az inkognitójával.<sup>248</sup>

Básti a háború után Várkonyi Zoltán Művész Színházában kap komoly szerepet Steinbeck *Lement a hold* című drámájában. A náci tisztet alakító Básti, alig pár hónappal a szabadság, s csak másfél évvel a náci megszállás után, fergeteges és megérdemelt sikert hoz Várkonyi társulatának. Így és ekként számít rá Major a Nemzetiben: nagy formátumú tragikus hősként. Básti közelebb a negyvenhez, a háborút és a munkaszolgálatokat túlélve táncoskomikus úri-fiúból, szexbálynányból lesz tragikus hős.

Lényeges, hogy operettjátékon megszerzett színpadbiztonsága, pódium-érzékenysége, mozgékony és határozott térfoglalása ad rutinos és domináns jelenlétet szerepeinek. Az Operettben tanulta többek között, hogy a színészt, nem pedig a díszletet kell világítani, s még a Németh Antal-féle történelmi realizmuson képzett nemzetis műszak ezt primadonnaságnak tekintette, ő tudta, hogy belépéskor „be kell adni a Honthy-kopfot”, mert a játék esztétikai kerete ekként segíti a színészt.<sup>249</sup>

1966-ban Major Tamás Németh László professzorához a megírt szerepnél idősebb színészt választ, de Básti színészi figyelme, hosszútávú ereje végig tudja játszani a négyórás nagy átváltozást. Az életunt, keserű, csak ideáknak élő szobaprofesszorból az utolsó felvonásra derűs, célokat látó, házat építő, teremtő vággyal töltkező férfit állít a nézők elé. Sematikus kinezikus és gesztikus eszközökkel dolgozva hajlott hátú, lassú mozgású, szinte csoszogó, a feje helyett a törzsével forduló öreg professzorból egy nagy léptekkel, ruga-

<sup>246</sup> ÉZSIÁS 1988, 17.

<sup>247</sup> NEMÉNYI Lili emlékei. In: ÉZSIÁS 1988, 42.

<sup>248</sup> ÉZSIÁS 1988, 37–41.

<sup>249</sup> ÉZSIÁS 1988, 77.

<sup>245</sup> VAJDA 1966, 52.

nyosan mozgó, széles kézmozdulatokkal magyarázó és erős, lendületes mimikával beszélő nemzetmegváltó és családalapító férfit állít elénk. Básti a leg-szebben beszélő magyar férfi(színész) státuszát is birtokolta ekkoriban,<sup>250</sup> Arany balladáit az ő hangjával hallja több százezer ember az országban, s ez a hang halkán és fátyolosan kezd, rekedt és kiábrándult, majd a negyedik felvonás elejétől építve a testi kitarukozás váratlanságával sokkoló látványra, rejtett vagy rejtőzködő orgánus tör elő torkából. A nemző vágy, a szexuális izgalom hangja szól Sárkány professzorból, s így oldja meg Básti színészként, amit Németh László dialógusa csak hordoz: el kell borzadni attól az embertől, akinek eszméivel, ideáival talán egyetértünk, de a testét uraló vágyakozás, mely oly idegen mind a színházi, mind a szocialista kommunikációtól, taszító.

Játékát a korabeli kritika grandiózus alakításként értékeli,<sup>251</sup> igaz, Sárkány professzort elemzik, ritkán a színész munkáját. Kiemelik igazi színészi pillanatként az előadás utolsó pár percét, amikor Básti észlelve és értve ifjú felesége szökését, robosztus pózban, fejét mellkasára ejtve, magát két kezével tornáca ívéhez támasztva áll, másfél percig, míg mindenki meglátja: krisztusi e póz.<sup>252</sup>

Major szereposztási remeklése Básti,<sup>253</sup> és az első három felvonásban meglepő ügyetlenségnek tűnik mellette Törőcsik. Törőcsik Mari nem Éva, nem a klasszikus színésznői szépségmodell. A fiatal kémikus kutató szerepében törékeny, kicsi, halk és félénk, tehát alkatilag hozzásegít Sárkány szörnyetegségének, legfőképp szexuális brutalitásának (talán nem annyira szándékos, de teljesen egyértelmű) megjelenítéséhez, de érdes és szilánkos hangja, pökhendi mimikája, modern szépsége nehezen magyarázza azt az alázatot, amivel az első három felvonást Amálnak vinni kellene. Mindkettőjük jelenléte statikus, hosszú monológokat ülnek egymással szemben, mellett, miközben Törőcsiknek a kutató nőt, a fiatal, paraszti származású, így bivalyerős testet, a tudo-

mányos kíváncsiságot és a szabad szellemet is meg kellene mutatnia. Németh László öreg férfiak által mindig is vágyott Amált írt szereppé, de ez a szerep az utolsó felvonásig eljátszhatatlan, mert a társalgási színmű kisrealista játékhagyománya a Nemzetiben és az államszocialista ideológia női prototípusa egy este egy alakban megformálhatatlan. Törőcsiké viszont az utolsó felvonás, ahol az építkezés idején is viselt illedelmes kiskosztüm férje fiatalos fehér lenvászon munkaruhája mellett azt a disszonanciát teszi egyértelművé, amit kezdettől éreztünk. Törőcsik-Amál itt undorodik attól a Básti-Sárkánytól, aki erővel felkapja, kezét szeretettel, de leszorítja, aki testét sajátjaként kezeli.

1966-ban a Nemzeti színpadán Básti és Törőcsik annyit játszott a test és a vonzalom megjelenítésével, amennyit az államszocialista színházi közeg lehetővé tett. Básti erős és férfias szerepet vitt, ahogy a korabeli kritika fogalmazott „annyira vibráló, férfiasan kedves és ellenállhatatlan volt, hogy nemigen lehetett érteni Amál szorongó menekülését”.<sup>254</sup> Pár évtizeddel később az erőszak nyelvéről vannak szavaink. Básti és Törőcsik az utolsó felvonásban a kapcsolatbeli erőszak fázisain visz végig minket, s éppen szorongó, mesterkelt, elforduló teste, kialakuló és legyűrt undora jelzi: értjük, miért menekül el a szörnyetegtől. Básti és Major az előadás három első felvonásában felépítették a „cinkos akusztika”<sup>255</sup> értelmezői kereteit, egymásra vetítették a Horthy-évek és a Kádár-évek egyetemi és értelmiségi bürokráciájában és hatalomgyakorlásában felismerhető azonosságokat, s az elsőt emlegetve a másodikról beszéltek. A színházi helyzet éppen a test jelen idejével tudja működtetni ezt a kettős beszédet, s ebben a beszédhelyzetben a szerető és megtermékenyítő erőszak rettentővé válik. Igaz, ez kortársi pillanatban talán nem észlelhető, de biztos nem megnevezhető.

Major Tamás 1966-ban országgyűlési képviselő, a politikai feladat elvállalásának dilemmáiról, a nemzet és a haza szolgálatának tudósi és pártpolitikusi feladatairól személyesebb mondat mástól nem is hangozhat igazabbnak, valószínűsőbbnek.

Básti és Törőcsik játékától eltérően Major, aki Boronkai államtitkár szerepét osztotta magára, tiszta vígjátékot játszik, akár egy jól megcsinált színdarabot a Vígben. Az előadás felvételén is érzékelhető, amit a kritika feljegyez: az azonnali siker érdekében Major Tamás fontos jeleneteket visz poénra.<sup>256</sup> Entréeja igazi primadonna-belépő. A bent lévő Berek Kati háttal ül a nézőknek, így Major kerül mindenkiel szembe.<sup>257</sup> Nyílt színi tapsot kap. Major államtitkárt akar játszani 1966-ban, s keresi Németh Lászlóval a választ a politikai elkö-

<sup>254</sup> ÉZSIÁS 1988, 105.

<sup>255</sup> MÉSZÖLY 1969, 28.

<sup>256</sup> „Boronkai megformálásában – igaz csak néha, egy-egy villanásra – túlzottan karikírozó eszközöket is használ a siker, a taps, a nevetetés érdekében.” KONCZ 1967.

<sup>257</sup> 47. perc a felvételen.

<sup>250</sup> ÉZSIÁS 1988, 75.

<sup>251</sup> „(Básti Lajos) hatalmas tudása és óriási tapasztalata előnyös megjelenésével együtt ugyanis olyan mértékben biztosítja számára a »főszerep« alakításának lehetőségét, rendkívüli szövegmondó képessége úgyszólván annyira nyomóssá teszi még azt a szöveget is, amelyet egyszerűen csak felolvas, hogy az, amit játékban, gesztusban, mozgásban Németh László szövegéhez hozzátett, sokszor már nem növelte tovább a szöveg nyomatékát, inkább csupán magára az alakításra terelte a figyelmet.” VAJDA 1966, 53.

<sup>252</sup> „Alakítása másfelől tele volt kiváló megoldásokkal is. Egyet, az utolsó jelenetbelit, amikor a magára maradt Sárkányt új háza tornácán a boltív alá és két oszlop közé állítja kiterjesztett karokkal, mint a Szenvedő testét a kereszten, ki kell emelni külön is. A rendező elmélyültségének és a színész tudásának együttes eredményei az ilyen kivételes pillanatok, amikor a realitás szimbólummá emelkedik anélkül, hogy a valóságából veszítene.” VAJDA 1966, 53. A jelenet a felvételen: 2 óra 46. perctől.

<sup>253</sup> „...Major Tamás rendezői munkáját csak dicsérni lehet (kitűnő színészi alakításával együtt), az ő érdeme a jó színészek kiválasztása, akiknek segítségével sikerül a kissé hosszú, fölösleges ismétlésekkel túlterhelt párbeszédnek ellenére végig mozgásban tartani a drámát.” TAXNER 1971, 4.

telezettség, a megalkuvás, a szolgálat kommunista kérdéseire, s ezt egy horthysta politikai pozíció fedett beszédéből teszi. Major molière-i helyzet-komikumok ritmusával és fehangra váltó éles megszólalással éri el, hogy a „csak nem akarsz belőlem is forradalmárt csinálni” – előkészített abganga hangos és megkönnyebbült nézőtéri nevetés a válasz.<sup>258</sup>

Major államtitkára kérdező és ideológiai pozíciókat felvető szerep – nem véletlenül formázta Major táncoskomikussá egész játékát. Meddig lehet a hatalommal együttműködni egy értelmiséginek, megéri-e feláldozni a tudományos pályát a politikáira? El lehet-e érni az ideákat, ha napi hatalmi játszmákkal már el is fedjük őket? Major rendezése a kérdéseket felteszi, játéka azonban olyan vicces, könnyed vígjátéki helyzetet állít köré, mely ellentmondásban rejlő feszültséggel teszi bizonytalanná a választ. Major legendás szerepei, legfőképpen Tartuffe és III. Richárd, ráfeszülnek, rátapadnak komédiajátékára. Már Kárpáti Aurél elemzése észlelik,<sup>259</sup> mekkora formátumú színész jelenik meg a gondolkodó intrikus szerepkörében.

### SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Bakó József díszlete és a teljes scenográfia a budai értelmiség Sas-hegyi közegét és a kutatóegyetemi világot a Németh Antal-i történelmi realista színpadi készletből állítja fel. Az első felvonás az ELTE bölcsészkarának és egyetemi könyvtárának ismert, grandiozitásában domináns jelenlétet sugárzó faburkolatát építi fel szemben a nézőtérrel, párhuzamosan a proscéniummal. A megkopott, de nemes fa, a rejtelmes olvasólámpás világítás időtlenné és ódonná érti a teret. A díszlet nem jelzi, így sokáig nem is lehetünk biztosak abban, hogy nem a kortársi viszonyokról, hanem a második háború előtti évek kérdéseiről dűl a vita. Sárkány elmélkedése arról, hogy a „hatalom vékony bürokrata réteg kezében, az arisztokraták megsértődtek, a kapitalisták a zsidó kérdéssel vannak elfoglalva”, időtlen térben hangzik el.

A második és a harmadik felvonás is értelmiségi-professzori, Sas-hegyi villát ábrázol, kukucsálószínpadi technikával, folyosójárással. A díszlet egyre világosodik, míg elérünk egy fehér falú felújított parasztház külsőhöz, s itt lép át a társalgási színmű a naturalista drámák közegébe. A középre rendezés, a kon-

<sup>258</sup> 1.07 perc a felvételen.

<sup>259</sup> „Tartuffe-ről éppúgy eleve tudjuk, mint III. Richárdról, hogy »elvégzett gazember«. Főlölesleges, sőt egyenesen zavaró óvatosság hát, ha képmutató játéka közben minduntalan a nézők felé kacsint, akár Gyalu az Oroszlán alól, nehogy »bedőljenek« neki. Tartuffe szerepe ezt éppúgy nem bírja el, mint a mértéktelen túlzásokat, amelyek Major egyébként érdekes, intelligens játékának igazi sikerét meggátolják.” Kárpáti Aurél elemzése 1943-ból Majorról. Idézi: MOLNÁR GÁL 1972b, 21.

centrált világítás azonban a szigeten álló házikó szimbolikus dimenzióit erősíti, s míg a mesebeli lak vonzó fénykörébe az érkezők fáradtan, hosszú (vízi) evezés után lépnek be, addig Amálnak ebből a keretezett biztonságából kell kitörnie.

Terekkel, színekkel, formákkal statikusan dolgozik az előadás, mindez az értelmezői szimbolizáció működését indítja be.

### AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás, miként maga a Németh László-dráma sem, nem írta be magát a magyar színháztörténetbe. A *Szörnyeteget* nem játsszák soha többet. Az előadásról a pártelit ír, Pándi Pál a *Népszabadságban*, Mátrai-Betegh Béla a *Magyar Nemzetben*. A rendszerelmzések komoly vitába keverednek a Sárkány-féle politikai programmal, nem látják meg, legalábbis nem rögzítik Major rendezésének ravasz-kís játékat. Pándi elemzésében, a drámaíró természetesen tökéletesen azonosítva főhősével, politikailag teszi helyre Németh Lászlót.

Az a politikai diagnózis, amelyet államtitkár barátja elé tár Sárkány Béla, már a harmincas évek derekán is kevés és naiv volt ahhoz, hogy alapja lehessen egy progresszív ellenzéki zászlóbontásnak. Ne feledjük, hogy Sárkány professzor programja úgyszólván egyidős a Márciusi fronttal, s az utóbbi politikai platformja mellett legfeljebb jóhiszemű, de vérszegény szobatudósi lelkesedés a drámabeli Sárkány-politika.<sup>260</sup>

Básti Lajos játéka Major rendezésében azonban Sárkány ideáiban a szellemi felfrissülést a testi feléledéssel állítja párhuzamba, s így az ideológiai és a fiziológiai kudarc együtt a másként gondolkodás, az újratervezés, a közösségben való együttgondolkodás lehetetlenségét beszéli el.

A korabeli elemzési szokások az egyetlen központi mondanivaló megfajtését szorgalmazták, ezt Németh tézisdrámája fel is kínálja. Major Tamás azonban magára osztotta annak a tudósi életformából a politikába lépett érett férfinak a szerepét, akit táncoskomikusként alakítva az előadás pozitív, de mindenképp túlélő hőseként látunk. Boronkai Major alakításában az elegáns kívülálló, aki elérte már szakmája és tudása legmagasabb posztját, így államtitkárként bölcsen támogatni és talán befolyásolni tudja barátja döntéseit és kormánya politikáját. Mindezt viccesen, vidáman, veszélytelennek mutatva.

Az előadás hatástörténete Major még két évtizedes színházcsinálói játékán követhető.

<sup>260</sup> PÁNDI 1966, 8.



Peter Weiss: *A luzitán szörny*. Jelenet az előadásból

## MAJOR TAMÁS: *A LUZITÁN SZÖRNY*, 1970

*A luzitán szörny* az első magyar, saját fejlesztésű, egész estés (pop)zenés színház, mely a prózai Nemzeti Színházban az ének és a dal erejével feledteti az agitprop koncepció eszközkészletét és témáját. Oly szokatlan a forma, oly erős Törőcsik Mari játéka, hogy az azonnali siker az elkötelezett mozgalmi színházi nyelvet is üdvözli. Az előadás illékony színháztörténeti emlékezete azonban ennek a kettőségnek tudható: a zenés agitprop nem emeli el a portugál gyarmatok kolonizációjáról hallható történetet önmagától, s az államszocialista Nemzeti terében nem képződik meg a félrenézés (a megértés) színházolvasási élménye.

## AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

1962-ben Major Tamásnak, a magyar színház parlamenti képviselőjének váláról a politikai elit levette a Nemzeti igazgatásának terhét, bár a színház művészi koncepcióját továbbra is a franciásan elegáns esztétikai érzékkel, kiterjedő és naprakész elméleti tudással és megzavarhatatlan politikai kommunikációs készséggel bír Major alkotta meg. A Nemzeti repertoárját az európai baloldali propaganda-filozófiák jobban meghatározták, mint a magyar bemutatók, a baloldali gondolkodók között Mnouchkine, Strehler és Brook hatásától Major sokat és szívesen beszél.<sup>261</sup> Giorgio Strehler 1969-ben bemutatta *A luzitán szörny* című Weiss-drámát, mert „az igazságot mindig hangosan kell kiáltani”,<sup>262</sup> s Major, aki szintén „mindig a lényegre keresi meg, irtózatosságyótródik a szöveggel”,<sup>263</sup> nekiáll feleleveníteni az évtizede félretett propagandaszínház eszméjét és formáját. Kiemelendő színházkulturális párhuzam, bár 1970 őszén Magyarországon ez nem látszik, hogy Párizsban Ariane Mnouchkine csak pár héttel *A luzitán szörny*<sup>264</sup> előtt mutatja be a hamar le-

<sup>261</sup> „Nagyon érdekes számomra, hogy a műsorunk sok vonatkozásban egyezett már akkor is, amikor én még nem tudtam különösebbet Strehlerről. Ő is játszott Brechtet, ő is játszott Peter Weisst.” Kocsis L. 1987, 92.

<sup>262</sup> „The Truth should always be shouted out loud. Everywhere. [...] One thing, though, make sure, you shout it out with style.” Giorgio Strehler idézi: HIRST 1993, 15.

<sup>263</sup> Kocsis L. 1987, 92.

<sup>264</sup> Az előadás adatai: Cím: *A luzitán szörny*; A bemutató dátuma: 1970. szeptember 25.; A bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; Rendező: Major Tamás; Szerző: Peter Weiss; Fordító: Garai Gábor; Zeneszerző: Daróczi Bárdos Tamás; Koreográfus: Szigeti Károly; Díszlet- (maszk-, báb-, fény-), jelmeztervező: Keserü Ilona; Színészek: Suka Sándor (A szörny), Ungváry László (Tábornok), Györfy György (Püspök), Rajz János (Úr), Zolnay Zsuzsa (Hölgy), Blaskó Péter (Rendőrt), Horkai János (1. Gyarmatosító), Gyulay Károly (2. Gyarmatosító), Iglódi István (1. Beszélő), Horváth József (2. Beszélő), Törőcsik Mari (3. Beszélő), Csúrka László (Külföldi Igazságügy-miniszter látogatóban), Velenczey István (Külföldi Pénzember látogatóban), Bánsági Ildikó f. h., Földessy Margit f. h., Koroknai Géza f. h., Kőszegi Péter f. h., Mányai Zsuzsa f. h.,

gendássá érett 1789<sup>265</sup> című előadását. Két különböző államrendben, két teljesen különböző kultúrafinanszírozási formában, eltérő színészképzési keretekben egy időben próbálják a két előadást. Mindez nem csak Major és Mnouchkine egyező frankofón műveltsége és kommunista hite miatt mutat lényeges azonosságot: kettőjük elkötelezett politikai magatartása és kivételes, közösségeket összetartó művészi ereje azonos mozgalmi színházat tud létrehozni. Az államszocialista Magyarországon mindezt a Nemzetiben lehet, a demokratikus államrendben működő Franciaországban pedig egy alapítványi magánszínházban.

Mnouchkine és Major egy-egy előadását tehát nemcsak a bemutatók időbeli közelsége hozza egymás mellé, de az agitációs propagandaeszközökkel dolgozó formanyelv, a társadalmi aktivitás felélénkítésére tett kiáltványok, a közösség ideológiai felkészültségének növelésére irányuló tanítói akarat egyaránt. Mindketten annak a Jouvet–Gémier-iskolának a tanítványai, ahol a közvetlen beszéd, a fergeteges érzelmi hatás, a kiáltványszerű fogalmazás cirkuszi elemekkel együtt jelenik meg a színpadon. Major idősebb és az államszocialista Magyarországon él, s nem használhatja „a politikai pamflet, a show és a happening álarcában, a felháborodást és a cselekvést sürgető indulat hevében”<sup>266</sup> a magyar múlt egyetlen történelmi eseményét sem. Major nem az első, nem is a második világháború utáni politikai-hatalmi változást, legfőképp nem 1956 emlékét viszi színre, hanem a portugál gyarmatosítók történetét beszéli el, így gondolati hiányként áll előttünk a magyar államrendhez való lehetséges viszonyulás egésze. A nemzeti történelmi tudás helyett az internacionalista szemlélettel érzékelt események formálódnak történelemmé és dramatikus szöveggé. Mégis az a hév, mellyel visszaemlékezik majd két évtized múltán az 1789-es előadás alatti zsigeri élményeire,<sup>267</sup> az az egyetlen előadásban megidézett közösségi együttlétben érezhető hevület, mely a második háború után a kommunista pártba vitte, talán nem magyarázza, de árnyalja szenvedélyes és kegyetlen és következetes pályáját.

Martin Márta f. h., Melis György f. h., Urbán Erika f. h., Várdai Zoltán f. h., Zsolnai Júlia f. h., Galkó Balázs (Kar).

<sup>265</sup> „Ez az 1789 egy megfoghatatlan csoda. [...] Vásári komédiát csinál ebből, különböző emelvényekkel, ahol a kikiáltók kapcsolatot tartanak a közönséggel.” Kocsis L. 1987, 95.

<sup>266</sup> Sz. n. 1970, 15.

<sup>267</sup> „Ahogy a közönség együtt él ezzel a darabbal..., nem tudom. [...] nem létezik, hogy az ember ne mindegyik emelvényt figyelje, kövesse, benne van valami olyan forgatagban, hogy ezáltal tényleg résztvevője lesz valaminek, nemcsak a teret tekintve, de pszichikailag is.” MAJOR. In: Kocsis L. 1987, 96.

## DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A *luzitán szörny* a portugál gyarmatosítók kegyetlenkedéseit, a kiszolgáltatott bennszülöttek sanyarú sorsát ismerteti dialógusok és songok didaktikus váltakozásában. A Peter Weiss-szöveg a *Nagyvilágban* jelent meg 1967 novemberében A *luzitán madárijesztő* címmel, éppúgy Garai Gábor fordításában, mint az előadás szövege. A mű dokumentumdráma, magában nehezen olvasható propagandaszínházi alapanyag.<sup>268</sup> Agitációs, így improvizációra is alkalmas mű, mely egy szimbolikus figura, a szörny felépítésével strukturálja a világ minden rosszát.

A szörny mint szimbolizáció a hatvanas évek második felétől élénk jelenlétet mutat a színházi közéletben. Weöres Sándor csodás-mesés *Octopusa* 1965-ben íródott, Németh László *Szörnyeteg* című darabját pedig egy évre rá, 1966-ban mutatja be Major a Nemzetiben. Ez a fogalmazás mind a dokumentumdrámáknak, mind a szimbolista szöveghagyománynak kiemelkedő technikája, hiszen a sokatmondó és sokat sejtető szörny felkínálja és nyitva is hagyja az azonnali értés kapuját.

A szörny, a szörnyetegség tematikája a megmagyarázhatatlan, beazonosíthatatlan ellenség, a domináns hatalom teátrális kliséjévé vált, s Weiss songtechnikája a szimbolikus olvasásban rendre megképződő általános azonosítás helyett konkrét megfejtést is kínál. A szörny, mely félelmet kelt, mely elural mindent, a kolonizáció szörnyetege, s a portugál gyarmatok élethelyzeteit nézve a klasszikus tökefelhalmozás és kapitalista kizsákmányolás általános eseteit ismeri fel benne elsőként a kortárs néző. „A kemény, direkt politizáló mondanivaló, a tiltakozás a még fennálló gyarmati rend ellen, s általában minden neokolonista törekvéssel szemben...” történik, s Major „lázított és szóraztatott egyszerre”.<sup>269</sup>

A *luzitán szörny* egyszerre tart távol a tárgytól és húz a szimbolikus olvasás felé 1970-ben. Luzitániát a kortárs Portugáliával már kevesen, legfőképpen nem a brigádbérletekkel mozgósítható nézők azonosítják. De ettől még költőibb és távolibb értelmezői bizonytalanság képződik az előadás köré. Így a dramatikus szöveg értése helyett az előadás szokatlan hatása hagy emléknymot történeteinkben. Weiss művének nem igazán van sztorija, nem igazán vannak szerepei és cselekménye, csak helyzetek állnak jelenetekké, csak a lázadás és a tiltakozás ütemei biztosak. Major és a társulat erre, a nem pontos, csak szimbolizáló értésre épülő befogadási rutinra számít. „Nem színda-

<sup>268</sup> „A dráma itt nem megírásra vagy eljátszásra, csak ismertetésre vár: a dráma maga a számjegyekben van: a csecsemőhalandóság, az oktatás, a munkanélküliség, az átlagjövedelem, azaz az éhhalál és tömeges népirtás számadatban.” V. J. 1970, 15.

<sup>269</sup> BENEDEK M. 1970.

rabot játszunk, az eljárás folyamán tételeink bizonyítására számokat fogunk előadni.”<sup>270</sup>

Az előadás dramaturgiailag az epikus színház song-dialógus-kommentár ritmusát használja, de Weill vagy Dessau zenéje helyett a kortárs popzene ismerősebb és hétköznapiabb motívumai és megoldásai inkább érdeklődővé, mint megfigyelővé teszik a nézőt. Daróczi Bárdos Tamás zenéje és Szigeti Károly koreográfiája a Katona József Színházban a Nemzeti társulattal az első magyar (pop)zenés népszínművet hozta létre.<sup>271</sup>

Az előadás dramaturgiai hatásmechanizmusa viszonylag egyszerű: a tiszta érzelmek mint a szeretet, a szánalom és a harag megjelenítéséből formál szolidaritást, s ez a közös élmény emeli helyszínén (Luzitánián) és időn (klasszikus kolonializáció) túli általános horizontra a rossz, a szörny elleni harc humanus kötelezettségét. Az, hogy 1970-ben ezt a harcot csakis az internacionalista munkásosztály vezetheti és vívhatja, általános tudásként volt jelen, s így láthatatlanná vált a nyitó jelenet Weiss-féle pszichologizáló gúnya: a szörnyet mi magunk építjük meg a rendelkezésünkre álló anyagokból.

Ezt a mozzanatot, a szörny felépítésének látható és tapintható tényleges aktivitását, a meglepően gazdag kritikai irodalomból csak egyetlen elemzés tudta rögzíteni, igaz, egy évvel később:

A problémát ott érzem, hogy ez a produkció szinte feledtetni tudja a szöveget: a határán van a világproblémák elvontságát érzékíteni képes színpadképnek és az önnön eszközeibe belefeledkező, azzal boldog oldottságban eljátszó vizionárius táncnak.<sup>272</sup>

## RENDEZÉS

Az előadás azonnali sikere a Nemzetiben nem várt méretű. A nézők a Nemzetiben szokatlan zenés műfajú élmény hatása alá kerülve furcsállva ugyan a nemzetis repertoárban megjelenő zenés (nép)színművet, de felfedezik a Broadway-n két évvel korábban bemutatott, Magyarországon még egyáltalán nem ismert *Hair* című musical hatását.

A Katona József Színház előadásában [...] többféle hatás is ötvöződik. Talán a legerősebb közöttük a *Hair* című híres musical emlékképe, bár

maga a *Hair* sem független Brechtől. A Hair – magyarul: haj – nyugati fiatalok Vietnám-ellenes tiltakozásáról szól.<sup>273</sup>

Major Tamás kultúrpolitikai státuszából és Peter Weiss elkötelezett baloldali gondolkodói életművéből egyaránt következik, hogy a korszerűnek nevezett színház ilyen erejű és formájú változata a Nemzetibe kerül,<sup>274</sup> mégis „az egyetlen nagy koncertbe állított”<sup>275</sup> produkció feledteti a bemutató helyszínét, s alternatív színházi eseményként értékeli *A luzitán szörnyet*. Ez a váratlan, nehezen elképzelhető kettősség a hatalom megképzéséről és dekonstruálásáról is szóló előadást egyrészt vonzóvá teszi a politikai vezetés előtt, másrészt domesztikálja popzenét és a kortárs táncot az államszocialista korszak ideológiáját a Nemzetiben követő nézők előtt. Ennek a folyamatnak a belátása a színházi emlékezet összetett feladata.

Major már ekkor is az egyik legnagyobb élő rendezőnek Strehlert tartja.<sup>276</sup> A politikus szerepvállalás, az elkötelezett közösségi aktivitás, a színészség folyamatos újragondolása mind az 1968 utáni nyugat-európai színházi műhelyek feladatként vállalt alkotó-konceptiója. Ariane Mnouchkine nemcsak 1789 című előadásával, de a Cartoucherie-ban létrehozott színházi bázisával is lenyűgözi Majort. Peter Brook pedig éppen ekkoriban indítja nemzetközi színházi kutatólaboratóriumát, s a színjátszás alapformáját keresve a közösségi kommunikáció, az agresszió és a megértés mozzanatait át eljut a Bouffes du Nord tereiben és csak ott létrejövő társulati közös alkotásokig.

Major Tamás rendezése, ráadásul majd félszáz évvel későbből szemlélve, a határozott kérdéseket feltévő, csapatban dolgozó, a színházat eseményként létrehozó alkotások sorába illeszkedik. A nála fél generációval fiatalabb francia, olasz kortársak az állami színházi támogatási rendből kilépve kis közösségekben dolgoznak, míg ő a nemzet első színházában. Sikerét színházi tudásán kívül politikai érzékenysége is garantálja: egyensúlyozni képes a Weiss-féle direkt állásfoglalás és az ironikus kettős beszéd agressziója között. Ez az előadás kiemelkedő sajátossága.<sup>277</sup>

<sup>273</sup> GÁBOR I. 1971, 30.

<sup>274</sup> „A Major Tamás rendezte előadást mérföldkőnek érzem a korszerű magyar színház kialakításában.” GYURKÓ 1970.

<sup>275</sup> „...a szöveggel egyenrangú, sőt, helyenként már fölébe emelkedő alkotóelem a sokkoló zene, a karének és végül, de nem utolsósorban, a mozgás.” BENEDEK M. 1970.

<sup>276</sup> KOCIS L. 1987, 251.

<sup>277</sup> „S így a politikai manifesztációt komédiára átvittető játék a Katona József Színházban telitalálatnak hat.” PÁLYI 1970, 2.

<sup>270</sup> MAJOR Tamás az előadás műsorfüzetében. Idézi: BOR 1970.

<sup>271</sup> Feltételezhető, hogy amennyiben az előadás címében hordozta volna a pop vagy a rock megnevezést, a közösségi emlékezet is biztosabban jelölte volna a Vígszínház 1973-as *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* előtt elsőnek a Nemzeti bemutatóját.

<sup>272</sup> ALMÁSI 1971, 87.

## SZÍNÉSZI JÁTÉK

Az előadás címszereplője egy gigantikus szörny, akit maradék zsákvásonból tűznek össze a játékosok az előadás nyitójelenetében. Keserű Ilona tervei leginkább Picasso mougins-i korszakára emlékeztető bábut állítanak elének, a méreteket pedig Peter Schumann bábszínházának grandiózus formáit idézik. A szörny testét belülről mozgatják, így az egész előadás alatt fenn tudják tartani a figyelmet. A bábut, mely leginkább egy groteszken puffadt, szétszúzott arcvonásokkal tagolt óriási gömb, Weiss írói credója és az előadásolvasási rendet közvetítő műsorfűzet után fasiszta diktátornak látják és azonosítják a nézők.<sup>278</sup> Ez a limlomokból felépített szörny az előadás fináléjában felhasad, s kilép belőle a színész, miként egy maszkbábuból, és csatlakozik a záródalt éneklő tömeghez.

...a szörnyből (annak szöveg szerinti halála után) előbújik a Szörnyet játszó színész, s a többi karakterfigura is eldobja kalapját, sapkáját, kizsákmányolók és kizsákmányoltak egyaránt kilépnek szerepükből, s együtt éneklnek boldog-groteszk dalukat a Szörny haláláról.<sup>279</sup>

A zárókép kimerevíti a teljes előadás játéktechnikai különlegességét: Major a hangsúlyt nem a nemzeti színészek egyéni tudására, hanem a társulat egészére helyezi. Nagy vállalás ez az elmúlt évtizedek csatái után, de a kritikák támogatják abban Majort, hogy kiemelik: a csapatjáték társulat- (és közönség)építő mozzanata megkerülhetetlen rendezői érdem.<sup>280</sup> Az előadás felvételét nézve mindez nem is kérdéses, hiszen egy ilyen (pop)zenés, végigénekel és táncolt, komoly koreográfiát igénylő előadást egy prózai hagyományokkal bíró színházban csakis együtt, csakis társulatban lehet végigvinni. A teljes társulati névsor ismeretében azért feltűnő, hogy sem a Marton Endre rendezéseiben szereplő neves színészek, sem az idősebb és ismertebb nemzeti csapat nem beszél a kortárs (vagy korabeli szóhasználatban: korszerű) színházi formanyelvet.

A teljes sajtó nemcsak elfogadja Major nyilatkozataiban kinyilatkoztatott értelmezői szempontokat, de átveszik, ahogy a játék látható közös örömeiről beszél. A nézők 1970-ben természetesen egy olyan zenés előadás hatása alatt

állnak, mely az addigi magyar színházi gyakorlatban szokatlan zenés élményt nyújt. A *Luzitánt* lehetetlennek bizonyult bármivel összevetni, így a lelkesedés egy olyan műfajt illet, mellyel még senki nem találkozott. A kortárs közönségnek pár mozzanat feltétlen újnak számít: az egyik maga az a tény, hogy a színészek saját játékuikat is szétszedik, miként a szörnybábut. A színészek bemozogják a teljes színpadot, a nézők közötti sorokat is használják járásnak, miközben hozzáérnek a nézőkhöz, rájuk lépnek, átgázolnak rajtuk. A test valósága, szaga és verejtéke, mozgása és fáradékonysága itt, a nemzeti társulat előadásában nem egyszerűen láthatóvá, de majd minden érzékszervvel érezhetővé vált.<sup>281</sup> Játéktechnikailag a Nemzetiben ez nem brechti elidegenítő színházi mozzanatként működik, hanem (próbálkozó) performatív aktusként.<sup>282</sup>

Egy másik újdonság a tempóválasztásban nyilvánul meg. Lüktető a másfél óras előadást, melyet nem a jelenetek, felvonások, szünetek ismert rendje tagol, hanem leginkább szekvenciák sora strukturál.

A Nemzeti Színház együttese ezúttal – Major Tamás ezer ötlettel tűzdelt, dinamikus rendezésének, Daróczi Bárdos Tamás zenéjének, Szigeti Károly koreográfiájának hála – játszik. Mozgással, énekkel, pantomimszerű játékkal tölti be a nézőteret, lüktető tempót diktál a gondolatoknak is, s ebben az együttes minden tagjának – a főiskolás kórustagoktól a kitűnő Iglódi Istvánig – megvan a maga gondosak megtervezett, kísérelt helye.<sup>283</sup>

A tempó dinamikája elviszi a nézőket, zsigeri és nem intellektuális hatást kelt, ez a kritikai irodalom jelentős részéből könnyen olvasható: arról, hogy legyen forradalom, 1970-ben, másfél évtizeddel 1956 után nem lehet gondolkodni, így a gondolatok, melynek lüktető a tempója, a gyarmati elnyomás körül keringenek megőrizve az államszocialista retorika igazságosztó hatalmi nyelvét. Kevesek látják meg, s még kevesebben tudják megírni, miért is jelentős Major és a Nemzeti történetében *A luzitán szörny* bemutatása. Ők azonban egyetlen színész, Törőcsik Mari alakítása köré gyűjtik véleményüket. Törőcsikról, a színházban nem elfogadott színészeiről szuperlatívuszokban beszélni az új, erős Major zseniális technikai újrakezdését is köszönteni lehet anélkül, hogy az írások Majorról szólnának.

<sup>278</sup> „Itt a főszereplő – egy zsákból, kócból összetakolt bábu – a fasiszta diktátor szimbolikus megtestesítője.” GESZTI 1970.

<sup>279</sup> PÁLYI 1970, 2.

<sup>280</sup> „...a művet nem különböző, egymásnak ellentmondó egyéniségek hozzák létre, hanem az együttes, mely a közös cél érdekében szövetkezett. Ahogy a korszerű labdarúgás a tökéletes csapatjátékra épül, úgy a korszerű színházis: a sztárok magánszámait sosem pótolhatják az együttes munkáját.” GYURKÓ 1970.

<sup>281</sup> „A színészek legfeltűnőbb tulajdonsága volt, hogy – magyar színpadon szokatlan intenzitással – egész testükkel részt vettek a játékban, egész testük önállóan, szöveg nélkül is bele volt komponálva az előadásba.” BERNÁTH 1970.

<sup>282</sup> Major kiterjedt információs hálójának révén feltehetően hallott Richard Schechner New York-i 1969-es *Dionysos* 69 előadásáról.

<sup>283</sup> FÖLDES 1970, 11.

Törőcsik „nem sztár. Jelentéktelen. Magára vonzza a tekintetet.”<sup>284</sup> Törőcsik 1970-ben harmincöt éves, s minden filmsikere ellenére ügyetlen a színpadon. Major tanítja, hiszen csak ő lát benne fantáziát. Először Brechten dolgoznak, majd a *Luzitán*ban találják meg azt a közvetlen és civil megszólalást, mely át tud hangilag törni a Katona József Színház nézőterén, mégis közvetlen és egyszerű marad. A társulati játék pedig azért itt, a Weiss-darabban formálódik Törőcsikre, mert a jelenetek nem az átélés, nem a pszichológiai hitelesség jól ismert (kis)realista technikáit igénylik, hanem az egyszerű megszólalást, a közvetlen beszédet. A Törőcsikre osztott 3. Beszélő szerepe nem nagyobb, nem jobb, nem etikusabb vagy kimondóbb, mint a többi. De azt a nyelvet, amit frissen cirkusz-színháznak neveznek el, Törőcsik beszéli legjobban.<sup>285</sup> A cirkusz itt a vásári komédiát jelenti, a kikiáltók harsányságát, provokatív kiszólásokat, értelmező narrációkat.

[Törőcsik] másodpercek alatt teremtet szemrebbenésekkel vagy megál-lással, kézmozdulattal és mindig változó hanggal egy egész életet fel-villantó teljes emberi karaktert.<sup>286</sup>

A színésznő fürgeséggel, hajlékonysággal, óriási hangerővel, nagy amplitúdójú érzelmi hangskálával bír, kikiáltó megafon nélkül, ráadásul olyan igazságot osztó pozícióban, melyre tézisnek formált, nagy súlyú mondatokat szokás írni.

Lehetetlen nem azzal jellemezni [Törőcsik] játékát, hogy amilyen kicsi, olyan erős és kemény volt, s ha tellett tőle halálordítás- és düh-hangerőre, tellett hasonló hatóerejű halk dadogásokra, hiteles félmozdulatokra szorongásjelzésekre is.<sup>287</sup>

A kritika Törőcsik mellett Iglódi Istvánt látja meg az egységesnek észlelt tömegben.<sup>288</sup> A nagyon fiatalelként a Nemzetiben játszó Iglódi a huszonévesek játékkedvét sugározza, ez még ötven év múlva is átérződik a felvételen. A játék öröme, mely oly ritka a hatvanas évek utáni magyar kultúrában, itt a zenés színházi agitációspropaganda-előadásban szinte tét nélküli boldogságot hoz. Iglódi a zenés színészet olyan professzionális formáját csillantja szinte

<sup>284</sup> PÁLYI 1970. A teljes írás Törőcsik Mari színészi munkáját elemzi.

<sup>285</sup> PÁLYI 1970.

<sup>286</sup> BERNÁTH 1970.

<sup>287</sup> BOR 1970.

<sup>288</sup> „Törőcsik, akinél nagyobb egyéniség alig van a magyar színpadon, *A luzitán szörny*ben nem azért ért el pályája egyik csúcsára, mert fölnőtt a kitűnő együttesnek, hanem mert tökéletesen azonosult vele.” GYURKÓ 1970.

egyedül fel, mely nem a cirkusz, de az operett sajátja. Ez az előadás összehozta a nemzeti színészeket, legalábbis Major színészeit feltétlenül.

## SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Az előadás koncepciója és formája üres teret kíván,<sup>289</sup> a tér különös tervezett mozgékonyasága a hallott tempót alakítja látható lüktetéssé. A díszlet- és jelmezterveket készítő Keserü Ilona a fiatal művészgeneráció már ismert alakja, az IPARTERV csoportban alkotó művész, aki 1966-ban Weiss *A vizsgálat* című darabjának színházi látványával debütál a Nemzetiben. Major, aki nemcsak a kortárs irodalomban, de a képzőművészetben, a kiállítások világában is ott-honosan mozog, Weisshez, a zenéhez, provokatív és nagyon fiatal társakat keres. Az IPARTERV csoport, melynek kiállításain és katalógusaiban többek között Bak Imre, Erdély Mikós, Keserü Ilona, Lakner László, Maurer Dóra, Szentjóby Tamás is szerepel, az Európai Iskola és az absztrakt expresszionizmus eszméit és stílusát követve vált ismertté. Míg a csoport egyes kiállításait betiltják, Keserü a Nemzetiben Majornál tervez, s ez arra is lehetőséget ad, hogy a színházi kritika megemlítsa kiállításait.

A díszletet és a jelmezeket Keserü Ilona tervezte: hogy mi mindent lehet zsákvászonnal, kenderkötéllel, lennel, madzaggal, ronggyal kifejezni, azt a vendégművész legutóbbi kiállításán láthatták a modern tár-latok látogatói.<sup>290</sup>

Ezt az összetett képletet érdemes a szovjetizált kultúra elemzésekor figyelembe venni. A rendszer ilyenén puha kettőssége évtizedekre megzavarja a művészi kontextusok értékelését és értését, az előadás látványáról szóló elemző beszéd pedig ki sem alakul. A hetvenes években Major Tamáson kívül a kaposvári társulattal dolgozik még fiatal, neoavantgárd képzőművész, Pauer Gyula is.

*A luzitán szörny* terét szabálytalan ritmusban a zsinórpaddalról belőgatott kötelek jelölik ki, káosz és egyszerűség határozza meg a látványt.<sup>291</sup> Káosz, mert az őserdőtől a börtönig, a Tarzan-romantikától a modern cirkuszig tutatnyi értelmezői keret feszül az előadásra, s egyszerűség, mert a kötél multifunkcionalitása a játékot, s nem a kontextuskeresést kínálja az értelmezés

<sup>289</sup> „Az egységes tömegmozgatásra úgy hiszem jó példa *A luzitán szörny* előadása.” BARTA 1973, 13.

<sup>290</sup> BOR 1970.

<sup>291</sup> „A díszlet elenyésző, mindössze néhány kötél lóg, amely egyaránt jelzi az őserdőt és a börtönrácsot, a gyarmati vidék legfőbb jellemzőit.” BENEDEK M. 1970.

feladatául. A teret a szörny bábalakja uralja végig,<sup>292</sup> melyet a játékosok építenek-varrnak össze, s szednek is szét.<sup>293</sup> A színvilág két dinamikus közösséget jelenít meg: a gyarmatosítók fehér, frissen (és nehezen) vasalt lenvászón, kissé militarista öltözékben, a bennszülöttek pedig meleg földszínű, barna-vörös zsákruhában nem nélküli, életkor nélküli homogén tömegként állnak a proszcéniumon.

Az üres tér Peter Brook fogalma, Majort bevallottan inspirálta ez a gyakorlat, melyet 1964-ben Budapesten a *Lear királyban* is láthatott.<sup>294</sup> Ezt a színházcsinálási formát, legalábbis külsőségeit, itt kipróbálja, de társulati nyelvvé nem emeli. Igen sikeres forma marad egyetlen előadás erejéig.

### AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás azonnali, kritikai reakciókban mérhető hatása rendkívül erős.

Az elmúlt években kétségtelenül Major Tamás rendezései körül gyűrűzött a legtöbb vita. [...] Rendezéseivel egy olyan sajátos és egyéni stílust képvisel, amely formai oldalról is bármikor felismerhető, de lényege mégis az, hogy a művek belső igazságának feltárását tűzi ki célul a korszerű színpad követelményeinek megfelelő eszközökkel.<sup>295</sup>

A Nemzeti társulata megújulásra, felfrissülésre szorul, olyan szellemi és művészi izgalmakra, melyek a politikai hatalom ideológiai elvárásaiból fakadnak, mégis beteljesítik a közösség legdinamikusabb, legfiatalabb rétegének vágyát. A Nemzeti a háború utáni évek, a fiatal és lendületes társulati korszak után idősödni kezd. A társulat, legfőképp vezetői, beérkezett művészek, akik elmélyült és esztétikailag összetetten árnyalt színházi közeget teremtettek, de mind a lendület, mind a megfogalmazható alkotói akarat érett szemlélődéssé alakult át. 1968 után anakronisztikusnak látszik figyelmen kívül hagyni a lázadás, a forradalom, a szembenállás témáját. A forradalmat azonban 1970-ben Magyarországon megmutatni úgy, hogy ne egyszerűen a Kommunista Ifjúsági Szövetség világtalálkozójának az egyenlekedése érződjék rajta, nehéz feladat. Major nem történelmi példát választ, nem a kettős beszéd vagy a történelmi parabola technikájával dolgozik, s nem is fordul, miként 1957-ben

sem tette, az 1956-os forradalom utáni pacifikálás dramatikus eszközeihez (ahogy az országon végigfuttatott Dobozy-féle *Szélvihar*ral sokan tették). Major az államszocialista színházi lehetőségek összetett viszonyai közepette Brecht és Weiss elidegenítő agitációs és propagandaszínházát hozza létre, de fiatalok zenéjével és táncával.

Az előadás hosszú távú hatástörténeti esélyét a Vígszínház semmisíti meg, amikor 1973-ban bemutatják a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*, röviden csak *Popfesztiválnak* nevezett előadásukat. Ezzel a Vígszínház Várkonyi vezetésével jelzi: készen áll ismét magához venni a könnyed zenés szórakoztatás feladatát. Mind épületi akusztikája, mind játékhagyománya, mind társulati összetétele erre predesztinálja.

Ugyanakkor egy alapos színháztörténeti elemzés képes feltárni: Major tanítványai, legfőképp Ascher Tamás és a Kaposvári Színház művészeti vezetése olyan új, zenés színházi formát teremtettek, mely a vidéki színházi repertoárban kötelező elemként szereplő operettek rendezésével kezdődött, majd a zenés színházi forma könnyedségével és tempójával kérdező művészeti alkotást hozott létre.

<sup>292</sup> Összetett kulturális környezetre utal, amikor a Kassák Színház 1973 nyarán a balatonboglári kápolnában létrehozta a *King Kongot*, melyben egy majomóriás uralja a teret, akárcsak Keserű Ilona tervében.

<sup>293</sup> „Riasztóan komikus és félelmetességében is legyőzhető.” FÖLDES 1970, 11.

<sup>294</sup> BROOK könyve 1968-ban jelent meg, magyarul 1973-ban, Koós Anna fordításában.

<sup>295</sup> BARTA 1973, 12.



Csurka István: *Döglött aknák*. Jelenet az előadásból, Major Tamás Kállai Ferencsel, 1971

## IGLÓDI ISTVÁN: *DÖGLÖTT AKNÁK*, 1971

A Nemzeti előadása megmaradt a közösségi emlékezetben, mert a társalgási színjáték megújított gyakorlatával két színészlegenda, Major Tamás és Kállai Ferenc pizsamában beszélget az ötvenes évekről, a túlkapásokról és a túlélésekről – egy kórházi ágyon ülve. Az előadás folklórelemként domesztikálja a politikai humort, s a szovjetizált viccmesélés (mint kimondás) technikáját egy fiatal drámaíró, Csurka István formálja a kettős beszéd mechanizmusára.

## AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Ötödik éve használja a Nemzeti társulata a Hevesi Sándor téri épületet, s úgy tűnik, mind a színészi technika, mind a közönségmarketing megszokta a kisebb nézőtér adottságaihoz kötött lehetőségeket. A páholyokat kivették, a földszinti széksorok látványa az államszocialista színházépítészeti átalakítások osztályegyenlőségként értett demokratikusságát állítja. A színház legszebb része az új előcsarnok, ahol Barcsay Jenő óriási márványmozsajkához fut a vörös szőnyeg. A színház kamaraszínháza a nézőterét tekintve nem sokkal kisebb teret kínál az előadásoknak, így amikor 1971-ben a *Döglött aknákat* a Katona József Színházban mutatják be,<sup>296</sup> akkor a kamara jelleg (gyakorlatilag) kétszereplős dráma játéktéréhez, s nem a várható közönségsikerhez méretezi a befogadó helyszínt. A siker biztos, erre legfőképp a sztárszínészek ígérek garanciát, mindenesetre ezzel az előadással ér véget Both Béla igazgatói működése. Hangsúlyozzák a források, hogy a premier idején még nem lehet biztosan tudni, ki kerül a nyugdíjba vonuló vezető helyére,<sup>297</sup> s mindez miképp befolyásolja majd a színházon belüli (erő)viszályokat. Mindenesetre Major Tamás főrendezőként pályája egyik legemlékezetesebb komikus karakteralakítását hozza létre, mely egyrészt megerősíti színészi pozícióját,<sup>298</sup> másrészt elvezeti az 1982-es *Mirandolina*-ban játszott, legendássá vált Forlipopoli lovag játéktechnikájához.<sup>299</sup>

<sup>296</sup> Az előadás adatai: Cím: *Döglött aknák*; A bemutató dátuma: 1971. május 7.; A bemutató helyszíne: Katona József Színház, a Nemzeti Színház Kamaraszínháza; Rendező: Iglódi István; Szerző: Csurka István; A rendező munkatársa: Bodnár Sándor; Díslettervező: Varga Mátyás; Jelmeztervező: Vágó Nelly; Szcenikus: Bakó József; Társulat: Nemzeti Színház; Színészek: Major Tamás (Moór Jenő), Kállai Ferenc (Paál Károly), Szokolay Ottó, Izsóf Vilmos (Béla), Zolnai Zsuzsa (Zsóka, színésznő), Pártos Erzsébet (Paálné), Gyulay Károly (orvos), Jancsó Sarolta f. h. (ápolónő), Királyi Irén (Látogató), Gyalog Ödön (1. ápoló), Melis Gábor (2. ápoló).

<sup>297</sup> SZÉKELY 1987, 147.

<sup>298</sup> „Színészszemélyisége időnként »kilógott« a Sztanyiszlavszkij-módszer hazai adaptálásával készült előadásokból.” KOLTAI 1986, 9.

<sup>299</sup> A *Mirandolina* bemutatója és a *Döglött aknák* TV-felvétele egyazon évben, 1982-ben történt meg, a felvétel disszeminációja és az új előadás belépése a közösségi emlékezetbe összecsúszik, így a komparatív játékelemzés szinte kínálja magát.

Az előadás korai marketingje professzionális. Számos közös fotó készül a harsogva nevető Kállai Ferencről és Csurka Istvánról, akire a Nemzeti friss írójaként meglepő reménységgel tekintenek.<sup>300</sup> A színházi tematikával is bíró heti- és női lapok is a színészek és a drámaíró (s nem a rendező) személyére fókuszálnak. A kora hetvenes évek nyelvi és ideológiai zavarában az előadásnak mindemellett mélyen marxizáló befogadói közegben kell magára találnia,<sup>301</sup> s kibogozhatatlan, vajon a *Népszabadság* fiatal kritikusának hivatkozási kerete disszeminálódik az országos napilapokba, esetleg az egyszerű néző pártiskolákon elsajátított elemzési technikája bukkan fel egységes értelmezői közegként, de a szakíróktól a postásig mindenki Marxot citálja.<sup>302</sup> A nevetés lesz a megnevezett kulturális kontextusa az előadásnak, s ez a szocialista kabarénevetés,<sup>303</sup> mely az államszocialista humor lehetőségeit gondosan mérlegelve és engedélyezve tör utat magának, most különös módon egyszerre cenzoriális és nyilvános kontroll alatt tartva tematizál és bagatellizál ki nem mondott nemzeti történeti eseményeket. A *Döglött aknák* esetében a mintaolvasói protokollt maga Komlós János,<sup>304</sup> a *Népszabadság* kulturális rovatának volt vezetője, a Mikroszkóp Színpad igazgatója adja meg a párt lapjában,<sup>305</sup> mert a bemutató körül ideje tisztázni, hogy szatírárt lát a néző, nem pedig vígjátékot, s „a színpadon nem kommunisták és reakció, nem burzsoá és plebejus, hanem két rögeszme küzdelme folyik”.<sup>306</sup> Azt is a párt lapja vezeti fel, hogy „enyhébb légtömegek áramlanak hazánk fölé”,<sup>307</sup> s ezzel a képpel megadja és megerősíti az olvasási technikát: kettős értés és kettős beszéd mentén indul a befogadás. Ezért is érthető módon az elemzők mindig leszögeznek: ilyesfajta, a drámában bemutatott *ilyen* világ már régóta nincs Magyarországon,<sup>308</sup> a vonatkozó névmás használatával azonban védik magukat a megnevezés konkrétumától.

<sup>300</sup> „Csurka „érdeme, hogy nem a szituáció ötletvariációjából építi fel darabját, mint a nyugat-utánzó abszurd drámaírók (Görgey, Gosztönyi), hanem a figurákat történetileg is analizálja”. ABLONCZY 1971, 61.

<sup>301</sup> „Marx szerint az emberiség nevetve búcsúzik múltjától.” KOLTAI 1971.

<sup>302</sup> „Somogyi Lászlóné: [...] Hadd idézzem közbevetőleg Marx híres megállapítását: az emberiség nevetve búcsúzik múltjától...” G. SZABÓ 1971.

<sup>303</sup> DAVIES 2009, 17–38, BECKMANN 1980.

<sup>304</sup> KERTÉSZ P. 2007, 267–268.

<sup>305</sup> KOMLÓS 1971, 8.

<sup>306</sup> KOMLÓS 1971, 8.

<sup>307</sup> ÁRKUS 1972, 2.

<sup>308</sup> „Megnyugtató viszont, hogy effajta politikai amalgám nálunk manapság már csak bohózatban konstruálható.” MAJOR O. 1971.

## DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Csurka István drámái a hetvenes évek nagy felfedezéseiként mozgatták a színházi tereket. Dramatikus életműve egészét nézve tehetséges alkalmazója társalgási színmű-irodalmunknak, helyzetek és mondatok drámai jelenetezésének. Sikerének dramaturgiai oka a jól megcsinált színházi forma elterjedésében, majdnem évszázados hagyományában rejlik, a közösségi emlékezet azonban témáinak jól ismert fordulataiban lel élményre.

De persze sikeres maradt, a módszere verhetetlenül egyszer és tehetséges volt: mindent megírt, ami ő is volt egykoron, és sokaknak volt ismerős, ami vele történt. Folyamatosan megírta a tönkremenőben lévő túlélőkkel történeteket, az 1956 utáni értelmiségieket, ivás és írás, nőkkel való bajlódás és kétségbeesett baszás közben, reménytelennek látva az elvesző jót, és becsülve minden egyes nyugalomban lezajló hétköznapot.<sup>309</sup>

A Dobozy Imrétől, Mátyás Évától jól ismert kommunista munkásmozgalom elkötelezett színpadi alakjai, a nemzeti költők szocialista értelmiségi kételyeit hordozó karakterek után a hétköznapi szocialista ember típusa kerül dramatikus helyzetbe, s a jóleső komikum felbuzgó forrását teremti meg Csurka a pizsamára vetkőztetett, intim és kiszolgáltatott helyzetbe állított pártfunkcionárius és az ügyeskedő gebines klasszikus párosával. Csurka olyannyira bátran idéz az államszocialista színházi hagyományból kifele tuszkolt Molnár Ferencről, hogy még egy pisztolyt is megjelenít az első felvonásban, s bravúros suspense-technikával íveli a feszültséget a pisztolydörrenésig. Csurka szalonvígjátékok remek szerzőjévé válik, a bezártságban végigvitt párbeszéd ki-váló írójává segíti a színházi közeg, mégsem éri el Molnár Ferenc drámaírói pozícióját. Mindez nem egyszerűen az írói életművének értékelését akadályozó, annak lezárását deklaráló politikai szerepvállalásának köszönhető,<sup>310</sup> hanem a hetvenes–nyolcvanas évek parabolisztikus-analógiákban fogalmazó dramatikus játéktechnikájának. A döglött akna éppolyan parabolisztikus dramatikus működésre asszociáltat, mint például a fáklyaláng Illyésnél, a szörnyeteg Németh Lászlónál, a híd Háy Gyulánál.<sup>311</sup> A hetvenes évekbeli dramatikus nyelv ezzel állt színpadra.

<sup>309</sup> GYÖRGY 2014, 272.

<sup>310</sup> CSURKA 1992.

<sup>311</sup> „Csurka darabja tehát valóban a döglött aknákról szól, olyan ellentétekről, amelyek élnek a magyar társadalomban, és amelyeknek semmiféle alapjuk és valóságos feszítő erejük nincs. Az új fülemüleperek ideológiai formát öltenek, de mögöttük még egy fülemüle éneke sincs.

Ez az írástechnika azonban csak rövid életű sikereket hoz, mert a paraboladramaturgia igényli a támogató olvasói közösséget, de felbomlásakor a szövegek hatásmechanizmusa a semmiben forog. Ezek a drámák nehezen olvashatók, s hatástörténetük felől nézve bizonyítottan nehezen játszhatók, hiszen a parabolatechnika statikus struktúráját csak nyelvi bravúrokkal lehet lazítani. Csurkánál ezek hol ironikus agresszió, hol viccelődő-gúnyolódó szerepjáték formájában, de kirekesztő, rasszista megszólalásokkal ejtik zavarba a nézőt. Nyilvánvaló, hogy 2020-ban más politikailag korrekt normák mentén formálódik a közbeszéd, mint 1971-ben, más az irodalmi kulturális közösség, mint majd fél évszázaddal korábban. S nem a drámaírói ethoszról, hanem a nemzeti közösségről formál állítást, amikor a hetvenes évek elején a nézők kibugygyanva felröhögnek Major/Moór mondatán: „Sovány pacák. Nem cigány ez?”<sup>312</sup> Csurka az 1965-ben megjelent *Moór és Paál* című kisregényéből konzolidációs drámát írt,<sup>313</sup> s a reakciós-szektás szembeállítás tematizálása 1956-hoz közelebb jelentésesebbnek tűnhetett,<sup>314</sup> mint deklarált tagadása 1971-ben. A kimondás lehetőségét a Rádiókabaré műfajában, nem pedig a Nemzetiben fogadta lehetségesként a közönség, erre utal a megszólaló kritikák hierarchiáját is érzékenyen figyelő elemzések sora.

Velük és a hasonlóan vélekedő szakmán kívüliekkel szemben védte meg Csurka darabját a *Népszabadság*ban Komlós János, az író nyilatkozatával és – úgy tűnik – szándékával is ellentétben azt állítva, hogy Moór és Paál nem két politikai állásfoglalást képvisel, hanem csupán két ferde, rögeszmés, már-már patológikus magatartásformát.<sup>315</sup>

A gondolat nagyon jó és aktuális, mert a hasonló perlekedések, haragok, úgynevezett elvi elmentések behálózák a társadalmi élet egészét. A pozícióhoz hozzákonstruáljuk a történelmet, egyénit és társadalmi egyaránt, hozzákonstruáljuk az ideológiát, és azután már bizonyos pátozzsal veszekszenek.” HERMANN 1971, 8.

<sup>312</sup> CSURKA 1980, 91. A felvételen követhető, hogy ennél a mondatnál: „anyja Szeredás Rozália. Jól sejtettem én: egy kis cigány beütés” – ellenállhatatlanul kitör a nézőtéri nevetés. CSURKA 1980, 110.

<sup>313</sup> „Tizenkét évvel ezelőtt, a kisregény írásakor tulajdonképpen egy fölfedezéssel viaskodtam. Azt fedeztem föl, vagy azt véltem fölfedezni, az akkori társadalmi viszonyok közepette, hogy a szélsőségek kora lejárt. Mindenfajta szélsőségé.” CSURKA 1971.

<sup>314</sup> „Úgy gondolom: Moór és Paál szembeállítása igazából az 1956-ot közvetlenül követő években lehetett igaz és érdekes. Hazai viszonylatban utolsó nagy fellépésük után voltak; tehát csorbítatlan lehetett az a feszültség, az az indulati töltés is, amellyel egymásnak ugorhattak.” SZÁNTÓ 1971, 2.

<sup>315</sup> SZÁNTÓ 1971, 3.

Csurkára a *Ki lesz a bálanya* 1969-es bemutatója<sup>316</sup> után óriási figyelem<sup>317</sup> irányul és elvárás tétetik.<sup>318</sup> A kulcsdráma után a Nemzetibe kerülni jelentős karrierlépés,<sup>319</sup> legfőképp ha a művet realista drámaként<sup>320</sup> vezetik fel, ferge-teses realista vígjátékként,<sup>321</sup> mely önfeledten tekinthet vissza a régmúltnak állított ötvenes évek eseményeire. A nézőket feltehetően nem hozza zavarba az az idő-összemosás, mely egyidejű eseménnyé rendezi Moór bűnét, amikor Paál a Dunába akarta lövettetni a nyilasokkal, s Paál bűnét, amikor nem ad gebinjogot a lángossütő Moórnak. A régmúlt ötvenes éveket nevezik meg a dráma idejének,<sup>322</sup> de kettős beszédben értik rajta a hetvenes évek jelenét. Így válik a kisregényből jól megcsinált struktúrára épülő dráma, mely zömében késleltetett monológokkal közvetíti a szereplőket mozgató motivációkat. Csurka töredezett monológokat ír,<sup>323</sup> hol az egyik, hol a másik beteg beszél az alvó társához,<sup>324</sup> ekként a drámai történet nem feltétlen a komikus helyzetekből, nem is a jellemelek komikus karakteréből robban elénk, hanem a parabolisztikusan létező, állandó és végérvényes szocialista jelenből. Ferge-teses, elszabadult viccként hat, amikor a nyolc hónapja a zárt osztályon fekvő Moór megkérdezi: „Vajon mi a helyzet odakint? Milyen a rendszer?” Csurka szöve-geinek állítása szerint kényszerképzetek világában élünk, a rendszerben min-denki ennek rabjaként él. Ez a szocialista realizmus konstruált valósága, mi-ként Hermann István megfogalmazza: „Azért vagyunk azonban idegosztályon, hogy ami kiderül, az ne feltétlenül legyen igaz.”<sup>325</sup>

A dráma esetleges rendszerkritikus, elemző állítását elmossa kiszólásainak kabaré-vígjátéki cunamija, s ezt a feladatot a két sztárszínész veszi magára.<sup>326</sup>

<sup>316</sup> Léner Péter rendezésében, Thália Színház, Inke László (Czifra), Keres Emil (Fény), Harsányi Gábor (Csüllögh), Szilágyi Tibor (Abonyi) főszereplésével.

