IRODALOMTÖRTÉNET

Baráthy György, Gángó Gábor, H. Hubert Gabriella,
Huber Beáta, Imre Zoltán, Porkoláb Tibor,
Radnóti Zsuzsa, Spiró György, Székely György

2005/3.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával

2005. LXXXVI. évf., 3. sz. Új folyam XXXVI. évf., 3. sz.

Főszerkesztő: Schein Gábor

Szerkesztőség és kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Szerkesztőbizottság
Bécsy Tamás, Ferenczi László, Fried István, Görömbei András,
Imre László, Kabdebó Lóránt, Kenyeres Zoltán, Kerényi Ferenc,
Kovács Sándor Iván, Kulcsár Péter, Kulcsár Szabó Ernő, Lengyel Balázs,
Madocsai László, Németh G. Béla, Németh S. Katalin, Poszler György,
Praznovszky Mihály, Rohonyi Zoltán, Szigeti Lajos Sándor,
Szörényi László, Tamás Attila, Tarján Tamás, Tverdota György, Wéber Antal

Technikai szerkesztő: Ruttkay Helga
A Szemle-rovat szerkesztője: Orlovszky Géza

Felelős kiadó: Praznovszky Mihály

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2005/3

RADNÓTI ZSUZSA
A magyar posztdramatikusok
(Az irodalmi drámától az előadásszövegig) 257
SPIRÓ GYÖRGY
A Rendező és a Szerző 267
IMRE ZOLTÁN
Szöveg–előadás lehetséges kapcsolata
a kortárs (magyar) színházban 273
SZÉKELY GYÖRGY
Misztériumjátékok a Nemzeti Színházban 1924–1943 297
HUBER BEÁTA
János vitéz, az ideológia huszára
A századforduló operettjében rejlő lehetőségek 309
BARÁTHY GYÖRGY
A nő és a szalon 327

Szemle
H. HUBERT GABRIELLA
Újfalvi Imre: *Keresztyéni énekek* 338
PORKOLÁB TIBOR
Arany János levelezése (1857–1861) 341
GÁNGÓ GÁBOR
Madách Imre: *Az ember tragédiája* 345

Radnóti Zsuzsa

A magyar posztdramatikusok
(Az irodalmi drámától az előadásszövegig)

Közismert anekdota szerint Szomory Dezső sokszor végigülte darabja próbáit, és ha a színész egy kötőszót is tévedett, hangosan és haragosan tiltakozott. Azt is őrzi a szakmai emlékezet, hogy néhány évtizede még szinte megoldhatatlan feladatot jelentett egy-egy költőileg magasröptű, de a szövegértés szempontjából túl bonyolult Babits- és Szabó Lőrinc-passzus értelmezése, az Arany-féle *Hamlet* egy-egy sora, vagy Illyés Gyula egyes Molière-magyarításai, amelyek sokszor túlzottan „irodalmiasították" a francia klasszikus elementáris színpadi természetességét. A tekintélyelvű irodalmi kánonok miatt azonban a színházak alig-alig mertek előállni új fordításokkal, egyéb radikális szövegváltoztatásokra pedig gondolni sem mertek.

Az irodalomközpontú szövegszínház hegemóniája évszázadokig töretlen volt. A huszadik századelő modernitás-hullámának nagymesterei (Gordon Craig, Tairov, Vahtangov, Mejerhold, Copeau, évtizedekkel később: Antonin Artaud), majd a századközép második modernitás-hullámával érkezők kérdőjelezték meg ezt a biztosnak látszó pozíciót. (Robert Wilson szavak nélküli képszínháza, Tadeusz Kantor álom- és emlékezetszínháza, Grotowski szertartásszínháza, a Living Theatre „agitpropos" provokációja, Mnouchkine vándorló színháza.)

A századközép általános szellemi, művészeti, világnézeti paradigmaváltásában a dráma műfaja még fel tudta venni a versenyt a színpad felől érkező kihívásokkal. (Albee-tól Harold Pinterig, Beckett-től Mrożekig, Dürrenmatttól Gombrowiczig, Ionescotól Handkéig, Genet-ig. Valamennyien e válságkorszak nagy feltérképezői voltak, és különböző, addig ismeretlen gondolati megközelítéseket ajánlottak fel a színháziak számára.) Ezekben a évtizedekben tehát (elsősorban a hatvanas–hetvenes években) inspiráló egymásmellettiségben, sőt termékeny szimbiózisban létezett ez az új típusú textus és az avantgarde ihletésű teatralitás. A nagy színpadi nyelvújítók és előadásaik még nem nyúltak durván a szövegbe, tiszteletben tartották a művek belső szellemi és külső dramaturgiai megkötéseit. (Peter Brook *Lear királya*, *Szentiványéji álom*ja, Ljubimov *Három nővére*, *Hamlet*je, Tovsztonogov *A revizor*ja, Brook és Ács János *Marat/Sade*-ja, Ascher Tamás *Három nővére*, Strehler *Terecské*je [Goldoni], Swinarski és Axel *Tangó*ja Lengyelországban, Peter Stein

Homburg hercege, Zsámbéki Gábor *Csirkefeje*, Nekrosius közelmúltbeli *Hamletje* stb.)

A múlt század hetvenes éveitől kezdve azonban az írott szöveg és a rendező viszonya alapvetően megváltozott, és az irodalmi ihletésű dialógusok alázatos interpretátorából gyakran a textust gátlástalan szabadsággal kezelő, öntörvényű alkotó lett. E viszonyváltozást mennyiségi és minőségi tényezők is siettették, és siettetik.

Mennyiségileg: manapság jóval kevesebb az új, igazi szellemi felfedezéseket kínáló szövegújdonság, mint anno, a múlt századközépen. A kortárs írók jóval ritkábban találnak fogást a drasztikusan és gyorsan változó világegészen. (Kivételt erősítő szabályként említhetünk egy-egy lokális és időleges drámairodalmi fellendülést; néhány éve az írt és az angolt, napjainkban az oroszt és – talán nem elfogult állítás – a magyart is. Ezek a kortárs színművek erős, bátor, izgalmas kezdeményezések, de egyelőre ritkán tudnak olyan szélesebb közönségrétegekhez szólni, mint elődeik. Rendszerint intellektuális belügyek maradnak.)

Minőségi értelemben pedig az általános világtrend: a képi kultúra előretörése a rendezői szerep feltűnő megerősödését, tehát a rendezői színházat favorizálja. Kiss Gabriella idézi a posztmodern színházról szóló, összefoglaló jellegű tanulmányában Hans-Thies Lehmannt: „A Gutenberg-galaxis végével ismét megkérdőjeleződik az írott szöveg és a könyv, eltolódik az észlelési mód: a lineáris-szukcesszív észlelést lecseréli a szimultán és multiperspektivikus. E felületesebb, ugyanakkor átfogóbb észlelés lép annak a centrálisnak és mélyebbnek a helyébe, amelynek az irodalmi szöveg olvasása volt az ősképe. A mozgó képek versenyképesebb körforgása a státuszvesztés veszélyével fenyegeti a lassú olvasást és a körülményes, illetve nehézkes színházat." (*A kockázat színháza = Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*, szerk. Imre Zoltán, Bp., Áron Kiadó, 2004, 188.)

Azoknak a jelentős rendezői inspirációknak is csökken a számuk, amelyek a szövegcentrikus újraolvasatokban és interpretációkban találták meg az előadások korszerűségét. Az önálló alkotói vénával rendelkező, a képre koncentráló szcenírozók türelmetlenül és lázasan keresik azokat a színpadi megfeleléseket, amelyekkel lehetőség van gyors reagálású, naprakész, erős, mondhatni agresszív kisugárzású előadásokat létrehozni, állandóan szinkronban maradva a külvilág egyre gyorsuló történéseivel, váratlan közérzetváltozásaival. S ezért megpróbálják – meglehetős sikerrel – totálisan magukhoz ragadni a színházi kezdeményezést. Ennek egyik legfontosabb következménye, hogy a jelentés, az információ fő hordozója a látvány, a kép lesz, a szöveg pedig gyakran mellé- vagy alárendelt pozícióba, sőt, a pályaszélre kerül.

A színháztudományi szakirodalom a világszínházban a hatvanas–hetvenes évektől eredezteti a posztmodern, posztdramatikus színházi korszakot, amelyben „a dráma létrejöttében már nem elsődlegesen egy szöveg [...] dominál. [...] A dráma immár nem olyan cselekvő személyek története, akiknek

tettei lélektani, társadalmi okokra vezethetők vissza, illetve adott valószínűség-kritériumokkal motiválhatók [...]. A posztmodern színház ezzel szétfeszíti a szöveg- vagy cselekményközpontú színház, vagyis az ok-okozati narráció, illetve egy ugyanilyen diskurzus kereteit." (Helga Finter: *A posztmodern színház kamera-látása,* 1985. Magyarul: *Ellenfény,* Szövegmelléklet, 1998 tavasza, ford. Kiss Gabriella.) Ezek az átalakulási folyamatok a magyar színházban rövidebb idő alatt, gyorsított tempóban zajlottak le, a kilencvenes évtizedtől napjainkig.

Az alapító atya: Jeles András. Jeles 1985-ben megrendezte a *Drámai események* című korszak-meghatározó előadását Dobozy Imre *Szélvihar*jából, az 1956 utáni megtorló kultúrpolitika egyik kurzusdarabjából (1957). A szöveg az előadásban semmit nem változott, de a színpadi kontextus tökéletes ellentétére változtatta az írott (illetve) elhangzott szót. Balassa Péter írta: „A *Szélvihar* szövegét halljuk ugyan, mégsem azt a darabot látjuk. Változtatás nélkül új mű született, amely a szöveg alatt, azon túl, a játékból bontakozik ki. Szöveg és cselekvés (színház), beszéd és valóság (történelmi valóság) teljes ellentétéről van szó, ami magának az előadásnak a drámai eseménye." (*Drámai események. Félelem és részvét a nyolcvanas évek művészetében = A másik színház,* Bp., Szépirodalmi, 1989, 288.) Jeles további alkotásai is makacs radikalizmussal kutatták a verbális és nem-verbális elemek meghökkentően szokatlan, új típusú kapcsolatait: *A mosoly birodalma* (1986), a kaposvári *Három nővér, Valahol Oroszországban* címen (1986) és a *Szervusz Tolsztoj!* (1993).

A *Drámai események* egy – akkor még forradalmian újnak számító – színpadi teremtő gesztussal detronizálta a szót, megkérdőjelezte magát a nyelvet, egy olyan nyomasztó történelmi korban, amikor a szavak nagy része valóban az ellenkezőjét jelentette. Dobozy szövege persze hazug, tehetségtelen irmány volt, és Jeles előadása elsősorban politikai, morális, mélyen egzisztenciális, és nem nyelvkritikai „drámai esemény" volt, színházszakmailag mégis elementáris erővel bizonyította, hogy a színpadi történések alapjaiban megváltoztathatják, sőt megsemmisíthetik egy textus eredeti jelentését. Vagyis a színház mint olyan képes arra, hogy ellenkező előjelűvé változtasson szavakba foglalt állításokat.

Ez volt a korszakhatár, és máig alig meghaladott, messze hangzó nyitánya egy új színházeszménynek, gondolkodásmódnak. (Halász Pétert, aki a másik szövegfüggetlen, posztdramatikus színházi mester volt, itthon ellehetetlenítették csoportjával együtt, és így 1976-ban emigrálni kényszerült. Művészeti és stiláris kiteljesedése New York-i időszakára esett [Squat Theater, 1977–1985], és így esély sem volt arra, hogy működése befolyásolja a hazai folyamatokat.)

Néhány év szünet után – a kilencvenes évtizedben – kirajzott a rendezők új nemzedéke, és sok közülük ezt a típusú színházcsinálást már anyanyelvi szinten műveli, s működésük nyomán ez a fajta posztdramatikus színház az ezredfordulóra itthon is meghatározó teátrális irányzattá, újfajta gondolkodásmód-

dá erősödött. Ezzel párhuzamosan, a hazai színháztudományban szokatlan és örvendetes gyorsasággal kialakult e fontos fordulatról szóló, magas szintű színházelméleti diskurzus. (Jákfalvi Magdolna, Kiss Gabriella, Kékesi Kun Árpád [Bécsy Tamás tanítványai], Imre Zoltán, Tompa Andrea. Megjelentek önálló kötetek is erről a témakörről: Bécsy Tamás: *Színház és/vagy dráma*, Dialóg Campus Kiadó, 2004; *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*, szerk. Imre Zoltán, Bp., Áron Kiadó, 2004; *Színházi Antológia*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Bp., Balassi Kiadó, 2000; *Színház* folyóirat Posztmodern szám, 1998. márc.)

A hagyományos szövegszínház mellett megjelent tehát „a másik színház". Ennek az új színházcsinálási metódusnak napjainkra már jól elkülöníthető változatai és irányzatai egzisztálnak, hasonlóan a nagy nyugati (és keleti) világszínházi példákhoz.

A személyre szabott rendezői szövegátalakítás és -olvasat még megőrzi az irodalmi mű alapstruktúráját, szövegminőségét, de nem töri szét a műalkotás egységét, jellegzetes írói, műnembeli szövegvilágát. Az alkotás keretein belül maradva történnek a mélyreható dramaturgiai beavatkozások.

Egy korai, de nagyon sikeres példa erre a szövegátalakító szcenírozásra Babarczy László 1983-as *Liliom*-rendezése, a Kaposvári Színház nagyszínpadán, amely teljesen be volt építve egy valóban működő hullámvasút-díszlettel. Babarczy a Molnár-darab záró mennyország-képét áttette lineárisan, időrendbe, közvetlenül Liliom öngyilkossága után, így az előadás Julika halott búcsúztatásával végződik. Ettől a látszólag egyszerű sorrendváltoztatástól az egész írás, de különösen a befejezés bonyolultabb, keserűbb, többletjelentésű lett. A változtatás olyan telitalálatnak bizonyult, hogy attól kezdve több produkció ebben a változatban játszotta a darabot.

Lukáts Andor (végzős színészeivel, 2001) és Schilling Árpád sokkal erőteljesebben belenyúlt a molnári szövegbe; stúdiónyi térbe zsugorították a történetet – szemben Babarczyval, aki épp ellenkezőleg, kitágította a játszó-teret. Szereplőket, komplett jeleneteket, hosszú szövegrészeket hagytak el, s a játékot elvont térbe helyezték. Schilling kiélezte, és összeszikráztatta a mondatokban, a szituációkban rejlő iróniát és lírát, és így egy különös hangulatú, érdes, helyenként bohóctréfára hangszerelt „sztakattós" jelenetsort komponált az édesbús városligeti történetből.

Molnár szövege ma már klasszikusként viselkedik, mert szinte minden beavatkozást kibír. Legmesszebbre ment az átformálásban Michael Thalheimer 2000-ben, Hamburgban, a Thalia Theaterben. Visszhangos, szenvedélyes vitákat kiváltó előadásában radikálisan megcsonkította a szöveget, elemeire csupaszította a dialógusokat, s az egész idegjátékot egy szürke fal elé helyezte. S a rendezői átalakítás csodájaként a Molnár-mű egy kegyetlen, de mélységesen megrendítő Woyzeck-passióvá változott.

Szövegstruktúrán belül maradt Tordy Géza és Kiss Csaba dramaturgi-rendezői munkája is. Tordy *Amerikai Elektra*-előadása (Tivoli Színház, 2000) az

eredeti O'Neill-mű zsugorított kamaraváltozata. Hajszálpontos érzékkel tömörített, teljesen akcióra húzta az eredetileg háromrészes monstrumot, funkcionális kijelentő mondatokká csupaszította a költőien terjengős dialógusokat. Ő is, mint Lukáts és Schilling, elemelt térbe helyezte a cselekményt, elhagyva minden – általa feleslegesnek ítélt – szereplőt, jelenetet, részletet, s kihagyott minden moralizáló, pszichologizáló, kevésbé fontos informatív passzust. A gondolatilag konzekvens szövegátalakítás és a nagyon intenzív színészi játék következtében, így, zanzásítva is megőrződött a mű monumentalitása, horrorisztikus, melodramatikus, pszichopatologikus ereje.

Hasonló, sőt még radikálisabb műtétet hajtott végre Shakespeare *Macbeth*-jén Kiss Csaba (Győri Nemzeti Színház, Stúdió, 1996). Szcenírozásában, sűrített átiratában a *Macbeth* (hasonlóan a *Liliom*hoz és az *Amerikai Elektrá*hoz) kamaradráma és stúdióelőadás lett, négy meghagyott szereplővel (Lady, Macbeth, Macduff, Banquo). A rendező-szövegátalakító nemcsak jeleneteket, szereplőket tüntetett el, hanem dialógusokat, tirádákat, monológok sorát helyezte át máshová, vagy tette át valamelyik megmaradt szereplője szájába. (A boszorkány-szövegek egy részét Banquo és Macduff citálják egymásnak gúnyosan, a másik részt a Lady súgja vajákos boszorkányként férje fülébe. Más szövegrészleteket pedig Lady látomásként, jelenésként, rémálomként vizionál, és hallucinál. A Macduff családjának kiirtásáról szóló információkat pedig – amelyek eredetileg Ross, skót nemes mondatai – maga Macbeth vágja tébolyultan Macduff arcába.)

E drasztikusnak tűnő változtatások ellenére sem lett a mű véglegesen kiforditva, átértelmezve. Az átirat az eredeti dráma gazdag jelentéstartományából (Szabó Lőrinc fordításának a felhasználásával) egy részletet emelt dominánssá, azt, amelyre napjainkban érzékenyen reagálnak a nézők: egy eredetileg összetartó kis közösség, mély barátságok, egy szoros életközösség széthullására, a házaspár személyiségének ördögi átváltozására, végzetes eltorzulására. Erős, individuális kamaratörténetté változott a nagytotálban fogalmazott monumentális mű.

Vidnyánszky Attila beregszászi rendezőnél a színpadi kép elsőrendű jelentés-hordozó. Látvány- és látomásközpontú előadásai mégis erőteljesen kötődnek nagy tradíciójú szövegekhez, szinte annak folytatásai, továbbformálói. (Juhász Ferenc: *A szarvassá változott fiú* [Gyula, 2003]; *Téli rege* [Magyar Színház, 2001]; *Tóték* [Gyula, 2004]. Legújabb munkája egy „Shakespeare puzzle" (Csáki Judit kifejezése) 2005 nyarán, szintén Gyulán. A különböző művekből összeszedett, szerkesztett, montírozott részletekből újfajta szövegegység jött létre, amelyet aztán maga az előadás forrasztott össze öntörvényű – a hírek szerint – teljesen Shakespeare szellemét idéző alkotássá.

Alföldi Róbert is megőrzi nagyjából-egészéből a művek szerkezeti és szövegstruktúráját. Ő „dehistorizálja" a drámák közegét, majd átemeli azokat napjaink agresszív, brutális valóságába, tehát „újrahistorizálja". Nemcsak a régóta

kedvelt módszerrel (a ruhák és a színhelyek modernizálásával), hanem a karakterek, az emberek közötti viszonylatok, életérzések, idegállapotok, az életterek mai megtalálásával, hitelesítésével. Természetesen gyakran újrafordíttatja (Szabó Stein Imre) az általa szívesen felhasznált klasszikusokat, saját ízlése és koncepciója szerint. Újraértelmezett előadásai: a számítógépes világ *Hamlet*-je Nyitrán (2001), a drogos álomként elképzelt *Vihar* a Vígszínházban (1999), a maffiózók körében játszódó *Macbeth* a Tivoliban (2001) és a barbár, alpári *Haramiák* az Asbóth utcában (1998). Nagyon emlékezetes volt *A velencei kalmár* szintén a Tivoliban (1998), amelyben meghökkentő élességgel felfedte a szöveg és a szituációk mélyén lappangó (és eddig kevésbé feltárt) antiszemita, filoszemita tendenciákat is. Különösen a végjáték brutalitásában érződtek erőteljesen az Auschwitz utáni korszak sokkoló tapasztalatai, felismerései. Néhány izgalmas dramaturgiai megfejtéssel is szolgált az Alföldi-féle olvasat. (Antonio és Bassanio homoszexuális kapcsolata, a három kérő epizódja, amelyben Bassanio video-bejátszás segítségével találja ki a Portia által feladott kérdéseket stb.)

A fiatal Balázs Zoltán is ennek az iskolának, irányzatnak a képviselője. Eddigi legjelentősebb munkája Weöres Sándor *Theomachia* című verses drámájából készült, pontosabban annak alapján (Bárka, 2003). Balázs a szöveg szabad felhasználásával egy archaikus, rituális, meghökkentően érett látványszínházat komponált, amelyben a lényeg a színpadi attrakcióba költözött át, és Weöres szövege „csupán" trambulinként szolgált.

A kilencvenes évtizedben, de különösen az ezredforduló tájékán, egyre több drasztikus szövegátirat keletkezett. E szöveg-destruktőrök egyik emblematikus alakja Zsótér Sándor, aki – különösen kezdeti, „Sturm und Drang" korszakában – kedvtelve provokálta és sokkolta meghökkent közönségét. Termékeny alkotói pályáján azonban egyre több nézői és szakmai hívet szerzett magának, miközben ő is sokat változott, mélyült, és a szövegdestruáló előadásoktól napjainkban, „klasszikusabb korszakában" néha már eljut a szövegtisztelő, statikus minimálszínházig, amelyben a mozdulatlanságba szorított, minden teátrális hatástól megfosztott színészek csak az írói szövegből és saját személyiségük, idegrendszerük belső tartalékaiból meríthetnek. (Hans Henny Jahnn: *Medeia* [Radnóti Színház, 2002], *Csongor és Tünde* [Kamra, 2004].)

A „zsótéri" formavilág legelső, radikális gesztusa, hogy a dráma egészét, tehát a színhelyt, a cselekvést, a szavakat szétválasztja egymástól, megfosztja eredeti, rendszerint realista írói közegétől (hasonlóan, mint egykoron Jeles tette), és ezáltal minden elem új és más kontextusba kerül, más jelentést nyer. Magát a mélyszerkezetet is szétszedi, „szétbombázza"; elemeire töri a teret, a cselekményt, megkavarja az időt, sorrendet borít, felcseréli a nemeket, szereplőket, szövegeket sokszoroz, egyszóval: *dekonstruál*, majd e művelet után új, teátrális, elvonatkoztatott, stilizált, tehát nem realista világot épít fel: egy „zsótériádát" *konstruál*. A „motorbiciklis" *Woyzeck* (Miskolc, 1992), a férfi játszotta *A kaméliás hölgy, Hölgy, kaméliák nélkül* címen (Miskolc, 2003), a *Cyrano*,

amelyben a főhős gitárját pengetve, egy fürdőkádból lép ki, és előbb hal meg, mielőtt Roxánjára rátalál (Nyíregyháza, 1992). A Bárka Színház-beli *Stuart Mária* (2004), amelyben a színésznő egy bekamerázott, bemikrofonozott kórteremben (luxusbörtönben?) mondja tirádáit, miközben Erzsébet szerepét is ő kelti életre. A vígszínházi *A kaukázusi krétakör* (2003) szövegkezelés szempontjából mindenképpen szolid verzióban készült: a darab struktúrája, szövegvilága megőrződött, csak a színhely helyeződött át egy kistelepülés lerobbant mozijának nézőterére, és az eredeti Énekes szerep helyett egyenruhás gyerekkórus reflektálja, kommentálja, köti össze a brechti történetet. A szereposztás az, ami a szokásosan meghökkentő zsótéri elemeket tartalmazza: Acdak bíró szerepét színésznő, a kormányzó feleségét férfi színész játszotta.

Zsótér még nem szakad el a nagy formátumú irodalmi művektől, és erősen kötődik a klasszikus, európai kúltúrhagyományokhoz. Szeret megküzdeni a kanonizált szövegekkel, szuggesztív kisugárzásukkal, s ezeknek a műveknek az alapján és segítségével, alkalmanként ezek szövegromjaiból építi fel saját színházi univerzumát.

A posztdramatikus magyar színház másik nyelvújítója és meghatározó személyisége, Schilling Árpád, aki Zsótér nomád „vándorló teatristája" ellentéteként, egy kőkeményen összetartó, teljesen új színházi nyelven beszélő csapatot szervezett maga köré: a *Krétakörösök*et.

Nemzetközi hírű, provokatív, drasztikus *Woyzeck (W – Munkáscirkusz)* előadásában (Régi Thália Stúdió, 2001) Büchner szövegtöredékeit használta, József Attila-versrészletekkel feldúsítva. Az előadás az emberi szegénység és kiszolgáltatottság vad prezentációja volt, s Schilling ezzel a gesztusával a nagy elődhöz, Jeleshez csatlakozott, annak a „megalázottak és megszomorítottak" szenvedéseire rezonáló alkotásaihoz, a kollektív tragikum, az „új tragikum" (Balassa Péter kifejezése) kereséséhez.

Schilling sokoldalú, sokarcú színházteremtő egyéniség. A többé-kevésbé szövegtisztelő előadásoktól (*Közellenség*, Kamra, 1999; *Liliom*, Thália Régi Stúdió, 2001; *Mizantróp*, Krétakör a Vidám Színpad Stúdiójában, 2004; *Siráj*, Krétakör a Fészek Körteremben, 2003) a szöveg-szétbombázásig *(Woyzeck)* sokféle szövegkezelési módozatot kipróbált. De talán eddigi legizgalmasabb munkái azok a kollektív improvizációs technikával készült produkciók, amelyeknek semmiféle irodalmi előzményük nincs. Közös társulati improvizációval készült két meghatározó előadása a *Hazámhazám* (Fővárosi Cirkusz, 2002) és a *Feketeország* (2004). Nagy mennyiségű, nyers publicisztikai anyag felhasználásával, írói és szerkesztői segédlettel (Tasnádi István) készült el a végső, a játszott példány, amely még az esti előadások során is állandóan változott. A textus nem lineáris, nem hierarchikus szerkezetű, nem egy főtörténetre és nem egy főhősre koncentrál. Nem középpontos szerkezetben, hanem mellérendelő epizódok sorában, füzér-dramaturgiával összeforrasztott, kollektívákról szóló, kollektívák által prezentált szituációsorok. Ismerős, köznapi,

közös emlékekre, állampolgári tapasztalatokra támaszkodó, sokak által megélt helyzetek, történések gyűjteménye mindkét előadás.

A *Hazámhazám* a rendszerváltástól 2002-ig, a *Feketeország* pedig napjainkig követi elmúlt tizenöt évünk tragikomikus, gyakran abszurdba hajló, képtelen fordulatait, neuralgikus történéseit. (Szemléletében, szerkezetében a *Hazámhazám* némiképp emlékeztet Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című groteszkjére.) Szélsőséges eszközökkel operáló, a legfrissebb közérzetet, közhangulatot tükröző nyers játékok, „Zeitstück"-ök a javából. A publicisztikai, köznapi szintű, eklektikus, hol tragikus, hol tragikomikus, hol szatirikus tartalmú szövegek virtuóz stílus-sokféleségben szólalnak meg: szkeccs, kabaré, bohóctréfa, blődli, tragigroteszk, szürreális és abszurd jelenetek sorában. S az egész kavalkádot a realitástól elemelt, erőteljesen stilizált, szigorúan komponált, alkotói-rendezői szcenírozás forrasztja egységes műalkotássá. Az egykori politikai agitprop, politizáló színházat támasztja fel Schilling, de a fonákjáról, szatirikus változatában.

Az előadások szigorúan komponált művészi alkotások, a szövegek viszont minden irodalmi érték nélküliek (óvatosabban fogalmazva: csekély irodalmi értékűek), csupán helyzeti értékkel rendelkeznek. „Egyszer használatos" szövegvázlatok, minden többletjelentést nélkülöznek, a réseket, hiányosságokat az előadásnak, a színészi jelenlétnek kell kitölteni, teátrális, non-verbális elemekkel.

A másik improvizálós, „sajátszövegíró" (Tompa Andrea kifejezése): Mohácsi János, Kaposvárról. Ő is szigorúan összeszokott, „idomított" csapattal dolgozik, akik értik és használni tudják az ő nyelvezetét. A szöveghez való viszonya más, mint Zsótéré, Schillingé. Ő túlnyomórészt egy archetipikus alaphelyzetet kölcsönöz egy ismert klasszikusból, félklasszikusból, sőt néha klaszszikus operettből is. (Kaposvárott: *Tom Paine* [1996], *Istenítélet* [Miller: *Salemi boszorkányok,* 1995], *Megbombáztuk Kaposvárt* [Heller: *Megbombáztuk New Havent,* 2000, *Csárdáskirálynő,* [1993]; Nyíregyházán: *Krétakör* [Brecht: *A kaukázusi krétakör,* 1998].) Az eredeti írást az alapokig lebontja, majd társulatával, sajátos improvizációs technikájukkal újraépíti. A résztvevők saját személyes élettapasztalataikra, egyéni ízlésükre, személyes nyelvi világukra támaszkodva, saját szövegeikkel újraverbalizálják a szituációs csontvázat a közbeszéd szintjén. Mohácsit (mint Schillinget is improvizációs előadásaiban) a nagy közösségek történései és a nagy összeomlások foglalkoztatják, hatalmas, monumentális tablókban elbeszélve. (Egyik legutóbbi produkciója a *Csak egy szög,* szintén Kaposvárott [2003], a cigány közösség, a cigányság krónikája, tragikomikus, tragikus meta-története, amely a szöveglétrehozás tekintetében ritka kivétel, mert irodalmi minta nélküli, önálló termék, öccse, Mohácsi István segítségével.)

Pintér Béla társulata szintén erős, összetartó közösség, ők is külön-külön és együttesen kiválóan beszélik a névadójuk által kimunkált, szintén nem realista színpadi beszédet. Az ő stílusuk is imponálóan sokoldalú, anyanyelvük elsősorban a groteszk, s annak számtalan változata, a tragikustól a szürreálisig.

Produkcióik elsősorban a köznapi, jelenkori magyar realitásokból, különböző ismerős, urbánus közegekből, társadalmi anomáliákat tükröző helyzetekből indulnak ki, majd fokozatosan váltanak át szürreális groteszkbe, részben a történetmesélés bakugrásai, részben váratlan műfajváltások (táncos, a kort és szociális környezetet felidéző dal- vagy operai jellegű betétek, s különböző egyéb non-verbális elemek) segítségével. Felnagyítják, elrajzolják az eredeti valóságképet, és szürreális vagy rémálomszerű látomássá tágítják produkcióikat. „Miközben az Arvisuránál »tanult« népzenét és táncot használja, gyökeresen át is értékeli annak helyét, jelentését, a kortárs (urbánus és népi) világban való értékét és fontosságát. Pintér azt kérdezi: mit kezdjünk a magyar hagyományokkal, és Ady Endrével szólva azt is kérdezi: mi a magyar most..." (Tompa Andrea: *I am the text = Collision. Essays on contemporary Hungarian Drama*, The Hungarian Theatre Museum and Institute, 2004, 166.)

Pintérnek már annyi köze sincs a nagy drámai elődökhöz, mint Mohácsinak. Ő ugyanis önállóan, saját maga hozza létre nem túl bonyolult, helyenként túl váratlan fordulatokkal teli, néha túl egyszerűen fogalmazott, de nagyon erős létállapotot, életérzést kifejező előadásszövegeit, librettóit, amelyek gyakran a rendező-szövegíró életrajzi elemeiből, saját szenvedéstörténetéből, családi legendáriumából állnak össze.

És utoljára, de nem utolsósorban a jelenleg legfiatalabb, legvadabb szövegdestruktőr: Bodó Viktor. Az eddig felsoroltak közül talán az ő *Boldogtalanok* (Marosvásárhely, 2004) előadásában foglalta el a legszerényebb helyet a szó, a verbalitás. Füst Milán darabját a felismerhetetlenségig szétdúlta: a főhős, Huber Vilmos életterét romhalmazzá változtatta, vagyis egy csupasz, lepusztult térbe helyezte át a játékot, amely eredetileg egy lakásban játszódik. Körülvette őt állandóan hisztériázó női hozzátartozókkal, egy állandóan leselkedő, szomszédos, kéjvágyó hentessel, és a haldokló gyermekével, aki Füst Milánnál nem is jelenik meg, Bodónál viszont felnőtt idiótaként végigőrjöngi az előadást. Mindezek a történések már alig emlékeztetnek az eredeti irodalmi alkotásra. Bodó minden egyes gesztusával felnagyította, agresszíven eltúlozta, átkomponálta Füst darabját. Önpusztító szörnyetegek haláltánca zajlott ezen a színpadon, ahol nyomokban fellelhető volt egy-egy Füst-mondat vagy eredeti írói helyzet. Ha viszont eltekintünk az eredőtől, akkor rácsodálkozhatunk egy brutális, elementáris erejű, valamiféle közelgő világkáoszt megelőlegező, pusztulást és pusztítást sugalló sötét horror-előadásra, s látunk az expresszív őrjöngésig felfokozott színészi teljesítményeket. A halott szerző és a tájékozatlanabb nézők iránti tisztelet azonban megkövetelné, hogy új címe legyen ennek a saját víziónak (és a többi rendező víziójának is), és az alcímben szerepelne az eredeti.

Bodó legújabb munkája, a *Ledarálnakeltüntem* című többszörös fesztiváldíjas produkció, Kafka *A per* című regényének alaphelyzetét kölcsönözte és variálja (Kamra, 2005). Az előadásszöveg, amelyet állandó író-szerzőtársával, Vinnai Andrással komponált, szándékosan alulfogalmazott, lepusztult, kife-

jezetten slendrián szöveg, de ami létrejött ebből a vázlatból, az szuggesztív, sokkoló hatású, „szorongás-orfeum". Schilling stíluseklektikáját Bodó még tovább feszíti, még szélsőségesebb elemekkel dúsítja, ellentéteit még jobban kisarkítja. Előadása agresszív, harsány, zenés-táncos rémálom-kavalkádból jön létre. Hollywoodi filmeket idéző, varieté- és show-műsorelemek ötvöződnek benne, nyomasztó, szürreális, fenyegetést sugárzó részletekkel párosítva. S ebben a jelenetsorban „mesélődik" el, egy álomszerűen meghosszabbított játéktérben; hogyan töri meg szűkebb és tágabb környezete Josef K. ellenállását. A történet Bodónál is azon a bizonyos hétköznapi reggelen kezdődik, mint Kafka remekművében, csak az előadásban Josef K. ellenállását szó szerint „ledarálják", mert a főhős a befejezésben valóban egy díszlet-darálóban tűnik el, amelyből boldog idiótaként, tucatemberként bukkan elő.

Mindegyik posztdramatikus színházcsináló „előadásszöveg-író", aki szerint „a szöveg én vagyok" (Tompa Andrea), különleges, erős képi fantáziával rendelkezik. Már régen nem kötelező, hogy a kép és a szöveg összefüggjön, egymásból következzen, vagy egymást erősítse, csak az a fontos, hogy az illető képalkotó formaérzékével hitelessé tegye ezt „a másik színházat", és olyan színészcsapattal rendelkezzen, amely pontosan érti, és megvalósítja rendezőjük nem realista, nem a lélektani realizmusból építkező, nem illusztráló játékstílusát, és amely csapat képes legyen a csupasz létezés szenvedélyes és intenzív idegállapotából fogalmazni, és igazi ensemble-játékot létrehozni. Ezek nélkül a képességek nélkül, és a nagy irodalmi hagyományok ereje nélkül az új színházi korszak előadásai béna madárként gubbasztanak a földön, s csak a hiteltelen, blöff-gyanús produkciók sorát növesztik.

Az irodalmi szöveg az évszázadok folyamán erős alapként működött, s a színpad számára felajánlott gondolati és kort tükröző tartalma, többértelműsége megőrződött, s így, folyamatosan vissza lehetett hozzá térni, és felfedezés-értékű előadásokat lehetett belőlük létrehozni. Az új típusú előadásszövegek minősége miatt azonban maguk a produkciók reprodukálhatatlanokká válnak, mert ezek a mondatok önmagukban nem tartalmaznak igazi esztétikai minőséget, és az élő teátrum ereje és jelenléte nélkül gyakran élvezhetetlen, sőt érthetetlen szöveghalmazok, nyers vázlatok maradnak csupán. Rendezői, alkotói víziók segédeszközei, kiegészítői, vázlatai, hasonlóan például az akciófilm forgatókönyveihez. (Kis túlzással: minél jelenidejűbb érzeteket közöl manapság az előadás, annál roncsoltabb állagú a szöveg.) Egyszer használatos textusok, amelyek önálló, tradicionális esztétikai érték híján együtt halnak az előadással. „Ez már egy teljesen új világ" – írta Forgách András egy Mundruczó Kornél-előadás kapcsán. És igaza van.

Miközben lelkesen üdvözlöm a közép- és új rendezői generáció emlékezetes „posztdramatikus" teljesítményeit, egyúttal azonban, mint az irodalmi dráma elkötelezett híve, nyugtalanul és riadtan szemlélem az irodalom-központú szövegszínház növekvő pozícióvesztését.

Spiró György

A Rendező és a Szerző

Amikor ezt az eszmefuttatást írom, a jogörökösök éppen betiltották a legnagyobb magyar zeneszerző egyfelvonásos tragikus operájának új magyar bemutatójáról készült tévéfelvétel felhasználását, és az előadás létrehozói ellen pert fontolgatnak. Ugyane zeneszerző balettjének új feldolgozását is betiltatták pár éve, akkor az lett a megoldás, hogy zene nélkül adták elő a továbbiakban. Talán azért vagyok ezekre az eseményekre érzékenyebb az átlagnál, mert másfél évtizede drámát szerettem volna írni az illető zeneszerző nevezetes búcsúkoncertjéről, és a levelezésében különös adatokra bukkanván a zeneszerző első számú örököséhez, azóta meghalt idősebbik fiához fordultam levélben felvilágosításért. Fenyegető, zord levelet kaptam válaszul: amennyiben nem hagyom abba a kutakodást azonnal, pert akaszt a nyakamba. Akkoriban színigazgatóként sokat pereskedtem, untam már, a darabot nem írtam meg inkább.

Nem láttam a fent említett előadásokat, de a botrányok megerősítenek abban a vélekedésemben, hogy a ma érvényes szerzői jog tökéletesen alkalmatlan hivatása betöltésére. Még tíz év, és a kérdéses zeneszerző örökösei nem támaszthanak igényt semmiféle beleszólásra: letelik a hetven év a szerző halála óta, minden hangjegye közprédává válik, bárki azt tehet vele, amit akar. Hetven évig mindent meg lehet tiltani, utána semmit. A művek elvi öröklétéhez képest ez a hetven év – egy évtizede emelték fel ötvenről – voltaképpen elhanyagolható, sőt nevetséges.

Nem az a kérdés tehát, igazuk van-e az örökösöknek, akik elvileg kompetens személyek éppúgy lehetnek, mint inkompetensek. Az igazi probléma az, hogy a polgári – individuális – szerzői jog művészi kérdésekben ab ovo inkompetens. Az elvileg is képtelen individuális szerzői jog paradox módon akkor jött létre és érte el mai fejlettségét, amikorra a szerzőket – a közösségi művészi gyakorlatnak megfelelően – a ma a színházban igazi hatalommal bírók: a rendezők, a karmesterek, vagyis az interpretátorok – végképp bedarálták. Akár zeneszerző, akár drámaíró valaki, a XX. századi fejlődés eredményeképpen pontosan olyan státuszba került, mint a díszlettervező, a jelmeztervező, az ügyelő vagy a súgó: az előadás egyik – nélkülözhetetlen, ám csereszabatos – csavarja. Nincs többé olyan, hogy „író", akinek a műve eredeti,

összetéveszthetetlen, megfejtendő titkokkal teli formában olyan emberi tartalmat hordoz, amilyen még nem volt. Nincs többé „író" a szó romantikus értelmében, nincs többé „zseni". A ma élő író a rendezővel – a zeneszerző a reménybeli karmesterrel, zenei vezetővel, hangmérnökkel, akárkikkel – előre egyeztet, és a hatalommal bíró interpretátor kívánságait végrehajtja. A már nem élő – klasszikusnak számító – író szövegét a rendező a maga kényére-kedvére átírja, átíratja, átszerkeszti, meghúzza, kiegészíti, hogy a saját vízióját létrehozza. Az író nem meghódítandó hegycsúcs vagy földrész, hanem ilyen-olyan szövegek gyártója. Ez a gyakorlat világszerte, és kérdés, nyertünk-e vele valamit.

Meggyőződésem szerint minden színpadi műalkotás kollektív termék. Ha előadják, mindenképpen kollektív alkotás, benne van a rendező, a színészek, a zeneszerző, a mozgástervező, a világítástervező stb. stb. tudása és tapasztalata. Akkor is kollektív termék azonban, ha soha nem adták elő, csak könyvdrámaként létezik: benne van mindazon drámaírók emberi és formai tudása, akiktől a szerző tanult, fogásaikat átvette, formáikat és témáikat variálta. Ezt nevezzük hagyománynak. Minden szerző befogadóként kezdi, és nincs olyan ember, aki a drámát mint műfajt magától feltalálni képes volna. Minden színpadi szerző örököse Aiszkhülosznak, aki feltalálta, hogy két színész és egy kommentátor (kórus) szükséges egy dráma előadásához; akkor is az örököse, ha netalán a nevét sem hallotta. Örököse a mai drámaíró az összes eddig működött drámaírónak akkor is, ha műveletlen vadbarom: él benne ez a műfaj mint létező és továbbra is művelhető kifejezési lehetőség. Értelemszerűen ez minden ma létező műfajra éppen így érvényes.

