

# A MAGYAR SZÍNJÁTÉK HONI ÉS EURÓPAI GYÖKEREI

TANULMÁNYOK KILIÁN ISTVÁN TISZTELETÉRE



MISKOLC UNIVERSITY OF MISKOLC МИШКОЛЬЦКИЙ УНИВЕРСИТЕТ MISKOLCI EGYETEM MISKOLCI EGY  
МИШКОЛЬЦКИЙ УНИВЕРСИТЕТ UNIVERSITAT MISKOLC L' UNIVERSITE DE MISKOLC МИШКОЛЬЦКИЙ  
МИШКОЛЬЦКИЙ УНИВЕРСИТЕТ L'UNIVERSITE DE MISKOLC UNIVERSITY OF MISKOLC UNIVERSITAT MISK  
НИВЕРСИТЕТ MISKOLCI EGYETEM МИШКОЛЬЦКИЙ УНИВЕРСИТЕТ L'UNIVERSITE DE MISKOLC UNIVERSIT  
OLC L' UNIVERSITE DE MISKOLC MISKOLCI EGYETEM UNIVERSITY OF MISKOLC МИШКОЛЬЦКИЙ УНИ  
МИШКОЛЬЦКИЙ УНИВЕРСИТЕТ МИШКОЛЬЦКИЙ УНИВЕРСИТЕТ MISKOLCI EGYETEM MISKOLCI EGYETE

A RÉGI MAGYAR SZÍNHÁZ



SOROZAT MÁSODIK KÖTETE

# A MAGYAR SZÍNJÁTÉK HONI ÉS EURÓPAI GYÖKEREI

TANULMÁNYOK KILIÁN ISTVÁN TISZTELETÉRE



21001000347551

Miskolci Egyetem

MISKOLCI EGYETEMI KIADÓ  
2003

Sorozatszerkesztők:  
DEMETER JÚLIA  
KILIÁN ISTVÁN

Szerkesztette:  
DEMETER JÚLIA

Lektorálta, a jegyzeteket és a bibliográfiát gondozta:  
NAGY JÚLIA

A kötet megjelenését támogatta  
az OTKA T 31918 sz. programja  
és a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kara



ISSN 1586-6866  
ISBN 963 661 567 5

A kiadásért felelős:  
a Miskolci Egyetem rektora  
Megjelent a Miskolci Egyetemi Kiadó gondozásában  
Felelős vezető: Dr. Péter József  
Műszaki szerkesztő, tördelő: Balsai Gyula Pálné  
Példányszám: 240  
Miskolci Egyetem Sokszorosító Üzeme  
A sokszorosításért felelős: Kovács Tiborné, üzemvezető  
Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék – 2003 – 1263 – ME

## KILIÁN ISTVÁN 70 ÉVES

Kilián István 1933. április 6-án született Füzesabonyban. Latin–magyar–történelem szakon végzett az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. Pályáját középiskolai tanárként kezdte Miskolcon. Már tanári munkája mellett is végzett múzeumi, levéltári kutatásokat, s néhány év után muzeológus lett: előbb a miskolci Herman Ottó Múzeumban, majd a debreceni Déri Múzeumban dolgozott. Kiállításokat rendezett, tanulmányokat írt, de legfőképp fáradhatatlanul gyűjtötte régi korok tárgyi és szellemi emlékeit. Legjobban a régi kéziratok izgatták: páratlan értékeket emelt ki padlásokról, kallódó hagyatékokból. Így talált rá a Csokonairól vagy éppen Ady Endréről szóló ismeretlen levelek, kéziratok mellett a 17-18. századi iskolai színjátszás megannyi szöveges emlékére is, s végül ennek a korábban csaknem teljesen elfelejtett értékes anyagnak szentelte szinte teljes energiáját. A magyar színjáték történetének kutatására került a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetébe 1979-ben, s indította el Staud Gézával, Hopp Lajossal és Varga Imrével együtt a magyarországi iskolai színjátszás adatainak és szöveges emlékeinek kutatását, majd publikálását, létrehozva a régi magyar drámatörténeti kutatócsoportot. Az anyag összegyűjtése során nemcsak a magyarországi intézményekben kutatott évekig, hanem végigjárta a romániai és szlovákiai könyvtárakat és levéltárakat is, olyan időkben, amikor a mostoha kutatási körülményeket, a hivatalok által támasztott nehézségeket csak elhivatottsággal és személyes közvetlenséggel lehetett legyőzni.

Érdeklődésének további területe főként a magyarországi képvers-hagyomány és a Csokonai-filológia, de szívesen foglalkozott helytörténeti kutatásokkal is.

A tanítást igazán sohasem hagyta abba: muzeológus korában is tartott egyetemi órákat Debrecenben, majd Budapesten. Első tanítványait e speciális szemináriumokról toborozta, majd az Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanárképző Karán, az Irodalomtudományi Tanszék vezetőjeként népszerűsítette a témát. Sikerrel: sok szakdolgozat született az irányítása alatt, s évtizedeken át minden Országos Tudományos Diákköri Konferencián indult – gyakran díjazott – hallgatója. Tanított a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen, majd a Miskolci Egyetem újonnan szerveződő Bölcsészettudományi Kara következett, ahol ő indította el a magyar nyelv és irodalom szakot, s évekig vezette a Régi Magyar Irodalmi Tanszéket.

A tudományos életben egyre kevesebben tudnak vagy akarnak iskolát teremteni; az impakt faktorokkal kényszerűen bíbelődő humán tudósoknak kevés ideje és energiája marad gyakorlatlan kezdők kezének vezetésére, könyvek kölcsönadására, könyvtári és levéltári kutatói engedélyek kérvényezésére, botladozó dolgozatok javíttatására. Kilián István az iskolateremtő tudósok közé tartozik. Neki mindig volt ideje, energiája a fiatalok képzésére, így olyan tudományos műhelyt sikerült kialakítania, amely évtizedek óta, hivatalos keretek nélkül is összefogja a régi magyar dráma iránt érdeklődő kutatókat. Az 1990-es években megindult doktori képzésbe is bekapcsolódott: doktorandusz tanítványai–kollégái tudományos lelkesedést és alázatot, munkaszeretetet és munkabírást egyaránt tanulnak tőle, sorsukat figyelemmel kíséri, önzetlenül segíti a diákevek után is. Hajdani és mai tanítványai már munkatársai.

A *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század* sorozata mellett talán az egri drámatörténeti konferenciák fűződnek leginkább a nevéhez. 1988-ban az ő kezdeményezése volt, hogy – Magyarországon először – legyen egy olyan tudományos

konferencia, ahol a régi magyar dráma történetének kutatói találkozhatnak egymással, ismertetve legújabb eredményeiket. De nemcsak a színház- és irodalomtörténészek, hanem a nyelvészek, a zenetörténészek, a néprajzkutatók is állandó résztvevői lettek a háromévenként megrendezett konferenciáknak, mutatva a terület komplexitását, sokszínűségét. 1994-ben e tudományos fórum nemzetközivé szélesedett, így, az ő személyes kutatói munkásságát már jól ismerő külföldi kollégák segítségével táultak a kutatás irányai és szempontjai is. Az összetartozás élményén túl a közös európai múlt kutatói – magyarok és nem magyarok – segítséget, biztatást, megerősítést, sőt állandó szakmai kontrollt is nyertek.

Éppen ezért tekinthető örömtelinek és szimbolikusnak, hogy a nevéhez kötődő konferencia-sorozat legújabb kötete ad lehetőséget arra, hogy köszöntsük őt ennek a kerek évfordulónak az alkalmából.

Hetvenedik születésnapján nyugtazza megelégedéssel az általa létrehozott iskola működését, a szövegkiadások, monográfiák, tanulmányok, magyar és idegen nyelvű előadások sokaságát, a most induló ifjú kutatók lelkesedését és eredményeit!

## VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

Kilián István több mint 400 textológiai, irodalom- és helytörténeti tanulmányt, utószót, kritikát és ismertetést közölt. Magyarországon és külföldön egyaránt sok konferencián vett részt, tartott előadást. Szakértőként gyakran nyilatkozott rádióknak, televízióknak, újságoknak. Doktori és kandidátusi értekezések opponenseként fontos szakmai összefoglalókat készített. Nem látjuk értelmét, hogy ezt az óriási publikációs listát közöljük, mert ezek az írások részei és előtanulmányai mindannak, amit Kilián István az elmúlt másfél évtizedben közreadott. Az elmúlt másfél évtizedet jó harminc éves gyűjtőmunka előzte meg: ez magyarázza a közelmúlt elismerésre méltó termékenységet, szerkesztői, textológiai és monografikus teljesítményét. Az alábbiakban tehát Kilián Istvánnak csak az önálló kötetekre vonatkozó, válogatott bibliográfiáját közöljük:

**Sorozatszerkesztés:** *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század*

- 1/1-2. VARGA Imre (s.a.r.), *Protestáns iskoladrámák*, sorozatszerkesztő KILIÁN István és VARGA Imre, Budapest, Akadémiai, 1989.
2. KILIÁN István (s.a.r.), *Minorita iskoladrámák*, sorozatszerkesztő KILIÁN István és VARGA Imre, Budapest, Akadémiai, 1989.
3. VARGA Imre (s.a.r.), *Pálos iskoladrámák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai*, sorozatszerkesztő KILIÁN István és VARGA Imre, Budapest, Akadémiai, 1990.
- 4/1. ALSZEGHY Zsoltné – CZIBULA Katalin – VARGA Imre (s.a.r.), *Jezsuita iskoladrámák*, sorozatszerkesztő KILIÁN István és VARGA Imre, Budapest, Argumentum – Akadémiai, 1992.
- 4/2. ALSZEGHY Zsoltné – BEREZS Ágnes – KERESZTES Attila – KISS Katalin – KNAPP Éva – VARGA Imre (s.a.r.), *Jezsuita iskoladrámák*, sorozatszerkesztő KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna és VARGA Imre, Budapest, Argumentum - Akadémiai, 1995.

- 5/1. DEMETER Júlia – KILIÁN István – KISS Katalin – PINTÉR Márta Zsuzsanna (s.a.r.), *Piarista iskoladramák*, sorozatszerkesztő DEMETER Júlia, KILIÁN István és PINTÉR Márta Zsuzsanna, Budapest, Argumentum - Akadémiai, 2002.

### **Irodalomtörténet, művelődéstörténet, textológia**

- Ismeretlen iskoladrama-gyűjtemény a XVII-XVIII. századból*, Miskolc, Városi Könyvtár, 1967. (Borsod - Miskolci Füzetek. Irodalomtörténet 5.) (99 p.)
- Irodalmi diáktársaság Miskolcon a reformkorban*, Miskolc, 1972. (Borsod-Miskolci Füzetek. Irodalomtörténet 9.) (60 p.)
- Szűcs Miklós naplója: 1839 – 1849*. Miskolc, Miskolci Városi Könyvtár - Herman Ottó Múzeum, 1981. (Documentatio Borsodiensis III.) (278 p.)
- Iskoladramák*, szerk. DEMETER Júlia, a szövegek egy részét gondozta, az utószót írta KILIÁN István, Budapest, Unikornis, 1995. (A magyar dráma gyöngyszemei) (119-220, 464-472.)
- A régi magyar képvess / Old Hungarian Pattern Poetry*, Miskolc-Budapest, Felsőmagyarország – Magyar Műhely, 1998. (331 p.)
- The Sopron Collection of Jesuit Stage Design*, ed. by József JANKOVICS, preface by Marcello FAGIOLO, studies by Éva KNAPP and István KILIÁN, iconography by Terézia BARDI, Enciklopédia Publishing House, Budapest, 1999. (291 p.)

### **Adattár**

- KILIÁN István – PINTÉR Márta Zsuzsanna – VARGA Imre (s.a.r.), *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*, Budapest, Argumentum, 1992. (96-157.)
- A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig*, Budapest, Argumentum, 1994. (772 p.)

### **Monográfia**

- A minorita színjáték a XVIII. században: Elmélet és gyakorlat*, Budapest, Argumentum, 1992. (Irodalomtörténeti Füzetek 129.) (249 p.)
- A piarista dráma és színjáték a XVII-XVIII. században*, Budapest, Universitas, 2002. (430 p.)

### **Szerkesztésében megjelent tanulmánykötetek**

- Iskoladráma és folklór: A noszvaji hasonló című konferencián elhangzott előadások*, Szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna – KILIÁN István, Debrecen, 1989. (207 p.)
- Az iskolai színjáték és a népi dramatikus hagyományok*, Szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna – KILIÁN István, Debrecen, 1993. (204 p.)

### **Tanulmánykötet**

- Csokonai boldog napjai: Tanulmányok a költő borsodi, abauji, zempléni napjairól és kultuszáról*, Miskolc, Felsőmagyarország, 2001. (231 p.)

## OPTAMUS FELICITATEM PER MULTOS ANNOS!



Some twenty-five years ago, I was a frequent visitor to the Jesuit central archive in Rome, the Archivum Romanum Societatis Jesu. That archive was largely the creation of one man, Fr Edmond Lamalle sj.

Others have written at length of the remarkable haven Fr Lamalle created and which, because he understood the needs of the peripatetic scholar, he enthusiastically opened at 07.00 every day, including Sundays. But few have acknowledged in print the generous assistance accorded allcomers by his two assistants. Dubbed affectionately by Fr Edmond, then in his late 70s,

'mes jeunes', these two men were already well advanced in years and each had an established reputation as a scholar, yet they uncomplainingly brought manuscript after manuscript for visitors to study. Fr Georges Bottereau, whose lean, ascetic exterior thinly veiled a human warmth and understanding equalled by few, was an authority on Francophone Jesuit history and spirituality. His colleague, more flappable and disorganized but unfailingly engaging and humble was a Hungarian, Fr József Fejér, most of whose spare moments were even then devoted to the compilation of what has become an indispensable multi-volume work of reference for the amateur of Jesuit history, the *Defuncti primi saeculi Societatis Iesu*.

It was Fr Fejér who, at the end of a long day spent patiently bringing *buste* and *filze* through which I riffled in pursuit of the economic realities of the Portuguese colleges of the 1570s, asked, with characteristic diffidence, if I might let him have offprints of a few of the articles I had been publishing at the time on Jesuit school drama. He had, he explained, a relative back in Hungary who was interested in such things.

Thus began a relationship, first academic and then personal, which I have come to prize above a great many others. For the 'relative' was István Kilián, who, at that time, was ploughing what must have been a rather lonely and distinctly unfashionable furrow: the history of the drama in Old Hungary.

In many universities in Western Europe, despite a long history of free speech, generous research funding, and relatively light teaching loads, academic life was beginning to show signs of the blight of internal wranglings fuelled by the self-centredness of careerists. In much of North America, the guild structures of university life were being hijacked to ensure political and ideological correctness, and maverick researchers were finding themselves increasingly marginalized by the shrill and often unthinking chorus of those in the ideological ascendancy.

## OPTAMUS FELICITATEM PER MULTOS ANNOS!

Jó huszonöt éve gyakori látogató voltam Rómában a jezsuiták központi levéltárában; az *Archivum Romanum Societatis Jesu* lényegében egyetlen személy, Edmond Lamalle S.J. atya hozta létre. Sokan szóltak már a kutatás e fantasztikus menedékhelyéről, melyet Lamalle atya reggel 7 órától, lelkesen még vasárnapokon is nyitva tartott, mert jól ismerte a peripatetikus kutatók igényeit. De kevesen méltatták a két beosztott minden kutatót megillető segítőkészségét. Az akkor már jócskán hetvenes éveiben járó Edmond atya két "ifjú" asszisztense – "mes jeunes" – már maga is benne járt a korban és elismert kutató volt, mégis mindkettő



zokszó nélkül hordta a kéziratokat a kutatóknak nap mint nap. Egyikük, Georges Bottereau atya a frankofón jezsuita történet és szellemiség kutatásának feltétlen tekintélye volt; görnyedt, aszkéta külseje ritka emberi melegséget takart. Kissé kapkodó és szertelen, de végtelenül kedves és szolgálatkész kollégája a magyar Fejér József atya volt, aki üres perceiben már akkor azon a nélkülözhetetlen, többkötetes kézikönyvön dolgozott, melyet a jezsuita történettel foglalkozók azóta *Defuncti primi saeculi Societatis Jesu*-ként ismernek.

Annak idején Fejér atya türelmesen szállította nekem a levéltári fondokat és csomókat, melyekből az 1570-es évek portugál kollégiumainak gazdasági viszonyait igyekeztem rekonstruálni, amikor egy hosszú munkanap végén, a rá jellemző félénkséggel megkérdezte, nem adnék-e néhány másolatot a jezsuita iskolai színházzal foglalkozó cikkeimből. Van egy rokona Magyarországon, magyarázta, akit érdekelnének.

Így indult az az előbb szakmai, majd személyes kapcsolat, melyet különösen nagyra értékelek. A "rokon" ugyanis nem volt más, mint Kilián István, aki akkoriban ugyancsak magányosan fogott a régi magyar dráma történetének nem sok sikerrel kecsegtető kutatásába.

Abban az időben a régóta garantált szólásszabadság, a bőkezű kutatási támogatások, az elviselhető tanítási kötelezettség ellenére Nyugat-Európa számos egyetemén belviszályok penészfoltjai kezdtek kiütközni a tudományos közéletben, s ezt csak erősítette az önös karrierépítők elszaporodása. Több észak-amerikai egyetemen a tudományos szempontok szerint szerveződött korábbi struktúrárt szétzilálta a politikai és ideológiai „korrektség” követelménye, a független kutatókat pedig igencsak a peremre sodorta az ideológiai hatalom birtokosainak hangos és gyakran meggondolatlan kórusa.

For someone living that reality, it was both a shock and a delight to discover, as I got to know Pista Kilián and the small group of friends, colleagues, and researchers that he had gathered around him, just how open and unselfish it is possible for academic life to be, even when economic conditions are unfavourable. And how much fun. He somehow found the funds to invite myself and Prof. Jean-Marie Valentin of the Sorbonne to give visiting lectures at the University of Miskolc and time and again he welcomed us back, with others from Germany, Poland, Slovakia, Transylvania, and so on, to the triennial Eger conferences. There was, and is, a distinctive pattern to these international meetings, and that pattern bears the stamp of Pista's individual ethos. It is an environment in which people work hard, make their work enjoyable, share the adventure, and generously pool the results. He himself embodies the principle of leading by example and yet takes especial pains to ensure that those around him develop and flower at their own pace. His pleasure as a host is contagious; enjoyment and zest for life are never far from the surface, nor is his own deep, religious conviction. The recipe has proved a successful one, and he has moulded his 'team' into a formidable research force with an impressive publication record. We now know vastly more about the early history of drama in Old Hungary than anyone could have believed was possible thirty years ago, and still more is discovered every year. The history of Hungarian drama has been reclaimed and is now being reintegrated into the history of European drama as a whole.

This is a colossal achievement, more than many a cosseted Western European scholar will manage in a lifetime, and it has been accomplished on a shoestring. István Kilián has achieved what he has achieved not through the pursuit of power but through dedication and scholarship, and he has turned his narrow and lonely furrow into a mainstream research area, not only through what he *does*, admirable though that is, but also (and far more rarely), through what he *is*: a pioneering and prolific scholar and an endearing and warm human being.

Nigel Griffin  
University of Oxford

Az ilyen környezetben élő számára egyszerre jelentett sokkot és felüdülést a felismerés, hogy mostoha anyagi viszonyok közepette is lehetséges nyitott és önzetlen tudományos élet. S még hozzá milyen örömteli. Ezt jelentette Kilián Pista és barátainak, kollégáinak, munkatársainak köréje gyűlt kis csoportja. Kilián valahogy mindig megszerezte a forrásokat, hogy Jean-Marie Valentint, a Sorbonne professzorát és engem meghívjon előadást tartani a Miskolci Egyetemre, vagy hogy háromévenként megszervezze az egri konferenciákat, többek közt német- és lengyelországi, szlovákiai, erdélyi és más külföldi előadókkal is. E nemzetközi találkozóknak sajátos jellege volt és van, s ezt Pista személyes ethosza határozza meg. Olyan közeg ez, melyben az emberek igen sokat, de nagy élvezettel dolgoznak, megosztják egymással a felfedezés örömeit, és közös csűrbe hordják az eredményeket. Önzetlenség tekintetében Pista maga a megtestesült személyes példaadás, miközben különösen szívén viseli munkatársainak fejlődését, tudományos elismertetését. Szívélyes vendéglátó, életszeretete és életöröme csakúgy megnyilvánul, mint mély vallásossága. A recept sikeresnek bizonyult, „csapatát” tekintélyes publikációs teljesítményű, pompás kutatócsoporttá forrasztotta. Ma jóval többet tudunk a régi Magyarország drámatörténetéről, mint amit harminc évvel ezelőtt egyáltalán sejteni lehetett, s még mindig rengeteg a feltárni való. A magyar dráma története visszahódított, s ma már integrálható az európai drámatörténet egészébe.

Ez hatalmas teljesítmény, több, mint amennyit sok agyondédelgetett nyugat-európai kutató egész életében elérhet; s mindezt fillérekből. Kilián Istvánt nem motiválta hatalomvágy; amit elért, ahhoz kutatói elkötelezettsége és felkészültsége juttatta el, s hajdan magányosan elkezdett reménytelen vállalkozása mára a kutatás fősodrába került, nem csupán annak következtében, amit Kilián tesz, hanem – bármily különös, így igaz – azáltal, amilyen ő maga: úttörő és termékeny tudós, szeretnivaló, melegszívű ember.

Nigel Griffin  
Oxfordi Egyetem



*„Óh, hegyek és völgyek, engem segéljeteK,  
Fű, fa s minden erdők most keseregjeteK”*  
(Csíksomlyói misztériumdráma, 1766)

## A CSÍKSOMLYÓI KÉZIRATEGYÜTTESRŐL



## A CSÍKSOMLYÓI DRÁMAKÉZIRAT-EGYÜTTES BEMUTATÁSA\*

A csíksomlyói ferences könyvtárnak a magyar dráma- és színháztörténet szempontjából is páratlan gyűjteményéről a 19. század utolsó éveiben érkezett az első tudósítás, majd néhány mutatóanyag a szövegekből. A két világháború közötti évtizedekben nem kutatta senki az anyagot, a második világháború után pedig, egészen a közép-kelet-európai rendszerváltásokig elveszettek vagy legalábbis lappangónak tudták a gyűjteményt. Az 1980-as években, krimibe illő fordulatok közepette előkerült az értékes anyag.<sup>1</sup> Az Országos Kiemelésű Társadalomtudományi Kutatások Közalapítvány,<sup>2</sup> a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,<sup>3</sup> valamint az Országos Tudományos Kutatási Alapprogram<sup>4</sup> segítségével megindult a kéziratok másolása, átírása, tudományos feldolgozása. Az alábbiakban e munkáról először számol be a kritikai kiadás három szerkesztője és a körük szerveződött fiatal kutatók csoportja.

*Pintér Márta Zsuzsanna*

### A CSÍKSOMLYÓI KÉZIRATEGYÜTTES TÖRTÉNETE

Talán szimbolikusnak is tekinthető, hogy éppen a magyar államalapítás ezredik évében számolhatunk be a csíksomlyói passiókról.

Ennek a szövegegyüttesnek az újkori története, felfedezése ugyanis szintén egy nagy ünnephez, a magyar millennium évéhez kötődik. Ennél ugyan kicsit korábban, 1892-ben volt az első híradás erről az anyagról, de a jelentőségét csak a millennium idején ismerték fel. A csíksomlyói gimnázium értesítőjében<sup>5</sup> mutatta be legelőször egy fiatal tanár, a később költőként, sőt drámai allegóriák, misztériumjátékok szerzőjeként is ismertté vált Fülöp Árpád (1863-1953)<sup>6</sup> a gimnázium irattárában őrzött kéziratosokat, azt ígérve, hogy hamarosan ki is ad közülük néhányat. A bejelentésnek nagy visszhangja lett, az irodalomtörténetekbe azonnal bekerült<sup>7</sup> a csíksomlyói anyagról szóló tudósítás. Bár Fülöp Árpád a következő évben az ungvári kollégiumba került tanárnak és ott tanított 1918-ig, ígéretét betartotta, és az ottani gimnázium értesítőjében az 1893-94-es tanévben kiadta az 1758-as passió teljes szövegét.<sup>8</sup> Ez volt az első, nyomtatásban is megjelent csíksomlyói passió. A következő fontos lépés az 1896-os esztendőben volt: a csíksomlyói gimnázium ünnepi értesítőjében Bándi Vazul, az iskola akkori igazgatója

\* Jelen kötet valamennyi, Csíksomlyóval foglalkozó tanulmánya az OTKA T 31918 sz. programjának támogatásával jött létre

<sup>1</sup> A leletmentés és a gyűjtemény leírását l. Muckenhaupt 1999.

<sup>2</sup> OKTK A.1471/VIII.a/99. és A.007-136/2000. sz. programja

<sup>3</sup> Magyar Millenniumi Pályázat Nemzeti Örökség, Szellemi Örökség 426. sz. programja

<sup>4</sup> OTKA T 31918 sz. programja

<sup>5</sup> Fülöp 1892

<sup>6</sup> ÚMIL I. 631.

<sup>7</sup> Fülöp Árpád tanulmányát az ItK-ban (1893, 248-249.) Badics Ferenc, az EPhK-ben (1893, 610-614.) Heinrich Gusztáv ismertette. A csíksomlyói anyagot már megemlíti a Beöthy Zsolt szerkesztette *A magyar irodalom története* c. monográfia is (1893-ban)

<sup>8</sup> Fülöp 1894, 52-95.

részletesen bemutatta az iskola, és benne az iskolai színjátszás történetét, felsorolva az irattárban található 92 drámaszöveg rövid címét is.<sup>9</sup> Két év múlva, a Régi Magyar Könyvtár sorozatának 3. köteteként, *Csiksomlyói misztériumjátékok* címmel Fülöp Árpád kiadott további négy passiójátékot (az 1751-ből, 1752-ből, 1758-ból és 1766-ból valókat), állítása szerint (amit mi is csak megerősíthetünk) a legjobbakat, nagyon alapos bevezetővel, tanári névsorokkal.<sup>10</sup> Mivel Fülöp Árpád forrásai mára már elvesztek, munkája megkerülhetetlen alapmű lett minden kutató számára. A kötetről több helyen jelent meg méltató recenzió, s amikor Szlávik Ferenc került a gimnáziumba, ő folytatta az anyag közlését.<sup>11</sup> Az apróbb közlemények után 1913-ban ismét szövegkiadásra kerülhetett sor,<sup>12</sup> ugyanabban a sorozatban, amelyben a korábbi kötet is megjelent. Az újabb négy szöveget Alszeghy Zsolt és Szlávik Ferenc rendezte sajtó alá, de az anyag sokszínűségét hangsúlyozva, *Csiksomlyói iskoladrámák* címmel. A kötetben egy vígjáték, egy magyar történelmi dráma, egy moralitás és egy késői, 1774-es passiójáték olvasható. Ezután már csak egy-két híradást olvashatunk az anyagról,<sup>13</sup> egészen 1941-ig. Utolsóként Angyal Endre közölt néhány szép passiórészletet a Vigilia 1940-41-es évfolyamában.<sup>14</sup> A háború után már senki nem látta az anyagot, és semmit nem lehetett tudni a kéziratok sorsáról. 1959-ben két passiószöveg kézírata a Petőfi Irodalmi Múzeumba került, ezeket azonban még a háború idején hozták át Magyarországra. A kéziratok egy-egy szép részletét Kilián István közölte,<sup>15</sup> és az ő vezetésével készült el az egyik szöveg kiadása is.<sup>16</sup> A szövegegyüttes egészéről azonban erdélyi tanulmányútján, 1979-ben ő is azt az információt kapta, hogy az anyag a háború során megsemmisült vagy elveszett.

Mivel az idős szerzetesek elhaltak, a többieket elhelyezték, meghurcolták, az 1970-es években a rendházban már tényleg úgy tudták, hogy a kolostor kincsei a híres műkincsvonaton voltak a zalaegerszegi pályaudvar bombázásakor, és minden megsemmisült. Szerencsére nem így történt. 1980. augusztus 22-én a 15. századból való, csodatévő Mária-szobor talapzatának javítása közben Márton Lajos és Bálint István asztalosmester a lépcső alatt egy üreget találtak. A jegyzőkönyv szerint „este 21 órakor a talapzat üregéből régi könyvek és leltári iratok kerültek felszínre. Számszerint: 33 darab nyomtatásos és kézírtas könyv, 2 doboz misztériumdrámákkal, két köteg levéltári irat és egy függőpecsétetes oklevél”, és egy pergamenre festett szép kis kép, Kájoni János arcképe, amely ma a kolostor ebédlőjében látható. Az értékes lelet ezután visszakerült oda, ahonnan az aggódó szerzetesek a II. világháború végén titokban kihozták, hogy Mária oltalmára bízák: vagyis a kolostor könyvtárába.<sup>17</sup>

<sup>9</sup> Bándi 1896.

<sup>10</sup> Fülöp 1897. A kötetről az EPhK-ban jelent meg recenzió (1897, 556-562.)

<sup>11</sup> Szlávik 1907; Szlávik 1907/1908; Szlávik 1908; Szlávik 1912.

<sup>12</sup> Alszeghy-Szlávik 1913. A kötetről Bayer József az It-ben (1914, 222.), Borbély István az ItK-ban (1914, 250-252.), Király György pedig az EPhK-ban (1914, 373-374) adott hírt.

<sup>13</sup> Tímár 1929

<sup>14</sup> Angyal 1940/41.

<sup>15</sup> Kilián 1981

<sup>16</sup> Pintér 1984

<sup>17</sup> Muckenhaupt 1999, 14. A könyv szerzője maga is jelen volt az 1980-as és az 1985-ös csiksomlyói könyvlelet megtalálásakor, és nagyrészt neki köszönhetjük az anyag gondozását és tudományos leírását is.

Még tíz évig, a romániai fordulatig kellett várni arra, hogy a leletről hírt kapjunk és hogy az anyag kutatható, megismerhető legyen – s mindebben szerepet játszott Mikes Kelemen is. Ugyanis már nyomdakész volt a ferences iskolai színjátszás adattára, melyet a másodlagos források és a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött két csíksomlyói kézirat alapján készítettem el,<sup>18</sup> amikor meghívást kaptunk az Irodalomtudományi Intézetből Sepsiszentgyörgyre, Mikes Kelemen születésének 300 éves évfordulójának megünneplésére. Maga az ünnep is csodálatos volt – aki a fordulat utáni néhány hónapban járt Erdélyben, biztosan emlékszik a hangulatra – a programban tudományos konferencia, a felújított Mikes-emlékszoba felavatása, és egy felejthetetlen zágoni ökumenikus istentisztelet szerepelt. Az egyik délután megkértük vendéglátónkat, hogy – ha már ilyen közel vagyunk Csíksomlyóhoz – autóval vigyen át bennünket oda, hogy legalább megnézhessük a kolostort és az iskolát. Nem reméltük, hogy bármit is találunk, de amikor elmondtuk a kolostor könyvtárosának, Márk József atyának, hogy miért jöttünk, ő csak vette a könyvtárkulcsot, kinyitott egy szekrényt, és rámutatott egy barna kötésű, nagyalakú kötetre: ezt keresik? Mondanom sem kell, hogy azonnal nekiláttunk a jegyzetelésnek, és a Mikes-ünnepségről hazatérve már a poggyászkötecsünkben volt az a – meglehetősen rossz minőségű – mikrofilm is, amellyel elkezdhattuk a munkát. 1991-ben már hivatalosan, a Román Tudományos Akadémia csereprogramjának keretében utazhattam Csíksomlyóra, hogy az ottani szerzetesek – eléggé meg nem köszönhető – segítségével feltérképezhessem a teljes anyagot. Így 1992-ben megjelenhetett a kijavított adattár,<sup>19</sup> 1993-ban a ferences iskolai színjátszásról szóló kismonográfia,<sup>20</sup> és megkezdődött – az OKTK, majd újabban az OTKA segítségével – a szövegek sajtó alá rendezése. A „leletről”, vagyis a kéziratgyűjtemény „újra felfedezéséről” az ELTE Bölcsészettudományi Karán rendezett „Feltáratlan értékek a magyar irodalomban” című konferencián adhattam először hírt a szélesebb szakmai közönségnek. A kritikai kiadás munkálatai mellett 1995-ben megjelent az 1765-ös passiójáték modernizált szövege,<sup>21</sup> 2000-ben pedig elkészült egy 12 passiószöveget tartalmazó, mai helyesírással, részletes jegyzetekkel készített népszerűsítő szövegkötet is (amely az Argumentum kiadónál várja a megjelenést). A szövegkiadások mellett fontos tanulmányok, elemzések is napvilágot láttak,<sup>22</sup> a Régi Magyar Drámakutató Csoport fiatal kutatói pedig Országos Tudományos Diákköri dolgozatok és szakdolgozatok sorát készítették a témából. De nem csak a drámakutató munkacsoportnak köszönhetőek az újabb eredmények: 1997-ben megjelent Sávai Jánosnak, a Szegedi Hittudományi Főiskola tanárának a csíksomlyói és a kantai iskola történetéről szóló nagy monográfiája,<sup>23</sup> és Muckenhaupt Erzsébetnek, a csíkszeredai Múzeum muzeológusának kötete, a *Csíksomlyói ferences könyvtár kincsei* is. Ez utóbbi tartalmazza a csíksomlyói drámakéziratok teljes könyvészeti leírását is.

