

Diszciplínák között. A magyar színikritika hivatásosodásának dilemmái egy 19. század közepi vitában, szerk. Zabán Márta

Kolozsvár, Kolozsvári Egyetemi Kiadó, 2018, 146 l.

Ez a karcsú kötet voltaképpen egy szöveggyűjtemény: az 1855-ös, illetve 1856-os magyarországi (szűkebben: pest-budai) sajtójából rekonstruál egy színikritikai vitát, amelynek mind ez ideig elmaradt nemcsak az elemzése, de még a leíró tudomásulvétele is. Az alapul vett orgánumok sokfélék, és ez jól mutatja a vita kiterjedtségét (*Hölgyfutár, Pesti Napló, Budapesti Hírlap, Vasárnapi Ujság, Magyar Sajtó, Délibáb, Budapesti Visszhang, Családi Lapok*). A tematikusan összerendezett, korrekt módon közölt és jól jegyzetelt cikkeket egy tanulmány vezeti be, amely határozottan és koncepciózusan vázolja fel a kötet középpontjába állított vitának a jelentőségét, és végzi el az értelmezését. Ilyen típusú forráskiadás meglehetősen szokatlan a 19. századra vonatkozó kritikátörténeti szakirodalomban. Merthogy ennek a kötetnek kritikátörténeti tétje van, és ez már önmagában is méltó a figyelemre – még akkor is, ha maga a bevezető tanulmány nem minősíti magát kritikátörténetinek. Ám az, hogy a kötet fókusza a sajtónyilvánosságban megragadható, színházi események köré rendeződő reflexiókra és kritikákra irányul, önmagában is a kritikátörténethez köti a munkát.

Ez annál is érdekesebb, mert a kritikátörténet a magyar irodalomtudománynak egy viszonylag késői megközelítési iránya, és néhány évtizedes története igen komoly eredményeket mutathat föl – de elvégzetlen, befejezetlen feladatok is jócskán jellemzik. Zabán Márta könyve azonban nem egyszerűen ezt folytatja, és nem is az ismeretes, nyilvánvaló hiányok kitöltésén fáradozik, hanem szinte újrakezdi ezt a megközelítést: az anyaggyűjtés szintjén éppúgy, mint szemléletileg. Az utóbbi évek már mintha ennek a kutatási iránynak a lassú elhalását mutatták volna – az a néhány markáns és jelentős szakirodalmi teljesítmény (elsősorban Korompay H. János és Dávidházi Péter munkái), amely a 19. századra vonatkozóan a 90-es évek óta megjelent, mint ha minden kérdést egyszer s mindenkorra kielégítően megoldott volna. Pedig nem. Az 1848-tól 1867-ig terjedő periódusról nem is készült el a korszak-monográfia. Ezt jó darabig Dávidházi Péter kutatásai ígérték, tőle olvashattuk az ezt megalapozni kívánó módszertani összegzést is a nyolcvanas éve végén.¹ Dávidházi érdeklődése azonban módosult, és a kritikátörténeti munkássága sem a korszak egységes szempontú leírásai

¹ DÁVIDHÁZI Péter, A „bevégzett tények” felülbírlása: A kritikátörténet korszakformáló elve 1849–1867 = *Forradalom után – kiegyezés előtt: A magyar polgárosodás az abszolútizmus korában*, szerk. és a bevezető tanulmányt írta NÉMETH G. Béla, Bp., Gondolat, 1988, 79–98.

kísérlete irányába fordult, hanem inkább az egységes narratíva lebontása felé mozdult el: már az Arany János kritikai normáinak a feltárását elvégző monográfiája is ezt jelezte,² de a Toldy Ferencről szóló nagy könyve³ nyilvánvalóvá is tette, hogy az aprólékosabb, egyéniségre szűkített szemlélet vált a legvonzóbbá a számára (amely egyébként Toldy esetében egy sokkal nagyobb fejlődési ív megrajzolását célozta, hiszen ott Toldy munkásságából kiindulva az egész későbbi magyarországi irodalomtörténeti hagyomány megragadására kísérletet tett). S innen aztán nem is vezetett út vissza, a korszak-monográfia felé. Dávidházi munkásságának ez a belső átrendeződése párhuzamos volt a magyarországi kritikátörténeti kutatások átstrukturálódásával is: miközben ugyanis a korszakokra felosztott kutatási tervek nem fejeződtek be teljes mértékben (a legfőbb adósság egyébként a 20. század vonatkozásában mutatkozott, bár a 19. század „sincs készen”, sőt a 18. század sem), az eredményeket közlő sorozat (*Irodalomtudomány és kritika*) egyre inkább az egyes kritikusi személyiségek portré-szerűen felfogott bemutatása felé tolódott el.⁴ A 19. századra vonatkozó, elkészült kritikátörténeti összefoglalások alapvetően ugyanannak a meghatározott szemléleti iránynak a megvalósítói, hatásukat és egységüket nagyrészt ennek köszönhetik: még ha értelemszerűen, az anyagból következően vannak is köztük különbségek, alapvetően mindegyik a kritikusi normakészlet feltárására és ezen normakészlet alkalmazásának az elemzésére kíváncsi (egyébként ennek a módszertani elveit is a legnagyobb hatással Dávidházi Péter munkássága fogalmazta meg). Ám egyáltalán nem biztos, hogy ez lenne a kritikátörténet egyedül lehetséges útja, illetve hogy nem kellene most már újraalapozni ennek a megközelítésnek, vizsgálati fókuszának a metódusát.

