

## Az elidegenült ember mintázatai Borbély Szilárd *Akár Akárki* című dramatizált példázatában

JÁNOS EMÍLIA

„A létező léte maga a lét kérdése.”  
(Borbély Szilárd: *Akár Akárki*)

*A példázat bibliai hagyománya –  
a példázat színrevitele*

A példázatok a Tízparancsolat mint isteni törvény alapján egy közösség által elfogadott és követendő viselkedési- vagy magatartási mintákat, erkölcsi szabályokat, normákat fogalmazznak meg. Szövegszerűségükben lehetnek kifejtetlenek – általános a megfogalmazás: gyakran egymondatosak<sup>1</sup> – vagy kifejtettek, melyek konkrét történetet tartalmaznak (Lukács 10. 25-37.) Ezeknek megfelelően a példázatok értelmezéséhez induktív vagy deduktív logikai művelet szükséges.

A bibliai példázat bizonyíték: egy rövid, tanulságos, erkölcsi és morális kérdés megértésére szolgáló történet, melynek végső célja Isten valóságának igazolása. A *Bibliában* a példázatok többféle módon is megjelennek. Az Ószövetségben Példázatok Könyve, Salamon bölcsességek könyve, az Újszövetségben pedig többnyire a Jézus által elmondott rövidebb történetként a szinoptikusok általi függő beszédben elbeszélve, de előfordulnak elbeszélte jelenetek is, ilyen például a lábmosás példázata (János 13, 1–11), mely Jézus saját cselekedetének dramatizálása (performansza). A jézusi példázatok a szinoptikusok interpretációi által szerepelnek az egyes Evangéliumokban, a jézusi élet(történet)példázaton belül a Jézus által elmondott példázatok egymáshoz való viszo-

<sup>1</sup> Ilyen tipikusan: mondások a Példázatok könyvében.

nya pedig a modern regény egyik önreflexiós alakzataként, *mise en abyme*-ként is értelmezhető.

A bibliai történetek dramatizálása, a párbeszédbe, monológba foglalt (dramatizált) előadás a középkorban jelent meg: az egyházi szertartásokon bemutatott liturgikus drámák, az azokból kialakuló misztériumok, mirákulumok, moralitások, mint például az *Akárki*. A középkori angol színpadon, a színjátszás kezdetei tekintetében, az angol *play* tágabb értelmű fogalom volt, mivel nemcsak a bibliai témájú előadásokat jelentette. A 15–16. század fordulóján nagy népszerűségnek örvendő moralizáló allegorikus drámákat is a *play* egyik fajtájának tekintették.<sup>2</sup>

Az *Akárki* moralizáló, allegorikus színjátékot egyrészt az *ars moriendi*, a jó halál elérésének módjáról szóló tanításra lehet visszavezetni. Karáth Tamás azzal érvel, hogy míg a vallási tanítás elsődleges didaktikai célja mellett a holland szövegváltozatban a félelemre, addig az angol nyelvű inkább a szégyenre építi *Akárki* főhősének önfelismerését. Karáth következtetése szerint az érzelmek különböző (irodalmi) reprezentációkban történő megjelenítése hatást gyakorolt és egyúttal formálta is az adott korszak érzelmi közösségét, hiszen olvasatuk hasonló értelmezésében is osztoztak.<sup>3</sup> A másik for-

<sup>2</sup> KARÁTH Tamás és HALÁCSY Katalin, szerk., *Az angol irodalom története, 1. kötet: A középkor* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2021), 287.

<sup>3</sup> Tamás KARÁTH, „Shameful Everyman: Emotional Landscapes of the Late Medieval Morality Plays *Elckerlijc* and *Everyman*”, in *Studies in Foreign Language Education*, szerk.

rás a haláltánc műfajában található, melyben a csontváz alakban megjelenő Halál előbb táncba, később a sírba viszi az áldozatait tekintet nélkül nemre, korra vagy társadalmi rangra; ebben fejeződik ki egyetemessége. A műfaj az emberi lét végességére irányítja a figyelmet, valamint arra, hogy a halála előtt mindenki egyenlővé és egyenrangúvá válik.

Az *Everyman* moralitásdrámát a 16. században Angliában közel hetvenöt évig játszották, ennél későbbi feljegyzések nem állnak rendelkezésre.<sup>4</sup> Hosszú idő után, a 20. században jelenik meg ismét az *Everyman* a színházban, illetve a drámairodalomban. 1901. júliusában Londonban, a Charterhouse ötszögletű parkjában megtartott előadás két okból is szimbolikusan tekinthető. A haláltánc műfajának kialakulása a holtak feltámadásának hiedelméhez, elterjedése pedig a 13. században Európában végig söprő, nagyszámú áldozatot követelő pestisjárványhoz köthető. A Charterhouse tere volt a pestisjárvány idején a főváros legnagyobb temetkezési helye. Másrészt az Elizabethan Stage Society az Erzsébet- és Jakab-kori drámák hagyományait vitte a modern korban ismét színre, szigorúan az eredeti szöveg szerint. William Poel, a társulat alapítója a nagy sikerű premier után a darabbal évekig járta Angliát.<sup>5</sup>

---

Gabriela LOJOVÁ, Mária KOSTELNÍKOVÁ és Mária VAJICKOVÁ, 70–87 (Universitate zu Köln: Published by the Institute of Philological Studies, Department of English Language and Literature, Faculty of Education, Comenius University, Bratislava in cooperation with Slavisches Institut, 2019).

<sup>4</sup> Patrick Ian WHITE, „Everyman. A Study in the Design and Production of Medieval Drama”, hozzáférés: 2024.11.04, [https://faculty.winthrop.edu/kosterj/ENGL325/everyman\\_white\\_thesis.htm](https://faculty.winthrop.edu/kosterj/ENGL325/everyman_white_thesis.htm).

<sup>5</sup> Ben Greet, a társrendező vitte át a darabot az Egyesült Államokba, 1912-ben. – Uo.

