

JÁKFA LVI M A G D O L N A

A hatás kellekei. Schiller és Hugo esztetikája a reformkori magyar színházi gondolkodásban*

jakfal@t-online.hu
ORCID: 0000-0002-5903-354X.

— HELIKON —

The ingredients of the effect. The aesthetics of Schiller and Hugo
in the reform-age Hungarian theatre

Abstract

The study is based on the premise that the history of theatre events, theatre representations, and spectacles can be used to rewrite the historical influence of the Hungarian-language theatre, the theatrical canon. By taking into account the intentions around the founding of the National Theatre, the communal practice of theatre as an idea can thus be traced through the speeches of the theorists, playwrights, critics, aesthetes, and actors who were among the March Youth of 1848. Our analysis shows that theatre as a practice of thought is so strong at this time that, in order to (self-)construct the nation, it can bring to the fore Schiller's phrase from 1784 with the dynamism Victor Hugo in 1836: theatre can create a nation.

Keywords: theatre, representation, Victor Hugo, National Theatre, nation

* A tanulmány az NKFIH–OTKA K142520 számú pályázatának keretében készült.

„Sziükség, hogy a dráma [...] filozófiát adjon a sokaságnak...”¹

Jókai Mór színészi pályája improvizált, ezért talán a legsikeresebb fellépésének az 1848. március 15-i eseményt tartja, amikor akaratlanul (a félbeszakadt *Bánk bán* alatt) a Nemzeti Színház színpadára sodródott. Igaz, hogy a türelmetlen és hangos forradalmi tömeg Táncsicsot akarta látni, s azt is többen megírják, hogy a legnagyobb színész, Egressy Gábor is csak egy fél szavaltat erejéig tarthatta féken a hangos követelőzést, amikor Jókai a tömeg erejétől megittasulva a színpadra lépett.

S azzal térdig sárosan, mint más, vállamon a karbonári köpönyeggel, behorpadt cilinderkalapom mellett egy óriási veres tollal, oldalamon egy jurátus karddal felrontok a színpadra. Ott találkoztam legelőször is Laborfalvy Rózával, aki saját nemzetiszíni kokárdáját vette le, s azt keblemre tűzte, azzal léptem a publikum elé. Hanem ez aztán hatás volt!²

Jókai a nézőkhöz szól a Nemzeti Színházban, akik akkor és ott, az 1848-as forradalom kitörésekor nem a színház valóságát, hanem a saját valóságukat akarják megérteni, s ez az igény olyan méreteket ölt, hogy a színészi megszólalás addigi formáit avíttnak, hazugnak, idejétmúlnak érzékelik. 1848-ban tapasztalható, hogy a politikai rendszerváltás, legfőképp a forradalmakkal induló társadalmi hatalomváltások a színházi struktúrát intézményszerkezetükben, jogi és gazdasági mérőikben, ha nem is szervezik át, a színházi változás az esztétikai fogalmazás játérendjében, a színházfilozófia kereteiben, a valóságépítés fázisaiban mindig tetten érhető. Jókai március 15-én nagyobb színész lett a legnagyobb tragikus hősnél, Egressy Gábornál, mert a tapasztalati valóságot jelenítette meg: forradalmi ifjúnak *látszott*, míg Egressy csak Bánknak.

Jókai sikere annak a „hatásnak” a megértésére irányít, amit a nem-színész Jókai a színészek helyett azáltal ért el, hogy felvitte az utcai eseményeket, az utca valóságát (kalap, kabát, kard) a Nemzeti színpadára. E pillanat a színházi gondolatokat is felszíkraztatja, így a korabeli kritikusok, elemzők, Bajza József

¹ HUGO Viktor, „Előszó”, in HUGO Viktor, *Angelo*, ford. Báró EÖTVÖS József (Budapest: Heckenast, 1836), XII.

² JÓKAI Mór, „Az én színpadi életem”, in JÓKAI Mór, *Írások életemből: Önéletrajzi írások*, kiad. HEGEDŰS Géza, 52–61 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960), 57.

és Eötvös József írásai mellett az őket inspiráló Schiller- és Hugo-szövegek párhuzamos olvasását is elvégzem.

Jókai az *Én kortársaim* című önvallomásában³ három évtized távlatából tekint vissza az intézményes magyar színjátszás kezdeteire:

Valamennyien franciák voltunk! Nem olvastunk mást, mint Lamartine-t, Michelet-t, Louis Blanc-t, Sue-t, Hugo Victort, Béranger-t, s ha egy angol vagy német költő kegyelmet nyert előttünk, úgy az Shelley volt és Heine, magok is nemzeteik kitagadottjai, s csak nyelvökre nézve angol és német, de szellemökben franciák. Petőfinél valódi kultusszá fejlődött ki a francia-imádás. Szobája tele volt aggatva nagybecsű kömetszvényekkel, miket Párizsból hozatott, s azok a 89-iki forradalom férfiai voltak. Danton, Robespierre, Saint Just, Marat s egy nő, madame Roland. Ezekkel társalgott mindennap. Még szakállát is franciásan hagyta meg s ebben követték a többiek is: Télfy, Irinyi, Czakó, Lauka, Kecskeméthy, mind csupa francia szakállt hagyott, csak én nem, mert nekem még semmilyen sem volt. Hanem azért a legnagyobb dicséret volt Petőfitől, midőn monsieur Rayée-nek így mutatott be: „Ez valóságos francia regényeket ír magyarul”.⁴

A Jókai és a forradalmi ifjak követte franciaság szelleme nehezebben fogalmazható meg, mint a látszata. A színházban a látszat hordozza a tapasztalati valóság megőrizhető elemeit, a látszat írható le képként, a látszat rögzíthető és válik majd a valóság hordozójává. A szellem színpadra állítása, a teatralizálás folyamata olyan döntéseket igényel, melyek a valóságosság mimetikus fogalmát és a valóság reprezentációját érintik: milyen a franciás szakáll 1848-ban, hogyan néz ki egy francia író, mit visel egy francia forradalmár. Bár a színháztörténet-írás a média- és kommunikációtörténeti változásokhoz, a gazdasági struktúrát megváltoztató hatalomgyakorlási rutinhoz határozottabban köti magát, mint forradalmakhoz, s általában távol tartja magát a politikátörténeti eseményektől,⁵ a magyar nemzeti (színház)történet 1848. március 15-ét sokszorosan teátrális eseményként rögzíti: Petőfi, a domináns emlékezetnarratívában a Nemzeti Múzeum lépcsőjén elszavalja a *Nemzeti dalt*. A tömeg

³ JÓKAI Mór, „Én kortársaim”, in JÓKAI, *Írások életemből...*, 67–99.

⁴ Uo., 85.

⁵ Tobin NELLHAUS, ed., *Theatre Histories: An Introduction* (London–New York: Routledge, 2016³).

kiszabadítja Táncsicsot a börtönéből. Laborfalvi Róza kebeléről nemzeti kokárdát tűz a deli Jókai mentéjére – mindegyik emlékezeti mozzanat olyan teátrális gesztusra épül, mely a romantikus színházi szcena formavilágának segítségével narratív rendbe szervezi a köztéri események vélhetően kaotikus jelenét.

Jókai életének és életművének összefüggése felől látszik talán a legjobban, hogy a magyar forradalmi fiatalok a 19. század közepén a francia művész hatásos megjelenését, *látszatát* utánozzák, a francia életérzést keresik, s ehhez a Lamartine-tól Hugón át Béranger-ig tartó példaképsorban a megjelenés lendülete, a performatív gesztusok jelentik az igazodást. De honnan lehet tudni, milyen a megjelenés lendülete, amikor állóképek, festmények mozdulatlan beállításai nyújtják az imitáció alapját, az eredetijét? A forradalmi látszat ikonográfiai beállításai az egyetlen vezető mögé és köré gyűlt tömeg koncentrált figyelmét mutatják, mintha a szónok mondandója indítaná útjára a forradalmat. Jókai 1848. március 15-i fellépésének emlékezete nem őrzi a szavakat, csak a képet, éppen azt a képet, ami a forradalmárságot sűríti magába. Lendület, improvizáció, kalap, köpeny, kard.

