

A REALIZMUS MINT POLITIKAI DIREKTÍVA

„A realista színház az egy szó.”¹

A tudományok szovjetizálásának megértése az elmúlt évek tudománytörténeti kutatásainak jelentős kihívása. A művészetek szovjetizálása nemkülönben. A realista színházról szóló nagyobb tanulmányom vázát az olvasók elé tárva azt vizsgálom, miképpen lehet szocialista realizmust építeni a realista színház alapjaira – egy hároméves terv keretében.²

Induljunk onnan, mekkora teret betöltő fogalomná vált a színházi gyakorlat leírásakor a realizmus szó.³ A realizmus az elmúlt százötven évben a valóságkonstruálás folyamatát jelöli azzal a jelentéstartalommal, 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 valóság fogalma feltételezi, hogy létezik egy észlelhető és egy nem észlelhető realitás, s ennek az észlelhető felülete a színházban látszik a legjobban.

A realizmus viszonyokat állít és vizsgál, s akár emberek közötti, akár osztályok közötti, akár történeti korszakok közötti kapcsolatok kerülnek előtérbe, a vizsgálat metodikája jobbára lélektani. Boris Groys provokatív realizmusfogalmától inspirálódva használjuk azt a felismerést,⁴ mely szerint a romantika utáni realizmus nem más, mint lélektani realizmus, hiszen a valóságot nem tudományos kutatások mércéjével mérjük, hanem a hősré nehezdedő elnyomó erőként értjük, s a valóság leírása a lélektani események meg- és átéléssel végezhető el.⁵

Írásom tehát azt a paradoxont állítja fel, hogy míg a realista irodalom Flaubert-től Dosztojevszkijig, Ibsentől Csehovig az észlelhető valóságot (el)bukásként jeleníti meg, addig a szocialista realizmus ugyanezzel a gyakorlattal, a XIX. századi realizmus eszközei-

¹ Major Tamás: Jegyzőkönyv a Nemzeti Színház társulati üléséről, Budapest, 1948. augusztus 23. In: Dancs Istvánné (szerk): *Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratai, 1946–1949*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1990. 373.

² A tanulmány elhangzott a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán 2018. április 20–21-én tartott *Színházi politika / politikai színház* című színházstudományi konferencia nyitóelőadásaként.

³ Marvin Carlson könyvében például csak jelzős szerkezetben írja le a szót, s legalább három tucat jelzővel pontosítja a realizmus fogalmát. *Theatre is More Beautiful Than War*, Iowa, UIP, 2009.

⁴ Boris Groys: *Towards the New Realism*, <http://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/>, letöltés: 2018.04.05.

⁵ 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, s az őket körülölelő, valóságnak észlelt és nevezett fikciót.

vel a sikert, a felemelkedést és az osztályelvű kiteljesedést szándékszik közvetíteni. A fogalom általános használatát vizsgáljuk most tehát a magyar színházi kommunikációban az államosítás eseményeitől kezdve, arra fókuszálva, miként válik éppen a realizmus politikai direktívává.

A realizmus általános ideológiai jelentéstartománya

1949-ben, a frissiben államosított színházi szcénában a realizmus, harsányság, naturalizmus, formalizmus, teátralizmus szavak az alakuló új nyelv ideológiai alapját képezik. A korai években viták sorozata formálta erőssé a kezdetben bizonytalan fogalmakat, s kulturális szokásrendünk ekként preskriptív és kizárólagos diskurzusmintaként hordozza a szavakat, melyek állandó jelzőként önálló életet élve szaporítják a realizmusról, a valóságról, a hitelességről, az igazságról hangoztatott színháztörténeti közhelyeket.

Ezeknek a szavaknak a jelentéstartományát a reflexió nélküli használat elmosta, ezért a fenti tézist nézzük újra: a realizmus viszonyokat feltételez, s azokat akár társadalmi, akár történeti összefüggéseiben vizsgálja, mindig a lélektan kérdéseit követi, melynek dramatikus megjelenítése nem a dehumanizálás, hanem a depeszichologizálás. Ezt az utat járja a Bauhauson kívül a szovjet klasszikus avantgárd, s éppen ennek a mintának az elvetése, sőt üldözése mutatja az ideológiai direktívák elsődlegességét a totalitárius rendszerekben: az avantgárd színház depeszichologizáló eseményei a művészet és a valóság rendjét közelítik egymáshoz, de a befogadói tradíciókban ez sem az üzenet, sem a minta közvetítésére nem alkalmas, így agitációs és propagandacélokra használhatatlan. A realista színház szocialista változatának igénye az államosítással egy időben jelenik meg.

