

SZEMLÉLÉS ÉS RÉSZESÜLÉS

ÍRÁSOK
P. MÜLLER PÉTER
70.
SZÜLETÉSNAPJÁRA

Bolla Ágnes,
Bóhm Gábor,
Csanády Nikolett,
Jákfalvi Magdolna,
Z. Varga Zoltán
szerkesztésében

Előszó	7
Aknai Tamás: P.M.P. A kolumnista és a főszerkesztő	7
Balogh Róbert: „Drága nővérem, kedves M!” P. Müller Péter fiktív főszerkesztői levelei az <i>Echóból</i>	7
Bene Krisztián: A franciaországi magyar közösség traumája A francia hadsereg magyar önkénteseinek sorsa a második világháborúban	7
Bókay Antal (levél)	7
Bőhm Gábor: Tar Sándor írói indulása és az irodalmi szociográfia hagyománya	7
Cselle Gabriella: Shakespeare és a „cigányok”	7
Csondor Soma: Akárki maszkja – Az elidegenítés mint a moralitáshagyomány brechti provokációja Borbély Szilárd <i>Akár Akárki</i> című drámájában	7
Deres Kornélia: Populáris kultúra, menazsériák és zoológiai tudásáramlás a 19. században	7
Doma Petra: Termékeny félreértés a magyarországi színháztörténet margóján	7
Gajdó Tamás: Menekülés. Beregi Oszkár búcsúja a Nemzeti Színháztól	7
Havasréti József: „E sűrű álforma a maszk...” A maszk szimbolikája az Európai Iskola irodalmárainak műveiben	7
Herczog Noémi: Miért énekelnek a magyar nők? Gondolatok két feminista gerillakórusról: Thury Zita – Varsányi Szirének: <i>Hősnők tere</i> , 2025 és Koltay Dorottya Szonja: <i>Téglák. Leomlott estig, felépült reggelre</i> , 2025	7
Jankovits László: Balassi, Angerianus és a fülemüle	7
Jákfalvi Magdolna: Retorikai tulajdonjog	7
Jászay Tamás: Nézz vissza Haragra! Örökség és küldetés. Harag György magyarországi rendezéseinek kritikai recepciója	7

Kékesi Kun Árpád: Kulcskeresők: egy Örkény-ősbemutató színházkulturális kontextusa	7
Kovács Krisztina: A belső könyvtár tágassága	7
Kurdi Mária: Történelem, fikció, színház: kortárs írországi példák	7
Melhardt Gergő: A történelempolitika műfajai. Papp András – Térey János: <i>Kazamaták</i>	7
Mohácsi Balázs: Performansz (vers)	7
Nánay István: Egy naiv, (nem éppen) fiatal ember javító szándékú képzelgése	7
Pálfy Eszter: Süppedékes tájakon. Katona József és az „írói indulás” irodalomtörténeti problémája	7
Porogi Dorka: Két előadás-gyorsfénykép a 2020-as évekből	7
Radnai Dániel Szabolcs: Eötvös Károly egyetlen színművének keletkezési kontextusai	7
Takáts József: Elemi választás	7
V. Gilbert Edit: Kortárs drámaiság finom fuallata a kortárs drámafesztiválon	7
Weiss János: A naturalizmus drámatörténeti jelentősége (Kísérlet egy Szondi-interpretációra)	7
Z. Varga Zoltán: Kilátás az 506-os irodából	7

SZEMLÉLÉS ÉS RÉSZESÜLÉS

Előszó

Müller Péter jelentős kötetei közül az egyik¹ a szemlélés és részesülés egyidejű, párhuzamos folyamatát állítja értelmezése előterébe. Azt a jelenséget, mely a drámai cselekvés elnyúló ideje alatt végül is megtörténik az emberrel, ám akkor, amikor hamleti pillanatok közelegnek, mindez különösen érzékelhető. A cselekvés és a szemlélés egyenértékű, egymást feltételező rendjét érthetjük meg Müller Péter egész tudósi és tanári életművéből, mely miközben felkínálja a felismerésből következő részesülés lehetőségét kollégáinak, barátainak, tanítványainak, önmaga is részesül az így megteremtett közösség erejéből.

A közösség elsősorban és mindenekelőtt Pécs, a város, melyhez 70, és a pécsi egyetemi közeg, melyhez kerekén 50 éve tartozik. 1976-ban kezdte itt, a mi kampuszunkon felsőfokú tanulmányait, s mint oly sokunkat, őt is Bécsy Tamás hívta majd' 45 éve az akkor már tudományegyetemként működő intézmény Irodalomtudományi Tanszékére tanítani. 40 éve doktorált, 23 éve habilitált, 16 éve akadémiai doktor. 13 könyvet szerkesztett, 11 önálló kötete jelent meg, tanulmányainak és tanítványainak száma több százra tehető.

Az életpálya íves szilárdságát a tanszék- és intézetvezetések, a dékánhelyettesi feladatok, a szerkesztői döntési mechanizmusok csak megerősítették, és felruházták azzal a higgadtsággal és szemlélődő derűvel, melyet röviden csak *Müllerpéteresnek* hívunk. Lehet, ebben ludas az igen korai elköteleződés az angol nyelv és a brit kultúra iránt, Shakespeare mellett persze Beckett, Shaw mellett persze Pinter, az abszurd és a humor mind egy stabilan, mindig megbízhatóan jelen lévő, angolszász úriember ethoszát mutatják. PMP mindig jelen van, mindig halk, mindig nyugodt, megszólalása ebből következően vagy olyan erővel, vagy olyan humorral bír, aminek lehetetlen ellenállni.

És nem is kell. A *Müllerpéteres* közeg a szemlélés és részesülés szabadságát hordozza. Csak figyelni kell a tanítványok tucatjainak pályáját, a Bécsy Tamás után óriási erőfeszítésekkel, de megtartott és megerősített színháztudományi képzés történetét, hogy belássuk: Pécs, a PTE, a BTK, az Irodalom- és Kultúratudományi Intézet és a Doktori Iskola *Müllerpéteres* lett. Stabil, szilárd, humoros, nyugodt és szabad.

¹ „Város és teátralitás”, in P. MÜLLER Péter, *Hamlettől a Hamletgépig. Színházi írások*, 148–161. (Pécs: Kijárat. 2008), 153.

A Müller elé felvett P. betű Pécset jelöli, a szülővárost, ezt a titkos p-t vitte mindenhova magával, Londontól Washigtonon át Jyvaskylälétől Prágáig, s ezzel az ünneplő kötettel azt kívánjuk, vigye még jó sokfelé jó sokáig.

Budapest, Pécs, 2026. április 12.

A szerkesztők

A franciaországi magyar közösség traumája

A francia hadsereg magyar önkénteseinek sorsa a második világháborúban

Bevezetés

A francia–magyar kapcsolatok közel ezeréves múltra tekintenek vissza, mégis számos fejezetük alig ismert a két ország történeti emlékezetében. Ezek közé tartozik a második világháború időszaka, amikor a franciaországi magyar diaszpóra tagjai jelentős számban vállaltak szerepet Franciaország oldalán. Bár a két állam politikailag eltérő táborhoz tartozott, a háború éveiben több ezer magyar származású személy harcolt francia egyenruhában, vett részt az ellenállásban vagy csatlakozott a Szabad Francia Erőkhöz.

E tanulmány célja ennek a kevésbé kutatott történeti jelenségnek a bemutatása, különös tekintettel a francia hadsereg magyar önkénteseinek sorsára. A vizsgálat nemcsak a katonai részvétel formáit és léptékét igyekszik feltárni, hanem azt a kollektív tapasztalatot is, amely a francia ügy melletti szerepvállalásból fakadt. A magyar önkéntesek története ugyanis nem pusztán hadtörténeti epizód, hanem egy diaszpóráközösség identitását formáló trauma története is, amely egyszerre szól lojalitásról, veszteségről és integrációról.

A francia–magyar katonai kapcsolatok a konfliktus során

Noha Franciaország és Magyarország két, egymással szemben álló politikai csoportosuláshoz tartozott az 1940-es évek elején, hivatalos kapcsolataik viszonylag jók voltak. Noha Magyarország egyre szorosabbra fűzte viszonyát a náci Németországgal és így elméletileg Franciaország ellensége lett, csupán 1941-ben lépett hadba a Szovjetunió ellen, amikor Franciaország már fegyverszünetet kötött a tengelyhatalmakkal, így hivatalosan nem állt fenn hadiállapot a két állam között.¹ Sőt, a magyar hatóságok szívesen látták a német hadifogolytáborokból megszökött francia katonákat 1940 és 1945 között,² ami a jó szándék egyértelmű jele

¹ Catherine HOREL, „La France et la Hongrie: affinités passées et présentes, de saint Martin à Nicolas Sarkozy”, *Revue historique des Armées* 270 (2013): 11.

² Lásd LAGZI István, *Francia menekültek Magyarországon 1940–1945. Dokumentumok* (Szeged: JATEPress, 2016).

volt, ezt azonban semmilyen hivatalos szerződés nem emelte magasabb szintre a két állam között.

Következésképpen a második világháború során kialakuló francia–magyar katonai kapcsolatok olyan szereplők között jöttek létre, akik általában nem hivatalos képviselői voltak saját országuknak. Ezek sorában voltak például a korábban már említett francia hadifoglyok, de ugyanitt számolhatunk be a német hadsereg kötelékében szolgálatot teljesítő francia önkéntesekről is, akik a keleti hadszíntéren a Vörös Hadsereg csapatai és a szovjet partizánok ellen harcoltak – számos esetben a magyar csapatokkal közösen. Annak ellenére, hogy a francia katonák egymástól eltérő egységekben harcoltak, a háború folyamán számos esetben működtek együtt a magyar katonai hatóságokkal.

Magyar részről számos hazánkban alig ismert katonai és félkatonai csoportosulás soraiban találkozhatunk magyar önkéntesekkel. Első helyen kell megemlíteni a francia hadsereg magyar önkénteseit 1939–1940-ben (közel kétezer embert), akik hozzájárultak Franciaország védelméhez a német csapatokkal szemben. Ugyanakkor a francia ellenállás soraiban is szép számmal találunk magyarokat (egyes becslések szerint ezer főnél is többet). Végül pedig a Charles de Gaulle tábornok vezetése alatt álló Szabad Francia Erők kötelékében is közel 150 magyar teljesített szolgálatot.

A francia ügy mellett fegyverrel kiálló magyarok pontos számának meghatározása céljából még számos kutatásra lesz szükség a jövőben, de az már a fenti adatokból is kiviláglik, hogy a körülményekhez képest viszonylag nagyszámú magyar vett részt a harcokban a franciák oldalán. A francia fegyveres erők soraiban szolgálatot vállaló magyarok kutatása során elsőként a franciaországi magyar diaszpórát kell jobban megismernünk, amely aktív szerepet játszott a francia háborús erőfeszítésekben.

A francia hadsereg magyar önkéntesei

A kedvezőtlen politikai és gazdasági körülmények hatására a 20. század elején a magyarság egy része több hullámban kivándorolt, hogy Európa és Amerika jobb helyzetben lévő országaiban telepedjen le. Közülük sokan Franciaországot választották átmeneti vagy végleges hazájuknak, amelynek magyar közössége így jelentős növekedésnek indult a század első felében. A nagy gazdasági válság tovább növelte a kivándorlók számát, ezért a franciaországi magyar diaszpóra az 1920-es évek végén már 30–50 000 főt számlált,³ egyes becslések szerint pedig az 1930-as évek végére már a 70 000 főt is elérte.⁴

A magyarok többsége a francia fővárost övező ile-de-france-i ipari zónában, valamint az ország északi részén található bányavidéken telepedett le, Pas-de-Calais megyében. Kisebb magyar közösségek Lotaringiában és Grenoble környé-

³ Benjamin JANICAUD, „Les missions religieuses au sein de l’immigration hongroise en France (1927–1940)”, *Cahiers de la Méditerranée* 78 (2009): 131–140.

⁴ KOMJÁT Irén és PÉCSI Anna, *A szabadság vándorai. Magyar antifasiszták Franciaországban 1934–1944* (Budapest: Kossuth, 1973), 17.

kén is kialakultak az ottani munkalehetőségekhez kapcsolódva. A magyarok döntő többsége gyárakban és bányákban dolgozott, ahol nagy szükség volt a jól képzett és – francia szinten – olcsó munkaerőre.⁵ A kivándorlás oka ugyanakkor sok esetben nem anyagi, hanem politikai természetű volt, így például a Tanácsköztársaság 1919-es bukása és az azt követő megtorlás volt a fő oka számos magyar szocialista és kommunista franciaországi letelepedésének.⁶

A második világháború 1939 szeptemberi kirobbanása után a Franciaországban élő külföldiek (elsősorban spanyolok és a Közép-Európából érkező különböző nemzetiségű zsidók) nagy számban jelentkeztek a francia hadseregbe. Ezzel egy időben a külföldi származású, de már francia állampolgárságot elnyert személyek is megkapták a mozgósítási parancsot, így számos bevándorló francia állampolgárként teljesített katonai szolgálatot a francia hadseregben. Egyes nemzetek képviselői (lengyelek és csehek) olyan nagy számban jelentkeztek – összefüggésben hazájuk közelmúltbeli német elfoglalásával –, hogy saját nemzeti hadsereget voltak képesek felállítani a francia fegyveres erők kötelékén belül. A többi külföldi jelentkezőt a francia idegenlégióban kifejezetten a számukra létrehozott alakulatokhoz irányították. A legfontosabbak ezek közül a 21., 22. és 23. légiós meneteszettek voltak, amelyeket teljes egészükben a frissen jelentkezett külföldi önkéntesekre alapozva hoztak létre, de számos jelentkezőt irányítottak a 11. és 12. légiós gyalogezredhez, valamint az idegenlégió 13. könnyűdandárjához is.⁷

Mivel a franciaországi magyar közösség tagjainak többsége ellenséges érzelmekkel viseltetett a náci Németországgal szemben, a magyarok igen nagy számban jelentkeztek a francia fegyveres erők kötelékébe 1939 szeptemberétől. A Franciabarát Magyarok Egyesülete is támogatta őket, amely a hadsereghez való csatlakozásra szólította fel a diaszpóra tagjait.⁸ A külföldi önkénteseket (akik negyvenhét nemzet soraiból kerültek ki) a Pyrénées-Orientales megyében található barcarès-i táborban képezték ki, ahol körülbelül 10 000 fő alkotta a frissen felállított légiós meneteszettek állományát. Meg kell jegyezni, hogy az új alakulatok a francia katonai vezetés fontossági sorrendjében meglehetősen hátul szerepeltek, ezért kevés jól képzett tisztet és altisztet, valamint minimális mennyiségű és elavult fegyverzetet bocsátottak a rendelkezésükre, amelyet csak részben tudott pótolni az önkéntesek többségének lelkesedése, mellyel új hazája védelmére készülődött.⁹

A gyorsított és megfelelő eszközöket nélkülöző kiképzés után a légiós ezredek 1940 tavaszán Franciaország északkeleti részére helyezték át, ahol a Párizsba vezető utat kellett védeniük az arcvonalon különböző szakaszain. A létszám-

⁵ Pécsi Anna, „Magyar ellenállók és partizánok Franciaország és Belgium antifasiszta küzdelmeiben”, in *Fegyverrel a hazáért*, szerk. DOMBRÁDY Lóránd és NAGY Gábor, 247–276. (Budapest: Kosuth-Zrínyi, 1980).

⁶ GODÓ Ágnes, *Magyarok az európai népek antifasiszta harcában* (Budapest: Zrínyi, 1980), 19.

⁷ Jean-Paul MAHUALT, *Engagés volontaires pour la durée de la guerre à la Légion étrangère* (Paris: Grancher, 2013), 209–218.

⁸ FÜLYÓ Mihály, *Magyarok az európai antifasiszta ellenállási mozgalmakban* (Budapest: Móra, 1986), 52–53.

⁹ Pierre MONTAGNON, *La Légion étrangère de 1831 à nos jours* (Paris: Pygmalion, 1999), 211–215.

ban és fegyverzetben is jelentős túlerővel rendelkező német csapatok offenzívájának megindulása után a külföldiekből álló egységek szívósan harcoltak, de végül gyakorlatilag megsemmisültek az ellenséges harckocsik támadásának súlya alatt. A három menetezredet 1940. július 1-én hivatalosan feloszlatták, a két gyalogezredet (már ami maradt belőlük) pedig áthelyezték Észak-Afrikába. Az alakulatok eredeti állományának döntő többsége életét vesztette a harcok során vagy német hadifogságba került.¹⁰

A fenti egységek soraiban szolgáló magyar önkéntesek létszámával kapcsolatban meglehetősen széles skálán mozgó becslések léteznek. Egyes számítások szerint 2000–3000 magyar volt a légiós ezredek kötelékében, de egyes elképzelések szerint számuk elérte a 6000 főt.¹¹ A francia levéltárakban található jelentkezési adatok alapos átnézése után – amelyre korábban objektív okok miatt más kutatók nem vállalkozhattak – megállapítható, hogy a magyar önkéntesek létszáma közel 2000 főre tehető. Összesen 1999 személy egyértelműen azonosítható, a trianoni határokon túlról származó önkéntesek esetében azonban csak következtetni lehet a magyar nemzetiségre, amely számos esetben egyértelmű azonosítást tesz lehetővé. Az esetek többségében azonban bizonytalan a jelentkezők nemzetisége, így csupán feltételezhetjük, hogy még néhány száz főt hozzá lehet adni ehhez a biztos számhoz. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a magyarok osztoztak társaik sorsán és többségükben a harcmezőn estek el vagy hadifogságba kerültek az 1940-es franciaországi hadjárat során.

A francia ellenállás soraiban

A Szabad Franciaország névre hallgató szervezetet 1940 nyarán Nagy-Britanniában hozta létre Charles de Gaulle tábornok azzal a céllal, hogy a francia állampolgárok egy része brit szövetségese oldalán folytathassa a háborút a tengelyhatalmak ellen. Az új politikai-katonai szervezet kezdetben csupán hétezer főt tudott csatasorba állítani, akik között igen nagy számban képviseltették magukat a külföldi önkéntesek. A Szabad Franciaország 1943-as hivatalos megszűnéséig soraiban 3000 külföldi teljesített szolgálatot, akik mintegy ötven nemzetet képviseltek. Legnagyobb számban spanyolok (480 fő), akiket a lengyelek (270 fő) és a belgák (265 fő) követtek.¹²

Annak ellenére, hogy a francia–magyar kapcsolatok kevésbé voltak szorosak, mint a fenti országoknak Franciaországgal ápolt viszonyrendszere, a Szabad Francia Erők soraiban szolgálatot teljesítő magyarok száma viszonylag magas volt. A rendelkezésre álló levéltári iratanyagok részletes elemzése alapján a magyar önkéntesek hozzávetőlegesen 150 fővel képviseltették magukat De Gaulle

¹⁰ André-Paul COMOR, szerk., *La Légion étrangère. Histoire et dictionnaire* (Paris: Robert Laffont, 2013), 752–753.

¹¹ BAJOMI LÁZÁR Endre, *Tramontana. Magyar önkéntesek Franciaországban* (Budapest: Zrínyi, 1984), 104.

¹² François BROCHE és Jean-François MURACCIOLE, szerk., *Dictionnaire de la France libre* (Paris: Robert Laffont, 2010), 554–555.

követői között, aminek köszönhetően a hetedik helyet foglalják el a külföldi önkéntesek szám szerinti rangsorában. Érdekes módon a francia hadsereg fent bemutatott magyar tagjainak egy kis része is felbukkan a listákon, egészen pontosan 16 fő, aki korábban is francia katonai kötelékben teljesített szolgálatot, majd pedig a szabad franciák mellé állt az 1940-es vereség után.¹³

Különösen figyelemreméltó, hogy a magyarok száma kiemelkedően magas volt az idegenlégió 13. könnyűdandárjának soraiban, amely 1940 és 1943 között a Szabad Franciaország minden fontos hadműveletében komoly szerepet játszott.¹⁴ Az egység kötelékében 75 fő (1940. júliusi létszámának mintegy 8 százaléka) volt magyar nemzetiségű vagy rendelkezett magyar gyökerekkel. A legismertebb közülük Raoul Monclar ezredes (később tábornok), az egység első parancsnoka, aki a magyar fővárosban született – valószínűleg magyar apától – és az osztrák–magyar arisztokrácia köreiből nevelkedett, mielőtt édesanyja családja felváltotta Franciaországba és katonai pályára lépett.¹⁵ Viszonylag magas létszámuk mellett a magyar légiósok jelentős harcértékkel rendelkeztek, amit jól bizonyítanak azok a tények, hogy ötven közülük tiszti, tizenkilencen altiszti rangot viseltek, valamint ötven megkapták a Szabad Franciaország legmagasabb kitüntetését, a Felszabadítási Érdemérmét.¹⁶

Franciaország 1940 júniusában kezdődött német megszállása egyben a földalatti francia ellenállási mozgalom kiépülését is jelentette. Az országszerte létrejött különböző ellenálló csoportok soraiban számos magyart találunk; közülük is ki kell emelni a szakszervezeti mozgalomban vezető beosztást viselőket, akik már 1940 júliusában egy titkos saint-cloud-i találkozón lefektették a megszálló erőkhöz szembeni magyar ellenállás alapjait. Erre a földalatti tevékenységre elsősorban a Bevándorolt Munkások Mozgalmában (*Mouvement des ouvriers immigrés* – MOI) került sor, amely már a háború előtt is létezett és folytatta tevékenységét a konfliktus évei alatt is.¹⁷ Az esetek többségében a magyar ellenálló csoportok a MOI szervezetével működtek együtt, amely jelentős segítséget nyújtott ezeknek a csoportoknak a kiképzéséhez és megszervezéséhez. A magyar ellenállók tevékenysége kezdetben elsősorban a francia lakosság tájékoztatására korlátozódott, fegyveres akciókra csak jóval később került sor.¹⁸

1943. május 27-én létrejött az Ellenállás Nemzeti Tanácsa, amely a franciaországi ellenálló csoportok döntő többségét irányítása alá vonta. Az ezzel párhuzamosan zajló szervezési munka lehetővé tette, hogy 1943 nyarán létrehozzák a Magyar Függetlenségi Mozgalmat, amely a lehetőségek szabta korlátok között az összes franciaországi magyar ellenállót össze kívánta fogni új hazájuk – majd

¹³ A magyar önkéntesek névsorát lásd az 1. függelékben.

¹⁴ COMOR, *La Légion étrangère...*, 287.

¹⁵ Fabienne MONCLAR, *Monclar. Le Bayard du XXe siècle* (Versailles: Via Romana, 2014), 28–29.

¹⁶ Vladimir TROUPLIN, *Dictionnaire des Compagnons de la Libération* (Bordeaux: Elytis, 2010), 73., 281–282., 566–567., 849., 887.

¹⁷ Claude SCHKOLNYK-GLANGEAUD, „Les échanges culturels dans les milieux sympathisants communistes hongrois en France de 1936 à 1946”, *Cahiers d'études hongroises* 2 (1990): 30.

¹⁸ GODÓ, *Magyarok...*, 20–21.

pedig távlatilag Magyarország – felszabadítása érdekében.¹⁹ Számos korábban függetlenül tevékenykedő személy és csoport csatlakozott az új szervezethez, amelynek taglétszáma a visszaemlékezések alapján 1000 fő volt,²⁰ akik közül 59 korábban a légiós menetzredekben is szolgált.²¹ Az ellenállók komoly veszélynek tették ki magukat, sokan életüket veszítették a földalatti munka során, 112 elesettet név szerint is ismerünk.²²

A magyar ellenállás kiemelkedően intenzív volt Párizsban a megszállás első időszakától kezdve, ahol 1941-ben körülbelül 20 magyar ellenállósejt tevékenykedett. 1943 novemberében a Gestapo 200 ellenállót tartóztatott le a francia fővárosban, akik közül 23 főt halálra ítélték az ún. Manouchian-perben, amellyel a német hatóságok bizonyítani próbálták, hogy az ellenállók valójában külföldi terroristák. Az elítéltek között három magyar is volt: Boczor József, Elek Tamás és Békés Imre, akiket 1944. február 21-én végeztek ki.²³

A magyar ellenállók egy része rendszeresen részt vett fegyveres bevetéseken a francia kommunista párt ellenállási mozgalmának, a Francs tireurs et partisans français (FTP) kötelékében, majd aktívan hozzájárult az ország felszabadításához az 1944 nyarán kirobbantott fegyveres felkelés során. A városi harcokra létrehozott különleges csoportok Párizs felszabadítása során is kitűntek magukat.²⁴

A főváros felszabadítása után a Magyar Függetlenségi Mozgalom vezetése elhatározta, hogy önkéntesekből felállít egy reguláris alakulatot, amely a francia hadsereg kötelékében harcolva közre tud működni az ország többi részének felszabadításában. Az egység zászlóavató ünnepségére 1944. október 19-én került sor Párizsban, amelynek során a különítmény a Petőfi-század nevet kapta. A francia hadseregben az alakulatot az 51-22. nemzetközi ezred 3. zászlóaljához csatolták, de nem küldték frontszolgálatra. A század fennállása során különböző műtárgyak (hidak, vasútvonalak stb.) és katonai bázisok védelmét látta el, elleneséges erőkkel szembeni bevetésére nem került sor. A háború lezárását követően 1945 őszén az egységet a többi nemzetközi alakulattal együtt leszerelték, tagjai pedig visszatérhettek polgári életükhöz.²⁵

Összegzés

A franciaországi magyar diaszpóra második világháborús szerepvállalása a francia–magyar kapcsolatok egyik kevésbé ismert, ugyanakkor legdrámaibb fejezete. A francia fegyveres erőkben és az ellenállási mozgalomban szolgáló magyarok

¹⁹ SCHKOLNYK-GLANGEAUD, „Les échanges...”, 31.

²⁰ PÉCSI, „Magyar ellenállók...”, 257–258.

²¹ A magyar ellenállók névsorát lásd a 2. függelékben.

²² GODÓ, *Magyarok...*, 25.

²³ SZEKERES-VARSA Vera, „Szekeres György, a francia ellenállás őrnagya”, *Múltunk* 53 (2008): 185–186.

²⁴ FILYÓ, *Magyarok...*, 61–66.

²⁵ SÓTÉR István, *Magyar–francia kapcsolatok* (Budapest: Teleki Intézet, 1946), 199.

ezrei nemcsak új hazájuk védelmében léptek fel, hanem saját sorsukat is végérvényesen az ellenállás szolgálatának áldozták. Sokan estek el a harcokban, kerültek hadifogságba vagy koncentrációs táborokba, mások a megszállás éveiben fizettek életükkel ellenállói tevékenységükért.

E tapasztalatok összessége mély és tartós traumát hagyott a franciaországi magyar közösség kollektív emlékezetében. Ugyanakkor ez az áldozatvállalás a francia társadalomhoz való kötődés és lojalitás erőteljes bizonyítéka is volt, amely hozzájárult a diaszpóra háború utáni integrációjához. A magyar önkéntesek története így egyszerre világít rá a transznacionális háborús részvétel összetettségére és arra, hogy a diaszpórák története nélkül a második világháború európai tapasztalata sem érthető meg teljes mélységében.

1. függelék

Magyar származású önkéntesek a Szabad Francia Erőkben

Az alábbi névsor a Szabad Francia Erők kötelékében szolgáló, magyar származású önkénteseket tartalmazza a levéltári forrásokban azonosítható adatok alapján: ADLER Joseph; ADORJAN André; BALAZS Georges; BRANDENBURG Ladislás; FLEISCHL Antoine; FLEISCHMANN Emile Béla; GOLDSTEIN Marcel; HIRSCH Maurice; JAGODICS Jean; KERTESZ Nicolas; KLEIN Francois; PICK Edouard; RACZ Alexandre; REVESZ Tibor; SZIGETHY Félix; WITTMANN Sigismond.

2. függelék

A franciaországi magyar ellenállók névsora

Az alábbi lista a franciaországi ellenállási mozgalomban részt vevő magyar származású személyek névsorát tartalmazza a magyar és francia levéltári forrásokban azonosítható adatok alapján:

BARASZ Emeric; BOSNYAKOVICS Balázs Béla; BRODY Nicolas; BUCHLER Tibor; EHRENTAL Louis; ERNST Adalbert; FABIAN Francois; FEUERLICHT Aladár; FILIPOVITS Émeric; FISCHER André; FLEISCHL Antoine; FLEISCHL Viktor; FLEISCHMANN Emile Béla; FOLDES Laszlo; FRIEDMAN Louis; GEFELL Eugene; GLASZ Eméric; GOLDSTEIN Joseph; GOLDSTEIN Marcel; GOTTSEGEN Ladislás; GRUNBERG Samuel; GRUNHUT Alexandre; HAASZ Béla; HELLENBRANTH Vilmos; HOLLANDER Nicolas; ILLES Etienne; JUHASZ Jean; JUST André; KAROSSY Ladislás; KERTESZ Joseph; KOHN Ladislás; KOVACS Georges; KOZMA Joseph; LANTOS Ladislás; LOFFLER Adolphe; MANN André; NEMETH János; NEU Ernest; NOVEMBER Ladislás; PAVEL Arpad; PEJKO Joseph; REICH Ernest; ROMER Nicolas; ROTTLER André; SCHWARCZ Ladislás; SILLINGER Francois; SIMON Ludovic; STERN Ladislás; SZAUER Gyula; SZEDER Jules; SZEKELY Ladislás; SZEMERE Etienne; SZEMERE Georges; VAJDA Georges; VARNAI Felix; WEISS Jenő; WEISZ Géza; WEISS Nicolas; ZELINGER Paul.

BIBLIOGRÁFIA

- BAJOMI LÁZÁR Endre. *Tramontana. Magyar önkéntesek Franciaországban*. Budapest: Zrínyi, 1984.
- BROCHE, François, MURACCIOLE, Jean-François. *Dictionnaire de la France libre*. Paris: Robert Laffont, 2010.
- COMOR, André-Paul, szerk. *La Légion étrangère. Histoire et dictionnaire*. Paris: Robert Laffont, 2013.
- FILYÓ Mihály. *Magyarok az európai antifasiszta ellenállási mozgalmakban*. Budapest: Móra, 1986.
- GODÓ Ágnes. *Magyarok az európai népek antifasiszta harcában*. Budapest: Zrínyi, 1980.
- HOREL, Catherine. „La France et la Hongrie: affinités passées et présentes, de saint Martin à Nicolas Sarkozy”. *Revue historique des Armées* 270 (2013): 11.
- JANICAUD, Benjamin. „Les missions religieuses au sein de l’immigration hongroise en France (1927–1940)”. *Cahiers de la Méditerranée* 78 (2009): 131–140.
- KOMJÁT Irén és PÉCSI Anna. *A szabadság vándorai. Magyar antifasiszták Franciaországban 1934–1944*. Budapest: Kossuth, 1973.
- LAGZI István. *Francia menekültek Magyarországon 1940–1945. Dokumentumok*. Szeged: JATEP-ress, 2016.
- MAHUALT, Jean-Paul. *Engagés volontaires pour la durée de la guerre à la Légion étrangère*. Paris: Grancher, 2013.
- MONCLAR, Fabienne. *Monclar: Le Bayard du XXe siècle*. Versailles: Via Romana, 2014.
- MONTAGNON, Pierre. *La Légion étrangère de 1831 à nos jours*. Paris: Pygmalion, 1999.
- PÉCSI Anna. „Magyar ellenállók és partizánok Franciaország és Belgium antifasiszta küzdelmeiben”. In *Fegyverrel a hazáért*. Szerkesztette DOMBRÁDY Lóránd és NAGY Gábor, 247–276. Budapest: Kossuth–Zrínyi, 1980.
- SCHKOLNYK-GLANGEAUD, Claude. „Les échanges culturels dans les milieux sympathisants communistes hongrois en France de 1936 à 1946”. *Cahiers d’études hongroises* 2 (1990): 30–31.
- SÓTÉR István. *Magyar–francia kapcsolatok*. Budapest: Teleki Intézet, 1946.
- SZEKERES-VARSA Vera. „Szekeres György, a francia ellenállás őrnagya”. *Múltunk* 53 (2008): 185–186.

Tar Sándor írói indulása és az irodalmi szociográfia hagyománya

P. Müller Péternek

A közelmúltban számosan – többek között Takáts József szövegei¹ is – dektálják, hogy valamiféle prózatörténeti „fordulat” zajlik a kortárs magyar irodalomban, melynek folyományaképpen az esztétizáló, Térey János kifejezésével élve az „irodalmat ábrázoló irodalom” visszaszorulni látszik, és helyét mind a témák, mind a poétikai megoldások tekintetében az úgynevezett valóság- vagy tényirodalom formái veszik át. Takáts József ezzel összefüggésben azzal vádolja a magyar kritikát, hogy rövid, „mindössze egy vagy két évtizedre visszanyúló”² emlékezettel bír. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy erre reflektálva a realizmus és az irodalmi szociográfia kifejezések használatátörténeti metszetére hozzak kritikátörténeti példákat. Úgy hiszem, vizsgálódásom révén árnyalhatóvá válik a kortársi irodalom egyik meghatározónak látszó jelenségének, az úgynevezett szegénységirodalomnak a kapcsolódása Tar Sándor életművéhez. Meglátásom szerint a legújabb irodalom szegénységábrázolásait tematizáló diskurzus elméleti reflexióinak és kritikai gyakorlatának retorikája párhuzamba állítható az általam szociografikus látásmódnak nevezett prózatörténeti hagyomány előtörténetével.

Tar Sándort egy tanulmányában Káli Anita a dokumentarizmust poétikaként felhasználó³ írók egyikeként kapcsolja a kortárs szegénységirodalom előtörténetéhez. A megfogalmazás egy olyan műfajpoétikai apóriára utal, amely az irodalmi (vagy írói) szociográfia történeti, kritikai megítélésében is szerepet játszik. Szili József sokat emlegetett tanulmánya⁴ irodalom és szociográfia kapcsolatáról

¹ TAKÁTS József, „Várakozás a realizmusra. Variáció Szilasi László tézisére”, *Élet és Irodalom* 60, 4. sz. (2016): 13.; TAKÁTS József, „A rög gyermekei a mai kultúrában Oravecz Imre regénytrilógiájáról”, *Jelenkor* 61, 7–8. sz. (2018): 852–856.; TAKÁTS József, „Az inga visszaleng. Elbeszélő próza a kétezres években”, *Helikon* 63, 3. sz. (2018): 336–347.; TAKÁTS József, „Távoli tükör”, *Jelenkor* 58, 7. sz. (2015): 827–836.

² TAKÁTS, „Távoli tükör”, 836.

³ KÁLI Anita, „A szociografikus indíttatású regények a kortársmagyar irodalomban”, *Literatura* 46, 2. sz. (2020): 171–183., 180.

⁴ SZILI József, „Irodalom és szociográfia. Szociográfiai irányzatok és formák az irodalomban”, *Literatura* 11, 1. sz. (1984): 52.

azért is tanulságos, mert az irodalmi szociográfia műfaját nem standardizálható poétikai struktúraként határozza meg. A programadó írás éppen azokra a nehézségekre mutat rá, amelyek abból fakadnak, hogy bizonyos szövegek részint formai sokféleségük, részint a műfajpoétikai, illetve a kritikai diskurzus módszertani-retorikai hiányosságai miatt ellenállnak a műfajpoétikai leírásnak. Szili József találó megfigyelése nyomán tanulságosnak tűnik megvizsgálni, vajon milyen kölcsönviszony szervezi az irodalmi szociográfiai – illetve adott irodalom- és/vagy kritikátörténeti kontextusban akként olvasott – szövegek létrehozása és kritikai, irodalomtudományos megítélésük között, „illetve mire alapulnak az írók, kritikusok és teoretikusok [...] erőfeszítései avégett, hogy az irodalmi szociográfia kategóriáját az irodalom autonóm, noha talán csak átmeneti műfajként ismerjék el”.⁵ Vagyis – Szili József érveit hasznosítva – előfeltételezhetjük, hogy a szociográfiai látásmódot a mindenkori kritikai érdeklődés inspirálja, erősíti fel a műfaj történetének különböző pillanataiban. Ennek nyomán érdemes közelebbről szemügyre venni azt az „elsődleges kontextust”,⁶ melyben a kortársi szegénységirodalom egyik előzményeként hivatkozott Tar Sándor-szövegek az írói indulást övezve értelmeződtek.

Tar első két kötete bírálóinak egybehangzónak tűnő állítása, hogy a szövegek csak nehézkesen írhatók le az ábrázoláselvű realista⁷ prózapoétika markereinek segítségével. Kovács Dezső az 1981-ben megjelent *A 6714-es személyt* értelmezve⁸ azt a konklúziót kénytelen levonni, hogy Tar ahhoz az 1970-es években megszólaló újabb írónemzedék íróihoz⁹ kapcsolódik, akiket olyan, a szocialista realizmus poétikai gyakorlatain túlmutató valóságreflexiók jellemeznek, melyek excentrikus prózapoétikai invencióik révén túlmutatnak a non-fiction bevett esztétikai-poétikai megoldásain. Kovács Dezső megfogalmazásában: „[Tar Sándor a] valóság egy szeletéről ad vertikálisan mély és intenzív metszetet, de úgy, hogy közben egy egész világállapot tárul föl a látszólagos objektivitás mögül...”¹⁰ A kritika az ábrázolt világ objektivitásának „látszólagosságában” ismeri fel a Tar-próza egyik jellemzőjét, abban, hogy a szerző valamiféle „írói beavatkozást” hajt végre. Ez önmagában akár realista vonás is lehetne, amennyiben „figurái a művészi tipi-

⁵ SZILI, „Irodalom és szociográfia...”, 54.

⁶ Vö: TAKÁTS József, „Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett”, *Irodalomtörténeti közlemények* 105, 3–4. sz. (2001): 316–324.

⁷ A realizmus témáját, ontológiai vagy poétikai definícióját nemhogy megalkotni, körbejárni is végtelen feladat. A publicista Váncsa István akkor kerül hasonló slamasztikába, amikor a lecsó meghatározása helyett kénytelen beérni azzal a leegyszerűsítő megoldással, hogy lecsó az, amit meghatározott emberek, embercsoportok lecsó gyanánt főznek, esetleg akként ismernek fel (vagy el). „Hogy mi a lecsó, azt mi mondjuk meg.” VÁNCSA István, „Leccs és fröccs a Mikszáth téren (Elméleti alapvetés)”, *Origo*, 2012. júl. 17., hozzáférés: 2026. 02. 10., <https://www.origo.hu/tafelpicc/2012/07/vancsa-istvan-leccs-es-froccs-a-mikszath-teren-elmeleti-alapvetes>.

A realizmusról szóló újabb diskurzushoz: *Helikon* 67, 2. sz. (2021) (Realizmusok).

⁸ KOVÁCS Dezső, „A szociográfiától az epikáig. Arcképvázlat Tar Sándorról”, *Kritika* 12, 11. sz. (1983): 17.

⁹ A cikkben Hajnóczy Péter, Bereményi Géza, Simonffy András neve jelenik meg. Lásd KOVÁCS, „A szociográfiától...”, 17.

¹⁰ KOVÁCS, „A szociográfiától...”, 17.

zálás esztétikai értelmében egyediségükből a különösbe emeltek, ám – ahogy Kovács kiemeli – ez a transzponálás hangsúlyozottan esztétikai alapon történik nála, s nem szociológiai meggondolásból”.¹¹ Vagyis a kortársi olvasó a kritikus szerint „hiába keresi a mai munkásosztály írói-művészi megformálását, csak alakokat talál, akik történetesen a fizikai dolgozók ingázó rétegéhez tartoznak, munkásszálláson élnek vagy három műszakban dolgoznak”.¹² A kritika mindezt természetesen a szociografikus szemlélet hozadékaként határozza meg, ám egyúttal rámutat arra az elmozdulásra is, amely kimozdítja a Tar-szövegek egy bizonyos típusát a szocialista-realizmus kontextusából: „Az ábrázolás külső formája alapján ítélve Tar Sándor a hagyományos esztétikai értelemben véve realista író, elbeszélései élményszerűen, érzékenyen tükrözik vissza a valóságot, olvasóját eljuttatják a katarzis élményéhez, jellemző rájuk a partikularitásból való felül-emelkedés stb. Ám ha a *Celofánvirágok*, *A víztorony*, *A 6714-es személy* vagy az *Örökké* című elbeszélések belső formáját, mélyszerkezeteit vesszük elemzés alá, minden alkalommal olyan egyedi írói megoldást találunk, amely valahogy »kilóg« a hagyományos realizmusról vallott felfogások közül, s az esztétikai nézetek felülbírálatára késztet.”¹³ Kovács összegzésében Tar abban különbözik nemzedéktársaitól, hogy „míg szociográfus társainál a beszédhelyzet mint epikai-narratív szituáció sokszor korlátot von az elbeszélésbe, Tarnál a szó eredeti jelentésében vett epika gazdagodik a közvetlen valóságelemekkel”.¹⁴

A 6714-es személy című első kötet egy másik kritikusa hasonló poétikai meg-látásokkal él, amikor így fogalmaz: „Miről is ír Tar Sándor? Amikor úgy fogal-maztam, hogy avulhatatlan hitelű tudósítás valóságunkról – sokan azt gondol-hatták, hogy Tar fölfedezett, föltárt valami még nem ismert vagy nem kellően ismert valóságseleket. Pedig erről szó sincs.”¹⁵ A kritikus Tar tudósításait realista szépirodalomként olvassa, melynél „kevés hitelesebb, érvényesebb munka látott napvilágot e tárgykörben az elmúlt esztendőkből”.¹⁶ De arra is rámutat, hogy ennek a prózának a „hitelessége nem abban mutatkozik meg, hogy szociológiai, társadalomlélektani tényeket közöl, hanem abban, hogy kathartikusan jeleníti meg az ezeket a tényeket létrehozó s bennük megtestesülő embereket”.¹⁷

D. Magyar Imre ugyanezen kötetről írott bírálatában mintha éppen erre a katartikus hatásra utalna, amikor egyrészt megdicséri a szerzőt, amiért belülről, alaposan ismeri az ábrázolt világot, azaz ábrázolásmódja érvényes, objektív, ám jelzi egyúttal, hogy ez a próza nem merül ki a pusztá tudósításban, amennyiben „szerencsére nemcsak belülről, hanem kívülről, felülről is tudja nézni, s így elke-rüli a szentimentalizmust és a hamis pátoszt.”¹⁸

¹¹ KOVÁCS, „A szociográfiától...”, 17.

¹² KOVÁCS, „A szociográfiától...”, 17.

¹³ KOVÁCS, „A szociográfiától...”, 17.

¹⁴ KOVÁCS, „A szociográfiától...”, 17.

¹⁵ ÖRDÖGH Szilveszter, „Tar Sándor – A 6714-es személy”, *Kortárs* 26, 3. sz. (1982): 478–480., 479.

¹⁶ ÖRDÖGH, „Tar Sándor...”, oldalszám?

¹⁷ ÖRDÖGH, „Tar Sándor...”, 479.

¹⁸ D. MAGYARI Imre, „Tar Sándor: A 6714-es személy”, *Jelenkor* 25, 2. sz. (1982): 188.

Csalog Zsolt Tar második, *Miért jó a póknak?* című kötetéről írva „nevenincs műfajú remeklésekként”¹⁹ aposztrofálta pályatársa szövegeit, amely kifejezéssel egyszerre utal formai meghatározhatatlanságukra és arra az irodalom és a dokumentáció közti poétikai térre, melyet Tarral és más, Berkovits Györgyhez és a *Mozgó Világ* folyóirathoz kapcsolódó fiatal „feltáró” (Berkovits) szociográfussal ő is teremt szövegeiben. Ez a dokumentumot poétikaként használó attitűd mutatkozik meg a Tar-szöveg nyelvezetére tett megjegyzésben is: „Tar nyelve: szorgos műgonddal és alázattal »összelopkodott« élő, beszélt nyelv. Nem irodalom-orientált matéria. Tar (noha tudja, jól tudja) tudni sem akarja, mi az az »irodalom«: nem mintákra figyel, hanem a mondandójára és alapanyagának öntörvényű természetére. Írása így, csak így válhat irodalommal.”²⁰

Irodalom és dokumentáció szétválaszthatatlan egysége jelenik meg poétikai jellemzőként Varga Pál bírálatában is. A *6714-es személy* című kötet címadó szövegében a kritikus szerint „[a]z elbeszélés [...] leplezetlenül szociográfiává válik egy lírai hangoltságú író tollán”.²¹ A kritika szerint a szociográfus Tar Sándor adós marad az általa felvetett és tünetileg pontosan bemutatott jelenségek társadalmi beágyazottságának feltárásával, vagyis ellenszegül a szociográfia társadalomkritikai normájának. Az író azonban „Köpe Bálintok, Hábettler Jánosok, Makra Ferencek nyomába lépő” hősöket teremt az ábrázolás érdekében, mégpedig azért, „hogya a nyolcvanas évek munkásemberét hitelesen állíthassa elélnk”.²² Látható, hogy a kritikus itt a szociográfia társadalomtudományi meghatározottságából és a realista elbeszélés Lukács Györgyből levezethető társadalomkritikai normáját vegyíti érvelésében. Végző értékelése szerint a társadalomkritikai norma éppen akkor valósul meg Tar szövegeiben, ha nem elégszik meg azzal, „hogya történetei az értékes környezettanulmányok vivőanyagai legyenek csupán. Sokkal merészebben kell vállalnia a fikciót, hogy igazán realista lehessen.”²³

A következő példában is egy olyan kortársi olvasat kerül terítékre, amely noha szintén az irodalom és a szociográfia kettős műfaji meghatározottsága felől olvassa Tar szövegeit, kísérletet tesz e sajátosan oszcilláló antagonisztikus forma összekapcsolására a kortársi realista elbeszélésmódokkal. Csapody Miklós a *Miért jó a póknak?* című kötetéről írott bírálatá során visszautal az első kötet címadó szövegére, mely véleménye szerint: „Bár szociográfiaként tétetett mérlegre, modern próza, feszes drámai szerkezetű, neorealista allúzióktól is áthatott dinamikus elbeszélés volt [...], nem pedig lírai nyomorszociográfia [...]”.²⁴ Tar alakjairól szólva „a tárgyszerűség indulatáról”, „az epikai ábrázolás tágasságáról” és „kataritikus részvétről” beszél, amely fölemeli Tar szereplőinek világát „abba a magas irodalmi minőségbe, melyben a magyar klasszikus realizmus tárgyai és ihletése

¹⁹ CSALOG Zsolt, „Tar Sándor: Miért jó a póknak?”, *Kritika* 18, 10. sz. (1989): 42.

²⁰ CSALOG, „Tar Sándor...”, 42.

²¹ VARGA Pál, „Tar Sándor: A 6714-es személy”, *Alföld* 33, 2. sz. (1982): 90–91., 90.

²² VARGA Pál, „Tar Sándor:

²³ VARGA, „Tar Sándor...”, 91.

²⁴ CSAPODY Miklós, „Tar Sándor: Mért jó a póknak?”, *Kortárs* 33, 6. sz. (1989): 162–164., 163.

él tovább. A századvég kisrealistái óta Móriczon, Nagy Lajoson át Sántáig és a nemzedéktársakig.”²⁵ A kritika végül arra jut, hogy Tar Sándor mégsem csupán a klasszikus realista prózapoétikai hagyományba illeszkedik, sokkal inkább jellemezhető úgy, mint aki egyszerre része és megújítója ennek a hagyománynak.²⁶

Az utolsó példában egy olyan olvasatra szeretném felhívni a figyelmet, melynek fogalom- és érvrendszere a legegységesebben igazolja Takáts József idézett, a kritika amnéziáját tematizáló észrevételét. Dérczy Péter bírálata²⁷ szintén a második kötetre vonatkozik, ám utalásai összefüggést teremtenek az akkortájt hozzáférhető Tar-szövegek között. Jelentős ez a kritika, mert itt történik először valamiféle tipológiai kísérlet a különböző poétikai jellemzőkkel leírható szövegek elkülönítésére. Olyannyira sikeres ez a tipológia, hogy a mai napig ebben a poétikai modellben szokás elrendezni az életmű darabjait.²⁸

Dérczy egyértelműen az irodalmi szociográfia hagyományával látja összekapcsolhatónak a Tar-szövegeket. A műfaj ontológiai kettősségét arra pragmatikus vonatkozásra vezeti vissza, amelyet az 1930-as évekbeli kialakulástörténet kontextusában szokás emlegetni: „Jellegzetesen közép-európai műfajnak tartom az úgynevezett irodalmi szociográfiát, mely nem elsősorban irodalmi funkcióival kívánt élni és hatni, hanem sokkal inkább szociológiai tényközlő, informáló, tudósítói, hírt adó funkcióival. Azaz, az irodalom, a magyar irodalom általában vett funkcionális problémáira vet fényt. (Vagy egész pontosan, valójában persze társadalmi funkciózavarokra világít rá, amennyiben egy adott társadalom problémáira az irodalomnak kell felhívnia a figyelmet.)”²⁹ Dérczy szerint az 1980-as évek irodalmában hasonló feszültsége figyelhető meg a dokumentációnak és művészi ábrázolásnak, mint ami az 1930-as évek klasszikus irodalmi szociográfiáit is jellemezte. Érvelése szerint „a magnós interjúk, s az ebből lejegyzett szövegek dokumentariztikájának és az epika fikcionalitásának elvileg teljesen más funkciót kell vagy kellene betöltenie. Irodalmi, művészi lesz-e egy adott szöveg, mely mondjuk dokumentál egy életsorsot ugyan, de kérdés, hogy a maga naturális valóság-metszetében közvetít-e többet, mint önmagát [...]”.³⁰ A pusztán dokumentáció hatása ugyanis elsősorban szaktudományos vagy jó esetben társadalmi hatás lesz. Az irodalmi szociográfia eljárás módja annyiban különbözik a szociográfiától, hogy „bár hordozza esetleg ezeket a funkciókat is, de hatása nem egyszerűen erre irányul; ez pedig az anyag szelektív kezelésén és e szelekcióból eredő megformáltságán, alakításán múlik”.³¹ A bírálat a korabeli irodalomelméleti beszédmódok egyik nagy hatású prózapoétikai felismerését, illetve akkoriban kritikai normává váló interpretációját³² látszik hangsúlyozni akkor, amikor az irodalmi szociográfia

²⁵ CSAPODY, „Tar Sándor...”,

²⁶ CSAPODY, „Tar Sándor...”, 162–163.

²⁷ DÉRCZY Péter, „Vonzás és választás 6. Epikus alakítás és/vagy szociologikum (Tar Sándor: Miért jó a póknak)”, *Jelenkor* 32, 11. sz. (1989): 1089–1093.

²⁸ Kiváló recepciótörténeti összefoglalást ad erről Deczki Sarolta. DECZKI Sarolta, *Tar Sándor* (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 190–205.

²⁹ DÉRCZY, „Vonzás és választás...”, 1089.

³⁰ DÉRCZY, „Vonzás és választás...”, 1090.

³¹ DÉRCZY, „Vonzás és választás...”, 1090.

szerzőjének tevékenységét a fikcionális elbeszélés implicit szerzőjének szelekciós és kombinációs eljárásaival rokonítja. „Az igazi művészi szelekció ezen túl van, ott, amikor a kiválasztott anyagból is szelektál a szerző, bizonyos elemeket elhagyva, másokat esetleg éppen máshonnan beemelve a szövegbe, vagy épp mellékesnek látszó mozzanatokot fölerősítve. S ez már alakítás is, formálás; a dokumentariztikától, a naturáliától való elkanyarodás az epikus eljárás módok felé, azaz, a művészi jelentésű, irodalmi hatású epikus szövegek felé, még akkor is, ha ezen alakításmód a legkülönbélebb lehet, és mértéke is egészen eltérő lehet: az éppen csak »leheletnyi igazítástól« a teljes fikcionalitásig.”³³

Összegzésképpen érdemesnek látszik szembesíteni Tar Sándor korabeli önreflexióját a fenti kritikai szövegekkel. A Berkovits György szerkesztette *Mozgó Világ* 1978/6. számában körkérdest intézett a folyóirathoz kapcsolódó fiatal írókhoz. Tar Sándor az írói (irodalmi) szociográfia azon sajátosságára reflektál válaszában, amely írásművészete poétikai karakterét is jellemzi. A korabeli kritikai szövegekkel egybehangzóan a műfaj kettős vonatkozási pontjainak jelentőségét hangsúlyozza, amikor „a szociográfiát őszintén azonosuló, feltáró szenvedélyű műfajnak” tekinti, „mely az irodalmi eszközöket valóban csak eszközökként használja, ezek segítenek hozzá, hogy a dolgok valós arányaikban, attribútumaikban sértetlenül jelenhessenek meg”.³⁴ A gondolatmenetet folytatva arra is rámutat, hogy szerinte „a szociográfia a szocialista realizmus legédesebb gyermeke. A szociográfiában megmártózva a többi műfaj – ideértve az újságírást is – új energiákra tehet szert. De, mert se nem tudomány, se nem irodalom, ezt gyanússá teszi azok szemében, akiknek gyanús minden szellemi termék, amely nem mérhető a közérthetőség mércéjével vagy nem hasonlítható az ünnepi beszédekhez.”³⁵ Tar önreflexiója tehát saját prózájának látás- és alkotásmódját az írói indulás kritikai szövegeivel egybehangzóan írja le. Ezzel igazolja írásművészetnek sajátos gyakorlatait, melyek révén egyrészt a társadalmi periféria létállapotainak megdöbbenően hiteles dokumentumait állítja az olvasó elé, másrészt ezeket a dokumentumokat a poétikai megformálás különböző eszközeivel manipulálja, melyek akár realizmusként is elemezhetők, leírhatók, valamint a mai prózapoétikai jelenségekkel összemérhetők.

BIBLIOGRÁFIA

- CSALOG Zsolt. „Tar Sándor: Miért jó a póknak?”. *Kritika* 18, 10. sz. (1989): 42.
 CSAPODY Miklós. „Tar Sándor: Mért jó a póknak?”. *Kortárs* 33, 6. sz. (1989): 162–164.
 D. MAGYARI Imre. „Tar Sándor: A 6714-es személy”. *Jelenkor* 25, 2. sz. (1982): 188.
 DECZKI Sarolta. *Tar Sándor*. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.

³² KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Elbeszélői magatartás és elbeszélésviszonyok – A narráció néhány kérdése fiatal íróink újabb regényeiben”, *Kortárs* 23, 11. sz. (1979): 1803–1815.; KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Irodalomértésünk és a fiatal irodalom”, *Kortárs* 25, 4. sz. (1981): 627–633.; KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Metaforikusság és elbeszélés”, *Jelenkor* 23, 2. sz. (1983): 146–157.

³³ DÉRCZY, „Vonzás és választás...” 1090.

³⁴ TAR Sándor, „Hozzászólás a Mozgó Világ körkérdéséhez”, *Mozgó Világ* 4, 6. sz. (1978): 27.

³⁵ TAR, „Hozzászólás...” 27.

- DÉRCZY Péter. „Vonzás és választás 6. Epikus alakítás és/vagy szociologikum (Tar Sándor: Miért jó a póknak)”. *Jelenkor* 32, 11. sz. (1989): 1089–1093.
- KÁLI Anita. „A szociografikus indíttatású regények a kortárs magyar irodalomban”. *Literatura* 46, 2. sz. (2020): 171–183.
- KOVÁCS Dezső. „A szociográfiától az epikáig. Arcképvázlat Tar Sándorról”. *Kritika* 12, 11. sz. (1983): 17.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő. „Elbeszélői magatartás és elbeszélésviszonyok - A narráció néhány kérdése fiatal íróink újabb regényeiben”. *Kortárs* 23, 11. sz. (1979): 1803–1815.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő. „Irodalomértésünk és a fiatal irodalom”. *Kortárs* 25, 4. sz. (1981): 627–633.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő. „Metaforikusság és elbeszélés”. *Jelenkor* 23, 2. sz. (1983): 146–157.
- ÖRDÖGH Szilveszter. „Tar Sándor – A 6714-es személy”. *Kortárs* 26, 3. sz. (1982): 478–480.
- SZILI József. „Irodalom és szociográfia. Szociográfiai irányzatok és formák az irodalomban”. *Literatura* 11, 1. sz. (1984): 52.
- TAKÁTS József. „A rög gyermekei a mai kultúrában Oravecz Imre regénytrilógiájáról”. *Jelenkor* 61, 7–8. sz. (2018): 852–856.
- TAKÁTS József. „Az inga visszaleng. Elbeszélő próza a kétezres években”. *Helikon* 63, 3. sz. (2018): 336–347.
- TAKÁTS József. „Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett”. *Irodalomtörténeti közlemények* 105, 3–4. sz. (2001): 316–324.
- TAKÁTS József. „Távli tükör”. *Jelenkor* 58, 7. sz. (2015): 827–836.
- TAKÁTS József. „Várakozás a realizmusra. Variáció Szilasi László tézisére”. *Élet és Irodalom* 60, 4. sz. (2016): 13.
- TAR Sándor. „Hozzászólás a Mozgó Világ körkérdéséhez”. *Mozgó Világ* 4, 6. sz. (1978): 27.
- VARGA Pál. „Tar Sándor: A 6714-es személy”. *Alföld* 33, 2. sz. (1982): 90–91.

Shakespeare és a „cigányok”

William Shakespeare drámáit vizsgálva számos kultúrákon átívelő témával találkozhatunk.¹ Foglalkozik darabjaiban azokkal a kisebbségekkel, amelyek az Erzsébet-kori Anglia szerves részét képezték, és megjelennek olyanok is, akik kevésbé voltak ismertek a hazai nézők számára. A reprezentált kisebbségek közé tartoznak bőrszín, vallás, nem, életmód tekintetében olyan egyének, akik valamilyen kirekesztett szituációban jelennek meg. Idesorolhatnánk akár a „cigányokat” is, Shakespeare darbjainak azonban egyetlen egyértelműen „cigány” karakter sem válik szereplőjévé. Ettől függetlenül nem hiányzik a „cigány” reprezentáció szövegeiből: négy olyan drámája is van, melyben „cigányokra” utal és egy olyan szövege, ahol kérdéses, hogy „cigány” karaktert ábrázol-e. Ezáltal, bár nem minden esetben színpadi alakokként, több szöveghelyen reprezentálja a „cigányságot”. Tanulmányomban a drámák eredeti szövegéből kiindulva mutatom be, hogyan jelenítette meg Shakespeare a „cigányokat” a 17. századi Angliában, valamint ezekkel összevetem a drámák magyar nyelvű fordításait.² Ezáltal nemcsak Shakespeare korát, de a fordítások reprezentációit is elemzem. Az *Ahogy tetszik*, a *Szentivánéji álom*, az *Othello*, a *Romeo és Júlia*, valamint az *Antonius és Kleopátra* szövegét megvizsgálva tárgyalom Shakespeare „cigány” reprezentációit.

Shakespeare beleszületik abba az időszakba, amikor Angliában a cigányság, illetve az úgynevezett hamis egyiptomiak (counterfeit Egyptians) ellen különféle szabályozások születnek. 1563-tól több olyan törvényt hoznak, mely cigányokra, egyiptomi vándorokra, csavargókra vonatkozik. Ezek a szabályozások nem valamilyen cselekedethez kötik a megtorlást, hanem a pusztá létezéshez. David Cressy *Gypsies. An English History* című kötetének „Gypsies and Counterfeits in Elizabethan England”³ című fejezetében számos eset alapján tárgyalja ennek az időszaknak

¹ A szerző 2024-től a Pécsi Tudományegyetem doktoranduszaként Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Programban részesül, mely a Kulturális és Innovációs Minisztérium és a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alap finanszírozásában jön létre. Témavezetői: Jákfalvi Magdolna és Beck Zoltán.

² Az itt használt fordítások gyűjteménye nem teljes, reprezentatívnak azonban tekinthető. Ahhoz, hogy a magyar nyelven megjelent összes szöveg vizsgálata megtörténjen, még várat magára, hogy az *Ahogy tetsziket* Jánosházy György fordításában, az *Othello*-t Mikes Lajos és Endrei Zsolt fordításában, a *Szentivánéji álom* Jánosházy György, a *Romeo és Júliát* Zsigány Árpád, Kun Szabó Sándor és Telekes Béla, valamint az *Antonius és Kleopátrát* Hevesi Sándor, Egressy Béni, Zsigány Árpád és Jánosházy György fordításában is megvizsgáljuk.

³ David CRESSY, „Gypsies and Counterfeits in Elizabethan England”, in David CRESSY, *Gypsies. An English History* (Oxford: Oxford University Press, 2018).

a történetét. Olyan konkrét intézkedéseket ír le, melyek a cigányokkal való bánásmódot részletezik az első törvénykezést követő évtizedekben. A nyelvhasználatban előforduló „egyiptomi” kifejezésről Elam Keir részletesen ír tanulmányában, ahol a szó három jelentéstartalmát különbözteti meg a kora modern angol nyelvhasználatban: egyrészt az egyiptomi eredetet, másrészt annak a nomád csoportnak a tagját, akiket tévesen egyiptomi eredetűnek vélnek – ezt a jelentést azonosítjuk a mai romani szóval –, harmadrészt a prostituált szinonimáját.⁴

Nem véletlen tehát, hogy a szövegek közül egyetlen olyan esettel találkozhatunk csak, ahol a cigánysággal kapcsolatos említés nem a női nemhez kötődik, hiszen a prostitúcióhoz kapcsolható jelentéstartalom Shakespeare szövegeiben is leggyakrabban nőkkel összefüggésben kerül említésre. Az egyetlen Shakespeare-dráma, amelyben nem konkrétan nőről van szó, az *Ahogy tetszik* (V. felvonás 3. szín, Második apród 2. megszólalása), ahol egy közmondást, szólást idéző formával találkozhatunk.

SECOND PAGE: I'faith, i'faith; and both in a tune, like two *gipsies*⁵ on a horse.⁶

Ez a megjegyzés egy dalt megelőzően hangzik el a Második apródtól arra utalva, hogy az Első apróddal együtt fognak harmóniában énekelni. Ha a cigány reprezentáció szempontjából vizsgáljuk meg ezt a részletet, észrevehetjük, hogy a harmónián kívül más is megjelenik a képben. Azzal, hogy a cigányságot lovon, utazást megidézve jeleníti meg, a vándorlás motívumát idézi elénk. A szabadság, a vándor életmód annyira kötődik a cigányokhoz, hogy például a 19. századi angol köznyelv is rögzíti a sztereotípiát: a piknikre nemcsak magát a piknik szót használják, hanem a cigány parti vagy cigánykodás kifejezést is.⁷ Az *Ahogy tetszik*-ben megjelenő cselekvés nem csupán egy adott helyzetre utal, de a vándorló cigány képét is rögzíti. A magyar fordítások közül egy, Rákosi Jenőé, hagyja el a cigányság említését. Ő a vándorló, lovakkal szoros kapcsolatban megmutatott cigányok helyett csupán „két lovast”⁸ említ. Szabó Lőrinc és Nádasdy Ádám viszont megtartja az eredeti szöveg konkretizálását.

MÁSODIK APRÓD: Persze, persze; és mind a ketten egy hangon, mint két *cigány* egy lovon.⁹

⁴ Elam KEIR, „»Cleopatra a gypsy«: Performing the Nomadic Subject in Shakespeare's Alexandria, Rome and London”, *Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies* 4. sz. (2017): 35–60., 35–36.

⁵ Itt és a továbbiakban a cigányreprezentáció szempontjából releváns szavakat kiemelem a drámaszövegekből származó idézetekben.

⁶ William SHAKESPEARE, „As You Like it”, in William SHAKESPEARE, *Complete Works*, ed. William James CRAIG, 217–242. (London: Oxford University Press, 1969), 240.

⁷ Az eredetiben: „gypsy party” és „gypsying”. in Jodie MATTHEWS, *The Gypsy Woman. Representations in Literature and Visual Culture* (London: Bloomsbury Academic, 2018), 140.

⁸ William SHAKESPEARE, „Ahogy tetszik”, ford. RÁKOSI Jenő, hozzáférés: 2026. 03. 12., <https://mek.oszk.hu/04500/04559/html/magyar.htm>.

⁹ William SHAKESPEARE, „Ahogy tetszik” ford. SZABÓ Lőrinc, in William SHAKESPEARE, *Összes művei* 3. *Vígjátékok*, szerk. KÉRY László, 671–772. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961), 763.

MÁSODIK APRÓD: Csapjunk bele! Ketten egy szólamban, mint két *cigány* egy lovon.¹⁰

Látható, hogy a másik két fordítás megfogalmazása nem tér el a cigány alakoktól és rögzíti a sztereotipikus képet. Különösen érdekes, hogy az utolsó idézetet jegyző Nádasdy Ádám 2007-ben megjelent fordítása is tartalmazza ezt, míg a három közül a legkorábbi, tehát Rákosi Jenő 1869-es fordítása törli a lovasok ki-létének részletezését.

Az *Othello* (III. felvonás 4. szín, Othello 9. megszólalása) Shakespeare azon darabjai közé tartozik, amelyek az idegenséget, a többségi társadalom megítélését központi témaként tárgyalják. Bár nem elsősorban a cigánysággal kapcsolatos, a szövegben említenek egy jósasszonyt. A jósnő a sztereotipikus cigány női reprezentáció legjellemzőbb példája, melyre mind a magyar, mind a világ-irodalomból számos esetet találunk.

OTHELLO: That's a fault. That handkerchief / Did an *Egyptian* to my mother give.
/ She was a charmer, and could almost read / The thoughts of people. She told
her, while she kept / it, / 'Twould make her amiable and subdue my father / En-
tirely to her love. But if she lost it, / Or made a gift of it, my father's eye / Should
hold her loathèd, and his spirits should hunt / After new fancies. She, dying,
gave it me, / And bid me, when my fate would have me wived, / To give it her.¹¹

A szóban forgó részlet a dráma legfontosabb tárgyáról, a kendő eredetéről tár-
elénk részletes információkat. Bár a korabeli angol nyelvben az egyiptomi gyak-
ran a cigány szinonimája, ma a szónak ezt a jelentését nem igazán kapcsoljuk
hozzá – legalábbis magyar kontextusban nem. A fordítások során azonban az
„egyiptomi” kifejezés a legtöbb esetben „cigányként” jelenik meg. A magyar
nyelvű drámák nem engedik elfelejteni azt a sztereotipikus ábrázolást, hogy a
cigány nőket jósnőként lássuk, akik valamiféle varázslatos erővel rendelkeznek,
vagy arról próbálják meggyőzni a többségi társadalom képviselőit.

OTHELLO: Még anyámnak egy *cigányasszony* adta, / Egy jósasszony, szivekben
olvasó.¹²

OTHELLO: Egy *cigányasszony* adta még anyámnak; / Kuruzsló volt, gondolatolvasó.¹³

OTHELLO: *czigány jósnő* adá / Anyámnak, ki szivekben olvasott.¹⁴

¹⁰ William SHAKESPEARE, *Ahogy tetszik*, ford. NÁDASDY Ádám, Színház. Drámamell. 40, 8. sz. (2007): 26.

¹¹ William SHAKESPEARE, „Othello”, in SHAKESPEARE, *Complete Works*, 941–976., 963.

¹² William SHAKESPEARE, „Othello”, ford. MÉSZÖLY Dezső, in MÉSZÖLY Dezső, *Új magyar Shakespeare*, 641–741. (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1988), 701.

¹³ William SHAKESPEARE, „Othello”, ford. KÁRDOS László, in *Shakespeare összes művei 4. Tragédiák*, szerk. KÉRY László, 465–595. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961), 540.

¹⁴ William SHAKESPEARE, „Othello”, ford. SZÁSZ Károly, hozzáférés: 2026. 03. 12., <https://mek.oszk.hu/04500/04590/html/magyar.htm>.

OTHELLO: Anyámnak egy *cigányné* adta hajdan. Kuruzsló volt, ki a fejekbe látott.¹⁵

OTHELLO: Egy *cigányasszonytól* kapta anyám, / Egy mágusnőtől, ki szivekbe látott.¹⁶

Ezekben az esetekben az egyiptomit felváltja a cigány, méghozzá az asszony pontosítással, illetve a foglalkozás megnevezésével: jósnő, jósasszony, kuruzsló. Az a fordítás, amely szakít ezzel a hagyománnyal, 2009-ben jelent meg Márton Lászlótól, aki egyszerűen megtartotta az egyiptomi¹⁷ kifejezést: ezzel csökkentve a cigány nőkhöz tapadó sztereotipikus képet.

A *Szentivánéji álom* (V. felvonás 1. szín, Theseus első megszólalása) és a *Romeo és Júlia* (II. felvonás 4. szín, Mercutio 8. megszólalása) szövege nagyon hasonlóan bánik a cigányság megjelenítésével. Egyszerűen szerelemre nem méltónak, csúnyának láttatja a cigány nőket.

THESEUS: [...] the lover, all as frantic, / Sees Helen' beauty in a brow of Egypt:¹⁸

Láthatjuk, hogy itt az eredeti szövegben az *Othelló*hoz hasonlóan az egyiptomi szó szerepel. Ezt minden magyar nyelvű változat egyértelműen 'cigány'-ként fordítja, abban azonban láthatunk különbségeket, hogy melyik szöveg milyen életkort köt ehhez a megjelenéshez.

THESEUS: *Czigány nőből* is Helenát csinál;¹⁹

THESEUS: *Cigánynőből* is Helénát csinál;²⁰

THESEUS: Helénát lát a *cigánylányban* is;²¹

THESEUS: Egy *cigánylányban* Helénát fedez fel.²²

¹⁵ William SHAKESPEARE, „Othello, a velencei mór” ford. JÁNOSHÁZY György, in *Még regékben sincsen arra szó. William SHAKESPEARE két tragédiája*, 131–264. (Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2013), 210.

¹⁶ William SHAKESPEARE, „Othello”, ford. EÖRSI István, in *Öt SHAKESPEARE dráma*, 191–356. (Budapest: Palatinus, 1999), 287.

¹⁷ William SHAKESPEARE, „Othello”, ford. MÁRTON László, *Színház. Drámamelléklet* 42, 12. sz. (2009): 15.

¹⁸ William SHAKESPEARE, „Midsummer-night's Dream”, in SHAKESPEARE, *Complete Works*, 171–191., 187.

¹⁹ William SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, ford. ARANY János, in *Shakspere regényes színművei*, s. a. r. Dr. VOINOVICH Géza, 1–64. (Budapest: Franklin-Társulat, 1902), 52.

²⁰ William SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, ford. EÖRSI István, in *Öt SHAKESPEARE dráma*, 633–728. (Budapest: Palatinus, 1999), 711.

²¹ William SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, ford. NÁDASDY Ádám, in William SHAKESPEARE, *Három dráma*, 199–300. (Budapest: Magvető, 2012), 281.

²² William SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, ford. JÁNOSHÁZY György, in *Szentivántól Vízkeresztig. William SHAKESPEARE komédiái*, 89–158. (Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2003), 144.

THESEUS: Heléna báját látja egy *cigányban*.²³

Míg Arany János és Eörsi István nőnek, Nádasdy Ádám és Jánosházy György lánynak, Csányi János egyszerűen „cigánynak” nevezi meg azt a személyt, aki szöges ellentéte a világ legszebb nőjének.²⁴ Hasonló megítéléssel találkozunk a *Romeo és Júlia* szövegében is.

MERCUTIO: [...] Laura to his lady was but a kitchen – wench; many, she had a better love to / be-rhyme her; Dido a dowdy; Cleopatra a *gipsy*; / Helen and hero hildings and harlots [...] ²⁵

Mercutio itt a történelem és a mitológia nagy nőalakjaihoz kapcsol velük ellentétes jellemzéseket, annak érdekében, hogy Romeo örült szerelmét – még Rosaline, Róza iránt – mutassa be. Azt a szerelmet, amely vakká válik a világ többi nőjének szépségére és „cigányként” látja Kleopátrát is. Tehát mind a két drámaszöveg, a *Szentivánéji álom* és a *Romeo és Júlia* is hasonlóan bánik a cigány női identitással. Ellenpontként, önmagában nem értelmezhetőként tünteti fel. A cigányság csak valamihez képest, valamivel szemben értelmezhető méghozzá egyértelműen úgy, hogy a cigány kerüljön a negatív oldalra.

MERCUTIO: Cleopatra *czigányasszony*²⁶

MERCUTIO: Cleopatra csak *cigányasszony*²⁷

MERCUTIO: Kleopatra *cigánylány*²⁸

MERCUTIO: Kleopátra: *cigány*²⁹

Nádasdy Ádám az egyetlen, aki elkerüli ebben az esetben a cigányság említését azzal a frappáns rímekkel, hogy: „Kleopátra mehet hátra.”³⁰ Pedig Shakespeare drámái esetében éppen Kleopátra összekapcsolása a cigánysággal konzekvens,

²³ William SHAKESPEARE, „Szentivánéji álom”, ford. CSÁNYI János, *Színház. Dráma* 28, 1. sz. (1995): ???

²⁴ Fontos megjegyezni, hogy Csányinál nem ez az egyetlen „cigány” említés. Az ő fordításában Lysander Hermiát „Menj innen, te cigány!” felkiáltással küldi el, amely az eredeti Shakespeare-szövegben „Away, you Ethiopel!” felszólítással szerepel.

²⁵ William SHAKESPEARE, „Romeo and Juliet”, in SHAKESPEARE, *Complete Works*, 764–794., 775.

²⁶ William SHAKESPEARE, „Romeo és Julia”, ford. SZÁSZ Károly, hozzáférés: 2026. 03. 12., <https://mek.oszk.hu/04500/04583/html/magyar.htm>.

²⁷ William SHAKESPEARE, *Romeo és Júlia*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső (Budapest: Helikon, 1967), 48.

²⁸ William SHAKESPEARE, „Romeo és Júlia”, ford. JÁNOSHÁZY György, in *Még regékben sincsen arra szó. William SHAKESPEARE két tragédiája*, 5–130. (Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2013), 52.

²⁹ William SHAKESPEARE, „Romeo és Júlia”, ford. MÉSZÖLY Dezső, in MÉSZÖLY Dezső, *Új magyar Shakespeare*, 401–492. (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1988), 435.

³⁰ William SHAKESPEARE, „Rómeó és Júlia”, ford. NÁDASDY Ádám, *Színház. Dráma* 36, 5. sz. (2003): 11.

hiszen az *Antonius és Kleopátra* (I. felvonás 1. szín, Philo 1. megszólalása és IV. felvonás 12. szín, Antonius 2. megszólalása) című drámájában is alkalmazza, méghozzá két szöveghelyen is.

PHILO: And is become the bellows and the fan / To cool a *gipsy's* lust.³¹

PHILO: És legyező – s fuvóvá aljasult: / Lehűtni egy *czigánynő* lánghevét!³²

PHILO: S mint legyező és fujtató hűsíti / Egy *cigányasszony* kedvét.³³

PHILO: Csak fujtató, csak legyező, hogy egy / *Cigányasszony* vérét lehűtse...³⁴

MARK ANTONY: Like a right *gipsy*, hath, at fast and loose, / Beguiled me to the very heart of loss.³⁵

ANTONIUS: S te, igazán *czigánynő* megcsalál, / És a hamis játékon ellopád / Kincsem', szívem'!³⁶

ANTONIUS: s ő mindenemből / Kifosztott – nemhiába, hogy *cigány*.³⁷

ANTONIUS: S ő? mint szemfényfesztő *cigányleány* / Kijátszik engem s végromlásba dönt, – ³⁸

Látható, hogy már az eredeti drámaszöveg is épít azokra a sztereotípiákra, amelyek a cigány nőkhöz köthetőek. Ezek közé tartozik a szexualizált megjelenítésmód, illetve a jósnőknél is megjelenő varázslat. A *beguile* szó egyszerre tartalmazza az 'elbűvölés, megigézés', valamint a 'becsapás, megtévesztés' jelentéseket. Tehát Kleopátra nemcsak varázslatos képességekkel bír, de még a cigányoknál leggyakrabban megjelenő lopás, csalás sztereotípiáját is birtokolja. Látható, hogy a magyar fordítások, mivel egy szóban nem feltétlenül tudják visszaadni a *beguile* jelentését, elbillennek a lopás sztereotípiájának irányába. Az *ellop, kifoszt, kijátszik* igék ráerősítenek a sztereotipikus cigány-képre. Még Szász Károly fordítása is, mely a megcsalást helyezi előtérbe, tehát a szerelmi viszonyban megjelenő átverést, hozzáteszi a lopás aktusához nemcsak Antonius szívét, de a kincset is.

³¹ William SHAKESPEARE, „Antony and Cleopatra”, in SHAKESPEARE, *Complete Works*, 977–1011., 977.

³² William SHAKESPEARE, „Antonius és Cleopatra”, ford. SZÁSZ Károly, hozzáférés: 2026. 03. 12., <https://mek.oszk.hu/04500/04595/html/magyar.htm>.

³³ William SHAKESPEARE, „Antonius és Cleopatra”, ford. VAS István, in William SHAKESPEARE, *Összes művei V. Tragédiák II.*, szerk. KÉRY László, 231–362. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961), 233.

³⁴ William SHAKESPEARE, „Antonius és Cleopatra” ford. MÉSZÖLY Dezső, in MÉSZÖLY Dezső, *Új magyar Shakespeare*, 824–934. (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1988), 826.

³⁵ SHAKESPEARE, „Antony and...”, 1004.

³⁶ SHAKESPEARE, „Antonius és Cleopatra”, ford. SZÁSZ....

³⁷ SHAKESPEARE, „Antonius és Kleopatra”, ford. VAS..., 332.

³⁸ SHAKESPEARE, „Antonius és Cleopatra”, ford. MÉSZÖLY..., 909.

Tehát ő is a lopás mint tárgyi javak eltulajdonításának képénél marad. A tárgyalt cigány-említéseken kívül a dráma számos helyen tartalmaz más, a cigánysághoz erősen kapcsolódó sztereotípiát: a borszín kérdését, valamint a korábban említett prostitúcióhoz kapcsolható jelentéstartalmat.

Shakespeare drámái tehát még ha nem is elsődlegesen, de érintik a cigányság reprezentációjának kérdését, mely a kor viszonyait figyelembe véve még súlyosabb jelentéssel bír. Annak tudatában, hogy a cigányok számára ebben az időszakban maga a létezés is tiltott Anglia területén, minden eddig tárgyalt részlet újabb réteget kap.