Zabán Márta, a kolozsvári irodalomtörténész más útra lépett, és ez a kis kötete annak a példája, miképpen lehet kísérletet tenni arra, hogy a kritikátörténeti kutatások aktuális módszertanát alapjaitól gondoljuk újra. Még ha ennek a kísérletnek ez a kötet nem is a legfőbb vagy legjobb indikátora, hiszen sem a szövegközlés, sem a kísérőtanulmány nem tudhatta vállalni a módszertani-teoretikus alapvetés minden terhét. Ám az adatgyűjtés és adatkezelés módszertana már önmagában is hordoz egy másik irányt. Zabán Márta számára ugyanis nem a kritikai normakészlet feltárása a cél, hanem a professzionalizáció (egyre elterjedtebb magyar néven: a hivatásosodás) egyik fontos fázisának a megragadása. S ezáltal voltaképpen a kritikátörténetnek a társadalomtörténeti irányultságú bővítése mellett érvel. A szövegkiadással éppúgy, mint a kísérőtanulmány szempontjaival.

² DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk: Arany János kritikusi öröksége*, Bp., Argumentum, 1992.

³ DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Bp., Akadémiai–Universitas, 2004 (Irodalomtudomány és kritika).

⁴ Mint például: GYAPAY László, „A tisztább ízlésnek regulájival”: *Kölcsey kritikusi pályakezdése*, Bp., Universitas, 2001 (Klasszikusok). – ANGYALOSI Gergely, *Ignotus-tanulmányok: Közelítések az „impresszionista kritika” problémájához*, Bp., Universitas, 2007 (Klasszikusok). – FÓRIZS Gergely, „Álpeseken Álpesek emelkednek”: *A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben*, Bp., Universitas, 2009 (Klasszikusok).

Ráadásul ez az újító jelleg már kellőképpen meg van alapozva Zabán Márta eddigi munkásságában, mondhatni, ki van alakítva ennek az értelmezői bázisa is. Korábbi kutatásai annyiban is jól kapcsolódnak a magyarországi kritikátörténeti kutatások fentebb vázolt tendenciáihoz, hogy ezekben megpróbált mélyfúrászerűen egy fontos kritikusi életművet feltárni. Filológiailag éppúgy, mint egy személyiség köré szervezett monografikus értelmezéssel. Gondolok itt elsősorban a kiváló, de érthetetlenül alig hivatkozott Salamon Ferenc-monográfiájára – igaz, a kötet igen nehezen lelhető föl, bár éppen az internetes hozzáférés meg is sokszorozhatta volna a hatását.⁵ S a közelmúltban megjelent az a magisztrális Salamon-kiadás is, amely a szerző összes, irodalomtörténettel és színházzal kapcsolatos, az egykorú sajtóban publikált írását közli két kötetben, egy olyan anyagot téve ezzel hozzáférhetővé, amelynek bizonyos része legföljebb átírt formában, Salamon későbbi gyűjteményes kötetéből lehetett ismerős.⁶ Jelen szövegkiadás nem ezeket a vállalkozásokat ismétli meg (noha a vitában Salamon is részt vett, így ennek bizonyos vonatkozásai rendre felbukkannak írásainak teljességre törekvő kiadásában is), hanem egy új kontextust teremt. Nyilván a vita minden vonatkozását az egykorú sajtóanyag nem teszi megragadhatóvá – de a polémia léte szempontjából ennek a hiánynak egyfelől nincs jelentősége, másfelől nem is remélhető olyan forrás, amely teljesebb lenne, mint amit egykorúan a vita résztvevői publikáltak.