A vizuális információ áramlásának még statikus, az 1830-as évek körüli korszakának színház-teoretikusai, Kölcsey Ferenc, Bajza József, Eötvös József számtalan elemzésben ünneplik a francia színházi gyakorlatot, annak főként a dramatikus irodalomból megképzett látszatát, tehát nem magát a francia színházi-forradalmi eszmét, egyrészt mert nincsenek francia társulatok Budapesten, másrészt nincsenek forradalmak, tehát a romantikus forradalmi élet (érzés) színpadi reprezentálására sincs saját színházi minta.⁶ Mivel a párizsi teátrális gyakorlatot kevesen ismerhetik,⁷ az alkotók a 19. századi kortárs francia drámaköltészetből inspirálódnak, mely fordításokban jelen van. Jókai franciául is tudott, de nem járt Párizsban, francia színészt ekkor nem látha-

⁶ A színházi reprezentáció és a tapasztalati valóság egymásra ható folyamata a színházi realizmusérzet alapja. Ennek geopolitikai különösségéről lásd: Marvin CARLSON, „Perspectives on performance: Germany and America, Preface”, in *The Transformative Power of Performance*, ed. Erika FISCHER-LICHTE, 1–10 (London: Routledge, 2008), <https://doi.org/10.4324/9780203894989>. A magyar kiadás [Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2004).] más szerkezetben jelent meg és nem tartalmazza Carlson előszavát.

⁷ Egressy Gábor 1843-ban tett párizsi útjáról tudunk feleségéhez, Szentpétery Zsuzsannához írt leveleiből. Összegzését itt: SZALISZNYÓ Lilla, *A színésznevelés spiritusz rektora: Egressy Gábor pályája és a magyar színjátszás professzionalizációja*, doktori értekezés, hozzáférés: 2022.12.31., https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/2159/1/Szalisznyo%20Lilla_PhD%20ertekezés.pdf.

tott,⁸ francia társulat nem tévedt Pest-Budára, s Petőfi kalapját a falán függő – évtizedekkel korábban készült – könyvotatok alapján vélhette franciásnak. Jókai felsorolja a francia költőket, s efelől érthető, hogy a franciaság eszméje ugyan egy nemzethez kötődik, de szűkebben értelmezve a szabadon áramló eszmét, a fiatal, a forradalmi, a harcos eszmét jelenti. A romantikus dráma-irodalmából ismert látszat és az eszme összehangolása, a színházfilozófia fogalomkészletének kialakítása vár a forradalmi ifjak nemzedékére, akik azt is felismerik, hogy „a művészet philosophiája általában igen nehéz tudomány, s benne [...] a színművészeté legnehezebb.”⁹

Az eszme teatralizálása, a valóság és a színházi látszat viszonyának teoretizálása a médiumváltásból adódóan mindig nehézkes, ez a nehézség (az egy időben fellépő szaknyelvi tudatossággal tetézve) szinte tapintható Bajza József mindennapos küzdelméről olvasva. Bajza ugyanis a *Játékszíni Krónikáiban* éveken át rögzíti: a franciaság ideája a német nyelvi közegen átszűrődve, a német színházi gyakorlattal átítatva jelenik meg. Ahogy a francia divatújságokat, a divatboltokat német kereskedők működtették, olyasféleképpen keveredett a németiség-franciaság észlelése és megélése, s a színházi események körül létrejött, a köznapi érzelmeket és preferenciákat mozgató gondolati térben egyértelmű, hogy a reformkor egyik legjelentősebb színházvitája, az Hugo-vita, a német és a francia kultúra, s nem a polgárosodás harcaként jelenik meg,¹⁰ s válik a francia a haladó, a német a meghaladott színházi ideává.

Az Hugo-vita 1836-ban robban, s miközben szétüti a fővárosi színházi struktúra éppen csak formálódó erővonalait, élénk tárja a színházfilozófiai gondolkodás formálódó rendjét is, melyben elsődleges téma a *valószerűség* kérdésköre Jókai visszaemlékezése nyomán magától értetődő a váratlan perfor-

⁸ Egressy Gábor ugyan már látta 1843-ban Párizsban Mlle Rachelt, de Rachel csak 1851-ben lépett fel a Nemzeti Színházban, Pesten, Corneille-, Racine- és Molière-szerepekben. Lásd: SZÉKELY György, „Idegen nyelvű színjátszás hazánkban”, in *Magyar színháztörténet 1873–1920*, főszerk. SZÉKELY György, 410–448 (Budapest: Magyar Könyvklub–OSzMI, 2001), 424–425.

⁹ BAJZA József, „A magyar színészeti bírálókhoz, különösen X. et Comp. Úrhoz (1834)”, in BAJZA József, *Összegyűjtött munkái*, kiad. TOLDY Ferenc, 6 köt. 6:3–12 (Budapest: Heckenast Gusztáv, 1863), 6:11.

¹⁰ SZÉKELY György, „A színészet helyezte az önkényuralom idejében (1849–1861)”, in *Magyar színháztörténet 1790–1873*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 371–398 (Budapest: Akadémia Kiadó, 1990), 371. Kerényi Ferenc összegzésében: „A magyar színházi életben nem a magánélet szenvedélyeibe merülő romantika lett az eredetiség fő vonala, hanem a francia hatás eszköztárát valóban hazai problémára áttevő törekvés, a nemesi és polgári életmód, erkölcs ütköztetése.” KERÉNYI Ferenc, „A Nemzeti Színház a polgári forradalom előestéjén 1840–1848”, in KERÉNYI, *Magyar színháztörténet...*, 305.

mance ereje: bizonyos közösségi helyzetekben nem a kimondott szó, hanem a megjelenés és a fellépés válik azonnali kommunikációs csatornává. A regényíró Jókai, miközben saját ruházatát, kalapját, köpenyét, kardját aprólékosan, minden apró részletre kiterjedően leírja, egyáltalán nem idézi fel, nem is találja ki újra az 1848. március 15-én a színpadról elmondott szavait. Ez a visszaemlékezés a legnyomósabb érv a színházi hatás eszközrendjéről folytatott vitákban: teljesen mindegy, mit mondott a színpadról Jókai, a megszólalás mikéntje, a megjelenés ereje, a csizmára tapadt külvárosi sár hordozta az információt. A valósághoz való illetén értelmezői viszony megváltozása a színházesztétikai írásokban már a kora harmincas évektől tetten érhető, hiszen más valóságkonstrukciókat állít a közösség elé a megerősödött magyar nyelv, más valóságkonstrukciókat épít a magyar nyelven megszólaló színész és ismét másokat a dramaturgiai hagyomány. A magyar nyelv, a dramaturgia és a színházi játék hármas valóságépítését veszik sorra a kritikusok, rendszert, rendet keresve a forradalmi évtizedekben. Elemzésükkor folyamatosan szem előtt kell tartanunk a (németből) a magyar szaknyelv felé és a (drámától) a színházi gyakorlat felé történő elmozdulásokat.