<sup>18</sup> Jelzetük: Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, V 1593, (1959 óta vannak a múzeum tulajdonában), V. 3586

<sup>19</sup> Kilián-Pintér-Varga 44-77.

<sup>20</sup> Pintér 1993, 137.

<sup>21</sup> *Nagypénteki játék Ábrahám és Krisztus áldozatáról* = Iskoladrámák 1995, 63-118.

<sup>22</sup> Pl. Bécsy 1997; Kedves 1999; Schmikli 1999, 9-32; Szakdolgozatok: ELTE Tanárképző Főiskolai Kara, Veszprémi Egyetem, Miskolci Egyetem, Pázmány Péter Katolikus Egyetem

<sup>23</sup> Sávai 1997

Elsőként ismertette azt a kötetet, amelynek annyira megörültünk, s amelyet már rég elveszettek, megsemmisültek hittek a színház- és irodalomtörténészek.

A kötetet 1774-ben, Péterffi Márton ferences tartományfőnök utasítására másolták össze, aki – félve, hogy a csíksomlyói passiójátékok szövegei elkallódnak (hiszen a környékbeli falvakba is gyakran kikölcsönözték őket, az 1737-es passiót pl. 1753-ban Eszterneken is eljátszották) –, arra utasította a kolostor fiatal szerzeteseit, diákjait, hogy az iskola Mária Társulata által vásárolt kötetbe másolják be az összes fellelhető drámaszöveget.<sup>24</sup> Így került be az *Actiones parascevicas* c. könyvbe 46 magyar, egy magyar–latin és egy latin nyelvű misztériumjáték. A kötet legkorábbi szövege 1721-ből, a legkésőbbi pedig 1774-ből való, terjedelme 1348 lap. De még ez a vastag kötet sem bizonyult elegendőnek: ezért jött létre 1776-ban két újabb drámagyűjtemény *Actiones Tragicæ* és *Actiones Comicæ* címmel, amely 7, illetve 6 drámaszöveget őrzött meg az utókornak. Még így sem került bele minden drámaszöveg ebbe a három kötetbe, nagyon fontos a két „fekete doboz” is. Az egyikben 8, a másikban 22 kis füzet található, a dobozokat – feliratuk szerint – a millenniumi kiállításra készítették, s bennük is vegyesen találhatók magyar, latin–magyar és latin drámaszövegek. Egy részüket már bemásolták a passiókötetbe, de azért megőrizték az eredeti kéziratot, a többség azonban kimaradt az összegyűjtésből, így a szövegét máshonnan nem ismerhetnénk.

A szövegek többsége másolat, bár lehetséges, hogy a szerzők nevét vagy kezdőbetűjét feltüntető szövegek között autográf szerzői kéziratok is vannak. Mivel a név szerint ismert drámaíróknak (pl. Potyó Bonaventúrának, Domokos Kázmérnak, Szentes Regináldnak) nem maradtak fenn egyéb kézírataik, ezt utólag már nem tudjuk megállapítani. A passiókötet írásképe nagyon nagy változásokat mutat: rendkívül nehezen olvasható, javítgatott, hanyagul másolt szövegek váltakoznak jól olvasható, tiszta írásképekkel, valószínűsítve Fülöp Árpád feltevéseit, miszerint a kötetet diákok vagy fiatal fráterek másolhatták. Az 1773 után játszott drámák szövegeit már sokkal gondosabban megőrizték. Mind a két kisebb kötet, mind a különálló füzetek írása gondos munkára vall, ezeknél joggal feltételezhetjük, hogy a szövegek egy részét maguk a szerzők másolták.

A Csíksomlyón ma található anyag nem egyezik meg teljesen a Bándi Vazul-féle felsorolással: 12 címet nem sikerült azonosítani, vannak viszont olyan szövegek, amelyek nála nem szerepelnek, így ma összesen 97 drámaszöveget ismerünk Csíksomlyóról. Ez a szám még tovább változhat: A más kolostorokból odaszállított nyomtatott kötetekben is találhatunk kéziratos drámákat – egy ilyen szöveg éppen két éve került elő<sup>25</sup> –, de a Csíksomlyó környéki plébániák anyagának átvizsgálásával talán előkerülhetnek újabb kéziratok is. Ez a hatalmas szövegegyüttes (97 dráma) már önmagában is nagy szenzációt jelent. A *Régi Magyar Drámai Emlékek* 16-17. századi összes darabja belefért másfél kötetbe,<sup>26</sup> a folytatásaként megjelenő 18. századi sorozat

<sup>24</sup> Fülöp 1897, 51-53; Muckenaupt 1999, 112-125.

<sup>25</sup> A *Planctus Beatae Virginis Mariae De Passione Dni Nostri*, Az 1626-ból való 23 oldalas kézirat szöveg a mikházi kolostorban, Guido de Monte Rocherii *Manipulus curatorum* c. (Strassburg, 1490.), kötetébe lett bekötve a 17. században. A szöveget kiadta, a kísérő tanulmányt írta Lukács István (2000)

<sup>26</sup> RMDE 1960

eddig megjelent kötetei pedig kb. 120 magyar nyelvű teljes szöveget közölnek.<sup>27</sup> Az arányokat jól mutatja, hogy a dokumentálhatóan több mint ötezer iskolai előadást rendező jezsuiták iskoláiból összesen 35 magyar drámaszöveg maradt ránk, s még a 18. században leginkább magyarul játszó három protestáns felekezet is csak 50 drámát hagyományozott az utókorra.

A 97 szövegből 11 biztosan nem ferences, hanem jezsuita eredetű: ott van az anyagban Anton Claus német jezsuita 7 latin darabjának kézírata, Jób Gábor történelmi drámája, Andreas Friz spanyol jezsuita Cyrusról szóló darabjának magyar fordítása, Gázso István *Macaria* c. darabja. A többi 86 szöveget azonban nem ismerjük máshonnan, s így feltételezhetjük, hogy a korabeli viszonyok között „eredeti” ferences darabok lehetnek. Közülük 62 magyar nyelven íródott, 12 latin–magyar nyelven, 12 pedig csak latinul. Ez utóbbiak közül négyet, egy Mária mennybemeneteléről szóló magyar nyelvű töredékkel együtt a Csíkszeredai Múzeumban őriznek.<sup>28</sup>

De nemcsak a szövegek sokasága és a magyar nyelvű drámák aránya miatt különleges a csíksomlyói hagyaték, hanem tematikája és jellege miatt is – ez utóbbi ugyanis egész Európában egyedülállóvá teszi. Bár a műfaji határok gyakran elmosódnak, s nem lehet teljesen egyértelműen tematikus rendbe illeszteni a szövegeket, de az arányokat jól mutatja, hogy 42 passiójáték, 12 moralitás, 5 ószövevségi dráma, 4 mártírdráma, 12 történelmi dráma, 4 társadalmi dráma és 2 vígjáték található a drámák között. Hiányzik viszont a pásztortjáték (még az allegorikus, főpapokat köszöntő formája is) és a mitológiai darab, sőt a mitológiai utalások sem jellemzik a szövegeket.

A szövegegyüttesen belül a legjelentősebbek a passiószövegek. Nemcsak azért, mert ilyen nagy számú passiószöveg eddig még sehonnan sem került elő, hanem azért is, mert a szövegek olyan textus-hálót alkotnak, amelyben a különböző passiószövegek sajátos csoportokban kapcsolódnak össze. Az egyes típusok vizsgálatán túl így az anyag egésze az egymásra hatás, a kompilálás, szerkesztés 18. századi gyakorlatának vizsgálatára is egyedülálló lehetőséget biztosít.

Ez a textus-háló több mint hatvan év alatt szövődött össze, a legkorábbi csíksomlyói drámaszöveg 1721-ből, a legkésőbbi pedig 1780-ból való. A kezdetekben talán az iskola megerősödésének van a legnagyobb szerepe: az 1673-ban már működő csíksomlyói iskolában többszöri próbálkozás után, 1721-ben nyílt meg a két felső osztály, ezekkel együtt 200 fölé nőtt a tanulók létszáma, megépült az új iskola és szemináriumépület, s ettől kezdve folyamatos az iskolai színjátszás egészen 1782-ig. Csak öt évben nem tudunk színielőadásról, de lehet, hogy valamelyik évszám nélkül lejegyzett szöveget éppen ezekben az években mutatták be.

A záró évszámnak is iskolatörténeti, illetve történeti oka van: II. József feloszlatta a Mária Társulatokat, s mivel Csíksomlyón ez a társulat szervezte és segítette a passióelőadásokat, a virágzó színi életnek 1780 után kényszerűen vége szakadt. Az 1782. január 6-án tartott előadás után már egyetlen adatunk sincs, s bár a 19. század elején újra feléledt a csíksomlyói iskolai színjátszás (1841-ig vannak adataink róla), az akkori adatok és szövegek már kívül esnek vizsgálódási körünkön.

\*\*\*

<sup>27</sup> RMDE XVIII. századi sorozat teljes bibliográfiáját lásd: Nagy Júlia 1998

<sup>28</sup> Egy vegyes tartalmú, cím nélküli kolligátumban, melynek jelzete: 2153.



## **L'HISTOIRE DES MANUSCRITS DE CSÍKSOMLYÓ**

Malgré les données qui nous parlent de dix mille représentations, nous n'avons que 200 textes dramatiques en hongrois du 18ème siècle. De ces 200 textes 67 viennent du même petit village transylvanien nommé Csíksomlyó. Les textes furent découverts dans la bibliothèque de l'école franciscaine, une école catholique où il y avait régulièrement, entre 1721 et 1782, des représentations théâtrales en hongrois. Les manuscrits gardés dans la bibliothèque du monastère de Csíksomlyó furent cachés pendant la 2<sup>e</sup> Guerre Mondiale sous le socle de la statue de la Vierge miraculeuse, et ils ne furent trouvés qu'en 1980 quand les travaux de la restauration de la statue commencent. Il s'agit d'un manuscrit de 1300 pages et d'autres manuscrits de plus de 50 pièces. L'importance des textes de Csíksomlyó est connue par les chercheurs et par le public depuis un siècle. Les chercheurs, pendant des décennies, considèrent les manuscrits perdus parce qu'avant le changement politique en Roumanie il n'était possible ni de faire des recherches ni de publier les 98 textes gardés à Csíksomlyó. L'héritage de Csíksomlyó est particulier non seulement par le grand nombre d'oeuvres en hongrois mais aussi par sa thématique et son caractère, et ce dernier est unique en toute l'Europe. Des 67 pièces hongroises 41 sont des mystères de la Passion. Jusqu'à présent treize Passions se sont publiées et nous avons l'intention de faire l'édition critique de tous les mystères de la Passion franciscains écrits en hongrois. Bien que ce soit une édition en hongrois mais nous espérons bien que les chercheurs européens aussi pourrons la connaître.

## A CSÍKSOMLYÓI PASSIÓK MŰFAJI SAJÁTOSSÁGAI

A teljes kéziratgyűttes fénymásolata rendelkezésünkre áll ugyan, az anyagnak azonban csak mintegy felét (esetleg nagyobbik felét) volt módom olvasni. Így csak ennek alapján próbálok ideiglenes következtetésekre jutni a csíksomlyói passió műfaját illetően.

### A *passió* terminus

Az immár évszázados hagyomány szerint a 18. században Csíksomlyón előadott valamennyi nagypénteki, feketevasárnapi és pünkösdi darabot *passiónak* nevezzük. A nemzetközi szakirodalom általában a misztériumjátékon belül tárgyalja a *passiót*, és főleg két definíciót ad a műfajra: szűkebb értelemben a *passió* Jézus szenvedéstörténetét meséli el, tágabb értelemben Jézus egész életével, sőt az üdvtörténet bármely részével foglalkozhat.<sup>1</sup> A csíksomlyói passiók a szó mindkét használatának megfelelnek.

E csíksomlyói darabok általában cím és műfaj megjelölés nélküliek, az *Actio Parascevice* megnevezést használják. Azaz *játékot*, (*előadást*, *produkciót*) látunk; ez sajátos módon megerősíti az angol úrnapi drámaciklusokkal kapcsolatban használt *play*, *game* kifejezéseket.<sup>2</sup> A nemzetközi szakirodalom általában kerüli a definitív műfaj-meghatározást. Jelen áttekintésben műfaj-meghatározás helyett én is műfaji jellemzőket sorolok.

A csíksomlyói ferences színjátszás a legerősebben hordozza a didaktikus célt, a krisztusi tanítás továbbadása, megértetése érdekében, ezért az üzenet lényege, tehát maga a *cselekmény* Krisztus élete, szenvedése és halála. E cselekmény, illetve a cselekmény üzenetének hangsúlya szempontjából az alábbi tematikus csoportokba sorolható a csíksomlyói anyag:

1. Csak a szenvedéstörténetet feldolgozó darabok
2. Ószövetségi tipológiát alkalmazó darabok
3. Parabolák
4. Morálítások

### 1. Csak a szenvedéstörténetet feldolgozó darabok

E drámacsoporttal kell legrészletesebben foglalkoznunk, mivel ezek jelentik minden további típus alapját. Az itt található cselekményelemek lényegében minden

<sup>1</sup> A *passió* francia fogalma Jézus teljes élettörténetét jelent(het)i. Vö. Alane E. Knight szócikke = *Dictionary of the Middle Ages* Vol. 9, 447-8.

<sup>2</sup> Pl. Kolve 1966. A *ludus*, a *jeu*, a *Spiel*, a *play* ráadásul általában az anyanyelvű drámára lefoglalt szó a francia, német, angol szakirodalomban. A csíksomlyói *actio* nem kizárólag magyar nyelvű darabra használatos.

drámában ugyanazok. A prológos és az epilógus mindig a bűnbánatra figyelmeztet. A cselekmény általában Krisztus fellépésével kezdődik, szinte sohasem hiányzik a vak, a bēna meggyógyítása, Lázár feltámasztása. Az apokrif bethániai jelenet ugyancsak mindig szerepel; Mária ekkor találkozik utoljára fiával, s a számunkra az *Ómagyar Mária-síralomból* ismert három fokozatban könyörög fiának: 1. ne haljon meg, 2. hadd haljon meg helyette Mária, 3. hadd haljon meg Mária a fiával együtt. Az utolsó vacsora és a getsemáni kert jelenete érthetően mindig megtalálható, csakúgy, mint a főpapok tárgyalása, majd Krisztus megjelenése Heródes és Pilátus előtt. A darabok egyfajta tetőpontja a megostorozás, a királyi jelvények felvétele, a kínzás-megalázás és a kereszttel részletes jelenetsora. Krisztus elítélését általában követi Júdás önátkozó monológja, mely az öngyilkossághoz vezet. Gyakran jelenik meg a kereszttel alatti jelenetben az asszonyokkal együtt Arimateai József is. Sokszor lépnek színre ördögök is; e drámákban általában csak Júdás környékén. Az ördögök párhuzamaként angyalok is megjelennek. A párhuzamosság más ponton is megnyilvánul: ha szerepel „égi pör”, akkor annak földi párhuzama a főpapok tanácskozása, a pokolbeli pedig az ördögök vitája, vetekedése.

Michael T. Davisnek az angol passió-ciklus (meglehetősen bizonytalan) korai hagyományáról szóló szócikke a középkor enciklopédiájában<sup>3</sup> Krisztus utolsó hetének történéseivel azonosítja a passió eredeti fogalmát; a történet tehát Jézus jeruzsálemi bevonulásával kezdődik, fontos mozzanata Júdás csókja, Jézus elfogatása, majd jelenete Pilátussal, Pilátus kézmosása, zárata pedig a sírbatétel, de még inkább a legyőzhetetlen kereszttel (*crux invicta*). Új elemként, az 5. században jelenik meg a keresztre feszítés részletezése, amely a 9. századtól egyre inkább a középpontba kerül. E több évszázados előzményt a minden bizonnyal énekelt és dialogizált trópusokban kell keresnünk.<sup>4</sup> A folyamatot illetően nincs vita a szakirodalomban, a drámára váltás (drámává válás) idejéről azonban sokszor olvashatunk eltérő nézeteket (és eltérő drámadefiníciókat). A középpontban mindenképpen Jézus szenvedése, azaz a nézőket közvetlenebbül figyelmeztető, felszólító erejű, tehát az eseményeket az *itt és most* jegyében értelmező *tanítás* áll, mely általában jellemző a 14-15. század európai drámáira, a korábbiakra viszont nem. Karl Young szerint a 13. század előtt nincs dramatizált szenvedéstörténet.<sup>5</sup> Az új tárgyválasztást a közönséghez való megváltozott viszony, a hatáskeltés szándéka magyarázza. E váltást az irodalom leggyakrabban és elsősorban a 13-14. században a ferencesekkel megjelent új érzékenységre, új meditációs és devóciós gyakorlatra vezeti vissza, ami különösen fontos számunkra a 18. századi csíksomlyói ferences anyaggal kapcsolatban.

<sup>3</sup> *Passion Cycle = Dictionary of the Middle Ages* Vol. 9, 446-447.

<sup>4</sup> Bjork említi, hogy kb. 22 helyről maradtak fenn dialogizált trópusok a 11. századig. Egy St. Gallen-it idéz is: *Interrogatio: Quem quaeritis in sepulchro, Christicolae? Responsio: Jhesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae. / Non est hic; surrexit sicut praedixerat, / Ite nunciate quia surrexit de sepulchro.* (Bjork 1982, 1.)

<sup>5</sup> Young 1933, I. 492. ("We hear of no dramatization of the Passion earlier than the beginning of the thirteenth century, and even after this date evidences that such plays were promoted within the church are extremely rare.")

A csíksomlyói passiók közül több nem scénákra, hanem tizennégy stációra oszlik,<sup>6</sup> e jeleneteket tehát szabdaltan, a Kálvária egyes stációinál megállva adták elő. *Declamatio-ciklusról* is beszélhetnénk, mert a történet – a szenvedéstörténet egy-egy részletét – minden stációnál megakasztja a bűnbánatra figyelmeztető, közös ének. Az éneketétek tehát, amelyek egyébként valamennyi csíksomlyói darabra jellemzők, s ugyancsak az erős átélést, a közönség azonosulását szolgálják, nem pusztán betétek, hanem a dráma szerves részei. E tény is felhívja a figyelmet arra, hogy a csíksomlyói passiók drámaiságát az írott szövegen és annak előadásán túl a *receptióban* is lássuk. Nem egyszerűen arról van tehát szó, ami irodalomtörténészek és színháztörténészek szembenállásában sokszor megfogalmazódik: a szöveg holt anyag, a színpadi megjelenés a dráma. E passiók esetében ugyanis a befogadó átélése és együttműködése is szerves része a drámának. Ezért különösen fontos, hogy irodalom- és színháztörténészek, néprajz- és zenekutatók együttműködjenek a (sokszor meglehetősen archaikus) *népénekeket* felhasználó csíksomlyói anyag feldolgozásában.

Figyelemreméltó, hogy a szenvedéstörténeten belül is fellépnek allegorikus szereplők (a hét főbűn, Genus Infernalis, Genus Humanum stb.), azaz a csíksomlyói passiók mindig érintkeznek a moralitásokkal. Erről részletesebben a moralitásokkal kapcsolatban kell szólni.

## 2. Öszösvetségi tipológiát alkalmazó darabok

Magukban a drámakéziratokban megtalálható a legtöbb olyan terminus, melyet a hermeneutikai szakirodalom a tipológiai szimbolizmus történetéből felsorol (*figura*, *praefigura*, *umbra* szavakat találtam eddig).<sup>7</sup> Adataink esetleges volta talán itt a legfeltűnőbb, de a legfájóbb is, hiszen pontos táblázatokra, statisztikára van szükség. (Ezek elkészítésére csak valamennyi szöveg leírása és feldolgozása után van lehetőség. A kritikai kiadás drámaszövegei után szükség lesz egy nagy áttekintő és összegző tanulmányra, számos táblázattal, kimutatással, statisztikával, kereszthivatkozásokkal.) Jézus történetének előképeként megjelenik a csíksomlyói anyagban többek között a bűnbeesés, a vízözön, egyiptomi József, Ábrahám, Izsák, Jób, Dániel, Zsuzsanna, Nabot, Dávid, Judit, Eszter, Tóbiás története. Az előkép és a beteljesedett történet kapcsolatát mindig gondosan elmagyarázza, felfeji a prologus, gyakran az epilógus is elismétli.

A csíksomlyóiakon kívül – tudunkkal – egyetlen 18. századi magyarországi darab dolgozik praefigurákkal: a minorita Juhász Máté *A Krisztusnak érettünk való kinszenvedéséről* (Nagybánya, 1761) c. darabja, melynek Dávid és Góliát harcát feldolgozó részlete azonban egy csíksomlyói töredékben<sup>8</sup> is megtalálható; azaz: a forrás kérdését, mindkét irányban meg kell vizsgálni. (Juhász Máté nevéhez esetleg mindeddig egy csíksomlyói, obszerváns ferences darabot kötöttünk, jogosulatlanul, avagy a csíksomlyóiak is használtak más, nyilván elsősorban minorita forrást.)

Feltűnő az 1729-es passió, amely címében is kiemeli, hogy a szenvedéstörténet előképeként Dávid győzelmét mutatja be. A darabba ugyanakkor *hamis előképként*

<sup>6</sup> Az 1723-as kézirat csak a 4-5-6-7-8-9. stációt tartalmazza, töredék jellege tehát nyilvánvaló. Az 1739-es darabban már mind a tizennégy stáció megvan.

<sup>7</sup> *umbra*: 1740; *figura*: 1729, 1757

<sup>8</sup> Különálló füzetben. Pintér 1993, 124. (79.sz.)

(*figura falsa*) illeszti be az igazságtalanul megvádolt és megölt Nabot, továbbá az ugyancsak igazságtalanul megvádolt, ám győzelmes Dániel történetét, melyek – mai logikánk szerint – ugyancsak a szenvedéstörténet előképei. Eddigi ismereteim alapján néhány más dráma is megkülönböztet igaz és hamis típusokat.

Kézenfekvő tehát a kérdés: volt-e rögzített praefigura „rendszer” a középkorban; ha volt, mennyire volt változtathatatlan; s végül, mennyi maradt ebből a 18. századra: oldódott-e vagy merevült? Erre a kérdésre tudtommal a középkori drámákat elemző tanulmányok sem igazán adnak választ, azon túl, hogy felsorolják a jelentős egyházatyák és teológusok által kidolgozott legismertebb figurális kapcsolatokat az Ó- és Újszövetség között.<sup>9</sup> E kérdés további vizsgálatot igényel.

### 3. Parabolák

Erich Auerbach arra hívta fel a figyelmet, hogy a középkor szóhasználata általában nem különböztette meg a *tipologikus, reálprofétikus* értelmű *figurat* más allegorikus, szimbolikus értelmezéstől.<sup>10</sup> Azért soroltam mégis külön csoportba a csíksomlyói anyag újszövetségi parabolákat használó darabjait, mert itt *értelmezésről* és nem *beteljesítésről* van szó. A 1763-as passió első része például a szőlőmunkások parabolája (Mt 21:33-41), majd Lázár feltámasztásával (János 11:1-44) kezdődik Jézus története. A prológos megmagyarázza a párhuzamot a szőlőmunkások története és a szenvedéstörténet között.

### 4. Moralitások

Már a kizárólag a szenvedéstörténetet színre vivő daraboknál láttuk, hogy mindig érintkeznek a moralitással. Jézus földi élete egyfajta *ars vivendi*, azt mutatja meg, hogyan kellene élnie az embernek, hogy a pokol kínjait elkerülje. Az *ars moriendi* ugyanennek másik oldala: a passiók gyakran figyelmeztetik a nézőt a halálra való felkészülésre. A dráma szereplőinek lényege Istenhez való viszonyuk, ilyen értelemben a történeti szereplők is (Heródes, a főpapok, Pilátus stb.) eleve egy-egy alaptulajdonság hordozói.

A csíksomlyói anyagban láthatóan igen erős a moralitás jelenléte; a moralitások jelen különálló csoportjába azok a darabok tartoznak, amelyek egy tanító jellegű történetből és a szenvedéstörténetből vagy annak egyes elemeiből tevődnek össze. A tanító jellegű történet szereplői leggyakrabban a világi élvezetekben – zenében, táncban, *Venus játékában* – elmerült ifjak, az ő lelkükért küzdenek a hét főbűn és a testiség egyéb allegóriái (*Mundus, Caro* stb.), ördögök, angyalok. Általában megjelenik a figyelmeztető Halál (*Mors*) is. Az ifjak között mindig akad egy, aki ellenáll a csábításnak, megtér, s így nem kárhozik el. A kárhozott ifjú részletesen leírja szenvedését a pokolban, majd ezt elismétlik maguk az ördögök is. A moralitás-történet vagy úgy kerül kapcsolatba a szenvedéstörténettel, hogy a moralitástörténet evilágnak élő, bűnös alakjai Krisztus elítélőiként vagy kínzóiként átlépnek a szenvedéstörténetbe; vagy pedig maga a

<sup>9</sup> Leggyakrabban Pál, Tertullianus, Origenész, Ambrosius, Augustinus, Prudentius, Philón neve szerepel.

<sup>10</sup> Auerbach 1998, 48.

szenvedő, megkínzott Krisztus lép színre, és hosszú monológban győzködi a kárhozathoz közeli ifjakat. Az 1758-as darabban az istenfélő atya fiait és leányait az ördög egy kerítő vénasszony segítségével bűnre és atyjuk elleni lázadásra csábítja, végül e fiak és leányok lesznek a Krisztust elítélő tömeg vezérei és a keresztre feszítés végrehajtói a szenvedéstörténet-részben. Az 1737-es darabban Krisztus az engedetlen ifjú arcába csapja kifolyt véréét. Mindkét változatban igen fontos a szenvedés megrázó ábrázolása, amelyet a barokk ízlésvilág is erősít.

A kéziratgyűttesben valószínűleg kirajzolódik a szenvedéstörténettől függetlenedő moralitás tendenciája: feltételezésem szerint az idő előrehaladtával először elmarad a részletes szenvedéstörténet, s csupán Krisztus jelenik meg, majd még később már ő sem, s csak a didaktikus történet és a prológu-s epilógus magyarázata figyelmezteti a nézőt a helyes életvitelre és értékválasztásra. Az egyik legkésőbbi nagypénteki darab, az 1777-es – melynek kései volta már a próza formában is kitűnik – csak egy tanulságos történetet mesél el egy evilágnak élő gazdagról, akit váratlanul elragad a Halál. Csak Krisztus beszél versben a kilencedik, rövid színben, amikor tulajdonképpen egy moralitásszín élkelődik a darabba: Krisztus a *Tempus* és a *Horae* segítségével meghozza döntését az elvesztegetett, bűnös élet megbosszulására. A dráma e ponton tér vissza a cselekményhez, a bűneiben meghalt atya három fiának eltérő életéhez. Az örökséget megkaparintó, testvéreit kisemmiző legidősebb fiú lába alatt végül megnyílik a föld, a kegyes életű szereplők pedig elnyerik méltó jutalmukat.

### Másság és hiány

A csíksomlyói anyag jellemzőinek áttekintésekor érdemes kitérni a darabok formájára. Néhány legkésőbbi passiótól eltekintve, valamennyi versben készült, bokorrímes, leggyakrabban „négy-sarkú”, 10-11-12 szótagú sorokkal. A másolók figyelmetlensége, felkészületlensége okán igen sok a hibás verssor, ez a szövegkiadásban több elméleti és gyakorlati gondot okoz, nehéz eldönteni, kell-e, s ha igen, milyen mértékben, emendálni a döccenő ritmust, eltévesztett rím-szavakat stb.

A verses drámai forma azért érdekes, mert pontosan egybevág az iskolai színjáték versből prózára váltásának folyamatával, amelyben – nem tudjuk, miért – a szerzők a prózát érezték korszerűbbnek. Az egybeesés azonban lehet véletlen is, mivel a csíksomlyói anyag nem mutat rokonságot a korabeli magyar színi eseményekkel.<sup>11</sup>

A formai másságon túl néhány csíksomlyói „hiány”-ra is felfigyelhetünk. Hiányzik a feltámadott Krisztus *pokolra szállása* és a középkori drámákban szinte kötelező *utolsó ítélet* jelenet. Különösen izgalmas ez a megmagyarázhatatlan eltérés, elképzelhető, hogy a túlvilági jelenetek kihagyásával erősebb a földi lét és az ember

<sup>11</sup> A protestáns iskoladráma láthatóan „zsákutcának” bizonyult a hivatásos színjátszáshoz vezető úton, s ehhez – antiklasszicizmusán túl – feltételezésem szerint nagyban hozzájárult a megőrzött verses forma. A katolikus iskolai színjáték először az „alantasabb” műfajokban, főleg a komédiában váltott prózára, s később jelentek meg a prózában írt tragédiák. A Shakespeare-kultusz kellett ahhoz, hogy a 19. század elején, immár a hivatásos színjátszás, visszatérjen a verses drámai formához; akkor már persze a jambikushoz. E folyamatba lényegében sehová sem illeszkedik a csíksomlyói színjátszás.

hangsúlya e darabokban. Ismét nyilvánvaló tehát, hogy megkerülhetetlen a csíksomlyói passió-hagyomány saját, belső logikájának megértése.

A legfurcsább a komikus jelenetek, szereplők teljes hiánya, hiszen a középkori szerzők szívesen élénkítették darabjaikat efféle jelenetekkel. Kevéssé kielégítő az a magyarázat, hogy a csíksomlyói szerzők azokat a jeleneteket nem használták – Noé és a vízözön, a pásztorok –, melyek a legtöbb alkalmat adták a komikus részletekre. Közismert, hogy a középkori angol drámaciklusok célja, a csíksomlyói előadásokhoz hasonlóan, a hit átélése és erősítése volt, ezek az előadások mégis a világi színjátszást készítették elő,<sup>12</sup> nem utolsósorban a komikus jelenetben színre lépő sajátos, angol figurák révén. A komikum hiánya a 18. századi csíksomlyói színjátszó hagyomány különös voltára, sziget jellegére hívja fel a figyelmet. A csíksomlyói kéziratgyűjtes a 18. századi iskolai színjátszáson belül is szívet alkot, drámaanyaga sehogyan sem köthető a 18. századi iskolai színjátékhoz, amelynek gyors és nagy arányú átalakulása vezet a világi és professzionális színház kialakulásához. A csíksomlyói hagyománynak nincs folytatása; ugyanakkor, a források, fennmaradt kéziratok hiánya miatt az előzményt sem látjuk, melyhez a csíksomlyói passiójátékok esetleg kötődhetnek.

A további kutatás, a drámaszövegek feldolgozása e kérdések megválaszolásához is közelebb vihet.

\*\*\*

*Júlia Demeter*

## GENRE PROBLEMS OF CSÍKSOMLYÓ PASSION PLAYS

The traditional name of the pieces in the 18<sup>th</sup> century Csíksomlyó manuscript collection is passion play. These plays “call” themselves *actio parascevice*, just like *ludus*, game, play, though in Csíksomlyó it does not necessarily in the vernacular. According to the plot (i.e. the passion of Jesus) the following groups can be made:

1. The Passion proper
2. The Passion + typology
3. Parables
4. Moralities

### 1. The Passion proper

In the Middle Ages the spiritual life of the 13-14<sup>th</sup> century was very much influenced by Franciscan devotional modes; the atmosphere and purpose of the 18<sup>th</sup> century observant Franciscan Csíksomlyó dramas are similar.

Usually the following episodes can be seen: the Ministry of Christ (healing the blind, Lazarus) – Mary in Bethany (apocryphal element) – trials of Christ – whipping and torture of Christ – Judas’s betrayal, monologue, suicide – Crucifixion, women, Joseph of Arimathea. Also: devils – angels, seven deadly sins, allegories: passion play is very close to moralities.

---

<sup>12</sup> Gondoljunk csak arra, hogy az angol reneszánsz színházában milyen erős a moralitáshagyomány.

Some dramas do not contain *scenas* but *statio*s, where collective chanting (typical of Csíksomlyó dramas) hinders the story itself and gives place to a kind of declamation; we must not forget that the process of reception is a definite part of Csíksomlyó performances.

## 2. The Passion and typology

The words *figura*, *preafigura*, *umbra* are frequently used in the manuscripts. The most frequent *praefiguras* are: Adam and Eve, Noah, Joseph, Abraham and Isaac, Job, Daniel, Susanna, Nabot, David, Judith, Esther, Tobbit. The relation between *preafigura* and its New Testament fulfillment is explained in the Prologues and Epilogues.

The drama of 1729 shows David's story as the *figura* of the passion, while the story of Nabot and Daniel is considered as *figura falsa*. The question therefore still remains: was there a fixed medieval system of typology?

## 3. Parables

Parables usually show the allegorical link to Christ's passion, i.e. it is not the fulfillment of a type. The first part of the drama of 1763 is the parable of husbandmen (Mat. 21:33-41), followed by the second part: the Passion starting with Lazarus's death.