Magyarországon az ideológiai felületet az 1949-ben létrehozott Színház- és Filmművészeti Szövetség gyártja, melynek konferenciái, ankétjai nyilvános vitákban tematizálják a szocialista realista színházi munkát. A Szövetség naplóját nézve havonta több tucat vita, konferencia, Sztanyiszlavszkij-kör, fórum stb. terjeszti a megbeszélés formájába csomagolt ideológiát. Ezek a viták leginkább a szakmai pozíciókért, a túlélésért vívott harcok dokumentumdrámáiként ismertek,⁶ pedig a megszégyenítések és önkritikák nyilvános eseményén túl megalapozzák a szocialista realista színházi gyakorlat nyelvi-ideológiai bázisát is. Nyelvet teremteni a háború utáni tapasztalatnak – ez az ankétok tényleges dolga, ezért a második világháború utáni realizmusvitákat nyelvi állításként, egyben a kommunista párt ideológiai harcaként is megközelíthetjük. Az ankétokon legalább négy nyelvi stílus különböztethető meg: a pragmatikus, az ideologikus, az elemző, a forradalmár. Ezt a négy megszólaló hangot azonosítva, Gellért Endre, Gáspár Margit, Hont Ferenc, Major Tamás mondatait elemezve követem a Nemzeti, az Operett és a Színház- és Filmművészeti Főiskola direktívagyártóit. Az ő nyelvi formációikat elemezve jutok el a realizmus-alakzatokhoz, az államosítás utáni színházi beszéd jelentéséhez.

Az ideológus Gáspár – a realizmus mint világnézet

Gáspár Margit 1949-től az Operettszínház igazgatója, majd a főiskola operett tanszakát vezeti. Az operett ideológiai pozicionálására történeti-elemző könyvet ír, s nagyszabású ismeretterjesztő turnéba kezd az országban. Az operett műfajának megtartása érdekében újrapozicionálja a róla folyó beszédet. Gáspár filozófiai apparátusa Simone de Beauvoir és

⁶ Kiss Gabriella: Katona József Színház: *Notóriusok*, 2007–2013. <http://www.philther.hu/link/play/notoriusok/section/>. Letöltés dátuma: 2018.04.30.

a francia egzisztencializmus tézisein csiszolódott,⁷ innen, s nem a tudományos szocializmus felől indulva válik érthetővé a valóság színházi reprezentációjának gyakorlata.

Gáspár két tézist fektet le: az egyik, hogy az operett realizmusa az ókori Egyiptomhoz köthető,⁸ ekként természetesen időben és térben is messzire távolítja a polgárság giccskultúrájától a műfajt. A másik tézis (kicsit homályosan, de) azt állítja: kiemelkedő rendezők és színészek az operettet is szocialista realistává tudják tenni. Gáspár a Szovjetunió gyakorlatával példálózik, és felszólítja a zeneszerzőket, hogy írjanak, a rendezőket, hogy rendezzenek, miként Sztanyiszlavszkij, Nyemirovics-Dancsenko és Vahtangov teszi. Ehhez Gáspár meg is kapja a párt és kollégái támogatását: Marton Endre, Nádasdy Kálmán, Székely György mind rendez nála. Ezt az interpretációt nemcsak a párt kulturális és politikai vezetése fogadja el, de a teljes magyar színháztörténet-írás ezekre a szocialista realista premisszákra épül.⁹