<sup>317</sup> „Csurka kétségtelenül legkiválóbb színpadi szerzőink közé tartozik.” TAXNER 1971.

<sup>318</sup> „Csurka reménykedett, talán felrobbannak akná, a poénok nevetésben robbantják a néző lelkét. Így történt. Az évad, s az elmúlt évek egyik legjobb magyar drámáját láthattuk...” ABLONCZY 1971, 61.

<sup>319</sup> „Ha valaha visszatekintenek majd az 1970–1971-es évadra, meg fogják állapítani: ez volt a nagy gála éve. Csaknem mindenki, aki a legújabb drámairodalomban szerepet játszik, darabbal jelentkezett, sőt, volt aki kettővel is. A bemutatók egymást érték, egymás sarkára hágtak. Kevés olyan évad volt, amikor ugyanabban az évben lehetett tapsolni Illyés- és Darvasdarabnak, Örkénynek és Gyárfásnak, Hubaynak és Csurkának. Ilyen szempontból tehát semmi ok panaszra, az írók írnak, a közönség bejön a színházakba.” HERMANN 1971, 1.

<sup>320</sup> „Az élet, pszichológia, a jellem, viselkedés, a valóság tényeit rendezi dramaturgiai-színházi egységbe.” ABLONCZY 1971, 62.

<sup>321</sup> [N. N.] 1972.

<sup>322</sup> „Friss humorról idézi az ötvenes évek szélsőségeit, helyzetei, figurái ismerősek s ma már önmagukban is komikusak.” [N. N.] 1972.

<sup>323</sup> Ezért találó a párhuzam: „Macskajáték – férfiakra”. TARJÁN 1971.

<sup>324</sup> „Itt a monológ apropója: a helyzet.” BÁTÍKI 1971.

<sup>325</sup> HERMANN 1971, 8.

<sup>326</sup> A jól megcsinált drámai humorról lásd Kiss 2011, 126–160.

Apró nyelvi formákban, hangsúlyváltásokban, gesztikus poénokban teljesen átforgatják a szöveget, beszélt szöveggé alakítják Csurka mondatait. A nemzeti nagymogulok megszélesítik, kabarésikerré improvizálják a drámát.

## RENDEZÉS

Iglódi István fiatal rendezőként kapja a két nagy színészt az ígéretes drámaíróval, s ebben a szegmensben követhetlenné válik rendezői munkája. Iglódi a Színház- és Filmművészeti Főiskolán Várkonyi Zoltán osztályában végzett öt évvel korábban színészként, Nádasdy Kálmán tanítványaként három évvel korábban rendezőként, de itt most a játékmester szerepe jut neki. Ebben a felállásban a karakterek közötti viszony emberileg érthető minimumát jelzi. Paál és Moór esetében a huszonhét éves, a Nemzetiben pályakezdő rendező feltehetően előreengedte a színészi technét, a dramatikus egyensúlyt biztosító mellékszereplők azonban oly egységes koncepcióban játszanak, hogy láthatóvá teszik a rendezői munkát. A kórházi személyzet és a két kommunista káderen kívül a színpadon megjelenik egyikük fia, másikuk felesége és szeretője, s Iglódi Csurka szövegéhez igazodó, ám karakterében leginkább szexista előadást rendez. A helyzetkomikumokat erőltetetten tereli a testi vágyakozás irányába. Humorforrás, hogy az orvos mindig az ápolónő fenekét nézi, természetesen az ápolónő mozgása, egyenruhája ki is emeli ezt a testrészt. Bizsergést kell a nézőtérre az a gyenge helyzetkomikum, amikor az orvos azt mondja: „figyelni kell”, s bár a mondat a betegre vonatkozik, de a testbeszéde önmagára mutat: figyelni a hajlongó és takarító ápolónő fenekét.

Iglódi a Nemzetiben illetlenül és szervilisen altestre rendezi azt, amit egyáltalán rendezhet. Talán a pizsamára vetkőzött öreg színészek miatt: ezt a humort mindenki érti, s a szexista humor oldja a politikait. Csurka a teljhatalmú Paált olyan kommunista vezetőnek írja meg, mint amilyenek például Várkonyi betiltott filmjében, a *Keserű igazság*ban Bessenyei játszotta Sztankót. Brutális és érzéketlen, a hatalmi pozíciójából párosodó erőszakos kannak. Zsóka a darabban így emlékszik: „Milyen kicsi a világ. Engem az erkélyes szobában erőszakolt meg.”<sup>327</sup> Iglódi rendezése olyan kinevezési keretet helyez a mondat köré, mely nézőtéri harsány kacajt vált ki. Mindezt felerősíti Kállai/Paál nagyjelenete a második felvonás elején, amikor egy párnához úgy beszél, mintha az a szeretője, Zsóka lenne, s megveri és megerőszakolja egyszerre – a szex és a hatalom összetartozó képét állítja színpadra. Ez a rendezés is realistának neveztetik, hiszen „Iglódy (sic!) István kitűnő érzékkel látta meg, hogy a darab

nem nevetetni akar, hanem nevetségessé tenni valamit, ami nevetségességében is reális.”<sup>328</sup> Szinte csak egyensúlyt teremt, de egyértelmű, hogy a sokszoros felújítások után is az előadás a színészeknek csak jutalomjáték, melyben nincs rendezői feladat.<sup>329</sup>

## SZÍNÉSZI JÁTÉK

Csurka olyan tézismondatot írt Moórnak, mely kiemeli az államszocialista közegekben egyáltalán lehetséges nyilvános ellenállás nyelvi-retorikai lehetőségei közül az egyetlent: a nevetést. „Ha egészséges lennék, egy röhögéssel kikészíteném ezt az egész rendszert”<sup>330</sup> – mondja Moór, s Major Tamás váratlanul feltörő, öblösen erős, hangsúlyosan artikulált nevetése lerökhögi és a térből ténylegesen kirökhögi Paált. „Major zseniális, clown”,<sup>331</sup> rajong érte a kritika és a nézők, s több mint háromszáz előadáson, több mint egy évtizeden át öregszi bele az öregember szerepébe. Játékának különös színt ad, hogy ő maga, saját teste értelmeződik a megtestesülés e folyamatában. Major minden esti Moór-hangulatát különösen dokumentálta. Az előadásokon, a szerepe szerint, valamit ír, amit átad Zsókának.<sup>332</sup> A kontextusból, a színészek játékából arra következtethetünk, az emlékirata egy lapját nyújtja Zsókának,<sup>333</sup> a szövegét azonban Csurka nem írta meg, az előadáson nem hangzik fel. Major minden este a színpadon egy erotikus verset improvizált Zsókának. Zolnay Zsuzsa ezeket megőrizte, egy részüket publikálta,<sup>334</sup> s az állapotba-kerülés elengedhetetlen mozzanatának, az ismétlés színpadi technikájának ritkán megőrzött eszközeként tekinthetünk rá. Az eljátszott szerep tizenéves állandó jelenlétéből következik, hogy Major Moórként 1971 és 1982 között átvészelte saját politikai bukását, Marton Endre igazgatói korszakát, a Székely-Zsám-beki-féle új időszámítást, Marton Endre halálát, Várkonyi Zoltán halálát, s új színházi korszakot kezdett 1982-ben a Katona József Színházban. „Színészete ekkorra letisztult, szikár alakja, szállás személyisége elnyeri azt a végső szellemi arculatot, amelyben mindig azonos önmagával és a szereppel.”<sup>335</sup>

<sup>328</sup> HARANGOZÓ 1971, 2.

<sup>329</sup> „Iglódi István rendezői szellemessége [...] jól elegyíti azokat a borotvaélen táncoló, a kabarétól a népi csúfolódáson át a burleszkig terjedő komikum-elemeket, amelyeket két ilyen végletes figura és egy elmegyógyintézet esetében mozgósítani kell.” SAS 1971, 4–5.

<sup>330</sup> CSURKA 1980, 127.

<sup>331</sup> LÉTAY 1971.

<sup>332</sup> Az ötödik kép szerzői instrukciója: „[...] Moór, az ágyán ülve, egy ujjal gépel valamit.” Majd a dialógusban: „Vágyom rád. Nekem kell egy ilyen nő! [...] Tele vagyok energiával...” CSURKA 1980, 137.

<sup>333</sup> „Az emlékirataimban akkor is azt írom, hogy megvoltál nekem.” CSURKA 1980, 142.

<sup>334</sup> KOCSIS L. 1987, 319–328.

<sup>335</sup> KOLTAI 1986b, 5.

<sup>327</sup> CSURKA 1980, 101.

S Major még mindig a *Döglött aknák*ban játszik, s mindig saját jól ismert politikai pozíciója irányítja a mondatok értelmezését. Egy könnyed Csurka-mondatnál például magára mutat hangsúlyosan: „Ma már nincsenek is grófok... Ma már rendezők vannak”,<sup>336</sup> s ezt azonnal elérte a közönség – hálásan fogadja a demokratikus gondolatot: nincsenek grófok, de rendezők igen. A nézőket az sem zavarja, hogy Major gesztikus improvizációi néhol ellenébe mennek az egységes karakterrajznak vagy mindannak, amit addig játszott. Hálásak az ilyen szerepfelfogásban megjelenő önvallomásért. Csurka a drámájába illesztett egy kommunista műdal-imitációt:

Te akartad, hogy így legyen,  
 hogy a gyár a tied legyen,  
 s most fekszel e főkörházban,  
 kopott káderpizsamádban.<sup>337</sup>

Major halkán dünnyögi a dalt, ravaszul pillantgat a busa szemöldöke alól körbe, szinte egyesével keresi a szemkontaktust a nézőkkel, de csak finoman. Felszabadult nevetés kíséri minden dalolászását, s e nevetés éppen a zavaros, a megfoghatatlan, az érthetetlen helyzet ismerősségének szól. Miként a műdalban sem, úgy az egész előadásban sem tiszta, ki kit szólít meg, ki van pizsamában, ki akarta a gyárat, ki kicsoda volt. Ami biztos: most pizsamás öreg elvtársak harcolnak egy elmeosztályon. Major ráadásul zsidóra veszi a reakciós figuráját,<sup>338</sup> s ezzel még jobban összezavarja a megfeleltetés–azonosulás mátrixában működő megértést. Ugyanakkor megsegíti a bemutató politikai üzenetét: nem számít a régmúlt, zavaros volt és érthetetlen, már csak paranoiás öreg bolondokat érdekel, de ők is zárva vannak halálukig.

Major és Kállai remek ripacsok, akik „túl az írói ábrázolás kétségtelen és valóban rossz ízű aránytalanságain, a *Döglött aknák* esetén, virulens és szenvedélyt gerjesztő hatásáról elsősorban a két ragyogó színész tehet”.<sup>339</sup> Lubickolnak a játékban,<sup>340</sup> kétszemélyes stand up comedyt visznek. Major túlmozog,<sup>341</sup> mint egy commedia dell'arte közegben, Kállai túlarsog. Ők Moór és Paál.<sup>342</sup>

<sup>336</sup> CSURKA 1980, 134.

<sup>337</sup> Csurka 1980, 91.

<sup>338</sup> A *Nézőben* a premier után két évvel, 1973 októberében megjelent, a fotós nevét nem közlő kép rögzíti.

<sup>339</sup> SZÁNTÓ 1971, 1.

<sup>340</sup> „Major ebben kedvére játszhat brechti modorban, túlozhat, karikírozhat, ezáltal még élesebbé, pontosabbá teszi a semmi ember Moór Jenő ürességét.” Ablonczy 1971, 62.

<sup>341</sup> SAS 1971, 4.

<sup>342</sup> „Moór és Paál történelmi típus lett általuk. Major egy közismert aszfaltfigurában, a pesti reakcióban a fáradhatatlan áskálódót mutatja meg Moór Jenőként. Kifacsart gilisztamozgása,

Az új Stan és Pan. Hacsek és Sajó.<sup>343</sup> Rose és Guild.<sup>344</sup> Kettejük bravúros játéka is hozzájárul ahhoz, hogy a politikai beszéd évtizedekig, még a rendszerváltás után is megőrizze ironizáló, kikacsintós, kettős beszéd struktúrájú kereteit.<sup>345</sup>

A bemutató sajtója halkán észleli, hogy másféle beszédmódban másról szólna a mű, hiszen a „darabban rejlő tragikomikum kibontására csak Kállai tesz időnként kísérletet”,<sup>346</sup> de a pörgő vígjátékritmus, a gyors replikák, gesztusok, kifordulások, vagyis a teljes bohózáti repertoár eltereli a figyelmet a konkrétumokról. A bohózat része az elnagyolt gesztus: Kállai az őrült elme állapotát furcsa kézmozgással jelzi. Hadonászik, ráng a keze, szelütéses inkább. Major a második felvonásban eljátssza, hogy hónapokig verték a zártosztályon. Állandóan, látványosan a fejéhez kap, védekezik, remekel színészként. Ketten helyzetkomikumok végtelen sorozatát teremtik meg – sokszor teljesen elszakadva Csurka szövegétől. Végül is Csurka mondatainál jobb finálét eredményez, amikor Major az összetegeződésnél járó ölelés és csókolás közepette elveszti protézisát. A kiejtett, majd bravúrosan visszatett műfogsor pár perces elszabadult játékával irányítottan, a bohóckodás érzetével lehet zárni az estét. S egyértelmű: a nevetés áradását leginkább a látványos improvizációk robantják ki.<sup>347</sup> Kállai, amikor már a karaktere semmit sem ért a környező térben, s más kontextust nem észlel és nem építhet maga köré, akkor elkezd énekelni a Vígyszínház 1973-as bemutatójű *Popfesztivál* előadásából a *Ringasd el magad* dalt. „Mondja, maga munkásszínjász volt?” – improzra rá Major, s ezzel a saját, illegális kommunista fiatalságát és a Víget egyszerre helyezi komikus pozícióba. A tomboló közönséggel együtt. S ebbe a sorba bele tud illeszkedni a veszélyesebb állítás is: tavasszal fordulat lesz.<sup>348</sup> Major és a Nemzeti így válik a nemzet bolondjává.

## SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

A díszlet a Nemzeti főszcenikusának munkája. Varga Mátyás térkonceptiója is a két legendás színészt támogatja: a díszlet rendezettsége, a színpad teljes,

vakondokszaglászása, alakváltoztatásra kész testi-lelki készsége az álnok törzselkedőké...” KOLTAI 1971.

<sup>343</sup> „A konszolidált hetvenes évek Hacsek és Sajó párja, Moór és Paál, két ellenséges világ ma már fogatlan képviselője, kíméletlen szópárbajszorozatban marja egymást.” LÉTAY 1971.

<sup>344</sup> TARJÁN 1971.

<sup>345</sup> Major kabaréjátzási tudását mindeközben a Komlós János írta *Jenő és Lujza* sorozatban szerezte meg. Lásd KERTÉSZ P. 2007, 175–185.

<sup>346</sup> TARJÁN 1971.

<sup>347</sup> Major improvizációi oly mértékűek, hogy Zolnay Zsuzsa (Zsóka) is szétneveti a jelenetet.

<sup>348</sup> „Paál: De fordulat még lesz. Moór: Gondolja, hogy tavasszal? Paál: Tavasszal? És még én vagyok neki reakciós?” CSURKA 1980, 146.

bravúros beépítése a régi tapasztalattal működő mestertervező tudását, a társulat közös, automatikus (legalábbis írásokban nem reflektált) gondolkodását mutatja. Varga Mátyás a Nemzeti saját díszletgyártó üzemét vezeti hosszú évtizedek óta, minden tevékenységét még a régi iskola, a Németh Antal-féle német színházi eszmény értelmében vett pontosság és precizitás jellemzi. Naturalista koncepciójú, realista struktúrájú dobozszínházi elképzelésének előterében a két kórházi ágy helyezkedik el, lábbal egymás felé fordítva. Mellettük kórházi kis sámlí, kisasztal, kórházi kellékekkel. Már ez a tárgyi világ felidézi egy „valódi kórterem, egy az egyben”<sup>349</sup> érzetét, de Varga ezt a kellék-halmot egy hátulról leszűkített színpadra helyezi. A játék teréből elvett színpadrészt tejüveggel elválasztott folyosónak építi fel, innen nyílik az egyetlen járás az előadásban. 1971-ben ezzel az összetett technika gondolkodást igénylő (és zöldes) világítással, a szűknek játszott, keskeny és hosszú térrel keltette egy kórházi szoba érzetét a nézőkben. Varga Mátyás díszlettervezőként felépítette alkotásainak múzeumát Szegeden,<sup>350</sup> s ebben a munkájában is a nagy rutinnal bíró, nagy terekben gondolkodó, a kinézeti lehetőségeket feltáró, a színészi mozgásra koncentráló professzionális tervezőt látjuk.<sup>351</sup> „És ugyanez Vágó Nelly jelmezeinek is az értéke.”<sup>352</sup>

## AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás „nagyszínházi méretekre tágult, harsány kabarészínpad”,<sup>353</sup> sikeres, miként *Élelmezési dolgozó* szaklapban írják:

...„kényes” témákat, illetve az ötvenes években még veszélyes, kényes témakörnek ismert kérdéseket érint. Jelenlegi helyzetünk állásának nagyszerűsége, valódi demokratizmusunk, hogy ezeken az egykor veszélyes helyzeteken és figurákon – amikből vígjátéki helyzetek és akikből vígjátéki figurák lehetnek – ma jóízűen és szívből nevethetünk.<sup>354</sup>

Annyira bátran lehet nevetni az ötvenes éveken, hogy az előadás a proletárhatalom őszinte, feltáró és elemző művészetének részének látszik. Az előadást

megtekinti a Magyar Szocialista Munkáspárt főtitkára, Kádár János,<sup>355</sup> s miként a rendszer nagy neveltetőjének, Hofi Gézának előadásain is, a Major-Kállai stand-up formációin is pártfőtitkári jóváhagyással nevet az ország népe. Csurka István drámája engedélyezett politikai bohózzattá válik, s a pizsamás intimitásérzetet a sajtóban megjelenő nyári miskolci hagnifesztivál fürdőruhás képei is erősítik.<sup>356</sup> Sikersztori, mely hamis és manipulált államszocialista emlékezetet mutat.<sup>357</sup> A Kossuth Rádió 1978. március 4-én,<sup>358</sup> a Magyar Televízió 1982 őszén közvetíti az előadást.<sup>359</sup> Változó mellékszereplőkkel, de a két nagy mester nem csökkenő energiájával körbehaknizzák az országot,<sup>360</sup> ezzel megnehezítik, hogy mások más felfogásban vigyék színre Csurka darabját. A veszprémi M. Pro. Műv. Osztály illetékesének feljegyzéséből tudjuk, hogy a darabot a veszprémi előadásra a drámaíró

...a budapesti bemutató utáni visszhang hatására átdolgozta. A pesti változatban a szereplők útja az ideggyógyászatról a kertbe vezet, ezzel olyan veszélyt sugallva, hogy a két főhős esetleg még visszatérhet a társadalomba. A veszprémi változat szerint a szereplők az utolsó képben a zárt osztályra kerülnek. Így egyértelművé válik, hogy a két figura teljesen anakronisztikus, nem illeszthetők bele a mai valóságba.<sup>361</sup>

A dráma ezért is tűnik szinte teljesen el: nem kapta meg a színházi rutin sokféle értelmezésének jótékony támogatását. Major a szereppel hat év turnézás után, 1982. január 15-én visszaköltözik a Petőfi Sándor utcába, ahol a Nemzetiből frissen kivált Katona József Színház társulatának felújított új színpadán, új politikai akusztikával játssza még túl a 300. előadáson is a *Döglött aknákat*.

<sup>355</sup> Szigethy Gábor Kádár megjelenését a Csurka-előadáson összeköti Rákosi megjelenésével az 1955-ös Madách *Tragédián*. SZIGETHY 1997.

<sup>356</sup> Miskolci vígjáték-fesztivál, melyről a Magyar Rádió és TV is tudósított. KOSSUTH RÁDIÓ 1971.

<sup>357</sup> Felújítják 1979-ben a 236. előadás után (RÉVY 1979), majd a Nemzeti Színház a Fővárosi Művelődési Házban játszva, a Fehérvári úton még 47 előadást abszolvál az eredeti szereplőkkel. FAZEKAS 1982.

<sup>358</sup> RTV *Újság* 1978. március 4. 3.

<sup>359</sup> ABLONCZY 1982.

<sup>360</sup> Tata, Meszes, Zalaegerszeg, Szombathely a főbb állomások, de 1978-ig a Nemzetin kívül csak Veszprémbe mutatják be Csurka István drámáját.

<sup>361</sup> IMRE-RING 2018, 66.

<sup>349</sup> NAGY L. 1971, 2.

<sup>350</sup> 1987-ben nyitott a Varga Mátyás Színház történeti Gyűjtemény és Kiállítóhely Szegeden.

<sup>351</sup> ANGYAL Mária: *Varga Mátyás díszlettervező*, Szeged, Szeged Megyei Városi Tanács V.B. Műv. Oszt., 1989.

<sup>352</sup> NAGY L. 1971, 2.

<sup>353</sup> GALSAL 1971.

<sup>354</sup> N. L. 1971.



Örkény István: *Kulcskeresők*. Jelenet az előadásból, Kun Tibor, Egri Kati, Avar István, Töröcsik Mari, Máthé Erzszi, Tyll Attila, Óze Lajos, 1977

## MAJOR TAMÁS: *KULCSKERESŐK*, 1977

A Nemzeti Színház Örkény drámájával a kiteljesedett szocialista humor működését teszteli. Az előadás az új, lakótelepi életmódhoz kötődő alkalmazkodási konfliktusok nevetésre ingerlő kritikáját adja, de Töröcsik Mari és Óze Lajos összjátékának emlékezete elviselhetetlen tragédiaként tartja elénk a bezártság léttapasztalatát, melyből sem a transzcendens eszme, sem az alkohol, sem a hit nem kínál kilépést.

### AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A magyar dráma színpadi jelenléte a hetvenes évek második felére a nemzeti önállóság látszatát és eszméjét erősíti.

Széles körű vita folyik színházi életünkről, jócskán eltérő véleményekkel. Egyet senki nem vitat, azt, hogy a magyar drámának kell a színházi élet középpontjába kerülnie, illetve maradnia (hogy kerülnie vagy maradnia, az már vitatott). Azt sem igen vonja kétségbe senki, hogy egészséges jelenség egyes írók és egyes színházak alakuló alkotói együttműködése.<sup>362</sup>

A szovjet-magyar-klasszikus hármas kötelező repertoárjából<sup>363</sup> két évtized alatt a hangsúly áttevődik a magyarra, s ezzel elkezdődik a magyar drámairodalom mennyiségében meglepően abundáns korszaka.<sup>364</sup> Az a nyugatos drámaírói hagyomány, mely elsősorban az irodalmi emlékezet esztétikai kereteihez, s nem a színházi gyakorlathoz igazodott, Németh László gigászi életművével egyszerre válik megkerülhetetlenné és folytathatatlanná. Mivel a hetvenes években a színház (és megítélése) az irodalomtól (és kritikájától) függő művészeti alkotás, a színházi dramaturgok továbbra is ebben a modellben gondolkodnak: sikeres szerzők regényeiből válhat sikeres dráma, esetleg sikeres regényírók rendelkeznek azzal az írói képességgel, mely egy színházi szöveg elkészítéséhez elengedhetetlen. Ugyanakkor észlelhető, hogy Radnóti

<sup>362</sup> RAJK 1975, 5.

<sup>363</sup> KOROSSY 2007, 86.

<sup>364</sup> Az előadás adatai: Cím: *Kulcskeresők*; A bemutató dátuma: 1977. január 7.; A bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; Rendező: Major Tamás; Szerző: Örkény István; Dramaturg: Bereczky Erzsébet; Díslettervező: Csányi Árpád; Jelmeztervező: Schäffer Judit; Szcenikus: Bakó József; Társulat: Nemzeti Színház; Színészek: Avar István (Fóris), Töröcsik Mari (Nelli), Egri Katalin (Katinka), Óze Lajos (a Bolyongó), Máthé Erzszi (Erika), Szacsavay László (A Bodó), Horváth József (Benedek), Gyulay Károly, Spindler Béla f. h. (gyászhuszárok), Kun Tibor (szelő).

Zsuzsa a Vígszínházban, Benedek András a Nemzeti Színházban olyan írói műhely megteremtésén dolgozik, mely színházi helyzetekre, színpadi ritmusra, talán színészre író fiatalokat formál jelentős alkotóvá. A dramaturgok köre szerveződött írói csoportokban így erősödik meg az a tapasztalat, hogy a színház önálló alkotás, s szövege is lehet önálló szöveg, melyben a dikció, a ritmus, a regiszterek mikéntje jelentősen eltér egy prózabeli nyelvteremtés formáitól.

Miközben észlelhető folyamat, hogy a színház visszatér közösségi művészeti formájához, hiszen Szolnoktól Kecskemétig, Kaposvártól Szegedig egyre több vidéki színházban formálnak nézőket a fiatal rendezők és színészek, miközben egyre több kortárs tematikájú előadást mutatnak be az ellenőrzött rendszerkritikára már készen álló kádári korszakban,<sup>365</sup> a Nemzeti saját drámaíróját keresi. Illyés, Csák Gyula, Nagy István (*Özönvíz előtt*), Szabó Magda (*Az a szép fényes nap*) között az 1976–1976-es évadban a Nemzetiben megjelenik a sztár drámaíró, Örkény, a Vígszínházból Várkonyitól el- és kikérve. Örkény a Nemzetitől másfajta játéknnyelvet igényel, s Major feladata ennek a vígjátéki, vígszínházi nyelvnek nemzetisre alakítása. A társulatnak el kell sajátítania azt a játéktechnikát, mellyel Örkényt a fiatal Székely Gábor Szolnokon, majd az Örkénnyel egyidős Várkonyi a Vigben nem egyszerűen sikerre vitt, de nemzeti drámaíróvá, igazi branddé formált. Major Tamás, Louis Jovet tanítványaként,<sup>366</sup> nagy commedia dell'artés rutinnal, legendás Molière-rendezési tapasztalattal áll Örkényhez. S mindez 1977-ben elég is a sikerhez, hiszen a nézők kisrealista rendezői színházi technikát és olyan rendező-szerző együttműködést várnak, mely meglévő társulatok meglévő közös(ségi) kérdéseire formálják a dramaturgikus szöveget. Major nemzetissé formálja Örkényt.<sup>367</sup>

### DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Az Örkény-dráma ősbemutatójára Szolnokon, Székely Gábor rendezésében 1975. november 15-én kerül sor.<sup>368</sup> Az előadással tájolódnak Dunaújvárosban, viszik a Szigethalmi Művelődésházba, mindenhol kacagó sikert aratnak,<sup>369</sup> mert a nézők azt a szocialista kabarét találják meg a komédiában, mely akkor már a rádió- és televízióműsorokon túl a Mikroszkóp Színpadon is ismerősnek

hangzó Hofi Géza előadásaival készíti fel a nézőket a hétköznapi kettős beszédben rejlő humorra. A dráma a *Kortárs* 1974. decemberi számában jelenik meg, s a bemutatók után megfogalmazódik a felismerés: Örkény jellemvígjátékot ír. A mű dramaturgiai szerkezetéből ugyan nehezen ismerni rá olyan tulajdonságra, mely bármiféle emberi gyengeségre hibaként engedne következtetni,<sup>370</sup> de Örkény a dráma előszavában, interjúkban, beszélgetésekben hamar megadja az olvasási mintát: „a kudarcról lesz szó”,<sup>371</sup> így a színpadon kipellengérezhető tulajdonsággá a „kudarcemberség”<sup>372</sup> válik. A megfogalmazás erősen hordozza a hetvenes évek irodalomtörténeti szakzsargonjának nyelvteremtési akaratát,<sup>373</sup> s ehhez köthetően a kritikai irodalom akkor is jellemvígjátéknak látja az előadást, ha egyetlen komédiai szabályt sem alkalmaz. Major Tamás rendezői technikája egy neki otthonos commedia dell'arte formanyelvet feszít a szövegre, csak még a „kudarc-emberség” nyelvi leleményével sem észlelhető az a központi dramaturgikus karakter, mely akár molière-i komédia-ként játszathatná a *Kulcskeresőket*. Az örkényi dramaturgiát ahhoz a Németh László-i parabolaszervezési technikához közelítik jelenetszervezései megoldásai, mely hagyománytörténetileg a Nemzeti színpadán vált klasszikussá. A kulcskeresés motívuma azonban sem parabolaként, sem szimbólumként nem ritmizálja a drámát, hiszen miként Bécsy Tamás felismeri: „a mű egésze jelentésének kialakulása után csak visszafelé kap a kulcs és keresése másodlagos jelentést. Így nem szimbólum jön létre, csak pusztá konnotáció.”<sup>374</sup>

Örkény, aki 1975-ben már hat éve sikertelenül küzd a Vígszínház igazgatójával, Várkonyi Zoltánnal a *Pisti a vérzivatarban* bemutatójáért, ekkorra bravúrosan beszéli a szocialista kritika nyelvét, s meglehet, 1975-ben a kudarc lesz a legerősebben megélt államszocialista tapasztalata, a drámaszöveg dramaturgiai struktúrája mégis a jól megcsinált színdarab stabil szerkezetét választja. Örkény drámája helyett a nyilatkozatai tematizálják a kudarcot.

A jól megcsinált színdarab általában egy zárt, vagy jól behatárolt térben játszódó helyzetkomikum-sorra építkezik, s megjeleníthet akár pár jellemhibát is, dramaturgiai pozicionáltságukból adódóan csak kísérői a félreértéseken alapuló helyzeteknek. Míg a jellemkomikum feltétele, hogy a közösség azonosnak ismerjen fel és ítéljen el bizonyos karaktervonásokat (beteges hipochondria, pénzsóvárság, féltékenység stb.), addig a helyzetkomikumok dramaturgiai készlete közösségfüggetlen, megtervezett humor (designed humour).<sup>375</sup> Ör-

<sup>365</sup> Ennek közgazdasági vonatkozásairól lásd KALMÁR 2004, 161–198.

<sup>366</sup> Olthy Magdánál a falon kint függött Jovet képe. LENGYEL 2007, 143.

<sup>367</sup> Az előadás protokollanyagából feltűnően hiányzik Major és Örkény közös fotózása.

<sup>368</sup> „Új keletű színházi hagyományaink közül az egyik legszerencsésebb a vidéki ősbemutató.” FÖLDES 1977, 23.

<sup>369</sup> „...a mérlegelhetetlen és többértelmű jelenségeknek való kiszolgáltatottság nevető természetét testesíti meg.” KISS 2011, 132.

<sup>370</sup> P. MÜLLER 1996, 61.

<sup>371</sup> ÖRKÉNY 1982, 97.

<sup>372</sup> RAJK A. 1977, 5.

<sup>373</sup> Ady Endre *A perc-emberkének után* című verse. Lásd KIRÁLY 1972.

<sup>374</sup> BÉCSY 1977, 445.

<sup>375</sup> DAVIES 2014, 20.

kény ismert mozzanatokot fűz össze: eltévedés, félreértés, félreismerés<sup>376</sup> nála minden dramatikus akció és cselekedet, s mindezt a nem-értés bájába, a csodálkozás tudatlanságába csomagolja. A dráma központi karaktere Fóris Nelli, aki az első jelenetbe már úgy lép be, hogy eldöntötte: elhagyja férjét, mert nem tud ebben a feszültségben élni vele tovább. S a második felvonás végén már nemcsak a férjét, de a lakását sem tudja elhagyni. Nelli megértési kísérletei felől nézve semmi sem érthető az új lakással induló életében. Az a komikus helyzet, mely csapdaként zárja magába a szereplőket, a dráma végére minden komikumforrását elveszti. Örkény nem írja meg a komédiák lezáró jelenetét, nem oldja fel az ideiglenesen komikus helyzetet, a bezárt lakásból nem lehet kimenni. A dráma második felvonásában a bezártságot a szereplők pezsgőzésekkel feledtetik, így a dráma vége nem új és megnyugtató világra nyílik rá (miképp a komédia szabályrendje elvárja), hanem éppen ellenkezőleg: részegségben öntudatlan, a helyzetet reálisan nem látó közösség marad bent egy jól megkomponált színpadi képben. Ezzel a fináléval válik a bezártság allegóriájává Örkény *Kulcskeresők* című drámája, s 1977-ben azon már semmit nem lehet nevetni, hogy egy bezárt lakótelepi lakásban részegedik le egy bukott pilóta felesége az éppen adódó szomszédokkal.

Örkény a Vígyszínház dramaturgiai struktúrájához és hagyományához jól illeszkedő drámákat ír, a *Kulcskeresők* akár egy hetven évvel korábbi Molnár Ferenc-jelenetsorra is felfeshíthette volna a drámai helyzeteket. Örkény jelenetése, dialógustechnikája *A kulcs* című Molnár-jelenetet olvasva erős dramaturgiai azonosságot hordoz,<sup>377</sup> de a vígszínházi nevetetés technikájából átlépve a Nemzeti realista közegébe, a kétértelmű helyzeteket abszurd megoldásokká alakítja.

Molnár Ferenc 1904-ben megjelenteti *A kulcs* című jelenetét a *Vasárnapi Újság* mellékleteként. *A kulcs* egy táskából kieső kulcs keltette félreértés eseményét foglalja össze – két úrhölgy párbeszédében. Örkény 1975-ben tökéletesen imitálja és használja a helyzetkomikumok molnári technikáját, s csak egyetlen mozzanatban tér el a hagyományos komikumkeretektől.<sup>378</sup> Nem fordítja vissza a helyzeteket a félreismert, félrenézett és félreértett nyelvi és gesztikus síkból. Drámái nem rendezik a dramaturgiailag kötelező vígjátéki fináléba a cselekményt, nincs visszatérés a kiinduló állapothoz, ezért nincs megnyugtató, szabályos vége.

Örkény a Nemzetiben játszott változatba beépíti a szolnoki közönség reakcióit.<sup>379</sup> Az ósváltozat Szolnok város kilencszáz éves évfordulójára kiírt pályázatra készült, valódi helyzetekkel teli,<sup>380</sup> igazi realista szöveg, ahogy Székely Gábor látja:

Örkény eredetileg – a *Vérrokonok* sikere után – valódi, realista darabot szeretett volna írni. De, úgy látszik, ez nem is olyan egyszerű. Az ő számára legalábbis. Az alaphelyzete ugyan reális. Egy lakótelep egyik vadonatúj lakásában vagyunk. [...] A darab tulajdonképpen klasszikusnak is mondható: helyszíne azonos, a cselekmény egy nap története.<sup>381</sup>

A jelentéktelen dolgok közege és környezete eltakarja és megszünteti a jelentéssel bíró felületet, így válik a komikus helyzetek sokasága tragikus élethelyzetté.<sup>382</sup> Tragikus és ismerős az az élethelyzet, melyből nem látni ki, melynek nincs célja, ez színházi nyelvet kívánó társadalmi felismerés.<sup>383</sup> A dráma és az ősbemutató sikere furcsa módon azon múlik, vajon maga a közösség naiv, hiszékeny, lusta és közömbös-e egyszerre,<sup>384</sup> vajon magára tud-e ismerni. Örkény darabját Szolnokon vérbő, ámbár kispolgárok komédiájaként látják a nézők:

Ebben az értelemben a *Kulcskeresők* a kicsinyes, a felszínes, a kétszínű, a tényekkel szembenézni nem akaró, a saját kárán okulni nem tudó, önmagát ábrándokkal ámitó és hitegető kispolgári magatartás finom gúnnyal fűszerezett komédiája.<sup>385</sup>

Míg Csepelen mindez igazi munkásszínház és munkásoknak való.

...a IX. kapunál egy barakképületben folyt a munkaszakkörök, öntvénykeny színjátszás, nyelvtanfolyamok, míg a 60-as évek elején felépült a gyár modern, nagy színháztermes művelődési otthona. [...] Nem kevesen akadtak, akik megkérdőjelezték a nagy művelődési ház szükségességét.

<sup>379</sup> „Feszesebb, pergőbb, színpadszerűbb ez a Nemzeti Színházban játszott változat.” H. R. G. 1977, 6.

<sup>380</sup> „...a szereplők a dráma realitását keresik és a valódi helyzeteket kívánják – nyilván a rendezői intenciókkal összhangban – alighanem minden groteszk nélkül eljátszani”. SZÁSZ A. 1976, 10.

<sup>381</sup> SZÉKELY Gábort idézi: (A. M.): 1975, 17.

<sup>382</sup> „Örkény nagy kérdésekről kíván beszélni, de a jelentős dolgokat a jelentéktelenségek összefüggéseiben fedezi fel.” MOLNÁR GÁL 1975, 6.

<sup>383</sup> „Ha van drámaíró, aki társadalmi ügyé tudja tenni a színházat, akkor az Örkény István.” SZÉKELY 1975.

<sup>384</sup> „A *Kulcskeresők* tisztító szándékú játék, mai tanulságok, gondolatok megfogalmazására ösztönöz, a józan ész fontosságára figyelmeztet.” VALKÓ 1975, 5.

<sup>385</sup> VALKÓ 1975, 5.

<sup>376</sup> 1971-ben jelenik meg Szávai János új fordításában Bergson *A nevetés* című kötete, ennek hatásmechanizmusait túlzás lenne a Nemzetiig vezetni, de az Örkényig követhető nyelvi párhuzam kutatást érdemel.

<sup>377</sup> MOLNÁR 1917.

<sup>378</sup> GAJDÓ 2004b, 215.

ségét. Ki fog idejárni? A Csepel Autó művelődési otthona azonban a sziget kulturális életének központjává nőtt.<sup>386</sup>

Az azonnali értés érdekében azonban hiányolják, hogy az író parabolában fogalmaz ahelyett, hogy egyszerűbben fogalmazna abból a jótékony célból, hogy „alapvető fontosságú társadalmi-politikai kérdésben ne maradjon bizonytalanságban a néző”.<sup>387</sup> A szolnoki és onnan tájolt előadás értelmezői felületére nem látunk rá, a sikerét az 1975-ös vidéki napilapok tudósításainak sablonmondataival hivatkozhatjuk. A szolnoki Székely-rendezés után Örkény 1977-ben átírja a darabot Marton Endre igazgató kérésére,<sup>388</sup> de mindezt Major próbatapasztalatai is így kívánják.<sup>389</sup> A kimondott, a megfejtett dramaturgiai mozzanatok sötétítik a karaktereket, s olyan pszichológiai összefüggésekre mutatnak rá, melytől a rendezés könnyebben fordul a realista megoldáshoz.<sup>390</sup> Az átírás hetedik változatában Örkény megtalálja a legegyszerűbb dramaturgiai megoldást: jelentéssel, súllyal telíti Nelli levelét, mely korábban csak egy dramaturgiai *suspense* funkcióval bíró technikaként működött. A nemzeti változatban Nelli a levélben elköltözését, az elválást írja meg férjének. S ebből a felelős döntésből épül fel a Major-előadás. „Eredetileg tehát arról volt szó, hogy Nelli új életet akar kezdeni az új lakásban. Az átdolgozásban új életet akar kezdeni azzal, hogy elmegy.”<sup>391</sup>

Örkény tehát hiába adja meg minden nyilatkozatában a vígjátéki olvasási keretet, hiába jelöli meg, hogy a dráma a kudarcról fog szólni, a Major-rendezés Törőcsik Marival egyértelműen más hatáselemekkel dolgozik. Csányi Árpád terében Törőcsik játékaival végig domináns az állítás: az ajtónkat be kell zárni, a lakásunkat el kell hagyni. Ez az előadás az elmenni nem tudást teátralizálja.

## RENDEZÉS

Az előadás apró, de folyamatos változtatásokkal pergőbbé és mozgékonyabbá teszi a kulcskeresést. Major Tamás a realista színházi viszonyok felismerhető és elemezhető területének mestere, a nemzeti előadás is ezt a nyelvet beszél-

vén errefelé hajlítja 1977-ben Örkény abszurdját. Major a víges polgári színházzal ellentétben „kommunista színházat” csinál,<sup>392</sup> s ezzel azt a játékhagyományt, mely Molnár Ferenc *Ördögökjéről* a teljes jól megcsinált színdarabokon keresztül tart abszurd színházi fogalmazása felé, dramaturgiailag és játéktechnikailag a kisrealista megoldások felé irányítja. Örkény tudja, hogy egy abszurd helyzet realista közegben megírva vígjátéknak is rendezhető dramatikus szöveget eredményez. A 19. század végének uralkodó színházi formája a társalgási színmű, ennek az egyterese dramaturgiának a vígjátéki változata a „valaki mindig menni akar, de mégis mindig marad” szerkezet.<sup>393</sup> Musset-től Beckettig<sup>394</sup> íródik ismerőssé és abszurdan komikussá Örkény kulcskeresése, a nemzeti társulatnak és a nemzeti közönségnek azonban az ehhez szükséges játéktechnika nem az erőssége. Major a Nemzetiben realista színházi apparátussal lát hozzá Örkény drámájához, hiszen látószöge „csak úgy érvényesülhet, ha realista tartalmát megőrizzük”.<sup>395</sup> Tegyük hozzá, hogy a *Kulcskeresők* Major Tamás első és egyetlen Örkény-rendezése, bár színészként száznál többször játszva az *Egyperceseket* a Radnótiban, rutint szerzett Örkényből.

Major színházi valóságállításon modellezhető az a folyamat, mely a színházi kommunikációt a csináló és a néző kettős értelmezési folyamatoként tételezi.<sup>396</sup> Major a Nemzeti sokat korholt, de mégis elvárt naturalista-archaikus játéknelvét idézi,<sup>397</sup> amikor elsődlegesen a térélményben és tárgyakban fellelhető valóságreferenciákat használja. Mindezt olyannyira kimagasló tehetséggel, hogy a kritikák deskriptív elemei a színpadi valóságot igaznak tételezik. Így válik a szobaszínház és a poénra játszás technikája a realista színház felismert és elvárt keretével: „Major Tamás Örkény darabjának valóságát, igazságát elsősorban az ábrázolt világ valódiságában keresi.”<sup>398</sup> És így nem válik Major igen kreatív és kritikus családi és közösségi viszonyelemzése semmilyen szinten sem a kritikai közeg témájává.

A *Kulcskeresők* dramatikus és teátrális változatának is egyaránt cselekvője, (greimasi értelemben) aktánsa (hőse) Nelli. Major Tamás a színház egyik vezető színésznőjére teszi a súlyt: formálja láthatóvá a valóságos családi és la-

<sup>392</sup> „...próbáljon a mi céljainknak megfelelően dolgozni, egy olyan színházért, amely jobban hat a társadalomra, egy olyan színházért, ami igazi színház.” KOLTAI 1986, 113.

<sup>393</sup> „Nelli körül az a vígjátéki helyzet alakul ki, amikor »valaki mindig menni akar, de mégis mindig marad«. E helyzetsorok előnyére váltak az előadásnak, de az első rész ettől sajnos nem lett jobb.” BÉCSY 1977, 445.

<sup>394</sup> Musset: *Egy ajtó legyen nyitva vagy csukva*; Beckett: *Godot-ra várva*.

<sup>395</sup> „Mindent halálosan komolyan kell játszani. Nem szabad bulvár vígjátékot rendezni a darabból.” Major Tamás válasza egy interjúkérdésre. ÉZSIÁS 1977.

<sup>396</sup> FISCHER-LICHTE 2009, 49.

<sup>397</sup> LENGYEL 2017, 141.

<sup>398</sup> FÖLDES 1977, 23.

<sup>386</sup> KOVÁCS J. L. 1975, 4.

<sup>387</sup> LÓKÖS 1977.

<sup>388</sup> „Így aztán, amikor Marton Endre a Nemzeti színház számára elkérte a darabot, nekiültem és ezen a nyáron átírtam az első felvonást. Erre egyébként Marton Endre is megkért.” KECSKEMÉTI 1976.

<sup>389</sup> „Marton pedig Jób (Dániel) hóna alól rendezett. Mindig azt nézte, hogy ez Jóbnak tetszik-e. Volt érzéke, mondjuk, a színpadi igazság iránt, csak nem mindig használta.” KOLTAI 1986, 112.

<sup>390</sup> „A változtatások mindenesetre több pszichológiai magyarázattal szolgálnak. Azt mondhatnánk: a darab realista vonalát erősítik.” KOLTAI 1976b, 3.

<sup>391</sup> KOLTAI 1976b, 3.

közösségi viszonyokat, melyek nem következnek a lakótelepi falakból, a bakelittelefonokból és a Szojuz márkájú porszívóból. Ezek a látható viszonyok azonban a szocialista Magyarországon nem verbalizálhatók, ezért a kritikákban nem jelennek meg. Major Tamás rendezése ezekből a nem kimondható mozzanatokból épít jelenetiveket. Major a szereposztással meghozta azt a döntést, hogy az előadást valóságossá, pontosabban felismerhetővé, a házaspár státusza teszi. Törőcsik Mari mellett Avar István testi felépítésükben, kiállásukban, orgánukban (és szereptapadásukban is) az erős és erőszakos férfi és a törékeny, de irányító nő sztereotípiájával élnek. Főris és felesége viszonya elsősorban erőszakos, ez a szereposztásból következő legerősebb Major-koncepció. Főris első entrée-ja nem a megtört pilótáé, egyértelműen erőszakosan fogja meg a feleségét. „Nézz csak rám”.<sup>399</sup> Miképpen a Major-rendezésből az is látszik, hogy Nelli fél Főristól. „Éntőlem félsz?” Főris katonásan parancsol, fenyeget, Avar erős férfit játszik.

Ennek a rettegésnek az érzelmi felületét megírja Örkény (Nelli attól retteg, hogy a férje tömegbalesetet-katasztrófát okoz), s a testbeszédet Major instruálja. A rendezés a házastársi fizikai erőszakot (Örkény ötletét követve) szexuális erőszakká rendezi, s ez valóságosságában olyannyira tabutéma a hetvenes évek végén, hogy egyetlen kritika sem említi. A szocialista ember testi igénye, a házasságban élő nő szolgáltatási kötelezettsége nem tematizálható, s ha egyáltalán valamilyen formában a közösség mindezt feldolgozhatja, az csak a vicc és a kinevetés technikájával vállalható a színpadon.

A dráma második felvonásában Főris és felesége Bolyongó biztatására átmennek a szomszéd szobába szeretkezni. Viharosan erőszakos szeretkezésük alatt a szocialista lakótelepi házközösség jelen lévő tagjai az ej uhnyem... refrént éneklnek, pár sorát szöveg nélkül, a jisoráz mintha nem hangozna fel, de mindenki odaérti, majd a házaspár ruhájukat megtépvén jön elő. A jelenet meglehetősen szexista, de vicces, s érthető, hogy az államszocialista kritika nem találta azt a nyelvi formát, mely leírhatta volna a házastársi aktus és a *Volgai hajóvontatók dalának* azonos ritmusából következő fergeteges vígjátéki helyzetkomikumot. 1977-ben a Nemzeti nézői a jelenetet hallhatóan visszafelé értik meg, amikor Törőcsik kitámolyog az aktus után a szomszéd szobából. Majorra mint férfias rendezőre is vonatkozik a nézői felismerés: ettől majd rendbe jön Nelli, s csak ez volt a baja. Amint megtépvén kockás ingét, tudja az animális létben, hol a helye. Miként Major jelzi: a szexjelenet után egy igazi entrée-t ajándékoz Avar Istvánnak is: Avar férfiereje teljében az előszobát a nappaltól elválasztó függőnyt szét tépve lép a többiek közé. Ez a második entrée pozicionálja a szerepet, s ekkor egyértelmű, hogy ez a rendezés elsődleges vígjátéki koncepciója.

<sup>399</sup> ÖRKÉNY 1982, 121.

A Major-bemutatónak jelentős a sajtóanyaga, a meg nem írt értelmezői lehetőségeken túl azonban csak az egyértelmű, hogy Major Tamásnak kihívás Örkényt rendezni. Kihívás, mert ezt a darabot Székely Gábor, saját tanítványa ősbemutatja és viszi sikerre Szolnokon,<sup>400</sup> kihívás, mert Major egy Molière-féle színházcsinálói képet épít fel magáról, ugyanakkor állítja, hogy „...belülről dolgozunk kifelé. [...] semmiképpen nem engedhetünk a naturalizmusnak [...] a megtalált igazságnak a realitásból kell kiindulnia”.<sup>401</sup> Mégis gesztusértékűnek tartja, hogy saját hangján szólaljon meg az előadásban ott, ahol Szolnokon a szerző szólalt meg. Örkény István hangja helyett a budapesti előadásban a tézismondatnál Major Tamás hangja szólal meg a magasból.

Major rendezése a szobányira beszűkített térben többször statikus. A színészek sokat ülnek, a második felvonás első felét szinte végig támaszkodják, az egymással vitatkozó férj és feleség a színpad két szélére szorul. A vígjátéki helyzetkomikum-szerkezet egyetlen jelenetben mutat bátor komédiázást, s ez a teljes sötétségben zajló második felvonás első jelenete. Major rendezése egyértelművé teszi, hogy a Nemzeti társulata a tragédiajátszásra szocializálódott, s a Marton rendezte *A tojás* című komédiában kidolgozott komédia-nyelvet<sup>402</sup> (éppen botrányos sikere miatt) félre kell tenni.

## SZÍNÉSZI JÁTÉK

Major könnyedén tükörszínháznak nevezi azt a technikát, amikor „megszakítás nélküli emberi magatartásokat kell az előadáson végigvinni, szinte senki sem lazíthat pillanatra sem”.<sup>403</sup> Ez a játékn nyelv a Nemzetiben 1977-ben a csapat-technika és összhang erősítését jelentette.<sup>404</sup> Az előadás ismét a színház sztár-színésznőjére, Major színészére, Törőcsik Marira épít. A nyitójelenet színészkolák kötelező tananyaga lehetne, hiszen Törőcsik ötperces néma jelenetben futtatja végig a feledékeny, ideges, leterhelt proletár-arisztokrata bemutatását, aki a budai villák helyett (mondjuk) az újpesti lakótelepen látja meg a tágas, világos új környezetben a rá szabott valóság kereteit.<sup>405</sup> Az előadást ez a játéktudás tartja évtizedek múltán is nézhetőnek. Törőcsik Nelli szerepében kiskockás

<sup>400</sup> Örkényt „ennek a színdarabnak a megírására a szolnoki Városi Tanács kérte fel”. [N. N.] 1974.

<sup>401</sup> Major Tamással interjú. KÖVES 1977.

<sup>402</sup> KOLTAI 1986, 113.

<sup>403</sup> Major Tamással interjú. KÖVES 1977.

<sup>404</sup> „...nemcsak a közönség látja, mi történik a színpadon, hanem a szereplők is, és mint nézőkre hat vissza rájuk a lejátszódó jelenet.” Major Tamással interjú. KÖVES 1977.

<sup>405</sup> „Nélküle, tehetsége nélkül a *Kulcskeresők* lassú, hosszú első része sokkal jobban próbára tette volna a nézők türelmét. S ahogyan pillanatok alatt átváltozott törődött-ijedt Nelliből férjére büszke, testi örömeire éhes, vágyat ébresztetni képes asszonnyá, az emlékezetes pillanata maradt ennek az előadásnak.” H. R. G. 1977, 6.

ingben, nadrágban, rövidre vágott hajjal jelenik meg a felvételen, fiús jelenség. Törekenysége fiatalságot asszociál, mozgékonyasága, gyorsasága egyszerre ideges és rebbenően ijedt. A bemutatón viselt kockás otthonkáját elegáns törekenysége nemesíti. Idegességét, félelmét gyors léptei ritmizálják.<sup>406</sup> Törőcsik Mari törekenysége Avar István tragikus robosztussága mellett feltűnő, s technikájuk is ekkora eltérést, össze nem illő párt mutat. Avar a régebbi Nemzeti tragikus hősi pátoszát cipeli, s megállásai, bizonytalan újraindulásai, a helyzetre nem ráismerő testtartása mind egy Marton rendezte 1975-ös *Bánk bán* Tiborcára tereli a befogadói figyelmet. Ezzel a szereptapadásból adódó közegkeveréssel éri el Major, hogy Avar István játékát groteszknek lássa a kritika, s a Nemzetiben ritka műfaj remek teljesítményeként értékeljék játékát.<sup>407</sup> A színészek leginkább az örökényi humor és a vígjátéki hatásmechanizmusok közötti területet járják be, rutinjukból az utóbbi kényelmesebben megteremthető.<sup>408</sup> A nagy tragikák azonban elsődlegesen komédiázni legfőképp saját tragikus szerepkörük megidézésével képesek. Máthé Erzsi bűg, akár Timár József/Lomant csábítva 1959-ben, mégis remekel, amikor viccet mesélnek a második felvonás sötétjében. Örökény drámaírói kreatív és megrázó ötlete, ahogy tízperces hangjátékot illeszt a színházi előadás közepébe, s a színészek láthatatlanul, tehát arctalanul, a megnevezés-bemutakozás kényszeréből adódóan azonban mégis nevükkel kiállva, az előadás egészétől elkülönülő jelenet személyes és titkos atmoszférájában említhetik az említhetetlen nemzeti traumát: a budapesti zsidók elhurcolását, a zsidó holokausztot. Major legjobb színészvezetői meglátása, hogy Örökény rövidzárlatát teljes sötétségben, igazi feketeségben, hangjátékként játssza. A színészek remek viccmondók, Máthé Erzsi és Horváth Károly legnagyobb hatást elért komikus jelenete 1977-ben ez: Örökény Auschwitz-vicce a sötétben.

Erika: ...már nem sírok, csak eszembe jutott Auschwitz.

Benedek: Itt Benedek. Mert zsidó volt?

Erika: Nem.

Benedek: Nem is jó dolog zsidónak lenni.

Erika: Miért? Maga az?

Benedek: Dehogy. Csak most, ebben a sötétben, összezárva, eszembe jutott, hogy nem is szeretnék zsidó lenni. Őt miért hurcolták el?

Erika: Oroszbarát volt. De túlélte.

<sup>406</sup> „...aprózó-típegő lépteiben megérezzük az alkatot, amit később hangban-gesztusban-arcjátékban bont ki.” NAGY 1977, 27.

<sup>407</sup> „...a groteszk játéktílust ezen az estén ő hozta a legpontosabban, realitás és abszurditás peremén járva.” H. R. G 1977, 6.

<sup>408</sup> „Az első változat az irónia, a groteszk elegáns, könnyed formája. A második ügyes, sikeres vígjátéki ötlet, tucatból a tizenkettedik.” KOLTAI 1976b, 3.

Az előadás felvételét nézve nehezen illeszthető a rekonstrukciós megértésbe a nézők frenetikus felröhögése. Major rendezésének ez a legvígabb jelenete.

Az előadás örökényi humorát azonban Őze Lajos érti és hordozza.<sup>409</sup> Egyrészt a szerepe is kilépteti a reális interakciókból, hiszen ő a Bolyongó. Ez a szerepet Molnár Gál Péter nyomán többen az *Éjjeli menedékhely* Lukájához társítják,<sup>410</sup> s ugyan Major rendezése erősen köti a lakótelepi lakásviszonyokhoz és terekhez a Bolyongót, Őze párszor kísérteties belépőket, érdeklődően merev arcot, sem társadalmilag, sem etikailag nem megfejthető karaktert játszik. Őze felismeri, ez a karakter nem feltétlen a színházi realizmus sztárirójáé, Gorkijé, inkább Molnár Ferencé: az ő Bolyongója inkább az Ördög, aki láthatatlanul megjelenik, beavatkozik az életekbe, be- és kilép sorsokba, egy polgári ideológia mentén elrendezi őket. Megkísért és megold. Őze megfoghatatlan alakulás-játéktechnikai tudásával hoz létre egy másik játékdimenziót, mely az egész előadást ritmizálja.

Amikor Törőcsik Mari otthagya a Nemzeti Színházat, át kellett vennem tőle a *Kulcskeresők* főszerepét. Nem volt könnyű beugrás, mindenki szorongott, drukkolt értem. Csak egy ember nem izgult, hanem játszott, mint egy isten: Lajos, aki az előadás karmestere volt szinte. Fantasztikus ritmusérzéssel lopta be magát a darabba, nem is lehetett instruálni. Ha egy rendezőt szeretett, lehozta neki az istent is az égből. Úgyhogy most sem Major találta ki neki, hanem ő találta ki Majornak ezt a szerepet.<sup>411</sup>

Major kedvenc, erős, autonóm színészeként képes a kisrealista értelmezői ke-retről, ráadásul a proletárisztokrata újlakótelepi kontextusáról felemelni a létezés bonyolult, s ebben az összetettségében elviselhetetlenül szép és rettentő tudásába az előadás közegét. Őze és Törőcsik egyformán tudják, milyen performatív erővel lép egy színpadi helyzetbe a karakter, meddig tartja, s miként lép ki belőle. Ketten közös esztétikai felületet feszítenek az előadás köré,

<sup>409</sup> „A Nemzeti Színház előadásában a Bolyongót játszó Őze Lajos a kérdés és a válasz közé még beiktat egy rövid mondatot. »Egy pillanat.« Csak ennyit. Elhangzik a kérdés, »Fórisék?« Őze azt mondja: »Egy pillanat«, előveszi a személyit, kinyitja, belenézi, és válaszol: »Igen.« A két töltelékésző a színész adaléka a szerephez. A különbség látszólag csipetnyi. Szóra sem érdemes. Valójában óriási. Az első változatban a mozdulat, a gesztus, a játék alig észrevehető, a pillanat finom humora talán el is illan a levegőben. A második változatban biztosan fölcsatlan a nevetés a nézőtérben. Az első változat az irónia, a groteszk elegáns, könnyed formája. A második ügyes, sikeres vígjátéki ötlet, tucatból a tizenkettedik.” KOLTAI 1976b, 3.

<sup>410</sup> MOLNÁR GÁL 1975, 6. A Bolyongó és Luka azonosságának felismerését ismétli (jelöletlenül) NAGY 1977, 27. és KOLTAI 1976b.

<sup>411</sup> BEREK Őze.

s ezzel magyarázható ennek a nemzetis előadásnak a sikere, s ezt igazolja a dráma későbbi játszhatatlansága. Törőcsik és Őze nem együtt játszik, hanem egymás mellett, de Nelli feledékenységnek nevezett, örületnek vélt állapota a megmagyarázhatatlan szociológiai státuszú Bolyongóval együtt teremti meg értő közegét. Ők ketten tudják eljátszani a tudat és az érzékek feletti szür-reális világot. Miként Székely Gábor látja:

Amikor a Nemzeti élére kerültünk, az volt a meggyőződésünk, hogy alapvetően két emberre kell építeni ezt a színházat: az egyik Törőcsik Mari, a másik Őze Lajos – mert ők azok, akik színpadi nyelvüket, kifejezőmódjukat tekintve a legideálisabban ki tudják fejezni mindazt, amit gondolunk.<sup>412</sup>

### SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Az előadás díszlete egy gigantikus méretű fal a nézővel szemben (2.25), portáltól portálig kihúzva, mint egy kiegyenesített papírlampion, középtől csökkenő méretű osztásszélességgel. A fal a lakótelepi ablakminták szabályos és monoton ritmusát megidézve kínál absztrakt eltolással változó fókuszot. Csányi Árpád, a Nemzeti Színház díszlettervezője, Oláh Gusztáv tanítványaként a historista-naturalista díszletfestészet technikáiban igazán jártas. Remek rajzolóként (élve a nemzetis hagyomány elemeivel) egy síkban építkezik, s a nézőknek ismerős térkonceptiót kínálva kommunikál, amikor a színpad hátsó falára feszített képstruktúrába illeszti Főrisék szobáját. A szoba dimenziói a Hevesi téri épület színpadi lehetőségeihez mérten is szűkösek, de Csányi terve okosan és ravaszul kelti egy igazi lakótelepi lakás illúzióját, miközben nagy szakmai rutinjával éppen a szalonvígjátékok térelemeivel dolgozik. 1977-ben az előadás kritikai felülete ismerősnek, tehát valósághűnek vél egy olyan teret, mely ugyan lakótelepinek mondja magát, újnak, világosnak és tágasnak, de amit látnak, az éppen régisége miatt ismerős. A Vígszínházból, az Operettből ismerős szalonvígjátéki térrel ülnek a nézők szemben, járások hátul és oldalt, fotel helyett itt dobozok, kártyaasztal helyett dohányzó, csillár helyett kiégett villanykörte. Éppen ezért az elemzők realistának írják a díszletet, igazi lakótelepi lakásnak, hiszen ezzel az elvárással érkeznek. Amit a felvételeken, kimerévített pillanatfotókon látunk, mintha játszana a jól megcsináltság színházi tértradíciójával. Csányi terveiben középen a szoba hátsó beugrója (ahova a kulcsa vesztett bejárati ajtó nyílik a folyosóról) akár egy színházi főpáholy: súlyos páros függöny választja le a szobától. Túlzsúfolt a tér, a szocialista fo-

gyasztói kultúra minden új tárgyával telített, de mindvégig lehetőséget ad poénra játszani.<sup>413</sup> A poénra játszás a második felvonás hosszú, kitartott sötétjében hangjátékként formázza a teret,<sup>414</sup> s a hangzó élménnyel is növeli a bezártság keltette félelmet: innen nem lehet elmenni.

### AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás abban az értelemben illeszkedik az Örkény-bemutatókhoz, hogy az előadás értelmezéséhez az örkényi közönség csak Örkény saját szavaival tud fordulni.<sup>415</sup> Az öninterpretáció olvasási útmutatóként a groteszkhez köti a drámát, abszurdhoz és fejjel lefelé forgatott nézőponthoz.<sup>416</sup> A kortárs kritika Örkényről írván nem talál a szerzőnél jobb elemzőt, így nem is szakad el tőle. Mindez rendkívül akadályozza mind a dráma olvasását, mind az előadás (a drámairodalom) szabad és kreatív befogadását. Hiába hangsúlyos drammatikus pillanatban a tételmondat: „Ide bejönni lehet, csak kimenni nem”, az előadásról szóló beszéd könnyebben szól a kudarcról, mint az önáltatásról, pedig a legbolderabb barakk képét vázolják fel két felvonásban. Az előadás hiába beszél a zsidók deportálásáról, éppúgy mint a haza-nem-térő Nobel-díjas tudósról, a társadalmi státuszhoz kötött kommunikációs technikáról, miként az igazmondás ügyetlenségéről, a mondatok nyelvisége mindvégig megmarad a vígjátékok ismerős dramaturgiai felületén.