## 3. Moralities

Though we have stated the importance of morality, it is worth creating a new group of dramas where the Passion is combined with a morality play. Medieval and Csíksomlyó drama, too, wants to teach *ars vivendi* and *ars moriendi*.

In the morality part most often devils and angels fight for 1-2-3 young men in wordly joys. One of them recognizes Christ, the others fall into Hell. The sinners either reappear in the Passion as the tormentors, betrayers of Christ or the suffering Christ himself explains *ars vivendi*.

Possibly a tendency can be traced in Csíksomlyó: while there is a growing number of moralities, first the Passion gets less important, finally Christ himself disappears, and only the didactic story remains with strong elements of morality.

## *Odds and lacks*

While verse form is considered as anachronistic in the 18<sup>th</sup> century, almost all Csíksomlyó passion plays are verse dramas (only the latest ones are in prose, e.g. 1777). We have no real explanation for the lack of some typical medieval themes and scenes like Harrowing of Hell, Doomsday, and generally comic action.

Conclusion: Csíksomlyó is an "island" within the 18<sup>th</sup> century Hungarian (school) theatre, i.e. there is no link to the secularization of 18<sup>th</sup> century Hungarian drama and theatre. While Csíksomlyó seems to be a dead end in the process to professional theatre, we find no trace of Hungarian tradition before the 18<sup>th</sup> century, either. Similarly, we do not find (provable) links to the 13-17<sup>th</sup> century European tradition. The annotated edition of Csíksomlyó dramas is being prepared, after this work we hope to find the answers to some of our questions.

## ADATOK CSÍKSOMLYÓ SZÍNPADA ÉS SZCENIKÁJA TÖRTÉNETÉHEZ

A csíksomlyói színház szcenikájáról meglehetősen kevés az ismeretünk. Nagy Imre 1862-ben, Bándi Vazul 1893-ban tisztázta azokat a kérdéseket, amelyek a legfontosabbak. Utánuk Fülöp Árpád sokkal később újból összefoglalta a színház, helyesebben szólva a színpad létrehozó legfontosabb ismereteket.<sup>1</sup> Utánuk Alszegehy Zsolt és Szilávik Ferenc *Csíksomlyói iskoladrámák* címmel kiadtak néhány drámát abból a kéziratgyűjtésből, amelyet Csíksomlyón őriztek, majd 1993-ban Pintér Márta Zsuzsanna gyűjtötte össze és adta ki a magyarországi ferences iskolai színjátszás történetét, s könyvében részletesen tárgyalja a csíksomlyói színjátszó hagyományt is.<sup>2</sup> 1998-ban pedig megindult a csíksomlyói gimnázium 18. századi színjátékainak sajtó alá rendezése. A munkálatok szervezését, a kötetek szerkesztését Demeter Júlia, Pintér Márta Zsuzsanna és Kilián István vállalták el.

A csíksomlyói színpad története szervezettebb kapcsolatban van a nagypéntek tömeges ünneplésével, mint magával az iskolai tananyaggal. Pintér Márta Zsuzsanna adatai szerint Csíksomlyón összesen 98 előadást rendeztek 1721-től a 18. század végéig.<sup>3</sup> Negyvennyolc alkalommal nagypénteken játszottak, kilencszer pünkösdi szombatján, feketevasárnap egyszer, vízkereszt napján egyszer, úrnapján egyszer s egyszer Mária mennybevétele napján (augusztus 15.). Harminchárom előadásról nem lehetett megállapítani, hogy milyen ünnepen adták elő.<sup>4</sup> Ezek a számadatok jelzik, hogy az igény kétségtelenül megvolt a csíki ferencesekben s a hatókörükbe tartozó hívekben arra, hogy évente egyszer nagypénteken Jézus szenvedéstörténetét végigelmélgeljék, s a látottak hatására felkeltsék magukban a bűnbánatot. Azaz nem azért játszanak misztériumjátékot a fiatalok, hogy bibliai ismereteiket elmélyítsék, vagy egyáltalán tanulmányaikat színjátékokkal is gyarapítsák, vagy azért, hogy a nyilvánosság előtt bátran fellépjenek, hogy megszokják és megtanulják érveik logikus sorba rendezését, állításaik megvédését, hanem elsősorban azért, hogy a népet minden esztendőben legalább egyszer bűnbánatra intsék. A pünkösdi előadások viszonylagos nagy száma jelzi annak a hagyománynak a létét, amely mind a mai napig él, hogy tudniillik pünkösdkor a környező tájakról nagy tömeg gyűlik össze, s együttesen ünneplik a Szentlélek eljövetelét.

Természetes, hogy a nyilvánosság előtti fellépésnek a szubjektív elemeken kívül objektív feltételei is voltak. Azaz olyan helyen kellett játszaniuk, ahonnan az

<sup>1</sup> NAGY Imre 1862; Bándi 1894; Fülöp 1897.

<sup>2</sup> Alszegehy–Szilávik 1913; Pintér 1993.

<sup>3</sup> Pintér 1993, 114–127.

<sup>4</sup> Nagypéntek 48, pünkösdi 9, feketevasárnap 1, vízkereszt napja 1, úrnapja 1, Mária mennybe felvétele napja (aug. 15) 1, ismert pontos dátummal de nem ünnepen 4, bizonytalan napon 33. *Összes előadás 98.*

odaérkező hívek serege hallja a diákszínészek hangját, s látja is a színpadon történeteket. Az 1851-ben datált címtelen kolligátum 170-183. lapján egy latin nyelvű *Lusus Bucolici* című drámát őrzött meg, melyet *inter domesticos parietes* mutattak be. Ugyanebben a gyűjteményben a 217-224. lapokon egy *Actus Rhetorico-Poeticus* is olvasható, amelyet ugyancsak *inter domesticos parietes* adtak elő, azaz az iskolai vagy szerzetesházi falakon belül valószínűleg egy nagyon szűk körű közönségnek.<sup>5</sup> Ebből arra lehet következtetni, hogy a nagyobb közönséget nem *inter domesticos parietes*, hanem vagy egy óriási színházteremben vagy a szabadban fogadták. A fedett színházterem nyilván kisebb közönséget, a szabadtér sokkal nagyobbbat tudott befogadni.

Fülöp szerint 1733-ban a ferencesek építettek egy emeletes épületet fából, amelynek a *középső részét* színi előadások részére biztosították, s ugyanebben az épületben helyezték el a poétikai és retorikai osztályokat is.<sup>6</sup> Ez a faépület azonban nem sokkal azután leégett, szükségük volt tehát, egy újabb színi épületre. Nagyon valószínű, hogy az előző leégése után azonnal ácsoltattak egy a nagyközönség számára is alkalmas, fedett, a szénatárolókhoz hasonló színt, amelyben a színpad állandó lehetett, legfeljebb a nézőteret kellett alkalmi ülőhelyekkel átalakítaniuk. Az sem bizonyos, hogy ülőhelyeket is betettek a nézőtérre. 1748-ban az előadásokra használatos színt már javíttatniuk kellett. 1751-ben a színpad és a színi újabb javításokra szorult, s akkor már díszítették is az épületet. Ekkor a színpad nézők felé eső részét gerendákkal megerősítették, s azt különböző festett emblémákkal díszítették. Pintér Márta Zsuzsanna szerint ezek gerendákból készült állványok voltak, amelyek segítségével a mennyei szintet mutatták be.<sup>7</sup> Majd készíttettek tizenkét színfalat, így több, különféle tárgy előadásra alkalmassá vált a színpad. A javíttatásra és a színpad festésére, valamint a díszletek készíttetésére szükséges összeget a Mária Társulat tagjai és a kollégium régense adták össze. Minthogy a Mária Társulat tagjai is, s a kollégium lakói is diákok voltak, természetes, hogy a színpad megjavíttatásának, festetésének, valamint a díszletek elkészíttetésének az összege a szülőkre hárult.<sup>8</sup> Erről így emlékezik meg a *historia domus*: „In theatro totum frontispicium ex asscribus compactum est, et picturatum diversis emblematis, item duae mediae clausulae pictae, item 12 scenae utraque in parte sic praeparatum est theatrum versatile partim sumptibus congregationis majori ex parte ex oblatis ratione Comoediae et cooperante Regente seminarii”. Az itt lábjegyzetben idézett szöveg egy részét Alszeghy Zsolt és Szlávik Ferenc másként értelmezi: „A nézők belépődíját is fizethettek. Legalább egy feljegyzés ezt sejteti: ... frontispicium compactum est... partim sumptibus congregationis, majori ex parte ex oblatis ratione Comoediae...” Teljesen egyértelmű, hogy nem kötelezően fizetendő belépő díjról van szó, hanem az előadás céljaira felajánlott összegről. Nyilvánvaló, hogy a gazdagabb szülők vagy a tehetősebb polgárok ajánlottak fel kisebb, nagyobb összeget az előadás vagy előadások megtartására, a színpad rendbetételére vagy a díszletek elkészíttetésére. Az is kiderül az idézett szövegrészletből, hogy az előadás költségeihez a kollégium rektora (regens seminarii) is hozzájárult.<sup>9</sup> Az említett szerzők ugyanakkor megjegyzi azt is, hogy a

<sup>5</sup> Pintér 1993, 125.

<sup>6</sup> Fülöp 1897, 19.

<sup>7</sup> Pintér 1993, 45-46.

<sup>8</sup> Alszeghy-Szlávik 1913, 12.

<sup>9</sup> Alszeghy-Szlávik 1913, 14.

darabok előadását – tudomásuk szerint – senki nem támogatta. Pintér Márta Zsuzsanna helyesen értelmezi a szövegben feltűnő *clausulae* szót, értvén alatta a színteret kettéválasztó, festett falat. Magam inkább függönyt képzelek el,<sup>10</sup> a kisszebeni piaristák gyakorlatából ugyanis ismerjük, hogy a háttér függönyöket festett ábrákkal díszítették;<sup>11</sup> Dugonics András *József eladása* című darabjában pedig a főfüggönyön kívül egy másik függöny (*aliud syparium*) választja el a gonosz szellemek füstös barlangját és a címszereplő börtönét. Demeter Júlia szerint valószínű, hogy a füstös barlang e másik függönyre volt festve.<sup>12</sup>

1774-ben a színház épülete melletti telket azért vásárolta meg az iskola, hogy az egyre gyarapodó nézőközönségnek tudjanak legalább állóhelyet biztosítani. Ekkor tehát már nem az lehetett a ferencesek számára a gond, hogy díszletet vásároljanak, hanem inkább az, hogy a sokasodó közönség számára nézőteret biztosítsanak. Az is igaz viszont, hogy egy évvel később ismét javíttatni kellett a színpadot.

1781-ben a csíki lovas és gyalogkatonák székelyek az iskola mellé egy új épületet emeltek, s a felszentelés napján, 1782. január 6-án előadást is tartottak.<sup>13</sup>

Némileg pontosítja a színház épületéről, a színpadról szerzett ismereteket az imént említett szerzőpáros: „Az előadásokat az emeletes iskolaépület földszintjén külön teremben tartották. Itt volt felállítva a színpad... Később különálló színházuk volt. 1780-ban a színház leég, de a következő évben a határőr katonaság újra felépíti. A deszkából épült színháznak a színpaddal szemben levő oldalán nagy kapuja volt. A nézőtér sokszor nem volt elég a közönség számára, azért 1774-ben a Mária Társulat költségén a színház előtti kertet vásárolnak, ahová a nézőtérrel kiszorult hallgatóság letelepedett, s a kinyitott kapun át nézte végig az előadást. A színpadot két festett közfallyal el lehetett különíteni, s mozgatható színfalaik is voltak.”<sup>14</sup>

Díszletről mindössze annyit lehet tudni, amennyit a darabok is elárulnak. A daraboknak azonban eddig csak egy töredékét ismerjük. Készítjük ugyan sajtó alá a csíksomlyói játékokat, a már sajtó alá rendezett darabok szövegei azonban egyelőre megbízhatatlanok, használhatatlanok. A rendezői utasítások pedig még mindig kiolvasásra várnak. Kétségtelen, hogy a 18. század legszegényebb színi rendezői is törekedtek arra, hogy előadásaik a nézőkben a valóság illúzióját keltsék. A középkor színpada három szintet igyekszik a néző elé varázsolni, hiszen a kor színjátékaiban megjelennek a valóságos, a kézzel fogható, a szemmel látható földi emberek s az emberi rossz vagy jó tulajdonságok szimbolikus alakjai, megjelennek azonban a menny lakói is, az Isten vagy az angyalok, az ószövetségi szentatyák, a szentek és a mártírok üdvözült figurái. S a szimultán színpad harmadik szintje a pokol, ahonnan a kísértő ördögök sietnek a földi szintre, hogy az embert bűnre csábítsák, majd a kárhozatba vigyék. A három szint három színteret tételez fel. Az erdélyi építkezés egyik jellegzetes sajátossága a háromszintes épület. Különösképpen Kézdivásárhelyt lehet hasonló régi épületeket látni. Az alsó szintből, azaz a pincéből is közvetlenül az utcára lehet kimenni, a középső szint a tulajdonképpeni lakószint, amely természetesen a pince fölé épült. Ide bejárni az

<sup>10</sup> Pintér 1993, 46.

<sup>11</sup> Fejér 1956, 381-384; Kilián 1994, 610. Kisszeben nr. 80.

<sup>12</sup> Demeter 1989, 103.

<sup>13</sup> Fülöp 1897, 19; Pintér 1993, 45.

<sup>14</sup> Alszeghy-Szlávik 1913, 12.

udvar felől lehet. A harmadik szint a padlás vagy a tetőtér. A lakószintet az épület udvar felőli oldalától a ház homlokzatát is beleértve hosszú L betű alakú ereszt vagy erkély övezi. A felső szintről, azaz a padlástérről azonban már csak az utcai front felé található erkély, amely természetesen a ház homlokzatán található. A valóságos házat tehát már csak le kellett másolnia a színpad tervezőjének, hogy ezt a három szintet be tudja mutatni, az alsó szintet, ahonnan az ördögök előbújnak, a középső szintet, ahol az ember él, ahol a jó és a rossz megtörténik, s a felső szintet, ahonnan az Isten hangja hallatszik, vagy ahonnan az angyalok alászállnak.

Pintér Márta Zsuzsanna is a darabok cselekményéből vonja le a három szintre vonatkozó következtetést: „A ránk maradt drámaszövegekből sok minden rekonstruálható: az állványok valószínűleg a felső világszint ábrázolásához kellenek: az 1758-as *passiójátékban* pl. fentről jövő égi hang figyelmezteti az ördöggel cimboráló Cyrillust: „*Apparitio de sursum loquitur: Vigyázz, vigyázz...*” Lehet, hogy az égi tanácskozás is egy hasonló, emelt pallón, deszkaácsolaton játszódtott le (nyolc csíksomlyói darabban volt ilyen jelenet). A pokolbeli jelenetek valószínűleg a színpad előtt, lent zajlottak. Az 1751-es *passióban* Ábrahám és a többi pátriárka a limbusból kiáltott fel, várva a Messiást: „*Sancti Patres e limbo clamant: Rorate Coeli desuper, et nubes pluant justum.*” A 78. számú darabban valószínűleg fentről szól Krisztus „*Tubuson által.*”<sup>15</sup> (A tubus itt szócsövet jelent, más jelentésben távcsövet.)

A továbbiakban néhány darab rendezői utasításaiból kívánunk következtetni a díszletezés technikai megoldásaira. Az 1725-26-os tanévben játszottak Csíksomlyón egy *actiot*, amelynek negyedik jelenetében szintén megjelennek az ördögök. Megjelenésüket hatalmas füstfelleg és zaj követi. A rendezői utasítás szerint: „*Hic fit fumus et strepitus.*”<sup>16</sup> Ugyanennek a drámának a nyolcadik jelenetében viszont angyalok jelennek meg, s az embereket felkészítik az utolsó ítéletre. Christus itt megjelenik, díszes trónuson ül. A kilencedik jelenet az utolsó ítélet. Ezt hívja a rendező *scena judicialis*nak, s ezt követi a *scena infernalis*, azaz a pokolbeli jelenet. Itt Jupiter így nyilatkozik: „Egy bűdös kénköves tot hamar állitta, A kit feneketlen pokolnak hívata, Egy szempillantásba oda le taszíta.”<sup>17</sup> A lent és a fent képzelet tehát él már a 18. század első negyedében. Tehát ezek szerint a rendezőnek ezt a képzetet meg is kellett jelenítenie.

Az 1751-ben előadott darab első felvonásának első jelenetében Isten szólal meg a mennyből, s a remegő zsidó népnek villámlások közben mondja el a tíz parancsolatot. Itt tehát már a rendezőnek valamilyen módon a villámlás illúzióját kellett keltenie. Nem lehet tudni, ezt hogyan valószínűsítették meg. Lehet, hogy ekkor csak egy pillanatra valamiféle villámot ábrázoló csíkot mutattak be. Sokkal könnyebb volt a rendező helyzete, ha az ég zengését kellett valahogyan érzékeltenie.<sup>18</sup>

Az 1752-ben előadott darab első *praeambulumában* Lucifer és a démonok csatáznak egymással, amikor azonban híveit az ördögök fejedelme csatára hívja, így szólítja meg őket: „Jertek hát, mennyünk fel az Isten házába!” S még ugyanebben a jelenetben Lucifer így utasítja Mihály arkangyalt: „Ne prosmítály sokat, mennyünk fel az égbe!” Mihály válasza egyszerű: „Nem mégy fel az égbe, hanem nagy inségbe,

<sup>15</sup> Pintér 1993, 46.

<sup>16</sup> Liber exhibens Actiones Parasecevicas Csíksomlyó Jelzet nélkül. 827.

<sup>17</sup> Liber exhibens Actiones Parasecevicas Csíksomlyó Jelzet nélkül. 839.

<sup>18</sup> Fülöp 1897, 55.

Mindyárt le vettétel pokol fenekébe!”<sup>19</sup> Egyértelmű tehát, hogy a valóság illúzióját szolgáló színpadon kellett lennie lent pokolnak, s fent mennynek. De mi történik a középső szinten, azaz a földön? Itt zajlanak az ószövetség könyveinek történeti eseményei, vagy az intermedium certamene, a fák versenye, s itt ezen a szinten szenved Krisztus megostoroztatása, kivallatása után rabszolgáknak járó kereszthalált. Itt a földön kísértik meg az ördögök az embert az irígység lelkével, a fősვნყség, a lustaság, a gazdagság, a torkosság, a bujaság, a jóra való restség főbűneivel.

Az 1759. évben előadott nagypénteki passiójátékban pedig annyiféle bűnös ember jelenik meg, hogy bemutatásuk már hivatásos színészeket igényelne. A középső szinten élő ember káromkodik, attateremtettézik, a rác templomba jár mindennap áldozni, s ott addig „pohároznak, míglen egy ugyan nagy disznyót vásárolnak.” Mások megszólják társaikat, a dúsgazdagok a szegénnyel semmit nem törődnek, sőt a szegénynek még a vérét is kiszívják, sokan haragot tartanak, irigykednek mások sorsára, vagyonára. A buják lelküket, testüket megbecstelenítik. Itt élnek a házasságtörők, a kétszínűek, a szószátyárok, „gusaljba gyűlt denevér leánkák, éjeli nagy baglok, szép sovál, szűz kurvák.”<sup>20</sup>

A *Zápolya János és Bebek Imre* című történelmi drámában is megjelennek az ördögök. Most már nem a fent és a lent szcenikája érvényesül a drámában, hanem ennél sokkal egyszerűbben jelennek meg a pokol erői. Az ördög megjelenésének természetesen megvannak a feltételei. Az ördögös Dymas ezt így magyarázza: „Előbször: ebben ki jedzet helybe kell lenni. Az után: majt mikor segéltségül hívom, ökör, csáp (ördög szarva), kigyó és matska képében öltözött taréjos ördögök állanak elő. Vigyázz magadra Tuardi, a’ ki szabot határon lépést, és ha szájadból el nem akarod veszteni életedet, ígét egyet se. (Facit circulum.)” Azaz: egy kört rajzol a földre. Az ördögök tehát ökör, kigyó és macska maszkban vagy szarvval jelennek meg a színen. Tuardius már az ördögöket előcsaló ígéket hallaná, Dymas azonban így válaszol: „Nem szükség ide semmi íge; ezt a dobót jól tuggyák az ördögök, erre minden dolgokról bizonyos feleletet mingyárt adnak. (Pulsat Tympanotriba.)” A dobszó után valami szörnyű, fekete füstfelleg borítja be az egész színpadot. Tuardius rémülten meg is jegyzi: „Dima, mit látok! Misoda szörnyű feketeség borittya a’ levegő eget!” Ekkor tehát az ördögök megjelenését jelentő fekete füsttel kellett beborítatnia az eget, mint az 1725. évi itt idézett drámában.<sup>21</sup>

Találkoztam egy végtelenül szellemes és mulattató megoldással is. Júdás visszavetvén a harminc ezüst pénzt a főpapoknak, felkőti magát, s annak érzékeltetésére, hogy lelke kiszállt belőle, egy verebet engedtek el a színpadon, s a szegény madár nyilván szállva, csapódva színfáltól színfalig, a közönség felé is talált utat, majd elrepült a láthatatlan messzeségbe. Hogy milyen színpadi megoldásokkal s milyen jelmezekkel találkozunk, azt csak hosszú évek munkája után lehet tökéletesen feltárni a kiadott szövegekből és rendezői utasításaikból. Ez a munka azonban még sok időt követel a sajtó alá rendezőktől, Demeter Júliától, Pintér Márta Zsuzsannától és Kilián Istvántól.

\*\*\*

<sup>19</sup> Fülöp 1897, 93–94.

<sup>20</sup> Fülöp 1897, 128–130.

<sup>21</sup> Alszeghy–Szlávik 1913, 124.

## DATA ON THE SCENICS OF CSÍKSOMLYÓ

In 1733, the Csíksomlyó Franciscans built a one-storey building where the central part served as a theatre. 12 wings were constructed and painted for the stage, the cost was covered by the Congregation of Virgin Mary. The stage could be divided by a *clausulae* being either a kind of wall or some curtain.

We know very little of the stage; from the texts one cannot be sure if they had a three party stage – i.e. the so called mystery play division. We may guess some data of the stage directions added to the texts.

The Franciscans often used sound and light effects (lightning, smoke, etc.) especially when conveying the messages of Heaven or giving the atmosphere of Hell. They must have had some device to have the devils and sinners plunge into the depth. In one of the dramas Judas's suicide is followed by a sparrow made free on the stage illustrating Judas's soul. The author quotes some of the interesting stage instructions.

## A CSÍKSOMLYÓI MISZTÉRIUMDRÁMÁK SZERKEZETI KÉRDÉSEI

A csíksomlyói misztériumdrámák egyedülálló helyet foglalnak el a magyar iskoladráma-korpuszban, tartalmi, szerkezeti sajátosságai inkább a középkori hagyományokhoz, mintsem a kortárs gyakorlathoz kötik a szövegeket. Ez azonban könnyen arra a téves következtetésre vezetheti a vizsgálódót, hogy egy, a középkorból eredeztethető, folyamatos dramatikus hagyománnyal állunk szemben. Mi több, részletes filológiai vizsgálatra ingerelnek azok a motívum és szövegszintű egyezések, amelyek révén a csíksomlyói textusok forrását a kutató elsősorban az egyházatyák és középkori auktorok munkáiban véli felfedezni. Bármennyire is kézenfekvőnek látszik egy ilyen vizsgálódás, könnyen tévútra vezethet, mi több, tudományos szempontból tarthatatlan állítások sorát vonja maga után.

A középkori eredetű motívumok és szövegegységek kevés (igen nehezen igazolható) kivételtől eltekintve valamilyen közvetítő textus révén épültek bele a drámákba.

A nyomtatott források közül elsősorban a *Makula nélkül való tükör* című Jézus és Mária életrajzot kell megemlítenünk.<sup>1</sup> A munka még a XVIII. században jó néhány kiadást megért, népszerűsége még a XIX. században is töretlen. Ez volt az egyik legnépszerűbb, legtöbbet forgatott vallásos tárgyú munka a maga korában. 18. századi kiadást a csíksomlyói könyvtárban nem találtunk, ennek ellenére bizonyos ismereteket a csíki fráterek is. A rendkívül jelentős könyv lehetséges forrásaival Vida Tivadar foglalkozott, a fordítás alapjául Cochem Martin (eredeti nevén Linus Martin) német kapucinus *Das grosse Leben Christi* című 1677-en írt könyvének a Prágában 1698-ban megjelent *Veliký Život Pána a Spasytelé Nassého Krysta Gežisse A geho neyswetegssy ... Matky Marye Panny* című cseh nyelvű kiadása szolgált.<sup>2</sup> Azonban jó okunk van feltételezni, hogy Újfalusi Judit a passió egyes részeit (azonosíthatóan az égi per és az arma Christi jeleneteket) nem fordította, hanem egy – csak töredékeiben fennmaradt – a 15-16. század fordulóján keletkezett kódexből (vagy esetleg a kódexről készült ismeretlen másolatból) másolta, a nyelvemlék e részlete pedig Laskai Osvát: *Sermones dominicales ... Biga salutis intitulasi... XLVII. Sermójának De passione Domini*<sup>3</sup> magyar fordítása!<sup>4</sup> Ennek következtében a csíksomlyói drámák égi per és arma Christi jelenetei

---

<sup>1</sup>Makula nélkül való tükör, Melly az üdvözítő Jesus Kristusnak és szent Szüléinek életét, úgy keserves kinszenvedését és halálát adgya elé. Melly Superiorok Engedelméből Szüz Szent Klára Szerzetében lévő Újfalusi Judith által Cseh nyelvből Magyar nyelvre fordítottat ... Nagyszombatban A' Jesus Társasága Academiája bötüivel, 1712. Esztendőben

<sup>2</sup>Vida, 1967. 250 – 253.

<sup>3</sup>Laskai Osvát: *Sermones dominicales ... Biga salutis intitulasi... Sermo XLVII.* Hagenau, 1498. v. 3. verso – v. 5. recto

<sup>4</sup>A nyelvemléket, a Piry-hártya és a Máriabesnyői töredék néven ismert fragmentumokat publikáltam ugyan, de a sajtóhibák következtében a szöveggközlés teljesen használhatatlan. A kísérő tanulmányom egyes megállapításai is felülvizsgálatra szorulnak. L. Kedves, 2000.

és a nyelvemlék, illetve a Laskai-prédikáció között szövegszerű egyezések vannak, mégsem állíthatjuk, hogy a drámaszerzők középkori forrásokat használtak volna.

A források számbavételénél számolnunk kell az orális hagyománnyal is, melynek egyes elemei (a népekekből történő átvételek) minden különösebb nehézség nélkül visszavezethetők a 17. századi kéziratos és nyomtatott énekeskönyvek szövegeire, más kérdés természetesen, hogy legtöbb éneket éppen az orális kultúra formálta olyanra, amilyennek az írott forrásból ismerjük. Az orális hagyomány nehezen körvonalazható szegmense az évszázadokon átívelő, folyton formálódó hagyomány melynek tudója és birtokosa és társszerzője egyfelől a klerikus (esetünkben a ferences szerzetesi) közösség másfelől maga a nép.

A drámaszövegek egybeszerkesztésének, tartalmi elemei kiválasztásának és nyelvi megformálásának kiindulópontja az itt vázolt filológiai szempontból nehezen definiálható, ugyanakkor jól körülhatárolható tudásanyag.

Számolnunk kell azonban a kortárs mintákkal is. A csíksomlyói színjátszás létrejöttének talán legfontosabb ösztönzője a székelyudvarhelyi jezsuita kollégiumban folyó gyakorlat lehetett. Staud Géza 1701-től adatolja a Hargita túloldalán lévő mezővárosban folyó színjátszást, ahol 1717 nagypéntekjén a körmenet során adtak elő jeleneteket a csíksomlyói 1721-es drámához hasonlóan „cum feretrorum apparatu”.<sup>5</sup>

A csíksomlyói misztériumdrámák szerkesztésmódja egyszerre tudatos és önkényes: tudatos a téma feldolgozásához szükséges szerkezet megalkotásában és önkényes a kortárs drámaelméletek tételeinek teljes mellőzésében.

A kor legjelentősebb katolikus, drámaelmélettel is foglalkozó poétikája, a piarista Moesch Lukács 1693-ban publikált *Vita poetica* című műve a következő szerkezeti kívánalmakat sorolja fel: a drámának a *prolusio* után öt felvonásból (*pars*) kell állnia, amely öt jelenetet (*inductio*) foglal magában, s minden felvonás után *chorus* és közjáték (*interludium*) következik.<sup>6</sup> Nem tudjuk ugyan, hogy a csíksomlyói ferences szerzők ismerték-e ezt a poétikát,<sup>7</sup> viszont az öt felvonásra való osztás majdhogynem alapvető formai követelménye volt a korabeli drámai alkotásoknak is,<sup>8</sup> annak ellenére, hogy a szerzők nem mindig tartották magukat e szabályokhoz. Az 1720-as évek csíksomlyói drámáiban nyomát sem leljük a poétikailag megalapozott szerkesztésmódnak, a szerkezet a funkciónak, s még inkább a megjelenítés módjának alárendelt.

A csíksomlyói drámák irodalomtörténeti, elméleti vizsgálatának problematikája azonban korántsem szűkíthető csupán erre az emlékegyüttesre, a téma alaposabb körüljárása sokkalta általánosabb és átfogóbb következtetésre vezet, egy olyan elméleti keret megalkotásának szükségességét veti fel, amely általánosan érvényes a régi

---

<sup>5</sup> Staud 1984-88, III. 175-183.

<sup>6</sup> Bán, 1971, 64. és kk.

<sup>7</sup> Pintér Márta Zsuzsanna monográfiája számba veszi a releváns poétikai – retorikai munkákat. Pintér 1993, 67-74. Mindazonáltal nincs okunk feltételezni, hogy a misztériumdrámák megszerkesztésénél következetesen alkalmazták volna valamely retorika vonatkozó tételeit.

<sup>8</sup> Kilián 1992a, 184-185.

irodalmunk mindazon szövegeire – de különösképpen a középkoriakra – amelyek nem a klasszikus, antikvitásból eredeztethető, a reneszánsz idején újrafogalmazott és a későbbiekben is továbbcsiszolódott modell szerint épülnek fel.

Lényegében ugyanazzal a problémával kell szembesülnünk a drámák esetében is, amellyel a prédikációs irodalom elemzői szembesültek,<sup>9</sup> nevezetesen – Kecskeméti Gábort idézve – a „irodalmi létformájának alaprétegét jelentő retorika és a művekben közölt tartalmak teológiai összetevői viszonyának vonatkozásában”.

E szövegek létrejöttét valamiféle meghatározott cél indukálta, s melyek létrejöttében az irodalmi szándék egyáltalán vagy csak elenyésző mértékben fellelhető, így leírásuk, elemzésük nehezen képzelhető el a klasszikus poétika szabályrendszere alapján. Elsődleges értékmerőjük, hogy be tudták-e tölteni azt a szerepet, amelyet a szerzőjük nekik szánt. Olvasatukat mindenekelőtt a funkció határozza meg. Ezzel összefüggésben vizsgálható a funkció – műfaj – kompozíció (poétikai, retorikai szerkesztettség) hármasa, a funkcióhoz magától értetődően hozzárendelődik a műfaj és hozzárendelődik a kompozíció.

A műfajt minden esetben a funkció határozza meg. Mindennél jobban igazolja ezt a tényt mindazon szövegek példája, amelyek több változatban maradtak fenn, miszerint a funkcióváltás (a szerzői szándéknak megfelelően, vagy attól függetlenül) gyakorta maga után vonja a műfaji (illetve műnemi) váltást).

A funkció és kompozíció kapcsolata már bonyolultabb. A szöveg szerkesztettségét a műfaj definiálja. Ugyanakkor fontos tényező az adott műfajnak (úgy is, mint funkciónak) a társadalomban betöltött hierarchikus természetű helye. A hierarchia csúcsán a közvetlen egyházi funkcióval bíró szövegek állnak, ezek szerkesztettsége többé-kevésbé pontosan körvonalazható. A prédikációknak például viszonylag világosan megrajzolható kompozíciós rendjük van, sőt (éppen a hierarchiában elfoglalt helyük miatt) elméleti munkák, sablonok sokasága áll a szerző rendelkezésére. Ezek az elméletek azonban nem pusztá teoretikus absztrakciók, minden esetben a funkcióból kiindulva határozzák meg a szöveg kompozíciós kritériumait.

Mindebből következik, hogy a szöveg (korabeli) értékmerője, hogy mennyiben képes betölteni a neki szánt szerepet, elérni a kitűzött célt, lett légyen az a hívek erkölcsös életre való nevelése, vagy egy teológiai tézis diadalra juttatása. A csíksomlyói misztériumdrámák elemzése során a tehát nem a drámai alkotás irodalmi absztrakciójából kell kiindulnunk, a textusok leírása egybeesik egy funkcionális szöveg emocionális és interpretatív összetevőinek vizsgálatával.

