

# Kovács Viktor – Kovács Dominik

ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola (Magyarország)

PhD-hallgató

kovacsviktor960407@gmail.com

ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola (Magyarország)

PhD-hallgató

kovacsdominik960407@gmail.com

## Szenvedélyes valóság

DOI: 10.46522/Sg.2025.01.06

---

JÁKFAI Magdolna, *A valóság szenvedélye – A realista színház emlékezete Magyarországon*, Bp., Arktisz – Theatron Műhely Alapítvány, 2023

Jákfalvi Magdolna, Kiss Gabriella és Kékesi Kun Árpád együttműködésével 2010-ben dolgozta ki a *Philter*ként ismert netfilológiai–színházelemzői módszertant, amely tárgya középpontjába – a korábbi hagyománytól eltérően – az előadást helyezi, s azt a létrehozó közösség státusza felől elemezve egy történet részének tekinti. Jelen kötet az e gyakorlat segítségével elvégzett kutatás terjedelmes és nagy ívű összegzése, amelynek lényege a kompozíció: úgy törekszik a 20. századi magyar realista színház (a korban egységesnek korántsem tekinthető) irányelveinek és belső működési struktúrájának összefoglalására, hogy a szocialista realizmus fogalmát és reprezentációját öt meghatározó színházvezető és színházi alkotó pályáján belül vizsgálja.

Az *Alapító mesterek* című fejezet első szakasza az ehhez kapcsolódó (színház)nyelvi fordulatokról, nyelvteremtő kísérletekről szól, kitérve az ellentmondásokra, belső feszültségekre. A realizmus hagyományosan a valóság (illetve a valóság egyes pillanatainak) megragadására, annak életszerű ábrázolására törekszik, a háború utáni, illetve az 1949-et követő magyar politika viszont – ki nem mondottan – a szocialista ember utópisztikus ideájának megjelenítését várta a színházi alkotóktól. Mindezt leplezni próbálta a kulturális közbeszéd kényszeredett ragaszkodása a *valós, igaz, hiteles, őszinte* fogalomkörhöz. A fejezet kitér a realista színházi nyelv háború előtti kísérleteire, Hevesi Sándor és Németh Antal iskolájának

és a későbbi újratерemtés ankétjainak, konferenciáinak, elméleti fórumainak szerepére. Gellért Endre tézisei alapján Jákfalvi tíz pontban foglalja össze a szocialista színpad valóságkonceptióját. Elsőként a színész és a rendező viszonyát és az irányhoz való kapcsolatát taglalja, amely a gellérti elméletben helyenként a meiningeni, helyenként pedig a Sztanyiszlavszkij-féle iskolával válik rokoníthatóvá. A második pont az ábrázolás, amelynek lényege a nép ismerete. A harmadik, negyedik, ötödik és hatodik pontok az ábrázolás technikáit rögzítik, a beszéd zeneiségét, a mozgást, az átélést és a fantázia fejlesztését. A szocialista realista esztétika mellőzendőnek ítéli a hetedikként tárgyalt színházi sablonokat, hiszen az új művészeti eszme elvárása a természetesség, az életszerűség. „A szocialista realista ember ábrázolására pedig nincs sablon, mert a polgári ember nem lehet minta, a szocialista ember pedig éppen most formálódik” (43). Ugyancsak elmarasztaló vélemény fogalmazódik meg a maszkok (nyolcadik pont) alkalmazásával kapcsolatban, noha ez a színpadi eszköz segítségül szolgálhat a megjelenített szereplők esetlenségeinek elfedésére. A létrejövő színházi szerkezetben az egyik legfontosabb szerepet játssza a társulat, amelynek működését a központi, szakszervezeti színészosztás kezdi befolyásolni. A tizedik pont alatt reflektált nézői pozíció átmeneten megy keresztül: kezdetben résztvevői pozícióban értelmezik, majd arra a következtetésre jutnak, hogy a néző ragaszkodik az értelmezői státuszhoz. Az elméleti-kontextuális háttér és a fogalomhasználat ismertetése átláthatóbbá teszi a későbbi részek szegmentáltan megjelenített közegét, a fejezet iránymutatása által az egyes folyamatok és események egyazon történelmi hálózat részévé válnak.

