

BARTHA KATALIN ÁGNES

POÓR LILI ÉS AZ 1945 UTÁNI ÚJ TÍPUSÚ SZÍNHÁZI TEST PERFORMANSZAI

■ „Poór Lilit, egészen 1944-ig, ideológiailag teljesen tájékozatlannak ismertem. A felszabadulás után belépett a Magyar Népi Szövetségbe, s a tömegszervezet kolozsvári csoportjának elnökségi tagja lett. Két évig a Színművészeti Akadémia tanára volt, s annak tartama alatt a tanárok és színészek ideológiai fejlesztése céljából rendezett I. C. D. kurzuson érdeklődő igyekezetet árult el. Alapjában véve megmaradt a polgári színvonalon – de, aki a legjobb akarattal igyekszik arra, hogy ő, aki évtizedek óta a polgári színpad nyugati, kozmopolita színházak irodalmának rothadt erkölcsű hősnőit ábrázolta (természetesen kivételek is voltak szerepei természetében): kifogástalanul illeszkedik bele a szocialista színpadművészet új, forradalmi irányzatába. Magánéletében annyiban található meg a polgári vonások, hogy társasága ma is polgári rétegekből rekrutálódik. Ebben áll lényének kettőssége, hogy míg a színpadon tehetségének legjavával igyekszik a szocialista művészetet szolgálni, addig a színpadon kívül a semlegesek társadalmi köréhez sorozható. El kell ismernünk azonban azt, hogy embertársai felé áldozatkész, segíteni tudó ember, aki rögtön segítségére siet az arra rászorulóknak.”¹



...láthatjuk azon vonatkozásait is a hírnevességnek-sztárságnak, amelyek nemcsak a kárhozott polgári színházi rendszernek, hanem kiemelkedő művészi egyediségének tulajdoníthatunk.

A tanulmány a Magyar Tudományos Akadémia Domus programja által támogatott 2022-es Domus csoportos szülőföldi pályázat keretében valósult meg. A pályázat címe: *Performativitás és hatalom ellenműködései a 20–21. század erdélyi és magyarországi színházban*. A kutatócsoport vezetője: dr. Ungvári Zrínyi Ildikó egyetemi tanár.

Az 1951-ben írott magyar nyelvű hivatalos véleményezésrészlet szövegét a Kolozsvári Állami Magyar Színház rendezője² s egyben a Kolozsváron 1948 őszén létrehozott Magyar Művészeti Intézet³ tanára, Kőmíves Nagy Lajos⁴ rendező írja Poór Lili színésznőről (1890–1962), mindkét intézet kötelékébe is tartozó kollégájáról.

A véleményezés érzékelteti azt a meglehetősen összetett viszonyulásmódot, amely egy új, a szocialista ideológia meghatározta politikai-társadalmi helyzetben egyfajta polgári kultúrának a tovább élő örökségével számol. A vélemény szerint Poór Lili életvitelét és baráti körét a származásából adódó konvenciókhoz való ragaszkodás jellemzi, miközben színpadi életművét egy újfajta ideológia szolgálatába állítja, a szocialista realista művészet feladatainak rendeli alá.

Elmondható hetven év távlatából is, hogy Poór életvitelét a polgári kultúra társadalmi viselkedésmódja és kulturális gyakorlatai, illetve színházművészetét a polgári illúziószínház esztétikai rendje, alkotói konvenciói, testviselése és megtestesült performansa határozta meg a második világháború végéig.⁵

Az egyén társadalmi státusát vizsgáló társadalomtörténet számol a történeti-jogi értelemben vett rend kialakulását megelőző viselkedésszociológiai rendiesedéssel, amely egyfajta életvitelbeli, neveltetésbeli, származás és foglalkozás presztízsén alapuló tagolódást jelentett a társadalomban. A gondolatmenet, amely a 19. századi rendi társadalom megszűnéséhez kapcsolódik, kiterjeszhető egy újfajta, kialakulóban levő szocialista társadalomszerkezeti átstrukturálódásra is. A viselkedésszociológiai értelemben vett rendiesedés meglétére, illetőleg tovább élésére jól rímel az 1945 utáni korszakot vizsgáló társadalomtörténeteszek hasonló következtetése is. Horváth Gergely Krisztián rendiesen működő szocialista hatalomszerkezetről beszél: „Jóllehet a kommunista eszme a múlttal való totális szakítást hirdette, az 1945-ben megindult szovjetizálás során a kommunisták számára is csak kész panelek szolgáltak.” Az új rendszer mint hatalmi és gazdasági struktúra is sok párhuzamot mutat a polgárit megelőző rendi társadalom jellegzetességeivel. A szocializmus mint politikai, hatalmi rendszer intoleráns, politikai kultúrája a felvilágosult önkényurakra jellemzőre hasonlít – állapítja meg Horváth.⁶

A színházi intézményrendszerek hatalmi-politikai-esztétikai változásainak és átalakulásának vizsgálatát az olyan, fentebb idézett típusú dokumentumok, mint a személyi véleményezések is segíthetik. Hiszen maga a dokumentumtípus olyan jellegzetes hatalmi termék, amelyet politikai akarat ír elő és vár el. A kollegiális véleményezésírás – amelyet pártutasításra az intézmények káderosztályainak személyi dossziéiba gyűjtenek, illetve konkrét helyzet megvilágítása érdekében kér be a párt valamilyen szervezete, a korszakban olyan társadalmi gyakorlatnak tekinthető, amelyet minden intézményben gyakorolnak. A személyektől beszerzett életrajzírás mellett egy kritikusabb, a párt szelleméhez idomított látteleletét adták az adott személy életútjának. Általában a pártnak tetsző pozitív értéket hangsúlyozták ezek a leírások. Eppen ezért a véleményezés olyan *hatalmi viszonyokra* is fényt deríthet, amelyek a megrendelő és a véleményíró viszonyait jelezve ezek szándékait ötvözik és fejezi ki. Egyrészt a megrendelő szándékát érvényesíti, hisz a feladattal, a szöveg megírásával olyan diszkurzív gyakorlatot valósít meg a szerző, jelen esetben Kőmíves Nagy Lajos, amely hallgatólagosan kijelölt szabályok közt navigálva, a múlt hagyományait a jelen elköteleződéseivel egyensúlyozza, s ezzel nemcsak a fennálló struktúrához igazítja a szöveg megfogalmazását, hanem egyben el is távolítja attól.

Ugyanakkor azért is hasznos az ilyen típusú dokumentum vizsgálata a színházi intézményrendszerek átalakulásának szempontjából, mivel maga a szöveg rávilágít azokra az együtt élő hagyományokra és finom mechanizmusokra is, amelyek a hangoztatott ideológiák mögött a kulturálisan kódolt testtechnikákra és hangzó beszédmódokra vonatkoznak, arra a mindennapi életkörülményekben és a színpadon is érzékelhető Diana Taylor-i értelemben vett „megtettesült kultúrára”, amelynek ugyanolyan érvényes tudástároló és átadó funkciói vannak, mint az írott kultúrának.⁷

Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy Poór Lili színművésznő esetén a kibontakozó szocialista realista színházi esztétika rendjének kontextusában az új testi bevésések terepét vizsgálja. Hipotézise szerint a Kolozsvári Állami Magyar Színházban az átalakulásnak legfőbb terepe az ideológiai-szöveges felkészítések (dominánsan a Sztanyiszlavszkij-szemináriumok, ideológiai gyűlések és próbák, másrészt szórtaabb előfordulással a munkásokkal, parasztokkal való konkrét találkozások lehetőségeinek gyakorlati terepe⁸); mindezen elméleti-szakmai gyakorlatok azonban nehezebben és fokozatosabban kerülnek át a testi repertoárokba, mint ahogyan azt a megteremtett intézmények s vezetőik egy csapásra megvalósíthatónak és megvalósítottként deklarálják.

Az új típusú testi bevésések vizsgálata érdekében főként a Kolozsvári Állami Magyar Színház 1945–1951 közti időszak belső, intim nyilvánosságához tartozó dokumentumaira támaszkodom, amelyek a hivatalos nyilvánosságához tartozó újságok, lapok deklarált eszmeiségére rímelnek, azonban szorosabban megmaradnak a szakmai kérdéseknél; hiszen nem feltétlenül egy szélesebb közönséggel kommunikáltak ezek a dokumentumok, hanem a színház munkatársaival, korabeli terminológiával élve: *a színház kollektívájával*. E dokumentumok mellett a kérdés vizsgálatát Poór korábbi, 1945-öt megelőző pályájának kontextusába állítom.

Kőműves Nagy Lajos véleményezésében az ideológiai fejlesztés céljából a kolozsvári művészeti intézet keretében szervezett I. C. D. kurzuson való részvétel alkalmain mutatott érdeklődő igyekezete Poór szocialista művészet iránti elkötelezettségének argumentumaként szolgál.