Max Reinhardt német rendező, miután látta Poel előadását, úgy döntött, hogy saját produkciót készít az *Everyman*ből, és megbízta Hugo von Hofmannstahl, hogy dolgozza át és modernizálja a darabot.<sup>6</sup> Az elkészült dráma színrevitelét Ausztriában 1911. december 1-jén mutatták be *Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes* címmel. A Hofmannstahl-dráma előzményének tekinthető Hans Sachs *A halál és a gazdag ember komédiája* című, reformáció kori moralitásjátéka is. Reinhardtnak célja volt, hogy a középkori színházi hagyományoknak megfelelően az új darab minél nagyobb tömeget megszólítson, és hogy a Salzburgi fesztiválon rámutasson kora modern valóságának problémáira. Hofmannstahl visszatért a dráma gyökereihez, szembeállította a modernséget a hagyományokkal, valamint a drámától elidegenítette a vallási kontextust, de emellett kiemelte Jedermann telhetetlen étvágát is.<sup>7</sup>

Mind a londoni, mind pedig a Salzburgi előadás<sup>8</sup> a modernség, benne a modern ember egzisztenciális kérdésére, és a tradíciókkal való kapcsolatára világít rá, azok értelmezését állítja a középpontba. Az *Akárki* moralitásjáték példázatossága miatt is alkalmas darab a társadalmi és morális változások megjelenítésére.

#### *A modern ember válsága az elidegenedés paradigmaváltásai tükrében*

Akárki az emberi lelket megtestesítő allegorikus szereplő, a létértelmezés egyetemes kérdésének elvont alakja. Az *akárki* névmási jellegéből következően eltérő szemantikájú,

---

<sup>6</sup> Uo.

<sup>7</sup> WHITE, „Everyman...”

<sup>8</sup> Hugo von Hofmannstahl *Jedermann*-ját a Salzburgi Fesztiválon 1920 óta minden évben műsorra tűzik. A fesztivál rövid történetét lásd a

<https://archive.salzburgerfestspiele.at/en/history> archívumában. (Hozzáférés: 2024.07.04.)

jelentését az adott szintaxisban betöltött szerepe jelöli ki. Ez a megosztottság prezentálja, hogy az *Akárki* moralitásjátékok példázatának hőse az egész emberiséget (mindenkit), a sokaságból egy határozatlan vagy egy meghatározott személyt, vagy akár személyek valamilyen szempontból jól elkülöníthető csoportját képviseli. Az *akárki* névmás szemantikai hálójának kiterjesztésével, az életvég kontextusában, és a társadalom érték- és normaviszonyaiban bekövetkezett változások tükrében mutatom be az elidegenedés (szociál)pszichológiai és filozófiai aspektusait.

Northrop Frye az ember és természet két-szintű kapcsolatának bibliai aspektusában fogalmaz meg elidegenedést. Az alsóbb szinten Isten szövetséget köt Noéval, és nem korlátozza étkezési szabályokkal; ezen a szinten az ember a természetet nemcsak kihasználja, hanem uralja is. A felsőbb természeti szintet Isten az első emberpár számára jelölte ki, ahol Ádám és Éva pusztán gyümölcsöt evett. A bűnbeeséssel az ember közömbös és idegen világba került, ahol munkájával a természetet uralja, és ahhoz, hogy visszanyerje elveszített világképét, dolgoznia kell, amíg fel nem ismeri, hogy a természetén és másokon történő uralkodás élvezete a pokolhoz vezet. Az embernek azt kell felismernie, hogy ha ettől a világtól elszakad, ez a természettől elidegenedett kapcsolata átalakul, élete kényszertől és erőfeszítéstől mentessé válik.<sup>9</sup>

Julie Paulson<sup>10</sup> *Everyman* és a közösség problematikájára világít rá. A „színdarab a szó szoros értelmében egy másik emberről szóló történet, egy színész által játszott emberről, de úgy is kell értenünk, mint önmagunkról

<sup>9</sup> Northrop FRYE, *Kettős tükör: A Biblia és az irodalom* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1996), 142–144.

<sup>10</sup> Julie PAULSON, *Theatre of the Word: Selfhood in the English Morality Play*, e-book (USA: University of the Notre Dame. 2019)

szóló történetet.”<sup>11</sup> Az allegorikus dráma keretében végig követhetjük a bűnbánati folyamatot, melyet rituális keretek között, példázatként vittek színre, ezzel segítve megkonstruálni a kor normáinak megfelelő, ideális ént, hogy annak mintája így minél nagyobb tömeghez elérjen. *Everyman* allegorikus figurájának története általánosított éntörténet, benne az (ön)értelmezés problematikájával. Paulson meglátása szerint az *Everyman* színjátékban *Everyman* a Halál felé halad, elhagyatottsága egyre nő. Ez az elszigeteltség az individuális karakter visszanyerésének korai példája.<sup>12</sup> *Everyman* neve is jelzi a darab nyitóbeszédében Istennek az egyes és többes számú általános névmások közötti ingadozását.

Kinek-kinek önnön öröme fontos, [...] Minden, mi él, korccsá leszen, / s ezért akarom, hogy / egyszeriben / ki-ki magáról számot adjon; [...] Reméltem, hogy az emberfajta / házát dicsőségemre rakja, / merthisz evégből teremtettem őket. [...] Világi kinccsel mind oly telhetetlen, / hogy muszáj immár igazságot tennem / mindenkin, minden vakmerőn.<sup>13</sup>

*Everyman* különösségében pedig nem csak önmagára, különállóságára ismer rá, hanem mások jelenlétére is (a halálba Jócselekedet kíséri), és az azokkal való kapcsolatra is, ami pedig az egyes (különös) és az általános közötti szoros kapcsolatára utal.<sup>14</sup>

Míg Julie Paulson a középkori keresztény ember elszigeteltségére világított rá, ebből az elidegenedés állapota az ember és Isten

<sup>11</sup> Uo., 67.

<sup>12</sup> Uo., 70.

<sup>13</sup> „Akárki”, ford. TELLÉR Gyula, in *Akárki: Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, vál. SZENCZI Miklós (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 416–417.

