

szcenárium

A Nemzeti Színház művészeti folyóirata
VIII. évfolyam 7. szám, 2020. november



Égi és földi szerelem – Kierkegaard-újravizsgáló az érzéki zsenialitás-
ról • „Már akkor elavult volt, amikor fellépett”? – Balogh Géza esz-
zéje Herczeg Ferencről • Primadonna-darab a primadonnáról –
Fried István tanulmánya • A „magyar Catalini?” – Kerényi Ferenc
írása Dérynéről • „Ideje lesz a gyermeket iskolába küldeni” – Egres-
sy Gábor a színészeti tanoda katedráján • Shakespeare-rituálék –
Géher István a műfordításról • „Polgári szomorújáték”? – Rómeók
és Júliák a magyar színpadokon • In memoriam Szócs Géza: „Ró-
meó és Júlia” 1987 (részlet) • „A jó színházi ember olyan, mint egy
észrevétlen fogaskerék” – Flament Krisztinát Szász Zsolt kérdezi •
„Archaizáló kortárs liturgia?” – Deme Tamás esszéje Újhelyi Kingáról

SZERZŐINK

Balogh Géza (1936) rendező, színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja

Darvay Nagy Adrienne (1958) színháztörténész

Deme Tamás (1946) művelődéskutató

Egressy Gábor (1808–1866) színész, a Nemzeti Színház tagja, a Színitanoda tanára

Flament Krisztina (1966) a Nemzeti Színház vezérigazgatói asszisztense

Fried István (1934) irodalomtörténész

Géher István (1940–2012) költő, irodalomtörténész, Shakespeare-kutató

Kerényi Ferenc (1944–2008) színháztörténész, egyetemi tanár

Kierkegaard, Søren Aabye (1813–1855) filozófus, teológus

Szalisznyó Lilla (1983) színháztörténész, SZTE BTK Klasszikus Magyar Irodalom Tanszék

Szász Zsolt (1959) bábművész, a Nemzeti Színház dramaturgja, a Szcenárium felelős szerkesztője

Szele Bálint (1977) irodalomtörténész, műfordító, Shakespeare-kutató

Szőcs Géza (1953–2020) költő, politikus



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv és illusztráció: Békés Rozi • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Verebes Ernő (vezető dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi referens) • Kozma András (dramaturg, oktatási referens) • Kulcsár Edit (dramaturg, kapcsolati referens) • Kornya István (a Nemzeti Magazin főszerkesztője) • Eöri Szabó Zsolt (honlap-főszerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Balogh Géza színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja • Tömör Mária (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Regős János (a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke, alternatív és amatőr színházak) • Ungvári Judit (újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten kedden, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetiszinhas.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház •

Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

TARTALOM

beköszöntő

SZŐCS GÉZA: *75 virágvasárnapján, napéjegylenlőség idején* • 3

kultusz és kánon

A. KIERKEGAARD: Mozart Don Juanja (szemelvények) • 4

nemzeti játékszín

BALOGH GÉZA: Az írófejedelem • 25

FRIED ISTVÁN: Primadonna-darab a primadonnáról
Herczeg Ferenc színműve Dérynérről • 34

KERÉNYI FERENC: „A magyar Catalani?”
A primadonna mint társadalmi jelenség a reformkorban • 44

SZALISZNYÓ LILLA: Egressy Gábor a Színészeti Tanoda katedráján • 51

EGRESSY GÁBOR: A színészet könyve (részletek) • 63

műhely

Shakespeare-rituálék: színház és fordítás
Szele Bálint interjúja Géher Istvánnal • 67

DARVAY NAGY ADRIENNE: Rómeók és Júliák a hazai színpadokon • 77

in memoriam Szőcs Géza

SZŐCS GÉZA: „*Rómeó és Júlia*” (1987)
Shakespeare-játék (részlet) • 86

arcmás

„Egy jó színházi ember olyan, mint egy észrevétlen fogaskerék...”
Flament Krisztinát Szász Zsolt kérdezte • 90

kilátó

DEME TAMÁS: Újhelyi Kinga, az énekelt vers megújítója • 102



Szócs Géza 2015-ben a Műcsarnokban, Csáji Attila kiállításán
(fotó: MTI/Kovács Attila, forrás: orszagut.com)

SZŐCS GÉZA (1953–2020)

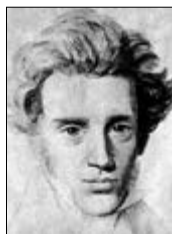
75 virágvasárnapján, napéjegyenlőség idején

Ó, aki meghalt, föld alá viszi az arcom.
Szétázó agysejtjeiben, elmálló, földdé oldódó szöveteiben,
b-o-nyo-lult gy-öngy-so-rok alakját felöltő anyag-szemecskék
összehajtogatott, s most szétnyíló, elbomló láncában
ott van képmásom a talajban, mint egy foszladozó,
elásott papírlap
alig kivehetően, mintha rengeteg meg rengeteg őszi meg
tavaszi eső mosta volna át –
mint falragasz, amelyről az arc beleázik a falba, lefesthetik
százszor, és mégis ő néz rád a vakolat alól.

Gondold meg: száz év múlva össze lehetne gyűjteni a földet,
a talajjá vált emlékezetet, amelyből
hibátlanul kivonható lesz az arcom *úgy, ahogyan
őbenne éltem, aki meghalt* – mintha csak a zsebéből lopnál ki
egy rólam készült rajzot: így emeled tenyeredbe a fejéből
kioldott, földdé válott emlékképet – fölemeled úgy,
mint víz felszínéről összetöredező tükörkép –

Bizony, mint ázott lapok, ott fekszenek majd
elvasott képmásaim a föld alatt hanyatt, mint égneek forduló
szemgolyók, puha órák számlapja; szakállamba
füvek vegyülnek, arcomat mint millió apró csatorna, foszforeszkáló
hajszálgyökök szövik át meg át, akár a falevelet például,
mint egy ázott diófalevél fonákját – így lesz. Képmásom,
mintha egy kút tükre
szórta volna szerte földrengéskor: mikor ismerőseim
sírhintjára nézel, majd úgy érzed, mintha hullámzó föld alól,
föld-kút mélyéről tekintenék föl rád –

mikor *mindenki* meghalt, aki ismer engem,
te, aki szeretsz, jársz majd vadlúd képében
sírtól sírig, arcomtól arcomig, csak felülről kivehető, neked
küldött képmásom hív majd, néha leszállsz mellém.



kultusz és kánon



A. KIERKEGAARD

Mozart Don Juanja

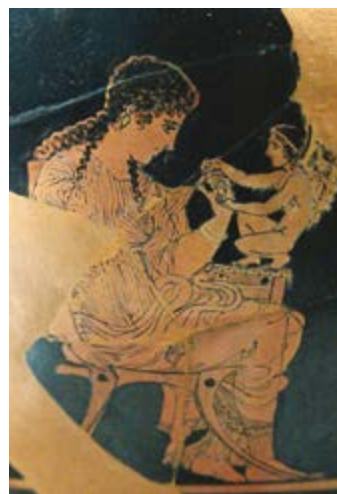
Søren Aabye Kierkegaard (1813–1855) Mozart Don Juanjáról szóló írása 1843-ban, Vagy-vagy címmel publikált első kötetében látott napvilágot, mely az opera hőst az érzéki zsenialitás megtestesítőjeként állítja elénk. A modern egzisztencializmus előfutáraként számon tartott dán filozófus zeneelméleti eszmefuttatásaiban magát az opera műfaját is új megvilágításba helyezi. Az egymásra épülő három „közvetlen erotikus stádium” leírása kapcsán a másik két Mozart-opera, a Figaro házassága és a Varázsfuvola két nevezetes alakját, Cherubint és Papagenót úgy szemléli, mint akikben lélektanilag és esztétikailag is megelőlegeződik a Don Juan figurájában kiteljesedő Erősz. Kierkegaard költői nyelvezetében mindvégig ott érezni személyes érintettségét – e szemelvényeket ezért is ajánlhatjuk hiteles kalauzként az égi és földi szerelem útvesztőiben.

Az érzékiséget mint elvet, mint erőt, mint magában való rendszert először a kereszténység tételezte... (...) Ha azonban helyesen akarjuk értelmezni azt a tételt, hogy a kereszténység hozta be a világba az érzékiséget, azonosnak kell felfognunk az ellentétével, azzal, hogy a kereszténység űzte ki az érzékiséget a világból...

(...) de éppen azért, hogy kizárandó, mint elvet, mint hatalmat határozzuk meg; mert annak, amit a szellem, mely maga is elv, tagadni kénytelen, olyasminek kell lennie, ami szintén elvnek bizonyul, még ha csupán abban a pillanatban bizonyul is elvnek, amikor tagadják. Persze igen nagy dőreség volna velem szemben az az ellenvetés, hogy az érzékiség már a kereszténység előtt is a világon volt, hisz magától értetődő, hogy az, amit ki kell zárni, mindig is korábban megvolt annál, ami kizárja...

(...) az érzékiség már azelőtt is megvolt a világban, de nem szellemileg meghatározva. Akkor meg hát hogyan volt jelen? Lelkileg meghatározva volt jelen. Így volt ez a pogányságban, és ha a legtökéletesebb kifejezési formáját keressük, hát így volt ez Görögországban...

(...) A görögségben az érzékiségen a szép egyéniség uralkodott, jobban mondva nem is uralkodott rajta; hisz nem ellenség volt, amelyet le kell győzni, nem veszélyes lázadó, amelyet kordában kell tartani, hanem a szép egyéniségben szabaddá lett, hogy éljen és örüljön. Az érzékiség tehát nem mint elv szerepelt; a szép egyéniséget alkotó lelkiség elképzelhetetlen volt az érzéki nélkül; ugyanezért az érzékin alapuló erotikumot sem mint elvet állították fel. A szép egyéniségben a szerelem mindenhol mint egy mozzanat szerepelt, és mint mozzanat volt jelen. Az istenek éppen úgy érezték a hatalmát, éppen úgy átéltek boldog és boldogtalan szerelmi kalandokat, mint az emberek. (...)



Nő Erósszal, athéni vázakép,
i. e. 420–410 körül
(forrás: pinterest.com)

(...) Erósz a szerelem istene volt, de ő maga nem volt szerelmes. A többi isten, vagy az emberek, amikor a szerelem hatalmát érezték, ezt Erósznak tulajdonították, őrá vezették vissza, de Erósz maga nem lett szerelmes; és ha egyszer-egyszer mégis előfordult vele, az kivétel volt...

(...) Az ő szerelme nem is az érzékin alapul, hanem a lelkin. Igazi görög gondolat, hogy a szerelem istene maga nem szerelmes, míg mindenki más neki köszönheti, hogy szerelmes...

(...) Az, ami az isten ereje, nem az istenben van, hanem az összes többi egyénben, akik ezt az erőt tőle származtatják; ő maga szinte erőtlen, tehetetlen, mivel erejét átadja az egész fennmaradó világnak.

(...) A zene feltétlen tárgya az erotikus-érzéki zsenialitás. Ezzel természetesen semmiképpen nem azt akarjuk mondani, hogy a zene mást ki sem tud fejezni, hanem hogy mégiscsak ez a tulajdonképpeni tárgya. Így a szobrászat is sok minden mást tud ábrázolni, nemcsak az emberi szépséget, mégis az emberi szépség a legfőbb tárgya; a festészet sok mást a megdicsőült égi szépségen kívül, mégis ez a legfőbb tárgya. Ezzel kapcsolatban minden művészetben meg kell vizsgálni a fogalmat, és nem szabad bennünket megtévesztenie annak, amire még ezen kívül képes. Az ember fogalma a szellem, és ne tévesszen meg bennünket az, hogy ezen kívül még két lábon jár. A nyelv fogalma a gondolat, és ne tévesszen meg bennünket, ha néhány érzékeny ember úgy véli: a nyelvnek az a legfőbb jelentősége, hogy tagolatlan hangokat hoz létre...

(...) A zene nem létezik azon a pillanaton kívül, amikor előadják, mert bármilyen jól tudunk is kottát olvasni, és bármilyen eleven is a képzelőerőnk, mégsem

tagadható, hogy olvasva a zene csupán átvitt értelemben jön létre. Tulajdonképpen csak akkor létezik, amikor előadják. Ez talán e művészet tökéletlenségének látszhat a többi művészethez képest, amelyeknek az alkotásai megvannak, mert létük alapja az érzékelhető. De nem így van. Ez éppen arra bizonyíték, hogy magasabb rendű, szellemibb művészet.

Ha a nyelvből indulok ki, hogy rajta keresztül haladva mintegy zenét hallgassak, a helyzet nagyjából a következő: feltételezve, hogy a próza a zenétől legtávolabb álló nyelvi forma, akkor már az oratórium-előadásban, a mondatok zengő építményében zenei hangzást veszek észre, amely a költői előadás, a vers-építmény, a rím különböző fokozatain keresztül mind erősebben előtérbe lép, egész addig, amíg a zeneiség oly erősen kifejlődik, hogy megszűnik a nyelv, és minden zenévé lesz. De hisz ez a költők kedvelt kifejezése, ezzel szokták érzékeltetni, hogy ők is ugyanígy lemondanak az eszméről, hogy semmibe foszlik előttük, és minden zenébe torkollik. Úgy látszik, ez az oka annak, hogy a zene még tökéletesebb közeg, mint a nyelv.

(...) Ám itt mégsem lehet arról szó, hogy a zene tökéletesebb közeg a nyelvnél, vagy hogy a zene gazdagabb közeg, mint a nyelv, még kevésbé tételezhető fel, hogy a huhogás többet ér egy egész gondolatnál. De mi következik ebből: hogy mindenütt, ahol megszűnik a nyelv, zeneivel találkozom? Hisz ez a leg-tökéletesebb kifejezése annak, hogy a zene mindenütt a nyelvvel határos. Ebből még az is kitetszik, milyen összefüggésben van ez azzal a félreértéssel, mint ha a zene gazdagabb közeg volna a nyelvnél. Azzal az állítással ugyanis, hogy ahol a nyelv megszűnik, ott kezdődik a zene, és hogy – mint mondani szokás – minden zene, nem előrelépünk, hanem hátra. Ebből következik – és ebben talán azért ők is igazat fognak nekem adni –, hogy én soha nem rokonszenveztem a szublimált zenével, amelynek nincs szüksége a szóra. Ez ugyanis általában értékesebbnek véli magát a szónál, mit sem törődve azzal, hogy kevésbé értékes. Most a következőkkel érvelhetnének ellenem: Ha igaz, hogy a nyelv gazdagabb közeg a zenénél, akkor érthetetlen, miért jár olyan nagy nehézséggel esztétikailag számot adnunk a zenéről: érthetetlen, hogy miért látszik a nyelv mindig szegényesebb közegnek, mint a zene. Valójában ez nem érthetetlen, nem is megmagyarázhatatlan. A zene ugyanis mindig a közvetlent fejezi ki a maga közvetlenségében; ebből következik az is, hogy a nyelvhez viszonyítva a zene elsőnek és utolsónak mutatkozik, de ebből az is megérthető, mekkora félreértés azt állítani, hogy a zene tökéletesebb közeg. A nyelv természetében rejlik a reflexió, ezért a nyelv nem fejezheti ki a közvetlent. A reflexió megöli a közvetlent, ezért lehetetlen a nyelvvel kifejezni a zeneit, ám éppen ez a látszólagos szegénység a nyelv gazdagsága.

(...) Az érzéki zsenialitás tehát a zene abszolút tárgya. Az érzéki zsenialitás teljességgel lírai, és a zenében a maga egész lírai türelmetlenségével robban ki; szellemileg van ugyanis meghatározva, és ennek következtében erő, élet, mozgás, állandó nyugtalanság, állandó egymásutániság; ám ez a nyugtalanság,

ez az egymásutániség nem gazdagítja, állandóan ugyanaz marad, nem bontakozik ki, hanem – szinte egyetlen lélegzetvétellel – szünet nélkül előre viharzik. Ha mármost egyetlen állítmánnyal akarnám jelölni ezt a líraiságot, azt mondanám, hogy zeng; és ezzel megint visszatértem az érzéki zsenialitáshoz, amely közvetlenül zeneinek minősül.



A *Don Giovanni* partitúrájának 1801-es első, lipcsei kiadása (forrás: sothebys.com)

Tudom, hogy ezzel a ponttal kapcsolatban is sok mindent mondhatnék még; hogy az értő számára könnyű volna mindezt egész másképpen tisztázni, erről is meg vagyok győződve. Tudomásom szerint azonban senki nem próbálkozott ilyesmivel, nem igyekezett ilyen látszatot kelteni, hanem mindenki csak szünet nélkül azt hajtogatta, hogy Mozart *Don Juanja* az operák koronája, de nem fejtette ki, mit ért ezen, jöllehet mindenki egyformán ugyanazt mondja, ami azt bizonyítja, hogy ezzel többet akarnak mondani annál, hogy *Don Juan* a legjobb opera, hogy minőségi különbség van a *Don Juan* és minden más opera között, de ez a különbség csakis az eszme, a forma, a téma és a közeg abszolút összefüggésében kereshető – ha ez így van, mondom én, ha ez a helyzet, akkor én megtörtem a hallgatást. Talán kicsit elsiettem a dolgokat, talán jobbat is mondhattam volna, ha várok még egy kicsit, talán, nem tudom, de azt tudom, nem azért siettem, hogy enyém lehessen a szólás öröme, nem azért siettem, mert féltem, hogy a nálam értőbbek megelőznek, hanem mert attól féltem: ha én is hallgatom, végül a kövek fognak Mozart dicsőségéről beszélni, s ez szégyen minden emberre, akinek megadatott, hogy beszéljen.

Feltételezem, hogy amit eddig mondtam, valahogy elegendő ehhez a kis vizsgálódáshoz, amelynek legfontosabb feladata az, hogy utat törjön a közvetlen erotikus stádiumok meghatározásához, ahogyan Mozartnál ismerhetjük meg őket...

Első stádium

Az első stádiumot a [mitikus figuraként szemlélt] apród jelzi a *Figaróban*...

(...)Az érzéki felébred, de nem mozgásra, hanem nyugalomra, nem mámorra és vidámságra, hanem mélységes búbánatra. A sóvárgás még nem ébredt fel, még csak komor sejtelem...

(...) A sóvárgás, (...) amely ebben a stádiumban csupán önmagát sejtve van jelen, nem mozog, nem nyugtalan, csupán lassan ringatja egy megmagyarázha-

tatlan belső mozgás; mint ahogy a növény élete a földhöz kötődik, úgy süllyed bele a csendesnek mutatkozó vágyódásba, elmélyül a szemlélődésben, mégsem képes kimeríteni tárgyát, lényegében azért nem, mert ez mélyebb értelemben egyáltalán nem tárgy; és mégsem a tárgynak ez a hiánya a sóvárgás tárgya, hisz akkor nyomban mozgásba lendülne, így volna meghatározva, ha másképpen nem, hát gyászban és fájdalomban, de a gyászban és a fájdalomban nincs meg az az ellentmondás, amely tulajdonképpen a bánat és a mélabúé, nincs meg az a kétértelműség, amely édessé teszi a búbánatot. Jóllehet (...) ez a megsejtett sóvárgás a tárgyat illetően teljesen meghatározatlan, mégis van egy meghatározása, az tudniillik, hogy végtelenül mély. Thorhoz hasonlóan olyan ivókürtből szív, amelynek vége a világtengerben van; ám annak, hogy tárgyát nem tudja magába inni, nem az az oka, hogy tárgya végtelen, hanem az, hogy ez a végtelenség nem lehet számára tárgy. Így aztán ez a felszívás nem jelent kapcsolatot a tárggyal, hanem azonos a sóhajával, és ez végtelenül mély.

Az első stádium itt adott leírásával összhangban nagyon nagyjelentőségűnek találjuk majd, hogy az apród szerepe zeneileg úgy van megkomponálva, hogy női



A Figaro házassága egyik jelenete, Suzanne és Cherubino (forrás: britannica.com)

hang énekli. E stádium ellentmondásos voltát ugyancsak jelzi ez az ellentmondás: a sóvárgás oly meghatározatlan, a tárgy oly kevésbé válik külön, hogy a sóvárgás tárgya *androgünikusan* megpihen a sóvárgásban, mint ahogy a növények életében a hím és a nő ugyanazon virágon foglal helyet. A sóvárgás és tárgya ebben az egy-ségben válik eggyé...

(...) Ha mármost egyetlen állítmánnyal merném és próbálnám meghatározni, mi a sajátos Mozart zenéjében a *Figaro* apródjára vonatkozóan, akkor ezt mondanám: szerelemtől ittas; de mint minden mámor, a szerelmi mámor is kétféleképpen hathat, vagy emelkedett, áttetsző életörömmé lehet, vagy sűrű, tisztázatlan mélabúvá. Itt a zenével ez az utóbbi történt, és ez így is van rendjén.

Második stádium

Ezt a stádiumot Papageno fejezi ki a *Varázsfuvolában*.

(...) A sóvárgás felébred, és mint ahogy mindig is történik – az ember csak az ébredés pillanatában jön rá arra, hogy álmodott, s az álom itt véget is ért.

Ez az ébredés, amellyel a sóvárgás felocsúdik, ez a megrázkódtatás különbözteti meg a sóvárgást a sóvárgás tárgyától, ad tárgyat a sóvárgásnak. Dialektikus meghatározás ez, és feltétlenül figyelembe kell vennünk: a sóvárgás csak a tárggyal együtt létezik, a tárgy csak a sóvárgással együtt; a sóvárgás és a tárgy ikerpár, egyik sem jött a másikonál egyetlen másodperc töredékével sem előbb a világra. De eltekintve attól, hogy ily módon teljesen egyszerre jönnek a világra, és még az az időbeli eltérés sincs meg közöttük, amely egyébként az ikrek között meglehet, ennek a létrejövetelnek nem az az értelme, hogy egyesülnek, hanem éppen ellenkezőleg, az, hogy különválnak. De az érzékinek ez a mozgása, ez a földrengés egy pillanatra végtelen messze távolítja egymástól a sóvárgást és tárgyat; de ahogyan a mozgató elv egy pillanatra szétválasztónak látszik, éppen úgy ismét megnyilatkozik azáltal, hogy egyesíteni akarja a különválasztottakat. A különválasztásnak az a következménye, hogy a sóvárgás kiszakad szubsztanciális önmagában-nyugvásából, és ebből az következik, hogy a tárgy már nem esik a szubsztancialitás meghatározása alá, hanem sokféleséggé aprózódik szét.

Mint ahogy a növény élete a talajhoz kötődik, éppen úgy az első stádium is foglya a szubsztanciális vágyódásnak. A sóvárgás felébred, a tárgy – megnyilatkozásában sokrétűen – menekül, a vágyódás elszakad a talajtól, és vándorútra indul, a virág szárnyakat kap, és csapongva, fáradhatatlanul lebeg ide-oda. A sóvárgás a tárgyra irányul, ugyanakkor önmagában is mozog, a szív egészségesen és vidáman ver, fűgén tűnnek el és bukkannak fel a tárgyak, mégis minden egyes eltűnésben szemvillanásnyi mámor van, az érintkezés pillanata, rövid, de boldog, szentjánosbogár csillogása, változó és menekülő, mint a pillangó érintése és olyan ártalmatlan is; számtalan csók, de az élvezet oly röpké, hogy olyan, mintha attól az egyetlen tárgytól csak az származna, ami tovább adódik a legközelebbinek. Csak pillanatokra sejlik fel valami mélyebb só-



E. Schikaneder mint Papageno, saját librettója 1794-es kiadása előzéklapján (forrás: larousse.fr)



Papageno és Papagena duettje a Varázsfuvolásban (forrás: pinterest.com)



L. Maleuvre: *N. Levasseur Leporello* jelmezében, 1834 (forrás: pinterest.com)

várgás, de ez a sejtetem feledésbe merül. Papagenóban a sóvárgás felfedező útra indul. Ez a felfedezési kedv benne lüktet, ez a vidámsága. Nem találja meg a felfedezés tulajdonképpeni tárgyát, de felfedezi a sokrétűséget, mert benne keresi azt a tárgyat, amelyet fel akar fedezni. A sóvárgás tehát felébredt, de nem sóvárgásként van meghatározva. Ha emlékezünk arra, hogy a sóvárgás mindhárom stádiumban jelen van, akkor azt mondhatjuk, hogy az első stádiumban mint *álmodó* van meghatározva, a másodikban mint *kereső*, a harmadikban mint *sóvárgó*. A kereső sóvárgás ugyanis még nem sóvárgó, csak keresi azt, ami után sóvároghat, de még nem sóvárog utána. Ezért ezt talán azzal az állítmánnyal jelölhetjük legjobban, hogy: felfedez. Ha ily módon Papagenót Don Juannal hasonlítjuk össze, akkor Don Juannak a vi-

lágón keresztül vezető útja valamivel több mint felfedező, ő nem csupán a felfedezés úti kalandját élvezi, hanem lovag is, aki útra kel, hogy győzzön (*Veni, vidi, vici*). Itt a felfedezés és a győzelem azonos; sőt bizonyos értelemben azt mondhatjuk, hogy a győzelem miatt megfélemledik a felfedezésről, vagy hogy a felfedezés messze mögötte marad, és ezért átengedi szolgájának és titkárának, Leporellónak, aki egészen más értelemben vezet listát, mint ahogy az én véleményem szerint Papageno könyvel. Papageno kiválaszt. Don Juan élvez, Leporello ellenőrzi.

Harmadik stádium

Ezt a stádiumot Don Juannal jelöljük.

(...) Az első stádiumban az volt az ellentmondás, hogy a sóvárgás nem tudott tárgyat kapni, hanem sóvárgás nélkül volt tárgya birtokában, és ezért nem jutott el odáig, hogy sóvárogon. A második stádiumban a tárgy a maga sokrétűségében jelentkezik, de a sóvárgásnak – azáltal, hogy ebben a sokrétűségben keresi a tárgyát – a szó mélyebb értelmében nincs tárgya, ezért nem határozható meg mint sóvárgás. Don Juanban viszont a sóvárgás teljesen mint sóvárgás van meghatározva, s intenzív és extenzív értelemben a két megelőző stádium közvetlen egyége. Az első stádium eszmeileg sóvárgott, az egyest sóvárogtat; a második a sok-

rétúség meghatározása alá eső egyedi után sóvárgott, a harmadik stádium ezek egy-
sége. A sóvárgás az egyediben leli meg ab-
szolút tárgyát, csakis az egyedit sóvárogja.
Ebben rejlik az a csábító jelleg, amelyről ké-
sőbb fogunk szólni. Ezért ebben a stádium-
ban a sóvárgás teljesen egészséges, győzel-
mes, diadalmaskodó, ellenállhatatlan és
démoni. Ezért természetesen nem hagyhat-
juk figyelmen kívül, hogy itt nem az egyes
egyéneken élő sóvárgásról van szó, hanem
a sóvárgásról mint elvről, amely szellemileg
meghatározott, akárcsak az, amit a szellem
kizár. Ez az érzéki zsenialitás eszméje, amint
erre fentebb már utaltunk. Ezt az eszmét fe-
jezi ki Don Juan. Don Juan kifejezése pe-
dig ismét csakis és kizárólag a zene. Külö-
nösen ez a két megfigyelés az, amelyet az
elkövetkezőkben különböző oldalról gyak-
ran kiemelünk majd, s ennek következté-
ben közvetett bizonyítékot is nyerünk eme
opera klasszikus jelentőségére. (...)



A. E. Fragonard: *Don Juan és Leporello a kőszoborral*, akvarell, papír, 1830 körül (forrás: mutualart.com)

Az érzéki zsenialitás mint csábítás

Nem tudjuk, mikor keletkezett a *Don Juan* eszméje¹, csupán az biztos, hogy a ke-
reszténység világába és a kereszténység révén a középkor világába tartozik. Ha
nem tudnánk nagyjából megbízhatóan nyomon követni az eszmét visszafelé az
emberi tudat e világtörténelmi fejezetéig, az eszme benső természetének szem-
ügyre vétele akkor is nyomban megszüntetne minden kétséget. A középkor ál-
talanában a reprezentálás eszméje, részben tudatosan, részben öntudatlanul; az
egészet egyetlen egyén képviseli, ám oly módon, hogy ez csupán egyetlen ol-
dal, teljességgént meghatározva, (...) amely éppen ezért több is, kevesebb is egy
egyénnél. E mellett az egyén mellett ott áll egy másik egyén, aki éppen olyan
teljességgel képviseli az élet tartalmának egy másik oldalát, így például a lovag

¹ Don Juan történetének első irodalmi értékű feldolgozása Tirso de Molina (1579–1648) *A sevillai szédelgő és a kővendég* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*) című színműve, amelynek első változata 1610-ben íródik, 1624-ben mutatják be, és 1630-ban jellemik meg nyomtatásban. A kővendég témája több nép mondavilágában megtalálható vándormotívum. Tirso de Molina ismert spanyol románcokat, legendákat kapcsolt össze forrásként a sevillai szédelgő történetével. (a szerk. – Pálfi Ágnes)

mellett ott van a skolasztikus, a pap mellett a laikus. Az élet nagyszerű dialektikája itt állandóan szemléletessé válik a reprezentáló egyénekben, akik – mint legtöbbször – párosával állnak egymással szemben, az élet mindig is csak *sub una specie*² van jelen, és senki sem sejtí az azt a nagy dialektikus egységet, amely *sub utraque specie*³ épp egységében az élet sajátja. Éppen ezért, mint annyiszor, az elmentétek közömbösen állnak egymáson kívül. A középkor erről mit sem tud. Ily módon valószínű meg öntudatlanul a reprezentálás eszméjét, amelyben csak a későbbi szemlélődés látja meg az eszmét. Ha a középkori tudat a maga számára egy egyént tételez fel az eszme reprezentánsaként, szívesen állít melléje egy vele kapcsolatban álló másik egyént; ilyenkor ez a kapcsolat *általában* véve *komikus*, az egyik egyén szinte vezekel, azért, mert a másik aránytalanul nagy a való élet-hez képest. Így kerül a király mellé a bolond, Faust mellé Wagner, Don Quijote mellé Sancho Pansa, Don Juan mellé Leporello. Ez az alakulat is lényegileg a középkor világába tartozik. Az eszme tehát a középkorhoz tartozik, a középkoron belül megint csak nem egyetlen költőé, hanem olyan őszerejű gondolat, amely hamisítatlan eredetiséggel tör fel a népi élet tudatvilágából. A test és a lélek viszályát a kereszténység hozta be a világba, a középkor tette elmélkedése tárgyává, s e célból külön-külön szemlélődés tárgyává kellett tennie mindkét küzdő erőt. Don Juan, ha szabad így mondanom, ez esetben a test megtestesülése, avagy a test átszellemítése a test saját szelleme révén. Ezt már kellőképpen kiemeltük a korábbiak során; most viszont arra szeretném terelni a figyelmet, vajon Don Juant a korai vagy a késői középkorra kell-e visszavezetnünk. Azt bizonyára mindenki könnyen beláthatja, hogy Don Juan lényeges kapcsolatban áll a középkorral. Mármost: vagy töredezett, félreértett előlegezése az erotikumnak, amely a lovagban fejeződött ki, vagy a lovagi lét még csak viszonylag ellentétes a szellemmel, és csak amikor az ellentét szakadékká mélyült, Don Juan csak akkor lépett színre a lélekkel életre-halálra szemben álló érzékiség megtestesítőjeként. A lovagkor erotikája bizonyos mértékben hasonlít a görög világhoz, ugyanis mindkettő lelkiileg meghatározott, de az a különbség közöttük, hogy ez a lelki meghatározottság egy általános szellemi meghatározottságon belül vagy egy teljességként felfogott meghatározottságon belül van. A nőiség eszméje állandóan sokféle mozgásban van, ilyesmi a görög világban nem fordult elő, ott mindenki csupán szép egyéniség, de a nőiségről sejtelmük sem volt. Éppen ezért a középkor tudatában is a lovag erotikája valamiféle békülékeny viszonyban volt a lélekkel, jóllehet a lélek a maga buzgó szigorúságában gyanakodva szemlélte. Ha mármost abból indulunk ki, hogy a szellem elve bekerült a világba, akkor talán azt gondolhatjuk, hogy először volt a legélesebb az ellentét, a leginkább égbe kiáltó a különbözőség, aztán lassanként enyhült. Ebben az esetben Don Juan a korai középkor világához tartozik. Ha ellenben azt tételezzük fel, hogy a viszony

² Egyik formában, jellegben.

³ Mindkét formában, jellegben.

fokozatosan változott át abszolút el-
lentétté, mint ahogy ez természete-
sebb is, hisz a lélek egyre inkább ki-
vonja részvényeit ebből az egyesült
cégből, hogy egymagában tevékeny-
kedjék, aminek következtében aztán
kirobban a tulajdonképpeni botrány
– akkor Don Juan a késői középkor
világába tartozik. Így időben addig
a pontig jutunk el, amikor a közép-
kor már felbomlóban van, és itt ta-
lálunk egy rokon eszmét, azaz Faus-
tot, csak hogy Don Juant valamivel
korábbra kell tennünk⁴. A csakis és
kizárólag szellemként meghatáro-
zott szellem lemond erről a világról,
úgy érzi, nem csupán nem az ottho-



Don Juan, a sevillei szédelgő, Tirso de Molina
drámájának illusztrációja 1630-ból
(forrás: pinterest.com)

na, de nem is a mozgási tere, felemelkedik a magasabb régiókba; így aztán a vi-
lágot küzdőtérként annak a hatalomnak engedi át, amellyel mindig is harcban
állt, és amely elől most meghátrál. Mivel a lélek most elválik a földtől, és az ér-
zékiesség teljes hatalmában mutatkozik meg, nincs semmi ellenvetése a változás-
sal szemben, azt is belátja, milyen hasznos az elkülönültség, és örül annak, hogy
az egyház képtelen összetartani őket, sőt még szét is vágja a köteléküket. Az ér-
zékiesség most erősebben ébredszik, mint valaha, életre kel a maga teljes gazdag-
ságában, egész mámorával és ujjongásával, és mint a természet remetéje, a be-
zárt visszhang, amely soha nem szólít meg senkit, vagy kérdés nélkül nem
szólal meg, akkora örömet talál a lovag vadászskürtyjében és szerelmi melódiái-
ban, a kutyaugatásban, a lovak fújtatásában, hogy soha nem fárad bele véget
nem érő ismételtetésükbe, és végül már csak egész halkan mondogatja magá-
nak, hogy el ne feledje, így lett aztán az egész világ az érzékiesség világi szellemé-
nek mindenfelől visszhangzó otthona, miközben a szellem eltávozott a világból.
A középkornak sok mondanivalója van egy bizonyos hegyről, amely térképen
nem található, a neve Venus-hegy. Ott van az érzékiesség otthona, ott tobzód-
nak vad örömei, mert ez birodalom, állam. Ebben az országban nem lel otthon-
ra a nyelv, a gondolat megfontoltsága, sem a tűnődés fáradságos foglalatossága,
ott csak a szenvedély elemi erejű hangja zeng, a kéjek játéka, a mámor vad lár-
mája, ott csupán örök hajszában élveznek. Ennek a birodalomnak elsőszülöttje
Don Juan. Ezzel még nem mondtuk azt, hogy a bűn országa, hisz abban a pillá-

⁴ A Faust és Don Juan eszméje közötti rokonság, illetve ellentét drámai megfogalma-
zása Christian Dietrich Grabbe (1801–1836) nevéhez fűződik. *Don Juan és Faust*
című darabját 1829-ben mutatták be. (a szerk. – P. Á.)



Don Juan és Faust, jelenetkép M. L'Herbier
1922-es némafilmjéből (forrás: auctionartparis.com)

natban kell megragadnunk, amikor esztétikai közömbösségében mutatkozik meg. Csak ha belekapcsolódik a reflexió is, csak akkor jelenik meg, mint a bűn országa, de akkor Don Juannak már vége, a zene elnémult, akkor csak a kétségbeesett dac látható, amely erőtlenül berzenkedik, de nem ölthet szilárd formát, még a hangokban sem. Amikor az érzékiség úgy szerepel, mint kizárandó, mint az, amivel a szellem nem kíván foglalkozni, anélkül azonban, hogy kárhóztatná, vagy már el is ítélte volna, akkor veszi fel

az érzéki ezt az alakot, a démoni akkor van az esztétikai közömbösség állapotában. Csupán egyetlen pillanatról van szó, minden azonnal megváltozik, s akkor a zene is elnémul. Faust és Don Juan a középkor titánjai és gigászai, akik törekvéseik nagyszerűségében nem különböznek az ókoriaktól, csak abban, hogy elszigeteltek, nem egyesítik az erőket, amelyek csak egyesülve tudják megostromolni az eget, náluk minden erő egyetlenben összpontosul⁵.

Don Juan tehát az érzékiként meghatározott démoni kifejezése. Faust a szellemiként meghatározott démonié, amelyet a keresztény szellem kizár. Ezek az eszmék lényegi összefüggésben állnak egymással, sok bennük a hasonlóság, tehát elvárhatnánk tőlük azt a közös vonást is, hogy mindkettőjük alakját monda őrizze. Mint ismeretes, Fausttal ez a helyzet. Van egy népkönyv, amelynek eléggé ismert a címe, bár maga a könyv kevésbé forog közkézen⁶, és ez különösen feltűnő a mi korunkban, amikor annyit foglalkoznak a Faust-gondolattal. Ez így van, miközben minden leendő magántanár vagy professzor, aki szellemileg érett, az hiszi, azzal nyer bebocsáttatást az olvasóközönség udvarába, ha könyvet ír Fausról, és ebben hűségesen lemásolja mindazt, amit más licenccíusok és tudományos konfirmandusok már elmondtak, és azt hiszi, jogában áll mellőzni egy ilyen kis jelentéktelen népkönyvet. Soha nem jut eszükbe, valójában mennyire

⁵ Lásd ehhez: Pálfi Ágnes: *Az újkori európai irodalom „héroszai” és az evangéliumi hagyomány*, SZÍN, 2009. október, 117–137. Uő: *Képfírás – képolvasás. Faustus alakja a Német Népkönyv állatszimbolikájának tükrében*, Magyar Művészet, 2017/4. 65–72.

⁶ Johann Georg Faust, Faustus, Johannes Faust (Knittlingen, cc. 1480 – Staufen im Breisgau, 1540), asztrológus, okkultista, alkimista a német reneszánsz idején. Alakja ihlette a *Historia von D. Johann Fausten* című népkönyv ismeretlen szerzőjét, Marlowe *Doktor Faustus* című művét, illetve áttételesen Goethe *Faustját*. Magyarul lásd: *Az híres neves varázsló és garaboncás D. Faustus János históriája* (ford. Király György), Kner Izidor Könyvnyomtató, Gyoma, 1921. (a szerk. – P. Á.)

szép, hogy az igazi nagyság mindenki számára közös, hogy egy parasztfiú (...) félhangosan olvasgatja a népkönyvet, miközben Goethe egy *Faustot* ír. És ez a népkönyv valóban figyelemre méltó, mindenekelőtt megvan benne az, amit a bor tiszteletre méltó tulajdonságaként szokás dicsérni, hogy bukéja van, kiválóan párolták le, középkori, és amikor kibontjuk a palackot, oly fűszeres, üdítő és sajátos illat csap meg bennünket, hogy egész különösen érezzük magunkat. De ebből elég ennyi, csupán arra akartam felhívni a figyelmet, hogy Don Juanról nincs ilyen monda. Egyetlen évente megjelenő népkönyv vagy dal sem őrizte meg emlékezetében. De azért feltehetően volt egy monda, csak hogy minden valószínűség szerint egyetlen utalásra korlátozódott, amely talán még rövidebb volt, mint az a néhány strófa, amely Bürger *Leonoré-jának*⁷ alapja. Talán csak egy számra utalt, mert igencsak tévednék, ha a jelenlegi szám – 1003 – nem valami mondból származna. (...) Ismeretes, hogy a *Don Juan* már réges-rég létezett mint vásári cseppőrágók darabja⁸, sőt tulajdonképpen ez az első létezési formája. Csak hogy itt komikusan értelmezték az eszmét, mint ahogy különben is figyelemre méltó, hogy a középkor, amennyire ügyesen fegyverzett fel eszményeket, éppen annyira biztosan látta meg azt a komikumot, amely az eszmény természetfeletti nagyságában rejlik. Egyáltalán nem volt szerencsétlen komikus elképzelés szájhősnek tenni meg Don Juant, aki azt képzei, hogy minden lányt elcsábított, és hagyni, hogy Leporello elhiggye minden hazugságát. És ha nem erről van szó, ha nem ez volt az elképzelés, a komikus kiforgatás akkor sem maradhatott el soha, mert ez abban az ellentétben rejlik, amely a hős és mozgásának színtere, a színház között van. Így aztán engedjük meg a középkornak, meséljen csak a hősről, akiknek oly hatalmas a termetük, hogy két szemük fél rőfre van egymástól, de ha egy közönséges ember lépne színre, és úgy tenne, mintha fél rőf távolság volna a két szeme között, akkor aztán ez komikum [volna] a javából.