BIBLIOGRÁFIA

- CRESSY, David. *Gypsies. An English History*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- KEIR, Elam. „»Cleopatra a gypsy«: Performing the Nomadic Subject”. In Shakespeare’s Alexandria, Rome and London”. *Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies* 4. sz. (2017): 35–60.
- MATTHEWS, Jodie. *The Gypsy Woman. Representations in Literature and Visual Culture*. London: Bloomsbury Academic, 2018.
- SHAKESPEARE, William. *Ahogy tetszik*. Fordította NÁDASDY Ádám. *Színház. Drámamelléklet* 40, 8. sz. (2007).
- SHAKESPEARE, William. „Ahogy tetszik”. Fordította RÁKOSI Jenő, hozzáférés: 2026. 03. 12., <https://mek.oszk.hu/04500/04559/html/magyar.htm>.
- SHAKESPEARE, William. „Ahogy tetszik”. Fordította SZABÓ Lőrinc. In William SHAKESPEARE, *Összes művei 3. Vígjátékok*, szerkesztette KÉRY László, 671–772. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- SHAKESPEARE, William. „Antonius és Cleopatra”. Fordította MÉSZÖLY Dezső. In MÉSZÖLY Dezső, *Új magyar Shakespeare*, 824–934. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1988.
- SHAKESPEARE, William. *Antonius és Cleopatra*. Fordította SZÁSZ Károly, hozzáférés: 2026. 03. 12., <https://mek.oszk.hu/04500/04595/html/magyar.htm>.
- SHAKESPEARE, William. „Antonius és Cleopatra”. Fordította VAS István. In William SHAKESPEARE, *Összes művei V. Tragédiák II.*, szerkesztette KÉRY László, 231–362. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- SHAKESPEARE, William. „Antony and Cleopatra”. In William SHAKESPEARE, *Complete Works*, edited by William James CRAIG, 977–1011. London: Oxford University Press, 1969.
- SHAKESPEARE, William. „As You Like it”. In William SHAKESPEARE, *Complete Works*, edited by William James CRAIG, 217–242. London: Oxford University Press, 1969.
- SHAKESPEARE, William. „Midsummer-night’s Dream”. In William SHAKESPEARE, *Complete Works*, edited by William James CRAIG, 171–191. London: Oxford University Press, 1969.
- SHAKESPEARE, William. „Othello”. In William SHAKESPEARE, *Complete Works*, edited by William James CRAIG, 941–976. London: Oxford University Press, 1969.
- SHAKESPEARE, William. „Othello”. Fordította EÖRSI István. In *Öt SHAKESPEARE dráma*, 191–356. Budapest: Palatinus, 1999.
- SHAKESPEARE, William. „Othello”. Fordította KARDOS László. In *Shakespeare összes művei 4. Tragédiák*, szerkesztette KÉRY László, 465–595. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.
- SHAKESPEARE, William. „Othello”. Fordította MÁRTON László, *Színház. Drámamelléklet*, 42, 12. sz. (2009).
- SHAKESPEARE, William. „Othello”. Fordította MÉSZÖLY Dezső. In MÉSZÖLY Dezső, *Új magyar Shakespeare*, 641–741. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1988.
- SHAKESPEARE, William. „Othello”. Fordította SZÁSZ Károly, hozzáférés: 2026. 03. 12., <https://mek.oszk.hu/04500/04590/html/magyar.htm>.
- SHAKESPEARE, William. „Othello, a velencei mór”. Fordította JÁNOSHÁZY György. In *Még regékben sincsen arra szó. William SHAKESPEARE két tragédiája*, 131–264. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2013.

- SHAKESPEARE, William. „Romeo and Juliet”. In William SHAKESPEARE, *Complete Works*, edited by William James CRAIG, 764–794. London: Oxford University Press, 1969.
- SHAKESPEARE, William. „Romeo és Júlia”. Fordította JÁNOSHÁZY György. In *Még regékben sincsen arra szó. William SHAKESPEARE két tragédiája*, 5–130. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2013.
- SHAKESPEARE, William. *Romeo és Júlia*. Fordította KOSZTOLÁNYI Dezső. Budapest: Helikon, 1967.
- SHAKESPEARE, William. „Romeo és Júlia”. Fordította MÉSZÖLY Dezső. In MÉSZÖLY Dezső. *Új magyar Shakespeare*, 401–492. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1988.
- SHAKESPEARE, William. „Rómeó és Júlia”. Fordította NÁDASDY Ádám. *Színház. Drámamelléklet* 36, 5. sz. (2003).
- SHAKESPEARE, William. *Romeo és Julia*. Fordította SZÁSZ Károly, hozzáférés: 2026. 03. 12., <https://mek.oszk.hu/04500/04583/html/magyar.htm>.
- SHAKESPEARE, William. „Szentivánéji álom”. Fordította ARANY János. In *Shakspere regényes színművei*, sajtó alá rendezte Dr. VOINOVICH Géza, 1–64. Budapest: Franklin-Társulat, 1902.
- SHAKESPEARE, William. „Szentivánéji álom”. Fordította CSÁNYI János, *Színház. Drámamelléklet* 28, 1. sz. (1995).
- SHAKESPEARE, William. „Szentivánéji álom”. Fordította EÖRSI István. In *Öt SHAKESPEARE dráma*, 633–728. Budapest: Palatinus, 1999.
- SHAKESPEARE, William. „Szentivánéji álom”. Fordította JÁNOSHÁZY György. In *Szentivántól Vízkersztig. William SHAKESPEARE komédiái*, 89–158. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2003.
- SHAKESPEARE, William. „Szentivánéji álom”. Fordította NÁDASDY Ádám. In William SHAKESPEARE, *Három dráma*, 199–300. Budapest: Magvető, 2012.

Akárki maszkja

Az elidegenítés mint a moralitáshagyomány
brechti provokációja Borbély Szilárd
Akár Akárki című drámájában

Az *Akár Akárki* recepciójában visszatérő kérdés a mű által megidézett kulturális hagyomány jelentősége, mindenekelőtt a középkori moralitások újragondolása, valamint a brechti színház egyes jellemzőinek megidézése. A műfajiságra vonatkozó interpretációk alapvető megfigyelése, hogy a dráma – kiforgatva a keresztény tradíciót – vigasztalan, moralitástól mentes, a lét teljes értelmetlenségét kinyilatkoztató világot ábrázol. A brechti ihletettség azonban csak utalások szintjén merül fel az olvasatokban.¹ A szöveget kizárólag a moralitáshagyomány felől olvasva kétségtelen, hogy a mű világában a vallási, erkölcsi tanulságok kiüresedtek, a morál pedig érvényét veszítette. Sőt, a válogatott gaztettek (gyilkosság, nemi erőszak, nekrofilia, ember- és szervkereskedelem stb.) helyenként közömbös, máskor komikus megjelenítésével a szöveg egyenesen a moralitás provokatív felrúgását, visszájára fordítását valósítja meg. Ha azonban feltételezzük, hogy e gesztus nem öncélú és nem is pusztán valamely hagyomány anakronizmusát kívánja érzékeltetni, felvetődik a kérdés: milyen koncepció áll az *Akár Akárki* szélsőséges és provokatív amoralitása mögött? A válasz a középkori hagyomány és a brechti színház összejátszásában keresendő.

A Borbély-szöveg elsődleges pretextusa természetesen a legismertebb moralitásjáték, a 15. század végén keletkezett *Everyman*.² Az eredeti mű és e tradíció

A tanulmány szerzője az EKÖP ösztöndíjasa (EKÖP-25-4-I-PTE-618).

¹ Borbély drámáiról, a művet közreadó, *Szemünk előtt vonulnak el* című kötetről, vagy szorosabban az *Akár Akárki*-ről megjelent fontosabb írások: KRUPP József, „A sorstalanság teátruma: Borbély Szilárd drámáiról”, *Vigília* 77, 9. sz. (2012): 709–714.; IMRE László, „Szemünk előtt és múltunk mélyén”, *Hitel* 25, 8. sz. (2012): 119–125.; FÖLDES Györgyi, „Műfaji kavalkádban vonulnak el”, *Beszélő* 16, 9. sz. (2011): 55–60.; VÁRI György, „Akárkit keresünk”, *Műút* 56, 27. sz. (2011): 52–56.; RADNÓTI ZSUZSA, „A titokzatos Borbély Szilárd-drámák”, *Jelenkor* 56, 6. sz. (2013): 604–609.; JÁNOS Emília, „Az elidegenült ember mintázatai Borbély Szilárd *Akár Akárki* című dramatizált példázatában”, *Theatron* 18, 2. sz. (2024): 89–100.

² A szöveggel és e hagyománnyal kapcsolatban lásd BENEDEK András, „Misztérium, mirákulum, moralitás – és a mai színháték”, in *Akárki: Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, vál. SZENCZI Miklós, 509–541. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 540–541.; BÉCSY Tamás, „A középkori misztérium-drámák és moralitások”, in BÉCSY Tamás, *A dráma modellek és a mai dráma*, 192–218. (Budapest: Akadémia Kiadó, 1974), 214. Borbély drámájáról az *Everyman*-hagyomány

központi témája a halál előtti számadás keresztény drámája, célja pedig a hívők ráébresztése az evilági dolgok hiábavalóságára, illetve arra, hogy a bűnbocsánat kizárólag jó cselekedetek által nyerhető el. A későközépkori moralitásnak számos kiemelkedő modern parafrázisa született, amelyek valamilyen módon aktualizálták az eredeti művet. Világirodalmi viszonylatban a legjelentősebb Hugo von Hofmannsthal 1911-es *Jedermannja*, de a közelmúltbeli variánsok közül is említést érdemel Philip Roth *Everyman* című regénye, vagy Branden Jacobs-Jenkins *Everybody* című drámája. A hazai példák közül a sort Kárpáti Péter *Akárkije* és Garaczi László *Jedermanja* kezdte. Ezeket követte Thuróczy Katalin *Akárkije*, Tasnádi István *Finitója*, majd Borbély Szilárd *Akárki*-drámája.³ Az esetleges hatásviszonyok feltérképezésére jelen tanulmány nem vállalkozik, mindössze néhány összehasonlító kitekintést tesz a Borbély-szöveg jellegzetességeinek megvilágítása érdekében. Az *Akár Akárki*, bár szemlélatomást merít némely megelőző modern moralitás-parafrázisból,⁴ eltérései hangsúlyosabbak, műfaji reflexiói nem annyira az egyes alkotásokra, mint inkább a tágabban értett moralitáshagyományra vonatkoznak.

A legtöbb kortárs *Akárki*-változat mai, reális helyszíneket és karaktereket vonultat fel (mint Kárpáti, Garaczi és Tasnádi írása), akadnak továbbá olyan parafrázisok, amelyekben a középkori dráma világát nyíltan megidéző allegorikus szereplőkkel találkozunk (Halál, Barátság, Ördög stb.) absztrakt környezetben (például Thuróczynál vagy Tadeus Slobodzianek *Borsógörgető* című művében).⁵ Borbély drámája variabilis, mindkét jellemző feldolgozási lehetőséget elutasító megoldást választ. A mű nyolc, epizodikusan egymást követő rövid története mai, többé-kevésbé valószerű szituációkat mutat fel, ugyanakkor e jelenetek reflektáltan színházi előadásokként formálódnak meg, szereplői nem realisztikus, sőt olykor kifejezetten karikatúraszerű alakok (például Bérsorbanálló, vagy Hajléktalan filozófus), helyszínei pedig, bár potenciálisan létező terek, leginkább Marc Augé „nem-helyek” fogalmával írhatók le: átmeneti, funkcionális, uniformizált, a valódi emberi kapcsolatokat ellehetetlenítő színterek (például buszváró, bankelőtér, pályaudvari fotóautomata, hajóállomás).⁶ Az epizódok az allegorikus – ám önmagát mint allegorikus alakot játszó színészt is leleplező – Akárki által elbeszélve jelennek meg. A mai moralitásjátékok többségére igaznak tűnik P. Müller Péter Kárpáti *Akárkije* kapcsán tett megállapítása, miszerint a mű legalább két nyelvi réteget, ezáltal két tapasztalati világot egyesít, a „modern civilizációs városi létet (a maga illúziótlan, testvérietlen és embertelen voltával) és a középkornak az istentől eredeztetett morális követelményekkel determinált

kontextusában korábban János Emília tanulmánya és Tóth Miklós doktori dolgozata értekezett. Vö. JÁNOS, „Az elidegenült...”; TÓTH Miklós, *AKÁRKI a kortárs európai drámairodalomban*, doktori disszertáció, témavezető Máté Gábor DLA, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013, hozzáférés: 2026. 02. 22., https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/toth_miklos_dolgozat.pdf.

³ Vö. TÓTH, *AKÁRKI*...

⁴ TÓTH, *AKÁRKI*..., 97–119.

⁵ TÓTH, *AKÁRKI*..., 8.

⁶ Marc AUGÉ, *Nem-helyek: Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford. FÁBER Ágoston (Budapest: Műcsarnok, 2012).

létszemléletét”.⁷ Az *Akár Akárki* nem egyszerűen megkettőzi vagy egyesíti, hanem koncepciózusan kijátssza egymással szemben e két nyelvi, világszemléleti regisztert, ez irányú törekvését nyíltan felmutatva.

A Borbély-dráma következetesen alkalmazza a brechti epikus színház alapvető eljárásait, különösen az elidegenítés eszközét. Brecht sokat tárgyalt V-effektusa lerombolja a negyedik falat, felszámolja a színpadi illúziót, megszünteti a közönség kényelmes beleélésének, a szereplőkkel való azonosulásának lehetőségét. Az eljárás célja, hogy kritikai távolságtartásra, reflexióra ösztönzze közönségét, a társadalmi állapotokat pedig természetességüktől megfosztva, megváltoztathatóságukban mutassa fel.⁸ E modern hagyomány jelentőségére már a mű Brechttől származó mottója is expliciten utal: „Csak az unatkozó állatnak van szüksége ámitásra. Nem az a legtragikusabb, hogy mindenki egyforma?”⁹ Megjegyzendő, hogy a dráma megjelenése előtt közölt (a műben szereplő) versbetétekhez fűzött jegyzetek kifejezetten *brechti misztériumjátékként* hivatkoztak az alkotásra.¹⁰ A szöveg első publikálásakor pedig (a *Színház* folyóirat dráamellékleteként) a brechti mottó még jóval terjedelmesebb, forrásmegjelölést is tartalmazott, a színművet bevezető instrukciók pedig gazdagabbak voltak. A kötetben kiadott verzióból így kimaradt például a következő, számunkra is releváns megjegyzés: „A szereplők közül mindig más használja ezt a maszkot [az előadás során folyamatosan vándorló *Akárkimaszkot* – Cs. S.], hogy a jelenetek végén a következőről néhány elidegenítő kijelentést tegyen a közönségnek.”¹¹

A dramaturgia és a játék szempontjából az *Akár Akárki* elidegenítő eszközeiként funkcionálnak például a történetet megakasztó „song”-ok, illetve a szöveget keretező prológos és epilógus, a színészi szerepek nyílt leleplezése, a fokozott önreflexivitás. Idetartozik a színpadtechnikát és kellékeket illetően (a teljesség igénye nélkül) a fent említett maszk használata, valamint, hogy „[a] szereplők »félbevágott« terekben mozognak, vagyis a játéktér csak fele a színtérnek. Ezért a játék során azt a teret is bevonják, ahol a nézők foglalnak helyet.”¹² Az elidegenítés aspektusaként tekinthetünk továbbá a regiszterek olykor parodisztikus, ironikus keveredésére is. A V-effektus – akár Brechtnél – Borbély művében is társadalmi irányultságú gesztus. Ahogyan például a prológosban olvashatjuk, mintegy átkeretezve az *Akárki*-hagyomány halál-képét:

„Beszéljünk inkább arról, mit jelent / a halál mint piaci termék. És kereslet, / ha van rá, miként lesz támasztható / a versenyben, ahol a pusztá szó / segít nekünk,

⁷ P. MÜLLER Péter, „A mesehagyományba oltott posztmodern: Kárpáti Péter drámáiról”, in *Hamlettől a Hamletgépig*. 228–239. (Budapest: Kijarat Kiadó, 2008), 232.

⁸ Bertolt BRECHT, „Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása”, in Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, ford. EÖRSI István et alii, 158–177. (Budapest: Magvető, 1969); Bertolt BRECHT, „Szórakoztató színház vagy oktató színház?”, in Bertolt BRECHT, *Epikus dráma – Epikus színház*, ford. Sz. SZÁNTÓ Judit, 30–43. (Budapest: Színházstudományi Intézet, 1962).

⁹ BORBÉLY Szilárd, „Akár Akárki”, in BORBÉLY Szilárd, *Szemünk előtt vonulnak el*, 51–177. (Budapest: Palatinus Kiadó, 2011), 53.

¹⁰ Vö. BORBÉLY Szilárd, „Jób Dala”, 2000 21, 5–6. sz. (2009): 87.

¹¹ BORBÉLY Szilárd, „Akár Akárki: Dráamelléklet”, *Színház* 43, 6. sz. (2010): 1–24.

hogy a marketing / eszközeivel meggyőzzük megint / a halandókat arról, hogy az élet / helyett sokkal jobb a tartós bérlet, / amelyet a Halál Csoport kínál / nekik jutányosan... Az ember kívár, / amíg lehet. De egyszerre vége már / a show-nak, és a csőd beáll, / amikor a gazdaságnak vége, / összeomlik a New York-i tőzsde. / Akkor jön összeszedni Akárki / a szétdobált papírokat. És kaszálni..."¹³

A nyelvi, világszemléleti regiszterek ironikus ütköztetése már az idézet végén szereplő „kaszálni” szó kettős jelentésében is tetten érhető, amely egyszerre utal a középkori eredetű, megszemélyesített kaszáshalál-képzetre, valamint a „pénzt kaszálni” szlengekifejezésre – a műben számos további, ehhez hasonló nyelvjátékos gesztussal találkozhatunk.

A szöveg elidegenítő, a moralitáshagyománnyal szemben önreflexív, önfelszámoló gesztusait már a dráma címe és alcíme megelőlegezi. Mivel Akárki (nevéből következően) nyíltan allegorikus alak, a címben szereplő *Akár* határozószó első pillantásra redundánsnak tűnhet. E formulát azonban értelmezhetjük úgy is mint, amely kifejezetten az Akárki-allegóriára vonatkozó nagy ívű hasonlatot jelöli. Szűcs Teri a *Halotti Pompa* című verseskötet nyitóművével, a *Pelikán Allegóriájával* kapcsolatban jut arra a belátásra, hogy az allegorikus madár „végül már csak autoreferens módon jelenik meg, mint az allegória allegóriája, erre utal a vers egészét magába foglaló hasonlat-struktúra”.¹⁴ (A vers felütése: „Mert mint ama Pelikán...”.) Meglátásom szerint az *Akár Akárki* „címszereplője” esetében is hasonló metatrópussal állunk szemben. Ahelyett, hogy e figurák összetett játékának mélyebb retorikai elemzésébe bonyolódnánk,¹⁵ mindössze arra az olvasati lehetőségre hívnám fel a figyelmet, mely szerint Borbély Szilárd műve már a címével is jelzi, hogy az *Everyman*-hagyományra vonatkozó reflexióként értelmezendő. A színdarabban megjelenő Akárki nem a szokásos, középkori eredetű allegorikus Akárki-alak, pusztán olyan *akár* ő, hasonul hozzá. A hagyományhoz fűződő viszonyra utal a mű alcíme is: a szöveg első verziójában *Amoralitás*, majd a kötetváltozatban *Ámoralitás* szerepel. Míg előbbi „mindössze” a moralitás eltűnését sugallja, utóbbi azzal, hogy rájátszik Ámor mitológiai alakjának nevére, a mű szélsőségesebb koncepcióját vetíti előre. Borbély szövegeiben Ámor először a *Halotti Pompában* kapott kiemelt szerepet mint rablógyilkos és erőszaktevő. Az életmű kontextusában a módosult alcím így a morállal szembeni erőszaktevényt, a moralitáshagyomány koncepciózus destruálását vetíti előre.

A dráma prólógusa további elidegenítő gesztusokkal él. Akárki koponyával a kezében, Hamlet monológját kifigurázva jelenik meg. („Lenni vagy nem lenni?

¹³ BORBÉLY, „Akár Akárki”, 55.

¹⁴ SZÜCS Teri, „A gyász képtelen képei”, in Szűcs Teri, *A felejtés története: A Holokausz tanúsága irodalmi művekben*, 181–215. (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011), 195.

¹⁵ A szöveg ezt a játékot tovább is bonyolítja, amikor a prólógusban Akárki úgy nyilatkozik: „Keresztnevem Akár; elég ritka, nemde? De szólíthatnak Akinak vagy Alinak is, rendbe?” Bár a sorok referenciálissá avatják az Akár előtagot, ezt szemlátomást ironikus keretben teszik. A szöveg ezzel egyrészt végképp elbizonytalanítja figuratív és referenciális jelentés viszonyát, másrészt éppen a cím különösségére, ezzel együtt sajátosan figuratív olvasati lehetőségére irányítja a figyelmet.

– Micsoda Kérdés? [...]”¹⁶) Rövidesen a közönséghez intézi szavait, hozzászólásra és kérdésre bátorítva a publikumot, majd mondatai egyre inkább önlepleplezővé és kizökkentővé válnak:

„De mit gondolnak, ki vagyok én? / Egy színész, ugye? Nagy tévedés. [...] (A *koponyára mutat*) / Ez kellék csak, hogy önöket becsapjam. / Azt mutatom, hogy Hamlet-színész vagyok, [...] Bemutatkozom tehát, nevem Akárki, / Jedermann-ról magyarosított az egyik tánti. [...] Magamról mit mondjak? A halál rokona vagyok, / ugye tudják... Látom, művelt közönség. [...] Több ősom volt híres cím-szereplő / a színházban”¹⁷

A Hamlet-rájátszás nagy fokú hagyománytudatosságot sugall, hiszen a Shakespeare-dráma recepciójában már a 18. század első felétől megjelenik az olvasat, mely szerint „Hamlet egy Akárki-szerű alak, aki nem annyira egy egyént, mint inkább egy típust, egy fajtát képvisel”.¹⁸ A Shakespeare-utalás ugyanakkor a brechti színház felől is jelentőségteljes gesztus, hiszen gyakran a Shakespeare-drámák bizonyos elidegenítő vonásai merülnek fel az epikus színház történeti előképeként.¹⁹ Ahogy azonban látható, a hagyománnyal és a közönséggel folytatott párbeszéd nyíltan is megjelenik, amennyiben a megszólaló magyarosított Jedermannként hivatkozik magára mint a Halál rokonára, majd e tradíció vonatkozásában – kissé cinikusan – a közönség műveltségét dicséri.

A fentiekhez hasonló, elidegenítő kiszólások végigkísérik a dráma nyolc példázatát is. Az ötödik történet felütésében például a kivilágított kirakat előtt ülő Hajléktalan fogalmazza meg: „Tudják, olyan ez itt, mintha színházban lennék. / A nézőtér sötét, de mégsem vagyok egyedül.”²⁰ A hatodik epizódban bizonyos Jedermann úr utasít el egy üldözött férfit azzal, hogy „[b]uli van, a születésnapom, / a jótettet most holnapra hagyom. / Ma mulatok, és nem gondolok másra, / csak testemre, s mi annak kívánsága.”²¹ A hetedik – leginkább metareflexív – történet pedig egy előadás utáni színpadon játszódik. A megjelenő Díszletező szavai többek között előre utalnak a mű Haláltánc-zárlatára, illetve kigúnyolják a közönség moralitására éhes attitűdjét („Ha az előadásnak vége [...] a poros csendben mégis ott rezegve / megjelenik az este minden tette; / minden szerep újra színre lép, / és kezdődik a bűnök számbavétele: / mert a színházban a Lelkiismeret / vásárolt meg ma minden jegyet.”²²). Ezután előbb jelölve, majd jelöletlenül az eredeti *Akárki*-ből idéz,²³ a Színésztanonccal pedig a színház nevelő szereplehetőségeit veszik számításba, mígnem maguk is balszerencsés gyilkosságba keverednek.

¹⁶ BORBÉLY, „Akár Akárki”, 55.

¹⁷ BORBÉLY, „Akár Akárki”, 56–57. (Kiemelés az eredetiben.)

¹⁸ P. MÜLLER Péter, „(A) Hamlet alakváltozásai az angol kritikában”, in P. MÜLLER, *Hamlettől...*, 32.

¹⁹ Például: EÖRSI István, „Utószó”, in Bertolt BRECHT, *Három színmű*, ford. GARAI Gábor és NEMES NAGY Ágnes (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985), 348.

²⁰ BORBÉLY, „Akár Akárki”, 115.

²¹ BORBÉLY, „Akár Akárki”, 133–134.

²² BORBÉLY, „Akár Akárki”, 144.

²³ BORBÉLY, „Akár Akárki”, 145., 149.

A mű egyik legizgalmasabb eljárása az Akárkit mint holttestet jelölő *Akárki-maszk* használata. P. Müller Péter „A maszk mint a rejtőzködés és az önmegmutatás eszköze” című tanulmányában fogalmazza meg, hogy az arc végső soron maga is (társadalmi, kapcsolati szerepekhez alkalmazkodó) maszk, mely azonban „akkor válik a legtökéletesebb maszkká, ha az ember *halott*. Mert ekkor az arc már csak *mása* az emberi arcnak, viselője már nem alany, hanem tárgy. Holt test csupán, melynek képét, mielőtt oszlásnak indulna, szokás (volt) maszkba önteni. A maszk lét és nemlét, evílág és másvilág, realitás és teatralitás között közvetít.”²⁴ A dráma *Akárkimaszkja* voltaképp teátrális halotti maszk, amely azt a célt szolgálja, hogy saját határátlépéseire irányítsa a figyelmet. E műveletnek persze részét képezik a további elidegenítő megnyilvánulások is, például, hogy a halott olykor dalra fakad, vagy hogy – a szerzői instrukciók szerint – a maszk történetről történetre gázdát cserél. Müller írásának zárlatában a következőképp fogalmaz:

„A maszk, ahogy említettük, arcmás is: mása (másolata) annak, ami fizikait, lelkit és szellemi az emberből egyaránt kifejez. Hasonmás: azaz hasonló, de nem az. Olyan, mint. A maszk léte azonban nem kvázi-lét, a jelenvalósága maradéktalan realitás, még ha ez a lét más is, mint másoké. De ebben a másságban a maszk mindmáig őrzi azt a feltételt, amelyből megszületett. A maszk az arcnélküliség korában arról biztosít, hogy ha arcmás *van*, akkor arcnak is kell lennie.”²⁵

Ahogy láttuk, a Borbély-dráma maszkot viselő Akárki-szereplője is hangsúlyosan csak „hasonló, de nem az”, másfelől ez a maszk éppen az akárkiséget, az arcnélküliséget jelöli. A mű eszközhasználata ezzel (mintegy a teljes drámaszöveg parafrázisaként) komoly kihívás elé állítja olvasóját: vajon a mű és az *Akárkimaszk* a bármiféle szellemi, lelki, emberi arc teljes hiányával szembesít, vagy éppen azt sugallja, hogy az Akárki-szerep (a maszkkal együtt) levehető.

E dilemma visszavezet a korábban megfogalmazott problémakörhöz: vajon a mű az ember(i)séggel szembeni totális lemondó ítéletként értelmezendő, vagy megenged távlati lehetőségeket? A dráma eddigi olvasatai az előbbi mellett foglaltak állást, a magam részéről inkább az utóbbi mellett szeretnék érvelni, mégpedig a brechti hagyomány jelentőségének újragondolása mentén. Az interpretációk eltérő módokon, de egytől egyik csekély szerepet tulajdonítottak a szöveg (nagyon is explicit, hangsúlyos és konzekvens) brechti inspirációjának. Krupp József és Imre László például ebből az irányból eredeztetik a mű társadalomkritikai aspektusát, ám e mintát csak a szöveg megannyi intertextuális rájátszásainak egyikeként mutatják fel (utalva például az alkotás egy-egy pontján felbukkanó Shakespeare-, Ady-, vagy József Attila-parafrázisokra).²⁶ Földes Györgyi és Radnóti Zsuzsa a lét értelmetlenségét aláhúzó gesztusként értékeli a brechti

²⁴ P. MÜLLER Péter, „A maszk mint a rejtőzködés és az önmegmutatás eszköze”, in P. MÜLLER Péter, *A maszktól a halálszínházig: Színházi írások*, 9–17. (Budapest: Kijarat Kiadó, 2010), 10. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁵ P. MÜLLER, „A maszk...”, 17.

²⁶ Vö. KRUPP, „A sorstalanság...”, 712.; IMRE, „Szemünk...”, 122.

jegyeket, melyek azt érzékeltetik, hogy a halál a fogyasztói társadalom tagjaira is lecsap, még ha annak tényét és érzelmi súlyát el is távolítják maguktól.²⁷ János Emília az *Akárki*-tradíció sajátosságainak kontrasztjaként értékeli a mű brechti eljárásait, amelyek eszerint csak hozzájárulnak ahhoz, hogy a szöveg tanulságok és konklúziók nélkül hagyja olvasóját.²⁸ A mű brechti vonatkozásait Vári György recenziója vizsgálta a legalaposabban. Vári olvasatában a darab „Brecht Borbély-hoz sok szempontból közel álló »testközpontú« antihumanizmusát, morálkritikáját viszi tovább”.²⁹ Ezzel együtt kiemeli a brechti jegyek alapvető hatását a mű dramaturgiájára, a színházi illúzió megtörését, végül azonban arra jut, hogy Borbély műve (Brechttel szemben) „a didaxist és az ennek bázisául szolgáló hitet, mely szerint »kell jó végnek lenni«, egyértelműen elutasítja”.³⁰ Vári szerint a mű a jövőbe vetett hit, sőt akár az evolúció visszavételének bejelentéseként is olvasható. (Utalva a szöveg zárlatára: „A mobiltelefont ne kapcsold még be, / igaz ugyan: a játéknak már vége. / De vidd magaddal tanulság gyanánt: / hogy néha csendben majszolj egy banánt.”)³¹ Vári tehát jelentőségteljesnek látja e hatásviszonyt, de valamely lényeginek tűnő eltérés mentén mégis élesen szembeállítja Borbély drámáját a brechti színházeszménnyel.

Az *Akár Akárki* recepciója nem említi, ezért fontos kiemelnünk, hogy Brecht az epikus színház egyik előképeként (a moralitások közeli rokonát) a középkori misztériumjátékokat nevezi meg, amelyet egy bekezdésben éppúgy a történetileg adott tendenciákhoz köt, mint saját színházi eljárásait.³² András Csaba kiemeli, hogy Brecht szerint „esztétikai és mozgalmi stratégiánkat mindig a jelen aktuális viszonyaihoz kell igazítanunk”.³³ A művészeti megnyilatkozásmódok érvényessége Brechtnél ideiglenes, folyamatosan változó, történetileg meghatározott adottságok – esztétikai, retorikai eszköztárának alakítása tehát messzemenőig összefér szemléletmódjával. Borbély műve reflektáltan a kései kapitalizmus világába kalauzol: „A külvárosban megszűnt a társadalmi béke, / mert a munkásosztálynak már örökre vége, / a Tőke új arcát fogjuk látni ma este, / a Pénz vad posztmodern rabszolgasága / az államokat benyelte egy falásra, / a politika már díszlet csupán. / Kövessetek, gyertek a Halál után.”³⁴ E környezetben Brecht szemléletének aktualizálása nem feltétlenül, és nem szigorúan csak az általa alkalmazott retorika mentén gondolható el. Borbély nem közvetlenül kelt agitatív hatást és nem is nyújt kézenfekvő megoldási javaslatot, eszközkészletével viszont eléri, hogy a befogadó a maga tarthatatlanságában lássa e „posztmodern rabszolgaságot”.

A dráma brechti gondolatísága tehát nem a didaxisban, hanem az elidegenítés eljárásaiban és a moralitás kritikája felől ragadható meg. Brecht a követ-

²⁷ Vö. FÖLDES, „Műfaji...”, 55.; RADNÓTI, „A titokzatos...”, 606.

²⁸ Vö. JÁNOS, „Az elidegenült...”, 89–100.

²⁹ VÁRI, „Akárkit...”, 54.

³⁰ VÁRI, „Akárkit...”, 55.

³¹ BORBÉLY, „Akár Akárki”, 177.

³² Vö. BRECHT, „Szórakoztató...”, 42.

³³ ANDRÁS Csaba, *Konszenzuális mozi: A kortárs emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikája* (Budapest: Napvilág Kiadó, 2025), 66.

³⁴ BORBÉLY, „Akár Akárki”, 58.

kezőképp fogalmaz a drámai és az epikus színház eltérő befogadásával kapcsolatban:

„A drámai színház nézője azt mondja: Igen, ezt már én is éreztem. – Ilyen vagyok én is. – Ez csak természetes. – Ez mindig is így lesz. – Ennek az embernek a szenvedése megráz, mert számára nincsen kiút. – Ez a nagy művészet: itt minden magától értetődő. [...]”

Az epikus színház nézője azt mondja: Ezt nem hittem volna. – Így nem szabad cselekedni. – Ez roppant feltűnő, szinte hihetetlen. – Ennek meg kell szűnnie. – Ennek az embernek a szenvedése megráz, hiszen lenne számára kiút. – Ez a nagy művészet: itt semmi sem magától értetődő.”³⁵

Az *Akár Akárki*-ben a legkevésbé sem érezzük természetesnek a bemutatott világ állapotát, sem a szereplők közötti viszonyokat, és aligha azonosulunk velük. A bemutatott bűnöknek éppen az esetlegessége, a banalitása, a groteszk természete feltűnő – megtörténtük hangsúlyosan nem szükségszerű. Borbély műve, mielőtt látszólag tanulságok nélkül hagyna magunkra, az elidegenítés eszközeivel és a nekünk szegezett kérdéseivel folyamatosan reflexióra késztet a látottakkal, illetve a moralitással kapcsolatban. Csak egyetlen példát kiemelve, olyan szatirikus gesztusok, mint a zárlatban szereplő Haláltánc-jelenet szórakoztatóműsorrá avatása, kifejezetten a közönség kizökkentését célozzák: „De mivel a színház látványossága / a szórakoztatóipar egyik leánya, / hol a pénztárcsengő hangja a legfőbb jó, / kezdődjék hát a haláltánc-show!”³⁶ A gyilkosság fogyasztói terméké válásával kapcsolatos kritikai észrevételeket Borbély máshol is megfogalmaz.³⁷ Az *Akár Akárki* kultúriparra vonatkozó kritikája azonban nemcsak a populáris nyilvánosságra, hanem a polgári magaskultúrára is irányul, ezáltal meghasonlásra késztet: „Ne feledjék, Önök fogyasztók csupán, / a testüket adják bérbe olcsón és bután”³⁸ – szól a közönséghez Akárki a mű végén.

Az elidegenítés Brecht által meghatározott legfőbb funkcióiból is világosan következik, hogy az empátia ellenében kell hatnia – az epikus színházban ugyanis nem az érzelmi hatás, hanem a kritikai reflexió elérése a cél. Brechtet idézve:

„Ez a színház nem annyira moralizálni akar, mint inkább tanulmányozni. [...] Mi ugyanis nem az erkölcs nevében szólunk, hanem a megkárosítottak nevében. [...] hiszen gyakran éppen az erkölcsi szempontokra hivatkozva közlik a megkárosítottakkal, hogy bele kell nyugodniuk helyzetükbe. Az ilyen moralisták szemében az emberek vannak az erkölcsért, és nem az erkölcs az emberekért.”³⁹

³⁵ BRECHT, „Szórakoztató...”, 34.

³⁶ BORBÉLY, „Akár Akárki”, 173.

³⁷ Vö. BORBÉLY Szilárd, „Az igazi nevem nem ismerem”, *Pannonhalmi Szemle* 13, 1. sz. (2005): 106.

³⁸ BORBÉLY, „Akár Akárki”, 173.

³⁹ BRECHT, „Szórakoztató...”, 41.

Az *Akár Akárki* kiszolgáltatott peremfigurái, amorális bűnelkövetői mindvégig a késői kapitalizmus sarkalatos viszonyrendszere által meghatározott szereplőként tűnnek fel, a mű eljárásai pedig nem engedik meg az empátikus, moralizáló viszony kialakítását. Az olvasónak ezért lehet könnyen az a benyomása, hogy pusztán ezek hiánya válik a szöveg konklúziójává.

A dráma mottója Brecht „Az irodalomról” című rövid jegyzete (kötetváltozatban részlete), amely az irodalmat a politikához hasonlítja, amennyiben előbbi az emberek, utóbbi a bolygónk „fogyatékoságai elleni akció”.⁴⁰ A Borbély által is hivatkozott kiadványban e jegyzetet „Az író” című feljegyzés követi, amely részben folytatja az előző írás gondolatait. A szövegben egy író rövid példázatot beszél el, miután megkérdezik tőle, „miért vizsgálja és ábrázolja mindig csak a nyomor bomlasztó hatását az emberekre, s miért nem fest soha reménykeltőbb és derűsebb képeket az emberi életről”.⁴¹ A példázatában egy orvos szerepel, aki a gyógyulás reményének ígéretével áztatja páciensét és annak családját. Amikor a család régi orvos barátja meglátogatja őket, a beteg már menthetetlen, végül meghal. Mivel az orvos barát úgy látja, hogy az elhunyt öccsének nem vigaszra, hanem az igazságra van szüksége, elárulja, hogy megfelelő orvosi segítséggel meg lehetett volna menteni a beteget: „A maguk orvosa gyógyulásról beszélt, amikor a betegség okát sem tudta megállapítani. *Én pedig a betegségről beszélek, és csakis a betegségről, amíg a megbetegedés pontos okát nem ismerem, és nem ismerem az eszközt, amivel hatásosan küzdhetek ellene, s míg a gyógyulás első jelei nem mutatkoznak. Csak aztán beszélek gyógyulásról*”⁴² – fonódik össze elválaszthatatlanul a példázatban szereplő orvos és az azt elbeszélő író szólama.

Borbély Szilárd brechti moralitásjátéka ehhez hasonló elveket képvisel – nem reménykeltő vigaszt kínál, hanem a kizsákmányolás és az embertelenség bomlasztó hatásáról beszél. Olvasatomban az *Akár Akárki* politikai és társadalmi célzatú, reflektált, provokatív akció – a brechti mottó szavaival – az emberiség jelenkori fogyatékoságai ellen. Olyan moralitásjáték, amelyben az erkölcsnek csak akkor lenne értelme, ha az emberekért volna, nem pedig fordítva.

BIBLIOGRÁFIA

- Akárki: Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások.* Válogatta SZENCZI Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- ANDRÁS Csaba. *Konszenzuális mozi. A kortárs emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikája.* Budapest: Napvilág Kiadó, 2025.
- AUGÉ, Marc. *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába.* Fordította FÁBER Ágoston. Budapest: Múcsarnok, 2012.
- BÉCSY Tamás. *A dráma modellek és a mai dráma.* Budapest: Akadémia Kiadó, 1974.
- BORBÉLY Szilárd. „Akár Akárki: Dráma melléklet”. *Színház* 43, 6. sz. (2010): 1–24.
- BORBÉLY Szilárd. „Az igazi nevem nem ismerem”. *Pannonhalmi Szemle* 13, 1. sz. (2005): 101–109.

⁴⁰ Bertolt BRECHT, „Az irodalomról”, in Bertolt BRECHT, *Irodalomról és művészetéről*, ford. Sós Endre és SZABÓ István (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1970), 73.

⁴¹ Bertolt BRECHT, „Az író”, in BRECHT, *Irodalomról...*, 73–75., 73.

⁴² BRECHT, „Az író”, 74–75. (Kiemelés az eredetiben.)

- BORBÉLY Szilárd. „Jób Dala”. 2000 21, 5–6. sz. (2009): 87.
- BORBÉLY Szilárd. *Szemünk előtt vonulnak el*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2011.
- BRECHT, Bertolt. *Epikus dráma – Epikus színház*. Fordította Sz. SZÁNTÓ Judit. Budapest: Színház-tudományi Intézet, 1962.
- BRECHT, Bertolt. *Három színmű*. Fordította GARAI Gábor és NEMES NAGY Ágnes. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985.
- BRECHT, Bertolt. *Irodalomról és művészetről*. Fordította SÓS Endre és SZABÓ István. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1970.
- BRECHT, Bertolt. *Színházi tanulmányok*. Fordította EÖRSI István, et alii. Budapest: Magvető, 1969.
- FÖLDES Györgyi. „Műfaji kavalkádban vonulnak el”. *Beszélő* 16, 9. sz. (2011): 55–60.
- IMRE László. „Szemünk előtt és múltunk mélyén”. *Hitel* 25, 8. sz. (2012): 119–125.
- JÁNOS Emília. „Az elidegenült ember mintázatai Borbély Szilárd *Akár Akárki* című dramatizált példázatában”. *Theatron* 18, 2. sz. (2024): 89–100.
- KRUPP József. „A sorstalanság teátruma. Borbély Szilárd drámáiról”. *Vigilia* 77, 9. sz. (2012): 709–714.
- P. MÜLLER Péter. *Hamlettől a Hamletgépig: Színházi írások*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2008.
- P. MÜLLER Péter. *A maszktól a halálszínházig. Színházi írások*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2010.
- RADNÓTI Zsuzsa. „A titokzatos Borbély Szilárd-drámák”. *Jelenkor* 56, 6. sz. (2013): 604–609.
- SZÜCS Teri. *A felejtés története: A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011.
- TÓTH Miklós. *AKÁRKI a kortárs európai drámairodalomban*. Doktori disszertáció. Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013, hozzáférés: 2026. 02. 22., https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/toth_miklos_dolgozat.pdf.
- VÁRI György. „Akárkit keresünk”. *Műút* 56, 27. sz. (2011): 52–56.

Populáris kultúra, menazsériák és zoológiai tudásáramlás a 19. században

Bevezetés

Ezt a tanulmányt, rendhagyó módon, egy emlék felelevenítésével kezdem. A 2010-es évek közepének egyik, pontosabban meg nem határozható időpillanatában az ELTE BTK Múzeum körüti kampuszán hat színháztörténész beszélget. Vélhetően egy konferencia vagy doktori esemény utáni lazítás zajlik. Egy ponton felmerül, hogy mik is azok a témák, melyeknek összegző és alapos tanulmányozásával a hazai színháztörténet-írás mindeddig adós maradt. Számos példa elhangzik, de kettő kifejezetten fontosnak tűnik: az amatőr színjátszás hazai történetei, valamint a populáris kultúra és nyilvános színrevitelek történeti összefonódásai még megírásra várnak. Aki ez utóbbira felhívja a figyelmünket, az nem más, mint P. Müller Péter.

S mindezt azért említem ennek az írásnak a bevezetőjében, mert érdemes emlékeznünk arra, hogy a számos monográfia, tanulmány, recenzió és konferenciaelőadás mellett a szünetekben, a lopott időkből, a nem hivatalos beszélgetések során is sokat tudunk egymástól tanulni. És ötletet meríteni, motivációt szerezni, jövőbeli kutatásokat elképzelni.¹ Az elmúlt évek során, emlékezve Péter inspiráló megjegyzésére és ezúton meg is köszönve azt, igyekeztem a 19. századi populáris kultúra több szegmensét a színház- és előadástörténetek szemszögéből megvizsgálni, ideértve a tudományos látványosságok, a vizuális technológiák és egyéb, tudáskörforgást generáló szórakoztató előadások történeteit. Ennek megfelelően, ebbe az ünnepi kötetbe is egy olyan írást választottam, amelyik a népszerű műfajok felől kérdez rá a 19. század első harmadában terjedő zoológiai tudás nyilvános színrevitelekhez kötődő áramlására és a menazsériák ebben betöltött szerepére, különös tekintettel Pest-Budára.

Kutatásomat egyrészt a kelet- és közép-európai digitalizált sajtónyomtatványok adatbázisai segítették, ideértve az Arcanumot, a DiFMOE-t és az ANNO-t. Másrészt olyan levéltári anyagokkal – színlapokkal, hirdetésekkel, könyvekkel

¹ Az ELTE-n például azóta a *Hiányzó (színház)történetek*-kutatás megkezdte a hatvanas-hetvenes évek amatőr színjátszástörténeteinek átfogó kutatását és ezeknek a történeteknek a megírását. Lásd <https://hiaszt.hu/>.

és egyéb dokumentumokkal – dolgoztam, amelyeket a BTM Kiscelli Múzeum, Budapest Főváros Levéltára, valamint a Kölni Egyetem színháztudományi gyűjteménye őrzött meg. Ezek a források segítettek abban, hogy a menazsériák kiállítási és hirdetési stratégiáit, az állatokkal kapcsolatos tudás színreviteli lehetőségeit, valamint az azokat keretező diszkurzív környezetet elemezhessem.

Állatseregletek Európában

A 19. század során a vándormutatóványosok száma megsokszorozódott Európában. Közülük is kiemelkedtek azok, akik ritka és egzotikus állatokból álló gyűjteményeikkel járták a kontinenst. Az utazó menazsériák ebben az időszakban jövedelmező üzleti vállalkozások voltak, melyek nem pusztán kiállították, hanem különféle tevékenységek közben vagy éppen látványos előadásokban be is mutatták a fogva tartott állatokat. Ráadásul ezek az állatseregletek a közönség szórakoztatásán túl jelentős hatást gyakoroltak a zoológiai tudás – legkülönbébb társadalmi osztályok és korcsoportok közötti – körforgására, s így szerepet játszottak a természetről és élővilágról szóló korabeli elképzelések terjedésében és terjesztésében, valamint az állatvilág 19. századi feltérképezésében is.

Elmondható ugyanakkor, hogy a 19. század során a városokhoz kötődő állandó zoológiai kertek, valamint az utazó állatgyűjtemények közösen formálták a populáris kultúra egy jelentős szegmensét. A század első felében Bécsben (1752), Madridban (1775), Párizsban (1793), Londonban (1828), Dublinban (1833), Amszterdamban (1839) és Berlinben (1844) is működtek helyi állatparkok.² A modern állatkertek koncepciójának letéteményeseiként ezek az intézmények idővel mind megnyitották kapuikat a nagyközönség előtt. Ugyanakkor, más városok és főként kisebb települések nem engedhették meg maguknak a zoológiai kertek és gyűjtemények fenntartását, így az ott élő közösségek számára kizárólag az utazó menazsériák tölthették be a zoológiai szórakoztatás és ismeretterjesztés funkcióit. Mind az állandó és helyhez kötött, mind az utazó állatgyűjtemények fenntartása stabil nemzetközi kereskedelmi hálózatot és jelentős pénzügyi befektetést igényelt az egzotikus állatok beszerzése és relatív jóllétének fenntartása miatt, ideértve a szállítást, az etetést és az elhelyezést.³

Az utazó menazsériák olyan mutatóványoscsaládok üzemeltetésében működtek, akik számára nem volt idegen a szórakoztató előadások piacosítható jellege, s mind a beszerzés, mind az utaztatás, mind a fellépések megszervezéséhez kellő tudással bírtak. Ráadásul az állatgyűjtemények mellett számos esetben más látványosságot is prezentáltak, ideértve az akrobatika-bemutatókat, az élő

² R. J. HOAGE, Anne ROSKELL and Jane MANSOUR, „Menageries and Zoos to 1900”, in *New Worlds, New Animals: From Menageries to Zoological Park in the Nineteenth Century*, ed. R. J. HOAGE and W. A. DEISS, 8–18. (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996), 14–17.; Nigel ROTHFELS, „How the Caged Bird Sings: Animals and Entertainment”, in *A Cultural History of Animals in the Age of Empire*, ed. Kathleen KETE, 95–112. (Oxford: Berg, 2007), 97.

³ MOLNÁR Dániel és TELLER Katalin, *Show és Business Pest-Budán: Kötéljárók, önmozgányok és más világszámok* (Budapest: BTM, 2022), 33.

zenét és az új vizuális technológiákat. A 19. század első felében az utazó állatsegregletek európai körképét olyan szereplők határozták meg, mint George Wombwell, Stephen Polito, Hermann van Aken, Benoit Advinent, Isaac van Amburgh, Claude Emilien Pianet, Joseph Simonelli, Jacques Tourniaire, valamint családjaik. Ezek a mutatóványosok a kontinens különféle régiói között vándorolva ismertették egyre növekvő méretű állatgyűjteményeiket. A napóleoni háborúk lezárása utáni időszakban, s különösen az 1820-as évek közepétől kezdve a jelentősebb menazsériák már gyakran százötven-kétszáz állattal is rendelkeztek.⁴

Az általában vásári környezetben feltűnő, utazó állatgyűjtemények olyan immerszív és interaktív közösségi eseményeket hoztak létre, amelyek a szórakozásra és a tanulásra egyaránt lehetőséget kínáltak. A látványos állatidomítás vagy az állatok etetése gyakori program volt a menazsériákban, de a szelídebb állatokat gyakran a nézők közé is beengedték. Emellett a színlapokon és hirdetésekben, valamint helyszíni ismeretterjesztő előadásokban az egyes fajok és példányok rendszertani jellemzőit, sajátosságait és viselkedését is részletezték. Ennek eredményeképpen a menazsériák közönsége egy olyan dinamikus környezet részévé vált, amelyben mind az emberi, mind az állati testek aktív résztvevőként jelentek meg.

Zoológiai gyűjtemények: hódítás, erőszak, tudás

A menazsériák a szórakoztatáson túl a birodalmi terjeszkedés nyilvános szimbólumaivá is váltak. Ahogyan James A. Secord tudománytörténész megállapította, az élővilág 19. századi gyűjteményezési és kiállítási stratégiái kedveztek „a tökéletesen összefüggő világról szóló fantáziának”, amely szerint a világ egységességét és átláthatóságát a tudományos rendszerezés biztosította.⁵ A gyűjtemények tehát azáltal, hogy ismertették és csoportosították a különféle állatfajokat, tovább táplálták a leigázható és birtokolható világról szóló elképzeléseket. Ezenfelül a menazsériák gyakran felhasználták a náluk élő vadállatokat arra is, hogy olyan élőlényekként prezentálják őket, amelyek veszélyt jelentenek az emberi társadalmakra, s amelyeket ezért fegyelmezni, szabályozni és uralni kell. Külön csoportot alkottak a ragadozók, melyek inherens erőszakosságát igyekeztek külön is hangsúlyozni a színlapok és hirdetések segítségével, de teátrális események során is, például az állatok nyilvános etetésekor. Így a menazsériák közvetve és közvetlenül is kiálltak az állatokkal szembeni erőszak alkalmazása mellett, ami a civilizálatlan élőlényeket érintő rendteremtő eszközként jelent meg a vonatkozó nyilvános narratívákban. Ráadásul az európai birodalmak társadalmi kontextusában ez az elképzelés összekapcsolódott a korabeli osztály- és nemi alapú elnyomás különféle formáival, illetve az intenzív gyarmati kontroll gyakorlataival is.⁶

⁴ Annelore RIEKE-MÜLLER and Lothar DITTRICH, *Unterwegs mit wilden Tieren: Wandermenagerien zwischen Belehrung und Kommerz, 1750–1850* (Marburg/Lahn: Basiliken Presse, 1999), 30.

⁵ James A. SECORD, „Afterword: Hacking’s Glyptodon”, *Journal for the History of Knowledge* 3, 1. sz. (2022): 1–6., 3.

⁶ Kathleen KETE, „Introduction: Animals and Human Empire”, in *A Cultural History of Animals in the Age of Empire...*, 1–24., 2.

Peta Tait kultúrtörténész *Fighting Nature* című könyvében felhívja a figyelmet arra, hogy a 19. század során az agresszió, az erőszak és a szórakoztató állatkiállítások különféle műfajai szorosan egybefonódtak. A szerző szerint a menazsériák, állatviadalkok és háborús újrajátszások nagy tömegeket vonzó látványosságokként fontos elemeivé váltak a különféle társadalmak katonai mozgósításának és az ehhez kapcsolódó értékek terjesztésének.⁷ Tait szerint a különféle állatfajok el fogása és kiállítása az emberi brutalitás tapasztalatának számos rétegét aktivizálta:

„A 19. században az egzotikus állatok metaforikus részeivé váltak a nyílt és rejtett emberi erőszak narratíváinak, melyek magukba foglalták a nacionalista és katonai hódítások, valamint a gazdasági kizsákmányolás átfogó politikáját, csakúgy, mint a társadalmi elégedetlenséget jelző helyi zavargásokat és riadalmat is. A menazséria egy nagyobb politikai kontextuson belül a társadalmi konfliktusokra és aggodalmakra irányította a figyelmet.”⁸

A menazsériákkal kapcsolatos szimbolikus és nyílt erőszak mellett Tait szerint a nézők közötti agresszív viselkedés is jelentősen befolyásolta az állatseregletek értelmezését, mivel a bemutatók helyszínein gyakran törtek ki különféle összetűzések, zavargások és verekedések.⁹ Ez valószínűleg annak köszönhető, hogy a nézők a menazsériákat sokáig alacsony társadalmi státuszú műfajnak tartották, ami könnyen vezetett rendbontó magatartásformákhoz.¹⁰

Az erőszak(osság) felmutatása miatt az állatseregletek gyakran kockázatos, kiszámíthatatlan és kontrollálhatatlan műfajként híresültek el, amit a menazsériatulajdonosok természetesen ki is használtak az érdeklődés fenntartására és növelésére. A Habsburg Birodalom sajtója az 1820-as és 1830-as évek során jellemzően csak akkor közölt híreket európai menazsériákról, amikor valamilyen erőszakos viselkedéssel vagy balesettel lehetett összekötni őket. Például 1825-ben a magyar nyelvű sajtó hírt adott a George Wombwell híres menazsériájában történt súlyos kimenetelű állatviadalokról, míg 1834-ben a lapok egy oroszán és egy tigris szökéséről és halálos támadásairól tudósítottak, ami miatt a menazsériatulajdonosnak bírságot kellett fizetnie.¹¹ A pozsonyi, pest-budai és bécsi sajtóanyagokban is gyakran emlegették a menazsériák kapcsán az erőszakos eseményeket, például 1826-ban egy londoni állatseregletben lelőtt elefántról adtak hírt,¹² 1827-ben az állatait állítólagosan éheztető Hermann van Akenről,¹³ míg 1839-ben Isaac van Amburgh menazsériatulajdonos balesetéről, akit egy tigris harapott meg Párizsban.¹⁴

⁷ Peta TAIT, *Fighting Nature: Travelling Menageries, Animal Acts and War Shows* (Sydney: Sydney University Press, 2016), XII.

⁸ TAIT, *Fighting...*, XV.

⁹ TAIT, *Fighting...*, XV.

¹⁰ TAIT, *Fighting...*, XVI.

¹¹ *Magyar Kurir* 39, 15. sz. (1825): 117–118.; *Hazai 's Külföldi Tudósítások*, 1834. márc. 15., 171.

¹² *Preßburger Zeitung* 21, 3. sz. (1826): 260–263.

¹³ *Hasznos Mulatságok* 11, 30. sz. (1827): 239.

¹⁴ *Wiener Zeitung*, 1839. okt. 21.

A menazsériákban tapasztalható agresszióról és zűrzavarról szóló tudósításokkal párhuzamosan ugyanakkor megkezdődött a menazsériák nyilvános diskurzusban végbemenő konszolidációja is. Így a 19. század első felében mind produkciós, mind recepciós oldalról elkezdtek hangsúlyozni az állatgyűjtemények potenciális társadalmi és oktatási hasznát. Számos európai uralkodó állt ki nyilvánosan a menazsériák mellett, például Viktória királynő gyakori látogatója volt mind Wombwell, mind Van Amburgh gyűjteményeinek s az egész angol uralkodói család támogatta az egzotikus állatokat gyűjtő mutatványosokat.¹⁵ Habár a menazsériák egyértelműen profitorientált vállalkozásokként működtek, a hirdetések és a lapokban megjelenő tudósítások igyekeztek hangsúlyozni a műfaj természettudománnyal közös metszeteit.¹⁶ Annelore Rieke-Müller és Lothar Dittrich kultúrtörténészek a közép-európai utazó menazsériákról szóló könyvükben felhívják a figyelmet arra is, hogy „a menazsériatulajdonosok jelentős [zoológiai] tudásra tettek szert saját tapasztalataik alapján. Idomítás közben például megfigyelték az állatok viselkedését. De még behatóbban ismerték az állati anatómiát.”¹⁷ A menazsériák által készített színlapokon és hirdetésekben gyakran olvashatunk részletes leírásokat az egyes egzotikus állatokról, valamint az állattani rendszerben elfoglalt helyükről. Ezek pedig még inkább felerősítették a menazsériák nyilvános oktatással és zoológiai tudásáramlással való kapcsolatát, aminek köszönhetően az állatseregletek a szórakoztató tudomány és szabadidős tanulás helyszíneiként váltak (újra)értelmezhetővé.

Menazsériák Pest-Budán

Habár a Habsburg Birodalom bécsi központjában már 1779-től látogathatóvá vált az I. Ferenc által 1752-ben alapított zoológiai kert, a birodalom legtöbb régiójában nem volt lehetőség állandó állatgyűjtemény fenntartására. Sok nagyobb városban tovább nehezítette mindezt az egzotikus állatok beszerzését elősegítő aktív tengerparti kapcsolatok hiánya is. Így például Pest-Buda helyi közösségei szinte kizárólag utazó állatseregletekre számíthattak a különleges és ritka élőlények megismerésében, legalábbis a budapesti Állatkert 1866-os megnyitásaig.¹⁸ Ezt a képet természetesen árnyalja, hogy 1783-ban megnyílt az állatviadaloikat bemutató pesti Hetztheater, ahol hétvégenként különféle állatok harcoltak egymással egy közel kétezer néző befogadására alkalmas helyszínen.¹⁹ Az intézmény 1796-os bezárása után azonban ismét felértékelődött a városba látogató állatgyűjtemények szerepe. Az 1810-es és 1820-as években például a Schmidt család által gondozott kollekció vagy a Simonelli-féle menazséria látogatott el Pest-

¹⁵ TAIT, *Fighting...*, 55–58.

¹⁶ Lásd Deborah DUBALD and Catarina MADRUGA, „Introduction: Situated Nature: Field Collecting and Local Knowledge in the Nineteenth Century”, *Journal for the History of Knowledge* 3, 1. sz. (2022): 1–11.

¹⁷ RIEKE-MÜLLER, DITTRICH, *Unterwegs...*, 92.

¹⁸ MOLNÁR és TELLER, *Show és business...*, 34.

¹⁹ ZOLTÁN József, *A barokk Pest-Buda élete* (Budapest: FSZEK, 1963), 161.

Budára, s különösen érdekes az is, hogy mindkét zoológiai gyűjtemény női tulajdonosok nevéhez kötődött.

1815-ben Elisabetha Schmidt természettudományi gyűjteménye minden bizonnyal nagy szenzációt keltett Pesten, habár az ott látható állatok többsége csupán csontvázként volt megtekinthető, ideértve különféle vízi élőlények és kétlábú állatok, például cápák, kígyók és krokodilok maradványait.²⁰ Mindezzel párhuzamosan ugyanakkor bizonyos emlősök és madarak élő példányait is kiállították a mutatványosok.²¹ A fennmaradt színlap szerint rövidebb jellemzésekkel kísérelték meg bemutatni az egyes állatok sajátosságait, például a kollekciónak fontos darabja volt a „nagy egyiptomi krokodil, avagy az úgynevezett ember-evő, amelyet a Nílus folyóból fogtak ki”.²² A kiállított állatokon felül a Schmidt család optikai illúziókat, fantazmagóriákat és akrobatamutatványokat is prezentált a nézők számára, valamint egy beszélő „korzikai csodalovát”.

Ehhez képest az 1820-as évek elején európai turnéja alatt Pestre is ellátogató Simonelli család már kizárólag élő állatokat tartott a gyűjteményében. Az Orczykerten kiállított példányok közül leginkább a nagy testű ragadozóállatok, például a leopárd, a fekete medve és a jegesmedve vonták magukra a közönség figyelmét, de lehetett még látni hiénát, farkast, tarajos sült és különféle majmokat is.²³ A menaszériát vezető Joseph Simonelli 1816-os halála után az üzletet özvegye, Madame Simonelli vette át, aki fokozatosan növelte a kollekciónak méretét. Így a pesti látogatás alkalmával látható harmincöt állat száma 1826-ra százötvenre bővült.²⁴ Ráadásul a Simonelli-féle színlapok sokkal részletesebben írtak a gyűjteményben lévő állatokról is. A mandrill sajátosságait például így összegezték: „hímnemű, 5 láb magas, illet még nem láthattunk. Szépsége a vörös orra és a kék arcorra, hathüvelyknyi narancssárga szakállja és görögös üstöke miatt csodálandó. Ezek az állatok a vadonban felegyenesedve, botot tartva járnak, és védekeznek a mórok ellen.”²⁵

Ezek a leírások általában egybemosták az állattani megfigyeléseket, a hangzatos állításokat és az egyértelmű túlzásokat. Ez utóbbi különösen érdekes a vadállatok kapcsán, amelyek erőszakosságát többször is hangsúlyozták a leírások. A leopárdról például a következőket olvashatjuk: „Nem szelídíthető és embergyűlölő, félénk és lomha, de erős és vérszomjas lévén, szívesen bújik meg sűrű bozótokban, emberlakta házak közelében, hogy könnyebben vadászhaszon.”²⁶ Emellett az sem véletlen, hogy a színlapok és hirdetések külön is felhívták a figyelmet a ragadozók etetésének időpontjára, hiszen ezek az események speciális látványossággént azt célozták, hogy felfedjék az állatok „természetes kegyetlen-

²⁰ Elisabetha Schmidt gyűjteményének színlapja, 1815. BTM Kiscell Múzeum Térkép-, kézirat- és nyomtatványtár, 28515.

²¹ Elisabetha Schmidt...

²² Elisabetha Schmidt...

²³ Madame Simonelli menaszériájának színlapja. BTM Kiscell Múzeum Térkép-, kézirat- és nyomtatványtár, 20464.

²⁴ RIEKE-MÜLLER, DITTRICH, *Unterwegs...*, 30.

²⁵ RIEKE-MÜLLER, DITTRICH, *Unterwegs...*

²⁶ RIEKE-MÜLLER, DITTRICH, *Unterwegs...*

ségét”.²⁷ Tait korábbi megállapításának fényében is fontosnak tűnik, ahogyan a 19. századi menazsériák igyekeztek saját tevékenységüket a leigázás, a rendszerezés és a természet megszelídítésének kontextusában láttatni.

A Simonelli-menazséria látogatását követő időszakban Közép- és Kelet-Európa legismertebb és legjelentősebb állatsereglete kétségtől Hermann van Aken mintegy kétszázötven példányt számláló gyűjteménye volt, amely 1822 és 1834 között olyan városokba látogatott, mint Berlin, Wrocław, Prága, Varsó, Hamburg, Bécs és Pest-Buda.²⁸ A menazséria különlegessége az volt, hogy a különféle látványosságok, például állatszeliidítési és etetési események mellett a tulajdonos rendre helyszíni ismeretterjesztő demonstrációkkal is szórakoztatta a közönséget.²⁹ Az előadások során elhangzó információkat egy 1834-es német nyelvű kiadvány összegezte, amely hatvanhat különféle állatról közölt hosszú leírásokat és jellemezte rendszertani sajátosságait.³⁰ Az állatok erőszakosságára és az emberi kontroll szükségességére azonban már a Hermann van Aken által jegyzett előszó is felhívja a figyelmet, amikor kitér arra, hogy a menazséria nézői gyakran elmerülnek annak csodálatában, hogy az ember „az égövek legvadabb és legkegyetlenebb teremtményeit volt képes leigázni és engedelmességre kényszeríteni”.³¹ Innen nézve nem véletlen, hogy a gyűjtemény központi állatai éppen a nagymacsák voltak, hiszen „[a] legerősebb, legrettegettebb és legbátrabb minden teremtmény közül kétségtől a vadállatok királya, az oroszlán. Pillantása komolyságot tükröz és hatalma erejét hirdeti.”³²

Az oroszlánokat van Aken menazsériájának 1833-as pest-budai látogatása alatt is meg lehetett tekinteni.³³ A gyűjtemény nagysága miatt két helyszínt is bérelnie kellett a tulajdonosnak, s így a Duna mellett kaptak helyet a nagyvadak, míg a Róth-házba a madarak, a majmok és a kétélűek kerültek.³⁴ Az állatsereglet nagy hatással volt a helyi közönség élővilággal és zoológiával kapcsolatos tudására, elképzeléseire és a közösségi emlékezetben is mély nyomot hagyott. 1834-ben a Pesten élő festő, Warschag Jakab például egy hatalmas kép elkészítésével és kiállításával emlékezett meg a van Aken-féle menazséria látogatásáról.³⁵ A festmény a bibliai Noéhoz hasonló figuraként jeleníti meg Hermann van Akent, akit szelíden körbevesznek a legkülönbözőbb egzotikus vadállatok. Ráadásul mindezt egy olyan képaláírással egészítették ki, amely újfent a fizikai és intellektuális leigázás értelmezési keretébe vonta az állatgyűjtemény befogadói tapasztalatát: „Hermann van Aken bebizonyítja, hogy a szellem teljességgel gyakorol valamennyi égöv állatvilága felett, nyilvánosan bizonyított

²⁷ RIEKE-MÜLLER, DITTRICH, *Unterwegs...*

²⁸ RIEKE-MÜLLER, DITTRICH, *Unterwegs...*, 32.

²⁹ RIEKE-MÜLLER, DITTRICH, *Unterwegs...*, 39.

³⁰ Hermann VAN AKEN, *Verzeichniß sämmtlicher Thiere, welche sich in der Menagerie von Hermann v. Aken befinden* (Vienna: Mausberger, 1834).

³¹ VAN AKEN, *Verzeichniß...*, 1.

³² VAN AKEN, *Verzeichniß...*, 2.

³³ *Honművész*, 1833. nov. 28., 554.

³⁴ *Honművész*, 1833. nov. 28., 554.

³⁵ *Honművész*, 1834. aug. 17., 524.

Pesten.”³⁶ Ismét megfigyelhető tehát, hogy a menazsériáról folyó nyilvános diskurzust alapvetően határozta meg az emberről mint a természet leigazójáról és a civilizálatlan élőlények idomítójáról élő képzet.

A menazséria pesti látogatása ezenfelül a hazai természettudományi diskurzusnak is részévé vált. Hanák János zoológus például az első magyar nyelvű természettudományi kötetben is megemlékezett Hermann van Aken állatairól. Hanák az 1840-es években sokat tett azért, hogy megkezdődjön a természettudomány magyar nyelvű terminológiájának kidolgozása, s ebben a folyamatban szerzőként is aktívan részt vett. Több tankönyvet és összefoglaló kiadványt is megjelentetett a természetrajzról és az állattan magyarországi történetéről.³⁷ *Természetrajz* című könyvében többször is említi Hermann van Aken menazsériáját, amelynek befogadói tapasztalata felbukkan az oroszlanok jellemzésében: „...az arszlán valódi szelídségéről, és nagylelkűségéről semmi hiteles adatot nem bírunk: jóllehet jelenleg is annyira megszelídül, hogy urával játszik, és minden sérelem nélkül birkózik, a mint ezt van Aken állatseregletében is láthatók.”³⁸ A menazsériában szerzett tudás tehát beépült a kodifikálódó írott tudásanyagba.

Összegzés

A fenti példák segíthetik annak megértését, ahogyan a menazsériák hatást gyakoroltak a zoológiával kapcsolatos tudásra és diskurzusra a leigázás és megszelídítés domináns narratíváin keresztül. Az agresszió és erőszak szimbolikus és szó szerinti tapasztalata átszötte az állatseregletek által kínált élményt a különböző egzotikus fajok beszerzésétől és bezárásától kezdve egészen a rendszerezésükig és megregulázásukig. Ezért a menazsériatulajdonosok nem véletlenül alkalmazták azokat a stratégiákat, melyek megmagyarázták az állatokkal szembeni agresszió szükségességét. A színlapok, hirdetések, helyszíni ismeretterjesztő előadások és egyéb összegző kiadványok gyakran hangsúlyozták a ragadozók kegyetlenségét és veszélyes természetét, ahogyan azt Madame Simonelli és Hermann van Aken menazsériái kapcsán is láthattuk. Az állati erőszak (túl)hangsúlyozása nem pusztán az emberi agresszió igazolását szolgálta, hanem a növény- és állatvilág feletti sikeres emberi dominanciát is tanúsította. Így elmondható, hogy a menazsériák a 19. század során a zoológiai tudás terjesztésén és a szórakoztatáson túl alapvető szerepet játszottak az emberi és állatok természetének színrevitelében.

³⁷ HANÁK János, *A természetrajz elemei. Az ifjúság számára* (Pest, 1845); *Természetrajz* (Pest: Hartleben, 1846–48); *Rövid természetisme, vagyis bevezetés a természettudományokba* (Pest, 1848).

³⁸ HANÁK János, *Természetrajz*, második kiadás (Pest: Hartleben, 1853), 61.

BIBLIOGRÁFIA

- DUBALD, Déborah and Catarina MADRUGA. „Introduction: Situated Nature: Field Collecting and Local Knowledge in the Nineteenth Century”. *Journal for the History of Knowledge* 3, 1. sz. (2022): 1–11.
- HANÁK János. *A természetrajz elemei. Az ifjúság számára*. Pest, 1845.
- HANÁK János. *Rövid természetisme, vagyis bevezetés a természettudományokba*. Pest, 1848.
- HANÁK János. *Természetrajz*. Pest: Hartleben, 1846–48 és 1853.
- HOAGE, R. J., Anne ROSKELL, and Jane MANSOUR. „Menageries and Zoos to 1900”. In *New Worlds, New Animals: From Menageries to Zoological Park in the Nineteenth Century*, edited by R. J. HOAGE and W. A. DEISS, 8–18. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996.
- KETE, Kathleen. „Introduction: Animals and Human Empire”. In *A Cultural History of Animals in the Age of Empire*, edited by Kathleen KETE, 1–24. Oxford: Berg, 2007.
- MOLNÁR Dániel és TELLER Katalin, *Show és Business Pest-Budán: Kötéljárók, önmozgányok és más világszámok*. Budapest: BTM, 2022.
- RIEKE-MÜLLER, Annelore, Lothar DITTRICH. *Unterwegs mit wilden Tieren: Wandermenagerien zwischen Belehrung und Kommerz, 1750–1850*. Marburg/Lahn: Basiliken Presse, 1999.
- ROTHFELS, Nigel. „How the Caged Bird Sings: Animals and Entertainment”. In *A Cultural History of Animals in the Age of Empire*, edited by Kathleen Kete, 95–112. Oxford: Berg, 2007.
- SECORD, James A. „Afterword: Hacking’s Glyptodon”, *Journal for the History of Knowledge* 3, 1. sz. (2022): 1–6.
- TAIT, Peta. *Fighting Nature: Travelling Menageries, Animal Acts and War Shows*. Sydney: Sydney University Press, 2016.
- VAN AKEN, Hermann. *Verzeichniß sämmtlicher Thiere, welche sich in der Menagerie von Hermann v. Aken befinden*. Vienna: Mausberger, 1834.
- ZOLTÁN József. *A barokk Pest-Buda élete*. Budapest: FSZEK, 1963.

Termékeny félreértés a magyarországi színház- történet margóján

 P. Müller Péter *Termékeny félreértések a távol-keleti színház európai recepciójában* című tanulmányában William Butler Yeatsnek a japán nó-színházhoz és Antonin Artaud-nak a Bali szigetéről érkezett táncosok előadásához kötődő félreértelmezése kapcsán fogalmaz úgy, hogy „a távol-keleti színház ezekben a példákban inautentikus módon, félreértéseken keresztül kapcsolódott az európai színház elméletéhez és gyakorlatához”.¹ Nemcsak Yeats és Artaud volt, akik a 20. század elején hasonló helyzetbe kerültek. Az 1900-as évek végére a színházban eluralkodó nyelvi válság² hatására egyre több alkotó utasította vissza a naturalista–realista színpadképet és a lélektani jellemábrázolást. Közéjük tartozott például Edward Gordon Craig, akinek a maszkhasználatról szóló elméleteit Yeats is tanulmányozta, valamint Adolphe Appia, Max Reinhardt és Georg Fuchs. Mindannyian a színház „újrateatralizálását” tekintették fő feladatuknak, és remélték, hogy a „Színház Művészete visszanyeri majd jogait; munkája mint alkotó művészet, önálló lesz és már nem csak tolmácsoló-közvetítő jellegű”.³ Az Európában és az Egyesült Államokban ekkor oly népszerű gyarmati és világkiállítá-soknak, valamint a körutakat folytató japán társulatoknak köszönhetően több alkotó ezeken az alkalmakon találkozott a keleti színház különböző színjáték-típusaival, és ebben vélték felfedezni az „újrateatralizálás” lehetőségét. Mint ahogy azonban P. Müller is írja, ezek az előadások szinte kivétel nélkül inautentikusak voltak, valamilyen módon már a nyugati dramaturgiához, a nyugati közönség sztereotip elvárásaihoz igazították őket. Craig a nó-színház kapcsán a színészek mozgásából és a maszkhasználatból is inspirálódott az übermarionett elméle-tének megalkotásakor. Artaud a szavak nélküli színházat látta a bali táncosok produkciójában, míg 1935-ben Bertolt Brecht a híres kínai *jingju* színész, Mei

¹ P. MÜLLER Péter, „Termékeny félreértések a távol-keleti színház európai recepciójában”, in P. MÜLLER Péter, *Hamlettől a Hamletgépig*, 129–134. (Budapest: Kijarat Kiadó, 2008), 133–134.

² 1902-ben a drámaíró Hofmannsthal arról írt, hogy a szavak elvesztették jelentőségüket és „kor-hadt gombok gyanánt omlottak szét” a szájában. Hugo von HOFMANNSTHAL, „Levél”, in *Kultusz és áldozat – A német esszé klasszikusai*, szerk. SÁLYÁMOSY Miklós, 435–447. (Budapest: Európa, 1981), 439.

³ Edward G. CRAIG, „A színház művészete – Első párbeszéd”, in Edward G. CRAIG, *Új színház felé*, 5–41. (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1963), 38.

Lan-fang előadásában vélte felfedezni az elidegenítést.⁴ Elmondható tehát, hogy ezek az előadások „rádőbbszentik őket, az eddig pszichologizáló európai színház-felfogással ellentétben, hogy a színpadi szövegen túl létezik egy »újfajta testi nyelv«, amely jelekre és nem szavakra épül”.⁵

Jelen tanulmány a fent vázolt termékeny félreértésnek a továbbgyűrűzését és Magyarországon való közvetett megjelenését mutatja be Szőke Istvánnak az 1976-os kaposvári *Erdő*-rendezésében. A közvetettséget Vszevolod Mejerhold munkássága és biomechanikai elmélete szolgáltatta. Az orosz színházcsináló az 1900-as évek elején szintén a hagyományosnak hitt kabuki-színházban talált igazolást saját színpadi elképzeléseire.

Mejerhold 1902-ben látta az Európa-szerte ismert japán Kawakami-társulat előadását, s már ekkor lenyűgözte a japánok színészi játékának teatralitása és plaszticitása.⁶ Edward Braun, a *The Theatre of Meyerhold* című munkájában ezt a találkozást nevezi az első meghatározó élménynek, amelyben Mejerhold a nem-realista színjátszással találkozott, s amely elindította a saját útját. Biomechanikai elméletének az alapja, hogy a lélektani átélés helyett a test és a mozdulatok vannak a színészi játék középpontjában, s valójában a megfelelő mozdulatok bemutatásával érhető el a kívánt létállapot.

„[R]endezése [...] azt célozta, hogy a zenét és a testnyelvi jeleket, különösen képpen a mozgást, ne egy életszerű jelenet részeként, ne a szöveget aláfestő-kiemelő jelleggel illessze az előadásba, hanem tisztán teátrális elemekként, amelyeknek a szöveg mögöttes tartalmait, az érzelmi-hangulati állapotokat kell közvetíteniük.”⁷

Nem véletlen tehát, hogy Mejerholdra a Kawakami-társulat kabukiprodukciói és a társulat primadonnájának, Szadajakkónak⁸ a haláljelenetei voltak nagy hatással, aki „demonstrálta, mit jelent a valódi stilizáció a színpadon”,⁹ mivel a kabuki mozgásvilága is meghatározott sémákra, *katákra* épül, amelyeknek a helyes elsajátítását évtizedekig tanulják a színészek. Fontos azonban megjegyezni, hogy a Kawakami-társulat sem tradicionális kabuki-előadásokkal járta Európát. Ugyan 1899-ben az Egyesült Államokban tettek kísérletet hagyományos produkciók bemutatására, az első csúfos kudarcok után az előadásokat „nyugatisították”,

⁴ DOMA Petra, *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában* (Pécs: Kronosz, 2022), 37.

⁵ B. FÜLÖP Erzsébet, „A színház keleten van”, *Symbolon* 1. sz. (2003): 193–197., 193.

⁶ JOSEPH L. ANDERSON, *Enter a Samurai: Kawakami Otojiro and Japanese Theatre in the West* (Tucson: Wheatmark, 2011), 510.

⁷ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 143.

⁸ Kawakami Szadajakkó (1971–1946), japán első színésznője. 1899 és 1902 között férje társulatával beutazta az Egyesült Államokat és Európát. A társulat kabuki átirataiban ő játszotta a női főszerepeket, melyek szinte minden esetben a hősnő tragikus halálával értek véget. A korabeli közönséget a stilizált játékmód mellett főként ezek a rendkívül naturalista halálábrázolások nyűgözték le. Lásd bővebben: DOMA, *Az idegen...*, 91–164.

⁹ EDWARD BRAUN, *Meyerhold: A Revolution in Theatre* (Wallington: Methuen Drama, 1995), 40.

lényegesen lerövidítették, kivették a hosszabb párbeszédese részeket, helyette több tánc- és harci jelenetet tettek bele, illetve az előadások cselekményét is több kabuki-drámából állították össze, szem előtt tartva a nyugati dramaturgiai elvárásokat.¹⁰ A nyugati nézők számára azonban ezek a produkciók még mindig tradicionálisnak tündtek – s tény, hogy közelebb álltak a hagyományos japán színjáratípushoz, mint azok, amelyeket Hanako és társulata mutatott be Európába 1904 és 1916 között.

A Hanako¹¹ által színpadra vitt darabokat ugyanis egytől egyig a kor híres táncosnője és impresszáriója, Loie Fuller írta, aki elindította a japán színésznő európai karrierjét. Fuller egyszerű és rövid darabjai semmiféle hitelességre nem törekedtek, csupán a Japánnal kapcsolatos korabeli sztereotípiákat használta fel és a közönség „japános” elvárásait elégítette ki. Ez viszont, illetve maga a tény, hogy Fuller mindezt Loi Fu állnéven tette, s ezt íratta a plakátokra is, elég volt ahhoz, hogy a közönség elhiggye, japán szerző által írt drámákat látnak a színpadon. Valódi autentikusság egyedül Hanako játékában volt, aki több ízben alkalmazott a kabukiból különböző pózokat és – Szadajakkóhoz hasonlóan – ő is ilyenekkel töltötte meg a haláljeleneteit.