<sup>14</sup> PAULSON, *Theatre of the Word...*, 77.

viszonylatában, viszonyában bekövetkezett változásokban érhető tetten. A keresztény ember kinyilatkoztatásában a túlvilági létet tartotta realitásnak, a földi élet realitásáról történő lemondással saját lényegéről is lemondott. A filozófiai probléma ezen aspektusát tekintve Friedrich Nietzsche gondolata tekinthető kiindulópontnak:

„A legnagyobb újabbkori esemény, – hogy »az istenség meghalt«, hogy a keresztény istenbe vetett hit elvesztette hitelét – kezdi már első árnyékát rávetni Európára. [...] az az esemény maga túlon túl nagy, távoli, sokkal távolosabb sokaknak fölfogóképességétől, semhogy akárcsak hírért is hozzájuk *érkezettnek* mondhatnék, annál kevésbé azt, mintha már sokan tudnák, *mi* is történt azzal tulajdonképpen – és, mint-hogy ez a hit aláásatott, mi mindennek kell majd összedőlnie, mert reá épült, hozzátámaszkodott, belenőtt vala: például egész európai morálunk.”<sup>15</sup>

A paradigmaváltás eredője par excellence Isten halálában érhető tetten: Isten halálával meghalt a keresztény hit és vele a morál alapja is, vagyis megerősödik az a tétel, miszerint minden bűn eredője a test, ezért a testiségnek és az érzékiségnek nincs helye a földi életben. Isten halála Nietzschénél nem csupán egy kijelentés, és nem is a történeti események deklarálása. Isten halálával lezárul egy szellemi korszak: a másvilágba vetett hit, és a remény világa is meghal, a lét kiüresedik, az ember pedig szembesül a valós (testi) léttel. Hogyan értelmezze, hogyan konstruálja önmagát újra az ember Isten, az

<sup>15</sup> Friedrich NIETZSCHE, *A vidám tudomány*, ford. WILDNER Ödön (Budapest: Világirodalom Könyvkiadó Vállalat, 1926), 243–244, hozzáférés: 2024.10.30, <https://mek.oszk.hu/15200/15256/15256.pdf>. [Kiemelés az eredetiben.]

Abszolútum nélkül? Ehhez új értékek kellene, mely a legmagasabb értékben, a földi létezésben, a testbeni valóságban ragadható meg.

Isten halálával, annak Nietzsche általi ki-mondása idején nemcsak az ember evilági létének, valóságának értelmezése, hanem a nyugati társadalom berendezkedése, benne az ember szerepe is megváltozott. Míg a középkori *Akárki* moralitásjáték rámutat arra, hogy a földi vagyon birtoklása csak átmeneti, azt az ember nem viheti át Isten országába (az örök életbe), hanem meg kell osztania másokkal, addig az új típusú, polgári társadalomban az ember is változik, benne új ember születik: a tömeggyártás korában élő tömegembernek transzcendens nélküli világában, a túlvilág mint olyan nem létezik, az evilági birtoklás kerül a középpontba. A neomarxista Erich Fromm mottójában Karl Marxot idézi: „Minél kevesebb *vagy*, minél kevésbé nyilvánítod ki az életed, annál többet *birtokolsz*, annál nagyobb a külsővéidegenné vált életed.”<sup>16</sup> Fromm úgy véli, hogy a birtoklás és létezés mindennapi tapasztalat, az emberi egzisztencia két különböző formája,<sup>17</sup> illetve két kód; a különbség a társadalom szellemiségétől függ, vagyis attól, hogy az embert vagy a dolgot/tárgyat állítja középpontba. A tömeggyártásban mint új termelési modellben az ember magát egy gyártási folyamat részének, szétszedhetőnek, helyettesíthetőnek tekinti. Ebben a társadalomban az ember a saját alkotói tevékenységétől idegenült el. Az egzisztencia átértelmezéséhez az is hozzájárult, hogy az új élettoposzok (pénzszóvárság, hírnév, hatalom) megjelenése az ember (társadalomtól, munkájától, más embertől való) elidegenülését is magával hozta.

<sup>16</sup> Erich FROMM, *Birtokolni vagy létezni?: Egy új társadalom alapvetése*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 9. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>17</sup> Uo., 156.

Az ember örök kérdése a lét Istentől történt megfosztottságában Martin Heidegger egzisztencialista szemléletében a Dasein, a Das Man és a Mitsein (Jelenvalólét, akárki mint általános alany, és az együttlét) kulcsfogalmak együttesében és a végesség felől közelíthető meg. A Jelenvalólétben a mindennapi lét alapvetése, hogy létezik akárki, az átlag(ember), a sokaság, melyben „mindenki a másik, senki sem önmaga. Az *akárki*, akivel a mindennapi jelenvalóiét *ki*-jére vonatkozó kérdést megválasztottuk, a *senki*, akinek a jelenvalólét az egymásközlétben már mindenkor kiszolgáltatta magát.”<sup>18</sup> A létezés értelmezni társas térben, és a társadalmi valóságban lehetséges, ebben a valóságban az egzisztencia időben és térben nem önmagában, hanem másokhoz viszonyítva nyilvánul meg, hiszen együttlétben (Mitsein) élünk. Heidegger meglátása szerint „akárki mindenütt ott van, és megengedheti magának, hogy »bárki« állandóan rá hivatkozzék.”<sup>19</sup> A Jelenvalólét időbeli lét, így halálhoz viszonyuló lét is. A heideggeri halálfogalmat a végesség felől lehet megközelíteni: „a halálhoz viszonyuló mindennapi lét mint hanyatló állandó menekülés a halál elől. A véghez viszonyuló lét a halál elől való átértelmező, nem-tulajdonképpenien megértő és elleplező kitérés módusával rendelkezik.”<sup>20</sup> Azzal, hogy akárki megtapasztalja mások halálát, léte a halálhoz mint tagadhatatlan tapasztalati tényhez viszonyul.

Az elidegenedés kritikájában a társadalomelmélet és egzisztencializmus a hatvanas évek végén erőteljesen összekapcsolódott. Az elidegenülés (vagy elidegenedés) mint egzisztenciális zsákutca értelmezése a poszt-

indusztriális korban felveti a kérdést, hogy a fogyasztói társadalom mennyire alkalmas az autentikus lét feltételeinek megteremtésére. Éppen az elidegenedés jelzi azt az egzisztenciális krízist, amely megakadályozza, hogy az egyén saját életcéljának, személyiségéből fakadó belső igényeinek megfelelő életet éljen. Kiszolgáltatott, ráutalt, alávettett, tehetetlen, elszigetelt, elidegenedett, elszemélytelenedett, konformizált és uniformizált tömegemberré, általános és átlagos alannyá válik.