A Don Juan-mondára vonatkozó megjegyzések nem illenének ide, ha nem függenének össze közelebbről vizsgálódásunk tárgyával, ha nem segítenének hozzá ahhoz, hogy a gondolatot elvezessék az egyszer már meghatározott célhoz.



J. D. Schubert illusztrációja
G. A. Bürger *Leonoré-jához*,
1800 (forrás: wikimedia.com)

⁷ Gottfried Bürger balladája 1774-ben jelent meg. (a szerk. – P. Á.)

⁸ Klasszikus cseh bábjátékok: *Faust, Genováva, Don Sajn* (fordította és szerkesztette: Tömörky Márta), Magyar Művelődési Intézet, 1993. (a szerk. – P. Á.)

Ennek az eszmének a Faustéhoz képest szegényes a múltja, aminek az oka nyilván abban keresendő, hogy valami rejtélyes volt benne mindaddig, amíg nem látták be, hogy tulajdonképpen közege a zene. Faust egy eszme, de olyan eszme, amely ráadásul lényegében egy egyén. Az az elképzelés, hogy a szellemi-démoni egyetlen egyénben sűrűsödik össze, a gondolkodás saját következménye, viszont lehetetlenség elképzelni azt, hogy az érzeki egyetlen egyénben létezik. Don Juan állandóan az eszmei létezés – azaz erő, élet – és az egyéni létezés között lebeg. Csakhogy ez a lebegés a zenei reszketés. Amikor a tenger háborog, ebben a nyugtalan mozgásban a tajtékzó hullámok élőlényekhez hasonló képeket formálnak; olyan ez, mintha ezek a lények hoznák mozgásba a hullámokat, és még-



E. Fritzwilliam Leporello szerepében,
1829 (forrás: fineartamerica.com)

is éppen fordítva: a hullámverés hozza őket létre. Éppen így Don Juan is kép, amely állandóan feltűnik, de nem ölt alakot és tartós létezési formát, olyan egyén, aki állandóan kialakul, de soha nem készül el, történetéről csak úgy tudunk meg valamit, ha a hullámverés zaját hallgatjuk. Ha Don Juant így fogjuk fel, akkor minden értelmet és mély jelentőséget kap. Ha elgondolok magamnak egy bizonyos egyént, ha látom őt, vagy hallom, ahogy beszél, akkor komikusan hat, hogy 1003 nőt csábított el; mert mihelyt ez egy bizonyos egyén, egész másra esik a hangsúly, azt emeljük ki ugyanis, kiket és hogyan csábított el. A mondának és a néphit naivitásának sikerülhet ilyesmit kimondania anélkül, hogy sejtene a komikumot; a reflexió számára ez lehetetlen.

Ám amikor zenében fogjuk fel, akkor nem az egyén áll előttem, hanem a természeti erő, a démoni, amely éppoly kevésbé fárad bele a csábításba, vagy éppoly kevésbé ér a csábítás végére, mint ahogy a szél is szüntelen viharzik, a tenger hullámozik, vagy a vízesés magasból zuhog a mélybe. Ily módon az elcsábított nők száma éppen úgy lehet ennyi is, meg annyi is, jóval nagyobb is. (...) Az 1003-as számnak csupán egyetlen sajátosságát dicsérném, azt ugyanis, hogy páratlan és esetleges, ami semmiképpen nem lényegtelen, azt a benyomást kelti ugyanis, hogy a névsor semmiképpen nincs lezárva, hanem éppen ellenkezőleg: Don Juan menet közben van; szinte sajnáljuk Leporellót, akinek – mint maga mondja – nem csupán örködni kell az ajtó előtt, de ráadásul oly terjedelmes könyvelést is kell vezetnie, amely egy gyakorlott hivatali titkárnak is épp elég vesződséget okozna.

Ahogy az érzékiséget Don Juan alakjában értelmezik, mint elvet – azelőtt soha nem értelmezték úgy a világban; éppen ezért az erotikumot itt más állít-

mánnyal is határozzák meg, az erotika itt a *csábítás*. Eléggé figyelemre méltó, hogy a görög világban teljesen hiányzik a csábító fogalma. Semmiképpen sincs szándékomban, hogy ezért magasztaljam a görögséget, hisz szerelmi dolgokban az istenek éppen olyan hanyagok voltak, mint az emberek, ahogy ez mindenki előtt elégké közismert; a kereszténységet sem akarom kárhozatni, hiszen a fogalom csak rajta kívül létezik. Annak, hogy a görögségből hiányzik ez a fogalom, abban keresendő az oka, hogy egész élete egyéniségként van meghatározva. Ily módon a lelki uralkodik, vagy mindig összhangban van az érzékivel. Ezért a görögség szerelme lelki volt, nem érzéki, és ez tölti el azzal a szemérmességgel, amely ott lebeg az egész görög szerelem fölött. Beleszerettek egy lányba, és eget-földet megmozgattak, hogy az övék lehessen; amikor aztán sikert arattak, talán belefáradtak, és új szerelmet kerestek. A halhatatlanságban kissé hasonlítottak Don Juanra, és hogy csak egy nevet mondjak, Héraklész elégké tekintélyes listát hozhatna össze, ha meggondoljuk, hogy néhanapján egész családok gondját viselte, köztük egy ötven lányt számláló családot is, és ilyenformán a család vejeként egyesek szerint mindannyiukat egyetlen éjszaka vette birtokába. Persze lényegesen különbözik minden Don Juantól, mert ő nem csábító. Ha ugyanis elgondolkozunk a görög szerelmen, az – fogalmából következően – lényegében hűséges, éppen mert lelki, és az egyénben esetleges az, hogy többet szeret, és az általa szeretett többihez való viszonyában megint csak esetlegesség, valahányszor új szerelemre lobban; amikor egyvalakit szeret, nem gondol a következőre. Don Juan viszont alapjában csábító. Szerelme nem lelki, hanem érzéki, és az érzéki szerelem – fogalmának megfelelően – nem hű, hanem teljességgel hűtlen, nem egyvalakit szeret, hanem – mindenkit, vagyis mindenkit elcsábít. Ez a szerelem ugyanis csak a pillanatban létezik, de fogalmilag gondolva a pillanat pillanatok összegezése, és ezzel már előttünk is áll a csábító. A lovagi szerelem is lelki, és ezért fogalmából következően lényegében hűséges, csupán az érzéki szerelem hűtlen, fogalmának megfelelően. Ám ez a hűtlensége másképpen is megmutatkozik, ugyanis mindig merő ismétléssé válik. A lelki szerelem kettős értelmében foglalja magában a dialektikáját. Mert részben megvan benne a kétség és a nyugtalanság, még akkor is, ha boldog lesz, ha beteljesedik a kívánsága, és szeretik. Az érzéki szerelemnek nincs ilyen aggálya. Még egy Jupiter sem bízik a győzelmében, és ez nem is lehet másképpen, sőt maga sem kívánhatja másképpen. Don Juannal nem így



Héraklész Omphalé házában, freskó, i. e. 70 körül, Pompei, Nápoly, Régészeti Múzeum (forrás: akg-images.com)

áll a dolog, ő kurtán végez, és mindig feltétlenül győztesnek kell képzelnünk. Ezt előnyének tekinthetnénk, holott valójában szegénység. Másrészt a lelki szerelemnek is van egy másik dialektikája, ez ugyanis a különбözés minden más egyéntől, még akkor is, ha az a szerelem tárgya. Ebben rejlik gazdagsága, dús tartalma. De nem így áll a dolog Don Juannal. Neki ehhez ugyanis nincs ideje, számára minden csupán a pillanat műve. Meglátni és megszeretni a nőt egyetlen szempillantás műve volt, bizonyos értelemben elmondható ez a lelki szerelemről, de ebben csupán jelezve van a kezdet. Don Juan esetében ez másképpen érvényesül. Meglátni és megszeretni a nőt egyetlen pillanat műve, a pillanatban zajlik le, és a pillanat máris elmúlt, és ugyanez ismétlődik meg a végtelenségig. Ha belegondoljuk Don Juanba a lelkiséget, nevetség és önellentmondás 1003-ról beszélni Spanyolországban, ez a fogalomból sem következik. Túlzás lesz, megzavarja az embert, még akkor is, ha úgy gondoljuk, hogy eszményinek képzeljük el



Don Juan nők gyűrűjében,
jelenetkép a Metropolitan Opera
2016-os előadásából (forrás: urania-nf.hu)

őt. Ha a nyelven kívül nincs más közeg a szerelem leírására, zavarban vagyunk, mert amint leteszünk arról a naiv hitről, amely teljes őszinteséggel képes állítani, hogy Spanyolorzágnál 1003 név áll, azonnal többet követelünk, tudniillik a lelki egyénítést. Az esztétikum semmiképpen sem éri be azzal, hogy így egy kazalba hányjunk mindent, és nagy számokkal keltsünk csodálatot. A lelki szerelem éppen az egyéni élet gazdag sokrétűségében mozog, ahol tulajdonképpen csak az árnyalatoknak van jelentőségük. Az érzéki szerelem viszont mindent összezagyválhat. Számára a teljesen elvont nőiség a lényeg, és legfeljebb a

még érzékibb [a] különbség. A lelki szerelem megáll az időben, az érzéki eltűnik az időben, de az a közeg, amely kifejezi, éppen a zene. A zene kiválóan alkalmas ennek megvalósítására, mert sokkal elvontabb a nyelvnél, és ezért nem az egyedit mondja ki, hanem az általánost a maga teljes általánosságában, és ezt az általánosságot mégsem elvont reflexiókban mondja ki, hanem konkrét közvetlenséggel. Hogy gondolatom példával világítsam meg, kissé részletesebben fogok szólni a szolga második áriájáról, az elcsábított nők listájáról. Ez az énekszám tekinthető Don Juan tulajdonképpeni eposzának. Te, aki kételkedsz kijelentésem helyességében, próbáld ki magad! Képzeld el egy költőt, akit a természet dúsában áldott meg, mint bárki mást előtte, add meg neki a kifejezés bőségét, adj neki uralmat és hatalmat a nyelv erején, engedelmeskedjen neki minden, ami- ben éltető szellem van, kövesse alázatosan legkisebb intését, készen és felajzot- tan lesse minden parancsszavát, vegye körül a könnyű villámok, gyors lábú futá-

rok nagyszámú serege, akik legfürgébb röptében is elkapják a gondolatot, semmi ne kerülje el a figyelmét, a legkisebb mozgás se, ne legyen számára semmi titok, semmi kimondhatatlan az egész világon – s aztán tűzd ki feladatául, hogy eposzban énekelje meg Don Juant, részletezze az elcsábított nők névsorát. Hogy mi volna a következmény? – Soha nem készülne el. Az epikumnak megvan az a hibája, hogy, ha úgy akarjuk, addig tarthat, amíg csak kell; hőse a rögtönző Don Juan, folytathatja, amíg csak kell. A költő most be akar hatolni a sokrétűségbe, mindig benne akar maradni, ott akar örülni, de soha nem éri el azt a hatást, amelyet Mozart elért, mert még akkor is, ha végre elkészül, a felét sem mondta ki annak, amit Mozart ebben az egyetlen számban kifejezett. Pedig Mozart nem bocsátkozott bele a sokrétűségbe, csupán bizonyos nagy alakzatok vonulnak el előtte. Ennek kielégítő oka van magában a közegben, a zenében, amely túlságosan elvont ahhoz, hogy különbségeket fejezzen ki. A zenei eposz ily módon viszonylag eléggé rövid lesz, mégis megvan az a páratlan epikus sajátossága, hogy annyi ideig tarthat, ameddig csak kell, ugyanis mindig előlről kezdhethük, meghallgathatjuk és újra meghallgathatjuk, éppen mert az általános jut benne kifejezésre, mégpedig konkrét közvetlenséggel. Itt nem Don Juant halljuk, az egyént, nem a beszédét, hanem a hangot halljuk, az érzékiség szavát, és ezt a nőiség vágyódásain keresztül halljuk. Don Juan csakis úgy lehet epikus, hogy állandóan bevégez, és állandóan újra tud kezdeni, mert az ő élete egymást taszító mozzanatok összessége, amelyek között nincs összefüggés, élete mint pillanat: pillanatok summája, s mint pillanatok summája: pillanat. Ebben az általánosságban, az egyéni létezés és a természeti erőként létezés között lebeg Don Juan; amint egyén lesz belőle, az esztétikum egész más kategóriát kap. Ezért egészen rendjén való, és megvan a mély benső jelentősége, hogy a darabban Zerlina, az elcsábított lány: közönséges parasztlány. Álszent esztéták, akik úgy tesznek, mintha értenék a költőket és zeneszerzőket, s közben mindent elkövetnek félreértésükre, talán kioktatnak, hogy Zerlina nem közönséges lány. Aki így vélekedik, arról tesz tanúbizonyságot, hogy teljesen félreértette Mozartot, és hogy hamis kategóriákat használ. Az, hogy félreérti Mozartot, eléggé világos; hisz Mozart készakarva alkotta meg Zerlinát a lehető legjelentéktelenebbnek (...). Ha ugyanis Don Juan szerelme másképpen lett volna meghatározva, tehát nem érzékinek, ha szellemi értelemben lett volna csábító (...), akkor a darab alapvető hibája lett volna, hogy annak a csábításnak, amely drámai szempontból érdek



A. E. Fragonard: *Don Juan, Zerlina és Donna Elvira*
(forrás: artnet.com)

bennünket a darabban, egy kis parasztlány a hősnője. Akkor az esztétikum azt követelné meg, hogy a hős nehezebb feladatot kapjon. Don Juan számára viszont mit sem számítanak ezek a különbségek. Ha el tudnám képzelni, hogy ily módon beszélt önmagáról, akkor talán ezt mondaná: „Tévedtek, nem vagyok házasember, akinek közönséges lány kell ahhoz, hogy boldog legyen; az, ami engem boldogít, minden lánynak birtokában van, ezért mindegyiket megszerzem.” (...) Don Juan számára minden lány közönséges lány, minden szerelmi kaland köznapi történet. Zerlina ifjú és csinos, és nő, ez a nem közönséges, ami közös benne sok száz más nővel... Ha nem így áll a dolog, akkor Don Juan teljes értékű zeneisége megszűnik, akkor már szót, párbeszédet követel az esztétikum, most viszont, mivel így áll a helyzet, Don Juan teljes mértékben zenei. Szeretném ezt más oldalról is megvilágítani: a darab belső felépítéséből. Elvira veszedelmes ellensége Don Juannak: a dán fordítónak köszönhető párbeszédetek ezt gyakran hangsúlyozzák. Kétségtelenül hiba, hogy Don Juannak visszafelelnek, de ebből nem következik, hogy a válasz ne tartalmazzon egyetlen jó megjegyzést se. Szóval Don Juan fél Elvirától. Nos, egyik-másik esztéta valószínűleg úgy véli: alapos magyarázatot ad erre, ha hosszasan elcseveg arról, mennyire nem hétköznapi lány Elvira stb. Mindez puskapor-pocsékolás. Elvira azért veszélyes Don Juanra, mert a férfi elcsábította. Ugyanebben az értelemben (...) lesz számára veszélyes Zerlina, miután elcsábította. Amint a férfi elcsábította, Zerlina magasabb régióba emelkedik, és olyan tudat él benne, amely Don Juanból hiányzik. Ezért veszélyes rá Zerlina. Tehát megint csak nem az esetleges, hanem az általános az oka, hogy a nő veszélyes rá.

Don Juan tehát csábító, erotikája a csábítás. Ezzel sokat mondtunk, ha helyesen értelmezzük, ám keveset, ha általában homályosan fogjuk fel. Láttuk már, hogy a csábító fogalma Don Juannal kapcsolatban lényeges változáson ment át, amennyiben sóvárgásának tárgya az érzéki, és csakis az. Ennek az volt a jelentősége, hogy rámutatott, mi a zenei Don Juan alakjában. Az ókorban az érzékiség a szobrászat néma hallgatásában találta meg a maga kifejezését, a keresztény világban az érzékiségnek fel kellett zúgnia a maga egész türelmetlen szenvedélyével. Jóllehet ily módon most már méltán mondhatjuk, hogy Don Juan csábító, mégis ez a kifejezés, amely könnyen megzavarhatja egyes esztéták gyenge agyát, gyakran vezetett félreértéshez, amennyiben szétkuszálták és összekeverték, amit ilyesmiről mondani lehet, és egészen egyszerűen rázúdították Don Juanra. Ilyenkor hol a saját álnokságukat hozták napvilágra azáltal, hogy Don Juanét derítették fel, hol meg rekedtre beszéltek magukat, hogy megmagyarázzák az ő ármányait és ravaszságát, röviden szólva, a „csábító” szó alkalmat adott arra, hogy mindenki teljes erővel ellene forduljon, és a maga módján hozzájáruljon a mű teljes félreértéséhez. Don Juannal kapcsolatban nagyon is óvatosan kell használni a „csábító” szót, hisz sokkal fontosabb valamit helyesen mondani, mint vaktában beszélni. Nem azért, mert Don Juan túlságosan jó, hanem mert egyáltalán nem tartozik etikai meghatározások alá. Ezért inkább csalónak nevezném, mert

ebben a kifejezésben valamivel több a kétértelműség. A csábítóban mindig kell valami megfontolásnak és tudatosságnak lennie, és mihelyt ez megvan, helyénvaló cselről, álnokságról és ármánykodásról beszélni. Don Juanból ez a tudatosság hiányzik. Ezért ő nem csábít. Sóvárog, és ez a sóvárgás csábítóan hat; ennyiben csábít. Élvezi a sóvárgás kielégülését; mihelyt kiélvezte, új tárgyat keres, és ez így megy tovább a végtelenségig. Tehát nyilván csal, de nem



F. M. Brown: *Don Juan megtalálása a tengerparton*, 1873, olaj, vászon (forrás: wikipedia.com)

úgy, hogy előre a csalásra épít; az érzékiség saját hatalma csalja meg az elcsábítottat, és ez inkább bizonyosfajta nemezis. Sóvárog, és állandó sóvárgásban él, s állandóan élvezi a sóvárgás kielégülését. Ahhoz, hogy csábító lehessen, nincs ideje előzőleg tervet kovácsolni, és utólag sincs ideje ahhoz, hogy tudatára ébredjen tettének. Következésképpen a csábítónak olyan hatalom birtokában kell lennie, amellyel Don Juan nem rendelkezik, bármennyire felkészült is egyébként – ez pedig a szó hatalma. Amint megadjuk neki a szó hatalmát, már nem zenei alak, és az esztétikai érdeklődés teljesen megváltozik. Achim von Arnim⁹ valahol egész más stílusban beszél egy csábítóról, olyanról, aki etikai meghatározások alá tartozik. (...) Ezért van valami nagyon mély értelme annak, ami talán sokak figyelmét elkerülte, hogy a Don Juant reprodukáló Faust csupán egyetlen lányt csábít el, Don Juan pedig százakat; de azt az egyetlen lányt a szó intenzív értelmében egész másképpen csábítják és pusztítják el, mint azokat, akiket Don Juan csalt meg; éppen mert Faust, mint reprodukált alak, a szellem meghatározását hordozza magában. Az ilyen csábító ereje a beszéd, azaz a hazugság. Néhány napja hallottam, ahogy két baka beszélget egy harmadikról, aki megcsalt egy lányt; az első katona nem fogott terjengős elbeszélésbe, mégis egészen kitűnő kifejezéssel élt: „Hazugsággal érte el, meg ilyesmivel.” Az ilyen csábító egészen más, mint Don Juan, lényegesen különbözik tőle, ami abból is látható, hogy ő maga és cselekedete nagymértékben zeneietlen, és esztétikai szempontból az érdekes meghatározásán belül esik. Így hát, ha esztétikailag helyesen képzeljük el, akkor sóvárgásának tárgya is valamivel több a pusztá érzékinél.

De hát miféle erő is az, amellyel Don Juan csábít? A sóvárgás ereje az, az érzéki sóvárgás energiája. Minden nőben a teljes nőiséget sóvárogja, és ebben rejlik az az érzékileg eszményítő hatalom, amellyel egyszerre megszépíti és legyőzi zsákmányát. Ennek a gigantikus szenvedélynek a visszahatása megszépíti és ki-

⁹ Carl Joachim Friedrich Ludwig von Arnim (1781–1831) a heidelbergi romantika legfontosabb képviselője. (a szerk. P. Á.)

fejleszti a sóvárgott lényt, aki e visszfénytől magasztos szépségben, bíborvörösben ragyog. Mint ahogy az elbűvölt férfi lángolása csábító fénnel világítja meg még az illetékteleneket is, akik kapcsolatban állnak vele, éppen úgy – sokkal mélyebb értelemben – megvilágít minden lányt, mert lényeges kapcsolat fűzi hozzájuk. Ezért foszlik előtte a semmibe minden véges különbség, ha a fő dologgal veti egybe, azzal, hogy az illető nő. Az idősebbeket megfiatalítja a nőiség szép közép szerepében, a gyereklányokat szinte egy szempillantás alatt megérleli; minden nő az ő zsákmánya (*purché porti lagonnella, voi sapete quel che fa*¹⁰). Ám semmiképpen nem szabad ezt úgy értelmeznünk, mintha érzékisége vakság volna; ösztönösen nagyon jól tudja, hogyan kell különbséget tenni, és mindenekelőtt eszményít. Ha most egy pillanatra visszagondolok egy előző stádiumra, az apródra, akkor az olvasó talán emlékezni fog arra, hogy én már akkor, amikor róla volt szó, egybevettem az apród és Don Juan egy-egy replikáját. A mitikus apródot megállítottam, az igazit elengedtem a sereghez. Ha most itt arra gondolnék, hogy a mitikus apród kitepte magát kezemből, és megindult, akkor szeretnék itt emlékeztetni az apród egyik replikájára, amely Don Juanra illik. Amikor ugyanis Cherubino madárkönnyedséggel és merészen kiugrik az ablakon, ez oly hatással van Susanne-ra, hogy majdnem elájul, és amikor magához tér, így tör ki: „Ni, hogy fut, most nem lesz szerencséje a lányoknál!” Susanne ugyanis teljes joggal mondja ezt, és ájulásának nem csupán az az oka, hogy elképzelte a nyaktörő ugrást, hanem inkább az, hogy az apród önála már szerencséjével járt. Az apród ugyanis az eljövendő Don Juan, persze, ezt nem szabad oly nevetségesen értelmezni, mintha az apród idősebb korára Don Juanná lenne. Nos, Don Juannak nem csupán szerencséje van a lányoknál, hanem boldoggá – és boldogtalanná is teszi őket, de különös módon azért, mert maguk is így akarják, és nem volt derék lány az, aki nem akarta a boldogtalanságot vállalni, ha már egyszer boldog volt Don Juannal. Ezért én Don Juant változatlanul csábítónak nevezem ugyan, de semmiképpen sem tartom olyasvalakinek, aki alattomosan szövöi terveit, és ravaszul előre kiszámítja ármánykodása hatását; az érzékiség zsenialitásával csalja meg a nőket, és ez őbenne testesül meg. Nincs benne éles elméjű megfontoltság; élete pezseg, mint a bor, ettől nyer erőt, élete mozgalmas, mint a hangok, amelyek vidám lakomáját kísérik, mindig övé a győzelem. Nincs szüksége felkészülésre, tervezgetésre, időre; hisz ő mindig készen áll, állandóan megvan ugyanis benne az erő és a sóvárgás is, és csak akkor van igazán elemében, amikor sóvárog. Asztalhoz ül, vígan ürítgeti serlegét, mint egy isten – kezében a szalvétával feláll, kész a támadásra. Ha Leporello éjnek idején felkelti, ő felébred, mindig biztos a győzelmében. De ezt az erőt, ezt a hatalmat a szó nem tudja kifejezni, csak a zene képzelgetheti el velünk, mert a tűnődés és a gondolat számára kimondhatatlan. Az etikailag meghatározott csábító cselét világosan ki tudom fe-

¹⁰ A regiszter ára egyik szószerinti részlete: „ha már egyszer szoknyát hord, tudjátok, hogy van ez”.

jezni szóban, és a zene hiába próbálkozna e feladat megoldásával. Don Juannal fordítva áll a dolog. Miféle hatalom ez? – Senki sem tudja megmondani, még Zerlina sem, és ha megkérdezném, mielőtt táncba megy: Miféle hatalommal bilincsel le téged?, így felelne: Nem lehet azt tudni. Én pedig ezt mondanám: Jól mondtad, gyermekem! Bölcsebben beszélsz, mint az indiaiak bölcsei (...).

Ezt a Don Juanban meglevő erőt, ezt a mindenhatóságot, ezt az életet csak a zene tudja kifejezni, és csak egyetlen állítmányt tudok rá mondani: életvidám jókedv. Éppen ezért, amikor Kruse¹¹ ezt a szöveget adja a Zerlina esküvőjén színre lépő Don Juan szájába: „Vidáman, gyerekek! Hiszen mintha mindnyájan esküvőre volnátok öltözve!”, akkor teljesen igazat mond, ráadásul többet, mint amire talán maga is gondol. A vidámság ugyanis magával ragadja, és ami az esküvőt illeti, annak is megvan a jelentősége, hogy valamennyien szinte nászi pompába öltöztek. Hisz Don Juan nem csupán Zerlina számára a férfi, hanem játékkal és énekkel ünnepli valamennyi ifjú lány nászát az egész községben. Nem csoda, hogy a vidám lányok köréje sereglenek. És nem is csalódnak, hisz Don Juan valamennyiük számára tartogat valamit. Hízlekedés, sóhaj, merész pillantás, finom kézszerítés, titkos sugdolózás, a veszélyes közelség, a kísértő eltávolodás – és ezek még mindig csak a kisebb misztériumok, nászajándékok. Don Juan számára gyönyör, hogy ily gazdag aratás fölött tarthat szemlét, magáévá teszi az egész községet, és mégsem kerül talán annyi idejébe sem, amennyi Leporellónak kell a listavezetéshez.

(...) Don Juan (...) örök tovatűnésben rohan, éppen úgy, mint a zene, amelyről azt mondják, hogy eltűnik, mihelyt nem hangzik már, és csak akkor létezik megint, amikor újra megszólal. Ha tehát most felteszem a kérdést, milyen is ez a Don Juan, vajon szép, fiatal vagy idősebb, körülbelül hány éves lehet, akkor ez csupán alkalmazkodás a részemről (...). Szép ő, nem egészen fiatal; ha életkort kellene javasolnom, harminchárom évet mondanék, ennyi ugyanis egy emberöltő. Meggondolandó azonban, hogy belemenjünk-e ilyen vizsgálódásokba, hisz a részleteknél elidőzve könnyen szem elől tévesztjük az egészet, mintha bizony Don Juan a szépségével vagy bármi más elmondhatóval csábítana; akkor látjuk őt, de már nem halljuk, és ezzel elvesztettük. Ezért hát ha – annak érdekében, hogy



A Metropolitan Opera 2019-es
Don Giovanni előadásának hirdetménye
(forrás: interlochenradio.com)

¹¹ Laurids Kruse (1978–1839), a Mozart-opera Lorenzo da Ponte által jegyzett szövegek könyvének dán fordítója. (a szerk. – P. Á.)

megtegyem a magamét, és hozzásegítsem az olvasót ahhoz, hogy maga előtt lássa Don Juant – ezt mondanám: Nézd, itt áll, nézd, hogy lángol a tekintete, ajka mosolyra húzódik, hisz oly biztos a győzelmében, figyeld királyi nézését, megköveteli, ami a császáré, nézd, mily könnyedén lépdél tánc közben, mily büszkén nyújt kezét, és milyen boldog az, akinek odanyújtja – vagy ha ezt mondanám: Nézd, ott áll az árnyas erdőben, egy fához támaszkodva, gitáron kíséri énekét, és lásd, ott egy ifjú lány tűnik fel a fák között, félve, mint a felriasztott vad, de ő nem siet, tudja, hogy a lány őt keresi; vagy ha ezt mondanám: Ott pihen a tó partján a világos éjszakában, oly szép, hogy a hold megáll, és újra átéli ifjúkora szerelmét, oly szép, hogy a falu fiatal lányai mit nem adnának, ha odaosonhatnának, és kihasználva a pillanat sötétségét, miközben a hold ismét felkél, hogy az égbolton ragyogjon, megcsókolhatnák – ha ezt tenném, a figyelmes olvasó ezt mondaná: Nézzétek csak, ezzel mindent elrontott, maga is elfeledte, hogy Don Juant nem látni kell, hanem hallani. Ezért én nem is teszek így, hanem ezt mondom: Hallgasd meg a *Don Juan*-t, azaz ha a *Don Juan*-t meghallgatva sem tudod magad elé képzelni őt, akkor soha nem leszel rá képes. Hallgasd meg élete kezdetét: mint ahogy a villám kiválik a viharfelhő sötétjéből, úgy tör ő elő a komolyság mélyéből, sebesebben a villámnál, nyugtalanabban is nála, és mégis oly magabiztosan; hallgasd, hogyan veti magát az élet sokrétűségébe, miképpen rohan neki kemény gátjának, hallgasd ezeket a könnyű táncú hegedűhangokat, hallgasd az öröm hívását, hallgasd a mámor ujjongását, hallgasd az élvezet ünnepi boldogságát; hallgasd a vad menekülését, önmaga mellett rohan el, egyre gyorsabban, egyre nyugtalanabban, hallgasd a szenvedély féktelen vágyódását, hallgasd a szerelmes sugdolóást, hallgasd a kísértés suttogását, hallgasd a csábítás örvénylését, hallgasd a pillanat csendjét – hallgasd, hallgasd, hallgasd Mozart *Don Juan*ját.

Fordította: Lontay László

A. Kierkegaard: Mozart's *Don Giovanni* (Excerpts)

Søren Aabye Kierkegaard's essay on Mozart's *Don Giovanni* was published in Part One of his volume titled *Either/Or* in 1843, with the hero of the opera presented as the embodiment of sensual genius. The Danish philosopher, considered a forerunner of modern existentialism, throws new light upon the very genre of the opera, too, by his music theory. In describing the three consecutive "immediate erotic stages", he looks at two notable characters, Cherubin and Papageno in the other two Mozart operas, *The Marriage of Figaro* and *The Magic Flute*, as anticipating – both psychologically and aesthetically – Eros to be fulfilled in the figure of Don Giovanni. Kierkegaard's poetic language betrays his personal involvement throughout, that is why the essay excerpts published here may be offered – for beginners and experts alike – as an authentic guide in the labyrinths of heavenly and earthly love. This compilation launches a cultural history series in the subject, made topical by the production underway at the National Theatre in Budapest, Shakespeare's *Romeo and Juliet*, to premiere at the beginning of next year, directed by Attila Vidnyánszky.



BALOGH GÉZA

Az írófejedelem



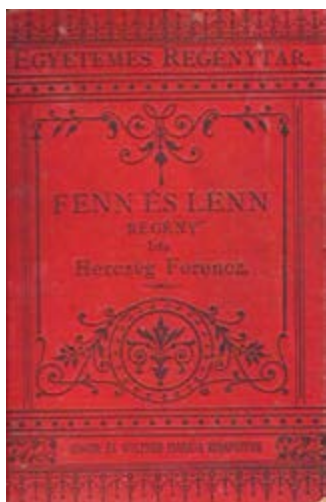
Herczeg Ferencet nevezte így a szakmai köznyelv. Eleinte komolyan, a teljes tisztelet jeleként, majd 1945 után, amikor kegyvesztett lett, gúnyosan, idézőjelben. Feltéve persze, ha egyáltalán leírták a nevét valahol. Aztán a rendszerváltozást követően, amikor a tabuk sorra ledőltek, valahogy elfelejtették a vele kapcsolatos bizarr epitheton ornansot.

Hogy rászolgált-e a meglehetősen dagályos jelzőre, ennyi évtized múltán nehéz eldönteni. De még azok a bírálatok is zavarba ejtők, amelyeket a népi demokrácia lelkes ítései összeírtak róla. „Tulajdonképpen már akkor elavult volt, amikor fellépett, de ezt közönsége nem vette észre – olvashatjuk egy 1964-ben megjelent tanulmányban. – Herczeg Ferenc megjelenésétől kezdve hosszú élete alkonyán megért irodalmi elmúlásáig a dzsentri-réteg szószólója volt, és életképesnek igyekezett bemutatni azt, amit a történelem már nyíltan halálra ítélt.”¹

1863. szeptember 22-én született Franz Herzog néven Versecen, egy Sziléziából bevándorolt, jómódú német polgárcsalád gyermekeként. Otthon a család németül beszélt, a bácskai város lakói akkor még jórészt szintén németül érintkeztek egymással. Apja gyógyszerész, később Versec polgármestere lett. Gimnáziumi tanulmányait Temesváron kezdte németül, majd a szegedi piaristáknál folytatta, amelyet szülei azért választottak, hogy magyar nyelvtudását tökéletesítse. A fehértemplomi állami gimnáziumban érettségizett, ezután beiratkozott a Budapesti Tudományegyetem jogi karára. 1885-től ügyvédjelölt volt a fővárosban, majd Versecen és Temesváron.

Már a gimnáziumi önképzőkörben megpróbálkozott a novellaírással. 1886-ban jelentek meg első írásai a Pesti Hírlapban. Első, *Fenn és lenn* című regényét a Sin-

¹ Hegedűs Géza (1912–1999) – Kónya Judit (1930): *A magyar dráma útja*. Gondolat, Bp., 1964, p. 150. Hegedűs Géza későbbi Herczegről szóló írásai némileg finomítottak a jellegzetesen szigorú marxista értékelésen.



Török Irma a *Dolovai Nábob* leánya főszerepében, Nemzeti Színház, 1893 (fotó: Uher Ödön, forrás: stefan2001.blogspot.com)

ger és Wolfner kiadó Egyetemes Regénytárának pályázatára nyújtotta be 1890-ben. Miután az ifjú szerző párbajban megölte egy ellenfelét, négy hónapi börtönre ítélték. Az itt töltött idő alatt született a szomorkásan végződő karriertörténet. A könyv nagy sikerének köszönheti, hogy a következő évben bevasztják a Petőfi Társaságba,² Rákosi Jenő³ pedig meghívja a Budapesti Hírlap munkatársának. Más fővárosi lapokba szintén rendszeresen publikál, elbeszélései révén hamarosan országos ismertségre tesz szert. 1893-ban a Kisfaludy Társaság is tagjai közé választja. Ugyanebben az évben nagy sikert arat mulatságos regénytrilógiájának első részével, *A Gyurkovics leányokkal*, majd folytatásaival, *A Gyurkovics fiúkkal* (1895) és *A Gyurka és Sándorral* (1899). De hirtelen jött népszerűségét elsősorban annak köszönheti, hogy a Singer és Wolfner könyvkiadó és könyvkereskedő cég rábízza az 1885-ben alapított Új Idők című képes irodalmi hetilap szerkesztését, amely megszűnéséig, 1949-ig a magyar középosztály kedvenc olvasmánya.

Politikai karrierje 1896-ban kezdődik, amikor a kormánypárt színeiben szülővárosa országgyűlési képviselője lesz. Tisza István⁴ híve és befolyásos barátja. 1899-től a Magyar Tudományos Akadémia levelező, 1910-től 1949-es kizárásáig rendes tagja. 1925-ben Nobel díjra jelölik. A hazai közvélemény Mikszáth halála után egyre inkább a magyar prózaírás legjelentősebb élő alakjaként emlegeti, írásait számos nyelvre lefordítják.

Első színpadi munkája *A dolovai nábob leánya*, amelyet a Nemzeti Színház mutat be 1893-ban.

² (1876–1944) a Kisfaludy Társaság akadémikus szellemével elégedetlen, jobbára fiatal írók által alapított szervezet.

³ Rákosi Jenő (1842–1929) író, publicista, lapszerkesztő. 1875-től a Népszínház első igazgatója, 1881-től a Budapesti Hírlap szerkesztője. A fővárosi politikai, szellemi, társadalmi élet egyik vezető alakja. Családja révén fél évszázadon keresztül jelentős befolyása volt a főváros színházainak sorsára.

⁴ Gróf Tisza István (1861–1918) az első világháborút megelőző két évtized vezető politikusa, gróf Tisza Kálmán (1830–1902) korábbi miniszterelnök fia, 1903 és 1905 között, majd 1913-tól miniszterelnök. 1918. október 31-én meggyilkolták.

Ez Paulay igazgatásának és életének utolsó előtti esztendeje, aki a nagy sikert alig egy év múlva megismétli: 1894-ben műsorra tűzi Herczeg második darabját, *A három testőr* című bohózatot. A következő évtizedekben kereken húsz Herczeg Ferenc-bemutatóra, illetve felújításra kerül sor a fővárosban. Többek között *A holi-csi Cupido*, *A Gyurkovics leányok* színpadi változata, *A költő és a halál*, a *Balatoni rege*, a *Bizánc*, a *Karolina*, *A híd*, az *Árva László király*, a *Kék róka*, az *Ocskay brigadéros*⁵, a *Kéz kezét mos*, a *Déryné ifjasszony*, a *Péter és Pál*, *A nevadai ezredes* és a *Szendrey Júlia* kap színpadot a Nemzeti Színházban.

Üstökösként robban be az irodalmi és a színházi életbe. Népszerűségben és sikerben egyetlen vetélytársa a nála tizenöt évvel fiatalabb Molnár Ferenc. Eleinte arról van szó, hogy Molnár első bohózatát, a *Doktor urat* is a Nemzeti Színház készül bemutatni, de végül 1902-ben a Vígszínház tűzi műsorra. Ezzel az ifjú szerző hosszú időre eljegyzi magát a Lipót körüti színházzal. Persze ez Herczeget nem gátolja abban, hogy itt is háziszerzővé avanszálgjon. Még arra is kapható, hogy az *Ocskay brigadéros* sikerén felbuzdulva elfogadja a Vígszínház Részvénytársaság igazgatósági tagságát. Az *Ocskay brigadéros* 1901-es nagysikerű premierje után itt kerül színpadra az *Aranyborjú*, a *Sirokkó* és a *Majomszínház*.

Emlékirataiban is említést tesz az *Ocskay brigadéros* 1901-es ősbemutatójával kapcsolatos eseményektől.

„Történelmi drámám a Nemzeti színpadra kívánczozott, de én a Vígnak adtam, nem is adhattam volna a Keglevich⁶ vezetése alatt

⁵ A darabot csak 1926-ban, majd 1936-ban játszotta a Nemzeti, az ősbemutató 1901-ben volt a Vígszínházban.

