

SZÍNHÁZTUDOMÁNYI SZEMLE

29.



Budapest, 1992.

**Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet és a Magyar
Tudományos Akadémia Színháztudományi Bizottságának folyóirata**

Sorozatszerkesztő: Kerényi Ferenc

Készült a Művelődési és Közoktatási Minisztérium támogatásával

ISSN 0133-9907

**Kiadja az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet
Felelős kiadó: dr. Kerényi Ferenc
Felelős szerkesztő: Török Margit
Készült az OSZMI Nyomdájában
Felelős vezető: Török Margit**

TARTALOM

ÉVFORDULÓ

200 ÉVE SZÜLETETT KATONA JÓZSEF (AZ 1991. NOVEMBER 9-I KECSKEMÉTI EMLÉKÜLÉS ELŐADÁSAI)

GÖNCZ ÁRPÁD: Kecskemét ünneplő polgarihoz	6
ANTALL JÓZSEF: Nemzetben gondolkodni, függetlenséget hirdetni	7
NAGY PÉTER: Elnöki megnyitó	8
OROSZ LÁSZLÓ: Katona József személyisége	10
FRIED ISTVÁN: Színjáték, dramaturgia, kortárs dráma — és a <i>Bánk bán</i>	15
CSETRI LAJOS: <i>Bánk bán</i> -problémák — szociológiai vetületben	26
WÉBER ANTAL: Katona József és a „gótikus” irodalom	32
BÉCSY TAMÁS: „... oszlop módra állott...” (Újra az V. felvonásról)	37
ROHONYI ZOLTÁN: Katona drámafölfogása és a <i>Bánk bán</i> instrukciói	42
NAGY IMRE: Arachné szóttese (<i>A rózsza</i> c. vígjátékról)	48
MÁRTON LÁSZLÓ: <i>Bánk bán</i> , a királyné megmentője	56
HOWARD, ROGER (Colchester): A történeti drámáról és a <i>Bánk bán</i> ról	60
BEKE JÓZSEF: A <i>Bánk bán</i> -szótárról	64
BÍRÓ FERENC: Katona József sírjánál	72
IMRE ZOLTÁN: <i>Bánk bán</i> -előképek Katona József drámáiban	75

150 ÉVE SZÜLETETT CSIKY GERGELY

- DARVAY NAGY ADRIENNE: „Itt állunk meggyötörve, elhagyva az emberektől”,
avagy Csiky Gergely *Szép leányok* című, méltatlanul elfeledett darabjáról 84

SZÍNHÁZTÖRTÉNET

- PETROVA, LIANA (Várna): A Kossuth-emigráció hatása a bolgár
színházművészetre 93
- GAJDÓ TAMÁS: Feld Irén társulata a Budai Színkörben (Őszi ciklus, 1917) 97
- KÖTŐ JÓZSEF (Kolozsvár): Székelyudvarhely színjátszása (1918–1940) 104
- ENYEDI SÁNDOR: A hivatásos magyar színjátszás helyzete Jugoszláviában
a két világháború között 120

DRÁMATÖRTÉNET

- SCHÖNAU BEATRIX: Néhány gondolat Babits Mihály *Laodameia* c. drámájáról,
a japán nő-színház ismeretében 127

FÜGGELÉK

- A 200 éves kolozsvári színjátszás első korszakának dokumentumai
(közli: ENYEDI SÁNDOR) 135
- Mezei Mária levelei színidirektoroknak 1952–1968 (közli SZIGETHY GÁBOR) 148

IDEGEN NYELVŰ ÖSSZEFOGLALÓK

ÉVFORDULÓ

200 ÉVE SZÜLETETT KATONA JÓZSEF

A bicentenárium alkalmából Kecskemét volt a házigazdája az országos ünnepségeknek. 1991. november 8-án megnyílt a felújított Katona József Emlékmúzeum. A megnyitására felkért Göncz Árpád, a Magyar Köztársaság elnöke külföldi útja miatt levélben köszöntötte az ünneplőket. A november 9-én, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság által szervezett tudományos emlékülésen elhangzott előadások teljes szövegét, egy kivétellel, alább közöljük. Sándor Iván előadását (*A máig föl nem fedezett Bánk bán*) a Népszabadság 1991. december 21-i száma már közreadta.

A tudományos konferenciát levélben köszöntötte Antall József, a Magyar Köztársaság miniszterelnöke. Beke József előadása november 8-án, az Irodalomtörténeti Társaság Bács-Kiskun megyei Tagozatának alakuló ülésén, Bíró Ferencé november 10-én, a drámaköltő sírjánál hangzott el. Az emlékülést a TIT Országos Szövetsége, a Művelődési és Közoktatási Minisztérium, a Lakitelek Alapítvány, az AGRÁR Innovációs Bank Rt., a Rónasági Takarékszövetkezet és a TRANZIT Kereskedelmi Kft. támogatta.

KECSKEMÉT ÜNNEPLŐ POLGÁRAIHOZ

Kétszáz esztendő — mily hosszú idő, mégis mily rövid egy nemzet életében. A kecskeméti takácsmester fia 24 esztendő korában — szinte előzmények nélkül — veti papírra azokat a sorokat, melyek számunkra mindmáig a nemzeti drámát jelentik.

Nemzeti dráma — a kor túlhaladta már e megfogalmazást, s napjaink töprengésének szintjére emelte. Nemzeti dráma — ma már nem a reformkor nyelv- és kultúrharcaát jelenti, ám mégis feledhetetlen a kezdet, a *Bánk bán*nak következő sorai:

„...és abban eszköz legyek, hogy
ja jgasson a szabadságunk miatt
szegény magyar hazám?
Az élteket s a nyúgodalmokat
kockára tégyük polgártársainknak,
kik, mint szülőinket, bennünket is
tápláltak!”

A dráma a művészetek sokaságában a legérzékenyebb műfaj. A dráma a pillanatra hat, de az örök idő — vagy, ha valaki ódzkodik az efféle túlzónak tűnő megfogalmazástól —, az időtállóság igényével és érvényességével. Katona József drámája ekként válik a múlt század első felének és napjainknak maradandó valóságává. Mert a dráma — az igazi dráma — a szív és a gondolat ütközése az embernek adott lehetőségek között. A dráma — legősibb forrásaira utalva — a demokráciáért folytatott harc színtere. A dráma — nemzeti önismeret, vállalandó küzdelem önmagunk meghatározásáért,

„... hisz’ a keservek
is édesebbek otthon a hazában!”

Azért maradtak fenn 100 esztendő múltán is ezek a szavak, mert elválaszthatatlanul kötődtek az akkori időkhöz, s a mához is. Kultúránknak, nemzeti létünknek olyan mélységeit érintik Katona József gondolatai, melyek napjainkban is léteznek. A dráma — tükör, mely nem hazudik. Ez a hazugság nélkül való lét teszi maradandóvá és élővé számunkra a nagy műveket — mint Katona József *Bánk bán*ját is.

Amikor emlékét őrizzük a Katona-ház megnyitásával, az ő megtalált eszme-hitének és a magunk reményeinek nyújtunk otthont. Demokráciát szeretnénk ezen a földdarabkán, s ez dráma nélkül, magyar dráma nélkül elképzelhetetlen. Legyen e hely őrzője és továbbvivője e gondolatnak.

Göncz Árpád
a Magyar Köztársaság elnöke

NEMZETBEN GONDOLKODNI, FÜGGETLENSÉGET HIRDETNI

Mindenekelőtt köszönöm meghívásukat a Katona József születésének 200 éves évfordulójára emlékező ünnepségre.

Sajnálattal tájékoztatom, hogy — szándékom ellenére — másirányú hivatali kötelezettségeim miatt csak e levél útján áll módomban bekapcsolódni városuk és a nemzet kiemelkedő alkotója megemlékezésére rendezett eseménysorozatba. Biztos vagyok abban, hogy a 100. évfordulóját ünneplő Katona József Társaság, a Magyar Irodalomtörténeti Társaság, a szervezők-rendezők és természetesen a város polgárai méltó módon idézik föl Katona József polgári és művészeti pályafutását, a halála után nemzeti drámánkká emelkedett *Bánk bán* című művének gondolati ívét, és a jövőnek is szánt üzenetét.

A *Bánk bán* az elmúlt másfél évszázadban a magyar történeti mitológia részévé vált. A dráma nemcsak a XIII. század értő felidézése, hanem a magyar újjászületés, a reformkor meghatározó műve is. Hősei a magyar politika, a magyar történeti karakterológia és tipológia megtestesítői, akiknek neve — Bánk bán, Petur bán, Tiborc, Biberách — beépült nemzeti jelképrendszerünkbe, képes beszédünkbe.

Katona József életútja sok szállal kötődött szülővárosához, Kecskeméthez. Családi indíttatása, tanulmányai és a város olyan „polgárrá” nevelték, aki a felvilágosodás és a korai reformkor eszméi által megérintve képes volt — a sötét császári abszolutizmus korszakában — nemzetben gondolkodni, a függetlenséget hirdetni. Drámájának üzenete világos volt, és mint néhány évtizeddel később *A walesi bárdok* költőjét, őt sem értette félre a hatalom. Katona József is beállt azoknak az íróknak, költőknek oly hosszú sorába, akik a nemzetük sorskérdéseit vállukra véve, kénytelenek voltak művészetük mellőzöttségét tudomásul venni. Életének igazi gyümölcse, életművének nagysága az utókorban érett be.

Emlékezzünk szakértelemmel, tisztelettel és méltósággal Katona József-re. Amikor felidézzük életútját és munkásságát, emlékeznünk kell ifjúságának és érett férfikorának otthont adó Kecskemét városára is. Arra a polgárvárosra, amelynek öntudatát, szellemét, vallási türelmét oly szépen jelképezik iskolái és a város középpontjában emelkedő nagyszerű templomegyüttes, és amelyben annyi kiemelkedő személyiség kapott indíttatást és rokonszenvet.

Engedjék meg, hogy a kormány nevében én is számíthassak e türelemmel átszőtt és továbbélő szellemiségükre, városukat és hazájukat szerető öntudatukra, és törekvő, polgári szorgalmukra. Mély meggyőződésem, hogy mindezek segítségével úrrá tudunk lenni öröklött, de immár átmenetinek tűnő nehézségeinken, és elindulhatunk a megszenvedett felemelkedéshez és az ezzel együtt járó egyéni boldoguláshoz vezető úton. Demokratikus rendünk egyik célja az is, hogy szakadjon végre meg nemzetünk nagyjainak az a sora, akiket csak a „hálás utókor” visszatekintő értékelése képes megfelelően méltatni, és úgy szívébe zárni, mint Katona Józsefet.

Az ünnepi megemlékezés résztvevőit, szervezőit és Kecskemét város valamennyi polgárát tisztelettel köszönti:

Antall József
a Magyar Köztársaság
miniszterelnöke

Nagy Péter: ELNÖKI MEGNYITÓ

Tisztelt Irodalomtörténeti Társaság!
Hölgyeim és Uraim!

Amikor összegyűltünk Katona József szülővárosában, Kecskeméten, hogy megünnepeljük a nagy drámaíró születésének kétszázadik évfordulóját, kicsit úgy érezhetjük, hogy játszik velünk az idő, s múltba néző szemünk káprázik. Hiszen most ünnepeltük Széchenyi István bicentenáriumát — hogy lehet az, hogy Katonaét utána ünnepeljük, Katonaét, aki a köztudatban szinte generációval előzi meg az Akadémia-alapító grófot? Valóban, a történelemnek vannak ilyen furcsa játéka: Széchenyi és Katona a maguk korában kortársak voltak, talán egy hónap választotta el egymástól a kettő születése napját; mégis a tudatunkban, a múlta-émlékezésünkben mint más-más nemzedék tagjai jelennek meg lelki szemünk előtt. S ebben részben az jelentkezik, hogy a szerencsétlenül-ostobán rövid életű Katona már meghal addigra, mire Széchenyi igazán országos jelentőségű névvé lesz — Katona halála a *Hitel* megjelenésének évére esik —, de talán az is, hogy melyikük tevékenységét érezzük közelebb magunkhoz, melyikükét érzékeljük aktuálisabb jelentőségűnek.

Széchenyi István alakja a magyar történelemben maga a romantika megszemélyesítése — a romantika legjobb és leginkább a jövőbe mutató vonásainak a perszifikációja. Katona József ebben is egy előző kor fia: ő valójában a romantikáig sosem jut el; az, ami Széchenyinek a felkészülés egy-egy lépcsőfoka volt — a felvilágosodás, a szentimentalizmus, a Sturm und Drang —, Katonának maga volt az aktualitás, a megélt és gyakorolt újdonság. Talán mindennél inkább ez okozza, ha kettejükre gondolva nemzedéknyi különbséget látunk alakjuk között.

Irodalomtörténeti, sőt azt lehetne mondani, jelző nélküli közhely, hogy Katona tragikus zseni volt, hiszen jóval a halála után érte el a dicsőség és a megbecsülés. Igazi felfedezése a múlt század hatvanas éveire tehető, amikor Arany írja *Bánk bán*-jegyzeteit, amikor Gyulai Pál megírja akadémiai székfoglalóját Katonáról, amely nem sokkal később könyvvé szélesedve válik közvéleményformáló erővé, elsősorban a középiskolai tanárok nemzedékeinek során át, akik számára Gyulai Katona-könyve kánonná változott. Kora s kortársai is elismerték, de korántsem tartották korszakosnak, s távolról sem hibátlannak: az a fogadtatás, amiben aktuálisan Vörösmarty vagy Toldy részesítette, korántsem volt egyöntetűen rajongó. S ha a kor többi reakciójára kíváncsi valaki, Fenyő István nemrég megjelent *Valóságábrázolás és eszményítés* c. kritikátörténeti kötetében bőséges anyagot találhat rá, amely azonban nem nagyon tér el az előbb vázoltaktól.

S ha a maga korában fogadtatása nem volt fenntartás, sőt zavar nélkül, ezt az utókorára is el lehet mondani — legalábbis, ami a színpadi utóéletét illeti: erről tanúskodik Hevesi Sándor *Bánk*-tanulmánya éppúgy, mint Illyés Gyula félresikerült *Bánk*-átírása.

Katona igazi tragédiája a magam megítélése szerint a tehetség s a kora adta lehetőség közötti szakadékban jelent meg. Magyarországon a kor nem volt még érett rá, hogy befogadja azt a tehetséget, amely Katonában megnyilatkozott, s amely a közönség számára

éppúgy korán érkezett, mint a hazai színházi viszonyok közé is. Ez volt az igazi tragédiája, nem pedig a királyhűsége, lojalitása, amiben Lukács György látta.

De ez, hogy úgy mondjam, objektív tragédia volt, az össze nem illő méretű kor s tehetőség tragédiája; de hogy szubjektíve tragikus volt-e Katona József sorsa, az azt hiszem még további vizsgálódást igényel.

Szerelmi csalódással, művészi siker nélkül, csalódottan és keserűen hazatért szülővárosába meghalni — ez a posztromantikus irodalomtörténeti közhely a tragikus költőről. De vajon igaz-e ez? A számomra ez több, mint kérdéses. Mert nézhetünk a távcső másik lencséjébe is: a nemtelen szegény szűrszabó fiának sikerül elvégezni a jogot, s ezáltal bekerülni a honorációr úriemberek társaságába; diákkorában bolondozott ugyan a komédiások között, s tán a szíve is megpörkölődött kissé, de amint szülővárosa tanácsa hívja, boldogan siet haza, s ott a város egyik legmagasabb méltóságába emelik. Lehetett-e ez csalódás? S a ritka írásos nyom, ami ebből az időből tőle s róla ránk maradt, beszél-e valami szembetűnő meghasonlásról? Alig hiszem. S nem érzem sem Katonára, sem a korra sérelmesnek, ha úgy képzeljük el Katonát, mint aki szívesen s hátsó gondolatok nélkül foglalta el a városi ügyészi széket s töltötte azt be buzgón, beleilleszkedve a város polgári közegébe, egészen korán jött haláláig.

Vajon aktuális-e a színpadon Katona napjainkban? A kérdés joggal feltehető, s nehezen válaszolható meg, mert nem nagyon tud megszületni az a drámai-színpadi forma, amely közvetlenül átélhetővé teszi a mai nézőnek Katona problematikáját. Nem kevés volt e tekintetben a csalódást okozó kudarc, s ebben aligha marasztalható el egyedül a közönség.

Ugyanakkor az irodalomtörténet az utolsó száz-százötven esztendőben lépcsőről lépésre tárta föl, hasonította magához Katona alakját, tevékenységét, műveit. Ennek a szívos, körültekintő és áldozatos irodalomtörténeti munkának főbb állomásait Toldy Ferenc, Gyulai Pál, Horváth János, Waldapfel József, Sötér István, Pándi Pál neve jelzik. Mindaz, amit ők feltártak és tisztáztak, megjelenik Orosz László kitűnő kritikai kiadásában, mely — reméljük — további kutatás és további elmélkedés kiindulópontja lesz.

Mert minden kor megteremti a „saját” Katonáját. Most, hogy mindnyájan a bőrünkön érezzük: megint egyet lapozott a történelem — meg kell keresnünk Katona József alakjában és alkotásában azokat a vonásokat, tulajdonságokat, amelyek ennek az új, most kezdődő kornak felelnek meg. S ha ezt megtaláljuk, akkor Katona újra él, a következő nemzedékek számára is.

Orosz László: KATONA JÓZSEF SZEMÉLYISÉGE

Lelkét feltáró vallomások és részletesebb kortársi jellemzések hiányában szinte reménytelennek látszik Katona személyiségének hiteles megrajzolása. A könyvtárnyi Katona-irodalomban alig esik erről szó. Ha igen, főként elhallgatásának, Kecskemétre való visszavonulásának okát kutatva és következményét fölmérve. Erről is ellentétes nézetek állnak egymással szemben. Az egyik szerint csalódott drámaköltőként vonult vissza, és haláláig sajgott benne a mellőzöttség sebe, a másik szerint józan megfontolással választotta a bizonytalan írói pálya helyett a biztos jövőt kínáló kecskeméti ügyészséget, és elégedetten élt szülővárosában.

Életének tanúi zárkózottságát emelik ki. Déryné így jellemezte: „Ez egy igen különös egyéniség volt. Nagy különc, szörnyű komoly mindig s igen rövid beszédű. Egy-egy szóval végzett mindent.”¹ Hivatali főnöke, Csányi János ezt írta róla: „sokat beszélni éppen nem szeretett, hanem beszéde s valamely tárgy iránti nyilatkozása élénk, szabatos rövidségű (laconicus) elannyira, hogy e szokásában szinte szenvedélyesnek látszaték.”² Hallgatóságát jellemzi, hogy városában „percegős pennájú” fiskálisként emlegették. Kecskeméti anekdoták társaságban ügyetlennek, félszegnek mutatják. Az öccse sántaságán gúnyolódó cigánynak nem vágott vissza, a szerénykedve egy kis hitvány rétesrel kínáló háziasszonyra ráhagyta, hogy biz’ az hitvány, s megütközését látva, zavarodottan mentegetőzött: csak azért mondta, nehogy meghazudtolja.³

Zárkózottságára vall az is, hogy levelezés nem maradt utána, kivéve egy Kisfaludy Károlyhoz intézett, szűkszavú levelet, meg azt a szerelmi vallomást tartalmazót, amelyet Déryné emlékezete őrzött meg. Katonához írt levél egy sem került elő. Írók közül csak a *Bánk bánt* rostáló Bárány Boldizsárral volt rövid ideig tartó kapcsolata; az is megszakadt, amikor Bárány elhagyta Pestet. A hozzá írt, *Barátomhoz* c. versét talán el sem küldte neki; a *Bánk bán* Jegyzésében már „akkori Barátomnak” nevezte. Aligha jutott el a bizonyára Bárány közvetítette verseiből ismert Dukai Takács Judithhoz Katona hozzá intézett, rajongó hangú költeménye. Egy időben Karacséknál lakott, Kultsár Istvánt mint a színtársulat igazgatóját ismerte, volt kapcsolata Trattner János Tamás kiadóval is: arról azonban nem tudunk, hogy részt vett volna a házukban tartott írói összejöveteleken. Annak sincs nyoma, hogy a korában Kecskeméten élt írókkal: Mátyási Józseffel, Nemes Andrással, Garzó Mihállyal kapcsolatot tartott volna. Ha színészekkel kötött is barátságot, mint pl. Udvarhelyi Miklóssal, akinek *Bánk bánját* 1815 végén vagy 1816 elején felolvasta, s aki a drámát 1833-ban először vitte színre, e barátságok sem lehettek mélyek és tartósak. Mikor 1840-ben Erdélyi János felhívást tett közzé, hogy akik ismerték, írják meg, amit róla tudnak⁴, egyedül ügyészi éveinek tanúja, Csányi János jelentkezett.

Nemcsak a tartós barátság, hanem a beteljesült szerelem is hiányzik Katona életéből. Úgy tetszik, ezt eleve reménytelennek tartotta, a viszonzás igényléséig sem merészkedett. *Panaszom* c. verséből idézem: „Nem vágytam soha vakmerőn / bírására ... ámbár vágyaim oly mohók / mint a fergetegek dühe”. Több költeménye mélyén ott sajog a reménytelen szerelem fájdalma, de nem tudjuk meg belőlük, ki volt az a Molli, aki „egyezhetetlen” volt vele, aki „sohasem mosolyga” néki. Érzelmeinek megvallásában Katona bátortalan volt,

csalódását leplezte. Széppataki Rózával „hármát se szólt”, nevének kezdőbetűi mögé rejtőzve, levélben vallott neki szerelmet, s amikor Déryvel kötött házasságát megtudta, egy kurta mondattal tért fölötte napirendre.⁵ Bátorralanul közeledhetett a kecskeméti főbíró leányához, Végh Franciskához is. Mikor az egy katonatisztet választott férjéül, Katona állítólag csak ennyit mondott neki: „Lám ni, Franciska kisasszony, mennyit tesz az uniformis, és mily siralmas, aki szegény.”⁶ Titok fedi, ki lehetett az a nő, akinek Katona gyűrűjét végakarata szerint egy barátja vitte el, s aki azt akkor is visszautasította.⁷ Hasonló a homály a körül a leány körül, aki kecskeméti szóbeszéd szerint 40 évig viselte a gyászt Katonaért.⁸

Zárkózottsággal párosuló vagy leplezett bátorlansága akadályozta Katonát abban is, hogy életét határozott célok kitűzésével s ezekhez való következetes ragaszkodással irányítsa. Nem állt a színészek közé, mint több jogásztársa; kötelezése szerint csak *delectans* actorként s álnéven vállalta a társulat „minden terheiben” való részvételt. Nem tudunk azonban arról, hogy álnevét, a Békesit használta volna; valószínű, hogy ez csak a végleges döntést elodázó pillanatnyi ötlet volt részéről a jogászi és a színészi pálya egymás melletti folytatására. Tanulmányainak befejezésekor, 1813-ban, jurátusnak fölesküdvé választút elé került, végleg le kell-e mondania „a játékszini barátságról”. A *Ziska* olvasóhoz intézett előszavában írta czekek a később elhagyott mondatokat: „Az én örök Utmutatóm azon Pályára int engemet, mellynek környül állásai meg tiltyák ezentül e hasonló munkalódást édes nyelvemen. Most utóljára kívántam még háládatosságomat meg mutatni, mellyet a N. Magyarság is esztendő óta szüntelen nagyobbitot szivemben. De — tsak nagyobb Adósságba vertem magamat — olly adósságba, mellyet büszke érzéseimből semi idő ki nem olthat.”⁹ Vagyis nem tudott dönten a jogászi pályán rá váró kötelezettségek és a színház szolgálatában tett első lépésekkel magára vállalt adósság törlesztése, e lépések folytatása között. A magasztos „örök Utmutatóm” szókapcsolat a sorsot irányító Isten képzetét sugallja, akaratát azonban Katona számára bizonyára az apja közvetítette, aki fiát tekintélyes úrnak, jogásznak, nem bizonytalan sorsú színésznek vagy írónak szánta. A hozzá való ragaszkodással szemben azonban ellentétes erőként élt lelkében a nemzet iránti, itt is, másutt is szenvedélyesen megvallott kötelezettség.

Máig sem tudjuk bizonyosan, ott volt-e a *Bánk bán* a kolozsvári pályázaton. A Jegyzés e tekintetben homályos mondataiból nem derül ki, végül is elküldte-e a drámáját. („Ötödik éve, hogy készítettem e’ darabot, mikor az *Erdélyi Múzeumban* a’ Kolosvári *Legendő Játék-szintől* Felszólítás hirdettetett. Nem volt e’ pénz? vagy — a’ mit szegyen volna hinni — nem taláztatott valamire való munka, és így a’ neszt csak az idővel akarták meghaladni? de valójában a’ híre elis némült, vagy legalább én nem tudok rólla. Részemről eleendő hálát nem adhatok, hogy így esett; mert megvallom, hogy gyengét írtam:...”)¹⁰ Utalhatok arra is, hogy az első kidolgozásnak a pályázat föltételeinek megfelelő, idegen kézzel írt egyetlen példánya egy Kecskemét melletti tanyán került elő. Gátlamos személyisége azt a föltételezést támogatja, hogy visszariadt a megmérettetéstől.

Műveinek értéke, hatása felől azért is bizonytalan lehetett, mert eredeti drámái nem kerültek színpadra, versei kiadásra. Bizonytalanságát gyakran leplezte önmaga lekicsinylésének fonák iróniájával. Verseit fanyar elmegyümlöcsként kínálta az olvasónak, s elszenvadásukért azzal kárpótolta őket, hogy versesfüzete végére a Csokonai-epigon Bozóky István költeményét másolta. Dramaturgiai tanulmányát azzal kezdte, hogy parlagi emberként csak a benne rémlő képzeleteket mázolja, s azzal zárta, hogy fűzfája alatt talán fűzfa-

módon okoskodott. Önértékelése szélsőségeket is mutat. Kecskemét történetéről tervezett műve Előbeszédében csaknem egymás mellett áll az a mondat, amelyben bizonyosra veszi, hogy olvasni fogják akkor is, amikor szobája porhanyó düledékké válik, s az a másik, amelyben azt kívánja városának, hogy e munkája legyen az utolsó szerencsétlensége. A *Bánk bán* első kidolgozását gyengének nevezte, a másodikat sem féniksznek, csak jobbnak, dramaturgiai tanulmányának az a mondata azonban, amely szerint a méltatlanul háttérbe szorított író nem fogadhatja el, hogy „egy csekélyebbnek vélt mellett második személylé tétettessen”, annak burkolt, de jól érthető megvallása, hogy elsőnek tudta magát a magyar drámairodalomban.

„Individuum est ineffabile — typus est, quid effari potest” — figyelmeztet Mátrai László.¹⁰ Katona személyiségének más irányú megközelítésére kíséreljük meg segítségül hívni a tipológiát. Legnagyobb hatású mesterét, Carl Gustav Jungot idézem: „Mindenki ismeri azokat a zárkózott, nehezen kiismerhető, gyakran félnék természetű embereket, akik az elképzelhető legerősebb ellentétei azoknak a nyílt, szívélyes, gyakran derűs vagy legalábbis barátságos jellemeknek, akik boldog-boldogtalannal kijönnek, netán hadakoznak is, de kapcsolatukat fenntartják, hatnak világukra, s annak hatását is befogadják.”¹¹ Azt hiszem, nem kétséges, hogy Katona a Jungtól szembeállított, általa introvertálnak és extravertálnak nevezett személyiségtípusok közül az előbbinek, az introvertálnak volt jellegzetes képviselője. Ismeretes, hogy a jungi introvertált típus lényegében egyezik azzal, amelyet Ernst Kretschmer testalkat szerint gyenge fölépítésűnek, leptosomnak nevez. Bartucz Lajos Katona földi maradványainak exhumálásakor, 1930-ban, testi valóját félreismerhetetlenül ilyenként írta le: „testmagassága 170 cm volt, vagyis a magas termet alsó határán állott”, „kulcsontjának, lapockájának, szegycsontjának és bordáinak közepes nagysága nem vall széles vállakra s mellkasa sem fejlettebb a közepesnél”, „csontjai már gyermekkorában gyengén fejlődtek”, „egész alakján bizonyos nőies lágyság ömlött el”. Koponyája az átlagosnál nagyobb volt (jól látszik ez a többé-kevésbé hitelesnek elfogadható Rohn-metszeten is), az európai férfiátlagot tetemesen felülmúló nagyságú és súlyú agyvelőt tartalmazott, aránytalanul fejlettebb hátsó része túltengő, szenzibilis idegletre vall. Említi Bartucz az agykoponya „bizonyos gracilis, nőies” jellegét is.¹² Emlékeztethetek itt arra, hogy Jung az introvertált érzelmi típust feminin jellegűnek tartja.

A tipológiai megközelítés tehát megerősíti az emlékezésekből, életrajzból, az író szubjektív megnyilatkozásaiból kihámozható személyiségjegyeket. Szükséges legalább röviden kitérnünk arra is, társadalmi helyzete hogyan hatott személyiségére. Ez bizonyára nem oldotta, inkább erősítette gátlásosságát. Alulról jött emberként a nemesek uralta társadalomban nem érezhette magát egyenrangúnak. Erőteljesen figyelmeztethette erre az a nyilvános feddés, amelyben 1818-ban Pest megye gyűlésén azért részesült, mert egyik ügyfele nevében írt, egyébként jogos beadványának hangneme miatt a nyitrai alispán megsértődött.¹³ Íróársakhoz való közeledésében társadalmi helyzete föltehetően gátlásként érvényesült, introvertált személyisége taszítóan hatott. Jung szerint az introvertált nem szokott támogatót keresni; ha mégis megteszi, szándéka visszajára fordul.¹⁴ Erre lehet példa Katona Kisfaludy Károllyal való kapcsolatának alakulása. *Ilkájáról* készített bírálatát bizonyára olyasféle segítségnek szánta, amilyenként ő fogadta Bárány *Rostáját* a *Bánk bánról*. Nem mérte föl, hogy a szerző megsértődhet hibáinak kendőzetlen feltárása miatt. *Bánk bánját* „szíves tisztelete és állandó barátsága jeléül” dedikálta Kisfaludynak¹⁵, verseket küldött Aurorájába, levélben érdeklődött tőle már Kecskemétről *Bánk bánja* fogad-

tatásáról, arra azonban nem terjedt ki a figyelme, hogy legalább egy udvarias mondatot szánjon az írótlárs művei és terveir iránti érdeklődésre is. Dramaturgiai tanulmányában azután, amelyről már Gyulai Pál megállapította, hogy „nem egyéb, mint ingerült panasz, a legszubbjektívebb munka objektív alakban”¹⁶, végképp elvágta az útját annak, hogy Kisfaludy és más kortárs írók jóindulatát elnyerje. A „nemzeti dicsekedés” elítélésével megsértette *A tatárok Magyarországon* meg az *Ilka* szerzőjét, a recenziésekről szólva Kölcseyt, a számárháton Parnasszusra nyargaló írótl, Kazinczyt említve.¹⁷ Az introvertált igazat tudatában nincs tekintettel mások érzékenységre, ezért gyakran „gorombának, megközelíthetetlennek és gögösnek” látszik.¹⁸

Ezzel szemben: „Minél közelebről ismerik, annál kedvezőbb véleményt alkotnak róla, s bensőségségét a hozzá legközelebb állók tudják igen sokra becsülni” — olvassuk Jungnál.¹⁹ Az a kör, amely Katonát ilyennek ismerhette, mindenekelőtt a családja volt. Szüleihez, testvéreihez meleg szeretettel ragaszkodott, kecskeméti hivatalvállalásában döntő ok lehetett, hogy elszegényedett szülein kívánt segíteni. A szüleihez hasonló sorsú szegény emberek világában is otthonos lehetett, az ő bajait is átérzte, rajtuk is igyekezett segíteni. A még kortársi emlékezésekre támaszkodó kecskeméti Horváth Döme írta: „A szegényekkel, a mi je volt, szívesen megosztá; ügyeiket díj nélkül elvállalá s lefolytatta.”²⁰ A szegények iránti érzéseiről Tiborc alakjának megformálása éppúgy tanúskodik, mint a kecskeméti szegény nép érdekében fogalmazott felirattervezete.

Az introvertált személyiség visszahúzódl az emberektől, de szenvedélyesen ragaszkodik az eszmékhez s ezek tárgyiasulásaihoz is. Így érthetjük Katona többször rajongó szavakkal kifejezett ragaszkodását városához, hazájához. Nem az akkori valóságos Kecskeméthez, nem a dramaturgiai tanulmányában keményen bírált hazai viszonyokhoz, hanem — Jung szavát kölcsönözve — a város és a haza archetípusához, tiszta és időtlen öseszményéhez fűzte rajongó szeretet.

Csak röviden utalhatok arra, mintegy további kutatás céljával kitézve, hogyan mutatkozik meg Katona személyisége a műveiben. Drámahőseinek dikciójában a költő elfojtott érzelmei, indulatai törnek fel. Már átdolgozásaiban, dramatizálásaiban is megfigyelhető, hogy a cselekmény vezetésénél, bonyolításánál jobban érdeklí a válságos léthelyzetbe került ember lelkének viharzása: gyakori monológjai — akárcsak lírai versei — ezt tárják elénk. Abban, hogy olyan érzelmeit, indulatait befelé növesztő alakot teremtett, mint Bánk, hasonló lelki alkata segíthette. Hamlet alakjának egyik elemző je különlegesen introvertált személyiségnek tartja Shakespeare hőst²¹, ilyennek tarthatjuk a vele többektől rokonított Bánkot is. De másfelől a történeti tényekhez való szoros ragaszkodás, amelyre számos példát találhatunk a *Ziskában*, a *Jeruzsálem pusztulásában* és a *Bánk bánban*, szintén az introvertált alkotó sajátossága, aki — Jungot idézve — „feladatát akkor töltötte be, ha az általa alkotott idea úgy jelenik meg, mint ami a külső tényekből származik, s általuk is bizonyulhat érvényesnek”.²² Katona gyakran hibáztatott nyelvi homálya is magyarázható introvertált személyiségsével: az ilyen, mint Jung írja, „csak nagy nehezen veszi tudomásul, hogy ami neki világos, azt nem mindenki találja ugyancsak világosnak”.²³

Visszatérve végül arra, hogyan viselhette sorsát a kecskeméti ügyész Katona, aligha hihetjük, hogy a külvilágnak mutatott arca: a jó fiú, a szorgalmas hivatalnok, a társaival mulatozó cimborá valódi személyiségét jelenti. Noha nyilvánvaló, hogy Ady a saját egyéniségét is belevetítette a róla rajzolt képbe, lényegében mégis hitelesnek érzem látomását: „Katona Józsefet gyakran elképezem, látom, mikor utolsó éveiben mámorát olykor ki-

aludva, fájós fejjel, csömörrel ébredt. Milyen senkinek érezhette magát, lumpnak, rongynak, utolsónak, magabolondítónak és *Bánk bánt* semminek. De máskor, mikor feledni akart (s bizony neki volt felednivalója), milyen rosszul járt volna Shakespeare, ha föltámad, s bekukkant Kecskemétre. Majd megmondta volna akkor neki Katona József, hogy kicsoda az igazi Shakespeare, s mit tud, ha éppen kedve van hozzá, a magyar.”²⁴

Témámat bizonyára nem merítettem ki, a rendelkezésemre álló időt azonban igen. Így hát azzal az idézettel kell zárnom a mondanivalómat, amellyel Katona mentegetőzött *A kecskeméti pusztákról* írt tanulmánya végén: „Feci, quod potui, faciant meliora potentes” — vagyis megtettem, amire képes voltam, csináljanak jobbat a hozzáértők.

Jegyzetek

1. Déryné emlékezései, Bp., 1955. I. 172.
2. Csányi János: *Katona József*, Társalkodó 1840. máj. 27. = *Katona Emlékkönyv*, Kecskemét. 1930. 20.
3. Hornyik János: *Adomák Katona József életéből*, Kecskeméti Lapok 1883. ápr. 16.
4. Erdélyi János: *Emlék Katona Józsefre*, Társalkodó 1840. ápr. 25. = *E. J. válogatott művei*, Bp., 1986. 175.
5. Déryné i. m. I. 165 és 173.
6. Csanádi Sámuel: *Katona József szerelme*, Kecskeméti Lapok 1882. júl. 23.
7. Gyulai Pál: *Katona József és Bánk bánja*, Bp., 1883. 176.
8. Csanádi Sámuel i. m.
9. Hajnóczy Iván: *Katona József Kecskeméten*, Kecskemét, 1926. 10.
10. Mátrai László: *Élmény és mű*, Bp., 1973². 46.
11. Jung, Carl Gustav: *A lélektani típusok általános leírása*, Bp., 1989. 6.
12. Bartucz Lajos: *Katona József földi maradványainak exhumálása* = *Katona Emlékkönyv*, Kecskemét, 1930. 64–66.
13. Sütő József: *Katona József pesti prókátor „megpírongattatása” Pest vármegye előtt*, ItK 1987–88, 96–99.
14. Jung, C. G. i. m. 99.
15. *Katona-emlékek*, Napkelet 1930. 337.
16. Gyulai Pál i. m. 167.
17. Vö. Horváth János: *Jegyzetek Bánk bán sorsáról*, Napkelet 1926 = H. J.: *Tanulmányok*, Bp., 1956. 228–243.
18. Jung, C. G. i. m. 101.
19. Uo.
20. Horváth Döme: *Katona József életrajza* = *Katona József: Bánk bán*, Kecskemét, 1856. XII.
21. Eyseneck, Hans J.: *Az esztétikum pszichológiája* = *Művészetszichológia*, Bp., 1983. 395.
22. Jung, C. G. i. m. 93.
23. Uo. 100.
24. Ady Endre: *A magyar Pimodan*, Nyugat 1908 = *A. E. publicisztikai írásai*, Bp., 1977. III. 42.

Fried István: SZÍNJÁTÉK, DRAMATURGIA, KORTÁRS DRÁMA — ÉS A BÁNK BÁN

„Már Bányaváryról nem állok jót. Neki szokása túlságosan tüzelni: a vidéki közönség így szereti azt. Sokat hadonáz és minden indulatot apróra kifest. Ezzel pedig a te hőödöt egészen eltorzítja. Azt a jellemet, melynek csak nagyszabású indulatai vannak; mély, halálos sérelmét csak az utolsó kitörés bekövetkeztéig ki nem mutatni büszke; mely önmagával küzd, s uralkodik szenvedélyein, míg azok felül nem kerülnek. Bányaváry ezt nem tudja. Neki elejétől végig kiabálni kell. Így szoktatták [...]”

A hevesfejű főnemes személyesítője, ki honszerelemből lázadó, lesz ott egy akasztófától elszabadult zsíros szájú betyár, az agg férfi, kinek kesergésében annyi megható van, lesz egy sápiózó vén banya, a parasztból egy szószátyár gányó lesz, akinek huszonöt bot kell a panasza végén, s a nagylelkű fejedelmi alak olyan kálvinista prédikátor lesz, amilyen valaha csak Bergengóciában írásból olvasta a halotti búcsúztatót. A cselszöveget kifütyülik a komiszkodásért, s fejedelmi asszonyod egy derék tekintetes asszony lesz.”¹

Ez a viszonylag korai, „negatív” *Bánk bán*-elemzés a leginkább kézenfekvő módszert választotta, a megírás évtizedéből rekonstruált virtuális színházi előadást érzékelteti. S hogy ezt a vitathatatlanul szükséges, mert a *Bánk bán* színpadi sorsát meghatározó, egyáltalában: Katona József színházi világába bepillantást engedő értelmezést éppen Jókai Mór készítette, azt többféle okra vezethetjük vissza. Mindenekelőtt legszűkebb családjában élt az 1810-es évek színházi-színészi hagyománya, felesége, Laborfalvi Róza, annak a Benke Józsefnek volt a leánya, akitől Katona, a *delectans actor* és a fordító-dramaturg színpadi helyzetgyakorlatot leshetett el², ami adott esetben a színdarabok jelenetformálásával hozható egy nevezőre. Ugyanis — miként Jókai találóan demonstrálja — a színpadi típusok, a „megszokott” és a gyarló ítéletű közönség által „elvárt” figurák köré csoportosult a cselekmény. Tehát nem az akcióból következett a jellem, éppen ellenkezőleg: a vitézi és az érzékeny játékok állandó alakjai egy és ugyanazt a színművet produkálták — különféle, többnyire nagyon kevésbé lényeges változtatásokkal³. Jókai ugyan látszólag csak az előadásról nyilatkozik, valójában az alakformálás révén jeleníti meg a leírt és az előadott szöveg között szükségszerűen jelentkező feszültséget, amely a cenzúra közbeavatkozása nélkül is megakadályozta volna a *Bánk bán* színházi sikerét. S amit ugyancsak Jókai érzékeltet: a *Bánk bán* nem azzal válik ki korának tucatdramaturgiájából, hogy szakít az egykorú drámafelfogással, illetőleg a szereplőtípusok adta konfliktusokkal (a jó király, a sérelmét a végsőkig titkoló főúr, a cselszövő, a fejedelmi asszony stb. a Haupt- und Staatsaktionként számon tartott színjáték-történekekből ismerősek), hanem azért, hogy lényeges nemzeti eseménytörténeté koncentrálna a sematizálható cselekményt, költészeté szublimálja a színész kiáltásához idomított színpadi beszédet, valódi helyetté alakítja, gondolattá sűríti a felszíni hatásmechanizmusból egyenesen következő színműformálási szokásokat. Jókai negatív *Bánk bán*-képe akaratlanul az első kidolgozás néhány — Bárany Boldizsártól találóan bírált⁴ — elemére is utal, valamint azokra a vitézi és érzékenyjátékokra, amelyek a *Bánk bán* köré csoportosíthatók (mivel maga Katona is fordításai, színé-

szi teljesítményei révén oda értette). De természetesen még az 1830-as évek színjátszása sem volt mentes a Jókai leírta elemektől, az ún. síró-éneklő iskola gesztustára nemigen különbözik a *Bánk bán* színi utasításaitól, melyek közül jónéhány dramaturgiailag derekasan meghúzva, bár nem a végső konzekvenciákat levonó módon még a második kidolgozásban is bennmaradt. Mielőtt ezt igazolnánk, előlegezzük végkövetkeztetésünket, amelyet Katona József *dilemmájának* nevezhetnők. Katona az első kidolgozás készítésekor nem annyira az Erdélyi Múzeum pályázatának lehetőségét (azt is!), hanem a színpadi előadást tartotta szem előtt. Legalábbis erre utalhat több idézete saját korábbi fordításából-átdolgozásaiból, az ott mellékesen elejtett történések középpontba állítása, a dialógusokba behallgatott, sejtetett mozzanatok előtérbe helyezése. És ezt a magasabb igényről tanúskodó vállalkozást szembesítette Katona az éppen működő magyar társulat állományával, előadási stílusával: a színi utasítások az eljátszhatást tették lehetővé, összhangban más színművek színi utasításaiban megtalálható „rendezői” eszközökkel. Bárány Boldizsár szigorú elemzése (meg talán a maga bölcséleti-irodalmi elmélyülése, amelyről mindenekelőtt a versek tanúskodnak) arra készítette, hogy lovagdrámáját, vitézi és érzékenyjátékát az irodalmiság felé tolja el. Az általa aligha ismert és Kölcsey meg Kazinczy képviselte elit-színház⁵ követelménye a második kidolgozás folyamatában formálódott, tehát egy *nem* előadásra szánt színmű lehetősége éppen úgy ott munkált (s ez mindenekelőtt a nyelvi megoldások finomítása, a differenciáltabb nyelvhasználat érvényesítése során érzékelhető, továbbá a színi utasítások erős megkurtítása is erre lenne adalék), mint egy alig elképzelhető ideális színielőadásé. Csakhogy Katona Józsefet színészi-közreműködői gyakorlata, meg talán a korszak legtudatosabb színészének, Benke Józsefnek példája arra ösztönözte, hogy színműformálását az 1810-es évek társulatai számára is lehetővé tegye, azaz a kifejezetten irodalmi szándék miatt ne forduljon teljesen szembe a színészi-színházi gyakorlattal. Őrizzen meg valamit az első kidolgozás sugallta lovagdrámai vagy érzékenyjátéki elemekből. És csupán mellékesen jegyzem meg, hogy Goethe lovagdrámája, a *Götz von Berlichingen* vagy Schillernek inkább az 1790-es évek Magyarországon erőteljesen viszhangozó *Haramiákja* egyszerre számított az irodalmilag érzékeny körök olvasmányának (a Sturm und Drangból eredeztethető „túlzásokat” a szerzők későbbi munkáinak élmenye enyhítette) és az irodalmilag kevésbé igényes publikum szívesen megtekintett lovagdrámájának. Lényegében ezt mondhatjuk el Lessing *Emilia Galotti*járól, amelyet a legszívesebben Kazinczy Ferenc képzelt volna el magyar színpadra, bár egy bécsi *Hamlet*-előadásban tapasztalhatta, hogy az irodalmi és a színpadi hatás még remekművek esetében sem esik feltétlenül egybe. Az *Emilia Galotti*nak „római” tárgya és a Jókaitól leírt negatív Bánk-értelmezéshez hasonló előadás lehetősége ott rejlett a magyar Lessing-előadások sugallataiban, az irodalmi hőssé stilizálódó Benke József alakítása kivált a többiek átlagprodukciónak, mint erről Déryné is beszámol.⁶

Katona a sokat fordító, a színpadot jól ismerő, a lehetőségekkel számoló alkotóként irodalmi stúdiumai nyomán mind közelebb került ahhoz az igényhez, amelynek az 1810-es évek magyar színtársulatai semmiképpen sem tudtak megfelelni. Mégsem úgy tudatosult benne a sematizálódott színmű-típusoktól való eltávolodás szándéka, hogy ne próbált volna kísérletet tenni színmű és színi előadás talán megvalósítható egymásra találására. Jókai nagyon pontosan tudta, és kiválóan jelenítette meg azt, hogy amikor regényhőse, a Katonára és Kisfaludy Károlyra egyként emlékeztető Jenőy Kálmán felolvassa Bányaváryéknak (Udvarhelyinek?) a nemzeti tragédiát, az — ábrázolásában — a magyar dráma-

irodalom kivételes pillanata, ha úgy tetszik: „csillagóra”-ja. Ám Jókai Benke Józseftől⁷ vagy Laborfalvi Rózától azt is tudta, hogy nagyjában-egészében még az 1830-as évek *Bánk bán*-előadásait is a síró-éneklő iskola vitézi és érzékenyjátéki stílusa jellemezte. Kazinczy 1790-ben bizonyára joggal kifogásolta a színjátszók „hamis hanghordozás”-át, Dessewffy József szerint 1819-ben a színészek „nem szólnak természeti hangon”, Kösze-gi „egy időtől fogva nagyon háynyi és vetni kezdette magát, s így játszása a termé-szetiséget elvetette”⁸, a Honművész 1836-os (Jókai akkor 11 éves!) *Bánk bán*-kritikájából Bánk szerepéről: „tömve van üres sóhajtasokkal, hosszas, lármás, dühöngő, czéltalan el-mélkedésekkel” — ezt Jókai szövegéből is (melynek hitelességét igazolva látom) visszakö-vetkeztetve nem annyira a színműre, mint inkább előadójára tudom érteni. A színi hatás megteremtésének még oly szélsőséges példaira is találunk szöveget a magyar irodalomban; Kazinczy Ferenc egy 1786-os bécsi *Clavigo*-előadásra emlékezve szemléletesen állítja elénk Brockmann Beaumarchais-alakítását. Ami az első olvasáskor kitetszik, hogy kora ünnepelt színészenek gesztusai mitsem különböznek az öt fél évszázaddal követő magyar színészekétől, a mimikának, a nem verbális kommunikációnak, tehát a leírt szövegtől füg-getlenedő hatás-eszköztárnak hasonlóságai szembeötlők:

„Brockmann lángol és reng, magosan felkontyolt üstökébe ravaszul igen sok pudert rakata, s úgy csapá meg homlokát, hogy ujjai üstökét ütötték meg, s a puder ködöt csinála egész figurája körül. Ez a lángolás, ez a rengés, ez a vad hang, melyben haragját öntögette, az a meredező szem, az a fel-felrántott kar, és minden, minden mutatta, hogy a német világnak van igaza, s hogy nem nekem volt.”⁹

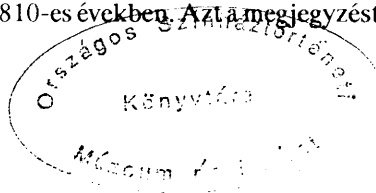
Ha Kazinczy emlékezését hitelesnek fogadjuk el (és nincs egyelőre okunk, hogy ezt ne tegyük), valószínűleg több megértéssel kezelhetjük mind Bárány Boldizsár egy kitételét, miszerint Petur bánnak „van oka fájlalni Hazája ügyét és csikorgatni fogát az ostorozó sors ellen”, mind pedig az első kidolgozásból Bánk ilyen típusú kifakadását, mint

„Felborzadó hajam! heves vérem, egy
Hyena szívet az Atyában vélni!”

melyet Katona — jóllehet e sorokat nem kifogásolta Bárány — javított, színi utasításba, „eliszonyodva”, tömörítve az eliszonyodásnak szavakkal túl képszerű megjelenítését, azaz egyszerre játszhatóbbá és mérsékeltebbé téve a szöveget.

Gyorsan hozzá kell tennünk, hogy Katona feltehető színműolvasmányai szintén az első kidolgozás színi utasításokat a szövegbe komponáló, azaz az olvasott anyagban a gesztus- és a beszélt nyelv bizonyos egységét dokumentáló módszerét előlegezik. Bécsy Tamás elméleti tanulmányai¹⁰ helyesen világítják meg a *Bánk bán* instrukcióinak jellegét, elfogadható az a megállapítása is, hogy Katona jóval több utasítással látta el szövegét, mint Schiller vagy Kleist, s az is, hogy fölöslegesnek tetsző vagy eljátszhatatlan instrukciók is előszámlálhatók a *Bánk bán*-ból. Hogy ti. a szövegben bennefoglaltatik, amit Katona a szí-nész számára külön leír.

Bécsy kiváló fejtegetéseihez csupán néhány hozzátennivalóm van. Valószínűleg más eredményre jutunk (egy példával majd érzékeltetjük), hogyha nem Schillerhez és Kleist-hez, nem is Victor Hugohoz, hanem Kotzebue-hoz, Hassaureckhez, Zieglerhez stb. mérjük a *Bánk bán* instrukcióinak mennyiségét és jellegét.¹¹ Valamint, ha figyelembe vesszük a magyar színészet helyzetét az 1810-es években. Azt a megjegyzést kockáztatom meg, hogy



mind az első, mind a második kidolgozás teljes szövege konfrontálható Katona színházi tapasztalataival, továbbá azt, hogy Katonának nincsen (vagy alig akad) olyan instrukciója, amely ne lenne megtalálható a korábbi, akár kinyomtatott színművekben. Egyszóval azt a tételmet szeretném újfólag alátámasztani, hogy Katona az első kidolgozást feltétlenül előadásra szánta (ezért is láthatók benne a korszak színjátéktípusainak jellegzetes rekvizitumai, a színi utasításokat tekintve is), és a második kidolgozás közben sem hagyta nyugodni az előadás lehetőségén érzett aggodalom, jóllehet — feltételezésem szerint — sejthette, hogy legfeljebb nyomtatásra „engedődik” fő műve. *A tatárok Magyarországon* sikere minden bizonnyal kétségtelenné tette Katona számára (ha felismerését majd csak dramaturgiai tanulmányában gyümölcsözteti is), hogy *Bánk bánja* számára Kisfaludy Károly színpadán nem nyílhat tér.

Ezekután a Benke József fordította Kotzebue-műből¹² idézek németül és magyarul. Mindez dokumentálja azt, amit Waldapfel József Katonára igyekszik vonatkoztatni, jóllehet korjelenség: „Katona színpadi nevelkedésének a színi hatás szempontjából is nevezetes következménye szó és gesztus összetartozása, akár külön színi utasítás is jelzi, hogyan képzei, akár csak a drámai beszéd szuggerálja”. (*Katona József*, Budapest, 1942. 131.)

„Arabella: (steht sprachlos, von den Gedanken gemartert, den das Wort der Mutter in ihr aufschreckte — Pause). — Nein! — nein, das wird er nicht! — drey Leben hängen an dem Seinigen — (Sie tritt an den Tisch, und blättert mit einer Hand in dem Buche, indem sie starr auf den Boden blickt.) Nein, das wird er nicht! — (Sie sucht sich zu beruhigen, setzt sich an den Nähraum und fängt an zu arbeiten, aber ihre Thränen fallen häufig herab. Sie steht auf.) Meine Thränen werden alles verderben. — (Sie greift nach dem Strickzeug, läßt aber bald die Arme sinken.) Robert! Robert! du hast meine letzte Kraft gelähmt — ich kann nicht mehr arbeiten — ich kann nur noch bethen! —”

„Arabella: (szótalan áll, azon gondolattal kinóztatva, a’ mellyet az Anya szava támasztott benne — pauza) Nem, nem! azt ő nem fogja? — háromnak élete függ az övétől — (az asztalhoz lép, egy kézzel fordít a’ könyvbe’, azonban merően a’ földre néz) Nem, ő azt nem fogja! — (igyekszik magát megnyugtatni, a’ varráshoz ül, és dolgozni kezd, de könnyei szakadatlan folynak, feláll) Könnyeim mindent elrontanak — (kötést vészen elő, de tsak hamar eltsügged a’ karja) Robert! Robert! te utolsó erőmet is megtompítottad — többé nem dolgozhatom — egyedül tsak könnyöröghetek! —”

A szinte rendezői példányként ható szövegrész bőven tartalmaz epikus elemet, megfelelő teret szán a játszó kellékeknek, olykor bőbeszédűen értelmezi a játékot instruáló szerzői-rendezői szándékot. Pedig itt mindenféle színpadi siker biztos megtervezőjéről van szó, korántsem gyakorlatlan-aggódó szerzőről. S a Maxwellt instruáló szerzői szavak is effélék: „oldal fél kezit töri”, „fájdalommal a földre szegzi szemét”, „mélyen gondolkodik”, „elgyengül, és egy szék karjára hajol”, „eltsügged és le kell ülnie”, „mély gondolatokba merülve kezeit töri”, „kétségeskedve fel’s alá sétál”, „meredt szemmel köröskörül néz”, „megáll hirtelen, és szemeit a földre szegzi”. — Vagy összetettebb mozgásra utalva: „a szegeletbe lép, kezeit észre vehetetlenül töri, könnyeit titkollya, és az elválás keserű hartzával viaskodik. Végre megkeményíti magát, és gyengén mondja.”

Az érzékenyjátéki effektusok mellé tegyük a két, korábbi példát, amelyet szintén számba kell vennünk a *Bánk bán* összetevőit vizsgálándó. Előbb Soós Márton *A’ meg-szo-*

morított ártatlanság c. színművéből¹³ Etelka mozgására vonatkozó utasítások: „szomorú gondolkodó ábrázattal lépik be a' szobába”; „búsongva sétáljat”; „halál színnel, le eresztett fővel be-lépik tántorogva”; „fejét tsóválva, szemeit rendetlenül kezdi forgatni...” Gyula: „fel-ugrik mérgesen”; „gondolkozva”; Etele „egészen fel-tüzesedve fel-ugrik, a' kardját mérgesen meg-tsörgeti, és ide 's tova tekint”; „reszketve, és fogait tsikorgatva...” *A' szerensétlen alkantzellárban*¹⁴ Pengőházi „nagy méltósággal, és gondolkodva” szólal meg, majd „le-veti magát egy székre, az egekre tekintvén”, Trézsi úgy „áll, mint valami kőbálvány”, ugyanez a Trézsi „el-tökélvén magát, az ég felé vetvén szemeit, és alattomban” szól. Ez utóbbi színmű számunkra Forrási egy monológja miatt is érdekes, amely sok tekintetben az országjáró Bánk tapasztalatait előlegezi: „Vegye számba minden azon gyalázatos adókat, mellyeket az Orzágnak minden rendgyétől ki-fatsart, és mellyeket osztán ama' rabló, ama' mindent elnyelni kívánó indulatainak fel-áldozott. — Gondollya-meg azon embertelen történeteket, midőn (magának jóvá-hagyásából) a' szentséges Törvény, az erős igazság el-nyomatattott. — Jutassa eszébe azon vitéz, tehetős, de egyszersmind ártatlan férjfiakat-is, kiket (haramja módra) vagyonoktól, betsületektől, 's életektől-is meg-fosztott — Vegye nem fonton, hanem mázsákra azon ki-tsorgó könyveknek árjait, mellyeket az el-nyomott, 's az inségnek prédájául ki-tett árvák, 's özvegyek szemeiből ki-fatsart — Hallya azon tele torokkal kurjántott átkozódást, az Orzágnak azon rettentő panaszait, mellyekkel útálatos lelke-ismérete ellen mindenfelől menny-dörögnek...” Ismét emlékeztetek arra, hogy oly színműben hangzik el ez a monológ, amelyben még a „főkanczellár” is „torzon-borz hajjal” „áll” egy színi utasítás szerint.

Amit hangsúlyozandó volnék, hogy a *Bánk bán* számos szövegrészlete, a megannyi szerepkör, azaz a figurák megjelenítése összhangban van a színi utasításokkal, és mindezek egy, a magyar drámairodalomban és színművészetben mindössze két évtizedes konvenciót gondolnak tovább. A magyar konvenció azonban többnyire visszavezethető a német (nyelvű) drámairodalom másodvonalára, illetőleg a német színészet és a magyarországi német nyelvű vándorszínészet egy korábbi korszakára, amelyben még a klasszikussá nemesedett szerzők is úgy szólaltak meg, mint a magyar színpadon az 1810-es években. Tehát a maradandó értékek is a színi hatás kétes értékű ideájához hasonultak; akár Shakespeare Magyarországon is játszott-átdolgozott változataira gondolunk, akár a Schillertől származó problematikának a másod- és a harmadvonalbeli szerzők közvetítésével trivializálódott színházi megvalósulására. Így az *Ármány és szerelem* fölvetette kérdés (főúri és kispolgári pár szerelme, ennek összefonódása az udvari intrikával), akár az *Emilia Galottin*ak még a *Bánk bán*ban is nyomot hagyó hármass kapcsolata: herceg–Marinelli–Emilia = Ottó–Biberách–Melinda viszonyrendszere, amely Gombos Imréig vezet el¹⁵, változataiban és olykor lovagi-vitézi, máskor érzékenyjátéki módosulásaiban több ízben megjelenik a színpadon, sztereotípiává lesz; nemcsak és olykor nem is elsősorban az események részleteit, hanem inkább a konfliktustípusokat, illetőleg a szereplőtípusokat tekintve. Ez utóbbi kialakítását minden bizonnyal sok szempontból meghatározta, miféle színészek álltak a társulatok rendelkezésére. Ezt azonban megfordíthatjuk: az egyes társulatok voltaképpen az adott és a sikerrel kecsegtető színművek előadásához szükséges színészsalkatokat keresték, igényelték, szerződtették.

Sem le-, sem túlbecsülni nem szabad Katona dramaturgiai és általában világirodalmi műveltségét. Szokás például behatónak minősíthető Shakespeare-olvasottságot emlegetni. Úgy vélem, hogy amennyiben alaposabban tanulmányozta (volna) a *Hamletet*, mindenek-

előtt Kazinczy Ferenc 1790-es kötetét vette kézbe (a Schröder-féle változatot és nem az igényesebb német fordításokat, például August Wilhelm Schlegelét, amelyet egyébként Kazinczy Ferenc az 1810-es évek közepén megismert, onnan fordítani is próbált). Tehát azt a *Hamletet*, amelynek IV. felvonásában Hamlet szintén „borzadva mereszti-ki szemét”, vagy amelyben „Villámlik; mennydörög; a’ Királyné egy székbe dül; a’ körülötte valók el-iszonyodnak, rettegnek...” Természetes, hogy az első kidolgozásban Ádelájdának hívták a női főszereplőt, Adelheid egyike a leggyakrabban előforduló női neveknek a német lovagdrámákban, a sturmunddrangos Klinger 1775-ös *Das leidende Weib*jét is eként hívják. Ott esik szó a finom lovagokról, akik asszonyokat és leányokat csábítanak el, nem tudván úrrá lenni szenvedélyükön, és nem törődve a szenvedélyek vészes következményeivel. Mint ahogy az udvarokban megforduló, a magasabb társadalmi rendhez tartozó úr szolgálatában álló (de a maga hasznáról sem megfeledkező, legalább befolyásáról gondolkodó) intrikus alakja sem csupán az *Emilia Galotti*ból köszön vissza: Dugonics és Kármán éppen úgy beilleszti a maga műveibe ezt a fajta figurát, mint majd fogja Kölcsey Ferenc (drámatörredékében)¹⁷. Nem csoda, hogy *A borzasztó torony*, a *Monostori Veronika* vagy a *Jeruzsálem pusztulása* szintén élénk állítja az intrikus-típus változatait¹⁸. Mint ahogy még a dramaturgiai érzékével a korszakból kimagasló Bárány Boldizsár sem tud a sztereotípiáktól megszabadulni, ezért igényel a *Bánk bán* végére tablót („Álljanak, bámuljanak, legyenek meg lepve — elandalodva vagy merevedve a’ Jelenlévők...”): igen tanulságos ezzel az igénnyel egybevetniük Körner *Zrínyi*jének zárótablóját, amelyet kitűnően mutat be (belehelyezve a kor dramaturgiai gondolkodásába) Kerényi Ferenc.¹⁹ Amikor a Katona-kutatás a mesterműnek kijáró tisztelettel keresi és leli meg a korábbi átdolgozások, fordítások, művek *Bánk bán*ra utaló mozzanatait, akkor valójában a XIX. század elejének magyar színházi világában kimutatható sztereotípiákról számol be. Ugyanis ezek az átdolgozások, illetőleg fordítások híven jelzik azt, hol tartanak a magyar színészek, hol tart a magyar publikum. Mindenféle szempontból a színpadi lehetőségeknek és közönségigénynek akart megfelelni Katona József, ez fejeződik ki a színművek elmondásra szánt szövegében és a színészeket irányító instrukciókban. Csak azt nem szabad elfelejteniünk, hogy mindezek nem Katona leleményei; nem kizárólag Katonára jellemző sajátosságok. Xaver Girzik *Stephan der erste König der Hungarn* c. színműve (Pest 1792) az eredetiben sokkal inkább „német-ellenes”, mint a Katona készítette magyar tolmácsolás. (S csak mellékesen: az egyik női szereplőt itt is Adelhaidnak hívják.) Az olyan mondatokat, mint az alábbi, Katona nem akarta vagy a cenzúrára gondolva nem merete magyarul visszaadni: „seitdem uns, wie man sagt, vom Kapitol, und vom deutschen Herde die Lichter angezunden werden, ist unser Feuer erloschen, und wir spielen mit unsern Schatten im kalten Traume”. Vagy: „ein deutscher Strohbund soll die hungarische Tapferkeit binden.” Igaz, Kupa, a méltán bűnhődő lázadó szájába adatik ez a szó, de sorsában lehetetlen nem a peturi sorsot látnunk (Kupa átkozódva hal meg: „átkozott! — Zúzz széjjel, természet! — Átkozott az életem! — Átkozott a halálom!” Az első kidolgozásban Petur szavai: „Te hétszereesen Nagy Átok, dőlj ömölj ki véres ajkimon! [...] Átok tulajdon síromon [...] Le véllem a’ Pokol feneketlen mélyébe!...”

Ugyanakkor már az első kidolgozásban is érzékelhető az elmozdulás szándéka az átlag-lovagdrámái megoldástól, a nemzetivé fejlesztendő dráma felé. Kupa letérdel Adelhaid elé, mire „Adelhaid (hebt ihn auf): Nicht doch Fürst! — euer männlicher Stolz sinkt.” („De hogy vezér? Süllyed férfiúi büszkeséged”) Az első kidolgozásban az idegen és a nem-

zeti karakterológia bemutatására szolgál a hasonló jelenet, Otto szembesül a „férfiúi büszkeség”-ét őrző Bánk megidézett emlékével, „felugrik”, viszont Adelajd nem könyörül, a meránira olvassa:

„...oh bizonynal ő nem
Térdeple; áll't mint Férfiú «Szabad
«tekéntet, és szabad Beszéd; szabad
«szív; Kézbe kéz; szerelmes szembe szem:
«Így szokta a' Magyar szerelmes;
«Ki térdel, azt nevelte csábítónak a' Kül-
föld» eztet ő mondta...”

A második kidolgozás még ennél is tovább lép. Éppen azt hagyja el, ami a lovagdráma nemzetiesítését segíti, és mintegy belehallgatja és távlatosabbá teszi a meráni–magyar, az ámító–szerelmes, az udvari–emberi antinómiáját.

„Midón kezem' megkérte, nem rogyott
ő térdre —! szép se volt igen; de egyj
Alphonsus, egyj Caesar állott előttem!
'Szabad tekintet, szabad szív, szabad
'Szó, kézbe kéz, és szembe szem, — mi nállunk
'így szokta a' Szerelmes: a' ki itt
'letérdel, az vagy imádkozik, vagy ámít.
Ő mondta ezt, Ámító...”

Hasonló vagy még látványosabb változtatásról számolhatunk be az „eredeti nézőjárték”-ként feltüntetett *A borzasztó torony* egy monológját és a *Bánk bán* egy jelenetét egybevetve. Az I. felvonás tizennyolcadik jelenésében Tóbiz egyedül marad. Monológját (!) az alábbi instrukciók szakítják meg: „letérdepel”; „felugrik”; „dühösen”; „orcáját körmöl-vén”; „homlokba üti magát”; „örömittassággal kirohan...” (Talán fölösleges a megfelelő instrukciók *Bánk bán*-beli helyére utalnom!) „Matild az enyém!” — kezdi a vad Tóbiz, majd ilyeneket hallhatunk tőle: „Enyimnek kell öneki lenni, ha mindjárt a pokolnak kell is a mennyországgal egygyé lenni!” Ottó hasonlóképpen fogadkozik: „És még ma, még ma kell, hogy ő enyim / Légyen...” „Hm, átkozott dolog! De célomat / Kell érnem Adelájdal, és ha úgy — / Már akkor — ám ha a' Pokolba is!” (A második kidolgozásban: „csak célomat / érjem — ha a' Pokolba is — megyek.”) E két részlet és még számos megoldás alapján elmondhatjuk, hogy Katona színszerűbbé, azaz a színpadon mondhatóbbá tette a második kidolgozást anélkül, hogy nyelvi-kevesbé lenne erőteljes.

Amit Katona önidezeteivel szerettünk volna igazolni, az a korábbi művek beilleszkedése a kortárs színműirodalomba, és törekvése, hogy ezt a kapcsolódást lazítsa, a maga szuverén drámai világát megteremtse. Ezen a ponton utalnék vissza Katona dilemmájára: előadásra szánt, tehát a színpad és a színészek igényelte kompromisszumos színdarab, vagy a színészek biztosította lehetőséggel nem számoló igényes (a színpadon szükségszerűen kudarcra ítélt) dráma. Vívódását a szövegben és az instrukciókban mutatkozó változtatások egyként mutatják. Mert például (helyesen) nem hajtotta végre Bárány Boldizsár kivánságát a színdarabot záró tablóra vonatkozólag, jöllehet szinte minden szereplőt benn-

hagy a színpadon az utolsó jelenetre, mégis akcióval-mozgással csendíti ki művét: a háttérben a kardjukat a király elé lerakó udvariak, a király „fel akar sietni a' Holthoz”.²⁰ Igen hatásos lett volna ez a zárás a kor színpadán, a fenn és a lenn ellentéte, lenn az összetört Bánk és Tiborc, valamint Mikhál, közelebb a koporsóhoz az udvariak, meg a gyermekek, fenn a király és Izidóra. Ez a tagolás látványos totálképre adott volna lehetőséget. Ezt azonban Katona elvetette, és az instrukciót ekképp folytatta: „de eleibe akadván a' Lépcsőkön álló gyermekei, azokhoz által ölelve letérdepel”. Így egyfelől a tablókhoz szükséges proporcionáltság kárt szenved, nincs meg a fenn-közép-lenn megfelelő aránya; a királynő teteméről a színpadi hangsúly a király félbe maradt akciója miatt a középre vetődik; másfelől határozottan gyengül a vitézi játéki megoldás sugallata. Az igazságos király, a nemzet atyja szól:

„Magyarok! igen jól esmérem — szeretnek,
enyimek! — Hogy illy nemes Szívekkel egybe'
érkezni nem tudtál Gertrudisom!!!”

Amit mond, a kiegyenlítődés szava, a helyreállítandó (vagy helyreállt) erkölcsi világ ígéje. Csakhogy a királyi mondás töredékes marad, mint a mondást követő akció. Színpadi beszédben a gyászoló férj hangját halljuk befejezésképpen, sóhaj, s a birtokos ragos főnév zárja a drámát, „Gertrudisom”: benne az emlék, a fájdalom. A három sort követőleg mégsem jut el a koporsóhoz a király, mert a lépcsőn már (csak) atya, s átölelve gyermekeit, hozzájuk térdepelve családi képpé válik a jelenet, pedig az előbb még királyként igazságot osztott Endre. Ez viszont az érzékenyjáték felé tolja a véghatást, a gyermekeire találó apa érzelmeket fakaszt. Nem a vitézi játék igényelte és az új rendet allegorizáló tablómegoldást választotta Katona, hanem a szó és a gesztus egyként felemássá sikerül, egyikből sem egészen az lesz, aminek indult: a néhány sorral följebb jelzett tétovaság itt is érzékelhető. Ami még előbb úgy fogalmazódott meg („Ember' lennem nem szabad”), annak cáfolatát kapjuk, a királyt illető instrukciók szinte ellen-cselekvések: „magába — indulatoskodik”; „sem mire sem figyelmez”; illetőleg az idézett záró mondat. Inkább passzivitásról, mint tettről, inkább az érzelmek eluralkodásáról, mint igazságtevésről árulkodnak az instrukciók is. (Sajnos, az első kidolgozás megfelelő passzusai, közöttük az instrukciók hiányának, így nem vehető egybe a lovagdrámai és az érzékenyjátéki megoldások közötti ingadozások változása.) Az instrukciók irányába mutat azonban egy lényegesnek tetsző szövegmódosítás: az első kidolgozásban a király Gertrudis „nagy lelké”-ről szólt, a másodikban a „Gertrudisom” személyesebb, vallomásosabb, egyúttal érzelmesebb. Az első kidolgozásban a nagy lélek a királynét, a másodikban a „Gertrudisom” a feleséget szólítja: az első kidolgozás a IV. felvonás elejének uralkodásra temett asszonyát idézi, a második azt, aki Endre emlékezetében él. A hatalmi körből a személyesbe lépünk így át, miként a király átadja a helyét az apának.

Aligha hiszem, hogy egyértelműen foglalhatnánk állást az érintett problémákat tekintve; Katonának nem sikerült minden zavarónak minősíthető, a kor átlagszínházához tapadó megoldást kiküszöbölni, nem mindennapi tehetsége, nyelvi ereje nem bizonyult elegendőnek, hogy átségtse a följebb jelzett dilemmán. A *Bánk bán* második kidolgozása lényeges előrelépés az elsőhöz képest (már az sem mindennapi tehetségre vall), de a dramaturgiai tanulmányban zseniális éleslátással bemutatott akadályokon mégsem tudott keresztülhatolni. Inkább egy korszak lezárása a *Bánk bán*, mint egy új kezdete. Az instruk-

ciók is példázzák, mennyire a korszak színpadi világában élt. Ez tette azonban lehetővé, hogy megírhasa a *Bánk bán*t. Hiszen aki nem abban élt, az legfeljebb sokat ígérő töredékig juthatott el, mint Kölcsey, vagy teljes értetlenségbe ütközött (mint Vörösmarty a *Csongor és Tündével*). A felborzadó haj, az égre vetett szem, a merően néző, megdöbbenő, áradó könnyeit törölgető figura: a kortárs színpad megannyi eszköze. Onnan származtathatjuk a *Bánk bán*ban is helyet kapó szereplőtípusokat. Hogy mindennek ellenére valóban nemzeti tragédiánkká lett a *Bánk bán*; hogy szállóigék röpöntek föl belőle; hogy Vörösmartytól Gyulai Pálig, Arany Jánostól Németh Lászlóig, Jókai Mórtól Illyés Gyuláig foglalkoztatta legjobbainkat; hogy idézeteit, verssorait, utalásait, forrásait, instrukcióit, egyáltalában: kiadói, színpadi, tárgy történeti sorsát könyvtárnyi szakirodalom tárgyalja: érzékelteti, irodalmunk és gondolkodástörténetünk egyik kiemelkedő jelentőségű alkotójáról van szó, akinek pályája megtört, ott és akkor maradt abba, amikor újabb csúcok meghódításának ígéretével kecsegtetett.