*Az elidegenítés mintázatai az Akár Akárki posztmodern moralitásjátékban*

Az elidegenedés paradigmájának másik aspektusa éppen a fogyasztói társadalom központi eleme, az áru megtestesülése, avagy a személy saját testének elidegenítésével annak áruvá tétele, és a bölcséleti gondolkodás mint szellemi tevékenység terméke áruként való megjelenésének devalválódása.<sup>21</sup> Borbély Szilárd *Akár Akárki* című posztmodern moralitásdrámájában szépítés nélkül tart befogadói elé tükröt, felhasználva a parabolák és példázatok műfaját az egyéni és társadalmi valóság ábrázolására.

Tanulmányom e fejezetében röviden, főként a magyar hagyományok aspektusából vizsgálom a drámát. Az elidegenítést a darab szerkezeti felépítése tekintetében, majd a színpadi megjelenítésére fókuszálva mutatom be, ezt követően szövegelemzéssel is igazolni kívánom, hogy a dráma, azon belül az egyes szereplők az elidegenedett ember posztmodern példázatai. Az egyéni és társadalmi értékek válságának bemutatásához a szociológiai tudományból merítve, Emile Durkheim anómiafogalmát használom, me-

<sup>18</sup> Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András és OROSZ István (Budapest: Gondolat Kiadó, 1989), 260–261. [Kiemelés az eredetiben.]

<sup>19</sup> Uo., 260.

<sup>20</sup> Uo., 435.

<sup>21</sup> HAJLÉKTALAN FILOZÓFUS mintázata, BORBÉLY, Drámamelléklet, 4. FÉRFIMOSDÓ példázatát és *Borbély, Szemünk előtt...*, 101–114.

lyet Robert Merton a társadalmi változások tükrében újraértelmezett.

A kortárs magyar irodalomban az *Akárki* moralitásdrámának eddig négy parafrázisa jelent meg: Garaczi László *Jederman*<sup>22</sup> című darabját a Katona József színház pályázatára írta, ezt követően 2010-ben olvashatta a nagyközönség Thuróczy Katalin<sup>23</sup> *Akárki* és Borbély Szilárd *Akár Akárki* című szövegeket, majd 2017-ben Tasnádi István *Finito*<sup>24</sup> című darabját. A kortárs magyar és ezredvégi európai *Akárki*-parafrázisok kutatásának eredményeit Tóth Miklós doktori disszertációja tartalmazza.<sup>25</sup>

Borbély Szilárd amoralitása nyomtatásban először a *Színház* 2010. júniusi számának drámamellékletében jelent meg,<sup>26</sup> majd egy évvel később a *Szemünk előtt vonulnak el* című kötetben *Az Olaszliszkai: Sorstalanság-dráma, Szemünk előtt vonulnak el* és az *Isten-asszony Debreczen* című drámákkal együtt a Palatinus Kiadó gondozásában került kiadásra.<sup>27</sup> Borbély az *Akár Akárki* címet és *Amorali-*

<sup>22</sup> GARACZI László, „Jederman”, in GARACZI László, *Bálnák tánca*, 91–129 (Budapest: Pesti Szalon, 1994)

<sup>23</sup> THURÓCZY Katalin, „Akárki”, in THURÓCZY Katalin, *Csütörtökünnep*, 83–125 (Budapest: Neoprológus Bt., 2000.)

<sup>24</sup> TASNÁDI István, „Finito”, in TASNÁDI István, *Fédra fitness: Verses drámák*, 5–82 (Budapest: Palatinus Kiadó, 2010)

<sup>25</sup> TÓTH Miklós, *AKÁRKI a kortárs európai drámairodalomban*, doktori disszertáció, témavezető MÁTÉ Gábor DLA, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. hozzáférés: 2024.07.04., [https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/toth\\_miklos\\_dolgozat.pdf](https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/toth_miklos_dolgozat.pdf).

<sup>26</sup> Lásd [https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2010\\_06\\_drama.pdf](https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2010_06_drama.pdf), hozzáférés: 2024.07.04.

<sup>27</sup> Tanulmányomban elsősorban a két szövegvariáns közül a drámakötetre hivatkozom, mivel későbbi kiadások hiányában az

*tás*<sup>28</sup> alcímet viselő moralitása kezdő sorai-  
ban, a szerzői megjegyzéseket az alábbiak-  
kal kezdi: „a játék a moralitások színpadi ha-  
gyományát követi.”<sup>29</sup>

A moralitásdráma a hazai drámahagyományban nem előzmény nélküli, a gyökerei a bibliai *A gazdag és Lázár* példázatáig (Lukács 16:9-31), és az *ars moriendi*ig nyúlnak vissza. Változatosságát mutatja a *Comicon Tragoedia*<sup>30</sup> megjelenése a magyar színját-  
szásban, vagy az Erdélyben elterjedt, ún. dús-  
gazdagolás. Ez utóbbi *A gazdag és Lázár* pél-  
dázatában szereplő két társadalmi rétegből  
a tehetősebbekre irányítja a figyelmet. A  
*Comico Tragoedia* ismeretlen szerzője művé-  
ben felvonultatott négy példázatból<sup>31</sup> Bor-  
bély a második szcena, a Lázár-példázatok  
hagyományaihoz kapcsolódóan elkülönült,  
ún. Lázár-drámákkal rokonítható. Borbély  
példázatai nem bibliai példázatok, de a bibli-

---

utolsó szöveget tekintem ultima manusnak.  
A drámamellékletre csak akkor hivatkozom,  
ha a két szövegben eltérés tapasztalható, és  
kifejezetten egyik vagy másik szövegválto-  
zatot emelem ki. (A példázatok számozása  
például csak a Drámamellékletben szerepel.)

<sup>28</sup> BORBÉLY, „Akár Akárki: Drámamelléklet...”,  
1.

<sup>29</sup> BORBÉLY Szilárd, „Akár Akárki”, in *Szemünk  
előtt vonulnak el*, 51–177 (Budapest: Palati-  
nus Kiadó, 2011), 54.

<sup>30</sup> *Régi Magyarországi Nyomtatványok, III. kö-  
tet, 1636–1655*, szerk. HELTAI János (Buda-  
pest: Akadémiai Kiadó, 2000), 425, hozzáfé-  
rés: 2024.11.04., [https://real-  
eod.mtak.hu/9184/8/regi\\_magyarorszagi\\_ny-  
omtatvanyok\\_1636\\_1655.pdf](https://real-eod.mtak.hu/9184/8/regi_magyarorszagi_nyomtatvanyok_1636_1655.pdf).