Miből származnak a feszültségek? Nyilvánvalóan a munkamegosztás fejlődéséből, valamint abból, hogy a művészettel pénzt és presztízst – hatalmat – lehet szerezni. A polgári szerzői jog a műalkotással megszerezhető anyagi és nem-anyagi javak megosztásáról intézkedik; ahol ilyen javak nem szerezhetők, ott szerzői jog sincs.

Tisztán piaci viszonyok között a pénzszerzés és a hatalom megszerzése elválik egymástól, hiszen a pénz megfelelő ellenérték. A majdnem tisztán piaci viszonyok a színháznak – vagy a színházszerű intézményeknek – kedvezni szoktak. Ezt látjuk az Erzsébet-kori színházban. A szerzők, amennyiben színészek is, a bevételből részvényesként egyébként is részesülnek, valamint komoly összeget kapnak egy-egy darabért, amely a színház kollektív tulajdonába megy át, és a jelmezekkel együtt az adott társulat legfontosabb vagyonrészét képviseli. A szabadpiacon ingyen jutnak hozzá a témákhoz, és vigyáznak rá, hogy a kész darabot mások ne lophassák el (kiadni is vonakodnak, ugyanezért). A témák többsége már ismert és sikeres novella vagy krónikákban népszerűvé vált történet, a színház vámpírként viselkedik, mint ma a film vagy száz éve az opera. Feltűnő, hogy klasszikus görög vagy római drámákat Shakespeare korában egyáltalán nem játszanak, noha az iskolákban tanít-

ják. Mindenből új darabot íratnak. Nem érdekli őket semmiféle esztétikai szabályrendszer, egyetlen parancs van: hatni. Olyasmi lehetett ez a színházi világ, mint a mai hollywoodi álomgyár: bevallottan csak és kizárólag az anyagi haszon megszerzése céljából hozták létre az előadásokat. Persze ez sem volt tisztán piaci alapon működő színház, a királyi udvarban is tartottak előadásokat, s azokat a királynő, majd a király bőkezűen honorálta; belekerült továbbá a színház a központi hatalom és a feltörekvő polgárság között folyó politikai harcba, a puritánokkal szemben a színház a monarchánál keresett védelmet, s ez az udvari művészet bizonyos elemeit belopta a piaci szemléletbe. Shakespeare puritánellenes darabjai a monarcha nézetét képviselik. Igaz, olykor a monarchiát is megpiszkálja, híres eset a *II. Richárd* felújítása, de ezt többnyire elnézik neki. Csak az államvallást nem szabad bántani, az előzetes cenzúra – már létezik – nem is tenné lehetővé. Alapvetően mégis a nézőktől szedett beléptidíj fedezte a színház fenntartásának költségeit és a művészek jövedelmét. Hozzáteendő, hogy ez a helyzet sok ezer éves gyakorlat során alakult ki, ahol színház egyáltalán létezett, és újra meg újra ilyenné vált kedvező körülmények között, valamint fontos, hogy a XX. század elejéig, a film feltalálásáig a színház volt a legpopulárisabb műfaj, nagy tömegek számára építették a színházakat, a színház a sportversenyek nézőszámával dicsekedhetett.

Tisztán hatalmi alapon az udvari színház szokott szerveződni, a francia klasszicista tragédia ilyen rendszerben született – a vígjáték részben ment maradt tőle –, és ilyen típusú színházat hozott létre a szovjet rendszer. Szerzői jog nincs, de uralkodói kegy van, ez egzisztenciát biztosít és esetenként a túlélést jelenti. Az állam eltartja a színházat, a nézők pénzbeli hozzájárulása elhanyagolható, szimbolikus. (Az athéni színház is állami, a nézőknek még fizettek is azért, amiért méltóztattak elfáradni a teátrumba.)

A mai világszínház alapvetően kevert rendszerű, aminek elsőrendű oka az, hogy üzleti alapon a színházak nem tudnak megélni. Még a Broadway is ráfizetéses egészében, csak ritka produkciók válnak nyereségessé, ha világszerte el lehet adni őket; a Broadway létét New York állam és a város finanszírozza turisztikai okokból. A magánszínházak ellehetetlenülésének beállta közel százéves: a XIX. és XX. század fordulóján ment fel az infrastuktúra – a színházépület fenntartásának (fűtés, világítás, anyagköltség stb.) – költsége annyira, hogy a beléptidíjakból a művészi tevékenységet már nem lehetett finanszírozni. Átlagban a költségvetés 10–20 százaléka megy el a művészetre, vagyis a művészek bérére és jogdíjára, az összes többi költség járulékos, a színház alaptevékenységéhez nem tartozik hozzá. Emiatt szponzorok nélkül a színház sehol nem tud meglenni. Akár az állam a szponzor, akár magánvállalatok vagy magánszemélyek, beleszólásuk a művészi tevékenységbe jelentős. Lehet ezt persze közvetve is csinálni, látszólag pártatlan kuratóriumok által megítélni a támogatást, de az ideológiai és politikai számlát mindig benyújtják, a piacot – a közönség valódi érdeklődését – a színházi szempon-

tok közül kizárva. Esztétikailag ennek jó és rossz oldala egyaránt lehet. A kelet-európai színház az elmúlt kétszáz évben alapvetően udvari jellegű, valamint elsősorban a nacionalista ideológia szolgálatában áll mind ott, ahol létezik önálló nemzeti állam, mind ott, ahol – még – nem. A cél: nekünk is legyen olyanunk, ami másoknak is van. A rövid ideig tartó internacionalista áramlat örökli és fenntartja a színházat, és államilag dotálja. Színházat építeni és fenntartani presztízsberuházás marad akkor is, amikor a film és a televízió nyilvánvalóan nagyobb tömegekre hat. A presztízs-szempont azonban önmagában kevés, és a színházak folyamatos anyagi bukdácsolását jelenti.

Nem természetes jelenség, hogy a színházak világszerte úgynevezett „klasszikusokat" is játszanak. A görög színház nem játszott klasszikusokat, mert még nem voltak. De a Shakespeare-korabeli színház sem játszott, pedig már voltak. A XIX. században kezdődött a vegyes program: a klasszikusok és a kortársak drámáinak egyazon műsorrenden való tartása, és ez lett a XX. századi standard. Klasszikus drámák esetén nem az a fontos, hogy mit, hanem az, hogy miként adják elő. Óhatatlanul előtérbe lép az interpretátor, a rendező, és átveszi a hatalmat a színészektől és a szerzőktől. Párhuzamos jelenség a karmesterek hatalmának abszolúttá válása a zenében, a galériások hatalmának növekedése a képzőművészetben. Óriási szellemi infrastruktúra települ rá mindarra, ami valaha eredeti volt, és mindarra, ami eredeti lehetne. A mai színház gyár, amelyben futószalagon jönnek létre a szórakoztatóipari termékek, de mert magát ez a gyár nem képes eltartani úgy, mint Shakespeare korában az összes angol színház, ez a ráfizetéses gyár nyugodtan eltávolodhat a befogadóktól, csupán a pénzosztó hivatalnokokkal kell jó viszonyt ápolnia, na meg a kritikával, amely a maga reklámerejével – hiszen a pénzosztó hivatkozhat rá – közvetve hozzájárul a támogatási pénzek odaítéléséhez. A látogatottságot valamilyen arányban persze figyelembe szokták venni a pénzosztáskor, ilyen-olyan irányszámokat szabnak meg a tervgazdaság szabályai szerint a kapitalista államokban is, de a színház popularitása – amely a film és a televízió, valamint a sportesemények nézettsége mellett elhanyagolható – többé nem előadásokat létrehívó szempont. A színház az elité lett, úgy látszik, visszavonhatatlanul. Rétegszínházak jönnek létre, és az európai nemzeti színházak csak azért vannak, hogy egyáltalán legyenek, hogy a mindenkori állam megállapíthassa, neki is van önreprezentációja.

Mélységesen konzervatív lehet csak az a színház, amely ilyen helyzetbe kényszerül. Konzervatív és másodlagos. Nincs ugyan kizárva, hogy a közönség elevenébe vágó előadás jöjjön létre, de nem ez ennek a színháznak a hivatása. Amikor hivatalos állami ideológiát kell éppen hirdetni – mint a szocializmusban –, a színház a hivatalos ideológiát túlhajtva, annak alaptételeit a valóságon számon kérve akár forradalmi hangulatot is kelthet, ez történt számos alkalommal a XX. század második felében mind a Szovjetunióban, mind a kelet-európai országokban. Mihelyt az állami ideológia leszűkül a naciona-

lizmusra, előtérbe lép a lehető legprimitívebb szórakoztatás, mint a XX. század első felében és a kilencvenes évek óta láthatjuk, és a nézők altatása folyik, csakúgy, mint a filmekben és a kereskedelmi televíziókban, csak kisebb hatásfokkal. A helyüket nem lelő fiatal művészek szűkös pincékben és sufnikban próbálkoznak valami mással, hatásuk korlátozott, megélhetésük bizonytalan. A XXI. században ráadásul sehol sem áll rendelkezésre olyan, haladónak gondolható ideológia, mint volt legutoljára a hatvanas években, az amatőr színházak virágzása idején.

Ebben a helyzetben a színműíró helyzete végképp megrendül. A rendező joggal gondolja, hogy a klasszikus remekművekben van annyi, korszakokon átívelő emberi tartalom, amit ő, az interpretátor, az adott kor számára előcsiholhat. Ebből aztán számtalan kifacsart, összeszabdalt, érthetetlen Csehov-, Shakespeare-, Molière- és egyéb előadás születik világszerte. A rendező nem író, a semmiből nem képes új világot teremteni, csak már létező alapanyagból, azt variálja, próbálja hozzátörni a maga korának szükségleteihez, és általában unalmas, csak a beavatottaknak szóló előadást hoz létre. Shakespeare, a legnagyobb zseni húzza a legrövidebbet, mert az övé szövegszínház volt, a nézők elsősorban füllel fogadták be a darabjait, amelyeket a díszlettelen térben a színészek deklamálva hadartak el, a miénk látványszínház, mi a szemünkkel fogadunk be elsősorban. Nem lehet eleget húzni ma egy Shakespeare-drámából, hogy ne legyen unalmas. Amikor egy Shakespeare-darabot a látványnyal, a kihagyásokkal, a beírásokkal, az átszerkesztésekkel, a szerepek ilyen-olyan kiosztásával (nők játszanak férfiakat vagy fordítva) megerőszakolnak, a mai színház tökéletes tanácstalanságát és inkompetenciáját árulják el, miközben azt hiszik, művészetet hoznak létre. Ugyanez érvényes a többi klasszikusra. Egyetlen tiszta módja van a klasszikusok műsoron tartásának, a japán: ott évezredek óta ügyelnek, hogy a régi darabokat továbbra is pontosan úgy játsszák, mint annak idején. Ez persze Európában, ahol a társadalmi változások csaknem minden nemzedékben követték egymást az elmúlt háromszáz évben, nem megy, és ha megkísérlik, hogy mondjuk ógörögül, valamiféle rekonstruált zenére kornyikálva adják elő a görög klasszikusokat, az is rétegszórakozás marad.

Mi a megoldás? Nincs megoldás. A nagy színházi nyelv, amely közérthető, és bármiféle tartalom közvetítésére alkalmas, spontán módon alakul ki olykor-olykor, erőltetni nem lehet. Az ilyen színházi nyelv sem marad meg sokáig, másfél-két nemzedéknyi idő van csupán arra, hogy a színház a maga lehetőségeit tökéletesen kimerítse, utána a forma szétesik. Az ógörög tragédia korszaka, Shakespeare korszaka, Wyspianski korszaka erre egyaránt jó példa, és valamennyire a romantikus dráma két nemzedéknyi ideje is idesorolható.

Azt azonban valószínűnek tartom, hogy a rendező és az író munkamegosztása tarthatatlan, és a színházban is be fog következni, ami a XX. század legjobb filmjeiben – Chaplin, Fellini, Bergman, Mihalkov stb. műveiben – meg-

valósult: a rendezőnek és a szerzőnek azonos személlyé kell válnia. Mindegy, a rendező képezi-e magát szerzővé, vagy fordítva. Két dudás egy csárdában nem fér meg, nincs olyan színház – akár van állandó társulat, akár csak egy-egy előadásra szerveződnek –, amely két eltérő nézőpontot huzamosan elviselne. Ha működne a világban valódi művészeti nevelés, a színházi rendező szakos hallgatókat íráskészségük tesztelése után vennék fel az egyetemekre (amint ezt a filmrendezőkkel megteszik). Hogy miért nem ez a helyzet? Mert a színház elit intézménnyé vált, mind üzleti lehetőségeit, mind presztízsét tekintve elhanyagolható, tehát nem olyan fontos, mint a film és a televízió.

Ez a mai helyzet. Nem állíthatom, mert nem tudom, mikor és hol válik a színház ismét fontossá. Előfordulhat olyan társadalmi és technikai konstelláció, amikor a színház ismét populáris lesz. Voltak ilyen pillanatok, tehát lesznek is. Addig – pár évtizedig vagy pár száz évig – le kell merülni és ki kell húzni. A polgári színháztól és a polgári szerzői jogtól azonban semmi jót sem várhatunk.

Imre Zoltán

Szöveg–előadás lehetséges kapcsolata a kortárs (magyar) színházban

A dráma és a színházi előadás szemiotikájának részletes, de egymástól független elemzése után, Keir Elam a következő kérdést tette fel *The Semiotics of Theatre and Drama* című könyvének konklúziójában: „milyen viszony lehetséges a szöveg és az előadás között?" (Elam 1980, 208.). Elam szerint

> ...az írott szöveg és az előadásszöveg közötti viszony [...] kölcsönösen komplex kényszerítő erővel meghatározott intertextualitást alkot. [...] Ez az intertextuális viszony azonban inkább problematikusnak, mintsem automatikusnak és szimmetrikusnak tekinthető (Elam 1980, 209.).

Elam (sajnos) nem részletezte ennek az „intertextuális viszonynak" a problémáit. Tanulmányomnak viszont az a célja, hogy megpróbáljam a szöveg[1] és a színházi előadás[2] között létrejövő „problematikus viszony" (legalább néhány) lehetőségét vizsgálni.[3] A vizsgálat során Jiržy Veltrusky megállapításából indultam ki, miszerint a dráma „saját jogán része az irodalomnak, nincs szüksége másra, mint hogy olvasás útján a közösség tudatába lépjen. Ugyanakkor olyan szöveg is, amely képes arra, néha szándékolt módon, hogy színházi előadásnak verbális komponense legyen." (Veltrusky 1976, 95.) Következésképp célom nem annak eldöntése, hogy „a színházi előadás kiveszi-e a drámát az irodalom terrénumából vagy sem" (Bécsy 2004, 32.),[4] inkább azt próbálom meg rögzíteni, hogy a kortárs (magyar) színház(i előadás) hogyan és miként használja a szöveget. A vizsgálat eredményeképpen – remélhetőleg – számos, a színházi előadással és a színházban használt szöveggel kapcsolatos, elméleti és gyakorlati kérdés felülvizsgálata is lehetővé válik.[5]

Szöveg–előadás hagyományos megközelítése

A hagyományosnak tekinthető megközelítés, nevezzük „irodalminak" (Elam) vagy „filológusinak" (Pavis), „implicit vagy explicit módon a drámaszöveget az előadásszöveg fölé helyezi, s az utóbbit gyakran az előbbi (valós vagy potenciális) »aktualizációjának« tekinti" (Elam 1980, 208.). Mivel az írott szöveg kronológiailag megelőzi az előadásszöveg létrejöttét, e megközelítés szerint

jogosnak tűnik az a feltételezés, hogy a közöttük lévő viszony létrejöttekor a drámaszöveg, genealógiai származása alapján, prioritást élvez.

Eric Bentley-nek *A dráma élete* című könyve például pontosan követte ezt a gyakorlatot (Bentley [1964] 1998). Bentley először az írott formában megjelenő drámával foglalkozott, azaz „a színdarab aspektusaival" („történet", „szereplő és jellem", „dialógus" és „gondolat"), s csak ezután vizsgálta azt a drámát, amely – szerinte – az imént említett elemek színházban történő előadásából áll. Bentley megközelítésének térbeli orientációja és kronologikus időrendje van, mely az előzetesen megírt szövegtől annak „végső és konkrét megvalósulásáig" (Bentley 1998, 61.), a szövegnek a változó előadásokban való megjelen(ít)éséig tart. A megjelen(ít)és irányát Bentley a stílussal hozta összefüggésbe, amit „hagyományosan a költő határoz meg, nem a díszlettervező, vagy a rendező, de még csak nem is a színészek; ezeknek alkalmazkodnia kell az írott stílushoz" (Bentley 1998, 66.). Bentley-nél tehát a dráma színpadi előadása alárendelődik a drámaírónak, és az előadást a dialógust (f)elmondó színész (játéka) uralja, illetve az előre megírt karakterek megszemélyesítése. Így Bentley az előadás elemeit hierarchikus rendbe szervezte, melyben a szöveg, illetve a szöveg színpadi artikulációja kap prioritást, hiszen a vizuális és proximális elemek alárendelődnek az előtérben beszélgető „embereknek".[6]

Ezt a megközelítést Stratos E. Constantinidis a nyugati színház egyik alapvető jellemzőjének tekintette, és a „produkciós vonal" metaforáján keresztül írta le.[7] Constantinidis szerint a nyugati színházi társulatok többsége a produkciós vonal metaforája alapján működik, és „az előadás létrehozásának strukturált, hierarchikus rendjét követi, amely a drámaírótól származó drámaszövegtől az előadásszövegig terjed, olyan átmeneti és alárendelt szövegeken keresztül, mint a rendezőpéldány és a próbaszöveg" (Constantinidis 1993, 7.). Ebben a lineárisnak tételezett folyamatban az „eredet" a(z) (dráma)író, a mindenek felett álló teremtő, kijelentései pedig a jelentés hordozójának tekintett, stabil entitásként megjelenő (dramatikus) szövegben, pontosabban annak szavaiban „rögzítve", irányítják az előadás létrehozását. Mivel a teremtő *logosza* – legyen az „hiányzó" vagy „jelen lévő", „fiktív" vagy „valós" – áll a színházi előadás kreativitásának eredeteként és végcéljaként, e felfogás szerint a színház(i emberek) is alárendelődnek a(z) (dráma)író, illetve a szöveg autoritásának.

A nyugati színháznak ezt a hagyományát Jacques Derrida logocentrikusként és teologikusként írta le. Szerinte a színház akkor logocentrikus és teologikus, „ha a beszéd uralja, a beszéd akarása, egy elsődleges logosz terve, ami nem tartozván a színház teréhez távolról irányítja azt. [...] Ez az általános szerkezet, amelyben minden pillanatot összekapcsol a reprezentáció, amelyben az élő jelen reprezentálhatatlansága el van leplezve és fel van oldva, elnyomva vagy száműzve a reprezentációk végtelen láncolatában, ez a szerkezet soha nem változott" (Derrida é. n., 4.). A Derrida által logocentri-

kusnak és teológiainak nevezett színház impliciten vagy expliciten megjelenik minden olyan színházelméleti és színháztörténeti munkában (Arisztotelésztől kezdve Diderot-n és a korai szemiotikán át Bentley-ig és a posztstrukturalizmusig), amely a színház eredetének és a jelentés legfőbb birtokosának a drámaírót, illetve a dramatikus szöveget teszi meg. Derridának azon kijelentése azonban, hogy a színháznak a logocentrikus és teologikus szerkezete soha nem változott, problematikus.

Derridának az a kijelentése, miszerint a színház logocentrikus és teologikus elvének a drámaíró képzetében és a szöveg elképzelésében testet öltő megvalósulását minden színházi korszakban a legfontosabbnak tekintették, a színháztörténet-írás diszciplínájának egyik alapvető(en problematikus) premisszájára épült. Mégpedig arra a felfogásra, amely alapján a XIX. század végén induló színháztörténet-írás kinyilváníthatta, hogy az addigra az irodalomtörténet-írás által kanonikusnak tekintett dramatikus szövegek színházi környezetének kutatására kell összpontosítania erőfeszítéseit.[8] Ennek következtében a színháztörténeti munkákban a drámaíró logoszát rögzítő dramatikus szöveg jelent meg zárt, rögzített és egységes entitásként, amelyhez képest az előadás csak másodlagos érvényű, a szöveg teljességéhez képest romlott derivátumként, azaz a szöveg végtelen lehetőségeinek csupán részleges megjelenítőjeként értelmeződött. Így a színháztörténeti munkákba – elsősorban – azok a színházi gyakorlatok kerül(het)tek be jelentős színházi korszakokként, amelyek az irodalomtörténet-írás által is kanonizál(ha)t(ó) szövegeket hoztak létre. Azok a színházi gyakorlatok pedig (improvizált népi játékok a középkorban, a XVI. századi commedia dell'arte, vagy a barokk színház vizuális látványosságai például), amelyek elsősorban nem megírt szövegre épültek, illetve nem hoztak létre irodalmilag is elfogadható szöveget, csak úgy jelen(het)tek meg, mint az irodalomorientált korszakok előfutárai, illetve összekötői. Ennek a felfogásnak a visszavetítése következtében kanonizálódott a nyugati színház teljes története logocentrikus, szöveg (és drámaíró)-központú színházként. Pontosabban ennek a felfogásnak a következtében vált a nyugati színház története „irodalmi szövegek történetének viszonylatában meghatározott[á]" (Rabkin 1983, 54.) a színháztörténeti munkákban, csakúgy, mint Derrida fenti megközelítésében.

A nyugati színházban azonban a szöveg – mint azt Patrice Pavis kimutatta – csak a XVII. század végétől kezdve „előzi meg a reprezentációt, és a színész csak ekkortól veti alá magát a szerző szövegének" (Pavis 2003, 175.). Ekkortól viszont „a nyelv hatalmába kerítette a testet, hogy testet adjon a szerző beszédének. Ily módon a reprezentáció a mindenek forrásának tekintett szöveg megtestesítésének és szolgájának tűnhet" (Pavis 2003, 175.). Ez a Pavis által „történelmi balesetnek" nevezett esemény, a szövegek rögzíthetőségének, sokszorosíthatóságának és ebből adódóan végtelen számú felhasználhatóságának következtében, általános törvénnyé válhatott, mely előírta, hogy

„a szöveg temporálisan és státusát illetően is megelőzi a színpadot" (Pavis 2003, 175.).

A színház szöveg (és drámaíró)-központú felfogása viszont dominánssá csupán a XIX–XX. század fordulóján jelentkező színházi realizmus koncepciójával vált (lásd George 1996). Az irodalom területén, Manfred Pfister szerint, G. B. Shaw-hoz és kortársaihoz köthető a szöveg autonóm entitásként való (f)elfog(adtat)ása. „Ezek a drámaírók – írta Pfister a *The Theory and Analysis of Drama* című könyvében – a színpaddal, a producerekkel és a színészekkel szemben erős ellenérzést éreztek, és éppen ezért a nyomtatott szöveg státuszát autonóm entitás szintjéig emelték" (Pfister 1992, 14.). A színházban szintén ekkor, azaz Sztanyiszlavszkij fellépésével kezdődött el azon rendezők sora, akik az előadásban is a drámaszöveg elsődlegességét hangsúlyozták. Mint azt Bécsy Tamás kimutatta, „Sztanyiszlavszkij módszere tette leghatározottabban szövegközpontúvá a színjátékot azzal, hogy a szöveget és a jelölt helyzeteket, az alakok jellemét a szövegből indította és ide juttatta vissza; ez volt az esztétikai »parancs«" (Bécsy 2004, 9.). Következésképp (dráma)irodalom és színház az előbbi vezetésével talált egymásra a XIX–XX. század fordulóján.

Még ekkortól is, azonban, a szöveg (és drámaíró)-központú színházon kívül a színháznak számos olyan gyakorlata létezett/létezik (utcaszínház, vásári színház, vizuális színház, performansz-színház például), amely rendre kimarad(t) a színháztörténeti munkák és kutatások sorából, illetve Derrida fenti megállapításából is. Derrida tehát a kortárs gyakorlatot domináns elemként uraló szöveg (és drámaíró)-központú színházat és teologikus szerkezetét tekintette a színház általános és univerzális modelljének, és ezt a modellt vetítette vissza a nyugati színház teljes hagyományára. Derrida így azt feltételezte – tévesen –, hogy a nyugati színház egyetlen hagyományból áll. Feltételezése egyrészt a nyugati színházban megtalálható változatosságot és különbözőséget egyetlen hagyományra szűkítette, másrészt pedig eliminálta a nyugati színház nem szöveg (és drámaíró)-központú gyakorlatait.

Bár Derrida állítása a nyugati színház logocentrikus és teologikus, általános és univerzális státuszáról problematikus, a fenti megkötésekkel igaz (vagy legalábbis annak tűnik) a nyugati színház utolsó háromszáz évében kibontakozó, majd a XIX. és XX. század fordulóján dominánssá váló hagyományra nézve. A logocentrikus és teologikus elvekre épülő színház tehát a drámaírótól a drámaszövegen és az előadáson keresztül a nézőig tartó folyamatban bontakozik ki. Ez a gyakorlat a dramatikus szöveget a történelmi tudat számára állandó és folyamatos jelenlétként tételezi, és színpadra állítási hagyománya az előadást a dramatikus szöveg (újra)értelmezésének szolgálatába állítja, feladatát pedig abban jelöli ki, hogy a dramatikus szöveg nyelvi jeleit vizuális és hangzásbeli imidzsekké alakítsa át. Erre a felfogásra épül az a (téves) feltételezés, miszerint a színház nem önálló, hanem interpretatív és imitáló művészet, mivel az elsődlegesnek tekintett szöveghez képest csupán

másodlagos. Másodlagos, mivel a színházi előadás csak kicsivel tekinthető többnek, mint a szövegből kiolvasható „dolgok" illusztrációja. Mivel a színházi előadás (többé-kevésbé) azonosnak tételeződik magával a szöveggel (a drámával), e felfogás szerint az előadás nem más csupán, mint a szöveg (térbeli és időbeli) megkettőződése.

A szöveg (és drámaíró)-központú gyakorlatban a színházi előadásnak (elvileg és ideálisan) úgy kell megjelenítenie a dramatikus szöveget, „ahogy azt a szerző megírta", azaz a szöveghez „egy betűt ahhoz hozzátenni, egy szót abból elvenni nem lehet és nem szabad".[9] Ez a felfogás azonban, úgy látszik, nem tud a színházban a több száz éves múltra visszanyúló húzások, jelenetátcsoportosítások, szerepösszevonások, és más, a dramatikus szöveget érintő színházi praktikákról.[10] Ha viszont tudomása van ezekről a színházi praktikákról, akkor a húzásoknak, jelenetátcsoportosításoknak, szerepösszevonásoknak stb. mind a szöveghez való hűség (meghatározhatatlan, s ezért illuzórikus voltát) kell szolgálnia.

A szöveghez való hűség illúziójának pontos magyarázatát adta Bagossy László az „Adalék a színpadi szöveghűség moráljának genealógiájához" című átiratában. Bagossy két jelenetet írt le, melyekben a szövegkönyv („egy rossz színdarab címe: »És te, szépségem, igen, igen, te...«") sor- és szórendje sem változott, viszont két különböző jelenet jött létre. Az egyikben négy kártyázó, a másikban a rendező, a színész és a súgólány mondta el a fenti szöveget. Következésképp a szöveghűség szabadsága „nem a sorokban, hanem a sorközök végtelen terében tombol. [...] A látszólag drámasorokat védő színpadi tolmács a sorközöket védi valójában, arról pedig a történelem tehet, hogy ez a sorközben való játék a szocializmus építésének évei alatt külön jelentőséget is kapott" (Bagossy é. n., 3.). Ez viszont azt is jelenti, hogy a szöveget sem lehet „egy az egyben", a szerző intenciójának maradéktalanul eleget téve, megrendezni, mert „sorközök végtelen tere" csak az értelmezéssel hidalható át/tölthető ki. Az alapkérdés persze az, hogy egy adott szöveg értelmezésbeli, színház(i előadás)beli, illetve társadalmi, történeti, ideológiai kontextusbeli hagyományai mekkora szabadságot biztosítanak, illetve engednek meg az értelmezőnek. Talán erre utalt Elam, amikor „kölcsönösen komplex kényszerítő erőről" (Elam 1980, 209.) írt.

Bár a szöveghűség elképzelése problematikus, a színházi gyakorlatban gyakran kapcsolódik a szerzői szándékkal való azonosítással. Azzal a felfogással tehát, miszerint a szövegbe a szerzői szándék eleve beépítette az előadás mikéntjét. E felfogás szerint Csehov, Ibsen, Miller és mások szövegei eleve tartalmazzák azt, hogyan és miként kell(ene) előadni őket, hiszen a szövegek magukban foglalják azokat az elemeket és instrukciókat, amelyeket az előadásnak aktualizálnia kell(ene).[11] Így, mint azt Wardle a színházi kritikus feladata kapcsán állította, a kritikusnak először is tisztáznia kell – csakúgy, mint azt valamikor a rendező is (feltételezhetően) te(he)tte –, „miről szól

a darab, és aztán eldöntheti, hogy ezt a jelentést elhomályosították, érthetővé tették, vagy átalakították [az előadásban]" (Wardle 1992, 66.). Wardle elképzelésében különösen problematikus az a kitétel, miszerint a kritikusnak tisztáznia kell a darabnak *a* jelentését. Hiszen a megértés parcialitásának következtében, a Wardle-féle kritikus is csupán az írott szöveg egyik lehetséges (és nem az egyetlen helyes) értelmezését kezelheti úgy, mintha a végleges jelentést találta volna meg. Ebben az értelemben tehát a kritikus is csupán saját parciális értelmezését, egyetlen lehetségesnek tekintve, kér(het)i számon az adott előadáson.

A Wardle által képviselt „filológiai állásfoglalás" másik (problematikus) előfeltevése az, hogy az előadás „nem lehet önkényes, a szöveget kell szolgálnia és a dramatikus szöveg helyes olvasatát kell igazolnia" (Pavis 2003, 177.).[12] A szöveg azonban nem előre rögzített, immanens jelentések tárháza, amelyben a jelentések hosszabb-rövidebb kutakodás után „megtalálhatók", hanem értelmezésre szoruló, instabil és változó képződmény.[13] Mint arra Kékesi Kun Árpád felhívta a figyelmet, „a »jelentéseket« a változó értelmezések adják, a szöveg pedig a jelentésképzés lezárhatatlan folyamatában rendre átalakul" (Kékesi Kun 2004, 14.). A színházi gyakorlat pontosan azt mutatja meg, hogyan születik újjá a szöveg minden előadásban. Következésképp a jelentés nem „megtalálás", hanem (többé-kevésbé önkényes) hozzárendelés kérdése, amelyet a mindenkori befogadó (rendező, kritikus, néző) végez el. Ebben az értelemben tehát képtelenség a színpadon „egy az egyben" artikulálni a szöveget, illetve a szövegből kiolvasott, vagy a szövegben „megtalált" „helyes" jelentéseket. Csehov és mások szövegei sem tartalmazhatják a színre állítás kötelező és egyetlen lehetséges mikéntjét, hanem csupán sugallhatják, hogy az írók hogyan képzelték el őket (saját mentális) színpad(jaik)on. Ezeknek az írói elképzeléseknek azonban nincs kötelező erejük a színpadra állításra nézve. Ezáltal viszont problematikussá vált az előadásnak a szövegből kiinduló s oda vissza is térő felfogása. Pontosabban a szövegből az előadásba történő átmenet „természetessége" kérdőjeleződött meg.

Kortárs „átmeneti" lehetőségek

A kortárs színháztudomány képviselői nem a fent leírt módon jelölik ki az előadás működési körét és feladatát, hanem immáron annak a színházi folyamatban játszott megváltozott státuszát rögzítik. *Az előadás: elemzésének problémái* című tanulmányában Hans-Thies Lehmann abból indult ki, hogy a színházi előadás elemzése „a jelentésképződés ambivalens esztétikai folyamatainak kutatására hivatott, illetve rögzítenie kell a jelinventár kölcsönös kapcsolódásainak sokrétű lehetőségeit, miközben tudatosítja a jelek különleges ritmikáját és rögzítésük eldönthetetlen voltát" (Lehmann 2000, 46.). Lehmann tehát az előadást már nem olyan „fátyolnak" tekinti, amelyen keresztül

a szerző (a drámaíró) üzenete pillantható meg, illetve az egyetlen helyes értelmezés felfedezhető, hanem olyan Barthes-féle „metodológiai területnek", amelyen a szignifikáció létrejöhet (lásd Barthes 1977, 155–164.). Következésképp ez a metodológiai terület már nem csupán a szöveg derivátuma, nem a szöveg megnyilatkozásának és aktualizálásának helye, nem pusztán metafora, hanem abszolút mássága következtében, önálló terület.[14]

Az előadás megváltozott felfogása a szöveg hagyományosan meghatározó szerepét és helyét is megváltoztatta, illetve az előadás létrehozásában játszott, alapvetőnek tekintett funkcióját is problematikussá tette. *A lapról a színpadra – nehéz születés* című írásában, Pavis is amellett érvelt, hogy a szöveg és az előadás közti viszony immár nem csupán úgy fogható fel, mint az egyiknek a másikká történő átalakítása, fordítása vagy redukciója. Inkább úgy írható le, mint „hatások és jelentések létrehozásának egy módja, mint ellentétes (verbális és non-verbális; szimbolikus és ikonikus) szemiotikai rendszerek közötti egyensúly, s mint a szöveg hallható és a színpadon látható jelei közötti (mind térbeli, mind időbeli) hézag" (Pavis 2000, 96.). Következésképp a szövegből a színpadra történő átmenet „egyértelműsége" problémaként jelentkezett, és a Pavis által említett „hézag" reflektálást igényelt. Míg a kortárs színház termékenynek mutatkozott a „hézag" gyakorlati „áthidalása" tekintetében,[15] addig a kortárs színháztudomány elméleti érzékenységgel reagált erre az „áthidalásra".[16]

Ebben a tekintetben a hagyományos megközelítés úgy is értelmezhető, miszerint a színházi emberek, főleg a rendezők, megpróbálták eltakarni a szöveg és a színházi előadás közötti (térbeli) és (időbeli) távolságot, a szerző intenciójához való hűségre való hivatkozással, s így a szöveg és az előadás (illuzórikus) azonosságát, azaz egymásnak való megfeleltethetőségét állították. A kortárs gyakorlatban ellenben maga a távolság, illetve annak áthidalása került a figyelem középpontjába. Ennek a változásnak a következtében a szöveg szerepe is újradefiniálódott. Hans-Thies Lehmann *A logosztól a tájképig – Szöveg a kortárs dramaturgiában* című munkájában pontosan ezt emelte ki. Bár a szövegnek hagyományosan meghatározó szerepet tulajdonítottak, az 1970-es évek óta „a szövegalapú színház már nem számít szabályszerűnek vagy mértékadónak" (Lehmann 1997, 55.). A színház újfajta textualitása jelentősen áthelyezi a hangsúlyokat: egyrészt „a szöveg elmozdul a *logosz* diszperziójának irányába, úgyhogy [...] speciális színházi helyzet születik, amely[ben] [...] a kommunikáció az értelem létrejöttének [...] csupán a lehetőségét implikálja" (Lehmann 1997, 60.). Másrészt az intertextuális utalások halójától átszőtt textuális formák jönnek létre, úgymint „a kórus, a narráció, a monológ, a kollázs, a montázs, a poliglossza és a szimultaneitás" (Lehmann 1997, 60.). Harmadrészt pedig, a szöveg új fajtái olyan „*textuális tájkép*et eredményeznek, amely szorosan kapcsolódik a vizuális dramaturgiához, a valóság behatolásához és a képzeletbeli kozmosz redukálásához" (Lehmann 1997, 60. – ki-

emelés I. Z.). Ennek a változásnak a következtében „immár nem a szöveg a középpont, vagy ahol mégis, ott többnyire az elidegenítésére, kifacsarására, eltorzítására, kilyuggatására, feldarabolására, a szleng általi lefokozására és megalázására tesznek kísérletet" (Lehmann 1997, 56.). A következőkben azt próbálom rögzíteni, hogy a kortárs magyar színházban a „textuális tájkép" hogyan és miként jelen(hetet)t meg.

Textuális tájképek a magyar színházban

Bár a hivatásos magyar színház már a XIX. század első harmadától elsősorban szövegeket jelenített meg, az eredetként és végeredményként értelmezhető szövegcentrikusság dominánssá csak a XX. század első évtizedeiben vált.[17] Ettől az időszaktól kezdve viszont a színházi előadás minden tekintetben az előzetesen létező szöveg*nek* az előadásaként értelmeződött.[18] A történeti avantgárd (sajnos követők nélküli) próbálkozásaitól, és az 1960–80-ig tartó időszak (többnyire sajnos hatástalan) kísérleteitől eltekintve, ezt a hagyományt csak a kilencvenes évek színházi törekvései próbálták meg átrajzolni. A kortárs magyar színházban a hazai hagyományt (realista alapfeltevésű szöveg-, történet- és színészközpontúság) problémaként felmutató előadások között kirajzolódó irányok egyrészt ugyanezen hagyomány mentén történő *megújítására*, másrészt pedig a magyar hagyománynak ellentmondva, a hagyomány radikális *átírására* tettek/tesznek kísérletet.

A szövegközpontúság megújítása érdekében egyes előadások *felnyitják* az általában zárt entitásként kezelt *szöveget*. Mégpedig úgy, hogy az amúgy is mindig csupán intertextusként működő szövegbe, felismerhető vagy nem felismerhető ún. vendégszövegeket helyeznek. A vendégszövegek intertextuális hálója így nemcsak módosítja az eredeti szöveget, illetve annak megszokott, ismert értelmezését, hanem játékok (elvileg végtelen) láncolatával asszociációk és hivatkozások sorát indítja el. Ezek viszont kikezdik a realista alapfeltevéseket, mivel a kiinduló szöveg értelmezését újabb és újabb textuális, vizuális, testi, valamint társadalmi, ideológiai stb. kontextusokhoz kötik (lásd Bagossy László, Zsótér Sándor,[19] Novák Eszter, Schilling Árpád vagy Pintér Béla előadásait).

A szöveggel való másfajta bánásmódot az jellemzi, hogy az előadásban nem redukálják a szöveget, hanem éppen ellenkezőleg, a szöveg *„vírusos" elburjánzása* figyelhető meg. Következésképp, mint Mohácsi János előadásaiban[20] például, a szöveg mintegy önálló életre kel, elbeszéli és megszervezi a szövegmondót, illetve a szituációkat, amelyek így a realista alapfeltevések mögé hatolnak, s Derridának azon állítását teszik térben és időben plasztikussá, miszerint *„Il n'y a pas de hors-texte"* (Derrida 1976, 158.).

Ezen játékok mellett jelent meg a szövegnek és a jelentésnek térbeli eltávolítása. Azaz arra az alapvetően természetesnek tekintett folyamatra való reflek-

tálás, hogy a jelentés nem eleve adott, hanem létrehozása hozzárendelés és konstrukció kérdése. Ezt a folyamatot példázza a Stúdió „K" *Tamara* című előadása például, amelyben a színészek „halandzsa" nyelven előadott szövegeit a rendező, Hajdu Szabolcs a szövegkönyv alapján „élőben" szinkronizálta.

A szöveggel végrehajtott kísérletek gyakran járnak együtt a színészi játék megújítására való törekvéssel is. Ezt egyrészt a színész(i játék) testi jelenlétének és intenzitásának szinte a szakrálisig történő fokozásával érik el (lásd Schilling *W – Munkáscirkusz*), másrészt pedig a szöveg és a színészi gesztus- és mozgásrendszer egymás ellenében való kijátszásával úgy, hogy a hagyományosan logikai úton kapcsolódó szöveg és gesztus asszociatív módon játszsza ki egymást (lásd Zsótér, Eszenyi és Schilling előadásait). Harmadik útként Hajdu *Tamaráját* hozhatjuk fel ismét példának, amelyben a szövegnek és értelmezésének (térbeli) szétszakítása révén a hagyományos színészi játék sablonjaira (és a Stúdió K színészvezetési hagyományaira) való folyamatos rákérdezés hozott létre alternatív helyzeteket és megközelítéseket. Az imént említett alternatívákra (és előadásokra) általában az jellemző azonban, hogy bár folyamatosan kikezdik a realista alapfeltevéseket, mégis meghagyják az előadásból kibontható történetet, illetve az előadásban a színész(i játék) elsődlegességét. Így ezeket a törekvéseket, mivel a magyar színházi hagyomány mentén írják át, könnyebben elfogadja a közönség és a kritika, mint azokat az előadásokat, amelyeknek éppen ezekkel az alapfeltevésekkel van problémájuk.[21]

A magyar színházi hagyomány (alapfeltevéseinek) radikális *átírására* törekvő előadások gyakran elvetik a realista elvek szerint elrendezhető történetet, és az előadás szövege így az intertextuális fragmentumok játékából bontakozik ki. Ezekben az előadásokban (látszólag) összefüggéstelen elemek szimultán és illogikus egymás mellé rendelése található. Így az előadásokat nem a történet kauzalitása vagy a szöveg egysége, hanem az intertextuális fragmentumok játéka tartja össze (lásd az Andaxínház, illetve a Pont Műhely egyes előadásait).

Más előadások a szöveg lefokozását azáltal hajtják végre, hogy az előadás egyéb, főleg vizuális elemeit nem illusztratív, hanem egyenrangú elemként emelik be az előadásba. Ezzel párhuzamosan ezekben az előadásokban a színész az előadás egyik, de nem a legfontosabb elemévé válik (lásd Zsótér Sándor korai „túlmozgásos" rendezéseit, Vajdai Vilmos TÁP Színházának, vagy az Andaxínháznak egyes előadásait). Nagyon gyakran az imént említett elemek használata együtt jár a táncnak, a zenének, a szövegnek és a vizualitásnak olyanfajta egybejátszásával is, amelyben az alá-fölé rendeltségi viszony csak ideiglenesen jelenik meg, a szétesés és az újjáalakulás folyamatán keresztül (lásd az Andaxínház, a TÁP Színház, Urbán András vagy Goda Gábor társulatának előadásait).