⁶ Gróf Keglevich István (1840–1905), katonatiszt, majd országgyűlési képviselő. 1886 és 1894, ill. 1898 és 1902 között a Nemzeti Színház és az



Herczeg Ferenc: *Ocskay Brigadéros*, Vígszínház, 1901, a képen Csillag Teréz és Fenyvesi Emil (forrás: oszk.hu)



Herczeg Ferenc: *Majomszínház*, Vígszínház, 1926, a képen: Rajnai Gábor és Bajor Gizi (forrás: wikimedia.org)



Herczeg Ferenc: *Szendrey Júlia*, Nemzeti Színház, 1930, a képen Bajor Gizi és Uray Tivadar (forrás: wikimedia.org)

álló színháznak. Faludi Gábor⁷ igazgató örömmel vegyes rettegéssel fogadta. De előttem sem volt egészen világos, a Vígszínház közönsége hajlandó lesz-e történelmi szomorújátékot végigülni? Mind ez ideig a legbolondabb francia boházatokkal tartották, a vetett ágy a színpad nélkülözhetetlen kelléke volt, és mikor híre ment az *Ocskay*nak, akadtak színházi időjósok, akik úgy vélekedtek, a lipótvárosi közönség nevetni fog, ha farkasbőrt lát, és ásítani, ha a magyar szabadságról beszélnek neki. A színházban azonban többnyire más történik, mint amit az okos emberek várnak, és a Lipótváros izgatott érdeklődéssel és lángoló lelkességgel fogadta a darabomat.”⁸

Herczeg Ferenc és Molnár Ferenc mind a mai napig gyakran szerepel együtt a megemlékezésekben, egymás mellett, mint a 20. század első fele irodalmi és színházi életének két meghatározó személyisége. Hol rajongó szavak, hol fejcsóválás kíséretében. Aszerint, hogy melyik elemzője mikor hol szólal meg, és milyen politikai meggyőződés befolyásolja a gondolkodását. Kétségtelen, hogy sok bennük a hasonlóság mind kvalitásaik, mind sorsuk tekintetében. Műveik egy része élesen különbözik a másiktól. A *Liliomot* vagy A *Pál utcai fiúkat* sohasem írhatta volna meg Herczeg Ferenc, a *Bizánc* vagy A *híd* szerzője sosem lehetne Molnár Ferenc. De a *Kék rókával* már bajban lenne az a járatlan érdeklődő, aki most találkozik először a darabbal, és elfelejtette a borítón vagy a plakáton megnézni a szerző nevét. Ugyanígy A *farsang* szerzője lehetne akár Herczeg Ferenc is. És tovább folytathatnánk a játékot kettőjük vígjátékainak felcseréléséről.

Nem tudom, milyen lehetett a személyes kapcsolatuk. Tisztelték, becsülték egymást, vagy tartózkodtak a vetélytárs esetleges túlértékelésétől? Az viszont biztonsággal állítható és kimutatható, hogy pontosan ismerték a másik ízlését, gondolkodását és valamennyi adottságát. Talán titokban irigykedtek is egymásra egy-egy ötletért, megoldásért, hatásos színpadi pillanatért, vagy elmés regénybeli fordulatóért.

Herczeg Ferenc legjelentősebb színpadi műve kétségtelenül a *Bizánc*. Pukánszky Kádár Jolán⁹ így idézi fel a dráma első, 1904-es premierjét:

„A sziporkázó ötletességű író mögül itt lép először elő a nagyvonalú költő. Tárgyát nem veszi a magyar történelemből és mégis magyar aktualitású: egy korhadó államnak és romlott társadalomnak szörnyű bukásával a magyar társadalmat akarja eszméltetni. Végre olyan darab jutott a Nemzeti Színház deszkáira, melyben méltón önmagára talált a színház stílusa. Iréne császárnőt a szerző

Operaház intendánsa. Elnökletével jött létre az említett Magyar Vígszínház Résztvénytársaság.

⁷ Faludi Gábor (1846–1932) színikazgató. 1896-ban megnyitotta a Vígszínházat, melynek előbb gazdasági igazgatója, majd általános igazgatója volt.

⁸ Herczeg Ferenc *Emlékezései*. A *gótikus ház*. Bp., 1985, pp. 341–342.

⁹ Pukánszky Béláné Kádár Jolán (1892–1989) színháztörténeti író. A Nemzeti Múzeum könyvtárosa, levéltári kutató.

szándéka ellenére Jászai Mari játszotta, ki Herczeg szerint sárkányt csinált a viperából: pedig Iréne nem heroina, hanem tulajdonképpen modern nő. A darab meglepte és megdöbbsentette a közönséget, keveset tapsolt, de érezni lehetett, hogy mély hatással volt rá. Herczegből válhatott volna a Nemzeti Színház új, nagyvonalúbb Szigligeti-je. Ő azonban egyelőre nem állapodott meg a Nemzeti Színháznál, hanem a Vígszínházból a Magyar Színházon, Király Színházon át a Modern Színpadra is eljutott már.”¹⁰

Az író az 1924-es felújításra emlékezve megemlíti, hogy eredetileg *Mohács előtt* címmel kezdte írni a darabot. De maga is megdöbbsent saját indulataitól, és inkább idegen környezetbe helyezte át a történetet. Eszerint a dráma „II. Lajos korának önmagával tehetetlen, önmagát marcangoló magyar társadalmát mutatta volna be. Egy halálra ítélt nép klinikai kórképét.”¹¹

A tragédia legfontosabb tanulságát Giovanni, a zsoldosvezér mondja ki: „Minden nemzet akkor hal meg, ha megásta a maga sírját.”¹² Az 1904-ben lezajlott ősbemutató egyértelműen a kiegyezés utáni magyar időköt idézte, és a barbár törökök által ostromlott, cinikusan züllött császárváros tragédiájának képével az 1867 utáni magyar társadalomra lesújtó nemzethalál vízióját idézte fel. Ezért nevetségesek azok az elemzések, amelyek „formailag” ugyan kitűnő drámának nyilvánítják a darabot, de gondolatilag „reakciósnak” ítélik, amely „távoli jelképekben a magyar úri osztályt figyelmezteti, hogy elpusztul, ha eltántorodik a Ferenc József – Tisza István-féle koncepciótól.”¹³

A *Bizánc*éhoz hasonló gondolatok fogalmazódnak meg a Nemzeti Színházban 1925 novemberében bemutatott *A híd* című drámájában is, amely Széchenyi és Kossuth vitáját fogalmazza újra. Széchenyi elutasítja a forradalmat, melyet Kossuth eszméi lobbantottak fel: „Én meg vagyok róla győződve, az út, amelyen ön jár, hullákkal és romokkal telt pusztaságba vezetné a nemzetemet” – vágja a szemébe. Mélyen igaz és találó Bécsy Tamás ezzel kapcsolatos megállá-



Herczeg Ferenc: *Bizánc*, Nemzeti Színház, 1904, a képen Jászai Mari mint Iréne császárné (fotó: Jelfi Géza, forrás: oszk.hu)

¹⁰ Pukánszky Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története*. Bp., 1940. p. I. 414.

¹¹ Herczeg Ferenc: *Emlékezések. A várhely. A gótikus ház*. Bp., 1985. p. 427.

¹² Herczeg Ferenc: *Bizánc*. III. felvonás, 19. jelenet.

¹³ Hegedűs Géza – Kónya Judit i. m. p. 152.



Herczeg Ferenc: *Kék róka*, Vígszínház, 1917, a képen Varsányi Irén mint Cécile (forrás: emlekezzbudapest.blog.hu)

pítása: „Széchenyivel azt is elmondhatja a szerző, hogy a nemzet és a nemzetiségek közti bizalmatlanság »ki fogja szívni csontjainkból az erőnket [...], szét fogja mállasztani birodalmunkat«. Ez pedig már a Trianonra is vonatkozó előrelátás.”¹⁴

Herczeg hatalmas életművének másik kirobbanó színpadi sikere az 1917-ben bemutatott *Kék róka*. Ez vígszínházi darab a javából. Nem véletlenül itt került színpadra először, majd egy évtizeddel később a Nemzeti Színház is műsorra tűzte.

Megpróbálom elképzelni, milyen lehetett Cécile szerepében a kor egyik legvonzóbb és legőszintébb színésznője, Varsányi Irén.¹⁵ A *Liliom* Julikája, Bródy Tóth Flórája és a *Ványa* bácsi Szonyája mellett mennyire lehetett

talányos az ő alakításában a válasz a sokszor feltett kérdésre: „járt-e Cécile a Török utcában?” Vagyis hogy megcsalta-e a férjét. Igaz, máskor is találkozott Herczeg Ferenc nőalakjaival a színpadon (*Déryné ifjasszony*) és Feydeau bohózatában a pikáns *Osztigás Miciként* is sikert aratott, de a *Kék róka* lényege és különlegessége a titokzatosság; az, hogy a néző sohase legyen biztos abban, Cécile tényleg megcsalta-e a férjét Trill báróval, a műkedvelő aviatikussal, vagy nem. És hogy amikor bevallja a csalást, igazat mond-e. Ennek a tüneményesen szellemes szalonvígjátéknak az a trükkje, hogy a néző nem tudja: a szokványos félrelépés csak egy gonosz játék, vagy maga a rút valóság.

1925 őszén Hevesi Sándor az író negyvenéves jubileuma alkalmából ciklust rendezett a műveiből. Műsorra került *A híd*, az *Árva László király*, a *Baltoni rege*, és – Hevesi rendezésében – a *Kék róka*. Cécile ezúttal Cs. Aczél Ilona¹⁶ volt. Az előadás – a rosszmájúak alighanem hitelesnek mondható véleménye sze-

¹⁴ Bécsy Tamás (1928–2006): *Magyar drámákról. 1920-as, 1930-as évek*. Bp.–Pécs, 2003, p. 172.

¹⁵ Varsányi Irén (1878–1932) Hegedűs Gyula (1870–1931) mellett a Vígszínház első társulatának legjelentősebb alakja. A pikáns francia bohózatok könnyű hőlygeit és Csehov alakjait egyaránt meggyőző erővel alakította. Több némafilmben is játszott.

¹⁶ Cs. Aczél Ilona (1884–1940) a Színiakadémia elvégzése után Kolozsvárra szerződik, majd 1908-tól a Nemzeti, 1912 és 1914 között a Magyar, 1914-től nyugdíjazásáig, 1935-ig ismét a Nemzeti Színház tagja.

rint elsősorban a főszereplő személyének köszönhetően – mindössze tizen-négy előadást ér meg.

1926. szeptember 24-én az *Ocskay brigadéros*t is bemutatja a Nemzeti. „Herczeg darabjai most rendre átkerülnek a magánszínházakból, mindenekelőtt a Nemzetibe illő *Ocskay brigadéros*, melynek kulissza-romantikája megfakult ugyan, de örök magyar daca Kiss Ferenc teljes hitelű ábrázolásában még mindig gyújt – írja Pukánszky Kádár Jolán. – Kevésbé idevalónak érezzük minden virtuozitása ellenére a *Kék rókát* világvárosi nemzetköziségevel, mely a történeti drámák sorozatából különösen kirí, s csak akkor tud nagyobb sikert aratni, amikor átkerül a kamaraszínházba. A *Kéz kezét mos* protekció- és korrupcióellenes tendenciájával még éppoly aktuális, mint a század elején volt, míg A *nevadai ezredes* erősen megfakult; *Déryné ifjasszony* régi magyar világának feltámasztása épp legerősebb oldaláról mutatta be a Nemzeti Színházat.”¹⁷

Vagyis a *Kék róka* újabb igazi sikerére még tizenkét évet kellett várni. Amikor 1937 októberében ismét megnyílik az Andrássy úti Nemzeti Kamaraszínház s ez a két évvel korábban kinevezett igazgató, Németh Antal rendezői pályáján is új lehetőségeket kínál. Az első premier mindjárt hatalmas kasszasikert hoz: a *Kék róka* Bajor Gizi főszereplésével a korszak szenzációja; több mint kétszázszor kerül színpadra a 315 nézőt befogadó intim színházteremben.

A mesterien felépített történet a vígjáték-irodalom iskolapéldája. Erényeit azok is kénytelenek elismerni, akik lehetőleg csak rosszat mondanak a szerzőjé-



Kiss Ferenc mint Ocskay brigadéros
Herczeg Ferenc dolgozószobájában 1926-ban
(forrás: tankonyvtar.hu)



Herczeg Ferenc: *Déryné ifjasszony*,
Nemzeti Színház, 1926, a képen Bajor Gizi
és Cs. Aczél Ilona (forrás: wikimedia.com)

¹⁷ Pukánszky Kádár Jolán, p. 469–470.

ról. „Attól kezdve, hogy Molnár Ferenc is a porondra lépett, Herczeg nem akart elmaradni mögötte szellemesség és súlytalanság tekintetében – írja róla a már többször emlegetett Hegedűs Géza. – S volt is hozzá tehetsége, hogy Molnár Ferenc-i vígjátékot írjon. *Kék róka* című vígjátékának igazán nincs eszmei mondánivalója – szellemes, finom lélektani házasságtörési komédia – de ha valaki azt állítaná, hogy Molnár Ferenc írta a budapesti jó társaság gúnyos jellemzésére, könnyen el lehetne hinni.”¹⁸

A partner, Rajnai Gábor¹⁹ így emlékezik Bajor Cécile-jére:

„Közel ezer eset közül, amikor partnere voltam, Herczeg Ferenc *Kék róka*-jában tetszett legjobban. Szerette is a szerepét. Talán egy kicsit ő maga volt



Herczeg Ferenc: *Kék róka*,
a 200. előadáson készült felvételen
Bajor Gizi és Rajnai Gábor (fotó: Bojár Sándor,
forrás: stefan2001.blogspot.hu)

a *kék róka*. Titokzatos, kiszámíthatatlan kis hazug. Az utolsó felvonást más-képp akartam játszani, mint ahogyan azelőtt elképzelték és játszották. Elővettem Gizit. Kicsit nehezen értette meg, mit akarok, de aztán megérezte bennem a fellángolást és odaadást a legerotikusabb módon, és úgy asszisztált, mint egy csoda. Soha színpadon nem éreztem úgy jelenetet, mint ezt. [...] Olyan igaz volt, amit csináltunk, hogy talán már nem is volt játék, de forró átérzése az életnek. Itt a szerelem és a játék már felemelkedik a szellemesség egébe, és elhitet velünk minden dolgot, akár szatíra, akár emberi valóság. Bajor Gizi tündöklő volt ebben a jelenetben! Még ma is látom magam előtt, ragyogva, kimelegedve a szellemes párbeszédtől, sziporkázva az okosságtól és a kéjtől, ahogyan hozzám dőlve kacérul

játszik az emberrel, akit szeret. Nagy elégtétel volt ez számomra, mert a hitem volt, hogy így kell színházat játszani.”²⁰

1945 után nehéz idők várnak Herczeg Ferencre. A kommunista rendszer szigorúan megbünteti a Tanácsköztársaság 133 napja alatt nyíltan hangoztott szembenállásáért, az 1925-ben írt *Északi fény* című regényéért, amely a Ta-

¹⁸ Hegedűs–Kónya i. m. p.152.

¹⁹ Rajnai Gábor (1885–1961) előbb a Vígszínház, majd a Nemzeti Színház népszerű színésze. 1915-től haláláig számos filmben játszott.

²⁰ Rajnai Gábor: *Bajor Gizi mint ember és mint partner*. In: Escher Károly – Vajda Miklós: *Bajor Gizi*. Bp., 1958. p. 81–83. A cikk írója a család barátja, Sándor szerepét játszotta, aki titokban régóta szerelmes Cécile-be.

nácsköztársaság bűneit ábrázolja. Bűnhődni kell Tisza István iránti elkötelezett hűségéért, a Horthyékhoz fűződő kapcsolataiért. Még az se számított, hogy a kormányzót megpróbálta lebeszélni a Hitlerrel kötendő szövetségről. Nem rajta múlt, hogy Horthy későn döbbsen rá végzetes tévedésére.

1949-ben eltávolítják hűvösvölgyi villájából, majd amikor egy szovjet íródelegáció meglátogatja, közbenjárásukra egy szobát kiutalnak a számára egykori otthonában. Mindenfajta publikálástól eltiltják. 1949-ben törlik az írószövetség tagjai sorából.

1954. február 24-én hal meg Budapesten, kilencvenegy éves korában.

1956. szeptember 15-én a Győri Kisfaludy Színház bemutatja a *Bizáncot*, 1957. február 22-én pedig a Pécsi Nemzeti Színház *A holicsi Cupidó* című egyfelvonásosát Molnár Ferenc és Zilahy Lajos egy-egy vígjátékával egy műsorban. Ezen kívül a nyolcvanas évekig egyetlen műve sem kerül közönség elé. Molnár és Zilahy az Egyesült Államokban él száműzetésben, Herczeg Ferenc Budapesten.

A 20. század íróinak egy része hosszú időt töltött emigrációban. Ki a fasizmustól menekült, ki a kommunista diktatúrától, ki mindkettőtől. Herczeg Ferenc itthon maradt. Nem „kalandvágyból”, ahogy a pesti vicc mondja, hanem mert nyolcvan-valahány évesen már nehéz új életet kezdeni.

Annak cáfolatát, hogy művei már akkor elavultak voltak, amikor megszülettek, meg hogy „irodalmi elmúlása” régen bekövetkezett, nem érhetette meg. Pedig darabjai a 21. század színházaiban megint sikert aratnak itthon és külföldön. Úgy látszik, megkésett visszatérése jótékony hatással van a jelenkori magyar színházművészetre.

Géza Balogh: The King of Writing

Referred to as a “king of writing” by his contemporary audience, Ferenc Herczeg (1863–1954) was, beside Ferenc Molnár (1878–1952), a twentieth-century Hungarian novelist and playwright enjoying great popularity both at home and abroad. Géza Balogh outlines the career of the stage writer Ferenc Herczeg, recalling his most significant historical dramas (*Bizánc* [Byzantium], 1904, *A híd* [The Bridge], 1925) and the most successful *Kék róka* (*The Blue Fox Stole*) (1917), “the masterfully constructed story of which is an object lesson in comedy literature”, as he puts it. However, Ferenc Herczeg fell on hard times after 1945. He was punished severely by the communist regime for his openly conservative political views, his loyalty to István Tisza, and his relationship with Governor Horthy. In 1949, he was removed from his villa in Hűvösvölgy and deleted from the member list of the Writers’ Association. None of his works could reach the public before the eighties. The present study by Géza Balogh is now published on the occasion of the premiere this autumn of Ferenc Herczeg’s play about the beginnings of Hungarian acting, *Déryné ifjasszony* (*Mrs Déry, Young Lady*) (d: Attila Vidnyánszky), in the framework of the National Theatre’s ‘Déryné Programme’.



FRIED ISTVÁN

Primadonna-darab a primadonnáról

Herczeg Ferenc színműve Dérynéről*

Kosztolányi Dezső több mint húsz esztendő alatt két bírálatot tett közzé Herczeg Ferenc *Déryné ifjasszony* című színművéről.¹ Az elsőnek kelte az 1907-es esztendő. A *Vígszínház* premierje alkalmából írja le az ifjú színikritikus elismeréssel elegy fenntartásait. A második az „érett” Kosztolányi beszámolója a közben író-fejedelemmé előlépett, immár a *Nemzeti Színház* becsült törzsszerzőjeként számon tartott szerző darabjának felújításáról, 1928-ban. A *Vígszínház*tól, a társalgási színműtől a *Nemzeti Színház*ig, a klasszikussá beiktatásig, az érzelmesebb Varsányi Iréntől a stilizáltan önironikus Bajor Giziig; a színház a színházban, illetőleg a színésznő magánélete: harc a szerelem és a hivatástudat között közönségcsalogató és a közönség kíváncsiságát kielégíteni törekvő „bulvár”-játéktól, nagyjelenettel és tablóval tarkított ál-biedermeier vígjátéktól a veretesen előadandó, (színháztörténeti hitelű-becsű színdarabig, emígy summázhatnók a *Déryné ifjasszony* útját. Kosztolányiét pedig ekképpen: a *Budapesti Naplótól* (ahol az első kritikát közölte) az *Új Idő*kig (ahol a második ismertetés megjelent).

Az első – harcosabb és karcosabb – beszámolóban Kosztolányi tisztelettel adózik a szerző mesterségbeli tudásának, rekonstrukciós képességének, „Déryné naplója elevenedik meg előttünk a színpadon” – írja; azé a Déryné, aki „inkább regényes alak, mint drámai...” – teszi hozzá, célozva Herczeg feldolgozásának alapvető ellentmondásosságára. Arra tudniillik, hogy a legendává lett szerző élettörténete viszonylag kevés alkalmat kínál drámai konfliktus kibontására, hiszen a korrajz elnyomja a konfliktuslehetőséget, viszont a bemutatott konfliktus nem jellegzetesen Déryné koráé, sokkal inkább a *Vígszínház* tematikájába illő. „A magyar reneszánsz kor szépsége és lírája, a táblabíró idők bősége, humo-

* A tanulmány első megjelenése: Színháztudományi Szemle, 30–31. Bp. 1966. 49–53.

¹ A Kosztolányi-idézeteket az alábbi kötetek szerint írom: *Színházi Esték*. S.a.r.: Réz Pál. Bp., 1978. I. 409–412, 431–432. Herczeg Ferenc színművét az alábbi kiadásban olvastam: *Művei* VI. Bp., 1939.

ros nyomora és diákos túlzása lehel felénk, a dráma azonban gyöngé úton halad, s nagyon gyakran szól a zene, sok benne a szavalat s a melodráma...”

Nem vitás, hogy a *Déryné ifjasszony* nemigen felelt meg a klasszikus modernség felé tájékozódó Kosztolányi színházi-színpad-elvárásainak. Még akkor sem, ha ezúttal Herczeg nem a *Nemzeti Színház* archaikus előadási stílusú színészeinek írt – többnyire hálás – szerepet, hanem abszolút főszerepet Varsányi Irénnek, aki a patetikus-naturalista színjátszással szemben a lélektani folyamatokat kibontó, egyszerűbb és ugyanakkor több rétegű színházi ábrázolás jelese volt. Ám nem kerüli el az ifjú Kosztolányi figyelmét az sem, hogy az általa „reneszánsz”-nak (nemzeti újjászületésnek) minősített korszak „sztereotípiái” kelnek életre, és a papírizű szölamokat aligha pótolja a megannyi melo-



Varsányi Irén 1903-ban
(forrás: wikipedia.org)

dramatikus megoldás; és ugyancsak kevésbé pótolja a néző remélt színháztörténeti ismereteire építő, valamint hazafias érzületét mozgósítani igyekvő szerzői szándék, amely korfestő célzattal veszi számításba Kisfaludy Károly „majdnem-típusai”-nak² nyelvi jellemzését, továbbá mindazt, ami a másodrangú társalgási színjátékból átszívárgott a *Vígsház* színpadára (például a jelenetfejlesztések hasonló technikáját, a két nő – egy férfi konfliktuslehetőségnek a dráma közepén elhelyezett csomópontjában a két nő érzelmes találkozása során kibomló nagyjelenetét stb.). Ezek szerint össze nem illő elemek rutinosan összeszerkesztett egyvelegéről van szó, amely a századforduló német (és bécsi) színjátéktípusaihoz képest korántsem mondható korszerűnek. A cselekmény töredezettsége, a történet lecke-felmondó jellege helyett ugyan mérsékelt emelkedett dikciót kapunk, korrajzi érdekű betéteket, néhány felszíkrazó dialógust, de Kosztolányi 1907-es elvárási horizontja szerint nem születik meg a dráma. Csak mellékesen jegyzem meg, hogy a Herczeg Ferencet már ekkor fenntartás nélkül tisztelő, konzervatívabb ízlésű tanulmányíró, Madarász Flóris is a „biedermeier-keret” szépségét hangsúlyozza a *Déryné ifjasszonyt* méltatva: „igazi drámai élet nélkül való, kevés cselekményű, de nagyon hangulatos munka [...] nem is igazi dráma, de mindenesetre igen szép költemény...”³

² Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon 1790–1849*. Bp., 1981. 180–181.

³ Madarász Flóris: *Herczeg Ferenc drámái*. Eger, 1913. 18–19. Szabó József: *Herczeg Ferenc, a drámaíró*. Debrecen, 1937. 16–18. a „középfajú színművek” közé sorolja a *Déryné ifjasszonyt* anélkül, hogy érdemlegesen szólna róla.

Mindezek után akár meg is lepődhetnénk Kosztolányi második írásába beleolvasva. „Az író mondanivalója [...] ízig-vérig magyar. Egy könnyed játék álcájában vall komoly, keserű dolgokról, kedvesen, szeretetre méltóan. A benne lakozó született művész tudja, hogy ennél az ellentétnél fogva az anyag feszítőereje csak növekszik. Érinti a tárgyat. Ezzel teljesen kimeríti [...] Boldog író. Dolgozik a darabjain. Otthagyták őket. Aztán az idő dolgozik rajtuk.”

Idézetünk befejező mondata akár Kosztolányi magamentsége is lehetne, amellyel első, erőteljesebb bírálatát is módosítja, mindenesetre a némileg ártírt színműre immár távlatból tekintve, több értéket fedez föl. Ami 1907-ben⁴ külsőségnek tetszett, „melodráma”-nak, az megneemesülni látszik az időben; ami korrajzi kuriózumként kapott enyhe dicséretet, az itt „ízig-vérig magyar”-ként nem esztétikai, hanem nemzetpedagógiai-etikai elismerésben részesül; ami korábban úgy tetszett, mintha a hagyományos dráma hagyományos proporcionáltsága elleni vétek volna, az itt szerkezetalakító mozzanattá feszül ki, mintegy struktúrális elemmé; amit még a lelkendező tanulmányíró, Madarász Flóris is csupán



A Budapesti Napló szerkesztői 1907-ben. A jobbszélen: Kosztolányi Dezső (forrás: docplayer.hu)

„igen szép költemény”-ként méltathatott, az Kosztolányinál külső és belső forma látszólagos ellentétéből megszületett igazi játékká emelkedhet. Feltehetőleg a *Budapesti Napló* és az *Új Idők* szellemisége között létező különbség nem elegendő magyarázat Kosztolányi drámapírálatának „színeváltozására”, hiszen nem ok, hanem tünet, hogy Kosztolányi Herczeg lapjába, az *Új Idők*be írt. 1907-ben Kosztolányi még a hivatalos irodalomszemlélet ellenzékének számított, aki előtt Herczeg

Ferenc egyáltalában nem képviselt igazi irodalmi-esztétikai tekintélyt, inkább annak a világnak volt reprezentánsa, amelynek ellenébe a „Nyugat” (nem a folyóirat, amely egy év múlva fog megjelenni) kultúráját lehet szegezni; az a fajta történelemszemlélet, amelyet az osztrák és a francia irodalom jelenkoriságával lehet cáfolni; és végül az a fajta írásbeliség, amely egy kanonizált irodalomtörténetnek volt elkötelezettje, és amelytől Kosztolányi majd főleg Rilke és Baudelaire felé fog ellépni.

Az 1927-es Kosztolányi jórészt már megvalósította a magyar prózának azt a fordulatát, amely a freudizmust szuverénül adaptáló lélektaniség, az elbizonytalanított individualitás-érték és a kétségessé tett egyértelmű narráció újdonságá-

⁴ A darab bemutatóinak időpontjáról: Fitz József: *Könyvészet*. In: *Herczeg Ferenc*. 80 év. Bp., 1943. 291.

val közvetlenül Márai Sándor előtt törte az utat, és ezzel szinte egy időben egészen más típusú világirodalmi tájékozódást honosított meg (például *Modern költőjének* két kiadásával). Ám ez sem akadályozta meg abban, hogy Herczeg Ferencnek a legkevésbé korszerű, még Molnár Ferenc szalonmodernségéhez képest is hagyományos „primadonna”-darabját ne ünnepelje; olyan esztétikai értéket látva bele, amely valószínűleg inkább Bajor Gizi alakításában, mint magában a színműben volt meg. Itt csupán annyit jegyezni meg, hogy a *Déryné ifjasszony* jellegzetesen szerepdarab, amely a gyors hangulatváltozásokat érzékeltetni tudó színésznő számára kitűnő színpadi helyzetgyakorlatok lehetőségét teremti meg: a hősi elszánás, a szerelmi ellágyulás, a nemzeti tudatosság, a nagylelkűség és a lemondás, a kétségbeesés és a teremtető erejű újrakezdés, mind-mind egy-egy jelenetben, dialógusok során válnak átláthatóvá, számítva a gazdag színészi eszköztár igénybevételére. Ezt elősegítendő kéri kölcsön Herczeg Ferenc Kisfaludy alakjait, jól lehet a nyelvi jellemzést nem viszi végig következetesen. A *Vígsház*, majd a *Nemzeti Színház* közönségének befogadóképességét latolgatva pusztán felvázolja a magyar színjátászás hőskorából származó karakterfigurák nyelvi jellemzésének lehetőségeit. A jogász műveltségű, a patriarchális nemesi világot képviselő Thuretzky huszárával szlovákul beszél, egyébként a latin a kedvelt nyelve, és rá jellemző a poézis és a színház, a színjátászás megvetése, szinte Gaál József *A peleskei nótárius*ából kölcsönzött módon emlékezik meg egy *Othello*-előadásról, míg a „gróf” megjelenése első jeleneteiben németül szól, német színtársulatot keres, hogy támogathassa; majd a magyar színház történet és színházi hagyomány öröksége szerint kezd



Kosztolányi Dezső 1928-ban
(fotó: Pécsi József,
forrás: maimanohaz.blog.hu)



A Vígsház épülete a századfordulón
(forrás: egykor.hu)



A Nemzeti Színház épülete 1900-ban
(fotó: Klösz György, forrás: wikipedia.org)



Faustin Herr: *Egressy Gábor*
litografált arcképe, 1839
(forrás: wikimedia.com)

viselkedni, a magyarságtól elidegenedett arisztokrácia, a német–magyar színházi-nyelvi ellentétek, a magyar színeszet háttérbe szorulása a városi német (nyelvű) társulatok mögött: ez az a közhellyé vált történeti hagyomány, amely Szepess Theodor gróf színre lépésével hangot kap. Ide számíthatjuk a nemzedéki ellentétet is (szintén Kisfaludy korának hagyományát): a maga sorsával elégedett, befelé forduló idősebbek világa feszül a kultúrát teremteni szándékozó fiatalok akaratával szemben. Herczeg színdarabjában ráadásul a kultúrateremtés képviselője nem csupán Déryné ifjasszony, hanem Thuretzky gyámfia, Egressy Galambos Gábor is! Ugyancsak Kisfaludy korából merített dramaturgiai „fogás”: a főhősnő szerelmi jelene, magánéleti drámája alsóbb szinten ismétlődik, itt „Gabi” és Zsuzsika szerelmi

jeleneteinek idillje és ez idill fenyegetettsége húzza alá és helyezi élesebb megvilágításba Déryné szerelmi drámáját.

Mindezt Kosztolányi első bírálatában jó érzékkel jelenetezett színháztörténetnek fogta föl, megérezvén az elsődlegesen narratív struktúrát. Nem tudom, mennyire formálta Kosztolányi véleményét, hogy jórészt erről a korról és jórészt ebben a hangnemben szerezte Jókai Mór közvélemény-formáló regényét, az *És mégis mozog a földet*. Annyi tetszik bizonyosnak, hogy a források közősek voltak (Herczeg elsősorban Déryné emlékirataiból⁵ és Bayer József színháztörténeti munkáiból merített,⁶ Jókai számára felesége, Laborfalvy Róza és apósa, Benke József mellett más kortársi – és személyes – emlékek álltak rendelkezésére), legalábbis egy élménycikorból származók. Kosztolányi ugyan 1907-ben az európai költészet vívmányainak adaptálását tartotta költői feladatának, és ezt 1928-ban sem tagadta; ám éppen azért, mert prózájában elsősorban „modernista” fordulatot hajtott végre, szemléletében más kérdéshorizontban jelentkeznek a magyar irodalmi hagyományok. Ekkorra már, legalábbis a Kosztolányi-típusú írók előtt, egyértelművé válik például Krúdy Gyula regényírásának újszerűsége, és a Krúdy felől (és Krúdy által) láttatott Jókai is beleilleszkedett egy, a hivatalos (Gyulai

⁵ 1879–80-ban jelentette meg Budapesten Tors Kálmán.

⁶ Bayer József: *A nemzeti játékszín története*. Bp., 1887. I–II.; Uő: *A magyar drámairodalom története. A legrégebb nyomokon 1867-ig*. Bp., 1897. I–II.

Páltól ihletett) irodalomtörténettől nemcsak hangsúlyokban eltérő irodalomszemléletébe, és találkozhat a századforduló modernségnek nem realista, még kevésbé naturalista valóságfelfogásával. Ehhez tegyünk annyt hozzá, hogy Baudelaire romantikaértelmezésének kulcsfogalma a „végtelenség”, a világ az ő felfogásában a „képek és a jelek” (d’images et de signes) mérhetetlenül gazdag kincstára,⁷ amelyeknek a költő kiépíti a helyét és értékét. Baudelaire-rel (illetőleg előtte: Kierkegaard-ral)⁸ kezdődik meg az a folyamat, amely a romantikának a rejtettebb, mintegy „misztikusabb” áramlatát nem egyszerűen rehabilitálja, hanem a XIX. század uralkodó irányzatai, a realizmus, a pozitívizmus, majd a naturalizmus fölé helyezi. Így fogja föl Baudelaire költészetét Kosztolányi, s a könnyed–keserű ellentét szintézisét ezért, (vagy feltehetőleg) ilyen értelemben látja rá Herczeg Ferenc vígjátéki stilizációjára. Továbbá: éppen a „biedermeier-



Bajor Gizi a *Déréné ifjasszony* címszerepében 1928-ban
(forrás: wikimedia.com)

keret” az, amely lehetővé teszi a művésznőnek, Bajor Gizinek, hogy egyszerre láttassa e világ cifrázatát és játék-voltát, nemzeti felé mutató elkötelezettségét és vígjátékiságát. A komoly–kedves, könnyed–keserű, magánéleti–hivatásbeli a játékban, a színházban emelkedhet egységes világgá, ahol minden kép és jel, a színház (és a színházi előadás) komplex jelrendszer, amelyben a leírt szöveg, az elmondott beszéd mellett nemcsak a gesztusnyelv, a kísérő zene, a kellékek és a kellékekkel való játék (a néma tárgyak bevonása a játékba) jelentik a nézői tudatban végsővé formálódó és előadásonként, emlékezésenként, illetőleg ismertetéseként mindig újrateremtődő szöveget, hanem – és erről szól Kosz-

⁷ Baudelaire, Charles: *Oeuvres complètes*. Paris, 1961. 1122.

⁸ Kierkegaard Hegelnek és a Hegel-tanítványoknak romantika-felfogásával, tehát egy racionalizált romantikaértelmezéssel szemben a korai német romantika oly egyéniségének jelentőségére mutat rá, mint Tieck. S ezzel párhuzamosan fejti ki a romantikus ironiával kapcsolatos véleményét. Jellemző Kierkegaard-ra a dualisztikus világértelmezés, amely a külső valóság és a rejtettebb „második” világ ellentétére céloz (miként majd Kosztolányi Herczeg színművének külsődleges játéka mögött rejtőző keserű dolgokról szól). Külön figyelemre méltó, hogy Kierkegaard a színházzal példálózik. „Ama világtól, melyben élünk, távol terül el egy második világ (akár néha a színházban a tulajdonképpeni jelenet mögött egy második, amelyet fátyolon keresztül látunk), egy világ, amelyet gyöngédebb, törekenyebb anyagból építettek, és amelyért egészen más kezeskedik, mint az igaziért.” Kierkegaard, Sören: *Aus dem Tagebuch des Verführers*. München, 1927. 14.



Nemzeti Színház, Kassa,
1910 körül (forrás: elib.hu)



A kolozsvári Farkas utcai Nemzeti Színház
bontása 1934-ben (forrás: foter.ro)

tolányi második írása – *a történelem* is dolgozik a színművön; Magyarország történetének változásai olyan értelmezéshez segítik a *Déryné ifjasszonyt*, amely az 1907-es bemutató alkalmából még nem merülhetett föl.

A *Déryné ifjasszony* helyszínei ugyanis Kassa és Kolozsvár. S természetszerűleg mást jelentett még a történeti visszapillantásban is egy 1907-es meg egy 1928-as kassai, kolozsvári színházi emlékidézés. A trianoni békeszerződést követő években az egykori kassai és kolozsvári magyar (nyelvű) színház emlegetése olyan többlet-jelentéssel telítődött, amelyről az 1907-es előadás nézőinek fogalma sem lehetett. 1907-ben színháztörténeti képeskönyvként nézhették a *Vígszínházban* a *Déryné ifjasszonyt*, 1928-ban a kassai és kolozsvári feladatvállalás Déryné alakjának oly hősi vonásokat kölcsönzött, amelyek időszerűvé látszották tenni az 1907-es állóképeket. Úgy vélem, Kosztolányi megjegyzése, hogy

ti. Herczeg Ferenc színműve „ízig-vérig magyar”, idevonatkoztatható, és ugyan-csak erre céloz szép fogalmazásában: „az idő” dolgozott Herczeg Ferenc színdarabján. S ha Kosztolányinak ez a megállapítása ugyan nem a színmű szorosabban vett esztétikai minősítését teszi is markánsabbá, az mégis valószínűnek tetszik, hogy a *Déryné ifjasszonyra* kérdező horizontot módosította Magyarország történeti változásainak ténye, az 1907-ben esetleg iskolásan csengő szavak tónusa színesedett: a történeti rekonstrukcióhoz maga a történelem járult hozzá értelmező gesztusaival. Ezért volt egyszerre könnyebb és nehezebb dolga Bajor Gizinek. Könnyebb dolga, mivel a revíziós hangulat általános korérzés volt, és az eredetileg XIX. század eleji színházi helyzetjelentés külső tényezők következtében időszerűsödött, könnyebb volt rájátszani arra a hazafias hangulatra, amely ugyan különböző módon hatotta át az ország lakosságát. Ugyanakkor mérhetetlenül nehezebb dolga is lett Bajor Gizinek. És nem elsősorban azért, mert a tragika, a heroína hagyományos Nemzeti Színház-beli felfogása és öröksége eleve

idegen volt számára, a Jászai Mari típusú szerepfelfogásnak nem ő volt az örököse. Hanem azért, mert ugyan a *Déryné ifjasszonyban* néhány helyen valóban felerősödhetett az az 1907-es változatban messze nem nyilvánvaló nemzeti irányú gondolatiság, amely 1928-ban vezérszólamná emelkedett, a színdarab egészében azonban nincs megoldva a magánéleti-hivatásbeli konfliktus kiegyenlítése, Déryné nagyvonalú lemondását legalább oly mértékben motiválja jellembeli nagysága, mint rádöbbenése legigazibb feladatára. Egyszóval: Déryné drámája és a színésznő drámája nem mindig fedi egymást, nem mindig találkozik: ennek következtében megvan, megvolt a lehetőség arra, hogy az egyik a másik fölé kerekedjék; ami egyben azt eredményezheti, hogy az egyik túlsúlya hiteltelenítheti a másikat.

Avval tisztában kell lennünk, hogy maga a közönség is másként tekintett Herczeg Ferencre 1907-ben, megint másként 1928-ban. 1907-ben színháztörténeti vigjátékot vártak és kaptak Herczegtől, 1928-ban hozzászólást a nemzeti sorskérdésekhez. Így a lényegét nem érintő betoldás⁹ ellenére Kosztolányi más színdarabot látott 1928-ban, mint 1907-ben, más színházban, más színészekkel, és ő maga sem függetlenedhetett attól a gondolattól, hogy szülővárosába látogatásához immár útlevelet kell váltania. Más kérdés, hogy Bajor Gizi mit játszott el: Kosztolányi „keserű-könnyed” minősítéséből némileg sejthetjük, meg abból, hogy Herczeg Ferenc darabjait – feltehetőleg helyesen – primadonnadarabnak fogta föl...

Igaz, ennek a színmű értelmezését tekintve több – lényegbe vágó – következménye lett.

1. A rendezéstől függően elhalványulhatott a korrajz; azok a relikviák, amelyek a „biedermeier-keret”-et alkották, pusztán háttér-információkként lehettek a színpadon jelen, a primadonna szövegének csupán „végszavazhattak”.

2. Paradox módon azonban éppen ezáltal lett „korhű” a színdarab. Ugyanis a XIX. század majdnem egészében a primadonnák kora, Catalanié, Malibrané, Pastái, Viardot-Garciái, Jenni Lindé... akiknek kedvéért betét-áriákat komponáltak sikeres zeneszerzők, akik szuverén urai voltak a színpadnak; akiknek hangjára, egyéniségére, jelenség-voltukra operák épülhettek. A maga korában és keretei között ilyen primadonnának tarthatjuk Déryné Széppataki Rózát; és Herczeg Ferenc színművének címe is azt látszik sugallni: az ő élete, sorsa, színpada áll a középpontban.