Juhász Gyula „zord költő”-nek nevezte egy versében Katonát (*Bánk bán*, 1912), hogy aztán tizennégy esztendő múltán sírjára újabb szonettet tegyen le: „nyugtalan magyarság örök kérdője”, hangzik, meg ez: „Fölötte nem megy el a vén idő” (*Katona József sírján*).²¹

Jegyzetek

1. Jókai Mór: *Eppur si muove. És mégis mozog a föld*, s. a. r. Margócsy József és Margócsy Józsefné, Bp. 1965. II:58.
2. Ezt feltételezi Mályuszné Császár Edit: *Katona színházi világa*, It 1970:84.
3. A korszak (1790–1815) színműírására, színjátéktípusaira nézve alapvetően fontos eligazító: Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon 1790–1849*, Bp. 1981. 15–173.; *Magyar színház történet 1790–1873*, szerk.: Kerényi Ferenc, Bp. 1990. 49–144. Szakirodalmi tájékoztató: 468–471.
4. Bárány Boldizsár *Rostáját és a Bánk bán* két kidolgozásának szövegét a kitűnő kritikai kiadásból idézem: *Bánk bán*, s. a. r. Orosz László, Bp. 1983. Az innen vett adatokat a továbbiakban nem jelzem külön.
5. Vö. e kérdésről dolgozataimmal: *Adatok Kazinczy Ferenc színházi törekvéseihez*, Színház tudományi Szemle 10. 1983. 125–137.; *Kazinczy Ferenc elfelejtett vígjátéka*, uo. 18. 1985. 37–55.
6. Kerényi: *A régi magyar színpadon*, 128.
7. Halvány nyomok utalnak arra, hogy Benke József megírta „naplószerű” emlékeit: Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái*, Bp. 1891. I:859. Jókai egy hangulatos cikkében utal erre: *Magyar színészet a legrégibb időkben (A legöregebb színészek egyikének jegyzetei után)* = *Cikkek és beszédek IV. 1850–1860*. I. r. összeáll. és s. a. r. H. Törő Györgyi. Bp. 1968. 357–361, 799–801. Mindazonáltal Benke följegyzéseinek nyoma veszett. Jókai öregkori cikke megismétli regénye fő téziscit: *Bánk bán* (1899) = *Hátrahagyott művei IV*. Bp. 1912. 197–209. Jókai drámái a magyar színjátszás kezdeteiről: *Drámák III*, s. a. r. Radó György. Bp. 1974. 131–248. 520–573.
8. *A vándorszínészetől a Nemzeti Színházig*, válogatta, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Kerényi Ferenc, Bp. 1987. 7. 107. Vö. még Kerényi Ferenc: *(Mai) jegyzetek (a) Bánk bán (egykorú színpadi) sorsáról*, Forrás 1991/11. 18–26.
9. Kazinczy Ferenc: *Pályám emlékezete = Versek, műfordítások, széppróza, tanulmányok*, Bp 1976. I:284.
10. Bécsy Tamás: *Az írott szövegek és a színjáték*, Színház 1980/1. 29–33.; uő: *A Bánk bán instrukcióiról*, uo. 7. 26–32. E problémakörben Roman Ingarden megállapításai is eligazíthatnak: „az írott drámában két különböző szöveg halad egymás mellett: egyfelől a mellékszöveg, mely adatokat közöl arról, hogy a történet hol, mikor stb. játszódik le, ki az, aki épp beszél, s esetleg arról, hogy mit tesz az adott pillanatban stb., másfelől maga a fő szöveg.” „...a tényállások felvázolásában mindkét szöveg együttműködik, amennyiben az ábrázolt, kiejtett mondatok kinyilvánítás-funkciójuk által felvázolják a beszélés tényállását és a beszélő személyben lejátszódó pszichikai történés sokféle tényállásait, amelyek «kifeje-

- zódnek», tehát kiegészítik a mellékszöveg teljesítményét, másrészt viszont annyiban is, hogy a mellékszöveg is gyakran kiegészíti a főszöveg által felvázolt tényállásokat, adatokat közül arról, hogy a «cselekvő» személyek mit tesznek.” *Az irodalmi műalkotás*, ford. Bonyhai Gábor, Bp. 1977. 215–216. Vö. még Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart 1984. 51–53.
11. Vö. az e dolgozat függelékében közölt összeállítással!
12. *Der Opfer-Tod*, Wien 1829. (első megjelenés: 1789); *Az önnön-áldozat*, ford. Benke József, Szeged 1807.
13. Soós Márton: *A meg-szomorított ártatlanság = Endrődy János (összeáll.): A' magyar játék-szín II.*, Pest 1793.
14. Zsitvai Ferencz: *A' szerentsétlen al-kantzellár.* = uo. (Eredetije F. A. Kratter: *Der Vizekanzler.*)
15. Fried István: *A végzettragédia magyar vége*, Színháztudományi Szemle 24, 1987. 21–46.; Ugyanó: *Das ungarische Ende der Schicksalstragödie = Inevitabilis vis Fatorum*, hg. Roger Bauer, Bern 1990. 199–208.
16. Brahm, Otto: *Das deutsche Ritterdrama des achtzehnten Jahrhunderts*, Stuttgart 1880.
17. Fried István: *Filológiai megjegyzések néhány Kölcsey-műhöz = A mag kikel*, szerk. Taxner-Tóth Ernő, Bp. — Fehérgyarmat 1990, 67–81.
18. Katona színműveinek szövegét az alábbi kiadásból idézem: *Összes Művei*, s. a. r. Solt Andor, Bp. 1959, I–II.
19. Kerényi: *A régi magyar színpadon*, 118–121. Itt leljük Werthes Zrinyije verbális—látens instrukcióinak kiváló elemzését is.
20. Az alábbiakban elemzésem gyökeresen eltér Pándi Pálétól: *Bánk bán-kommentárok*, 1980. II: 51–52, 65–68. Úgy vélem, Pándi mentegeti Katonát, és közben mitemsem törődik azzal, hogy a *Bánk bánt* és szerzőjét csupán a kortárs drámai és színházi világból kiindulva lehet megérteni. Erre vonatkozólag szintén Kerényi értelmezése (i. m. 166–168.) mutat előbbre, megállapításai a felvilágosodott típusú érzékenyjáték jelentkezéséről az „V. felvonásban” hitelesnek tetszenek. Katonát az egyik figyelemre méltó magyar drámaírói tehetségnek tartja egy, eddig észre nem vett német forrás: *Das ungarische Theater*, Morgenblatt für gebildete Stände 1815. ápr. 25. 98:391–392. Az érdekes, talán Samuel Rožnajtól Stuttgartba eljuttatott tudósítás rövid magyar színháztörténetet ad, kiemelve a magyar színházi törekvések pesti felerősödését 1807-től, Gombosban, Bárány Boldizsárban és Katonában látva a legjobb szerzőket, a *Lucza székét*, *A borzasztó torony* és *Jeruzsálem pusztulása* c. színműveket emlegetve.
21. Juhász Gyula: *Összes Művei. Versek II. 1912–1925*, s. a. r. Ilia Mihály, Péter László. Bp. 1963. 7–8.: *Versek III. 1926–1934*, s. a. r. Ilia Mihály, Péter László, Bp. 1963. 7–8.

FÜGGELÉK

— Színpadi instrukciók —

August von Kotzebue: *Adelheid von Wulfingen*, Frankfurt und Leipzig 1790.

Adelheid: Augen und Hände emporhebend; niedergeschlagen; mit Nachdruck; etwas verlegen; mit zerstreutem Haar und Todblässe auf ihren Wangen; tritt langsam mit niederhangendem Haupte in dem Saal. Ein wildes Umherirren ihrer Blicke, ein verzogenes, krampfartiges Lächeln um den Mund, verräth dann und wann die Abwesenheit ihres Geistes

Der Abt: mit teuflischer Schadenfreude

Hugo: etwas betreten; mit grimmiger Geberde...

Alexander Kratter: *Menzikof*, [Augsburg] 1794.

hastig heraus; mit Entzücken; ihre Hand streichelnd; mit halb unterdrücktem Seufzer; um sich schauend; sich vor die Stirn schlagend; in heftiger Bewegung; erschrocken; aufspringend; niederschlagen...

[Schiller]: *A' tolvajok*, ford. Bartsai László = *Erdélyi Játékos Gyűjtemény II/1*, Kolozsvár [1793.]

meg-retten; és sokáig merőn nézi; meg-illetődve; fel-indulva; tsúfosan nevet; lábával (dühösen) toppant; haragoson el menyen; nyughataatlanul (tüzesen; tüzes indulatokkal) jár alá 's fel; félelmesen kiált, és szaggatja ha ja szálát; kiált és ábrázattját körmöli; vad mozdulatok között öklével homlokát meg tsapja; széjjel bontott ha jokkal...

Katona József: *Ziska*

hevesebben; mérgesen; soká merően néz rá; felugrik bosszankodva; homlokát dörgölvén; az égre vetvén szemeit; homlokát vervén; rettentő ordítással, kardját elejtven, homlokba üti magát, és fogait csikorítja; rettentő fellobbanással, az égre tekint — azután szíves háladatossággal nyújtja Svammberg felé a kezét...

Exkurzus

A magyar színháztörténet kutatói viszonylag kevés figyelmet szenteltek annak, hogy a magyar (vándor)színészek a mesterséget elsősorban a német nyelvű színésztől leshették el. A pest-budai magyar színjátszás számára példaként, kihívásként jelentkezett az 1812-ben immár fényesen nevezetes színházépülettel dicsekedő és vendégeket is foglalkoztató német ajkú színészet. Az 1810-es évek elején, tehát Katona dramaturgiai eszmélkedésének kezdetén Karl Katzianer volt az egyik „sztár”. Kádár Jolán szerint „még erősen érezteti a lovagdrámákon tanult stílust”, szerepeit végigordította. (*A pesti és budai német színészet története 1812–1847*, Bp. 1923. 15–16.) Állítása forrásául a bécsi Theater-Zeitung 1815. 57. számát jelöli meg, amelyben egy rosszmájú, de messze nem igazságtalan tudósító ekképpen jellemzi Katzianert:

„Teljességgel hamis, mind a jellemfestésben, mind a deklamációban, az arcjátékban, a járásban és mozdulataiban. Egy táncos mozgása az övé, valamint egy énekes előadásmódja; sosem képes egy monológban a fény és árnyék érzékeltetésére, az igazság és a szavahihetőség elérésére. Szenvédélyt mutatva ordít és bömböl — és méghozzá oly hamisan bömböl; a csendesebb, kedélyesebb jelenetekben oly szájalmas, és ismét olyannyira hamis a hangja, hogy csodálnunk kell az őt övező nimbuszt [...] Testét minden ok nélkül kígyóformán tekeri; szerelmes jeleneteiben mindkét mutatoujja részt vesz, az egyik mindig föl-felé, a másik lefelé irányul — járása bizonytalan és imbolygó.”

A tudósításra ellen-tudósítás érkezett, majd vita, ám a summázat a bécsi lap 2–3. sz. mellékletében ekképpen hangzik:

„Egy színész, ki olyannyira nem egy a művészet lényegével, mint a följobb bemutatott, csak bömbölni, panaszkodni, nyöszörögni, nevetni, sírni tud, egyhangúan és énekelve, semmit sem idejében, mivel maga sem tudja, mit is akar valójában elérni.”

Bővebb kommentár aligha szükséges. A „síró-éneklő” iskola előttünk áll. Katzianer magyar és külföldi tekintélye életben tartotta ezt a patetikusan-deklamáló játékmódot, amely ugyan korán megkapta a maga kritikussait, de az érzékeny színészlélek és öntudat révén még egy-két évtizedig élt a magyar színpadon. Ki ismerte volna jobban az 1810-es évekbeli változatot Katona Józsefnél?

Csetri Lajos: BÁNK BÁN-PROBLÉMÁK — SZOCIOLÓGIAI VETÜLETBEN

Több évtizede izgat, hogy a *Bánk bán* konfliktus kibontásának és Bánk tragikumának sajátosságait milyen szempontok alapján lehetne a legsokoldalúbban megvilágítani; nyilvánvaló, hogy az adott keretek között csak néhány szempontú megközelítésről lehet szó, s a teljességigényről mindenképp le kell mondani. A most általam tárgyalandó problémák közül az első a dráma történelmi dráma-jellege, vagyis annak a nagyfokú tudatosságnak a hangsúlyozása, mellyel Katona az ábrázolt kor sajátosságaihoz, szelleméhez és terminológiájához ragaszkodott. Ez az a kérdéskör, mely Harmos Sándor 1910-es Itk-tanulmányában kapott utóljára nagyobb nyomatékot, s a XX. század magyar irodalomtudományában — a legjobb irodalomtörténészek (pl. Barta János, Sötér István) megközelítéseiben is — óhatatlanul visszaszorult, a *Bánk bán* modernsége, Sturm und Drang- avagy romantikus jellege, szerelmi dráma-volta kiemelése mellett. Az Orosz László által kitűnő eredménnyel sajtó alá rendezett kritikai kiadás az eddigieknél biztosabb alapot nyújtott a szövegtörténet rekonstruálására, s ezért kétségtelenül megállapíthatjuk, hogy az ábrázolt kor, a XIII. század elejének Magyarország hű felidézésének vonatkozásában Katona tudatossága és az anakronizmusok lehető kiküszöbölésére vagy csökkentésére irányuló igyekezete a korábbi szövegváltozatokkal szemben erőteljesen növekedett, még akkor is, ha a dolog lényegét tekintve a problematikát modernizáló, az anakronisztikus vonásokat erősítő „bánki sértődés” kategóriája — Bárány Boldizsár ötletéből alkalmazva — a végső változatban jelentkezik is először. A Bánkot Melinda megbecstelenítésén keresztül ért sérelem ugyanis mindegyik változatban, de legtudatosabban a végsőben nemcsak Bánk szerelmes szubjektumát éri, hanem maga és családja, a Bor-nemzetség feudális értelemben vett becsületét is, és a sérelem megtorlásának vágya mellett a szenvedő Bánk azon is vívódik és fantáziál időnként, hogy azt a családi-nemzetségi becsületet milyen európai közjogi fórumok (pápa, császár stb.) megostromlásával lehetne helyreállítani, sőt a IV. felvonás nagy drámai dialógusában Gertrudishoz is így szól:

„Melinda jó-nevét te hagytad az
Udvarnak a' nyelvére tenni: légy most
Isten, 's hited el vellek, hogy Melinda
Bánk-bánra érdemes; úgy letérdelek,
's imádlak, *én*, kit ők nevetnek.”

Ugyanez a családi-nemzetségi (feudális jellegű) öntudat utasíttatja el vele az V. felvonásban, hogy a király ítélkezhesék felette, mert „Árpád és Bor nemzetsége közt” bíró csak Magyarország lehet. A XIX. század elején, a darab írása idejében korszerű, ha úgy tetszik, polgári jellegű személyességet tehát nemcsak erősen színezi, de néha, az érvelés szenvedélyes lázában háttérbe is szorítja a feudális nemzetségi öntudat.

Határozott előrelépés egy anakronizmus kiküszöbölésére, hogy a korábbi változatban a szereposztásban még vén jobbágnak minősített Tiborc parasztnak neveztetik a végső szövegben. Orosz László kritikai apparátusa is részletesen foglalkozik azzal a ténnyel, hogy az ábrázolt kor terminológiája szerint a jobbágy (jobagiones) az udvari szolgálattévő előkelőségek, a királyi környezet megnevezésére szolgál; a király is így szólítja udvari népét az V. felvonásban. Ráadásul — Kalmár György etimológiáját, mely a jobbágy terminus technicust a jobbából eredeztette — az a Katona István jezsuita történész is elfogadta, akinek a sok kötetes latinnyelvű magyar történetét Katona buzgón tanulmányozta. A mű (Stephanus Katona: *Historia Critica Regum Hungariae Stirpis Arpadianae...*, Posonii et Cassovie, 1783) V. kötetében az Aranybulla egyes cikkelyeihez fűz korszerű magyarázatokat is; a X. cikkely tárgyalásakor adja a jobbágy szó magyarázatát, Kalmár Györgyre hivatkozva (383–384). A rusticusokkal, majd jogaikkal foglalkozó cikkelyek (főleg a XIII. a 385. lapon) közelében, a 387–388. lapon lévő XIX. articulusban olvasható Tiburtius váradi ispán neve; nem zárható ki, hogy e szövegrész olvastakor kapta Katona az ihletet rusticus hősének elnevezéséhez. Mármost Bánk és Tiborc III. felvonásbeli nagy dialógusából kiderül, hogy Tiborc korábban Bánk apjának szolgálja (ha úgy tetszik, rabszolgája) volt, s miután az 1213-ban játszódó drámai események előtt 26 évvel, a jáderai (Zára, ma Zadar) csatában egy velenceivel szemben megvédte Bánknak és apjának életét, felszabadították, s épp ez a nyomorának az oka, ugyanis szolgálként a feje se fájna, a szabadsággal viszont nem tudott élni, s így nyomorog, koldul és lopásra kényszerül, hogy családját eltarthassa. Egy későbbi típusú jobbágy, miután (Nagy Lajos kora után) nagyjából törvényesen is kialakulnak és szentesülnek a feudális társadalom alapvető osztályai, gyűlölheti urát, de Tiborcnak nincs ura, rajta és a szabadok legalsó rétegeihez tartozókon az izmaeliták, a merániak által nyakukra szabadított vámszedők, ha úgy tetszik, az adósrabszolgaság vámszedői grasszálnak. Bátor vitatkozása egykori urával, a nagyúrral (azaz az ország nádorával), erős öntudatú társadalombírálata szintén nem jobbágyi, hanem szabad emberi tudatra vall, mint azokban a német művekben is, ahonnet kölcsönözte Katona a Tiborc szájára adott lázító tirádákat. Nem a mű megírásának, s még kevésbé a reformkor évtizedeinek elesett jobbágyáról van szó itt tehát, ahogy a múlt század második fele óta általában szerették értelmezni a jobbágybarát polgári gondolkodás filantrópjai, és nem is arról a jobbágyról, aki, ha helyzetén javítandó szervezkedik, azt csak egy társadalmon kívüli betyárbanda formájában teheti, hanem arról, hogy a szabadok alsó rétegei éppúgy szervezkedtek a merániak túlkapásai és törvénytelenégei ellen, mint a felső rétegek. Az ország báróinak összeesküvésével, Peturék szervezkedésével párhuzamos az az összeesküvés is, melynek Tiborc a részese; a szabadok alsó és felső rétegeinek együttes nyomása fogja a drámában ábrázolt események után 9 évvel rákényszeríteni II. Andrást az Aranybulla kiadására.

Hogy a rusticus, azaz szegény paraszt, vidéki ember terminus technicusnak milyen értelme lehet a *Bánk bánt* író Katona számára, azt talán legjobban a IV. felvonásban Gertudis és Bánk közötti dialógus egyik része, Bánk szavai alapján lehet jellemezni:

„Vak voltam én is Udvarodba’; de
már látok. Egykor egyj öreg Paraszt
akadt elömbe — szárazon évé
a’ megpenészedett kenyért — Igaz, ’s hív
szolgája volt Hazánknak (mondja) negyven

esztendeig: de nyúgalomra ment.
Miért? Helyet kellett csinálni egyj
Hazádfiának — (öszve *csapja* kezeit.)

Istenem! Istenem!
egyj tiszteletre méltó ősz kezébe, negyven
esztendeig való szolgálatért,
száraz kenyért nyújtasz Magyar Hazám? —
Türtt a' szegény..."

Azaz itt egy olyan szegény parasztról van szó, aki 40 évig a királyi udvarban szolgálta hazáját, vagyis valamilyen magasabb tisztséget kellett betöltenie, mert különben aligha fájt volna meg a foga a tisztségére egy meráninak; s miután „kifúrták” tisztségéből, most vidéken nyomorog s szárazon eszi a megpenészedett kenyeret. Vagyis itt aligha egykori szolgáról van szó, mint Orosz László véli a kritikai kiadás apparátusában, hanem vidékre szorult, mert állást vesztett, szegénnyé vált szabadról.

A „jobbágy” szó további előfordulásai is figyelemre méltóak. Mikor a IV. felvonásban Melinda jelenlétében Bánk először száll vitába Gertrudissal, Gertrudis bosszúsán elküldi őket az udvarból, Bánk a távozásra szóló felszólításra azt feleli: „jobbágyaid vagyunk”, s meghajolva elindulna. Az őt visszahívó királynővel tovább folytatódó s egyre éleződő vitája során viszont, amikor Gertrudis gőgösen jobbágynek nevezi, már vitába száll vele s a valóságos közjogi helyzetre figyelmezteti, tudniillik, hogy a király távollétében ő a királyné ura is, mint a király helytartója. A maga vállalta megalázkodás és a büszkén vállalt királyi tudat, mint szituációs ellentmondás kifejezése ugyanazon közjogi terminus technicus vállalásában, illetve elutasításában azonban nemcsak Katona terminológiája árnyalt tudatosságára utal, hanem átvezet ahhoz a másik problémakörhöz, melyet jelenleg tárgyalni óhajtok.

Ez pedig az, amivel először Waldapfel József foglalkozott nagy nyomatékkal ma is kitűnőnek tekinthető, félévszázados monográfiájában, s melyre az elmúlt évtizedek Katona-szakirodalma is gyakran utalt. Katona történetfilozófiai tájékozódásáról van szó, mely a Martini-féle jobboldalelet jegyében, melyet jogi tanulmányai során ismert meg és sajátított magáévá, elítéli a legális uralkodó elleni felkeléseket. Ez a probléma izgatja valamennyi történelmi drámájában, már a Girziktől magyarított Szent István-drámában is, mely István és Kupa a korban népszerű és többszörösen feldolgozni kísérelt konfliktusáról szól. (Egyébként pár éve hallottam Richard Pražáktól, hogy ez a Girzik tulajdonképpen egy Jiřík nevű cseh író volt.) Ez foglalkoztatja az *Aubigny Clementiában* is, a *Ziska*-drámákban is és a *Jeruzsálem pusztulásában* talán leginkább. A kései felvilágosodás és a századvég drámairodalmát annyira foglalkoztató, Schiller eszmedrámáit is mélységesen befolyásoló problematika Katona drámáiban domináns szerepet játszik, forradalmár vagy lázadó hőseinek valóságos eszmei meggyalázásához vezet, érvényes ez részben a hálátlan és nagyravágyónak ábrázolt Ziska esetében is, a zsidó felkelés vezéreit viszont ellen-szenves tirannusokká torzítja. A korábbi drámákra tehát bizonyos mértékig jogosult Lukács György ítélete Katona hiperlojalitásáról.

Viszont a *Bánk bán* konfliktusát ehhez a tanhoz torzítani, elfelejtését jelenti annak, hogy Katona — szövege hihetetlenül tudatos és pontos megfogalmazásai szerint — Bánk bánnal nem felségsértést követett el a királyné megölésével. A történeti magyar közjog szerint a korona csak a király fejét érinti, csak a király a fölkent személy, ezért Gertrudisnak a férjére való hatásán keresztül kialakított közjogi helyzete tulajdonképpen jogbitortást, joggal alá nem támasztott zsarnoki hatalmi visszaélést jelent. Ráadásul az őt megölő Bánk közjogilag felette áll, hisz helytartóként a király távollétében ő a király személye. Katona tehát „kicszelezi” az eddigi drámáiban őt annyira foglalkoztató közjogi helyzetet s nyilván nem csak a cenzúra megtévesztése kedvéért; mégsem tud az őt annyira nyűgöző legalitás-moralitás probléma büvkörétől gyökeresen szabadulni. Ez teszi Bánkot Melinda gyalázatának megtudása után hosszú ideig a bosszúvágy időnkénti rohamai ellenére is annyira vívódóvá, töprengővé, hogy Toldy Ferenc nem jogtalanul minősítette annakidején politikai Hamletnek. Az, hogy a királyné szavára alázatosan elkullogna, az, hogy az ezt félreértő és -érző királyné visszarendelő gesztusa után az őt megtörni és megalázni óhajtó Gertrudissal lefolyó, egyre szenvedélyesebb párbeszéde után sem ő nyúl a fegyverhez, hanem vitapartnerre, s ezért végül is úgy tűnik, Katona úgyszólván belelökődösi egy olyan tett elkövetésébe, melyet minden független bíróság a jogos önvédelem szituációjának tekintené, s ezért enyhítő körülményeket bőségesen találna számára, valóban elég szimptomatikusnak tűnik. Mi az, ami ennyire nyűgözi Bánk tette készségét?

Erre a kérdésre Bánk nagy II. felvonásbeli monológja adja meg a választ:

„Az Öseink becsülettel, 's vitézi
lélekkel estek egykor el kicsiny
vagyonoknak elnyeréséért, vagy inkább
ér'ttünk: 's mi azt mostan magunk' javára
tartsuk Hazánknak omladékain?
Azokon; mivel hogy zendülésbe' nem
fog e' kiömleni az ártatlanok' —
a' Felebarátjainknak vére is? melly
bugyása' közben fogja a' Szabadság'
ja jos tüzét átkozni — hörgeni —
És tagja légyek e' rossz Társaságnak
itt én is? ártatlan vért ontani
segítsek? és abban eszköz legyek, hogy
ja jgasson a' Szabadságunk miatt
szegény Magyar Hazám?
Az Él'teket, 's a' Nyúgodalmokat
koczkára tégyük Polgár társainknak,
kik, mint Szülőinket, bennünket is
tápláltak! — És miért? mivel hogy ez'
Aszszonynak a' hatalma büntetetlen
teszi azt, mit a' közönséges zsvány
talán fizetne életével is?! —
Vétkül tulajdonítsuk azt neki,
hogy a' Felekzetét jobban szeretné,

mint a 'Magyarságot? — Ha Németek
között közületek Király lehetne
egyjik, nem elsőbb volna e' előtte
még ott is a 'Magyar?'"

Meglepő, s nemcsak a helyzetből, a lázadók államreazonból fakadó lecsendesítésének vágyából következik a megértés a királynő nemzeti elfogultsága iránt, ha úgy tetszik, Peturéknek az empátiára való felhívása; annál is inkább, mivel most tért vissza egy olyan országjáró körútról, melynek során meggyőződhetett róla, hogy Gertrudis és merániai kompániájának „országglása” juttatta az országot a polgárháború szakadékanak szélére. A tényleges polgárháborút mégiscsak Peturék lázadása robbantáná ki, éppúgy, mint ahogy nem Florus római helytartó hatalommal való visszaélése, hanem a zsidók morálisan teljesen jogosult lázadása robbantotta ki azt a zsidó háborút, mely Jeruzsálem pusztulásához vezetett, de már előtte a zsidó nép mérhetetlen szenvedéséhez, mely többet gyötrődött a zsidó vezérek tirániájától, mint az ostromló rómaiaktól, mint ahogy azt József idős szüleinek, vagy a megörlő, fiát megölo és megfőző Máriának sorsán keresztül illusztrálja az író. Úgy látszik, Bánk (úgy is, mint az író szócsöve) magától az erőszaktól riad vissza, bármennyire jogosult is az erkölcsileg, mert a felvilágosodáskori filantrópia és a korszerű állambölcselet, valamint politológia hatására az erőszakban nagyobb rosszat lát, mint a rossz állapotokban; a forradalmi lázadás, az erőszakétel ugyanis az evolúció lehetőségét is megakadályozza, s az Isten adta s minden egyes embernek kijáró természeti jog érvényesülését egyszer s mindenkorra kizárja azokkal szemben, akik a forradalmi erőszak kiváltotta polgárháborúnak ártatlan áldozataivá váltak. Kölcsey *Töredékek a vallásról* c. tanulmányának forradalomellenessége ugyanebből az étoszból születik, nagyjából ugyan-ezekben az években, jelezve a gondolatmenet aktualitását. Ha pedig Bánknak ez a filantrópia és a felvilágosult államreazon jegyében megfogalmazott politikai meggyőződése az ő erkölcsi és politikai cselekvésének maximáját is jelenti, akkor azonnal világossá válik, mi nyugözi a bosszúért is lihegó Bánkot a darab további menetében, míg a jogos felindulás és a jogos önvédelem kettős kényszere nem teszi gyilkossá. S ezután olyan folyamat következik, mely párját ritkítja a világirodalom jelentős tragédiáinak körében: a saját maximáját megsértő Bánk sorsán, tragikumának kibontakozásán és érvényesülésén keresztül Katona mintegy illusztrálja saját történetfilozófiai és államtani meggyőződésének igazságát. Bármennyire is vállalja büszkén tettét Bánk, erkölcsi értelemben és az ország politikai helyzetében egyaránt indokoltnak mondva tettét, s e tett viszonylagos jogosultságát hiába fogja elismerni a sértett fél, a király is a darab végén, mindez már nem segíthet a lelkileg összeomlott Bánkon, aki azért omlott össze, mert az általa vallott kétfajta erkölcsi és államtani maxima közül a mélyebb jogosultságú, az ő lelkületéhez és írójához egyaránt közelebb álló, az erőszakellenesség maximája sérült meg, s következményei e maxima igazságát bizonyítják: a tettes helyett az ártatlan Petur szenved meg, Biberách utolsó szavaiból a megölt királyné ártatlanságára is fény derül, s végül a főhőshöz legközelebb álló, kétszeresen ártatlan áldozat, ártatlan a megszeplősítésében is és ártatlan — a bosszú tárgyaként — halálában is, Melinda pusztulása is e maxima igazságának illusztrálására szolgál. A bünre jövő közvetlen megtorlás, a világrend megsértésében tettes hősre visszacsapó bünhődés helyett az oidipuszi sorstragédiát modernizáló és felújító korabeli sorstragédia álarcában érvényesülő végzet csalafinta tanmeséjét tehát a szerző politikai és erkölcsi meggyőződése

mozgatja, a kitűnő jellemábrázolás, helyzetteremtő készség, a kollíziók és nyelvi ábrázolásuk szinte maximális tökéletessége ellenére az események bonyolításában, a főszereplő sorsának kibontásában erőteljesen érvényesül e meggyőződés kényszerítő ereje. Kérdés azonban, hogy ebben csak egy — jogfilozófiai tanulmányokon magába szívott — belső meggyőződés motiváló ereje érvényesül-e elsősorban? Meggyőződésem, hogy nem. Nem szabad elfelejtenünk, hogy amikor Katona szinte monomániákusan az ilyen típusú történeti kollíziókra építő eredeti történelmi drámáit írta, azokban az években, immár negyedszázados világháborús helyzet után, mely kezdődött a francia forradalommal, folytatódott a forradalmi háborúkkal, majd a napóleoni háborúkkal, az oroszországi hadjárat bukása után, a lipcsei népek csatája után, Napóleon bukásának éveiben megkérdőjeleződött az értelme a bármily fajta legalitás elleni lázadásnak, hisz valóban csak végtelen szenvedések tömkelegét zúdította az ártatlan néptömegek százazreire és millióira, s a végén, Napóleon bukásával s a rövidesen berendezkedő Szent Szövetség világával mindez a szenvedésmennyiség még teljesen értelmetlennek is bizonyult. Ha ehhez még hozzávesszük a Mohács utáni magyar történelem tanulságait, az örökös fejjel a falnak menést és bukást, akkor lehetetlen nem fölismerni, hogy Katona a koncepcióját végtelenen érvényesítő konfliktushelyzetekbe és katasztrófákba bonyolított hősei sorsával, tragikumuk sajátosságai-val többi eredeti történelmi drámájában is, de különösen a *Bánk bán*ban nagy nemzetpedagógiai feladatot igyekezett szolgálni, 1815 oly jogosultan európai érvényességű és aktualitású antirevolucionista felfogása és hangulata jegyében (mint Kölcsey zseniális tanulmánya is bizonyítja), s a szónak ebben az értelmében valóban a *Bánk bán* a legnagyobb nemzeti drámánk.

Wéber Antal:

KATONA JÓZSEF ÉS A „GÓTIKUS” IRODALOM

Szerény s a szakemberek által is alig ismert kezdetek után a *Bánk bán* kétségkívül meghökentő remekműként tűnik fel drámairodalmunkban, melyet egyébként a szerző ilyenmű tevékenysége sem indokol magától értetődő módon. Gyulai és Arany óta szokássá lett újraelemezni a művet, s nyilván e sorozatnak még ma sincsen vége. A jeles elemzések során át — s most nem kívánok neveket lajstromozni — a mű újabb tartalmakkal, szépségekkel, tanulságokkal és eddig rejtett üzenetekkel gyarapodott. Minden kor s minden jelesebb elemző, szinte rituális szövegként kezelve a tragédiát, belelátja és kibontja belőle a maga ideáljait az emelkedett erkölcsi igazságszolgáltatástól a szociális igazságtételig. A mű eredeti célja és reális történeti látószöge az idő teltével egyre homályosabbá válik.

Kétségtelen, hogy minden jelentős mű a maga korában, s kiváltképpen — ha megéri — utókorában valamiféle katalizátorszerepet tölt be. Magához ránt gondolatokat, eszméket, allúziókat, melyek mintegy tudattalanul, potenciálisan rejtőznek benne. Sajátos *találkozások* jönnek így létre, mintegy ürügyet nyújtva az inspirációnak, hogy a mű kapcsán értelmezések és olvasatok szülessenek. Mármost az érdekes az, hogy ezek milyen helyet foglalnak el a mű történeti egyszerűségében vagy éppenséggel hogyan függetlenül az idő korlátozó szempontjaitól a továbbgondoló utókor.

Bárány Boldizsár *Rostá* jában olvashatjuk a megjegyzést, amelyben dicséretként szép „gótikus” jelenetről esik szó. E megjelölés irodalomtörténeti-irodalomelméleti értelemben nem tartozik a befogadott terminusok közé. Az angol irodalom elemzői használják ugyan a „gothic novel” kifejezést Horace Walpole *Castle of Otranto* c. műve s számtalan utánczója emlegetésekor, ám tovább keresgélve például a német szakirodalom igen alapos Grundrisse- és Reallexikon-irodalmában nyomát se leljük a fogalomnak, s az előzetes várákozásnak megfelelően a régi gótok nyelvének és kultúrájának szakszerű ismeretével találkozunk, illetve csúcshívés építészeti leírásával. Ezek után valóban elgondolkodtató, hogy Bárány Boldizsár igen találó és helyénvaló, a történelmi atmoszféra egy jellegzetes változatát felidéző jelzője, melyet magától értetődő módon alkalmaz, vajon hogyan kerül ide, éppen a *Bánk bánnal* kapcsolatosan.

Az a feltevés, hogy Bárány Boldizsár, netán Katona Horace Walpole és utánczóinak avatott ismerője lett volna, aligha igazolható, noha kétségbe vonni sincsen igazolható okunk. E kor népszerű irodalmában, a legkülönbözőbb közvetítéseken keresztül, kivált német forrásokból olyan szerteágazó irodalmi és művelődési anyag áramlik szét térségeinkben, hogy méreteit és összetételét voltaképpen nem ismerjük, érdemleges és széles területet felölelő kutatások e téren soha nem folytak. Az a körülmény azonban, hogy itt valami sajátos szellemi áramlatról van szó, a történelem *megélésének* intenzív élményéről, mely stílus-, téma- és szemléleti mozzanatokban egyként kifejezésre jut, bizonyos valószínűséggel bír.

A stilizáció specifikus esete ez, amely bizonyos tartományban esztétikai normaként viselkedik, meglehetősen szoros közelségben életfelfogást tápláló erkölcsi, kulturális és érzelmi elemekhez, egy mentalitás-változat közegében. Horace Walpole maga — hogy róla is szóljunk — szakítva a kötelezőnek tetsző nagyformátumú családi politikai szereppel

visszavonul Strawberry Hill-i birtokára, a kastélyt középkori jellegűvé át-, illetve visszaépítteti. Itt azután múltat idéző tudományoknak él, nevezetes régiségeket gyűjt és katalogizál, tehát ama „antikváriusi” történet szemlélet bővületében ténykedik, melyről Scott tesz említést, aki egyébként pontosan ebben a körben határozta meg a történelmi témák tárgyi hitelességét, s követői is hasonlóképpen igyekeztek a múltat felidézni.

Egy érdekes magatartásról, mentalitásról van szó tehát, mely, ha úgy tetszik, különböző „gótikus”, preromantikus alkotásokban nyilatkozik meg, s rendkívül szerteágazó módon, több rétegben terjed el. Érintkezik az ilyen törekvésekkel az ossziáni nosztalgia, a zseniális Chatterton imitációs kísérlete csakúgy, mint a populárisabb alkotások tartománya, a lovagi és rabló-történetek, regényes és drámai (színpadi) formában, feldolgozásban egyaránt. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy valahol a klasszicizmus háttérbe szorulása, az érzelmesség térhódítása és divattá válása, valamint a romantikus historizálás előtti időszak sokféle ágazó útjainak meglehetősen egyedi találkozási pontján, pontjain különleges ízlés-változatok és témakombinációk alakulnak ki. A magyar dráma kialakulásának évtizedei igen sok példával szolgálhatnak ebben a tekintetben, miként e körülményről Kerényi Ferenc kutatásai nyomán értesülhetünk.

Talán szükségtelen nyomatékosan kijelenteni: nem kívánom semmilyen módon Horace Walpole-t és Walter Scottot Katonával és a *Bánk bán*nal szellemi rokonságba hozni. Az azonban bizonyos, hogy a romantikus-nemzeti historizálásnak (kivált a kelet-európai típusúnak) kezdeti, megelőző periódusáról beszélhetünk ez esetben, ennek az állapotnak szemléleti-esztétikai, érzelmi sajátosságairól. Ezért figyelemre méltó, s elemzendő a kortársi tudatnak olyan dokumentuma, mint Bárány Boldizsár *Rostája*.

Bárány Boldizsár bírálati pozíciója egészen különleges. Szövegében egyként jelen van a hozzáértő, a színi szakmában jártas recenzens és a hasznos tanácsokat adó, baráti kritikát megfogalmazó közeli ismerős, pályatárs. Ez a pozíció megkíméli őt a recensensi körülményesség, az óvatos egyensúlyozás, mérlegelő-latolgató ítélkezés kötelezettségétől: lelkesülten dicsérhet, s szókimondóan kárhoztathat. Az első kidolgozást olvasva nyugodtan kijelentheti, hogy egy adott jelenet üres, netán homályos, sőt hibás. Ez a magatartás előnyösen különbözteti meg őt a híres elemzőktől (talán Arany Jánost némiképp kivéve), akik — igaz, a végleges kidolgozás alapján — még a kétes helyekben, a nehezen érthető részletekben is csak a költői zsenialitás jelét hajlandók látni, nem egyszer rejtvényfejtéshez hasonló megoldásokat sugallva.

Am a mi szempontunkból most nem ez a lényeges mozzanat. A *Bánk bán* értelmezése szemszögéből nem árt felhívni a figyelmet arra, hogy minden bizonnyal valamiféle gyakorlatias-mesterségbeli, s ehhez társultan a korban működő esztétikai megfontolások is közrejátszottak a tragédia komponálása során. Aligha lehet pontosan megfogalmazni, hogy ezeknek hol a forrásvidéke, s milyen mértékben tudatosak a drámai szerzők körében. Annyi azonban mindenképp érezhető, hogy az a Bárány Boldizsár, akinek életútjáról vajmi keveset tudunk, s akinek munkáit ma már nemigen emlegetjük, érti a szakmát. A *Velenicei Péter*, netán az állítólag előadott *Szittyá magyarok kiindulása* c. művei nem repertoár-darabok: elszánt színház- és drámatörténészek emlékezetében élnek csupán. És mégis: legalábbis elméletben és avatott nézőként a szerző kétségkívül érti a dolgát. Bizonyára jártas a mesterség fogásaiban, biztos kézzel tapint az üresjáratok helyeire, azonnal észreveszi az ismétlődést, felfigyel a homályos pontokra. Bennünket azonban mégsem ez érdekel most, hiszen a kulisszák mögött jártas személy, ha netán sajtó tevékenysége során nem

is tudja érvényesíteni, tárgyilagos szemlélőként óhatatlanul felfigyel mások mesterségbeli fogyatkozásaira. Fontosabb, egyúttal rejtélyesebb is az a körülmény, hogy vajon honnan meríthette dramaturgiai elveit és esztétikai normáit. Jó példa ebben a vonatkozásban az a legtöbb későbbi elemzéssel szemben álló megjegyzése, miszerint a tragédiának az a vonása, hogy a drámaíró erős színekkel ecseteli a haza állapotát, inkább fogyatkozásnak, mintsem írói erénynek számít a *Rostában*.

Szinte türelmetlenül hívja fel a szerző figyelmét arra, hogy műve címe nem Magyarország állapotja, hanem *Bánk bán*. Ez a megjegyzés, amely több helyütt más-más vonatkozásban megismétlődik, panaszokat, sirámokat korholva, nyilvánvaló módon egy erkölcsi alapozású drámai szemléletre utal vissza, mely a populáris német esztétikákban fogalmazódik meg. Nem ismerjük, legfeljebb gyanítjuk a valóságos forrásokat. Ám a kritikai megjegyzésekből elég világosan kirajzolódik ama jellegzetes konfliktus-típus, melyben az egyén kettős kötöttsége dominál. Így itt a magánember és a közszereplő, a lojalitás és az erkölcsi parancs ütközése. A historizálás ebben a kontextusban nem annyira valamiféle történelmi realitás megjelenítésének szándéka, hanem inkább a drámai parabola tárgyszerű rekvizituma, amelyben azonban már jelen vannak a történelmi stilizáció korra jellemző jegyei.

Ahogy ma mondanók, a tragédiában a kor drámai építkezésének pragmatikus szabályai érvényesülnek, ez egyébként aligha lehetne másképp. Azok a közismert töprengések és bonyodalmas magyarázatok, melyek az ötödik felvonással kapcsolatosak, egyebek mellett arra is visszavezethetők, hogy az elemzők jobbára a cselekmény során felvetődő konfliktus-helyzetek immanens logikájából indulnak ki, noha ebben a korban bizonytalannal érvényesülnie kellett a költői igazságszolgáltatás, a „poetische Gerechtigkeit” követelményének is. Az a furcsa, a tragikai vétség s a tragikus tett motivációját mintegy összehétköztesítő megoldás, mely lélektanilag nehezen indokolható, csakúgy mint az önvád, a lelki összeomlás itt némiképp váratlan intenzitása — nyilván egy ilyen morális mérlegelés kötelezettségéből fakad.

A zsarnokgyilkosság reneszánsz óta jelenlévő motívuma nem önmagában jelenthetett dilemmát Katona számára, a merániak és Habsburgok azonosításának „cenzurális” szempontja, ennek veszélye bizonytalannal felőlött benne, ám az már nem valószínű, hogy eleve lemondott volna akár a közeli bemutatás lehetőségéről. Így tehát az idegen, korrump udvari machinációkat s a királyhű magyar köz- és magánemberi sértettségéből eredő érthető, de nem igazolható tettet a bűn és bűnhődés meglehetősen kiegyensúlyozott kompromisszumában kellett erkölcsi, s éppen gondos kiegyenlítetttsége miatt nem jellegzetesen drámai ítéletbe foglalnia, s ez dramaturgiailag minden magyarázat mellett is kétséges.

Nem kétséges viszont, hogy sajátos színt adott ennek a megoldásnak az éppen a tizedik évtizedben éleződő nemesi patriotizmus, melyben minden jelesebb író osztozik. A *Rosta* is egy idevágó passzust emel ki: „Hallatlan Endre idejéig az még, / Hogy teremtőjét kivéve más előtt / Is térdre essen egy magyar.” Ez utóbbit ugyan nem tudhatjuk teljes bizonyossággal, ám most e tárgyról ne essék szó. Az viszont kétségtelen, hogy a szorosabb magyar történelmi témáknak van egyfajta folyamatossága, az iskoladrámáktól Bessenyein át Katona koráig. A megjelenítés módja azonban nagy változáson megy keresztül. A témák forrásai, a régi magyar történetírók munkássága nem ad túlságosan bő választási lehetőséget. A színpadra állítás (vagy a szándékolt színpadra állítás) milyenségét illetően viszont közrejátszanak a divatos, népszerű tárgyak, színjátéktípusok.

Ebben a tekintetben — óhatatlanul — a drámaírók nem feltétlenül a legnemesebb anyaggal dolgoznak. Elegendő itt Katona saját adaptációira utalni, melyek elég szemléletesen mutatják az ilyen fajta hatás, ízlés, színi sémák jellegét. Ez ama preromantikus „gótikus” tartomány, mely a történelmi atmoszféra külsődleges elemeit felhasználva csinált rövidéletű, de nem éppen nyom nélkül elmúló divatot. Ám jeles művek esetén az ilyen körülménynek nincs igazán nagy jelentősége, gondoljunk Holinshed krónikájára vagy Bandello novelláira Shakespeare esetében. Ám az sem mondható, hogy egy alkotási módot, az alapul vett téma karakterét ilyen hatások, források tudomásul vétele nélkül is értelmezni lehetne.

Mármost a régebbi történelmi tematikát, amely erőteljesen moralizáló vagy gondolati elemekkel terhelt volt, s alig törődött a jellemek hitelességével, ez idő tájt egy érzékletesebb, a néző szubjektivitásával is számoló, sőt arra apelláló ábrázolás váltja fel. Ennek a törekvésnek az esztétikai terminusai nálunk még alig ismertek, a megfelelő szakkifejezéseket német traktátusokból kell kölcsönözni. A *Rostában* például ama ritka erény dicséretéről olvashatunk, miszerint a *Bánk bán* a történelmi tárgyat „szemrevehetőleg elevenen (*anschaulich*)” teszi élénk. Az érzéki benyomás, s általában az effektus keresése választja el ezt a színjátékot a klasszicizáló stílusútól a leginkább.

Az a tény, hogy itt már a romantikában különösen nagy hangsúllyal szereplő motívumok bukkannak fel, bizonyítja a lovagi történetekből jól ismert nótisztelet poétikus stilizáltsága. „Általában Izidóra gyengébb asszonyisága (*Weiblichkeit*) jól van festve” — olvashatjuk, ily módon is német forrásra gyanakodva. Ám ebbe nyilván belejátszik a kor érzelmessége, egyfajta szentimentális hagyaték is. E kérdésről szól Sótér István, a szerelem „tündéri láncait” emlegetve. E körülmény egyébként kézenfekvő, a történelmi stilizáció mikéntjébe mindig belejátszik a korízlés, estenként annak több egymáshoz nem is mindig egészen illő mozzanata. Ha igaz, és minden valószínűség szerint az, akkor Bárány Boldizsár tanácsára kapta Bánk felesége a Melinda nevet, az eredeti Ádelajd helyett. Pedig az „Ádelajd” kétségkívül „gótikusabb”, szinte gótbetűs név.

Az elfogadott tanács abban az értelemben mégis helyénvaló, hogy tudniillik a naiv ártatlanságnak az a gracilis formája, mellyel a figurában találkozunk, az érzékenyjátékok hősnőivel rokonítja, s erre a célba vett közönség még történelmi rekvizitumok közepette is kedvezően, kellő azonosulással reagál. Egy ilyen reagálásra már csak azért is szükség van, mert a „bánki sértődés” csak ezáltal kapja meg azt az érzelmi intenzitást, mely nélkül lojalitása és méltósága aligha rendülhetett volna meg ilyen elemi erővel. Az önérzetében, mondhatni intimszférájában megsértett magánember közösségi, ha úgy tetszik, politikai felmagasztosulása az a jellegzetes morális lázadás, mellyel Lessing és Schiller is többször szembenézett. Korszerű gondolat és ismert stilizáció ez, magyar történelmi példázatban. Talán éppen ezért igényli az alkat, a jellem korabeli mértékkel mért hitelességét. Erre utal az a megjegyzés is, miszerint nem indokolt, hogy a feszültség csúcspontján, „ernsthaft” helyzetben Gertrudis nőiesen a tükör felé forduljon. Az ilyen típusú megjegyzések egyként erednek ösztönös emberismeretből és színi gyakorlatból.

A felsorolt tényezők arra adnak példát, hogy a jelentős mű is érintkezik egy adott kor közízlésével, mentalitásának jellegzetes elemeivel, sőt mi több, ezeket igyekszik integrálni, hiszen az ilyen törekvés sikere biztosítja a kedvező fogadtatást. Az igazi kérdés az, hogy mindez mennyire sikerül. A *Bánk bán* jelentőségének titka éppen abban rejlik, hogy minden kisebb hiba, dramaturgiai következetlenség, a megoldás sajtólagos dilemmája ellenére

a műegész esztétikai-gondolati egysége meggyőzően érvényesül. Ezen a szinten a tragédia már önmagáért beszél. A gondolatok ebből az eleven képződményből nyerik erejüket, s kor-meghatározta, magától értetődő általánosságaikból kiemelkedve többlet-jelentést vonnak magukhoz. A mű benső törvényei nyomán a gondolatok több szólamban hangzanak, utat nyitva a termékeny továbbgondolhatóságnak. Az egész ily módon lesz több a részek összegénél. Az alkotó szellem szerencsés találkozása ez anyagával. Az időtlen, jelentékeny művek születésének titka csak ennyi. Könnyen belátható és nehezen megvalósítható.

Bécsy Tamás: „...OSZLOP MÓDRA ÁLLOTT...”

(Újra az V. felvonásról)

Tagadhatatlan, hogy minden dráma világszerűségében alapvető fontossága van az eszmeiségnek, a világképnek, a gondolatiságnak, a komikumnak vagy a tragikumnak, illetve a lélektani hitelnek. A *Bánk bán* V. felvonásának problematikájába beleütközvén, a mű elemei az eszmeiség, a tragikum, a lélektan, a jog, az erkölcs stb. szempontjából, vagyis a mű tartalmából kísérelték meg azon rosszérzésük okát magyarázni, amely sok elemzőt elfogott ezzel a felvonással kapcsolatban. Meggyőződésem szerint azonban ugyanígy és éppily mértékben tagadhatatlan, hogy minden drámának képviselnie kell a dráma műnemi törvényszerűségeit, arisztotelészi értelmű formáját, mert ha nem, az adott dráma nem felel meg saját fogalmának.

Nagy Péter *Az a bizonyos ötödik felvonás* c. tanulmányában állapította meg, hogy itt „valóban valami új kezdődik — vagy ha úgy tetszik: új történik; az író az utolsó fölvonásban új drámai metodikára tér át. Bécsy Tamás műfaji felosztását elfogadva az első négy jellegzetes, sőt tipikus konfliktusos dráma, míg az ötödik átlép a középpontos dráma szintjére vagy legalábbis ahhoz közelít”; majd azonnal hozzáteszi: „Ez okozza azt a zavart, amelyet mondhatni, mindenki észrevett, s így vagy úgy leereagált a drámával kapcsolatban”. (Nagy Péter: *Az a bizonyos ötödik felvonás*, It 1989 II: 456.) Nagy Péter megállapításával tökéletesen egyet lehet érteni. A magam részéről csak azt szégyellem, hogy nem vettem észre. Köszönöm, hogy helyettem megtette. Ezért számomra nem marad más hátra, mint hogy az ő megállapításait a magam elmélete, a drámai forma nézőpontjából indokoljam.

A dráma első négy felvonása konfliktusos dráma. A konfliktus fogalmát itt természetesen drámaelméleti fogalomként használom. Tehát nem történelmi, szociológiai, szociál- vagy individuálpszichológiai stb. értelemben. Ezt azért kell hangsúlyozni, mert meggyőződésem — talán az alábbiak bizonyítéku szolgálhatnak —, hogy általában félrevezeti a drámák elemeit, ha a konfliktus fogalmát abban a szokásos és teljesen tág, metaforikus értelemben alkalmazzák, amelybe történelmi forradalom, elvi-elméleti vita, benső gyötrődés, rossz hangulat okozta világutálat stb. egyaránt belefér. Vagyis bármilyen és bármiféle ellentét, kontraszt vagy különbözőség. Drámaelméleti értelemben a forma, a Nevek közti Dialógusban megvalósuló viszonyváltozás csak akkor bonyolódik le konfliktusban, ha két személynek vagy csoportnak a dráma világszerűsége *egészét* átható, az *egész* műre érvényesen van egymással ellentétes akarata és célja, valamint — a most következő a meghatározó: — ha *mindkét* félnek vannak *eszközei* is a maga akaratának érvényrejuttatásához, és így a maga céljának reális eléréséhez. Másként bonyolódik le a viszonyváltozás, ha ugyan mindkét félnek van egymással ellentétes akarata és célja is, de csak az egyik félnek vannak eszközei, a másiknak nincsenek. Ha mindenféle ellentétet konfliktusnak minősítünk, akkor elmondható — miként egy kiváló dramaturg teszi —, hogy a *Bánk bán*ban „szinte mindenkinek mindenkivel van konfliktusa, a voltaképpeni szövetségesek közt is — Gert-

rudis–Ottó, Bánk–Petur, Bánk–Melinda, Ottó–Biberach stb. — ellentétek feszülnek, és mindenkit küzdelemben hoz színre”. (Czímer József: *A Bánk bán színszerűsége* = Czímer József: *Színház és irodalom*, Bp. 1980. 27.) Ki tagadhatná, hogy a felsorolt alakok között valóban feszülnek ellentétek, elviék és /vagy indulatiak egyaránt. Ki állíthatná azonban, hogy a felsorolt alakok közötti ellentétek hatják át a dráma világszerűségének egészét; illetve ki állíthatná, hogy a Gertrudis és Otto, a Bánk és Petur, a Bánk és Melinda és az Ottó és Biberach közötti ellentét bármelyike másból származik, másból ered, mással van összefüggésben úgy, hogy értelmét, jelentőségét is innen kapja, mint a dráma világszerűségének egészét átható Bánk–Gertrudis konfliktusból. Pontosabban csak az első négy felvonást átható Bánk–Gertrudis konfliktusból.

A mű befogadójának figyelme többek között azért is irányul leghatározottabban a bán és a királyné konfliktusára, mert minden mozzanat a két fél közötti ellentétes akarat-tal, céllal és az ő eszközeikkel van szoros összefüggésben. A befogadó ezt az összefüggés-rendszert vinné magával az V. felvonásra is. Azonban — ismét Nagy Pétert idézem — „a Bánk–Gertrudis konfliktus szempontjából a végkifejlet a IV. felvonás során bekövetkezik, Gertrudis fizikai halálával, Melinda lelki halálával és Bánk közéleti halálával”. (Nagy P. i. m. 456.) Nagy Péter egyetértőleg idézi Arany Jánost, aki „azt a kérdést annak idején már megoldotta” azzal, hogy — Arany János szövege következik — „Gertrud szerepének nincs vége a halállal. Az egész V. felvonást végig játssza, mint néma személy”. (Nagy Péter idézi: i. m. 454.)

Drámaelméleti értelemben nem játssza végig. Nem hogy szó szerint nem, hiszen ha-lott; de az V. felvonás szerkezetében sincs jelen. A dráma világszerűségének egésze Nevek közötti Dialógusokban létezik. Mivel Dialógus nem váltható kölcsönös viszonyon kívül — és mivel a kölcsönös viszonyrendszer adja a szerkezetet —, Gertrudis csak a gondolatok-ban, indulatokban, érzelmekben és így a szavak tartalmában van jelen, de a szerkezetben nincs, mert már nem lehet kölcsönös viszonya senkivel: Bánkkal sem, a Királlyal sem.

Nagyon valószínű, hogy bármely mű befogadójába alapvető várakozást, kielégítendő igényt épít be az a művészeti ág és az a műnem, amelynek képviselőjével befogadói kapcsola-tot létesít. Mást vár a befogadó, ha festményt néz; mást, ha irodalmi művet vesz kezébe, és mást, ha verset, regényt vagy drámát. Egy dráma eleje — az Arisztotelész értelmében vett kezdet — újabb, immáron a mű konkrét világszerűségét tekintve épít be várakozást, kielégítendő igényt; dráma esetében a műnem egyik műfaját tekintve. Katona József az Előversengésben és az I. felvonásban tökéletesen felépíti a Bánk–Gertrudis konfliktust, az aktív Bánkkal és az aktív Gertrudisszal, amely konfliktusos viszonyba természetesen be-épül Ottó vágya és akarata, így Melinda alakja, továbbá a Királyné uralkodásának miként-je, minősége stb. Kétségtelen, hogy az itt beépített igényt Katona tökéletesen kielégíti a IV. felvonás végéig. A négy felvonás alatt lebonyolódik és bevégeződik az a konfliktusos formában lezajló viszonyváltozás, amit Bánk és Gertud között „ígért” meg. A gyilkosság után már nem is várhatunk közöttük újabb viszonyváltozást. Az a drámai alak, *Bánk bán*, aki eddig a leghatározottabban, drámaelméletileg is aktív volt, akaratból a cél eléréséért cselekedett, vagyis aki viszonyváltozást hajtott végre, és aki mellé a befogadó értelmében-intellektusában is odaállt, egyszerre drámai akció, vagyis viszonyváltozás és viszonyvál-toztatás lehetősége nélkül marad. Az V. felvonásban most változó, kölcsönös viszony Gertrudis és Bánk között éppúgy nem képzelhető el, mint Gertrudis és a Király között. Kölcsönös, most változó viszony csak Bánk és a Király között lehetséges. Ám ezt a köl-

csönös viszonyt nem itt és most, nem az V. felvonásban megvalósuló drámai tettek teremtik meg.

Az V. felvonásban az alakok közötti viszonyokat és tartalmaikat az a kérdés adja, hogy ki a már megvalósított tett elkövetője — Petur-e a gyilkos? —, majd a valódi elkövetőnek, ill. Bánk tetteinek a motivációját hordozó drámai vektorok; amelyek a tett igazolását vagy jogtalanságát tartalmazzák, s amelyekhez a Királyné tetteinek minősítése is hozzátartozik. Igaza van Nagy Péternek, hogy ti. „az egész felvonás lényege a bűnösség kérdését firtató 'bírósgái' tárgyalás, a fellépő vádlók, védők, tanúk ide-oda hullámzó rokonszenvével ...” (Nagy P. i. m. 462.) A drámaelméleti problémakör egyik lényeges aspektusára csak utalhatunk azzal a megjegyzéssel, hogy a gyilkos személyének és bűnének kiderítése az *Oidipusz király* egészét áthatja, nemcsak a végét; a múltbeli tettek motivációjának megkeresése és minősítése pedig pl. nem egy Ibsen-dráma egészét; egyikben sem csak egyetlen felvonást.

Az V. szakaszban tehát az az alapkérdés, hogy bűnös-e Bánk vagy nem, bűnös-e a Királyné vagy sem? Ezeknek eldöntése a Királytól függ. A Bánk és Gertrudis alakjai körüli problémakörökben rejlő kérdések minősítése és így maga a döntés a Király benső világában születik, mert csak ott születhet meg. A Király magatartása kifelé, az alakok közötti viszonyban csak ítéletei kimondásában jelenik meg. Az, ahol az ítélet megszületik, vagyis ahol Gertrudis tetteinek minősítése, valamint a Király és Bánk közötti viszonyváltozás megtörténik: az Endre benső világa. A döntéshez szükséges megismernie a múltbeli tényeket és a két főalak motívumait. Ám az a drámai helyzet, amelyben ezeket ő csak más drámai alakok *feléje irányuló* drámai vektorai révén ismerheti meg — hiszen ő maga az első négy felvonás során nem tapasztalhatta —, szükségképpen a viszonyrendszer *középpontjába* helyezi Endrét. A középpontos műfaj alaptörvényszerűsége, hogy a középpontban álló alak: passzív. Ez annyit jelent, hogy hiába van neki a körülötte lévőkkel szemben ellentétes akarata és célja, mivel nincsenek eszközei, nem tudja egyiket sem érvényre juttatni (l. pl. a *Lear királyt*). Endrének ebben a drámában csak egyetlen dologhoz van eszköze, de ez sem célt szolgál, és ez sem akaratnyilvánítás. Az eszköz, hogy Király lévén, ő hozhatja a döntést Bánk ügyében. Vagyis ez az eszköz sem konfliktust szolgáló eszköz; noha kétszer is él vele. „Vigyétek el, míg el nem érkezik / Bírója!” — mondja, miután Bánk megvallotta, ő ölte meg a Királynét. És a mű végén, amikor az ellenkező döntést hozza a megismert tények és motívumok alapján: „Magyarok! előbb mintsem Magyar Hazánk - / előbb esett el méltán a Királyné!” Igen fontos, az V. felvonás ontológiai értelmű formáját alapvetően meghatározó tény, hogy az eseménymenet azonos a Király felé ható, az ő irányába mutató drámai vektorok egymás utáni megjelenésével. Solom dinamizmusa jelenik meg először, aki Peturt nevezi alattomos gyilkosnak; majd Pontio di Cruce levele, amely Gertrudis uralkodásának következményeit tárja föl; Simon Ottó és Gertrudis tetteről beszél a Polgártól elvitt pénz kapcsán; Mihál mondja a Királyra irányuló drámai vektorként, hogy őt Gertrudis mint közönséges tolvajt vitette börtönbe; Bánk közli, hogy ő ölte meg a Királynét; Myska Biberach vallomása alapján ártatlannak mondja a Nagyasszonyt, mivel semmit sem tudott Ottó „ízetlenkedéseiről”; Tiborc pedig Melinda holttestét hozza, majd kegyelmet kér Bánknak.

Jellemző, hogy ezen drámai vektorok közül csak Myska közlése érinti az Ottó–Melinda–Gertrudis viszonyrendszerben rejlő kérdéskört ekként: a Nagyasszony „Semmit sem is tudott Ottónak ízetlenkedéseiről”. Az V. felvonásban ezen kívül csak egyetlen egyszer tör-

ténik még utalás erre. Bánk mondja a Királynével kapcsolatban: „... ha széjjel- / szaggatta Gyermekimet, Feleségemet / még tán megengedhettem volna...” Ezek azonban oly halvány utalások, amelyekből Endrének sejtelve sem lehet Ottó és Melinda ügyéről, következőképp Gertrudisnak ebben játszott szerepéről. Ezeket a halvány célzásokat csak az érteti, aki ismeri az első négy felvonás történéseit. Mindez pedig azt jelenti továbbá, hogy a Királynak Bánkkal kapcsolatos döntésében ez a drámai erővonal nem jöhet számításba; és hogy ő Gertrudisnak kizárólag az ország ügyeit érintő attitűdjét és tetteit veheti figyelembe. (Az már a dráma csodája és titka, hogy a befogadó — mivel érti a célzásokat — saját ismereteit átviszi a Királyra; és így fel sem tűnik, hogy Endrének fogalma sem lehet az első négy felvonás egyik lényeges erővonaláról.)

Az V. felvonás ontológiai formáját tekintve lényeges szimptóma, hogy miközben az említett drámai vektorok hatnak Endrére, neki is olyan megnyilatkozása van, amely vagy teljes egészében vagy az adott megszólalás jelentős részében ún. magánbeszéd. Vagyis amely nem valódi dialógus, hanem a benső világ lírai jellegű festése. A Király felé irányuló drámai vektorok — mint már Bárány Boldizsár utalt rá — benső kollízióba, benső küszködésbe sodorják a Királyt; mai kritikusok-elemzők terminusa szerint benső konfliktust idéznek elő. Egy drámában azonban bármily benső zűrzavar, bármily benső vívódás vagy ellentét csak akkor válik drámai akcióvá, ha a külső, kölcsönös viszonyokba belépve változtatja ezeket. Ha ez bármily okból nem történik meg, a benső ellentétek, vívódások stb. csak lírai módon beszélhetők ki és lélekfestést, benső állapotrajzot eredményeznek.

Ha egy dráma világszerűsége teljes egészében a középpont körüli viszonyhálózat révén épül föl, akkor a drámai középpontot, a passzív középpontot a feléje irányuló drámai vektorok korbácsolják végig az eseménysoron; ha ti. a középpontos dráma egyben tragédia is. (L. ismét csak a *Lear királyt*.) A Király itt csak egy felvonáson keresztül áll a középpontban; és az ő sorsából az, ami külső, helyzetbeli változást okozott, már bekövetkezett azzal, hogy feleségét a múltban megölték. Jelenleg csak azt ismeri fel, hogy Gertrudis rossz kormányzott. Ez a felismerés, ez az anagnorisis ebben a drámában nem hat ki a középpontban álló alak külső sorsára; sorsának külső körülményeit ez már nem érinti. Sorsa is belül, a lélekben változik.

Az V. felvonás egyik mozzanatában Bánk vívni készül Solommal, amikor Myska bán bejőve, nem tudván, ki ölte meg a Királynét, ezt kérdezi: „Meg állj! / az orozva gyilkoló tehát ő?”, s Bánk ettől kezdve áll „oszlop módra” addig, amíg azt hiszi, Mikhállal együtt gyermekét is el akarják vinni. Vagyis viszonylag rövid ideig áll az instrukció alapján „oszlop módra”. Azonban igen sok elemző érezte, hogy ez az instrukció Bánk alakját illetően az egész V. felvonásra érvényes. És éppen azért áll „oszlop módra”, mert az ő számára is csak benső vívódás, lélekbeli-érzelembeli gyötrődés vagy akár gondolati zaklatottság marad. Igaza volt-e, amikor Gertrudist bűnösnek tartotta Melinda sorsát illetően; és lelkére hat vissza — „nem ezt akartam én — nem ezt!” — saját tette is; vagyis ekkor éli át saját tragikumát. A felvonás ontológiai formáját tekintve ugyancsak nagyon lényeges, hogy mindazoknak a múltbeli tényeknek és motívumoknak a drámai vektorai, amelyek a Király ítéletének meghozatalához szükségesek voltak és a Király felé irányultak, ugyanakkor és ezzel egyszerre Bánk irányába, az ő lelkére, benső világára is hatottak és az ő esetében is ott, a benső világban okoztak változásokat. Egyetlen kivétellel: Melinda halála ez. Ez a halál, a most behozott holttest sokkal súlyosabb drámai mozzanat ebben a felvonásban, mint Gertrudisnak az elejétől itt lévő koporsója. Igen jelentős drámai vektor ez Bánk sorsának

külső viszonylatait tekintve éppúgy, mint tragikumát tekintve. Ám Melinda halálának holtteste behozatalával való demonstrációja sem változtat azon a tényen, hogy az V. felvonás ontológiai formáját, és így műfaját tekintve ebben Bánk helyzete és a körülötte alakuló erővonalak szerkezete éppen olyan, mint Endréé és az ökörlötte érvényesülő erővonalaké. Vagyis Bánk éppúgy passzív középpont, mint a Király; az erővonalak ő felé is mutatnak; ebben a vonatkozásban a legerősebben Myskáé Biberach vallomását illetően, illetve Melinda halála. Tibornak a Királyhoz intézett kegyelemkérő szavai, miként Solomnak Bánk sorsát nagyönis megérettő drámai vektora a Királyon keresztül Bánkot is érinti. Mindez azt is jelenti, hogy az első négy felvonásban drámai eszközökkel is rendelkező Bánk itt már eszköz nélkül marad, drámaelméleti — noha nem lélektani — értelemben passzív marad.

Az elmondottak végső soron azt jelentik, hogy a drámai akciók irányát és a viszonyrendszer szerkezetét tekintve két „oszlop módra” álló középpont uralja az V. felvonást, a Király és Bánk bán. Az előzőekből talán világos lehet, hogy csak Bánk alakját illetően feltűnő ez; hiszen eddig cselekvő, konfliktust végigharcoló alak volt; most pedig ítéletre várva, passzív. Az első négy felvonás műfaja tehát magváltozott; a konfliktusos műfaj átváltozott középpontos műfajjává. Az ebből származó, oly sokak által észrevett zavar okának éppen ezzel, a dráma ontológiai formájával történő értelmezése talán bizonyíték lehet arra vonatkozóan is, hogy érdemes a drámának Hegeltől származó műnemi értelmezését felülvizsgálni.

Az V. felvonás szükségességére többen rámutattak. Csak így, ezzel a felvonással lehetett megoldani egy királyné meggyilkolásának jogi, erkölcsi, lélektani stb. problémáját; hitelessé tenni a bán tragikumát; avagy érvényre juttatni azt a gondolatot, miszerint lehetséges valódi egységet teremteni a radikális tett és a nemzeti megbékélés gondolata között. Az V. felvonás szükségességét tehát a mű gondolati, eszmei, lélektani stb. értelmezésének keretében igazolták. A jogi, lélektani stb. értelmezések természetesen alapvető fontosságúak. Azonban hiába hangoztatták gyakran a különböző tartalmú lelki konfliktus — sőt: konfliktusok — meglétét, talán éppen azért, mert nem tudtak megszabadulni ennek a jellegzetesen 19. századi drámaelméleti fogalomnak a csapdájából. Mivel ezen elemzők szerint a konfliktus a műnem kulcsfogalma, nem is találhattak az említett zavar okára olyan magyarázatot, amely az összes értelmezést kielégítette volna. Márpedig a zavar oka a mű bármely értelmezésének esetében az, hogy az első négy felvonás műfaját tekintve konfliktusos, az V. pedig középpontos dráma. A mű tehát drámaelméleti értelemben dráma marad; a középpontos dráma is: dráma. De az V. felvonásban műfajváltás történik; és ez mindenképpen zavart okoz.

Rohonyi Zoltán:

KATONA DRÁMAFÖLFOGÁSA ÉS A BÁNK BÁN INSTRUKCIÓI

1. „... a dráma világa a »már«-ok és a »még«-ek, a »már nem«-ek és a »még nem«-ek egy pontban összefutásának világa. Hogy amit a drámában jelennek nevezünk, az a múltból születő jövő magára eszmélésének, tőle különválásának és vele szembefordulásának a pillanata” — írja a fiatal Lukács György¹, miután az akarat maximális érvényesítésében, a küzdelemben jelölte meg a műnem lényegét. E ponton a Bécsy Tamástól bevezetett *situáció*-fogalom tökéletesen fedi a lukácsi, filozofikus alapú nézetet — noha közismerten eltávolodik tőle a dráma modellek ontológiai leírásával —, s abban is van (ha nem is közvetlen) folytonosság, hogy a *közölhetőség* (Lukácsnál a művészet szociális tény-mivóltával összefüggő!) megalapozása s a közlésrendszer maga oly szerepet játszik koncepciójában. Mivel az ontológiai nézőpont s a szemiotikai-kommunikációelméleti aspektus immár szükségszerűen fonódik össze, éppen Bécsy volt az, aki talán a legtöbbet tette a dráma és színjátékmű, a dráma és a színház problematikájának elméleti-kritikai szétválasztása terén. Mert, ha Lukács számára is evidencia volt, hogy „a dráma csak dialógusokból áll”, a kifejezendő viszont „innen is, túl is van a dialógus kifejezési lehetőségeinek körén”² — ugyanis a dráma a pszichológia útján fejezhet ki mindent (s éppen ez egyik paradoxona!) —, de a „tömeghatás” (tehát a színház!) perspektívájából történik az elemzés, ezzel szemben Bécsy alapművei óta nem vitás az elvi szétválasztás és analízis létjogosultsága...

Holott a gyakorlat sokszor mást mutat: színikritikák mossák egybe szöveg és színjátékmű különbözőségét, kisebb-nagyobb értekezések hajlamosak megfeledkezni arról, hogy az írásmű színházi olvasói-interpretálói bonyolult rendszert alkotnak, amelynek szabályai szerint jelentés-konstrukciók születnek és elevenednek meg a színpadon (árnyalatnyi eltérésekkel előadásokként!), hogy majd a nézők megint más jelentésrekonstrukciókkal gazdagodva távozzanak az előadástól... Történhet ez azért is, mert (maximális szöveghűség és a szerzői jelentést célzó értelmezés mellett is) az instrukciók státusának dráma-ontológiai tisztázottsága ellenére (miszerint nem szerves részei a műnek, a szerző szövege, az olvasónak szól stb.³) — ha a rendező kiiktatja magából az olvasót, a színész eltávolodik az intencionált személyiségstruktúra megformálásának szándékától: a *Bánk bán* drámai világa a szöveg mindhárom összetevőjéből fakasztható összhatás megmásításaként fog testet ölteni. Vagyis megkockáztathatjuk a hipotézist: a *Bánk bán* utasításai mellőzhetően jelentésépítő szereppel bírnak.

Az elméleti szöveggörnyezet e vázlatos felvillantása ezek szerint tudatosítani óhajtott: a küzdelem, a drámai intenzitás e mintája, a sorshordozó jellem-szimbólumot megformáló tragikus látomás e remeke bizonyos tisztán elméleti megfontolásoknak ellentmondani látszik, legalábbis annyiban, hogy pl. Shakespeare vagy Racine mintájával szemben mintegy rendhagyó kommunikációs formává nő a szemünk láttára. Hogy ettől nem lesz értékesebb dráma? Lehetséges. Persze a maga módján így „egyetlenünk”. Egyébként is színszerűségéről (immanensen a drámához tartozónak fogva ezt föl, idevonva a cselekményépítés, helyzetteremtés, a jellem és cselekmény harmóniája stb. fontos tényezőit) ép-

pen elég elmarasztalót mondott Czímer József⁴ ahhoz, hogy a mű értelmezhetősége körül, s az instrukciók mögé is hatolva néhány gondolatot kifejtteni merészkedjünk.

2. A könyvtárnyi *Bánk bán*-irodalom egyik jellegzetes, más-más indokkal magyarázható, ám következetesen visszatérő, értelmezés- és értékelés-eltérést okozó mozzanata ugyanis az instrukciók bevonásának mértéke és módja az interpretációba, ennek kapcsán előadhatóságuk és megjeleníthetőségük, közvetve tehát a színi illúzió megteremtése. Miközben Gyulaitól és Arany Jánostól Horváth Jánosig, Waldapfel Józseftől Pándi Pálig — a listát szándékosan kurtára fogtuk, hiszen az Orosz László szerkesztette kritikai kiadás apparátusát lehetetlen citálni — szinte teljes az egyetértés e műalkotás nagyszerűségét illetően, kisebb-nagyobb hibáit, következtelenségeit tekintve úgyszintén, éppoly jellemző az instrukciókkal kapcsolatos ambivalencia: rendszerint a műelemzés szerves anyagát alkotják, *de nem válnak le a dialógusokról*, illetve értelmezési horizontjuk függvényében ignorálják egy részüket a szerzők, s így homlokegyenest más eredményre jutnak pl. a tragikum jellegét és forrását tekintve. Rövidre fogva utaljunk csak két, igen fontos viszonyösszetevőre, a Bánk–Gertrudis összecsapás Melindával kapcsolatos (*készerűen, komoran*) utasításaira s a kard szerepére Bánk V. szakaszbeli szerepében. Nos, Gyulai, Péterfy, sőt Pándi Pál is kihagyja, nem veszi figyelembe, de így járt el az író Hubay Miklós is egy rádióelőadásban⁵, s így fölszámolták a gertrudisi magatartás árnyaltságát ez utasítások értelmében! A *kard* döntő fontosságú funkcióját pedig tudtommal először Sötér István elemezte ki a maga teljes jelentőségében!⁶ Illyés Gyula, másrészt, a Czímer Józseftől is sugallt átdolgozása hőséül oly Bánkot alkotott, akit *nem jellemeznek* (utasítása szerint!) a Katona megkívánta pszichikai vonások — vagyis éppen a művészi célzat maga változott meg a színszerűség érdekében.