Az előadás azonnali hatástörténete a szocialista disszeminációban észlelhető, majd Csiszár Imre<sup>417</sup> és Máté Gábor<sup>418</sup> is megtalálja a rendszerváltás utáni Magyarországon a drámát, de 1990-től érezhetően közegét veszítette a bonyolult jelentéstartományokat felhalmozó kettős beszéd technikája. Major Tamás és Örkény István közös alkotása legfőképpen dramaturgiai hatás- és kisrealista esztétikai mintákat közvetít a hetvenes évek végén Csurka István társalgási színműihez, majd a nyolcvanas–kilencvenes évek sztárírói, Spiró György és Parti Nagy Lajos szövegei felé.

Major rendezése a Nemzetiben azzal zárul, hogy részegen, bepezsgőzve és bezárva marad mindenki a lakótelepen, valahol Magyarországon, s ez ellen csak egy utoljára érkező, a közegből és a kontextusból semmit nem értő fiatal férfi akar kitörni – az ajtón dörömbölve. Ez igazán vicces.

<sup>413</sup> Az előadásról készült fotókon mindenki mosolyog, teli szájjal nevet, harsány és nagy mozdulatokkal együtt állnak.

<sup>414</sup> „Egyiptomi sötétség honol a színpadon. Csusszanások, csörrenések, zizzzenések, zuhanások hallatszanak. Hat ember maradt összezárv a villany és kulcs nélküli lakásban.” ÉZSIÁS 1977.

<sup>415</sup> A nyilvánosság örkényi teréről lásd P. MÜLLER 1994.

<sup>416</sup> P. MÜLLER 1985.

<sup>417</sup> Csiszár Imre 1993-ban a Budapesti Kamaraszínházban.

<sup>418</sup> Ödryn Máté Gábor rendezésében 1994-ben, majd megrendezi a Katonában 1998-ban.

<sup>412</sup> SZÉKELY Őze.



Várkonyi Zoltán, 1945

## VÁRKONYI ZOLTÁN ÉS A POPULÁRIS REALIZMUS

„...senki ne idegenítse el a nézőt a színházból”<sup>1</sup>

Várkonyi Zoltán az államszocialista kultúra sztárja,<sup>2</sup> kiapadhatatlan tehetséggel megáldott színész, rendező, filmkészítő, író és fordító, gyakorlatorientált művész, aki a figyelem és a munka megszállottjaként úgy hozza létre a szocialista kultúrát, hogy közben teljes teoretikus apparátusától meglehetősen távol tartja magát. Pályája mentes a szocialista realizmus dogmájának megfogalmazási kísérleteitől, egész életében, hosszú évtizedeken át őrzi mindenféle ideológiai kizárólagosságtól idegenkedő, érintetlen pozícióját.<sup>3</sup> Várkonyi minimálisan teoretizált, de bőségesen dokumentált életművének vizsgálatakor a kívülálló értelmiségi, az 1970-ig nem párttag művész alkotói stratégiáit mint lehetséges pályamodellt vizsgálom. Az államszocialista színházi kultúra nyelvi összetettségének megértésére kiváltképp két írásából tárható fel párhuzamosan, miként válik Várkonyi színházi életművével a realista színházi fogalmazás egyik alapító mesterévé. A két mű: 1943-as Jovet-fordítása és 1965-ös esszéje a színészképzés első huszonnégy (órájáról) délutánjáról.

Célravezető Várkonyi életművének a realista színházi gyakorlatra mért hatását vizsgálni, mert anélkül beszél a játékfolyamatokról, a színészi munkáról, hogy elemzendő korstílusként vagy ideológiai kihívásként kiejtené a realizmus szót magát. Megnyilatkozásainak hivatkozási apparátusa is kizárólag szakmai autoritásokat sorakoztat, s inkább Turgenyev-, mint Lenin-idézetek támogatják és inspirálják gondolatait.

<sup>1</sup> MAJOR 1980, 385.

<sup>2</sup> GYÖRGY 2013, 18–22.

<sup>3</sup> KÁLLAI 1980, 363.

## A NÉPSZÍNHÁZ IDEÁJA

Várkonyi Zoltán a francia népszínház gyakorlatát teremti meg, bár erről a népszínházi mozgalomról csak közvetett tapasztalatokat szerez. A népszínház Várkonyinál populáris színház abban az értelemben, hogy a társulat a közönségével együtt hoz létre olyan előadást, mely a játék hangulatával, érzetével, nem pedig mondanivalójával, legfőképpen nem üzenetével kommunikál. A színészek és a közönség együtt a *populus*, a *peuple*, a nép. Várkonyi a realista színház munkamániás alapító atyái közül a legtöbbet és legváltozatosabb műfajban dolgozó művész. Szerepet játszik, rendez, filmet forgat és főiskolát igazgat, a városi legendárium telített a gyorsaságáról, a lényegre törő beszélgetéseiről szóló történetekkel. Várkonyi ritkán ír elemzéseket, ritkán szól hozzá vitákhoz, de a realista színházi formák erős keretét hozza létre, amikor újraépíti a Vígszínház játéktípusát, megalkotja a többszintű, a középiskolában elkezdődő színészképzés pedagógiai modelljét, leforgatja generációk nemzeti önképét alakító történelmi filmjeit.

A realista színház alapító mesterei közül Várkonyi rendelkezik (már 1951-re) a legszínesebb tapasztalattal a budapesti színházi struktúra működéséről. Ennek a tapasztalatnak a megértéséért levéltári dokumentumokból rekonstruáltam nyilvános életeseményeit,<sup>4</sup> hiszen ő maga ilyesmivel nem foglalkozott. Érdekes azzal a mozzanattal kezdeni, hogy Várkonyi igazi pesti híresség, ráadásul a pesti mondén világban nő fel: „apám u.n. liberális lapok munkatársa volt (Új Hírek, Világ, Magyar Hírlap, Magyar Nemzet)...”,<sup>5</sup> akinek baráti köre a Horthy-korszakban a haladó polgári újságírás képviselőiből áll össze. Az apa egyik legbensőbb barátja Krúdy Gyula, akinek Jókai-imádata olyannyira hat rá, hogy gyerekeit Zoltánnak és Noéminek nevezi el. Zoltán „az elemi iskolát magánúton vég[zi], és a nyolc gimnáziumot a budai ciszterci rend Szent Imre Gimnáziumában”.<sup>6</sup> Itt részt vesz az iskolai színjátszásban, novellákat ír; mindenki tudja, olyan pályája lesz, mint apjának, a neves kritikusnak, Várkonyi Titusznak. 1930-ban mégis a Színi Akadémiára iratkozik be, Ódry Árpád az osztályfőnöke, aki a hadaró és ágáló fiatalembert a saját színészi praxisából felismert gyakorlatokkal tereli színpadképesebb irányba. Ódry után Major és Gobbi iskolája következik a Nemzetiben, ahol „a haladóbb szellemű fiatal művészekkel tart [...] fenn baráti kapcsolatot. Ez a kis kör akkor a színházin belül szellemi vezetőjének Major Tamást tartotta.”<sup>7</sup> Ők hárman, néha Ungváry

Lászlóval és Olthy Magdával kiegészülve, a Nemzeti színészeiként a nemzetis játékmód ellenében dolgoznak, természetesen nem a Nemzetiben, hanem a Városi Színházban. Ez a másik nyilvánosság is alkotásra ösztönzi Várkonyit, s 1936-tól a vasárnapi matinékon olyan színházi játékot próbálnak ki, amelyről addig csak a párizsi hírek szóltak. A *Nyugat* kulturális eszmerendjéből és nyelvtudásukból következően a francia népszínház eszméje, Juvet, Dullin iskolái hatnak rájuk, s francia klasszikust, Molière-t mutatnak be új fordításban és fergeteges komédiában. Mutatványos-előadások ezek, akrobatikus mozgással, papírmasé orrokkal, párnákkal kitömött hassal, ahogy Juvet *commedia dell'arte* figuráit látják, feltehetően csak filmen, például az 1936-os *Volpone*-ban,<sup>8</sup> mert Várkonyi csak 1947-ben jut el Párizsba. Ezt a kísérletező korszakot egy nemzetis mozgókép-dokumentum is őrzi egy darabkájában, amin Németh Antal rendezésében mutatják be 1937. február 5-én a *Csongor és Tündét* a Nemzetiben.<sup>9</sup> Berreh Várkonyi, Major és Ungváry az ördögfióka-társai. Modern tánc-koreográfiával kísérleteznek, Milloss Auréltól tanulnak, gurulva, összekapaszkodva jönnek be a színre, fergeteges sikerrel.

Négy évre rá, 1941-ben az igazgató, Németh Antal

...elbocsátott a Nemzeti Színházból indoklás nélkül. A rejtett indok azonban anyám zsidó származása volt. Így a Pünkösti Andor igazgatása alatt megnyíló Madách Színházhoz szerződtem és annak rendezője és vezető színésze voltam egészen 1944. márciusáig.<sup>10</sup>

A Pünkösti-féle magánszínházban sztárszerepeket kap, a legismertebb, leg sikeresebb nagy művészek közé emelkedik Hamletként, IV. Henriként. Minderről Várkonyi átengedi Majornak a visszaemlékezés legendáriumának megformálását,<sup>11</sup> ő maga ritkán néz vissza, sosem emlékezik és sosem teoretizál. Így a róla szóló hősi énekek is könnyedségét, virtuozitását, nagyvonalúságát hangsúlyozzák, s a halála utáni emlékezők egyre könnyebbnek értik művészetét.

Várkonyi életműve nem a nemzet színházához, hanem 1941-től a második zsidótörvény rendelkezéseinek következtében magánszínházhoz, majd az államosítás után kis kitérővel a Vígszínházhoz kötődik, s így a nemzeti (ön)tudat és a közösségi felelősségvállalás gondolköre hiába formálja politikai megszólalássá előadásait, a teret kínáló intézmény státusza felülírja akaratát. Életművének kultuszeseeményein követhető minden kiállításának politikai súlya, a tudatos, elemző alkotó bátorsága, de a háború alatti Madáchból, majd

<sup>4</sup> JAKFALVI 2013, 171–181.

<sup>5</sup> VÁRKONYI [é. n.].

<sup>6</sup> VÁRKONYI [é. n.].

<sup>7</sup> VÁRKONYI [é. n.].

<sup>8</sup> LENGYEL 2017, 142.

<sup>9</sup> SÓLYOM 2008, 17. perc.

<sup>10</sup> VÁRKONYI [é. n.].

<sup>11</sup> MAJOR 1979. V. 31.

a koalíciós időszak Művész Színházából ez a megszólalás alig hallatszik a színháztörténeti emlékezet ideologikus hangzavarában. Várkonyi nemzetis társaitól, Majortól, Gobbitól, Ungvárytól elválasztva egyedül dolgozza ki saját népszínházi színészi gyakorlatát, melyből két kiemelt mozzanat jelzi a nemzetitől lényegileg elkülönülő, új technikát. Az egyik a maszkolás, a másik az en-suite játszás.

A Pirandello-féle IV. Henrik Várkonyi legnagyobb sikere: huszonkilenc éves, s a nemzetis játékmódtól teljesen eltérő játékot talál ki. Szokatlan módon maszkolás nélkül lép színpadra: „Aznapi délelőtt belenéztem a tükörbe és frászt kaptam önmagamtól, maszkírozni ezt az örültet? Négyzetre emelni a tébolyt? Azt már nem!”<sup>12</sup> A legendáriumban megtartott indoklás kontextusa a háborúba belépő Magyarország örületét őrzi emlékezetünkben, szakmailag azonban a nemzetis térről a kisebb kamarára váltani tudó színész profizmusa detektálható. A maszkolás nélküli játék az arc helyett a teljes testre irányítja a figyelmet, a néző közvetlenebb megszólítását teszi lehetővé a kis befogadótérű színházban. Várkonyinak mindemellett a nemzetis repertoárjátszásról a magánszínházban az en-suite játékra kell átállnia, s minden nap, egymás után több tucatszor eljátszania egy örültet. Hallja is, hogy „...vádoltak azzal a kritikusok, hogy egyéniségem hozzáalakult IV. Henrik egyéniségéhez”.<sup>13</sup> Ez a tapasztalat is megkülönbözteti Várkonyit a többi, a realizmus gyakorlatát működtető színészcsinálótól: felismeri, hogy az állami színházi gyakorlat nem nemzetis érzelmű, hanem repertoárritmusú. A magánszínházi gyakorlat ellenben szériában foglalkoztatja a színészt, akinek az alakításnak, a színészi munkának egy másfajta hatókörét kell kidolgoznia. Várkonyi tud egyedül arról beszélni,<sup>14</sup> hogy amikor 1943-ban a *Hamlet*et több mint százszor játssza, addig soha nem látott sikerrel, akkor mentőkocsi várja az előadás után, s viszi fel Budára, az idegszanatóriumba pihenni. Mert nincs az az alakítási módszer, mellyel minden nap, szombaton kétszer, vasárnap háromszor Hamlet lehet lenni. Várkonyi erről nem ír elemzést, de egyszerű mondatokkal beszél róla a színházi lapokban, s tanári módszerében is tudatosítja diákjaiban az átélés veszélyhelyzeit.

Ez az en-suite játszásból és a kis magánszínházi térből eredő felismerés megkülönbözteti meg Várkonyit Majortól, Gellértől, Honttól, s különös módon ez a tudás hozza közelebb Gáspárhoz, bár mindez csak három évtized múltán válik láthatóvá a visszaemlékező kritikákban. A magánszínházi rutin a színészpedagógiájában is tetten érhető, hiszen úgy véli:

A színészi [...] fejlődés egyetlen biztos módja, ha a színész művészetének minden területén legalább egyszer megfordulhat. Mindenféle műfajból tanul az ember, és így persze az operettből is, ha mást nem: könnyedséget és egy kis commédia dell'arte-szerű elrugaszkodást a szövegtől.<sup>15</sup>

A szocialista realista színházi felügyelet ezt a szövegtől történő „elrugaszkodás”-t viseli nehezen, s nem véletlen, hogy Várkonyi rendezői életművét főként kortárs mesterek drámái inspirálják. Vercors, Anouilh, O'Neill, Synge, Shaw, Németh László, Illyés, persze Örkény és, amint lehet, Molnár Ferenc, mind-mellettük pedig ismeretlen vagy alig játszott szerzők, akiknek kánonpozíciója még kialakulatlan. Várkonyi kevés (két) Shakespeare-rendezése közül a *Rómeó és Júlia* is az „elrugaszkodás” miatt lett remekmű: Ruttkai Éva harminchat évesen szerelmes a harminckét éves Latinovitsba.

Várkonyit barátai, főleg Major frankofóniája, a háború előtti magyar filmiparban elért színészi sikerei, az 1945–1949 között irányítása alatt sikeresen működő Művész Színház koncepciója mind a francia jól megcsinált színmű és a népszínházi idea meghonosítására sarkallja. Igaz, mire Várkonyi az államszocialista Magyarországon pozícióba kerül, a népszínház fogalma már nem a polgári közösség színházát, hanem a népi demokrácia művészetét jelenti. De az 1945-ös népszínházi fordulat az 1948-as szocialista Magyarország alakuló kultúrpolitikájában vonzóan működőképes, célközönsége ugyan nem a *citoyen*, hanem a *peuple*, s ez az osztálykavarodás öt-hat évadra megállítja Várkonyi koncepcióját. Várkonyi, miként a mesterének tekintett Jouvét, a nép fogalmán a harmadik rendet érti, a polgárságot, mert ők maguk városi közegekben, polgároknak csinálnak populáris-népszerű színházat. Ezt a népszínházi gyakorlatot Várkonyi fordítással és nem saját tapasztalat megszerzésével kezdi. Ő is, mint sokan a Nemzetiből elküldött, a színházművészeti kamarai tagságot nehezen megszerző alkotók közül, a biztos megélhetés elvesztése után a könyvkiadást találja meg kizárólagos nyilvánosságformaként.<sup>16</sup> Csak-hogy Várkonyinak a negyvenes évek elején még nincs miről írnia, a pályája elején áll, ezért fordít, s ez a fordítás szavakat ad színházkoncepciójához.

Jouvét könyvecskéje két új szót költöztet Várkonyi beszédébe: a *komédiást* és a *népszínházat*. A komédiás (le comédien) kissé archaizáló hangulata miatt finomkodó nyelvi elemnek tűnik, a népszínház szó 1943-ban azonban még nem oly jelentéssel bír, mint 1945 után. Ekkor a városi szlengben a Blaha Lujza téren álló épületet még hol Népszínháznak, hol Nemzetinek hívják, hiszen

<sup>12</sup> SZÁSZ 1979.

<sup>13</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 266.

<sup>14</sup> VÁRKONYI 1943b.

<sup>15</sup> VÁRKONYI 1943b.

<sup>16</sup> GAJDÓ 2004, 538–544.

az 1875-ben, a népszínmű játszására épült Fellner-palotát a Nemzeti Színház csak ideiglenesen bérlti, s egészen az államosításig nem is kerül a tulajdonába.

A Várkonyi használta *népszínház* szó így játéktapasztalatból következik: a théâtre populaire a Nemzeti, vagyis a Népszínház. Teszi azt annál is inkább, mert a *théâtre populaire* szótári fordítása: 'népszerű színház', míg kulturális fordítása: 'népszínház'. Ráadásul Jouvet népfogalma Párizsból, a Théâtre de l'Athénée színpadáról egyértelműen a mindenkit magába foglaló, de városi népet jelenti. Várkonyi fordítása megelőlegezi azt az 1955-ös hangos vitát is, mely Jean-Paul Sartre és Jean Vilar között dúl a théâtre du peuple és a théâtre populaire műsorrendjéről, s amelyet végül Vilar így összegez: „A népszerű színház létrehozása korántsem azonos az érdek- és haszonelvű társadalom, a kultúrát industrializáló és kommercializáló társadalom népszerű színházának fenntartásával.”<sup>17</sup> Várkonyi a második háború közepén nem sejti, hogy a magyar nyelvet beszélő közösségben a nép fogalma fog megváltozni.

A szavakon túl Jouvet rendszert is ad Várkonyinak, s ugyan nem egy kidolgozott módszert olvasunk, inkább gondolatok füzérét, a fordítást követve mégis rekonstruálhatjuk a népszerű – népszínházról elképzelt – gyakorlat alapjait. Louis Jouvet *Réflexion d'un comédien* című írását az a Pütkösti Andor vezette Madách Színház jelenteti meg saját könyvsorozatában, ahol Várkonyi sztárszínészként játszik. A madáchos sorozatban adták ki először, 1941-ben, Sztanyiszlavszkijt, az *Életemből* egy válogatást. Ezt a sorozatot gondozta a franciás műveltségű, elméleti felkészültséggel és gyakorlati tapasztalatokkal bíró Staud Géza, a színháztörténet-írás ma már ritkán idézett mestere. Várkonyi 1943-ban a *IV. Henrik* és a *Hamlet*, két meglehetősen politikus szerep ensuite játszása között lefordította Jouvet első, 1938-ban megjelent, színházesztetikai téziseit tartalmazó könyvét. Pütkösti és Várkonyi közös téziseivé a francia játékhagyományban élő színházi ember mondatai válnak, a francia színház működési modelljét formálják magyar közegre – a második zsidótörvény bevezetése utáni negyedik évadban. Jouvet saját játéktapasztalatából indulva (számos klasszikus mintán túl) használja Hegelt<sup>18</sup> és építkezik Sztanyiszlavszkij<sup>19</sup> módszeréből. A színész érzi a szöveget, az érzés mozdítja testét, a szöveggel „táplálja” a nézőt.<sup>20</sup> A színészt jellemzi a „szépség, erő, jó megjelenés, jólcseggő hang, ügyes gesztusok, ügyes mozgás”.<sup>21</sup> Ha megnézzük Várkonyi későbbi főiskolai osztályaiba felvett tanítványait, látjuk, mennyire megfogadta

Jouvet meglátásait. A testi tulajdonságokat fejleszteni kell akrobatikával, hangképzéssel, beszédtechnikával és helyes légzéssel, s mindemellett az önismeret is hasznos. Lényeges, hogy Jouvet csak a test önismeretére gondol, az arc, az adottságok ismeretére, a színész lelki apparátusával nem foglalkozik. Úgy véli, hogy a „színész a közönség megbízottja”. A színház „kollektív megnyilvánulás”,<sup>22</sup> ez vezet el a sikerorientált francia koncepcióhoz, amit Várkonyi egész pályáján követ. S használja azt a színházdefiníciót, mely a közös tér meglétére koncentrálja a játékot. Jouvet a játék lényegét (Várkonyi fordításában) a mágikus tér fogalmával vezeti be. A mágikus tér összecseng Sztanyiszlavszkijnál a színész érzelmi emlékezetét leíró „mágikus ha” játékfázisával, de ez a mágikus tér akkor jön létre, amikor a közönség elé vagy közé lép a művész. A belépés teret alkot, ez az igazi művészet, ezért Jouvet a belépés tökéletesítésére formálja módszerét. „A színész mielőtt a színpadra lépne, várjon addig, amíg eltölti a »belső csend«, oldjon fel minden feszültséget, és bizonyos testi-lelki lazulásban lépjen színre.”<sup>23</sup> Várkonyi ezt a belépést, a mentális felkészülés utáni teremtés fázisát teszi pedagógiájának központi mozzanatává.

Jouvet színháza sikerorientált, ennek elemzésekor azonban a szerzőség fogalmát inkább a jogtulajdonosok, mint a játék felől elemzi, de Várkonyi megtartja a dráma lényegiségéhez köthető játékgyakorlatot. A „szerzőből kell kiindulni”<sup>24</sup> és a színész viszi az előadást.<sup>25</sup> Sokszor idézett premissza Jouvet-től, hogy a színházban egyetlen probléma van: a siker,<sup>26</sup> s míg ez a siker a magánszínházakban elsősorban gazdasági hasznot jelent, addig az államosítás után nehezebben mérhető művészi siker csak érezhető és tudható. Várkonyi pályája azt a népszínházi ideát valósítja meg, melyről 1943-ban ezt a mondatot fordítja: „A színház közérdek, művészi értéke miatt, s mert mint propagandaeszköz mély befolyást gyakorol a kultúrára és a közoktatásra, mert nyugalmat és békét jelent a zavaros percekben.”<sup>27</sup>

Jouvet eredeti szövegét és Várkonyi fordítását filológiailag összevetve világos, hogy egy szabadgondolkodó színházcsináló ihletett mondatait olvashatjuk egy tiszta nyelvi apparátussal és meglehetősen szemtelen politikai karakterrel és színházmesterségbeli öntudattal bíró fordító magyarításában. A fordítás 1941-ben azonban a cenzúra kijátszásának lehetősége. A Madách Színházban ezt mindennapos gyakorlatként üzik egyrészt könyvsorozatukkal, melyben Jouvet-t is kiadják, másrészt drámafordításaikkal. Székely György

<sup>17</sup> VILAR 1975, 399.

<sup>18</sup> JOUVET 1943, 120.

<sup>19</sup> JOUVET 1943, 115.

<sup>20</sup> A *komédiás* formulát Várkonyi csak a címben tartja, elnehezítené vele a szöveget. JOUVET 1943, 115.

<sup>21</sup> JOUVET 1943, 113.

<sup>22</sup> JOUVET 1943, 112.

<sup>23</sup> JOUVET 1943, 117.

<sup>24</sup> JOUVET 1943, 35.

<sup>25</sup> JOUVET 1943, 35.

<sup>26</sup> JOUVET 1943, 30.

<sup>27</sup> JOUVET 1943, 164.

elemzéséből tudjuk, hogy a Várkonyi sztárstátuszát erősítő *IV. Henrik*ben, Antonio Widmar fordítónak köszönhetően, a második felvonás zárómondatát másként mondják. „A Mainzban kibocsátott békerendelet segített a nyomorultakon és megfékezte a hatalmasokat. [...] Azoknak kenyeret adott, ezeknek megmutatta a császár vasöklét...”. Várkonyi ekkor ökölbe szorítva a magasba emelte kezét. A célzást mindenki megértette. Várkonyit beidéztek a rendőrségre, ahol a színész így védekezett: „Nem mutathatom a császár vasöklét »nyitott tenyérrel« vagyis fasiszta köszöntéssel. A császár vasökle viszont nem szerepelt az eredetiben. Ezt azonban elfelejtették ellenőrizni.”<sup>28</sup> Várkonyi Jovet-től megerősítést vél kapni mindenféle cenzoriális kontroll kijátszására, tehát Pirandello drámájában Henriket, miként Shakespeare művében Hamletet, úgy játssza, hogy a közönség saját közösségi, politikai helyzetét érzi ki belőle. A kritikák és a rekláminterjúk is világossá tették, hogy „Várkonyi Zoltán alakításában a tettere kész, cselekvő, lázadó Hamletet hangsúlyozta. Ez a hős nem zárkózott el a világ elől.” Bár kifogásolták, hogy a „kamaraszínpad nem alkalmas Shakespeare művének bemutatására. A darab rendezője, dramaturgja, főszereplője azonban többször hangsúlyozta, hogy elsősorban a belső történetre figyeltek.” Staud Géza úgy emlékszik, hogy „»a Dánia börtön« és a »Valami büzlík Dániában« mondatokat dörgő tapsvihar fogadta.”<sup>29</sup>

Várkonyi és Major a francia népszínház eszméjét Hont Ferenc párizsi kapcsolatain keresztül ismerik meg. Hont francia mestere, Firmin Gémier alapítja meg a Théâtre National Populaire-t, ő az, aki gőztraktorokkal bejárja Közép-Franciaország kisvárosait, hogy a kereskedelmi színházakétól eltérő játékmoddal érjen el mindenkihez. Díszlet nélkül játszani, a szöveggel és a színészi képességekkel megteremteni a kommunikációt – ez a legendás Cartel négyesének (Jovet, Dullin, Pitoëff, Baty) elképzelése. Ez a fajta közös munka igen távoli modellként inspirálja Várkonyi, Major, Hont együttműködését,<sup>30</sup> de látványos, hogy a francia baloldali ideológiai háló mintaként másolódik a budapesti gyakorlatra. Ne feledjük, hogy Jacques Copeau 1911-es *tréteau nu-* (csupasz dobogó-) koncepciója a színházi mozgalom városi terjeszkedését a korai munkásmozgalmi szervezetek hálózatát használva, azt közösen alakítva indítja el. Püskösti Andor Budapest közepén magánszínházként népszínházat vezet, s miként Copeau-tól Dullin minden Théâtre Populaire-igazgató, ő is szombat délutánonként és vasárnap délelőttönként csökkentett helyárral munkáselemlőadásokat szervez. A hetvenes években írt színháztörténetünk kiemeli, hogy a Madáchba a „Láng Gépgyárból, az Óbudai Hajógyárból és máshonnan mun-

kások százai jöttek”,<sup>31</sup> tehát a Madách Színház baloldali elkötelezettségére, a munkásmozgalom korai erőivel folytatott eszmecserére hívja fel a figyelmet. Ötven évvel későbből tisztábban látható, hogy Várkonyi és Püskösti a francia népszínházi gondolatot követve ugyan baloldaliak, de semmiképpen nem kommunisták, s ez nem politikai, hanem színházesztétikai állásfoglalás. Várkonyit, aki egy frankofón népszínházi gondolat megvalósításán dolgozik a koalíciós idők Magyarországon, Major teljesen apolitikusnak tartja a kommunista színházi formanyelv, az agitprop és Brecht felől. S ebbe Várkonyi nem bukik bele, csak sikeres magánszínházát veszi el tőle az 1948-as államosítás.

## A POPREALIZMUS MINT ÉLETNARRATÍVA

Jacques Rancière az újragondolt modernitás kapcsán felhívja a figyelmünket arra, hogy a „sztálinista szocialista realizmusból a giccskultúra egyszerű változatát létrehozni”<sup>32</sup> a temporalitás dramaturgiájának tagadásával lehet. Rancière komoly vitába keveredik ezen a ponton Clement Greenberggel, hiszen nem tudja elfogadni azt az állítást, hogy mindez a kapitalizmus egyirányú fejlődésének következménye. Számunkra ez a vita leginkább a populáris realizmus jelenségét világítja meg. Várkonyi legjobbnak vélt előadása,<sup>33</sup> *A szerelem*, ő, francia bulvárszerző műve a budapesti bulvárszínházban, a Vígben 1966-ban. Várkonyi mindenkor műsorpolitikája (Jovet nyomán) a sikert tartja szem előtt, bár a szocialista siker definiálatlan fogalom. Az a populáris színházművészet, mely Várkonyi sajátja, a greenbergi avantgárd és a giccs fogalomkörével írható le,<sup>34</sup> nem a szocialista realizmuséval. A valóság színpadi megjelenítését nem ideológiák leképezéseként, hanem a színházi hagyomány gyakorlataként, rutinjaként érti. Populáris, mert a színház történeti hagyományára támaszkodik, vagyis feltételezi, hogy a néző hoz magával egy olyan tudást, amit a mágikus tér megteremtéséhez ő, a színházcsináló figyelembe kell vegyen. Jovet-fordításától Várkonyi folyamatosan mondja, nyilatkozza, elemzi, hogy a színházban a naturalista tárgyhalmaz, miként a láthatatlan negyedik fal-konceptió, ellene megy a játékgyakorlatnak, de a realista színházi kánonban ez meghallhatatlan mondat.

Várkonyi leginkább persze példákon keresztül fogalmaz és teszi világossá, miként építi fel a színházi térben a néző és a színész a közös valóságukat. Jovet-től eltérően Várkonyi nem kizárólag a fizikai tér mágijában, hanem

<sup>28</sup> BÉCSY-SZÉKELY 2005, 605.

<sup>29</sup> BÉCSY-SZÉKELY 2005, 609.

<sup>30</sup> COPEAU 1941.

<sup>31</sup> BÉCSY-SZÉKELY 2005, 609.

<sup>32</sup> RANCIÈRE 2018, 81.

<sup>33</sup> MARTON 2013, 15.

<sup>34</sup> GREENBERG 1978, 93–104.

a közös virtuális ideatérben, a közösen megélt idő összetettségében leli meg a közönségét. Várkonyi nem az élet és a valóság, a fikció és a realitás, legfőképpen nem a lenini tükrözésemélet felől csinál népszerű színházat, hanem a színházi térben és a színházi időben. A színházi (mágikus) tér jelensége Jovet felől már ismert, a színházi idő összetett jelenléte Várkonyi specialitása. Míg a populáris színház Jovet-i modellje igényli a színész életnarratívájának megkonstruálását, addig a várkonyis népszerű realizmus igényli a néző szociológiai státuszának elfogadását. E két elem cselekvő pozíciójának végiggondolásával sikeres népszerű színházat hoz létre.

Jovet és Várkonyi népszínháza a realizmus megnevezésében és nem színpadi konstrukciójának technikájában különbözik. A realista színházi gyakorlat a valóság percepcióját az általános közösségi norma felől érti, az államosítás utáni Magyarországon azonban egy ideológiai keretből áll össze a realizmus megnevezésére használható szótár. Ez lesz a szocialista realizmus. A szocreál színházművész a megtapasztalt realizmus, saját életeseményeit ideológiai elvárásokkal értelmezi, s hoz létre a színpadon egy látszólag működő, de teljesen idegen valóságkonstrukciót. (Erre Hont Ferenc életműve kínál tiszta példát.)

Várkonyi elkerüli a folyamatok teoretizálását, s ez azzal a következménnyel jár, hogy bent ragad a háború alatti nyilvánosság kereteiben, így őt is bent felejtik a háború előtti életnarratívájában. Várkonyi, a színész életnarratívája Magyarországon a második háború körüli években meglehetősen regényes. Az 1938-ban létrejövő színészkamara a törvényeknek megfelelő tagokat listázza a napilapokban.<sup>35</sup> Várkonyi tudja, hogy a nyilvánosság előtt zajló élete narratívájában éppúgy *megcsinált*, mint egy jó szerep. A magánszínházak sztárjai a nyilas hatalomátvételig folyamatos nyilvánossághoz jutnak. Várkonyi művészete révén többször is a *Színházi Élet* borítójára kerül, mindemellett 1938 végétől a származása okán is bekerül a napilapokba. A Színházművészeti és Filmművészeti Kamara a tagjai közé felvett művészek nevét rendszeresen közzéteszi,<sup>36</sup> s miközben ezek a döntések állandó hírforrást, így olvasottságot biztosítanak a lapoknak, hiszen a lista közlésén túl a kamarába nem felvett, zsidó származású művészekkel interjút lehet készíteni, addig a kamarai listázás szinte olyan fokú stigmatizálás, mint 1944 áprilisától a sárga csillag kötelező viselése. Várkonyit a kamara felveszi a tagjai közé, de oly könnyen távol kerül nemzetis barátai-társai mindennapjaitól, hogy 1943-as *Panaszkönyv* című írásában a befelé fordulást vállalja:

A színház élő művészet. [...] Hol van az út kifelé a kátyúból? Önmagadban, színész, csak önmagadban. Nézz befelé egy kicsit és határozd el, hogy nem törödsz a világgal. [...] Elvonatkoztatod magad a zűrzavartól, eszmék és esztelenségek kaotikus zavarától és dolgozol.<sup>37</sup>

A francia népszínházi gyakorlatban ez a fajta stigmatizáció ismeretlen, így mintát sem hozhat elviselésére. Várkonyi életműve körül tehát marad az elhallgatás, a meg-nem-hallás, a meg-nem-nevezés. Mire megszólal a magyar elemző-értékelő sajtó, mire harminc évvel a színházi események után elindul személyes bátorságáról, okos döntéseiről az emlékezésroham, addigra Várkonyi státusza már a szocialista szórakoztatóipar gurujaként rögzült.

A Püskösti-Várkonyi féle *IV. Henrik*, bárhogy emlékezzenek is egyesek manapság az előadásra, bennünk, az akkori tizenévesekben ez a benyomás rögződött meg elsősorban. Annak a puhány, liberális politikának és magatartásnak a kritikája volt ez, ami a negyvenes évek hivatalos magyar kormánypolitikáját jellemezte (vagy legalábbis annak úgynevezett baloldali vonalát) a fasizmussal szemben.<sup>38</sup>

Ennek az 1941-es Henrik-bemutatónak „Budapest-szerte németellenes híre kelt: a szabadságra szomjazó, azt még az örületben is föllelő magányos értelmiségi drámája erre alkalmat is adott”.<sup>39</sup>

A színházi emlékezetből a fenti narratíva okán törlődik évtizedekre az a Várkonyi, aki 1935-ben Petőfi Sándort játssza Gaál Béla népszerű, *Az új földesúr* című filmjében. Az emlékezés kísértetvilágában<sup>40</sup> egymáshoz ragadnak a színészek eljátszotta szerepek. Várkonyira a filmkészítés hőskorában oly erősen tapadt a Petőfi-szerep, hogy amikor Budapest felszabadulásakor először a nyilvánosság elé lép, csak Petőfiként történhet, pontosabban csak Petőfiként látható. Ezt két azonos beállítású fotó is rögzíti: a filmen Petőfiként természetesen a múzeum lépcsőjén szavalja a *Nemzeti dalt*, alsó kameraállás szemből veszi, és a felszabadulás utáni előadóesten egy fotó (véltetően Wellesz Ella) hasonló szögben állítja meg mozdulatát. E két véletlenszerűen összeillő kép is összemosza szerepnarratíváját.

„Élünk!” – Ezzel a szóval lépett napvilágra megnyomorított fővárosi színésztünk a felszabadulás pillanatában. És ezt a szót Várkonyi Zoltán

<sup>37</sup> VÁRKONYI 1943b, 151.

<sup>38</sup> HERMANN 1970.

<sup>39</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 319.

<sup>40</sup> CARLSON 2001.

<sup>35</sup> HARSÁNYI 2015.

<sup>36</sup> Lásd a Hont-fejezetet a kötetben.

kiáltotta a tavaszvágyó világba. Majd verset mondott, József Attilát, megismételhetetlenül. A költemény címe: *Szocialisták*.<sup>41</sup>

Ez az 1935 és 1945 közötti tíz év a Petőfi-szerep és a Túlélő-szerep közötti életnarratívák sokaságát lassan egy irányba terelte. Várkonyi népszerűvé, populárisrá tette Petőfi képét, majd ehhez tapadva a nagy szerepeiben az ellenállásban rejlő forradalmiságot, az örület képében-maszkjában rejlő ellenállást. Oly erős ez a fajta szereptapadás, hogy amikor Várkonyi, a forradalmár hős, a bomlott IV. Henrik és Hamlet után könnyedebb játékokban lép színpadra, politikai státusza egyszerűen magával hozza a túlértelmezés lehetőségét. Várkonyi nem (kizárólag) a dramatikus szövegben rejlő potenciálra, inkább a játékban kibontható értelmezési lehetőségekre koncentrál, az előadáson jelen lévő néző egyszeri befogadói helyzete érdekli, ezért egy bemutatójának kontextusértéke erősebb, mint a szöveg irodalmi értéke.

1944 januárjától játssza az *Első Anna és harmadik Károly* című kétszemélyes vígjátékot a Madáchban. A dráma könnyed bulvár, az előadás jelentőségét a színészek politikai állásfoglalása hordozza: a fajvédő törvények okán a Nemzetiből kizárt, ekkor már katonaszökevény Várkonyi több mint száz estén át szerelmese a nyilasszimpatizáns Szelezky Zitának. S ezen a könnyed előadáson láthatják a nézők a szakmai felkészültség súlyát, s itt indul el a színész kommunista legendáriuma is. Várkonyi tehát körözés alatt álló szupersztár, a Madáchban megszervezik, hogy a díszletmunkások segítségével a tetőn át menekülhessen – ha szükség lenne rá. Hamisított fölmentéssel járja a várost, a Madách pedig állandó rendőri felügyelet áll.<sup>42</sup> Még az évad vége előtt illegaltásba vonul, „Bilger úr” a fedőneve, Horváth Árpád és Major Tamás az összekötői.<sup>43</sup> Budapest ostromát a Vígshízház kazánházában, az alagsorban kialakított helyiségben vészeli át, ezt az epizódot beleírja-rendezi a *Három csillag* című filmjébe. „Olyan helyiségben éltem két hónapig, ahol nem lehetett fölgyenesedni. Az emlékezetes vígshízházi csata után kerültem elő az időközben lebombázott pincéből.”<sup>44</sup> A menekülő, bujkáló színész Petőfi-imázsa az állammosítással kezdődő években, a szocialista realizmus építésének korszakában eltűnik. Harminc évvel később rehabilitálódik egy *Magyar Ifjúság*-cikkben, mert ekkorra már tisztán látszik, ami 1945-ben még nem: az illegaltás ténye, Major barátsága kizárólagosan a kommunista hős narratívához kapcsolja majd Várkonyit. Ő maga pedig ezt az életnarratívát felismeri és elfogadja.

Egyszer csak szembejött velem Major Tamás. Meglepetésünkben és örömkünkben eljátszottuk számunkra azóta is felejtethetetlen játékunkat. Mintha háború, bombázás, megszállás, nélkülözés, üldöztetés sose lett volna, könnyed kézmozdulattal üdvözlöttük egymást, két boldog ripacs: „Szervusz, szervusz, rég nem láttalak.” „Hova, hova?” „Nem jössz a pártközpontba?”<sup>45</sup>

Ez az anekdota jellegű életnarratíva is mutatja, hogy a szocialista realista színjátszáselmélet követhetetlen hibridizáció eredménye, s hogy a valóság percepcióját megnevezni hivatott szókinccs alakulóban van. Várkonyi stratégiája a színész életnarratíváján kívül a nézők közösség-narratíváját is létrehozza, mert elfogadja a néző (új, szocialista) szociológiai státuszát. Bárki előtt játszon, bárki üljön a Nemzeti, a Madách, a Víg nézőterén, értenie, hallania kell mindent, ez a Jouvet-féle népszínház alaptézise. Ráadásul sosem a nézők tehetnek arról, ha egy előadás színvonala a bárgyúságot súrolja.

Várkonyi egyszerűsítve és ironizálva fogja a nézők pártját abban a vitában 1946-ban, mely a közönségre hárítja az operettdömping kialakulását.

A közönség ízlését lehetne irányítani arra a közönségrétegre támaszkodva, amely a bárgyúságot megveti, és sóvárgón várja a jobbat. Ez azonban csak egy kis réteg. Ha a színházakat nem bénítanák meg a közterhek és a kormányzat közönye, akkor nem a nagyközönség, hanem a jó közönség kegyét keresnék.<sup>46</sup>

A szocialista realista ideológiai kényszerbemutatókban azonban Várkonyi hátrahúzódik, ez jól érezhető a jegyzőkönyvekben, látható a betöltött pozíciókban. Várkonyi közvetlenül a háború után a színházi vezetést kézben tartó ötös fogat tagja Major Tamás, Gobbi Hilda, Both Béla, Oláh Gusztáv mellett. Négy év alatt felépíti a populáris realista színház modelljét a Művészen, majd

Ki lettem rúgva. A Művész Színház az én igazi és legnagyobb szerelmem volt. [...] A háború befejeztével olyan művek áramlottak be, amelyek a két világháború között, legfőképpen a fasiszta és a horthysta időszakban egyszerűen előadhatatlanok voltak. [...] Ezt a színházat otthagyni nagyon fáj, talán életem legkeserűbb időszaka volt.<sup>47</sup>

<sup>41</sup> KAZIMIR Károly. In: SZÁNTÓ 1980, 304.

<sup>42</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 267.

<sup>43</sup> KOLTAI 1986, 71.

<sup>44</sup> NÁDOR (1975). In: SZÁNTÓ 1980, 144.

<sup>45</sup> NÁDOR (1975). In: SZÁNTÓ, 1980, 144.

<sup>46</sup> VÁRKONYI 1946, 11–17.

<sup>47</sup> SZÁNTÓ 1980, 167.

Várkonyi ezzel a tapasztalattal a Nemzetibe megy színésznek. Első szerepe az *Ahogy tetszik*-ben az Első úr. A népszerű realizmus helyett a szovjet mintára megképzett direktívák kerülnek előtérbe, kongresszusokon formálódnak, vitákon és ideológiai heteken, az alapjuk a kezdetekben magyarul csak jelmondatokban olvasható Sztanyiszlavszkij, következtetések Lenin vagy Zsdanov és Révai finálémondatai. És Várkonyi ekkor is képes arra, hogy a szocialista realista színház ideológiájáról 1951 októberében rendezett, a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján oly mesterien abszolválja kötelező hozzászólását, hogy sem a szocialista, sem a realista szót nem ejti ki. A realista színjátszás két mumusáról, a sablonról és a sematizmusról beszél, s megoldja, hogy miközben rendkívül vehemens ironiával vesszőzi Major elvtársat és Ungváry elvtársat, mondandója az elméleti brosúrafrázisok helyett a gyakorlati folyamatokról szóljon. Hangsúlyozza, hogy a sablont a dramaturgiai elvárások hozzák létre; az egyik ilyen jól ismert sablon például a pozitív hős szerepköre, s a színész akkor hibázik, ha a játékát felépítő sablont minden szerepébe magával hurcolja. De azt is látja és kimondja, hogy „...a sablon nem abból születik, vagy legalábbis nem kizárólag abból, hogy színészeink a könnyebb utat keresik. Megszületik az már a szezon elején, a társulatok szokványos összeállításánál.”<sup>48</sup> Az akkori Honvéd Színház igazgatójaként elemzi, miként normális része a színházi iparnak a sablon használata, legyen szó szereposztásról, társulatépítésről, darabelemzésről. A gyorsírással rögzített hozzászólás retorikai felületén is áttör, hogy másfél évtizedes játéktapasztalattal, saját akadémista barátaival szemben ő engedheti meg magának diktatórikusnak nevezni a Nemzeti Színház művészi gyakorlatát.

Az államosítás utáni pillanatokban a munka, a színészi és színházi munka súlya értékelődik fel értelmezhetetlen léptékben, hiszen a tervezésgazdaságban csak a végtelen és kitartó munka hozza az eredményeket. A munkaversenyek világában Várkonyi művészetéhez a könnyedséget társítják barátai-kollégái, nem észlelve, milyen feldolgozhatatlan következményekkel jár értékelésük. Major közös munkáikról így emlékezik:

Várkonyi olyan tehetséges volt, hogy azt nem lehet elmondani, ömlöttek belőle a verssorok, nekem csak annyi volt a dolgom, hogy visszafogjam, mert pillanatok alatt készen volt egy sorral. [...] Zolinál könnyen jöttek a megoldások. Ugyanakkor komolyra tudta fordítani, ha kellett, nagy tehetség volt ilyen szempontból. Olyan jól tudott verselni, hogy ha nem tudtuk kifizetni az ebédünket, vagy a Simplon kávéházban

egy komplett reggelit, akkor írt egy verset, és a szomszédban volt egy kisebbfajta színházi lap, [...], fölszaladt oda, eladta a verset öt pengőért, visszajött és kiváltott minket.<sup>49</sup>

A szocialista realizmus színházi beszédét megalapozó mesterek habitusát nem mérem egymáshoz, de a munka fogalmának színházi elemzésekor érdemes megnézni a Várkonyi könnyedségéből és Hont görcsösségéből következő eltérő játéknyelveket. Pályájuk együtt indul, igaz, Honté Párizsban, Várkonyié az akadémian, érintkezik a kapcsolati hálójuk Budapesten, frankofónok, a zsidótörvények mindkettőjüket sújtják, egyformán sokat törődnek a felkészítő munka fontosságával. Hont a felkészülést azonban a rendező felelősségének, Várkonyi pedig a színészenek tulajdonítja. Életszakaszaik párhuzamos olvasata sok elemzendő kérdést önt a kutatókra, kezdve azzal a helyzettel, hogy Várkonyi magánszínházát, a magántőkéből felújított remek Művész Színházat éppen Hont államosítja magának a Színházművészeti Főiskola gyakorló színházaként.

Várkonyi tehát a könnyed, a népszínházi realizmus halvány, de veszélyes árnyékát veti mindenre, amihez nyúl. Közismert könnyedsége legendává növelve nem határozott döntéshozónak, nem is zseniálisnak és eltökéltnek mutatja, hanem populárisnak. Ráadásul a könnyedén franciás, baloldali elkötelezettségű és műveltségű hérosz színházi működésének a realizmus fogalmához köthető viszonya direkt formában kevésbé érhető tetten. Hozzászólásaiban, írásaiban, nyilatkozataiban rendre a gyakorlat kereteit fogalmazza meg. Ezt Hont is megérzi, s 1942-ben úgy látja, hogy „Várkonyi azok közé a színészek közé tartozik, akinek nem szabad magyarázni. A saját testében gondolkodik. Tehát ilyeneket mondtam neki: ha valamit fölemelsz, úgy emeld, mintha kétszer olyan súlyos lenne, mint valójában. Ha hallgatsz, szorítsd össze a fogadat.”<sup>50</sup>

Várkonyi a saját testében gondolkodik, ez a meglátás a legpontosabb állítás színészetéről. Irodájában a falra Louis Jouvet képét helyezi, s a francia komédiás mondatain, művészetkoncepcióján túl a visszaemlékezők<sup>51</sup> még mozgását, testtartását, gesztusait is felismerni vélték Várkonyi színpadi alakításaiban, főként pályája korai szakaszán. Várkonyi Zoltán ars poeticáját a siker vágya és a játékosság öröme definiálja, ebben is a harmincas években induló francia népszínházi mozgalom mestereit követte.

Vonzódom az „izgalmas”, az „érdekes” színházhoz. Nem szeretem az epikus, az irodalmiaskodó színházat! A színház cselekvő, aktív valami! Boldog vagyok, ha a közönség előadás után gondolkodni kezd azon,

<sup>49</sup> KOLTAI 1986, 44.

<sup>50</sup> HONT [é. n.], 2. füzet, 132. (1942.)

<sup>51</sup> LENGYEL 2017, 142.

<sup>48</sup> Várkonyi Zoltán hozzászólása a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján 1951. október 13–15. In: SZÁNTÓ 1980, 104.

amit látott. De boldogtalan volnék, ha előadás közben nem jutna eszébe semmi! Azonnal az értelemre, az érzelmekre, az idegekre ható színházat szeretek csinálni. Nem kedvelem tehát a lassú áramlású, pszichológizáló műveket, amelyek a semmit próbálják úgy csoportosítani, hogy valaminek lássék.<sup>52</sup>

Várkonyi a szocialista rendszer populáris sztárja, alkotásai kilépnek a színház közegéből. Legalább annyira filmsztár is, hiszen az archívumi gyűjtemények kimeríthetetlen bugyrai újabb és újabb dokumentumáradattal igazolják: a realista színházi gyakorlat mellett Várkonyi egy nagyipari filmkészítői és egy pedagógusi életpályát is párhuzamosan visz. Igaz, emlékezete egyelőre színházi űvre-jére koncentrálódik.

Várkonyi 1952-től gyakorlatilag folyamatosan filmet is rendez, forgatókönyvet is ír, színházat is igazgat, 1948-tól tanít a főiskolán, komplex művészetének értékelését a pártállami szocializmus történetírása leszűkíti szinte kizárólagosan színművészetére.<sup>53</sup> Ebben az arányos-harcos területelosztási kultúrpolitikai koncepciónak is szerepe lehet, későbbi kultusztörténeti elemzések ezt majd alakítják. Mert miközben egyedülálló az a szenvedélyes erő,<sup>54</sup> mellyel nagyjátékfilmeket forgat, köztük a harminc évig betiltott *Keserű igazságot*, a filmtörténeti emlékezet a szocialista filmes iparos aktivitását helyezi előtérbe.<sup>55</sup> Történelmi nagyjátékfilmjei közül a legismertebb, *A kőszívű ember fiai*, öt évtizede a legnézettebb magyar film. Ez a népszerűség Várkonyit eltávolítja a művészfilmek történetétől, főként, hogy nem bírja a „lassú áramlású” műveket, s saját alkotói jelenében pedig megszólalási lehetőségeit a színházás fél-bulvár, könnyed lapokra korlátozza. Várkonyi credója megjelenésének kontextusával, a *Film Színház Muzsikával* erősíti azt a diskurzust, mely a sikerhez a felszínességet, a könnyedséget társítja.

Várkonyi 1962-ben lesz a Vígszínház főrendezője, s a Néphadsereg Színháza név után az eredeti nevét, a felújított épületét is visszaszerző Víg újra, továbbra is a polgári, az újlipótvárosi közösség fizetőképés nézőit vonzza magához. Ez a közönség igen leegyszerűsítve „a nőgyógyász, fogorvos, premier-bérlő, maszek kötődés, fölkapaszkodott neoparvenü”<sup>56</sup> csapata. Pontosabb tudományos felmérés nem készült az államszocializmus színházlátogatóinak összetételéről, de a Jovet-i népszínház eszméje a szórakoztatás folyamatában összekapcsolódó közösségek kialakítását célozza. A populáris realizmus a

népszerű, hiszen ismerős hagyomány kereteiben dolgozó színház nem a nézők művelését, gondolkodásra készítését, hanem csapattá válását éri el.

Mivel Várkonyi népszínháza az államszocializmus kereteiben a francia baloldal népszínházi (decentralizált) mintáit követi, így válik 1962-ben a műsorgettervvel az arculatot vázoló főrendező a szocialista szórakoztatás mesterévé.<sup>57</sup> Várkonyi a szétlőtt épületből kilakoltatott társulatot a szocialista realizmus ideológiai hullámain átmentve visszaviszi a körútra, és visszaszerzi a népszerű víges játéktílushoz tartozó közösséget. Várkonyinak Jovet gondolatrendszerén túl erős mintát kínál a Víggel egy évben, 1896-ban épült párizsi Athénée, mely egyrészt Théâtre Populaire-programot visz, másrészt városi pozíciója is bulvári (boulevard-on, körúton helyezkedik el). A két intézmény programjának összehasonlító elemzése azonosságokat mutat, adatolt magyarázatára sem Várkonyi noteszfeljegyzéseiben, sem a Víg történetét megíró igazgatók, dramaturgok könyveiben nem bukkantunk.<sup>58</sup> A kultuszkutatás rámutathat arra kettősségre, mely a városi legendáriumban Várkonyi vonzó zsenialitását és (el)szégellhető bulvárságát egyszerre tárja elénk, s arra következtetünk, hogy sok mindennek a Víg társadalmi és városföldrajzi pozíciója az eredője. A Víg a hatvanas években még 1100 főt befogadó ház, s nem negligálható az a színházcsinálói vélekedés, hogy itt a méreteknél fogva is más színházi megszólalás szükséges, mint a hatszáz fős Nemzetiben. Ezt a gyakorlati szempontot esztétikaivá növelni könnyelműség, de általános jelenség.

Egy életmű koordinátáit a túlélők ítéletei sokáig áthelyezhetik. Várkonyi életművét legfőképp az egykori barát és eszme-, majd később vetélytárs, Major Tamás nyilatkozatai helyezik el színháztörténetünkben. A hetvenes évek narratíváját lehetetlen a pártirányítástól és az ennek nyomán reflexszerűvé váló repertoárpániktól udvari játszmákba menekülő ítélkezésektől eltávolodva meghatározni. Az biztos, hogy a magyar színháztörténet Major Tamás Várkonyi-képét viszi tovább, aki 1985-ben, a halála előtt készült interjúkötetében szinte mindenkinek szentel egy emlékező fejezetet, csak éppen Várkonyinak nem, s aki 1985. augusztus 10-én, nyolc hónappal halála előtt megrajzolta az apolitikus Várkonyi színházi portréját.

Én a politikus színházat, azt a színházat, amelyik meg akarja változtatni a világot, sokkal élesebben képviseltem, mint ő, akinek ez a fajta színház nem is nagyon tetszett. [...] a színháznak, mint politikai intézménynek, mint a világot megváltani akaró intézménynek a szerepében ő nem hitt.<sup>59</sup>

<sup>52</sup> VÁRKONYI 1962.

<sup>53</sup> MOLNÁR GÁL 1972.

<sup>54</sup> SZÉKELY György szóhasználat. In: SZÁNTÓ 1980, 264–275.

<sup>55</sup> GELENCSÉR 2013, 23–35.

<sup>56</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 301.

<sup>57</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 301.

<sup>58</sup> MAGYAR 1993, CZÍMER 1996.

<sup>59</sup> SZÉKELY 2005, 670.

Major ezzel a nyilatkozattal Várkonyi egész színházi oeuvre-jét a szocialista értékhorizonton kívül helyezi, s ezt helyesen is teszi, hiszen azon kívül helyezkedik el. A szocialista valóság népszerű, populáris elemei, az ideológiailag nem aktív és nem politizáló közönség (és társulat) tételezése Várkonyi (mondhatni) forradalmi felismerése. A kommunista Magyarország része a „neoparvenű nőgyógyász” is, s az államszocialista színházakban a társadalmilag magasan jegyzett szakmák új képviselői is lehetnek kulturálisan kezdők. Ez tekinthető Várkonyi népszerű, populáris realista esztétikája befogadói oldalának. S ilyen az alkotói oldala is. Várkonyit sűrű pályája során nem vonzza a valóság társadalmi vagy stílustörténeti normákkal megfogalmazható absztrakciója,<sup>60</sup> ezért művészete és pedagógiája a tapasztalható és észlelhető jelenségekre építkezik. Pedagógiai döntéseit követve módszerének esztétikai felületéhez is eljuthatunk.

## REALIZMUS A SZÍNÉSZKÉPZÉSBEN

Várkonyi színházi emlékezete a tanítványok legendáriumában gigászivá erősödik. Az osztályaiban végzett színészek nyilatkozatai felől is látszik, hogy a populáris realizmus tanításának metodikája szikár (fel)építmény. Egy szemeszter alatt, heti két délután eljut a szerepjátszás tudatosításáig a hallgatóival. Az *Első huszonnégy délután* címet viselő pedagógiai modellje a populáris realizmus konstruálásának követhető útja. Ez a modell Várkonyi Ódrynál megszerzett és Jouvet-től lefordított saját tapasztalatára épül, s felöleli a magyar színészképzés százéves rutinját, de a beszédről a helyzet felépítésére, az átélésről az átadásra helyezi a hangsúlyt. Várkonyi testvére, Apor Noémi visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy

Ódry lekötözte [Várkonyi] karjait a testéhez és azt mondta: „Most szavaljon! Valami dinamikusat!” Pokoli kínokat állt ki, de megértette, Ódry azt akarja, hogy az érzelmeken kívül ne legyen semmiféle segédeszköze. A hadarás ellen pedig rávette, hogy parafadugót tegyen a két fogsora közé, úgy olvasson, lassan artikulálva.<sup>61</sup>

Ódry gyakorlatai nyomasztók, mert a beszédtechnika és a színjátszás, a színészmesterség feladatait teljesen összekeveri. Várkonyi tőle hozza későbbi legendás pedagógiai figyelmét, de lekötözös gyakorlatait elhagyja, annak el-

lenére, hogy kezdő akadémistaként saját magán „önfegyelmező-önfejlesztő gyakorlatokat eszel ki. Üres tojáshéjat tart a markában például, s így mondja el a *Hajrá, magyarok!* című verset. [...] Vagy fejen állva mondja Babits *Mozgófényképét*.”<sup>62</sup> Így viszi Ódry technikai tanácsait szerepei felépítésébe, s nem a feladatokat, hanem a szemléletet adja tovább majd tanítványainak.

Várkonyi 1963 őszén elsős színészosztállyal kezd, s a százéves képzést ünneplendő összefoglalja saját módszerét. Ez a módszer Sztanyiszlavszkijhoz fordul, de „új módon”.<sup>63</sup> A régi mód igen vicces leírásában: egy növendék „két perccel (később) lépett be helyzetgyakorlatának elvégzésére. – Miért késik? – kérdeztem. – Átélek, tanár úr, előtte én mindig átélek...” Ez az átélés azt jelentette, hogy a növendék „állt a kis díszletfal mögött, mélyeket lélegzett és közben mondogatta magában a »fizikai cselekvés«, »főcél« stb. varázsszavait.”<sup>64</sup>

Várkonyi humora könnyedségéhez tartozik. Amikor 1965-ben vicces történettel emlékeztet mindenkit a meglévő sablonok megmerevedésére, akkor az anekdotikus repertoár az oralitásban megőrzi a nevetés emlékét és felfedi tanulságát. Várkonyi az anekdota után arra hívja fel a figyelmet, hogy mindez azért történhet meg, mert Sztanyiszlavszkij erőltetett alkalmazása elfeledteti Egressy, Hevesi Sándor, Ódry Árpád színészi technikáját és tanítási rutinját. Várkonyi 1965-ben arról beszél, hogy saját játéktörténetünk megőrzése része a jelen művészetének, a játékhagyomány továbbadása valamiféle kötelesség, Sztanyiszlavszkij kísérleti pedagógiája pedig azért hasznos és használható, mert a színésszé válás útját sematizálja, s nem a szakma feladatait rögzíti. Várkonyi saját tapasztalatát ötvözi az általánosan ismertnek tételezett Sztanyiszlavszkijével, s elérendő célként nem a realizmust, nem a szocialista realizmust nevezi meg, hanem „az önmagunkkal és a világgal szembeni teljes őszinteség, az igazság feltárásának”<sup>65</sup> folyamatát. Mindehhez tehetség, munka és akarat szükséges.

A Várkonyi-féle színészképzés szóbeli hagyományként tanítványain keresztül épült be a hivatalos színészképzés, az egyetem curriculumába. Az 1963-as évfolyam tagja Huszti Péter későbbi rektor, aki a módszer működtetésével tartja életben Várkonyi téziseit. Ezek pillérei a következők: megfigyelés, történetmesélés, életkapcsolat, kellékhasználat, történetépítés ritmusa, a lényeg meg-nem-fogalmazása, komédiázás, beszédtechnika.

1. A megfigyelés: Várkonyi módszere a rendszerességre és a kiscsoportos közösség elfogadó és inspiráló erejére épít. Az osztály mint alkotó egység nála

<sup>60</sup> „Mindkettejüket jobban érdekelte a kiismerhetetlen önazonosság felfedezése, mintsem egy emberi lény ismételterhetetlen valóságának megfeleltetése a társadalmi vagy stílustörténeti normáknak.” GYÖRGY 2019.

<sup>61</sup> SZÁNTÓ 1980, 316.

<sup>62</sup> MOLNÁR GÁL 1972, 261–262.

<sup>63</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 45.).

<sup>64</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 46.).

<sup>65</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 47.).

lép a színmű(vészeti) legendáriumába. A kezdeti gyakorlatok a megfigyelés fontosságára irányulnak, a figyelem és a memória működését az élményszerzés folyamatával kapcsolja össze. A megfigyelés és a figyelés első lépés – nem a játékhoz, hanem a történetmeséléshez. „Minden elméleti kérdés [...] csak a gyakorlat világos példáiból következhetik.”<sup>66</sup> Várkonyi legendás megfigyelő, életrajzain és legendáriumában őrzött instrukcióin kívül rövid tudósításai-ban is felleljük mindennek nyomát. 1947-ben Párizsban jár, látja Jean-Louis Barrault-t *Hamlet*ként: „Sovány, csupa ideg arca, vékony karvalyorra, de még a füle is játszik. De mindenekelőtt álmos héjú szemének villanása, egész teste, keze.”<sup>67</sup> Saját színészetéről halála után Székely György oszt meg hasonló megfigyeléseket: „A szeme koncentrált kifejezőeszköz. Figyelmes, szikrázó, gúnyos, sajnálkozó, megvető, riadt és támadó. Egy villanásában helyzetek felismerése tükröződik. Néha külön él a szem és a test – és ilyenkor mindig a szem, szinte idegenként, távolodik a testtől: önmagát figyeli.”<sup>68</sup>

2. A történetmesélés: A történeteknek logikája van, ez a logika az ismert igazság kereteit követi. Ez az a mozzanat, mely már a közösség előfeltételeit a drámaisághoz köti: az igaz, ami nem hazug, s az hazug, ami sablonos, szentimentális, illogikus. A történetmesélés első személyű narrációból kétszemélyes dialógussá válik, majd belép a harmadik beszélő is. S innen már a kapcsolatnak nevezett gyakorlatok töltik ki a hallgatók idejét.