Gáspár ideológiai feladatot vállal, ekként írja is, hogy „[a] mimus színház realista színház volt a szó legigazibb értelmében.”¹⁰ Realista, mert ez a „valóság helyes meglátása és lényegének ábrázolása, tipikus alakokon, tipikus helyzeteken keresztül”.¹¹ A tizennégy oldalas kis brosrúrában a realista, forradalmi, népi jelzők hármasa uralja a mondatokat, de nem fedik el a kérdést: miként lehet ennyire, Gombrowitzcsal szólva, „idióta” az operett egésze. Miképpen fordulhatott elő, hogy az operett „a legrégebb reális művészetből a legirrealisabb giccsé vedlett át.” Gáspár gazdaságelméleti meglátása szerint emögött a tőkés társadalom eladható portékákat kereső szórakoztatóipari szándéka áll. Gáspár Lukács György giccs-elméletét használva kifejti, hogy az operett éppen a hazugság modellezése miatt válik giccsé. A negyvenes években „irredenta közhelyek” és „olcsó operett-hülyéskedések” erodálják a műfajt, de az operett a valóság észlelésében realista, mimetikus technikájában szatirikus, előadásmódjában optimista,¹² így meg tud újulni. Az elemzésből következően az operett dramaturgiája állandó, csak tematikai hülyéskedések tolják a kapitalista és feudális giccs felé,¹³ így értjük: a szocialista realista tematika is belefér. 1949. augusztus 1-jén államosítják az operettet, Strausst, Kálmán Imrét, Offenbachot, Dunajevszkijt és *Másenyka álmát* játsszák az első évadban. S talán akkor is hallható volt, hogy Gáspár Margit milyen nagyszabású elméleti apparátussal támogatta az operett újjáépítését. Székely György, 1949-ben még az Operettben beosztott rendező (később a színháztörténet-írás doyenje) vitte tovább a szocialista realista színház népi hagyományainak kutatását,¹⁴ s a magyar színháztörténet-írás máig hordozza állításaik nyelvi sablonjait.

Az elemző Gellért – a realizmus mint nyelv

Gáspár Margit felteszi a kérdést, vajon realista színházi mozzanatnak tekinthető-e a bányában dalra fakadó munkás jelenete.¹⁵ A válasza természetesen az, hogy igen, azonban nézzük, miféle ideológiai támaszt kap kérdéséhez. A válasz többszörös áttétellel végül is Kínából érkezik. Gellért Endre Kínában tanulmányúton jár, és rádöbben, hogy sem a nyelvi

⁷ OSzMI, kéziratár, Gáspár Margit hagyaték, 229/1994. 1. doboz

⁸ Gáspár Margit: *Operett*, Budapest, Népszava, 1949. 4.

⁹ Hont Ferenc (főszerk.): *A színház világtörténete*, Budapest, Gondolat, 1972.

¹⁰ Gáspár: *Operett*, 4.

¹¹ Uo., 5.

¹² Uo., 5.

¹³ Uo., 9.

¹⁴ Székely György: *A színháztörténet világa*, Budapest, Gondolat, 1986.

¹⁵ MOL 276.f. 65.cs./335

értése, sem a kulturális tudása nincs meg az előadások követéséhez. Kínáról lévén szó, nyugodtan nem értheti. A kínai színház olyan Gellértnek, mint a zenés színház: annyira más, hogy el kell fogadja annak öndefinícióját. Ha ez a kínai realizmus, akkor a bányában dalra fakadó munkás is lehet realista, amennyiben a színpadi valóságot ekként konstruálják.

Gellért sokat ír, sok konferencia-előadást tart, különösen erős viszonya van a magyar nyelvhez, így felismeri: a szovjetizálás, a szovjet minta követése nehézkes lehet, hiszen az orosz nyelvet kevesen értik, s az értetlenségből következő színházi pontatlanság improvizációkhoz vezethet. Gellért kifejti, hogy Sztanyiszlavszkij magyar nyelvre fordított módszerét konstruálva látják egyáltalán valamilyennek a szocialista realizmust, s rádöbben, hogy a realista játék nem feltétlen szocialista realista (ő maga nem is használja e fogalmat). Azt írja ezekben az években, hogy „jó művészeink, ha nem is tudatosan, már a felszabadulás előtt is a realista színjátszás elvei szerint alkottak”.¹⁶ Gellért eljut az orosz nyelvi befolyás felismeréséig, s míg Gáspár új magyar operettek, Gellért új magyar drámák megírását szorgalmazza a szocialista realista színház alapjainak lerakásához.¹⁷