Egyes előadások, a korábbi alternatív előadások hagyományait folytatva (Arvisura-előadások), nem a szöveg szintjén működő szakralitást vagy misz-

tériumot emelnek be, hanem olyat, amelyet folytonosan a (poszt)modern kultúra elvárásaival játszatnak egybe (lásd az Utolsó Vonal, illetve Pintér Béla egyes előadásait).

Ezeken kívül egyes előadások a happening és a performansz hagyományait folytatva olyan reprezentációkat hoznak létre, amelyek azt a játékot léptetik működésbe, hogy nem színházat, hanem az életet játsszák (lásd az Utolsó Vonal egyes előadásait). A Szentkirályi Színházi Műhely előadásaiban például a színészek és az állatok folyamatos mátrix nélküli jelen(nem)léte kezdi ki a hagyományos színház elvárásait. Mivel ezek a törekvések alapjaiban támadják a magyar színházi hagyományra jellemző alapfeltevéseket, nehezen (illetve nem) nyernek befogadást a magyar színházba.[22]

A következő részben egyetlen színházi gyakorlattal fogok részletesen foglalkozni. Pontosan azért, mert olyan gyakorlatot reprezentál, amely bár szövegből indul ki, nem szöveget állít színpadra, és nem is tér vissza magához a szöveghez.

Posztmodern bricollage – Mozgó Ház Társulás[23]

Bár a Mozgó Ház Társulás előadásai[24] a legnagyobb nemzetközi színházi fesztiválokon (Amszterdam, Berlin, Belgrád, London, Nancy, Avignon, Caracas például) rendre elismerést arattak,[25] a magyar színházkritika ezeket az előadásokat meglehetősen negatívan ítélte meg.[26] Ezt a negatív megítélést jól szemlélteti a Mozgó Ház Társulás *1003 szív, avagy töredékek egy Don Juan katalógusból* című előadásának recepciója is.[27] Első változata megpróbálta a Mozgó Ház előadását a realista színház jellemzőin (konkrét helyszín, színészi jelenlét, koherencia, egység) keresztül olvasni, s miután nem, vagy csak igen nagy nehézségek árán találta meg ezeket az eszközöket, részleges megjelenésük, illetve hiányuk miatt elutasította (lásd Perényi 2001). Második változata abból a kijelentésből indult ki, hogy bár a kritikus – bevallottan – nem értette az előadást, ez az attitűd az előadás és nem a kritikus attribútumaként jelent meg a kritikában: „Nem értem, tehát/mert érthetetlen." Mindenesetre, az elutasítás itt is rendre megtörtént (lásd Csáki 2002). A harmadik változata pedig, ismeretelméleti nézőpontból, Kierkegaard-on keresztül részletesen értelmezte a Don Juan-jelenséget, majd ezt az értelmezést próbálta „megtalálni" az előadásban. Mikor nem sikerült, bár sokkal árnyaltabban és finomabban, mint az előző két változat, de szintén elutasította az előadást (lásd Farkas 2001).[28] Az *1003 szív* című előadást elemezve egyrészt arra teszek kísérletet, hogy a dekonstrukció, a befogadáselmélet és a recepcióesztétika fogalmait használva, a Mozgó Ház recepcióját produktív módon kiemeljem az elutasítás zsák(utcá)jából, másrészt pedig arra, hogy a Mozgó Ház gyakorlatában kimutassam azt, ahogy a hagyományos színház által használt eszközök alternatív módszerré formálódnak. Nem állítom azonban, hogy íme megtaláltam az egyelten *mód-*

szert, amellyel ez a színházi gyakorlat olvashatóvá válik.[29] Ez nem az *egyetlen* lehetőség, hanem csupán – és intencióm szerint inkább – érzékelhető diskurzusszabályok mentén, a megértés reményében létrehozott, *lehetőség*.

Intertextualitás és a néző részvétele

Minden előadás (mint minden szöveg) intertextus. Mint ilyen, minden egyes előadás maga is más előadásokból (szövegekből) áll, maga is más előadásokra (szövegekre) utal. Így minden előadás csak intertextuális úton, azaz csak más előadások viszonylatában határozható meg egyáltalán. Az így értelmezett intertextualitásnak – Kulcsár Szabó Ernő szerint – két alapvető értelmezése különböztethető meg: (a) *textus* és *pretextus* kapcsolatáról beszélhetünk, ha az adott szöveg (előadás) jelentésképző folyamatai bármilyen jelölten felismerhető módon lépik át saját rendszereik határait; (b) ha viszont az adott szöveg (előadás) és más szövegek (előadások) közötti kapcsolat párhuzamos társulás formájában jön létre, vagyis viszonyaik expliciten jelöletlenek maradnak, akkor az a *textus* és *kontextus* viszonyát jelzi (Kulcsár Szabó 1996, 267–287.).[30] A Mozgó Ház Társulás színházi gyakorlata tudatosan játszik az intertextualitás mindkét változatával.[31] Mivel az *1003 szív* (re)konstruálja és újraírja az európai kultúra egyik alaptörténetének tartott Don Juan-mítosz kanonikus értelmezéseit, így először a textusnak *(1003 szív)* és a pretextus(ok)nak (de Molina, Molière és Mozart) a viszonyával foglalkozom. Mivel az *1003 szív* a hagyományos magyar színházi gyakorlatra is utal, illetve azt dekonstruálja, figyelembe kell vennem a textusnak *(1003 szív)* és kontextusának, a kortárs magyar színház elemeinek a viszonyát is. Ezeken a vizsgálatokon keresztül mutatom be, hogy a Mozgó Ház *1003 szív* előadása nemcsak dekonstruálja ezeket az értelmezéseket és hagyományokat, hanem fel is használja őket ahhoz, hogy a kortárs világról alkotott állításait a Don Juan-mítosz újraírásán keresztül fejezze ki.

Az intertextualitáson kívül, a Mozgó Ház gyakorlatának az elemzése a befogadáselmélet és a recepcióesztétika területéről ismert témákat is felhasználhatja (lásd Carlson 2000, Bennett 1990 és Rabkin 1985). Mivel az *1003 szív* előadása aláássa a drámaíró, az írott szöveg és az előadás hagyományosan elfoglalt fontosságát, így az előadás létrehozásakor a néző fontosságát is hangsúlyozza. A produkció által felkínált különböző intertextuális referenciák értelmezése nem realizálódhatna a nézők aktív közreműködése nélkül. Következésképp azt is megpróbálom demonstrálni, hogy az *1003 szív* értelmezése ezeknek az alapvetően eltérő elméleti iskoláknak a közös játéka alapján lehetséges.

Textus és pretextus: a Mozgó Ház posztmodern operái

A Mozgó Ház előadásai tudatosan idézetekre épülnek. Az idézetek lényegüknél fogva sohasem pontosak. Amint azt Jacques Derrida kifejtette, „bármilyen

idézet [...] bármilyen adott kontextustól el tud szakadni, és így az új kontextusok végtelenségét korlátozást nem ismerő módon képes létrehozni" (Derrida 1988, 79.). A Mozgó Ház idézéstechnikájában az előző kontextusok felidéződnek, mialatt az új kontextusok dekonstruálják és újraírják őket. Ezzel egy időben, az átiratok nyitottak maradnak, felfedve azokat a határokat és erőket, amelyeken keresztül megszervezték őket. Az előadás tehát felhasználja a korábbi *Don Juan*-verziók textuális, zenei, színházi és kulturális utalásait. Ezek az idézetek Tirso de Molina *A sevillai szédelgő*jének, Molière *Don Juan*jának, da Ponte szövegkönyvének textuális fragmentumaiból, Mozart *Don Giovanni*jának zenei részleteiből és áriáiból állnak; a jelmezek, a hajviseletek és a sminkek pedig a francia klasszicizmusnak, a bécsi barokknak, illetve Velázquez és Goya festményeinek „lepusztult" változatára utalnak, mialatt a gesztusok és a proxemikus referenciák felidézik a francia klasszikus és a bécsi udvari színház atmoszféráját. Ezeket az elemeket a kortárs zenéből, táncból, (fizikai) színházból és kultúrából beemelt imidzsekkel, zenei mixekkel, szövegekkel, mozgásokkal és gesztusokkal keverik. A szövegeket, imidzseket, zenei részeket, gesztusokat és mozgásokat lehet ugyan konkretizálni, de az előadáson belüli és kívüli intertextuális kapcsolataikon és utalásaikon keresztül történő értelmezésük sokkal produktívabb megértést biztosít. Így világossá válik, hogy ezeknek a fragmentumoknak nincs rögzíthető jelentése, inkább számos, sőt egymással egy időben felidézhető jelentést lehet hozzájuk intertextuális asszociációk folyamataként *társítani*.[32] A Mozgó Ház gyakorlata tudatosan épít arra, hogy a jelentés nem az előadásban, illetve a felhasznált szövegekben létezik *a priori*, hanem az előadás elemeihez intertextuális utalásokon keresztül *rendelődik*, azaz a néző(k) által *konstruálódik*.

Az *1003 szív* egyik utolsó jelenetében például vak férfi és vak nő cigarettázva ül egymás mellett színházi zsöllyeszékekben a színpad bal oldalán, mialatt dialógust folytatnak bűnös, bár élvezetes szerelmi viszonyukról.[33] A jelenet szövege utal a zárdából való szök(tet)ésre, az együtt töltött éjszakára. A szöveg tehát a nézőben egyrészt felelevenítheti a Molière-nél és Mozartnál megjelenő Don Juan és Donna Elvira kettős imidzsét. Másrészt viszont a jelenet megszervezése ki is fordítja ezt az utalást, hiszen azt sugallja, hogy Don Juan és Donna Elvira (közös) visszaemlékezéseit hallja, s dialógusuk úgy épül fel, hogy amikor egyikük emlékezik, a másik megkérdőjelezi az emlékező autoritását, majd ez a (szerep)játék felcserélődik. Dialógusuk így saját emlékezetük megkérdőjelezésévé és folyamatos újraírásává válik, reflektálva a színházi dialógus hagyományosan egymásra és egymásból való építkezésére, és egyúttal a szituáció teatralitására is.

A jelenet azonban egy párhuzamos jelenet által is szituálódik, amelyben egy másik férfi, az előző férfihoz hasonló jelmezben, a homokkal borított játéktéren állva, monológot mond bűnről, büntetésről és halálról. Ebben Molière szövegéből vett, Don Juan és a Szobor között, Don Juan „pokolra szállá-

sakor" elhangzó dialógust alakították át monológgá. Az így létrehozott monológ ismét felidézi a hagyományt (Don Juan büntetését), de azonnal át is írja, hiszen amit ott a Szobor olvas Don Juan fejére („...aki megátalkodik a bűnben, gyászos halálra ítéli magát; aki visszalöki az ég kegyelmét, utat nyit az ég villámcsapásának" [Molière 1986, 893.]), azt itt a férfi mondja önmagának. Ez az átírás azonban nem haladná meg egy tézisdráma morális kereteit, ha a vak pár dialógusa egyrészt nem tenné relatívvá a férfi kijelentéseit, másrészt pedig a férfi monológjának mise en scène-je nem fordítaná ki. A férfi miközben beszél, lassan közelít a homokkal borított játéktérben álló másik nőhöz, aki tükröt tart a férfi (és saját) arca elé. Ez az imidzs önmagában ismét nagyon egyszerű és hétköznapi szimbólumként értelmezhető lenne („csak másban láthatod meg önmagad") a vak pár dialógusa és a férfi monológja nélkül. Mivel azonban a vizuális imidzsek, a dialógus és a monológ összeszövődik, közös témáik (bűn, büntetés, halál, szerelem és gyűlölet) sem úgy szerveződnek, hogy egymást magyarázzák, hanem inkább tematizálják és konfrontálják közös elemeiket és értelmezéseiket. Mindez Mozart zenéjébe ágyazódik, amely újabb nézőpontot kínál az említett témák átértelmezéséhez. Következésképp a pár dialógusa, a férfi monológja és a zene többszörösen összeszövődik, és csak egymáson keresztül való olvasatukban érthető meg. A Mozgó Ház gyakorlata így a jelentés folyamatos elcsúsz(tat)ására épül, azaz arra, hogy a jelentés sohasem azonos önmagával, hanem elcsúsz(tat)ások mentén a néző percepciója által csupán (ideiglenesen) *(el)rendeződik.*[34]

Ezeket az intertextuális játékokat tudatosan kihasználva az *1003 szív* nem szolgálja egyetlen egységes fikcionális világ létrehozását, a wagneri „Gesamtkunstwerk" mintájára, hanem úgy állítódik a néző virtuális és a Trafó valódi színpadára, mint egyfajta multimediális bricolage: posztmodern opera. A bricolage-ra jellemző szerkesztésmód teszi lehetővé, hogy számos kanonikus *Don Juan*-értelmezést felmutasson, mialatt újraírásukon keresztül dekonstruálja őket. Ez a technika az idézetek másik jellemzőjére épít, arra, hogy már minden megtörtént a múltban, és mindez most csak az emlékezés és a felejtés kettős folyamatán keresztül idéződik fel és konstruálódik újra. A(z) (múlt) idő felidéződik és az emlékezés taglejtésévé válik, amelyben a jelen annyiban érvényes, amennyiben a múltra utal. Az előadáshoz rendelhető fikcionális világ így képtelen jelenként megjelenni, inkább utalások és referenciák által válhat az emlékezet és a felidézés tárgyává. A *Don Juan*-mítosz a szavakban, a díszletelemekben, a jelmezekben és a zenében megjelenő utalásként van jelen, amit a néző idéz fel és játszat egybe. A feszültség (a jelentések játékaihoz hasonlóan) nem az előadás határain belül helyezkedik el, hanem a néző által a színházba hozott dramatikus *Don Juan*-hagyomány által keltett elvárás és az *1003 szív* posztdramatikus és idézetszerű előadása között keletkezik. Az *1003 szív* a *Don Juan*-mítosz kanonikus értelmezéseinek relatívvá tételén és kifordított átírásán keresztül konfrontálja a nézőt azzal, hogy

a nagy narratívák (grands récits) mára használhatatlanokká váltak. Fragmentumaik azonban olyan elképzeléseket és jelentésrétegeket tudnak felfedni a világról, amelyek radikálisan különböznek az „organikus" egészhez kapcsolt hagyományos jelentéseitől.

A multimediális bricolage-ként létrejövő *1003 szív* a nézői attitűdök és elvárások átírására is késztet. Ennek a típusú előadásnak a befogadása radikálisan eltér a hagyományos, dramatikus és szövegcentrikus *Don Juan*-előadások „olvasási" szokásaitól. Amint a néző az előadás fikcionális világába lép, azaz elkezdi létrehozni azt, hamarosan rádöbben, hogy képtelen átfogni annak egészét. A néző percepciója többé már nem teleologikus, mivel a hangsúly inkább a bolyongáson, a bejárt út milyenségén van, mintsem valamifajta (nem létező) végcél (azaz végső értelmezés) elérésén. Minden egyes alkalommal a néző félreolvassa az előadást, de ez a félreolvasás már nem hiba, többé már nem helytelen olvasás, hanem az olvasás egyetlen lehetősége. Minden egyes alkalommal „írói" előadásszöveg jön tehát létre, amihez Roland Barthes szerint a következő olvasástípus rendelhető: aktív, produktív, játékos, és igazán bevonja az olvasót a szöveg írásának és újraírásának élvezetébe (lásd Barthes 1997). Mivel a multimediális bricolage-ként realizálódó előadás saját intertextualitásában, multiplicitásában és soha véget nem érő egymásutániságában létezik, temporális és szekvenciális rendjét többé már képtelenség előre strukturálni. Az így létrejövő előadás szerzőjének tehát a nézőt is munkatársául kell elfogadnia, mivel az előadás különböző változatai csak a nézőtéren ülők interaktív olvasatai során jöhetnek létre.[35]

Textus és kontextus: az eltávolító ott-lét színháza

A magyar színház (a nyugatival megegyezően) az előadás létrehozásának strukturált, egyenes vonalú és hierarchikus rendjét követi. Történetének utolsó száz évében, a magyar színház is irodalmi szövegek viszonylatában meghatározott. Ez a modell a dramatikus szöveget a történelmi tudat számára állandó és folyamatos jelenlétként tételezi, és színpadra állítási hagyománya az előadást a dramatikus szöveg (újra)értelmezésének szolgálatába állítja. A magyar hagyományos színházi előadás így a szöveg előadásbeli megkettőződése, amit a rendező olvas ki a szövegből a drámaíró intencióinak a figyelembevételével, illetve figyelembevétele nélkül.

Posztmodern színházi társulatokhoz és rendezőkhöz (Wooster Group, Jan Fabre, Pina Bausch, Robert Wilson és mások) hasonlóan, a Mozgó Ház gyakorlata eltér a hagyományos színház produkciós vonalától és színpadra állítási módszerétől. Bár előzetesen a Társulás rendelkezésére álltak de Molina, Molière és da Ponte narratívái, nem elégedtek meg azzal, hogy egyszerűen felhasználják a dialógusokat, illetve színpadra állítsák a cselekvéseket a megfelelő vizuális imidzsekkel és helyszínekkel együtt. Kiindulópontként ott voltak

ugyan ezek a szövegek, de nem szabták meg és nem rendezték el a szövegtől az előadásig tartó folyamat irányát, ütemét és minőségét. Inkább apró dialógusokat hasítottak ki a különböző szövegekből, majd japán haikuk formájában improvizációkat készítettek belőlük. Az így gyűjtött anyag már nemcsak szövegből, hanem helyzetekből, imidzsekből és mozdulatokból állt. Ezeket azonban nem a fent említett „mesterművek" másodrangú háttér-információinak, illetve illusztrációinak tekintették, hanem saját előadásuk létrehozásához szükséges anyagként használták. Az előadás így tudatosan az intertextualitás lehetőségeire épült, anélkül, hogy egységes egésszé integrálódott volna, és úgy szerveződött, hogy a nézőben további intertextuális játéko(ka)t idézzen elő.

Az intertextuális előadás nemcsak Ariane Mnouchkine párizsi társulatánál, illetve Simon McBurney Theatre de Complicite-jénél alapult a „devising" módszerén, hanem a Mozgó Háznál is.[36] A színészek, a rendező, a tervező, a zeneszerző és a társulat többi tagja közösen dolgoztak, és ez a folyamat különböző stációkon ment keresztül. A társulat tagjai, jóllehet gyakran konfrontációk árán és kompromisszumok mentén, az előadást kutatásokat végezve, improvizálva, eltérő kulturális és társadalmi háttereikre és tapasztalataikra alapozva, egyéni képességeiket kamatoztatva, közösen hozták létre. Mindez azonban nem jelentette azt, hogy az előadás nem szigorú (rendezői) koncepció mentén szerveződött. Ez csupán azt jelentette, hogy a közreműködőknek az előadáshoz való viszonya megváltoz(hat)ott, mivel többé már nem voltak egyetlen (mindenek felett álló) hatalom akaratának (drámaíró, szöveg, rendező) kiszolgálói és egyben végrehajtói, hanem kreatív közreműködőnek és társalkotónak tekinthették egymást.

Ahogy a Mozgó Ház példája is mutatja, a színpadra állításnak ebben a specifikus változatában, a társulat minden egyes tagjának megvan az autoratív hanghoz való lehetősége, mivel saját anyagaik létrehozásánál a felelősség őket terheli. Következésképp egyéni erőfeszítéseik megsokszorozódhatnak, mivel egymást befolyásolni tudják. A társulat tagjainak különbözősége, eltérése nemcsak a saját maguk által kialakított karakterekben láthatók, hanem nyomot hagyhatnak az előadáson is. Sem a drámaíró, sem a rendező intenciója nem válhat kizárólagos eredetté, sőt a társulat egyetlen tagja sem lehet az egyetlen középpont, az előadás kizárólagos létrehozója, illetve a jelentés egyedüli birtokosa. A szerzőnek az előadás „apjaként" való elképzelését elbizonytalanították, az egyetlen középpont elgondolását decentralizálták, és a struktúra stabilitását felszámolták. Mivel a társulat tagjai csak saját szövegeiknek lehettek „apjai", így ezek jelentése folyamatos elcsúszhatott a szignifikáció játékán keresztül. Mivel a Mozgó Ház színpadra állítási és próbamódszere az improvizáción, a kísérletezésen alapult, reagált arra, ahogy a valóság, az identitás és a test (re)konstruálódik és legitimálódik a mindennapi életben azon keresztül, ahogy a karakterek, a jelenetek és a valóságok (re)konstruálódhattak és legitimálódhattak az előadásban, illetve annak létrehozásában.

A hagyományos magyar szövegközpontú *Don Juan*-előadások arra a realista alapfeltevésre épülnek, hogy az „élő emberekként" ábrázolt karakterek pszichológiai motivációk mentén értelmezhetők, és az előadás fikcionális világán belül egy adott középpont (maga a címszereplő) körül elrendezhetők. A cselekmény egyenesvonalúan bontakozik ki, miközben megragadja és felfedi a háttérben lévő, kerek egészként értelmezhető történetet, illetve a mögötte kibontakozó, egységes és zárt világot. Racionális logika, illetve ennek bináris ellentéte, emocionális logikátlanság vezeti a karakterek döntéseit és teszi történeteiket többé-kevésbé átláthatóvá és megérthetővé. Ezekben az előadásokban a történet általában tartalmazza az általános üzenetet, illetve jelzi a teleologikus célt, amely felé a jelenetek és a színpadi karakterek orientálódnak, valamint utal arra a módra, ahogy ezeknek a jelentősége hierarchikusan elrendezhető. A fikcionális idő szintén lineárisan bomlik ki, és a helyszínek is a tettek és döntések motivációjának illusztrálására, és/vagy ellentételező „elmélyítésére" használatosak. A hagyományos *Don Juan*-előadások fikcionális világa tehát a polgári illúziószínház elvárásaira és működési mechanizmusaira épül (lásd Fischer-Lichte 2001, 568.).

A kanonikus(sá vált) értelmezések szerint Don Juan vagy domináns, heteroszexuális nőfaló, a tökéletes hím, vagy individualista, a fennálló társadalom anomáliáit és képmutatását felfedő és leromboló radikális hős, vagy kiábrándult, önmagával szembenézni képtelen entellektüel.[37] A színház azzal erősíti meg ezeket az értelmezéseket, hogy Don Juant az adott társulatban található legdominánsabb és legkarizmatikusabb színészre bízza, akinek magánéletét szintén jellemezhetik ezek a gyakorlatok („nehéz fickó" típus).[38] A vezető színész színházi és színházon kívüli karizmáját egybeolvasztva, az előadás a domináns férfiszínészre épül, és köré szerveződik, a néző pedig (titkos) tanúja lehet a (cím)szereplő(k) konfliktusainak, szerelmi viszonyainak és pszichológiai útjainak.

Az *1003 szív* előadásában nem használták a karakterizálásnak ezt a pszichológiai módját. A címszereplőt három színész jelenítette meg úgy, hogy a hagyományos értelmezések bináris ellentéteiként, „tök(él)etlen" Don Juanokat idéztek fel. Minthogy a jelenetek sem a jelen-létről szóltak, hanem az eltávolított *ott-létről*, a jelenben és a jelenből felidézve a múltat, a távolit, az *1003 szív* Don Juan-verziói szintén a színészek eltávolított ott-létére épültek.[39] A hagyományos előadások értelmezéseivel szemben, az *1003 szív* Don Juan-verziói képtelenek voltak megszervezni, illetve ellenőrzésük alatt tartani a szituációkat, inkább mintegy véletlenül idegen és váratlan helyzetekben találták magukat, mi több, a nők által rájuk aggatott klisékből épültek fel. Az előadás emez egyetlen aspektusa még a pszichologizáló, realista színház horizontjából nézve is védhető, hiszen ebben az értelemben Don Juan éppen azért tud minden nő számára ideálissá válni, mert ő maga nem rendelkezik semmilyen belső attribútummal.[40] Sem a Don Juan-verziók, sem a nőalakok nem vala-

milyen adott vagy kibontakozó középponti hierarchia mentén rendeződtek el, hanem mintákat, mozdulatokat, gyakorlatokat és maszkokat idéztek fel. Az *1003 szív* előadásában nem az individuális karakterek belső emocionális és morális utazásain keresztül többé-kevésbé koherensen megjelenített történet vált fontossá, hanem a különböző fragmentált reprezentációk felidézése és olyan módon való összejátszása a karaktereken, tárgyakon, reprezentációtöredékeken és különböző performatív módozatokon keresztül (hang, zene, beszéd, fény, pantomim, tánc, szimbólumok stb.), amelyek további utalással bírtak más szövegekre, eseményekre és cselekvésekre az előadás világán belül és kívül egyaránt. Természetesen más előadások is használják az intertextuális referenciákat, de a Mozgó Ház gyakorlata tudatosan ezeknek a referenciáknak egymással való összejátszására, egymás mellé rendelésére épül, illetve egymás ellenében való kijátszásán alapul.

Az *1003 szív*ben nem fedezhető fel olyan folyamatos és jól megformált történet sem, amely valamilyen átfogó metanarratíva mentén elrendezhető lenne. Az előadás világa a véletlenre és az ideiglenesen összejátszott fragmentumok technikájára épült. Az *1003 szív*ben a verbális információt előtérbe állító, az előadó szóbeli előadására koncentráló és a nem-verbális elemeket a verbális elemek másodrangú illusztrációjaként használó hagyományos színpadi hierarchiát folyamatosan felforgatták, ideiglenesen megállították, majd megváltoztatva újrarendezték. Ezzel az előadás nem lineárisan építkezett, hanem körkörös módon szerveződött, ismételve és ismételtetve jelent meg. Ezt a körkörösséget azzal érték el, hogy egymástól alapvetően különböző események egy időben, egymásra játszatva kaptak helyet, amelyben nagyon gyakran ellentétes, illetve a mindennapokban összekapcsolhatatlannak hitt elemeket használtak. Így nem létesült rend *a priori*. Rendet, ha egyáltalán, a *néző*, és nem az előadás teremtett.

A körkörösség, a sehova el nem jutás érzetét a múltra való állandó hivatkozáson kívül az ismétlések is erősítették. Bizonyos jelenetek, témák, események fragmentumai és szövegek foszlányai időről időre előkerültek. Ezek az ismétlések szabályozták a körkörösség ütemét. Minden egyes alkalommal a különböző kontextusok miatt egy kicsit eltértek, azaz jelentéseik folyamatos elcsúszásban voltak. Így az *1003 szív* dramaturgiája megengedte a multiplicitást, bátorította a félreolvasást, és tagadta a metanarratívát. Következésképp a szignifikáció folyamatos játéka az értelmezések megsokszorozódását hozta létre. Időről időre azonban a nézőnek meg kellett állítani ezt a játékot, amikor értelmezését az előadásra „erőltette". Ez eredményezte azt, hogy az előadást kiszakítva intertextualitásából, a néző különböző félreolvasásokat produkált. Mivel nincs véglegesen rögzíthető (helyes) értelmezés, ahonnan ezek az értelmezések igazolhatók, illetve cáfolhatók lehettek volna, a néző újabb és újabb értelmezések után kutatva rájö(hete)tt, hogy sohasem érheti el a végső értelmezést, mert azt is csak újabb és újabb értelmezéssel tudja igazolni vagy cá-

folni. Ebben az értelemben a néző azt is felfedez(het)te, hogy minden egyes félreolvasása nemcsak az előadás értelmezése, hanem annak részleges értelmezése, azaz eltorzítása is egyben. Eközben azt is felismer(het)te, hogy *Don Juan*-értelmezései közül bizonyosakat miért tart fontosabbnak, másokat pedig miért utasít el.

Összegzésként elmondható, hogy a Mozgó Ház színházi gyakorlata a metanarratíva elképzelését lehetetlenné teszi, mivel a néző folyamatosan, bezáródás nélkül hoz létre értelmezéseket. Így az olvasatok megsokszorozódnak bármilyen végcél nélkül, és anélkül, hogy létrehoznának valamilyen teljesen koherens értelmezést. Sőt, ez a gyakorlat arra épül, hogy felhívja a figyelmet ezeknek a koherensnek látszó értelmezéseknek a viszonylagosságára és törékenységére. Ebben a gyakorlatban a hagyományos kreatív produkció (előadás) és passzív recepció (néző) szerepei folyamatos krea(k)tív konstruálássá alakul(hat)nak át. Ez a gyakorlat nem érdekelt a feltételezetten valahol „kint" létező valóság imitálásában, hanem a reprezentáció játékai által folyamatosan (re)konstruál bizonyos realitásokat. A középpont nélküli, széttöredezett, de egymással összekapcsolható elemeken keresztül ez a gyakorlat ellenáll és fel is fedi annak a kísérletnek az illuzórikus voltát, amely megpróbálja az értelmezést egyetlen egységesítő és autoratív hatalomnak alávetni. Ez a gyakorlat folyamatosan szakadásokat produkál, illetve elvarrásokat fedez(tet) fel az értelmezés szövetén, és így kényszeríti mind az előadás létrehozóit, mind nézőit a kanonikusnak tartott értelmezések újragondolására, azzal, hogy nyíltan rámutat konstruálódásuk módjára. Ez a gyakorlat megkérdőjelezi a kánon létrehozásához szükséges eszközök autoritását és magát az autoritást is. Következésképp a transzformáció színházának gyakorlata előnyben részesíti az eltávolító ott-létet a jelenlét helyett, a posztdramatikust a dramatikus helyett, az operát a próza helyett, és a reprezentációt az „élet" helyett. Ez a gyakorlat a nézőket az értelmezés oldalazó táncához vezeti egy olyan (szín)Házban, ahol a szignifikáció – elméletileg – sohasem fejeződik be. Ebben a (MOZGÓ) színHÁZban „a zene sohasem áll meg, a táncosok csupán kisétálnak, ha már elegük volt" (Leitch in Rabkin 1983, 52.).

Konklúzió

Ezen írás középpontjában a szöveg és színház(i előadás) lehetséges viszonyainak vizsgálata állt. Mint azt a tanulmány elején jeleztem, a szöveg önálló, irodalomban elfoglalt helye és léte nem (lehet) kétséges. Ahogy a színház(i előadás) önállóságáé sem. A gond akkor kezdődik, amikor színház(i előadás)ról beszélünk és a szöveget (vagy annak hiányát) értjük rajta, illetve akkor, amikor szövegről beszélünk, és közben színház(i előadás)ra gondolunk. S ott folytatódik, amikor azt feltételezzük, hogy csak szövegből (drámából) jöhet létre előadás.

Az előadás nem kizárólagosan a szövegtől függ, és nem is csupán a szöveghez való viszonyában létezik. Ebben az értelemben tehát, a színház(i előadás) nem a drámaíró és a néző közötti kommunikációs „csatorna", amely továbbítja, de nem változtatja meg a szöveg „lényegét". A színház(i előadás) önálló esztétikai gyakorlata révén „médium funkcióval" bír, amely alapvetően más eszközökkel hozza létre a lehetséges világok sokaságát, mint a szöveg.[41] Következésképp, mint azt Terry Eagleton állította: „a színházi előadás az alapjául szolgáló szöveget nem »kifejezi«, »visszatükrözi« vagy »reprodukálja«, hanem »létrehozza« azt egyedülálló és át nem alakítható entitássá formálva" (Eagleton in Page é. n., 2.). A „létrehozás" mindig a múlt (szöveg) és a jelen (előadás) viszonyában artikulálódik, ami nemcsak időbeli, hanem térbeli meghatározottságot is jelent. Így a szöveg és az előadás közötti „hézag" (Pavis) vagy a tanulmány címében használt „–" jel problematikus viszonyt jelez, amely immáron a színpadon és a színpadon kívül is reflektálást igényel.

1 Itt a szöveg kitágított értelmezését használom, amely szerint minden az előadáshoz felhasznál(ha)t(ó) elem (anyag, írott szöveg, gondolat, imidzs, mozdulat, fény stb.) szövegnek minősülhet.

2 Az előadás terminusa a Marinis-féle előadásszöveg terminus szerint értendő: „különböző típusú jelek, kifejező eszközök vagy akciók komplex hálózataként lehet elképzelni" (Marinis 1999, 25.).

3 Természetesen botorság lenne azt állítanom, hogy a szövegalapú színházi gyakorlat a nyugati (és a magyar) színház egyetlen lehetséges megvalósulási formája. Az olvasó a nem szövegközpontú színházi gyakorlatokat Bim Mason *Street Theatre and Other Outdoor Performance* (Mason 1992), Baz Kershaw *The Radical in Performance* (Kershaw 1999), *The Politics of Performance* (Kershaw 1992), Jan Cohen-Cruz *Radical Street Performance* (Cohen-Cruz 1998), Arnold Aronson *American Avant-garde Theatre: a History* (Aronson 2000) című könyveiben találhat, illetve a hazaiakról összefoglalást lásd Várszegi 1990 és 1993.

4 Többek között azért nem, mivel a *Színház és/vagy dráma* című könyvében, Bécsy Tamás már részletesen tárgyalta azt a folyamatot, „amely elvezetett az írott drámának az irodalom terrénumáról való elvételéhez és elvezetett csak a színházi előadás kívánalmait szemponttá tevő értelmezéséhez és elemzéséhez" (Bécsy 2004, 29.).

5 A színház terminusának értelmezését lásd Imre 2003, 13–27.

6 Hasonló folyamatot vázolt az angolszász színházra vonatkoztatva Irving Wardle a *Theatre Criticism* című könyvében. Wardle úgy érvelt, hogy a színházkritikusok elsősorban az írott szövegre koncentrálnak, mivel a „legtöbb angol kritikus szövegközpontú oktatásban részesült, és ennek következtében a szöveget tekinti első számú területének" (Wardle 1992, 76.). Bár Wardle bevallotta, hogy ezt a megközelítést támadások érték, ennek ellenére kijelentette, hogy „a nagy dramatikus szövegek [...] egyetlen elképzelésen keresztül gördülnek tovább, és ez az elképzelés az íróé. Amikor ezek az elképzelések csökkennek, a színészek és a rendezők belépnek, hogy kitöltsék a vákuumot" (Wardle 1992, 76.). Következésképp Wardle a szöveget az előadás „blueprint"-jének tekintette, az előadást az írott szöveg lehetőségeinek (részleges) megvalósulásaként kezelve, miáltal az előadást – ő is – a szöveg autoritása alá rendelte. Így Wardle a színházi kommunikációt a szerző/feladó (drámaíró) és a néző/befogadó közötti folyamatként tételezte, kiemelve a drámaíró ellenőrző funkcióját: „hatalmas torzítás (distortion) szokatlan, legalábbis akkor, amikor a drámaíró jelen van a próbákon, hogy tisztáz-

za vízióit és megvédje őket a megsértésüktől (violation)" (Wardle 1992, 94.).

7 Constantinidis szerint a nyugati színház másik alapvető jellemzője a piac-ellipszis metaforája. A piac-ellipszis metaforáján keresztül Constantinidis egy adott ország színházrendszerének felépítését „a Nap körül keringő bolygókhoz" hasonlította (Constantinidis 1993, 7.). Constantinidis itt a centrum/periféria elméletet alkalmazta a színházra, és azt állította, hogy bármely nyugati típusú ország színházstruktúrája egyetlen középpont körül szerveződik. Ebben a struktúrában „a külső gyűrűkön elhelyezkedő társulatok általában megismétlik (és újra feldolgozzák) a centrumban található társulatok módszereit és előadásait" (Constantinidis 1993, 7.). Constantinidis ezen állításai – természetesen – nem kizárólagos érvényűek, hiszen a periférián (a teljesség igénye nélkül Kaposvár, Opole, Sibiu, Poznań, Gdańsk, Cardiff, Holstebro például) (gyakran) található olyan színház, amely nem ismétli meg a középpontban lévő társulatok előadásait és módszereit, sőt ezeknek az elveknek és módszereknek az újragondolására késztet. Mindenesetre a Constantinidis által leírt orientáció, gazdasági és kulturális okok következtében, minden bizonnyal megtalálható a XIX. század második felétől intézményesülő és indusztrializálódó nyugati színházban.

8 Ennek a felfogásnak a kialakulását és kritikáját lásd Carlson 1991, illetve Postlewait és McConachie 1989.

9 Bár a kortárs magyar kritika észrevételeiből is gazdagon idézhetnénk, de maradjunk történeti példánál: Jánossi Gábor 1928-as parlamenti felszólalásánál, amikor is Hevesi Sándornak a *Bánk bán* Nemzeti Színház-beli átalakítása ellen tiltakozott (lásd erről bővebben Imre 2004, 35–62.). Lehet azonban másokra is hivatkozni. A francia rendezőre, Louis Jouvet-ra például, aki a következőt állította a rendező feladatáról: „Rendezni annyi, mint megtalálni azt a hangulatot, azt a lelkiállapotot, amelyben az író a művet írta. [...] Bármennyi lehetőséget rejt magában a darab, a rendező nem akkor tölti be szerepét, ha a darab véletlen lehetőségeit, járulékos elmeit ragadja meg, nem is akkor, ha tolmácsolja, megmagyarázza, »korrigálja« a darabot, hanem kizárólag akkor, ha arra törekszik, hogy megtalálja írójának szellemi állapotát" (Jouvet in Karcsai Kulcsár 1974, 52.). Kérdés persze, hogy az „író szellemi állapotának" rekonstruálása lehetséges-e egyáltalán? Nem inkább arról van-e szó, hogy az író „szellemi állapotának" megtalálására irányuló erőfeszítés a rendező által létrehozott szövegértelmezést a drámaírónak tulajdonítja, azért, hogy a rendezői értelmezés esetlegességét, bizonytalanságát az író „státuszával" és „hatalmával" kompenzálja és így legitimálja.

10 Jánossi valóban nem tudott arról, hogy az 1928-ig játszott *Bánk bán* nem a teljes szöveg volt (lásd még Németh 1932, 175–198., Orosz 1979, 137–166. és 1983, 520.).

11 *Minden eltörölve?* című tanulmányában Sándor L. István Csehov *Három nővérének* az 1970-es évektől napjainkig történő színreviteleit követte nyomon. Sándor a szöveg és az előadás kapcsolatát a potencialitás és az aktualitás dichotómiájában ragadta meg: először „a drámai formát" vizsgálta, majd ezután tért rá az előadásokra mint a drámai formának a színpad nyelvére történő fordításaira. Ádám Ottó 1972-es vígszínházi és Ascher Tamás 1985-ös Katona József Színház-beli előadásainak különbségéről a következőt állította: „A Vígszínház előadásában a megszólalások alapszándékai, alaptónusai válnak egyértelművé, a reagálások is érzelmi viszonyokat tükröznek. A Katona előadása viszont minden megszólalás mögé szándékoknak, viszonyulásoknak bonyolult hálózatát festi. Míg a Vígszínház előadásában a verbális közlés az elsődleges, a metakommunikációs jelek rendre csak megerősítik ezeket, ezzel szemben a Katona előadásában a metakommunikációs jelzések válnak hangsúlyossá, rendre láthatóvá téve a szavak mögöttesét: nemcsak azt, hogy kiben mi történik, amikor beszél, hanem azt is, hogy mások ezt hogyan értik, miképp gondolják tovább" (Sándor 2005, 8.). Sándor megközelítésében a verbális és non-verbális (teátrális) jelrendszerek bináris oppozícióját posztulálta, az egyik jelrendszert előnyben részesítve a másik rovására. Míg Ádám rendezésében a verbális jeleké az elsőbbség, a teatralitás pedig másodlagos, addig Ascher előadásában a teatralitás az elsődleges, s a verbális jelek válnak másodlagossá. Ascher előadásának újdonsága – és ezt jól látja Sándor

L. István –, a „sorok közötti végtelen térben", azaz „a csend zónájában" történt változásban található. A probléma Sándor megközelítésével az, hogy Ascher előadásában a két jelrendszer nem képezett rögzített alá-fölé rendeltségi viszonyt, azaz szilárd hierarchiát, hanem a két jelrendszer, egyenrangú félként, ideiglenes hierarchiákat állítva és rombolva, játszott egymással: a verbális szöveg és a non-verbális szöveg közötti – folyton változó mértékű és összetételű – diszkrepancia adta a jelenetek feszültségét és az előadás újdonságát.

12 Annak bizonyítékaként, hogy nem csupán Wardle műveli a színházi kritikának ezt a metódusát, lássunk egy-két példát a brit színházi kritikus, Michael Billington *One Night Stands* című könyvéből. Billington már a bevezetőben arról panaszkodott, hogy „mi britek mennyire el vagyunk vágva a nagy francia, német, olasz, spanyol és orosz klasszikusoktól [szövegektől]" (Billington 1993, xiii.). Később a Royal National Theatre-ről írva, az RNT akkori igazgatóját, Peter Hallt biztatta, hogy „ismét hozzon létre Világ*színház* szezont" (Billington 1993, 220. – kiemelés I. Z.). Billington azonban nem arra akarta rávenni Hallt, hogy külföldi *színházi előadás*okat hívjon meg Londonba, hanem arra, hogy játsszanak külföldi *drámákat* a Royal társulatával. Így Billington számára a világ*színház* nem külföldi színházi előadásokat jelentett, hanem olyan nem angol nyelvű *drámák*at, amelyeket angolok, angolul adnak elő. Billington tehát a színházi előadást a dramatikus szöveg megfeleltetésének tekintette, s ezt a felfogását a kötetben található kritikái csak megerősítik.