3. Katona József drámakoncepcióját — s ezzel kapcsolatban az instrukciók kérdését — két irányból közelíthetnők meg, ha a választott cím nem kötelezne. Kínálkoznék ugyanis egy hagyományos irodalomtörténeti út, a színházban „felnövő” szerző fokozatos evolúciójának alapján eljutni — Bárány Boldizsár *Rostáját* nem ignorálva — a nagy műig, s eközben kitűnően lehetne támaszkodni Kerecsényi Dezső tanulmányára⁷, leginkább végkonklúziójára, miszerint a legtöbb instrukció a *Bánk bán* első kidolgozásában olvasható, miközben mélyülő pszichológiai tudásról és érdeklődésről árulkodik az epikai vétetésű s a korabeli színházi gyakorlatot átvevő utasításos gyakorlat változása és végső működési formája a könyvként megjelentetett műben. Ki is egészíthetnénk persze, mondjuk a *Jeruzsálem pusztulása* II. felvonása 4. jelenetével példát hozandó arra, hogy néz ki, ha instrukciók nélkül értelmetlen egy jelenet. A másik lehetőséget így a végső változat és a közvetlen értelmezhetőségi körébe vonható egyes Katona József-írások összevetése, közös elemeik kimutatása képviseli, hogy a levonható következtetések felől kíséreljünk meg egy lehető olvasatot. Nyilván *Ilka-bírálatáról, még inkább nevezetes dramaturgiai tanulmányáról van szó. A bírálat a történet prioritására, tett és tevője viszonyára vonatkozóan figyelemreméltó álláspontot képvisel, nem tudja tagadni a lírai felhangú dikciórészletek kedvelését sem — döntően fontos a mi szempontunkból viszont a tanulmány Bánkra, a becsületre, annak omladékára, a történelmi szellemre vonatkozó vallomása. Nem idézzük, hiszen ki ne tudná, hogy „Én vagyok Bánk!” felkiáltással azonosul hőse szituációjával (becsületének omladékai!), oly mértékben, hogy nem tudhatja „kótára venni” a fájaldmát, ám igenis „felállítja” amaz omladéokra. Katona számára személyes értelme van a Bánkok, a Záchok történelmi tragikumának — ezért szakad fel hőseiből is a mélyen humánus szána-*

lom az asszonyok kiszolgáltatottsága miatt — ezen túl viszont látnunk kell „a történelmi és az emberi” problematika szintetizálására való ráismerés döntő fontosságát is. Az individualizálódását s a történelméről, ahogy Lukács írta, kiemelve ezzel a polgári dráma döntő újdonságát. S az ilyen hőst omladékára állítani becsületének, nemcsak a sötéti „zord és kérlelhetetlen” becsület-fogalominterpretációra emlékeztet, hanem arra is, amit Hubay Miklós mond⁸: a drámai hőst igenis magaslatra kell állítani. Maga a színpad is az. (Necsdáljuk ilyen alapon az „oszlopmódra” megálló, néma Bánkkal kapcsolatos kifogásokat.) Csakhogy Katona számára a fájdalmában önnön végsemmiségét kimondó Bánk a magaslat, s itt már nem működnek a cselekvő hősrre vonatkozó prekonceptiók! Különben, azt hisszük, Czímer József alapigazságot mondott el kifogásai rendjén: „Nyilvánvaló, hogy Katonát minden alakja közül Bánk személye érdekelte leginkább, ő feküdt közel a szívéhez, ő róla tudta a legtöbbet. És túlbuzgó igyekezetében, a sokat tudás buzgalmában, vagy ki tudja, mért, mindent el akart mondani róla, és mindent egyszerre akart elmondani róla... Katona fogalmazásában Bánk az egész Bánkot, annak minden indulatát, szenvedélyét, szemléletét, ellentmondásait egyszerre, első pillanattól hordozza. Szimultán él át mindent a fokozatos kibontás helyett”⁹. Czímer itt könyvtárnyi szakirodalomban felsorakoztatott anticipációk, motiválatlan részletek stb. kritikáját/megmagyarázását summázta — mi azért éltünk mondataival, hogy Katona művészi teleológiáját próbáljuk megközelíteni. Nem feledhető, hogy a drámai művészetet csúcspontra helyező kortársi elmélet a szituációt alkotó viszony alanyainak kiosztott „feladatok” megtervezésében látta értékítélete alapját — s Katona mindent megtett a viszonyrendszer motivált kiépítéséért. Mégis, drámájának hőseül Bánkot tette meg, a történelemben tragédiákat találó író komor látomásával — egy olyan Bánkot, aki shakespeare-i módon bonyolult személyiség, érzelem, indulat, önfegyelmzés, ráció és retorika vegyülete, de a szenvedély prioritásával. Őt hozza helyzetbe (Pándi Pál szavával), és „kell” terveznie tragédiába hullását a história tudásával, az individuáció elért szintjén s a békésen alkotó társadalmi szerepjátékok horizontjáról. Műfaji ismeretei és eszményei („Schillereket” csodáltak...), méginkább tudása és eszményei itt kerültek összeütközésbe. Instrukcióinak nagy számát és problematikusságát ez magyarázza: nem tudott teljesen megszabadulni saját hagyományától, miközben megcélozta a magas irodalmi drámaiság szintjét. Paradoxona még: színházban gondolkozott, ám eközben egy pszichológiai esettanulmány fegyvertárát vetette be utasításai és dialógusai/monológjai *jelentésfelhalmozásában*. Egymást építő, értelmező, egészzé formáló jelentésszerkezeteiben, amelyek így a közvetlen színpadi felhasználás ellen munkáltak.

4. A bánki problematikát átélő és drámává tervező szerző így egyrészt „az utasítások kényelmesebb medrében keresi meg a kifejeződés felé az utat”¹⁰, másrészt előzmény nélküli, in medias res-szerű jelenet indításaival (amire már Arany is felfigyelt, Czímer József pedig színházi megértési nehézségként jelzett), nagy intenzitású, sötétben izzó dialógusai-val, kommunikációs csapdahelyzeteket (és lelki görcsöket) képviselő monológjaival a legnagyobb szintjét ostromolja. Újabb paradoxon ez, ugyanis az előbbivel a minél pontosabb megértést, a metakommunikációs többletű teljes befogadást, az utóbbival a helyzet-és létmegértés minőségileg magasabb fokát, egyben a drámaiság lényegét lehetett megközelíteni. Katona mindkettő lényegét *érezte*, de az utóbbi teljes „lekopárítását”, instrukcióktól való megszabadítását — az előbbi magyarázaton kívül — az is gátolta, hogy nála *mindenki* végzetesen egyedül van (mint Németh László mondta!), így befelé él, alig hallja a másik szavát. Szövege kibontakozásának ilyen körülmények között alakulnak ki a saját-

tos vonásai, így *kell* egymásra támaszkodnia a szerzői szónak s a szereplőkének. Miképpen és mennyire érthető meg azonban a szöveg: ez a kérdés. Sőt: létrejöhet-e tudati rekonstrukciónban a dráma (mert csakis az írásművel foglalkozunk), ha megfosztjuk az utasítá-soktól?

A *Bánk bán* instrukcióiról írott tanulmányában Bécsy Tamás¹¹ — miután tömören összefoglalta a drámával kapcsolatos felfogását és jelezte az utasítások (általában elfoga-dott) négy fajtáját — leszögezi, hogy a belső állapotokra utalók kizárólag az olvasónak (színésznek, rendezőnek nem!) szólnak, majd értékelő elemzést nyújt a műben betöltött funkciójukról, fontos vagy elhanyagolható szerepükről. Egyetértően idézhetnők a túlbe-szélt, naiv, fölösleges (nem is kis számú) instrukciókra vonatkozó észrevételeit, a tény-t, hogy általában a befogadó belső látására épít, a leglényegesebbnek viszont azt a szempont-ját tartjuk, amelynek alapján kiemel négyet az I., kettőt a IV. és kettőt a V. szakaszból, jelezvén, hogy ezeken kívül akad még. A mi szempontunkból ez a kulcskérdés: ti. ezek oly utasítások, amelyek *tartalma nem derül ki a dialógusokból!* Igen lényegeseket emelt ki, némelyiknek kitűnő érzékkel követte nyomát a jelentésbővülési-jelentésmegvilágosodási folyamatban, műnemi vonásaikra biztos kézzel mutatott rá (funkcionális szempontból: rá-hangolódást létrehozó líraiak; általában a túl sok az epikaiság eluralkodását jelzi!).

Meg kellett tennünk a következő lépést: minden egyes utasítást „le kell ellenőrizni” a dialógusok szempontjából! Meg kell kísérelni utasítások nélkül olvasni a művet, ameddig s amikor ez lehetséges — természetesen úgy, hogy a helyszínre, a szereplők ki- és bejövésé-re, a fizikai cselekvésekre vonatkozókat „méltányosan” kezeljük. Ez utóbbiak körében igen sok teljesen fölösleges, indoklásukat már olvashattuk. További szempont, hogy — el-térően a szokott kategorizálástól — a szövegjelentés kibontakozásának biztosításában be-töltött hierarchiájuk szerint tekintjük át, s bevezetjük a műegész megtervezését biztosítók osztályát. A szöveg alapos ismerőit tételezve fel, a lehetőségekhez mérten tömörítve a kö-vetkező levezetés adható:

4.1. A műegész tervezéséből fakad, s alapvetően befolyásolja azt *Bánk belépője*, a rá vonatkozó közismert, részletező instrukció, amely apriorisztikusan fogható föl; minden e roppant fegyelemmel féken tartott „fojtott tűz” és „nagyobb indulat” jegyében olvasan-dó, így a Nagyúr egész I. szakaszbeli mozgása/magatartása. „Megjedd” a titok szótól — a tapsztaltak, és hogy titokban hazahívták, együttesen *értékvilágát fenyegetik*. Részletekre később kitérünk. Hasonló, bár nem azonos nagyságrendű Biberách besurranása, mert meg-hallja a jelszót, amely a II. szakaszban kulcsszerephez juttatja; visszakapcsol Bánkhoz, a jelszóhoz, vele személyes érintettségének amúgyis gyötrő gyanújához az Ottó–Melinda jelenet „kezére hajol” utasítása, melynek tanúja lesz Bánk a rejtekajtó mögül. Hogy itt azután tanúja a döntő jelentőségű Gertrudis–Ottó jelenetnek is, „negatív utasítás”, úgy érte persze, hogy az utasítás szerinti alkatából fakadóan tért vissza, s mivel visszaszédel-gett, már nem kellett beavatkoznia. (Megjegyzendő: más pszichikai-mentális alkatok szituációja figyelhető meg ugyan a *Ziska I*-ben és a *Jeruzsálem pusztulásában*, de a drámai folyamat kibontakozásában ott is a hallgatódzás játszik döntő szerepet!) Az instrukciók szervezte kibontakozás újabb tényezője: Biberách félrevonja Ottót, tanácsot és porokat ad! Hogy Bánk a meztelen fegyverrel jön „elé” a rejtekajtó mögül (s igaza van Bécsynek, ez már Gertrudisnak szól), s elmondja nagy monológját — csak betetőzése az I. szakasznak.

Próbáljuk elképzelni a szakaszt, a szituáció felfejlesztését ezek nélkül! Az nem lehet vitás, hogy a II. és III. szakasz egész folyamata az így megteremtett szituációból épül, a IV. és V.

pedig ismét a globális tervezés utasításos rendjéről árulkodik: a Gertrudis asztalán fekvő levél funkcióját Bécsy Tamás már elemezte, de nem lényegtelen, hogy „megmerevedik” Bánk neve hallatán, bonyolult alkatából eredően „megijedve” néz Melindára, „félútálat-tal” szól a magyarokról a Mihál-jelenetben, „bosszús elkeseredéssel” fogadja Bánknak Mihálról mondott szavait, Bánk pedig „a falhoz tántorodva” fogadja a királynő marasztaló szavait (hiszen nincs felkészülve igazán a tetre); döntött tett-váltás a csengettyű fel-emelése és kiragadása kezéből, tört ragadása, Bánk ezt a kezéből kitekerő mozdulata s a tett végrehajtása *ezzel*, majd „merően” való megállása. Az V. -ben Endre többszöri „hidegségre erőlteti magát”, „magában, küszködve” beszél, Bánk szavaira hang nélkül, a székbe rogyva reagál (ez a Nagyúr jellemnagyságának szól!). Bánk kiszorul a dialógusokból, „oszlopmódra” áll, de felkapja még a kardját, s ez majd kicsúszik alóla... Felvonásokon belüli, részletfunkciót betöltő instrukciókra nagy számban utalhatnánk — csak egyet még, Katona írói rangjáért: Peturék meggyőzése után Bánk „egybe akarná ölelni őket”, ami felismerhető rájátszás és a banki világtkép kiteljesítése, hiszen az I. szakaszban ezt hallottuk fájdalmasan szép szavaiból: „... szerelmeimben, én miért öleltem mindent egybe? miért mindent? miért tebened, oh Melinda!?”...

4.2. Mivel Katona Bánk perspektívájából nézte elősorban a „történhetőket”, s az ő személyiségére szabta a szituáció kibontakoztatásának módját és ütemét, célszerű részletebben, hosszmetaszetszerűen áttekintenünk a belépéstől az I. szakaszt záró monológjág felépülő jelentésszerkezetet. Pergő dialógussal indul a jelenet Petur és Bánk között, két belsőre utaló szerzői résszel: Petur „csúfosan kimutat” a terített asztalra, a légy-metaphora kedvéért, Bánk „megijed” (*titok, setében*), majd elhangzik a *Melinda* jelszó (Biberách besurrant!). Bánk döbbenetét egy kiáltás — *Melinda!* —, majd benuultság fejezi ki („sok ideig nem tudja magát szóra venni”) s monológfoszlány szakad fel belőle (értékkifejezés). Tiborc „becsúszik”, párbeszédük kudarcba fullad: Bánk első transz-szerű állapota ez, folyamatos értékkifejezéssel, tisztánlátási kísérlettel, „talános” logikájú helyzet-értelmezési igénnyel; monológját a „megijed” és a „reszketve” utasítások szakítják meg — mindketőt saját lelki állapotának felismert zavarára vonatkozik —, majd paroxisztikus csúcs következik felkiáltásokkal, „fájdalommal fejét kezei közé szorítja”, s hirtelen elhatározással a végén. Tiborc „rettegve” siet utána — ilyennek soha nem látta a nagyurat! Nem lehet vitás: ragyogóan kiépített, Bánkra méretezett jelenetsor ez, metakommunikációs többlettel.

Ottó és Biberách lépnek be, utóbbi többlet-tudással, amit a „fagyossan elmosolyodik”-utasítás és pillantásai jeleznek, hogy Ottó („felbosszonkodván; megvetőleg”) „Ostoba!” invektívával távozzék. A lovag monológját, tervezgetését Izidóra belépte szakítja meg. Szinte félszavas dialógust folytatnak, a „dölfössen” és a „méreggel” jelzi a lány lelki-állapotát, aki „megsértetve” (ez fölösleges!) távozik. Melinda és Ottó jelenetéből — a mondottakon kívül — kiemelnénk Melinda „megretten”-ését Ottó letérdelésekor (most döbben rá, hazug, álnok világba került), eddig a pontig a dialógusuk saját szabályait követte; a jelenet végét Gertrudis, aki „egyj ideig megáll hátúlról”, végigkövette: tájékozódott tehát! „Indulattal” szól a Nagyúr feleségéhez (háttére nyilván Ottó elutasítása!), Melinda pedig „keserűn” Édes — mulatság — !-nak nevezi, vádol, „szinte illetlenül elsiet”, amit Gertrudis „ajakát harapva” nyugtáz. Öccsével való — drámailag is zseniális — párbeszédét az „elkomorodik”, „keserűn elmosolyodik” konnotálja/felismeri Ottó javíthatatlan alacsonyrendűségét, de amikor annyira fajul a kétértelműség Ottó-féle értelmezésképte-

lensége, hogy egyenes tanácsot kér — „elsárgulva vissza rezzen”! „Hallatlan” ennyit mond, durván eltaszítja öccsét, távozik. Ez az összetett lelkiállapotra utalás azért igen fontos, mert nyilvánvalóan most vehette észre Gertrudis, túl messzire ment; most juthatna el a tudatáig, hogy serkentette Ottót. Ettől rezzen vissza — kommentálhatnánk, szaporítva az idevágó helyek számát.

Bíberách és Ottó következnek: a tanács, a porok, a herceg részére egy fölösleges és bonyolult utasítással kiegészítve. Bánk nagy zárómonológja egyetlen „hidegülve” utasítással szakított meg mesterségesen. Kommentárját itt fölösleges volna megkísérelni.

A részletezés talán valamire jó volt: bebizonyosodott, mennyire egységes egész így a jelenetsor, s vele együtt az, hogy Katona zseniálisan paradoxális jelentéskonstrukciója szervessé *kénytelen* változtatni az utasítások nagy részét: ez az ő drámai látomása. Nevezük talán epiko-drámának a mindentudó „elbeszélő” funkciójának átmentése miatt? Mert hogy így az olvasónak szól, az nem lehet vitás — a módosítás (Katona József értelmében) jelentésredukció lehet csupán.

Jegyzetek

1. Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*, Bp. 1978. 94.
2. uo. 48.
3. Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről*, Bp. 1984. 215 skk.
4. Czímer József: *A Bánk bán színszerűsége*, Új Írás 1975/11.
5. Hubay Miklós: *A dráma sorsa*, Bp. 1983. 259–277.
6. Sőtér István: *Az ember és műve*, Bp. 1971.
7. Kerecsényi Dezső: *Katona József színi utasításai*, It 1931:229–237.
8. Hubay i. m. 259.
9. Czímer i. m. 86.
10. Kerecsényi i. m. 234.
11. Színház 1980/6.

Nagy Imre: ARACHNÉ SZÓTTESE

(A rózsza c. vígjátékról)

„Nemcsak az elkészült szövetet volt nézni mulatság;
azt is, ahogy készült: mert bájjal tette a dolgát.”
(Ovidius: *Átváltozások*, VI: 17–18.)

Kallimakhosztól tudjuk, hogy a szűz Athéné szigorában is milyen nagylelkű volt. Teiresziaszt, amikor az egyszer véletlenül rajtakapta fürdés közben, megvakította ugyan, ám kárpótlásul megajándékozta a belső látás adományával¹. Csupán a lüdiai lánnyal, Kolophón „nemenyésző híre jutott” szülöttével bánt el kegyetlenül. Arachné ugyanis, aki olyan ügyesen tudott szőni, hogy e képességével még az isteni Pallasz sem vetekedhetett, készített egy kendőt, melybe behéimze az olümposziak viselt dolgait. Zeusz féltékeny leánya, s ezt már Ovidius meséli el az *Átváltozások* hatodik könyvében², felbőszült haragjában széttépte a szóttest, a szegény elbizakodott leányt pedig, aki ijedtében felakasztotta magát egy szarufára, pókká változtatta, a hecatéi növény nedűjével hintve meg őt. S Arachné azóta is „szövi, szorgos pók, szövetét szakadatlan”³.

Katona József egyetlen, 1814-ben, a *Ziska* és a *Jeruzsálem pusztulása* között készült vígjátéka, mint látni fogjuk, nem egyszerűen erre a képre épül, hanem szemünk elé idézve meg is ismétli az egykori metamorfózist, melynek során ő maga egyszerre felháborodott képviselője s rémülten meghűződő áldozata Athéné indulatának. Hogy a mű csak ezen újra eljátszott varázslat fényében értelmezhető, arra már a színjáték címével figyelmeztet bennünket a szerző: *A rózsza, vagyis a tapasztalatlan légy a pókok között*. Mert e rövid előrejelzésben egyesül a darab legfontosabb, a továbbadott ajándéktárgy máshonnan is jól ismert motívumára történő tárgyyszerű utalás, a személyes élménynek a belerejtett női név által történő jelzése s a kolophóni leány ígézetére való figyelmeztetés. A színjátékban ugyanis, mint tudjuk, Katica, a körülrajongott színésznő, Prédahelyi Lajosnak, a délceg hadnagynak nyújtja át jámbor imádójától, Gyerfanorinszky Elektől kapott rózsáját, ahogy igazából is megesett a dolog Déryné, Prepeliczay Samu és Gyertyánffy ifiúr „rózsaharcában”, egy kiábrándult és megbántott, mert érzelmileg érintett szemtanú, Katona József előtt.⁴ Csoda-e, ha ez utóbbiból a féltékeny indulat kiváltotta Athéné átkát: „Élj csak, de azért mégiscsak függj, gonosz; így szól, és ez a bűnhődés — a jövőbe se vedd a reményed — nemzetségedet és késő unokáid is érje.”⁵ Hiszen Elek csupán annyit kért, hogy „ez a rózsza ne kerüljön idegen kézre”.⁶

Az írónak a cím által felemelt ujjá az I. felvonás 6. jelenetére mutat, mint egy képzelt tükörré, melyben előrejelzésként megjelenik számunkra az egész játék visszfénye. Az elfogultan szerelmes Elekhez intézve figyelmeztető szavait, így példalózik e helyütt barátja, a különc Finolányi: „Ott repdesett vakon, gondolatlanul egy fiatal legyecské, s meglát a levegőben egy kis pirosságot lógni — pedig csak rózsalevél volt — a kíváncsiság odaviszi — oktalanul és vakon repült eleibe, és a körülötte levő pókhálóba keverődött... A rózsalevél-

kén egy csepp méz volt. Ó, valójában, oly édesen szipókálta a tapasztalatlan legyecske ez-
tet, hogy el is felejtkezett arról, amiről sohase kellene elfelejtkezni: erről a *fejét veri*, és
csak későre vette hasznát, midőn egész a görcsösödésig rángatta a lábait, és se ide, se tova
— Ó jaj, szegényke! Már nyújtogatták is minden oldalról a pókok a lábait, és az ő aláza-
tos point d'honneur-jöket el is kezdték enni; azonban mi történik? [...] egy alávaló, minde-
nektől megvettetett, fekete büdös bogár, minthogy nem engedte a sors neki, hogy fent rep-
kedhessen — mászva, mászva — felcsúszott, vitte bűne a falra, leesett, és — a — hálót
keresztül szakasztván, a léggel együtt a földön hevert [...] A szegény legyecske igaz, hogy
megbosszankodott, és ismét fel akart lépdegélni; de ó jaj, — a lábai!... Sóhaj — nyögött —
végre köszönte is immár a szegény féregnek, hogy addig sietett, míg a szárnyai is be nem
hálósodtak...⁷

A jelenet tükrében megfigyelt kised rovardrámát azért idéztük hosszasan, mert
groteszk fabulaként, a vígjáték szereplőinek történetét előlegezi, s ha kifejtjük a féregg
változtatott hősöket különös és ijesztő maszkjaikból, a „rózsaháború” beavatottjaivá vál-
hatunk mi is.

A tapasztalatlan léggel kell kezdenünk. Gyerfanorinszky Elek a színlap szerint „gaz-
dag nemes ifjú”, „kényén nevelt Elekecske”, akit az apja „Plátó akadémiajára” küldött
inasa és udvarmestere kíséretében, ám éppen ez a túlzott gondoskodás tette „vak koponyá-
vá”, aki Cratinus követőinek, az élődi színészeknek hálójában kötött ki. Ez a játék
kezdeté előtt nyolc nappal történt, a drámai szituáció tehát már a függöny felmenetelekor
adott. Elek úrfi ugyanis azóta elhanyagolja tanulmányait és tékozló életmódot folytat. Az
ábrázolás kritikáját azonban nem csupán ezzel hívja ki. Ha megfigyeltük, hogy Finolányi
az imént idézett jelenetben a fejét verve figyelmeztette barátját a mérlegelő értelem fon-
tosságára, akkor a gesztusok nyelvén is beszélni fog nekünk a rákövetkező jelenet a kapott
leckén töprengő ifjúval: „Jobban ismernének ők engemet, mint én önnönmagamat?! De
lelkemre mondom — *szívét veri*, valameddig itt egy becsületes szív ver, fogom magam
annyira ismerni, hogy tudhassam, melyik déli lineáján vagyok az érzeményeknek.”⁸ Ele-
ket tehát a szív törvénye vezérli, vagyis az az idea, melynek csalóka fénye szerzőnk számá-
ra is feltűnt a *Luca széke* kifejtésében. Éppen ezáltal farag Katona a Déryné által mafla,
dadogós legényként bemutatott ifjúból fontos, s önkritikát sem nélkülöző vígjátéki hőst,
bár annak e zándékokat korlátozó „filkőségát” nem szüntethette meg teljesen. Belülről
fakadó erkölcsi eszményét a mi „rózsalovagunk” oly büszkén hordozza, mint bajnok a
címerpajzsot, kiváltva az efféle szertartásos nagylelkűséghez és tapintathoz nem szokott
„komédiások” elképedését. „Szerettem őtet úgy, mint boldogult testvéremet, és csak azt
akartam próbára tenni, ha ezen kiválasztott tárgya az én gondolkodásom módjának abban
az esetben ha Deresházné nem volna, tudna-e énhozzám a barátságban hív, igaz szívvel
lenni” — mondja.⁹

Most ne e vallomás körmönfonságán tűnődjünk, s tekintsünk el attól a körülménytől
is, hogy a szerelmes ennyire tiszteletben tartja szíve hölgyének családi állapotát, s hogy
szavait magához a férjhez intézi. Még meglepőbb ugyanis a helyzetnek az a teljes félreér-
tése, mely valóban a mézet nyalogató legyecskére emlékeztet. Mert a szív törvénye, úgy
látszik, nem alkalmas arra, hogy megfejtse az emberismeretnek már a *Ziskában* is felve-
tett talányát, helyes önismeretre sem sarkall, s így a képmutató világban való tájékozódást
szintén nem segíti elő. Elek úrfi alaposan eltéveszti a „lineát”, s főként ezért érdemli ki a
szerző komikumba rejtett bírálatát.

Mert e felvértezetlen tapasztalatnélküliség, e naiv vidéki morál, ha Katona tiszteli is benne például azt a civil bátorságot, mellyel Elek a „kardos uracska” hetyke párbajozási szándékát fogadja, egy pillanatra meglepedkezve arról, hogy valójában nem ő a sértett, hanem a férj, nem rendelkezik a pókok „hecatéi” mérgeének ellenszerével. De az az elszánt indulat sem, mely az udvarmester, Demerocsinyi Tamás beszédének főnévi igeneveiben sistereg, aki már a kezdet kezdetén „széjjelvetetni” akarná a pókhálót. A gonosz bűbájt oszlató varázsszót csak Finolányi ismeri: „itt fel kell az észet tekerni” — mondja.

Ezért ütögette a homlokát, eszünkbe juttatva, hogy Arachné haragos ellenfele is Zeusz fejéből pattant elő egykor. Mielőtt azonban ez az eleven szikra lángot vetne, tisztáznunk kell, hogy e városi helyszínen s egy polgári hétköznapon felléptetett színészcsapat ábrázolása miféle új keréknyomot vág a korabeli magyar vígjáték kítaposott ösvényén. Az úton sokan megfordultak már Bessenyeit követve, mióta Párménio betoppant Eresztra udvarházába. Mivel e színművek derűsebb világát a „műveltség”, a „csinosodás”, Csokonai szavával a „cultura” lámpása világította be, érthető, hogy a szereplők is többnyire különféle műveltség típusokat szembesítettek, s ha, mint annyiszor Bartsai Lászlótól a két Kisfaludyig, a kérők megjelenése teremtette meg a vígjátéki helyzetet, kiváló lehetőség kínálkozott, mintegy megkettőzve a játékot, a hivatlan vendégeket meglepésztő és leleplező színpadi alakoskodásra s egy fölényes, talpraesett, az esztét „feltekerő” játékmeister felléptetésére. E téma újabb lendületet kapott az 1810-es években, mikor a magyar drámát a felvilágosodás két főhősének, a hazafinak és a polgárosuló egyéniségnek a viaskodása hatotta át, mivel a műveltség egyre inkább nemzeti viseletet öltött, miközben a személyiséget kitöltő „fesz” és „pöf” nélküli „csín”, tehát a lélek és a milió pallérozottsága, egyre inkább a nemzeti lét minősítőjéül is szolgált. Mert a „szép és szelíd érzések”, ahogy Kisfaludy Károly fogalmazott, nemcsak az egyént formálták át, de a közösséget is, melyhez az, kivált műveltsége által, tartozik.

Nem természetes-e, hogy a műfa jának ez a kulturális érdeklődése előbb-utóbb a színészeket is deszkára szólította, mégpedig önnön szerepükben, hiszen a színjátszás Solt Andor által kiemelt hármas (nyelvművelő, erkölcsnemesítő és patrióta) küldetése különösen megnövelte, legalábbis elvi síkon, „Cratinus oskolájának” becsét. Ahogy Finolányi is elismeri, Elek aggódó atyjára utalva: „Maga az öreg úr is egész a bolondulásig szereti őket és az egész haza.” Az ifiúr is. De más a tanítást, s megint más a tanítókat kedvelni. A „törvény nyé rögzött rossz szokás”, mint Katona írja a játékszíni költőmesterség akadályairól értekezve, „nemcsak igazságtalan, de káros szennyel is illeti” a színészeket, s így „ő maga az, aki okot ad arra, hogy e szennyet megérdemeljék, mivel a cáfolhatatlan hamis ráfogás sokszor valóságos gonoszságokra kényszerít”.¹⁰ Éppen e körülmények között, de kendőzetlenül megfogalmazott kritika segíti hozzá a szerzőt ahhoz, hogy a mások által is feldolgozott témának, a honi polgárosodás csapdáit megjelenítve, új megvilágítást adjon. Az ifjabb Kisfaludy *Pártütők* c. művében a szerelmes fiatalok, akik azt az új kultúrát képviselik, mely Hajnalfi művelt otthonát olyannyira megkülönbözteti parlagi környezetétől, még csak műkedvelők. De bátyjának *A magyar színjátszó Társaság* c. tervezett művében már igazi színészek léptek volna fel, mint ahogy *A rózsza* helyszínéül szolgáló városi fogadóban is hivatásos teátristák vendégeskednek — ugyancsak „hivatásos” módon.

És egyre szövik a hálót az elvakult ifjú körül. Képmutató színlelésük Katicában testesül meg, akinek fő vágya: „mindenkivel alliance” lenni, s aki valójában azért adja tovább a rózsát, mert egyre megy neki, hogy kitől kapta s kinek nyújtja. Az igen tudatosan fogalma-

zó Katona a mítosz fátylát borítja lemeztelenített alakjára, s így a dialógusok sajátos jelbeszédet is alkotnak. Endymionét idéző szépsége Parthenopé rontó búbáját rejti, Psyché hódító varázsa mögül Aspasia kacér mosolya villan elő, míg a hű Penelopé és a tiszta Lucretia nevére a hűtlen Heléna és a romlott Lais megnevezésével válaszol a szöveg. E villódzó metamorfózisok, melyek alig rejtik a torzító, deformáló indulatot, elárulják, hogy a szerző kezében már ott a „hecatéi” mérég. Már tudja, ki ez az asszony, s végre kimondja: „A hajszálai oly vékonyak, mint Arachné fonalai, midőn az istenasszonnyal vetélkedett.”¹¹ Hiszen, mint a lüdiai lány, ő is visszaélt a tehetség isteni adományával, s ahogy az kicsúfolta az isteneket csalóka szótteseivel, az ő megtévesztő képmásai is kigúnyolták a szív törvényét. „Élj csak, de azért mégiscsak függj, gonosz; így szól...” Bizonyára a torzító ábrázolást fűtő indulat magyarázza, hogy éppen Katicánál tűnik fel leginkább a szereplőknek — a jellemrajz kiteljesedését korlátozó — túlzottan funkcionális jellege, a cselvígjáték dramaturgiai szövészékére feszítése.

Egy bordában szótték Katicával a többieket is. A Nyalóczy-házaspárt: a férjet, aki barátságot színelve igyekszik finom falatokhoz jutni, s a Madamot, akinek „nach dem guten Tone” stílusa nyafka modor, egy kerítő behízeltő sündörgése. „Sokaknak szekundált ő már” — mondja róla hitese ura. Deresházy figurájában pedig furcsán egyesül a józan belátás, a számítás és a már érzéketlenné vált beletörődés. Az ő megformálásuk jelzi talán leginkább az ábrázolás rútat kihívó, groteszk jellegét. A párbeszédnek néha a szándékos képzavar határáig merészkednek: „Rózsa?” — kérdezi a hadnagy Katicát, majd így folytatja: „Vesse hát szép szemének ágyújába, és lőjje valamely meghódíthatatlan ellenségére.” Ezt még egy katonától is megsokallhatjuk, akárcsak a hófmester gasztronómiai párhuzamát a pók és a pástétom között. A szöveget egy bestiális képvilág fekete fonala hálózta át: a seregyeni pókon kívül akad itt légy, bolha, szúnyog, egér, hangya, hernyó, sőt sebesült csóka, lelőtt kutya s még krokodil is.

És, mint tudjuk, egy fekete bogár, aki a legyecské kiszabadítására igyekszik. Finolányi, akiben Orosz László helyesen ismerte fel a szerző önportréját, az előtérbe helyezett áldozat, Elek mögött állva, a dramaturgiai szerkezet valódi központi figurája. Általa jelenik meg a műben leginkább a „situáció”-hoz rendelt „charakter”-nek azon típusa, melynek igényét majd Kölcsey fogalmazza meg a komikumról elmélkedve.¹² Ő képviseli a nézőpontot, s cselszövő játékmesterként, eszét „feltekerve”, ő mozgatja a cselekményt, mely lendületesen peregve egy nap alatt, estétől másnap estig, két helyszínen, a fogadóban s a város melletti kiserdőben játszódik le. Már a neve is sokat elárul róla: valószínűleg a *fingo*, *fingere*, *finxi*, *fictus* latin igével kapcsolatos, melynek jelentése 'alkot', 'kitalál' 'rendbe szed', sőt 'kohl', 'színlel', 'hazudik', az olaszban a vele egy gyökerű *fino*, *fine* főnévként 'vég', 'cél', esetleg 'halál', melléknévként pedig 'finom', de 'éles eszű' is. Finolányi, ez a „pajkos világfia”, ahogy az egyik szerzői instrukció nevezi, a csábító színlelés józan ellenmaszlagául a leleplezést választja, hogy kijózaníthassa barátját. Ennek érdekében maga is mindenkivel „alliance”, és mentőakciójának sikeréért neki is alakoskodnia kell. Négy fontos cselekedete a játék Katicát kerülgető dramaturgiai táncának négy lépése. Először Demerocsinyit nyeri meg szövetségesül, az övénel célravezetőbb, kutyaharapást szőrével orvosoló gyógymódot ajánlva az indulatos hófmesternek (I. felvonás, 2/. jelenet). Szükségképpen ez az első lépés, hiszen az apa e hevesvérű, hamarbeszédű, becsületes öregre bízta fiacskáját. Ezután (a nyitó felvonás többi jelenetét kitöltő) ügyes, sok bohózzati elemet is tartalmazó „spionkodással” összehozza Elek és Katica találkáját, kihallgatja őket, majd

Katica és a hadnagy jelenetét is, s tanúja lesz a rózsá-ügynek. Tüstént beszámol erről Eleknek, amit nem látunk, mert a szerző dramaturgiai ügyessége következtében a két felvonás között történik, de később megtudjuk, hogy alaposan fel is bősztette barátját. Ennek következménye lesz a párbaj és a visszaszerzett rózsá odavetése a leleplezett Katicának: „Most már siessen, odaadhatja akár egy markörnek” — így a kijózanodott rózsálovag.¹³ Katona körültekintő, a mellékszereplőkben rejlő helyzeti energiát is hasznosító cselekményépítésére jellemző, hogy Finolányi barátja felingerlése céljából megnyeri annak inasát, Csapszéki Jánost is.

Legalább a darab befejező jelenetében a saját maszkját szintén elvetni látszó cselzővő ennyit ismer be. S ha most úgy kellene folytatnunk elemzésünket, követve a kifejlet korábbi értelmezését, hogy a párbaj elmarad, s minden jóra fordul, mivel Prédahelyi hadnagyról az utolsó pillanatban, mint már a *Luca székében* is történt, kiderül, miszerint valójában Katica bátyja, igazat kéne adnunk a befejezés hiteltelen, sőt kissé erőszakolt voltával kapcsolatos megjegyzéseknek,¹⁴ jóllehet a vígjátékot talán már az eddigiek alapján is figyelmünkre érdemes műnek tekinthetnénk. Ha viszont igaznak bizonyul feltételezésünk, melynek kifejtésére most, elemzésünk befejező szakaszában rátérünk, hogy a szöveg mélyrétegében, a mitológiai jelbeszéd árnyékában olyan utaláshálózat bomlik ki, ami, átértelmezve a szöveget, a III. felvonást állítva megfogalmazott tagadásként, ironikus megvilágításba helyezi, akkor, az eljárás eredetisége és következetes végigvitele folytán, *A rózsát* a múlt század első felének legjelentősebb magyar vígjátékai között kell számontartanunk.

A kulcsot ismét Finolányi adja kezünkbe, aki a zárórész első jelenetét alkotó fontos magánbeszédében így összegezi addigi szorgoskodásának eredményeit: „Az ifjú heves fő meggyógyul. Finolányi orvos, az öreg hófmester ismét taníthat, a pókok ismét fészket rakhatnak, de nehezen fog többé elsülni, mert egy ifjúnak csak az első szerelme veszedelmes — ezt már hasznos purgációkkal elhajtottuk.” A monológ záró mondata viszont a hátralévket summázza: „Most már egy kis tréfalevest, hogy ismét minden evideáljon.”¹⁵

Ez a „tréfaleves” nem más, mint játék a játékban, célja pedig egy olyan látszatvilág megteremtése, melynek álságos voltával ugyan többé-kevésbé mindenki tisztában van, mégis egerutat kínál a képmutatóknak, úgy azonban, hogy az eddig megtévesztett főhős immár végérvényesen az álarcok mögé lát. A tapasztalatlan légy Plató akadémiája és Cratinus oskolája után, megkapva Finolányi keserves leckéjét, felvértezte magát a szükséges életismerettel.

A nézőnek azonban a szöveg ironikus értelmezéséhez meg kell kapnia a megfelelő tájékozódási és viszonyítási pontokat. A szerző mérnöki pontossággal, s egyben egy büvész tréfás szemhunyorításaival ki is tüzi ezeket, hogy színjátékként leplezhessük le a látszatot. S hogy felfogjuk: semmi sem úgy van, s mindent másképpen kell érteni.

„Még nincs itt senki” — mondják a kiserdőben, ám mi tudjuk, hogy a lombok között s a bokrokban leselkedő szereplők rejtőzködnek. Kilenc óra felé járt, pedig a párbajt hétre beszélték meg. A szekundánról kiderül, hogy álarcos asszony, a párbajhős levele pedig, amint erre is fény derül, igen hétköznapi, finánciális tartalommal bír. Az is meglepő, hogy Elek ezúttal Antalnak nevezi barátját, akiről a II. felvonásban még tudta, hogy Andrásnak hívják. Ennyi hamisság közepette miért vennénk készpénznek éppen azt, hogy a hadnagy egy frissiben felbukkant fivér, nem is beszélve találkájuk egyáltalán nem testvéri hangulatáról s a felismerési jelenet szándékos teatralitásáról, továbbá arról a másik mulatságosan

leleplező névjátékról, hogy a férj Deresházy Bálintként mutatkozik be Prédahelyinek, noha a színlap elárulja, hogy Gergely a becsületes neve, mire a bedőlt tiszt tüstént „Édes Bálint”-jának nevezi. Sógorok közt mindez felettébb különös. „Das ist ein Spektakel” — kiáltja Nyalóczyné. Ezúttal fején találta a szöveget.

S miközben Finolányi hűségesen, igazi megtestesüléseként annak a „bohó” alaknak, akiről Kölcsey beszél *A leányörzö*-ről írt tanulmányában,¹⁶ eljátssza a póruljárt tréfamester szerepét, fény derül két újabb, elhallgatott akciójára, ugyanis ezek nélkül nem magyarázhatjuk meg a történeteket. Előbb tájékoztatta Deresházyt a rózsa-ügyről, ez a II. felvonás 8. jelenetében már ismeri az esetet, s csak Finolányitól szerezhette róla tudomást. Azután szövetekezett a hadnaggyal, a felbőszült Elekhez irányította a párba várható kilátásával, majd közösen kifundálták a „testvércselt”, talán épp a kihallgatott Elek fellengző vallomásából merítve az ötletet, mely legalizálta Prédahelyi előkerülését. Cselszövönk tehát igen gondosan kifőzte tréfalevesét. „Minden az előbbeni lábom fog állani ezentúl is” — nyugtatja meg a felvilágosult Elek az aggódó színészeket.¹⁷ De már ő van főlányban. Finolányi ezért jó orvos. Tudja, hogy megértve az emberek álnokságát, képesek leszünk függetlenek maradni. Lássuk be, tanácsolja, hogy így él a világ, s a játékszabályokat el is kell fogadnunk. De soha ne adjuk oda, legfeljebb csak kölcsönözzük magunkat. Törődünk bele, hogy egy komédia szereplői vagyunk, ám ha erről egy pillanatra sem feledkezünk el, meg tudjuk óvni szívünkbe rejtett titkainkat.

A szöveggel való ironikus játék, mely befogadójára is kiterjed, az 'ezt mondom, de mást érts rajta' sűrűsödő villódzása, az ábrázolt világ és az ábrázolás különös egységének megteremtésében teljesedik ki. A játék többrétegű: színészek azt játsszák, hogy színészek, majd előadást rögtönöznek a kis erdőben. Játszanak, s én eljátszom, hogy nem játszanak, üzeni a szerző, a „delectans actor”, mintegy a fikció peremén állva, előkészítve azt az ellentétező átfordítást, melyet Schelling a komédia legfontosabb elemének tart.¹⁸ Leleplezem, hogy csalnak, mondja, de aztán magam is felveszem a bohócsipkát, s az alakoskodás részesévé leszek. S ha azt kérdezed, mi hát a való, tapasztalttá tett hősöm megadja a választ: „Az igazság és kerék egytermészetű...”¹⁹

S a párbeszéd, mint a forgó kerék küllői, változó színekben villognak. Elek ajka az érzékenyjátékok szólamait zengi („Mennyei állhatatosság, ne hagyj el engemet!”), Katica viszont mindig felettébb józanul fogalmaz (amikor Elek felszólítja, hogy nézzen a szemébe, figyelmezteti: „Nem sokat látnék, mert setét van”), Deresházy a korabeli vígjátékokból ismert férjek szerepét alakítja, a hadnagyon úgy feszül a beszéd, mint egy vitézi játékból kölcsönzött egyenruha („Bomba és kartács! Miért hivatott az úr ily nyakra-főre?!”), Nyalóczyné stílusa egy agyonkendőzött, maszkszerű arcra emlékeztet („Ach mein Himmel, ach mein Himmel!” — mondogatja, mintha divatos német színművekből szalajtották volna, bár ha ráijesztenek, tud azért magyarul is²⁰), Finolányi pedig olyan rációval forgatja a szót, mint a fegyvert vagy egy orvosi műszert. A hófmester folytonos „távirati crescendója” groteszk stílusbravúr: „És ő tapasztalatlan — vakon fog menni — megbotlani, elbukni, a nyakát kitörni — megnyomorodni — mankón járni — elbúsulni — szerencsétlen lenni — főbe löni — meghalni — punktum!”²¹ E stílusváltozatok mélyén azonban ott rejlenek az élő köznyelv Kölcsey által is felfedezésre méltónak ítélt, „illetetlen” kincei.²²

Egy képmutató világ alakoskodva történő leleplezése után a színlelés igazságnak színlelése azt is jelenti, hogy a harmadik felvonásban a szerző, aki már végrehajtotta a haragvó Athéné ítéletét, hirtelen pozíciót változtat, s most már ő a lüdiai lány, aki szövőszékén az

olümposziak titkos szerelmi ügyeit hímezi, kihíva maga ellen az istenasszony haragját. Déryné pálcát is tört a darab fölött: „tessék eltiltani és örökre megsemmisíteni, mert engem akarnak benne kompromittálni, és ha színre kerül, azonnal elhagyom a társulatot...” — mondta Kultsár Istvánnak, s ezzel jóidőre eldőlt a dráma sorsa.²³

E groteszk-ironikus cselvígjáték az 1810-es évek magyar drámairodalmának egyik kiemelkedő értéke. Magányos mű, kortárs rokona egyáltalán nincs, elődjére is csak elvétve lelünk. Csupán a Karyóné bohócmaszka rejtett „szörnyű világarca”²⁴ vethető össze vele. Inkább a német felvilágosodás néhány vígjátékára, így a satirikus „intrigenkömedie” jobban sikerült darabjaira²⁵ vagy Schröder, Iffland, Weisse és kortársaik egy-két művére emlékeztet,²⁶ jóllehet pár helyzet, szerepkör és motívum távoli rokonságán túl egyébről nemigen beszélhetünk. Az említett művek, mint tudjuk, gyakran szerepeltek a második pesti társulat műsorán.²⁷

Katona műve eredeti hangjával meghaladta a komédiáról való korabeli poétikai gondolkodást, elvetve az afféle klasszicizáló normákat, amelyeket Pálóczi Horváth Ádám 1815-ben keletkezett írásában még követelményként fogalmaz meg, noha, mint *A tétényi leány Mátyás királynál* c. műve jelzi, ezen szabályokhoz már maga sem kívánt alkalmazkodni.²⁸ S egyben rációfalva Döbrentének a műfajjal kapcsolatos fenntartásaira is.²⁹ Mivel a korszak dramaturgiai eszmélkedése, lebecsülve a vígjátékot, figyelmét a hősdramára összpontosította,³⁰ majd csak Kölcsey tanulmánya fogja felvetni a tárggyal való elmés bánásmódnak, a körülöttünk zajló élet bemutatásának, a „situatio” és „charakter” összefüggésének azon elveit,³¹ melyek, véka alá rejtett mécsesként, ott világítottak *A rózsában*.

A szerző keserű élményének olaját égetve. Mintha e téren is előre igazolná Kölcseyt, aki ezt írta: „Ezért van a vígjátékköltőnek szüksége tapasztalásra; neki az emberi külsőt s a bohó alakokat az élet scénaiban kell felkeresni s velük megismerkedni.”³² Katona úgy idézte fel az „élet scénaít”, hogy egyaránt igénybe vette a látszatot és valót egymásba vetítő képzelőerő ironiájának s az eszét „feltekerő” okosság józanságának fegyverét. Így hát: „Nemcsak az elkészült szöveget volt nézni mulatság; azt is, ahogy készült: mert bájjal tette a dolgát.”

Jegyzetek

1. Kallimakhosz: *Pallasz fürdőjéhez*, ford. Devecseri Gábor = *Görög költők antológiája*. Bp. 1959. 416–420. L. még Robert Graves: *Görög mítoszok I–II*, Bp. 1970. I:147–151.
2. Publius Ovidius Naso: *Átváltozások (Metamorphoses)*, ford. Devecseri Gábor, Bp. 1964. 159–163. A mű ismeretét Katona József részéről az elemzett dráma szövegének explicit utalásain túl az is valószínűsíti, hogy a szerző, a piarista diák, kiváló latinista volt, aki pesti tanulmányai idején szorgalmasan olvasta az egyetemi könyvtár könyveit. Dramaturgiai tanulmányában hivatkozik is Ovidiusra annak kapcsán, hogy a „theátrum nemléte” a játékszíni költőmesterség egyik legfőbb akadály, mivel e téren az elméleti tájékozódás mellett nélkülözhetetlen a „cselekedeti gyakorlás”: a magyar, írja, „elvéhetett ugyan holmi költőmesterségről írt (diák) könyveket, de mi az írás után való tanulás a cselekedeti gyakorláshoz? Éppen mint aki szerelmében boldogulni akarván, Ovidius *Amorum*-ját akarná kalauznak venni. A cselekedeti gyakorlás csak a színen van.” (*Katona József Összes művei I–II.*, s. a. r. Solt Andor. Bp. 1959. II. 73.)
3. *Átváltozások*, VI:145. Szilágyi János György szerint az Arachné-történet legősibb, archetipikus magva a világ adott rendjét tagadó hősosz vagy művész alakja, „aki egész létével áll ki ennek az adott rendnek egy magasabb rendűvel való felváltásáért, aminek eszköze, képviselője vagy kifejezője, megfogalmazója

- az ő műve”, ezért korokkal meghasonlott művészekből „az alaphelyzet azonossága tudatlanul is kiválthatja az Arachné-történet alapszituációjának újrafogalmazását, nem is szükségképpen mitikus, még csak nem is epikus fokon.” Szilágyi János György: *Arachné* = Sz. J. Gy.: *Paradigmák*, Bp. 1982. 217–233. Az idézetek helye: 230–231.
4. Erre vonatkozóan I. Gyulai Pál: *Katona József és Bánk bánja*, Bp. 1883, 86–95.; Waldapfel József: *Katona József*, Bp. 1942. 68–72.; Orosz László: *Katona József*, Bp. 1974. 43–49., továbbá Déryné Emlékezései, I–II., Bp. 1955. I:204–224., illetve Miletz János: *Katona József családja, élete és ismeretlen munkái*, Bp. 1886. 103–107.
 5. *Átváltozások*, VI:136–138.
 6. Katona József: A rózsza, vagyis a tapasztalatlan légy a pókok között, I. felvonás, 10. jelenet. Alapul tett szöveg: Katona József: *Összes művei, I–II.*, s. a. r. Solt Andor, Bp. 1959. I:243–288. A vígjáték kéziratát, a szerző több más írásával együtt, Miletz János találta meg s tette közzé, i. m. 108–150. A kézirat a második világháború folyamán megsemmisült. A vígjátéknak Miletz könyvének megjelenése, tehát 1886 óta négy kiadása jelent meg: Katona József: *Válogatott munkái*, szerk. és bev. Bayer József, Bp. 1907, Katona József: *Válogatott művei*, vál. és bev. Molnár Miklós, s. a. r. Solt Andor, Bp. 1953, Katona József: *Összes művei*, s. a. r. Solt Andor, Bp. 1959, Katona József és Madách Imre: *Válogatott művei*, Bp. 1974.
 7. I. felvonás, 6. jelenet. Idézett kiadás: I:250–253.
 8. I. felvonás, 7. jelenet. I:253.
 9. II. felvonás, 8. jelenet, I:270.
 10. *Mi az oka, hogy Magyarországon a játékszíni költőmesterség lábra nem tud kapni?* Idézett kiadás: II:72.
 11. II. felvonás, 4. jelenet, I:266.
 12. Kölcsey Ferenc: *A leányörvő (A komikumról)* = Kölcsey Ferenc: *Összes művei*, I–III, Bp. 1960. I:625.
 13. II. felvonás, 13. jelenet, I:276.
 14. „A további furcsa fejlemények helyett Katona a családi féltékenység körül forgó vígjátékok gyakori módján fejelte és oldotta meg a bonyodalmat: lovagias ügy lesz az esetből, de a párbaj színhelyén kiderül, hogy [...] az, akivel az asszonyt gyanúsították, testvére” — írja Waldapfel József, i. m. 70. „Ezt azonban nem hisszük el: egyáltalán nem testvéri módon enyelegnek egymással” — vélekedik Orosz László, i. m. 46.
 15. III. felvonás, 1. jelenet, I:279.
 16. Kölcsey Ferenc i. m. I:625.
 17. III. felvonás, 6. jelenet, I:287.
 18. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *A művészet filozófiája (A kéziratok hagyatékából)*, Bp. 1991. 400–406.
 19. III. felvonás, 4. jelenet, I:283.
 20. Az idézetek leleghelye: I:269; I:256; I:271; I:287.
 21. I. felvonás, 4. jelenet, I:249.
 22. Kölcsey Ferenc i. m. I:615–620.
 23. Déryné i. m. I:223.
 24. Bécsy Tamás: *A drámaelmélet és a dramaturgia Csokonai műveiben*, Bp. 1980.
 25. Horst Steinmetz: *Die Komödie der Aufklärung*, Stuttgart, 1966., különösen 29–58.
 26. *Sturm und Drang (Erläuterungen zur deutschen Literatur)*, 6. Auflage, Berlin, 1983., különösen 129–220.
 27. Erre vonatkozóan I. Bayer József: *A nemzeti játékszín története*, Bp. 1887., I:335–438., II:387–417.; Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon*, Bp. 1981. 92–185.
 28. Pálóczi Horváth Ádám: *A tétényi leány Mátyás királynál*, Pest, 1816. L. a dráma *Az Olvasóhoz* c. előszavát.
 29. Döbrentei Gábor: *Eredetiség s jutalomtétel*, Erdélyi Muzéum, 1814, 1. füzet, 142–162.
 30. Solt Andor: *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei*, Bp. 1970. 249.
 31. Kölcsey Ferenc i. m. I:599–629.
 32. Kölcsey Ferenc i. m. I:627.

Márton László:

BÁNK BÁN, A KIRÁLYNÉ MEGMENTŐJE

Negyedik felvonás, közeledik a végkifejlet. Bánk bán imádott hitese meghalt, már el is temették. A temetés politikai tüntetésbe torkollik, Simon és Petur fellázítják a nemességet. Az öreg és megtört Bánk bán kisírt szemmel, sápadtan könyörög rokonainak és barátainak: ne tetézzék gyászát a társadalmi rend oktalan felforgatásával. Sok bölcsességről és kevés virtusról tanúskodó szavai süket fülekre találnak: a feldühödött nép követeli a gyilkossággal gyanúsított Ottó herceg kiadatását, majd, miután ez elől Gertrudis királyné me-reven elzárkózik, elhatározzák, hogy megostromolják a királyi várat. Odabenn teljes a tanácstalanság, Gertrudis tehetetlen a sokszoros túlerővel szemben, Ottó herceg hagymázos tébolyba esvén, őrjöng, üvöltözik és vagdalkozik. Teljes a reménytelenség. Ekkor balról nyílik egy oldalajtó, s belép, kezében viharlámpással — Bánk bán. Gertrudis rémülete most hág tetőpontjára: biztosra veszi, hogy Bánk bosszút állni jött. Ám erről szó sincsen. A jövevény így szól:

...Sikerült
ellenségeidet kijátszanom,
s egy csónakon a várfalhoz eveznem
a mocsáron át. Nos hát, jössz velem?
Ostromlott helyről biztos helyre vislek!

KIRÁLYNÉ Oh Bánk bán! Igazat szólsz?
BÁNK Nem hiszed?
KIRÁLYNÉ A történetek után? Hát elfeledted...?
BÁNK Nem feledtem, hogy rám bízott a férjed.
Hozd a királyfit és kövess!

Különös érzésünk támad: mintha ezt a Bánk bán-dramát nem Katona József írta volna. És valóban: az iménti jelenet az *Urának hű szolgája* c. szomorújátékból való, amelynek szerzője a Katonával azonos évben született Franz Grillparzer. Az ő Bánk bán-figurájában hiába keresnénk a büszke nagyúr ismerős (mi több, megszokott) vonásait; ez a Bánk bán — vagy ahogy Grillparzer írta, Bancbanus — aggastyán, azonkívül hűséges alattvaló és pontos hivatalnok, s magyar szemmel nézve nemegyszer látszik a pedantéria, a pipogyság és a szolgálalkúség visszataszító karikatúrájának.

Lássuk, mi történik az ötödik felvonásban. A királyné mégiscsak meghal, szíven találja egy vaktában elhajított kard (!), de Bancbanusnak sikerül Béla királyfit és Ottó herceget megmentenie, utóbbit jobb meggyőződése ellenére. Endre király győztes hadak élén hazatér Gácsországból; megdöbbenése határtalan, amikor értesül a történetekről, és elhatározza, hogy a zendülést erőszakkal fogja letörni. Már éppen el is kezdené saját királyi székelyét ostromolni, de Bánk bán az utolsó pillanatban rábeszéli Peturt és Simont, hogy önként bilincseljék meg magukat, és térden csúszva kérjenek bocsánatot a királytól. Időközben Ottó is előkerül a szerencsésen megmentett kis Bélával. Bánk így szól hozzá: „Jóságos gyilkos, add a kezedet!” („Du guter Mörder, gib mir deine Hand!”) Endre király, meggyőződve Bánk határtalan hűségéről, aziránt érdeklődik, milyen jutalmat szeretne. Bánk azonban

visszavonul a közéletől, s nem kíván semmi jutalmat, hacsak azt nem, hogy halálakor a király morzsoljon el szeme sarkában egy könnycseppet.

BÁNK Ha majd akkor egy könnycsepp — úgy, ahogy most —
 megcsillan szemedben, felséges úr,
 akkor a szolgálád nem hiába élt,
 s nem kell a sírján arany felirat.
 Ám ha magas értelmed úgy akarja,
 hogy nekem itt és most jutalmat adj,
 úgy engedd, hogy e drága kisfiúnak

[mármint a megmentett Béla királyfinak — M. L.]

 akiért én is tettem valamicskét,
 kis kezét hadd szorítsam a jkaimhoz,
 hadd érezzem, hogy él, hogy ver a szíve!

Grillparzer drámája természetesen nem erről szól. Én azokat a mozzanatokot emeltem ki, amelyek Katona Bánk bánjához képest a legidegenszerűbben hatnak. Az *Urának hű szolgálója* biztos kézzel megírt, minden ízében végiggondolt, kiegyensúlyozott színmű, amelyből a tragédia súlya sem hiányzik. Csakhogy a tragédia súlypontja egészen máshol van, mint Katonánál. Grillparzernek semmi affinitása nem volt a magyar közjogi gondolkodáshoz, sem az abból fakadó (és éppen az 1820-as években új formát öltő) magyar sorsérzéshez; az ő figyelme az államgépezet belső konfliktusaira s az államhatalmat és az emberi lelket egyaránt fenyegető káoszra irányult. Az ő alaphelyzete: két össze nem illeszthető világ egymás mellé kerülése. Az egyik világ az állam és a társadalmi rend, esetünkben a magyar királyság, ahol a magyarok vagy kordába szorított alattvalók, vagy lázadó csűrhe. Ebből a világból emelkedik ki Bancbanus: ő testesíti meg a rend és a fegyelem princípiumát. A másik világ a lélek útvesztője, amelyben éppúgy megjelenik az észtlől vezérelt, kifinomult akarat, mint az elfojtott vágyak anarchiája. Előbbit a hangsúlyozottan maszkulin alkatú királyné, utóbbit a hisztérikus Ottó jeleníti meg. Négy szemből álló láncot látunk: a zendülő magyarokhoz kapcsolódik Bancbanus, őhöz Gertrudis, Gertrudishoz Ottó; más kapcsolódás nincs a figurák között. (A majdani magyar Bancbanus-előadások rendezőinek nyomatékosan figyelmükbe ajánlom ezt a sémát.)

Fentiekből következik, hogy a lánc két végéből — már csak a szélsőségek miatt is — hiányzik a tragikum. Ottó egyfelől, Simon és Petur másfelől nem tragikus figurák. Nem tragikus hősnő Bancbanus felesége sem, akit Erninek hívnak, annak ellenére nem az, hogy Grillparzer a kacérságnak egy árnyalatát is megpróbálta belécsempészni; ez csupán kiemeli Erni áldozat mivoltát, és azt, hogy van benne valami bábfigurákra emlékeztető, vértelen merevség. Tragikus szereplő kettő van a darabban, Bancbanus és Gertrudis, ám egyikük tragédiájából nincs átjárás a másikukéba, és igazából ez az, ami tragikus — ha úgy tetszik, a szó posztmodern értelmében is tragikus — Grillparzer művében. Egyikük tragédiája: feltétlen lojalitás az uralkodó és annak családja iránt, akkor is, ha ezek méltatlanok rá, sőt a legsúlyosabb személyes sérelmek okozói; a másikuk tragédiája: asszonnynak lenni férfias akarattal és eréllyel, kifinomult és derűs társaséletre vágyó az államélet sivársága

és rosszindulatú, barbár alattvalók sokasága közepette. Grillparzer itt érzi legpontosabban — s e tekintetben talán nem túlzás a nyolcvan-száz évvel későbbi osztrák szerzők előfutárának tekinteni — az államhatalom eszmei kiüresedését és külső fegyelmező faktorrá válását; s a figurák megformálása némileg már a pszichoanalízist vetíti előre, vagy legalábbis valószínűvé teszi, hogy Grillparzer olvasta Carl Gustav Carust.

A fentiek alapján nem meglepő, hogy a darabot, lojális tendenciája miatt, átengedte a cenzúra, ám a császár személy szerint annál idegesebben reagált az 1828-as bemutató után; a közismert anekdota szerint egyedüli tulajdonosa szeretett volna lenni a darabnak. Kérdés azonban, hogy Grillparzer, akit igazán nem lehet vaskalapos konzervatívnak nevezni, miért és főleg mi iránt volt lojális. Erre akár egészen röviden is lehet válaszolni: Ausztria, pontosabban a Habsburg-birodalom híve volt, éspedig nem valamiféle szűkebb körű patriotizmusból vagy a dinasztia iránti személyes rajongásból, hanem inkább egyfajta korai (és meglepően markáns) közép-európai érzületből. Grillparzer közismerten ellenszenvvel figyelt mindenfajta nacionalizmust, mivel a nemzeti érzést provincializmusba süllyesztő, destruktív erőnek tartotta; az ő eszményét regionális patriotizmusnak lehetne mondani. Ausztriában látta Közép-Európa számára a törvény, a rend és az államiság régi európai normáinak letéteményesét, az egyetlen erőt, amely szembeszegülhet a barbárság meg-megújuló hullámaival.

Grillparzer az osztrák birodalom népei közül a szlávokat (főként a cseheket) könnyen integrálhatónak tartotta; annál súlyosabb fenntartásokkal figyelte a magyar politikai élet alakulását. Nemcsak az 1848-49-es események fölötti kétségbeesésére gondolok; ez úgy szólván magától értetődő, hiszen Grillparzer mindenfajta forradalomtól, sőt mindenfajta határozott és egyirányú politikai cselekvéstől irtózott. (A Habsburgok egyik főerényét éppen abban látja, amit sokan a dinasztia legnagyobb hibájának tekintenek: a lassúság és a habozás Grillparzer szemében stabilizáló tényező.) Grillparzert a magyarok különállása, a magyar alkotmány pusztá létezése is irritálja; több ízben is eltöpreng rajta, hogyan lehetne a magyarokat erőszak nélkül kiragadni ebből „az izolált és abszurd” helyzetből.

Ez a beállítódás természetesen sok egyoldalúsággal jár (elég most, ha *A nyelvekről* szóló dolgozat éles magyarellenes kirohanásaira gondolunk), de nemcsak erről van szó, hanem arról a csalódásról is, amely a magyarokban mindenáron egzotikumot látni vágyó Grillparzert érte a magyar reformkor törekvései láttán. Ezen a ponton még a felvilágosodás „természeti népének” árnyképe kísért: Grillparzer legfontosabb érve a magyar nyelv és irodalom fellendítése ellen a magyar nyelv és irodalom visszamaradottsága. A magyarokat kétféleképpen tudná elfogadni: vagy a „természeti” állapot „érintetlen” vadságában, vagy kiművelődve, vagyis germanizálódva. Ez íratja vele *Magyarország* c. híres epigramáját:

A haladás, mely nemrég jött közéték,
nem használt, inkább károtokra vált;
a vadság erénye már nem tiétek,
a műveltség mellétek még nem állt.

Ám a magyaroctól való aggodalmas idegenkedés csak a harmincas évek második felétől jelenik meg Grillparzer műveiben, s az *Urának hú szolgája* tíz évvel korábban, 1825-ben keletkezett. Itt még Endre király jóindulatú sztereotípiáit semmiféle belső ellentmondás nem feszíti:

Országomban csöndes, egyszerű nép él,
hajlandó minden jóra, derekas.
Összes tetteik mértéke, az erkölcs
szigorúan áll túlsok és kevés közt,
s megköti a rideg, túl éles elmét.

Másképpen szólva: az *Urának hű szolgája* magyar tárgya ellenére sem tekinthető Grillparzer életművén belül magyar problematikájú darabnak; a színműben a magyarság az államhatalmi konfliktus egyik elvont faktora marad. A színmű utólag, a mi szemünkben válik magyar vonatkozásúvá, azáltal, hogy önkéntelenül is hozzámérjük történelmi tapasztalatainkhoz, valamint — nem utolsósorban — Katona drámájához. Ez utóbbi összehasonlítás — Katona műve felől nézve — amilyen önkéntelenül adódik, annyira igazságtalan is. Grillparzer egy nagy hagyományú színházi kultúra gazdag formai kelléktárán belül mozgott, így alkotva meg számos remekműveinek egyikét. Katonának egyszerre kellett egy színházi formát megteremtenie és annak megfelelnie — és ami ily módon létrejött, az egy szó szoros értelmében vett hapax legomenon, mind a mai napig jóformán az egyetlen magyar tragédia. Grillparzer művéből minden különösebb nehézség nélkül meg lehet rendezni egy jó színházi előadást; Katonáéból, ha nem is éppen lehetetlen, de mindenesetre azzal határos. Mindez azonban nem visz messzire. Én a királyné megmentését tartom igazán fontosnak. Van egy olyan színpadi mű, amelyben Bánk nem mérszárolja le a védtelen asszonyt, hanem ellenkezőleg, megpróbálja elmenekíteni. A gesztus a fontos itt; az már szinte közömbös, hogy az eldobott kard (egyébként az egyetlen vitatható szcenikai megoldás) megöli Gertrudist. A királyné megmentését azért tartom fontosnak, mert időnként eszembe jut, hogy Katona *Bánk bánját*, ezt az önmagába zárult, sőt önmagába kövesedett művet fel kellene támasztani. Katona életművén belül — mint azt máshol kifejtettem* — talán a líra felől közelíthető meg a *Bánk bán*. Lehetséges azonban, hogy a színpadon is meg lehet közelíteni a drámát és a figurát — egy másik Bánk bán-figura felől, aki első olvasásra nyomorultnak és nevetségesnek látszik, utóbb azonban kiderül, hogy nemcsak a rendnek, hanem a maga módján a helytállásnak és az emberi méltóságnak is jelképe és garanciája.

* *Porba húzott grádicson* (Katona József lírájáról), Forrás 1991/11. 47–52.

Howard, Roger (Colchester): A TÖRTÉNETI DRÁMÁRÓL ÉS A BÁNK BÁNRÓL

Rendkívül hálás vagyok a lehetőségért, hogy szólhatok Önökhöz a megkapó ünnepség alkalmából. Mindazonáltal meg kell mondjam, nem vagyok biztos benne, hogy alkalmas vagyok erre a hozzászólásra.

Természetesen hallottam Katona József darabjairól. Tudom, milyen jelentős szerepe van a *Bánk bán*nak a magyar dráma fejlődésében és méltányolom az európai drámairodalomban betöltött helyét is. De mindössze részletes angol nyelvű szinopszist olvastam és tanulmányozhattam behatóan, amit Bécsy Tamás professzor úr volt szíves a rendelkezésemre bocsátani. Ő beszélt nekem a *Bánk bán* és George Lillo egyik darabja, az *Elmeric*, avagy az *igazság diadala* közti hasonlóságról is. Mindezek dacára nem áll módomban elvégezni az összehasonlításokat Katona és Lillo darabja között. Érdekes, hogy egyetemenk könyvtárában az *Elmeric* egyetlen példányát sem tudtam fellelni.

Mit mondhatnék tehát most, ami hasznos, vagy akár csak a tárgyra vonatkozó lenne ezen az ülésen? Történetesen most éppen Bécsy professzor úr és a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem meghívására jöttem Magyarországra, hogy a pécsi Kisszínházban megrendezzem egyik saját, történelmi tárgyú színdarabomat. A próbák kellős közepén vagyunk, a bemutató november végén lesz.

Darabom, a *Margery Kempe*, egy történelmi személyiségről szól, egy XV. századi angol asszonyról, aki misztikus gondolkodó volt, Jézus Krisztus szabad szellemű — de korántsem eretnek — követője, aki összeütközésbe került a korabeli egyházi hatalommal.

Természetesen a próbák során, hogy rendezésemre felkészüljek, meg kellett vizsgálnom — vagy inkább újravizsgálnom — a történelmi dráma műfajával kapcsolatos problémákat.

Ugyanakkor áttekintve azt is, amit a *Bánk bán*ról tudok, néhány olyan gondolat és reflexió alakult ki bennem e kérdésekkel kapcsolatban, amelyeket most szeretnék megosztani Önökkel, abban a reményben, hogy ezzel bármily csekély mértékben hozzájárulhatok a konferenciához.

Gondolataim arra vonatkoznak, hogy miképp jelenik meg a történelmi téma azokban a drámákban, amelyek egy nemzet fejlődésének, illetve e nemzet irodalmi és színházi fejlődésének egy adott pillanatában születnek.

Vegyük tehát elsőként a történelmi téma megjelenését a drámákban. A *Margery Kempe* próbáinak megkezdésekor néhány kérdést intéztem színészeimhez, s az elsők között volt ez: „Kicsoda a drámában szereplő Margery Kempe? Vajon a történelmi Margery Kempe pontos mása, vagy talán fiktív, képzeletbeli Margery Kempe-nek kell őt tekintennünk, és nem szükséges részletesen elemezni a viszonyt a történelmi személyiség és a drámabeli alak között?”

Nos, egy színész meglehetősen más kutatási szempontokkal dolgozik szerepére készülve, mint egy irodalmár, aki a műalkotást vizsgálja. Érthető, hogy az irodalomtudós minden követ megmozgat, minden lehetséges történelmi forrást átvizsgál, hogy meghatározhassa egy adott színpadi karakter viszonyát a történelmi személyiséghez, akiről mintázták — mégis, mint drámakutató, aki egyben darabokat is ír, nagyon fontosnak tartom

azt az alaptézist, hogy egy történelmi dráma, már amennyiben sikerrel előadható színpadon, főként az „élő színház” részének tekintendő. Az „élő színház” kifejezésen pedig azt értem, hogy az adott dráma ahhoz a korhoz illeszkedik, amelyben bemutatják a színpadon, bármikor legyen is ez.

Más szóval, egy történelmi dráma történelmi témája kortárs problémának látszik a közönség számára — noha természetesen néhány fontos tekintetben nem az, és kortárs megjelenése mindössze látszat. Ennek oka pedig az, hogy a színpadon „minden a látszat”, legalábbis az előadás végéig.

Ugyanígy, a közönség a színpadon jelenkorinak látja azokat a darabban megjelenő egyéb történelmi elemeket, amelyek a drámaíró korából származnak, s amelyeket a darab nyelvezet, drámai forma, kulturális attitűdök és filozófiai gondolatok alakjában tartalmaz.

Kézenfekvő, hogy egy irodalmár képes felismerni és azonosítani a drámaíró korának kultúrájához kapcsolódó elemeket, véleményem szerint azonban a közönségnek nem ez a dolga. És noha, hogy Brecht szavaival éljek, intelligens közönség nem teszi be a ruhatárba az agyát is a kabátjával együtt, mégis, a néző alapvető kötelessége az, hogy egy történelmi — vagy bármilyen másfajta — drámát a saját korára vonatkozó tapasztalatainak fényében szemléljen; más szóval jelenkori élményként kezelje, amely az aktualitás közvetlenségével hat. A közönség egy darab cselekményét — amíg a cselekmény tart — jelenbelinek fogja fel, olyan eseménynek, amely látszatában és valóságosan is a színpad terében és idejében, mint végtelen jelenben, állandó „most”-ban játszódik le.

Az irodalmár szemében a történelmi dráma hasonló, bár némiképp határozottabb módon tűnik kortársnak — egyéb tulajdonságai mellett —, hiszen szükségszerűen a jelenben olvassuk, a saját jelenbeli tudatunk segítségével.

Ha tehát a történelmi drámának szükségszerűen kortársnak, jelenkorinak kell lennie — sietve teszem hozzá, hogy csak e sajátos, mégis döntő fontosságú szempontok szerint — megmarad a kérdés: *hogyan?* Miként tűnhet jelenkorinak ma, 1991-ben egy 1815–19 között íródott, 1213-ban lejátszódott történelmi eseményeket feldolgozó dráma?

Tegyük fel, hogy Katona drámáját 1991-ben színpadra állítja valaki Angliában, még hozzá olyan rendezésben, amely lehetőleg teljesen „hű” akar lenni a darabhoz, amennyiben nemcsak a XIII. századi magyar történelmi eseményeket tükrözi, hanem talál olyan nyelvezetet is, amelynek segítségével egyben Katona gondolataiból és korának kultúrájából is közvetíteni tud valamennyit.