Gellért persze felismeri, hogy miközben a színházi dialektika koncepciójának kidolgozása és az új ábrázolási technika létrehozása az államosított színház feladata, a második világháború utáni némaság megtörésében csak a szovjetektől érkezhethet minta. A határok a nyugati kulturális transzfert is lezárják. Gellért nem engedi elfelejteni: a megszállt területeken a nyelv is megszállt lett. Nem egyszerűen a kötelező szovjet darabok miatt, abból nem is volt annyira sok, hanem a szovjet katonai jelenlétre folyamatosan emlékeztető orosz nyelvi jelenlét miatt. Mondjuk ki hangosan azt a mondatot, hogy „sikerrel játszották Scserbakov darabját”, vagy írjuk le hallás után, hogy „Sztanyiszlavszkij Nyimirivics Dancsenkó, Zdinecsko, Pudovkin, Csisarelli, Dikij, Cserkaszov, Andrejev, Marackaja”,¹⁸ akkor észleljük azt az újfajta nyelvi szint, mely belép a hangzóállományunkon át a gondolkodásunkba. A széttört nyelv, a szétesett ritmus zavart okoz, ekként érthető, miként sürgeti 1949-től folyamatosan Gellért Endre, hogy magyarul beszéljünk, s magyar szavak szolgáljanak a politikai direktívák megnevezésére.

Gellért magyar dráma iránti elkötelezettségét a Németh Antal igazgatása alatt felerősödött általános beszédmód, a harmadik birodalom nyelvének¹⁹ gyors terjedése is ösztökölte. Gellért nem dolgozott a Nemzetiben a Németh-érában, de feltehetően ismerte Németh írásait az utolsó évekből. Németh az „idegen szellemiségű íróknak” tulajdonítja a válságot, Bíró Lajos, Gábor Andor, Liptai Imre, Pásztor Árpád, Szomory Dezső, Vajda Ernő „szemében magyarnak lenni eleve alsóbbrendűséget jelentett. Ősi erényeinket csak kicsinyíteni tudták.”²⁰ Gellért a színházi realizmust a magyar nyelvű megszólaláshoz köti, ekként is emlékeztet arra, hogy a reformkorból öröklött nemzeti identitásfogalom, az önrendelkezés és függetlenség akarása az államosítás és a szovjetizálás jelenségével újra aktuális lett.

¹⁶ Gellért Endre: Színházaink merészebb művészi munkájáról, in: Uő.: *Helyünk a deszkákon*, Budapest Népművelési Propaganda Kiadó, 167–170. 169.

¹⁷ MOL XIX-I-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül. Idézi: Korossy Zsuzsa: Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében. In: Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika*, Budapest, OSzMI, 2007. 121.

¹⁸ Az orosz nevek hallás utáni leírásakor hibákat vétő gyorsírói jegyzőkönyv a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség évi közgyűléséről. 1951. szeptember 9., 61. MNL_OL_276.f_89.cs_396_ő.e.

¹⁹ Vö. Victor Klemperer: *A Harmadik Birodalom nyelve*, Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1984.

²⁰ Németh Antal: Hét esztendő a nemzet színházának szolgálatában I–II. *Magyar Művészet*, 1943, 3. és 4. 125–126. Köszönöm Beck Andrásnak, hogy felhívta figyelmemet a tanulmányra.

A forradalmár Hont – a realizmus mint pszichotechnika

A szocialista realista színház direktívaként keresi a saját realista színházi hagyományait. De elfedi, eltitkolja mind a Kassák-féle avantgárd, mind a Bárdos-féle szimbolizmus, mind a Jób-féle veszélyes politikai-szakmai elhajlást eredményező vígszínházi-polgári naturalizmus eseményeit. A burzsoá hagyomány elítélésére létezik szovjet minta és van politikai akarat. Az államosítást kísérő konferenciákon a legkönnyebben megjelenő forma a tagadás formája. Nemet mondanak a sematizmusra, nemet a harsányságra, nemet a naturalizmusra. Ez a tagadás retorikailag a húszas évek avantgárd manifesztumainak hangján szólal meg, hiszen a vezető funkcionáriusoknak, Major Tamásnak, Hont Ferencnek is az a fiatalkori, mozgalmár anyanyelve, így érthető, hogy ezen tudnak beszélni. A klasszikus avantgárd és a szocialista realizmus közötti kapcsolatot a művészettörténészek Groystól Clarkig vizsgálják, a magyar gyakorlat éppen Hont Ferenc életművében követhetően igazolja összetartozásukat.²¹