Látható tehát, hogy Hanako produkcióinak még kevesebb köze volt a hagyományos japán színjátszáshoz, mint a Kawakami-társulatnak, ennek ellenére, érdekes módon, Oroszországban Hanako előadásai sokkal nagyobb visszhangra találtak. A színésznő először 1909–1910 telén járt Oroszországban. Sztanyiszlavszkij még a moszkvai Művész Színház stúdiójába is meghívta, ahol különböző színészi technikákat mutatott be, például egy fiatal és egy idősebb nő öngyilkosságát vagy egyszerű érzelmek kifejezési formáit.¹² A kritikusok is el voltak ragadtatva a japán színésznőtől, kiemelték játékának plaszticitását, a mimikáját, a ritmusát és zeneiségét. Reflektáltak továbbá a mozgás, tánc és zene szerves egységére is, mivel szerintük ez a szintézis hiányzik a nyugati színházból. Bár Mejerholdot lenyűgözte Hanako előadása, játékát a legtöbb kritikus véleményével szemben túl európainak látta – még Szadajakkóhoz képest is. Utóbbinál a „valódi stilizációt” fedezte fel.¹³

Vszevolod Mejerhold e tapasztalatai alapján már 1912-től elkezdte felhasználni a japán színházat, mint példát elméleteinek illusztrálására,¹⁴ s tette ezt a továbbiakban is, holott később sem látott hagyományos japán színházat. 1930-ban még alkalma volt megtekinteni Párizsban az éppen ott tartózkodó Cucui-társu-

¹⁰ Japán Nyugat előtti „bemutakozásának” tágabb eszméletörténeti háttéréhez magyarul lásd TAKÓ Ferenc, „Tükör által. A nyugati filozófiai tradíció szerepe a Meiji-megújulás önértelmesezésében”, *Távolkeleti Tanulmányok* 10, 2. sz. (2018): 159–198., 161–164.

¹¹ Eredeti nevén Ōta Hisza (1868–1945), japán színésznő, aki 1904 és 1916 között járta Európát társulatával. Rövid, japanizált előadásokat mutattak be, melyeket Loie Fuller írt a számukra. Hanako Szadajakkóhoz hasonlóan a haláljeleneteiről vált híressé. Lásd. bővebben: DOMA, *Az idegen...*, 203–238.

¹² Min TIAN, „Authenticity and Usability, or “Welding the Unweldable” Meyerhold’s Refraction of Japanese Theatre”, *Asian Theatre Journal* 33, 2. sz. (2016): 310–346., 318–319.

¹³ TIAN, „Authenticity...”, 318–320.

¹⁴ TIAN, „Authenticity...”, 326.

latot,¹⁵ de ez az együttes sem eredeti kabuki-darabokkal turnézott, hanem rövidített változatukkal, vagy egy-egy híres jelenetükkel, valamint *sinpa*-¹⁶ és *kengeki*-¹⁷ produkciókkal. Az ekkor látott előadás azonban rendkívül mély benyomást tett Mejerholdra, s egy évvel később arra kérte a színészeit, hogy „utánozzák a kabuki-színészek szenvedélyét és intenzitását”,¹⁸ mert csak így juthat el a nézőkhöz a megfelelő érzélem. E tapasztalatai alapján a japán színház és a kabuki-színészek egyfajta etalonná váltak számára, mivel képesek voltak szoros felügyelet alatt tartani a testük minden mozdulatát, s ennek a kontrollnak köszönhetően teljes energiával tudtak játszani és ezáltal megfelelő érzelmeket létrehozni. „A színész művészete nem más, mint a maga anyagának helyes megszervezése, azaz arra való képessége, hogy testét mint kifejezőeszközt helyesen használja.”¹⁹

Mejerhold biomechanikai elmélete, melynek tehát az egyik kiindulópontja a kabuki volt, az 1900-as évektől kezdett kikristályosodni a műhelymunkái során, s az 1930-as évek elejére – vagyis a Cucui-társulattal szerzett tapasztalatokat követően – már mint színészképzési módszeréről beszélhetünk,²⁰ amely alapján határozta meg rendezői munkáit. Mejerhold ugyanolyan termékeny félreértés áldozata lett, mint Yeats vagy Artaud, hiszen a saját elképzeléseihez használta tükörként a hagyományos japán színházat, holott nem vett részt autentikus előadásokon és olyan dolgokat is belelátott, mint például a teljesen érzelemmentes stilizáció, amely nem volt jellemző a kabukira.²¹ Ez a félreértés és az ebből kinövő egyedi rendezői stílus azonban jelentős mértékben hatással volt a 20. század színházára, s így közvetve a magyar színháztörténetre, Szőke István *Erdő*-rendezésére.

Szőke 1976 októberében rendezte meg Kaposvárott a Csiky Gergely Színházban Osztrovszkij darabját. A színházat 1974 óta Zsámbéki Gábor vezette, aki új irányvonalat alakított ki a műsorpolitikában, megteremtve ezzel a legendás „ka-

¹⁵ Cucui Tokudzsiro (1881–1953) és társulata 1930 és 1931 között turnézott az Egyesült Államokban és Európában. Budapesten 1930 novemberében jártak. Repertoárjukon több *shinpa*-, *kengeki*- és kabuki-darab részlete szerepelt. Lásd bővebben: DOMA Petra, „A Tsutsui-társulat és budapesti fellépése 1930-ban”, *Theatron* 20, 1. sz. (2026), megjelenés előtt.

¹⁶ A *sinpa*, vagyis 'új iskola' az 1800-as évek végén kialakult színjátéktípus, amely a 'régi iskolá'-val, vagyis a kabukival szemben jött létre és a nyugati színház egyes elemeit használta. Előadásaiban megjelent a nyugati zene, az aktuális, társadalmi témákra való reflektálás, illetve a legfontosabb, hogy a női szerepek eljátszására elkezdtek színésznőket alkalmazni a férfi színészek helyett.

¹⁷ A *kengeki*, vagyis 'karddráma' az 1900-as évek elején népszerű műfaj, amely nevéből adódóan számos bravúros és látványos harci jelenetet tartalmaz, alapvetően szórakoztató jellegű műfaj.

¹⁸ TIAN, „Authenticity...”, 323.

¹⁹ Vsevolod MEJERHOLD, „A jövő színésze és a biomechanika”, ford. Páll Erna, in *Színházi antológia*, szerk. JÁKFAI Magdolna, 92–94. (Budapest, Balassi, 2000), 93.

²⁰ KÉKESI KUN, *A rendezés...*, 153.

²¹ Ez a kabuki történetének kezdeti időszakára valóban igaz, de éppen az 1900-as évek elején Sztanyiszlavszkij lélektani realizmusának hatására az egyik legnagyobb kabukisztár, IX. Icsikava Dandzsürő azzal kísérletezett, hogy a szerepekbe a saját személyiségét is belevigye. Ezt a technikát *harageinek*, vagyis 'zsigeri művészet'-nek nevezte. LOREN EDELSON, „The Female Danjürö: Revisiting the Acting Career of Ichikawa Kume-hachi”, *The Journal of Japanese Studies* 34, 1. sz. (2008): 69–98., 84.

posvári éveket”. Ezt a munkát már 1971-től, a korábbi igazgatóval Komor Istvánnal megkezdte. Elsődleges feladatuknak tartották, hogy olyan „szellemi és szakmai műhely” jöjjön létre,²² amely képes bekapcsolni őket a „jelenkori színházi élet véráram[ába]”,²³ legyen Kaposvár akármilyen messze is a fővárostól. A Zsámbéki-éra alatt a műsorpolitikát főként három igény jellemezte: az aktualitásra való törekvés, a kevésbé ismert darabok színrevitele, illetve az újítás. Utóbbi főként a naturalista játékmódtól való eltérést takarta,²⁴ ami pontosan beleillett Szőke rendezői elképzeléseibe is.

Az 1976-ban frissen a színházhoz szerződő Szőke már ekkor ismert volt „a naturalista, illuzionista előadásmóddal szakító, kemény, dramatikus”²⁵ rendezéseiről, így nem volt meglepő, hogy ebben a munkájában is eltávolodott a magyarországi *Erdő*-játászás hagyományától. A színház repertoárjában a Komor- és a Zsámbéki-időszak alatt is helyet kaptak az orosz klasszikusok,²⁶ igaz, a rendezők próbálták őket olyan formában színre vinni – új játékmód vagy színpadi nyelv kipróbálásával –, hogy újszerűek és vonzóak legyen a fiatalabb és értelmiségi közönségnek is. Osztrovszkij drámája a korabeli orosz társadalom elé tart tükröt. A nemesi réteget gúnyosan pellengérre állítja és kontrasztba helyezi vele az egyszerű kereskedők, szolgálók és vándorszínészek életét. A darab főszereplői Gurmizsszkaja, az idősödő földbirtokosnő, aki apránként adogatja el a birtokához tartozó erdőt, hogy a pénzével imponáljon egy nála lakó fiatalembernek, illetve Szomorov, Gurmizsszkaja unokaöccse és az ő barátja, Vigov. Szomorov és Vigov vándorszínészek, és azért érkeznek a birtokra, hogy pénzt szerezzenek Gurmizsszkajától. Annak ellenére azonban, hogy színészek, ők a dráma leghitelesebb és legemberibb karakterei. Ugyan álruhában érkeznek a földbirtokosnő otthonába, érzelmeikben, cselekedeteikben nem játszák meg magukat, ellentétben az összes többi szereplővel, akik egy hatalmas színjáték részesei. Ez a fajta „színház a színházban”-megoldás, egyfajta kitettség és túljátszás mutatkozott meg nagyon markánsan Szőke István rendezésében és a színészi játékban is. Az *Erdő* korábban már három alkalommal²⁷ került színpadra Magyarországon, a kaposvári verzió azonban kiemelt fontosságú és sikerű lett. Ennek a sikernek az egyik meghatározó összetevője pedig maga a hagyománnyal való szakítás volt.

„[E]ngem valóban nem érdekel, hogy egy anyagnak milyen a minősítése; nem is érdekelhet. [...] Nem hiszem, hogy a színháznak az adott mű álta-

²² KOLTAI Tamás, „Az én Kaposvárom: Harminc évad, és ami után jön”, *Színház* 36, 11. sz. (2003): 2–15., 2.

²³ „Beszélgetés új színházvezetőkkel. Műhelymunka és műhelyszellem”, *Színház* 4, 9. sz. (1971): 12–15., 15.

²⁴ MIHÁLYI Gábor, *A Kaposvár-jelenség* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984), 137.

²⁵ MIHÁLYI, *A Kaposvár-jelenség*, 388.

²⁶ Jelentős előadások voltak például Csehov: *Sirály*, 1971, r.: Zsámbéki Gábor; Gorkij: *Éjjeli menedékhely*, 1972, r.: Komor István; Szuhoov-Kobilin: *Tarelkin halála*, 1974, r.: Komor István; Dosztovszkij (színpadi adaptáció: Andrzej Wajda): *Ördögök*, 1975, r.: Ascher Tamás; Csehov: *Ivanov*, 1977, r.: Zsámbéki Gábor.

²⁷ Nemzeti Színház, 1948, r.: Pártos Géza; Magyar Néphadsereg Színháza, 1957, r.: Szendrő József; Állami Déryné Színház, 1967, r.: Kertész László.

lunk feltételezett vagy bizonyos kategóriába sorolt szintjét kellene megvalósítania; szerintem annak *legjobb formáját* kell megteremtenie. [...] [E]szünkbe juthat az egyik legrégebbi színházi forma, a *nó is*, mely ugyan-csak nem a művet, hanem a megvalósítás értékét tartotta szem előtt.”²⁸

Nagyon fontos látni ebben az idézetben, hogy Szőke a rendezés kapcsán a hagyományos nő-színházra tekint hivatkozási alapként, vagyis Mejerholdhoz hasonlóan eljutott a japán színházhoz. Sőt, mivel rendeződiplomája előtt 1966-ban, a román reteatralizáció időszakában, Marosvásárhelyen színész végzettséget is szerzett, munkáiban mindig kiemelten fontos volt számára a színészi játék. Hatalmas energiával próbált, s ezt várta el a színészeitől is. A hetvenes években a lélektani színjátszás intézményeiben általánosnak tekinthető az a rendezői magatartás, amely a fizikai és a mentális határhelyzetek kiélezésére épült, Szőke pedig még ezt tetézte a reteatralizációs módszer beemelásával a színészek vezetésébe. „A színház szemében nem az a hely, ahol az ember színházművészetet csinál, hanem egyfajta felfokozott helyszín, ahol o, a rendező, abban tudja segíteni a színészeket, hogy emberi alaphelyzetekbe kerüljenek.”²⁹

Szőke – amellett, hogy a rendezésében egyértelműen látható a reteatralizáció hatása, vagyis a naturalista–realista színházról való elfordulás – ihletforrásként tekinthetett Mejerhold 1924-es rendhagyó *Erdő*-rendezésére. Ő is, éppúgy, ahogyan a biomechanikai játéktílus atyja, eltávolodott a hagyományos, Sztanyiszlavszkij-féle realista színpadra viteltől, és „a mai színpadok felesleges valósága helyett a stilizálás szándékos konvencióinak megteremtés[ét]”³⁰ célozta meg, amit több kritika egyértelműen mejerholdi hatásként értékelt.³¹

Mejerhold több szinten is újraértelmezte a klasszikusnak számító *Erdőt*, s mondhatni filmszerűsítette a színpadi játékot, amelyben a színészek „Chaplin-szerű” módon jelentek meg.³² „Az előadás nem keltette a 19. századi orosz vidéki élet illúzióját: a a díszlet nem a valószerűséget, a színészi játék pedig nem a jellemformálást célozta.”³³ Rendezésében a komikum osztálymazzakká alakult, s a főbb szereplőkre átvitt értelemben is „maszk” került színpadi alakok sajátos vonásainak hangsúlyozásával, amely a stilizáció jegyében sajátos, harsány jelmezekben és arcfestésben jelent meg.³⁴ Sőt, a kabuki-színház hatására rikító színű parókákat alkalmaztak, hogy a japán színházhoz hasonlóan hangsúlyozzák a „fő jellegzetességet a lélek spektrumából”.³⁵ Ez a megoldás arra emlékeztethette a

²⁸ SAÁD Katalin, „Személyes vallomás helyett: Szőke Istvánnal beszélget Saád Katalin”, *Színház* 12, 5. sz. (1979): 25–32., 25–26.

²⁹ SAÁD, „Személyes...”, 31–32.

³⁰ Vsevolod Ėmil'evic Mejerhol'd, *Színházi forradalom – Mejerhold*, ford. Barta András (Budapest: Színházstudományi Intézet – Népművelési Propaganda Iroda, 1967), 29.

³¹ W. E., „Évadkezdés Osztrovszkij-bemutatóval”, *Dunántúli napló*, 1976. okt. 4., 2.; „Kaposvári vallomás a színészetről”, *Pesti Műsor*, 1977. jan. 27., 47.

³² Béatrice PICON-VALLIN, „Vsevolod Meyerhold”, ford. Claire CARRE, *Peripeti 2* (2004): 27–32., 31.

³³ KÉKESI KUN, *A rendezés...*, 158.

³⁴ MEJERHOL'D, *Színházi...*, 87.

³⁵ PETERDI NAGY László, szerk., *Mejerhold műhelye* (Budapest: Gondolat, 1981), 209.

nézőket, hogy amit látnak, az nem a valóság, hanem művészet.³⁶ Pontosan ezt próbálta Szőke István is megragadni, aki ismerhette az orosz rendező színpadi látásmódját, és a Mejerhold konstruktivista korszakában megrendezett *Erdő* színpadképe³⁷ is ihletforrást jelenthetett számára. Erről ugyanis a korban több fotó elérhető volt Magyarországon, például a *Színházi forradalom – Mejerhold* című 1967-es kötetben,³⁸ illetve ugyanebben az évben Romániában a *Teatrul* októberi száma is a szovjet színházzal, egy cikk pedig Mejerhold színházi esztétikájával foglalkozott.³⁹

Amellett, hogy Szőke „arra törekedett, hogy felvillantsa az emberi kiszolgáltatottság motívumait, s a szenvedés tisztítótüzeiben születő lehetséges, marandó értékeket”,⁴⁰ hangsúlyozottan reflektált a darab színházszerűségére. Ehhez természetesen maga a drámai szöveg is adott volt, amelyben a két főszereplő, Szomorov és Vigov vándorszínészek, vagyis a karakterük egyértelműen magával hozza a színház a színházban játékot, de Szőke ezt az egész előadásban, mintegy összművészeti magasságba emelte. A humor forrása nála a túlzás és a groteszk lett. Ez megjelent mind a színészi játékban, mind a scenikában, és ez a fajta eltávolodás, *elidegenedés* tudta azt a frissességet és újszerűséget mutatni a korabeli közönségnek, amely az előadást az 1970-es évek egyik legjobb kaposvári előadásává tette.⁴¹

A színészi játék mellett kiemelt szerepe volt a scenikának is. A szereplők az egész előadás alatt egy hangsúlyozottan művi, színpadi térben mozogtak. „[A]nti-illuzionista színpadkép volt, amely színpadi voltát harsányan hangsúlyozni kívánta [...]”.⁴² A díszletet és a jelmezeket a konstruktivista Keserü Ilona festőművész tervezte, aki már korábban is dolgozott Szőkével és a társulattal. Keserü díszlete egyértelműen eltávolodott a realista színpadképtől. A színpad bal oldalán egy emelvény állt a belső terek megjelenítésére. Ezt L alakban ölelte körül a színpad körülbelül háromnegyed része, ahová pár lépcsőfokon keresztül könnyedén le, vagyis inkább ki lehetett lépni, ez a színpadrész jelölte a külső tereket. Máskor a kertet vagy a birtokhoz tartozó erdőt jelenítette meg. Az erdő azonban pontosan olyan hamis, „nem valódi” ebben a játéktérben, mint minden más. Méteres, öt csenevész kis drótfácska állt a színpad szélén, melyet az előadás kezdetekor fekete ruhás, csuklyás alakok a tér jobb oldalára rendeztek egy csoportba. A fács-

³⁶ Robert C. WILLIAMS, „From Naturalism to Symbolism: Meyerhold's Theater of the Future”, in *Artist in Revolution. Portraits of the Russian Avant-garde, 1905–1925*, ed. Robert C. Williams (London: Indiana University Press, 1977), hozzáférés: 2024. 05. 24., <https://publish.iupress.indiana.edu/read/artists-in-revolution-portraits-of-the-russian-avant-garde-1905-1925/section/78040412-ebed-4871-a182-35a5efcd1f71>.

³⁷ A színpadon néhány „skicc” jelent meg – például libikóka, óriáshinta, felfüggesztett ösvény stb. –, amelyeknek az volt a feladata, hogy megmozgassa a közönség képzelőerejét. Vö. PETERDI, *Mejerhold műhelye*, 142.

³⁸ MEJERHOLD, *Színházi...*, 208–209.

³⁹ Vö.: MEJERHOLD, *Színházi...*, 208–209.; Gh. MILETINEANU, „Meyerhold: Adevărul dilatat pînă la limita suportabilului”, *Teatrul* 12, 10. sz. (1967): 13–20.

⁴⁰ TÖRÖK András, „Az orosz ugar foglyai”, *Zalai Hírlap*, 1976. okt. 13., 4.

⁴¹ FODOR Géza, „Az Erdő Kaposvárott”, *Színház* 10, 2. sz. (1977): 18–28., 20.

⁴² MIHÁLYI, *A Kaposvár...*, 399.

kák az első felvonás végéig itt álltak, aztán a második felvonásra már csak egy maradt, s az is hátrébb kerül a térben, majd a negyedik felvonásra ez az egy fa is szinte teljesen kiszorult a térből.

A tér színházi voltát a színpadon elhelyezett két reflektor és a látványos, fából készült kulisszák is hangsúlyozták. Utóbbiak harsány színvilága, illetve a csuklyás alakok, akik a díszletért és egyéb hanghatásokért voltak felelősek, a japán színházat is megidézték. Ezek az alakok a *kurogo* nevű színpadi segédek, a hagyományos kabuki-színház állandó résztvevői. Az előadás alatt ők segítették a nyílt színi díszletváltozásokat, kellékeket helyeztek el a színpadon, vagy éppen segédkeztek a színészeknek a jelmezeikkel. Ez a japán színház esetében teljesen természetes, a közönség lényegében úgy tekint ezekre az alakokra, mintha láthatatlanok lennének. Szőke színpadán 1976-ban azonban épp az ellenkezőjét érték el. Szerepük gyakorlati szempontból ugyan hasonlít a japán kurogókéhoz, amennyiben ténylegesen előremozdítják az előadást, hiszen a teret alakítják, hanghatásokat hoznak létre, eközben viszont zavaró, elidegenítő hatást is gyakorolnak, eltávolítva a nézőt a beleélés lehetőségétől, és emlékeztetve, hogy ez csupán színház.

A színpadképben, a rendezésben és a japán színház elemeinek használatában egyértelműen tetten érhető Mejerhold hatása az előadásra, és ezt a Csiky Gergely Színházban aktívan dolgozó segédrendező, Lengyel Pál is megerősítette.⁴³ Állítása szerint Szőke kifejezetten Mejerhold miatt tett az előadásba japán elemeket, hogy ezzel is tovább erősítse az előadás művi, megcsinált, színházszerű voltát.

Ezzel a gesztussal azonban Szőke, ha ugyan közvetve is, ugyanannak a termékeny félreértésnek lett az „áldozata”, mint Craig, Yeats, Artaud, Brecht vagy Mejerhold. Hiszen Pontosan ugyanúgy, a saját színházi, rendezői elképzelése kapcsán használt egy kelet-ázsiai színházi elemet, amelyet kontextusából kiragadva alkalmazott, és ezzel teljesen más hatást ért el a kaposvári színpadon. Míg a kabuki-színházban a kurogók (vagy éppen a túlzó játékmód) szerves és „láthatatlan” részei egy-egy előadásnak, addig Szőke színpadán rendkívül hangsúlyos szerepet kaptak, s ezzel a rendező saját elképzeléseit igazolták. Tehát az, ami közvetve eljutott Magyarországra és 1976-ban megvalósult a kaposvári Csiky Gergely Színház színpadán, nem volt más, mint egy interkulturális projekció, amely mondhatni egész Európát érintette valamilyen formában a 20. században, köszönhetően a termékeny félreértéseknek.

BIBLIOGRÁFIA

ANDERSON, Joseph L. *Enter a Samurai: Kawakami Otojro and Japanese Theatre in the West*. Tucson: Wheatmark, 2011.

B. FÜLÖP Erzsébet. „A színház keleten van”. *Symbolon* 1. sz. (2003): 193–197.

„Beszélgetés új színházvezetőkkel. Műhelymunka és műhelyszellem”. *Színház* 4, 9. sz. (1971): 12–15.

- BRAUN, Edward Meyerhold. *A Revolution in Theatre*. Wallington: Methuen Drama, 1995.
- CRAIG, Edward G. „A színház művészete – Első párbeszéd”. In CRAIG, Edward G. *Új színház felé*, 5–41. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1963.
- DOMA Petra. *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*. Pécs: Kronosz, 2022.
- DOMA Petra. „A Tsutsui-társulat és budapesti fellépése 1930-ban”. *Theatron* 20, 1. sz. (2026), megjelenés előtt.
- EDELSON, Loren. „The Female Danjūrō: Revisiting the Acting Career of Ichikawa Kumechachi, *The Journal of Japanese Studies* 34, 1. sz. (2008): 69–98.
- FODOR Géza. „Az Erdő Kaposvárotról”. *Színház* 10, 2. sz. (1977): 18–28.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. „Levél”. In *Kultusz és áldozat – A német esszé klasszikusai*, szerkesztette SÁLYÁMOSY Miklós, 435–447. Budapest: Európa, 1981.
- „Kaposvári vallomás a színészettről”. *Pesti Műsor*, 1977. jan. 27., 47.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- KOLTAI Tamás. „Az én Kaposvárom: Harminc évad, és ami után jön”. *Színház* 36, 11. sz. (2003): 2–15.
- MEJERHOLD, D. Vsevolod Ėmil' evic. *Színházi forradalom – Mejerhold*. Fordította BARTA András. Budapest: Színháztudományi Intézet – Népművelési Propaganda Iroda, 1967.
- MEJERHOLD, Vsevolod. „A jövő színésze és a biomechanika”. Fordította PÁLL Erna. In *Színházi antológia*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 92–94. Budapest, Balassi, 2000.
- MIHÁLYI Gábor. *A Kaposvár-jelenség*. Budapest: Műsák Közművelődési Kiadó, 1984.
- MILETINEANU, Gh. „Meyerhold: Adevărul dilatat pînă la limita suportabilului”, *Teatrul* 12, 10. sz. (1967): 13–20.
- P. MÜLLER Péter. „Termékeny félreértések a távol-keleti színház európai recepciójában”. In P. Müller Péter *Hamlettől a Hamletgépig*. 129–134. Budapest: Kijárat Kiadó, 2008.
- PETERDI NAGY László, szerk. *Mejerhold műhelye*. Budapest: Gondolat, 1981.
- PICON-VALLIN, Béatrice. „Vsevolod Meyerhold”. Fordította Claire CARRE. *Peripeti* 2 (2004): 27–32.
- SAÁD Katalin. „Személyes vallomás helyett: Szőke Istvánnal beszélget Saád Katalin”. *Színház* 12, 5. sz. (1979): 25–32.
- TAKÓ Ferenc. „Tükör által. A nyugati filozófiai tradíció szerepe a Meiji-megújulás önértelmezésében”. *Távol-keleti Tanulmányok* 10, 2. sz. (2018): 159–198.
- TIAN, Min. „Authenticity and Usability, or »Welding the Unweldable«. Meyerhold's Refraction of Japanese Theatre”. *Asian Theatre Journal* 33, 2. sz. (2016): 310–346.
- TÖRÖK András. „Az orosz ugar foglyai”, *Zalai Hírlap*, 1976. okt. 13., 4.
- W. E. „Évadkezdés Osztrovszkij-bemutatóval”, *Dunántúli napló*, 1976 okt. 4., 2.
- WILLIAMS, Robert C. „From Naturalism to Symbolism: Meyerhold's Theater of the Future”. In *Artist in Revolution. Portraits of the Russian Avant-garde, 1905–1925*. London: Indiana University Press, 1977, hozzáférés: 2024. 05. 24., <https://publish.iupress.indiana.edu/read/artists-in-revolution-portraits-of-the-russian-avant-garde-1905-1925/section/78040412-ebed-4871-a182-35a5efcd1f71>.

Menekülés

Beregi Oszkár búcsúja a Nemzeti Színháztól

A Beregi Oszkárrol szóló lexikonszócikkben különös mondatokkal találkozhatunk: „Szerepet vállalt a Tanácsköztársaság kulturális munkájában (versmondás, film). 1920-ban az Ébredő Magyarok Egyesülete olyan támadást intézett ellene, hogy el kellett távolítani a Nemzeti Színháztól.”¹

Ha csak ezeket a sorokat olvassuk, úgy véljük, nem történt más, mint, hogy kettétört egy színész nemzeti színházi pályafutása, s évekre el kellett hagynia hazáját. Ha az eseményeket alaposabban felidézzük, kiderül, jóval többről volt szó.

A történések szempontjából valójában nem fontos, hogy Beregi hogyan viselkedett és mit tett a proletárdiktatúra hónapjaiban. Bár a vádak még évek múlva is felemlgették, ha szóba került az emigrációba kényszerített színész sorsa. A Nemzeti Színházban a Tanácsköztársaság bukása után Ambrus Zoltán igazgató vezetésével 1919. szeptember 1-jétől szeptember 22-éig alapos igazolási eljárást bonyolítottak le. „A nevesebb művészek általában felmentést kaptak. Feltételezték róluk, hogy csak a külső kényszernek engedtek” – írta Székely György *A magyar színháztörténet, 1873–1920* című kézikönyvben.² Magyar Bálint részletesebben szólt a vizsgálatról és a meghozott határozatokról:

„A Beregi elleni ítélet csupán »minisztériumi helytelenítés«. Ami lényegesen enyhébb a vártnál. Pedig Beregi nem adja fel egyéniségét. Igazát bizonygatja, önérzetes és visszautasító. A fő vád ellene A magyar nemes ismételt előadása, holott »igaz nemzeti szellemben működő színművész« – a vád szerint – nem szavalhatja ezt a verset a forradalmak légkörében. Gál Gyula és nővére terhelő tanúnak jelentkezik: Beregi a szavalás alkalmával becsmérőleg szólt IV. Károly királyról. Ambrus ismételtan tanúzásra kéri őket, amit Gál Gyula már másnap megtagad, nővére pedig harmadnap. A fő vád így tanúk hiányában megdől, a mellékesek pedig – mint a többiekénél – elkenhetők.”³

¹ KENYERES Ágnes, főszerk., *Magyar életrajzi lexikon, 1, A–K* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967), 189.

² SZÉKELY György, „Színházi élet a forradalmak idején”, in *Magyar színháztörténet, 1873–1920*. szerk. GAJDÓ Tamás, 863–891. (Budapest: Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001), 884–885.

³ MAGYAR Bálint, *A Nemzeti Színház története a két világháború között (1917–1944)* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 36.

A nyilvánosságot természetesen nem tájékoztatták mindenről, sőt maga az érintett is csak jóval később értesült a fejleményekről ifjabb báró Wlassics Gyula kultuszminiszteri tanácsostól:

„Mialatt az ellenem irányuló tárgyalások napokon át dühöngtek, titokban, mindenki háta mögött [...] egy nagy alkudozás folyt. Ambrus igazgató, akit én egy kulturált, finom, de gyöngé embernek tartottam, akkor erős, szívós és kitartó volt. Nap mint nap felment Pekár Gyula államtitkárhoz, érvelt, ostromolta, és magyarázta, hogy Beregi olyan népszerű, Beregi elítélése ártalmas ellenhangulatot kreálhat, Beregre van bízva a Nemzeti Színház tradicionális műsorának nagy része. Így nemcsak a színház, de maga az ügy is komoly kárt szenvedhet, ha Beregit most azonnal eliminálják. Hangsúlyozta, hogy előbb egynéhány színészt kell felépíteni, legalább is népszerűségben, mielőtt Beregit elbocsájtják. Ambrus teljes súlyát latba vetve küzdött értem. A végén aztán valahogy meggyeztek. A nemzetellenes viselkedés vádját elejtik, elítélik Beregit a forradalmi idők alatt tanúsított viselkedése és szereplései miatt, viszont Ambrus engem legalább hat hónapig nem szerepeltethet. Majd aztán az idő valamit csak megold. Miután ezekről a háttérben történő tárgyalásokról nem tudott senki, végtelen csodálkozásomra úgy nézett ki, hogy talán az ügyem elsimul.”⁴

A *Pesti Hírlap* 1919. október 8-án megjelent híre szerint a „Nemzeti Színház játékkrendjéről jó ideig hiányozni fog Beregi Oszkár. A népszerű művész ugyanis feldúlt idegrendszerére való hivatkozással négyhavi szabadságot kért Ambrus Zoltán igazgatótól. A szabadságot meg is kapta.”⁵ A lap felhívta olvasóinak a figyelmét arra, hogy nem valószínű, hogy Beregi kitölti szabadságát, hiszen a Nemzeti Színház játékkrendje összeforrott Beregi Oszkárral. A Nemzeti valóban nem akart négy hónapot várni Beregi felléptetésével, de a *Hamlet* 1919. december elejére kitűzött előadásáról le kellett mondaniuk. A lapokból nem lehet megtudni, hogy mi volt ennek az oka, bizonyára a minisztérium még nem tartotta időszerűnek a színész teljes rehabilitációját. Azután meghirdették Herczeg Ferenc *Árva László király* című művének bemutatóját. A terv szerint Beregi Oszkár nem egykori nagy sikerét, a címszerepet, Ötödik Lászlót, hanem Hunyadi Mátyást jelenítette volna meg. Az előadásra a „közbejött akadályok miatt” azonban így sem kerülhetett sor. Beregi végül először 1920. január 15-én lépett fel nyilvánosan: a VAC, a Vívó és Atlétikai Club évváró ünnepi ülésének „emelte fényét” szavai. Nem sokkal később, 1920. január 23-án Szophoklész *Elektrá*jának előadásán, bár nem ő, hanem „túláságos hevesen deklamálva” Garamszeghy Sándor játszotta Oresztész szerepét, az egyik felvonásközben valaki elkiáltotta: „Éljen Beregi! Mire hatalmas tapsorkán volt a válasz”.⁶

⁴ BEREGI Oszkár, *1919–1920* [Kiadatlan önéletrajz. Kézirat], 6–7. A gépirat másolata a szerző birtokában.

⁵ N. N., „Beregi Oszkár szabadságon”, *Pesti Hírlap*, 1919. okt. 8., 3.

⁶ N. N., „Nemzeti Színház”, *Nemzeti Újság*, 1920. jan. 24., 6.

A színész nem értette, hogy miért nem játszhat, ha igazolták, ezért 1920 márciusának első napjaiban a Budapesti Színészek Szövetségéhez fordult. Váratlan lépéséről a *8 Órai Újság* így adott hírt:

„Beregi Oszkár [...] még mindig hallgatásra van kényszerítve, mert névtelen el-lenségeinek vádja erősebb a fegyelmi bíróság döntésénél. Ebben az ügyben a művész most a Színészsövetséghez fordult segítségért, és kérte, hogy a szövetség indítson ellene fegyelmi eljárást, s még egyszer vizsgálja fölül a kommunizmus idején kifejtett ténykedéseit. Az ő bűne is csak annyi, mint azé a sok színészé, akik már régóta zavartalanul folytathatják eddigi működésüket. Azt kérte a Színészsövetségtől, hogy hallgasson meg minden ellene emelt vádat, és azoknak alapos megvizsgálása után hozza meg ítéletét.”⁷

A *8 Órai Újság* azonban meg sem várta a testület állásfoglalását, már március 4-én tényként közölte, hogy Beregi még március hó folyamán visszatér a színpadra. Értesülésük szerint Herczeg Ferenc *Árva László király* című művében lép fel először.⁸ Ezen a napon a *Budapesti Hírlap* olvasói azt is megtudták, hogy Beregi március 15-étől az Intim Kabaré új műsorában vendégszerepel.⁹ Ettől fogva ez a hír – különféle formákban – minden nap megjelent a sajtóban.

Több napilap – így a *Szózat* is – megírta 1920. március 10-én, hogy Beregi ügyében a Budapesti Színészek Szövetsége nem látott okot újabb vizsgálat megtartására, hiszen ugyanebben a kérdésben a „Nemzeti Színház igazgatójának elnöklete alatt a színház tíz előkelő tagjából és a közoktatásügyi minisztérium két hivatalos kiküldöttjéből állott” bizottság „már határozatot hozott, és ezt a közoktatásügyi miniszter is jóváhagyta”.¹⁰ Úgy tűnt, hogy semmi sem állhat útjába annak, hogy Beregi Oszkár végre ismét elfoglalja helyét a Nemzeti Színház társulatában.

A nevezetes esemény előtt, 1920. március 14-én, vasárnap reggel megjelent a *Színházi Élet* 11. száma, a címlapon Beregi Oszkárral. Incze Sándor főszerkesztő Herczeg Ferencet kérte fel, hogy a lap vezető írásában méltassa a nagyszerű művészt. A cikkben egyetlen szó sem esett az *Árva László király* előadásáról, arról sem, hogy Beregit igazságtalanul hurcolták meg a proletárdiktatúra után. Ehelyett Herczeg az állandóan kísérletező alkotóról írt. Kiemelte, hogy Beregi művészetében benne van az élet, de a közönség azt egy „szenvedélyesen érző és szárnyaló fantáziájú lélek egyéni világításában” látja. Herczeg Ferenc írása végén azt is megfogalmazta, miért ideális színművész Beregi Oszkár: „Kutat, tanul, tépelődik, kísérletezik, míg végül megtalálja a legjobbat, ami tőle telik. Az örökös harc, amit a tehetségével vív: a maga mesterségének a komoly megbecsülése.”¹¹

A nagy érdeklődéssel várt napon, 1920. március 16-án azonban elmaradt Beregi Oszkár szereplése a Nemzeti Színházban. S elmaradt fellépése az Intim

⁷ N. N., „Beregi Oszkár fegyelmi vizsgálatot kért maga ellen”, *8 Órai Újság*, 1920. márc. 2., 5.

⁸ N. N., „Beregi Oszkár visszatér a színpadra”, *8 Órai Újság*, 1920. márc. 4., 5.

⁹ N. N., „Beregi Oszkár ismét föllép”, *Budapesti Hírlap*, 1920. márc. 4., 8.

¹⁰ N. N., „Beregi Oszkárt igazolták”, *Szózat*, 1920. márc. 10., 6.

¹¹ HERCEG Ferenc, „Beregi Oszkár”, *Színházi Élet*, 9, 11. sz. (1920): 1.

Kabaréban is. S hogy miért? Az *Újság* című napilapban 1920. március 17-én így számoltak be a történetekről:

„Herczeg Ferenc *Árva László király* című darabjában kellett volna a művésznek fellépnie, ezt azonban Beregi ellenségei megakadályozták. Még a délelőtti folyamán több helyen hangulatot szítottak Beregi ellen, a rendőrség pedig, amely értesült arról, hogy a Nemzeti Színház mai előadását esetleg megakadályozzák, vagy botrányt rendeznek, a rendesnél is nagyobb rendőrlétszámot rendelt a színházhoz, azonkívül a nézőtérben is sok detektív helyezkedett el. Délután három órakor, miután a tüntetésre való szervezkedés egyre nagyobb mérvet [sic!] öltött, a vallás- és közoktatásügyi minisztériumtól utasítás ment a színházhoz, hogy a mára kitűzött *Árva László király* helyett más darab kerüljön színre.”¹²

A *Virradat* című lap jóval részletesebben tudósította olvasóit:

„Délután öt óra tájban fölvonultak az Ébredők, mintegy másfélezen a Nemzeti Színház elé, hol Lukácsovich Lajos beszédet intézett a tömeghez. Bejelentette az időközben összegyűlteknél, hogy Haller kultuszminiszter már utasítást küldött a színház igazgatóságához, hogy a mai műsorra tűzött *Árva László király* helyett a *Csalódásokat* adják. Köszönti ez alkalomból a szónok a kultuszminisztert, s kijelenti, hogy Beregi fellépését nem fogják tűrni.”

A lap arról is beszámolt, hogy a tömeg ezt követően az Intim Kabaré elé vonult, s felszólították Leopold Gyula igazgatót, hogy szakítsa meg a Beregivel való összeköttetést. A direktor „becsületszavára kijelentette, hogy a keresztény társadalommal mindenkor egy irányban akar és fog haladni, és Beregit soha felléptetni nem fogja”.¹³ Arról azonban mélységesen hallgattak a szélsőjobboldali orgánumok is, hogy a felbőszült tömeg a színész Aréna úti lakására indult. Miután azonban a botrány és a megmozdulás elfajult, a rendőrség erősítést kért, így az Aréna út és a Thököly út sarkánál sikerült megállítani a tiltakozókat, és visszanyomni őket a Keleti pályaudvarig, ahol végül a lovas rendőrök véget vetettek a tüntetésnek.

A Beregi-kérdés azonban nem került le a napirendről. S nemcsak a szélsőjobboldali szervezetek és szélsőjobboldali lapok nem engedték el a témát. A kormányon lévő keresztényszocialista politikusnak, Haller István vallás- és közoktatásügyi miniszternek is kellemetlen volt Beregi Oszkár nemzeti színházi jelenléte. A tüntetés másnapján az *Új Nemzedék* főszerkesztője, Milotay István *Cionizmus és Nemzeti Színház* címmel nyílt levelet írt a kultuszminiszterhez, amelyben egyértelművé teszi, hogy miért követtek el mindent, hogy a színész a Nemzeti Színházban ne léphessen közönség elé:

¹² N. N., „Elmaradt a Nemzetiben Beregi Oszkár fellépése”, *Az Újság*, 1920. márc. 17.

¹³ N. N., „Az Ébredő Magyarok megakadályozták Beregi fellépését”, *Virradat*, 1920. márc. 18., 3.

„...lehetséges és tűrhető állapot-e az, hogy egy állami műintézetnek, a Nemzeti Színháznak egyik tagja, kérkedve, a zsidó nacionalista politika agitátorának csapjon fel; s hogy ugyanakkor, mikor a magyar államtól kapja fizetését, s egy állami intézet presztízsét és díszét élvezi, agitációt folytasson, szóval és írásban egy olyan politikai irányzat mellett, mely ennek a nemzetnek, ennek az államnak életével s az uralkodó magyar kormányzati politika méltóságával és törekvéseivel szemben a legélesebb harcot jelenti.”¹⁴

A lapban már másnap megjelent Haller István miniszter nyilatkozata. Ebben a politikus azt állította, hogy Beregi Oszkárt a színház bizottsága megfeddésre ítélte. Azt is felhozta, hogy a meglehetősen nagy fizetésért a színésznek megfelelő ellenszolgáltatást kell vállalnia.

„Ha azonban kötelezettségének nem tehet eleget, nem marad más hátra, mint hogy levonja a konzekvenciákat. Ennek megállapítása, hogy mennyire tesz eleget kötelezettségének, az igazgatóság jogkörébe tartozik. Beregi Oszkár több mint egy fél éve nem lépett fel. Ez tette indokolttá, hogy az igazgatóság megkísérelje fölléptetését, amely azonban csúfos kudarccal végződött.”¹⁵

Haller miniszter soraira nem sokáig késett a válasz. Beregi Oszkár nyílt levelét az *Újság* című lap közölte 1920. március 19-én. Írása elején a színész arra figyelmeztette a kultuszminisztert, hogy nem mondott igazat:

„A kommunizmus alatti viselkedésemet a Nemzeti Színház igazolóbizottsága hosszas, beható vizsgálat tárgyává tette, engem a nemzetietlen viselkedés vádjávalól felmentett, és nem »ítélt megfeddésre«, mint ezt nagyméltóságod nyilatkozata után egyik délutáni lap tévesen közli, hanem nagyméltóságod személyesen, nem pedig a bizottság helytelenítette, hogy a proletárdiktatúra alatt többet szerepeltem, és a proletárközönség ízlésével szemben nagyobb deferenciával [megkülönböztetett előzékenység – G. T.] viselkedtem, mint azt a Nemzeti Színház presztízse megkívánta volna. Ez volt a vizsgálóbizottság megjegyzése.”¹⁶

A levél további részében Beregi megpróbálta bebizonyítani, hogy a nemzeti kultúráért kevesen tettek annyit, mint ő. Írásának ez a része, az egy levegővétellel elmondott monológ jól példázza a színész kitűnő íráskészségét, és izzó szenvedélyességét:

„Nagyméltóságú Miniszter Úr! Úgy látom, nem emlékeznek rá, épp ezért el kell mondanom, hogy én 25 éven keresztül szakadatlanul a magyar nemzeti kultúrát szolgáltam. Színpadon, hangversenytermekben és irodalmi előadásokon akkor

¹⁴ MILOTAY István, „Cionizmus és Nemzeti Színház. Levél a kultuszminiszterhez”, *Új Nemzedék*, 1920. márc. 17., 3.

¹⁵ N. N., „A kultuszminiszter a Beregi-ügyről. Tüntetés Beregi Oszkár ellen – Haller István nyilatkozata”, *Új Nemzedék*, 1920. márc. 18., 5.

¹⁶ BEREGI Oszkár, „Beregi Oszkár nyílt levele Haller István kultuszminiszterhez”, *Az Újság*, 1920. márc. 19., 3.

is, amikor Pozsony, Sopron, Kolozsvár, Marosvásárhely, Brassó, Arad, Temesvár és sok más, ma az idegen megszállók által elnyomott város népének és tanulóifjúságának terjesztettem a magyar kultúrát; akkor is, midőn a régi magyar irodalom gyöngyszemeit hangversenytermekben mertem szavalni, és engem ezért támadtak; akkor is, amikor tizenöt évvel ezelőtt (1905-ben) a Bölcsészethallgatók Segítő Egyesülete javára teljesen ingyen mintegy húsz estén a XVI. és XVIII. század magyar irodalmát propagáltam a középiskolai diákságnak; akkor is, mikor három esztendei német tanulmányidőm alatt Németországban magyar verseket szavaltam, és magyar művek előadásán fáradoztam; akkor is, amikor a nagy háború alatt mintegy ezer hangversenyen léptem fel teljesen ingyen, jártam a kórházakat és gyűjtöttem a pénzt a hadirokkantaknak és árváknak; akkor is, amikor a háború második évében évenként ötven ingyen előadást ajánlottam fel a kultuszminiszternek, hogy a tanulóifjúság lelkében a nemzeti irodalom szeretetét és a magyar nemzeti eszmét élesszem és ápoljam, amely ajánlatomat annak idején Beöthy Zsolt személyesen adta át az akkori kultuszminiszternek; akkor is, mikor a kommunizmus alatt a terror folytán rám erőszakolt versek mellett magyar nemzeti verseket is mertem szavalni, ami miatt többször majdnem személyes inzultusban is volt részem. Ki az a magyar színész, aki a magyar nemzeti eszméért és a magyar versért annyit tett, mint én?!¹⁷

A nyílt levélre a fajvédő *Új Nemzedék* megint a cionizmus vádját ismételte. Az írás jól példázza, hogy milyen képtelen érvekkel próbálták meg alátámasztani az antiszemita gyűlölet jogosságát:

„Országunk szétdarabolása idején »zsidó művésznek« engedi magát nevezni, a »fajiséga mélységes« titkairól beszél, s nem Petőfit, Aranyt szavalja, hanem a fajtája, a népe siralmát szólaltatja meg, mert nyilvánvalóan ez fáj neki. Egyetlenegy »európai kultúrország« se tűrné ezt meg, különösen ma nem, mikor minden nép sebe érzékenyen sajog. Németországban egy francia származású színművész például aligha gondolhatna arra, hogy ott francia propagandát csináljon.”¹⁸

A cikk végén felszólítják Beregi Oszkárt, hogy tagadja meg a „zsidó nemzeti és faji célokat, s a történelem után a magyar fajtának, melynek színházában játszik, becsületes hűségnyilatkozatot tegyen”.¹⁹

Képtelennek tűnik ez a felvetés, de úgy látszik, 1920-ban nem tűnt teljesen annak. Hogy Beregi miért tett eleget a felszólításnak, ma már nem tudjuk megválaszolni. Naivan azt gondolhatta, hogy ezzel végre lezárulhat az ellene folyó hecckampány. Tévedett. Nyilatkozatát, mely az *Új Nemzedék*-ben jelent meg, mégis érdemes teljes terjedelmében idézni:

„Tiltakozzam!... Védekezzem!... Perlekedjem!... Most... Most, amikor az egész

¹⁷ BEREGI Oszkár, „Beregi Oszkár nyílt levele...”, 3.

¹⁸ N. N., „A cionizmus és a Nemzeti Színház – Egy nyílt levélről”, *Új Nemzedék*, 1920. márc. 20., 6.

¹⁹ N. N., „A cionizmus...”, 6.

magyar nemzet hiába tiltakozik, hiába védekezik, hiába perlekedik! – De Szerkesztő úr azt kívánja tőlem, hogy »tiltakozzam«. Élek engedélyével, és tiltakozom. Lelkem mélységes fölháborodásával tiltakozom. Tiltakozom, hogy olyano-
kat imputálnak nekem, amiket sohasem mondtam, sohasem írtam! Tiltakozom, hogy zsidó nacionalista, politikai agitátornak neveznek, holott az sohasem voltam; tiltakozom azon állítás ellen, hogy »lipótvárosi estélyeken és népgyűléseken a zsidó nemzeti gondolatról szavaltam, és zsidó hetilapokban erre a gondolatra esküdtem«, mert azt nem tettem soha: tiltakozom egyéniségemnek minden erejével, hogy engem másnak nézzenek, mint magyarnak, mert minden szavam és minden tettem egész életemben és egész művészi pályámon a magyarságot, és csak a magyarságot szolgálta. Leszármazásomat nem tagadom, és köszönettel veszem tudomásul, hogy Szerkesztő uram ezt nem is kívánja tőlem, de cionizmusról se szóban, sem írásban nem tettem vallomást, annál kevésbé, mivel művészi munkásságom alatt sohasem értem rá e kérdés lényegével foglalkozni. Azt hiszem, igazságosnak tartja Szerkesztő úr azon kérésemet, hogy ugyanazon lap hasábjain, ahol ellenem a vádak elhangzottak, védekezésemet is előadhassam. A szíves közlésért hálás Beregi Oszkár.”²⁰

Ám hiába volt minden nyilatkozat, a Nemzeti Színház igazgatósága nem akart ismét kockáztatni. Amikor Ambrus Zoltán igazgató 1920. április 7-én ismét kitűzte az *Árva László király* című Herczeg Ferenc-darabot, a címszerepet Abonyi Géza vette át. A kormányhoz közel álló lapok nagy ovációval üdvözölték az előadást. A *8 Órai Újság* járt az élen, s a Beregi Oszkár elleni politikai kampányt a színész művészi értékeit megkérdőjelező támadás váltotta fel:

„Beregi annyira agyonpatologizálta az ifjú király alakját, maszkban és felfogásban annyira eltorzította azt, alakításából annyira hiányzott a fiatalság és a vele járó naivság éreztetése, hogy tegnap szinte ujjongó örömmel üdvözöltük az érdekes szerepben az új személyesítőt, aki szerencsés ihlettel és tapintattal találta meg a helyes utat, amelyen haladva Árva László alakját a művészi és a történelmi igazság fényébe állította.”²¹

Az előadásról az *Új Nemzedék* Pardon rovatában 1920. április 8-án Kosztolányi Dezső is megemlékezett – a lap szellemében elsősorban Beregi kárára. Jellemző, hogy Abonyi Gézának a nevét sem említette. Bár színikritikáiban Kosztolányi gyakran elmarasztalta Beregit, azt sohasem írta le, hogy nincs keresnivalója az ország első színházában. Az új idők szellemében azonban ezt is megtette. Sőt, a magyar színházművészetből is kitaszította:

„[...] kiderült, hogy Beregi Oszkár, a lipótvárosi hölgyek körülhevült Oszkárja lehetett a világháború alatt nélkülözhetetlen, erről írást is kaphatott, de a nemzet színházi frontján a lehető legüdvösebben nélkülözhető. Árva Lászlót tegnap

²⁰ N. N., „Beregi Oszkár nyilatkozata”, *Új Nemzedék*, 1920. márc. 23., 9.

²¹ Szász Károly, „Az új »Árva László«”, *8 Órai Újság*, 1920. ápr. 8., 5.

a lapok bevallása szerint pompásan alakította egy keresztény színész, akit valamely kisebb kabaréból mentett ki Ambrus Zoltán, s akiről eddig nem zengtek a jerikói trombiták, akit nem ostromoltak autogramért, fényképért és kegyes pillantásokért. Árva László tehát nem árvult meg, csak Oszkár maradt árva, és a szegény színpadok, amelyeket immár nem hasogat, és mi maradtunk árvák, akik – pardon, de reméljük – soha többé nem látjuk a halhatatlan Oszkárt.”²²

A Herczeg-dráma felújításának jelentőségéről sokat elárul a *Pesti Napló*-ban megjelent tudósítás, amely végén az újságíró mellékesen megjegyezte: „A közepesen megtelt nézőtér előtt folyó előadást végignézte Horthy Miklós kormányzó a családjával.”²³ Eszerint ez az este művészi eseménynek álcázott demonstráció volt: a kormányzó személyes jelenlétével nyomatékosította, hogy a színház vezetősége helyesen döntött, amikor Beregit a Nemzetiből kizárta. A zsidó közönség pedig távolmaradásával nyomatékosította: nem jár abba a színházba, ahol a magyar színházművészet meghatározó alakjának működését pusztán gyűlöletből lehetetlenné teszik. Ez az este azt is előrevetítette, hogy a Nemzeti Színház komoly válságba kerülhet, ha elveszíti a közönségének ezt a rétegét.

Az *Árva László király* sikeres felújítása után csakhamar kiderült, hogy nem Beregi Oszkár személyét vették célba a szélsőjobboldali szervezetek és orgánuk. A Nemzetgyűlésben ugyanis 1920. április 17-én szót kért dr. Avarffy Elek orvos, a Keresztény Nemzeti Párt egyik alapítója, aki interpellációjában a magyar irodalom és művészet elzsidósodásáról beszélt, és a tendencia megállítását követelte a kultuskormányzattól. Beszédéből csak azt idézzük, hogyan kommentálta a Beregi-ellenes tüntetést, mert szavaiból világossá válik, hogy nem csak az Ébredő Magyarok Egyesületének volt köze a művész ellehetetlenítéséhez:

„Ezt a színészt – [Beregi Oszkárt] – akarták március elején a Nemzeti Színházban, némi pihentetés után újra felléptetni, sőt ünnepeltetni. Herczeg Ferenc is prólóra készült, s Beregi is bőven gondoskodott fajtestvérei számára színházi jegyek kiosztásáról. Az állami színházban tehát egy zsidó tüntetés készült, amelyet azonban sikerült megakadályozni.”²⁴

Dr. Avarffy Elek felszólalására Haller István vallás- és közoktatásügyi miniszter elég egyértelmű választ adott:

„Sajnálatos tény, hogy ezt a rombolást máról-holnapra nem tudjuk eltüntetni, azonban biztosíthatom az interpelláló képviselő urat, hogy a magam részéről mindent el fogok követni, hogy ez a keresztény nemzeti reneszánsz behatoljon a színházakba is, és a színpad is visszaadassék annak a rendeltetésének, amelyet

²² ARANY Zsuzsanna (szerk.), *Pardon. Az Új Nemzedék rovata Kosztolányi Dezső szerkesztésében, 1919–1921* (Budapest: Osiris, 2019), 169.

²³ N. N.: „Árva László király”. *Pesti Napló*, 1920. ápr. 7., 6.

²⁴ Az 1920. évi február hó 16-ára hirdetett nemzetgyűlés naplója. II. kötet. Hiteles kiadás (Budapest: Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat Könyvnyomdája, 1920), 35.

nagy színészeink képviseltek, amikor a – legalább a magunk számára – világot jelentő deszkák a nemzeti önérzetnek és a nemzeti szellem ápolásának, a hazafiasság szolgálatának voltak területei.”²⁵

Ennek a „keresztény nemzeti reneszánszsnak” szellemében távolította el a kulturális kormányzat a Nemzeti Színházból Beregi Oszkárt; s ennek jegyében szolgált a legerélyesebben Haller István miniszter – például a numerus clausus törvény megalkotásával – „a keresztény magyar elem térfoglalását”.

Ha eddig nem volt Beregi Oszkár számára világos, a parlamenti tudósításokat olvasva megértette, hogy Budapesten nincsen számára hely. Ráadásul Somogyi Béla és Bacsó Béla meggyilkolásának árnyékában úgy érezte, hogy élete is veszélybe került. Emlékiratában az 1920-as év viszontagságainak lezárását *Első menekülésem a szülővárosomból* címmel dolgozta fel:

„Vészi József barátomnak, a Pester Lloyd főszerkesztőjének összeköttetése révén sikerült csak útlevelet szerezni. Miután a Pester Lloyd német nyelven jelent meg, az volt az a napilap, amit külföldön is olvastak. A kormánynak érdekében állott, hogy Vészivel jó viszonyban legyen. Persze az Ébredő Magyarok Egyesületével ő sem tudott boldogulni. Feleségem elment Vészihez helyettem, mert én még mindig bujkáltam. »Oszkár utazzon el, mégpedig észrevétlenül, én megszerzem az útlevelet.« – Így is lett.

A Dunahajózási Társaságnál volt egy kedves barátnőm: Tercsi, és volt egy barátom, aki tollas-sipkás Horthy-katona volt; és az uniformisa fedezete alatt már soknak segített elmenekülni. Most én voltam a soros.

Az olasz követség tagjai vadászatra indultak egy Pozsony melletti csehszlovák vadászterületre. Az egyik követségi úr hálófülkéjében volt egy üres ágy. Tercsi keresztülvitte, hogy ezt az ágyat átengedik nekem. A kislányom és a feleségem előre mentek az Aréna úti lakásomról. Ugyanakkor értem jött a katonatiszt barátom. Én álszakállt ragasztottam, szemüveget tettem fel, és botra támaszkodva, sántának tettetve magam ültem be a konflisba a tiszt mellé. Így hagytam el, az Abonyi utcai, most már harmadik búvóhelyemet.

A hajóállomáson, mindnyájan, Tercsi kis szobájában vártunk. Úgy beszéltük meg, hogy csak az utolsó pillanatban lépek a hajóra, amikor már a kémény dudál, és majdnem behúzzák a kis átjáró hidacsát. Mint egy későn jött. Még egy utolsó pillantást vettem az induló hajóról a szegény, önfeláldozó feleségem, és az árván hagyott kislányom felé. Lent a kabinban pedig türelmetlenül számoltam a perceket, az órákat, hogy mikor fogjuk elérni a határt. Aztán nagyon egyedül éreztem magam. Se családom, se országom.”²⁶

Beregi Oszkár csak 1930-ban léphetett fel ismét Budapesten. Bár többször próbált visszatérni a színpadra – ellenfelei mindig megakadályozták. A budapesti

²⁵ Az 1920. évi február hó 16-ára..., 38.

²⁶ BEREGI Oszkár, „Bécs 1920”. [Kiadatlan önéletrajz. Kézirat], 1. A gépirat másolata a szerző birtokában.

lapok azonban 1929. december 14-én azt a hírt közzélték, hogy a Magyar Színházban, Pünköshti Andor rendezésében megkezdtek Kovács Kálmán *Álomkirálynő* című művének próbáit. A darab szereplői között Beregi Oszkár nevét is felsorolták. A premiért 1930. január 22-én sikerrel tartották meg, ám a második előadást bűzbombákkal zavarták meg. Az *Új Nemzedék* cikkírója szerint a „Beregi hívek tüntetése és a baloldali sajtó ujjongása provokálta ki a színházi botrányt”.²⁷ Ezzel az előadással mégis új korszak kezdődött a színész pályáján – 1938 decemberéig, a Színház- és Filmművészeti Kamara megalapításáig, viszonylag zavartalanul dolgozhatott.

BIBLIOGRÁFIA

- ARANY Zsuzsanna, szerk. *Pardon. Az Új Nemzedék rovata Kosztolányi Dezső szerkesztésében, 1919–1921.* Budapest: Osiris, 2019.
- Az 1920. évi február hó 16-ára hirdetett nemzetgyűlés naplója. II. kötet. Hiteles kiadás. Budapest: Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat Könyvnyomdája, 1920.
- BEREGI Oszkár. „Bécs 1920”. [Kiadatlan önéletrajz. Kézirat]. A gépirat másolata a szerző birtokában.
- BEREGI Oszkár. „Beregi Oszkár nyílt levele Haller István kultuszminiszterhez”, *Az Újság*, 1920. márc. 19., 3.
- BEREGI Oszkár. 1919–1920 [Kiadatlan önéletrajz. Kézirat]. A gépirat másolata a szerző birtokában.
- HERCZEG Ferenc. „Beregi Oszkár”, *Színházi Élet* 9, 11. sz. (1920): 1.
- KENYERES Ágnes, főszerk., *Magyar életrajzi lexikon, 1. A–K.* Budapest: Akadémiai, 1967.
- MAGYAR Bálint. *A Nemzeti Színház története a két világháború között (1917–1944).* Budapest: Szépirodalmi, 1977.
- MILOTAY István. „Cionizmus és Nemzeti Színház. Levél a kultuszminiszterhez”, *Új Nemzedék*, 1920. márc. 17., 3.
- N. N., „A cionizmus és a Nemzeti Színház – Egy nyílt levélről”, *Új Nemzedék*, 1920. márc. 20., 6.
- N. N., „A kultuszminiszter a Beregi-ügyről. Tüntetés Beregi Oszkár ellen – Haller István nyilatkozata”, *Új Nemzedék*, 1920. márc. 18., 5.
- N. N., „Az Ébredő Magyarok megakadályozták Beregi fellépését”, *Virradat*, 1920. márc. 18., 3.
- N. N., „Beregi Oszkár fegyelmi vizsgálatot kért maga ellen”, *8 Órai Újság*, 1920. márc. 2., 5.
- N. N., „Beregi Oszkár ismét föllép”, *Budapesti Hírlap*, 1920. márc. 4., 8.
- N. N., „Beregi Oszkár nyilatkozata”, *Új Nemzedék*, 1920. márc. 23., 9.
- N. N., „Beregi Oszkár szabadságon”, *Pesti Hírlap*, 1919. okt. 8., 3.
- N. N., „Beregi Oszkár visszatér a színpadra”, *8 Órai Újság*, 1920. márc. 4., 5.
- N. N., „Beregi Oszkár igazolták”, *Szózat*, 1920. márc. 10., 6.
- N. N., „Bűzbombák illatába került Erzsébet királyné magasztos alakja”, *Új Nemzedék*, 1930. jan. 25., 3.
- N. N., „Elmaradt a Nemzetiben Beregi Oszkár fellépése”, *Az Újság*, 1920. márc. 17.
- N. N., „Nemzeti Színház”, *Nemzeti Újság*, 1920. jan. 24., 6.
- N. N.: „Árva László király”. *Pesti Napló*, 1920. ápr. 7., 6.
- SZÁSZ Károly. „Az új »Árva László«”, *8 Órai Újság*, 1920. ápr. 8., 5.
- SZÉKELY György. „Színházi élet a forradalmak idején”, In *Magyar színháztörténet, 1873–1920*, szerkesztette GAJDÓ Tamás, 863–891. Budapest: Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.

²⁷ N. N., „Bűzbombák illatába került Erzsébet királyné magasztos alakja”, *Új Nemzedék*, 1930. jan. 25., 3.

„E sűrű álforma a maszk...”

A maszk szimbolikája az Európai Iskola irodalmárainak műveiben

1.

P. Müller Péter esszéje a maszkviselés több variációját elemzi, régészeti, vallástörténeti, etnológiai, színháztörténeti, lélektani és társaslélektani adatokból és szempontokból egyaránt inspirálódva.¹ A maszkok funkciói között megtalálható az azonosulás a transzcendens erővel, az ősszel, a totemállatokkal, az istenséggel, a közösséggel; de ugyanígy vizsgálja az átváltozás, a közvetítés, a rejtőzés, a mimikri, a játék funkcióit is. A maszk és a maszkviselés az egyik legfontosabb és legkülönösebb közös nevező kultúránk történetében, a barlangrajzoktól az avantgárdig. Az 1945 és 1949 között aktív avantgárd csoport, az Európai Iskola képzőművészeinek és irodalmárainak munkáiban is központi szerepet játszott a maszk.² Ennek okait egyrészt a törekvéseiket átható modern primitivizmusban kereshetjük,³ másrészt (különösen Szentkuthy Miklós, Hamvas Béla, illetve Weöres Sándor és Mándy Stefánia esetében) a színháziasságnak, illetve az irodalmi-költői szerepjátszásnak tulajdonított kiemelt jelentőségben. Mindezt átvitt értelemben is felfoghatjuk, tehát a költői szerepjátszás is maszk. Weöres költészetében a gyakran változtatott költői maszkok lényeges helyet foglalnak el; Mándy lírájában a maszk, a szerep, a díszlet hasonlóképpen a szereplő, az archaizálás, illetve az egzotizáló ornamentika összefüggésében kap jelentőséget. Az értekezők köréből Mezey Árpád és (ismét csak) Mándy Stefánia foglalkozott kiemelten a maszkszimbolika kérdéseivel, elsősorban Vajda Lajos munkáit illetően. Hamvas Béla *Karnevál* című regényében, illetve a színpadiasságot minden szempontból módfelett kedvelő Szentkuthy Miklósnak az Európai Iskola időszakában írott,

¹ P. MÜLLER Péter, „A maszk mint a rejtőzködés és az önmegmutatás eszköze”, in P. MÜLLER Péter, *A maszktól a halálszínházig: Színházi írások* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2010), 9–17.

² A primitív maszkok fontosságát kiemelte a szentendrei múzeum 2024-es *Európai Iskola*-kiállítása is, ahol Árvai Mária kurátor a maszk problémájának egy nagyon koncepciózus módon felépített termet szentelt, többek között Korniss Dezső, Anna Margit, Jakovits József, Bálint Endre, Zemplényi Magda, Marosán Gyula munkáival. Ennek anyagát lásd BODONYI Emőke és PATAKI Gábor szerk., *Veszélyes csillagzat alatt: Az Európai Iskola 1945–1948* (Szentendre: Ferenczy Károly Múzeumi Központ, 2024).

³ A primitivizmusra általában lásd William RUBIN, *Primitivism in 20th Century Art*, Vols. 1–2. (New York: The Museum of Modern Art, 1984); valamint Jack FLAM and Miriam DEUTCH ed., *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History* (Berkeley – Los Angeles – London: California UP, 2003).

akkor kiadatlanul maradt regényeiben is lényeges szerepet tölt be a színházhoz, színpadhoz, szerepjátáshoz, maszkokhoz kötődő szimbolika. Végül, a primitív maszkok iránti európai iskolás érdeklődés izgalmas megnyilvánulásai közé sorolhatjuk a Négy Világtájhoz címzett galériában rendezett busómaszk-kiállítást is.⁴

2.

Vajda Lajosról írott monográfiájában Mándy Stefánia hosszabb fejezetet szentelt a maszkok kérdésének.⁵ Elemzése szerint Vajda sokféle összefüggésben használta a maszkot: „Van valami paradox Vajda Lajos maszkjaiban: a maszk elrejtí az arcot, de ezzel éppen az arc transzparenciáját szolgálja. Ez a rejtés a lélek drámájának rejtett rétegeit és összefüggéseit teszi láthatóvá az arcon – a lélek olyan titkait, amelyeket a megszokott arc éppen bontatlanságával leplez.”⁶ Mándy itt a maszkok működés módját mindig is alapvetően meghatározó rejtőzés-megmutatkozás dialektikát alkalmazza, hangsúlyozva, hogy a maszk valószínűbb és beszédesebb, mint a vele álcázott eredeti arc, a maszk segítségével ugyanis az ember „elemelkedik” a lét szűkebb és profánabb körét jelentő individualitástól és átlép egy magasabb-erősebb létszférába. Nagy jelentőséget tulajdonít a maszkok tárgyalásánál a primitív művészet felől érkező hatásoknak is, mellyel kapcsolatban az afrikai művészet modernista recepciójában kulcsszerepet játszó Carl Einstein híres könyvét (*Negerplastik*, 1915) idézi:

„A primitívek maszkja olyan arccal fedí el az egyéni arcot, amely nem az egyéni lélek tükre, hanem az egész közösség létszemléletéé. [...] A maszk azt az eksztatikus pillanatot rögzíti, amikor az egyéni lélek kilép, vagy kilendül önmagából, hogy felolvadjon a közösségi lélekben. A lélek drámájának ez a legrejtettebb rétege válik láthatóvá a primitívek maszkjain.”⁷

A maszk „rögzített eksztázis”, mint Einstein írja, mégpedig az „individuális” szét-törésének és a kollektív-szakraális világ ezzel egyidejűleg végbemenő elérésének eksztázisa. Vajda maszkmotívumai Mezei Árpád érdeklődését és képzeletét is megragadták. „Az egyednek a kvintesszenciája a maszk”,⁸ állapítja meg, a pszichológia és az etnográfia adataira-tanulásaikra egyaránt hivatkozva. Utal a Ror-

⁴ Az Európai Iskola maszkkultuszára lásd ÁRVAI Mária, „A mohácsi busók. A Galéria a Négy Világtájhoz kiállítása 1947-ben: Visszatérés valami eredetihez?”, *Enigma* 27, 90. sz. (2017): 161–169. A teljességhez hozzátartozik, hogy a busómaszk-kiállítást az Európai Iskolából kivált „Elvont Művészek Csoportja” szervezte. Az absztraktok kiválására lásd GYÖRGY Péter és PATAKI Gábor, *Az Európai Iskola, és az Elvont Művészek csoportja* (Budapest: Corvina Kiadó, 1990), 27–32.

⁵ MÁNDY Stefánia, *Vajda Lajos* (Budapest: Corvina Kiadó, 1983), 106–121.

⁶ MÁNDY, *Vajda Lajos*, 108.

⁷ MÁNDY, *Vajda Lajos*, 108.; Einsteinre lásd Carl EINHSTEIN, *A Mythology of Forms. Selected Writings on Art*, edited, translated, introduced by Charles W. HAXTHAUSEN (Chicago–London: Chicago UP, 2019).

⁸ MEZEI Árpád, „Vajda Lajos”, in MEZEI Árpád, *Elméletek és művészek: Művészettélektani kísérletek*, 160–186. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984), 179.

schach-teszt klinikai alkalmazása során szerzett tapasztalataira, majd a maszkviselés kétirányúságát (énkoncentráció versus énvésztesítés) elemezve így folytatja:

„[A] primitív népek saját énjüket ünnepi alkalmakkor a maszkban koncentrálják. A maszk számukra az egyed egyedfölkötti invariáns elemét tartalmazza. Így érthető, hogy Vajda a kontúrokkal körülzárás és a szabályos alak felvételének elve után a maszk lényegre koncentrálnak elvét fedezi fel.”⁹

Értelmezését tovább árnyalja az ókori görög színház maszkjaival kapcsolatos fejtegetéseivel, de még izgalmasabb, amit Roger Caillois játékelméleti felfogásához kapcsolódva mond:

„Szerinte az eredeti játék – amely talán azonos az eredeti ünneppel – az, amelyben a személy teljesen elveszti személyiségét, és beelolvad a közösségbe. Ezt a játékot nevezi Caillois *ilinx*-nek, azaz örvénynek. A következő fokon a játék abból áll, hogy a személyiség nem szűnik meg teljesen, de átalakul valamivé, ami nem önmaga. Ennek módja a primitíveknél a maszk, amely valamilyen állatot vagy bármi mást ábrázol, azaz megváltoztatja a játékos eredeti személyiségét. A maszk tehát az eredeti személyiség elhagyása. Az ikonokban az eredeti és a kilépéses arc egymás mellett szerepel, a maszkokban az eredeti eltűnik, és csak az átváltozott marad meg, magával az átváltozással.”¹⁰

3.

Részben a szürrealizmus felől érkező,¹¹ részben egyéb hatásokhoz kapcsolható az európai iskolás szerzők írásaiban feltűnő *szimuláció*-probléma. A szimuláció gyűjtőfogalma alá olyan jelenségeket és eszközöket sorolhatunk, mint a maszk-szimbolika, a színháziasság, a szerepjátszás, a szerep, a díszlet. Ezek az eszközök többféle funkciót is betölthetnek, de közös bennük, hogy egyrészt nagy erővel fejezik ki a szóban forgó irodalmi művekben ábrázolt vagy megtestesített világképek és tudatformák akár ontológiai, akár episztemológiai viszonylagosságát, másrészt olyan sajátos reflexiós keretet hoznak létre, melyben mű és világ, írói program (szerzői önértelmezés) és megvalósulás, referencialitás és figurativitás viszonylatai értelmezhetők. A maszk és a maszkviselés jelentősége az itt vázolt összefüggésben tehát nem kizárólag tárgyi vagy tematikus, hanem sokkal inkább (ideológia)kritikai: a profán megismerésen alapuló tudás viszonylagosságát és manipuláltságát fejezi ki. A színháziasság jelenségekőre (mely értelemszerűen

⁹ MEZEI, „Vajda Lajos”, 179–180.

¹⁰ MEZEI, „Vajda Lajos”, 181–182. Roger Caillois a „játék” fogalmán belül a versenyen, a véletlen, a mimikrin, valamint az örvényen (énvésztesítésen) alapuló játékot különböztette meg: *agôn*, *alea*, *mimicry*, *ilinx*. Lásd Roger CAILLOIS, *Man, Play, and Games*, trans. Meyer BARASH (Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2001), 12.

¹¹ Lásd David LOMAS (with Jeremy STUBBS), *Simulating the Marvellous: Psychology, Surrealism, Postmodernism* (Manchester – New York: Manchester UP, 2013), 41–47.; 176–212.

magába foglalja a maszkot is) különösen Szentkuthy Miklós és Hamvas Béla korabeli regényeiben játszik lényeges szerepet. Hamvas *Karneval* című regényében¹² valóságos „szimulációs generátor” dübörög, hiszen a világ spirituális természetét előlünk elfedő Mája-fátyol illúziógerjesztő erejével történő folyamatos szembesülés a történet alapkoncepciója. A maszk egyrészt a szimuláció, a mikri, az álca megfelelője, másrészt az „erősebb lét” közvetítője, azonosulás a szakrális dimenzióval. Szentkuthy esetében a teljes életművet illetően is központi helyet foglal el a színháziasság, attribútumaival (színpad, díszlet, szerep, álarc, kosztüm, színész, néző, előadás). Mindez lehet totalizáló világértelmezés („színház az egész világ”), filozófiai értelemzés (az esszencializmus elutasítása), máskor pedig csupán látványos dekoráció.

Szentkuthy közvetlenül, a saját írói praxisából is jól ismerte a színháziassággal, színpadias közvetítettséggel, szerepjátzással kapcsolatos poétikai eszközöket és fogásokat, de értekező írásaiban is láthatjuk, hogy nagy érzékenységgel közelítette meg mások hasonló törekvéseit. Baudelaire verseiről értekezve a költő „stilizáló kedvét”, „színpadiasságát”, a bábokhoz való vonzódását említi. Találó (és Szentkuthyra magára is érvényes) az a megjegyzése miszerint, „túlságosan látja magát mint költőt – nem is mint költő beszél, hanem mint aki eljátssza »a költő« szerepét”.¹³ Thomas Mann *Faustus*-regényének méltatása során a színháziassággal kapcsolatos további vesszőparipájára hivatkozik, a bábokra és a báb-színházra:

„A báb, a báb! Hiába, ez a legmérgeesebb és legvadabb ellentéte a gondolat elvont ködképeinek [...]. A báb haláljelkép; a báb gyáva stilizálás; a báb nyers komédia; a báb tropikus barbarizmus; durva orvosság a semmiarcú és semmibélű »Ding an sich« ürességek ellen.”¹⁴

Regényei is telítettek különféle színpadi jelenetekkel. A középkorban játszódó *Pendragon* és *XIII. Apollo* egy helyén kiemelt szerepet kap az Ygraine hercegnővel mint Madonnával előadott misztériumjáték, ahol Ygraine mint „élő eréklye”, mint „álarcos ringyó”, mint „komédia-madonna” tűnik fel.¹⁵ Egy másik színdarab ugyanebben a regényben Mária születését mutatja be, melynek ren-

¹² HAMVAS Béla, *Karneval* [Karnevál] (Szentendre: Medio Kiadó, 2018), I–VII. kötet, V. kötet, 15. A regény pontos címe az ultima manus elve alapján *Karneval* volna (lásd PALKOVICS Tibor és VÁRHEGYI Miklós: „A szerkesztők utószava”, VII. kötet, 193–194.), ennek ellenére megtartottam a korábbi kiadásokban használt *Karneval* címváltozatot.

¹³ SZENTKUTHY MIKLÓS, „Baudelaire” [1944], in SZENTKUTHY MIKLÓS, *Műzsák testamentuma: Össze gyűjtött tanulmányok, cikkek, bírálatok*, 55–62. (Budapest: Magvető Kiadó, 1985), 59–60.

¹⁴ SZENTKUTHY MIKLÓS, „Weimari tragikomédia” [1949], in SZENTKUTHY, *Műzsák testamentuma*, 193–202., 200. Hasonló felfogás tűnik fel a *Bezárult Európa* lapjain is: „Ebből az Eunuch-Bábszínházból, illetőleg ennek a színpadi stílusából miért ne adjunk ízelítőt, előleget vagy foglalt [..] barokk imakönyvhöz illik az ilyen trükk, mint »előjáték a közjátékban« – hát nem?”. SZENTKUTHY Miklós, *Bezárult Európa* [1949], s. a. r. TOMPA Mária (Budapest: Magvető Kiadó, 2000), 140.

¹⁵ SZENTKUTHY Miklós, *Pendragon és XVII. Apollo*, s. a. r. TOMPA Mária (Budapest: Magvető Kiadó, 2009), 14.

dezői kitalálják, hogy a színpadon „a népnek igazi szülést kell látnia”.¹⁶ Mindez Szentkuthy ars poeticája egyben: az élet legyen „színház”, a színház viszont legyen „életes”. Ehhez Szentkuthy egész élete során (még a magánéletében is!) ragaszkodott.

Szentkuthynak a színház világából vett jelenetei, illetve metaforái, hasonlatai és szójátékai a rá jellemző barokk-manierista maskarádé obligát alkotóelemei.¹⁷ A regényeibe épített színpadi vagy színpadias jelentek sajátos kompozíciós funkciót is betöltenek, így például a *Pendragon* és *XIII. Apollo* nem más, mint színpadi előadások (misztériumjáték-, moralitásjáték-, commedia dell’ arte-jelenetek, valamint dialógusok, szónoklatok, prédikációk, viták és tanúságtételek) látványos fűzére. Ez a szerzői önreflexiók figyelembevétele nélkül is feltűnő lenne, ám Szentkuthy folyamatosan kommentálja is saját írását, mely kommentárok ugyan-csak a színházias megalkotottságra irányítják a figyelmet.

4.

Hamvas Béla regénye (legalábbis első látásra) szemléletét, motívumait és persze címét tekintve erősen emlékeztet a Mihail Bahtyin Rabelais-könyvében kifejtett karneváli kultúra-koncepcióra.¹⁸ De a karneváli világ Bahtyin számára pozitív jelenség; lehet, hogy egyes vonásai ijesztők vagy visszataszítóak, de a funkció, amit ellát, pozitív; a karnevált mint társadalmi-esztétikai fenomént átjárja (Ernst Bloch szavával) az „utópia szelleme”:

„A hivatalos ünneppel szemben a karnevál az uralkodó igazság és a fennálló rend alóli ideiglenes fölszabadulásnak, a hierarchikus viszonyok, kiváltságok, normák és tilalmak átmeneti fölfüggesztésének ünneplése. Benne az idő, a keletkezés, a változás, a megújulás ünnepelte önmagát. A karnevál szemben állt minden örökkévalóval, befejezettel és véglegessel. A nyitott jövőbe tekintett.”¹⁹

Bahtyin tehát egyértelműen pozitív (felszabadító és egyenlősítő) társadalmi szerepet tulajdonított a karneváli kultúrának, ezzel szemben Hamvas számára a karnevál az örültek, a monomániások, a zavarodottak vásári forgataga; regényét a karneváli kultúra rítusaiban elszabaduló káosz örök világállapottá nagyítása határozza meg. A *Karnevál* meghatározó problémája a maszkok kérdése. „Mit

¹⁶ SZENTKUTHY, *Pendragon és XVII. Apollo*, 16.

¹⁷ Erre lásd Gustav René HOCHE, *Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst* (Hamburg: Rowohlt, 1957); HAUSER Arnold, *A modern művészet és irodalom eredete: A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*, ford. GÖRÖG Livia, (Budapest: Gondolat Kiadó, 1980). A manierista művészet és irodalom hatása Szentkuthyra még akkor is feltűnő volna, ha nem vallja magát később több alkalommal is manierista szerzőnek; lásd SZENTKUTHY Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, (Budapest: Magvető Kiadó, 1988), 608.; valamint BÁNYAI Gábor, „Író és komédiás”. Beszélgetés Szentkuthy Miklóssal, *Tiszatáj* 42, 6. sz. (1988): 8–23., 21.