Az 1721-es dráma négy nagy részre, négy *feretrumra* oszlik, amely voltaképpen színhelyet jelöl (a dráma címe is utal a megjelenítésre: *Processio parascevice*). Az 1723-as dráma *statiok*nak, az 1729-es pedig *figurak*nak nevezi a felvonásokat. Az 1727-es dráma csak *scená*kra van osztva. A harmincas évektől kezdve válik általánossá az *actusok*ra és ezen belül *scená*kra való osztás.<sup>10</sup> Tehát kezdetben a funkcionális szempont

<sup>9</sup> Kecskeméti 1998a, 743.

<sup>10</sup> A megjelenítés módja és a 20-as években előadott drámák szerkezeti egységeinek elnevezései közötti összefüggésekről bővebben: Kedves 1999, 75-76.

primátusa a szerkezeti egységek megnevezésére is hatással volt. A szerkezeti egységek – később alkalmazott – klasszikus elnevezései mögött sem áll azonban poétikai definíció.<sup>11</sup>

A drámai cselekménysor vezérelve egy évszázadok alatt formálódott metafizikus világkép, melynek szereplői a földi és túlvilági szféra személyei, tere a teremtet világmindenség, ideje az üdvtörténet, a nézők számára a valóságos jelenvaló idő, mint ahogy a mise liturgiájában vagy az év liturgikus naptári rendjében is újra meg újra megismétlődik a megváltás misztériuma, a cél pedig nem más, mint lehetővé tenni a részvételt egyszerre szemlélőként és cselekvő személyként a megváltás hatalmas művében, megtisztulni a bűntől és kiérdemelni az örök üdvösséget. Ez magyarázza a textusokban előforduló nagyszámú anakronizmust, a jelenvalóság képzetét erősítő olyan utalásokat, mint amikor az ördögök szíjjel akarják hányni a Hargitát, a tokaji bor vagy a fenyőpálka említését. Szorosan kapcsolódik ehhez a 17-18. század talán legelterjedtebb, az élet majd minden területét átfogó, az antikvitásból eredeztethető sajátosan barokk toposza: a *theatrum mundi*, amely itt átlényegül *theatrum sacrummá*,<sup>12</sup> ahol maga az Isten a legfőbb néző, ki végül ítéletet mond az actorok játékaról. A nagy világszínpadnak mindenki részese, s csak rajtunk áll, hogy mi módon játszunk a szerepünket. A passiót bemutató misztériumdrámában ezért jelenhet meg számtalan exemplum a bűn útján járó tévelygőkről, akik ha nem találnak rá Krisztusra, menthetetlenül elvesznek.

Bécsy Tamás részletesen elemezve az 1752-ben bemutatott misztériumot<sup>13</sup> megállapította, hogy a szerkesztésmód, a jelenetek egymásutánja korántsem véletlen, a színjáték kétszintes drámának tekinthető, melynek legfőbb sajátossága, hogy „a két világszint határán a két világszint egybenlevőségét mutatja, az isteni, túlvilági szint az evilágít meghatározó, a mű azt a viselkedést mutatja be rituális formában, amit az embernek gyakorolnia kell, hogy elérje az örök boldogságot, a műben ívfeszültség jön létre azáltal, hogy szembekerül az ember evilági figurája és a túlvilági figurája”.<sup>14</sup>

Ez a megközelítés kiválóan példázza, hogy a hagyományos filológiai szempontú megközelítésen túl a művek interpretációja, struktúrájuk feltérképezése során kiválóan alkalmazhatók az újabb irodalomelméleti iskolák eredményei.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Az iskoladrámák műfaji problematikája a szerkezettel összefüggésben az irodalomtörténet fehér foltja. Mindazonáltal igen nehéz definiálni a műfajokat ebből a szempontból is. Jelen dolgozatunk csak a misztériumdrámákkal (tehát bibliai történetet feldolgozó darabokkal foglalkozik), de e műfaji csoporton belül sem tudunk egységes szabályrendszert megfogalmazni. A műfaji kérdésekről általában I. Demeter 1997, 112-118; Kilián 1992a, 171-174. A ferences színjátékok műfaji kérdéseiről Pintér Márta Zsuzsanna tartott előadást 1995. dec. 7-én a Veszprémi Egyetem Színháztudományi tanszékén szervezett *A magyar dráma terminológiai kérdései* c. konferencián.

<sup>12</sup> János, 2000 és Bene 1999, 126–167.

<sup>13</sup> Bécsy 1997, 170-175.

<sup>14</sup> L.: Bécsy 1984, 146-147. Ez a szerkesztésmód az oka többek között, hogy a drámákat a középkor szemléletmódjába helyezzük. A barokk iskoladrámák ettől lényegesen különböző szerkezetet mutatnak. Vö.: Kilián 1992a, 181-185.

<sup>15</sup> Mindmáig feltérképezetlen terület például az intertextualitás kérdése a misztériumdrámákban.

A prológusok nem mulasztják el megjegyezni, hogy a bemutató célja a bűnbánat felindítása. Amikor a drámaszerkezet kérdéseiről beszélünk, ezt a funkcionális argumentumot kell szem előtt tartanunk. Ez természetesen önkényessé tesz minden irodalomelméleti, irodalomtörténeti alapvetésű felosztást.

A legtöbb misztériumdrámában három nagy *tartalmi* egységet különíthetünk el. A misztériumdrámák középpontjában a krisztusi szenvedéstörténet, a *passió* áll, emellett két nagy tartalmi egységet különböztethetünk meg: a szenvedéstörténet és általában az újszövetségben foglaltak ószövetségi előképeit, a (*prae*)*figurákat*, továbbá a különféle (*allegorikus*) *példázatok*at.

A *passio* magában foglalja Krisztus szenvedésének leírása mellett Mária passióját (*compassio*), Péter és az apostolok, sőt Júdás „passióját”.<sup>16</sup> Az ábrázolás során a drámák a bibliai eseményeket követik, kisebb-nagyobb kiegészítésekkel, betoldásokkal. Az események jeleneteinek egymásutánja, megszerkesztettsége önkényes, a középpontban a emocinálisan és a megjelenítés szempontjából a leghatásosabb mozzanatok állnak. A drámákban nem található meg sem a hét, sem a tizennégy részre osztás, holott ez a középkorban általános szabály volt. Kivételt képez Potyó Bonaventura *Via Crucis* című drámája (1739), amely értelemszerűen a keresztút tizennégy stációjának történéseit dramatizálja.<sup>17</sup>

Jogosan vetődik fel a kérdés, hogy létezik-e valamiféle passió-dramaturgia, olyan szabály, amely a szenvedéstörténet megjelenítését meghatározza. Azonban a történet (a négy evangélium elbeszélése alapján) tartalma, jellege alig enged meg bármilyen egyéni invenciót, másfelől pedig a passió megjelenítésének (vö. a 14 stáció) hagyományos rendje pontosan meghatározza a színrevitel módját. Az említett Potyó-darab kivételével egyetlen dráma sem mutatja be a teljes eseménysort, s abból, hogy mit tartottak fontosnak egy-egy évben a teljes szenvedéstörténetből, semmiféle következtetést nem vonhatunk le.

Rendkívül kevés adatunk van arra nézve, milyen elméleti-gyakorlati megfontolások vezettek egy-egy szerzetest a drámájuk megírása, egybeszerkesztése során. Ritka kivételnek tekinthető, az 1729-es dráma, amely egy burkolt elméleti alapvetést is tartalmaz, s azon kevés mű közé tartozik, amelyben fellelhető a szerzői koncepció csírája. A prológus mindamellett, hogy előzetesen összefoglalja a dráma cselekményét, felhívja a hallgatóság figyelmét, hogy ez nem a komédia, a nevetés helye, hanem a zokogásé, figyelmes szemlélésre buzdítja a hallgatóságot, felvázolja a munka megalkotásának koncepcióját. Leszögezi, hogy a „bevett szokás szerint” fogja megjeleníteni a szenvedéstörténetet, amennyire „vékony tehetsége” engedi, s „rend szerint”, vagyis kizárólag a Szentírástra támaszkodva teszi ezt. A rend szerinti megjelenítés hangsúlyozása azonban túlmutat a szerzői koncepció bemutatásának

---

<sup>16</sup> Amint Kilián István megállapítja: a drámaszerűen előadott passió a 15. századtól kezdve négyes tragédiát sűrített magába: a Jézusét, akit ártatlanul ítélték halálra; Máriáét, aki a földi anya minden keservét magában hordozva szenvedte el az örök anya legnagyobb emberi fájdalmát; Péterét, aki – bár erre épp Jézus figyelmeztette – háromszor tagadta meg mesterét; Júdásét, aki harminc ezüstpénzért árulta el tanítóját. Kilián 1981, 4.

<sup>17</sup> A keresztutat a ferencesek terjesztették el, XII. Kelemen pápa 1731-ben bullában erősítette meg ezt a szokást. Fülöp 1897, 37.

közhelyszerű formulájánál, igen szigorúan jelenti ki: „Nem is kell ráritas / Mert ez tsak Vanitás”<sup>18</sup>, amit így argumentál: „Csak / a’ Szent Írásban / Egy néhány példában / A’ mi lehet tanúság, // Amellett maradunk / S. többet nem akarunk, / Nem is szabad mívelni.” Más szóval kategorikusan leszögezi: a szenvedéstörténetet csak és kizárólag a Bibliát követve szabad megjeleníteni, fiktív történetek közbeiktatása nem megengedett. Nem tudni, hogy milyen megfontolások vezettek e – nyilván nem a nézőközönség okulására szánt – kijelentés megfogalmazására, tény azonban, hogy legtöbb nagypénteki misztériumdráma szerzője nem elégszik meg a bibliai forrással, különféle példázatokkal tarkítja a szenvedéstörténet és annak ószövetségi előképei bemutatását. Az sem elképzelhetetlen, hogy az előadást megtekintő előjárók, tanult klerikusok vagy világiak számára akarja demonstrálni a szerző a felkészültségét, elhivatottságát. Mindenesetre az epilógusban mentegetőzik is: igyekezett a szenvedéstörténetet „szép rendben”, az újszövetségi eseményekhez ószövetségi előképeket rendelve bemutatni, ám a színjátéktól „mély értelmet”, bölcsességet nem lehet elvárni, hiszen Szent Ferenc szerzete számára az „újságot és hiúságot” a szegénység nem engedi meg, aki ennél többet akar az „Akadémiákra, / S nagyobb Iskolákra / Fordítja a’ kelepcét”.<sup>19</sup>

A dráma tartalmára vonatkozó „tézisek” másik fontos eleme az újszövetségi jeleneteknek megfeleltethető ószövetségi eseménysorokra, figurákra vonatkozó megállapítása. A prologusban a szerző kellő körültekintéssel magyarázza a figurák (praefigurák) jelentését („Hogy így akár ki látta / Könnyebben meg foghassa / Mit jelent a figura”). Az epilógusban pedig hangoztatja, hogy az előképek, „régi szent példák” értelmét a bevezetőben megmagyarázta, hogy mindenki megértse, ugyanakkor elárulja azt is, hogy a figurák kiválasztása – értelmezése saját invenciója: „A Szent Prophétákat, / S. Evangelistákat, / Ebben egyezni hinnenk.” Az előképek zöme Sámuel első könyvéből származik, amennyiben más ószövetségi forrást használ, a jelenetet „figura falsa”-nak nevezi. (Nem lehetetlen, hogy a mentegetőzés egyik oka éppen az, hogy nem sikerült véghezvinni azt a hermeneutikai bravúrt, hogy egyetlen ószövetségi könyv eseménysorát rendelje hozzá a szerző a szenvedéstörténet elemeihez.)

Végül a prologusban olvasható funkcionális-műfaji (ön)definíciót kell megemlítenünk. Imígyen fogalmaz a szerző: „Tehát actionknak / És devotionknak / E’ leszen summája.” Vagyis a drámát egyszerre tekinti akciónak vagyis cselekvésnek, esetünkben a cselekmény megjelenítésének és devóciónak vagyis ájtatos cselekedetnek, ami itt nyilván a vallásos élmény mély átélését jelenti.

<sup>18</sup> Az idézett drámaszövegek forrása: Liber exhibens Actiones parascevicas ab anno 1730 usque ad Annum 1774 diem aprilis 27. Libellus, Scholarum Csik Somlyoviensium, nihilominus Mediam Syntaxeos, ac Grammatices signanter, specialiter concernens, et continens Repraesentationem, Enuclationem Mysteriorum Passionis Dominicae, seu Actiones Tragico-Parascevicas, Devoto Populo ad aedificationem quot Annis exhiberi solitas, in usum faciliorem Moderatorum sedulo congestas. Confectus 1774, 1-1344.

<sup>19</sup> Nincsenek adataink arra nézve, hogy milyen nobilitások látogatták esetenként az előadásokat, illetve milyen volt egy-egy színjáték fogadtatása a tanult nézőközönség körében. Egyetlen adatot ismerünk mindössze: 1726-ban például a jezsuiták panaszt emeltek Balázs Antal, a retorika tanára által szerzett színmű miatt.

Megjegyzendő azonban, hogy az imént vázolt szerző koncepció nem tekinthető általánosnak, sőt a legtöbb darab Biblián kívüli forrásokat is használ a szenvedéstörténet megjelenítéséhez.

Fülöp Árpád a misztériumdrámák cselekményeit feldolgozó inventáriumában a variánsokkal együtt 66 a szenvedéstörténet témakörébe tartozó jelenetet sorol fel.<sup>20</sup> Ebből világosan kitetszik, hogy a passió elmaradhatatlan része volt az ostromlás és töviskoronázás, majd minden darabban szerepel a főpapok tanácskozása Krisztus elfogatásáról, Júdás a zsidók tanácsában pénzért elárulja Jézust, a nagycsütörtöki, Olajfák-hegyi jelenet, Jézus elfogatása, Krisztus a főpapok előtt, Krisztus Pilátus előtt, Júdás öngyilkossága és a keresztre feszítés. További kedvelt jelenetek: Jézus és Mária búcsúja, Júdást az árulásra biztatják az ördögök, Péter tagadása, a kereszttvitel. E kedvelt események mellett színre kerültek más, a Bibliából ismert vagy onnan hiányzó szcénák is, mint például az *Ecce homo* vagy Pilátus feleségének aggodalma, kérése stb. Külön figyelmet érdemelnek azok a jelenetek, melyek a Szentírásból hiányoznak, ezek közül is elsősorban a Máriához kapcsolódóak (pl. Jézus és Mária búcsúja, Mária Júdásra bízta a fiát, Mária könyörgése a főpapokhoz, hogy ne bántsák a fiát, Mária siralma), ugyanakkor Júdás személye is jóval árnyaltabban megrajzolt, mint az Újszövetségben. Azonban e jelenetek mindegyike benne élt a korabeli passió-képben, megtalálható többek között a *Makula nélkül való tükör* című Jézus- és Mária-életrajzban. E motívumok elemzéséből, összehasonlításából, középkori forrásainak felkutatásából lényeges következtetéseket levonni hiba lenne.

A **figurák** a passió egyes jeleneteinek ószövetségi előképei. A „figurális értelmezés két olyan esemény vagy személy között hoz létre összefüggést, melyek közül az egyik nemcsak önmagát, hanem a másikat is jelenti, a másik pedig az egyiket magában foglalja vagy beteljesíti. A figura két pólusa időben elválik egymástól, de mint valódi történés vagy személy, mind a kettő az idődimenzió belül van [...], benne foglaltatik az élő történelem hőmpölygő áradatában...”<sup>21</sup> Ilyen előképek a csíksomlyói drámákban: az első emberpár bűnbeesése, a fák királyválasztása, Káin és Ábel, Ábrahám és Izsák, Holofernes és Judit története, az ószövetségi törvényhez fűződő jelenetek stb. A keresztény hagyományban elsőként Tertullianus fogalmazta meg az ószövetség ilyen irányú értelmezését, széles körben pedig Szent Ágoston *De civitate Dei* című munkája nyomán terjedt el.<sup>22</sup>

Ennek az értelmezésnek a középkorban megvannak a hazai hagyományai is, például Ádám és Éva szerepeltetése a passió előképeként a *Bárfai színlap* tanúsága szerint, de a prédikációirodalomban sem ismeretlen: Temesvári Pelbárttól kezdve Pázmány Péterig számtalan példával találkozhatunk. Ez a szemléletmód nem ragadt meg a teológiai fejtegetések szintjén, hanem teljes rendszerré fejlődve áthatotta a középkori élet minden területét a liturgiától (az olvasmányok, leckék és evangéliumok megválasztásakor) a középkori ikonográfiáig, a barokk korban pedig soha nem látott

---

<sup>20</sup> Fülöp 1897, 38-46.

<sup>21</sup> Auerbach 1997, 43.

<sup>22</sup> Vö. Auerbach 1997, 28. és 34-35. Szent Ágoston ilyen értelmezéseket használ: Noé bárkája „praefiguratio ecclesiae”, Mózes: „figura Christi” stb. A bibliai tipológiáról l. még: Daniélou 1950.

virágzásnak indult. A középkor a hit titkait próbálta meg bemutatni a figura párhuzamában, a kapcsolatokat, a megfejtést olyannyira természetesnek véve, hogy rendszerint nem is fűzött hosszadalmas magyarázatokat hozzá. Ezzel szemben a barokk korban alapvető követelmény a párhuzamok majd minden vonásának aprólékos, bonyolult utalásokkal, alá- és fölérendelésekkel teletűzdelt kifejtése. A csíksomlyói drámák prológa vagy epilógusa soha nem mulasztja el felhívni a nézők figyelmét a helyes értelmezésre, az ószövetségi jelenet és Krisztus élete megfelelő mozzanatának egybevetésére.

A csíksomlyói drámákban leggyakoribbak a passió előképei, de nagy számban szerepelnek az újszövetségi törvényt praefiguráló ószövetségi passzusok is: frigyláda, a Jósias által megtalált törvények, Mózes stb. Egy-egy ószövetségi részletet többféleképpen is ki lehetett aknázni. Több dráma szerzője maga is figurának nevezi az előképet, ami terminológiai szempontból figyelemre méltó.

Az 1752-es dráma *interlocution*-nak nevezett része a fák királyválasztása. Ószövetségi eseménysor lévén (Bír. 9,8-15.) figurának tekintjük, amely Krisztus királyságát és a bűnösök pusztulását, örök tűzre vetését példázza. A prológa így értelmezi: „de el jő az idő, hogy a Kristus alázatosságának, és az ő hivei zászlójának ki mégyen a tüze, út devoret cedros libani, hogy meg emésze libanus cedrusait, melyeken a kevélyek és gyengék értettek, kik Kristus zászlója alatt nem akarnak vitézkedni”.<sup>23</sup> A jelenet megnevezése azonban túlmutat ezen az értelmezésen, hiszen *interlocution*-nak nevezték a peres eljárás azon részét, amely a két peres fél szócsatájába beleavatkozó bírói közbeszólást jelentette.<sup>24</sup>

A figura – lett légyen az az évszázados hagyomány által megkövesedett, az egyházatyák nyomdokain haladó, vagy csak egy egyszeri ötlet – kiválóan színesítette a bemutatandó eseménysort a kompilátor kisebb-nagyobb tehetségének, tudatosan felépített vagy hirtelen támadt ötleteinek köszönhetően.

Az (*allegorikus*) *példázatok*hoz soroljuk az olyan jeleneteket, mint a bűnök és erények vetélkedése, illetve a didaktikus célzatú történeteket. Funkciójuk ennek megfelelően tanulságos erkölcsi tételek megfogalmazása és szemléltetése.

Némelyikükben hangsúlyosan jelen van a pedagógiai szempont is, például az eleinte erkölcsös, vallásos ifjú példája, aki a bűn útjára téved, aztán megtér vagy elkárhozik. E jelenetek szemléletükben – a bűnöket, megváltást és a Megváltó kegyelmét hivatottak bemutatni – hasonló funkcióval bírnak, mint az Ószövetségből kölcsönzött *figurák*, néhány közülük közjátékszerű.

E tartalmi egységek legtöbbször igen bonyolult módon kapcsolódnak egymáshoz, a különböző jelenetek a teológiai értelmezés révén válnak egységessé. A *példázatoknak* csak illusztratív szerepük van (az erkölcsi tanítások hirdetése), majd minden esetben allegorikusak, melyeket a prológaiban vagy az epilógusban igyekeznek megmagyarázni. (Az 1751-es drámában például a *Nemesis Divina* és a *Sinagoga* énekelt

<sup>23</sup> A figura Auerbach-féle értelmezésének a fák királyválasztásának jelenete kevésbé felel meg, hiszen nincs történeti értéke, az Ószövetségben is csupán allegória. (Auerbach 1997)

<sup>24</sup> Balázs 1987, 191. Figyelemreméltó, hogy milyen nagy szerepet kapnak a drámákban a peres eljárással kapcsolatos észrevételek, akár abban a formában is, hogy a „mai világban” folyó eljárások tisztességtelenségére, a bírák lefizethetőségére utalnak.

párbeszédben vonja le a tanulságokat.) Az sem törvényszerű, hogy egy drámában mindhárom egység megtalálható legyen, a *példázat* gyakorta hiányzik. (Szerepelnek elvértve olyan jelenetek is, amelyeket nem tudunk egyetlen tartalmi egységbe sem besorolni, de leginkább a példázatokhoz köthetők, ilyenek a hit egyes tételeit magyarázó vagy éppen hitvitát bemutató eseménysorok.) Tisztán allegorikus drámával is találkozhatunk, mint például az 1743-as, melyben, amint a prologus tudomásunkra hozza: „Andropáter nevű örök Attya Istent, / Androphilus pedig Jesus Christust jelent”.

Mindazonáltal – kevés kivételtől eltekintve – a misztériumdrámák egyik legfőbb szerkesztő elve a praefigura–figura kettős logikai és szemantikai egymásrautaltsága. Ez az ókeresztény hagyományokon nyugvó, és az ószövetségi zsidó tradíciókban gyökerező interpretáció az „alkotói” szándék legadekvátabb megjelenése: adott egy kész tipológia, többé-kevésbé ismert és folyamatosan súlykolt tipologikus szimbólumrendszer, és adott egy világkép, melynek keretét az üdvtörténet jelentette, melyben mindent egyetlen cél vezérel, Krisztus királyságának beteljesedése, ahol az idő csupán mellékes tényező, a várakozás fáradtságos és veszedelmes intervalluma. Mindez a szemantikai elv, amely egyben a szerkezetet majdhogynem kizárólagosan meghatározza, természetesen nem a kompilátor (vagy ha úgy tetszik, auktor) eredeti invenciója, még csak nem is egy elveszett középkori (netán irodalmi!) hagyomány folytatása, hanem az alkalom imperatívusza. Keresve sem lehet jobb formát találni a legszentebb események megjelenítésére *oly módon*, hogy az előadás egyszerre legyen látványosság és tiszta szakralitás, egyszerre szórakoztasson és indítson bűnbánatra.

Joggal kérdezhetjük, vajon a közönség mennyit értett ezekből. Arnord Williams *A tipológia és a ciklusos drámák* című tanulmánya felveti, bár nem tárgyalja részletesen a befogadói szempontokat, hogy vajon a nézők az elébük tárt rébuszt magától értetődő módon meg tudták-e fejteni, vagy csak a vájt fülű kevesek kiváltsága volt a helyes és teljes értelmezés.<sup>25</sup> A kérdés eldönthetetlen, ugyanis egyetlen olyan korabeli dokumentum sincs a birtokunkban, mely minden kétséget kizáróan igazolná vagy cáfolná feltételezéseinket, mégis jó okunk van azt hinni, hogy a szpektátoroktól nem volt idegen az efféle értelmezés. A prologusok és epilógusok mindenesetre ritkán mulasztják el többé-kevésbé világosan megmagyarázni az egyes szcénák jelentését, teológiai összefüggéseit. Az 1721-es dráma epilógusa például így fogalmaz: „Mint ártatlan Joseph Atyaafiaitól, / El adatik [Jézus] hamar eő tanítványától, / Harmincz ezüst pénzen az hamis Judástól, / Gonoszok predája lőn az gonoságtól”. De nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy a népi kultúra eleve szimbólumok sorozatára épül, mely egységes organikus tudást alkot, feltételezhető tehát, hogy a Krisztus életének jeleneteit, vagy a gonosz csábításaival naponta megküzdő embert megjelenítő történetek tipológiai szimbólumait gond nélkül azonosították és vonatkoztatták önmagukra, illetve az általuk megélt történeti időre, mely az üdvtörténet aprócska szegmentuma ugyan, de az egyén számára teljes történelem. Ahogy a történelmet leképezi az üdvtörténet, úgy képezi le az individuum idejét, személyes történelmét is. Ahogyan az üdvtörténet az emberiség üdvözüléséről szól a krisztusi áldozat vonatkoztatási rendszerében, úgy az ember törekvése önmagában is az üdvözülés érdekében vívott küzdelem. Ahogyan a vízőzőn megtisztította az emberiséget – Jézus áldozatának előképeként, úgy a bűnös ifjú

---

<sup>25</sup> Williams 1998, 214-215.

könnyedén átélhető cselekedetei, szenvedése, megtérése vagy éppen elbukása nem történeti, nem tipologikus, de allegorikus-szimbolikus képzete könnyűszerrel behelyettesíthető az egyén életébe.<sup>26</sup>

Az ószövetségi *figurák* – ha a drámák retorikai szerkesztettségét vizsgáljuk – a szónoki beszéd egyik legfontosabb eleme, az *argumentatio* szerepét is betöltik, a figura egyfelől *törvény*, másfelől *szerződés*. Törvény, hiszen isteni kinyilatkoztatásról, megfellebbezhetetlen kijelentésről, mindenki által követendő normáról van szó, másfelől szerződés Isten és ember között, mely a megváltás ígértét tartalmazza. Hasonló retorikai szereppel bírnak a *példázatok* is.

Az interpretáció, a bemutatott események és ezek elrendezése összefüggésben áll a bibliai hermeneutikával is. Ennek alapelveit az 5. században Cassianus fogalmazta meg, ez a szempontrendszer érvényesült az egész középkoron keresztül és hagyományozódott át a barokkra is. Eszerint a Bibliának négyféle jelentést tulajdoníthatunk: *sensus literalis* (vagy *sensus historicus* – betű szerinti, illetőleg történeti értelem), a *sensus spiritualis* (vagy *sensus mysticus* – lelki értelem), *sensus tropologicus* (erkölcsnemesítő értelem) és a *sensus anagogicus* (lélekemelő értelem).<sup>27</sup> Diego de Estella ferences szerzetes *Modus concionandi* című 1576-ban megjelent munkája csak a betű szerinti és az abból származtatható erkölcsnemesítő értelmet tartotta relevánsnak, elvetette az Ószövetség figurális értelmezését.<sup>28</sup> A Biblia értelmezésének különféle módjai természetesen maguk után vonják a megfelelő *genus* kiválasztását Francesco Panigarola (a ferences szerző noviciusok számára írott *Modo di comporre una predica* c. munkája 1584-ben jelent meg) a három klasszikus beszédnemet (a *genus iudiciale*, a *genus deliberativum*ot és a *genus demonstrativum*ot) megtoldja egy negyedikkel, a *genus didascalicum*mal.<sup>29</sup> Ez utóbbival, a *tanító móddal* azonosíthatnánk a misztériumdramáknak, mint retorikus beszédműveknek a státusát. A Biblia-értelmezések tekintetében a mi esetünkben a *lelki* és az *erkölcsnemesítő* értelemre, illetve értelmezésre esik a hangsúly,<sup>30</sup> ugyanakkor a *történeti* értelem is jelen van (pl. Nabukodonozor megszállja Jeruzsálemet vagy még inkább – immáron Krisztus halála után – Titus Vespasianus császár bosszút áll Krisztusért), amely a passió fényében új értelmezést, lelki, misztikus értelmet nyer. Ennek izgalmas analógiája a jezsuita színjátszás történelmi témájú drámáinak allegorikus látásmódja. Nagy Júlia mutat rá, hogy az 1702-ben Münchenben bemutatott *Matthias é Captivo Rex* című színjáték Hunyadi Lászlót Krisztussal, V. Lászlót Pilátussal, Cilleit Júdással azonosítja, sőt László

<sup>26</sup> Amint Barbara Kiefer Lewalski megállapítja: „a megváltástörténet, a bibliai történetek és események nemcsak példát mutatnak nekünk, hanem ténylegesen megismétlődnek az életünkben. Ezek a különböző indítóerők új, elsődleges fókuszba helyezték a keresztény egyént, akinek élete beleépül a történelem egészén át működő ismétlődések és beteljesülések Istentől tervezett, hatalmas tipológiai mintáiba, s akinek életében ugyanakkor ez az egész megtalálható”. Kiefer Lewalski 1998, 257.

<sup>27</sup> Balázs, 1987, 155. és kk.

<sup>28</sup> Kecskeméti 1998, 110-111.

<sup>29</sup> Kecskeméti 1998, 110.

<sup>30</sup> Elgondolkodtató, hogy vajon az értelmező szándéka szerint a rossz útra tért, ezért elkárhozó ifjú példájának értelmezését ne a bibliai értelmezési módok analógiájára képzeljük-e el.

„krisztusi halála után” Mátyás királlyá választása egyben Krisztus királyságát is jelképezi, a darabok sémája pedig a passió eseménysorát követi, tehát a történelmi, társadalmi, politikai mondanivaló egy magasabb rendű valláserkölcsi tartalom összefüggésében jelenik meg.<sup>31</sup>

Mindent összevetve megállapíthatjuk, hogy a csíksomlyói misztériumdrámák mellőzik azokat a sablonokat, figyelmen kívül hagyják mindazokat a kívánalmakat, melyeket a kortárs drámaelméletekből leszűrhetünk. A bemutatott jelenetek kiválasztása, a *scénák* egymásutánja, de még a szövegek nyelvezete is mindenekelőtt a befogadói szempontokat vette figyelembe: az egyszerű, tanulatlan, teológiai szempontból képzetlen közönség emocionális befolyásolását. Ennek ellenére nem állíthatjuk, hogy a szövegek nélkülöznenek minden szabályszerűséget, kompozíciós rendet. Részletes elemzésük révén egy íratlan funkcionális poétika elemei látszanak körvonalazódni.

\*\*\*

*Csaba Kedves*

### PROBLEMS OF CONSTRUCTION IN THE CSÍKSOMLYÓ MYSTERY PLAYS

The article is about the problems of construction in Csíksomlyó mystery plays. It studies the relations between the different structural parts of the dramas. The dramas follow those construction models, which we can read in the Ancient and contemporary poetics. The most important aim is to agree the function. It means that the religious and popular works of old Hungarian literature can be studied only by the *poetics of the function*.

---

<sup>31</sup> Nagy Júlia 2000a, 38-46. L. továbbá Nagy Júlia jelen kötetben közölt tanulmányát.

## MOTÍVUMÁTVÉTELEK NÉHÁNY CSÍKSOMLYÓI DRÁMÁBAN

Az iskolai színjátszás a 18. században élte virágkorát. A felekezetek, rendek (így a ferencesek is) iskolái általában évente mutattak be egy-egy – esetenként akár több – előadást. A színjáték nem csupán az iskola, de a város, a környező vidék szükségleteinek kielégítésére is hivatott volt. Az előadások számának megszorodása egyúttal azt jelenti, hogy a drámaszövegek iránt nagy „kereslet” mutatkozott, azaz évente iskolánként új drámaszöveg(ek)nek kellett keletkezni.

Nem minden iskola színjátszásáról maradtak fenn adataink, helyenként csupán néhány elszórt utalást találunk arra, hogy a diákok színdarabokkal mulattatták egymást s a nézőközönséget. A ma is ismert drámaszövegek száma pedig még csekélyebb. Eloszlásuk egyenetlen: egy-egy iskola anyagának nagy része ránk maradt, más (akár nagyobb) intézmények esetében viszont szűkölködünk még az adatokban is. Mindenesetre feltételezhető, hogy a rendelkezésünkre álló szövegek csak töredékét képezik a megírt, előadott iskoladramáknak.

Ez a szövegmennyiség nagyarányú szerzői munkálkodást jelez. Az előadandó darabok írói az iskolák oktatói közül kerültek ki; általában a fiatalabbak vállaira nehezedett a drámaírás terhe. (Személyüket gyakran nem is ismerjük.) Ők alapvetően tanárok voltak, nem művészek, a színdarabok megalkotása mintegy „munkaköri kötelességként” hárult rájuk. Ez a helyzet az iskolai színjátékok összességére szemmel láthatóan rányomja bélyegét: a művek túlnyomórészt didaktikusak, nyelvileg, verstaniilag nem mindig kifogástalanok – és nem eredetiek. Csupán néhány darabot ismerünk, amely művészi igénnyel készült, szerzője elszakadt az iskoladramák sztereotípiáitól, originálist, szórakoztatót alkotott. A nagy többségre azonban nem jellemző az eredetiségre való törekvés – valószínűleg sem idejük, sem tehetségük, sem hajlamuk nem volt rá, nem is tarthatták szükségesnek. Témájukat, mondanivalójukat, sokszor a szöveget is valamilyen írott forrásból merítették.