Említettük, hogy a realizmus-viták ideológiai keretét 1951-ben a szövetség ankétjain Hont Ferenc, a főiskola igazgatója vázolja fel. A teljes levéltári anyag feldolgozása nélkül a lenini-zsdanovi idézetek leválasztása önkényes és improvizatív elemzői magatartás lenne, de anélkül is kiviláglik a komoly ideológus, a pártos (osztály)harcos világa. Hont felkészült, szovjet táborokban is képzett ideológusként észlelte legkorábban, hogy a realizmus lélektani elemzések hálóját feltételezi, ezért ennek magyarázatára többször kitér. Hangsúlyozza, hogy 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.²² A színész a dráma eszméjéből dolgozik, s a „kollektív alkotómunka” gyakorlata segíti.²³

A Hont-féle ideológiai irány legfőképp a tagadásban fogalmaz: mit *nem* csinál a realista színház. Hont retorikailag megidézi a korai avantgárd manifesztumok stílusát, s azok provokatív abszurd zagyvaságát is.

A szocialista realista színház tehát:

- Nem szórakoztat²⁴
- Nem illusztrál
- Nem kontárkodik
- Nem prakticista
- Nem ösztönös
- Nem használ sablont
- Nem rutinból dolgozik.²⁵

²¹ K. Horváth Zsolt: Szocialista realizmus és az ész intermittenciái. <http://aszem.info/2017/01/szocialista-realizmus-es-az-esz-intermittenciái/> letöltés dátuma: 2018. 04. 30.

²² Hont Ferenc: Sztanyiszlavszkij magyarul (1951). In: Uő.: *Valóság a színpadon*, Budapest, Színház-tudományi Intézet, 135–142. 1960. 140.

²³ Hont írásainak retorikai alakzata is mintaként szolgál arra, miként kell megszerkeszteni egy nyilvános beszédet. Az ekkor induló ankétok, konferenciák a győzelmi retorika mámorát, a diadalmas lezárás és az autoritás-felmutatás variációit ekként használják.

²⁴ „Ellenfeleink azt kívánják, hogy adjunk szórakoztató darabokat – ez azt is jelenti, hogy vonjuk el figyelmüket a valóságtól, akiknek a valóság feltárása nem kellemes.” Dancs: *Vallás*, 368.

²⁵ Hont: Sztanyiszlavszkij magyarul, 136.

Ellenben:

- Harcot vív (a kultúra fegyver) és utat mutat az igazi értékek felé²⁶
- Területet foglal²⁷
- Pártos²⁸
- Nagy tömegeknek szól, vidéken is
- Népművel
- Közérthető²⁹
- Felépítése az üzemi bizottságok (Ü. B.), tanácsok, körök, igazgatósági ülések mintáját követi
- Sztanyiszlavszkij módszerével dolgozik: a pozitív hős³⁰ megjelenítésének problémáját érdekli
- Elemez, „megkeresi a dráma mondanivalóját”³¹
- Új embertípust mutató drámákat híven tolmácsol,³² mely „Zsdánov szerint nem stílus, hanem művészeti és emberi magatartás.”³³

A dramaturgiai szempontok és a politikai direktívák keverednek, s a viták menetét élénkíti, amikor visszatérnek az elítélt dramaturgiai mozzanatokhoz, mert az a felület kínál nyelvileg ismerős és technikailag értelmezhető kérdéseket. Ebből a felismerésből a „kettős kötődésű hős” pozicionálását és az „ellenség ábrázolását” jelölték meg átbeszélésre kijelölt témaként, a „mai hős ábrázolásának kérdéseire” pedig külön ankétot szerveznek.