¹⁸ Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete: A középkor és a reneszánsz népi nevetéskultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba (Budapest: Európa Kiadó, 1982), 6., 15–18., 26., 28.

¹⁹ BAHTYIN, *François Rabelais művészete...*, 17. Az utópiáról lásd BAHTYIN, *François Rabelais...*, 271.

jelent maszkban éni?” – kérdezi az író.²⁰ Noha a maszkok vallási funkciója alapvetően a maszk viselőjének a szakrális szférába történő felemelése,²¹ a *Karnevál* világában a maszkokhoz kapcsolódóan fontosabbak az álcázásnak és a színlelésnek tulajdonított problémák, illetve annak hangsúlyozása, hogy a maszk mögött nem a „valódi” arc rejtőzik, hanem a zavarodottság, a megromlottság, a spirituális üresség réme. A maszk jelentése több értelemben kettős Hamvas regényében. Az egyik szempont a megmutatkozás és az elrejtés kettőssége. A maszk egyrészt az örület maszkja, másrészt az örület elmaszkírozása. A másik szempont az értékhiány és a szakrális értéktelítettség kettőssége: „a maszk az ördög”, másrészt „a maszk szent”.²²

„Átok alatt vagyunk. Ezt az átkot úgy hívják, hogy maszk. A másik embert nem tudom elérni. Betegsége és bűne és örülete megsűrűsödik és forma lesz belőle. Állforma. Ez a sűrű állforma a maszk. A legtöbb esetben az élőlényt helyéből kinyomja és maga próbál élni. Ez a maszk. Ez a lárva. Ez az örület. A maszk az ördög. Az ördög nem arc, hanem álarc. Lárva.”²³

De az arcok és az identitások önmagukban is maszkok: egyrészt elfednek valamit, másrészt (ami Hamvas regényében lényeges) felcserélhetőek. A „maszk” így szimbolikus értelemben szakrális és filozófiai jelölő, másrészt narratív síkon olyan formális eszköz, mely a regény dramaturgiáját mozgásban tartja. Hamvas *Karnevál*jában (akárcsak Szentkuthy regényeiben) fontos önreflexív szerepet töltenek be az úgynevezett függöny-beszédek („curtain lectures”), a fejezetek (vagyis „felvonások”) közé ékelt, a behúzott függöny előtt elhangzó önértelmező beszédek. Ezek az eljárások egyúttal ironizálják mind a szerző pozícióját, mind a szöveget annak bevallásával, hogy művészi szempontból valójában helyteleníthetők.²⁴ A maszkmánia és a nyelv okkult rétegeinek firtatása Hamvas regényében olyasféle szerepet tölt be, mint a francia szürrealistákra nagy hatást gyakorló különc író, Raymond Roussel *La Doublure* (A dublörök) című regénye esetében. Foucault értelmezése szerint Roussel műveiben a szavak is maszkok, melyek elrejtik, amit megkettőznek (a dolgok „arcát”), illetve leleplezik a szó mint maszk mögött rejlő sötét ürességet.²⁵ „[H]a arc más van, akkor arcnak is

²⁰ HAMVAS, *Karnevál*, V. kötet, 15.

²¹ Lásd KERÉNYI Károly, „Gondolatok Dinonyosról”, in KERÉNYI Károly, *Halhatatlanság és Apollón-vallás: Őkortudományi Tanulmányok 1918–1943*, 181–204. (Budapest: Magvető Kiadó, 1984), 200–201.; valamint KERÉNYI Károly, „Ember és maszk”, in KERÉNYI Károly, *Az égei ünnep. Tanulmányok a 40-es évekből*, ford. KOCZISZKY Éva, 83–101. (Budapest: Kráter Műhely Egyesület, 1995).

²² HAMVAS, *Karnevál*, VII. kötet, 102.

²³ HAMVAS, *Karnevál*, VII. kötet, 101.

²⁴ Lásd „Nem tapasztalta, hogy az ilyen dolgok milyen ízetlenek? Nem ajánlom. Ízléstelen. A mű belülegeiből még senki se tudott költészetet csinálni” (HAMVAS, *Karnevál*, II. kötet, 189.); „Ezekre az exegézisekre semmi szükség. Az olvasó majd úgyis eldönti” (HAMVAS, *Karnevál*, V. kötet, 163–164.) stb.

²⁵ Michel FOUCAULT, *The Death and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel*, trans. Charles RUAS (London – New York: Continuum, 2004), 20.

kell lennie”,²⁶ írja P. Müller Péter már idézett maszk tanulmányában, ez azonban a kérdéskör antropológiai szempontból jóval optimistább megközelítése; a Hamvas által képviselt tragikus felfogás szerint a maszk(ok) mögött csak a semmi, a végső üresség van.

5.

1946 tavaszán a szürrealistáktól elkülönült absztrakt művészek kiváltak az Európai Iskolából; ettől kezdve a Galéria a Négy Világtájhoz nevű kiállítóhelyen tartották bemutatkozásait. Ennek keretében rendezték meg *A mohácsi busók* című kiállítást,²⁷ mely több szalon is kapcsolódik az Európai Iskola primitivizmusához, illetve a modernség és a primitív kultúra közötti kapcsolatok mibenlétére vonatkozó elképzeléseikhez. Mint Árvai Mária írja: „A figurális jellegű népművészeti anyag bemutatása érintkezési pont az Európai Iskolával, a mohácsi busójárás tárgyaiban rejlő expresszivitás pedig közös érték.”²⁸ A rendezők koncepcióját illetően fel tudjuk idézni a modern primitivizmus legtöbb kulcsfogalmát: visszatérés az eredetihez, az absztrakt formakultúra fellelése az „ősi”-ben, archaikus szimbolika, maszk-kultusz. A közreműködők elsősorban az expresszivitás jelenségekörét emelték ki és szívesen értekeztek az ősi érzelmi-indulati energiák kifejeződéséről a busóálarcokkal kapcsolatban: „A lelki rugó, az ösztönök végső fokozása kényszerítették álarc formába a nyugtalan képzelet vízióit.”²⁹ A busómaszkok kiállítására 1947-ben került sor, a pontos időpont nem ismeretes. Ha a kiállítás koncepcióját a primitív tárgyakra vonatkozó szokásos reprezentációs technikák felől nézzük („primitive with modern”; „primitive as modern”),³⁰ láthatjuk, hogy leginkább az utóbbi paradigma érvényesült, a busómaszkok az absztrakt művészek galériájában, az absztrakt művészet intézményes, illetve esztétikai kontextusában tűntek fel. A rendezők, ha nem is tekintették modern műalkotásoknak ezeket a néprajzi tárgyakat, galériabeli új kontextusba helyezésükkel a modernitás törekvéseivel párhuzamosakként fogták fel őket. A katalógus két részből állt, a művészetkritikai részt Fejér Kázmér festő és szobrász, a néprajzi részt pedig Szabó Pál Zoltán, a Dél-Dunántúli Tudományos Intézet igazgatója írta. Fejér Kázmér esszéje a primitív formakultúrához elsősorban a busómaszkokba sűrített roppant érzelmi-indulati energiákat társította:

„Valahonnan a művészet kódos múltjából előtűnik a civilizáció közepén néhány maszk, mely ellentáll a korok, divatok, és izmusok viharának. Megcsapa a »várázsló emberfeletti« hatalma. A nőrablás nyers brutalitása. S a belsőkben lakozó

²⁶ P. MÜLLER, „A maszk...”, 17.

²⁷ FEJÉR Kázmér és dr. SZABÓ Pál Zoltán, *A mohácsi busók* (Budapest: Galéria a 4 Világtájhoz, 1947).

²⁸ ÁRVAI, „A mohácsi busók...”, 161–162.

²⁹ FEJÉR és dr. SZABÓ, *A mohácsi busók*, in GYÖRGY Péter és PATAKI Gábor, *Az Európai Iskola...*, 126–127.

³⁰ Lásd Olga Fernández LÓPEZ, „The Uncertainty of Display: Exhibitions In-Between Ethnography and Modernism”, in *The Ruined Archive*, eds. Ian CHAMBERS, Giulia GRECHI, and Mark NASH, 145–162. (Milano: Politecnico di Milano, 2014), 148.

primer ösztön kivételése. [...] Megdöböntő a klasszikus formákhoz szokott szemnek ez a plasztikai törvényektől független kirobbanás, ez az őszinte nyerssége a primer ösztönnek.”³¹

Fejér szavai, ha úgy akarjuk, akkor csupán a modern primitivizmus esztétikájának dióhéjban összefoglalt sablonjai és közhelyei. Mégis (de akár közhelyekként is) igen tanulságosak. Egyrészt leválasztja a busó maszkokat a megszokott népművészeti jellegről, és a művészet „legkezdetének” problémáihoz kapcsolja őket. „Vajon nem találjuk-e szemben magunkat a képzőművészek őseredetével?”³² A primitív ember Fejér szótárában vélhetően inkább az ősembert, a primordiális alkotót jelöli, hiszen a kortárs „törzsi” népekről szót sem ejt, ami persze nem zárja ki, hogy őket is beleértette mondandójába. Fejér írása erősen pszichologizál, úgy véli, hogy a busómaszkok expresszív formáiban mint „lelki rugók” a primer ösztönök és indulatkitörések fejeződnek ki. Mindemellett megjelenik írásában az egyidejűség kérdése is: az ősművészet, illetve a történeti korban felbukkanó archaikus zárványok, valamint az avantgárd művészet produkciói egyidejűek; egyszerre, szimultán módon van jelen bennük az ősi, a történeti, valamint az időfeletti. Ugyancsak figyelemre méltó, ahogy a szöveg dekoratív jelenetezése egymás mellé helyezi a szakrális őserőt (a primitív varázsló hatalmát), a barbár és brutális ősi szexualitást (a nőrablást), illetve a „bensőnkben lakozó primer ösztönöket”.³³ A primitív törekvésekben egybefonódik a szexualitás, a művészet és a mágia. Ezek egyrészt a régmúlt vad képei, másrészt bármikor aktualizálhatók, hiszen lélektani-indulati alapjaik továbbra is bennünk rejlenek.

6.

Az Európai Iskola maszk-diskurzusainak szöveges és képi dokumentumai átfogják a kérdéskör szinte teljes spektrumát, az archaikus-mitikustól a profanizáltig terjedő használatot.³⁴ Mit jelképez a maszk? Részben az anyagi-tudati világ illúzió-voltát (Hamvas, Weöres, Mándy). Részben az emberi lét totálisan színházias voltát, miszerint „színház az egész világ” (Szentkuthy, Hamvas). Részben az ősihez, a primitív kultúrákhoz való vonzódást, amivel kapcsolatban az Európai Iskola összes irodalmár és képzőművész képviselőjét felsorolhatjuk, Kassáktól kezdve Pán Imrén keresztül Hamvasig, illetve Anna Margittól kezdve Bálint Endrén át Korniss Dezsőig. Ugyanígy lényeges a mimikri, a rejtőzés, az álcázás motívuma, mind agresszív-támadó, mind védekező funkcióit illetően. Hasonlóan lényeges az Én koncentrációjának, illetve elvesztésének problémája, miként ezt (Roger Caillois nyomán) Vajda Lajos képei apropóján Mezei Árpád hangsúlyozta. Lényeges a maszkok sokféleképpen érthető szentsége, az „erősebb lét” jelenlétét

³¹ FEJÉR és dr. SZABÓ, *A mohácsi busók*, 127.

³² FEJÉR és dr. SZABÓ, *A mohácsi busók*, 127.

³³ FEJÉR és dr. SZABÓ, *A mohácsi busók*, 127.

³⁴ E kettősségre lásd P. MÜLLER, „A maszk...” , 13.

hordozó funkciója, például a Vajda képeit értelmező Mátyás Stefánia elemzésében. Ez a bizonyos „erősebb lét” ugyanakkor nem feltétlenül pozitív erő, ugyanígy lehet halálos-démonikus. Ugyanígy lényeges a maszk mint tisztán formai jelölő, a kulturális alapokról levált, és így a maga formai tisztaságában megtestesült expresszivitás. És végül a maszk mint a társadalmi-lélektani skíz, a meghasadttság, a megkettőzött lét általános jelölője is fontos szerepet játszik ebben a gondolati mezőben. Esztétikai, filozófiai, és szemiotikai szempontból a maszk egy univerzálisnak tűnő kategória, a *kettőség*, P. Müllert idézve: a „között”,³⁵ vagy némi értelmező kiegészítéssel: a „között(iség)” konkrét-érzéki jelölője.

BIBLIOGRÁFIA

- ÁRVAI Mária. „A mohácsi busók. A Galéria a Négy Világtájhoz kiállítása 1947-ben: Visszatérés valami eredetihez?”, *Enigma* 27, 90. sz. (2017): 161–169.
- BAHTYIN, Mihail. *François Rabelais művészete: A középkor és a reneszánsz népi nevetéskultúrája*. Fordította KÖNCZÖL Csaba. Budapest: Európa, 1982.
- BÁNYAI Gábor. „Író és komédiás”. Beszélgetés Szentkuthy Miklóssal”. *Tiszatáj* 42, 6. sz. (1988): 8–23.
- BODONYI Emőke és PATAKI Gábor, szerk. *Veszélyes csillagzat alatt: Az Európai Iskola 1945–1948*. Szentendre: Ferenczy Károly Múzeumi Központ, 2024.
- CAILLOIS, Roger. *Man, Play, and Games*. Translated by Meyer BARASH. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- EINSTEIN, Carl. *A Mythology of Forms. Selected Writings on Art*, edited, translated, introduced by Charles W. HAXTHAUSEN. Chicago–London: Chicago UP, 2019.
- FEJÉR Kázmér, SZABÓ Pál Zoltán dr. *A mohácsi busók*. Budapest: Galéria a 4 Világtájhoz, 1947.
- FLAM, Jack, Miriam DEUTCH, ed. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*. Berkeley – Los Angeles – London: California University Press, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *The Death and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel*. Translated by Charles RUAS. London – New York: Continuum, 2004.
- GYÖRGY Péter és PATAKI Gábor. *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek csoportja*. Budapest: Corvina, 1990.
- HAMVAS Béla. *Karneval* [Karnevál]. Szentendre: Medio, 2018.
- HAUSER, Arnold. *A modern művészet és irodalom eredete: A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Fordította GÖRÖG Lívia. Budapest: Gondolat, 1980.
- HOCKE, Gustav René. *Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg: Rowohlt, 1957.
- KERÉNYI Károly. „Gondolatok Dinonyosról”. In KERÉNYI Károly, *Halhatatlanság és Apollón-vallás: Ókortudományi Tanulmányok 1918–1943*, 181–204. Budapest: Magvető, 1984.
- KERÉNYI Károly. „Ember és maszk”. In KERÉNYI Károly, *Az égei ünnep. Tanulmányok a 40-es évekből*. Fordította KOCZISZKY Éva, 83–101. Budapest: Kráter Műhely Egyesület, 1995.
- LOMAS, David, Jeremy STUBBS. *Simulating the Marvellous: Psychology, Surrealism, Postmodernism*. Manchester – New York: Manchester University Press, 2013.
- LÓPEZ, Olga Fernández. „The Uncertainty of Display: Exhibitions In-Between Ethnography and Modernism”, in *The Ruined Archive*, edited by Ian CHAMBERS, Giulia GRECHI, and Mark NASH, 145–162. Milano: Politecnico di Milano, 2014.
- MÁTYÁS Stefánia. *Vajda Lajos*. Budapest: Corvina, 1983.
- MEZEI Árpád. „Vajda Lajos”, in MEZEI Árpád, *Elméletek és művészek: Művészetlélektani kísérletek*, 160–186. Budapest: Gondolat, 1984.
- P. MÜLLER Péter. „A maszk mint a rejtőzködés és az önmegmutatás eszköze”. In P. MÜLLER Péter, *A maszktól a halálszínházig: Színházi írások*, 9–17. Budapest: Kijarat, 2010.

- RUBIN, William ed. *Primitivism in 20th Century Art*, Vols. 1–2. New York: The Museum of Modern Art, 1984.
- SZENTKUTHY MIKLÓS. „Baudelaire”. In SZENTKUTHY MIKLÓS, *Múzsák testamentuma: Összegyűjtött tanulmányok, cikkek, bírálatok*, 55–62. Budapest: Magvető, 1985.
- SZENTKUTHY MIKLÓS. „Weimari tragikomédia”. In SZENTKUTHY MIKLÓS, *Múzsák testamentuma: Összegyűjtött tanulmányok, cikkek, bírálatok*, 193–202. Budapest: Magvető, 1985.
- SZENTKUTHY MIKLÓS. *Bezárult Európa*. Sajtó alá rendezte TOMPA Mária. Budapest: Magvető, 2000.
- SZENTKUTHY MIKLÓS. *Pendragon és XVII. Apollo*. Sajtó alá rendezte TOMPA Mária. Budapest: Magvető, 2009.
- SZENTKUTHY MIKLÓS. *Frivolitások és hitvallások*. Budapest: Magvető, 1988.

Miért énekelnek a magyar nők?

Gondolatok két feminista gerillakórusról –
Thury Zita–Varsányi Szirének: Hősnők tere,
2025 és Koltay Dorottya Szonja: Téglák.
Leomlott estig, felépült reggelre, 2025

„CSÓKÉRT CSOK-OT AD AZ ÁLLAM”

Hősnők tere

„...DÉVA VÁRA MOST OMLIK”

Téglák

 (pillanatkép és bevezető) Amikor ezt a cikket 2026 elején leadom, már 3,5 millió oldalt publikáltak az Epstein-aktákból. Kiderült, hogy a gazdasági-politikai elit Epstein 2008-as börtönbüntetése után is félrenézett és lekötöztette maradt a gyereklányokkal kereskedő szexragadozónak;¹ ahogyan azt az Orbán-kormány is tette az elhíresült Szőlő utcai javítóintézet volt igazgatójával, aki többek közt fiatal lányokat kényszerített prostitúcióra.²

Magyarországon a MÉRCE számlálója 8 – közeli hozzátartozója által – meggyilkolt nőt és gyermeket jegyez a megelőző évből.³ A Patent Egyesület idén indult áldozatszámolója a 2026-os év első hónapjában 2-es számot mutat, 2023-ban ez a Telex szerint évi 26 a partnere által meggyilkolt nőt jelentett.⁴ Nőket és gye-

¹ SZILY László, „Miért veszélyesebb az Epstein-ügy a fennálló világrendre, mint Trump, Putyin és Orbán együttvéve?”, 444, 2026. febr. 15., hozzáférés: 2026. 02. 15., <https://444.hu/2026/02/15/miert-veszelyesebb-az-epstein-ugy-a-fennallo-vilagrendre-mint-trump-putyin-es-orban-egyuttveve/>

² SASHEGYI Zsófia, „»Éjszaka nyílnak meg a lányok« – a kegyelmi botrányt is felülmúlja a javító igazgatójának lelepleződése”, *Válasz Online*, 2025. jún. 20., hozzáférés: 2026. 02. 10., <https://www.valaszonline.hu/2025/06/20/gyerekvedelem-szolo-utca-javitointezet-juhasz-peter-pal-prostitutio-portre/>.

³ A nők és gyermekek elleni erőszak áldozatai, *MÉRCE*, hozzáférés: 2026. 02. 16., <https://merce.hu/nok-es-gyermekek-elleni-eroszak-aldozatai/>.

⁴ PATAKFALVI Dóra, „Nem volt egyszerű kinyomoznunk, hány magyar nőt gyilkol meg a partnere évente”, *Telex*, 2026. febr. 21., hozzáférés: 2026. 02. 21., <https://telex.hu/belfold/2026/02/21/csaladon-beluli-eroszak-adatok-becsles>.

rekeket rendszeresen gyilkolnak meg ma Magyarországon, de a nőgyilkosság (femicide) bűnténye nálunk mégsem önálló kategória.

A 15 éve fennálló Orbán-rendszer genderpolitikája a nők értékét kizárólag az anyaságukon keresztül fogalmazza meg.⁵ Ezzel párhuzamosan a nemek közötti egyenlőség liberális értelmezésétől a rezsim rendszerszintűen elzárkózik.⁶

Végül egy random színházi adat. Pár napja ért véget *A Nagy Ő* című licenszműsor (immár 4. évada) a TV2-n: benne egy 58 éves, Jászai Mari-díjas színész vállalta, hogy 20 nő versengjen kegyeiért főműsoridőben. Mintha tényleg közülük készülne párt választani, nem pedig a műsor stábjával manipulálnák a szereplőket, és velük együtt közel 1 millió magyar állampolgárt, akiket ezen a ponton úgy tűnik, leginkább ez a műsor volt képes megszólítani 2 hónappal a rendszer-váltást ígérő országgyűlési választások előtt. Ha nem is túl valószínű, hogy a neves művész a nyertessel éli le hátralévő életét, a rendszerszintű szexizmus megerősítésében annál sikeresebbnek mondható a műsor, porig alázva a nők emberi méltóságán keresztül mindannyiunk emberi méltóságát.



Ellentétben a fentiekkel, a most következő feminista performanszok minden értelemben marginális jelenségek. A független kortárs-kísérleti szintéren mutatták be mindkettőt viszonylag kis/korlátozott nézőszámmal, utánjátszásuk köztéri-kísérleti projektként rendkívül akadályozott, médiareprezentációjuk ennek megfelelően alacsony. A következőkben mégis arról gondolkodom, milyen felforgató potenciál rejlik abban, amikor 2025 tavaszán és őszén két feminista performanszban is karneválián összekapcsolódik a köztéri esztrád és az autodidakta kórus. Vajon a betiltott munkásmozgalom mozgás- és szavalókórusai élednek újra bennük? Vagy a szituacionista térfoglalások? Vagy a kettő valamifajta mutációja/elege?

Thury Zita és Koltay Dorottya Szonja mindketten hősnők tiszteletére énekeltek e kórusokat. A *Hősnők tere*⁷ ugyan „musicalnek” nevezzük, amikor az Epreskerttől nagyjából a Lehel piacig sétálunk Thury Zita táncos-koreográfus, Borsos Luca drámainstruktor, valamint kortárs táncosok⁸ és a Varsányi Szirének (kórusvezető – egyúttal alkotótárs és zeneszerző: Szári Laura) színes,⁹ éneklő nőcsapatával. Míg Koltay Dorottya Szonja képzőművész hibrid projektje, a *Téglák*¹⁰ a Kőműves Kelemen-balladát újragondolva építi konkrét terektől voltaképpen független, konceptuális, a patriarchátusból fakadó erőszak ellen lázadó művészeti világát összes elágazásával és alprojektjével. Utóbbi elgondolás hol egy kiállítás formáját ölti, hol annak társeseményeit (kvázi spin-off-jait) valósítja

⁵ FODOR Éva, *The Gender Regime of Anti-Liberal Hungary* (Palgrave Macmillan: 2022), 103–109.

⁶ BALÁZS Zsuzsanna és PETŐ Andrea, *Orbán Viktor nőügyei* (Budapest: Womanpress, 2025).

⁷ Thury Zita-Varsányi Szirének: *Hősnők tere*, 2025, hozzáférés: 2026. 02. 10., <https://placcc.hu/thury-zita-varsanyi-szirenek-hosnok-tere/>.

⁸ Klausz Veronika, Veres Flóra, Piti Vivien, Tamaskó Helén, Szőke Johanna, Kudlák Eszter táncművészek.

⁹ Jelmeztervező: Dömötör Dominika; látványkonzulens: Thury Lili.

meg, köztük azt, amelyikről most szó lesz: hibrid – női performerekből, képzőművészetből és költészetből – gerillakórusművet kreál az ismert népballadára.

A *Hősnők tere* és a *Téglák* két feminista esztrád vagy még inkább: térfoglalás. Alkotóik nők, akik saját nevükben, énekelve hívnak mozgalmi sétára minket, férfiakat, nőket vegyesen. Mindkét alkotó(csoport) a direkt politikai agitáció eszközeként használja az utcaszínházat/happeninget (Lebel nyomán), és fordítva: művészetnek/színháznak tekintik a politikai agitációt. A karneváli jelleget mindkét esetben felerősíti a transzdiszciplinaritás: ezek között a leghangsúlyosabb a kórus és az ehhez kapcsolódó dalszövegek – egyik esetben a Varsányi Szirének, a másikban a Téglakar,¹¹ a Dévai Asszonykórus és a Falbontás Menti Téglatánc-együttes tagjainak előadásában. Ez egészül ki a Trafóban Koltay Dorottya Szonja Kassák Múzeumban látható kiállításából kiemelt transzparensekkel, a PLACCC fesztiválon pedig a *Hősnők tere* kortárs táncosaival. Rigmusai népdalok (és a rap mint modern folklór), valamint népi mondókák, mozgalmi dalok és popkulturális idézetek feminista átírásai.

Ezek az átíratok a *Téglák* esetében kevésbé direktek, inkább sejtelmesek, ami a kiinduló helyzetből is következik. A hibrid projekt egyes elemei (transzparensek, dalszövegek, előadásmód) itt nem annyira külön-külön érdekesek, inkább a központi metafora (téglák) konceptuális-politikai-poétikus ereje a lebilincselő. Az origo egy ballada, a több nép folklórjából ismert Kőműves Kelemen-mítosz a Déva várát építő kőművesek brutalitásáról, a várát egyikük feleségének befalazása árán felépítő emberáldozatról. Ezt a témát a magyar színháztörténetben is megtaláljuk, elsősorban Sarkadi Imre drámatörredéke alapján – derül ki Nánay István és Schuller Gabriella kutatásaiból.¹² Sarkadi a 40-es évek közepén saját novellája alapján végül drámatörredék formájában is feldolgozta a balladát, a feleségét elvesztő Kelemen személyes drámáját hangsúlyozva. Ebből a 70-es és 80-as években több jelentős színpadi változat született az akkori „amatőr”, azaz kísérleti színtéren. Az Universitas Együttesben Ruszt József mutatta be *A befalazott asszonyt* az áldozathozatal szertartásosságát helyezve a középpontba; míg a Szegedi Egyetemi Színpadon Paál István a „politikai-egzisztenciális” tétek hangsúlyozásával készített „színháztörténeti jelentőségű” előadást.¹³ E ballada, azaz legfőbb áldozata és dramaturgiai motorja, „befalazott” női hőse szolgál a *Téglák* alapjául. Koltay Dorottya Szonja először jeleníti meg áldozat helyett tettesként Kelelent, kihangosítva a nők elleni kapcsolati/párkapcsolati erőszak és a családon belüli bántalmazás elhallgatott, megannyi négy fal között őrzött „privát”

¹⁰ Koltay Dorottya Szonja: *Téglák. Leomlott estig, felépült reggelre*, 2025, hozzáférés: 2026. 02. 10., https://trafo.hu/programok/next_performance_tegla.

¹¹ A 9. kerület Public Art pályázatára létrehozott installáció- és performanszszorozat részeként alakultak: Botka Dóra, Kovács Erika, Farkasinszky Edit, Bánkuti Csenge, Nemes Papp Kriszta, Szauer Lilla, Dublec Anett, Ureczki Anita, Losonczy András, Kovács Márton, Seress Anna, Koltay Dorottya Szonja.

¹² NÁRAY István, „Kemény-rock-ballada”, *Színház* 42, 2. sz. (2009): 12–13., 12.; SCHULLER Gabriella, „1973 – Kőműves Kelemen”, *Hiányzó (színház)történetek – Hiaszt.hu*, hozzáférés: 2026. 02. 10. <https://hiaszt.hu/szegedi-egyetemi-szinpad/komuves-kelemen/>.

¹³ NÁRAY, „Kemény-rock...”, 12.

tragédiáját – az aktivizmust és a művészetet mixelő „artivism” jegyében. Elsőként helyezik fókuszba a meggyilkolt nőt: szimbolikus értelemben „kifalazzák” Kelemennét, amikor kivonulnak a köztérre és kórusukkal megtörik a témát övező ösztársadalmi hallgatást. Ezzel kivonják ezeket a történeteket a privát szféra tereiből, és kiviszik mindenki elé, oda, ahová a nők elleni erőszak ügye való. „Kelemenné és kölyke” nevében Koltay és édesanyja, Farkasinszky Edit színésznő vezeti a menetet, anya és lánya. Velük együtt mondhatjuk e menet tagjaként, hogy „je suis Kelemenné”: mi vagyunk Kelemenné és kölyke, mind, akik itt élünk a sokat látott, de mind ez ideig titkukat némán őrző, téglákból épített Magyarországon.

Ehhez képest Thury Zita és Borsos Luca feminista felvonulása, a *Hősnők tere* szerteágazóbb szimbolikával dolgozik, de szinte mindvégig a városi tér nem vonatkozásai mentén. A reprezentáció problémájától indulunk, majd a városi térhasználat feminista aspektusaiig – szmogban, tömegközlekedésben babakocsival hadakozó nőig – jutunk a performatív projekt során. Közben kiderül, hogy a nők ritkábban szennyeznek a várost autózással, viszont gyakrabban tartanak a városi biciklizéstől. A sétát egy női rapszámmal zárjuk Borsos Luca tüzes, emlékezetes előadásában, amely voltaképpen a sisterhood eszméjének szentelt himnusz. Utunk során több témát is érintünk a város tematikán kívül is: a biztonságon, az elvárt női szerepeken és a láthatatlan munkán vagy a női test biológiai sajátosságaiból fakadó szükségletein át a bérkülönbségekig. Itt egy meglehetősen direkt dalszövegeket skandáló-daloló autodidakta női cappella kórusral, a Varsányi Szirénekkel és kortárs táncosokkal vonulunk a köztérre, hogy felkavarjuk a patriarchális állóvizet. A Varsányi Szirének csoport, kórus és közösség tagjai általában véve is szívesen foglalkoznak emberjogi-társadalmi-közéleti kérdésekkel. Ők maguk úgy fogalmazzak Instagram oldalukon, hogy „testben és hangban foglalnak teret dalban-táncban,”¹⁴ és több performatív művészeti projektben is dolgoztak már a *Hősnők tere* előtt.¹⁵

E daloló felvonulások tehát, már-már mondhatjuk, hogy tendenciát alkotnak és műfajukkal egybefonódó helyszínválasztásukkal választ kínálnak a kortárs társadalmi művészet egyik alapproblémájára: arra, hogy a színház ma csak egy homogén, szűk (és egyre szűkülő) körhöz, az egyetértő felekhez jut el. És amelynek kritikáját te, kedves Péter, a *Színház* folyóiratban a párizsi Odéon Színház 1968-as elfoglalásának példáján keresztül fejtet ki:

„Az Odéon megszállását [David Wiles angol színháztörténész] fordulópontnak tekinti, amelyben a ’68-as forradalmároknak az a nézete fejeződött ki, hogy a művészetet valamiképpen ki lehet szabadítani a múltból, és »létre lehet hozni a színház egy új formáját, amely nyitott közösségi tereken és interaktív kapcsolatokon alapul, nem pedig passzív fogyasztói közönségen«. [...] Lebel, aki a ’68-

¹⁴ Varsányi Szirének, hozzáférés: 2026. 02. 10., <https://www.instagram.com/varsanyisirenek/>,

¹⁵ A HÍRDALCSOKOR az Off Biennálé keretében és a PLACCC Fesztivál részeként bemutatott városi séta és köztéri performansz volt 2021-ben – Alicja Rogalska (PL), Erdődi Katalin, Annus Réka, a Kartali Asszonykórus és a Varsányi Szirének együttműködése.

as párizsi események vezető egyénisége volt, performatív tapasztalatait az események szolgálatába állította, »a happeninget, az utcaszínházat a direkt politikai agitáció eszközeként használta – vagy fordítva: a politikai agitációt művészetnek tekintette«. ¹⁶ Ez a színház és politika közötti kölcsönösség, a teátrális és a politikai cselekvések ilyen egymásnak való megfeleltetése nem 1968 tavaszán születik meg, hanem Lebel és más happeningművészek az előző években kialakított szemlélete és gyakorlata során. Ők a színházra eleve úgy tekintettek, mint aminek interaktív, részvételinek, közönségének pedig tettei késznek kell lennie. Párizs mintegy kapóra jött e felfogás kipróbálására, amely azt hirdette, hogy a happening és az életvalóság azonos, és a művészet nem valamilyen elkülönült helyen és időben férhető hozzá, nem elhatárolódni akar a valóságtól, hanem annak részévé, és ezzel alakítójává akar válni... ¹⁷

E radikális művészettelfogás legeklektikusabb formájának Magyarországon a közelmúltban a Színház- és Filmművészeti Egyetem elfoglalását és a tanköztársaság kikiáltását tekintem a részvételi-társadalmi bevonódás sokféle szintje, a foglalás hossza (71 nap), a diákok számára pedig egzisztenciális tétje miatt. Maga a performatív térfoglalás és a köré épült, burjánzóan gazdag és sok esetben izgalmas művészeti és aktivista-művészeti gesztus kivételesen sokféle csoportot szólított meg. Elkülönülés és elhatárolódás helyett az életvalóságba ágyazódó, azt alakítani vágyó happeningek és egyéb események alkották; kifejezetten a diákok számára pedig a fórumokon keresztül teret kínált a demokrácia modellezésére és gyakorlására, kvázi prefigurációjára, a demokrácia nehézségeivel való szembesülésre, tehát a kommunikációra és a vitára. Az elfoglalt Vas utcai kampusz maga volt a színház, ahol a fórumok résztvevői egyszerre voltak ennek a színháznak nézői és alakítói, és a passzív fogyasztók spektakuláris szórakoztató intézménye helyett ez maga volt „a politikai és művészeti kutatásra irányuló valóban kollektív vállalkozás”. ¹⁸

A fenti példa a rendszerváltás utáni magyar színház egyik, ha nem legszubverzívabb pillanata, amelyhez kellett egy – bizonyos értelemben tragikus, más értelemben talán szerencsés – történelmi együttállás, pillanat. De a köztér felértékelése ugyanúgy radikális döntés e két, feltűnő párhuzamokat mutató feminista performansz esetében, ha a művészeti keretezés miatt ezek mint meghirdetett, intézményekhez kötődő események nyilván jobban őrzik fikciós kontextusukat; ebben a tekintetben tehát Lebel utcaszínházánál kevésbé ágyazódnak a valóságba vagy utasítják el a fennálló kulturális rendszert. *A Hősnők tere* a köztéri művészet elsőszámú és mind ez ideig egyetlen hazai brandjéhez kötődik, ez a Nánay Fanni és Erdődi Katalin által alapított és a mai napig Nánay Fanni által képviselt PLACCC. *A Téglák* egyszerre kötődik képzőművészeti (Kassák Mú-

¹⁶ LENGYEL András, szerk., és TOLVALY Ernő, vál., szerk., *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény* (Budapest: A & E '93 Kiadó, 1995), 83. Az idézett életrajzi vázlatot írta: SIMON Zsuzsa.

¹⁷ P. MÜLLER Péter, „Színház és politika interferenciái 1968 néhány eseményében I-II.”, *Színház* 51, 5–6. sz. (2018): 14–17., 45–48.

¹⁸ P. MÜLLER, „Színház és politika... II.”, 45.

zeum) és színházi intézményekhez (Trafó). Ugyanakkor a random járókelő számára ez az információ nem feltétlenül adott. Feminista agitprop színházat értelmetlen lenne olyan nézők számára csinálni, akik már eleve elkötelezettek az ügy iránt, így a nem jegyet váltó néző számára is látható köztéri esztrád releváns formátumnak tűnik, még ha a résztvevők körét valamilyen mértékben meg is szűri, hogy az előadások – ellentétben a happening őskorával vagy a Vas utcai egyetemfoglalás művészeti-aktivista társeseményeivel – jegyár ellenében látogathatók. Ezek az árak azonban jelképesek. Erősebb szűrő, hogy egyáltalán kihez jut el az esemény híre. Egy esetleges ingyenesség a szinte ingyen dolgozó független alkotók esetében inkább a művészeti munka romantizálásával, az alkotók kizsákmányolásával volna egyenértékű. A random járókelő így is bekapcsolódhat, akár a fizető néző, az ő hordozóban/babakocsiban érkező kisbabája, esetleg egyes nézők kutyái.

A Trafóban a Nextfesztzen debütált *Téglát* a 2025. szeptemberi „Erőszak vége” fókusz keretében látom. E fókusz központi kérdésfelvetése egy Fredric Jameson-idézet, a „[k]önnyebb elképzelni a világvéget, mint a kapitalizmus végét” kijelentés parafrázisa, amivel a helyzet sürgősségére szeretnének rámutatni, illetve arra, mekkora szerepe van a képzelőerőnek a társadalmi változásban. A továbbiakban arról gondolkodom, mennyire segíthetnek ma a képzelőerő felszabadításában a feminista gerillakórusok. Mennyire képesek például tágítani a befogadók ismert középosztálybeli-szakmai köreit, esetleg még tovább szűkítik ezeket a transzdiszciplináris formák irányába való nyitottság mentén? Milyen értelemben tűznek ki feminista célokat, mennyire képesek annak a valóságnak a (feminista) alakítójává válni, amelybe behatolnak? Mi az elsődleges céljuk: a figyelemfelkeltés? Az ideális köztéri működés átmeneti-utópisztikus megteremtése? Felkavarni-zavarni az állóvizet, kizökkenteni normál folyásából az életet? Vajon ezek a hatások mennyire illeszkednek e vállalkozások feminizmusába? Végül, milyen szerepet játszanak mindebben a kórusok?

A feminizmus feladatát – igaz, hogy nem a színház, hanem a történelemírás esetében – Gerda Lerner különböző fejlődési szintekben határozza meg aszerint, hogy mennyire sikerül önálló megközelítést hozni a patriarchális szemlélethez képest.¹⁹ Az első szint volna a kompenzatorikus történelemírás: azoknak a nőknek a névsorával egészíteni ki a kivételes, korukat megelőző nők listáját, akik „elértek valamit” életükben. A második szint már nem kizárólag a férfitörténelem-írás hiátusainak toldozását tűzi ki céljául, hanem különválasztja nők és férfiak kultúráját, előbbi azonban még mindig egy internalizált patriarchális logika alapján vizsgálja. Ezek a szintek Lerner szerint kihagyhatatlan lépcsőt jelentenek a feminista történelemírás történetében, de mindvégig tudatosítanunk kell, hogy átmeneti megoldások. A valódi perspektívaváltás Lerner szerint a harmadik szinttel kezdődik, a társadalom feminista vizsgálatával. A történész ezen a szinten nők tömegeinek személyes megéléseivel, ezek érzéki megjelenítésével-feltárá-

¹⁹ Gerda LERNER, „Placing Women in History”, *Feminist Studies* vol. 3, nos. 1–2 (Autumn 1975): 5–14.

sával foglalkozik. A legmagasabb, negyedik szinten pedig dialektikusan ütközteti a női és a férfipercepciót, összehasonlítva a kétfélének tételezett kultúrát.

A *Hősnők tere* címén és egyes epizódjain keresztül az első két szinthez kapcsolódik. Már amennyiben az Epreskertben keringve feltűnik nekünk, hogy köztéri szobraink férfiak. Vagy ha az ezeket szimbolikusan helyettesítő vagy művészeti eszközökkel „kijavító” női kortárs táncosok bio-kariatidáit látjuk, még ott a kertben vagy későbbi utunk során egy iskola kőkerítésén, ahová e táncosok könnyedén felkapaszkodnak. Vagy amikor híres magyar nők neveit osztogatják cédulákon (én a mozdulatművész Madzsar Alice-t kaptam). Ezek mindenképp tanulságos gesztusok a mai Magyarországon. De a feminizmus többféle értelemben is megjelenik e két performanszon, amikor az utca és a láthatatlan magánélet női aspektusait teszik láthatóvá.

Mivel mindkét esztrád közterekbe hatol, a feminista rendbontás is elsősorban e tér rendjének hatékony megbontásában-átformálásában értelmezhető. A *Téglák* eredetileg kiállítás, de a felvonuláson mint formátumváltáson keresztül Koltay Dorottya Szonja nem csak szimbolikusan, a „beszélő téglák” motívumrendszerén keresztül, hanem konkrét értelemben is kiviszi a négy fal közül a családon és párkapcsolaton belüli erőszak botrányát. Erős gesztussal simítva egymásba a balladából kölcsönzött „tégla”-metaforát, tehát a „faldöntés” szimbolikáját a múzeumi tér elhagyásának gesztusával. A *Téglák* a feminizmus második hullámával összhangban a „personal is the political” jegyében keretezi át a „privát szféra” fogalmát, amikor közügyként kezeli a magánéletet: a családi körben történt erőszakot. Ezért indul ki Koltay Dorottya Szonja saját édesanyját is játékba hívva egy családi történetmagból, hiányos nyelven elmondott balladisztikus történetéből mint magánmitológiából. Ezért ír belőle sejtelmes újnapi mítoszt általános alannyal, ezért fogalmazza át társadalmi kórusra. Azaz visszatársadalmasítja a problémát, hiszen a kóruson keresztül nem annyira egyediségét, inkább gyakoriságát, közügy jellegét érzékelteti. Ugyanez egy jóval személyesebb, szintén a *Téglák* kiállításához kapcsolódó anya-lánya-performanszról is elmondható: ebben a néző anya-lánya relációban látja Koltay Dorottya Szonja és Farkasinszky Edit kettősét, de kontrasztként mind a játék teátrális jellege, mind az elmondottak általánossága fikciósítja a játékot, egyúttal decens-ízléses homályban is hagyva, hogy miről is van szó valójában.

Ennek az univerzumnak a középpontjában egy védelmező/le- és elválasztó motívum áll: a fal. A fal tágas politikai szimbolikája itt többféle jelentést kap a műfajok közötti határok lebontásától kezdve földrajzi határokig és válasz-falakig. Koltay korábbi kiállítása, az *Ezek a falak nem minket védenek*, Kupihár Rebeka verséből kölcsönözte címét, egyszerre utalva az Orbán-rendszer migrációs politikájára és a tabu megtörésére e politika könyörtelenségével kapcsolatban. Ugyan ezekbe a falakba a Kassák Múzeumban látható kiállításon asszonyokat falaztak, ezek tehát a családon belüli erőszakot védelmezik. Tégla-menetünknek szimbolikus értelemben ezt a csendet kell megtörnie. Mégsem evidens, hogy a forgalmas város elidegenedett működési rendjét sikerülhet ilyen módon felülírni. Hiszen a családon belüli erőszak is napi szinten zajlik elfordított fejek hallgatólagos jóváhagyásával. A *Téglák* célja – észrevetetni önmagát, azaz a nők elleni erőszak

ügyét – tehát éppoly kevésbé magától értetődő a közterek színes kavalkádjában, mint a zajos médiatérben.

A *Hősnők tere* alkotói szintén a láthatatlan női igények láthatóvá tételének szándékával vonulnak a köztérre. Mégis kicsit máshogy közelítik meg a kivonulást. Míg a *Téglák*, számomra, kevésbé konkrét útvonalait tekintve, sokkal inkább absztrakciójában, a „tégla-univerzum” képzeletvilága tágasságában érdekes, a *Hősnők tere* kifejezetten a városi térhasználat női megéléseinek dedikált esemény, így az útvonal maga szintén organikusabban kötődik a választott tematikához: segíteni a nőknek birtokba venni a fővárost (legalábbis a választott útszakaszon). Figyelemfelhívás helyett itt tulajdonképpen előjátsszuk vagy lemodellezzük a biztonságos városi közlekedést egy támogató közösségi esemény keretében. Azért sétálunk az utcán, hogy megvizsgáljuk, miben tér el és mutatkozik másnak Budapest 6. és 13. kerületének egynémely helyszíne nők és férfiak számára, és hogy megpróbáljuk kikököszteni ezeket az egyenlőtlenségeket szokott rendjükből, felhívni rájuk a figyelmet, legjobb esetben akár pillanatokra, de változtatni az erőviszonyokon.

A köztéri gerillakórusok alapkérdése: sikerül-e kivédeni, hogy annak a gépezetnek váljanak részévé, amely ellen szegődnek. Mert bizony előfordul, hogy „biztonságosan haladó” menetünket egy alagúton való átkelés során gond nélkül lefotózzák szembejövő férfiak, míg mi a kormány médiában leköszölt női lesifotókról énekelünk: „[f]orró nadrág, rövid szoknya/ Fotót készítsen titokba/ Leközli a Metropol/ Nem vicces ez, rém komoly/pokol!” Máskor sajnos bosszús perceket okozunk egy arra járó anyának, aki körülményesen próbálja menetünkön keresztül tolni babakocsiját. Éppen az ő számára képzünk akadályt, aki elől ezeket az akadályokat megpróbáltuk „elénekelni”. Képesek lehetnek-e a séták megkönnyíteni az életet, vagy legalább nem tovább akadályozni? Ez a cél annál nehezebb, hogy egy köztéri felvonulás legelsősorban „útban van”, hiszen másként aligha lenne képes észrevetetni magát. Mit jelent az, hogy „útban vagyunk”? Útban, de kinek? Az említett, babakocsiját toló anyának? Vagy az autósoknak, aki nem hajthat be a *Hősnők tere* miatt lezárt utcába, és akiről a Varsányi Szirének egyik dalszövegéből megtudjuk, hogy jellemzően férfi? És mit jelent, ha mégis nő az illető?

Míg a *Hősnők tere* alkotói igyekeznek láthatóvá tenni a női igényeket a köztéren, addig *Tégla*-menetünk kérdése, hogyan lehetünk kvázi élő botlatókövek, hogyan hívjuk fel a figyelmet a négy fal közé rejtett katasztrófákra? A *Téglák* fellépése hangosabb, a kortárs színház szokott játékmódjával összevetve akár mesterkélt, teátrális, maguk a transzparenszek is harsányak. Mégsem feltétlenül tapasztalom, hogy sokan megbámulnának minket, de akad, akit átmenetileg saját útvonaláról is sikerül eltéríteni. A legtöbben azonban átnéznek rajtunk, valószínűleg belesimulunk a Krisnások, a Greenpeace aktivisták és mások köztéri színházkínálatába. Leginkább talán még a Corvin Pláza biztonsági őrének figyelmét hívjuk fel magunkra mint rendbontókra, amikor átkelünk az épületen. Így újabb jelentést kap, hogy közben mantrázzuk: „csak csendben, csak halkan, hogy senki meg ne hallja”, amit kimondani egyet jelent azzal, hogy célunk ennek ellenkezője, hangosnak lenni (a performansz végén egy közös üvöltésre is invitálnak minket „a női bántalmazás és az azt megengedő rendszerek ellen”). Kérdés persze, hogy

saját személyünkre irányítjuk a figyelmet, vagy az ügyünkre? Sikerül-e a színes forgatag absztrakcióját társadalmasítani, az arra járó számára is jelentéssé válni? Lehet-e a járókelőnek fogalma arról, miről is szónoklunk, ha olyan összefüggésekbe például nem avatjuk be, hogy mik a *Bella ciao* című dal feminista vonatkozásai, azaz miért ennek az átírt szövegére menetelünk a Búcsú utcában (*Hősnők tere*).²⁰ Ahogy kérdés az is, mit jelent, ha egyik séta sem kötődik helyettesíthetetlenül választott útvonalához?

Végül valamit arról, hogy miért énekelünk? E kórusokról egyaránt elmondható, hogy akár csak kapitalizmuskritikus politikai színházi előzményeik, érdekesebbek akkor is, ha nem csak hallgatók vagyunk, hanem mi is énekelünk. Ellentétben a betiltott munkásmozgalom mozgás- és szavalókórusaival (mely mozgalomban Thury Zita, a *Hősnők tere* rendezője kultúraszervező nagyapja révén családilag is érintett), ezek nem recitativók, hanem dallamok: népdalok és más, populáris dalok átírt szövegváltozatai. De a nők itt a kóruson mint formán keresztül ugyanúgy hangot és önkifejezési lehetőséget kapnak egy hibrid, közösségi művészeti kezdeményezés keretében. Azaz, itt sem a kiemelkedő képességet csodáljuk, tehát nem muszáj csöndben maradnunk: mindannyiunkat, repedt fazekakat és csengő szopránokat részvételre hívnak. A *Téglák* során egy, a neoavantgárd stilisztikai jegyeit viselő funzine-képregény „dalos könyv” (kvázi zsoltároskönyv) formájában még a dalszöveg is rendelkezésünkre áll a közös énekléshez. A dresscode pedig Warholba oltott szocreál: neonszín narancs munkavédelmi ruhák, színes sisakok, melyek Magdalena Radomska felvetése szerint az államhoz nem lojális művészek kiszolgáltatott (prekár) státuszára is utalhatnak az Orbán-rendszerben.²¹

Az éneklő előadó keltette hangkulissza láthatatlanul vezeti a menetet a láthatóság irányába. Mindenki előrenéz, a kórustagok jóformán arctalanok abban az értelemben, hogy még fizető nézőként sem feltétlenül tartjuk rajtuk a szemünket. Feltűnést sem a kórustagok vagy egyes táncosok keltenek, ha keltenek, miközben minden résztvevő saját nevében van jelen. Nem az egyén, tehát, hanem maga a menet. Az egyes tagok anonimitást élveznek, a közösség a látható. Az éneklés pedig ragadós, mint a *Mindenki* című filmben. Némely nézők halkán dudorásznak, és tökéletlen énekükkel segítenek elképzelni egy olyan társadalmat, amelyben képességeitől függetlenül mindenkinek helye van.

A legszebb pillanatok pedig (Lerner szellemében) abból adódnak, amikor a férfikultúra és a női kultúra egymás mellé kerül, a mindennapi élet széle összeér az énekünkkel, és a véletlen kielezi ezt a kontrasztot. Mondjuk a piros lámpánál a Bajza és a Bulcsú utca sarkán egy motoros mellettünk macsó rockot bőget a hangszórójából: hallja-e vagy sem, mit énekelünk, nem tudom. Mi azonban hall-

²⁰ A *Bella ciao*, amely partizándalként híresült el, eredetileg ellenálló olasz munkásnők tiltakozó dala volt munkáltatóik ellen, később ezért vált baloldali feminista mozgalmak és tüntetések dalává.

²¹ Magdalena RADOMSKA, „No to Canon—Yes to Cannon: Engaged, Political Art from Post-Communist Europe”, *Mezosfera*, 2025. aug., hozzáférés: 2026. 03. 22., <https://mezosfera.org/no-to-canon-yes-to-cannon-engaged-political-art-from-post-communist-europe/>.

juk őt. Hirtelen két eltérő, egymást kölcsönösen kizáró nézőpont simul egymás mellé. Érzékelhetővé/hallhatóvá válik az, ami máskor természetes; hogy a patriarchátus itt van, jelen, de az is, hogy nem öröktől fogva adott, hogy konstruált. Nem lehet egyetlen, hiszen mi is itt vagyunk.

BIBLIOGRÁFIA

- „A nők és gyermekek elleni erőszak áldozatai”. *Mérce*, hozzáférés: 2026. 02. 16. <https://merce.hu/nok-es-gyermekek-elleni-eroszak-aldozatai/>.
- BALÁZS Zsuzsanna és PETŐ Andrea. *Orbán Viktor nőügyei*. Budapest: Womanpress, 2025.
- FODOR Éva. *The Gender Regime of Anti-Liberal Hungary*. Palgrave Macmillan: 2022.
- LERNER, Gerda. „Placing Women in History”. *Feminist Studies* vol. 3, no. 1/2 (Autumn 1975): 5–14.
- NÁNAY István. „Kemény-rock-ballada”. *Színház* 42, 2. sz. (2009): 12–13.
- PATAKFALVI Dóra, „Nem volt egyszerű kinyomoznunk, hány magyar nőt gyilkol meg a partnere évente”. *Telex*, 2026. febr. 21., hozzáférés: 2026. 02. 21., <https://telex.hu/belfold/2026/02/21/csaladon-beluli-eroszak-adatok-beecsles>
- P. MÜLLER Péter. „Színház és politika interferenciái 1968 néhány eseményében I-II.” *Színház* 51, 5–6. sz. (2018): 14–17., 45–48.
- RADOMSKA, Magdalena. „No to Canon – Yes to Cannon: Engaged, Political Art from Post-Communist Europe”. *Mezosfera*, 2025. aug., hozzáférés: 2026. 03. 22., <https://mezosfera.org/no-to-canon-yes-to-cannon-engaged-political-art-from-post-communist-europe/>.
- SASHEGYI Zsófia, „»Éjszaka nyílnak meg a lányok« – a kegyelmi botrányt is felülmúlja a javító igazgatójának lelepleződése”. *Válasz Online*, 2025. jún. 20., hozzáférés: 2026. 02. 10., <https://www.valaszonline.hu/2025/06/20/gyerekvedelem-szolo-utca-javitointezet-juhasz-peter-pal-prostitutcio-portre/>
- SCHULLER Gabriella, „1973 – Kőműves Kelemen”. *Hiányzó (színház)történetek – Hiaszt.hu*, hozzáférés: 2026. 02. 10., <https://hiaszt.hu/szegedi-egyetemi-szinpad/komuves-kelemen/>.
- SZILY László, „Miért veszélyesebb az Epstein-ügy a fennálló világrendre, mint Trump, Putyin és Orbán együttvéve?” *444*, 2026. febr. 15., hozzáférés: 2026. 02. 15. <https://444.hu/2026/02/15/miert-veszelyesebb-az-epstein-ugy-a-fennallo-vilagrendre-mint-trump-putyin-es-orban-egyuttveve>.

Balassi, Angerianus és a fülemüle

A *Te szép fülemile*¹ kezdetű Balassi-vers² a nápolyi humanista költő, Hieronymus Angerianus tücsőkepigrammájának parafrázisa,³ aminthogy az is, hogy a magyar költő erre az epigrammára a (továbbiakban PTE rövidítéssel jelölt) *Poetae tres elegantissimi* című kötetben akadt.⁴ Régi megállapítás, hogy a magyar változat ez esetben jelentősen, magyarázatot érdemlően eltér a forrástól, kezdve azzal, hogy a tücsök helyett fülemüle jelenik meg benne. Már eleinket is foglalkoztatta, hogy a hagyományosan kesergő tücsök mi okból vidámodott meg madárrá az átdolgozásban. Tanulmányom az eddigi eredmények áttekintése után némi kiegészítéssel szolgál a korábbi kutatásokhoz.

Arra, hogy miért váltja fel a tücsköt Balassinál egy másik éneklő szárnyas lény, egyedül Eckhardt Sándornál találunk magyarázatot. „Úgy látszik, Balassitól távol állt az anakreontikák kedvencz dalosa: a tücsök, és költőibbnek tetszett a fülemüle.”⁵ Itt alighanem az anakreóni versgyűjtemény 34. darabjára gondol, arra, amelyet Angerianus-kiadásában Allan Wilson is megemlít a párhuzamok közt.⁶ Ez a vers azonban majdnem két évtizeddel a költő halála után, Balassi születésének évében, Henricus Stephanus 1554-es, a görög mellett latin fordítással is szolgáló Anakreón-kiadásában került újra elő.⁷ Angerianus esetében tehát ezt a forrást ki zárhatjuk, és Balassi esetében is aligha feltételezhető, hogy az anakreóni vers költőiségének megítélése bármiképp befolyásolta volna a tücsök fülemülére váltását.

¹ Mit tehet a dráma- és színházelméletben avatatlan kolléga? Választ egy olyan lírai alkotást, amelyben legalább egyvalaki szavát olvassuk, amire feleletet hallhat az ünnepelt: Angerianusnál a tücsök, Balassinál a fülemüle mint *dramatis persona* szavát.

² BALASSI Bálint, *Összes művei*, kiad., jegyz. KÖSZEGHY Péter (Budapest: Osiris Kiadó 2004), 105–106.

³ GYARMATI BALASSA Bálint, *Költeményei*, kiad., jegyz. SZILÁDY Áron (Budapest: A M. Történelmi Társulat, 1879), 292. A két verset a dolgozat Függeléke tartalmazza.

⁴ *Poetae tres elegantissimi emendati et aucti*, Michaël Marullus, Hieronymus Angerianus, Ioannes Secundus. (Parisiis, 1582) 19/v.; ECKHARDT Sándor, „Balassi Bálint irodalmi mintái”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 23 (1913): 171–192., 405–450., 417.

⁵ ECKHARDT, „Balassi Bálint irodalmi mintái...”, 418.

⁶ GIROLAMO ANGERIANO, *The Erotopaegnon: a Trifling Book of Love*, ed., transl., comm. Allan M. WILSON (Nieuwkoop: Brill, 1995), 291.

⁷ *Ἀνακρέωντος Τηϊῶν μέλη*, Anacreontis Teii Odae. Ab Henrico Stephano luce et Latinitate nunc primum donatae (Lutetiae: Apud Henricum Stephanum 1554), 105. Stefan TILG, „Neo-Latin Anacreontic Poetry: Its Shape(s) and Its Significance”, in *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*, ed. Manuel BAUMBACH and Nicola DÜMLER, 163–198. (Berlin–Boston: Milenium-Studien 2014), 163.

Pataki Elvira az ókori tücsökirodalmat feldolgozó kiváló monográfiájában megállapítja, hogy a tücsök és a poéta megfeleltetése, a tücsök mint múzsai lény figurája a görög hagyományra jellemző, az ókori latin szerzőknél nem.⁸ Ez a helyzet a 15. század végétől változik, elsősorban Marsilio Ficino Platón-fordításai révén. Az Angerianus versében megjelenő tücsök abba a keretbe illeszkedik, amelyet a platóni dialógus, a *Phaidrosz* hagyománya határoz meg (259 c–b):

„Azt mondják, hogy réges-régen, még a Múzsák megszületése előtt, a tücskök emberek voltak. Amikor aztán megszülettek a Múzsák és felcsendült a dal, az akkori emberek közül némelyek magukon kívül kerültek a gyönyörűségtől, úgy-hogy dalolva megfedkeztek ételről-italról, és úgy haltak meg, hogy maguk észre sem vették. Belőlük lett aztán a tücskök nemzetsége, amely azt az adományt nyerte a Múzsáktól, hogy nincs szüksége táplálékra, hanem születése után azonnal étlen-szomjan énekel, amíg meg nem hal, aztán pedig a Múzsákhoz jutva hírül viszi, hogy a földiek közül ki melyik Múzsát tiszteli.”⁹

Bármilyen módon és mértékben volt platonista Balassi,¹⁰ nem ezt a hagyományt követte, amikor a tücsökből fülemülét csinált. Tehette ezt azért, mert ujját az európai irodalom (ki tudja, melyik) erén tartva antiplatonikus fordulatot vett – ezt mondhatjuk, legalábbis, ha kultikusan közelítjük meg költészetét. De lehet, hogy van egyszerűbb magyarázat. Fogalmazzunk mértéktartóan: Platón-ismeretének foka nem gyakorolt hatást a választására. Lehet, hogy ebben az a kötet is befolyásolta, amelyben Angerianus versét olvasta.

Angerianus-kiadásában Wilson tárgyalja a vers címének változását is. Az első, 1512-es kiadásban ez még az odaillő *De cicada* (A tücsökről) cím. Az 1525-ös párizsi kiadásban történik a változás, innentől lesz a cím *De Caelia*. Ezt a változást az Alpokon túli kiadások 1595-ig megtartják, ez a cím olvasható a PTE-kötetben is (jóllehet annak címében az *emendatus*, javított jelző szerepel).¹¹

Éljünk a historicista illúziókeltés eszközével, és képzeljük el Balassit, aki azon prücskölődik, miben közös Caelia, az elegáns olasz poéta mennyei néven imádott hölgye meg egy fán berregő bogár. Úgy tűnik, platonikus jártassága nem lendítette túl ezen az ellentmondáson, ezért is fordulhatott egy jobban ismert szárnyas jószághoz, a fülemüléhez.

Ez a fülemüle ugyanakkor jelentősen eltér a hagyománytól. Amint az iskolai szerzőként közvetlenül vagy közvetve ismert Ovidiusnál az *Átváltozásokban* olvasható: a sógora által meggyalázott, majd rajta nővérével együtt szörnyű bosszút álló Philomela változik át erdei madárrá. Vergilius 6. eclogájában (80–81) Philo-

⁸ PATAKI Elvira, *Tettix: A tücsök mint szakrális-poétikai szimbólum az ókori görög irodalomban* (Budapest: Szent István Társulat, 2013), 389.

⁹ PLATÓN, *Phaidrosz*, ford. KOVENDI Dénes és SIMON Attila (Budapest: Atlantisz 2005), 65.

¹⁰ BÁN Imre, „Balassi Bálint platonizmus”, in BÁN Imre, *Eszmék és stílusok: Irodalmi tanulmányok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), 122–139.

¹¹ ANGERIANO, *The Erotopaegnon...* 329.

mela a bosszú után boldogtalanul (*infelix*) vonul elhagyatottságba. A *Georgicában* (4, 511–515) az Eurydice halálát sirató Orpheus jelenik meg úgy,

„qualis populea maerens philomela sub umbra
amissos queritur fetus, quos durus arator
observans nido implumis detraxit; at illa
flet noctem ramoque sedens miserabile carmen
integrat et maestis late loca questibus implet.”¹²

Balassiul:

„Mely keserven kiált fülemile, fiát hogyha elszedi pásztor;
Röpes ide-s-tova, kesereg csattogva bánattal szegény akkor,
Oly keservesképpen Célia s oly szépen sírt öccse halálakor.”¹³

Statius apja feletti gyászénekében (5, 3, 84–85) a jajveszékélő Philomela már a műfaj olyan toposzai között jelenik meg, amelyek *nota nimis vati*, nagyon is ismertek a költők számára.

A megannyi további példa mellett a vers magyarázatában különleges jelentősége lehet azon párhuzamoknak, amelyekben a fülemüle vidám. A szakirodalmi (nem feltétlenül mélyvízi) bűvülatok során két ilyen párhuzam került elő. Az egyik a trubadúrköltészet. Szabics Imre a trubadúrlíra és Balassi kapcsolatát tárgyalva e költemény kapcsán Bernart de Ventadorn és Gaucelm Faidit azon verseire hívja fel a figyelmet, amelyekben a hol tavasszal, hol az erdőben vidáman daloló madár a poétát is felderíti.¹⁴ A másik párhuzam a középkori tavaszénekekhez vezet – a legutóbb Ács Pál foglalta össze ezt a hagyományt Wathay Ferenc fülemüleverséről írt tanulmányában.¹⁵

Mind a trubadúr-, mind a vágáns párhuzamok esetében hiányoznak – Zempényi Ferenc egykori hozzászólását idézve – a „transzmissziós szíjak”,¹⁶ a közvetítés ama bizonyítékai, amelyek révén Balassihoz kapcsolhatjuk őket. Ezért a továbbiakban egy olyan magyarázattal próbálkozunk, amellyel a kályhától indulunk ki.

Balassi fülemüléseti jártasságát egy forrásból bizonyosan adatolhatjuk. Ez gyerekkori tankönyve, Raphael Volaterranus *Commentaria urbana*, vagyis Elmés magyarázatok című enciklopédiája. Ennek harmadik fő része, a *Philologia* a tudományok összefoglalása, benne az élőlények rövid, mitológiai elemeket is tar-

¹² „ahogy a nyárfa árnyékában kesergő fülemüle jajveszékél elvesztett fiókáit, akiket a kegyetlen szántóvető észrevett, s pelyhesen elragadott; ő pedig éjhosszat sír, ül az ágon, újra- s újra kezd ki panaszdaltát, és betölti a környéket keserves jajgatásával.” (Saját fordítás – J. L.)

¹³ BALASSI, *Összes művei*..., 179; V. KOVÁCS Sándor, „Egy Vergilius-reminiscencia Balassinál” *Irodalomtörténeti Közlemények* 73, 3. sz. (1968): 338.

¹⁴ SZABICS Imre, *A trubadúrlíra és Balassi Bálint* (Budapest: Balassi Kiadó, 1998), 40–41.

¹⁵ ÁCS Pál, „Wathay Ferenc: Áldott fülemile ... Allegória és invenció”, in ÁCS Pál, *Az idő ósága: Történetiség és történet szemlélet a régi magyar irodalomban*, 264–286. (Budapest: Osiris Kiadó, 2001).

¹⁶ A hozzászólás az 1992. május 22-én hangzott el a *Közköltészet, népi kultúra a XVI–XVII. században* című konferencia egyik előadásához. Melyikhez? Takarja jótékony homály.

talmazó ismertetésével. A fülemüle itt két helyen kerül elő. Az *Aves parvae et canorae*, énekes kismadarakat tárgyaló fejezetének mindjárt az elején ezt olvassuk:

„Az énekesmadarak közt, vagyis azok közt, amelyek énekszóval gyönyörködtetnek, kiemelkedik a fülemüle. Leírásában Plinius túl nagy költői szabadossággal él. Arisztotelész szerint akkor, amikor zöldbe borul az erdő, egyfolytában tizenöt napig kibírja alvás nélkül szakadatlan énekszóval; nyáron aztán érezhetően kevésbé dallamos a hangja. Ismert a meséje, amiért Philomenának, Dauliasznak és Pandarisznak hívják a görögök. Homérosz róla szóló versét így fordítottam le: Pandarisz, aki egykor, élete virágjában lány volt, az új tavaszon a sűrű lombú fa ágán kettőzi bús énekét, így tölti be dallal szerte a földet.”¹⁷

Az „ismert mesét” Volaterranus a pogány-antik istenségek leszármazásáról szóló fejezetek közt, a Vulcanus utódairól szóló fejezetben foglalja össze, akár Ovidius, akár Hyginus nyomán:

„Pandiontól, Athén királyától Progne és Philomela származott: közülük az első Te-reushoz, Thracia királyához ment feleségül, férje, amikor hűgát, Philomenát elhozta hozzá, mert az látni akarta nővérét, az út során megrontotta, s hogy az ne leplezze le gaztettét, kivágta a nyelvét. Mikor ez kiderült, Progne haragjában gyermeküket, Ithist tálalta fel lakomának visszatérő férje számára, ezért mindannyian átváltoztak: a férj búbosbankává, Progne fecskévé, Philomena csalogánnyá.”¹⁸

Érdemes észrevenni, hogy Volaterranus nem beszél az unokaöccse sajátos feltalálása után fülemülvé változott hősnő daláról. Viszont megtudjuk tőle, hogy a madár – idézzük a verset – „örömmel és szépen csak tavaszidőben” mondja énekét. Ha jól látom, a versben nem találunk több olyan elemet, amely ne lenne átalakítható Angerianusból. Vagyis, ha úgy közelítjük meg a verset, mint egy rendelkezésre álló, hagyományváltozatok adta, dilemmáktól mentes választás eredményét, néhány kivétellel akkor is megkaphatjuk azt, amit látunk.

Induljunk ki ebből a feltételezésből, és vessünk néhány pillantást arra, miképpen alakítja át Balassi Angerianust.

¹⁷ Latin eredeti: „Inter aves canoras, id est, quæ carmine oblectent Luscinia praestat. In cuius descriptione Plinius poetica lascivit licentia. Aristoteles ait, vere silva frondescens, dies continuos xv. insomnem durare, perpetuo cantu, mox aestate voce minus modulata visam. Nota eius fabula, quapropter Philomena et Daulias et Pandaris a Graecis appellatur. Homeri de ea carmen ita converti. Pandaris ut quondam florente aetate puella Vere novo ramis densa super arbore moestum Ingeminans carmen variis loca cantibus implet.” In Raphael VOLATERRANUS, *Commentaria urbana* (Basileae, 1530), 304/r. (Philologia, lib. XXV. De reliquis animalibus in universum; Aves parvae et canorae.) (Saját fordítás – J. L.)

¹⁸ Latin eredeti: „Ex Pandione Athenarum rege Progne et Philomena: quarum prima Tereo Thraciae regi nupsit, qui dum Philomenam sororem visendam deducit, in itinere vitiauit: eique ne facinus retexeret, linguam abscidit. Re comperta, Progne indignata, revertenti viro Ithim communem filium in epulis adposuit, ex quo mutati omnes: ille in Upupam, Progne in Irundinem, Philomena in Lusciniam.” In VOLATERRANUS, *Commentaria...*, 393/r. (Philologia, lib. XXXIII. De scientiis cyclicis; Vulcani progenies) (Saját fordítás – J. L.)

Nem beszélek a továbbiakban arról, amit Eckhardt már 1913-ban megállapított a kialakuló Balassi-strófa kapcsán:

„Ezzel az átalakulással [...], a forma kezelése nagyon megnehezedett és természetes, hogy a rövid bat szótagú sorok rímelési nehézségei csak megerősítették a gondolatritmust. A strófának ez a nevezetes átalakulása egybeesik az angerianusi epigrammák beözönlésével [...] A fülemüle- és bolygópárhuzamban [...] az nyújtja meg az anyagot, hogy a strófa háromsoros. A párhuzam egy-egy láncszemét csak két-két sorba lehet célszerűen befoglalni, a harmadikat tehát stilszerű pótlékkal kell megtölteni [...]”¹⁹

Három példával szaporítanám Eckhardt itt és más versek esetén is bőséggel kamatoztatható meglátását.

Az egyik egy kivétel. „Ros tibi dat vitam”, a harmat éltet, olvassuk a latin szövegben. „Mennybéli szép harmat tégedet mosogat”, ezt látjuk Balassinál. A „mennybéli” jelző egy jól ismert, a korabeli kultúrában közismert forrásból, Izaiás könyvéből származik: *rorate caeli desuper*, „harmatozzatok, mennyek, a magasságból” (45, 8). Balassi itt alaptudásával pótolja azt, amit az eredetiben nem ért.

A másik példa azt mutatja, miként használ fel egy Angerianus-sort két strófában, az ellentétet a maga leleményéből pótolva Balassi. „Tu vernis Zephyris, et leni flamine gaudes”, ez áll a latin epigramma 7. sorában: „a Zefír, a tavaszi szél és az enyhe fuvallat ad örömet a tücsököknek”. A sor egyik eleme, a tavaszi szél (azzal megegyezően, amit Volaterranusnál olvasunk) Balassinál a 4. strófában, a másik, az enyhe fuvallat az 5. strófában jelenik meg.

A harmadik példa látszólag szintén kivétel. Az imént említett 3. strófában található az „oly kemény, mint a vas” hasonlat. Ez nem található meg a tücsökepigrammában. De Angerianusnál másutt igen: az *Erótopaignion* 68. epigrammájában. Ott összevetésben olvassuk:

„Ferrum flamma domat, silicem domat unda, adamantem
Sanguis, at haec ferro durior et silice
Atque adamante: meo non igne, fluente nec unda,
Nec misso e venis sanguine se domuit.”²⁰

Hasonlítsuk ezt össze az *ÉN édes szerelmem...* kezdetű Balassi-vers 5. versszakával:

„Nincsen oly erős vas, kit tűzzel jó kovács ide-s-tova nem hajthat,
Vérrel erős gyémánt, kit az acél sem bánt, végre mind elhasadhat,
A piros márvánkő, kit ver gyakor eső, / csepegéstől lyukadhat.”²¹

¹⁹ ECKHARDT, „Balassi Bálint...”, 447–448.

²⁰ *Poetae tres elegantissimi...*, 15/r–v. „Vasat puhít a tűz, a víz puhítja a sziklát, a vér puhítja a gyémántot, de ő keményebb, mint a vas, a kő és a gyémánt: sem szenvedélyem tüze, sem könynyeim áradása, sem az ereimből ontott vér nem puhítja meg őt.” (Saját fordítás – J. L.)

²¹ BALASSI, *Összes művei...*, 139.

A versszak utolsó sorát Eckhardt a Volaterranus-enciklopédia Balassi kezétől származó kétsoros bejegyzéséhez köti: „Gutta cavat lapidem, non vi sed saepe cadendo / Sic homo fit doctus, non vi sed saepe studendo.”²² De összeköthetjük Angerianusszal is. A gyermekkori tankönyvet és a késő ifjúkorban kézbe vett versgyűjteményt mint forrást egyaránt számba vehetjük Balassi értelmezésekor.

Ezek a kapcsolatok Volaterranus, a PTE-kötet és Balassi költészete közt nemcsak arra szolgálhatnak magyarázatul, miként került fülemüle „beugróként”²³ a tücsök helyére egy versben. Példái lehetnek egy olyan megközelítésnek is, amely az Európa irodalmának vizei felett térben és időben lebegő Balassi mellett a kevés forrásból leleményesen dolgozó Balassit is látja a versekben.

FÜGGELÉK

HIERONYMUS ANGERIANUS

De Caelia [!]

- Tu felix cantas molli sub fronde cicada,
Ipse queror durae virginis ante fores.
Ros tibi dat vitam, mihi vitam fletus; adurit
Aestatis non te feruor, aduror amans.
- 5 Tu quocumque libet volitas, ego carcere claudor:
Garrula tu fundis carmina, funus ego.
Tu vernis Zephyris, et leni flamine gaudes;
At mea succendit feruidus ossa calor.
Tu nimis exultas, ego caeco vulneror arcu:
- 10 Tu diues, sic est sors mea, pauper amo.
Hoc tantum similes, similes sumus ambo, querente
Voce peris, pereor voce querente miser.

Caeliáról

Boldogan dalolsz a zsenge lombok közt te, tücsök;
én viszont kegyetlen szűz kapuja előtt panaszkodom.
Téged a harmat, engem a sírás éltet;
téged nem éget meg a nyár heve, én megégek szerelmemben.
(5) Te röpködsz, amerre kedved tartja, én börtönbe vagyok zárva.
Te fecsegő dalra fakadsz, én gyászdalra.

²² KÖSZEGHY Péter, „Balassi firkál”, *Antikvitás és reneszánsz* 15 (2025): 117–124., 120–121.; Hans WALTHER, *Proverbia sententiaeque Latinitatis medii aevi: Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters*, II. (Göttingen, 1964), 264.

²³ Ács, „Wathay Ferenc...”, 270.

Te a tavaszi Zefírnék s az enyhe fuvalatnak örülsz;
 az én csontjaimat viszont lázmeleg gyújtja fel.
 Te felette ujjongsz, én vak íjtól sebesülök:
 (10) te gazdag vagy, az én sorsom az, hogy szegényen szeretek.
 Csupán abban vagyunk hasonlók, hasonlók mi ketten:
 panaszodban elpusztulsz, elpusztulok panaszomban.

(Saját fordítás – J. L.)

BALASSI BÁLINT

Az fülemilének szól. Altera inventio azon nótára

1. Te, szép fülemile, zöld ágak közibe mondod el énekedet,
 De viszont azellen az én veszett fejem mond keserves verseket,
 Kiket bánatjában, szerelem langjában szép Júliáról szerzett.
- 5 2. Mennybeli szép harmat tégedet mosogat, engem pedig könnyhullás
 Szüntelen nedvesít, s bánattal keserít, hogy olly kemény, mint a vas
 Az én szép Júliám, kitől jómot várnám, hogy lenne már irgalmas.
3. Az hév verőfénnek mivoltát nem érzed, mert ülsz híves árnyékban,
 Engemet peniglen gyújt buzgó szerelem, sülök fülök langjában;
 Te szabad vagy, repülsz, hol akarod, szállsz, ülsz, nem úgy, mint én ez vasban.
- 10 4. Örömmel és szépen csak tavaszidőben szép énekeket mondasz,
 Énnekem peniglen mind nyárban, mind télben versem oka csak panasz.
 Kínomot számlálom, Júliát imádom, dolgom nekem mind csak az.
5. Lengedező szellő s híves tiszta idő tégedet gyakorta hűt,
 Engemet viszontag örökkévaló lang olthatatlanképpen fűt,
 15 Kegyetlenségével, Júlia szemével nagy szerelem üttön-üt.
6. Vagy te egészséges, én peniglen sebes szerelem nyila miatt,
 Énekelsz víg szóval, nem mint én, bánattal, mert nem is érzed kínját
 Az szép Júliának, kinek szép voltának adta lelkem meg magát.
7. Jobb, és mindenekben különböz éntülem te boldog állapotod,
 20 Egyenlők csak ebben vagyunk mi mindketten, hogy énekedet mondod
 Te is, szinte mint én, s fogyhatatlanképpen csak arra veszed gondod.
8. Júliát gondolván és szavát hallgatván egy kis fülemilének,
 Juta bús elmémbe ez ennéhány versben rendeltetett kis ének,
 Kiben állapotja, megtetszik mivolta igazán életemnek.

BIBLIOGRÁFIA

- ANGERIANO, Girolamo. *The Erotopaegnon: a Trifling Book of Love*, edited, translated, commented by Allan M. WILSON. Nieuwkoop: Brill, 1995.
- Ανακρέωντος Τηϊῶν μέλη. *Anacreontis Teii Odae. Ab Henrico Stephano luce et Latinitate nunc primum donatae*. Lutetiae: Apud Henricum Stephanum, 1554.
- Ács Pál. „Wathay Ferenc: Áldott fülemile ... Allegória és invenció”. In Ács Pál. *Az idő ósága: Történetiség és történeteszemlélet a régi magyar irodalomban*, 264–286. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- BALASSI Bálint. *Összes művei*, sajtó alá rendezte, jegyzeteket összeállította KŐSZEGHY Péter. Budapest: Osiris Kiadó, 2004.
- BÁN Imre. „Balassi Bálint platonizmusa”. In BÁN Imre. *Eszmék és stílusok: Irodalmi tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.
- ECKHARDT Sándor. „Balassi Bálint irodalmi mintái”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 23 (1913): 171–192., 405–450.
- GYARMATI BALASSA Bálint. *Költeményei*, sajtó alá rendezte, jegyzeteket összeállította SZILÁDY Áron. Budapest: A M. Történelmi Társulat, 1879.
- KŐSZEGHY Péter. „Balassi firkál”. *Antikvitás és reneszánsz* 15 (2025): 117–124.
- PATAKI Elvira. *Tettix: A tücsök mint szakrális-poétikai szimbólum az ókori görög irodalomban*. Budapest: Szent István Társulat, 2013.
- PLATÓN. *Phaidrosz*. Fordította KÖVENDI Dénes és SIMON Attila. Budapest: Atlantisz, 2005.
- Poetae tres elegantissimi emendati et aucti, Michaël Marullus, Hieronymus Angerianus, Ioannes Secundus*. Parisiis, 1582.
- SZABICS Imre. *A trubadúrlíra és Balassi Bálint*. Budapest: Balassi Kiadó, 1998.
- TILG, Stefan. „Neo-Latin Anacreontic Poetry: Its Shape(s) and Its Significance”. In *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*, edited by Manuel, BAUMBACH and Nicola DÜMLER, 163–198. Berlin–Boston: Milenium-Studien, 2014.
- V. KOVÁCS Sándor. „Egy Vergilius-reminiszcencia Balassinál”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 73, 3. sz. (1968): 338.
- VOLATERRANUS, Raphael. *Commentaria urbana* (Basileae, 1530).
- WALTHER, Hans. *Proverbia sententiaeque Latinitatis medii aevi: Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters*. II. Göttingen, 1964.