A fennmaradó levéltári forrásokból tudhatjuk, hogy a Magyar Színházi Intézet tanárai számára szervezett ideológiai előadás-sorozat a Színházművészeti Kar székhelyén, a kolozsvári Mócok útja 5. száma alatt zajlott miniszteri rendeletre, a Román Munkáspárt irányításával, 1950. február és május között csütörtökönként 12:30 órai kezdettel. (A hallgatók ideológiai képzése viszont a Bolyai Egyetemen történt a Gaál Gábor vezette dialektikus és történelmi materializmus tanszéken.¹⁰) Andrassy Zoltán tanulmányi igazgató kéri fel az egyes előadókat, s felkérő levelében megadja a témát, címet is, külön kérve az előadóktól, hogy az előadó elvtárs különös figyelmet fordítson a művészeti kérdésekre. Az előadók közt a korabeli Kolozsvár jeles baloldalian gondolkodó magyar nemzetiségű szellemi elitje sorakozik, főként egyetemi tanárok vagy a Román Munkáspárt aktív magyar tagjai, közíró, újságíró, munkásíró és politikus szerepel köztük.

Az előadók s a témák szemléltetik azt az ideológiai mezőt, amelyben ekkor a hatvanéves Poór Lilinek tájékozódnia kellett: Erdélyi László: *A kapitalizmus. A kapitalista kizsákmányolás. Az imperializmus mint a kapitalizmus legfelsőbb foka*; Gál Ernő: *Marx és Lenin tanítása az államról. Az állam lényege a proletárdiktatúrában. A proletárdiktatúra funkciója a Szovjetunióban mint a szocializmus építésének legmagasabb formája. A szocializmus mint átmenet a kommuniz-*

musra; Veress Pál: *A népi demokrácia mint a proletárdiktatúra egyik formája. A szocializmus szerepe a népi demokrácia kialakításában. A Néptanácsok mint az államhatalom szervei. A RMP mint a proletárdiktatúra eszköze és a RNK vezető ereje*; Zörgő Benjámin: *A RMP feladatai a munkásosztály és a dolgozó parasztság szövetségének megerősítéséért vívott harcban. A szövetkezetek szerepe*; Nagy István: *A marxizmus-leninizmus tanítása a nemzetiségi kérdéstről. Hazafiság és proletár nemzetköziség. A nemzeti kérdés sztálini megoldása a Szovjetunióban. A nemzetiségi kérdés demokratikus megoldása a RNK-ban*; Csehi Gyula: *A dialektikus és történelmi materializmus, mint a marx-lenini Párt világnézete és mint a marxista-leninista művészetelmélet alapja. A marxizmus megjelenése forradalmi ugrás a materialista filozófia győzelme felé*; Földes László: *Harc a polgári ideológiák, különösképpen a kozmopolitizmus és polgári objektivizmus ellen, a tudománynak és művészetnek a szocializmus szolgálatába való állításáért. A RNK kultúrforradalma (Az írástudatlanság leküzdése, tanügyi reform, a RNK akadémiájának megalakítása, a K. B. határozata a tudományos és művészi munka ösztönzéséről, a tudomány és kultúra terjesztésére alakult társaság)*. *Harc a babonák, a miszticizmus ellen*; Csehi Gyula: *Marx–Engels–Lenin és Sztálin tanításának művészetideológiai vonatkozása*; Gáll Ernő, *A proletárerkölc*s; Erdélyi László: *A kapitalizmus általános válságának a kiéleződése a második világháború után. A Szovjetunió mint a demokratikus, antiimperialista tábor vezető ereje a tartós békéért és a népek függetlenségéért vívott harcban*; Szabédi László: *A SZUK/b /P Központi Bizottságának állásfoglalásai a művészetek és az irodalom kérdésében. Zsdanov művészetideológiai tanításának alkalmazása a művészevelésben.*¹¹

Kőműves véleményezésében egyértelműen pozitív értékelésű a színészről elköteleződése a szocialista művészet szolgálatára. Színpadi szocializmusnak is nevezhetnénk ezt az elköteleződést, ha a szóösszetétel nem vezetne el azon feltételezett, intencionált üzenettől, ami mögött jóindulat és a művészről pozitív emberi tulajdonságainak a kidomborítása áll.¹² A korrektnek mondható vélemény kritikus felhangjai az elmúlt, 1945-öt megelőző színházi rendszer szokásrendjéhez kapcsolódnak: egyrészt, hogy évtizedeken keresztül a polgári színpad nyugati, kozmopolita színházak irodalmának hősnőit ábrázolta, másrészt a vélemény első feléből nem idézett rész tekinthető ilyennek: „Azok közé a polgári színésznők közé sorozható, akiket a közönség gyorsan kegyeibe fogadott – természetesen tehetségénél fogva is. Poór Lili egyik példánya volt a polgári színészet mesterségesen kitenyészett »sztár« típusának.”¹³

Az utóbbi megjegyzésbeli sztárságfogalom a polgári színjátszás kárhóztott örökségeként tételeződött a kommunista egyenlőségelvét és kollektív munkát hirdető újfajta színházi elképzelésekben és domináns diskurzusban. Ezen kritikai kijelentéseit azzal ellensúlyozza, hogy családon belüli szerepét is értékeli, mivel Janovics Jenő színházi igazgatónak és rendezőnek gondozott, meglegedett házasságot biztosított; ugyanakkor férje haladó gondolkodását is hangsúlyozza.¹⁴

Ha megvizsgáljuk, mit is tudhatunk származásáról, neveltetéséről, második világháború előtti színpadi életművéről, láthatjuk azon vonatkozásait is a hírnevességnek-sztárságnak, amelyek nemcsak a kárhóztott polgári színházi rendszernek, hanem kiemelkedő művészi egyediségének tulajdoníthatunk. Ily módon az elemzés egyik csomópontja a megtettesült tudásrepertoárja vonatkozása, a játékmód és a hangzó beszéd rá jellemző személyességének megragadhatóságára irányul.

■ Poór Lili neve bár a szűk szakma közegeiben néhány alakítása révén valamennyire ismert, konkrét színháznézői emlékezet ma már igen kevesekben élhet alakításairól (1959-ben lépett fel utoljára). Egyre növekvő kultusszal rendelkező férje, Janovics Jenő színház- és filmrendező feleségeként rögzült a köztudatban, mintegy a híres férj dekoratív függelékeként. Néhány fennmaradó némafilm kockáin is látható Poór, aki – talán nem mellékes – a némafilmek születése időszakában még nem volt Janovics felesége (csak 1928 augusztusában házasodtak össze).¹⁵ A kultikus beállítódás azonban szimbolikus társadalmi erőforrásként képes arra, hogy utólag áthangolja Poór Lili élettörténetének egészét. Janovicsot kiemeli, Poór Lilit homályban hagyja.

Mindeddig Jordáky Lajos még a színésznő életében, 1958 augusztusában írt ötvenkét oldalas tanulmánya foglalkozott a legkimerítőbben e pályával.¹⁶ A tanulmány fő erőssége a pálya bizonyos időszakának közelről való ismerete, személyes kapcsolata a színésznővel és férjével, amit azonban gúzsba köt a szöveg keletkezése időszakában elvárt ideológia frazeológiája, egy külső elvárásrendszernek is megfelelő öncenzúra. A tanulmány 1971-ben a Kritérionnál jelent meg a *Janovics Jenő és Poór Lili* című kis könyvben.¹⁷ Jordáky mintegy évtizedes bontásban közelít a pályához, az első kolozsvári évtizedet (1910–1919) inaséveknek nevezi, amire hűvös, zárkózott magánélet jellemző; a húszas évekre nézve az erdélyi városokban való vendéjátékok vállalása és olykor az állítólagos kémkedés vádjai miatt a román állambiztonsági szervezet, a Siguranța zaklatása meghatározós; a harmincas évek a kolozsvári színpadról való kiszorítás időszaka, a negyvenes években a Kolozsvári Nemzeti Színház örökös tagjává nevezi ki a magyar kormány (1943), majd fél év múlva zsidó származású férjével együtt menekülve, Pesten vészeli át a Gestapo elleni bujkálást. Jordáky Lajos narratívájában az 1945-tel kezdődő időszak hozza el színészi munkájának reneszánszát.

Alighanem megkerülhetetlen kérdés, hogy mit árul el változó színházi szerepköre művészi imázsáról és az adott színházi rendszerről.

Hogy milyenek voltak az esélyei egy egyedülálló színésznőnek a 20. század elején, azt nemcsak tehetsége, rátermettsége szabta meg, hanem erőteljesen befolyásolta kapcsolati hálója, pártfogói, családi és anyagi körülményei; emellett fontos volt a jó publicitás szervezése, a színésznői név állandó nyilvánosság előtt való futtatása, s nem utolsósorban megfelelő színpadi szerephez/szerepkörhöz való jutás, illetve a megfelelő szerepkör sikere után az azon belül való működés. A színpadon játszott szerepek fiktív világa erőteljesen befolyásolta publikumuk elképzelését is a színésznőről.