<sup>31</sup> KAPOSÍ Krisztina, „A Névtelen Comico-  
Tragoedia műfaji komplexitása és összefüg-  
gése a Drei Lebende und drei Tote-szöveg-  
csoporttal”, in *A szövegtől a szcenikáig: Ta-  
nulmányok a dráma- és színháztörténet köré-  
ből*, szerk. CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia és  
PINTÉR Márta Zsuzsanna, 204–230 (Eger: Lí-  
ceum Kiadó, 2016), 207.

ai Lázár-példázattal annyiban mutatnak rokonságot, hogy a dráma szcénáiban/jelene-teiben felvonultatott, allegorikus figurákként megjelenő (hétköznapi tevékenységet folytató) szerepekben, társadalom perifériáján élő típusokat vonultat fel. Ezek a társadalom és a város peremén élő peremfigurák azonban a haláluk után a bibliai koldussal ellentétben nem kerülnek a mennybe.

Borbély nemcsak a Lázár-drámák kifordított, groteszk játékával, hanem szerkezeti felépítésével is kapcsolódik a *Comico Tragoedia*hoz. A négy példázatból álló, a korban interludiumként (azaz rövidsége miatt leginkább szünetekben játszott rövid darabként) játszott előadásból Borbély egész estés darabot komponált. A *Comico Tragoedia* példázatsorozatát multiplikálva Borbély a drámájában nyolc példázatot vonultat fel. Az *Akár Akárkiben* az interludium szerepe is megfordul: a példázatok szcénákká váltak, a jelenetek közti interludium valóban rövid közjátékként, versbe foglalt, groteszk, a nyelv degradálásával, sokszor az argó elemeit felhasználó brechti songokként jelennek meg. Az ilyen montázsszerű szerkezet a brechti epikus színház elidegenítő ábrázolása,<sup>32</sup> a songok pedig nemcsak megszakítják a cselekményt, hanem sűrítik, és egyúttal kommentálják is azt.<sup>33</sup>

Borbély azzal, hogy az *Akárki* példázatot egy művön belül sokszorosítja, folytatja a *Comico Tragoedia* verses dráma hagyományait; ugyanakkor a példázatok szereplői tekintetében nem egyes erények allegorikus megszemélyesítőiként jelennek meg a szereplők, hanem jelzős szerkezetben a társadalmi és nemi szerepek feltüntetésével. A példázatok egymásutánisága, sorozata, va-

<sup>32</sup> SZÉKELY György, főszerk., *Magyar színházművészeti lexikon* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 187. hozzáférés: 2024.07.04, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/index.html>.

<sup>33</sup> Uo., 696.

lamint a nyolc példázat szegmentumként, avagy összefüggő egységként történő értelmezése tekintetében a dráma szerkezeti felépítése a *Comico Tragoedia* verses dráma analógiájára épül fel:

„A színjáték nem szerves egész. Az előjátékul szolgáló első felvonás után három kép következik: egymásnak másolata valamennyi. A szerző hasonló módszerrel még számos más képet ragasztott volna egymás mellé, hogy a bűnök büntetését és a halál hatalmát bemutassa. De ha a cselekvény egysége hiányzik is a darabból, mint olvasmány nem érdektelen.”<sup>34</sup>

A nyolc példázat látszólag nem függ össze, de mind részei egy nagy egésznek. Ahogy minden egyes példázatnak, a nagy egésznek is van egy narratív és időbeli kerete. A foglalatot az első és utolsó példázat adja: az Ideges Nő az utolsó példázatban áldozattá (holttestté) válik, vagyis a dráma egy általános (kifejtetlen) példázat, és nyolc, külön-külön kifejtett példázat sorozatából áll. A nyolc példázat az egész mű példázatoságát fokozza.

Borbély több példázatában különböző módon alkalmazza a modern regény egyik önreflexív alakzatát, a *mise en abyme*-et is. Ez ismert volt Shakespeare színházában is, például a *Hamletben* az Egérfogó című, vándorszínészek által játszott darab mint szöveg-egység a dráma egészére is utal. (A korábban említett, a szinoptikusok elbeszélésébe beillesztett jézusi példabeszédek egymáshoz való viszonyában értelmezői szempontból az egész szöveg mondanivalójának megkonstruálását segíti elő.) Szintén a shakespeare-i

<sup>34</sup> PINTÉR Jenő, *Pintér Jenő magyar irodalomtörténete: Tudományos rendszerezés: Harmadik kötet: A magyar irodalom a XVII. században* (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 1931), 522.

hagyományokig nyúlik vissza az *Akár Akárki* felütése. A Prológusban Akárki a lét kérdését a jól ismert hamleti kérdéssel és mozdulattal vezeti be, majd a lét feltételeisége helyett annak jelenidejűségére hívja fel a figyelmet:

AKÁRKI: Lenni vagy nem lenni? – Mi-csoda kérdés! / és milyen közhelyes a feltételezés, / hogy csak olyan valaki kérdezheti ezt meg, / akit a létezés szakmába belevetnek. [...] A koponya kérdezi kezemben, / hogy Hamletet fordítani helyesebben / nem így kén: *Vanni* vagy nem *vanni*? / De ki szeretne *vanni* egy kicsit?<sup>35</sup>

Borbély a *Hamlet*beli kicsinyítő tükör megoldást is a visszájára fordítja, amikor a példázatba epikus részként a dialógusba ékel egy-egy élettörténetet: az 5. Áruházi kirakat példázatban a Hajléktalan Jób Dalá-ban mondja el saját történetét,<sup>36</sup> a 6. Lakópark kapujában példázatban a Holland Rabbi a saját családjának holokauszt-tragédiáját meséli el. Az élettörténetek beépítésével a párbeszéd megszakadnak. Borbély ezzel a megoldással szintén szervesen kapcsolódik a brechti epikus színházhoz. A *mise en abyme* másik megjelenése a sokszorozódás, mélyítés nemcsak a fentebb említett példázatmultiplikálással, hanem az Áruházi Kirakat jelenetben a közönség (mint a színház néző) és a koldus (mint a kirakatban folyamatosan ismétlődő reklámokat néző) viszonylatában is megragadható. A Pályaudvari Fotóautomata példázatában a Sietős Utazó gyorsfotót készít