Amint azt a címe is mutatja, a Gáspár Margitról és a „fantomrealizmus”-ról szóló fejezet középpontjában az elsősorban íróként és fordítóként ismert Gáspár intézményvezetői és ezáltal kultúraszervezői tevékenysége áll. 1946-tól kezdve tíz éven keresztül igazgatja Budapest egyes teátrumait, elsőként a moziként működő Városi Színházat, majd az ehhez az intézményhez tartozó Magyar Színházat, ahol a szocialista operett műfajának megteremtésével is próbálkozik. 1949-ben publikálja *Az operett* című broszúráját, amelyet Jákfalvi Theodor Adorno 1941-es *Könnyűzene*

címen lefordított tanulmányával vet össze, megállapítva, hogy a másféle mozgástérrel, tapasztalattal és műveltséggel rendelkező alkotók elméletei számos ponton összefüggést mutatnak, például a tömegek befolyásolására alkalmas forma követelményei és a zenés színház slágereinek a nézőre gyakorolt hatása szempontjából. Az 1949-től a Fővárosi Operettszínházat vezető Gáspár az írói alkatára és dramaturgiai ismereteire hagyatkozva újítja meg a Monarchia és a két világháború közötti időszak jellemző könnyed műfaját, illetve a szarkasztikus humor, helyenként a groteszk eszközeivel ír friss szinopszist (és írat friss szöveggönyvet a teátrum házi szerzőivel) többek közt a *Gerolsteini nagyhercegnő*, a *Luxemburg grófja* és a *Csárdáskirálynő* számára. Az operett és a népi kultúra összefüggéseit kutató Gáspár Margit reformtevékenysége nem csupán politikai indíttatású. A hagyomány átértelmezése és átmentése az egyes szerepkörök szintjén is működik, a primadonnaságból kiöregedő Honthy Hanna számára például új karaktertípust teremt, a rezonőri–intrikusi idős hölgyet, és Honthyhoz hasonlóan a táncos-komikusként éltesebbnek bizonyuló Feleki Kamillt is pazar szerepekhez juttatja. (Majdnem főszereppé válik a *Csárdáskirálynő* Miska főpincére, aki a Leo Stein és Jenbach Béla-féle 1916-os eredeti szöveggönyvben csak néhány mondatnyit beszél.) Gáspár igazgatása alatt a Fővárosi Operettszínház menedékévé válik a prózai színpadon politikai okokból ellehetetlenített színészeknek, például Mezei Máriának.

A *valóság szenvedélye* részletesen elemzi a Marton Endre által 1950-ben rendezett *Gerolsteini nagyhercegnőt* és az idővel könnyűzenei emblémává váló *Csárdáskirálynőt*, amelyet a huszonkét éves Szinetár Miklós állított színpadra 1954-ben. Az utóbbi előadással kapcsolatban Jákfalvi megjegyzi, hogy a felvétel tanúsága szerint a kedvező nézői reakció elsősorban a szöveg poentírozásának (aktuális vagy a múltat idéző utalásainak), a zenei dramaturgiának és a sztárok szerepeltetésének köszönhető, kevésbé a színészvezetésnek. A fejezet az egyes előadásokat a kontextus figyelembevételével vizsgálja, e szemléletmóddal rekonstruálja a szerepüket a korabeli kollektív tudatban.