Retorikai tulajdonjog

Müller Péter a *Jelenkor*, az *Echo*, a *Színház* című folyóiratokban, de még korábban a pécsi egyetemi *Universitas* oldalain, lassan fél évszázada mondja nekünk, miféle színházban érzi jól magát. Pontosabban: miféle színházba lehet eljutni Pécssett, erről neki, a budapesti, az angolszász színházak ismerőjeként mi a véleménye, ezt miképp lehet megérteni Budapestről, nagy- és világvárosokból, ahol több színház, több színész, több vélemény és állítás néz szembe egymással. Kritikái rendre a pécsi közönségnek szólnak, annak a városnak, mely jelentős színházzal bír akkor is, ha a korszak éppen nem jelentős. Az írásokból egyértelműen kiviláglik, hogy a színház és a város az állandó érték, s a viszonyuk érdemli meg a figyelmet. Ezért is erős bizonyosság fog el minket Müller Pétert olvasva: sosem ad(hat)juk fel a város színházának látogatását, akkor sem, ha évekig hazugságok, mesterkélt bolondságok látszanak csak a színlelőn és a színpadon, akkor sem, ha a színházi működés a tiszta inspiráció felragyogtatása helyett alkuk lenyomatától homályos.

Ez a példa van és legyen előttünk, amikor elfáradunk a kritikáírásban, értelmetlennek látjuk az elemzéseket, összegabalyodottnak és hatalmi felügyelettel kontrolláltaknak véljük a város és a színház viszonyát.¹ Müller Péter hetvenéves, s kritikusi és tudósi életműve ösztönöz arra, hogy megkíséreljem megírni, amit fél éve határozottan elkerülök: a Katona József Színház 2025-ös Hamlet-előadását, mely *Némacsend* címen megy. Ezt az ösztönzést, bevallom, felerősítette Ivo Van Hove 2026-os *Hamlet* előadása a párizsi Odéonban, s a kettős készítés vezetett a felismeréshez: Müller Péter a *Hamletről* mindig írt, legelőször 1984-ben,² s elemzéseiben városa és a városi színháza mindig fontosabb volt, mint a negligálás kényelme. Pétertől kölcsönzöm tehát a fegyelmet megírni egyetlen mozzanatot arról az eseménysorról, melyet most SZFE-forradalomnak fogok nevezni, mert a meg nem nevezés hallgatáshoz vezet, a hallgatás felejtéshez, a felejtés hazug történelmi narratívákhoz.

Hamlet utolsó mondata könyvtárnyi értelmezést vont magához: a *the rest is silence* elliptikus szerkezete az alanyt elfedi, így Hamletre, apjára, Dániára, mindenre vonatkoztathatjuk, a maradóra, az egyetlen túlélőre, Horatióra, akár még imperatívusként is. A *Némacsend* címből gyanítható, nem aktivista, inkább köl-

¹ P. MÜLLER Péter, „Iskola a színházban”, *Baranyai Művelődés* 2–3. sz. (1984): 76–80.

² P. MÜLLER Péter, „Színházi nevelés. Drámatörténeti sorozat középiskolásoknak”, *Dunántúli Napló*, 1984. aug. 31. 239. sz., 8.

tőli előadás készül a Katonában. Ám ha igaz, hogy a „Katona a magyar színházi kultúra Európában is jegyzett műhelye, saját formanyelvével, saját státuszának reflektív öndefiníciójával 40 éve a legintenzívebben stimulálja a művészetről magyar nyelven folytatható beszédet”,³ erős állítások várhatók. A *Hamlet* meghirdetése a Máté Gábor igazgatása alatti utolsó évadterv eleme, a felkért rendező, ifj. Vidnyánszky Attila rendezői formanyelve meglehetősen távoli a társulatétól, de iskolája neki is a régi SZFE volt, mint szinte mindenkinek 1865–2020 között. Mesterei közül Zsótér Sándor pár éve egy mára korszakossá vált *Hamlet*ben adott neki játéklehetőséget az SZFE színpadán, az Ódryn, és gondolatai vélhetően saját státuszának reflektív vetületeit is elének tárják. Összetett, komplex, bonyolult és mindezek által széppé érő előadást lehet tervezni ebben a felállásban, s az összetettségéből következő széttartó értelmezési irányokat Müller Péter írásai felől érthetjük meg igazán.

Müller Péter elemzései a színházi fenomént keresik és az értelmezést a nézés pozíciójából, és csakis abból eredezteti. A világ fenomenológiai észlelésén túli történeti, antropológiai, szociológiai stb. valóság kívül kerül az értelmező látókörén, ugyanakkor tisztábban észlelhető lesz a szemlélő előtt a fiktív és a tényleges test, a térbe-vetettsége. Láthatóvá és érezhetővé válik az általa kijelölt kinetikai forma a proxemikus mezőben. Amikor Hamlet fenoménként áll az értelmező előtt, akkor anyjával, apjával, barátaival, szerelmével létrehozott élet- és kommunikációs viszonyát a testi jelenlévőségek mutatják: karakterének milyenségét elsődlegesen a színész testi jegyei hordozzák. A fenomén meglátása, mint Müller Péter sokszor leszögezi,⁴ a kontextus meglátását igényli, de nem előzetes ismeretét. Az előadás jelenében kell meglátnunk, hogy Hamlet Horatio mellett hoz döntéseket, apja szellemétől kap erőre, anyja közelében érzi meg a zavart az érzelmeiben, mindig valaki mással, de a színházi térben mindig valakivel alakít valamiféle viszonyt. A fenomenológiai értés Hamlet dramatikus karakterét és a Hamletet játszó színészt megkülönbözteti, ám egymásra vonatkoztatja, s a vonatkoztatás egyik módszertana a történetiség feltárása. Müller Péter a Hamlet-karakter és a Hamletet játszó színészek történetét is megosztja olvasóival, s erősíti azt a minden közösség hordozta tudatot: csak saját múltunkkal együtt, csak a múltunk felől érthetjük meg jelenünket. S amikor a múltunkról beszélünk, akkor is a jelenünkre kérdezünk.

A Katona előadásának meghirdetése nem akarja elkerülni, sem nem kijátszani az induló erős értelmezési fókusz: bármi történik is majd a színpadon, a 2025-ös magyarországi kulturális kontextusban nehezen lesz nézhető majd másként, mint ifj. Vidnyánszky küzdelmeiről saját apja szellemével. A bemutató napjaiban a szórólapon, azóta csak az évadkönyvben olvasható mottó is erre irányítja cinkos figyelmünket: „Apám szelleme kísért”. Az előadásról szóló kritikák visszajelezték, hogy az előadás, melyben nem hangzik el a Shakespeare-dráma, kényszeres ér-

³ JÁKFAI Magdolna, „The Urban Theatre of the Present”, *Theatron* 17, 4. sz. (2023): 75–84., https://theatron.hu/theatron_cikkek/the-urban-theatre-of-the-present-the-40-years-of-the-katona-jozsef-theatre/?iID=13387&tp=local.

⁴ P. MÜLLER Péter, *Hamlettől a Hamletgépig* (Pécs: Kijarat, 2008).

telmezési apparátusokat hív elő a nézőből. A napi küzdelem a jelentéstulajdonítás elkerülésére rutint, figyelmet, nyitottságot és teoretikus felkészültséget igényel, ennek az előadásnak a létrejötte pedig különösen piszkálja a kontextualizáló és pszichologizáló közelítést. Igen nehéz tehát eltekinteni az államszocialista korszakban a színházi kettős beszéd technikáján felnőtt generációknak attól az értelmezéstől, mely a ki nem mondott mondatok mögött tudni vélik a lényegét, ráadásul ifj. Vidnyánszky képekben, effektekből gazdag rendezői formanyelve is ezt erősíti.

Két közelítés uralja tehát a kritikákban tetten érhető befogadói kánont: az egyik Vidnyánszky Attilának, az apának, az utóbbi évtized teljhatalmú színházi vezetőjének személye felől véli értelmezhetőnek az előadást.⁵ A másik az előadás színpadi látványából indul: retrótérben vagyunk, a hetvenes évek belsőépítészeti átalakításakor kicsit összenyomott, eredetileg mégis tágas aulájában, a háború alatti Bauhaus-épületek csupasz egyszerűségében. Sok ilyen tér van Budapesten, Európa nagyvárosaiban, ám a díszlet az Ódry Színpad auláját mutatja, mely 2025-ben leginkább hiányával foglal egyre nagyobb helyet a közösség emlékezetében. A röviden Ódrynak nevezett tér a Vas utcai járdasávra is rányíló aula, mely az 1951-től egyetemi célokra használt színházterembe vezet.⁶

Gondoljuk át azért, miként működne, ha ismeretlen lenne a játék kulturális kontextusa. Akkor nézhetnénk a Katona műsorát a fenomén felől, és tényleg nem maradna más, csak egy előadás egy neutrális történeti hagyomány felől bekapcsolódó elvárásokkal. S akkor látnánk, hogy egy ismeretlen és széttagolt térben mozognak nemtáncos játékosok szerethető zenei montázsra. Akkor olyan mozgásszínházi előadást láthatnánk, mely a hetvenes évektől talán ismerős (korai Pina Bausch a *Café Müller*rel, Tadeus Kantor a *Halott osztállyal*, akár Horváth Csaba a *Barbárok*kal és még Marton László is az *Össztánc*cal), és klasszikus kontaktimprós alapon nagyon is képes erős érzeteket közvetíteni, tud a képesztétika ihletésében a mozgásesztétikára fókuszálni. De ha már a *Hamlet* az ins-

⁵ Talán a fiatalok miatt rögzítsük, hogy Vidnyánszky Attila a budapesti Nemzeti Színház vezérigazgatója 2013 óta, az ehhez a pozícióhoz kapcsolt hivatali, szakmai kinevezéseinek és díjainak száma paródiába illően végtelen. Ám a magyar színháztörténeti kánonban évtizedek óta nincs olyan alkotása, mely esztétikai megformáltságában, morális kérdésfeltevésében más művekkel, esetleg a közösségével párbeszédre tudott volna lépni. Még saját két elfoglalt egyeteme, sem a kaposvári, sem az SZFE új tanárcsapata sem tudta megteremteni sem műveinek recepcióesztétikai metodikáját, sem átadható formanyelvét. Ennek a helyzetnek az elemzése nem ennek az írásnak a kereteibe tartozik.

⁶ Ez a komplex tér 2020. szeptember 1-től hetvenegy napon át foglalt térként működött, hiszen a teret használó egyetemisták (és egyetemi oktatók, adminisztrátorok és műszaki – gondnoksági dolgozók) bezárták magukat az épületbe, hogy senki, de senki, legfőképpen a hatalmi manőverekkel vezetőjükké kinevezett Vidnyánszky Attila ne léphessen be termeikbe. Ezek között az oszlopok között zajlott a modern magyar felsőoktatás történetének legnagyobb ellenállása, melyet az erőszakszervezetek nem is kezdeményeztek levérni, a Covid-járvány második hulláma megtette helyettük. A majd hetvenéves Ódry, a Pierre Nora-i értelemben, éppen a forradalom miatt vált emlékezeti helyé, a forradalom és a szabadság tényleges és ikonikus terévé. Az új vezetés az Ódry gyors bezárásával, a tér megszüntetésével próbálta meg nem történet tenni az SZFE-s forradalmat, talán abban reménykedve, hogy aminek nincs tere, arra nincs hol emlékezni.

piráló szöveg, akkor érdemes végigvinni az állításokat. Az alábbiakban erre tesztek kísérletet.

Az SZFE-s forradalom után öt évvel a Katonában bemutatott *Hamlet*nek az Ódry előcsarnoka a díszlete, a lehető leghívebb képe, talán csak a lift, a kávéautomata fordul befelé, míg az utcafront a nézőtérre dinamikusan nyílik rá. A színházterembe vezető bal oldali ajtó mellett fejmagasságban még az a teremtábla⁷ is látható, mely a vidnyánszkys hatalomátvétel bejelentése után, de még az életbe lépése előtt került az SZFE termeire, így a színpadra is. A díszlet ennyire részleteiben mutatja a múltat, a tér idealizált szépsége, otthonosan emberi arányai emléketörésként hatnak. Dominál a voyeur-fókusz, erősödik a közösség cinkos tudása az öt évvel korábbi engedetlenség eseményeiről, legendává távolítja és onnan vissza is emeli azt a hitet, azt az erőt, amelyet az SZFE-s hallgatók az SZFE színpadán és az aulában megteremtettek. Ez az előadás mind vizualitásában, mind kommunikációs sémáiban metaforizál, távolít és egyidejűleg domesztikál, ez a magyar színház művészetében működő hatalomgyakorlási úzus: 1957-ben az 1956-os forradalomról ekként beszélt Dobozy Imre *Szélvihar* című drámája, vagy közelebbi példával 1986-ban a Pestiben Kapás Dezső rendezte *Rendőrség*. A domesztikálás lényege a kettős beszéd metodikájának fenntartása: szavak és pontos kontextusok helyett utalások hálórendszere építi fel az előadást, s minden néző saját vélt vagy valós tudása szerint pozicionálja magát és az alkotókat ebben a Nádas Péter szerint összelélegző közösségben. Ha a közösség az előadás alatt összelélegzik, akkor az érzet veszi át az élményképzés irányítását. S ez rendben is van, hiszen ez az állapot elérhet arra a szintre, hogy egy erő, egy hangulat, egy kép, egy energiaáramlat hozza működésbe az esztétikai tapasztalatot, ám a domesztikáló előadások jellegzetessége, hogy még a forradalmi képekben is a megbékélés hangulatát rezonálják. A Katonában is ez történik.

Ifj. Vidnyánszky rendezése a ki nem mondott kollektív tudásra épül, a tér ikonikusságával olyan zavaros-mocsaras helyzetre épít, melyben megnevezhetetlenül kísért a hetvenegy napos forradalom emléke. Visszahozza ugyan a forradalom helyszínének képét, ám megerősíti: nem beszélünk a történelekről. Látjuk, hogy apákat cipelnek a hátukon a fiúk harc közben, ez itt mindig is így volt, a színészképzés apajogú társadalmi gyakorlat, látjuk, hogy jönnek elő a résekből-sarkokból az árnyak, megfelleltethetjük őket Major Tamásnak, Gellért Endrének, Marton Lászlónak akár, kinek mi látszik ismerősnek, s kereshetjük Vidnyánszky Attilát, az idősebbet, ám ő nem jelenik meg szellemként, hiszen az intézménynek sem diákja, sem tanára nem volt, a térben ő nem kísért. Pedig 2025-ben ebben az ódrys játéktérben rajta kívül más (legalábbis a katonás művészek közül) már nem közlekedhet. Az előadás meglehetősen önéletrajzinak tűnik, s persze ez a biografikus színházhoz tartozó személyesség erős kortársi fogalmazást és tiszta beszédet követel. Szükség lenne arra, miként Milo Raunál követhető, hogy amikor egy játékos a saját történetét, a vele megesett történelmet tanúként mondja

⁷ A Teremprojekt egy művészeti akció, melynek során az SZFE minden termét elneveztük, majd 2020. szeptember 30-án felavattuk méltó módon.

el, akkor a nézők elé állított tanúsága mondjon valami egyénit, megéltségében igazat, melyből összeáll a világ képe. Ez az előadás ráadásul tele van igaz tanúkkal: a színház szinte minden tagja tanárként vagy hallgatóként, színészként, rendezőként vagy dramaturgként megélte-megcsinálta az SZFE forradalmát, mégsem tanúként állnak most előttünk. Nem személyesen mondják, mi történt velük, miként telepedett rájuk és szorította ki őket egy politikai-hatalmi döntéssel Vidnyánszky Attila, azt sem mondják, miként álltak ellen, hogyan hirdették meg a modern magyar oktatástörténetben példa nélküli forradalmukat, nem mondják, mennyire tisztán és eltökélten bátrak tudtak lenni. Nem mondják. Helyette nézzük, ahogy végtelen színészi alázattal megtestesítik Hamlet minden kapcsolatát, az apját, az anyját, a barátait, a szerelmét, s elfedik így azt a történetet, amelyet maguk egyszer már megcsináltak. Újrájátszanak valamit, amit 2020-ban egészen másként éltek és csináltak meg. Az ilyen félre- és nembeszélős alkotás persze illeszkedik az államszocialista diktatúra formanyelvéhez.⁸ Ugyanakkor a *Némacsend* így csak azt a közhelyes általános igazságot mondja, hogy apák és fiúk harca a világ, a nők gyengécskék és szeretnivalók, de hát erről beszélni sem érdemes.

A *Némacsend*, Susan Sontag meglátását használva, elbitorolja a „retorikai tulajdonjogot”,⁹ amikor az Ódryn történt „sajnálatos események”¹⁰ utáni helyzetet a néma csend állapotaként nevezi meg. Ezzel még szociológiai értékelésként sem érthetnénk egyet, hiszen az új hatalom új emberei hangosak, a hatalomátvétel hónapjaiban nyilatkozataik a régi rendet mocsoknak, fertőnek, szodomának nevezték, képeket posztoltak az Ódryról, a Várkonyiról, a Nádasdyról, az SZFE nagy férőhelyéről elnevezett játéktérrekről igazolva, micsoda szennyben éltek ott az egyetemfoglalkók. És persze a csend a forradalmárokat sem veszi körbe, mert éppen az Ódry a tere a bázisdemokratikus döntéshozatalnak, a hangos és nyílt vitáknak, s a pandémia alatt majd éppen a technikailag közvetített hangjuk hallatszott igen messzire, még Robert Wilsonig is elért. Amennyiben 2025-ben az előadás az Ódry bezárása körüli időpillanatot, 2020-at rögzíti, amikor a járvány az egyetem elhagyására kényszerített mindenkit, és az Ódryn tényleg csend lett, mint a világban mindenhol, akkor erre a némaságra gondolni elégikus, hamis pátosszal teli és belenyugvó. Mivel 2025-ben már ötödik éve nem látogatható az a bűnösnek ítélt tér, mely befogadta a forradalmárokat, a *Némacsend* magához rántja a forradalom megnevezését, elnevezi csendnek és ezzel irányítani fogja az emlékezést.

A *Némacsend* címet viselő előadás saját maga oly erős történelmi ihletettségben fogalmaz, hogy nem lehet az ódrys díszlet felismerése után elkerülni a ta-

⁸ Ezt a nembeszélést erősíti a *Némacsend* előtt pár héttel az Örkény Színházban bemutatott *Orosz barát* előadást megelőző kampány, ahol a forradalomban egyébként szintén részt vevő alkotók felállították az SZFE-s forradalom ikonikus tevékenységének, a forradalmi őrhelynek egy idealizált replikáját, szűkös kis őrbódét piros-fehér színű szalagokkal díszítve. Tárgyasítva tematizálták a múltat.

⁹ Susan SONTAG, *Az AIDS és metaforái*, ford. RAKOVSKY Zsuzsa (Budapest: Európa, 1990), 132.

¹⁰ Az 1956-os forradalom megnevezése az 1957-es sajtóban.

núságot: ami az SZFE-n 2020 szeptember 1. és november 17. között történt, az a szellemekkel való harcok után éppúgy egy erős, külső hatalom beléptével zárult, mint Shakespeare *Hamletje* a norvég sereg bevonulásával. Fortinbras megérkezik csapataival Dániába, s Horatio kivételével halottakat talál. A *Némacsend*ben azonban nem érkezik meg Fortinbras, pontosabban itt véget kell érnie a bemutatott történeteknek, hiszen ez az a valóságpillanat, amikor Vidnyánszky Attila az SZFE földjére lép és csak halottakat talál. Ha a színházi előadás felállít egy metaforikus értelmezési keretet, nagy valószínűséggel a nézőt meg is tartja abban. Bár a *Némacsend* ragyogó képekkel lágyítja a szemiózis kényszerét, talán még az idézetként, intertextusként, korábbi alkotásokból ismerősként üdvözölt elemek (mint a bodós kávéautomata) sem annyira zökkenetnek ki az érzetek hömpölygő áradatából, a tér meghatározottsága azonban újra és újra konkréttá teszi az elvonatkoztatottat.

Tudjuk, hogy a harcokról, az erőszakos eseményekről, a veszteségekről folytatható beszéd utólagos konstrukció, hiszen a jelenben a maga kaotikusságában éljük meg a világot, ám visszanézve képesek vagyunk megnevezni. Hívhatjuk forradalomnak, egyetemfoglalásnak, engedetlenségnek, sztrájknak, bárminek, mely lefedi a hetvenegy nap történetét, ám csendnek nehezen. A Katona az Ódryt díszletként felállítja a színpadán, ez a gesztus már felkínálja az újrajátszás eseményét egy klasszikus re-enactment formában, s ez az állítás is tiszta lenne: ha már bezárták az Ódryt, a Katonában felépíthető a mása, s újra lehet játszani, ami történt. Mivel a művészetben őrzött emlékek a történeteket másolatokként, az eredetnél sűrűbb anyaggal hordozzák, minden közösség felelős, miként reprodukálja a múltját. Ha Horatio tehetetlensége, szótlanúsága marad előttünk (ráadásul szépségesen szürreális) záróképként, akkor ez a közösség, ez a generáció a tehetetlenség és a némaság emlékét viszi magával. Éppen az a generáció, mely a tett és a beszéd aktusával írta be magát a magyar történelembe. A *Némacsend* előadásban éppen azok a színészek, Gloviczky Bernát, Jakab Balázs, Kanyó Kata, Pásztor Dániel játsszák el a megtörténtek ellenkezőjét, akik az Ódry színpadán kikiáltották az engedetlenség forradalmát, szabadon, tényleg semmitől nem félve.

A szabad művészet, Jacques Rancière emlékeztet minket rá,¹¹ akkor szabad, ha egy nép életének azonnali kifejezési formái között a művészet is szerepel. Az SZFE forradalma ezt a szabadságot hozta vissza, s a Katonában létrejött előadás *ígérete* ezt a szabadságot tartotta volna élénk emlékeztetőként: a szabadság mindenkié. A néma csend felől áradó rezignáció, a letargia ezt a kivívott szabadságérzést negligálja.



Párizsban, az Odéon színházban játsszák Shakespeare *Hamletjét* 2026 elején Ivo Van Hove rendezésében. A színészek a Comédie Française (a nemzeti) színészei, akik épületük átépítése alatt máshol játszanak, most éppen a város és Európa

¹¹ Jacques RANCIÈRE, *Le voyage de l'art* (Paris: Édition du Seuil, 2023), 136.

egyik emlékezeteki helyeként őrzött terében. Ez az a tér, ahol az 1968-as diákforradalom alatt a színház akkori igazgatója, Jean-Louis Barrault kinyitotta a kapukat a forradalmárok előtt, hogy legyen egy hely, ahol beszélni tudnak.¹² Ebben a térben játsszák a *Hamletet* 2026-ban azzal a felismeréssel, hogy a színészet mindent képes feloldani, a színjáték pedig az a közvetítő, mely a megértésig vezet el mindannyiunkat. Van Hove előadása a színészcsapat megjelenésével kezd, mindannyian Hamlet régi barátai, Rosencrantz és Guildenstern is köztük. A játék valóságkonstrukció, újrátjátszák Claudiusnak a múltat, ám akkor Hamlet rádöbben: a színészet nem való semmire. A színház hiába játssza újra a múltat, az újrátjátszás *után* másfelé kell vinni a történetet, hogy értelme legyen az ismétlésnek. Vagyis hiába ismeri fel Claudius reakciójában Hamlet a bűnöst, ez a tudás csak tudás marad, még semmi nem következik belőle. Hamletnek radikalizálnia kell, a színész barátok harcostársak lesznek, radikális megoldások kellenek most, mert nincs más út, mint a forradalom.

Vajon melyik előadáson érezné jól magát Müller Péter? Isten éltesse, hogy még sok *Hamletet* megnézzon és megírjon.

BIBLIOGRÁFIA

- DEUTSCH, Michel. *Souvenirs éparés. Philippe Lacoue-Labarthe, les Années théâtre*. Paris: Christian Bourgois, 2018.
- JÁKFALVI Magdolna. „The Urban Theatre of the Present”. *Theatron* vol. 17, no. 4 (2023): 75–84., https://theatron.hu/theatron_cikkek/the-urban-theatre-of-the-present-the-40-years-of-the-katona-jozsef-theatre/?iID=13387&tp=local.
- P. MÜLLER Péter. „Iskola a színházban”. *Baranyai Művelődés* 2–3. sz. (1984): 76–80.
- P. MÜLLER Péter. „Színházi nevelés. Drámatörténeti sorozat középiskolásoknak”. *Dunántúli Napló*, 1984. aug. 31., 239. sz., 8.
- P. MÜLLER Péter. *Hamlettől a Hamletgépig*. Pécs: Kijárat, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le voyage de l'art*. Paris: Édition du Seuil, 2023.
- SONTAG, Susan. *Az AIDS és metaforái*. Fordította RAKOVSKY Zsuzsa. Budapest: Európa, 1990.

¹² Michel DEUTSCH, *Souvenirs éparés. Philippe Lacoue-Labarthe, les Années théâtre* (Paris: Christian Bourgois, 2018).

Nézz vissza Haragra! Örökség és küldetés

Harag György magyarországi
rendezéseinek kritikai recepciója

„Titi odahajol Palihoz, az asszisztenshez.

Pál, kedves, magának nem furcsa, hogy a király meztláb van?

Pali figyel a színpadot. Titi úr, a modern színházban az ilyesmi nem furcsa.

Ez nem realista színház. Amikor a lét végső kérdéseit tesszük fel,

akkor nem kell cipő.

Titi bólint. Még egyszer, szól fel Tildának.

Ezt a Mester mondta egyszer, teszi hozzá Pali.”¹

(Tomba Andrea: *Sokszor nem halunk meg*)

Harminchat év alatt közel száz előadás Romániában, Magyarországon, Jugoszláviában, színházban és filmen – ez Harag György (1925–1985) korán félbeszakadt rendezői életművének gyorsmérlege. Életműve az erdélyi magyar színházban máig hivatkozási alap és kiindulópont, de gyakran említik vele kapcsolatban azt is, hogy európai léptékű alkotó volt. Ha az életmű csúcspontjait számba vesszük, egy a hatvanas–hetvenes évek magyar nyelvű színjátásának „átlagától” messzire rugaszkodó, és mindegyre folyton reflektáló, a realista színjátszástól a képi fogalmazásmód felé lendülő, a romániai színház Liviu Ciulei utáni „reteatralizálását”² szüntelenül gyakorló, nagyszabású színházi gondolkodó, színész-pedagógus és alkotó képe bontakozik ki.

És bár kortársai és utódai egyaránt felismerték jelentőségét, a neki járó pályát nem tudta befutni. Ezért nemcsak korai, alig hatvanéves korában bekövetkezett halála okolható, de az az ismétlődő, már-már sorsszerű felismerés is, ami mintha a Romániában nevet szerzett, főleg magyar rendezők „átka” lenne. Mert bár 1976–1982 között Harag György egy, a Magyar Televízió számára készített, tévéjáték (*A fekete macska*, 1976) mellett öt színházi előadást rendezett, az áttörés mégsem sikerült neki. Magyarországi tevékenysége – ahogy Nánay István egy

¹ TOMPA Andrea, *Sokszor nem halunk meg* (Budapest: Osiris Kiadó, 2023), 582.

nekem írt magánlevelében jellemezte – zárvány maradt, amely nem kapcsolódott az ekkor zajló hazai színháztörténetekhez.

Úgy is mondhatnánk, hogy neki *sem* sikerült az áttörés: a magyarországi néző (és kritika) némi tartózkodással tekintett Harag György munkáira épp úgy, mint majd jóval később Tompa Gábor, Bocsárdi László itteni premierjeire, de említhetném Silviu Purcărete, Vlad Mugur vagy Victor Ioan Frunză értetlenkedve fogadott bemutatóit is. Az okok a magyarországitól eltérő színházi munkamódszerekben és esztétikában keresendők. Tanulmányom arra kíváncsi, hogyan viszonyult a magyarországi színikritika Harag újdonságnak számító rendezői stílusához és színészvezetési módszereihez. Elsősorban az foglalkoztat, a kritikai recepcióban mit és hogyan azonosítottak az általa képviselt színház esztétikájából és etikájából a magyarországi szakírók.

Az első észlelet, hogy a szóban forgó öt előadás – az *Özönvíz előtt* (1976, Nemzeti Színház), a *Caligula helytartója* (Gyulai Várszínház, 1978), a *Vihar* (Győri Kisfaludy Színház, 1979), a *Kisfaludy-játék* (Győri Kisfaludy Színház, 1980) és az *Úri muri* (Vígyszínház, 1982) – jelentékeny kritikai figyelmet kapott: a produkciókról közel hatvan kritika jelent meg, de a próbafolyamatról tudósító riportok, alkotókkal készült interjúk is növelik a dokumentáció mennyiségét. Egyértelmű az írásokból, hogy Harag színházi esztétikája távol állt a kor színházeszményétől, ám darabválasztásai, illetve a színházkulturális kontextus is magyarázza viszonylagos sikertelenségét.

Harag György következetesen kiállt az erdélyi magyar dráma színreviteléért, akkor is, amikor tudta, hogy az alapanyag minősége kívánnivalót hagy maga után.³ Nagy István didaktikus iránydrámája, az *Özönvíz előtt* jellemzően ilyen anyag volt, amelyet Haragnak a Nemzeti Színházban a korszak sztárszínészeivel létrehozott rövidke szériája óta sem vitt színre senki. Ellenkező a helyzet Székely János *Caligula helytartója* című darabjával, amelynek gyulai ősbemutatója Harag nevéhez fűződik: a szöveg az azóta eltelt közel ötven évben legalább húsz további produkció révén vált a magyar drámairodalom megkerülhetetlen művévé. Szintén a periférián maradt Harag további két előadása, Győrben Osztrovszkij *Viharát* rendezte: sem a szerző, sem a műve nem volt és nem is lett része a hazai színházi kánonnak. A *Vihart* Harag előtt Kazimir Károly (1953, Szolnok; 1954, Nemzeti Színház – Major Tamással közösen –; 1967, Thália Színház) és Horváth Jenő (1975, Debrecen) vitte színre, de más jelentős előadását nem tudjuk említeni. A szintén Győrben bemutatott *Kisfaludy-játék* a máig mostohán kezelt, kuriózumként prezentált Kisfaludy Károly-életműre adott szellemes teátrális válasz. Az utolsó, 1982-es rendezés jelentette a visszatérést Budapestre, ám a Vígyszínházban bemutatott *Úri murit* még a Haragot nagyra tartó kritikusok is bukásként könyvelték el.

² A fogalomhoz lásd. Liviu CIULEI, „A színpadkép teatralizálása”, ford. ALBERT Mária, *Játéktér* 3, 2. sz. (2014): 41–45.

³ Vö. MAROSI Ildikó, *Kis/Harag/Könyv. Emlékpórá* (Csíkszereda: Pallas-Akadémia Könyvkiadó, 2005), 57.

Harag előadásait a magyarországi kritikusok szinte egyöntetűen mély intellektuális igényességgel, morális érzékenységgel és szigorú, koherens színházi nyelvvel jellemezték. Már első magyarországi bemutatója kapcsán feltűnt a következetes formanyelv és gondolati fegyelem. Ugyanakkor az évek során egyre több hang hívta fel a figyelmet arra, hogy sajátos stílusa túlságosan hűvös és elidegenítő lehet, és ha nem újul meg, elveszíti erejét. A következőkben ezt az ívet az egyes előadások kritikáin keresztül vizsgálom.

Az *Özönvíz* előtt mint az intellektuális fegyelem diadala

Harag György első magyarországi rendezése egyben a dráma magyarországi bemutatója volt: Nagy István *Özönvíz előtt* című drámáját 1976-ban vitte színre a Nemzeti Színházban.⁴ Az előadás felszínes megközelítésben az 1971-es marosvásárhelyi, szintén Harag által színre vitt, az erdélyi színháztörténetben rendkívüli jelentőségű bemutató remake-je.⁵

A budapesti bemutatkozás kritikai visszhangját az újdonság tapasztalata szervezte. A recenzensek nem csupán a késve kanonizálódó Nagy István-drámát látták a színpadon, hanem egy olyan rendezői nyelv megjelenését, amely a hazai kritikában a korszerű színházi formanyelv lehetséges modelljeként jelent meg. Szántó Judit „meglehetősen újszerű élményről” írt, és az előadás legfőbb tanulságát abban látta, hogy a kortárs drámával szemben a színházi „óvatosság” nem mindig indokolt: Harag rendezése éppen azzal bizonyította a negyvenéves szöveg életképességét, hogy nem muzeális tisztelettel, hanem erős rendezői olvasattal közelített hozzá.⁶

A legtöbb kritika Harag formai fegyelmezt, egyszerűsítő és stilizáló színházi nyelvét emelte ki. E. Fehér Pál szerint Harag „rendkívül erélyes” rendező, akinek színpada „egységes, s a végletekig egyszerű”; megfogalmazása szerint „Harag trükkje az, hogy nincsen trükkje”.⁷ A *Népszabadság* kritikája a fegyelmet a dráma etikai magvához illeszkedő megoldásként értelmezte: az előadás azért hat, mert „vállalja eredeti formáját, vállalja történeti értékét”.⁸ Saád Katalin a *Színházban* az előadást „szigorúan, feszesen megkomponált színpadi mű”-ként írta le, és hangsúlyozta, hogy a Nemzeti színészei a megírt emberi alaptípusokat „mentesen minden közhelyszerű sémától, minden sablonmegnyilvánulástól” szóltattatják meg.⁹ A kedvező fogadtatás másik visszatérő eleme az volt, hogy a kritikusok

⁴ A háttérhez lásd NÁNAV István, „Harag és a Nemzeti”, *Beszélő* 3, 9. sz. (1998): 91–93.

⁵ Vö. KÖTÖ József, „Színházzá tett szövegfeldmondás (Harag György: *Özönvíz előtt*, 1971)”, in *Erdélyi magyar színháztörténet: Philther-elemzések*, szerk. JÁKFAI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, 97–104. (Bukarest–Marosvásárhely: EIKON–UartPress, 2019).

⁶ SZÁNTÓ Judit, „*Özönvíz előtt*: Nagy István drámája a Nemzeti Színházban”, *Tükör* 14, 2. sz. (1977): 76–77.

⁷ E. FEHÉR Pál, „*Özönvíz előtt*”, *Népszabadság*, 1977. jan. 5., 7.

⁸ E. FEHÉR, „*Özönvíz...*”, 7.

⁹ SAÁD Katalin, „*Özönvíz előtt*: Nagy István drámája a Nemzeti Színházban”, *Színház* 10, 4. sz. (1977): 6–9., 6.

Harag rendezésében nem a darabon túlnövő önálló formateremtést, hanem a dráma társadalmi és erkölcsi igazságának színpadi kiélezését látták.

A fenntartások ugyanakkor világosan kirajzolódtak. A kritikák egy része érzékelte a feszültséget a dráma hagyományos építkezése és Harag sűrítő színházi nyelve között. Szántó Judit éppen azért tartotta fontosnak az előadást, mert megmutatta, hogy a közelmúltbeli magyar dráma sem kezelhető csupán illusztratív módon.¹⁰ A fogadtatás alapvetően elismerő volt, ám nem konfliktusmentes: a kritikusok a formai fegyelem, a színészi koncentráció és az erkölcsi súly mellett a vállalás kockázatát is érzékelték.

Ezt az értelmezési keretet maga Harag is megerősítette a bemutató előtt adott interjújában. Pályi András kérdésére, hogy azonos lesz-e a budapesti *Özönvíz előtt* a marosvásárhelyivel, Harag egyértelmű nemmel felelt. Indoklása szerint nemcsak az eltelt évek követeltek más megoldásokat, hanem az is, hogy a budapesti társulat múltja és munkamódszere különbözött addigi munkaközegétől. Módszeréről árulkodik megjegyzése, miszerint „az előadás nyelvét közösen akarjuk megtalálni”, ezért „úgy dolgozunk, mintha egy soha nem játszott, új magyar darabot mutatnánk be”.¹¹ A budapesti *Özönvíz előtt* kritikai fogadtatása valójában nem a sikeres erdélyi előadás recepciójának folytatása, hanem annak felismerése, hogy Harag a Nemzeti Színházban is képes volt egy történetileg terhelt szöveget jelen idejű színházi eseménnyé formálni.

***Caligula* helytartója: rendezői színház és gondolati erő**

A gyulai Várszínház 1978-as *Caligula helytartója*-bemutatójának kritikáit mindenekelőtt az a felismerés fűzi össze, hogy Székely János drámája nem történelmi tablóként, hanem jelen idejű erkölcsi-politikai példázatként került színre. Bulla Károly szerint a magyar néző „vívódó helytartóval még nem találkozott”,¹² Koltai Tamás pedig a mű lényegét egyenesen „lelkiismereti drámaként” írta le: Petronius konfliktusa ott kezdődik, ahol a hűség és a lelkiismeret ellentétbe kerül egymással.¹³ Báron György szerint Székelyt nem „a zsarnokság okai és késztetesei”, hanem „a totális uralom alatt élő és döntésre kényszerített alattvaló dilemmája” érdekli.¹⁴ Szekrényesy Júlia a tétet tágabb történeti összefüggésben ragadta meg: a drámát olyan erkölcsi példázatként olvasta, amelyben a birodalom „pokolgépének ketyegése” mindenütt jól hallatszik.¹⁵

A fogadtatás másik meghatározó eleme a rendezés szinte egyöntetű elismerése volt. A kritikák túlnyomó része egyetértett abban, hogy Harag a szabadtéri

¹⁰ SZÁNTÓ, „Özönvíz...”

¹¹ PÁLYI András, „Özönvíz előtt: Beszélgetés Harag Györggyel”, *Új Tükör* 13, 50. sz. (1976): 26.

¹² BULLA Károly, „A császárok kicsinysége és múlandósága”, *Film Színház Muzsika* 22, 29. sz. (1978): 4.

¹³ KOLTAI Tamás, „A helytartó lelkiismereti drámája: Székely János színműve Gyulán”, *Színház* 11, 10. sz. (1978): 16–19.

¹⁴ BÁRON György, „Caligula helytartója”, *Esti Hírlap*, 1978. júl. 29., 2.

¹⁵ SEKRÉNYESY Júlia, „Az erkölcs helytartója”, *Élet és Irodalom* 22, 29. sz. (1978): 12.

játék adottságait nem látványos effektusokkal, hanem rendkívüli fegyelemmel és a drámai gondolat szolgálatában használta fel. Báron szerint a rendező „nem alkalmazott szemképráztató színpadi trükköket”, mert az előadásban „minden a kifejtendő igazságot szolgálja”.¹⁶ Mészáros Tamás szerint Harag célja, hogy a játék „ne csússzon semmiféle általánosításba, híg absztrakcióba”, hanem „pon-tosan behatárolt történelmi pillanat” maradjon.¹⁷ Ablonczy László a gyulai térről írta: a légió bevonulása, a várfokon megjelenő katonák árnya és az őrtűz látványa már a nyitányban megrajzolta a hatalmi-társadalmi helyzetet.¹⁸

A kritikai visszhang különösen nagyra értékelte, hogy a rendezés a gondolati tisztaságot nem a színházi erő rovására érte el. Bogácsi Erzsébet ünnepi hangon írt a darabról mint „igazmondó műről”, amely „lényeglátón, logikusan, szellemi szigorúsággal” beszél a hatalomról és „az erkölcs esélyeiről”.¹⁹ Mészáros Tamás szerint Székely János „szikár-szigorú, mégis szenvedélyes művet alkotott”, amely „nem szorul semmiféle színpadi hókuszpókuszra”, s a „kitűnő előadás” bölcsen ellen is állt a csábításnak.²⁰ Több recenzens Lukács Sándor Petroniusát emelte ki; Mészáros szerint a színész a szerep belső feszültségét melodramai túlzások nélkül tette hitelessé.²¹

A felmerülő fenntartások jórészt nem Harag rendezését, hanem a drámát érintették. A *Népszabadság* kritikusa úgy vélte, hogy Székely „nem formált nagy művet” a kivételes történelmi anyagból, sőt Petronius belső drámájának kidolgozottságát is egyenetlennek látta.²² Mészáros Tamás a záró jelenet dramaturgiai következetlenségét emelte ki, bár még így is az utóbbi évek „legértettebb magyar nyelvű drámái” közé sorolta a művet.²³ A kritikai összkép tehát differenciáltan elismerő: a recenzensek döntő többsége abban látta a gyulai bemutató jelentőségét, hogy Harag György kivételes koncentrációval, a tér, a ritmus és a színészi jelenlét fegyelmezett megszervezésével a korszak kiemelkedő színházi eseményét hozta létre.²⁴

A Vihar Győrben: katartikus színház és szimbolikus látvány

A győri *Vihar* korabeli fogadtatásának egyik legszembevetőbb vonása az, hogy a kritikusok Harag rendezésében a darab erkölcsi és társadalmi tétjének radikális

¹⁶ BÁRON, „Caligula...”

¹⁷ MÉSZÁROS Tamás, „A helytartó morális drámája”, *Magyar Hírlap*, 1978. aug. 9., 6.

¹⁸ ABLONCZY László, „A helytarthatatlanság drámája: Székely János darabja a Gyulai Várszínházban – Harag György látomásában”, *Tiszatáj* 32, 10. sz. (1978): 133–137.

¹⁹ BOGÁCSI Erzsébet, „Caligula helytartója: Székely János drámája a Gyulai Várszínházban”, *Magyar Nemzet*, 1978. aug. 5., 4.

²⁰ MÉSZÁROS, „A helytartó...”

²¹ MÉSZÁROS, „A helytartó...”

²² H.R.G. [HAJDÚ RÁFIS Gábor], „Caligula helytartója: Székely János drámájának bemutatója a gyulai Várszínházban”, *Népszabadság*, 1978. júl. 21., 7.

²³ MÉSZÁROS, „A helytartó...”

²⁴ VÖ. BULLA, „A császárok...”; GEROLD László, „Gondolat és látvány”, *Magyar Szó*, 1978. júl. 23., 13.; Z. L. [ZAPPE László], „Székely János: Caligula helytartója”, *Kritika* 7, 9. sz. (1978): 29.

újraértelmezését látták. Szekrényesy Júlia szerint Harag „gyöngéden, mégis nagyon következetesen” tisztította meg a művet mindattól, ami ellágyítaná, s Katyerina történetét nem házasságtörési románcként, hanem „tragédiába torkolló szabadságharcként” jelenítette meg.²⁵ Nánay István hasonló hangsúlyeltolódást írt le: szerinte az előadás nem csupán egyetlen ember pusztulását mutatja meg, hanem a „felszárnyalni akaró kísérlet” reménytelenségét egy olyan világban, amelyet a „butaság, a képmutatás, a gyávaság” és a „mindenfajta hitben való bigottság” tart fogva.²⁶

A kritikai visszhang másik nagy közös pontja Harag rendezői színházának ismerése volt. Szántó Judit az előadást egyenesen „világszínvonalnak” nevezte, és hangsúlyozta, hogy Harag autonóm színháza nem a darab vagy a néző rovására érvényesíti magát, hanem olyan fogalmak érvényét adja vissza, mint a színház társadalmi funkciója vagy a konfliktus társadalmi tartalma.²⁷ Rajk András valamivel tartózkodóbb, de lényegében hasonló erőt érzékel: a győri bemutatót a jelentős Osztrovszkij-találkozások sorába állítja, miközben jelzi, hogy Harag hangsúlyosan saját színházi gondolkodásával közelít a műhöz.²⁸

A rendezés erejét a legtöbb bírálat nem a látványosságban, hanem a fegyelmezett formavilágban ismerte fel. Szőke Szabolcs pedig a látványvilág elemzésekor kiemelte, hogy Najmányi László díszlete „dialektikus egységet alkot az előadás összes többi elemével” s a tér nem pusztá háttér, hanem önálló jelentéshordozó.²⁹ A próbanapló tanúsága szerint Harag módszere ugyanilyen következetes volt a próbafolyamatban is: Budai Katalin nem „a mágus vesszőintését”, hanem egy olyan alkotói munkát látott, amely a színészek személyiségét mozgósítva, folyamatos átrendezésekkel alakította ki az előadás végső szerkezetét.³⁰

A recepció külön figyelmet szentelt Törőcsik Mari Katyerinájának. Koltai Tamás arról írt, hogy Harag „zenisiális győri rendezésében” Katyerina „hamleti hős, hamleti sorssal”; az alakítás a gyöngéd áldozat helyett élesebb, kegyetlenebb fénytörésű figurát mutat.³¹ A szerepfelfogás összhangban állt Harag rendezésével: a pszichologizáló részletezés helyett a társadalmi és erkölcsi véghelyzet került előtérbe. Bernáth László jegyezte meg, hogy a mű felnagyított, nem természetes térben játszódik, s így a családi konfliktus kezdettől túlnőtt a realista szobadráma határain.³²

Báron György a győri *Vihart* „artikulálatlan kiáltásként” jellemezte: olyan előadásként, amely a hit elvesztésének és az embertelen dogmák felbomlásának

²⁵ SZEKRÉNYESY Júlia, „Tragikus szabadság,” *Élet és Irodalom* 23, 22. sz. (1979): 12.

²⁶ NÁRAY István, „Vihar: Harag György színházáról”, *Színház* 12, 8. sz. (1979): 18–26.

²⁷ SZÁNTÓ Judit, „Világszínvonal az új falak között: Vihar-bemutató Győrött”, *Új Tükör* 16, 22. sz. (1979): 26.

²⁸ RAJK András, „Vihar: Osztrovszkij drámája Győrött”, *Népszava*, 1979. máj. 22., 3.

²⁹ SZŐKE Szabolcs, „Fénysugarak a sötétség birodalmában: A Vihar látványvilága”, *Színház* 12, 8. sz. (1979): 26–29.

³⁰ BUDAI Katalin, „Rendezte: Harag György. Osztrovszkij *Vihar* című drámájának próbáin a győri Kisfaludy Színházban”, *Színház* 12, 8. sz. (1979): 30–36.

³¹ KOLTAI Tamás, „Osztrovszkij színműve Győrött”, *Népszabadság*, 1979. jún. 20., 7.

³² BERNÁTH László, „Győri Vihar Budapesten”, *Esti Hírlap*, 1979. okt. 24., 2.

folymatát mutatja meg.³³ A kritikák összképe erősen elismerő, bár nem egyhangú. Abban egyetértettek, hogy Harag György a *Vihart* kiszabadította a melodramatikus és pusztán pszichológiai olvasatokból, és a korban revelatív társadalmi-erkölcsi drámaként szólaltatta meg.

Kisfaludy-játék: történelmi reflexió és metaszínház

Harag évfordulós kegyeleti előadás helyett a Kisfaludy-jelenséget és a magyar színjátszás kezdeteit vizsgálta a jelen idejű színház felől. Nánay István szerint ezért volt döntő jelentőségű, hogy az alkotók nem egyetlen darabot állítottak színre, hanem a Kisfaludy-életműből „önálló drámai kompozíciót” szerkesztettek, amely egyszerre kérdez rá nemzeti múlt, hagyomány és színházi eredet viszonyára.³⁴ Bulla Károly szerint Harag egyenesen „Kisfaludynál érdekesebbnek, ma már fontosabbnak látta Kisfaludy korát”, sőt a korabeli színjátszás gondjaival együtt a mai magyar színház, kivált a győri társulat helyzetét is a színpadra idézi.³⁵

A kritikák visszatérő motívuma volt a nem díszletelemként, hanem a hagyományhoz fűződő mai viszony allegóriájaként feltűnő gipsz mellszobor. Koltai Tamás szerint ez „egy társulat találkozása a névadójával”.³⁶ Nánaynál a motívum a kompozíció szervezőelvévé vált: a szobor dramatikus funkciót kap, közép-pontba kerül, és a színészek, valamint a klasszikussá merevített szerző közötti viszonyt képezi le.³⁷

Több kritikus hangsúlyozta, hogy Harag nem persziflálja Kisfaludyt, hanem a porosnak, nehezen játszhatónak érzett anyagból korszerű színházi eseményt hoz létre. Bulla szerint a rendező négy, egymásra torlódó feladatot is sikerrel old: korrajzot ad, megmutatja Kisfaludy valódi értékeit, közösséggé kovácsolja a „kissé zilált” győri társulatot és összefogott, egyéni előadást teremt.³⁸ Szántó Judit szerint a produkció bizonyítja, hogy „egy szerző korlátai” a színház számára nem szükségképpen véglegesek, mert a színpadi invenció képes a hagyományosan szűknek érzett anyagot felszabadítani.³⁹ Ablonczy László számára az est nem emlékezés, hanem „a JÁTÉK megszületése”, Harag és az újraszerveződő győri csapat közös kísérlete.⁴⁰ A recepcióval egybevégt Harag György nyilatkozata, aki egy interjúbán elmondta, hogy a győri felkérés mögött a névadóhoz fűződő kö-

³³ BÁRON György, „Akár a koponyán az esőcseppek. Három színházi este. Győr. Osztrovszkij: Vihar”, *Mozgó Világ* 6, 2. sz. (1980): 59–60.

³⁴ NÁNAY István, „Játék Kisfaludyval: Harag György rendezése Győrben”, *Színház* 14, 2. sz. (1981): 1–5.

³⁵ BULLA Károly, „Játék a játékokból”, *Film Színház Muzsika* 24, 50. sz. (1980): 3–4.

³⁶ KOLTAI Tamás, „Találkozás egy gipszszoborral: Kisfaludy-játék a győri színházban”, *Népszabadság*, 1980. dec. 10., 7.

³⁷ NÁNAY, „Játék...”

³⁸ BULLA, „Játék...”

³⁹ SZÁNTÓ Judit, „Egy szerző korlátai és a színház korlátlansága: A Kisfaludy-játék Győrött”, *Új Tükör* 17, 49. sz. (1980): 28.

⁴⁰ ABLONCZY László, „Kisfaludy-játék: Harag György rendezése Győrött”, *Tiszatáj* 35, 3. sz. (1981): 107–109.

telezettséget és a kortárs színházi munka lehetőségét egyszerre érzékelt; nem modernizálni akarta a nyelvet, hanem „a maga eredetiségében” meghagyni, hogy archaizmusával visszaadja a kor levegőjét.⁴¹

A kritikai fenntartások nem a koncepciót, hanem az előadás egyenetlenségeit érintették. Szekrényesy Júlia szerint Harag a vígjátéki részekben „győzelemre viszi” a társulatot, de a *Zách Klára* mint tragédia „egyelőre megvalósíthatatlanul maradt”.⁴² Tarján Tamás árnyalt véleményében a játék nyitottságát és Harag európai színházkultúrában gondolkodó szuverenitását nagyra értékelte, ám az első részt kevésbé tartotta érdekesítőnek, mert a színészek „csak egy hűrt hajlandók megpendíteni”.⁴³ Koltai ehhez kapcsolódva írta, hogy az együttes nem minden pillanatban képes követni a „ragyogó rendezői invenciót”.⁴⁴ A recenzensek szerint Harag a színház névadója előtti kötelező tisztelgést önvizsgáló, a hagyománnyal ápolt mai viszonyt próbára tevő színházi eseménnyé alakította.

Vissza Budapestre: az *Úri muri* mint kritikai fordulópont

Harag György 1982-es, vígszínházi *Úri muri*-rendezésének fogadtatása jól érzékelhetően nagyobb hiányérzetet szült, mint korábbi magyarországi vendégrendezései. A kritikák többsége elismerte a vállalkozás rangját és tétjét: Harag az anekdotikus dzsentridarab színrevitele helyett a mű tragikus magvát akarta viszszaállítani. Bulla Károly szerint a koncepció alapja, hogy az *Úri muri* „tragédia”, sőt „sorstragédia”, amelyet nem lehet úgy játszani, mintha ne tudnánk, hogy ez a világ már végrehajtotta önmaga elpusztítását.⁴⁵ Rajk András méltatta, hogy az előadás a megszokott, „kicsit mikszáthos, kicsit anekdotázó” hang helyett „szikárabb, tragikusabb művet” kívánt felmutatni.⁴⁶

A recepció döntő része szerint azonban a rendezés ezt a tragikus igényt nem érvényesítette maradéktalanul. Koltai Tamás szerint „nem jött létre mintaelőadás”;⁴⁷ Szekrényesy Júlia tovább megy, amikor közli, hogy a bemutató „csalódást hozott” és a rendezést végső soron „a kellemes középszer” jellemzi.⁴⁸ A legélesebb bírálatot Hegyi Gyula fogalmazta meg, aki a vígszínházi rendezést „kétségtelenül tévedés”-nek nevezte.⁴⁹

A hiányérzet visszatérően két ponton jelentkezett. Az egyik a koncepció és a megvalósulás viszonya. Több kritikus szerint Harag jogosan akarta az eredeti

⁴¹ ABLONCZY László, „Játsszunk Kisfaludyt? –! Interjú Harag Györggyel”, *Film Színház Muzsika* 24, 47. sz. (1980): 10–11.

⁴² SEKRÉNYESY Júlia, „Rögtönzések mellszoborra”, *Élet és Irodalom* 24, 49. sz. (1980): 13.

⁴³ TARJÁN Tamás, „Kisfaludy-játék”, *Kritika* 10, 1. sz. (1981): 36.

⁴⁴ KOLTAI, „Találkozás...”

⁴⁵ BULLA Károly, „Úri muri”, *Film Színház Muzsika* 26, 22. sz. (1982): 3.

⁴⁶ RAJK András, „Móricz remeke – ismét a Vígszínházban”, *Népszava*, 1982. máj. 28., 6.

⁴⁷ KOLTAI Tamás, „A Móricz-modell kísérlete. Az Úri muri a Vígszínházban”, *Új Tükör* 19, 24. sz. (1982): 29.

⁴⁸ SEKRÉNYESY Júlia, „Szimbólumkényszer. Az Úri muri a Vígszínházban”, *Színház* 15, 8. sz. (1982): 6–8.

⁴⁹ HEGYI Gyula, „Móricz Zsigmond: Úri muri”, *Kritika* 11, 4. sz. (1982): 34–35.

színművet sorstragédiaként olvasni, ám a színpadi anyag nem bírta el ezt a súlyt. Barta András szerint „a beavatkozás nem járt sikerrel”, mert az eredeti építmény „nem elég szilárd” egy súlyosabb tragikus felépítmény elhordozására.⁵⁰ Hegyi Gyula is kifogásolta, hogy Harag értelmezése eltolja a mű hangsúlyát: a kollektív dzsentrivilág pusztító ereje helyett inkább egy szimbolikussá és individualizálttá tett kudarcot állít előtérbe.⁵¹ Mészáros Tamás kritikájának a címe is árulkodó: szerinte az előadás „küzdelem a tragédiáért”, azaz a tragikus forma igénye és a létrejött előadás közötti feszültség, véleménye szerint, megmaradt.⁵²

A másik fő kifogás a szimbólumhasználatot és a stilizációt érintette. Szekrényesy Júlia „szimbólumkényszer” említett, és a fő gondot abban látta, hogy a rendező tragédiát akar eljátszatni, miközben a néző „kellemesen szórakozik”. A jelképek – a csillár, a lepel, a bizományi tárgyak, a szegényes tűzvész – nála nem megnyitják, hanem leegyszerűsítik a jelentést: „a jelképből képlet lett”.⁵³ Varjas Endre szerint az összeomlás látványa „egyszerűen csak ügyetlenség”.⁵⁴

A kritikák ugyanakkor szinte kivétel nélkül elismerték az előadás részeredményeit. Rajk András és Takács István egyaránt Bessenyei Ferenc Csörgheő Csuliját emelték ki a produkció legnagyobb színészi eredményeként,⁵⁵ és több bírálat szerint a csugariak jelenete volt az a pont, ahol Harag groteszk látásmódja teljes erővel talált rá a móríci világra.⁵⁶ Tarján Tamás a későbbi változatban Szakácsi Sándor beugrását is jelentős sikernek látta, de ez sem oszlatta el hiányérzetét.⁵⁷

Az *Úri muri* recepciója már nem az új hang revelációjaként, hanem egy nagy formátumú rendező kockázatos és részben sikertelen kísérleteként írható le. A korabeli kritikák jelentős része nem Harag rangját vitatta, hanem jelezte, hogy a vígszínházi előadásban a koncepció nagyrálatóbb volt, mint a megvalósulás ereje.

Összegzés

Harag György magyarországi rendezéseinek kritikai recepcióját fokozatosan kibomló történetként írtam le a fentiekben. Az *Özönvíz előtt* és a *Caligula helytartója* idején a szakma lelkesedéssel és csodálattal fogadta a „Harag-jelenséget”: egy fegyvelmezett, átgondolt, morálisan érzékeny színház tűnt fel a hazai színpadokon, amely újszerű szemléletével gazdagította a magyar színházi nyelvet. A *Vihar* nagy sikere megerősítette, hogy Harag stílusa képes a közönséghez is

⁵⁰ BARTA András, „Úri muri. Mórícz Zsigmond színműve a Vígszínházban”, *Magyar Nemzet*, 1982. jún. 9.

⁵¹ HEGYI, „Mórícz...”

⁵² MÉSZÁROS Tamás, „Küzdelem a tragédiáért. Harag György Úri muri-rendezése a Vígszínházban”, *Magyar Hírlap*, 1982. jún. 26., 7.

⁵³ SZEKRÉNYESY, „Szimbólumkényszer...”

⁵⁴ VARJAS Endre, „Boglya a kútban,” *Élet és Irodalom* 26, 23. sz. (1982): 13.

⁵⁵ RAJK, „Mórícz...”; TAKÁCS István, „Magyar haláltánc,” *Pest Megyei Hírlap*, 1982. máj. 29., 4.

⁵⁶ SZEKRÉNYESY, „Szimbólumkényszer...”

⁵⁷ TARJÁN Tamás, „Magyar Ivanov. Az Úri muri a Vígszínházban”, *Népszabadság*, 1982. jún. 11., 7.

utat találni. Ugyanakkor a kritikai diskurzusban végig ott bujkáltak a figyelmeztető hangok a túlzott stilizáció és érzelmi hűvösség veszélyeiről. A *Kisfaludy-játék* kapcsán ezek a hangok erősödtek: bár az előadás intellektuális bravúr volt, világossá vált, hogy Harag módszere nem minden kockázat nélküli – az elvont koncepció az érthetőség, átélhetőség rovására mehet. Az *Úri muri* recepciója mérőföldkő: a kritikusok itt már nyíltan beszéltek arról, hogy Harag stílusa megfáradhat, ha nem újul meg, és a pusztá formai virtuozitás már nem hat ugyanúgy, mint néhány évvel azelőtt.

Harag esetében a magyar kritikusok jól érzékelhetően magasra tették a lécet, mert innovatív, nagyszerű alkotót láttak benne. Magyarországi vendégrendezőseinek recepciója így nem csupán az egyes előadásokról szól, hanem arról is, hogyan viszonyul a színházi közeg egy erős alkotói egyéniség kihívásaihoz.

BIBLIOGRÁFIA

- ABLONCZY László. „A helytarthatatlanság drámája: Székely János darabja a Gyulai Várszínházban – Harag György látomásában”. *Tiszatáj* 32, 10. sz. (1978): 133–137.
- ABLONCZY László. „Játsszunk Kisfaludyt?! Interjú Harag Györggyel”. *Film Színház Muzsika* 24, 47. sz. (1980): 10–11.
- ABLONCZY László. „Kisfaludy-játék: Harag György rendezése Győrött”. *Tiszatáj* 35, 3. sz. (1981): 107–109.
- BÁRON György. „Akár a koponyán az esőcseppek. Három színházi este. Győr: Osztrovszkij: Vihar”. *Mozgó Világ* 6, 2. sz. (1980): 59–60.
- BÁRON György. „Caligula helytartója”. *Esti Hírlap*, 1978. júl. 29., 2.
- BARTA András. „Másvilági üzenetek. Vihar. Harag György Osztrovszkij-rendezése a győri színházban”. *Magyar Nemzet*, 1979. máj. 27.
- BARTA András. „Úri muri. Móricz Zsigmond színműve a Vígyszínházban”. *Magyar Nemzet*, 1982. jún. 9.
- BERNÁTH László. „Győri Vihar Budapesten”. *Esti Hírlap*, 1979. okt. 24., 2.
- BOGÁCSI Erzsébet. „Caligula helytartója: Székely János drámája a Gyulai Várszínházban”. *Magyar Nemzet*, 1978. aug. 5., 4.
- BUDAI Katalin. „Rendezte: Harag György. Osztrovszkij *Vihar* című drámájának próbáin a győri Kisfaludy Színházban”. *Színház* 12, 8. sz. (1979): 30–36.
- BULLA Károly. „A császárok kicsinysége és mulandósága”. *Film Színház Muzsika* 22, 29. sz. (1978): 4.
- BULLA Károly. „Játék a játékokból”. *Film Színház Muzsika* 24, 50. sz. (1980): 3–4.
- BULLA Károly. „Úri muri”. *Film Színház Muzsika* 26, 22. sz. (1982): 3.
- CIULEI, Liviu. „A színpadkép teatralizálása”. Fordította ALBERT Mária. *Játéktér* 3, 2. sz. (2014): 41–45.
- E. FEHÉR Pál. „Özönvíz előtt”. *Népszabadság*, 1977. jan. 5., 7.
- GEROLD László. „Gondolat és látvány”. *Magyar Szó*, 1978. júl. 23., 13.
- H.R.G. [HAJDÚ RÁFIS Gábor]. „Caligula helytartója: Székely János drámájának bemutatója a gyulai Várszínházban”. *Népszabadság*, 1978. júl. 21., 7.
- HEGYI Gyula. „Móricz Zsigmond: Úri muri”. *Kritika* 11, 4. sz. (1982): 34–35.
- KOLTAI Tamás. „A helytartó lelkiismereti drámája: Székely János színműve Gyulán”. *Színház* 11, 10. sz. (1978): 16–19.
- KOLTAI Tamás. „A Móricz-modell kísérlete. Az Úri muri a Vígyszínházban”. *Új Tükör* 19, 24. sz. (1982): 29.
- KOLTAI Tamás. „Osztrovszkij színműve Győrött”. *Népszabadság*, 1979. jún. 20., 7.
- KOLTAI Tamás. „Találkozás egy gipszszoborral: Kisfaludy-játék a győri színházban”. *Népszabadság*, 1980. dec. 10., 7.
- KÖRÖ József. „Színházzá tett szövegfeldmondás (Harag György: Özönvíz előtt, 1971)”. In *Erdélyi*

- magyar színháztörténet: Philther-elemzések*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, KÉKESI KUN ÁRPÁD és UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, 97–104. Bukarest–Marosvásárhely: EIKON–UartPress, 2019.
- MÁROSI Ildikó. *Kis/Harag/Könyv. Emlékpróba*. Csíkszereda: Pallas-Akadémia Könyvkiadó, 2005.
- MÉSZÁROS Tamás. „A helytartó morális drámája”. *Magyar Hírlap*, 1978. aug. 9., 6.
- MÉSZÁROS Tamás. „Küzdelem a tragédiáért. Harag György Úri muri-rendezése a Vígsházban”. *Magyar Hírlap*, 1982. jún. 26., 7.
- NÁRAY István. „Harag és a Nemzeti”. *Beszélő* 3, 9. sz. (1998): 91–93.
- NÁRAY István. „Játék Kisfaludyval: Harag György rendezése Győrben”. *Színház* 14, 2. sz. (1981): 1–5.
- NÁRAY István. „Vihar: Harag György színházáról”. *Színház* 12, 8. sz. (1979): 18–26.
- PÁLYI András. „Özönvíz előtt: Beszélgetés Harag Györggyel”. *Új Tükör* 13, 50. sz. (1976): 26.
- RAJK András. „Móricz remeke – ismét a Vígsházban”. *Népszava*, 1982. máj. 28., 6.
- RAJK András. „Vihar: Osztrovszkij drámája Győrött”. *Népszava*, 1979. máj. 22., 3.
- SAÁD Katalin. „Özönvíz előtt: Nagy István drámája a Nemzeti Színházban”. *Színház* 10, 4. sz. (1977): 6–9.
- SZEKRÉNYESY Júlia. „Az erkölcs helytartója”. *Élet és Irodalom* 22, 29. sz. (1978): 12.
- SZEKRÉNYESY Júlia. „Rögtönzések mellszoborra”. *Élet és Irodalom* 24, 49. sz. (1980): 13.
- SZEKRÉNYESY Júlia. „Szimbólumkényszer. Az Úri muri a Vígsházban”. *Színház* 15, 8. sz. (1982): 6–8.
- SZEKRÉNYESY Júlia. „Tragikus szabadság”. *Élet és Irodalom* 23, 22. sz. (1979): 12.
- SZÁNTÓ Judit. „Egy szerző korlátai és a színház korlátlanága: A Kisfaludy-játék Győrött”. *Új Tükör* 17, 49. sz. (1980): 28.
- SZÁNTÓ Judit. „Özönvíz előtt: Nagy István drámája a Nemzeti Színházban”. *Tükör* 14, 2. sz. (1977): 76–77.
- SZÁNTÓ Judit. „Világszínvonal az új falak között: Vihar-bemutató Győrött”. *Új Tükör* 16, 22. sz. (1979): 26.
- SZÓKE Szabolcs. „Fénysugarak a sötétség birodalmában: A Vihar látványvilága”. *Színház* 12, 8. sz. (1979): 26–29.
- TAKÁCS István. „Magyar haláltánc”. *Pest Megyei Hírlap*, 1982. máj. 29., 4.
- TARJÁN Tamás. „Kisfaludy-játék”. *Kritika* 10, 1. sz. (1981): 36.
- TARJÁN Tamás. „Magyar Ivanov: Az Úri muri a Vígsházban”. *Népszabadság*, 1982. jún. 11., 7.
- TOMPA Andrea. *Sokszor nem halunk meg*. Budapest: Osiris Kiadó, 2023.
- VARJAS Endre. „Boglya a kútban”. *Élet és Irodalom* 26, 23. sz. (1982): 13.
- Z. L. [Zappe, László]. „Székely János: Caligula helytartója”. *Kritika* 7, 9. sz. (1978): 29.

Kulcskeresők: egy Örkény-ősbemutató színházkulturális kontextusa

A szolnoki Szigligeti Színház második, az 1971-es *Macskajátékot* követő Örkény-ősbemutatója¹ kiemelt szakmai figyelem, ám gyér nézői érdeklődés közepette zajlott egy olyan intézményben, amely a róla megjelent híradásokban ekkor már rendre úgy szerepelt, mint „az ország egyik legjobb együttese, a megye jogos büszkesége”.² Hogy a hetvenes évek közepére a társulat egyértelműen műhelyként, egy „közös cél” érdekében szerveződő csoportosulásként gondolhatott magára,³ a fenntartó pedig örömmel nyugtázhatta, hogy a szolnoki színészeknek „az egész ország közvéleménye előtt jól csengő nevük van, mintegy bizonyítván a vidéki színházak művészi rangját”,⁴ a mögött jó pár év szisztematikus munkája állt. Nem volt tehát szükség arra, hogy az 1975. augusztus végén tartott évadnyitó társulati ülésen változásokat jelentsen be Székely Gábor, aki annak a „gondolati folytonosságnak” a továbbvitelét jelölte még célként, amelyet az elmúlt évadok alapoztak meg.⁵ (Székely főrendezőként ekkor kezdte az ötödik, igazgatóként a negyedik évadját.) Az 1975/1976-os szezon vége felé adott egyik interjújában Székely jelentősen árnyalta céljai megfogalmazását, olyan „színház-filozófiával” állva elő, amely nem feltétlenül Szolnokon született, nem az ottani tapasztalatokból került leszűrésre, ám épp emiatt tudott egyrészt a szertefutó nézői igények, másrészt a merev kultúrpolitikai szándékok szimpla kielégítése

¹ Cím: Kulcskeresők; A bemutató dátuma: 1975. november 15.; A bemutató helyszíne: Szigligeti Színház, Szolnok; Rendező: Székely Gábor; Szerző: Örkény István; Díszlettervező: Székely László; Jelmestervező: Vágó Nelly; Társulat: Szigligeti Színház, Szolnok; Színészek: Csomós Mari (Nelli), Piróth Gyula (Fóris), Andai Kati (Katinka), Timár Éva (Erika), Papp Zoltán (A Bolyongó), Polgár Géza (Benedek), Cserhalmi György, Varsa Mátyás (Bodó, szerepkettőzés), Lengyel István (Szerelő), Benyovszky Béla, id. Tatár Endre (Gyászhuszárok).

² SZÓKE Sándor, „A döntetlen is jó lenne. Létezik-e fejlődési sebesség a közművelődésben?”, *Magyar Hírlap*, 1976. aug. 15., 8.

³ VALKÓ Mihály, „Beszéljünk a színházról”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1976. máj. 20., 4.

⁴ MAJOROS Károlynak, a Szolnok Megyei Pártbizottság titkárának szavai. Vö. –ti–, „Örkény ősbemutató, két gyermekelőadás – színházi napok. Évadnyitó társulati ülés a szolnoki Szigligeti Színházban”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. aug. 30., 5.

⁵ MAJOROS, „Örkény ősbemutató...”, 5.

fölébe emelkedni. Amikor Székely a színházat „jó értelemben vett”, azaz (saját szavainkkal) nem szlogeneket szajkózó, nem pártosságra sarkalló „agitációs fórumnak” nevezi,⁶ akkor alapjában vége a *Bildungstheater* polgári színházeszményét viszi tovább, és nem egy társadalmi-politikai hitvallásban megerősíteni igyekvő színház mellett áll ki. A „gondolkodásra ingerlő színház” vágya, a néző oly módon történő szembesítése a világgal, hogy „az elhangzott szó életet, igazságot, emberséget fakasszon”,⁷ a színház mint morális intézmény schilleri elképzelésén alapszik. Székely komoly elvárásokat támaszt a nézővel szemben, amikor úgy látja, a színházban folytatnia kell vitáit, s az ott eltöltött néhány órát „olyan aktívan és a játékokban való személyes részvétellel” kell élnie, „mintha saját életét élné”.⁸ Ám Székely komoly elvárásokat támaszt a színháziakkal szemben is, akiknek feladata nem a kikapcsolódás biztosítása, hanem „a játékkal szuggesztív gondolat” fegyverével a néző „méltó és jogos partnerként” történő párbeszédre hívása; nemcsak színleg vállalt, de estéről estére ténylegesen végzett, „valódi népművelői munka”.⁹

Ugyanakkor nem tekinthetünk el attól a ténytől sem, hogy e magasröptű, a közönséget együttjátszásra, közös gondolkodásra, olyan dolgok felismerésére invitáló ars poetica, „amire magától talán nem jönne rá”,¹⁰ egy olyan megye színházában kellett hogy megvalósításra kerüljön, amelyben a 15 éven felülieknek csupán 48 százaléka végezte el a nyolc osztályt.¹¹ Az országos átlagnál jelentősen rosszabb arány huszonöt év alatt sem változott: 1949-ben a tízévesnél idősebbek 7,2 százaléka nem tudott Szolnok megyében írni és olvasni, szemben az országos átlagot adó 4,8 százalékkal, s igaz ugyan, hogy a hetvenes évek közepén a megye már 2,8 százaléknál tartott, az ország azonban 1,8-nál. A hátrányt tehát nem sikerült behozni, és „az országos elmaradás az ifjabb generációkat illetően is újratermelőd[ött]”, amit nemcsak az analfabéták magas száma mutat, hanem az is, hogy mintegy 170 ezer Szolnok megyei nem rendelkezett nyolcosztályos végzettséggel, és nagyon kevesen tanultak a dolgozók általános iskolájában, illetve a munkástovábbképzők tanfolyamain.¹² A Szigligeti Színház által végezni kívánt „valódi népművelői munka” jelentős akadályokba ütközött a források szűkössége miatt is, tekintve, hogy 1970–1974 között a Szolnok megyeiek 34 millió forintot költöttek kulturális fejlesztésre, amivel a 17. helyen álltak a 19 megye között, ám „ebből egyetlen krajcár sem jutott múzeumba, levéltárra, színházra, zenére, ifjúsági létesítményekre”.¹³ Miközben a megye 71 településéből már csak kettőben nem volt művelődési ház, színvonalas színházi előadások tartására (a székhelyi élmény reprodukálására) csupán három bizonyult alkalmasnak, ezért a Szigligeti Színház

⁶ VALKÓ, „Beszéljünk...”, 4.

⁷ VALKÓ, „Beszéljünk...”, 4.

⁸ VALKÓ, „Beszéljünk...”, 4.

⁹ VALKÓ, „Beszéljünk...”, 4.

¹⁰ VALKÓ, „Beszéljünk...”, 4.

¹¹ SZÓKE, „A döntetlen...”, 8.

¹² SZÓKE, „A döntetlen...”, 8.

¹³ SZÓKE, „A döntetlen...”, 8.

csak Mezőtúron, Martfűn és Kunhegyesen tájolt rendszeresen. (A Déryné Színház sem tudta 13–16 Szolnok megyei községnél többet elvinni kifejezetten tájolásra szánt produkcióit.) A tájolást érintő gondokra azonban volt cselekvési terve a Szigligetinek: az említett három helységbe (mint a környékbeli falvak érdeklődőit is bevonzó tájközpontba) minden bemutatott darabjukat elvitték, a vidéki közönség többi részét pedig a szolnoki előadásokra igyekeztek beszervezni.¹⁴ További akadályt jelentett, hogy ugyan a Szigligeti Színház elsőrendű feladatául tűzte ki a munkásművelődés megvalósítását, részben az Magyar Szocialista Munkás Párt művelődés- és ifjúságpolitikájával összhangban, részben az előadások értő közönségének kinevelése céljából,¹⁵ se pénz, se kapacitás nem jutott arra, hogy ne csak bérletakciót takarjon az 1971 őszen indított projekt: a „szakmunkástanulók színháza”. Külön pénzügyi keret és humán erőforrás hiányában nem vált lehetségessé, hogy valóban nekik szánt előadásokat nézhessenek meg az ipari tanulók, így a meglévő műsorból választottak ki évadonként négyet a számukra.¹⁶

Az akadályok elhárítása – nem a színház, hanem a felettes szervek részéről – már csak azért is mielőbbi konkrét lépéseket igényelt volna, mert épp a *Kulcskeresők* előadássorozata bukott ki az a lényeges probléma, amely nem kizárólag a Szigligeti Színházat érintette, és okai sem feltétlenül a színház tevékenységében keresendők. A szocialista színházpolitika pazarló voltát megvilágító probléma Szolnokon akkor bukott ki, amikor a helyi lap külön cikkben foglalkozott azzal, hogy a Szigligeti Színház immáron több mint tízezer bérlethez jutott, amiért tízezer forintot kell fizetni, hanem jóval kevesebb nézőt takar. A cikk részletes adatokat közölt az 1975/1976-os évad első bemutatójáról, a *revizor* látogatottságáról, arra a következtetésre jutva, hogy „színházunknak egy-egy rosszabb estén csupán látásközönsége van”.¹⁷ Alkalmanként 200–400 fő hiányzik a nézőtérről, ezért hiába lóg a „minden jegy elkelt” tábla a pénztár ablakában, a színészek fél-, sőt negyedháznak kénytelenek játszani. „Az Örkeny-komédia, a *Kulcskeresők* sem hozott lényeges változást, a látogatottság novemberben is alig javult”, a Rátkay-bérlet november 28-i előadásáról például 265 bérletes hiányzott, ugyanannyi, mint az októberi előadásról, ami világos tendenciát mutat.¹⁸ E problémát Székely Gábor is többször előhozta az évad folyamán: a megyei közművelődési bizottság decemberi ülésén éppúgy, mint egy évad végi kerekasztal-beszélgetésben. Miközben büszkén mutatott rá arra, hogy „évekkel ezelőtt még megbecsült dolog volt itt Szolnokon a 16–18 előadásos prózai sorozat – Pécsen most is ennyi előadást ér meg egy-egy darab –, ma pedig akár Örkenyt, akár a *Magyar Elektrát* negyvenszer is el lehet játszani Szolnokon”,¹⁹ a magas előadásszámot viszonylagossá tették a

¹⁴ Vö. N. N., „A Közművelődési Bizottság ülésén. A kölcsönhatásról”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. dec. 13., 5.

¹⁵ N. N., „A Közművelődési Bizottság...”, 5.

¹⁶ SZÓKE, „A döntetlen is jó lenne...”, 8.

¹⁷ TISZAI Lajos, „A közönség nyomában. Tízezer bérlethez nem tízezer néző”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. nov. 30., 5.

¹⁸ TISZAI, „A közönség nyomában...”, 5.

¹⁹ VALKÓ, „Beszéljünk...”, 4.

statisztikai nézők, hiszen fél- vagy negyedház előtt játszott negyven előadáson egy bemutatót nem látnak többen, mint 16–18 teltházas estén. Hiába gyarapodott tehát örömteli módon a bérlettulajdonosok száma, ha a lekötött helyek nagyrésze üresen maradt, s nyilván nem a foghíjas sorok váltak nyugtalanítónak, hanem amikor „egyvégtében ötven szék marad[t] üresen”.²⁰ Ebben ugyanis „mennyiségi szemléletet tükröző kultúrpolitikai tévedés” volt felfedezhető, hiszen az üzemek, vállalatok, szövetkezetek hiába vették meg dolgozóiknak a színházbérletet, ha nem hasznosult megfelelően, s a dolgozók zöme, akiknek nem volt belső igényük a színházlátogatás, nem ment el az előadásokra.²¹ Tekintve a bérlethez kapott állami szubvenciót, pontosan kimutatható a pazarlás.

Annak firtatása, hogy a fenti probléma kialakulásában hol állapítható meg a színház felelőssége, a műsorpolitika felé tereli a vizsgálódást. Amikor ugyanis az újságíró több vidéki vállalathoz elutazott, hogy rákérdezzen a bérletesek távolmaradásának okára, a szokásosan felszínes válaszokon túl (sok a munka, *A revizort* – ha nem is a szolnoki előadásban, de – már látták a televízióban stb.) egy fegyverneki pedagógus azt is megfogalmazta, hogy miután harmincketten utaztak be legutóbb a megyeszékhelyre, „hazafelé jövet harmincegyünknek az volt a véleményünk, hogy nem nekünk szól az előadás”.²² Ami jól mutatja, főleg tanárokról lévén szó, hogy a Székely Gábor-féle szolnoki művészsínháznak mennyire nem volt meg sem a városban, sem a megyében a felvevőpiaca. Minden bizonnyal ezt érzékelve tette hangsúlyossá Székely az eklektikusság kártékonyságának gondolatát, valamint a közönség nevelésének szükségességét. A hosszú távú program megvalósulásának azonban esélyt sem adtak maguk a nézők, kérdésessé téve az értő közönség kialakíthatóságát egy alapvetően munkásokból, parasztokból, üzemi dolgozókból és ipari tanulókból álló közegben, hiszen a nézők javarésze közülük került ki. A Szigligeti Színház visszatérő gondja éppen az volt, hogy a nem túl széles, a keresőknek Szolnokon csak az ötödét kitevő értelmiségi réteg nem jár a színházba,²³ illetve ahelyett, hogy a Szigligetit látogatná, inkább a fővárosba utazik színházat nézni. Az évadműsor ellen felhozott vádat, nevezetesen, hogy „túlságosan súlyos”, az igazgató-főrendező azzal hárította el: lehetetlenség megállapítani, hogy ez vajon azok véleménye-e, akik el sem jöttek a színházba, vagy azoké, akik ott voltak, és a tapsukból ítélve örültek az előadásnak.²⁴ Azon túl, hogy eldönthetetlen, kinek a véleményére kellene adni a színháznak, Székely említi a közönségtalálkozókon megfogalmazott, merőben ellentétes értékeléseket, amelyek szintén azt mutatják: lehetetlen igazodni az eltérő igényekhez és ízlésekhez, helyette a színháziak saját mércéjének magasan tartásán és folyamatos emelésén kell fáradozni. A színházi „nevelőmunkához” tehát a minden műfajban kiemelkedő színvonal biztosításával és a nézők ahhoz való

²⁰ VALKÓ, „Beszéljünk...”, 4.