A színházban az a „hatásos mű” – kezdi Bajza József egyik elemzését-pamfletjét 1842-ban –, ha „a valószínűséggel nem gondolunk, ha minden zugból egy-egy *deus ex machinát* ugrasztunk ki, ha annyi véletlenséget koholunk, mennyi szemünk és szánkunk tetszik.”¹¹ A valóságábrázolásnak ez a dramaturgiai gyakorlata egyrészt eltér a játékgyakorlattól – hangoztatja Bajza –, tehát a színészi eszközök, a hangok, az alakok performatív erejét elemzi az *Athéneumban* 1837–1843 között lehozott valamennyi krónikájában.¹² „A többi játzó részint készületlen vala, részint érthetlenségig rekedt, mint Megyeri, részint ezer szögletű mozgásokban ügyekezve magát helyzetébe illesztgetni.”¹³ Másrészt Bajza a drámaköltő és a néző közötti paktumot is a valóságkonstrukció mozzanatként vizsgálja: „Hogyan lehet az érdekes, mit képtelennek, nem igaznak, hazudságnak, vagy tán éppen lehetetlennek tartok?”¹⁴ Eszerint a színházi valóságkonstrukció mindig *valószínűtlen*, hiszen például Shakespeare *Romeó és Júliája* egy „kuruzslatos álomitalon épül”, de „túlteszük magunkat e dolgokon, átadván lelkünket a költő elragadó szépségeinek,

¹¹ BAJZA József, „*A febérek*”, in BAJZA, *Összegyűjtött...*, 6:149. Bajza kritikáit a *Magyar Játékszíni Krónika* című fejezetben adták közre.

¹² PARAIZS Júlia, „»Táblabírói jellemű leczkék«: Egressy Gábor és Kossuth Lajos vitája az 1842-es Coriolanusbemutató tükrében”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 119 (2015): 108–137.

¹³ BAJZA, „*A febérek...*”, 151.

¹⁴ Uo., 150.

s megbocsátjuk a valószínűtlenséget.”¹⁵ A színházi praxisban elemzőként, később színigazgatóként is jártas Bajza a német dramaturgiát valóságosnak, a franciát valószínűtlennek látja, azonban leszögezi, a színházi hatáshoz nem az élet utánzása vezet el, mert „az életben igen sok unalmas van”,¹⁶ és a néző azt várja, hogy „feszült figyelemmel csüggyön a dolgok bonyolódásán és kifejlésén”,¹⁷ mert „a művészet mégiscsak más, mint az élet.”¹⁸ Bár Bajza érvei színesek és élénkek, mindig emlékeztet arra, hogy a városok, legfőképp a főváros színházépületeit német nyelvű társulatok uralják, német nyelvű a kulturális közeg, a dráma valószínűségéről vitázók németpártiak és franciapártiak,¹⁹ esztétikai ítéleteiket mindig áthatja nemzeti preferenciájuk. Arra int, hogy:

Vigyázzunk, uraim, műphilosophok, nehogy ítéleteinkbe elfogultság, vagy általában idegenszerű elemek fészkeljék be magokat, mert például ha a franciákat politikai tekintetből gyűlöljük, e gyűlöletnek távol kell maradnia esztétikai ítéleteinkből, különben csak hályogon át leszünk képesek látni.²⁰

A reformkor színházkritikai nyilvánossága az intés ellenére is megtartotta a kétpólusú esztétikai rendben gondolkodó, a valami ellenében újat akaró kontra a régít őrző felek közti vitákat generált, melyek a francia és német kulturális hagyomány ütköztetésében váltak láthatóvá. Elsődleges színházcsinálói felismerés a felvilágosodás Európájában, hogy a nemzetállam felépítésében a városi kőszínház műsorrendje és állandó közössége jelentős szerepet játszik. Ennek a felismerésnek a 19. század közepétől a mannheimi színház a mintája, Schiller értekezése a nyelve, tehát a nemzeti szabadsággyakorlás a helyes emberi interakciók egyikeként, ha nem legjobbjaként fogalmazódik meg, s ennek a színház egyszerre a mintája és terepe. Schiller 1784-es értelmezésében a színház morális intézmény, s a morál az egységes nemzeti közösség megteremtését célozza, miként az értekezéstől leváló, szinte külön életet élő tételmondat sulykolja: „ha megérnénk, hogy nemzeti színházunk legyen, akkor

¹⁵ Uo., 150–151.

¹⁶ VÖRÖSMARTY Mihály, „Elméleti töredékek VI.: A dráma belsejéről”, in VÖRÖSMARTY Mihály, *Válogatott művei III.*, szerk. és vál. MARTINKÓ András, 609–660 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1974), 650.

¹⁷ BAJZA, „*A febérek...*”, 152.

¹⁸ BAJZA József, „*Lázár pásztor*”, in BAJZA, *Összegyűjtött...*, 6:143–144.

¹⁹ BAJZA, „*A febérek...*”, 151.

²⁰ Uo.

nemzet is lennének.”²¹ A magyar nemzeti identitás és a színház intézményi szerkezetének épülése a magyar reformkor kezdetétől összekapcsolódik, de Schiller tézisei Pesten csak fél évszázaddal később telítődnek a nemzetre mint kulturális közösségre vonatkozó jelentéssel, amikor az 1789-es, majd az 1830-as francia forradalom tapasztalataival az esztétikai indíttatású felismerések társadalmi akcióvá válnak. Schiller a német klasszika felől kínál mintát a magyar színházcsinálókknak, azonban a fordítások révén a francia romantika és Victor Hugo megjelenésekor, velük egyszerre, egymáshoz közelebb időben ér el olvasóihoz. Az ideák összekeveredéshez nemcsak az járul hozzá, hogy Schiller köztudottan „hibásan és gyatrán írt németül, s jobban beszélt franciául, mint anyanyelvén”,²² hanem az idea magyarra fordításakor észlelhető francia gondolati dominancia mértéke is franciásítja a német szerzőt.²³ Nézzük egyszerűen csak a szépségfogalom formálódását: Schiller látja, hogy „tanultság és ízlés, igazság és szépség” együtt, „összeölelkezve” hoz létre méltó alkotást.²⁴ Bajza, Eötvös kritikáiban a szépség megtartása, a szép mozdulat és tartás elérése az igazságként értett természetesség színpadi megjelenítését célozza. Bajza *Krónikáiban* érzékeny figyelemmel követi a színészi alakítás hordozta igazságot, az igazság felismerését hihetővé tévő technikákat, s arra az ítélezői (később színházcsinálói) felismerésre jut, hogy a színpadi megszólalásban kódolt színészettechnikai tudás teszi hihetővé, *valószerűvé* a művészi dramaturgia szükségszerű *valószerűtlenségét*. Szép a színészi játék valószerűsége, ennek leírása és megértése kritikáik alapja. Ugyanakkor friss felismerésük, hogy a teatralitás mindig bonyolultan kodifikált viszonyban áll az észlelt valósággal, s a színház mindig a ráismerések terét építi fel, ráadásul a forradalmak idején, s szinte kizárólag akkor, az észlelt valóság mintaként válik láthatóvá. Jókai majd négy évtized múlva úgy rögzíti: „óriási veres tollal”, „jurátus karddal” és „térdig sárosan” keltett hatást, igazsága és szépsége a forradalom igazsága és szépsége volt.

A német klasszika színházesztétikája és a magyar romantika színházretorikája inspiratívan is értelmezi egymást, s nemcsak azért, mert Jókai saját magát inkább legalább annyira Karl Moornak ábrázolja Schiller *A baramiákjából*,

²¹ Friedrich SCHILLER, „A színház mint morális intézmény”, in Friedrich SCHILLER, *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, ford. PAPP Zoltán, 9–23 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2005), 20.

²² DÁNIEL Anna, *Schiller világa* (Budapest: Európa Kiadó, 1988), 5.

²³ Bajza krónikáiból követhető, hogy a francia drámákat többször németre szabadon átdolgozott változatokból fordítják magyarra. BAJZA József, „Utazás közös költségen”, in BAJZA, *Őszegyhíjtott...*, 6:154. Angely Lajos átdolgozása, Fáncsy Lajos fordítása.