Meggyőződésem, hogy az angol közönség szükségszerűen az 1980-as évek angol politikai történéseinek fényében látná a darabot; más szóval, a *Bánk bán* történetét és szereplőit a „Thatcher-éra” néven emlegetett korszakhoz viszonyítaná. Hiszen végül is ez az a korszak, amit épp most éltek át, és természetesen a saját tapasztalataik alapján fogadnák, próbálnák értelmezni az előadást. Persze elképzelhető, hogy az előadás után esetleg utána néznének a magyar történelem és drámatörténet egyes eseményeinek, s akkor Katona művét már abban a kontextusban is értelmezhetnék. De egy egyetemes jelentőségre pályázó darab alapismérvei közé tartozik, hogy ismerős hűrt pendít meg nézőiben, akárhol kerüljön is színpadra.

Ami a szereplőket illeti, az angol közönség számára az erős akaratú, de indulatos nőuralkodó alakja lenne a legismerősebb, azé az asszonyé, aki a lojalitással kapcsolatos konfliktusok forrásává válik, aki, mint Gertrudis, szeretne „Törvényt kiszabni, és úgy lenni e’

felett, / miképpen a Nap sok világokon!" (IV. szakasz, 3. jelenet), de aki végül is elszenvedi a következményeit annak a végzetes viszálynak, amely az átmenetileg hatalma alá került alattvalók között alakul ki; olyan személy ő, aki nem riad vissza attól sem, hogy női eszközökkel manipulálja az erősebb nem képviselőit, és akinek, ezt is ki kell emelnünk, ezért több támadást kell elviselnie ezektől a férfiaktól; támadásokat, amelyek tisztán megvilágítják a férfi szexuális eredetű gyűlöletét, ha magánál magasabb pozícióban nőt talál. Az angol közönség azonnal felismerné az olyan témákat, mint pl. a dilemmák és lehetetlen választási kényszerek, amikkel az érző szívű Bánk bánnak — Gertrudis korrump uralkodásának következtében — szembe kell néznie, mikor azon tűnődik, hogy szakítson-e az igazságtalan törvényekkel vagy továbbra is az alkotmányos utat válassza.

A jelenkori angol közönség véleményem szerint ismerősnek találná a drámának azt a rétegét is, amelyben Katona a magyar főurak lojalitási konfliktusaival foglalkozik. Petur bán idegengyűlöletének mását találhatjuk meg pl. egy miniszterben, Nicolas Ridley-ben, akit Margaret Thatcher elmozdított hivatalából. Ridley a „Kis Anglia” sovíniszta hirdetője, aki elfogadhatatlannak tartja, hogy az angol parlament a legcsekélyebb jogáról is lemondjon az Európai Közösség Parlamentje javára — s mégis olyan típust képvisel, amellyel, melleleg, Thatcher nyilvánvalóan szimpatizált, amíg ez megfelelt érdekeinek. Mindazonáltal Katona darabjának lázadói szerintem nagyon sokféle véleményt képviselnek, így bizonyára néhány alakjának megfelelőjét az angol politikai spektrum Ridley-vel ellentétes végén is megtalálhatnánk, pl. a parlament munkáspárti képviselői között, s az ő viszonyukban az Európai Közösséghez és az USA-hoz: számukra Thatcher — bármily lagymatag — közeledési kísérletei Európához és lelkes amerikanizmusának megnyilvánulásai egyaránt ellenszenveseek voltak.

És ezzel eljutottam központi analógiámhoz. Úgy vélem, az angol közönség nem úgy szemlélné Gertrudist, mint „német kérdést” a magyarok számára, hanem mint „amerikai kérdést” saját maguk, az angolok számára. Mert azt a saját tapasztalatukból tudják, hogy az a megoldás, amire Thatcher jutott a maga Anglia és Európa közti lojalitási konfliktusának feloldására, vagyis hogy Amerikát választotta, olyan következményekkel járt az elmúlt évtizedben, amelyek visszafogták a brit gazdaság és társadalom fejlődését, és a továbblépés helyett ahhoz vezettek, hogy Thatcher megpróbálta Nagy-Britanniát egy olyan amerikai erkölcsi és kulturális modellnek alávetni, amely nem felel meg az angol hagyományoknak.

Végezetül azt is el kell mondanom: gyanítom, hogy az angol közönség szkeptikusabb része — főként a fiatalok — Katona darabzárását elfogadhatatlanul idealistának találná. Minden bizonnyal vagy cinikusnak, vagy túl naivnak bélyegeznék. Nem nagyon hinnének Gertrudis ártatlanságának bizonygatásában. Elvégre ha valaki felelős egy törvény kizabásáért, akkor semmiképp sem lehet teljesen ártatlan a törvény következményeiben.

Az Endre király által megrendezett kiengesztelődés kimenetelét alighanem túlzottan manipulatívának mondanák — úgy találnák, hogy ideológiailag elsimítja ugyan a viszályt, de dramaturgiai tekintetben elfogadhatatlan és nem meggyőzően valóságos, a *reálpolitika* példája, amely nemeslelkű megbocsátásnak álcázza önmagát — egy kis isteni segítséggel. Míg nagyon pozitívan reagálnának arra az alapos portréra, amit Katona Bánk bán általános emberi tulajdonságairól ad, ugyanakkor mindig tudatában lennének annak, hogy — bármik legyenek is erényei és jellemének erősségei, és bármilyen megindító legyen is megaláztatása — Bánk bán mégis csak egy feudális nagyúr. Gyanítom, hogy ez a közönség

inkább a paraszt Tiborral hajlana egyetértésre, aki annak a meglehetősen realista meggyőződésének ad hangot, hogy az ország vezetőinek érdeklődése és szimpátiája csak akkor fordul igazán a köznép felé, amikor a vezetők és a közemberek közös veszéllyel kénytelenek szembenézni, amilyen pl. egy idegen hatalom általi kizsákmányolás. Az elmúlt évtized angol történelmi tapasztalatait figyelembe véve, legismerősebbnek is Tiborc kijelentését találnák: „a' Magyar se gondol / már oly sokat velünk, ha a zsebe / tele van” (III. szakasz, 3. jelenet). Hiszen végtére is, mint azt a történészek is bizonyára megállapítják, Thatcher hatalma akkor ért véget, amikor az emberek végképp meggyőződtek arról, hogy a miniszterelnökasszony igazából nem törődik velük eléggé, s így miniszterei — attól tartva, hogy a legközelebbi általános választásokon nem választják újra őket — úgy határoztak, hogy megszabadulnak Mrs. Thatchertől és kijelölnek helyette egy kevésbé „rámenős” pártvezért, aki többet törődik az emberekkel — persze mindezt már csak azután, hogy a brit társadalom igen nagy károsodást szenvedett.

Összegzésül. Teljesen elfogadhatónak és valószínűnek tűnik számomra, hogy a *Bánk bánt* manapság műsorra tűznék az angol színházak, ez nemcsak a történelmi dráma természetéről mondhatna sokat az angol közönségnek, hanem elmélyítené azoknak a — jelenkori Európánkban megfigyelhető — gondolati áramlatoknak megértését, amelyek egy tágabb Európa-koncepció keretein belül befolyásolják a nemzetek azonosságtudatának távlatait. Ezeket a gondolataimat ajánlom tehát szíves figyelmükbe.

Beke József: A BÁNK BÁN-SZÓTÁRRÓL

„Polonius: Mi az, amit olvas, fõnséges úr?

Hamlet: Szó, szó, szó.

Polonius: De a veleje?”

(Shakespeare: *Hamlet*)

A shakespeare-i aranyigazság mélysége a fordítás Arany-fényében ragyog felénk: olvas-suk, halljuk a szót, ám értjük-e a lényegét? Mert a szó felszín csupán, melyen a figyelmet-len elsiklik, sõt könnyen félresiklik, sohasem veszi észre a belsejében rejlõ igazság- és szépség-magot. Ez az õsi, finnugor eredetû szó: *velõ* ugyanis valamikor *belső részt, magot* jelentett, de már a XVI. sz. közepétõl, Heltai Gáspár óta átvitt értelemben is használatos: valamely kifejezés legfõbb tartalmát is értették rajta.

Vitathatatlan, hogy az irodalmi mû szuverén és megbonthatatlan egység, hogy tökéle-tessége — legyen az bármilyen fokú — a rész-egész kohéziójában testesül meg, ilyenfor-mán a rész sohasem lehet egyenlõ az egészszel. Ám az is kétségtelen, hogy anyaga a nyelv, amely viszont szavakból áll, s mégiscsak ezek hordozzák a gondolat világosságát, az érze-lem hevét, a szépség fényességét.

Az írói szótár talán fölöslegesre vállalkozik, amikor szavakra bontja a mûvet, hiszen minek a katedrális kövekre szedni? Valóban, minek? Minek — mindaddig, amíg szépsége töretlenül ragyog, amíg ki nem kezdi az idõ, amíg sugárzása él. De amint fényét veszti, hatása elhal, és nem jut át az utókor emberének szemébe-lelkébe, bizony megvizsgálják elemeit alaposan. Amint az épületnél a tatarozást, úgy az irodalmi mûnél a szómagyaráza-tokat a szükség kényszeríti ki.

Persze a nyelv mégis más, mint a kõ. A nyelv az emberiség legsajátosabb és legcsodá-latosabb alkotása. Nemcsak anyaga lehet a mûalkotásnak, hanem eleven kötelék is egyben, mely hordozza és közvetíti a szellemiséget téren és idõn át: általa az ókori bölcsesség is hozzáférhetõ az évezredek távolán át a ma és a jövõ embere számára is. A nyelv abban is sajátos jelenség, hogy mindig egyéni produktum is, nem csupán közösségi kapocs. Ebbõl a személyhez, alkotóhoz kötött voltából fakad az is, hogy idõ múltával a nyelvi forma pontos tartalma elhalványulhat, kétségessé válhat, hiszen az egymást követõ generációk sok-sok egyéni kifejezésmódja bizonyos elmozdulást hoz létre a nyelvhasználat egészében is. A szavak, a kifejezések születnek, élnek, virágznak, majd elfelejtõdnek és elhalnak.

A kétszáz éve született Katona József kifejezésmódja, szókészlete is más volt, mint a mienk. S nemcsak azért, mert mûvész volt, hanem azért is, mert az eltelt öt-hat emberöltõ alatt nyelvünk jelentõsen megváltozott. Az sem elhanyagolható, hogy Katona igazi törté-nelmi drámát írt, melynek cselekménye sok évszázaddal korábbi világba visz bennünket, így természetes, hogy szóhasználata saját koráéhoz képest is inkább régies, mint egykorú. Hogy itt tudatos archaizálásról van-e szó, vagy inkább csak a nyelvújítási harcoktól távol maradó Katona konzervatívizmusról, az további kutatásokat igényel, s ezekhez alapot szolgáltat a most elkészült szótár. Annyi már bizonyos, hogy a Bánk bán 2882 szavából 56-ot találtam meg a nyelvújítási szótárban,¹ de ebbõl következtetést levonni csak akkor

lehet, ha majd rendelkezésünkre áll egy hasonló adatbázis a múlt század lelegejének nyelvhasználatáról, pl. egy Kölcsey- vagy Berzsenyi-szótár.

De korántsem csupán az eltelt idő nyelvi változásai indokolják a mű kifejezéseinek alaposabb vizsgálatát. Legalább ugyanennyire az is, hogy a *Bánk bán* legtöbb méltatója éppen a nyelvi megformálás erejét tartja a dráma egyik legfőbb értékének. Arany János így ír: „Különös teremtő tehetség volt ezé a Katonáé; bámulatos, hogy tudta a nagy szenvedélyeknek olyan megragadó kifejezéseit olyan gondos beosztással elrendezni, hogy tudott annyi számítással — költeni.” Egybevág ezzel Szerb Antal véleménye is: „Akadnak drámák, amelyeknek cselekménye sokkal izgatóbb, mint a *Bánk bán* késleltetett meséje — de egy sincs, amelyben a drámai nyelv annyira a vihar előtti párázattól volna terhes és villámot hordozó. Ez a nyelv az, amely az első intonációtól az utolsó szóig magával ragad, és kiváltja azt a megrázkódtatást, a katarzist, ami a klasszikus hagyományok óta a tragédia célja.”

Éppen e nemes cél, tehát a mű erkölcsi megtisztulást eredményező hatása kerül veszélybe azáltal, hogy az olvasó vagy a néző egyre gyakrabban botlik olyan kifejezésekbe, amelyeknek értelme nem világos előtte, s ennél fogva művészi szépsége sem érintheti meg. Egyre gyakrabban — ezt úgy értem, hogy amint időben távolodunk a keletkezés korabeli nyelvhasználatától, úgy gyarapodnak a magyarázatot igénylő szövegrészek. Ezzel számolnunk kell, mert a nyelv változása ugyanolyan megállíthatatlan folyamat, mint maga az idő. Mit tehetünk? A katedrálisok megroppant tartópilléreit újabbra cserélik, az elkorhadt fagerendákat vasbetonnal helyettesítik. Az irodalmi művekben is kicseréljük a szavakat, átírjuk a kifejezéseket mai nyelvre? Voltak ilyen kísérletek nálunk és más nemzeteknél, de nem váltak be. Az eddigiek azt igazolták, hogy az épületgerendázat cseréje után helyreállítható a művészi hatás, de az irodalmi alkotás nem az többé, ami volt, ha egyetlen szavát kicseréljük is. Sem egy Balassi-vers, sem egy Molière-dráma nem tűri a szövegváltoztatást. A kísérletek azt mutatják, hogy újat lehet írni ugyanabból a témából, de modernizálni, átírni meddő vállalkozás.

Marad az a megoldás, amelyet már a görögök is gyakoroltak: az eredeti szöveget kell magyarázatokkal ellátni, hogy közelebb hozzuk szépségének erejét a ma emberéhez. E cél legkorszerűbb eszköze az írói szótár. Benkő László, aki az első magyar írói szótárt szerkesztette — s aki a *Bánk bán-szótár* lektora és munkám legfőbb támogatója volt — *Az írói szótár*² c. könyvében ezt írja: „A végső indíték, amelyből az írói szótár kezdetei fakadnak, társadalmi szükséglet”. Megtudhatjuk könyvéből, hogy e sajátos műfaj gyökerei a Homérosz utáni időkhöz nyúlnak vissza. Amikor a görögök észreveszik, hogy a nagy eposzok egy-egy kifejezése már nem érthető az utódok számára, akkor magyarázatot, glosszát fűznek hozzá. Ugyanígy járnak el majd Vergiliusszal, Dante *Isteni Színjátékához* nem kisebb alak, mint Boccaccio készít magyarázatokat, egyenesen a firenzei tanács felkérésére.

A mi irodalmunkban Sylvester János, az Újszövetség fordítója készíti az első jelentős szómagyarázatot a XVI. század közepén. A múlt században alakul ki Európa-szerte a műfajnak az a változata, amely nem csupán „csemegézik” egy-egy mű kifejezéseiből, hanem valamely alkotó vagy alkotás teljes szókincsét dolgozza fel. Ekkor jelenik meg pl. az a szótár, amely az *Isteni Színjáték* összes szavát értelmezi (idegen nyelveken is!), majd a Shakespeare teljes szókincsét tartalmazó lexikon. Nálunk nem születik hasonló mű, de nagyon jelentős tett Lehr Alberté, aki a *Toldi* bizonyos kifejezéseire csatol magyarázatokat, amelyet természetesen felhasznál az iskolai oktatás is.

Századunk a teljességet szem előtt tartó szótárak keletkezésének időszaka. Világszer-
te megnő az érdeklődés a nagy elődök szókincse, kifejezőmódja, talán a nagyság titka
iránt. Egymás után jelennek meg óriási munkát igénylő szótárak, így a század elején egy
német nyelvű Cicero-szótár, majd a Puskin-szótár, az Ibsen-szótár, a Cervantes-szótár.
Három német akadémiai munkacsoport több évtizede dolgozik a Goethe-szótáron, mely-
nek megjelenése az ezredfordulóra várható.

Itthon eddig három írói szótár jelent meg: a *Juhász Gyula-szótár*³, amely Benkő
László munkája, a *Petőfi-szótár*⁴, amelyet Gáldi László vezetésével egy munkacsoport
készített, valamint a *Toldi-szótár*⁵, amelyet Pásztor Emil szerkesztett. Ezekhez csatlako-
zik most negyedikként az, amelyben a *Bánk bán* szókészletét dolgoztam fel, s amelynek
megjelentetésével a szülőváros tiszteleg nagy fiának emléke előtt. A *Bánk bán-szótár* (= BbSz.)
az ún. kritikai kiadásban⁶ fellelhető „második (végleges) kidolgozás” összes olyan
szavával foglalkozik, amelyet a szerző elhangzó szövegnek szánt. (A színi utasítások csak
annyiban szerepelnek, amennyiben az egyes kifejezések megértéséhez szükségesek.) Leg-
főbb célomnak azt tartom, hogy a lehető legpontosabban megadjam az egyes szavak, kife-
jezések mai értelmezését. Azt a jelentést próbálom rögzíteni, amely a mű egy adott pont-
ján, abban a drámai szituációban, abban a stilisztikai környezetben érvényes, hiszen e té-
nyezőktől függ a szó jelentésárnyalata. Vegyük példának a *fiú* szót, amely az V. szakasz
néhány során belül három különböző jelentésárnyalatban, más-más stilisztikai töltéssel
szerepel. Itt Myska bán fia, Solom éppen meg akar vívni a király helyett Bánkkal, Gertru-
dis gyilkosával. Indulna, amikor apja megszólítja: „Fiam, hová?” A szó itt első jelen-
tésében van jelen, hiszen az apa vér szerinti leszármazottjára vonatkozik. Néhány sorral
előbb, amikor Solom vállalta ezt a párbaít, a király meghatottan kiáltott fel: „Fiam!” Ez
már a szónak másik, átvitt értelme: bizalmas árnyalatú, megtisztelő megszólítás az idősebb
és magasabb rangú jogán. Ugyanakkor köszönet az önfeláldozó kockázatért, hiszen Bánk
aligha lebecsülendő ellenfél bárkinek is. Sőt az is benne van ebben a kifejezésben, hogy a
király visszakapta előzőleg megrendült hitét. Amikor ugyanis előbb ezt kérdezte:

„Nincs senki a jelenvaló Leventák
közül, ki e' szennyet Nagy-aszszonyán
nem undorodna hagyni? senki sincs?” (5: 237)*

kínos hallgatás volt a felelet.

A *fiú* szónak egy újabb jelentésárnyalatát érhetjük tetten egy sorral odébb, amikor
Bánk, aki előbb „merően nézi” a fiatal vitézt, így szól:

„Kedves Fiú! miért
akarod fejed' bezúzni egyj gonosz
Aszszony miatt? Szánd e' tüzet Hazánknak.
Kétségbe kéne esnem, hogy ha egyj
Meráni Aszszonyért hasítanék
ilyen nemes szívet ketté. Eredj!” (5: 271)

Itt a *fiú* szó a tapasztaltabb, tájékozottabb és valószínűleg erősebb, megfontolt férfi fölé-
nyét tükrözi; némi lebecsülő árnyalattal, de a lovagias vállalás iránti tisztelettel hangzik.

Figyelmeztetést is hordoz, és jelentése nagyon messze jár az eredetitől, a családi kapcsolattól.

A szótárban természetesen egymás mellé kerülnek az egyes szavak különböző jelentésárnyalatai, illetve az ezeket bizonyító idézetek. A *fiú* címszó további példáiból kiderülhet, hogy a legutóbb említett lekezelő árnyalat negatívuma még fokozódik két további esetben: Biberách e megjegyzéséből:

„egyj illy keszeg, sovány Fiút az izmos
Bánkban — bajúsa' egyj végére lőz [=tűz]” (Prol: 74)

egyenesen megvető gúny, Ottó férfiúi és lovagi mivoltának teljes lebecsülése árad. Megint másféle elutasítás, ti. a királynői gőg férfi-megvetése, meg a jól felépített hatalomvágyat keresztelző „esztelenséget” testvér-átokkal sújtó düh tör ki Gertrudisból Ottó ellen:

„Átok reád Fiú, ki örök mocsok
közé keverted a Hazádat!” (4:82)

A *fiú* szónak előbb említett megjelenései arra adtak példát, hogy a mű adott szituációjában, a szereplők bonyolult viszonyai közepett milyen értelmi árnyalatot, de főként milyen érzelmi töltést hordozhat egy szó. Következő példám inkább arra mutat, hogy a művészi ösztön hogyan jut kifejezésre Katona költői nyelvhasználatában, hogyan halad a közismert jelentéstől az átvitt értelmezés, az asszociációt kívánó képszerűség felé. A sok kínálkozó példa közül nézzük a *fátyol* szócikket! Ez a szó háromszor fordul elő a műben. Jelentése közismerten: valamilyen finoman szövött anyag, ill. ebből készült kendő. Egyik előfordulásában erről van szó, de megtoldva a *halotti* jelzővel, s így a gyász — bár ironikus — jelképévé válik Tiborc szájában:

„Lelkemre mondom, egyj halotti fátlyolt
kőtnének inkább a hasokra — leg-
alább csak úgy külsőképp' is mutatnák
a gyászt azon szegény Nyomorúltakért,
kiket kiálhatatlan sajtólásaikkal
a sírba döntenek —” (3:229)

Egészen mást jelent a szó az első szakasz elején, amikor a titokban visszahívott Bánk éppen megtudta Peturtól, hogy *Melinda* a szervezkedők jelszava, ám ezt nem tudja hová tenni — még nem látta az Ottó—Melinda jelenetet sem —, csak a titok homálya borong előtte, Petur szavai zúgnak fülében:

„Jaj kegyes Nagy-úr! sokat
fogsz még te itt találni, a'mi akkor
nem volt, midőn elmentél.” (1:165)

Bánk e kitörésében:

„Menyben lakó szentséges Atyám! ide
mindentudásod' égi cseppeit!
nekem — nekem, hogy e' nagy fátyolon
áltlássak...” (1:212)

a szó olyan átvitt értelmet kap, amely az író egyéni kifejezőmódjának sajátos és igen jellemző része: valamely bonyolult, átláthatatlan helyzet értendő rajta. Az új, egyéni jelentés alapja az, hogy a kiinduló jelentés szerint a tárgy — szem elé kerülve — valóban akadályozhatja a látást. Persze itt már annyiban is áttételes a szókép, hogy nem konkrét szemmel való látásra, hanem egy ügyben való tisztánlátásra vonatkozik. Ez az értelmezés óhatatlanul eszünkbe juttathatja, hogy a mű több helyén is *világot*, azaz *világosságot* keres Bánk:

„Világot, itt! világot!” (1:254)
„Vond ki, Lelkem, most magad'
azon setét ködből, melly elragadta
előlled a világot” (1:560)

A *fátyol* szó harmadik előfordulása is szokatlan, egyéni, ám itt az alapjelentés egy másik mozzanata lesz az asszociációs bázis, az, hogy egyrészt szálakból áll, másrészt finom, alig érzékelhető dologról van szó. Ebben a közismert idézetben:

„Két Fátyolt szakasztok el:
Hazámrol, és Becsületemről.” (1:588)

a szó jelentése így határozható meg: „vkit vmihez fűző láthatatlan (erkölcsi) kötelék”. E képes kifejezés megint eszünkbe juttathatja a mű egy másik helyét, ahol a kötelék-fogalom ismét más metaforával fejeződik ki:

„Melinda! és mindég Melinda! — szent
név! égi 's földi Mindenem' javát
szorossan egybe foglaló erős
Láncz...” (1:207)

Természetes, hogy a *fátyol* szónak e két utóbbi értelmezése nem a köznyelvi, hanem az egyéni, alkalmi szóhasználat körébe tartozik, így az *Értelmező Szótár*⁷ nem is tartalmazhatja. Ezt a tényt a *BbSz.* csillaggal: * jelöli minden hasonló esetben.

Ha azt a kérdést tesszük fel, hogy miként csoportosíthatók a *Bánk* bánnak azok a kifejezései, amelyeknek megértése magyarázatra szorul, akkor a következőket mondhatjuk: Mindenekelőtt vannak olyan szavai, amelyek ma egyáltalán nem használatosak. Például azért, mert képzési módjuknál fogva elavultak: *ékesítettik, megvettetett* (szerelem), *megengedhető, lerontatás, irtóztatóság, gazemberes* (tanács), *bárányi* (békesség), *té-bult* stb. Megértésükhöz tulajdonképpen némi figyelem elegendő, hiszen a szöveggörnyezet leginkább világossá teszi jelentésüket. Nagyobb gondot okozhatnak pl. a következők: *eltenyészik* (= elterjed), *egybeköttetés* (= kapcsolat), *elrenget* (= elringat), *lévnyaló* (= haszonleső), *tő* (= tú), de talán még ezek is megfejthetők az ép nyelvérzékű, tanult mai ma-

gyar előtt. Vannak aztán olyan szavak is a műben, amelyek jelentését még a szövegkörnyezettel együtt sem láthatja világosan az olvasó vagy a néző. Ilyennek tartom következőket, pl.: *bojér* (= galíciai főúr), *bahó* (= együgyű, bolondos, bohó), *bakáz* (= bukencezik, lebukik), *cínterem* (= templom körüli temetőkert). A fentiekhez hasonló a helyzet a műben szereplő szókapcsolatokkal és szólásokkal is: vannak könnyebben és nehezebben megfejtethetők. A könnyebbek közé sorolom ezeket: *emlékébe jön* (= eszébe jut), *következést húzó* (= következménnyel járó), *csóka csóka társának szemét ki nem kaparja* (= az azonos rangúak összetartanak). Már ezek gondot okozhatnak: *felszól az esze* (= eszére hallgat), *ajtót nyit val aminek* (= meghallgatja), sőt van olyan szólás a műben, amelynek a szakember sem találja forrását igazából:

„addig én is
sípot faragtam nádatok között,
míg benne ülhettem” (2:377)

mondja Biberách, ami körülbelül annyit jelent: kihasználtam kedvező helyzetemet, amíg tehettem.

Külön kívánok szólni a műnek azokról a szavairól, amelyek ugyan ma is élnek, pontosabban szólva hangalakjuk használatos, de módosult jelentésben. A szó tehát ismerős, de *más a veleje*. Úgy vélem, éppen ezek jelentik a legnagyobb veszélyt a megértésben, ezek vezetnek félreértésekhez, sőt ezeket vádolóval azzal, hogy nagy részük van benne, ha egyesek nem átallják a Bánk bánt érthetetlennek nevezni.

Vegyünk először egy ártatlanabb példát. Már volt erről a jelenetről szó: az V. szakaszban a király felhívására a „jelenvaló Leventák” közül senki sem vállalkozik megvívni Gertrudis becsületéért. Endre így kesereg: „Jobban remeg előtte minden; mint előttem”. Katona többször is a régi nyelvben szokásos *mindenki* jelentésben használja a *minden* szót. Aki még nem találkozott ezzel, azt zavarhatja, hogy ebben a helyzetben miféle *dolgok remegnek* itt, különösen akkor, ha azt sem érzi meg, hogy a *remeg* jelentése is módosult már, a műben *reszket*, *fél* értelemben használja az író. Azért is mondtam, hogy ez ártatlan példa, mert legfeljebb olvasva lehet zavaró. Ha színpadon az előadás nem tudja egyértelművé tenni, az alighanem hiba.

Mint az előző csoportba tartozó kifejezéseknél, itt is megjegyzem, hogy a szövegkörnyezet, ill. előadásban a szituáció, a gesztus sokat segíthet az ilyenféle kifejezés megértésében:

„Szegény Teremtés vagy, ha czéledat
csak Aszszony által gondolod kivinni! —” (1:132)

A *kivisz* ige ma már nem jelent *megvalósított*, legfeljebb egyik származéka, a *kivitelez* igazíthatja el a gondos olvasót.

Zavart okozhat a *megismer elismer* jelentésben, az *eláll különbözik* jelentésben, az *eloltani megölni* jelentésben, a *fel fedez elárul* jelentésben. A *száraz* sem a *friss* ellentétében ebben a mondatban: „Egykor egy öreg Paraszt akadt előmbé — szárazon evé a megpenészedett kenyért.” A *megpenészedett* világossá teszi, hogy másról van szó: *üres, pusztá* itt a *száraz* jelentése. Így már világos lehet Biberách e kijelentése is:

„Kis Aszszony! én
száraz Reménnyel nem tudlak tovább
éltetni —” (1:336)

A legveszedelmesebbek azok a félreértési lehetőségek, amelyek mintegy belesimulnak a szövegbe, meg sem hökkentenek, ám nem azt jelentik, amire először gondolnánk. Ilyen az említett *száraz kenyér* közismert fogalma, ilyen a *titkot felfedez* szókapcsolat, pedig a műben Biberách — mai szóval — nem felfedezi a titkot, hanem *felfedi*, tehát illetéktelennek *elárulja*.

Hasonlóan félrevezető lehet az V. szakaszban Bánk e kijelentése:

„Nagy volt az a Hatalom, mellyet kezembe
tettél-le. Itt dörgött markomban egyj
Ország felébe mértt ménkö csomó...” (5:176)

Aki felfogja, hogy ebben a mitológiai Zeuszt idéző képben a *ménkö csomó* a korlátlan hatalmat képviseli, rögtön támad egy kérdése: miért csak az ország felére terjed ki ez a hatalom, annál is inkább, hiszen Bánk a mű folyamán már többször kinyilvánította, hogy ő a király maga Endre távollétében. Arról van szó, hogy Katona itt a *felébe* szóalakot a mai *fölébe* helyett használja.

A következő példa félreértése egyenesen megkérdőjelezheti Bánk egész eddigi karakterét:

„Ha tizszer, harminczor megöltt,
ha kincsemet rabolta el, ha széjjel-
szaggatta Gyermekimet, Feleségemet —
még tán megengedhettem volna...” (5:183)

Hogyan? Ez a Bánk mindezekhez előre beleegyezését adta volna az idegen királynénak, akit *kerítőnek*, *kígyónak* nevezett. Ha így lenne, akkor ezt a Bánkot nem Katona álmódta volna színpadra, legföljebb Grillparzer, akinél a mű címe is jellemző: *Urának hű szolgálója*. Nagy félreértés lenne, ha nem tudnánk: itt a *megenged* jelentése: *megbocsát*, vagyis utólag *elnéz*, *elfogad* valamit. Katona nemcsak a mű más helyén alkalmazza ebben az értelemben (Izidóra mondja Bánknak: „Megengedek...”), hanem periratai között is van egy saját kezű fogalmazvány, amelyből egyenesen az derül ki — ha a szó mai értelmét tekintjük —, hogy a paráznságon kapott asszonyt azért büntetik enyhébben, mert vétkét a férje *megengedte*. Persze *megbocsátotta*, ami elég nagy különbség.

A fentiekhez hasonló példákat lehetne még szaporítani, de nem teszem, mégpedig abban a reményben, hogy a szótár minden félreértési lehetőségre számítva eligazítást ad használóinak. Munkám során járatlan úton haladtam, hiszen sem ilyen régies nyelvezetű, sem drámai művet feldolgozó írói szótár nem készült még magyarul. Komolyan vettem a *Bánk bán* egyik legalaposabb magyarozójának, Pándi Pálnak egy megjegyzését: „A drámai [...] kifejezések konkrét jelentéskörét, jelentésárnyalatait egy helyzet, jelenet és jellem egésze határozza meg, nem csupán a szótárilag rögzíthető jelentéstartomány.” Éppen ezért a példákban feloldom a szöveg névmásait, szólásait, szókapcsolatait zárójelbe tett értelmezésekkel. Igyekszem csökkenteni azokat a nehézségeket, amelyek a régiességből, a

művészi invencióból és a műfaji sajátosságból adódnak. Egyrészt arra törekedtem, hogy inkább érezzenek benne a szakemberek túlmagyarázást, mint egyetlen olvasója is bizonytalanságot. Másrészt — abban bízva, hogy a *Bánk bán* sokáig alapl műve marad irodalmunknak és része lesz iskolai oktatásunknak is — gondoltam a távoli jövő irodalmi érdeklődésű magyarjára is, aki valamikor olyasmiben is eligazítást várhat a *BbSz.*-től, ami ma még talán nem feltétlenül szorult volna magyarázatra.

Bocsáttassék meg nekem ez a jövőre gondolás, de ki tudja, a következő kétszáz évben vállalkozik-e majd valaki hasonló munkára? Amikor jó öt évvel ezelőtt belefogtam a szótár készítésébe, abban bizakodtam, hogy e könyv eljut legalább minden magyar középiskolába. Ha ebben nem hittem volna, talán el se kezdtem volna. De elkezdtem, sőt be is fejeztem. Olyan, amilyen tőlem és a szűkre szabott időből tellett. Biztos csupán abban vagyok, hogy jó ügyet szolgálok, hogy jól-e, azt majd eldönti az idő.

Jegyzetek

1. Szily Kálmán: *A magyar nyelvújítás szótára*, Bp. 1902.
 2. Benkő László: *Az írói szótár*, Bp. 1979.
 3. Benkő László: *Juhász Gyula költői nyelvének szótára*, Bp. 1972.
 4. *Petőfi Sándor életművének szókészlete*, Bp. 1973–87.
 5. Pásztor Emil: *Toldi-szótár*, Bp. 1986.
 6. Katona József: *Bánk bán*, s. a. r. Orosz László, Bp. 1983.
 7. *A magyar nyelv értelmező szótára*, Bp. 1959–62.
- * A szakaszok = felvonások sorszámozását római számmal egységesítettük, a szótár idézett helyei esetében azonban megőriztük a szótárszerkesztő jelölését. — A szerk.

Bíró Ferenc: KATONA JÓZSEF SÍRJÁNÁL

A tudományos konferencián a kutatók az alkotó műhelyének titkait fürkészték, itt, sírjánál állva viszont a sors hív fel töprengésre, amely számára adatott. E sorsnak, Katona József sorsának két, rendkívülinek tekinthető mozzanata van. Az egyik remekművének, a *Bánk bán*nak visszhangtalansága, az a körülmény, hogy diadalútjára az irodalmi közvéleményben csak jóval a szerző halála után indult el. A másik pedig az a „szomorú világ-irodalmi különlegesség” (Waldapfel József), hogy az életműben egyedül áll. Most ez utóbbi ténnyel kapcsolatban ejtenénk néhány szót, tudván, nem elsőként gondolkodunk el azon, hogy legnagyobb nemzeti tragédiánk szerzője huszonöt éves koráig ugyan jónéhány értékes, sőt, a korábbi magyar irodalom drámaírói teljesítményeit alaposan meghaladó művet hozott létre, a *Bánk bán* végleges szövegének elkészítése után viszont (noha csak harmincadik életéve körül járt), visszavonult szülővárosa csendjébe. Az első pillantásra talán feleslegesnek ítélnénk a meditációt, hiszen az irodalomtörténeti hagyomány szerint ő maga adott rá magyarázatot a játékszíni költőmesterség lábrakapásának hazai akadémiairól szólva: a nevezetes metaforát — a madár is elhallgat, ha látja, hogy füttyörészése haszontalan — személyes vallomásként szokás felfogni. Ez voltaképpen azt jelenti, hogy ő sorsának e két elemét, a mű visszhangtalanságát és az elhallgatást ok-okozati viszonyba állította — a szerzői némaságot azzal hozta összefüggésbe, hogy a kor nem felelt szavára. E magyarázat mögül azonban újabb kérdések rajzanak elő. Vajon miért érzekelte ő némának e kort, az 1820-as éveket, amely éppen a nemzeti irodalom addig nem látott lendületét hozta meg, vagy miért fogadjuk el a metaforát, ha tudjuk, hogy a költő azért mégiscsak különbözik a madártól — az ő szava nem száll el a pillanattal, ő tud az utókor számára is énekelni, mint a Katona Józsefnél nem sokkal korábban élt debreceni poéta, Csokonai Vitéz Mihály is tette a maga sípoló tüdejével.

Az elmondottakból mindenesetre annyi tanulságot joggal vonhatunk le, hogy az elhallgatás nem annyira kényszer, mint inkább döntés következménye volt. De vajon miért döntött így érett férfikora hajnalán a magyar irodalom legnagyobb tehetségeinek egyike? A lehetséges magyarázatok talán túlságosan is bőven kínálóknak. Rögtön feltűnik például — s ez bizonyosan belejátszik műve visszhangtalanságába is —, hogy a korban, az 1810-es években, amikor az írók egymás közötti kapcsolata dús, színes, dinamikus, konfliktusoktól szikrázó szellemi viszonyok szövedékeként áll előttünk, Katona József mennyire magányos jelenség volt. Magányához nyilván hozzájárultak alkati tényezők is, de ezek aligha adják meg a teljes magyarázatot, hiszen gyorsan szembeötlik: a szófukar és nehezen barátkozó fiatalembert falak zárták el az igazán jelentős írók világtól s közülük senki nem nyújtotta feléje kezét. A *Bánk bán* szerzője polgárfi volt egy olyan irodalmi életben, ahol a legtekintélyesebb (Kazinczy Ferenc), a legtehetségesebb (Berzsenyi Dániel), a legnépszerűbb (Kisfaludy Sándor) és a legígéretesebb literátor (az ifjú Kölcsey Ferenc) egyaránt a nemességhez tartozott, ráadásul színházi ember akkor, amikor a mértékadó írók számára az irodalom még inkább a költészettel volt azonos, a színházi emberek viszont nem voltak az ő színvonalán álló költők. A szinte teljes irodalmi magány — amelyet természetesen nem oldott fel a Bárány Boldizsárral való társalkodás — nyilván elégséges ok az elhallga-

tásra, de máris kínálkozik egy másik magyarázat. A döntés ugyanis következhetett magának az írói tevékenységnek sajátosságából is. Tudjuk, Katona tehetsége 1811-től kezdve rendkívül gyors tempóban bontakozott ki: 1815-re már igen magas színvonalon birtokolja a színműírás technikáját. A fordításoktól a remekmű első változatának kidolgozásáig alig néhány év telik el, s ekkor még csak huszonnégy éves! S miközben egyre jobban ismeri mesterségét, egyre inkább előtárul saját problémavilága. Minden jel arra utal, hogy őt a fejedelmi hatalom és a főemberek közötti viszony változatai, azaz: egy feudális típusú társadalom belső élete szempontjából a leglényegesebb emberi kapcsolat izgatta elsősorban. Úgy látszik, hogy a társadalom békéje volt számára a legfontosabb ügy, élettapasztalata és iskolázottsága egyaránt az ezzel kapcsolatos helyzetek iránt tették fogékonyá. A *Bánk bán* éppen ezt a Katona József által mélyen átélt problematikát ábrázolja a remekművek szintjén. E rövid megemlékezésben nincs ugyan mód kitérni a tragédia mégoly vázlatos értelmezésére sem, utalni azonban mindenképpen kell egy lehetséges magyarázatra. Magam is azok közé tartozom, akik lényegében hibátlan alkotásnak tartják, amely azonban — a szerző minden színpadismerete ellenére — nagyon nehezen adható elő, ha egyáltalán előadható. Ennek az az oka, hogy a megismerés drámája: jórészt a hős lelkében zajlik. De nem csak annyit sugall rendkívüli erővel, hogy az igazság közvetlenül soha nem adott s nem is csak annyit, hogy látszatok rejthetik el, hanem elsősorban és főleg azt, hogy elrejtethetik más igazságok is. A tett, amely erkölcsileg, sőt, politikailag is igazolható, lehet olyan tragikus tévedés a társadalom egészének élete — vagyis a közjog — szempontjából, amelynek gyorsan érkeznek meg személyes következményei. A nagyúr roppant indulatrohamaival roppant önfegyelemmel elfojtani igyekvő hős, akit korántsem csak a tett elkövetésének pillanatában győz le az indulat és a gög, viselkedését azonban mégis csak akkor érthetjük megfelelően, ha látjuk: igazságok között tévelyeg s igazságok miatt veszíti el szem elől az igazságot. Ez az igazságok labirintusába beszabadított indulat irodalmilag felülmúlhatatlan érvénnyel *együtt* tárja fel Katona József leglényegesebb élettapasztalatát, azaz — hogy visszatérjünk az eredeti gondolatmenethez — a költő elhallgatásának az oka lehet maga a mű is. Ha olyan drámát alkotott, amellyel a napfényre hozta a számára legfontosabbat, s a legteljesebben tette azt, akkor miért beszéljen tovább?

Némi fejtörés után kitalálhatnánk még hasonló, hihető vagy kevésbé hihető motivációkat a döntéshez, amelynek folyamányaképpen Katona József az 1820-as évek elején a hallgatást választotta. Erre azonban nincs szükség: a költő sorsának e komor fordulatát egyetlen okhoz aligha köthetjük hozzá. Ez azonban nem jelenti azt, hogy nem kockáztathatjuk meg a feltett kérdésre adott választ.

Ha körültekintünk a kortársak körében, akkor rögtön feltűnik a pályák töredezettsége és szakadozottsága. A kor íróinak életében nagy csendekkel, időleges, de mélyen depressziós visszahúzódásokkal, marginalizálódásokkal, a költői tevékenységtől való eltávolodásokkal találkozunk s éppen a legnagyobbaknál. A *Lúdas Matyi* szerzője, Fazekas Mihály 1804 után költőként alig-alig veszi kezébe a tollat, s kérdés, a józan okosság jegyében készült kalendáriumok kárpótolhatnak-e bennünket a meg nem született művekért. Kölcsey Ferenc életében 1820 körül jött el a nagy hallgatás ideje — volt év, hogy udvarából sem lépett ki —, Berzsenyi Dániel pedig széptani művek szerzőjeként lett az Akadémia tagja: élete utolsó másfél évtizedében összesen két jelentős költeményt írt. Talán nem tévedünk nagyot, ha Katona József elhallgatását — noha az ő esete volt a legsúlyosabb — a kortársi pályák töredezettségével hozzuk összefüggésbe, a pályák töredezettségeit pedig a

korabeli magyar irodalom általános helyzetével. Az irodalom, tudjuk, intézmény, pontosabban: intézmény is, amelynek igen sok eleme van az írók lelkialkatától a nyilvánosság állapotáig s éppen a sok elem miatt lehetetlen, hogy mindig jól működjék, de az is lehetetlen, hogy valahogyan ne működjék. Vannak azonban időszakok, amikor rendkívüli zavarok léphetnek fel s a magyar irodalom történetében az 1810-es évtized ilyen időszak volt. A felvilágosodásból most lépünk át a romantikáéba, s úgy látszik, ez volt irodalmunk legmélyebb, leggyorsabb lefutású s éppen ezért a legnagyobb belső konvulziókkal járó korszakváltása. Katona József a felvilágosodás leghűségesebb gyermekeként aligha találta volna meg a helyét az új kulturális klímában, különösen mint színpadi szerző nem. A csend választásával voltaképpen ennek vonta le következményeit, s nekünk e csendből elsősorban önismeretet és méltóságot kell kihallanunk.

Imre Zoltán: BÁNK BÁN-ELŐKÉPEK KATONA JÓZSEF DRÁMÁIBAN

Kísérletemnek célja, hogy Katona kevésbé ismert, korábban született munkáit újabb elemzés tárgyává tegyem, tematikusan a *Bánk bán* második kidolgozására koncentrálni: kimutatva azt a szintetizáló törekvést, amelyre Katona vállalkozik, s amelyet a *Bánk bán* jelent a korszak drámairodalmában.

A terjedelem szűkössége miatt nem készíthettem komplex elemzést, s így csak az általam legfontosabbnak tartott „témakörök” (szerkezet, típusok, viszonyok) származását, változását vizsgáltam.

I. A dráma szerkezetének előképei

A *Bánk bán* második kidolgozásának szerkezetét két alapvető sémára lehet bontani.

Az első a magyar viszonyokra értelmezett felvilágosodás gondolköréből származó tragédiaelfogás jegyében készült: „... hármasszintű társadalmi struktúra... a fejedelmi hatalom, az intrikus közeg, s a jó alattvaló sémája”.¹ A hierarchia csúcán a kiválasztott király áll (első szint), pozitív tulajdonságok jellemzik. Uralkodói hatalmát az őt megválasztó alattvalóktól nyerte, akik legalul találhatók (harmadik szint), s ők is pozitív tulajdonságokkal rendelkeznek. Közéjük ékelődik be a rosszindulatú, feltehetőleg idegen udvar (második szint), negatív indokkal és célokkal, akik az alattvalók és a király összevesztésével törnek érdekeik megvalósítására. Ez a társadalomelképzelés Bessenyei György darabjaiban (*Ágis tragédiája*, 1772., *Buda tragédiája*, 1773.) található meg teljes formájában. Az egyes szinteket elfoglaló alakok az alaptípusban még nemzeti szempontból és gondolkodásmódban is egységesen jellemezhetők.

A második szerkezeti séma a két ellentétes akarat között őrlődő több oldalról motívált főhős alakja köré épül. Már a romantikus drámákra emlékeztet, de a vitézi játék sablonmegoldásai közül származik, ahová az érzékenyjátékokból került. Sótér István Bánktanulmányában ebből kiindulva vezeti le Bánk jellemét és tetteit: „... Bánk drámai, tragikus cselekedetei a Haza és a Becsület sugallatára jönnek létre.”²

Az előbb említett két struktúra megjelenítése időbeli eltérést mutat. Az első az 1770-es években keletkezett (mutatja a példaként említett darabok datálása), a második viszont már a romantikát megelőző időszakban válik általánossá. A közties időszakban a tragédia műfajának s a tragikumnak, mint esztétikai fogalomnak a feloldását figyelhetjük meg. Ezt a folyamatot Shakespeare *Hamlet*-jének fordításán szeretném érzékeltetni, mivel az eredeti darab műfaja tragédia.³

Katona feltételezhetően ismerte a *Hamlet*-et, de nem az eredetit, hanem egy német átdolgozást (a Schröder-félét), amelyet magyarra Kazinczy Ferenc fordított.⁴ Műfaja szomorújáték lett, s ez az eredeti darab tragikus, halállal végződő befejezésének megváltoztatásával járt. Elhagyták még az udvaroncok egy részét, valamint a Fortinbras-motívumot

is, így ez „... gyengíti Shakespeare-t, szinte kamarahangulatúvá teszi a darabot”.⁵ A *Lesing Hamburgi dramaturgiájában* leírt elveket alkalmazták tehát, amely — a német felvilágosodás kezdeti szakaszában — a tragédiákra nem tartotta kötelező érvényűnek a tragikus, a főhős bukásával végződő befejezést. Elveit az 1700-as évek fordítói — Kazinczy is — átveszik. A XVIII-XIX. század fordulóján „... a tragédiaprogram kudarcra az eredeti magyar szomorújáték megteremtésével válik egyértelművé”, helyére a magyarítás lép „melynek ... lényege, hogy nemcsak a témát, hanem ... cselekményt és jellemeket is kölcsönöz mintájától, a saját lelemény jószerivel a magyarítandó darab megfelelő kiválasztására szűkül”.⁶ Katona életművében ezt a szakaszt a *Monostori Veronika, vagy a harc két ellenkező igaz ügyért* című fordítása (1812) jelenti. A színházzal való együttműködés során átveszi a korszak reprezentatív műfajait (vitézi játék, szomorújáték, nézőjáték), a rájuk jellemző szerkezetet, figuratípusokat, illetve helyzeteket; a színpaddal történő szakításának következménye, hogy a *Bánk bán* második kidolgozásában (1819) ismét visszatér a tragédiához, de már meg is haladja azt a romantikus történelmi dráma irányában. Ez a furcsa kettősség, a „meghaladva megőrzés”, és az 1815 előtt írottaktól való elválasztás lehet a magyarázata annak, hogy miért használja a *Bánk bán* mindkét változatára⁷ a *dráma* műfaji megjelölést, keverve a műfaji és műnemi kategóriákat.

Az *Aubigny Clementia* (1813) első pillantásra tipikus vitézi játéknak tűnik. Két ellentétes akarat áll szemben egymással, a király és a liga, hősünk (de la Châtre) elkötelezte magát a liga mellett és törvényes uralkodója ellen harcol. A darabban már csak a kialakult eredményt látjuk, így a drámán kívüli alaphelyzetet kell megtekintenünk. Az első szintet az alattvalók képviselik (Clementia és a még hű de la Châtre), a második szint helyén a ligát találjuk, amíg feljebb a királyt. A liga a király ellen tör, ezért félrevezeti de la Châtre-t — az öt királyt kiszolgált hű lovagot —, aki immár szintén az uralkodó ellen visel hadat. A szerkezet átrendeződik: az egyik oldalra kerülnek a királyhű egyének, a velük ellentétesre csak a szövegben található utalásokból tudunk következtetni. A dráma szereplői között érthető módon nem találjuk meg a ligát, mert új, de la Châtre gondolkodásától eltérő valóságot nem mutathat, mégis szervesen a dráma belső világához tartozik. A három szint „előjele” az öröklött mintát követi (+király, -liga, ++alattvaló). De la Châtre a dráma kezdetétől nem áll már két ellentétes akarat között (2. séma), de belső vívódásaiban érezzük ezek jelenlétét. Tehát az általunk vizsgált szerkezeti sémák nem találhatók meg tisztán a darabban. Ennek valószínűleg az lehet az oka, hogy Katona túlságosan is az epikus mintát követte.⁸

A *Ziskában* (1813) sem lehet felállítani az első szerkezeti sémát. A második viszont minden jellemzőjével megtalálható, de csak annyira, hogy ne zavarja egy jól megírt vitézi játék eszközhasználatát.

Ziska két ellenséges tábor között áll, választania kell, tehát motivációja is két oldalról biztosított, de nem azonos intenzitású. Ebből következőleg a szintek egymáshoz viszonyított arányai is megbomlanak (az egész nemzet követelésével szemben csak a király egyhangú nemje a válasz), s ezért két pártra szakad az egységes nemzet. Ennek viszont az a következménye, hogy az uralkodó negatív előjellel szerepel, ami teljes ellentétben áll a felvilágosult jóságos király hagyományos képzetével.

A *Jeruzsálem pusztulásában* (1814) összetetten jelenik meg az első szerkezeti séma. Titust, a római seregek hódító vezérét, a császári akarat végrehajtóját, valamint magát a császárt jelképező parancsot tehetjük az uralkodó helyére (első szint). Az alattvalókat

(harmadik szint) a Jeruzsálemben lakó zsidók, a második szint intrikus szerepét Florus, a leváltott jeruzsálemi helytartó és a város zsidó vezetői alkotják. Két fontos eltérést érzékelhetünk: az előző darabokban az uralkodói akaratot maga az uralkodó, vagy ha nem ő, akkor olyan valaki képviselte (*Aubigny Clementia*), aki képes volt azt teljes mértékben megvalósítani. Nem így Titus, aki a császári követelést nem teljes valóságban interpretálja, mert egyénisége a parancs és a végrehajtás közé ékelődik. Ő ugyanis a város értékeit (a templom és a nép) meg szeretné óvni. — Ez az itt még csak minőségi különbség a *Bánk bán*ban majd mellékkonfliktussá (Gertrudis — II. Endre) változik. — Újabb eltérés, hogy a második szint különböző nemzetiségű, de azonos célú egyénekből tevődik össze: Florusból és a jeruzsálemi vezetőkől. Katona a változtatások ellenére az első szerkezeti sémára jellemző előjeleket (+ uralkodó, – közvetítők, + alattvalók) alkalmazza.

Titus is, mint Ziska két ellentétes akarat között hánykolódik — ami a 2. szerkezeti séma jelenlétét mutatja —, de ez még ebben a formában nem mutatna túl a vitézi játékok szerkezeti megoldásán. Ám Katona itt egy új szituáció-kibontási módra érzett rá, az első szerkezeti sémába megpróbálja beleépíteni a másodikat: ezt az eljárást majd a *Bánk bán* mindkét kidolgozásban felhasználja.

Szerkezetiileg a *Jeruzsálem pusztulása* áll legközelebb a *Bánk bán*hoz. Strukturális szempontból a *Bánk bán* is alapvetően az öröklött mintát követi. Az első szerkezeti séma finom változtatásokkal jelentkezik mindkét kidolgozásban. Elmélyül az első szint (uralkodó) ellentmondásossága. A második szint kettős irányú összetettsége — amelyet a *Jeruzsálem pusztulásában* láttunk — elmarad: itt csak az idegen intrikus áll. Ezzel az effektussal Katonának sikerül egységes tematikai elv köré csoportosítania a szereplőket (idegen ↔ hazai, nemzeti), s a második szint egységülése azt hordozza magával, hogy a harmadik szint (az alattvalóké) is homogénné válik. Az így keletkezett két ellentétes nemzetiségű és érdekű hatalmi struktúra között található egyének konfliktushelyzetei összetettebbek lesznek. Ez azt jelenti, hogy a vizsgált második szerkezeti séma is megtalálható, de már ugyanazon elv szerint, mint a *Jeruzsálem pusztulásában*. Tehát a *Bánk bán* szintetizálja az első s második szerkezeti sémát, ezzel egy új szerkezeti minőséget hoz létre. Szervesen ötvözi a korszak színi irodalmát alapvetően meghatározó két színjátéktípus (érzékenyjáték és vitézi játék) szerkezetét. Ez a szintézis a *Jeruzsálem pusztulásában* azért nem sikerülhetett, mert ott Katona tartotta magát a szomorújáték dramaturgiai követelményeihez, és hiányzott az az egységes tematikai elv, amelynek alapján következetesen elrendezhette volna a szereplőket és konfliktusaikat.

II. Öröklött és változó típusok

(A hős) A vitézi játék a német fordítások lovagdrámáihoz képest csak néhány szituációban kívánt új hőstípust, aki „...egy indulattal ábrázolható...”⁹; általában az intrikus által félrevezetett, egysíkúan ábrázolt jellem. Katona ezt a típust már első önállóan mondható alkotásában (az *Aubigny Clementiában*) megpróbálja összetettebbé fejleszteni azáltal, hogy de la Châtre a lányát későbbi ellenségénél nevelteti, s amikor lánya nem akarja követni, megtagadja. Így már közelít a több oldalról motivált hőshöz, aki majd a *Jeruzsálem pusztulása* Titusában jelenik meg. Ebből a szempontból a *Ziska* nem hoz újat. Az új hőstípus

akkor jelentkezik, ha a mellékkonfliktust sikerül beleágyazni a főkonfliktusba, azaz a főhőst erős belső konfliktus tartja vissza (II. Endre), illetve indítja el (Bánk) cselekvéssorozatában.

A vitézi játékban a magánélet és a közélet ütköztetése egy figurán belül nagyon gyakori. Tipikus alakja Ziska, akinél a közélet melletti döntést belső konfliktus hiányában még a külső tényezők kényszerítik ki, húga meggyalázása. A *Bánk bán* első kidolgozása is ezt a vitézi tematikát követi. A Gertrudisszal folytatott jelenetben (IV. felvonás) Bánk lovagi becsületének elvesztését rója fel a királynőnek, s azt kéri tőle, hogy hitesse el újra az udvarral: „Adelajda érdemes / *Bánk bánra*”.¹⁰ Az *Aubigny Clementiában* de la Châtre-nak az ősi virtus nem engedi beismerni, hogy tévedett, ez ad okot lelkiismeretfurdalásához. Ziskát ennek az erénynek a király általi semmibevétele — erre utal Ziska „tehetetlen” jelzője, amelyet Vencel ragaszt rá — indítja el a lázadás útján. Vitézi játékba illő megoldás még Bánk hallgatósága, kivont karddal való berontása (I. felvonás), amelyek mindkét kidolgozásban megtalálhatók. A királyné ledöfését Bánk — a nádor és a lovag — kigúnyolása motiválja. A második kidolgozásban is megmarad ez az effektus, és csatlakozik hozzá a csábító (Ottó) hirtelen felbukkanása.

Az érzékenyjátékok szenvedő hőseinek alapvető jellemvonása jelentkezik a *Bánk bánt* megelőző figurákban. De la Châtre a III. felvonásban siránkozó öregemberré roppan össze. Ziska lelkiismeretfurdalást érez Vencel halála miatt. A nagyúr — a *Bánk bán* mindkét változatában — elérzékenyülve veszi észre Tiborc homloksebét. Mégis a *Bánk bán* második kidolgozása az ilyen érzékenyjátéki konvencióktól szabadul meg, de néhány vitézi jelenetséma is változik. Bánknak nem a lovagi becsület elvesztése okozza a legnagyobb gondot, hanem a hivatalt viselő hazafi és a megcsalt férj belső harca, s „a király és Bánk párbanjának istenítélet jellege is gyengül”.¹¹

Bánk már részben a romantikus hős irányába (aktív hős) mutat, aki minden érzelmi kapcsolatot elszakít, belső érzelmi konfliktusára a környezetében keresve a választ. A másik típus viszont, szintén belső konfliktus miatt, elveszti aktivitását a környezettel szemben, és az érzékenyjátékok atyatípusához közelít (II. Endre).

A vitézi játék hagyományos hősét a *Bánk bán* első szövegében igazából Petur alakja képviseli, aki viszont már mellékszereplő. A második kidolgozásban az ő figurája is finomul, mivel elmarad nyíltszíni halála, amikor is átkozza az alattomos gyilkost, de lojalitásának bemutatását helyettesíti, hogy a második felvonásban a király nevének említésére Bánk lábaihoz borul.¹²

(Az atya) Az érzékenyjátékok alaptípusa a „jóságos”, minden konfliktushelyzetet megoldó atya figurája (vö: J. K. Hassaureck—Katona: *A Mombelli grófok, vagy az atya és az ő gyermekei*). Az érzékenységet gyakran átveszi a felvilágosult tragédiák színpadáról örökölt hagyományozott, sablonos királyalak, aki az igazságos uralkodó, mint „népének atyja” alakját testesíti meg, s a közéleti témát feldolgozó érzékenyjátékok kedvelt hőse lesz. Mindkét típus a deus ex machinát juttatja érvényre: az „apa” a magánéleti, a „király” pedig a közéleti szférában. A vitézi játékba kerülve — a német lovagdrámák fordításának hatására — a lovagvilág tematikájával kapcsolják össze, és visszahelyezik a történelmi múltba.

Az *Aubigny Clementia* király-alakja tökéletesen megvalósítja ezt a típust: 1. seregei élén érkezik (vitézi tematika), 2. igazságos uralkodó (felvilágosult tragédia öröksége), 3. az ellene vétőknek sűrű könnyhullatások közben meg tud bocsátani (érezékenyjátéki vonás).

Kapcsolata a világgal nem egyének közötti viszonyokon keresztül történik, hanem formálisan, szerepköri funkciójánál fogva rendeződik. Megjelenését az írói világszemlélet motíválja, mert a deus ex machinának az utolsó felvonásban meg kell valósulnia, amit csakis a királyi hatalom helyes döntése biztosíthat.

A király magánéleti konfliktusa Vencel (*Ziska*) alakjában jelenik meg először, amelyet a későbbi darabokban az atya-típusú figura fog átvenni.¹³

A fentebb említett típusformáló tényezők II. Endre alakjában tökéletesen szintetizálódnak: az V. felvonásban jelenik meg, seregei élén, igazságos uralkodó, nagyfokú érzékenység jellemzi, de belső konfliktusa miatt — Gertrudis halála — beleépül a viszonyokba, s elvesztve csupán formális jellegét, élő figurává válik. II. Endre belső konfliktusának másodlagos következménye, hogy elveszti aktivitását a környezetével szemben, akaratát realizáló eszközeit belső erői nem engedik működni. Így a deus ex machina nem valósulhat meg teljes mértékben. Meghaladást hordoz az alaptípushoz képest az is, hogy könnyeit „...már nem alattvalóinak szeretete vagy ártatlan szenvedése váltja ki, ... hanem saját ... érzelmei”.¹⁴ Alakjának kiteljesedéséhez „a király is ember” motívuma járult.

(A naiva) A korábbi művekben — *Aubigny Clementia* — még tökéletes alaptípust láthatunk de la Châtre leányában, aki képes minden lelkiismeretfurdalás nélkül apját megtagadni, és miután az megtért, ugyanúgy ragaszkodni hozzá. A *Ziskában* nem találunk ilyen szerepkört, mert Vencel felesége, Zsófia inkább a hősnő típusához tartozik, Ziska lánya pedig a lovagdrámákban szereplő hőst követő titokzatos nőalak. A *Jeruzsálem pusztulása* két nőfigurája közül Berenice inkább a heroina felé közelít; Mária — akit Gyulai Pál Melinda előképének tekintett¹⁵ — inkább beleillik ebbe a vonulatba.

Az örülési jelenet is az érzékenyjátékok naiva-típusaira jellemző, de ezekben még előfordul, hogy a veszély elmúltával az elmék kitisztulnak. A *Jeruzsálem pusztulásában* Mária fia meggyilkolása után jut erre a sorsra, amely Melindáéval megegyezik. A különbség az, hogy Melinda örülésének kiváltó oka önhibáján kívüli.

A *Bánk bán* első kidolgozásában Adela jd még közelebb áll a naivához, mivel elcsábítása nem jár sikerrel, s így ártatlanul kell elszenvednie megaláztatásait. Gertrudisra tiszta fejjel olvassa rá vétkeit. A *Bánk bán* második változatában Melinda meggyaláztatása be is következik, s ehhez még hozzájárul, hogy ártatlanságában férje sem hisz, ezért bomlik meg elméje. A IV. felvonásban viszont elhomályosult elmével követi el kirohanásait, így a királynő ennek a szellemi fogyatékoságának tudván be, nem követeli büntetését. Tehát az ártatlanul szenvedő alakból tragikus alak válik, aki azonban csak elszenvedi a vele történő dolgokat, s noha a IV. felvonás Gertrudis-jelenetében már vádol, ez az aktív fellépése nem minősül szuverén tettnek.

(A hősnő) Ez a típus szintén a vitézi játékokban jelenik meg először. Az érzékenyjátékok naiv alakjai ötvöződnek a lovagdrámák harcias nőtípusaival. Átalakulásuk hasonlóan zajlik, mint az előbb már elemzett hős és atya kategóriáké. Az *Aubigny Clementia* heroinája még formálisan megrajzolt alak, akit a király iránti feltétlen hűség jellemez, és ennek az eszmének rendeli alá cselekedeteit. Karddal a kezében védi meg várát. Benne a lovagi erények tiszta formában jelentkeznek. Magánéletét még teljesen alá tudja rendelni a közéletnek. Ehhez az ábrázoláshoz képest elmozdul Zsófia királyné (*Ziska*) alakja. Zsófia magánéletét, egy elhamarkodott döntése miatt, kénytelen alárendelni a közéletnek. Tehát a magánélet és a közélet már ellentétbe került egymással, Waldapfel József jegyzi meg, hogy Zsófia közel áll Gertrudis alakjához.¹⁶ Zsófiáé azonban még nem éri el Gertrudis jellemé-

nek bonyolultságát. Mindkét királynőben megtalálható a mérhetetlen hatalomvágy, Zsófiánál ez mozgat mindent. Gertrudisban viszont a támadó hősnőt (Bánk–Gertrudis jelenet), az ország igazi „királyát” — s nem királynéját — (IV. felvonás, 1. jelenet) és a kapzsiság félelmetes démonát is érezzük!

Romantikus ábrázolást előlegez az érzelmeitől vezérelt hősnő alakja, amely a Zsófia alakján előbb elemzett finom eltolódást tetőzi be. Berenice (*Jeruzsálem pusztulása*) a magánéletet részesíti előnyben a közélettel szemben. Figurájának jellembeli összetettsége közelít Gertrudishoz. A bibliai Holofernes—Judit történet parafrázisa nem valósul meg, mert Berenice beleszeret Titusba. Berenice két ellentétes akarat között áll — ez a motívum különbözteti meg az előző figuráktól, s ez jelenti az előrelépést az összetett jellem felé: népe azt várja tőle, hogy szabadítsa meg a várost a római seregek vezérértől, de érzelmei e küldetését nem engedik beteljesülni.

Katonának, Gertrudis figurájának megformálásakor, vissza kellett nyúlnia az *Aubigny Clementia* alaptípusához; azzal a változtatással, hogy Gertrudis döntéseit belső motívációk, jelleméből adódó tulajdonságok váltják ki, nem pedig külsődleges eszközök. Alakjának bonyolultságát nem a magánélet és a közélet döntései közötti vergődése biztosítja, hanem az, hogy az egységes eszmét — az uralkodni akarást — hogyan és milyen eszközökkel tudja érvényre juttatni. A *Bánk bán* első kidolgozásának Gertrudisa már jellemében egységes. A második kidolgozaskor alapvető tulajdonságai nem változnak, de eszközei finomabbak, árnyaltabbak lesznek. Sokkal tudatosabban akarja megvalósítani hatalmát, mint az első kidolgozás királynéja. Az I. felvonásban elhallgatja véleményét Ottó előtt, amíg az „ős-Gertrudis” nem képes erre. A második kidolgozás IV. felvonásában Melindát finoman kéri meg, hagyja el az udvart, és mesterien vallatja Mikhál bánt. Meggyilkoltatása előtti nevetését az első változatban csak a zsarnok megalázó gögje motiválja, a *Bánk bán* végleges szövegében már a nemzeti érzéseiben, női mivoltában is megsértett uralkodó cselekszik.

(Az intrikus) Hosszú folyamat eredményeképpen jut el Katona Bíberách korántsem egyszerű figurájához. Az *Aubigny Clementiában* a követ még a tipikus túlélő. Tökéletesen jellemzi az az állandóan visszatérő mondata: „... ha úgy tetszik.”¹⁷ Ebben ki is merül alakjának ábrázolása. Az igazi változás a *Jeruzsálem pusztulásában* következik be, „... híd épül a tisztségviselő és az intrikus korábban közelíthetetlen figurája között”.¹⁸ Funkciója szerint ő (Florus) mozgatja az eseményeket, s ezért a tevékenységéért elnyeri erkölcsi példázatszerű büntetését a királytól. Bíberách nem erkölcsi síkon semmisül meg. Rá nem etikailag magasabb szinten álló hatalom mondja ki ítéletét, hanem egy ugyanolyan züllött figura (Ottó) döfi le hátulról. Míg a *Jeruzsálem pusztulásában* Titus csak elszenvedi Florus mesterkedéseit — a szomorújáték dramaturgiájához hasonlóan —, addig Bánk már saját sorsának ura, amelyhez kapcsolódik Bíberách, ezért a fő konfliktus nem is köztük alakul ki. Bíberách második kidolgozása sokkal tudatosabb, de romlottabb figurát mutat. Az I. felvonásban nemcsak tanácsot, hanem porokat is ad Ottónak. Így realizálódik Ottó tettének sikere, de menti az áldozatul esett Melindát a felelősség alól, sőt Gertrudis bűnét is enyhíti. A II. felvonás eskü-jelenetében a cselszövő megjelenésekor Melinda nevének említése nem véletlenszerű, hanem tudatos, mivel Katona az I. felvonásban betoldott egy hallgatózási jelenetet, ahol Bíberách megtudja a jelszót. Tehát az intrikus kisstílusú alakjából a hatalmi struktúrák közötti óvatosan lavírozó „politikus” válik. Indítékai nem csupán az anyagi haszon, illetve a bosszú, hanem a hideg, számító értelem, az „örizd meg önma-

gad” racionális parancsából állnak. Biberách alakján is átüt még a lovagi erkölcs, ezt bizonyítja halála előtti gyónása.

III. A drámai viszonyok előképei

(Bánk–Melinda) Bánk és hitvese kapcsolatában mutatkozik meg a szerelemfáltás motívuma, amely — többek között — Dugonics András *Kun László*­jában jelent meg korábban.¹⁹

Az ártatlanul szenvedő hitves figurája a vitézi játékokból származik. Zsófia (*Ziska*) is szenved Vencel kíméletlen modorától, de ezt a gyötrelmet kapzsiságának köszönheti, mivel ez hajtotta a királynői méltóság elnyerésére.

A megbecstelenített nő alakjára, mint motívumra szintén a *Ziskában* találunk előzményeket. Ziska hűgát megbecstelenítik s ez lesz döntésének előmozdítója. Ez az előkép két helyen eltér a *Bánk bán* második változatában olvashatótól:

1. Ziska nem is gondolt arra, hogy neki húga van, hogy hűgával valami történni fog, s így ez kívülről jövő hatásként éri. Bánknak balsejtelmé kap kívülről bizonyosságot, mert ő mindig is sejtette, hogy Melindát megrontják, ezért nem akarta az udvarba hozni.

2. *Ziskában* ez a probléma nem segíti elő a jellem dinamikus kibontását, hanem csak egy hirtelen döntést eredményez, ezzel ellentétben Bánkot ez indítja el azon az úton, amely a királynő megöléséig vezet.²⁰

Melinda megrontásának következménye, hogy férje megátkozza őt és fiát. Ez a motívum is szerepel már az *Aubigny Clementiában*, ahol Clementia és de la Châtre is megtagadja felnőtt gyermekét.

A Bánk–Melinda viszony összes alapvető részmotívuma megtalálható tehát az előző művekben, de mind külön–külön jelentkezik. A *Bánk bán* második szövegváltozatában összegeződnek, és egy olyan konfliktushelyzetet alkotnak, amely beépül a főkonfliktusba.

(Bánk–Gertrudis) Gertrudis a magyar alattvalókkal szemben tanúsított viselkedésével kimeríti a Katona korában elfogadott Martini-féle jogbölcseletnek azt a kategóriáját, hogy az alattvalóknak akkor van joguk lázadásra, ha az uralkodó tönkretételükön munkálkodik.²¹ Petur lázadásához ez szolgál jogi indítékként, de beleütközik a társadalom által kialakított törvényekbe. Ziska lázadása ugyanezt a mechanizmust követte azzal a különbséggel, hogy ő meg is valósította és ledöntötte trónjáról a zsarnok királyt, Vencelt. Petur tervének megvalósításához szüksége van a nagyúr hatalmára és beleegyezésére, s ezért megpróbálja őt társává tenni. Ezt a megoldást korábban már Ziska és Huszinec kapcsolatában is felfedezhetjük. Bánk és Petur II. felvonásbeli összecsapásának előképe pedig az *Aubigny Clementiában* van meg, de la Châtre-nak és tanácsadójának, Sericournak a jelenetére gondolok. Sericour legerősebb indoka ugyanaz: „A királyok csak labdái (lennének) az alattvalóknak, mert [...] mindenik képzelheti magának, hogy fejedelme nem az igaz uton jár ...” — de ez a személyes meggyőződés még nem elég alapos indíték a lázadásra.²²

A *Bánk bán*ban a királynak és a királynőnek nincsenek azonos etikai és politikai nézetei. Gertrudis (hosszú távra kiépített) stratégiája, hogy a hatalmat saját kezében összpontosítsa. A IV. felvonás 1. jelenetében mondja: „Hogy nem lehet Solón! Lycurgus - asszony!” — Indítékainak megvalósítására politikai lépéseket tesz. Viselkedésével saját férje uralmát kockáztatja. Előképeként Vencelnek és feleségének az ellentétére utalha-

tunk a *Ziskában*, ahol Vencel cseh — tehát hazai —, Zsófia bajor — tehát idegen — származású.

Az *Aubigny Clementiában* Clementia azonos állásponton van a királlyal, de la Châtre lázadása így áttételesen, de a király ellen irányul. Bánk gyilkossága viszont csak következményeként hordozza ugyancsak az ellentétet. Míg a *Bánk bán*ban ok-okozati összefüggés van, az *Aubigny Clementiában* ez az összeütközés etikailag-politikailag és nemzetileg közvetlen.

(Bánk — II. Endre) Az *Aubigny Clementiában* de la Châtre és IV. Henrik konfliktusa a *Bánk bán*nal annyiban analóg, hogy nem a király és de la Châtre, hanem áttétellel, de la Châtre és Clementia között jön létre. De a konfliktus tartalmán túl formailag is különbözik annyiban, hogy de la Châtre önmagától megtér, így a királynak nincs más dolga, mint a kegyes megbocsátás.

Ziska és Vencel ugyanannak a funkciónak a betöltésére törekednek. Ziska egyénisége az uralkodói típus jellemző jegyeit hordozza, de hiányzik hozzá az, aminek csak Vencel van birtokában, a királyi származás. Vencelből pedig épp az hiányzik, ami Ziska egyéniségében megvan. Egymásra utaltak. A két alak egy figurában lenne teljessé, mert így testesítenék meg az igazi erővel bírót, törvényes uralkodót.²³ Bánk és II. Endre alakjának és kapcsolatának szerkesztése ennek a formációnak az ellentéte, mivel ők nem egymást kiegészítve, hanem önmagunkban is teljesek. Bánk és Ziska alapvető különbsége még, hogy Ziska a huszita felkelést használja fel arra, hogy saját célját elérje. Bánk is választhatná ezt az utat, az összeesküvők lázadását kihasználva bosszút állhatna mindenkin, a királyi számonkérést Peturra háríthatná, de leszereli a lázadók összeesküvését.

De la Châtre-t, Ziskát és Bánkot is az uralkodó látja el tisztségekkel. Azaz a hatalom második emberévé teszi őket. Mindegyikük ebből a helyzetből indulva, ezzel a háttérrel fordul az uralkodó ellen.²⁴ Érzékenységükre jellemző, hogy a hivatalviselés kötöttségén kívül erős érzelmi szálak fűzik őket a királyhoz. Ez ad magyarázatot arra, hogy de la Châtre miért vívódik önmagával, és Ziska miért érez lelkiismeretfurdalást Vencel halálakor. Bánkban szintén él ez az érzés.