<sup>35</sup> BORBÉLY, „*Akár Akárki: Drámamelléklet...*”, 1. [Kiemelés az eredetiben]

<sup>36</sup> Véleményem szerint kísérletként ezt igazolja az is, hogy a színrevitelkor a Forte Társulat, a Székény Színházban az ÁRUHÁZI KIRAKAT példázatot (melyben JÓB DALA mint kicsinyítő tükör szerepel), nem vitte színre. Úgy vélem az élettörténet-mesélés lassítaná a játék dinamikáját.

magáról, majd arcképét sokszorosítva megjegyzi: „Most már négy másolatban létezem.”<sup>37</sup> A példázatok sokszorosításával, példázatsorozattal, illetve a fotóautomata általi sokszorozódással is lehetővé vált az elidegenült ember többféle mintázatban történő megjelenítése.

Az *Everyman* középkori előadásában a színészek és a közönség közötti különbség a játéktér elhelyezése miatt alig volt érzékelhető, a színpad elhelyezése elősegítette a szereplők és a közönség közötti szimbolikus és szó szerinti folytonosságot. Ha *Everyman* karakterét a nézőtérben ülő minden ember szimbolikájaként kell értelmezni, akkor fizikailag is ugyanabban a szférában cselekszik, mint a közönség.<sup>38</sup> Borbély a dráma színrevitelével a brechti színház elidegenítő, ún. V-effektusát alkalmazza, ahol a hatás elérésének technikája ellentétes a középkori drámák színreviteli módjával. A nézőtér elsötétítésével egyszerűen elérhető a közönség leválasztása a színpadtól, ettől azonban még a nézők a szereplőkkel együttéreztek. Az elidegenítő hatás célja, hogy a művész olyan technikákat alkalmazzon,<sup>39</sup> mellyel megakadályozza, hogy a közönség bármilyen módon azonosuljon a darab szereplőivel: vagyis azt kell elérni, hogy a nézők érzelmileg elidegenedjenek (ennek eszközei például a songok).

A létkérdés és Akárki önmaga valamint önmagának szűkebb-tágabb közösségi értelmezési keretében szövegszerűen is kimutatható az elidegenítés. Az egyik posztmodern szójáték keretében érhető tetten például a műfajként megjelölt amorális, vagy Akárki beceneve: Ali.<sup>40</sup> „A morali, a morali, /

<sup>37</sup> BORBÉLY Szilárd, „*Akár Akárki...*”, 97.

<sup>38</sup> PAULSON, *Theatre of the Word...*, 71.

<sup>39</sup> *Magyar színházművészeti...*, 851.

<sup>40</sup> Véleményem szerint a latin *alienatio* vagy az angol *alienation* kifejezésekre történik utalás.



a moralitás ósdi?"<sup>41</sup> a retorikai paronómaziaként megjelenő utalásokban, vagy a Prologus szerzői instrukciójában: „az Akármaszkot viselő szereplő minden jelenet végén tesz néhány *elidegenítő* kijelentést,”<sup>42</sup> de a Hajóállomás című példázat Alkalmazott Szerepek Dala utolsó szakaszában is tetten érhető:

A végén majd a sírjára felírják: / itt fekszik, aki épp olyan volt, mint más. / Nem különbözött soha a Haláltól, / mert *elidegenedett* már rég önmagától.<sup>43</sup>

Az egzisztencia szorongását, mint a modern lét tapasztalatát, Søren Kierkegaard művének alcímében fogalmazza meg: „Vigilius Haufniensis egyszerű pszichológiai irányú vizsgálódása az eredendő bűn dogmatikai problémájával kapcsolatban.”<sup>44</sup> A Borbély példázataiban szereplő hétköznapi figuráknál nem kifejezetten a kierkegaardi szorongás, és még csak nem is Albert Camus Meursault-jának közönye, inkább az anómia jelensége érhető tetten. Borbély posztmodern moralitásában a szociológiában Durkheim által bevezetett anómia<sup>45</sup> jelenségének tükrében nem pusztán a szereplők deviáns viselkedéséről van szó. A *Drámamellékletben* szereplő szövegvariáns *Amoralitás* alcíme a dráma kontextusában nem azt jelenti, hogy egy moráljától megfosztott társadalomban a szereplők amorális módon viselkednek, vagy amorális magatartást tanúsítanak az adott szituációban, hanem azt, hogy a társada-

<sup>41</sup> BORBÉLY, „Akár Akárki...”, 113.

<sup>42</sup> BORBÉLY, „Akár Akárki: Drámamelléklet...”, 1. [Kiemelés tőlem – J. E.]

<sup>43</sup> BORBÉLY, „Akár Akárki...”, 162. [Kiemelés tőlem – J. E.]

<sup>44</sup> SØREN KIERKEGAARD, *A szorongás fogalma*, ford. RÁCZ Péter (Győr: Göncöl Kiadó, 1993)

<sup>45</sup> ANDORKA Rudolf, *Bevezetés a szociológiába* (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 59.

lomban és az egyén viszonylatában *ab ovo* hiányzik a morál. Ennek egyik illusztrációja a 7. Színpad Előadás Után példázata: a Szerepek Dalában kifigurázzák a Könyörület, Szorgalom, Barátság, Megbocsátás, Együttérzés erényeket, és a szereplők (Díszletező és Színesztanonc) nem vállalják a bűnt a vele járó büntetéssel, és azon vitáznak, hogyan tüntessék el az emberölés bűnjeleit.<sup>46</sup>

Borbély nemcsak az egyéni és társadalmi normák, hanem az értékek válságát is szemlélteti, melyben az anyagi javak földi birtoklása is meghatározó. Merton a 20. század végén átértékelte az anómia fogalmi kereteit. Eszerint az anómia a társadalmilag elfogadott célok (például meggazdagodás) és a társadalmilag megengedett viselkedés közötti ellentmondásban érhető tetten, például abban, hogy tanulással, munkával, takarékossággal nem mindenkinek sikerül meggazdagodnia. Merton szerint az anómia sokkal gyakoribb a társadalmi hierarchia alján, mint a csúcán.<sup>47</sup> Borbély koncepciójában ez az iránymutatás erőteljesen jelen van: rávilágítani a normák degradálódására, az erkölcs nélküli életre, a normátlanságra a társadalomnak ezen a (korábban hivatkozott Lázárdrámák koldusszerepének tükrében) legalsó, periférikus szintjén.

