

A GYANÚ ÁRNYÉKA

Herczog Noémi: KUSS! Feljelentő színikritika a Kádár-korban

A színházi kritika megítélése – bár megjelenése óta kétségtelenül a színházzakma része – mindig is problematikus volt, különösen igaz ez azokra a történelmi időszakokra, amikor a politikai apparátus a kelleténél kicsit mélyebben és alaposabban szeretett volna hatalmat gyakorolni a színház esztétikai-művészeti működése fölött. Megnyugtató lenne azt gondolni, hogy általában azért nem ez a jellemző, ám azt láthatjuk, hogy a totalitárius logika alapján működő államgépezet gyakorolta nyomás nemcsak az amúgy is óvatosan működtetett művészetet/kultúrát, de az arról szóló diskurzust is gyanússá teszi. Emellett persze ott van az a régen feszítő kérdés is, mi a művészeti kritika haszna, hol válik el a vele való manipuláció és a szakértelem, és mennyire kell foglalkoznunk az általa felvetett etikai dilemmákkal.

Az utóbbi években örvendetes módon megnőtt az érdeklődés a közelmúlt színháztörténete iránt. A Theatron Műhely Alapítvány átfogó *Philter* projektjének vonatkozó elemzésein túl az ELTE *Hiányzó (színház)történetek* projekt tevékenységével elindult az 1960-as és '70-es évek alternatív, rendszeren kívüli színjátszásának feltárása is. Ebbe a kontextusba illeszkedik Herczog Noémi *KUSS! Feljelentő színikritika a Kádár-korban* című könyve. A nagy ívű és alapos munkában nemcsak a kor kultúráját irányító hatalmi viszonyokról kaphatunk képet, de elgondolkodhatunk a kritika és a kritikus jelen színházi szakmában betöltött szerepéről is, hiszen, bár a fókuszpontok változtak, a műfajjal szembeni gyanakvás és az iránta való ellenszenv mértéke mit sem változott.

A *KUSS!* Herczog Noémi 2018-ban született doktori disszertációjának átdolgozott verziója. A szerző számtalan forrást alapul véve hatalmas tudásanyagot dolgozott fel. A kritikák mellett ügynöki jelentéseket, interjúkat, egyéb szóbeli és írásbeli közléseket is elemez, de foglalkozik a műsorengedélyezés, a pártdokumentumok és a színházi struktúra működésének elemzésével is. A Kádár-korszak vizsgálatának a Rákosi-éra kritikusai és színházi hagyományának ismertetésével ágyaz meg. A kötet kézbe véve úgy gondolhatjuk, hogy a szöveg nemcsak a vaskossága (nettó 468 oldal) és a benne felhalmozott adatok miatt, de a precíz, tömör nyelv és a hosszas jegyzetapparátus okán sem kifejezetten olvasóbarát. Semmiképp sem mondanám, hogy mindez nem volt szükséges a téma feldolgozásához, ám az olvasást az érdeklődő laikusok számára talán megnehezítheti a szakzsargon, a szerteágazó hivatkozási rendszer és a 974 (!) darab lábjegyzet.

A hosszas bevezető, elméleti keretezés és társadalmi-politikai kontextusteremtés után aztán a 125. oldaltól található esettanulmányok viszont konkrét példákön keresztül már



Kronosz Kiadó
Pécs, 2022
480 oldal, 3500 Ft

érzékletes képet festenek az egyes „feljelentő” esetekről, és képet kaphatunk az Ügyvéd-ként, Ügyészként és Szabadulóművészként működő kritikusról is. Ezek a metaforák némileg zavarók, furcsán hatnak, és nem is mindig takarnak „tiszta” tevékenységkört, illetve az idők távlatában aligha állapítható meg a pontos külső kényszer vagy a belső motíváció. Herczog tipológiája egzaktságra törekszik, ám a fogalmak egy idő után keverednek, összerosódnak, és az olvasó nem győzi visszakeresni, melyik típusú szöveg a feljelentő kritika vagy riport, a fantom- vagy éppen a fordított feljelentés.

A kötetet olvasva az egyik fő tanulság, hogy a színházról való írás megítélése alkotói és befogadói oldalról is nagyon vegyes képet mutat. Ahogy könyvének bevezetőjében Herczog is felveti, a negatív bírálattól való félelem jelensége (26.) is okozhatja azt, hogy „feljelentő (denunciáló) kritikáról” lehet beszélni azokban az esetekben, amikor az előadásról megjelent írás felhívta a hatalom figyelmét egy-egy előadásra, és ez akár káros következményekkel is járhatott az alkotók számára. Mindez részben aktualitást is ad Herczog témájának, hiszen úgy tűnik, a színikritikának (vagy talán inkább a kritikusoknak és a számukra rendelkezésre álló felületeknek) manapság is kiemelt szerepe van abban, mit gondol az előadásról a közvélemény vagy a politika. És bár a politikai semlegesség és az alkotók iránti elfogulatlanság sokszor betartható normaként fogalmazódik meg, látni kell, hogy akárcsak a színházat, a kritikát sem lehet kivenni a politikai térből.