²⁴ SCHILLER, „A színház mint...”, 10.

mint Hernaninak Hugo drámájából. Schiller franciasága és a magyar forradalmi ifjak franciasága közeli diszpozícióként jelenik meg, hiszen Schiller színházi recepciója²⁵ Magyarországon kissé megkésett, ráadásul kezdetben akadozó, mert a lelkes drámafordítások nem találják azt a hangzó magyar nyelvet, mely ráillene a színházi gyakorlathoz. Schiller némete már alkalmas a gondolatok filozófiai árnyaltságára, míg az Eötvös és Bajza-féle ítések által írott magyar éppen a filozófia általános fordulatait keresi. Erre a korai filozófiai nyelvtelenségre a drámafordítások körüli élénk viták is rámutatnak, ezt csak egyetlen példával illusztrálok: a fiatal Toldy Ferenc 1823-as, még Schedel néven kiadott *A haramják* fordítását²⁶ Bajza József kíméletlenül megbírálta. A „fordítónak első sorban nemcsak azt a nyelvet kell tökéletesen ismernie, a melyből, hanem azt is, a melyre fordít.”²⁷ Kisfaludy Károly a *Xéniában* (A Haramiak fordítójához) ráadásul még versve is szedte véleményét: „Messze menelt Musád; magyarul is németet írtál: / Ach tán szellemi lány flöte kerengni csinált.” A bírálat hosszú évekre kizárta a fordítót, az „eszeficzamadott fattyút” a színpadokról, a „nyelvgyilkolmányokat”²⁸ azonban a bírálat következtében közösen javították, s Bajza hosszasan sorolja Schedelnek, miben látja a fordítás hibáit, melyeket a színpadi szövegben feltétlen kerülni kell, például: „Hogy jöhete tolladra ez az ocsmány szó: *herceburczolni*?”²⁹

A nyelv közös javítása példát ad arra, miként lehet stabilizálni az „illendőség” ingatag színházi felületét, s a Pesti Magyar, később Nemzeti Színház eseményeinek elemzéséből úgy tűnik, a gyakorlat efelől jelentett kihívást a reformkori színházfilozófiai próbálkozásoknak. Az illendőség (*bienséance*) fogalma hordozza a természetesség és a szépség látható elemeit, s az előadások kritikái ezért szorítkoznak sokáig a színészi játék leíró értékelésére. Az illendőség színházi kereteinek magyar nyelvi megfogalmazására irányulnak a művészi és litterátori közös akaratok, s talán a Bajza–Toldy (Schedel) levelezésnek, talán a hetente kétszer megjelenő *Hasznos Mulatságok* bírálói-kritikai nyelvének, talán az okításnak, a közös egyeztetésnek is köszönhető, hogy a

²⁵ Lásd: BAYER József, *A Nemzeti játékszín története* (Budapest: Hornyánszky Viktor, 1887).

²⁶ SCHILLER Friderik, *A'Haramják*. Magyarra átvivé Schedel Ferencz Jósef (Pest: Fűskúti Landerer Lajos, 1823).

²⁷ Bayer József akadémiai székfoglalójában, 1911-ben is visszatér a Schiller-fordításokban megjelenő tévedésekre. BAYER József, *Schiller drámái a régi magyar színpadon és irodalmunkban* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1911), 61.

²⁸ Stettner György Fábián Gáborhoz írt levele, 1824. március 16., *Akadémiai Értesítő*, 21. köt., 248–249. füz. (1910): 403. Idézi: BAYER, *A Nemzeti játékszín...*, 166.

²⁹ Bajza József levele Schedel Ferenchez, 1824. február 24., in BAJZA József, *Összegyűjtött munkái*, szerk. BADICS Ferencz, 6 köt. 6:58–63 (Budapest: Franklin Társulat, 1900), 63.

nyelvvel és a színházi megszólalással küzdő literátorok elé a német klasszika játékaival *egy időben* kerültek Victor Hugo romantikusan nagyívű és merészen nagyhangú drámái. Ez a sajátsága a magyar színházi gondolkodás kezdetének.

Hugo *Angelójának* 1836-os báró Eötvös József-i fordítása már megfogadta Schiller *A baramják* 1826-os fordításakor nyilvánosan megfogalmazott figyelemztetéseket, mindenesetre Eötvös József a drámafordítás elé helyezte az *Angelo bevezetőjéhez* írt saját bevezetőjét, s ezzel a színházi performatív aktus gyakorlatáról is hírt ad magyarul. Igaz, csak hírt ad, hiszen Hugo előszavai a magyar dramaturgiai gyakorlatban kevésbé ismert francia klasszika hagyományával számolnak le, másrészt képesek olyan szépírói nyelven szólni, mely akár az *Angelo*, akár az 1830-as *Hernani* ürügyén hosszú tanulmányokkal lelkesítve utcára és harcra tudja szólítani a polgárságot.³⁰ Az *Hernani*-előszó legismertebb mondatai a színházépületen lévő díszek, az ornamentika leverésére hívják a polgártársakat, s ehhez a „morális meggyőződés az, mi minden drámai költőnek mindenekelőtt a legszükségesebb.”³¹ A csatába hívó, Párizsban betiltott, nem játszott *Angelo* lefordítása magyar nyelvre 1836-ban egyértelmű forradalmi aktivizmusként érthető. Számunkra azért lényeges e manifestum, mert a magyar gondolkodók közösségében ténylegesen ez a fordítás indítja el a *valószínűség*ről folytatott Hugo-vitát, melyben a francia színházesztétika ürügyén a társadalomszerkezeti változások és a hatalomgyakorlási technikák német és francia kereteit ütköztetik egymással. A vita, melynek megnevezése megfontoltan tartja távol magát a *bataille d’Hernani*-tól (az *Hernani*-csatától), színházesztétikánk egyik legizgalmasabb kordokumentuma, lapkiadók, igazgatók, kritikusok egyszerre vesznek benne részt, az *Athenaeum* (Bajza József), és a *Regélő* (Henszlmann Imre) sokáig követik a véleményeket, s ennek a vitának a keretében kezdenek birkózni a valószínűség, az igazság, a hihetőség magyar nyelvű fogalomhasználatával. Az Hugo-vita 1836-os tézisondatain követhető, miként küzd a reformkori színházfilozófiai megszólalás a nemzetállamok, a nyelv, a nemzeti identitás Schillertől ismert sajátságainak, vagyis a közösség ideáinak teatralizálásával, s miként állítja emellé a köztársaság, mint politikai intézményrendszer egyénekre vonatkozó szabadságjogait.

Az Hugo-vita kiindulása visszahozza Schiller fogalmát, a „nemzeti szellemet”, amely egyértelműsíti, hogy a nemzet „véleményei és hajlamai hasonlóak

³⁰ Az *Hernani*-előszó részleteiben olvasható Rónay György fordításában: *A romantika*, bev. és vál. HORVÁTH Károly, 244–249 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1965).