A pragmatikus Major – a realizmus mint praxis

Hont mellett Major Tamás uralja a teret bonmot-ival, s verhetetlen, amikor látványos és szellemes önkritikájával a színházi helyzetet parafrázeálja: elismeri, hogy hibázott, mert nem a tömegekkel együtt vitte a színházat, mert a negatív karaktereket emelte ki egy alakításában, mert tervszerűtlen volt, mert arisztokratikus a káderpolitikája, mert elengedte a Sztanyiszlavszkij-köröket, mert hibás volt az előző önbírálata. „Az önbírálat arra való, hogy minden percünkben foglalkoztasson bennünket.”³⁴ Majd a Nemzeti igazgatójaként bejelenti, hogy hathetes próbarendet vezetnek be, a káderpolitikát a hármasszereposztásokkal javítják, Sztanyiszlavszkij nyomán dramaturgiai újításokat vezetnek be, s megala-

²⁶ „[ó]riási harcok folynak a közösségért.” In: Dancs: *Vallás*, 368–369.

²⁷ „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 György: *Államosítás: A színe és a visszája. Színház*, 1990/9. 13.

²⁸ *Lásd Színház- és Filmművészet*, 1951. október–november, 612.

²⁹ „[A] próbák során is arra törekszik, hogy ezt a mondanivalót majd a közönség is megértse.” Gellért Endre: *Színházaink merészebb művészi munkájáról*. In: *Uő.: Helyünk a deszkákon*, Budapest Népművelési Propaganda Kiadó, 1981, 167–170. 168–169.

³⁰ MOL XIX-1-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül, idézi: Korossy, 122.

³¹ Gellért: *Színházaink...* 168.

³² „Az államosított színházak első évadjának értékelésekor a Nemzeti Színházat és a Magyar Színházat a realista színjátszás kialakításában élen járó intézményként említették. Az írók mondanivalóját híven tolmácsolta, sokat tett az új, szocialista embertípus árnyalt képének kialakításáért.” MOL XIX-1-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül

³³ A Belvárosi Színház társulati ülésének jegyzőkönyve, Budapest, 1949. augusztus 8. In: Dancs: *Vallás*, 466.

³⁴ Gyorsírói jegyzőkönyv a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség évi közgyűléséről. 1951. szeptember 9., 112. MNL_OL_276.f_89.cs_396_6.e.

kítja a színházban a művészeti tanácsadó testületet.³⁵ Major önbírálatának ezek az állításai lényegesek: megnevezi a realista színház azon gyakorlati, működésbeli elemeit, melyek mintaként állnak az összes államosított színház előtt, s melyek lényegében megegyeznek nemcsak a moszkvai Művész Színház 1896-os koncepciójával, hanem a meiningeni színház 1860-as társulati rendjével is. Az államosítás évében Major Gorkij, Osztrovszkij, Shakespeare mellett Szabó Pált és Karinthyt, Pavlenkót és Virtát játszik, s mikor Major a szocialista realizmus színházát a realista színház hagyományaihoz illeszti, csak tematikai pontosításokat tart szükségesnek.

Major Tamás 1949 augusztusában a Nemzeti igazgatójaként és a színházi kultúrpolitika nyelvét kitaláló művészként³⁶ pontosan fogalmaz: „Nem tudtuk megtalálni azt a színházi beszélő nyelvet, amelyet használnunk kellene.”³⁷ Major a Nemzeti igazgatói posztjáról állíthatja, hogy „azért nem mondjuk azt, hogy szeretnénk szocialista színházat csinálni, mert nincs róla elképzelésünk. A színház nem leveli béka, a színház az igazságot keresi.”³⁸ Az igazság konstrukciója változatos, miként a valóság megélése is, a létrehozott alkotások azonban az államosítás után kizárólagos értékelést igényelnek. Félreérthetetlen üzenet, egyértelmű jelentés kell, „...játék közben a többféle stílust meg kell szüntetni”.³⁹