A politika és színikritika sok szállal összefonódik tehát, a hatalmi mechanizmusok működése pedig sokszor manapság is a kádári elvek szerint működik. Torgyán József 1991-es, az *Új Hölgyfutár* Szent Koronát „gyalázó” avantgárd címlapja ellen tett feljelentéséről (58.) eszünkbe juthat például Pörzse Sándor jobbkios politikus felháborodása Alföldi Róbert 2011-es, *Az ember tragédiája* rendezésének római színével kapcsolatban, ahol a színpadi féldrnyékban orgiát imitáltak. Alföldit akkor Réthelyi Miklós miniszter is magához rendelte, illetve ekkor kezdtek szélesebb körben arról beszélni, hogy az affér az igazgató pályafutásának végét is jelentheti. Alföldi végül 2013-ig vezette a Nemzeti Színházat.

Herczog Noémi könyvéről megjelenése óta már több recenzió is született, és szinte mindegyik kiemeli, hogy a munka legfőbb erénye a részletes esettanulmányok bemutatása, amelyekeken keresztül kirajzolódik egy-egy előadás recepciója, politikai és kulturális tere és hatása. Mivel jórészt olyan színházi előadásokról beszélünk, amelyekről nincs felvétel és semmi más dokumentáció, Herczog elemzéseiben is példát mutatnak, miként lehet a kritikákon keresztül, befogadásra épülő reprezentációt komolyan venni. A II., III. és IV. fejezetben részletes elemzéseket olvashatunk többek között Barabás Tibor és Gábor Béla *Állami Áruházáról*, Ács János kultikus kaposvári *Marat/Sade*-járól, az Orfeo-ügyről, a hatvanas és hetvenes évek színházi vitáiról és még sok minden másról. A kötet vége felé izgalmas összefoglalók találhatók olyan kritikusok tevékenységéről is, akik neve talán a fiatalabb korosztály számára is mond valamit (például Molnár Gál Péter, Koltai Tamás).

Ezekben a részekben tehát mindenki megtalálhatja a maga érdeklődésének megfelelőit, ami pedig külön örömdetes, hogy olyan előadásokról is szó esik, amelyek Herczog Noémi kutatása nélkül talán mára feledésbe merültek volna. Pályi András *Tigris* című darabját például mindössze háromszor játszották a Pécsi Nemzeti Színházban, mielőtt a kritika általa neki felrótt „ideológiai hibák” miatt örökre lekerült volna a műsorról (242.). Ennek a hosszú távú következménye pedig az lett, hogy sem a *Tigris*, sem pedig Pályi nem kerültek be a színházi és irodalmi köztudatba. Most, sok-sok évvel a feledésbe merült előadás után viszont kétségtelenül Herczog Noémi érdeme, hogy 2023. szeptemberében az azóta az internetre költözött *Színház* folyóirat (szinhaz.net) végül meg tudta jelentetni Pályi rég elveszettnek hitt kéziratát, így az már nemcsak a színházi emlékezet része, hanem olvasható formában a jelen számára is hozzáférhető.

A fent felsorolt erényeken túl azonban kérdésként merülhet fel, hogy ki a *KUSS!* megcélzott olvasóközönsége. Amennyiben a színházi szakma és maguk a kritikusok, akkor be

kell látni, hogy az elemzéseket teljesen más perspektívából fogja olvasni a vizsgált korban már aktív néző/színházi szakember és az a fiatal kritikus, akinek a kötetben tárgyalt előadások már a színháztörténet részét képezik. Az érdeklődő, de laikus néző- és olvasóközönségnek viszont a nyelvezet nyilvánvalóan nehéz. Ezt a hatalmas információanyagot és tudást tehát érdekesebb lett volna talán úgy fókuszálni, hogy a könyv többet adjon a „civil” befogadóknak is. Ehhez az elméleti felvezető vagy a magyarázó jegyzetek rovására talán elkelt volna több magyarázat, tartalmi összefoglaló vagy referencia, a szerző ugyanis az esettanulmányokban gyakran úgy ír a színházi előadásokról, mintha azokat az olvasóknak feltétlenül ismerniük kellene.

Herczog Noémi az *Epilógus*ban kiemeli, hogy az 1956–1989 között működő kritikusok munkáját a politikai kényszerpálya keretein belül kell vizsgálni (464.). Ennek kapcsán aztán kitekint a jelen korra, és megfogalmazza saját szakmai kétségeit is azzal kapcsolatban, hogy szakíróként mennyire lehet és kell megfelelni az intézmények, a társulatok, a sajtóorgánumok vagy akár a politika elvárásainak. Vitathatatlan, hogy a külső (és talán a belső) nyomáskényszer manapság legalább annyira jelen van, mint a színháztörténet sok korábbi korszakában, és gyakran megfogalmazódik a lojalitás szükségessége vagy kényszere is. Abban azonban nézőként és szakmabeliként is jó lenne bízni, hogy mindez nem írja fölül az igényességet és a minőségelvet, és a gyanú árnyéka elkerülhető.