²¹ VALKÓ, „Beszéljünk...”, 4.

²² TISZAI, „A közönség nyomában...”, 5.

²³ 1975-ben Szolnok megyében a keresők 56 százaléka volt munkás, 19 százaléka szövetkezeti paraszt, 21 százaléka értelmiségi alkalmazott. Vö. SZÖKE, „A döntetlen...”, 8.

²⁴ VALKÓ, „Beszéljünk...”, 4.

szoktatásával igyekezett hozzájárulni a Szigligeti Színház, és ezt tükrözte a műsorpolitika is, amelyet (egy La Fontaine-mesére hivatkozva) olyan egységes képként jellemzett Schwajda György, a színház dramaturgia, amely nincs korrigálva azáltal, hogy ki mit hiányol belőle.²⁵ Tekintve, hogy Schwajda később hosszú időn keresztül vezette a szolnoki színházat, a Székely Gábor-féle színházfelfogás, a kilencvenes években ugyan már jelentős módosításokkal, de utat talált még a 2000-es évek első évtizedébe is, és a hetvenes években élvonalbeli eredményeket produkáló szakmai igényesség és művészi elkötelezettség kontinuitása csak Balázs Péter igazgatói kinevezésével (2007) szakadt meg.

Az 1975/1976-os évad műsora jól példázza a Szigligeti Színház „szellemi tartásában” Székely Gábor és munkatársai által érvényesíteni kívánt következetességet,²⁶ már csak azon rendkívüli arány miatt is, hogy a szezon kilenc premierje közül négy (*Kulcskeresők*, *Asztalosinduló*, *Egércirkusz* és *Thyl Ulenspiegel*) eredeti bemutatóként került színre, ráadásul három kortárs magyar szerző (Örkény István, Vámos Miklós és Schwajda György) műve volt. Ennek ellenére a program korántsem volt „túlságosan súlyos”, hiszen egy operett (*Varázskeringő*), egy zenés komédia (*Olasz szalmakalap*) és egy Jevgenyij Jevtusenko verseivel készült zenés játék (*Thyl Ulenspiegel*) mellett – ezek színvonalas kivitelét az első kettő esetében Bor József, a harmadik esetében Valló Péter garantálta rendezőként –, három vígjáték (*A revizor*, *Kulcskeresők*, *A makrancos hölgy*) kapott helyet, és csupán két tragédia: az *Asztalosinduló* (a színlapon szereplő műfaji megjelölése szerint: „versenymű két tételben”), valamint a *Magyar Elektra*, utóbbi egy további vígjátékkal (*Özvegy Karnyóné*) kombinálva. (Gyenge, vonalas szovjet színmű, mint oly sok vidéki színházban ekkoriban, nem szerepelt a műsoron. Sőt mivel a moszkvai Szovremennyik Színház két november eleji estén az *Éjjeli menedékhellyel* vendégeskedett a Szigligetiben, a szolnoki nézők Gogol komédiája mellett egy másik színvonalas orosz darabot is megtekinthettek az évadban – szinkrontolmáccsal.) A két bérleten kívül tervezett gyerekelőadásból csak egy valósult meg, és az sem az előre meghirdetettek közül – a *Pinokkiót*, illetve az *Emil és a detektíveket* későbbi évadokban tűzte műsorra a színház –, mert ezúttal Schwajda *Egércirkuszát* játszották el Kormos István verseivel és Tamássy Zdenkó zenéjével. A premierekre való felkészülést némileg könnyebbé tette, hogy a bemutatók számát az előző évadhoz képest csökkenteni tudták eggyel: kilenc bérletes, (fiatal) felnőtteknek szánt produkció helyett csak nyolcat kínáltak, ami komoly előrelépést mutat, főleg, ha figyelembe vesszük, hogy az 1959/1960-as évadban, amikor Berényi Gábor átvette a Szigligeti vezetését, még tizenhárom bemutatót volt kénytelen tartani a színház, és még az 1972/1973-as évadban is, amikor Székely Gábor lett az igazgató, tízet. Továbbá műfaji vegyessége ellenére a műsor korántsem volt széttagolt (Székely kifejezésével „eklektikus”), hiszen minden előadásnak érezhető volt a „tartalmi igényessége, gondolati tisztasága”, azon túl pedig „a maiság szándéka közös szellemi neve-

²⁵ VALKÓ, „Beszéljünk...”, 4.

²⁶ VALKÓ Mihály, „Legördült a függöny”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1976. júl. 3., 5.

zöre hozta őket”.²⁷ Ez jól látszott a választott kortárs magyar drámák profilján is, hiszen egyik sem történelmi példázat volt – ilyen Székely Gábor idején egyáltalán nem került műsorra –, hanem az aktuális jelenbe vezető, annak anomáliáit boncolgató mű. Szintén Székely színházfelfogását árnyalja az a frappáns válasz, amelyet egy, a programból Illyés Gyula, Németh László alkotásait hiányoló újságírói kérdésre adott: „...egyszer valaki talán rá is fog találni arra, hogy a szerintem túlírt gondolatokat hogyan lehet végül is egy színpadi stílusban, színpadi közegben megszólaltatni úgy, hogy igazán érdekes legyen, hogy a könyvdrámán túl eljusson a színpadi vízióig. Még nem tudjuk ezt, ezért nem merünk vállalkozni rá.”²⁸ (E válasz ugyanakkor a Székely Gábor és a Ruszt József felfogása közötti különbséget is megvilágítja, tekintve, hogy az utóbbi rendező színházi világában kiválóan elhelyezhető lett például Németh László, amint a *VII. Gergely* 1977 eleji színrevitele is mutatta Kecskeméten.) A nézők egy része kifogásolta, főleg a zenés produkciók esetében, a vizualitás ökonómiáját, ám a „puritán, célratoró, a látványt a mondanivalónak alárendelő színpadi világ” 1975-re éppúgy a Szigligetiben zajló törekvések védjegyévé vált, mint a színház nagyfüggönyének használaton kívül hagyása.²⁹ Amit pár évvel korábban Székely kezdett el és interjúiban meg is indokolt, azt ekkor már a helyi lap évadértékelő újságírója magától minősítette azon esztétikum elválaszthatatlan kifejezőjének, „amelynek természet-szerűleg a politikum is szerves része”, elvégre „a függöny azért »tűnt el«, hogy adott esetben a néző számára még kézenfekvőbbé váljék: ami a színpadon történik, s ami körülöttünk a világban játszódik, nem választható el egymástól”.³⁰ Ezért látott ebben a formai eszközben „modernista manír” és „holmi artisztikus, öncélú” rendezői megoldás helyett az előadások „gondolati tisztaságát” nagyban megvilágító eljárást.³¹

Amikor a *Kulcskeresők* Szolnokon színpadot kapott, Örkény már nem pusztán az egyik legkeresettebb magyar drámaírónak számított – akinek egyidejűleg négy alkotását játszották a hazai színházak, sőt a berlini Volksbühne is egy Örkény-darabbal járt Budapesten³² –, hanem a szolnoki színház „házi szerzőjének” is. A nevét éppúgy társították a Szigligeti Színházhoz, mint Illyés Gyuláét és Hernádi Gyuláét a pécsi, Szabó Magdáét a debreceni, Raffai Saroltáét a kecskeméti színházhoz.³³ A *Kulcskeresők* premierjekor aligha jelent meg olyan újságcikk, amely ne utalt volna arra, hogy hat évvel korábban Szolnokon került színre az egyik legkiválóbb hazai *Tóték*, két évre rá pedig „innét indult el az a *Macskajáték*, amely bejárta a világot”.³⁴ S mivel ezek rendezője éppúgy az a Székely Gábor volt, mint a legújabb Örkény-drámáé, több okból is reflektorfénybe került a

²⁷ VALKÓ, „Legördült a függöny”, 5.

²⁸ VALKÓ, „Beszéljünk...”, 4.

²⁹ VALKÓ, „Legördült a függöny”, 5.

³⁰ VALKÓ, „Legördült a függöny”, 5.

³¹ VALKÓ, „Legördült a függöny”, 5.

³² VÖ. LÁSZLÓ FARKAS, „Örkény-Premiere. Schlüsselsucher”, *Budapester Rundschau*, 1975. dec. 22., 11.

³³ PÁLFY KATALIN, „Örkény István kulcsot keres”, *Délmagyarország*, 1975. dec. 6., 4.

³⁴ SZOMBATHELYI ERVIN, „Két magyar ősbemutató vidéken”, *Magyar Hírlap*, 1975. nov. 20., 6.

Kulcskeresők szolnoki ősbemutatója, amelyen „a színház is zsúfolásig megtelt, pótszékek támaszkodtak a falhoz”.³⁵ Az esemény hírértékét növelte, hogy a komédia az első írásos említésének 900. évfordulóját ünneplő Szolnok városi tanácsának felkérésére készült: a *Kulcskeresők* tehát a jubiláló város számára íródott, ám korántsem alkalmi darabként, „nem ünnepélyes hangvételű történelmi drámaként”.³⁶ A szolnoki színház műhelyében egy ízig-vérig mai témájú és gondolatiságú vígjáték formálódott „a tények és a hozzájuk rendelt értelmezések és értékelések diszkrepanciájának művészi felmutatását”³⁷ célzó társadalompolitikai éllel, az író és a rendező szoros együttműködésében, hiszen a bemutaton elhangzó szövegváltozat többszöri átírás eredményeként született meg. A rendező kérései és javaslatai olyan mértékűek voltak, hogy Örkény „elegáns visszafogottsággal, de nagy belső indulattal” még a szerződés felbontását is felajánlotta Székelynek,³⁸ végül mégis vállalta, hogy számos alkalommal újrafogalmazza a drámát. Voltaképp tehát a *Kulcskeresők* megírása és bemutatása is a Szigligeti Színházban a Székely-érát átható műhelyszellem érvényesítésének tudható be, az előadás pedig maximálisan illeszkedett a színház említett, a „gondolati folytonosságot” szem előtt tartó törekvéseihez.

BIBLIOGRÁFIA

FARKAS, László. „Örkény-Premiere. Schlüsselsucher”. *Budapester Rundschau*, 1975. dec. 22., 11. N.N. „A Közművelődési Bizottság ülésén. A kölcsönhatásról”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. dec. 13., 5.

P. MÜLLER Péter. *A groteszk dramaturgiája*. Budapest: Magvető, 1990.

PÁLFY Katalin. „Örkény István kulcsot keres”. *Délmagyarország*, 1975. dec. 6., 4.

RADNÓTI Zsuzsa és SZÉKELY Gábor. „Utazások Örkény Istvánnal”. In *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, NÁNAY István, és SIPOS Balázs, 225–238. Budapest: Balassi Kiadó – Arktisz Kiadó, 2016.

SZOMBATHELYI Ervin. „Két magyar ősbemutató vidéken”. *Magyar Hírlap*, 1975. nov. 20., 6.

SZÓKE Sándor. „A döntetlen is jó lenne. Létezik-e fejlődési sebesség a közművelődésben?”. *Magyar Hírlap*, 1976. aug. 15., 8.

–ti–, „Örkény ősbemutató, két gyermekelőadás – színházi napok. Évadnyitó társulati ülés a szolnoki Szigligeti Színházban”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. aug. 30., 5.

TISZAI Lajos. „A közönség nyomában. Tízezer bérlő nem tízezer néző”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. nov. 30., 5.

VALKÓ Mihály. „A kispolgáriság komédiája. Örkény-bemutató a Szigligetiben”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. nov. 23., 5.

VALKÓ Mihály. „Beszéljünk a színházról”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1976. máj. 20., 4.

VALKÓ Mihály. „Legördült a függöny”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1976. júl. 3., 5.

³⁵ SZOMBATHELYI, „Két magyar...”

³⁶ VALKÓ Mihály, „A kispolgáriság komédiája. Örkény-bemutató a Szigligetiben”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. nov. 23., 5.

³⁷ P. MÜLLER Péter, *A groteszk dramaturgiája* (Budapest: Magvető, 1990), 41.

³⁸ RADNÓTI Zsuzsa és SZÉKELY Gábor, „Utazások Örkény Istvánnal”, in *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, NÁNAY István és SIPOS Balázs, 225–238. (Budapest: Balassi Kiadó – Arktisz Kiadó, 2016), 237.

A belső könyvtár tágassága

A színházi dramaturg definiálására és a dramaturgi munka leírására sokféle klasszikus és kortárs megközelítés létezik – mégis az egész munka lényegét homály fedi. Ha szigorú értelemben mint szakmáról gondolkodunk, akkor adódik a profán hasonlat, hogy a dramaturg olyan, mintha azt mondanánk, „orvos”. Jó-jó, de milyen? Milyen orvos? Milyen dramaturg?

Ahogy az orvosoknál, úgy a dramaturgoknál is megfigyelhető egyfajta – nem formális, de jól kitapintható *szakosodás*. Kevesen vannak, akik több területen is aktívak maradnak, de vannak ilyen kivételes alkotók: Spiró György például csodálatos elméleti és gyakorlati szakember is egyben. Vagy a fiatalabbak közül: Szabó-Székely Ármin és Kelemen Kristóf is egyszerre alkotó és elméleti szakember. Éppen ezért fontosnak tartom leszögezni: én nem vagyok elméleti dramaturg – és ez a szöveg sem vállalkozik az elméleti megközelítésre.

A gyakorlati dramaturgok közül sokaknál már a pálya elején kirajzolódik a szakosodás iránya: a rendezés felé fordulnak – például Zsótér Sándor és Szász János –, vagy a drámaírást választják – mint például Kárpáti Péter. (Szándékosan csak magyar példákat említek, mert nálunk furcsa zárványként működik ez a szakma, és a magyar dramaturg pálya nem is összehasonlítható azzal a sokoldalú színházi működéssel, ahogy például Bertolt Brecht, Peter Stein, Botho Strauss, Roland Schimmelpfennig, Marius von Mayenburg vagy Maja Zade alkothat.)

Azok a dramaturgok, akikből nem lesz par excellence rendező vagy drámaíró, és a gyakorlati dramaturgiát választják hivatásul, még mindig nagyon sokfelé indulhatnak el: szerkesztés, fejlesztés, fordítás, adaptálás stb. Vannak, akik megmaradnak a szöveg és a színház között, egyfajta irodalmi közvetítőként definiálva magukat. Erre a fajta dramaturgi létezésre talán Radnóti Zsuzsa egész életműve a legerősebb példa. Ő mindvégig a háttérben maradván számtalan magyar írórt ösztönzött arra, hogy drámát írjon, és az írás folyamatában mindvégig ott állt a szerző mellett konzultációs társként, szerkesztő-lektorként. Ez a szerep a dramaturg jól definiálható működése, és ez a dramaturgi munka a legtöbbször jól nyomon követhető és dokumentálható.

A dramaturgi munka további formáit azonban már sokkal nehezebb így megragadni – különösen azokat, amelyek a színházi térben, a próbafolyamat során valósulnak meg. Az, ami a szöveggel történik egy adott rendezői koncepció (ezen belül például szereposztás, illetve díszlet) hatására, sokszor nehezen lekövethető. A szöveggel való foglalatalkodás – fordítás, adaptálás, átírás – mellett az úgynevezett produkciós dramaturgi munkába már nagyon nehezen látunk bele. A pró-

bafolyamat során mindenki csak egy kis szeletét érzékeli annak, hogy mit is csinál ott a dramaturg: a színész nem lát bele a rendezővel folytatott párbeszèdeibe, ahogy a rendező se látja a dramaturg munkájának azokat az érzékeny és gyakran a frontvonalban zajló mozzanatait, amikor szöveget javít egy színésszel, vagy hangsúlyokat igazít ki, vagy amikor egy tervezővel konzultál. (De persze soha nem instruál – hiszen az a rendező territórium!)

Ha túl tudunk lépni azon a paradigmán, hogy a dramaturg a szöveg és a színpad közötti közvetítő, vagy azon a kissé pszichologizáló, olykor lesajnáló képen, hogy a dramaturg a rendező barátja vagy anyukája, akkor talán eljuthatunk addig, hogy a dramaturg alkotótárs: értelmez, pozicionál, struktúrákat hoz létre – gyakran nem verbális elemekből is. Vagyis a dramaturg a jelentés létrehozásának szakembere, aki különböző anyagokból (szöveg, kép, zene, improvizáció) értelmezési keretet épít.

Mindehhez képest ebben a gondolatmenetben most visszalépésnek tűnhet az a kijelentés, hogy egy dramaturg annyit ér, amennyi drámaszöveget ismer. Pedig ha komolyan vesszük, hogy a dramaturg munkája abban a képességben rejlik, hogy különböző drámai és nem-drámai formákból struktúrát hoz létre, akkor kénytelenek vagyunk elfogadni azt a tényt is, hogy ehhez a munkához elengedhetetlen egy belsővé tett drámai hagyomány. A dramaturg nem „darabokat ismer”, hanem gondolkodási mintákat hordoz. És ez a tudás tanulható és tanítható is.

Nemcsak akkor van szükség minél szélesebb drámaismeretre, amikor kőszínházi dramaturgként az évadtervezések során a darabkeresés idegőrlő, olykor meddő folyamatát újra és újra átéljük, hanem a fejlesztések és átírások, illetve a produkciós munkák során is. Mert amikor új nyelvet, szerkezeteket, karaktereket, motívumokat keresünk, valójában egy belső könyvtárhoz, szótárhoz nyúlunk: előhívható formákhoz, ritmusokhoz, mintákhoz. A próbákon, amikor a rendező vagy a színész kérdez, vagy amikor érvelni kell egy mondat, egy jelenet, egy irány mellett, akkor is ehhez a szótárhoz, ehhez az analógiagyűjteményhez fordulunk.

Szeretnék egy friss példával érvelni. Pár hónapja revelatív élményem volt, amikor egy munka során Alexandre Bisson francia szerző 1895-ös bohózatában, *Az államtitkár úr*-ban felfedeztem az *Amphitryon*-drámák egy motívumát. A bohózat második felvonásában De la Mare, a nőfaló hírében álló államtitkár arról beszél, hogy soha nem fog olyan nőt találni, aki érdek nélkül tudja szeretni, hiszen mindenki csak az államtitkárt látja benne. „Igazán, olyan asszonyt, aki érdek nélkül szeret, soha se fogok találni, amíg itt nem hagyom a hivatalomat!... Pedig elég sokáig kerestem ezt a csuda-lényt!... De most már vége, vége!” – Ambrus Zoltán (dramaturg!) fordította így Bisson szövegét az 1896-os vígszínházi bemutató számára. Most, amikor a 130. évforduló kapcsán elővettük újra a színdarabot, Máté Gábor rendező kérésére átdolgoztam Ambrus Zoltán fordítását: „Annyira szeretnék végre egy olyan nőt, aki érdek nélkül szeret. Csak önmagamért. De olyat sose fogok találni, amíg államtitkár vagyok!... Feladom!...” – írtam én.

A szöveggel folytatott munka során én De la Mare szavaiba belehallottam, beolvastam Jupiter fájdalmát is, aki álruhában – Amphitryon alakját magára öltve – megy le a földre, hogy az igaz szerelmet megtalálja, és hiába hódítja meg Alk-

ménét, Amphitryon feleségét, soha nem lehet bizonyos benne, hogy Alkméné rajongása neki szól-e, hiszen Amphitryon képében Jupiter helyett Alkméné a férjét szereti. De ha istenként jelenne meg előtte Jupiter, akkor félő, hogy Alkméné imádata az isteni mivoltnak szólna, és nem Jupiternek, a vágyakozó férfinak.

A korabeli francia közönség ismerte Molière *Amphitryon*ját, és Kleistét is talán, és amikor De la Mare vergődését látta a színpadon, akkor ahhoz magában hozzáolvashatta Jupiter tépelődését is, és ezáltal az egész történet egy másik szintre emelkedett számára.

Ez a felismerés segített nemcsak az adott mondatok átírásánál, hanem az egész karakterről való gondolkodás során. Egy egyszerűnek tűnő bohózatban hirtelen mélységet láttam, rétegeket, és a karakternek az átírásban árnyalatokat tudtam adni. A rendezővel megosztottam az észrevételeimet, aki átszűrte magán ezt, és az instrukciók során talán érvelt is ilyesmivel. A próbákon pedig – amikor a kíméletlen húzás veszélye fenyegetett sorokat – védelmezni tudtam olyan mondatokat, amelyek ezt az irányt támasztották alá.

Ezt az árnyalatot vagy szint a mai néző nagy valószínűséggel már nem fogja felismerni, de talán magával ragadja egy bizonytalan ismerősségérzetet, észrevesz egy alig megfogalmazható mélységet, amely túlmutat a helyzet egyszerű komikumán.

Bár évekkel ezelőtt olvastam utoljára, de az Amphitryon-történet – főként Molière és Kleist változata – benne volt a passzív drámatudásomban, ahogy sok más darab is. És ez a tudás igazából nem műveltséget jelent, hanem gondolkodási teret. Nem lexikális ismeretet, hanem ritmusokra, szerkezetekre, konfliktusokra, hangokra való érzékenységet.

Az én drámaismeretemet, dramaturgiai tudásomat P. Müller Péter alapozta meg. A Színház- és Filmművészeti Egyetem dramaturg szakja előtt a Pécsi Tudományegyetemre jártam magyar és kommunikáció szakra, ahol a magyar szakon belül felvettem a színházi specializációt, amelyet P. Müller Péter vezetett. Az ő tematikus szemináriumai jelentették a képzés egyik gerincét, ahol a klasszikus és kortárs magyar és európai drámák tucatjait ismertem meg. Shakespeare-től Witkiewiczig, Krležától Bereményiig. Színházba vitt minket, és amikor még csak VHS-en voltak hozzáférhetőek színházi felvételek, ő vetítéseket és beszélgetéseket szervezett egy-egy előadásból, és lehívta Pécsre tanítani Spiró Györgyöt, Duró Győzőt, Karsai Györgyöt, Jákfalvi Magdolnát, Kékesi Kun Árpádot és Kis Gabriellát.

P. Müller Péter megtanított drámát olvasni, drámaszövegekről gondolkodni és beszélni. Megtanított arra, hogy felismerjek összefüggéseket és struktúrákat. Nem egyszerűen drámaismeretet tanított, hanem megmutatta ennek a belső könyvtárnak a tágasságát.

Történelem, fikció, színház: kortárs írországi példák

A tanulmányom címében olvasható három hívó szó gyakran kerül egymással kapcsolatba, egymás mellé a színháztudományban. Az emberiség történetének s az egyes népek és országok történelmének sokszor drámai eseményei már az ókori színházcsinálók fantáziáját megmozgatták a konfliktusok emberi oldalának ábrázolásában, valamint testi megjelenítésében rejlő lehetőségek szempontjából. Nálunk ez a kérdéskör P. Müller Pétert már az első, Örkény István szerteágazó drámaírói munkásságáról szóló könyvének megírása során foglalkoztatta. *A groteszk dramaturgiája* című könyvének egyik fejezetében P. Müller Örkény *Forgatókönyv* című, utolsó drámáját elemzi, melyben a tragédia, a film és a cirkusz formai elemei ötvöződnek. Mint írja: „A műfajok azonosságának relativizálása kétségtávol részben a darab lényegi problematikájának [...]. Ezt bizonyítja az is, hogy a mű toposza, a cirkusz is – e kereten belül átváltozik [...]. A toposz és a műfajok átválthatóságával analóg a történelmi idősíkok – 1944, 49 és 56 – felcserélhetősége.”¹ Jóval később, a „Tény és fikció, dokumentum és fantázia” című tanulmányában P. Müller meggyőző teoretikus keretbe ágyazva tér vissza ehhez a problematikához, s a „színház mindent színháziasít” Brechtől idézett gondolat jegyében konklúziója az, hogy „egy színdarab, egy műalkotás, melyet dokumentaristának tekinthetünk, és ekként mutathatunk be, [...] elkerülhetetlenül a teatralitás médiumát fogja reprezentálni”.² Vagyis történelmi témája mellett a legszorosabb értelemben vett dokumentumdrámát a dramaturgiája szempontjából is elkerülhetetlenül fontos vizsgálni. Erre szintén releváns példát nyújt P. Müllernek egyik tanulmánya Örkényről, nevezetesen a „Forradalomváltozatok az örkényi életműben”, melyet a *Jelenkor* közölt 2013-ban.³

Az alábbiakban ezekből a gondolatokból kiindulva vázolom fel, milyen műfajokban és eszközökkel történt az ír centenáriumi évtized (1912–1923) és a nagypénteki egyezmény (1998) színházi megelevenítése a közelmúltban. Az 1912–1923 közötti időszakban több olyan, egymással összefüggő társadalmi és politikai esemény történt Írországban, melyek máig igen nagy jelentőséggel bírnak a nemzeti történelemben és rögzültek a kulturális emlékezetben. A centenáriumi

¹ P. MÜLLER Péter, *A groteszk dramaturgiája* (Budapest: Magvető Kiadó, 1990), 73–74.

² P. MÜLLER Péter, *A színház tér meghódítása. Színházi tanulmányok* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2015), 47.

³ P. MÜLLER Péter, „Forradalomváltozatok az örkényi életműben”, *Jelenkor* 56, 4. sz. (2013): 378–389.

megemlékezések kulturális programjainak céljáról és általános irányairól hivatalos, az állam emlékezetpolitikai elveit közzé tevő dokumentumot adtak ki. Itt az olvasható, hogy az ír történelem ezen komplex periódusáról, amely magában foglalja (többek között) a függetlenségi harc, az önálló állam megalapítása, Észak-Írország elszakadása és a polgárháború eseményeit, megfelelően, arányosan, tisztelettel és kellő érzékenységgel emlékezzen meg az ország. Kifejezett célként jelöli meg a dokumentum, hogy a programok segítsék elő a száz évvel korábbi, sorsdöntő események mélyebb megértését és a közös történelmi tapasztalatról kialakult különböző narratívák és emlékezések egymás mellett létezésének és egyenlő jogosultságának elismerését.⁴ Tanulmányomban az ír színházi dokumentálás és a színházi események útján történő emlékezés néhány, a centenáriumi időszakban keletkezett jellemző változatára összpontosítok.

Az 1916-os húsvéti felkelés 100. évfordulója alkalmából a dublini Abbey Színház „Waking the Nation” (A nemzet ébresztése) címmel hirdette meg programját. Számos darabot tűztek műsorra, közöttük három új ír művet. A bemutatott klasszikusok között szerepelt a britellenes felkelés idején, Dublinban játszódó Sean O’Casey szerelte mű, a realista stílusban írt *Az eke és a csillagok* (1926) és Frank McGuinness *Tekintsd Ulster fiait, amint a Somme felé menetelnek* (1986) című, az első világháborút megidéző drámája. Az utóbbinak kizárólag katona szereplői északír protestáns önkéntesek. Az egyedül életben maradt főszereplő visszaemlékezéseiből építkező cselekmény az 1916-os év ritkábban említett, a világháború során bekövetkezett tragikus eseményére, a Somme melletti, az antant seregek által elszenvedett vesztes csatára reflektál, s emléket állít a brit zászló alatt harcoló, a távoli helyen hősi halált halt északír férfiaknak. Mindkét dráma karakterei átlagemberek, akik az 1916-os, egymással párhuzamos történelmi eseményeket különbözőképpen élik meg, de rajtuk keresztül elsősorban az emberi veszteségek súlyosságára mutatnak rá az írók.

Úgy tűnik tehát, hogy a dublini Abbey Színház (ír nemzeti színház) évfordulós programja a korábban hivatkozott hivatalos dokumentum elveinek megfelelő, mert dialógusba hoz egymástól eltérő szempontokat és emlékhelyeket. Összeállítói azonban megelégedtek valamiről. Közelebbről vizsgálva ugyanis, a bemutatott drámákat egy kivételével férfiak írták, s mellettük összesen két női rendező vett részt az egész programban, holott a szervezők bőven választhattak volna nők által írt színpadi művekből is. A női drámaírók műveinek alulreprezentáltsága elleni tiltakozásul teátrális jegyeket mutató rendezvényekre került sor, a „#Waking the Feminists” (A feministák ébresztése) mozgalom keretében. Programadó nagygyűlésük résztvevői az Abbey épülete elé vonultak, nagy méretű transzparensükön a #metoo, a szexuális zaklatás legkényesebb kérdéseit feszegető viták elnevezésében foglalt kettős kereszt jelet használva, mellyel a demonstrálók egy tágabb, nemzetközi problémaegyütteshez kötötték tiltakozásu-

⁴ *Commemorations and Reconciliation*. Description of The Department of Foreign Affairs with respect to the Government’s Decade of Centenaries programme, hozzáférés: 2026. 03. 21., <https://www.ireland.ie/en/dfa/role-policies/northern-ireland/commemorations-and-reconciliation/>.

kat. Amint egy kritikai elemzésben olvasható, a nők alulreprezentáltsága az 1916-ról megemlékező, 2016-os nemzeti színházi programokban tulajdonképpen a felkelést idéző narratívák patriarchális jellegét ismétli és erősíti tovább, rámutatva az írek szabadságáért folytatott küzdelmeinek, majd a posztkoloniális állam genderpolitikájának egyoldalúságaira és egyenlőtlenségeire. A cikk szerzője, Miriam Haughton egyenesen az Easter/Estrogen Rising (Húsvéti/Ösztrogén Felkelés) beszédes, de eléggé extrém, magyarra nem fordítható szójátékra épülő címet adta írásának, hogy a férfiak kifejezett dominanciáját jelezze.⁵

A múlt század elején a University College Dublin egyetem számos oktatója, korábbi és akkor graduális diákja részt vett az önálló ír állam felé vezető folyamatokban és megmozdulásokban, így az ír irodalmi reneszánsz célkitűzéseinek aktív támogatásában és a húsvéti felkelésben. Az egyetem a centenáriumi ünnepséshoz nyolc, az intézményben diplomát szerzett kortárs női és férfi drámaírórt kért fel, hogy az 1916 húsvétján született forradalmi kiáltvány hét aláírójára és egy velük dolgozó hősies asszonyra életrajzi alapú, de fiktív monológok megírásával emlékezzenek. *Signatories* (Aláírók)⁶ a nyolc jelenetből álló műnek a címe, melyben a megszemélyesített történelmi alakok egyenként nagyjából tizenkét perces monológja elsősorban a szerzők és a színész narrátorok múlttal és a társadalom történet szemléletével kapcsolatos ismereteit és elképzeléseit közvetítik, a befogadók változó attitűdje és reakciója pedig tovább formálja az alakok teljesebb megértését és tetteik lehetséges újraértelmezését.

A *Signatories* jelenetsorozatot abban a börtönben adták először elő, ahol a levert felkelés után a brit hatóságok az aláírókat s egyben vezetőket elfogták, halálra ítélték és felségárulás vádjával kivégezték. Elsőként Elizabeth O'Farrell monológja hangzott fel, aki ápolónő volt és a hazafias nőszervezet tagja, a felkelés alatt pedig hírvivőként dolgozott. Nem végezték ki, nem volt a hét aláíró egyike, hiszen ők mind férfiak voltak, megszólaltatása ugyanakkor emléket állít neki is (együtt sok más, névtelen nőtársával), hiszen a mártírok árnyékában az ő odaadó, a harcosokéhoz hasonlóan veszélyes és egyben nélkülözhetetlen munkája jobbra elfelejtődött. Dokumentált tény, hogy O'Farrell ment ki a nagy erővel ostromlott főhadiszállásról fehér zászlóval a kezében és vitte a brit parancsnoknak Patrick Pearse üzenetét, melyben az a forradalmárok vezetőjeként, s így az ő nevükben, megadta magát a hatalmas katonai túlerőnek. A nagy sikerű regényei mellett drámaíróként is ismert Emma Donoghue írta meg O'Farrell monológját, amely saját szerepvállalásával kapcsolatos ambivalens érzéseit közvetíti.

A *Signatories* második darabjában a verseket és drámákat szerző Pearse-nek, a felkelés vezetőjének a kivégzése előtti utolsó órák során igen hullámzó gondolatait és sorsán való töprengését a drámaíró Thomas Kilroy monológja képzelte a helyspecifikus „színpadra”. Kilroy interpretálásából úgy tűnik, hogy a forradalmárrá váló író valójában mégis inkább az utóbbi maradt. Egy másik drámaíró forradalmár, Thomas MacDonagh alakját Marina Carr monológja idézi meg.

⁵ HAUGHTON, Miriam, „»Them the breaks«: #WakingtheFeminists and Staging the Easter/Estrogen Rising”, *Contemporary Theatre Review* 28, 3 sz. (2018): 345–354.

Ebben a szelídségéről ismert, megszemélyesített MacDonagh a kivégzőhely felé vezető útját is elbeszéli azzal az epizóddal együtt, hogy a brit kivégző osztag egyik nagyon fiatal, a feladattól látszólag kifejezetten félő és ideges katonájának képes volt ebben a szituációban is vigasztaló szavakat mondani. Több elemző szerint maga a felkelés is teátrális jellegű esemény volt, a csapatvezető önkéntesek, a későbbi aláírók, egyenruhába öltözve próbálták el először, hogyan indítják meg majd az eseményeket.⁷

Hasonlóan, sőt még inkább helyspecifikus esemény volt Colin Murphy *Inside the GPO* (A Főposta belsejében, 2016) című dokumentumdrámájának bemutatója a Fishamble társulat előadásában a klasszikus stílusban épült dublini Főposta halljában. Az épület ikonikus státuszra tett szert azáltal, hogy 1916-ban a forradalmárok főhadiszállásául szolgált, s az őket támadó brit alakulatok lövéseinek nyomai máig láthatók a külső falakon. Előtte olvasta fel Pearse az akkor még csak a képzelet szintjén létrehozott Ír Köztársaság kiáltványát. A Murphy-dráma előadásának nézői a Főposta halljában körben ültek, a színészek közülük mentek ki a középű térbe, ahol a történelmi alakok megszemélyesítésével játszódott az akkori napokat alig két órába sűrítő cselekmény. Azt próbálták rekonstruálni, hogyan irányították erről a helyről a mindössze öt napig tartó, kaotikussá váló felkelést, amely tragikusan elbukott. Pearse megszemélyesített alakjának időnként megnyilvánuló határozatlansága alighanem a felkelés szervezetlenségének érzékeltetését is szolgálta.

Hangsúlyosan megvalósult az előadásban, ami részben már a monológok esetében is, hogy – Szabó Attila szavait kölcsönözve – „a színész részéről sem lehet adekvát a teljes beleélés és valamely történet általi elragadtatás álláspontja, hanem pozíciója meg kell, hogy kettőződjön: amellett, hogy testét és hangját kölcsönzi egy korábbi létezőnek (vagy szövegnek), egyben jelenbeli nézője is kell, hogy legyen a megjelenített történelemnek”.⁸ Az ír történelem ezen ikonikus eseményének az egykori helyszínen történő „újra életre keltése” a nézőket szintén bevonva közös színházi tapasztalatként vált az összes résztvevő műltszemléletét árnyaló élménnyé, amelyben, mint az újrázásoknál általában írja P. Müller, kétségkívül meghatározó elem az intellektuális tevékenység, a gondolkodásban bekövetkező változás.⁹

Deirdre Kinahan drámaíró 2020–2022 folyamán előadott, online is látható három drámája együtt, trilógiaként kiadva a forradalmi évtized néhány eseményét, illetve folyamatát a közemberek szempontjából, mintegy alulnézetből jeleníti meg. A monológformában írt első darab címe *Wild Sky* (Zord ég), amely az 1916-os felkelés idején játszódik. A helyszín a vidéki Írország, ami azért teszi a művet különlegessé, mert a felkeléssel kapcsolatban rendszerint csak Dublinra gondolunk, hiszen az volt az elindító központ. Mint Wei H. Kao tanulmányában olvas-

⁶ Eilis O'BRIEN and Frank McGUINNESS, *Signatories* (Dublin: University College Dublin, 2016).

⁷ Anthony ROCHE, „Thomas MacDonagh's 1916: Protagonist and Playwright”, *New Hibernia Review* 21, 1. sz. (2017): 20–22.

⁸ SZABÓ Attila, *Az emlékezés színpadai* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2019), 48.

⁹ P. MÜLLER, *A szín/tér meghódítása...*, 51.

ható, az összesen három fiatal főszereplő nem Dublinban, hanem a saját vidéki környezetében radikalizálódik. Kinahan közülük egy tizenhét éves lány, Josie, és egy tizennyolc éves fiú, Tom monológjaiból építkeznek, akik egymáshoz nem beszélnek; a harmadik szereplő, egy hasonló korú fiú, Mike nem kap hangot, csak a két másik narrációjából ismerhető meg. A szerző itt azt a formát alkalmazza, illetve módosítja, amely Brian Friel *Hitgyógyásza* (1979) óta egyre több ír drámában vált jellemzővé. A három szereplő szerelmi háromszögének sajátossága, hogy a fiatalokat érő, egymással konfliktusban álló politikai hatások is alakítják, nem csak az érzelmek. Josie nacionalista családból származik, és a helyi színházi csoport előadásában Lady Augusta Gregory and W. B. Yeats ikonikus *Cathleen Ni Houlihan*-jében az egyik női szerepet játssza. A társadalmi igazságért akar küzdeni, ám tuberkulózist kap és meghal; alakjában Kinahan a sok hasonlóan lelkes, ám elfeledett fiatal női aktivistának állít emléket. Mike, a harmadik szereplő, akiről csak hall a néző, olyan családból származik, amely nem kívánja az angoloktól való elszakadást, s ennek szellemében a fiú bevonul önkéntesnek, hogy az angolok oldalán harcoljon a világháborúban. Josie-nak ő tetszik igazán, ám a fiú politikai hitvallása miatt elfordul tőle. Tom egyik oldalhoz sem tartozik, de Josie-t meg akarja nyerni magának s így Dublinba megy, hogy részt vegyen a felkelésben. Mivel későn ér oda, csak a pusztítást és a tragikus bukást látja, ami éles kontrasztja a felkelés hősiességéről szóló narratíváknak, melyekről akkoriban hallott.¹⁰

Az *Embargo*, Kinahan második darabja a trilógiájában a függetlenségi háború (1919–1921) idején játszódik, amikor saját kiképzett hadsereg hiányában az írek különféle gerillaeszközökkel próbálták akadályozni az angol haderők mozgását az országban. Ilyen volt az 1920-ban szervezett vasúti embargó, amellyel a fegyverek szállítását nehezítették meg. A darab helyszíne az egyik dublini vasútállomás, a szereplők írek, két férfi és egy nő, akik mindvégig a színen vannak egy újságlapokból összeállított díszlet előtt. Egyik oldalon a republikánus harcos, Jack áll, középen pedig Gracie, aki az első világháborúban az angolokkal együtt szolgált a hadseregben, most pedig a vasútnál dolgozik, s nőies beceneve meleg voltára utal. Másik oldalán helyezkedik el az asszony, Jane. Gracie nem véletlenül áll középen, ugyanis a másik két szereplő kétféle lojalitást képvisel, melyek között kénytelen választani. Jane konfliktusba került a republikánusokkal és sürgősen Belfastba akar menekülni a vonaton, Jack viszont az embargót akarja mindenáron fenntartani, hiszen az most harcuk célja, hogy a vonaton ne jussanak el angol katonák és fegyverek Belfastba. Az *Irish Times*-ban Donald Clarke kritikus „szégyen nélküli humanistának” nevezi a művet, azt hangsúlyozva ezzel, hogy a humánus szempontot mindenek elé helyezi, vagyis az embargót, az ír vasutasok britellenes akcióit emberi bonyolultságukban jeleníti meg.¹¹ Jane veszélyhelyzetét

¹⁰ A dráma elemzéséről lásd Wei H. KAO, „Problematising the Easter Rising in Monologues: Deirdre Kinahan’s *Wild Sky* and Other Irish Plays”, in *The Theatre of Deirdre Kinahan*, ed. Liza FITZPATRICK and Mária KURDI, 159–181. (Oxford: Peter Lang, 2022).

¹¹ Donald CLARKE, „*Embargo* review: Deirdre Kinahan’s new play is unashamedly humanistic. Dublin Theatre Festival: Unquestionably a celebration of the protest but with layers of nuance”, *The Irish Times*, 2020. okt. 13.

megértve Gracie elindítja a vonatot Belfast felé, amiért azután szörnyű büntetést szabnak ki rá a republikánus ellenállók.

Kinahan trilógiájának harmadik darabjában, az *Outrage*-ben („Gyalázat” lehet a fordítása) kibontakozó, szaggatott történet 1921–1922-ben játszódik, a függetlenségi háború végén és az angol–ír egyezmény (Anglo-Irish Treaty) megszületése nyomán fellángoló polgárháború idején, amely az egyezményt, azaz az északi megyék nélkül megalakuló szabadállamot támogatók és a teljes Írország önállóságát minden áron akaró republikánusok között folyt. Itt megint három szereplő van, két nővér és a fiatalabbik udvarlója, majd férje, PJ. Az idősebb nővér, Nell radikális republikánus, míg a szintén ilyen érzelmű, de tettekre nem vállalkozó húga, Alice és férje vidékre mennek lakni, hogy a harcoktól távol legyenek. PJ politikailag semleges próbál maradni, elfogadja az angolokkal való megegyezést, ami ugyan nem tökéletes, mert hat északi megye továbbra is brit fennhatóság alatt marad, de jelentős lépés lehet a végső megoldás felé. Amikor a republikánusok vesztesre állnak, a már börtönviselt Nell menedéket keres, húga és férje bűjtatják. Kiviláglik azonban, hogy azokban az időkben az erőszak és megtorlás elől sehová nem lehetett menekülni: megjelenik gyerekkori ismerősük, Alice egykori csodálója, Finney, aki a függetlenségi harcok idején velük együtt dolgozott, azután viszont radikális szabadállampártivá vált. A mű címe többreutegű jelentéssel bír: politikai értelemben a testvérgyilkos polgárháborúra utal, magánéleti vonatkozása pedig gyalázatos módon tetőződik be, amikor Finney megerőszkolja a gyermeket váró Alice-t, s a nagy vérvesztéssel járó sebekről anya és kisbabája meghal.

Történelmi tény, hogy az ír szabadállam megszilárdulásához a polgárháború véres útja vezetett: Kinahan rámutat, hogy sokan lehettek, nők és családtagjaik, akik nem harcoltak egyik oldalon sem, de az erőszak mégis utolérte őket és tönkretette az életüket. A drámaíró a kötet elején szereplő bevezetőjében megjegyzi, hogy a történelmet rendszerint a győztesek írják, akik nyilvánvalóan férfiak, így nemigen esik szó az akkori szabadállampártiak között előforduló destruktív, immorális viselkedésről, de ő fontosnak tartja a múltnak ezt az aspektusát is bemutatni.¹² Kinahan trilógiájában formailag a „Gyalázat” a leginkább kísérletező mű. Narráció, monológ, a szereplők egymást kiegészítő, vagy egymással feleselő dialógusa és kórusszerűen előadott utalások, replikák váltakoznak benne. Időkezelése akronologikus: a köpönyegforgató Finney nevének közös ismétlése és a már halott Alice emlékezése megerőszkolásának szörnyűségére már a dráma elején része a szövegnek, elidegenítő hatással a közönségre. A színpadkép rendezetlenül összedobott tárgyakból áll; az *Irish Times*-ban megjelent kritika szerint ez elsősorban a magánéletben okozott rombolásra utal,¹³ szerintem a társadalmi káoszra is. Ugyanakkor a lépcsőzetesen felépített színpadon több szinten mozognak a szereplők, ami a fizikai színház hatásmechanizmusait kölcsönzi a műnek.

¹² Deirdre KINAHAN, *Raging: Three Plays/Seven Years of Warfare in Ireland* (London: Nick Hern Books, 2022), 6.

¹³ Sara KEATING, „Outrage: Personal stories weighed down by the past”, *The Irish Times*, 2022. márc. 28.

A 2024 őszen megtartott Nemzetközi Dublini Színházi Fesztiválon a Gate Színház előadásában egy különleges dokumentarista dráma aratott nagy sikert: Owen McCafferty elismert, többkötetes északír katolikus szerző *Agreement* (Egyezmény) című műve; a cím az 1998. áprilisban aláírt, úgynevezett nagypénteki egyezményt (Good Friday Agreement) egyértelműen idézi. McCafferty 2023-ban írta a darabot, a nagypénteki egyezmény 25. évfordulója alkalmából, s először a belfasti Lyric Theatre mutatta be, Charlotte Westenra rendezésében. Mi köze lehet ennek, a közelmúlt egyik kiemelkedő eseményét megjelenítő dokumentarista drámának az Ír Köztársaságban szervezett centenáriumi színházi eseményekhez, melyek részben szintén egy történelmi egyezményt, illetve a következőkét dramatizálják? Az 1921-ben megkötött egyezmény az angoloktól való gyarmati függésnek vetett véget, és lehetővé tette a huszonhat déli megyéből álló ír szabadállam létrejöttét, de egy hat megyéből álló egység, melyet Észak-Írország néven ismerünk – bár csak névlegesen ország, melyre a „régio” elnevezés jóval pontosabb –, megmaradt az Egyesült Királyság részének. Ebben a gyarmatosítás évszázadai során betelepített angoloktól és skótoktól leszármazott protestáns többség és az őshonos katolikus kisebbség közötti feszültségek a kezdetektől fogva megmutakoztak. 1969 és 1998 között a republikánus és lojalista félkatonai szervezetek vezetésével elhúzódó konfliktus alakult ki, melynek a nagypénteki egyezmény vetett véget, legalábbis formálisan. Az egyezmény lényegi eleme és célja az volt, hogy a különböző északír vallási-politikai közösségek saját identitását és egyenlőségét elismerő és garantáló, hatalommegosztáson alapuló kormány jöjjön létre, a félkatonai szervezetek pedig szüntessék be tevékenységüket és szolgálatassák be fegyvereiket.

McCafferty drámája az egyezmény létrejöttét vitte színpadra, a valóságos történelmi tárgyalópartnerek közül a mű írásának idején többségükben még élő hét kulcsemberét alakító színészekkel. Az akkori funkciójukkal együtt említve az eljátszott politikusok a következők voltak: Mo Mowlam (Észak-Írország államtitkára az Egyesült Királyság kormányában), a semleges kívüllállót képviselő amerikai szenátor George Mitchell, John Hume (az északír nacionalista Szociáldemokrata és Munkáspárt elnöke), Tony Blair brit miniszterelnök, Bertie Ahern ír miniszterelnök, Gerry Adams (a republikánus Sinn Féin párt elnöke) és David Trimble (az Ulsteri Unionista Párt elnöke). Mowlam az egyetlen nő volt a tárgyalók között, a legnagyobb ellentét pedig az IRA (Irish Republican Army, Ír Köztársasági Hadsereg) radikálisaival is kapcsolatban álló Adams és a szélsőségesen britpárti protestáns oldalt képviselő Trimble között húzódott. A négy napig tartó utolsó tárgyalások, illetve az aláírandó dokumentum létrehozása idején a politikusok végig egyazon épületben tartózkodtak, külön-külön irodákban. Conor Murphy színpadképe viszont egy állandó mozgásban levő, nyitott teret mutatott: a színészek saját íróasztalaik mögött ültek, amelyek kerekeken gurultak, a tárgyalók éles hangú vitáit, nézeteltéréseit, kompromisszumra hajló egyetértéseit vagy ezek hiányát fizikai helyváltoztatásokkal érzékeltette az előadás. Kikapcsolódási igényük jelzéseként a szereplők néhányszor táncra perdültek. Közben a fejük felett egy óra mutatta az idő múlását és a kitűzött nagypénteki határidő közeledését.

Szünet nem törte meg a közel kétórás előadásban egyre fokozódó feszültséget. Az ír színházi hagyományokat követve az északír békefolyamat lezárásának célját kitűző komoly, időnként komor és súlyos politikai eseménysor dramatizálása nem nélkülözte a komikus fordulatokat, s emellett a politikusok emberi mivoltát is mutatta. Például a tárgyalásra Tony Blair vidáman érkezett, lelkesen adva hangot meggyőződésének, hogy hamar egyességre tud majd jutni ennyi okos ember együtt. Ám a tárgyalások különféle buktatókkal teli menete, legalábbis az előadás közepéig, egyáltalán nem igazolta Blair magabiztosságát, s később a brit miniszterelnök „fuck, fuck, fuck” kiáltásokkal fel-alá rohangálva adott hangot csalódásának. Továbbá, egyszer csak betoltak egy sor piszoárt, a férfimosdó belsejének megjelenítésére. Ott találkozott a két politikai szélsőséget képviselő David Trimble és Gerry Adams, s a piszoárok sorának két szélére húzódva végezték dolgukat. Gombolkozás közben azonban összeütköztek, s ironikus megjegyzéseket címeztek egymásnak. Ennek az epizódnak volt valós alapja, ugyanis visszaemlékezésében Gerry Adams kitér a tárgyalások napjainak eseményeire és megemlíti a WC-beli találkozást, melyet viccesen „pee process”-ként (pisilési folyamat) aposztrofált, szójátékot csinálva a közismert „peace process” (békefolyamat) kifejezés analógiájára.

Amikor nagypéntek hajnalra megszületett az egyezmény, a tárgyalók egy hosszú, fehér terítővel letakart asztalnál ültek egymás mellett és sorban írták alá a dokumentumot. A darab lezárásaként az egyetlen női politikus, Mo Mowlam alakítója előrelépett és kitárt karral nézett felfelé, a sikert ünnepezve és talán az égi segítséget megköszönve. Reménykeltő pillanat volt, s ebben a keretezésben nem tűnt patetikusként. Számos északír néző tudhatta, hogy a valóságos Mowlam, aki az éveket felölelő békefolyamat melletti, elfoglaltságoktól mentes elkötelezettsége révén nagy népszerűsége tett szert hazájában, a tárgyalások idején már rákos volt, s 2005-ben, ötvenöt évesen elhunyt a betegségben. Az előadás azzal utalt erre a tényre, hogy Mowlam egy-két alkalommal, amikor látszólag egyedül pihent az egyébként falak nélküli irodájában, levetette parókáját, amely alatt alig látszott némi haj, jó része vélhetően kihullott a kemó miatt.

Huszonöt év után vajon milyen hatással lehetett a darab az északír és az Ír Köztársaságban élő, valamint a katolikus-protestáns ellentéteket jól ismerő nézőkre? Különösen annak tudatában, hogy a nagypénteki egyezmény ugyan megteremtette a béke lehetőségét, de a társadalom és az egyének tragikus élményei, félelmei és lelki traumái túl mélyen beivódtak és látens módon akadályozzák az igazi megbékélést, vagyis a három évtizedig húzódó, szinte háborús miliő következményei még sokáig az emberekkel maradnak. Az átélt traumák öröksége számos kortárs északír drámában cselekményesül, akár fiatal szereplők pszichés problémáiként is.¹⁴ Hatását tekintve az *Egyezmény* című előadás azonban emlékeztethette az írországi nézőket arra, hogy a különböző álláspontok is összeegyeztethetők, ha ehhez őszinte akarat és kitartó igyekezet társul.

¹⁴ Lásd erről például: KURDI Mária, „Dramaturgical Roles of Present and Past Teenage Characters in Post-Agreement Northern Irish Drama”, *Hungarian Journal of English and American Studies* 28, 2. sz. (2022): 339–356.

Az ír centenáriumi évtized és az északír nagypénteki egyezmény negyedszázados évfordulója sokféle színházi megemlékezést hívott elő, a klasszikus realista darabok innovatív megrendezésétől a monológokon, a helyspecifikus előadásokon, a dokumentumdrámákon át a fizikai színházzal és a nézők bevonásával való kísérletezésig. Mindez azt is jelzi, hogy az ír színházi élet egyre változatosabb formákban teszi érzékletessé a történelem eseményeinek következményeikkel a jelenbe érő összetettségét, s vele együtt a közösségi emlékezetben rögzült nézőpontok gazdagságát és finomíthatóságát, hozzájárulva a múlt árnyaltabb megértéséhez és (újra)értelmezésének lehetőségeihez.

BIBLIOGRÁFIA

- Commemorations and Reconciliation*. Description of The Department of Foreign Affairs with respect to the Government's Decade of Centenaries programme, hozzáférés: 2026. 03. 21., <https://www.ireland.ie/en/dfa/role-policies/northern-ireland/commemorations-and-reconciliation/>.
- CLARKE, Donald. „Embargo review: Deirdre Kinahan's new play is unashamedly humanistic. Dublin Theatre Festival: Unquestionably a celebration of the protest but with layers of nuance”, *The Irish Times*, 2020. okt. 13.
- DOYLE, Meg. „Surrounded by the Same Water, Divided by the Same Fields”: Owen McCafferty's Agreement. *Culturebot: Maximum Performance*. 2024. máj. 19., hozzáférés: 2026. 03. 21., <https://www.culturebot.org/2024/05/97619/surrounded-by-the-same-water-divided-by-the-same-fields-owen-mccafferty-s-agreement/>.
- HAUGHTON, Miriam. „»Them the breaks«: #WakingtheFeminists and Staging the Easter/Estrogen Rising.” *Contemporary Theatre Review* 28, 3. sz. (2018): 345–354.
- H. KAO, Wei. „Problematizing the Easter Rising in Monologues: Deirdre Kinahan's *Wild Sky* and Other Irish Plays”. In *The Theatre of Deirdre Kinahan*, edited by Liza FITZPATRICK and Mária KURDI, 159–181. Oxford: Peter Lang, 2022.
- KINAHAN, Deirdre. „Introduction”. In Deirdre KINAHAN, *Raging: Three Plays/Seven Years of Warfare in Ireland*, 3–7. London: Nick Hern Books, 2022.
- KINAHAN, Deirdre. *Raging: Three Plays/Seven Years of Warfare in Ireland*. London: Nick Hern Books, 2022.
- KURDI Mária. „Dramaturgical Roles of Present and Past Teenage Characters in Post-Agreement Northern Irish Drama”. *Hungarian Journal of English and American Studies* 28, 2. sz. (2022): 339–356.
- O'BRIEN, Eilis and Frank McGUINNESS. *Signatories*. Dublin: University College Dublin, 2016.
- P. MÜLLER Péter. *A groteszk dramaturgiája*. Budapest: Magvető Kiadó, 1990.
- P. MÜLLER Péter. „Forradalomváltozatok az örkényi életműben”. *Jelenkor* 56, 4. sz. (2013): 378–389.
- P. MÜLLER Péter. *A szín/tér meghódítása. Színházi tanulmányok*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2015.
- ROCHE, Anthony. „Thomas MacDonagh's 1916: Protagonist and Playwright”. *New Hibernia Review* 21, 1. sz. (2017): 18–40.
- SZABÓ Attila. *Az emlékezés színpadai*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2019.

A történelempolitika műfajai

Papp András – Térey János: *Kazamaták*

„Minél többet elmélkedem a dolog fölött, annál inkább úgy találom, hogy amit a színházban bemutatnak, azt nem hozzák közelebb hozzánk, hanem eltávolítják tőlünk.”¹ Élesebben merül fel a Jean-Jacques Rousseau által leírt paradoxon történeti tárgyú darabok esetében. Kinek a történetét látjuk a színpadon és mi közünk van hozzá?²

Az 1956-os forradalom eseményeit ábrázoló műalkotások közül az utóbbi évtizedekben emlékezetpolitikai és történetfilozófiai radikalitása miatt kiemelkedik Papp András és Térey János drámája, a *Kazamaták*.³ A mű poétikája az említett „eltávolítás” és a „közelebb hozás” dialektikájára épül. A kísérleti műfajú darab a shakespeare-i tragédiák és a brechti epikus színház poétikáját igyekszik összeegyeztetni. A két koncepció átsajátítása a polgári realista színház játékhagyománya és konvenciói ellenében hat, hogy a cselekményt, a Köztársaság téri párház 1956. október 30-i ostromát egyszerre távolítsa a cselekményidő és a megírás ideje történeti-társadalmi kontextusától. (Bár mind a shakespeare-i, mind a brechti drámaírás színházi gyakorlatba ágyazódott, és nem szövegalapú, Papp és Térey műve irodalmi alkotásként született és a szerzők közreműködése nélkül állították színpadra.) Nem lévén színháztudós, dolgozatom irodalomtörténeti szempontú, azaz nem előadást, hanem a szöveget vizsgálom, amikor a *Kazamaták*ban aktivált műfaji kódokat emlékezetpolitikai (történelempolitikai) kontextusban értelmezem.⁴

A Köztársaság téri ostrom a Kádár-korszakban a forradalom emlékezetpolitikai diskurzusának kitüntetett eleme volt.⁵ A harcban elesett pártmunkások és karhatalmisták a rendszer panteonjának mártírjaivá váltak, élükön Mező Imrével,

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Önéletrajzi írások I.*, ford. Kis János, RÉZ Ádám és LUDASSY Mária (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2019), 33.

² A PTE Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolában védett doktori disszertációim fejezete, rövidítve.

³ PAPP András és TÉREY János, *Kazamaták. Tragédia* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2016).

⁴ A „történelempolitika” fogalma a német kultúratudományban az emlékezetpolitika, emlékezetkutatás megközelítéseit foglalja össze, a múltbeli eseményekkel való foglalkozás politikai jellegére helyezve a hangsúlyt. Lásd Manuel BECKER, *Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«*. *Konzeptionen und Kontroversen* (Wiesbaden: Springer, 2013). Mivel magyarul a „történelempolitika” szó más jelentésben (a történelem politikai kisajátítása’ értelmében) terjedt el, ezért a továbbiakban az „emlékezetpolitika” szót használom a *Geschichtspolitik* értelmében.

a pártbizottsági titkárral. Ilyen egyoldalú értékelés jelentős elhallgatások és történelemhamisítások árán volt megvalósítható. Politikai fontosságát növelte, hogy Kádár János is feltűnt a történetben: a harcok előtti napon meglátogatta Mezőt a pártházban (miről beszéltek, nem tudni), és Mező 1968-ban kiadott életrajzához előszót is írt.⁶

A rendszerváltás után sor került az események történettudományi rekonstrukciójára és konszenzuális értékelésére.⁷ Sem a pártház védői, sem a támadók nem állíthatók a történelem „jó” vagy „rossz” oldalára: mindkét fél bizonyíthatóan követett el háborús bűncselekményeket. Ráadásul sok esetben véletlenszerű volt, hogy ki melyik oldalra került, azt nem kizárólagosan politikai elköteleződés, csoportidentitás vagy osztályszempont határozta meg. Mező például a párt „reformista” szárnyához tartozott és nem állt a felkelők oldalára. Az ostrom szereplői igen eltérő mértékben voltak tájékozottak az óráról órára változó hadi, illetve bel- és külpolitikai helyzetről. Ahogy ezekben a napokban kissé eufemisztikusan mondták, és a drámában is többször elhangzik: „A frontvonalak összezavarodtak.”

A forradalom egészének rendszerváltás utáni értékelése mind a konzervatív és nemzeti radikális jobboldal, mind a liberálisok, mind a szocialista baloldal számára – a szubkulturális posztkádárista csoportokat kivéve mindenki számára – eredendően pozitív volt, ám a Köztársaság téri ostromról ellentétes vélekedések voltak.

A 2003–2004 folyamán keletkezett színmű a 2006-os emlékvé környezetébe érkezett meg. A drámaszöveg és az első színházi előadás befogadása időben egybeesett (a szöveg 2006 márciusában jelent meg, a premier áprilisban volt),⁸ a kettő recepciója így alig vált el.⁹ A *Kazamaták* elsődleges kontextusát jelzi, hogy 2006-ban még sokan éltek az ötvenhatos felkelők közül, és olyanok is, jóval többen, akik átértékelték a forradalmat, vagy akiknek hangsúlyos volt családi elbeszéléseiben. Nem beszélve az akkor még szintén aktív egykori demokratikus és népi ellenzékéről, illetve a rendszerváltó nemzedékekről. E csoportok számára 1956 kiemelt szimbólum volt; az 1989–1990-es átmenet megalkotói a rendszerváltás prefigurációját látták benne, és fordítva: a rendszerváltást 1956 beteljesítéseként.¹⁰ A forradalom 2006-ban még, Jan Assmann fogalmaival, sokkal inkább a kommunikatív emlékezet része volt, és az azóta eltelt időben került át a kulturális emlékezet szférájába; ez a folyamat napjainkban zárul le.¹¹

⁶ KOMJÁT Irén, *Mező Imre* (Budapest: Kossuth Kiadó, 1968).

⁷ Összefoglaló munkák: GOSZTONYI Péter, „A Köztársaság téri ostrom és a kazamaták mítosza”, *Budapesti Negyed* 5. sz. (1998): 48–80.; EÖRSI László, *Köztársaság tér, 1956* (Budapest: 1956-os Intézet, 2016); TULIPÁN Éva, *Ostrom 1956-ban. A Köztársaság tér emlékezete* (Budapest: Jaffa Kiadó, 2014).

⁸ A forradalom színházi emlékezetének kontextusában értelmezi a *Kazamatákat* a P. Müller Péter vezette doktori iskolában készült disszertációjában PANDUR Petra, *Forradalom a színpadon. Az 1956-os forradalom színházi és drámairodalmi reprezentációi a rendszerváltás után* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2025), 167–219.

⁹ A recepciót áttekinti: SEBŐK Borbála, „Eszttétikán innen és túl”, *Ellenfény* 12, 1. sz. (2007): 15–19.

¹⁰ GYÖRGY Péter, *Néma hagyomány* (Budapest: Magvető Kiadó, 2005).

¹¹ JAN ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004), 51–52.

Mivel az ostrom eseményeit percről percre rekonstruálták, egy történeteszi vélemény egyenesen átutalja a témát a művészeteknek: az ostromnak „sokkal inkább irodalmi szempontból van jelentősége”, mert „a történettudomány [...] kiderítette, amit kideríthetett – kik voltak ott, ki kezdte a harcot, hányan haltak meg, hová szállították a sebesülteket, miért kezdték el lőni az épületet a párház felszabadítására érkezett harckocsik, hogyan zajlott a lincselés stb. –, s ami eddig homályban maradt, arra a továbbiakban is csak hipotézisek fogalmazhatóak meg.”¹²

A *Kazamaták* radikális politikai állítása a két harcoló fél egyikével sem közösséget vállaló, tőlük egyforma távolságot tartó, a kettő között megképzett pozíció. Mindkét oldal igazságának elfogadása, tiszteletben tartása és teljes tagadása úgy, hogy helyükbe nem kerül alternatíva: a politikai gondolkodás effajta konstruktív nihilizmusa meglehetősen idegen a kétezres évek fősodratú (liberális és konzervatív) magyar irodalmi és politikai közgondolkodásától. A mű a szemben álló oldalakat fenntartó rendszeren kívül helyezkedik el. Cinikus provokációval élve a „pártatlanság” nevében mutatja fel a lehető legkonzervatívabb eszményt a lehető legradikálisabb módon: hisz a történelmi események elfogulatlan értékelésében és arra alapozva tartja lehetségesnek a nemzeti konszenzus létrejöttét, amelyet óhajt – de mindezt toporzékoló türelmetlenséggel, parancsként sürgeti.

A recepció eddig kevésbé járta körül a „tragédia” műfajmegnevezés jelentőségét. Térey művei gyakran kaptak műfajjelölő alcímet, és ezek között nincs két ugyanolyan.¹³ A „tragédia” szó egyedül a *Kazamaták* címe alatt áll, a shakespeare-i ihletésre utalva.¹⁴ Az Első Főlióban azt a tizenegy művet osztották e csoportba, amelyek nem az angol történelemből veszik tárgyukat és nem vígjátékok (például *Rómeó és Júlia*, *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Lear király*). A tragédiák főhőse, aki jellemében vagy rangjában kiemelkedik környezetéből, összeütközésbe kerül valamilyen felsőbb hatalommal, és a történet a halálával ér véget. Shakespeare tragédiáiról elmondható – innentől olyan dolgokat említek, amelyek a *Kazamatákat* is jellemzik –, hogy középpontjukban nagy horderejű változás és gyakran erőszakos konfliktus áll, és a változás nem fokozatos, hanem egyik szélsőségből csap át a másikba. Jellemző rájuk a hangnemi keveredés, a társadalom különböző rétegeinek szerepeltetése, tragikus és komikus elemek váltogatása.¹⁵ A komikus elemek mellett, hogy érzelmi biztonsági szelepként biztosítják a feszültségek levezetését, a tragikus narratíva tematikus variációjaként és ironikus ellenpontjaként működnek: ha a közönség kikacagja magát a vicceken, a feszült vagy emelkedett részekén azután véletlenül sem fog nevetni.¹⁶

¹² LÉNÁRT András, „A Köztársaság téri kommunista párház ostroma a tudósítások keresztüztüzenben”, in *Esemény és narratíva. Történetiség – elbeszélés(ek) – interpretáció*, szerk. KÖTÉL Emőke és RAINER M. János, 82–106. (Budapest: OSZK–Gondolat Kiadó, 2013), 83.

¹³ BAZSÁNYI Sándor, „Pátosz és ironia a Magyar Köztársaságban”, *Színház* 54, 11. sz. (2021): 23–26.

¹⁴ „az egyetlen művem, amely igazán Shakespeare égisze alatt született.” TÉREY János, „A *Hamlet*, nekem. Elek Tibor interjúja”, in TÉREY János, *Szükséges fölőlség. Összegyűjtött interjúk*, 756–772. (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2022), 765.

¹⁵ Tom McALINDON, „What is a Shakespearean Tragedy?”, in *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*, szerk. Claire McEachern (Cambridge University Press, 2004), 1–22.

¹⁶ McALINDON, „What is a Shakespearean...”, 5–6.

A *Kazamaták*nak, akárcsak Térey többi drámájának a *Jeremiásig*, nincs főszereplője, és pláne nincs olyan hőse, akit hősiesség jellemezne.¹⁷ Radnóti Sándor értelmezése szerint a „tömeg” a főszereplő,¹⁸ Margócsy István szerint viszont az sem, mert a *Kazamaták* embercsoportjai határozatlanok, döntésképtelenek és történelmileg jelentéktelenek.¹⁹ Továbbmehetünk: megkérdőjelezhető, tömeg szerepel-e a drámában. A két fél egyike sem nagyobb egy-két tucat embernél, nem képvisel magánál nagyobb csoportot, nem tulajdonítható nekik egységes akarat, lélektani motiváció. A dráma végére mindkét oldal kohéziója megbomlik, a bontiek közül többen kintinek adják ki magukat és fordítva, vagyis egyéni, a forradalom vagy a város szempontjából történelmileg jelentéktelen érdekeiket képviselik s nem a közösségét.

A hős hiánya megítélésem szerint nem a tömeget, hanem a közösséget állítja a középpontba, a két csoport összességét, allegorikusan a magyar társadalmat. Ezzel is a Bárdhoz kapcsolódik a mű: hiába van főhőse, a shakespeare-i tragédia mindig a közösségről, a társadalomról szól (ezért is jellemzi feltűnően nagy stíluskeverés²⁰). Az igazságtalanságról, egyenlőtlenségekről – a főhős bukása, halála árán – kiderül, hogy nem egyes személyek komiszságára, hanem a társadalmi berendezkedés ellentmondásaira vezethetők vissza. A shakespeare-i tragédiák főszereplőit „saját szörnyűséges helyzetük győzi le és pusztítja el [...], de e helyzetekről kiderül, hogy elnyomó berendezkedések ember alkotta termékei, amelyeknek fenntartása nem kívánatos és nem szükséges”.²¹ Azt, hogy a *Kazamaták* figurái mindannyian egy rendszer részei, jelzi az is, hogy az első jelenet kezdetén egy szereplő a *III. Richárd* nyitósorait idézve használja magától értetődő természetességgel a többes szám első személyű alakokat: „A múlt ezüstjét színarany jövőre / Cseréli próbáló októberünk”.²²

Shakespeare-párhuzamok az álruhaöltés (cross-dressing) is, amely Shakespeare-nél határsértő, mert általában nemváltó gesztus és a megoldás felé törő kibontakozás eszköze,²³ ám itt „a frontvonalak összekeveredésének”, a helyzet kiismerhetetlenségének jele, ráadásul több esetben hatástalan marad. A frissen besorozott ávósok a rendőregyenruha inkognitóját próbálják fel, de pórul járnak, csizmájukról felismerik őket: „Szemét ávósok vagytok, csak átöltöztetek, az Úr-

¹⁷ P. MÜLLER Péter, „Színpadköltészet. Térey János”, in P. MÜLLER, *A magyar dráma az ezredfordulón*, 137–145. (Budapest: L'Harmattan, 2014), 140.

¹⁸ RADNÓTI Sándor, „A sokaság drámája”, in RADNÓTI, *Az Egy és a Sok. Bírálókat és méltatásokat*, 263–287. (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2010).

¹⁹ MARGÓCSY István, „Történelmi tragédia vagy tragikus történelem?”, in MARGÓCSY István, *Eleven hatvány. Kritikagyűjtemény*, 336–346. (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2015), 342.

²⁰ ERICH AUERBACH, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, ford. KARDOS Péter (Budapest: Gondolat, 1986), 305–327.

²¹ KIERNAN RYAN, *Shakespearean Tragedy* (London – New York – Dublin: The Arden Shakespeare [Bloomsbury], 2021), xiii–xiv.

²² PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 13.

²³ SZŐNYI György Endre, „»Ruha teszi az embert«. Öltözködési szabályok és álöltözetek”, in *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma. Az 1480-as évektől az 1640-es évekig*, szerk. KISS Attila Attila és SZŐNYI György Endre, 64–69. (Budapest: Kijárat Kiadó, 2020).

isten húzzon a faszára benneteket”.²⁴ A *Hamlet* egérfogó-jelenetére utal az „Egér, egér, ki a házból” játék, amelyben a mondóka vége: „Ha nem jössz ki háromra, te leszel a fogó ma”; bár itt nem a bűnös lebuktatását szolgálja a játék, hanem a gyerekek figyelmének elterelését menekülés közben.²⁵ Hasonló, a figyelmet a mű megalkotottságára felhívó színház a színházban-megoldás szerepel a Mező Imréről mintázott Mérő egyik monológjában, amelyben egy régi élményét idézi fel: Belgiumban egy munkásszínjátszó-csoport *A haldokló kapitalizmus* című előadásán ő játszotta „a Haldokló Tőke”²⁶ allegorikus alakját.²⁷

Két további fontos jellemzőjével kapcsolódik Shakespeare-hez a *Kazamaták*: formájával és humorával. A *Kazamaták* verses és prózai megszólalásokat váltakoztat. A verses sorok formája a shakespeare-i darabokat jellemző, a magyar drámai hagyományban is meggyökerezett blank verse. Rímeik három esetben fordulnak elő. Egyrészt retorikailag kitüntetett helyeken, mint a *Prológus* vagy az *Epilógus*, illetve a felvonások záró szakaszai. Másrészt csattanóként az egyes jelenetek végén, vagy közvetlenül az előtt, hogy valaki lelép a színről vagy meghal. Ez utóbbiak rövid, két-, esetleg négysoros szakaszok, például: „Zúdulj, sortűz, mint egy ostorcsapás a / Hazugságygár hatalmas homlokára... / Visszhangot verve itt a pesti téren / Hirdesd, hogy végre lábra állt a népem”.²⁸ A Szóvivő pedig (róla még lesz szó), ha egy sornál több a mondandója, majdnem mindig rímes sorokban beszél és prózában sohasem. Az események előrehaladtával ugyanakkor egyre több a rímtelen sora: a formai fegyelem fellazulása a harcok és a mindent elborító káosz érzetét ábrázolja.

A shakespeare-i tragédiákban a komikumnak a pszichológiai mellett poétikai funkciója is van: egyensúlyoz és ellenpontos. A viccek nyelvi humorból fakadnak. A szójátékok, félrehallások, szótévesztések a társadalmi viszonyok ábrázolásának a stíluskeverést és a világépítést szolgáló eszközei, mert királytól a bohócig minden rendű és rangú szereplő ugyanúgy viccelődhet.²⁹ A *Kazamaták* szójátékai – rengeteg van belőlük – némileg másképp működnek. (A példákból az egyszerűség kedvéért elhagynom az instrukciókat.)

PÓCS	[...] Övök a téren minden magasabb ház, Meg a torony a Fiumei úton.
MÉRŐ	A piros ház? A munkásbiztosító...
PÓCS	[...] Onnan lőnek, a tizenhetedikről.
MÉRŐ	Így biztosítják a munkásokat? ³⁰

²⁴ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 177.

²⁵ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 182–183.

²⁶ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 126–127.

²⁷ Az epizód csaknem szó szerinti forrása: KOMJÁT, *Mező Imre*, 25–26.

²⁸ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 111.

²⁹ M. M. MAHOOD, *Shakespeare's Wordplay* (London: Routledge, 2003), 165.

³⁰ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 112.

Sok a szójáték is: amikor a bentiek Mérőt szavazzák meg, hogy kimenjen tárgyalni a felkelőkkel, az ezt mondja: „Ti begolyóztatok, hogy kigolyóztok?”³¹ Szótöisméttlésen alapuló vicc is akad jó néhány: a Szóvivő egyszer így nevezi meg a kintieket: „Levitézlett vitézeim”;³² az ostrom vége felé a védő Surány pedig ezt mondja: „itt maradtunk / Tanácstalanul a tanácsteremben”.³³ A színpadi akciókat értelmező szójáték hangzik el, amikor egy felkelőt – mert ávósna hiszik – felkötnek egy fára, és az egyik szemtanú azt mondja: „Meredeken fölfelé ívelő / Pályát futott be a fiatalember.”³⁴

Nem mindegyik humoros szöveg vicces abban az értelemben, hogy nevetésre sarkallna; a példák között is van, amelyik inkább elrettentő, egyik-másik pedig inkább száraz, mintsem komikus. De miért? Mert Papp és Térey szövege úgy utánozza a Shakespeare-drámák humorát, hogy nem kora újkori londoni szórakoztatóipari kontextusukat és hatásukat imitálja, hanem azt a nyelvezetet, amelynek mai befogadását több évszázad választja el létrejöttének idejétől. A nyelvi humor ez idő alatt elavult vagy érthetatlenné vált; ráadásul Shakespeare-t olyan magyar fordításokból ismerjük, amelyeknek nem mindegyike tekintette fő feladatának a komikus hatás visszaadását. Ráadásul a kanonikus magyar fordítások jó része a mainál régebbi nyelvállapotot tükröz. Ezekre utal, ezek komikumát írja újra hol affirmatívan, hol ironikusabban Papp és Térey drámája.

Eltávolítják vagy közelebb hozzák a viccek a forradalmat?, kérdezhetnénk Rousseau nyomán. A komikum ugyanolyan funkciót tölt be a *Kazamaták*-ban, mint Shakespeare-nél, de sokszor elidegenítő effektusként működik. Ilyenformán a drámának a brechti színházhoz fűződő viszonyát is felmutatja.

Az „epikus színház” politikai célja az igazságtalan, egyenlőtlenségeket előidéző kapitalizmus és a polgári társadalom helyett egy humanizmusra épülő új világ eljövételének segítése volt.³⁵ Brecht a közönség képzésén keresztül vélte megváltoztathatónak a társadalmi berendezkedést. Munkájának „bizonyító és demonstráló” jellege „megtiltja, hogy a közönség beleélje magát a látottakba, helyette reflektív, ugyanakkor derűsen távolságtartó viszonyt ajánl: [...] a néző [...] befogadói teljesítményére van bízva, hogy a látottakat kritikusan nézze, megváltoztassa és kiegészítse”.³⁶ Nem áll ez olyan messze a shakespeare-i színház korábban idézett 16–17. századi működésétől. Brecht maga is a történelmi eseményeket tartotta elvben legalkalmasabbnak az epikus színház alapanyagának.³⁷ Walter Benjamin értelmezésében az epikus színház „az állapotokat nem bemutatja, hanem sokkal

³¹ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 154.

³² PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 189.

³³ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 207.

³⁴ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 213.

³⁵ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001), 649.

³⁶ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, 635.

³⁷ Walter BENJAMIN, „Mi az epikus színház? (2)”, ford. SZÉLL Jenő, KERESKES Amália és ZSELLÉR Anna, in Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*, vál., szerk., ZSELLÉR Anna, 313–324. (Budapest: Open Books Kiadó, 2024), 315.

inkább felfedezi”,³⁸ ugyanis azok a politikai jelentések, amelyekre a kritika irányul (az „állapotok”), nem eleve adottak, hanem a kritikai folyamatként (kvázi tudományos kísérletként) felfogott színházi gyakorlat végén tárulnak fel.

A *Kazamaták* leggyakoribb elidegenítő effektusa az anakronizmus. Amikor a szereplők a Bëlga zenekart idézve mondják, „Buzi-e vagy?”³⁹ és „gépé-gépé-gép-kocsi”,⁴⁰ amikor pártházba zártságukat a *Való világ* című tévéműsor toposzain keresztül próbálják megérteni,⁴¹ amikor az *István, a királyból*,⁴² Dopemantól⁴³ és a Neurotictól⁴⁴ idéznek, amikor A *leggyengébb láncszem* című tévévetélkedő módjára döntenek, hogy ki tárgyaljon a felkelőkkel,⁴⁵ vagy amikor a megírás-korabeli politikai jelszavakat skandálnak („Magyarország többet érdemel”,⁴⁶ „a job-bik Magyarország”⁴⁷) – ezek a melankolikus anakronizmusok⁴⁸ mind a múlt-hoz fűződő kritikai viszony lehetőségét mutatják. A kortárs népszerű kultúra használata emlékezetpolitikai provokáció: nyilvánvalóvá teszi, hogy az emlékezés tömegmédiák közvetítettségében megy végbe.

Nagyon brechti a nevében is a rezonőri szerepkört idéző Szóvivő figurája. Mintája a fotográfus, aki a Köztársaság téri ostromban kapott lövésekbe halt bele. Kiemelt szerepét jelzi, hogy ő az egyetlen szereplő, aki mintája valódi nevén szerepel: a nehezen szcenírozható utasítás szerint „Jean-Pierre Pedrazzini francia fotóriporter vonásait viseli”.⁴⁹

A Szóvivő minden megjelenése a színpadi akció megszakítása. Megszólalásai a dráma elején erősen költőiek, sokszor József Attilát idéző szavakkal és formában. A dráma fő konfliktusvonalait (dichotómiákat és haszontalanságukat) vázoló *Prologus* egyik versszaka például mintha az *Eszmélet* 4. és 6. szakaszainak újraírása lenne nyolc- helyett hatsoros versszakban:

Akit vezére jobbra, balra állít,
Helyére fagyva nem lehet szabad;
Rögeszme foglya, tölti dögrovásig
A büntetését kint és bent a rab;
Megnyitnám élete kazamatáit,
Ha elhinném, hogy kívül tágasabb.⁵⁰

³⁹ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 176–178., 217.