³¹ EÖTVÖS József, „Hugo Viktor mint drámai költő”, in *A magyar dramaturgia baladó hagyományai*, szerk. HEGEDŰS Géza és CSILLAG Ilona, 65–72 (Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1953), 68.

vagy egyezőek olyan tárgyakat illetően, amelyekkel kapcsolatban egy másik nemzet másképpen vélekedik és érez.”³² Igaz, mindezt Eötvös József imperatívuszban fogalmazva Hugo drámáiból vezeti le, miszerint „nincs törvény – véleményem szerint – minden költőnek szeghetetlenebb, mint az, hogy magát érthetővé tegye, s valamint a nyelv már egy hazára szorítja hatását.”³³ Az Hugo-vita a magyar nyelvről és a magyar polgárság helyzetéről az 1830-as párizsi, a Bourbonokat elűző *Júliusi forradalomra* emlékeztet. Miközben egyértelmű, hogy a polgári forradalom és a filozófiai vita nem egy léptékben ír történelmet, az is kiviláglik, hogy emlékezeti mintázatuk mégis mennyire hasonló lehet. Eötvös *Angelo*-fordításakor se Pesten, se Budán nincs még állandó színházépülete a magyar színháznak, s a vita kirobbanása felerősítette a Pesti Magyar Színház építése körüli zavart (külvárosi-e, méltó-e, megfizethető-e a Magyar Tudós Társaság iniciálta kezdeményezés). Hugót és a francia színházi gyakorlatot tehát csak dramatikus eszközök, nyelvi dinamikák elősorolásában állítja elének a fordítást, pontosabban fordításának tárgyát a vitában védő Eötvös. A vita egésze a francia színházi gyakorlat kiterjedt ismerete híján ekkor még leginkább a drámaíró feladatairól folyik, s az *Angelo*-előszóban megfogalmazott tézis kibontására fókuszál:

Szükség, hogy a dráma [...] mint ezen munka írója azt alkotni kívánná, filozófiát adjon a sokaságnak, – az ideáknak formát, a poézisnak inakat, vért, életet, – részrehajlatlan magyarázatot a gondolkodóknak, a beteg léleknek gyógyszer, a rejtett sebeknek balzsamot, – egy tanácsot mindeneknek, mindenkinek törvényt.³⁴

Látványos, hogy 1836-ban a pesti színház építésével *párbuzamosan* alakul a mindmáig érvényes színházfilozófiai gondolkör Hugo (és Schiller) téziseiből. Látványos, hogy amikor a dráma filozófiát ad, az épület teret ad, így a színház az eszme helyévé válik, mely (a Pierre Nora-i értelemben) az emlékezet helyévé nemesedik majd. „Amilyen biztos, hogy a látható ábrázolás erőteljesebben hat a holt betűnél és a hideg elbeszélésnél, éppoly bizonyos, hogy színház mélyebben és tartósabban hat a morálnál és a törvényeknél.”³⁵ Tehát a tér megtalálásáig és a színház megépüléséig, 1837-ig Eötvös, Bajza, Garay, Vörösmarty drámákról beszélnek, drámaköltészeti kérdésekről, az évek mú-

³² SCHILLER, „A színház mint...”, 20.

³³ EÖTVÖS, „Hugo Viktor...”, 68.

³⁴ HUGO, *Angelo*..., XII.

³⁵ SCHILLER, „A színház mint...”, 14.

lásával azonban a Nemzeti Színház repertoárjában a drámaköltő mellett meglátják a színészt is. Hangsúlyoznunk kell, hogy ezt a korai, jellegzetes *játékvakságot* elsődlegesen a nemzetközi színházi praxis hiánya váltja ki, ezért is tartsuk szem előtt az 1830-as évekbeli gyakorlatot: a színházi ideákat drámaköltők, s nem (vándor)társulatok képezik magukban. Érdemes követni Bajza József írásait, nemcsak azért, mert majd kétszer is igazgatni fogja a Nemzetit, hanem mert az Hugo-vitában a drámákban őrzött és hagyományozott színházi potenciálban méri az érdemet, tudván Schillertől, hogy a „színház bírászkodása ott kezdődik, ahol a világi törvények hatálya véget ér.”³⁶ Mindebből inspirálódva Bajza tartja a gondolatot: a színház valószerűtlen, de jól ismert dramaturgiákkal és valószerű, de művészileg komponált színészi játékkal kelt hatást. Bajza, amikor drámaírói iskolákat vet össze, arra a következtetésre jut, hogy azért pártolja a francia drámákat (a némettel szemben), mert hatásmechanizmusukban nem a jellemre, hanem a cselekvényre esik „a fő figyelem”. Ezért értelmezésében

a francia művek általában előadásra alkalmasabbak, mint bárminemű művek. Pedig az előadhatóság egyik lényeges kellék színműben, s enélkül, legyen az egyéb tekintetekben bármi tökéletes, rendeltetésének nem felel meg, mert a dráma előadása (*Darstellung*), nem pedig elbeszélése valamely cselekménynek, következésképpen az nem olvasásra, hanem eljátszására, azaz színpadra készül, és ha színpad nem volna, feleslegessé és céltalanná válnék a drámaírás.³⁷

Érvelésében Bajza következetes franciapárti, bár a szakszavakat neki is, még ekkor is feltétlenül meg kell adnia németül (*Darstellung*), hogy biztosan érteni lehessen, miről van szó. A kortársak, mint Egressy Gábor száműzetésből írott leveleiből tudjuk, német nyelvű lexikonokból, német nyelvű forrásokból tájékozódnak.³⁸ Bajza Arisztotelészre hivatkozva védi meg a cselekményre épülő

³⁶ Uo., 13.

³⁷ BAJZA József, „Shakespeare, francia színművek s az Atheneum”, in *A magyar dramaturgia...*, 79. A vitáról lásd: SZÉLES Klára, „Henszlmann Imre – Bajza József vitája”, *Irodalomtörténet* 58, 1. sz. (1976): 37–62. Az elemzéseket összegzi: KOROMPAY János, „Bajza József és Henszlmann Imre vitája a francia drámáról”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 90 (1986): 507–522.

³⁸ Egressy feleségétől kéri „német könyveim közül édes, csak ezeket hozzd: Shakspeare. Moliere. Lessing. A' Theater Lexiconok. Seidelman élete, a' mit Petőfitől kaptam és a' kisebbik a' mibe képek vannak. Thürnagel.” Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Vidin, 1849. szeptember 18. OSZK Kt., Levelestár. A levelet idézi: SZALISZNYÓ Lilla, »„Nem volna jó a Kisfaludy-Társaság kérdésére felelnünk?«: A Shakespeare-t játszó és tanító Egressy Gábor”,

dramaturgiát. A színházkoncepcióban ekkor ismét megjelenik az az igény, hogy a nyelv egyszerű, érthető és követhető legyen, s a némettel szemben bizony a francia drámai nyelv „nem keresett könyvnyelv [...], hanem az élet nyelve.”³⁹ A német nyelv egyébként is sérti a magyar fület, ezt már Kölcsey megírta Körner *Zrínyijéről* írt elemzésében: „a német nyelvnek kemény hangjai nem hagytak álomra szenderedni, s hideg ébredtségben kelle látnom mindazon fogyatkozásokat, melyek máskor az olvasás alatt kellemetlen világitásban tűntek fel előttem.”⁴⁰ Bajza kritikai munkái mindig a drámaköltői eszmét védik, s a német nyelv ellen, a rossz német drámaírók ellen erős vádakot fogalmaz meg, de elismeri, hogy valamit a német klasszikától is lehet tanulni. Dramatechnikailag „Lessing *Minnájától* tanultam, hogy az ember rendszerint, ami jót nem bír, arról gyakran, s amit bír, arról ritkábban szokott beszélni; [...] Jaj annak a dramatikusnak, ki személyének karakterét nem tudja másként előadni, hanem annak saját kinyilatkoztatásaival!”⁴¹ Látványos azonban, hogy a Pesti Magyar Színház megnyitásától Bajza miként fókuszálja elemzését a színészi játékra, s csak az igazán lényeges pillanatokban helyezi a hangsúlyt a drámai alkotásra. Lendvaynérol írva egyenesen azt állapítja meg, hogy „így emelheti a színész játéka a költő művét, így egyenlíthet ki disharmoniákat és szelídíthet meg ízléstelenségeket.”⁴² Ebben az érvelésben a megszelídítés a női eszköztár része, észleljük ezt a reformkori gyakorlatot, mely igazolja a színházi valóságkonstrukció és a nézői elvárásrend közös, az illendőséggel (*bienséance*) összekapcsolt gyakorlatát. Ráadásul a *Krónikában* Bajza estéről estére elismétli: „a valóság nem művészet, kivált a szenny valóság nem az.”⁴³ A francia klasszicista színházesztétika alaptézisein követve a valóságosság (*vraisemblance*) érzetét a színészi játék illendősége (*bienséance*) teremti meg. Bajza megküzd a felismeréssel, hogy a színházi valóságosság nem egyezhet a tapasztalati valósággal, hiszen

in *Médiások, történetek, használatok – Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mibály tiszteletére*, szerk. PUSZTAI Bertalan, 107–127 (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2012). 107.