13 A kritikai kiadásokból többek között folytonosan az derül ki, hogy a szövegről még műként (lásd Barthes 1996, 67–74.) sem beszélhetünk stabil és változatlan entitásként.

14 A szöveg–előadás viszony változásának rövid történeti áttekintését lásd Pavis 2003, 180–182. és Bécsy 2004.

15 Lásd a kortárs színház olyan képviselőinek előadásait, mint (a teljesség igénye nélkül) a Wooster Group, a Fura dels Baus, a Forced Entertainment, a Theâtre de Complicité, a Cheek by Jowl, az Angelus Novus, valamint Arianne Mnouchkine, Robert Wilson, Richard Foreman, Jan Fabre, Luc Bondy, Jürgen Flimm, Thomas Ostermeier, Frank Castorf, Karin Beier, Krzysztof Warlikowski, Oskaras Koršunovas, Mohácsi János, Zsótér Sándor, Schilling Árpád, Hudi László és mások.

16 Lásd a Lehmann és Pavis között az előadás-elemzésről kibontakozott vitában megjelenő rendezéstipológiákat (lásd Pavis, [1992] 2000, Lehmann [1989] 1999/2000, Pavis [1996] 2003, 175–178.), valamint ezek kritikáit (lásd Kékesi Kun 2000, 38–46., Kiss 2004a, 171–248., és Bécsy 2004, 67–75.), valamint John Rouse rendezéstipológiáját (Rouse 2000, 106–115.), és a hazai viszonyokra történő alkalmazását (lásd Kékesi Kun 1998, 85–104. és Kiss 2004, 171–248.).

17 Megkockáztatható az a kijelentés, hogy valójában a Thália (1904–1908) vezette be a szöveg (és drámaíró)-központú színházi gyakorlatot a magyar színházba (lásd Imre 2005).

18 A kortárs magyar színházi hagyomány egyrészt strukturális, másrészt poétikai kritériumokkal jellemezhető. A strukturális kritériumok között kell említeni a *társulati rendszert*, mivel a magyar színház felépítése a társulatok rendszerére épül; a *repertoár-rendszert*, hiszen a magyar színházat elsősorban a repertoáron tartott előadások jellemzik; az *üzemszerű létmódot*, tehát azt, hogy az adott színháznak bizonyos előadás-mennyiséget, és ennek megfelelő nézőszámot kell produkálnia; valamint a *„struktúrán belüliséget"*, azaz azt, hogy a magyar (költségvetési intézményként működő) színházak különböző támogatásokat (állami, önkormányzati, pályázati stb.) kapnak. A poétikai kritériumok között a következők találhatók: a hagyományos magyar színház létrehozásának és befogadásának folyamatában *szövegközpontú*, mivel a magyar színházi kultúra alapvetően a szövegre épül; *színészközpontú*, hiszen a magyar színházkultúra alapvetően a szöveget előadó színészre koncentrál; *történetközpontú*, azaz a magyar színház története során mindvégig megtartotta a történetnek az előadást és a befogadást is alapvetően szervező erejét; és mindezt *realista alapfeltevések* szerint rendezik el, tehát az előadásokat és befogadásukat a realista színházra jellemző alapfeltevések vezetik.

19 Lásd Jákfalvi 2003 és Kiss 2005.

20 Lásd Kiss 2004b.

21 A hagyományos magyar színház előfeltevéseit módosító gyakorlatok bővebb elemzé-

sét lásd még Kékesi Kun 1998, 85–104. és Kiss 2001, 163–203.

22 Erről bővebben lásd Imre 2002a.

23 A Mozgó Ház-elemzés korábbi változatát lásd Alföld, 2002, 9, 88–96.

24 Úgymint *Jeanne d'Arc* (1995), *Rómeó és Júlia* (1996), *Beckett-dalok* (1997), *Cseresznyéskert* (1998), *Plan secance dance* (1999 – rend. Xantus János), *Tragédia-jegyzetek* (2000), *1003 szív* (2001).

25 Az elismerés egyrészt a következő díjakra vonatkozik *(Európai Fesztiválok díja, Szarajevói Nemzetközi Fesztivál legjobb előadás díja, San Antonio Fesztivál legjobb rendezés, díszlet, előadás díja)*, másrészt pedig arra, hogy előadásaikat műsorára tűzte az *ARTE*, a *3sat*, illetve dokumentumfilmet forgatott munkáikról a *Deutsche Welle Television*.

26 Lásd Koltai Tamásnak, Sándor L. Istvánnak és Molnár Gál Péternek a Mozgó Ház *Cseresznyéskert* és *Tragédia-jegyzetek* című előadásairól írott kritikáit (Koltai 1999a, 1999b, Sándor 1999a, 1999b, és Molnár Gál 1999). MGP például a következőt írta: „külföldi amatőr fesztiválokon is sikert arattak vele *[Cseresznyéskert]*, díjat is kaptak érte, külföldi szakírók elismerően nyilatkoztak, írást is adtak a véleményükről" (Molnár Gál 1999).

27 *1003 szív, avagy töredékek egy Don Juan katalógusból*, Mozgó Ház Társulás, Trafó, 2001. október 22–24. és 2002. január 10–11.

28 A szöveg szerzője már az első bekezdés 3. §-ában felhívta az olvasó figyelmét arra, hogy nem „normális színikritika követelményei" szerint készült az elemzés, tehát az én kifogásaim is ezen a kitételen keresztül értelmezendők.

29 Különösen problematikus persze a dekonstrukció módszerként való feltüntetése (lásd Constantinidis 1993).

30 Vannak persze más megközelítések is, lásd például Julia Kristeva vagy Gérard Genette munkáit (Kristeva 1969, illetve Genette 1982, 7–17.). Az olvasó magyar nyelvű szakirodalmat és alapos bibliográfiát talál az intertextualitásról a Helikon 1996. 1–2. számában.

31 Itt nem térek ki a színház(i előadás) és a szöveg intertextualitásának egyébként igen jelentős különbségeire. Az olvasót Marvin Carlson szövegéhez irányítanám (lásd Carlson 1994).

32 A teret például nem lehet templomként, temetőként, illetve a Pokolként konkretizálni, mivel egyiket sem és mindegyiket is jelent(het)i. Ezek a terek csupán a néző által felidézettek, és nem az előadás által konkrétan megjelenítettek.

33 Az elemzés számára nagyon nehéz volt szegmentálni az előadást, mivel a jelenetek nem zárnak egymásra, hanem átcsúsznak egymásba. Azért választottam ezt a jelenetet, mert bár viszonylag egyszerű, elemzésén keresztül – remélem legalábbis – be tudom mutatni az előadás intertextualitásának működését.

34 És akkor még a jelenet értelmezésénél nem is vettem figyelembe, hogy mi történt a jelenet előtt és után.

35 Az intertextualitás alapvető szervező elvként jelenik meg a Wooster Group előadásaiban is. Ezt a jelenséget John Rouse „intertextuális osztenziónak" nevezi, s jelentőségét abban látja a Wooster Group *L.S.D.* című előadásában például, hogy „az értelmezés terét megosztja a nézővel" (Rouse 2000, 108.).

36 A devising-elképzelés színházi vonatkozásairól lásd Oddey 1994.

37 Az előbbire jó példa a Madách Színház 1990-es előadása (*Don Juan*, rend. Szirtes Tamás), míg az utóbbira az Új Színház 1995-ös produkciója (*Don Juan*, rend. Székely Gábor).

38 Ez történt mind a Madách-, mind az Új Színház-beli előadásokon. Az előbbiben Balkay Géza, az utóbbiban pedig Cserhalmi György játszotta Don Juant.

39 Mivel az előadás nem a karizmatikus címszereplőre épült, és nem ennek érzéseit, motivációit, „világlátását", illetve viszonyait bontotta ki, nem szerencsés az előadást a hagyományos színészi játék elvárásainak be nem teljesítése miatt elutasítani. Az már persze sokkal produktívabb kérdés, hogy miért pont ezt a színészi játékot választották.

40 Mint arra a női szív – feleségemé – felhívta a figyelmemet.

41 A televízió csatorna és médium funkciójának megkülönböztetését lásd Stuart Hall in Corner 1995, 17.

BIBLIOGRÁFIA

Aears, Lesley és Whale, Nigel (szerk.) (1991) *Shakespeare in the Changing Curriculum.* London and New York, Routledge.

Aronson, Arnold (2000) *American Avant-garde Theatre: A History,* London and New York, Routledge.

Bagossy László (é. n.) *Adalék a színpadi szöveghűség morájának genealógiájához,* www.c3.hu/scripta. Letöltés: 2004. május 15.

Barthes, Roland (1997) *S/Z,* Bp., Osiris–Gond.

(1996) *A műtől a szöveg felé = A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások,* Bp., Osiris, 67–74.

(1977) *Image Music Text,* London, Fontana Press.

Bécsy Tamás (2004) *Színház és/vagy dráma,* Pécs, Dialóg Campus.

Bennett, Susan (1990) *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception,* London and New York, Routledge.

Bentley, Eric (1998) [1964] *A dráma élete,* Pécs, Helikon.

Billington, Michael (1993) *One Night Stands,* London.

Carlson, Marvin (2000) *A színházi nézők és az előadás olvasása,* Criticai Lapok (3–4), 22–33.

(1994) *Invisible Presences – Performance Intertextuality,* Theatre Research International (19), 111–117.

(1991) *The Theory of History* = Case, Ellen-Sue and Reinelt, Jannelle (szerk.), *The Performance of Power,* Iowa City, University of Iowa Press, 272–279.

Cohen-Cruz, Jan (szerk.) (1998) *Radical Street Performance: An International Anthology,* London, Routledge.

Constantinidis, Stratos E. (1993) *Theatre Under Deconstruction? A Question of Approach,* New York and London, Garland.

Corner, John (1995) *Television Form and Public Address,* New York, Edward Arnold.

Csáki Judit (2002) *Ábrándot dajkáltam,* Magyar Narancs (6), 32.

Derrida, Jacques (é. n.) *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása,* Magyar Elektronikus Könyvtár. Letöltés: 2005. július 8.

(1988) Signature, Event Content, in Derrida (1988) *Limited Inc.,* Evanston, Ill., Northwestern University Press.

(1976) *Of Grammatology,* Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Elam, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama,* London and New York, Routledge.

Farkas Zsolt (2001) *Az igazi Trebitsch:* 1003 szív, avagy töredékek egy Don Juan-katalógusból – *Mozgó Ház Társulás,* Ellenfény (6), 28–31.

Fischer-Lichte, Erika (2001) *A dráma története,* Pécs, Jelenkor.

Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes,* Paris, Seuil, 7–17.

George, David (1996) *Performance Epistemology,* Performance Research (1), 16–25.

Imre Zoltán (é. n.) *Színházi reformmozgalom a századfordulón: a Thália Társaság (1904–1908),* www.btk.elte.hu/ohit/alternativ_szinh.htm. Letöltés: 2005. július 8.

(2004) *(Nemzeti) kánon és (nemzeti) színház. Vita a* Bánk bán *1930-as centenáriumi* mise-en-scène-*jéről* = Imre (2004) *Átvilágítás,* 35–62.

(2004) (szerk.) *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban,* Bp., Áron.

(2003) *Színház és teatralitás: Néhány kortárs lehetőség,* Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.

(2002) *Idézet(t)világ,* Alföld (9), 88–96.

Jákfalvi Magdolna (2003) *Zsótér in és off,* Színház (10), 27–32.

Karcsai Kulcsár István (1974) *Jouvet,* Bp., Gondolat.

Kékesi Kun Árpád (2004) *Recepció és kreativitás a színház(kultúrá)ban* = Imre (szerk.) (2004) *Átvilágítás,* 9–23.

(1989) *A reprezentáció játékai: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza* = Kékesi Kun, *Tükörképek lázadása,* Bp., JAK, Kijárat, 85–104.

Kershaw, Baz (1999) *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard,* London and New York, Routledge.

(1992) *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention,* London and New York, Routledge.

Kiss Gabriella (2005) *A megszakítás esztétikája – Zsótér Sándor rendezéseiről,* kézirat.

(2004a) *A kockázat színháza – Előadáselemzés a paradoxon kultúrájában* = Imre (szerk.), *Átvilágítás,* 171–248.

(2004b) *Színházi irónia – Mohácsi János rendezéseiről,* www.btk.elte.hu/ohit/alternativ_szinh.htm. Letöltés: 2005. május 8.

(2001) *Önkritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Veszprém, VEK.

Kristeva, Julia (1969) *Sémiotikè – Recherches pour une sémanalyse*, Paris.

Koltai Tamás (1999a) *Nem látni a fától a kertet*, Élet és Irodalom, február 26.

(1999b) *Űrt érzek*, Élet és Irodalom, november 5.

Kulcsár Szabó Ernő (1996) *A szimmetria felbomlása? – A posztmodern intertextualitás kérdéséhez* = Kulcsár Szabó Ernő (1996), *Beszédmód és horizont – Formációk az irodalmi modernségben*, Bp., Argumentum, 267–287.

Lehmann, Hans-Thies (2000) *Az előadás: elemzésének problémái*, Theatron (1), 46–60.

(1997) *From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy*, Performance Research (1), 55–60.

Marinis, Marco de (1999) *A néző dramaturgiája*, Criticai Lapok (10), 20–26.

Mason, Bim (1992) *Street Theatre and Other Outdoor performance*, New York and London, Routledge.

Matejka, Ladislav és Titunik, Erwing R. (szerk.) (1976) *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge, Massachussets and London.

Molière (1986) *Don Juan vagy a kőszobor lakomája. Molière összes drámái*, Bp., Helikon, 839–893. (ford. Illyés Gyula)

Molnár Gál Péter (1999) Népszabadság, november 27.

Németh Antal (1933) *Bánk bán száz éve színpadon*, Bp.

Oddey, Alison (1994) *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, New York and London, Routledge.

Orosz László (1983) (szerk.) *Katona József:* Bánk bán. (Kritikai kiadás), Bp., Akadémiai.

(1983) *A Nemzeti Színház* Bánk bán-*előadásainak szövege*, Cumania (6), 137–166.

Page, Adrian (é. n.) *A drámaíró halála*, Magyar Elektronikus Könyvtár. Letöltés: 2005. január 8.

Pavis, Patrice (2003) *Előadáselemzés*, Bp., Balassi.

(2000) *A lapról a színpadra – nehéz születés*, Theatron (2), 93–105.

Pfister, Manfred (1992) *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.

Perényi Balázs (2001) *Halott színház temetőben*, Színház (12), 19–21.

Postlewait, Thomas és McConachie, Bruce (szerk.) (1989) *Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, University of Iowa Press.

Rabkin, Gerald (1983) *The Play of Misreading. Text/Theatre/Deconstruction*, Performing Arts Journal (1), 44–60.

(1985) *Is There a Text On This Stage: Theatre/Authorship/Interpretation*, Performing Arts Journal (26/27), 142–159.

Rouse, John (2000) *Textualitás és autoritás a színházban és a drámában: néhány kortárs lehetőség*, Theatron (2), 106–115.

Sándor L. István (2005) *Minden eltörölve?*, Ellenfény (1), 4–13.

(1999a) *Ellenképek – Cseresznyéskert-variáció*, Színház (3), 29–31.

(1999b) *Mozgó Ház Társulás – Színház a falanszterben*, Színház (12), 7–9.

Shepherd, Simon (1991) *Acting against bardom: some utopian thoughts on workshops* = Aears and Whale (szerk.), *Shakespeare in the Changing Curriculum*, 88–107.

Thompson, Ann (1991) *Does it matter which edition you use?* = Aears and Whale (szerk.), *Shakespeare in the Changing Curriculum*, 74–87.

Várszegi Tibor (szerk.) (1992) *Fordulatok: Hungarian Theatres 1992*, Bp.

(1990) *Felütés – Írások a Magyar alternatív színházról.*

Veltrusky, Jiržy (1976) *Dramatic Text as a Component of Theatre* = Matejka és Titunik (szerk.), *Semiotics of Art.*

Wardle, Irving (1992) *Theatre Criticism*, London and New York, Routledge.

Székely György

Misztériumjátékok a Nemzeti Színházban 1924–1943

1924. április 12-én a Nemzeti Színház bemutatta *A Jézus Krisztustól szóló „Igazi Passió"*-t, amelyet valamikor 1452 körül a párizsi katedrális orgonistája, Arnoul Gréban (1420–1471) írt. A 34 574 sorból álló hatalmas mű eredeti címe úgy hangzott, hogy *Mystère de la Passion*. Nyomtatásban csak 1878-ban jelent meg. Színpadra 1901-ben dolgozta át Gally de Taurines és de la Tournesse, és az Odéon színházban vitték színre. Ezt a változatot magyarra Váradi Antal fordította le és ő készítette a hazai színre igazítást is. A produkciót Csathó Kálmán rendezte. A vállalkozás sikerét bizonyította, hogy a következő két évben, 1925-ben és 1926-ban felújították, 1943. április 3-án pedig újra műsorra tűzték, így összesen 71 estén át volt látható a Nemzeti színpadán. Bemutatása egyben két évtizeden átnyúló *új műsorszervező hagyományt teremtett:* 1924 és 1943 között tizenhat (!) olyan keresztény világnézetű, vallásos játék került a színpadra, amely ebbe a kategóriába sorolható, lett légyen az misztérium, ünnepi nagymise, mirákulum vagy moralitás, világirodalmi értékű alkotás vagy alkalmi próbálkozás.

Nemcsak külföldi szerzők szólalhattak meg, de rendszeresen játszották kortárs magyar írók hasonló célzatú és hangvételű darabjait is. Nyilvánvaló, hogy ennek a sajátos repertoár-vonulatnak – amelyhez hasonló sem előtte, sem utána nem alakult ki – könnyen feltárható társadalom- és művelődéspolitikai összetevői is voltak. Az alábbiakban ennek a két évtizednek az idevonatkozó jelenségeiről rajzolunk vázlatos képet. Terjedelmi okokból nem térünk ki szűkebben vett színháztörténeti szempontokra.

Visszatérve Grében *Passiójára*, kétségtelen, hogy ez a hatalmas alkotás lenyűgöző módon foglalta össze a középkor óta felhalmozódott tapasztalatokat. Dramaturgiája, szerkezete, versformáinak változatossága, költői ereje, alakjainak gazdagsága, a keresztény gondolkodásmód elvont tételeinek a láthatóság birodalmába, szcenírozott cselekvéssorba való átemelése példaként és hiteles forrásként szolgált az utána következő korok számára. A mű belső, dramaturgiai kerete volt a Paradicsomi Per, a „Procés de Paradis", amely a *limbus*ban, a Pokolnak azon a határszélén bonyolódott le, ahol a korabeli hiedelmek szerint a Krisztus előtt élt emberiség tagjai és a megkereszteletlen csecsemők várták az Utolsó Ítéletet. Grébannál Ádám és Éva, illetve a régi törvény prófétái tartózkodnak itt, a Bűnbeesés Perét pedig az Igazság és a

Könyörület – vádló és védő – folytatják le. A bizonyítási eljárást négy napon át (!) láthatták a nézők. Az *első napon* Jézus születését, a Pásztorok és a Bölcsek látogatását, Heródes és a gyermekgyilkosság történetét, valamint a felcseperedett Kisjézusnak a templomi tudósokkal folytatott vitáját (a Sorbonne-ról ismerős érvekkel) mutatták be. A *második napon* Keresztelő János véres históriája került színre. Groteszk démon-betétek színesítették a kánaita lányának meggyógyítását. A Hegyi Beszéd 200 soron át szólalt meg. Ezt a részt Jézus elfogatása zárta le. A *harmadik rész* volt a tulajdonképpeni „passió": Jézus elítélése, kereszthalála, temetése. Itt hangzott el Mária „planctusa", az édesanya siralma. Ide fonódott be Júdás keserves drámája, pusztulása. A *negyedik napon* játszották el a feltámadott Krisztus alakjával kapcsolatos jeleneteket. A keretjátékot a Megváltást *igérő* „záró-moralitás" fejezte be: csókkal békült meg az Irgalom az Igazsággal, a Béke az Igazságszolgáltatással. – A Nemzeti Színház előadásáról szólva Pukánszkyné Kádár Jolán is felismerte az „új tradíció" indulását, emlékezvén a „festői" rendezésre, a Leonardo-freskó nyomán megelevenített Utolsó vacsorára, a Krisztus-figurához méltó kettős szereposztásra: Ódry Árpádra és Abonyi Gézára. Harsányi Kálmán pontosan igyekezett megragadni a két alakítást:

> Ódry Krisztusából a világmegváltó gondolat mindent lebíró erejét olvastuk ki, mely évezredeknek mutat sziklaalapot az építésre. Abonyiéban a Pásztort láttuk, az isteni Bárányt, aki az elnyomott jókat, némán szenvedőket és a jámbor alázatosság fegyvertelenjeit vezeti a földi nyomorúságból kivezető egyetlen út meredekén...[1]

Nagy elismerés fogadta Tasnády Ilona Mária-alakítását is. A zenét Lavotta Rezső állította össze gregoriándallamokból, illetve Bach, Händel, Scarlatti, Liszt motívumaiból. – Még ugyanabban az évben karácsony másodnapján a fiatal Horváth Árpád – akkor még rendezőgyakornok – saját művel, egy *Betlehemes játék*nak nevezett misztériumjátékkal jelentkezett („színre alkalmazta és rendezte"), amelyet a Nemzeti Kamaraszínházában mutattak be, és hét előadást ért meg.

Hevesi Sándor igazgatásának második évadjában szólalt meg ez a hang először a Nemzeti színpadán, jelezve az új vezető belső elkötelezettségét. Életrajzírója szerint Hevesi 1900-ban tért át „hivatalosan" a katolikus vallásra. Hogy ez nemcsak alkalmi elhatározás vagy éppen asszimilálódás diktálta lépés volt, igazolta az is, hogy „hitvalló" drámáját, a *Császár és komédiás*t Hevesi 1919 februárjában, a hazai forradalmak csúcspontjának idején, a proletárdiktatúra kimondása előtti napokban vitte színpadra. A IV. században játszódó események főhőse Genesius, a római birodalom legkiválóbb színésze. Megbízást kap a császártól, hogy olyan drámát írjon és mutasson be, amelyben megvédi a régi hitet a veszedelmes gyorsasággal terjedő új tanok ellen. Genesius tréfás keresztelési szertartást iktat a cselekménybe. De amikor a színpadon a keresztvíz éri,

látomásában Krisztus jelenik meg a szeme előtt, megtér és kereszténynek vallja magát. Új hitét nem hajlandó megtagadni és imádkozva indul kínhalála felé. A dráma, amelyet 1929-ben felújítottak, egy híján ötven előadást ért meg.

Amikor Hevesi a Grében-passiót műsorra tűzte, intenzíven foglalkozott vallásos tárgyú témák színpadi lehetőségeivel. Középkori drámákat tanulmányozott, elolvasta a hazai misztériumhagyomány nyomtatásban is megjelent szövegeit, hiszen a csíksomlyói passió anyagának egy része Fülöp Árpád és Alszeghy Zsolt munkássága nyomán már a századforduló óta rendelkezésre állt. Nyilván ismerte Max Reinhardt ez irányú munkásságát, aki 1911-ben mutatta be Vollmoeller *Das Mirakel* című játékát és a Hofmannsthal-féle *Jedermann*t, majd 1922-ben a *Nagy Salzburgi Világszínház*at. (Ezeket azonban Hevesi sohasem vitte a saját színpadára.) Viszont 1924-ben, tehát a Grében-*Passió* évében tanulmányt jelentetett meg a *Magyar Kultúra* című folyóiratban a *Színház és kereszténység* témakörében.

Hevesi, miután 1923-ban új rendezésben vitte színre *Az ember tragédiáját*, már három év múlva ismét nekivágott a nagyszabású feladatnak. Az új premier (1926. október 30.) előtt bő indokolását adta döntésének a *Magyar Színpad*ban. A következőket írta:

> Minden középkori misztérium mennyei prológgal kezdődött, épp úgy, mint „Az ember tragédiája" és a prológ ott is, mint Madáchnál, Isten és a Sátán között folyó harc volt. [...] Ez a drámai játék, mondjuk: ez az isteni színjáték csak úgy volt megvalósítható s a nézők számára érzékeltethető, hogy a *mennyország*, tehát Isten jelenléte az egész passión keresztül nyilvánvaló maradt, csakúgy, mint a Sátáné. Ez adta meg minden misztériumnak végső egységét és drámaiságát.
>
> Fölvetem a kérdést: miért ne lehetne „Az ember tragédiája"-t, e legteljesebb színpadi misztériumot, abba a keretbe helyezni, amely természetes kerete, mert egész kompozíciója szerint abból származott. Miért ne lehetne Isten és Lucifer küzdelmét állandóan láthatóvá tenni, amikor a misztérium-színpad a maga hármas tagoltságával, gazdag elosztásával egyenesen kínálkozik e feladat számára?

A rendezői koncepció szcenikai megvalósítása nagyvonalúnak bizonyult. Ifj. Oláh Gusztáv egész magasságában nyitott színpadot tervezett, benne egységes, állandó, stabil építészeti konstrukcióval. Lépcsős-emelvényes rendszer alkotta a játék színhelyéül szolgáló „misztérium-színpadot", melyet a háttérben trapéz alakú híd kötött össze. Alatta boltíves tér alakult ki, oldaloszlopokkal. Ezt az alapszínpadot egészítette ki azután az egyes képekhez szükséges minimális korjelzés. A korabeli kritika, bár elismerte a kezdeményezés újdonságát, túlságosan merevnek minősítette az addigi megoldásokhoz képest szokatlan, állandó keretet.

Ezt a felfogást erősítette tanítványa és munkatársa, Horváth Árpád elemzése is (*Az Ember Tragédiája a színpad szempontjából*, 1931) Madách művének 1932-es, általa rendezett felújítása előkészületekor.

Tömör végkövetkeztetése így szólt: „Az *E. T.* egy szavakban komponált nagymise. A darab mítosszal kezdődik, s mítosszal végződik. Isten a mű megoldása. A XV. szín olyan, mint egy alleluja."[2]

De hogy Hevesit ebben az időben mennyire lenyűgözte a „színpad-misztérium" gondolata, azt igazolta következő nagy vállalkozása, Goethe *Faust*ja *mindkét részének* egy estén való bemutatása is. Az 1927. május 30-án tartott bemutató előtt tanulmányt olvasott fel a Kisfaludy Társaság egyik ülésén, amelynek szövegét azután a *Magyar Színpad* júniusi számának mellékleteként meg is jelentette. A fejtegetés második fejezetének címe: *„Faust" nem tragédia, hanem misztérium.* Hevesi véleménye szerint a költő nézőpontja dönti el, hogy „honnan nézi" az emberi tragédiát: „...a földről-e vagy pedig a mennyből, emberi szemmel-e vagy pedig isteni szemmel, hogy az ember tragikus helyzete és küzdelme a földön kezdődik-e és a földön ér-e véget, vagy pedig a mennyben kezdődik-e és a mennyben ér-e véget?" Márpedig mind a *Faust,* mind pedig *Az ember tragédiája* az utóbbi kategóriába tartozik. Döntő különbség az is, hogy míg a tragédiának „végső mozzanata *a halál és a megsemmisülés,* a misztérium végső mozzanata *a megváltás*". Így azután az előadás záróképeként a mennyország patrónája, Szűz Mária, az angyalok körében a vezeklő Margit könyörgésére irgalmába fogadja Faustot, akit énjének jobbik része s az isteni kegyelem megment az elkárhozástól. – A „misztérium"-*Faust*ot Kozma Andor új fordításában szólaltatták meg. A címszerepet Abonyi Géza és Lehotay Arpád felváltva játszotta, Mefisztót Palágyi Lajos alakította, Margit szerepében Váradi Arankát és Tőkés Annát lehetett látni, a második rész női főhősét, Szép Helénát pedig Cs. Aczél Ilona játszotta. Az előadás fárasztónak bizonyult. Ezért az 1932-es felújításkor már csak az első részt vitték színpadra.

A színház vallásos tárgyú sorozatába eddig csak klasszikus szerzők – Gréban, Madách, Goethe – művei kerültek be. Hiányzott még a kortárs hang. Ezért figyelt fel azonnal Hevesi arra a bemutatóra, amelyet a bécsi Burgtheaterben tartottak 1928. január 21-én. Max Mell (1882–1971) osztrák író trilógiájának harmadik darabja, a *Das Nachfolge Christi-Spiel* került színre, főszerepében, egy várúr alakjában a színház híres művészével, Raoul Aslannal. A Nemzeti Színház Kosztolányi Dezsővel fordíttatta le a darabot, és *Új Passiójáték A Mi Urunk Jézus Krisztus követéséről* címmel, kétrészes formában már egy év múlva, 1929. március 22-én be is mutatta. A frontot járt és az átéltektől megrendült szerző formailag a népi hagyományokhoz nyúlt vissza, tartalmilag pedig a konzervatív katolicizmus álláspontját fogadta el és szólaltatta meg. A török háborúk idején játszódó cselekmény alapötlete egy Lope de Vega-dráma nyomán alakult ki, amelyben a mindent legyőző szeretet jegyében egy gyermek mártírhalála váltja meg a bűnösöket. Mell úgy vélte, hogy az evangéliumi gondolatot már nem a régi passiók eseményeinek felidézésével lehet hatékonnyá tenni, hanem új, koncentrált látvánnyal kell hatni a ma

emberére: szünet nélküli, egyetlen, fokozódó feszültségű történés felmutatásával. Archaizáló stílusú bevezető soraival a látottak „játék"-jellegére utalt.[3]

Kiemelt jelentőségű Voinovich Géza műve, a *Magyar Passio* (sic!), amelyet a Nemzeti Színház 1931. március 27-én mutatott be, és sikerrel, huszonegy alkalommal játszott. A „magyar" jelzőt több szempont is indokolta. Hazai szerző darabja volt, és magyar történelmi háttérben játszódott. A szövegkönyv első oldalán az alábbi meghatározás szerepelt: „A Mi Urunk Jézus Krisztus életének, kínszenvedésének és halálának üdvösséges emlékezetére testben szem elé ábrázoltatik Kassa városában magyarországi Szent Erzsébet épülő egyháza előtt a kassai venerabilis szerzetesrendek és nemes nemzetes tanuló ifjaik által az Úrnak 1465. esztendejében." A fikció tehát az, hogy a Nemzeti Színház előadása mintegy rekonstruál egy nemzeti-vallásos-egyházi eseményt. A keretjáték szereplői – kassai paptanárok, templomépítő iparosok, magyarok és németek, diákok – előbb saját személyükben, később pedig különböző szerepekben is láthatók. A nagyszabású záró apoteózis után „A szerzetesek kezdik leoldani egymás válláról a szárnyakat. A diákok a fáklyákat szedik össze. A játékhoz öltözöttek, farizeusok, királyok, katonák, kezdik levetni a palástot, leteszik a koronát, sisakokat... Lassan oszlanak."

A paptanárok nevét – Gratianus Kézdi, frater Potyó Bonaventura, pater Csergő Chrysogonus – Voinovich a későbbi csíksomlyói misztériumokból emelte át a saját szövegébe. A keret után induló játék első felét Káin, Ábel, a Sátán, Ádám és Éva jelenete indítja, amelyet egy moralitás-típusú jelenet követ a fekete álarcú Kapzsiság, a római sisakos Kevélység, a magát acéltükörben nézegető Bujaság, a korbácsos Harag és a görög peplont viselő Ficsúr, illetve az Irgalom képviseletében egy fehér köntösű, vállra csatolt szárnyú szerzetes részvételével. Az első rész a „jeruzsálemi bevonulás"-sal fejeződik be: Jézust a kassai nép üdvözli. Júdás árulása pillanatában „megroppan a templom" (mármint a kassai dóm), de építői megnyugtatják a jelenlévőket, hogy mindörökké állni fog. A második rész Krisztus elítéltetésétől a Feltámadást igazoló üres sír boldog felfedezéséig tart. A már említett apoteózisban megjelennek a magyar szentek is – István, Imre, László, Erzsébet és az akkor még csak boldog Margit –, akik imával kérik az Úristent, hogy vegye oltalmába az „árva nemzetet":

Enhibáiból okuljon,
Más kegyére ne szoruljon,
Fondorkodó ellenségin
Győzedelmet hadd vegyen.

Közvetett, bár nem ízléstelen utalás ez a kor társadalmát nyomasztó „trianoni" állapotra. Ilyen utalás volt persze már a játék elején az egyik építő, Menyhárt Kassáról szóló, „dobbantással" is megerősített szava:

Magyarország ez a föld itt,
Hát magyar a templom is.
A mi földünk, amin áll,
A mi kövünk a fala,
A mi eszünk építi
István mester tudománya,
Mátyás király aranya.

A játékot Hevesi Sándor rendezte, aki a címszereplőről később úgy nyilatkozott, hogy Ódry Árpád nem a Grében-féle változatban, hanem itt „...megtalálta a teljes Krisztust, isteninek és emberinek kényes és biztos egyensúlyát [...]. Taglejtése, fejhordozása, kék szemének mélységeket sejtető fenséges és mégis szelíd tekintete itt vált igazán szépségessé és élményt adóvá."[4]

Amikor Voinovich Géza a Nemzeti kormánybiztosa lett – 1933–1935 között –, a hagyomány továbbépült. A következő művet is magyar szerzők alkották: Bálint Lajos és az ezen a terepen először jelentkező Ujházy György. Előbbi Hevesi idején a színház dramaturgja volt, és nyilván ezúttal is ilyen minőségben működött közre. Ujházy is próbálkozott már a színházcsinálással: 1925-ben ő volt az egyik szervezője az expresszionista-avantgarde *Karaván*-együttesnek. A *Tékozló fiú* című darab, amelyet 1934. november 2-án vittek színre, a rendezőpéldány megjelölése szerint, mint „Misztérium dráma egy XVI. századbeli játék motívumaival" került a közönség elé. A jól ismert témához illően a három felvonásos játék hétköznapi környezetben játszódott. Szabad vidék, szérűskert, városkapu előtti terület, a Rongyosok tanyája, „az atyai ház előtt" – a bibliai példázat évszázadok óta megszokott helyszíneit mutatta. A rendezőpéldány szcenikai leírása azonban rendkívül hangsúlyos stilizációs igényt rögzített:

A szinpad. Keretes misztérium-színpad megnyitott mélységének hozzáadásával [...]. Az egész szint hatalmas, elliptikus fekete bársonyfüggöny keríti, foglalja és takarja be. Ebbe a fix keretbe helyezendők az egyes színek dekorációi, amelyek a *jelzés* stilizált hangsúlyával készítendők el [...] az egyes díszletdarabok kimondottan magukon viselik a darab stílusának, – : a magyar barokknak! – bőségét és pompáját. Ugyanígy: az egyes szcénák *világítása* is stilizált: tehát nem generális és naturalizmusból indokolt, hanem megosztott, a darab akciója s pszichikai mouvement-jai szerint (hangsúly, kiemelés, lezárás, etc.) változó [...]. A szuffita drapérián transzparens kereszt, amely a történés szerint hol kihúny, hol kivilágosodik. Világossárga szín, amely a darab 2 utolsó képére teljes, izzó fehérre cserélődik ki.[5]

A színlapon már mint „moralitás" szerepelt a játék, amelyet Horváth Árpád rendezett.

Kisebb érdeklődést keltett az évad második felében, 1935. április 5-én színre vitt *Valaki járt itt* címen bemutatott Jerome K. Jerome által 1908-ban írt, modern misztériumjáték (eredeti címén *The Passing of the Third Floor Back*),

amelyben egy Krisztus-szerű idegen tűnik fel egy londoni bérházban, jelenlétével megváltoztatva az ott lakók addigi életvitelét.

A két világháború közötti korszak vallásos-teátrális csúcsteljesítménye kétségtelenül Németh Antal igazgatásának első, mintegy hangadó produkciója volt, a *Missa Sollemnis*, amelynek bemutatóját 1935. szeptember 28-án tartották. Műsorfüzete rögzítette a körülményeket. Eszerint a Budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem 300 éves ünnepe, valamint „az ezévi Kath. Nagygyűlés alkalmából" került sor a „liturgikus dráma" színrevitelére. „A *Missale Romanum* szerint, a *Graduale Romanum* énekeivel és *Beethoven Missa Solemnis*ével dramatizálta Ujházy György." Közreműködött a Palestrina kórus, élén Vaszy Viktor karigazgatóval, a Budapesti Philharmoniai Társaság zenekara dr. Dohnányi Ernő vezényletével. A szólókat Báthy Anna, Basilides Mária, Székelyhídi Ferenc dr., Kálmán Oszkár (mind az Operaház tagja) énekelte. A cenzúrát a hercegprímási udvar végezte. A kosztümöket, amelyeket egyébként Nagyajtai P. Teréz tervezett, Leopold Antal kanonok vizsgálta felül. Így az előkészületeket a legfőbb egyházi hatóság „Nihil obstat"-tal látta el. Az ügy jelentőségének megfelelően alakult a bemutató közönsége is. Jelen volt a kormányzó, Horthy Miklós, a főhercegi családok, Serédi Jusztinián bíboros, Innitzer bécsi hercegérsek, Angelo Rotta pápai nuncius, a püspöki kar, a miniszterek és sok külföldi előkelőség.

Az este zenei gerincét Beethoven grandiózus Miséjének öt tétele – Kyrie, Gloria, Credo, Benedictus, Agnus Dei – alkotta. Eköré épült a hagyományos mise-szerkezet: Introitus, Lectio, Graduale, Evangelium és így tovább. Ezek során a hozzájuk illeszkedő gregoriándallamok szólaltak meg. Az Introitus adott alkalmat arra, hogy Szent Adalbert (Táray Ferenc), az este „narrátora", bemutassa a magyar szenteket. A különleges díszletet Horváth János tervezte. A színpadon hármas tagozatú oltár (triptichon) volt látható. Középső része tíz méter, két oldalrésze nyolc méter magas volt – ez utóbbiak beforoghattak, s így változó színtereket mutattak be. Mégsem keltette templom képzetét, inkább, mint írták, „a játék a világ oltárán történik". A Németh Antal által kidolgozott rendezőpéldányban, amely az OSZK Színháztörténeti Tárában található, harminc (!) mozgáskoreográfia rögzítette a csoportos (52 némaszereplő) és az egyéni szereplők mindenkori helyzetét. Az Üdvözítőt Lehotay Árpád személyesítette meg, Dávid király szövegeit Abonyi Géza mondta. További fontos szerepet játszott Sugár Károly (Pál apostol), illetve Mihály arkangyal (Várkonyi Zoltán) és Gábor főangyal (Ungváry László). Az Ünnepi Mise utolsó tételeként a bal oldali oltárszárnyon megjelent János evangélista (Apáthi Imre), s elmondta „rejtelmes értelmű szavait az Igéről", majd ő is eltűnt a mélyben. A nézőtér harangzúgás közben világosodott ki. A különleges produkciót tizenhatszor tűzte műsorára a színház.

Jeles alkalomnak ígérkezett az 1938-as év. Érthető módon a hazai eszmeiszellemi hátteret a „Szent István Év" jelentette. Ezzel kapcsolatban a katolikus-keresztény szellemiség kiemelt megünneplésére Magyarországon ren-

dezték meg május 25-étől kezdődően a XXXIV. Eucharisztikus Világkongresszust. A Nemzeti Színház abban a naptári évben négy idevágó tematikájú darabot állított színpadaira.

– A *Godiva,* Kállay Miklós műve, „játék a lélek értékéről" február 14-én került színre.

– *A hit győzelme,* T. S. Eliot kórusos-verses tragédiája Thomas Becket mártírhaláláról kamaraszínházi produkcióban szólalt meg május 19-én, néhány nappal a világkongresszus megnyitása előtt.

– *A nagy világszínház,* Calderón de la Barca misztériumjátékának hazai változata egy nappal később, május 20-án a színház nagyszínpadán látványos keretek között vált láthatóvá.

– *A Fekete Mária* című hétképes misztériumot, Berczeli Anzelm Károly darabját pedig (a Szegedi Szabadtéri Színpadon már előadott formától némileg eltérő módon) október 20-án vitték színre.

Az ily módon bemutatott művek széles művészi skálán szólaltatták meg a Hit erejét, csodáit, veszedelmeit és végső dicsőségét. A *Godiva* írója előtt – mint azt a színház Műsorkísérő füzetében kifejtette – „a középkor nagy misztériumai" lebegtek mintaként. Művében „a szeretet, a könyörülő irgalom határtalansága tesz csodát". Hősnője – a címszerepet Szörényi Éva alakította – a törékeny, magára hagyatott jóság térdre kényszeríti a hatalmas, állig felfegyverzett gonoszt. A „transzcendens" síkon három szimbolikus alak vívta harcát: Lucidor, az ég angyala, Belfegor, a sátán és Azrael, az enyészet szelleme. A darabot Németh Antal rendezte, a középkori miniatúrákat idéző színpadképet Horváth János tervezte, az erősen stilizált tömegmozgásokat Milloss Aurél koreografálta. – Eliot költői drámájának eredeti címe *Gyilkosság a katedrálisban (Murder in the Cathedral),* és tartalmilag jobban megfelel a történelmi tényeknek, mint a magyar változat. II. Henrik angol király, illetve kancellárja, a későbbi canterburyi érsek vívja csatáját a kor nagy politikai feszültségében: az egyházi és világi hatalom erőpróbája során. A fordulat Becket „megtérése", átállása a másik oldalra érsekké való kinevezésével történik meg. A kapott-vállalt feladatot ugyanolyan erővel és hittel vállalja a mártírhalálig, mint ahogyan azelőtt királya érdekeit képviselte. Az érsek alakját Lehotay Árpád személyesítette meg. – Calderón misztériumjátékát Possonyi László költötte át magyar színpadra. A színhely: „A Menny és a Föld", ahogy azt a rendezőpéldány megfogalmazza. Az események irányítója a Mester (Abonyi Géza), aki kiosztja a nagy játék szerepeit:

Az Egek Urának csodás szándéka az,
Hogy megkötve mégis szabadok legyetek,
Hamvatokból újra életre keljetek,
Megítéltetésre. Világ játszótere,
Próbaköve ember, Isten teremtménye!