⁴⁰ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 205.

⁴¹ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 146.

⁴² PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 194.

⁴³ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 169.

⁴⁴ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 206.

⁴⁵ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 152–154.

⁴⁶ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 161.

⁴⁷ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 79.

⁴⁸ MARGÓCSY, „Történelmi tragédia...”, 345.

⁴⁹ A Szóvivő Margócsy szerint nem rezonőr, mert ő sem tudja, kinek van igaza, és neki sincs jobban igaza vagy nagyobb hitele, mint a többi szereplőnek (MARGÓCSY, „Történelmi tragédia...”, 344–345.); Radnóti az események külső megfigyelőjeként, a közönség képviselőjeként, beleértett nézőként fogja fel a Szóvivőt (RADNÓTI, „A sokaság...”, 284–285.).

⁵⁰ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 11.

A Szóvivő a szereplők világán kívül helyezkedik el. Egyik funkciója, hogy kommentálja a nézők számára a színpadon zajló eseményeket, az addig látottak tanulságait a jelenetek végén összekapcsolva a soron következők eseményekkel. De egyfajta földöntúli létező is: nemcsak azért, mert színpadi instrukciók szinte sosem szólítják be vagy ki (egyszer csak megjelenik), hanem azért is, mert tudja a jövőt: a párház védelmére érkező, de tévedésből a párházat lövő tank sofőrjének például azt mondja: „Kemény két évet kapsz majd érte, süsd meg.”⁵¹ Történeti mintájának hivatását betöltve egyszer fényképezni kezd,⁵² s ez – a referencialitás betörése figurájába – fordulópont: fotográfusként már nem maradhat kívül az eseményeken; innentől el is kezdik észrevenni őt a szereplők.⁵³

Halála után is beszél a Szóvivő. A mű végén, az *Epilógus*ban kerül sor az állítólagos pincék felkutatására. „Ami nincs, az a címe” – mondta szellemesen Térey,⁵⁴ noha a címadó hely létezése vagy nemlétezése tekintetében a darab nem ítélt.⁵⁵ „Bö-bö-börtön az ország” – mondja az egyik felkelő,⁵⁶ és ha metaforáját általánosítjuk, a keresett kazamatarendszer a konszenzusok nélkül működő, egymást kizáró alrendszerekre bomló, tehát nem közösségszerű magyarországi politikai közösség allegóriája.

Az *Epilógus* utasítása szerint teljes sötét van a színpadon, csak „kopácsolás hangja” és a két csoport részéről egy-egy „hang” beszélgetése hallatszik. Egyikük túlélte az ostromot, másikuk elesett, így a jelenet minden addiginál erősebben ellenetart a referenciális olvasatnak. Mérő és Nikkel rövid dialógusa után „kigyuladnak a fények”, ám hogy a színpadon mit látunk, arról egy szó sem olvasható. Hogy vannak-e kazamaták vagy nincsenek, nem derül ki. Ez után már csak az ekkor már szintén halott Szóvivő alábbi négy sora hangzik el, majd „Harangok”, és legördül a függöny:

Aztán a múlt mindig jól alakul.
S ha bíránk szeszélye úgy akarja:
Az egyetlen történet szertehull
Ezerkilencszázötvenhat darabra.⁵⁷

E négy sor Brecht *Jóembert keresünk*jének epilógusát idézi:

⁵¹ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 138.

⁵² PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 180.

⁵³ PANDUR, *Forradalom ...*, 196.

⁵⁴ TILL Attila, *Propaganda*, riportfilm, 2011. hozzáférés: 2026. 03. 22., <https://youtu.be/r-F2xgkMgdK?si=fDfL3crvLFiZiSYh>.

⁵⁵ A forradalom napjaiban elterjedt, hogy a párház és a tér alatt titkos pincerendszer húzódik, ahol politikai foglyokat tartanak fogva és kínoznak. Egy másik változat szerint a pártvezetők biztonsági luxusbunkere van ott. Az ostrom után felkelők és helyi lakosok az egész teret felásták, és nem találtak semmiféle bizonyítékot a pincék létezésére. Azóta sem talált senki.

⁵⁶ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 174., 194., 210.

⁵⁷ PAPP, TÉREY, *Kazamaták*, 225.

Tudjuk, mesénknek nem jó vége lett.

[...]

A függöny lehull, és pokoli érzés,
Hogy nyitva marad százezernyi kérdés.

[...]

Tisztelt néző, találj kulcsot nekem!
Mert kell jó végnek lenni, kell, legyen!⁵⁸

A Brecht-szöveg nem hagy kérdéseket, hanem elmondja, hogy a dráma cselekménye befejezetlen, tehát *így* befejezett, a *Kazamaták* zárata azonban meglehetősen rejtélyes. Az „Aztán a múlt mindig jól alakul” Tandori Dezső *Hommage II.* című, a múlt rezignált-kedélyes elfogadását tárgyaló versének nyitószora; az átvétel a dráma emlékezetpolitikai állítását aláhúzó gesztus. A harmadik és negyedik sor ismét az *Eszméletet* idézi („ami van, széthull darabokra”). A „mi” jelentheti a dráma szereplőinek összességét, de – mivel a Szóvivő fotóriporter – utalhat általában a történelmi eseményeket ábrázoló tevékenységekre, így a *Kazamatákra* is. Hogy az „egyetlen történet”, vagyis a történelmi esemény, megtörténe után „szertehull”, mert ahány résztvevő, annyiféle emlékezet, ahány művészi megjelenítés, annyiféle értékelés, és hogy az „eredeti”, „egyetlen történet” nem ábrázolható – nos, ez a belátás a dráma formai-ideológiai választásaiból következően magától értetődik; hát miért „bíráink szeszélye”-től függ, hogy így lesz-e? És kik a bírák? A nézők és olvasók? Az állampárti utókor? A rendszerváltás? Az 1956-ra emlékező magyarak?

Az *Epilógus* a *Kazamaták* emlékezetpolitikai állításának sommázata. A szemben álló felek igazsága fölött hozandó ítéletet úgy tagadja meg, hogy az erre vonatkozó igényt nemlétezőnek tekinti. Ennek mélyén az az eleve elrendelésen alapuló, rendkívül rezignált antropológiai és történelmi belátás fedezhető fel, hogy mindenki ugyanarra a pokolra jut, bármelyik oldalon állt is a konfliktusban. Ítélet nincs: helyénvaló, hogy a történelmi események az emlékezetben megsokszorozódnak, így eltérő értékelések vannak forgalomban.⁵⁹ A „darab” szó nemcsak a cseréptörödéket jelenti, hanem ’színművet’ is: a *Kazamaták* is *egy* lehetséges darab.

BIBLIOGRÁFIA

- ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz, 2004.
- AUERBACH, Erich. *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Fordította KARDOS Péter. Budapest: Gondolat, 1986).
- BAZSÁNYI Sándor. „Pátosz és ironia a Magyar Köztársaságban”. *Színház* 54, 11. sz. (2021): 23–26.
- BENJAMIN, Walter. „Mi az epikus színház? (1)”. Fordította BALOGH Hanna Dorka, et alii, 40–160. Budapest: Open Books, 2024.

⁵⁸ Bertolt BRECHT, „Jóembert keresünk”, ford. KOVÁCS Krisztina és TÉREY János, kézirat (2012). Köszönöm Kovács Krisztinának, hogy az előadáspéldányt rendelkezésemre bocsátotta.

⁵⁹ MARGÓCSY, „*Történelmi tragédia...*”, 346.

- BENJAMIN, Walter. „Mi az epikus színház? (2)”. Fordította SZÉLL Jenő, KERESKES Amália, ZSELLÉR Anna. In BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*, válogatta, szerkesztette ZSELLÉR Anna, 313–324. Budapest: Open Books, 2024.
- BRECHT, Bertolt. „Jóembert keresünk”. Fordította KOVÁCS Krisztina és TÉREY János, kézirat (2012).
- EÖRSI László. *Köztársaság tér; 1956*. Budapest: 1956-os Intézet, 2016.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A dráma története*. Fordította Kiss Gabriella. Pécs: Jelenkor, 2001.
- GOSZTONYI Péter. „A Köztársaság téri ostrom és a kazamaták mítosza”. *Budapesti Negyed* 5. sz. (1998): 48–80.
- GYÖRGY Péter. *Néma hagyomány*. Budapest: Magvető, 2005.
- KOMJÁT Irén. *Mező Imre*. Budapest: Kossuth, 1968.
- LÉNÁRT András. „A Köztársaság téri kommunista pártház ostroma a tudósítások keresztműzében”. In *Esemény és narratíva. Történetiség – elbeszélés(ek) – interpretáció*, szerkesztette KÖTÉL Emőke és RAINER M. János, 82–106. Budapest: OSZK–Gondolat, 2013.
- M. M. MAHOOD. *Shakespeare’s Wordplay*. London: Routledge, 2003.
- BECKER, Manuel. *Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«. Konzeptionen und Kontroversen*. Wiesbaden: Springer, 2013.
- MARGÓCSY István. „Történelmi tragédia vagy tragikus történelem?”. In MARGÓCSY István, *Eleven hattyú. Kritikagyűjtemény*, 336–346. Pozsony: Kalligram, 2015.
- MCALINDON, Tom. „What is a Shakespearean Tragedy?”. In *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*, edited by Claire McEachern. Cambridge University Press, 2004.
- PANDUR Petra. *Forradalom a színpadon. Az 1956-os forradalom színházi és drámairodalmi reprezentációi a rendszerváltás után*. Pécs: Kronosz, 2025.
- PAPP András, TÉREY János. *Kazamaták. Tragédia*. Budapest: Jelenkor, 2016.
- P. MÜLLER Péter. „Színpadköltészet. Térey János”. In P. MÜLLER Péter, *A magyar dráma az ezredfordulón*, 137–145. Budapest: L’Harmattan, 2014.
- RADNÓTI Sándor. „A sokaság drámája”. In RADNÓTI Sándor. *Az Egy és a Sok. Bírálatok és méltatások*, 263–287. Pécs: Jelenkor, 2010.
- RAINER M. János. *Az 1956-os magyar forradalom*. Budapest: Osiris, 2016.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Önéletrajzi írások I*. Fordította Kis János, RÉZ Ádám és LUDASSY Mária. Budapest: Atlantisz, 2019.
- RYAN, Kiernan. *Shakespearean Tragedy*. London – New York – Dublin: The Arden Shakespeare, Bloomsbury, 2021.
- SEBŐK Borbála, „Eszdtétikán innen és túl”, *Ellenfény* 12, 1. sz. (2007): 15–19.
- SZŐNYI György Endre. „»Ruha teszi az embert«. Öltözködési szabályok és álöltözetek”. In *Az angol irodalom története 2. A kora újkor irodalma. Az 1480-as évektől az 1640-es évekig*, szerkesztette Kiss Attila Attila és SZŐNYI György Endre, 64–69. Budapest: Kijarat, 2020.
- TÉREY János. *Szükséges fölösleg. Összegyűjtött interjúk*. Budapest: Jelenkor, 2022.
- TILL Attila. *Propaganda*. riportfilm, 2011, hozzáférés: 2026. 03. 22., <https://youtu.be/r-F2xgkMgdK?si=fDfL3crvLFizISYh>.
- TULIPÁN Éva. *Ostrom 1956-ban. A Köztársaság tér emlékezete*. Budapest: Jaffa, 2014.

Egy naiv, (nem éppen) fiatal ember javító szándékú képzelgései

2001 végén vagy 2002 elején Székely Gábor, a Színház és Filmművészeti Egyetem rektora meghívott egy beszélgetésre, hogy idézzem fel, oktatói munkám során milyen benyomásokat szereztem az intézmény működéséről. Ez a gesztus önmagában is felemelő és példa nélküli volt. Az még inkább, hogy kérte, mindazt, amit elmondtam, rögzítsem írásban is. Megtettem. És a történet ezzel le is zárulhatott volna, de nem: újabb beszélgetésre került sor, ahol Székely nem megértő mosolyával nyugtázta okoskodásomat, hanem faggatott tovább. Érteni akarta, mi munkál bennem. Ez bátorított fel arra, hogy írásos kiegészítést is fűzzek a gondolatvázlatomhoz. Hogy ezt miként fogadta, arra már nem emlékszem.

Sok év után a régi anyagaim között megtaláltam ennek az egyoldalú levelezésnek az összefirkált piszkozatait, s elolvasva, a bennük foglaltakat mai szemmel is sok szempontból tanulságosnak ítélem. Ezért úgy gondoltam, hogy írásaimat – e kommunikáció címzettjének, Székely Gábornak a hozzájárulásával – közreadom.

„Igyekszem összefoglalni mindazt, ami oktatási munkámban nehézséget vagy bizonytalanságot okoz, illetve amit az egyetem működése szempontjából fontos tennivalónak gondolok.

Amióta az egyetemen tanítok, hivatalosan nem találkoztam az elméleti tanszék tagjaival és vezetőjével. Ez azóta jelent problémát, amióta két színészosztályban dráma- és színháztörténetet oktatok, hiszen nem sikerült megtudnom, hogy e tárgyaknál mi a hivatalos tananyag, mi a vizsgakövetelmény, s mivel közeledik a másodév vége, amikor elméletben e két tárgyból a hallgatóknak szigorlatozniuk kellene, természetesen ennek követelményei sincsenek tisztázva.

Mindez szoros összefüggésben van azzal az általánosabb kérdéssel, hogy mi a súlya, fontossága az elméleti tárgyaknak az egyetemen. Úgy tapasztalom, hogy ez az elvi kérdés nincs megválaszolva. Ez többek között megnyilvánul az órarendek elkészítésénél is, valamint abban, hogy még azok a szaktanárok, akik deklarálják az elméleti tudás fontosságát, a gyakorlatban háttérbe szorítják ezen órákat. Így nem lehet csodálkozni azon, hogy a hallgatók egy része nem is látogatja őket – nem kis részben az előző estéken elhúzódó mesterség-foglalkozásokból fakadó kialvatlanság okán. Máskülönben is kérdés, elvárható-e tőlük, hogy reggel nyolckor beüljenek egy ilyen foglalkozásra, ha történetesen aznap délelőtt ez az egyetlen órájuk.

Az órarendekben nem jelenik meg az egyetem tartalmi lényege, a tárgyak hierarchiája és észszerű csoportosítása. Úgy tűnik, az órarendekből hiányzik annak figyelembevétele, hogy a nap különböző szakaszaiban fiziológiai szempontokból milyen jellegű foglalkozások tarthatók, illetőleg egy-egy tárgy oktatásához milyen óraszám és milyen bontás optimális.

Mindezek alapozzák meg a további felvetéseimet:

tisztázandónak és meghatározandónak tartanám, hogy mi a filozófiája az egyetemnek, azaz mitől egyetem az intézmény, s ha már egyetem, akkor az milyen tartalmi követelményekkel jár (például mit jelent a szigorlat, azaz komolyan kell-e venni, mint a tudományegyetemeken, vagy csak le kell tudni, le kell adminisztrálni ezt az összegző számonkérést);

mivel az intézmény immáron egyetem, tisztázandónak tartanám a tágon vett szakmai és elméleti órák közötti arányt, és biztosítani, hogy ezt, illetve az ebből következő óramegosztást a két terület tanárai kölcsönösen és kötelezően tiszteletben tartsák;

javaslom, hogy vizsgálják/vizsgáljuk meg annak lehetőségét, hogy a tanrendben kialakítható-e egy elkülönülő sáv az elméleti tantárgyaknak, mint ahogy nem ártana felülvizsgálni a készségfejlesztő, illetve mesterségórák hagyományossá vált sávrendszerét is. Megvizsgálandónak tartanám egy olyan szisztéma kipróbálását, amelyben a reggeli órák a készségfejlesztés, a déli-kora délutáni órák az elmélet, a későbbiek pedig a mesterségórák logikus idejét jelentenék;

azt is elképzelhetőnek gondolom, hogy szétváljon az elméleti és a gyakorlati képzés, és mondjuk, az első tanév csak az elmélet és a készségfejlesztés oktatására fókuszáljon;

elengedhetetlennek tartom, hogy ha ritkábban is, de összevont órákat lehessen tartani. Ez különösen a bábszínész-osztályban létkérdés, ugyanis például bábtörténetet leginkább az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) bábtorában lehet hatékonyan tanítani, hiszen ott be lehet mutatni, kézbe lehet adni a bábokat, de a színháztörténethez is elengedhetetlen illusztrálásra (videók, relikviák, dokumentumok stb.) is ott van elsősorban lehetőség.

Ezzel áttérek a tágabban vett problémákra, mindenekelőtt az egyetem elképesztően szegényes videótárának feltöltésére, illetve az OSZMI-val történő kölcsönösen előnyös, szerződéssel szabályozott kapcsolat kialakítására. Ma már a mesélés, az előadásforma nem tekinthető elég hatékonnak, egy-egy produkció felvételének vetítése – ha korlátozott mértékben is – érzéki, élményszerűbb képet tud adni mindarról, amit szóval alig lehet megtenni. Erre az egyetemen sem a technikai, sem a tárgyi feltételek nem adóttak. Ki kellene tehát használni, hogy az OSZMI-ban mindez rendelkezésre áll, hiszen arra aligha van remény, hogy belátható időn belül az egyetemen az anyagi és egyéb helyzet lehetővé tenné e lehetőségek látványos bővítését.

Hallgatók is, oktatók is gyakran kifogásolják, hogy a különböző tanszakokon folyó oktatás egymástól elszigetelten folyik. Ennek feloldása elemi érdek lenne. Ezzel kapcsolatban a következő lehetőségekre hívnám fel a figyelmet:

az egyetemen beindult drámapedagógus-képzésben részt vevők és a dramaturgok, a rendezők, sőt a színészek között kölcsönösen gyümölcsöző együttmű-

kódés jöhetne létre, hiszen egyfelől a színházi alkotókat jelenleg nem oktatják arra, miként lehet gyerek- és ifjúsági közönséget megszólítani, másfelől a drámapedagógusoknak elemi érdekük, hogy közelebbről megismerjék a színházi alkotók munkáját. Többek között olyan együttes projekteket lehetne szervezni, amelyekben tanulmányaik során minden leendő rendező és dramaturg a drámapedagógus-hallgatók aktív részvételével és segítségével kötelezően hozna létre egy-egy gyerekelőadást.

A bábszínészek számára nemcsak a színészmesterség elsajátítása a feladat, hanem tudniuk kell képben gondolkodni, sőt tárgyaikat maguknak is el kell tudniuk készíteni. Ehhez elengedhetetlen lenne, hogy tervezők és bábszínészek közösen hozzanak létre produkciókat, ami felveti a két szakma képzésében illetékes egyetemek együttműködésének szükségességét is. Másfelől a leendő rendezőknek és dramaturgoknak is jót tenne, ha a gyerekelőadásukat a bábosokkal (is) közösen készíthetnék el, ezáltal megismerhetnék azt a kivételes művészi lehetőséget, amit a báb kínál.

A színház tűnékenységéből adódik, hogy csak emlékekben él tovább. Éppen ezért sürgős lenne azoknak az alkotóknak a megszólítása, pályájuk rögzítése, akik fontos szerepet játszottak az elmúlt évtizedek színházi életében, nem mellesleg az egyetem korábbi éveiben. Egy egyetemi rangú intézménynek ebben is kiemelt szerepe lehet, s e téren (is) a színházi és filmes tanszak összefogása hozhat eredményt (például rendező- és dramaturghallgatók kellő előkészítést, irányítást és felkészülést követően lebonyolított életmű- beszélgetéseit a filmesek rögzíthetnék). Ehhez adott a tárgyi és eszközbeli háttér, ugyanakkor e munka mindkét tanszak hallgatóinak jófajta gyakorlatot jelenthetne.”

Eddig az első levél utólagos leirata. Ehhez csatlakozott a pótlólagos kiegészítés.

„A 4. d. pontban megpendített elképzelés egy variánsát szeretném utólag felvázolni. Annál, hogy csak az első évben legyen elméleti oktatás, szerencsésebbnek gondolom azt, hogy minden tanév első trimeszterét lehessen erre a célra fordítani.

Ennek előfeltétele a trimeszteres tanévbeosztás meghonosítása és szigorú érvényesítése. Szükségessége és haszna mellett aligha kell érvelnem, hiszen ez elvben ma is érvényesül, gondolok a különböző kurzusok szervezésére és beosztására. Ez a szisztéma persze együtt járna a jelenlegi vizsgarendszer módosulásával is, de erre a magyar egyetemek jó néhányán már van példa.

Mint ahogy azt is megfontolandónak tartom, hogy elsősorban az elméleti tárgyak körében kialakulhasson a kontakt és nem kontakt tárgyak rendszere, azaz legyenek kötelező (például dráma- és színháztörténet, illetve zene- és művészet-történet), kötelezően választható (például dramaturgia, filmtörténet, bábszínészet, drámapedagógia) és fakultatív tárgyak (például tánc- és mozgásszínház, bábszínészet, drámapedagógia), s ezek hierarchiát alkossanak. Ez természetesen feltételezi a kredit- vagy a félkreditrendszer kialakítását is.

Egyedi problémák adódnak a bábszínészosztálynál. Náluk ugyanis különösen zsúfolt a tanterv, mivel az általános színészmesterség képzésén kívül a bábos

technikák elsajátítása is elsődleges feladat, s ezek időigénye igen nagy. Itt elengedhetetlen a trimeszteres beosztás. Ebben az osztályban az elméleti képzés is szerteágazóbb, ugyanis bábtörténetet, esztétikát, dramaturgiát, szcenikát, sőt rendezői ismereteket is kellene oktatni. A bábosoknak univerzális tudást kell szerezniük, hiszen gyakran alakulnak egy- vagy néhány személyes társulatok, amelyekben minden részfeladatot maguknak kell megoldaniuk, de a nagyobb hivatásos együtteseknél is sokkal inkább követelmény ez a fajta sokoldalúság, mint a prózai vagy zenés színházi üzemeknél. Számukra létkérdés, hogy minél több és eltérőbb művészi gondolkodásmódú és technikát képviselő mester kurzusain sajátítsák el a bábos szakmát.

A bábos osztálynál végzett munkám során különösen élesen vetődik fel a szakirodalmi háttér hiánya, de ez a probléma tapasztalatom szerint minden szakra többé-kevésbé érvényes. Természetesen el lehetne intézni ezt a kérdést azzal, hogy ha nincs magyar nyelvű szakirodalom, amit kézbe lehet adni, akkor olvasának idegen nyelven, de tudjuk, ez egyelőre nem tehető kötelezővé (nem mellesleg az idegen nyelv oktatásának intézményen belüli akadozó volta miatt sem). Rendkívül fontosnak tartanám tehát, hogy szülessenek kifejezetten célirányos, azaz ennek az egyetemnek a profiljába vágó tankönyvek és oktatási segédanyagok. Ez nemcsak a tanítás megkönnyítésére szolgáló feladat lenne, hanem az egyetemet egyetemmé tevő, a nélkülözhetetlen szellemi alkotó műhelynek rangot, tudományos súlyt adó tevékenység egyik részterületét is jelenthetné. Mint ahogy a DLA-képzésben is kiemelt szerepet kellene játszania az elméleti tanácsoknak, beleértve az arra alkalmasnak ítélt új, tudományosan is értékelhető eredményeket tartalmazó doktori munkák, egyéb itt születő szakanyagok publikálását is. Ez utóbbi területen szintén partner lehetne az OSZMI.”

Ezek a felvetések a mából nézve a múlt naiv lenyomatának tűnhetnek. Vállalom a naivitásomat, meg azt az egyoldalúságot is, mellyel tudományegyetemi tapasztalataimat akartam számonkérni egy lényegében másként működő intézményen.

Az SZFE hivatalosan 2000-től lett egyetemi rangú felsőfokú intézmény, sok minden még alakulófélben volt, átmenet a főiskolai létből az egyetemibe. Én radikálisabb változásokat reméltem, és kevésbé számoltam a hely hagyományaival és kötöttségeivel. Úgy gondoltam, hogy az egyetemmé alakulás mélyebb strukturális változásoknak teremtet lehetőséget. Erre utalnak a ma már talán mellékeseznek tűnő kifogásaim.

A bábszínészképzés még az egyetemmé alakulás folyamatánál is ingatagabb volt, hiszen egyszerre kellett beilleszkednie a meglévő struktúrába és megtalálnia az egyedi jellegét. E téren magam is tapogatóztam, ez is megjelenik e levelekben.

Valamint akkoriban a *Színház* című folyóiratnál lévő főállásom mellett nemcsak oktattam, de az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben többek között a *Világszínház* című periodikát szerkesztettem. Így amögött, amit a két intézmény közötti együttműködés lehetőségéről és fontosságáról gondoltam, kettős tapasztalat húzódott meg. Az, amit e levelekben képviseltem, összhangban állt azzal, amit P. Müller Péterrel, az OSZMI igazgatójával e kérdésben gondoltunk. Szerettük volna csökkenteni azt a széttagoltságot, amely a kutatás, az

egyetemi oktatás és a praxis között volt, és lényegében máig megvan. Én magam pedig szerettem volna a formálódó egyetemen belül is a különböző területek közötti integrációt előmozdítani.

Többszörösen hangsúlyozom, hogy nem a meglátásaim hatására, de Székely Gábor, majd Ascher Tamás rektorsága idején sok olyan tényező változott meg, amit én is megpendítettem, hiszen ezek a témák „a levegőben voltak”. Én pedig a magam területén, a magam szakállára számos kérdésben léptem előre. Hogy a javaslataim közül mást ne említsek, az óráim egy részét óracseréssel, így-úgy az OSZMI bábtárában és vetítőjében tudtam megtartani.

Végül is e leveleket nem csupán az akkori ténykedésemre emlékeztető dokumentumnak tartom, hanem úgy vélem, ezek a maguk módján és korlátai között – talán nem csak számomra – az egyetemmé formálódás történetének egy kevéssé kontrasztos pillanatfelvételét is rögzítik.

Budapest, 2026. március 1.

PÁLFY ESZTER

Süppedékes tájakon

Katona József és az „írói indulás” irodalomtörténeti problémája

P. Müller Péter Shakespeare *Hamlet*jének recepciójáról szóló tanulmányában azt a folyamatot mutatja be, ahogyan a *Hamlet* egyre inkább kikerült eredeti, színházhoz kötődő kontextusából, irodalmi alkotásként viszont egyre magasabbra értékelték.¹ Katona József *Bánk bán*jának is hasonló a sorsa: a drámát a 19. század második felében az irodalmi intézményrendszer legnagyobb szaktekintélyei avatták becses, számos erénnyel bíró műalkotássá, szerzőjét pedig a magyar irodalom legnagyobbjai közé emelték. Katona azonban, akárcsak Shakespeare a maga korában, mindenekelőtt *színházi* ember volt, akit az utókor avatott *irodalmi* nagysággá. Ezzel persze nem azt akarom sejtetni, hogy Katona József más szempontokból is legitim módon hasonlítható lenne Shakespeare-hez (gyanús, hogy ennek elképzelésében épp az *irodalmi* Shakespeare-kultusz akadályoz), mindössze annyit kívánok állítani, hogy bizonyos színházi alkotók életművének hagyományozódása ugyanazt a mintázatot követi a magyar irodalomtörténetben, mint az angolban – és amely hagyományozódási forma talán szükségszerű, mert az egykor volt színházi előadás legkönnyebben hozzáférhető nyoma mégiscsak a papíron rögzített-megőrzött drámaszöveg.

Hogy miképp volt színházi ember Katona József, azt (legalábbis az életrajz felől közelítve) feltárta már a színház- és irodalomtörténet-írás: a kecskeméti születésű Katona pesti joghallgatóként, vagyis egyetemi éveiben került közel a színházhoz, pontosabban az 1807 és 1815 között működő úgynevezett második pesti magyar színtársulathoz, ahol műkedvelő színész („delectans actor”) volt, a korabeli színlapok nyomán pedig azt is lehet tudni, mely darabokban lépett fel biztosan. A színészkedés mellett a társulat közegében kezdett drámákat fordítani a német nyelvterület korabeli népszerű szerzőitől (például August von Kotzebue-től, Wilhelm Ziegler-től, August Wilhelm Iffland-tól, Joseph Alois Gleich-től, Adolph Müllner-től), amelyek színpadra kerültek, illetve a fordítások mellett írt saját szerzőségű darabokat is (*A borzasztó torony*, *Monostori Veronka*, *Luca széke*, *A rózsza*, *Aubigny Clementia*, *István*, *Ziska*), szintén színrevitel céljából.

Több szaktanulmány megfogalmazta már, hogy Katona élete a kultúra területén belül mennyire kizárólagosan a színházhoz kötődött. Bíró Ferenc például

¹ P. MÜLLER Péter, „(A) Hamlet alakváltozásai az angol kritikában”, in P. MÜLLER Péter, *Hamlettől a Hamletgépig: Színházi írások*, 23–46. (Budapest, Kijarat, 2008), 27.

monográfiájának bevezető fejezetében arra hívja fel a figyelmet, hogy noha Katona pesti jelenléte épp arra az időszakra (az 1810-es évekre) esett, amikor a magyar irodalmi nyilvánosság Kazinczy Ferencsel a középpontban lendületet vett és felpetéződött a pesti irodalmi élet, Katona ettől a közegtől teljes mértékben távol maradt: „a *Bánk bán* költője [...] kívül élt kora irodalmának világán”.² Bíró a korszak literátorainak levelezéséből az irodalmi közélet jelentős tablóját látja kibontakozni, amely tablónak azonban, mint írja, feltűnő vonása, hogy „az egyetemes magyar irodalomnak egyik legnagyobb alakja, Katona József nem szerepel rajta”.³

És ennek a mondatnak a nyomán tovább is indulhatunk. Miként is lett Katona „az egyetemes magyar irodalomnak egyik legnagyobb alakja” (Bíró megállapítását egészen nyugodtan tarthatjuk az őt megelőző irodalomtörténet-írás eredményein nyugvó konszenzusos kijelentésnek), amikor életében vajmi kevés köze volt a szoros értelemben vett irodalomhoz?

Katona nyilvánvalóan a *Bánk bánnal* vált azzá a kanonikus irodalmi szerzővé, akinek alakját a 19. századi magyar irodalom legkiemelkedőbb szerzőinek sorában a tankönyvek is tárgyalják, s akinek fő műve, magasirodalmi rangját magától értetődőnek tételezve, a 20. és a 21. században két értelmező „fordításban” is megjelent a Magvető Kiadónál (Katona József: *Bánk bán*, Illyés Gyula átigazításában, 1976; Katona József: *Bánk bán*, eredeti szöveg Nádasdy Ádám prózai fordításával, 2019). A *Bánk bán* az életmű többi drámájához képest mindig is külön (értelmezési) utakon járt. A körülmények sajátos alakulása folytán voltaképp már keletkezésekor kilógott az életműből, hiszen míg Katona korábbi drámafordításai és saját szerzőségű darabjai elsősorban színpadi előadásként léteztek, addig a *Bánk bán* Katona életében a cenzúra tiltása miatt nem került színpadra, csak nyomtatásban jelenhetett meg – azaz már keletkezésekor is elsődlegesen irodalmi szöveg volt. (Katona az irodalomtörténet-írás kedvelt címkéje szerint valóban „egykönyves” szerző volt, de nemcsak abban az értelemben, hogy más művei nem bizonyultak annyira emlékezetesnek, hanem szó szerint is: a többi műve nem *könyv* volt, hanem *színpadi előadás*.)

A *Bánk bán* recepciótörténetét alaposan feldolgozták már;⁴ ismert, hogy irodalmi kanonizációját mindenekelőtt Arany János és Gyulai Pál végezte el, az ő munkáik nyomán pedig a későbbi irodalomtörténészek is remekműként tárgyalták. Mi több, a *Bánk bán* egyfajta szent mű magaslatára is emelkedett, hibái többé nem hibáknak tűntek, hanem olyan misztikus rejtélyeknek, amelyek értelmezésére az olvasó-értelmező még nem érett meg. Ezt a felfogást a legszemléletesebben Horváth János elhíresült kijelentése példázza, amely szerint „mennél többször olvasta el az ember, annál kevésbé lesz bátorsága kifogásolni benne valamit, annál megszágyenültebben állapítja meg korábbi megfigyelései könnyel-

² BÍRÓ Ferenc, *Katona József: Monográfia* (Budapest: Balassi Kiadó, 2002), 7.

³ BÍRÓ, *Katona...*, 8.

⁴ A legrészletesebb összefoglaló: OROSZ László, *A Bánk bán értelmezéseinek története* (Budapest: Krónika Nova, 1999).

műségét, annál inkább meggyőződik róla, hogy sohasem neki, hanem mindig Katonának van igaza”.⁵

Ez az irodalmi piedesztálra emelés lett tehát a *Bánk bán* értékelésének fő meghatározója. A Katona-életmű irodalmi értelmezésének kezdetei azonban a 19. században épp egybeestek az irodalomtörténet-írás mint tudomány kialakulásával és professzionalizálódásával, amelynek nyomán a legfontosabb módszertani követelmény az irodalmi jelenségek történetének cél- és fejlődéselvű narratívába rendezése lett.

Amint Dávidházi Péter fogalmaz Toldy Ferenc egyik irodalomtörténeti munkájáról: „...nem éri be [...] írott művek leltárával vagy akár kronologikus rendbe illesztett történetével, hanem valami bennük megnyilvánuló közös nemzeti szellemnek akarja megrajzolni fejlődéstörténetét, és [...] magabiztosan tud hinni abban, hogy e mozgásfolyamatot vezérlő *minden* okot és hatóerőt tetten érhet és egységes fejlődésfolyamatba illeszthet”.⁶ Az egyes alkotókról szóló irodalomtörténeti munkák esetében hasonlóképpen alakul a felfogás: a cél az egységes, fejlődést ábrázoló pályáiv felrajzolása.

Ennek értelmében az irodalomtörténet-írásnak feladata lett nemcsak a *Bánk bánnal* törődni, hanem Katona egész pályájának alakulásával-fejlődésével. És a Katona-életmű erre alkalmasnak is tűnt, hiszen a csúcsteljesítmény, a *Bánk bán* az utolsó mű, elé tehát praktikusán fel lehetett sorakoztatni a korábbi, kezdetlegesebb műveket, meg lehetett rajzolni a fordításoktól az átdolgozásokon át a saját színdarabokig egyre csak fejlődő, egyre eredetibb és önállóbbá váló irodalmi alkotó portréját. Gyulai Pál a következőképp jelöli ki az irányt: „[k]ísértsük meg e fejlődés rajzát, bíráljuk meg ez ifjúkori kísérleteket s vizsgáljuk bennök azon nyomokat, melyek *Bánk bán*hoz vezetnek”.⁷ Vagy idézhetjük Bayer Józsefet, aki így ír 1907-ben: „*Bánk bán* nem kezdetét, hanem végét jelenti Katonánk drámaírói munkásságának, a fejlődés egymásutánjának megismerése annál szükségesebbnek fog mutatkozni”.⁸ De a fejlődéselvű koncepciótól a későbbi kutatások sem nagyon rugaszkodnak el. Orosz László szakaszolása szerint: „[h]a 1811 a fordítások, 1812 már a drámaírói eredetiség felé vezető első lépcsőfok, a dramatizálások éve volt Katona pályáján”.⁹ És Bíró Ferenc is ehhez hasonlóan fogalmaz: „Katona fejlődése – ha tetszik: eredetisége – elképesztő tempóban gyorsul fel. 1811 tehát a fordításoké volt [...], 1812 az első regénydramatizálások, 1813 az első történelmi drámák, 1814 a *Jeruzsálem pusztulása*, 1815 pedig a *Bánk bán* első változata megírásának az éve. [...] A fejlődés nemcsak elképesztően gyors, de ugyanakkor jelentős átalakulás is: a fordító és színész néhány év alatt eredeti

⁵ HORVÁTH János, „Jegyzetek Bánk bán sorsáról”, in HORVÁTH János, *Irodalomtörténeti munkái, III.*, kiad. KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, Osiris klasszikusok – Horváth János összegyűjtött művei, 666–702. (Budapest: Osiris, 2007), 675.

⁶ DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet* (Budapest: Akadémiai Kiadó – Universitas Kiadó, 2004), 692. (Kiemelés az eredetiben.)

⁷ GYULAI Pál, „Katona József ifjúkori drámái”, *Budapesti Szemle* 32, 70. sz. (1882): 82–108., 82.

⁸ KATONA József, *Válogatott drámái*, kiad. BAYER József (Budapest: Franklin, 1907), XXIII.

⁹ OROSZ László, *Katona József* (Budapest: Gondolat, 1974), 27.

műveket író színpadi szerzővé vált, akinek a főmű előtt elkészített darabjainak egy részénél sem írt addig senki jobbat a magyar irodalomban.”¹⁰

A fejlődés narratívája tehát abszolút működőképesnek bizonyult a Katona-életmű bemutatásában. Szemmel láthatóan problémásabbá vált azonban a helyzet akkor, amikor e koncepció jegyében arra is törekedni kezdtek az irodalomtörténészek, hogy kimutassák, a korai színdarabok mind a Nagy Mű felé vezető első lépcsőfokok Katona pályáján, hogy a *Bánk bán* csírái ott rejlenek már a legelső fordításokban és a korai művekben is.¹¹ A szakadék a korai drámák és a tökéletes *Bánk bán* között ugyanis túlságosan mélynek mutatkozott.¹²

Milyenek voltak is ezek a legelső „szárnypróbálgatások”?¹³ Korabeli német nyelvű népszerű drámák fordításai, valamint korabeli német nyelvű népszerű lovagregények dramatizálásai tartoznak ide. Solt Andor úgy vélekedett, hogy a 18. század végén, Lessinget követően a német drámában két fejlődési irány bontakozott ki: bizonyos művek „Goethe és Schiller érett alkotásainak magaslatára” emelkedtek, a másik út viszont „a kispolgári ízlésre jellemző külsőséges hatásvadászat és érzélgős moralizálás süppedékes tájaira, Schröder, Iffland, Kotzebue és társaik csörömpölő ritterdrámáihoz és álszent erkölcsöt prédikáló érzélgős vígjátékaihoz vezetett”.¹⁴ Nos, ha Solt Andor felosztását vesszük alapul, akkor ki kell jelentenünk: a korai Katona-művek valójában az utóbbi irány „süppedékes tájain” termettek.

Katona legelső fordítása, 1811-ből, például egy August von Kotzebue-darab volt, a *Der arme Minnesinger* (*A szegény lantos*) – egy érzékeny-szentimentális elemekben bővelkedő történelmi darab, amelyben egy „szegény lantos” és egy alattomos vitéz konfliktusa nyomán bebizonyosodik, hogy a bátor, nemes és érző lélek mindig legyőzi a gonoszságot, valamint elnyeri szíve választottjának szerelmét is. Kotzebue-darabot fordítani, amint Waldapfel József megállapítja, „akkor a legtermészetesebb kezdet”¹⁵ volt. Európa színpadain ugyanis hatalmas Kotzebue-kultusz uralkodott ekkortájt, a közönség rajongott a termékeny német szerző érzelemdús és fordulatokban gazdag drámáiért. Nem úgy a kortárs kulturális elit: a német irodalom- és színházkritikában megjelenő vádak szerint Kotzebue túl sokat író, sekélyes szerző, aki elfecsérli tehetségét, túlságosan ér-

¹⁰ BÍRÓ, *Katona...*, 37, 40.

¹⁰ BÍRÓ, *Katona...*, 37, 40.

¹¹ És ez nem egyedi eset: legújabban Rétfalvi Zsófia mutatta ki ugyanezt az igyekezetet a szintén „egykönyves” Madách Imrénél. RÉTFALVI P. Zsófia, „Egy pálya kezdete és vége: Madách Imre pályakezdésének elbeszélései”, in *Pályakezdés, karrierút, irodalomtörténet: Tanulmányok*, szerk. RADNAI Dániel Szabolcs, RÉTFALVI P. Zsófia és SZOLNOKI Anna, 105–113. (Pécs: Verso Könyv, 2021).

¹² Kivételképpen a *Jeruzsálem pusztulása* és a *Ziska* című drámák említhetők, amelyekben a történelmi tárgy ábrázolása és a jellemek is elegendő anyagot adnak a *Bánk bánnal* való összevetéshez.

¹³ Szintén a fejlődéselvű irodalomfelfogás kedvelt metaforája.

¹⁴ SOLT Andor, *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei: 1772–1826*, Irodalomtörténeti Könyvtár 24 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970), 7.

¹⁵ WALDAPFEL József, *Katona József* (Budapest: Franklin-Társulat, 1942), 16.

zelemhajhász, ráadásul darabjainak morális üzenetei is kifogásolhatók. Jellemző viszont (s ez a korabeli nézőre tett érzelmi hatás mértékét is bizonyítja), hogy a Kotzebue darabjain fanyalgók legfőbb csoportja, az irodalmi értelmiség sem tudta kivonni magát színdarabjainak hatása alól: Wilhelm von Humboldt például egy Schillernek írt levelében arról számolt be, miután másodszor (!) látta a *Menschenhaß und Reu*ét (*Embergyűlölet és megbánás*), hogy a darab „akarata ellenére érintette meg”, s bosszankodik azon, hogy könnyezett.¹⁶ Ettől függetlenül persze az, hogy a Kotzebue-drámák morálisan problémásak és esztétikailag sem értékesek, a 19. századi német irodalomtörténet-írás végigvonuló közhelyé válik.¹⁷

A kortárs magyar irodalmi értékelés a némethez egészen hasonlóan alakul, Kazinczy Ferenc vezényletével, aki több helyen is negatívan nyilatkozott Kotzebue-ról. Néhány idézet leveleiből: [Kotzebue] „mázol, dialogusa rossz, nem elég nemes, 's minden darabján kitetszik, hogy nem szokott törölgetni”.¹⁸ Vagy: „Schillert kellene annak olvasni, 's csak Schillert, nem Kotzebuet és más silány németeket, a' ki jó Tragoediát akar írni. Kotzebue szép scenákat teremt, aber er ist ohne alle Würde.”¹⁹

Hasonló jellegű Katonának egy másik fordítása, a bécsi népszínházi szerző Joseph Alois Gleich *Albert der Bär* (Medve Albert) című darabja, amelyet Zolnai Béla tipikus lovagdrámaként jellemzett, cselekményének elemeit pedig így foglalta össze: „[v]árostrom, a loyaltás ellen szegülő várúr, érzékeny szerelmes hős, kit kedvese föld alatti folyosón vezet ki a várból és a lovagdrámák közkeletű motívumai jellemzik a Medve Albert cselekvényét”.²⁰ Ehhez hozzátehetjük még, hogy a címszereplő Medve Albert, hiába hangzik a neve magyarul kifejezetten aranyosan, a darabban vadságáról és rendkívüli erejéről híres vitéz, akinek alakjához számos legenda fűződik, például hogy azért olyan erős, mert fiatalon embervért ivott, és az ellenséges területeken azóta is mindig felfalja az összes gyereket.

Gleich kortárs recepciója is leginkább elítélő, akárcsak Kotzebue-é. Az *Albert der Bär*ről 1806-os első bemutatója apropóján is siet leszögezni egy kritikus, hogy „a szerző egyik legrosszabb darabja”,²¹ de amikor húsz évvel később (valószínűleg az egykori közönségsiker okán) a darab felújítása mellett döntenek, az alábbi ismertető jelenik meg róla a *Wiener Theaterzeitung*-ban: „Mit is mondhat-

¹⁶ Idézi Simone WINKO, „Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts”, in *Kanon macht Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen: Akten des DFG-Symposiums Steinheim, September 1996*, hg. Renate von HEYDEBRAND, 341–364. (Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler, 1998), 346.

¹⁷ Simone WINKO, „Negativkanonisierung...”, 347–351.

¹⁸ KAZINCZY Ferenc BERZSENYI Dánielnek, Széphalom, 1815. december 18.; KAZINCZY Ferencz, *Levelezése*, XIII. kötet, 1815. július 1–1816. február 29., kiad. VÁCZY János (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1903), 322.

¹⁹ KAZINCZY Ferenc BERZSENYI Dánielnek, Széphalom, 1817. március 23.; KAZINCZY Ferencz, *Levelezése*, XV. kötet, 1817. január 1–1818. március 31., kiad. VÁCZY János (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1905), 136.

²⁰ ZOLNAI Béla, „Katona József egy elveszett fordításáról”, *Irodalomtörténet* 4, 1–2. sz. (1915): 28–29., 29.

²¹ *Wiener Theaterzeitung*, 1806. szept. 23. (Saját fordítás – P. E.)

nánk? Ezt a műfajt húsz évvel ezelőtt a leopoldtstadti színház vitte sikerre, most viszont ez a durva koszt a könnyen jóllakó színházrajongók közt a legegészségesebb gyomrú számára is túl erősnek bizonyul, és nem azért, mintha időközben javult volna az ízlése, hanem mert már eltelt vele. A történelmet napjainkban finom regénytortákban és novellabonbonokban fogyasztjuk, ebből fakadóan pedig magától értetődik, hogy egy harapás ebből a drámai gombócból feldagad a szánkban, főleg, ha ennyire sötlan tréfákkal van fűszerezve, és az érzelmi hatás ilyen vízízú levesében tálalják, mint itt.”²²

Ha pedig a fordításoktól az úgynevezett dramatizálások felé mozdulunk el, ott találjuk például *A borzasztó torony*, a *Monostori Veronka* vagy a *Luca széke* című darabokat. Ezeket korabeli népszerű német lovagregények alapján készítette Katona. *A borzasztó torony* forrásaként a *Der böse Findling oder der Schauerthurm* című ismeretlen szerzőjű, 1798-ban megjelent regényt azonosította a kutatás, a *Monostori Veronka* forrása Veit Weber *Sagen der Vorzeit*-sorozatának egyik darabja, a *Tugendspiegel* című lovagregény volt; a *Luca széke* konkrét forrását pedig nem sikerült megtalálni, de jellegében hasonlít a másik két műhöz.²³ E drámák jellemző cselekményelemeit összefoglalandó idézzük Gyulai Pált *A borzasztó torony*ről: „[v]an ebben minden, ami a német lovagregényeket jellemzi: egymás várát feldúló lovagok, szörnyű gonosz cselszövők, szöktetések, párbajok, titkos folyosók, iszonyú börtönök, víziók, boszorkányok, sok és nagy erény, sok és nagy bűn, ártatlanok üldözése, szerencsés véletlen, s végre a bűn kudarca, s a nemes és érzékeny szívek diadala, boldogsága”.²⁴ Ha átfogóan akarjuk jellemezni ezt a szövegvilágot, akkor a klasszikus századfordulón népszerű gótikus irodalom (*gothic novel*, *Schauerroman*) körébe illeszthetjük ezeket a drámákat: a lovag-, rém- és kísértettörténetek érzékenységgel fűszerezett hagyományába.²⁵

Ezeknek a Katona-daraboknak, mivel színpadi előadásokként és pusztán kéziratban léteztek, korabeli fennmaradt recepciójuk gyakorlatilag nincs, a későbbi, a 19. század második feléből, Katona kanonikus szerzői pozíciója felől rájuk tekintő kritikai visszhang pedig egyértelműen elítélő. Szász Károly például a *Luca széket* „divatos német szellemben fogant silány rémdrámák közé” tartozóként, „nevetségesen rémletes és eléggé sületlen meséjű” darabként említi,²⁶ Bayer József pedig *A borzasztó torony*ről vélekedik úgy, hogy „Katonának nincs egyetlen darabja, melyben a rémes dolgok ily halmazára találunk”.²⁷ Általánosságban is

²² Wiener Theaterzeitung, 1827. dec. 29. (Saját fordítás – P. E.)

²³ KATONA József, *Vitézi játékok: A' borzasztó torony, Monostori Veron'ka*, István: Kritikai kiadás, kiad. DEMETER Júlia és NAGY Imre, *Katona József korai drámái* (Budapest: Balassi Kiadó, 2021), 112.

²⁴ GYULAI, „Katona József ifjukori...”, 99.

²⁵ Ehhez a szálhoz mindeddig Wéber Antal lépett a legközelebb: WÉBER Antal, „Katona József és a »gótikus« irodalom”, *Színházstudományi Szemle* 29 (1992): 32–36; illetve a *Luca széke* kapcsán az ő összefoglalása nyomán halad a kritikai kiadásban Demeter Júlia kísérettanulmánya. KATONA József, *Három színjáték: A' Luca Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa: Kritikai kiadás*, kiad. DEMETER Júlia és NAGY Imre, *Katona József korai drámái* (Budapest: Balassi Kiadó, 2020), 227–229.

²⁶ KATONA, *Három színjáték...*, 238.

²⁷ KATONA, *Vitézi játékok...*, 131.

elmondható, hogy ez a fajta populáris irodalmi hagyomány nem volt a 19. századi írók-kritikusok kedvence. Riedl Frigyes összefoglalóan említi 1881-ben egy német nyelvű, a lovagdráma műfaját tárgyaló irodalomtörténeti munkát ismertetve (Otto Brahm: *Die deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts*, Strassburg, 1880), hogy „kulturtörténelmileg igen fontos genret tárgyal, melyet az irodalomtörténetírók eddig vagy megvetéssel egészen mellőztek, vagy felületesen elítéltek”.²⁸

Annál érdekesebb, amikor a szakirodalomban kísérletet találunk arra, hogy e korai fordításokat-dramatizálásokat valahogyan mégiscsak méltónak tartsák Katonához. Gyulai Pál például nem rejti véka alá csalódottságát, amely e művek olvastán hatalmába keríti, de megpróbál azzal kozmetikázni, hogy Katona, míg ezeken a műveken dolgozott, mégiscsak *tanult* valamit a színházról:

„Kísérletei ugyan csekély becsűek s mint kísérletek is többet váratnak oly költőtől, aki csakhamar Bánk bánnal áll elő, de mutatják, hogy sokat tanult, a minek később hasznát vette. Ismerni tanulta s megismerte a színpadot s ez az oka, hogy egy pár ifjúkori műve egész az újabb időig fönn tudta magát tartani a műsoron.”²⁹

Ahogy pedig Gyulai Pál ezt követően folytatja gondolatmenetét, az olyan szintű kétségbeesett viaskodást mutat valódi, rosszálló esztétikai ítélete és Katona nagyságáról alkotott elképzelése között, hogy szinte megesik rajta az olvasó szíve:

„A cselekvénynek nincs ugyan erős alapja, de mégis cselekvény, nyelve nehézkes, de mégis párbeszéd, a történelmi elemet nem tudja költőileg feldolgozni, de érzéket árul el a történelem drámai eseményei iránt. A művészi formát még nem bírja, de technikája aránylag erős. Mindamellett nem elégszik meg az egyszerűbb tárgyakon begyakorlott technikai készségével, szövevényes tárgyakhoz fog, melyeken nem tud uralkodni, de küzdeni tanul s kicsikarja legalább egy-egy részlet drámaiságát.”³⁰

Katona nagyságát érzékeltetni próbálja azzal is, hogy noha elismeri: rá is, mint a többi színházi emberre, legfőképp a középszerű német írók hatottak, ugyanakkor ki is emelkedik közülük: „Katona hódolt ez ízlésnek, de szelleme koronként mintegy föltámadt ellene” – ezzel vezeti be azt, hogy *A borzasztó torony* után Katona rögtön új műbe fogott, „melynek semmi köze a német lovagdrámával s a közönség ízlésével”, s amely inkább Shakespeare felé fordul (ez lesz a *Jeruzsálem pusztulása*).³¹

²⁸ RIEDL Frigyes, „Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts. Studien über Joseph August von Töring, seine Vorgänger und Nachfolger von Otto Brahm. Strassburg, 1880”, *Egyetemes Philologiai Közlöny* V, (1881): 154–158., 154.

²⁹ GYULAI, „Katona József ifjúkori...”, 85.

³⁰ GYULAI, „Katona József ifjúkori...”, 85.

³¹ GYULAI, „Katona József ifjúkori...”, 100.

A 20. századi irodalomtörténet-írásban még mindig nem csillapodik számottevően az ellenszenv a gótikus hagyománnyal kapcsolatban. Horváth János sem fukarkodik a korszak irodalmát elítélő szavakkal, Katonát pedig úgy „menti meg”, hogy plusz réteget ad költői zsenijének dicsőítéséhez, amennyiben ilyen alacsonyról tudott a *Bánk bán* magaslatára eljutni:

„A borzasztó torony jól megvilágíthatja, mily salakos ízlés talajából nőtt ki és suhant fel csakhamar Katona drámaírói pályája. [...] A legnyomorúbb csalóiskola ez olyan író számára, aki az élet igazságának, a legdrámaibb emberi valóságnak az ábrázolására hivatott. S ebből a hitványságból nőtt ki a *Bánk bán* költője! [...] De a lángelme a reákényszerített divatban vagy naivul kötelezőknek vélt formák között is kifejtje magát, és mint a lírai sablonból Csokonai, e drámaiból Katona rövid egy-két év alatt magas színvonalú eredetiségbe volt képes felröppenni.”³²

1974-es monográfiájában Orosz László sincs jó véleménnyel például a *borzasztó torony*ről: „Nemcsak a borzalmak, erőszakos cselekmények primitív halmozása, nemcsak a véletlen találkozások valószínűtlensége, hanem a drámai szerkesztés, a színpadra állítás kezdetlegessége miatt is gyarló ez a mű.”³³ Egyúttal azonban ő is igyekszik eltávolítani Katona személyét ettől a hagyománytól, amikor úgy fogalmaz, hogy a drámának „[m]ár a címe is árulkodik arról a meglehetősen alantas ízlésről, amely – hangsúlyoznunk kell – nem Katonára, hanem a korra volt jellemző.”³⁴

Természetesen számos irodalomtörténész létezik, a régmúltból és a legutóbbi időkből is, akik nem állítják szembe ilyen élesen és értékítéletet is alkotva Katona József legelső drámáinak kontextusát a *Bánk bán* nyomán létrejövő magasirodalmi státuszával. Mint ahogyan az is igaz, hogy minden korszak irodalomtörténet-írása más és más normák és célok mentén szerveződik: a 19. századi irodalomtörténet-írás kiemelt célja a magyar nemzeti kultúra értékességének, gazdagságának bemutatása, érthető, ha a beszüremkedő kétes értékű német lovagregények zavart okoznak. Mindazonáltal érdekes megfigyelni annak a diszcrepanciának a nyomait az irodalomtörténet-írásban, amely Katona József két világa, a legnagyobbak között értékelt szépirodalmi teljesítmény és a saját korának átlagszínházi termése között jött létre. És amikor Katonát színházi emberként jellemezzük, ebben az „átlagvilágban” kell őt elképzelnünk: olyan gyakorló színházi alkotóként, aki nem fordított Goethe- vagy Schiller-drámákat, aki „Kotzebue Ágostont” tartotta a 19. század „legjelesb írója”-nak³⁵ – és aki még a *Bánk bán*ban

³² HORVÁTH János, „Katona József”, in HORVÁTH János, *Irodalomtörténeti munkái, III*, kiad. KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, Osiris klasszikusok – Horváth János összegyűjtött művei, 587–665. (Budapest: Osiris, 2007), 602., 605.

³³ OROSZ, *Katona...*, 30.

³⁴ OROSZ, *Katona...*, 28.

³⁵ A *Ziska* című művének előszavában ír erről. KATONA József, *Ziska a Calice a' táboriták vezére: Kritikai kiadás*, kiad. NAGY Imre, *Katona József korai drámái* (Budapest: Balassi Kiadó, 2022), 134.

is, amint azt Waldapfel József kimutatta,³⁶ Veit Weber *Tugendspiegel* című lovag-regényéből szerepeltet idézeteket.

BIBLIOGRÁFIA

- BÍRÓ Ferenc. *Katona József: Monográfia*. Budapest: Balassi Kiadó, 2002.
- DÁVIDHÁZI Péter. *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Budapest: Akadémiai Kiadó – Universitas Kiadó, 2004.
- GYULAI Pál. „Katona József ifjúkori drámái”. *Budapesti Szemle* 32, 70. sz. (1882): 82–108.
- HORVÁTH János. „Jegyzetek Bánk bán sorsáról”. In HORVÁTH János, *Irodalomtörténeti munkái III*, szerkesztette KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, Osiris klasszikusok – Horváth János összegyűjtött művei, 666–702. Budapest: Osiris, 2007.
- HORVÁTH János. „Katona József”. In HORVÁTH János, *Irodalomtörténeti munkái III.*, szerkesztette KOROMPAY H. János és KOROMPAY Klára, Osiris klasszikusok – Horváth János összegyűjtött művei, 587–665. Budapest: Osiris, 2007.
- KATONA JÓZSEF. *Három színjáték: A' Lucza Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa: Kritikai kiadás, sajtó alá rendezte, a tanulmányokat és a jegyzeteket írta DEMETER Júlia és NAGY Imre, Katona József korai drámái*, Budapest: Balassi Kiadó, 2020.
- KATONA JÓZSEF. *Válogatott drámái*, sajtó alá rendezte és bevezetéssel ellátta BAYER József. Budapest: Franklin, 1907.
- KATONA JÓZSEF. *Vitézi játékok: A' borzasztó torony, Monostori Veron'ka, István: Kritikai kiadás, sajtó alá rendezte, a tanulmányokat és a jegyzeteket írta DEMETER Júlia és NAGY Imre, Katona József korai drámái*. Budapest: Balassi Kiadó, 2021.
- KAZINCZY Ferencz. *Levelezése*, XIII. kötet, 1815. július 1–1816. február 29., közzéteszi VÁCZY János. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1903.
- KAZINCZY Ferencz. *Levelezése*, XV. kötet, 1817. január 1–1818. márczius 31., közzéteszi VÁCZY János. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1905.
- OROSZ László. *A Bánk bán értelmezéseinek története*. Budapest: Krónika Nova, 1999.
- OROSZ László. *Katona József*. Budapest: Gondolat, 1974.
- P. MÜLLER Péter. „(A) Hamlet alakváltozásai az angol kritikában”. In P. MÜLLER Péter, *Hamlettől a Hamletgépig: Színházi írások*, 23–46. Budapest, Kijárat, 2008.
- RÉTFALVI P. Zsófia. „Egy pálya kezdete és vége: Madách Imre pályakezdésének elbeszélései”. In *Pályakezdés, karrierút, irodalomtörténet: Tanulmányok*, szerkesztette RADNAI Dániel Szabolcs, RÉTFALVI P. Zsófia és SZOLNOKI Anna, 105–113. Pécs: Verso Könyv, 2021.
- RIEDL Frigyes. „Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts. Studien über Joseph August von Töring, seine Vorgänger und Nachfolger von Otto Brahm. Strassburg, 1880”, *Egyetemes Philologiai Közlöny* V (1881): 154–158.
- SOLT Andor. *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei: 1772–1826*. Irodalomtörténeti Könyvtár 24. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.
- WALDAPFEL JÓZSEF. *Katona József*. Budapest, Franklin-Társulat, 1942.
- WÉBER Antal. „Katona József és a »gótikus« irodalom”. *Színházstudományi Szemle* 29 (1992): 32–36.
- WINKO, Simone. „Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts”. In *Kanon macht Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen: Akten des DFG-Symposiums Steinheim, September 1996*, herausgegeben von Renate von HEYDEBRAND, 341–364. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler, 1998.
- ZOLNAI Béla. „Katona József egy elveszett fordításáról”. *Irodalomtörténet* 4, 1–2. sz. (1915): 28–29.

³⁶ WALDAPFEL József, „Katona József – és Veit Weber Tugendspiegele”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 41, 1. sz. (1931): 38–52.

Két előadás-gyorsfénykép a 2020-as évekből

 Az első Monori Lili monodrámája;¹ Székely. B Miklóssal ketten ülnek a térben. Székely B. néma, Monori Lilit figyel, ötödik évtizede: első előadásukban, a *Műtérben* is hallgatott, amíg Monori Molly Bloom monológját *nem* mondta el.

Az előadás a Szentkirályi Műhely hagyományait idézi, húsz évvel a pince elvesztése után: saját történethez keres irodalmat, valamint maga alkotta szövegekkel dolgozik. Az előadás elején Rakovszky Zsuzsa *Egy péntek este*, a közepe felé Ady Endre *Üzenet egykori iskolámba* című versei hangoznak el, az idő nagy részében azonban kamaszkori naplójából olvas fel: a bejegyzéseket 1962 októberében, a kubai rakétaválság idején írta, a közönség 2023-ban érzékenyen reagál a világháborútól való félelem rögzítésére. Az előadás végén pedig – csak papíron és tévéképernyőn – megjelenik egy harmadik szövegtípus: szabadon idéz egy vele készített interjú szövegeiből. A naplót Monori jelenidejű kommentárjai szakitják meg időnként, de a kétféle beszédet, az élő és az olvasást látványos színészi eszközökkel nem választja szét egymástól; eléri, hogy a múlt történetei jelenbeliekké váljanak. Szinte észrevétlenül szövi bele magánbeszédébe az Ady-verset is, ugyanazon a hangon, még a naplóból kezdi olvasni, váltás és átmenet nélkül, majd egy-egy sor mégis hangsúlyt kap, minden addiginál erősebben és tisztábban szólal meg néhány sor („ha élet zengi be az iskolát”, „szeretni az embert és küzdeni és hűn állni meg az Isten és ember előtt” „föl, föl, fiúk”). A Rakovszky-vers az előadás legelején hangzik el, duplán: egy tévéképernyőn látható-hallható, ahogyan Monori Lili otthon, takaró alatt, zseblámpafényben a verset mondja, ám a lejátsszással egy időben a készülék mellett állva, a felvétellel párhuzamosan, azzal egyszerre, élőben is végigmondja a verset Monori: ismétél, előreszalad egy-két szóval, kommentálja, felül-beszéli. Az élő hang (a jelen levő színész) kommentárjai ilyen módon egyszerre reflektálnak a felvételre és a vers tartalmára, Monori egyszerre reflektál önmagára és a versbeli magányos nő történetére. Ez a többszörös elidegenítés, a duplán elhangzó versszöveg, valamint a helyzetre utaló élőbeszéd és a verssorok keveredése, a szórenddel, a néhány betoldott szókapcsolattal való véleményezés a vers iróniáját erősen kiemeli: nemcsak intellektuálisan, de érzékileg is működteti. A versbeli egyes szám harmadik személyből egy idő után az élő előadásban egyes szám első személy lesz, vagyis

¹ MONORI LILI: *10 perc vers*, 2023. Cím: *10 perc vers*. Bemutató dátuma: 2023. február 22. A bemutató helyszíne: Fischer Iván Lakásszínháza. Konceptió: Büki Dóra. Technikus: Rigó Zoltán. Szereplők: Monori Lili, Székely B. Miklós.

Monori előadásának kezdő helyzetét a Rakovszky-verssel teatralizálja, a versbeli alanyt és saját személyét összemosza, így kettős jelentés egyszerre működik, a versrészletben más kontextusban megfogalmazott „képzelt vágy”, az „egyszerre lehetek az s nem az” a színházat (és a jelen pillanatot) jelenti.

A *10 perc vers* című előadás-performansz felforgató és avantgárd, mert a színészek az 1 óra 18 perces műsor 54. perce körül váratlanul távoznak. Egyszerűen kimennek a színről – Monori arra hivatkozik, hogy rossz helyen parkoltak, dolguk van a rendőrökkel –, és nem is térnek vissza többet. A nézők egyedül maradnak egy 26 perces videófelvétellel, melyen megjelenik Monori otthoni arca, és elmeséli a verssel, versmondással való kapcsolatát gyerekkorától kezdve az amatőr versmondó múltan át a főiskoláig. A szöveget papíron is követhetik a nézők, akik számára a helyzet hirtelen olyanná válik, mintha egy (színész)múzeumban installációt néznének: kapnak képet és szöveget, de az élő színészi jelenlét megszűnt. A színészek szökése konvenciót szeg, de azt is jelenti, nincs közlendőjük az előadás-kívül, mindez alkotás volt, művészet, munka. Monori és Székely B. Kisoroszi felé tart, nem érdekli őket a közönség: ennek az egyértelmű, nyers kifejezése zavarba ejtő és felszabadítóan humoros, mert nem dönthető el megnyugtató módon, hogy a lelépés, a szín elhagyása egy súlyos művészi-ontológiai állításnak (a színész halála) az üdítően szemtelen kifejezése, vagy a felszabadult színész ad hoc-gesztusának (elment a kedve a játéktól) művészi állítássá formálása.



A második: Cserhalmi György monodráma.² Roszik Hella, Szép András játszanak még benne, és a színpadon Sütő Anikó is, az Örkény Színház sűgője; Novák Eszter rendezte így, aki Cserhalmival az 1990-es évek közepén, az Új Színházban dolgozott először.³ Sütő sűg, Szép zenél, énekel, hangkulisszázik, Roszik is hegedül, énekel, hangkulisszázik, beöltözik, kelléket hoz, kelléket visz, megjelenít anyát, Gertrudist, Jolán nénit, Ilonka nénit, Lilapöttyi Kovácsot, bohócot: dolgoznak Cserhalmi keze alá, együtt dolgoznak vele. „Gyertek, mert hiányoztok” – hívja be Cserhalmi őket a második rész elején, időről időre összenéz velük, rájuk mosolyog, megköszön valamit, kezet fog, megöleli őket, a nőknek kezet csókol. Az emberi viszonyok a színpadon elsősorban – az idő legnagyobb részében – nem fikciósak; az együtt mesélést, a színházi létezés és a teatralitás kollektivitását, a közös, szellemidéző játék létszükségét húzzák alá.

Cserhalmi szövege próza, szerzője ő maga.⁴ Ő a szerzője még azoknak az Eklektikon-daloknak is, melyek az élő zene mellett végigkísérik az előadást.⁵ A má-

² NOVÁK Eszter és CSERHALMI György: *Székfoglaló*, 2025. *Cím: Székfoglaló. Bemutató dátuma: 2025. november 13. A bemutató helyszíne: Örkény István Színház. Előadja: Cserhalmi György. Közreműködik: Szép András, Roszik Hella m.v. Dramaturg: Kárpáti Péter. Látvány: Zene Edit. Zenei vezető: Szép András. Média design: Herpai Máté, Cserhalmi Sára. Asszisztens: Laky Diána. Ügyelő: Sós Eszter. Sűgő: Sütő Anikó. Jelmeztervező-asszisztens: Szabó Dorka. Világítás: Veres Gábor.*

³ *Figaro házassága, Koldusopera.*

⁴ A lányának, unokáinak írt családtörténetből húzta-szerkesztette az előadásszöveget Novák Eszter és Kárpáti Péter.

⁵ CSERHALMI György és NOVÁK Péter: *Eklektikon*, 2000.

sodik részben 2021-es székfoglaló beszédét olvassa,⁶ ezt leszámítva fejből mondja a 2 óra 20 perces előadás szövegét; botját leteszi és járkal, alig-alig ül le, pedig a díszlet üres terében régi nézőtéri székek, tonettszék, bárszékek állnak. A narráció, mely a színészi játék által a nézőkkel folytatott párbeszéddé válik, ugrál az időben: a majdnem-jelenből, a rákból való felgyógyulásától indít, majd élete első színházi élménye következik, anyját látja a színpadon meghalni, ezután egy Latinovits-émlék, majd a születés, nagyszülők, gyerekkor eseményei. A szerkezet körkörös és fragmentált („a színház nem lineáris cucc”): történet – vagy inkább epizód – követ történetet, azaz epizódot, de minden téma rendre visszatér valamiképpen és visszatérésében teljesedik ki. Előbb csak fölbukkan egy motívum, mondat, személy vagy gondolat, azután új helyszín, idő, szereplők következnek, majd váratlan módon összeérnek a szálak, elsülnek a csattanók. Az epizódok kiindulópontja sokszor erősen a testi érzékeléshez kötött például gyógytorna-fájdalmak; gyerekkori, javítóintézeti verések vizes ronggyal; pofonok; műtét előtti altatás; illatok és színek, tárgyak és képek, hangulatok és atmoszférák: a debreceni színház oldalában a bodzafa, napsütéses révfülöpi vagy budai reggelek, a Nemzeti Színház linóleumszagú folyosói stb. A szöveg nyelvi megformáltsága szépirodalmi igényű, hosszan kacskaringózó mondatai is pontosak, a hétköznapi beszélt nyelv formulaival váltakoznak. Bővelkedik a leírásokban, gonddal választ jelzőt, játszik a szavakkal, poénokra épít; humoros és anekdotikus, de cseppet sem nosztalgikus: az önéletrajzzal keményen számot vetve halad a halál és a jelen felé.

Mivel a családtörténetet legalább száz év tágasságában és történelmi perspektívát is mozgósítva nézi, a személyes, magánéleti sík minden elemében megjelenik a történelem (két háború közötti jobboldali eszmék, rokonok, 1956, neoavantgárd és baloldali könyvek, rendszerváltás stb.), vállaltan a magyarság 20. századi történetéről is beszél az előadás, melyben a magánéleti és a politikai síkok a színházi, színháztörténeti epizódokban érnek össze és erősödnek föl végképp (bár 2025–2026 telén különös érzékenyen értékeli a közönség a nem intézetbe való gyerekekről szóló és a sztálini kultúrpolitikára vonatkozó részeket). Az egyéni előadás nem rejtve, nem áttételesen, hanem nyíltan és nyilvánvalóan közös, közösségi történetünkről beszél, ezzel emlékeztet arra az ókori pillanatra, amikor az első színész kivált a karból, hogy szembenézzen és szembesítsen. Ecce homo, mondja az előadással Cserhalmi, csakhogy ez nem megoldás, hanem instrukció. Mert bár az előadás végén az álló taps talán az életműnek is szól, a szállaegyenesen álló vagy épp kamaszosan toporgó győztest mint hőst ünnepli, ő azért a legutolsó blokk előtt visszaküldi és a régi-régi színházi mondással rendreutasítja magát: „Na akkor ezt most újrakezdem, és elmondom úgy, mint egy ember.” Ecce színész.



P. Müller Péternek küldöm szeretettel ezt a két színházi lapot a radikálisról és a személyesről, színészek történetírásáról, mert ezt tanultam tőle is: a kíváncsiságnak, a nyitottságnak, az együtt gondolkodásnak nincs kora.

⁶ CSERHALMI György: *Állj, ki vagy!* 2021. augusztus 31-én, a Magyar Művészeti Akadémián elhangzott beszéd.

Eötvös Károly egyetlen színművének keletkezési kontextusai

1.

Eötvös Károly (1842–1916) leginkább kidolgozott fikciós alkotásának, a *Nemzetes Bőthök uram szerencséje* című beszélynek a középpontjában egy jól ismert kultúrtörténeti-világirodalmi toposz, a „talált gyerek” (romantikus irodalomban is népszerű, sokszor földolgozott) motívuma áll.¹ A Bakonyban, hozzávetőlegesen a 19. század közepén játszódó² elbeszélés cselekménye a következőképp foglalható össze.

Egy szegény cseléd lány (Gergő Zsuzsi) elkeseredésében magára hagyja egyéves törvénytelen fiúgyermekét, mivel úgysem tudná fölnevelni. A Szentgálhoz közeli egykori tégláégető területén hagyja az alvó kisbabát, akire aztán két kuvaszkutya, majd a kutyák ugatására egy ittas helybéli köznemes: Bőthök Bálint uram talál rá. Az anya még aznap éjjel megbánja tettét, visszatér az elhagyatott tégláégetőhöz, s összeomlik, amikor a gyermeket nem találva azt képzei, fia már halott. Ezt követően a két cselekményszálát, egynémely Mikszáth-kisregényhez hasonlóan (*Beszterce ostroma*, *Szent Péter esernyője*, *A Sipsirica*), felváltva bonyolítja tovább az elbeszélő. Előbb arról értesülünk, hogy a nőtlen és gyermektelen Bőthök uram, aki

¹ A Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-25 kódszámú Egyetemi Kiválósági Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. Befogadó intézmény: Nyíregyházi Egyetem, Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, pályázati azonosító: KPI/62-1/2025 és KPI/62-2/2025.

² „A Bakonyban vagyunk, a szentgáli királyi vadászok határában, a Gombási csárda környékén. Ott történt meg az eset, melyet elmesélünk, ez előtt egy emberöltővel.” Eötvös Károly, „Nemzetes Bőthök Uram szerencséje”, in *A két ördög vára és egyéb elbeszélések*, 237–338 (Budapest: Révai, 1901), 239. Az elmesélés pillanatából (1900) kiindulva – s az „emberöltő” jelentésének függvényében – a történet játszódhat akár az 1840-es és az 1860-as években is, de a következő (Bőthök uramat jellemző) narrátori megjegyzés egyértelműsíti, hogy 1849 után járunk: „Surján gyerek korában már ott volt a tisztujtásoknál, követválasztásoknál, királyi vadászatoknál. Mikor az ideje eljött, honvéddé lett. Ő is agyonütött egy-két németet, ő neki is bevették a fejét egyszermászsor. Hogy a fegyvert le kellett tenni: besorozták erőszakkal osztrák katonának.”, 267. Az elbeszélés színműváltozatának 1916-os (egyetlen) kiadásában „a hatvanas évek eleje”, illetve a színmű ősbemutatóját hirdető *Magyar Színpad* augusztus 27-i számában és a Fővárosi Nyári Színkör aznapi színlapján is „a 60-as évek” olvasható időjelölésként a szereplők alatt ([N. N.] 1915), míg az OSZK Kézirattárában fennmaradt kéziratban „az ötvenes évek eleje” szerepel. Vö. Eötvös Károly, *Bőthök uram szerencséje. Színmű négy felvonásban* (Budapest: Szerzői Jog Értékesítő Központ, 1916), [3]; OSZK Fol. Hung. 1887, 5 [r].

nénjével, Lídia asszonnyal él együtt, kénytelen-kelletlen – mivel a szentgáli községi bíró senkire nem tudja rábízni az árva gyerek nevelését a falu „szegődött emberei” közül – magához veszi a porontyot, akinek nevelésében utóbb örömét is leli. Idővel Lídia asszony külön kéri a községi bírót: ne keressen gyámot a kisgyermeknek, mert Bálint öccse egészen megváltozott a gyermek társaságában (gondozni kezdte a nemesi udvart és a birtokokat, eteti a lábas jószágot, kaput és kerítést emelt, tavasszal szép termést takarított be, és a kocsmából is elmaradt).

Ezzel párhuzamosan Gergő Zsuzsi bűnhődésének lehetünk tanúi; előbb öngyilkos akar lenni, majd a veszprémi vármegyeházán följelentést tesz maga ellen, de sehogy sem tudja bizonyítani bűnösségét (illetve azt sem, hogy volt egyáltalán gyermeke), így végül másfél év vizsgálati fogság, sok-sok kihallgatás és orvosszakértői vizsgálat után szabadon eresztik – elmebajosnak s ezzel együtt ártatlannak nyilvánítják. A két történetyszál azáltal kapcsolódik össze, hogy miután Zsuzsit kiadja a vármegye az őt cselédként felfogadó „három gráciának”, azaz a Bődönkuthy vénkisasszonyoknak, a lánynak eszébe jut visszalátogatni a herendi kocsmárosnéhoz és megköszönni, hogy azon a bűnös éjjelen befogadta, munkát adott neki. Itt, a herendi kocsmában értesül róla, hogy gyermeke mégiscsak életben van, Böthök uram és Lídia asszony nevelgeti Szentgálon már második éve. Először megkísérli elrabolni gyermekét Szentgálról (sikertelenül), majd pedig – a három grácia segédelmével – fiskust fogad, hogy elpörölje a gyermeket Böthök uramtól. Első ízben a vármegye Böthök uramnak ítéli a fiút, Gergő Zsuzsin azonban mégis segít a „gondviselés”, azaz hogy a Böthök-örökségre pályázó szép számú nőágú atyafiság. Annak hírére, hogy Böthök uram örökbe akarja fogadni az árvát, a Láthó, Menyekey, Halyagos és Kerepes családok tagjai minden követ megmozgatnak, hogy előkerítsék azokat a tanúkat, akik igazolni tudják Gergő Zsuzsi anyaságát – s a projekt sikeresnek is bizonyul: a Zsuzsit egykoron befogadó kolontári kanász, a neki munkát adó gombási csárdásné és a csecsemő rongyait átvizsgáló vármegyei káplár is megesküszik a cseléd lány igazára. Böthök uram még tesz egy utolsó kísérletet, hogy békével megkérje az anyát, hadd maradjon a gyermek náluk Szentgálon, legalábbis amíg Lídia asszony és ő élnek, de Gergő Zsuzsi nem hajlandó egyezkedni. Mégis ez a találkozás hozza el a pör népszínműbe illő megoldását – egészen pontosan az a pillanat, mikor Zsuzsi meg akarja csókolni Böthök uram kezét, hálája jeléül, hogy gyermekét megtalálta és gondját viselte.³ A „békés egyezés” háttéréről nem, csak az eredményéről értesül az olvasó. A végső tárgyaláson Böthök uram így szól a bíró kérdésére:

³ Eötvös, „Nemzetes Böthök...”, 333–334. Böthök uram ezt követő gondolatmenete: „Egy lány. Az a lány, vagy asszony, vagy lány asszony. / Mit csináljon vele? Láb alól csak el nem teheti. Hiszen csak nyáladék fehérrép. Férfi lenne, legény lenne: a fokosát már összetörte volna a koponyáján. De mit csináljon holmi gyöngye fehérccseléddel? / Az igaz, hogy csinos teremtes. Fialat is, szép is, egészséges is, bátor is. Hogy szembe szállt még ő vele is, ott a Három Gráciánál. S hogy szereti azt a gyereket, pedig már nem is az övé. Mily szívből hálálkodott, mennyire istenkedett, mily örömmel akart még neki is kezét csókolni! De azt már meg nem engedhette. / Ha még a nyakába borult volna! Ez egészen más! / Nemzetes uram erre a gondolatra kétfelé törölte s megsodorította mint a két bajuszát. / Tíz esztendeig pörlekedni! Birákkal, ügyvédekkel, tanúkkal, atyafiakkal csatázni s utóbb is pört, gyereket, asszonyt, még a jó Lidia nénjének jóindulatát is elveszteni. Bolondság ez, pedig nagy. / Ki kell itt valami okosat gondolni!”, 336.

„– Hajlandó vagyok a barátságos egyezsége. Én a pör alatt álló gyereket másnak, mint az én édes hites feleségemnek ki nem adom. De annak aztán odaadom. Gondolja meg ezt a felpörösnő.

A bíró fordul a lányhoz.

– Mit felel a felpörös e barátságos ajánlatra?

A felpörös nem felel semmit. Hol elpirul, hol elhalványodik, két kezét két könyező szemére teszi. Nem tud felelni e pillanatban.

Nemzetes uram azonban nem várakozik. Oda lép a felpöröshöz, megfogja kezét szeliden s szeme közé néz édes szives tekintettel.

– Határozd el magad édes hugom. Ne legyen az a gyerek se az enyém, se a tied, hanem édes mindkettőnké.