A könyv következő szakasza Gellért Endre rendező lélektani realista törekvéseit értelmezi, elsősorban arra a jelenségre keresve

magyarázatot, hogy miképp válhat egy polgári radikális értelmi-ségi alkat pártonkívüliként az ötvenes évek szocialista realizmusának domináns színházi alkotójává. A tragikus sorsú Gellért alakja utólag mitizálódott a színházi közbeszédben, az öröklött ideggyengeség és a túlérzékenység példájává vált, az ötvenes évek áldozatai közt szokás számontartani Somlay Artúr, Bajor Gizi és Soós Imre mellett. A *valóság szenvedélye* a *Nyugat* folyóirat által közvetített realizmus befolyását hangsúlyozza a gellérti alkotói hang létrejöttében, s arra is rámutat, hogy bár Gellért viszonylag korán, a negyvenes évek elején találkozik a Sztanyiszlavszkij-féle irányzattal, a későbbi munkamódszerét mégis inkább a hazai színész-tanítóitól, Somlay Artúrtól, Bajor Gizitől és Rátkai Mártontól származtatja. Színészként dolgozik együtt Hont Ferencsel a szegedi Független Színpadon, ahol az avantgárd dramaturgia is megihleti, de nem válik állandó alkotói nyelvévé. Gellért 1945 után Móricz Zsigmond, Illyés Gyula és Németh László színműveinek rendezője lesz. A drámák akképp találkoznak Gellért Endre művészetével, amiképpen Csehov szövegei Sztanyiszlavszkijjal: helyzetalapú, a valóságot tükröző vígjátékként teremtődik újra például a *Sári bíró*, amelyet korábban a könnyed népszínmű eszközeivel állítottak színpadra. Jákfalvi könyvének újszerűsége, hogy a pálya módosulásainak, tematikai változásainak okát hatékonyan fejti fel az alkotó személyközi kapcsolatainak szintjén. „Ha Móricz az atyai barát, akkor Illyés a kortárs barát Gellért pályáján. Négy drámáját rendezi másfél évtized alatt, s egy ötödiket, a *Malom a Séden-t* is neki írja, fejezi be Illyés” (153). Másutt pedig: „Harmincévesen kezd tanítani, fiatal, amikor Soós Imre megöli magát, fiatal, amikor kivégzik tanítványát, Földes Gábort” (171). Az olvasó arra is választ találhat, hogy a kultúrpolitikai változások milyen módokon érintették az egyéni művészi koncepciót. Az 1949-ben megalakuló Kínai Népköztársaság kultúrájának megismerésére irányuló diplomáciai törekvések eredményeképp 1956 tavaszán Gellért Endre is Kínába utazik, és a szavakon túli érzelem kifejezhetőségének élményét hozza magával, ennek szellemében rendezi meg 1957-ben Bertold Brecht *Jóembert keresünk* című darabját. A kötet a kutató Gellért és a színész-pedagógus Gellért pozícióját szintén vizsgálja. Az 1952-ben bemutatott *Ványa*

bácsi-rendezés „hibátlan remekmű”-ként rögzül a nézői köztudatban. A rendezői koncepció a fellelhető felvételrészleteken és előadásfotókon túl a Molnár Gál Péter hagyatékából előkerülő 1960-as felújító-példányon keresztül válik hozzáférhetővé. Ebből a mozgás rögzítettségére, a hangsúlyokra és a szövegértelmezésre is következtethetünk. Az előadás kulcsdramaturgiai jegye a szenvedélyesség és a humor, amellyel kapcsolatban több kritikus is elmarasztaló véleményt fogalmaz meg. Az életmű sajátossága, hogy bár Gellért művészete szorosan kapcsolódik a háború előtti polgári színjátszáshoz (színészi gyakornoki éveit például a Jób Dániel igazgatta Vígszínházban töltötte), pedagógiája az ettől élesen különböző színészkatok, Soós Imre, Horváth Teri és Törőcsik Mari pályáján hagyta a legnagyobb nyomot.