3. A fentebb említett két tényező fokozott felelősséggel terheli meg az előadást és a címszereplőt. Ugyanis a címszereplőt alakító művésznőnek nemcsak önmagát kell hoznia, hanem a kort is, hiszen ő maga a korszak, az ő szövege

⁹ p. i.: Horyáth Jenő ötletéből új jelenetet írt a Déryné ifjasszonyba Herczeg Ferenc. Színházi Élet 1928. 42. sz. Az amúgy is rövid III. felvonásban Celesztin truppja zsi-ványruhában megtámadja Kilényiékét. Az általunk olvasott Herczeg-összkiadásba nem került bele ez a jelenet.

a korszak kulturális szövege, és ő maga is a korszak kulturális szövegévé lesz. Az ő színpadi sorsa nemcsak a magyar színjátszás életútjának perdöntően lényeges szakasza, hanem olyan előszöveg, amely majd a magyarínház kezdeti szakaszairól szóló irodalomban jól kivehetően tetszik át, részben meghatározója lesz az életét felelevenítő irodalomnak, de a Dérynéről szóló színművek, regények, elbeszélések visszafelé is meghatározzák a mindig változó, az előszövegre azonban minduntalan visszautaló Déryné-portrét.

4. Így lesz Dérynéből szimbólum, sőt színpadi-életbeli szituációi archetipikus érvénnyel juttatják kifejezésre a XIX. század első felének magyarínházi-színház-történeti lehetőségeit. Olyan képek és jelek halmazává válik (éppen a Déryné-irodalom sugárzó erejénél fogva) a Déryné-korszak, amely nemzeti legendáriummá stilizálódik. A nemzeti kultúra nem egy művelődéstörténeti jelképének itt a forrása.



Herczeg Ferenc színdarabja jócskán hozzájárult a Déryné-kultusz alakításához, a nemzeti színjátszás kezdeteinek szimbolikus felfogásához, a nemzeti játékszín ügye országossá váló folyamatának szinte mitológikus értelmezéséhez. Amikor Herczeg föllelte és megformálta az első magyar primadonnában, Dérynében a magyar kultúra szimbolikus-archetipikus alakját, akkor ebbe a figurába beleírta azt a kisugárzó hatást, amelynek segítségével kulturális szövegként emelte magához környezetét. Ebben a környezetben már ott a közvetlen jövő; a szárnypróbálgató Egressy Gábor hal-

ványabban megrajzolt alakja jelzi, hogy már van, aki tovább munkálkodik a kulturális szövegen; ott a németből visszamagyarosodó színigazgató, akinek nem teljesen motivált visszatérése a nemzeti eszme diadalát jelzi; ott a szintén megterő Thuretzky, akinek konzervativizmusán győz a belépés a kulturális szövegbe – és nem utolsósorban ott a *Déryné ifjasszonyban* idézetként megtalálható megannyi régi szöveg, amely a XX. század színpadán, egy társalgási dráma keretében belesimul az új műbe, így XX. századi szöveggé válik annak ellenére, hogy nyelvileg megőrzi visszautaló jellegét.

Amikor Kosztolányi második ismertetésébe fogott, a magyarínházi kultúra egésze még mindig a századforduló fölvetette, ám inkább néhány jelentős színész által korszerűen megválasztott, mint színpadi szerzők által újszerűen végiggon-dolt kérdéseknél tartott. Molnár Ferenc és Herczeg Ferenc sikerdarabokat írtak, jó színdarabokat írtak, játszható és a színészek által szívesen és hatásosan játszott művekkel szórakoztatták a nagyérdemű publikumot. Nem vagyok abban bizonyos, hogy feltétlenül el kellene marasztalnunk szerzőinket korszerűtlenségü-



Herczeg Ferenc: *Déryné ifjasszony*, Déryné Társulat, 2020, r: Vidnyánszky Attila
(forrás: deryneprogram.hu)

kért, hiszen adódhatott és talán még ma is adódhat olyan szituáció, amely hirtelen-váratlan (egy adott pillanatban) többletjelentést kölcsönöz egyik-másik színműnek. 1928-ban a *Déryné ifjasszony* ekképpen járt. Akit tanúnak megidézttem, érzékeny kritikus volt, ám elsősorban irodalomértő költő. Kosztolányi Dezső. Én elhiszem neki, amit írt.

István Fried: A Prima Donna Piece About a Prima Donna Ferenc Herczeg's Play About Mrs Déry

Dezső Kosztolányi (1885–1936), one of the most significant Hungarian poets and novelists in the twentieth century, published two critiques on Ferenc Herczeg's (1863–1954) play titled *Déryné ifjasszony* (*Mrs Déry, Young Lady*) – in 1907, and 1928. In his study, István Fried collates these two critiques to arrive at the following observations. While Kosztolányi, who professed the aesthetics of classical modernity, did not in 1907 consider this piece modern, or as a genuine drama, disapproving the melodramatic misrepresentation of Déryné's private life as well as the author's intention to directly mobilize the audience's patriotic feelings, in his 1928 critique, written apropos the restaging of the play at the National Theatre, he already clearly emphasized the virtues of the piece, saying that time and *history* continued to work on it. In István Fried's opinion, the play about the beginnings of Hungarian-language acting became so saturated with additional meaning in the years following the 1920 Treaty of Trianon as could not possibly have been understood by the audience of the 1907 performance. While in 1907 the capital's theatre-going public could contemplate *Déryné ifjasszony* (*Mrs Déry, Young Lady*) at the Vígszínház (Comedy Theatre) as a picture book of theatre history, in 1928 Trianon's historical trauma vested the figure of Mrs Déry with heroic features which dramatized her character as well as the Biedermeier stills of the first premiere in 1907.



KERÉNYI FERENC

„A magyar Catalani?”



A primadonna mint társadalmi jelenség a reformkorban*

Ha elfogadjuk azt az alaptételt, hogy a XVIII. század végén, a XIX. század elején a felvilágosodott erkölcs terjesztésére és az anyanyelv művelésére szövetkezett magyar színészek első nemzedékeiben a férfiak lemondtak a vármegyei karrier előmeneteléről vagy a bevett értelmiségi pályák (az ügyvédek, a lelkészi, a tanítói hivatás) biztos megélhetéséről – akkor ez fokozott érvénnyel mondható el a halmozottan hátrányos helyzetet vállaló színésznőkről. A színészek magasabb előképzettséggel érkeztek a kollégiumokból, antik nyelvismerettel és olvasottsággal rendelkeztek, ismerték a kottát, hiszen mindez pályájuk alaplát-



A szerző által szerkesztett forráskiadvány, Budapest, Szépirodalmi, 1987

veltségéhez tartozott. Így a világot jelentő, de olykor sikamlós deszkákról az ő számukra visszaút is nyílt: Kótsi Patkó János visszavonult a birtokára, Benke József professzori állást vállalt Miskolcon, Balla Károly és Újfalusy Sándor színigazgatók újságot indítottak Debrecenben, de tudunk jegyzőnek, írnoknak, gazdatisztnek állt vándorszínésről is. (Az utóbbira éppen Déry István lehet a példa, a diósgyőri kamarai uradalom alkalmazottjaként.)

A XVIII. századvég női hivatásának szűk körűségéről az első leckét a kis Róza már gyermekfejjel megtanulta; hallgatva apjának, az egyébként művelt és jómódú bécsi gyógyszerésznek, Josef Schenbachnak ismételt kifakadásait, amelyekkel az lányai születése után

* Első megjelenés: Színháztudományi Szemle, 30–31. Bp. 1996. 39–43-

eltemette az orvosfiúhoz fűzött szülői álmait. Özv. Schenbachné kétségbeesését pedig, mellyel leánya pályaválasztását fogadta, a kor színésznő-életrajzai igazolják vissza. Azokban a családokban, ahol több eladó lány közül az egyik színésznőnek állt, vagy (ami ezzel csaknem azonos) színészszeleség lett, lépésével meghatározta testvére(i) sorsát is, mint ahogyan Déryné öt évvel fiatalabb húga, a feltűnő szépségű Johanna szintén színésznő, Kilényi Dávid színész-direktor felesége lett. A feudális előítéletek teljes rendszerével (középpontban az erkölcstelen életvitel vádjával) szembesülő színésznőknek egyetlen módjuk volt a pályaelhagyásra: a rangos házasság – csakhogy a Rehák József ügyvéd hitveseként pilisvörösvári birtokukra visszavonuló Moór Anna esete, vagy az édesanya megnyugtatóására felhozott, közelebbi példa, Bárány Katica segédszínésznő és Vida László táblabíró-földbirtokos, a társulat igazgatója közötti frigy a ritka történetek közé tartozott.

A magyar színésznők kicsiny, ösztönös tehetségű csapatára pedig nagy feladatok vártak. Például a XVIII. és XIX. század fordulóján, a kor reprezentatív színjátéktípusában, az érzékenyjátékban, amelynek hatása szomorújátékká szelídítette a tragédiát, szentimentális vonásokkal színezte a vígjátékot. Ennek megfelelően kibővült a fiatal, jó megjelenésű színésznők feladatrendszere, drámai szende szerepköre is. A ma klasszikusnak nevezett drámák, azaz a felvilágosodás-kori Shakespeare-átdolgozások és az akkor még kortárs művek olyan szerepei, mint a *Hamlet* Ophéliája, Schiller *Stuart Mária*jának címszerepe, Kleist *Heilbroni Katicája*, a *Bánk bán* Melindája mellett – hogy csak Déryné szerepkatalógusából válogassunk – tömeges eljátszani valójuk akadt a „természetes, az érzékeny” ember női változatában. Méltán elfeledett drámák fiatal leánykáinak alakításában, akik falun vagy természeti népek körében nőttek fel, megőrizve tisztaságukat, nyíltságukat. Ábrázolásukhoz előadói stílus társult, az ún. síró-éneklő iskola, amelyet így jellemzett 1819-ben a miskolc-kassai társulat



Déryné, Telepy Károly akvarellje, 1840-es évek (forrás: nemzetisinhaz.hu)

előadásai láttán gróf Dessewffy József: „...az asszonyoknak kivált nagyon pereg a nyelvek, igen fent, igen magosan kezdődik szózatok minden hajlatosság nélkül, és többnyire csak egy bizonyos hangra emelkedik, és csak egy bizonyos hangig ereszkedik le.” A „negédes nő” eljátszásához (ahogyan Komlóssy Ferenc színész nevezte *Donna Diana*-fordításának alcímében a szerepkört) Déryné jókora hátránnyal indult: nem volt szép, nem volt magas, karcsú termete, nem voltak baba-szabályosságú arcvonásai. Szerepkörét csak közelálló személyiségvonalásaival (nyíltságával, légkörteremtő kedvességével) és alakító készségével tud-

ta hitelesíteni. (Jellemző módon, egyetlen hiteles képe is ilyen szerepben örökíti meg.) Alakító készsége mellett bizonyít, hogy gyakran alkatától és szerepkörétől idegen feladatokat is sikerrel oldott meg a vándorszínészet kényszerűségében; egy olyan színészi stíluskorszakban, amikor az alkat–szerepkör egyenlősége dominált. A drámai szende feladatkörét pedig gyakorlatilag egész pályája során, 37 esztendőn át megőrizte. „...nem is gondoltam éveim mennyiségére, csakhogy minden ember fiatalnak tartott, és én elhittem.” – írta kedves elfogultsággal emlékezéseiben. Vagyis: amint ez az ösztönös színészeknél lenni szokott, idősebb korában a szerepkör hatott vissza a személyiségre. A már visszavonult Déryné látogatói kivétel nélkül megemlékik állandó mosolygását, kedveskedését.

A vándorlás hetente, naponta változó viszonyai közepette ebben az amúgy is színészközpontú, a játzó személyre mint egyetlen stabil elemére a színészetnek joggal számító művészeti ágban – s ezt hamar meg kellett tanulniuk – minden eszmei célkitűzés csak a szórakoztatás funkcióján át valósulhatott meg. Felértékelődött az énekelni tudó színész, megjelent az énekes játék. Ez utóbbi afféle műfaji gyűjtőmedence volt: cselekménye prózában haladt előre, a jelenetek hangulatát zárt zene-, ének- vagy táncszámok foglalták össze. Így egyformán jelenthetett énekbetétekkel dúsított érzékeny- vagy vígjátékot (amint ahogyan Déryné is beleszótta előadásába kedvelt dalait), vagy akár operákat, prózában írt librettóval (ilyen volt a Singspielnek készült *A varázsfuvola*), és így játszották el az eredetileg akkordkíséretes recitativóval énekelt operákat is, mint az *A szevillai borbély* esetében történt. Az énekes játékkal a vándorszínészet a szükségből faragott erényt: megjelenhettek a német polgárságú városokban és a vegyes lakosságú területeken is; amit pedig a már szakosodott operaénekesekkel rendelkező német társulatokkal szemben hátrányként elszenvedtek, azt a prózai jelenetek élénkebb játzsásával nyerték vissza.

Az énekes játékot is előadó társulatok értelemszerűen szerveződtek a mindenkor primadonna személye köré. Ebből a szempontból tipikus, sőt jelképes a Déryné naplójában megörökített eset, amikor először találkozott 1819-ben Mis-



Az első miskolci színházépület Telepi György rajza után (forrás: hellomiskolc.hu)

kolcon leendő sógorával, az első sikeres magyar színész-vállalkozóval, Kilényi Dáviddal. Az igazgató jellemző tevékenységét űzte: elsőköt primadonnáját, Ecsedi Jozefát kívánta visszaszerezni, s ezenközben új tagokat is toborzott. Déryné – saját bevallása szerint – az a kihívás izgatta, hogy a társulat felmer-e lépni (magyar nyelven először) Pozsonyban. A sikeres nyugat-magyarországi körút aztán Déryné pályáján is fordulatot jelentett, ekkor kezdtek a kor neves szopránénekesnőjéről a

„magyar Catalani”-nak nevezni, s már e minőségében, az operaprimadonna szerepkörére szerződtette őt 1823-ban Kolozsvárra a Farkas utcai színházat működtető arisztokrata részvénytársaság. Itt 1825-ben került színre Weber *A bűvös vadásza*, 1826-ban Mozarttól a *Don Juan*, majd ugyanettől az évtől gyorsulón bontakozott ki Rossini magyar kultusza (1826-ban egy, 1827-ben újabb négy bemutatóval). Az itteni művészi eredményeket tette országossá az 1827–28-ban Kilényi szervezte és vezette turné, amikor Szegeden, Szabadkán, Zomborban, Baján, Pécsen, Székesfehérváron, majd Pest-Budán játszottak, zömmel énekesjátéki műsort. A szórakoztatás mellett eszmei célokat is szolgálva, bizonyítva a magyar nyelv alkalmasságát az éneklésre és a magyar színészet felkészültségét az operajátszásra.

Hasonlóképpen a primadonna köré szervezett opera dominált Kassa műsorán 1829 és 1834 között, amikor vármegyei-városi pártolás támogatta a társulatot, de arisztokrata művészeti vezetéssel, báró Berzeviczy Vince, majd a Dérynével magánemberi viszonyt is fenntartó gróf Csáky Tivadar intendantúrájával. Ismét egy teátrális jelenet: az elszerződésen gondolkodó énekesnőt az igazgatóság nevében a pártolói kör legtekintélyesebb személyisége, a pátriárka külsejű, agg Szulyovszky Menyhért, a Martinovics-per hajdani vádlottja hatja meg és bírja maradásra, a magyar nyelv szent ügyére hivatkozva.

Déryné Széppataki Róza a szomorújátékok drámai szende-szerepkörében, az érzékenyjátékok és vígjátékok naivjaként és mint az énekes játékok primadonája vitathatatlanul a leghíresebb magyar színésznő volt mintegy másfél évtizeden keresztül, 1820 és kb. 1835 között. Ő volt az első magyar színésznő, aki felfigyelt a kritikára (hagyatékában több, rá vonatkozó bírálatot, tudósítást tartalmazó újságot találhatni): a kritikára, amelynek révén hírneve olyan körökben és helyeken is megjelenhetett, ahol személyes varázsával egyidejűleg nem lehetett jelen. Ezért azután egész sor „leg” fűződik nevéhez: ő volt az első, akinek képességeiről, teljesítményéről a hazai német, sőt a bécsi sajtóban vita dúlt *A szevillai borbély* Rosinája kapcsán 1827-ben; az ő kedvéért alapította Csáky gróf az első magyar színházi lapot, a Nemzeti Játékszíni Tudósítást Kassán 1830–31-ben; s pályája végén, 1842-ben vele készült az első magyar színésziinterjú is.

Aligha lehet túlbecsülni azt a szerepet, amelyet Déryné játszott a magyar színészet társadalmi befogadása ügyében, jelesen a magyar arisztokrácia megszerzésében. Ne felejtjük el: az ő korában egyetlen páholy napi ára 5–8-szorosa a földszinti belépőnek és 15–20-szorosa a karzati állóhelynek – nem beszélve arról



Déryné egykori játszóhelye, a Farkas utcai Nemzeti Színház Kolozsváron, 1870-ben (forrás: nemzetiszinhas.hu)

a közönségvonzásról, amit az arisztokrácia páholybérlete a polgári publikum vonatkozásában jelentett. 1823 decemberében, amikor először énekelt Kolozsvárott, olyan jelenet játszódott le a Farkas utcában, amelyhez hasonlókat a milánói Scala évkönyveiből ismerünk: az erdélyi gubernátor páholya behúzott függönyökkel várta az előadást, a főrangú társaság, a gubernátornéval az élen, mögötte kártyázott. Az első ária időtartamára a függönyöket széthúzták, meghallgatták a produkciót, de a nézőtér csak akkor nyilvánította tetszését, amikor erre a gubernátorné jelt adott. Ezután a függönyöket ismét összevonták, teázni kezdtek, az előadás után az udvarmester tolmácsolta a primadonnának a felsőbb tetszést. Egy évtized alatt – párhuzamosan a reformkor társadalmi változásaival – a nézőtéri siker szintén demokratizálódott, még a hagyományörző Kolozsvárott is. 1834. június 2-án Déryné Liszt, az „egyszerű helvétziai leány”-t játszotta az *Alpesi rózsza* c. darabban. Szathmáry Pap Károly ekkor készült rajza (Dérynének mindmáig egyetlen hiteles ábrázolása) július 26-án, a *Hamvpepelyke* c. Ros-



Déryné arcképe 1834-ben, Szathmáry Pap Károly litográfiája (forrás: oszk.hu)

sini-vígopera jutalomjátéki előadásán került a nyilvánosság elé, amikor „ama jeles dalszínésznő tisztelőjinek egy köre a köz tisztelet nagyobb bebizonyításul Dérynének kevéssel az előtt köre metszett s jól talált képét virág-koszorúval és 'éljen Déryné' aláíráttal ékesítve a színpaddal szemközt kitűzé, a kárpit felhuzásakor pedig [...] nyomtatott versekkel és harsány éljen örömtapssal tisztelé meg a mindenektől becsült színésznét; ki azonban szerény érzelmétől vezérelve a képet csak hamar levétette...” De találkozott Déryné a publikum hang- és stílusadó rétegével magán-környezetben is: a főrangúaktól kapott ékszerajándékok, jelmeznek al-

kalmatos textíliák és ruhák mellett az estélyre szólító meghívások rendszerint együtt jártak egy-egy szavaltat vagy ária előadásával, hatásuk azonban a pártozásban azonnal megmutatkozott.

Közönségvonzó és nyilvánosságszervező szerepük fejében a primadonnáknak kiemelt hely jutott a társulatban. Noha a direktorok csaknem kizárólag férfiak voltak (Déryné maga 1839–40-ben Kecskés Károly nevű pályatársával sikertelenül próbálkozott sikerei színhelyének, a kassai színháznak bérletével), ők tárgyaltak a törvényhatóságokkal, ők kapták a ritka társadalmi megtiszteltetéseket is (Miskolc városának kaszinója 1836-ban 12 férfiszínészt választott tagnak) – a társulaton belül azonban a primadonna gázsija magasabb volt vagy egyen-

lő a direktoréval, a vezető férfiszínészekével. „...megható volt azon kegyeletes figyelem, mellyel a tagok primadonnáik iránt viseltettek. A kisebb rangú színészek nemigen mulasztották el a próbákoni megjelenéseken kézcsókkal üdvözölni őket, a nagyobbak pedig felső köntöseiket, napernyőiket vették által, s morgás nélkül vártak rájuk, ha egy negyedórát késni találtak. Több primadonnát, mint Reháknét, Székelynét, Murányinét, Kántornét s az operai társaságánál Dérynét ismertem, s emlékszem, hogy mindegyike ily figyelem tárgya volt a maga társaságánál.” – írta emlékező cikkében Fáy András.

Déryné énekesnői sikerei felvetették egy nemzetközi karrier lehetőségét; ehhez Bécsen, illetve a pesti Német Színházon át vezetett akkoriban az út. Déryné 1822-ben, Kántorné (aki német anyanyelvű volt) 1824-ben lépett fel itt. Memoárját írva, Déryné kerestette a *Svájci család* (Die Schweitzerfamilie) c. énekesjáték Emelina-szerepében történt felléptének egykorú német kritikáját. A Pannonia bírálata azonban a várakozáson felüli szereplés sikere mellett a jövő feltételeit is tartalmazta: további énekképzés és nagyszínpadi gyakorlat kellene a nyelvi határok átlépéséhez. 1870 körül Déryné a magyar színészet melletti tudatos döntésnek állítja a későbbi kitörési kísérletek hiányát – 1842-ben, hanyatló szakaszában, amikor a kritikák már-már visszavonulását sürgették, még őszintebben és nyersebben fogalmazott: „...a magyarok nem engedték. Fájdalom! azóta külhonban lettem volna s másképp jutalmaztattam volna...”

Ez a színésznemzedék azonban nem elsősorban ezért tragikus sorsú. Déryné, Kántorné és a többiek kiöregedése szerepkörükből egybeesett a romantika színpadi forradalmával, amely a múltba utalta sikerszerepeiket, a síró-éneklő iskola helyébe a szenvedélyek ábrázolását helyezte; az énekes játékokat pedig Bellini, utóbb Donizetti végigénekelte, hangfenoménokat, de legalábbis képzett énekeseket követelő nagyoperái váltották fel.

Déryné, aki az 1830-as évek elején Kassán még sikerrel óvta-védte szerepkörét – naivaként és énekesnőként egyaránt – akár évtizedekkel fiatalabb pályatársnői ellen is, megkísérelte a lehetetlent: Victor Hugo-szerepeket vállalt, és elsőként énekelte el 1836-ban magyarul a *Norma* címszerepét. Megtette ezt a Pesti Magyar Színházban is, 1837 őszén, két nappal azelőtt, hogy fellépett volna Schodelné, az első európai hírű, hazatérő magyar operadiva. A stílusváltás pillanatát nem kisebb kritikus, mint Toldy Ferenc rögzítette: „Normához más iskola kell, mint a daljátéki, amely az övé volt. [...] Sikerülteknek kell mondanunk név szerint az érzelmes helyeket. [...] Annál kevesebb szerencséje volt azon recitativokban, hol a pátoz nyelve szól, itt ereje, tán iskolája is elhagyogatta az inkább lírai, mint drámai énekesnét.” Naiva-alakításait a szigorú Bajza József bírálta a nemzet végre megvalósult pesti színházában. Felrótta neki, hogy nem akar anyaszerepeket játszani, hogy mélyebb érzelmek ábrázolására alkalmatlan, hogy naivsága keresett. És fonákjára fordult Déryné korábban csodált öltözködése is: a vándorszínészetben a mindig tiszta és pompás jelmez a nyelv mellett a legfontosabb hatáskeltő tényező volt – Déryné „köténypörei” azonban megmutatták, hogy a ro-



Dériné szobra Budapesten a Horváth-kertben, az 1940-es években (fotó: fortepan.hu, forrás: wikimedia.com)

mantika mást ért a „jellemzetes”-en, alárendeli az öltözetet a színpadon is az ábrázolt jellem és helyzet sajátosságainak, kezdődő historizmusának.

Kántorné sohasem, Dériné 1837–38-ban és 1846–47-ben lett rövid időre a Pesti Magyar Színház, illetve a Nemzeti Színház tagja. Az utóbbi alkalommal csak prózai anyaszerepekre szereződtek, tizedannyi gáziért, mint amennyit az operacsillag Schodelné kapott. A Dériné-generáció tragédiája tehát abban rejlett, hogy miközben életük, egész művészeti tevékenységük nem csekély mértékben segítette elő a magyar színeszet maradandó pártolását, befogadását a polgárosuló társadalmi nyilvánosság eszme- és intézményrendszerébe, maguk már nem léphették át tartósan az ígérlet földjének küszöbét. Vidékre szorultan, idős korukban anyagi gondjaik is támadtak; Dériné csak élete utolsó három évében élvezhetett némi segélypénzt a Nemzeti Színház egyik alapítványának jóvoltából. Nélkülük viszont – s ebben bizonyosak lehetünk – nem alakulhatott volna ki a romantika szakosodott színházi üzeme, szerepvetélkedéseket folytató színészeivel, az ünnepektől operatívák addig ismeretlen intenzitású sztárkultuszával, a siker európai horizontú lehetőségeivel; az a világ, amely gyökeresen különbözött Dériné Széppataki Róza biedermeier, patriarchális mikrokozmoszától.

Ferenc Kerényi: “The Hungarian Catalani?”

The Prima Donna as a Social Phenomenon During the Reformation

Mrs Róza Széppataki Déry (1793–1872) was unquestionably the most famous Hungarian actress for about a decade and a half, between 1820 and 1835 – says prominent literary and theatre historian Ferenc Kerényi –, in the dramatic ingenue’s role of tragedies, as the naive woman of comedies of manners as well as the prima donna of vaudeville. She was the first Hungarian actress to follow reviews, the heated debates about her artistic performance in the Hungarian and Viennese press, and at the end of her career, in 1842, the first Hungarian interview with an actress was made with her. It is her indisputable merit that she played a primary role in the social acceptance of Hungarian acting, in gaining the support of the aristocracy and also in creating the publicity of the emerging middle class. However, according to Kerényi, the tragedy of her generation lies in the fact that they themselves could never enter the “promised land”: their turning too old for their roles coincided with the stage revolution of romanticism, which replaced the crying-singing school with the cult of the representation of passions, and vaudeville with grand operas by Bellini and later Donizetti, which demanded trained voices.



SZALISZNYÓ LILLA

Egressy Gábor a Színészeti Tanoda katedráján¹

Nem mondom tehát, hogy egy nemzeti színház' teremtését, például, színészeti iskolán kellett volna kezdeni, – mert éppen ez lett volna fonákul, – hanem hogy már csakugyan ideje lesz a' gyermeket iskolába küldeni.²



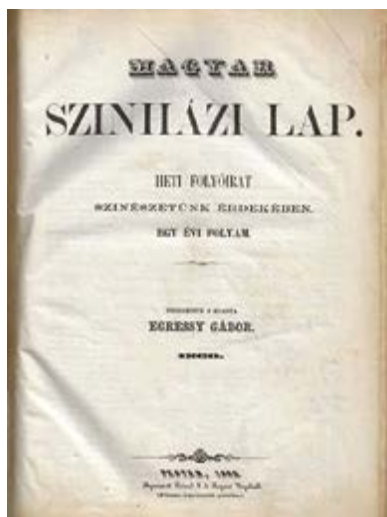
Izsó Miklós: *Egressy Gábor*, márvány, 1862, Magyar Nemzeti Galéria (forrás: mng.hu)

Egressy Galambos Gábor (1808–1866) színész szakmai pályafutásának egyik legnagyobb érdeme a Színészeti Tanoda működési elveinek és az induló év tanrendjének kidolgozása, összeállítás volt. Az 1865. január 2-án megnyitott intézmény, amely a mai Színház- és Filmművészeti Egyetem jogelődje, Magyarország első színiiskolája volt, főiskolának (akadémia) 1888-ban nyilvánították. A Nemzeti Zenede mellett az egyik legrégebbi művészképző intézményünk, megalapítása megelőzte az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezdét (1871), a Zeneakadémiát (1875) és a Táncművészeti Iskolát (1949). Megemeli a jelentőségét az is, hogy Egressy személyében már az első évben olyan ember kapott helyet a tantestületben, aki mélyen, alaposan és belülről ismerte a színház világát, gyakorlati és elméleti vonatkozásaiban egyaránt. A színész több évtizedes szakmai elismertsége és hírneve garanciát ígért a színvonalas működésre nézve.

¹ Az írás a szerző 2014-ben *A színésznevelés spiritusz rektora: Egressy Gábor pályája és a magyar színháztudomány professzionalizációja* címmel megvédett PhD értekezéséből vett fejezetek bővített, kiegészített változata.

² Egressy Gábor, *Színház és nemzet III.*, Pesti Hírlap, 1846/796, 393.

Egressy pályájának felívelése együtt kezdődött a Pesti Magyar, később Nemzeti Színház indulásával. Tevékenysége gyakorló színészként és szakíróként egyaránt kiemelkedő volt, de dolgozott fordítóként és dramaturgként is, több színpadi szerző kért tőle segítséget darabja színpadképességének fokozása érdekében. Szabadságidejének terhére és a színházi nyári szünetek alatt vidéki vendégfellépéseket vállalt, játszott Magyarország és Erdély szinte minden városában. Pesten és vidéken összesen háromszázötvennyolc különböző szerepben lépett fel,³ a 19. század egyik legnagyobb Shakespeare-színésze volt. Színészi teendői mellett rendezői és dráma-bíráói feladatokat is ellátott. A Nemzeti Színház és a Magyar Tudományos Akadémia dráma-bíráló bizottságának tagjaként befolyása volt az újonnan írt eredeti magyar nyelvű drámák korabeli recepciójára: mely művek kerüljenek színpadra, illetve melyek érdemesek jutalomra. A színházban betöltött magas pozíciói révén az 1840-es években tagja volt a főigazgató mellett működő szakmai tanácsadó testületnek, amely összeállította az országos szintű intézmény műsorrendjét és döntött a személyügyi kérdésekről. Egressy a Nemzeti Színház vezető színészeként nagy gondot fordított az önképzésre: külföldi színházlátogatásokra indult, hogy az Európa-szerte ismert német és francia színészek játékát tanulmányozhassa. Három bécsi és egy párizsi tanulmányútról tudunk. Emellett nyomon követte az egykorú német nyelvű dramaturgiai és színészetelméleti irodalmat is, könyvtárában megvoltak az Allgemeines Theater-Lexikonok, Emil Thürnagel német színész 1836-ban



Az Egressy Gábor által indított Magyar Színházi Lap című heti kiadványa könyvvé szerkesztett kiadásának előzéklapja 1860-ból (forrás: borda.hu)

megjelent *Theorie der Schauspielkunst* című színészeti könyve és a Carl Seydelmann német színésztől írott monográfiák.⁴ A magyar színjátszás professzionalizációjának előmozdítását az 1840-es évektől kezdve feladatának tekintette: több cikkében is javaslatot tett a vidéki színészek pallérozására, szakmai felzárkóztatására, 1860-ban hetilap formájában útjára indította az első magyar nyelvű színházi szaklapot, a Magyar Színházi Lapot, és *A színészet* könyve címmel ő írta meg az első magyar nyelvű színészetelméleti tankönyvet. Szakmai pályafutásának utolsó állomása a Színészeti Tanoda volt, ahol az első tanévben mesterségtanárként tevékenykedett.

Tanári munkájával kapcsolatban sokrétű kéziratos hagyatékat hagyott hátra: tan-

³ Magyar színházművészeti lexikon, főszerk. Székely György, Bp., Akadémiai, 1994, 179.

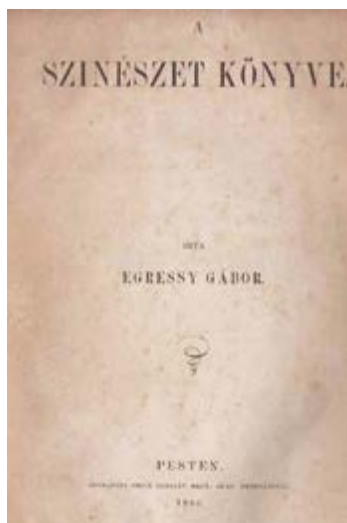
⁴ „Irgátok a mi tollatokra jön”: Egressy Gábor családi levelezése (1841–1865), kiad. Szalisznyó Lilla, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2017, I–II, 11–14, 78, 130, 655, 674, 678.

órai előadásainak jegyzeteit, tanrendeket, az iskola házirendjét, valamint leveleket. Noha a tanrendek töredékesek, e többfajta, egyidejű kézirat típus együttesen mégis sokat elárul Egressy oktatói metodológiájáról és az intézmény működéséről.

A tanodának kezdetben nem volt önálló épülete, az oktatás egy hámszobás bérelt lakásban folyt az Újvilág (ma Semmelweis) utcában. Az első években egyidejűleg két szakot indítottak: egy prózai és egy operai osztályt. Az alapszabály kimondja, hogy a tanoda a Nemzeti Színház „kiegészítő része”, feladata, hogy a színház számára „mind a drámai, mind az operai szakban úgy elméletileg, mint gyakorlatilag színészeket és színésznőket” képezzen.⁵ A jelentkezőkkel szemben a következő elvárásaik voltak:

- a) Nőnél legalább 15, férfinál legalább 18 éves életkor.
- b) Színpadi jó alak.
- c) Csengő, hibátlan, tiszta szókiejtés a drámai [...] szakhoz.
- d) Jó magaviselet és erkölcsi bizonyítvány.
- e) Annyi iskolai készségről való bizonyítvány, mennyit 16–18 éves korban mindenkitől méltán megvárhatni.
- f) Szülői vagy gyámnoki beleegyezés.⁶

A felvételi menetéről Egressy egyik leveléből értesülünk: „A ki a színészeti tanodába fel akar vettetni: annak gróf Festetics Leonál kell magát bemutatnia személyesen; mert láttatlanul nem vehetnek fel senkit. Fölvétele a tanároktól függ, a kik előtt valamit el kell szavalnia”.⁷ A képzést három évben határozták meg, de azok, akiknek volt színészi tapasztalatuk, játszottak már színházban, egy illetve két év alatt is oklevelet szerezhettek. 1865-ben huszonnégy hallgatót vettek fel, tizenhat nőt és nyolc férfit,⁸ akik közül végül tizenöten végez-



Egressy Gábor: *A színészet könyve*, Emich Gusztáv akadémiai nyomdásznál, Pesten, 1866 (forrás: a Herczeg Péter tulajdonában lévő első kiadású példány)

⁵ Paulay Ede, *Visszapillantás a Színészeti Tanoda 10 évi működésére*, Bp., Athenaeum, 1874, 8–9.

⁶ Uo., 11.

⁷ Egressy Gábor Ballagi Károlynak, Pest, 1865. aug. 25., Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (a továbbiakban: OSZMI) Kézirattár, 53. 3743. (A közgyűjtemény katalógusában a levél Egressy Gábor levele ismeretlennek formában szerepel.)

⁸ A hallgatók számára vonatkozóan *A Drámai szakmára választott növendékek névsora* című kéziratos dokumentumot tartom mérvadónak. Vö. OSZMI Kézirattár, 56.

tek. 1866-ban Dráguss Károly, Egressy Ákos és Egressy Árpád, 1867-ben Gózon Ida és Megyeri Emília, 1868-ban Adamovits Matild, Batta Jozéfa, Bogdanovics Krisztina (Beksics Gusztávné), Dulka Sarolta, Eichner Anna (Szakáll Antalné), Hubenay Ida, Jeney Kornélia, Tolnai Mária, Udvarhelyi Lajos és Vahot Mária végzett.⁹ A női jelentkezőket nem feltétlenül a színészi pálya vonzotta, többségük az oklevél megszerzése után nem helyezkedett el társulatoknál, valószínűleg inkább arról volt szó, hogy a lányok számára akkoriban elérhető továbbtanulási lehetőségek szűkössége miatt választották a tanoda által kínált esélyt.

Az első évben megnehezítette az oktatást, hogy Magyarországon az 1860-as években még nemek szerint elkülönítve kellett tanítani, emiatt a tanodában a tanárok egyik héten a nőknek, másik héten a férfiaknak tartottak órákat. A következő évben, 1866-ban sikerült a színészsakma sajátos követelményeire hivatkozva elfogadtatni a Helytartótanáccsal a koedukációt. Az Egressy Gábor által összeállított házirendből tudjuk, hogy a tanév január 2-től december végéig tartott, szünidő pedig június 15-től július végéig volt. Az első hónapokban hétfőtől szombatig volt tanítás, kivételt ez alól az ünnepnapok és a Nemzeti Színház normanapjai (a római katolikus egyház szertartásrendje szerint az úgynevezett szentidőkre vonatkozó játsszási tilalom) képeztek.¹⁰ Az augusztusban kezdődő második félévben már csak egy héten háromszor voltak órák.



Egressy Ákos (1832–1914)

Egressy a házirendben kikötötte, hogy a tanórákról csak orvosi igazolás ellenében lehet hiányozni, a foglalkozásokról nem szabad késni, s óráról órára fel kell készülni. Mint nagyobbik fiának, a tanodában tanuló Ákosnak a leveléből kiderül, a szigorú házirend betartásával többen is hadilábon álltak. Amikor Egressy 1865 augusztusában, a második félév kezdetekor a gräfenbergi gyógyfürdőben volt, fia a következőkről értesítette: „Az iskola megnyílt. Az első nap, – Gyulai óráján, – rajtunk kívül más tanuló nem volt jelen. A második leckén, tegnap, már megjelentek Drágus, Udvarhelyi és Tamáspolszky; de a

2511. Mivel Paulay Ede tanéves bontásban adja közre a hallgatók listáját, nála az 1865/1866. tanévénél huszonnyolc név szerepel. Vö. Paulay, i. m., 16.

⁹ Szalisznyó Lilla, *Egressy Gábor színi tanodai tanársága és a magyar színészképzés hivatásosodása*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2014/3, 641.