A 19. század második felének, 20. század elejének magyar színházesztetikai írásaiban a színházi szerepkör/szerepkörök fogalmát¹⁸ meghaladni kívánó diskurzussal van dolgunk. Azonban, ha megvizsgáljuk a fogalom használati módjait, akkor látható, hogy a gyakorlatban nem kerülhető meg, a színészek ilyenfajta tipizálása a mai kőszínházi struktúrában is él valamilyen formában.¹⁹ 19. századi örökségként meghatározónak tekinthető e fogalom Poór Lili pályáján is, amint eleve kijelöli, mintázza művészi pályáját.

Egy 1866-os és egy 1920-as kolozsvári színházi szerződés szövegének összehasonlítása bizonyítja, hogy a vonatkozó „reabizandó és egyéniségéhez illő [...] szerepekben”²⁰ szinte változatlan formula a szerepkörre utal. Így látható, hogy az intézmény, illetőleg az intézmény vagy társulat nevében az igazgató a 19. szá-

zadtól folyamatosan számol a színész fizikai alkatával, belső tulajdonságaival, intelligenciájával, amelyek bizonyos szerepekre eleve alkalmassá teszik, s nem utolsósorban jelmeztárával is, amelyet ekkoriban a nők esetén nem biztosított az intézmény.

Poór eleinte több naivszerepet játszik, klasszikus darabok szende szerepét, mint amilyen a Lujza Miller Schiller: *Ármány és szerelem* című darabjában, vagy Lady Ann, Ophelia, Júlia, Titania Shakespeare darabjaiban; Katona József *Bánk bán*jában Melinda és Izidóra, de a 19. század második felének vezető drámai és szalonszerepeit is játssza (Ifj. Dumas: *Kaméliás hölgy*, Victorien Sardou: *Dora*), többnyire felsőbb társadalmi körökből származó grófnőket, bárónőket, márkínőket; a 20. század eleji modern drámák hősnőit játssza (Bernstein: *Baccarat* Helenje, Molnár Ferenc Mimája a *Vörös Malomban* és Színésznoje a *Testőrben*, Herczeg Ferenc *Bizánc* című darabjában Olga nagyhercegnő, Lengyel Menyhért *Tájfúnjának* Kerner Ilonája).

A színésznemzedékek egymásra hatása és a játéktílusok alakulása szempontjából lényeges és összekötő kapocs, hogy számos olyan szerepet játszik el, amelyek megelőző korszakok műsorrendjében is jelen voltak, s a színésznői rátermettség próbakövének számítottak, mint amilyen Gauthier Margit, Ohnet Vasgyárosának Claire-je, V. Sardou Fedora s Dora szerepe.

Nem könnyű belátni például, miben hozott újat, mást a 19. századi *Kaméliás hölgy* alakítókhoz képest. Jeles példaképei, korábbi színésznemzedékhez tartozó Jászai Mari, Márkus Emília is játszták e szerepeket.²¹ Testi adottsága, hangja, egész lénye más kurtizánt hozott a színpadra, azonban mozdulatai jellegzetessége, mozgása magán viselhetette korábbi korszakok játéknyelvének rétegeit is. Fennmaradó mimografikus kritikák híján ez nehezen belátható.

Janovics Jenő egyik kéziratában így jellemzi művészi alakulását: „A modern, ideges leányok belső vívódásainak kevés hozzá hasonló lélekformálója volt a magyar színpadon, ízlése külsőségekben is divatot irányított a társaságokban. Később egyre mélyült művészete, a nagy tragédiák hősnőszerepeit sorra vette át, és a klasszikus műsor legbiztosabb oszlopává erősödött.”²² Egy Dunky-fivérek által készített fotón, melynek címe *A Kolozsvári Országos Nemzeti Színház tagjai az 1917 évben*, a társulatban elfoglalt pozícióját is jelzi, hogy központi helyen található a kollázsban.²³

A második világháború után néhány klasszikus tragikaszerepe mellett (*Bánk bán* Gertrudisa, Baradlayné Jókai *Kőszívű ember fiai* című darabjában) az új szocialista dráma néhány szereptípusát, parasztasszonyt, idős tudósno nagymamát, forradalmár feleség szerepeket alakít: Vassza Zseleznova (Gorkij: *Vassza Zseleznova*), Dinescu asszony (Lovinescu: *Rombadólt fellegvár*), Anna (Davidoglu: *Bányaászok*), Nagyzezsda Ivanovna (Ivanov: *14-69-es páncélvonat*), Bernarda (Garcia Lorca: *Bernarda háza*).

Voltaképpen a második világháború utáni időszak minden ellentmondásosságával együtt, az egykori világ kifordulásával új performatív lehetőségeket adott a színésznőnek, amelyet egy korábbi struktúra nem kínált volna föl neki. A szerepköri váltást nemcsak kora, hanem az új színházpolitikai rendszer hozta magával.

Alighogy visszatérnek 1945 áprilisában Kolozsvárra a férjével együtt vállalt bujdosásból, túlélve Budapest ostromát, pedagógiai tevékenységbe kezd, s a Józsa Béla Athenaeum három hónapos munkásszínjátzó tanfolyamának egyik színészmesterség-tanára lesz. Az ő rendezésében mutatják be a V. Masz, M. Cservinszki frontszínházi termékét, a *Valahol Moszkvában* című vígjátékot szep-

tember 16-án.²⁴ Férje halála után Szentimrei Jenő, a Kolozsvári Állami Magyar Színház megbízott igazgatója (1945. november–decemberben, majd miniszteri ki-nevezéssel igazgató 1948 decemberéig) felkérésére az intézmény művészeti bizottságának tanácsadója Benedek Marcell, Gaál Gábor, Nagy István és Méliusz József mellett. Az 1946/47-es évadban rendez is, mégpedig Bánffy Miklós *Ostoba Lijének* ősbemutatóját az író személyes irányításával együtt, Kovács Györggyel a főszerepben.²⁵ Az 1948 októberében alapított, de valójában 1949 februárjában induló Magyar Művészeti Intézet Színházművészeti Karának színészmesterség-tanára és dékánja két éven keresztül. Az első csonka tanév év végi nyilvános vizsgájának, Molière *Kényeskedők* című darabjának betanítója, rendezője.²⁶

Nem tekinthetünk el az élettörténet tényeitől, melyek az élmény performatív erejével mintázzák a szubjektum kreatív képzetét, lehatárolják a valóság társadalmi felépítésének lehetőségeit. Értelmiségi, inkább középpolgári, semmint a véleményezés segítő szándékú kispolgárivá fokozott származása²⁷ és férje révén is egy időszakban nagypolgárinak mondható életkörülményei²⁸ mintha eleve izgalmas, hódító úrinők, különböző arisztokrata hölgy szerepek remek megformálójának az útját jelölték volna ki számára, olyan ma már nem használatos *szalonszínészi* szerepkört takarva, amely a 19. század végén különösen kedvelt volt; olyan színészt jelöltek e szerepkörrel, aki pusztán megjelenésével igazi arisztokrata levegőt teremtett és hozott magával a színpadra.

Színésznői névhasználat. Poór Lili Livia, Poór Lilly, Janovicsné Poór Lili, Pór Lili – a név mint vezérfonal

■ Ha megfigyeljük Poór Lili névhasználatának főként sajtóbeli változatait, akkor ezen változatokat a társadalmi-színházi normarendszer változásaival is kapcsolatba hozhatjuk. Kerényi Ferenc a régi magyar színésznők névhasználatát vizsgálva kimutatta, hogy az asszonynev a 18. században még védeltséget jelentett a társadalmi megbecsülés alacsony fokán álló színésznők számára, a leánynév művésznévként való megőrzése a 19. század második felétől, utolsó harmadától válik egyre gyakoribbá, s ez összefüggésben áll a színészek társadalmi szerepének megváltozásával, presztízsének növekedésével.²⁹

Poór esetén a művészeti nyilvánosság előtt megőrzött leánynév használatát láthatjuk. Azonban utónevének írásmódjai valamiféle kettősséget jelölnek. Meg tudjuk-e ragadni azt a pillanatot, amikor az életrajzi személy mintegy rászorgál arra, hogy Poór Liliként jegyezzék, miközben ő következetesen Lillyként írja alá dedikált fotóit, leveleit?³⁰

Szüleinek házassági kivonatából látszik: egykor német eredetű katolikus-unitárius család gyermeke.³¹ Poór József mérnök 1888 januárjában veszi feleségül Lili édesanyját, Kammermayer Laura tanárnőt. Apja korábban Prellerből magyarosítja Poórra nevét, anyai ágon Kammermayer Károlynak, Budapest főpolgármesterének unokahúga.³² Lilít Liviaként anyakönyvezik Budapesten, keresztlevele szerint 1890. április 16-án születik.³³ Autogramján a Lilly formulát látjuk, leveleit is így, angolos formában írja alá, dedikált fotóit is. Férjhezmenetele (1928. augusztus 29.) után is leánynevét használja, főként társasági rovatokban tűnik fel a Janovicsné formula. A harmincas-nyvenyes években egyaránt olvasható a (Poór) Lili és a Lilly, sőt a Lily forma is.