Összegezőképpen tehát egyetértéssel idézhetjük, hogy „... az eredeti magyar drámaírás általában nem egyetlen drámatípus mellett kötelezi el magát, hanem különböző szerkesztési, jellemzési és szituációteremtő módszert igyekszik [...] drámává formálni”.²⁶

Katona 1819-ben is az általa már korábban ismert megoldásokat alkalmazza, de ekkorra ezek letisztultak, s ez a tény is hozzájárul ahhoz a szintézishez, amelyet a *Bánk bán* jelent a korszak drámairodalmában. Katona már saját ízlése, gondolatvilága szerint ír drámát, nem alkalmazkodva többé a közönség ízlésvilágához, a kor színházi, dramaturgiai kliséihez.

Jegyzetek

1. Bíró Ferenc: *A fiatal Bessenyei és íróbarátai*, Bp. 1976. 101.
2. Sőtér István: *A teremés vesztese = Az ember és műve*, Bp. 1971. 178.
3. Katonával is összefüggésbe hozható, mivel színészi pályáján valószínűleg találkozott a *Hamlet*tal. Vö.: Mályuszné Császár Edit: *Katona színházi világa*, It 1970. 1:74–90. Bizonyítja ezt, hogy a *Luca széke karácsony éjszakáján* c. darabban szövegszerinti átvételek, átvett helyszínek szerepelnek.

4. A *Hamlet* nyomtatásban: Kassa, 1790.
5. Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon (1790–1849)*, Bp. 1981. 31.
6. Kerényi i. m. 39.
7. L. Katona József: *Bánk bán* (kritikai kiadás), s. a. r. Orosz László, Bp. 1983.
8. Waldapfel József: *Katona első történelmi drámái*. Itk 1933:75–92.
9. Kerényi i. m. 124.
10. Katona József: *Bánk bán, Magyarország nádorispánja* (1815) = kritikai kiadás, 117. IV: 299–300. sor
11. Kerényi i. m. 170.
12. A Peturt alakító színészek még a későbbi előadások alkalmával is hangosabb sikert arattak, mint a Bánkot játszóké. E hőstípus eljátszásához színészilag elegendő volt a megnyerő külső és a jó orgánium. Déryné naplója szerint Katona ezzel a két tulajdonsággal nem rendelkezett, de azt is írja, hogy Katona magának Petur szerepét írta s nem, mint hinnénk, Bánkét. (vö: Gyulai Pál: *Katona színi pályája*, Nemzet 1882. november 8.)
13. A *Ziskában* szereplő királyalak jellemének alapvető tulajdonságai azonban ellentétes előjelűek a típusformáló tényezőkhöz képest.
14. Kerényi i. m. 170.
15. Gyulai Pál: *Katona József ifjúkori drámái* = Budapesti Szemle, 1882. 32. szám, 82–109.
16. Waldapfel i. m. 80–85.
17. Katona József: *Aubigny Clementia ... = Katona József Összes művei*, s. a. r. Solt Andor, Bp. 1959. 19.
18. Kerényi i. m. 166.
19. Katona ismerhette Dugonics munkáját, akinek darabját a színtársulat *Berényi Jolánta* címmel játszotta is.
20. Id. kiadás 42.
21. Waldapfel i. m. 87.
22. Id. kiadás 46.
23. Katona azonban gyakran él ezzel a fogással, különválaszt összetartozó tulajdonságokat. Florus alakjában (*Jeruzsálem pusztulása*) még egy személyben egyesíti a későbbi Ottót és Bíberácht.
24. Bővebben az atya- és a hőstípusoknál elemzett problémakör.
25. Waldapfel i. m. 83.
26. Fried István: *A végzetdráma magyar vége* = Színháztudományi Szemle 24. 1987. 28.

150 ÉVE SZÜLETETT CSIKY GERGELY

Darvay Nagy Adrienne:

„ITT ÁLLUNK MEGGYÖTÖRVE, ELHAGYVA AZ EMBEREKTŐL”

**avagy Csiky Gergely Szép lányok című, méltatlanul
elfeledett darabjáról**

Csiky Gergely franciaországi tanulmányútjának emlékét és eredményeit — színműveinek megváltozott tartalmán és dramaturgiáján kívül — egyetlen dokumentum őrzi, ami kézzelfoghatón az író élményét rögzíti: párizsi színházi jegyzete a Zola regényéből adaptált *Assomoir* című, ma már naturalistának nevezhető színműről, amely *A delirium tremens a színpadon* cím alatt a Fővárosi Lapokban jelent meg.¹ (A Zola-regény magyarul *A pálinka* címen ismeretes. — A szerk.)

Nem véletlen, hogy éppen ez az előadás keltette fel a magyar író figyelmét, hiszen a párizsi Ambigu színházban óriási érdeklődés mellett játszották, és nagyon nagy port kavart fel Franciaország-szerte. Minden valamirevaló kritikus nyilatkozott az alkotásról, amely egyszerre taszította, de — épp rútnak tekintett eszközeivel — ugyanakkor vonzotta is a közönséget. Csiky Gergely sem vonhatta ki magát a hatása alól. A cikkből kitetszik ugyan, hogy a derék Coupeau, a főszereplő alkohol-okozta lealjasodása a sárba, végül a halálba, amely családját is a legmélyebb fertőbe kényszerítette, taszítja a még pap író. Ám az a fajta szinte már az „élvezettel” felérő részletes analízis, amely a főszerepet alakító Gil-Naza színművész játékát és előtanulmányait rögzíti — minden kritikus és a stílustól eleve elzárkózó megjegyzés ellenére — azt bizonyítja, hogy Csiky Gergelyt megrázta ez az előadás.

A végkövetkeztetés 1879-ben az újromantikus és sematikus történeti drámákat író pap tollából nem is lehet más, mint az alábbi: „A néző pedig fellázadt érzéssel távozik a színházból, s elkeseredését éppen nem enyhíti az a reflexio, hogy az életben valósággal így történik, s az, amit maga előtt látott, nem egyéb, mint a csupasz élet. [...] Valóban óvó figyelmeztetés arra, hová jut a színpad, ha a hideg realizmus egészen kiűzi róla a költészetet. A színpadnak nem az a feladata, hogy felláztson és elkeserítsen, hanem hogy fölemeljen és megneemesítsen, s ezt csak az eszményi szép feltüntetése által éri el, nem pedig ha átveszi a fegyházak és kórházi bonctermekek szerepét, s az erkölcsi és anyagi rútat a maga meztelenségében mutatja be kibékítés, jóvátétel és megnyugtató nélkül.”²

A kortársak által is sokszor idézett néhány sor, amelyben Csiky ars poeticáját is megpróbálták fellelni, már eleve idealizált vélemény. Lehet, hogy Csiky Gergely még ekkor elhitte magának, hogy így gondolkodik, de a recenzió elején elejtett néhány megjegyzés már a stílus iránti alkotó érdeklődést fejezi ki.

Az *Assomoir*ról megírja, hogy drámái tekintetben ugyan nincs sok mondandója róla, „hanem az irány, melynek képviselője gyanánt lépett föl, annál több figyelmet érdemel.”³

„... a szigorú, kérlelhetetlen, igazságot nem ismerő, elégtételt nem adó valóság [...] lehet iszonyú, megrendítő, tanulságos, de nem szép; és ha beront a térre, mely az eszményi szép kultuszának van szentelve, erős bizonyítvánnyal kell igazolnia jogosultságát, hogy a régi tulajdonossal megosztozhatik birtokán.”⁴ (Kimelések tőlem. — D. N. A.) Tehát, az irányzattól nem zárkózik el, de mint minden művészeti iránynak, annak is *be kell bizonyítani létjogosultságát*, azaz nem lehet csupán „művészet a művészetért”, hanem a valóságot a maga rütségében okkal-céllal kell bemutatnia.

Ha olyan útkereső, sokoldalú művész tollából olvashatunk effajta megjegyzéseket, mint Csiky Gergely volt, akkor — a művészi oeuvre „dramaturgiájának” megfelelően — biztosak lehetünk abban, hogy a figyelmére méltatott irányzat és téma előbb-utóbb fel fog bukkanni munkásságában. Ez a korabeli közönség számára 1882. május 4-én vált nyilvánvalóvá, amikor — ezúttal első ízben nem a Nemzetiben, hanem a Népszínházban — bemutatták a *Szép leányokat*.⁵

Előljáróban le kell szögeznünk, hogy amit a színház közönsége a premieren látott, az nem volt azonos azzal, amit Csiky leírt. Annyi bizonyos, hogy a korabeli közönség inkább szépelgésre és andalító népszínművekre hajló Népszínház-beli ízlése messze elmaradt a darab megértésétől,⁶ ám a mű fogadtatása akkor sem lett volna kedvezőbb, ha a Nemzeti színpadára került volna. A húzásokkal „finomított” és „agyonénekelt” színmű még ebben a formájában is túlságosan távol állott a kor színházi ízlésétől, ami mindenképpen igényelte a teljesen megnyugtató véget.⁷ A valóságból csak annyit fogadott el a közönség, amennyi esetleg megcsiklandozta, de semmiképp sem annyit, ami megrázta volna őket, és ami ilyen pesszimizisztikus formában vágta a szemükbe a kilátástalan igazságot. A megírt változat pedig kifejezetten kegyetlenül szembesíti a féligazságokra hitelesített kispolgárt a nagyvárosi mentalitás okozta társadalmi méretű devianciákkal.

Csiky Gergely mindig éles szemmel találta meg kora fonákságait, és alapvetően — amint Beöthy Zsolt kritikája is kifejti — sötéten látta a helyzetet. Ezért tűnt hamisnak és mesterkéltnek *A proletárok* vagy a *Cifra nyomorúság* ál-heppiendje.⁸ Csiky ugyanis a korízlésnek megfelelően akarta széppé varázsolni azt, ami kiábrándítóan valóságos volt, de ugyanakkor a művön belül nem tudta megszépíteni, hiszen hazudni sem akart, épp az igazság érdekében írta színdarabjait. Tehát megpróbált ő is empatikusan azonosulni a kor morális síkra terelt követelményeivel, de miután látta annak igaztalan voltát, bizonyos művészi tudathasadásos állapotba került. A kimondandó kritika vezette tollát, ami a mű végére annyira „elszabadult”, hogy szépirodalmi céljainak csak úgy felelhetett meg, ha valami gyors, jó és rendszerint a történet logikájából egyáltalán nem következő darabzárással „lecsapta” az ágaskodó problémákat. A francia drámatechnika erre alkalmas is volt, csak Csiky világlátása nem.

Ugyanez a helyzet a humorával is. Ott, ahol a vígjátéki-bohózáti kliséket azért alkalmazza, hogy tompítson kritikája élén, nem önmagát adja: a humorból idétlen heherészés lesz. Ám — mint a *Mukányi* vagy *A kaviár* esetében — amikor a világnézetét kifejező eszközként bánik vele, az eredmény nagyszerű.

Minderről azért kell szót ejteni, mert a *Szép leányokban* nem követi el az említett hibákat! Ugyan megpróbál szerencsés befejezést keríteni neki, de azzal épp erősíti a mű kritikai életét, mert az anyag nem hagyja magát.⁹ A közízlésnek hódoló már nem határos, hanem kifejezetten érzelgős jelenetek, egy-két helyen az „elszabadult vígjátéki” modor

rontja ugyan az Egészet, de elrontani nem tudja. A *Szép leányokat* — mondandójának aktualitását tekintve — *A proletárok* mellé, keménységét nézve pedig, elé kell helyeznünk.

Ahogy Plautus nőalakjairól szóló, akadémiai székfoglalójában¹⁰ olvashatjuk, és majd minden darabjából kitetszik, Csikynél szinte mindig a nő a társadalom igazságtalanságainak áldozata, és így komoly mondanivalójának hordozója. Nincs ez másképpen ennél a színműnél sem, ahogy a címéből is kitűnik. A vidéki tanító Budapestre került két árvájának története adja a vezérfonalat, amelynek segítségével egy sereg tipikus alakot vonultat fel, és szinte átfogóan mutathatja be a kapitalizálódó nagyváros kóros tüneteit. Tulajdonképpen, a darabban is többször elhangzó, kendőzetlen mondanivalója: a szép lány — ha szegény — a nagyvárosban akkoris tönkremegy, ha letér az erény útjáról; és akkoris, ha megmarad rajta. Ez a fajta „immorális” felfogás óriási felháborodást keltett a kritikusok körében, ez azonban az alaposan alátámasztott igazságon nem változtatott.¹¹

A Plautus-dolgozat kapcsán született „mottót” Beöthy Zsolt is idézi kritikájában, aki végeredményben jól látja Csiky ábrázolásmódjának lényegét, ha nem is ért vele egyet: „A legnagyobb morális tanulságot az igazság adja, és sokkal erkölcsösebb és őszintébb eljárás az emberiséget nyomorának és gyarlóságának igaz képe által szakadatlanul ébren tartani, mint szép festett képekkel ámítani s a lehetetlenség valószínűvé tétele által megcsalni.”¹²

Az író három matematikai pontossággal felépített felvonásba foglalta a *Szép leányok* cselekményét, amelynek mindegyike külön-külön is izgalmas drámai ívvel rendelkezik. Mindegyik felvonás tartalmaz egy szituációt, amelynek megoldását az izgalom állandó fokozásával késlelteti, kibontja, végül egy nagyon hatásos felvonásvéggel lezárja.

„In medias res” indítja az exozíciót. Az első felvonás a „batyubál”, illetve az elmaradt eljegyzés története. Az 1881-es *Cifra nyomorúságban* a társaság szűk körű volt, mindenki egyforma vagy hasonló helyzetben, nemigen volt arra lehetőség, hogy az író társadalmilag kialakult viszonyrendszereket színpadra állítson. A tisztviselők helyzetéről írott darabban a Zsófi néni születésnapján megjelent vendégek a család barátai, rokonai, jó ismerősei voltak. (Zegernyei Partheniát kivéve, de ezt Csiky nem élte ki.) Egyedül a „kikoszorazott” Poprádi volt a „kakukktojás”. Czompó Malvin tanítónő és a két vidéki rokonlány batyubálján — már attól is, hogy az ilyen multságokra a vendégek küldik a fogyasztanivalót — a függőségi viszony kiélezetten áll a középpontban, hiszen a meghívott vendégek Malvin tanítványainak a családtagjai, tehát közvetve Malvin kenyéradói, közvetlenül pedig rajtuk múlik a tanítónő és a lányok társadalmi elfogadtatása. Tehát ebben a helyzetben Malvinék a saját otthonukban „kakukktojások” a meghívottakkal szemben.

A felvonás legelején a készülődést látjuk. A dialógusokból kiderül, hogy a hierarchia szempontjából Malvin alatt csak a saját szobalánya, Julcsa áll, s a házmester — aki segít neki a rendezkedésben — egy szinten van a tanítónővel. Julcsa mögött egyetlen ember állhat, a 4. jelenetben színre lépő Köcsög, az elcsapott segédtanító. Az ő szerepe azért is érdekes, mert megformálásában és a darabbéli dramaturgiai funkciója teljesen megegyezik Mosolygó Menyhérttel (*A proletárok*), illetve Csoma bácsival (*Cifra nyomorúság*), továbbá más, később írott színművek hasonló céllal született kedélyes, szegény öreguraival. Érdekes, Csiky Gergely mennyire szimpatikusan ábrázolja ezeket a szereplőket, akik valamilyen oknál fogva elvesztették állásukat vagy éhbérért dolgoznak. Végeredményben a legtöbbször a munkát valami „utolsó és gondosan elkerülendő” lehetőségnek tartja. Inkább a szegénységet és a megalázó „ingyenélést” választják, és csak végszükségből dolgoznak. Mégis ők azok a rezignált jóakarók, akik a megszorult szereplőkön szinte atyai ragaszkó-

dással, önfeláldozóan segítenek. Természetesen Csiky Gergely mindig igyekszik megindokolni ezeknek a züllött „jó tündéreknek” a darabbeli helyzetét, és ezt rendszerint a színmű történése előtti távol múltban bekövetkezett tragédiával, általában „szerelmi” tragédiával magyarázza. Ezek a szereplők tehát sokat éltek, sokmindent átéltek, ami indokolhatná esetleges cinizmusukat. Remek emberismerők, és épp ezért rögvest felismerik az ártatlan áldozatot, aki visszatéríti őket is a „jóság útjára” azzal, hogy szükség van rájuk, hogy hasznosak lehetnek.

Köcsög a *Szép leányok* esetében elhalt és szeretett princípálisának a két lánya számára válhat „megmentővé”. Lina a fiatalabbik, aki zsenge kora ellenére felismerte azt, amit a *Cifra nyomorúság* Esztere, vagyis a szegény, szép lányok, akik semmihez sem értenek igazán, nem rendelkezhetnek azzal a női méltósággal, esetleg mély érzelmekkel, ami a gazdagoknak megadatott. Férjhez kell menniük egy eltartóhoz. Csak éppen Linának nincs akkora szerencséje, nincs Bálnai, de még Poprádi sem. Az ő Poprádija nem „tisztességes szándékkal” közeledik, pedig a 10. jelenetben még Lina is erre vár. Mindamellett az ő jelleme eleve úgy van exponálva, hogy a lejtő, amin a dráma elején elindul és a végére a sárba jut, a karakterből adódóan indokolt legyen. Linában a romlottságra való hajlam igenis megtalálható, a színpadra lépésének pillanatában megbizonyosodhatunk erről, és a felvonásvégi szökéséig a bizonyítékok csak halmozódnak. Még a levélhordónak is feltűnik, hogy tud komédiázni, hazudni, „milyen kitanult”. (I. felv. 2. jel.) Az öreg Matyó Frici teljesen egyértelmű ajánlatát tartalmazó levelén — ami nem is az első — nem háborodik fel, Fricivel csak az a baja, hogy öreg, nem az, hogy ki akarja tartani, amit szívesen elfogadna. A gazdagság mindennél fontosabb számára. Azért nézi le nővére előző szerelmét, mert szobafestő. A szerelmet nem ismerheti, s ezért szerencsétlen. Azonosítja a testiséggel, amiből viszont hasznot húzhat. Cziczmányi Fercsi pontosan tudja ezt, és ezért csábíthatja el olyan könnyedén (10., 11., 22. jelenet, illetve a felvonásvég).

Lina nővére, Terka, a húga ellentéte. Bár szebb, mint a fiatalabb lány (I. felv. 2. jel.), de makulátlanul tisztességes. Sokat tanul (pl. távírdásznak), hogy a szegénységben is tisztességes életet élhessenek. A nyomorban boldog, szerelmes. A fényűzést még „batyubál”-szinten sem kedveli (6. jel.), de ezt az estét azért ő is nagyon várja, mert azt hiszi, hogy egyben az eljegyzési ünnepsége lesz. Terka az az érényes nő, akit mindenki tisztel, becsül, szeret, de akinek túlzott tisztasága rá is nyomja bélyegét a környezetére: elfogadják irányító szerepét, de félnek tőle. Egyetlen foltja van csak életének, Csengő Imre, akinek szerelmet ígért, noha akkor még nem tudta, mi az; aztán Csengőt elhagyta Lajosért, akivel aznap este a kézfogóját várja. A férfi azonban most is szereti és szenved érte (17. jel.).

Ahogy Linánál az alak megrajzolásában, a jellemében benne van a situációvég, Terka első felvonásvégi összeomlását is több fenyegető előjellel bontja ki a szerző. Az egyik maga Csengő Imre története, akivel Terka járt rosszul. Újabb fenyegetést tartalmaz Lina „Kasszandra-jóslata”:

LINA: Hát mi különbség van köztünk? Lajos gazdag polgárfiú, Fercsi gazdag földesúrfi, mi pedig mind a ketten szegény tanító árvái vagyunk. Azt hiszed, hogy Lajos nem éppen úgy megcsalhat léged is? Az ő gazdag rokonai nem éppen olyan rossz szemmel nézik hozzád való szerelmét? [...] (I. felv. 12. jel.)

Folytatódnak a sötét előjelek Csengő keserű szavaival, aki ismeri Lajost (17. jel.), majd Lajos családjának érkezése szinte bizonyossá teszi a befogadóban is kialakult gyanút (24–26. jel.).

A Túzok család pontosan olyan, ami dramaturgiailag indokolja Lajos viselkedését: kevély, sznob, ráadásul közel a csódhöz, úsznak az adósságban. Túzok Ágnes, „az utca első asszonya”, akivel még „a méltóságos grófné is szóbaáll” a magyar Bernarda Alba. Fiatalkiadásban hozzá hasonlít lánya, Mari, és mindent betetőz a pórázon rángatott, de kitörni készülő vő: Schmeks Gyula, a bukott kereskedő személyében. Lajos pedig gerinctelen, gyáva, befolyásolható alak. A Terkával szembeni viselkedése a lány szerelmének megcsúfolása és elárulása (29–30. jel.) Ez lett Lina „vélt igazának” bizonyítéka.

Lina véleményét a gyorsan pergő események alátámasztják: Terkát Schmeks viselkedése persona non grata-vá teszi a társadalomban, hiszen a képmutató környezetben a szegényt ártatlanul is megsemmisíthetik erkölcsileg. Terka megbélyegzetten marad egyedül. Két ember állhatna mellé: de az egyik Lajos, akinek a gyávasága a helyzetét okozta, a másik Lina, aki viszont épp most szökött meg Cziczmányival. A két lány akaratlanul is veszélybe sodorta Malvin kenyér-keresetét, így rá sem számíthat. Egyetlen személy nyújtja kezét a megalázott lánynak, a már a társadalom peremére lökött Köcsög Muki.

A mellékalakok megalkotásakor Csiky eleve előlegezte azt a környezetet, amely könnyen beletapos valakinek az önérzetébe, és amelynek részesei között ismeretlen a tisztesség fogalma. Ábrázolásuk megfelel az addigi Csiky-figuráknak: Bock, Csihorszky fűszeres segédja, akit a főnöke rendelt oda, hogy valaki a lányát táncoltassa; ugyanezért van jelen Bóka, a frissen felszabadult legény, aki napokig nem eszik, hogy végre ingyen jóllakhasson. Ennél a vágyánál csak ügyetlensége nagyobb. Skála, a „zongora-tapeur”, aki nemcsak átvágja megrendelőit, hanem erre az estére egész ingyenélő családját ex-trombitás apósától, anyósán át, táncosnő-feleségéig magával viszi — jobb szó nincs rá — zabálni. Ez a tót zongorista, aki olasz és más idegen szavakat kever a beszédébe, s a vele tárgyaló embereken „zongorázik”, mégsem bohózos figura, ahogy a kortársak elítélően látták, sokkal inkább groteszk. A korábban említettekkel együtt mind úgy érzik, hogy a szegény tanítónő fölött állnak, mert az rájuk van szorulva, vagy mert egyszerűen szegény. Akkor még nem is szóltunk a vagyonuk miatt eleve a társadalmi hierarchia magasabb grádicsain álló Csihorszky fűszereséről, a már említett Túzokékról, vagy Lina csábítóiról, a szinte mikszáthi dzsentri-fiúról, Fercsiről, és az öreg, pénzes, köszvényes Friciről.

Ez a társadalmi tabló a fővárosi életet transzferálja a színpadra — az 1880-as *Mukányi* vidékével szemben — már nem szatirikusan, hanem a kegyetlenebb színpadi groteszk eszközeivel, amelyet a kritika még nem érthetett meg.¹³

A II. felvonásban a szereplők visszatérnek, illetve három újabb szereplővel egészülnek ki (a korhelyeket és a pincéreket leszámítva), s így a tabló teljessé válik.

A helyszín egy vendéglő, ami — *A kaviár*hoz hasonlóan — dramaturgiailag szintén nagyszerű lehetőséget biztosít a szereplők mozgatásához. Funkciójából adódóan különböző emberek fordulhatnak meg benne.

Természetesen Malvint ide nem hozhatja vissza az író, így az „önérzetes dolgozót” Ádám, a pincér képviseli, továbbá Jancsó Mátyás vendéglős. Az utóbbi régi Csiky-típus. Az a szereplő, aki a saját erejéből és munkája árán jutott vagyonhoz és önállósághoz. Sokszor megbízott emberekben, és azok visszaéltek a bizalmával, ezért szigorú erőtlet magára, ami persze csak álca. Nyilvánvalóan jószívű, aki — minden tapasztalata ellenére — meglágyul és segít a bajba jutottakon. Egyetlen igazi kincse a lánya, Lujza. Ő is ismert szereplő: a jó, naiv gyermek.

A II. felvonásnak szintén gondosan felépített íve van. Négy teatrális csomópontjából kettő a naturalizmus jegyeit mutatja, a másik kettő pedig szentimentális, melodramatikus.

A két sokat kifogásolt s az *Assomoir*ral¹⁴ rokonítható rész az alkoholizálás. A nyitó jelenetek a becsületes Csengő Imre lezúllását mutatják be, aki Terka miatt vált dorbézoló lumpá. (II. felv. 1–3. jel.). A másik említett rész a Csengő helyzetében vétkes, de alaposan bűnhődő Terka leitatása, és éppen Fercsi által (8. jel.), aki az előtte lévő jelenetben megismert Lina-szituáció közvetlen okozója. A két ivászat közé kerül az egyik melodramatikus nagyjelenet, amelyben a két testvér találkozik. Lina még lejjebb csúszott a fertőbe. Fercsi már nem a szeretője; az öreg Frici kitartottja, de — előjelként — immár a kereskedőségét Bockkal szemez. Terka erkölcsös nyomora egyre kilátástalanabb. Szépsége miatt állásaiból sorra elbocsátják. A cselédszerző most ideküldte kasszírónéknak. Mégis szeretné a jó útra téríteni züllött hűgát, aki viszont a gazdagságba akarja magával vinni tisztá, de éhes nővérrét. Mindketten ragaszkodnak a saját életükhöz, hiszen a két nővér között már szakadéknyi különbség van, csak haraggal válhatnak el egymástól. (II. felv. 6–7. jel.)

A négy csomópontot Köcsög Muki fogja össze, aki mint festő dolgozik. Imrét ő értesíti az eljegyzési esten történekről, és igyekszik visszatéríteni Terka mellé. Terkát is ő keresi, illetve ő bünteti meg Fercsiéket. Ez utóbbi ugyan (hogy pemzlijével befesti Cziczmányit) elég gyermekes ötlet, de Köcsög egyéniségétől nem idegen. Köcsög Muki közreműködésével enyhül meg a leitatott, részeg Terka iránt új kenyéradója, Jancsó is, ami újabb melodramatikus hálálkodáshoz vezet (10–11. jel.).

Most állhatna be egy kis nyugalom a történetben, ha Csiky hadná. Ám a felvonásvéget azzal is előrevetíti, hogy Lujza szintén kézfogóra készül (11. jel.), a vőlegény neve is Lajos (12. jel.), és már meg is érkezik Túzok (14. jel.) és teljes családja (16. jel.). Az I. felvonásbeli megalázás megismétlődik, csak Terka nem akarja megbántani jótevőit, inkább hallgatna (18. jel.). Most azonban — hála Köcsögnek! — van, aki megvédi a lány becsületét. Csengő Imre az, aki felvonásbeli ígérését betartva (17. jel.) felelősségre vonja, majd leüti Lajost. A felvonásképet állókép zárja.¹⁵

A III. felvonást a rendező Evva Lajos hitelesítő bejegyzése szerint Csiky Gergely másolta. Nem véletlenül. A tömegjelenetek mestere a dunaparti helyszínt a teljes hangulat érzékeltetésére kívánta felhasználni. Az atmoszférát négy jeleneten keresztül néma vagy csak néhány szavas szereppel rendelkező figurák mutatták be hitelesen.¹⁶ A kávéház és a lebuji együtt, vagyis a fővárosi sétálgató polgárok, szolgák, pincérek, kofák, rendőrök és vendégek, dadák, gyermekek, az egyszerű járókelők mindennapjai, és a zsebtolvajok, csirkefogók, léhűtők, eddig látott deviáns szereplők estéi együtt: társadalmilag is érzékletes tablót festett, nagyszerű összhatást biztosított.

Köcsög megint az összekötő láncszem. Lina ennél mélyebben csak akkor lehetne, ha több férfival üzné mindazt, amit most csak Bockkal, aki az új szeretője. Ám rosszabbul bánik vele, mint egy szajhával: éhezeti, megalázza, sőt a felvonás végére átadja Schmeksnak. Linát Köcsög már nem tudja megmenteni, erre csak Terka lenne képes, aki viszont eltűnt a kórházból. A hajléktalan lány persze aztán találkozik az öreg jóakaróval (7. jel.). Ezzel Csiky Gergely nagyon felfokozza a feszültséget, hisz a jelekből érezzük, hogy amint Köcsög elindul Csengőért s Terkát egyedül hagyja, „biztosan” bekövetkezik az öngyilkosság. Terka valóban leszámol az életével nagyjelenetében, ám felülkerekedik rajta az életösztön, és a Duna örvényei helyett inkább egy másik örvényt, a morális öngyilkosságot választja, a lebuji. „Szerencsére” az ajtóban a teljesen lezúllott Linával találkozik (8. jel.).

Mindez óriási hatást kelthet a színpadon. Az érzelmes jelenet a zokogó Jancsóval tovább növeli a feszültséget, már-már hatásvadász (9. jel.). A közönség igazságérzetének kielégítéséhez azonban kell ez, és Schmekels elszólásából adódóan kell a Tűzök család megbüntetése is. (10–11. jel.)

Lajos most áll először a sarkára, és megkéri Terka kezét (11. jel.), ám Köcsög is megérkezik Csengővel. A lány Lajost anélkül is elutasítaná; Imre és Terka egymásra találása pedig nem okoz katarzist (12. jel.). Mindannyian tudjuk, hogy a lány nem szereti a férfit, abban pedig már túl sok a tüske. Igaza van Szalay Károlynak, mikor azt írja, hogy „vígjátéklilag nem happy end, csak emberileg az”.¹⁷ Keserű, groteszk felvonásvég ez, „az érzelmek elárulása”.¹⁸

A darab eredeti műfaji megjelölése: „népszínmű a fővárosi életből”. Csiky Gergely (egy-két esetet leszámítva) leginkább a kapitalizálódó főváros fonákságait tűzte tollhegyére, a társadalmi színjátékok többsége ezeket pellengérezi ki. A „népszínmű” megjelölés kizárólag arra szolgál, hogy az egyáltalán oda nem illő darab a Népszínházban kerüljön színpadra. Csiky Gergely Terka szerepét Blahánénak szánta, akinek drámai tehetségét azokban az időkben még nemigen ismerték.¹⁹ Lévén népszínmű a Népszínházban, és lévén Blaháné a főszerepben, csak dalokkal és zenével képzelték el az előadását. Aggházy Károly muzsikája és dalszövegei lépten-nyomon megakasztották a dráma menetét,²⁰ és teljesen mást hoztak ki belőle. Talán ez a főoka — egyebek mellett — a Budapest c. újság átlagnál is erősebb ledorongoló kritikájának, amiben a nótákat is sokallja, és legszívesebben mindenkit bekísértetne közcsendháborításért.²¹

Evva Lajos ráadásul ismerte közönségünk ízlését, úgyhogy minden „jóízléssel”, azaz a népszínműrajongók ízlésével esetleg ellenkező, társadalmi igazságokat magukba foglaló szövegrészt; vagy olyat, ami a nézők kedvenceinek a szájából hangzott volna el, és ideáljait emberi gyarlósággal ruházta fel — kihúzott. Néhány példa az I. felvonásból.²² Malvin, azaz Rákosi Szidi szövegéből kimaradtak Julcsa paraszti mivoltára vonatkozó fennhéjázó szavai, de ugyanakkor azok is, amelyek a kenyérkeresetre és a tanítók erkölcsére vonatkoztak. Horváth Vince (Köcsög Muki) szerepéből kihúzták azt, amikor a feljelentésekről, az elcsapatás módjáról tart kiselőadást, viszont igen helyesen hagytak ki néhány ízléstelen élcet is. Fercsi (Szabó Bandi) és Lina (Nagy Ibolyka) dialógusát igyekeztek finomítani. Csengő Imre nem vágja Terka szemébe hitszegését, és ugyan elárulja, hogy másnak ismeri Tűzöket, de nem fejti ki, hogy miért, mint az eredetiben stb. Gyakran ezek a húzások — mint Köcsögnél láttuk és a további felvonásokban is megfigyelhetjük — jót is tehetnek a műnek.

A rendezőpéldány egyébként nagyon kidolgozott. Főként a tömegjelenetek szereplőinek és mozgásuk részletes, minden pontra kiterjedő rögzítése tenné lehetővé, hogy akár a teljes előadást rekonstruáljuk.²³ A díszletkiccek is pontosak. Noha az I. felvonás díszletére vonatkozó szerzői utasítás ki van húzva, de a rajz azt reprezentálja, és a többi is.²⁴

Minden belefektetett munka ellenére bukásnak tekinthetjük a népszínházi bemutatót, pedig a közönség nem fukarkodott a tapsokkal, és a szereplők is nagy lelkesedéssel készültek. Az előzetes híradásokból értesülhetünk arról, hogy a próbák során maguk a színészek is gyakran elsírták magukat a megrázóbb drámai jelenetknél.²⁵

Pedig a Népszínház közönsége Blahánéját elsősorban mosolyogva, dalolva akarta látni. A kritikusok nagyon dicsérik. Véleményük szerint, e szokatlan szerepkörben is teljes sikerrel megállta a helyét, zajos tapsokat aratott — megérdemelten.²⁶ Egyesek szerint a

„komolyabb érzelmesség” és a „szövevényesebb indulatok” hangját egyként jól oldotta meg.²⁷ Időnként a „drámai indulat magaslatára emelkedett”.²⁸ Linával való jeleneteiben teli volt szívvel, a pezsgős jelenetben pedig ízléssel alakította a részéget.²⁹

A Linát megszemélyesítő Nagy Ibolykának³⁰ ez volt az első komolyabb szerepe.³¹ Egyesek szerint inkább a szép lányt domborította ki³², és kevesebb „tragikai páthoszt” ajánlanak neki.³³

A többi szereplő közül a kedélyes Köcsögben dicsérik Horváth Vincét³⁴, aki azonban a jellem másik fontos részét, a keserűséget nem tudta játékába belevinni.³⁵ Nagyon dicsérik Solymossy Eleket Schmecks, Tihányi Miklóst Jancsó kocsmáros, Kassai Vidort Skála, Újvári Károlyt Dóka szerepében.³⁶ Vidor Pál (Csengő), Toldy Ferenc (Lajos) és Rákosi Szidi (Malvin) szerepükkel nem értek el valami nagy hatást.³⁷ Szabó Bandi Fercsijéből hiányzott a könnyedség.³⁸ A többiek túrhetően játszottak.

A gyenge dalok és az ízlésviláguktól távol álló darab ellenére, a szerzőt a felvonások után is kihívta a közönség.³⁹

A *Szép leányok* igazi értékeit saját kora nem ismerhette fel, ez a jelenre vár. Dramaturgiai átalakítások után e színmű helyet kaphatna hazai színpadjainkon, amelynek közönsége szereti az effajta, Szalay Károly által „naturalista-groteszk komédia”-nak nevezett műfajokat.⁴⁰

Jegyzetek

1. Fővárosi Lapok, 1879. május 18. (113. sz.) 558–559.
2. Uo. 559.
3. Uo. 558.
4. Uo. 558.
5. A rendezőpéldány az OSzK Színháztörténeti Tárában MM 5859-es jelzeten, megjelent a *Csiky Gergely Színművei*-sorozat IV. köteteként, 1882-ben.
6. Szalay Károly: *Humor és szatíra Mikszáth korában*, Budapest 1977. L. „Meredek kísérlet ismét. A Szépleányok” c. fejezetben 210. (Az egészről 209–212.)
7. L. a Pesti Hírlap, 1882. május 5. 3–4. Scarron írta kritikájában és a nyomán íródott Ország-Világ, 1882. XVIII. füzet, 429–430. írásán kívül — akik dicsérik a művet, sőt a P. H. még élesebb társadalmi kritikát követel — az alábbi írásokat: Budapest, 1882. május 5. (néhány soros „botrányról” szóló beszámoló) és 1882. május 6. (részletes kritika a napi tárcában); Egyetértés, 1882. május 5. 3.; Fővárosi Lapok, 1882. május 5.; A Hon, 1882. május 6. (Reggeli kiadás); Pesti Napló, 1882. május 5. (csak pár soros beszámoló) bővebb kritika május 6-án (l. továbbá Beöthy Zsolt: *Színházi esték* 127–134.); Vasárnapi Újság, 1882. 19. sz.; továbbá Janovics Jenő: *Csiky Gergely élete és művei*, Bp. 1902. II. 115–118.
8. Beöthy Zsolt i. m. 128.
9. L. Szalay Károly i. m. 211.
10. Budapesti Szemle, 1882. 1–31. (*Plautus nőalakjai*).
11. L. a jelzett kritikákat és Janovics Jenő véleményét!
12. Beöthy Zsolt i. m. 128.
13. Kárhozzatják a túl bohózatos, szinte karikatúraszerű mellékalakokat, és az ezekkel teljesen ellentétes hangulatok éles váltásait, l. pl. Pesti Napló, 1882. május 5. Reggeli kiadás, a „Színház és művészet” rovatban, és Beöthy Zsolt kritikáját!
14. L. erről a kérdésről: Gáspár Margit: *Csiky Gergely és a franciák*, Bp. 1928. 20–22.
15. „Csoportozat. Köcsög az alélt Terkát tartja karjaiban, Ágnes, Mari Lajost ápolják. Jancsó keblére szorítja Lujzát, a vendégek Csengőt fogják. Az ajtóban Schmecks megjelenik két rendőrrel és Csengőre mutat.” (II. felvonás vége)
16. L. a rendezőpéldányt és a harmadik felvonás szerzői utasításait!

17. Szalay Károly i. m. 211.
18. Uo. 210.
19. Érdekes, hogy Blaháné *Napló*jában meg sem említi ezt a szerepét.
20. Egyesek szerint olyan nyomorúságos volt a zene, hogy még Blaháné sem tudott belőle eredményt kihozni (Pesti Hírlap), mások szerint „csinos dalok, de nem mind gyűjtő hatású”, de zenekari kíséretük kellemes (Egyetértés), körülbelül háromnak jó volt a dallamfűzése és a harmóniája is (Fővárosi Lapok). A népszínmű dalszövegei megtalálhatók az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSzMI) Kézirattárában, az 53.41-es jelzeten.
21. Budapest, 1882. május 6.
22. L. a rendezőpéldány húzásait!
23. L. a rendezőpéldány részletes bejegyzéseit!
24. L. a rendezőpéldányt, továbbá a Fővárosi Lapok és a Vasárnapi Újság jelentését: „A rendezésre, kiállításra kellő gondot fordítottak A harmadik felvonás háttéri díszlete: a Duna fölött a budai királyi palota, Várkert és bazárvonat igen szép színpadi festmény, mely meglepte a közönséget.” (Részlet a Fővárosi Lapokból.)
25. Pesti Hírlap, 1882. április 27-i híradása.
26. Mindenki, pl. az Egyetértés kritikája.
27. Pesti Napló, 1882. május 5.
28. Fővárosi Lapok, 1882. május 5. (Sz. jelzéssel)
29. Uo.
30. A rendezőpéldány szerint először Ditróiné szerepe lett volna, majd kihúzták és a helyébe Nagy Ibolyka neve került. Ahogy Tűzoknét is eredetileg Klárné Angyal Ilkának szánták, később került Pártényinéhez.
31. A Pesti Hírlap kritikája, i. h.
32. A Fővárosi Lapokban, i. h.
33. Az Egyetértésben, i. h.
34. A Hon-ban, i. h.
35. A Fővárosi Lapokban, i. h.
36. L. a jelzett kritikákat!
37. Az Egyetértésben, i. h.
38. A Fővárosi Lapokban, i. h.
39. Pesti Napló, 1882. május 5-i híradás.
40. Szalay Károly i. m. 212.

SZÍNHÁZTÖRTÉNET

Petrova, Liana (Várna):

A KOSSUTH-EMIGRÁCIÓ HATÁSA A BOLGÁR SZÍNHÁZMŰVÉSZETRE

Georgi Pletnyov bolgár tudósnak a megjegyzése, hogy a magyar emigráció jelentőségét a sumeni kultúra és művelődés fejlődésében nem szabad eltúlozni, keltette fel a figyelmet e téma iránt.¹ A szerző szerint az emigráció ott-tartózkodását a bolgár nemzet természetes fejlődése ösztönzőjének kellene minősíteni. Ugyanezt a gondolatot fejleszti tovább a magyar tudós, Pásztor Imre: „A valóság az, hogy a magyar emigráció hatása valamelyest szerényebb lehetett, és talán már a bulgáriai tartózkodás rövid időtartama miatt sem indokolt mélyre ható befolyásról beszélni.”²

Ismerkedjünk meg a bolgár szellemi élet néhány vonásával. Hiteles történelmi források kereskedelmi és kézműipari fellendülésről tanúskodnak a XVIII. század végéről, ami fokozatosan gyorsította a nemzeti újjászületési mozgalom hatását. Javult a lakosság anyagi helyzete, és ez hamarosan megteremtette a művelődési élet kibontakozásának lehetőségét. Idegen kulturális hatás is erősítette a bolgárok érdeklődését a világi műveltség és kultúra iránt. A kapcsolatot az európai felvilágosodott eszmékkel azok a bolgár fiatalok tartották, akik a XIX. század első évtizedeiben Párizsban, Bécsben, Münchenben, Firenzében és más városokban tanultak. Nekik köszönhetően és annak, hogy Bulgária egyre mozgalmasabban bevonult az európai gazdasági és szellemi életbe, a bolgárok átvettek mindent, ami elősegíthette a saját népi, korszerű világi művelődésük létrehozását.³

Az 1851-ben megjelent, úgynevezett „Rövid földrajz” két iskolát említ Sumenben. Manyo Sztojanovnak a bolgár újjászületés könyvészetéről szóló terjedelmes művéből⁴ pedig megtudjuk, hogy a sumeni polgárok 1842 óta adományokkal segítették a könyvnyomtatást. Saját szükségletük kielégítésére különböző tankönyvekre és egyéb kiadványokra fizettek elő: 1844 és 1850 között Ivancso Andreov „Elemi bolgár nyelvtanára” — 75 pld., Raics „Szlávbolgár történelmére” — 69 pld., az „Általános földrajzra” — 68 pld., az „Egészségvédő szabályokra” — 104 pld., a „Kereskedelmi számvitelre” — 44 pld.

A XIX. század 40-es éveinek elején az irodalmi életben megjelentek az első újjászületési párbeszéddek. Az 1840–1845 közötti időszakra jellemző a megszervezett szavalások formájából az improvizált szövegekre való áttérés. Ez már előrelépés volt a kimondott szavaktól egy, több mozgással és gesztussal összefont előadásmóddhoz.⁵ Gazdagodott az iskolák és az olvasókörök tevékenysége: Katya Jordanova tanulmányából azt tudjuk meg, hogy a párbeszéd fejlődésével párhuzamosan keletkezik és erősödik az iskolai színház, amelynek az alapjait Sztefan Izvorszki rakta le Sumenben 1846-ban.⁶ Dobrin Vaszilevnek a bolgár színház történetéről szóló könyvében⁷ azt olvassuk, hogy 1846. augusztus 11-én a sumeni iskola diákjai Sztefan Izvorszki vezetésével már közönség előtt szerepeltek egy díszünnepségen.

1841-ben, a Tudománytárban megjelent *Bulgarok* c. cikkében Kazinczy Gábor pontosan ítélte meg a bolgár kulturális élet fontosságát: „Különben az, mi Bulgáriában a' legújabb korig a' tudományos műveltségre nézve irodalmi tekintetben történt, egyáltalában semmi nyomatékú, de annál fontosabb, ha Bulgária és képzői körülményeinek tekintetében nézzük 's e nézetben minden, a' mi eddig kijött, a' mennyiben czélját éré, a' műveltség első kellékeinek megfelelt, a legnagyobb fontosságú, már azért is, mert a kifejlődő népműveltség fokszerinti haladásával lépést tart...”⁸

A Kossuth-emigráció történetének az a rövid időszaka, ami „törökországi” cím alatt ismeretes, az emigránsok Vidinbe érkezésével kezdődött 1849 augusztusában. A menekültek a bukás és a menekülés után, kifáradva, mindenükből kifosztva, eléggé megtört lelkiállapotban léptek a Török Birodalom bolgár területére. Aligha volt kedvük szórakozásra, amikor az első hazai hírek is inkább elszomorítóan hatottak rájuk. Az élelmiszerek hiánya, a zavaros Duna-víz és a gyümölcsök gyakori fogyasztása következtében különböző betegségek ütöttek ki köztük, és sokan meghaltak, mert nem részesültek megfelelő ápolásban. Nagyon pontosan írja le az állapotukat Veress Sándor emigráns: „Egyik óra meghazudtolva, mit a másik ígért, egyik végletből azonnal a másikba estünk és zaklatott kedélyünket még inkább izgatta a téltenség és a mindennapi folytonos anyagi nélkülözés, mihez járult, hogy sem lapokat, könyveket vagy magán leveleket nem kaptunk, sem szabad testi mozgást meg nem engedtek, tehát tökéletes rabok voltunk azon különbséggel, hogy börtönünk szabad ég alatt volt sátrakban.”⁹ E körülmények között csak egy cigányzenekar hozta vissza egy eltűnt szép világ emlékeit a lelkükbe.

Kinizsi István emigráns szavai szerint azonban Vidinben, „a városban egészen más élet volt. Tea, whist, makaó, ferbli, nasinasi és különféle ivó kompániák közt teltek napjaink.”¹⁰ Nyilvánvaló azonban, hogy ez az életmód nem lehetett megfelelő mindenkinek. A menekültek között nagy számban voltak „végzett mérnökök, festők, zenészek, ügynökök, orvosok, papok, tanárok, eminens jó tanulók s ügyes kézművesek”, akiknek fejlettebb kulturális igényeik voltak. Így nem véletlen, hogy Egressy Gábor, színész-forradalmár, érdekes ötletet adott: „Kossuthtal és némely főnökökkel közlöttem azon tervemet, hogy az inségtől csigázott s beteg honvédok javára valami színi előadás félét akarok rendezni. Az eszme tetszett mindenkinek, s ígérték, hogy az ügyet elősegítendik.”¹¹

Sajnos, a Sumenbe való utazás miatt az előadás elmaradt: „Mi azonban a műtárgyak egy részét előadtuk — saját magunknak, — Asbóth lakásán. E műtárgyak voltak mindössze is: egy magándal, szavalat, és népdalok egész kar által énekelve, guitarre mellett, minthogy más hangszerünk a cigányok elmenetele óta nincs.”¹² Szintén Egressy naplójából tudjuk, hogy mi is hangzott el pontosabban: Egressy elszavalta *Az örült* c. Petőfi-verset, ami Ivan Vazov bolgár költő fordításában lesz népszerű később Bulgáriában, Asbóth pedig Vörösmartynak *A hontalan* c. versét, amiről 1872-ben a „Csitaliste” („Olvasóköri”) c. bolgár folyóiratban egy összehasonlító elemzés jelenik majd meg. Nincsenek azonban megbízható adataim arról, hogy ezen a zártkörű előadáson bolgárok is jelen lettek volna.

Következésképpen aligha beszélhetünk valami kulturális hatásról a vidini időszakban. Az a tény, hogy felmerült ilyen ötlet, hogy lefolyt ilyen előadás, inkább a magyar emigránsok igényeit és közérzetüket jellemzi egy idegen környezetben.

A Vidinből Sumenbe vezető háromhetes úton a nehézségek és az új benyomások (gyönyörű tájak, közvetlen érintkezés a bolgár lakossággal), nem adtak lehetőséget kulturális tevékenységre, legalább is a naplókban és emlékiratokban nem találtam rá bizonyítékot.

Sumenben is akkor bontakozott ki ez a tevékenység, amikor az emigránsok elhagyták az első szálláshelyüket, a kaszárnyát, és a városba költöztek át. Érdekes ezzel kapcsolatban Ács Gedeon, református pap véleménye: „A választmánynak kissé későn jutott eszébe, hogy embereink közül a még teljesen meg nem romlottakat a jobbalkali társalgás, foglalkozás és olvasás által tán a végkép elsüllyedéstől meg lehetne menteni.”¹³ Így jött létre a kasszinó és a kávéház, ahol kávé mellett búsulni és politizálni tudtak. A lehetőségek növekedésével lassan szerveződtek a dalnoktársulatok, zenekar, teapartik, a családoknál néha táncestélyek. Ahogy Dobrin Vaszilev szavaiból megtudjuk: „magyar és lengyel emigránsok műkedvelő előadásokat tartottak, rövid szavalatokkal vagy tréfás párbeszédekkel, zenével, az emigránsokból és sumeniekből álló közönség előtt.”¹⁴

Itt az emigránsok magasabb szinten szervezték a művészeti tevékenységüket, és a Vidinben csak tervezett színelőadás már valóra vált. Részletesebben Pap János emigráns számol be a feljegyzéseiben erről: „Némelyek megszerezték valahonnan a *Szökött katona* és a *Két pisztoly* című színműveket: aztán játszották őket felváltva. A női szerepeket a kevés számú nős honvédtisztek nejei és lányai adták.”¹⁵

A *Szökött katonát* a magyar irodalomtörténet¹⁶ mint az első népszínművet könyveli el. Szigligeti Ede olyan témát választott, amely a színszerűség mellett korszerű mondani-való kifejezésére is lehetőséget nyújtott, és a maga korában nagyon haladónak számított. A mű népszerűségét Magyarországon az bizonyítja, hogy az első előadásától, 1843. november 25-től 1844 végéig 40-szer került színre. Ehhez az is hozzájárulhatott, hogy 1844. október 12-én nemcsak a híres Egressy szerepelt benne, hanem az 1844-ben már jó költőnek ismert Petőfi Sándor is.¹⁷ Népszerűségnek örvendett a *Két pisztoly* is, ami 1844-ben keletkezett. Feltehető, hogy Egressy rendelkezett ezekkel a színdarabokkal, és tapasztalatának köszönhetően könnyen kerülhettek színpadra az ő rendezése alatt. A sikerüket Sumenben azzal lehet megmagyarázni, hogy ott ez az előadásmód még ismeretlen volt, valamint azzal, hogy a városban ugyanakkor már megvoltak a szükséges feltételek, és a bolgár lakosság felkészült a színelőadások befogadására.

Ismeretes, hogy 1849–1852 között a Konstantinápolyban tanult Szava Dobroplodni a sumeni iskolában tanított, és hogy ő szoros kapcsolatot tartott az emigránsokkal. Feltehető, hogy az újabban megszerzett tapasztalatok alapján neki könnyebb volt az első, görög szövegből bolgárosított vígjátékot megírnia 1853-ban, és ugyanezt színpadra vinnie 1856. augusztus 12-én. A bolgár színművészet területén fontos érdemeket szerzett Dobri Vojnikov is Sumenben, Szava Dobroplodninál tanult. „Vojnikov jelen volt azokon a műkedvelő előadásokon, amelyeket a magyar és lengyel emigránsok rendeztek 1849–50-ben, ezek mély benyomásokat hagytak benne, értékes szellemi táplálékot jelentettek művészetének és színpadi megnyilvánulásra szomjas lelkének”¹⁸ — Dobrin Vaszilev szerint. Később, először a bolgár színház történetében, ő hívott meg vendégszereplésre színésznőket, addig a női szerepeket is férfiak vállalták.

Az eddig elmondottakból kivehető, hogy a Kossuth-emigráció hatását abban kell látni, hogy a bolgár lakosság kulturális és művelődési változásokra szomjas része új benyomásokat szerezhetett nagyobb tapasztalattal rendelkező magyaroktól és a párbeszédük után előre léphetett egy bolgár nyelvű színelőadáshoz 1856-ban. Ahogy Sztilian Csilingirov mondja: „Igaz, hogy a színház nélkülük is érvényesült volna, mint egy kintről jövő kulturális szerzemény: [...], de ez legalább egy-két évvel később történt volna meg. Egy

ilyen késés pedig jelentősnek bizonyult volna a XIX. század 30-as éveitől felgyorsult nemzeti fejlődésben.”^{19*}

Jegyzetek

1. Плетньов, Георги: *Унгарски емигранти в България 1849-1850*. Трудове на Великотърновския университет. Велико Търново, 1968. V. т. 1.
2. Pásztor Imre: *Kossuth-emigráció Bulgáriáról = Tanulmányok a bolgár-magyar kapcsolatok köréből*, Вр. 1981. 423.
3. Генчев, Николай: *Българска Възраждане*, София, 1988.
4. Стоянов, Маньо: *Българска възрожденска книжнина*, София, 1957.
5. Бучков, Юлиан: *Българска драматургия 1856-1878 г.*, София, 1989.
6. Йорданова, Катя: *Диалогът в българската и сръбската театрална култура на Просвещението*. Сравнително литературознание, г. V. 1986. кн. 7.
7. Василев, Добрин: *История на българския театър от древността до наши дни*, Варна, 1942.
8. Kazinczy Gábor: *Bulgárok = Tudománytár* 1841. 169.
9. Veress Sándor: *A magyar emigratio a Keleten*, Вр. 1878. I. k., 33.
10. Kinizsi István: *A „Sánta huszár” naplója 1848-49*. Kolozsvár, 1895. 19.
11. Egressy Gábor: *Törökországi naplója 1849-50*, Pest, 1851. 25.
12. Uo. 80.
13. Ács Tivadar: *Kossuth papja — Ács Gedeon*, Вр. 1940. 43.
14. Василев, Добрин: *История на българския театър от древности до наши дни*, Варна. 1942. 23.
15. Szalczer Sándor: *A magyar emigránsok Törökországban 1849-1861*, Pécs. 1893. 34.
16. *A magyar irodalom története*, 1965.
17. Rakodczay Pál: *Egressy Gábor és kora*, Вр. 1911.
18. Василев, Добрин: *История на българския театър от древността до наши дни*, Варна, 1942. 32.
19. Чилингиров, Стилиян: *Маджари и поляци в Шумен. Принос към историята на българската цивилизация*, Шумен, 1943. 46.

* A bolgár idézetek a szerző saját fordításában.

Gajdó Tamás: FELD IRÉN TÁRSULATA A BUDAI SZÍNKÖRBE (ŐSZI CIKLUS, 1917. OKTÓBER 6 — NOVEMBER 4.)

A Petőfi Irodalmi Múzeum kéziratára Karinthy Frigyesné Judik Etel kézírásával — a leírókarton szerint — ismeretlen drámatöredéket őriz.¹ A drámarészlet nem más, mint Hauptmann *Henschel fuvaros* c. színművéből Hanne szerepének néhány lapja. Értéke becses, hiszen Judik Etel Hanne szerepét 1908. december 17-én, a Thália Társaság utolsó bemutatóján játszotta. A dráma Magyarországon magyarul először az óbudai Kisfaludy Színházban, Molnár Ferenc fordításában került közönség elé. S meg is jelent a *Fővárosi színházak műsora* c. sorozat egyik füzeteként.²

A jó és hozzáférhető fordítás azonban nemcsak a Thália bemutatóját serkentette: Judik Etel 1917 őszén a Feld Irén által rendezett *Őszi ciklus*ban is eljátszotta a szerepet.

Feld Irén Kamarajáték néven szervezett társulata 1912 tavaszán megszűnt. Tovább élt viszont Feld Irén ambíciója az igényes, irodalmi értékű színjátékok bemutatására. A Kamarajátékot 1912 őszén még menteni próbálja — egyetlen előadásra futva erejéből.³

Ezután azonban eltelt néhány év, amíg Feld Irén ismét irodalmi csemegét kínált. 1916. október 14-én a Budapesti Színház Gabrielle Zapolska *Az érintetlen asszony* c. drámáját mutatta be. Somlyó Zoltán fordította le a művet, amelynek 1912-ben Varsóban volt az ősbemutatója, s a lengyel színpadokon azután is szívesen játszották. Még ebben az évben elkészült német fordítása is — Somlyó valószínű ebből készítette a magyar változatot. Az előadásszám viszonylagos sikerre vall: hat estén nézhetette meg a publikum.⁴ A színházi lapok azonban tudomást sem vettek az előadásról. Sőt, a napilapok nagyobbik része sem. Mi lehetett az oka? A túlzott szemérem? Inkább a Budapesti Színház „brettli-társulata”.

A keserű kudarc és a pénztelenség okozhatta, hogy ismét egy év telt el, amíg Feld Irén újabb vállalkozásba foghatott. A Színház és Divat 1917. évi 16. száma ugyan azt írta, hogy a Kamarajáték csak a háború okozta férfihány miatt „aluszik”.⁵ Valóban: a századeleji viszonylagos színész-túlkínálatot a behívások megszűntették, ugyanakkor a nélkülözhetetlen tagoknak igazgatójuk felmentést szerzett. (Sokan azonban a megélhetési gondok elől menekülve jelentkeztek katonának!)

A Kamarajáték azonban örökre elaludt. Feld Irén 1917 őszén már mással próbálkozott...

Budán, a Horváth-kertben 1834 óta fából készült színházépület állt: a Budai Színkör. (1917-ben éppen Fővárosi Nyári Színháznak nevezték.) Kezdetben német társulatok játszottak itt, később magyar igazgatók vehették birtokukba májustól szeptemberig ezt a játszóhelyet.

A színház egészen 1925-ös átépítéséig megőrizte „aréna” jellegét. 1200 néző ülhetett és állhatott végig az előadásokat a félkör alakú nézőtérén. A színkör kedvelt szórakozóhely volt egészen 1936-os bezárásáig. Feld Irén az eddigi elszigetelt játszóhelyek — Zeneakadémia, Várszínház, Budapesti Színház — után reménykedhetett, hogy a közlekedés szempontjából is jó helyen fekvő, annyi sikert látott épület neki is meghozza a várva várt elismerést, a sikert.

Sebestyén Géza miskolc-debreceni társulata 1917. október elsején művésztélllyel búcsúzott el a budaiaktól. Az épület azonban csak néhány napra zárt be. Október 6-án plakátok és sajtókommunikék hirdették: Feld Irén és társulata a Fővárosi Nyári Színházban vendégszerepel. Az első előadáson Pethes Imre lesz Feld Irén partnere. Pethes 1900-ban Makó Lajos társulatával játszotta a Horváth kertben *Cyranót*. S hogy milyen felejthetetlen sikerrel: 17 év múlva is a „budaiak kedvence” volt, bátran lehetett rá műsort építeni.

De bátran lehetett Beregi Oszkára is. Beregi szoros kapcsolatban állt a Feld családdal. 11 éves korában gyerekszínészként játszott először Irénnel. S Feld Zsigmondhoz fűződik első felnőtt fellépése is. Színiakadémista volt, amikor Zola *Pálinka* c. darabjában Lantier szerepét játszotta.⁶ De Beregi a Nemzeti Színház tagjaként sem volt hűtlen a ligeti színpadhoz. 1917-ben több nyári fellépése mellett a karácsonyi ünnepek előtt is Feld Zsigmond vendége volt.

A társulat harmadik neves vendége szintén nemzeti színházi művész: Kürti József. Kürti a Thália Társaság erőssége volt — a Nemzeti Színházban sem tartozott a hagyománytisztelők közé. Nem tudott ebben a társulatban gyökeret eresztetni — s a Tháliához közelebb álló Magyar Színházba szerződött, tagja volt a Belvárosi Színháznak és a Vígszínháznak. Ebben az időszakban ő a Nemzeti Bánkja — s nem egy híres szerep alakítója.

A sztárok nevének pusztá felsorolása nem lett volna elég hatásos. Feld Irénnek olyan műsort kellett terveznie, amelyben mindenki legelőnyösebb szerepeiben mutatkozhatott be. A ciklus gerincét alkotó drámák az ország valamennyi színpadán sikerre számíthattak (Dumas: *A kaméliás hölgy*, Echegaray: *Folt, amely tisztít*, Potter: *Trilby*, Sardou: *Váljunk el!*, Jókai: *Az aranyember*, Herczeg: *A dolovai nábob lánya*, Ibsen: *Nóra*). Noha nem minden darabban játszotta a női főszerepet Feld Irén — jobbára olyan műveket választott előadásra, amelyben híresen hálás a női szerep. S nem primadonnaszerepről van szó! A női szerep átalakulása, a házasságban élő nő kiszolgáltatott helyzete, a női egyenjogúság kérdései mind-mind szerepet kaptak a ciklus során. Noha ekkor még nem beszélhetünk Feld Irén feminista törekvéseiről — a tendencia mégis világos.⁷

De Beregi is híres szerepeiben lépett fel. Ohnet *Vasgyárosának* Octave-ját éppen a Budai Színpadon játszotta először 1895-ben. S sikerrel szerepelt vele az ország számos színpadán. A *Vasgyáros* egyébként is siker-darab. Ha elkészítenénk a századelő színházi konjunktúrájában legtöbbet játszott színművek listáját, előkelő helyre kerülne. Ibsen *Kísértetek* c. művében Oswald patológikus tüneteit pedig oly hatásosan és kiválóan, a szélesebb publikum számára is élményszerűen jelenítette meg Beregi, hogy Ibsen ellenére is szíves fogadtatásra talált.

Az előadássorozatban a könnyű műfaj is helyet kapott. A költséges (kosztümös, sok szereplős) előadásokat művésztélllyel igyekezett az igazgatónő ellensúlyozni. A divatos kabarészerzők, Molnár Ferenc, Szőke Szakáll, Bíró Lajos jeleneteit, Vágó Géza operettjét, a *Háromfejű embert* magánszámok is fűszerezték. A korszakban oly divatos kabarék műsorának ugyanez volt a programja. Feld Irén így az „aréna” a szélesebb közönség számára is hozzáférhetővé tette ezt a formát. Persze nem kell a kabaréban csak az öncélú, a gazdagok szórakozását látni. A háborús korszakban cenzúrázatlan érzelmekkel találkozhattak az emberek.

De jelen volt a kamarájáték is. Ez szól amellet, hogy felidézzük ezt a vállalkozást. Ismét műsorra került a Kamarájáték története során legtöbbször játszott Strindberg egy-

felvonásos, a *Júlia kisasszony* és Eduard Stucken műve, a *Ninon de Lenclos*. Sőt újabb Strindberg-bemutatót is tartotak. *Az erősebb* c. jelenetet Feld Irén és Kassákné Simon Jolán játszotta el. Ez lehetett az Őszi ciklus igazi irodalmi csemegéje. Strindberg írói-színiigazgatói programdarabja volt a mű, hiszen saját színházában (Skandinavisk försöksteater) a megnyitó előadáson ezt is játszották. A budapestiek 1908-ban, a Hebbel Theater előadásában már láthatták a művet, amely a budai előadás után „hamarosan”, 1920-ban kötetben is megjelent, Katona Gábor fordította le a *Fővárosi színházak műsora* c. sorozat számára. Valószínű, hogy 1917-ben Feld Irén németből fordította le a darabot.

Tervezték Szederkényi Anna *Leánytragédia* c. művének színrevitelét. A bemutatóra azonban nem került sor. Sem akkor, sem később. Szederkényi Annának nem maradt fenn ilyen című színműve.

A vállalkozás egyetlen „foltja” Raupach *Molnár és gyermeke* c. „érzelmes drámájának” műsorra tűzése. Ez volt Feld Zsigmond színházában a szokásos mindszenti ünnepi színmű. A dráma, noha valaha (1833-ban) éppen a budai Várszínházból indult a Nemzeti Színházon át fővárosi diadalútjára és Szerdahelyi József fordította, ebben az időben már csak a ligeti színikör műsorán szerepelt. A XVIII. századi Romeo és Júlia-történet illogikus, ugyanakkor a miszticizmust is nélkülöző halálesetekkel nem egykönnyen emészthető produkció. Istenfélést sugall — bemutatva az elkárhozás szörnyű kínjait. Igazi színpadi ponyva.

Feld Irén tanult a Kamarajáték sikertelenségéből: azt a taktikát követte, amelyet az igényes színiigazgatók többsége. A közönségnek tetsző művek nyereségéből, vagyis a nem ráfizetésből finanszírozták az irodalmilag értékes, a nyugat-európai színházi törekvések legjobb hagyományait követő művek előadását. De elkövette apja hibáját, aki a fércekművek műsoron tartásával beskatulyázta magát, s bármit is tett a színházi kultúra fellendítésére és ápolására — nem vették tudomásul.

De csakugyan arról van-e szó, hogy Feld Irén szakított a progresszív színházzal a bevétel érdekében? Édesapja visszamlékezésének egy mondata talán magyarázat arra, hogy az előadott színművek közül miért csak néhány idézi a Kamarajáték műsorát: „1914 [...] Irén leányom a nyomorgó művészeknek nyújtott segítséget.”⁸

Így valóban a bevétel volt a fontos, nem az irodalmiaskodás. 1917 őszén a hátrországi élet, különösen a fővárosban olyan sanyarú volt, hogy nem szabad Feld Irénnek felrónunk, hogy nem a közönség nemesítésén fáradozott, hanem az állástalan színészeknek teremtett színpadot.

A „társulat” nőtagjai közül sokan voltak szerződés nélkül, a férfiaknak egy része pedig a frontról érkezhettek szabadságra. (Talán sebesülésükből lábadoztak?) Az bizonyos, hogy Arányi József, Bálint Béla, Jávor Alfréd, Pázmándy Károly, Pethő Pál, Szőreghy Gyula, Torday Ottó harcolt az első világháborúban.⁹

De Karinthyné Judik Etel és Kassákné Simon Jolán szereplése arra utal, hogy a jótékonyág mellett Feld Irén eredeti elképzeléseit is szem előtt tartotta: színpadot teremteni egy népszerűtlen színjátéktípusnak, amelyet a Thália Társaság, a Kamarajáték és az Új Színpad képviselt a legmarkánsabban, s a kortársak helytelenül úgy nevezték el: „irodalmi színház”.

Feld Irén Őszi ciklusát eddig nem ismerte a színháztörténet, pedig modell-értékű lehet szervezése és létrejötte. Mennyi egymástól távol lévő szempontnak felelt meg egyszerre! 1. Feld Irén szívesen játszott szerepeire épül a műsor. 2. Vonzó színészgyéniségek fel-

lépése. 3. Progresszív színházi kísérlet. 4. A háború okozta munkanélküliség enyhítése. 5. A közönség megnevetetése és megríkatása. Egy fontos feltételnek azonban nem tudott birtokába jutni Feld Irén. Igaz, más sem: 1945-ig nem tartottak jól felszerelt, központi helyen fekvő színházépületben „szabad színházat”.

Ami az előadások színvonalát illeti, a hézagos forrásokból alig deríthető ki valami. Az újságírók néhány sort írtak a bemutatókról, felsorolva a színészek nevét, megtoldva néhány közhellyel. Hogy mit jelentett a korabeli sajtózsargonban az, hogy „az előadásokra rengeteg előjegyzés történt”, valamint: az „előadás iránti érdeklődés meglepően nagy” — nehéz eldönteni. Csak sejtteni lehet, hogy mindez nem több közönségcsalogatásnál.

S rögtön felvetődik a kérdés, amelyet már régen fel kellett volna tennünk: vajon a magyar avantgárd előadások története nem a kudarcok szakadatlan históriája-e? Hihetjük-e, hogy az egyetlen előadáson a színészek tudásuk legjavát adták? Néhány év távlatából, esetleg frissen kellett a szerepet megtanulniuk, s csak néhány próba állt a színházban rendelkezésre. Sokszor a szövegtudással bajlódtak — nem beszélve arról, hogy ezeket a műveket sugó után nem lehetett játszani.

Elősegítették-e Feld Irén előadásai a modern dráma ügyét? A művésznő Strindberg műveit szerette volna meghonosítani Magyarországon. Ezt a törekvését elismerés illeti. S lenyűgöző az a sorozat, amellyel kitartóan dacolt a közönnyel. Eközben azonban kénytelen volt kompromisszumot kötni, s talán halmozni is. Ezek a kompromisszumok is ronthaták a közvéleményben kialakult képet a modern színjátszásról. Sokszor ugyanazon a rendezvénysorozaton keveredtek értékes és értéktelen művek.

De ez csak az egyik magyarázat. A színjátszó személyek sem voltak a legilletékesebbek... A vezető művészek nem szívesen vállalták, hogy nagy energiával, sok időt ráfordítva egy-két előadásra felkészüljenek. A szerződés nélküliek, félig amatőrök pedig a naturalista színjátszás rutint adó gyakorlatát sem ismerték. A színészi eszköztárnak egy kis részével rendelkező színész képtelen volt a stilizált, az impresszionizmushoz közel álló színpadi játékra. Ráadásul utánozni sem tudott senkit, mert a példaképek éppen, hogy kinőtték a romantikus színjátszás iskolapadjait. Külföldre pedig nem utazhattak szerény jövedelmükből.

Így alakult ki az a helyzet, hogy sok előadás láttán a „szakma” és a közönség is úgy vélekedett: inkább nem kell a modern színpad! A „kísérleti” előadásokon szereplő színészek pedig önmagukba fordultak, dacos ellenállással utálták sikeres kollégáikat, és képtelenek voltak a fejlődésre.

S van még egy fontos, eddig többször vizsgált, de a modern színjátszás vonatkozásában nem elemzett szempont. A közönség a színházban kielégületlen vágyait szerette beteljesülve látni. Ünnepek érezte azt az alkalmat, hogy akár 1 korona 16 filléres földszinti állóhelyét elfoglalhatta. Ki törődött ekkor az emberiség vagy a saját, mindennapi gondjaival, lelkiismeretével, érzelmeivel! „Szépet” akart és nevetnivalót. Azonnal és könnyedén. Elutasította azt a verejtékes önsanyargatást, amellyel például Strindberg műveit befogadhatta volna.

Persze ez nemcsak a színházművészetre jellemző. Csak a festőt, költőt, muzsikust a pénztelenség nem úgy gátolta a fejlődésben, mint a színészt, rendezőt, drámaírót.

Feld Irén állandó küzdelmet folytatott a hazug színművek kizárólagos bemutatása ellen — de színész volt minden porcikájában. Nem csupán az anyagiak miatt vállalt olyan

fellépést, amelyet szíve szerint elutasított volna. Az önmegmutatás sanyargató érzését nem könnyű legyűrni.

A Thália Társaság, a Kamarajáték, az Új Színpad gyors megszűnését a ráfizetés okozta. Hiszen a „hivatásos”, bevezetett, „közönség-színházak” a bevételből csak kimagaslóan nagy előadásszámmal tudtak jelentős nyereséghez jutni. Igaz az is, hogy a konkurens színiigazgatók árgus szemekkel figyelték az újonnan érkezett vetélytársakat. Nem szabad azonban túlértékelni szerepüket a társulatok megszűnésében és a modern színházi törekvések elsorvasztásában.

Mindezt együtt kell mérlegre tenni, hogy elfogulatlan képet festhessünk az újjító törekvésekről.

Jegyzetek

1. Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára, V 4140/727.
2. Gerhart Hauptmann: *Henschel fuvaros*, ford. Molnár Ferenc. Bp. 1899. (Fővárosi színházak műsora 66.) A magyarországi bemutatóra (1900. április) I. Alpár Ágnes: *Az Óbudai Kisfaludy Színház, 1892–1934*. Bp. 1991. (Színháztörténeti füzetek 80.) 147.
3. 1912. szeptember 21-én az Uránia Színházban E. Stucken: *Ninon de L'Enclos* és A. Strindberg *Hitelezők* c. műve került színre. Vö. Alpár Ánes: *A fővárosi kisszínházak műsora. A Tháliától a felszabadulásig, 1904–1944*. Bp. 1974. 18.
4. Gabriella Zapoiska: *Kobieta bez skazy*. Varsóban 1912. február 22-én a Rozmaitości Színház mutatta be. A Budapesti Színházban a színdarab — mivel csak hétvégén tartottak előadást — 1917. október 14-től 27-ig volt műsoron.
5. „A Nemzeti Színház Ibsen-premierje alkalmából egy kis igazságtalanság történt Feld Irénnel, akiről nem mondták el sehol, hogy az általa vezetett 'Kamarajáték' évekkel ezelőtt színre hozta már a *Rosmersholm*ot igen szép előadásban, a művésznővel West Rebecka szerepében. A Kamarajáték — úgy mondták nekünk — nem halt meg, csak aluszik a háború okozta férfihiány miatt, de Feld Irén abban reménykedik, hogy a háború után új életre keltheti. Bizonyos, hogy Feld Irénnek a színpadon a helye, s hogy a 'Kamarajáték'-ot ügyesen és művészién vezette annakidején.” Vö. Színház és Divat, 1917. 16. sz. 41. Az említett bemutató: Ibsen: *Rosmersholm*, Nemzeti Színház, 1917. április 14.
6. Emile Zola *Pálinka* c. művét a Városligeti Színkörben 1894. június 6-án mutatták be. Beregi Oszkár visszaemlékezését Feld Zsigmondra l. *Feld Zsigmond színiigazgató emlékiratai*. Bp. 1938. 134 sk.
7. Feld Irén 1924 októberében Budapesten egy feminista kongresszuson Walter Hasenlever *Antigone* tragédiájából egy „nagyjelenetet elszavalt”. Más adalék nincs feminista tevékenységéről.
8. Feld Zsigmond i. m. 117.
9. Vö. a Magyar Színművészeti Lexikkal, szerk. Schöpflin Aladár. Bp. 1931. 4. kötet 436 skk. (*világháború* szócikk).