¹⁰ [Egressy Gábor], *A színészeti tanoda rendszabályai (A növendékek számára)*, 1865, Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár (a továbbiakban: OSZK Kt.), Analekta 1243, II, 39. Végül a tanévet 1866 márciusáig meghosszabbították, mivel a színészek szerződtesítésének határnapja minden évben április elsejére esett. Vö. Paulay, i. m., 31.

többiek még a mai órán sem voltak jelen Szigligeti-nél még csak egy leczkénk volt; a gróf ur maga vezette őt a tanodába, s mint ideiglenes tanítót [Egressyt helyettesítette] mutatta be. E leczkén Othellót olvastuk fel, miközben Szigligeti rövid megjegyzéseket tett, a darab meséjére, s a szerepek jellemzésére vonatkozólag; holnapra hagyta föl a darabról bővebben írunk, vagy beszélünk. A nők, – mint sejttem, – eléggé készültek, mind a szerepekre, mind a költeményekre, – kevésbbé a férfiak, legkevésbbé pedig Udvarhelyi és Tamáspolszky.”¹¹

A Színészeti Tanoda prózai színész osztályában négyen tanítottak. Elméleti és gyakorlati képzés egyaránt volt, minden tárgyra heti négy órát fordítottak. Mesterségórákat Egressy mellett nemzeti színházbeli színésztársa, Szigeti József tartott. A pesti egyetem bölcsészkarának tanára, Gyulai Pál, aki aligazgatóként is működött, irodalomtörténeti jellegű órákat, a főigazgató, Festetics Leó pedig mitológiát és illetant oktatott. Az első évfolyamosoknak Gyulai Magyar nyelv és verstant, Költészettant, Az aesthetika és lélektan általános részét tanította, a két színésztanár, Egressy Gábor és Szigeti József pedig *A kiejtés szabályozása és hanggyakorlatok, a szavalat, arc- és tagjáték elemei* című kurzust. A másodikosoknak Gyulaival két órájuk volt (*A drámai költészet elmélete, A magyar történelemből a különböző korszakok jellemzése s a jelesebb magyar színműveknek alapul szolgáló történelmi események magyarázata*), Egressyvel és Szigetivel pedig egy (*A színművészet elmélete és gyakorlata együtt*). A színpadi gyakorlattal már rendelkező, emiatt a tanodában csak egy évig tanuló növendékeknek Gyulai *A legkitünőbb drámairók főbb munkáinak magyarázata*, kapcsolatban a hazai és külföldi drámai irodalom történetével és *A világtörténelemből a főbb korszakok jellemzése, s a legkitünőbb színműveknek alapul szolgáló történelmi események magyarázata* című tárgyakat, Egressy *Jelmeztan és egyéni álcát*, Szigeti József pedig *A hazai és külföldi színészet története* című kurzust tar-



Szigligeti Ede (1814–1878)



Gyulai Pál (1826–1909)



Festetics Leó (1800–1884)

¹¹ Egressy Ákos Egressy Gábornak, Pest, 1865. aug. 3. = „Írjátok a mi tollatokra jön”, 604.

totta. A végzős hallgatóknak ezeken túl a két mestertanárral volt még a *Színművek előadásának begyakorlása* című órája is. A gyakorlati képzés részeként minden növendéknek kötelező volt táncórákra járni, a férfiak pedig vívóleckéket is vettek.¹²

Egressy óráinak tanmenetét előadásjegyzetei, az 1865. február 20. és március 25. közötti időszakra, valamint az augusztus első két hetére érvényes, általa összeállított tanrendek¹³ alapján lehet valamelyest rekonstruálni. Az első másfél évben a hallgatóknak nem volt tankönyvük, Egressy kéziratban lévő előadásjegyzeteiből oktatott, s a hallgatók valószínűleg szóbeli előadása közben egyénileg rögzítették a hallottakat. Noha a különböző évfolyamra járó nők és férfiak hétről hétre általában ugyanazokból a színdarabokból készültek, a tanítás rendjét nem úgy kell elképzelnünk, hogy Egressy egyik héten a nőknek, másik héten a férfiaknak adta le ugyanazt a tananyagot. Hároméves képzésben nők és férfiak egyaránt tanultak. Volt olyan hét, hogy a nőknek könyv nélkül kellett tudni Vörösmarty Mihály *A szent ember* és Arany János *Ágnes asszony* című versét, volt olyan, amikor memoriternek egyszerre feladta Vörösmartytól a *Hubenayné*t, a *Madárhangokat* és a *Csongor és Tündéből* az Éj monológiát, valamint Victor Hugo Szász Károly fordításában megjelent *Madárfészek a templomban* című versét. S ezeken a heteken olvasópróbájuk is volt: 1865 februárjában és márciusában Vörösmarty *Árpád ébredése*, Shakespeare *Szentivánéji álom* és Jean-François Alfred Bayard *A felolvasónő* (ford. Feleki Miklós) című darabok voltak soron. Az elsőéves férfi növendékeknek ugyanebben az időben egy hét alatt Kölcsey valamelyik szónoklatát kellett óráról órára könyv nélkül felmondani. S náluk még az előbb említett színdarabokon túl Shakespeare *Hamletje* is szerepelt a tananyagban. 1865 augusztusában már minden évfolyam Vörösmarty *Csongor és Tündéjéből* és Shakespeare *Othellójából* készült az olvasópróbákra, szavalati órája akkor éppen csak a női hallgatóknak volt: az elsősök a *Szózatot*, a másodikosok Gyulai Páltól *Az álmodó leány* című költeményt szavalták könyv nélkül. A szavalati tananyagot az egykorú vagy közel egykorú legnevesebb magyar írók műveiből állították össze. Az olvasópróbákra kitűzött drámák pedig az *Árpád ébredése* és a *Csongor és Tünde* kivételével leginkább Egressy repertoárjának darabjai voltak. A tanrendek töredékessége miatt azt nem lehet nyomon követni, hogy az egyes darabokat mennyi ideig tanulták, annyi viszont látszik, hogy egy tanév alatt körülbelül nyolc–tíz dráma került sorra.

Az elméleti képzést illetően kevésbé lehet ilyen pontos képet adni, a fennmaradt tanrendek ugyanis mindig csak azt jelzik, hogy mikor volt elméleti óra, az aktuális tananyagot Egressy nem tüntette fel. Nem lehet nyomon követni azt sem, hogy milyen ütemben haladtak az elmélettel, az olyan elszórt bejegy-

¹² Zenészeti Lapok, 1865/15, 117.; Paulay, i. m., 10–11.

¹³ Az 1865. február 20. és március 25. közötti tanrend az Egressy Gábor *A színészetről* című kötetes kézirat utolsó, számozatlan oldalán található. OSZMI Kézirattár, 72.2.; az 1865. augusztusit pedig lásd: Somló Sándor, *A magyar színészkutatás múltjából*, Budapesti Szemle, 1915, 305.

zések, hogy „eddig mondtam”, „eddig”, „Hétfőől Hétfőig” nem segítenek. Mivel a sajtóban megjelent tanrend alapján az nyilvánvaló, hogy az elméleti és a gyakorlati órákat összehangolták, aligha lehet kétséges, hogy az első évfolyamosok 1865-ben a szavalást gyakorló órákkal egyidejűleg a hangképzésre, a helyes szövegtagolásra és a hangsúlyozásra vonatkozó leckéket hallgatták.¹⁴

A másodikosoknak a tanrend szerint három különböző órájuk volt: kétféle elméleti óra és az olvasópróbák. Az elméleti órák egy részén az olvasópróbára tűzött darabok dramaturgiáját beszélték meg (a mű meséje, alapeszméje, a főhős jellege), a másik részén pedig valószínűleg az előadásjegyzeteknek azokat a fejezeteit hallgatták, amelyeket Egressy *Természeti és erkölcsi állapotok, mint a jellem határozói* cím alá sorolt. Ide tartozik a *Nemzetiség, Életkor, Véralkat* című lecke, valamint a különféle tudatállapotokat (álom, sejtelem, vízió, örület, halál) és érzelmeket (vágy és utálat, önszeretet és öngyűlölet, részvét, káröröm és irigység, tisztelet, megvetés, képmutatás, affektálás és érzélgés, szerelem, gyűlölet, harag) tárgyaló passzusok.¹⁵

Legkönnyebben talán a harmadik évfolyamos hallgatók kötelezettségei rekonstruálhatók. Nekik kétféle feladatuk volt: sajátítsák el az elméleti tananyagot, illetve olvassák, memorizálják a próbára tűzött színdarabokat. Esetükben elméleti óra gyanánt a színpadi gyakorlatokkal összefüggő fejezetek jöhetnek szóba: *Művészi személyiség, testidomítás; Az állás, ülés, járás, kelés, bók és színpadi illem; A képalakítás (plasztika); A mozgás szabályai; A beszéd és mozgás egysége; A mozgás kelleme; A mozgás nemessége; A jellem felfogása*.¹⁶ De míg az olvasópróbákban az alsóbb osztályos férfi növendékek is részt vettek, addig jelmezes próbákja csak a harmadikosoknak volt.

Egressy vidéki vendégszerepléseinek tapasztalata alapján tudta, hogy a legtöbb vándortársulatnál nincs lehetőség hosszas próbafolyamatra, a szegényes jelmeztárak miatt a jelmezek értelemképző szerepéről pedig valószínűleg szó se esik. Mint Egressy Árpád apjához írott 1861-es leveléből kiderül, a rendezőnek kinevezett színészek nem adnak a szerepértelmezésre vonatkozó utasításokat,



Egressy Gábor mint a Színészeti Tanoda alapító tanára, 1865-ben (forrás: oszk.hu)

¹⁴ Egressy Gábor, *A színészetről*, OSZMI Kézirattár, 72.2, 31–175.

¹⁵ [Egressy Gábor *színitanodai előadásai*], OSZMI Kézirattár, 54.823.1, 66–106.

¹⁶ Uo., 38–65, 107.

egy-egy karakter megformálása esetleges alapon történik.¹⁷ Vagyis a színészi tapasztalattal rendelkező, többnyire vidéki társulatoktól érkező harmadéves növendékekkel egy év alatt azt kellett megértetni, hogy az előadásra való felkészülésnek két fázisa van: az olvasópróbák (felfogásbeli elgondolások megbeszélése) és a színpadi próbák (kivitelezés). Az olvasópróbákat olyan szakmabelinek kell levezé nyelni (nyilván a később önálló szakmává vált rendezőről, dramaturgról van szó), aki jó előre áttanulmányozza az egész darabot, majd elmondja a nézeteit: „mit tart annak részleteiről műépítkezés tekintetében? mennyiben erősek vagy gyengék annak egyes alakjai? És eként jelölné ki azon helyeket, hol kell, az ő felfogása szerint a költőt a színésznek kisegítenie; a jellemet kiegészítenie, s magasabb színvonalra emelnie. A maga szempontjából kijelölné a műnek egyes szépségeit, benső vonatkozásait, s rejtettebb sajátságait”.¹⁸ Az olvasópróbákat a színpadi próbák követik, Egressy ezt úgy magyarázza, hogy „[i]tt megy át a valóságba, a mi eddig csupán a képzeletben és gondolatban létezett”.¹⁹ A színre alkalmazás kapcsán először definiálja, hogy a jelmeznek milyen funkciói vannak a színpadon. Árulkodnia kell a nemzetiségről, a lakhelyről, az életkorról, az erkölcsi sajátságokról és a társadalmi helyzetről. Nem mindegy, hogy milyen a jelmez anyaga, szabása, ezek ugyanis hozzájárulnak ahhoz, hogy a különböző társadalmi rétegekhez tartozókat meg lehessen különböztetni egymástól. Felhívja a hallgatók figyelmét arra is, hogy a színpadon minden egyes kelléknek szerepe van. A művész felel az öltözetéért, az ő feladata, hogy „rajta minden apróság jellemző legyen, az egyéniség benső világát mutassa, s az alak egészének kifejezésében közrehasson”.²⁰

Egressy minden esetben nagyon ügyelt arra, hogy a hallgatók a tanultak alapján az egyénítésre, saját szerepfelfogásra törekedjenek, s ne az ő játékát utánozzák. Amikor Szigligeti Ede helyettesítette a tanodában, részletesen tájékoztatta a tanári teendőkről, megírta neki az oktatás menetét és a tananyagot, s felhívta a figyelmét arra is, hogy milyen oktatási elveket kövessen: „Bemégysz a balkézfelőli ajtón s leülsz a tanári asztalhoz”.²¹ Az útmutatás azt sugallja, hogy a tanár ne álljon fel a színpadra, és ne kezdje el demonstrálni, hogy mit hogyan kell csinálni. S hogy ez valójában Egressy tanításmódszertanának része volt, azt Ákos fia visszaemlékező levele is megerősíti: „Atyám, ha tanított, nem »csinált elő« semmit a tanítványainak. Ő, székében ülve, tanított; nem állt fel, nem komédiázott, — nem külsőségeket mutogatott, hanem elveket csepegtetett a fogékony lelkekbe. — Ülve mondta el tanítványainak, hogy a színpadon hogy álljon, hogy mozogjon, hogy járjon-keljen, hogy gesztikuláljon, — hogy a tanított szere-

¹⁷ Egressy Árpád Egressy Gábornak, Arad, 1861. jún. 29. = „*Irjátok a' mi tollatokra jön*”, 477.

¹⁸ Egressy Gábor, *A színészet könyve*, Pest, Emich Gusztáv, 1866, 201–202.

¹⁹ Uo., 202.

²⁰ Uo., 190.

²¹ Somló, *i. m.*, 305.

pet mily kedély- vagy lelki-állapot jellemzi, – hogy a mondatban mely szót, vagy szótagot illeti a főhang (accentus), milyen a vigjátéki – s milyen a drámai szerep beszéd-tempója. Irtotta a hamis pathoszt! – Például hozom fel, hogy én, az iskola vizsgájára, Hamletet tanultam be, felszólítás nélkül, magamtól; atyám nem instruált; mindössze egy pár általános elvet jegyzett meg a szerep felfogására nézve. Ennyi volt az egész.”²²

A Fővárosi Lapok tudósításai szerint a Színészeti Tanoda első tanévének vizsgái a színésztanszakon 1866. március 12–21. között zajlottak. Az elméleti és a szavalati vizsgákat abban az Újvilág utcai lakásban tartották, amelyet az intézmény bérelt, a színpadi vizsgákat pedig a Nemzeti Színházban. A délután egy és négy óra között rendezett próbatételekre bárki bemehetett, a színészelölteknek a közönség előtt kellett számot adniuk tudásukról.²³ Egressy vizsgadarabnak a következőket jelölte ki: Vörösmartytól a *Csongor és Tündét* illetve az Árpád ébredését, Shakespeare-től a *Hamletet* és a *Szentivánéji álmot*, valamint Friedrich Schillertől az *Ármány és szerelmet*. Úgy készültek, hogy az Árpád ébredését elejétől végéig előadják, a szereplőszám tekintetében tartották magukat a Vörösmarty által írtakhoz. A *Csongor és Tünde* esetében lerövidítették a cselekményt, a három vándor történetét kihagyták. A *Szentivánéji álmoból* azokat a jeleneteket húzták ki, amelyekben a mesteremberek szerepelnek. A *Hamlet* szereplőlistáját szintén rövidítették. Az *Ármány és szerelemből* csak ketten léptek volna színpadra: Ferdinánd és Von Kalb, az udvarnagy. (Egy vihar félbeszakította a vizsgaelőadást, s végül csak a *Csongor és Tündét* tudták előadni.)²⁴

A választott darabok között a két legismertebb tragédián túl ott van az Arany János által viszonylag frissen fordított *Szentivánéji álom* (a bemutatója a Nemzeti Színházban 1864. április 23-án volt), a színpadon még elő nem adott *Csongor és Tünde*, illetve az *Árpád ébredése*, ami ünnepi prológos, egyestés alkalmi darab, Vörösmarty a Pesti Magyar Színház 1837-es megnyitására írta. Egressy vizsgadarabnak tűzi ki azt a Schiller-tragédiát, amely a magyar színpadon először 1795-ben szerepelt, benne volt már a budai Várszínház repertoárjában, és 1843. október 16-tól 1865. március 13-ig, a nyilvános színpadi vizsgát megelőzően, a Nemzeti Színházban huszonnégy előadást ért meg.²⁵ A *Hamletet* 1839. november 16. és 1865. október 27. között negyvenszer adták Pesten.²⁶ A két tragédia azon darabok közé tartozott, amelyeket a Nemzeti Színházban az 1837. augusztus 22-i megnyitástól kezdve a vizsgaelőadás napjáig, 1866. március 21-ig a legtöbbször játszottak. A későbbiekben a *Hamlethez* hasonló utat járt be a *Szent-*

²² Egressy Ákos Rakodczay Pálnak, Budapest, 1908. jún. 26., OSZK Kt., Fol. Hung. 1484, I.

²³ Fővárosi Lapok, 1866/58, 231.

²⁴ Fővárosi Lapok, 1866/66, 263.

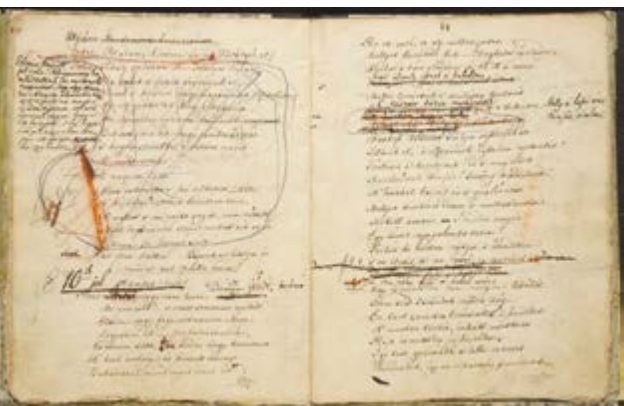
²⁵ *A Nemzeti Színház műsorlexikona 1837-től 1941-ig*, összeáll. Hajdu Algernon László, előszó Haraszti Emil, Bp., 1944, 44.

²⁶ Uo., 29.

ivánéji álom is: 1864. április 23-tól 1866. január 14-ig már tizenkétszer adták.²⁷ E három színdarab esetében lehetséges, hogy azért eshetett rájuk a választás, mert nemcsak az egyetemes színháztörténetnek, de a Nemzeti Színház repertoárjának is klasszikusai voltak, a Színészeti Tanodába járó hallgatók végzett színészként bármikor szereplési lehetőséget kaphattak bennük.

A következő közelítés a darabok szerzők szerinti megoszlását veszi alapul. Az öt vizsgadarab közül kettő Shakespeare-től származik. A *Hamlet* megingathatatlannak tűnő repertoárbeli státusza és a *Szentivánéji álom* gyors népszerűsítése a Shakespeare-drámák magyarországi recepciótörténetének kontextusába utalja az értelmezést. A Nemzeti Színházban a Shakespeare-darabok színpadra állítását eleinte a vezető színészek kezdeményezték. A bemutatók az ő nevükhöz fűződnek, általában úgy, hogy jutalomjátéknak választották őket. E törekvés egyik kiemelkedő alakja Egressy Gábor volt. Az ő javára mutatták be a *Lear királyt* (1838), a *Hamletet* (1839), a *Coriolanust* (1842), a *Macbethet* (1843), a *IV. Henriket* (1845) és a *makrancos hölgyet* (1855). A művek idővel repertoárdarabokká váltak, a színházvezetés például 1864-ben melegen támogatta a Shakespeare születésének háromszázadik évfordulójára rendezett jubileumi előadást, a *Szentivánéji álom* bemutatását.

A vizsgadarabok között a Shakespeare-művek súlyponti szerepe a jutalomjátékok ismeretében Egressy saját színészi habitusával is magyarázható. A Shakespeare-drámák tananyagga és vizsgadarabbá formálásában szerepe lehetett annak a meggyőződésének, hogy Shakespeare összetett karaktereinek eljátszása különleges kihívás, megmérettetés a színész számára, és annak a törekvésnek, hogy Shakespeare leginkább színházi előadásokkal népszerűsíthető. A növendékek



A Vajda Péter fordította *Hamlet* 1839-es szövegkönyve. A képen a nagymonológ, Egressy húzásai-val, javításaival (forrás: nemzetikonyvtar.blog.hu)

Shakespeare-darabokban való bemutatkozása egyfajta beavatási szertartásként is értelmezhető: Magyarország ikonikus Shakespeare-színésze a jövő színésznemzedékére örökíti a Shakespeare-drámák propagálásának feladatát. A *Hamlet* esetében ehhez a szimbolikus gesztushoz rendelhető még egy további kontextus. Egressy A *színészet könyvében* többek között e tragédia alapján szemlélteti, hogy miként kell monológot mondani és az egyes tudatállapotokat megjeleníteni a színpadon. Ezt a művet hozza példának a látható szellem viselkedésének és fogadtatásának, valamint a megőrülés (Ophélia) eljátszásának tanításakor is.

²⁷ Uo., 99–100.

Hamlet.

Jobb és bal a nézőtől gondolva.

A szerep szövege.

Tennivaló.

6. Oh hogy feloldhatnék ez igen szilárd izom! Olvadna és harmatba szállna föl! stb.

6. A kíséret után indul; – a háttérben, a szinpad közepén, háttal a közönségnek megáll; s miután mind eltávoztak, kis szünet mulva köpenyét szét veti, s félig előre fordulva, omló könyek között, mély fájdalommal kezdi beszédét; de a hang nem zajos, egy neme a visszafojtott kitörésnek. A mondatok közt szünetek.

43. Jó lelkek, angyalok segítetek!... Ha égi szellem, avagy kóbor árny vagy is; ha égi fényt hozasz, vagy gőzt a poklból stb.

43. Ekkor már a szinpad jobbára értek; a szellem megpillantásakor iszonyodva hátralép; fél térdre rogyik; barétja hátra esik; lélekzete eláll; a szellemre mered; két kezével két társa kezéhez kap, és e helyzetben marad egész beszédje alatt. Az első szót tagot ismétli, mintegy nehezen jutva lélekzethez.

65. *Szellem*: fülembé tölte a veszély nedvét....

65. E szóra az iszonyodásnak egy tagozatlan hangja önkénytelenül tör ki belőle; két kezével arcát palástjába rejti, s a beszéd végeig úgy marad. E szót: „Oh szörnyűség!” mintha ő maga mondaná, ismételve, fejét háromszor csóválja meg. E szóra: „Isten veled”: palástjából kibontakozik, a másik térdét is a földre ereszti, mintha atyja után akarna csuszni; szemei a legmélyebb fájdalom kifejezésével csüggenek atyján. E szóra: „gondolj reám”: két kezét atyja után nyujtva arcra borul, s egy kis ideig ezen helyzetben marad; azután félig fölemelkedik.

122. *Polonius*: Már jöni hallom; bujjunk el fölséges ur...

122. Jobbról, a hová elment, egyenesen balfelé, mintegy lappangva, de sebesen halad a szinpad közepéig; ott egyszerre megáll. [...] s mint a ki gyilkolni akar, kezét vigyázva kardjára teszi; de mint a kinek erélyes elhatározása rögtön ingadozni kezd: fejét lehorgasztja; és vállalata következményeire eszmélve, gondolatokba mélyed; igen lassan megfordul; s félig előre, jobb felé, egypár lépést tesz, ott megáll, és összefont karokkal, vagy mind két kezét kardja markolatán nyugtatva, kezdi....²⁸

²⁸ Egressy Gábor, *A színészet könyve*, 179–182. Egressy az idézeteket Vajda Péter Hamlet-fordításából vette.

E jelenetek kapcsán Egressy a növendékeknek nemcsak azt tanítja meg, hogy hogyan fejezzék ki testjátékukkal és hanghordozásukkal a szellem láttán a megrökönyödést, hanem azt is, hogy miként lehet a viselt jelmezeknek és kellékeknek is értelemképző szerepet adni. Úgy tűnik, Egressy mindezzel nemcsak azt szeretné elérni, hogy a jövő színészei tudatosítsák magukban azt, hogy a Shakespeare-drámák nem hiányozhatnak majd repertoárjukból, hanem egyben saját szerepfelfogásának továbbörökítésére is törekszik.

Egressy Gábor néhány hónappal az első sikeres vizsgaidőszak után, 1866 júliusában elhunyt. Helyére előbb Tóth Józsefet, majd Paulay Edét nevezték ki. Tanári pályafutásának rövidsége miatt a Színészeti Tanoda történetének tárgyalásakor nagyon szűkszavúan szoktak megemlékezni róla, pedig a tanoda induló évének szakmai munkájáról az ő írásos hagyatékából tudhatunk meg a legtöbbet, az intézmény létrejöttéhez is nagyban hozzájárult fáradhatatlan törekvése a magyar színjátszás professzionalizációjára, színvonalának emelésére. Szimbolikus jelentőségűnek is tekinthető, hogy pályája utolsó tetteivel, a vizsgaelőadás bevezetésével és megszervezésével olyan gyakorlatot indított el, amely ma is él a színészképzésben.

Lilla Szalisznyó: Professor of Actor Training, Gábor Egressy

Lilla Szalisznyó defended in 2014 her PhD dissertation titled *The Spiritus Rector of Actor Training – Gábor Egressy and the Professional Turn of Acting in Hungary*, which examines the career between 1837 and 1866 of the outstanding actor, member of the National Theatre, Gábor Egressy (1808–1866). She makes an attempt to rethink Gábor Egressy's work by focusing on those areas of his activity which have not yet



Marastoni József litográfiája Egressy portréjával és leghíresebb szerepeinek emlékeztető gesztusaival. Fent baloldalt Egressy mint Hamlet látható (forrás: nemzetikonyvtar.blog.hu)

received enough attention from theatre historians. She explores the shortcomings of professional studies on Egressy's work as an acting teacher. The theoretical foundations, concrete teaching materials and practical methods characterizing this short-term but most significant pedagogical work are outlined, based on Egressy's lecture notes as well as his textbook, *The Book of Acting* published in 1866. Relating to Lilla Szalisznyó's dissertation, two excerpts from Egressy's above volume are published, the chapters titled *A szerelem* (Love), and *A jellem alaphangja* (The Basic Tone of Character), based on which it can be said that this handbook, the first of its kind, dedicated to the National Committee responsible for the issue of the National Theatre, could still be used beneficially in Hungarian actor training in higher education.



EGRESSY GÁBOR

A színészet könyve¹

(Részletek)

XVI. 18. A szerelem²

A tisztelet a mások becsét elismeri, s ezt ki is mutatja; hanem ha ezen elismerés egész az önátadásig emelkedik: szerelemmé lesz.

A szerelmes egyetlen érzelemtől van áthatva, melyben ő magát egy más lénynak adta oda. A színésznek e felfogást kell megtestesítenie. Hang, arc, tekintet és az egész alak azt fejezze ki, hogy az egész lény felmagasztosult állapotban van; s ez állapotot vele együtt kell éreznünk.

Legnehezebb itt az átmenet pillanatát festeni; azon pillanatot, midőn a szerelem keletkezik; mert ekkor a szerelmesnek azt kell velünk elhítenni, hogy el van bűvölve, s a kedély, nyugalmas állapotából az érzés legmagasabb fokára emelkedik.

Az emberi természet, semmi más nyilatkozásában sem emelkedik oly eszményi magasságra, mint a szerelemben. A ki tehát művészetünkben szerelmet ábrázol, a legeszményibb kifejezésre legyen alkalmas. Csengő hang, mely minden zenei változatra képes, folyékony beszéd, deli alak, s a mozgás kelleme, egyesülten jelenjenek meg személyiségében.

A szerelmesnek egész külsején a szellem sugarai tündöklenek. Érzéki része át van szellemülve, s a szellem megérezkölve.

A színészetben ez azon tér, melyen azon kezdő is nagy hatást gyakorolhat, a kit még csak természeti sugallatok vezetnek, ha szerencsés alakkal, fonszárnyaló képzelettel és szívreható hanggal bír.

¹ Egressy Gábor *A színészet könyve*, nyomtatott Pesten, Emich Gusztáv Magy. Akad. nyomdásznál, 1866.

² Uo. 155–156. (A részleteket eredeti helyesírással közöljük – a szerk.)

Egyébiránt szerelem tölti be mindazok egyéniségét, a kiket egyetlen szent érzület, vagy a végtelen jónak eszméje lelkesít. E szent érzület lehet családi, hazafiúi vagy baráti; a végtelen jónak eszméje lehet vallási, vagy politikai.

A szerelem az egyénnek imája és hitvallása; rá nézve a mindenség egyetlen lényben öszpontosul.

Ha az érzelem rajongó elragadtatásba megy át: akkor egy végtelen kék kiömlése lesz. A lélek egy mennyei gyönyörtől van megrészegevedve, s a beszéd rohama szaggyatott lesz; sőt ha a végtelen boldogságnak ez érzése véletlenül jön: akkor az első pillanatban a hang elakad, s egy néma és még is ékesen szóló elragadtatás előzi meg a beszédet.

De miután a szerelem az élet költészete: tehát a szerelem képviselője részéről a képzelet szegénysége, a durva felfogás, és a szellemtelen alak a legvisszataszítóbb hatáshoz vezet. Más felől azonban a színész művészete iránt, e téren a legnagyobb hatás sem nyújt semmi kezességet. Mert itt a tetszés az ifjunak föllelkesült személységét, csinos alakját, s a költői szöveget illeti inkább, mint a színész művészetét. Azért az ily hatás az ifju színészt, játéka becsére nézve, tévedésbe ne hozza. Oly szikla ez, melyen már sok szép tehetség hajótörést szenvedett. Azon süker, melyhez az ifju színész fáradság nélkül jut, s a mit csak szerencsés természeti sajátságainak s a költőnek köszönhet: a kezdőt a tanulástól, s a művészet mélységeiben való buvázkodástól már gyakran visszatartotta. Az ilyen aztán, csalódásából vagy soha sem ábrándul ki, vagy csak akkor, mikor a sok idő vesztve van visszahozhatatlanul.

Ilyenkor tehát az ifjunak lelkiismeretes tanácsadóra van szüksége, a ki őt az ily tetszés mulékonyságára figyelmeztesse; a maga részéről pedig elfogulatlan lélek, mely magát önzés nélkül bírálja meg.

XVIII. A jellem alaphangja³

Az élet az ember külsejére bizonyos bélyeget nyom. Ez a jellem testi képe; e testi kép: az ember arcza, termete, alakja, magatartása és viselete. Ily alakítólag hat az élet az ember hangjára is. A jellemnek lelki képe a szó, a szónak pedig a hang ad szint, alakot, életet. Hang által jön a jellem a hallgató kedélyével érintkezésbe.

Az embernek állandó rendes, megszilárdult hangja: egyszersmind jellemének is alaphangja.

Ez alaphang éppen oly jellemző, egyforma, állandó és szilárd, mint az arc és a test alakja.

Mondanunk sem kell, hogy miután a színész nem magát ábrázolja, hanem egy egészen más elemekből alkotott embert: tehát saját alaphangját, úgy a mint van, szerepében nem alkalmazhatja, hanem azt a feladott jellemhez kell módosítania. Ehez pedig hajlékony hang szükséges.

³ Uo. 168–171.

A jellem alaphangja előbb is az osztályt mutatja föl, s azon egész fajt, melyhez a jellem tartozik. E szerint az oly egyéniségek, melyek ugyanazon osztályhoz tartoznak, s melyeknek életmódjuk és világnézetök ugyanaz: hasonló alaphangból beszélnek.

Például: *Bánk*, *Coriolán* és *Brutus* szerepeiben ugyanazon hősi alaphangot érezzük.

Rokonság van a *Desdemona* és *Imogén* alaphangjai között is. Csakhogy *Desdemona* alaphangjába a kedélynek erkölcsi kelleme vegyül, s a szelid önátadás. *Imogén* alaphangjába pedig a szende természet bensősége. Rokonság van a *Clavigobeli Carlos* és *Gallottibeli Marinelli* alaphangjai között is. Mind a kettő a profanus, kegyetlen, kisimitott értelmet tolmácsolja. De *Marinelli*ét kedélytelen laposság jellemzi; érezhető rajta, hogy az indulat hullámvásására nem alkalmas. Olyan e hang, mint a csendes folyó, melynek felszínén alig lehet észrevenni a víznek némi lengését.

Ily rokonság van a *III. Richard* s a *Moor Ferencz* alaphangjai közt is, mennyiben mind a kettő a sátáni gonoszság és a minden szentet gunyoló természet kifejezése.

A hősi természet kifejezéséhez szükséges, hogy a hang benső ereje teljes legyen, és csengő, mint az ércz, másképp a hősiség lényé magát velünk nem éreztetheti. Szintugy vannak egyéniségek, melyeket nem lehet ábrázolni oly alaphang nélkül, mely magasztos érzelmeket, szellemiséget és benső igazságot nem lehel. Ilyenek: *Posa* és *Hamlet*. Azonban *Posa* alaphangjának jelleme nem épen az érczerejű hősi természeté; azon inkább a kedélynek ama nemessége ömlik el, s ama szellemiség, mely bennünket a mindennapiságon felülemel. *Hamlet* lelke törve van ugyan, de szellemének iránya hasonlít a *Posához*. Politikai és vallási lelkesedése szintoly magas szárnyalatu. Azonban *Hamlet* alaphangján módosít azon körülmény, hogy az ő feladata és egyénisége közt oly ellenmondás van, mely lelkét gyászba bontja; míg *Posát* nagy eszmék lelkesítik, s beszédében isteni láng lobog. Mint e példákból is kitűnik: előbb azon osztályt kell eltalálni, melybe a jellem tartozik, aztán gondolkozása módját és érzületének sajátzerűségét, mely az alaphangnak különös színezetet ad.

Jó lesz, ha a színész egy sereg jellemet elővesz; azokat külön csapatokra osztja, s megkísérti eltéréseiket kijelölni, alaphangjaik tekintetében. Ily külön csoportokra oszlanak a hősi, a gonosztevő, az antik és jelenkori alakok; továbbá a lelkesek, a szerelmesek, a lovagiasok, a józan eszmélkedésűek, s a világi érdeken csügghető jellemek.

Az eltalált alaphang az egyén kedélyének határozott szint ad. A jellemet csupán az eltalált és megtartott alaphang tartja egységben, a helyzetek és érzelmek sokoldalúsága mellett. Ekkor nem lesz szintelen a gőg, szerelem, bánat, harag, fájdalom, gyűlölet, hanem mind az egyéni élet sajátzerű nyilatkozása.

Goneril és *Regan* alaphangjai márványkeblű kedélytelen lényeket hirdessek, de nemtelenség és köznapiság nélkül. – Avagy az életben is nem találko-

zunk e oly szívtelen hangokkal, melyek hallatára kedélyünk bezárul, s a közeledést lehetetlenné teszi? Ilyen ama két nő alaphangja. Ellenben *Cordeliának* a szerző szándékosan tulajdonít szelid csengésű tiszta hangot, melyből szeretet szól, s a bántásig tiszta igazság.

A jellem arczának és hangjának igazolni kell magát a cselekvés terén is, hol az egyéni élet kibontakozik.

Következetes legyen tehát magához a kedélynek minden egyes mozdulata, melyet a környezet és az események hatása okoz.

A szinpadon minden lelkiállapot úgy tűnik fel, mint az előbbi benyomások eredménye.

A jellem vagy szemeink láttára bontakozik ki, midőn t. i. az illető személy jelen van, vagy pedig időközben, midőn nincs jelen; mely esetben a következő föllépés mindig az előbbeni jelenetek eredményét mutatja. E szerint a személy távolléte alatt, életéből nem szabad elveszni semminek, s közelebbi megjelenése mindig azon állapotot mutassa, melyet a viszonyok távolléte alatt benne kifejtettek. Mert ha előadásából ezen kapocs hiányzik: akkor a néző csak egybefüggés nélküli jeleneteket fog látni tőle, nem pedig folytonos egyéni életet.

Midőn a személy a szinpadon jelen van: egyes beszédeit úgy kösse össze, hogy minden következő beszéd azon hatást mutassa, melyet a jelenlevők gyakorolnak lelkére. Mikor beszél: akkor a cselekvényben egyenes részt vesz. Mikor pedig hallgat: akkor a beszélőket néma részvétellel kíséri, s a következő kedélyhangulat szülemelését láttatja; vagyis, az átmenetet, következő nyilatkozatára.

Tehát a jellem úgy ábrázolja magát, mint azon hatásnak eredménye, melyet reá az összes működő elemek gyakorolnak.

Az eltávozott és újra fellépő egyénnek kedélyhangulata ki legyen nyomva egész személyén. Lelkét ez alatt a viszonyok vagy felhangolták, vagy lesujták. Ezt azonnal tudatja velünk a hanglépcsőzetnek azon foka, melyen az egyén megszólal. A kedélynek ezen hangműve a költő írott szavainak képességi körén meszsze kívül esik. E hangot azon teremtvő képzelet pendíti meg, mely a műben valódi életet él. Csak e hang fogja velünk éreztethetni, minő mértékben van a kedély meghatva.

Igy kell látni azon benső élet átváltozását, mely *Julia* lelkében véghez ment, a *Roméóval* történt első találkozása, és a II. felvonás első jelenete közt. A virág bimbóját a szerelem napsugárai egészen kinyitották. Az első jelenet szende hangja, mely a szenvedélynek még semmi jelét nem adja, azon hangba ment át, melyből az érzelem első lendülete szól. És ámbár az első felvonási szende lény itt sem tagadja meg magát, még is itt már lángok kezdenek lobogni, melyek a gyermek vidor eget piros fényben láttatják.

A II. és III. felvonásbeli *Julia* között ismét különbség van. Itt többé nem a nyugtalan, sovárgó, félig gyermek, félig égő szerelmi lényt látjuk; itt már a gyümölcs meg van érve. Itt a legszentebb, legboldogabb érzelem törhetlen erejével találkozunk, mely a mindenséget a férjben foglalta össze.



Shakespeare-rituálék: színház és fordítás

Szele Bálint interjúja Géher Istvánnal*

Géher István (1940–2012) költő, irodalomtörténész, Shakespeare-kutató, a Műfordítók Egyesületének elnöke, az Anglisztika Tanszék vezetője, az ELTE népszerű egyetemi tanára tanítványainak sokaságát indította el szakmai pályáján. 1968 és 1972 között a Szolnoki Szigligeti Színház dramaturgjaként ismerkedett a színház világával. Nevéhez fűződik az 1988-as Shakespeare-összkiadás szerkesztése, és ő írta a drámák kitűnő kíséret tanulmányait is, melyek átdolgozás után 1991-ben *Shakespeare-olvasókönyv: tükröképünk 37 darabban* címmel jelentek meg. Ennek folytatása volt az 1998-as *Shakespeare* című egyetemi tankönyv. Szele Bálint, a Magyar Shakespeare Bizottság tagja, a műfordítás egyetemi oktatója 2005-ben készült interjújában a magyar Shakespeare-fordítói hagyományról kérdezte a professzort, aki válasszaiban a 19. századi kezdetektől a kortárs fordításokig e nagy felkészültséget igénylő szakma szinte minden fontos kérdését érintette.

– Az Új Magyar Shakespeare-Tár első kötetében azt a mondatot olvastam Öntől, hogy „a magyar Shakespeare jó, de nem mai.” Ezt 1988-ban vetette papírra.

Igen. De azóta jó néhány új Shakespeare-fordítás megjelent, sőt azt lehet mondani, hogy egy igazi Shakespeare-fordítói egyéniség is dolgozik a színen, Nádasdy Adám, aki most már a hatodik fordításán dolgozik. Tehát már vannak új Shakespeare-fordítások. Ezek kivétel nélkül színházi megrendelésre készülnek, színházi előadás számára, noha sokszor könyv alakban is megjelennek, mint Nádasdy Adám fordításai is. Az új fordítások ennek ellenére színházi fogantatású fordítások. Ez nagyrészt természetes, hiszen Shakespeare maga is színpadra írta a műveit: a Shakespeare-daraboknak a természetes élőhelye a színház. Másrészt annyiban negatívnak is mondható a jelenség, hogy a színházaknak nincs szüksége a Shakespeare-i költészetre – sőt azt lehet mondani, hogy a színházakat za-

* A 2005. június 8-án készült interjú a Fordítástudomány 8. (2006) 1. szám 5–12. oldalán jelent meg.

varja az erősen metaforizált Shakespeare-i nyelv, tehát egyszerűsítenek, tompítanak, és ilyen értelemben szürkítenek.

– Észrevehető, hogy a legmodernebb fordítók – Eörsi István, Nádasdy Ádám, Szabó Stein Imre – határozottan egyszerűsítik a darabokat.

Szabó Stein Imre *Macbeth*-je és *Velencei kalmárja* csak fenntartással nevezhető Shakespeare-fordításnak – valójában inkább átírás, amit ő csinál. De Eörsire és Nádasdyra is jellemző, hogy erőteljesen tompítják a drámák költőiségét. Ez egyfelől intellektuálisabb, szárazabb stílust eredményez, másfelől viszont szegényíti a Shakespeare-szöveget. Ez egy olyan kérdés, amin sokat lehetne vitatkozni.

– Ők azt mondják, hogy a közönség így érti meg a művet, tehát így kell fordítani.

Én ezt nem egészen így mondanám. A közönség véleményem szerint akkor is megértené, ha egy költői szöveget hallana, hiszen ma is olvasnak az emberek verseket. A színháznak viszont ahhoz, hogy szabad kezét kapjon mozgásszínházi és egyéb rendezési műveletekhez, inkább egy semleges szöveg kell. Az kell, hogy a szöveg külön, magában is megéljen, lábjegyzetek, magyarázatok nélkül. Nádasdy a *Szentivánéji álom* megjelenésekor azt mondta, az a célja, hogy a közönség észre se vegye, hogy ott stílus vagy szöveg van: azt akarta, hogy teljes egészében tűnjön el az úgynevezett költői stílus. Amennyiben a költőiségre gondolt, meg lehet érteni törekvését; amennyiben a költői jelentésgazdagságra – nos, azért már kár lenne. Elsősorban a drámák képvilágáról, metaforakincséről van itt szó. Ennek nagy része a magyarba át sem hozható, vagy csak nagyon nehezen. Shakespeare színházában más funkciója volt a nyelvnek. Miután a színház borzasztó keveset láttatott, csupasz volt a színpad, a Shakespeare-darab szövege rengeteg látványt a beszédén keresztül idéz fel. Azért kell elmondani, hogy mit látunk, hogy a nézők képzeletükkel követhessék. Az Erzsébet-kor sajátja, hogy általában sokkal több volt a vers az emberek életében – vagy iskolai és templomi műveltség következtében, ami latin vagy angol memoritert jelent, vagy népdalok, népballadák révén. A tanulatlan emberek számára sem volt a versszöveg valóság-idegen. Ma már csak a gyerekek vagy a költők képesek arra, hogy a fülükkel lássanak. Amit a színészek mondtak, azt a nézők egyszersmind látták, megjelent a képzeletükben.