1945 után sajtóban, színlapon főként Liliként tűnik fel. A korszak nemcsak a magyar családnevek y-nal írt, de i-nek ejtett nemesi származásra utaló formu-

láit bélyegezte meg, de inkább preferálta a keresztnevek egyszerűsített változatát is, ami semmi úri vagy idegenszerű konnotációt nem viselt. Gyászjelentőjén is ilyen formában szerepel, azonban sírjára Poór Lillyként kerül fel neve, amin születési időpontja nem, csak haláláé van feltüntetve. Azt is mondhatnánk, hogy az új, egyszerűsített forma, ahogyan egyébként kanonizálódik is a név (lexikonok, színháztörténetek is így rögzítik, mi magunk is így jelöljük), a művész-nő által használatos név méltóságát tagadja.

Az 1945 után szerzett név, a társadalmi cím (1951-ben Román Népköztársaság érdemes művésze,³⁴ 1957-ben népművésze címmel tünteti ki) retrospektív természetű szinekdochéként működik, amely módosítja és átírja az élettörténet jelentéseit, pl. azzal, hogy az élettörténet főszereplőjének akaratát nem érvényesíti a gyászjelentésen.³⁵

Az a tény, hogy házsongárdi sírjára nem kerül rá születésének dátuma, sőt a lexikonok s még Jordáky is tévesen tünteti fel születési dátumát (voltaképpen idősbítve), mindenképpen valami zavart jelez, ami kapcsolódhat általában a színésznők valós életkorának rejtegetéséhez, amelyet egy Poór Lilihez kapcsolódó, Huszár Sándor által leírt adoma is rögzít,³⁶ de jelezheti az élettörténeti tény, dátum mellékesként való feltüntetését is, ahol a név más és több, mint két dátum közötti időszak fizikai ideje, s a megélt élet, és tapasztalata felette áll a pontos időjelzésnek. A sírkő Lilly névformája áll szemben a színháztudomány nem túl körültekintő kanonizációs gyakorlatával, egyszerűsítő írásmódjával, a Lilivel, elvezetve a lezártnak tűnő statikus állapotból egy széttartó s gazdag életútba.

Új típusú testi bevésések terepe

■ A játékmód és hangzó beszéd Poór Lilire (1890–1962) jellemző személyessége, a performatív dimenzió megragadása tekintetében a fennmaradó kritikák, visszaemlékezések, fotók, a *Világrém* (1920) című némafilm operaénekesnő-alakítása, a Németh Antal rendezte 1944-es *Madách: Egy ember tragédiája* műben Madách Imre anyjának, Majtényi Annának hangosfilmbeli alakítása, néhány rádiófelvétel áll rendelkezésünkre.

Fejedelmi megjelenése, muzsikáló hangja és tiszta beszéde egész pályájának meghatározó jelvényévé válik. „Poór Lili művészetét a finom, szabatos stílus, a mindig könnyen vett lendület jellemzi. Sohasem sablonos, sohasem pózol. Gyönyörűen beszél, minden erőltetett hangsúlyozás nélkül. Hanghordozásának, tisztán csengő szavának lebilincselő karaktere van” – ezt olvashatjuk Papp György 1921. március 15-i *Nagyvárad* *Napló*-beli cikkében;³⁷ Ábel Olga „fejedelmi tartású, muzsikáló hangú drámai hősnő”-nek nevezi a két világháború közötti időszakáról szólva;³⁸ Poór Lili „tragikus színezetű hangját”, „szép drámai altját” említi Thury Zsuzsa, szintén ebből az időszakból,³⁹ Molter Károly pedig „beszédművészetének hárfazöngéiről” ír.⁴⁰ Azt is mondhatnánk, hogy fizikai megjelenése, aurája mellett főként tiszta beszédét, hangja jellegzetességét őrzi a színházi emlékezet. Halála után Deák Tamás így fogalmazta ezt meg: „Poór Lili közönsége, amely lelkében őrzi a nagy művész nő alakját, s főként a hangját – ezt a mélyből áradó s legmélyünkbe ömlő, elementáris zengést – halálakor ezzel az immár csak belülről megidézhető emlékekkel marad.”⁴¹ A hangosfilmnek s megőrzött rádiófelvételeknek hála a hang ma is hallható.⁴²

Poór 1949. október 22-én bemutatott Mihai Davidoglu *Bányászok* című előadásán (ford. Jánosházy György, r. Kömíves Nagy Lajos, díszlettervező: Szakács

György) eddigi szerepkörétől eltérő alakot formáz, egy bányamesterné, Ana Nastai szerepét, a bányász csoportvezető, a pártot képviselő pozitív központi figura, Anton Nastai (Senkálshyky Endre) anyját.

A színház darabválasztása az 1949 januárjától egyre erőteljesebben hangsúlyozott és elvárt szocialista realista szellemű színház megteremtése és a klasszikus magyar előadásokkal szemben a korszerű pártos szellemet képviselő hazai román nyelvű drámairodalom felkarolása jegyében értelmezhető. A már 1947 májusától meghirdetett „elvtelen magyar egység”⁴³ elleni kampányhadjárat részeként az új műsorpolitika egyik demonstratív előadása lehetett.

Mindezt a színház művészeit érintő komoly ideológiai átnevelés folyamatában kell látnunk, amiről Jordáky így ír: „Az 1949 júliusának első napjaiban lezajlott egyhetes megbeszélésen vállalták a színház művészei, hogy véglegesen és határozottan a Román Munkáspárt által kijelölt és meghatározott irányelvek szellemében fognak dolgozni, és hozzájárulnak a Népköztársaságunkban a szocialista realizmus színházának megteremtéséhez. A modell a SZUK b P [Szovjetunió Kommunista bolsevik Pártja] által vezetett szovjet színház. A kolozsvári Állami Magyar Színház művészeinek alapos munkát kellett végezniök, hogy a R.M.P. művészi irányvonalát el tudják sajátítani. Mindenekelőtt foglalkozniök kellett a marxista-leninista világnézet alapvető tudományos és művészeti kérdéseivel. Az ideológiai viták és szemináriumok, az I. C. A. kurzus, a marxizmus-leninizmus klasszikusainak a tanulmányozása, a brosurák és a lapok olvasása jelentik azt a kezdetet, amely a színházban a színjátszás forradalmi fordulatát előidézte.”⁴⁴

Mihail Davidoglu darabját az új román nyelvű szocialista drámairodalom legjobb alkotásaként vezeti be a színház. S bár az előadás *Tevékenységű lapjának* kiértékelési része rámutat a darab gyenge vonásaira, a színház új, deklarált szerepe szempontjából alkalmas darabnak mutatkozik. Ezen új értelmezés szerint a színház a művészi agitáció színhelyeként és a proletáriátus ügyéért vívott harc eszközeiként definiálódik: „A darabnak vannak súlyos hiányosságai (naturalista elemek – sok verekedés; vérszegény figurák a fasziszták és szabotőrök közt, annyira, hogy az első jelenetekben leleplezik önmagukat [...]); ennek ellenére jelentős lépés előre a szocialista realizmus megteremtése felé. Az ideológiai előkészítő minden részletre figyelt, és igyekezett kiküszöbölni a darab hiányosságait. A rendezés az ideológiai munka alapján világosan valósította meg a darab eszmei és politikai mondanivalóit. A rendező Kómíves Nagy Lajos fejlődésében jelentős állomást jelent a darab – különösen a tömegjeleneteknél –, még mindig érződik azonban Nagy Lajos pszichológizáló módszere.”⁴⁵

A műsorra tűzéssel egy időben új szellemű munkamódszer alakult ki. Ez a munkamódszer Sztanyiszlavszkij megismert elképzeléseit követi, de amint Jordáky Lajos, a színház irodalmi titkára írja „megvannak mégis azok a sajátos vonásai is, amelyek a kvári színház hagyományait, adottságait és szükségleteit tükrözik”.⁴⁶ Ha megvizsgáljuk az említett *Tevékenységű lap* egyéb adatait, akkor látható a *Próbák és munkaórák számának* a megoszlása: ideológiai értelmezés 9 próba / 27 munkaóra, rendelkező próba: 4 próba / 19 munkaóra, emlémpróba: 23 próba / 88 munkaóra, főpróba 4 próba / 14 munkaóra.