Borbély a társadalom általános amoralitását az egyes emberi magatartások (anómiák) kicsinyítő, sokszorozódott tükreiként, mise en abyme-jeiként szemlélteti. Erre kataforikus módon utal a brechti idézettel: „Nem az a legtragikusabb, hogy mindenki egyforma?”<sup>48</sup>

A posztindusztriális társadalomban a Fromm által kritika alá vetett birtoklás egyik formája, a fogyasztás markánsan uralja a darabot. A bibliai pretextus, *A gazdag és Lázár* példázatának többszöri kifordításával Borbély groteszk módon (utalva a dúsgazdagolás

<sup>46</sup> BORBÉLY, „Akár Akárki...”, 113.

<sup>47</sup> ANDORKA, *Bevezetés a...*, 609–610.

<sup>48</sup> BORBÉLY, „Akár Akárki: Drámamelléklet...”, 1.

műfajára) rámutat: az anyagi javak evilági birtoklásával, a gazdagsággal átmenetileg sem érhető el a földi boldogság. A társadalom felső rétegeihez a perifériáról nem lehet alkalmazkodni, az merő illúzió, és nem lehet a ranglétra legmagasabb fokát tipikus és átlagos étellel és munkával elérni; a szegénység pedig új bűnként aposztrofálható. A perifériaéletből való kitörés amorális lehetőségeiként jelenik meg többek között a szervkereskedelem, a bűnöző életmód különböző megnyilvánulásai, vagy 8. Hajóállomás<sup>49</sup> példázatban az ún. fehérgalléros bűnözés, a korrupció és az adókikerülés.

A test áruvá válását példázza, az egyéni és társadalmi értéktelenedést szemlélteti egy sajátos, groteszk ökoszemlélet is. A testnek nemcsak a szerveit lehet újrahasznosítani (bűncselekmény keretében eladni vagy megszerezni és a feketepiacon kereskedni vele, tiltott műtét kockázatával beültettetni), hanem mint egésztest szerves hulladékként is újra lehet hasznosítani. Ennek a több tekintetben is illegális, de haszonelvű jelenségnek reprezentációja több szcénében megfogalmazódik (a Hajóállomás példázatból kiemelve):

RENDRŐNYOMOZÓ: A boncolás után majd lesz belőle akta, / és ha nem jelentkezik érte senki fattya, / majd mehet át a fehérjetelepre, / és hasznosítják, amit még lehetne. Húsliszt készül belőle vagy trágya, / és az pedig nem tartozik magára.<sup>50</sup>

Borbély a drámájában a régi bűnök (a bibliai hét főbűn) mellett újakat nevesít (szegénység, menedzserlét, érzelem nélküli testiség, testkultúra, fogyasztás/felhalmozás és reklám, hazugság, korrupció, uzorakölcsön, hamis eszme, hatalom). A fogyasztói társadalomban minden, a test, a lélek és még az idő

is eladó, minden megvehető, és nemcsak az élő, hanem a holt test is áruvá válik. A dráma két kulcsmondata, esszenciája: „a Pénz vad posztmodern rabszolgasága”,<sup>51</sup> „A Test újratermelése: / Az a Tőke érdeke.”<sup>52</sup> A fogyasztói társadalom világméretű jelenségei tűnnek fel a példázatok mikrokörnyezetében, melyeket Borbély a példázatok helyszínéeként (taxiállomás, lépcsőház, folyópart, áruházi kirakat stb.) jelöl ki.

A darabban nemcsak a hagyományos nemi szerepek (pl. a Transzvesztitának testi és a lelki mivolta összeegyeztethetetlen), hanem a társadalmi szerepek sem működnek: az áruházi kirakat előtt a banki alkalmazott kifosztja és megvádolja a koldust. A szereplők magatartásai amorálisak, az önértelmezés aspektusából tekintve a test és szellem egységének felbomlása, a saját test elidegenítése, áruvá tétele markánsan jelen van: a Bérsorbanálló az idejét adja el szolgáltatásként, a Beteges Nő teste szétbontható, újrahasznosítható és meggyalázható, az Ideges Nő alkalmatlan a társas kapcsolatra, és a testét bocsátja áruba, a Taxis (mint Kharón, az alvilági csónakos) egy szervkereskedelmi hálózat tagjaként várja következő utasát.

A Borbély-dráma a haláltánc műfaji hagyományaihoz is kapcsolódik. A Haláltánc Dalokban a végső bizonyosság jegyében a Halál a tanulság nélküli példázatok allegorikus figuráit újra megszólítja, és a színpadon állandó jelenlévőként minden egyes példázat amorálisát láncolatban egymás mögé sorakoztatva őrült táncba visz mindent és mindenkit az életvégi haláltáncban.

Az a jelenség, hogy az *Akárki*-parafrázisok ismét megfogalmazódnak, illetve a moralitások nagyobb számban vagy erőteljesebben jelennek meg, a nagyobb társadalmi változások idejéhez kapcsolhatók. Borbély megújítja az *Akárki* moralitásdráma műfaját: a moralitás, ezen belül a Lázár-példázatok

<sup>49</sup> Uo., 21–23.

<sup>50</sup> BORBÉLY, „*Akár Akárki...*”, 166.

<sup>51</sup> Uo., 58.

<sup>52</sup> Uo., 103.