Az iskoladramák területén tehát hosszas forráskutatást lehet végezni. Az eddigi vizsgálódások felderítették azokat a műveket, írásokat, amelyekből szinte mindenütt dolgoztak a szerzők. A legelterjedtebb ezek közül (vallásos témájú darabok esetén) a Biblia volt, de felhasználták a kolostor vagy az iskola könyvtárában található apokrif iratokat, vallásos elmélkedéseket, szentek életét stb. A világi témájú darabok történelmi traktátusokból, ókori vagy korabeli, általában francia vagy német szerzők műveiből merítették. Néhány dalbetét eredetije is megvan egy-egy énekes gyűjteményben (vagy a népelemek között). Az író tanárok sokszor alapozták egymás műveire drámájukat. A szövegek a rendek és a felekezetek közt is vándoroltak.

Az átvételnek több típusára találunk példát: 1. A szerző egy általa olvasott, ismert darabot ír át (ez gyakran a fordítással függ össze), megváltoztatja a szerepneveket, egyes részeket kihúz, esetleg betoldásokkal egészíti ki az alapdrámát – de a mű magva (a téma, a konfliktus, akár a jelenetezés technikája) változatlan. Ezek skálája széles: a szolgai fordítástól az egészen szabad átírásig terjed. 2. A szerző több drámából dolgozza

egybe saját művét: kompilál. Az egyes darabokból azokat a részeket választja ki, amelyek megírandó drámájához szükségesek; ezeket akár szó szerint, akár erősen átírva is felhasználhatja. Itt tehát a „nyersanyag” azonos, csupán a kidolgozás tekinthető a kompilátor érdemének. 3. A szerző nem drámát, hanem valamely más műfajú forrást használ. Ilyenek pl. a passiójátékok, amelyek alapja a Biblia. Előfordul, hogy az egész a forrásokból építkezik, máskor csak a darab egy-egy része található meg egyéb alkotásokban.

Forrásműként gyakran jelölhetünk meg iskolai színjátékot. Beszélhetünk átdolgozásról és szó szerinti átvételről is. E jelenség általános az egész iskoladramairodalomban: úgy tűnik, a szövegek egyik rendházból a másikba, egyik tanintézményből a másikba vándoroltak; a sikeresebbek többszöri átdolgozáson is áteshettek. Ezért a darabok sok szállal kötődnek egymáshoz.

Jelen tanulmány célja az, hogy ezeket az átvételeket három csíksomlyói nagypénteki játék esetében megvizsgálja. Egy-egy mű több korábbi alkotásból is meríthetett, a csíksomlyói drámák is sok szállal kötődnek egymáshoz. Ezen összefüggések feltárása részben megtörtént,<sup>1</sup> a kapcsolatok azonban oly sokrétűek, hogy a további vizsgálódásnak is nagy teret biztosítanak. Az anyag nagysága és a területi korlátok miatt csak a három darab egymáshoz való viszonyát vizsgálom, mivel ezekben jellegzetes példáit találhatjuk a kompilálás módszereinek.

Csíksomlyónak különleges szerep jutott az iskolai színjátszásban. Nemcsak azért, mert az itteni előadások sokakat vonzottak, a környék egyik kulturális központjává avatván ezáltal a települést, hanem az innen ránk maradt drámaszövegek miatt is. A ferences tanintézményekből ma ismert adatok túlnyomó többsége (137-ből 99) innen származik.<sup>2</sup> A drámákat 1774-ben kezdte másoltatni Kézdi Gracián, így maradt fenn (ha töredékesen is) a 97 ismert szöveg közül 48 a *Liber exhibens actiones parascevicas* c. kéziratos kötetben. A drámakolligátum feldolgozása a 19. század végén elkezdődött, de csak hosszas, 1980-ig tartó lappangás után vehették újra kezükbe a kutatók.<sup>3</sup>

Az alább tárgyalandó darabok közül időrendben az első 1722-ből származik.<sup>4</sup> Címe: *Actio sine initio*. Szerzője ismeretlen. A gyűjtemény 885-904. lapjain található. Az írásképe szép, jól olvasható, a másolás gondos, pontos. Mint a cím is mutatja, hiányzik az eleje, az első felvonás, valamint a harmadik és az ötödik is. Műfaja Pintérnél dogmatikus dráma,<sup>5</sup> „valóságos hitvitázat”.<sup>6</sup> Tartalma röviden a következő: Lazarus és tizenkét Propheta arra inti a zsidókat, hogy térjenek meg a keresztény hitre, mert „Messiás ideje / El tőt eszerhétszáz s, még több esztendeje, / Közelget az üdö, mellyen meg itellye / Emberi nemzetet” – azaz itt a végítélet (Scena secunda). A zsidók a Pontifex elé vonulnak, ahol megtudják, hogy a kereszténységnek több ága van, mivel „Már minden rosz aszszon Szent Irást magyaráz, / Minden büdös varga Szent irasból halász” – mondja a Pontifex. Hogy a zsidók megfelelően dönthessenek, a Pontifex

<sup>1</sup> Pl. Fülöp 1897, 20-48; Pintér 1993, 87-104; Schmikli 1999.

<sup>2</sup> Pintér 1993, 31-32.

<sup>3</sup> Muckenhaupt 1999, 11-18. A kötet történetéről lásd még Pintér Márta Zsuzsanna kötetünkben közölt tanulmányát.

<sup>4</sup> Évszámjelzése: de anno 1722 circiter. Előadták 1722. április 3-án.

<sup>5</sup> Pintér 1993, 54.

<sup>6</sup> Fülöp 1897, 20.

„disputatiót” hív össze a felekezetek részvételével (Scena quarta). A Consiliariusok arról tanácskoznak a Pontifexszel, vajon érdemes-e vitát rendezni, vagy „a’ sideság álhatatlan nemzet”, nem tart sokáig a kegyes felbuzdulás. Végül elvonulnak felkészülni (Scena sexta). Elsőként három Arianus vitázik kilenc katolikus Doctorral a Szentháromságtanról és Krisztus istenségéről (Scena octava). A következő felvonás (Scena nona) bizonyára betoldás. Még a szerepneveket sem változtatta meg a szerző: Murmillo, Zingvilus, Cephalus és még sok latinos nevű alak vitázik a szentségekről. A 10-12. scenákban az Achatolicusok és a Catholicusok vitatkoznak a keresztségről, az áldozásról, a szentekről stb. A zsidók – mint várható volt – valamennyi tételben a katolicizmust találják legvonzóbbnak, de a végső döntés előtt összeülni készülnek egy „conferentiára”. Itt félbeszakad a mű, feltehetőleg az utolsó felvonás is elveszett.

Az 1725-ből származó mű a kolligátum 817-849. lapjait foglalja el.<sup>7</sup> Címe: *Actio antiqua satis sine initio*. Két kéz írta le felváltva: az első másolta a szöveg nagy részét, írásképe nehezen olvasható, igen hibás. A második kéz írása apróbb betűs, valamivel jobban olvasható. Csak néhány oldal származik tőle. Ez a dráma is erősen töredékes. Nemcsak az első scena hiányzik (amelyet a cím is jelez), hanem a 3., az 5. és a 6. is. Tartalma: Aristippus Epicurius házához érkezik, ahová „jól lakásra” hivatalos. A házigazda azonban nincs jelen: mint a szemtanúk elmondják, egy koponyát invitált mulatozni, mire a halál elragadta (Scena secunda). Corpus és Anima – valószínűleg Epicuriusé – egymást vádolják a bűneikért. Négy ördög Luciper elé hurcolja Animát (Scena quarta). Hat Discipulus Antikristust dicsőíti. Enoch és Elyas megpróbálja meggyőzni őket tévedésükről, de Antikristus megkínóztatja a prófétákat. Ezután viszont Angelus öt küldi a pokolra (Scena septima). A Discipulusok tanakodnak, vajon Messiást követték-e. Az angyalok megkísérlik meggyőzni őket tévedésükről (Scena octava). Végítélet: Krisztus megítéli a halottakat (Scena nona). Luciper a pokolban kiszabja a büntetést a hét főbűnt jelképező kárhozott lelkekre (Scena decima). Pater és Filius összefoglalják a világ (bibliai) történetét, huszonnégy Senior dicsőíti őket (Scena ultima de coelo).

Az 1766-os darab a *Liber exhibens...* 439-461. lapjain található,<sup>8</sup> jól olvasható. Van egy kéziratos másolata a Petőfi Irodalmi Múzeumban is, amely Pintér Márta Zsuzsanna szerint kevésbé tér el a gyűjteménybeli szövegtől.<sup>9</sup> Címe: *Actio Parascevice repraesentans Perditionem et Reparationem Generis humani*. Szerzője ismeretlen; ha elfogadjuk Fülöp Árpád feltételezését, hogy ti. a szerzők „a felső és közép nyelvtani osztályoknak oktatói valának”, szerzőül Christophorus Hallest jelölhetjük meg.<sup>10</sup> A dráma műfaja: passiójáték. Tartalma: A Prologus összefoglalja az előadandókat. Scena prima: Luciper tanácskozik ördögeivel az ember elveszejtéséről. Scena secunda: Ádám és Éva bűnbeesése és kiűzetése a Paradicsomból. Scena tertia: Mundus, Caro és az ördög elkergetik Conscientiát. Arduinus vendégséget tervez, és meghív egy koponyát is. Scena quarta: A halál (Mors) elragadja a mulatságról a házigazdát. Scena quinta: Aristipus

<sup>7</sup> Évszámjelzése: de anno circiter 1725, 26. Mivel az 1726-os év nagypéntekére van adatunk, az előadás időpontja 1725. március 30-ra tehető.

<sup>8</sup> Évszámjelzése: anno 1766. Előadták 1766. március 28-án. Nyomtatásban megjelent: Fülöp 1897, 192-242.

<sup>9</sup> Pintér 1993, 95.

<sup>10</sup> Fülöp 1897, 11-13.

érkezik Arduinus lakomájára, és megtudja, mi történt barátjával. Scena sexta: „Égi pör”: elhatároztatik a Filius feláldozása. Scena septima: Christus megtérít néhány embert. A többiek Aristipus vezetésével Heródeshez indulnak, hogy „azon szent életű embert el vádoljuk”. Scena octava: Aristipusék vádjának hallatára Herodes, Caiphas és Annas el akarják fogni a „csalárd vezért”. Scena nona: Az ördögök rábeszélésére Judas beárulja Christust a főpapoknak. Scena decima: Christus elfogatása. Scena undecima: Christus Caiphas, majd Pilatus előtt. Scena duodecima: Judas felakasztja magát az ördögök segítségével. Scena tertia decima: Pilatus – sok vonakodás után – elítéli Christust. Scena quarta decima: Gabriel hírül adja a történeteket Máriának. Mária siralma. A keresztfeszítés. Az Epilogus a krisztusi tanok követésére ösztönzi a hallgatóságot.

Az 1725-ös mű hetedik scenájának egy részlete szöveghű átvétel az 1722-es darab elejéről, a második scenából. A szereplők neve változik, de maga a szöveg – néhány szónyi eltéréssel – azonos. Az eredeti<sup>11</sup> (1722-es) drámában Lazarus és még hat Propheta próbálja meggyőzni a zsidókat a közeli végítéletéről, mely szükségessé teszi számukra a kereszténység fõlvételét, ha nem akarnak elkárhozni. Dávidra és Dániel könyvére alapozzák teológiai jellegű érvelésüket. Az egész mű bővelkedik hittudományi elmélkedésekben (hiszen hitvitáról van szó), ez az első rész – Scena secunda 1-23. versszak – a zsidó hit elleni „vitairatként” fogható fel. Az 1725-ös darabban azonban ugyanez a szövegrészlet egészen más környezetben jelenik meg. A hetedik scena elején Antikristus hat tanítványa dicsóíti mesterét (1-23. versszak), azzal büszkélkednek, hogy „most hitetlenségünk nekünk igen hasznal”, vagyis nem hittek Krisztusban, így követői lehettek a szerintük valódi megváltónak. Ezután – Enoch és Elyas szájába adva – felbukkan az előző drámából ismert szöveg. A két ószövetségi alak a Discipulusokat akarja eltántorítani tévhitüktől – sikertelenül. „Balgatag Sidóság, mire jutotatok” – kezdi szövegét Enoch, csakúgy, mint az 1722-es műben Lazarus. A próféták mindkét helyen a zsidókat intik tévedésük belátására, nézőpontjuk revideálására; mindkét részletben a helyes keresztény út követéséről van szó, de míg az elsőben a katolikus kereszténység fõlvétele a cél, a másodikban ez csak igen áttételesen jelenik meg: Enoch és Elyas inkább a tévút (Antikristus) követéséről beszélne le a „tevelgő”-ket. A téma rokon, de az 1725-ös dráma szerzője a szöveget saját mondanivalójához idomította néhány beszúrással segítségével, amelyek közvetlenül az Antikristus ügyéhez kapcsolódnak. Az egyező részek:

#### 1722

1-8. vsz.

9-10. vsz.

11-23. vsz.

#### 1725

24-31. vsz.

(32-33. vsz.: *Enoch szavai Antikristus ellen*)

34-35. vsz.

(36. vsz.: *Discipulus quartus szavai*)

37-49. vsz.

Az 1725-ös mű utolsó ítélet-játék, ennek szerves része az Antikrisztus szerepeltetése (forrása az Apokalipszis). A darab megalkotója a téma szempontjából szerencsés kézzel választotta ki a korábbi dráma szövegének részletét – talán az

<sup>11</sup> Természetesen csupán relatív eredetiségről beszélhetünk.

előadását is hallhatta. Ezen túl mindkét mű kivételnek, különlegességnek tekinthető, hiszen e kettőn kívül sem hitvitára, sem utolsó ítélet-játékra nincs adatunk Csíksomlyóról. Ennek oka az előadások időpontjában kereshető: kora 18. századi művekről van szó, amelyek jobban kötődnek még az előző századok iskolai–vallásos színjátszó hagyományaihoz – elegendő a hitviták korára, burjánzó irodalmi–szónoki megjelenésére, illetőleg a moralitásokra, sőt a haláltáncokra gondolnunk. Ugyanakkor az átvett részlet „ki is lóg” az 1725-ös mű szövegéből. Ez ugyanis jóval inkább színszerű, mint az 1722-es: cselekményes, fordulatos, a humor is megtalálható benne. Jóval inkább a közemberekhez szól, mint teológiai ihletettségű, inkább könyvdráma jellegű elődje, s így az átvett majd’ fél felvonásnyi részlet sűrű bibliai hivatkozásaival, profetikus hangjával kissé idegen tőle.

Az 1725-ös mű egy másik részlete az 1766-ban előadott *Actio parascevice*-ba vándorolt. Ez egy régen közkedvelt motívum: a Don Juan-téma variánsa.<sup>12</sup> A főhős, Aristippus megérkezik Epicuriushoz, ahová ebédre hivatalos, de barátját nem találja otthon. Szolgákat küld, hogy kerítsék elő a házigazdát, vagy hozzanak hírt felőle. Epicurius barátaitól – Epulo, három Amicus – tudjuk meg, mi lett az ifjú sorsa: egy „haljatlán főre” – koponyára – lelt, s azt is meginvitálta a lakomára. A koponya – Halálként – meg is érkezett, és Epicuriust magával ragadta. Aristippus hitetlenkedik, és a többieket kérdi: „vélede, hogy ezek igazak volnanak?” Az Incredulusok kétségbe vonják Isten mindenhatóságát, s a felvonás azzal zárul, hogy Aristippus – a Discantista énekének meghallgatása után<sup>13</sup> – a papokhoz indul, az ő véleményüket hallani. (Ez a feltételezhető scena hiányzik a darabból.) Az 1766-os darab szerzője a történetet mindenestül átemeli a maga passiójába (Scena tertia, quarta, quinta), de a szöveget itt-ott megváltoztatja, meghúzza, betoldásokkal él. Több versszakot kihagy, a szerepnevek is – egy kivételével – különböznek.<sup>14</sup> A történet kapcsolatát a művel úgy teszi szervezettebbé, hogy néhány szereplő – Aristipus, Sportanus, Dolus ill. Mundus, Caro – több helyütt is felbukkan az események menetében. Színszerűbben is ábrázolja az eseményeket: az invitációt és a halál látogatását valóban megjeleníti a színpadon. Az ide kapcsolódó szövegek szintén az 1725-ös játékból valók: ezeket Arduinus és Mors mondja el, a történet későbbi elbeszéléséből pedig értelemszerűen kihagyta a kérdéses strófákat a szerző. Egy hosszabb, az eredetiben nem szereplő betoldást találunk Mors szavai közt: példa az örökkévalóságról és az „értz goljóbisról”, amelyre „ezer esztendőben / Csak egy légy rá száljon s valamit körmében / Ell vihet magával” – amennyi idő alatt munkáját bevégezné, „Ezer meg ezernyi, ezernyi esztendők, / Ell tellnének addig számtalan sok üdők”. – E beszűrt néhány sor az 1734-ben előadott csíksomlyói passióban is megjelenik.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Pintér 1993, 94.

<sup>13</sup> Az ének szövege, dallama nem maradt fenn, csak kezdőszava: „Eheu.”

<sup>14</sup> Olvasható pl. (a negyedik scena végén, Arduinus elhurcoltatása után) egy dal, „Ah bűnösök...” kezdettel.

<sup>15</sup> *Actio Parascevice Alta*. In: *Liber exhibens actiones Parascevicas*, 927-960.

A szereplők a következőképpen változnak meg:

1725	1766
Aristippus, Lapistus (?)	Aristipus
Ephebus 1-3.	Servus 1-2.
Epicurius	Arduinus
Epulo, Amicus 1.	Sportanus
<i>Amicus 2.</i>	
Amicus 3.	Dolus
Incredulus 1., 3.	Caro
Incredulus 2., 4.	Mundus

Látható, hogy az író csökkentette a szolgák szerepét, tömörítette a barátok elbeszélését, számát; a hitetlenek helyett pedig a megszemélyesített Test és Világ jelenik meg, akik a dráma egész menetében meg-megszólnak.

Szövegszerű megfelelések a darabok közt:

1766	
Scena secunda	Scena tertia
24-28. vsz.	30-34. vsz.
	Scena quarta
45-46. vsz.	12-13. vsz.
47. vsz.	33. vsz.
	Scena quinta
1-2. vsz.	1-2. vsz.
4-6. vsz.	3-5. vsz.
11-13. vsz.	6-8. vsz.
18. vsz.	9. vsz.
22-24. vsz.	10-12. vsz.
32-34. vsz.	13-15. vsz.
36-37. vsz.	16-17. vsz.
42. vsz.	18. vsz.
48-59. vsz.	20-31. vsz.
61-62. vsz.	32-33. vsz.

A tömörítés találó, a nyelvezetnek is javára válik, a cselekmény pergőbb lesz általa. Az író egyes versszakoknak csak a vázát hagyta meg, néhány szófordulatot könnyedebbel, természetesebbel helyettesített, kiküszöbölve ezáltal példájának néhány nehézkes mondatát.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Azt, hogy megfelelő képet alkothassunk az 1725-ös dráma nyelvezetéről, megnehezíti annak írásképe. Jónéhány nehezen olvasható szó, valószínű elírás található benne, amelyek a másoló barát rovására írhatók. De a változtatások, amelyeket az 1766-os darab kompilátora végrehajtott,

Az 1725-ös mű egyik szereplője, Lapistus alakja meglehetősen nehezen értelmezhető. Csupán egyetlen versszaknyi mondanivalója van – ezt az 1766-os dráma Aristipus szájába adja, logikusan –, az sem szolgál semmilyen új mozzanattal. Eredetére egy minorita darab szolgálhat magyarázattal: *Jaj, én hűt régentén mint virágzom vala*.<sup>17</sup> Itt az Epicuriuséhoz hasonló történetet olvashatunk: Laphistus egy Holtat (Larva) hív vacsorára (II. felv. 10. jelenet). Nincs meghívási jelenet, de a halál meglátogatja Laphistust. Bár szövegszerű egyezést nem találunk, a téma nyilvánvalóan azonos. A két dráma nagyjából azonos időben keletkezett (a minorita darab a 17. század vége és 1732 között), mindkettő Erdélyben (a minorita darab Kantán), s a két rend kapcsolatát sem hagyhatjuk figyelmen kívül. A Lapistus név magyarázata az lehet, hogy a szerző elfelejtette azt kijavítani az ő szereplője nevére: Aristippusra. Ez azt feltételezi, hogy az 1725-ös darab szerzője ismerte a *Jaj, én hűt régentén...*-t, amely ezek szerint 1725 előtt keletkezhetett – avagy egy vándormotívumról van szó (bár ez utóbbi feltételezést ismeretes szövegek nem támasztják alá).

Összegzőképpen elmondhatjuk, hogy mindhárom dráma kompilációnak tekinthető, hosszabb szövegrészleteket használtak fel, amelyeket a korábban előadott darabok kézírataiból merítettek. Az 1725-ös mű szerzője mechanikusan dolgozta bele munkájába a fellelt szöveget, míg az 1766-osé bátrabban, szabadabban írta át a forrásul szolgáló részletet. Mint az idézett drámákban láthattuk, akár egészen más témájú darabot is felhasználhattak a kompilátorok. Ezt lehetővé tette egyrészt az iskolai színjátékok laza, terjedősebb szerkezete, másrészt nem változó kötöttsége: a vallásos és/vagy pedagógiai célkitűzés. Ezek teljesülése volt lényeges, s az az elem, amelynek segítségével ezt elérték – vagyis a dráma, s annak szövege –, csupán segédeszközszámba ment. Azaz a szöveget különböző particulákból felépülőnek tekinthetjük, amelyekből a „mű” megalkotója pillanatnyi szükségleteinek megfelelően válogatott.<sup>18</sup> Ennek következménye, hogy nem beszélhetünk a mai értelemben vett eredetiségről, s így szerzőségről sem.

\*\*\*

Szilvia Nagy

## THEMATIC CONNECTIONS IN SCHOOL DRAMAS FROM CSÍKSOMLYÓ

The modern Hungarian theatre started at the end of the 18<sup>th</sup> century. Previously the performances were given mainly in schools which had to produce plays every year. These plays covered the cultural needs of the school as well as the surrounding region. A lot of drama texts originate from this time but only a few of them survived.

---

azt sugallják, hogy az eredeti kéziratban olvasható szöveg is döcögősnek tűnhetett a későbbi drámaszerző számára – bár időközben több mint negyven esztendő telt el.

<sup>17</sup> Minorita iskoladramák 15-50.

<sup>18</sup> Kivételnek számítanak a korszak végén jelentkező, elvilágiasodott iskoladramák.

The aim of the performances was not entertainment or pleasure but chiefly education. This determined the texts as well as the authors' attitude.

The quantity of the texts shows a large-scale writing activity. The teachers were the authors, and – being teachers not artists – they did not always write original plays. Themes and many time even the texts were drawn from many kinds of sources. The source was often another school drama. Rewriting and literal adoption could be mentioned. Texts migrated from one school to another; the best ones could be rewritten many times. I examine these adoptions in three school dramas from Csíksomlyó (1722, 1725, 1766). These plays give typical examples of compilation. The authors take long texts from the manuscripts of earlier dramas. The writer of the piece from 1725 built a scene into his play mechanically, while the writer of the one from 1766 used his source with more freedom. It was possible because of the plays being partly a religious and a pedagogical object, partly their loose and diffuse structure. Namely, the text is built up from particulars, and the authors chose among them as he needed.

## JOHANNES GRITSCH DEVÓCIÓS PASSIÓJÁNAK NYOMAI A CSÍKSOMLYÓI SZÍNPADON

A 18. század folyamán az erdélyi Csíksomlyó ferences gimnáziumában minden esztendő nagypéntekén passiójátékokat adtak elő az ott tanuló diákok. A drámák kéziratát a csíksomlyói ferences kolostor könyvtára őrzi a „*Liber exhibens Actiones Parascevicas*”<sup>1</sup> című kötetben.

Csíksomlyó a néphagyomány tanúsága szerint ősidők, írásos bizonyítékok alapján a 15. század óta a Székelyföld katolikus vallási és kulturális központja. Ezt az ott lévő, 1510-es években készült csodatévő Szűz Mária szobornak köszönheti. Domokos Kázmér (1606-1677) csíksomlyói házfőnök alapította meg a *gimnáziumot* a kolostor mellett 1667-ben.<sup>2</sup> Csíksomlyó szellemi központtá Kájoni János munkássága révén vált.<sup>3</sup> Első passiószövegünk 1721-ből való, de valószínű, hogy már előtte is voltak előadások. 1782-ig folyamatosak az adatok. A szent színjátszás hagyományának megszakadását az előadások anyagi támogatását és megszervezését magára vállaló Mária Társulat megszűntetése okozta.<sup>4</sup> A nagypénteki misztériumokat évről-évre a ferences tanárok írták, akik a közép- és felső nyelvtani osztályok oktatói voltak.<sup>5</sup>

A szövegkiadás munkálatai közben felmerült a kérdés, hogy mi a gyökere a csíksomlyói színjátszásnak, milyen középkori devóciós művekből, prédikáció-gyűjteményekből, korabeli énekeskönyvekből meríthettek a 18. század ferences drámaírói. A források feltárását nehezíti, hogy a kéziratban csak néhány helyen találhatunk utalást a forrásra. A kéziratokban kis számú marginális jegyzet árulkodik, hogy melyik bibliai könyv hányadik fejezetét mutatták be a nagyszámú, a környékből összesereglett közönségnek. A Biblián kívüli, apokrif iratokból vagy középkori misztikus írásokból, devóciókból származtatható jeleneteknél semmiféle forrásutalás sincsen. Így ezek előzményeit az előforduló motívumok alapján a középkor és a kora barokk vallásos irodalmában kell keresni. A források kutatásához az alapot a 15. századtól egyre bővülő, rendkívül gazdag és értékes csíksomlyói ferences könyvtár adja. A possessorbejegyzések alapján tudunk következtetni, hogy a csíki ferences konvent tulajdonában volt-e a vizsgált mű a drámák előadása idején.

Az eddigi vizsgálódásaim alapján három fő, és azon belül több kisebb forráscsoportot tudok megkülönböztetni. A három fő csoport:

---

<sup>1</sup> A mű teljes címe: *Liber exhibens Actiones parascevicas ab anno 1730 usque ad Annum 1774 diem aprilis 27. Libellus, Scholarum Csik Somlyoviensium, nihilominus Mediam Syntaxeos, ac Grammatices signanter, specialiter concernens, et continens Repraesentationem, Eucleationem Mysteriorum Passionis Dominicae, seu Actiones Tragico-Parascevicas, Devoto Populo ad aedificationem quot Annis exhiberi solitas, in usum faciliorem Moderatorum sedulo congestas. Confectus 1774, 1-1344.* (48 drámaszöveg)

<sup>2</sup> Alszeghy-Szlávik 1913; Sávai 1997, 60.

<sup>3</sup> Kájoni János, *Cantionale Catholicum: Régi és Új, Deák és Magyar Aitatos Egyházi Énekek*, a Csíki Sárlos Boldogasszony Klastromában, 1719.

<sup>4</sup> Sávai 1997, 119; Pintér 1993, 42.

<sup>5</sup> Fülöp 1897, 20. és Pintér 1993, 87.

1. a Biblia könyvei, legtöbbször parafrázisban;
2. a katolikus liturgia szövege (himnuszok, szekvenciák, antifónák és responsoriumok);
3. a középkori misztikus irodalomból származó és esetleg ókeresztény apokrif gyökerű források, legendák, Jézus- és Mária-életrajzok, népénekek, archaikus népi imádságok szövege és a néphagyomány hatása.

A középkori és kora újkori dramatikus prédikációk, devóciós passiók az elhangzásuk alkalmá szerint a második csoportba, feldolgozott motívumaik, témáik szerint legtöbbször a harmadik csoportba tartoznak.

Az első főcsoportban a Biblián belül ó- és újszövetségi jeleneteket különíthetünk el. Az Ószövetségből Jézus Krisztus életében beteljesült jelenetek előképeit, praefiguratíóit mutatták be a közkedvelt Biblia pauperum és a Speculum Humanae Salvationis alapján. Legtöbbször a Teremtés, a Kivonulás, a Királyok 1-2., Tóbiás, Judit, Eszter, Dániel és Jób könyvéből vittek színre előképeket.<sup>6</sup>

Az Újszövetségből gyakran jelenítették meg Jézus néhány példabeszédét és csodatételét: Jézus megkísértését 1729-ben és 1768-ban (Mt 4,1-11), Zakeus megtérését 1748-ban (Lk 11, 14-23), a jerikói vak meggyógyítását 1748-ban és 1768-ban (Mk 10, 46-52), a házasságtörő asszony történetét 1736-ban és 1759-ben (Jn 8, 1-12), továbbá a nagyhéti események nyitányaként a Jeruzsálembe való bevonulást 1729-ben és 1751-ben (Mt 21,1-11). Jézus szenvedésének történetét, a per pontos eseménysorát, Jézus kereszten elhangzott szavait a négy evangélium összeolvasása alapján időrendben mutatták be. Ugyanígy írja le Jézus életét a korabeli Európa egyik legkedveltebb lelki olvasmánya, a *Makula nélkül való tükör* is. A mű Martin von Cochem német kapucinus (1634-1712) *Das grosse Leben Jesu Christi* című művének (1677) fordítása.<sup>7</sup> A német nyelvű kiadásból három példány található a csíksomlyói könyvtárban.<sup>8</sup> Az evangélium-összeolvasás előzménye az ókeresztény korra megy vissza: Tatianos (kb. 120-172) igen népszerű munkája volt a „Diathessaron”, a négy kánoni evangéliumból szerkesztett evangéliumharmónia. Mivel a Diathessaron folyamatosan olvasható Jézus-életrajz, ez lett később a népszerű Jézus-életrajzok (vitae) forrása. Hatása a 17. századig érezhető.<sup>9</sup> Valószínű, hogy a nyugat-európai misztériumdrámák számára is minta lehetett.

A második forráscsoport a liturgia szövege. Az eddig sajtó alá rendezett színjátékok a Jézus jeruzsálemi bevonulásánál énekelt „*Gloria, laus et honor ...*” kezdetű himnuszt idézik a legtöbbször.<sup>10</sup>

A harmadik forráscsoport a Biblián és liturgián kívüli szövegeké. Mindegyik színjátékban megtaláljuk a nyomát. A drámaírók egybeillesztették a bibliai és apokrif elemeket. Az apokrif jelenetek a Krisztus megtestesülése körüli „vitára” és – főként Péter, Mária Magdolna és Júdás esetében – az emberi lelkiismeret vívódásaira teszik a

<sup>6</sup> Schmikli 1999, 9-32.

<sup>7</sup> Vida 1969, 250-253.

<sup>8</sup> A három kiadás: München 1696 és Steyr 1753 két példányban.

<sup>9</sup> Vanyó 1997, 227-228.

<sup>10</sup> 1729. április 3. Scena 4. A himnuszt Theodulphus (+821) orleansi püspök írta. (*Graduale Romanum: Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis*, Solesmes, MCMLXXIX, 141.) A himnuszt népénekké vált. Tartalmazza a Kájonai *Cantionale* első (188. ének) és második (144. ének) kiadása.

hangsúlyt. A drámákban hús-vér emberként jelenik meg a Conscientia, a Caro, a Mundus, az Amor, a Dolor, a Justitia és Misericordia, az ördögfigurákról és más, a középkori moralitásokból származó allegorikus alakokról nem is beszélve. A Krisztus megtestesülése körüli vita az ún. *égi pör*, ahol Deus Pater előtt az ószövetségi atyák és az imént felsorolt allegorikus személyek döntenek el, hogy az Igének meg kell testesülni. Előfordul az 1727-es (Scena 1-5), az 1748-as (Scena 4), az 1767-es (Scena 1) és az 1768-as (Scena 4) drámákban. Európai előzménye egy pseudo-augustinusi beszéd, a „*Sermo Contra Judeos et Paganos et Arianos de Symbolo*”, továbbá Ál-Bonaventura „*Elmélkedései*”.<sup>11</sup>

A középkori moralitások nyomát az 1748-ban színre vitt darabban (Scena 1 és 3) Caro, Mundus, Mors és Conscientia vitájánál, 1752-ben (Actus III, Scena 1, 4) Amor Divinus, Amor Mundi, Spiritus Superbiae, Spiritus Corporis és Spiritus Avaritiae certamenjében találjuk.<sup>12</sup> Mária Magdolna lelkéért az 1765-ös misztériumjátékban Genius, Mundus, Genius Charitatis, Visus, Factus, Odoratus, Fides és Spes vetélkedik.<sup>13</sup>

Bibliai alapon, de a lelkipásztori cél érdekében erősen kiszínezve mutatják be a színdarabok Júdás küzdelmét a Diabolusokkal Jézus elárulása előtt, majd az árulás után a pokolban. Szinte külön Júdás-drámát olvashatunk az 1736-ban (Scena 11) és 1768-ban (Actus II, Scena 3) színre vitt passiójátékokban.

1764-ben a hét főbűnt is szerepeltették a rendezők, 1734-ben a keresztre feszítés után Amor és Dolor vitáját szemléltették a nézők.

A nem kanonikus forrásokból származó motívumok közé tartozik a *betániai jelenet*. Az apokrif motívumok közül a legtöbb forrást ez idáig ehhez a jelenethez sikerült megtalálni, ezért dolgozatomban ezt tárgyalom részletesebben.