3. Az életkapcsolat: A legfontosabb a képzésben az improvizációs helyzetgyakorlatok sorozata, ez az életkapcsolat, „élettel való soha meg nem szakadó és meg nem szakítható kapcsolat”<sup>69</sup> tartja a színészt vibráló feszültségben. Várkonyi tapasztalt pedagógusként leírja azt is, mikor „kezd kialakulni az a rossz főiskolai szokás, hogy magasabb évfolyamú növendékektől helyzetgyakorlatokat kérnek kölcsön, és ez azonnal megmutatkozik a gyakorlatok végrehajtásában, mert az egyéni élmény varázsa helyett majmolás, utánzás tapasztalható”.<sup>70</sup>

4. A kellékhasználat: A helyzetgyakorlat elvezeti Várkonyit a kellékhasználat feladatsoraihoz, s ezzel a naturalizmus és az illusztratív játékmód veszélyeire is alkalmat talál kitérni. A korai kellékhasználat szokatlan a főiskolai képzésben, Várkonyi ezért elképzelt tárgyakkal hoz létre helyzetet: elképzelik közö-

sen, hogy a „szekrényben egy kabát, az asztalon két tányér, az ablakban egy cserép virág...”<sup>71</sup> majd megismétli a gyakorlatot igazi tárgyakkal és igazolja: akkor pontosabb, feszesebb a munka, ha a tárgyak jelenléte dramaturgiaiilag indokolt. Ez a várkonyis gyakorlat, mely egyensúlyozza a tárgyak, a testek és a tér színházi valóságának arányait, a naturalista, az illusztratív és a realista játék nyelvhasználatát különbözteti el. A naturalista játék gondosan elhelyezett tárgyak sokaságával építi be a színpadot, feladatként tartja a valóságot reprodukáló térépítést. Az illusztratív játék a tárgyak és a térszekvenciák felismerhetőségével *felidézi* közegét, elég reprodukálni egy cselekvéssort, elég úgy tenni, mintha valami megtörténne. A realista tér színpadi kialakításának gyakorlata a tárgyakat-kellékeket a színpadi épített valóság kereteinek *felrajzolásaként* használja. Várkonyi gyakorlatai ezt tudatosítják. Gyakorlatainak hatástörténeti ereje a (szocialista) realista színházi fogalmazás ellenében alkotó kaposvári iskolában látszik: 1979-ben Zsámbéki Gábor nemzetis, hatalomátvevő előadása, *A konyha*,<sup>72</sup> kellékhasználatában összegezi a színházi művészet viszonyát a valóságépítéshez: „Megpucolni egy nem létező nyelvhalat, az színház. Valaki reménytelenségét megfogalmazni abban, ahogy a tojást felveri, az színház.”<sup>73</sup> A tárgyak használatában rejlő metaforikus erőt, a használat eljátszásában lappangó szimbolikus értelmezést majd Gazdag Gyula *Tom Jones*-rendezése összegzi 1985-ben. Eddig, s tovább is követhető Várkonyi kurzusainak rutintalkotó hatása.

5. A történetépítés: A kellékek segítik a megosztott figyelemmel végzett munkát, erre Várkonyi egy csoportos játékot tesz közzé. „Négy növendék négy öszszehajtott cédulát kap A, B, C és D jelzéssel. A kém, akinek át kell adni egy titkos iratot B-nek. C az elhárítás embere, és D ártatlan járókelő. A játék lényege, hogy senki nem tudja a másiktól, hogy kicsoda.”<sup>74</sup> Ez a feladat (kollegiálisan és viccesen Békés Andrásnak tulajdonítva) a megfigyelés, a helyzet improvizálása, a megosztott figyelem és a fantázia működtetésének öt-hat órás kísérlete. Ezeket a gyakorlatokat nyomon követhetjük Várkonyi kémfilmjeiben, legismertebb az 1963-as *Foto Háber*, amelyben nagy színészek mutatják meg, mit tanultak Várkonyitól. A megfigyelés a színész munkájához tartozik, s aki a megfigyelt mozzanatokot sűríteni tudja, nagy művésszé válik. A várkonyis feladatlírásokban 1965-ben a titkos megfigyelés, a kémkedés, a kukkolás, a dekontextualizált létmód rendre megjelenik, s éppen ezért válik feltűnővé, meny-

<sup>66</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 47.).

<sup>67</sup> VÁRKONYI 1947.

<sup>68</sup> SZÉKELY 1980, 265.

<sup>69</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 52.).

<sup>70</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 52.).

<sup>71</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 53.).

<sup>72</sup> SZABÓ SZÉKELY [philther–Zsámbéki].

<sup>73</sup> MNOUCHKINE 2010, 24.

<sup>74</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 55.).

nyivel kevesebb helyet kap itt a test fiziológiája. A gyakorlatsorok a testet meglehetősen szemérmesen használják. Helyzetgyakorlatként például egy lány megy zuhanyozni, de nem tudjuk meg, meddig vetkőzik le, mégis az ösztönösség és a tudatosság kérdését ezzel a zuhanyzással illusztrálják.

6. A lényeg felismerése (nem megnevezése): Várkonyi hangsúlyozza, ő maga nem teoretizál, nem összegez. Az elméleti kérdésekről „szóló beszélgetéseket én magam soha nem sommáztam. Mindig az érdekelt, hogy tételes fogalmazás helyett a lényeg jusson el a növendékek tudatához.”<sup>75</sup> Rendezéseiben is a gyakorlat, a helyzet hozza majd a cselekvés ritmusát, s az írását nyitó Sztanyiszlavszkij-féle átélős anekdotát felidézve válik érthetővé tanításának (világértésének) praktikuma. A kémjáték a színészek közül kiváló rendezőről is képet ad. Várkonyi, molière-i mintára, a színészek közül kilépő irányítót gyakorlati feladatokkal terheli, nem teoretikussal. A rendező színész, ő is így tanult a Nemzetiben, tehát nem misztifikálja a rendező státuszát, nem teszi rá az előzetes felkészülés terhét.

7. A komédiázás: Színészképzésének nagy hatású döntése, hogy a drámai gyakorlatokat, a drámai szövegmondást az első évben teljesen elkerülik, mert „szentimentalizmusba, túlzásba fulladnak [...] Általában jellemző a növendékek alapállására, hogy vágyódnak a halott gyermek, rákbeteg anya, öngyilkos szerelmes és más hasonló közhelyes tragikus szituációk után.”<sup>76</sup> Várkonyi a komédiázás tanítását a harsány, vásári vidám szabadsággal kezdi, túlzásokkal és karikatúrával. Ebből alakul majd a ritmus, a tempó, ez vázolja fel a színpadi játék, tehát nem a szocialista realista valóság kereteit. A tragikus túlzások vezetnek a növedéket a karikatúra, a komédia eszköztárához, s ezek elsajátításával érhetnek vissza a tragikus műfajhoz. Várkonyi képzési modellje nem is engedhet hétig megszólalni a hallgatót a gyakorlatban – utána is csak keveset beszélhetnek, hiszen beszédtechnikájukat kell erősíteni.

8. A beszédtechnika: Várkonyi beszédes gyakorlatai a legismertebbek. A helyzetgyakorlatokban ő maga csak pár szót ad meg (Megvan! Hálistennek!), s erre kell a növendékeknek helyzetet improvizálni. Várkonyi 1963-as osztályának feladatait mozgóképen is követhetjük, s lenyűgöző és meggyőző látni, hogy minden asztali drámaelemzésnél összetettebb képességeket hoz elő a játéktérbe behívott színész.

Várkonyi színészképzéséből hiányzó elemként világítanak a szocialista realista színészképzés és a gyorstalpalós Sztanyiszlavszkij-körök gyakorlatai. Nincs a Hont-módszerből ismert asztali szövegelemzés hosszú heteken át, nincs szerepnapló, nincs mintha-helyzet, érzelmi intelligencia, nincs azonosulás. A képzés felénél még azt is megteszi, hogy csak egyetlen bekezdést szentel az óra leírásának. „Igyekszem az óra menetét úgy irányítani, hogy megfelelő példák után a naturalizmus, realizmus, szocialista realizmus kérdéseiről beszéljünk.”<sup>77</sup> S persze az olvasó sosem tudja meg, mire jutottak egyáltalán. Ezért óhatatlanul Örkény István 1972-ben, Várkonyi és saját maga hatvanadik születésnapjára írt jelenetsorai villannak elének egy 156 éves Várkonyiról, aki beiratkozik a Színművészeti Főiskolára, hogy megtudja, „létezik az a szocialista realizmus...” egyáltalán.<sup>78</sup>

A Várkonyi színészkoncepcióját megmutató rövid írás nyitó története, mely éppen ezzel a publikációval terjed és válik anekdotává, kifigurázza az átélést ideológiaként tanító elképzeléseket. Ez a vicces és briliánsan gunyoros stílus nemcsak a színészképzés gyakorlataiban hagyományozódik nemzedékekre, hanem folyamatosan rákérdez a színház elméletéről folytatható beszéd létjogosultságára. Várkonyi a megfigyelést és nem az elemzést, a reakciót és nem a reagálást, a figyelmet és nem felidézést tartja a színész eszközének.

Várkonyi tanári 1965-ös módszerének és színészi 1962-es ars poeticájának öndefiniáló bátor kísérlete reflektálatlan marad, a színházi viták nem ettől generálódtak, s ugyan első olvasásra Várkonyi nem tesz mást, mint a Vígszínház, és így saját engedélyezett helyét fogalmazza meg, valójában a szocialista realistának nevezett, Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realista színház dominanciáját, politikai egyeduralmát teszi szóvá. 1962-ben a magyar mainstream előadásait egy ideológiailag felemásan definiált stílus, a „brechtizáló Sztanyiszlavszkij” jellemzi, hiszen 1960-ban jelent meg az első válogatás Brecht írásaiból a *Színházról* címmel, majd 1961-ben Sztanyiszlavszkijtól a *Cselekvő elemzés*. 1962. január 12-én Major Brecht *Galileijét* rendezi a Nemzetiben, míg az évad végén, május 11-én a Nemzeti Színház kamaraszínházában, a Katonában Németh László *Az utazás* című drámáját. Ezért nem is meglepő, hogy már a nyáron a *Kortársban*,<sup>79</sup> a *Vigiliában* és a *Köznevelésben* is eszmét cserél mindezek apropóján Németh László, Major Tamás és Hermann István. A realista színjátszásról kinyilatkoztatva világosan tematizálják a történelmi és a társadalmi realista koncepció színházi gyakorlatának elveit, s ezek meglehetősen messze esnek Várkonyiétól.

<sup>75</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 56.).

<sup>76</sup> ÖRKÉNY 1980, 197.

<sup>79</sup> *Kortárs* 1962/8. 1221–1258.

<sup>75</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 56.).

<sup>76</sup> VÁRKONYI 1965 (SZÁNTÓ 1980, 57.).

## A MAGÁNÉLET JOGA

Várkonyi színészképzése csak gyakorlati kérdéseket tesz fel – Jouvét módszereit követve. Hogyan kell belépni a színpadra („jobb láb, bal láb, megint jobb, megint bal...”),<sup>80</sup> megszólalni, ellazulni, koncentrálni stb. A gyakorlati feladatok a jelen lévő, s nem az ideológiai közösség megteremtését eredményezik, bár Várkonyi ezt sem teoretizálja. Látványos azonban a korai hatvanas évek kulturális sajtójában, miként vélekedik a színházcsinálás gyakorlatáról.

1961-ben a Nemzeti kamarájában, a Katona József Színházban megrendezi Németh László *A két Bolyai* című darabját. Várkonyi Némethet rendkívül gyenge drámaírónak tartja, s ezt meg is írja a *Kortárs* cikkére kvázi reagálva *Film Színház Muzsikában* 1962 szeptemberében. „Igazán nemes írói anyag nélkül minden rendezői erőlködés meddő marad.”<sup>81</sup> Ebből a horizontból töltődik fel jelentéssel Várkonyi 1965-ös képzési módszere. A gyakorlatokon követhető, hogy a két-három szereplős improvizált jelenetek a magánélet, s nem a politikai elvárások mentén találnak helyzeteket. Várkonyi nem a kötelező szocialista realista konstrukciót, hanem a mindenki életében megtapasztalható, megélt valóságot hívja elő gyakorlataival. Nemcsak praktikus, de ideologikus, hogy a kamaszoknál a szerelem, a tárgyak elvesztése, kapkodás, a félreértés, vagyis a depolitizált napi rutin valósága áll a helyzetgyakorlatok középpontjában. Várkonyi módszere a magánélet praxisa, s nem a kommunista ideológéma<sup>82</sup> felől építi a jeleneteket, hanem a magánszféra intimitását tartja meg, a szerepek egyéni, s nem társadalmi felelősségét. Várkonyi körül Barcsay, Czóbel és Kondor Béla képei:<sup>83</sup> ez életének választott vizuális kerete, felőlük nézve összetettebb a valóságépítés útja. S ha nem feledjük, hogy Várkonyi Steinbeck *Lement a Holdjával* szólal meg a háború utáni pillanatokban, akkor a popularitás humánus fogalma értelemmel telítődik.

Várkonyi 1945. április 1-én már megnyitja magánszínházát, a párizsi Théâtre des Arts és a Moszkvai Művész Színház mintájára létesített Művész Színházat.<sup>84</sup> Programadó premierként egy, a háború alatt betiltott regény adaptációját választja, s a Jouvét-értelemben vett populáris, mindenkit érintő színházat csinál. A bemutató érzelmes, sőt mélyen szentimentális hatást kelt, hiszen az országban még folynak a harcok, Budapest még romjaiban, s Várkonyi a Víg pincéjében töltött hónapok után jelen idejű történetet játszik.

A háború vége előtt háborús helyzetet konstruál: egy norvég falu kis közösségét lerohanják a fasiszta alakulatok, s amikor kivégzik a közösség egyik tagját, a felelősség hétköznapi szituációi kerülnek a nézők elé. Akkor, amikor hasonló, sőt ilyen, valóságos, ismert, igaz történeteket cipel még mindenki, amikor még évtizedekig kevesek képesek szembenézni vagy megnevezni a történeteket. A Várkonyi valóságállításáról megmaradt tudósítások érzelmi reakciókat őriznek: felnőtt, komoly férfiakat, köztük Boldizsár Ivánt megrendíti,<sup>85</sup> Darvas Józsefet<sup>86</sup> ugyanakkor könnyekre és önvallomásra készíti ez a színház.

Ezek a háború vége körüli férfikönnyek megtorpantanak minket, hiszen azzal szembesülünk, hogy Boldizsár ismerte a betiltott szöveget, ő maga is fordított belőle, így kritikájában az előadásról beszél, Várkonyit játékmesterként tiszteli. Darvas azonban más közegből érkezvén nem ismeri a norvég falu bátorságáról szóló antifasiszta regényt, tehát saját szavai helyett a nézőktől ellesett érzéseket és könnyeket tolmácsolja: mindenki szégyelli magát, aki nem állt ki a fasiszták ellen. A történészi rekonstrukció kialakulását talán árnyalja az a véletlen, hogy mindhárom férfi, Darvas József, Boldizsár Iván és Várkonyi, 1912-es születésű. Darvas, cikke megjelenése után pár héttel, a Nemzeti Parasztpárt alelnöke lesz, 1950-től vallás- és közoktatási miniszter. Boldizsár ekkor a *Szabad Szót* szerkeszti, majd két év múlva külügyi államtitkárként tagja a párizsi béketárgyalásokra delegált küldöttségnek. Várkonyi népszínházi megszólalásának ez csak a kezdete: arra érez rá, hogy a drámák bemutatásának jelen idejében érzékelhető *maiság* helyettesíti, átírja, kiegészíti, pótolja a színházi kommunikáció ontológiai helyzetében benne rejlő performativitást. A mához szólni, egészen friss szövegekkel dolgozni azonnalibb, gyorsabb, hatásosabb, Várkonyival szólva: izgalmasabb. Ezek a mai szövegek mindenki számára érthetők, nemcsak nyelvileg ismerősek, de a benne rejlő szituációk is azok. Várkonyi első rendezése, a *Lement a hold* az éppen történő háborúból szólal meg, utolsó, hatvankilencedik rendezése, a tíz éven át bemutatási engedélyhez nem jutó Örkeny-dráma, a *Pisti a vérzivatarban*, saját nemzedékének túlélési stratégiáit veszi sorra. Várkonyi így politizál. A megszólalás könnyed és érthető, a szocialista parvenű új hatalom is érti, mert mentes a történelmi párhuzamoktól, a távoli korszakok allegorikus helyzetektől, ismeretlen kontextusoktól. Míg Major a politikus színházon a didaktikus állásfoglalást kéri számon, addig Várkonyi a humánusot.

A magyar színháztörténetet általánosságban a historiográfiának azt a jellegzetessége uralja, amely a hatalmi helyzetben fellelhető forrásokból dolgo-

<sup>80</sup> ÖRKÉNY 1980, 197.

<sup>81</sup> SZÁNTÓ 1980, 113.

<sup>82</sup> KRISTEVA 1972, 54–62.

<sup>83</sup> SZÁNTÓ 1980, 168.

<sup>84</sup> RAJNAI 1997, 20–28.

<sup>85</sup> BOLDIZSÁR 1945.

<sup>86</sup> DARVAS 1945.

zik. A historiográfia irányváltása a kilencvenes évek elején jól követhető, hiszen a második nyilvánosság kutatása itt kapott először terepet, forrásokat, egyáltalán nyelvet, ugyanakkor háttérbe szorult a mainstream események hatástörténetének feldolgozása. Az avantgárd és neoavantgárd városi történetek gyűjtése ebben a kis közösségben minden kapacitást lefoglalt, s nem maradt kutatói energia az elmúlt évtizedek színházi eseményeinek értékelésére. Elemzői automatizmussal legendáriumként öröklődik tovább minden állami nagyszínház üzemi eseménytörténete, s a Víg, a Nemzeti, a Madách kultúragyárként definiálódik. Láttuk, hogy a visszaemlékezések Várkonyi gyorsaságát legendás méretűvé növelik, az anekdotikus memoárok munkatempóját, határozottságát őrzik és hagyományozzák tovább. És semmi mást, csak apolitikusságát. Elvész, elsikkad az a népszínházi dilemma, mely a francia decentralizáció kényszerében, az ötvenes években világossá tette az állam mint mecénás és a néző mint támogató partner szerepét a színházi szituációban: a színház a közösség fóruma, sem az agitációnak, sem az unalomnak nincs benne hely, de a szabad gondolatnak igen. Várkonyi nem valamihez képest, nem valami emlékéhez viszonyítva hozta létre a vígszínházi játéknyelvet. Repertoárján jobbára ismeretlen darabok, nem klasszikusok sorakoznak, nincs történelmi alap és nem kísért semmi.



Ascher Oszkár, Berczeli Anzelm Károly, Várkonyi Zoltán, Táray Ferenc,  
Millos Aurél, Fricsay Ferenc Szegeden, 1937-ben



*Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról. Jelenet az előadásból, 1973*

## UÁRKONYI ZOLTÁN MUNKÁI

### MARTON LÁSZLÓ: *KÉPZELT RIPOORT EGY AMERIKAI POPFESZTIVÁLRÓL*, 1973

Az első magyar musical emlékeztörténeti helyét birtokló *Popfesztivál* a Vígszínház sikerterméke, mely miközben rámutat a kulturális domesztikáció színházi folyamatára, a jelentés helyett a hatás felismerésére készíti a nézői közösséget. Az előadás évtizedes sikerszériája mindeközben a repertoárszínház zenés játéknyelvi kereteit is szétfeszíti, s az en-suite-technika elemeivel ötvözi a realista alakításgyakorlatokat. A *Popfesztivál* színházi előadása mellett a *Popfesztivál* hanglemez zenei emlékezete tartja a legendáriumban ezt az alkotást.

### AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A Vígszínház 1973-ban bemutatott *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* (a köznyelvben: *Popfesztivál*) című előadása színháztörténeti cezúraként áll előttünk.<sup>87</sup> A Vígszínház Várkonyi Zoltán vezetése alatt ekkor jelzi: visszaveszi a szerepet, amelyet a főváros életében a századelőn töltött be: újra beszáll a zenés színházi üzletbe.<sup>88</sup> Ez az előadás ennek a rendkívül alaposan felépített, az államszocialista színházi gyakorlatban szokatlan alkotói és piaci döntésnek köszönhetően válik emlékeztetstratégiai modellé: mnemotechnikai folyamatok generálójaként<sup>89</sup> a lehetséges és a nem lehetséges, a tiltott és a támogatott színházi világok bonyolult viszonyáról hagy nyomot az államszocialista Magyarországon. A korszak színháztörténeti feldolgozása monografikus formában megvalósíthatatlan vállalkozásnak tűnik, az okok számosságát Székely György vette sorra.<sup>90</sup> Ő sem számolt azonban azzal a kora hetvenes évekbeli

<sup>87</sup> Az előadás adatai: Cím: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*; A bemutató dátuma: 1973. március 2.; A bemutató helyszíne: Vígszínház; Rendező: Marton László; Szerző: Déry Tibor, Pócs Sándor, Adamis Anna; Zeneszerző: Presser Gábor; Dramaturg: Radnóti Zsuzsa; Koreográfus: Gesler György; Díszlettervező: Fehér Miklós; Jelmeztervező: Jánoskúti Márta; Társlat: Vígszínház; Színészek: Tahi Tóth László (József), Almási Éva m. v. (Eszter), Szegedi Erika, majd szerepátvétellel Béres Ilona, Anday Györgyi (Beverley), Ernyey Béla, majd szerepátvétellel Sörös Sándor (tanú), Balázs Péter (Manuel), Kern András (fiú), Oszter Sándor (René), Kovács István (Joshua), Szakácsi Sándor (Frantisek), Koltai Róbert m. v., majd szerepátvétellel Kézdi György (Bill), Koncz Gábor (Nyilas Madár, Pokol Angyala), Béres Ilona, majd szerepátvétellel Andai Györgyi, Egri Márta (Marianne), Nagy Gábor, majd szerepátvétellel Gálffi László (Marianne férje), Lukács Sándor (Sheriff), Kútvölgyi Erzsébet (Kígyó), Szalay Edit, majd szerepátvétellel Kútvölgyi Erzsébet (Juana), Egri Márta (első lány), Szerencsi Éva (második lány).

<sup>88</sup> HELTAI 2013, 157.

<sup>89</sup> SIEGMUND 1999.

<sup>90</sup> SZÉKELY 2012, 12.

jenséggel, mely a kulturális szcena felületét, ekként legendáriumát és archívumát is, megkettőzi. Két nyilvánosság eseménytörténetét rögzíti színház-történetírásunk, az első, a hivatalos és a második,<sup>91</sup> az alternatív, *underground*, rejtett nyilvánosság, mely szerkezetében és archiválási<sup>92</sup> technikájában is különbözik, így az 1949–1989 közötti színházi események története olyan történetírói pozíciót jelöl ki, mely elsődlegesen a történetírás tárgyát definiálja. A *Popfesztivál* új pozíciót foglal el a színházak repertoárstruktúrájában és az események nyilvánosságszerkezetében, s e kettős folyamat eredményezi, hogy a *Popfesztivál* foglalja el az első magyar musical emlékezeti helyét.

1973-ban az előadással a Vígszínház emlékezteti a színházi közösséget, hogy a zenés színház nem kizárólag a Madách Színház vagy az Operettszínház felségterülete, hogy ez a zenei stílus az újlipótvárosi színház játékhagyományához is illeszkedik. Várkonyi Zoltán igazgatói éve alatt a szórakoztató polgári színházi hagyomány helyett a szórakoztató szocialista állami színház koncepcióját hozza létre. A korabeli kritikákban<sup>93</sup> és a Vígszínház hivatalos kommunikációjában<sup>94</sup> a *Popfesztivál* mint előadás az államszocialista kultúrában fejlesztett első saját musical pozícióját foglalja el. A bemutató körüli években Magyarországon nem hallatszanak tisztán a zenés színházi hagyományok, hiszen a szocialista operettet ideológiai ballasztok terhelik, a klasszikusokat játszani tudó sztárok kiöregedtek, az Operaház klasszicizáló formákba vonul vissza, a fiatalok zenéje, a popzene nyugati mintát követ. A zenés színházra vonatkozó ideológiai irányelvek kiérleletlenek,<sup>95</sup> a popzené ismeretlen.<sup>96</sup> Az 1962-ben megalapított Petőfi Színházat ugyan azzal a koncepcióval indítják, hogy új magyar zenés színházként a fiatalok zenéjét vigye színpadra,<sup>97</sup> de ez a törekvés két év után, Szinetár Miklós igazgató-rendező váratlan áthelyezésével, kivitelezhetetlen projektként, lezáratlan ügyként ér véget. Egyetlen előadás marad meg valamennyire a színházi emlékezetben, amely egy ideig szintén viseli az első magyar musical címkéjét: ez Ránki György darabja, az *Egy szerelem három éjszakája*.<sup>98</sup> Az *Egy szerelem három éjszakáját* 1961. január 8-án mutatják be, s mind az alkotók,<sup>99</sup> mind a szakkritika úgy látja, hogy a saját fejlesztésű musical műfajisága diffúz karakterű. A hatvanas években „[...] szakadék valójában nem

létezett daljáték, prózai színmű és operett, szórakoztató zene és zenei magas-kultúra között”,<sup>100</sup> a megnevezések mögött nem észlelhető tényleges koncepcionális dramaturgiai különbség. Ekként kaphatja meg mindössze nyolc évvel később az első musical címkéjét a Nemzeti Színház saját fejlesztésű zenés műve, a nagy sikerű *A luzitán szörny* is.

Még repertoáron *A luzitán szörny*, amikor a Budapesti Műszaki Egyetemen Miklós Tibor fordításában alig egy évvel az eredeti, New York-i premier után<sup>101</sup> bemutatják Webber *Jézus Krisztus Szupersztárját*.<sup>102</sup> Tízszor játsszák nem professzionális énekesekkel, majd a darab betiltása után még tucatszor szamizdat helyszíneken,<sup>103</sup> mintha a musical valaha is alternatív műfaj lett volna.

*Somhegyi György* színész és felesége, Vera jóvoltából tizenkét felejthetetlen „szamizdat” előadást játszottunk még ez után is a Szupersztárból – préházakban, nyaralókban, eldugott próbatermekben. A néha csak szobányi méretű nézőtereken úgy telepedtek a padlóra a Kossuth-díjasok, Ruttkai Évától Mensáros Lászlóig, Psota Iréntől Gábor Miklósig, mintha valamilyen nagyon alternatív előadás nagyon alternatív nézői volnának.<sup>104</sup>

A *Popfesztivál* ebbe a színházkulturális környezetbe lép 1973-ban, s több színházvezetői döntés is elősegíti, hogy az *első magyar musical* címke rákerüljön és rajta is maradjon. Az előadásenkénti ezres nézőszám, az azonnal hozzáférhető, lemezen kiadott zene, a Vígszínház stabil repertoárépítkezése és állandó társulata, Marton László és Radnóti Zsuzsa sok évtizedes munkakapcsolata erős branddé formálja az előadást. A *Popfesztivál* mindemellett végigjárja a sikeres színházi produkciók megszokott disszeminációs útjait (turnék a baráti országokban és magyar tengerentúli kolóniákban).<sup>105</sup> Végül 2007-ben, a Sziget Fesztiválon felhangzó koncertszerű *remake*,<sup>106</sup> amely a musicalt megfosztotta a sokat vitatott librettótól, revüként, szinte gálaként idézi fel a zenei motívumokat, tehát egy nyári napsütéses éneklés mutat rá a *Popfesztivál* értése és befogadása körüli súlyos afáziára.<sup>107</sup> Az elfeledett mű egy „rettenetes, ostoba,

<sup>91</sup> KNOLL 2002.

<sup>92</sup> A második nyilvánosság legteljesebb archívuma az Artpool. Mind gyűjtőköre, mind archiválási filozófiája a műalkotásokhoz, s nem az intézményrendszerekhez kötődik. Bővebben: <http://www.artpool.hu/archiveshu.html>. (Letöltés: 2023. május 10.).

<sup>93</sup> A legismertebb források: UNGVÁRI 1973, 11.; MAJOR O. 1973, 13., GALSÁI 1973, 9.

<sup>94</sup> GERVAI 1978, 115–130.

<sup>95</sup> OLÁH 1955b, 193–197.

<sup>96</sup> VERES 2002.

<sup>97</sup> SZÉKELY É. N.

<sup>98</sup> A mű VAS István versei és HUBAY Miklós librettója alapján készült.

<sup>99</sup> SZINETÁR Miklós személyes információja, 2016. december 4.

<sup>100</sup> SZEMERE 1980, 326.

<sup>101</sup> [N. N.] 1971.

<sup>102</sup> MIKLÓS 2002, 40.

<sup>103</sup> MIKLÓS 2002, 31.

<sup>104</sup> MIKLÓS 2002, 32.

<sup>105</sup> JÁKFALVI 1996, 26–32.

<sup>106</sup> Előadók: Novák Péter, Lovasi András, Fekete Linda, Bíró Eszter. A *Popfesztivál* koncertváltozata a Sziget 0. napján 18 és 19 óra között ment le, utána következett a Locomotiv GT nagykoncertje.

<sup>107</sup> GYÖRGY 2014, 11.

rockellenes kurzusdarab rockoperett-változatá"-nak értékelt hakni következében újraértékelésre, újragondolásra kerül, s a 2007-es tanulmányok<sup>108</sup> adataiból és egy 1977-es kis reklámfilm<sup>109</sup> dramaturgiájából a *Popfesztivál*-jelenség különös teátrális anatómiája áll elénk.

### DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A folyamatot Várkonyi Zoltán kulturális szerepvállalásaiból követhetjük, aki elsőként ismeri fel, hogy az államszocialista színházi közegben a nemlétező állítása, vagyis a hagyományos operettideológia, az „isteni idiotizmus”<sup>110</sup> dominál. Várkonyinak naponta ezer embert kell behoznia a Vígyszínházba,<sup>111</sup> márpedig a Monarchia egykori országaiban a közönség verbuválására a hetvenes években is az operett a legerősebb hagyománnyal bír, legalkalmasabb műfaj.<sup>112</sup> A bulvárszínházi gyakorlat mellett az operettidentitás összetettségét mutatja, hogy ebben az évadban már forog, bár csak tíz év múlva kap vetítési engedélyt Gazdag Gyula Eisemann-operettjéből készített, *Bástyasétány '74* című filmje, amely Honthy Hanna látomásszerű megdicsőülésének képsoraival zár. Ascher Tamás a kaposvári műhelyben 1976-ban a Barabás–Gádor szerzőpáros *Állami áruházából*<sup>113</sup> rendez korszakos produkciót, kánonformáló előadást.<sup>114</sup> Jeles András *Álombrigádja* ugyan már kilép az évtizedből, de a legismertebb operettsztár, Rátonyi Róbert színészi státuszára és zenei életművét kísérő művészi sablonformákra szerkeszti filmjét.<sup>115</sup>

A *Popfesztivál* dramaturgiailag a Monarchia operetthagyományaira épülő zenés színházi mű, tematikailag dalmű, melyben a komor színek, fájdalmak és a halál dominál. A zenei hangzás azonban meghatározza műfaját: musicalt hallunk,<sup>116</sup> és a mű óhatatlanul modellezi az államszocialista esztétika működését. Ez az esztétika nyelvi reflexiójában a darab zenéjét egyszerűen *fiatalnak* nevezi,<sup>117</sup> s így elsődlegesen újszerűségét tematizálja.

A *Popfesztivál*, mint minden színházi előadás az államszocializmus kritikájában, elsődlegesen a drámai mű valóságtartalma felől értelmezhető. A libret-

tót ihlető Déry-kisregény esztétikai értékei, Déry szerzői szándéka, életkora, még balatoni villája is jobban uralja a színházi előadásról szóló beszédet, mint az esemény maga. Déry kisregényének címe disszonáns kapcsolatokra épül: riport és popfesztivál – képzelt és amerikai egyszerre. A jelzős szerkezet áthallását a Déry-elemzők nem említik, pedig 1973-tól a cím, fellépve a színházi kommunikáció vizuális felületére, nagy és színes betűk halmazaként, világosan és harsányan strukturalta a két jelzőt egyetlen mondatban: képzelt – amerikai. Déry maga rezignált ingerültséggel válaszolt az empirikus tapasztalatot hiányoló elemzőknek: „Flaubert is férfi volt, mégis leírt egy szülést.”<sup>118</sup> Amerika elképzelése ehhez képest könnyebb feladat.

A riport műfaja a dokumentumszínház technikáját engedhetné be a vígszínházi repertoárba, de ebben az előadásban nincs riport, aki szabadon vagy megbízásból oknyomozást végezne és tárna fel, s így nincs riport sem, nincs orgánus, mely megjelentetné a riportot. Ezt a fikciót Várkonyi Zoltán a realista színházi formanyelv technikájával adaptálta a színházába. Az államszocialista színházi gépezet kiváló működtetőjeként képzelt dokumentumok képzelt színházát hozza létre, s az előadás egyetlen deklarált és vállalt jelzője, a „fiatal” is leleményes marketingfogásnak tekinthető leginkább. A hetvenkilenc éves Déry és a hatvanegy éves Várkonyi mellett az átiratot, s egyáltalán, magát az ötletet szállító, ekkor harminchét éves Pócs Sándor is középkorúnak számít 1973-ban. Adamis Anna és a rendező Marton László harmincéves fiatal, így Presser Gábor az egyedüli, aki huszonöt évével ténylegesen megfelel az előadás olvasatát mind a cenzúra, mind a közönség felé könnyednek mutató koncepcióknak.

A névleg tehát fiataloknak, fiatalokról, fiatalok által készített előadás a táncdalfesztiválok udvarias zenéjét<sup>119</sup> hozza az ország egyik legnagyobb nézőszámú színházának színpadára,<sup>120</sup> s ezzel sikeresen kommunikálja egy új, a *fiatal* jelzővel ellátott forma megjelenését, mely dramaturgiájában, dallamvezetésében, struktúrájában, énekes szerepeiben azonban felismerhetően operett hagyományához illeszkedve lép be a színházi repertoárba.<sup>121</sup>

<sup>108</sup> Uj 2007, 11.; VALUSKA 2007; ZSADON 2007; SEBŐK 2007, 33.

<sup>109</sup> A húszperces film a Magyar Televízió megrendelésére készült 1977-ben, és a társulat csehszlovákiai turnéjáról szól.

<sup>110</sup> GOMBROWICZ 1998, 181.

<sup>111</sup> „Hiszen bármilyen különös, a Vígyszínház története és hagyománya mind a mai napig tisztában és érzékletesebben létező, érthető és értelmezhető, mint a Nemzeti Színházé.” RÓNA 1998, 6.

<sup>112</sup> CSÁKY 1999, 267.

<sup>113</sup> KISS [philther–Ascher].

<sup>114</sup> REGŐS 1986, 10.

<sup>115</sup> HIRSCH 2004; GYÖRGY 1990.

<sup>116</sup> BERKES 1973.

<sup>117</sup> GALSAL, MAJOR O. és a vidéki napilapok többsége átvette a jelzőt.

<sup>118</sup> BÁNKUTI 1973.

<sup>119</sup> A hetvenes évek dokumentumfilmjei rögzítik, milyen zenét vártak el a KISZ- és párttitkárok a támogatott zenekaroktól. Például GAZDAG Gyula 1970-es *Válogatás* című dokumentumfilmje: <https://www.youtube.com/watch?v=uLrz-s1LYKI>. (Letöltés: 2016. december 15.)

<sup>120</sup> „Várkonyi Zoltán még elmondta, hogy az elmúlt évadban 604 előadást tartottak, és az állandó színházlátogatók között növekszik a szocialista brigádtagok és az ifúság aránya: például az elmúlt hónapokban több mint 2400 szocialista brigádtag tekintette meg az előadásokat és ugyanennyi fiatal látogatta kedvezményes jeggyel a színházat.” [N. N.] 1974, 8.

<sup>121</sup> „1973 forradalmi áttörést hozott a magyar operett történetében.” ZSADON, 2007.

## RENDEZÉS

Marton László a Víg rendezője, Nádasdy-tanítvány.<sup>122</sup> Rendezése esztétikájának és metodikájának felületéhez a Vígszínház párhuzamos bemutatója és repertoárja, a kortárs rendezőközösség magyar és (itt először) európai munkái is illeszkednek. A Vígszínház épületében Horvai István a társulat másik felével készíti a *Három nővért*, Marton évfolyamtársai, a többi Várkonyi-Major-Nádasdy-tanítvány, vidéken kezd: Ascher Tamás Kaposvárott Szép Ernő *Patikájával*, Székely Gábor Szolnokon a *Macskajátékkal* az előző évadban, Ruszt József Calderón *Az élet álom* című művével 1972-ben Kecskeméten debütál, Zsámbéki Gábor pedig Kaposvárott az *Ivanov*-val 1971-ben. Ez a háború utáni második generáció a realizmust színházi anyanyelvként beszéli, előadásaikban az egyéni és közösségi folyamatok belső dinamikáját fogalmazzák meg, s a főiskolai mestereken kívül a kicsit megnyitott Európa is értelmező-közösségük részévé válik. 1972-ben a Vígszínházban vendégszerepel Peter Brook a *Szentivánéji álom* című, magyarországi recepciótörténetét tekintve gigászi erővel bíró előadásával. A magyar államszocialista színház történetének mérőköve ez a vendégszereplés, melyet viták<sup>123</sup> és nagy felismerések követnek. Míg a megszólalók a mélyelemzést, a koncentrációt és a színészi alázatot veszik észre Brook és a Royal Shakespeare Company előadásában, vagyis éppen azt, amire a (kis)realista esztétikai koncepciónak szüksége van, addig Várkonyi Zoltán mást és másként lát Brooknál: ebben a divatos színházban ő az ipart is látja. A könnyedséget, a nevetést és a nevetetés igényét, a nézőkre koncentrált. Várkonyi Brook előadásából a csapatjátékot, a szabad mozgásra formált ruganyos testet, a zenei képességek fejlesztését veszi el, a realizmus eszköztárát csak annyiban ismeri (f)el, miként ezt Brook írja évekkel később:

Amikor fiatal színészekkel dolgozunk, akik még keveset utaztak, keveset tudnak a világról, mindig az a kérdés, hogyan segítsünk nekik felkészülni a szerepükre. Ebben a tekintetben Sztanyiszlavszkij módszerét követjük, aki azt tanította, fontos, hogy a színész tanulmányozza a történelmet, olvasson sok könyvet, tapasztaljon sokat.<sup>124</sup>

Várkonyi annyira erősnek véli ezt az értelmezői pozíciót, hogy a *Popfesztivál* turnéját bemutató szkeccsfilm legerősebb percébe belekomponálja a csehszlo-

vákiai Prágai Nemzeti Színházba tartó színészeket, akik a buszúton mindannyian Brook-monográfiát olvasnak.<sup>125</sup>

A Royal Shakespeare Company vendégjátéka után Várkonyi szinte azonnal műsorra tűzi az első magyar musicalt, mely a Nemzetiben *A luzitánnal* kipróbált zenés dokumentumszínház és a monarchia operettdramaturgiájára építkezik. A Vígszínház ekkoriban a „korszak egyik legkülönösebb kulturális műhelye”,<sup>126</sup> képes realistának mutatkozni a teljesen fiktív dérys dokumentumokkal, tud operettesen történetet mesélni, így „»midcult«, tehát a magas és populáris kultúra közti választás kényszerét feloldó, mindenkit egyszerre kielégítő professzionális színházról”<sup>127</sup> van szó.

A színházi illúzió alapja egy felismerhető valóságkonstrukció megképzése. A *Popfesztivál* képzelt kereteihez Pós Sándor ötletgazda és Radnóti Zsuzsa dramaturg a Piscator-féle dokumentumszínház technikáját használják. Feljegyzésekből és tárgyalási jegyzőkönyvekből kimásolt részletek dramatizálásával teszik (elsősorban nyelviileg) valószerűvé a fikciót. Ez a valószerűség azonban nem lépi túl a körüti színházi konvenció ismert kereteit, s a riport, a dokumentumszínházi technikák sugalmazása ellenére, képzelt maradt, miként a *Popfesztivál* is az.

*A Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* a magyar próza egyik mesterének, Déry Tibornak legköltoőbb, ezért legérzékenyebb alkotása. Az a szép benne, ami „képzelt”.<sup>128</sup>

Nem azért, mert Déry sosem járt Amerikában, s mert „szövege önmagában véve is elég kínos volt, a kortárs amerikai politika és kultúra kritikája cinizmuson és félreértésen alapult, s mindössze a rutin tartotta egybe”,<sup>129</sup> hanem azért, mert zeneileg ugyan lágy pentaton dallamokat is hallunk, s a hangszerelés, a zeneszerzők státusza, a rendező és a színészek életkora, a farmeres jelmezvilág mind a popzenére készít fel minket, ugyanakkor ez az valóságállítás a mű operettdramaturgiai döntéseinek következtében annyira fiktív, mint a kisregényben megírt, majd a szövegkönyvben is megtartott önkérdező riport műfaja. A *Popfesztivál* rendezői megoldásai zeneileg és dramaturgiailag is inkább a színházi operett műfaji eszköztárát használja – táncdalfesztiválos dallamokra, s ennek köszönheti azonnali óriási sikerét. S ezért nem a librettó

<sup>125</sup> KOLTAI 1976.

<sup>126</sup> GYÖRGY 2013b.

<sup>127</sup> GYÖRGY 2013b.

<sup>128</sup> ÜNGVÁRI 1973, 11.

<sup>129</sup> GYÖRGY 2013b.

<sup>122</sup> OROSZ 20017, 76–77.

<sup>123</sup> KOLTAI 1973, 100–105. Erre válasz: BOTH 1973, 110. A Magyar Színházművészeti Szövetség rendes közgyűlésén 1973 februárjában nyilvános vitát tartottak az előadásról és a kritikájáról.

<sup>124</sup> BROOK 2016.

idiotizmusa, ideológiai zavarossága kerül előtérbe a magyar nyelvű kritikákban, hanem például a primadonna Almási Éva/Eszter belépője.

A műfajtörténeti sajátosságok közül a rendezési koncepciót érinti a következő: az operett egyszerű dallamvezetésű s mindenkinek közérthető zenei formákat használ. Szerelmi történetet állít elénk duettekben, kórusokban formálja a zenei és ideológiai hátteret, fináléra szervezi a dramaturgiát. A helyszínváltásokat, az időbeli disszonanciát a teatralitás szabályaival kezeli, és a felvonásokra tagolt zenei és dramaturgiai struktúra boldogsággal, pátosszal telített dallamokat és megoldást kínál.

### SZÍNÉSZI JÁTÉK

A színészi játék elemzése az emlékezeti rétegek sokaságából állhat össze, s ezek a rétegek a színházi emlékezetben erős alapokká szilárdulnak anélkül, hogy a kortárs kritika vagy egy teljes felvétel rögzítette volna a játékot. Az első magyar musical előadásáról pár perces turnéfelvétel áll rendelkezésünkre, a kritikai elemzések pedig azt az előfeltevést rögzítik, hogy a játék(osok) jelentést közvetítenek, s mivel elsődlegesen úgy vélik, hogy a darab és a játék értelemközlésre való,<sup>130</sup> a hatást ugyan észlelik, de a leírhatóság határán küzdenek vele. A *Popfesztivál* majd harminc év után az első olyan terméke a Vígnek, mely szinte ensuite játéktechnikát igényel a repertoárban is párhuzamosan játszó művészek-től, s ebben a játéknyelvi fordulatban válik láthatóvá a vígszínház (víg) játéknyelv és a kisrealista gyakorlat közti különbség. Várkonyi a próbák vezetését teljesen Marton Lászlóra bízta, a fiatal színészeket is, s ennek a hierarchiából és tapasztalatlanságból eredő feszültségét csak évtizedek múlva elemzi a rendező.

A *Popfesztivál* próbái rendkívüli feszültségben és rossz hangulatban teltek, nem voltam jóban a társulattal. A stílus új volt, egyikünk sem tudta, hogyan kell ezt csinálni. Valami gomolygott a fejemben, szerettem volna kipróbálni, emiatt a próbák örült fárasztóak voltak. A színészeknek egész délelőtt a földön kellett feküdni, hasalni, és idegességemben általában elfelejtettem szünetet adni nekik. Rengeteget hibáztam, indulatos, erőszakos voltam, kiabáltam. Borzasztó erősen akartam, hogy minden olyan legyen, ahogyan én szeretném, egy jöttányit nem engedtem az elképzeléseimből. A csoportszínházi kísérlet, hogy egyszerre ilyen sokan bent vannak a színpadon, nem tetszett fiatal színészeinknek, hisz mind hűresek szerettek volna lenni. Az ellenérzéseiket nem kezeltem jól.<sup>131</sup>

Az előadás nagy létszámú kórusral dolgozik tehát, a fizikai megterhelés eleddig ismeretlen fluktuációhoz vezet. A gyakori szerepátvétel hozzájárulnak ahhoz a felismeréshez, hogy a csoportemlékezet a bemutató játékát a megjelent nagylemez hangi emlékeihez erősebben köti, mint amennyire a látható színészi testhez. Marton László úgy emlékezik, hogy

...olyan csoportszínházi formanyelvben gondolkodtam, mely akkor újszerűnek számított. Egy szabad, lebegő stílust próbáltam létrehozni, ami első látásra improvizatívnak és esetlegesnek látszott: ahogyan a gomolygó tömegből kibomlottak, testet öltöttek a jelenetek, majd visszatűntek a gomolygó tömegbe, az akkoriban új színházi fogalmazásnak számított.<sup>132</sup>

Ezt a kísérletet fiatal és új, kezdő színészek kapják-vállalják, akik így indulnak víges pályájukon.

### SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Marton László Presser Gábort kéri fel az előadás zenei anyagának elkészítésére, s a zeneakadémiai felkészültséggel rendelkező Presser és a Nádasdy kurzusain képzett Marton közösen rakják össze a zenei megszólalás rendjét. Marton az első felvonás végének mintájaként a *Turandot* első fináléját hozza példának,<sup>133</sup> ez az elégikus-puccinis zenei hangzás uralja a musicalt. A mű dramaturgiája karakterpárookra (József és Eszter – Beverly és a Tanú) szerkesztve hordozza a történetértés operett-technikáját. A hangfekvések nem annyira a musicalek, mint a prózai színészek képességeihez mértek, miként a zenésztudás az LGT-tagok, kezdetben Barta Tamás, Frenreisz Károly, majd Somló Tamás tudásához. A *Popfesztiválnak* mint színházi előadásnak nem sok intézményes köze volt a popzenéhez és a popkultúrához, hangzásában puccinisen, dramaturgiájában operettesen domesztikált.

A díszletben a belógó kötelek a nemzetis *Luzitánt*, Keserü Ilona-terveit idézik elénk: tág és üres tér, rezonáló teljesség hatja át Fehér Miklós térkonceptióját.

### AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A kultúrpolitika cenzorális gyakorlata felől jobban látszik, hogy az államszocialista színházi struktúra három nemzeti színházzal működik, a Major–Mar-

<sup>130</sup> FISCHER-LICHTE 2009, 193.

<sup>131</sup> OROSZ 2017, 114.

<sup>132</sup> OROSZ 2017, 108–109.

<sup>133</sup> OROSZ 2017, 111.

ton-féle Nemzetivel, az Ádám Ottó-féle Madáchcsal és a Várkonyi-féle Vígszínházzal. Mindhárom nagy színház nagy formátumokat keres, területeket foglal le magának a budapesti működési lehetőségekből. A zenés produkciók engedélyeztetése a hatvanas évek végétől napi gyakorlattá válik, hiszen Gáspár Margit, majd Fényes Szabolcs menesztése után „az Operettszínház játéktípusa vajódik”,<sup>134</sup> az így megüresedett zenés színházi tér vár betöltésre. Várkonyi az engedélyeztetésekben igazi nagymester, annak ellenére, hogy a *Pisti a vérzivatartant* tíz éven át nem mutathatja be. Tárgyalási technikáját soha nem osztja meg munkatársaival: „Magam akarok félni” – mondja Horvai Istvánnak,<sup>135</sup> de Déryvel látszólag nem kell félnie 1973-ban, hiszen a kisregény fogadtatása „kudarc, közöny, tragédia”.<sup>136</sup> Déry ráadásul 1968-ban megbukik a Vígszínházban a Kapás Dezső rendezte *Tükörrel*, így Várkonyi igazi rizikó nélkül<sup>137</sup> terjeszti elő hóbotos ötletét.<sup>138</sup> A *Popfesztivál* kortárs magyar drámaként kap játékegyedélyt, olyan ősbemutatók között, mint a 25. Színházban Gyurkó László rendezésében a *Búsképű lovag*, Kerényi Imre rendezésében Tamási Áron *Énekesmadara*, Meczner Jánostól az *Eszter* című dráma, Örkénytől a *Holtak hallgatása*.<sup>139</sup> Ebbe a sorba, a kortárs magyar bemutatók sorába lép Déry. A kritika szerint a Vígszínház „meglehetősen lanyha időszak után vállalkozott a *Képzelt riport* [...] szokatlan produkciójára”,<sup>140</sup> s ezt az előadás rendezője, Marton László is megerősíti.<sup>141</sup> Másoknak, mást és máshogy játszottak addig, így a bemutató estéje mnemotechnikai játékként rögzül az emlékeikben:

Kernnel és Presserrel eljátszottuk, föl tudjuk-e idézni, kik voltak ott a bemutatón, ki hol ült azon az estén. S bármilyen hihetetlen, mind a hárman pontosan tudtunk mindent, szinte előttünk voltak a kollégák, az újságírók, a szakmabeliek. Az a kép a közönségről szinte belém égődött. Sohasem felejttem el Ruttkai Éva arcát, ahogy nézte az előadást. De tudom, hogy hol ült Páger, emlékszem Bulla Elma helyére, hogy mellette ülhessen tolókcocsis férje, Fendrik Ferenc, előttem van Somogyvári sötétzöld bársonyzakóban. S a páholyban ott ültek Déryék Bernáth Auréllékkal.<sup>142</sup>

A Vígszínház ekkor válik a színházi domesztikáció helyévé. Vagyis azzá is. Az 1970-es évek elején megerősödik a baloldali munkáspolitikai, leszámolnak a Lukács-iskolával, a reformközgazdászokkal, támadás indul az Orfeo-csoport ellen, Halász Péter elveszti nyilvános játszóhelyeit, Galántai György tárlatait betiltják, 1973-ban pedig eljárást indítanak Bródy János ellen a miskolci popfesztiválon mondott mondatai miatt. S itt, a Várkonyi-féle Vígszínházban a popkultúra elemeit felhasználó színházi előadás tömegeseménnyé alakulhat. Ide jöhet vissza Páger Antal, Darvas Iván is itt léphet a fővárosban újra színpadra, s 1986-ban majd itt, a Vígszínház egyik színpadán, a Pesti Színházban kerülhet színre Mrozek *Rendőrsége* – domesztikált változatban, Jeles András *A mosoly birodalma* (1986) után. Ehhez összehangolt marketingstratégia kell: a színházról olyan képet formál az igazgatója, mely problémamentesnek és vidámnak, ugyanakkor társadalmilag felelősnek mutatja a társulatot, amely a Varsói Szerződés országaiban sikert sikerre halmoz.<sup>143</sup>

A mű előadástörténetét nagy mértékben alakítja és rögzíti a Magyar Televízió 1977-es rövidfilmje a Vígszínház csehszlovákiai turnéjáról. Ez a húszperces szkeccsfilm az egyetlen mozgóképes dokumentum az 1973-ban bemutatott *Popfesztivál*ról. A film az államszocialista emlékezetstratégia részévé válik, a csehszlovák turnét sűríti ennyi időbe, és segít az esztétikai intézmények és gépezetek leírásában, sőt talán megértésükben is. A film sorra veszi a dalokat: *Menni kéne* a nyitódal, irány Csehszlovákia. A *Ringasd el magad* a vonatút alatt szól, és így tovább. A turnéfilm a hetvenes évek színházi gyakorlatának és politikai szabadságfokának komoly emléke, mert őrzi, hogy Várkonyi Zoltán a másik turnédarabot, a *Bernarda Alba*-előadást Pozsonyban a következő szavakkal indítja el: „Kedves bratislavai közönség, mi valóban itthon érezzük magunkat.” Várkonyi ezzel egyszerre jelezi a Varsó Szerződés, beleértve Trianon érvényességét és mutatja meg kultúrpolitikailag kikezdetlen stabilitását, remek érzékét a hatalmi nyilvánossághoz, a színházi kettős beszéd politikai köszöntőkben is használt gyakorlatát.

A Vígszínház a hatalmi esztétika formálásával értékes, majd domináns kulturális műhelyt alakít ki. A *Popfesztivál* mint első magyar musical megfiatalítja az anyanyelvként használt operettnarratívát, és színházi helyzetbe állítja, vagyis meg- és átélhetővé teszi a mediális közcsatornákon már terjedő magyar popzenét. Presser és Adamis a fesztiválok élő energiáit idézik a színház élő kommunikációjában, s ezzel azt a helyzetet modellezzik, mintha a fiatal zenei és viselkedési kultúra lelne hely(szín)re a Vígszínház épületében. Műrongy far-

<sup>134</sup> MAJOR O. 1973, 13.

<sup>135</sup> STUBER 2012.

<sup>136</sup> TRÓCSÁNYI 1978, 931.

<sup>137</sup> STANDEISKY 1996, 401–408.; POMOGÁTS 1974, 45.

<sup>138</sup> STUBER 2012.

<sup>139</sup> MÁTYÁS 1973, 369–374.

<sup>140</sup> GALSAI 1973, 9.

<sup>141</sup> A kritikusok „azt is észrevették, hogy a Vígszínház műsorában és stílusában határozott korszerűsödés tapasztalható”. GERVAI, 1978, 236.

<sup>142</sup> RÓNA 1998, 6.

<sup>143</sup> Ha nem számítjuk az Egyesült Államokban, Albanyban lezajló 1986-os előadást és a bécsi bemutatót, a produkció szocialista országokban szerepelt: Belgrád (1973), Bécs (1974), Prága (1977), Pozsony, Berlin, Weimar (Marton újrendezése, 1978), Bukarest (1979).

merben, *flower people*-jelmezben, esztrád és operett-musical-fináléval zár az előadás: „mi arra születünk, hogy a föld sebeit begyógyítsuk”. „Mégse dobjuk el hitünket, hogyha szenvedünk”. Internacionálé és gospel hangzik fel egyszerre a Nagykörúton, s meggy tíz éven át több száz előadásban, teltházzal.<sup>144</sup> A rendelkezésünkre álló statisztikák nem igazolják vissza a színház retorikailag erős marketingjét, hiszen a számok alapján a nézőknek csak 34 százaléka volt úgynevezett ifjúsági látogató. Nem tudhatjuk, kik voltak ezek a fiatalok, de a statisztika, igen durván egyszerűsítve, az egygyerekes családmódellet mutatja, s azokról szól, akik a popzenét ellenőrzött színházi, engedélyezett formában kapják. Ez is hozzájárul az előadás és a színház hosszú távú sikeréhez, közönségrétegének kiépítéséhez: a színház, miközben zenés családi előadást hoz létre, gardedámként vigyáz a gyerekekre. Az előadással egy időben jelenik meg a lemez,<sup>145</sup> melyen megnyugtató, harmonikus hangzással szólal meg az LGT. Megnyugtató a hangzás, igazán domesztikálnak hangzik a Vígszínház terében, hiszen a hetvenes évek kemény, alternatív, kérdező és bátor rockzenéje nem ezekben a nyilvános keretekben volt hallgatható.<sup>146</sup> A visszaemlékezők szerint verbális támadás kizárólag a hosszú hajuk miatt érte az alkotókat.

Valaki a harmadik sorból odaordította nekem:

– Legalább levágattad volna a hajad, mielőtt idejöttél, te szemét!

Mire Tibor bácsi, akinek, ugye, szintén hosszú haja volt, így szólt:

– Hát én sem vágattam le.<sup>147</sup>

Vagyis az öndefinícióként emlegetett fiatalság és a közös identitást jelző hosszú haj elviszi az előadásról szóló kortárs értékelést a lázadás irányába anélkül, hogy a jelentés és a hatás viszonyát elemeznék. Ez a fajta kényelmes nyilvánosság, melyet a Vígszínház kínált, lemezszerződéssel, repertoár-jelenléttel, kényelmes popzenét igényel, de elindítja azt a bonyolult befogadói elvárással és visszajelzéssel ritmizált alkotói folyamatot, mely a zenei fogalmazásokban megengedhetőnek tartja a rockot, a színházi zenekari hangzásban az elektromos gitárt. Ekként képez a Vígszínház zenés színházi területfoglalása 1973-ban biztonságos kultúrpolitikai nyilvánosságfelületet, s ennek a biztonságos stratégiának az egyik alapja az évszázados zenés színházi hagyományként létező monarchikus operett.

Az előadás harmincöt évvel később, a 2007-es Sziget fesztivális koncert-projekt keretében annak a dühnek ad legális csatornát, mely 1973-ban nem lé-

tezhetett. Az LGT majd négy évtizeddel később, felerősített indulatban kapta meg azokat a kritikákat, melyeket 1973-ban nem kaphatott meg. Ekkor észleli az értelmező közösség a domesztikációban rejlő kultúrpolitikai veszélyt, s a rock and roll-radikalizmus hiányát kéri számon az 1971-ben indult zenekaron. Azt a radikalizmust, amely mellett a második nyilvánosságba vagy idegenbe száműzött rockzenészek, a rock nem alkuvó legendái valameddig tartottak.<sup>148</sup> Az 1973-as bemutató zenei anyaga és a 2007-es kritikai reflexió negyvennégy év után csattan össze, s ekként stabilizálja a közösség emlékezetében az első magyar musicalt.

A *Popfesztivál* hatástörténete megerősíti azt a színháztörténeti vélekedést, mely szerint a zenés színházi műfajok formanyelve rendíthetetlen struktúrával bír.<sup>149</sup> Színházi (kommunikációs) közegből kiemelve az alkotás zenedarabok sorozataként ugyan koncertpódiumokra kerülhet, de akkor abban a formájában, elsősorban zenei értékeivel áll a kritika elemzései elé. Úgy tűnik, a *Popfesztivál* esetében érdemes a színházi formánál maradni, hogy az érzelmős melankólia és a mutatott, eljátszott radikalizmus a színház saját közönségének szóljon, és a képzeletben maradjon.

<sup>144</sup> VARGA 2010, 67.

<sup>145</sup> *Szombat délelőtt*. Petőfi Rádió, 1973. április 14.

<sup>146</sup> HAVASRÉTI 2006, 176–177.

<sup>147</sup> OROSZ 2017, 118–119.

<sup>148</sup> BÉNYI 2003, 126.

<sup>149</sup> CARLSON 1993, 10., SZÉKELY 1961, 5–16.



*Pisti a vérzivatarban.* Jelenet az előadásból, Szombathy Gyula, Tordy Géza, Balázs Péter, Garas Dezső, Gobbi Hilda, 1979

## VÁRKONYI ZOLTÁN: *PISTI A VÉRZIVATARBAN*, 1979

Az előadás Várkonyi és Örkény utolsó művészi alkotása, mely grandiózus történelemszemléletével és bölcs játékosságával a múltlemezést mint közösségi identitásformáló mozzanatot és mint népszínházi feladatot emeli elénk. A *Pisti* emlékezetpolitikai helyét kijelöli, hogy az előadás tíz évig nem kap játékgengedélyt, hogy a Vígszínházban a külsős Gobbi Hilda játszik, hogy a körüti játéknnyelvet a többes-Pistiség, a többszörös karakterállítás dekonstruálja. Várkonyi életműve a *Pisti* felől nézve könnyebben mutatja művészi építményének gigászi méreteit és mélységeit.

## AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Várkonyi Zoltán és Örkény István 2012-ben voltak százévesek. Fénykorukban mindketten a rendszer sztárjai, „ők maguk a rendszer”,<sup>150</sup> nagy filmek, nagy könyvek, legendás előadások elismert alkotói. „Mi nemcsak térben lakunk közel egymáshoz, hanem ízlésünk, humorunk, ritmusunk, eddigi életünk sok baja – öröme: rokon.”<sup>151</sup> Pár nap különbséggel születtek, pár háznyira laktak egymástól, pár hónap különbséggel haltak meg, és mindkettőjüknek ugyanaz volt az utolsó színházi munkája: a *Pisti a vérzivatarban*.

Ez a két, minden formájában közeli élet elindíthatja az elemzőt az államszocializmus alkotásszociológiájának megértése felé, de kiváló példát szolgáltat a dramatikus alkotások teátralizációjának követésére is. A *Pisti* Örkény István leghosszabban írt, Várkonyi Zoltán legtovább rendezett drámája,<sup>152</sup> a végig, néha nyilvánosan is dokumentált munkafolyamat tíz éve alatt a keletkezés-, miként a vele egyidejűvé vált hatástörténet is rejtélyes és kiismerhetetlen korpusszá terebélyesedik. Ez a mesterségesen elnyújtott alkotási periódus különleges dramaturgiai struktúrát teremt. Míg Örkény az államszocializmus történetét foglalja stációszerűen képekbe, addig a pártállam kulturális mechanizmusa egy jelen idejű dokumentumdráma rendjét kínálja az előadás

<sup>150</sup> György 2013, 22.

<sup>151</sup> ÖRKÉNY levél 1976.

<sup>152</sup> Az előadás adatai: Cím: *Pisti a vérzivatarban*; A bemutató dátuma: 1979. január 20.; A bemutató helyszíne: Vígszínház; Rendező: Várkonyi Zoltán; Szerző: Örkény István; Dramaturg: Radnóti Zsuzsa; Díslettervező: Fekete Tamás m. v.; Jelmeztervező: Kemenes Fanny m. v.; Szcenikus: Bakó József; Társulat: Vígszínház; Színészek: Tordy Géza (Pistipistipistipistipistipisti), Balázs Péter (a tevékeny Pisti), Garas Dezső m. v. (a félszeg Pisti), Szombathy Gyula (a kimért Pisti), Miklósy György (Papa), Szegedi Erika (Mama), Halász Judit (A szőke lány), Gobbi Hilda m. v. (Rizi), Sörös Sándor (egy férfi), Szakácsi Sándor (még egy férfi), Peremartoni Krisztina (egy fiatal nő), Kovács Nóra (még egy fiatal nő), Vaday Viktória és Farkas Lilla (kis-lány szerepkettőzéssel), Forgács Gyuri (kisfiú).

hátterül. Örkény István drámáinak életműkiadása<sup>153</sup> tartalmazza a dráma összes megírt változatát, az átszerkesztett jeleneteket, a színházigazgatókhoz írt leveleket. Olyan dokumentumgyűjtemény az 1982-es kiadás, amely a dramatikusszöveg köré szinte irodalomtörténetként szerkeszti az értelmezői kereteket. Várkonyi előadása pedig a saját, tízéves próbafolyamata végén színháztörténeti összefoglalást kínál egy Latinovitscsal induló, Garas Dezsővel elkészülő koncepcióról.