– A költői Shakespeare – színházi Shakespeare-vita is ebből ered. Miért ez az eltérés a háború utáni és a mai fordítások között?

Ennek hosszú története van. A XVII. századtól, a XVII. század végétől – amikor kettévált a színház és a könyv – végigkíséri ez a kettősség az angol Shakespeare történetét. Miközben az angol irodalom legnagyobbjai – Pope vagy Dr. Johnson – Shakespeare-kiadásokat szerkesztettek és igyekeztek valami módon Shakespeare eredeti szövegét helyreállítani, addig a színházak zanzákat játszottak, pl. „happy end”-es *Lear királyt*, összevissza szabdalt szövegeket, és ez a gyakorlat egészen a XIX. század közepéig fennmaradt. De még a XIX. század nehézkes, túlszűfolt, viktoriánus színháza sem tudta igazán lendületesen előadni a Shakespeare-dara-

bokat. Ezért alakult ki valamikor a Coleridge által képviselt vélemény, hogy Shakespeare egy költő, akit olvasni kell. Coleridge nyilván engedményeket tett a közízlésnek, de állította, hogy a szöveg igazi értéke az olvasó számára jelentkezik. Ezt az elvet még Babits Mihály is vallotta. Maximálisan ahhoz tartotta magát, hogy Shakespeare-t olvasni kell, szavanként ízlelgetni, aztán valamikor a XX. században fedezték fel a sokkal mozgékonyabb, dinamikusabb, lendületesebb Shakespeare-t; ez a Shakespeare-játszás, Shakespeare-kultusz és -kultúra egészen a hetvenes évek végéig, nyolcvanas évek elejéig tartott világszerte. A Royal Shakespeare Company akkortájt mutatott be modern Shakespeare-előadásokat. Én láttam az ő *Szentivánéji álom*- és *Lear király*-produkciójukat itt Magyarországon – csodálatosan mondták az eredeti Shakespeare-szöveget. Puck például egy hintán, lengőtrapézon lógott fejfelé, és úgy szavalt. És tökéletesen artikulált.

– Többen mondják – Ruttkay Kálmán és Petri György is említette –, hogy a magyar színészek nem tudják rendszeresen elmondani Shakespeare-t.

A magyar színészek – tisztelet a kivételnek – nem tudnak beszélni, általában elég alacsony a beszédkultúrájuk. Nem a fordítással van a baj, hanem a színészi beszédkultúrával, az artikulációval. Ennek is sok oka van. A tévé- és rádiófelvétel kíséri a színészt mikrofonokkal, hangtechnikával, amikor nem artikulál elég tisztán. De a színpadon, élőben nincs ilyen segítsége. Szerintem a tiszta szövegmondást a deklamálással azonosítják, a motyogást meg a természetes emberi beszéddel. Ami nem helyes. Mindamellet az azt kell mondanom, hogy örömdetes az új fordításoknak a megléte. Örömdetes az is, hogy a színház változatlanul érdeklődik Shakespeare iránt. Természetes rendezői igyekezet, hogy a szöveg legyen új. Amiben persze már az ő intenciói is benne vannak, hiszen az utóbbi évtizedekben a rendező instruálja a fordítót, hogy mit vár tőle. Mindez a kisértítésnek egy módja. Ha leteszünk arról – és egyre nyilvánvalóbban leteszünk róla –, hogy egy kanonikus magyar Shakespeare-szöveget állítsunk össze, egy új kánont, akkor azt mondhatjuk, hogy ezek az előadásra készülő fordítások a maguk funkcióját – ott a színházban – be is töltik. Hogy mire jutnak később, azt



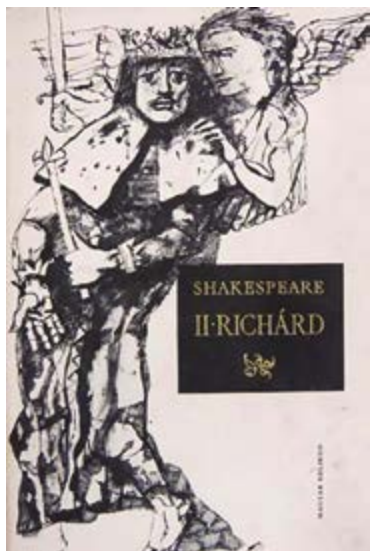
S. T. Coleridge (1772–1834)



A Royal Shakespeare Company *Szentivánéji álom* előadása, 1970, r: Peter Brook
(fotó: Donald Cooper, forrás: bl.uk)

majd meglátjuk. Hogy mit vesz fel az újraalakuló hagyomány, hogy mennyi hullik ki, mennyi marad meg – ezt most még nem tudjuk pontosan.

– Az első nagy magyar Shakespeare-t 1948-ra sikerült létrehozni. Ezt már 1955-ben követte egy új gyűjtemény, amely az 1948-as fordítások majdnem felét le is cserélte.



Ez a kiadás már a világháború előtt készült, és szegény Halász Gábor lett volna a szerkesztője. Aztán jött a háború, és végül is a Franklin Társulat adta ki a sorozatot. Akkor jelentkezett az akkor még fiatal nemzedék: Somlyó György, Mészöly Dezső, akiknek a fordításaiból aztán a későbbi kánon képződött: az 1955-ös és az 1961-es.

– Az összkiadások megjelenetése a Shakespeare-kultusz része. Mi az oka annak, hogy az első kiadást már pár év múlva újabb válogatások követték?

Bizonyos átrendeződés történt a fordítógárdában. Az Új Magyar Könyvkiadó szükségét érezte annak, hogy egy marxista Shakespeare-kötet is kiadjon – a marxizmus elsősorban nem a fordításokban, hanem az elő- és utószókban, a jegyzetapparátusban jelentkezik. Ezt a kiadást azután 1961-ben majdnem azt mondhatjuk, hogy újra nyomta az Európa Kiadó: az 1955-ös változathoz képest csak egy-két helyen cserélődtek a fordítások. A cserék akkortájt azon múltak, hogy ki milyen pozícióban volt a kiadón belül. Nem igazán minőségi cserékről volt szó.

– Halott fordító már nem tud lobbizni magáért. Tulajdonképpen 1988-ban jelent meg az utolsó nagy Shakespeare-összes, amelyben a korábbiakhoz képest összesen három dráma szövege változott meg.

Valóban, egy-két változás volt csak. A *Sok hűhó semmiért* és a *Lóvátett lovagok* már tisztán Mészöly Dezső fordításában jelent meg, és az *V. Henrik első része* Vas István fordításában.

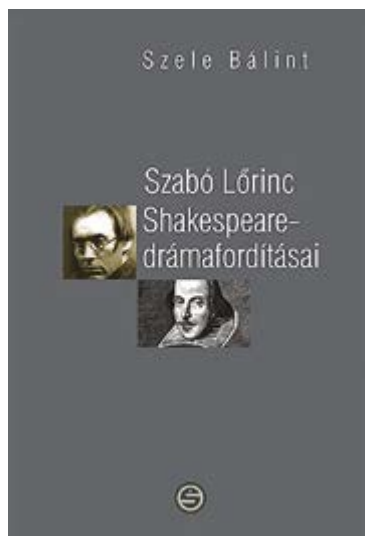
– Azóta nincs több Shakespeare-összesünk, viszont van sok jó Shakespeare-fordítónk.

Nagy kérdés, hogy kell-e egyáltalán egy kanonikusnak mondható Shakespeare-összes. Az is nagy kérdés, hogy hány embernek kell Shakespeare-t fordítani. Vannak Shakespeare-vállalkozások, ahol két ember lefordította az összes

Shakespeare-drámát: például Schlegel és Tieck. Nálunk általában a sokfordítós megoldás működött. Egyszer merült fel – 1848-ban –, hogy Arany, Petőfi és Vörösmarty létrehozzák az első teljes magyar Shakespeare-t. Ebből a sorozatból egyedül Petőfi *Coriolanusa* jelent meg. Az már önmagában is ritkaság, hogy három nagy költő összeáll, hogy együtt lefordítják Shakespeare-t.

– *Ez a heterogenitás mennyire válik előnyére vagy hátrányára a magyar Shakespeare-nek?*

Ezt nehéz megmondani – attól függ, milyenek a fordítások. Az egész Shakespeare egy embernek túl sok. Nehezen képzelhető el, hogy valaki mindegyik Shakespeare-stílushoz – a komikaihoz, a tragikaihoz – egyformán közel érzi magát. Igaz, hogy volt egy Szabó Lőrincünk, aki fordított vígjátékot, problémaszínművet és tragédiát, de talán mégsem egyformán izgalmasan. Nagyon jól áll neki a problémaszínmű – én például a *Troilus és Cressidát* látom az ő legeredetibb fordításának. Jól illik hozzá a kései Shakespeare-tragédia, a karcosabb *Athéni Timon* is. A gyakorlat azonban Magyarországon az, hogy sok fordító áll össze a nagy vállalkozásra. Az első magyar Shakespeare-összes is sokfordítós vállalkozás volt.



– *A Macbeth szövege testhezálló feladata volt Szabó Lőrincnek. Már-már Aranyra jellemző tömörséggel, erőteljes költőiséggel fordított. Lehet, hogy ezt találta a színház 2001-re túl bonyolultnak?*

Szerintem a Szabó Lőrinc-féle *Macbeth* nem egy nehéz szöveg. Nagy erejű, expresszionista jellegű szöveg, amely a mai napig időtálló. Alföldi Róbertnek új szöveg kellett, ennyi lehet az újrafordítás oka. A fordításban az az érdekes, hogy az eredeti szöveg tele van ismétlődő képekkel, és ezeket Szabó Lőrinc minden alkalommal külön célozza meg és találja el, vagyis más-más dolgokat fordít. Ő egyetlen hirtelen erőfeszítéssel fordítja le ezeket a szöveghelyeket, mert valahol mélységesen mélyen őbenne is benne van az, hogy amit fordít, nem vers. Egy 14-soros verses szövegben lehetetlen, hogy valaki ne vegye észre az ismétlődő motívumokat. Egy szonett-fordító kötelességének tekinti, hogy tartsa magát a teljes szöveghűséghez. Egy drámafordító nem. Végül is a dráma beszédből és dialógusból van. A drámafordításokra általában jellemző a motívumok szürkítése – talán Arany Jánosra a legkevésbé jellemző ez. Arany nagyon jól észreveszi a darabok motívumait.

– *Szász Károlynál nagyon szépen visszajön minden motívum – csak maga a drámaszöveg rossz.*

Szász Károly nagyon gyakran eltalálja a megfelelő szót – utódainak csak újra kell szerkeszteniük a mondatot. Ami avíttas benne, ami erőtlen, azt a mo-

dern fordítók kijavítják, de megtarthatják az alapszót, mert arra Szász Károly jól ráérez.

– Szabó Lőrinc mellett Vas István a II. világháború utáni nemzedék nagy fordítója. Az ő fordításairól mit kell tudnunk?

Vas István az előfutára a mai költőietlen fordítóiskolának. Ahogy saját lírájában is kerüli a díszített, költőies megoldásokat, fordításai is inkább intellektuálisak. De ennek ellenére nagyon erősek. A III. Richárd rendkívül jó szöveg. Az Antonius és Cleopatra esetén sokszor a rendező ízlése dönt. Színházban álta-



lánban Mészöly Dezsőt játsszák, a könyvekben viszont mindig Vas Istváné jelenik meg. Vas István kerüli a díszes költőiséget, viszont sok angol barokk lírát fordított – például John Donne-t, metafizikus költőket – általában szárazabb felfogású, de a költői kép erejét megőrző fordításokat adott.

– A ma már klasszikusnak számító költők után tört be a magyar Shakespeare-iparba Mészöly Dezső, aki nagy hatással volt a magyar Shakespeare-színházra.

Ő elméleti írásaiban is a mondható, beszélhető, előadható Shakespeare-szöveg mellett teszi le a voksát. Szövege tényleg mondható és beszélhető. Rendkívül szellemes, hatásának egyik fő titka, hogy maga is színházi ember; dramaturgként tud-

ja, hogy mi az a nyelvi poén, ami a színpadon bejön. Néha viszont nem bír ellenállni a kísértésnek, és túlfigurázza a dolgokat. Megcsavarja a szövegeket, de olyan daraboknál, mint pl. a *Lóvátett Lovagok*, ez maximálisan megfeleltethető az eredetinek a stílusvilágának. Ott Mészöly fordítása tökéletes. Viszont érdekes módon néha még a dramaturg Mészöly sem egészen érzi Shakespeare mondanivalóját. A *Vízkereszt*ben van egy buta fiatal lovag, Keszeg András. Mészöly olyan szellemes szóvicceket ad a szájába, amelyek a színpadi karakterrel ellentétesek – ennek az embernek az a lényege, hogy buta, de Mészöly Dezső nem bírja ki, mert ő maga is szellemes és okos. Meg azért, mert az, amit kitalált, olyan jól hangzik az adott helyen. Emellett Mészöly eléggé ügyesen bánik a sikamlós és pajzán célzásokkal is. A *Rómeó és Júliában* oldalakon keresztül pajzánkodik Mercutio Rómeóval, ezek mind fergetegesen szellemesek. Kicsit néha malacabbak, mint az eredeti, de Shakespeare is elég merész volt a maga korában – Shakespeare kora általában nem volt szégyenlős.

– A nem lírai részekből viszont Mészöly Dezső lírai részeket csinált. Ez is a színpadi hatás része lehet nála?

Általában ő a legszellemesebb, legsziporkázóbb fordítónk – ami nem mindig egyértelműen erény. Verselésében alapvetően egy dallamosabb, ritmusosabb stílust részesít előnyben.

– A humoros részeknél ez jó is lehet. A Shakespeare-i – 400 éves – humort rendkívül nehéz fordítani.

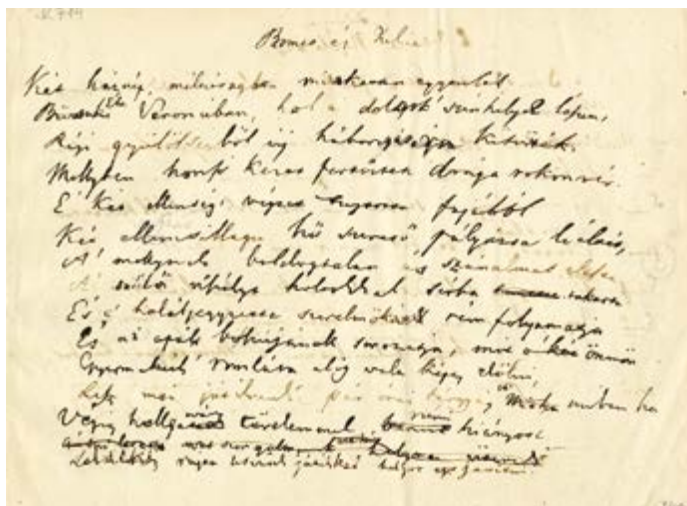
A humoros részek fordítása nagyon nehéz, mert minden korban máson nevetnek az emberek. Az, ami régen vicces volt – pl. a rengeteg szójáték –, ma már nehézkesnek és erőltetettnek tűnhet. A régen humorosnak számító részek ma már gyakran gyengének minősülnek.

– Mitől jobban mondható az egyik Shakespeare-szöveg, mint a másik?

Ez sok mindentől függ. Például fontos az, hogy „fonetikailag” ki lehessen mondani – ne nyelvtörő, hanem beszélhető szöveg legyen. Számítanak a mondathangsúlyok, mondatnyomatékok – épkezláb, egy tagban kimondható mondatokra van szükség, és azután jönnek csak a képek. Szabó Lőrinc szerette az enjambement-t és köznapi nyelven szólt, de mondatai ennek ellenére ma is hatalmas erővel jönnek. Mondatai néha kifejezetten hosszúak, négy-öt sorosak. Szabó Lőrinc sok kettőspontot és pontosvesszőt használ. Mészöly szépen tagolja a mondatokat, szinte partitúrát ad a színészek kezébe, hogy hogyan kell a szöveget „leénekelni.” Szabó Lőrinc a szövegtagolást inkább a színészre bízta. Bár az 1930-as években ő is sokat fordított a színháznak, nem élt úgy együtt az előadással, mint mondjuk Mészöly.

– Ruttkay Kálmán említette, hogy a klasszikus fordítások a mai napig használhatóak lennének, illetve – mint tudjuk – javígtatták is őket.

A kérdés az, hogy hozzá szabad-e nyúlni egy Arany János-fordításhoz. Arany fordítása óta a Shakespeare-filológia több kérdést tisztázott, amit ő még nem tudhatott – van vagy két tucatnyi hely, ahol javítani lehetne Arany szövegét. Az egyik szempont, hogy legyen minél tökéletesebb a szöveg. A másik szempont, hogy a fordítás szellemi tulajdon, amibe nem szabad belemászni. De a színház mint „végfelhasználó” úgyis mindig belemászik a szövegbe: az előadás mindig is koprodukció, mert többen vesznek benne részt. A fordítás mindig is valamiféle viszonylagosság állapotában van; senkinek nem jutna eszébe például belenyúlni egy Vörösmarty-versbe, de egy Vörösmarty-fordításba már igen. Joggal mondhatja valaki: „ez nehézkes.” A klasszikus fordításoknak egy furcsa, bizonytalan létmódja van: „hozzányúlunk, ne nyúlunk hozzá?” A színház úgyis hozzányúl, de egy könyvszerkesztő is megengedheti magának ugyanezt? Belenyúlhat-e mondjuk a szövegbe „Arany stílusában?” Nehezen eldönthető kérdés.



Vörösmarty Mihály Rómeó-fordításának első oldala
1854-ből (forrás: mtak.hu)

– És az is egy aktuális kérdés, hogy játszhatóak-e ezek a régi fordítások.

Szerintem igen. Mondhatóak a régi szövegek is. Nagy különbség van a fordítás és az angol eredeti között, mert az angolok az eredeti (400 éves) szöveget adják elő. Nyilván húznak rajta, de nem modernizálják. A magyar színháznak igénye, hogy a darab „itt és most” szólaljon meg. Alapelv, hogy a darab a ma magyar nyelvéen szóljon, bár némi patina nem árt. A XIX. században, a magyar színjátszás hőskorában sok Shakespeare-fordítás keletkezett, és ez beépült a színház- és irodalomtörténetbe. A színház alapvetően még ma is a naturalista játék korát éli – hiába nyertek teret a szimbolista megoldások is. Ezt a jelenséget úgy írhatnánk le, hogy „ezt a való életben hogy mondanák?” A Shakespeare-szöveg egyfelől ilyen modern értelemben vett közlés, másfelől viszont inkantáció is, rituális szöveg is. A szöveg tudatában van önmagának, utalgat önmagára, sokszor visszhangos. Shakespeare nyelve a korabeli emberek számára sem csak az utcáról behozott nyelv volt. Ehhez a magyar színjátszáshoz sincsen hangfekvése. Hogyan lehet úgy beszélni, hogy a partneremmel dialogizálok, de ugyanakkor valamilyenfajta áriát is éneklek, valamifajta varázsigét is mondok? Nálunk vagy ez működik, vagy az. A dialógus nem csak a beszéd-ről szól. Amikor jó néhány évvel ezelőtt a Vígszínház előadta a *Macbeth*-et, tanácsadóként vettem részt a munkában. Elmagyaráztam a címszerepet játszó Kaszás Attilának, hogy a „viharon vágató / csupasz gyermek...” részt hogyan kellene előadni, hiszen épeszű ember így egyszerűen nem beszél. Úgy kellene mondani, hogy lássa maga előtt a képet, ezt a meztelen gyermeket, hiszen ezt nem csak úgy közli a közönséggel, hanem egy látomást próbál szavakba önteni, és ha ő látja azt a meztelen gyereket, akkor a néző is látni fogja. Nem fogadta meg a tanácsomat, pedig a színész csak akkor tudja megfelelően mondani a szövegét, ha ő maga is látja maga előtt, amit mond. Ez a befelé néző, befelé beszélő közlésmód hiányzik a magyar színházból. Az egyenesebb, naturalistikusabb dialógusigényt elégítik ki a mai fordítások, amiket a színész el tud mondani.

– A fordítónak fontos, hogy ő is lássa magában a jeleneteket?

Fontosnak kellene lennie. Arany János *Hamletjénél* érezzük, hogy nagyon fontos. Természetesen ez egy naiv igény, mert a fordító elsősorban a honoráriumért dolgozik, határidőre, a fordítás ezért általában inkább egy feladatmegoldó tevékenység, nem igazán egy ihletett alkotás. Babits *Viharja* – melyet nem megrendelésre készített – sok helyen nehézkes, viszont egészében van valami furcsa mágiája, még ott is, ahol nyakatekert a szöveg. Babits szavalása is természetellenes, furcsa, kántáló hanghordozással élt, és ez valahol megvan a *Viharban* is. Mészöly Dezső szövege sokkal elegánsabb, könnyedebb, de a babitsi mágia hiányzik belőle. Nagyon nehéz megmondani, hogy egy szöveg mitől kap mágikus kifejezőerőt.

– A magyar közönséget talán zavarná, ha a színész tényleg szavalni kezdene. Ez is benne lehet a dologban?

Rossz beidegződés az, hogy az átélt, ihletett versmondást azonnal patetikusnak, szavalósnak bélyegzik. Latinovitsnak megvolt a maga furcsa, érdekes, kicsit lebegő beszédmódja. A színpadon is úgy beszélt.

– Arany Hamletje a mai napig etalon. Az újabb magyar fordítók mit hoztak ki ebből a sokak által a dráma művészet csúcsaként emlegetett darabból?

Én azt mondom, hogy nem jobbat. Ezt persze nehéz így eldönteni – az biztos, hogy Arany jelentéstartalma mindenképpen gazdagabb, mint utódaié. A *Holmiban* megjelenésre vár egy tanulmányom Arany *Hamletjéről*, amelyben azt vizsgálom, hogy Arany mennyi jelentést tud egyszerre sugallani. Mikor Hamlet azt mondja a föld alól szóló kísértetnek, hogy „Nyugodj, felháborult szellem, nyugodj!” az azért izgalmas, mert benne van a „háború” is, a „felháborodás” is, a „megháborodás” is – egy csomó olyan jelentést hordoz, amiből a modern fordítások csak egyet ragadnak ki. Arany-nál mindig sok jelentés van. A színház azt mondja: elég, ha egy jelentés van, majd mi eljártsszuk a többit. De ez nem helyes, mert a Shakespeare-i nyelvnek a természet-e ez a sokjelentésűség. A Shakespeare-i szövegekben állandó poliszémia dolgozik.

– A Shakespeare-fordítónak rengeteg dologra kell figyelnie: modern vagy patinás szöveg, vers, rím, képvilág, metaforák, szentenciák stb.

A Shakespeare-fordítónak minden szempontot tekintetbe kell vennie. A Shakespeare-szöveg mint olyan, mára már történelmi szöveggé vált. A maga korában nagyon eleven volt – Shakespeare-t a maga korában éppen a neologizmusai miatt értették nehezen, ha nehezen értették. Később, a nyelv változásával vált csak Shakespeare archaikussá. Shakespeare szövege történelmi szöveg, aminek a megfejtése tudomány. Jó lenne, ha a fordítókat a Shakespeare-tudomány támogatná. Egy-egy szöveghelyen sokat vitatkoznak a kritikusok. Szerintem hasznos volna, ha a Shakespeare-fordító együtt dolgozna egy Shakespeare-filológussal. Fontos persze a formahűség is. Az ötös jambushoz pl. abszolút ragaszkodni kell. Tudjuk, hogy a hatodfelesé toldott jambus veszít a keménységéből, más hangzású lesz, lötytyed, ha kilengetett sorok vannak benne. A nyugatos konvenció a hím- vagy nővégződés kérdését a fordítóra bízta, legalábbis nem írta elő kötelezően a hímvégződéseket. Az enjambement-ok számának megtartása is fontos. Ha a fordító minden sort kiegyenesít, úgy érezzük, mintha francia klasszikus drámát, Racine-t olvasnánk. A fordítónak millió apró dolgot tekintetbe kell vennie. A fordítóval szemben persze – mint Shakespeare-filológusok – maximalisták vagyunk.

– Még a legjobb fordító sem tud mindent újjáteremteni. Hol a határ a jó és a rossz fordítás között?

Objektíven ezt a határvonalat nem lehet megvonni. Összbenyomásunk van a szövegről, az dönt, és ez mindenkinél más és más. Az ember néha érzi, hogy „na, ez már nem fogadható el.” Egyes megoldásoknál jól látható ez. Olyankor úgy érezzük: jó, szellemes az adott megoldás, de nem fogadható el, mert megmá-sítja, meghamisítja az eredetit.

– Szabó Lőrinc Vízkereszt-fordítása sokáig csak gépiratos formában létezett, nem látta kontrollszerkesztő, megvannak a maga hiányosságai.

A prózai és a lírai részek közötti szakadék főleg a prózai részek nehézkessége miatt nyilvánvaló. A szereplők viccelődésére Szabó Lőrinc nehezen hangolódik rá. A lírai részekben viszont egészen kiemelkedő megoldásai vannak. Ahol érzéssel tud ráhangolódni, ott nagyon jó, ott ő a legjobb. Ahol kénytelen-kelletlen bohóckodni kell – az nem megy neki.

– Vannak Shakespeare-drámák, mint például a *Troilus és Cressida* vagy a *Téli rege*, melyek kifejezetten ritkán kerülnek színpadra.

Minden kornak megvannak a színházi Shakespeare-szlágerei. A *III. Richárd* bármikor játszható; a *Téli rege* viszont nehéz. Az összes kései Shakespeare-darab tulajdonképpen nehéz. Vagy egy buta mese lesz belőle, ha a színház nem tud valamit kezdeni vele, vagy valamilyen táncjáték. A kettő között kellene rátalálni arra a különleges, kicsit álomszerű hangulatra, ami ezekből a darabokból – a *Téli regéből* is – jön. Ezért nem szereti ezeket a darabokat a színház. A *Troilus és Cressidánál* az a kérdés, hogy az egész mű szatíra-e – mint tudjuk, a görögöket és a trójaiakat szatirizálja – de a szerelmeseket is? Egy könnyű lány és egy buta fiú? Vagy igenis együtt érzünk a fiatalokkal, és látjuk, hogyan teszi őket tönkre az élet? – Ez felfogás kérdése. A rendezőnek döntenie kell, mert ha körös-körül a szatíra adja a keretet, nagyon nehéz a két fiataalt nem szatirizálni. Szenvednie kell a nézőnek is: ha egy kis lotyó és egy buta fajankó van a színen, azt mondják: úgy kell nekik.

– A *III. Richárdot* mostanában játszó Kulka János mondta, hogy napjainkban sajnos nagyon kevés Shakespeare-előadás van.

Azért van. Az érdeklődés a színház részéről és a nézők részéről megvan, ami a fordítókat is ösztönzi. Ez az igény mozgásban tartja a magyar Shakespeare-hagyományt.

Shakespeare Rituals: Theatre and Translation

István Géher Was Interviewed by Bálint Szele

István Géher (1940–2012), a poet, literary historian, Shakespeare researcher, president of the Association of Translators, head of the Department of English, and a popular university professor, set many of his students on the course of a professional career. Between 1968 and 1972, he became acquainted with the world of theatre as a dramaturge at Szigligeti Theatre in Szolnok. His name is associated with editing the complete works of Shakespeare in 1988, and he wrote the excellent accompanying studies to the dramas, too, which, after revision, got published as a volume titled *Shakespeare-olvasókönyv: tükröképünk 37 darabban (Shakespeare Reader)* in 1991. A continuation of it was the university textbook, *Shakespeare*, in 1998. Member of the Hungarian Shakespeare Committee and university lecturer in literary translation, Bálint Szele asked the professor in an interview in 2005 about the tradition of translating Shakespeare into Hungarian. The answers touched on almost all the important issues concerning this profession which requires a lot of preparedness, from the 19th-century beginnings to contemporary translations.



DARVAY NAGY ADRIENNE

Rómeók¹ és Júliák a hazai színpadokon

A Rómeó és Júlia a szerelem és a halál drámája. A szerelemé, mely úgy tör ránk, mint a halál: bárhol, bármikor, hirtelen. Nem nézi, felnőtt vagy-e, vagy még gyermek, mint az a tizenöt esztendőös argentin fiúcska, aki néhány évvel ezelőtt belehalt tizenhárom éves kis szerelmesének hirtelen elvesztésébe.

Sohasem abba szeretünk bele, akit kiszíneztünk magunknak, amikor álmodtunk, tervezgettünk, de nem szerettünk. Lehet, hogy korra, vallásra vagy politikai meggyőződésre nézve is voltak kikötéseink, de csak addig, míg ránk nem tört az a fantasztikus és csodálatos gyötrelme, amely annyira rokon a halállal, hogy még a halál sem győzheti le. Sokszor „halálos ellenségem kell szeretnem”. Nem tudjuk, mikor üt rajtunk, s lehet, hogy feldúl mindent: szerencsétlenebb esetben a család nyugalomát, szerencsésebb körülmények között csak a miénket vagy egy előbbi szerelmet, amiről csak azt hittük, hogy szerelem; egy előző nyugalomát, amiről csak azt hittük, hogy nyugalom, hisz már az is a szerelemmel vagy halállal terhes.

S mikor belépünk a világ valamelyik színházába, hogy megnézzük *Shakespeare Rómeó és Júliáját*, nem illedelmes nézőként szemléljük a színpadi történeteket; átéljük a drámát; behelyettesítjük a szereplőket, és ők mi vagyunk már. S amikor szinte gyermekként izgulunk és szorítunk nekik – bár mindannyian tudjuk, mi fog történni –, már nem a Montague és Capulet család szerencsétlen sorsú fiataljait látjuk bennük, hanem a magunk szerelmét féltjük, pedig arról is sejtjük, mi lesz a vége.

Szerencsére a szimbólumok nem pusztulnak el. A szerelmeseknek meg kell halniuk, hogy halhatatlanok legyenek, s hogy nekünk is megmaradjanak az illúzióink. Mert Rómeóból és Júliából ritkán terem Philemon és Baucis, de még elgondolni is szörnyű volna, hogy veszekedne a kosztpénzen Montague úr és Montague-né, született Capulet Júlia, végül hogyan mondják ki a válást, és milyen üresség támad ezután a lelkükben, amiből nem lehet kigyógyulni soha többé! Hacsak...

¹ A férfi címszereplő nevét a ma szokásos formában írjuk: Rómeó.

Hacsak ki nem derül, hogy Júlia is csak Róza volt, vagy Rómeó csupán Páris, és hirtelen megpillantunk valakit, akit pedig évek óta látunk, vagy észre sem vettünk eddig, sőt éppen ellenszenvesnek hittünk... De abban a pillanatban, amikor elrendeltetett, holdkórosan követjük... hibát hibára halmozunk, és még az is lehet, hogy eközben végleg elveszítjük, mert már kötnek bennünket a felesleges gátlások, beidegződések, a nevetséges etikett és a „szerelemmentesek” rosszálló, vitriolos megjegyzései. S ekkor ahelyett, hogy a másikban fellelnénk önmagunkat és eggyé válnánk vele, elveszítjük őt is, magunkat is a semmiért, a konvenciókért; és elveszítjük a szerelemhez hasonlítható életet egyetlen és vissza nem térő csodálatos adományát, a SZERELEM gyötrelmét, és... DE percekig tartó, elillanó boldogságát is.

Igaz, nem halunk bele, de nem is élünk nélküle.

Nem véletlen tehát, hogy az összes Shakespeare-dráma közül – a *Hamlet*et kivéve – a *Rómeó és Júlia* a leggyakrabban játszott darab. Magyarra is ezt fordították le legelőször. Kun Szabó Sándor munkája 1786-ban megjelent Pozsonyban. Ez a magyarítás azonban nem az eredeti szövegen alapult. A fordítás – ahogy az első Shakespeare-adaptálások mindegyike – német közvetítéssel jutott el hozzánk, s az osztrák színpadok játéktípusának megfelelően alaposan eltért a reneszánsz angol író alkotásától. Weisse, a német átdolgozó „polgári szomorújátéká” silányította a gazdag érzelmek szimfóniáját. Szereplőit nyolcra csökkentette, s noha nem követte az angol színpadokon szokásos, korábban boldog véggel játszott verziót, a melodráma fokozását – az akkori közönség igényeinek megfelelően – tovább erősítette,² Ebben a formában mutatták be először 1793. március 13-án Budán, Kolozsváron pedig ugyanezen év december 30-án. Az importált érzékenyjáték színpadi stílusa is bekerült a magyar teátrumokba, és a korabeli sajtó jelentéseit olvasva, elnyerte a hazai közvélemény tetszését.³ Shakespeare-adaptáció első magyar sikerét a *Rómeó és Júlia* hozta, de Gondol Dániel angol eredeti alapján készült fordítása csak 1844-ben került színpadra. Az 1837-ben megnyílt Pesti Magyar Színház állandó társulatának tagjai szerepkörök szerint szerződtek, amit a külső és az orgánus szabott meg. Miután a színészek rengeteg szerepet kellett megtanuljanak – hiszen szinte minden este mást adtak a szerepkörök követelményei, a könyvben is lefektetett szabályozott gesztus- és mimikarendszer mellett,⁴ az aktor szövegtudását, egyénisége alapján kialakított manírjait és a tehetségét adhatta hozzá. A *Rómeó és Júlia* címszerepei természetesen szép, fiatal külsőt és kellemes hangot igényeltek, a hősszerelmes és a naiva szerepkörök

² Magyar Színháztörténet 1790–1873. Szerk.: KERÉNYI Ferenc. Budapest, 1990, 69–70. old.

³ Magyar Hírmondó, 1794. január 28., 8. sz. I., 143. old. = Színházi hírek 1780–1803. Szerk.: WELLMANN Nóra. Színháztörténeti Könyvtár 13., Budapest, 1982., 156. old.

⁴ A Gyakorlati illusztrációk a retorikus mozdulatokhoz és játékokhoz című, 1822-ben kiadott könyvről van szó.

rökhöz kapcsolódtak. Ugyanakkor éppen ez a dráma volt az, amelyhez kevésnek bizonyult a más daraboknál alkalmazható „recept”. A síró-éneklő iskola szavaló stílusa ártott az illúziónak. Ez a dráma mindenkor – megélt, igazi érzelmeket követelt és követel a játészóktól.

1844. április 17-én (majd 23-án, május 1-én és október 15-én, szokatlan módon ennyiszer egy évben, és a következő esztendőkből is gyakran) a Nemzeti Színház sztárjai, egy akkor még boldog szerelmes- és házaspár, *Lendvayék* játszották a címszerepeket. A korabeli kritikáknak köszönhetően viszonylag jól rekonstruálni lehet a színészek nem azonos színvonalú és hatásfokú színpadi teljesítményét. Az első előadást *id. Lendvayné Hivatal Anikó* jutalmára adták, és ő is vitte el a pálmát. A kritikusok mindvégig elsőfokokban dicsérték,⁵ minden jelenete végén zajosan megtapsolta a közönség. Játékának „koronája” az erkélyjelenet volt, amellyel szinte a szerelem apoteózisát mutatta meg.⁶ Kortársai által nagyon dicsért, kellemes hangját kitűnően modulálta, és minden bizonnyal nem „csak” nagy tehetsége következtében tudta úgy eljátszani Juliát, hogy *Garay Jánost* a Regélőben a következő mondatok leírására készítette: „Az a bensőség, mellyel a művész a szerelmet, és különösen a szerelemnek e nemét tükrözni tudja, egy a maga nemében; azt látni és hallani kell, leírni nem lehet.”⁷ Partneréből és férjéből, *id. Lendvay Mártonból* már korántsem sugárzott ennyi szenvedély. Az első előadáson feltűnően „hidegen” alakította Rómeót,⁸ csak a második előadáson érte el, hogy „játékán tűz, élet, művészi nyugalommal párosulva ömöljön



A Nemzeti Színház 1848. november 10-i *Rómeó és Júlia* plakátja, melyen az új fordítást hirdetik. Az előadást a főszereplő Lendvay Márton rendezőként és főszereplőként is jegyzi (forrás: nemzetikonvytar.blog.hu)



Lendvayné mint Júlia Barabás Miklós rézmetszetén 1852-ben (forrás: wikipedia.com)

⁵ BAYER József: *Shakespeare drámái hazánkban* I. Budapest 1909., 332–346. old.

⁶ GARAY János, Regélő 1844. I, 525–527. old.

⁷ Uo.

⁸ P. HORVÁTH Lázár, Honderű 1844. I., 562–563. old.

el”.⁹ Igaz, a kortársak megjegyzései alapján, először komoly „szöveg nemtudással”¹⁰ küszködött, mindig pontosan kívárta a végszót – és vele a sügöt is.

Lendvayné hirtelen jött betegsége megakasztotta Shakespeare drámájának pesti sikersorozatát, de amikor visszatért a színpadra, az iránta érzett kritikusi rajongás a tetőfokra hágott. Míg az első előadás egyik bírálója picit sokallotta a kiemelt erkélyjelenet talán túlon túl érzelgős hangját,¹¹ a felépült művésznőben már nem találtak hibát. Kivétel csupán az 1846. szeptember 18-i est, amikor gyengélkedése miatt alakítása sem volt maradéktalan.¹² Lendvayné egyébként ezt a szerepét nem „megcsinálta”, hanem mély érzelmeinek a beépítésével formálta meg.

Nem így a férje, akinek valószínűleg csak alkati adottságai voltak a szerephez: ugyanis a „szép Marci” állandó észrevételek tárgya volt. Pedig Rómeót még negyvenöt éves korában is eljátszotta, és válásuk után továbbra is gyakori partnere a később Latkóczyné néven szereplő volt feleségének. Akkor már sokat javult Rómeója, ami talán azt bizonyítja, hogy magánéletének válsága korábban rosszul hatott a színpadi munkára. A közönség dédelgetett kedvence éppen akkor játszott a legjobban, amikor Lendvayné bizony visszaesett.¹³ Talán nem véletlen, hogy Lendvay felesége gyengébb teljesítménye ösztönözte! Ám nem sokáig. 1847-ben – az *Életképek* szerint – játéka még mindig nem felelt meg a „magasabb irodalmi igényeknek”¹⁴ – alapján véve hibásan fogta fel a szerepét. Több felvonáson keresztül Shakespeare helyett Schiller *Ármány és szerelem* című drámájának Ferdinándját alakította, s az V. felvonás magával ragadó jelenetében ugyan eltalálta a helyes hangot, de azt az előző jelenetek nem motiválták.¹⁵

1853 elején új Júlia próbálkozott: *Bulyovszkyné Szilágyi Lilla*, aki minden kezdeti „szelíd özszerű”, édes-bús, patetikus¹⁶ játéka ellenére 1857-ig megtartotta a szerepet, csak 1856-ban lépett ideiglenesen a helyére *Fáncsy Ilka* (aki Bulyovszkyné távozása után ismét játssza majd a veronai lányt). Az új Rómeót – *Feleki Miklós* szerepét – pedig Lendvay fia, *ifi. Lendvay Márton* vette át, s így tizenkét évvel szülei sikere után ismét Lendvay, ismét szerelmespár és később házaspár alakította Rómeót és Juliát. Először – ha hinni lehet a nagynevű kritikusnak, *Salamon Ferencnek* – nem nagy hatással.¹⁷ Az ugyancsak színészpálán-

⁹ Uo., 595. old.