A betániai jelenet Jézusnak és Máriának, Jézus kereszthalála előtti utolsó találkozását, búcsúzkodását mutatja be. A 16. század eleji magyar nyelvű kódexek Mária-síralmainak és a barokk iskoladrámák planctusainak motívumbeli összefüggése, kapcsolata bizonyított.<sup>14</sup>

Temesvári Pelbárt és Laskai Osvát devóciós passióinak, a 17-18. századi énekeskönyvek és misztériumjátékok Mária-síralmainak összevetése során kiderült, hogy Mária-síralom előadására négy lehetőség kínálkozott: először a betániai jelenetben, majd Jézus elfogása után az ún. keresés-motívummal, harmadszor a kereszttel és végül a keresztről való levétel után, a pieta-jelenetben. A csíksomlyói misztériumokban a betániai jelenet és a kereszttel alatti Mária-síralom a leggyakoribb. A motívumokat és gyakran a szóhasználatot is egymástól, illetve az énekeskönyvekből, devóciós drámákból kölcsönözték a színjátékok írói – természetesen nemcsak a Mária-síralmak, hanem a Péter- és a Mária Magdolna-síralmak esetében is.<sup>15</sup> Betániai jelenet az énekeskönyvek közül csak Petri András csíkszentkirályi kántor énekeskönyvében (1630-31)<sup>16</sup> és az 1674-ből ránk maradt Pécsi énekeskönyvben<sup>17</sup> szerepel.

<sup>11</sup> Kardos 1960, 57.

<sup>12</sup> Az 1752-es dráma kiadása: Fülöp 1897, 92-127.

<sup>13</sup> Az 1765-ös dráma kiadása: Iskoladrámák 1995, 63-118.

<sup>14</sup> Kilián 1981, 3-14.

<sup>15</sup> Schmikli 1997, 88-122.

<sup>16</sup> *Petri András-énekeskönyv* (Jancsó Benedek-kódex), OSZK Quart. Hung. 1395. Az ének a Kájoni által írt *Csiksobotfalvi kéziratban* (1675 körül) és Kájoni Cantionalejában (1676) is

A *Makula nélkül való tükör* is bemutatja ezt a szép, az édesanya és fia viszonyt meghatóan leíró részletet.<sup>18</sup> A Székelyföldön használt Bocskor-kódex<sup>19</sup>, a Czerey János-énekeskönyv (1634-51)<sup>20</sup>, a Mihál Farkas-kódex (1677-1687)<sup>21</sup> és a Pálffy Márton-énekeskönyv (1694)<sup>22</sup> nem tesz említést Mária és Jézus búcsúzásáról.

Náray György *Lyra coelestis* című énekeskönyve Pilátus udvarában és a keresztt alatt elhangzott Mária-síralmakat énekelte.<sup>23</sup>

Császár Ferenc énekeskönyve három, a keresztt alatt elhangzott planctust tartalmaz.<sup>24</sup> Egyáltalán nem találtam Mária-síralmakat a 17. századi Túróci Cantionalében<sup>25</sup> és Magyar Cantionalében<sup>26</sup> sem.

A csíksomlyói ferences könyvtárban kutattam tovább. A kolostor könyvtárának története a 15. századra nyúlik vissza. Erdély egyik legértékesebb és leggazdagabb középkori egyházi gyűjteménye található itt, amely túlélte a reformáció, és – befalazva – a diktatúra korát.<sup>27</sup>

Ludolphus de Saxonia (1300 körül-1372) domonkos szerzetes volt, majd átlépett a karthauzi rendbe, ahol a strassburgi ház priorja lett.<sup>28</sup> Közkedvelt műve egy evangéliumharmónia, a „*Vita Jesu Christi e facietis 4 Evangeliorum sanctorumque patrum fontibus derivata*”.<sup>29</sup> A címből is kiderül, hogy az evangéliumokon kívül az ókeresztény és középkori teológusokra hivatkozva állította össze művét. Az evangéliumok közül Máté (26,6-14), Márk (14,3-10) és János 11,1-45; 12,1-9) könyve említi Jézus betániái tartózkodását. Jézus hat nappal húsvét előtt látogatott el Betániába, Lázár házába. Ludolphus de Saxonia ezt kibővíti: Jézus egészen az utolsó vacsora napjáig (nagycsütörtökig) Betániában tartózkodott. De az édesanyjától való búcsúvételt nem említi művében. Mária-síralmat Ludolphus írása Pilátus udvarában és a keresztt alatt említ.

Vincentius Ferrerius (1350 körül-1419) domonkos szerzetes „*Sermones de tempore*” prédikációgyűjteményének a második része két példányban maradt fenn a csíki konvent könyvtárában.<sup>30</sup> Mindkét gyűjtemény Húsvétvasárnap prédikációjával

---

szerepel. Így közvetlen forrása lehetett a szindarabnak. Az ének olvasható: RMKT XVII. század 7, (1974), 160. ének.

A Petri- és a Pécsi énekeskönyv és a drámaszövegek összevetése: Schmikli 1997, 93-96.

<sup>17</sup> RMKT XVII. század 15/A, (1992), 179. ének

<sup>18</sup> *Makula nélkül való tükör* 1746. 269-277. (61-62. rész)

<sup>19</sup> *Bocskor János daloskönyve* 1744-ből, OSzK FM 1/073

<sup>20</sup> OSzK Oct. Hung. 1609. Stoll 1963, 55.

<sup>21</sup> OSzK Oct. Hung. 482. Stoll 1963, 103.

<sup>22</sup> OSzK Quart. Hung. 1985. Stoll 1963, 129.

<sup>23</sup> Tynmaria, 1695, 65-77. OSzK FM 2/281, RMK I, 353.

<sup>24</sup> XVIII. század, OSzK Quart. Hung. 4198

<sup>25</sup> EK A – 113. Stoll 1963, 157.

<sup>26</sup> EK A – 112. Stoll 1963, 226.

<sup>27</sup> Muckenhaupt 1999, 12.

<sup>28</sup> Christian Gottlieb Jöcher, *Allgemeines Gelehrten Lexicon*, II., Leipzig, 1751.

<sup>29</sup> A csíksomlyói ferences könyvtár példánya: „*Vita Jesu Christi*”, Lyon, Claudius Davost, pro Stephano Gueynard, 1514. Leltári szám: 1272.

<sup>30</sup> A korábbi példány: Köln, [Heinrich Quentell], 1487; a későbbi lelet: Strassbourg, [typogr. operis Jordani de Quedlinburg (=Georg Husner)], in vigilia S. Thomae apostoli [20. Dec.] 1493.

kezdődik („In die Sancto Pasche, Sermo I.”) és a Szentháromság vasárnap utáni XXV. vasárnap homiliájával fejeződik be. Ennek következményeként a nagyheti, a szenvedéstörténettel kapcsolatos prédikációk az I. kötetben voltak.

Aquino, majd Lecce püspöke, a ferences Robertus Caracciolus (+1495)<sup>31</sup> több, főként adventre, nagyböjtre és a szentek ünnepeire szóló prédikációval ajándékozta meg híveit és az utókort. Az 1985. április 11-i csíksomlyói könyvlelet Gasparinus Borro kiadásában a *Sermones de laudibus sanctorum* című prédikációgyűjteményét hozta felszínre.<sup>32</sup> A második beszéd Krisztus megtestesüléséről szól „De incarnatione Christi” címmel (fol IX<sup>r</sup> - XXI<sup>v</sup>). A 18. századi színjátékokban a megtestesüléssel kapcsolatban bemutatott - fent már említett - égi pört nem tartalmazza Caracciolus prédikációja. A „De passione Christi” homilia (fol 49<sup>v</sup> - 53<sup>v</sup>) is bibliai szövegeken elmélkedik, apokrif elemet nem olvashatunk benne.

A jezsuita Nicolaus Avancinus (Brez, 1612-Róma, 1686) műve, a *Meditationes de vita et Doctrina Jesu Christi ex IV. Evangelistis*, az év minden napjára tartalmaz elmélkedést csak szentírási részletek alapján, így betániai jelenetről sem ír.<sup>33</sup>

A negatív eredmények után a 15. század közepén élő, Baselben született és Bécsben tanító minorita szerzetes, Johannes Gritsch *Quadragisimale* című prédikációgyűjteménye<sup>34</sup> hozott sok eredményt, konkrét forrást a betániai jelenet bemutatásához. Gritsch prédikációgyűjteményének itt tárgyalandó kiadásából a jelenlegi Magyarország területén nincsen egyetlen példány sem. Csíksomlyón az ebédlő falában megmaradt, s a többi ősnymotatvánnyal együtt 1985-ben került elő. Azóta restaurálták, jelenleg a Csíki Székely Múzeum ferences állományának (Csíkszereda) egyik nagy értékű darabja. Muckenhaupt Erzsébet kötete<sup>35</sup> alapján találtam rá az ősnymotatványra Csíkszeredában, 1999. október 11-én. A kéziratos possessorbejegyzések bizonyítják, hogy a misztériumdramák előadása előtt jóval a csíki ferencesek tulajdonában volt a kötet: „Liber loc[orum?] de Chyk”<sup>36</sup> bejegyzés a 16. század elejéről, továbbá az LIII 8. fol 14<sup>v</sup> szerint „Conventus Csiensis 1662”. A könyv két összefűzött ősnymotatványból áll: az első a Gritsch-beszédgyűjtemény, a másik [Pseudo] Hieronymus *Vita patrum antiquorum* című műve.<sup>37</sup>

---

Leltári szám: 6218 (Muckenhaupt 1999., 158-160; II. 44-45.)

<sup>31</sup> Jöcher i. m., I.

<sup>32</sup> Robertus Caracciolus, *Sermones de laudibus sanctorum*, Venezia, Bernardinus Benalius, Kal. Oct. 1490. Leltári szám: 6192. (Muckenhaupt 1999. 153-154, II.34.)

<sup>33</sup> *Krisztus Jesus élete és tanítása Melly a Négy Evangelisták Írásából egybe szedetett és Elmélkedésekre egész esztendőnek minden napjaira el osztottt* a Jésus Társaságából lévő tisztelendő Avancinus Miklós pap által. Az után Illyés András A Tekéntetes és Tiszteletes Posonyi Káptalan Anya-Szent-Egyháznak Lectora által, Nagy Szombatban, Nyomtatott az Academiai Bötükkel, 1759. Esztendőben. Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, 8673.

<sup>34</sup> Johannes Gritsch, *Quadragisimale*, Nürnberg: Anton Koberger, Non. Mar. [7. Mar.] 1483. Leltári szám: 6180. coll. 1. (Muckenhaupt 1999, 162-163, II.51.)

<sup>35</sup> Muckenhaupt 1999

<sup>36</sup> Muckenhaupt 1999, 162-163.

<sup>37</sup> Nürnberg: Anton Koberger, Non. Apr. 1483. Leltári szám: 6181. coll. 2. (Muckenhaupt 1999, 165, II. 55.)

Johannes Gritsch Baselben született 1409 körül. Legkésőbb 1423-ban lépett be a ferences rendbe. 1424-29 között végezte a studium generalet Strassburgban, ahol a ferences írók teológiai műveivel foglalkozott. 1435-37 között a bécsi egyetem hallgatója volt, majd 1437-től baccalaureus theologiae és lektor. 1441-től a zürichi egyetem teológiai lektori tisztét töltötte be, részt vett a baseli zsinaton. 1447-ben az Elsasban lévő Müllhausen kolostorának custosa volt. 1451-52-ben a heidelbergi egyetem anyakönyve említi, anélkül, hogy az ő ottani további működése ismert lenne. Okleveles bizonyítékok szerint 1456-ban Bernben volt teológiai lektor, majd 1458-61 között custos és lektor a freiburgi konventben. 1467-68-ban újra Müllhausenben tartózkodott. 1475. október 20-án halt meg.<sup>38</sup> Murith kutatásaiból<sup>39</sup> kiderült, hogy a Johannes Gritsch neve alatt megjelent prédikációkat valójában Johann testvére, Conrad Gritsch (Grütsch) írta. Conrad Gritsch 1420-ban született, baseli kanonok volt, a baseli egyetem rektora, az egyházjog professzora, meghalt 1470-ben. A Johannes Gritsch név alatt fennmaradt prédikációs munka 1440-1444 között, a Conrad Gritsch neve alatti művek 1454-ben keletkeztek. Murith szerint a közös szerzősége utaló végérvényes bizonyíték az, hogy mindkét (Johannes és Conrad) életműben szövegek egész sora található, amelyek egymással azonosak, de amelyek a prédikációkban soha sem ugyanazon a helyen találhatók. Ezek a szövegek nemcsak a két böjti ciklusban lelhetők fel, hanem különböző helyekre vannak besorolva, és a Johannes Gritsch név alatti kötetekben jobban ki vannak dolgozva.

Gritsch *Quadragesimale*ja a nagyböjt minden napjára tartalmaz prédikációt. A nagypénteki sermo („In die Parasceves”) a XLIII. beszéd, a fol 178<sup>v</sup> - 189<sup>v</sup> között található a kötetben. Johannes Gritsch a nagypénteki beszédét a nagyhét napjaira osztotta fel, minden napra írt egy-egy párbeszédet, eseményt.

A drámai laudából és dramatikus prédikációból a devóciós dráma Itáliában a ferences rend működése folytán fejlődött ki a 13-14. században. Több szereplővel adták elő a konkrét, az adott ünnephez kötődő cselekménysort a prédikáció keretében. Így tették érthetővé, szemléletessé az ünnep tartalmát a hívek számára. Az eddigi kutatások szerint Itáliából került e műfaj Magyarországra a 15. században. Klasszikus példája a *Sermones Dominicales* kódexünk, továbbá Temesvári Pelbárt és Laskai Osvát devóciós passiói.<sup>40</sup>

Gritsch prédikációjában a párbeszédéből, a monológokból és a rendezői utasításokból (pl. „*et Christi in secreto matri ait*”, „*respondet Maria*”, „*et venerunt discipuli lacrimabiliter currentes et clamantes*”, „*Maria ad Magdalenam*”) kiderül, hogy itt is devóciós drámáról van szó, melynek szereplői: Jézus, Mária, Mária Magdolna, Gabriel és Anselmus.

A nagypénteki prédikáció Gábrriel arkangyal és Szűz Mária párbeszédével kezdődik. Gábrriel az „Ave Maria” köszöntés szavait úgy mondja végig, hogy Mária közben fájdalmán kesereg. Gábrriel fájdalmas Anyaként köszönti Máriát. A jelenetet az 1743-as passiójáték is bemutatta. A különbség csak időbeli. Gritsch a fiától való búcsúzás előtt, az 1743-as dráma pedig a búcsú után jeleníti meg a siralmat:

<sup>38</sup> Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon, 1981: Band 3. 291-294.

<sup>39</sup> Murith 1940.

<sup>40</sup> RMDE I, 1960. és Pintér 1989, 125-126.

„GABRIEL ANGELUS mondja Máriának:

Idvőzlegy Jesusnak fájdalmas Szent Anyja!

MARIA válaszol:

Mi dolog, oh, Angyal, hogy fájdalomnak,  
Engemet most nevesz keserves Anyának,  
Mond meg, kerlek, okát nekem e titoknak,  
Maskent siralomban szemeim borulnak.

Jól tudod, en midőn Fiamat mehemben,  
Beveendő voltam az en kebelemben,  
Akkor azt mondtad, hogy en leszek  
Szerencses, ugy Szollál, teljes eletedben.

Ez abból kitetszik, hogy nekem így Szoltál,  
Malasztal vagy teljes, hozzám ugy kiáltál,  
Meljet Köszöntésben mostan te el hattál  
S ezzen en Szivemben nagy fájdalmat hosztál.”<sup>41</sup>

Gritsch sermojában *virágszombaton*<sup>42</sup> Jézus Betániába megy, ahol Mária és Mária Magdolna várta őt. *Virágvasárnap* Jézus Betániából a Betfage nevű településre ment, ahonnan éhségtől űzve visszatért Betániába. Máté (21,1), Márk (11,1) és Lukács (19,29) evangéliuma említi, hogy Jézus Betánia és Betfage között küldte előre tanítványait a szemközti faluba, hogy hozzanak szamarat a jeruzsálemi bevonuláshoz. Az evangéliumok a Betániába való visszatérésről nem szólnak. Gritsch devóciós drámájában a visszatérő Jézust édesanyja várja, aki könnyes szemmel említi fiának a saját anyai jóságát. Érvelni próbál amellett, hogy fia maradjon mellette, és ne kelljen szenvednie. Gritsch gyakran idéz a szent doktorok (Szent Anzelm, Szent Bernát és Szent Bonaventura) írásaiból, ennél a résznél így jelöli meg a forrást: „*ut in libro De vita Christi legitur*”<sup>43</sup>. Gritsch a középkori népszerű életrajzokra utalhatott. A devóciós passióban Mária ekkor mondja el fiának, hogy a főpapok összeesküdnek ellene, majd folytatja érvelő könyörgését.

Mária ezen szavait az 1743-ban, 1759-ben<sup>44</sup> és 1767-ben<sup>45</sup> színre vitt passiójátékok is tartalmazzák. Jézus fájó szívvel, azzal hárítja el síró édesanyja kérését,

<sup>41</sup> 1743. április 12. nagypéntek, Scena 6.

<sup>42</sup> A virágvasárnap előtti szombatról van szó (sabbato ante dominicam palmarum). A virágszombat kifejezést a moldvai csángómagyar *Aranyimatyánk* énekből kölcsönöztem. Az ének Mária és Jézus párbeszédét tartalmazza, és a nagyhét minden napjára feltüntet egy eseményt. Adatközlő: Csernik Antalné Mária, szül.: Lujzikalagor (Moldva), 1945. (Harangozó 1998, 236-237.) Az ének Jáki Teodóz O. S. B. moldvai gyűjtésében is szerepel, l. Jáki 2002.

<sup>43</sup> „*ahogy a Krisztus élete könyvben olvassuk*” (Gritsch, *Quadragesimale*, Nürnberg, 1483, 179<sup>r</sup> bal columna)

<sup>44</sup> Kiadása: Fülöp 1897, 128-191.

<sup>45</sup> Pintér 1984, 155. A három dráma szövegében Mária érvelő szavai szó szerint egyeznek. A tárgyalt szöveg közölve: Schmikli 1997, 94.

hogy be kell teljesítenie a próféták jövendöléseit. Ezt a motívumot az 1763-ban színre vitt misztériumban találhatjuk meg:

„Mind öröktől fogva el vólt rendeltetve,  
Ő s uj testámentum tele vagyón véle,  
Minden Profétáknak meg jövendölése,  
Hogy világ bűneiért meg haljak végtére.”<sup>46</sup>

Gritsch dramatikus prédikációja *nagyhétfőn* (feria secunda) két bibliai eseményt említ: a fügefa megátkozását (Mt 21, 18-22) és a házasságtörő asszonynak való megbocsátást (Jn 8,1-11).

Az iskoladrámákból ismert betániai jelenet legtöbb elemének előzményét Gritsch sermojában *nagykedd* (feria tertia) eseményeinél olvashatjuk. Jézus kezdetben az írástudókkal vitatkozik, majd anyja elé siet. Mária a lába elé borul és ezt a kérést szegezi fiának: „Ó, legédesebb fiam, neked minden lehetséges. Kérlek, hogy az emberi nemet, ha lehetséges, más módon váltsd meg!”<sup>47</sup>

Mária első kérése nagyon hasonló a csíksomlyói misztériumjátékok betániai jeleneteiben is! Csíksomlyón 1743-ban így hangzott:

„Edes, kedves Fiam, szivem ne szomorítsd,  
Hanem halalodot Könyeben rendeljed.”<sup>48</sup>

Az 1759-es passiójátékban így szólt a kérés:

„Kérlek, hogy meg ne halj, ne szomoríts  
Bárcsak halálotat, kérlek megkönnyebbtcs.”<sup>49</sup>

1767-ben (Scena 2) ezekkel a szavakkal sírt a fájdalmas anya:

„Kérlek, hogy meg ne halj, vigasztald lelkemet,  
Megválthadd másként az emberi nemzetet.”<sup>50</sup>

A Kézdivásárhely melletti Kanta minorita iskolájában Bene Demeter „*Nagypénteki actio*”-ját 1747-51 között mutatták be. Az említett kérés ott is elhangzott Mária ajkáról:

„Ne válts meg az embert, kerlek, haláloddal,  
Bölcseséged szerént más ki gondolt moddal!”<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> 1763. április 1. Scena 4.

<sup>47</sup> „*O filii mei, dulcissime, quia omnia tibi possibile sunt. Et genus humanum redimere, rogo, ut si possibile est, alio modo!*” (Gritsch: „*Quadragesimale*”, Nürnberg, 1483, 179<sup>a</sup> jobb columna)

<sup>48</sup> 1743. április 12. Scena 4.

<sup>49</sup> Fülöp 1897

<sup>50</sup> Pintér 1984, 155.

<sup>51</sup> Minorita iskoladrámák 133, 173-174. sor

Gritsch dramatikus prédikációjában Jézus ismét az Írás beteljesítésére hivatkozik, majd Mária újabb kéréssel fohászkodik: hadd halhasson meg fiával együtt. Ez a kérés, az együttthalás vágya az Ómagyar Mária-siralomból ismerős mindannyiunknak.<sup>52</sup> Csíksomlyón 1729-ben, 1743-ban és 1763-ban dolgozták fel ezt a hagyományt - az eddig sajtó alá rendezett darabok között. Az 1729-ben és 1763-ban előadott szöveg szó szerint egyezik:

„MARIA

Ki aggya azt nekem, hogy meg hallyak veled,  
Élném e Világon mi haszna kívülled,  
Ah, ha meg lehetne, hogy a te kereszted  
Lenne közös Velem, s minden szenvedesed.”<sup>53</sup>

Az 1743-as drámában egyetlen sor utal a fiával való együttthalásra:

„Fiu leven ebben, kerlek, engegy nekem,  
Avagy halalodban tegy részessé engem”<sup>54</sup>

Jézus erre – Gritsch írásában – megköszöni Máriának, hogy méhébe fogadta és táplálta őt. Az 1748-ban Csíksomlyón előadott misztérium 7. jelenete tartalmaz egy rövid búcsújelenetet. Ebben Jézus így köszöni meg az anyai gondoskodást:

„En edes szent Anyám, te faradságodat,  
Köszönöm én hozzám való látásodat,  
Éjjeli s nappali munkálkodásodat,  
Érettem szenvedett szomorúságodat.”

Szép hálaadó szavakat olvashatunk az 1743-as és 1767-es színjátékban is.<sup>55</sup>

Gritsch devóciós passiójában a nagykeddi jelentben végül Jézus a lymbusra hivatkozik, mert ha Mária vele együtt meghalna, édesanyja lelke oda szállna. Helyette a dicsőséges mennybevételt ígéri meg a szenvedésre induló fiú síró édesanyjának. E két motívum az eddig átnézett csíksomlyói drámákban nem szerepel. Viszont megtalálható *Petri András énekeskönyvében*,<sup>56</sup> a *Makula nélkül való tükörben*,<sup>57</sup> és a Bene Demeter által írt *Nagypénteki actio* harmadik jelenetében.<sup>58</sup> Mária mennybevételének ígérete szintén a kantai drámában hangzott el.

Nagyszerdára Johannes Gritsch a zsidó főpapok Jézus elleni tanácskozását helyezi (Mt 26, 1-5; Mk 14, 1-3; Lk 22, 1-2). Júdást ekkor kerítette hatalmába az ördög

<sup>52</sup> Az Ómagyar Mária-siralom szövegét kiadta: Vizkelety 1986.

<sup>53</sup> 1729. április 3, Appendix: Valedictio Beatae Virginis Mariae a Filio Salvatore és 1763. április 1. Scena 4. A szó szerinti egyezés nem meglepő, gyakran egész jeleneteket kölcsönöztek a színjátékok írói a korábbi drámákból.

<sup>54</sup> 1743. április 12. Scena 4.

<sup>55</sup> 1743. Scena 4. és Pintér 1984, 156. A két szöveg szó szerint egyezik.

<sup>56</sup> OSzK Quart. Hung. 1395. Az ének olvasható: RMKT XVII. század 7, 1974, 136. ének

<sup>57</sup> Makula nélkül való tükör 1746. 271.

<sup>58</sup> Minorita iskoladrámák 134, 192-195. sor

(Mt 26, 14-17; Mk 14, 10-20). Júdás folyton a családon gondolkodott. Elment Kaifás főpaphoz és megkérdezte tőle, hogy mennyit adnak érte, ha elárulja Jézust. 30 ezüstöt kapott. Gritsch az árulás előképét is említi: Józsefet ugyanígy adták el a testvérei (Ter 37, 12-36). Az előképet az 1727-es (Scena 2.) és 1767-es<sup>59</sup> passiójáték is bemutatta. Gritsch kötetében a Júdásról szóló rész mellett a margón olvashatunk egy magyar nyelvű kéziratos bejegyzést: „*Hamis Júdás, vide.*”<sup>60</sup> Mivel egyetlen ferences drámaíró nevére, illetve az előadásra sincs kéziratos bejegyzés az ősnymtatványban, csak feltételezhetjük, hogy a 18. századi bejegyzés a passiójátékok írása közben keletkezett.

Nagycsütörtök eseményeinek bemutatását Gritsch egy biblián kívüli eseménnyel kezdi: Mária és Mária Magdolna Betániában kéri Jézust, hogy a húsvétot velük, Betániában töltsse el. Jézus újra elmondja, hogy Atyja akarátát kell teljesítenie. Máriának az itt elmondott kérése az eddig átnézett csiksomlyói passiójátékokban nem szerepel.

Gritsch írása azzal folytatódik, hogy Mária elkíséri fiát Jeruzsálembe. A város előtt<sup>61</sup> Jézus elvált anyja kíséretétől, és az első kapun keresztül belépett Jeruzsálembe. Mária asszonytársaival egy másik kapun ment be a városba. A misztériumjátékokban nincsen erre a jelenetre adat. Gritsch prédikációja Szent János evangéliuma alapján (Jn 13, 1-20) az utolsó vacsorával és a lábmossással folytatódik.

A passiójátékok Máriával kapcsolatban a betániai jelenetet, a keresztúton való találkozást és a kereszt alatt elhangzott siralmakat mutatják be. A két esemény (a búcsúzás és a keresztút) között Jézus elfogását, a főpapok és Pilátus elé hurcolását, Júdás árulását és Péter tagadását mutatják be a színjátékok nagy részletességgel. Ez alól csak két színdarab a kivétel: az 1766-ban és 1743-ban előadott drámák. Az 1766-os drámában Mária fia keresésére indul,<sup>62</sup> de hogy Mária milyen úton jut el a kereszt alá, nem részletezi a színjáték. Az 1743-ban színre vitt misztérium 6. jelentében Gábel arkangyal fájdalmas anyaként köszönti Máriát, amiről korábban már történt említés. A köszöntés után János evangélista fut Máriához, és jelenti Jézus elfogását.

#### „JOHANNES EVANGELISTA

Oh, aldot Szűz Anya, keserves hit neked,  
Kellétik hirdetnem, mert erőssen szenved  
A sidoktol kedves Fiad es edes gyermeked,  
Meg kötözve vagyon most Istened.”<sup>63</sup>

Mária keservesen sír, majd a következő jelenetben a Mundussal és a Morssal vitatkozik, felelősségre vonja őket, tanácsot kér tőlük keserves fájdalmában. Mária legközelebb a keresztre feszítés közben, az utolsó jelentben (Scena ultima) szólal meg, végigsírja fia halálát. Azt, hogy Mária milyen úton, kivel ment fel a Golgota hegyére, nem mutatja be az 1743-as misztériumjáték sem.

<sup>59</sup> Pintér 1984, 170.

<sup>60</sup> Gritsch, *Quadragesimale*, Nürnberg, 1483, 179<sup>V</sup> bal columna

<sup>61</sup> A *Makula nélkül való tükör* említi ezt a jelenetet.

<sup>62</sup> Fülöp 1897, 237.

<sup>63</sup> 1743. április 12. Scena 6.

Johannes Gritsch devóciós passiója Jézus elfogása, a főpapok és Pilátus elé hurcolása, megostorozása, elítélése, kereszthordozása és felfeszítése mellett folyamatosan ismerteti a Máriával történt nagypénteki eseményeket is. Gritsch írásában a tanítványok futnak Máriához és Szent János mondja el, hogy Jézust elfogták, megkötözték. János elmondja, hogy a kegyetlen megkötözés idején elfutottak Jézustól, és így nem tudja, hogy hová vezették őt kínzói. Mária itt is fia keresésére indul: a templomhoz és a törvényhatóság házához siet Mária Magdolnával és Jánossal. Ott látja meg ártatlanul szenvedő fiát. Ezután követik Jézust a kereszttúton egészen a Kálváriáig. Gritsch prédikációjában a keresztre feszített Jézus és a kereszt alatt síró Mária beszélgetnek egymással, több Mária-siralom hangzik el egymás után.<sup>64</sup>

Az itt tárgyalt jelenetnek – hírül viszik Máriának Jézus elfogását – az olasz jogtudós, ferences szerzetes, Jacopone da Todi egyik laudájában is megtaláljuk a nyomát. A „*Szűzanya siralmai*” című költeményében egy Hírnök viszi a Szűzanyának a hírt: Júdás eladta mesterét, Jézust ostromozzák, leköpdöszik, Pilátus elé vezetik, a Kálváriára viszik, lemeztelenítik és keresztre feszítik. Ekkor kezdődik a laudában Krisztus és a Szűzanya párbeszéde a kereszt alatt. Mária meg akar halni fiával, majd Krisztus Jánosra bizza síró édesanyját.<sup>65</sup>

Jacopone da Todi laudájáról nem tudjuk, hogy a csíki ferences konvent tulajdonában volt-e a 18. században, a drámák előadása idején. Laudáinak motívumai, lelkisége különösen a ferences irodalomban hatottak a későbbi évszázadok során. Ennek következtében természetes, hogy fellelhetjük a hatását Gritsch prédikációjában és a csíksomlyói drámákban egyaránt.

Johannes Gritsch devóciós passiójának feldolgozása új távlatokat nyithat a csíksomlyói színjátékok forrásának kutatásához. A szövegek összevetése, a felállított motívumpárhuzamok alapján feltételezhetjük, hogy forrásként használták Gritsch sermoját a 18. században drámát író csíki ferencesek. A különbség csak annyi, hogy Gritsch nagyobb hangsúlyt fektet Mária szenvedéseire, a fájdalmas anyával történt események leírására, mint a csíksomlyói misztériumjátékok írói. A csíksomlyói drámák hűbbek a Biblia szövegéhez, Jézus szenvedéseit mutatták be részletesebben, Mária kínjaiból csak részleteket (betániai jelenet, kereszt alatti siralmak) emeltek ki. Kardos Tibor Itália irodalmában mutatta ki a devóció gyökereit.<sup>66</sup> Gritsch dramatikus prédikációja németországi előzményeket mutat. A kutatást ezen a területen folytatom.

\*\*\*

---

<sup>64</sup> Gritsch, *Quadragesimale*, Nürnberg, 1483, 188<sup>v</sup>

<sup>65</sup> A lauda szövege Kálnoky László fordításában két helyen is megjelent: *Akárki* 141-149; *Szentségtörők és mártírok*, ford. Kálnoky László, Budapest, 1988, 5-11.

<sup>66</sup> RMDE I., 1960.

## MOTIVE DEVOTIONSPASSION VON JOHANNES GRITSCH AUF DER BÜHNE IN CSÍKSOMLYÓ

Während des XVIII. Jahrhunderts haben die Schüler im Franziskaner-Gymnasium in siebenbürgischem Csíksomlyó am Karfreitag jedes Jahres ein Passionsspiel aufgeführt. Bei den Arbeiten der Textausgabe ergibt sich die Frage, war für eine Wurzel das Schauspiel in Csíksomlyó hat, aus welchen Devotionswerken, Predigtsammlungen, eventuell zeitgenössischen Gesangbüchern die Franziskaner-Dramatiker im XVIII Jahrhundert entnehmen konnten.

Diese Passionsspiele enthalten viele Szenen, die aus apokryphischen Schriften und aus mittelalterlichen Meditationen, Visionen, Devotionspassionen herrühren. Zu diesen gehört die Betanien-Szene, die Abschied von Maria und Jesu erzählt. Diese Szene ist in den Damentexten im Jahre 1729, 1743, 1746, 1748, 1759, 1767 in Csíksomlyó zu finden. In franziskaner Bibliothek von Csíksomlyó ist eine Predigtsammlung von Johannes Gritsch (franziskaner in Basel, er hat 1409-1475 gelebt) unter dem Titel *Quadregesimale* (Nürnberg, 1483) erhalten. Johannes Gritsch hat seine Karfreitag-Rede in die Tage der Karwoche geteilt, auf jeden Tag schreibt er je einen Dialog, ein je Ereignis. Das Vorereignis des Motivs der aus Schulendramen bekannten Betanien-Szene in Gritsch dramatischer Predigt können wir bei den Ereignissen von Kardienstag (*feria tertia*) lesen. Zwischen der Gritsch-Rede und den Csíksomlyóer Dramen sind in mehreren Sätzen wortwörtliche überein Entsprechung zu finden. Auch eine Bemerkung in ungarischer Sprache aus dem 18. Jahrhundert kann man in dieser Predigt lesen. Dieses Sermo kann eine Quelle der Passionsspiele gewesen sein.