Örkény drámája és Várkonyi rendezési elképzelése ezalatt a tíz év alatt, 1969 és 1979 között, folyamatosan változik. A magyar színháztörténetben olyan helyzet áll elő, amikor nem újraírnak és újrarendeznek egy, a nemzeti kánonban érdekes-problematikus alkotást, akár mint nagy tragédiáink egyikét, hanem csak megtörténik az újraírás és az újrarendezésre való felkészülés, de a mű nem nyeri el lezárt, bemutatott formáját. Műalkotás helyett dokumentumlét vár rá, folyamatos újraalkotás. A *Pisti* bemutatástörténete ritka dramaturgiai folyamatként értelmezhető, mert a színházi emlékezet jórészt a vígszínházi kánontól meglehetősen távol álló, a második nyilvánosságban létrejött alkotások sorsán őrzi a kulturális döntési mechanizmusokat, hiszen a betiltások gyakorisága és manifeszt jellege, vagy már eleve a cenzúra megkerülésére kitalált performatív keret különlegessége tartja ébren a közösség figyelmét. Paradox helyzet, hogy Halász Péter szobaszínháza vagy Galántai György balatonboglári kápolna-performance-ai felé könnyebben fordul a történeti kíváncsiság, mint egy Várkonyi-rendezés felé, miként az is, hogy az ügynökjelentések pontos leírásrendje miatt a történeti narratíva egyértelműbben képződik betiltott előadások köré. A második nyilvánosságban mozgó alkotások betiltása és engedélyezése részlegesen, de dokumentált folyamat, míg az első nyilvánosság színházi repertoárját kialakító bonyolult mechanizmust rekonstruálni,<sup>154</sup> egyrészt az adatok beláthatatlan halmaza, másrészt a szóbeli utasítások rendje miatt,<sup>155</sup> összetettebb vállalkozás. Ez az előadás és az Örkény-szöveg alakulástörténete talán segít definiálni egy kőszínházi, első nyilvánosághoz tartozó előadás bemutatástörténeti kontextusának rétegeit, s hozzájárul, hogy az előadások betiltásának vagy ideiglenes leállításának a szóbeliség csatornáján és a pártirányítás fórumain terjedő folyamatáról tudjunk meg modellalkotó részleteket. Ez a folyamat ezen az előadáson dramaturgiai mintaként áll elénk, hi-

szén a Vígszínház akkori dramaturgja, Radnóti Zsuzsa, Örkény István felesége, nemcsak az alkotásfolyamatban vett részt 1969–1979 között, de az általa szerkesztett életműkötet filológiai apparátusa olvasmányos narratívát épít a részletek köré.

A *Pisti a vérzivatarban* betiltásának, pontosabban leállításának körülményeit az 1982-es életműkiadás Radnóti Zsuzsa szerkesztette narratíváján nyomunk követjük. Látjuk, milyen lehetőségeket dolgoz ki saját akaratának érvényesítésére egy drámaíró és egy színházrendező (majd igazgató). Örkény tíz év alatt jeleneteket ír újra, Várkonyi újabb és újabb rendezési koncepciókat készít, majd az azokra adott írói válaszokra reagál, s mindeközben mindketten használják a nyilvánosság különféle tereit. Várkonyi évadonként műsorengedélyért folyamodik a mnisztérium színházi főosztályához, de a korabeli médiális lehetőségeken keresztül rendre felhangosítja terveit. Várkonyi a legolvasottabb bulvárterületeken teszi nyilvánossá, hogy Örkényt akar bemutatni, hogy a Vig sztárjai közül kire számít, így hol Örkényt kérdezik a *Film Színház Muzsika* hasábjain az új bemutatóról,<sup>156</sup> hol Latinovitsot, Sulyok Máriát, a korabeli sztárokat az *Esti Hírlapban*, a *Hétfői Hírekben*.

A Várkonyi rendezte Örkény-dráma emlékezetpolitikai súlyát Radnóti Zsuzsa bölcs munkája növeli, hiszen az életműkötet struktúrája teszi láthatóvá az értelmezési mechanizmusok kereteit. A tucatnyi szövegváltozat jelenetek cseréjével, szereplők arányos megszólalásával bíbelődik, s a kontrollt így dramaturgiai formára irányítja messze eltolva a realista színházi elvárásrendről a beszédet. A *Pisti* a magyar történelem emlékezeti hiátusait állítja színpadra, Várkonyi ezt frontális játépozícióba helyezi, egyszerű és egyenes, új formában gondolkodnak mindketten.

## DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A *Pisti* dramaturgiai work in progress, olyan állandóan változtatható és változó szövegtest, mely az ideológiai kérésekre dramaturgiai választ ad. Örkény a szimbolizáció folyamatát, a metaforikus és parabolaolvasatokat elutasítja, a színpadon csak az látszik, ami ott van. Már 1969-ben azt írja a színház igazgatójának: „Az én darabom nyílt, egyenes beszéd, és ha a rendező akarná, gyengébbek kedvéért minden jelenetben leengedhetné az évszámot. Itt tehát senkinek hátsó gondolata nem támadhat.”<sup>157</sup> A dramatikusszövegeket ez az értelmezési egyenesség elviselhetetlen színházi helyzetekre fordíthatja csak:

<sup>153</sup> ÖRKÉNY 1982b.

<sup>154</sup> A kőszínházi szcénán a hatalomműködtetés stabil rutinja mögött követhetetlen intrikus játszmák folytak. Minderről a Katona József Színházban Schilling Árpád vezetésével folyó 2013-as beszélgetéseken sorra említést tettek a színházcsinálók nagy generációjának tagjai, Zsámbéki Gábor, Székely Gábor.

<sup>155</sup> RAJK 2005, 80.

<sup>156</sup> Az emlékezés mozzanatait árnyalja, hogy a Vígszínház igazgatója 1969-ben az a Lenkei Lajos, aki 1962-ig, kinevezése előttig a *Film Színház Muzsikát* főszerkeszti.

<sup>157</sup> Levél Lenkei Lajosnak, 1969. október 27. In: ÖRKÉNY 1982, 586.

a nézőkkel szemben térdelő, a Dunába lövetett zsidók képe nem jelent semmi szimbolikusat, csak azt, amit látunk.

Az egyenes beszéd jelentésképzése a magyar a kulturális hagyományban nehézkes, a jelentés emergenciája a hiányában odaértett jelölőt előnyben részesíti, így működik az örkényi abszurd. Az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottságának 1976-os jegyzőkönyve kiemeli, hogy a dráma „előkészületeit kritikus, orientáló figyelemmel kísérjük és engedélyezésüket végső soron a rendezői értelmezésektől tesszük függővé”.<sup>158</sup> Örkény egyenes beszéde ezt a jelentésképző folyamatot emeli elének.

A *Pisti* 1972-es kiadott változata klasszikus dramaturgiai értelemben nem dráma. *Pisti* négy külön karakter, négy szerep. A történet egypercesek összeszerkesztett füzére, melyet a Jederman-misztérium kulturális hagyománya tart egyben.<sup>159</sup> Akárkit a Rossz és Jó allegorikus alakjai kísértik, de Örkénynél éppen a Jó és Rossz pozíciói válnak önmagukban értelmezhetetlenné, s csak a többes számban jelenlévő *Pistiben* észlelhetők. A minisztériumi kritikák a dramatikus forma gyengeségéből adódó ideológiai bizonytalanságot nevezik meg Örkény igazi tévedéseként, s a cenzúra sejtését a bemutató tudós kritikusi igazolják. Berend T. Iván, a rendszer gazdaságtörténésze, a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem akkori rektora (későbbi MTA-elnök) nyílt levele az *Élet és Irodalomban* egyértelművé teszi 1979-ben, hogy az örkényi szöveg csak a Várkonyi-előadás felől értve kapja meg drámai státuszát. Az örkényi dráma a rendezéstől lesz mű. Berend T. Iván képzőművészeti hasonlattal él, amikor Seurat képeihez hasonlítja az előadást: „Pontokra és színekre bontott, mégis egységes, szabálytalan, groteszk-torz, mégis valóságvarázst sugárzó a *Pisti*.”<sup>160</sup> A szerző történészként a valóság elemeit akarja értelmezni, Örkényt védeni, amikor a Duna-parti jelenetről ír. A „történelemszemlélet” az, ami Örkény szövegkiadásában, a könnyedén „nyitott dramaturgiának”<sup>161</sup> nevezett technikája miatt félreolvasható, de az előadásban nem nézhető félre. Berend T. Iván hosszú elemzése azt a kulturális gyakorlatot legalizálja, amit Garas/Tordy/Szombathy/Balázs *Pistije* tesz világossá: a realista ábrázolás kliséi historikus alkotásokat eredményeznek, s Örkény jelenetei éppen ezektől a formáktól távolították el a játékot. Lehet, Örkény olvasása közben nem hihető (nem valós), hogy a gyilkos az áldozatok közé áll, s magára ad ki löparancsot, de Várkonyi rendezésében a bizonytalanság, a topogás, a megingás, s mellette a határozottság és a keménység képe olyan testnyelvi formával beszél, mely nem is érthető másként, csak négy test négyféle beszédmódjának. Várkonyi

e négy testtel bíró egyetlen karakterbe sűríti a második háború magyar hőhérait és áldozatait.

Örkény remekül elemzi a pistiség teatralitását e tíz év alatt, egy *Pisti* helyett négyet is szerepeltet tehát, hátha az abszurd szövegeket is a realista hagyományban értő olvasási rend nem az átélés és a szerepazonosság kategóriája felől közelíti a művet.<sup>162</sup> *Pisti* 1979-es színházi, miként 1972-es irodalmi recepciója is a marxizáló esztétika, a kisrealista hitelesség és valóságon alapuló tükrözés technikáját keresi az alkotásban, s ennek az ideológiai konstrukciónak a hiányából a mű gyatraságát vezeti le, semmiképpen nem annak a lehetőségét, hogy a Vígszínház igazgatója, aki a Színművészeti Főiskola rektora, és a nemzet befogadott írója, vagyis a szerző(k), képesek lennének vagy szándékukban állna esztétikailag és politikailag is más regiszterekben alkotni. A *Pisti* dramaturgiai megoldásainak recepciótörténete olvasható groteszk párbeszédnek, ahol Pándi Pál programadó ítélete a *Kritikában*<sup>163</sup> az államszocialista ideológiai tér védelmében rossznak definiálja a darabot, majd a *Népszabadságban* Szigethy Gábor enyhíti a támadást, hiszen *Pisti* csak „nem értette a történelem hívó szavát”.<sup>164</sup> S az erre adott válaszok, a további elemzések mind az örkényi dráma hitelességét, vagyis a világ abszurditását és így Örkény realizmusát igazolják Berend T. Ivántól Földes Annáig. Földes Anna Örkény színházi munkáit összeíró műve<sup>165</sup> programadó érvsor a groteszk drámai fogalmazás mellett, bár a „hiteles”, az „érvényes”, mely szinte állandó jelzőként kíséri az életművet, akadályozza a Várkonyi-Örkény kifejlesztette valóságkonstrukció színházi gyakorlatának észlelését. A „társadalmi élet felszíne mögött kavargó gondokból és gondolatokból”<sup>166</sup> építkező tragédia Madáchhoz méltó, s a recepciótörténet ezt az autoritástechnikát használja Örkény drámájának megmentésére. Akkor is, ha a *Tragédia* és a *Pisti* közötti dramaturgiai vagy poétikailag hallható megfelelés nehezen bizonyítható.<sup>167</sup>

Örkény a work in progress dramaturgiai technikával a dokumentumdráma műfaja felé indul el, Várkonyi pedig a dokumentumszínház formáját keresi. A hetvenes évek végi magyarországi professzionális nézők mindezt inkább a XIX. századi dramatikus hagyományhoz tudják kötni, mintsem a kortárs európai jelenhez. S látványos, mennyire kizökken a pártállami kultúrideológiai működés, amikor a rendszert végül is fenntartó legjobbak képesek tíz éven át kitartóan küzdeni egy teljesen más regiszterben való megszólalás lehető-

<sup>162</sup> P. MÜLLER 1997, 44.

<sup>163</sup> ÖRKÉNY 1982, 565–566.

<sup>164</sup> ÖRKÉNY 1982, 564–565.

<sup>165</sup> FÖLDES 2006.

<sup>166</sup> FÖLDES 2006, 139.

<sup>167</sup> SZIRÁK 2008, 290.

<sup>158</sup> IMRE–RING 2018, 294.

<sup>159</sup> SZIRÁK 2008, 291.

<sup>160</sup> ÖRKÉNY 1982, 570.

<sup>161</sup> KOLTAI 1979, 11.

ségéért. A *Pisti* nem a Vígbe való, mentegeti is Örkény a döntését a *Tótékat* 1967-ben a Tháliában Latinovitscsal fergeteges sikerre vivő Kazimir Károly előtt.<sup>168</sup> De Latinovits (és Radnóti Zsuzsa dramaturg) miatt mégis a Vígbe viszi a *Pistit*. Ezalatt a tíz év alatt, míg a bemutatóra készülnek, Latinovits–Pisti meghal, Sulyok Mária–Rizi nyugdíjba megy, átalakul a Víg teljes színészcsapata, Várkonyi viszont főrendezőből igazgatóvá lép elő. Várkonyi és Örkény mindketten közelítenek a hatvanhoz a *Pisti*-projekt elején, s egy fellelt bulvárszínházi tradícióban működő színházban megpróbálnak a hagyománytól eltérő dramatikus és játéknyelvi formát működtetni.

## RENDEZÉS

Várkonyi Zoltán utolsó rendezése a *Pisti*, a főpróba utolsó napjait és a bemutatót már kórházból követi, így erősebb a felismerés: az életmű egésze felől értett alkotói credo elemei kerülnek a rendezésbe. Várkonyi pályája is monografikus feldolgozás alatt áll és arra vár, hiszen a háború utáni Művész Színház (1945–1949) igazgatójának alkotói elhivatottsága, a betiltott kultfilmek és nézettségi rekordállító tömegfilmek rendezőjének könnyedsége, a Vígszínház és a főiskola vezetőjének kommunikációs bölcsessége mind predesztinálja az utolsó rendezésben, hogy az életét kísérő traumákról beszéljen. A Várkonyi–Örkény együttműködés igazolja, hogy a dokumentumdráma műfaja, miképpen a hosszú ideig készülő, folyamatosan alakuló művek is, láthatóvá teszi a közösségi traumákat. A *Pisti a vérzivatarban* színházi hatástörténete a különféle színpadi átírásokkal azokat a jeleneteket emelik ki, melyekre már az 1972-es szövegkiadás utáni recepció is felfigyelt. Ezek a zsidók Dunába lövése, a nyilas-szovjet egyenruhaváltás, a kávéházi sarló-kalapács festés. Várkonyi a magyar történelemben fel nem dolgozott korszakokat, ki nem beszélt traumákat viszi színre, s rendezése már Garas Dezső felkérésével állást foglal: Pisti identitásképzésének időtálló színpadi alakja Garas Dezső Pistije zsidó Pisti lesz. Természetes, hogy a kortárs kritika kerüli mind a holokaust, mint az államszocializmus alatti antiszemita megnyilvánulások teátralizációjáról folyó beszédet, azonban az Örkény–Várkonyi-bemutató színházi kontextusban elindítja a műtfeldolgozást. Az elmúlt három évtized bemutatói rendre neki állnak ennek a munkának. Az ötvenes évek koncepciós pereit, a hatvanas évek sematizmusa, a hetvenes évek konszolidációja közösségi tettekben teátralizálódnak, s az előadások sokféleképpen, de elkezdnek beszélni a magyar történelem legelhallgatottabb traumájáról, a holokaustot a Duna-parti kivégzésben színpadi aktussá formáló jelenetről.

<sup>168</sup> ÖRKÉNY 1982, 585–586.

Várkonyi Zoltán 1979-ben árpádsávos karszalagot ad a katonákra. Garas, a félszeg pesti zsidó vezeti a kivégzőosztagot, s így és ekként érti meg a néző (az Örkényt védő Berend T. Iván), miként lehetséges, hogy a gyilkos az áldozatok mellé áll. Örkény a dramatikus szövegváltozatokban egyenértékűnek és felcserélhetőnek írja a „síber, bolsi, katonaszökevény, hazaáruló. És zsidó” főneveket, de a kortárs írott recepció mégsem vág bele egy feldolgozó-elemző munkába. A színházi előadások hordozzák a trauma kimondása helyett a megmutatás technikáját, a jeleneteket követő mikroelemzések komparatistikája továbbra is alakítja a munkát.

## SZÍNÉSZI JÁTÉK

Várkonyi Sulyok Mária nyugdíjazása után Gobbi Hildát szerződteti Rizi szerepére, az igazi „nehézsúlyú realistát”.<sup>169</sup> Gobbi Várkonyi fiatalkori barátja, a Németh Antal-féle Nemzetiben társulati párja, a koalíciós években az ötosfogatban kultúrideológus társa, fiának keresztanyja. Gobbi Hilda tragikái tudásának megjelenése a komika házában performatív döntés, mert a vígszínházi játéknyelv alakításbeli ellentétét jelenti. Gobbi játéktechnikája éppen annyira elüt a többiekétől, mint Rizi szerepbeli időérzékelése a többi halandóétól. Várkonyi ezzel a szereposztással az összes Pisti kísérőjét, a realista orákulumot helyezi a játék origójába, ő az Egy a többes Pisti mellett.

Gobbi színészi élettörténete is a politikus szerepvállaló, az aktív kommunista tudatos emberé, aki ugyanazzal az erővel lép a második felvonás első jelenetében 1979-ben a Pesti Színház terébe, mint 1945 tavaszán a Szabadság Matiné színpadára. Várkonyi Gobbinak adja azt a nyitó lendületet, amellyel harmincnégy évvel korábban ő maga állt ki: „Felszabadult az ország!” A jelenlét és az életpálya azonossága hozza létre, és főként erősíti az előadás realista értelmezési tartományát, s hogy ez éppen az öreg jósnő alakjában érhető tetten, az az örkényi gondolat erejét mutatja Várkonyi színpadán. Rizi itt ezért sem egy madáchi Lucifer-parafraízis, mert Gobbi Hilda öregasszonya a tapasztalatból eredő tudást vagy nem-tudást jeleníti meg, s semmiképpen nem a romantikus kiválasztottságból fakadó bizonyosságát.

Gobbi Hilda a nemzeti játéknyelv tapasztalt tragikája, egyszerre működteti a brechti politikai színház gesztikus erejét és a Sztanyiszlavszkij-iskola „mintha”-helyzetértelmezését. A Duna-parti jelenetben utolsó a kivégzettek sorában, fekete koktélsruháján fehér köténnyel, fehér hajráffal térdel a nézőkkel szemben. Mindenki a *Miatyánkat* mormolva búcsúzik az élettől, s felsorunként lövik őket szabályos ritmusban fejbe a nyilasok. A reflektor ebben a

<sup>169</sup> GYÖRGY, 2013, 18.

ritmusban kúszik az éppen kivégzettre, aki hangosabban formálja saját sorát, „szenteltessék meg a Te neved”, vagy később „ne vigy minket a kísértésbe”. Gobbihoz érve halljuk meg, hogy ő héberül imádkozik. Kitart a fény, pár pillanattal hangsúlyosabb halál az övé. A héber búcsúszó percekig a színház terében marad. Erre, Gobbi rettentő színészi erejére építette Várkonyi az előadás ritmusát, s ezt tartja két évtized múlva Mácsai Pál is a legfontosabbnak, amikor a Madách Kamarában (mai Örkény Színház) megrendezett *Pistiben* Rizi két órán keresztül üres hely: Gobbi Hilda hangja, csak a hangja tölti ki a teret.

Várkonyi Latinovits halála után azt is felismerte, hogy a Víg társulatából a fiatal Tordy Géza ugyan eljátszhatja az egyik Pistit, de egyedül ezzel a súllyal nem tud megállni a színpadon. Így mellé félszeg Pistinek Garas Dezsőt hívja, aki a másik vendég az 1979-es előadásban. Garas a félszeg Pisti, de az első Örkény-változatot, az 1969-est olvasva az egyetlen Pisti.<sup>170</sup> Garas Dezső 1979-ben filmszínész a MAFILM-nál, már Minarikként ismertebb a *Régi idők focijából*,<sup>171</sup> mint egykori Schnapsként a *Liliomfi*ből. A Víg színházban Tordy Géza, Szombathy Gyula, Balázs Péter mellett Garas megjelenésével, játéktudásával, jelmezével, szerepe nagyságával akár egyetlen Pisti lehetne. Ez a szereposztásbeli döntés egyértelműsíti, Várkonyi miként rendezi össze a tízéves dramaturgiai átalakításokkal szétzilált szöveget. A többes Pisti modellje a szövegkiadások kritikájából egyértelműen a közösségre, mindenkire, a tömeget alkotó kisemberre irányítják a cenzoriális figyelmet. Várkonyi döntése a pistiséget Garas Dezső színészi státuszával a félénk Pisti irányába tolja el. Egy hónappal a premier előtt Örkény ugyan azt írja, hogy „Garas még csak helyenként jó. Pedig milyen könnyű, ős-színházi ős-szerep: az elesett, a mukanni sem merő, a klaun. Testére van szabva.”<sup>172</sup> Garas testére van szabva az ismert Minarik-ruha, a több számmal kisebb zakó legfelül begombolva, a rövid, de mégis bő nadrág. Várkonyi ehhez a mozgékony, sovány testhez csapja a „mindig leeszem magam” – vallomását, s ezzel megakasztja, mesterségesen feltartja és kitartja az 1979-es rendezésben az egyik legerősebb, a recepciókban legtöbbször vitatott jelenetet, a Duna-parti kivégzést.

Amikor Örkény azt írja újabb javítási javaslatában, hogy a félszeg „...nem szereplő(k), hanem csak a főhős megtestesített jellemvonásai”, akkor ez az Örkény-mondat az előadás könnyű értelmezési keretévé nő, s nem marad meg egy 1970-es februári kis levélnek, aminek olvashatnánk ma. Várkonyi előadása, s benne Garas játéka a félszeg tulajdonságot nem nemzetkarakteroló-

giának ábrázolja, hanem commedia dell'artének, színpadi gegnek. Várkonyi Garas Dezső színészi tudásával, filmes ismertségével tartotta össze a négy Pisti-karaktert és játszatta Minarik Edének inkább, mint Ádámnak.

Örkény évtizedes szövegalkításainak jelentős része az identitások és a szerepek viszonyára vonatkozik. A többes identitás technikája a hetvenes években Mrožek és Ionesco szövegeiben rendre a dramatikus azonosság kérdését fogalmazzák meg, igaz, e szerzők szövegei nem kerülnek kiadásra és színpadra sem Magyarországon.

Garas Dezső alakításának játékos, commedia dell'arte típusú csetlését Babarczy László kaposvári rendezésében Bezerédi Zoltán viszi majd tovább. Ez az előadás egy számítógépes játék világának meglehetősen lebutított közegét kínálta értelmezési keretnek. Bezerédi mozgása a korai Commodore 64 panelek figuráit másolja. Fejtartása, szenvtelensége, beesett válla, elrajzolt ruhái a játékfigura előre megírt lehetőségeit mutatják. A számítógépes játékok világának bit-szemlélete tesz egyformává minden Pistit, s ők Garas Dezső alakítását követve, elesettek, kiszolgáltatottak, de túlélők lesznek.

## AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A *Pisti* a magyar színháztörténetben egyszerre foglalja el a megoldandó klasszikus és a kísérletező avantgárd előadás helyét. A harmincöt év alatt elkészült tizenegy bemutató ugyan nem zajos, de folyamatos hatástörténetet ír, s Várkonyi után erős-karakteres rendezők, mint Babarczy László, Mácsai Pál majd Marton László színpadi munkái jelzik, a dramatikus mű kihívásai nem kizárólag színházesztétikai horizontokat érintenek. A work in progress dramaturgia felkínálja a scenografikus és a metaforikus rendezés lehetőségét is, de a történelmi folyamatokról szóló jelenetek ritmusa, vagyis a fabula, óhatatlanul a brechti színház elkötelezettsége felé tereli a színpadi alkotást. A *Pisti a vérzivatarban* bemutatói ezzel néznek szembe, hiszen a darabban rejlő stációdramaturgia<sup>173</sup> a történelem mint folyamat és mint jelen idő párhuzamos bemutatását teszi lehetővé.

...az esztétikai szféra politikai jellegének problémája a művészeteket általában érinti, így tehát a színház *minden* alkotásformáját is, a kapcsolat a posztdramatikus esztétika és a színház esetleges politikai dimenziója között válik különösen sűrűvé.<sup>174</sup>

<sup>170</sup> A dokumentumokból követhető az az ív, mely az egyetlen Pistit többes, az 1979-es előadásban négyes, az 1988-asban sokas, az 1992-esben ismét egyedülivé alakítja.

<sup>171</sup> SÁNDOR PÁL MÁNDY IVÁN *A pálya szélén* című novellájából készült filmje, 1974-ben mutatták be. A film szállóigévé tette a mondatot: „Kell egy csapat.”

<sup>172</sup> ÖRKÉNY 1986, 608.

<sup>173</sup> BÉCSY 1984, 125.

<sup>174</sup> LEHMANN 2009, 217–218.

A vígszínházi előadás politikai dimenzióját a Várkonyi és Örkény halálakor fellépő veszteségérzet dinamikája fordítja el a meginduló értelmező beszélgetésektől. S bár az Örkény-dráma radnóti irodalma vitathatatlanul a XIX. századi nagy magyar klasszikusok sorába emeli a *Pistit*, a színházi hagyomány azonban mást mutat. A hatvanas évtized egészét meg- és végigíró műalkotást sokkal többször játsszák, mint a *Vérrokonokat* vagy a *Holtak hallgatását*, a *Kulcskeresőket*, de háromszor többet megy a *Tóték*, a *Macskajáték*. A work in progress dramaturgiájával létrehozott színpadi szöveg feltételezi azt a rendezői munkát, amit Várkonyi elvégzett 1979-ben. Amikor egy dokumentumdráma színpadra kerül, a dokumentumok helye értelmeződik át. Ez a tizenegy bemutató közül négyen követhető.

1988-ban Babarczy László játékfüggő előadást hoz létre Kaposvárott. Bezéredi Zoltán Pistijéről már írtunk, ő egy videojáték hőse, belépőjének zenéje a korai Commodore-technika géphangja. Az örkényi hősök itt video game katonák, ebből, és csakis ebből a színpadi pozícióból értelmeződik a parancs morfológiája. A kaposvári társulat a közösségi színház erős mintája ekkor, ez az előadás a színészek tömeges jelenlétének és a videojáték személytelenségének az azonosságára épült.

A dokumentumszínház másik karakterét hangsúlyozza 1992-ben a Madách Kamarában Mácsai Pál rendezése. Horesnyi Balázs díszletéhez a budapesti Hősök terének és az Andrássy útnak a perspektivikus fotóját kasírozták eltérő magasságú lábakon álló paravánokra. A látvány a XVII. századi színpad álperspektíváját mutatja ismerősnek, csak hogy a mozgástér mesterségesen szűkített, s ez idegen a mai színpadtechnikától. Ebben az előadásban elsődlegesen a tér használata mutatja az idegenné váló múltó hagyományt, az ismerősnek tűnő, de használhatatlan tereket.

S az utolsó, a negyedszázados bemutatóra emlékező, 2004-es *Pisti a vérzivatárban* egyenesen a dokumentumdráma felszínre kerülését vizionálja. Marton László a Vígszínházban az előadás képi világát meghatározó kávéházi miliőt a nagyszínpad alatt rendezi be, ahonnan csak felmászni, felkapaszkodni lehet a felszínre. Marton a felszínre kerülés fizikai képét hangsúlyozta, a múlt, az emlékek előmászását az (zenekari) árkokból.

Soha nem találkoztam még színházi pályafutásom alatt olyan íróval, aki ilyen mélyen hitt a rendező szerepében, a rendezői munkában. Örkény István azért szerette a rendezőt, azért bízott benne, mert meg volt róla győződve, hogy a színházban a rendező az az ember, akinek költészetté kell változtatnia a dramaturgiát.<sup>175</sup>

Ez éppen az a színházi egyenes beszéd, mely a hetvenes évek magyar színházi eseményeit jellemezte, de nem a kőszínházi, az első nyilvánosságban létrejövő kisrealista formában, hanem a (neo)-avantgárd második nyilvánosságban. A korai magyar happeningek színházi akcióit ez az egyenes beszéd igénye határozta meg,<sup>176</sup> és rendre tiltott státuszt is kaptak. Sem Örkény, sem Várkonyi, a nagy rendszer nagy alkotói nem tudták sem követni, sem megérteni, sem könnyedén befolyásolni a betiltás, a leállítás folyamatát, mert a proceszust nem az avantgárd formációk, vagyis a kulturális működés periferiáján éltek meg, hanem a legnagyobb nézőterű kőszínház igazgatóságán tapasztalták. Ennek a tanulmánynak egyik felismerése, hogy a betiltás oka a szöveg szokatlan dramaturgiájában, a ráépülő színházi avantgárd formanyelv intézményes használatában is kereshető.

Örkény István és Várkonyi Zoltán együtt írják újra és újra az államszocialista historikus tudat és a nemzeti kérdések változásait önmaguk történelmeként önmaguk múltjává. Az 1979-es előadás bír olyan művészi erővel, mely harmincöt év után is nézhető, megrázó eseményt kínál, mely újabb előadásokat generál, újabb színházi formát hoz létre: a dokumentumszínházat.

<sup>175</sup> MARTON 2006, 11.

<sup>176</sup> JÁKFAI 2006, 188.



A Nemzeti Színház bontása, 1965

## SORTIE

A valóság szenvedélyes megértése a tíz évig tartó munkám alatt áthatotta mindennapjaimat – ebből készült ez a kötet. Törekedtem továbbadni, hogy az egész emlékező közösséget oly erős indulatok és lázas élmények tartják élénk beszélgetőviszonyban, mely ugyan könnyíti kutatómunkámat és inspirálja állításaim logikai rendjét, de néha elfedi az érzelmek mögötti állításokat. Mivel a színházcsinálók emlékező közössége erős hálóként emeli művészi eseményei köré saját memoárjait, nyilatkozatait, írásait, s erősen rétegzett és strukturált felületet mutat a kutatóknak, kísértővé válik az állítás: a színházi modell nem egyszerűen a közösség működésének kulturális modelljét állítja fel,<sup>1</sup> de a kulturális emlékezés modelljét is. A könyvben amellet érveltem, hogy a színházi emlékezet praxisa, számos sajátossága okán és következtében, kiemeli a színház művészetét a múltértelmezés és az emlékezetpolitika rutin-eljárásaiból, s (mennyiségében) több figyelmet vonzz tárgya köré, mint bármely más művészeti esemény.

Az alapító mestereket bemutató öt fejezetben azt tártam fel, hogy az államosítás idején hatalmi pozícióban lévő színházi alkotók miként értelmezik saját színházi örökségüket, mit adnak tovább, milyen színházesztétikai döntésekkel alakítják a szocialista realista ideológia nevében vagy akaratával a realista színjátszás kereteit. Az esettanulmányok fejezeteiben azt mutattuk be, miként alakul az ideológiai elvárás esztétikai megoldásokká, miként változtatja a politikai direktívákat a színházi üzem rutinja láthatatlan és érzékelhetetlen közeggé az ismert beszédmódok mögött. A könyv tehát azonos elemző nyelvvel, de eltérő metodikával fordul tárgya felé, s az évtizedes kutatásunk eredményei erősítik korai, már jelzett feltevésünket: a színházcsinálók emlékező közössége észlelhetőbb, feltűnőbb társadalmi csoportot alkot más művészeti közösségeknél.<sup>2</sup> Ennek okait a könyvben több állítás mentén

<sup>1</sup> FISCHER-LICHTE 1999.

<sup>2</sup> Vö. a biográfiai gondolkodás és a társadalomtörténeti praxis egymásra vetülő értelmezését: K. HORVÁTH 2021. 19–28.

gyűjtöttük össze. Az első magának a tárgynak, a színházi előadásnak a folyamatszerűségében rejlik. Az előadás emlékezeti formája idő- és térészlelési kereteiben pontosan nem határozható meg. Míg egy könyvnek van kiadója, súlya, kiadási dátuma, egy festménynek mérete és kiállítási helye, egy filmnek kópiája és első vetítése, a színházi előadásra emlékezők a készülés és a játszás idő- és térészlelését hónapokra és évekre húzzák szét, a terét pedig több száz nézőpontból állítják leírhatónak. Az előadás folyamat, s erre a közösségben létrehozott folyamatra emlékezni közösségben lehet. Az előadásokat megidéző írások újabb emlékezőket hívnak a nyilvánosság elé, így egy sokszorosan összetett idézőháló tárja a tárgyat a jelen elé.

Mindebből következik a második állítás: ennek a felidőzésnek a jellege is hozzájárul a színházi emlékező közösség szokatlan erősségéhez. Az előadás maga olyan nyilvános produktum, melynek konstruálása széles körű, de nem nyilvános. Ugyanakkor éppen a csinálás és az emlékezés csoportos folyamata tár fel olyan dokumentumokat, melyek a produkció egészének befogadói döntéseit árnyalják. Az államszocialista korszak kettős színházi beszédének működését az utólagosan nyilvánossá tett fázis nélkül nehezen követhetnénk.

Harmadik állításunkat úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a színházi közösség összetett alkotófolyamata éppen a nyilvánosság (politikailag és mediálisan) átalakuló szerkezetének köszönhetően rekonstruálható árnyaltan. Egy előadást a sztár-létrehozókhoz köthető memoárokon, híradásokon, majd a színházi üzemhez köthető gazdasági dokumentumokon túl a kisegítők nézői és résztvevői emlékezetével is támogatni tudjuk. Egy ügyelő, egy sugó, egy gazdasági igazgató minden kulturális intézményben jelentős pozíciót tölt be, a színházi emlékezés folyamatában, éppen folyamatjellegéből adódóan, is nélkülözhetetlenek. A fenti és további állításaink jelzőhasználatunkban is tetten érhetők: könyvünkben számtalanszor írtuk le a sztár jelzőt annak hangsúlyozására, hogy a színházi nyilvánosság szerkezete mindennél összetettebb, hiszen az alkotók a közösséget (minden elemében) élő, jelen idejű kapcsolatban szólítják meg és képviselik. A könyvet végigolvasva, remélem, mindenki megtalálja azt a valóságkonstrukciót és -pozíciót, mely feledtetni tudja, hogy fikcióról, ráadásul színházi játékról szóló fikcióról beszélünk. Az 1949-ben, a színházak államosításával kezdődő évtizedek kulturális emlékezetétől éppen ez, a játék könnyedsége áll távol. Ez a gondolat visz tovább minket a színházi emlékezet kutatásában.

A *valóság szenvedélye* premisszái szerves módon vezetnek olyan kultúrantropológiai felismerésekhez, amelyek egyrészt a jelenlét fogalmát (Fischer-Lichte, Lehmann), másrészt az emlékezés gyakorlatát (Siegmond, Carlson), harmadrészt a nyilvánosság struktúráját (Badiou) világítják meg. S ugyan nem kínál szélesebb körű színházontológiai vizsgálódásokat, mégis célszerű-

nek látszik Bécsy Tamás kutatásait összegezve<sup>3</sup> újra megerősíteni néhány alapvonalat. A könyvben azzal a színházfogalommal dolgozom, mely 2400 éves meglátások ismételt újraértelmezésével fogalmazza meg, hogy a színház mindenekelőtt *hely* és *lehetőség*: az a hely, ahol megtörténik valami, ami nem lenne lehetséges; amely a lehetetlenség ellenére lehetőséget ad a cselekvésre; s ahol az ezt megteremtő és irányító akarat egy közösség akarata. Platón a *Timaios*-ban (52a. BÁRÁNY István ford.) a térszerűség okán *khórának*, Arisztotelész a *Metafizikában* (1051a. HALASY-NAGY József ford.) az érzetszerűség okán *lehetőségnek* érti és nevezi ezt a jelenséget, a színháztudósok pedig – bár nem merészkedem a klasszika-filológia területére – a valóságsszubsztanciák kettősségét a színházi folyamat egészére vonatkoztatva tekintik érvényesnek. Követve, hogy „minden művészet, s az alkotásra irányuló tudás a lehetőségek közé sorolandó” (*Metafizika* 1046b.), és mindemellett a „valóság ugyanis, mint számszerűleg meghatározott valami, keletkezés szerint későbbi [a lehetőség-nél]”, (*Metafizika* 1051a.) a valóságépítés színházi gyakorlatát elemzem a második világháború utáni nagy változások éveiben. A könyv állítása, hogy mindez az előadás körül megfigyelhető folyamatok *eseményként* való értelmezése tárhatja elénk. A disszertáció fogalomhasználata a színházat az érzékelés és az értelmezés soha nem egyidejű jelenségeként pozicionálja: az ideiglenes és átmeneti térben és létben, a tudatosság és a tudattalanság területén, ahol a „space of becoming” metaforizációja kísért minden megszólalt és elemzött, tehát a *khóra* kereteiben létrejön a *lehetőség*.

Ez a színházfogalom az államszocialista korszak realista színházi gyakorlatát képes eseményszerűségében megmutatni, s a könyv azokat a tudományelméleti pozíciókat emeli ki, melyek az *átlépés*, az *átalakulás* lehetséges gyakorlatára kérdeznak rá. A második háború alatti és utáni társadalmi átalakulás kiterjedése, mérete saját jelenünkben követhetetlen, a színházi átalakulásmodellek, éppen ezért, értelmezői mintaként működnek. A színháztörténet közelítési lehetőségei mindezek mellett rendkívül sokrétűek, hiszen amit a színház kínál, az nemcsak esztétikai produkcióként, hanem emóciók, kognitív belátások, kommunikációs praxisok, korporális gesztusok vagy társadalmi reflexiók történeteként is érthető, s mindegyik közelítés saját történeti alapozást ajánl – eltérő metodológiával. Ezért a könyv elemzési gyakorlatában a *l'événement* filozófiai disszeminációja domináns,<sup>4</sup> mely az eseményszerűségben rejlő réteg-zett idő észlelési sajátosságait kiemelve a műalkotások létszintjéről a megélés-befogadás-értelmezés változó perspektívájára irányítja a fogalomhasználati gyakorlatot. A műalkotás mint éppen létrejövő konstrukció és a műalkotás,

<sup>3</sup> BÉCSY 1997.

<sup>4</sup> BADIOU 2021.

mint elemzett tárgy közötti eltérő időbeliség mozzanatát ragadom meg akkor, amikor az előadások elemzését eseményként végzem el. Ami a színházban megtörténik, az *létmódja szerint* a színházi előadás, de *értelmezési móduszként* olyan perspektívát választok hozzá, ahonnan eseményként és egészként válik láthatóvá. Az egyszeri előadáshoz így újrajátszása, dokumentációjának meta-textusa, a játszóknak élő testi tapasztalata (a rájuk tapadt szerepfoszlannyokkal), vagyis a színházkulturális kontextus és a teljes hatástörténet is hozzátartozik.

Az esemény fogalmkörének összetettségét emeljük ki egy gyakorlati példával, a historiográfiai *event* fogalmának körülírásával,<sup>5</sup> mellyel a recepciótörténet és befogadáselmélet egymást átfedő kontextusában szembesülünk. „A *recepció* olyan konnotációkat hordoz, amelyek a fenomenológiához kötik, míg a *percepció* a kultúratudományra, a társadalmi értékek és tudattartalmak elemzésére utal.”<sup>6</sup> Az esemény rögzítésére ismerjük Willmar Sauter módszerét, aki az eseményszerűség időkorlátaival küzdve dolgozza ki, gyakorló színházcsinálóként, saját, *Theater Talks* elnevezésű módszerét. A *Theatre Talks* képes a színháztörténeti jelen megragadására, és dokumentálja a színházművészet eseményjellegét, amikor az előadás befogadói emlékezetét kiscsoportos nézői beszélgetés formájában rögzíti. A gondosan megszervezett és vezetett, csoportterápiához hasonló formát öltő beszélgetések az előadásra jegyet váltott nézők között zajlik. A *Theatre Talks* modellezi a ruhatári beszélgetéseket (bár kevés New York-i színháznak van ruhatára), amikor a közönséget hatfős csoportokra osztják (a statisztikai mintavétel szabályait is figyelembe véve), akik az előadás után történészek-tanárok vezetésével szavakba öntik az átélt élményeket. Ezek a 20-25 külön csoportban, párhuzamosan vezetett és leírt beszélgetések történeti nyomot hagynak, az előadasmű esztétikai felületéhez kötődnek, azzal együtt válnak múlttá és kutatható korpusszá. A *Theater Talks* végterméke egyfajta formalizált időkapszula, amely sajátos kontrasztot alkot a historiográfiai kutatásokban ismert, sokkal széttartóbb, esetlegesebb, ugyanakkor spontánabb emléknymokkal, amelyekre történészként szintén időkapszulaként tekinthetünk.

A közönség reakciói a Révai-korszak színházi eseménytörténetének kutatása során is fellelhetők, a könyvben számos példát látunk, hiszen a kortárs (nem-professzionális) befogadás bőséges forrásai a munkáslevelezők, brigádbeszámolók. Az eseményeknek és benyomásoknak ezeket a spontánnak szánt, lejegyzésük tekintetében nyilvánvalóan esetleges rögzítéseit éppen az teszi különleges értékűvé, hogy a kor kollektív elfogultságai mellett a

külsődleges nyelvi normák nyomait is magukon hordozzák. Az *Élelmezési Dolgozó*, a *Közért*, a *Postás* és más hasonló lapok hasábjain a brigádvezetők és kultúrfelelősök a jegyeiről, a körülményekről, az élményről írnak, miközben darabot és előadást elemeznek, s ennek során a tudatosan pártosnak szánt hang mellett is hallhatóvá válik az igyekezet az elvárt normához tartó, mégis egyéni élmény megfogalmazására. Nagy mennyiségű ilyen szöveg áttanulmányozása megerősítette azt a meggyőződésemet, hogy ezek az időkapszulák képesek rögzíteni a színház eseményszerűségét. A kutatási metodika éppen ebből a felismerésből inspirálódik: ha az előadás nem is, az eseményként észlelt színházi gyakorlat feltárható, hiszen a közösségi emlékezet hálójában még kirajzolódik az előző két generáció történetében.

Az előadás eseményként való értelmezése tehát metodikai eszközzé válik, hiszen a historiográfia színházi gyakorlata a módszerek összetettségével pótolja az elsődleges források gyakori szűkösségét és a másodlagos források feldolgozhatatlan sokaságát.<sup>7</sup> Az eseményszerűség a valóságértelmezés fogalmkörét is tágabbra rajzolja. Az elemzés gyakorlatában a platóni *khóra*-fogalomnak az a rétegzett értelmezése tűnik leginkább használhatónak, amelyet Julia Kristeva emelt be a pszichoanalitikus, később a színházi diskurzusba.<sup>8</sup> A *La Révolution*-ban használt *khóra* (*chora*) olyan tér, ahol Platón fogalmilag tudja megközelíteni azt a „logikus vagy prelogikus helyet, amely teret nyit a minden realitásban létező és az azt létrehozó játéknak”.<sup>9</sup> Platón tehát így ír: „Végül a harmadik fajta az örökké meglévő tér, amelyet nem érint meg a pusztulás, helyet ad mindennek, ami keletkezik, de őt magát csak az érzékeléstől elvonatkoztatva, a gondolkodás amolyan fattyúhajtásával lehet megragadni, s még vélekedni se nagyon lehet róla.” (*Timaiosz* 52b)<sup>10</sup> A logosztól való megszabadulás tere a színház maga, amely nem ebben a térben létezik, hanem az ebbe a térbe való átlépés folyamatában, a be- és visszalépés aktusában. A színházi előadás jelenléte rögzíthetetlen az időpillanatok megragadhatatlansága okán, azonban az átlépés mozzanata, az eseményszerűsége, színházantropológiai módszertannal leírható. Erika Fischer-Lichte életművének utóbbi két évtizede rögzíti mindezt. A könyvben az esettanulmányok ezt az eseményszerűséget, a khóra-élményt értelmezik akkor is, amikor repertoárszínházi rutinszériában, üzemszerűen létrehozott előadások helyét keresem meg a kultúrtörténetként élénk táruló architektúrában. A színház gyakorlatát megélő alkotók megnyilatkozásai, bár nyelvi és gondolati regiszterük olykor

<sup>7</sup> FISCHER-LICHTE 2014. 79.

<sup>8</sup> KRISTEVA 1977.

<sup>9</sup> LEHMANN 2004. 26.

<sup>10</sup> KÖVENDI Dénes kanonikus fordítása helyett BÁRÁNY István készülében lévő fordítását használok.

<sup>5</sup> Bourdieu és Gadamer téziseitől inspirálódó Willmar Sauter színházcsináló meglátásaira P. Müller Péter hívta fel figyelmemet, amit ezúton is köszönök. SAUTER 2000.

<sup>6</sup> SAUTER 2000. 18.

távolinak tűnhet, gyakran és világosan kimondják, hogy a „valóság az, amit a közönség annak ismer fel”.<sup>11</sup>

Az események körüli „valóságteremtés értelmére” vonatkozó trópus kidolgozásához kihívás a kritikai forrásként értelmezhetetlen, a színházi gyakorlatot mégis dominánsan meghatározó *testi jelenlét* milyenségét, mibenlétét, helyét kutatni. A valóságészlelés és a testi jelenlét tapasztalatáról kísértő lehetőség együtt olvasni Jacques Derrida 1966. áprilisi *Le Théâtre de la cruauté et La clôture de la représentation*-ját Giorgio Agamben szintén 1966-os, *La 121a giornata di Sodoma e Gomorra* című esszéjével,<sup>12</sup> hiszen mindkét filozófus életművét inspirálja és végigkíséri Artaud kegyetlen színháza. Agamben az *impasse* (‘zsákutca, mozdulatlanság’) és az *escape* (‘kimenekülés’) mozzanatával jellemzi azt a teret, ahol találkozhatunk az árnyakkal, s lehetségesnek tételezi egy új dimenzió, egy „másik realitás” felé törekvő életet. Agamben e korai írása szerint „[Artaud] színháza ez a [...] mozdulatlan, frenetikus, végső művelet, melynek során a történelem a teremtés nyolcadik napjaként sülyed el; ez a végső korlátokon túli hely, a kozmogónia (vagy apokalipszis), amelyben az emberi lény az utolsó, pokoli határszáron újratemeti az isteneket és megalapozza az igazán szent tettek lehetőségét.”<sup>13</sup>

Agamben úgy véli, hogy Artaud akkor érthető, ha a miénktől eltérő kulturális ideákhoz tudjuk kötni,<sup>14</sup> így egyszerre áll elénk az európai kultúra észelvűsége és az idegen, távoli kultúra ideája. Derrida is kiemeli, hogy ennek az új mitológiának az a kihívása, hogy rendezze a problémás viszonyt Európa racionalis kultúrája és az árnyak világa, a saját primitív mása között, hogy új test, új kultúra jöhessen létre. „És ennek az egészséget hozó alkímiai műveletnek a *színház* nevet adja.”<sup>15</sup> A valóságteremtés alkímiája idegen(ség)ben, árnyak között válik teremtő erővé. Ez a felismerés kitartóan követett a könyv tárgyaként választott korszakban, a szovjetizáció korai éveiben, akkor, amikor az ideológiai idegenség lefordíthatatlan nyelvi-kulturális idegenséggel társult.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> MAJOR Tamás: *Színház és munkásság*, rádiónyilatkozat, 1947 körül. PIM–OSzMI, TT, Major Tamás hagyaték, 2017.34.1., 4. (a gépirat 6–7. oldalának hátoldalán: „Ehess, ihass, ölelhes alhass”, József Attila versének hét szakasza Major kézírásával).

<sup>12</sup> DERRIDA 1966; AGAMBEN 1966. A párhuzamos olvasás ötletét köszönöm Dobos Istvánnak.

<sup>13</sup> AGAMBEN 1966, 70.

<sup>14</sup> AGAMBEN 1966, 63.

<sup>15</sup> ATTELL 2013, 180.

<sup>16</sup> Fontos támaszt jelentett a valóságakarási megértésében a *Theatron* folyóirat 2007-es Artaud-száma, amelynek Derrida-szövegeit szerkesztettem, s amelyben mind Artaud, mind Derrida egy-egy alapvető írása először jelent meg magyarul, mások pedig új, szakszerűbb fordítást kaptak. A majd két évtizeden át tartó Artaud-hatás az akadémiai disszertációm utolsó esettanulmányában a legerősebb, ahol Gaál Erzsébet *Temetés*-rendezését Artaud valóságkonstrukciói felől elemeztem, s Artaud *Színház és kultúra* című tanulmányból idézek: „Hinni kell a színházban megújuló élet értelmében, s abban, hogy ily módon az ember felület nem ismerve meghódíthatja és létrehozhatja a még nem létezőt.” ARTAUD 1985. 71.

A könyv a realistának nevezett színháztörténeti korszak játékgyakorlatának vizsgálatába bevonja a valóságértelmezések nyelvfilozófiai összetevőit is. A realista színház egyik problematikája, hogy a színházi előadás az irodalom felől (is) látszik, ezt a kérdéskört Erika Fischer-Lichte drámatörténetének tanulásaival rajzoljuk meg. Az 1999-es nagyszabású mű tudományos kérdése: vajon érthető-e a színház története az identitástörténetek felől olvasva. Fischer-Lichte értelmezése a határátlépésre vonatkozó dokumentumok használhatóságát kérdőjelezi meg, a legendák világába, a mendemondákhoz kapcsolja a memoárokban, levelekben őrzött *érzetek* leírását, s arra a következtetésre jut, hogy az identitás szerkezetek változását csak a drámatörténet felől lehetséges megragadni. Azonban a drámatörténeti kutatás során feltárt dokumentumok elemzését, évtizedekkel későbbi tanulmányaiban, Fischer-Lichte egy-egy előadásra, játékmozzanatra, színészi munkára koncentrálna mégis elvégezhetőnek véli, s a *The Transformative Power of Performance* című opusa<sup>17</sup> már a színház hermeneutikai olvasatának gyakorlatát kezdeményezi, amelybe a játéknyelvről, az alakításról, a nézői érzetről szóló mindenféle dokumentum bevonható. Ehhez kétségkívül hozzájárult a *performance studies* amerikai iskoláinak megerősödése (Schechner, Carlson mellett Maggie B. Gale, Nancy Reinhardt, Freddie Rokem), s ekként a performatív és a teátrális mozzanatok történetiségében is feltárható világa, az „affektív fordulat” fenomenológiai kerete is láthatóvá válik. A realistaszínház az *egy szó*,<sup>18</sup> többek között azért, mert az államszocialista években a valóságtapasztalat utánnozhatatlanak bizonyult, s mert a színész testi, hangji, érzékelhető jelenlétéhez kötődő valóságelvárás legerősebben a realista színházi korszak sajátjaként áll előttünk. A realistaszínház egy korstílus és egy szabályozott formanyelv, az államszocialista realizmus pedig ennek a formanyelvnek a működtetése, miközben a reprezentáció – rázáródva a hiányzó referenciális világra – egy ideát állít fantomvalóságként az esemény közössége elé. A kötet bevezető fejezetében úgy fogalmaztam, hogy „a realizmus *érzetét* a színházban nem feltétlen a szöveg realizmusa teremti meg, hanem a színpadra állítás módja”.<sup>19</sup>

A könyv több elemzésében is kitér a realizmusfogalom szovjetizációjára, a Moszkvából hosszú évek, évtizedek után hazatért Háy Gyula, Hont Ferenc és Lukács György küzdelmére az itthoni idegenséggel. Ebből a kontextusból kiindulva elemzem a valóságteremtés (szovjetizált) modelljét Lukács 1932-es, *Tendencia vagy pártosság* című írása alapján, s ezekben a keretekben éppen a lukácsi életmű elkerülésére teszek kísérletet. A könyv az államosítás utáni

<sup>17</sup> FISCHER-LICHTE 2008a.

<sup>18</sup> A játék az egybeírással P. Müller Péter javaslata.

<sup>19</sup> Lásd a *Realizmusgyakorlat* című fejezetben, 21.

színháztörténeti folyamatokat megalapozó mesterek munkáiról szól, s ebből feltűnően hiányzik Lukács György életművének, esztétikájának direkt jelenléte. Lukács színháztörténeti szerepét a Művész Színház négy évének gyakorlatából építkező drámatörténetére fókuszálom, s az államszocialista korszak valamennyi dramaturgiaelméleti fejleményét, így a pártosság-vitát, a harsányság-vitát, a kettős kötődésű hős koncepcióját és különösképp a *Tragédia*-vitát egyaránt Lukács színházi szempontból legjelentősebb munkáihoz és fiatalkori színházi tapasztalatához kötve elemzem.

Végül a könyv címére vessünk pillantást. *A valóság szenvedélye* egyrészt *vak metaforizáció*, másrészt *aporetikus szerkezetű trópus*.<sup>20</sup> Az apória abban áll, hogy a birtokviszony eldöntetlenül hagyja, vajon a *valóság* alanya vagy tárgya-e a jelzett *szenvedélynek*. A *valóság* fogalma alkalmas lehet ilyen fokú antropomorfizációra, de szándékom szerint a cím annak a *valóság iránti* szenvedélynek a jelölője, amelyben könyvem főszereplői, a magyar színházművészet máig tartó korszakának alapító mesterei osztoznak. Szándékom szerint tehát a cím nem aporetikus, de rámutat a referenciájában rejlő apóriára: a *valóság iránti* szenvedélyben ugyanis nincs meghatározva a valósággal folytatott interakció jellege, amely lehet megfigyelés, értelmezés, alakítás vagy egyenesen teremtés, továbbá ezeknek mindenféle kombinációja, miközben még az alanyok előtt sem pontosan tisztázott, hogy mit is tesznek a valósággal (vagy akár mit is értenek a *valóság* fogalmán), de az bizonyos, hogy szenvedéllyel, meggyőződéssel, önfeláldozással, alkotó- és életerejük teljes lendületével teszik. A cím által hordozott információs deficit tehát éppen a dolgozat fő kérdésére, a valóságon szenvedéllyel véghezvitt színházi műveletek jellegére igyekszik irányítani a figyelmet. A többértelműség magában a tárgyban rejlik, a címadás itt nem kívánt olyan körmönfont gondolati műveleteket ihletni, mint *Az olvasás allegóriái*, vagy olyan szikrázó sokértelműséggel tüntetni, mint a *Szomorú trópusok*. A címadáskor arra számítottam, hogy az olvasó elsődleges intuíciója a *valóság* fogalmát nagyjából a „külső, objektív körülmények összessége”, a *szenvedély* fogalmát pedig az „intenzív, uralhatatlan belső készítés, affekció” értelmében azonosítja. A „szenvedéllyel felruházott valóság trópusát” a hermeneutikai vértet nélkül érkező olvasó elméje így bizonyára nem vak metaforizációnak, hanem katakrézisnek érzékeli és önkéntelenül kiselejtezi. A *vak metafora* fogalmát, amely de Man szerint egy szubjektív benyomás ellenőrizhetetlen kivetítése, azért sem tartom itt magyarázó erejűnek, mert a realizmus fogalmát övező nyelvi zavar nem az egyes szubjektumok egyéni tanácstalanságából, hanem elsődlegesen a nyelvi környezet ra-

dikális megváltozásából, a közbeszédbe özönlő új szavak és beszédmódok kulturális gyökertelenségéből eredt. De a dolgozat fókuszában nem „a személytelen hatalmi gépezet önműködő diskurzusa” áll, hanem azok a (művészeti és politikai) erőfeszítések, amelyek nyomán egy ilyen környezetben esztétikailag releváns, történetileg jelentős színházi műalkotások jöttek létre. Innen nézve Gáspár Margit Rákosihoz írt levele sem látszik annyira szomorúnak és nevetségesnek, mint inkább a valóság pontos koordinátáit kitapintani próbáló, kissé kétségbeesett, kissé vakmerő, alapvetően politikai kontextusa ellenére vitathatatlan művészi intenzitást is hordozó – és vitathatatlanul *szenvedélyes* – gesztusnak.

A könyv a Philther-módszer segítségével rekonstruálható kánont állítja fel, s azon végez analitikus műveleteket. A vállalkozás lényege, hogy az államosítás korai éveiben működő öt színházcsináló mester döntéseit, alkotásait és írásait tegye elevenné és relevánssá a jelen számára olyan emlékezeti hálót szerkesztve, mely képes fel-fel villantani a játéknyelvet, a kritikai szóhasználatot, az esztétikai formaadást, a testről szóló beszédet. Olyan hálót, amely kiemeli és átengedi a múlt emlékeit és elveit, melyek „akár a delfinek, csak egy-egy pillanatra bukkannak fel, s nyomban visszahúzódnak a sötét vizek mélyébe”.<sup>21</sup> Aki ezt az öt kismonográfiát az esettanulmányokkal együtt olvassa, annak számára láthatóvá válik a történetírói szándék. Az államosítás körüli évekből még van az előadásoknak érzete, az előadások még jelen vannak a közösségi emlékezetben. A kötet nem az alkotásfolyamatok rekonstrukciójára vállalkozik, hiszen az esettanulmányok pontosan mutatják az előadás rekonstruálásának lehetetlenségét. A valódi cél az előadás köre épülő összetett esemény feltárása, s ennek során tapasztalatom szerint jó néhányszor előfordul, hogy az eseménytörténet a *hiányt* öleli körbe. Ennek a megképződő üres helynek a formája mutathat rá a roncsolt nyilvánosságszerkezetre, az ideológiai lázadásokra, a formanyelvi tévesztésre. A módszer segítségével teljes, korábban láthatatlan műfajok: vidéki amatőr bábszínházak, közösségi gyerekszínházak, helyspecifikus előadások válnak láthatóvá *eseményként*. És ekként válnak láthatóvá például a valóságkeretezés összefüggései: úgyszólván valamennyi általam vizsgált életpályán alapvető fiatalkori élményt jelentett a klasszikus avantgárd és a realizmus párhuzamos színpadi gyakorlata. Hont Ferenc Gémier-nél tanult, Várkonyi Jovet-t fordított, Majorra Charles Dullin gyakorolt jelentős hatást, Gáspár Margit személyes, bensőséges kapcsolatban állt az olasz futurizmus frankofón vezéralakjával, Gellért pedig – bár róla ilyen megvilágító konkrétumot nem mondhatunk – gyakorlatilag a *Nyugat* redakciójá-

<sup>20</sup> Köszönöm Dobos István meglátását a könyv akadémiai doktori értekezésének opponenciájában.

<sup>21</sup> ARTAUD 1985. 106.

ban töltötte ifjúkorát. A nyugati avantgárd és a nyugati, elsősorban francia baloldaliság volt mindötükre meghatározó hatással, és (az egyedüli Gellért kivételével) a francia marxizmus ideológiai nyelvét beszélték, ezt kapcsolták össze a klasszikus francia avantgárd színpadi formanyelvével. A Philther-elemzések teszik a műalkotásokon keresztül léthatóvá, hogy az alapító mesterek fiatalkori elköteleződése és ideológiai szocializálódása nem a szovjet minták, hanem a modern racionalizmus mozgalma felé vitte őket, s ebből is eredtek azok az ideológiát és színpadi formát egyaránt érintő *nyelvi* diszkrepanciák, amelyeket a könyvben részletesen tárgyalok. Egy ideológiatörténeti fókuszú elemzésben természetesen messzemenően érdemes lenne részleteiben feltárni a *La Pensée. Revue du rationalisme moderne* hatását a magyarországi illegális kommunista mozgalmakra, itt azonban csak annak a folyamatnak a sajátos nehézségeire koncentráltam, amelynek során a *La Pensée* gondolati kereteiben otthonos alkotók értelmezési rutinja szovjet típusú marxizmussá fordul át. Különösen figyelemreméltó mindez abban az esztétikai pillanatban, amikor a Nemzeti Színház (tehát a hivatalos színházesztétikai normarendszer) Németh Antal igazgatása alatt deklaráltan és magas színvonalon a német expresszionizmusból eredeztethető formákhoz igazodik.

A könyv szempontjából különös fontosságra tesz szert az a gondolkodástörténeti folyamat, amely a színház létmódjára vonatkozó kérdéseket a francia modern racionalizmus kereteiben teszi fel. Nem véletlen, hogy Alain Badiou és Jacques Rancière a dolgozat legtöbbet hivatkozott szerzői közé tartoznak, noha kétségtelen, hogy az *esemény* (l'événement) mibenlétéről folytatott nagy hatású vitájuk akár külön elemzést is megérdemelne.

A könyvben annak jelzése vált különösen fontossá, hogy miként hagyományozódik, miként őrződik meg, miként alakul át egy eszme a színészet napi gyakorlatában. A színészet nemcsak formanyelv, esztétikai gyakorlat, cselekvési lehetőség, hanem létezési mód is. Ez a Beauvoirtól felhangosodó felismerés elejétől fogva végigkíséri a tanulmányok sorát. A színházi zsargonból származik a „színészből beszél” formula, amely azt a jelenséget ragadja meg, amikor a nyilvánosan, de nem-színházi környezetben megnyilvánuló színész – akár reflektáltan, akár öntudatlanul – civil személyisége helyett egy éppen megtapadt szerepfoszlány dinamikáját mozgósítja. A színész hordozza, ismétli, keveri az őt ért hatásokat – köztük a filozófiai, világnézeti jellegűeket is –, de mindenképp megőrzi őket, legalábbis a formáikat. Az államszocialista keretek között működő színész, mint társadalmi jelenség, jóval szélesebb kutatási területet kínál, mint amit ez a könyv feldolgozott. Munkámban kifejezetten arra az aspektusra koncentráltam, amikor a szerepjátszás motívumai az emlékezeti struktúrákban is tovább működnek. A hatalom és a tudás viszonyhálójának alakulását, történeti változásait igyekeztem felrajzolni, s a

második világháború utáni magyarországi tapasztalatokra építve (éppen a diskurzus és az archívum foucault-i aspektusát alkalmazva) a színészi lét közvetítői, fordító, értelmezői szerepét mutatni fel – hangsúlyosan ellépve a *szerepjáték* képileg és nyelviileg kiürült allegóriájából.

A könyv útját többfelé lehet folytatni. Egyrészt követni lehet azokat a színházantropológiai irányokat, melyek a szerepből való beszéd és a színészi megszólalás beszédaktus szintjén történő összekeveredését vizsgálják, hiszen ez a játéktechnika az alapja a színházi kettős beszéd kommunikációs modelljének. S ne feledjük: a színész mint önéletrajzi én sajátos beszédhelyzetet kínál az értelmezőnek. Az önéletíró színész a nyilvános megszólalás rutinjával ír, amelyet a színpadi megszólalás mellett a sztárinterjúk sajátos kontextusa is alakít, s ezáltal otthonosan rendezheti narratív formákba a szerepfelvétel reflexióját is. Talán éppen ezért is sokkal ritkább a naplóíró, mint a memoárt író (vagy írató) színész. A könyvben fel is hívtam a figyelmet arra a nagyon elgondolkodtató tényre, hogy a magyar színművészek közül Gábor Miklós az egyetlen, aki az élet más területeire is kiterjedő (tehát nem műhelyjellegű), napi bejegyzéseket tartalmazó (tehát nem memoárrá gyúrt) naplót adott közre (*Sánta szabadság*, Magvető, Budapest, 1997), amely a legépeléskor (a 70-es években) és a kiadás előtt (a 90-es években) hozzáírt kommentárokat külön idősíkként, rétegzett reflexióként jeleníti meg. Az „igazsághoz” ennél csak akkor juthatunk közelebb, ha majd 2050 tájékán kutathatóvá válik az OSZK Színháztörténeti Tárában őrzött hagyaték, és teljesebben látunk rá a szelekció működésére, a színész önéletírói gyakorlatára.

Egy másik út a következő nemzedék, a második, a nagy generáció mestereinek bemutatásával indulhat: Ascher Tamás, Gaál Erzsébet, Jeles András, Székely Gábor, Zsámbéki Gábor életműve a nyolcvanas évekkel kezdődő alapokat teszi le, miközben másik irányt, feltérképezésre váró területet fed le Pártos Géza, Horvai István, Ádám Ottó színháza. Van feladat a következő harminc évre.