A *Nagy világszínház*ban fontos feladatot kap a Király (Petheö Attila), a Bölcs (Lukács Margit), a Szépség (Szörényi Éva), a Gazdag (Kovács Károly), a Paraszt (Hosszú Zoltán) és a Koldus (Major Tamás). A játék kellékeit a Világanya (Szabó Margit) osztja szét a játékosoknak. A darabot nagyméretű ítélkezés zárja le, amelynek során a Koldus és a Szerzetes azonnal égbe szállhat, a Királynak és a Szépségnek bűnbánatot kell tartania, a Paraszt kegyelemben részesül, csak a Gazdagnak kell tudomásul vennie, hogy eljátszotta életét. A darab díszletét Jaschik Álmos tervezte, rendezője Németh Antal volt. A kísérőzenét Farkas Ferenc szerezte. – 1938 októberében, mintegy a sorozat lezárásául, mutatta be a színház Berczeli A. Károly misztériumjátékát. Témáját a szerző a szeged-alsóvárosi búcsú ihletésére, a *„Fekete Mária"* csodatevő képével kapcsolatos népmondából vette. A cselekmény hátterét a keresztény és a pogány mohamedán hit küzdelme adta. Musztafa szegedi pasa zsarnoki uralma alatt eltűnik az alsóvárosi templom szép, színes Mária-képe. Egy fiatal parasztlegény, András indul fogadalmi vándorútra, hogy megtalálja az elveszett ereklyét. A darab harmadik képében András „stációkat" jár végig, melyek fölé feketéllő keresztek nyúlnak. A stációk fölötti „karzaton" helyet foglaló „nézők" mint Hangok kísérik András vándorútját. Kút, aranyalmát termő fa, barlang, Hármasút (Buda, Konstantinápoly, és a további stációk felé vezetve), erdő, szélmalom, temető, végül egy harangláb jelzi András fárasztó és egyelőre sikertelen vándorlását, aki végül az alsóvárosi búcsú forgatagába érkezik haza. A vásári sátrakban Csillagjós, Jósnő, Képmutogató (Dózsa György, illetve Mátyás király történetével) fogadja. Mélységes riadalmat okoz, amikor a rabságban élő Piroska összetört testét hozzák be, akit a pasa ledobatott a várfalról. Haldokolva még elmondja Andrásnak, hol találhatja meg az eltűnt szentképet. András elhozza a jelölt helyről az elrablását megszenvedő „megfeketedett Máriát". – Piroskát Somogyi Erzsi, Andrást Juhász József, a Pasát Csortos Gyula alakította. A „Sárkány"-nak Gobbi Hilda kölcsönözte hangját, a Szűzanyát Lukács Margit, a Halált Várkonyi Zoltán jelenítette meg. A misztérium kísérőzenéjét Antos Kálmán, a szegedi dóm orgonista-karmestere szerezte. A tételek között szerepelt többek között „Nyitány a török képhez", „Dávid hegedűje", „Sírásó ének", „Haláltánc". A produkciót Táray Ferenc rendezte, a tánckompozíciókat Troyanoff V. Szemjon dolgozta ki. A darab tizenöt előadása tisztes fogadtatásra vallott.

Még ugyanannak az évadnak a második felében, 1939. május 14-én érdekes kísérletre került sor a Nemzeti Kamaraszínházában. *Az ember tragédiája,* amely addig mindig nagyszabású, látványos produkcióként volt látható (és okozott rendezői-szcenikai problémákat), ezúttal szinte miniatürizált formában tárult a nézők szeme elé. Nem csak formai-praktikus célt szolgált, hogy például – mint azt a rendező Németh Antal már előzetesen is kifejtette – a produkció utaztatható, esetleg lemásolható legyen. Elvi-eszmei meggondolások is jelentős szerepet játszottak. Mindenekelőtt a szöveg kerülhetett a figyelem

fókuszába, a korábbi technikai trükkök teljes mellőzésével. Ugyanakkor bizonyos sajátos szintézist is jelentett. Mindenekelőtt megmaradt a *Missa Sollemnis triptichon-szárnyasoltár* megoldása, persze, méretének egytizedére redukálva. A képek szerint változó sima, festett oltárképek szimbolikus-dekoratív hátteret biztosítottak, hogy hatásuk, mint azt Németh egy tanulmányában megfogalmazta: „...az állandó keret térbeli és plasztikai elemeinek viszonylatában maga is valóságerőt nyer, helyesebben a keret és a középmező együtt olyan imaginárius és irracionális légkört teremt, melyből a nézőnek minden valóság és szimbólum-szomjúsága kielégülhet... [...] Számunkra most ez a színpad nemcsak formailag oltár, hanem lényegében is [...] a közönség vallásos játék tanuja lesz. Vallásos *játéké,* olyan játéké, amely az életről gondolkodik és az életről való gondolkodása közben eljut az ember örök és megoldhatatlan problémáira való egyetlen feleletig: a *letérdeplésig Isten előtt!*"[6] A mű eredeti irodalmi formájához közelítette a látványt az a megoldás, hogy minden oltárkép „szalagfeliraton" tette olvashatóvá az adott kép egy-egy jellegzetes idézetét. Valóban, erőteljesen koncentrált színi alkotás jött létre, sok néző számára a Madách-mű legközvetlenebb hatású, szuggesztív erejű előadása.

Az 1938-as esztendő azonban nem csak ünnepet hozott. Márciusban szállotta meg Hitler Ausztriát (valószínűleg a durva beavatkozás miatti tiltakozás nyomán nem engedélyezék a németeknek az Eucharisztikus Világkongresszuson való részvételt), Magyarországon pedig a nagy ünnep megnyitása utáni negyedik napon, május 29-én hirdették ki az 1938. XV. törvénycikket, az úgynevezett „első zsidótörvényt".

1940 tavaszán új magyar vallásos művet mutatott be a Nemzeti Színház. Csanády György *INRI* című „Húsvéti színjátéka" került színre három részben, hét képben. Az első rész Lázár otthonában játszódott, Jézus megpróbáltatásának előestéjén. A második rész helyszíne Pilátus palotája volt: az ítélet megszületése. A harmadik rész – alcíme szerint „A legnagyobb csoda" – már a megfeszíttetés után történik. Júdás (a kiemelt jelentőségű szerepet Major Tamás játszotta) visszaadja az árulásáért kapott pénzt. A következő kép helyszíne a Golgota. Jézus már nem függ a kereszten. Ott teljesedik be Júdás lelkiismereti drámája is. Közeleg a Feltámadás csodája. Jézus szerepét, szinte már hagyományos módon, Abonyi Géza kapta, Pilátust Táray Ferenc, feleségét, Claudiát Rápolthy Anna játszotta. Szörényi Éva alakította Máriát, Mártát pedig Makay Margit. – 1940 októberében ismét újdonság illeszkedett a vallásos jellegű bemutatók sorába. Egy fiatal osztrák író, H. Heinz Ortner *Szent Borbála csodája* című három felvonásos színművét Keresztury Dezső fordította le, Németh Antal rendezte. A díszleteket ezúttal Jaschik Álmosné tervezte. A kisebb szentek sorában nyilvántartott Borbála, a hajadonok védelmezője – akit ebben az előadásban Szeleczky Zita személyesített meg – egy népi hagyomány szerint az oltárképből megelevenedve, majd kilépve segített bajba jutott hívén. A darab iróniába hajló hangvételét jelezte, hogy szánandó hős-

nője a Bolond Borbála volt, Vándory Margit alakításában. A produkció a repertoár akkori átlagszámát, a tizenöt előadást érte meg.

Lehetett véletlen, lehetett tudatos választás eredménye is, hogy 1943 áprilisában a Nemzeti Színház újra műsorára vette a misztériumjáték-vonulat indító darabját, Grében *Igazi Passióját*, amelynek zárópillanataiban *megbékül* az Igazság és az Irgalom, az Igazságszolgáltatás és a Béke. Mintha ezzel a felismerhetően hangsúlyos gesztussal egy korszak lezárását kívánták volna jelezni: egy szenvedéstörténettel kezdődő és várhatóan ugyanazzal befejeződő történelmi korszakét. Hiszen ekkor már a második világháborút élte-szenvedte az ország.

Olyan, két évtizeden át virágzó színjátéktípusnak, egy olyan szemlélet „megtestesülésének" az utolsó alkalma volt ez a produkció, amely a Nemzeti Színház jelentős igazgatói alatt, Hevesitől Voinovichon át Németh Antalig, természetes alkotórésze lett a műsornak. Egyes alkalmakkor pedig – mint mondjuk a *Missa Sollemnis* esetében – szinte hitvallás erejű volt. Elgondolkodtató, de talán érthető, hogy színháztörténetünk eddig nem figyelt fel erre a határozott tartalmú és célzatú műsorpolitikai vonulatra.

Ami a jelenség társadalmi-politikai-eszmei hátterét illeti, ennek a színjátéktípusnak a felbukkanása és rendszeressé váló jelenléte nagyon is érthető. A magyar társadalom – sokak számára váratlanul és érthetetlenül – történelmi sokkot élt meg. Vesztett világháború, két forradalom, ellenforradalom, fehérterror s végül a trianoni országvesztés. A megszokott nagyhatalmi állapot helyett a hirtelen állandóvá vált fenyegetettség érzete. Érthető, hogy szinte az első pillanattól kezdve valamiféle restauráció igénye fogalmazódott meg. Újra kellett építeni a gazdaságot, visszahozni a felső vezetés begyakorlott formáit, megőrizni a még megőrizhetőt – mindez a konzervatív erőket aktivizálta. A politikai vezetés gróf Bethlen István kezében volt, s ő valóban – a kultúra területén gróf Klebelsberg Kunó hathatós segítségével – tehetségesen szolgálta a konszolidációs folyamatokat. Eszmei társául országos méretekben az úgynevezett „politikai katolicizmus" szegődött (az ország lakosságának mintegy 65%-a volt katolikus). A klérus jelentős hatalomra tett szert (1927-től 14 főrendiházi tagja volt), és következetesen támogatta a vallásos-nacionalista irányzatokat. A „vallási reneszánsz" – amely egyébként már Szekfű Gyula megítélésében is „álságos neobarokk" környezetet teremtett maga köré – elsősorban a középrétegeket, illetve a városi polgári lakosságot érintette. „A társadalom mentalitását meghatározó értelmiségi, alkalmazotti, »közbülső« rétegek több ponton is közvetíteni tudták a hitéleti mozgalmakat."[7] Eszmei „közbülső réteggé" válhatott természetes módon az irodalom és a színház is. Az irányzat reprezentatív folyóirata lett a *Napkelet*, amelyet Tormay Cecil a Magyar Irodalmi Társaság támogatásával indított. Munkatársa először Horváth János, a kiváló irodalomtörténész és a Petőfi-tanulmányaival feltűnt Hartmann János volt. Ezután Németh Antal és Kállay Miklós vette át a

szerkesztői munkakört. (Kettőjük színházi együttműködésével *A roninok kincse* bemutatóján találkozhattunk. Később Kállay volt a szerzője a jelen tanulmányban is tárgyalt *Godivá*nak.) Az Eucharisztikus Kongresszus évében kivételesen még a magánszínházi szféra is csatlakozott az egyébként „nemzeti színházinak" nevezhető irányzathoz. A Magyar Színház *Az Úr katonái*, a Pesti Színház Strindberg *Húsvét*, a Belvárosi Színház Orbók Attila *A kapu előtt* című darabjával járult hozzá a nagy nemzetközi vallásos rendezvényhez. Mindezek az alkalmak az úgynevezett „keresztény kurzus" eszmei-szellemi-művészi igényeit valósították meg. A misztériumjátékok „konfliktusainak" végső megoldása mindig a „csoda" – a Megváltás, az Üdvözülés csodája. Valami, ami kívül esik az emberi erőfeszítések lehetőségein. Megerősíti nézőiben az etikus-vallásos magatartás szükséges voltát, de a megoldást az isteni kegyelemre bízza. A „csodavárás" lelkiállapotát erősíti. A szabadulást a transzcendencia világától várja. A magyarság éppen adott történelmi állapotában nyilván hasznosnak bizonyult minden ilyen tartalmú „üzenet".

Még egy megjegyzés. Az európai kultúra történetében évszázadok óta jelen voltak a misztériumok, moralitások, mirákulumok. Ezek azonban, lényegük szerint, *szakrális térben*, papok, hívők szervezésében és részvételével jöttek létre. Az 1920–1940-es évek Magyarországán, a Nemzeti Színházban viszont *profán térbe* emelték át a játékokat. Megvalósításuk felelősségét a színjáték hivatásos mesterei – drámaírók, rendezők, szcenikusok, színészek – vették a kezükbe, és a „kulturális terméket" a repertoár részeként, esetleg bérletben, produkcióként, belépődíj ellenében bocsátották a közönség rendelkezésére. Egyébként igyekeztek egyházi ünnepekhez, különleges rendezvényekhez kötni ezeket a bemutatókat. Kétségtelen, hogy „színjátéktipológiai" szempontból teljesen új alkotói forma keletkezett.

Az, hogy magára a művelődéstörténeti tényre csak ilyen későn, több mint fél évszázaddal gyakorlatának befejezése után figyeltünk föl, többek között valószínűleg valamiféle „elfojtási" szindróma következménye. A hiány pótlásának első lépését mindenesetre megtettük.

1 HARSÁNYI Kálmán, *Színházi esték*, 1921–1927, Bp., Győző Andor, 1928, 164.

2 HORVÁTH Árpád, *Modernség és tradíció*, Bp., Gondolat, 1982, 167.

3 BINDER, Chr. Heinrich, *Max Hell*, Graz, 1978, 55.

4 CSILLAG Ilona, *Ódry Árpád*, Bp., Gondolat, 1982, 147.

5 BÁLINT Lajos–CSANÁDY György, *Tékozló fiú*, Rendezőpéldány, OSZK, N. Sz. T., 220.

6 NÉMETH Antal, *Új színházat!*, Bp., Múzsák, 1988, 460.

7 *Magyar Kódex*, 6. kötet, Bp., Kossuth Kiadó, 2001, 344.

Huber Beáta

János vitéz, az ideológia huszára

A századforduló operettjében rejlő lehetőségek

„...az operett műfaját mindig annak kellene tekintenünk, ami eredetileg lenni akart: a valósághoz igazodó és egyúttal szórakoztató, kritikus, de ugyanakkor vidám, komoly, de egyidejűleg egy csipetnyi csúfondárosságot és gúnyt tartalmazó műnek – olyannak tehát, amilyen Arisztophanész óta minden komédia lenni akart." (Csáky Móric)[1]

Az operett a XIX–XX. századforduló reprezentatív műfajának tekinthető, hiszen népszerűségével maga mögé utasította a kor valamennyi prózai és zenés színházi műfaját. Mint azt Juhász Gyula megjegyezte, az operett térhódításának kedvezett az a körülmény, hogy „a mi korszakunk éppen a líra, a gyors és színes impressziók, az újság és a mozi korszaka, és a mi egész életberendezkedésünknek, világfelfogásunknak, elfogultságainknak és kedvteléseinknek, de főleg idegeinknek legjobban az operett felel meg, amelyben megvan minden, ami mai »szem, szájnak ingere«: gyors perdülésű história, sok könnyed líra és muzsika, sok dekoratív cifraság és kevés komolyság".[2] Az operett szinte késedelem nélkül jutott el szülőhazájából, Franciaországból Európa nagyvárosaiba. Ezt a jelenséget igazolja a magyar színháztörténet is, ugyanis a Nemzeti Színház tehermentesítésére alakult Népszínház vezetése is belátta, hogy a népszínmű sem témájában, sem eszköztárát tekintve nem képes felvenni a versenyt az operettel. E zenés műfaj szélesebb közönségréteghez szólt, mint a népszínmű, ugyanis Hanák Péter nézete szerint az operett „a nagyvárosi tömegkultúra igényeihez igazított összművészet, Gesamtkunstwerk lett: egyfajta közös kultúrába integrálta a nagyvárosi társadalmat a felső rétegektől a művelődésre szomjas munkásságig".[3] A Népszínház mellett a fővárosban sorra alakuló, nyereségre dolgozó magánszínházak egymással versengve arra törekedtek, hogy magukhoz csalogassák a közönséget a legfrissebb francia és osztrák zenés produkciókkal. A szórakoztató színházakat az 1880-as évek elejéig nagyrészt a francia komponisták művei uralták, azonban ezt követően helyüket fokozatosan átvették az osztrák szerzők. Az 1880-as évek végén pedig feltűntek az első magyar operettszerzők is (Konti József, Verő György, Czobor Károly, Barna Izsó), ám műveik (hol a zene, hol a librettó) csupán a francia és bécsi operettek epigonjainak minősültek.

A francia és osztrák operett azonban hiába bizonyult a legkorszerűbb nagyvárosi műfajnak, egy nagyon lényeges funkciót mégsem tudott betölteni: a magyar közönség hiányolta ezekből a darabokból nemzeti identitásának felelevenítését és megerősítését. Ez az elvárás már egészen korán felmerült, szinte az operett megjelenésével egy időben. „Az operett jogos műnem, nem hibáztatjuk, csak óhajtjuk: vajha igazgató, költők és zeneszerzők némi nemzeti operett megalapításán fáradoznának, [...] melyeknek némi költői becsök is van."[4] A recept is megvolt már. „Ott áll összegyűjtve egy csoport népmesénk, miért ne lehetne valamelyikből egy látványos színművet szerkeszteni, mely aesthetikai becsre nézve felülmúlja az »Ördög pilulá«-it."[5] Az „elkészítés" egészen 1904-ig váratott magára, mikor a Király Színház színpadán feltűnt a fenti kívánalmaknak eleget tevő magyar operett, Kacsóh Pongrác–Bakonyi Károly–Heltai Jenő alkotása, a *János vitéz*.[6] A Petőfi-mű alapján készült daljáték minden elképzelést felülmúló sikert aratott: megszakítás nélkül százhatvanötször játszották, melyre a magyar színházi életben addig nem volt példa. Öt hónap alatt mintegy kétszázezer néző látta az előadást, a zenés játék szövegéből egymillió, kottájából pedig félmillió fogyott, s néhány hónapon belül huszonkilenc vidéki színház vette meg a darab előadási jogát. Továbbá az előadás népszerűségét jelzi (illetve Fedák Sári színészi talentumát és extravagáns egyéniségének hatását is), hogy a bemutatót követően négy árucikket jegyeztek be „János vitéz" néven: vászontípust, kalapot, szivarkát és fénymázat. Mint azt a kortárs kritikus is megerősítette, „fönnállása óta a Király Színháznak olyan hangos estéje nem volt, mint a mai. És amit e nagyszerű, forró sikerben legelső helyen tartunk megítélendőnek: egy lelkében, levegőjében, dalos szava minden lendületében magyar darabbal és e darabnak a maga értéke szerint való méltó megbecsülésével arattat".[7] A *János vitéz* bemutatójáról írott recenziókban az a konszenzus uralkodott, mely szerint a daljáték „közvetlen összeköttetetést létesített egy kozmopolita jellegű nagyváros és az ősi, magyar géniusz között"[8]. A *Hazánk* című lap kritikusa ezt a szerencsés párosítást az operettek kommerciális jellegével magyarázta, mivel nézete szerint a *János vitéz* megtestesítette az operett műfajának egyik fő sajátosságát, a közönség aktuális elvárásainak maradéktalan kiszolgálását, mely a zenés darabok sikerének egyik letéteményese volt:[9] „a fiatal szerzőnek rendkívül sok praktikus érzéke van a tárgy megválasztására, kitűnő, mondhatnánk üzleti szemmel látja, »mi kell a magyarnak«".[10]

A fent idézett kritikák tanúsága szerint, a *János vitéz* tehát két kortárs elvárásnak felelt meg. Egyrészt nemzeti tematikájával és dallamvilágával a magyar operett-történet első olyan alkotásává vált, mely túllépett a francia és bécsi operetteket utánzó addigi műveken. Másrészt a cselekmény kimenetele, a darab szövegét uraló magyarságra utaló lexémák és szimbólumok megfeleltek a kor uralkodó, nacionalista társadalmi-politikai nézeteinek. Így a daljáték propagandaszerepet is betölthetett, hiszen a nézők számára a nemzeti

identitás megerősítését sugallhatta. Ez a társadalmi-politikai szerepvállalás pedig hangsúlyozottan a határátlépés terévé avathatta a *János vitézt*.

Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című művének Bevezetésében a színházi alapszituációt antropológiai horizontból tárgyalja. A filozófiai és a kulturális antropológia eredményeire támaszkodva a színházat az identitásképzés és identitásváltás helyeként értelmezi: „míg az átmenet rítusában rendszerint a résztvevőknek kell transzformálódniuk, addig a színház mindenekelőtt a néző számára teszi lehetővé az identitásváltást, méghozzá azzal, hogy a színész felveszi azoknak a szerepeknek az identitását, amelyeket színre visz".[11] A történeti-antropológiai vizsgálódás számára azonban nem adottak a fenti feltételek, hiszen az identitás színrevitele performatív cselekvéseken keresztül történik (az előadás „itt és most"-ja), melyek nem rögzíthetők, nem hozzáférhetők, azaz megválaszolatlan marad az a kérdés, hogy a színész a határátlépés állapotába juttatja-e a nézőt. Fischer-Lichte a drámaszöveg strukturális elemzésében jelöli meg a kiutat, ugyanis az európai színházi hagyományra érvényesnek tartja dráma és előadás összetartozását (a dramatikus szöveg mint az előadás alapanyaga). Így az identitásváltást kezdeményező színészi test helyét a drámaszövegben a névmegjelölés tölti be.[12] A színház akkor válik a határátlépés terévé, vagyis tesz lehetővé identitásváltást, ha a drámában képviselt identitást a nézők jövőbeni identitásuknak tekintik és megvalósítják. Ennek tényleges feltárásához szembesíteni kell a drámából rekonstruált identitást a néző aktuális, hiteles forrásokból megismert identitásával, melynek megismeréséhez az adott kor társadalom-, mentalitás- és szellemtörténeti dokumentumainak bevonása szükséges.

A továbbiakban a történeti-antropológiai megközelítés lehetővé teszi számunkra annak feltérképezését, hogy a *János vitéz* mennyiben tekinthető a nemzeti identitás színrevitelének. Ennek megválaszolásához egyrészt szükséges a századforduló magyar színházi kontextusának vizsgálata, melynek során beláthatóvá válhat, miért fordult a figyelem ekkor a nemzeti tematikájú alkotások felé (a politikai helyzetből kiinduló magyarázaton túl), s miért egy könnyű műfaj vállalhatta magára az identitásváltást kezdeményező szerepét. Másrészt a drámaszöveg elemzésével felderíthető, hogy a drámabeli alakok eljutnak-e a betagozódás fázisába, azaz az identitásváltás folyamata lezárul-e. Harmadrészt színészi test és textuális név viszonyára kérdezünk rá: a fent idézett szoros kapcsolat hogyan módosul abban az esetben, ha a szövegben identifikációs pontként tételezett személyt, János vitézt, egy nő reprezentálja a színpadon.

János vitéz a kulisszák mögött

A *János vitéz* előadását megelőző kritikákban oly sokszor hangoztatott igény, azaz a nemzeti tematikájú operett megszületését sürgető elvárás összefüggést mutat a bécsi és az angol operett kozmopolitizmusával, pontosabban az

ezzel szemben megmutatkozó (időleges) ellenérzéssel. Az elfordulás okát, s ezzel együtt a Kacsóh-mű sikerét a magyar operett-közönség befogadói magatartásban lelhetjük fel: figyelme sokkal inkább az operett felszíni szerveződésére koncentrált, s nem az operettlibrettók szerves részét alkotó, az aktuális társadalmi-politikai helyzetre utaló kritikus megjegyzésekre. Csáky Móric a bécsi operettek elemzése során a korszak kultúrtörténeti dokumentumainak bevonásával mutatja ki ezeket az utalásokat, ugyanis „az operett mint a városi középpolgárság tipikus műfaja talán még az operánál is inkább tekinthető egy bizonyos kulturális és politikai mentalitás képviselőjének, meghatározott társadalmi rétegek nézetei és vágyai szócsövének".[13] A *János vitéz* hatásmechanizmusának pontosabb megértéséhez Lehár Ferenc *A víg özvegy* című operettjének elemzését hívjuk segítségül. A Lehár-művel való összevetést egyrészt az indokolja, hogy a *János vitéz*hez hasonlóan ez a mű is a hazaszeretet és a szerelem témájára épül, s ugyanúgy bővelkedik a nemzeti identitásra utaló kifejezésekben,[14] másrészt Lehár operettje is olyan korban keletkezett (1905), amelyre még vonatkoztatható volt cselekménye.

A víg özvegy aktuális politikai kifejezései a Monarchia közönségének társadalmi-politikai nézeteit tükrözték. A társadalmi gyakorlatra vonatkozó reflexiók azonban nem jelentették azt, hogy a mű nyílt társadalomkritikát gyakorolt volna.[15] Míg a régi bécsi népszínművek (Volksstück) lényeges eleme volt a szatirikus formában megjelenő társadalomkritika, addig a bécsi operettre aligha mondható el, hogy elkötelezte volna magát a társadalom megváltoztatása mellett. Leginkább a forradalom leverése okolható azért, hogy a bécsi operett szerzői elfordultak a napi politikától. A polgárság szórakoztatási formája tehát a legtöbb esetben nem gyakorolt nyílt kritikát, azaz nem volt, mint Nestroy darabjai (például *Lumpáciusz Vagabundusz, Szabadság Mucsán*), az állami autoritás elleni, visszatartott ellenállás platformja, hanem inkább az adott társadalmi berendezkedés támogatója, amennyiben elsődlegesen ebből merítette inspirációit. Az érzéki szórakoztatás felszíne alatt, mindenekelőtt a kórusban, jutott kifejezésre az operett kritikai vonása. Azok a „mámoros" állapotok, amelyeket a polgári világ a perifériára száműzött vagy elfojtott, az operett kollektivizmusában törhettek felszínre. A pillanatnyi betekintés a pezsgős rondók, a vibráló valcerek világába azt sugallta: „akár így is lehetne, de nincs így!". A helyzetkomikum, az illúzióteremtés, az arisztokrácia kigúnyolása, a polgári morál átfordítása önmaga ellentétébe némi kimozdulást jelentett a mindennapok, a megszokott gondolkodás logikájából, egyfajta irracionalitást mozgósított. Az egész azonban megmaradt a szórakoztatás keretei között, soha nem vált politikai és társadalmi felforgató erővé.

Ennek következtében a bécsi operettekben az összeütközéseket, a drámai kibontakozás előfeltételeit a humor megfosztotta élüktől, feloldotta őket. A humor funkciója az operett stiláris szintjeinek elhatárolásában állt: a konfliktusokat a komoly párhoz rendelték, míg a buffó-pár, anélkül, hogy közvetlenül be-

avatkozott volna a cselekménybe, a jelenetek között a közönség általános megkönnyebbülését szolgálta, illetve gondoskodott az operaszerű komolyság és a vidám komédiázás eleven váltakozásáról. A humor szerepe elsősorban stilisztikai volt, a komikus kontextusok perszifllálták a szentimentális és klisészerű képek sekélyességét, s a komikum sok esetben az oda nem illő pátosznak a pellengérre állításából adódott. A humor tartalmi funkciója pedig abból származott, hogy relativizálta a szöveg kijelentéseit. Így nem csoda, hogy korra utaló kritikus megjegyzések és aktualizálási kísérletek csak a komikus figurák szövegeiben fordultak elő, akik beérték egy viccel, vagy egy rigmussal (például Ausztria gazdasági helyzetéről), megelégedtek a közönség nevetésével, aztán belevetették magukat a mellékszálak kuszaságába. A bécsi operett humora tehát (szemben Nestroy-jal) nem vált a cselekmény integráns részévé, önálló elem maradt, a színpadi történéstől független staffage, mely látszólag gazdagította a cselekményt (mint a III. felvonás komikusa[16]), de dramaturgiai szempontból kizárólag a változatosság és a vidámság megteremtését szolgálta.

Az operettekben jelen lévő burkolt társadalomkritika nézőpontjából a bécsi operett paradigmatikus példájának tekinthetjük Lehár *A víg özvegy*ét. Csáky Móric a kontextusba való visszahelyezés metódusát alkalmazva kimutatja, hogy *A víg özvegy* szövegét kettős irónia szervezi. A darab helyszíne, Pontevedro, valamint a cselekmény során kibontakozó visszás helyzetek nemcsak Montenegróra utalnak, hanem egyben a monarchiabeli állapotokat is kritizálják. A darab szövegében elszórt, így például a házasság intézményére és a szerelmi háromszögre vonatkozó metaforákban („kettős szövetség", „hármas szövetség", „európai egyensúly") a közönség felismerhette a korabeli hivatalos politikai nyelvezet kifejezéseit.[17] Mivel a bécsi operettől távol állt a társadalmi-politikai állapotokra való mindenféle közvetlen utalás, ezért a szövegírók az ideológiák természetében rejlő retorikai potenciált használták ki, s ezeket egy újabb tropikus átfordítással beemelték a cselekménybe. Csáky szerint a bécsi közönség könnyedén felfogta *A víg özvegy* esetében ezt az ironikus elidegenítést, hiszen tökéletesen értette azokat az ideológiai jelszavakat, melyek a valós történelmi eseményekre vonatkoztak. Clifford Geertz az ideológiai megnyilvánulások figuratív természetére hívja fel a figyelmet. Ennyiben az ideológia mint trópus megértése nagyban függ a befogadó kombinációs képességétől, valamint egy adott kulturális közösségbe való beágyazottságától. „A szóképeknek a szemantikai struktúrája nemcsak összetettebb, mint amilyennek a felszínen látszik, hanem ennek a struktúrának az elemzésével el lehet jutni a közte és a társadalmi valóság között fennálló sokoldalú kapcsolathoz, s így a konfiguráció végső képe egymástól eltérő jelentéseket ölel fel, amelyek egymásra hatásából vezethető le a végérvényesen létező szimbólum expresszív és retorikai ereje. Ez az egymásra hatás önmagában is egy társadalmi folyamat, amely nem a »fejekben« megy végbe, hanem abban a világban, ahol az emberek egymáshoz beszélnek, megnevezik a dolgokat, megálla-

pításokat tesznek, és bizonyos fokig megértik egymást."[18] A geertzi tétel történetileg is igazolást nyer, hiszen az ideológiák megértésének, referencializálásának problémáját mutatja *A víg özvegy* 1920-as bécsi, jubileumi előadásának egyik kritikája is. A recenzió jelzi, mennyit változott e darab recepciója tizenöt év alatt. „A darab, ami kiállításában, különösen színpadképeivel és jelmezeivel, a letűnt, oly sok fájdalom közepette kiszenvedett Ausztria-Magyarországot teszi érzékletessé, ma egyenesen özönvíz előttinek hat; s ezt azok a könnyed, tetszetős dallamok sem tudják feledtetni, amelyeket még a madarak is fütyörésznek, de hamarosan már a kutya sem fog emlékezni rájuk."[19] Az ideológiák elévülése egyben a darab értő befogadását is meggátolta.

Az ideológia tropikus-temporális természete igazolja *A víg özvegy* 1907-es magyarországi reprízével kapcsolatos befogadói magatartást: a magyar közönség a bécsi bemutató közönségével szemben nem észlelte a darab korkritikát szolgáló trópusait. Az operett óriási sikerében a zene játszotta a főszerepet, s nem a librettó. A magyar publikumot a francia vígjátékokból jól ismert fordulatok szórakoztatták: a történet mulatságos és fordulatos részei, a szellemes dialógusok és a félreértések.[20] Ez a befogadói magatartás, mely a történet szerveződésére koncentrált, valamint a látványos díszletekre és jelmezekre, kedvezett az angol operett beáramlásának. Az első angol operettet, Arthur Sullivan *A mikádó* című darabját a Népszínház mutatta be 1886-ban, majd ezt követte Sidney Jones–Owen Hall *Gésá*kja. Az angol operett feltűnése a magyar színpadon anglomániát indított el. Az angol operettben a színpadi tánc és a látványosság játszotta a főszerepet, szemben a bécsivel, mely a látványosság ellenére, mégis szövegcentrikus volt. Az angol burleszkoperett népszerűsége Pesten az 1900-as évek elején ért tetőpontjára, mely egyben jelzi, hogy a századfordulóra megváltozott a közönségigény: a publikumot a dinamikus színpadi mozgás és a színes látvány hatása vonzotta, s kápráztatta el.

A Jones után következő komponisták más irányba terelték az operettstílust: az éneket mind jobban háttérbe szorították, a cselekmény nélkülözött mindenféle koherenciát, csak a tánc és a látvány vált fontossá. Ez a hangsúlyeltolódás a magyar operettkísérletekben is éreztette hatását. Rosenzweig Vilmos *Asszonyregement* (1899) című műve a zenés bohózat, az operett és a revüszerűen felépített jelenetek keveredéséből létrehozott produkció volt. A Magyar Színház előadásában a második felvonás jeleneteinek pontosan kidolgozott koreográfiája, valamint a pazar és pikáns jelmezek határozottan jelzik az elmozdulást a revü felé.[21] Az 1905-ös *Ex-lex* című Király Színház-i produkció pedig már kétségtelenül a revü műfajába sorolható: messzemenően lemondott a kauzális összefüggésről, megtagadta a szilárd, előre rögzített kereteket. A látványos képek gyors egymásutánja lehetetlenné tette, hogy bármiféle koherens történet létrejöjjön. Egy korabeli tudósítás érzékletes képet fest erről a produkcióról: „A legszebb lányok, mint megannyi búza-, kukorica-, bor-, stb. csoportok lejtenek elénk. Színnel és ragyogással telik meg minden. S e sok

színbe, fénybe belecsörtet a magyar hatos fogat: hat tüzes csikó, hat gyönyörű, formás leány van belefogva."[22]

A kor uralkodó politikai tendenciája, a Rákosi Jenő által meghirdetett „egységes magyar állam", valamint a „harmincmillió magyar" eszménye a bécsi operett Monarchia-centrikusságával, az angol és a revüoperett kozmopolitizmusával szemben olyan alkotásokat kívánt a művészetek területén, melyek képesek a nemzeti identitás megerősítésére. Anthony D. Smith a nacionalizmus és a millennializmus különbségéről írott tanulmányának meghatározása szerint a nacionalizmus üzenete annak reményét fejezi ki, hogy lehetséges az „idegen" zsarnokság alól való társadalmi és politikai felszabadulás. Ennek megvalósítása érdekében a nacionalisták az egy kultúrához tartozó emberek egy területen való egyesítését szorgalmazták. Specifikus célkitűzésük közé tartozott a távoli múlt felélesztése, mely segíthet a jövő megformálásában, és kijelöli a jelen igazságtalan politikai és területi berendezkedésének helyreigazítását. A történelem és az etnikai hagyományok tehát főszerepet játszanak a nacionalista gondolkodásban: fetisizálják az etnikai kötelékeket, az ősi földet, a nyelvet, vallást, szokásokat és az állítólagos származást, hogy egy nagyobb terület vonatkozásában is újra megerősítsék és újrakovácsolják a nemzeti identitást.[23] Az 1900-as évek elején feltűnő nacionalista ideológiák (Rákosi, Beksics, Hoitsy) csupán rendszerbe foglalták a kor közgondolkodásában jelen lévő eszméket. „Nem kell ide más [...] mint harmincmillió magyar, és mienk volna Európa keletje. Tehát annak kellene minden magyar ember zászlajára felírva lennie: harmincmillió magyar – és meg van oldva minden kérdésünk egy csapással. A magyar nemzetnek tehát ismét fel kell emelkednie egy uralkodó nemzet magaslatára és ezt el tudja érni, ha könyörtelenül magyar lesz minden ízében és minden intézményében, ha minden ember egész lelkével megostromolhatatlanul magyar soviniszta lesz."[24]

A „magyarság mint uralkodó nemzet" fantazmagorikus ideájának reprezentálására a Nemzeti Színház lett volna (hivatalosan) hivatott, hiszen „a nemzeti színház-elgondolása már fogantatásától kezdve összekapcsolódik a hatalommal, a nemzeti identitással és a (kulturális) legitimációval".[25] A Nemzeti Színház azonban a századfordulón nem töltötte be az identitásképzés szerepét. Egyrészt műsorpolitikájának konzervativizmusa meggátolta a politikai ideológiával felvértezett nemzeti tematikájú darab színrevitelét, másrészt a közönség nagy részét a magánszínházak vonzották magukhoz.[26] A Nemzeti Színházzal ellentétben, a Rákosi Jenő által propagált „hatalmas egységes nemzeti Magyarország" megteremtésének széles körben elterjedt gondolata olyan fórumot kívánt, amely hatalmas tömegeket vonzott, illetve olyan alkotást, amely bővelkedett ideológiai jelszavakban, és pozitív magyarságképet festve ösztönzőleg hatott. Ezt az identitásképző szerepet jeleníthette meg a *János vitéz*, amely – némi iróniával – a nacionalista elképzelések illuzórikusságához illő mesei keretbe ágyazta a cselekményt.

János vitéz reflektorfényben – a politika színpadán

A *János vitéz* tehát egyszerre felelt meg a kor politikai elvárásainak, s elégítette ki a közönség szórakozás iránti igényét. A bevezetőben idézett recenziók is alátámasztják ezt az elképzelést, hiszen a köztudatban elterjedt ideológiai jelszavakkal fogalmazták meg ítéletüket, s ezzel azt sugallták, hogy a darab (be)teljesítette identitásképző feladatát. Ez a nézet azonban több szempontból megkérdőjeleződik, s egyúttal lelepleződik a kritikák ideológiai irányultsága. Egyrészt a *János vitéz* dramatikus szövegének elemzésével kimutathatóvá válnak a darab lezárásának megváltoztatásából fakadó szerkezeti következetlenségek, melyek felülírják a hazaszeretetet szimbolikus jelentését. Másrészt a *János vitéz* cselekményében hiposztazált antropológiai alapmodell rekonstrukciójával problematikusnak tűnik az identitásváltás sikeressége is, azaz a vizsgálódás eredményét előrebocsátva, János vitéz betagozódására csak formális értelemben kerül sor.

A daljáték recenziói ugyan jelezték, hogy Bakonyi Károly szövege Petőfi Sándor *János vitéz* című elbeszélő költeménye nyomán készült, ám az átírás mértékére és milyenségére nem tértek ki: „Végezetül szenteljünk egy pálmaágat a darab főszerzője: P. S. emlékének, mert bárha róla – szegényről – kissé meg is feledkeztek: csekély része neki is lesz a sikerben."[27] Jóllehet Bakonyi jelentősen megrövidítette a Petőfi-művet, hiszen János vitéz kalandjaiból csupán egyet hagyott meg, a francia király udvarában játszódó epizódot, melynek során Jancsi megmenti a francia népet a török csapatoktól.[28] Az így megmaradó cselekményt Bakonyi három részre osztotta. Az első felvonás tartalmában, hangvételében és eszköztárában a klasszikus népszínműveket idézte. A következő a bécsi, de még inkább a francia operettek világával mutatott rokonságot. A harmadik felvonás pedig az archaikus tündéries játék mintáját követte. Átiratában a daljáték is másként végződött, mint Petőfi elbeszélő költeménye. A tündérkirállyá koronázott János vitézben a felhangzó furulyaszó hatására ellenállhatatlan honvágy ébred, és kedvesével, Iluskával hazatér szülőfalujába.[29] Senkinek nem jutott eszébe megemlíteni, hogy Bakonyi átirata jelentősen eltért Petőfi *János vitéz*ének lezárásától. Ennek a hallgatásnak két oka lehetett: egyrészt a korszak irodalomtörténeti kézikönyveit, egyéb szakmunkáit és iskolakönyveit tanulmányozva, úgy tűnik, hogy Petőfi *János vitéze* nem tartozott a legnépszerűbb olvasmányok közé, és a szakemberek sem értékelték túlságosan nagyra.[30] Másrészt, az ideológia oldaláról, Petőfi elbeszélő költeményének befejezése egyáltalán nem felelt meg a közönség elvárásának, hiszen Petőfi művének lezárása azt sugallja, hogy a boldogság elérése, az igaz szerelem beteljesülése csak az irrealitás világában, Tündérországban érhető el. A színpadi *János vitéz* zárójelenete ezzel ellentétben a hazaszeretetre helyezte a hangsúlyt.[31] A Petőfi-mű népies tematikája, valamint az, hogy a mű nem tartozott bele a jelentős irodalmi művek kánonjába, lehetőséget te-

remtett arra, hogy a színpadi játék magát eredetiként (mind népi, mind irodalmi értelemben) tüntesse fel, s modellálja a nemzeti ideológiát. A fentiek értelmében, amennyiben Patrice Pavisnak az örökség/hagyomány modern és posztmodern kezeléséről kifejtett nézeteit[32] nem a mise en scène-re, hanem a dramatikus szöveg átírására, azaz a Petőfi-mű és a daljáték szövegének relációjára vonatkoztatjuk, azt mondhatjuk, hogy Bakonyi szövegkezelése hasonlóságot mutat a „marxista örökséggel", mely egy adott kultúra eszméinek erősítése céljából a saját ideológiájának megfelelő, pozitív elemeket választja ki egy szövegből, s ily módon egyszerre „szelektív", „hódoló", „militáns" és „hajlékony".