## EGY CSÍKSOMLYÓI MORALITÁS ÉS VÁLTOZATAI

### Bevezetés

A csíksomlyói Ferences Könyvtár 1980-ban és 1985-ben regényes körülmények között előkerült<sup>1</sup> leletei között volt a *Liber exhibens Actiones Parascevicas* című kötet is,<sup>2</sup> mely 48 drámaszöveget tartalmaz 1721-től egészen 1774-ig.

A *Liber exhibens Actiones Parascevias* kötetben találjuk a *Tragoedia de Hippoclide* című drámát az 1107–1123. lapokon. Az 1737-ben előadott csíksomlyói darabban Mezei Marianna foglalkozott.<sup>3</sup> Esztelneken is előadtak 1753-ban egy moralitást, azonos címmel.<sup>4</sup> Ennek a drámának a szövegét Demeter Júlia gondozta.<sup>5</sup> Fülöp Árpád figyelt fel arra, a *Hippoclide*snek van egy 1749-ben bemutatott ikerpárja, a *Tragoedia de Crassiane*, mely a *Liber ...* kötetben az 1167–1188. lapokon kapott helyet; ezt a szöveget jómagam vizsgáltam.

A darabok összevetéséből kiderült, hogy az 1737-es csíksomlyói *Hippoclide*st tekinthetjük az alapszövegnek, s ennek két, egymástól független feldolgozása az 1749-es, valamint az 1753-as variáns.

Tanulmányomban azt fogom megmutatni, hogy milyen azonosságok és milyen eltérések találhatók a feldolgozásokban. A mellékletben látható, hogy a három szöveget hogyan hasonlítottam össze, és dolgozatomban a szerepektől a formai kérdésekig bezárólag összevettem a drámákat (*a változásokat kurziváltam*). Ezek eredményeit az 1-3. táblázat foglalja össze.

### Szerepek

A drámák között jelentős eltérések mutatkoznak a szerepek számát tekintve. Ennek egyik magyarázata természetesen az lehet, hogy a diákok létszámához kellett igazítani a szereposztást. Ez azonban nem magyarázza meg azt, hogy miért változtattak a szerzők a szükségesnél jóval többet. Míg az 1737-es változatot 26, az 1749-eset 29, addig az 1753-as darabot csupán 21 diák adta elő. Ez azt jelenti, hogy a *Crassianus*ba elég lett volna három szerepet beiktatni, a szereposztásban mégis 15 változtatás történt. Az esztelneki változathoz öt szerepet kellett volna törölni, de szintén 15 szerep változott. A szerepek eltéréseit mutatja az 1. táblázat, ahol vastagon szedve találjuk az új szerepneveket.

<sup>1</sup> Muckenaupt 1999, 11–18.

<sup>2</sup> A kötet jelzete: MTAK Ms 11.025.

<sup>3</sup> Mezei Marianna, *Tragoedia de Hippoclide, 1737*. Szakdolgozat. Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2000. A szövegkiadás megjelenik: *Ferences iskoladrámák*, szerk. Demeter Júlia, Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna, RMDE XVIII. század 6/1-3.

<sup>4</sup> Pintér 1993, 27.

<sup>5</sup> A szövegkiadás megjelenik: *Ferences iskoladrámák*, szerk. Demeter Júlia, Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna, RMDE XVIII. század 6/1-3.

1. táblázat

<i>Tragoedia de Hippoclide</i> (1737)	<i>Tragoedia de Crassiane</i> (1749)	<i>Tragoedia de Hippoclide</i> (1753)
Hippoclidés Hippoclidés elkárhozottlelke Amorinus Vulcarius	<b>Prologus</b> <b>Crassianus</b> <b>Crassianus elkárhozott</b> <b>lelke</b> <b>Vitium</b> <b>Voluptas</b> <b>Fasciolus</b> <b>Xenophilus</b> Mundus Caro Sangvis Angelus Angelus Custos <b>Raphael</b>	<b>Prologus</b> Hippoclidés  Amorinus Vulcarius
Mundus Caro Sangvis Angelus Angelus Custos	Mundus Caro Sangvis Angelus Angelus Custos	Mundus Caro Sangvis Angelus Angelus Custos
Christus Medicus Infirmarius Mors	Christus Medicus Infirmarius Mors	<b>Angelus Secundus</b> <b>Angelus Tertius</b> Christus Medicus Infirmarius Mors
Subergia Avaritia Luxuria Invidia Gula Ira Acedia Luciper Diabolus Diabolus Primus Diabolus Secundus Diabolus Tertius Diabolus Quartus	<b>Sanctissima Tertius</b> Superbia Avaritia Luxuria Invidia Gula Ira Acedia Luciper Diabolus	Luciper = Diabolus Primus
	<b>Drumo</b>	Diabolus Secundus Diabolus Tertius Diabolus Quartus
	<b>Ducit</b>	<b>Drumo</b> <b>Pluto</b>

Fontos kérdés az is, hogyan módosult a szöveg a szerepváltoztatások hatására. A szerepek és a szövegek viszonya alapján négy csoportot különíthetünk el:

- az új szereplő új szöveget kapott, vagy
- az új szerep megőrizte a régi szöveget, ám ha

– a szerepet kihúzták, a szöveg megmaradhatott más szereplő szövegéhez toldva, esetleg

– a szereppel együtt a szöveget is törölték a darabból.

Ahol nem történt szerepváltozás, ott a szöveg általában csak kis mértékben módosult. E változásokat érzékelteti a következő táblázat:

2. táblázat

	<i>Tragoedia de Crassiane</i> (1749)	<i>Tragoedia de Hippoclides</i> (1753)
Új szereplő / régi szöveg	Crassianus, Anima Crassianus, Xenophilus, Fasciolus, Vitium, Voluptas, Raphael, Drumo, Ducit,	Prologus, Angelus Secundus, Angelus Tertius
Új szereplő / új szöveg	Prologus, Sanctissima Tertia,	Drumo, Plutó
Kihúzott szerep / a szöveg maradt	Diabolus Primus – Diabolus Quartus	Anima Hippoclidus, Diabolus Primus, Diabolus,
Szerep-szöveg törölve		Superbia, Avaritia, Luxuria, Invidia, Gula, Ira, Acedia

Elgondolkodtató kérdés, hogy az 1749-es darab szerzője miért változtatta meg a címszereplő és barátai nevét. A legkézenfekvőbb magyarázatnak az tűnik, hogy leplezni akarta, hogy egy korábban már előadott tragédiát dolgozott át.

## Szerkezet, tartalom

A három dráma tartalmilag azonos ugyan, mégis vannak eltérések mind a cselekményben, mind a szerkezetben. A csíksomlyói *Hippoclidus* Prológusból, 12 scenából és egy Epilógusból, míg a *Crassianus* Prológusból, 14 scenából és Epilógusból áll. Az esztelneki *Hippoclidus* viszont Prológust, 5 scena-t, Epilógust valamint Epilogus Cantust tartalmaz.

Az eltérések okai a következők lehetnek: a csíksomlyói *Hippoclidus* kéziratában a Prológust az Epilógus elé másolták. Bár a másoló jelezte tévedését, a *Crassianus* írója nem törődött vele (vagy nem vette észre), ez lett tehát a 14. scena. Mivel azonban így nem volt a darabnak Prológusa, ezért egy újat készített, illetve egy új jelenetet is beiktatott a darab elejére, melyben Crassianus megfogadja a Sanctissima Tertiusnak, hogy neki szenteli az életét (1. scena). Ezen túl tartalmi eltérés, hogy Crassianusnak nem jósol a kakukk (*Hippoclidus* 3. scena).

Az esztelneki mű feltűnően kevés jelenetből áll. Szerzője ugyanis egybeolvasztotta az eredeti 1-3. scenát (1. scena). Kihagyta az eredeti 4. scenáját, majd szintén összevonta a csíksomlyói dráma 5-7. scenáit (2. scena), továbbá az eredeti 8-10. scenát (3. scena). A 11-12. scenával azonos a 4-5. scena. Ezzel elérte a szerző, hogy csökkent a jelenetek száma. Célja valószínűleg az lehetett, hogy a sok kihúzás miatt idomtalanná vált jeleneteket arányosabbá tegye. Tartalmi szempontból a legfontosabb eltérés ebben a variánsban, hogy a főbűnök teljesen kimaradtak a szövegből (*Hippoclidus* 4. scena).

A két szövegváltozatról általánosan tehát azt lehet elmondani, hogy amíg a *Crassianus* szövege bővült, ritka benne a felhasznált alapszövegek megrövidítése, de sok

az új szöveg, addig az esztelneki változatra sokkal inkább a tömörség jellemző (gyakori az alapszöveg meghúzása, ritkább viszont az új szövegek beiktatása).

A szerkezeti és tartalmi változásokat a 3. táblázat mutatja.

3. táblázat

<i>Tragoedia de Hippoclide</i> (Csiksomlyó, 1737)	<i>Tragoedia de Crassiane</i> (Csiksomlyó, 1749)	<i>Tragoedia de Hippoclide</i> (Esztelnek, 1753)
PROLOGUS [12] <sup>6</sup> A dráma tartalma.	PROLOGUS [12] A dráma tartalma.  Új szöveg: 1–96. sor	PROLOGUS [12] A dráma tartalma.  Új szöveg: 1–12., 18. sor Kisebb változtatás: 19., 45., 48. sor. Törölve a H.P. 23. sora
	1. SCENA [12] Crassianus fogadalma a Sanctissima Tertianak.  Új szöveg: 1–48. sor	
1. SCENA [12] Hippoclidest elcsábítják barátai a világi élet felé.	2. SCENA [12] Crassianust elcsábítják barátai a világi élet felé.  Új szöveg: 1–4., 42., 44. sor Kisebb változtatások: 5., 7., 9., 13., 17., 27. sor. Átírt sor: 28., 30., 43. sor.	1. SCENA [12] Hippoclidest elcsábítják barátai a világi élet felé.  Kisebb változtatások: 2., 13., 14., 19., 21. sor. Átírt sor: 7., 18., 25–28. Új szöveg: 12., 16. sor.
2. SCENA [15] Az Angelus Custos figyelmezteti Hippoclidest, milyen veszély fenyegeti lelkét.	3. SCENA [12] A Sanctissima Tertius Crassianushoz küldi Raphaelt, hogy figyelmeztesse, milyen veszély fenyegeti lelkét.  Új szöveg: 1–6. sor Kisebb változtatások: 22., 25., 26. sor	[12] Egy Angelus figyelmezteti Hippoclidest, milyen veszély fenyegeti lelkét.  Törölve a H.2. 3–6., Átírt sor: 40.
3. SCENA [11] Hippoclidez megrémül az álomtól, de barátai megnyugtatják.	4. SCENA [12] Crassianus megrémül az álomtól, de barátai megnyugtatják  Kisebb változtatások: 1., 3–7., 12., 14., 17., 20., 28., 29., 34., 40., 42. sor Átírt sorok: 37–38. sor	[12] Hippoclidez megrémül az álomtól, de barátai megnyugtatják.  Kisebb változtatások: 41– 43., 45–54., 59., 64., 67., 68.,

<sup>6</sup> A szögletes zárójelben a jelenet melletti szám mutatja, hogy az adott szövegrész strófáinak sorai hány szótagosak.

Kakukkal jósolják meg, hány évig él még Hippoclidés.	Törölve a H.3. 52–77. sor Új szöveg: 52–55. sor	82., 83. sor Új szöveg: 55., 56. sor Törölve a H.3. 9–12., 19–30., 35–38., 44., 45., 52., 53., 62–65., 70–73. sora Átírt sorok: 77., 78.
4. SCENA [12] A főbűnök szövetkeznek Hippoclidés ellen.	5. SCENA [12] A főbűnök szövetkeznek Crassianus ellen.  Kisebb változtatások: 3., 12. 25., 29–32., 51., 54–56., 61–62., 68., 72., 74., 79–80. sor Átírt sorok: 17–20., 43–44. sor	Törölve a H.4. 1–80. sor.
5. SCENA [12] Christus megjelenik Hippoclidésnek, figyelmezteti, hogy térjen meg.	6. SCENA [12] Christus megjelenik Crassianusnak, figyelmezteti, hogy térjen meg.  Új szöveg: 5–8., 57–60. sor Kisebb változtatások: 10., 16., 18., 26., 27., 31., 33., 35., 51., 53. sor Törölve a H.5. 52. sor Átírt sorok: 54. sor	2. [12] Christus megjelenik Hippoclidésnek, figyelmezteti, hogy térjen meg.  Törölve a H.5. 9–16., 21–24., 33–36., 41–53. sor. Kisebb változtatások: 15., 28. sor. Új szöveg: 21–24. sor.
6. SCENA [15] Hippoclidés a Medicushoz fordul, de az nem tud segíteni rajta.	7. SCENA [15] Crassianus a Medicushoz fordul, de az nem tud segíteni rajta.  Kisebb változtatások: 2., 7., 11., 17., 20., 30., 32., 36., 39., 41. sor. Új szöveg: 12. sor.	[12] Hippoclidés a Medicushoz fordul, de az nem tud segíteni rajta.  Kisebb változtatások: 1–4., 7., 8., 29., Átírt sor: 5., 6., 9–12., 15–27., 30., 31. sor Új szöveg: 13., 14., 28., 32. sor. Törölve a H.6. 18., 19., 25–27., 34–37. sora.
7. SCENA [10] Hippoclidésnek megjelenik Mors, de barátai az álmot ismét nem veszik komolyan.	8. SCENA [10] Crassianusnak megjelenik Mors, de barátai az álmot ismét nem veszik komolyan.	[12] Hippoclidésnek megjelenik Mors, de barátai az álmot ismét nem veszik komolyan.

	Kisebb változtatások: 1., 21., 32., 25. sor.	Kisebb változtatások: 1–4., 11., 12., 17–19., 21., 24., 26. sor. Új szöveg: 5–8., 27–30., 35., 36. sor. Törölve a H.7. 5., 10., 13., 14., 24–30. sora. Átírt sorok: 9., 10., 13., 14., 22., 23., 25., 31–34. sor.
8. SCENA [12] A Caro mulatni hívja Lucifert.	9. SCENA [12] A Caro és a Mundus mulatni hívja az Diabolust.  Kisebb változtatások: 5., 11., 12., 14., 16., 31., 35., 40., 46., 52. sor	3. SCENA [12] A Caro és a Mundus mulatni hívja Lucifert.  Törölve a H.8. 1–4., 13–20., 37–40. sora. Átírt sor: 2., 19., 22., 24., 36. Kisebb változtatások: 3., 4., 7., 8., 12., 16., 18., 23., 27.
9. SCENA [12] Az Angelus könyörög Hippoclidest, hogy térjen meg, elmondva Christus szenvedéseit.	10. SCENA [12] Az Angelus Crassianusnak könyörög, hogy térjen meg, elmondva Christus szenvedéseit.  Új szöveg: 5–28., 31., 36. sor Kisebb változtatások: 29., 32. 39., 45. sor	[12] Két angelus próbálja Hippoclidest rábeszélni, hogy térjen meg.  Új szöveg: 37., 38., 44., 50. sor Kisebb változtatások: 40., 41., 43., 46., 48., 52., 57. sor Törölve a H.9. 3., 4., 7., 8., 17., 18. sora. Átírt sorok: 49., 59., 60.
10. SCENA [12] Christus könyörög Hippoclidest, hogy bánja meg bűneit.	11. SCENA [12] Christus könyörög Crassianusnak, hogy bánja meg bűneit.  Kisebb változtatások: 9–11., 16., 26., 32., 38. sor	[12] Christus könyörög Hippoclidest, hogy bánja meg bűneit  Új szöveg: 62., 63., 78. sor. Kisebb változtatások: 67., 68., 71., 80., 83. sor. Átírt sorok 70., 84–86. Törölve a H.10. 11–14., 16., 17., 21., 22., 24–30., 39–46. sora
11. SCENA [12] Hippoclidest az ítélőszék előtt, bírálják életét.	12. SCENA [12] Crassianus az ítélőszék előtt, bírálják életét.	4. SCENA [12] Hippoclidest az ítélőszék előtt, bírálják életét

	<p>Új szöveg: 10., 119. sor.  Kisebb változtatás: 14., 21., 24., 34., 39–41., 43–44., 47., 59–60., 63., 68., 81–82., 85., 97–98., 100–101., 104., 107., 120., 122., 124., 127., 138., 142. sor.  Átírt sorok: 17–20., 108. sor.  Törölve a H.11. 120. sora.</p>	<p>Törölve a H.11. 1–4., 7., 12., 17–20., 27., 30–32., 39., 45–80., 85–100., 110., 112–116., 120., 125–128., 133–136. sora.  Új szöveg: 2., 6., 40., 41., 49., 52., 53., 68–71. sor.  Kisebb változtatások: 7., 11., 12., 16., 24., 31. 37., 38., 43., 48., 50., 58., 59., 61., 63., 67. sor.  Átírt sorok: 20., 56., 60., 65.</p>
<p>12. SCENA [12]  Hippoclidés bukásán mulatnak a pokolban, ahol H. elmondja kínjait.</p>	<p>13. SCENA [12]  Crassianus bukásán mulatnak a pokolban, ahol C. elmondja kínjait.</p> <p>Kisebb változtatások: 2., 5., 8., 9., 12–14., 20., 37., 39., 40., 72., 74., 75., 77., 79., 95–97., 106. sor  Új szöveg: 19., 25.–28., 131–134.  Átírt sorok: 34., 44., 111–118., 119–130., 135–146.  Törölve a H.12. 62–65., 118–121. sora.</p>	<p>5. SCENA [12]  Hippoclidés bukásán mulatnak a pokolban, ahol H. elmondja kínjait.</p> <p>Törölve a H.12. 1–4., 31–34., 44., 45., 60., 61., 63–89., 94–105., 122–145.,  Kisebb változtatások: 1., 2., 29., 30., 34., 51., 52., 66.,  Átírt sorok: 5–8., 14., 16., 18., 28., 43–46., 67–78.,  Új szöveg 15., 21., 22., 47–50., 79–102. sor.</p>
	<p>14. SCENA [12]  Az Angelus elmondja Crassianus történetét.</p> <p>Azonos a H. Prologus teljes szövegével.</p>	
<p>EPILOGUS [11-11-17-17]  Figyelmeztetés a nézőknek, hogy hagyják el bűneiket.</p>	<p>EPILOGUS [11-11-17-17]  Figyelmeztetés a nézőknek, hogy hagyják el bűneiket.</p> <p>Kisebb változtatások: 5., 16.</p>	<p>EPILOGUS [12]  Figyelmeztetés a nézőknek, hogy hagyják el bűneiket.</p> <p>Verselésből adódóan a teljes szöveg eltér a H. Epilogustól.</p>
		<p>EPILOGUS CANTUS [8]  A bűnösöket felszólítják, hogy térjenek meg.</p>

## A szövegvariánsok eltérései az alapszövegtől

Ha a szövegbeli eltéréseket vesszük szemügyre, akkor ezeket négy csoportra oszthatjuk:

- kimaradt szövegek,
- új szövegrészek,
- átírt sorok,
- sorokon belüli kisebb változtatások, beleértve az elírásokat is.

Ezeket szintén a 3. táblázatban mutatom be. A számok mindig az adott jelenet verssorát jelentik, a törölt részek jelölésében a „H” az 1737-es szöveget, az utána következő szám a jelenetet adja meg, utána pedig a jelenet sorát. (pl. H. 12 : 14 = az 1737-es szöveg 12. jelenetéből az átdolgozásban törölték a 14. sort)

## Formai kérdések

A drámák verselése alapvetően 12-es, ettől azonban akadnak eltérések, nemcsak a variánsokban, de az 1737-es darabon belül is. Az alapszöveg 2. és 6. scenája 15-ös sorokból, a 7. scena 10-esekből, a 3. pedig 11 szótagos sorokból áll. Az Epilogus strófái 11-11-17-17-es sorokból állnak. Ebben a szövegben csupán egy helyen található ének, a 12. scenában Lucifer szerepében, mely 10-es sorokból áll. Ezzel a verseléssel tart rokonságot a 1749-es feldolgozás. Az új Prologus és az 1. scena 12-es sorokból áll. Eltérést csak a 4. scenában tapasztalhatunk, itt ugyanis 11-es sorok helyett 12-esek találhatók. További eltérés, hogy nincs ebben a darabban ének a 13. scenában, ezért az teljes egészében 12-es sorokból áll.

Az esztelneki feldolgozás már több helyen tér el az eredeti versformáktól. Az eredeti darab 3., 6., és 7. scenájával párhuzamos részek 12-es sorokból állnak, akár csak az Epilogus. További eltérés, hogy ebben a darabban a csíksomlyói *Hippoclydes* 2. scenájával párhuzamos részben az Angyal énekel (a *Gyarlo világ* nótájára), valamint a Epilogus Cantus felező 8-asokból álló szöveget szintén énekelték (az *Oh En szerelmes Jesusom* nótájára).

## Összegzés

A három dráma közül tehát az 1737-es az alapszöveg, ennek egymástól független feldolgozásai az 1749-es, valamint az 1753-as variánsok. A *Crassianusról* összességében elmondható, hogy szövege és a szereplők szerepe is nőtt, ugyanakkor szoros kapcsolatban maradt az eredetivel. Az esztelneki *Hippoclydes*, azonban rövidebb lett. Kevesebb a szereplője és a szöveg ennek megfelelően tömörebb lett, verselése pedig egységesült. Ugyanakkor mindkét feldolgozásban találhatók eredeti részek, melyek bizonyítékkul szolgálnak arra, hogy nem pusztá másolatokról, hanem valóban feldolgozásról van szó.

Melléklet

<p>TRAGOEDIA DE CRASSIANE (1749)</p> <p>SCENA SECUNDA</p> <p>VOLUPTAS</p> <p><i>En vagyok az őrom, ki a bu sziveknek, Setetes felleget a keserűségnek, El hajtom s. meg hozom s telyes vig örömnnek, Szerencses oráját anagy dicsosozégnnek.</i></p>	<p>TRAGOEDIA DE HIPPOCLIDE (1737)</p> <p>SCENA PRIMA</p> <p>AMORINUS</p> <p>Hippoclidés, kedvem szerint való társom, Ma tebenned leszen nagy vigasztalásom, Kérlek, hogy ha akarsz lenni jó barátom, Engedj kérésemnek s ne vesd meg tanácsom.</p>	<p>TRAGOEDIA DE HIPPOCLIDE (1753)</p> <p>SCENA PRIMA</p> <p>AMORIMUS</p> <p>Hipoclydes, kedvem szerént való Társom, Ma <i>benned lesz nékem</i> nagy vigasztalásom, Kérlek, hogy ha akarsz lenni jó Barátom, Engedy kérésemnek, s' ne vesd meg Tanácsom.</p>
<p>Crassiane, <i>nékem kedves, jó barátom,</i> Ma te benned lésen nagy vigasztalásom, Kérlek, hogy ha akarsz lenni <i>en Pajtasom</i>, Engedy keresemnek s. ne vesd meg tanácsom.</p> <p><i>Te im gyenke s. ritka</i> iffiu termettel, Fel ruhátsod Isten téged szép személljel, Ajandekot osztot neked nagy bővséggel, Ne mocskold meg orczat' szomorú élettel!</p>	<p>Hippoclidés, kedvem szerint való társom, Ma tebenned leszen nagy vigasztalásom, Kérlek, hogyha akarsz lenni jó barátom, Engedj kérésemnek s ne vesd meg tanácsom.</p> <p>Látom, ritka s gyenge iffiu termettel, Felruházott Isten téged szép személllyel, Ajándékot osztott neked nagy bővséggel, Ne mocskold meg orcád szomorú élettel.</p>	

<p>Vigagy ma <i>ma</i> velünk nyájos társaságában, Domboljunk s. táncoljunk Iffuságunkban, Mulatozzunk együtt ékes ének szóban, Örvendezzünk vigan zengo muszikákban.</p> <p>Imátság, bőjtölés <i>tüllünk legyen</i>, Draga ételeket a szakács készítsen, Kölömb külömb fele bort igyek ma minden, Testi kívánságnak ki ki ma engedjen!</p> <p>VITUM</p> <p>Amig időt vagon vigagy életedben, Vigasságnak helyje holtod után nincsen, Azert ne tölsd üdöd tunya henyelesben, Hanem öltözzel fel szép színű köntösben.</p> <p>Velünk együtt legyen korszoma templomod, Hazugság es szitok s. atok imádságot, Hakit te meg csálhass, legyen mulatságot, <i>Aitatosságot oltalmazd magadat.</i></p>	<p>Vigadj ma mi velünk nyájas társaságban, Domboljunk s táncoljunk szép ifjúságunkban, Mulatozzunk együtt ékes énekszókbán, Örvendezzünk vigan zengő muzsikákban.</p> <p>Imátság s bőjtölés tőlünk távol legyen, Drága ételeket a szakács készítsen, Különb-különb féle bort igyék ma minden, Testi kívánságnak ki-ki ma engedjen.</p> <p>VULCARIUS</p> <p>Amíg üdöd vagon, vigadj életedben, Vigasságnak helye holtad után nincsen, Azért ne töltsd időd tunya henyelésben, Hanem öltözzél fel szép színű köntösben.</p> <p>Velünk együtt legyen korszoma templomod, Hazugság és szitok s átok imádságot, Ha kit megcsalsz, abban legyen mulatságot, Az ájtatosságot vesd meg és utáljad.</p>	<p>Vigagy ma mi velünk nyájas társaságban, Domboljunk s tanczollyunk szép ifjuságunkban, <i>Mulassuk magunkot együt vigaságban,</i> <i>S örvendezzünk vigan zengő musikakban.</i></p> <p>VULCARIUS</p> <p>A mig üdöd vagon, vigagy életedben, Vigaságnak helye holtod után nincsen, Azért ne tölcsd üdöd tunya henyelésben, <i>Légy velünk most testi gyönyörúségekben.</i></p> <p><i>Ezentul te néked korszoma templomod,</i> <i>Káromkodás, átok legyen imadságot,</i> Ha kit meg csalsz, abban legyen mulatságot, <i>Maradgyon vénségre az ajtatosságot.</i></p>
--	--	---

<p>Jó barátim, hallám tanács adástokot,  <i>Teczik s. helybe hagyom jóvállasotokot,</i>  Ez után tarcsatok mind barátotokot,  Mindenben be töltöm kívánságotokot.</p> <p>XENOPHILUS</p> <p>Nozahat vigagyunk, kedves jobarátim,  Ámbár ha egész nap dombolunk sem bánom,  Csak legyen <i>teneked</i> s. nekem vigaságom,  Míg világban élek, mert ez az én sorsom.</p> <p><i>Hic fir musica</i></p> <p>CRASSIANUS</p> <p>Noha tanácstoknak helyt adok és attam,  Ételtől s. italtól demar el lankattam,  Mert ejel és nappal egy arant tobzottam,  És egy heftől fogva semmit nem aluttam.</p>	<p>Jó barátim, hallám tanácsadástokot,  Approbálom szívem szerint vokstokot,  Ezután tartisatok mint barátotokat,  S mindenben betöltöm kívánságotokot.</p> <p>AMORINUS</p> <p>Nosza hát, vigadjunk, kedves jó barátim,  Ámbár ha egész nap dombolunk sem bánom,  Csak legyen tünéktek s nekem vigasságom,  Míg világban élek, mert ez az én sorsom.</p> <p>HIPOCLIDES</p> <p>Noha tanácstoknak helyt adok és adtam,  Ételtől s. italtól de már ellankadtam,  Mert éjjel és nappal egyaránt tobzódtam,  És egy heftől fogva semmit nem aludtam.</p>	<p>Jó Barátim, hallám tanács adástokot,  <i>Hellyben hagyom énis tú jóvállástokot,</i>  Ezen túl tarcsatok mint jó társotokot,  Mindenben bé töltöm ti kívánságotokot.</p> <p>AMORIMUS</p> <p>Nosza hát, vigadgyunk, kedves jó barátom,  Ámbár ha egész nap dombolunk sem bánom,  Csak légyen ti néktek s' nekem vigaságom,  Míg világban élek, mert az az én sorsom.</p> <p>HIPOCLYDES</p> <p><i>De most egy kevesset kérték, hadd nyugodgyam.</i>  <i>Kedvem szerint bárcsak két órát alugyam,</i>  <i>Mert egy héttől fogva semmit nem aluttam,</i>  <i>Hanem éjjel s' nappal szüntelen tobzottam</i></p>
--	---	--

<p>Azert egy keveset, kerlek, had nyugogyam,  Egy fel ora alat tesben vidamodgyam,  Alom láításoktol had vigasztaltassam,  Szemem nehességel had tavosztatthassam.</p> <p><i>Hic sedet et dormit</i></p>	<p>Azért egy keveset kérlek, hadd nyugodjam,  Álomlátásomban magam mulathassam.</p>	<p><i>Hic decumbit et dormit.</i></p>
--	---	---------------------------------------

## VARIANTS OF A CSÍKSOMLYÓ MORALITY

The paper examines the texts of three moralities; the basic text must have been that of the 1737 Csíksomlyó performance: *Tragoedia de Hippoclides*. The unknown author of the 1749 performance – *Tragoedia de Crassiane* – changed the names and roles; another *Hippoclides* was performed in the nearby Esztelnek in 1753. The paper compares all three variants and concludes practical (i.e. number of students, etc.), and theoretical (i.e. deeper emotional effects, etc.) reasons of changes.

## DRAMATIZÁLT KAJ-HORVÁT MÁRIA-SIRALOM ERDÉLYBŐL (1626)

### A kézirat

Pintér Mária Zsuzsanna és Kilián István 1997-ben Csíksomlyón számukra ismeretlen nyelven írott verses szövegelemleket találtak. A hozzám eljuttatott kézirat első sorainak elolvasása után megállapítottam, hogy kaj-horvát nyelven íródott. Szövegelemlekünk terjedelménél és nyelvi változatánál fogva a gazdag horvát planctus-irodalomban elsősorban azért foglal el jelentős helyet, mert a megelőző korból ezen a nyelven nem ismerünk dramatizált Mária-síralmat.

A kéziratot tartalmazó kolligátum a mikházi kolostorból került a csíksomlyói ferences kolostor könyvtárába, ahol ma kettős jelzet alatt őrzik. Régi jelzete D 492, az új pedig Nr. 805. Muckenhaupt Erzsébetnek, a csíkszeredai Csíki Székely Múzeum könyvtörténész-muzeológusának szíves szakmai közlésére támaszkodva könyvészeti szempontból az alábbiakat tudjuk elmondani a kéziratunkat is tartalmazó műről. A három egységből álló kolligátum első része Guido de Monte Rocherii papi kézikönyve: Guido de Monte Rocherii: Manipulus curatorum. Strassburg: [typogr. Operis Jordani de Quedlinburg (=Georg Husner)], in vigilia Andreae apostoli [29. Nov.] 1490. –4° a<sup>1</sup> – p<sup>3</sup>. E kézikönyv nagyon népszerű lehetett a korban, hiszen Csíksomlyón megtaláljuk egy másik példányát is, amely az 1985-ös könyvleletből került elő.<sup>1</sup> A második egységben Jacobus de Gruytrode kolofon nélküli műve van, amely *Lavacrum Conscientia omnium sacerdotum* címmel kezdődik. Keletkezési ideje a 15. század vége. Számozásként itt nem ívjelzetet találunk, hanem I – C-ig római számokat. A harmadik részben 12 számozatlan lap található. Erre írtak egy 1 oldal terjedelmű német nyelvű didaktikus példabeszédet, amely minden bizonnyal a kolligátum második részéhez volt eredetileg kötve, és a mi 23 oldalas *planctusunkat*. A kötés a 17. század első felében készült. Bekötésre 15. századi pergamen kódextöredékeket használtak fel, és ezt díszítették a 17. század elején vaknyomósos technikával. A kódextöredék írása 15. századi gotica textualis. A kötés mérete 194 mm x 139 mm. A könyv előtábláján az első keret sarkaiban egy-egy összetett virág van, a középmező ovális sugaras mezejében a keresztre feszített Jézus Krisztus látható Szűz Máriával és Szent Jánossal. A háttáblán a középmezőben ovális sugaras mezőben Szűz Mária a kisgyermek Jézussal látható. A papírtáblákat egykor két pár bőrszalag zárta. A kötésről megállapítható, hogy valószínűleg már ilyen állapotban került Mikházára. A kötés bárhol készülhetett katolikus vidéken. A két ősnymtatvány és a kaj-horvát planctus kéziratát a kódextöredékbe minden bizonnyal a possessorként szereplő *Andreaß Kneßajich* köttette be. Pecsét nincsen a kötetben.

A könyvben egyéb kéziratos bejegyzés is található, ezek a szentgyónással és a házassággal kapcsolatosak, s van néhány orvosi és biológiai kifejezés is. Az utolsó lapon az említett orvosi kifejezések felett a következő bejegyzés áll:

<sup>1</sup> Muckenhaupt 1999, 163–164.

„Ex Libris Andreaß Kneßajich  
Medio in aequare spero Littus  
7. Augusti 1622.  
Mors omnia aequat.”