A darab termelési adataiból az is kiderül, hogy a bemutató után is komoly figyelmet fordítanak a darab ideológiai kiértékelésére a következő napokon kerül sor: 1949. december 22., 23., 27.; az első termelési ülésre 1950. január 20-án, a második termelési ülésre: 1950. február 2-án, a kritikai termelési ülésre pedig 1950. április 13-án. A darabbal kapcsolatos munkaórák megoszlása: ideológiai

előkészítés: 60 óra, rendezői előkészítés: 274 óra, szereppel való foglalkozás: 860 óra, próbákon eltöltött összes munkaóra száma: 2217.

A *Színházi Műhely*-beli Jordáky-írás szerint a *Bányászok* sokkal több munkaórát vett igénybe, mint az elmúlt években bemutatott más darabok: 40 próba alatt 118 munkaórát foglalkoztak vele a rendezői és színészi kollektívák. Az 1949/1950-es évadban 80/140 órát foglalkoztak átlagban az előadásokkal, míg az az azelőtti években legfeljebb 40–60 órát. Az új munkamódszer legnagyobb eredménye, hogy a próbák 20–25%-át az ideológiai előkészítés, a darabok és a hősök ideológiai kiértékelése teszi ki. Az évad kiértékelő gyűlésén az ideológiai előkészítésre fektetett nagyobb hangsúly indoklása a következőképpen hangzik: „Az irodalmi titkárság feladata, hogy az igazgatósággal együtt elmélyítse a bemutatók ideológiai előkészítését. A termelés kezdete előtt kell a rendezőkkel és színészekkel olyan alaposan átdolgozni és értékelni a bemutatásra kerülő művet, hogy mentől kevesebb beavatkozásra legyen szükség a termelés folyamán.”⁴⁷

Jordáky szerint a kollektív együttműködésnek a következménye egyrészt a rendezői zsarnokuralomnak, az egyénieskedő és rögtönző színészi játéknak a kiűszöbölése, a test megzabolázása.⁴⁸ A negatívnak tételezett egyéni rendezői munkamódszert a rendezői kollektívák működési módja hivatott felváltani. Kőmíves Nagy Lajos munkájánál Száva Mihály és Szigyártó Sándor segédrendezőik működtek közre. Az évadzáró társulati kiértékelő gyűlés a kollektív rendezői gyakorlatot a következőképpen rögzíti: „A rendezőmunkát úgy osztottuk be a darabokhoz, hogy a feladatokat bizonyos kollektívákra bíztuk. Ezek a rendezői kollektívák nem jelentenek rendezői anarchiát, mert ezekben a kollektívákban a vitás kérdéseket a próbaidőn kívül fogják megoldani.”

Megjegyzendő, hogy ebben az évadban, a bemutatót követően Marosi Barna igazgató 1950 márciusától bevezeti a heti rendszerességű Sztanyiszlavszkij-kört. A Kolozsvári Állami Magyar Színház Dokumentációs Tárában található jegyzőkönyvek szerint az első Sztanyiszlavszkij-kör ülésére 1950. március 9-én került sor.⁴⁹ Marosi Barna felvezetőjét követően Jordáky ismertette a kör célkitűzését és munkamódszerét, Hobán Jenő pedig Sztanyiszlavszkij *Színészetika* című írásáról tartott vitabevezetőt. A *Színészetika* hangsúlyosan tematizálja a színpadon és a színpadon kívüli viselkedésmódok, társadalmi gyakorlatok kérdését,⁵⁰ amit az első Sztanyiszlavszkij-kör jegyzőkönyvének tanúsága szerint Marosi Barna igazgató a következőképpen értelmezett és fordított át a korabeli elvárásokhoz alkalmazva: „Nem hangsúlyozhatjuk elégszer: nem jelenítheti hőseinket a színpadon az, aki nem került közel maga is a munkásosztályhoz és a munkásosztály forradalmi elméletéhez. Nem leplezheti le a színpadról az osztályellenességet az, aki nem gyűlöli magánéletében is az imperialistákat vagy ügynökeiket vagy szekértolóikat. Nem lehet napközben vagy magánlakásokon félfasisztákkal sörözni és politizálni, este pedig a szocialista építés hőseinek szerepeiben tetszelegni.”⁵¹

A *Bányászok* című darab témája a közelmúlthoz kapcsolódik, a *Színházi Műhely* a cselekményt a következőképpen foglalja össze: „A darab cselekménye 1947 kora tavaszán a Zsil völgyében játszódik le, s a reakciós nagytőkés erők és harcok kommunisták vezetése alatt álló munkásosztály közötti kemény küzdelemnek leglényegesebb részét tükrözi.” Anton Nastai (Senkálzky Endre kiemelkedő módon valószínűsíti meg a pozitív hős figuráját) a Pártot képviseli. A darab zárójelenetében fogalmazza meg a dolgozó embernek a Párttal való emelkedését: „Hanem tudd meg, hogy én mind magasabbra hágok: lépésről lépésre emelkedem, ahogy a Párt emelkedik. Nem könnyű dolog lépést tartani a Párttal, mert a

Párt úgy emelkedik, mintha repülne... Mint sólyom, mely a ködös Páring felett repül, mint fényfoltok nálunk a bányában... olyan a Párt... és mi vagyunk Párt.”⁵²

A belső kiértékelő szerint az előadás a szocialista realista színháztól elvárt pártszerűség és a valóság visszatükrözésének megteremtésében volt sikeres a Jordáki-féle értelmezésben, hiszen a „kollektíva azonosította magát a mű eszmei célkitűzésével, továbbá „a Párt színvonalára tudott emelkedni”, helyesen értelmezte és tolmácsolta a tézisdramát, melynek gyengeségeit alkotó módon küszöbölte ki. Az előadást a nyári nagy turnén is több városban bemutatják, köztük bányavárosokban is. Arad, Temesvár, Resica, Déva, Petrozsény, Lupény, Nagybánya, Szatmár, Nagyvárad érdeklődő közönsége láthatja. A bemutatótól 1950 július 4-ig 9 előadást élt meg Kolozsváron, 19 előadást turnén. Kolozsváron december 30-ig 1000 néző nézte meg, turnén 6211 néző.⁵³

Az előadás sikeréhez Poór Lili Anna-alakítása nagymértékben hozzájárult. A nyári turné alkalmával olyan közönségrétegek is újra láthatták a színpadon, amelyek a két világháború közötti intenzív vidéki vendéjátékai idején és alkalmával találkozhattak vele más típusú női főszerepekben. Viszont a művész nő azóta sem csorbuló hírneve minden bizonnyal az előadások egyik vonzereje lehetett.

„Anna szerepében Poór Lili egy tőle eddig idegen szerepkörben nagy alakítást nyújtott. Anna a darab másik legpozitívabb és legharcosabb figurája a színpadon, akit a szenvedések és nélkülözések megacéloztak. Poór Lili egyszerű tudott lenni, egyszerűsége azonban színpadunkon példamutatóan kapcsolódott össze tiszta, klasszikus szépségű szövegmondásával és hangjával. A sztrájkra izgató Balean elleni fellépése és beszéde a bányászasszonyokhoz a darab legszebb jeleneteihez tartozik. Erő és tudatosság ragyogó harmóniában összpontosul benne, Máriával való jeleneteiben és az utolsó felvonásban férjével való beszélgetésében annyi emberi gyöngédség van játékában és minden mozdulatában, amelynél többet színjátszásunk jelenlegi szakaszában el sem tudunk képzelni.”⁵⁴

A kivételes adottságú színész addigi habitusától erőteljesen eltérő figurát is meggyőzően képes színre vinni, s ebben is áll nagysága. Az egyszerűség képessége, megcsináltsága válik fontossá itt, ami kifejezett emberi gyöngédséggel társult. A kritika nem bélyegzi más stílári jelzővel a játékát az egyszerűségen kívül, mint például a Senkálzkyét, akiről kijelenti, hogy eddigi realista játéka ebben az alakításában érte el a szocialista realista színjátszást. Színésznői személyességének egyik jellegzetességét, a tiszta, klasszikus szépségű szövegmondását is kiemeli anélkül, hogy beszédmódjának az alakítandó figura szociális-kulturális közegéhez való alkalmazkodását elvárná a színésznőtől. Mozdulatvilágát az utolsó felvonásbeli jelenethez köti, és ezt sommásan emberi gyöngédség által meghatározott testi kifejezéssel magyarázza, mellőzve gesztusvilágának leírását.