Függelék

I. Az Őszi ciklus műsora

1. Dumas, Alexandre ifj.: *A kaméliás hölgy*. Dr. 5 fv. F.: Szemere Attila. 1917. X. 6. du.
2. Ohnet, Georges: *A vasgyáros*. Szm. 4 fv. F.: Fái J. Béla. 1917. X. 7. este
3. Ibsen, Henrik: *Nóra*. Szm. 3 fv. F.: Reviczky Gyula. 1917. X. 13. este
4. Echegaray, José: *Folt, mely tisztít*. Dr. 4 fv. F.: Patthy Károly. 1917. X. 14. du.
5. Potter, Paul M.: *Trilby*. Szm. 4 fv. F.: Fái J. Béla. 1917. X. 14. este
6. Művészestély. Bíró Lajos: *Az inas és a nagyságos úr*. J. és Magánszámok. 1917. X. 20. este
7. Ohnet, Georges: *A vasgyáros*. Szm. 4 fv. F.: Fái J. Béla. 1917. X. 21. du.
8. Ibsen, Henrik: *Kísértetek*. Szm. 3 fv. F.: Császár Imre. 1917. X. 21. este
9. Művészestély. Szöke Szakáll: *Katonaiskola*. J. és Magánszámok. 1917. X. 27.
10. Hauptmann, Gerhart: *Henschel fuvaros*. Szm. 4 fv. F.: Molnár Ferenc. 1917. X. 28. du.
11. Bíró Lajos: *Az inas és a nagyságos úr*. J.
Stucken, Eduard: *Ninon de L'Enclos*. Tragiko. 1 fv. F.: Karinthy Frigyes.
Strindberg, August: *Júlia kisasszony*. Szj. 1 fv. F.: Bálint Lajos. 1917. X. 28. este
12. Raupach, Ernst Benjamin Salomon: *Molnár és gyermeke*. Népd. 5 fv. F.: Szerdahelyi József. 1917. XI. 1. du. és este; 1917. XI. 2. du. és este; 1917. XI. 3. este
13. Művészestély. Vágó Géza: *A háromfejű ember*. Op. 1 fv. és Magánszámok. 1917. XI. 4. du.
14. Strindberg, August: *Az erősebb*. J.
Strindberg, August: *Júlia kisasszony*. Szj. 1 fv. F.: Bálint Lajos.
Stucken, Eduard: *Ninon de L'Enclos*. Tragiko. 1 fv. F.: Karinthy Frigyes.
Karinthy Frigyes konferanszával. 1917. XI. 4.

II. Az Őszi ciklus résztvevői

Albert Erzsi
Árnyai Károly
Arányi József
Bálint Béla
Bejczy Györgyné
Beregi Oszkár
Csók György Géza
Feld Irén
Feledi Boriska
Fraknói Ilonka
Győző Lajos
Hadrik Anna, T.

Hattay Adrienne
Hollay Kamilla
Jakabffy Jolán
Jákó Amália
Jávor Alfréd
Judik Etel
Kassákné Simon Jolán
Kiss Béla
Lajthay Károly
Lányi Irma, F.
Lázár Jenő
Pálfi Rózsi, Sz.
Pázmándy Károly
Pethes Imre
Pethő Pál
Radó Sándor
Répási Gusztáv, B.
Szőreghy Gyula
Táray Ferenc
Torday Ottó
Varga Tercsi

Kötő József (Kolozsvár): SZÉKELYUDVARHELY SZÍNJÁTSZÁSA (1918–1940)

Székelyudvarhely virágzó kultúrájú város volt a két világháború közötti időszakban, országos jelentőségű szellemi műhelyek bölcsőhelye. Elegendő utalnunk nagyhírű iskoláira, melyeknek hagyományai és pedagógiai vívmányai előtt — nem sokkal a tárgyalt kort megelőző időben — Szabó Dezső is fejet hajtott; a provincia ingoványai között európai szemléletű ösvényt taposó Tomcsa és Tompa fémjelezte irodalmi életre: sokszínű politikai, közéleti, kulturális sajtótermékeire, melyek közül kiemelkedik a Székely Közélet napra kész tájékozottsága, politikai józanságról bizonyosságot tevő orientációja és az egyetemes emberi kultúra mércéjével mérhető értékrendje; a népművészet „tisza forrásait” közízlést formáló erővé tevő Haáz-iskolára; a legszélesebb rétegeket mozgósító öntevékeny közművelődési mozgalomra (színházi, zenei együttesek) — s bizonyítottan látszik tételünk. Ilyen erőteljes művelődési közegben tehát a hivatásos színjátszásnak is kulturális küldetést kellett betöltenie, nem elégedhetett meg csupán a szórakoztatás és kenyérkeresés igényével. A két világháború közötti udvarhelyi színjátszás történetének alapdilemmái éppen ennek a küldetésnek a teljesítéséért folyó küzdelemben kristályosodnak ki, győzelmei és vereségei ilyen értelemben modellértékűek.

I. A színjátszás szervezeti keretei

Az udvarhelyi színjátszás kulturális értékek termeléséért folytatott küzdelmét értékelve tekintetbe kell vennünk, hogy a tárgyalt korszakban Erdély területét színikerületekre osztották, ezen belül első- és másodrendű körzeteket különböztettek meg, a besorolás pedig befolyásolta a taglétszámtól a társulati emberanyag minőségéig a különböző helységekből fellépő együttesek alkotói potenciáját.

Udvarhely a másodrendű körzetek közé tartozott, ami azt jelentette, hogy a prózát és operettet egyaránt játszó társulatok felépítése a következő volt (modellül az 1925-ben Udvarhelyt vendégszereplő Gáspár Jenő-féle együttest vesszük, mint azét a társulatét, amely a két világháború közötti időszakban ebben a városban a legkiemelkedőbb számszerű eredményeket könyvelhette el): igazgató, főrendező, titkár, karmester, korrepetitor, ügyelő, pénztárosnő, ruhatáros, 3 kellékes, 2 színpadi munkás, díszmester, 9 színész, 4 segédszínész, 6 kardalosnő, 10 színész, 6 kardalos, zenekar. A legfontosabb szerepkörök a nőknél a koloratúr- és a szubrett-primadonna, az énekes naiva, a drámai hősnő, a drámai szende, az anya és komika; a férfiaknál a hős- és jellemszínész, az énekes bonviván, a táncoskomikus, a buffo-komikus, a táncos naturbursch, a táncos siheder, az apaszínész voltak, melyekkel lefedték úgy a prózai darabok, mint az operettek szerep-kívánalmait. A színészek munka- és életkörülményeire jól rávilágítanak egy korabeli szerződés főbb pontjai (a megállapodást Battyán Kálmán igazgató és Paál Magda primadonna és hősnő szerepkört betöltő színész között kötötték 1936-ban):

„Régi korbeli kosztümöket, a szerző által előírt különleges kosztümöket, vadász-, katonai- és papi kosztümöket és színpadi kellékeket az igazgatóság szolgáltatta.

Szerződött tag a szerződés megkötésekor tartozik igazolni, hogy a »Sindicatul Artistilor Dramatici și Lirici din România«, vagy a »Scena« rendes tagja, vagy a két egyesület valamelyikénél nyilván van tartva, mint próbaidős. E szerződés a színházi törvények 56-ik szakasza értelmében csakis e két egyesület valamelyikének láttamozása után nyer végleges hatályt.

Turnék alkalmával, valamint olyankor, mikor a társulat egyik állomáshelyéről másik állomáshelyre utazik, az igazgató fizeti szerződött tag vasúti jegyének árát, színpadi működéséhez és méltányos értelemben vett egyéni szükségleteihez tartozó málháinak vasúti szállítási díjait, továbbá e málháknak a színháztól a vasúti állomásig szállítását (nagy láda, ruhatár).

Alulírott igazgató kötelezi magát, hogy Paál Magda primadonna és hősnő szerződött tagnak 1936. év szeptember hó 10-től 1937. év augusztus hó 1-ig havi 6000 lei, azaz hat-ezer lei törzsfizetést fizet. Az illetmények kifizetése minden nap előadás végén utólagosan történik a színház igazgatósági pénztárának helyiségében nyugta ellenében, akár van előadás, akár nincs.

Fenti havi fizetésért szerződött tag minden nap tartozik játszani (délelőtti, délutáni, esti vagy éjjeli előadások keretében), az esti előadás nem terjedhet ki a következő napra, vagyis 24 órakor véget kell érjen.

A szerződött tag minden városban jutalomjátékot igényel, Minden jegytől 2, azaz kettő leit a jutalmazandó javára. Amennyiben a szerződést bármelyik fél megszegné, úgy a károsultnak 5000, azaz ötezer lei kártérítést köteles bíróság útján fizetni.”

A Küiküllő-menti városban a különböző együttesek a református kollégium tornatermében, a Bukarest Szálló nagytermében, a református egyház kultúrtermében, mozitermekben játszottak. A látogatottság biztosítását a társulatok általában bérletezéssel kívánták elérni, általában 10-15 szelvényes bérleteket bocsátottak ki 360 és 410 lej közötti áron, a szabadárusításban forgalmazott jegyek értéke pedig 40, 35, 30, 25, 20, 15, 10 lej körül forgott, társulatokként változtatva a termék ülőhelyeinek rangsorolását. Ahogyan azt a Székely Közélet egyik olvasói levele is bizonyítja (1924. szeptember 21.) a színgazgatók inkább az alsóbb határokat alkalmazták, mivel a tömegáras belépti jegyek 6-7 telt házat is biztosíthattak, ami abban az időben jó teljesítménynek számított. A tömegáras jegyek alkalmazása jelzi azt is, hogy színház és közönség kapcsolata nem volt zavartalan. Ha végigolvassuk a korabeli színibeszámolókat, a jelzők nagyon változatosak: a telt háztól a váltakozó érdeklődésen át a látogatottság hiányáig terjed a skála. Még arról is hírt kaptunk, hogy az érdeklődés hiánya miatt 1937-ben Révész Sándor társulata hirtelen elutazott a városból, tetemes bérletadósságot hagyva maga után. Általában ez volt a társulatok munkájának legfontosabb követelménye: biztosítsa a látogatottságot, s a közönség utáni hajsza nem egyszer szubkulturális megnyilvánulásokra kényszerítette az együtteseket, mivel állandóan fejük felett lógott a létfenntartás Damoklész kardja. Hogy a város segíthesse a színház kulturális küldetésének teljesítését, már 1927-ben Színpártoló Egyesület alakult, amely igyekezett toborozni az előadások látogatására.

Mint a fentebb idézett szerződésből is kitűnt, a társulatok naponta játszottak, szombaton és vasárnap 2 vagy 3 előadást is közönség elé vittek. Mivel egy-egy bemutató nagyon kevés előadásszámot ért meg, majdnem mindennap új címnek kellett megjelennie a társu-

lat plakátjain. Ez tetemes fizikai és pszichikai megterhelést jelentett a korabeli színészek számára. Az alábbi táblázat jól példázza mindezt:

Összehasonlító táblázat az udvarhelyi színjátszás mennyiségi teljesítményeiről a két világháború közötti időszakban:

Év	Játszott napok száma	Előadás-szám	Bemutatott darabok száma	Műfaji megoszlás		A társulat vezetője
				próza	operett	
1925	43	46	38	17	21	Gáspár Jenő
1926	26	28	21	8	13	Ferenczy Gyula dr.
1928	6	6	6	2	4	Gáspár Jenő
1929	36	43	35	11	24	Fehér Imre
1934	14	16	16	4	12	Ferenczy Gyula Battyán Kálmán
1935	22	26	23	4	19	Battyán Kálmán Hegedüs Miklós
1937	36	46	36	9	27	Hevessy Miklós Révész Sándor
1938	22	24	21	5	16	Hevessy Miklós Kozma Hugó

II. Igazgatók, társulatok

Az új szervezeti keretek között működő romániai magyar színjátszás kibontakozásának korszakában, a 20-as években, az udvarhelyi hivatásos színi mozgalom központi személyisége Fehér Imre volt (született 1885. szeptember 1-én, Erzsébetvároson). Tapasztalt színházi ember, pályáját 1912-ben kezdte. 1920 és 1930 között 6 alkalommal (1922, 1923, 1924, 1927, 1929, 1930) nyerte el a város koncesszióját. Társulataival a másodrendű színi körzetek működési körébe sorolt nagyobb dél-erdélyi városok színjátszó koncessziójáért versenyzett, s szakértelme révén nagyon sok alkalommal el is nyerte a játszási jogot. Mivel ennek a földrajzi egységnek számos nagyobb városában is felléptette társulatát, rangos együtteseket sikerült toboroznia, előadásain Erdély legjobb erői közé rangsorolt színészeket léptethetett fel. Így a Küküllő-menti városban is neves színjátszókat vonultatott fel. Megemlítjük például Fehér társulatának főrendezőjét és jellemszínészét, Marosi Gézát (született 1884. december 19-én, Hajdúnádudvaron). Pályáját 1903-ban kezdte. Jelenléte az együttesben a klasszikus világirodalom vonulatának műsorra tűzését biztosította. Így

például 1922-ben Marosi egyetlen évadban két Shakespeare-tragédia címszerepét is eljátsza a *Hamlet*-ben és *Othelló*-ban, s maradt ereje Cyrano megelevenítésére is. Alakításai telt házakat vonzottak, példázván, hogy kultúrával is lehet anyagilag megalapozott színiéletet szervezni. 20 éves színészi jubileumát 1923-ban szintén Shakespeare-szereppel, Shylock megformálásával ünnepli. Marosi családja színész-dinasztiának számított, hisz felesége, M. Krassói Etel (született 1897-ben) — aki 1923-ban ugyancsak Fehér Imre társulatával Udvarhelyt játszott kar- és segédszínésznőként — szintén színész-szülők gyerke.

Fehér Imre társulatának másik fő erőssége Szabados Árpád drámai hős és rendező volt. Kiemelkedő szerepét következetes küldetéstudata biztosította. Tudjuk róla, hogy nemcsak kiváló színész és rendező volt, hanem drámaíródalmunk jeles alkotója is, akinek darabjait fővárosi színházak is játszották. Jelenléte a hazai, eredeti drámaírás ösztönzését és istápolását jelentette a társulati munkában. Így 1924-ben jutalomjátékként Fehér társulatával *A nagy törvény* c. saját darabját játssza el, majd 1929-ben drámapályázaton is elismerést nyert művét, *A fekete autót* adatja elő.

Említettük, hogy Marosi családja színész-dinasztiának számított. Abban az időben ez nem volt ritkaság, hisz a vándorló életmód közepette az egyetlen lehetőség a család együttlétére, ha a tagok azonos hivatást űztek. Fehér társulatának nevesebb házastársai közül megemlítjük Szakács Árpád buffót (született 1888. május 22-én, Budapesten) és Sz. Katona Emmi (született 1895. augusztus 23-án, Pakson) komikát. A férj az erdélyi színészet gazdasági helyzete javításának egyik előharcosa, az ő eszméje nyomán születik meg az erdélyi és bánáti színészegyesület, ennek igazgató-tanácsosa és alelnöke lett. A feleség előbb operett- és népszínmű-primadonna volt, majd igen fiatalon átváltott komikai szerepkörre, társulatainak mindenkoron egyik fő erőssége volt. De nemcsak férj és feleség, hanem apa és fiú jelenlétét is feljegyezheti a krónika Fehér társulatában. Id. Szücs László (született 1879. július 18-án, Gyomán), aki jóízű, népies alakításairól volt nevezetes, együtteséhez szerződtette fiát, ifj. Szücs Lászlót (született 1898. október 24-én), aki a bonviván szerepkörben nyújtott emlékezetes alakításokat, majd pályája újabb szakaszában, gyümölcsöztetve kiváló hangi adottságait, elhagyva Udvarhelyt, operanékesi babérokot is aratott.

Fehér társulatának tagjai közül Udvarhely közönsége leginkább ünnepelte Légrády Pál (született 1890. december 19-én, Kisbéren) táncoskomikust és Borsos Mancsi (született 1902. május 16-án, Sümegen) színésznőt, akik nemcsak alakításaik művészi színvonalával hatották meg nézőiket, hanem a városhoz való ragaszkodásukkal is, hisz mindketten vállalták az igazgató-cseréket is, és hosszú éveken át a Küküllő-menti helységhez kötötték sorsukat.

A két világháború közötti korszakban a színházak műsorának fő vonulatát az operettek és a zenés játékok alkották. Természetes volt tehát, hogy mindegyik igazgató igyekezett a legünnepeltebb énekeseket szerződtetni. Fehér társulatának népszerű, énekes szerepet alakító tagjai voltak: Görög Olga (született 1884. november 17-én, Budapesten) énekesnő; Fratta Géza (született 1893. október 31-én) bonviván; Székely Bálint (született 1905. január 9-én) bonviván, aki természetes adottságait tetőzte be Rákosi Szidi színésziskolájának elvégzésével, amit említenünk kell, mivel a kor színjátszásának egyik nagy gondja volt a színészképzés, és elég sok autodidakta működött a pályán; Vákár Vilmos (született 1883-ban Gyergyószentmiklóson), aki baritonjáról volt híres.

Az Udvarhelyen szereplő Fehér-féle társulatok drámai hős-szerepkört betöltő tagjai közül említenünk kell a tragikus sorsú Bencze Erzsit, aki mindössze 26 évet élt (született 1898-ban, meghalt 5 éves színi pálya után, 1924-ben karácsony első napján Kolozsvárt).

A húszas években Fehér mellett koncessziót kapott udvarhelyi színiévad megtartására Gáspár Jenő igazgató társulata is 1925-ben és 1928-ban. Színháztörténeti szerepe — amint már említettük —, hogy a két világháború közötti időszakban, 1925-ben a legnagyobb játszási mutatókat valósította meg, bizonyítván, hogy a Székely Közéletben meghirdetett programja („Munka, Művészet, Nívó”) — nem üres szólam volt.

Gáspár társulatában kezdi pályafutását Udvarhelyen Földes Berta az anya- és komika-szerepkörben, akinek Légrády és Borsos mellett kijár a „leghűségesebb udvarhelyi színész” kitüntető cím, hisz a két világháború közötti korszakban több mint egy évtizeden át nem szerződött el a városból.

Gáspár együttesében rakja le színi pályájának alapjait Felhő Ervin (született 1894. november 4-én, Dettán), aki 1923-ban kezdte pályáját komikusi szerepkörben, s a kor vándortársulatainak jeles személyisége lett.

Gáspár együttesének primadonnái Udvarhelyen Fajk Rózsi (született 1891. június 13-án, Kolozsvárt), Gálfi Nusi (született 1897. február 22-én, Aranyospolyánban) és Vincze Emmi (született 1904. december 29-én, Máramaroszigeten) voltak. Vincze Emmiről külön meg kell jegyeznünk, hogy ő is a nagyváradi Hetényi-féle színiiskola produktuma.

Udvarhely színiéletének másik meghatározó személyisége Ferenczy Gyula dr. (született 1891. április 12-én) volt, aki ötször (1926, 1927, 1932, 1933, 1934) szerezte meg a város színi koncesszióját. Miután Kolozsvárt megkezdett egyetemi tanulmányait Bécsben és Párizsban folytatta, zeneszerzőként sikert aratott külföldön, hazatért, s 1926-ban megalakította székelyföldi színtársulatát. Játékkrendjén Katona József, Strindberg is szerepelt. Színháza előfutára volt annak a „kék madár” kísérletnek, mely a 30-as évek derekán a székely népköltészet remekeit dramatizálva, külön játszóstílust kívánt megteremteni. Népszerűek voltak feleségével, Szász Ilonával (született 1900-ban, Budapesten) közösen rendezett előadóestjei, ilyenkor a színésznő-feleség férje szerzeményeit adta elő. Szász Ilona mellett Ferenczy társulatainak Udvarhelyen népszerű tagjai voltak Bartók Juci (született 1903. október 6-án, Budapesten), aki a primadonna szerepkörben aratta sikereit és a Pálffy-testvérek: Olly (született 1903. június 10-én, Budapesten) szubrett-primadonnaként vált a társulat fő erősségévé, valamint Zsazsa (született 1907. november 6-án, Kassán), aki a drámai hősnő szerepkört töltötte be.

Különböző igazgatók alatt, köztük Ferenczy Gyula truppjában, a 30-as években, fél évtizeden át játszott Udvarhelyen Salgó Jenő táncoskomikus, az Erdély-szerte ismert színész és operett-szerző. Ugyanilyen közismert személyisége volt Ferenczy együttesének Jódy Károly (született 1899. május 11-én, Szatmáron) bonviván is, aki később maga is színigazgató lett.

A 30-as években Udvarhely színiéletének egyik meghatározó egyénisége Hevessy Miklós volt, aki 1931-ben, 1937-ben, 1938-ban és 1939-ben igazgatta a városban szereplő együtteseket. Küzdelmes éveket élt meg a helységben, az általa vezetett társulatok közepes látogatottság mellett játszottak. Kultúrtörténeti érdeme, hogy igyekezett pártolni a honi színpadi irodalom próbálkozásait, így nagy érdeklődés mellett mutatta be 1939-ben Tomcsa Sándor *Műtét* c. groteszk játékát, amely a két világháború közötti romániai magyar

dramairodalom egyik maradandó művévé vált, és ugyancsak közönségsikert aratott Derecskey Pál *Három a huszár* c. operettje. Derecskey Pál a társulat komikusa volt, aki 1937-ben és 1938-ban játszott Udvarhelyt.

Fontos színháztörténeti adalék, hogy 1939-ben Hevessy társulatánál kezdte pályafutását Flóra Jenő, aki a második világháború után a kolozsvári színház vezető tagja lett.

A társulat kiemelkedő személyiségei közül meg kell említenünk Vékony Ilonát (született 1906. október 17-én, Nagyváradon), aki 1924-ben lépett színi pályára, miután elvégezte szülővárosában Hetényi Elemér színiiskoláját. Innen is látható, milyen jelentős szerepe volt Hetényi színész-képezdájének, egyedüli nevelőhelye volt a két világháború közötti időszak hivatásos színészei utánpótlásának. Vékony a drámai hősnő szerepkörében aratta sikereit, legnevezetesebb a *Dr. Szabó Juci* — akkor hatalmas sikert arató színmű — címszerepének alakítása.

Mindössze 1932. április 15. és 28. között vendégszerepelt Udvarhelyt Sarkadi Gusztáv társulata. Mégis meg kell említenünk, mert együttesének fellépése kultúrtörténeti jelentőségű, mivel opera-előadásokat is tartottak a református kollégium tornatermében. Előadták a *Tannhäuser*, a *Faust*, az *Aida*, a *Pillangókisasszony*, a *Bűvös vadász*, a *Zsidónő* egy-egy felvonását. Társulatának tagjai közül kiemeljük Mátrai Rózsi drámai színésznőt, aki a 30-as években több igazgató irányítása alatt fél évtizedet töltött Udvarhelyen.

A 30-as évek színidirektorai között meg kell említenünk Battyán Kálmánt (született 1887-ben, Galgón), aki 1920-ban kezdte pályáját, s 1934-ben, 1935-ben és 1936-ban igazgatott együttest Udvarhelyen. Battyán Kálmánnak ebben az időszakban a főállomása Marosvásárhely volt, innen utazott Udvarhelyre, s a korabeli bejegyzések igen nagy közönség-érdeklődésről tanúskodnak. Udvarhelyt ünnepli meg Battyán 15 éves színészi jubileumát is.

Battyán társulatának rendezője volt Hegedűs Miklós, aki önálló társulat-vezetőként is bemutatkozik, s 1935-ben és 1936-ban egy-egy vendégszereplés erejéig koncessziót is kap Udvarhelyen való játszásra. Hegedűs kiváló színész is volt, mint buffo nagy sikereket aratott Udvarhelyen 1926-ban, 1927-ben, 1934-ben, 1935-ben, 1936-ban, 1938-ban Ferenczy Gyula, Battyán Kálmán, Kozma Hugó és saját társulatával. Hegdűs több mint fél évtizeden át játszott Udvarhelyen, ő is a város két világháború közötti színjátszásának kiemelkedő személyiségei közé tartozik.

1937 karácsonyán Révész Sándor próbálkozott önálló társulattal kisévadot szervezni Udvarhelyen, de vállalkozása csúfos kudarcot vallott, anyagi csődbe került, szőkniök kellett a városból, bérletadósság maradt utánuk. Révész színészi népszerűségére alapozott, hisz 1936-ban és 1937-ben Battyán és Hevessy társulatainak tagjaként táncoskomikus szerepkörben nagy sikereket aratott, de számításai nem váltak be, pedig kiváló erőket szerződötetett: Vörösmarty Lili szubrettet, aki 3 éven át játszott a városban, Gémessy Imre buffót, aki szintén fél évtizedig volt Udvarhely vendége, vagy a már említett Borsos Mancit és Fratta Gézát.

Udvarhely két világháború közötti színidirektorainak teljes névsorát ki kell még egészítenünk Kozma Hugó (született 1883. december 6-án, Illaván) nevével, aki 1902-ben kezdte pályáját, kiváló jellemszínész volt, s 1938-ban és 1940-ben szervezett a városban önálló társulattal évadot.

A fentiekben megismerkedtünk Udvarhely két világháború közötti színháztörténetének kiemelkedő személyiségeivel, alább közöljük a városban színpadra lépett valamennyi színész névsorát.

*Udvarhelyi játszó személyek
1922–1940*

Sorszám	Név	Szerepkör	Fellépés éve	A társulat igazgatója
1.	Aranyosi Gizella		1925	Gáspár Jenő
2.	Ágoston Baba	primadonna	1926, 1927	Ferenczy Gyula
3.	Badóczy István	szelermes színész	1938, 1940	Kozma Hugó
4.	Balogh Julia	primadonna	1940	Kozma Hugó
5.	Balogh László		1937	Révész Sándor
6.	Barna Anci	naiva	1925	Gáspár Jenő
7.	Bartók Juci	primadonna	1932	Ferenczy Gyula
8.	Battyán Kálmán	bonviván	1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1940	Battyán Kálmán Révész Sándor Kozma Hugó
9.	Bácskai Gyula		1937	Révész Sándor
10.	Bársony Rózsi		1932	Sarkadi Gusztáv
11.	Beck Rózsi		1929	Fehér Imre
12.	Bedák Miklós	komikus	1931	Hevessy Miklós
13.	Bencze Erzsi	drámai hősnő	1922	Fehér Imre
14.	Bera Rózsi		1925, 1928	Gáspár Jenő
15.	Bihari Kis Elemér		1932	Sarkadi Gusztáv
16.	Bihari Zoltán	bonviván	1932, 1934, 1935	Sarkadi Gusztáv Battyán Kálmán
17.	Bogdán Böske	kar- és segédszínésznő	1923	Fehér Imre
18.	Borsos Mancsi		1922, 1924, 1926, 1927, 1928, 1936, 1937, 1939	Fehér Imre, Ferenczy Gyula, Hevessy Miklós, Gáspár Jenő, Hegedűs Miklós, Révész Sándor

Sor- szám	Név	Szerepkör	Fellépés éve	A társulat igazgatója
19.	Csóka József	buffó	1925, 1927, 1929	Gáspár Jenő, Fehér Imre
20.	Darvas Dezső		1937, 1940	Révész Sándor, Kozma Hugó
21.	Deésy Irén		1934	Ferenczy Gyula
22.	Deésy Jenő	táncoskomikus	1933, 1934	Ferenczy Gyula
23.	Derecskey Juci		1938	Hevessy Miklós
24.	Derecskey Pál	komikus	1929, 1937, 1938	Fehér Imre, Hevessy Miklós
25.	Donáth Kató	drámai szende	1923	Fehér Imre
26.	Ekecs Ferenc		1929, 1930	Fehér Imre
27.	Eröss Irén	szubrett	1930, 1934, 1935	Fehér Imre, Battyán Kálmán
28.	Fajk Rózsi	primadonna	1925	Gáspár Jenő
29.	Farkas Ida	drámai hősnő	1924	Fehér Imre
30.	Fehér Erzsi	anya és komika	1922, 1923	Fehér Imre
31.	Fehér Imre	drámai hős	1922, 1923	Fehér Imre
32.	Fekete Rózsi	primadonna	1922, 1923, 1924, 1929	Fehér Imre
33.	Felhő Ervin	komikus	1925	Gáspár Jenő
34.	Fényes Lilla		1925	Gáspár Jenő
35.	Flesch Baba		1932	Ferenczy Gyula
36.	Flóra Jenő		1939	Hevessy Miklós
37.	Fóthi Károly		1932	Sarkadi Gusztáv
38.	Fóti Rózsi		1925	Gáspár Jenő
39.	Földes Berta	anya és komika	1928-1938, 1940	Gáspár Jenő, Fehér Imre, Hegedűs Miklós, Kozma Hugó, Hevessy Miklós, Ferenczy Gyula, Battyán Kálmán

Sor- szám	Név	Szerepkör	Fellépés éve	A társulat igazgatója
40.	Földes István		1925, 1927	Gáspár Jenő, Ferenczy Gyula
41.	Fratta Géza	bonviván	1927, 1929, 1930, 1937	Fehér Imre, Hevessy Miklós, Révész Sándor
42.	Fritsch Boriska		1932, 1935	Sarkadi Gusztáv, Hegedűs Miklós
43.	Gaál Piri	naíva	1925, 1932	Gáspár Jenő, Ferenczy Gyula
44.	Gaál Sándor	táncoskomikus	1924	Fehér Imre
45.	Gál Paula	naíva	1923	Fehér Imre
46.	Gálfi Nusi	primadonna	1925	Gáspár Jenő
47.	Gémessy Imre	buffó	1933, 1934, 1935, 1937, 1938	Ferenczy Gyula, Battyán Kálmán, Révész Sándor, Kozma Hugó
48.	Görög Olga		1924	Fehér Imre
49.	Grabán Matild		1927	Ferenczy Gyula
50.	Groza Böske	szubrett	1940	Kozma Hugó
51.	Györkös Kató	primadonna	1938	Kozma Hugó
52.	Halász Ica		1926	Ferenczy Gyula
53.	Halmágyi Hary	táncoskomikus	1929, 1935	Fehér Imre, Hegedűs Miklós
54.	Halmos Mici		1925	Gáspár Jenő
55.	Hantz Aranka		1927	Ferenczy Gyula
56.	Hegedűs Miklós	rendező, buffó	1926, 1927, 1934, 1935, 1936, 1938	Ferenczy Gyula, Kozma Hugó, Battyán Kálmán, Hegedűs Miklós
57.	Hegyí Lili	primadonna	1939	Hevessy Miklós
58.	Holdy Juci	primadonna	1928	Gáspár Jenő
59.	Horváth Böske	primadonna	1931	Hevessy Miklós

Sor- szám	Név	Szerepkör	Fellépés éve	A társulat igazgatója
60.	Horváth Rózsi		1935	Hegedűs Miklós
61.	Horváth Viktor		1925	Gáspár Jenő
62.	Izsó Miklós	rendező	1932	Ferenczy Gyula
63.	Izsó Panni	naiva	1938, 1939	Kozma Hugó, Hevessy Miklós
64.	Jancsó Jolán		1922	Fehér Imre
65.	Jámbor György	kar- és segédszínész	1923	Fehér Imre
66.	Jódy Károly	bonviván	1926, 1927, 1933	Ferenczy Gyula
67.	Juhász Eta	segédszínésznő	1924, 1932	Fehér Imre, Sarkadi Gusztáv
68.	Juhász János		1935, 1937	Battyán Kálmán, Hevessy Miklós
69.	Juhász Jolly	naiva	1939	Hevessy Miklós
70.	Karácsonyi Miklós	táncoskomikus	1938, 1940	Kozma Hugó
71.	Karsay Böske	szubrett	1932, 1934, 1936	Sarkadi Gusztáv, Battyán Kálmán, Hegedűs Miklós
72.	Sz. Katona Emmi	komika	1927	Fehér Imre
73.	Kádár Anna		1935	Battyán Kálmán, Hegedűs Miklós
74.	Keresztesi Mici		1924	Fehér Imre
75.	Koltay Ica	kar- és segédszínésznő	1923	Fehér Imre
76.	Kornay Sándor	rendező, buffó	1936	Battyán Kálmán
77.	Kovács Dezső		1933, 1934	Ferenczy Gyula
78.	Kovács Géza		1932	Ferenczy Gyula
79.	Kovács György		1938	Hevessy Miklós
80.	Kovácsnai Eta	drámai szende	1922	Fehér Imre
81.	Kozma Dezső		1938, 1939	Hevessy Miklós, Kozma Hugó

Sor- szám	Név	Szerepkör	Fellépés éve	A társulat igazgatója
82.	Kozma Hugó	jellemszínész	1928, 1938, 1940	Gáspár Jenő, Kozma Hugó
83.	Kömíves Ilona	segédszínésznő	1927, 1929, 1937, 1938, 1939	Ferenczy Gyula, Fehér Imre, Hevessy Miklós
84.	Körössy Zoltán		1927	Fehér Imre
85.	Kőszegi Dusu		1928, 1936	Gáspár Jenő, Hegedűs Miklós
86.	Kőszegi Manyi		1936	Hegedűs Miklós
87.	Kövesi	komikus	1930	Fehér Imre
88.	M. Krassói Etel	kar- és segédszínésznő	1929	Fehér Imre
89.	Krisán Karola	szubrett	1931	Hevessy Miklós
90.	Kun Dezső	buffó-komikus	1923	Fehér Imre
91.	Kürthy Böske	primadonna	1922	Fehér Imre
92.	Lantos Ila		1937	Révész Sándor
93.	Lax Sári	kar- és segédszínésznő	1923	Fehér Imre
94.	László Zsolt		1925	Gáspár Jenő
95.	Lászlóffy Lajos	táncoskomikus	1932	Ferenczy Gyula
96.	Lázár Hilda	drámai hősnő	1923, 1925, 1933, 1934	Fehér Imre, Gáspár Jenő, Ferenczy Gyula
97.	Lenkey István	bonviván	1935, 1936	Hegedűs Miklós
98.	Légrády Pál	burleszk táncoskomikus	1922, 1923, 1924, 1931, 1932, 1933, 1935, 1936	Fehér Imre, Hevessy Miklós, Ferenczy Gyula, Hegedűs Miklós
99.	Lukács Ede	táncoskomikus	1928	Gáspár Jenő
100.	Margittay Anna		1926, 1927	Ferenczy Gyula
101.	Marosi Géza	rendező, jellemszínész	1922, 1923, 1926	Fehér Imre, Ferenczy Gyula
102.	Mayer Kató		1927	Fehér Imre

Sor- szám	Név	Szerepkör	Fellépés éve	A társulat igazgatója
103.	Mátrai Rózsi	drámai színésznő	1932, 1934, 1935, 1936, 1938	Sarkadi Gusztáv, Hevessy Miklós, Battyán Kálmán, Hegedűs Miklós
104.	Medgyesy Juci		1929, 1930	Fehér Imre
105.	Mihályi Károly	buffó	1928, 1931	Gáspár Jenő, Hevessy Miklós
106.	Mihályi Margit		1925	Gáspár Jenő
107.	Monori Kati	primadonna	1937	Hevessy Miklós
108.	Nagy Anci	szubrett	1929	Fehér Imre
109.	Nagy Imre		1938, 1939	Hegedűs Miklós, Hevessy Miklós
110.	Nagy László		1926, 1927, 1929, 1937	Ferenczy Gyula, Fehér Imre, Hevessy Miklós
111.	Német Böske	naiva	1933, 1934	Ferenczy Gyula
112.	Némethy István		1937	Hevessy Miklós
113.	Örvösi Géza	bonviván	1925	Gáspár Jenő
114.	Paál Magda	drámai hősnő, szubrett	1936	Battyán Kálmán
115.	Palády Rózsi	naiva	1936	Hegedűs Miklós, Battyán Kálmán
116.	Papp Ella	primadonna	1934, 1935, 1937, 1938	Battyán Kálmán, Hevessy Miklós
117.	Papp Nusi	szubrett	1937, 1938, 1939	Hevessy Miklós
118.	Pálffy Olly	szubrett-primadonna	1926, 1927	Ferenczy Gyula
119.	Pálffy Zsazsa	drámai hősnő	1926, 1927	Ferenczy Gyula
120.	Pelczer Vilma		1931	Hevessy Miklós
121.	Peternák Tibor		1938, 1939	Kozma Hugó, Hevessy Miklós
122.	Pintér Böske	primadonna	1927, 1933, 1934	Fehér Imre, Ferenczy Gyula

Sor- szám	Név	Szerepkör	Fellépés éve	A társulat igazgatója
123.	Putnik Bálint	bonviván	1931	Hevessy Miklós
124.	Rajna Alice	primadonna	1940	Kozma Hugó
125.	Rédey Tibor	kar- és segédszínész	1929	Fehér Imre
126.	Réthy Margit	primadonna	1923	Fehér Imre
127.	Révész Lajos	jellemszínész	1925	Gáspár Jenő
128.	Révész Sándor	tánccoskomikus	1936, 1937	Battyán Kálmán, Hevessy Miklós, Révész Sándor
129.	Ross Jenő	bonviván	1924	Fehér Imre
130.	Rudas Bandi	tánccoskomikus	1922, 1923, 1927, 1929	Fehér Imre, Ferenczy Gyula
131.	Salgó Jenő	tánccoskomikus	1933, 1934, 1935, 1937, 1938	Ferenczy Gyula, Battyán Kálmán, Hevessy Miklós
132.	Sarkadi Gusztáv		1932	Sarkadi Gusztáv
133.	Sándor Ica		1937	Hevessy Miklós, Révész Sándor
134.	Simon László		1928, 1932	Gáspár Jenő, Sarkadi Gusztáv
135.	Somogyi Béla	táncos siheder	1923, 1924	Fehér Imre
136.	Solti Miklós	jellemszínész	1940	Kozma Hugó
137.	Stein Janka		1929	Fehér Imre
138.	Stella Gida		1922	Fehér Imre
139.	Szabadkay Miklós	komikus	1922, 1932	Fehér Imre, Sarkadi Gusztáv
140.	Szabados Árpád	rendező, drámai hős	1924, 1925, 1929, 1930	Fehér Imre, Gáspár Jenő
141.	Szabó Gitta	szubrett	1927, 1929	Fehér Imre
142.	Szabó Gyula		1925	Gáspár Jenő
143.	Szabó István		1925	Gáspár Jenő
144.	Szakács Árpád	buffó	1927	Fehér Imre

Sor- szám	Név	Szerepkör	Fellépés éve	A társulat igazgatója
145.	Szalai Zsigmond		1929	Fehér Imre
146.	Szathmáry Ferenc	kar- és segédszínész	1923	Fehér Imre
147.	Szántó Jenő		1924	Fehér Imre
148.	Szász Iona		1926, 1927, 1932, 1933, 1934	Ferenczy Gyula
149.	Szemere Imre	bonviván	1932	Ferenczy Gyula
150.	Szentes László		1929	Fehér Imre
151.	Szentessy Eta		1932, 1933	Ferenczy Gyula
152.	Székely Bálint	bonviván	1929, 1937, 1938	Fehér Imre, Hevessy Miklós
153.	Szigethy Antal	apaszínész	1923	Fehér Imre
154.	Sziklay Tibor	bonviván	1936	Battyán Kálmán
155.	Sztanbóczy		1928	Gáspár Jenő
156.	id. Szücs László	apaszínész	1922, 1923	Fehér Imre
157.	ifj. Szücs László	bonviván	1922, 1923	Fehér Imre
158.	Tanay József	jellemszínész	1924, 1930, 1933, 1934	Fehér Imre, Ferenczy Gyula
159.	Tompa László		1933	Ferenczy Gyula
160.	Tóth Böske	komika	1924	Fehér Imre
161.	Tóth Ilus	primadonna	1936	Battyán Kálmán
162.	Török Ica		1939	Hevessy Miklós
163.	Tyukodi		1929	Fehér Imre
164.	Ungár Boriska		1933	Ferenczy Gyula
165.	Varga Ilonka	táncos szubrett	1933, 1934, 1938, 1939	Ferenczy Gyula, Hevessy Miklós
166.	Varga József	jellemszínész	1936	Battyán Kálmán
167.	Vákár Vilmos	baritonénekes	1922, 1926, 1927	Fehér Imre, Ferenczy Gyula
168.	Várszegi		1928	Gáspár Jenő

Sor- szám	Név	Szerepkör	Fellépés éve	A társulat igazgatója
169.	Vásárhelyi Miklós		1938	Kozma Hugó
170.	Vékony Ilonka	drámai hősnő	1931, 1932	Hevessy Miklós, Sarkadi Gusztáv
171.	Vígh Ernő		1926, 1927, 1935	Ferenczy Gyula, Hegedűs Miklós
172.	Vincze Emmi	szubrett énekesnő	1928	Gáspár Jenő
173.	Vörösmarty Lili	szubrett	1937, 1938, 1940	Révész Sándor, Kozma Hugó
174.	Zsombory		1924	Fehér Imre

III. Műsorpolitika

Mielőtt elemeznénk az Udvarhelyt játszott társulatok műsorpolitikáját, még egyszer hangsúlyoznunk kell, hogy ezek az együttesek nélkülöztek mindenféle szubvenciót, nem mentesültek az állami adók alól, nem részesültek semmiféle kedvezményben (utazás, köz-költségek), hanem csupán a bevételükre alapozva kellett önmagukat fenntartaniok. Bármennyire is tudatában voltak, hogy küldetést kell betölteniök, sajátos kultúrájuk ápolása révén egy közösség azonosság-tudatát kell megőrizniök — amint ezt számtalan nyilatkozatuk tanúsítja —, létfontosságú döntéseik meghozatalakor „vigyázó szemüket” a pénztár-könyvre és nem a kulturális nivóra függesztették. Mert a közönség nagyon kis rétege támogatta az értékközpontú műsorpolitikát, nagy és döntő többsége a színházban csak szórakoztató üzemeltetést látott. A társulatok tehát az ízlés-diktatúra jármába kényszerültek, ki kellett szolgálniok a terméket megtöltő, csupán szórakozni vágyó tömegeket. Ezzel magyarázható az operettek mindent elsöprő tömege a játékrendben.

Fentebb közölt összehasonlító táblázatunk az udvarhelyi színjátszás mennyiségi teljesítményeiről jól példázza a műfaji megoszlást. Sajnálattal kell megállapítanunk, hogy ennek a vonulatnak sem a klasszikus értékeit szőlaltatták meg, hisz a kis létszámú együttesek, képzetlen zenekarok (nagyon sokszor a zenekarokat helyi műkedvelőkből toborozták vagy tüzoltók fúvós-zenekarát kérték fel közreműködésre) csak a tucat-operettek, vagy eleve az igénytelenség jelszavával készült zenés tákolmányok előadására voltak képesek. A *Bajadér* (1923), a *Cigánybáró* (1923), a *Csárdáskirálynő* (1935), a *Marica grófnő* (1937) bemutatói ritka kivételnek számítottak.

A társulatok mindezek ellenére nagy erőfeszítéseket tettek, hogy előadásaik szellemi eseményekké is váljanak. Színháztörténeti krónikánk így 1922-ből feljegyezheti Fehér társulatának klasszikus estéit, amikor három hétnél alig valamivel hosszabb évadjuk alatt bemutatták a *Hamletet*, az *Othellót* és a *Cyrano de Bergeracot*. A klasszikus világirodalom vonulata fel-felbukkan az elemzett időszakban. Így műsoron szerepelt Schiller *Haramiákja* (1923), Tolsztoj remekműve, az *Élő halott* (1924), Katona József *Bánk bán-*

ja (1926), s természetszerűen a szélesebb közönségrétegeket vonzó romantikus dráma, Dumas *Kaméliás hölgye* (1925), Jókai Mór *Fekete gyémántokja*. Magától értetődően nagyobb számban kerültek műsorra a XIX. század második és a XX. század első fele kísérletező szellemű szerzői, mivel műveik megújított formái, a modern kor értékrendeket átrendező szemlélete inkább vonzotta a világban a helyüket kereső, művészi hitvallásukat fogalmazgató társulatokat. Strindberg *Haláltánca* (1926) új nézőpontot sugallt az emberi kapcsolatok megítélésére; *Az éjjeli menedékhelyből* (1923) Szatyin monológja az „Emberről” hitvallás értékű lehetett; Schnitzler *Körbe-körbe* (1923) c. impresszionista művének bemutatása a 20-as évek európai szellemi csatározásainak felvállalását mutatja, hisz színre vitele szinte az Hernani-csatához hasonlítható, a darab a világ bármelyik színpadán, abban az időben, a konzervatív ízlés és avantgarde szemlélet ütközete volt. A hazai szellemi élet körforgásába való bekapcsolódás szándékát és vállalását mutatja Eftimiu *Prometheus* (1923) c. klasszikus szépségű tragédiájának bemutatása. Népszerűek voltak a századforduló magyar drámairodalmának szerzői, akik a naturalista drámát ötvözték az impresszionizmus, helyenként az expresszionizmus jegyeivel. Lengyel Menyhért *Tájfún* (1926), Molnár Ferenc *A vörös malom* (1924), *Üvegcipő* (1925), Bíró Lajos *Álarcok* (1922), *Sárga liliom* (1934), Hevesi Sándor *Császár és komédiás* (1923) c. műveinek sikeres bemutatói tanúsítják ezt. A romániai magyar drámairodalom jelenléte a két világháború közötti időszakban Udvarhely színi életében, nem túlságosan jelentős, hazai színmű elszórtan, nagy időközökben került műsorra. Beszéltünk már a Szabados- és Tomcsa-bemutatókról, ezeken kívül 1932-ben *A torockói menyasszony*, majd 1938-ban Hunyady Sándor *Bors Isrvánja* kerül színre. Ez nemcsak mennyiségileg kevés, hanem hiányoznak a drámairodalomunk fejlődésének valóban irányt szabó alaplmművek.

A szellemi igény jegyében emlegetett vállalkozások zöme a húszas évek idöszakára esik, ezután már szinte mindent elborítva, a bevételt hajhászó operett-dömping következett. Ennek a helyzetnek, valamint a hivatásos együttesek rendszertelen vendégszereplésének ellensúlyozására aktivizálódott a helyi műkedvelő élet és a Székely Dal-egylet, valamint a Filharmonikus Társaság működése biztosította a színiélet folytonosságát. Az állandó tevékenység, a tehetséges műkedvelők jelenléte olyan szintre emelték ezeknek az együtteseknek a munkáját, hogy egy időben a hivatásosok a műkedvelők konkurenciájára panaszkodtak. Nem tartozik tárgyunkhoz a közművelődés öntevékeny katonái munkásságának vizsgálata, de meg kell jegyeznünk, hogy szellemi értékeink termelői között kell számontartanunk őket is. Elegendő megemlítenünk a Nyíró József által dramatizált székely népballada, a *Júlia szép leány* bemutatóját, amely országos körútja nyomán valóságos színjátszó stílust teremtett, s a színháztörténet által „Kék madár”-kísérlet néven számontartott irányzat előfutárává vált.

Sajnos, még nem áll rendelkezésünkre elegendő adat, hogy a két világháború közötti udvarhelyi színjátszás „miként”-jét is rekonstruálhassuk, a színjátszás mesterségbeli megoldásait tetten érhessük, de a leírataköböl is kitűnik, hogy meg kellett küzdenie a szűkös anyagiak minden következményével, mégis volt ereje olyan tettekre, amelyeknek szellemi kisugárzása biztosíthatta a színiélet folytonosságát, átmentette a színjátszás élő szellemét a következő nemzedék számára.

Enyedi Sándor:

A HIVATÁSOS MAGYAR SZÍNJÁTSZÁS HELYZETE JUGOSZLÁVIÁBAN A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT*

A történelmi Magyarország széthullását kodifikáló trianoni szerződések megkötésének évében, 1920-ban a hivatásos magyar színjátszás fennállásának 130. évfordulóját ünnepelhették volna Magyarországon, ha a tragikus történelmi szituáció fojtogató légköre nem tett volna lehetetlenné bármilyen ünneplést. Emlékezni azonban lehetett: emlékezni arra, hogy a korszakjelző 1790. október 25–27-i pest-budai első előadások után alig két esztendővel később Erdélyben, Kolozsvárott is megalakult a második magyar hivatásos színésztársaság, amely nemzedékről nemzedékre a pest-budaiak korai bukása ellenére is állandósította a magyar színjátszást; hogy ugyancsak Kolozsvárott, 1821-ben felépült az első magyar kőszínház; hogy 1823–24 telén itt jött létre az első magyar nyelvű operatársulat, de ezt megelőzően már a XVIII. század végén eljutottak a hivatásos magyar színészek a Tiszántúl környékére, a Felvidékre, s Kassa lett az a város, ahol 1830/31-ben az első magyar színházi újság megszületett — s a magyar hivatásos színészek országos kirajzásából a XIX. század első éveitől kezdve az egykori Délvidék sem maradt ki, ahol ha nem is mindenütt egyidőben, de a legnevezetesebb helyeken: Szabadkán, Nagybecskereken, Zentán, Zomborban, Fehértemplomban, Újvidéken korán megjelentek a magyar színészek — s a kései évtizedekben a színészek-járta helyek száma sokra szaporodott a régi ország távoli pontjai között: Fiumétől Bártfáig, Lócsától Pancsováig, vagy Buziás-fürdőig. Merész vállalkozások nyomán, szerencsés pillanatokban a régi ország határain túl is.

Az első világháború s az azt követő új politikai status quo új helyzetet teremtett a hivatásos magyar színjátszás területén és a művészeti ág intézményrendszerében. Tönkrement az akkor 54 éves Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, és több mint 1200 színész veszítette el állását. Tilalmi parancsra egyes ósrégi magyar színjátszó helyeken végleg elnémult a színpadon kimondott magyar szó, máshol — szerencsésebb évtizedekre várva — Csipkerózsika-álmát aludta a hivatásos magyar színészet.

A Monarchia felbomlása nyomán létrejött utódállamok területén nem teljesen azonos sors várt a magyar színjátszásra. Romániát, Csehszlovákiát és Jugoszláviát közös védekező reflexek sodorták egy táborba, de ez nem zárta ki, hogy az alapvető célkitűzések mellett számos vonatkozásban más-más gyakorlatot kövessenek.¹ A nemzeti kisebbségi sorba került magyar hivatásos színészt ugyan idilli állapotok nem várták sehol, de helyzetük eltérő képet mutat a három utódállam területén. És két évtized harcainak kell eltelnie ahhoz, hogy teljesen világos legyen: a távoli jövő még ott sem egyértelmű, ahol több volt az első években az új hatalom tolerancia-készsége.

* A Magyarságkutató Intézet és az újvidéki Hungarológiai Intézet 1990. évi tudományos konferenciáján elhangzott előadás tanulmányváltozata.

Az Erdély területével gyarapodott Romániában volt a legerősebb a jelent is éltető múlt gazdag hagyománya: itt 1792-től kezdve folyamatos a hivatásos színház. 1918-ban például 3 színházépülete volt Kolozsvárnak, s az erdélyi térségben tíz színházigazgató működött társaságával. 1920-ban már — az új hatalom képviselői — nem kevés harc árán egy évre megerősítették a tíz színterületre osztott erdélyi magyar színházigazgatók játsszási engedélyét. Az egymást követő kultuskormányzatok célja azonban nem a magyar színeszet felvirágoztatása volt, ezért kemény évek következtek: az elnyomás válogatott eszközeivel szembenézve — okos kompromisszumok bevetésével, de az igényeket sohasem leszálítva kellett megküzdeniük azért, hogy a romló feltételek mellett is a magyar színészek hagyományokat őrző, s hagyományokat teremtő hadállásai megmaradjanak. Amikor 1930-ban dr. Janovics Jenő kolozsvári színiigazgató anyagilag sem bírta a harcot, Thália néven részvénytársaság alakult, amelynek célja átmenteni és továbbadni a hagyományokat.² Kádár Imre vezetésével — Kemény János védőszárnyai alatt — Kolozsvár megőrizhette kisugárzó, központi szerepét egész Erdély számára. A létszámban ugyan megfogyatkozott társulatok, a számbelileg megnövekedett kolozsvári magyar színház különböző — időnként alkalmi csoportjaival — egész Erdélyt bejárták előadásaikkal.³

Kezdetben a magyar színészeknek az új csehszlovák állami szervekre sem lehetett különös panasza: a Csehszlovákia területén működő magyar társulatok igen jelentékeny állami, zsupánatusi és városi támogatásban részesültek. Az összehasonlításban nem tűnik kedvezőtlen bánásmódnak, hogy a városok lakosságának nemzetiségi részaránya alapján döntötték el, hogy egy-egy magyar társulat mennyi ideig játszhat az adott városban.

Az 1886-ban felavatott pozsonyi színházban — amelyet 1919-ben szlovák nemzeti színházzá minősítettek — 4–4 hónapig játszhatott a cseh, a magyar és a német színeszet. (Az impériumváltozás előtt itt 8 hónapos magyar színházi szezonok voltak!) Igaz, hogy a politikai változás pillanatában, sőt még ezt követően is egy darabig gyenge lábakon állt a szlovák színjátszás, s a magyarok esetleges betiltása után a hiányt csak részben lehetett volna pótolni a cseh színészekkel. 1928-ban már itt is módosul a helyzet: 8 hónapig játszhatnak a cseh színészek és 2–2 hónapot a magyarok és a németek. A magyar társulat júniusban és júliusban. A másik magyarnak ismert színházi centrumban, Kassán sem maradt változatlan a helyzet: a korábbi 6 hónapos magyar színházi idényt 1928-tól csak 2–2 hónapi őszi-tavaszi szezonra korlátozták. Mégis elmondható, hogy Szlovákiában, beleértve Munkácsot, Beregszászt, Ungvárt magába foglaló Ruszinszkrét is, az 1938-as első bécsi döntésig 3–4 magyar színiigazgató társasága működött, s játsszási engedélyt mindenhol adtak, ahol a magyar lakosság elérte vagy meghaladta a 20 százalékot.⁴

E két országtól teljesen eltér Jugoszlávia gyakorlata. Már a szerb megszállás pillanatától kezdve betiltanak mindenféle hivatásos magyar színielőadást. A jugoszláv hatóságok intoleranciája a magyar színeszettel szemben szinte teljesen érthetetlen: már csak azért is, mert a történelmi Magyarország idején a leggyümölcsözőbb kapcsolat a magyar színészeknek a szerb színeszettel volt. Szerkerlić Jován szerb történettudós alapján tudjuk, hogy a szerbek Karlócán már 1736-ban, Versecen 1792-ben, Újvidéken 1802–1811-ben, Pesten 1913-ban, Baján és Szegeden 1815-ben, Temesvárott 1823-ban, Aradon 1832-ben tartottak előadásokat. 1838-tól kezdve Dél-Magyarország szerbek által lakott területén állandó szerb társulat lépett fel, s Újvidék pedig éppen a szerb színjátszás egyik fontos bölcsője volt. A magyar és a szerb színműirodalom is számos közös témát dolgozott fel, Magyarországon szívesen játszottak szerb témájú darabokat (*Cserny György, Brankovics György*

stb.), de az 1870-es, 1880-as években Belgrádban is nagy sikerrel adtak elő szerb fordításban magyar darabokat, pl. Tóth Ede *A falurossza* vagy a *Kintornás család* c. darabját, és ebbe a vonulatba tartozik Szigligeti Ede *Strike*-je is.

A Jugoszláviához csatolt területen átlagban három magyar társulat működött. (Néha ez a szám több is volt, a régi színikerületi rendszer előírásai szerint.)⁵

A történelmi sorsforduló következtében rengeteg jogi sérelem érte a helyi magyarságot.⁶ Egy részüket — az új helyzetre felesküdni nem vállalkozó hivatásos színészeket is — azonnali hatállyal kitoloncolták az országból. A háborúból hazatérő színészek működésére nem adtak engedélyt, ők egy-egy műkedvelő társulat megszervezését próbálták kezdeményezni. 1918 óta a szerb hatóságok nem adtak játszási engedélyt magyar színészeknek, magyarországi származású színészek kérésére az volt a válasz, hogy Jugoszláviában a magyar színjátszás egyelőre nem időszerű, mert az igazgató nem garantálhatja, hogy az előadandó darabok nem sértik-e a szerb állameszmét. A jogfosztott magyarság 1922. január 26-án nyert jogot arra, hogy Szabadkán létrehozza az Országos Magyar Pártot és vidéki szervezeteit. Az önálló magyar nemzetiségi párt munkája kiterjedt Bácskára, a Bánságra, Dél-Baranyára, Muraközre és Szlavóniára. Pašić miniszterelnök arra kérte fel a párt vezetését, hogy kívánságaikat, kérelmeiket emlékirat formájában terjesszék a hivatal elé. A párt vezetői 1922. augusztus 9-én juttatták el emlékiratukat a kormányhoz. A memorandumnak a magyar színészet szempontjából semmilyen fogantatja nem volt. 1924 nyarán bekövetkezett kormányválságot követő új kormány a kisebbségek kulturális és politikai igényeinek a jobb megértését ígerte. Egy szabadkai vállalkozó benyújtotta kérelmét a magyar színház engedélyezése érdekében. A kérelmet támogatta több szerb demokrata képviselő is, mert a vállalkozó saját költségére akarta a színházat felépíteni. A közoktatásügyi miniszter azonban a kérvényét elutasította, minthogy úgymond így akarják megvédeni a már működő műkedvelő társaságokat. Később Nádasy magyar színigazgató Pašićhoz fordult játszási engedélyért, aki látszólag méltányolta a kérését, az engedélyt megadta, de a játszás jogát a helyi hatóságok döntésétől tette függővé. A helyi hatóságok sehol sem adtak engedélyt. Ez a sors várt az újvidéki szerb színház igazgatójának, dr. Vujičić Brana kérésére, aki felváltva szeretett volna magyar és szerb előadásokat tartani, kérelmét a háború előtti múlt tapasztalataival indokolta, amikor szerb előadásokat szabadon tarthattak. A merev hivatalos elutasító álláspont a negatív döntést azzal indokolta, hogy a magyar előadások engedélyezése precedensül szolgálna a dalmáciai, tengerparti olaszoknak — hasonló kérés előterjesztésére.⁷

A szerb hatóságok merev elutasító magatartása annál is inkább érthetetlen, mert 1925–1926 táján politikai vonalon szerb–magyar közeledés figyelhető meg. Jugoszlávia bizonyos közeledése Magyarországhoz a kisantant másik két államának a legkeményebb ellenállásába ütközött. Pedig Horthy a szerbekről kijelentette: „Ők a kisantanton belül azokhoz az ellenfelekhez tartoztak, akikkel pirulás nélkül kezet foghattunk...” Egy ilyen közeledés ekkor még az olaszok ellenkezésébe is ütközött; sajnos, ez a kézfogás nem is jött létre. 1927 őszén több évi kényszerű szünet után páratlan esemény történik: játszási engedélyt kap Zomborban Földessy Sándor színésztársasága. Földessy Sándor egyike volt a kor felvidéki magyar színigazgatóinak. Azt hihetné az ember, végre megtört a jég: ezzel a precedenssel lehetségessé válik a hivatásos színjátszás újjáteremtése, amit az is indokolt, hogy a többi utódállam területén Trianon óta eltelt években sem szűnt meg a magyar színjátszás.

Földessyék már megkapták a játszási engedélyt, amikor a hatóságok nem akartak beutazási engedélyt adni a színészeknek. Végre megszerezték ezt is, akkor viszont a hatóságok megkövetelték a bemutatásra szánt darabok szövegeinek Belgrádba küldését cenzúrázás végett. Háromszor tüzték ki a megnyitó előadást, azonban mindannyiszor a bemutatót el kellett halasztani: legutóbb azért, mert a jugoszláv vámhatóságok visszatartották a bemutatásra szánt darab díszleteit. A bürokrácia kiszámíthatatlan útvesztőiben újabb akadályként állították a színgazgató idegen állampolgárságát, amit ez csak úgy tudott elhárítani, hogy engedélyét formailag átengedte egy belgrádi magyar újságírónak. A mesterségesen gördített akadályokat végre legyőzve — 9 évi szünet után — Zomborban 1927. november 4-én sor kerülhetett az első magyar nyelvű hivatásos színelőadásra; Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* c. darabja került bemutatásra.

A szerb sajtó szinte azonnal megkezdte támadásait a magyar színészek ellen. A zsúfolt házu nézőterek kiváltották az új hatóságok haragját, sőt: féltékenységét. E társaság színvonala csakúgy szálka volt a hatóságok szemében, mint maga az a tény, hogy a magyar előadásokat szép számmal látogatták a magyarul tudó szerbek is. A belgrádi kultuszminiszter jelentést kér a zombori tanácstól, akinek kiküldöttje kétféle megoldást ajánlott a központi hatóságoknak: 1. azonnal tiltsák be az előadásokat, vagy 2. ha ezt nem akarják megtenni, akkor tegyék lehetővé, hogy a magyarelles erők szétverjék az előadásokat. A kormány a két változat helyett az arany középutat választotta: vizsgálat tárgyává tette a színészek honosságának kérdését. A társaság 16 tagja nem jugoszláv állampolgár volt, a direktor pedig csehszlovák állampolgár. A színészek éppen az *Antónia* c. darabot próbálták, amikor utolérte őket a kiutasítási parancs. A kiutasított színészek Szabadkára utaztak, ahol orvoslást reméltek a Magyar Párt közbenjárása révén. A színészek magánszemélyeknél szálltak meg, ahonnan a nyomozók előállították őket, és hat órán keresztül folyt a kihallgatásuk. Két színészt azzal vádoltak, hogy civilben magyar rendőrtisztek, négy színész ellen az volt a vád, hogy tanítónők, akik katonai titkokat akarnak megszerezni. A vizsgálat eredményeként sürgősen és a fellebbezés lehetősége nélkül áttették őket a magyar határon. A november 4-én elkezdett játékok november 20-án értek kényszerű véget. Mégis ez a három hetes időszak nem lebecsülendő a jugoszláviai magyarok művelődési életében.⁸ Így nem felel meg a valóságnak *A zombori magyar színművészet története és repertórium* (1825–1918) c. kötet utószavában tett megállapítás,⁹ mely szerint a két világháború közötti időszakban Zomborban nem került sor magyar színészek által tartott előadásokra.

Ezekben az évtizedekben a magyar színjátszás a lelkes műkedvelők áldozatos munkája és harca révén élt tovább.¹⁰ A külpolitikai helyzet változásai, olykor a politikai kapcsolatokban megmutatókozó szerb–magyar közeledés sem vezetett oda, hogy a jugoszláv kormány alapvető revízió alá vegye a nemzetiségekkel, a jugoszláviai magyarok kulturális életével szemben alkalmazott diszkriminatív nemzetiségi politikáját. Az 1938. március 12-én bekövetkezett Anschluss után Jugoszlávia miniszterelnöke azonban a külső események nyomására hajlandónak mutatkozott arra, hogy tárgyalásokat kezdjen Magyarországgal a kisantant másik két államának részvétele nélkül is. A közeledés egyik kulcskérdése a jogos magyar nemzetiségi követelések teljesítése volt, s Jugoszlávia szorongatott helyzetében kifejezésre juttatta, hogy több mint tizennyolc évvel Trianon és a kisantant létrejötte után — végre hajlandó engedményekre.

Nem véletlen, hogy éppen az 1938-as szegedi szabadtéri játékokra népes jugoszláv művészküldöttség érkezett, s *Az ember tragédiáját* rendező dr. Janovics Jenő volt kolozsvári színikazgatót a Belgrádi Nemzeti Színház igazgatója felkérte, hogy még az év folyamán Belgrádban is rendezze meg szerb nyelven Madách halhatatlan művét. A Brassói Lapok 1938. augusztus 25-i számában jelentette,¹¹ hogy rövidesen Janovics Belgrádba utazik, mert: „a jugoszláv kormány tovább haladva azon az úton, amely a teljes kibékülést keresi a délszlávok és a magyarság között, elhatározta, hogy magas színvonalú jugoszláviai magyar színtársulatot szervez. A jugoszláv kormány ugyancsak Janovics Jenő dr.-t kérte fel, hogy szervezzen jugoszláviai magyar színtársulatot. Amennyiben a kitűnő színházi férfiú a megbízást elfogadja, a jugoszláv kormány biztosítja, hogy más magyar társulatnak nem ad játszási engedélyt. Így Janovics társulata komoly anyagi erőket sorakoztatott fel maga mögött és versenytárs nélkül állva egymaga szolgáltná ki a jugoszláviai magyar színpártoló közönséget.”

Janovics Jenő a szegedi nyári játékokról Kolozsvárra visszatérve boldogan nyilatkozik a Brassói Lapok munkatársának a várható új kedvező fejleményekről. A lap szeptember 5-i számában olvashatjuk a nyilatkozatot,¹² amely a szegedi eredményeket is értékeli:

„A szegedi szabadtéri játékokat a belgrádi jugoszláv kormány megbízásából több neves szerb író és színikazgató nézte végig. Így Magarasevic Branko dr., a jelenlegi jugoszláviai kultuszminiszter öccse, Atanasevic belgrádi közíró, a félhivatalos Vreme szerkesztője, Zarko Vasiljevici, az újvidéki-szabadkai szerb színház igazgatója, az újvidéki görögkeleti helynök, a *Tragédia* szerb fordítója és még számosan.” Mint Janovics szavaiból kiderül, ők közvetítették a jugoszláv kormány meghívását is: „— A belgrádi kormány felkért, hogy rendezzem a Belgrádi Nemzeti Színházban a *Tragédia* első szerbnyelvű előadását. [...] Szeptember közepén indulok Belgrádba és akkor el fog dőlni a bemutató időpontja. Felkértem arra is, hogy az előadás költségvetését előre készítsem el és küldjem el nekik. Ezt már elküldtem. Ezenkívül a Belgrádi Nemzeti Színház után Jugoszlávia legnagyobb szerb társulata, az újvidéki-szabadkai színház is meghívott, hogy rendezzem meg Újvidéken és Szabadkán *Az ember tragédiájának* szerb előadását. Itt is költségvetést kértek, amelyet szintén elküldtem. Ez a szerb színház egyébként igen színvonalas, a kormány évi 12 millió lej szubvencióval támogatja. A színház igazgatója közölte még, hogy az egész jugoszláviai tartózkodásom alatt a szerb kormány vendége leszek.”

Janovics jugoszláviai meghívását a budapesti rádió is hírül adta. „Boldogan és örömmel vállalom a magyar színtársulat megszervezését, mert hiszen ez annyit jelent, hogy ahhoz a hídhoz, amely most Magyarország és Jugoszlávia között komolyan épül, én is egy téglát illeszthetek. Ezt én igen szép és nagy feladatnak tartom.” — „Élnek-e Jugoszláviában hivatásos magyar színészek?” — hangzott a lap munkatársának, Ruffy Péternek az újabb kérdése. „Csak egynéhányról tudok. Jugoszláviában tudvalevőleg 20 év óta nincs magyar színjátszás. 1927-ben ugyan Földessy Sándor szervezett egy társulatot, de ez igen rövid ideig működött” — válaszolta Janovics, majd arra a kérdésre, hogy nem lehetne-e erdélyi magyar színészeket szerződtetni Jugoszláviába, Janovics így felelt: „De igen, annál is inkább, mert hiszen az erdélyi magyar színészek kisantant állampolgárok és így a jugoszláv kormány valószínűleg megadná számukra a játszási engedélyt. De szem előtt fogom tartani, hogy a Jugoszláviába szerződtetendő magyar színészek itt Erdélyben nem nélkülözhetetlenek-e. Mert megbolygatni az itteni szükségletet nem akarom.”

Néhány nappal később, a Prágai Magyar Hírlap is jelentette,¹³ hogy Janovics Jenő szervezi meg a jugoszláviai magyar színházat. Szándékait illetően idézi a lap egy másik nyilatkozatát is: „Kérni fogom a belgrádi kormányt, hogy engedélyezze budapesti színházak szerződését, aminek azt hiszem, nem lesz különösebb akadálya. De tervbe vettem, hogy erdélyi magyar színházakat is szerződtetni fogok. Később természetesen régi tradícióimhoz híven, magam akarok színházakat nevelni és tehetségek után kutatni a bácskai magyarság körében. Ugyanazt fogom most megkezdeni Jugoszláviában, amit ezelőtt negyven éve Erdélyben: elveszett magyar értéket megmenteni és továbbfejleszteni.”

Ma még nem tudjuk a pontos részleteket, hogy a reményekkel kecsegtető tervekből miért nem valósult meg semmi, holott egy ideig igen kedvezőek voltak a jugoszláv–magyar politikai közeledés feltételei. A helyzet pontosabb feltérképezésére további kutatások szükségesek.

Az 1940. augusztus 30-i második bécsi döntés értelmében a kettévágott Erdély Romániával maradt déli részében megszűnt a magyar színház. A magyar társulatok Észak-Erdélyben maradtak, Dél-Erdélyben nem nyílt lehetőség magyar színház fenntartására. Ismerve azonban a színháztudományi küldetését, a dél-erdélyi magyar vezetők keresték a megoldás lehetőségeit. Az egyik vezető így nyilatkozott: „A jugoszláviai magyarokra kell gondolnunk, akik néhány hivatásos színész irányítása mellett magas művészi színvonalon mozgó műkedvelő társulatokat szerveztek és ezek a társulatok nemcsak egy városban tevékenykedtek, hanem nagy siker mellett vendégszereplésre is indultak. Hosszú éveken át hirdették ezek a műkedvelők az élő magyar szót a színpadról és valóságos kulturális és népművelői missziót teljesítettek. Ami Jugoszláviában megvalósítható volt, nálunk sem ütközik akadályokba.”¹⁴

Változó történelmi helyzetben is továbbra is nemzeti sorban maradó magyarságnak nem adódott más választása, mint valóra váltani a kisebbségi humánus megszólaltatójának, Reményik Sándornak üzenetét: folytatni elődeink munkáját — „ahogy lehet”.

Ebben a történelmi pillanatban Dél-Erdély félmillió magyar számára a jugoszláviai magyarság két évtizedes tapasztalata és gyakorlata bizonyult a követhető útnak, az értékeket átmentő-élő, eredményeket felmutató tapasztalat.

Jegyzetek

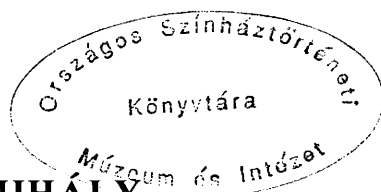
1. *Színháztudományi lexikon*, szerkesztette Németh Antal, Bp. 1930. II. 1047–1049.; Olay Ferenc: *A magyar színház-története az utódállamok területén 1918–1928*, Budapesti Szemle, 1929. november
2. *Metamorphosis Transylvaniae*. 1918–1936, Cluj 1937. (*A színháztudomány dr. Janovics Jenő tanulmánya*, 69–91.)
3. Uo. 91–93.
4. Kovács Miklós: *Magyar színháztudomány és drámairodalom Csehszlovákiában 1918–1938*, Bratislava 1974., valamint Olay i. m.
5. Olay i. m.
6. *Délmagyarország a szerb megszállás alatt 1918–1922*, Bp. 1922.; *A jugoszláviai Magyar Párt memoranduma Pašičhoz*, Bp. 1922.
7. Olay i. m.
8. A Földessy-társaság sorsának részletes leírását l. Olay tanulmányában!
9. Káich Katalin: *A zombori magyar színháztudomány története és repertóriuma 1825–1918*, Újvidék 1975. 36.
10. Garay Béla: *A Délvidék magyar színháztudományi – A visszatért Délvidék*, Bp. 1941. 239–250.

11. „A belgrádi kormány felkérte Janovics Jenőt, hogy szervezzen Jugoszláviában magyar színtársulatot.”
12. „Janovics Jenő dr. Kolozsvárt beszél a magyarság új dunavölgyi hivatásáról.” (Ruffy Péter interjúja.)
13. Prágai Magyar Hírlap, 1938. szeptember 8.
14. Brassói Lapok, 1940. szeptember 26.

Általános, felhasznált irodalom:

1. Ádám Magda: *Magyarország és a kisantant a második világháború előtti években (1936–1937)*, Századok 1962: 502–552.
2. Ádám Magda: *Magyarország és a kisantant a harmincas években*, Bp. 1968. 389.
3. Ádám Magda: *A kisantant (1920–1938)*, Bp. 1981. 266.
4. Juhász Gyula: *Magyarország külpolitikája 1919–1945*, Bp. 1988³. 486.
5. Ormos Mária: *Padovától Trianonig 1918–1920*, Bp. 1984². 452.
6. *Magyar színháztörténet*, Bp. 1962. 332.

DRÁMATÖRTÉNET



Schönau Beatrix:

NÉHÁNY GONDOLAT BABITS MIHÁLY LAODAMEIA C. DRÁMÁJÁRÓL A JAPÁN NŐ-SZÍNHÁZ ISMERETÉBEN

Babits Mihály *Laodameia* c. verses drámája a XX. századi magyar színpadi irodalom egyik legszebbje, mindamellett nehezen elfogadott, és színészt, rendezőt gyöttrő „csapdája” is lehet a repertoárnak. Babits maga sem szánta színpadra, és nehezen adta be a derekát még 1926-ban is, 16 évvel a mű megírása után. Kósa György zenei kíséretével ógórög korális játék gyanánt mutatták be, Kósa „kantate”-nek nevezi. Az újságokban Lengyel Menyhért és Schöpflin Aladár nyilatkoztak¹, Schöpflin szerint „talán klasszikai formájú s lírai szimfóniának lehetne nevezni”. A Németh Antal szerkesztette *Színházi enciklopédia* (1936) a „Kísérleti előadások” rovatban tárgyalja, Tiszay Andor méltatásával. Két újabb bemutatója volt, az Irodalmi Színpadon (1971) és a Várszínházban (1983).