Az avantgárd és a kísérleti művészet felől érkező Hont Ferenc ugyancsak egy egyéni metódust és elképzelést képvisel a szocialista realizmus tematikájában. Ennek megértéséhez azonban Jákfalvi szerint szükség van a Hont munkásságát átjáró közösségi dinamika vizsgálatára. A kollektív emlékezetben egy aszketikus, az eszméiért radikális áldozatokat hozó, zsidó származása és baloldali meggyőződése miatt többszörösen traumatizált alkotói egyéniség képe bontakozik ki, aki már 1940-ben tudományos művet ír az avantgárd színházi gyakorlat hazai alapjairól *Az eltűnt magyar színjáték* címmel (Bp., Officina), s ebben az egészen korai magyar drámai emlékek, például *A három körösztýén leány* szövegét használja fel elemzésre. A Hont-fejezetben kulcsfontosságú a terek és (az ezekhez kapcsolódó) titulusok értelmezése, így például a Kulacs vendéglő, a Wagner söröző, s természetesen az 1937-es alapítású Független Színpadé, ahol Hont vezető szerepet töltött be, s amely az alternatív mivoltából kifolyólag több, a zsidótörvények bevezetése után mellőzött színésznek, színházi alkotónak biztosított játéklehetőséget. E működéshez köthető az öt évvel későbbi népligeti *Duda Gyuri* előadása, amely sajátosan hazai karaktert kölcsönzött Molière *Georges Dandin*jának. Hont rendezői-játékmesteri tevékenysége a szintetikus realizmus gyakorlatával írható le, amely „az avantgárd művészeti ideológia párosítása a Sztanyiszlavszkij-féle játéktechnikával” (219). Hont pályája végül nem a színház gyakorlatában teljesedik ki. Az 1935

óta folytatott pedagógiai aktivitása tíz évvel később minisztériumi feladatkörrel bővül ki, s egyszersmind a Színművészeti Főiskola főigazgatója, a Filmgyár művészeti irányítója lesz, a korszak legbefolyásosabb kultúrideológusává válik, majd 1957-től a Színháztudományi Intézet vezetőjeként folytatja színházelmélet-írói, színháztörténeti tevékenységét. A szokatlan ívű pálya sajátosságaiból kifolyólag az előadás-elemzésre vállalkozó szakasz mellett alfejezet tárgyalja Hont bölcsészeti tevékenységét, a tudományos osztályok élén végzett munkáját. A könyv utóbbi része azért különösen izgalmas, mert a középpontba állított személyen keresztül a teljes 20. századi elmélettörténet, annak eredményei és kudarcai is megvilágításba kerülnek.

*A valóság szenvedélye – A realista színház emlékezete Magyarországon* igen részletesen foglalkozik Major Tamás színháztörténeti pozíciójával, nemcsak a munkásságával, politikai szerepével, hanem az ezekhez a közösségi nyilvánosság terében hozzákapcsolódó anekdotákkal és karakterológiával. Jákfalvi igyekszik kimozdítani Majort az antagonisztikus szerepei (Lucifer, Kurrah, Boguslawski) miatt megképződő intrikusi értelmezésből, hiszen az életműnek emellett is akadnak bőven ellentmondásai. Major Tamást a szabálytalan alkata, filozói érdeklődése (a Színiakadémia elvégzése után, feladathoz nem jutva, a bölcsészkarra is beiratkozik) egyértelműen intellektuális színésszé teszi, ugyanakkor megmarad a páratlan mozgékonyasága, spontán rögtönző készsége, amely a kortársak megítélése szerint több alkalommal is a hanyagság, a felszínesség leplezését szolgálja. Major műveltsége – bármilyen képtelenségként hangozzon is – egyfajta ösztönös műveltség, amely az olvasmánytapasztalatokon túl a megfigyelésből, a belső analízisből, illetve a Major működtette széles kapcsolati rendszerből táplálkozott.

Ugyanennyire két(vagy több)értelmű Major konkrét művészetet. A színészi alakításait, szavatait a kortársak közül többen meszterkéltnek ítélik, rendezéseit, amelyek a leginkább a brechti epikus iskolához köthetők, többször vádolják harsánysággal, valóság-ítélenséggel. Valójában éppen ez a majori alkotás lényege: a technika a megfigyelésen alapul, az információ azonban kivonódik a valóságból, s egy mesterséges világban válik újra élővé. Amint a kötet írja,