¹⁰ Uo., 562–563. old.

¹¹ Uo.

¹² VAS Andor. *Életképek*, 1846. II., 412–413. old.

¹³ Uo.

¹⁴ *Életképek*, 1847. I., 449–450. old. – az 1847. július 8-i előadásról

¹⁵ Uo.

¹⁶ SZÉKELY József, *Szépirodalmi lapok*, 1853. 7. sz., 102–103. old.

¹⁷ Budapesti Hírlap, 1856. 19. sz. = SALAMON Ferenc: *Dramaturgiai dolgozatok I.* Budapest 1907, 168–176. old.

ta, *Fáncsy Lajos* kitűnő színész-rendező leánya, *Fáncsy Ilka* rendezőként jutott ez erejét meghaladó szerephez, s egyedül csak tökéletes külseje felelt meg a követelményeknek. Ifj. *Lendvay Márton*on pedig – ahogy apján is, akit még patetikus szavalásával is utánzott – szintén kifogott a nehéz szerep. A gyerekeség és a férfiaság vegyülékéből teljesen figyelmen kívül hagyta a kamaszos bájt, és néha bizarrá tette a művet. Állítólag *Bulyovszkyné* partnereként sem volt szeretetreméltó. Túlzásokra ragadtatta magát, kiabált, színfalhasogató és hatásvadász volt. De felesége alakítása sem javult az első bemutatkozás óta, így őt a második *Rómeó* hitvesével, *Felekiné Munkácsy Flóriával*, korának legszebb magyar színésznőjével cserélték fel.¹⁸

A 19. század második felének budapesti színpadain több idealizált hős-színész és bájos naiva alakította az 1871-től kezdve *Szász Károly* fordításában játszott drámát. A férfi címszerepet a legtöbbször korának férfiideálja, a tragikus körülmények között elhunyt *Nagy Imre*, majd *Mihályfi Károly* személyesítette meg; *Júlia* a leggyakrabban a *Paulay Ede-féle* társulat erőssége, a „szőke csoda”, *Márkus Emília* volt.

1918 tavaszán egy legendává magasodott nagy egyéniség, az akkor huszonöt esztendőes *Bajor Gizi* vette át *Júlia* szerepét a 150. előadáson.¹⁹ Darabbeli imádottja az a *Beregi Oszkár* volt, aki be *Rómeó*-alakítása miatt *Isadora Duncan* beleszeretett. *Kosztolányi Dezső* a *Pesti Napló* hasábjain így írt *Bajor Gizi* alakításáról: „Az ő *Júliája* egy szerelmes gyereklány, aki a játék végén mérget iszik, akárcsak azok a polgári iskolai növendékek, kiknek rövid tragédiáját a napihírekben olvashatjuk. A szerepnek ezt a



Rohn Alajos: Ifj. *Lendvay Márton* és *Fáncsy Ilka* mint *Rómeó* és *Júlia*, litográfia, 1856 (forrás: oszk.hu)



Bajor Gizi és *Beregi Oszkár* a *Rómeó és Júliában*, Nemzeti Színház, 1918 (fotó: Kardos, forrás: stefan2001.blogspot.hu)

¹⁸ BAYER József: *Shakespeare drámái...* I., i. m. 356–357. old.

¹⁹ GALSAI Pongrácz: *Bajor Gizi játéka*. Budapest, 1971, 84–86. old.

felfogását, mely az alakot egyszerre közelünkbe hozza, csak helyeselni lehet. (...) A hősnő törekény és finom alakja, kedves és tétova idegessége gyengéden színezi alakítását. Alaphangban értékes, színésznői lelemény tekintetében pedig gazdag az a jelenet, melyben Júlia megismeri kedvesét: egy gyermek bábész érdeklődésével néz rá, mint valami újra, mely izgatja, és immár dacosan, elszántan, tapasztalat híján bírálat nélkül adja magát oda, azzal a komorsággal, mellyel fiatalság a sorsot fogadja. (...) Csak azokon a helyeken szerettem volna kissé keményebbnek és erősebbnek látni ezt az új és érdekes színésznőt, mikor a szenvedély hangja elcsuklik, és a pátosz kiabál.”²⁰

Bajor Gizi ezt a szerepet többször is eljátszotta. A régi iskolát folytató hanghordozás és a pátosz haláláig jellemezte a színésznőt, aki így a kritikus észrevételeit bizonyára figyelembe vette a későbbi előadások során, amikor 1923-tól *Abonyi Géza* lett a partnere.

Sikertelenebb alakításokat nyújtottak az 1940-es Nemzeti Színház-beli és az 1946-os Belvárosi Színház-beli *Rómeók és Júliák*. Az 1940-es bemutató rendezője, *Németh Antal* – *Kárpáti Aurél* bírálata szerint²¹ – nem talált megfelelő művészeket a címszerepekre. A fiatal *Szabó Sándorból* hiányzott a „csillogó érdekesség”. *Szelezky Zita* Júliája pedig jelentéktelenül csicsergő, vérszegény figura lett. A Belvárosi Színház fennállásának 30. évfordulóját ünnepelte ezzel a Shakespeare-bemutatóval. *Keresztury Dezső* a Válaszban megírta,²² hogy *Kállay Ferenc* a darab elején tévedésből Hamletet játszotta el. *Rómeót* küllemmel és dikcióval sem bírta, darabos volt, és nem rendelkezett még elég emberi hitellel. Ugyanezt állította a kritika *Fényes Alice*-ről is, akit a színészi rutin és harsány retorika akadályozott a szerep megformálásában. Az utóbbi premiert már *Kosztolányi Dezső* fordítása alapján tartották meg, de a közönség hidegen fogadta magát az előadást, s így hamar levették a műsorról.

Nem úgy a *Madách Színház Pártos Géza* rendezte újdonságát, amely kettős szereposztásban került az 1953/54-es évad igazi érzelmekre vágyó közönsége elé. Az előadás táblás házakat vonzott. Az első szereposztásban *Rómeót Ladányi Ferenc* játszotta. Kezdetben – sok értékes mozzanata ellenére, mint a Tybalddal való összecsapás előtti és alatti pillanatok – kész figurát vitt a színpadra. Már az első jelenetekben tragikus-hősi pózt erőltetett magára, noha *Rómeó* ekkor még nem ismeri az igazi megpróbáltatást, még csak tetszeleg magának a meg nem értett szerelmes siránkozásával.²³ A későbbiekben a kritikák tanúsága szerint *Ladányi* alakítása megfiatalodott, átforrósodott és tüzesebbé vált.²⁴

²⁰ Pesti Napló, 1918. június 8. – KOSZTOLÁNYI Dezső: *Színházi esték*. Budapest 1978. 54–56. old.

²¹ L. az *Örök Shakespeare* című kötetben!

²² Válasz. 1946. 12. sz.

²³ MOLNÁR Miklós, Szabad Nép, 1953. június 27.

²⁴ HONTI Katalin, Művelt Nép, 1953. szeptember.

Partnernője *Tolnay Klári* volt, akivel a szakemberek meg voltak elégedve. Teljes művészi odaadással keltette életre előbb a kislányos bájt, majd a nagy tragikai erőt és dacos elszánást. Júlia alakját fejlődésében mutatta be, amelynek egyes részleteiről hosszú leírásokat tartalmaznak a bírálatok. Egyedül a *Szabad Nép* kritikusa jegyezte meg, hogy „Tolnay érzelmeinek szenvedélyessége nem mindig párosult a Júliát jellemző romantikus bájjal és érzelmességgel”.²⁵ Ez utóbbira a színésznő csak évekkel később, egy nyilatkozatban adott magyarázatot.²⁶ A sikersorozat idején magánéleti válságba került, szakítottak a második szereposztás Rómeójával, s emiatt nem merte átadni magát a szerep adta színésznői lehetőségeknek.

Másfél évvel a bemutató után az ő alakítása is elmélyült. Ekkor színpadi partnerre *Gábor Miklós* lett, akiről csak dicséreteket olvashatunk a korabeli újságokban. Az első perctől szenvedélyes, a gyermeki bájt az éretlen hév férfias, hősi küzdésével váltakozva formálta meg színes Rómeóját.²⁷

A második szereposztásban a férfi címszerepet *Darvas Iván* játszotta, akit külseje, egyénisége is predesztinált erre a szerepre, amihez kitűnő értelmezése, összetett érzelmek kifejezésére alkalmas tehetsége is hozzájárult különös adományként. „Az éretlenek komolysága az övé, amely vélt és igaz szerelmekbe egyként teljes emberségét veti bele”²⁸ – írta róla *Ungvári Tamás*.

Darvas Iván méltó partnere *Váradi Hédi* volt, akinek Júlia-alakításáról szintén részletes, méltányoló elemzések jelentek meg; csak a bemutató után kifogásol-



Tolnay Klári és Ladányi Ferenc a *Rómeó és Júliában*, Madách Színház, 1953
(forrás: archivum.mtva.hu)



Váradi Hédi és Darvas Iván a másik szereposztásban, Madách Színház, 1953
(fotó: PIM-OSZMI, forrás: pinterest.com)

²⁵ MOLNÁR Miklós idézett cikke.

²⁶ Magyar Ifjúság, 1982. december 24.

²⁷ MATRAI-BETEGH Béla, Irodalmi Újság, 1954. október 9.; DEMETER Imre, Színház és Mozi, 1954. október 1.

²⁸ Színház és Filmművészet, 1955. 9–10. sz.



Ruttkai Éva és Latinovits Zoltán
a legendás vígszínházi előadásban
1963-ban (fotó: Keleti Éva, forrás: nlc.hu)

ta *Honti Katalin* a *Művelt Népben*²⁹ játéknak „egyetlen fogyatékoságát”, a színésznő egyéniségéből is fakadó, „túlhangsúlyozott kislány”-mivoltát.

Minden pozitívuma ellenére, a közelmúlt magyar színháztörténetének legnagyobb *Rómeó és Júlia*-előadását nem a Madách-beli hosszantartó sikersorozat, hanem az 1963-as Vígszínház-beli előadás jelenti. *Várkonyi Zoltán*, a rendező Mészöly Dezső fordítását vette alapul. A *Rómeó és Júliát* még a színházi bemutatás előtt megrendezte a Rádióban, és az általa felkért Júlia, *Ruttkai Éva* akkor a már Debrecenben is nagy sikert aratott *Rómeót*, *Latinovits Zoltánt* ajánlotta partneréül.³⁰ Ez a hangfelvétel³¹ őrizte meg az utókornak a két csodálatos, ritka tehetségű színművész alakítását a szóban forgó szerepekben. Sajnos, a Rádió annak idején magát a színpadi pro-

dukciót nem rögzítette, így meg kell elégednünk a stúdió nyújtotta körülmények sterilebb adaptációjával; mégis a két színész hangja, a fennmaradt ikonográfiai dokumentumok, visszaemlékezések és kritikák fényében képet kaphatunk Latinovits Zoltán és Ruttkai Éva játékaról, amelyről nem lehet néhány szóban említést tenni, könyvet kellene írni róla.

A költő *Nagy László* Színészkirálynak és Színészkirálynőnek nevezte a magánéletben is csodálatos szerelmespárt. Biztos, hogy a szemtanúk számára felejthetetlen *Rómeó- és Júlia*-alakításukhoz ez a mindkettőjükben dúló szenvedélyes és a síron túl is tartó érzelem szintén hozzájárult. Ruttkai Éva mondta Júliáról: „A *Rómeó és Júlia*: a klasszikusok klasszikusa. Rossz nyomon indul el az a színésznő, aki mindazt ki akarja fejezni, el akarja játszani Júliában, amit évszázadok szerepelemzése már ráraktak a halhatatlan figurára, mintegy köré merevítve egy s más tulajdonságot, magatartást, tulajdonképpen előítéletet, prejudikációt. (...) Remélem, sikerül vele kapcsolatban a színpadon fokról fokra megvalósítanom az elképzelésemet. Az egyszerű lányt, aki mérlegelés nélkül és maradéktalanul aláveti magát annak a tiszta érzelemnek, amely rabul ejtette. Minden más vonatkozása és kapcsolata eltörpül emellett.”³² És Ruttkai Éva nem ábrázolta, hanem élte Júliát. Az 1963-as előadás elragadtatott dicséretei közül *Gyárfás Miklós* véleménye-

²⁹ Uo.

³⁰ Magyar Ifjúság, 1982. december 24.

³¹ SHAKESPEARE, William: *Rómeó és Júlia*. Hungaroton LPX 13828-30 Mono.

³² Népszava, 1964. április 19.

nyét idézem: „Ruttkai Éva a Shakespeare-i szerepben önmaga kifejezésére törekszik, művészi értelmet adva életének, gondolatainak és érzelmeinek. E személyes vallomást Verona forró kövei verik vissza, egy kuszaságában és zaklatottságában is bámulatos Shakespeare-mű csupa-kép nyelvi pompáján keresztül. Ruttkai Éva olyan Júlia, akinek gyöngédsége erő, a gyermeksége merészség, érzékisége bátorság, s türelmetlenségén is hűvös balsejtelem fut keresztül.”³³ A színpadon is nagyszerű partnere most természetesen más Rómeót alakított, mint Debrecenben, ahol „csak” szerepet játszott kitűnően. Ismét a szemtanú véleménye szerint: Latinovits „egyénisége természetes és igaz, nem száll le a szerelmi költészet olyan mélységeibe, amelyek idegenek tőle. Rómeót nem tragikus hősként éli át, hanem ha szabad így mondanom: komolytalanabban. És ez jó! Jó az ideges, nyugtalan, a világot nem értő, de élő Rómeó, izgalmas ez a türelmetlen, olykor szinte kétségbeesett élet, amely Júliával ellentétben minden rezzenését kiáltva, panaszkodva, jajgatva, tombolva szórja szerelmére vagy barátaira, vagy azokra, akik éppen mellettük vannak.”³⁴ Latinovits Zoltán Rómeója és Ruttkai Éva Júliája után is születtek bizonyos mozzanataikban dicsérendő alakítások budapesti színpadokon és vidéken is szép számmal, de az ő interpretálásuk színvonalát egyik sem érthette el. A két színész művészi és emberi kapcsolatára a Shakespeare-előadás egyik sokszor emlegetett képe jellemző. Rómeó-Latinovits halálakor nem borult a ravatalra, keze beleakadt a koporsó karikájába, és szoborszerűen holttá meredt. A feléledő Júlia pedig Rómeó lábánál úgy hullt a földre, hogy az a színháztörténetté vált emlékek szerint *Simone Martini* Krisztus-festményét idézte fel a közönségben.³⁵

...A szerelem annyira rokon a halállal, hogy még a halál sem győzheti le.

A *Rómeó és Júlia* a szerelem és a halál drámája.

³³ Film-Színház-Muzsika, 1963. március 1.

³⁴ Uo.

³⁵ HERMANN István, *Élet és Irodalom*, 1963. január 26.

Adrienne Darvay Nagy: *Romeos and Juliets on Stage in Budapest*

In her personal essay, the theatre historian recalls the outstanding moments of staging *Romeo and Juliet* from the beginnings of playing Shakespeare in Hungary, the 1793 premiere in Buda and later in Kolozsvár (Cluj-Napoca) until the 1960s. A picture is given of changes in translation and acting style, an appreciation by contemporary criticism, and the most notable creation of the play's title characters – the Lendvay couple, 1844; Emília Márkus, 1871; Gizi Bajor – Oszkár Beregi, 1918; Klári Tolnay – Ferenc Ladányi, then Miklós Gábor, 1953/54; and in the second cast: Hédi Váradi – Iván Darvas. The 1963 performance of the legendary “dream couple”, Éva Ruttkai and Zoltán Latinovits, is discussed at greater length.



in memoriam Szócs Géza



SZÓCS GÉZA

„Rómeó és Júlia” (1987)

Shakespeare-játék (részlet)

Szócs Géza (Marosvásárhely, 1953. augusztus 21.) Kossuth-díjas erdélyi magyar költő, politikus a COVID-19 áldozataként hunyt el 2020. november 5-én Budapesten. A kortárs magyar irodalom kimagasló alkotója, a rendszerváltó évtizedek emblematikus alakja a 70-es évek közepétől a politikai közéletben is aktív szerepet vállalt. Miközben a költői nyelv megújítójaként maradandó életművet hozott létre, drámaíróként és színházi szerzőként is letette a névjegyét. Az utóbbi másfél évtized során termékeny alkotói kapcsolatban állott Vidnyánszky Attila színházi műhelyével. 2006 nyarán és őszén *Liberté '56* című drámájából film és színházi előadás született a debreceni Csokonai Színház és a beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház művészeinek közreműködésével. Ugyanitt volt az ősbemutatója 2011-ben a librettójából készült, Faragó Béla zenéjével, Vidnyánszky Attila rendezésében színre került *Ludas Matyi* című daljátékának. A budapesti Nemzeti Színház 2017-ben mutatta be a *Csíksomlyói passiót*, amelyben a 18. századi iskoladrámák mellett a költő 1999-ben megjelent *Passió* című kötetének szövegei alkották a bibliai történet kortárs olvasatát. Shakespeare *Rómeó és Júlia* című színművének 1987-ben készült átírata, melyből most részletet közlünk, Szócs Géza első színpadra szánt dramakísérlete volt, melyben az angol szerző szonettjeinek és más drámáinak szövegeit is felhasználta.

Harmadik felvonás

1. szín

Capuleték gyümölcsöskertje

JÚLIA

Kedves, jó Rómeóm!

RÓMEÓ

Csodálatos, de éppoly jóleső is,

Hogy itt találalak. Lelkem gyönyöre!

OTH II.1

Félek én,

Lelkem ma boldogsággal úgy betölt,

Hogy több ilyen gyönyört aligha rejt

Az ismeretlen sors!

JÚLIA

Ne adja Isten!

Mint napjainknak száma, nőjön egyre

Boldog szerelmünk!

RÓMEÓ

Ámen, jó hatalmak!

JÚLIA

Hízelgek a napnak: beragyogod, SZ 28, 9–12
ha felhőfoltos is a végtelenség;

s a fekete éjnek: te csillagok
nélkül is megaranyozod az estét.

Az vagy nekem, mi testnek a kenyér SZ 75,
s tavaszi zápor fűszere a földnek; 1–8

lelkem miattad örök harcban él,
mint a fősvény, kit pénze gondja öl meg;
csupa fény és boldogság büszke elmém,
majd fél: az idő ellop, eltemet;
csak az enyém légy, néha azt szeretném,
majd, hogy a világ lássa kincsemet.

RÓMEÓ

Ha nincsen új s mind volt már, ami van
de rászedi agyunk a képzelet, SZ 59, 1–12
mely folyton újra tör, hogy kínosan
megszülje a már megszült gyermekeket!

Óh, forgathatnák csak vissza előttem
a Nap körútját ötszázszor az évek,
hogy viszontlássalak egy régi könyvben,
melyben először lett betű a lélek!

Csak látnám, hogy állt tünt korok előtt
szép alakod csodás épülete;

hogy mi vagyunk-e a jobbak, vagy ők;
s a körforgás mindig ugyanaz-e!

...az antik toll oly szépet akart SZ 106, 7–10
festeni, mint amilyen ma te vagy.

Korunkról jószolt tehát toll s ecset
s rólad, te előzetes látomás –

Mily lényeg formált, hogy oly árnytömeg,
millió idegen kép vesz körül? SZ 53, 1–4

Mindennek van, mindennek, árnya, egy,
s te kölcsönként szállsz, mindbe, egyedül.

Nem csodáltam a hó-liliomot SZ 98, 9–14
s a rózsza szirmán a mély karmazsint;

drágák voltak, édesek, gazdagok,
örök mintád utánzatai mind.

Nélküled mégis tél volt mindenütt:
mint árnyaiddal játszottam velük.

JÚLIA

De komor tél volt tőled távol élnem,
ki a futó év boldogsága vagy! SZ 97, 1–4
Hogy dideregtem, nappal is sötétben,
a vén December tar ege alatt!

RÓMEÓ

E bús időköz legyen óceán két SZ 56, 9–14
part közt, ahová folyton kiszalad
két szerető, s a másik visszatértét
látva mindegyik boldogabb.

Vagy mondjuk télnek: épp, mert oly sivár,
háromszor oly szép utána a nyár.

JÚLIA

Pedig nyár volt ez az eltolt idő: SZ 97, 5–14
a terhes ősz nehéz kincsgarmadát,
május kéjét hordozta, mint a nő
özvegy méhe a holt férj magzatát:
e dús özön mégis szinte apátlan
gyümölcs és csak árvák reménye volt,
hisz minden csak veled örül a nyárban,
s ahol nem vagy, ott a madár se szól;
vagy ha szól is, oly bús, hogy a haló lomb
sápad, telet sejt és borzongva bólong.

2. szín

Montague-ék gyümölcsöskertje

Jön Rómeó

RÓMEÓ

Lenni vagy nem lenni: az itt a kérdés. HA
Akkor nemesb-e a lélek, ha tűri III.1

Balsorsa minden nyűgét s nyilait;

Vagy ha kiszáll tenger fájdalom ellen,
S fegyvert ragadva véget vet neki?

Meghalni – elszunnyadni – semmi több;

Meghalni – elszunnyadni – és alunni!

Talán álmodni: ez a bökkenő;

Mert hogy mi álmok jőnek a halálban,

Ha majd leráztuk mind e földi bajt,

Ez visszadöbbszent. E meggondolás az,

Mi a nyomort oly hosszan élteti:

Mert ki viselné a kor gúny-csapását,
 Zsarnok bosszúját, gőgös ember döllyfét,
 Útált szerelme kínját, pör-halasztást,
 A hívatálnak packázásait,
 S mind a rugást, mellyel méltatlanok
 Bántalmazták a tűrő érdemet:
 Ha nyugalomba küldhetné magát
 Egy puszta törrel? – Ki hordaná e terheket,
 Izzadva, nyögve élte fáradalmin,
 Ha rettegésünk egy halál utáni
 Valamitől – a nem ismert tartomány,
 Melyből nem tér meg utazó – le nem
 Lohasztja kedvünk, inkább tűrni a
 Jelen gonoszt, mint ismeretlenek
 Felé sietni? – Ekképp az öntudat
 Belőlünk mind gyávát csinál,
 S az elszántság természetes színét
 A gondolat halványra betegíti;
 Ily kétkedés által sok nagyszerű,
 Fontos merény kifordul medriből
 S elveszti „tett” nevét. – De csöndesen!
 A szép Ophelia jó. – Szép hölgy, imádba
 Legyenek foglalva minden bűneim.
 OPHELIA
 Kegyelmes úr, hogy van, mióta nem
 Láttam fönségedet?
 RÓMEÓ
 Köszönöm alássan; jól, jól, jól.
 OPHELIA
 Uram, néhány emléke itt maradt,
 Már rég ohajtottam visszaküldeni,
 Kérem, fogadja el.
 RÓMEÓ
 Nem, nem. Nem adtam egyet is soha.
 OPHELIA
 Fönséges úr, hisz tudja, hogy adott;
 S hozzá illatnak édes szavakat:
 Vedd vissza, mert illatjok elapadt;
 Nemes szívnek szegény a dús ajándék,
 Ha az adóban nincs a régi szándék.
 RÓMEÓ
 Ki nem árt, bár van benne rá erő, SZ 94
 ki nem teszi, mit legjobban mutat,
 ki mást megindít, s maga, mint a kő,

kísérhetetlen és lassú marad,
 méltán öröklí az az ég kegyét
 s a föld kincseit joggal rendezi,
 arcán hordja a gazda s úr jegyét
 s a többi mind csak kasznára neki.
 A nyár virágát szereti a nyár,
 bár csak magáért van, ha él, ha hal,
 de érje csak fertőzés és ragály,
 szebb lesz nála a legrosszabb paraj:
 édes mézet ecetté ront a kontár;
 rothadt liliom bűdösebb a gyomnál.
 Ha! ha! becsületes vagy? HA III.1
 OPHELIA
 Uram!
 RÓMEÓ
 Szép vagy? Mert ha becsületes vagy, szép
 is: nehogy szóba álljon becsületed szépsé-
 geddel.
 OPHELIA
 Lehet-e a szépség, uram, jobb társaságban,
 mint a becsülettel?
 RÓMEÓ
 Lehet, bizony; mert a szépség ereje hama-
 rább elváltoztatja a becsületet abból, ami
 kerítővé, mintsem a becsület hatalma a
 szépséget magáéhoz hasonlóvá tehetné. Ez
 valaha paradox volt, de a mai kor bebizonyí-
 tá. Én egykor szerettelek.
 OPHELIA
 Valóban, (...) úgy hitette el velem.
 RÓMEÓ
 Ne hittél volna nekem; mert hiába oltja be
 az erény e mi vén törzsünket, megérzik raj-
 tunk a vad íz. Én nem szerettelek.
 OPHELIA
 Annál inkább csalódtam.
 RÓMEÓ
 Eredj kolostorba; minek szaporítanál bűnö-
 söket! Én meglehetősen becsületes vagyok:
 mégis oly dolgokkal vádolhatnám magamat,
 hogy jobb lett volna, ha anyám világra sem
 szül. Igen büszke vagyok, bosszúálló, nagy-
 ravágyó; egy intésemre több vétek áll ké-
 szen, mint amennyi gondolatom van, hogy

beleférjen, képzeletem, hogy alakítsa, vagy időm, hogy elkövessem benne. Ily fickók, mint én, mit is mászkáljanak ég s föld között! Cinkos gazemberek vagyunk mindnyájan: egynek se higgy közülünk. Menj Isten hírével, kolostorba. Hol az apád?

OPHELIA

Otthon, uram.

RÓMEÓ

Rá kell csukni az ajtót, hogy ne játssza a bolondot máshol, mint saját házában. Isten veled.

OPHELIA

Ó, könnyörülj rajta, mennybéli jószág!

RÓMEÓ

Ha férjhez mégy, ím, ez átkot mondom jegyajándékkul: légy bár oly szűz, mint a jég, oly tiszta, mint a hó: ne menekülhess a rágalom elől. Vonulj kolostorba; menj; Isten veled. Vagy, ha okvetlen férjhez kell menned, menj bolondhoz, mert okos ember úgyis tudja bizony, miféle csudát szoktatok csinálni belőle. Zárdába hát; eredj, hamar pedig. Isten veled.

OPHELIA

Ó, ég hatalma, állítsd helyre őt.

RÓMEÓ

Hallottam hírét, festjük is magunkat, no bizony. Isten megáldott egy arccal, csináltak másikat; lebegtek, tipegtek, selypegtek; Isten teremtéseinek gúnyneveket adtok, s kacérságból tudatlannak mutatkoztok. Eredj! Jóllaktam már vele; az őrzített meg. Nem kell több házasság, mondom; aki már házas, egy híján, hadd éljen; a többi maradjon úgy, amint van. Zárdába; menj!

Rómeó el

OPHELIA

Ó, mely dicső ész bomla össze itten!

Ó, jaj nekem, HA III.1

Hogy amit láttam, láttam; és viszont,

Hogy amit látok, látom az iszonyt!

Ophelia el...

Géza Szőcs: *Romeo and Juliet. Shakespeare-Play* (1987)

(Excerpt)

Géza Szőcs (b. Marosvásárhely [Târgu Mureș], August 21, 1953) Kossuth Prize-winning Hungarian poet and politician from Transylvania, died with COVID 19 on November 5 2020 in Budapest. The outstanding author of contemporary Hungarian literature, emblematic figure of the decades of regime change, also took an active role in political and public life from the mid-1970s. While he as an innovator of poetic language created an oeuvre to last long, he also left his mark as a dramatist and stage writer. Over the last one and a half decades, he had a fruitful creative relationship with Attila Vidnyánszky's theatre workshop. The summer and autumn of 2006 saw the birth of a stage and screen version of his drama titled *Liberté '56* with the participation of artists from Csokonai Theatre, Debrecen, and Gyula Illyés National Theatre, Beregszász (Beregovo). The opera *Ludas Matyi* made from his libretto, with music by Béla Faragó and directed by Attila Vidnyánszky, also opened here in 2011. The National Theatre in Budapest presented *Csíksomlyói passió* (*Passion Play of Csíksomlyó*) in 2017, in which, besides 18th century school dramas, texts from the poet's 1999 volume titled *Passió* (*Passion*) contributed to a contemporary reading of the biblical story. The 1987 transcript of Shakespeare's *Romeo and Juliet*, an excerpt of which is now published here, was Géza Szőcs's first stage drama experiment, in which he used passages from the English bard's sonnets and other dramas as well.



arcmás



„Egy jó színházi ember olyan, mint egy észrevétlen fogaskerék...”

Flament Krisztinát Szász Zsolt kérdezte

SZÁSZ ZSOLT: *Siófokon élt a családot, s te mégis Pesten születted?*

FLAMENT KRISZTINA: Igen, mert akkor nem volt még nálunk szülészet, és a kaposvárinak rossz híre volt, ezért történt így.

Sz. Zs.: *Polgári családból származol?*

F. K.: Úgy szoktam mondani, hogy „egyéb származású, államosított szülők” gyermeke vagyok. Apuémnek virágüzlete, kertészete volt, megsúgták neki, hogy ajánlja fel a Népköztársaságnak a virágüzletet, így aztán békén is hagyták őt. Anyuékától elvették a szállító vállalkozást.

Sz. Zs.: *Ugorjunk vissza az időben: a siófoki platánsor, a főkertészség és a főúri kastélyokkal való kapcsolat idejébe – kiterjedt családi hátteret sejtke e mögött...*

F. K.: Ezt éppen most írtam meg egy kis elbeszélésben... Apai nagyapám francia volt, egy észak-francia kisvárosban született, és az École d'horticulture de Versailles-ba járt, ahol 1887-ben megjelentek a Légrády-testvérek*. Nagyapám ekkor tért vissza erre a mezőgazdasági főiskolára egyéves angliai ösztöndíja után. A Légrády-testvérek egy olyan fiatal, ambíciózus kertészt kerestek, aki hajlandó lenne eljönni Budapestre, hogy felújítsa a budai Nádor-kertet. Nagyapám elvállalta, és huszonöt évesen elindult Magyarországra. Ez a munkája olyan jól sikerült, hogy megbízták a tőketerebesi Andrássy-kastély hatvan hektáros parkjának a felújításával – ha jól tudom, Andrássy Tivadar volt, aki felkérte őt erre. A három évig zajló munka idején ott ismerte meg Roncsinszky Ilona kisasszonyt, aki egy kovácmester lánya volt. Feleségül vette, kilenc gyerekük született, az első kettő Tőketerebesen, a többiek pedig már Siófokon, mert a kastélypark befejezése után a Balatoni Fürdő-Részvénytársaság Siófokra hívta őt. A ma is meglévő platánsort is ő ültette, a szabadtéri színpad mögött találha-

* Légrády Károly (1834–1903) a francia gyümölcsstermesztési módszer elterjesztője. Testvérével, Légrády Tivadarral egy híres nyomdát és kiadóvállalatot is működtettek.

tó Jókai Park létrehozása is az ő nevéhez fűződik, de dolgozott a Festeticseknek is. Három fia ugyancsak a kertészmérnöki pályát választotta, többek között az édesapám is. Én a nagyapámat már nem ismertem, 1944-ben halt meg.

Sz. Zs.: *Ha jól számolom, nyolcvankét évesen.*

F. K.: Amikor apukám született, ő már 51 éves volt, s amikor születtem, az én apukám már szintén 51 éves volt. Anyukám és közte 29 év korkülönbség volt. Így én a Flament-nagyszüleimet egyáltalán nem ismertem, csak fotókról, elbeszélésekből. Amikor láttam a televízióban, hogy felújítják az Andrássy-kastélyt, azt gondoltam, hogy a kastélymúzeumnak felajánlok valamit. Levelet írtam a szlovák igazgatónőnek, hogy szívesen ültetnék emlékfát, esetleg ajándékoznék fotókat, a nagyapa diplomájának a másolatát, rajzokat. Ő ezt örömmel fogadta, azóta is kapcsolatban állok vele.

Sz. Zs.: *Ez a kastély a miniszterelnök Andrássy családjáé volt, a mauzóleum sokáig romokban állt, illetve kirabolták a kriptát. Ebben történt változás?*

F. K.: Igen, mert még az ott élő szlovákokat is felháborította, hogy Tivadar koponyájával fociztak a gyerekek a felújítás előtt. A múzeum igazgatónője, Beata Kereštanova nagyon ambiciózus volt, járta a polgármesteri hivatalt, uniós pénzekre pályázott, így hozták rendbe. Kaptam tőle egy könyvet, amelyben fotón dokumentálták, milyen volt a kastély a felújítás előtt és után.

Sz. Zs.: *Tehát a szlovák illetőségű helytörténet és a magyar történelem Trianon után talán már ebben a generációban össze tudna érni a közös értékek mentén...*

F. K.: Szerintem az is meglepte őket, érzékelttem a polgármesteren is, hogy egy magyarországi magyar jelentkezik, és felajánl valamit. Náluk a Trianon előtt születettek nevét még ma sem lehet leírni magyarul, ez törvénybe van iktatva. Ha meglátja az ember a múzeumban, hogy Stefan Dobo, egy pillanatra kinyílik a bicska a zsebében...



A töketerbesi kastély hátsó nézete és a Flament Lajos tervei szerint kialakított franciakerth a millenium idején (fotó: Klösz György, forrás: fortepan.hu)



A nagyapa által létrehozott siófoki japánkert napjainkban (fotó: Krausz Andrea, forrás: likebalaton.hu)

Sz. Zs.: *A családi tradíció hogyan folytatódott édesapáddal? Milyen volt gyerekkorodban Siófokon élni?*

F. K.: Ahogy már említettem, a fiúk közül hárman választották a kertészmérnöki pályát, sajnos, a negyedik fiú fiatalon meghalt. Édesapám volt a legkisebb gyerek, volt egy bátyja, aki szintén kint tanult Versailles-ban, és ő ott is maradt, ott nősült meg, a másik bátyja szintén Siófokon dolgozott. A Flament név sokáig fogalom volt Siófokon, annak ellenére, hogy polgári származása miatt az édesapám soha nem kerülhetett a szocializmus idején vezető beosztásba. A siófoki téesz parképítő részlegénél dolgozott, s a termelőségvetkezetet mindig ez a részleg húzta ki a bajból, mert mindig voltak különböző külső megbízásaik. Ilyen volt például a szállodasor parkosítása, azt is apu tervezte meg. A Balaton körül nagyon sok munkájuk volt máshol is. Mondta is az egyik dolgozó, amikor prémiumot kaptak, hogy Flament úrnak kell megköszönniük, mert ő hozta ezeket a munkákat. Említettem már, hogy a virágüzlet felajánlása után nem nagyon piszkálták őt, igaz, hogy négyen jelentettek róla, de békén hagyták. A nyugdíja nagyon kevés volt, úgyhogy élete végéig dolgozott. Amikor nyugdíjba ment, kapott ajándékba egy hamutálat és egy üveg italt, ami azért volt szomorú, mert nem dohányzott és alkohol-allergiája volt... Ugyanakkor volt egy nagyon szép házunk egy szép saroktelken, nagy kerttel, ami sokáig volt menedéke a családnak.



A Madách Színház éjszakai díszkivilágításban
(forrás: utazom.com)

Sz. Zs.: *A turizmus révén a Balaton, különösen a Kádár-rendszerben, egyre inkább felértékelődött. De milyen volt ott élni télen?*

F. K.: Csendes volt és nyugodt. Télen is jólesett kisétálni a partra, ott tanultam meg korcsolyázni. Siófokon végeztem az általánost és a középiskolát is. Van egy nagyon kedves barátnőm például, akivel nyolc évet „ültünk együtt”, mert ötödikben egymás mellé ültettek bennünket, és azóta is tart a barátságunk. Hatéves koromtól tizenhét éves koromig sportoltam. De jártunk rendszeresen színházba is: anyu nagyon szeretett komolyzenét hallgatni, szerzett operabérletet, vasárnap délelőttönként fölmentünk Budapestre.

Sz. Zs.: *Életrajzodból az derül ki, hogy a gimnázium után egyből a Madách Színházba kerültél dolgozni. Színésznek készültél?*

F. K.: Akkor már nem készültem színésznek, de a rendezés és a dramaturgia érdekelt. Magyar-történelem szakra felvételiztem az ELTE-re, de a történelem felvételi annyira nehéz volt, hogy ki sem töltöttem a tesztet. Szüleimmel megbeszéltem, hogy mindenképpen színházban szeretnék dolgozni, ami nem volt idegen a számukra: apukám anno a cserkészeknek írt színdarabot, anyukám pedig otthon balettelőadást rendezett. Azt szoktam mondani, hogy az a bizonyos őrangyal segített engem bekerülni a Madách Színházba. Apukám ugyanis tervezett egy kertet a vívó olimpikonnak, dr. Fenyvesi Csabának, aki megkérdezte Marton Lászlót, a Városmajori Szabadtéri Színpad akkori igazgatóját, de náluk akkor nem volt nekem való munka. A Madách Színházban viszont éppen volt egy szabad öltöztetői állás, Marton tanácsára így kerültem oda. Akkor olyanok alkották a társulatot, mint Tolnay Klári, Almási Éva, Psota Irén, Márkus László, Mensáros László, Piros Ildikó, Huszti Péter, Schütz Illa – elképesztő névsor. Eleinte főiskolásokat öltöztettem, aztán például Papp Jánost, Cseke Pétert, Bajza Viktóriát, Juhász Jácintot, Gombos Katit. Neki kezdetben nagyon sokat köszönhettem: hihetetlenül precíz volt, meg kellett tanulnom, mit hová kell tenni az öltözőasztalán. Mondták is rémülten, hogy ki fog csinálni, de úgy látszik, látta rajtam, hogy menthetetlen színházi ember vagyok, így jóban lettünk. Kérdőzködött, mi van a nyelvvizsgámmal, a felvételi-előkészítőmmel. S megtanított arra, hogy mindig én köszönjek először, senki ne előzzön meg – ebben egyébként ketten jártak élen, Töröcsik Mari és Gombos Kati, őket nem lehetett megelőzni. Aztán megint nem sikerült a felvételem, ezúttal a magyar–francia szakra. Ekkor viszont már statisztáltam is darabokban: a *Maude és Harold*-ban Tolnay Klárral, a *Vízkereszt*-ben Piros Ildikóval, Almási Évával, Gyabronka Józseffel, Huszti Péterrel, az *Egy lócsiszár virágvasárnapjában* Dunai Tamással, Sztankay Istvánnal, Avar Istvánnal állhattam a színpadon.

Sz. Zs.: *Nyolc év alatt a művészeti főtájkárságig jutottál, ez minek volt köszönhető?*

F. K.: Azt hiszem, látták bennem az alázatot, ami a színházi munkához a legfontosabb, de persze szerencsém is volt. Amikor harmadik alkalommal sem vettek föl az egyetemre, azt mondta a főügyelőnk, hogy van egy szabad sűgői státusz, próbáljuk meg. Így lettem öt évadon keresztül sűgó. Háy Gyula *Mo-hács* című darabjának volt a felújító próbája, amit a legendás Tarr Mari sűgott, aki három nap szemlélődés után magamra hagyott, hogy csináljam. Hárm-an voltak a próbán: Horváth Lajos Ottó fh., Ráckevei Anna fh. és Csernák



A Madách legendás sűgója: Tarr Mari
(forrás: vasarnapihitek.hu)

János. Szirtes Tamás rendezte az előadást, a stúdióban próbáltuk a páros jeleneteket. Arra koncentráltam, hogy ne lássák, mennyire remeg a kezem-lábam. Öt évadon keresztül súgtam. Az volt a szerencsém, hogy már ismertek, és nem kellett keresztülmennem a szokásos buktatókon. Aztán '92-ben évad közepén, februárban otthagytam a Madách Színházat, mert akkorra már annyira kimerültem szellemileg, hogy otthon is összefolytak szemem előtt a betűk. Éreztem, hogy váltanom kell. Előtte elvégeztem egy idegenvezetői tanfolyamot, és francia csoportokat vezettem. Megtartottam *A vád tanúját*, illetve az *Ármány és szerelem* a futó darabokból, de újra már nem fogtam bele. Közben elkezdtem Pécsett az egyetemen a színházi művelődésszervező szakot, és a gyakorlati időmet szintén a Madáchban töltöttem. Jeleztem Kerényi Imrének, az akkori igazgatónak, hogy ha akad más munka, szívesen visszajövök. Amikor a személyi titkárnője szülési szabadságra ment, szólt is, hogy jöjjenek. Eleinte tehát az ő személyi titkára voltam, közben folyt a színház átépítése, én meg



Kerényi Imre (1943–2018)

még jártam a pécsi egyetemre, a tandíjra való is gyűjtögetnem kellett. Ma sem tudom, hogyan voltam képes elvégezni a harmadik évfolyamot. S amikor a tanulmányaim már nem engedték, hogy olyan sok időt töltssek Kerényi Imre mellett, átkerültem a művészeti titkárságra, Balogh Erzszi mellé. A művészeti főtitkárság csak később jött.