E szerepbeli színpadi test működésének/performanszának jellegzetességét ahhoz a jelenetfotóhoz köthetjük, amelyen egy csoport látható. Egmás mellett áll: a pozitív főhős felesége, Mária (Loy Sári), egy fiatalasszony (Szekernyés Gizi), egy öregasszony (Orosz Lujza), a negatív figurát játszó „urizáló ficsúrkodó lakáj”, Balean (László Gerő) és a másik pozitív figura, az Ilona nevű bányamesterne (Benes Ilona). Mindannyian Balean felé fordulnak, ráfigyelnek. Poór az előtérben ül, határozottságot sugall, konokul félrenéz, az élet sokféle megpróbáltatásait inkorporálja; jelmeze segít darabbeli státusának meghatározásában, s akár a többi fejkendő asszonyszereplőt, az ő fejét is kendő fedi; a sötét szoknyája látható, felső testén egy világos gombos, viseltesnek tűnő, gombos pufajka.⁵⁵ Feltűnően más típusú póz és jelmez ez, mint a századelő vagy a két világháború köz-

ti csábító női karakterek műtermi jelmezes fotók által őrzött vagy fennmaradt filmbeli szerepeinek bármelyike. Bár mozgófilm nem rögzíti ezen játékát, sem plasztikus leírások nem segítik ezen újfajta ideológiai képzések és viták, tapasztalatok terepén formálódott gesztus- és testnyelve színpadi működésének megfejtését, kevésbé kitapintható az átrendezés és átformálódás folyamata, amely a testi kifejezőeszközöket egy újfajta ideológiai-esztétikai elvárás szolgálatába állítja, másfajta testi mintákat követve, de amely magán viseli a polgári illúziószínház meghatározta testi repertoárt, amely szerepköri tagozódásra alapult,⁵⁶ s amelynek egyik kiemelkedő színésze maga Poór Lili volt.

Amikor 1957-ben megkapja a nép művésze címet, az országos lefedettségű pártlapban, az *Előrében* Halász Anna kritikus a következőképpen méltatja a művésznőt: „Poór Lili ma sem »Lili néni«, ma is szép asszony, ma is az a ragyogó jelenség, akit negyvenhét éve ismernek a kolozsvári színpadon. (...) Magas, karcos termete, *nemes tartása, kezének választékoson finom mozdulatai ma is azt a hódító szépséget idézik, aki a született királynőnél királyibban tudott a színpadra lépni, palástot, koronát viselni.*”⁵⁷ A jelesen megformált bányamesterné alakítása ellenére a Poór imázsa (amire színpadon kívüli lénye is hatott) továbbra is inkább fejedelmi tartásával, nemes mozdulataival asszociálódott 1957-ben, amely inkább a 19. század végi klasszikus szalonszínésznői normának felelt meg, s kevésbé az ötvenes évek színpadi szocialista realizmusának. Halász szövege úgy beszél a színésznői imázsáról az implicit kolozsvári közönség nevében, hogy a jelen kötelező esztétikájának s elvárásának ellenálló gondolkodási és diszkurzív struktúráit mutatja fel.

Azonban láthattuk, hogy a Jordáky Lajos leírása mellett az előadás fotódokumentuma mint Poór Lili színpadi játékának kiszakított kvázi pillanata azt bizonyítja, hogy a művésznő fizikai átalakulása, testi viselete (amit jelmeze is segített) valóban képes volt kimozdítani az évtizedeken keresztül berögzött színpadi ürítő szerepköri örökség testhordozását, s Ana Nastai-ként egy egyszerű munkásasszonyt szugesztíven képes volt megteremteni.

A dokumentumok, szövegek és képek együttes vizsgálata azt mutatja, hogy egykori színházi előadások testi performansza egyszerre tud teremtő aktusként, a hatalom megértésének eszközeként, emlék- és identitásadó, átörökítő felületként, de ugyanúgy a színházi múlt megértésének módjaként működni. Az új típusú szocialista karakter kreatív megformálása úgy tudott a közönségre hatni Poór esetén, hogy a polgári kultúra és illúziószínház testi performanszaitól merőben eltért, a klasszikusan szép és igényes színpadi beszédmód és hang azonban ennek további hordozója maradt, noha a bányamesternéként kimondott színpadi szövegei újonnan intézményesített politikai-esztétikai struktúrákat és sociokulturális valóságokat képviseltek, pártos előírásoknak engedelmessé váltak.

■ JEGYZETEK

1. Kőműves Nagy Lajos *véleményezése Poór Liliről*. Cluj, 1951. január 28. EMKE-Szabédi Emlékház, Kolozsvár, Senkálsszky Endre-hagyaték. (A továbbiakban Kőműves Nagy *véleményezése*)
2. Az intézményt az egyszerűség kedvéért nevezzük folyamatosan Kolozsvári Állami Magyar Színháznak, noha a második világháborút követő időszakban egészen az 1948-as államosításig különböző elnevezéssel illették. 1944 őszétől *Városi Színház*, amely a Hunyadi téri épületben működik román és magyar tagozattal. 1945 novemberétől a kolozsvári *Magyar Színház* név alatt nyitja meg kapuit; 1946 februárjától *Szentgyörgyi István Színház* nevet viseli, 1947 júliusától az 1947/265 sz. törvény alapján a *Kolozsvári Állami Magyar Színház és Opera* elnevezést kapja (maga a törvény, amelynek köszönhetően állami támogatásban is részesül csak 1948 áprilisától lép gyakorlatba).

3. Az intézetre vonatkozó minisztériumi határozat *Hivatalos Közlöny*-beli megjelenésének a dátuma október 26-a volt, az ünnepélyes tanévnnyitóra azonban 1949. február 6-án került sor. Lásd Lázok János: *Az erdélyi-romániai felsőfokú magyar színészképzés kolozsvári előzményei*. In: Lázok János – Ungvári Zrínyi Ildikó (szerk.): *Magyar nyelvű felsőfokú színészképzés Marosvásárhelyen 1954–2008. A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története I. 1954–1962*. UArtPress, Mvhely, 2011. 17–25. (A továbbiakban Lázok – Ungvári Zrínyi (szerk.) 2011.)
4. Kómiás Nagy Lajos életútjáról és életművéről lásd Ungvári Zrínyi Ildikó: *Világfi a színházban: Kómiás Nagy Lajos*. In: Lázok – Ungvári Zrínyi (szerk.) 2011. 137–160. (A továbbiakban Ungvári Zrínyi: *Világfi*)
5. Kövér Györgynek az egyén társadalmi státusát illető következtetésével is megerősíthető a gondolatmenet. Eszerint, ha a történeti-jogi értelemben vett rend kialakulását egy viselkedésszociológiai értelemben vett rendiesedés előzi meg (amely egyfajta életvitelbeli, neveltetésbeli, a származás és foglalkozás presztízsen alapuló tagolódást jelentett a társadalomban), akkor, „ha egy intézményes aktsall lehántják valamiről a jogi burkot, a történeti-jogi értelemben vett rendeket megszüntetik, nem fogja egy csapásra a mögötte meghúzódó viselkedésszociológiai értelemben vett rendieség lerombolását jelenteni”. (Köver György: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól az első világháborúig*. In: Gyáni Gábor – Kövér György: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Osiris Kiadó, Bp., 2001. 99.). A gondolatmenet előzménye Pierre Bourdieu habituselméletéhez is köthető. Vö. az osztályhabitus és egyéni habitus közötti viszony definíciójával, magyarul: Hadas Miklós: *A libido academica narcizmusa*. Replika 2002. június. 47–48.
6. Horváth Gergely Krisztián: *A rendieség tovább élő öröksége a szocializmus évtizedeiben*. Hitel 2021. február. 72.–87. Előbb Szabó Márton vizsgálta a kérdést. Szabó Márton: *A rendi „szocializmusról”*. In: Tóth András (szerk.): *Rendieség és polgárosodás*. MTA PTI, Bp., 1991. 27–36.
7. Taylor az archívum és a repertoár fogalmiához kapcsolja a kulturális emlékezet performatív folyamatait/performanszát. Az általa tágan értelmzett performansznak (angolul: performance) komoly tudástároló és -átadó funkciója van. Szerinte a megtestesült tudásrepertoárok, amelyek gesztusokban, beszélt nyelvben, mozgásban, táncban, énekekben s egyéb performatív aktusokban adódnak tovább, tulajdonképpen az írott archívumokból nyerhető tudástároló és átadó rendszerek kiegészítő alternatíváját jelentik. S ezzel tulajdonképpen a történeti folyamatok megragadhatóságának újraértelmezését javasolja. Eszerint a performance studies keretében a vizsgálat legitim fókusza ugyanolyan érvénnyel irányulhat a megtestesült tudások hordozóira (áthagyományozott gesztusokra, testesült gyakorlatokra), mint a historiográfiában előszeretettel és kizárólagosan használt írott kultúrára. Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
8. A munkásokkal, földművesekkel való szervezett találkozásokra vonatkozóan lásd az 1946–1947-es évad sommás, minden bizonnyal Szentimrei Jenő által írott beszámolóját: „A munkás földműves nép fokozódó színházszeretete lépten-nyomon megnyilvánult. Ez nemcsak a munkáselőadások látogatottságának emelkedésében, de az év közben újjáalakult Kolozsvári Színpártoló Egyesület támogatásában is kifejezésre jutott. Az évad folyamán 37 munkáselőadást rendezett a színház, mélyen leszállított helyárák és csaknem állandóan zsúfolt nézőtér mellett a szervezett munkásság részére. Ezenkívül az Ady, az Acélárugvár, a Dermata, Schul kendőgyár és más üzemek állandó bérleteket váltottak munkásaik és tisztviselőik részére. Több üzem munkássága lelkesen vett részt a nagyobb szabású előadások tömegjeleneteiben. A környező falvak népe csoportos színházlátogatásokat szervezett, de tűzfával és terményekkel is segítette a színházat. Ellenszolgáltatásul kisebb-nagyobb művészcsoportjaink hétről hétre falumunkán vettek részt. Választások idején az MNSZ és a demokratikus pártok jelöltjeit városokon és falvakon számos alkalommal támogatták eredményesen művészi számaikkal. A fiatal Dolgozók Színházának anyagokkal, díszletekkel, jelmezekkel és helyiségének átengedésével nyújtott a színház készleges segítséget. Kivette részét minden alkalommal az Arlus orosz–román barátságot ápoló rendezéseiből is.” *Beszámoló és mérleg a kolozsvári ÁMSZ lezárult évadjáról. 1946–1947*. KÁMSZ Dokumentációs Tára.
9. Ungvári Zrínyi Ildikó a színházi nyilvánosság különmeműségeit igen árnyaltan vizsgálja az 1945 utáni hatalmi struktúrákat elemző tanulmányában. Az ideológiái szemináriumok, viták te-repe szerinte legalább annyira kapcsolódik a színház épületében zajló reprezentációs nyilvánosság-hoz, intézményen belüli nyilvános szférához, mint a belső, intim nyilvánosságokhoz, hiszen ezeken a fórumokon a próbatéren, színpadon zajló munkákat illető, olykor személyesbe átcsapó viták zajlanak. Ungvári Zrínyi Ildikó: *A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai 1945 után. Fionomodó hatalmistruktúrák az intézményben és testben (avagy A mosoly országa Marosvásárhelyen)*. In: Ungvári Zrínyi Ildikó – Kricsfalusi Beatrix (szerk.): *Test-hatalom-intézmény. A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*. Eikon – UArtPress, Buk.–Mvhely, 2021. 9–41.