A daljáték befejezése óriási sikert aratott, a hazaszeretet poétikus megjelenítése valóban buzdító erővel bírt: „menjetek el a János vitézre és tanuljatok valamit ti is, akik elfelejtitek az édes otthont! Óh, ha rátok is hatással volna a furulyaszó..."[33] A lezárás célzatossága mindennél lényegesebb volt, hiszen maga Bakonyi sem tette szóvá, hogy Beöthy húzása dramaturgiai következetlenséget eredményezett. János vitézt hazahívja a furulyaszó, s hogy az immár elért boldogság ne vesszen kárba, hát Iluska is vele tart. Azt azonban János vitéz (Iluska pedig még inkább) elfeledte, hogy Iluska meghalt, hisz – mesébe illő módon – csak így kerülhetett Tündérországba. Ám ha János vitéz próbatételének részeként értelmezzük a zárójelenetet, akkor Iluska „életre hívása" óhatatlanul is felidézi Orpheusz és Eurüdiké történetét. S mivel itt Jancsi „nem néz vissza", a lezárás egyrészt a szerelem apoteózisaként, s nem kizárólagosan a hazaszeretet jeleként értelmeződik, másrészt, a hazaszeretet-koncepciót ellensúlyozó módon, ez a lezárás s az alakok kapcsolata a melodrámák eszköztárával mutat rokonságot. Jancsi és Iluska szerelme, valamint az örök szerelmes, ám megsebzett Bagó viszonyrendszere intertextuális párbeszédbe kezd a XVIII. század eme kedvelt műfajával.

A kritikákban említett „ősi", „eredeti" magyar múlt, ez esetben a paraszti világ, a befejezéshez hasonlóan szintén klisészerű. Jancsi jellemvonásait a magyar nép gyökereivel hozták összefüggésbe, jóllehet Bakonyi pusztán követte a népszínműírók gyakorlatát, mikor megalkotta János vitéz sematikus alakját. Ennek belátásához elég segítségül hívni a századelő egyik ismert nemzetkarakterológiai munkáját, Pekár Károly *A magyar nemzeti népről* című művét. Pekár tanulmánya tartalmazza a legtöbb olyan sztereotípiát, amely a magyarságról a korszakban ismeretes volt. Nézete szerint a magyarság fő jellembeli sajátosságaihoz tartozik a hazafiasság, büszkeség, szilajság, szenvedélyesség, jó szív, erő és energia.[34] Vagyis elmondható, hogy a *János vitéz* legalább annyira volt „igazán magyar", mint a bécsi operettek által festett magyarságkép, ahol a magyar szereplők és a magyar miliő csak díszlet volt, a figurákat a külföldön a magyarsággal kapcsolatban elterjedt sztereotip tulajdonságok jellemezték. A *János vitéz* szövegének olvasata tehát azt bizonyítja, hogy az ideológia kiszolgálása érdekében a darab értékelésekor elsiklottak bizonyos szer-

kezeti következetlenségek felett, illetve azt sem rótták fel a daljátéknak, hogy újra elővesszi a népszínművek eszköztárát, melynek korszerűtlenségét pedig már sokkal korábban kifogásolták (hisz emiatt váltotta fel a népszínművet az operett). Csak míg a népszínművek befogadásakor tisztában voltak azzal, hogy azokat nem az igazi paraszti-népi világ hű reprezentációjaként kell értelmezni,[35] addig a *János vitéz* recepciójában nem vették észre az ideológiai intenció kisiklását.

Gyanítható, hogy a *János vitéz* fentiekben vázolt sablonossága, nem kis mértékben hozzájárulhatott ahhoz, hogy az ebben az időszakban egymást gyorsan váltó politikai rendszerek mind felhasználták a darabot saját ideológiájuk reprezentálására. Míg a bemutatót követően a darabot a magyar nép sorsának, történelme forgandóságának szimbólumaként értelmezték, addig a recepciótörténet későbbi fejezeteit végigtekintve elmozdulás érzékelhető ettől a felfogástól. A daljáték totalizáló értelmezése (mint a magyarság szimbóluma) a lezárással kapcsolatos megjegyzések felől is problematikusnak tűnt. Hipotézisem szerint a recepciótörténet egyes állomásai megerősítik azt a tézist, miszerint a szövegben lévő szimbolikus folyamatok allegorikus megszakításokkal szövődnek át.[36] A szöveg ebben az értelemben intertextuálissá és nyitottá válik, hiszen az allegória szupplementum természetű, elcsúszó, temporálisan alakuló értelem, és ezzel önmagát a folytonos elkülönböződés aktivitásában tartja. A darab színházi recepciótörténetét áttekintő alábbi részben azokra az előadásokra koncentrálok, melyek világosan jelzik az elmozdulást a szimbolikus totalizáló értelmezéstől.

Koch Lajos a *János vitéz* recepciótörténetét elemző tanulmányában a darab első előadásának és további jubileumainak bizonyos politikai eseményekkel való egybeesését vizsgálja.[37] Az egybeesések napi politikai szinten is óramű-pontosságúak voltak: a darab elején megjelenő huszároknak és a nemzeti zászló felpántlikázásának óriási sikere azt a magyar követelést idézte, mely a német nyelvű és osztrák szellemű hadseregben a nemzeti szimbólumok jelenlétét és a magyar vezényleti nyelv használatát sürgette. A Parlamentben már 1903-ban napirendre került hadseregfejlesztési beadvánnyal kapcsolatos problémák is épp a bemutató napján oldódtak meg.[38] Mindemellett a zászló rekvizituma Rákosi gondolatát is felidézhette a közönségnek. A *János vitéz* következő jubileumi előadásai is politikai győzelemmel kapcsolódtak össze, azaz hirdették, s megerősítették a magyarság „kiválasztottságát". A huszonötödik előadáskor verték ki a Parlamentből a darabontokat, a hetvenötödik előadással a diadalmas koalíció választási győzelmét ünnepelték, a századik előadás pedig az új parlament összeülésének napjára esett. A háromszázadik előadás az új bécsi béke megkötésének idején zajlott, amely kormányra emelte Andrássyt, Wekerlét és Kossuth Ferencet. A négyszázadik előadás politikai szenzációja pedig a Désy-Lukács-per volt. Az első világháború után bekövetkezett forradalmi idők nem kedveztek a *János vitéz* nemzeti beállítottságának.

A *János vitéz* volt az első darab, amelyet a proletárdiktatúra kitörését követő napon a közoktatásügyi népbiztos letiltott a műsorról. A háború és a forradalmak után azonban ismét szükség volt a *János vitéz*re: 1919. december 19-én újították fel a Király Színházban. A trianoni döntés nyilvánosságra kerülése után pedig már tudatosan és széles körben használták fel, illetve ki ezeket az egybeeséseket. 1920. január 22-én került sor az ötszázadik előadásra. Az évfordulót az elvesztett magyar területekről megemlékező gyászünnepséggel kapcsolták össze. A színház nemzeti színben pompázott, hatalmas háromszínű lobogók és girlandok díszítették a nézőteret. A páholyok peremére az egyes vármegyék címereit helyezték el, az idegen kézen lévőket gyászfátyollal takarták le. A *Himnusz* elhangzása után Rákosi Jenő állt a színpadra, s a *János vitéz* szimbolikus erejéről beszélt:

> Midőn a modern színpad odaadta magát a könnyűvérű operettnek, akkor e színpadon e műben szép, szerény leánykaként jelentkezett a magyar múzsa, a magyar géniusz. Eredeti magyarságával győzött és az úrrá lett idegen szellemet elűzte. [...] Ez a játék hozta meg a bizonyítékát, hogy csak a testet lehet megölni a lelket nem, csupán az országot lehet megsemmisíteni, a nemzetet nem. János vitéz, aki kalandokon, veszedelmeken keresztül vándorol, hogy diadalra jusson, a magyar nemzet szimbóluma.[39]

Beszédének lezárásában, azonban az eddigiektől eltérően másban látta a *János vitéz* szerepét. Míg az előző példákban a *János vitéz* példamutató műalkotásként „funkcionált", addig itt a daljáték cselekményével ellentmondó értelemben került a politika színpadára.

> Soha dögmadarak olyan raja, mint ezúttal nem rohanta meg a magyart. De a magyar turul ki fog újra tollasodni, a körmei ki fognak élesedni, a csőrét ki fogja köszörülni és ahány ilyen madár jön, saskeselyű és vércse, mind el fogja kergetni és a magyar megmarad a Kárpát szikláin örök időkig. És ezt ünnepelni, Tisztelt Uraim, ebben a kis darabban házi körben tisztesség, dicsőség és becsület.[40]

Rákosi értelmezésében tehát már egy harcos János vitéz jelenik meg, aki nem akar senkit megmenteni (ellenben a darabbal, ahol Jancsi segít a francia királynak a törökök legyőzésében), hanem inkább maga fegyverkezik fel az ellenséggel szemben. A recepciótörténet eddigi állomásai tehát azt jelzik számunkra, hogy a „dicsőséges" és „gyászos" napok a maguk ideológiai célzatosságuknak megfelelően értelmezték (s így allegorizálták) a *János vitézt*.

A *János vitéz* recepciótörténetében kialakult kanonikus értelmezés a darabot a határátlépés helyének tekinthette. Az eddigiekből tehát a kor színházi kontextusának (bécsi, angol operettek hatásmechanizmusa), valamint a korszak társadalmi dokumentumainak (az előadás és a politikai ideológia összefüggése) feltérképezésével arra a következtetésre juthatunk, hogy a *János*

vitéz képes volt betölteni identitásképző szerepét. A továbbiakban a dramatikus szöveg felől vizsgálom meg ezt az antropológiai alapmodellt. Hipotézisem szerint a drámaszöveg szintjén az identitásváltás problematikusnak tűnik, azaz a cselekmény csak formális értelemben juttatja el alakjait a betagozódás fázisába. A szöveg strukturális elemzéséhez Arnold van Gennep által kialakított átmenetirítus-fogalmat használom.[41]

Az átmeneti rítus (rite de passage) az élet krízishelyzeteiben (születés, beavatás, házasság, szülés, halál) biztosítja az egyik életformából a másikba való biztonságos átmenetet. Ezek a határátlépések – melyeknek legfontosabb funkciója az, hogy identitásváltást eredményezzenek, azaz a beavatandó személy megszabaduljon régi identitástól és újat vegyen fel – három részre tagolódnak. Az elválasztás fázisában a transzformálandó személyek elszigetelődnek a mindennapi normálisnak tekintett élettől, határhelyzethez érkeznek, melyben érvénytelenné válik az azt megelőző Én-konstrukció. Ezt követően a küszöb- vagy transzformációs fázis új tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé számukra: az adott közösség hierarchikus szerkezete felborul, kialakul a communitas rendszere, s végül a betagozódás fázisában immár új identitásukban nyernek felvételt a társadalomba.

Petőfi művében ez a három fázis könnyen felismerhető: az elválasztás kiváltója a nyáj szétszéledése, a liminalitás fázisa foglalja magába Jancsi kalandjait, s végül az új identitás felvétele térbelileg is új helyszínen megy végbe, Tündérországban, ahol Jancsi elnyeri Iluskát, s vele együtt a boldogságot.[42] A daljáték cselekményében azonban Tündérország nem a betagozódás fázisát jelöli, hanem a kalandok részeként (liminalitás) jelenik meg, hiszen Jancsi és Iluska visszatérnek kis falujukba. A szerelmesek zavartalan boldogságát azonban továbbra is fenyeget(het)i a Mostoha. Jancsi és Bagó az Élet tavánál találkoznak vele. Először nem ismerik fel, hogy régi ellenségükkel állnak szemben, azt hiszik, hogy az öregasszony jóindulatúan meg akarja óvni őket a tó veszélyeitől. „Mostoha: Az a tó a hét sötét bűn tava. Minden este kénköves láng csap ki belőle és elpusztít minden élő lényt a vidéken. Huh! érzitek-e már azt a fojtós szagot? Főzi már a kénköves lángot a békakirály! (Minden áron el akarja őket távolítani a tótól.)"[43] Ám a tó vizén megcsillanó hold fénye láthatóvá teszi „Az élet tava" feliratot. Jancsi ezek után felismeri a Mostohát, aki számára az ős-gonosz képében tűnik fel, s megbízza Bagót a gonosz elpusztításával. „Bagó: (hátára köti a rőzsét) Gyere csak! Aztán ha boszorka vagy: repülj fel a Szent Gellért hegyére! (Az út mellett letaszítja a szikláról). Mostoha: Verjen meg a csoma, János vitéz! Hihih! (Seprűn lovagolva átrepül a színen)."[44] A Mostoha ártó szellemként tehát továbbra is életben marad, noha a perifériián, ám átlépését a „valóságba" nem akadályozhatja meg semmi. A szerelmesek betagozódása tehát csak formális értelemben zajlik le, ugyanis a küzdelem köztük és a Mostoha közt bármikor megújulhat, győzelmük csupán időleges. Továbbá a hely, ahová a szerelmesek megérkez-

nek, ugyanaz a kis falu, ahonnan a cselekmény elindult. A helyszín ismétlődése is azt a körkörösséget implikálja, amelyet a Mostoha szerepénél láttunk. „Nyílt térség a falu végén. [...] A ház mögött patak folyik, melyen palló vezet keresztül. Hátul az országút vonul végig a színen, a pataknál kis kőhíddal, *a szín közepén kavicshányással, melybe a falu jelzőtáblája van beletűzve.*"[45] (Kiem. H. B.). A fiatalok betagozódásának ambivalenciáját és labilitását jelzi, hogy a ház, amelynek a lezárás szerepét kellene betöltenie, határon, azaz határhelyzetben van. A daljátékban a Petőfi-művel ellentétben az identitásváltás sikerességét problematikussá teszi a helyszín változatlansága és határhelyzete. A körkörösség, mely mind a térben, mind a cselekmény menetében megfigyelhető, ironikus világképre utal.[46]

János vitéz a magánéletben

A Fischer-Lichte által tételezett szoros kapcsolat színészi test és textuális név között a *János vitéz* esetében nem veszélyezteti az identitásváltást. A dramatikus szövegben identifikációs pontként szereplő János vitézt a kor egyik ünnepelt primadonnája, Fedák Sári játszotta a bemutató előadáson. A színház vezetése eredetileg nem Fedáknak szánta a szerepet, hiszen félt attól, hogy a közönség nem fogadja el a nem-cserés szereposztás.[47] A problémát nem az jelentette, hogy a férfiszerepet színésznő játszotta, hiszen a századfordulón kifejezetten divatosak voltak a nadrágszerepek. Blaha Lujza például gyakran fellépett férfiszerepekben, s Fedák is első sikerét Huszka Jenő *Bob herceg*ének címszerepével aratta. A problémát inkább az jelentette, hogy a primadonna paraszti ruhában jelent meg a színpadon, s a népviselet az operettben meglepő volt. A bemutató után azonban a színház vezetése megnyugodhatott: Fedák óriási sikert aratott. Egyedül talán Móra Ferencben váltott ki ellenérzést, mivel Móra a szöveg szimbolikus tartalmával összeférhetetlennek tartotta ezt a színpadi megoldást: „...egy vállas, délceg, marcona Hadik-huszárt, akiben csak úgy delirizál a fizikai erő, Fedák kisasszonnyal játszatni – újra azt mondom, perverzitás. Vagy pedig méltóztassék bevallani, hogy ez a János vitéz nem a Petőfi János vitéze."[48]

Fedák a férfias Új Nő megtestesítőjeként szerepelt a közéletben, a századforduló feminista törekvéseinek reprezentáns alakjának tekinthető, ugyanis nemcsak az operettjátszás terén szakított a hagyományokkal,[49] hanem a polgári család nőképével is, a hűséges feleség, a jóságos anya szerepével, aki azonban ki volt rekesztve a munkából, a közéletből és a döntésekből. A „feminista" kifejezést Magyarországon 1897-ben már használta az *Új Idők* című lap újságírója, elválasztva és megkülönböztetve a nőemancipációtól. A cikk Lesueur asszony szómagyarázatát közölte, aki a következőképp fogalmazta meg a két kifejezés közti különbséget: „Az emancipáció hívei az anyagi egyenjogúságot követelik, a feministák a szellemit. Az előbbiek agitálnak, az utób-

biak dolgoznak. Amazok nagy tömegre akarnak hatni, ezek a tudósok köztársaságára."[50] Fedák Sári a feminista mozgalom célkitűzéseivel összhangban részt vett a korszak minden jelentős társadalmi-politikai megmozdulásában.[51] Az 1905–1906-os kormányzati válság idején a tulipánmozgalom egyik legaktívabb résztvevője volt, a női választójoggal kapcsolatban pedig 1918-ban, mikor felröppent a hír, hogy parlamenti képviselőnek jelölték, a következőképpen nyilatkozott: „Ám ha a közvélemény azt mondaná, hogy a színésznő is dolgozó nő, és amikor hivatását teljesíti, egyben a köznek is dolgozik, akkor nem látom be, miért ne volna helye színésznőnek is a parlamentben..."[52]

Innen nézve Fedák János vitézként nem annyira a csábító, vonzó nő képét közvetítette, hanem inkább a nők egyenjogúságára helyezte a hangsúlyt.[53] Mintha a daljáték francia királylánya kelt volna életre Fedákban: „Ah, lennék csak férfi: hogy keresném a fegyverét, hogy várnám a csapásait, hogy térdelnék a mellére, vérszomjasan, kiáltva: fickó add meg magad!"[54] Az átöltözés (cross-dressing) aktusa, a férfiruhába bújtatott nő pedig ugyancsak a korabeli feminista eszméket propagálta, miszerint a társadalmi nem (gender) egyáltalán nem olyan determinált, mint a biológiai, hiszen változékony, és bizonyos szempontból választás kérdése. A nacionalista ideológia felől a női János vitéz kiterjesztette a darab hazafiságát, a magyarság felemelkedésével kapcsolatos nézeteket, melyekben minden magyar polgárnak – legyen az férfi vagy nő – azonos módon kellett (volna) hinnie.

Konklúzió

A XIX. és XX. század fordulóján megjelenő nacionalista programok egységes Magyarországról szőtt álmai nem valósultak meg. Rákosiék semmilyen értelemben nem készítettek reális terveket, elképzeléseik nagy része csupán jól hangzó szólam maradt, a valóságban kivitelezhetetlen fantazmagória. Sikertelenségük egyik okát akár a nemzet totalizáló felfogásában láthatjuk. A nemzet ebben az értelemben kizáró struktúra, amennyiben a totalizálásra irányuló bármilyen kísérletnek ki kell zárnia vagy marginalizálnia kell mindazon részeit, amelyeket arra ítéltek, hogy ne reprezentálják a totális lényeget. A nemzet tehát egyfajta középpontos, lineáris elbeszélés terméke. A *János vitéz* szövege is ezt a totalizáló nemzeteszményt mutatta fel. Középpontosnak tekinthető abban az értelemben, hogy a nemzet esszenciálisnak elgondolt népi életét és az ezt tükröző magatartásformákat tematizálta, jóllehet a műfaj törvényszerűségei nem engedték meg, hogy ezek valóban „hűen" jelenjenek meg. A fejlődéstörténeti linearitás a recepció oldaláról képződött meg, mely (ezt a hamis) nemzeti múltat példaadónak állította be a jelen számára.

Homi K. Bhabha *DisszemiNáció* című tanulmányában a historicizmus fent idézett nemzetfogalmának tarthatatlanságát bizonyítja.[55] Esszéjében az antihistorikusként értelmezhető társadalmi narratívák homogén idejével szem-

ben kettős időt tételez, mellyel képes a nemzet totalizáló-kizáró fogalmát felszámolni. Ez a két idő Bhabha nézete szerint a nemzet történeti magyarázata (pedagógiai) és élő jelene (performatív) közti szakadást tükrözi. Ebben az értelemben, ha a *János vitéz* drámaszövege totalizáló volt is, előadásának mégis sikerült Fedák szerepeltetésével – s így az adott korban élő nők helyzetének felmutatásával – megidéznie ezt a szakadást. A nacionalizmus bekebelező stratégiája csak a felszínen mutatkozik erősnek és egységesnek, amint kipróbálásra kerül illúzióvá foszlik: „A nacionalizmus [...] a felvilágosodás képében próbálja önmagát ábrázolni, de sikertelenül. Mert a felvilágosodásnak magának is szüksége van a Másikra, hogy saját maga függetlenségét egyetemes ideálként állítsa be; ha a valóságban is sikerülne önmagát valódi univerzáliaként megteremteni, akkor igazából lerombolná önmagát."[56]

1 CSÁKY Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség: kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*, Bp., Európa, 1999, 89.

2 JUHÁSZ Gyula, *Operett* (1909) = *Juhász Gyula összes művei*, szerk. PÉTER László, 5. kötet, *Prózai írások, 1898–1917*, Bp., 1968. 345.

3 HANÁK Péter, *A bécsi és budapesti operett kultúrtörténeti helye*, Budapesti Negyed, 1997/16–17, 13.

4 Koszorú, 1864, I. félév, 238. = ARANY János, *Prózai művek* 3.

5 GYULAI Pál, *Budai Népszínház*, Koszorú, 1864. július 17., 69.

6 KACSÓH Pongrác–Bakonyi Károly–Heltai Jenő: *János vitéz*. A bemutató ideje: 1904. november 18. Király Színház. Kukorica Jancsi – Fedák Sári; Iluska – Medgyaszai Vilma; Francia királylány – Szamosi Elza; Francia király – Németh József; Bagó – Papp Mihály; Mostoha – Csatay Janka.

7 Budapesti Hírlap, 1904. november 19.

8 LÁSZLÓ Anna, *Hevesi Sándor*, Bp., 1973, 90.

9 Az operettszerzők soha nem titkolták, hogy az „operett-gyár" kommerciális szempontok szerint működik. Ezt a tényt látszik alátámasztani az operett (főként a bécsi operett) szinte általános érvényűvé vált dramaturgiai paradigmája, mely klisészerűségénél fogva, rögzített keretet biztosított az alkotók számára, amit csupán ki vagy fel kellett tölteniük az éppen aktuális elemekkel. A bécsi operettekre jellemző dramaturgiai paradigma főbb alkotóelemei: az első felvonásban a lokálkolorit megteremtése, a szereplők bemutatása, az intrikus felléptetése, a második felvonásban a konfliktus (vagy intrika) kibomlása, s a harmadik felvonásban a deus ex machina-szerű megoldás. Egy mű sikerét sok esetben épp ez döntötte el, azaz hogy mennyire képes a darab egyfajta „up-to-date" funkciót betölteni. Lásd bővebben Martin LICHTFUSS, *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien–Köln, Böhlau Verlag, 1989.

10 Hazánk, 1904. november 20., 9.

11 Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2001, ford. KISS Gabriella, 13.

12 A drámaszerkezet és identitáskoncepciók összefüggéséből Fischer-Lichte nézete szerint nem következtethetünk a társadalomban bekövetkező identitásváltásra: „a színházat sokkal inkább a társadalmi valóság integráló, s egyben integrált alkotóelemeként kell felfognunk, amely döntő befolyást gyakorolhat a társadalmi valóságra, sőt – állandóan dinamizálva az adott állapotot, kritizálva az aktuális identitást, vagy más identitást hirdetve – talán változásokat is kezdeményezhet." Erika FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 15.

13 CSÁKY Móric, *i. m.*, 19–20.

14 „28-szor hangzik el az operett első felvonásában a patriotizmus szava: haza, hon, hazaszeretet, hazaárulás, hazafias alakban; 25-ször a második felvonásban és 7-szer a harmadikban. Összesen 61-szer beszélnek a hazá-

ról". MOLNÁR GÁL Péter, *A víg özvegy* = Uő, *Honthy Hanna és kora*, Bp., Magvető, 1997, 109.

15 A bécsi operett elítélői legtöbbször Jacques Offenbach szatirikus nyelvéhez viszonyítva fogalmazták meg lesújtó véleményüket. A bécsi operett-termés Karl Kraus szemében egyfajta kulturális hanyatlást látszott igazolni, s hasonló nézetet képviselt Egon Friedell és Hermann Broch is. Voltaképpen olyan jegyeket kértek számon, ami lényegében nem is sajátja a bécsi operettnek, ugyanis ha hiányzik is belőle az offenbachi példakép politikai és társadalomkritikai közvetlensége, azért ugyanannyira a Habsburg Monarchia utolsó évtizedeire jellemző történelmi kultúra kifejezésének kell tekintenünk. Vö. Hermann BROCH, *Hofmannsthal és kora: szecesszió vagy értékvesztés?*, Bp., Helikon, 1988.

16 A bécsi operettben a harmadik felvonás az első kettővel szemben nélkülözi a lényegi dramaturgiai tartalmat. Miután a publikum érzelmeit igénybe vették, itt már csak arra törekedtek a szerzők, hogy a konfliktust valamilyen formában megoldják, a cselekményt minél rövidebben lezárják. Így azonban a formális aránytalanság veszélye állt elő. Ennek elkerülésére léptették fel a „III. felvonásbeli komikust". Ilyen például *A denevér*ben Frosch alakja, aki alig kapcsolódott a cselekményhez, szerepe, hogy megteremtse a bécsi hangulatot, lokálkoloritot. A bécsi színpadon Hans Moser töltött be ilyen szerepeket, elsősorban bécsi elővárosi figurákat alakított. Elfeledtette e harmadik felvonásbeli komikus szerep redundáns voltát. Bővebben lásd Martin LICHTFUSS, *i. m.*

17 CSÁKY Móric, *i. m.*, 79–89.

18 Clifford GEERTZ, *Az ideológia mint kulturális rendszer* = Uő, *Az értelmezés hatalma*, Bp., Osiris, 2001, 49.

19 *Arbeiterzeitung*, 1920. 05. 5. Idézi Martin LICHTFUSS, *i. m.*, 159.

20 *Magyar Színháztörténet. 1837–1920*, főszerk. SZÉKELY György, 137.

21 „A nők jelmeze úgy van megszabva, hogy a karok és a váll jó része födetlen, és a műértő szemeknek nem mindennapi látványt nyújt." Egyetértés, 1899. november 25.

22 Magyar Nemzet, 1905. március 15.

23 Anthony D. SMITH, *Nacionalizmus és millennium*, Café Bábel, 1993/4, 15–25.

24 RÁKOSI Jenő, *Harmincmillió magyar*, Budapesti Hírlap, 1902. július 7., 1. „Amit írtak, az nem forrása, de eredménye volt a kor uralkodó közhangulatnak. Ugyanaz a gondolkodás, amely az ő műveikben nyert kifejezést, nyilatkozott meg a magyar sajtó nagy részében, ahol ezeket a gondolatokat aprópénzre váltották fel és így hozták nap-nap után forgalomba. A hatás nem is maradt el. A nemzet kezdte erejét túlbecsülni és ellenségeit semmibe venni." GRATZ Gusztáv, *A dualizmus kora*, Bp., Magyar Szemle Társaság, 1934, 374. Az antiliberális, antiszemita politikai nézetek és a kulturális gyakorlat összefüggéséről bővebben lásd: Carl E. SCHORSKE, *Bécsi századvég*, Bp., Helikon, 1998.

25 A Nemzeti Színház idézett feladatáról lásd bővebben IMRE Zoltán, *(Nemzeti) kánon és (nemzeti) színház: Vita a* Bánk bán *1930-as centenáriumi mise en scène-jéről* = *Az elbeszélés módozatai*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 108.

26 A Nemzeti Színház igazgatói posztját ebben az időben Somló Sándor foglalta el, aki gátat vetett minden új irodalmi és művészi stílusirányzatnak: az akadémizmus eszményeit szolgálta, és igyekezett megtalálni azokat a magyar szerzőket, akik ennek az ízlésnek megfeleltek. Ebben az időben azonban a magyar irodalomnak már csak a leggyengébb epigonrétege ragaszkodott a „népnemzeti" gondolatvilághoz vagy az újromantikus dráma eszköztárához. Somló mégis ezekre a művekre alapozta a Nemzeti Színház műsorát. Lásd bővebben SZÉKELY György, *Az aranykor és árnyéka (1873–1919)* = *A Nemzeti Színház 150 éve*, Bp., Gondolat, 1987, 57–97.

27 Hazánk, 1904. november 20., 9.

28 A kalandok színpadi realizációja pedig kivitelezhető lett volna, s egyben kiszolgálta volna a közönség látványosság iránti igényét.

29 Bókay János leírása szerint az új befejezés Beöthy Lászlónak, a Király Színház akkori igazgatójának volt köszönhető: „nekem valahogy nem tetszik a vége, nem tehetek róla... Ez a Tündérország, ez a Tündérkirály és a Tündérkirályné, mintha elütne az egész darab egyszerű, harmatos poézisétől [...] ez itt valóban gyerekeknek való mesejáték, ahogy Lazó szokta mondani... Itt hiányzik valami:

el kellene mélyíteni, meg kellene nemesíteni". BÓKAY János, *Egy rózsaszál szebben beszél...*, Bp., 1969, 222.

30 Bővebben lásd NAGY Ildikó, *„Háromszínű a zászló"* (Doktori értekezés), Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Könyvtára, 1991, 69–72.

31 A befejezés ilyetén megváltoztatását akár egy feltételezett összeesküvés-elmélettel is magyarázhatnánk, hiszen Bakonyi szövegén Beöthy javaslatára változtattak, Beöthy rokoni kapcsolatban állt Rákosi Jenővel, aki – ahogy említettük – nacionalista nézetek propagátora volt. Természetesen, ezt a „feltételezést" nem fogadhatjuk el, mivel nem támasztja alá semmiféle színházi dokumentum.

32 Patrice PAVIS, *A posztmodern színház esete: a modern dráma klasszikus öröksége*, Színház, 1998/3, 10–22.

33 Zalai Közlöny, 1907. június 8., 3, idézi NAGY Ildikó, *i. m.*, 88.

34 PEKÁR Károly, *A magyar nemzeti népről. A magyar nemzeti géniusz esztétikája*, Bp., 1906, 62–66.

35 „Persze sok minden volt még a népszínművekben, ami nagyon messze esett a való élettől. Nagyjából minden. De nem is a valóságot akarták látni. Álomvilágra vágytak." Dr. TRUMAN Károlyné, *Részletek a tápiószentmártoni színjátszás és a nagykátai színjátszómozgalom történetéről = Színjátszók évkönyve*, Bp., 1972, idézi NAGY Ildikó, *i. m.*, 30.

36 „Míg a szimbólum egy azonosság vagy azonosítás lehetőségét kívánja meg, az allegória mindenekelőtt a saját eredetétől való eltávolodást jelöli, s lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét eme időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg." Paul de MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor, 1996, 31.

37 KOCH Lajos, *Kacsoh Pongrác János vitéz-e: adalék a budapesti színjátszás történetéhez*. Különlenyomat a Fővárosi Könyvtár Évkönyve XI. kötetéből, 1941.

38 Fejérváry Géza, honvédelmi miniszter létszámemelési javaslata obstrukcióba fulladt. A Tisza-kormány elhatározta, hogy felszámolja a magyar parlament működését veszélyeztető obstrukciót: egy színjáték keretében, félbeszakítva az ellenzék obstrukcióját, Perczel Dezső házelnök jelére (zsebkendőjének jeladása) híveivel megszavaztatta a házszabályokat megszigorító és az obstrukciót tiltó törvényjavaslatot.

39 Idézi KOCH Lajos, *i. m.*, 27–28.

40 *I. m.*, 28.

41 Arnold van GENNEP, *Übergangsriten*, Frankfurt am Main–New York, 1986.

42 A *János vitéz* cselekménymenetére alkalmazható Propp strukturális mátrixa is. Propp *A mese morfológiája* című művében kimutatta, hogy a hősmítoszok és a tündérmesék felépítésükben a beavatási szertartás szerkezetét követik. Az előbbiek figyelembevételével a *János vitéz* könnyen leírható tehát a proppi kategóriákkal: hiányfelismerés, útnak indulás (térbeli, időbeli mozgás), a hős visszatérése, felismerés és leleplezés, esküvő, azaz a hiány megszüntetése. V. J. PROPP, *A mese morfológiája*, Bp., Osiris–Századvég, 1995.

43 BAKONYI Károly–HELTAI Jenő–KACSÓH Pongrác, *János vitéz*. Daljáték három felvonásban, Bp., Rákosi Jenő Budapesti Hírlap Újságvállalata, 1904, 98.

44 *I. m.*, 100.

45 *I. m.*, 9.

46 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az ismétlés művészete* = Uő, *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Bp., Magvető, 1980, 365–465.

47 Hevesi Sándor nézete szerint ez a nemcsere inkább a darab irreális dimenzióját erősíti (Bakonyi is egy fiktív alakhoz nyúlt vissza). Vö. HEVESI Sándor, *A régi népszínmű és a magyar nóta* = Uő, *A drámaírás iskolája*, Bp., Gondolat, 1961, 46–50.

48 Idézi NAGY Ildikó, *i. m.*, 89.

49 „Zsazsa hozta divatba színpadjainkon a fiús alkatú primadonnát és szubrettet, azt akinek jó lába van és kitűnően táncol. Zsazsa gyönyörű lábaiból semmit nem takart el, ezért is lépett fel trikóban. Az új századdal életre kelt divatot érvényesítette nálunk a deszkákról elsőként és remekül. *Parlando* értette meg a közönséggel a zenés szöveget, értelmesen ejtve ki a szavakat, mint az akkoriban divatos dizőzök." Dénes Zsófia visszaemlékezését idézi VÖRÖS Tibor, *A Fedák*, Bp., Háttér Lap- és Könyvkiadó, 199, 15.

50 Fiatal asszony. In: *Új Idők*, 1897. júl. 11. 43. Az egyik legjelentősebb egyesület, a Feministák Egyesülete 1904-ben alakult meg

a fővárosban, Glüklich Vilma elnökletével. Saját lapot is kiadtak *A Nő és a Társadalom* címmel, mely 1906-tól egészen 1949-ig jelent meg.

51 Bővebben lásd FEDÁK Sári, *Útközben. I–II.*, Bp., 1929.

52 VÖRÖS Tibor, *i. m.*, 39.

53 Fedák fellépése és politikai szerepvállalása párhuzamot képez a feministák első nemzedékének képviselőivel. Bővebben lásd Julia KRISTEVA, *A nők ideje = Testes könyv II.*, szerk. KIS ATTILA Atilla–KOVÁCS Sándor s. k.–ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997, 327–357.

54 BAKONYI Károly–HELTAI Jenő–KACSÓH Pongrác, *János vitéz, i. m.*, 54.

55 Homi K. BHABHA, *DisszemiNáció: A modern nemzet ideje, története és határai = A kultúra narratívái* (Narratívák 3.), szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 1999, 85–121.

56 P. CHATTERJEE, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse*, London, Zed, 1986, 17., idézi Homi K. BHABHA, *i. m.*, 88.

Baráthy György

A nő és a szalon

„Soha többé négy fal között! Ha most visszamennék a házba,
fel az emeletre – rám borulna a mennyezet, bekerítenének a falak,
és összenyomnának, szétlapítanának, mint egy legyet..."
(Ibsen: *John Gabriel Borkman*)[1]

„A sasnak minden kalitka szűk – akár vasból,
akár aranyból készült."
(Ibsen: *Helgelandi harcosok*)[2]

Ibsen társadalmi drámái[3] közül három, a *Babaház*, a *Kísértetek* és a *Hedda Gabler* játszódik mindvégig a kor emblematikus (színpadi és hétköznapi) intézményében, a szalonban. A három szöveg a szerző három legnagyobb botrányt keltő drámája, melyek főszereplője egyaránt nő. Ebből következően feltételezem, hogy a szalon mint helyszín alkalmazása, illetve a három nő identitásváltozásának ábrázolása következetesen kapcsolódnak össze. Dolgozatom célja, hogy a térképzés és a központi nőalakok identitásváltozásának összefüggéseit megvizsgálva tegyek kísérletet Ibsen *Babaház*[4] című drámájának újraolvasására.

A *Babaház* főszereplője, Nóra Alvingnéhez és Hedda Gablerhez hasonlóan olyan nő, aki a szülői házból egyenesen a férj házába került. Mindhárman szeparációs folyamaton esnek át, életútjuk térbeli szakaszolása is hasonló. A tulajdonképpeni dráma a férj házában töltött utolsó, igen rövid és eseménydús időszak,[5] ami az új identitás megszilárdulásával ér véget. Ebből a szempontból a három darab dramaturgiai modellje azonos: a drámai bonyodalom kibomlása szükségessé teszi az identitás átalakulását; a falak, melyek korábban a külvilágtól védtek, immár a szabadság korlátozásának primitív eszközeiként funkcionálnak, a fogolyhelyzetben lévő központi szereplők bezártságérzete tudatosul, vagy erősödik. Az olyan bolyongó, vagy legalábbis helyváltoztatásra képes figurákhoz képest, mint Lindéné, Osvald vagy Elvstedné, a főhősnők elmozdulásának szükségszerűsége még nyilvánvalóbb. A három nő válasza különböző: Nóra, miközben szabad akaratából elhagyja a helyiséget, rácsapja férjére az ajtót; a *Kísértetek* befejezése nyitott – Alvingné a többi szereplő által elhagyottan, haldokló gyermekével marad összezárva, ám a háttérben megjelenik a felkelő nap; Hedda Gabler a teátrális öngyilkosságot választja.

Amikor a három dráma közül a *Babaház* részletes vizsgálatába fogok, nem csupán az érdekel, hogy mi jellemzi a színházmodellként is értelmezhető szalon intézményét, illetve hogy milyen összefüggés fedezhető fel a térkezelés és az identitásváltás között, hanem az is, hogy a személyiségalakulás folyamatát elősegíti, elővetíti-e a szalon és a berendezés (azaz bír-e valamiféle szituációképző erővel a helyszín). Milyen szinteken értelmezhetők a színhely sajátosságai, változásai (például reális, mélylélektani, mitológiai)? A szövegben követhető identitásváltozás mely szakaszának feleltethető meg a szobában (azaz a színpadon) eltöltött idő? Kiküszöbölhető-e a szalon, illetve konvertálható-e mai otthonra, vagy más helyszínre a kortárs rendezői koncepciókban?

„Ízlésesen, de nem drága holmikkal berendezett, kellemes szoba. Hátul, a jobb oldali ajtó az előszobába, a bal oldali Helmer dolgozószobájába vezet. A két ajtó között zongora áll. A bal oldali falon, középen ajtó, előrébb ablak. Az ablak közelében kerek asztal, karosszékek, és egy kis pamlag áll. A jobb oldali falon, kissé hátrébb ajtó, ugyanazon az oldalon, előrébb cserépkályha, mellette két karosszék és egy hintaszék. A kályha és az oldalsó ajtó között kicsi asztal. A falon rézkarcok. A vitrinben porcelánok és egyéb csecsebecsék; az apró könyvespolcon díszes kötésű könyvek. A földön szőnyeg; a kályhában ég a tűz. Tél van"[6] – így szól az 1879-ben keletkezett *Babaház* helyszínleírása.

Ibsen szereplői életfunkciónként leválasztott térben élnek, így a darabokon belül alapvetően megkülönböztethetünk magán- és nyilvános tereket. A polgár, a XIX. század emblematikus alakja, egymástól távolságban és funkcióban jól felismerhetően elkülönülő terekben él. A nyilvános (politikai, közéleti, társadalmi) tevékenységek helyszíne lehet az iroda, a bank, az iskola, a szerkesztőség stb., illetve a legkülönösebb pozíciójú (tudniillik az otthonon belül elhelyezkedő) dolgozószoba. A magánélet tere a családi ház vagy lakás. Az ibseni terekben hasadt lelkű lények élnek, akiknek – a társadalmi terek felosztásának analógiájára – otthonuk is felszabdalt.

A szalon. A szalon a magántér és a nyilvános tér találkozása, egyben az ibseni dramaturgia (talán) legfontosabb kronotoposza.

A szalon tipikusan modernkori intézmény; létrejötte a társadalom egyfajta rétegzettségét feltételezi: a különböző társadalmi osztályok már olyannyira szeparálódtak, hogy nincs közös érintkezési felület. A polgárság az arisztokráciától örökölte a szalont.[7] A régebbi kronotoposzokhoz (például út, fogadó) képest a szalon nem teszi lehetővé a véletlen találkozást, azaz a szalon intézménye a szelekcióra és a kirekesztésre épül. A szalon hibrid intézmény: helye a nyilvános tér és a magánszféra határán jelölhető ki, ám egyik funkcióját sem vehette át maradéktalanul. A helyiség szabályzata ugyan megvéd a konfrontációtól, a szabadságra vágyó, zabolátlan személyiség számára azonban csapdalehetőség.

A szalon legfontosabb tulajdonsága, hogy a fogadószoba tulajdonosa, „a fogadó" ezen a helyen mutathatja legelőnyösebb arcát a „látogató" felé. A szalon így színházmodell is egyben – ahol a fogadó a színész, a játékos, a látogató pedig a néző. A szabályosan működő szalonból a véletlen már csak azért is kizárt, mivel mindkét fél felkészül a találkozásra.

A szalon kódja a protokoll: a közös nyelv, amelyet mind a két fél ismer.

A szabályosan működő szalon hierarchikus intézmény; a hierarchiában a fogadó személy van feljebb (a protokoll szerint is az alacsonyabb pozíciójú személy feladata a látogatás[8]). A fogadó személy továbbá előnyt élvez azért is, mert önreprezentációjához felhasználhatja a környezetét is.