Major kimondja, hogy nem tudja, mi a szocialista realizmus. A következő éveket a fogalom definíciójával töltik. A közös nyelv kialakítására színházi munkaközösségeket hoznak létre, 1949-ben megalakul a Színház- és Filmművészeti Szövetség,⁴⁰ mely megformálja saját dramaturg szakosztályát 1950-ben.⁴¹ 1951-ben pedig a „párt Színházi Szakbizottsága kommunista színigazgatókból álló, dramaturgokat és rendezőket is magában foglaló Dramaturgiai Tanácsot hoz létre.”⁴² Ez a Dramaturgiai Tanács hangolja össze az országos műsorpolitikát, s irányítja a színházról szóló, még kialakítandó nyelvet. 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. Ez a Major által uralt nem-nyelv a *csinálás* gyakorlatát úzi meglehetősen pragmatikusan: miközben látszólag eltartja magától a megnevezés igényét, megszervezi a jelentős szakmai hatókörrel bíró bizottságok fórumát: 1950-ben elindult a *Színház- és Filmművészet* című periodika.⁴³ Major szkepticizmusát több minden igazolja. Tévesnek bizonyult a gondolat, hogy nyelvet alkotva, a megnevezés kizárólagosságával élve pontosabb ideológiai eredményeket lehet elérni. A Bizottságok és Tanácsok munkája megmaradt a koalíciós időkben kialakult, ellentétpárookra szűkülő világgértésben.⁴⁴ A polgári csökevény állt szemben a marxista tudatossággal, a múlt hibái a jövő tökéletességével, a jó a rosszal, a munkás a polgárral. S miközben szinte éveket töltöttek el rengeteg értekezleten üléselve, majd jelentéseket írva, a színházi nyelvről sürgött általános beszéd nem itt jött létre.

A szocreal politikai direktíva politikai pozíciókat hoz létre, melyek szakmai tevékenységet generálnak. Előttünk áll az a munka, mely előadások esztétikai felületének elemzésével tárja fel a direktívák és a gyakorlat összetett viszonyát.

³⁵ Uo.

³⁶ MOL M-KS 276. f. 86/19. ó. e. 1. doboz. Idézi: Korossy, 52.

³⁷ Dancs: *Vallás*, 367.

³⁸ Uo. 374.

³⁹ Uo. 367.

⁴⁰ MOL M-KS 276. f. 89/396, 89/397. ó. e. in: Korossy, 77.

⁴¹ MOL XIX-I-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül, Korossy, 88.

⁴² MOL M-KS 276. f. 109/11. ó. e. Korossy, 62.

⁴³ *Színház- és Filmművészet*, 1950. október–november 1–2. szám 1.

⁴⁴ Standeisky Éva: *Gúzsba kötve*. Budapest, 1956-os Intézet, 2005. 100.

Tudjuk, hogy Gellért Endre 1949-től az előadásait folyamatosan újrarendezi. Változtat a szereposztáson, felújítópróbákkal hangsúlyokat vált, s így az alakuló realizmus észleléséhez igazodik egyre jobban. Major gyakorló színészként más utat jár. Ő, aki a legnagyobb maszkmesterként ismert, karakterszínészetét társulati alázatba fojtja, s évtizedre rossz realista színésszé válik.

A szocialista realizmus diskurzusa „komplex kommunikációs rendszerként”⁴⁵ kritikai nyelv és elbeszélésmód. Esztétikai ideológia, mely a színházi játéknyelvben a történelmi realizmushoz illeszkedik, kritikai nyelvében pedig pártos és naiv elvárásokra szűkül. A színházi praxisban a lélektani realista (kisrealista) formakánon kereteit hozza létre, a színházról szóló beszéd rétegeit azonban erodálja.⁴⁶ A színháztudomány szovjetizálódása maradandó nyomokat hagyó folyamat, melyet ugyan színházcsináló alkotók kezdtek, rendezők, színészek és dramaturgok, Gellért, Hont, Major és Gáspár, de a Színházi Intézet megalapításától bölcsészek folytattak és távolítottak el a gyakorlattól. Ennek a beláthatatlanul összetett folyamatnak a feltárása vár ránk. Ez a vázlat ennek a munkának a lehetséges irányait jelöli ki.

⁴⁵ K. Horváth Zsolt: Szocialista realizmus, 53.

⁴⁶ Scheibner Tamás: *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása: a szocialista realista kritika és intézményei, 1945–1953*, Budapest, Ráció, 2014. 122.