Miről is van szó ebben a vitában? A színész Szerdahelyi Kálmán, amikor 1856-ban íróként is bemutatkozott egy vígjátékkal (*Rászedtek a komédiások*), egy olyan darabbal állt elő, amelyet egy anonim kritikus a kritikusok ellen írott szatirikus műként értelmezett. Ez pró és kontra igen sok reflexiót váltott ki. S még inkább a Szerdahelyinek tulajdonított másik gesztus. Amikor ugyanis a következő szerepében, a *Férjem színész* című vígjáték Szarkaláb nevű alakjának megformálójaként ismét színpadra lépett, akkor – többek szerint – úgy állt bosszút az őt meg nem értő, szidalmazó kritikusokon, hogy az általa alakított figurát az egyik folyóirat színházi referensének felismerhető paródiájává tette. Ezt persze Szerdahelyi nem ismerte el, és minden efféle tudatosságát tagadott – ám a kérdés igen komoly hullámokat vert. A polémia egyik alapkérdésére, hogy tudniillik egy színész egy szerepében valóban felismerhetően karikírozott-e egy kritikust, teljesen kielégítő választ soha nem remélhetünk, hiszen a dolog lényegéből következően az egykorú színészi alakításról csak a színikritikák adhatnak némi felvilágosítást. Ezek pedig ez esetben egymásnak is ellentmondanak, ráadásul a sajtóanyag bizonyos, lényeges pontokon következetesen elhallgatásokkal él. Így például éppen azt nem mondja ki senki, ki is lenne a parodizált kritikus (Zabán Mártának külön bravúrja, hogy valószínűsíteni tudja, Vadnai Károlyról lehet szó – annak ellenére, hogy éppen ő nem szólalt meg ebben a vitában). De a polémianak nem is a személy megnevezése a centruma (és ebben egyébként egymást kizáró vélemények jelentek meg,

⁵ ZABÁN Márta, *Salamon Ferenc szakmai életútja: Hivatástörténeti esettanulmány*, Kolozsvár, Kolozsvári Egyetemi Kiadó, 2014.

⁶ *Salamon Ferenc irodalmi írásai 1854–1857*, I. kötet; *1858–1888*, II. kötet, szerk. ZABÁN Márta, Kolozsvár, Kolozsvári Egyetemi Kiadó, 2018.

hiszen a cikkek egy része amellet érvelt, hogy a kritikus felismerhető volt, a másik része azt állítja, hogy nem történt ilyen paródia). Sokkal lényegesebb az alapkérdés, hogy tudniillik van-e joga a színésznek ehhez, és egyáltalán miféleképpen lehet legitim módon reagálni egy színházi kritikára, beletartozik-e ennek eszköztárába az a színészi reakció, amely a parodizálás eszközét a közönség előtt alkalmazza.

A probléma nem is korhoz kötött. Éppen az utóbbi időben tette igencsak aktuálissá a jelenleg az egyik legjelentősebb magyarországi színházi alkotó, Pintér Béla alkotómódszere. A *Színház* című folyóirat 2018-as második száma például külön blokkot szervezett „Valós személyek a színpadon” címmel, és ennek kiindulópontja Pintér Béla *Ascher Tamás Háromszéken* című drámájának a szerző rendezésében és szereplésével a Katona József Színházban bemutatott produkciója volt. Ebben az előadásban három olyan szerep van (Ascher Tamás, Máté Gábor és Pintér Béla), amely valós személyek nevét viseli (ebből az első a színház egyik meghatározó rendezője, a második a színház igazgatója), és az őket alakító színészek (Keresztes Tamás, Fekete Ernő, Dankó István) felismerhetően parodizálják is külsejüket és gesztusaikat, valamint van egy színész, aki önmagát játssza (Bezerédi Zoltán). S mindemellet még az előadásban játszik maga Pintér Béla is, de nem saját magát alakítja, hanem egy fiktív figurát. Láthatólag tehát ez a friss színdarab szinte sűrítve mutatja mindazt a problematikát, amelyet ez a 19. század közepi vita fölvetett, és nem csoda, hogy ennek végiggondolására éppen az egyik legfontosabb színházi szakfolyóirat vállalkozott. Hiszen ennek a színdarabnak és előadásnak az egyik legfőbb hatáseffektusa az ismert, azonosítható személyiségek felismerhetősége és a hozzájuk rendelt, alapvetően fiktív, de reális elemekből is táplálkozó cselekvény léte. Vagyis a parodisztikusságnak nem a megbélyegző szerepe a legfontosabb itt, hanem a színpadi illúzió elbizonytalanítása, az azonosulásnak a fölkinált, a majd ugyanazzal a lendülettel vissza is vont lehetősége. Ráadásul a dráma létrejöttét is megelőzte egy kritikusi pozícióból elhangzó (ezúttal kifejezetten politikai irányultságú) dehonesztálás, amely kifogásolta azt, hogy Pintér korábbi, a Katona József Színházban bemutatott darabja egy olyan pletykát használ föl, amely egy hivatalban lévő, kormánypárti politikus magánéletéből származik. Ez a korábbi darab, *A bajnok*, erősen stilizált formavilággal rendelkezik (egy Puccini-opera szerkezetét követi, és a szereplők elejétől a végéig énekbeszédben kommunikálnak, azaz prózai szöveg nem is hangzik el az előadás során, csak zongorakíséretes ének), a szereplők sem viselik valódi személyek nevét, a színészi alakítás sem parodisztikus, és felismerhetően senkit nem lehet általa dekódolni. Pintérré mégis az immoralitás bélyegét sütötték, és azt, hogy politikai (ellenzéki) sandaság vezette, noha ennek az azonosításnak a lehetőségét éppen az az újságíró tette lehetővé, aki megszégyesítette, hogy a darabban ábrázolt szerelmi történet akár igaz is lehet. Pintér bocsánatkérésre kényszerült, de a darabot tovább játszották, és a szerző rövid időn belül reakcióképpen előállt új előadásával, amely viszont most már explicit módon a darabnak otthont adó színház igazgatójának a magánéletéről ígerte a titok fellebbentését (azt egyébként az újságíró vetette fel,