Sz. Zs.: 1984 és '92 között egy nagy társadalmi változás is bekövetkezett, ami gondolom, a Madách Színházban is érzékelhető volt. Elhangzott két név, de Kerényi Imre és Szirtes Tamás előtt még Ádám Ottó is igazgatója volt a színháznak, melyet akkor még drámai színházként ismertünk. A Nemzeti és a Vígyszínház mellett a Madách a főváros egyik legjelentősebb prózai színháza volt, majd fokozatosan zenés színházzá vált. Hogyan emlékszel vissza erre?

F. K.: Igen, az átalakulás fokozatosan történt. Ez számomra azért is nagyon nehéz időszak volt, mert '89-ben meghalt az apukám. Emlékszem rá, amikor Ádám Ottó nyugdíjba ment, a Madách társulata volt az első, amelyik bejelentette: szeretnének beleszólni abba, hogy a főváros kit nevez ki új igazgatónak. Ma is előttem van az akkori tévéhíradó tudósítása Psota Irénnel, Szerednyey Bélával. A társulat Kerényi Imrét szerette volna, olyan nevek sorakoztak fel mellette, mint Psota Irén, Tolnay Klári, Huszti Péter, Almási Éva. A főváros nem is mert velük szembeszállni. Valóban fokozatos volt az átalakulás: az első olyan előadás, amelyben már volt zene is, Joshua Sobol *Gettója* volt Mácsai Pál rendezésében, de ez ugyanakkor egy nagyon komoly darab volt. Ezután Kerényi Imre megrendezte a dupla szereposztásos *Hegedűs a háztetőn*, majd jött Szirtes Tamás rendezésében a *Nyomorultak*. De ezzel együtt az első Kerényi-évad egyik legna-

gyobb sikere a *Bernarda Alba háza* volt a stúdióban, ami több mint huszonöt előadást ért meg mindenféle reklám nélkül. Kerényi azt hangoztatta, hogy muszáj zenés darabokat játszunk, mert szerintem efelé mozog a világ, de ugyanakkor azt is mondta, hogy „a kocsmái bevételből támogatjuk az antialkoholista propagandát”. Tehát hogy a *Macskák* bevételéből lehet megcsinálni a stúdióban a *Széchenyit*, vagy a *Bernarda Alba házát*.

Sz. Zs.: *A drámai színjátszás helyett vagy mellett tehát a kereskedelmi szempont érvényesítését választotta a vezetőség. E mögött ott volt az ország és a színházak nagymértékű elszegényedése is. És egyfajta gazdátlanságot is lehetett érzékelni ebben az időszakban a kulturális élet terén. A színészeknek ugyan nagyobb mozgásszabadságuk lett, de az anyagi biztonságukat elvesztették. Ezeket a változásokat hogyan éltétek meg a társulaton belül?*

F. K.: Amikor Ádám Ottó idejében én odakerültem, még nagyon nagy nyugalom volt, mintha a színház nem függött volna a külvilágtól. Még Kerényi időszakában is ez volt a jellemző, de akkor már voltak jelei a változásnak: nem tudott mindenkinek szerződést adni, emlékszem olyan színészre, akinek azt mondta, hogy még egy évadot tud neki biztosítani, de közben keressen magának más helyet, lehetőséget. Akkor is fővárosi intézmény volt a Madách, ugyanúgy, mint most. Sokat harcoltak a színházak a fővárossal, és emlékszem, Demszkyéknek volt egy olyan javaslatuk, hogy minden színházösszegegyen ugyanannyi támogatást kapjon. Próbálták megmagyarázni, hogy akinek harmincnycas lába van, arra ne adjanak harminchatos cipőt, vagy fordítva. Nyilván, hogy a Radnótinak vagy a Komédiumnak kevesebb a villanyszámlája, mint a Vígszínháznak vagy a Madáchnak. De biztosan azért is ment el a zenés műfajok irányába a mi színházunk, mert erre volt igény, mert meg kellett tartani a nézőket.

Sz. Zs.: *A Madáchban volt még egy érdekes folyamat: ahogy a Nemzeti Színházról levált a Katona József Színház, úgy a Madách Kamarából is lett Örkény Színház néven egy új, önálló intézmény.*

F. K.: Így van. Annak idején Kerényi azzal pályázta meg az utolsó ciklusát, hogy ő saját jogon szeretné leválasztani a kamaraszínházat. Mert ha ezt az önkormányzat teszi meg, akkor mindenkit elküldenek, így viszont megmaradhatnak az állások, a színészek, a műszaki stáb, mindenki meg tud maradni, ha fokozatosan választjuk le a kamaraszínházunkat – mondta. Huszti Péter volt a művészeti tanácsadó, aztán átvette Mácsai Pál, és szépen, fokozatosan sikerült önállósítani az Örkényt, úgy, hogy megmaradt a műszak is.

Sz. Zs.: *Ebben a korszakban általános kérdés volt az, hogy művészszínházat akarunk, vagy kereskedelmi színházat. Volt kísérlet arra is, hogy önálló művészszínház jöjjön létre Budapesten, de ez a vállalkozás a politikai viharverés áldozata lett. Ez mennyire volt akkor beszédtema színházi körökben? Feltehetően hasonló törekvés indította el a Madách stúdiójának a leválását is.*

F. K.: Elképzelhető. Az rémlik nekem, hogy az önkormányzat eleve szét akarta választani a Madách Színházat és a Kamarát, erre ajánlotta föl Kerényi, hogy

megteszi, de belülről. A Művész Színház ügye, megmondom őszintén, számomra is csak a híradásokból volt ismert, pedig elég nagy port kavart.

Sz. Zs.: *Aztán '97-től 2002-ig nem is egy, hanem két politikai kurzusváltás történt: az MSZP–SZDSZ koalíció, a Fidesz–KDNP–Kisgazdapárt után ismét az MSZP–SZDSZ koalíció került hatalomra. Nem véletlen tehát, hogy a Nemzeti Színház állandó székhelyének megépítése kapcsán is folyamatosak voltak a csatározások. Hogyan emlékszel vissza erre a korszakra?*

F. K.: Arra jól emlékszem, hogy amikor 1998 áprilisában az Erzsébet téren le-tették az alapkövet, majd leállították az építkezést, ennek valódi okát igazából nem tudtuk meg. Arra is emlékszem, hogy a Radnóti Színpadon Koltai Tamás összehívott egy szakmai beszélgetést, ahová Balogh Erzszi, a művészeti főtitkárunk elvitt engem is. Ez arról szólt, hogy írjuk alá a Nemzeti Színház megépítését támogató nyilatkozatot. Az viszont már nem hangzott el, hogy az Erzsébet téren, mert akkor már úgy lehetett tudni, hogy más helyszínen lesz. Csak az aláírás után tették hozzá, hogy az Erzsébet téri épületről van szó. Utóbb derült csak ki, hogy Koltai vezető dramaturg lett volna, ha megépül az Erzsébet téren a színház.

Sz. Zs.: *Koltai Tamás volt a legnagyobb ellenzője annak, hogy a Nemzetit 2002-re a jelenlegi helyén a FIDESZ kormányzat építse föl. Ha jól tudom, neked már az épülő színházhoz is volt közöd.*

F. K.: Annyi közöm volt, hogy a 6-os villamossal jártam a Madách Színházba dolgozni, és láttam, amikor Budáról Pestre jöttünk át a Petőfi hídon, hogyan nő ki az épület a földből. S emlékszem, hogy 2002-ben, amikor ekhós székérről elkezdték árulni a jegyeket a Blaha Lujza téren, milyen tömeg volt. Március 15-én volt az épületavató. Mi éppen akkor adtuk el a síófoki házunkat, és mivel már elégünk volt a dobozolásból, anyukámmal úgy döntöttünk, hogy megnézzük az új Nemzeti Színház épületét. Nagyon szép idő volt, rengetegen eljöttek, még ismerősökkel is találkoztunk. Ha nekem akkor azt mondja valaki, hogy két hónap múlva én leszek itt a művészeti főtitkár, kikacagtam volna. Este néztem tévén a közvetítést, de nem tudom, milyen volt a *Tragédia*, mert annyira szurkoltam, hogy minden jól menjen a színpadi gépezetben. Ráadásul – mint utólag kiderült – akkor folyt a nagy vita a miniszterelnök és Schwajda György, a Nemzeti kormánybiztos igazgatója között, aki a közvetítés után föl is állt. Az volt a véleménye, hogy nem lenne szabad élőben közvetíteni ezt a nyitó előadást a televízióban, de a politikai körökben ragaszkodtak hozzá.

Sz. Zs.: *Az évadot még Schwajda tervezte meg?*

F. K.: Teljesen kész volt a következő évadterv. És egyszer csak behívott Kerényi, s azt mondta, vegyem úgy, hogy „ki vagyok rúgva”, mert megyek Huszti Péterrel a Nemzetibe. Ez májusban volt valamikor. Amikor felhívtam Huszti Pétert, ő azt kérdezte, holnaptól tudok-e jönni. Így kerültem ide. A Madáchban arra sem volt időm, hogy rendesen elköszönjek, csak egy levelet tudtam írni a társulatnak, s a következő napon már itt kezdtem, mint a Nemzeti Színház művészeti főtitkára. Néztem a színészek névsorát: Törőcsik

Mari, Garas Dezső, Blaskó Péter, Udvaros Dorottya, Básti Juli, Sinkó László, Molnár Piroska... S akkor azt gondoltam, úristen, én most hazamegyek. Hogy kerülök én ide? Márton Éva, aki Schwajda mellett volt művészeti főtitkár, mindenben segített, mindent átadott, előkészített. Addig nem is ültem az ő székébe, amíg véglegessé nem vált, hogy elmegy. Mintha azt mondanák valakinek, hogy akkor holnaptól te vagy a köztársasági elnök személyi titkára. Nyáron egyebet sem csináltam, mint bifláztam a szereposztásokat és a dátumokat, hogy átlássam az egész működést. Októbertől aztán már nekem kellett összefésülni a műsort.

Sz. Zs.: *Huszi Péter nem maradt hosszan...*

F. K.: Csupán három hétig. Ez részben a rossz kommunikáció következménye volt, amiben mindenkinek megvolt a maga sara, a Fidesznek is. Mert a fenntartó a részvénytársaság élére kinevezhet pályázat nélkül vezetőt, de '90-től már teljesen megszokottá vált a színházi életben, hogy pályáztatnak. Ha akkor megvédték volna Huszi Pétert, talán másként is alakulhattak volna a dolgok. Nagyon méltatlanul bántak el vele. Azóta is tartjuk Piros Ildikóval és a Tanár úrral a kapcsolatot.

Sz. Zs.: *2002 októberében, amikor kiírták a pályázatot a Nemzeti Színház vezetésére, Mártha István pályázata révén én is érintett lettem ebben a történetben. Menynyire ismertétek, kik pályáznak, és hogy milyen értékeket képviselnek?*

F. K.: Tudtuk, hogy kik pályáznak, de egyértelmű lett egy idő után, hogy Jordán Tamás lesz a befutó. A Nemzeti Színház igazgatása mindig politikai kérdés volt, akár bevalljuk, akár nem. Minden kurzus azzal az emberrel dolgozik, aki benne megbízik.

Sz. Zs.: *Közvetlen kormányzati fenntartásban működik az intézmény, úgyhogy ez érhető is, csak sajnos, a Nemzeti Színház helye, szerepe körüli vita azóta is tart. Itt kérdezném meg: ismerted-e Vidnyánszky Attila korábbi munkásságát?*

F. K.: Nem láttam tőle előadást korábban. Tudtam róla, hogy jön majd rendezni. Olvastam az előadásairól, de személyesen csak akkor ismertem meg őt, amikor a Bánk bánt jött rendezni.

Sz. Zs.: *Nem lehettetek könnyű helyzetben. A történet azonban 1985-ig nyúlik vissza, amikor Gobbi Hilda gyűjtést kezdett, hogy megépüljön az állandó Nemzeti Színház. Ebben a nehéz első évadban a közönség részéről mit tapasztaltatok? Hallottam olyanokról is, akik azért simogatták a falat, mert évekkal korábban ők is hozzájárultak téglajegy formájában az építéshez.*

F. K.: Igen. Nagyon sokan voltak így, de valljuk be, elsősorban az épület érdekelte az embereket, és csak aztán a színház, s ami benne létrejön. Akkor már nekem is az motoszkált a fejemben, hogy valahogy a téglajegyeseket meg kellene hívni egy előadásra. Végül egy Peer Gynt előadásra hívtuk meg őket. Megkaptuk a minisztériumból a listát a téglajegyesekről, ami nem volt ugyan teljes, de azért használhatónak bizonyult. Ez az a Peer Gynt volt, amit Kai Johnsen rendezett, és Rátóti Zoltán játszotta benne a címszerepet. November elején volt ez



H. Ibsen: *Peer Gynt*, Nemzeti Színház, 2002,
r: Kai Jehnsen, a képen Blaskó Péter / Gombkötő
és Rátóti Zoltán / *Peer Gynt* (fotó: Kaiser Ottó,
forrás: nemzetiszhaz.hu)

az előadás, amire zöld lámpát kaptam, akkor Bosnyák Miklós volt az ügyvezető igazgató. Hihetetlen szeretet áradt az emberek felől, nagyon örültek, hogy meghívtuk őket. Ezt még ma is tapasztalom a színház-bejárásoknál. Ha jön egy nyugdíjas csoport, és valaki nagyon nézi a falat, mindig meg szoktam kérdezni, volt-e, van-e téglajegye a hölgynek vagy az úrnak. Általában az a válasz, hogy igen. S ilyenkor próbálom nekik azt a tanácsot adni, hogy ne a falat nézzék, hanem színházi előadást.

Sz. Zs.: *Ma is folynak a teoreti-*

kus viták arról, a 21. században miként fogalmazható újra a nemzetisínház eszméje. A közönség oldaláról tapasztalatod szerint ez a kérdés hogyan vetődött fel?

F. K.: Nagy öröm volt, hogy egyáltalán megépült a Nemzeti Színház. Nekünk a történelmünk is úgy hozta, hogy a Nemzetinek mindig egyfajta spirituális, lelki többlettel kellett bírnia, a gyökereinket is jelentette a léte. De már Jordán Tamás is leírta a pályázatában, hogy ő nem nagyon tud mit kezdeni a *nemzeti* jelzővel, hozzátéve, hogy szerinte nagyjából azt jelentheti, hogy ez a színház mindenkié. Jordán Tamás vitathatatlan érdeme, hogy létrehozott egy jól

működő népszínházat. Elindította ezen belül a Megyejárás Programját, s ezzel lecsillapította a hisztériát az épülettel kapcsolatban, ami korábban a látogatócsoportok részéről is megnyilvánult. Jött a „Nemzeti Különjárat”, a vonat itt állt meg a HÉV-sínen, aztán hatszáz ember állva tapsolt az előadás végén, mert tudták, hogy ők voltak az elsők, akik felülhettek erre a vonatra Debrecenben. Beültek a nézőterre, és *A vihar* című előadás aznap csak nekik szólt. Annyira megható volt, hogy a tapsrendet végigsírtuk a takarásban. Jöttek a különböző vidéki színházak, kiállítók bemutatkozni, és már egyre többen mondták, amikor kedvesen fogadtuk őket,



hogy ja, hát ez egy szép épület... Ha ezek közül csak egy is mesélni kezdte ismerőseinek a maga élményét, az többet ért bármilyen reklámnál.

Sz. Zs.: *Amikor 2002-ben Vidnyánszky Attila megrendezte itt a Bánk bánt, az szerintem nemcsak az ő pályáján volt fordulópont, hanem a magyar rendezői színház történetében is. Elsősorban azért, mert a magyarságismereti háttér megjelent nála szimbolikusan is a színpadon. Egyrészt a nevezetes körtáncban az ötödik felvonás végén, másrészt a díszlet egészében és részleteiben is, a Párkák által szőtt kárpittal például.*

F. K.: A 2002-es *Bánk bán* engem is zavarba ejtett. Sok mindent csak akkor értettem meg, amikor ezt követően a Miskolci Bölcsészegyesületben magyarságismereti tanulmányokat folytattam. Azt rögtön tudtam, hogy itt valami nagyon izgalmas dolog történik, de csak jóval később fogtam fel az előadás szimbolikáját. Azért az sokat sejtet, hogy még hónapokkal később is bevillant egy-egy részlet, ami akkorra vált kerek egészé. A nézők nem igazán tudtak mit kezdeni ezzel az újszerűen megjelenített őstudással, össz-művészeti formanyelvvel. Valljuk be, a kommunizmus évtizedei lepusztították ezt a kultúrát, amit az iskolában kellett volna elsajátítanunk. A nemzeti érzelmeket is igyekeztek elfojtani.

Sz. Zs. *Említetted a Megyejárás Programot, annak úgy tudom, az „arca” voltál.*

F. K.: Ha az „arca” nem is, de valóban háziasszonykodtam benne, Márton Évával ketten bonyolítottuk. Hollósi Frigyes tréfálkozott is: „ha nincs Trianon, akkor nyugdíjas állásokot volna, mert a hatvannégy vármegye sokáig kitartana.” Minden megyére kaptunk négymillió forintot a költségvetésből, ezzel tudtunk gazdálkodni. Szinte mindenki, akit megkerestem a Megyejárás kapcsán, készséges volt és együttműködő, pártállástól függetlenül. Két megye volt mindössze, amellyel nem sikerült megtalálnunk a hangot. E program keretében mindenki bemutatkozhatott egy háromnapos hétvégén, hozhatta a színházát, balett-együttesét, zenekarát; kiadtuk a Pro Arte Hungarica-díjat is, melyet minden alkalommal az a személy vagy szervezet kapott meg, amelyik a legtöbbet tette a maga megyéjéért.

Sz. Zs.: *2008-ban aztán jött egy újabb igazgatóváltás az életedben...*

F. K.: Igen, Alföldi Róbert. Jordán már nem pályázott újra, felajánlották neki, hogy alapítson színházat Szombathelyen. A társulat Balikó Tamás pályázatát támogatta, de lehetett tudni, hogy az a kurzus, amelyik 2006-ban kezdődött, Alföldit fogja támogatni. Ha ugyanaz a fiatalember jött volna vissza, akit én 2002-ben megismertem a *Tragédia* előadásában, akkor mindannyian beálltunk volna mögé, és tettük volna a dolgunkat. De sajnos, nem így történt. Nagyon bíztam benne, hogy a 2010-es kormányváltás után változni fog a helyzet, de nem így lett. A végső lökést a távozáshoz az a kiállítás adta meg nekem, ami a *Vadászjelenetek Alsó-Bajországból* premierje előtt volt az előcsarnokban: az Amerikában élő képzőművész, Havadtőy Sámuel kiállítása finoman szólva is heves indulatokat váltott ki. S jött Siklósi Beatrix szerkesztő-műsorvezető, hogy lefilmezheti-e a kiállítást, az Echo Tv-ben aztán le is ment róla egy tudósítás. Ezt követően behívatott Alföldi, hogy tudom-e, ki engedte be Siklósi Beát a kiállításra. Mire én azt válaszoltam, hogy én voltam, nyilvános a kiállítás, miért

ne engedtem volna be? Erre kaptam tőle hideget-meleget, csak jót nem. Akkor este döntöttem el, hogy nem csinálom tovább, ehhez már nem tudom a neve-
met adni, elég volt. Fölhívtam egy ügyvéd ismerősömet, akinél megvolt a szer-
ződésem másolata, hogy van-e benne felmondási idő, és mivel azt mondta, hogy
nincs, másnap bementem, összeköltöttem. A gazdasági osztályvezető megkérdez-
te, hogy én akarom-e bevinni a felmondásomat, de azt válaszoltam, hogy nem.
Tizenegykor kiléptem a színházból, senki sem tudta, mi történt. Írtam egy leve-
let a társulatnak, nehogy az terjedjen el, hogy kirúgtak. Azt írtam, nagyon büsz-
ke vagyok, hogy ennyi éven keresztül ennek a társulatnak lehettem a munka-
társa, de volt egy vitám az igazgató úrral, ami úgy gondolom, csak ránk tartozik,
és most felállok, lépnem kell.

Sz. Zs.: *Léptél is egy nagyot, mert a színházi közegből rögtön a minisztériumi kö-
zegben kötöttél ki.*

F. K.: Igen. Egy hónapom volt, hogy munkát találjak, jöttek is a megkere-
sések, és egyszer csak fölhívott a dramaturg barátnőm, Balatoni Monika, aki-
nek a közbenjárásával a nemzeti ünnepek, emléknapok csapatának tagja lettem
Kovács Zoltán államtitkárságán. Nagyon jól tudtam hasznosítani a színházi ta-
pasztalataimat, és a kapcsolataimat is. Világéletemben azt mondtam, hogy szín-
házban soha nem lennék ügyelő, hát itt három évig ez is a feladatom volt. A Kos-
suth-díj átadás volt a kedvencem március 15-én, melyre olyan színészt kellett
találni, aki jó kiállítású, jó orgánumú, tud „blatolni”, mert lehet, hogy csak előző
nap kapja meg a kitüntetettek névsorát. Színházi forgatókönyvet készítettem ar-
ról, hogy ki honnan jön, mikor hova ér, mikor lép be a fanfár, satöbbi. A narrá-
tor szövegébe, a forgatókönyvbe mindig egy-egy irodalmi idézetet csempésztem
bele. Nagyon szerettem, ha a Parlamentbe voltam beosztva. A Kupolatermet a
nemzeti ünnepeken megnyitottuk, és nagyon sokan megfordultak benne. Csak
amíg én ott dolgoztam, a három év alatt ezeken a napokon 86 ezer ember látta
a koronát. Óriási szám, de nagyon élveztem, ha oda voltam beosztva. Igen ko-
moly munka folyt az operatív törzsnél is, elképesztő logisztikával működtek. Mi
csak a tartalmi részét adtuk az ünnepségekhez, de azt láttam, milyen elképesz-
tő munka zajlik a háttérben. Sok nagyszerű emberrel ismerkedtem meg, és máig
büszke vagyok rá, hogy kormánytisztviselő lehettem. De valahol tudtam, hogy
ez nálam átmeneti állapot, előbb-utóbb vissza fogok találni a színház világába.

Sz. Zs.: *Hogyan kerültél Vidnyánszky Attila mellé személyi titkárnak, ami rá-
adásul bizalmi feladat, főként olyan valaki esetében, aki annyi mindennel foglalko-
zik, mint ő?*

F. K.: Amikor 2012-ben lezajlott a pályázat, és kiderült, hogy Attila lesz az
igazgató, az átadás-átvétel Fekete Péter feladata volt. Ő egyszer felhívott, segít-
séget kért valamiben. Mondtam neki, hogy jövök vissza szívesen, ha van feladat.
Aztán Attila megbízott, hogy legyek a személyi asszisztense. Nagyon megtisztelő
volt a felkérés, és bevallom, hogy nagy elégtétel is.

Sz. Zs.: *Mi volt ebben a feladatban számodra a kihívás, az újdonság?*

F. K.: Az például, hogy Attila a rendezésen kívül nagyon sok más, színházzal kapcsolatos dologgal is foglalkozik, és ezeket a tevékenységeket a lehető legjobban össze kell hangolni. Az első évben még izgultam is, ha megcsúsztuk a tervezett programmal, aztán szép lassan hozzá szoktam a tempójához, rájöttem, miben tudom megkönnyíteni a munkáját, a koordinálását annak a rengeteg embernek, aki megfordul nála. Nekem Balogh Erzszi a Madách Színházban ezt mondta: a jó színházi ember olyan, mint egy észrevétlen fogaskerék, úgy kell dolgoznia, hogy ne tűnjék föl a működése. A színház egy olyan üzem, ahol mindenki munkájára szükség van. Ma már nagyon sok mindenben szabad kezem van, és jó néhány kreatív feladatban is részt tudok venni. Ilyen volt például a *Bessenyei 100*, amelyre összehoztam egy komplett gálaműsort: az anyagokat én válogattam, a színészeket én kértem föl, s egy kiállítást is én szerveztem hozzá. Természetesen a kollégák sokat segítettek! Az ilyen feladatokat is nagyon szeretem.



Flament Krisztina a Nemzeti Színház múzeumi terében a marosvásárhelyi gyermekkarosok között (fotó: Eöri Szabó Zsolt, forrás: nemzetiszinhas.hu)

"The Right Theatre Person Is Like An Unnoticeable Gear..."

Krisztina Flament Is Asked by Zsolt Szász

Krisztina Flament has been the executive assistant to the director general of the National Theatre in Budapest for eight years. As it transpires from the interview, she knew at the age of eighteen that for her it was the world of theatre which meant the familiar medium of existence and creative activity. After leaving secondary school, she worked as a dresser, then a prompter, later the director's personal secretary, and finally the artistic secretary of Madách Theatre, Budapest. This way she witnessed from the inside since the mid-1980s the transformation of the capital's leading art theatre into a popular musical theatre and that of its studio theatre into the independent Örkény Theatre. She recalls as a personal experience the professional conflicts prior to the construction of the new National Theatre, the inauguration of the building on 15 March 2002, the success of crowdfunding, and the first period when she filled the post of the new theatre's artistic secretary under the leadership of Tamás Jordán, who, in her view, created a well functioning popular theatre. From 2003 to 2010 she worked as a coordinator of the County Walk programme, as a hostess of events, and then as an economic and production assistant. Following a three-year detour, in 2013 she rejoined the National Theatre which had been renewed by Attila Vidnyánszky. At the end of the conversation, she sums up the experiences of the recent era from the perspective of her highly responsible job.



kilátó



DEME TAMÁS

Újhelyi Kinga, az énekelt vers megújítója



Szeptemberben az idei Ars Sacra Fesztivál egy különleges Gyöngykoszorúval lepte meg közönségét. A cím alapján hagyományos versműsort várhatnánk, de akik régebről ismerték Újhelyi Kingát, a debreceni Csokonai Színház színésznőjét, sejtették, hogy ritka minőséggel találkozunk most is. Így lett. A gyöngykoszorú igaz volt, igazgyöngy – s nemcsak a választott költők, versek színvonala folytán. (Ómagyar Mária Siralom, Janus Pannonius, Csokonai, Vörösmarty, Berzsenyi, Dsida, Petőfi, Arany, Ady, József Attila, Kosztolányi, Szabó Lőrinc, Kányádi, Pilinszky volt az étlapon.) A Pozsonyi úti református templomban helyet kapott műsor e páratlan alkotói egyéniségnek köszönhetően az újdonság

elementáris élményével ajándékozta meg a publikumot. Nehéz szavakba foglalni, milyen kataritikus hatása volt az estnek.

A katarzis kiváltó okával ne csak az említett kiváló költőket „gyanúsítsuk”. Szép versek, jó megzenésítések százaival találkozhatunk előadóesteken, rádióadásokban, lemezekben. Az énekelt vers sok évszázados történetében ott vannak a magyarság küzdelmeit megidéző históriás énekek, a lelkünkben visszhangzó népballadák, a „bú hozza, öröm hordozza” népdalok (ahogyan Berecz András mondja); a folklór-estek, a városi, színpadi, templomi, táncmuzikális előadások számos zenei műfajt képviselnek. (Nem is említve az egyházzeneből és a könyvtárnyi operairodalomból származtatható énekelt verset.) Jelenkorunk vers-megzenésítéseit számba véve jól megkülönböztethető a Kaláka- vagy a Ghymes-együttes stílusa, a Sillye Jenő-féle egyházi dalok hangzásvilága és a Sebő-együttes sajátos, azonnal fölismerhető előadásmódja. (Sebő Ferenc jelentős alapvetésben foglalta össze saját elveit.) Nos, Újhelyi Kinga zenei nyelve egyikhez sem hasonlítható. Alkotói határozottsággal s női finomsággal egyesíti a klasszikus zene harmóniavilágát a jól ritmizált „mondott vers” prozódijával, a folklór-estek „tar-soly” rejtett kincseivel és drámai színésznőként szerzett színpadi tapasztalataival. Kimondhatjuk: *Újhelyi Kinga egyéni stílust teremtett, alapjaiban újította meg az*

énekelt vers műfaját. A Gyöngykoszorú egyik remeke, az Ómagyar Mária Siralom erre a legjobb példa. E 13. századi planctus, siralomének esetében már az indítás is felkavaró. Három hang kopog lentről felfelé, ismétlődő, makacs ostinato feszességgel, újra meg újra. Az előadó először elbeszéli a helyzetet, majd gitárpendülésekkel emeli hangját, sír, panaszol és sikolt. A középkori énekbeszédet, a titokzatos ómagyar szavakat a magyar siratóénekek stílusában szólaltatja meg („kegyüggyetük fiomnok”), s a drámai zenekari kíséret elhalkulásával az emelkedő három hang fájdalmas ostinatója ismétlődik. De a végszó után („anyát ézes fiáal egyembelű üllyetük”) már lefelé halad a siralmas öt hang, míg a zenei zárlat fent marad a levegőben. Mély csönd a teremben. – Mi volt ez? Mini dráma? Énekelt próza? Evangéliumi szakasz? Erdélyi sirató? (Újhelyi Kinga Marosvásárhelyt végezte a színiiskolát.)

Itt most nem vállalkozhatok a művészi szerkezet, stílus részletes bemutatására, csak a lehetséges címszavakat jelzem: *Hang-kép-rezonancia; Lírai dráma-szonáta; Archaizáló kortárs liturgia.* S akkor még hol vagyunk attól, hogy méltassuk József Attila Ódájának, Pilinszky Apokrifjének megzenésítését? Lélegzetelállító újítások ezek. Újhelyi nemcsak elkerüli a megszokott, túlon túl patetikus előadásmódot, hanem a maga szerzette zenei kísérettel egy igazi művészi megújulás közegébe vonja be közönségét. Igen, átalakított egy műfajt. Létrehozott egy profánnak álcázott, mélyen transzcendens zenei világot, mely telítve van szimbolikus képekkel. Ezek jelentése mindig egyetemes, formáikat akármelyik nyam-bikvara vagy szuahéli közösség megértené. A képek hordozta tartalom viszont foglalt, gyökere magyar, meditatív, terápiás jellegű.

Ne felejtjük elmondani: Újhelyi Kinga nemcsak színész, előadó, hanem költő és zeneszerző is, s nem mellékesen családanya. (Rejtő Jenő „kőfaragó és ballett-táncos” jelzője is ráillene.) Évekkel ezelőtt fedeztem fel ezt a személyiséget, amikor Mezey Katalin verseit különleges tagolással, hallgatással és tekintettel (igen, néma tekintettel) mutatta be. Előadásának csöndjei külön kottázhatók. Felejthetetlen az is, ahogy egy ismeretlen kortárs költő „táncházi” versét újjáalkotta. A szerző tucatnyi szívenütő népdal kezdősorát sítette lüktető ritmussá, jonhunkból jajongó prózaverssé. Ám arra nem számított, hogy Újhelyi Kinga nemcsak mondja, hanem énekli, csettinti, tapsolja, végigdobogja ezt a művet. A verskedvelőkben fölsejlett a „délj vu”. Ó, ezt a Kingát már láttuk, hallottuk Juliette Greco arcvonásaival, vagy Illyés Kingaként, aki sikoltozva, tapsolva égette fülünkbe Szilágyi Domokos verseit... Igen, Illyés Kinga sistergő verséneke jelen volt lelki rokona előadásában, ebben a mesterivé csiszolt gyöngysorban. És felidéződnek a debreceni színház varázslatos légkörében életre keltett művek: a *Mária-musical* (Szarka Tamás dalaival), a Horváth Károly zeneművésszel közös T. S. Eliot előadások, és Újhelyi Kinga immár saját zeneműveiként jegyezhető alkotásai: Lorca versei, Nemes Nagy Ágnes *Bors nénije*, Kovács András Ferenc „gyerekversei”; az *István király intelmeinek* zseniális összművészeti kísérlete, mely jelentőségéhez képest kevés visszhangot kapott.



Motó: Minden forrásom belőled fakad." Zsolt 87,7

ARS SACRA Fesztivál
2020. szeptember 12-20.

Nyitott Templomok Napja
2020. szeptember 12.

Újhelyi Kinga a karantén idején bravúrosan alkotta meg a „Karantének” kaleidoszkóp-szerű szövegvilanásait színésztársaival a Csokonai Színházban. Ehhez a művéhez írta ajánlásul: *„A koronavírus-járvány időszakának produktuma. Olyan érzések gyűjteménye, amelyekkel mindennap küzdünk ebben a veszélyhelyzetben: szorongás, aggodalom, félelem, magány, elszigeteltség (...) A munkánk hiánya, a munkahelyi hiánya, a kollégáink hiánya, a közönség hiánya, szeretteink hiánya. A szeretet hiánya. A dal egy segélykiáltás, hogy figyeljünk és vigyázzunk egymásra. A zenéje és a szövege egy álmatlan éjszaka alatt keltek életre. 25 ember munkája van benne: remek csapat.”*

Újhelyi Kinga szóló- és csapatjátékos. Nagyszerűen dolgozik együtt pályatársaival: Ráckevei Annával, Vidnyánszky Attilával, a Gyöngykoszorúban közreműködő Dargó Gergellyel, Szabó Krisztiánnal, Albert Szilárddal, Pusker Jánossal. S megvallott lelki értékeivel. Őszintén tud örülni a közönség figyelmének, és méltósággal viseli el a színi világ színváltó (néha inkább kétszínű) lihegéseit, sértegetéseit, melyeknek felette áll. Méltóságát hite erejéből, képességei kifejtéséből, tehetsége önzetlen átadásából meríti. Ezt tapasztalhattuk az Ars Sacra Fesztiválon látott előadásában is. Elmondhatjuk: örömmel fedeztük föl benne Illyés Kinga hiteles művészi folytatóját, a zenében fogant énekelt vers műfajának originális megújítóját. Nála az Ars: őszinte arc. S amit sugároz, az valóban a „Sacra”. Gyöngykoszorúja méltó a koszorúra.

Tamás Deme: Kinga Újhelyi, Innovator of Sung Poem

Kinga Újhelyi, actress at Csokonai National Theatre, Debrecen, surprised her audience with a special Gyöngykoszorú (*Pearl Wreath*) at this year's Ars Sacra Festival in September. It was no traditional poetry recital from her, but a cathartic performance that endowed the audience with the elementary experience of a genre renewal, says the fascinated author of this personal essay. He demonstrates through the example of *Ómagyar Mária siralom* (*Old Hungarian Lament of Mary*) what the performer's individual style comprises: “She presents medieval speechlike recitation and mysterious Old Hungarian words in the style of Hungarian mourning songs”, which, as he says, is gospel quote, mini-drama and sung prose at the same time, a sort of “archaic contemporary liturgy”. Kinga Újhelyi is not only an actor, performer, but also a poet and composer, the messenger of twentieth-century Hungarian lyric poetry, who, according to Tamás Deme, “has created a world of music disguised as profane yet deeply transcendent, saturated with symbolic images”. This made her a worthy successor to such outstanding representatives of the genre as the French Juliette Greco or Transylvanian Kinga Illyés, whose legacy she is able not only to continue but also to develop further.

Herczeg Ferenc

Déryné *ifjasszony*

színjáték két felvonásban

rendezte Vidnyánszky Attila



2020. szeptember 18.
péntek 19:00

Déryné
program

Százhalmobatta
Barátság Kulturális Központ

2240 Százhalmobatta, Szent István tér 5.

Az előadás ingyenes!

Az előadás a Déryné Program hozzájárulásával valósul meg.

„Közönségvonzó és nyilvánosságsszervező szerepük fejében a primadonnáknak kiemelt hely jutott a társulatban. Noha a direktorok csaknem kizárólag férfiak voltak, (...) ők tárgyaltak a törvényhatóságokkal, ők kapták a ritka társadalmi megiszteltetéseket is (...), a társulaton belül azonban a primadonna gázsija magasabb volt vagy egyenlő a direktoréval, a vezető férfiszínészekével. »...megható volt azon kegyeletes figyelem, mellyel a tagok primadonnáik iránt viseltettek. A kisebb rangú színészek nemigen mulasztották el a próbákoni megjelenéseken kézcsókkal üdvözölni őket, a nagyobbak pedig felső köntöseiket, napernyőiket vették által, s morgás nélkül vártak rájuk, ha egy negyedórát késni találtak...« – írta emlékező cikkében Fáy András.” (Kerényi Ferenc)

„Herczeg Ferenc színdarabja jócskán hozzájárult a Déryné-kultusz alakításához, a nemzeti színjátszás kezdeteinek szimbolikus felfogásához, a nemzeti játékszín ügye országossá váló folyamatának szinte mitologikus értelmezéséhez. Amikor Herczeg Ferenc föllelte és megformálta az első magyar primadonnában, Dérynében a magyar kultúra szimbolikus-archetipikus alakját, akkor ebbe a figurába beleírta azt a kisugárzó hatást, amelynek segítségével kulturális szöveggént emelte magához környezetét. Ebben a környezetben már ott a közvetlen jövő; a szárnypróbálgató Egressy Gábor halványabban megrajzolt alakja jelzi, hogy már van, aki tovább munkálkodik a kulturális szövegen.” (Fried István)

„Egressy arra minden esetben nagyon ügyelt, hogy a hallgatók a tanultak alapján »önmagukat adják« egy-egy szerep előadásakor, s ne forduljon elő, hogy az ő játékát utánozzák. (...) S hogy ez valójában tanításmódszertanának része volt, azt Egressy Ákos visszaemlékező levele is megerősíti: »Atyám, ha tanított, nem 'csinált elő' semmit a tanítványainak. (...) nem komédiázott – nem külsőségeket mutogatott, hanem elveket csepegtetett a fogékony lelkekbe. Ülve mondta el tanítványainak, hogy a színpadon hogy álljon, hogy mozogjon, hogy járjon-keljen, hogy gesztikuláljon – hogy a tanított szerepet mily kedély- vagy lelkiállapot jellemzi, hogy a mondatban mely szót vagy szótagot illeti a főhang (accentus), milyen a vígjátéki s milyen a drámai szerep beszéd-tempója. Irtotta a hamis pátoszt!«” (Szalisznyó Lilla)

„1918 tavaszán egy legendává magasodott nagy egyéniség, az akkor huszonöt esztendő Bajor Gizi vette át Júlia szerepét (...). Darabbeli imádottja az a Beregi Oszkár volt, akibe Rómeó alakítása miatt Isadora Duncan beleszeretett. Kosztolányi Dezső a Pesti Napló hasábjain így írt Bajor Gizi alakításáról: »Az ő Júliája egy szerelmes gyereklány, aki a játék végén mérget iszik, akárcsak azok a polgári iskolai növendékek, kiknek rövid tragédiáját a nap hírekben olvashatjuk. A szerepnek ezt a felfogását, mely az alakot egyszerre közelünkbe hozza, csak helyeselni lehet. (...) A hősnő törekeny és finom alakja, kedves és tétova idegessége gyengéden színezi alakítását. Alaphangban értékes, színésznői lelemény tekintetében pedig gazdag az a jelenet, melyben Júlia megismeri kedvesét: egy gyermek bábész érdeklődésével néz rá, mint valami újra, mely izgatja, és immár dacosan, elszántan, tapasztalat híján bírálat nélkül adja magát oda, azzal a komorsággal, mellyel a fiatalság a sorsot fogadja.«” (Darvay Nagy Adrienn)