ennek háttérben a szocialista realizmus már említett utópisztikus jellege is állhat. „Az ideát megfigyelni nem lehet” (321). Major kiismerhetetlenségével kapcsolatban pedig a következő olvasható: „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«” (291). A cinkosság és cinizmus művészeti szerepe és teremtőereje a Major-előadások elemzéséről szóló fejezetben is hangsúlyt kap, elsősorban a *Döglött aknák* című Csurka-darab ősbemutatójának vizsgálatakor. Ebben Major Kállai Ferenc mellett főszerepet játszik, a polgári háttérű, gebines Moórt, akinek mozgékonyága s visszafogottsága dramaturgiai szimbiózist alkot a Kállai megjelenítette szektás harsánysággal. A Major-féle Moór olyan visszafogottan és irodalmian társalog, hogy rezonőrnek tűnik, gálánsan félrevezeti a közönséget, noha belsőleg legalább annyira amorális, mint szobatársa, a Kállai játszotta, dühtől tajtékzó Paál. „Egy könnyed Csurka-mondatnál például magára mutat hangsúlyosan: »Ma már nincsenek is grófok... Ma már rendezők vannak«, s ezt azonnal elérte a közönség – hálásan fogadja a demokratikus gondolatot: nincsenek grófok, de rendezők igen” (358). Csurka műve mellett, amelyben Major színészként van jelen, a fejezet három másik, általa rendezett előadást is tárgyal. Németh László *Szörnyeteg* című tézisdrámáját 1966-ban mutatták be Básti Lajos és Törőcsik Mari főszereplésével. A történet középpontjában az öregedő professzor és a tehetséges fiatal kémikus kutató szenvedélyes-ellentmondásos viszonya áll. A *Szörnyeteg* a premier idején nemcsak amiatt számított érzékeny témájúnak, mert többen az „ÁVH ellen írt pamfletként” értelmezték, hanem mert a cselekményben fontos szerep jut a szexualitásnak. Mint arra Jákfalvi rámutat, Major rendezése játékosan párhuzamot teremt a professzor nemzőképessége és az „ideológiai vezetés” hatékonysága között, reflektálva az ideológia agresszív, fenyegető jelenlétére. Ehhez a koncepcióhoz illeszkedik a színészi játék, amely a merészséget az államszocialista színházi közeg megszabta korlátokig képviselte. Peter Weiss drámája, *A luzitán szörny* 1970-ben került a teátrum színpadára, s váratlan méretű sikert aratott már a bemutatókor. A rendezés az epikus színház hagyományát folytatva

viszonyul Weiss kísérleti nyelvéhez, a dal- és táncbetétek a szonokok stílusában reprezentálódnak. A színészi játék leírása érzékletesen bemutatja a Major-féle színészvezetés fő tulajdonságait, s a színpadon eleinte kevésbé eredményes Törőcsik Mari sikeressé válását. Törőcsik Fóris Nelliként szintén főszerepet játszik Örkény *Kulcskereső*kjében, amelyet Major Tamás a „neki otthonos” *commedia dell’arte* formanyelvén állít színpadra. A szöveg, a rendezés és a színészi játék elemzése mellett a korábbiakhoz hasonlóan e szakasz is bevonja a vizsgálatba a kulturális kontextust, a látványt és a hatástörténetet. Különösen szemléletes például, hogy a befogadók miképp látták realistának a színpadra tett lakótelepi szobát, miképp azonosították benne a szocialista fogyasztói kultúra jellemzővé váló terét.