értelmezői kerete átstrukturálódik; a bibliai kontextustól való megfosztottság a szekularizálódott társadalomban kiüresítette a példázat tanulságát. Ám nemcsak a példázatból levonható konklúzió, hanem a dráma szereplőinek emberi kapcsolata is kiüresedtek, és nemcsak egymástól, de saját testüktől is elidegenedtek. Az *Akárki*-drámákban az ember mint létező áll a fókuszban. Az emberi lét, a létezés és annak véglegességének kérdése, az egzisztencia önértelmezésének, az elidegenedés paradigmaváltásainak Borbély drámája szempontjából kiemelkedő a jelentősége. Az *Akárki* (a)moralitásjátékban újabb aspektussal tágulnak az elidegenedés egzisztenciális és szociológia felfogásának fogalmi keretei, és kiterjednek a fogyasztói társadalom problematikájára, annak következményeire és a társas kapcsolatok deficitjére is. Az *Akárki* a létezés kérdésében nem a túlvilági életre való készülés, hanem a földi élet halandóságának példázata. A példázat örökérvényűsége részben bizonyítható, hiszen Istent, és a túlvilági lét elérésének lehetőségét kétségbe lehet ugyan vonni, a Halált azonban nem. Borbély az amorálisan viselkedő személyek különböző mintáinak felsorakoztatásával mutatja be az amorálisan működő társadalomban elidegenedett emberek mintázatait. Mivel Akárki a közöségtől független entitásként nem értelmezhető, induktív logikai módszerrel az egyes példázatokon keresztül az általános, társadalmi (a)morálra is következtetünk, amelyben a normák mögötti értékek, így a normák is annullálódnak.

És tudd: az Életnek nincs tanulsága. / Az eldobható test a csomagolása. [...] De vidd magaddal tanulság gyanánt: / hogy néha csendben majszolj egy banánt.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> BORBÉLY, „Akárki”..., 176–177.

A modern parabola önmagát az értelmezést tematizálja azzal, hogy magát a problémát<sup>54</sup> teszi tárgyává. Borbély Szilárd *Akár Akárki* moralitásdrámája ezt teljes mértékben alátámasztja: az egyes példázatok explicite (mint Aiszóposz tanmeséiben) nem tartalmaznak tanulságot, de implicite sem fogalmazható meg belőlük ez a tudás. Végző konklúzió sem az egyes példázatokból, sem a teljes mű egészére vonatkozóan nem vonható le.

### Bibliográfia

- ANDORKA Rudolf. *Bevezetés a sSzociológiába*. Budapest: Osiris Kiadó, 2006.
- BORBÉLY Szilárd. „Akár Akárki: Drámamemléket”. *Színház*, 2010. június, 1–24.
- BORBÉLY Szilárd. „Akár Akárki”. In: BORBÉLY Szilárd. *Szemünk előtt vonulnak el*, 51–177. Budapest: Palatinus Kiadó, 2011.
- FROMM, Erich. *Birtokolni vagy létezni?: Egy új társadalom alapvetése*. Fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- FRYE, Northrop. *Kettős tükör: A Biblia és az irodalom*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1996.
- GARACZI László. „Jederman”. In: GARACZI László. *Bálnák tánca*. Budapest: Pesti Szalon, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Lét és idő*. Fordította VAJDA Mihály ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András és OROSZ István. Budapest: Gondolat Kiadó, 1989.
- HELTAI János, szerk. *Régi Magyarországi Nyomtatványok, III. kötet, 1636–1655*. Szerkesztette HELTAI János. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000. Hozzáférés: 2024.07.04, [https://real-eod.mtak.hu/9184/8/regi\\_magyarorszagi\\_nyomtatványok\\_1636\\_1655.pdf](https://real-eod.mtak.hu/9184/8/regi_magyarorszagi_nyomtatványok_1636_1655.pdf).
- KAPOSI Krisztina. „A Névtelen Comico- Tragoedia műfaji komplexitása és összefüggése a Drei Lebende und drei Tote-szövegcsoporthal”. In: *A szövegtől a szceni-*

<sup>54</sup> Az *Akárki* esetén a létezés, a létértelmezést.

- káig: *Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből*, szerkesztette CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia és PINTÉR Márta Zsuzsanna, 204–230. Eger: Líceum Kiadó, 2016.
- KARÁTH Tamás és HALÁCSY Katalin, szerk. *Az angol irodalom története. 1. kötet: A középkor.*, szerkesztette KARÁTH Tamás és HALÁCSY Katalin, Budapest: Kijárat Kiadó, 2021.
- KARÁTH, Tamás. „Shameful Everyman: Emotional Landscapes of the Late Medieval Morality Plays Elckerlijc and Everyman”. In *Studies in Foreign Language Education*, szerkesztette Gabriela LOJOVÁ, Mária KOSTELNÍKOVÁ and és Mária VAJICKOVÁ, 70–87. Universitate zu Köln: Institute of Philological Studies, Department of English Language and Literature, Faculty of Education, Comenius University, Bratislava in cooperation with Slavisches Institut, 2019.
- KIERKEGAARD, Søren. *A szorongás fogalma*. Fordította RÁCZ Péter. Győr: Göncöl Kiadó, 1993.
- Magyar színházművészeti lexikon*. Főszerkesztő SZÉKELY György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. Hozzáférés: 2024.07.04, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/index.html>.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A vidám tudomány*. Fordította WILDNER Ödön. Budapest: Világirodalom Könyvkiadó Vállalat, 1926. Hozzáférés: 2024.06.30, <https://mek.oszk.hu/15200/15256/15256.pdf>.
- PAULSON, Julie. *Theatre of the Word: Selfhood in the English Morality Play*. E-book. USA: University of the Notre Dame, 2019.
- PINTÉR Jenő. *Pintér Jenő magyar irodalomtörténete. Tudományos rendszerezés. Harmadik kötet: A magyar irodalom a XVII. században*. Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 1931.
- SZENCZI Miklós, vál. *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*. Válogatta SZENCZI Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- TASNÁDI István. „Finito”. In. TASNÁDI István, *Fédra fitness: Verses drámák*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2010.
- THURÓCZY Katalin. „Akárki”. In THURÓCZY Katalin, *Csütörtökünnep*. Budapest: Neoprológus Bt., 2000.
- TÓTH Miklós. *Akárki a kortárs európai drámairodalomban*. Doktori disszertáció. Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. Hozzáférés: 2024.07.04, [https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/toth\\_miklos\\_dologzat.pdf](https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/toth_miklos_dologzat.pdf).
- WHITE, Patrick Ian. *Everyman. A Study in the Design and Production of Medieval Drama*. Hozzáférés: 2024.11.04, [https://faculty.winthrop.edu/kosterj/ENG\\_L325/everyman\\_white\\_thesis.htm](https://faculty.winthrop.edu/kosterj/ENG_L325/everyman_white_thesis.htm).