10. Vö. a Gaál Gábor által a hallgatók számára összeállított kérdéssort a materializmus kollégium kollokviumi anyagából. 1949. április 12. Román Nemzeti Levéltár Kolozsvári Fiókja, Fond 1188. Act 133.
11. Andrásy Zoltán tanulmányi ig.: *1950 febr–máj. értesítő levelei*. Román Nemzeti Levéltár Kolozsvári Fiókja, Fond 1188, Act 146/1950.
12. Egyébként ugyanilyen szellemben íródtak Kőmíves más véleményezései kollégáiról. Lásd Ungvári Zrínyi: *Világfi*. 131.
13. Kőmíves Nagy véleményezése. Megjegyzendő, hogy amennyiben a véleményezés szövege nem tett eleget bizonyos elvárásoknak, jelesen, ha nem fogalmazott pártszerű politikai szellemben, akkor szerzőjének árthatott; ha azonban a véleményezetről tartalmazott a politikai hatalom deklarált értékvilágával és szemléletével szemben álló információkat, akkor a véleményezett szakmai karrierének árthatott.
14. „Az első világháború éveiben Janovics Jenő igazgató felesége lett [!], aki Poór Lili mellett gondozott, megelégedett házaseletet élt, és számára Poór Lili a gondos feleséget, figyelmes élettársat jelentette. Janovics Jenő szabadgondolkodó, szocialista érzésű polgár volt. Politikai meggyőződése a radikális polgári pártok felé igazodott, és tagja lett a kolozsvári szabadkőműves-páholyoknak, ami már önmagában azt jelképezte, hogy társadalmi felfogásában haladó szellemű volt.” Lásd Kőmíves Nagy véleményezése.
15. Vö. Jordáky Lajos: *Az erdélyi némafilmgyártás története (1903–1930)*. Kriterion Kiadó, Buk., 1980; Balogh Gyöngyi – Zágoni Bálint (szerk.): *A kolozsvári filmgyártás képes története 1913-tól 1920-ig*. Filmtett Egyesület, Magyar Nemzeti Filmarchívum, Kvár–Bp., 2009. Zakariás Erzsébet (szerk.): *Janovics Jenő, 1872–1945*. Kolozsvári Operabarátok Köre, Kvár, 2015. Legutóbb románul: Delia Enyedi: *Janovics cineast în generația 1900*. Presa Universitară Clujeană, Cluj, 2022.
16. Korábbi tanulmányomban vizsgálatom fő fókusza a társadalmi viszonyrendszerek konstitutív szerepére irányult a Poór Lili-i életvezetést s ennek lehetőségeit tekintve, arra, hogy mit árul el, s miről hallgat a forráskorpusz. Ennek érdekében a művészről különböző korszakokból fennmaradt narratív önértelmezéseit vizsgáltam egyéb sajtóbeli, levéltári, vizuális és auditív típusú forrásokkal együtt. Bartha Katalin Ágnes: *Mit hallgat el, s mit árul el a dokumentum: Poór Lili látható és láthatatlan arcai*. ME.DOK Média-Történet-Kommunikáció 2022. 17 évf. 2 sz. 41–58.
17. Jordáky Lajos: *Poór Lili (1886–1962)*. In: *Uő: Janovics Jenő és Poór Lili. Két színész arcképe*. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1971. 83–137.
18. A szerepkör definíciója: „a színész, énekes alkatának, belső és külső tulajdonságainak leginkább megfelelő szerepek típuscsoportja. A szerepkörök eredete a commedia dell'arte állandó alakjaira (tipi fissi) vezethető vissza. A játékkonvenció állandósulásával a 18–19. sz.-ban teljessé vált ki a szerepkörök rendszere. A szerepkörök így állandó színpadi feladattá váltak, és bekerültek a színészek szerződésébe. Hatottak a korszak drámairodalmának alakformálására is.” Székely György (szerk.): *Magyar színházművészeti lexikon*. Akadémiai, Bp., 1994. 747.
19. A kérdésről lásd Bartha Katalin Ágnes: *Színészkonstrukció és szerepkör: a szalonszínészség szubjektív története*. Certamen VII. Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. szakosztályában. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2020. 149–170.
20. Ezzel vö. egy 1866-os és egy 1920-as szerződési nyomtatványt: *Szerződés, mely a kolozsvári színház igazgatója [Fehérváry Antal] és... (Román Nemzeti Levéltár Kolozs Megyei Igazgatósága. Fond 313, Act 57, f 9.)* valamint a *Szerződés, mely Janovics Jenő dr., a Kolozsvári Országos Nemzeti Színház igazgatója és... – 1920-as nyomtatott formuláriuma*. (Központi Nemzeti Levéltár Vezetősége, Bukarest, Fond Ministerul Culturii și Artelor. Dos. 21/1921. f 22.)
21. Poór maga is említi korábbi színésznemzedékek saját játékkárára tett hatását, mint ahogy nem vitatja el a maga generációja játékmódjának hatását az őt követő színésznemzedékekre: „Ma is hálával gondolok Jászai Marira, Márkus Emíliára, Horváth Paulára, akiknek játékát figyelve színészi tudásomat gazdagíthattam. És higggyétek el, hogy akárcsak néhai Tóth Elek kollégámnak, úgy nekem is nagy örömet jelent, amikor felfedezem, hogy egyik-másik fiatal színész játékának fejlődéséhez hozzájárult az, amit tőlem látott, hallott, tanult.” Poór Lili: *Levél a felszabadulás utáni színész nemzedékhez*. Művészet 1958. 5. sz. 11.
22. Idézi Jordáky 1971. 93.
23. OSZMI Fotó-tár.
24. N. N.: *A Józsa Béla Athenaeum tanítványainak második vizsgaelőadása*. Erdély 1945. szeptember 15. 149.; N. N.: *Munkásszínház vizsgaelőadása*. Erdély 1945. szeptember 18. 151. Tanítványi gárdájának szempontjából nem mellékes, hogy voltaképpen a Dolgozók Színházának magjából kerül ki sepsiszentgyörgyi színház alapító gárdája.
25. N. N.: *Az ideai évad első bemutatója Kisbán Miklós: Ostoba Lí c. mesejátéka*. Világosság 1946. október 30. 258.