Rajk László és Major Tamás, 1947 körül

## BIBLIOGRÁFIA

### A KÖTETBEN HASZNÁLT RÖVIDÍTÉSEK

N.Sz.FT.: Nemzeti Színház Forradalmi Tanácsa  
MISz: Magyar Írók Szövetsége  
MNL OL: Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár  
OSZK SZTT: Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár  
PIM-OSzMI TT: Petőfi Irodalmi Múzeum, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Történeti Tár  
SzMSz: Színházművészeti Szövetség  
ZMSz: Zeneművészeti Szövetség

### LEVÉLTÁRI DOKUMENTUMOK, KÉZIRATOK

BÁNOS-GÁSPÁR 1973 – BÁNOS Tibor – GÁSPÁR Margit: *Az igazgatónő*. Forgatókönyv, 1973, kézirat, PIM-OSzMI, TT, Gáspár Margit hagyaték.

BARTHA 1985 – BARTHA András és LÁSZLÓ György. *Interjú a 75. éves Major Tamással*. Petőfi Rádió, 1985. január 19. leirat. PIM-OSzMI, dokumentumtár, Major Tamás dosszié.

BESSENYEI OH – BESSENYEI Ferenc visszaemlékezése *Az emberábrázolásról* címmel, 1953. január. PIM – OSZMI, MGP-hagyaték, GY/1863.

GÁSPÁR 1948 – GÁSPÁR Margit. *A Fővárosi Operettszínház útja a felszabadulás óta. 1948*. Gépirat. PIM-OSzMI dokumentumtár, operett-dosszié.

GÁSPÁR 1979 – GÁSPÁR Margit. Feljegyzés igazgatói tevékenységéről 1979-ben, 8 jegyzetlap, vázlat. PIM-OSzMI, kézirat, Gáspár Margit hagyaték, 229/1994. 3. doboz.

GÁSPÁR levél 1950 – Margit levele RÁKOSI Mátyásnak 1950. január 18-án. MNL\_OL\_276.f\_65.cs\_335.őe

GELLÉRT naptár 1952 – GELLÉRT Endre Előjegyző zsebnaptára az 1952. évre, február 14-től bejegyzés. OSzMI kézirat, Molnár Gál Péter hagyaték. Gy/1863.

- HÁY 1945 – HÁY Gyula levelei Hont Ferencnek, Moszkvába, 1945-ben. Hont-hagyaték, PIM–OSzMI, kéziratár, Gy/744.
- HONT [é. n.] – HONT Ferenc naplója, 1–80. füzet. 1941–1979. Gépirat, PIM – OSZMI, kéziratár, Hont-hagyaték, Gy/744.
2. füzet (1942. január 5. – szeptember 15.), 2006.118.1.
4. füzet (1944. május 15. – 1945. március.) Görög Ilona kézírásos másolatában (1982–83).
5. füzet (1944. május – 1945. március. 31.) 2006.121.3.
7. füzet (1944. december – töredékes) 2006.121.3.
9. füzet (1945. április 1. – június 9.), 2006.125.1.
10. füzet (1945. augusztus 5. – 1947. július 20.) 2006.126.1.
13. füzet (1949. júl. 12. – 1950. szept. 30.), 2006.129.1.
21. füzet (1956. január 3. – 1957. december 26.) 2006.137.2.
36. füzet (1971. szeptember 1. – 1972. december 31.) 2007.3.2.
- HONT 1948 – HONT Ferenc. *Magyar színházpolitika*. Előadás 1948. február 22-én. PIM–OSzMI, kéziratár, Hont-hagyaték, Színházpolitika 1945–49, Gy/744.
- HONT 1972b – HONT Ferenc. *Visszaemlékezés*. 1972. január 15. Magyar Rádió, PIM–OSzMI-leirat, cikkarchívum, Hont-dosszié.
- HONT I. 1986 – HONT Iván. *A Független Színpadtól a szocialista színházig*. Tudományos továbbképzési ösztöndíjas dolgozat, 1986. PIM–OSzMI, kéziratár, Hont-hagyaték, Gy/ 744.
- HONT Javaslat – HONT Ferenc. *Javaslat a színháztörténeti és színháztudományi munkálatok gazdaságosabb megszervezéséről*. OSZMI Kéziratár, Hont-hagyaték.
- HONT OH – HONT Ferenc OH-interjú. Készítette DOBAI Gábor, 1975. Gépirat, 19 oldal. PIM–OSzMI, kéziratár, Hont-hagyaték, Gy/744.
- MAJOR (1948) 1990 – MAJOR Tamás. „Jegyzőkönyv a Nemzeti Színház társulati üléséről, Budapest, 1948. augusztus 23”. In *Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratai, 1946–1949*, szerkesztette DANCs Istvánné, 373. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1990.
- MAJOR 1947 – MAJOR Tamás. *Művészet és valóság*. Rádióelőadás. Kézirat OSZMI kéziratár, 2017.35.1-2., 6. oldal (Bp.-i rádió sugározta 1947. aug. 15. 19.15-kor).
- MAJOR 1950 – MAJOR Tamás előadása Molière-ről és Shakespeare-ről. Valószínűleg a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetségben tartotta, 1950-es évek első fele. PIM–OSzMI, kéziratár. 2017.70.1. gépirat (az első oldal hiányzik, 46 gépelt oldal).
- MAJOR 1977 – MAJOR Tamás. „1789” – 1977-ben. Rádióbeszélgetés, Petőfi Rádió, 1977. október 24. OSzMI dokumentumtár, Major-dosszié, leirat.
- MAJOR 1984 – MAJOR Tamás. *Mesterek és tanítványok*. Major Tamás beszél Gellért Endréről. *Kossuth Rádió*, 1984. VI. 9. 20 óra 01. perc. OSZMI adattár Gellért-dossziében a leirat.
- MAJOR SzU – MAJOR Tamás előadása a Szovjetunióban szerzett tapasztalatairól. 1947. nov. 4. (PIM–OSzMI, kéziratár, 2017.39.1.), 1947. nov. 11. (PIM – OSzMI, kéziratár, 2017.39.2.), 1948. nov. 18. (PIM–OSzMI, kéziratár, 2017.42.2.), 1948. dec. 11. (PIM–OSzMI, kéziratár, 2017.42.3.)
- MISz – Magyar Írók Szövetsége Drámai Szakosztály vitaülése, gyorsírói jegyzőkönyv, PIM–OSzMI TT, H/16 8352.
- NAGY 1950 – NAGY Adorján levele a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének – 1950. *Jelzet: MNL OL P 2143-85. tétel. 1950.*
- ÖRKÉNY levél 1976 – ÖRKÉNY István levele VÁRKONYI Zoltánhoz 1976. ápr. 3. OSZK SzT Fond 27. Várkonyi Zoltán iratai.
- RÁDAI 1984 – RÁDAI Eszter. *Kossuth-díj korhű keretben*. Interjú Major Tamással. *Kossuth Rádió*, 1984. október 19. leirat. PIM–OSzMI, dokumentumtár, Major Tamás dosszié. 4–5.
- ROBOZ OH – ROBOZ Ágnes OH-interjú. Készítette JÁKEFALVI Magdolna. 2018 április–június.
- SEMSEY 1954 – SEMSEY Jenő beszámolója a Fővárosi Operett Színház pártszervezetének taggyűlése 1954. 11. 23-án. OSzMI, kéziratár, jelzet: 8386. 17.
- STREHLER 1967 – STREHLER Giorgio kérdései Brechthez 1955-ben, *Divadlo*, 1967/7. Magyar fordítás (név nélkül), PIM–OSzMI dokumentumtár, Koldusopera-dosszié.
- SZÉKELY [é. n.] – SZÉKELY György. *A Petőfi Színház 1961–64*. Kézirat. PIM–OSzMI-Történeti Tár.
- SzMSz 1950. – Gyorsírói jegyzőkönyv a Színház- és Filmművészeti Szövetség 1. Konferenciájáról. MNL\_OL 107. Kivonat: *Színház és Filmművészet* 1–2. sz. (1950).
- SzMSz 1950. 09. 15. – Gyorsírói jegyzőkönyv a Színház- és Filmművészeti Szövetség éves közgyűléséről 1950. 09. 15-én. MNL\_OL\_276.f\_89.cs\_396\_ő.e.
- SzMSz 1951. 10. 16. – Színház- és Filmművészeti Szövetség konferenciája. Összefoglaló: *Szabad Nép*, 1951. okt. 16.
- SzMSz 1951. 09. 09. – Gyorsírói jegyzőkönyv a Színház- és Filmművészeti Szövetség éves közgyűléséről 1951. 09. 9-én. MNL\_OL\_276.f\_89.cs\_396\_ő.e.
- SzMSz 1952. 06. 03. – Nagyvezetőségi ülés, 1952. június 3. PIM–OSzMI TT, Színház- és Filmművészeti Szövetség anyagai, R/11 8323/4.
- SzMSz 1953. 02. 22. – A Színház- és Filmművészeti Szövetség II. Vidéki Színházi Konferencia jegyzőkönyve. Miskolc, 1953. 02. 22. Sokszorosított gépirat. 65. PIM–OSzMI Könyvtár, Q 4127.
- SzMSz 1954. 06. 02. – Gyorsírói jegyzőkönyv 1954. 06. 02-án a SzMSz színházi közönségszervezői tanfolyamán. Gáspár Margit: A könnyű műfaj kérdései. PIM–OSzMI TT, Gáspár-hagyaték.
- SzMSz 1956.06.16. – Színház- és Filmművészeti Szövetség VI. Színházi Fesztiváljának záróvitája, 1956. június 16. PIM–OSzMI, kéziratár, Szövetség Iratai, 379. dosszié.

- SzMSz Nemzeti – A Nemzeti Színházban tartott 1954. májusi ankét. OSZMI TT 79. 341–342.
- SzMSz operett – Ankét az Operettszínházban *Az operett kérdéseiről* címmel 1954. december 14–15-én. PIM–OSZMI TT, Gáspár-hagyaték.
- SzMSz táncankét – A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Táncankétja a Fővárosi Operettszínházban 1952.09.11. OSZMI TT 2010.104.1.
- TAUB 1985 – TAUB Katalin. *Hont Ferenc*. Szakdolgozat, SZFI, 1985. Lengyel György vezetőtanár, PIM–OSZMI, kéziratár, Hont-hagyaték, GY/744.
- ÜGYELŐI Napló 1951–1952-es évad. PIM–OSZMI, MGP-hagyaték, GY/1863.
- VÁNYA 1952 – GELLÉRT Endre. *Ványa bácsi*. Fordította HÁY Gyula. Rendezőpéldány, 1952–1960. (Felújítás 1960. február 24-én történt, a borítón egyértelmű jelek arra, hogy az 1952-es példányt használják. A felújítás rendezőpéldányát készítette Bodnár Sándor). PIM–OSZMI, kéziratár, Molnár Gál Péter-hagyaték, GY/1863.
- VÁRKONYI [é. n.] – Várkonyi Zoltán önéletírása, OSZK SZTT, Várkonyi-hagyaték, fond 27.
- ZMSz 1950.02.27. – Zeneművészeti Szövetség iratai. MNOL, 1950. február 27. 2146-62-III.szo.-1949-50.
- ZMSz 1949.12.30. – Zeneművészeti Szövetség operett és tánczenei szakosztály 1949. december 30-án tartott ülésének jegyzőkönyve. 2146-62-III.szo.-1949-50.
- ZMSz 1951. 01. 27. – Hámos György – Székely Endre „Aranycsillag” című operettjének és az Operett Színház (sic!) előadásának megvitatása, 1951. 01. 27. Jegyzőkönyv, Zeneművészeti Szövetség, Szórakoztató és zenei szakosztály jegyzőkönyvei, 1951. MOL, Jelzet: 2146/62.
- ZMSz 1952. 05. 22. – Zene az operettben (1952a). Várady László előadása és vita. Jegyzőkönyv az 1952. 05. 22-én tartott ülésről. Zeneművészeti Szövetség, Szórakoztató és zenei szakosztály jegyzőkönyvei, 1952. MOL, Jelzet: 2146/63.
- ZMSz Állami – Állami áruház című zenés vígjáték megvitatása (1952b). Jegyzőkönyv a vitáról 1952.06.25-én, Zeneművészeti Szövetség, Szórakoztató és zenei szakosztály jegyzőkönyvei, 1952. MOL, Jelzet: 2146/63. és OSZMI TT 2010.103.1.
- ZMSz operett – Vita a magyar operett hagyományairól és Lehár, Kálmán, Jacobi operettjeinek elvi problémáiról. Jegyzőkönyv az 1953.06.10-én tartott szórakoztatózenei értekezletről. Zeneművészeti Szövetség, Szórakoztató és zenei szakosztály jegyzőkönyvei, 1953. MOL, 2146/64. 57–59.

## KIRADÁSOK

- [N. n.] 1942 – [N. n.] „A színészkamara”. *Népszava*, 1942. dec. 10., 7.
- [N. n.] 1942b – [N. n.] „Tájékozatlanság”. *Népszava*, 1942. aug. 15., 13.
- [N. n.] 1943 – [N. n.] „Kizárják a kamarából azokat a színészeket, akik három éve nem kaptak szerződést”. *Népszava*, 1943. júl. 1., 7.
- [N. n.] 1943b – [N. n.] „Nekrológ szegény Duda Gyuriról”. *Népszava*, 1943. júl. 16., 6.
- [N. n.] 1943c – [N. n.] „Betiltották Gobbi Hilda irodalmi estjeit”. *Magyarság*, 1943. márc. 28., 15.
- [N. n.] 1947 – [N. n.] „Duda Gyuri Újpesten”. *Szabadság*, 1947. aug. 13., 4.
- [N. n.] 1948 – [N. n.] „A »Csárdáskirálynő« ürügyén...”. *Szabad Szó*, 1948. nov. 20., 6.
- [N. n.] 1949 – [N. n.] „Rajzos riport Kárhozó Mihályról” [Beck Judit rajzaival]. *Világosság*, 1949. ápr. 6., 4.
- [N. n.] 1950 – [N. n.] „Gerolsteini nagyhercegnő: Bemutató a Fővárosi Operettszínházban”. *Független Magyarország* 12, 3. sz. (1950): 6.
- [N. n.] 1952 – [N. n.] „Ványa bácsi”. *Színház és mozi*, 1952. máj. 2., 7.
- [N. n.] 1954 – [N. n.] „A megfiatalodott Csárdáskirálynő”. *Színház és Mozi*, 1954. szept. 3., 10.
- [N. n.] 1957 – [N. n.] „Kurázszi asszony”. *Film Színház Muzsika*, 1957. dec. 13., 15.
- [N. n.] 1970 – [N. n.] „Duda Gyuri?”. *Esti Hírlap*, 1970. szept. 29., 6.
- [N. n.] 1971 – [N. n.] „Búcsú a dobogótól – Kapuzárás – Slágerlista”. *Film Színház Muzsika* 15, 32. sz. (1971): 19.
- [N. n.] 1972 – [N. n.] „Döglött aknák”. *Néző* [évf. n.], 4. sz. (1972): 9.
- [N. n.] 1974 – [N. n.] „Dokumentum musical a harmincadik évfordulóra”. *Magyar Nemzet*, 1974. máj. 31., 8.
- [N. n.] 1975 – [N. n.] „Új Örkény-dráma a Szigligeti Színházban”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. nov. 15., 5.
- A. 1965 – A. „A legújabb »Koldusopera«”. *Ország Világ*, 1965. nov. 10., 29.
- A. M. 1975 – A. M. „Örkény-premier előtt Solnokon: A Kulcskeresők próbáján”. *Film Színház Muzsika*, 1975. nov. 8., 17.
- ABLONCZY 1971 – ABLONCZY László. „Csurka István akná”. *Alföld* 22, 7. sz. (1971): 61–62.
- ABLONCZY 1982 – (ablonczy). „Újra megnéztük: Major és Kállai – Moór és Paál”. *Film Színház Muzsika* 26, 41. sz. (1982): 12–13.
- ABLONCZY 1985 – ABLONCZY László. „M.V. Pártos Géza: Kaposvári találkozás”. *Film Színház Muzsika* 29, 39. sz. (1985): 6–7.
- ABLONCZY 2012 – ABLONCZY László. *Régimódi színháztörténet*. Budapest: Akiosz, 2012.

- ABLONCZY 2012b – ABLONCZY László. „Sinkovits Imre az utolsó évadban: 1963/1964. A Nemzeti Színház 175 éves ünnepére”. *Hitel* 25, 12. sz. (2012): 43–59.
- ABLONCZY 2016 – ABLONCZY László. „Major elvtárs”. *Hitel* 29, 5. sz. (2016): 63–80.
- ABLONCZY 2017 – ABLONCZY László. „Ő volt a Menedék: Száz éve született Gellért Endre”. *Magyar Szemle* 23, 9–10. sz. (2017). Hozzáférés: 2019.03.27. [http://www.magyszemle.hu/cikk/20171206\\_o\\_volt\\_a\\_menedek\\_-\\_szaz\\_eve\\_szuletett\\_gellert\\_endre\\_1\\_resz\\_](http://www.magyszemle.hu/cikk/20171206_o_volt_a_menedek_-_szaz_eve_szuletett_gellert_endre_1_resz_).
- ABRAMOVIC 2016 – ABRAMOVIC, Marina. *Walk Through Walls*. New York: Penguin, 2016.
- ÁDÁM 1955 – ÁDÁM Ottó. „Levél a Szövetség új vezetőségéhez”. *Színház- és Filmművészet* 6, 9–10. sz. (1955): 789–792.
- ÁDÁM 1972 – ÁDÁM Ottó. „Jegyzetek a színházról”. *Kritika* 1, 5. sz. (1972): 7.
- ÁDÁM 1994 – ÁDÁM Ottó. „Kolozsvártól a Madách Színházig”. *Kritika* 23, 8. sz. (1994): 19.
- ADLER 1980 – ADLER, Thomas P. „The Mirror as Stage Prop in Modern Drama”. *Comparative Drama* 14, 4. sz. (Winter 1980–81): 355–373.
- ADORNO 1941 – Theodor Wiesengrund ADORNO with George Simpson: „On Popular Music”. *Studies in Philosophy and Social Science* IX. (1941): 17–48.
- ADORNO 1970 – ADORNO, Theodor W. „Könnyűzene”. Fordította TANDORI Dezső. In Theodor W. ADORNO, *Zene, filozófia, társadalom*, 407–434. Budapest: Gondolat Kiadó, 1970.
- ADORNO 1984 – ADORNO, Theodor W. *Írások a magyar zenéről*. Fordította BREUER János. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- AGAMBEN 1966 – AGAMBEN, Giorgio. „La 121a giornata di Sodoma e Gomorra”. *Tempo presente* 1966. 11(3–4), 59–70.
- ALBERT 1954 – ALBERT István. „Két szerelem: A Fővárosi Operettszínház bemutatója”. *Művelt Nép* 5, 16. sz. (1954): 4.
- ALLAIN–HARVIE 2013 – *The Routledge Companion to Theatre and performance*. Edited by ALLAIN Paul and Jen HARVIE. London–New York: Routledge, 2013.
- ALMÁSI 1966 – ALMÁSI Miklós. „Újrateremtés vagy renoválás”. *Kortárs* 10, 12. sz. (1966): 2011–2015.
- ALMÁSI 1969 – ALMÁSI Miklós. *A drámafejlődés útjai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969.
- ALMÁSI 1971 – ALMÁSI Miklós. „Szeszélyek: Négy színházi bemutatóról”. *Új Írás* 11, 10. sz. (1971): 83–88.
- ALMÁSI 1972 – ALMÁSI Miklós. *A látszat valósága*. Budapest: Magvető Kiadó, 1972.
- ALMÁSI 2019 – ALMÁSI Miklós. *Pisztoly a könyvtárban*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2019.
- ALPÁR 1993 – ALPÁR Ágnes. *Vendégeink, 1881–1993*. Budapest: OSzMI–Katona József Színház, 1993.
- ALPÁR 2001 – ALPÁR Ágnes. *A Városliget színházai*. Budapest: OSzMI, 2001.
- ANGYALOSI 1987 – ANGYALOSI Gergely. „Kassák Lajos és Lukács György viszonya”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 91–92, 4. sz. (1987): 462–471.
- ANTAL 1982 – ANTAL Gábor. *Major Tamás*. Budapest: Népművelődési és Propaganda Iroda, 1982.
- ANTAL 1985 – A színház nem szelíd intézmény: *Írások Major Tamástól, Major Tamásról*. Szerkesztette ANTAL Gábor. Budapest: Magvető Kiadó, 1985.
- APPIA (1899) 2012 – APPIA, Adolphe. *Zene és rendezés*. Fordította JÁKFALVI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2012.
- ÁRKUS 1972 – ÁRKUS József. „Frontátvonulás”. *Népszabadság*, 1972. febr. 13., Vasárnapi melléklet, 13.
- ARTAUD 1985 – ARTAUD, Antonin. *A könyörtelen színház*. Fordította Bethlen János. Budapest: Gondolat, 1985.
- ASCHER 2013 – ASCHER Tamás. „Drámai események a főiskolán”. In *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 273–276. Budapest: Balassi Kiadó–SZFE, 2013.
- ATTELL 2013 – ATTELL, Kevin. „Agamben’s Artaud”. In *Giorgio Agamben*, edited by Tom FORST, 175–189. London: Routledge, 2013.
- B. B. 1950 – B. B. „Egy operettsiker tanulságai”. *Szabad Nép* 8, 50. sz. (1950): 6.
- B. O. 1949 – B. O. „Személyi kultusz”. *Szabad Nép* 7, 169. sz. (1949): 3.
- BADIOU 2010 – BADIOU, Alain. *A század*. Fordította MIHANCsik Zsófia. Budapest: Typotex Kiadó, 2010.
- BADIOU 2013 – BADIOU, Alain. *L’éloge du théâtre*. Paris: Flammarion, 2013.
- BADIOU 2021 – BADIOU, Alain. *Lét és esemény*. Fordította CSORDÁS Gábor. Budapest: KRE–L’Harmattan, 2021.
- BADIOU 2022 – BADIOU, Alain. *A színház dicsérete*. Fordította Porogi Dorka. *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 21–46. DOI: [10.55502/the.2022.3.21](https://doi.org/10.55502/the.2022.3.21)
- BAJOR NAGY 1959 – BAJOR NAGY Ernő. „Az ügynök halála”. *Hétfői Hírek* 3, 47. sz. (1959): 4.
- BAKOS 1999 – BAKOS Gyula. „A Nemzeti komisszára voltam I–III.”. *Színház* 32, 8–10. sz. (1999): 30–35, 43–46, 38–43.
- BALABÁN 1994 – BALABÁN Péter. „Egy plusz négy”. *Színház* 27, 5. sz. (1994): 38–44.
- BALASSA 1980 – BALASSA Péter. „Mindnyájan benne vagyunk: Kommentár Nádas Péter *Temetés* című drámája elé”. *Színház* 13, 11. sz. (1980): dráamelléklet 1.
- BALOGH 2006 – BALOGH Géza. „Kolompaszó és manóvarázs: Peer Gynt, Nemzeti Színház, 1958”. *Critikai Lapok* 15, 2. sz. (2006): 14–18.
- BALOGH–KIRÁLY 2000 – BALOGH Gyöngyi és KIRÁLY Jenő. „Csak egy nap a világ...”: *A magyar film műfaj- és stílustörténete, 1929–1936*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000.
- BÁN 2016 – BÁN Zsófia. „Képes és képtelen emlékezet”. In BÁN Zsófia, *Turul és Dinó*, 53–64. Budapest: Magvető Kiadó, 2016.

- BÁNOS 1970 – BÁNOS Tibor. „Ványa bácsi: Felújítás fél évszázad múltán”. *Magyarország* 7, 10. sz. (1970): 27.
- BÁNOS 1972 – BÁNOS Tibor. „Az előadás hangja: Beszélgetés Ádám Ottóval”. *Magyarország* 9, 3. sz. (1972): 27.
- BÁNOS 1983 – BÁNOS Tibor. *Újabb regény a pesti színházakról: 1945–1949*. Budapest: Magvető Kiadó, 1983.
- BÁNOS 1993 – BÁNOS Tibor. „Major Tamás a hatalom csúcsán: Színház az ötvenes években”. *Magyar Nemzet* 56, 183. sz. (1993): 20.
- BÁNOS 1994 – BÁNOS Tibor. „Gellért Endre, a pártonkívüli”. *Magyar Nemzet* 57, 230. sz. (1994): 20.
- BÁNOS 1996 – BÁNOS Tibor. *A Csárdáskirálynő vendégei*. Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1996.
- BÁNOS 2000 – BÁNOS Tibor. *Békeffi László és Kellér Dezső*. Budapest: Athéneum, 2000.
- BANU 2007 – BANU, Georges. *A felügyelt színpad*. Fordította KOROS FEKETE Sándor. Kolozsvár: Koinónia, 2007.
- BARABÁS 1956 – BARABÁS Tamás. „Major Tamás lemondott, Horvait eltávolították. Mi történt a budapesti színházakban?”. *Igazság. A forradalmi magyar honvédség és ifjúság lapja*, 1956. nov. 3., 4.
- BARTA 1973 – BARTA András. „Izgalmasabbá tenni a színházat: Beszélgetés Major Tamással”. *Film Színház Muzsika* 17, 24. sz. (1973): 12–13.
- BARTHES 1975 – BARTHES, Roland. *Alors la Chine?* Paris: Christian Bourgeois, 1975.
- BÁTKI 1971 – BÁTKI B. Mihály. „Nem »bátrat«, hanem jót: Beszélgetés Csurka Istvánnal”. *Magyar Hírlap*, 1971. máj. 4., 6.
- BATTA 1992 – BATTA András. *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek az osztrák-magyar monarchiában*. Budapest: Corvina Kiadó, 1992.
- BAUDRILLARD 1995 – Jean BAUDRILLARD. *Le crime parfait*. Paris: Galilée, 1995.
- BECKMANN 1980 – BECKMANN, Petr. *Hammer and Tickle: Clandestine Laughter in the Soviet Union*. New York: Golem Press, 1980.
- BECSKY 1964 – BECSKY Andor. „Duda Gyurira emlékezve”. *Élet és Irodalom*, 1964. máj. 2., 11.
- BÉCSY 1977 – BÉCSY Tamás. „Színházi előadások Budapesten”. *Jelenkor* 20, 5. sz. (1977): 443–449.
- BÉCSY 1984 – BÉCSY Tamás. „Az »én-világa« drámája”. In BÉCSY Tamás, „E kor nekünk szülők és megölők”: Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban, 122–151. Budapest: Tankönyvkiadó, 1984.
- BÉCSY 1997 – BÉCSY Tamás. *A színjáték lételméletéről*. Pécs: Dialóg Campus, 1997.
- BÉCSY–SZÉKELY 2005 – *Magyar színháztörténet 1920–1949*. Szerkesztette BÉCSY Tamás és SZÉKELY György. Budapest: Magyar Könyvklub, 2005.
- BELKIN 1954 – BELKIN, A[bram Alekszandrovics]. „Csehov realizmusa”. Fordította NEMESKÜRTY István. *Irodalomtörténet* 42, 4. sz. (1954): 417–428.
- BENEDEK 1965 – BENEDEK Marcell. *Naplómat olvasom*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965.
- BENEDEK 1985 – BENEDEK András. *Színházi műhelytitkok*. Budapest: Magvető Kiadó, 1985.
- BENEDEK 1987 – BENEDEK András. *A torreádor*. Budapest: Magvető Kiadó, 1987.
- BENEDEK M. 1970 – BENEDEK Miklós. „Komlós, meg A luzitán szörny”. *Észak-Magyarország*, 1970. okt. 21., 4.
- BENTLEY 1998 – BENTLEY, Eric. *A dráma útja*. Fordította FÖLDÉNYI F. László. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998.
- BÉNYI 2003 – BÉNYI Csilla. „A hetvenes-nyolcvanas évek alternatív zenei életének dokumentumai az Artpoolban”. In *Avantgárd, underground, alternatív: Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*, szerkesztette HAVASRÉTI József és K. HORVÁTH Zsolt, 121–131. Budapest–Pécs: Kijarat Kiadó–ArtPool, 2003.
- BÉRCZES 1989 – BÉRCZES László. „Két ember a térben”. *Film Színház Muzsika*, 1989. máj. 6., 7.
- BERKES 1973 – BERKES Erzsébet. „A Vígszínház a külföldi kritikák tükrében”. *Színház* 6, 10. sz. (1973): 35–37.
- BERNÁTH 1970 – BERNÁTH László. „A luzitán szörny”. *Esti Hírlap*, 1970. szept. 26., 2.
- BILICSI 1982 – BILICSI Tivadar. *Hol vagytok, ti régi játszótársak?...* Budapest: Gondolat Kiadó, 1982.
- BLUM 2007 – BLUM Tamás. „Menetrend II”. *Holmi* 19, 7. sz. (2007): 852–870.
- BODÓ 1955 – BODÓ Béla. „Csárdáskirálynő: Kálmán Imre operettje a Fővárosi Operettszínházban”. *Szabad Nép*, 1955. jan. 28., 4.
- BOGÁCSI 1989 – BOGÁCSI Erzsébet. „A közös csend”. *Magyar Nemzet*, 1989. jún. 9., 4.
- BOGÁCSI 1991 – BOGÁCSI Erzsébet. *Rivalda-zárlat*. Budapest: Dovin Kiadó, 1991.
- BOLDIZSÁR 1945 – BOLDIZSÁR Iván. „Lement a Hold”. *Szabad Szó*, 1945. ápr. 8., 4.
- BOLVÁRI-TAKÁCS 2010 – BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor. „»Nem Mozart művészetét akarjuk támadni«: Kísérlet az Operaház politikai átszervezésére 1950-ben”. *Muzsika* 53, 9. sz. (2010): 12–19.
- BOR 1970 – BOR Ambrus. „A luzitán szörny”. *Magyar Nemzet*, 1970. okt. 4., 11.
- BÓTA–FÖLDES–GERVAI–SZIGETHY 2001 – BÓTA Gábor, FÖLDES Anna, GERVAI András és SZIGETHY Gábor. *Bessenyei*. Budapest: Print, 2001.
- BOTH 1973 – BOTH Béla. „Néhány észrevétel a színházi vitához”. *Új Írás* 13, 5. sz. (1973): 110.
- BOZÓ [kat.] – Bozó Péter. *A magyarországi operett forráskatalógusa*. Hozzáférés: 2019.10.27. [http://www.zti.hu/mza/docs/Egyeb\\_publikaciok/Operett-forraskatalogus\\_BozoPeter.pdf](http://www.zti.hu/mza/docs/Egyeb_publikaciok/Operett-forraskatalogus_BozoPeter.pdf).
- BRATTON 2003 – BRATTON, Jacky. *New Readings in Theatre History*. Cambridge: CUP, 2003.

- BRECHT 1964 – BRECHT, Bertolt. „A szecsuani jólélek”. Fordította NEMES NAGY Ágnes. In Bertolt BRECHT, *Színművei II.*, szerkesztette VAJDA György Mihály és WALKÓ György, 239–350. Budapest: Helikon Kiadó, 1964.
- BRECHT 1970 – BRECHT, Bertolt. „Írások a színházról” (1954). Fordította BERNÁTH István. In *A szocialista realizmus II.*, szerkesztette KÖPECZI Béla, 343–346. Budapest: Gondolat Kiadó, 1970.
- BRECHT 1983 – BRECHT, Bertolt. *Munkanapló 1938–1955*. Fordította EÖRSI István. Budapest: Magvető Kiadó, 1983.
- BROOK 2016 – KOVÁCS Natália. „»Az üres tér nyugodt«: Beszélgetés Peter Brook rendezővel”. *Élet és Irodalom*, 2016. dec. 15., 7.
- BULLOCK 2006 – BULLOCK, Philip Ross. “Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s.” *Cambridge Opera Journal* 18, no. 1 (2006): 83–108. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0954586706002114>
- CARLSON 1993 – CARLSON, Marvin. *Theories of the Theatre*. Ithaca–London: Cornell University Press, 1993.
- CARLSON 1996 – CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London–New York: Routledge, 1996.
- CARLSON 2001 – CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre As Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- CARLSON 2009 – CARLSON, Marvin. *Theatre is more Beautiful than War*. Iowa: UPI, 2009.
- CENNER 1982 – CENNER Mihály. *Egy élet dallama: Kálmán Imre emlékezete*. Siófok: Siófoki Városi Tanács, 1982.
- CLARK 2000 – CLARK, Katerina. *The Soviet Novel: History of Ritual*, 3rd. ed. Bloomington–Indianapolis: IUP, 2000.
- COPEAU 1913 – COPEAU, Jacques. „Un essai de rénovation dramatique: Le théâtre du Vieux-Colombier”. *La Nouvelle Revue Française* 5, 57. sz. (1913): 337–353.
- COPEAU 1941 – COPEAU, Jacques. *Le Théâtre populaire*, coll. « Bibliothèque du peuple », Paris: Presses Universitaires de France, 1941.
- COPEAU 1961 – COPEAU, Jacques. *A színház megújulása*. Fordította SZÁNTÓ Judit. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961.
- COUTELET 2008 – COUTELET, Nathalie. *Firmin Gémier, le démocrate du théâtre*. Montpellier: L'Entretemps, 2008.
- CZIGÁNY 1967 – *Munkás Ének, 1919–1945*. Szerkesztette CZIGÁNY Gyula. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
- CZÍMER 1992 – CZÍMER József. *Köztársaság*. Budapest: Pátria, 1992.
- CZÍMER 1996 – CZÍMER József. *Átszállás ugyanarra a vonatra*. Budapest: Printself Kiadó, 1996.
- CSÁKY 1999 – CSÁKY Mór. *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Fordította OROSZ Magdolna, PÁL Károly és ZALÁN Péter. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.
- CSAPLÁR 1982 – CSAPLÁR Ferenc [közreadó]. „Hont Ferenc naplójából”. *Tiszatáj* 36, 4. sz. (1982): 117–126.
- CSAPÓ 1954 – CSAPÓ György. „Még egyszer a Két szerelemről”. *Irodalmi Újság*, 1954. okt. 9., 4.
- CSEH 2011 – CSEH Katalin. „A teátrális demokrácia útjai: A színház szerepe az 1956-os forradalomban”. *Színház* 44, 8. sz. (2011): 20–29. <http://szinhaz.net/2011/08/29/cseh-katalin-a-teatralis-demokracia-utjai/>.
- CSEHOV 1920 – CSEHOV. *Vanja bácsi: Jelenetek a falusi életből négy felvonásban*. Fordította JÓB Dániel. Budapest: Athenaeum, 1920.
- CSEHOV 1928 – CSEHOV Antal. „Három nővér: Színmű négy felvonásban”. Fordította KOSZTOLÁNYI Dezső. *Színházi Élet* 18, 35. sz. (1928): 137–164.
- CSEHOV 1950 – CSEHOV, Anton. *Drámai művei*. Fordította KOSZTOLÁNYI Dezső, HONTI Rezső, GÁBOR Andor, SÍK Endre, TÓTH Árpád és HÁY Gyula. Budapest: Franklin, 1950.
- CSEHOV 1978 – CSEHOV, Anton. *Drámák*. Fordította ELBERT János, SÍK Endre, MAKAI Imre, KOSZTOLÁNYI Dezső és TÓTH Árpád. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1978.
- CSEKASZOV 1951 – CSEKASZOV, Nyikolaj. *Egy szovjet színész feljegyzései*. [A fordító nevének feltüntetése nélkül.] Budapest: Művelt Nép, 1951.
- CSEKASSZKIJ 2012 – CSEKASSZKIJ, Szergej. „Sztanyiszlavszkij és a jóga”. Fordította KOLTAI M. Gábor. *Színház* 45, 11. sz. (2012): 17–24.
- (CSIK) 1970 – (CSIK). „A luzitán szörny”. *Film Színház Muzsika*, 1970. szept. 5., 4.
- CSISZÁR 1956 – CSISZÁR Mirella [közreadó]. „»És most tények, tények kellenek«: Hont Ferenc: Napló, 1956.”. In *Színház és politika*, szerkesztette GAJDÓ Tamás, 169–224. Budapest: OSZMI, 2007.
- CSISZÁR Székely – CSISZÁR Mirella. „Ömlesztett anyagból rendezett gyűjtemény. Székely György (1918–2012) a Magyar Színház Intézet élén.”, <https://oszmi.hu/hu/hirek/betekinto-szinhazi-blog/omlesztett-anyagbol-rendezett-gyujtemeny>
- CSIZNER 1989 – CSIZNER Ildikó. „Csönd-duett”. *Új Tükör*, 1989. ápr. 23., 29.
- CSOBÁDI 1954 – CSOBÁDI Péter. „Csárdáskirálynő”. *Népszava*, 1954. dec. 16., 4.
- CSONTOS 1999 – CSONTOS Erika. „Másféle metronóm: Fiókban maradt beszélgetés Gaál Erzsivel”. *Critikai Lapok* 8, 7–8. sz. (1999): 2.
- CSURKA 1971 – CSURKA István. „Hajmeresztő hasra esés”. *Film Színház Muzsika*, 1971. máj. 8., 7.
- CSURKA 1980 – CSURKA István. *Házmeztársaság*. 2 köt. Budapest: Magvető Kiadó, 1980.
- CSURKA 1992 – CSURKA István. *Néhány gondolat a rendszerváltozás két esztendeje és az MDF új programja kapcsán*. Budapest: Magyar Fórum Kft, 1992.
- DANCS 1990 – *A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium színházi iratai 1946–1949*. Szerkesztette DANCS Istvánné. Budapest: OSZMI, 1990.

- DARVAS 1954 – DARVAS József. „A való élet és a színház: Részlet Darvas József népművelési miniszter beszédéből a Magyar Dráma Hetén”. *Színház és Mozi*, 1954. júl. 2., 3.
- DARVAS 2001 – DARVAS Iván. *Lábjegyzetek*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2001.
- DAVIES 2009 – DAVIES, Christie. „Post-socialist, socialist and never-socialist jokes and humour: Continuities and contrasts.” In *Permitted Laughter*, edited by A. KRICKMANN and L. LAINESTE, 17–38. Tartu: ELM Scholarly Press, 2009.
- DAVIES 2014 – DAVIES, Christie. „Political ridicule and humour under socialism”. *European Journal of Humour Research* 2, 3. sz. (2014): 1–27.
- DEMETER 1957 – DEMETER Imre. „Bertold Brecht felfedezése a Katona József színházban”. *Esti Hírlap*, 1957. ápr. 9., 2.
- DEMETER 1960 – DEMETER Imre. „Ványa bácsi: Csehov színműve a Katona József Színházban”. *Film Színház Muzsika*, 1960. márc. 4., 10–12.
- DEMETER 1960b – DEMETER Imre. „Az ügynök halála”. *Kortárs* 4, 1. sz. (1960): 131–134.
- DEMETER 1971 – DEMETER Imre. *Köszönöm a tüzet*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1971.
- DÉNES 1950 – DÉNES Tibor. „Színpadkép és realizmus”. *Szabad Művészet* 4, 1–2. sz. (1950): 50–54.
- DÉNES 1951 – DÉNES Tibor. „Színpadművészetünk határkövével: Három Kossuth-díjas színpadművész”. *Szabad Művészet* 5, 5. sz. (1951): 205–209.
- DÉNES 2016 – DÉNES József. *Szökésben*. Budapest: Jaffa Kiadó, 2016.
- DERRIDA 1966 – DERRIDA, Jacques. „Le théâtre de la cruauté et La clôture de la représentation”. *Critique*, n°230, 1966.
- DERRIDA 2007 – DERRIDA, Jacques. „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása”. Fordította FARKAS Anikó, IVACS Ágnes et alii. *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 23–37.
- DERRIDA 2007 – DERRIDA, Jacques. „A megfújt beszéd”. Fordította SIMON Vanda. *Theatron* 6, 3–4. sz. (2007): 3–23.
- DERRIDA 2017 – DERRIDA, Jacques. *Psyché – A más föltalálása*. Fordította KICSÁK Lóránt. Kéziratban.
- DERSI 1959 – DERSI Tamás. „Az ügynök halála: Bemutató a Nemzeti Színházban”. *Esti Hírlap*, 1959. nov. 26., 2.
- DERSI 1965 – DERSI Tamás. „Derűs, romlatlan Polly: Színibírálat helyett vita”. *Esti Hírlap*, 1965. nov. 13., 4.
- DÉRY 1956 – DÉRY Tibor. *Útkaparó*. Budapest: Magvető Kiadó, 1956.
- DÉVÉNYI 1984 – DÉVÉNYI Róbert. *Láttuk-hallottuk*. Petőfi Rádió, 1984. május 7. 10.45. Leirat: PIM-OSZMI archívum.
- DOBRENKO 1997 – DOBRENKO, Evgeny. *The Making of the State Reader: Social and Aesthetic Context of the Reception of Soviet Literature*. Translated by Jesse M. SAVAGE. Stanford: SUP, 1997.
- DONNELLAN 2005 – DONNELLAN, Declan. *The Actor and the Target*. London: Nick Herne, 2005.
- EGRI 1990 – EGRI István. A „fordulat éve”. *Színház* 23, 9. sz. (1990): 15–18.
- ELEK 1965 – ELEK János. „Koldusopera”. *Pest Megyei Hírlap*, 1965. nov. 4., 4.
- EWEN 1962 – EWEN, David. *The Book of European Light Opera*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1962.
- ÉZSIÁS 1977 – ÉZSIÁS Erzsébet. „Fejjel lefelé: A Kulcskeresők próbája a Nemzetiben”. *Esti Hírlap*, 1977. jan. 4., 2.
- ÉZSIÁS 1988 – ÉZSIÁS Erzsébet. *Básti Lajos*. Budapest: Múzsák, 1988.
- F. I. 1975 – F. I. „Egykori riport a Duda Gyuri premierjéről”. *Magyar Nemzet*, 1975. ápr. 30., 9.
- FARAGÓ 2006 – FARAGÓ Béla. „Füllel megfejteni: Beszélgetés Kurt Weill zenéjéről”. *Hajónapló* 11, 2. Sz. (2006): 11–17.
- FARKAS 1954 – FARKAS Imre. „Csárdáskirálynő: Emlékezés és kritika”. *Magyar Nemzet*, 1954. nov. 21., 7.
- FAZEKAS 1982 – (FAZEKAS). „»Túlélő komédia«: Döglött aknák”. *Esti Hírlap*, 1982. jan. 15., 2.
- FEDÁK 2009 – FEDÁK Sári. *„Te csak most aludjál, Liliom...”: Fedák Sári emlékiratai*. Budapest: Magyar Ház, 2009.
- FEHÉR 1969 – FEHÉR Ferenc. „Még egyszer Brecht és Lukács viszonyáról – legendák nélkül”. *Új Írás* 9, 7. sz. (1969): 89–98.
- FELSENSTEIN 1966 – WALTER FELSENSTEIN. *Az új zenés színjáték*. Szerkesztette SZÁNTÓ Judit. Fordította BÁRD Oszkár. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966.
- FENCsik 1966 – FENCsik Flóra. „Szörnyeteg-e a Szörnyeteg?” *Esti Hírlap*, 1966. szept. 5., 2.
- FENYŐ 2006 – FENYŐ Ervin. „Ádám Ottóról”. *Színház* 39, 1. sz. (2006): 37–43.
- FISCHER-LICHTE 1999 – ERIKA FISCHER-LICHTE. „A színház mit kulturális modell (Kiss Gabriella ford.). *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 67–80.
- FISCHER-LICHTE 2008 – FISCHER-LICHTE, Erika. „Reality and Fiction in Contemporary Theatre”. *Theatre Research International* 33, 1. sz. (2008): 84–96.
- FISCHER-LICHTE 2008a – FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance*. London: Routledge, 2008.
- FISCHER-LICHTE 2009 – FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- FISCHER-LICHTE 2014 – FISCHER-LICHTE, Erika. *The Theatre and Performance Studies*. London: Routledge, 2014.
- FODOR 2002 – FODOR Géza. *A Mozart-opera világképe*. Budapest: Typotex Kiadó, 2002.
- FÓNAGY–J. SOLTÉSZ 1954 – FÓNAGY Iván és J. SOLTÉSZ Katalin. *A mozgalmi nyelvről*. Budapest: Művelt Nép, 1954.

- FORGÁCH 1994 – FORGÁCH András. „Ki beszél?”. *Színház* 27, 5. sz. (1994): 45–48.
- FORGÁCH–NÁRAY–TUCSNI 2011 – *Ruszt József: Kecskemét – Gábor Miklós – Nádasdy Kálmán, 1972–1981*. Szerkesztette FORGÁCH András, NÁRAY István és TUCSNI András. Budapest: Pannónia Kiadó, 2011.
- FOUCAULT 1999 – FOUCAULT, Michel. „Eltérő terek”. Fordította SUTYÁK Tibor. In Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, 147–155. Debrecen: Latin Betűk, 1999.
- FOUCAULT 2004 – FOUCAULT, Michel. *Sécurité, territoire, population: Cours au Collège de France*. Paris: Gallimard, 2004.
- FÖLDÉNYI F. 2006 – FÖLDÉNYI F. László. „Mindörökké DADA!”. *Élet és Irodalom*, 2006. jan. 13., 13.
- FÖLDES 1959 – FÖLDES Anna. „Az ügynök halála”. *Nők Lapja*, 1959. nov. 26., 8.
- FÖLDES 1966 – FÖLDES Anna. „Németh László drámái három színpadon”. *Nők Lapja*, 1966. nov. 12., 22–23.
- FÖLDES 1970 – FÖLDES Anna. „Szokatlan színház”. *Nők Lapja*, 1970. okt. 10., 10–11.
- FÖLDES 1972 – FÖLDES Anna. „Színház a könyvespolcon. Az olvasó: Major Tamás”. *Nők Lapja*, 1972. aug. 12., 8–9.
- FÖLDES 1977 – FÖLDES Anna. „Még mindig nincs meg a kulcs”. *Nők Lapja*, 1977. febr. 5., 23.
- FÖLDES 1983 – FÖLDES Anna. „A játék megőrzött öröme: Beszélgetés Ádám Ottóval”. *Nők Lapja*, 1983. jún. 25., 8–9.
- FÖLDES 1986 – FÖLDES Anna. *A költő felel: Beszélgetések Illyés Gyulával*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.
- FÖLDES 2006 – FÖLDES Anna. *Örkény a színpadon*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2006.
- FRAME 2012 – FRAME, Murray. „Cultural Mobilization: Russian Theatre and the First World War, 1914–1917.” *The Slavonic and East European Review* 90, no. 2 (2012): 288–322. DOI: <https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.90.2.0288>.
- FRANK 1951 – FRANK János. „A harmadik magyar karikatúra-kiállítás”. *Szabad Művészet* 5, 11. sz. (1951): 513–515.
- FREY 2014 – FREY, Stefan. *Laughter Under Tears. Emmerich Kalman: An Operetta biography*. Translated by Alexander BUTZIGER. Culver City (CA): Operetta Foundation, 2014.
- FRIEDAN (1963) 2010 – FRIEDAN, Betty. „The Crisis in Women Identity.” In Betty FRIEDAN, *The Feminine Mystique*, 51–59. London: Penguin Books, 2010.
- G. SZABÓ 1971 – G. SZABÓ László. „Bírák a postás néző: Köszönjük Csurka Istvánnak”. *Postás Dolgozó* 16, 6. sz. (1971): 6.
- GAÁL 1989 – KARÁDI Zsolt. „Szakítani a hagyományossal: Gaál Erzsébet vallomása a művészetről, a magyar drámáról” [interjú]. *Kelet-Magyarország*, 1989. máj. 13., 9.
- GAÁL 1996 – GAÁL Erzsébet. „Ábécé: Gaál Erzsébet. Tollár Mónika interjúja”. *Szín-Világ* (a Nemzeti Színház Lapja), 4–5. sz. (1996): 3–4.
- GÁBOR 1952 – GÁBOR Miklós. „Az átélésről”. *Színház- és Filmművészet* 3, 2. sz. (1952): 49–60.
- GÁBOR 1995 – GÁBOR Miklós. *Egy csinos zseni*. Budapest: Magvető Kiadó, 1995.
- GÁBOR 1997 – GÁBOR Miklós. *Sánta szabadság*. Budapest: Magvető Kiadó, 1997.
- GÁBOR 2000 – GÁBOR Miklós. „Az 1976-os naplóból (I)”. *Holmi* 12, 9. sz. (2000): 1128–1150.
- GÁBOR I. 1971 – GÁBOR István. „A luzitán szörny: Dokumentumdráma a Katona József Színházban”. *Köznevelés* 27, 4. sz. 1971: 30.
- GÁCH 1949 – GÁCH Mariann. „Hölgyfutár”. *Haladás*, 1949. dec. 22., 15.
- GÁCH 1972 – GÁCH Mariann. „Év végi találkozás Ádám Ottóval”. *Film Színház Muzsika* 16, 53. sz. (1972): 17–19.
- GÁCH 1973 – GÁCH Mariann. „Két azonos kezdőbetű”. *Film, Színház, Muzsika* 17, 7. sz. (1973): 12–13.
- GAJDÓ 1999 – GAJDÓ Tamás. „Színháztörténet és a »tényleges« színház. Székely Györggyel beszélget Gajdó Tamás”, *Theatron*, I., 3. szám (1999): 3–9.
- GAJDÓ 2004 – GAJDÓ Tamás. „(Nem) véletlenül történt: Zsidó színházművészek emlékiratai 1939 és 1943 között”. *Jelenkor* 47, 6. sz. (2004): 538–544.
- GAJDÓ 2004b – GAJDÓ Tamás. „Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei”. In *A modern színház születése*, szerkesztette P. MÜLLER Péter, 209–247. Budapest: OSZMI, 2004.
- GAJDÓ 2005 – GAJDÓ Tamás. „A Fővárosi Operettszínház”. In *Magyar színháztörténet 1920–1949*, főszerkesztő BÉCSY Tamás és SZÉKELY György, 549–565. Budapest: Magyar Könyvklub, 2005.
- GAJDÓ 2007 – *Színház és politika*. Szerkesztette GAJDÓ Tamás. Budapest: OSZMI, 2007.
- GAJDÓ 2011 – GAJDÓ Tamás. „Színház és diktatúra – Magyarországon”. In *Színház és diktatúra a 20. században*, szerkesztette LENGYEL György, 338–382. Budapest: Corvina Kiadó–OSZMI, 2011.
- GAJDÓ 2011b – GAJDÓ Tamás. „A Falusi színpadoktól a Nagymező utcáig”. *Paralell* 7, 22. sz. (2011): 4–13. [http://epa.oszk.hu/03000/03025/00022/pdf/EPA03025\\_parallel\\_2011\\_22\\_004-013.pdf](http://epa.oszk.hu/03000/03025/00022/pdf/EPA03025_parallel_2011_22_004-013.pdf).
- GAJDÓ 2012 – GAJDÓ Tamás. „A színházi élet újjászervezése 1945-ben: Várkonyi Zoltán az ötös bizottságban”. *Színház* 45, 5. sz. (2012): 16–19.
- GAJDÓ–GERŐ–HARGITAI 2006 – GAJDÓ Tamás, GERŐ András és HARGITAI Dorottya. *Csárdáskirálynő: Egy monarchikum története*. Budapest: Habsburg Történeti Intézet–Pannonica Kiadó, 2006.
- GÁL 2005 – GÁL Róbert. *Odavagyok magáért...: Epizódok Fényes Szabolcs életéből*. Budapest: K.u.K. Kiadó, 2005.
- GÁL 2012 – GÁL Róbert. *Latyi: Valóság és legenda*. Budapest: Rózsavölgyi, 2012.
- GÁL GY. 1960 – GÁL György. „Emlékezés a népligeti Duda Gyurira”. *Magyar Nemzet*, 1961. máj. 13., 4–5.

- GÁL GY. S. 1973 – GÁL György Sándor. *Honthy Hanna: Egy diadalmas élet regénye*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973.
- GALSAI 1969 – GALSAI Pongrác. „15 kérdés Gáspár Margithoz”. *Nők Lapja*, 1969. jún. 21., 22–23.
- GALSAI 1971 – GALSAI Pongrác. „Csortos Gyula”. *Nők Lapja*, 1971. jún. 10., 23.
- GALSAI 1973 – GALSAI Pongrác. „Vízió a valóságról”. *Élet és Irodalom*, 1973. márc. 31., 12.
- GARAMI 1959 – GARAMI László. „Az ügynök halála”. *Pestmegyei Hírlap*, 1959. nov. 29., 5.
- GÁSPÁR 1949 – GÁSPÁR Margit. *Az operett*. Budapest: Népszava, 1949.
- GÁSPÁR 1952 – GÁSPÁR Margit. „Még egyszer az operettéről”. *Színház- és Filmművészet* 3, 5. Sz. (1952): 213–215.
- GÁSPÁR 1954 – G. M. [GÁSPÁR Margit]. „Állami Áruházból főhercegi palota”. *Színház és Mozi* 7, 43. sz. (1954): 13.
- GÁSPÁR 1963 – GÁSPÁR Margit. *A műzsák neveletlen gyermeke: A könnyűzenés műfaj története*. Budapest: Zeneműkiadó, 1963.
- GÁSPÁR 1985 – GÁSPÁR Margit. *Láthatatlan királyság*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.
- GÁSPÁR 1985b – GÁSPÁR Margit. „Az első találkozás”. *Magyar Nemzet*, 1985. júl. 27., 10.
- GÁSPÁR 1989 – GÁSPÁR Margit. *Színpad és vérpad*. Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1989.
- GÁSPÁR 1999 – VENCZEL SÁNDOR. „Virágkor tövisekkel: Beszélgetés Gáspár Margittal”. I. rész: *Színház* 32, 8. sz. (1999): 16–22; II. rész: *Színház* 32, 9. sz. (1999): 36–42; III. rész: *Színház* 32, 10. sz. (1999): 46–48.
- GELENCSÉR 2013 – GELENCSÉR Gábor. „Különös ismertetőjelek: A Várkonyi-féle (munkás)mozgalom”. In *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, 23–35. Budapest: Balassi Kiadó–SZFE, 2013.
- GELLÉRT 1950 – GELLÉRT Endre. „Gellért Endre elmondja: Mire tanít a szovjet színház”. *Színház és Mozi* 3, 17. sz. (1950): 24–25.
- GELLÉRT 1950b – GELLÉRT Endre. „Művészeink a szocialista realizmus útján (1950)”. In GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon*, 36–51. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981.
- GELLÉRT 1981 – GELLÉRT Endre. *Helyünk a deszkákon*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981.
- GELLÉRT 1981b – GELLÉRT Endre. „Színházaink merészebb művészi munkájáról”. In GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon*, 167–170. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981.
- GERVAI 1978 – *A mai magyar dráma egy évad tükrében (Beszélgetések és interjúk az 1972–1973-as évad új magyar bemutatásairól és a mai magyar drámáiról)*. Szerkesztette GERVAI András. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1978.
- GESZTI 1970 – GESZTI Pál. „Vádolt a szörny”. *Néphadsereg*, 1970. okt. 31., 13.
- GITOVICS 1954 – *Gorkij és Csehov: Levelek, cikkek, nyilatkozatok*. Szerkesztette N. J. GITOVICS. Fordította GELLÉRT György. Budapest: Művelt Nép, 1954.
- GOBBI 1984 – GOBBI Hilda. *Közben*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984.
- GOMBROWICZ 1998 – GOMBROWICZ, Witold. „Magyarázat (1966)”. In Witold GOMBROWICZ, *Drámák*, 231–236. Fordította EÖRSI István és PÁLYI András. Budapest–Pozsony: Kalligram Kiadó, 1998.
- GÖRGEY 1965 – GÖRGEY Gábor. „Koldusopera: Brecht a Madách Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1965. okt. 24., 10.
- GREENBERG 1978 – GREENBERG, Clement. „Avantgarde és giccs”. In *Művészetszociológia*, szerkesztette és fordította JÓZSA Péter, 93–104. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1978.
- GREENBERG 1997 – GREENBERG, Clement. „Avantgarde et kitsch”. In *Art en théorie, 1900–1990*, édité par Charles HARRISON et Paul WOOD, 590–601. Paris: Hazan, 1997.
- GROYS 1997 – GROYS, Boris. „Posztszovjet posztmodern”. Fordította SEBŐK Zoltán. *Magyar Lettre Internationale* 7, 26. sz. (1997): 28–31.
- GROYS 2010 – GROYS, Boris. *History Becomes Form*. Cambridge–Massachusetts: MIT Press, 2010.
- GROYS 2012 – GROYS, Boris. *Introduction to Antiphrilosophy*. Translated by David FERNBACH. London: Verso, 2012.
- GROYS 2016 – GROYS, Boris. *Towards New realism*. Hozzáférés: 2019.10.10. <http://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/>.
- GYÁRFÁS 1951 – GYÁRFÁS Miklós. „A polgármester”. *Színház és Filmművészet* 2, 10. sz. (1951): 334–336.
- GYARMATI 2014 – Radnóti Miklósné GYARMATI Fanni. *Napló 1935–1946*. 2 köt. Budapest: Jaffa Kiadó, 2014.
- GYARMATI Gy. 2010 – GYARMATI György. „A rendszerré szervezett irracionális évei. 1951–1953.” In GYARMATI György, *Demokráciából a diktatúrába*, 58–72. Budapest: Kossuth Kiadó, 2010.
- GYARMATI Gy. 2011 – GYARMATI György. *A Rákosi-korszak: Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. Budapest: ÁBTL–Rubicon, 2011.
- GYERGYAI 1968 – GYERGYAI Albert. *A Nyugat árnyékában: Tanulmányok – Arcképek és emlékezések – Kritikák*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1968.
- GYÖRFFY 1994 – GYÖRFFY Miklós. „A fordítók Brechtje”. *Színház* 27, 4. sz. (1994): 39–42.
- GYÖRGY 1990 – GYÖRGY Péter. „Öntudat és lázalom: A Munkás a magyar filmen”. *Filmvilág* 33, 6. sz. (1990): 11–15.
- GYÖRGY 2013 – GYÖRGY Péter. „Várkonyi Zoltán: finom avantgarde, ideológiai konstrukciók”. In *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, 18–22. Budapest: Balassi Kiadó–SZFE, 2013.

- GYÖRGY 2013b – GYÖRGY Péter. „A szocialista romantika és szürnaturalizmus: Fejes Endre”. *Élet és Irodalom*, 2013. szept. 13., 8.
- GYÖRGY 2014 – GYÖRGY Péter. *A hatalom képzelete*. Budapest: Magvető Kiadó, 2014.
- GYÖRGY 2019 – GYÖRGY Péter. „Látszatkiállítás”. *Élet és Irodalom*, 2019. szept. 27., 22.
- GYÖRGY–PATAKI 2000 – GYÖRGY Péter és PATAKI Gábor. „A láthatatlan symposium”. *Országépítő* 11, 4. sz. (2000): 1–20.
- GYULAI 1908 – GYULAI Pál. *Dramaturgiai dolgozatok*. Budapest: Franklin Társulat, 1908.
- GYURKÓ 1970 – GYURKÓ László. „A szörny csodája”. *Népszabadság*, 1970. okt. 4., 8.
- H.R.G. 1977 – H.R.G. „Kulcskeresők: Örkény István komédiája a nemzeti Színházban”. *Népszabadság*, 1977. jan. 15., 6.
- HALÁSZ 1991 – HALÁSZ Péter. „Két séta gőzfürdő után”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 4–13.
- HALBWACHS 2018 – HALBWACHS, Maurice. *Az emlékezet társadalmi keretei*. Fordította SUJTÓ László. Budapest: Atlantis Kiadó, 2018.
- HAMOS 1952 – HAMOS György. *Harcok és harcosok*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1952.
- HANÁK 1997 – HANÁK Péter. „A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye”. *Budapesti Negyed* 5, 2–3. sz. (1997): 9–30.
- HARANGOZÓ 1971 – HARANGOZÓ Márta. „Döglött aknák: Siker a Katona József Színházban”. *Esti Hírlap*, 1971. máj. 8., 2.
- HARSÁNYI 2015 – HARSÁNYI László. „És (nem lehet) színész benne...: A Színművészeti és Filmművészeti Kamara szerepe a jogfosztó törvények végrehajtásában”. I. rész: *Critikai Lapok* 24, 13. sz. (2015): 18–22; II. rész: *Critikai Lapok* 25, 5–6. sz. (2016): 7–10; III. rész: *Critikai Lapok* 25, 11–12. sz. (2016): 7–14.
- HAVASRÉTI 2006 – HAVASRÉTI József. *Alternatív regiszterek*. Budapest: Typotex Kiadó, 2006.
- HÁY 1945 – HÁY Gyula. „Ócskaság, unalom – és ami még annál is rosszabb”. *Szabad Nép*, 1945. jún. 10., 7.
- HÁY 1947 – HÁY Gyula. *Emberi szó a színpadon*. Budapest: Színházstudományi Intézet, 1947.
- HÁY 1953 – HÁY Gyula. „Előszó”, in *A magyar dramaturgia haladó hagyományai*, szerk. CSILLAG Ilona, HEGEDÜS Géza, 5–9. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1953.
- HÁY 1990 – HÁY Gyula. *Született 1900-ban*. Fordította MAJOROS Éva. Budapest: Interart, 1990.
- HÁY MAJOROS 2000 – HÁY MAJOROS Éva. *A barikád mindkét oldalán*. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- HEGEDÜS 1976 – HEGEDÜS Géza. *A magyar irodalom arcképcsarnoka*. Budapest: Móra Könyvkiadó, 1976.
- HELTAI 1997 – HELTAI Gyöngyi. *Szocialista sematizmus*. Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete, 1997.
- HELTAI 2002 – HELTAI Gyöngyi. „Egy anekdota margójára”. *Napút* 4, 2. sz. (2002): 7–35.
- HELTAI 2003a – HELTAI Gyöngyi. „A »vendéjáték rítus« kockázatai: A Csárdáskirálynő Romániában 1958-ban”, *Korall* 4, (2003): 125–143.
- HELTAI 2003b – HELTAI Gyöngyi. „Latyi a Nemzeti előtt: A Latabár Kálmán-féle »ön-célú« játékmód színháztörténeti, nézői és politikai értékelése”. *Napút* 5, 2. sz. (2003): 51–69.
- HELTAI 2004 – HELTAI Gyöngyi. „Fedák Sári mint »emlékezeti hely«: A bulvárszínházi kulturális örökség átértékelése”. *Korall* 17 (2004): 167–192.
- HELTAI 2004 – HELTAI Gyöngyi. „Operett-diplomácia: A Csárdáskirálynő a Szovjetunióban 1955–1956 fordulóján”. *Aetas* 19, 3–4. sz. (2004): 87–118.
- HELTAI 2005 – HELTAI Gyöngyi. „Kulturális szigetek, pluralizmus, kreolizáció? A szocialista realista operett interkulturális modellje”. *Világosság* 46, 7–8. sz. (2005): 81–118.
- HELTAI 2005 – HELTAI Gyöngyi. „Operett-barátság: Az interetnikus reprezentáció elvei és gyakorlata a szocialista operettben”. *Regio* 16, 1. sz. (2005): 71–96.
- HELTAI 2008 – HELTAI Gyöngyi. „Az operett eredetmítoszai és a politika (1949–1956): »Kitalált tradíció« működésben”. In *Atelier-iskola: tanulmányok Granasztói György tiszteletére*, szerkesztette CZOCH Gábor et alii, 343–371. Budapest: Atelier, 2008.
- HELTAI 2011 – HELTAI Gyöngyi. *Usages de l'opérette pendant la période socialiste en Hongrie (1949–1968)*. Budapest: Collection Atelier Könyvtár, 2011.
- HELTAI 2012 – HELTAI Gyöngyi. *Az operett metamorfózisai*. Budapest: Eötvös Kiadó, 2012.
- HELTAI 2013 – HELTAI Gyöngyi. „A »nevelő szórakoztatás« válsága 1954-ben: A bányász-operett és a Fővárosi Víg Színház bukása”. *Korall* 14, 51. sz. (2013): 131–160.
- HERCZOG Noémi. Gellért Endre: *Fáklyaláng*, 1952. (2021/1.) <https://theatron.hu/philther/faklyalang/>
- HERMANN 1952 – HERMANN István. „Madách: Az ember tragédiája”. *Irodalomtörténet* 40, 3–4. sz. (1952): 335–352.
- HERMANN 1957 – HERMANN István. „Gellért: Jó embert keresünk”. *Élet és Irodalom* 1, 3. sz. (1957): 3.
- HERMANN 1966 – HERMANN István. *A modern színpad*. Budapest: Színházstudományi Intézet, 1966.
- HERMANN 1970 – HERMANN István. „Küzdelem az emlékekkel: A IV. Henrik a Víg-színházban”. *Színház* 3, 12. sz. (1970): 8–10.
- HERMANN 1971 – HERMANN István. „Az évad tanulságai a drámák tükrében”. *Színház* 4, 7. sz. (1971): 1–8.
- HEVESI (1910) 1964 – HEVESI Sándor. „Sok hűhó semmiért” (1910). In HEVESI Sándor, *Amit Shakespeare álmodott*, 86–100. Budapest: Magvető Kiadó, 1964.