A *Várkonyi Zoltán és a populáris realizmus* című fejezet legfontosabb részei szintén egy Örkény-mű, a *Pisti a vérzivatarban* megírásának, betiltásának és bemutatásának körülményeiről szólnak. Örkény írása a szocializmus időszakában el- és kimondhatatlan tartalmakat tesz a színpadra, a holokauszt traumáját, a zsidó áldozatiságot, illetve a „nyilas-szovjet egyenruhaváltás”-t. Kimondás helyett a *Pisti a vérzivatarban* megmutat és rekonstruál, ez pedig igencsak zavarba ejti a pártállam kulturális vezetőségét, így a Víg-színház igazgatója, Várkonyi Zoltán egy évtizedig dolgozik rajta, hogy a darabot bemutathassák. A direktor személye és képviselt művészete nem kevésbé zavarba ejtő a felsőbb szervek számára. Gellért Endréhez hasonlóan Várkonyi is a polgári színház felől érkezve töltött be fontos pozíciókat a szocialista rendszerben, 1970-ig párton kívüli maradt, s burkoltan mindvégig a „másik közönség” igényeiben gondolkodott, az új krémben, a maszek bázisban. „Ez a közönség igen leegyszerűsítve »a nőgyógyász, fogorvos, premierbérlo, maszek kötődés, fölkapaszzkodott neoparvenü« csapata” (392). A könyv e szakasza reflektál a Várkonyit övező mítosz-kultúra ellentmondásaira: elfogult kortársai zseniként, bírálói pedig bulvárigazgatóként tekintenek rá. A szerző azonban felkínálja annak a lehetőségét, hogy Várkonyi tevékenységét Jouvét gondolatrendszerének befolyása mellett a Víg-színházzal egyidejűleg épült párizsi Théâtre de l’Athénée művészeti hatása felől értelmezzük. A teátrum népszínházi programot képvisel, s földrajzi

elhelyezkedésénél fogva is bulvárpozíciójú, hiszen körúton található. Várkonyi Zoltán eszménye a „szórakoztatás folyamatában összekapcsolódó közösségek”-ben írható le, alkotásmódszerében és a pedagógusi tevékenységében is a „tapasztalható és észlelhető jelenségek” vonzzák, a valóság absztrakciós lehetőségeit mellőzi. Oktatói programja Jákfalvi szerint a megfigyelésen, a történetmesélésen, az étellel való kapcsolaton, a kellékhasználaton, a történetépítésen, a lényeg felismerésén, a komédiázáson és a beszédtechnikán alapult. A *Pisti a vérzivatarban* mellett a másik középpontba állított előadás a Marton László rendezte *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* című zenedráma, amelyet az 1961-es átmeneti státuszú *Egy szerelem három éjszakája* mellett az első magyar musicalként tartanak számon. A *Popfesztivál* Déry Tibor azonos című kisregényének színpadi adaptációja, amely zenei dramaturgiájában – Presser Gábor és Adamis Anna korszerű melódiai ellenére – a Monarchia operetthagyományára támaszkodik, egyébként pedig egy 1973-as koncertkörnyezetet vizionál. Déry története a keleti blokk morális elhatárolódását közvetíti a nyugati kultúra hippijeitől. Az operetti eszköztárhoz illeszkedett a rendezői koncepció is, ezt vette át a kritikai köznyelv, amely az Esztert alakító Almási Évát például primadonnaként pozicionálta. Az operettkritikák narratívájához illeszkedve az elemzők nem írtak a librettó irodalmi fókuszáról, noha ebben az is közrejátszhatott, hogy diszkréten hallgatni igyekeztek a túlságosan is az illúzióra épülő Déry-szöveg hiányosságairól.

A *valóság szenvedélye* öt alkotóról és ezáltal ötféle realizmusértelmezésről szól: egy olyan realizmus értelmezéseiről, ami (ön)ellentmondásosan ideákat és eszményeket keres, valóságról beszél, és közben az utópiák érdeklék. Ténylegesen semmi sem az, aminek látszik, a kortárs megközelítésmódok zavarosak, az utókor összegzése pedig leginkább anekdotákban létezik. Ezzel szemben a vizsgált kötet egy kidolgozott megértésmódot kínál, egy biztos értelmezési keretet a 20. század második felének színháztörténetéhez. Ami egyszerűsített társadalom- és embertörténet; pályáivekről, helyenként magánéleti fordulatokról, s azoknak a szakmai tevékenységre gyakorolt hatásáról olvashatunk. Jákfalvi Magdolna könyve tehát az olvasmányossága miatt is figyelemre méltó, jelentős mű.