³⁹ BAJZA, „Shakespeare...”, 80.

⁴⁰ KÖLCSEY Ferenc, „Körner Zrínyijéről”, in *Kölcsey Ferenc művei 1.*, kiad. SZAUDER József és SZAUDER Józsefné (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960), 532.

⁴¹ Uo., 543.

⁴² BAJZA József, „Az idegen nő”, in BAJZA József, *Összegyűjtött munkái*, kiad. TOLDY Ferenc, 6:66–67 (Budapest: Heckenast Gusztáv, 1863).

⁴³ BAJZA József, „Lumpácusvagabundus”, in uo., 121.

minek akkor színház, ha a meztelen, prózai valóság semmi idealitást nem vesz föl, hanem csak az marad, mi a színházin kívül volt, és olyan szennyes és csömörletes itt is mint amott volt. Akkor, ha ilyenekben gyönyörűségemet találok, színház helyett egy paraszt csapszékbe ülök, és ott nézek meg egy szurtos csizmadiainast egész valóságában.⁴⁴

Bajza a napi kritikákban is kitér a különféle „aesthetikai iskolák” elképzeléseire, rendre figyelmeztetve, hogy „a természethezi nagy hűség a művészethez teendi hűtlenné”⁴⁵ az alkotókat. Lendvay játékát éppen Schiller *Fiesco* című szomorújátékának előadásában bontja le mozdulatról mozdulatra – oly nagyívű elemzését adva a genovaiak berohanásakor Lendvay kinezikájának, amit érdemes szorosán követnünk. Bajza a tér elfoglalásának teátrális gyakorlatától az ülés természetességén át ér el a megszólalás és az érthetőség fázisaihoz sorra véve a reprezentáció alapszabályait. Lendvaynak „csaknem egészen háttat kell fordítania a közönségnek, mit csak felette ritka kivételképp szabad; [...] fejét elfordítván a közönségtől, egészen hátra beszél a színpalagnak, s a beszéd a közönségre nézve érthetetlen siket hanggá válik.”⁴⁶

Bajza leírásaiból kapunk képet Egressy Gábor színészetéről is, mely csak ritkán kerül az „aesthetikai szépségnek körén kívül”,⁴⁷ s így követni tudjuk a hatást kiváltó *valószínűség* alakulását a színészi játék megítélésében.

Midőn ő mint Lázár pásztor [...] leveti magát a földre, összezsugorodik, mintha valami gyomorbetegség kínozta, két tenyerét feje hátuljára lapítja, két könyökét arculata előtt összenyomja, lábai feszengenek, derekát megcsavarja mint forgószelel a bokrot, majd ismét kezeivel hol térdeit öklözi, hol a levegőben hadonász és gégeszakadásáig kiált. [...] Ily játékban tökéletesen el van felejtve azon fő szabály, hogy mindennek, mit színpadon színész véghez visz, életvalónak kell ugyan lennie, de amellett szépnek is, vagy legalább nem rútnak.⁴⁸

Az „életvaló” ábrázolását a színészi technika segíti, a színházi esemény pedig hatásos lesz, mert a morális minták mellett nyelvhasználati mintákat is ad a választékos és szép vagy „legalább nem rútnak” magyar beszédhez. A nyelvi minthaállítás a magyar reformkori színházi akarat sajátossága, ebben eltér mind a

⁴⁴ Uo., 122.

⁴⁵ BAJZA József, „Szóbeli takarékoság; természet a művészetben”, in uo., 108, XXXV.

⁴⁶ BAJZA József, „Fiesco”, in uo., 141.

⁴⁷ BAJZA, „Lázár pásztor”, 142.

⁴⁸ Uo., 143.

német, mind a francia modelltől. Schiller és Hugo színházesztétikája az egyidejű magyar fordítások okán, a nemzeti önrendelkezés kivívásának és a nyelvteremtés folyamatának az egyidejűsége miatt is közelebb kerül egymáshoz, mintsem a két szerző dramaturgiai koncepciója és főleg színházi gyakorlatuk azt feltételezné. Megítélésüket azonban a viták hevében formálódó nemzeti identitásstruktúra is irányítja, ám e korai színházfilozófiai nyelvtelenség mellett a színháztalanság állapotát is⁴⁹ és a városi geopolitikát is emeljük ki a feledésből, s tartsuk szem előtt a színházkulturális kontextust, melynek többek közt az is a része, hogy míg 1837-ben a Nemzeti Színház a nehezen megközelíthető, sötét és sáros külvárosban épült fel, addig az Operaház 1884-es megnyitását és teljes repertoárját is az a pozíció határozza meg, hogy az épület a „németiség kellő közepére helyeztetett el.”⁵⁰ Efelől a térfoglalás felől tisztábban érthető az Hugo-vita kiokoskodójának, Eötvös Józsefnek számos gondolata.

„Az igazság változtathatatlan, mint érzemény”⁵¹ – összegzi Eötvös Hugóról írva, s mivel „a drámában [...] minden cselekmény eszköz”, a magyar nemzeti gondolat a színház látszatvilágában lelheti meg első, cselekvő (és nem filozófiai nyelven alkotott) formáját: „Nekünk nemzetiségre, s ennél fogva eredetiségre kell törekednünk mindenben, de kivált színpadunkon, mert ez nagy következtetésű dolog. [...] [E]z az, hol a német velünk nem vetélkedhetik, hol egészen új dolgokat mutathatunk, hol bennünket meg nem előzhetnek.”⁵² Eötvöst különösen áthatotta Hugo forradalmi radikalizmusa, láttuk, hogy már 1836-ban az *Angelo*-előszóban lelt felismerést tárta olvasói elé: „Szükség, hogy a dráma [...] filozófiát adjon a sokaságnak.”⁵³ Eötvös évekkel később cseréli le szóhasználatában a nép (*peuple*) fogalmára a sokaságot (*public*),⁵⁴ s kezdi fordításaiban és írásaiban is filozófiai kérdésként megközelíteni a színházi gyakorlatot. Hugo szerepét az 1830-as párizsi forradalomban talán ismerte, az Hugo-i Cromwell-előszóban radikálisan megfogalmazott, agresszív

⁴⁹ Bár a két generáció emlékezete rövid időtáv ahhoz, hogy észlelhető legyen változás a kultúrákedvelő, -pártoló közösségben, s tapasztaljuk, hogy az emlékezeti gyakorlatot kisajátító államszocialista forradalmi retorika elfedi a történelmi folyamatok és művészi események időkoordinátáit, s mindezt Székely György történetírásából is követjük.

⁵⁰ Br. Podmaniczky Frigyes intendáns panaszja a színházvizsgáló bizottság zaklatásai miatt. 1884. január 16. Idézi: SZÉKELY, „Idegen nyelvű...”, 410.

⁵¹ EÖTVÖS, „Hugo Viktor...”, 68.

⁵² BAJZA József, „A fősvény”, in BAJZA, *Összegyűjtött...*, 68–70, 69.

⁵³ HUGO, *Angelo...*, XII.

⁵⁴ „Autrefois le poète disait: le public; aujourd’hui le poète dit: le peuple.” [Hajdanán a költő a közönséghez szólt, manapság a néphez szól.] „Angelo, tyran de Padoue (1835)”, in *Œuvres complètes de Victor Hugo. Théâtre*, tome 3 (Paris: Librairie Ollendorff, 1905), 139–141.