- HEVESI 1919 – HEVESI Sándor. *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések*. Budapest: Tál-tos, 1919.
- HEVESI 1964 – HEVESI Sándor. *Amit Shakespeare álmodott*. Budapest: Magvető Kiadó, 1964.
- HEVESI 1965 – HEVESI Sándor. *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. Budapest: Gondolat, 1965.
- HEVESI 1965 – HEVESI Sándor. *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1965.
- HIRSCH 2004 – HIRSCH Tibor. „Munkás, hámozva: Álombrigád, az utolsó magyar termelési film”. *Metropolis* 8, 4. sz. (2004): 32–41.
- HIRST 1993 – HIRST, David L. *Giorgio Strehler*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- HITES 2016 – HITES Sándor. „A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről”. *Irodalomtörténet* 97, 3. sz. (2016): 263–299.
- HOBBSAWM 1998 – HOBBSAWM, Eric. *A szélsőségek kora*. Fordította BARÁTH Katalin. Budapest: Pannonica Kiadó, 1998.
- HOBBSAWN 1959 – HOBBSAWN, Eric. *Primitive Rebels*. Manchester: MUP, 1959.
- HOBBSAWN 1987 – HOBBSAWN, Eric. „Tömeges hagyomány-termelés: Európa 1870–1914”. Fordította HOFER Tamás. In *Hagyomány és hagyomány-alkotás*, szerkesztette HOFER Tamás és NIEDERMÜLLER Péter, 127–197. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1987.
- HONT (1934) 1960 – HONT Ferenc. „Színház és munkásosztály (1934)”. In HONT Ferenc, *Valóság a színpadon*, 7–37. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- HONT (1936a) 1960 – HONT Ferenc. „A színészi képzelet fejlesztése (1936). In HONT Ferenc, *Valóság a színpadon*, 56–70. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- HONT (1936b) 1960 – HONT Ferenc. „A színészi képzelet fejlesztése (1936)”. In HONT Ferenc, *A cselekvés művészete*, 253–265. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.
- HONT (1942) 1972 – HONT Ferenc. „Költészet a dobogón (1942)”. In HONT Ferenc, *A cselekvés művészete*, 30–64. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.
- HONT (1951) 1960 – HONT Ferenc. „A magyar dráma hetéről (1951)”. In HONT Ferenc, *Valóság a színpadon*, 168–184. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- HONT (1951) 1960 – HONT Ferenc. „Sztanyiszlavszkij magyarul (1951)”. In HONT Ferenc, *Valóság a színpadon*, 135–142. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- HONT (1958) 1960 – HONT Ferenc. „A szocialista színházért. A hazug mulattatásról (1958)”. In HONT Ferenc, *Valóság a színpadon*, 203–232. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- HONT (1972) 1986 – HONT Ferenc. „Előszó (1972)”. In *A színház világtörténete I.*, főszerkesztő HONT Ferenc, 11–13. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.
- HONT 1937 – HONT Ferenc. „Mit akar a Független Színpad?”. *Független Színpad* 1, 1. sz. (1937): 2.
- HONT 1940 – HONT Ferenc. *Az eltűnt magyar színjáték: Hivatásos színjátszásunk a honfoglalástól a mohácsi vészig*. Budapest: Officina Kiadó, 1940.
- HONT 1942 – HONT Ferenc. „Hont Ferenc nyilatkozata a Duda Gyuri-ügyben”. *Ujság*, 1942. aug. 14., 8.
- HONT 1956 – HONT Ferenc, BAJCSA András, „A magyar színészet hőskora”, diafilm, 1956. <http://diafilm.osaarchivum.org/public/?fs=2121&search=2&page=>
- HONTHY 1953 – HONTHY Hanna. „Az operetttről”. *Színház- és Filmművészet* 4, 1. sz. (1953): 59.
- HORVÁTH 1978 – HORVÁTH Teri. *Sári-gyöp*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.
- HSIA 1983 – HSIA, Adrian. „Bertolt Brecht in China and His Impact on Chinese Drama: A Preliminary Examination”. *Comparative Literature Studies* 20, 2. sz. (1983): 231–245.
- HUBAY 1952 – HUBAY Miklós. „Gogol színháza – a színészek iskolája”. *Magyar Nemzet*, 1952. márc. 1., 2.
- HUBAY 1952b – HUBAY Miklós. „Ványa bácsi”. *Színház- és Filmművészet* 3, 5. sz. (1952): 200–204.
- I. F. 1975 – I. F. „Egykori riport a Duda Gyuri premierjéről”. *Magyar Nemzet*, 1975. ápr. 30., 9.
- ILLÉS 1966 – ILLÉS Jenő. „Egy sorsszerű pálya”. *Film Színház Muzsika* 10, 42. sz. (1966): 24–25.
- ILLÉS 1968 – *Színészarcok a közelmúltból – Kornis György illusztrációival*. Szerkesztette ILLÉS Jenő. Budapest: Gondolat Kiadó, 1968.
- ILLYÉS 1987 – ILLYÉS Gyula. *Naplójegyzetek 1946–1960*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.
- IMRE–RING 2010 – *Szigorúan bizalmas: Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*. Szerkesztette IMRE Zoltán és RING Orsolya. Budapest: Ráció Kiadó, 2010.
- IMRE–RING 2018 – *Szigorúan titkos: Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez. 1970–1982*. Szerkesztette IMRE Zoltán és RING Orsolya. Budapest: PIM–OSZMI, 2018.
- INNES 2000 – *A Sourcebook on Naturalist Theatre*. Edited by Christopher INNES. London–New York: Routledge, 2000.
- ÍRÓSZÖVETSÉG 1951 – *A Magyar Írók Első Kongresszusa, 1951 április 27–30*. Szerkesztette az ÍRÓSZÖVETSÉG szerkesztőbizottsága. Budapest: Művelt Nép, 1951.
- JAHN 1985 – JAHN Ágnes [közreadó]. „»Magánügyek« [Hont naplórészletek]” *Kritika* 14. 10. sz. (1985): 5–6.
- JÁKFALVI 1996 – JÁKFALVI Magdolna. „Képzelt riport egy képzelt színdarabról”. *Színház* 29, 3. sz. (1996): 26–30.

- JÁKFALVI 2005 – JÁKFALVI Magdolna. „Kettős beszéd – egyenes értés”. In *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*, szerkesztette KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 94–108. Budapest: L'Harmattan Kiadó–József Attila Kör, 2005.
- JÁKFALVI 2006 – JÁKFALVI Magdolna. *Avantgárd – színház – politika*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.
- JÁKFALVI 2011 – JÁKFALVI Magdolna. *A félrenézés esetei*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2011.
- JÁKFALVI 2011b – *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Szerkesztette JÁKFALVI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.
- JÁKFALVI 2012 – JÁKFALVI Magdolna. „Eredeti másolat”, *Revizor-online*, 2012.01.26., hozzáférés: 2019.10.10. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3827/csardas-kiralyo-vorosmarty-szinhasz-szekes-fehervar/>.
- JÁKFALVI 2013 – *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*. Szerkesztette JÁKFALVI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó–SZFE, 2013.
- JÁKFALVI 2013b – *Színészképzés, neoavantgárd hagyomány*. Szerkesztette JÁKFALVI Magdolna. Budapest: SZFE–Balassi Kiadó, 2013.
- JÁKFALVI 2022 – JÁKFALVI Magdolna. „Changes. The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Hungary”, *Theatron*, Vol. 16. No. 4. (2022): 3–15.
- JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és RING Orsolya, szerk., *1951. Források a magyar színházszakmai közéletből* (Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2022). elérhetőség: <https://theatron.hu/theatron/1951-forrasok-a-magyar-szinhaszszakmai-kozeletbol/>
- JÁKFALVI–KÉKESI KUN–RING 2022 – Forráskiadvány, *1951*. Szerkesztette JÁKFALVI, KÉKESI KUN Árpád, RING Orsolya. Budapest: TMA, 2022.
- JÁKFALVI–NÁRAY–SIPOS 2016 – *A második életmű: Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*. Szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, NÁRAY István és SIPOS Balázs. Budapest: Balassi Kiadó–Arktisz Kiadó, 2016.
- JÁKFALVI, KÉKESI KUN, RING 2022 – Gyorsírói jegyzőkönyv a Magyar Színház- és Film-művészeti Szövetség évi közgyűléséről – 1951. szeptember 9. *Jelzet: MNL OL 276. f. 89. cs. 396. oe*. In *1951. Források a magyar színházszakmai közéletből*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és RING Orsolya, 112–168. Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2022.
- JAMES 1973 – JAMES, Vaughan C. *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. London: Macmillan, 1973.
- JELES 1997 – JELES András. „Beszélgetés Jeles Andrással [öninterjú]”. *Beszélő* 2 (3. folyam), 7. sz. (1997): 95–99.
- JELES 2006 – JELES András. „Levél Fenyő Ervinnek”. *Színház* 39, 3. sz. (2006): 34–35.
- JÓB 1954 – JÓB Dániel. „A »Három nővér« első magyar nyelvű előadása”. *Színház és Filmművészet* 5, 6. sz. (1954): 279–282.
- JOUVET 1943 – JOUVET, Louis. *Egy komédiás feljegyzései*. Fordította VÁRKONYI Zoltán. Budapest: Bibliotheca, 1943.
- K. HORVÁTH 2009 – K. HORVÁTH Zsolt. „Szubkultúrák forrásvidékén”. *Fordulat* 2, 7. sz. (2009): 46–64.
- K. HORVÁTH 2021 – K. HORVÁTH Zsolt. *Mérei Ferenc I–II*. Budapest: Korall, 2021.
- KÁLLAI 1980 – KÁLLAI Gyula. *Életem törvénye I–II*. Budapest: Magvető Kiadó, 1980.
- KÁLLAI 1989 – KÁLLAI Katalin. „Nyíregyháza – kétszer: Országos színházi találkozó”. *Esti Hírlap*, 1989. máj. 15., 2.
- KALMÁR 2004 – KALMÁR Melinda. „Az optimalizálás kísérlete: Reformmodell a kultúrában 1965–1973”. In *Hatvanas évek Magyarországon*, szerkesztette RAINER M. János, 161–198. Budapest: 1956-os Intézet, 2004.
- KALMÁR 2014 – KALMÁR Melinda. *Történelmi galaxisok vonzásában: Magyarország és a szovjetrendszer 1945–1990*. Budapest: Osiris Kiadó, 2014.
- KAPPANYOS 2015 – KAPPANYOS András. *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*. Budapest: Balassi Kiadó, 2015.
- KARÁDI 1989 – KARÁDI Zsolt. „Mintha lenne mintha. Nádas Péter: Temetés”. *Kelet-Magyarország*, 1989. márc. 18., 9.
- KARINTHY 1960 – KARINTHY Ferenc. „Ványa bácsi. A Katona József Színház felújítása a Csehov évfordulóra”. *Magyar Nemzet*, 1960. febr. 28., 9.
- KÁRPÁTI 1942 – *Petőfi útján*. Szerkesztette KÁRPÁTI Aurél. Budapest: Magyar Történelmi Emlékbizottság, 1942.
- KASSÁK 1916 – KASSÁK Lajos. „Szintétikus irodalom (részlet a Galilei körben december 3-án tartott előadásomból)”. *Ma* 1, 2. sz. (1916): 18–21.
- KASSÁK 1945 – KASSÁK Lajos. „Az eltűnt idő nyomában”. *Népszava*, 1945. júl. 15., 6.
- KECSKEMÉTI 1976 – (kecskeméti). „A színház még ma is ünnep: A hónap interjúja Örkény Istvánnal”. *Néző* [évf. n.], 12. sz. (1976): 3.
- KÉKESI KUN [philther–Lenin] – KÉKESI KUN Árpád. *Marton Endre: Fejezetek Leninről, 1970*. Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/fejezetek-leninrol/section/>.
- KÉKESI KUN [philther–Marton] – KÉKESI KUN Árpád. *Marton Endre: Lear király, 1964*. Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/lear-kiraly/>.
- KÉKESI KUN 1999 – KÉKESI KUN Árpád. „Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája”. *Theatron* 1, 3. sz. (1999): 29–35.
- KÉKESI KUN 2007 – KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- KÉKESI KUN 2014 – KÉKESI KUN Árpád. „A Philther mint historiográfiai modell” *Theatron* 15, 1. sz. (2014): 28–32.
- KELEMEN [philther–Békés] – KELEMEN Kristóf. *Békés András: Közönséggyalázó, 1970*. Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/bekes-andras-kozonseggyalazas-1970/section/>.
- KELLÉR (1954) 1957 – KELLÉR Dezső. „Melyik színház, hol van? (1954)”. In KELLÉR Dezső, *Kedves közönség: Válogatott konferanszok*, 128–130. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957.

- KELLÉR 1971 – KELLÉR Dezső. *Kortársak és sorstársak*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.
- KELLÉR 1976 – KELLÉR Dezső. *Leltár: Naplóból (1974–1975)*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.
- KENDE 1951 – KENDE István. „A Színház- és Filmművészeti Szövetség konferenciája után”. *Társadalmi Szemle* 6, 10–11. sz. (1951): 824–827.
- KERÉNYI 1987 – A *Nemzeti Színház 150 éve*. Szerkesztette KERÉNYI Ferenc. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987.
- KERESZTÚRI 1988 – KERESZTÚRI József. *A Hont*. Budapest: Szakdolgozat, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 1988.
- KERESZTURY 1965 – KERESZTURY Dezső. „...ahogy a csillag megy az égen...”. *Film Színház Muzsika* 9, 30. sz. (1965): 24–25.
- KERTÉSZ 2002 – SZILÁGYI Ákos. „2000-beszélgetés Kertész Imrével”. *2000* 14, 11. sz. (2002): 5–11.
- KERTÉSZ M. 1985 – KERTÉSZ Márta. „Adalékok a Thália Társaság történetéhez”. *Színháztudományi Szemle* 17, 2. sz. (1985): 5–54.
- KERTÉSZ P. 2007 – KERTÉSZ Péter. *A Komlós*. Budapest: Ulpius-ház Könyvkiadó, 2007.
- KÉRY 1965 – KÉRY László. „Brecht – és akik forrón szeretik”. *Élet és Irodalom*, 1965. okt. 30., 9.
- KIRÁLY 1972 – KIRÁLY István. *Ady Endre*. Budapest: Magvető Kiadó, 1972.
- KISS [philther–Ascher] – KISS Gabriella. *Ascher Tamás*: Állami áruház, 1976. Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/allami-aruhaz/section/>.
- KISS [philther–Gellért] – KISS Gabriella. *Gellért Endre*: Jó embert keresünk, 1957. Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/jo-embert-keresunk/section/1/>.
- KISS [philther–Katona] – KISS Gabriella. *Katona József Színház*: Notóriusok, 2007–2013. Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/notoriusok/>.
- KISS [philther–Ljubimov] – KISS Gabriella (et alii). *Ljubimov*: Háromgarasos opera, 1981. Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.philther.hu/link/play/haromgarasos-opera/section/>.
- KISS 2011 – KISS Gabriella. *A magyar színházi hagyomány nevető arca*. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.
- KISS 2014 – KISS Gabriella. „Az Állami Áruház-paradigma: Gondolatok a cenzúra esztétikájáról és az operettjátás hazai tradíciójának politikusságáról”. *Alföld* 65, 12. sz. (2014): 81–98.
- KISS 2014b – KISS Gabriella. „A hiány tradícióképző ereje: a Philther-projekt Brecht-olvasata”. In *Hiány, csonkítás, kihúzás, elhallgatás a drámában és a színpadon*, szerkesztette BALASSA Zsófia, GÖRCSEI Péter, P. MÜLLER Péter és NEICHL Nóra, 167–178. Pécs: Kronosz, 2014.
- KLEMPERER 1984 – VICTOR KLEMPERER. *A Harmadik Birodalom nyelve*. Fordította LUKÁTS János. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1984.
- KNOLL 2002 – *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet*. Szerkesztette HANS KNOLL. Fordította MATITS Ferenc. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2002.
- KOCSIS 1982 – KOCSIS Rózsa. *Minőségesszmény Németh László szépirói műveiben*. Budapest: Magvető Kiadó, 1982.
- KOCSIS L. 1987 – KOCSIS L. Mihály. *Van itt valaki*. Budapest: Minerva Kiadó, 1987.
- KODAJ 2001 – KODAJ Dániel. „... és nem is kell hozzá zene: Megismerési stratégiák az antiszemita értekezésekben és Adorno könnyűzene-kritikájában”. *Replika* 12, 43–44. sz. (2001): 231–257.
- KOLLER 1965 – KOLLER, Ann Marie. „Ibsen and the Meininger”. *Educational Theatre Journal* 17, 2. sz. (1965): 101–110.
- KOLTAI 1971 – KOLTAI Tamás. „Moór és Paál halott: Csurka István *Döglött aknák* című vígjátéka a Katona József Színházban”. *Népszabadság*, 1971. máj. 12., 7.
- KOLTAI 1973 – KOLTAI Tamás. „Hogyan játsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után?”. *Új Írás* 13, 2. sz. (1973): 100–105.
- KOLTAI 1976 – KOLTAI Tamás. *Peter Brook*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1976.
- KOLTAI 1976b – KOLTAI Tamás. „Kudarcaink tragikomédiája: Örkény kulcskeresője Szolnokon”. *Színház* 9, 2. sz. (1976): 1–5.
- KOLTAI 1978 – KOLTAI Tamás. „Ádám Ottó szép színháza”. In KOLTAI Tamás, *Színház-faggató*, 53–124. Budapest: Gondolat Kiadó, 1978.
- KOLTAI 1979 – KOLTAI Tamás. „Pisti küzdj...! Örkény István groteszkje a Pesti Színházban”. *Színház* 12, 4. sz. (1979): 7–10.
- KOLTAI 1986 – KOLTAI Tamás. *Major Tamás: A mester monológja*. Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986.
- KOLTAI 1986b – KOLTAI Tamás. „Előszó egy Major-könyvhöz”. *Színház* 19, 11. sz. (1986): 1–6.
- KOMLÓS 1959 – KOMLÓS János. „Az ügynök halála”. *Magyar Nemzet*, 1959. dec. 1., 8.
- KOMLÓS 1971 – KOMLÓS János. „Meg kell mondanom”. *Népszabadság*, 1971. máj. 30., 8. (Vasárnapi melléklet.)
- KONCZ 1967 – KONCZ L. „Németh László: *Szörnyeteg*”. *Napló*, 1967. jún. 27., 2.
- KORÓDI 1956 – KORÓDI József. „A Csárdáskirálynővel búcsúzott Moszkvától a Fővárosi Operettszínház”. *Magyar Nemzet*, 1956. jan. 25., 5.
- KOROSSY 2007 – KOROSSY Zsuzsa. „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”. In *Színház és politika: Színház történeti tanulmányok, 1949–1989*, szerkesztette GAJDÓ Tamás, 45–137. Budapest: OSZMI, 2007.
- KOSZTOLÁNYI (1920) 1978 – KOSZTOLÁNYI Dezső. „Szonya és Jelena” (1920). In KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték I.*, 323–324. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.
- KOSZTOLÁNYI (1920) 1978b – KOSZTOLÁNYI Dezső. „Ványa bácsi” (1920). In KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték I.*, 325–327. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.

- KOSZTOLÁNYI 1922 – KOSZTOLÁNYI Dezső. „Timár Virgil fia”. *Nyugat* 15, 19. sz. (1922): 1174.
- KOSZTOLÁNYI 1928 – KOSZTOLÁNYI Dezső. „Baker: Jegyzetek a szerecsen táncosnőről”. *Pesti Hírlap*, 1928. máj. 3., 13.
- KOVÁCS 2011 – KOVÁCS Krisztina. „A színész mint megfigyelő”. In *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 21–40. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.
- KOVÁCS J. L. 1975 – KOVÁCS József László. „Munkásszínház Szigethalmon: Örkény István legújabb darabja a Csepel Autógyár művelődés házában”. *Pestmegyei Hírlap*, 1975. dec. 6., 4.
- KÖRMENDI 1974 – KÖRMENDI Judit. „[Négyszemközt az Ötszemközt szereplőivel] Major Tamással”. *Film Színház Muzsika*, 1974. nov. 30., 9.
- KÖVÉR 1998 – KÖVÉR György. *Losonczy Géza 1917–1957*. Budapest: 1956-os Intézet, 1998.
- KÖVES 1977 – KÖVES István. „Keressük a Kulcskeresők sikerének titkát”. *Pesti Műsor* 26, 1. sz. (1977): 10.
- KRISTEVA 1972 – KRISTEVA, Julia. „A szöveg strukturációjának problémái: A szöveg mint ideologéma”. Fordította THOMKA Beáta. *Új Symposion* 82. sz. (1972): 54–62.
- KRISTEVA 1977 – KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1977.
- KROÓ 1971 – KROÓ György. *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- KULCSÁR SZABÓ 1993 – KULCSÁR SZABÓ Ernő. *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest: Argumentum Kiadó, 1993.
- KULCSÁR SZABÓ 2001 – KULCSÁR SZABÓ Ernő. „A fragmentum néhány kérdése a nyelviség horizontváltásában”. In Szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály és HAJDU Péter, *Romantika: világkép, művészet, irodalom*, 31–51. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- LAHUSEN–DOBRENKO 1997 – *Socialist Realism without Shores*. Edited by Thomas LAHUSEN and Evgeny DOBRENKO. Durham–London: Duke UP, 1997.
- LÁSZLÓ 2010 – LÁSZLÓ Ferenc. „Egy jól megcsinált élet – Ádám Ottó (1928–2010)”. *Magyar Narancs* 22, 16. sz. (2010): 44.
- LÁSZLÓ 2011 – LÁSZLÓ Ferenc. „Elsüllyedt szerzők XXVIII.: Aki nem szerette Kucserát. Háty Gyula, 1900–1975.” *Magyar Narancs* (könyvmelléklet) 23, 22. sz. (2011): VIII–X.
- LÁZÁR 2014 – LÁZÁR Egon. *Visszapillantó: Színházi évtizedek*. Budapest: Corvina Kiadó, 2014.
- LE ROY LADURIE 1997 – LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Montaillou*. Fordította JÁSZAY Gabriella. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.
- LEGÁT 1996 – LEGÁT Tibor. „Legendabemutató: A Csárdáskirálynő visszatér”. *Magyar Narancs* 8, 41. sz. (1996): 26.
- LEHEL 1950 – LEHEL György. „Mai életünk az operettszínpadon”. *Új Zenei Szemle* 1, 6–7. sz. (1950): 43–47.
- LEHMANN 1999 – LEHMANN, Hans-Thies. „Az előadás: elemzésének problémái”. Fordította Kiss Gabriella. *Theatron* 2, 1. sz. (1999): 46–60.
- LEHMANN 2004 – LEHMANN, Hans-Thies. „Logosztól a tájképig”. Fordította Enyedi Éva. *Theatron* 7, 2–3. sz. (2004): 25–30.
- LEHMANN 2009 – LEHMANN, Hans-Thies. *A posztdramatikus színház*. Fordította BEREZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LEHMANN 2013 – Hans-Thies LEHMANN. „A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic.” In *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, edited by Karen JÜRS-MUNBY, Jerome CARROLL and Steve GILES, 87–110. London: Bloomsbury, 2013.
- LENGYEL 2008 – LENGYEL György. *Színházi emberek*. Budapest: Corvina Kiadó, 2008.
- LENGYEL 2014 – NÁRAY István. „»Emlékét nyugtalansággal gyászolom«: Beszélgetés Gellért Endréről Lengyel Györggyel”. *Színház* 47, 11. sz. (2014): 16–30.
- LENGYEL 2017 – LENGYEL György. *Kortársuk voltam*. Budapest: Corvina Kiadó–OSZMI, 2017.
- LENKEI 1954 – LENKEI Lajos. „Csárdáskirálynő: Kálmán Imre operettje a Fővárosi Operettszínházban”. *Esti Budapest*, 1954. nov. 25., 4.
- LÉTAY 1971 – LÉTAY Vera. „Lehetne tragédia is”. *Élet és Irodalom*, 1971. máj. 15., 12.
- LIENCOURT 1961 – LIENCOURT, François de. „Le théâtre, le pouvoir et le spectateur soviétiques”. *Cahiers du monde russe et soviétique* 2, 3. sz. (1961): 277–298.
- LORIGA 2011 – LORIGA, Sabina. „Történet- és életrajzírás a 19–20. században”. Fordította KOVÁCS Ákos András, *Korall* 44. szám (2011): 5–29.
- LÖKÖS 1977 – LÖKÖS Zoltán. „Kulcskeresők: A Nemzeti Színház új bemutatója”. *Pest Megyei Hírlap*, 1977. jan. 12., 4.
- LUKÁCS (1911) 1978 – LUKÁCS György. *A modern dráma fejlődésének története* (1911). 2. kiadás. Budapest: Magvető Kiadó, 1978.
- LUKÁCS 1951 – LUKÁCS György. „Gogoly: A revizor (A Magyar Színház bemutatója)”. *Szabad Nép*, 1951. május 29., 4.
- LUKÁCS 1958 – LUKÁCS, George. „Il a su provoquer des crises salutaires...”. *Europe*, 3, 1–2. sz. (1958): 11–14.
- LUKÁCS 1962 – LUKÁCS, Georg. *The Meaning of Contemporary Realism*. London: Merlin Press, 1962.
- LUKÁCS 1967 – LUKÁCS György. „Tendencia vagy pártosság”. *Helikon* 13, 2–3. sz. (1967): 203–205.
- LUKÁCS 1975 – LUKÁCS György. *A művészet és az objektív igazság*. Budapest: Magvető Kiadó, 1975.

- M. PÁSZTOR 1976 – *Búvópatakok: A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései*. Szerkesztette M. PÁSZTOR József. Budapest: PIM–Népművelődési Propaganda Iroda, 1976.
- M.B.B. 1950 – M.B.B. „*Gerolsteini nagyhercegnő*”: Offenbach operettje a Fővárosi Operettszínházban”. *Magyar Nemzet*, 1950. jan. 18., 5.
- MAGYAR 1979 – MAGYAR Bálint. *A Vígszínház története*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- MAGYAR 1993 – MAGYAR Bálint. *Bukásra ítélt siker: (A Vígszínház három éve 1955–1958)*. Budapest: OSzMI, 1993.
- MAJOR 1948 – MAJOR Tamás. „Moszkvai naplójegyzetek”. *Szabad Nép*, 1948. nov. 14., 11.
- MAJOR 1960 – MAJOR Tamás. „Gellért Endre”. *Kortárs* 4, 4. sz. (1960): 594–595.
- MAJOR 1960b – MAJOR Tamás. „Tímár József”. *Kortárs* 4, 12. sz. (1960): 848–849.
- MAJOR 1969 – MAJOR Tamás. „Brecht időszerűsége”. *Új Írás* 9, 5. sz. (1969): 87–93.
- MAJOR 1969b – MAJOR Tamás. „Bertolt Brecht és hatása a magyar színházi életre”. In Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 11–38. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- MAJOR 1973 – „Major Tamás Petőfi-estje: Részletek egy rögtönzött előadásból”. *Kritika* 2, 5. sz. (1973): 16–17.
- MAJOR 1979 – MAJOR Tamás. „Forró Színpad: Major Tamás visszaemlékezései”. [Lejegyezte Illés Jenő.] *Lobogó* 21, 22. sz. (1979): 14.
- MAJOR 1980 – MAJOR Tamás. „Várkonyi Zoltánról”. In *Várkonyi Zoltán*, szerkesztette SZÁNTÓ Judit, 379–386. Budapest: Magyar Színházi Intézet–Népművelődési Propaganda Iroda, 1980.
- MAJOR 1983 – MAJOR Tamás. *Téli rege – a színpadon*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.
- MAJOR 1986 – MAJOR Tamás. „Kádár János József Attiláról”. *Kritika* 15, 2. sz. (1986): 24.
- MAJOR O. 1971 – MAJOR Ottó. „Moór és Paál metamorfózisa”. *Tükör* 8, 21. sz. (1971): 25.
- MAJOR O. 1973 – MAJOR Ottó. „Pop-fesztivál a Vígszínházban”. *Tükör* 10, 10. sz. (1973): 13.
- MÁNDY 1970 – MÁNDY Iván. *Előadók, társszerzők*. Budapest: Magvető Kiadó, 1970.
- MÁRIÁSSY 1954 – MÁRIÁSSY Judit. „Főszerepben: Hajmási Péter – Hajmási Pál”. *Béke és szabadság*, 1954. dec. 15., 19.
- MARTIN 2014 – MARTIN, Jessie Wright. *The Operettas of Emmerich Kálmán*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2014.
- MARTON 2006 – FÖLDES Anna [közreadó]. „Premier előtt, félidőben: Marton László a Pistiről”. *Critica! Lapok* 15, 3. sz. (2006): 11.
- MARTON 2013 – MARTON László. „Emlékszilánkok Várkonyi Zoltánról”. In *Várkonyi 100: Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, 13–17. Budapest: Balassi Kiadó–SZFE, 2013.
- MARTON F. 1986 – MARTON Frigyes. „Portré öniróniával: Major Tamással beszélget Marton Frigyes”. *Kritika* 15, 5. sz. (1986): 18–22.
- MÁTRAI-BETEGH 1953 – MÁTRAI-BETEGH Béla. „Pygmalion: G. B. Shaw színműve a Katona József Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1953. ápr. 2., 5.
- MÁTRAI-BETEGH 1954 – MÁTRAI-BETEGH Béla. „Maklár Zoltán művészete”. *Színház és Filmművészet* 5, 4. sz. (1954): 160–162.
- MÁTRAI-BETEGH 1966 – MÁTRAI-BETEGH Béla. „Szörnyeteg: Németh László drámája a Katona József Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1966. okt. 2., 11.
- MÁTRAI-BETEGH 1967 – MÁTRAI-BETEGH Béla. „A bűnbeesés után”. *Magyar Nemzet*, 1967. ápr. 12., 4.
- MÁTYÁS 1973 – MÁTYÁS István. „Hét mű – nyolc előadás”. *Életünk* 11, 4. sz. (1973): 369–373.
- McNIFF 2013 – *Art as Research*. Edited by Shaun McNIFF Bristol–Chicago: Intellect, 2013.
- MEISNER 1987 – MEISNER, Sanford. *Sanford Meisner on Acting*. New York: Vintage, 1987.
- MÉRAY 2000 – MÉRAY Tibor. „A Nemzeti Színház és a magyar dráma”. In MÉRAY Tibor, *A Párizsi vártán* 1., 92–98. Marosvásárhely: Mentor, 2000.
- MÉSZÖLY 1969 – MÉSZÖLY Miklós. „Naplójegyzetek”. *Kritika* 7, 3. sz. (1969): 25–30.
- MEZEI 1982 – MEZEI Mária. *Vallomástöredékek*. Budapest: Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1982.
- MIKITA 2015 – MIKITA Gábor. „Átdíszletezések: A magyar színházak államosítása”. *A Hermann Ottó Múzeum Évkönyve* 14, 1. sz. (2015): 471–481.
- MIKLÓS 2002 – MIKLÓS Tibor. *Musical! Egy műfaj és egy szerelem története*. Budapest: Novella, 2002.
- MNOUCHKINE 2010 – MNOUCHKINE, Ariane. *A jelen művészete: Beszélgetések Fabienne Pauscaud-val*. Fordította FEHÉR Anita, KÖRÖSI Petra, MOLNÁR Zsófi és KHALED-ABDO Szaida. Budapest: Krétakör Alapítvány–Prae.hu, 2010.
- MOLIÈRE 1945 – MOLIÈRE. *Duda Gyuri*. Fordította HONT Ferenc és MAJOR Tamás. Budapest: Franklin Könyvkiadó, 1945.
- MOLNÁR 1917 – MOLNÁR Ferenc. „A kulcs”. In MOLNÁR Ferenc, *Vacsora és egyéb jelek*, Az *Érdekes Újság* ingyenes karácsonyi melléklete, 31–39. Budapest: Érdekes Újság Kiadó, 1917.
- MOLNÁR 1945 – MOLNÁR Miklós. „Ajánlott levél Moszkvából: Hont Ferenc és Hágy Gyula levelet és kéziratot küldött Major Tamásnak”. *Szabad Szó*, 1945. ápr. 6., 4.
- MOLNÁR 2013 – MOLNÁR Piroška. „Ha máshol nem, akkor a garázsomban csinálunk színházat!” *Katona Blog*, 2013. márc. 6. Hozzáférés: 2019. 10. 10. [https://katona.blog.hu/2013/03/06/\\_ha\\_mashol\\_nem\\_akkor\\_a\\_garazsomban\\_csinalunk\\_szinhazat](https://katona.blog.hu/2013/03/06/_ha_mashol_nem_akkor_a_garazsomban_csinalunk_szinhazat).
- MOLNÁR GÁL 1965 – MOLNÁR GÁL Péter. „Viharos alkonyat”. *Népszabadság*, 1965. szept. 16., 8.
- MOLNÁR GÁL 1965b – MGP. „Sikere van”. *Tükör* 4, 47. sz. (1965): 26–27.

- MOLNÁR GÁL 1965c – MOLNÁR GÁL Péter. „Ágy a színpadon”. *Népszabadság*, 1965. okt. 30., 8.
- MOLNÁR GÁL 1972 – MOLNÁR GÁL Péter. „Foto Várkonyi”. In MOLNÁR GÁL Péter, *Rendelkezőpróba*, 235–323. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.
- MOLNÁR GÁL 1972b – MOLNÁR GÁL Péter. „Major Tamás cirkusza”. In MOLNÁR GÁL Péter, *Rendelkezőpróba*, 7–125. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.
- MOLNÁR GÁL 1975 – MOLNÁR GÁL Péter. „Kulcskeresők”. *Népszabadság*, 1975. nov. 15., 6.
- MOLNÁR GÁL 1977 – MOLNÁR GÁL Péter. *Emlékpróba*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.
- MOLNÁR GÁL 1982 – MOLNÁR GÁL Péter. *A Latabárok: Egy színészdinasztia a magyar színháztörténetben*. Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda, 1982.
- MOLNÁR GÁL 1982b – MOLNÁR GÁL Péter. „Mikor mutatták be a *Koldusoperát* Budapesten?” *Kritika* 11, 7. sz. (1982): 10–11.
- MOLNÁR GÁL 1989 – MOLNÁR GÁL Péter. „Elvtárs-epatírozó”. *Népszabadság*, 1989. márc. 18., 9.
- MOLNÁR GÁL 1993 – MOLNÁR GÁL Péter. „Korunk Csárdáskirálynője”. *Mozgó Világ* 19, 8. sz. (1993): 104–111.
- MOLNÁR GÁL 1994 – MOLNÁR GÁL Péter. „Gróf Madách Színház”. *Európai utas* 5, 2. sz. (1994): 55–61.
- MOLNÁR GÁL 1994b – MOLNÁR GÁL Péter. „Két Margit”. *Népszabadság*, 1994. szept. 3., 27.
- MOLNÁR GÁL 1997 – MOLNÁR GÁL Péter. *Honthy Hanna és kora*. Budapest: Magvető Kiadó, 1997.
- MOLNÁR GÁL 1999 – MOLNÁR GÁL Péter. „Mit játszott a Városi Színház? Tárgymutató hiányokkal és tévedésekkel”. *Népszabadság*, 1999. máj. 18., 11.
- MOLNÁR GÁL 2006 – MOLNÁR GÁL Péter. „Koldusopera, avagy miként lesz esztétikai gyűjtőbombából habcsók?”. *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115.
- MOLNÁR GÁL 2010 – MOLNÁR GÁL Péter. „Major: Adatok egy életrajzhoz”. *Mozgó Világ* 36, 3. sz. (2010): 82–88.
- N.L. 1971 – N. L. „Színházi kalauz: *Döglött aknák*”. *Élelmezési dolgozó* 65, 8. sz. (1971): 4.
- NÁDAS 1983 – NÁDAS Péter. „Egy próbanapló utolsó lapjai”. In NÁDAS Péter, *Nézőtér*, 149–189. Budapest: Magvető Kiadó, 1983.
- NÁDAS 1983 (1975) – NÁDAS Péter. „Kérdések, kísérlet válaszadásra (1975)”. In NÁDAS Péter, *Nézőtér*, 74–80. Budapest: Magvető Kiadó, 1983.
- NÁDAS 1996 – NÁDAS Péter. „Temetés”. In NÁDAS Péter, *Drámák*, 177–274. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996.
- NÁDASDY 1951 – NÁDASDY Kálmán. „A dramaturgia főbb kérdései”. *Színház- és Filmművészet* 2, 12. sz. (1951): 517–527.
- NÁDOR 1975 – NÁDOR Tamás. „»A fiatalság figyel, kíváncsi, magával viszi az embert«: Beszélgetés Várkonyi Zoltánnal”. *Magyar Ifjúság* 19, 26. sz. (1975): 27–28.
- NÁDOR 1976 – NÁDOR Tamás. „Párbeszéd Marton Endrével”. *Dolgozók Lapja*, 1976. máj. 28., 4.
- NAGY 1954 – NAGY Péter. „Mi a baj a klasszikus előadásainkkal”. *Csillag* 8, 4. sz. (1954): 673–688.
- NAGY 1966 – NAGY Péter. „Szörnyeteg”. *Élet és Irodalom*, 1966. okt. 8., 8.
- NAGY 1968 – NAGY Péter. „Koldusopera”. In NAGY Péter, *Tárguló világ*, 290–296. Budapest: Magvető Kiadó, 1968.
- NAGY 1971 – NAGY Péter. „A vita lényegéről: A politikus színházról”. *Népszabadság*, 1971. júl. 1., 8.
- NAGY 1977 – NAGY Péter. „Örkény István: *Kulcskeresők*”. *Kritika* 6, 3. sz. (1977): 27.
- NAGY J. 1957 – NAGY Judit. „Művész a függöny mögött [Beszélgetés Ádám Ottóval]”. *Film Színház Muzsika*, 1957. dec. 13., 16–17.
- NAGY J. 1959 – NAGY Judit. „Álom és valóság: Az ügynök halála próbáján a Nemzeti Színházban”. *Film Színház Muzsika*, 1959. nov. 6., 12–13.
- NAGY L. 1971 – NAGY László. „Csurka István: *Döglött aknák*”. *Néző* [évf. n.], 6. sz. (1971): 2.
- NÁNAY 1989 – NÁNAY István. „A rítus vonzásában”. *Színház* 22, 7. sz. (1989): 1–6.
- NÉMETH (1956) 1989 – NÉMETH László. „Emelkedő nemzet”. *Irodalmi Újság*, 1956. nov. 2. Közreadja: *Literatura* 15, 1–2. sz. (1989): 235–237.
- NÉMETH (1956) 1989 – NÉMETH László. „Nemzet és író”. *Igazság*, 1956. nov. 3. Közreadja: *Literatura* 15, 1–2. sz. (1989): 257–258.
- NÉMETH 1969 – NÉMETH László. „Negyven év”. In NÉMETH László, *Negyven év – Horváthné meghal – Gyász*, 5–70. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- NÉMETH 1988 – NÉMETH Antal, „Mimográfia Sugár Károly Calibanjáról”, in *Új színházat!*, válogatta és szerkesztette KOLTAI Tamás, 50–56. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988.
- NORA 1999 – NORA, Pierre. „Emlékezet és történelem között: Az emlékezeti helyek problematikája”. Fordította K. HORVÁTH Zsolt. *Aetas* 14, 3. sz. (1999): 142–157. <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html>.
- NYÁRY 1949 – NYÁRY László. *Állami színházak gazdálkodása és számvitele*. Budapest: Révay, 1949.
- NYEMIROVICS-DANCSENKO 1990 – NYEMIROVICS-DANCSENKO, Vlagyimir et al. „Bűvészinások” [a Mei Lanfang szovjetunióbeli vendégjátéka alkalmából 1935. április 14-én tartott vita jegyzőkönyve]. Fordította RORGÁCH András. *Színház* 23, 1–2. sz. (1990): 34–45.
- OLÁH 1955 – OLÁH Gusztáv. „Az opera rendezési- és játéklehetőségeiről”. *Színház- és Filmművészet* 6, 9–10. sz. (1955): 643–650.
- OLÁH 1955b – OLÁH Gusztáv. „Problémák az új magyar nemzeti balett körül”. *Táncművészet* 5, 5. sz. (1955): 193–197.

- OROSZ 2017 – OROSZ Ildikó. *Marton László: Összpróba*. Budapest: Park Kiadó, 2017.
- ORTUTAY 2009 – ORTUTAY Gyula. *Napló*. 3 köt. Budapest: Alexandra Kiadó, 2009.
- ÖRKÉNY 1980 – ÖRKÉNY István. „V.Z. örökké él: Dráma két részben”. In *Várkonyi Zoltán*, szerkesztette SZÁNTÓ Judit, 195–199. Budapest: Magyar Színházi Intézet – Népművelési Propaganda Iroda, 1980.
- ÖRKÉNY 1982 – ÖRKÉNY István. „Kulcskeresők”. In ÖRKÉNY István, *Drámák 2.*, 5–180. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1982.
- ÖRKÉNY 1982b – ÖRKÉNY István. „Pisti a vérzivatarban”. In ÖRKÉNY István, *Drámák 2.*, 559–726. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1982.
- P. MÜLLER 1985 – P. MÜLLER Péter. „A groteszk dramaturgiája: Örkény István drámaírói művészetének kiteljesedésekor”. *Színház* 18, 10. sz. (1985): 43–48.
- P. MÜLLER 1996 – P. MÜLLER Péter. „A drámai szereplőteremtés sajátosságai Örkénytől Nádasig”. *Alföld* 47, 11. sz. (1996): 61–72.
- P. MÜLLER 1997 – P. MÜLLER Péter. *Drámaforma és nyilvánosság: A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*. Budapest: Argumentum Kiadó, 1997.
- P. P. 1949 – P. P. „Rákospalotán mutatkozik be október 15-én a Cigány Kultúrgárda”. *Friss Ujság*, 1949. okt. 9., 5.
- PAÁL 1960 – PAÁL Ferenc. „Koldusopera: Bemutató a Petőfi Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1960. okt. 9., 9.
- PADDISON 1982 – PADDISON, Max. „The Critique Criticised: Adorno and Popular Music.” *Popular Music* 2 (1982): 201–218. <http://www.jstor.org/stable/852982>.
- PÁLYI 1970 – PÁLYI András. „Töröcsik Mari – Major cirkusz-színházában”. *Színház* 3, 12. sz. (1970): 1–4.
- PÁNDI 1966 – PÁNDI Pál. „Szörnyeteg: Németh László drámája a Katona József Színházban”. *Népszabadság*, 1966. okt. 8., 8.
- PÁNDI 1967 – PÁNDI Pál. „A bűnbeesés után”. *Népszabadság*, 1967. ápr. 9., 10.
- PÁRKÁNY 1988 – PÁRKÁNY László. *Tolnay Klári egyes szám első személyben*. Budapest: Minerva Kiadó, 1988.
- PÁRKÁNY 1989 – PÁRKÁNY László. *Turay Ida egyes szám első személyben*. Budapest: Editorg, 1989.
- PAVIS 2003 – PAVIS, Patrice. *Előadáselemzés*. Fordította JÁKFALVI Magdolna. Budapest: Balassi Kiadó, 2003.
- PAVIS 2007 – PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.
- PÉTERI 2013 – PÉTERI Lóránt. „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok”. *Korall* 13, 51. sz. (2013): 161–185.
- PETRI 2005 – PETRI György munkái III. *Összegyűjtött interjúk*. Budapest: Magvető, 2005. 535–549.
- PETROVICS 1994 – PETROVICS Emil. „Magyar songvilág”. *Színház* 27, 4. sz. (1994): 42–45.
- PICON-VALLIN 2014 – PICON-VALLIN, Béatrice. *Le Théâtre du Soleil: Les cinquante premières années*. Paris: Actes Sud, 2014.
- POMOGÁTS 1974 – POMOGÁTS Béla. *Déry Tibor*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.
- PONGRÁCS 1959 – PONGRÁCS Zsuzsa. „Premier előtt: A rendezés kulisszatitkaiból”. *Magyar Nemzet*, 1959. nov. 19., 4.
- POROGI 2018 – POROGI Dorka. *Turay Ida története*, konferenciaelőadás, kéziratban, 2018.
- POROGI 2019 – POROGI Dorka. *Németh Antal az igazolóbizottság előtt*, SZFE, kéziratban, 2019.
- POROGI 2022 – 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/>
- POSTLEWAIT 2009 – POSTLEWAIT, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre History*. Cambridge: CUP, 2009.
- PÜNKÖSTI 1993 – PÜNKÖSTI Árpád. „A gerolsteini pártfőtitkár: Rákosi az operetthős, Feleki a vádlott”. *Népszabadság*, 1993. júl. 27., 16.
- RÁCZ 1956 – RÁCZ György. „Megmondjuk a véleményünket a Csárdáskirálynőről”. *Népművelés* 3, 7. sz. (1956): 42–43.
- RADNAI 2002 – Csehov szerelmei: *Lika Mizinova, Olga Knyipper és Anton Pavlovics Csehov levelei*. Fordította és válogatta RADNAI Annamária. Budapest: Magvető Kiadó, 2002.
- RAINER M. 1990 – RAINER M. János. *Az író helye: Viták a magyar irodalmi sajtóban 1953–1956*. Budapest: Magvető Budapest, 1990.
- RAJK 2005 – RAJK László. „Amikor a folyó belelép, ahelyett, hogy lábjegyzetben maradna...”. In *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*, szerkesztette KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 80–86. Budapest: József Attila Kör-L'Harmattan Kiadó, 2005.
- RAJK A. 1965 – RAJK András. „Koldusopera”. *Népszava*, 1965. okt. 27., 2.
- RAJK A. 1975 – RAJK András. „Kulcskeresők: Bemutató a szolnoki Szigligeti Színházban”. *Népszava*, 1975. nov. 26., 5.
- RAJK A. 1977 – RAJK András. „Kulcskeresők: Örkény-bemutató a Nemzeti Színházban”. *Népszava*, 1977. jan. 2., 5.
- RAJNAI 1997 – RAJNAI Edit. „Színházfoglaló, 1945: Egy vállalkozás végjátéka”. *Színház* 30, 10. sz. (1997): 20–28.
- RANCIÈRE 2011 – RANCIÈRE, Jacques. *A felszabadult néző*. Fordította ERHARDT Miklós. Budapest: Műcsarnok, 2011.
- RANCIÈRE 2018 – RANCIÈRE, Jacques. „La modernité repensée”. In Jacques RANCIÈRE, *Les temps modernes*, 49–83. Paris: La Fabrique, 2018.
- RÁTONYI 1984 – RÁTONYI Róbert. *Operett*, 2 köt. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.

- REGÖS 1986 – REGÖS János. „Állami Áruház 1952–1977”. In *Állami Áruház: Egy téma több arca*, szerkesztette REGÖS János, 3–84. Budapest: Művelődéskutató Intézet, 1986.
- RÉNYI 1959 – RÉNYI Péter. „A kritikai realizmus mesterműve: Az ügynök halála – Arthur Miller drámája a Nemzeti Színházban”. *Népszabadság*, 1959. dec. 13., 8.
- RÉVAI 1952 – RÉVAI József. *Kulturális forradalmunk kérdései*. Budapest: Szikra, 1952.
- RÉVY 1979 – RÉVY Eszter. „Ismét a Döglött aknák”. *Pesti Műsor*, 1979. ápr. 11., 15.
- REYNOLDS 2014 – *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*. Edited by Bryan REYNOLDS. New York: Palgrave, 2014.
- RICOEUR 1997 – RICOEUR, Paul. „Bevezető előadás. Tanulmányok az ideológiáról és az utópiáról.”, in *Politikai antropológia*, szerkesztette ZENTAI Viola, 116–126. Budapest: Osiris, Láthatatlan Kollégium, 1997.
- ROBOZ 1952 – ROBOZ Ágnes. „Az Operett-táncról”. *Táncművészet* 1, 2. sz. (1952): 50–54.
- ROKEM 2000 – ROKEM, Freddie. *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa: UIP, 2000.
- RÓNA 1998 – RÓNA Katalin. „Szent István körút 14: Volt egyszer egy Vígszínház”. *Népszava – Szép szó* (melléklet), 1998. okt. 10., 6.
- ROZINER 2000 – ROZINER, Feliks. „Szocialista realizmus a szovjet zenében”. Fordította PÁLL Erna. 2000 15, 1. sz. (2003): 47–59. <http://ketezer.hu/2003/01/szocialista-realizmus-a-szovjet-zeneben/>.
- SÁNDOR 1953 – SÁNDOR László. „A Fővárosi Operett Színház tánckarának munkájáról”. *Táncművészet* 3, 7. sz. (1953): 196–200.
- SAS 1971 – SAS György. „Honi témák, ismerősök”. *Film Színház Muzsika* 15, 20. sz. (1971): 4–5.
- SAS 1983 – SAS György. „Törőcsik Mari albumából”. *Film Színház Muzsika* 27, 27. sz. (1983): 18.
- SAS 1988 – SAS György. *Kamillka: Lírai mese egy nagy művésről*. Budapest: Háttér Kiadó, 1988.
- SAUTER 2000 – SAUTER, Willmar. *The Theatrical Event*. Iowa: IUP, 2000.
- SCHANDL [philther-Major] – SCHANDL Veronika. *Major Tamás, Rómeó és Júlia, 1971*, <http://www.philther.hu/link/play/romeo-es-julia/>.
- SCHECHNER 1980 – SCHECHNER, Richard. *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről. 1970–1976*. Fordította REGÖS János. Budapest: Múzsák, 1980.
- SCHECHNER 1985 – SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Pennsylvania: PUP, 1985.
- SCHECHNER 2002 – SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York–London: Routledge, 2002.
- SCHECHNER 2010 – SCHECHNER, Richard. „The Conservative Avant-garde”. *New Literary History* 41, 4. sz. (2010): 895–913.
- SCHEIBNER 2014 – SCHEIBNER Tamás. *A magyar irodalomtudomány szovjetizálódása: A szocialista realista kritika és intézményei 1945–1953*, Budapest: Ráció Kiadó, 2014.
- SEBES 1975 – SEBES Erzsébet. „Duda Gyuri feltámadása”. *Hétfői Hírek*, 1975. ápr. 21., 5.
- SEBESTYÉN 1951 – SEBESTYÉN György. „Merre tart a vidám műfaj”. *Színház- és Film-művészet* 2, 12. sz. (1951): 645–647.
- SEBESTYÉN 1952 – SEBESTYÉN György. „Még egyszer az operettéről”. *Színház- és Film-művészet* 3, 4. sz. (1952): 176–178.
- SEBŐK 2007 – SEBŐK János. „Szemétre való-e a Képzelt riport?”. *Élet és Irodalom*, 2007. aug. 17., 11. <https://www.es.hu/cikk/2007-08-20/sebok-janos/szemetre-valo-e-a-popfesztival.html>.
- SELMECZI 1991 – SELMECZI Elek. *Németh Antal*. Budapest: OSZMI, 1991.
- SESZTÁK 1986 – SESZTÁK Ágnes. „Az operett kommunista prófétája: Gáspár Margit és az ötvenes évek”. *Képes* 7, 1986. okt. 11., 26–29.
- SHCHERBENOK 2010 – SHCHERBENOK, Andrey. „»Killing Realism«: Insight and Meaning in Anton Chekhov”. *The Slavic and East European Journal* 54, 2. sz. (2010): 297–316.
- SHLAPENTOKH 1989 – SHLAPENTOKH, Vladimir. *Public and Private Life of the Soviet People: Changing Values in Post-Soviet Russia*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- SIEGMUND 1999 – SIEGMUND, Gerald. „A színház mint emlékezet”. Fordította KÉKESI KUN Árpád. *Theatron* 2, 3. sz. (1999): 36–39.
- SIMONFFY 1977 – SIMONFFY András. „Örkény emeletei”. *Élet és Irodalom*, 1977. jan. 15., 7.
- SIVÓ 1990 – SIVÓ Emil. „Kár volt államosítani?”. *Színház* 23, 9. sz. (1990): 9–11.
- SOLGA 2019 – SOLGA, Kim. *Theory for Theatre Studies: Space*. London: Methuen, 2019.
- SOLOVYOVA 1999 – SOLOVYOVA, Inna. „The Theatre and Socialist realism, 1929–1953”, in *A History of Russian Theatre*, szerk. Robert LEACH, Victor BOROVSKY, 325–357. Cambridge: CUP, 1999.
- SPIRÓ 2012 – SPIRÓ György. „Csehovot fordítva”. In SPIRÓ György, *Magtár*, 209–216. Budapest: Magvető Kiadó, 2012.
- SPIRÓ 2016 – SPIRÓ György. *Válogatott esszék 1979–2016*. Budapest: Magvető Kiadó, 2016.
- STACHÓ 2006 – STACHÓ László. „Szép vagy, gyönyörű vagy... Magyarország?”. *Muzsika* 49, 5. sz. (2006): 36–40.
- STANDEISKY 1996 – STANDEISKY Éva. *Az írók és a hatalom 1956–63*. Budapest: 1956-os Intézet, 1996.
- STANDEISKY 2005 – STANDEISKY Éva. *Gúzsba kötve: A kulturális élet és a hatalom*. Budapest: 1956-os Intézet, 2005.

- STANDEISKY 2017 – STANDEISKY Éva. „A szellemi elit és a politika változása a második világháborút követő években”. In *Értelmiségi válaszutak 1945 után: Egy akadémiai ülészek előadásai*, szerkesztette PAPP Gábor, 9–29. Budapest: Kossuth Kiadó, 2017.
- STAUD 1945 – STAUD Géza. „Az első színházi előadás az új Budapesten”. *Népszava*, 1945. márc. 3., 3.
- STAUD 1960 – *Magyar színházművészet 1949–1959*. Szerkesztette STAUD Géza. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- STRASBERG 2018 – STRASBERG, Lee. *Mestersége színész: A Method Acting születése és gyakorlása*. Fordította MAROSI Viktor. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2018.
- STUBER 2012 – STUBER Andrea. *A Várkonyi-korszak*. Hozzáférés: 2018.10.10. [http://www.stuberandrea.hu/materials/HUN/Cikkek/2012/Stuber\\_Andrea\\_A\\_Varkonyi-korszak.pdf](http://www.stuberandrea.hu/materials/HUN/Cikkek/2012/Stuber_Andrea_A_Varkonyi-korszak.pdf).
- STYAN 1981 – STYAN, J. L. *Modern drama in theory and practice: Realism and naturalism*. Cambridge: CUP, 1981.
- SUGÁR 1993 – SUGÁR Róbert. *Volt egyszer egy Rátonyi*. Budapest: Rokka-Telerádió, 1993.
- SULEIMAN 2016 – SULEIMAN, Susan Rubin. *The Némirovsky Question*. Yale: YPH, 2016.
- SZABÓ [é. n.] – SZABÓ István. *A Magyar Színházművészeti Szövetség rövid története*. Hozzáférés: 2018.10.10. <http://mszt.org/magyar-szinhazi-tarsasag-nevjegy/>.
- SZABÓ SZÉKELY [philther–Zsámbéki] – SZABÓ SZÉKELY Ármin. *Zsámbéki: A konyha, 1979*. <http://www.philther.hu/link/play/a-konyha/section/1/>.
- SZABOLCSI 1974 – SZABOLCSI Miklós. *A clown mint a művész önarcképe*. Budapest: Corvina Kiadó, 1974.
- SZALAY 1972 – SZALAY Károly. *A geg nyomában*. Budapest: Magvető Kiadó, 1972.
- SZALKAI 1965 – SZALKAI Sándor. „Az eredeti Koldusoperát: Mit kíván a színész karaktere? Gábor Miklós – Bicska Maxiról”. *Esti Hírlap*, 1965. okt. 16., 2.
- SZÁNTÓ–NEMÉNYI 1955 – SZÁNTÓ Dénes és NEMÉNYI Lili. „Beszélgetés az opera-színházról”. *Színház- és Filmművészet* 6, 5. sz. (1955): 398–400.
- SZÁNTÓ 1966 – *Realizmus a színházban*. Szerkesztette SZÁNTÓ Judit. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966.
- SZÁNTÓ 1971 – SZÁNTÓ Judit. „Megdöglesztett aknák”. *Színház* 4, 10. sz. (1971): 1–4.
- SZÁNTÓ 1980 – *Várkonyi Zoltán*. Szerkesztette SZÁNTÓ Judit. Budapest: Magyar Színházi intézet – Népművelési Propaganda Iroda, 1980.
- SZÁSZ 1979 – SZÁSZ Péter. „Kikérem magamnak: Búcsú Várkonyi Zoltántól”. *Film Színház Muzsika*, 1979. ápr. 21., 4–7.
- SZÁSZ A. 1976 – SZÁSZ Anna. „Kulcskeresők”. *Nők Lapja* 28, 1. sz. (1976): 10.
- SZEGEDY-MASZÁK 2010 – SZEGEDY-MASZÁK Mihály. *Kosztolányi Dezső*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010.
- SZEGEDY-MASZÁK 2015 – SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „Értelmiségi csoportosulások kísérletei a magyar kultúra átalakítására a XX. század utolsó harmadában”. In *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások*, szerkesztette BÍRÓ Annamária és BOKA László, 16–26. Nagyvárad–Budapest: Partium–Reciti, 2015.
- SZÉKELY 1961 – SZÉKELY György. *A színjátéktípusok kutatásának módszeréről*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961.
- SZÉKELY 1980 – SZÉKELY György. „A színházi szenvedélyről”. In *Várkonyi Zoltán*, szerkesztette SZÁNTÓ Judit, 264–277. Budapest: Magyar Színházi intézet – Népművelési Propaganda Iroda, 1980.
- SZÉKELY 1986a – SZÉKELY György. *A színjáték világa*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.
- SZÉKELY 1986b – SZÉKELY György főszerk. *A színház világtörténete*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.
- SZÉKELY 1987 – SZÉKELY György. „A felszabadulás után: A Nemzeti Színház intézménytörténete”. In *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerkesztette KERÉNYI Ferenc, 131–186. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987.
- SZÉKELY 1989 – SZÉKELY György. „Staud Géza”. *Irodalomtörténet* 70 (Új folyam 20), 3. sz. (1989): 583–585.
- SZÉKELY 1990a – *Magyar színháztörténet 1790–1873*. Főszerkesztő SZÉKELY György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- SZÉKELY 1990b – SZÉKELY György. „Államosítás: A színe és a visszája”. *Színház* 23, 9. sz. (1990): 12–14.
- SZÉKELY 1994 – *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Főszerkesztő SZÉKELY György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- SZÉKELY 2005 – *Magyar Színháztörténet 1920–1949*. Főszerkesztő SZÉKELY György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005.
- SZÉKELY 2012 – SZÉKELY György. „Magyar színháztörténet 1949–1989”. *Critikai Lapok* 21, 8. sz. (2012): 22–26.
- SZEKERES 1960 – *Az ismeretlen Sztanyiszlavszkij: Sztanyiszlavszkij hátrahagyott tanulmányai*. Szerkesztette SZEKERES József. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- SZEMERE 1979 – SZEMERE Anna. „A sematizmus »víványa«: a szocialista realista operett”. In *Zenetudományi Dolgozatok 1979*, szerkesztette DOMOKOS Mária és BERLÁSZ Melinda, 145–151. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979.
- SZEMERE 1980 – SZEMERE Anna. „Petőfi Színház – musical színház?”. In *Zenetudományi dolgozatok 1980*, szerkesztette BERLÁSZ Melinda, 325–335. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1980.
- SZENDRŐ 1945 – SZENDRŐ Ferenc. „Rendezői instrukció, első felvonás színleírás”. In MOLIÈRE, *Duda Gyuri*, fordította HONT Ferenc és MAJOR Tamás, 2–5. Budapest: Franklin Könyvkiadó, 1945.