Térkezelés szempontjából az ibseni dramaturgiára a legfontosabb hatást a francia „jól megcsinált dráma" tette, különösen Scribe, később Augier, ifj. Dumas művei. A szalon a francia dráma emblematikus intézménye, a hely, ahol életszerűvé tehetőek az amúgy valószínűtlen találkozások. A francia dráma tipikus mondatai: „Üljön le, kérem, és hallgassa meg, amit mondok." (Scribe), „Emlékszik, mi történt húsz évvel ezelőtt?" (Dumas).[9] Ám Ibsennél a múlt elmesélése már más okokból szükséges: nem robusztus egyéniségeket ábrázol, hanem a körülmények formálta embert mutatja be.

A szalon az otthonról konstruált kép. Éppen ezért a legfontosabb a rend, a látszat fenntartása, ez pedig tipikusan női feladat, akárcsak a család reprezentációja. Ha a szalon a trónterem funkcióját vette át, akkor az ajtónálló őrző funkciója a szobalányra hárul. A szalon őrzője többnyire szintén nő, azaz ebben a társadalmi szerepben is történt egy nemcsere, így a szobalány a szalon úrnőjének egyfajta alteregója lehet.[10]

A szalonban a test tipikus helyzete az ülés. Az ókori vagy a reneszánsz színpadokra ez még nem jellemző. Racine *Phaedrá*jában a címszereplő a „S csukló térdemmel itt tovább nem állhatok"[11] mondattal való leültetése egyenesen provokatív gesztusnak számított. Ibsen további jelentéssel látja el az ülést: az együtt történő leülés a lényeget feltáró, vallomásos beszélgetés feltétele: „Ülj le ide, Torvald. Most sokat kell beszélnünk egymással." (*Babaszoba*, K. L. 86.) vagy „Ülj ide, mellénk. S most, szegény, szenvedő fiam, leveszem terhedről a terheket..." (*Kísértetek*, H. H. 553.)

A szalon színpadon geometriai paradoxon: olyan négyszög, amelynek három oldala van. A bútorok úgy rendeződnek a nézőtér felé, ahogy a modern nappalik berendezése a televízió felé. A „negyedik fal" mentén nincsenek nyílászárók és bútordarabok. A háromoldalú téglalap működésére rengeteg analógia található: szentély, tárgyalóterem, színházi páholy – mind nyilvánvalóan közösségi, reprezentatív terek. Ugyanakkor a kukucskaszínpad díszletének látványa babaszobához is hasonlítható, ahogyan Nóra maga nevezi otthonát.

Ajtók háza. A *Babaszoba* színpadképét négy bezárt, vastag faajtó határozza meg. Nincs még egy Ibsen-darab, amelyben egy szobából ennyi ajtó nyílna.

Csupán nézőpont kérdése, hogy értelmezzük: minden út a szalonba, a szalonból, esetleg a szalonon át vezet. A zegzugos lakás térképe a cselekmény előrehaladtával nem válik tökéletesen átláthatóvá, de kiderül, hogy a bal oldali ajtó a gyerekek szobájába vezet, a jobb oldali a hálószobába, illetve az ebédlőbe. Továbbá néha láthatóvá válik egy ötödik ajtó is: a lakás bejárata a nyitott előszobaajtón át.

Bár Nóra szinte minden idejét a szalonban kénytelen tölteni, többször is szó esik arról, hogy van saját szobája, amelynek az ajtaja kulcsra zárható (ez az ajtó természetesen nem látható). Nóra csak akkor zárkózik be a szobájába, amikor kemény (nőhöz nem illő) munkát végez, ilyenkor hazudni kényszerül.

HELMER Minden este bezárkóztál a szobádba, és hajnalig készítetted a karácsonyfadíszeket meg mindenféle csuda dolgokat, amikkel meg akartál lepni minket. Istenem, az volt életem legunalmasabb időszaka.

NÓRA Én egyáltalán nem unatkoztam. (K. L. 14.)

Később ő mondja erről a tevékenységről: „Szinte férfinak éreztem magam." (K. L. 24.) Nóra tehát csak akkor zárkózhat be a szobájába, ha „férfias" tevékenységet végez. Nem mellékes, hogy mi ez a munka: iratmásolás, azaz a férfiproduktum előállításának primitív utánzása.

A bal oldali ajtó. Gondolkodásunkban a Kékszakáll-mítosz óta összekapcsolódik a zárt ajtó és a férfititok. A nézőtér felől szimmetrikusan látható két ajtó közül a bal oldali Helmer szobájába vezet, a jobb oldali az utcára. A két ajtó nagyon markánsan ábrázolja Nóra opcióit: balra a férfi világa, jobbra a külvilág – mindkettő egyaránt ismeretlen.

Helmer szobájának ajtaja mindig zárva. Itt jelenik meg a férfi, és itt tűnik el. Nem hallatszik ki zaj, így a kíváncsi nő számára nem marad más lehetőség, mint a hallgatózás. Nóra első tette a darabban: „lábujjhegyen a férje ajtajához megy, és hallgatózik". (K. L. 9.) S bár bentről nem szűrődik ki semmilyen hang, a szalonban nem lehet hangosan beszélni, mert mindent, ami elhangzik, meghallhat a férfi. Nóra tipikus mondata: „Pszt! Ne beszéljen olyan hangosan! Odabent van..." (K. L. 54.) Nóra a külvilágnak fejezi ki vágyát, hogy ösztönösen illetlen dolgokat szeretne kimondani férje jelenlétében.[12] A káromkodás elhangzik, igaz, csak idegenek hallják, ám a kimondás aktusa közben megjelenik Helmer, Nóra pedig színlelésre kényszerül.

Helmer ajtaja a férfi jelenlétét sugallja akkor, ha ő nincs bent a szobában. A férfi tekintélye isteni, az ajtó távollétében is tiszteletet parancsol, és meghatározza a viselkedési normákat.

A dolgozószoba nyilvános tér a privát területen belül. Ez a férfimunka színhelye, ez magyarázza a szoba iránti női kíváncsiságot.

A jobb oldali ajtó. A jobb oldali ajtó az előszobába, közvetve pedig a külvilágba vezet. Ezen keresztül érkezik (illetve távozik) a három látogató: Rank, Lindéné és Krogstad, mindhárman sérült személyek – mindhárman egy, a szalonénál jóval kegyetlenebb világ áldozatai.

A darab végén Nóra világossá teszi, hogy bár ő volt a szalon reprezentatív, emblematikus figurája, az intézmény igazából Helmer, azaz a férfi személyiségének kényszerű szüleménye, az ő legfontosabb érdeke a szalonbeli élet fenntartása. Ám jóval korábban, mielőtt a szövegből világossá válik mindez, a Rank–Lindéné–Krogstad hármas status quója bizonyossá teszi, hogy a polgári világ (talán legjellemzőbb) terét a Helmer-félék hozták létre, nyilvánvalóan hatalmi céllal.

A mindennapos vendég, Rank utolsó három látogatása a szemünk előtt zajlik. A férfi száműzött, mert súlyosbodó betegségének látványa összeegyeztethetetlen a szalon világképével: „Helmer a maga kifinomult természetével kifejezetten viszolyog minden rútságtól." (K. L. 53.) Szalonképes szenvedésének ideje alatt, azaz betegségének korai stádiumában jelenléte funkcionális volt: Helmer szavait idézve, legjobb barátja „borongós hátteret" biztosított „a napfényes boldogsághoz" (K. L. 81.).

A harmadik férfi, Krogstad, az a szereplő, akinek nem lenne szabad ebbe a térbe belépnie. Első megjelenése a következőképpen történik:

> Nóra leveszi a gyerekekről a sapkájukat és kabátjukat, a ruhákat szétdobálja a földön, és közben hagyja, hogy egymás szavába vágva meséljenek. [...] Nóra és a gyerekek nevetve és kiabálva futkároznak a szobában és a jobbra nyíló helyiségben. Végül Nóra bebújik az asztal alá; a gyerekek berohannak, keresik, de nem találják, meghallják Nóra fojtott nevetését, az asztalhoz szaladnak, felemelik a terítőt, megpillantják Nórát. Óriási nevetés. Nóra előmászik, ijesztő képet vág. Újabb nevetés. Közben kopognak a bejárati ajtón, de nem hallják meg. Az ajtó résnyire kinyílik, Krogstad dugja be a fejét; vár, a játék folytatódik.
>
> KROGSTAD Bocsánat nagyságos asszony...
> NÓRA *(halkan felsikolt, megfordul és félig felemelkedik)* „Jaj! Mit akar?" (K. L. 31.)

Az első felvonásnak ebben a rövid jelenetében mind Nóra, mind Krogstad szabálysértőként viselkednek. Krogstad bejelentkezés nélkül toppan a szobába. Később kiderül, hogy Helmer elsősorban azért nem tarthatja meg Krogstadot az állásában, mert az nem tartja be a munkahelyi protokollt: „... percenként kihasználja az alkalmat, hogy Helmernek szólítson, és tegezzen. Hidd el, ez nekem rettenetesen kínos. Tarthatatlanná tudná ezzel tenni a helyzetemet a bankban." (K. L. 50.) Társadalmi szinten Krogstad „bűnös", azaz törvényszegést követett el. A férfi tehát ugyanúgy szegi meg a szalon törvényeit, ahogy a társadaloméit. Nóra hasonló utat jár be, mint Krogstad, hiszen a múltban megsértette a törvényt, a férfi érkezésekor pedig a protokollt, hi-

szen gyermek módjára az asztal alatt bujkált. Bár Krogstad és az első felvonásbéli Nóra érdekei ellentétesek, a közös „kicsapongás" miatt mégis összeköti őket valamiféle cinkosság.

Lindéné, ugyan régi barátság okán van jelen, valójában Helmer csúcsra jutásának a hírére érkezett, nem feltétlenül érdek nélkül. A két nő pályája a darab során ellentétes. Lindéné nincstelenül érkezik, munka, család, pénz nélkül, miközben Nórának három gyermeke van, békés otthona és szerető férje. A darab során helyzetük felcserélődik:[13] Lindéné anya és feleség lesz, jól fizető állással a Részvénybankban. Hogy céljait elérje, először a szalonban kell látogatást tennie, ám a teljes sikerhez mindez kevés. Ahhoz a fajta társadalmi szempontból sikeres női szerephez, amelyről Nóra a darab végén lemond, és amelyet Lindéné mindvégig olyan nagyon áhít, nem elég csak otthonosnak lenni a szalonban, hanem azt uralni is tudni kell. Kristine Linde életében a döntő fordulat akkor következik be, amikor a szalon gazdátlan marad, és ő, a ház úrnőjének pozíciójából fogadhatja rég elvesztett szerelmét, Krogstadot. Krogstad és Kristine titkos randevúja a szalonban nem dramaturgiai bakugrás, hanem a gyakorlatias nő következetesen végigvitt terve. A Krogstad–Kristine páros számára a Helmer-szalon képviseli a családi boldogságot, illetve a társadalmi presztízst, sóvárgásuk két legfontosabb tárgyát.

Bútorszigetek. Ibsen a társadalmi drámák szalonjaiban bútorcsoportokat használ, azaz egyes bútorok egymáshoz közel elhelyezve szigeteket képeznek a szoba üres terében. A drámák adaptálhatók akár egyetlen bútorcsoportra is, hiszen nincsenek tömegjelenetek, a *Babaház* színpadán is többnyire két-három szereplős jelenetek játszódnak. Ám a bútorszigeteknek Ibsen színpadán metatextuális jelentésük van.[14] A *Babaház* díszlete két bútorszigetet tartalmaz (ezzel ellentétben a dramaturgiailag is jóval kifinomultabban megkonstruált *Hedda Gabler* ötöt). A bal oldali bútorcsoport (kerek asztal, karosszék, pamlag) az ablakhoz kapcsolódik, a jobb oldali (két karosszék, egy hintaszék) a kályhához. Azaz a *Babaház* díszlete tulajdonképpen az ablak és a kályha közötti tengelyen helyezkedik el. A korabeli építészeti viszonyok között normálisnak számított, hogy az ablak és a kályha távol esik egymástól, ám kétségtelen, hogy ebben a műben elhelyezésük többletjelentést nyer. Helmerék ablakán a néző nem lát ki, hiszen a bal oldali falon van, annyi azonban kiderül: tél van, havazik. Az ablak így egy ijesztő, rideg kép funkciójával bír, mely a zord külvilágot ábrázolja. Ezzel szemben a kályha szó szerint melegséget áraszt, ugyanakkor egy másik pusztító erő, a tűz van bele zárva.[15] A kályha a biztonságot jelenti a Nóra–Helmer–Rank trió számára, Kristine és Krogstad nem kerül viszonyba a tárggyal. Nóra először Krogstad első, váratlan felbukkanásakor ellenőrzi a tüzet, Rank ösztönösen mindig a kályha közelébe akar kerülni,[16] Helmer a szalonon belül a kályha mellett szeret leginkább lenni, gyakran dicséri a „kellemes meleget", ám amikor részegen, merevségét levetkőzve megjelenik a

harmadik felvonásban, ösztönösen is irtózik a melegtől és a sötéttől.[17] A darab vége felé, miután Krogstad visszaküldte a kompromittáló adóslevelet, Helmer az okmányt széttépi, és a kályhába dobja.

Mire sor kerül Nóra és Helmer konfrontációjára, a bútorok elmozdulnak – valamikor a második és a harmadik felvonás közötti „harmincegy órában". Így a két pár (a Helmerék, illetve Lindéné és Krogstad) közötti sorsdöntő beszélgetésre a színpad közepén a kályha és az ablak között félúton kerül sor. Krogstadék racionális érveken alapuló egyesülése, illetve Helmerék szakítása fél órán beül ugyanazon a néhány négyzetméternyi területen játszódik le. Ahhoz, hogy ezekhez a beszélgetésekhez helyzet teremtődjön, el kell mozdítani a bútorokat, azaz egyaránt kell eltávolodni az otthon biztonságától és a külvilág ijesztő képétől. A szövegből nem derül ki, hogy ki a tettes, leginkább Lindéné gyanúsítható a dolgok elmozdításával,[18] de nyilvánvaló, hogy valamilyen szinten Nóra (második felvonásbéli) tánca is előkészítette ezt az elmozdulást.

Az igazságot egy levél rejti, amely egy üvegfalú postaládában lapul. A ládához csak a férfinak van kulcsa, Nóra számára elérhetetlen. A levél olvasása nem a színpadon történik – Helmer visszavonul a szobájába. Miközben a férfi olvas, Nóra kész vállalni a felelősséget, és végezni akar magával – ám előtte felveszi a férfi jelmezét.

A férfijelmez felvétele Nóra titkos átváltozásai közül a harmadik. A nő gondolkodásában a sokszor emlegetett „csoda" a feltétel nélküli szeretetet jelenti, amely az adott szituációban a felelősség vállalása. A „csoda" – férfitett; Nóra, miután megfogalmazta „követelését", úgy ismételi ezt a szót, ahogy Hedda Gabler a „szőlőlombbal a hajában" kifejezést (mely szintén egy példamutató férfitettre vonatkozik). Nóra a történet során háromszor veszi át férfiszerepet: először amikor apja helyett írja alá a dokumentumot, másodszor, amikor a kölcsön törlesztése végett a szobájába zárkózva dolgozik, harmadszorra pedig amikor kész feláldozni életét férje becsületéért – és ekkor veszi fel a férfijelmezt.

A következő jelenetben Nóra szembesül azzal, hogy férje alkalmatlan a csodatételre. Amikor Helmer, Krogstad második levelének elolvasása után, lehiggad, a nő bemegy a hálószobába és leveti a női és a férfijelmezt.

A hetedik ajtó – az új identitás felé. Szó esett ajtókról, összesen hatról. Ám létezik egy hetedik, láthatatlan ajtó is, talán a legfontosabb mind közül, az, amelyikre az utolsó instrukció utal: „odalent nagy dördüléssel becsapódik a kapu" (K. L. 94.). Az előző jelenettől eltekintve is provokatív gesztus az ajtó becsapódása, hiszen Nóra korábban tekintettel volt arra, hogy ne hangoskodjon, ne zavarja Helmert, ám mintha kettejük viszonya ezzel a gesztussal át is fordulna: Helmer marad bezárva, és Nóra zárja rá az ajtót. A nő helyett a férfi került fogolyhelyzetbe. Nóra saját helyzetére akkor ébred csak rá, amikor a világról való összes tudása elvész, vagy legalábbis megkérdőjeleződik.

Amikor az apa házából a férj házába került, identitása nem változott a helyzethez illően: gyermek maradt. Egyetlen problémamegoldó stratégiája egy álnaiv gyermeki maszk használata. Nemcsak Nóra viselkedik gyermekként, de a többiek is mind úgy kezelik.[19] A nőhöz közeli férfiak, Helmer és Rank számára a nő érzékisége nem számít tiltott gyümölcsnek, hogyha gyermeki viselkedéssel társul. Sőt Helmer számára kifejezetten izgató viszonyuk pedofil jellege. A becézés egyoldalú és viszonzatlan, a tiltások pedig nem a nagy (felnőtt) bűnökre vonatkoznak, hanem a gyermeki lélek és test megőrzésének érdekében történnek.[20]

A női test is korlátok közé van szorítva a szalonban – ezért fontos határátlépés a második felvonás finálója, a táncjelenet. Nóra hirtelen megmutatkozó, felnőtt érzékisége kezelhetetlen, és így ijesztő a két férfi, sőt Lindéné számára. Helmer kétszer is megfogalmazza a tánc közben a kontroll szükségszerűségét: „Akkor jobban tudom irányítani", „Itt valóban szükség van az irányításra". (K. L. 66.) Az egyik következő mondatában „gyermeknek"[21] nevezi Nórát, azaz a nő provokatív testi megnyilvánulását a szó erejével akarja megzabolázni. Rank doktor (akinek foglalkozása itt válik fontossá) betegséggel, vagy esetleges terhességgel értelmezi a jelenetet: „Ezt most rá kell hagynod." „Ugye nem arról van szó, hogy... várnátok valamit?" (K. L. 67.) A szalonban illetlennek számító tánc a bálban már nem spontán önkifejezési eszköz, hanem szórakoztatóipari produkció, igaz, Helmer szavaival az „előadásban a kelleténél több volt a természetesség... [...] kicsit több, mint amennyi szigorúan véve a művészet követelményeivel összeegyeztethető." (K. L. 74.) Amíg a modern férfi írásban teljesít (vö. Lövborg–Tesman), addig a női artikuláció, illetve produkció médiuma a test. Nóra tánca és Hedda öngyilkossága rokonítható: a szalon–színház megfeleltetést követve mindketten passzív szerepbe kényszerítik, nézővé teszik a férfiakat. A parancsoló férfitekintetet felváltja a tehetetlen szemtanú szerepe.[22]

A házasság értelmezhető csereként is, melynek bekövetkeztével a házastárs átveszi az ellentétes nemű szülő egyes feladatait. Helmer saját magát Nóra apjának ellentéteként határozza meg. Apósát könnyelműsége miatt ítéli el, illetve azért, mert nem volt feddhetetlen köztisztviselő. A Helmer házaspár egy múltbéli incidens során ismerkedett meg – ekkor mentette meg Helmer Nóra apjának a becsületét. Krogstad levelét olvasva Helmer így kiált fel: „Az apád könnyelműségét... Hallgass! Az apád könnyelműségét örökölted. Se vallás, se erkölcs, se kötelességtudat... Istenem, ez a büntetés érte, amiért olyan elnéző voltam vele. Miattad tettem, s így fizetsz meg érte." (K. L. 82.) Helmer Nóra személyiségének apai örökségét gyűlöli, ezért sem mindegy, hogy mit követett el a nő: Nóra apja nevében írt alá egy dokumentumot. Jelentőséggel bír, hogy a szövegből nem derül ki Nóra leánykori, azaz az apától örökölt neve. Nóra helyettesítette apját, jobb híján ő vette át a férfiszerepet – Helmer helyett. Ugyanakkor Helmer fantáziáját is izgatja a női produktivi-

tás átvállalása: „a felesége mintegy kétszeresen is az övé lesz, az ő tulajdona, hiszen... mondhatni... újra világra hozza, és most már nemcsak a felesége, hanem bizonyos módon a gyereke is". (K. L. 86.) A Helmer házaspárt a házasság során az kötötte össze, hogy identitástörténetükből kimaradt a keresés fázisa, mindketten elkötelezték magukat az adott minta mellett. (Jóllehet, Nóra kényszerből, hiszen felismerésének lényege éppen az, hogy neki nem adatott meg a keresés fázisa.) Ezzel szemben Helmer háttértörténetét homály fedi, a személyes történet felidézéséhez szükséges tárgyak hiánya a szalonban hangsúlyos.[23] Helyette a konfekcióízlés a mérvadó: „A falon rézkarcok." „A vitrinben porcelánok és egyéb csecsebecsék." (K. L. 9.) Helmer ebben a környezetben jól funkcionáló, kötelességtudó gép, Nóra pedig az autoriter apa útmutatását követve engedelmes „babagyerek", illetve „babafeleség". (K. L. 88.) Az ilyen típusú emberek számára többnyire zökkenőmentes a párkapcsolat, hiszen a közös azonosságtudat kialakítása nem ütközik akadályokba. Nem véletlenek tehát a feleség apró elszólásai: „Felettébb kellemes gondolat, hogy ilyen nagy befolyásunk van... hogy Torvaldnak ilyen nagy befolyása van sok ember sorsára." (K. L. 27.) A közös identitásban a férfigőg dominál, Nóra „Helmer-idézetei" miatt ábrázolható akár kifejezetten ellenszenves figurának is. Múltjának elmesélése, helyzetének ecsetelése Lindéné érkezésekor bosszantó: „Istenem, az elmúlt nyolc év olyan boldogságban telt el, el sem tudod képzelni...", „Egészen egyedül maradtál? Szörnyű nehéz lehetett neked. Nekem van három tündéri gyerekem.", „Ma nem akarok önző lenni. Ma csakis a te dolgaidra akarok gondolni. Egyvalamit azért el kell mondanom neked. Tudod, hogy milyen nagy örömünk van az utóbbi időben? [...] Képzeld, a férjem igazgató lett a Részvénybankban", „Mégiscsak csodálatos dolog, ha az embernek jó sok pénze van..." „Kristine, micsoda nagyszerű dolog élni és egészségesnek lenni! Jaj, de csúnyán viselkedem... állandóan csak magamról beszélek. Ne haragudj rám. – Mondd, valóban igaz, hogy nem szeretted a férjedet? Miért mentél akkor hozzá?"[24] (K. L. 15–18.) Nóra a házasság nyolc éve alatt tökéletesen azonosul a vállalt szereppel. Kiszolgáltatottá válik, ezért ön- és világképe egyaránt kétségessé válik. Egyedül a titok akadályozza meg, hogy ez alatt a hosszú idő alatt a nő a Helmer-félék szintjére süllyedjen, és a titok teszi képessé őt arra, hogy valamikor újrakezdje az életét. S bár ugyancsak a titok miatt válik zsarolhatóvá, maga a titok örömteli és szép.

A baba-Nóra identitása addig marad fent, amíg a szalon (vagy babaszoba) szabályai sértetlenek. Krogstad és Nóra már tárgyalt szabálysértésével, illetve a titokról való beszélgetéssel megtörténik a határátlépés. Természetesen a folyamatot nem kettejük dekadens viselkedése idézi elő, mégis ez jelzi előre a bekövetkező átalakulást.[25] A transzformáció kezdete ez az első felvonásbéli jelenet, átalakulásról pedig attól a pillanattól lehet beszélni, amikor Nóra a harmadik felvonásban szembesül Helmer reakciójával. Innentől kezdve a gyermekien túlmozgásos Nóra mozgáskészlete gazdaságos lesz; a nő, aki ko-

rábban bezárt madárként élt a szobában, nyugodtan (felnőtt módon) ül le, higgadtan és érzelemmentesen képes beszélni. Ahhoz, hogy ez megtörténjék, a székeknek és az asztalnak a szoba közepére kellett kerülnie. Nóra ugyan magával és a világgal kapcsolatban is tudatlan – ám kiderült, hogy a korábbi identitás nem megfelelő a számára, és kijelölődik, hogy milyen új identitás felé kellene elindulnia. Az új Nóra nemcsak a szalon törvényeit utasítja el, nemcsak a férjét hagyja el, hanem magát a helyiséget is.[26] Ilyen szempontból is szimbolikus a két tárgy átadása – a nő először a jegygyűrűt adja vissza férjének, majd a kulcsot.

1 KÚNOS László fordítása. Henrik IBSEN, *Drámák I.*, Bp., Magvető, 2001, 554.

2 HAJDU Henrik fordítása, *Henrik Ibsen színművei I.*, Bp., Magyar Helikon, 1966, 263.

3 Jobb híján „társadalmi drámaként" emlegetik az Ibsen utolsó tizenkét darabjából álló ciklust. A művek 1877 és 1899 között keletkeztek, cím szerint: *A társadalom támaszai, Babaház* (vagy: *Nóra*, illetve *Babaszoba*), *Kísértetek, A hazaáruló* (vagy: *A nép ellensége*), *A vadkacsa, Rosmersholm, A tenger asszonya* (vagy: *A sellő*), *Hedda Gabler, Solness építőmester, Kis Eyolf, John Gabriel Borkman, Ha mi, holtak, feltámadunk* (vagy: *Ha mi halottak föltámadunk*).

4 Az idézetek esetében és a címek említésekor a legfrissebb fordításokat használtam, KÚNOS László az eredetihez híven *Babaházn*ak fordította a nálunk *Nóra* címen elhíresült művet.

5 A *Babaház* cselekménye két és fél nap alatt játszódik, a *Kísértetek*é nem egészen egy, a *Hedda Gabler*é másfél nap alatt.

6 A *Babaház*- és a *Hedda Gabler*-részleteket KÚNOS László fordításában idézem. Henrik IBSEN, *Drámák*, Bp., Magvető, 2001, 9. A továbbiakban: K. L.

7 Ez olyan szövegekben érdekes igazán, ahol a két társadalmi réteg a térrel kapcsolatban is konfrontálódik. Ilyen például a *Hedda Gabler*, melyben a kispolgár Tesman família és az előkelő származású tábornoklány, Hedda kényszerül egy térbe. Tesmanéknak újszerű a fogadóhelyiség; „Állandóan itt lesznek, ebben a szobában?" kérdezi Juliane Tesman mindjárt a darab elején.

8 A Helmer házaspár például Lindénét, illetve Rankot fogadja, felfelé való kapaszkodásukat az jelzi, hogy Stenborgékhoz hivatalosak.

9 Vö.: „De most szépen mesélj el nekem mindent..." – Nóra a *Babaház*ban (K. L. 16.); „Ó, ennyire azért igazán nem kell sietnie... Na, meséljen nekem kicsit, milyen élete van odahaza." Hedda a *Hedda Gabler*ben (K. L. 314.).

10 Gyakran a központi hősnőkkel párhuzamos női sorsok mintegy változatok ugyanarra a témára. Például a *Babaház*ban Nóra – háromgyerekes anya, Lindéné – gyermektelen, Anne-Marie – anya, aki szükségből elhagyta gyermekét.

11 SOMLYÓ György fordítása.

12 A káromkodás férfias aktus – nem illik sem nőhöz, sem a szalonhoz, sem a színpadhon.

13 Az ilyen típusú csere motívuma más művekben továbbfolytatódik. A *Hedda Gabler*ben például egy többszörös párcsere követhető végig.

14 Fontos hangsúlyozni Ibsennek (és kortársainak) a *félrék*, illetve a magányos monológok kiiktatására való törekvését.

15 Előremutatva fontos utalni a *Hedda Gabler*re, ahol a címszereplő a kályhába dobja Lövborg jövőről szóló kéziratát, amelyet ráadásul a férfi gyermekének nevez.

16 Az ő esetében a kályha iránti vonzalom nyilván az otthon iránti vágyakozást fejezi ki, erre rímel elhíresült búcsúmondata: „Köszönöm a tüzet!" (K. L. I. 79.)

17 „Phű, de meleg van itt" – mondja, majd kinyítja szobája ajtaját, s így szól: „Nocsak, miért van itt ilyen sötét?" (K. L. I. 75.)

18 Ilyen értelemben Lindéné Hedda előképe, Hedda ugyanis Lövborgot egykori rande-

vúik helyszínének másolatában fogadja. Ezzel a gesztusával nyilvánvalóan üzen a férfinak, biztatja őt.

19 Lindéné szavaival: „Gyerek vagy te, Nóra", K. L. I. 20. Krogstad első mondatainak egyike is olyan, mintha egy gyerekhez beszélne: „Magán múlik, hogy milyen karácsonyi ajándékot fog kapni."

20 Helmer szavai Nórára: *kecses, törékeny, fiatal, remegő.* A tilalmaknak hála a test állapota változatlan maradhat. Nem véletlen továbbá az sem, hogy az oldalfalakon található ajtók közül a bal oldali a gyerekszobába, a másik pedig a hálószobába vezet. Ezzel a tükrözéssel Ibsen egymás mellé rendeli a szexualitás és a gyermekek helyiségét.

21 „Legyen meg a gyermek akarata..." (K. L. 67.)

22 Nóra ráadásul tarantellát táncol, ami eredetileg haláltánc.

23 A szövegből egyértelműen kiderül, hogy Helmer rendezte be a szobát: „Mindent elrendeztél a magad ízlése szerint, így aztán az én ízlésem is olyan lett, mint a tied." (K. L. 87.)

24 Mindez azonban értelmezhető egy labilis személyiség kényszeres önigazolásaként.

25 Sőt a titok már ott is lelepleződik, a szalon világába jut, amikor Nóra elárulja a rég nem látott Lindénének. Ezzel a titokkal nyeri meg a kettejük között zajló latens játszma első fordulóját.

26 Érdemes megjegyezni, hogy az életét Nóra a szülővárosában tervezi újra kezdeni – ami az újjászületés motívumát erősíti. A nő új identitását nem lehet felnőtt-Nórának hívni, de a hazugságoktól mentes „második" gyerekkor talán lehetővé tesz egy olyan nevelődést, melynek következményeként létrejöhet egy felnőtt személyiség. Ehhez a második nevelődésperiódusnak azonban mentesnek kell lennie a szexualitástól – ezért is kell Nórának férje (egyáltalán férfi) nélkül elindulnia.

Újfalvi Imre: *Keresztyéni énekek*

(Személyes emlékek) Keserű Bálint szobája a szegedi bölcsészkaron mindig nyitva állt a régi magyaros diákok előtt: böngészhettük Dézsi Lajos hagyatékát, kézbe vehettük Friedrich Lampe–Debreceni Ember Pál egyháztörténetét. Életre szóló élményt jelentett számunkra az a bekötött másolat, amely az 1574-es Huszár Gál-féle graduál-énekeskönyvet tartalmazta. Újfalvi Imre (Szilvásújfalvi Anderkó Imre) nevével, izgalmas szellemi pályájával és a „késő humanista heterodoxia" fogalmával is itt találkozhattunk először. Az 1600-ig írt magyar versek repertóriumát (RPHA) készítő munkacsoport első teendői közé tartozott, hogy megszerezze az 1602-es Újfalvi-féle debreceni énekeskönyv fénymásolatát. Ezekben a hetvenes–nyolcvanas években köteleztük el magunkat egy-egy műfaj kutatása és a kritikai szövegkiadások elkészítése mellett. Az énekeskönyv-előszavak és a hosszabb, éneklésel foglalkozó szövegek kiadása az elmúlt évben valósulhatott meg. A *Bibliotheca Hungarica Antiqua* hasonmás kiadásai és az internetes kritikai kiadások jóvoltából egyre több XVI–XVII. századi mű eredeti kiadását otthonunkban is forgathatjuk. Hajdani szegedi diákként és a gyülekezeti énekeskönyvek kutatójaként különösen megörvendeztetett, hogy a Huszár Gál-féle (RMNy 160, 353) és a Bornemisza-féle (RMNy 513) énekeskönyvek után Újfalvi Imre gyülekezeti és temetési énekeskönyve (RMNy 886/1–2) is megjelent a BHA sorozatában.

(A hasonmás kiadás) Az 1602-es Újfalvi-féle debreceni énekeskönyv egyetlen, csonkán fennmaradt példányát Gyulafehérvárott, a Batthyaneumban őrzik. A hasonmás kiadás a OSZK-ban őrzött mikrofilm alapján készült. A szöveget közzétevő Kőszeghy Péter a *Bibliotheca Hungarica Antiqua* sorozat még Varjas Béla által kialakított szabványát követi. Nem a példányt, hanem az elképzelt, ideális kiadványt próbálja rekonstruálni: egyes kézírásos bejegyzések kiretusálásával közli az énekeskönyvet. (Sajnos a BHA-sorozat korábbi, igényes külsejét nem tartotta meg a kiadó. A fűzött kötés azonban, remélhetőleg, nemcsak a kutatói igények, hanem a tartósabb használat számára is időtállónak bizonyul.) A sajtó alá rendezői szabványt azonban érdemes lenne újragondolni olyan művek esetében, amelyek, mint az 1602-es Újfalvi-féle énekeskönyv is, mindössze egyetlen (csonka) példányból ismeretesek. (Annál is inkább, mivel a kézírásos bejegyzések egy része óhatatlanul megmaradt a hasonmás kiadásban.) Néhány befogadói szempont ennek alátámasztására.

A hasonmás kiadás címlap nélkül közli az énekeskönyv szövegét. Szabó Károly még látta gyulafehérvári példány elrongyolódott címlapját, s közölte azt bibliográfiájában (RMK I. 376.). A kötet a XX. század elején új kötést kapott, s akkor veszhetett el az eredeti címlap. Mivel alapos filológiai érvek támasztják alá, hogy a későbbi debreceni énekeskönyvek címadása követte az 1602-est, a mai olvasók (éneklők) számára hasznos lett volna ezt a re-

konstruált címlapot – akár modern szedéssel – a kötet elejére helyezni. A kötet hiányzó részeit szintén lehetett volna üres levelekkel jelölni.

A tulajdonosi és egyéb kézírásos bejegyzések (nótajelzések, szövegjavítások, kiegészítések, versecske, dátum stb.) több-kevesebb következetességgel kiretusálódtak a kötetből, pedig ezek pótolhatatlan nyomai a befogadástörténetnek. Az előszó végén található bejegyzés, ellentétben azzal, amely az I. rész végén található, a hasonmás kiadásban nincs benne. Pedig az Újfalvi-énekeskönyv kézírásos nótajelzéseit rögzítő Helmeci Albert e fontos bejegyzése világít rá arra, hogy a XVII–XVIII. században egyik-másik gyülekezet akár száz évvel korábban kiadott gyűjteményt is használhatott, ha újabbhoz nem jutott hozzá, s a helyi eltéréseket kézírásos bejegyzésekkel pótolta: „Sum ex libris Stephani Miklos | de Mogyoros, quem librum | Albertus Helmeci in usum D[omi]norum | Cantorum conglutinavit, ex rupturis | aedificavit, notis ac melodiis auxit / Anno 1720 Die 20 Februarij." (A hasonmás kiadásban nem látható kézírásos nótajelzésekről lásd *Magyar Egyházzene*, 1995/1996, 185–190.)

(A kísérő tanulmány) Ács Pál tanulmányának első fele Újfalvi egyházpolitikai, nonkonformista nézeteivel, illetve XVII–XVIII. századi egyháztörténeti megítélésével foglalkozik. Példamutatóan alapos jegyzetanyag támogatja a leírtakat: a reformátusok Újfalvit még halála után száz évvel is mint felforgatót emlegették; Újfalvi nem sértett büszkeségből támadta a református püspöki intézményt, s annak képviselőjét, Hodászi Lukácsot; „következetesen elutasította az egyház által gyakorolt világi hatalmat". (Valóban, még 1914-ben – Szinnyei József életrajzi lexikonában, 14. kötet, 628. hasáb – is az olvasható, hogy Újfalvi „1609-től Hodászi Lukács ref. püspök ellen folytatott gyűlöletes polémiát".) Igazat kell adnunk a szerzőnek, amikor megállapítja: „Újfalvi meghurcoltatásának, megalázásának és meggyötrésének eseményei aligha tartoznak a magyar református egyház történetének dicsőséges lapjaira." (6.)

Klaniczay nézetét – Újfalvi „rossz csengésű" neve miatt az 1616-os debreceni énekeskönyvben nem az Újfalvi-féle, hanem a régi, Gönci György-féle előszó szerepel – Ács egyetértőleg idézi: 1602 után „énekeskönyvének szellemi tulajdonát is megvonták" Újfalvitól, és „rossz hangzású neve lekerült a debreceni énekeskönyvek éléről" (7.); „az időközben rossz hírbe keveredett szerkesztő nevét nem volt ildomos kapcsolatba hozni a református egyház egyik hivatalos kiadványával" (9.). Újfalvi nevének „elhallgatásában" azonban megfontolandóak egyéb szempontok is. Az elsősorban lelkészeknek, kántoroknak, énekszerzőknek, valamint az utókornak szóló, irodalmi és egyházi programot megfogalmazó előszónak csak az Újfalvi által felügyelt gyűjteményben lehetett helye (analóg példaként szolgálhat a Szenci Molnár-féle előszó története). Gönci György előszava gyakorlati teológiai megfontolásokból alkalmasabbnak bizonyult egy tágabb befogadói kör számára. Hozzátehetjük még, hogy 1635 körül gyakorlatilag lezárult a korábbi évtizedekre jellemző ún. szerzői vagy szerkesztői gyűjtemények kora, illetve, hogy a korabeli szerkesztők vagy kiadók valamennyi Debrecenben megjelent gyülekezeti énekeskönyvet (Szegedi Gergelyét, Gönci Györgyét vagy Újfalviét) egyformán „debreceniként" emlegették. Újfalvi személye bármennyire szálka volt a korabeli református vezetés szemében, nem akadályozta meg a korabeli kiadókat abban, hogy a XVII. század folyamán többször kiadott temetési énekeskönyvében előszavát, sőt nevét is leközöljék. Újfalvi szerkesztménye tehát bármennyi újdonsággal szolgált is, valójában az 1560-as Huszár Gál-féle gyűjteménnyel kezdődő, majd reformátussá vált ún. debreceni énekeskönyv-sorozat részeként

értékelhető. (Ács Pál, más összefüggésben, szintén utal arra, hogy Újfalvi maga is a XVI. századi folyamat részesének tekintette magát, 22.). A régi himnológusokat pedig bizonyára befolyásolta az előszavak végén szereplő Gönci György neve abban, hogy gyakorlatikag szinte minden XVII. századi evangélikus és református énekeskönyvet elneveztek „Gönci énekeskönyv"-nek. De ebben nem Újfalvi szerepének a csökkentése vezérelte őket, hanem az énekeskönyv-történet hiányos ismerete, amely sem a felekezeti jelleget, sem pedig a nyomdai-kiadói szempontokat nem megfelelően értékelte.

Újfalvi a XX. század második felében, elsősorban Csomasz Tóth Kálmán, Keserű Bálint, Kiss Sándor, Klaniczay Tibor és Schulek Tibor munkái és felfedezései nyomán nyerte vissza a becsületét. Peregrinációs emlékkönyve és debreceni kiadványai alapján ma már a protestáns humanizmus egyik legjelentősebb alakjaként, első bibliográfusként, a debreceni énekeskönyveket alapjaiban megújító szerzőként, a protestáns művelődés megreformálójaként stb. szoktuk emlegetni. (8–10.) Ugyanakkor ma is időszerűek az Ács Pál által feltett kérdések, például hogy a haladás és a konzervativizmus határai hol húzódnak stb. (8.) A szerző híven összegzi a szakirodalom egyház-, irodalom- és eszmetörténeti megállapításait, gondosan kijelöli Újfalvi műveinek, pedagógiai programjának és a néha „eklektikusnak tűnő" gondolatainak európai és hazai előzményeit, valamint eszmetörténeti hátterét (lásd a *Melanchthontól Ramusig* című fejezetet, illetve a Szikszai Fabricius Balázsról szóló részt). (Életének főbb állomásait, gyakorlati teológiai munkásságát jó lett volna röviden ismertetni már a 2. lapalji jegyzetben, számítva a kevésbé járatos olvasókra is.) Újfalvi peregrinációja során „azoknak a barátságát kereste..., akik hittek a protestáns felekezetek közti határok átjárhatóságában és a reformáció eredeti célkitűzéseiben." (12.) Az eddigi szakirodalom nézőpontját Ács továbbviszi azáltal, hogy ennek a gondolatkörnek a keresését ajánlja az 1602-es énekeskönyvben is.