26. Világosság 1949. július 3. 6. évf. 152. sz.; július 6. 154. sz.
27. Lásd erről személyes vallomását a következő riportban: [Szappanyos Gabriella]: *A Janovics villában, a legjobb erdélyi színészről és a legnagyobb háziasszony birodalmában*. Hölgyfutár 1934. április 1. 1. évf. 1. sz. 16.
28. Szappanyos interjújából látható Janovicsné 1934-es életkörülményeinek inkább nagypolgári volta. Ugyanakkor az is kiderül, hogy hamarosan villájuk eladására kényszerülnek. Lásd Bartha 2022. 42. Férjének házasságuk előtti, 1907–1917 közötti vagyoni helyzetéről, annak mennyiségéről éves adóinak függvényében alkothatunk képet. Ebben az időszakban a legnagyobb kolozsvári adófizetők (virilisták) listáján szerepel neve; 1917-ben ennek alapján a házbirtokos és nagykereskedő kategóriák képviselőinek adójával egyenértékű adót fizet már, amely a háborús körülmények között jelentős vagyont fed. A két világháború között azonban jelentősen csökken vagyona. Vö. Ferenczi Szilárd: *Rágalom és imádat között. Janovics Jenő szerepei a dualizmuskori sajtóban*. <https://filmtett.ro/cikk/ragalom-es-imadat-kozott-janovics-jeno-szerepei-a-dualista-sajtóban>
29. Kerényi Ferenc: *A régi magyar színésznők névhasználatáról*. In: Szilágyi Márton – Scheibner Tamás (szerk.): *Színek, terek, emberek: Irodalom és színház a 18–19. században*. Ráció Kiadó, Bp., 2010. 139–145.
30. Vö. az OSZK Színház történeti Tárában található fényképeit.
31. Vö. Poór Lili személyes és családi iratait: Erdélyi Múzeum-Egyesület, Jordáky Lajos hagyatéka, Janovics Jenő kéziratai I./17.
32. Édesanyja, Kammermayer Laura az egyesített Budapest első polgármesterének, Kamermayer Károlynak volt a húga. A 18. században Pestre települt német eredetű család az évszázadok során mindkét írásmódot, a Kammermayer és a Kamermayert is használta. Szülei házassági bizonylatát lásd: Kivonat a Budapesti Unitárius Egyházközség eskető anyakönyvéből (1841. július 25.) I. köt. 14 lap, 2 sorszám: 1888. január 23. Vőlegény Poor (ez előtte Preller) József birtokos, Gutorföldön, nőtlen férfi, szül. Gutorföld (Zala m.), unitárius 43. Menyasszony: Kammermayer Laura Rosina hajadon nő, szül. Bpest, r. kath. 33. Uo. Jordáky Lajos hagyatéka. I/17.
33. Keresztlevél (Extractus e Matricula Baptisorum parochiae Rom. cath. Ad S. Annam in metropoli Budapest, II Archidioecesis Esztergom. In Hungaria.) Esztendője és napja a születésnek: 1890. április 16., a szent keresztvés felvételének 1890. április 30. Neve: Lili, Livia. Szülők: Poór József, mérnök rkath. Kammermayer Laura rkath. Lakóhely: Bpest, VII Ker. Nyár u. 10. Keresztszülők: Fisher Károly hivatalnok, rkath, Kammermayer Anna, rkath, Bp. Kelt: 1923. január 25.
34. N. N.: *Poór Lili és Rózsa Anna a Román Népköztársaság érdemes művésze címet kapták*. Világosság 1951. május 5. 104.
35. Gyászjelentése szövege így hangzik: „Mély fájdalommal tudatjuk, hogy 1962 november 26-án, 72 éves korában elhunyt Poór Lili, az R. N. K. népművésze, ötven éven át szolgálta odaadással, kiemelkedő tehetséggel, magasfokú művészettel a színházügyét. Mint országunk egyik legkiválóbb művésze, tevékenységét népünk kulturális felemelésének szentelte. Munkássága ösztönzést és követendő példát jelentett színésztársai számára, halála súlyos veszteségünk. Az elhunytat november 29-én délelőtt 11 órakor ravatalozzuk fel a színház előcsarnokában, ahonnan délután 2 órakor temetjük. Özv. Ihász Aladárné Poór Erna – testvére, H. Ihász Klári – húga, A Művelődési és Művészeti Állami Bizottság Színháza Tanácsa, A kolozsvári Állami Magyar Színház.”
36. Huszár Sándor anekdotagyűjtéséből: *Poór Lily esete a személyzeti főnökkel*. Utunk 1967. 22. évf. 52. sz. 10.
37. A cikket idézi Indig Ottó: *A nagyváradi színészet másfél évszázada (1798–1944)*. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1991, 207.
38. Ábel Olga: *Egy újságíró nő magánjegyzetei*. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1986.
39. Thury Zsuzsa: *Barátok és ellenfelek*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1979. 44, 45. Thury életművéről legújabbban lásd Balázs Imre József: *Thury Zsuzsa és az erdélyi magyar irodalom*. Erdélyi Múzeum 2021. 83. évf. 3. sz. 1–12.
40. Molter Károly: *Színház*. Székely Napló 1927. január 28. 10.
41. Deák Tamás: *Poór Lili embersége*. Korunk 1963. 22. évf. 1. sz. 89.
42. A Kolozsvári Rádió jóvoltából két archív felvétele is meghallgatható kutatói célokból. Külön köszönöm Gergely Zsuzsa rádiós szerkesztő segítségét.
43. Enyedi Sándor részletesen kitér az „elvtelen magyar egység” ellen hirdetett kampányhadjáratra, amelyet Vasile Lucának, a Román Kommunista Párt titkárnak a kolozsvári *Igazságban* közölt *A romániai magyarság útja* című cikkel vette kezdetét. (Igazság 1947. május 22.) A cikk az MNSZ választási tömegbázisát veszi célba, hadjáratot hirdet az ún. „elvtelen magyar egység” ellen, és az új köntösben jelentkező kiszipolyozó földesurak, bankárok uzsorásokkal riogat. Ebben a szellemben írja meg 1947 nyarán Nagy István is a cikkét, amely a színház műsorpolitikájában

- tetten érhető „elvtelen magyar egység” szellemét kárhoztatja. (Nagy István: *Milyen tömegnevelést végzett a színház?* Utunk 1947. augusztus 2. 2. évf. 16. sz. Vö.: Enyedi Sándor: *Öt év a kétszázból. A Kolozsvári Magyar Színház története 1944–1949 között.* Magyarságkutató Intézet, Bp., 1991. 88, 91.)
44. Jordáky Lajos: *Színház a szocialista realizmus útján.* Színházi Műhely. A Kolozsvári Állami Magyar Színház műsorfüzete. 1. sz. 1949/1950 évad. 1949. 63–85. Itt: 63. (A továbbiakban Jordáky 1949.)
45. *Tevékenységi Lap 1949/1950 színi évad.* KÁMSZ Dokumentációs Tára.
46. Jordáky 1949. 66.
47. Évzáró társulati gyűlés 1950. július 18-án. In: *Jelentések, jegyzőkönyvek 1950–1951.* KÁMSZ Dokumentációs Tára 153. sz.
48. Vö. uo. 66, 67.
49. Sztanyiszlavszkij-kör. I. KÁMSZ Dokumentációs Tára 125. sz.
50. A Sztanyiszlavszkij *Színészetika* c. írása megjelent nyomtatásban a következő intézményi kiadványban: *Színházi Műhely. A kolozsvári Állami Magyar Színház műsorfüzete. 1949/1950 évad.* 1. sz. 6–23.
51. 1. ülés. 1950. március 9. este 7:30. p.1 7. Sztanyiszlavszkij-kör. I. KÁMSZ Dokumentációs Tára, 125. sz.
52. Uo. 69.
53. *Tevékenységi Lap, 1949/1950 színi évad.* KÁMSZ Dokumentációs Tára.
54. Jordáky 1949. 74–75.
55. A *Bányászok* c. előadás jelenetfotója a KÁMSZ Dokumentációs Tárában található. A kolozsvári Fotófilm műterem jelvényét viseli. Minden bizonnyal Szabó Dénes készítette.
56. Lásd még a Kőműves véleményezésének első mondatait: „Budapesti kispolgári-családból származik. A pesti színművészeti akadémia elvégzése után a pozsonyi színház tagja lett, és 1910–11 körül Janovics Jenő igazgatása alatt a Kolozsvári Nemzeti Színház-hoz szerződött, mint vezető szerepeket játszó drámai színész.” Kőműves Nagy *véleményezése.*
57. Halász Anna: *Az ünneplő Kolozsvári Színház kiténtetettjei.* Előre 1957. 11. évf., november 16. 3130. sz. 3. (Kiemelés tőlem – B. K. Á.)