- SZENDRŐ 1954 – SZENDRŐ József. „Duda Gyuri”. *Színház és mozi* 7, 45. sz. (1954. november 3.): 6.
- SZENDRŐ 1965 – SZENDRŐ József. „Növendék-előadástól a Brecht Színházig: Színész előszava a *Koldusopera* felújításához”. *Magyar Nemzet*, 1965. okt. 19., 4.
- SZIGETHY 1997 – SZIGETHY Gábor. „Ki ül a páholyban?”. *Magyar Nemzet*, 1997. jan. 25., 17.
- SZILÁGYI 1976 – SZILÁGYI János. *Kettesben*. Budapest: RTV–Minerva, 1976.
- SZILÁGYI Zs. 2013 – SZILÁGYI Zsófia. *Móricz Zsigmond*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013.
- SZINETÁR [online] – SZINETÁR Miklós emlékezik Honthy Hannára. Hozzáférés: 2019.10.10. [http://www.terasz.hu/premier/main.php?id=premier&page=cikk&cikk\\_id=5960](http://www.terasz.hu/premier/main.php?id=premier&page=cikk&cikk_id=5960).
- SZINETÁR 1988 – SZINETÁR Miklós. *Kalandjaim: Szubjektív dokumentumok*. Budapest: Magvető Kiadó, 1988.
- SZINTAY–FEGYŐ 1970 – *Politikai plakátok 1945–1948*. Összeállította SZINTAY Jánosné és FEGYŐ János. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1970.
- SZIRÁK 2008 – SZIRÁK Péter. *Örkény István*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2008.
- SZIRTES 1990 – SZIRTES György. *Színház a Broadway-n*. Budapest: Népszava, 1990.
- SZIRTES Á. 1961 – SZIRTES Ádám. „Egy délután a turai tsz-ben”. *Gong* 2, 2 sz. (1961): 3.
- SZIRTES Á. 1997 – SZIRTES Ádám. *Életünk, életem*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1997.
- SZONDI 1979 – SZONDI, Peter. *A modern dráma elmélete*. Fordította ALMÁS Miklós. Budapest: Gondolat Kiadó, 1979.
- SZTANISZLAVSZKI 1941 – SZTANISZLAVSZKI, Konstantin. *Életem*. Fordította STAUD Géza. Budapest: Madách Színház, 1941.
- SZTANISZLAVSZKI 1946 – SZTANISZLAVSZKI, Konstantin. *Egy színész felkészül...* E. R. Hapgood fordításának felhasználásával fordította és átdolgozta HEGEDÜS Tibor. Budapest: Athenaeum Kiadó, 1946.
- SZTANISZLAVSZKIJ 1949b – SZTANISZLAVSZKIJ *beszélgetései a Nagy Színház színiiskolájában. 1918–1922*. Fordította SZENDRŐ József. Budapest: Parnasszus, 1949.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1949a – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *Színészetika*. Fordította LÁNYI Sarolta. Budapest: Budapesti Irodalmi Intézet, 1949.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1950 – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *A színész munkája. 1. Az átélés iskolája. Egy színinövendék naplója*. Fordította BALOGH Pál és KAROCZKAY Margit, szakmailag ellenőrizte HORVAI István. Budapest: Hungária, 1950.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1951 – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *A színész munkája. 2. Az alakítás iskolája. Egy színinövendék naplója*. Fordította ÁCHIM András. Budapest: Művelt Nép, 1951.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1954. – Othello rendezőpéldány kiadás adatai
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1960 – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *Cselekvő elemzés*. Fordította BENEDEK Árpád és SZEKERES Zsuzsa. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1962 – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *Új ösvényeken*. Fordította, a bevezetőt és a jegyzeteket írta SZEKERES József. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1962.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1967 – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *Életem a művészetben*. Jegyzetekkel ellátta N. D. VOLKOV és V. R. KANATCSIKOVA. Fordította GELLÉRT György. Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.
- SZTANYISZLAVSZKIJ 1988 – SZTANYISZLAVSZKIJ, Konstantin. *A színész munkája. Egy színinövendék naplója. I. és II.* Fordította MORCSÁNYI Géza. 2. jav. kiad.; Budapest: Gondolat Kiadó, 1988.
- T. VARGA 2005 – *Az MDP központi vezetősége, politikai bizottsága és titkársága üléseinek napirendi jegyzékei I. kötet, 1948–1953*. Szerkesztette T. VARGA György. Budapest: Magyar Országos Levéltár, 2005.
- TARJÁN 1971 – TARJÁN Tamás. „Komédiák sok halottal”. *Napjaink* 10, 6. sz. (1971): 4.
- TARJÁN 2003 – TARJÁN Tamás. „Úgy emlékszem”. *Premier* 4, 6. sz. (2003): 48–49.
- TARÓDI-NAGY 1962 – *Színpad és közönség: Magyar színházi adatok*. 2 kötet. Szerkesztette TARÓDI-NAGY Béla. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1962.
- TAXNER 1971 – TAXNER Ernő. „Színházi levél Budapestről”. *Jelenkor* 14, 7–8. sz. (1971): 699–705.
- TIMÁR 1979 – TIMÁR György. *Nem én írtam*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- TIRASZPOLSKÁJA 1951 – TIRASZPOLSKÁJA, Nagyevsda Lyvovna. „Színpadi alakítások a »Revizorból«”, részlet az *Orosz színháztudomány múltjából* című kötetből. *Színházi Tájékoztató* 1951/1. 38–45.
- TOKAJI 1983 – TOKAJI András. *Mozgalom és hivatal: Tömegdal Magyarországon 1945–1956*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- TOKAJI 1998 – TOKAJI András. „A kommunizmus zenekultúrája Magyarországon és a többi volt kommunista országban”. In *Zenatudományi dolgozatok 1997–1998*, 163–178. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1998.
- TORDAI 1998 – TORDAI Zádor. „Két szék közt a padlón avagy laudatio Gaál Erzsébet emlékére”. *Színház* 31, 11. sz. (1998): 28–29.
- TÖRÖCSIK 2018 – TÖRÖCSIK Mari. *Bérczes László beszélgetőkönyve*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2018.
- TRAUBNER 2003 – TRAUBNER, Richard. *Operetta: A Theatrical History*. New York–London: Routledge, 2003.
- TRÓCSÁNYI 1978 – TRÓCSÁNYI Miklós. „»Képzeletem... a világ édes, érzéki jelenségeihez tapad« Lírai képek Déry Tibor kései regényeiben”. *Irodalomtörténet* 60 (Új folyam 10), 4. sz. (1978): 922–943.
- TÜSKÉS 2018 – TÜSKÉS Anna. „»A fordításnak egyetlenegy rendszabálya van csak: jól kell fordítani.« Heltai Jenő francia levelesládájából”. *Literatura* 44, 2. sz. (2018): 136–160.

- ÜBERSFELD 1996 – ÜBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996.
- UJ 2007 – UJ Péter. „Elöljáróban”. *Népszabadság*, 2007. aug. 8., 11.
- UNGÁR 1987 – UNGÁR Júlia. „A Koldusopera Magyarországon”. *Színház* 20, 6. sz. (1987): 35–39.
- UNGVÁRI 1955 – UNGVÁRI Tamás. „Higgins tanár úr – Somló István”. *Színház és Film-művészet* 6, 2. sz. (1955): 96–98.
- UNGVÁRI 1958 – UNGVÁRI Tamás. „Courage mama: Bemutató a Madách Színházban”. *Népakarat*, 1958. jan. 26., 4.
- UNGVÁRI 1961 – *A magyar líra gyöngyszemei, III–IV*. Szerkesztette UNGVÁRI Tamás. Hungaroton, 1961. (Szinetár Miklós rendezése.) Hozzáférés: 2019.10.10. <https://www.youtube.com/watch?v=ALly4bY6sf8>.
- UNGVÁRI 1973 – UNGVÁRI Tamás. „Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról: Bemutató a Vígyszínházban”. *Magyar Nemzet*, 1973. márc. 9., 4.
- V. J. 1954 – V. J. „Két operettsiker”. *Új Világ* 7, 50. sz. (1954): 7.
- VAJDA 1966 – VAJDA György Mihály. „Németh László: Szörnyeteg”. *Kritika* 4, 11. sz. (1966): 51–53.
- VAJDA 1973 – VAJDA György Mihály. „Bertolt Brecht magyar fogadtatása”. In *Meghallói a Törvényeknek: Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből* 3., szerkesztette SZABOLCSI Miklós és ILLÉS László, 466–498. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973.
- VAJDOVICH 2013 – VAJDOVICH Györgyi. „A magyar film 1939 és 1945 között”. *Metropolis* 17, 2. sz. (2013): 6–10. <http://www.metropolis.org.hu/?pid=16&aid=480>.
- VAJDOVICH 2014 – VAJDOVICH Györgyi. „Vígjátékváltozatok az 1931–44 közötti magyar filmekben”. *Metropolis* 18, 3. sz. (2014): 8–22.
- VALKÓ 1975 – VALKÓ Mihály. „A kispolgárság komédiája”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. nov. 23., 5.
- VALUSKA 2007 – VALUSKA László. „A Képzelt riport Sziget-ellenes kommunista propagandamű”. *Index*, 2007. aug. 8. <https://index.hu/kultur/2007/sziget/kepzel-rip08/>. Hozzáférés 2019. 10. 15.
- VARGA 2010 – VARGA Luca. „A Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról vígszínházi előadásának recepciója a Kádár-korszak kultúrpolitikájának tükrében”. *Korall* 11, 39. sz. (2010): 58–88.
- VÁRKONYI (1965) 1980 – VÁRKONYI Zoltán. „Az első huszonnégy óra (1965)”. In *Várkonyi Zoltán*, szerkesztette SZÁNTÓ Judit, 45–68. Budapest: Magyar Színházi intézet–Népművelési Propaganda Iroda, 1980.
- VÁRKONYI 1943 – VÁRKONYI Zoltán. „Betegség-e szerelem – interjú”. *Film Színház Irodalom*, 1943. júl. 13., 15.
- VÁRKONYI 1943b – VÁRKONYI Zoltán. „Panaszkönyv”. In *Szerep nélkül*, szerkesztette HORVÁTH Árpád, 151–157. Budapest: Új Hang, 1943.
- VÁRKONYI 1946 – VÁRKONYI Zoltán. „Levél a közönséghez”. *Színház* 2, 35. sz. (1946.): 6.
- VÁRKONYI 1947 – VÁRKONYI Zoltán. „Várkonyi Zoltán párisi levele a Színháznak”. *Színház* 3, 7. sz. (1947): 11.
- VÁRKONYI 1962 – D. L. [közreadó]. „»Értelemre, érzelmekre, idegekre ható színházat szeretek csinálni« Beszélgetés Várkonyi Zoltánnal”. *Film Színház Muzsika*, 1962. szept. 21., 13–15.
- VAS 1992 – VAS István. „Feloldozás (I)”. *Holmi* 4, 4. sz. (1992): 476–490.
- VEÉGH 1959 – VEÉGH Ádám. „Az ügynök halála”. *Közért*, 1959. dec. 10., 4.
- VERES 2002 – *A hetvenes évek kultúrája: Tanácskozás a Fiatal Művészek Klubjában 1980. április 10–12*, szerkesztette VERES András, Dokumentumválogatás. Budapest: Balassi Kiadó, 2002.
- VILAR 1975 – VILAR, Jean. *Le Théâtre, service public*. Paris: Gallimard, 1975.
- VITÁNYI 1954 – VITÁNYI János. „Csárdáskirálynő”. *Színház és Mozi*, 1954. nov. 19., 2–4.
- WALKÓ 1966 – WALKÓ György. „Nevetni a sírókon, sírni a nevetőkön: Szeljegyzet az évad Brecht-bemutatóihoz”. *Nagyvilág* 11, 2. sz. (1966): 304–307.
- WEBER 2004 – WEBER, Samuel. „The Virtual Reality of Theater: Antonin Artaud”. In Samuel WEBER, *Theatricality as Medium*, 277–294. New York: Fordham University Press, 2004.
- WIERZBICKA 1990 – WIERZBICKA, Anna. „Antitotalitarian Language in Poland: Some Mechanisms of Linguistic Self-Defence”. *Language and Society* 19 (1990): 1–59.
- WILES 2003 – WILES, David. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- WORRAL 1989 – WORRALL, Nick. *Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov – Vahtangov – Okhlopkov*. Cambridge: CUP, 1989.
- [www.europeanjournalofhumour.org](http://dx.doi.org/10.7592/EJHR2014.2.3.davies). <http://dx.doi.org/10.7592/EJHR2014.2.3.davies>.
- YATES 1996 – YATES, W. E. *Theatre in Vienna: A Critical History, 1776–1995*. Cambridge: CUP, 1996.
- YOUNG 1994 – YOUNG, James Edward. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- YURCHAK 2006 – YURCHAK, Alexei. *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2006.
- ZÁGONYI 1984 – ZÁGONYI Ervin. „Kosztolányi Csehov-élménye nyomában”. *Irodalom-történet* 66 (új folyam 16), 2. sz. (1984): 304–334.
- ZAHAROV 1986 – ZAHAROV, Mark. „A főrendező monológja”. Fordította SZÁNTÓ Judit. *Színház* 19, 1. sz. (1986): 32–35.
- ZALA 1998 – FARKAS Virág. „Das ewig Weibliche: Gaál Erzsébet pályaképe helyett – merő szubjektivitás. Beszélgetés Zala Szilárd Zoltánnal”. *Ellenfény* 3, 4. sz. (1998): 9–13.

- ZEMSTOV 1991 – ZEMSTOV, Ilya. *Encyclopedia of Soviet Life: Manipulation of a Language*. London: Taylor and Francis, 1991.
- ŽIŽEK 1982 – ŽIŽEK, Slavoj. „The Principles of Stalinism: A Short Course.” *Dometi* 1, 2. sz. (1982): 13.
- ZSADON 2007 – ZSADON Béla. „G. A. úr X-ben – Képzelt riport, LGT”. *Quart.hu*, 2007. aug. 8. Hozzáférés: 2019.10.10. <http://www.quart.hu/cikk.php?id=1514>.
- ZSOLT 1987 – ZSOLT István. „Nincs vitánk: Jegyzetek a Major-monológához”. *Képes* 7, 1987. febr. 21., 36–38.
- ZSÓTÉR 1989 – ZSÓTÉR Sándor. *Szakedolgozat*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem könyvtár, 1989.

### FILMEK, FILMES INTERJÚK

- BÁNKUTI 1973 – BÁNKUTI Gábor interjúja Déryvel a *168 óra* című műsorban. Kossuth Rádió, 1973. március 3. Leirat, PIM–OSzMI, dokumentumtár.
- BEREK [é. n.] – BEREC Kati emlékezik Őze Lajosra. Hozzáférés: 2017.07.25. <http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/k-o/ozelet2.htm>.
- BESSENYEI – Besenyei Ferenc honlapja. Hozzáférés: 2019.11.20. <http://www.bessenyei.hu/56.htm>.
- BESSENYEI 1963 – BESSENYEI-est – Színház.... MTV, 1963. Részlet a *Ványából*. 37.00–55.00 perc. Hozzáférés: 2019.11.20. <https://nava.hu/id/1805678>.
- BOHÓ 1980 – BOHÓ Róbert. *Szabálytalan elköteleződés*. MTV, adásnap: 1980. május. 10. Hossz: 38 perc.
- CSERHALMI 2013 – CSERHALMI György visszaemlékezik. *Hogy volt* című műsor, 2013. Hozzáférés: 2019.11.20. <https://www.youtube.com/watch?v=1vkSgnzlnAk>.
- GELLÉRT 1948 – *A Nemzeti Színház együttese Romániában*. UMFI Magyar Filmhíradó 30. 1948. október. Hozzáférés: 2019.11.20. <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=6896>.
- GOBBI 1983 – GOBBI Hilda 70. születésnapja a Katona József Színházban. 1983. Hozzáférés: 2019.11.20. [https://www.youtube.com/watch?v=ESW\\_lr9oPpA&feature=youtu.be&t=2806](https://www.youtube.com/watch?v=ESW_lr9oPpA&feature=youtu.be&t=2806).
- KOSSUTH RÁDIÓ 1971 – *Színészek fürdőruhában*. Kossuth Rádió, színházi magazin. 1971. június 27. Leirat, PIM–OSzMI *Döglött aknák* dosszié.
- MAÁR 1975 – MAÁR Gyula. *Déryné hol van?* 1975. Major instruálja Törőcsik Marit. 23. perc. Hozzáférés: 2019.11.20. <https://www.youtube.com/watch?v=1vkSgnzlnAk>.
- MOLNÁR GÁL 1997 – MOLNÁR GÁL Péter. *Bessenyei interjú*. 1997. Nava
- MOLNÁR GÁL 1983 – MOLNÁR GÁL Péter. [Cím nélküli töredék: interjú Őze Lajossal] MTV 1983. Hozzáférés: 2019.11.20. <https://www.youtube.com/watch?v=kma0glB4yAM>.
- NORDIN 1993 – NORDIN Eszter. *Apám portréja*. Duna, 1993. Hozzáférés: 2019.11.20. <https://nava.hu/id/3235825>.
- SÓLYOM 2008 – SÓLYOM András. *dr. Németh Antal színháza*. MTV, 2008.17.16. Hozzáférés: 2019.11.20. [https://film.indavideo.hu/video/f\\_dr\\_nemeth\\_antal\\_szinhaza](https://film.indavideo.hu/video/f_dr_nemeth_antal_szinhaza).
- SZÁSZ 1975 – SZÁSZ Péter. *A Duda Gyuri ügy*. Színházi közvetítés, riport (1975). Írta Jean-Baptiste MOLIÉRE és VEREBES István, dramaturg SZÁNTÓ Erika, operatőr BORNAY Gyula, rendező SZÁSZ Péter.
- SZÉKELY 1975 – SZÉKELY Gáborral beszélget Koltai Tamás a Kossuth Rádió *Láttuk, hallottuk* műsorában. 1975. nov. 21., 17.49-es kezdés. PIM–OSzMI-archívum, Kulcskeresők-dosszié.
- SZÉKELY Őze – SZÉKELY Gábor emlékszik Őze Lajosra. Hozzáférés: 2017.07.25. <http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/k-o/ozelet2.htm>.
- TÖRŐCSIK 2010 – TÖRŐCSIK Mari emlékezése a *Hogy volt?! Major Tamásra emlékezünk* című műsorban. 2010. Hozzáférés: 2019.11.20. <https://nava.hu/id/1546600/>.
- VITRAY 1983 – VITRAY Tamás beszélgetése Major Tamással. *Mestersége színész*. 1983. 28. Perc. Hozzáférés: 2019.11.20. <https://nava.hu/id/934846>.

# A SZÖVEG KÖZTI KÉPEK JEGYZÉKE

## Borító

Gobbi Hilda, Várkonyi Zoltán, Szörényi Éva, Major Tamás, Bordy Bella, Jávor Pál a pesterzsébeti *Arccal a vasút felé* című előadásra mennek 1945. augusztus 5-én. Fotós: ismeretlen. Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Fotótár, 67.2475 <https://gyujtemenyek.mnm.hu:443/hu/record/-/record/MNMMUSEUM1829973>

## 10. oldal

A Nemzeti Színház előtt biciklis felvonulás, 1947. Forrás: Fortepan, 79254.

## 14. oldal

Major Tamás, a Nemzeti Színház igazgatója a Nemzeti Színház Újjáépítéséért Emlékérmet ad át Gellért Endrének. 1945. Fotós: ismeretlen. Forrás: OSZMI Fotótár, ltsz. 2015.797.1.

## 60. oldal

Gáspár Margit, 1932. Fotós: jelöletlen. Forrás: *Film Színház Muzsika*, 1986/12. 20.

## 104. oldal

Honthy Hanna ajándékot vesz át Gáspár Margit társaságában 1956. március 15-én a Rákosi Mátyás Vas- és Féművek kultúrtermében. Fotós: Munk Tamás. Forrás: MTI Fotó. <https://archivum.mtva.hu/photobank/item/MTI-FOTO-R3lUc1lqK0NSZU-I0RHJtcFR3eFY5Zz09>

## 119. oldal

Homm Pál (Péter Milon, közkatona), Petress Zsuzsa (Esztí), Honthy Hanna (Anna nagyhercegnő) és Bilicsi Tivadar (Pudding, udvari főszakács) Offenbach Gerolsteini nagyhercegnő című zenés játékának zárójelenetében 1950-ben. Fotós: Kálmán Béla. Forrás: MTVA/MTI.

## 120. oldal

Roboz Ágnes, az Operettszínház koreográfusa az irodájában, 1949. Fotós: ismeretlen. Forrás: Roboz Ágnes magángyűjteménye.

## 146. oldal

Gellért Endre az 1950-es évek elején. Fotós: Wellesz Ella. Forrás: OSZMI Fotótár, ltszn. A1375.

## 180. oldal

Anton Csehov: *Ványa bácsi*. Jelenetkép az I. felvonásból: Gózon Gyula, Mészáros Ági, Lukács Margit, Maklári Zoltán, Bessenyei Ferenc. 1952. Fotós: ismeretlen. Forrás: OSZMI Fotótár, ltszn. B 1419.3.3.

## 210. oldal

Hont Ferenc, 1933 körül. Fotós: Kárász Judit. Forrás: OSZMI Fotótár, ltsz. 76.84.3.

## 243. oldal

Hont Ferenc, 1944. Fotós: ismeretlen. Forrás: Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Fotótár, 79.434

## 244. oldal

Duda Gyuri. Jelenet az előadásból, Várkonyi Zoltán, Gobbi Hilda, 1942. Fotós: ismeretlen. Forrás: OSZMI Fotótár, ltszn. A.

## 261. oldal

Olthy Magda, Major Tamás, Hont Ferenc, 1942. Fotós: Wellesz Ella. Forrás: OSZMI Fotótár, ltsz: A2018.

## 262. oldal

Hont Ferenc próbát vezet a Madách Színházban. Fotós: ismeretlen. Forrás: OSZMI Fotótár, ltszn. A2018

## 277. oldal

Fábry József, Kepes Éva, Lukács Mária, Szlovák László a Hont Ferenc rendezte Bertolt Brecht *Mahagonny*-ban a Magyarországi Magántisztviselők Szövetsége székházában, 1936-ban. Fotós: Ismeretlen. Forrás: OSZMI Fotótár, ltszn. A.

## 278. oldal

Major Tamást cipeli Gazdag József, Gellért Endre, Görbe János, 1947. Fotós: Wellesz Ella. Forrás: OSZMI Fotótár, ltszn. A522.

### 324. oldal

Németh László: *A szörnyeteg*. Jelenet az előadásból, Törőcsik Mari, Básti Lajos, 1966.  
Fotós: Wellesz Ella. Forrás: OSZMI Fotótár, ltsz. 86.40.1.

### 338. oldal

Peter Weiss: *A luzitán szörny*. Jelenet az előadásból. Fotós: Keleti Éva. Forrás: MTI  
ÉV 700921/165.

### 350. oldal

Csurka István: *Döglött aknák*. Jelenet az előadásból, Major Tamás Kállai Ferencel.  
1971. Fotós: ismeretlen. Forrás: OSZMI Fotótár, ltszn. B3151.

### 362. oldal

Örkény István: *Kulcskeresők*. Jelenet az előadásból, Kun Tibor, Egri Kati, Avar István,  
Törőcsik Mari, Máthé Erzs, Tyll Attila, Őze Lajos. 1977. Fotós: ismeretlen. Forrás:  
OSZMI Fotótár, ltszn. B.

### 376. oldal

Várkonyi Zoltán, 1945. Fotós: ismeretlen. Forrás: OSZMI Fotótár, ltszn. A607.

### 403. oldal

Ascher Oszkár, Berczeli Anzelm Károly, Várkonyi Zoltán, Táray Ferenc, Millos Aurél,  
Fricsay Ferenc Szegeden, 1937-ben. Fotós: Liebmán Béla. Forrás: OSZMI Fotótár,  
ltszn. A607.

### 404. oldal

Déry Tibor: *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*. Jelenet az előadásból, 1973.  
Fotós: Ikládi László. Forrás: OSZMI Fotótár, ltszn. B3652.

### 418. oldal

Örkény István: *Pisti a vérzivatarban*. Jelenet az előadásból, Szombathy Gyula, Tordy  
Géza, Balázs Péter, Garas Dezső, Gobbi Hilda. 1979. Fotós: ismeretlen. Forrás: OSZMI  
Fotótár, ltszn. B5338.

### 430. oldal

A Nemzeti Színház bontása, 1965. Forrás: Fortepan, 25589.

### 442. oldal

Rajk László és Major Tamás, 1947 körül. Fotós: ismeretlen. Forrás: OSZMI Fotótár,  
ltszn. A522

## NÉUMUTATÓ

Ablonczy László: 32, 153, 156, 171,  
172, 175, 177, 279, 280, 303, 352,  
355, 358, 361.

Ábrahám Pál: 70.

Abramović, Marina: 54.

Aczél György: 172, 173, 289, 327.

Ács János: 59.

Ádám Ottó: 143, 145, 147, 149, 172,  
195, 209, 332, 414.

Adamis Anna: 405, 409, 415.

Adorno, Theodor Wiesengrund: 64,  
65, 66, 67, 68, 69, 73.

Ady Endre: 178, 365.

Agamben, Giorgio: 436.

Ajtay Andor: 88, 90, 96, 97, 108, 137.

Almási Éva: 405, 412.

Almási Miklós: 21, 217, 227, 321, 329,  
331.

Alpár Ágnes: 79, 129, 149, 184.

Andai Györgyi: 405.

Angyalosi Gergely: 214.

Antal Csaba: 206.

Antal Gábor: 279, 299,

Antal Jánosné: 31.

Antoine, André: 35, 46.

Apáthi (Apáthy) Imre: 92, 116, 129,  
299, 308, 317.

Apor Noémi: 378, 394.

Appia, Adolphe: 47, 192, 275.

Aragon, Louis: 298.

Artaud, Antonin: 19, 25, 46, 436, 439.

Ascher Oszkár: 283, 294, 295.

Astair, Fred: 81.

Avar István: 362, 370, 372.

Babits Mihály: 395.

Badiou, Alain: 11, 15, 17, 51, 61, 68,  
432, 433, 440.

Bajcsy-Zsilinszky Endre: 292, 298.

Bajor Gizi: 81, 147, 151, 167, 299, 311,  
317.

Balázs Béla: 23.

Balázs Péter: 405.

Balázs Samu: 181, 197.201, 205, 325.

Balzac, Honoré de: 21.

Bán Frigyes: 226.

Bánóczy Antal: 294.

Bános Tibor: 32, 35, 64, 66, 80, 81, 95,  
122, 133, 148, 156, 183, 185, 202,  
207, 319.

Banu, Georges: 133.

Barcs János: 293.

Barcsay Jenő: 351, 400.

Bárdos Artúr: 31, 246.

Barrauld, Jean-Louis: 396.

Bartha Zsuzsa: 71, 87.

Barthes, Roland: 159.

- Básti Lajos: 168, 308, 324, 325, 327, 329, 330–335, 337.  
 Batta András: 123, 307.  
 Baty, Gaston: 384.  
 Baudrillard: 15.  
 Beaumarchais, Pierre-Auguste Caron de: 308.  
 Beauvoir, Simone de: 87, 440.  
 Beck Judit: 246, 250, 254, 255, 256, 307.  
 Beckett, Samuel: 369.  
 Becsky Andor: 250, 251, 253, 255.  
 Bécsy Tamás: 51, 365, 369, 384, 385, 427, 433.  
 Békeffi (Békeffy) István: 78, 80, 89, 101, 105, 121, 126, 127, 128, 129, 141, 145.  
 Békés András: 397.  
 Belasco, David: 46.  
 Benedek András: 89, 151, 153, 156, 173, 175, 177, 181, 199, 215, 341, 364.  
 Benedek Árpád: 39.  
 Benedek Marcell: 35, 149.  
 Benedek Miklós: 343, 347.  
 Bentley, Eric: 57.  
 Berczeli Anzelm Károly: 213.  
 Berczeller Antal: 116, 318.  
 Bercsényi Tibor: 89.  
 Berek Katalin: 325, 373.  
 Béres Ilona: 405.  
 Bergson, Henri: 366.  
 Bessenyei Ferenc: 155–159, 179, 180, 181, 187, 190, 192, 195–198, 201, 203–205, 209, 327, 332, 356.  
 Bezerédi Zoltán: 427, 428.  
 Bihari József: 39.  
 Bilicsi Tivadar: 90, 105, 108, 122, 123.  
 Bodó Béla: 129, 138, 141.  
 Bodó Viktor: 301.  
 Boileau, Nicolas: 11.  
 Boldizsár Iván: 401.  
 Bolvári-Takács Gábor: 89, 92, 93.  
 Boronkay Soma: 13, 39.  
 Boros Géza: 245.  
 Borvető János: 91, 121, 131, 139.  
 Both Béla: 86, 87, 112, 283, 325, 351, 389, 410.  
 Bozó Péter: 126.  
 Brahm, Otto: 35.  
 Bratton, Jacky: 54.  
 Brecht, Bertold: 19, 21, 23, 24, 31, 33, 34, 48, 65, 158, 160, 161, 163, 174, 280, 284, 285, 289, 291, 297, 301, 304, 309, 312, 320, 323, 339, 343, 345, 346, 349, 349, 358, 385, 399, 425, 427.  
 Bródy János: 415.  
 Bródy Tamás: 91, 121.  
 Brook, Peter: 57, 58, 288, 289, 297, 315, 317, 339, 343, 348, 410, 411.  
 Bulla Elma: 414.  
 Bullock, Philip Ross: 264.  
 Butler, Judith: 56.  
 Büchner, Georg: 17.  
 Carlson, Marvin: 18, 21, 51, 55, 132, 305, 387, 417, 432, 437.  
 Cenner Mihály: 122, 271.  
 Chaplin, Charlie: 96, 111, 196.  
 Ciulei, Liviu: 288.  
 Clark, Katerina: 46.  
 Copeau, Jacques: 18, 310, 384.  
 Corneille, Pierre: 11, 47, 287.  
 Craig, Edward Gordon: 34, 44, 275.  
 Czímer József: 30, 32, 35, 63, 157, 158, 168, 174, 175, 237, 393.  
 Czirák Lucy: 123.  
 Czóbel Béla: 400.  
 Csák Gyula: 364.  
 Csáky, Móric: 62, 74, 107, 108, 122, 125, 133, 136.  
 Csányi Árpád: 363, 368, 374.  
 Csaplár Ferenc: 218, 219, 225, 240.  
 Cseh Katalin: 87.  
 Csehov, Anton Pavlovics: 35, 58, 149, 152, 153, 156, 159, 168, 180, 181–191, 193–196, 203, 205–209, 271, 284, 308, 312, 450.  
 Csehov, Mihail: 312.  
 Cserkaszov, Nyikolaj Konsztantynovics: 26, 46, 72, 187, 191.  
 Cserkasszkij, Szergej: 160.  
 Csillag Miklós: 31.  
 Csiszár Imre: 272, 273, 296, 375.  
 Csiszár Mirella: 211, 212.  
 Csobádi Péter: 136, 137, 140.  
 Csokonai Vitéz Mihály: 148, 149, 214, 246, 251, 282, 284, 295.  
 Csonak Lajos: 39.  
 Csurka István: 350, 351–359, 361, 375.  
 Csurka László: 339.  
 Dancs Istvánné: 11, 22, 23, 27, 37, 63, 64, 77, 87, 99.  
 Daróczi Bárdos Tamás: 339, 342, 345.  
 Darvas Iván: 118, 415.  
 Darvas József: 41, 67, 84, 401.  
 Darvas Szilárd: 80, 89, 355.  
 Davies, Christie: 352, 365.  
 Dayka Margit: 224.  
 Dénes György: 105.  
 Dénes Tibor: 47, 48.  
 Derrida, Jacques: 18, 25, 57, 436.  
 Déry Tibor: 260, 291, 294, 323, 326, 405, 409, 411, 414.  
 Dobay Livia: 123.  
 Dobos István: 436, 438.  
 Dobrenko, Evgeny: 296.  
 Donáth Ferenc: 293.  
 Donnellan, Declan: 233.  
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: 21.  
 Dullin, Charles: 310, 379, 384, 439.  
 Dunajevszkij, Iszaak Oszipovics: 72, 78.  
 Dürrenmatt, Friedrich: 18.  
 Egressy Gábor: 220, 395.  
 Egri István: 49, 319.  
 Egri Kati: 362, 363.  
 Egri Márta: 405.  
 Eisemann Mihály: 70, 408.  
 Eisenstein, Szergej Mihajlovics: 31, 34, 221, 235, 305.  
 Erdélyi Mihály: 62.  
 Erdődy János: 294.  
 Ernyey Béla: 405.  
 Evva Lajos: 107.  
 Ewen, David: 122.  
 Ézsiás Erzsébet: 333, 35, 369, 375.  
 Fábri Zoltán: 47, 87.  
 Farkas Ferenc: 77, 78, 112, 113, 114, 118, 128, 138, 139, 141, 142, 208.  
 Farkas Imre: 24.  
 Fedák Sári: 25, 70, 111, 132, 132, 135.  
 Fehér Ferenc: 21, 260.  
 Fehér Lili: 245.  
 Fehér Miklós: 405.  
 Feld Mátyás: 245.  
 Feleki Kamill: 38, 86, 90, 93, 97, 105, 108, 111, 117, 118, 121, 125, 127, 128, 131, 132, 137, 138, 140, 141, 142, 475.  
 Felsenstein, Walter: 50, 130.  
 Fendrik Ferenc: 414.  
 Fényes Szabolcs: 70, 78, 80, 83, 86, 91, 102, 106, 122, 414.  
 Fenyő Árpád: 245.  
 Féral, Josette: 55.  
 Fischer Annie: 55.  
 Fischer Sándor: 69, 89, 113.  
 Fischer-Lichte, Erika: 54, 57, 280, 369, 412, 431, 435, 437.  
 Flaubert, Gustave: 21, 409.

- Fodor Géza: 39, 130.  
 Fodor Oszkár: 245.  
 Fónagy Iván: 25.  
 Forgách András: 13, 39, 130.  
 Forgács Gyuri: 419.  
 Forgács István: 39  
 Foucault, Michel: 57, 132, 441.  
 Földényi F. László: 214.  
 Földes Anna: 295, 327, 345, 348, 364, 369, 423.  
 Földes Gábor: 171.  
 Frame, Murray: 264.  
 Frank János: 98, 107.  
 Frey, Stefan: 122.  
 Fülöp Zoltán: 47, 48, 89, 121, 141, 142.  
 Gaál Béla: 387.  
 Gaál Erzsébet: 17, 436, 441, 453.  
 Gábor Andor: 121.  
 Gábor Miklós: 50, 156, 169, 182, 199, 280, 284, 290, 291, 294, 295, 297, 299, 303, 306, 407, 441.  
 Gách Mariann: 109, 114, 116, 247, 248, 250, 252, 253, 255.  
 Gadamer, Hans-Georg: 434.  
 Gádor Béla: 80, 408.  
 Gajdó Tamás: 22, 70, 112, 126, 129, 134, 246, 276, 366, 381.  
 Gál György Sándor: 126, 132, 253, 255.  
 Gál Róbert: 62, 77, 82, 111.  
 Galántai György: 415, 420.  
 Gálffi László: 405.  
 Galsai Pongrác: 108, 360, 406, 408, 414.  
 Garai Gábor: 339, 341.  
 Garas Dezső: 118, 418, 419, 420, 422, 424, 425, 426, 427, 466.  
 Gárdonyi Géza: 326.  
 Gárdonyi Lajos: 245.  
 Garrick, David: 287.  
 Gáspár Dezső: 64.  
 Gáspár Margit: 12, 16, 19, 29, 35, 42, 45, 50, 60–131, 133, 134, 135, 137–139, 141–143, 145–148, 173, 178–179, 224, 251, 275, 294, 306, 380, 414, 439, 443, 445, 446.  
 Gazdag Gyula: 94, 134, 397, 408, 409.  
 Gelencsér Gábor: 392.  
 Gellért Endre: 6, 12, 14, 16, 19, 22, 28–29, 33, 37, 38–39, 40–45, 49–50, 116, 117, 146, 147–209, 214, 221, 240, 260, 278, 294, 306, 307, 308, 311, 313, 320, 322–323, 327, 332, 380, 439, 440, 443, 444.  
 Gellért Oszkár: 152, 153, 162, 172, 173, 174, 176, 178, 179.  
 Gémier, Firmin: 46, 213, 216, 222, 224, 231, 252, 340, 384.  
 Gesler György: 405.  
 Gobbi Hilda: 4, 18, 39, 44, 63, 87, 99, 112, 139, 153, 244, 246, 247, 251–253, 255, 257, 281, 288, 291, 292, 294, 295, 299, 304, 311–313, 317, 322, 325, 378, 380, 389, 418, 419, 425–426, 447.  
 Gogol, Nyikolaj Vasziljevics: 164, 190, 191, 202, 308.  
 Goldoni, Carlo: 57.  
 Gombaszögi Ella: 182, 209.  
 Gombaszögi Frida: 185.  
 Gombrowicz, Witold: 24, 68, 125, 408.  
 Gózon Gyula: 118, 174, 180, 181.  
 Görög Ilona: 213, 246, 444.  
 Greenberg, Clement: 385.  
 Grotowski, Jerzy: 57, 219.  
 Groys, Boris: 20, 21, 28, 73, 144.  
 Gyárfás Miklós: 43, 123, 164, 177, 266, 355.  
 Gyarmati Fanni, Radnóti Miklósné: 148, 149, 211, 213, 214, 217, 218, 225, 239, 246, 247, 249.  
 Gyarmati György: 61, 125.  
 Gyarmati Miklós: 70.  
 György Péter: 377, 394, 408, 411, 425.  
 Gyulai Pál: 267.  
 Gyurkó László: 313, 343, 344, 346, 414.  
 Hadics László: 91.  
 Hajmási Péter: 101, 128, 470.  
 Halász Gábor: 294.  
 Halász Judit: 419.  
 Halász Péter: 415, 420.  
 Halbwachs, Maurice: 16, 50.  
 Halévy, Ludovic: 105, 107.  
 Hámos György: 80, 83, 89, 446.  
 Hanák Péter: 123, 124.  
 Harsányi Gábor: 355.  
 Harsányi László: 386.  
 Havasréti József: 416  
 Háy Gyula: 19, 21, 23, 24, 31, 34, 48, 63, 81, 89, 102, 123, 153, 158, 159, 165, 181, 186, 187, 188, 189, 194, 211, 223, 224, 238, 240, 269, 293, 308, 353, 437.  
 Hayworth, Rita: 81.  
 Hegedüs Géza: 158, 171.  
 Hegedüs Gyula: 183, 185, 196.  
 Hegedüs Tibor: 170, 268.  
 Hegel: 15, 28, 40, 382.  
 Heltai Gyöngyi: 68, 72, 73, 83, 110, 116, 125, 128, 131, 132, 134, 136, 137, 142, 143, 405.  
 Herczeg Ferenc: 326, 329.  
 Herczog Noémi: 154.  
 Hermann István: 21, 174, 222, 354, 355, 387, 399.  
 Hevesi Sándor: 22, 27, 44, 100, 150, 167, 168, 181, 184, 185, 191, 217, 235, 267, 274, 275, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 294, 295, 297, 316, 320, 325, 326, 395.  
 Hindi Sándor: 39.  
 Hites Sándor: 20.  
 Hobbsbawn, Eric: 251, 252.  
 Hofi Géza: 361, 365.  
 Homm Pál: 91, 105, 108, 115, 121, 134, 137.  
 Hont Ferenc: 12, 16, 17, 19, 23, 29, 30, 31, 32, 35–38, 42, 44, 45, 50, 69, 71, 75, 78, 81, 87, 104, 115, 130, 148, 149, 152, 156, 164, 171, 176, 177, 179, 210–242, 243–255, 256–260, 263–265, 267, 269, 270–276, 283, 294, 295, 306, 308, 309, 319, 321, 322, 323, 380, 384, 386, 391, 399, 437, 439.  
 Honthy Hanna: 17, 38, 71–72, 82, 86, 88, 90–95, 97, 105–108, 110, 111, 115, 117, 121, 125, 126–128, 132–142, 144–145, 200, 321, 333, 408, 458.  
 Horesnyi Balázs: 428.  
 Horvai István: 26, 33, 45, 82, 87, 167, 187, 209, 224, 265, 266, 270, 306, 307, 410, 414, 441, 450.  
 Horvát Dezső: 39.  
 Horváth Árpád: 388.  
 Horváth János: 266, 291.  
 Horváth József: 363.  
 Horváth Károly: 372.  
 Horváth Márton: 31.  
 Horváth Mici: 134.  
 Horváth Teri: 169, 203, 226,  
 Hsia, Adrian: 160.  
 Hubay Miklós: 164, 189, 193, 195, 204, 206, 355, 406.  
 Huszka Jenő: 70.  
 Huszti Péter: 395.  
 Ibsen, Henrik: 168, 175, 284.  
 Iglódi István: 339, 345, 346, 351, 356, 357.  
 Illés Béla: 239.

- Illyés Gyula: 89, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 172, 181, 192, 197, 198, 260, 294, 326, 327, 353, 355, 364, 381.  
 Imre Zoltán: 361, 422.  
 Innes, Christopher: 168.  
 J. Soltész Katalin: 25.  
 Jacobi Viktor: 70, 446.  
 Jákfalvi Magdolna: 11, 31, 59, 79, 136, 145, 164, 263, 265, 266, 288, 307, 320, 407, 429.  
 Jákó Pál: 31.  
 Jánoskúti Márta: 405.  
 Jeles András: 134, 408, 415, 441.  
 Jemnitz Sándor: 65.  
 Jenbach, Béla: 121, 123, 126, 128.  
 Jób Dániel: 22, 31, 99, 184, 185, 186, 368.  
 Jouvét, Louis: 16, 284, 285, 286, 289, 305, 310, 320, 340, 364, 377, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 389, 391, 392, 393, 394, 400, 439.  
 József Attila: 178, 281, 283, 284, 294, 295, 298, 300, 301, 303, 313, 314, 321, 388.  
 Juhász József: 317.  
 K. Horváth Zsolt: 431.  
 Kállai Ferenc: 350, 352, 356, 358, 359, 361.  
 Kállai Gyula: 31, 211, 215, 294.  
 Kállay István: 102.  
 Kálmán Imre: 69, 70, 78, 94, 100, 101, 114, 121, 122, 123, 127, 128, 132, 133, 135, 142, 143, 145, 446.  
 Kalmár Melinda: 23, 143, 364.  
 Kappanyos András: 62.  
 Karinthy Ferenc: 190, 192, 198, 205, 326.  
 Karinthy Frigyes: 177, 288, 295, 298.  
 Kassák Lajos: 19, 31, 193, 213, 216, 219, 220, 221, 348.  
 Katona Ferenc: 273–274.  
 Kazimir Károly: 388, 424.  
 Keaton, Buster: 96, 111.  
 Kékesi Kun Árpád: 12, 13, 18, 51.  
 Kelemen Kristóf: 13, 39.  
 Keleti László: 90, 105, 108, 111, 112.  
 Keleti Márton: 77, 103.  
 Kellér Dezső: 44, 67, 74, 80, 89, 93, 97, 98, 100, 101, 105, 121, 126–129, 135, 141, 142, 145, 450.  
 Kemény Egon: 102.  
 Kerényi Ferenc: 326.  
 Kerényi Imre: 414.  
 Keresztúri József: 215, 216, 220, 221.  
 Kern András: 405.  
 Kertész Imre: 72, 73, 102.  
 Kertész Márta: 35.  
 Kertész Péter: 352.  
 Keserü Ilona: 338, 339, 344, 347, 348, 413.  
 Kéthly Anna: 294.  
 Kézdi György: 405.  
 Kiss Ferenc: 217, 247, 317.  
 Kiss Gabriella: 12, 13, 18, 39, 51, 174, 455.  
 Kiss Manyi: 96, 97, 118.  
 Klaniczay Tibor: 156.  
 Klemperer, Victor: 257.  
 Klemperer, Otto: 89.  
 Knoll, Hans: 52, 406.  
 Kocsis L. Mihály: 35, 50, 157, 185, 279, 280, 283, 284, 290, 291, 295, 296, 297, 323, 326, 328, 329, 339, 340, 343, 357.  
 Kocsis Rózsa: 157.  
 Kodaj Dániel: 65.  
 Kodály Zoltán: 72, 76, 77.  
 Kókai Rezső: 123.  
 Koltai M. Gábor: 453.  
 Koltai Róbert: 405.  
 Koltai Tamás: 152, 211, 214, 216, 219, 224, 240, 252, 279, 283, 285, 288, 291, 292, 294, 295, 299, 301, 304, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 321, 322, 351, 352, 357, 359, 368, 369, 371, 372, 373, 388, 391, 410, 411, 422.  
 Komlós János: 246, 330, 352, 354, 359.  
 Komlós Vilmos: 245.  
 Koncz Gábor: 405.  
 Kondor Béla: 400.  
 Konszki, Grigorij: 311.  
 Koródi József: 144.  
 Korossy Zsuzsa: 24, 26, 30, 31, 36, 37, 38, 107, 109, 110, 363.  
 Kossa István: 27, 63.  
 Kosztolányi Dezső: 99, 149, 177, 182, 183, 184, 186, 189, 196, 453.  
 Kovács István: 405.  
 Kövér György: 305.  
 Kristeva, Julia: 400, 435.  
 Kulcsár Szabó Ernő: 15, 157.  
 Kulinyi Ernő: 70.  
 Kútvölgyi Erzsébet: 405.  
 Ladomerszky Margit: 168.  
 Lahusen, Thomas: 296.  
 László Ferenc: 159.  
 Latabár Kálmán: 62, 71, 82, 86, 88, 90, 93, 94, 94, 95, 96, 97, 105, 108, 110, 111, 112, 116, 125, 127, 133, 138, 196, 205, 461.  
 Latinovits Zoltán: 209, 381, 420, 421, 424, 426.  
 Legát Tibor: 121, 145.  
 Lehár Ferenc: 64, 68, 69, 78, 91, 124, 127, 446.  
 Lehel György: 113, 123.  
 Lehmann, Hans-Thies: 23, 55, 427, 432, 435.  
 Lendvay Andor: 245.  
 Lengyel György: 32, 39, 149, 152, 153, 163, 165, 168, 173, 186, 194, 196, 199, 204, 280, 288, 364, 369, 379, 391, 446.  
 Lenkei Lajos: 139, 140, 421.  
 LeRoy Ladurie, Emmanuel: 305.  
 Liddel, Angelica: 54.  
 Liencourt, Francois: 191.  
 Loriga, Sabina: 264.  
 Losonczy Géza: 215, 294.  
 Lovasi András: 407.  
 Lőkös Ildikó: 368.  
 Lugossy György: 255.  
 Lukács György: 18, 20, 21, 23, 28, 31, 33, 35, 69, 164, 165, 180, 186, 190, 222, 227, 233, 234, 415, 437, 438, 449.  
 Lukács Margit: 196, 204, 205, 208, 209.  
 Lukács Sándor: 405.  
 Maár Gyula: 280.  
 Mácsai Pál: 426, 427, 428.  
 Madách Imre: 101, 175, 214, 215, 222, 316, 361, 423, 425.  
 Magyar Bálint: 35, 39.  
 Major Tamás: 4, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 21, 22–24, 28, 31–35, 37, 39, 42, 44, 45, 46, 49, 50, 71, 74, 82, 87, 101, 104, 112, 122, 134, 139, 147, 148, 151, 152, 154, 156, 157, 158–159, 162–166, 170, 172, 173, 177–179, 181, 185–187, 198, 205, 208, 215, 216, 218, 221–226, 229, 231, 232, 240, 241, 245–255, 259, 260, 274, 278–341, 342–361, 363–365, 367–375, 377–381, 384, 385, 388–390, 393, 394, 399, 401, 410, 413, 439, 442.  
 Majorné Papp Mariska: 307.  
 Makk Károly: 226.  
 Maklár Zoltán: 159, 181, 196, 199, 201, 205, 208, 294.

- Mándy Iván: 102, 353, 426.  
Mann, Thomas: 321.  
Márai Sándor: 298.  
Markos József Alfonzó: 45.  
Márkus Emília: 183, 298.  
Márkus Éva: 128.  
Márkus László: 294.  
Martin, Jessie Wright: 122.  
Marton Endre: 92, 92, 105–106, 109, 110, 129, 156, 162, 163, 181, 185, 188, 308, 332, 344, 357, 368, 371, 372.  
Marton Éva: 121.  
Marton Frigyes: 45, 301, 302, 316.  
Marton László: 13, 130, 385, 407, 409, 410, 412–415, 427, 428.  
Máté Gábor: 59, 375.  
Mátrai-Betegh Béla: 130, 168, 331, 337.  
McNiff, Shaun: 39.  
Mei Lanfang: 33, 34, 160, 161.  
Meilhac, Henri: 105, 107.  
Mejerhold, Vszevolod Emiljevics: 4, 164, 165, 220, 231, 271, 310.  
Meruk Vimos: 325.  
Mészáros Ági: 151, 156, 179, 180, 181, 190, 195, 198, 201, 203, 205, 207, 208, 209.  
Mészöly Dezső: 200, 273, 287.  
Mészöly Miklós: 287.  
Mészöly Tibor: 209.  
Mezey (Mezei) Mária: 86, 88, 89, 90, 96, 108, 137.  
Mihály András: 31.  
Mikita Gábor: 26, 63.  
Miklós Tibor: 407.  
Mikó András: 128.  
Miljutyin, Jurij: 72, 78, 93.  
Milloss Aurél: 283, 294, 295, 320, 379.  
Mnouchkine, Ariane: 161, 251, 285, 288, 289, 297, 311, 313, 317, 339, 340, 343, 397.  
Mohácsi János: 103, 145.  
Molière: 33, 154, 181, 218, 223, 225, 246–252, 253, 254, 257–260, 284, 285, 286, 289, 297, 307, 310, 311, 317, 323, 336, 364, 365, 371, 379, 398.  
Molnár Erik: 236.  
Molnár Ferenc: 158, 353, 366, 369, 381.  
Molnár Gál Péter (MGP): 22, 39, 68, 73, 95, 106, 118, 124, 126, 127, 131, 142, 147, 148, 156, 160, 176, 192, 205, 224, 246, 252, 259, 260, 279, 288, 289, 291, 294, 300, 302, 303, 308, 310, 314, 317, 321, 323, 336, 367, 373, 380, 387, 388, 392, 393, 395, 443.  
Molnár Miklós: 30.  
Molnár Piroska: 281.  
Móricz Zsigmond: 148, 152, 153, 157, 176, 183, 295, 298, 326.  
Mrożek, Slawomir: 415, 427.  
Murányi Lili: 105.  
Musset, Alfred de: 369.  
Nádasdy Kálmán: 28, 39, 95, 123, 127, 129, 130, 131, 134, 142, 149, 221, 299, 306, 314, 356, 410, 413.  
Nagy Adorján: 200, 265, 268, 274, 308.  
Nagy Gábor: 405.  
Nagy Imre: 12.  
Nagy Péter: 156, 301, 313, 314.  
Nagy Sándor: 39.  
Nagyajtay Teréz: 105, 114.  
Nánay István: 39, 320.  
Neményi Lili: 295, 333.  
Németh Antal: 17, 22, 27, 29, 88, 129, 150, 175, 184, 198, 206, 267, 269, 286, 288, 290, 310, 317, 326, 333, 336, 360, 379, 425, 440.  
Németh László: 152, 153, 157, 308, 324, 325, 326–332, 334, 335, 337, 341, 353, 363, 365, 381, 399, 400.  
Németh Marika: 90, 121, 131, 137, 139.  
Non György: 39, 83.  
Nora, Pierre: 98, 100.  
Nordin Eszter: 147, 171.  
Nóti Károly: 24.  
Novák Eszter: 13.  
Novák Péter: 407.  
Nyemirovics-Dancsenko: 24, 268.  
Obrazcov, Szergej Vlagyimirovics: 231.  
Ódry Árpád: 378, 394, 395.  
Offenbach, Jacques: 69, 85, 91, 105, 107, 108, 109, 113, 114, 117, 124, 127, 143, 470.  
Oláh Gusztáv: 28, 47, 48, 87, 112, 123, 325, 374, 389.  
Olthy Magda: 292, 294, 295, 311, 317, 364, 379.  
Ország Lili: 48, 89.  
Ortutay Gyula: 26, 158, 198, 213, 225, 239, 242, 247, 292, 294.  
Oszter Sándor: 405.  
Osztrovszkij, Alexandre Nyikolajevics: 223, 224, 308.  
Örkény István: 49, 260, 355, 363–373, 375, 381, 399, 400, 401, 414, 419–429.  
Ötös bizottság: 87, 112, 325, 389, 425, 457.  
Őze Lajos: 252, 362, 363, 373–375.  
P. Müller Péter: 12, 365, 375, 423, 434, 437.  
Paddison, Max: 66.  
Páger Antal: 414, 415.  
Paizs Dezső: 266.  
Palasovszky Ödön: 31, 213, 216, 224, 295.  
Pályi András: 343, 344, 346.  
Pán József: 48, 181, 206.  
Pándi Pál: 145, 313, 330, 331, 337, 423.  
Párkány László: 94, 126, 150, 203.  
Parti Nagy Lajos: 375.  
Pártos Erzsé: 179, 181, 245, 246, 351.  
Pártos Géza: 92, 129, 175, 211, 308, 441, 447.  
Pauer Gyula: 48, 347.  
Pavis, Patrice: 54, 59, 135.  
Peéry Piroska: 29, 88, 137.  
Petőfi Sándor: 178, 246, 281, 282, 283, 284, 287, 288, 316, 387, 388.  
Petress Zsuzsa: 90, 115, 137.  
Petri György: 15.  
Petrovics Emil: 77.  
Picasso, Pablo: 305, 344.  
Picon-Vallin, Béatrice: 161.  
Piscator, Erwin: 31, 34, 46, 216, 411.  
Pitoëff, Georges: 384.  
Platón: 433, 435.  
Pogány Ö. Gábor: 31.  
Polgár Tibor: 105, 113, 114, 123.  
Porogi Dorka: 13, 88, 94, 269, 449.  
Pós Sándor: 409, 411.  
Postlewait, Thomas: 54, 59.  
Presser Gábor: 405, 409, 413, 414, 415.  
Pudovkin, Vszevolod Illarionovics: 26, 235.  
Pütkösti Andor: 31, 97, 107, 117, 246, 379, 382, 385, 387.  
Racine, Jean: 11, 248.  
Rácz György: 137, 145.  
Rádai Eszter: 314, 320.  
Radnóti Miklós: 178, 212, 215, 232, 294, 310, 363, 428.  
Radnóti Miklósné I. Gyarmati Fanni  
Radnóti Zsuzsa: 405, 407, 411, 421, 424.  
Radó Sándor: 245.

- Rajk László, ifj.: 13.  
 Rajk László: 24, 27, 49, 53, 105, 117, 205, 241, 293, 298, 302, 303, 304, 308, 317.  
 Rakodczay Pál: 220.  
 Rákosi Szidi: 133, 205.  
 Raksányi Gellért: 39, 323.  
 Rancière, Jacques: 51, 385, 440.  
 Ránki György: 77, 123, 163, 406.  
 Rasi, Luigi: 220.  
 Rátkai Márton: 71, 97, 151, 164, 167, 224.  
 Rátonyi Róbert: 26, 72, 86, 89, 90, 103, 105, 109, 110, 111, 112, 113, 121, 125, 127, 131, 132, 137, 138, 139, 140, 142, 408.  
 Regéczy Margit: 177.  
 Regös János: 408.  
 Reinhardt, Max: 78, 216, 222, 252, 276.  
 Reinitz Béla: 294, 295, 317.  
 Riccoboni, Luigi: 57.  
 Ricoeur, Paul: 264.  
 Rimóczy Viola: 84.  
 Ring Orsolya: 13, 265, 327, 361, 422.  
 Roboz Ágnes: 64, 70, 72, 84, 92, 112, 113, 120, 140.  
 Rokem, Freddie: 16, 305, 437.  
 Rott Sándor: 245.  
 Roziner, Feliks: 76, 77.  
 Ruszt József: 218, 219, 306, 410.  
 Ruttkai Éva: 18, 55, 58, 209, 381, 407, 414.  
 Ságvári Endre: 298.  
 Salamon Béla: 245.  
 Sándor Pál: 323, 426.  
 Sárdy János: 90, 108, 122, 123.  
 Sas György: 74, 90, 97, 111, 126, 133, 311, 357, 358.  
 Sauter, Willmar: 434.  
 Schandl Veronika: 285.  
 Schechner, Richard: 38, 56, 59, 345, 437.  
 Scheibner Tamás: 25.  
 Schiller, Friedrich: 162.  
 Schilling Árpád: 301, 420.  
 Schönherz Zoltán: 298.  
 Schwarz, Hanns: 124.  
 Scserbakov: 26, 71.  
 Sebestyén György: 123, 124, 144.  
 Semsey Jenő: 115, 445.  
 Sennyei Vera: 89.  
 Seres Rezső: 215.  
 Shakespeare: 36, 45, 181, 183, 200, 284, 285, 286, 287, 289, 302, 311, 317, 323, 331, 333, 381, 384, 410, 411.  
 Shaw, George Bernand: 167, 168, 171, 175, 181, 381.  
 Siegmund, Gerald: 405, 432.  
 Sík Rezső: 245.  
 Siklós Olga: 64.  
 Simon Vanda: 454.  
 Simon Zsuzsa: 71, 87.  
 Sinkó László: 325.  
 Sinkovits Imre: 157, 177, 179, 448.  
 Sívó Emil: 27, 31, 106.  
 Soloyova, Inna: 264.  
 Solymosi Elek: 220.  
 Somlay Artúr: 147, 151, 167, 224, 274, 299.  
 Somogyi Erzs: 39, 319.  
 Soós Imre: 68, 147, 171, 203, 226.  
 Sörös Sándor: 405.  
 Sőtér István: 156.  
 Spiró György: 185, 291, 315, 323, 375.  
 Standeisky Éva: 24, 282, 283, 289, 414.  
 Staud Géza: 17, 84, 99, 170, 247, 271, 273, 275, 309, 312, 382, 384.  
 Stein, Gertrud: 54.  
 Steinbeck, John: 333, 400.  
 Strasberg, Lee: 220, 312.  
 Strauss, Johann: 65, 68, 78, 81, 124.  
 Strehler, Giorgio: 260, 288, 297, 339, 343.  
 Sugár Károly: 35, 285, 310.  
 Sugár Lajos: 325.  
 Sugár Róbert: 103, 116.  
 Sulyok Mária: 421, 424, 425.  
 Szabó Magda: 50.  
 Szabó-Székely Ármin: 13, 39.  
 Szabolcsi Bence: 145, 175, 295, 323.  
 Szacsvey László: 363.  
 Szakácsi Sándor: 405.  
 Szakasits Árpád: 294.  
 Szalay Edit: 405.  
 Szalay Edit: 405.  
 Szalay Karola: 105, 112.  
 Szalay Károly: 78.  
 Szántó Judit: 294, 300, 301.  
 Szász Péter: 102, 111, 253, 260, 380.  
 Szávai János: 366.  
 Szegedi Erika: 405.  
 Szegedy-Maszák Mihály: 149.  
 Székely György: 17, 69, 92, 129, 247, 272, 273, 274, 276, 383, 392, 396.  
 Szemere Anna: 66, 67, 71, 125, 407.  
 Szendrő Ferenc: 215, 218, 249, 253, 254,  
 Szendrő József: 246, 247, 250, 255, 257, 256.  
 Szentpál Olga: 231, 294, 295.  
 Szép Ernő: 152, 213, 410.  
 Szerb Antal: 266, 294.  
 Szigethy Gábor: 361, 423.  
 Szigeti Károly: 339, 342, 345.  
 Szilágyi Bea: 84.  
 Szilágyi János: 62, 74  
 Szilágyi Tibor: 355.  
 Szilágyi Zsófia: 148.  
 Szinetár Miklós: 106, 121, 129–131, 406.  
 Szinte Gábor: 48.  
 Szirtes Ádám: 214, 226.  
 Szirtes György: 63, 75, 82, 86, 114, 135.  
 Szombathy Gyula: 418, 419, 422, 426, 488.  
 Szomory Dezső: 297.  
 Szondi, Peter: 58.  
 Szörényi Éva: 4, 39, 159, 181, 204.  
 Sztanyiszlavszkij: 19, 23, 24, 26, 30, 33, 35, 36, 37, 40, 42, 58, 71, 72, 99, 110, 116, 129, 130, 131, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 160, 161, 166, 167, 170, 182, 184, 185, 188, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 200, 203, 219, 220, 221, 222, 227, 230, 231, 233, 234, 268, 269, 274, 275, 280, 286, 299, 300, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 320, 321, 351, 382, 383, 390, 395, 399, 410, 425, 453, 462.  
 Szűcs László: 35, 79, 178, 238.  
 T. Varga György: 26.  
 Tahi Tóth László: 405.  
 Tairov, Alexander: 31, 34, 231.  
 Tamássy Zdenkó: 123.  
 Tarján Tamás: 240, 355, 359.  
 Taródi-Nagy Béla: 121.  
 Taub Katalin: 225, 242.  
 Tihanyi Vilmos: 123.  
 Timár György: 106.  
 Timár József: 24, 106, 118, 299, 317, 318, 372.  
 Tolsztoj, Lev Nyikolajevics: 34.  
 Tompa Sándor: 39.  
 Tordy Géza: 418, 419, 422, 426, 488.

- Tóth Aladár: 87, 89, 93, 295.  
 Törőcsik Mari: 203, 288, 311, 322, 324–325, 327, 330, 334, 335, 339, 345, 346, 362, 363, 368, 370–374.  
 Török Emil: 91, 121.  
 Törzs Jenő: 299.  
 Traubner, Martin: 70, 107, 122.  
 Tucsni András: 39.  
 Turay Ida: 94, 474.  
 Turgenyev, Ivan Szergejevics: 377.  
 Ungvári Tamás: 84, 281, 411.  
 Ungváry László: 155, 156, 292, 294, 295, 308, 317, 339, 378, 379, 380, 390.  
 Uray Tivadar: 82.  
 Vágó Nelly: 325, 351, 360.  
 Vahtangov, Jevgenyij Bagrationovics: 71, 483.  
 Vajai Erzsi: 39.  
 Vajda György Mihály: 48, 332, 334.  
 Vajdovich Györgyi: 77, 78.  
 Valkó Mihály: 367.  
 Várady László: 91, 105, 113, 114, 446.  
 Varga Mátyás: 47, 48, 351, 359, 360.  
 Várkonyi Zoltán: 4, 12, 16, 19, 28, 39, 42, 44, 45, 50, 87, 112, 152, 156, 158, 178, 208, 224, 240, 244, 246, 248, 252, 255, 260, 266, 285, 286, 292, 294, 295, 299, 304, 305, 317, 319, 322, 325, 327, 333, 349, 356, 357, 364, 365, 376–402, 405–429, 439.  
 Varsányi Irén: 182, 209.  
 Vas István: 162, 406.  
 Venczel Vera: 209.  
 Vidor Ferike: 245.  
 Vilar, Jean: 289, 382.  
 Vincze Ottó: 70, 102.  
 Vincze Zsigmond: 70.  
 Vitányi János: 142.  
 Vitez, Antoine: 289.  
 Vitray Tamás: 319, 320.  
 Vízvári Mariska: 181.  
 Weiss, Peter: 338, 339, 341–344, 346, 347, 349.  
 Weller Antal: 39.  
 Weöres Sándor: 341.  
 Wiles, David: 57.  
 Wlassics Gyula: 245, 253.  
 Wodehouse, PG.: 123.  
 Zágonyi Ervin: 184, 186, 196.  
 Zaharov, Mark: 222.  
 Zentai (Zentay) Anna: 90, 96.  
 Zilahy Lajos: 326.  
 Zola, Émile: 69.  
 Zsámbéki Gábor: 13, 59, 130, 179, 301, 397, 410, 420, 441.  
 Zsolt István: 39.  
 Zsótér Sándor: 13, 75, 84.