nem kis arroganciával, hogy Pintér szórakozzon inkább a színházigazgatóval, mint a derék kormánypárti politikussal). Ezt Máté Gábor, a Katona József Színház igazgatója vállalta is, és az előadás azóta is sikerrel fut.

A kérdés tehát időről időre felmerülhet – de éppen a korhoz kötöttsége mutathatja a legfontosabb történeti tanulságokat. Hiszen ennek a 19. századi hírlapi polémianak a szerkezete is egészen más volt: a kritikusi autonómiának a kérdését éppúgy exponálta, mint ahogy a színészi alakítás határait is. Erre markáns példa, hogy a karikírozással megvádolt Szerdahelyi Kálmán saját magáról egy fényképet készíttetett a *Férjem színész* színpadi jelmezében, és ezt egy üzlet kirakatába kihelyeztette, hogy mindenki meggyőződhessen arról, hogy ő egészen máshogy fest, mint az állítólag parodizált kritikus. Persze ez a gesztus – amely egészében a mi számunkra, utólagosan rekonstruálhatatlan: nem tudjuk, Szerdahelyi ezt valóban megtette-e, és ha létezett egyáltalán, megvan-e még bárhol a fénykép, stb. – amúgysem dönthetne el semmit: régi színházi tapasztalat, hogy akár a hanghordozás, a mimika, a színpadi mozgás is elegendő lehet a karikatúriszikus ábrázoláshoz, nem kell ehhez a jelmez, márpedig egy fénykép legföljebb az utóbbiról árulkodhatna. Ám az a tény, hogy Szerdahelyi a fényképezkedését és a fénykép közszemlére bocsátását fontosnak tartotta sajtóhírré avatni és ezáltal bevezetni a köztudatba, sok mindent elárulhat a színészi identitás társadalmi környezetéről, illetve arról, hogy maga Szerdahelyi hogyan is gondolkozott erről. Ezért is igen sokatmondó Zabán Márta döntése, hogy számára az igazi feltárandó tanulsága ennek az ügynek nem a kritikusi normakészletben rejlik, hanem a vitaszituációból kibontható, a professzionalizációról árulkodó tanulságokban. Ez a módszertani hangsúlyáthelyezés egészen máshol láttatja a kritikátörténet illetékességét, mint ahogyan azt az eddigiekben alkalmazni szokták. Úgy vélem, ez a nagy jelentőségű gesztus méltó a figyelemre: talán a kritikátörténet módszertanának az ebbe az irányba történő tágítása jelenti ennek a kiadványnak a legfőbb érdemét. Ez a forráskiadvány azt bizonyítja, hogy mind az anyagfeltárásban, mind az interpretációban komoly újdonságok remélhetők a kritikátörténeti kutatásoktól. Remélhetőleg folytatókra talál ez a kezdeményezés, és ez a kis kötet végre ráirányítja a figyelmet Zabán Márta eddigi teljesítményére is, és nem lesz ugyanolyan visszhangtalan Magyarországon ez a könyve, mint volt korábbi monográfiája.

Szilágyi Márton