és indulatos fellépését talán követendő mintának tekintette, mindenesetre értette, hogy ő összetettebb helyzetben van, mint Hugo volt, amikor harmincéves fiatalemberként a francia színházak klasszicista ornamentikáját akarja kalapáccsal leverni. Eötvösnek előbb fel kell építeni azt a klasszicista ornamentikájú színházat, amiről leverhetőek a díszek, hiszen az esztétikai és forradalmi radikalizmusnak egyelőre nincs stabil elrugaszkodási pontja.

A magyar színházművészet a reformkor színházművészetével jelenik meg, s azonnal a forradalmak eszméinek lendületével lép a közösség művészi és cselekvő terébe, ebből is adódóan megszólalásának dinamikáját a romantika stílusjegyei és drámai formái közvetítik. A drámai formákról írt értekezések kezdetben leginkább manifesztumok – gyakran Schiller stílusában: „Csak, ha előbb eldöntöttük magunkban, hogy mik vagyunk és mik nem vagyunk, csak akkor nem fenyeget többé az a veszély, hogy idegen ítélettől szenvedjünk: hogy a csodálat felfuvalkodottá, a lenézés gyávává tegyen.”⁵⁵ Az idegen ítélet Pesten a német nyelvű kultúracsinalóké, s Hugo felől olvasva még Schiller is azt a színházi aktivizmus állítja az ifjak elé, mely a francia nemzetállam polgári forradalmi eszméit hordozza (a nemzetet annak akár a weimari vagy a jénai német fejedelemségben, akár az Osztrák-Magyar Monarchiában értett formájában). „A kívánság, hogy szenvedélyes állapotban érezzük magunkat: ez volt az [...], ami a színházat létrehozta.”⁵⁶ A szenvedély a morális állásfoglalásokon túllépve politikai gondolatokat ébreszt, majd politikai tettekre sarkall. A színház és a nyelv összekapcsolásának megvalósítása egyértelműen térfoglalás a kulturális és politikai mezőben.⁵⁷ Erre a térfoglalásra idézzünk fel egy hatásában legendás, a színháztörténeti kánonban elhalványult eseményt 1861-ből.

A Balatonfüredi Színkör épületére a „Hazafiságot a nemzetiségnek”⁵⁸ szenvedélyes jelmondat kerül 1831-ben, s három évtized múlva ugyanezt a feliratot helyezik át egy másik, közösségi adakozásból pár évig működő, színházzá alakított raktárépület, a Budai Népszínház homlokzatára. Harminc év alatt az államrendben még nem történt jelentős változás, igaz, az 1848-as forradalom társadalmi sokkja a színházkulturális változásokon valamelyest érzékelhető: a hazafiság vágyából következően a színházi repertoárokban sorozat-

⁵⁵ SCHILLER, „A színház mint...”, 9.

⁵⁶ Uo., 12.

⁵⁷ Már ekkor tapasztalható, hogy ez a fajta szenvedély a színházi működés alapvető tézisére korlátozza magát: a színház tere a konstruált valóságé, tehát a színházban létrehozott szenvedély a színházban marad. Ennek a belátása azonban nem a reformkori gondolkodóké.

⁵⁸ „Hazafiságot a nemzetiségnek!”, in *Magyar Színházművészeti Lexikon*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár (Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1929–1931).

ban jelennek meg a francia romantikus drámák, s velük együtt az az Hugo-vitával teret nyert *valószerűtlenség*-gyakorlat, mely nem a tapasztalt valóságot, hanem az ideát állítja színre. Ennek legnagyobb és leglátványosabb példája a *Bem hadjárata* című városi esemény, spektakulum.⁵⁹

Molnár György nagyváradi színházigazgatóként játékedélyt kér a pesti rendőrhatóságoktól, s elindítja a második magyar színházat Budán, a Lánchíd hídfőjénél. Molnár olyannyira elkötelezett a magyar nyelv tanítása mellett, hogy nemcsak magyarul játszik magyar szerzőket, de díjmentes előadásokat is hirdet a szegényeknek. Emancipatorikus színházkonceptiója a népszínház közönségének összetételét megváltoztatja, s ugyan kortársai a szenvedélyen többnyire gúnyolódnak,⁶⁰ repertoárja teljesebb képet mutat a kiegyezés előtti városi kulturális gyakorlatról, mint a Nemzetié és a vele párhuzamosan játszó másik három német színházé. Molnár színháza adakozásból, mecénások támogatásából és jegybevételből működik, de műsorpolitikája a magyar forradalmi idea terjesztését szolgálja. Egressyhez írt levelében úgy fogalmaz, hogy „amit Görgey a Világosra vezető úton elrontott, azt mi majd a színpadról hozzuk helyre.”⁶¹ Kétségkívül nagy hatású, ahogy a magyar nemzet hősei, Bánk bán vagy II. Rákóczi Ferenc beszélnek a színpadán. De Molnár 1862-es párizsi útjáról nemcsak operetteket, Offenbachot, Suppét hoz haza, hanem a nemzet, a sokaság összetételéről is gondolkodik – Világos után. Színháza a társadalmi osztályemancipáció mellett a zsidó emancipációnak is hangot, teret és testet ad, amikor a Nemzeti utáni második magyar nyelvű színházként a Nemzeti sikerdarabjait (klasszikusként) és új magyar drámákat (kortársként) mutat be. A kulturális emancipációt a színpadi látványosság teremti meg a színházában, amit a kortársak, ha le is néznek, hatásosnak ítélnék. A kánkántáncokkal megbolondított operetteket százas szériákban játszanak, Molnár sok mindent a látványnak, a látszatnak rendel alá.

A „Hazafiságot a nemzetiségnek” olyan jelmondat, melynek jelentése csak a térben elnyert helyétől világlik fel. Molnár György színházcsináló, direktor,

⁵⁹ Az eseményre tökéletesen illik Debord-fogalma. Guy DEBORD, *A spektakulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: OpenBooks, 2022).

⁶⁰ ARANY László, *A délibábok bőse* (Buda-Pest: Ráth Mór, 1873).

⁶¹ OSZK Kt. Levelestár. Idézi: MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, „A Budai Népszínház (1861–1870)”, in KERÉNYI, *Magyar színház történet...*, 399–404, 402.

író,⁶² az első magyar rendező címet is elnyerő színész,⁶³ Budán is színházára szögezi ezt a kiáltványként meglepően elliptikus mondatot. A hiányzó állítmányú felkiáltás, annak ellenére, hogy a színház falára kerül, az egész gondolatkör cselekvő modalitását kiiktatja a színházfilozófiából. Hiányzik az Hugoféle cselekvő akarat, s ugyanígy hiányzik az agglutináció hordozta személy megjelölése is: ki csináljon mit. Az elliptikus szerkezet megfosztja a nemzetet az alanytól és az állítmánytól, így színházi molinóként (ornamentikaként) hordozható egyik helyről a másikra. S ezt igazán nincs miért leverni. A jelmondat saját emlékezeti terével erősebben hat, mint jelentésével. Molnár György mégis sikeresen teremti meg a nemzeti érzés teátrális emlékezetét, amikor messzire szóló látványosságot rendez a szabadságharc eseményeinek *reenactment* koncepciójú újrajátszásából.⁶⁴ Megteremti az ideát/érzetet előhívó látványt. Legendás Molnár-alkotás a Horváth-kertben, a Vérmezőn rendezett esemény, ahol közel ötszáz honvéd igazi ágyútűzben játszik újra egy Bem-csatát nyolcvan lovassal, tűzijátékkal. A források⁶⁵ a „csődület”, „hadgyakorlat”, „hadsereg” kifejezésekkel írják le a színházi eseményt, mely egymás után több mint százszor emlékezteti a magyar nézőket a forradalom és szabadságharc látványára. Arra, ami 1848 karácsonyán a kolozsvári vagy 1849 februárjában a piski csatatéren Bem József erdélyi csatáiban megtörtént, s amit a Gellért-hegy előterében a pesti és budai polgárok tizenöt év és ötszáz kilométer távolságból biztonságosan szemlélhetnek. A teatralizálás gyorsan és hatékonyan járul hozzá a megtörtént események hagyományképzéséhez, egyáltalán a teatralizált hagyomány elterjedéséhez, ráadásul kezdetben maga Molnár játssza Bemet,⁶⁶ s ekkor formázza át a Jókai megcsillantotta (és *Vallomásaiban* az emlékezeti kánonba helyezett) performatív szenvedélyt a professzionális, profitorientált színházi üzemi tudásra.⁶⁷

⁶² MOLNÁR György, *Világos előtt: Emlékeimből* (Szabadka: Schlesinger Sándor könyvnyomdája, 1880) című memoárja pontos leírásokat tartalmaz a forradalom körüli eseményekről. Például Lamberg meglincseléséről, a tömeg uralhatatlan erejéről nagy festői képeket rögzít. Vö. uo., 90–95.