Napjainkban a kultúrák összeolvadása és keveredése a színházban is megfigyelhető. Aki a klasszikus japán színházat, a nót ismeri, minden bizonnyal szívesen tesz összehasonlítást a babitsi mű és a nó között. Járjuk végig ezt az utat, és — bár csak azt állítjuk, hogy a *Laodameia* nő-szerűen is előadható — a távolkeleti színház ismerveivel kísérreljük meg jobban megérteni Babitsot is, és a lírai dráma műfaját is.

Bécsy Tamás professzor a következőképpen határozza meg a lírai drámát:

„A lírai dráma olyan dráma, amelynek fő ismérve, hogy a dráma legalapvetőbb műnemi törvényszerűségeibe [...] belső formaként a lírára jellemző alapismérvék épülnek be. A dráma Nevekből és Dialógusokból építkezik. A Nevek között most változó viszonyrendszer van. A lírai drámában az ember belső világához kapcsolódó Nevek és Dialógusok szerepelnek. Az emberek közötti viszony helyett a belső tartalmak közötti viszonyrendszerek változása lehet a mű témája.”²

Ez a meghatározás jól alkalmazható, ha az egyetlen főszereplős, a drámai viszonyrendszereket főként visszaemlékezéssel, holtak megidézésével felvázoló japán nő dráma-voltát fontolgatjuk. A modern kutatás már nem használja a korábbi „lírai dráma” terminust, a nót „nó”-nak hívja, de elismeri, hogy az európai színházkultúrából a lírai dráma a legközelebbi rokona.

Ha a *Laodameiát* nő-színpadon előadnánk, a következő szabályok betartásával végeznénk.

A nó szerkezete három fő részből áll: *dzso*, *ha*, *kyu*; előkészítést, hirtelen változást és gyors befejezést jelent. A *ha* rész közepén várakozás, szünet van a főszereplő második színrelépése, átöltözése miatt; a drámai tetőpont pedig a *ha* legvége, a tánc.

A szerepek hierarchikus rendjében a *ste* áll a legelől, segítője a *cure*. (Fonetikusan írtam.) A *ste* szembenálló partnere, dialógus-párja a *waki*. Az *ai* feladata az, hogy hírnök

legyen és a várakozás unalmát a maga sajátos meséivel kitöltse. Különböző helyeken a kórus énekel, a fontos szereplőkkel együtt vagy helyett, különösen a ste tánca alatt, a zenekar kíséretével együtt nyújtanak emlékezeteset.

Babits művében a királynő, *Laodameia* lesz a *ste*, a jós a *cure*. Iphiklos, az ősz apa a *waki*. A hírnök játssza az *ai* szerepét. *Laodameia* tánca megidéz még egy szereplőt; a halott *Protesilaos* szellemét — nos, ezt a tűnékeny alakot kapcsoljuk csak a *ste* második alakjához, és egyszerűen a *nocsi-dzsite* párjának fogjuk fel.

Elemezzük a *dzso* részt. Bevezető dala „A Hóra visszahozza már a zöld tavaszi”³ felel meg annak, amit a nőban *sidainak* hívunk, *mondo* követi; *Laodameia* és a jós párbeszéde. Fontosabb elemek még a *jóslat*, valamint a *dalok*, (a nőban *uta*), a *ste* lassú táncot jár alattuk, amit *dzso no mainak* hívunk.

A *ha* a hírnök (*ai*) érkezésével hozza mozgásba újra a színpadot.

Hírnök: „Viharban jöttem Trója véstes tájiról...” — köszön, és a hazavezető útjáról beszél... A nőban is van ilyen, *micsiyuki*-nak hívják.

Részletesebb elbeszélésre is sor kerül (*ai-gatari*): az „Ó hallgass engem békén, sokjuhú király” — sortól egészen a „Csőrén a végzet, csőrén ült a zord halál” sorig.

A következő egység a *siratás*, melyben a kórus, a *ste* és a *waki* egyaránt kiveszi a részét, mígnem *Laodameia* „Ó, visszahívom, visszavívom holtamat, egy percre bár, és aztán jöjjön a Halál” szavakkal lehatárolja a *ha* első részét; a *ste* kimegy, hogy átöltözzön és még díszesebben járhassa eksztázisba hajló táncát.

A kórus várakozó énekét *macsi-uta*-nak hívjuk, ezek a macsi-utak „hol körbe kerül a Styx vize”..., majd „Jön az alkony csupa gyászban”... sortól egészen a „mert alszik a láz meg a gyász odalenn”-ig sorakoznak.

A *ste* másodsor is megjelenik. Felhangzik *Laodameia* nagy monológja és bárányt áldoznak. Zeami (1363–1443) szavai szerint kiemelten fontos, hogy mit mond a *ste* ebben a feszültségteljes pillanatban, a legszebb vers ide kerüljön.⁴ Lám, Babits is ugyanígy gondolkodott.

Laodameia: Ó, rémes este! Soha ennyi denevért
lomhán sodorni hosszú architrávakon!

— így kezdi szerelmes monológját, melynek heve és ereje megidézi a halottat, *Protesilaost*:

Laodameia: ... Látod te, te rossz,
mért is hagyta el engem? Úgy! de már ne sírj
hisz élünk, élünk, érted? Szólj! Mért nézel úgy:
Ne félj! az örök végzetet legyőztem én,
legyőztem én s a szerelem s a vér s a vágy.

A következő jelenet, az alku a „három órára” címet is viselhetné, hisz kettejük tánc előtti párbeszédét a makacsul ismételt *protesilaosi* „három órára” olyan jellegzetesen meghatározza; és ezt az alkut *Laodameia* a saját halálának az ígéréssel pecsételi meg: „S akkor együtt halhatunk!”

Elérkeztünk a csúcusra, a *mai* ünnepélyessége és heve is ezt sugallja. A két szerelmes nász-táncához a Fiúk és a Lányok négyes váltott kórusa szól és teljes kar teszi rá a koro-

nát; sikoly hallatszik Protesilaos eltűnik, a királynő holtan omlik össze. Tudjuk, hogy ezzel a *ha* végetért.

A *kyu*-hoz három lépcsőben vezetnek át bennünket:

Semichorus: Ó jaj, hallga, mily hang volt ez, milyen szívszorult sikoly? [...]

Kar: Iszonyú, amit ma értünk,
Iszonyú, amit ma várunk,
iszonyoknak éje ez.

Iphiklos: Ó jaj, mit láttam! Ó ti vénhedt szemeim
apadjatok ki!...

Jóleső és szép ez az átmenet, hogy harmadszorra Iphiklos kapjon szót, mivel rá vár az a feladat, hogy a kórossal együtt elsirassa a szerelmeseket és nyugvópontra juttassa a színpad kiürülőben lévő világot: „Ő megharcolta a harcot / s elhult a végzet alatt” — mondhatná a nő konvencionális befejezője, a waki is, elvonulóban az egyik oszlop mellett, és kétszer dobbantana fehérzoknis lábával.

Az elemzéshez csak annyit fűznék hozzá, hogy Babits szövegéből semmit ki nem hagytam, sorrendjét nem változtattam. Feltűnő, hogy mind szerkezetileg, mind a szereplők jellegét és színpadi feladatát tekintve, és a dramaturgiai építkezést tekintve is, igen nagy az illeszkedési készség; Babits művéből könnyen lehetne nő, illetve semmi akadály a annak, hogy nő-stílusban is megkíséreljük előadni.

Tudjuk, hogy többek között a századfordulón feltámadó „japonism” hatására számos modern nő született európai, amerikai szerzők tollából, akik keleti élményeiktől ihletve „kulturális híd”-számba menő műveket írtak. Ilyen volt pl. Paul Clandel is, a diplomata. Emellett a meglévő művek egész sorát, a görög drámáktól kezdve, egészen Yeats *Solymok kútjáig* alakítottak át, hogy nő-szerű előadásban vigyék japán és nemzetközi közönség elé. A *Laodameia* esetében ilyen még nem történt. (Be kell vallanunk, hogy külföldön kevéssé ismerik Babitsot. Fordítani éppoly nehéz, mint nőt magyarra átültetni.) Azt is előre kell bocsátanunk, hogy Babitsnak, bármilyen művelt is volt és járatos az európai irodalomban, Japánig nem terjedt ki a figyelme, a nőt nem ismerte.

Könnyen érthetőek *Laodameia* nővel való affinitásának okai. Először is Babits „könyv-drámát” írt, azaz az irodalom felől közelített a színházhoz. Intarziának feldolgozta legszebbnek vélt műfordításait, melyek Aiszkülosztól Swinburne-ig terjednek. A nő szerzői ugyanígy dolgoztak. A nő, mint színház, a Heian és a középkor óriási, nyomasztó fölényt parancsoló öröksége alól igyekezett önállósodni, azonban az a megkötöttség, hogy irodalomból kellett színházat csinálniuk, már eleve megszabott csaknem mindent a nő öt-száz éves történetében. Írójának tudnia kellett verset választani (!), a kellő helyen azt művésziessen alkalmazni és saját verset írni. Ezekre Zeami hozott szabályokat a maga tapasztalatai alapján.

A nőnek hiteles történet (hon-zeccu) képezhetette a vázát, hitelesnek minősült minden krónikai anyag, vers, esetleg monda, szájhagyomány is. És a történetnek közismertnek, színpadra valónak kellett lennie. Azaz olyan drámai tartalommal kellett rendelkeznie, ami miatt érdemes azt színpadra vinni. Az idő és a közönség szűrte meg voltaképp, hogy melyik történet drámai és melyik nem. (Ebbe belefért a jaspersi értelemben gondolt pre-tragic, a

tragikum előfutára is.) A drámai tartalom rejtve maradt, illetve kibontása a színpadon nem történt meg, a ste lamentálására, visszaemlékezéseire korlátozódott. Más szóval a nőben nincs összecsapás, küzdelem, drámai fejlődés, szereplők egymáshoz fűződő viszonyában kifejezett építkezés. Nem biztos, hogy nem próbálták volna meg a japánok... Főleg azért nem történt meg, mert Zeami utódai árnyékemberek voltak, nem tudták a nőt megújítani, továbbvinni, mielőtt az megkeményedett, szertartás-színházzá változott volna.

Másodszor, nem is volt a kibontásra szükség! A nézők és a színészek szívesebben merültek bele az ének, a tánc, a stilizált mozdulatok „gusztálásába”, csiszolásába; a szerepek sablonok voltak, hamar kikristályosodott a színpadi felállás módja, az érkezés sorrendje, az éppen nem szereplőkkel megtűzdelte mozdulatlanság látványa nem kedvezett a mímus kialakításához. Egyébként is maszkkjuk volt, többrétegű nehéz ruhájuk... A témák pedig univerzálisak voltak: lét, férfi és nő, halál, túlvilág stb.

A középkor végtelen, tág tereivel összehasonlítva Babits csak a saját lelkének egy-egy pillanatát vetíti ki Laodameiára; vagyis a költő egyetlen főhősével azonosul, egyetlen tartóoszlopra építi a drámát. Babitsnak érdeméért emlegetjük, hogy az európai klasszikusokat magyar földbe ültette. Törekvése éppúgy nentes, mint Zeamié, aki tudós mesterei vezetése alatt sokat tanulmányozta a letűnt korok japán költészetét. Csakis neki, a kivételetnek volt lehetősége arra, hogy „alkosson”, azaz nagy gyakorlattal és tapasztalatokkal a háta mögött írta meg a saját műveit.

Babitsot a saját ízlése, versélményei vezették, amikor a *Laodameia* komponálásába belekezdett, a *Protesilaos* c. vers után. Ám a klasszikus témát arra használta, hogy elmeneküljön, ne az Időszerűt, hanem az Időtlenül Elvontat írja meg. Bizonyára a *Laodameia* honzeccu-ja lehetne a negyedik kórus első antistrófájának első versszaka, amely Swinburne *The Garden of Proserpine* c. verséből származik. Babits szavai szerint „Az első gondolat ötletszerűen *Protesilaos*-versemből, amelynek gondolatait Lukianos pár sora adta; Swinburne *Atalantája* a karénekre hatással volt...”⁵

Az affinitás okaiként eddig a szerzők klasszikus irodalmi jártasságát, a versek szabados idézésének módját, az irodalomból a színház felé való közelítésmódot és a téma-mag fontosságát említettük, de figyeljünk fel arra is, hogy Babits stílusa és nyelvezete is hasonlít a nóéhoz. Tudjuk, hogy Babits a túldíszített, elbűvölő zenei hatásokkal teli stílust kedvelte, időmértékes verselést kevert a hangsúlyossal, ugyanakkor modern versformákat is kínált; különösek a rímei, és még ma is idézzük szómágiáit, betűrímeit. L. Kocsis Rózsa jegyzi meg, hogy felsorolt nyelvi eszközei „nem a mű értelmi, hanem érzelmi, hangulati jellegét domborítják ki”.⁶

A forma preferálása, a stílus iránti aggodalom, a letűnt korok, azaz főként a Heian költőihez méltó elegancia, a meglehetősen durva katona-nemesi kultúra fő próbaköve a „virág”-nak nevezett kecses, finom és nőies szépségsmény elérése — nos, ebben látjuk a nő-színház egyik fő célkitűzését.

És most, vizsgálódásunk horizontját kitágítva, vegyük szemügyre Babits korát és a kor dráma-mozgalmaival. A Nyugatosok „vissza az ősforráshoz” tisztító mozgalma. Maeterlick cselekményektől megfosztott, képi, lírai drámáit. Kétségtelen, hogy a múltba való visszanézéssel ahhoz az állapothoz közelítettek, ami nőt is jellemezte. A művek egyszerűsödtek, elvontakká váltak, egyetlen alak köré építkeztek, cselekményük felhígult, a szereplők elvesztették karakterüket, drámai harc helyett a végzetrel való harccal foglalkoznak, és a létezés örök misztériuma a téma.

Idetartozónak ézem Rába György summázatát, aki szerint a *Laodameia* témája a művészi alkotás, a művész megszállott harca a tökéletesedésért.⁷ Ezt a témát, vagyis önmagát, saját költő-lelkét írta meg Babits.

Célunk a műfaj tisztázása lett volna. Lehet, hogy tokiói nézőiben mint lírai, drámai költemény, a magányos, elefántcsonttoronyba zárkózott költő fáradtságosan érthető küzdelme fog tudatosulni; de hadd legyen nekünk Híd is, egy más színházkultúra felé.

Jegyzetek

1. Nyugat 1911. II:886–7.; Szózat 1922. január 29. s. a. jegy alatt.
2. *Képmások hullámzása*, Dunatáj 1989/2. 5. és 11.
3. A Laodameia-idézeteket a *Magyar drámaírók. 20. század c.*, Nagy Péter szerkesztette antológiából vettük, Bp. 1986. I: 559–90.
4. A *Kadenso* c. művében (1418 körül) fejt ki.
5. A Szilasi Vilmosnak dedikált kötetben.
6. *Igen és nem. A magyar avantgárd színháték története*, Bp. 1973. 98.
7. Rába György: *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Bp. 1981. 308.

FÜGGELÉK

(Színháztörténeti dokumentumok)

A 200 ÉVES KOLOZSVÁRI SZÍNJÁTSZÁS ELSŐ KORSZAKÁNAK DOKUMENTUMAI

(Közli: Enyedi Sándor)

A kolozsvári magyar színészet első nagy korszaka 1792. december 17-től, az első előadás napjától 1821. március 12-ig, a felépített Farkas utcai közház megnyitásáig tart. A csaknem három évtizedet magába foglaló hőskorszak dokumentumaiból csak kevés maradt az utókorra. Ferenczi Zoltán — a színház fennállásának a százéves jubileumi évfordulójára készülve — hozzáfogott a kolozsvári, a második magyar színtársulat monografikus feldolgozásához. A Kolozsváron 1897-ben kiadott kötetet lapozva (*A kolozsvári színészet és színház története*) könnyen megállapítható, hogy a szerző az anyaggyűjtés során sok eredeti dokumentumot tanulmányozhatott át, de az első évekre vonatkozóan viszonylag keveset a színház levéltárából. Ma már tudjuk e sajátos helyzetnek a magyarázatát: 1798-ban tűzvész pusztított Kolozsvár belvárosában, ami nem kímélte a színház ideiglenes játszóhelyeit sem; de talán nem járunk messze a valóságtól, ha azt feltételezzük, hogy az első években maga a színház vezetése (először Fejér János, majd Kótsi Patkó János és társai) sem gondolt az utókorra, hiszen a színház szinte naponta önmaga válságával küzdött, s ekkoriban aligha lehetett tudni, hogy a kolozsvári társulatot nem éri el a pesti, felbomlott, széteszlott társulat sorsa?! Az első viharos évtized történéseinek a felrajzolásához Ferenczi igyekezett a forrásbázisát kiszélesíteni. Részben korabeli sajtótudósításokra (a bécsi magyar lapokról van szó!) és főúri levéltárak anyagaira támaszkova írta meg az első évek történetét.

Az utókorra maradt, meglehetősen hiányos színházi levéltár töredékeiből is megállapítható, hogy a színház keretében 1802-től megkülönböztetett figyelmet fordítottak a színház működésével kapcsolatos iratok tárolására. Például külön kötetbe iktatták a színházi bizottság levelezését.¹ Ezt a nyilvántartást az első években Kornis Mihály készítette. Egy másik kötetbe iktatták azokat a leveleket, amelyek a színtársulat életével, működésével voltak kapcsolatosak.² Az adminisztráció és a szervezetség tökéletesítését jelzi az is, hogy ez idő tájt rendszeresen vezetik a színházi bizottság üléseiről felvett jegyzőkönyveket.³ Ferenczi Zoltán idején nemcsak az iktatókönyvek, hanem a hozzájuk tartozó mellékletek is többnyire megvoltak. A színházi levéltár az Erdélyi Múzeum Egyesület későbbi tulajdonát képezte, akárcsak a gazdag főúri, erdélyi nemesi családi levéltárak. Ezek a gyűjtemények Trianon után is a nagymúltú erdélyi magyar művelődési egyesület tulajdonában maradtak, bár 1919 után feldolgozásuk az anyagi nehézségek miatt rendkívül lassan haladt előre. Alapvetően változott a helyzet az 1948-ban végrehajtott államosítással, amelynek során a művelődési egyesület működését hatalmi szóval megszüntették, gyűjteményeit a Román Akadémia kolozsvári fiókja vette át. Az első években az új tulajdonosi intézmény keretében mindig dolgozott legalább egy olyan személy, aki nyelviileg értette a magyar dokumentumok szövegét, és bizonyos tájékozottsággal rendelkezett. A hatvanas évek végén, amikor hozzákezdtem *Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei*⁴ c. kötet anyaggyűjtéséhez, 1803-tól meglehetősen bőséges anyag — köztük értékes eredeti kéziratok — volt meg. 1973-tól nemcsak a régi forrásanyagok váltak hozzáférhetetlenné, de ezek az

anyagok az Akadémiától a Belügyminisztérium hatáskörébe kerültek, további sorsukat nyomon követni nem lehetett.

Az első évek kolozsvári színészetének kulcsfigurája id. Wesselényi Miklós volt, aki-nek vezetésével, és hallatlan anyagi támogatásával a kolozsvári, s ezzel az erdélyi magyar színészetet — az 1809-ben bekövetkezett haláláig — valamennyi válságából kimentette. Ezért világos volt, hogy id. Wesselényi Miklós színházi levelezésének a feltárása fontos adatokkal szolgál a kolozsvári színészet első korszakának történetére vonatkozólag. Az 1983-ban kiadott Wesselényi-kötet⁵ azonban nem tartalmazta az egykori erdélyi, a színház levéltárában megvolt forrásanyagot, mert a szerző nem kapott kutatási engedélyt. A közreadott 106 levél töredékes voltában is jelezte azt a kivételes szerepet, amelyet id. Wesselényi sokoldalú tevékenységével, de mindenekelőtt mecénási gyakorlatával az erdélyi magyar, de az egyetemes magyar művelődésben is betöltött. Néhány levél a kötet megjelenése után került elő⁶, de csak az erdélyi forráshelyek esetleges megnyitása kecsegtetett az eddig feltárt anyag jelentős bővítésével. Az erdélyi, főúri, családi levéltárak mélyén sok feltáratlan dokumentum lappangott, de az Erdélyi Múzeum Egyesület gyűjteményébe került zsigódi Wesselényi-levéltár átnézése, kutatása lehetett volna az a másik, döntően fontos forráshely, ahol jelentős színházi dokumentum előkerülésére lehetett volna számítani. Szabó T. Attila tudós, egykori levéltáros közleményéből tudjuk, hogy a Wesselényi-család levéltára — feldolgozott állapotban — már 1938-ban a kutatók rendelkezésére állt.⁷ A több mint húszezer darabból álló családi levéltárból a LXIX. rész (Színészet, 1796–1811) és a missilis hányad (LXXIV és LXXV — írók és betűsor szerint rendezve) tartalmazott bőséges színházi anyagot. Ezek akkor még pléhdobozokban voltak.

1991-ben — a változások nyomán — kutatási kérést nyújtottam be a bukaresti levéltári központhoz két levéltári fond tanulmányozására. A Wesselényi családi és a színházi levéltári anyagot kívántam átnézni. Pozitív változás jeleként értékeltem, hogy kérésemet salamoni döntéssel intézték el: a levéltár vezetősége szerint a Wesselényi családi levéltár nem kutatható, mivel szerintük az anyag rendezetlen és ömlesztett formában került át az Akadémiától; a színházi fond kutatása elé azonban nem gördítettek akadályt. Néhány napos kinti kutatás során megállapítható volt, hogy a színházi levéltárat időközben román nyelvű katalógusban dolgozták fel,⁸ de amikor az anyagot kikértem, kiderült, hogy a két évtizeddel ezelőtti mennyiség töredékét tették elém: a fontosabb iktatókönyvek megmaradtak, azonban a mellékletek túlnyomó része hiányzik. Viszont a feldolgozott és tanulmányozható színházi irattár 1940-ig kutatható állapotban van.

Elsősorban az első korszak írásos emlékeit, és mindenekelőtt a Wesselényi tevékenységéhez fűződő dokumentumokat szerettem volna feltárni. Ez a törekvés nem volt teljesen eredménytelen, bár közel sem volt olyan eredményes, amire arra az anyag korábbi, hozzávetőleges ismeretében számítottam. A már idézett Wesselényi-kötetben van nyoma a színházi bizottság és a Wesselényi közötti 1808-as levelezésnek, de csak most, a levéltárban megtalált levélfogalmazványok alapján közölhető a bizottság március 25-i, április 14-i és június 10-i, Wesselényihez intézett leveleinek szövege. A most átnézett töredéklevéltárból került elő id. Wesselényiné Cserey Heléna levelének szövege, amelyet 1810. szeptember 2-án írt a kolozsvári színházi bizottsághoz. Fájdalommal kellett megállapítani, hogy az egykor bőségesen olvashatott eredeti Wesselényi-levelekből egy sem vészelte át a levéltári átszervezéseket. Az iktatókönyvek átanulmányozása során néhány olyan adatra bukkantam, amely során — legalább jelzésként — tovább bővíthető Wesselényi színházi levelezé-

se. Így például a színházi bizottság tagjai — Wesselényivel együtt — kötelezettséget vállalnak a színháztelek közös kifizetésére. Az iktatókönyvbe feljegyeztek egy 1807. március 25-én kelt, Kanyó Lászlóhoz írt Wesselényi-levelet is, amely a színházi páholyok ügyét tárgyalja.⁹ A színház működésével kapcsolatos levelek iktatókönyve is többet jelez, olyat, amelyet vagy Wesselényi írt (az ő halála után a felesége) vagy a színházi bizottság valamelyik tagja.

A most előkerült levéltári anyagok kétségtelenül árnyaltabbá teszik ismereteinket a kolozsvári színház XIX. századi első éveiről, és még inkább hangsúlyozzák az id. Wesselényi Miklós rendkívüli szerepét az erdélyi magyar hivatásos színészet állandósításában.

Kolozsvári kutatásaim során magántulajdonból lemosolhattam egy másik forrásértékű levelet is, amelyben Kemény János és Jantsó Pál színészek 1819-ben ismételtlen igazgatónak kérik fel Kótsi Patkó Jánost.

Kótsi többször elhagyja a színészeket, először 1796-ban (ekkor rövidebb időre!), majd 1799-ben, és 1801-ben lemond az igazgatásról, a leghosszabb ideig 1815 és 1820 között van távol, amíg a színészek (játszóhely híján) Marosvásárhelyre tették át székhelyüket. Amikor viszont közeledik a nagy nap, a színház közeli felavatása — Kótsi ismételtlen nem pótolható, és ő sem tud nemet mondani. Kótsi — szeszélyes magatartása ellenére is — megőrzött tekintélyét jelzi, hogy a levél egyik aláírója a híres Jantsó Pál.

Az előkerült dokumentumok sorát méltán zárhatjuk a színházi bizottság — jegyzőkönyvbe iktatott — színházi bírálatával¹⁰. Egy évvel a kőszínház elkészülése előtt — amolyan szabálytalan, kezdetleges „kritikák”, amelyeket még így sem fogadnak kitörő örömmel a színészek, de amelyek mégis jelzik: a harmadik évtized vége felé a kolozsvári (erdélyi) magyar színészet nagykorúvá vált. Beérkezett.

Jegyzetek

1. A Nemzeti Jádzó Szinre ügyelő országos Biztosság levelei laistroma (1802–1820).
2. A Nemzeti Jádzó Társaság kormányzását illető levelek Laistroma.
3. A Nemzeti Jádzó Szinre ügyelő Országos Biztosság ülései Jegyző Könyve.
4. Bukarest, Kriterion Kiadó, 1972.
5. *Id. Wesselényi Miklós színházi levelezése*, Bp. 1983. (Színháztörténeti Könyvtár 14.)
6. *Id. Wesselényi Miklós színházi levelezéséhez* lt. 1985. 381–386.
7. Levéltári Közlemények 1938. 205–235.
8. Fond 313. Fondul Teatrului National Maghiar. 1-4 pachet. Registrul Teatrului National din Transilvania. Regstru de sedinte al Comitetului general al Teatrului.
9. Fond 313. Inv. 48., 170. 10., 39–40.sz. tételek. A bizottság leveleinek fogalmazványai a 4. sz. csomagban találhatóak. (I. k. B. eredetileg Fasc. I. sub. B. Nr. 1–6., 13., 20.)
10. Az idézett „kritikák” az Erdélyi Nemzeti Színház jegyző könyve, 1820–1836. c. kéziratot kötetből.

A Kolozsvári Színügyi Bizottság levele Wesselényi Miklóshoz

Méltóságos Báro Vesselényi Miklos Urnak,
Martius 25^{ik} 1808.

A Méltóságos Baro Ur követje Bágyi Jó Uram mai napon tartott ülésünkben elő adván azon fogyatkozásokat, mellyeket a Játszó társaságnak igazgatásában tapasztalt és a mellyeket a Méltóságos Báro Urnak is elő fog adni, nem csodálkozhatunk eléggé mi okozta legyen középszerű jövedelem és meg kevesített költség mellett a Cassának, olyan nagy fogyatkozását és nem titkolhatjuk el azon fájdalomunkot, mely abból következik, mivel látjuk, hogy egy néhány esztendőktől fogva a Méltóságos Baro Urnak ezen társaság nevezetes áldozattyaiban került és mégis midőn azon buzgó hazafiui indulatnak jutalma vonatnék az helyett, hogy az Institutum virágzása láttatnék, inkább hanyatlása tapasztaltatik nem tsak, ha nem közel vagyon az a pont melyben a társaság eloszolyék, s az Institutum nem csak gyalázatunkra, hanem Nemes nemzetünk kárára; el enyésszék. Ezen rossznak meg előzése végett tanácskozni kívántunk mai napon azon modrol, melyek által ezen társaság fen állása eszközöltetnek, s mint hogy ezen társaság fenn állásának fundamentuma a jövedelem, gondolkoztunk azon miképpen lehetne a jövedelem bevételit a Publicum erkölcsi formálásával meg egygyeztetve azon jövedelemnek, az illendő helyekre való költése által az említett Institutum fundamentomát meg erősíteni. Ezen czélnak elérésére így vélekedünk, hogy vagy maga a Méltóságos Báro Ur egyedül fogja továbbra is az egész Directiot mint egy maga Proprietassa felett meg tartani és a deficitet fizetni, a mely történetben a volna szükséges hogy egy olyan embert méltóztatnék, de nem az Actorok közül választani és rendelni, a ki mind a Cassát maga Adminisztrálná, mind az Actorokat rendbe tartaná, az játszando darabokat meg választaná, vagy ha pedig ha a Méltóságos Báro Urnak tetszik velünk meg osztani azon Jussát, ebben az esetben mind itt, mind M[aros] Vásárhelyen találtatnék oly hazánkhoz buzgó kedves Atyánkfiái, a kik magok részekről, fel tevén mindenkor hogy a Méltóságos Baro Ur a maga részéről ezután is a maga segedelmét meg nem vonja, a deficitet — ha szükség lenne reá — 500 forintig esztendőnként pótolná, ugy mind azon által, hogy mind itt mind ott egy sub delegata Commissio állittatván fel, annak lenne gondja mind a Cassa administratiojára, mind a játszando darabok meg választására és az actorok rendbe tartására, és azon Commissio az maga tudositásait a fő Commissiohoz, melynek a Méltóságos Baro Ur egy fő tagja tenné meg.

Melynek jelentése mellett midőn a Méltóságos Baro Ur maga kinyilatkoztatását kérnők, és el is várnok, barátságában ajánlottak maradunk

A Kolozsvári Színházi Bizottság levele Wesselényi Miklóshoz

Méltóságos Báro Wesselényi Miklos Urnak
(Kolozsvár) Április 14^{én} 1808

E folyo honap 10^k Napjáról ezen Commissiohoz utasított Levele következésében meg szolítván a Commissio Kotsi Uramat a Méltóságos Baro Ur által bé küldött Kötelező Levelek meg mutatása mellett az iránt, hogy mi okbol merészel szokott kötelezésének ellenére mostan innen el menni és a Társaságot el hagyni, minemű ki nyilatkozást adott legyen be az ide zárt Leveléből meg tettzik, s ezen kinyilatkoztatás következésiben tegnapi napon innen feleségével együtt el is utazott, a gondviselése alatt volt requisitumnak pediglen mi-képpen maradtanak legyen is a Társaság minemű állapotra jutott legyen és ez által a Társaság Perceptorának ezen Biztossághoz nyujtott és ide rekesztett Leveléből meg világosodik.

Ilyen környüállások közé jutván immár a Társaság kettős pontból nézeltethetik az ő állapotja, *elsőben*, a nagyon meg károsított Actorok, fizetésének kiadására, és Theatrum requisitumok rendbe szedésére nézve, *másodszor* a Társaságnak jövendőre nézve jobb karban állítására nézve.

A mi az elsőt illeti:

Fájlalva nézi ezen Biztosság azon szegény ártatlanul szenvedő Actorok állapotját, mely szerént ők tsak nem a leg utolsó Szükségre jutottak, fizetéseknek Februariustól fogva való ki nem adattatásáért, s ez okbol haladékot nem szenvedhető kezeseket barátságosan ajánlya a Méltóságos Baro Urnak méltotassák még ezen utolsó áldozatot meg tenni és az ők hátra levő fizetések ki adására iránt olj rendelést tenni hogy az el mult üdőre nézve dolgok tisztába jöhessen annyival inkább mivel ezen Commissio a jövedelmet eddig elé nem tractálván azt fel se tudhattya miből áll a deficit. A Theatrumi requisitumok rendbe szedése hasonlolog haladékot nem szenvedhet, mert ezeknek a mint fel adatik zavarban léte részszerént a Méltóságos Baro Urnak mint azok Proprietassának kárával esik; meljre nézve egy uttal jo lenne ha a Méltóságos Baro Ur a Kotsi Uram vissza jövele aránt parantsolván azoknak jo moddal egy inventarium mellett hitelesen leendő számba vétele aránt rendelést tenne, és amik hijjánóznak, maga embere által azon iránt Kotsi Uramot szoros kérdőre vétetné.

A mi a második pontot illeti: ez iránt a Méltóságos Báro Urnak Szent György Napjára leendő bé jövele alkalmatosságával reméni ezen Biztosság hogy értekeződhetik, és a Méltóságos Báro Ur is által látván az eddig volt administratioban bé jött rendtelenségeket — hazájához vonso Szeretetétől viseltetve nem fogja ellenezni, hogy a Biztosság a Társaság igazgatásában ezután részes legyen, és ez által tellyes igyekezettel eszközölje nem tsak azt hogy az eddig tett nevezetes áldozatok füstbe ne mennyenek, hanem hogy a Méltóságos Báro Ur is, az már egy néhány esztendőktől fogva gyakorlásában vett deficitcek potlásától meg mentődjék.

A Kolozsvári Színügyi Bizottság levele Wesselényi Miklóshoz

Méltóságos Baro Vesselényi Miklos Urnak
Kolosváron, 10. Junii '808.

Közeledvén azon üdő pont, a mellyekben a Játtzó Társaságnak Maros Vásárhellyről el kellek jőni, midőn ezen Biztosság láttya azt, hogy ennek el fogadására semmi rendelés nem téve nintsen, a Méltóságos Báro Ur eddig volt Plenipotentiáriussa, Kanyo László Ur is ezen hivataláról egészen le mondott és immár a Biztosság Gyűléseiben sem kíván megjelenni, sőt a Társaság mostani állapottyárolis a Biztosság semmit nem tudhat, azt pedig hogy nem igen jo karban legyen onnan gyanittya, hogy a tavasszal innen leendő el költöztetés végett ezen Biztosság 200 forintokat költsön vett fel Kotsi Uramnak oljan követelésére hogy azokat Május elein bizonyosan vissza fizeti, még a mái napig el nem küldötte, az honnan méltán félhetni, hogy a költség most is kiméletlenül pazaroltatván, mind a Méltóságos Báro Ur intézete és eddig tett szép áldozattyai, mind ezen Biztosság ügyekezete mind végre az egész Hazánk szégyenére ezen Társaságnak el kellyen oszolni, vagy pedig ezt Erdélyből Magyar Országra ki kellyen küldeni.

Mellyre nézve ezen környülállások iránt a Méltóságos Báro Urat atyafiságosan tudósítani kívánván e tárgyban, további utasításait kérjük.

Atyafiságos tisztelettel maradván a Méltóságos Báro Urnak alázatos szolgálái...

Id. Wesselényiné Cserey Heléna levele a Kolozsvári Színházi Bizottsághoz

Méltóságos Fő Biztosság,
Nagy tiszteltetett érdemlett Méltóságos Uram!

A Méltóságos Fő Biztosságnak hozzám Méltóságos Cserey Miklos Ur által küldeni méltoztatott levelét egészsz tisztelettel vettem. Én a Magyar Nemzeti Jádzó Társaságnak és Szinne kivánt elő-menetelét és tartós lábra állását, mely néhai Férjemnek is egygyetlen égy szándéka vala, valamint mindig, ma is ohajtom s távol légyen hogy abban akadály kívánnék lenni, sőt igen örvendek ha annak azon kevéssel, melyet érette tehettem és tettem, ennek utánna is a lehetőségig szolgálhatok. Semmit sem is kívánok jussom fenn tartásánál fogva egyebet, hanem, hogy a Decoratiok, Öltözetek és Bibliotecha, melyek tulajdonaim, illő gondossággal használta thassanak, és ha valamely mostoha környül állása ezen mostan virágzó Társaságot el oszlásra kényszeritené, ujra birtokába jöhessek.

Magamat a Méltóságos Urak gratiájában továbbra is ajánlván, mély tisztelettel vagyok
A Méltóságos Fő Biztosságnak alázatos Szolgája

Cserey Heléna
Özvegy Wesselényiné

P. S. Méltósága Cserey Miklos Ur beszédében bővebben is megtevén declaratioját, annál fogva irom én is ezen leveletem, Sibon, 2^a 7^{bris} [szeptember] '810.

Kemény János és Jantsó Pál levele Kótsi Patkó Jánoshoz

A levél külső címzése: *Kolosvárról* Tekintetes Kótsi Patkó János urnak, a nemes Insurrectionnak egy gyalog regiment egyik érdemes fő kapitányának. Nemes Kolos Vármegye Eskütyének méltó tisztelettel *Magyar Frátán*.

Vitézlő Kapitány Ur!

Tegnap, Méltóságos Grof Lázár Ur Ó nagyságánál Én és Jantsó Ur hivatalosképpen jelen lévén, legelébb is a Tekintetes Ur betses nevének említésével kezdette el beszédjét; dítsekedve mondá vala nekünk, hogy a Tekintetes Ur is jön a Társasághoz, s sajnálattuk, hogy nem tanálkozhatott a Tekintetes Urral. Itt midőn magunk sérelméről bizodalmasan beszélteünk volna, s szándékunkat egyenesen felfedezni akarnok, Székely, Czelesztinnel belépett a szobába, mely Jelenés a dolognak egészen más fordulást adott. Sok szobeli vetélkedések történtek, a Grof minden képpen capituláltatni akart s arra birni, hogy mig a jobb rend és a Társaság organizatioja helyre állna, így is játszanánk. De mi tudván Székely szándékát, mely szerént oly edgyezésre léptek volna Czelesztinnel, hogy mint Entrepreneurök, ketten fizessék a Társaságot, nyomorgatván inkább mint kormányozván, ilyen declarationt tettünk: A Tekintetes Uron kívül más Directort esmérni teljességgel nem akarunk; vagy tisztelt Kotsi Ur lesz a társaság Directora, vagy más alatt (kivált a közelebbi alatt, ki erre a szép nevezetre rendetlen és illetlen velünk valo bánásával, mind inkább-inkább méltatlanította, nem tapasztalván semmi meg jobbulásra valo hajlandóságot benne) nem szolgálhatunk nyugodalmunk fel áldozása nélkül — tehát nem szolgálunk. Ezt a Tekintetes Urral Jantso Ur edgyetértésével közleni kívántam.

Tellyes Reménységgel lévén, hogy a Tekintetes Ur említett Declarationkat nem tsak helyesnek tanálja, sőt a Directorság akármi moddal valo el vállalásával megkoronázza — s pedig elől járásával ezen sine Juris tagokból álló társaságot reformálni, a régi jo rendet, mely minden dolgoknak lelke, s a barátságos edgyetértést ismét a Társaságba bé hozza — homályba borult fénnjét deríti. Melyet hogy meg adjon a Magyarok Geniussa buzgon oha jtyuk.

Többen, satb. Dec. 6-án 1819.

Kemény János

P. S. Groff Lázár László meg ígerte nekem, hogy irni fog a Tekintetes Urnak: mindenik is, de én különösen oha jtván, hogy ezen nevezett két magavetők és a Teatralis Directorságtól méltatlan usurpatorok le ültethetnének. Katitza Kis asszonyt tisztelem. Valamennyiünkhöz mentől hamarabb lehető tudósítását el várván, különös tisztelettel maradtam a tekintetes Urnak

Jantso Pál

[Magántulajdonban]

Kortárs jegyzetek a kolozsvári színészek előadásairól, 1820

(Szemelvények a színház jegyzőkönyvéből)

1820. II. 20. „... Ezen alkalmatossággal a GÉNUA ÉS BOSSZU ugy a MOÓR KÁ-
ROLY név alatt eljátszott két játékok iránt az észrevételek ezekben tételnek ki: és pedig az
elsőre nézve: Actrix Székelyné Ifjasszony a Roll characterét egyátalyában igen helyesen
kitanulva oly jól jádzott, hogy a Biztosság tökéletes meg elégedését tanálta, és ajánlya
továbbra is ditséretes igyekezetének folytatását. A több tagokra nézve mivel azon Játék-
ban elő forduló Személyek actiojával meg van elégedve ezen Biztosság, a Critica ki nem
terjed, hanem azok között egynek ajáltatik, hogy játék közben a hajfodroknak tapogatása-
itol szűnnyjék meg.

A Másodikra nézve:

Ezen Játék elő adásával is a Bizottság meg van elégedve. Nevezetesen:

a) Actor Székely József Ur a maga Rollját igen jól megtanulván, annál nagyobbban di-
csértetik, hogy jól is jádzott és ezuttal meg bizonyította azt, hogy jól megtanulván a maga
Rollját, minden tekintetre nézve, Actioja és Declamatioja által a várakozásnak tökélette-
sen eleget tehet, igyekezzék továbbra is mind a Rollét jól kiválasztani, mind azt megtanul-
va, Actioját és Declamatioját ugy intézni, hogy az ezuttal kijelentett meg elégedését ezen
Biztosságnak mindenkor megérdemelhesse.

b) Pergő Celesztin Ur is igen jól jádzott és mint Gróf igen jól jelent meg, hanem az
első Jelenésben 200 Esztendővel Ifiabban lévén öltözve, mint kellett volna, igyekezzék jö-
vendőre nézve ezen ugyan kitsin, de még is értelmesek előtt nagyon kitetsző hibát el kerül-
ni. Mert Erdély is csak az el felejthetetlen Garickhoz hasonlónak (mind Anglia engedte
meg, hogy Frakba jelenjék meg:) nézheti el ilyen hijánosságát.

c) Némethi Sándor Ur is jól jádzott, elkellett volna hagyni mind azonáltal egy To-
ronyból kiszabadított és a Nap világától is meg fosztatott öregnek bajuszszának szüntelen
való sodrását.

A kisebb Subiectumok magok viseletekről a Director Uraknak Szóval fog említetteti.
A Korinczky Rollját jádzó Ifjuban sok Theatrale Donumok tapsztaltatván ajáltassék a
Directionak, hogy megkérdetettvén, ha kedve lenne a Theatrumhoz, vétessék fel.

1820. II. 23. 3. pont

„Az ezen holnapra el készített Repertuar olvastatik. Mely helybe hagyatván vissza is
küldetik a Direktoroknak, azzal a meg jegyzéssel, hogy a 7^{dik} szám alatti ORLEANSI
SZŪZ név alatt lévő Játék, az uttal maga sorából ki hagyatik, minthogy azt a Biztosság meg
nem vizsgálhatta, intimáltatván a Direktoroknak, hogy ennek helyébe válaszszanak más
Darabot és azt Mélt. G. Bánffy Dienes Urnak adják tudtára, ki is ha azt ki játszodhatónak
tanállya, játszodtassék el. Meg vizsgálattván az előbb említett Játék vissza fog küldetni más
üdüben lejendő eljáadás végett.

4. pont. Kis Julia felvétele.

„amellett, hogy a Theatrumra fel lépik, az Éneket tovább is tanulhassa, addig a Játékok elé adásába belé szokván, kész Énekes és Actrix is léssen...”

5. pont.

Az Februarius 21^{kén} az INDUSOK ANGLIÁBAN név alatt elő adott Játékra, e következő és a Jászó Társaságnak meg irandó észre vételek tételnek:

Sir Sámuel Schmidt Palinkára vetett kaputtya mely alatt egy Slafrag volt szokatlan, egy jó izlésű Theatrumon; azhol illet érzékenyebnek kellett volna lenni, ezzel emelte volna a humoristicus caractert.

Leddy. Ha Apját nem akarta fel költeni, távozott volna el tőlle a theatrum elejére Sámuel Battyával, és ott bátorságosabban discuralhatott volna vélla a Publicum érzésére mint az Apja háta megett. Hasonlólag az Anyával való Scénában az Anya mellett illette volna őket a hely, hátul a Szolgálók helye. Rollját igen jól tudta, kár, hogy az igen mély, maga eleibe vetett öszve koltolt kezekkel tett hajtogatási karjaiknak tsak a Tragédiákhoz való nagy mozgásai, és ki fatsarási nyakának kiméletlen csavarása el nyomták azon könnyü nem erőltetett, de mérséklett hordozását, mozgását testének, mely a jó Tónusnak csalhatatlan jegye és a mely a mély érzékenységű szelid és szemérmes Leányról is minden tselekedetében ugy kíséri, mint Vénuszt a Gratiák, nem is engedi határon tul lépni, mégis hat a Szivre.

Miszarisz Schmidth öltözete, actioja nem volt eléggé ki jegyezve, és kívánta volna egy parányit a Caricaturához való közelítését.

Káberdax. Jól jádzott, tsak a Ledyvel való Scénájában ki jött a characteréhez, és Személyéhez illő Gestusból, mellyel egyéb aránt a Réklije is contrastirozott.

Gurli megmutatta, hogy tőlle minden ki tellik, de indiai climához illő fekete természetes haját bár ne takarta volna bé ok nélkül fülig egy Északi tartománybéli Szinü parókával, különben sajnálatta a Publicum hogy a kellemetes fetszőnek örökké csak profilját láthatta, holott szembe még szebbnek tetszik, és gyerekes elevenségű Személyéhez képest is igen sokat állott helyt.

Muszafari kit is Gurli, mind Muszafarinak nevezett, ha elébb akart volna jönni a Theatrumon, jó szóval látták volna, mert jól jádzotta Rollját.

Faszirbach. Igen ki tetsző volt a két fehér foltos honnya allya a mely egy ilyen képzelődésével karjait is a felső Régiokban gyakran játszatta, Személyében erősen genirozzák a Résztvevő nézőket.

Vasitasox. Ha Rollját tudta volna is, még se lehetett volna megérteni két hangu beszédjét, annál s inkább hogy egy a Theatrum közepén való széken innét semmiképpen nem akarta volna magát reszkirozni, és így Sir Sámuellel való Dialogusra nem a Publicum felé, hanem mind a Theatrum közepe ajta ján vette uttyát.

Notáriusok. Nem elég tüzzel fogtak a veszekedéshez, ha talán Rolljokban volt is, de nints az Anglus szokásba az öszve csokolodás, csak a kezek öszvefogása és meg szorítása.

Hajós legény. Rettenetes nagy bajuszszal és hasonló complimenttel lépett be, mely mind a kettő elmaradhatott volna, nagyon bádjatt is volt az utazástól. —

A Critikákról külön-külön Relatiot vár a Biztosság.

2. pont:

„A MÁRIA STUART név alatt a Nemzeti Jászó Társaság által elő adott Játék Crisis alá vonattatván, e következők Észrevételek tételnek ki, és határozatnak a Jászó Társaságnak meg irattatni:

Mária, mint a Játék fő személye, nem árnyékban a többi Actorok között és hátráb Ersébethnél, hanem mind hozzá hasonló Királyné elől a Theatrumon ágált volna, ezt az orzátlanságba való bizakodása is magával hozta volna. Midőn a Thronus mellett ült, nem kellett volna magát pártos Jobbágyi láttára Ersébeth előtt úgy meg alázni addig még nagyobb indulatba nem jött, hogy annak minden szollítására fel áljon a Székéből és fen álva feleljen nékie.

A két Királyné karakteréhez nem illett, és az hozzájok való tiszttel meg nem egyezett, hogy a Norfolk által meg olvasott Levelek a Pártosoknak, a Királyné kezén által menjen vissza a Cancelláriába, voltak arra más kezek és Urak.

Ersébeth aki akkor beteg alván fel a Theatrumra a criticáról megkiméltetnek; igyekezék az olyan kevély Caracterekben, kivált Királynékban beszédje sebességét mérsekélni, ha haragos indulatot nem akar kifejezni.

Norfolk azt a meg bizhatatlan Szerelmet, mellyel Máriához ragadtatik, udvariassággal cserélte fel az Expresszióban, és midőn annak reménye felett való nizakodásait, el ragadtatással kellett volna hallani, hidegen állott mellette és vele való első Dialógusában a Szobában fel tett kalappal vala előtte. Midőn Ersébethnek gyűlölséges és igazságtalan cselekedetén fel indult, ahelyett, hogy az ilyen egy jelen nem lévő tárgyra való nemes fel gerjedése szemét, szavát az Ég felé vette volna, Máriát vette haragosan tekintetbe, mintha azt riasztotta volna meg.

Grof Douglass jól jászott, de játékját aval gyengítette, hogy (amint másoknak is az a hibájok:) igen aprította egymásra a Gesztust. Így némely indulatot, vagy beszédjének akkori inditto érzését, jól kifejező mozgását igen hirtelen végezte és változtatta ahelyett, hogy jó attitűd, vagy Test állítás válhatnék, ha némelykor karját, kezét, fejét abban a helyheztetésben hagyná ameddig a beszédjének értelme azzal meg egyezik. Nem a sok, hanem a jól alkalmazott Gesztus emeli a Declamatiót és a Személye diszes és tekintetes voltát a neveltséggel fertőzteti az Actor, ha az erős indulatokat sok apró hirtelen való ránagató gesztusokkal ok nélkül adja elő.

Lord Morray való hogy comisz módon tanátskozott a Mária veszedelmén és igyekezék kevesebbé görbe háttal, ingadozó Testtel, sajnálott Lábbal a Theatrumon az ilyen Rólkban ágálni.

Sír Valternek és másoknak, akiknek szerentsések lesz Királynékat fel és levezetni az Trónuson, jelentjük, hogy nem szokás annak karját ki nyujtani, amelynek kéz és könyök között való részére Királyné kezét támasztja.

A Gárda tiszt nagy kerülővel jutott Jelentésével a Királyné azon Jeléhez, hol se szemét, se fülét, se választ nem remélhetett.

Az Angliai és Skociai Lordok, közönségesen csak magok szobájoknál, nem pedig az Udvarnál jelenjenek meg máskor kalap és kard nélkül, melyek egyfelől nevezetes és szükséges részei az öltözetnek, másfelől a kezeket hasznosan foglalják el, és a Személyeknek jobb külső alkalmaztatást adnak.

A Thronus állott volna a hátulsó Cortina mellett, amely csak Tableaukban, vagy csupa pompából álló Scénákban lehet jó, jobb csoportokat formálhattak volna a Jádzó Személyek és nem lettek volna kénytelenek abban a nehéz választásban habozni, hogy kinek fordítsák hátokat a Királynének-e vagy a Nézőknek.”

1820. II. 29. 3. pont:

„Lőtsei Sámuel Gubernális Cancellista Urnak irattassék meg:

Hogy igen kedvesen veszi ezen Biztosság a magyar Nemzethez viseltetett azon betses hajlandóságát, melynél fogva már a 2-dik Darabot fordította a Nemzeti Jádzó Társaságnak, kérvén továbbra, hogy fordításainak Impurumát ne terheltesék a Biztosságnak béadni, hogy a Purum osztán igen szépen lett leírásával menjen a Társaság Bibliothekájába...”

1820. III. 2. 2. pont.

„A Sámson név alatt előadott Játékra a következők meg Jegyzések határozatnak a Társaságnak megírtni:

Némethi Sándor Urnak utasításul adatik, hogy midőn Királyt játszik, igyekezzék annak Személyéhez illő Majestássát megtartani, beszédjének tonusát és testének állását annak méltóságához alkalmaztatni, fejet ok nélkül erre s amarra, beszédje közt nem csavarani, s ha szinte a Rollba ezen kifejezés: *vén kujon* belé volt írva, el kellett volna hagyni, mert a Szent Írásba ilyen kitételek nem tanáztatnak, s ehez képest ezután az ilyesni ki tétéleket el kell hagyni.

Székelyné ifjasszony egy Nevelőhöz illendő köntösben s egyéb aránt is illendőül állott a Theatrumon.

Székely József Ur mind öltözetére, mind állására, mind beszédjére, mind actiojára nézve helyesen álván elé s viselvén magát, jól játszott.

Pergő Celesztin Ur minden tekintetre nézve jól játszott.

Néb Mária. Jól ágálván és jól öltözve lévén, ditsértetik.

Simény Borbála kisasszony jól játszodván a Biztosság meg elégedését meg nyerte s így mindnyájan ezen Játékba a kivételek megjegyzésével jól jádzottak. Ennek alkalmatosságával kötelességévé tétetik a Jádzó Társaságnak, hogy addig maga Tagjai közé senkit is bé ne vegyen, míg a Biztosságnak ki nem jelenti és helybe hagyását nem veszi.”

1820. III. 7. 2. pont.

„A Benyovszky név alatt elő adott Játékra irattassanak meg a Jádzó Társaságnak:

Egyebeket ez uttal el halgatva, a kisebb Rollékat vivő Személyeknek utasításul adatik, hogy ezután magok Rolljokat nem meg szakadozva és hidegen, hanem folytába és illendő Tüzzel igyekezzenek elő adni.

A statisztákra nézve kötelességébe tétetik a Director Uraknak, hogy tegyenek tudósítást: nintsen-e fogyatkozás? mert ha volna a Biztosság maga uttyán ki fogja eszközölni, hogy elegendő Számmal Személyek, kiket mindenkor a Játék kezdete előtt egy órával a

Director Urak kötelességeibe bé vezetni, el ne mullassák, hogy a Játék közbe gyorsan és tolyongás nélkül maga helyét és Tisztjét el foglalván, zavart ne okozzanak.”

1820. III. 16. —

„... b) Iratassék meg, hogy igen nagyon sajnálja a Commissio, hogy a Critikának eleinte tapasztalt haszna némelyekbe egészen fogyatkozik, a jánlja, hogy igyekezzenek teljesíteni, mert a Jádzó Társaság betsületét és diszét emeli. —

Végre utasításul adatik a Director Uraknak, hogy ha némely Rollt több Tagok tudnak is elő adni, igyekezzenek mindazonáltal azt mindenkor olyan Jádzó Személyeknek által adni, mely legjobban exequálhattya...”

1820. IV. 1. 2. pont:

„... a Jádzó Társaság Directora is meg hivatatván, annak egyike Székely Josef Ur meg is jelent, kinek is ezen határozás tudtára adattatván, meg intetett az iránt, hogy a Jádzó Személyeket arra serkentse, hogy a Játékokat illendő készüléssel és igyekezéssel pontosan adják elő, hogy az által a Publikum várákozásának elég tétessék és a Fő Igazgatás kegyelme meg háláltassék, a Nemzet tsorbát ne szenvedjen...”

MEZEI MÁRIA LEVELEI SZÍNIDIREKTOROKNAK 1952 – 1968 (Közli: Szigethy Gábor)

Hét levél: a népművelési miniszternek, a Madách Színház igazgatóinak, a Petőfi, a Nemzeti Színház és a Vidám Színpad igazgatójának. Egy színészno kérés, könyörgő, indulatosan követelő, rosszkedvűen szomorú írásai, igazgatóival való viaskodásainak megmaradt dokumentumai.

Mezei Mária már fiatal színészno korában tiltakozott az arcára tapadt hamis maszkok ellen. Úgy érezte: a hazug szerep-maszkok elfedik, elrejtik igazi személyiségét. *Névjegy* című, 1941-ben megjelent önéletrajzi fogantatású írásos vallomásában már megpróbálta feltárni és megmutatni színész-emberi lényét, lényegét s később is, elsősorban önálló estjén (az első változat 1959-ben került bemutatásra a Bartók Teremben: *Életem története*) színpadról, dobogóról, pódiumról igyekezett önmagáról — Istenbe kapaszkodó hitéről, magyar gyökerű kultúrájáról, a szeretet-színház álmában kiteljesedő színészlétéről — hiteles önarcképet festeni. S mindezt élete alkonyán összegezve *Vallomástöredékek* című gyűjteményes kötetében is közreadta, azzal a nem titkolt szándékkal, amilyenek magát akarta látni, s ahogy magát látta, úgy lássa az utókor őt, a színésznot és az embert.

A *Vallomástöredékek* valóban töredék: Mezei Mária írásos hagyatékának legfőképpen azt a részét tartalmazza e könyv, amely írásokat a színészno eredetileg is a nyilvánosságnak szánt, a közönség számára fogalmazott.

A *Vallomástöredékek* hiteles önarckép — de önarckép.

S bár 1941-ből származik a könyvben közölt első írás, az *önarckép* késői portré: akkor látta így és ilyenek önmagát Mezei Mária, amikor gyötrődve, tusakodva, Istenével perelve, kétségek és kételyek között vergődve, de már a nagy utazásra készülődött. A legendát, Mezei Mária kacskaringósan sokágú, a 20. századi magyar történelem (és politika!) labirintusában bolyongó életútját ez az önarckép csak egy fénytörésben, egy fénysugarban tükrözi. Érdemes megvizsgálni az *eredeti* dokumentumokat: nem csupán a színészno portréja lesz így hitelesebb, sokszínűbb, mélyebben és tragikusabban árnyalt, de ismeretünk a korról, az elmúlt évszázadról is, amelyről szeretnénk azt hinni, már vége van.

Csepp a tengerben.

Mezei Mária édesapjáról 1938-ban megjelent a Pesti Naplóban egy emlékező írás: *Egy igaz ember élete*. Mezei Mária számára — aki rajongva szerette édesapját — roppant fontos volt ez az írás, s 1981-ben a *Vallomástöredékek* szövegébe is beillesztette. *Egy igaz ember* — a régi újságcikk címe újra és újra visszatérő epitheton ornansa volt édesapja emlékének. Mindig így hivatkozott rá: egy igaz ember. De 1952-ben, amikor a miniszter Révai Józsefnek segélykérés levelet fogalmaz, s az édesapját említve leírja a megszokott szavakat: *egy igaz ember*, észbekap, áthúzza a szót, javítja a szöveget: *egy igaz ügyvéd*.

Akkoriban minden moziban egy szovjet filmet játszottak; a címe: *Egy igaz ember*. Természetesen akkor az *egy igaz ember* egy igazi kommunista hős volt.

1952-ben Mezei Mária nem nevezte édesapját egy igaz embernek.

Egy tollvonással javított félmondatban így tükröződik a magyar történelem.

Kézírásos források: egy színész nő színdirektoroknak írott levelei 1952 és 1968 között. Források: lehetőség számunkra, hogy megsejtsünk valamit annak a kornak titkaiból — poklaiból —, amelyről szeretnénk azt hinni, már végleg elmúlt.

SZIGETHY GÁBOR

1.

1952. nov. 14.

Miniszter Úr!

Bocsásson meg, ha szokatlan hangú lesz ez a beadvány, én inkább kopogtatásnak nevezném. Egy tiszta szándékú, végtelenségig meghajszolt művész áll az ön ajtaja előtt, s a szószert utolsó erejével kopogtat az ajtaján s kér bebocsátást a magyar művészetbe. Mezei Mária a nevem, kecskeméti magyar zsellérek unokája vagyok, leánya egy igaz ügyvédnek, aki csak az igazságban hitt s meg is halt egy kopott kabátban. Élete egyetlen komoly eredménye én vagyok, Ő arról álmodott s azért harcolt, ami ma megvalósult, de arra szegény még álmában sem gondolhatott, hogy a lánya és szellemi örököse, aki hisz az Igazságban, a Jóban, a Szépben, a Szabadságban, a Testvériségben, az önfeláldozó Munkában, azaz egyszerűen a Művészetben, éppen ma 945-től 952-ig odáig jusson, hogy Budapest legkisebb színpadán megtúrt bohóc legyen, s mikor 3 évi alázatos bohóckodás után végre megpróbált művészetet belopni a kis színházba, aminek feladata lenne új utakat törni, új műfajt teremteni s a haladást szolgálni, akkor az történjen, hogy viszolyogva fogadják, segítséget nem adnak, s mikor nagy harcok árán megszületik valami új és jó és igaz, akkor a kicsik és irigyek addig rágják, a viperák addig csípkedik, míg a felső fórum udvariasan bár, de eltanácsolja a színpadról.

Konkréten: Lajtha László Kossuth-díjas zeneszerző, Tamási Áron író és én, a színész nő teremtettünk egy új műfajt, a dramatizált, scenírozott népdalt, amivel közel lehet a népdalt, az igazit, hozni a városi emberhez.

Bújdosó lány volt a neve — krónikás ének 1764-ből. Lehet hogy voltak hibái, hiszen első kísérlet volt, de a székely nép s az én kecskeméti magyar szívem dobogott benne. A szakértők: Szél Jenő, a Népművészeti int. igazgatója, Vermes elvtárs, a Filharmonia ig., Páncél elvtárs s a Népművelés folkloristái a legmagasabb elragadtatás hangján üdvözlötték a jövővényt, mégis az történt, hogy 10 napi keserves élete után nov. 9-én meghalt a Bújdosó lány. Soha szerep ilyen közel nem állt hozzám, s a népdal szerete mellett az a szándék is vezetett megszületésénél, hogy ezzel a 15 perces számmal leleplezhetem magam, s bebizonyíthatom, hogy azok a vádak, amik miatt állítólag csukva vannak a pesti színházak kapui előttem, nevezetesen hogy polgári, formalista, negatív lényem van, mennyire alaptalanok. Révai elvtárs, segítsen rajtam.

Nekem nem itt a helyem. A Vidám Színpadon ma nekem jutó feladataim olyanok, mintha egy erőművészt arra kényszerítenének, hogy egy tollszárral mutasson be produkciókat.

Beszéljen velem, hallgasson meg engem, adjon drága idejéből egy negyedórát nekem, ismerjen meg egy kevéssé, s azután támassza fel egy estére a Bújdosó lányt s jöjjön el, nézze meg, s hozza magával Major Tamást, aki 17 évi pesti színészségem alatt még *nem látott* színpadon. Pedig hiszem, ha látna és ismerne, ő lenne az, aki végre a helyemre állítana. De

lehet, hogy tévedek, s tévedés volt színésznőnek születnem. Ezt most Önök döntsék el, de csakis Önök, s én alávetem magam az Önök döntésének. Akkor az álmokat, a kudarcokat, de az eredményeket és a harci kardomat is beteszem a fiókba, s keresek valami más értelmet az életemnek, de így, hogy úgy érzem, büntetnek azért, mert igaz és jó művész vagyok, s még igazabb, még jobb szeretnék ezután lenni, nem tudok tovább élni. A hibáimról, amik számosak, nincs itt mit beszélni, de kijavítani őket, ha módot adnának rá, minden szándékom. Dolgozni akarok, a megfelelő helyen, a megfelelő segítséggel, szeretettel körülvéve. Ehhez kérem, nagyon kérem segítségét. Ön okos, igaz és jó ember kell hogy legyen, bocsáson be hát rövid időre magához, s ha érdemesnek tart rá, helyezzen oda, ahol hosszú ideig, amíg élek, hasznára lehetek annak az ügynek, amiért ma a harc folyik, s amiért én sajnos *magánosan* olyan sok *meddő* harcot vívtam már.

Várom, elmondhatatlanul várom válaszát.

Mezei Mária

Budakeszi, Petőfi u. 18.

2.

Kedves Sándor!

Csak most jutottam lélegzethez a nagy „futam” után, s most tudok csak válaszolni bűbajos levelére. Sajnos én nem rendelkezem olyan humorral, ami felvinné a versenyt a Maga elragadó stílusával, így engedje meg, hogy egyszerűen, de annál mélyebben köszönjem meg a sok-sok segítséget, amit nyújtott munkámhoz nemcsak ez alkalommal, de első perctől kezdve, hogy a Madách tagja lettem. Én még nem kértem olyat Magától, amit nem teljesített volna, talán éppen ezért lepett meg ez utolsó alkalommal időszakos visszautasítása. Boldog vagyok, hogy most is, mint a múltban, megértette, sőt talán értékelt is, hogy *kérelmeim semmi mást nem céloznak, minthogy közös ügyünk, minél tökéletesebben sikerüljön*. Köszönöm a sok fáradságot, harcot, amit ezeknek az elrendezéséért biztosan végzett, s csak arra kérem, maradjon ilyen remek, megértő, művészetszerető ember mindég. Ő de ritka tünemény Maga édes Sándor a gazdasági igazgatók között.

Most már valóban csak a humor kedvéért említem meg, hogy két szép kalapom a darabban tulajdonképpen az én két meglévő kalapom *áthúzva*, s a gyönyörű arany nyaklánc a III-ban még ma sincs kifizetve, pedig 2 hete hoztuk el Erzsivel egy Váci utcai gombkésztőtől egy *pillanatra*, hogy megnézzük a ruhához. Eddig nem jártam arra, de holnap feltétlenül kifizetem. Harisnya felszedési problémáim Margitka már mesélte, de *ezek lényegtelen dolgok*, és nem is akarom terhelni velük. *A lényeg a sikerünk*. És nekem egyénileg a boldogság, hogy végre ismét van értelme az életemnek. Sabina és Roberte olyan két gyermekem, akikért érdemes minden áldozatot meghozni, hogy ők szépek, jók és egészségesek maradjanak. Miattuk nem vállalok mellékmunkát, csak annyit, amennyit feltétlenül muszáj, hogy eltartsam őket, hogy taxin hozhassam esténként haza, s ha nincs elég jókedvük, feketét meg Habzó bort vehessek nekik. Miattuk fekszem most is szabad napjaimon egész nap az ágyban, hogy frissek és rugalmasak legyenek, egyszóval mindent egész nap csak értük csinállok, vagy nem csinállok. Ez így volt nálam mindég a régmúltban is. A szerepeimért éltem; amikor hosszú évekig nem voltak szerepeim, üres és értelmetlen lett az életem.

Nem is kívánok mást a hátralévő, nem tudom mennyi ideig tartó életemben, hogy mindég legyen *méltó szerep, akiért* érdemes megfáradni, de érdemes pihenni, enni, sétálni, magamra vigyázni, s esténként elmondani velük valamit az embereknek, amitől talán jobbak, vagy egyszerűen csak jobbkedvűek lesznek.

Egy baj van csupán, hogy a színészet, az *igazi*, fárasztó dolog. Nekem legalább is mindég az volt. Egy-egy nagy szerep úgy kiürít esténként, hogy alig-alig tudom magam feltölteni fizikai- és ideg-erőből másnap estig. S most térek rá másik közös problémánkra. Meg kell, hogy értsen, édes, okos Sándor, miért kértem én kétségbeesetten a Száz nap házasságra a másodszerereposztást. Meg is értettek, hiszen meg is kaptam. *De meg is kell, hogy kapjam továbbra is.* Nem tudok, Sándor kedves, nem tudok áprilisban pld. 16 Nem az én fejem, 4 Hosszú út mellé még 10 Száz napot is játszani. Mert akkor nincs egy-egy napom, amikor kifújhatom magam s megpihentethetem a szívemet. S akkor a 2 nagy szerep hervad meg, vagy, Isten őrizz, betegszik meg.

Hivatkozhatom arra, hogy eredetileg is 2 szereposztással indultam neki a 100 napnak. Vámos folyton ígérte, s én csak azért nem forszíroztam, mert nem volt más munkám. De mióta van Roberte, kénytelen vagyok kérni, tartsák meg feltétlen a másodszerereposztást, úgy hogy a márciusi 10 és áprilisi 10 előadásból én csak 4-et 4-et legyek kénytelen játszani, mert akkor lesz havonta 6 napom, amikor egész nap feketem. Hogy milyen életbevágóan fontos ez nekem, azt bizonyítja az a hozzájárulás is, amit *én* ajánlottam fel és amit természetesen ezután is állok.

Édes Sándor, ugye nem haragszik ezért a hosszú levélért, de jó az, ha Maga ismer engem, gyöngségeimmel együtt, mert akik nem ismernek, bizony elég csúnyácska színben tudnak feltüntetni néha.

Pedig talán nem bűn, hogy megfáradt ember vagyok, s talán az sem, hogy nem szeretnék idő előtt lelépni sem a színpadról, sem erről a szép világról.

Igaz barátsággal és nagy szeretettel ölelem

A drága Ladányi Ferinek, ha szükségesnek tartja, olvassa el ezt a levelet. Ő oly igaz művész és ember, hogy, azt hiszem, pontosan meg fog érteni, és ha kell, segít Magának a hivatalos rész elintézésében.

3.

Budakeszi, 1960. ápr. 4.

Ladányi Ferencnek
A Madách Színház igazgatójának.

Kedves Feri,

pontosan ma egy hónapja, hogy Nálad jártam. Veled való beszélgetésem s az előszobádban lézengő tagok (nem is színészek!) közönye — amúgy is igen megviselt s immár orvosi bizonyítvánnyal igazolt túlérzékeny idegeimet, ezen keresztül kövemet — úgy megkínóztak, hogy csak ma van erőm újból Hozzád fordulni. Ma írom hát meg azt a levelet, amiről beszélünk, s hogy megkönnyítsem helyzetedet, ennek egy-egy másolatát én juttatom el felettes hatóságainknak.

Mielőtt végképp becsuknám magam mögött a Színház — eddigi életem értelmének — kapuját és végső tanácsodat megfogadva rokkantsági-nyugdíjba mennék, megegyeszer megpróbálok beszélni Veled és Rajtad keresztül felettes hatóságainkkal. Feri! Én élni akarok! És amíg élek *használni* akarok! Harminc esztendeje lesz lassan, hogy aktív színész vagyok, de „pályám” ötven esztendeje kezdődött: abban a pillanatban, amikor megszülettem. Ez a pálya nem volt rózsás és könnyű, de hozott sok örömet, sikert, nevet, megbecsülést és szeretetet: a *Közönség* részéről. S most, ha írok, elsősorban a Közönség miatt írok, akik ma is — én tudom, talán Te is — mennyire visszakívánnak a színpadra. Ami öröm és tisztesség ezen a pályán eddig ért, Tőlük kaptam. Sem a rég-múltban, „sztár” koromban, sem az utolsó tizenöt évben én más kitüntetést, elismerést, jutalmat, mint az *ő szeretetüket* nem kaptam. Tőlük kaptam rangomat az országban, s mikor „félreértések” miatt hivatalosan az első sorból az utolsóba tettem, én nyolc esztendeig az *ő szeretetük* és elismerésük révén a legutolsó sorban is — az éjszakai lokálok és vidéki esztrád műsorok fórumain — az első sorban menetelők kitüntetéseit élveztem: szerettek s szeretetük még anyagi életemet is biztosította.

Ma — betegem — nem fordulhatok hozzájuk, nem kérhetem őket, hogy könnyítsenek anyagi gondjaimon. Sem, hogy intézzék el, játszhassem még, amíg és ahogy tudok nekik, sem arra, hogy rokkantnak kijáró kíméletes munkakörülményeket adjanak. De arra sem, hogy ha a munka mégsem menne, hátralévő maradék-életemre olyan kenyeret biztosítsanak, ami a végig első sorban menetelőknek kijár, ha kidőlnek a sorból. Pedig bizonyos vagyok benne: ha a Közönségnek írnék kérvényt, vagy levelet, minden kérésemet tökéletesen és várakozásomon *felül* teljesítenék. Hiszen sikerben és szeretetben is mindig többet adtak, mint amit megérdemeltnek éreztem. Mivel Hozzájuk nem fordulhatok, Hozzád fordulok és Rajtad keresztül Feletteseinkhez: segítsetek! Te ismersz, tudod művészi és emberi értékeimet s tudod méltatlan és sanyarú éveim igazságtalanságát is. Ismered a Nálad lévő orvosi bizonyítványból mai, tragikussá vált fizikai állapotomat és tudnod kell szegénységemet. Én ma, április 4-én, amikor a kitüntető címetek kiosztják — amire te évek óta, tudom, felterjesztesz — hiába (hiába: mert szakmánk legfőbb embere, akinek véleményétől emberek sorsa függ, Major Tamás — sajnos — sose látott színpadon és véleményét emberségemről „hallomásból” alkotta meg. Pedig hiszem, ha ismerne, ő szeretne talán a legjobban ezen a pályán), mondom, én ezen a napon fordulok Hozzád és Államunkhoz — segítségért.

Legelső kérésem, hogy 1961. január 24-ig, tehát addig, amíg táppénzre jogosult vagyok, *fizessétek ki táppénz helyett a rendes havi gázsimat*. Ezt Tímár Jóska is megkapta, amikor beteg volt. Ugye nem kell bizonygatnom, hogy művészi és emberi értékeink is hasonlóak, akár csak „múltunk” és a betegséggel járó kiadásaink. Ennek az elintézését kérem legelső sorban és minél előbb, mert egyik napról a másikra összeomlott életházam egyik fontos oszlopa: sajnos, a pénz.

Második kérésem ismét az: meg akarok próbálni *így, bizonytalan egészséggel is újra játszani*. Ha az előző kérésemet teljesítitek, már nem érhet az a vád, hogy „anyagiak miatt akarom felvenni a munkát”. Nem, én a közönség miatt akarok dolgozni, amíg és ahogy még tudok: egyelőre talán heti két előadást, ha megy, esetleg majd persze többet is.

Ami a *rázásmentes* közlekedésem megoldását illeti, belátom, nem kívánhatom, hogy kocsitulajdonos kollégáim hurcoljanak be és ki Budakeszről, sem a színházat nem terhelhetem taxi költségekkel. Így — mint a múltban is — *nekem kell megkeresnem a rávalót*. Mert, Ferikém, én kizárólag arra kerestem a „hakkokkal”, hogy a színházi munkámat mi-

nél pihentebben és jobb kondícióban tudjam elvégezni. Tudod jól, hogy életjáradékra vett és OTP kölcsönrel rendbe hozott „vályogváramon” kívül az ég világon semmim sincs, még ruhám sem nagyon. De ez a vályogvár a mindenem, ezt nem cserélném el semmiért, igen, még a színházért sem. Tehát innen beljebb költözni azért, hogy a taxi-kiadástól mentesüljek, nem vagyok hajlandó. Meg kell hát keresnem ezután is időnként, *minimális fáradtsággal járó méltó munkával*, a színjátszás regie-költségét. Következő kérésem hát: *hozzájárulást kérem 45 perces televíziós Önálló-estémhez*, ami januárban „operációm” miatt maradt el, s amit most május 14-re tűzne műsorára a televízió. És itt álljunk meg egy szóra. Ez az Önálló-est, már a tavalyi Bartók termi, Neked, aki sajnos nem láttad: vörös posztó. Úgy mondtad: „túl sokat feccoltam bele” erőből, időből, esetleg a színházi kötelességeim rovására is. Igen, Ferikém: ez az Önálló est valami, amiért érdemes volt ezt a 30 évet végigcsinálni s ami után — különösen, ha még meg is marad, mint ez a 45 perces filmre vett televízió-variáció — akár nyugodtan meg is lehetne halni. Iszonyúan-áldozatos, levegőbe-írt művészetünk nem is kívánhat többet a halhatatlanságtól és örökkévalóságtól. De ennyit kíván, sőt megkövetel. Én ezzel a furcsa kövel a hasamban, ami tudod, bármelyik pillanatban végül is megölhet — meg akarok örökíteni magamból valamit. Hogy ez csak ennyi? Színésznek születtem — sajnos —, nem költőnek vagy festőnek. De ezt a 45 perces nyomát a világban Mezei Máriának, a színésznek engedd — ha egészségem is engedi — megteremtmem *minden körülmények között*. Ennyire hiú lehetek én is, hiszen nem több ez, mint egy madár lépte a havon.