Alig tudja a leány lassu hangon kiejteni:

– Ha isten úgy akarja!

S oda borul nemzetes Böthök uram széles kebelére.”⁴

A történetet pedig egy Eötvösre jellemző (némileg a *Kató* című novella befejezésére emlékeztető) anekdotikus betét, a Böthök urammal kapcsolatos szóbeszédre utaló csattanó zárja le:

„Örült a nemes Lidia kisasszony is. Ime tehát mégis csak fenmarad a nemes Böthök nemzetség. Nem hal ki a tiszta vér az ő szeme láttára.

Egy kis gyanuja azonban mégis támadt. Hátha hamis legény volt akkor, valamikor; valahol az ő Bálint öccse! Hátha nem is véletlenül találta azt a gyereket!

Ezt a gyanút a nőági atyafiság élesztette. Minden vigasztalódását e gyanúban találta föl ez az atyafiság.

Pedig bizony ebben oly ártatlan volt nemzetes Böthök uram, mint a ma született gyerek.”⁵

2.

Az elbeszélés mintha Eötvös kedvelt témáinak, motívumainak, cselekménypaneljeinek volna laza szövődéke, ennek megfelelően a szöveg többféle hangulati tónust váltogat. A gyermek magára hagyásának részletes leírása és Gergő Zsuzsi szenvedéstörténete Eötvös korábbi (főképp az *A ki örökké bujdosott...* kötetben szereplő) szentimentális-romantikus novelláit, patetikus hangvételüket idézik vissza.⁶ Ezzel szemben a két kuvasz kutya és Böthök uram feltűnését taglaló részek inkább a mese és az állattörténet kódjait vegyítik a néprajzi és helytörténeti ihletésű Eötvös-kötetek szokásokat, társas gyakorlatokat aprólékosan ismertető betéteivel (például *Magyar fürdő, magyar orvos; A faragó béres, A házatlan zsöl-*

⁴ Eötvös, „Nemzetes Böthök...”, 337.

⁵ Eötvös, „Nemzetes Böthök...”, 338. Az előzményeket lásd: Eötvös, „Nemzetes Böthök...”, 275–276.

⁶ Eötvös Károly, *A ki örökké bujdosott és egyéb elbeszélések* (Budapest: Révai, 1901).

lér, *A virtus* stb.). A központi konfliktus kibontakozása után pedig – azt követően, hogy Gergő Zsuzsi tudomást szerez arról, hogy kisfia életben van és Böthökék nevelik – a jelenetezés és cselekményvezetés egyszerre rokonítható a társadalmi vígjátékok, népszínművek dramaturgiájával, illetve Mikszáth hasonló témájú elbeszéléseinek humoros-ironikus látásmódjával.

A történet témáinak, motívumainak némelyike korábbi Eötvös-elbeszélésekből lehet ismerős. A talált gyerek motívuma, jóllehet kevésbé hangsúlyos szerepben, föltűnik a *Mikor a megváltó született...* című novellában is (Tagyosy kapitány fiát keresve egy kolduslányra lel a temetőben, akit magához vesz); a törvény értelmezésének és érvényesítésének kételyei (a jogszerűség, a méltányosság és a szolidaritás dilemmái) Gergő Zsuzsi kálváriájában tragikus módon idézik vissza a *Hogy lett egy disznóból két disznó* és a *Házassági viszontagságok* humorosan ábrázolt képtelen szituációit; végül a nemesi genealógia megszakadásának vagy fennmaradásának problémája ugyanúgy kulcskérdéssé válik a *Nemzetes Böthök uram szerencséje* utolsó egységében, mint a *Kató* című novellában. Mind az özvegy Kazóné és a Bánthó-atyafiság közti érdekellentétet, mind pedig a Böthök uram örökbefogadási terve körüli konfliktust egy váratlan, ámde kézenfekvő, némileg meseszerű frigy oldja fel: Bánthó Feri elnyeri Kazóné egyszem leánya, Kató kezét, Böthök uram pedig nevelt kisfia édesanyjával, Gergő Zsuzsival kel egybe.

Az elbeszélés mélyebb értelmezését a felvonultatott témák más Eötvös-szövegekkel és -kontextusokkal való összekapcsolása teheti izgalmassá. Amiképp az elbeszélést meglehetősen különböző cselekménypanelek és műfaji kódok alkotják – a párhuzamosan futó két történetszál a tragikum és a humor között mozog –, úgy a műegész világnézeti reflexiói is különféle diskurzusok metszéspontján helyezhetők el. Értelmezésünk szerint a *Nemzetes Böthök uram szerencséjében* problematizált egyéni és társas konfliktusok két jól megragadható, Eötvös által jól ismert és a századfordulón jócskán nem újkeletű diskurzushoz kapcsolhatók. A történet egyszerre állítja előtérbe a *jogi gondolkodás* és a *törvénykezés* felvilágosult szellemű liberalizálásának/korszerűsítésének modern kihívásait (Gergő Zsuzsi szenvedéstörténetén keresztül), valamint a köznemesi világ fenntarthatóságával összefüggő korabeli dilemmákat egy sajátos megtéréstörténetet (Böthök uram pálfordulását) elbeszélve.⁷ A következőkben ugyanakkor a műnek csak egyetlen vonatkozásával foglalkozunk; az erre vonatkozó forrásfeltárás hiányait pótolva kizárólag az elbeszélés 1915-ben bemutatott színműváltozatának keletkezési kontextusaival és értelmezési közegeivel kapcsolatban teszünk megfigyeléseket.

3.

Eötvös Károly általunk ismert, nagyobb terjedelmű fikciós elbeszélései közül – a Patkós Dani vitézségét megörökítő, inkább a hősi verses epika hagyományaival párbeszédbe lépő *A két ördög várán* kívül – az eddigiekben tárgyalt *Nemzetes*

⁷ Lásd RADNAI Dániel Szabolcs, „»Hejh ha a törvénynek szíve volna!«: Felvilágosult jogi gondolkodás Eötvös Károly *Nemzetes Böthök uram szerencséje* című beszélyében”, *Verso* 8, 1. sz. (2025): 61–73.

Böthök uram szerencséje a leginkább cselekményes alkotás. Nem véletlen, hogy ez az egyetlen Eötvös-szöveg, amelyből színműfeldolgozás készült. Az elbeszélés négyfelvonásos színműváltozatát 1915. augusztus 27-én mutatták be *Böthök uram szerencséje* címmel a Komjáthy János vezette budai Fővárosi Nyári Színházban (utóbb: Budai Színkör), Göngyi Izsó rendezésében, Herczeg Vilmos és Molnár Aranka főszereplésével. Itt a darab mindössze öt előadást élt meg, illetve 1916 januárjában a Janovits Jenő vezette kolozsvári Nemzeti Színház deszkáin is bemutatták (Molnár Aranka vendégjátékával).⁸ Az elbeszélés színműváltozata – mely kereskedelmi forgalomba nem került, így könyvritkaságszámba megy – 1916-ban jelent meg a Szerzői Jog Értékesítő Központ „Színpadi Könyvtár” sorozatában.⁹

A tizenkét fejezetből álló elbeszélés négyfelvonásos darabbá alakításának metódusai – az eredetileg narrátori szólamban összefoglalt események jelenetté alakítása, a mellékalakok kibővítése és szerepük megemlése – annyiban érdemelnek figyelmet, hogy mintaszerűen mutatják fel a műnemi-műfaji átjárások esztétikai dilemmáit. Mint P. Müller Péter írja a novella és a dráma eltérő drámaisága vonatkozásában, előbbi „mindig egy *dramatikus* epizódra koncentrál [...]; a dráma legfőbb műnemi meghatározója – a *situáció* [...] – megtalálható több novella cselekményének kezdete előtt.”¹⁰ Továbbá igaz, hogy

„a legdramatikusabb novella is extenzívebb, mint egy valódi dráma, de maga a novella is az intenzivitás igen erős jegyét viseli: az a bizonyos »csúcspont«, »gyújtópont« ugyanis, amely köré szerveződik, egy *intenzív* pillanat [...]. A novella nem a tárgyiasságok totalitása – mint a nagyepikai műfajok –, hanem ennek az intenzív pillanatnak az epikus ábrázolása. [...] Épp ebben az intenzív jellegben rejlik [...] a novella drámává alakításának lehetősége, amely alapvetően másféle lehetőséget tartogat, mint bármely nagyepikai mű.”¹¹

S még egy lényeges aspektusra hívja föl a figyelmet a novella és a dráma rokon vonásait árnyalva:

„Míg az epika (a 19. század kezdetétől) fejlődő, feltáruló, *változó* jellemeket ábrázol, addig a dráma a már meglevő jellem tulajdonságainak kirobbanását mutatja be, benne a szereplők végig ugyanazt az értéket képviselik, azaz *változatlanok* [...]. A novellával kapcsolatban azonban egy megszorítást kell tennünk: ebben az epikai műfajban ugyanis – éppúgy, mint a drámában(!) – a szereplők (többször) *változatlan* jelleműek. Vagy ha változik is pár szereplő jellemtulajdonsága, az nem folyamatszerű (mint a regényben), hanem abban a

⁸ Tóth Lajos, „Eötvös Károly mint drámaíró”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 42, 4. sz. (1932): 376–381., 377–378.

⁹ EÖTVÖS, *Böthök uram szerencséje*...

¹⁰ [P.] MÜLLER Péter, „Műnem és világkép összefüggései a kétféle Tótékban”, *Literatura* 7, 3–4. sz. (1980): 535–545., 538–539. (Kiemelés az eredetiben.)

¹¹ [P.] MÜLLER, „Műnem és világkép...”, 539. (Kiemelés az eredetiben.)

bizonyos »csúcspontban«, »gyűjtópontban« – ill. a katartikus lezárás pillanatában – történik.”¹²

A *Böthök uram szerencséje* esetében is érvényesnek kell tartanunk a novella műfajával kapcsolatos fönt idézett belátásokat, hiszen – mint másutt kifejtettük – Böthök uram rövid „Bildungja”, csinosodása nem folyamatszerű, hanem pálfordulásként van elbeszélve;¹³ valamint azokat a „gyűjtópontokat” is megtaláljuk a cselekményvezetésben, amelyek előrelendítik, megvalósítják a figura metamorfózisát. (Elsőként a talált gyermek szeretetének felismerése, a hozzá való ragaszkodás megvallása ilyen mozzanat, majd pedig a Gergő Zsuzsival történő találkozás s annak nyomán a bonyodalom megoldódása.) Emellett a színműfeldolgozást vizsgálva magyarázó erejű lehet a drámaiság (a drámai *epizód* helyett drámai *situáció*) megteremtésére irányuló átdolgozói gesztusok részlegessége (vagy hiánya). Amint a színdarab keletkezését, recepcióját is röviden összefoglaló Tóth Lajos elemzéséből kiderül, Eötvös esetében az ígéretes epikus alapanyagból közepes dráma született. Míg a színdarab befejező része színes és eleven, az első két felvonáson (a szentgáli község házában tartott tanácskozás és Gergő Zsuzsi kálváriájának bemutatása) érződik, hogy kevésbé sikerült elrugaszkodnia az elbeszéléstől, a jelenetek inkább életképszerűek, kevés drámai motívummal. Később, árnyalva a budapesti és kolozsvári bemutatóról íródott, alapvetően pozitív kritikákat, Tóth úgy fogalmaz:

„A darabban nem kapunk jóformán semmit Eötvös színes, eleven nyelvéből, ötletességéből. Az egész nem halad olyan gyorsan, mint Eötvös elbeszélő művei között a jobbak: vontatott, kivált az első két felvonás. Humora is csak egy-két helyen csillan meg. Apró ellentmondások is vannak a darabban, – különös, hogy Eötvös nem vette észre! Szembeötlő az is, hogy Eötvös, aki olyan jól ismerte a népet, a nép nyelvét, itt a drámában nem tudja beszéltetni parasztjait.

A jellemrajz itt sem erős oldala Eötvösnek, Böthök uram és Zsuzsi – a két főszereplő – típusok, minden egyéni vonás nélkül. A többi szereplő a jellemrajz tekintetében nem is jöhet számba. Az alakok beállítása és jellemzése, ha nem is újszerű, de logikus és elfogadható. Az előforduló botlásokért kárpótol az író őszintesége, az egész darab naiv bája és kedvessége. Külön érték a darab tiszta magyar levegője és nem kirívó, de kiolvasható erkölcsi tendenciája: a gyermek megbecsülésének jó következményei és a törvényes házasság tiszteletének hirdetése.”¹⁴

A szerző tisztában volt a darab keletkezésének egynémely körülményével (a mű megjárta a Nemzeti Színház drámaíró bizottságát, majd a Vidor Pál vezette Népszínházhoz került, de itt sem mutatták be),¹⁵ s Herczegh Matilddal,

¹² [P.] MÜLLER, „Műnem és világlkép...”, 539. (Kiemelés az eredetiben.)

¹³ VÖ. RADNAI DÁNIEL SZABOLCS, *Egy köznemes vallomása: Eötvös Károly írói pályaképe*, doktori értekezés (Pécs: PTE BTK IKDI, 2025), 161–169.

¹⁴ TÓTH, „Eötvös Károly...”, 380–381.

¹⁵ Tóth a *Pesti Napló* 1915. augusztus 1-i számára hivatkozva említi, hogy a darabról Ábrányi Emil által írt alapvetően elismerő hangú bírálatot, s azt is megjegyzi, hogy a „bírálatot a Nemzeti Szín-

Eötvös egyetlen monográfusával ellentétben hozzá tudott jutni egy nyomtatott példányához.¹⁶ Fontos körülmény azonban, hogy ő egyértelműen Eötvös Károlynak tulajdonította a színműváltozatot.¹⁷ Mai tudásunk szerint a színműváltozat elkészítése nagy valószínűséggel nem Eötvös munkája. Eötvös ma ismert hagyatékában – az 1913-ban az akkori Nemzeti Könyvtárnak (ma: OSZK) adományozott hét kéziratcsomó¹⁸ egyikében – fennmaradt ugyanis a színműváltozat kézírata, idegen kézírással.¹⁹ A „Nemzetes uram” címmel ellátott, s néhány jelentéktelen eltéréstől eltekintve a nyomtatott változattal (1916) megfeleltethető kézirat szerzője valószínűsíthetően az a Gyöngyi Izsó lehetett, aki az 1915-ben bemutatott darab rendezője is volt.²⁰ Eötvös azonban bizonyosan nem; túl azon, hogy a színmű tollal írott kézírata csöppet sem hasonlít a szinte kivétel nélkül ceruzát használó Eötvös duktusára, a kéziratcsomóban fennmaradt egy 1905. október 18-án kelt elismervény fogalmazványa is (Eötvös kézírásával, ügyvédi irodájának pecsétes papírján), mely szerint a szerző összesen 2000 korona tiszteletdíjat kívánt fizetni a meg nem nevezett átdolgozónak. A szövegből az is egyértelműen kiderül, hogy a megállapodás értelmében az átdolgozó személyét nem kívánta nyilvánosságra hozni a bemutatást követően sem, így tehát minden, a színművel kapcsolatos szerzői jog egyedül Eötvöst illette meg.²¹

ház irattárában olvastam”. Uo., 377. A darab előkészületei már jóval az 1915-ös bemutató előtt ismertek voltak. Az erre utaló újságcikkek: JÁKÓ János, „Az új népszínmű”, *Magyar Szemle*, 1906. márc. 22., 178–179., 179.; [N. N.], „Böthök uram szerencséje”, *Borsszem Jankó*, 1913. jan. 26., 19.

¹⁶ Vö. HERCZEGH Matild, *Eötvös Károly* (Budapest: szerzői kiadás, 1928), 28.

¹⁷ Vö. „Az elbeszélés kész dráma, csak jelenetezni kell és a szereplők magánbeszédét drámai formára feloldani. Eötvös alig változtatott valamit az elbeszélésen, csak a párbeszédek elé tette oda a szereplők neveit. Az első felvonás nagy tanácskozása, ahol a gyermek sorsáról akar dönteni a község, nincs meg az elbeszélésben, s van néhány jelentéktelen módosítás is, de a színmű egyes részei szóról-szóra megtalálhatók az elbeszélésben, még a párbeszédek is változatlanul, szóról-szóra kerültek át belőle. Bár alig van rá példa az irodalomban, még az sem lehetetlen, hogy először a színmű készült el, s abból írta később Eötvös az elbeszélést. Erre vall, hogy az elbeszélés kerek, jól komponált, erős, szinte drámai kötésű.” ТОПН, „Еötvös Кáроly...”, 380.

¹⁸ „Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtára állapotáról az 1913. év első negyedében”, *Magyar Könyvszemle* 21, 2. sz. (1913): 152–156., 154–155. Minden bizonnyal a darab 1915-ös bemutatójára vonatkozó lapkivágatok (a *Magyar Színpad* augusztus 27-i számának címlapja, a Fővárosi Nyári Színkör aznapi színlapja, sajtóbeszámolók stb.) utólag kerülhettek be a kéziratcsomóba.

¹⁹ OSZK Fol. Hung 1387. f. 1, 4–72.

²⁰ Az *Országos Széchényi Könyvtár magyar nyelvű újkori kötetes kézíratainak katalógusában*, Eötvös kézíratainak lajstrománál a szindarab adatai között a következő olvasható: „Eötvös »Nemzetes Böthök uram szerencséje« c. novellájából Gyöngyi Izsó átdolgozása?” Az *Országos Széchényi Könyvtár magyar nyelvű újkori kötetes kézíratainak katalógusa*, 3 kötet, összeáll. az Orsz. Széchényi Könyvtár kézírtatárának dolgozói, a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával működő munkaközösség részvételével (Budapest: OSZK, 1956), 1:189. Gyöngyi Izsóról lásd *Színművészeti Lexikon*, 4 köt., szerk. SCHÖPFLIN Aladár (Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929–1931), 2:157–158.

²¹ Az elismervény szövege így szól:

„Elismervény

mely szerint Eötvös Károly urral megállapodtam, hogy »Nemzetes Böthök uram cserencséje«

Hogy a színmű-átdolgozás terve Eötvös környezetében, a pesti irodalmi közelet szóbeliségében is ismert lehetett, a darabot beharangozó, kissé anekdotikus hangvételű *Pesti Hírlap*-cikk²² mellett egy kortársi visszaemlékezés is valószínűsíti. Gárdonyi Géza 1925 decemberében publikálta *Aranyomorzsák* című naplójegyzeteinek egy részét a *Pesti Hírlap*ban, ezek között jelent meg a következő Eötvössel kapcsolatos feljegyzés:

„Egy téli estén a Kagál-vacsorán ott volt Eötvös is és Porzsolt Kálmán is, a népszínház igazgatója.

Eötvös akkoriban [1899–1900 – R. D. Sz.] írta a balatoni tárcáit.

Vacsora után azt kérdeztem Eötvöstől: – Mondja kérem, miért nem ír színművet; az ilyen eredeti elme kitűnő darabot írhatna.

– De gondolkozom is rajta, – felelte Eötvös. – Van tárgyam, nótám, csak le kell írni.

– Hát írja le, – estünk rá valamennyien.

– De le is írom, – felelte nekibuzdulva az öreg, – le is írom.

Néhány napra rá ott ül Eötvös Károly a szokott helyén az Abbázia kávéház nyári uzsonnázóján. Az öreg sokat jelentő pillantással int felém:

– Készül!

– Micsoda?

– A színdarab.

– Örülök neki. Nagy sikert jósolok előre is.

– Meglesz! Csak még egy ember kell hozzá. Mert én nem ismerem a színpadot, nem tudom, hogyan kell a drámát jelenetezni és felvonásokra osztani. Hát azt gondoltam, hogy megírom a darabot egészen, aztán valami értő ember nyirkálja el annyi felvonásra, amennyire akarja.

S ezt az öreg komolyan mondta.”²³

Talán nem meglepő, hogy a színműíróként ekkor már befutott Gárdonyi kissé le-sajnáló hangon említi Eötvös módszerét – annak ellenére, hogy a népszerű, sike-

czimű novellájának »Nemzetes uram« czimmel színművé átalakításában s színre hozásában s előkészítésében közreműködően s ezért nevezett szerző urtól mai napon négyszáz, f. évi november 1-én négyszáz, f. évi november 15-én négyszáz [s] a színműve előadása utáni napon Nyolczszáz, összesen tehát Kétezer korona tiszteletdíjat kapok, egyébként minden írói és szerzői jog nevezett szerző urat illetvén.

Mai napon az első négyszáz koronát fölvettem.

Budapest. okt. 18. 1905.” OSZK Fol. Hung. 1387. 2 f. Mai értékén 2000 korona nagyjából 5 millió forintnyi összeget jelent. Vö. DANYI Pál, „Magyar pénzürtékindex – árak és devizák alapján 1754-től”, *Ártörténet*, 2025. okt. 14., hozzáférés: 2026. 02. 11., <https://artortenet.hu/magyar-penzer-tekindex-arak-es-devizak-alapjan-1754-tol/>.

²² Gy., „Eötvös Károly színműíró. Nemzetes Böthök Uram Szerencséje”, *Pesti Hírlap*, 1915. aug. 1., 11.

²³ GÁRDONYI Géza, „Aranyomorzsák – Naplójegyzetek –”, *Pesti Hírlap*, 1925. dec. 25., 33–34., 33. Az *Aranyomorzsák*at utóbb Gárdonyi kötet formában is megjelentette azonos címmel. E kiadásban az Eötvösről szóló rövid történet egy hasonló terjedelmű személyiségjellemzéssel megtoldva szerepel: GÁRDONYI Géza, *Aranyomorzsák* (Budapest: Dante, [1935]), 52–55.

res elbeszélő művek gyakorlott színházi emberek (eleinte jellemzően színészek) általi színpadra alkalmazása már a 19. század közepétől gyakori jelenség volt a magyar színházi világban. Ennél azonban lényegesebb momentum – amennyiben hihetünk a visszaemlékezésnek –, hogy Gárdonyi, aki épp ekkoriban vívott ki jelentős kritikai elismerést egy, a népszínmű műfaji kereteit kitágító, azt korszerűsíteni tudó darabbal (*A bor*, 1901), aktualizálhatónak vélte az Eötvös-próza népiességét a kortárs magyar színpadon. Mindez rámutat az Eötvös-próza – s azon belül is kiemelten a *Nemzetes Bóthók uram szerencséje* – sajátos hatástörténeti helyzetére. Noha az 1850-es, 1860-as évekbe helyezett cselekményben felbukkanó egyéni sorsok (Gergő Zsuzsié és Bóthók Bálinté) jóval korábbra, a reformkorba visszavezető társadalmi, politikai, erkölcsi és jogi diskurzusokat nyitnak meg, a hangulati tónusában és dramaturgiájában is meglehetősen heterogén (a tragikum és a humor elemeit egyaránt felhasználó) Eötvös-elbeszélést a századfordulón a népi tematikájú színházi műfajok (népszínmű, népdrama, parasztdrama, népies daljáték) megújítását célzó törekvések kontextusában értelmezték.²⁴ Erre utal, hogy Jákó János, a *Magyar Szemle* publicistája – mintegy kilenc évvel a *Bóthók uram szerencséje* bemutatója előtt – kifejezetten a Gárdonyi által megkezdett új és üdvözlendő irányhoz köti Eötvös elbeszélését. Az *új népszínmű* című 1906. március 22-i cikkében hosszasan sorolja a népszínművek rossz megítélésének okait, hangsúlyozva a műfaj(csoport) korszerűsítésének szükségességét. Majd Géczy János, Gárdonyi és Kada Elek egy-egy darabjának (*Az ördög bibliája*, *Fehér Anna*, *Helyre asszony*) elemzése-méltatása után a következőképp mérlegeli a népies színházi műfajok helyzetét:

„A népszínmű-irodalomban valóságos forrongást lehet észrevenni. Sorra teremnek a népszínművek, ami annak a jele, hogy az írók is érzik a népszínmű létjogosultságát s egyúttal természetesen új alakba való öltöztetésének a szükségességét is. [...] Mindezekből észre lehet venni, hogy a népszínmű korántsem az a konzervatív műfaj, amelyben ne volna meg az alkalmazkodásra való képesség. A népszínműnek erős joga van ahhoz, hogy újraéledve szerepeljen a színműirodalomban. De, hogy ez elkövetkezhessék, olyan írókra van szükség, akik igazán ismerik a népet, akik meg tudják figyelni a népélet jelenségeit, akik a mi fölfogásunkat tudják tolmácsolni a népszínmű új formájában.”²⁵

²² Gy., „Eötvös Károly színműíró. Nemzetes Bóthók Uram Szerencséje”, *Pesti Hírlap*, 1915. aug. 1., 11.

²³ GÁRDONYI Géza, „Aranyomorzsák – Naplójegyzetek –”, *Pesti Hírlap*, 1925. dec. 25., 33–34., 33. Az *Aranyomorzsák*at utóbb Gárdonyi kötet formában is megjelentette azonos címmel. E kiadásban az Eötvösről szóló rövid történet egy hasonló terjedelmű személyiségjellemzéssel megtoldva szerepel: GÁRDONYI Géza, *Aranyomorzsák* (Budapest: Dante, [1935]), 52–55.

²⁴ Míg *Az én falum* (1898) kötetből származó azonos című novellát feldolgozó Gárdonyi-szindarab az agresszió színrevitelével adott társadalmi mélységet a népies tematikának (Baracs Imrétől azért költözik el felesége, mert férje egy pohár bor hatására megverte őt), Eötvösnél leginkább Gergő Zsuzsi társadalmi helyzete, s a gyermek elhagyásának szándékához vezető reménytelenség és kilátástalanság tekinthető újszerű társadalomkritikai mozzanatnak.

²⁵ JÁKÓ, „Az új népszínmű...”, 179.

A konklúzióban pedig – kissé paradox módon – Eötvös műve egy olyan vonulat folytatójaként tűnik fel, melyet a nálánál húsz évvel fiatalabb Gárdonyi indított el: „S vannak ilyen íróink: Gárdonyi Géza és Eötvös Károly. Eötvösnek van egy színes elbeszélése — »Böthök uram szerencséje« — amely kiválóan alkalmas volna arra, hogy színpadra téve tovább vigye az új népszínművet azon az uton, amelyet Gárdonyi Géza oly mesterien jelölt meg »A bor«-ban.”²⁶ Eötvös azonban nem tudott már semmilyen népszínműhagyománynak a tevékeny folytatójává válni a későbbiekben. Nehezen alátámasztható, anekdotikus visszaemlékezésével szemben (miszerint „Írtam én sok ilyesfélét, de azt nem tudom, merre, hol vannak a kéziratok”)²⁷ jelenlegi tudásunk szerint nem írt egyéb színpadra szánt alkotást, s a *Böthök uram szerencséje* még rövidtávon sem szervesült a hazai színházi emlékezetben. A budai (1915. augusztus 27–31.) és kolozsvári (1916. január 16–22.) bemutatók után egyetlenegyszer sem állították színpadra, illetve a népszínmű műfajáról szóló munkákban és a korszak dráma- és színháztörténeti összefoglalásaiban sem történik utalás Eötvösre és művére. A színművet a későbbiekben egyetlen alkalommal dolgozták föl újra; a darab Kossuth Rádió számára készített, Csajági János rendezte rádiójátékváltozatát 1967. április 4-én mutatták be, s mindössze kétszer, 1967. december 22-én és 1971. január 30-án került adásba ismétlésként.²⁸

BIBLIOGRÁFIA

- Az Országos Széchényi Könyvtár magyar nyelvű újkori kötetes kéziratainak katalógusa. 3 kötet. Összeállította az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárának dolgozói, a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával működő munkaközösség részvételével. Budapest: OSZK, 1956.
- DANYI Pál, „Magyar pénzürtéindex – árák és devizák alapján 1754-től”. *Ártörténet*, 2025. okt. 14., hozzáférés: 2026. 02. 11., <https://artortenet.hu/magyar-penzertekindex-arak-es-devizak-alapjan-1754-tol/>.
- EÖTVÖS Károly. „Nemzetes Böthök Uram szerencséje”. In *A két ördög vára és egyéb elbeszélések*, 237–338. Budapest: Révai, 1901.
- EÖTVÖS Károly. *A ki örökké bujdosott és egyéb elbeszélések*. Budapest: Révai, 1901.
- EÖTVÖS Károly. *Böthök uram szerencséje. Színmű négy felvonásban*. Budapest: Szerzői Jog Értékesítő Központ, 1916.
- Eötvös Károly: *Nemzetes Böthök uram szerencséje*. 1967. április 04., hozzáférés: 2026. 02. 11., <https://radiojatek.elte.hu/radiojatek/29483/>
- GÁRDONYI Géza. „Aranymorzsák – Naplójegyzetek –”. *Pesti Hírlap*, 1925. dec. 25., 33–34.
- GÁRDONYI Géza. *Aranymorzsák*. Budapest: Dante, [1935].
- Gy. „Eötvös Károly színműiró. Nemzetes Böthök Uram Szerencséje”. *Pesti Hírlap*, 1915. aug. 1., 11.
- HERCZEGH Matild. *Eötvös Károly*. Budapest: szerzői kiadás, 1928.
- JÁKÓ János. „Az új népszínmű”, *Magyar Szemle*, 1906. márc. 22., 178–179.
- „Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtára állapotáról az 1913. év első negyedében”, *Magyar Könyvszemle* 21, 2. sz. (1913): 152–156.

²⁶ JÁKÓ, „Az új népszínmű...”, 179.

²⁷ Idézi: Gy., „Eötvös Károly...”, 11.

²⁸ Eötvös Károly: *Nemzetes Böthök uram szerencséje*, 1967. április 04., hozzáférés: 2026. 02. 11., <https://radiojatek.elte.hu/radiojatek/29483/>.

[Név nélkül]. „Böthök uram szerencséje”, *Borsszem Jankó*, 1913. jan. 26., 19.

RADNAI Dániel Szabolcs. „»Hejh ha a törvénynek szíve volna!«: Felvilágosult jogi gondolkodás Eötvös Károly *Nemzetes Böthök uram szerencséje* című beszélyében”. *Verso* 8, 1. sz. (2025): 61–73.

RADNAI Dániel Szabolcs. *Egy köznemes vallomása: Eötvös Károly írói pályaképe*, doktori értekezés. Pécs: PTE BTK IKDI, 2025.

Színművészeti Lexikon, 4 kötet, szerkesztette SCHÖPFLIN Aladár. Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929–1931.

TÓTH Lajos. „Eötvös Károly mint drámaíró”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 42, 4. sz. (1932): 376–381.

Kortárs drámaiság finom fuvallata a kortárs drámafesztiválon

 Müller Péter jó a számokban. Van érzéke hozzájuk. Tudja, számontartja a kerek évfordulókat, még bizonyos oldalszámokat is fejben tart; a számszerűsítésben verhetetlen. Bemutatkozása közös hipertextuális projektünk 2006-os fejezetében is számalapú:

„Számok: 1956 (születtem), 1982 (elvelyültem, azóta a pécsi irodalom tanszéken tanítok), 1999–2004 (kiváltam, igazgattam a színházi intézetet); a számlétra grádicsai: 1986 (kisdoktori), 1995 (kandidátusi), 2003 (habilitáció); számok még: 1990–91 és 1993–94 (vendégtanárkodás az USA-ban), 1998–2001 (Széchenyi-ösztöndíj), 4 (könyv), 150 (tanulmány, kritika), 2 gyermek, 1 alom. PRIVATE.”¹

Mostanában pedig a tanszék tervezett 1986-os konferenciájához küld előzetes ötleteket: mennyi minden rímel erre az évre! Müller Péter Spiró György rövidesen megjelenő 1986-os naplókönyvére hívja fel a figyelmünket.

A pécsi kulturális élet sok szálon összeszővődik vele. A 2000-es évek elején szívesen publikáltunk kultúráról, változatos művészeti produkciókról, közügyekről a legendás pécsi kritikai szemlében, az *Echó*ban, amelynek 2005 és 2010 között ő volt a főszerkesztője. Rendszeresen összefutunk (a tanszéket nem említve) pécsi előadásokon a JESZ-ben, az Escargóban. Korábban a POSzTon, a Harmadik Színházban, időnként Pécsen kívül. Valamikor már ebben az évezredben Müller Péter delegált a Kaposvári Csiky Gergely Színházba előadások utáni publikus beszélgetést tartani az alkotókkal. Emlékszem, hogy megfagyott a levegő, amikor nyitásként, bemelegítésül, tisztelegve a hely szelleme előtt a színpadon mellettem ülő igazgató, Rátóti Zoltán jelenlétében, neki is címezve idéztem színházukhoz kapcsolódó alapélményeimet, a még egyetemistaként látott *Marat halálától* a *Csak egy szögig*. Vajon kell-e magyarázat, miért volt kellemetlen e nagy korszakok emlegetése az akkori színházvezetésnek? Nehéz volt belátnom nemcsak akkor, még ma is. Vezettünk Müller Péterrel közösen évtizedekkel ezelőtt, színházi képzéseink hajnalán előadáselemző órát, s vittük hallgatóinkat – 29 éve például Buda-

pestre a József Attila Színházban tartott Kortárs Dráma Napjára. (Jó oka van, hogy erre a számra emlékszem, ami összefügg egy ma 28 éves ifjú színházrendező személyével, aki különösen közel áll hozzám. Müller Péter arra is emlékszik biztosan, hogy kikkel mentünk az eseményre, s neki talán jobban rémlik, hogy milyen foglalkozásokon vettünk részt. Kovács Krisztina dramaturg, egykori tanítványunk, ma doktoranduszunk és óraadónk szíves közlése, hogy az *Anconai szerelmeseket* nézte meg a csapat egyik, a *Leonce és Lenát* pedig a másik fele.)

Nem sorolva tovább, s természetesen nem a majd' harminc évvel ezelőtti, 1997-es drámanapokról elmélkedve már, egy másikra térek át, ami az írásom jelenében, egy hete zajlott. Kortárs drámák előadásainak seregszemléje a debreceni Deszka Fesztivál is, a 16. ért véget éppen. 2026 februárjának végén hat napon át tartott a törzsprogram. A fesztivál díszvendége a 32 éves ifj. Vidnyánszky Attila, aki két különleges, egymásba fonódó, szédületes rendezésével is jelen volt a fesztivál közepén (Bartókról/Kodályról szolt az *Ifjú barbárok*, Janovics Jenő kolozsvári színiigazgatóról pedig a *Janovics*), s úgy hírlik, készül a harmadik etap, Adyról.

Szirák Péterrel beszélgetve okosan, szerényen viselte kitüntetett szerepkörét az ifjabb Vidnyánszky. Azt hitte, hogy nem egyedüli díszvendég lesz. Kifejezte, abban érzi különbözőnek magát a képzett rendezőktől, akiket nagyon tisztel, hogy ő nem tudna bármit színpadra vinni, csak azt, ami ügye, amiben benne van, ami érdekli, ami után kutat munkatársaival. Inspiráltan, ihletetten beszélt a jelenlétélményről, elidőzésről. Arról, mit jelent egy közösséggel átélni valamit, ami ezáltal megkérdőjelezhetetlen.

És azt is elmesélte, hogy megtanulta a Vígsház, jelenlegi munkahelyét, megértette a másféle műfajok létjogosultságát: megtanulta tisztelni a kőszínházi létet. Szerencsésnek érzi a nemzedékét, akiket még éppen nem szippantott be az internet. Ők, kárpátaljaiak, még egy fázissal hátrébb voltak a technológiai robbanástól, így neki még igazi, nem-digitális gyerekkora lehetett, teli szabadtéri játékkal, sporttal. Tényleg a beregszászi színházban nőtt fel, ismerte el, de bátyja is, aki viszont más irányt vett: matematikus lett.

Szirák Péterrel folytatott beszélgetésüket közli majd az *Alföld*, s a pontos lejegyzés tükrében látható lesz a különbség aközött, ahogy én emlékszem, ami nekem volt fontos belőle, ami felé én kerekítettem-egészítettem ki a hallottakat, s ami a technikai rögzítésnek köszönhetően valóban elhangzott, igaz, akik már jegyezték le élő szöveget közlésre, tudják, hogy semmi nem egyszerű és egyértelmű, még a visszahallgatható élőbeszéd sem. Mégis, a fenti alakzat, az emlékezet, érdekeltség, figyelem és fókusz szelektálta leírásom analógiája lehet a művekről s a színházról való beszédnek, reflexiónak, interpretációnak is. Izgalmas diskurzus nyitható a színház efemer természetéről, az azt tiszteletben tartó és felülíró technikai rögzítésről, megörökítésről, annak professzionalizálódó, művészi lehetőségeiről. A Philther-módszer kínálta rekonstrukcióról. A felvétel elemzéséről. A jelenlét okozta előnyökről és hátrányokról, kitakarásról és meglátásról, a megélésről. A kritikák, kritikái, kritikusi olvasatok szinergiájáról és széttartásáról. Milyen jó lenne majd diskurálni a megszólítottal, az ünnepelettel felvetéseinkről s ezekről az irányokról, amelyeket most megrajzolunk az ő munkásságának erőterében. Kihangosítani az eleddig (most éppen) egyirányú és néma,

látens diskurzust. Abban az időpillanatban, amikor kézhez kapja valamikor a születésnapja körül a most íródo kötetét, kötetünket, a meglepetéskötetek természetéből adódóan nem fog tudni még reagálni rá, hiszen akkor látja először, nem ismeri tartalmát. Elgondolkodtató, miféle performativitás eredményezne jó érzést a résztvevőknek? Talán, ha az átadás moderátora bevonná valamiképpen a szerzőket is, kihangosítva általuk, amit üzennek, kérdeznek? Vagy a jövőbeli ceremóniamester tenné ezt a szövegeinkkel? (Bókay Antal a saját 70. születésnapjára rendezett konferencián elnökként mintegy felkért korreferátora volt minden előadásnak a PAB-ban. Szilágyi Ákos a Nyitott Műhelyben a 75. születésnapjára kapott kötete kézhezvétele után fogadta a gratulációkat, majd ilyen olyan kis körökben beszélgetett, a műsor pedig a kötetbe neki írt versekből állt.)

Visszatérve az ifjú debreceni díszvendéghez és a performativitás lehetőségéhez: ifj. Vidnyánszky Attila rendezéseinek értékelésekor Antal Csaba scenográfus felveti, hogy Hamlet-átiratukat, amelyet a Katona József Színház vendégeként rendezett a közelmúltban, az ezen a fesztiválon nem szereplő *némacsöndet* játsszák el a Vas utcában is. Ezzel az ajánlattal fordult tehát Antal Csaba „házbölcs” (így hívják a Deszka Fesztivál szakértő testületét, előadás-elemzőit) minőségében a rendező ifj. Vidnyánszky Attilához a szakmai megbeszélésen. A megszólított nem szól, nem mond semmit, hanem mosolyog, s lehajtja fejét. Hozzátenném: elvörösödve, talán zavartan. A beszélgetéseket felvevő kamera vajon látja, láttatja ezt? Mivel több az én észleletem? Mindenki észrevette reakcióját az ott lévők közül? Mindenki értette, és ez az értés egyező volt vajon; ugyanúgy kódoltuk a testbeszédet? A jelenlét performatív izgalmát nem vagy nehezen jegyzi jegyzőkönyvek. Ezért éri meg személyesen jelen lenni az eseményeken, mert látóterünkbe lép valami a testbeszéd által, pulzál, hője van, vibrál, hullámokat kelt. Hasonlóan emlékezetes gesztus számomra Jacques Derrida arcán a döbbsent felismerés az őt ünneplő eseményen 1993-ban a (J)PTE dísztermében. Az egyetem díszdoktorává avatódó filozófusról a tiszteletére rendezett ünnepi kerekasztal-ülésen már több mint félórja beszéltek körülötte ülő magyar kollégái általa ismert nyelveken. Fejtegették ott, a színpadon, hogy mi is a helyzet a dekonstrukcióval és vajon dekonstruálható-e a dekonstrukció is, amikor a címzett egyszer csak megértette. Hogy miket mondanak. Elsajátítva akcentusukat, azokon átverekedve magát eljutott hozzá a jelentés, s ez meglátszott az archifejezésén. Nem a két személy jelentőségét mérem egymáshoz, Derridát és ifj. Vidnyánszkyt, hanem a jelenséget, jelenetet, jelenlétet. Jelentékeny konstellációval, kontextussal álltunk most is szemben. Apával és fiúval, a két Vidnyánszkyval, ödipuszi helyzettel, egy pályán mozogva. Az ifjú nem változtat nevet, kitér a viszonyukra vonatkozó kérdések elől. Mindketten, apa és fiú is elismerik, hogy tiszteletben tartják egymást és vannak nézeteltéréseik. Most Szirák Péter jó ízléssel nem bolygatta ezt, megemlítette viszont, hogy az ifjú Vidnyánszky Attila fellépett az édesapja rendezte *Halotti pompában* (2009) itt Debrecenben, ami sokunknak új adalék lehetett, nekem is, pedig láttam az előadást, de hát akkor még nem rá figyeltünk, nem tudtuk, nem tudtam, nem tudhattuk, kivé lesz.

Vajon P. Müller Péter látta a *némacsöndet*? Megkérdezhetném, de most nem akarok gyanús lenni.

Antal Csaba díszlettervező, aki szereti scenográfusnak hívni magát, színpadot ír. Víziója a színházról a mába fordítás: ha már elővesszük, a mába kell fordítani, hangolni mindent, ami volt; nyilvánvalóan azért nyúlunk hozzá, mert relevanciája van jelenünkre, mondja, ha nem is pontosan ezekkel a szavakkal, ám az irodalmárban evidensen megidézve a jaussi recepcióesztétika horizontváltásait, elváráshorizontját, a mindenkori jelen felőli megértést. A látványra még nem vagyunk immunisak, így Antal, s hogy bízik szakmájában, ami által felmutathatja, hogy a sors hogyan szólítja meg egy-egy munkában. Az a mű hat, amely kezdeményezést indít a vele foglalkozóban. (Elmeséli, hogy nem fogadták el Magyarországon a diplomáját.) Kivetít elképesztő díszleteket munkáiból, amelyek élnek, zajlanak, átalakuláson mennek keresztül gyakran az előadás ideje alatt. Egy fel-fújható díszlete például összeesik a belevágott késtől. Egy a Prométheusz-legendát feldolgozó darabjukban pedig kérésükre, hogy legyenek szolidárisak Prométheusszal, a közönség sorba állva ajánl fel a májából egy darabot; amit nem értek, később elmondja: igen, feliratkoztak egy listára donornak, s be is hívták őket. Látványvilága filozófia, radikális művészet. Kivetített fotókkal beszélt a fentiekhez hasonló projektekről Antal Csaba a *The Scenographer* című új könyv-albumából.²

Számítson új darabnak az erős átírat is, mondja ugyanő, felforrósítva ezzel a teatrológusok, színházteoretikusok, dramaturgok, kritikusok permanens ügyét. A mostani Deszka Fesztivál kissé elhajlik a tradicionális értelemben vett kortárs szerzőtől, és átíratokat, közösségi színházat, improvizációkból együtt létrehozott szöveggönyveket említ a drámaíró helyén. Ifj. Vidnyánszky is efféle közösségi és összművészeti színházat hoz létre (az utóbbit némileg édesapja nyomán is), viszont sok humorral, regisztráltatással- és összeolvadással. Színházát nemcsak lelkendező reakció fogadja; a (Gyürky Katalin áldozatos éjszakai átdolgozásában, szerkesztésében és gondozásában) minden reggelre a Papagenón megjelenő, színművészeti hallgatók által írt kritikák egyike furcsállja az *Ifjú barbárokban* a groteszk elemeket a tiszta népzene nevében.

„[...] az alaptémának és koncepciónak, mely szerint betekintünk Bartók és Kodály életébe, túl komoly a hangvétele ennyi humorhoz mérve. Ellentételezik egymást a jó poénok, a humoros, ismétlődő cselekmények, illetve ennek a két embernek a tiszteletre méltó, fennmaradó életműve. Ezért felmerül a kérdés, hogy vajon róluk szól-e az előadás, avagy csak eszközök valami teljesen más szemléltetéséhez? [...] Megjelennek helyenként komoly dallamok, élő zenei kísérettel (Tokos zenekar), sőt, a székely himnusz kot-tája is előkerül, de egyszer sem hangzik el egy népdal úgy, hogy azt autentikusnak nevezhessem, mivel a rendezés gyakran dinamikus vagy ironikus helyzetbe ágyazza a dalokat. A néptánc sem hiteles, ugyancsak ebből az okból. A rendező kifejezetten táncosokat választott a néptánc ábrázolásához, és többet tudtak volna mutatni magukból, ha nem egy kocsmahangu-

² ANTAL Csaba, *The Scenographer*, szerk. K. KOVÁCS István és P. SZABÓ Ernő (Budapest: MMA Kiadó, 2022).

latú jelenetben kell megcsillogtassák tudásukat. 'Ezerszer és ezerszer át-megy rajtam a gondolat, hogy szükség volt-e ránk?' Ebben a kérdésben benne van a két életút minden áldozata, mégis súlytalanul lebeg a térben. Az előadást uraló folyamatos humor falat emel a néző és zeneszerzők belső tragédiája közé."³

Mispál Attila, az állandó moderátor fontosnak tartja, hogy kapjanak érdemi visszajelzést az előadások. Ez is az, korosztályi nézőpontból, s mutatja, mennyire nem egységesek, nem homogének a generációk, s jól kitapinthatók az értelmezői közösségek közti különbségek. A *Bolond Világ, avagy The Marx Brothers* szabadkai alkotói jelzik: ha sok a fiatal az előadásukon, egész más a fogadtatás, mert ők felismerik a kortárs popkulturális utalásokat, a *Family Guyt*, *South Parkot*. Lehet, hogy az idősebbek emiatt is unták, teszik hozzá a megbeszélésen az alkotók, védve-igazolva magukat – bár a szakértő a gegek nézésébe való belefáradásról beszélt. Értelmezők, értékelők, irodalmárok evidens tapasztalata, hogy az író, az alkotó jelenlétében egészen más beszélni a műről, előadásról, mint nélküle, s laikusokkal is – de valamiképpen azért mégis átfordítható emelt köznyelvi regiszterbe a szakmai meglátások egy része. Utóbbi példám a befogadás mikéntjére egy lehetséges modell: unta, mert nem értette. Az egyetemista lány kultikus elvárási horizontját sértette az onnan tiszteletlennek tűnő humorözön. Az pedig, ami generációk, apa–fiú és apák–fiúk szembenállás, inkább örök emberi dinamika, kiigazítása-megkérdőjelezése a meglévőnek, s nem hibáztatható mindig az előző generáció, véli a kritikus, ezennel kulturális világnézeti vitát kezdeményezve:

„A *némacsend*ben a Színház- és Filmművészeti Egyetemen történt – nevezzük így – modellváltás időszaka idéződik meg, ahol Hamlet atyjának szelleme az egyik szerencsétlenül járt hallgatót bizza meg, hogy álljon bosszút az őt likvidáló Claudiuson. Ami a két előadásban közös, hogy a fiatalok láthatóan rajtuk kívül álló erők elszenvedői lesznek, és legyenek bár passzívok (ahogy Leonce) vagy cselekvők (mint Hamlet), valójában csak játékszerek egy helyzetben, amit nem ők hoztak létre.”⁴

Jó lenne még hosszan beszélgetni pécsi színházról,⁵ drámáról, irodalomról, nyilvánosságról,⁶ az örök hamletiről⁷, generációkról, gyerekeinkről, tanítványainkról,

³ SILLÓ Dóra, „Felnövéstörténetek és identitáskeresés; A DESZKA Fesztivál második napja”, *Papageno*, 2026. febr. 26., hozzáférés: 2026. 03. 09., <https://papageno.hu/blogok/deszka-fesztival/2026/02/deszka-fesztival-masodik-nap/>.

⁴ PUSKÁS Panni, „APU ELCSESZETT ÉLETE VAGYOK?; Gondolatok generációkról és felelősségvállalásról ifj. Vidnyánszky Attila két rendezése kapcsán”, *Revizor Online*, 2025. okt. 16. hozzáférés: 2026. 03. 09., <https://revizoronline.com/gondolatok-generaciokrol-es-felelossegvallalasirol-ifj-vidnyanszky-attila-ket-rendezese-kapcsan/>.

⁵ P. MÜLLER Péter, *Sopianae színpadain* (Pécs: Pannónia Könyvek, 1992).

⁶ P. MÜLLER Péter, *Drámaforma és nyilvánosság: A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádás Péterig*. (Budapest: Argumentum Kiadó, 1997).

⁷ P. MÜLLER Péter, *Hamlettől a Hamletgépig* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2008).

⁷ P. MÜLLER Péter, *Hamlettől a Hamletgépig* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2008).

felelősségről, rendszerek váltásáról, színház általi megszólítottaságról, teatralitásról és performativitásról⁸ Müller Péterrel.

BIBLIOGRÁFIA

- ANTAL Csaba. *The Scenographer*, szerkesztette K. Kovács István és P. Szabó Ernő. Budapest: MMA Kiadó, 2022.
- GABNAI Katalin. „HORATIO HALLGATÁSA Shakespeare Hamletje után: némacsend / Katona József Színház”, *Revizor Online*, 2025. nov. 23. hozzáférés: 2026. 03. 21., <https://revizoronline.com/shakespeare-hamletje-utan-nemacsend-katona-jozsef-szinhaz/>.
- P. MÜLLER Péter. *Sopianae színpadain*. Pécs: Pannónia Könyvek, 1992.
- P. MÜLLER Péter. *Drámaforma és nyilvánosság: A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nadas Péterig*. Budapest: Argumentum Kiadó, 1997.
- P. MÜLLER Péter. *Hamlettől a Hamletgépig*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2008.
- P. MÜLLER Péter. *Test és teatralitás*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- PUSKÁS Panni. „APU ELCSESZETT ÉLETE VAGYOK?; Gondolatok generációkról és felelősségvállalásról ifj. Vidnyánszky Attila két rendezése kapcsán”. *Revizor Online*, 2025. okt. 16., hozzáférés: 2026. 03. 09., <https://revizoronline.com/gondolatok-generaciokrol-es-felelossegvallalasrol-ifj-vidnyanszky-attila-ket-rendezese-kapcsan/>.
- SILLÓ Dóra. „Felnövéstörténetek és identitáskeresés; A DESZKA Fesztivál második napja”, *Papageno*, 2026. febr. 26. hozzáférés: 2026. 03. 09., <https://papageno.hu/blogok/deszka-fesztival/2026/02/deszka-fesztival-masodik-nap/>.
- V. GILBERT Edit. szerk. *A perifériáról a centrum. Világirodalmi áramlás a 20. század középső évtizedeitől* 3. Pécs, 2006. A Pro Pannonia Kiadói alapítvány és a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének közös kiadványa, hozzáférés: 2026. 03. 09., <https://periferia.btk.pte.hu/old/perif3/rezumek3.htm#muller>.

⁸ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

A naturalizmus dráma-történeti jelentősége

(kísérlet egy Szondi-interpretációra)

*Von der Möglichkeit des Dialogs hängt
die Möglichkeit des Dramas ab.¹*

„Az utolsó német drámákat, amelyeket még valóban drámáknak lehet nevezni, Gerhart Hauptmann írta. [...] Ami ezt a kései sikerülést még lehetővé teszi, az a naturalizmus, melynek konzervatív tendenciájáról a dramaturgia terén [...] röviden már beszámoltam.”² Ez Peter Szondi egyik összegző megjegyzése; eszerint a drámairodalom története Gerhard Hauptmann-nal zárul. És ő is már csak azért írhatott drámákat, mert a naturalizmus a segítségére volt, de ugyanakkor korlátokat is jelentett. Máris álljunk meg egy pillanatra: Hauptmann 1912-ben kapott Nobel-díjat, miközben igazán jelentős műveit az 1880-as évek végén, az 1890-es évek elején írta. Én most ezek közül elsősorban a *Die Weber*; eredetileg *Die Waber* (1892) című drámára fogok összpontosítani. (Mindössze három évvel később, Komor Gyula fordításában, már magyarul is megjelent, *A takácsok* címmel. Az első magyar bemutatója 1897. augusztus elsején volt Budán, az Ofner Arénában.) A darabban Hauptmann felhasználja azt, amit az apja mesélt a nagyapjáról, aki maga is egy kiszolgáltatott takács volt. A „szociális dráma” így a mű legközelebbi megnevezése. Szondi számára ennek legfontosabb előzménye a *Vor Sonnenaufgang* (1889) című darab volt, úgyhogy nem is látott köztük fontos esztétikai különbségeket. (Mindenesetre jegyezzük meg: ezek a darabok akkor születtek, amikor a filozófiában heves viták dúltak a természet-tudományok és a szellemtudományok metodológiájáról, végső soron a szellem-tudományok létjogosultságáról.)

I.

1892-ben Wilhelm Bölsche, a századforduló egyik legfontosabb irodalmára és kritikusa a következőket írta Hauptmann korai darabjairól (illetve a recepciójukról):³

¹ Peter SZONDI, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1966), 19.

² SZONDI, *Theorie...* 83. (Saját fordítás – W. J.)

³ „Bölsche 1890-ben részt vett a *Freie Volksbühne* megalapításában, amelynek célja kifejezetten az volt, hogy a proletariátust megismertesse a modern színházi irodalommal, valamint a S. Fischer kiadó által kiadott *Freie Bühne* (1894-től *Neue Rundschau*) című folyóirat létrehozásában,

„A *Vor Sonnenaufgang* még határozottan egy belső, szellemi méltatásban részesült; és most ennek helyébe – talán szükségszerűen, de mindenesetre jó okoknál fogva – a darabok pusztja »kulissza-értékről« szóló vita lépett. És most nem is akarok feltétlenül reagálni arra a keserű hangra, amellyel e folyóirat legutóbbi számában a színházi életünk egészével kapcsolatban találkozhattam. De az biztos, hogy Hauptmann esetében a kritika elmélyülésére nem került sor, e helyet inkább a kulisszák létéről és milyenségéről folyt a vita.”⁴

Ahol a kulisszák fontosak, ott lehet beszélni „szociális darabokról”. Szondi ragaszkodik ehhez az új műfajhoz, Bölsche viszont egy félrecsúszott vita következményeit próbálja regisztrálni. Számára a központi darab az *Einsame Menschen*, amely 1891-ben született, és a szakirodalom kimondottan „családi drámaként” tartja számon. Bölsche mintha úgy gondolná, hogy a családi kereteknek egy osztársadalmi miliővé kitágítása problémákat foglal magában. Mindenesetre az *Einsame Menschen* szerint egy olyan remekmű, amelyhez a kritika nem tudott felnőni. „Az egész jelenlegi színház nem tud mit kezdeni e darab »hangulatértékével«, és e zavar túlharsogásaként jött létre a darab zárásáról szóló vita [...], és ezzel együtt [ahogy lenni szokott] azonnal felmerült (mind nyomtatásban, mind magánbeszélgetésekben) a színházi hatásra vonatkozó kérdés.”⁵ Bölsche tehát elsősorban a kritikát marasztalja el, de ugyanakkor Hauptmann drámaírói munkásságában is rámutat egyfajta visszaesésre az *Einsame Menschen* és a *Die Weber* között. (E visszaesés konstatálásában minden bizonnyal nagyon fontos lehetett az a cikk, amelyet Bölsche említ, és amelyet nem ismerünk.) A legnagyobb problémát az utóbbi darabban Bölsche szerint a történelmi anyag kezelése jelenti (a darab az 1844-es takácslázádat mutatja be): „A régi takácsfelkelés történeti motívumának kell előtérbe lépnie, és kell összekötődnie az emberiség hatalmas és kínzó problémáival.”⁶ (Ezt a gondolatot már az adott folyóirat címe is sugallhatta:⁷ a szerző úgy tekint erre a darabra, mint amelyben valóban az emberiség egyik égető küzdelme zajlik.) És most jön egy Schillerre való visszautalás: Schiller volt az adott korban a történeti anyag drámává transzformálásának legnagyobb mestere.

„Az embernek úgy kellene elfogadnia Hauptmann figuráit, ahogy Schiller *Wallenstein*jét; mintha ő előtte ez a név egyáltalán nem is létezett volna a világon. [...] De nem hiszem, hogy Hauptmann ezt ebben a formában elfogadná. Schiller

amelynek egy ideig szerkesztője is volt. Az általa alapított *Friedrichshagener Dichterkreis* tagjai voltak a Hart testvérek, Richard Dehmel és egy ideig Gerhart Hauptmann is, akivel Bölsche 1888 óta baráti viszonyban állt.” Jochen FRIEDD szóccikke, in *Killy Literaturlexikon*, 2. kötet (Digitale Bibliothek), 81.

⁴ Wilhelm BÖLSCHÉ, „Gerhart Hauptmanns Webertragödie”, in *Naturalismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900*, szerk. Manfred BRAUNECK és Christine MÜLLER, 737–743. (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 1987), 737. (Saját fordítás – W. J.)

⁵ BÖLSCHÉ, „Gerhart...” (Saját fordítás – W. J.)

⁶ BÖLSCHÉ, „Gerhart...”, 738. (Saját fordítás – W. J.)

⁷ „Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit”.

Wallensteinje biztosan nem csak azért nagy, mert a történelmi nagyság fénye veszi körül. Ez a nagyság a költőből magából áradt [...]”⁸

Érezzük, hogy Bölschének azt kellene mondania, hogy amit Schiller még nagyon jól megcsinált, azt Hauptmann már elrontotta. És az irányt is csak érezzük: Hauptmann a történelmi ábrázolást nem tudta úgy átalakítani, hogy abból az emberiség valamilyen nagy és égető életproblémájának ábrázolása fakadjon. Rögzítsük végre a különbséget: Bölsche úgy gondolja, hogy nincs szociális dráma, mivel azonos a történelmi drámával. A történelmi drámával szembeni ellenvetését Szondi is élesen kimondja: „Ezért *nincsen* igazi történelmi dráma.”⁹ És ez még nem jelenti azt, hogy Hauptmann drámájának ne lenne semmi köze a történelmi-társadalmi valósághoz. Azt Szondi is hangsúlyozza, hogy „minden igazi drámának [valamiképpen] az adott kor tükrének kell lennie”.¹⁰ És most már Hauptmann darabjára fókuszálva: „Az alakjaiban az a társadalmi réteg tükröződik, amely egyidejűleg az objektív szellem avantgárdját alkotja.”¹¹ Szondi ugyanakkor azt is állítja, hogy ebből még nem következik, hogy a *Die Weber* – a tematikáját tekintve – tipikus forradalmi dráma lenne.¹² „A dráma átmenete a nemességről a polgárságra a 18. században megfelelt a történelmi folyamatnak, a proletariátus naturalista bevonása az 1900 körüli drámába pedig éppen az ez elől való kitérést jelenti.”¹³ Szondi nagyon óvatosan fogalmaz, de szeretne szembeszállni egy sematikus drámatörténettel: voltak a királyok, aztán a nemesek, aztán a polgárok és végül jöttek a proletárok. Lehet, hogy nagy a kísértés, hogy ezt a folyamatot a dráma demokratizálódásának nevezzük. A 17–18. században Franciaországban, egy kis csúszással Angliában, majd egy kis késéssel Németországban is a polgárság képviselői lettek a dráma szereplői. A hősök nem adottak előzetesen, csak egy bizonyos szituációban fejlődnek azzá. A kérdés természetesen ez: lehetséges-e egyáltalán a polgári lét körülményei között is tragédia? (És az arisztotelészi *Poétika* általánosan elfogadott recepciója abba az irányba mutatott, hogy a tragédia a legmagasabb szintű művészet.) E kérdés mögött állt tehát egy társadalmi ártrendeződés, a naturalista drámának azonban *nincs* ilyen bázisa: nem mondhatjuk, hogy a polgári társadalomból létrejött volna a proletariátus társadalma.

⁸ BÖLSCHÉ, „Gerhart...”, 737. (Saját fordítás – W. J.)

⁹ SZONDI, *Theorie...*, 84. (Saját fordítás – W. J.)

¹⁰ SZONDI, *Theorie...*, 84. (Saját fordítás – W. J.)

¹¹ SZONDI, *Theorie...*, 84. (Saját fordítás – W. J.)

¹² Lásd ALMÁSI Miklós, *A drámafejlődés útjai: Egy műfaj története Goethétől O'Neillig* (Budapest: Akadémiai Kiadó 1969). A könyv több pontján is mintha egy sematikus ábrázolás felé haladnánk, de az igazán sikerült passzusok azok, amelyekben Almási határozottan és szellemesen átlép az ilyen kínálkozó lehetőségeken. Erre nézzünk egy nagyon markáns példát: „[Gerhart Hauptmann eltávolodik] a naturalista mozgalomtól – megmentve ennek az áramlatnak a legjobb értékeit a modorosság, technikai ügyeskedés és hamis ideológiai áramlatok (biologizmus, faji kérdés, nemek harca, újromantika) befolyásától. A szakítás tehát a mozgalom lelkét menti meg: Hauptmann a szegény embert teszi meg a dráma központi hősévé. Igaz, egy hős nélküli drámában, *A takácsokban* (1892)”, 321. Ebben az összefüggésben Almási nem hivatkozik Peter Szondi könyvére, pedig egy nagyon érdekes vita bontakozhatott volna ki.

¹³ SZONDI, *Theorie...*, 84. (Saját fordítás – W. J.)

Szondi szerint itt nem a történelmi folyamat leképezéséről van szó, hanem éppen a vele való szembehelyezkedésről. A dráma itt válik kritikaivá, hiszen már nem leképez, és így nem rendelkezik többé osztársadalmi reprezentációs erővel sem. Létrejön a naturalista dráma egy sajátos „historista dialektikája”. Itt a helye annak, amit Wilhelm Bölsche a dráma hatására vonatkozó kérdés újra-felelevenítésének nevezett. A naturalista színház megteremti a *szerző*, a *néző* és a *dramatis personae* egységét. (És egy szó sem hangzik el arról, hogy lám csak, katarzis akkor is lehetséges, ha a dráma elveszti a maga mimetikus funkcióját.) „A dráma szubjektumai mindenkor a történelmi szubjektumok projekciói.”¹⁴ Egyrészt értjük: az alakok lehetnek történetiek vagy mitológiaiak, mert ezek mindig az aktuális szubjektumok projekciói, vagyis polgári drámák maradnak. Bölsche kritikáját ekkor úgy lehetne átfogalmazni, hogy Hauptmann ezeket a „projekciókat” nem tudta jól végrehajtani (legalábbis Schillerhez képest). De még akkor is alá kellene támasztani a szubjektumok fent leírt hármas egységét: a darab többé nem mimetikus, a néző egyszerre válik kívül- és belülállóvá. És a kívülállás jelent egy bizonyos felszabadulást, és ezzel együtt létrejön egy cselekvési potenciál is... egyelőre ennyit tudunk.

II.

Korábban láttuk: Hauptmann drámái *még* drámák: vagyis a drámatörténet fordulópontjához érkeztünk; a fordulóponton olyan kísérletek lépnek fel, amelyek először is *menteni* próbálják a drámát. De miért, mi is az, hogy dráma? Egy hosszú és kiterjedt történet után kevés esélyünk van a kérdés frappáns megválaszolására. Ugyanakkor lefegyverző Arisztotelész egyszerűsége: „A tragédia [...] komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű *cselekmény* utánzása, *megízéstitelt nyelvezettel*, amelynek egyes elemei külön-külön kerülnek alkalmazásra [...]”¹⁵ Szondi persze mindig és határozottan hangsúlyozza, hogy ő a modern drámáról akar beszélni, amely a reneszánszban, de igazában a 17–18. században jött létre. „Minden drámai tematika a »köztes« [...] szférájában jön létre.”¹⁶ A drámában a legfontosabb a dialogikus forma. A rendkívül tömör elemzések ellenére Szondi ezt a meghatározást többször is variálja. „A dialógus egyeduralma, vagyis az emberek közötti közlés a drámában, azt a tényt tükrözi, hogy csak az emberek közötti viszonyok visszaadásából áll, hogy csak azt ismeri, ami ebben a szférában felragyog.”¹⁷ A dráma – mondja Szondi – egy dialektika: persze az majd egy későbbi felfedezés lesz, hogy a dialektika eredetileg a dialógusból nőtt ki.¹⁸ Ennek a dialektikának Szondi két alapvető jellegzetességet tulajdonít: (a) önmagába zárt, ezt nevezte Arisztotelész még „befejezett”-nek, (b) szabad és minden moz-

¹⁴ SZONDI, *Theorie...*, 84. (Saját fordítás – W. J.)

¹⁵ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, VI. fejezet, ford. SARKADY János (Budapest: Magyar Helikon 1974), 14–15. (Kiemelések tőlem – W. J.)

¹⁶ SZONDI, *Theorie...*, 14. (Saját fordítás – W. J.)

¹⁷ SZONDI, *Theorie...*, 15. (Saját fordítás – W. J.)

¹⁸ Lásd Rüdiger BUBNER, *A dialektika mint topika*, ford. WEISS János (Budapest: Typotex Kiadó, 2020).

zanatában önmagát újra meghatározó. Vagyis a dialógusokon keresztül kibontakozó dialektika nem metodologizálható, és ezért végtelenül sok alakja lehetséges.¹⁹ Ezzel egy kicsit egyszerűen, de ölünkbe hullott egy kritikai mérce: ennek fényében mondhatjuk például a naturalista drámairodalomra, hogy a drámatörténet egy sajátos válságkorszaka. De azt is mondhatjuk, hogy a dráma lehetőségének vizsgálatával sajátos hermeneutikai nézőponttal egészítjük ki a drámairodalom felvázolását. A dráma válsága így a dialógus, a kölcsönös megértés feltételeinek megrendülését jelenti. A naturalista drámairodalom már egy ilyen krízisre reagál. Nem leképezi és bemutatja ezt a krízist, hanem meg is haladja. Ezért beszél Szondi *Rettungsversuch*ról. Ugyanakkor: nincs felvezetve és előkészítve az a gondolat, hogy a jelenlegi kommunikatív kompetencia hanyatlóban van. Szondinál egyvalamit lehet érezni: a polgárságban a kommunikációra vonatkozó készség hanyatlik, vagy az énré való orientáció, vagy a reflexió miatt. „Egy kommunikatív operáció valószínűtlenséget azokon a követelményeken keresztül lehet megmutatni, amelyeknek teljesülniük kell ahhoz, hogy létrejöjjön.”²⁰ Niklas Luhmann általában beszél a kommunikáció valószínűtlenségéről, Szondi viszont olyan konkrét társadalmi-történelmi körülményekre gondol, amelyek a kommunikációra vonatkozó képesség meggyengülésére vagy elsorvadására utalnak. És az időbeli koordináták alapján a 19–20. század fordulóján vagyunk, a modernitás egy nagy lökésénél. Szondihoz közelebb állna az a szóhasználat, hogy a polgári korszak utáni történelmi szakaszcsoport van szó, amelyet például a frankfurti gondolkodók szívesen neveznek „későkapitalizmusnak”. Ekkor alakul ki a „reflexiók szenvedély” és a fokozott „én-központúság”. (Ezt már láttuk Szondi kis könyvének előző fejezetéből, amely a „A dráma válsága” címet viselte.) És most már visszakanyarodhatunk a Luhmann-idézethez is: „A kommunikáció – mint ahogy fent megmutattuk – három szelekció szintézise: információból, közlésből és megértésből áll. E komponensek mindegyike önmagában is egy kontingens esemény.”²¹ Aztán Luhmann egy kicsit kesereg azon, hogy a „kommunikáció” jelenségét általában a funkcióján keresztül, és nem a létrejöttének feltételein keresztül tanulmányozzák.²² (De most nem követjük tovább az elemzéseket, amelyek a következő tételben kulminálnak: „A kommunikációs rendszerek önmagukat konstituálják meg, a *médium* és a *forma* megkülönböztetésén keresztül.” És itt a luhmanni elmélet egyszer csak túl sűrű lesz...²³)

¹⁹ Vessünk egy pillantást most Lessing a *Hamburgi dramaturgia* című művére, és a dráma lényegének meghatározására: „A dráma [...] nem tart igényt egy egyetlen, meghatározott, a cselekményéből fakadó tanulságra; vagy a cselekmény és a szerencse változásai által felkeltett és fenntartott szenvedélyekre irányul, vagy a szokások és karakterek valószínű és élénk ábrázolására törekszik [...]. Mindkettő megkövetel egy bizonyos cselekmény-teljesítést, egy bizonyos kielégítő befejezést.” Gotthold Ephraim LESSING, „Hamburgische Dramaturgie, 35. darab”, 1767. augusztus 28., in *Hamburgische Dramaturgie* (Reclam Verlag, 1999), 184.

²⁰ Niklas LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, I. kötet (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1997), 190. (Saját fordítás – W. J.)

²¹ LUHMANN, *Die Gesellschaft*..., 190. (Saját fordítás – W. J.)

²² LUHMANN, *Die Gesellschaft*..., 191.

²³ LUHMANN, *Die Gesellschaft*..., 195.

„A naturalista dráma a hőseit a társadalom alsóbb rétegeiben találta meg. Itt olyan emberekre bukkant, akiknek az akaratereje még töretlen volt, akik egy tettért, amire a szenvedélyük hajtja őket, egész lényüket mozgósítani tudták; akiket semmi alapvető dolog nem riasztott vissza: sem az én-orientáció, sem a reflexió. [...] A társadalom felsőbb és alsóbb rétegei közti különbségnek megfelel egy dramaturgiai különbség: a drámára való képesség és képtelenség.”²⁴

Így jelennek meg a proletárok a színpadon. Nem a világtörténelem, hanem egy dramaturgiai probléma vezetett a munkásfigurák megkonstruálásához. Szondi még csak nem is említi, de nyilvánvalóan a mű közvetlen recepciójának az egyik ágával vitatkozik. Julius Hart (Münsterben élő nagy tekintélyű író és kritikus)²⁵ rögtön a bemutató után arról írt, hogy a darab „forradalmi szellemet” lélegzik, „szociáldemokrata haragot”, a „lelkület öntörvényűségét és elszántságát” sugározza. De a szerző azt is tudja, hogy a nagy és viharos tapsot nem egy „pártpolitikai forradalmi beszéd”, hanem az „emberiességre” való hivatkozás váltja ki. „Hauptmann korunkban azon nagyon kevesek közé tartozik, akik a vállukon igazi költői szárnyakat viselnek, és felül tudnak emelkedni minden pártpolitikai felhőn és párán, olyan tisztább magasságokba, amely csak a költőknek, a filozófusoknak és az igazi vallási természeteknek vannak nyitva.”²⁶ Elég legyen ebből a bombasztból, mondja Franz Mehring, mert ez a darabot óhatatlanul *visszahe-lyezi* a pártpolitikai csatározásokba.²⁷

III.

Peter Szondi kis könyvének felépítéséből csak ennyit idéztünk fel: a dráma válása után következnek a megmentési (vagy egyszerűen: mentési) kísérletek.²⁸ A fontos most számunkra ennyi: a válság után nem egyszerűen (és sematikusan) a válság leküzdése következik. Reinhart Koselleck nagy sikerű könyve szerint a krízisnek van egy *diagnosztikai* és egy *prognosztikai* aspektusa.²⁹ S ez a kettő a lehető legszorosabban össze is fonódik. (De ez így van már Márk evangéliumának alapul szolgáló szövegében is: „Ha valamely ország meghasonlik magával, az nem maradhat tovább fenn. Ha egy család meghasonlik magával, az a család

²⁴ SZONDI, *Theorie...*, 83. (Saját fordítás – W. J.)

²⁵ „A naturalizmus e korai szakaszára jellemző, hogy a szerzők csoportokba és vitakörökbe tömörültek, és emellett saját kiadványok létrehozására is törekedtek. Berlinben az első kezdeményezés Heinrich és Julius Hart testvérektől indult, akik 1882 és 1884 között adták ki *Kritische Waffengänge* című folyóiratukat. Az 1886-ban alapított *Durch* nevű egyesületben a berlini naturalisták a művészetről, az irodalomról, az »új drámáról«, Georg Büchnerről, a természettudományok jelentőségéről, valamint olyan társadalompolitikai témákról vitáztak, mint az anarchizmus és a szocializmus.” Helmut SCHEUER szócikke, in *Killy Literaturlexikon*, 14. kötet (Digitale Bibliothek), 148–149.

²⁶ Franz MEHRING, „Gerhart Hauptmann’s »Weber«”, *Die neue Zeit. Revue des geistigen und öffentlichen Lebens*, 1892–1893, 24. füzet: 769. (Saját fordítás – W. J.)

²⁷ MEHRING, „Gerhart...”, 769.

²⁸ A könyv harmadik nagy részével, a „Megoldási kísérletek”-kel itt nem foglalkozom.

²⁹ Reinhart KOSSELLECK, *Kritika és válság*, ford. BOROS Gábor (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2016), 169.

nem maradhat tovább együtt.”³⁰) Talán pontosíthatjuk az összefüggést: a válságból következő megoldás először is nem pozitív alakzat, hanem felbomlás. Koselleck egyik legnagyobb felfedezése a következő tétel: „A haladás hitén alapuló tervezés és a racionális kormányzás eszközeivel a krízis *kezelhetetlen*. A terminus nem is a haladáshívők publikációiban bukkan fel, hanem a ciklikus történelemlékonstrukciók filozófusainál [...]”.³¹ De mit jelenthet itt a „kezelhetetlenség”? Én talán azt mondanám, hogy ez nem is ismerhető fel, illetve el. Mindenesetre az adott esetben a dialógusfeltételek megrendülése okozza a krízist, megoldás egyelőre nincsen kilátásban, csak elhárítási kísérletek léteznek. S ezek közül kiemelkedő a „naturalizmus”. „A [»naturalizmus«] fogalmát leggyakrabban a realizmussal és az idealizmussal összehasonlítva alkalmazzák. A naturalizmus a valósághoz való szoros kapcsolódást jelenti, a realizmus a derűs, megbékélő ábrázolást, az idealizmus pedig a megszépítő, illetve idealizáló ábrázolást jelenti.”³² De most minket elsősorban a dráma érdekel: „A naturalisták drámáikban elsősorban az alsóbb társadalmi rétegek életkörülményeinek ábrázolásával foglalkoztak, habár nem annyira a proletariátus, mint inkább a kispolgárság foglalkoztatta őket.”³³ Itt most meg is állhatunk: bár lassan felmerül a gyanú, hogy Peter Szondi nem egy drámatörténeti folyamatot értelmezett így, hanem Hauptmann megmentési kísérleteiből indult ki. Hauptmann drámáit (elsősorban a *Die Weber*) olvasta így, és ehhez konstruálta meg az egész folyamatot. Mindenesetre a krízis most a dialógusfeltételek megrázkódtatását jelenti. Hauptmann „megoldása”, nem is megoldás, hanem egyfajta mentési kísérlet: ez pedig azt jelenti, hogy a dialógusfeltételek erodálódása miatt ki kell cserélni a dialógusok szubjektumait. Az nagyjából konszenzus, hogy a drámairodalomban a *Die Weber* kiemelt jelentőség illeti meg. Azt szokták mondani, hogy Hauptmannnak „sikerült összekapcsolnia az egyéni és a társadalmi-gazdasági tényezőket, a magánéletet és a közéletet”.³⁴ Szondi szerint azonban nem ebben áll a jelentősége, hanem az újfajta dialógusszubjektumok megtalálásában. De mire gondolhat Szondi, amikor a naturalizmus „dramaturgiai konzervativizmusáról” beszél? Először úgy tűnik, mintha Szondi itt inkább egy általános nehézséget vagy feszültséget akarna kimondani: „A naturalista és a szubjektív dramaturgia intenciói teljesen szemben állnak egymással.”³⁵ A naturalizmus miliőábrázolásra törekszik, de a cselekmény minden formájához szükség van egyfajta individualizálásra. Vitatkozhatunk arról, hogy ez az egyesítés Hauptmannnak mennyire sikerült, és egyáltalán sikerülhetett-e. Ebben az érvelési stratégiában azonban már nem a „dialógus”, hanem a „cselekmény” áll az előtérben. (És bármilyen meglepő is legyen: ebben a nagyszabású kísérletben Hauptmann a *valóságot* a természettudományos és a szel-

³⁰ Márk evangéliuma, 3,24–25. ford. Kosztolányi István, in Biblia, ford. Gál Ferenc et alii (Budapest: Szent István Társulat, 1987).

³¹ KOSELLECK *Kritika...*, 169.

³² Helmut SCHEUER szócikke, in *Killy Literaturlexikon*, 14. kötet (Digitale Bibliothek), 148. (Saját fordítás – W. J.)

³³ SCHEUER, 150. (Saját fordítás – W. J.)

³⁴ SCHEUER, 150. (Saját fordítás – W. J.)

³⁵ SZONDI, *Theorie...*, 41. (Saját fordítás – W. J.)

lemtudományos világ szintéziseként próbálja megalkotni.) A második körben aztán Szondi kimondja azt a drámatörténeti tézist, amely az egész művet átszövi: ami társadalmilag (sőt még stílusosan is) nagyon haladónak tűnik, az dramaturgiailag még lehet konzervatív. „A naturalizmus, bármilyen forradalmiként próbált is fellépni, és bármennyire az volt stílusos és »világnézeti« szempontból is, dramaturgiai szempontból konzervatív irányt képviselt – alapjaiban véve a hagyományos drámai forma megőrzésére törekedett.”³⁶

BIBLIOGRÁFIA

- ALMÁSI Miklós. *A drámafejlődés útjai: Egy műfaj története Goethétől O'Neillig*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969.
- ARISZTOTELÉSZ. *Poétika*, VI. fejezet. Fordította SARKADY János. Budapest: Magyar Helikon 1974.
- Biblia*. Fordította GÁL Ferenc et alii. Budapest: Szent István Társulat, 1987.
- BÖLSCHÉ, Wilhelm. „Gerhart Hauptmanns Webertragödie”. In *Naturalismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900*. szerkesztette Manfred BRAUNECK und Christine MÜLLER, 737–743. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 1987.
- BUBNER, Rüdiger. *A dialektika mint topika*. Fordította WEISS János. Budapest: Typotex Kiadó 2020.
- FRIED, Jochen szócikke. In *Killy Literaturlexikon*, 2. kötet. Digitale Bibliothek, 81.
- KOSELLECK, Reinhart. *Kritika és válság*. Fordította BOROS Gábor. Budapest: Atlantisz Kiadó 2016.
- LESSING, Gotthold Ephraim. „Hamburgische Dramaturgie, 35. darab”, 1767. augusztus 28. In *Hamburgische Dramaturgie*. Reclam Verlag, 1999.
- LUHMANN, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, I. kötet. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1997.
- MEHRING, Franz. „Gerhart Hauptmann's »Weber«”, *Die neue Zeit. Revue des geistigen und öffentlichen Lebens*, 1892–1893, 24. füzet: 769.
- SCHEUER, Helmut szócikke. In *Killy Literaturlexikon*, 14. kötet. Digitale Bibliothek, 148–149.
- SZONDI, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1966.

³⁶ SZONDI, *Theorie...*, 41. (Saját fordítás – W. J.)