⁶³ MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, „A Budai Népszínház...”, 404.

⁶⁴ MOLNÁR György, *Bem hadjárata*, 1868.

⁶⁵ „Molnár György”, in *Magyar Színházművészeti Lexikon*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár, 4 kötet. (Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, 1929–1931), 4:43.

⁶⁶ Az 1930-as források után Mályuszné Császár Edit feltárta, hogy Bem szerepét Bacsvánszky Sándor, színésznevén Várhidy játszotta. „A Budai Népszínház...”, 404.

⁶⁷ Jókai Mór 1857-ben ír egy *Dózsa György* című történelmi színművet, a Nemzeti Színházban bemutatják, Gyulai Pál pedig megbírálja, mert Jókai az illúzióért lett hűtlen a történelemhez. GYULAI Pál, *Dramaturgiai dolgozatok* (Budapest: Franklin Társulás, 1908), 273–309.

A *reenactment* gyakorlata természetesen feltételezi, hogy az újrajátszott eseményhez a közönséget pozitív érzelmi emlékek kössék, s Molnár bebizonyítja: a színházi konstrukció *valószerűségét* egy dicsőséges valóságpillanat (dekontextualizált) újrendezése is megadhatja, nemcsak az addig kizárólagosnak vélt színészi játék. Ebben a színházi eseményben a magyar nemzeti tudat korabeli rétegzettségét érhetjük tetten: a fegyverletétel, a tábornokok kivégzése nem mondható el, mert a forradalmi retorikában nem valószerű ez a bukás és a megtorlás, nincs nyelv a kivégzések elbeszélésére. A nyelv helyett a színházi forma mégis képes megidézni őket. Molnár rendezésében a dicsőséges tavaszi hadjárat (1849) erdélyi hadműveletei, az első szakaszát megindító piski diadal felidézése ritmizálja az emlékezés folyamatát, és a szabadságharc leverése után regnáló általános fájdalom csak elliptikusan, hiányként jelenik meg a Vérmező budai terében. De annak a Vérmezőnek a terében, ahol 1795-ben kivégezték a forradalmi ifjak némelyikének példaképeként tekintett Martinovics Ignácot. Molnár színháza emlékezetű térként építi fel az esemény vizuális hátterét, s összetett érzetek esztétikai játékaiként a dicsőség és a fájdalom egyszerre kerül a teátrális térbe.⁶⁸

Molnár *reenactmentje* felől nehezebben érthető az a vélekedés, mely dominánsan Gyulai Pál dramaturgiai elemzése felől indul,⁶⁹ miszerint a magyar színházművészet teljes 19. századi narratívája a nemzeti nyelven megszólaló férfi hős tragikus bukására van kihegyezve. Igaz, a színházfilozófiai gondolkodást a tragikumvita fogja keretbe, s a tragikus pátosz elkerülhetetlen szükségessége ott kísért az elméleti művekben is.⁷⁰ A tragikumvita azonban a dráma hagyomány ívét elemezve az egyéni történetek hagyományát tárja sorselemzőként az olvasók elé, s a nehezebben, szinte csak leírásaiban vagy a csinálásban megragadható színházi praxis tenné lehetővé, hogy az előadások felől, a színjátékok felől, a színészi munka felől kapjon értelmet egy-egy egyéni viszonyrendből következő szükségszerűség.

A romantika Victor Hugótól mintázott forradalmi akciósorozata a márciusi ifjak irodalmi munkáiban követhető, a színházi gyakorlatban azonban a dramatikus irodalomban hagyományozódott információkból épülnek fel a

⁶⁸ Amikor Molnár a nagy sikerű látványosságát Bécsbe vitte, az osztrákok nem a látványosság esztétikáját, hanem valóságállításának modalitását utasították el: a rendőrség betiltotta az előadást.

⁶⁹ GYULAI, *Dramaturgiai dolgozatok*.

⁷⁰ BÉCSY Tamás, „Az európai romantikus dráma- és színházfelfogás hatása a magyar fejlődésre”, in SZÉKELY, *Magyar színház történet...*, 235–258.

narratívák, s mivel Vörösmarty tragédiái⁷¹ figurativitásban, nyelvileg és dramaturgiaiailag sem illeszkednek a forradalmi elszántsághoz, könnyen arra a következtetésre juthatunk, hogy a színház és a forradalom egymást értelmező viszonya Jókai 1848. március 15-i performanszával elindult és le is zárult. A színház mint gondolat közösségi gyakorlatát mégis követhetjük az elméletírók, a drámaírók, a kritikusok, az esztéták és a színészek megszólalásain. Oly erős a színház (mint *gondolkodásgyakorlat*), hogy a nemzet (ön)konstruálásához előtérbe tudja helyezni Hugo 1836-os dinamizmusával Schiller 1784-es mondatát: a színház megteremtheti a nemzetet, s képes teljesen feledtetni Lessing 1768-as bizonyosságát: előbb nemzetté kell válni, hogy színházunk legyen.⁷² Így áll elénk a feladat: megírni a színházi eseményeken, a színházi reprezentációkon, a látványosságokon és a spektakulumok történetén át a magyar nyelvű színház hatástörténetét, a *színházi kánont*.

HELIKON

⁷¹ Vörösmarty maga olyannyira elismeri még (franciasága okán) Scribe dramaturgiáját is, hogy kiemeli: „a drámára nézve egy új korszakot üdvözölhetni, mely részleteiben kisszerű, azok nagy száma által roppant egészé, világos szerkezet által mesteri művé lesz.” [VÖRÖSMARTY Mihály, *Dramaturgiai lapok*, kiad. SOLT Andor, Vörösmarty Mihály összes művei 14 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969), 642], s ez a roppant egész magyarul egy olyan színház terében jön létre, mely a nyelvi és gondolati kívülállást a város központjától nézett kívüliséghez is köti: „egy kissé csakugyan kurzuc idő volt, nemzeti színházunk a világ háta megett, s messziről rossz időben ide jöni, felér egy kis expeditioval”. [VÖRÖSMARTY, „Dramaturgiai...”, 642.] A francia dramaturgia térnyerése a *valószínűtlen* visszavezetésével, a reprezentáció és az imitatio gyakorlatának újragondolásakor látható, amikor a színház újra „szabadon rendelkezik a fantázia és a történelem egész birodalmával, szabadon múlttal és jövővel”. [GYULAI Pál, „A lelenc: Színgéti drámaíró”, in GYULAI, *Dramaturgiai dolgozatok...*, 238–271, 265.] Gyulai Pál felismerését követve ez akkor következik be, amikor a népszínművekből polgári drámák lesznek.

⁷² „Micsoda jámbor ötlet nemzeti színházat teremteni a németeknek, amikor mi németek nem vagyunk még nemzet! Nem beszélek politikai alkotmányról, hanem pusztán az erkölcsi jellemről.” G. E. LESSING, *Hamburgi dramaturgia (101–104)*, ford. TIMÁR Ilona (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963), 607.