Végző, de igazán a legvégző kérésem pedig, hogyha a megpróbált munka nem eredményez fizikai katasztrófát, de kiderülne, hogy akár az én, akár a kollektív munkájú színház szempontjából nem megoldható, s nekem mégis be kell csuknom a Színház kapuját magam mögött: segíts és támogass Államunk felé, hogy maradék-életemre azt a kenyeret kapjam, ami kijárna nekem, ha végig az első sorban küzdöttem volna (s ma Kossuth-díjas, kiváló művész lennék, ami kizárólag a feladatokon múlt volna nálam), azért, amiért a múltban az utolsó sorban, s azóta is, mióta ismét az elsőbe kerültem, de amíg élek, valahogy mindig küzdeni fogok: *az Ember jobbbá, többé, igazabbá, boldogabbá tételéért*. Mert végző fokon ez az értelme nemcsak a színháznak, de minden helyes emberi munkának.

Kéréseimre válaszat mielőbb várom s Téged magad is végre ebben a szép tavaszban itt a budakeszi vályogvárban, ahová két hónap óta, mióta beteg vagyok, az igazgatóságból csak Kondor Sándor tette be a lábát.

Szeretettel ölel régi barátod

Mezei Mária

4.

Budakeszi, 1961. ápr. 25.

Kedves Béla!

Legutolsó művészeti tanács-ülésünk után határoztam el, hogy hosszú idő után ismét levelet írok Magának. Megértettem, amit ott mondott: valóban a személyes művészi problémák nem tartoznak a nyilvánosságra. Sajnos, én mindig elfelejtem, hogy a színész önző és hiú fajtájú ember, tökéletesen egocentrikus, sőt kegyetlen, mint a gyermek. Valóban értel-

metlen dolog lenne az én művészi vergődésemet, kielégítetlen alkotóvágyamat elébük tárni. Hazugság, majd gúny és nevetség tárgya lenne minden ott eladagolt szavam.

Maga Béla — hála Isten — nem színész jellemű ember. Maga több a színésznél, és nem véletlen, hogy rendez és igazgat. Mindkettőhöz lényeges szakmai és főleg etikai többlet kell, ha jól akarja betölteni hivatását. Ehhez az etikusan és szakmaian is felettünk álló Igazgatóhoz fordulok most saját, szükségszerűen egocentrikus színészi problémáimmal, kérem, hallgasson meg jóindulattal. Azért választom a levelet és nem a személyes beszélgetést, mert félek, egy félreértett hangsúly esetleg olyanokat mondat mindkettőnkkel, amit talán nem is akarunk, mint legutóbbi telefonbeszélgetésünkkor Mamlockné szerepével kapcsolatban. Erről utólag csak annyit szeretnék mondani: egész évben vártam a „nagy” feladatot, amiről folyton beszélgettünk, s hogy ez a szerepke lett végül is belőle, nagyon elkeserített. Annyi jelentéktelen, sőt megalázó munkát kellett vállalnom nyolc esztendeig, s mióta újból a helyemen vagyok, oly kevés nagy feladatot oldhattam meg, hogy megértheti ezt az ösztönös tiltakozást egy üresjáratú szerep ellen. Én megértem, hogy Maga fegyelmet akar teremteni, s csak azért mondta nekem, amit mondott. Nem vagyok hajlandó azt hinni, hogy komolyan el akarna engedni a színházról. Hiszem és hinni akarom, hogy Maga értékel és becsül annyira, mint színházunk bármelyik vezető tagját. De hogy ez a hitem végre bizonyosságot is nyerjen, ezért kérdem most meg Magától: a jövő szezonra tervezett darabok közül melyekkel gondolt rám? Mert feltétlen bele kellett terveznie engem is — mint a többieket — képességeimnek megfelelően a műsorba.

Engedje meg, hogy mielőtt erre a választ megadná, elmondhassam saját kívánságomat. Az általam ismert darabok közül három nekem való szerep van a műsorban: *Karenina*, *Hamlet* anyja és a *Williams* darab *Blanche*-a. E három közül *Gertrudot* már említette. Örülök neki és nagy gonddal és hozzáállással igyekszem majd a legjobban megoldani. De e mellé legalább még egy *lángragyújtó* feladat is kell, kedves Béla. Olyan, ami tartalmat és értelmet ad az életemnek, attól a perctől kezdve, hogy tudom — az enyém. És ezt* hiszem, hogy Maga is nekem szánta, valószínűleg többszöri kérésemre *kedvemért* tűzte műsorra a darabot. Tulajdonképpen segítségét kérem, hogy meggyőzzük Vámost — aki, úgy tudom, rendezni fogja a darabot —, hogy *Blanche* — én vagyok. *Blanche* „fehér” lény, de úgy, hogy az összes színei a fehérnek benne vannak. Nem „naiva”-szerep a szó köznapi értelmében, sőt meggyőződése, hogy fiziológiailag fiatalon és külsőségeiben naiván nem is lehet jól eljátszani. *Blanche* vonzó, izgalmas, sokrétű nő, egy eltévedt gyermek *belső* tisztaságával. Bonyolult, nagyon nagy skálát igénylő szerep, valóban az emberi érzések összes színeiben kell villódnia, úgy, hogy e szívrávnyszínek állandó fehér hatást adjanak.

Tragikum akkor lesz igaz, ha ezt a *sokszínből* összeállt fehér sugarat nyeli el a mély fekete sötétség: az előítélet, féltékenység, az emberi részvégtlenség, végső fokon egy hazug társadalom.

Ritkán volt első olvasásra ilyen találkozásom, ilyen felgyulladásom szereppel, de mikor volt, teljes értékű alakítás lett belőle. Kérem, higgyen nekem és ne féljen a koromtól. Nincs korom, nem lesz. Tudom, mire képes — és be is igazoltam Sabinában — milyen fizikai csodákra a tehetség. A szerep, ha birtokba vehet, átalakít úgy, hogy én magam eltűnök és csak ő marad. Segítsen, Béla, megszűlnöm *Blanche*-t, aki mióta ismerem, itt él bennem, nyugtalanít, üldöz, s már Mamlockné szöke hájában is az ő szökése bujkál. Annyi szerepem maradt eljátszatlanul, annyit játszottak el helyettem közepesen, érzem, tudom, ha ez is másé lesz, alkotó erőm elsorvad. Ez pedig nem lehet érdeke a színháznak.

Üzenjen, hogy Blanche valóban az enyém és ajándékoz nekem egy nyugodt nyarat és egy boldog évet. De meggyőződése, hogy a közönséget is megajándékozza egy kitűnő alakítással. Ha ebben nem lennék bizonyos, nem írtam volna ezt a levelet, ennyire ismernie kell.

Szeretnék a színház elégedett és boldog tagja lenni.

Válaszát várom és szeretettel üdvözlöm.

5.

Bkeszi, 1963. júl. 23.

Kedves Feri,

júl. 19-i levelét a legnagyobb meglepetéssel olvastam, s mivel szöges ellentétben áll legutóbbi megbeszélésünkkel, melynek alapján rendeztem el nyaramat — kénytelen vagyok rá hosszabban válaszolni.

Elsősorban emlékeztetni akarom: mielőtt aláírtam a „Válás magyar módra” c. műsor szerződését, mely június végétől augusztus 2-ig Pesten tart, megkérdeztem Magát, tud-e nélkülözni szeptember 1-ig. Maga szó szerint ezt felelte: „Lehet, hogy színház nem lesz, de hogy Maga szeptember 1-ig szabad lesz, az biztos.” Számomra ez a kijelentés hivatalos engedély erejével bírt, hiszen az Igazgatóm mondotta, aki akkor pontosan tudta, milyen életbevágóan fontos nekem, hogy szeptember 1-ig szabad legyek. Most mintha mindent elfelejtett volna, ami velem az elmúlt évben történt. Kénytelen vagyok hát emlékezetébe idézni szépen sorban mindent.

Ott kezdem, amikor most egy éve Budakeszin megbeszéltük, hogy felbontom Madách Színház-i szerződésemet és átmegegyek a bukásokkal kínlódó, Pest legrosszabb hírű színházába, hogy segítsek Magának valódi színházat csinálni. Én 32 éves tapasztalatomat, neveimet, tehetségemet, színházszeretetemet ajánlottam cserébe a Maga ígéretéért: „nem azért szeretném, ha hozzánk jönne, hogy akármit eljátsszon, ami éppen adódik és Magának való, hanem, hogy nagy formátumú, irodalmi értékű, Magára épülő, közösen választott darabot játsszon és ezzel, valamint tanácsaival a színház felemelkedését segítse.” (Konkrétan a Chaillot bolondja c. Giraudoux-darabban állapodtunk meg.) Otthagytam a nagyszerű Madách Színházat, ahol úgy éreztem, nem becsülik és nem használják fel méltóképpen tehetségemet. Hittem Magának.

No, és mi lett a Maga ígéreteiből?

A műsorterv összeállításánál senki nem kérdezte véleményemet, s a Jeromos szörnyű bukása után az „Egymillió fontos bankjegy” Lady Pipsy-jét ajánlotta fel, mint parádés indító szerepet számomra. Akkor döbbsentem rá, hogy öngyilkosságot követtem el, mikor elszerződtem a Madách Színháztól. A továbbiakban megpróbáltam darabokat ajánlani Magának, s higgye el se Maugham Színházára, vagy Esőjére, se Shaw Warrennéjére nem fizettek volna rá, sőt. Az Ön választása Liliomra esett, s én elkezdtem és befejeztem a saisons Muskátné szerepével, amit már 25 év előtt is „szívességből” játszottam csak el Bárdosnak.

S most nézzük meg a Muskátné körüli eseményeket: én leszámolva mindennel, őszinte ügyszeretettel és vérbeli színészvoltom diktálta lelkesedéssel álltam bele a számomra semmit sem jelentő, de esetleg a színház számára jól is végződhető Liliom próbáira. Furcsa, de izgatott, hogy szinte színészek nélkül, hogyan lehet elfogadható előadást produkálni. Élveztem és örültem, ha a kedves kórista elviselhető prózai hangon szólalt meg végre. Magammal igazán nem sokat törődtem, hiszen Muskátnét eljátszani, még új felfogásban is, egy pillanatnyi odafigyelésemet igényelte csupán.

Azután elkezdődtek a bajok, először a fogam dagadt fel, és el kellett halasztani a premiért. Azután a főpróba előtti napon rám esett egy tölgyfa ajtó az Irodalmi Színpadon. Sebesülésem legalább 6 heti teljes pihenést igényelt volna, én másnap hordágyon ugyan, de bementem a főpróbára és elmondhatatlan fájdalmak közt lejátszottam a főpróbát, a premiért és a következő előadásokat is trombózis veszélye, sípcsontthártyagyulladás s napról napra fogyó hanggal. Hogy az én kutyaidomár múltú, artista mozgású Muskátném láb és hang nélkül nem volt ezekben a hetekben színészi remekmű, ez — higgye el — egyáltalán nem érdekelt. Szeretem a Don Quijote-i hősi gesztusokat — sajnos. Mikor már harmadszor vesztettem el teljesen a hangom, jött rá dr. Nákó András gégszerm, hogy az Irma Te Édesben használt s állandóan hulló nylon szilánkból készült műhótól rekedek be újból és újból, ahányszor csak bemegyek a színházba. A nylon-fertőzés foglalkozási betegség, és a vele dolgozó munkásokat ötszörös szűrő-maszkkal védik ellene. Engem csak az olaszok mentettek meg tőle, leszedve minden függönyt és suffitát — sajnos, elég későn, mert akkor már lázasan feküdtem, szilikózisszerű, gombostűnyi sebekkel a tüdőmben. Ez még ma sem múlt el, időnként Tetránt szedek, nehogy tüdőtályog fejlődjön belőle.

Mindez a keserves, életveszélyes és tökéletesen hiábavaló áldozat együttjárt természetesen teljes anyagi romlásommal is, mert 2 hónap alatt cca. 20000 forint értékű mellékkeseteket kellett lemondanom, tanúm rá a színház titkársága.

Mit kaptam mindezért cserébe? 32 éves színész-életem első rossz kritikáját, a színházról betegállományt s most ezt a levelet Magától. S itt kapcsolódik levelem az Ön leveléhez, és ez most már válasz is.

Nem, Feri, én nem fogok tudni augusztus 12-én próbát kezdeni. Engem Önök tönkretettek úgy színészi, mint fizikai mivoltomban. Az új saisonban helyre kell, hogy hozzák mind a kettőt. Elsősorban fizidot kell adnia rá, hogy egészségem rendbe jöjjön, mert ha a felsorolt anyagi veszteségeim miatt twisztelnem kellett nyáron azért, hogy a családomnak tüzelője legyen télen — utána igenis el kell mennem Erdélybe, műhavas tüdőmet kiszellőztetni. Ha ez megtörtént, egy közösen választott, rám épülő és az én művészi céljaimmal is egybevágó szerepben óhajtok színpadra lépni. Nincs időm és erőm további áldozatra és megalkuvásra.

Én másfél év múlva szeretnék elbúcsúzni ettől a pályától, és ez a kívánság egy olyan színésznél, mint én, tragikus. Valaki, vagy valakik felelősek érte. Elsősorban szakmánk azon megfoghatatlan, de hangadó és sorsok felett bűnös könnyelműséggel döntő „vezető” egyéniségei, akik kideríthetetlen okból 1949 óta vitathatatlan és, állítom, szinte egyedülálló politikai és emberi tisztasággal, törhetetlen hűségemmel hazám iránt és főként az egész ország közönsége által elismert és nagyabecsült tehetségemmel mit sem törődve, újra és újra megpróbálnak tábornoki rangomtól megfosztani és a szakma közkatónájává, sőt időnként munkaszolgálatosává alázni. Bennem annyi erő van, mint a csíralevéiben, ami az aszfaltot is áttöri, és 14 év alatt újra és újra felküzdöttem magam a napfényre. Ma

nagykoronájú fává fejlődve, gyümölcsökkel megrakva egyetlen kívánságom van: leszedni és szétosztani életem termését. De a gyümölcszedés nem történhet diktatórikus módon.

Kedves Feri: minden következménnyel kijelentem, rám ezután csak előzetes megbeszélés alapján lehet szerepet osztani. A színháznál betöltött rangom és közös megállapodásunk is kötelezi Magát erre, engem pedig kötelez művészi hitvallásom: nem csupán játszani, hanem közölni is akarok valamit az emberekkel. Valamit, amitől úgy hiszem talán jobb, szebb, igazabb, boldogabb lesz a világ. Ha ez a mondanivaló annyi is csak, mint egy rigófütty értelme a világban, akkor sem tudom dögkeselyű vijjogásává transzponálni. Ezért iszonyodom Ottiliától és az egész Dürrenmatt-darabtól. Meggyőződésem, hogy meg is fog bukni, mint ahogy szerte a világban eddig megbukott.

Tudom, mit akarok játszani, s ha kíváncsi lesz rá és elhiszi, hogy az olyan formátumú színész, mint én, csak akkor használ a színházának, ha teljes lélekkel hisz abban, amit csinál, majd közlöm Magával.

Augusztus elsejéig lakásomon, telefonon vagy személyesen megtalál, ha nem, a szeptember elsejei vizontlátásig üdvözl

6.

Budakeszi, 1965. május 28.

Levél Both Bélának,
a Nemzeti Színház igazgatójának.

Béla, egyáltalán nem könnyű életem legszebb és legnehezebb esztendejével mögöttem — ami egyben Nemzeti Színház-i tagságom első évét is jelenti — írom Magának s egyben felettes Hatóságainknak ezt az „életmentő” levelet.

A szezon lassan végetér, s az én szerződéselem augusztus elsejével lejár. Mivel a színház vezetősége az „Ifjúság édes madara” premierje óta felém se nézett, kénytelen vagyok én jelentkezni, mert tudnom kell, mi lesz további sorsom.

Pontosan öt esztendeje, hogy hasonló körülmények közt, hasonló céllal és tartalommal néhai Ladányi Ferencnek, a Madách Színház akkori igazgatójának utoljára írtam levelet. Maga akkor a színház főrendezője volt, s pontosan emlékeznie kell rá, miről szólt ez a levél. Arra kértem benne a színházat, hogy csökkent *fizikai erőimnek* megfelelően, tehát kíméletesen foglalkoztassanak a jövőben, mert amint dr. Noszkay Aurél professor hivatalos orvosi bizonyítványa tanúsította: az allergiás gyógyszerérzékenységem miatti klinikai halálból ugyan visszahozva, de *operálhatatlan* vesekőállapotom izgalom- és rázkódásmentes életmódot követel: ez magyarul azt jelentette, hogy a színészet számára rokkanttá lettem. Ennek a bizonyítványnak az alapján a *Népművelésügyi Minisztérium közbelépésére* megmaradhattam teljesjogú tagnak, régi nagy szerepeimet leadva eljátszottam százszor a „Fák állva hallnak meg” című darabot. Két év múlva mégis el kellett hagynom a Madách Színházat, mert Ladányi távoztával a kíméletes, de jelentős foglalkoztatásom megszűnt, s jelentéktelen szerepek terhével a három hónapig tartó Hamlet próbái olyan rossz fizikai-lelki állapotba hoztak, hogy végül is kérnem kellett a szereptől való felmentésemet. Akkor már régen Maga volt az igazgató, tehát emlékeznie kellett rá, hogy Noszkay dr. bizonyítványát a színház nem találta már meg, elveszett. Mivel veseállapotom azóta

sem változott, ez a bizonyítvány sajnos ma is érvényes, s kívánatra másolatát bármikor elkérhetjük a kórháztól.

Igaz, hogy Maga Béla, ez év április 5-én azt mondta, hogy Noszkay hamis diagnózist csinált, de nem hiszem, hogy ezt a véleményét komolyan gondolta. Mint ahogy nem hihetem, hogy komolyan mondta ugyanakkor ott az Apostolok espressójában, idegenek, kávéfőzők, színészek, sőt a színház párttitkára jelenlétében, hogy „aki miatt pedig még egy előadás elmarad, az szezon végén veheti a batyuját”. Hiszen akkor Sinkovits Imre, Váradi Hédi, Olthy Magda és sokan mások is búcsút kellene, hogy mondjanak a Nemzeti Színháznak. Maga nekem adresszáta ezt a nevelő célzatú fenyegetést az április negyedik kitüntetésem másnapján, amikor a próbáktól, a sorozatos előadásoktól s a kitüntetéssel járó szép izgalmaktól kifeszülve, berekedtem, s arra kértem a színházat, hogy ne kelljen aznap este „Oresteia-t” játszani, s ezzel esetleg reszkíroznom az új bemutatót is. Közbevetőleg meg kell jegyezni, hogy egy év alatt, míg a Nemzeti Színház kötelékében dolgoztam, összesen három előadást kellett lemondanom az influenzajárvány idején. Fenyegető nevelőmódszere „használt”, mert eljátszottam este Klytaimnestrát s még egy hónapig tovább próbáltam az „Ifjúság édes madarát” s játszottam a műsoron lévő „Oresteia-t”, „Colombe-t”, „Apácát”, persze, hogy milyen fizikai és lelki állapotban, azt csak orvosaim, s talán Marton Endre tudja, aki ha nem vigyázott volna úgy rám, bizony már jóval premier előtt kidőlttem volna. Így csak a premiert kellett teljesen rekedten, nem egyszál húron, de egyszál dróton a torkomban sikerre hegedülnöm. Utána összerogytam. Mindenesetre köszönöm, hogy három orvos igazolására ugyan, de most tudomásul vette betegségemet, s adott két nap pihenőt. De engedje, hogy megmondjam: át tudtam volna én harcolni baj nélkül ezt a negyedik premierjét is az esztendőnek, *ha elhitte volna nekem már egy hónappal előbb, hogy a házi főpróbák hetében képtelen vagyok este játszani.* Nemcsak veseállapotom, de szív- és idegleterhelésem a premier előtti napokban olyan fokú, hogy képtelen voltam fiatalkoromban is rá, hát még ma, naponta összefoldozott egészségemmel, ötvenhatodik évemben. Nem hitték ezt el az Oresteia bemutatója előtt sem, s a nyilvános főpróba napján este kihagyó lélegzettel „Colombe”-t kellett játszani. Mennyit kértem, könyörögtem Czapkó főtítkárnak heteken keresztül, hogy csináljon a főpróbák hetére más műsorbeosztást, hiszen nem tehetek róla, hogy kevesebb a fizikai teherbírásum, mint amihez ők vezető színészekről hozzá vannak szokva. Nem tette meg. S örültem kellett, amikor Váradi Hédi betegsége miatt simán elhagyták a május 2-i „Oresteia-t”, s én végre aludhattam. De május 4-én, a legerősebb házifőpróba napján a színházi orvos felhozta Magát Béla az öltözőmbe. Én hetek óta tartó tahikardiás állapotban, a feszültségtől és felelősségtől súlyos alvás, evés, emésztésszavaroktól gyötrötten, sírva könyörögtem, segítsen rajtam s az „Ifjúság édes madarát”, és ne a Katona József Színházat csukja be aznap estére Váradi Hédi betegsége miatt, hanem csináljon műsorváltást, hogy próba után lefekhessem s ne kelljen „Oresteia-t” játszani. Maga kiabált, én próba végén életemben először elájultam, majd magas vérnyomásos, életveszélyes rosszulléttel a János kórházi SztK-ban délután fél négykor Rausedyl-injekciót kaptam, amitől itthon elaludtam, úgy, mint aki meghalt. A színház titkárnőjének telefonja költött fel. Maga azt üzenté, ha nem lépek fel ma este, megfizetteti velem az esti bevételt, és nem reflektál rám többet sem idén, sem jövőre. Én csak Major Tamás baráti telefonjából érttettem meg, hogy ez az üzenet azt jelentette: ha akkor este betegen bár, *de nem engedelmeskedem* parancsának, akkor Maga Béla elveszi tőlem premier előtt három nappal életem legszebb szerepét, az „Ifjúság édes madarát”.

Halálverítékben fürödve, kezemben az SztK-igazolással, ereimben a Rausedyl-injekcióval, betámolyogtam a színházhoz, ahol Major Tamás sose felejtendő testvéri támogatásával végigvánszorogtam és -suttogtam azt a szörnyű emlékü „Oresteiát”. Igaz, mint halott Klytaimnestra el is aludtam a színpadon, de *túléltem*. S ez, ugye, Magát igazolja?! Nem, Béla! Állítom és minden következménnyel vállalom, amit mondok: *a színész felkészülése a nagy szerepre legalább olyan fárasztó fizikai és idegmunka, mint mondjuk egy versenylovassal felkészülése egy nagy futamra. Ha mi, színészek, csak a tizedét kapnánk kíméletben, velünktrődésben, szeretetben, mint amit a versenyzők kapnak — több nagysikerű alakítás, előadás és kevesebb időelőtti színészhalál lenne. Ezt általános érvénnyel merem állítani. Magamra vonatkozóan a következőt kérem:*

Én életem végéig szeretném szolgálni a magyar kultúrát, ezért arra kell kérnem mindazokat, akiket illet: engedjék meg, hogy *szerepeim megtartása mellett* 1965. augusztus 1-től nyugdíjba mehessenek. Nincs más módom a védekezésre. Ne értsenek félre! A színház az életem értelme, de számomra a színészet igazi vérrel színezett játék, amit esténként elcsorgatok belőle, azt pótolnom kell. Nem tudok minden este játszani, s nem tudok főpróbázni és játszani egyszerre.

Hálátelt szívvel köszönöm a Thália Színház nagyszerű vezetőinek, hogy tavaly tavasszal utánam nyúltak, mikor a semmibe zuhantam, s megajándékoztak „Apáca”-beli szerepemmel. Köszönöm a Népművelésügyi Minisztériumnak és a Pártnak, akik lehetővé tették, hogy végre a Nemzeti Színház tagja lettem, sőt első kitüntetésemet is megkaptam. Magának Béla köszönöm „Colombe”-beli szerepemet, s azt, hogy engedett Marton Endre két gyönyörű kívánságának, hogy én játszam el Klytaimnesztrát s a csodálatos Alexandradel Lagót. Ez a négy szerep egy év alatt így együtt tulajdonképpen 34 esztendő színészetem summája is lehet. *Engedjék meg, hogy a jövőben annyit játszam, amennyit úgy bírok játszani, hogy nekem is, a közönségnek is ünnep legyen a játék.* Talán az a hétesztendő száműzetés a pályáról, amit 1949-től 1956-ig önhibámon kívül végigjártam, indokolja ezt a szokatlan hangú kérést. Lehet, hogy jó „anyaggazdálkodás” mellett, humánus lelkű igazgatás alatt mint tag is elérhetném ezt, de az elmúlt év és az itt vázolt körülmények erre semmi biztosítékot nem adnak nekem. Ezért kell ismételtén arra kérnem: tegyenek nyugdíjba, s ha lehet, adják meg azt a nyugdíjat, mintha már most hivatalosan *kiváló művész* lennék Népköztársaságunknak, mert ugye nem veszik szerénytelenségnek, ha azt mondom, hogy az ország közönsége szemében én már régóta az vagyok.

És kérem Magát Béla: az „Ifjúság édes madarát” feltétlenül hagyja meg nekem. Ne vegye el, mint Klytaimnesztrát elvette *végleg* tőlem, mert orvosaim azt kérték, hogy *átmenetileg* könnyítsen rajtam. Ha másért nem, gazdasági szempontból érdemes velem játszani Alexandrát, hiszen nem kis részem van abban, hogy naponta táblás házakkal játszunk, s — ha élek — remélem, évekig játszani is fogjuk.

Nekem Alexandra megért mindent. Azt, hogy Apám-Anyám született és szenvedett, hogy én színész lettem és nem tanár, hogy odaadtam lassan a színészetnek mindenemet (Alexandra ruháinak még utolsó filléreimet is).

Kérésem összegezve ennyi: engedjék, hogy amíg élek, művész lehessenek, de úgy, hogy az élet minél tovább tartson, mert azért az élet még a művészetnél is többet ér.

Köszönöm mindazok türelmét, akik ezt a „körlevelet” elolvasták, s köszönöm előre segítségüket, amiben biztos vagyok.

Magát Béla, arra kérem, próbálja módosítani rólam való véleményét: „mint színészt csodálom és tapsolok Magának, mint embert elviselhetetlennek tartom”. Óh, bár elhinné nekem, hogy nem az udvariasság és a simulékonyság az emberség legfőbb kritériuma, s hogy a sokszor elviselhetetlennek tűnő embereket egy kevés megértéssel és szeretettel nagyon is elviselhetőkké lehet változtatni. Erről a mindenkori színházak mindenkori műszaki gárdája s mindenkori öltöztetőim sokat tudnának Magának mesélni, többet, mint például férjem, aki az egyik legjobb ember a világon, szeret, tíz éve él velem, s néha mégis „rossz” hozzám, ahogy egyszer elmondtam Magának. A dolgok és az emberi kapcsolatok „bonyolultak”, ahogy Márai mondaná, de hát végül is befejezem ezt a szűnni nem akaró levelet.

Tisztelettel s akár hiszi, akár nem, reménykedő szeretettel üdvözlöm

(Mezey Mária)

7.

1968. május 12.

Róna Tibornak, a Vidám Színpad Igazgatójának!

Tibor,

a mai napon, 1968. május 12-én kézbesítette a posta Lázár Egon gazdasági igazgató aláírásával színháznak 1968. április 30-i keltezésű levelét.

Mivel én Lázár Egont életemben egyetlen egyszer láttam — április 10-én a Férjvadász utolsó előadásának végén —, s kapcsolatunk annyi, hogy sietősen aláíratott velem valami papírt, amiről csak annyit értettem meg — kifulladás az előadástól és a sikertől —, hogy nem felel meg a kettőnk között cca egy évvel ezelőtti szóbeli megállapodásnak, kénytelen vagyok nem Neki, hanem Neked címezni válaszomat. Neked, mert én Veled kötöttem szerződést — igaz szóbelileg —, de magunkfajta emberek közt a szóbeli megállapodás írásos szerződéssel egyértékű.

Tisztában vagyok veled, hogy a törvény előtt persze az írás dönt. De vannak kötelező belső törvények, s én most Nálad arra apellálok.

Elsősorban kérdem: miért nem írták meg ezt a levelet 1967. szeptember 1-e előtt, amikor szerződésünket írásban is megújítottuk? Vagy miért nem tisztázta a színház velem a saison folyamán megváltoztatott álláspontját? De miért nem válaszolt dr. Gévai Károly 1968. február 22-i levelemre, amiben én részletesen leszögeztem megállapodásunk alapján elszámolásunk akkori állását? Miért forszírozta Gévai dr. egész évben, hogy annyi számú előadást játsszak el április 10-ig, amerikai utamig, ami megfeleljen a július 31-ig szóló szerződésünk alapján kifizethető összegnek az esti 1000 ft-os gázsival.

Ha hamarabb közli velem a színház, hogy egy merész és önkényes ötlettel összevonja az 1967. febr. 1-től 1967. aug. 31.-ig szóló *elszámolt és lezárt szerződést* — az 1967. szept. 1-től 1968. júl. 31-ig szóló megújítással, s közli azt is, hogy a másfél hónapig tartó irdatlan nehézségekkel járó próbákat utólag tőlem ingyen követeli, felbontva futó szerződésemet,

akkor nekem lehetőségem lett volna döntenem, állom-e ilyen körülmények között is a szerződést, vagy kilépek belőle.

Valakinek, aki bár papírral a zsebében, mégis jóhiszeműen hitelbe dolgozik, az utolsó pillanatban eltépni papírját és fityiszt mutatni — enyhén szólva, „rossz vicc” — nem méltó Hozzád.

Tehát még egyszer: másodállású szerződése 1967. febr. 1-től 1967. aug. 31-ig szólt. Erre az időre kifizetett a színház 7x2800 frt, azaz 19600 ft-ot. Május 6-án prémium címén 4000 ft-ot. Egy angol neccharisnya nadrágot vett tőlem a színház 600,- ft-ért. *Ez összesen 24200 ft.* Játszottam 19 előadást, plusz egy főpróbát — ez annyi, mint 20000 ft. És próbáltam másfél hónapig, annyi, mint 4200 ft. *A 67-es saison ezzel az elszámolással lezárult.*

Ennek az alapján hosszabbítottuk meg szerződésemet 1967. szept. 1-től 1968. júl. 31-ig. Együtt számítottuk ki Veled Tibor itt Budakeszin, majd több ízben Gévai Károllyal, hogy a 11x2800, azaz 30800 frt-ért én az előre jelzett amerikai utamig, ápr. 10-ig 30, illetve 31 előadást játszhatom el, havi 4-5-öt.

Lejátszottam 28 előadást, tehát járt nekem a színháztól 28000 ft. Megkaptam eddig 23800 ft-ot. *Fennmarad tehát 4200 ft.*

A levél szerint ebből a színház csupán 600 ft-ot óhajt kifizetni egy, elnézett januári előadás címén, amiből még 400 ft-ot le kíván vonni. Ebben az esetben én másfél hónapig ingyen próbáltam és ajándékba adtam egy neccharisnyanadrágot is.

Tibor — a munkámból élek s ezt a ragyogó szerepet kizárólag pénzért vállaltam el, mert szükségem volt rá. Veritékben, szívdobogásban, bosszankodásban és megbetegedésben annyit fektettem bele ebbe a szerepbe, mint jó színházi körülmények között 5 szerepbe szoktam. Nem csoda hát, ha az 5-szörösét is kértem az egy napra eső színházi gázsinak. Nem beszélve a bevételről, amihez a színház szerepeltetésem révén jutott.

Tudod, ugye, kinek tartalak?

Megéri Neked ez a vitás 3600 ft, hogy szívemben és emlékezetemben a zseni jelzőt az ügyes üzletemberre cseréljem át?

Nem tudom elhinni.

Amilyen összeget *Te*, és nem Gévai-Metternich vagy az ismeretlen Lázár Egon, méltányosnak tartasz nekem kifizetni, légy szíves küldd el lakásomra: Budakeszi, Petőfi utca 18 c. alá.

További sikereket kívánok

Jegyzetek

Mezei Mária 1952 és 1968 között hét levelet írt színházigazgatóinak illetve a népművelési miniszternek. Legalábbis a kéziratos hagyatékban a most közölt hét levél lelhető fel, vagy az elküldött levelek eredeti kézirata, vagy a gépirat másodpéldánya, vagy mindkettő. Lehet, sőt valószínű, hogy Mezei Mária több levelet írt színidirektoroknak, de e hét levél eredetijét vagy másolatát őrizte meg. A kéziratokat, illetve gépirat másodpéldányokat a *Ruttkai Éva emlékszoba* színház történeti gyűjteménye őrzi. (*M. M.* 34.) A szövegeket eredeti formájukban, de nem betűhíven közlöm: a helyesírást a mai követelményekhez igazítottam.

1. Levél Révai József népművelési miniszternek

Három kitépelt, vonalas füzetlapra írott kézirat, javított fogalmazvány. A harmadik lap hátoldalán Mezei Mária kéziratos — dátum nélküli, de nem egykorú — jegyzete: „*Kopogtatás*” — *Révainak küldött levél fogalmazványa* — *Nem jött válasz!* Mezei Mária *Val-lomástöredékek* című könyvében (Bp. 1981. 109.) a *Bujdosó lány* születését 1953-ra datálja, későbbi nyilatkoztaiban is mindig ezt az évszámot említi. Az 1952-ben írott levél tanúsítja: 1952. október utolsó napjaiban került színpadra a *szcenírozott népdalcsokor* s november 9-én láthatta-hallhatta utoljára a Vidám Színpad közönsége.

2. Levél Kondor Sándornak, a Madách Színház gazdasági igazgatójának

Ceruzával, francia kockás ívpapírra írott, dátum nélküli kézirat és az elküldött levél gépiratának másodpéldánya. A gépirat hátoldalán Mezei Mária kézírása: *Ezt olvasd először!* Alatta egy arab egyes, bekarikázva, utána kéziratos jegyzet: *ez a legelső — 1959 — levél Kondor Sándor gazdasági ig. Madách Színház — a Nem az én fejem premierje után*

Nem az én fejem — Marcel Aymè színművét 1959. február 27-én mutatták be a Madách Kamaraszínházban.

Erzsi, Margitka — öltöztetőnők a Madách Színházban, illetve a Madách Kamaraszínházban.

Sabina — Thornton Wilder *Hosszú út* című színművét 1958. november 14-én mutatta be a Madách Színház; Mezei Mária játszotta Sabina szerepét.

Roberte — Mezei Mária Roberte szerepét Marcel Aymè *Nem az én fejem* című színművében játszotta.

Száz nap házasság — Gergely Márta vígjátékát a Madách Kamaraszínházban 1958. december 19-én mutatták be. Az előadást Vámos László rendezte. Mezei Mária Lili szerepét Simor Erzsivel felváltva játszotta.

Ladányi Feri — Ladányi Ferenc 1958 és 1960 között volt a Madách Színház igazgatója.

3. Levél Ladányi Ferencnek, a Madách Színház igazgatójának

Az eredeti levél gépiratának másodpéldánya, két, spirálfüzetből kitépett, vonalas írkalap Mezei Mária néhány kéziratos javításával. A harmadik lap hátoldalán Mezei Mária későbbi kéziratos megjegyzése: *1/a Levél Ladányinak — 1960 — ápr. 4-én — erre jött ki Meruk — ezután játszottam a Fákát.* Alejandro Cassona *A fák állva halnak meg* című vígjátékát Mezei Mária főszereplésével a Madách Kamaraszínház 1960. április 27-én mutatta be. (Vö. Mezei Mária: *Színésznő a szerepéről.* Film Színház Muzsika 1960. május 27.) Az említett önálló est — *Életem története* — első ízben 1959. június 11-én került bemutatásra a Bartók Teremben. A tervezett televíziós változat a többszöri nekirugaszkodás ellenére nem jött, nem jöhetett létre.

4. Levél Both Bélának, a Madách Színház igazgatójának

Az eredeti gépirat másodpéldánya, Mezei Mária kéziratos javításaival. A második lap hátoldalán Mezei Mária kéziratos jegyzete: *3. Levél Both B-nak — 1961 ápr — Vágy villamos ügyben*

ismét levelet írok Magának — a korábban írott levél kézirata elveszett vagy lappang.

Mamlockné — Friedrich Wolf *Mamlock* professzor című drámáját 1961. április 13-án mutatta be a Madách Kamaraszínház, Mezei Mária játszotta Ellen Mamlock szerepét.

*ezt** — a gépiratban Mezei Mária csillaggal jelölte ezt a szót s a lap alján kézírással feljegyezte: *A Vágy villamosának Blanche-át* (A szerepet végül — emlékezetes sikerrel — Tolnay Klári játszotta; Mezei Mária az 1961–62-es évad végén megvált a Madách Színházról.)

5. Levél Katona Ferencnek, a Petőfi Színház igazgatójának

A levél eredeti gépiratának javítatlan másodpéldánya. A második lap hátoldalán Mezei Mária kéziratos jegyzete: *Levél Katona Ferencnek a Petőfi Színház igazgatójának — 5. — 1963. júl.*

Válás magyar módra — a Kulich Gyula Színpadon 1963 nyarán bemutatott varieté műsor.

Jeromos — Moldova György: *Légy szíves, Jeromos*; a zenés bohózatot 1962. szeptember 28-án mutatták be.

Egy millió fontos bankjegy — Kállai István Mark Twain ötlete (?) nyomán írott revükomédiáját 1962. november 16-án mutatták be.

Liliom — Molnár Ferenc „külvárosi legendáját” 1963. március 26-án mutatták be.

Bárdos — Bárdos Artúr a Művész Színházban 1937-ben mutatta be a *Liliomot*, a két főszerepet Páger Antal és Dajka Margit játszotta.

Irma, Te édes — Alexandre Breffort zenés komédiáját 1963. január 18-án mutatták be.

első rossz kritika — a kritikák általában „túljátszottnak” ítélték Mezei Mária Muskátné alakítását; a legélesebben Nagy Péter fogalmazott: „A legtöbb tapsot arató epizódfigura minden bizonnyal Mezei Máriaé (Muskátné) és Harkányi Endréé (Hugó); pedig sajnos mindketten csak korábbi alakításaik rutinos sablonjait használják fel a közönség ka-

cagtatására — és nem az író által elképzelt alak megelevenítésére.” (Magyar Nemzet 1963. március 31.)

Ottília — Dürrenmatt – Burkhard *Ötödik Frank* című darabját 1963. szeptember 18-án mutatták be. Ottilie szerepét Máthé Erzszi játszotta vendégként. Mezei Mária az évad során új szerepet nem játszott, csak mint Muskátné lépett színpadra a Petőfi Színházban.

6. Levél Both Bélának, a Nemzeti Színház igazgatójának

Az eredeti gépirat másodpéldánya, Mezei Mária kézírásos javításaival. A színésznő a másodpéldányt is aláírta, de ma már kideríthetetlen időpontban s okból az autográf névaláírást ollóval kivágták. A levél szövegét Mezei Mária könyvében közreadta (*Vallomástörédékek*, i. k. 138–144.); a könyvben olvasható szöveg nem tér el az eredeti kézirat szövegétől, csupán néhány apróbb stíláriis javítást eszközölt utóbb a színésznő. A könyvben, a 139. oldalon Mezei Mária pontos és tárgyyszerű magyarázata olvasható Both Bélához fűződő emberi–szakmai kapcsolatáról. Könyvében nem közli, de megőrizte Both Béla két évvel később hozzá írott, egy bolsevik komisszár napiparancsának modorára emlékeztető levelét: színházigazgató és színésznő kapcsolataának *kort tükröző*, embert jellemző dokumentuma e hivatalos levél:

Mezei Mária
művésznőnek
Budapest

A „Warrenné mestersége” f. hó 26-i előadásának lemondásával kapcsolatban az alábbiakat szeretném szíves tudomására hozni:

Megállapodtunk Ladomerszky Margittal abban, hogy a darab következő két előadását ő játssza; továbbá, hogy ő fogja játszani bizonyos beosztás szerint a következőkben is a szerepet, az évad folyamán összesen 25 alkalommal.

Eszerint Művésznő a „Warrenné mestersége”-t legközelebb október 6-án, pénteken fogja játszani; a további előadásokra szóló beosztásról pedig a színház titkársága írásban fogja értesíteni.

Ezzel az intézkedéssel az volt a célunk, hogy részint — még az eddiginél is jobban — tehermentesítsük Művésznőt, részint pedig, hogy biztosítsuk színházunkat az előadásoknak rendkívüli bonyodalmakat okozó és nagy anyagi kárt jelentő elmaradása ellen.

Mínt hogy Művésznő egészségi állapota — számos tapasztalat alapján úgy látszik — nem engedi meg a nagyobb arányú igénybevételt, felkérjük: mondja le egyéb vállalásait, köztük a Kis Színpadon vállalt fellépéseit is.

Szeretném felhívni figyelmét arra is, hogy amennyiben hasonló körülmények között újabb előadás-lemondásra kerülne sor, kénytelen lennék intézkedéseket tenni azonnali nyugdíjaztatására.

Budapest, 1967. szeptember 29.

Tisztelettel:

(Both Béla)
igazgató

Ifjúság édes madara — Tennessee Williams *Az ifjúság édes madara* című darabját 1965. május 7-én mutatták be a Katona József Színházban; Alexandra del Lago szerepét játszotta Mezei Mária.

Kitüntetésem — 1965. április 4-én lett Érdemes Művész Mezei Mária.

Oreszteia — Aiszkülosz drámai trilógiáját 1965. február 26-án mutatták be a Nemzeti Színházban; Klütaimnesztra szerepét játszotta Mezei Mária.

Colombe — Jean Anouilh *Colombe* című színművét 1964. április 16-án mutatták be a Katona József Színházban; Alexandra, a híres tragika szerepét játszotta Mezei Mária.

Az apáca — Denis Diderot regényének színpadi változatát a Thália Színház 1964. március 20-án mutatta be; Mater Katalint, a Szent Eutrópa zárda házfőnöknőjét játszotta Mezei Mária.

Marton Endre — az *Oreszteia* és *Az ifjúság édes madara* előadásokat Marton Endre rendezte.

műszaki gárdája — talán tollhiba; a nyomtatásban, 1981-ben megjelent szövegben *művész-gárdája* olvasható.

7. *Levél Róna Tibornak, a Vidám Színpad igazgatójának*

Az elküldött levél gépiratának javítatlan másodpéldánya.

Férjvadász — Marcel Mithois zenés komédiáját 1967. március 17-én mutatták be a Kis Színpadon; Coco Baisos szerepét játszotta Mezei Mária.

IDEGEN NYELVŰ ÖSSZEFOGLALÓK

Anniversary I.

11th November, 1991 marked the bicentenary of the birth of József Katona, 1791-1830, author of the Hungarian national drama, *Bánk Bán*. There was a scientific session in Kecskemét, the place of his birth, to commemorate the anniversary, that had been greeted by letters from ÁRPÁD GÖNCZ, President of the Hungarian Republic, and József Antall, Prime Minister of Hungary. Here we publish their message and the lectures given by twelve researchers.

PÉTER NAGY, member of the Hungarian Academy of Sciences, who was the chairman of the meeting, recalled the scientific historical reception of the Hungarian national drama. He questioned the romantic commonplaces attached to the playwright's figure and drew attention to the lack of modern, up-to-date interpretations. LÁSZLÓ OROSZ spoke about *József Katona's Personality*. According to Jung's typology, he declared the playwright an introvert character type, who gave up his literary career very early and became a successful lawyer in his native town. To support this statement, he used Katona's poems and plays and the memories of contemporaries. Katona never corresponded. While writing his plays, he had been helped by his introvert character to depict people in existential crisis.

In his lecture, *Historionic Act, Dramaturgy, Contemporary Drama and the Bánk Bán*, ISTVÁN FRIED set forth the paradox that the playwright, who used to be an actor too, based the first draft of the national play on his direct experience in accordance with the given theatrical conventions in 1815.

The final version is dominated by literary purpose, yet it preserves the power of the language and of creating the scenic image, the main merits of the first draft. The researcher proved this by the comparative method of drama and theatre criticism. LAJOS CSETRI spoke about *The Sociological Aspects of the Problems in the Bánk Bán*. He analysed the high level of the consciousness that characterised the playwright in handling the historical events of 13th century, that he depicted in his play. He gained his knowledge in the theory and philosophy of historiography during his law studies, and his thoughts acquired European perspectives with the anti-revolutionist views based on his experiences gained from the revolutions and the Napoleonic wars, which became more and more widespread after 1815. ANTAL WÉBER spoke about the reaction between *József Katona and the 'Gothic' Literature*. He did not use the latter term as Horace Walpole and his school did, but he interpreted it as a strong personal capacity for empathy to enter the spirit of history. TAMÁS BÉCSY reexamined the fifth act, which is most often argued about. He picked a quotation from this act as a title to his lecture *Bánk "Stood as a Post"*. According to his theory of drama, the play is a conflict-play in the first four acts, it is transformed into a centre-oriented play in the fifth act, in which there are two centres: the King and the title-hero. This change of genre had caused the debates, which proved to be insoluble for

the researchers who stuck to the old interpretation of the dramatic conflict. ZOLTÁN ROHONYI discussed *Katona's Interpretation of Drama on the Basis of his Instructions to the Bánk Bán*. It is an important element that the meaning of the text can only be discovered with the help of the instructions, the two being in an organic relationship, with the latter creating the dramatic vision in the reader, too. IMRE NAGY set out from the mythological parable of Arachne's linen, when analysing József Katona's only comedy, *The Rose*, 1814. The play is based on real events, but the third act is a "play within the play" and it ironically puts the previous acts into quotation marks. Doing this, the author surpasses the concept of comedy in his age. LÁSZLÓ MÁRTON a well-known playwright, spoke about Franz Grillparzer's drama, *A Faithful Servant to His Lord (Ein treuer Dicher seines Herrn, 1828)*. The title of his lecture was *Bánk Bán, the Saviour of the Queen*. Grillparzer incorporated the same historic event into his play as József Katona did, but he was interested in the hero's tragedy of representing order, loyal courage and human dignity (László Márton made the last Hungarian translation of the play, too).

At the time, ROGER HOWARD, a guest-professor from Colchester directed his own historical drama on the stage of the University Theatre in Pécs. In his lecture, he spoke *About Historical Drama and the Bánk Bán*, discussing to what extent would the present-day British audience be able to interpret the play, and what would they react to, in case it was performed there. *The Bánk Bán Dictionary* was published on the occasion of the anniversary. The vocabulary of the play is scientifically processed in it. This is the fourth writer's dictionary made by the Hungarian linguists, who have worked on it for five years. JÓZSEF BEKE, the compiler of the dictionary, gave an account of their work, FERENC BIRÓ addressed the audience *At József Katona's Grave*. It was not a simple memorial speech, he searched the motives that made Katona return to his native town. Among the causes, there are his middle-class origin and the premature state of the Hungarian literary world as well as some certain features of his masterpiece (which is the mirror of his mind), i. e. the dramatic conflict within the soul, taking constitutional law as the subject matter of the drama and scepticism whether we can ever gain full knowledge of the truth.

We enclose ZOLTÁN IMRE's study to the text of the lectures of the session (*Pre-figurations of Bánk Bán in József Katona's Earlier Plays*), originally written as a student's thesis. He analysed the dramatic structure, the characters and the unfolding of their relationships in József Katona's dramatization, translations and original plays. Furthermore, he contrasted Katona's development as a dramatist and the two basic patterns that the Hungarian dramatists followed, namely the enlightened type of drama with the scheme of ruler — his court — his subjects, and the other model, involving inner conflicts between two clashing wills centered around the hero, who is motivated from many sides. The latter type lead from sentimentalism to romanticism.

Anniversary II.

Gergely Csiky, 1842-1891, who was born 150 years ago, was the most successful Hungarian playwright of the second half of 19th century. ADRIENNE DARVAY NAGY analyses his obscure, three-act play, *Charming Girls*, 1882. The play follows the contradictory careers of two charming sisters: one becomes a prostitute, while the other remains a poor, yet pure girl.

This study also treats the changes made later to transform the bitter play, with traces of Zola's influence to a popular operette to conform it to the demands of the wide public.

Theatre History

LIANA PETROVA writes about the *Influence of the Exiles of the Hungarian War of Independence, 1848-1849, on the Histrionic Art of Bulgaria*. She reveals that the emigrants of the Hungarian civil revolution and the national war of independence held only solo performances in the town of Vidin, Bulgaria (at that time part of the Turkish Empire), in 1849, while in Sumen, in 1850, there were also proper theatre performances under the leadership of Gábor Egressy, actor and director of the National Theatre in Budapest, which were seen by Bulgarians, too. Sava Doboplodni, teacher of the Sumen school and friend of the emigrants, wrote the first Bulgarian comedy in 1853. It was partly inspired by the performances he had seen before.

TAMÁS GAJDO writes about one of the quite obscure chapters of the Hungarian avantgarde theatre history, under the title *Irén Feld's Company in the Buda Theatre (Budai színikör, Autumn Cycle, Oct.-Nov., 1917)*. In spite of being several stars in the cast, and performing well-known playwrights, the actress' experiment necessary failed, when she tried to make Strindberg popular in a domestic theatre for a public of 1200 during the recession caused by World War I. (Full program and a list of members of the company are enclosed)

JÓZSEF KÖLTŐ deals with the *Acting between 1918-1940 in Székelyudvarhely* (now: Odorheiu-Secuiesc, Rumania), a town in Transylvania with almost exclusively Hungarian inhabitants. (A list of actors who played there, 174 people altogether, is enclosed.)

In his study, *The Conditions of the Hungarian Professional Acting in Yougoslavia between the two World Wars*, SÁNDOR ENYEDI reveals that after the Trianon Peace Treaty, 1920, the possibilities there were even worse than in Czechoslovakia or Rumania, although in the territory of Hungary before the Trianon Peace Treaty, there had been performances in Serbian language since 1813. In 1927, professional performances were held in Zombor (now: Sombor, Serbia) for three weeks, till they were banned. No more performances took place neither there, nor anywhere else in the Hungarian-inhabited towns in the province, however, in 1938 there were serious negotiations to improve relationships in the field of the theatre.

History of Drama

BEATRIX SCHÖNAU discusses *Some Ideas About the Play Laodameia* by Mihály Babits Regarding to the Japanese No-Theatre. She compares the structures of the Hungarian lyrical drama, written in 1910, and the No, finding conspicuous similarities, nevertheless this is not due to any direct influences. The reason for this parallel is rather the Hungarian writer's affinity and sense of form. This play could be staged in a No-theatre, too.

Appendix (Documents of Theatre History)

On the occasion of the forthcoming 200th anniversary of the professional acting in Hungarian language in Transylvania (December, 1992), SÁNDOR ENYEDI publishes some *Documents of the first Epoch of Acting in Kolozsvár* (now: Cluj-Napoca, Rumania), i. e. letters, notes about the performances from 1808-1820.

GÁBOR SZIGETHY has selected letters from the actress Mária Mezei's (1912-1983) legacy. The seven documents were written between 1952 and 1968, and the addressees are theatre directors and the Minister of People's Education. They are partly — and we quote the words of the publisher, who is also a theatre historian — “an actress' asking, pleading, passionately demanding or bad-tempered, sad lines”, and being so, they are records of an artist's career. On the other hand, they are documents of the struggles between an Artist and the Bureau from the era of which we would like to be sure that it is over for ever.

Jahrestag I.

Am 11. November 1991 war der zweihundertste Jahrestag, daß József Katona (1791-1830), der Schöpfer des ungarischen Nationaldramas, *Bánk Bán* in Kecskemét geboren wurde. Zu diesem Jahrestag veranstaltete man in seiner Geburtsstadt eine wissenschaftliche Gedenksitzung, die von dem Präsidenten der Ungarischen Republik Árpád Göncz und dem Ministerpräsidenten József Antall brieflich begrüßt wurde. Ihre Botschaft und die zwölf Vorträge werden nun veröffentlicht.

Der Vorsitzende der Gedenksitzung war Péter Nagy, Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, der die wissenschaftsgeschichtliche Rezeption des Nationaldramas heraufbeschwörte, und die den Dramatiker betreffenden Gemeinplätze in Frage stellend auch auf den Mangel der zeitgemäßen Interpretationen hinwies. LÁSZLÓ OROSZ sprach über *Die Persönlichkeit von József Katona*: aufgrund der Typologie von C. G. Jung qualifizierte er die Dramatikerlaufbahn schnell abbrechenden, aber in seiner Geburtsstadt erfolgreiche juristische Karriere machenden Schriftsteller als introvertierten Persönlichkeitstypus. Zur Beweisführung wurden die Erinnerungen von Zeitgenossen und seine eigenen Gedichte und Dramen herangezogen. Er führte keine literarische Korrespondenz. Seine introvertierte Persönlichkeit verhalf ihm zur Darstellung des in seiner Existenz am Scheideweg stehenden Menschen. ISTVÁN FRIED beschäftigte sich in seiner Vorlesung *Schauspiel, Dramaturgie, das zeitgenössische Drama und Bánk Bán* mit dem Paradoxon, daß die erste Variante des Nationaldramas (1815) noch auf den unmittelbaren Erfahrungen des als Schauspieler tätigen Schriftstellers fußte — aufgrund der gegebenen theatralischen Konventionen — aber bei der endgültigen Fassung (1819) schon die literarischen Ansprüche ausschlaggebend waren. Trotzdem bewahrte der Text die Kraft und die Bühnenwirksamkeit der ersten Fassung. Das wurde mit komparativen drama- und theatergeschichtlichen Methoden bewiesen. Lajos Csetri hielt seinen Vortrag unter dem Titel *Bánk Bán-Probleme in soziologischer Sicht*. Er analysierte jene große Bewußtheit, mit der der Dramatiker die geschichtlichen Ereignisse des dargestellten dreizehnten Jahrhunderts ins Auge faßte. Während seiner juristischen Studien erwarb er bedeutende geschichtsphilosophische Kenntnisse, und die europäische Perspektive wurde durch jene antirevolutionäre, nach 1815 immer mehr betonte, auf Erfahrungen der Revolutionen und der Napoleonischen Kriege beruhende Auffassung gesichert. ANTAL WÉBER sprach über *Die Beziehungen von József Katona und der gothischen Literatur*, obwohl er den Begriff nicht im Sinne von Horac Walpole und seiner Schule gebrauchte, sondern als subjektiv gefärbtes, starkes Geschichtserlebnis. TAMÁS BÉCSY untersuchte von neuem den meist bestrittenen fünften Akt, und als Titel wählte er ein Zitat: *Bánk "stand erstarrt wie eine Säule"*. Nach seiner dramatheoretischen Analyse ist aus dem Konflikt drama der I-IV Akte im fünften ein Mittelpunkt drama-Modell geworden, wo es zwei Zentren gibt: den König und den Titeldarsteller. Grund zu den Auseinandersetzungen war jene Gattungsverschiebung, die für die Literaturhistoriker, die mit der romantischen Interpretation des Konflikt dramas arbeiteten, unlösbar blieb. ZOLTÁN ROHONYI hat die *Dramaauffassung von Katona aufgrund der Instruktionen des Bánk Bán* dargelegt. Ein wichtiges Element dieser Auffassung gemäß ist Folgendes: die Bedeutung des

Textes kann nur in organischer Einheit mit den Instruktionen verstanden werden, da die letzteren auch für den Leser die dramatische Vision sichern. IMRE NAGY ist aus der mythologischen Parabel, *Arachnes Gewebe* ausgegangen, als er die einzige Komödie von József Katona, *Die Rose* (1814) analysierte. Das wirkliche Geschehnisse bearbeitende Schauspiel stellt im dritten Akt die bis dahin dargestellten Ereignisse in Frage — und zwar durch die Anwendung “des Spiels im Spiel”. Dadurch wurde das zeitgenössische literarische Denken über die Komödie überstiegen. LÁSZLÓ MÁRTON, der auch als Dramatiker bekannt ist, sprach über das Franz Grillparzer-Drama, *Ein treuer Diener seines Herrn* (1828) unter dem Titel *Bánk Bán, der Retter der Königin*. Grillparzer bearbeitete dasselbe historische Ereignis wie József Katona, aber ihn interessierte die Ordnung, das loyale Standhalten und die Tragödie der menschlichen Würde. (László Márton ist der letzte ungarische Übersetzer des Dramas.) ROGER HOWARD, Gastprofessor aus Colchester hat sein eigenes historisches Drama auf der Universitätsbühne in Pécs inszeniert. In seinem Vortrag *Über das historische Drama und Bánk Bán* sprach er darüber, was denn das Publikum im Fall einer britischen Aufführung verstehen würde, wie es reagierte. Zum Jahrestag ist das *Wörterbuch des Bánk Bán* erschienen: die Bearbeitung des Wortschatzes. Das ist das vierte Wörterbuch in der Geschichte der ungarischen Sprachwissenschaft, das in fünf Jahren fertiggestellt wurde. Darüber hatte Redaktor JÓZSEF BEKE Bericht erstattet. FERENC BÍRÓ (*Am Grab von József Katona*) hielt nicht einfach eine Gedenkrede: er fahndete nach jenen Motiven, die den Dramatiker zur Rückkehr in die Geburtsstadt veranlaßten. Seine bürgerliche Herkunft und das noch unentwickelte literarische Leben sollten ebenso in Betracht gezogen werden, wie jene charakteristischen Züge seines Hauptwerkes, daß sich das Drama in der Seele vollzieht, das zum dramatischen Thema erhobene Staatsrecht und seine Skepsis, daß man die Wahrheit in ihrem ganzen Umfang erkennen könnte.

Im Anschluß an die Vorträge der Sitzung wird ZOLTÁN IMREs Aufsatz (*Vorbilder zum Bánk Bán in den Dramen von József Katona*) veröffentlicht: ursprünglich wurde er als wissenschaftliche Studentenarbeit eingereicht. Imre untersuchte die Dramastruktur und die Entwicklung der menschlichen Verhältnisse in den Dramatisierungen, Übersetzungen und originale Dramen des Schriftstellers, außerdem hat er seine Entwicklung als Dramatiker mit den zwei grundlegenden Typen der ungarischen Dramaliteratur konfrontiert: einerseits mit dem aufklärerischen Modell Herrscher (Hofwelt) und Untertanen, andererseits mit dem Modell, wo der verinnerlichte Konflikt auf zwei einander entgegengesetzten Bestrebungen fußt, und das Dramamodell um den vielseitig motivierten Haupthelden aufgebaut ist — dieser Typus entstand im Sentimentalismus und führte zur Romantik hinüber.

Jahrestag II.

Gergely Csiky (1842-1891), der erfolgreichste ungarische Dramatiker der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, wurde vor 150 Jahren geboren. ADRIENNE DARVAY NAGY analysiert sein weniger bekanntes dreiaktiges Stück, *Schöne Mädchen*. Das Leben der zwei Geschwister entwickelt sich in entgegengesetzter Richtung: die Möglichkeit ist das Hurenschicksal oder die Armut in Anständigkeit. Der Aufsatz zeigt auch jene Veränderungen auf, die das bittere, Zolas Einfluß spiegelnde Schauspiel später (den Publikumsansprüchen gemäß) zum Volksstück mit Gesang entstellten.

Theatergeschichte

LIANA PETROVA's Aufsatz, *Der Einfluß der Kossuth-Emigration auf die bulgarische Bühnenkunst* bestätigt, daß die Emigranten der ungarischen bürgerlichen Revolution und des nationalen Freiheitskampfes 1849 in dem damals zum Türkischen Reich gehörenden Bulgarien, in der Stadt Viddin nur noch einen Vortragsabend, aber 1850 in Sumen auch schon Theateraufführungen unter der Leitung von Gábor Egressy, dem Schauspieler-Regisseur des Budapester Nationaltheaters inszeniert hatten, die dann von der bulgarischen Bevölkerung besucht wurden. Szava Dobropodni, Professor der Schule zu Sumen und Freund der Emigranten, verfaßte 1853 (teils unter dem Einfluß der Aufführungen) die erste bulgarische Komödie.

TAMÁS GAJDÓ bearbeitete ein unbekanntes Kapitel der ungarischen Theateravantgarde: *Iren Felds Ensemble in der Budaer Arena (Herbstsaison, Okt.-Nov. 1917)*. Der Versuch der Schauspielerin, Strindberg einzubürgern, blieb in dem Theater für 1200 Zuschauer zur Zeit der Rezession des ersten Weltkrieges notwendigerweise erfolglos, obwohl auch Stars mitgewirkt hatten, und bewährte Dramatiker ebenfalls aufgeführt wurden. (Mit vollständigem Spielplan und der Liste des Ensembles.)

JÓZSEF KÖTŐ untersuchte die *Schauspielkunst* der von Ungarn bewohnten siebenbürgischen Stadt *Székelyudvarhely* (jetzt Odorhei, Rumänien) in der Zeit zwischen 1918 und 1940. (Mit der Liste der auftretenden Schauspieler — 174 Personen.)

SÁNDOR ENYEDI stellt in seiner Abhandlung, *Die Lage der professionellen ungarischen Schauspielkunst in Jugoslawien zwischen den zwei Weltkriegen* fest, daß die Möglichkeiten nach dem Friedensvertrag zu Trianon (1920) da schlechter waren, als in der Tschechoslowakei und Rumänien, obwohl im historischen Ungarn schon seit 1813 Vorstellungen in serbischer Sprache inszeniert wurden. 1927 hatte man in der Stadt Zombor (jetzt Sombor, Serbien) die professionellen Aufführungen nach drei Wochen verboten. Zu späteren Aufführungen kam es weder hier, noch in anderen, von Ungarn bewohnten Städten der Region, obwohl man 1938 ernst genommene Verhandlungen zur Förderung der Theaterverbindungen führte.

Dramageschichte

BEATRIX SCHÖNAU vergleicht in ihrem philologischen Kleinessay, *Einige Gedanken über das Drama Laodameia von Mihály Babits, in Kenntnis des japanischen No-Theaters* das 1910 geschriebene lyrische Drama mit der Struktur des No, und findet auffallende Entsprechungen der Konstruktion, obwohl hier kein unmittelbarer Einfluß beweisbar ist — als Grund der Parallelität können bloß die dichterische Affinität und Formenempfindlichkeit des ungarischen Dichters angedeutet werden. Jedenfalls kann man das Drama auch auf No-Bühnen aufführen.

Anhang (Theatergeschichtliche Dokumente)

SÁNDOR ENYEDI veröffentlicht in seinem Aufsatz *Dokumente aus der ersten Epoche der Schauspielkunst zu Kolozsvár* einige Briefe und Aufzeichnungen über die Theateraufführungen aus der Zeit zwischen 1802-1820. Den Anlaß dazu bietet der zweihundertste Jahrestag der siebenbürgischen ungarischen professionellen Schauspielkunst im Dezember 1992.

GÁBOR SZIGETHY veröffentlichte eine Auswahl aus den Briefen der Schauspielerin Mária Mezei (1912-1983). Die sieben Dokumente wurden zwischen 1952 und 1968 verfaßt, und die Adressaten sind der Minister für Volksbildung und Theaterdirektoren. Einerseits sind sie (mit den Worten des Theaterhistorikers, der das Manuskript veröffentlichte) "die Schriften einer bittenden, flehenden, leidenschaftlich fordernden, schlechtgelaunten und traurigen Schauspielerin", und so Memoiren einer künstlerischen Laufbahn. Andererseits sind sie aber auch Dokumente eines Kampfes, der zwischen der Künstlerin und den amtlichen Stellen vor sich ging — und zwar in einer Epoche, "die, wie wir glauben möchten, endgültig vorbei ist".

Commémoration 1

Le 11 novembre 1991 nous avons fêté le bicentenaire de la naissance de József Katona qui fut l'auteur de *Bánk bán*. A cette occasion on a organisé à Kecskemét, ville natale de l'écrivain, une séance scientifique qui a été honorée par les lettres de Árpád Göncz, président de la République et de József Antall, premier ministre. Nous publions leurs messages et les textes des douze exposés.

Péter Nagy, membre de l'Académie des Sciences, président de cette séance commémorative, a évoqué dans son introduction l'accueil qui a été fait au drame national: *Bánk bán* par le monde des lettres a interrogé les lieux communs romantiques qui caractérisent l'auteur et a signalé à la fois le petit nombre et la pauvreté des interprétations modernes de ses oeuvres. LÁSZLÓ OROSZ présente le «Personnage de József Katona»: Pour lui, en s'appuyant sur la typologie de Jung, Katona était un caractère introverti, qui a abandonné une brillante carrière littéraire pour jouir des droits de ses oeuvres à Kecskemét, où il s'était retiré. Pour étayer ses dires, OROSZ s'est servi des mémoires des contemporains du dramaturge et des poèmes, ainsi que des pièces de théâtre de l'auteur qui n'entretenait pas de correspondance. Selon lui son personnage introverti l'aidait à créer des oeuvres où l'homme se présente dans des situations critiques.

ISTVÁN FRIED, dans son exposé intitulé «Drame, dramaturgie, dramaturgie contemporaine et *Bánk bán*», analyse ce paradoxe: tandis que l'auteur qui était en même temps acteur a écrit la première version de sa grande pièce (1818) sur la base des conventions théâtrales de l'époque, la version définitive était dominée par des intentions littéraires (1819) tout en gardant la force de la première. Fried applique la méthode comparative pour prouver sa thèse.

La conférence donnée par Lajos Csetri portait le titre «Projections sociologiques des problèmes de *Bánk bán*» et il y analysait la grande conscience avec laquelle Katona accédait aux événements historiques du XVIIIème siècle. Il l'expliquait par la connaissance de la philosophie historique acquise au cours de ses études juridiques par Katona. Les pensées, les idées à perspective européenne de ce dernier s'appuyant sur les expériences des guerres napoléoniennes et des révolutions.

ANTAL WÉBER parlait du «Rapport de József Katona et la littérature gothique». Wéber n'a pas défini ce terme technique comme Horace Walpole et son école mais il l'interprète comme une façon de vivre l'histoire en tant qu'expérience personnelle.

TAMÁS BÉCSY a analysé le cinquième acte qui est le plus controversé et ainsi il a choisi une citation pour le titre de son exposé: «*Bánk* s'élevait comme une colonne». Tandis que du premier au cinquième acte *Bánk bán* est une pièce ne comportant qu'un seul conflit, le cinquième en comporte deux centres: celui de Roi et du protagoniste. Ce changement, irrésolu dans les interprétations romantiques est toujours au centre des polémiques littéraires.

ZOLTÁN ROHONYI a développé «La conception dramatique de Katona d'après les indications d'auteur dans *Bánk bán*». Il constate que le sens du texte ne peut être compris qu'à l'aide de ces indications qui constituent la vision dramatique.

IMRE NAGY partant de «La parabole mythologique du tissu Arachne» analysait «LA ROSE» (1814), la seule comédie de Katona. La pièce dont le troisième acte trait du théâtre dans le théâtre, se fonde sur une histoire vraie et ainsi, place l'ensemble de la comédie entre guillemets. Par cela, il n'est pas faux de dire que l'auteur dépassait les notions de la comédie de son époque.

LÁSZLÓ MARTON, l'écrivain réputé, a parlé d'une pièce de Franz Grillparzer (Le serviteur fidèle de son maître - Ein treuer Diener seines Herrn) (1828). Le titre de sa conférence était: Bánk bán, le sauveur de la reine. Grillparzer a traité le même événement que József Katona mais il s'intéressait plutôt à l'ordre, à la lutte loyale et à la tragédie de la dignité. (Il faut mentionner que László Márton est le traducteur de cette pièce de Grillparzer.)

ROGER HOWARD, professeur invité de Colchester, mettait en scène au théâtre universitaire de Pécs sa propre pièce historique, dans sa conférence «De la tragédie historique et de Bánk bán» il a examiné comment le public anglais accueillerait aujourd'hui cette pièce et ce qu'il en comprendrait.

Le dictionnaire - Bánk bán est sorti à l'occasion du centenaire. JÓZSEF BEKE a fait le compte-rendu de ce travail de 5 ans de préparation qui a précédé la publication du dictionnaire, le quatrième dans cette série qui traite le lexique d'un auteur hongrois.

FERENC BÍRÓ (A la tombe de József Katona) n'a pas fait un simple discours commémoratif, il a plutôt cherché les motifs qui ont amené l'auteur à rentrer dans sa ville natale. Cela s'explique par son origine bourgeoise, la vie littéraire sous-développée, le drame de la conscience qui se manifeste dans ses pièces, son scepticisme pour pouvoir connaître la vérité entière.

Nous publions en supplément l'étude, effectuée dans le cadre d'une recherche scientifique alors qu'il était étudiant, de ZOLTÁN IMRE (Les préfigurations de Bánk bán dans les oeuvres de József Katona). Il y analyse la structure dramatique, les rapports des personnages dans les adaptations, traductions et autres pièces de Katona. En plus il y confronte l'évolution de l'auteur et les deux schémas de la dramaturgie hongroise, celle des lumières (souverain-cour royale-sujet) et celle d'un modèle qui allait conduire au romantisme (conflit de deux volontés opposées, protagoniste motivé de plusieurs côtés).

Commémoration 2

Gergely Csiky, né il y a 150 ans (1842-1891) était un des plus grands auteurs hongrois à succès de la deuxième partie de XIX^{ème} siècle.

ADRIENNE DARVAY NAGY analyse une des pièces peu connue de Csiky: Les Belles filles. Le sujet de cette pièce est l'histoire de deux sœurs qui ont suivi deux chemins différents, celui de la fille perdue et celui de la fille pauvre et honnête. L'étude présente les modifications qui, sous l'influence de Zola, ont favorisé la transformation de cette pièce amère en un drame lyrique populaire.

Histoire du théâtre

LIANA PETROVA dans son étude: L'Influence de l'émigration de Kossuth sur le théâtre bulgare nous dévoile l'existence de récitals organisés à Viddin. Ville bulgare, sous l'influence de l'empire turc, en 1849 par les émigrés hongrois et leurs spectacles, organisés et dirigés par Gábor Egressy, acteur-metteur en scène du Théâtre National de Budapest, à Sumen en 1856. Szava Dobroplodni, l'ami de ces émigrés et professeur à l'école de Sumen a écrit la première comédie bulgare en 1853.

TAMÁS GAJDÓ a écrit un chapitre jusque là inconnu du théâtre de l'avant-garde hongrois: La Compagnie de Irén Feld dans Budai Színkör (Cycle d'Automne d'octobre-novembre 1917). L'actrice a fait une tentative pour monter une pièce de Strindberg dans un théâtre de 12000 sièges mais à l'époque de la récession de la première guerre mondiale elle a échoué même si Feld avait invité des vedettes et programmait des auteurs confirmés. (Programme entier et liste des membres de la compagnie.)

JÓZSEF KÖTŐ a examiné le théâtre de Székelyudvarhely (aujourd'hui Odorhei, Roumanie), ville en Transylvanie habitée par les Hongrois entre 1918 et 1940. Il a publié également la liste des acteurs.

SÁNDOR ENYEDI constate dans son étude (La situation du théâtre professionnel en Yougoslavie entre les deux guerres) qu'après le traité de Trianon (1920) en Yougoslavie il y avait moins de possibilités pour faire du théâtre en hongrois qu'en Tchécoslovaquie et en Roumanie, même si depuis 1920 en Hongrie historique on donnait des représentations en serbe. En 1927 on a interdit à Zombor (aujourd'hui Sombor, Serbie) les compagnies professionnelles. (A partir de cette date, on n'a plus donné de spectacles dans les villes hongroises de l'empire même si à partir de 1938 on négociait le développement des rapports théâtraux.

Histoire de la dramaturgie

BEATRIX SCHÖNAU dans son essai Quelques pensées sur Ladomeia de Mihály Babits sur la connaissance du nó confronte cette pièce poétique hongroise, écrite en 1910 et la structure du théâtre nó. Elle y trouve des ressemblances structurelles importantes. Il ne s'agit pas des influences directes mais une affinité extraordinaire de l'auteur hongrois avec ce théâtre japonais.

Appendice (des documents d'histoire théâtrale)

SÁNDOR ENYEDI publie quelques documents, lettres, notes de théâtre faits entre 1808 et 1820 sous le titre Les documents de la première période du théâtre de Kolozsvár (aujourd'hui Cluj-Napoca, Roumanie), à l'occasion du bicentenaire du théâtre professionnel de Transylvanie en langue hongroise.

GÁBOR SZIGETHY publie une sélection des lettres de Mária Mezei (1912 et 1983). Les sept documents ont été écrits entre 1952 et 1968 et leurs destinataires étaient le ministre de la culture, ainsi que des directeurs de théâtre. D'une part (comme cet historien du théâtre le dit) ce sont des lettres pleines de tristesse, de réclamations, d'imploration. Ce sont des empreintes d'une carrière artistique. D'autre part ce sont les documents de la lutte entre l'Artiste et le Pouvoir d'une époque qu'on voudrait croire révolue.