Az énekeskönyv elemzésével foglalkozik a kísérő tanulmány második része. Ács Pál nem kis feladatra vállalkozott, hiszen az előzményekhez és a hatástörténethez csaknem 1200 gyülekezeti ének és mintegy 72 gyülekezeti és halottas énekeskönyv tartozik. Ács, főként a szakirodalomra hagyatkozva, elemzi az előszót, az énekeskönyv szerkezetét és énekeit, elhelyezi az énekeskönyvet a XVI–XVII. századi gyűjtemények sorában. Az 1602-es debreceni énekeskönyv híres előszavát értékelve, s egyben Klaniczayval vitázva, meggyőzően bizonyítja, hogy Újfalvi a szerkesztés során vallási szempontból értékeli a korábbi énekanyagot, és az „Ecclesia semper reformanda" eszméjét követi. Példákkal illusztrálja, hogy Újfalvi milyen szempontok szerint hagyott el énekeket vagy éppen bővítette és rendezte át a korábbi énekanyagot. Példáit természetesen lehet bővíteni vagy más szempontból megvilágítani. Eredeti vizsgálatra, annak megállapítására, hogy Újfalvi javításainak célja, az énekek „tisztasága" mennyire valósult meg, csak a XVI. századi énekek kritikai kiadása után vállalkozhatnak a kutatók. Addig is minden XVI–XVII. századi énekkutató jó kedvvel gyönyörködhet a tanulmány kiragadott példáiban s értelmezésükben. A megélénkült protestáns szertartásiének-kutatásnak köszönhetően Ács Pál külön fejezetet (*„Az graduál mellett"*) szentelhet a graduál-kérdésnek. Nem tartom szerencsésnek, hogy olyan hosszan foglalkozik a szerző annak cáfolatával, hogy a gyülekezeti énekeskönyvet szerkesztő Újfalvi csökkenteni kívánta volna a graduál jelentőségét, hiszen ezt ma már a kutatók egyike sem állítja (30.). Mint minden egyéb énekgyűjtemény-típus, így a graduál esetében is foglalkoztatta Újfalvit egy kijavított változat kiadásának a lehetősége. Hogy ez az énekeskönyv-kiadásnál bonyolultabb vállalkozás lett volna, azt a Keserűi Dajka János és Geleji Katona István által szerkesztett *Öreg Graduál* (RMNy 1643) mutatja. Talán jó lett vol-

na a graduál-kérdéstől elkülönítve összefoglalni Újfalvi zenei nézeteit, illetve az 1602-es énekeskönyv nótajelzési gyakorlatát. De mindenképpen hasznos, hogy az olvasók bő összefoglalást kapnak a XVI–XVII. századi graduális éneklésről. (Néhány megjegyzés: *A jóhitű ember* kezdetű Rimay versnek az Újfalvi-énekeskönyvben található változata nem a 102. jegyzetben megadott műben szerepel. Mindenképpen érdemes lenne a zsoltár magán- és a gyülekezeti énekeskönyvben élő változatát egyszer összevetni és elemezni. A Gálszécsi-gyűjtemény énekei nem szertartási énekek [32.]; az énekeskönyvben nemcsak az II. rész 3a lapon található kottajegyzésként értékelhető dallamjelölés, hanem például az I. rész 87b és a II. rész 7b lapján is [33.]).

Természetesen nem róható fel a szerző hibájául, ha nem tett erőfeszítéseket azért, hogy megismerje a párhuzamosan folyó, s ugyancsak a 2004. évben megjelent munkákat, amelyek kiegészíthették volna az Újfalvi-énekeskönyv utóéletét összegző megállapításokat (Újfalvi szerkesztői koncepciója és tervei, a Szenci Molnár-féle genfi zsoltárok, az 1612-es oppenheimi énekeskönyv [RMNy 1037/2] és az 1635-ös énekeskönyv kapcsolata ma már részletesebben ismert). Ács a „protestáns vallásegység" eszméjének a hatását látja Újfalvi úrvacsorai énekválasztásában és abban, hogy az előszóban Petrus Martyr Vermiliust idézi. Ezzel új érvekkel megerősíti azt a korábbi feltevést, hogy Újfalvi tevékenysége az egységesülő protestáns énekeskönyv irányába mutat. (Apró megjegyzés: a 175. jegyzetben említett Karasszon Dezső-cikk nem cáfolja az evangélikus és református énekeskönyvek közös hálóba helyezését, ott ugyanis nem a gyülekezeti énekeskönyvekről, hanem a graduálokról, illetve azok énekeiről esik szó.)

A tanulmányt az énekek bibliográfiai adatokkal bővített mutatója zárja. (A szerző az RPHA-ban található adatokat pontosítja, s 7 gyülekezeti énekkel növeli az ott található énekszámot. A mutatóba jó lett volna a latin nyelvű énekeket is felvenni.) Az énekeskönyv szerkezete szintén jól követhető: 92 zsoltár, 49 ünnepi, 13 káté, 52 különféle dicséret (és két antifóna), valamint 30 halotti ének (és egy antifóna) található a gyülekezeti és temetési gyűjteményben.

Reméljük, hogy a jövőben további hasonmás kiadások (például az 1593-as *Bártfai énekeskönyvé*) fogják gazdagítani a kutatók, a gyűjtők, az érdeklődő olvasók és – talán – az éneklők könyvtárát.

(A debreceni énekeskönyvek 1602-es kiadásának hasonmása, sajtó alá rendezte Kőszeghy Péter, a kísérő tanulmányt Ács Pál írta, Budapest, Balassi Kiadó, [2004], 166+63 lap. *Bibliotheca Hungarica Antiqua* 38.)

H. Hubert Gabriella

Arany János levelezése (1857–1861)

A kritikai kiadásokat rendszerint *a fontos* ügyeknek kijáró szakmai figyelem kíséri. Minden túlzás nélkül állítható azonban, hogy e megkülönböztetett figyelemhez képest is felfokozottnak tekinthető várakozás előzte meg az *Arany János Összes Művei XVII.* kötetének megjelenését. Nem csupán azért, mert a Korompay H. János által sajtó alá rendezett *Arany János levelezése (1857–1861)* végre szövegkritikai-filológiai szempontból megfelelően gondozott kiadásban tette hozzáférhetővé Arany levelezésének a címben jelzett évkör ál-

tal határolt teljes szövegkorpuszát (520 levelet), hanem azért is, mert e kötettel indult újra a Sáfrán Györgyi halálával a nyolcvanas évek közepén megrekedt Arany-kritikai kiadás. A XVII. kötetnek – a Petőfi-kritikai kiadás harmadik kötetéhez (1997) hasonlóan – a megoldandó textológiai és filológiai problémák mellett egy rendkívül összetett tudományszervezési, sőt tudományetikai kérdéssel is szembe kellett néznie: miként folytatható (folytatható-e egyáltalán) az elődök áldozatos munkálkodása, mit lehet kezdeni jelentős és megkerülhetetlen tudományos hagyatékukkal? Egy ilyen hagyaték persze nem egyszerűen összegyűjtött adatállományként vár a felhasználásra, hanem módszertani elvek, távlatos koncepciók, szöveggondozási és kiadástechnikai eljárások összetett rendszereként késztet szakmai állásfoglalásra. Az Arany-kritikai kiadás folytatására vállalkozó munkaközösségnek tehát azzal a metodikával és szabályrenddel kellett szembesülnie, amelyet a Sáfrán Györgyi által 1975-ben és 1982-ben sajtó alá rendezett XV. és XVI. kötetek alakítottak ki. Az e kutatási és kiadási tradícióhoz való viszony tisztázását a XVII. kötet *Bevezetése* végzi el, amely leszögezi: „A több évtizeddel ezelőtt elkezdett munka folytatása az eddigi módszerek felülvizsgálatával is járt." Talán nem érdektelen szemügyre venni e „felülvizsgálat" eredményeit.

A legsúlyosabb, a folytatás új koncepcióját a leginkább meghatározó döntésnek az tekinthető, hogy a XVII. kötet immár jóval szűkebben húzza meg az Arany-levelezés kritikai kiadásának (szöveg)határait: egyfelől nem közli a családtagok levelezésének vonatkozó korpuszát („Arany János levelezésének kritikai kiadása nem alakulhat át az Arany-család leveleinek kiadásává"); másfelől elhagyja, illetve a *Jegyzetek*be menti át azokat a filológiai és könyvészeti adatokat, amelyeket a XV. és a XVI. kötet az *Adattár*ban gyűjtött össze („Nem folytathattuk azt a szándékot, amely egy új Arany-életrajz összes, a kötetben szereplő személyek és a költő viszonyához kapcsolódó adatának összegyűjtésére és közzétételére irányult. [...] Nem tekintettük kötetbeli feladatunknak az Arany-művek teljes korabeli bibliográfiájának elkészítését vagy a költő és a sajtó kapcsolatának feldolgozását"). E szerényebb feladatkijelölés arra a kutatói felismerésre vezethető vissza, amely szerint a Sáfrán Györgyi-féle elveket követve immár olyan (megoldhatatlannak látszó) problémák állhatnak elő, amelyek a XV. és XVI. kötet sajtó alá rendezése során még nem voltak beláthatóak vagy nem tettek szükségessé restrikciós döntéseket. Egyetlen példa: a XV. és a XVI. kötet összesen négy családi levelet közöl Függelékként; a XVII. és a készülő további két kötetnek viszont – e hagyományt követve – a felnőtté váló Arany László teljes levelezését is közölnie kellene. A textológus a lehetőségek és a korlátok felmérésével (máshogy fogalmazva: a kritikai kiadásra rakódott kiegészítő funkciók következetes leválasztásával) ugyan lemond a filológiai teljesség igényéről, ám ezt az – oly vonzó – illúziót elvesztve visszanyer valami nagyon fontosat: a szakszerűen körülhatárolt feladat elvégezhetőségének bizonyosságát. Az előzményeket illetően a XVII. kötet tehát határozott álláspontot képvisel: az a „tiszteletre méltó törekvés", amely a levelezés kritikai kiadásában „a *Petőfi napjai* és a *Petőfi-adattár* köteteihez hasonló vállalkozást, egy Arany-enciklopédia alapjait kívánta megvalósítani", nem csupán „túlzottan megterhelné a kiadást", de „kivihetetlen" is. A recenzens úgy véli, éppen ez a határozott álláspont alapozta meg az Arany-kritikai kiadás folytatását (folytathatóságát) és teremti meg a belátható időn belüli lezárás esélyét.

A Korompay H. János által irányított munkaközösségnek a XV. és a XVI. kötetben érvényesített szöveggondozási és -közlési elvekhez való viszonyát is ki kellett alakítania. A XVII. kötet *Bevezetése* ezt úgy teszi meg, hogy a Sáfrán Györgyi által tizenkét pontban összefoglalt textológiai regulákat *(A szövegek közlésének szempontjai)* példaszerű alaposság-

gal, pontról pontra haladva veszi szemügyre. Rögtön az első pont – „Minden levelet teljes egészében közlünk" – felveti *a levél* fogalmának az újragondolását. Egy jól használható definíció persze mindig önkényes (ám kellően argumentált) döntés eredményeként áll elő. A XVII. kötet például – praktikus megfontolásokból – nem tekinti levélnek a szerkesztői üzeneteket, illetve a névjegyeket és meghívókat (legfeljebb akkor, ha „kéziratos üzenetet is tartalmaznak"), és az elkerülhetetlen következetlenség veszélyére hivatkozva eltekint a „hivatalos levelek" és a „magánlevelek" megkülönböztetésétől. Ha arra gondolunk, hogy Arany leveleiben milyen szétválaszthatatlanul fonódnak egybe mondjuk a Kisfaludy Társaság elnökeként, a szerkesztőként, a pályatársként, vagy éppen a barátként való megszólalás szólamai, akkor csak üdvözölhetjük ezt a lépést. (Még akkor is, ha ez a belátás a praxis terén csak meglehetősen korlátozottan érvényesülhet: a XVII. kötet az évkörébe tartozó „hivatalos leveleket" csak akkor közli, ha kiadatlanok, illetve ha a XIII. és a XIV. kötetben hiányosan jelentek meg.) A *Bevezetés*nek arra a kérdésre is választ kell adni, hogy mit tekint *teljes* levélnek. Az persze nyilvánvaló – XV. és a XVI. kötet is ezt az elvet követi –, hogy a kritikai kiadásnak figyelmen kívül kell hagynia Arany László nevezetes kék zárójeleit és átírásait. Mivel a XVII. kötet megjelenése előtt az Arany-levelezés vonatkozó része jórészt Arany László kiadásában (*Arany János levelezése iró-barátaival, I–II*, Bp., 1888–1889) volt hozzáférhető, a sajtó alá rendezőnek e meghatározó jelentőségű edíció szöveggondozási elveivel is szembesülnie kellett. Korompay H. János *A kegyeletes fiú textológiája (Az Arany János-levelek kiadástörténetéhez)* című tanulmányában végzi el ezt a feladatot. (Megjelent: *A két Arany. Összehasonlító tanulmányok*, szerk. Korompay H. János, Bp., 2002; korábbi változata: *Arany László zárójelei (Arany János levelezésének textológiájához)*, Holmi, 2000, 60–63.) Az áttekintő igénnyel készült és gazdag példatárra hivatkozó tanulmány megállapítja, hogy „a teljességre törekvő és – lehetőség szerint – betűhív közléssel szemben" Arany László – *akkor* nagyon is méltányolható okokból ugyan, de – „válogat, kihagy és helyenként átjavít". Ennek az eljárásnak pedig nem csupán az lesz a következménye, hogy az *Arany János levelezése iró-barátaival* „fölerősíti az egyre jobban kibontakozó Arany kultuszt és idealizálja a barátságokat", hanem az is, hogy „sem Arany, sem levelezőpartnerei nyelvére nézve nem nevezhető hiteles forrásnak". A kritikai kiadás viszont a teljes szövegkorpuszt közli: olyan értelemben is, hogy összegyűjti és megjelenteti az Arany László-féle kiadásból hiányzó (részben kiadatlan) leveleket, és olyan értelemben is, hogy a levelek teljes (kihagyásoktól és átírásoktól mentes) szövegét adja közre.

A teljesség-problémának ezzel azonban csak az egyik (az egyszerűbbnek látszó) oldala rendezhető megnyugtatóan. A *Bevezetés* nagyon is indokoltan veti fel a kérdést: a levél *teljes* közlésének normája megköveteli-e az (utólagos) rájegyzések, a címzés, vagy éppen az esetleges melléklet(ek) főszövegben (és nem jegyzetben) való elhelyezését? A kérdésre a *Bevezetés* következetes, ám korántsem problémamentes választ ad: a XV. és a XVI. kötet gyakorlatától eltérő módon mind a rájegyzések, mind a címzés, mind pedig a mellékletek (Arany mellékelt verskéziratai kivételével és itt ki nem fejtett „indokolt esetektől eltekintve") a *Jegyzetek*be kerülnek. A választott eljárás – nevezetesen a címzésnek és a mellékleteknek a levéltől való elkülönítése – a levelezés (irodalomtörténeti) *forrásként* való kezelésére enged következtetni. E szemléletmód szakmai legitimitása persze nem vonható kétségbe, ám megjegyzendő, hogy elsősorban olyan olvasókat feltételez, akik az Arany-levelezésre mint eminens adatszolgáltató szövegkorpuszra tekintenek, azaz a levelek forrásként való kiaknázásában érdekeltek. A XVII. kötet valóban *kincsesbányája* az Arany nagykőrösi tanárkodásával, Szalontához való viszonyával, Pestre költözésével, Kisfaludy társasági el-

nökségével, a *Szépirodalmi Figyelő* szerkesztésével, a Kazinczy-centenárium előkészületeivel, az akadémiai ünnepség lefolyásával, a centenáriumi ódapályázat történetével, a Széchenyi-óda keletkezésével, a Shakespeare-fordítás intézményesülésével, vagy éppen *Az ember tragédiája* textológiájával kapcsolatos adatoknak; mint ahogy páratlan dokumentuma annak a barátságnak is, amely Aranyt Csengery Antallal, Gyulai Pállal, Lévay Józseffel, Szász Károllyal, Szemere Miklóssal és elsősorban Tompa Mihállyal fűzte össsze.

Ha azonban a levelet nem az adatszolgáltatás eszközének, hanem olyan kommunikációs aktusnak tekintjük, amely az identitásképzés (kitüntetett) helyeként funkcionál – ahogy erre újabban Hász-Fehér Katalin tett javaslatot *Levélirodalom és irodalomtörténet-írás* című tanulmányában (It, 2003/1.), és e javaslat szóba került az *„Et in Arcadia ego". A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése* című konferencia egyik kerekasztal-beszélgetésén is –, akkor a címzések és a mellékletek leválasztása kérdéses eljárássá válik. A címzés és a melléklet ugyanis szerves részei annak a kommunikációs szituációnak, amelyben a felépített (illetve a folyamatosan épülő és módosuló) levélírói/címzetti identitások interakcióba lépnek egymással. Bár a szokványosan formális (pontosabban az identitásképzés szempontjából indifferensnek mutatkozó) címzések aránya az Arany-levelezésben (is) magas, ez nem indokolhatja a *Jegyzetek*be való utalásukat. Amikor például Medgyes Lajos 1860. december 20-án kelt levelét „Arany Jánosnak a nemzet ünnepelt költőjének" küldi, amikor Szemere Miklós „Tekintetes Arany János Úrnak barátilag" címzi levelét (1861. december 10.), vagy amikor Arany a „Tekintetes Dr Toldy Ferencz Urnak, a Magyar tud. Akadémia rendes Tagja s Titoknokának stb. mély tisztelettel" címzéssel él (1860. május 26.), akkor nyilvánvalóan identitásképző műveletet hajt végre: megalkotja a címzett figuráját, és ezzel együtt kijelöli a saját (az adott pragmatikai szituációban előálló) viszonyát is a címzetthez. Könnyen belátható, hogy a levélmellékletek ugyancsak hozzájárulnak az identitásképzéshez. Szemere Bertalan 1857. március 31-én kelt levelétől például éppúgy elválaszthatatlanok a versmellékletek, mint ahogy Szathmáry György levelétől (1859. február 20.) „a' hon' koszorús éneklőjét" dicsőítő latin nyelvű költemény. A mellékletek tekintetében egyébként nehezen követhető a XVII. kötet gyakorlata. Az nyilvánvaló, hogy Arany mellékelt költeményei vagy *Az ember tragédiájá*hoz írott jegyzetei csakis a főszövegben kaphatnak helyet (ez a megkülönböztetés egyébként ismételten a levél forrásként való szemléletére utal). Nem világos ugyanakkor, hogy ha Szemere és Szathmáry fent említett költeményei a *Jegyzetek*be kerültek, akkor például a Tisza Lajosné Teleki Julianna 1857. december 6-án kelt leveléhez csatolt névjegyzék, vagy a Rozvány György által 1861. december 2-án Aranynak küldött *Rákóczy kesergő*je miért a főszövegben olvasható.

Úgy tűnik tehát, hogy a címzések és a mellékletek közlését illetően érdemes lett volna a XV. és XVI. kötet gyakorlatát megőrizni. Ugyanakkor a XVII. kötet a textológia újabb tapasztalatait hasznosítva számos esetben egészíti ki, pontosítja és korrigálja a Sáfrán Györgyi által pontokba szedett szabályrendszer (olykor már a maga korában is vitatható) elemeit. Csak üdvözölni lehet például a XVII. kötet szigorú, ám nagyon is gyakorlatias alapelvét a *betűhív* közlést illetően: „A betűhív közlés legyen, ha lehet, valóban betűhív: úgysem lehet teljesen az." Ennek az alapelvnek az érvényesítése, amely egyfelől például a hiányjel és a mássalhangzók régies kettőzésének megtartásában, a levelek formai egységesítésétől való tartózkodásban mutatkozik meg, másfelől a betűhív átírás korlátainak tudomásulvételével (így a mai helyesírástól eltérő elválasztás és az őrszó jelzéséről való lemondással) jár együtt, nem csupán a XV. és XVI. kötet gyakorlatával áll szemben, de *Az irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzatá*tól (1988) való eltérést is eredményez. Ugyanakkor

kor ez az eljárásrend összhangban van az irodalmi szövegek tudományos kiadásának új alapelveivel (lásd It, 2004/3.). A betűhív közlésnek az a rendszere és technikája, amelyet – átgondolt döntés eredményeként – a XVII. kötet alkalmaz, több mint működőképes: *meggyőzően* működik. Alapvetően fontos változtatás a *Jegyzetek* „textológiai jellegű megjegyzésekkel" való kibővítése, hiszen az ilyen adatok – ahogy a *Bevezetés* megállapítja – „csaknem teljesen hiányoznak" a megjelent kötetek jegyzetanyagából. Nem hagyható említés nélkül, hogy a *Jegyzetek*ben felhalmozott ismeretanyag mind mennyiségi, mind minőségi szempontból lenyűgöző. A recenzens erről úgy győződött meg, hogy az általa behatóbban ismertnek vélt tematikához, nevezetesen a Kazinczy-centenáriumhoz és a centenáriumi ódapályázathoz kapcsolódó jegyzeteket vizsgálta át tüzetesebben: a recenzens jelenti, hogy nagyon sokat tanult. A recenzens a XVII. kötettel való ismerkedése közben *egyetlenegy* filológiai pontatlanságra lett figyelmes, mégpedig a 876. számú levél jegyzetében, ahol többek között az alábbi adat található: Lévay József „1860-tól Borsod vm. aljegyzője, 1861-től alispánja". Lévay valóban aljegyző volt „az 1860–61-ik évi alkotmányos rövid interregnum alatt" (ahogy *Visszatekintés* című önéletrajzában olvasható), de aztán viszszatért a tanári pályára, majd 1865-től főjegyzői megbízatást vállalt, az alispáni tisztet pedig csak 1894 végétől töltötte be – szűk egy éven át, lemondásáig.

„Vállalnunk kell azt – olvasható a *Bevezetés*ben –, hogy ha különbözünk, tudatosan különbözzünk az előzményektől, úgy, mintha mi kezdenénk el, legalábbis ilyen szempontból, a levelezés kritikai kiadását." A XVII. kötet a folytatás és a változtatás kényes egyensúlyát megtartva, ám mégis nagyon határozottan igazítja hozzá az Arany-levelezés kritikai kiadását az ezredforduló tudományos-szövegkritikai elvárásaihoz. Az impozáns textológusi és filológusi teljesítményként megszülető XVII. kötet azt is előrevetíti, hogy a Korompay H. János irányításával folyó és az OTKA által támogatott műhelymunka eredményeként nem csupán a levelezés kiadása (a XVIII. kötetet Új Imre Attila, a XIX. kötetet Korompay H. János rendezi sajtó alá) fejeződhet be néhány éven belül, de Arany lapszéli jegyzeteinek közreadásával (a XX. kötet anyagán Hász-Fehér Katalin dolgozik) a kritikai kiadás is lezárulhat. Hogy aztán – mindannyiunk reményei szerint – újra kezdődjék a költemények sajtó alá rendezésével.

(*Arany János Összes Művei, XVII.* Sajtó alá rendezte Korompay H. János, Budapest, Universitas, 2004, 1181 lap, 3674 Ft.)

PORKOLÁB TIBOR

Madách Imre: *Az ember tragédiája*
Drámai költemény. Szinoptikus kritikai kiadás
Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Kerényi Ferenc

*Az ember tragédiájá*nak új kritikai kiadása túláradó adatgazdagságú, textológiailag, filológiailag és irodalomtörténészi szempontból is egységesen magas színvonalon kiérlelt és prezentált munka, a sajtó alá rendezés szakmai és a technikai munkálatok koordinálásának szervező feladatát egyaránt magára vállaló Kerényi Ferenc irodalomtörténészi életművének egyik csúcspontja. A kiadás egyszerre egyszemélyes vállalkozás és csapatmunka: egyesíti magában a magányos vállalkozások előnyét jelentő ügyszeretetet és felelőssé-

get, és a csoportos munka erősségét jelentő módszertani és adatgyűjtésbeli potenciált. Az előbbi dr. Wohlrab József igazságügyi írásszakértő nélkülözhetetlen technikai közreműködésére, az utóbbi Praznovszky Mihály recepciótörténeti gyűjtőmunkájára vonatkozik, amelyre a kiadás e tekintetben támaszkodik.

Az apparátus textológiailag legjelentősebb, módszertanilag és a megbízhatóságot tekintve túlzás nélkül korszakos jelentőségű része a kriminalisztikai eszközökkel végzett írásszakértői vizsgálat eredményeinek bemutatása. A vállalkozás létjogosultsága aligha igényel igazolást azoknak a régóta húzódó irodalomtörténészi diszkusszióknak a fényében, amelyek „Madách Imre fő művében az elsődleges szövegezést, a szövegben fellelhető javítások tartalmát, Arany János közreműködésének mértékét" (709.) vitatják. A kriminalisztikai módszerekkel végzett írásszakértői vizsgálatok irodalomtörténészi felhasználására Kölcsey-versek és a *Buda halála* kéziratának esetében került sor korábban. A jelen, jóval nagyobb ambíciójú vállalkozás teljes sikerrel járt: a Madách Imre, illetve az Arany János kezétől származó írásnyomokat maradéktalanul sikerült elválasztani egymástól. Wohlrab József tanulmánya színekre bontva és javítástípusok szerint elkülönítve is, de összesített táblázatban is közli a Madách és Arany János által a tisztázott, egyetlen kéziratra rávezetett változtatásokat. Madách 825-ször, Arany 5718-szor javított valamit a kéziraton.

Kerényi Ferenc a szakértői vizsgálatok konklúzióit a *Madách Imre és Arany János helyesírásáról* című fejezetben vonja meg. Összegzése értelmében Arany János javításainak 74,3%-a helyesírási jellegűnek nevezhető, 22,91%-a „technikai szerkesztés céljait szolgálja", és csupán 2,79%-a a lexéma terjedelmét meghaladó tartalmi módosítás (725.).

Ezek az arányszámok (és maguk a szinoptikus szövegben immár hiánytalanul és áttekinthetően közzétett javítások) egyfelől nyilvánvalóvá teszik, hogy a *Tragédia* eszmei koncepciója egyedül Madách érdeme és teljesítménye. Első változatában is megállt önmagában és önmagáért. Ennek bizonyítása a jelen kiadás egyik legfontosabb eredménye.

Másfelől Kerényi fejtegetéseiből az is kiviláglik, hogy mind a „helyesírási jobbításnak" tekinthető beavatkozások, mind pedig a „tartalmi módosítás" kategóriája olyan kvantitatív (morfológiai) kritériumon alapul, amely az írásszakértő és a textológus számára jól megragadható, s ezért egy kritikai kiadás keretében alkalmazható és alkalmazandó ugyan, ám valójában csak előfeltétele annak, hogy a kéziratot átfésülő Arany János motívumaihoz, dilemmáihoz, s eljárásának elveihez és gyakorlatához elemzően hozzáférhessünk. Arany, kétségkívül, kisebbrészt a szókészlet bizonyos elavult vagy tájnyelvi elemeit változtatta meg a köznyelvi alak javára, ám igazi problémája a metrum volt. S e ponton mutatkozik meg a helyesírási, illetve tartalmi javítás fogalmának kényszerűen formális volta. Hiszen a helyesírás javítása gyakran a hangzók hosszúságát, s így a jambust érinti, és hasonlóképpen az átfogalmazások tétje sem egyéb, mint egy verselés szempontjából járhatatlan keréknyom megkerülése egy másfelé taposott szóösvényen. Ha innen nézzük, a 2,79 százalék nem is olyan csekély: 150-160 jó sor ugyanannyi sikerületlenebb helyett, amelyhez hozzájárulnak a helyesírásiként kategorizált változtatások metrikai velejárói. Ezért aligha kétséges, hogy a *Tragédia* első változata, az eszmei kiérleltség ellenére, magas színvonalú irodalmi alkotásként nem állhatott volna meg a hagyományban Arany segítsége nélkül.

Kerényi maga is kitér Madách jambusi és Arany jambikus metrikai normájának megkülönböztetésére, illetve utal arra, hogy sajtó alá rendezőként be „kellett" vezetnie a ritmikai szövegromlás fogalmát (729.). A *Tragédia* kutatásának egyik legizgalmasabb és legtöbbet ígérő területét jelenthetik a jövőben a kínálkozó poétikai-metrikai vizsgálatok a jelen kritikai kiadás alapján.

Az írásszakértő által azonosított ezernyi változtatás a *Tragédia* most közrebocsátott szinoptikus szövegén jelenik meg.

*Az ember tragédiájá*nak mostani, második kritikai kiadása nem egy, hanem két teljes szöveget tartalmaz. A páros oldalakon szinoptikus kiadásban olvasható a kézirat három, illetve a Madách életében megjelent két kiadás (1861 és 1863) szövegállapota. Mivel a rekonstrukció elsődleges tétje Arany János szerepének és szövegjavításainak végleges és megnyugtató tisztázása, s az eredmények megismertetése volt, ezért e célt szolgálja a tipográfia is. Az áttekinthető és logikus textológiai jelölések nyomon követése nélkül is kiugranak a szövegből Arany János kapitálissal szedett javításai. Míg a szinoptikus módszer vállalásával Kerényi a modern textológia eszközeivel él, addig a páratlan oldalakon olvasható, úgynevezett „megállapított" szöveg a hagyományos szövegkiadási elveket ötvözi a nemzeti irodalmi szövegkincs e kiemelkedően fontos darabja iránti ügyszerető alázattal. Tartva magát az utolsó kéz elvéhez, alapszövegnek az 1863-as szövegállapotot fogadja el, s ezt javítja tovább, szinte kivétel nélkül mindig létező szövegelőzményre támaszkodva, elsősorban extratextológiai (szemantikai és metrikai) szempontok alapján. Kerényi a szerzői szándék értelmezésekor Madách kinyilvánított szándékából indul ki: a szerző ismeretesen szabad kezet adott Arany Jánosnak, illetve Szontagh Pál és Szász Károly javaslatait is megfogadta általában. Vagyis Kerényi az autográf duktus mint elsődleges bizonyíték felfogásától elszakadva tekinti Madách szerzői szándékának *is* a szöveg minél művészibb megformálását. Kerényi elfogadja a tényt, hogy *Az ember tragédiája* a verselés tekintetében kollektív munkaként vált a magyar és az egyetemes irodalomtörténet klasszikusává.

Kerényi e monumentális vállalkozása már jóval azelőtt megkezdődött, hogy napvilágot láttak volna azok a művek, amelyekkel szemben, immár a jelen kiadás *Előszavá*ban, polemikusan is kénytelen volt meghatározni a maga céljait. Az *Előszó* a *Tragédia* kiadástörténetének összefüggésében helyezi el a szinoptikus kritikai kiadást, ezen belül hangsúlyosan utalva a mű Striker Sándor-féle kiadása, az Arany-féle javítások nélkül publikált és értelmezett szöveg kapcsán kibontakozott vitára (BUKSZ, 1997).

E polémián túlmenően is, a kiadás egészében érvényesül a kritikai edíciók eredendő célkitűzése: a szakirodalmi eredmények rostája azzal együtt is, hogy Kerényi maga, feltétlenül helyeselhetően, nem alakítja át vitacikkekké az egyes vonatkozások taglalását. A *Tragédia* kettős szövegét kísérő kritikai apparátus a kritikai kiadások szokásos jegyzetanyagánál jóval bővebb terjedelemben és szinte mindenre kiterjedő részletességgel foglalkozik a művel. Nem csupán tájékoztat, megkönnyítve az olvasást, hanem az apparátus részfejezetei vitás szakirodalmi kérdésekben fogalmaznak meg új álláspontot. A *Szövegkritikai dokumentumok* című rész az Arany–Madách- és a Szász Károly–Madách-levelezés alapján ad számot Arany és Szász javításairól, illetőleg javítási javaslatairól. (A szinoptikus szövegben az egyes szóban forgó helyeken jelzés utal arra, hogy a levelezésben érintik a kérdéses sort.) A *Vázlat, jegyzetek?* című egység a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött egy fóliónyi szöveggel foglalkozik, amelyet Gyulai Pál kiadása óta a mű „vázlat"-ának szoktak nevezni. Kerényi ezzel szemben igazolja, hogy nem vázlatról van szó, hanem egy általa „munkalap"-ként meghatározott kísérő dokumentumról, amelyen Madách „a készülő mű legfontosabb adatait" rögzítette, és „az arányok ellenőrzését" (651.) végezte el. A mű kidolgozását segítő vázlatokat, feljegyzéseket ellenben Madách megsemmisítette. A *Kézirat* című alfejezetben Kerényi Ferenc egyfelől kifejti az egyetlen kézirat állapotaira utaló K és K1 definíciót. A K a tisztázat, a K1 az első (Szontagh Pál előtti) felolvasást követő Madách- és az Arany-javításokat magában foglaló, a K papírján és szövegén megmutatkozó állapot:

„a két verzió egymás mellett, pontosabban egymáson jelenik meg" (653.). E rövid rész legfőbb kritikai hozadéka annak kimondása, hogy a kitűnő Madách-kutató Horváth Károly 1973-as fakszimile kiadása (azzal az álláspontnak szemben, amelyet maga Horváth Károly 1984-es monográfiájában is képviselt) „kutatási célokra teljességgel alkalmatlan" (652.). A *Keletkezéstörténet* című egység kritikailag értékeli, és legendákként leleplezve félreteszi a keletkezéssel kapcsolatos azon adalékokat, amelyek jóval Madách halála után kerültek nyilvánosságra, már a *Tragédia* sikertörténetének idején. Ezen túlmenően cáfolja a mítoszt, hogy Bory Lászlónak köze lett volna a *Tragédia* szövegének megformálásához.

Kerényi jegyzeteiben különválasztja a kézirat fogadtatástörténetét a nyomtatott kiadások recepciójától, amelynek eseményeit a szerző haláláig követi. *A kézirat fogadtatása* című alfejezet azt a vélekedést cáfolja, hogy Jámbor Pál lett volna a *Tragédia* első közönsége. A *Kiadástörténet* című rész tanulmány igényű rekonstrukció és új értékelés Arany János motívumairól a *Tragédiá*nak és szerzőjének felkarolásában. Kerényi az Arany-féle rokonszenv és segítőkészség reálisabb mozgatóit keresi, szemben Sőtér István idestova negyvenéves eszmetörténeti argumentumaival, aki szerint Arany János magatartásának oka az lett volna, hogy Arany egyfelől ekkoriban „maga is a dantei, a shakespeare-i értelemben felfogott, általános igazságokra irányozta már tekintetét", illetve Széchenyi-ódájában maga is a népies-nemzeti és a nemesi irányzat kiegyenlítésének esélyeit kereste. Az új rekonstrukció szerint Arany Jánosnak mint a Kisfaludy Társaság igazgatójának éppenséggel kapóra jött a *Tragédia:* „Madách terjedelmes kézirata nemcsak az 1861. évi illetménypéldány adósságát rótta le, de jelentős és eredeti művel, szerzőt avatva toborzott volna új pártolókat a Társaságnak" (666.). Kerényi másfelől utal arra, hogy Aranyt mint költőt egyrészt a maga Petőfitől kapott elismerésének viszonzása-visszafizetése motiválhatta, illetőleg a *Tragédiá*ban leginkább azt a tényt értékelte nagyra, hogy a Petőfi-epigonokétól radikálisan eltérő irodalmi irányt képviselt. Arany János, amint azt a sajtó alá rendező kiemeli, „ezeket az érdekeltségeit mindvégig egyensúlyban tudta tartani, ráadásul a mű és a szerző javára" (667.). A mű megjelenési dátumaként Kerényi megvédi az újabb felvetésekkel szemben az 1862. január 12-iki dátumot.

A *Megjelenés a szerző életében* című fejezet a tiszteletpéldányok, a honorárium, és az 1863-as kiadás előtt eszközölt szövegjavítások kérdéseit érinti. A *Fogadtatás* című rész a szerző életében nyomon követhető recepcióval foglalkozik, beleértve a fogadtatásba az irodalmi kultusz kezdeteit is. A sajtó alá rendező e helyütt Praznovszky Mihály kutatásainak kiindulópontja alapján rekonstruálta a fogadtatástörténetet. Kerényi figyelme kiterjed az első kiadást megelőző, illetőleg a korban publikált formában nem megjelenő értékelésekre is. Az előbbi a Kisfaludy Társaságban tartott felolvasás testimóniumait jelenti, az utóbbi esetében pedig irodalmi nagyjaink magánlevelezéséből gyűjtötte ki a *Tragédiá*ra vonatkozó értékelő megjegyzéseket. Az egymással szembesített dokumentumok élesen rávilágítanak a *Tragédia* fogadtatásának bizonyos ellentmondásaira. Toldy Ferenc, Greguss Ágost vagy Csengery Antal előszóban dicsérték ugyan a művet (Greguss a Kisfaludy Társaság titkári jelentésében is), ugyanakkor a *Tragédia* sokkal szűkkeblűbben ítéltetik meg Gyulai, Csengery, Greguss és Erdélyi János egymás közti, Erdélyi kritikájára reflektáló levelezésében. Kerényi Ferenc ezen túlmenően kifejezetten felhívja a figyelmet Toldy Ferenc hallgatására. A fogadtatástörténet e sajátosságai, melyeket Kerényi az eddigi problémafelvetéseknél jóval élesebben exponált, a kritikai kiadás keretein túlmutató irodalomtörténészi értelmezés és értékelés után kiáltanak. A magyar irodalom talán leghíresebb művének felemás elismerése megjelenésének idején olyan jelenség, amellyel mind a XIX. századkö-

zép irodalmi közvéleményének és tekintélyviszonyainak, mind pedig irodalmi kánonképződésének összefüggésében az eddigi megközelítéseknél alaposabban számot kell vetni.

A *Fordítások, külföldi recepció* című fejezetben a sajtó alá rendező új adalékokkal tud előállni a szerző életében megjelent teljes, idegen nyelvű fordítás és általában a fordítások számának tekintetében. Az apparátust e tekintetben az illusztrációk és a színpadra állítási tervek számbavétele teszi teljessé.

A *Tárgyi magyarázatok*ban Kerényi Ferenc széles irodalmi ismeretek birtokában biztosítja a háttértudást a *Tragédia* egyes nyelvi fordulatainak, bibliai és egyéb utalásainak, illetve okadatolható történeti és tudományos forrásainak azonosításához és megértéséhez. Kettős kontextusban jegyzetel, amennyiben nemcsak a szöveghez kötődik, de a *locus* szakirodalmi problémahagyományára is tekintettel van.

A tárgyi jegyzetapparátus alapján a korabeli liberális közvélemény szokásos tudományos és publicisztikai olvasmányaiból tájékozódó Madách képe bontakozik ki előttünk. A párhuzamok, utalások, áthallások sora persze bővíthető volna. Az igazságok időbeli relativitásáról szóló konstantinápolyi elmélkedés (VII. 240–244. sor, 249.) Benthamhöz, Lucifer tirádája a londoni színben a „zilált" forgatagban észrevehető rendről (XI. 543–549. sor, 461.) a láthatatlan kéz Adam Smith-i teóriájához, s az alapötlet, a történelem mint eszmei egész ellentétek egymást váltó során keresztül való megértése és elbeszélése Guizot-hoz köthető – talán. Mint ahogyan számos más szóba jöhető párhuzam esetében sem tud a kutatás túljutni, források híján, a hipotéziseken. A könyvtárjegyzék, mint általában, úgy Madách esetében is hol perdöntő lehet, hol csupán iránymutató szerepet tölthet be, hol pedig egyenesen zsákutcába terelheti a vizsgálatokat.

A Kerényi–Striker-vita konkrétumaira tekintve arról van szó, hogy a kritikai kiadás bizonyította, nincs semmi szövegalapja annak a hipotézisnek, hogy Arany János a maga rivális világnézetét ráerőltette volna Madách művére. Annak az alapkérdésnek a tisztázása azonban, hogy a *Tragédia* tervének etikai alapzatául a Striker Sándor által feltételezett madáchi kantianizmus szolgált volna, döntően kívül esik a filológia illetékességi körén. Meglehet, megvolt *A tiszta ész kritikája* Madách könyvtárában (megvan), és kinyílhat „magától" a könyv a kutató kezében akárhányszor a tiszta értelmi fogalmak kategóriatáblázatánál, e tény Madách és Kant fogalmainak és kategóriáinak a viszonyáról az égvilágon semmit nem közöl, se *pro*, se *contra*. Kerényi Ferenc mostani *Tragédia*-kiadása számos efféle alapkérdés vizsgálatának feltételeit teremti meg az irodalom- és eszmetörténészek számára.

A jegyzetanyag szinte minden tekintetben mintaszerűnek mondható. Recenzens a Cicero-mű, a *Somnium Scipionis* címének hibás említését („Somnus Scipionis", 733., 787.), és Madách ugyanazon levélrészletének két, egymással nem azonos idézését (662., 664.) hozhatja fel olyan apróságok gyanánt, amelyeket az esetleges új kiadásoknak korrigálniuk kell.

Kerényi Ferenc e műve (mint ahogy eddigi életműve is) azt bizonyítja, hogy a nemzeti hagyomány irodalmi szövegkorpuszának jelenlegi feldolgozottsági fokán a textológia és a filológia, kritikai interpretációként fellépve, lényegileg képes formálni és gazdagítani az irodalomtörténeti főirány vitáit és belátásait.

(A mű kéziratának írásszakértői vizsgálatát végezte Wohlrab József, Budapest, Argumentum, 2005, 812 l., 4500 Ft.)

GÁNGÓ GÁBOR

Köszönet

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság vezetősége
az IRODALOMTÖRTÉNET szerkesztői nevében köszönetet mond
mindazon tagjainak, akik személyi jövedelemadójuk 1%-át
a társaságnak felajánlották.
A 2004. évben befolyt 185 370 Ft összeget teljes egészében
az IRODALOMTÖRTÉNET című folyóirat megjelentetési költségeire
használjuk fel.

Számunk szerzői

BARÁTHY GYÖRGY egyetemi hallgató, Színház- és Filmtudományi Egyetem
GÁNGÓ GÁBOR tudományos főmunkatárs, MTA Filozófiai Kutatóintézet
HUBER BEÁTA doktorandusz, ELTE BTK
H. HUBERT GABRIELLA doktorandusz, ELTE BTK
IMRE ZOLTÁN tanársegéd, ELTE BTK
PORKOLÁB TIBOR docens, Miskolci Egyetem
RADNÓTI ZSUZSA dramaturg, Vígszínház
SPIRÓ GYÖRGY író, docens, ELTE BTK
SZÉKELY GYÖRGY nyugdíjas színháztörténész

A kiadásért felel Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő Ruttkay Helga
Tördelte Somogyi Gábor
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető Balogh Mihály

HU ISSN 0324 4970

Ára számonként: 300 Ft
Előfizetés egy évre: 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303-3440
További információ: 06 80/444-444
Előfizethető átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható
a Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.),
a Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)