A kéziratos bejegyzések és a német prózai szöveg írásképeinek alaposabb vizsgálata alapján kijelenthetjük, hogy egyedül a possessori bejegyzés és az alatta lévő két latin jelmondat azonos a mi kaj-horvát szövegünk ductusával. Magában a műben több 16. századi marginális bejegyzést is olvashatunk.

A 23 oldalas kaj-horvát nyelvű szövegelemnek latin címe van: *Planctus Beatae Virginis Mariae De Passione Dni Nostri*. A szöveg végén pedig az alábbi, úgyszintén latin nyelvű záradékot találjuk: „Finit[us] pro me Andreaß Kneßajich. 2 die martij Anno salutis 1626.” A possessori bejegyzésnek és a kaj-horvát szöveg végén található latin záradéknak köszönhetően így módon több fontos filológiai adat is a rendelkezésünkre áll.

Planctusunk páros rímű felező nyolcasokban készült. A lejegyző egy sorba írta le a két rimes nyolcast, s ezeket egymástól kettősponttal választotta el. A magyaros kurzív típusú, alapvetően mellékjel nélküli, szinte végig egyenletesen gyönyörű betűformálással írott szöveg és a benne fellelhető hungarizmusok – pl. a latin neveknek hol horvátos, hol pedig magyaros írása, vagyis a szóvégi *-us*, *-os* végződésnek hol szerepeltetése, hol pedig elhagyása: *Juda*, *Cajjpha*, *Pilat*, *Longin / Herodes*, *Pilatus*, *Nicodemus* – alapján feltételezhető, hogy lejegyzője magyar hatás alatt is álló, a kézírásban jártas és gyakorlott ember volt. Szövegünkben meglehetősen következtetlenül, kevés számban ugyan, de akad példa ékezetes hangjelölésre is: *czeloŭ*, *Cajjphw*, *wzj*, *toluájw*, *pŭk*, *á*, *kztupŭ*, *Pilatŭ*, *Maikij*, ami úgyszintén a magyar hatást<sup>2</sup> valószínűsíti. Egyáltalában nem kell csodálkoznunk azon, hogy egy horvát nyelvemlékben a magyar ortográfiai iskola hagyományai érhetők tetten. Amíg a horvátságnak az északi tengerpart mentén élő része művelődésének korai évszázadaitól a Cirill és Metód-féle hagyományból kinövő, úgynevezett nemzeti glagolitabetűs tradíciót követte, addig az ettől délebbre eső vidékeken élő és a zágrábi püspökséghez tartozó horvátok, akiknek vallásos élete folyamatos magyar hatás alatt állott, inkább a latin betűs hagyományra támaszkodott.<sup>3</sup> Létezett még egy tradíció a horvátok írásbeliségében, ez pedig az olasz volt.<sup>4</sup>

### Síralmunk nyelve

A kaj-horvát nyelv a 19. század közepéig, az illír nemzeti mozgalom megjelenéséig irodalmi nyelvnek számított. Bár a múltban e nyelvjárás a másik két horvát nyelvjárás, a što- és a ča-horvát erős hatása alatt állott, ennek ellenére mindvégig megőrizte különállását. Miután éppen a kaj-horvát nyelvterületet fűzték a legszorosabb politikai és egyházi kapcsolatok Magyarországhoz, ezért érthető, hogy ebben a

<sup>2</sup> Novak 1997, 43.

<sup>3</sup> Hadrovics 1984, 7–11; 1983, 1545.

<sup>4</sup> Kuna 1974, 111.

nyelvjárásban lelhető fel a legtöbb magyar elem. A zágrábi egyházmegye alapítása óta magyar érseki irányítás alatt működött, ebből következően az egyházi terminológia bővelkedik magyar eredetű kifejezésekben, magyar kifejezések fordításában, de a latin kiejtés is a magyar kiejtéshez igazodott. A kaj-horvát nyelvterület a történelem során alig változott, ezért szöföldrajzi szempontból alkalmas volt arra, hogy megőrizze az ősi magyar átvételeket.<sup>5</sup> A keresztény egyházi szervezet jellege és orientációja meghatározza az írásbeliséget is. A kaj-horvát helyesírási rendszer alapvetően a magyar helyesírási rendszerrel együtt fejlődött. A kaj-horvátok ugyanazt a hangjelölést alkalmazták, mint a magyarok. Ez a szoros kapcsolat egészen a 17. századig fennállt. Ekkor a magyar helyesírásban több újítás jelent meg (cs és zs jelölésére a *cs* és *zs*), de a kaj-horvátok továbbra is ragaszkodtak a *cs*-nek *ch*-val, a *zs*-nek *s*-sel történő jelöléséhez.<sup>6</sup> A horvát helyesírásban az igazi változást a 19. század elejének nemzeti mozgalma, az illírizmus hozta, amely a što-nyelvjárást tette az irodalmi norma alapjául. A kaj-horvát dialektus ekkor szorult ki az irodalmi életből, s gyakorlatilag ekkor szűnt meg végérvényesen a magyar helyesírás hatása is.<sup>7</sup>

Kéziratunk beleillik abba a helyesírási modellbe, amely a történelmi Magyarország területén alakult ki, s amelyet kancelláriai helyesírásnak neveznek.<sup>8</sup> Helyesírási szempontból szövegemlékünkben, miként a korabeli magyar szövegekben is, természetesen azoknak a hangoknak a jelölésében tapasztalunk jelentős eltéréseket, amelyek a latin nyelvben hiányoztak (*cs*, *zs*, *s*). Mária-síralmunk egyik jellegzetes helyesírási különlegessége, ami kétséget kizáróan a magyar kancelláriai helyesírásból fakad, bizonyos betűk után – főképpen *t* és *g* – leírt hangérték nélküli *h* írása:<sup>9</sup> *Bogha*, *Mathi*, *Mathy*, *Boghw*, *thw*, *tughe*, *Sidouigha*, *dagha*, *niegha*. Bizonyos fonémák jelölésénél bizonytalanság tapasztalható, ami ebben az évszázadban még egyáltalában nem szokatlan jelenség.

Kéziratunk lexikai, grammatikai és ortográfiai vizsgálatát nagymértékben megkönnyíti az is, hogy rendelkezésünkre áll a kaj-horvát nyelv 17. századi nyelvállapotát nagyon pontosan bemutató segédeszköz, a Pálos-rendi Ivan Belostenec (1594–1675) *Gazophylacium* című horvát–latin és latin–horvát szótára.<sup>10</sup>

## Planctusunk műfaja

Planctusunk műfajilag a vallásos misztériumok legismertebb válfajához, a nagypénteki passióhoz tartozik. Síralmunk Jézus szenvedésének és kereszthalálának történetét – a bevezető szöveg szerint – *János evangélista szerint* (Po Iuanu Euangeliste) mondja el. A dialogizált verses szöveg legfontosabb szereplői: Szűz Mária, Jézus Krisztus, Magdolna, Szent János és az angyal. A dramatikus szövegben mások is felvonulnak – nép, zsidók, katonák, örök, József, Nikodémus, Pilátus, Kajafás, Tamás,

<sup>5</sup> Hadrovics 1942, 104–116.

<sup>6</sup> Kniezsa 1936

<sup>7</sup> Hadrovics 1982, 169.

<sup>8</sup> Kniezsa 1952

<sup>9</sup> Kniezsa 1959, 3.

<sup>10</sup> Belostenec 1973.

Júdás stb. –, s közülük néhányan egyes szám első személyben is megszólalnak, ám formailag az ő szólamuk – miként a szerzői utasítások – nem válik ki, hanem beépül a már említett *főszereplők* szólamába. E formai jegyek alapján nyilvánvaló, hogy nem tökéletesen dramatizált verses szöveggel van dolgunk.

A ferences rend működésének minden egyes helyszínén a kezdetektől sokat tett a nemzeti nyelvű irodalom fejlődéséért. Azok a dramatikus műfajok, amelyek a rendhez kapcsolhatóak, a prédikációból fejlődtek ki. A ferencesek a köznép számára is érthetővé és átélhetővé akarták tenni a Szentírást, ezért a szóbeli közlésen kívül dramatikus eszközökkel is éltek. E törekvésüknek is köszönhetően Itáliában létrejön a *drámai lauda*, amelynek témája a szenvedéstörténet és a *féldrámai prédikáció*, amelynek három eltérő típusú előadásmódja alakult ki az idők során: a legegyszerűbb, amikor a prédikátor saját maga adja elő a szöveget, a második már ennél valamivel bonyolultabb, hiszen a szónoknak segítőtársai is vannak, akikkel dialógust folytat, végezetül a harmadik típusban a pap szerepe már-már jelentéktelenné válik, csupán a prológusban és az epilógusban találkozunk vele.<sup>11</sup> Egyes szakírók a dramatikus prédikációnak éppen ez utóbbi típusát nevezik devóciós drámának.<sup>12</sup>

Drámai laudánkban, miként a dramatikus prédikációk harmadik típusában, a pap oratori szerepe csak a prológusban és az epilógusban jut kifejezésre. A bevezető narratív részben a pap, aki ugyan itt nincs néven nevezve, a keresztény közösséghez fordul, kéri őket, hogy *hallgassák meg* a Szűzanya panaszát. A befejező részben – az angyal szólamától ugyan formailag el nem válva – ismét csak ő szólal meg, s ismét a keresztény közösséghez fordul, amely eljött *meghallgatni* Jézus kinszenvedésének és halálának a történetét. A prológusban és az epilógusban szereplő *pozlusait* (hallgassátok meg), *poßlufati* (meghallgatni) ige éppen ezért fontos információval szolgál dramatikus laudánk előadásának a módjával kapcsolatban. Vagyis dramatizált planctusunkat minden bizonnyal verbális előadásra szánták, amelyet nem kísért színészi produkció.

Kaj-horvát szövegemlékünk lelőhelye, Csíksomlyó a magyar ferences színjátékhagyomány bölcsőjének is tekinthető, hiszen ennek gyökerei egészen a 13. századig nyúlnak vissza. Sajnos az előadásokról csak a 18. századból maradtak fenn feljegyzések.<sup>13</sup> Dramatizált planctusunk tipológiai szempontból pontosan beleilleszthető az erdélyi magyar dramatikus hagyományba is, tehát erdélyi felbukkanását egyáltalában nem tekinthetjük szokatlannak vagy meglepőnek.

### Planctusunk lehetséges mintája

A kaj-horvát nyelvű írásbeliség első dokumentumai nagyobb számban meglehetősen későn, a 16. század vége felé bukkannak fel.<sup>14</sup> A verses nyelvi és irodalmi emlékekben egyáltalában nem bővelkedő régi kaj-horvát irodalomban planctusunk az első eddig fellelt verses szövegemlékek közé tartozik. Nagyon népszerű műfajról

<sup>11</sup> Pintér 1993, 18–20.

<sup>12</sup> Kilián 1981

<sup>13</sup> Pintér 1989, 130.

<sup>14</sup> Bartolić 1980, 100.

lehetett szó a 17. században, hiszen jóval későbbi, 1687-ből származó változataról a szakirodalomnak korábban is tudomása volt.<sup>15</sup>

A Mária-síralmak dramatizált változatai különösen népszerűek voltak a régi horvát irodalomban. Az itáliai hatásra létrejött horvát szövegeknek az idők során két alapváltozata alakult ki. Az első alapváltozatot az 1530 táján keletkezett ún. osori-hvari 700–1400 verssort tartalmazó narratív síralom képviseli, amelyből nem alakult ki passiójáték. A második változatba a dialogizált síralmak tartoznak, amelyeknek több típusa is ismert: a) a Rab-szigeti vagy Picić-féle (1471) mintegy 990 verssort tartalmazó síralom, amelyben a szerzői utasítások beépülnek a verses cselekménybe b) a 15. századi glagolita változat rengeteg szereplővel és igazi prózai szerzői utasításokkal c) Šimun Klimantović (1505) mintegy 1070 verssort tartalmazó glagolita szövege, amelyben a cselekmény a korábbiakhoz képest kiegészül d) végezetül pedig a bosnyák ferences Matej Divković (1563–1631) kompilációja, amely nagyban hozzájárult a Mária-síralmak hallatlan népszerűségéhez.<sup>16</sup>

A középkori horvát Mária-síralmak kutatásának magyar tudományos vonatkozása is van. 1983-ban egy 14. század végén keletkezett, az Országos Széchenyi Könyvtár tulajdonába 1979-ben került latin nyelvű kódexben felbukkant egy középkori ča-horvát nyelvű nagyszombati passióének, a *Cantilena pro sabatho*, amelyet Hadrovics László, a kaj-horvát nyelv és irodalom legszakavatottabb kutatója<sup>17</sup> mutatott be a magyar és a horvát tudományosság számára.<sup>18</sup> Az Ómagyar Mária-síralommal rokon ének köztes helyet foglal el az egyszerű planctusok és a későbbi teljes dramatizáció között, vagyis a tényleges passiójáték között.

A Mária-síralmak legősibb típusát az a párbeszédes glagolita változat jelenti, amelynek kezdő sorai szóról szóra megegyeznek a mi szövegemlékünk kezdő soraival: *Muka Boga gospodina / Isukrsta božja sina / po Ivani vanjelisti / plač gospoi ki navisti*. A horvát irodalomtörténet-írás úgy tartja, hogy ez a változat a 15. századig vezethető vissza.<sup>19</sup> A kaj-horvát nyelvű Mária-síralmakra vonatkozó eddigi ismereteink alapján bizton állítható, hogy az 1626-ból származó mikházi kaj-horvát szövegemlék a legkorábbi kaj-horvát dramatizált Mária-síralom. A szövegemlék szóba jöhető forrásai után kutatva sikerült fellelnem azt a horvát Mária-síralmat, amely korban jócskán megelőzi, s az eddig ismertek közül minden tekintetben a legközelebb áll hozzá, vagyis akár forrásul, mintául szolgálhatott szerzőnknek. Ez a változat az oxfordi Bodleain Könyvtárban került elő, lejegyzője pedig a Rab-szigeti Matij Picić volt.<sup>20</sup> A mi kaj-horvát szövegemlékünk meglehetősen pontossággal követi a Picić-féle ča-horvát szöveget, amelynek az elején több sor is hiányzik. A Picić-féle szöveg bizonyos helyein azonban egy-két versorral többet találunk, de van úgy, hogy a mi változatunk tartalmaz olyan sorokat, amelyeket amaz nem. Itt-ott előfordul verssorok, szavak felcserélése. A statisztikai összevetés is azt mutatja, hogy a két szövegváltozat nagyon közel áll

<sup>15</sup> Fancev 1938, 18; 1932, 12-13; Jurić 1991, 62-63.

<sup>16</sup> Štefanić 1969

<sup>17</sup> Hadrovics 1964

<sup>18</sup> Hadrovics 1984; 1983

<sup>19</sup> Fancev 1938, 193-212.

<sup>20</sup> Fisković 1953, 26-27.

egymáshoz. A Picić-féle variáns 999, a mi kaj-horvát szövegváltozatunk pedig 884 páros rímű verssort tartalmaz. A különbség valamivel csekélyebb, hiszen amíg a Picić-féle változatban a szereplők szólamait bevezető verssorok beépülnek a versszövegbe, addig a kaj-horvát szövegben, amely valóságosan is dramatizált, a szereplők szólamát bevezető sorok prózaiak, vagyis nem épülnek be verses módon a szövegbe. Miután a Picić-féle Mária-síralom jóval korábbi, és a planctusok elsősorban a tenger melléken bukkantak fel és onnan terjedtek Horvátország belső részei felé, nagyon is valószínű, hogy a mi kaj-horvát szövegünk mintájául mindenképpen a Mária-síralomnak ez a Picić-féle változata szolgált. A Picić-féle és a Knezajić-féle szöveg összevetése számos érdekességgel szolgál.

**Ča vagy kaj?** A horvát irodalmi nyelvnek három nagy nyelvjárása ismert: a što-horvát, a ča-horvát és a kaj-horvát. A megnevezés formai alapja a *mi? mit? kérdő* (vonatkozó) névmás megfelelő alakja az adott nyelvjárásban: *što? ča? kaj?*. Természetesen számos egyéb lényeges grammatikai és lexikai különbség is van a három nyelvjárás között. Szövegelemünkben a leggyakrabban a *kaj?* kérdőnévmással találkozunk: *Kajj thu βedis ti goβpoia* (Miért ülsz te itt Szűzanya), *Newim kajjchiw wchiniti* (Nem tudom, mit fogok tenni), *Kajβe goβpa wech moliafse* (Mennél többet könyörög a Szűzanya), *Ako wamie kajj pregresil* (Ha valamiben vétkezett ellenetek), *Aijme Maiko kaime moris* (Jaj anyám, miért gyötörsz), *ter pameti kajje rekal* (s emlékezz, amit mondott). Két helyen előfordul a *ča?* kérdőnévmás: *Kerw prechiβtu zach preliuas* (A tiszta vért miért ontod), *Zachme zinko tako Ranij* (Miért sebzél meg így fiam) és öt helyen a *što?* kérdőnévmás is: *zastoβime sada oβtauil* (miért hagytál el most), *zasto nechijw veche chiutj* (miért nem hallom már), *zasto ochito to vidite* (amiért nyilvánvalóan ezt látjátok), *Zasto proda zinka moga* (Miért adtad el fiacskámat), *Zasto hoche vrime priti* (Mert eljön az idő).

A kéziratunkban megnyilvánuló nyelvi keveredés ténye megerősíti a horvát nyelv- és irodalomtudományok a problémára vonatkozó eddigi és legújabb nézeteit.<sup>21</sup> A ča-horvát és a kaj-horvát nyelv bizonyos területeken már a 15. században is közel került egymáshoz. A 16. és a 17. század során a folyamat folytatódott, főképpen a Zrínyiek birtokain, s az integrálódási folyamatba belépett a što-horvát nyelvjárás is, ami a török előrenyomulás, s vele párhuzamosan a što-nyelvet beszélők északi irányba történő migrációjával függ össze.<sup>22</sup> A Zrínyiek és Frangepánok muraközi (kaj-horvát nyelvterület) és tenger melléki (ča-horvát nyelvterület) birtokainak 17. század folyamán történt összekapcsolódása révén létrejön a ča-horvát és a kaj-horvát nyelv közeledésén alapuló irodalmi nyelvi koncepció, amely az *ozalji nyelvi-irodalmi kör* fogalomként vonult be a horvát irodalomtörténet-írásba és nyelvészetbe.<sup>23</sup> Ennek két legjelesebb alkotója Zrínyi Péter (1621–1671) és Frangepán Ferenc Kristóf (1643–1671) volt. Ez az *ozalji három nyelvjárású koiné*<sup>24</sup> tekinthető a 15. és a 17. század közötti időszakban a különféle horvát nyelvjárások egységesülése nyomán létrejövő közös irodalmi nyelv kiindulópontjának. Dramatikus planctusunk ebből a szempontból pontosan

<sup>21</sup> Moguš 1995

<sup>22</sup> Hercigonja 1973, 169–245.

<sup>23</sup> Hercigonja 1973, 170–171; Moguš 1995, 83–96.

<sup>24</sup> Vončina 1973, 236.

beleilleszthető a Zágráb-központú nyelvi és irodalmi törekvésekbe, tehát nem rontott kaj-horvát szövegváltozattal van dolgunk, hanem a korabeli nyelvi és irodalmi normát követő szöveggel.

**Verssorok hiánya vagy megléte, pár nélkül maradt verssorok.** Mindkét szövegműlék páros rímű felező nyolcasokban íródott, azonban mindkettőben találunk hosszabb kihagyásokat és rímtelen, vagyis pár nélkül maradt sorokat is. A párosával hiányzó vagy fölös verssorok azt a feltételezést erősítik, hogy a két változat adaptálói nagyon is tudatosan szerkesztették szövegüket, vagyis szorosan követték a verses szöveg képzésének poétikai szabályát. Valójában nem is a pluszként vagy mínuszként jelentkező verssorok az igazán érdekesek, hanem azok a pár nélkül maradt verssorok, amelyeknél a cselekmény logikai fonala megszakad. Ezek ugyanis azt jelzik, hogy az adaptáló eltért a szövegszerkesztés alapvető poétikai szabályaitól – a páros rímű felező nyolcasokban történő szerkesztéstől –, néhol pedig egyszerűen felrúgta azokat.

**Szabálytalan nyolcasok.** A horvát költészetben a reneszánszot megelőző korszakban egyedül a páros rímű felező nyolcas foglalta el végérvényesen a helyét a versformák sorában. A latin vers egyfelől közvetlenül, a klasszikus költészettel, másfelől közvetve, az egyházi himnuszokkal és egyéb vallásos és középkori verselési alakzatokkal tört be a horvát költészetbe. A Picić-féle szöveg kifejezetten trochaikus lejtésű.<sup>25</sup> Bár kaj-horvát planctusunk szerzője igyekezett eleget tenni ennek a formai követelménynek, ám több alkalommal ez nem sikerült neki, s csak 9, 10 és 11 szótagú verssorral tudta visszaadni azt, amit Picićnek sikerült nyolcasokban megoldania. Picić szövege ilyen szempontból sokkal szabályosabb, ám ő sem végzett tökéletes munkát, hiszen nála is találunk 9, 10 de 12 szótagú sorokat is. Sőt, arra is akad példa, hogy a kaj-horvát szöveg szabályos nyolcasával szemben a ča-horvátban tizessel találkozunk. Mindezek a tények azt a nézetünket erősítik, hogy a két szöveg olyan azonos mintára megy vissza, amelyhez a ča-horvát változat közelebb állt.

**Rímgondok: félrímes párosok, rímtelen párosok.** Hogyha a két szöveg rímeit összevetjük, azt tapasztaljuk, hogy a ča-horvát szövegben csak ritkán találunk szabálytalan rímet, a leggyakoribb a tiszta rím. Ellenben a kaj-horvát szövegben hemzsegnek a félig sikerült rímek, az asszonáncok és a rímtelen sorok. A kaj-horvát szövegben oly gyakran előforduló rímhiánynak és a rímelésben megmutakozó hiányosságnak több oka is van. A leggyakoribb ok a ča-horvát és a kaj-horvát nyelv adott igei és főnévi alakjainak eltérő paradigmájából fakad.

**Tendenciózus szócserek és azok következményei.** Kaj-horvát szövegünk szerzője az *eredetiségre való törekvésnek* a lehető legegyszerűbb módját választotta: sok helyütt tendenciózusan és módszeresen cserélte fel az egymás mellett álló szavakat. Ennek az eljárásának aztán időnként nem szimmetrikus felező nyolcas, szabálytalan rím, de értelmetlen, sőt komikus verssor lett a következménye.

---

<sup>25</sup> Franičević 1970, 41.

**Téves olvasatok, tévesztések, áthúzások.** Felvetődik a kérdés, hogy Andrija Knezajić a kaj-horvát szövegnek fordítója és adaptálója is volt-e, vagy csupán szerény másolója. E kérdés eldöntéséhez a fentiekben túl némi támpontot nyújtanak a szövegben fellelhető tévesztések, áthúzások és félreolvasások.

**A téves olvasatok gyöngyszeme: Ó Ádám-ból dámák.** Planctusunk utolsó részében a Szűzanya a zsidó asszonyokhoz és leányokhoz fordul, kérve őket, osztozzanak anyai fájdalmában:

*Picić-féle siralom:*

- 964. *O adame* tusu na-te
- 965. Ca-ti ućinih reći-mi brate
- 966. Da scros tuoie pregrisenie
- 967. Smar pretarpi moie rogenie

- 964. Ó, Ádám vádollarak
- 965. Mit tettél, mondd testvérem
- 966. Hogy bűnöd által
- 967. 4Halált szenved egyszülöttem

*Knezajić-féle siralom:*

- 859. *Dame* tusno bada šnate
- 860. stotvchini recšmi brathe,
- 861. Da ša tuoŷe pregresenŷe
- 862. šmert prie moie porogienŷe

- 859. Dámák, tudjátok most bánatosan
- 860. mit tettél itt, mondd testvérem
- 861. Hogy a te vétkeidért
- 862. egyszülöttem halált érdemel

A Picić-féle szövegben az Ádámra való hivatkozással utalás történik az eredendő bűnre, ezáltal e négy verssor teljesen logikusan tartozik egybe. A kaj-horvát szöveg szerzője a ča-horvát szöveg *O adame* (Ó, Ádám) felszólítását *O dame*-ként (Dámák) olvasta, s ennek megfelelően fordította le. A félreolvasásában minden bizonnyal annak is szerepe lehetett, hogy az ezt megelőző sorokban a zsidó asszonyokról és leányokról van szó.

**Kicsoda Cananea?** A mindkét szövegben előforduló szó első pillantásra meglehetősen talányosnak tűnik:

*Picić-féle siralom:*

- 531. Dai-mi nicho utisenie
- 532. Slatcho moie porogenie
- 533. Chananeiu uslisal-si
- 534. Rai lupesu daroual-si

*Knezajić-féle siralom:*

- 517. Daimŷ neko utissenŷe
- 518. šlatko moŷe porogenŷe
- 519. Cananew vβlisalzŷ
- 520. raytoluáiw eβeehaβij daroualβŷ

Magyar fordításban: „Adj valami vigaszt / Én édes egyszülöttem / Cananeát meghallgattad / a tolvajnak paradicsomot ígérettel ajándékoztál.” A Picić-féle szöveget közlő Cvito Fisković bőségesen jegyzetelt tanulmányában külön is kitér a szövegben fellelhető hibákra, amelyek részben a lejegyző gondatlanságából, részben pedig tudatlanságából erednek. Fisković a *Chananeiu* szóhoz az alábbi jegyzetet fűzte: „A szó a *rasboinicha* szó helyett szerepel, itt tévesen az olasz *canaglia* szóból.”<sup>26</sup> Vagyis Fisković szerint a szövegben itt eredetileg a *rablónak*, *latornak* kellett volna szerepelnie. Ha igaz Fisković feltételezése, úgy a kaj-horvát szöveg szerzője mindenesre szó szerint

<sup>26</sup> Fisković 1953, 70.

vette át ezt a szóalakot, amely abban a nyelvi környezetben, amelyhez szövegünk szerzője is tartozott, vagyis a Zágráb-környéki kaj-horvát nyelvterület, semmit sem jelenthetett. A *Cananew* szót tartalmazó verssor rimes párjában megtaláljuk a magyar eredetű *toluájw* szót is, amely a ča-horvát *lupesu* helyén áll. Ráadásul a szövegünkben több helyütt is szerepel a *razboinik* (*rabló*) és a *lotra* (*latort*) szóalak. Vagyis szerzőnk ha tudja, hogy a *Cananew* mit is kell hogy jelentsen a szövegben, találhatott volna olyan megfelelő kaj-horvát szót, amellyel helyettesíthette volna az olasz szóalakot. Fisković magyarázata elfogadhatatlan, hiszen a ča-horvát szöveg egészére egyáltalán nem jellemzőek az italianizmusok.

A szó megtalálható egy glagolita írású Mária-siralomban is, amelyet Franjo Fancev tett közzé.<sup>27</sup>

„dai mi niko utišen'e  
moe drago poroen'e  
*Hananeju* pomiloval si  
razboinika uslišal si”

A szó itt *Hananeja* alakban fordul elő, ami a *Kananea* fenti lehetséges fonetikai alterációja. A talányos név valójában nem is talányos, hiszen egy újszövetségi történetről, a kánaáni asszony esetéről van szó, amely Máté evangéliumában szerepel (Mt 15,21–28). A főnév eddig felsorolt összes alakja minden lehető fonetikai módozatában – *Hananac*, *Hananej*, *Hananeja*, *Hananejka* / *Kananea*, *Kananeanin*, *Kananein*, *Kananej*, *Kananeja*, *Kananejka*, *Kananejkinja* – megtalálható a Petar Budmani szerkesztette (1883–1907) horvát és szerb nagyszótárban.<sup>28</sup> A felsorolt alakok nyilvánvalóvá teszik, hogy mindkét szövegváltozat szerzője valóban a kánaáni asszonyra gondolt.

A két szöveg összevető elemzése során összegyűlt filológiai tények alapján elmondható, hogy a Mikházáról származó kaj-horvát nyelvű dramatizált Mária-siralomnak a horvát irodalomban létezett egy olyan ča-horvát nyelvű mintája, változata, amely nagyon közel állott a Picić-féle Mária-siralomhoz. Hogy nem ez a Picić-féle ča-horvát nyelvű szöveg volt a minta, az bizonyos, hiszen ennek eleje csonka.

### Szövegmémlékünk keletkezésének magyar történelmi és szellemtörténeti háttéréhez

Felvetődik a kérdés: hogyan is kerülhetett egy kaj-horvát nyelvű dramatizált devóciós játék a 17. század elején éppen Mikházára és onnan Csíksomlyóra? Létezik-e egyáltalában történelmi adat arra, hogy Mikházán vagy Csíksomlyón megfordultak horvát anyanyelvű, egyházi dolgokban járatos személyek? A 16. század végének és a 17. század elejének véres történelmi eseményei és vallási összetűzései kusza politikai viszonyokat teremtenek Erdélyben. Az ellenreformáció élharcosának számító Pázmány Péter II. Ferdinánd (1619–1637) bizalmasaként és tanácsadójaként maga mögött tudhatta a három részre szakadt Magyarországon a királyi országrész magyar katolikus

<sup>27</sup> Fancev 1938, 202.

<sup>28</sup> Budmani 1887–1891, 565; 1892–1897, 814–815.

főnemessége egy részének támogatását is. Pázmány helyes politikai érzékkel ismerte fel, hogy a katolicizmus széles körű megszilárdítása alapvetően a főnemesség magatartásán múlik.<sup>29</sup> Amíg a királyi országrészben viszonylag könnyebben megbirkózhatott ezzel a feladattal, a protestantizmus fellegetvárának számító Erdélyben ez nem ment egykönnyen. Pázmány szíven viselte a katolicizmus erdélyi terjesztésének ügyét, hiszen maga is innen származott. Bár a reformáció és az ellenreformáció erdélyi és magyarországi küzdelme révén eltérő arculatú művelődés alakul ki, egy szempontból mindenképpen rokon törekvéseket fedezhetünk fel mindkét helyen: hirtelen felértékelődik az anyanyelvű kultúra és művelődés jelentősége. A vallási küzdelmekbe előszeretettel kapcsolódnak be az írók.

A 17. század elejének első jelentős magyar barokk költője, Nyéki Vörös Mátyás (1575–1654) győri kanonok jellegzetes képviselője volt ennek az új vallásos költőtípusnak. Korai Mária-énekeiben a középkor óta elsőként élesztette fel a Mária-kultuszt.<sup>30</sup> Az ellenreformáció előszeretettel nyúlt vissza ehhez a középkori hagyományhoz, annál is inkább, mivel ebben megint csak kifejezésre juttathatta a Mária-kultuszt elutasító protestantizmussal szembeni ellenséges magatartását, másfelől pedig érzelmileg feléleszthette a magyarságban mélyen gyökerező, Szent Istvánig visszanyúló Mária-tiszteletet. Ez a kultusz világos eszmei üzenetet hordozott: a töröktől való felszabadulás előfeltétele, hogy a Mária-kultuszt elutasító protestánsok visszatérjenek a katolikus hithez.<sup>31</sup> Ha meggondoljuk, hogy Nyéki Mária-énekei ugyanabban az évtizedben születnek, amikor a mi kaj-horvát Mária-síralmunk, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy nem véletlen egybeesésről van szó, hanem egyfajta kordivat manifesztálódásáról. Nyéki Vörös Mátyás népszerűségét a kaj-horvátok körében egyéb művei is jelzik. Hadrovics László igazolta elsőként, hogy Matija Magdalenic (kb. 1625–?) *Zvončac iliti premišljanja zvrhu četirih posljednjih človeka* című műve valójában Nyéki 1629-ből való *Tintinnabulum tripudiantiumának*, az ember négy utolsó dolgáról (halál, ítélet, pokol, mennyország) szóló verses elmélkedéseinek a kaj-horvát fordítása.<sup>32</sup>

Világosan látható, hogy a 17. sz. első felében élénk szellemi forgalom bonyolódik a magyar irodalom és a kaj-horvát irodalom között. A Zágráb környéki kaj-horvátok a 17. század első felében anyanyelvű irodalmukat gyakran nem a nyilvánvalónak tetsző latin mintákat, latin szövegváltozatokat követve részesítették előnyben, hanem a magyarokat. A fordítások is azt jelzik, hogy a Pázmány Péter szépírói és egyházszerzői működése nyomán megújult magyar szellemi élet pezsdítően hatott a zágrábi egyházmegye életére is. Ennek a hatásnak a nyomai jóval később is kimutathatóak. A magyar barokk udvari költészet egyik ismert alakja, Esterházy Pál (1635–1712) a Mária-kultusz jegyében több latin és magyar nyelvű vallásos művet jelentetett meg. *Az egész világon levő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek rövideden föl tett eredeti* (Nagyszombat, 1690) című művében a *Patrona Hungariae* gondolat leghívebb képviselőjének bizonyul. Művének népszerűségére mi

<sup>29</sup> Unger-Szabolcs 1976

<sup>30</sup> Klaniczay 1964, 143.

<sup>31</sup> Bitskey 1978, 226.

<sup>32</sup> Hadrovics 1939

sem jellemzőbb, hogy megjelenését követően egy ismeretlen szerző lefordítja kaj-horvát nyelvre, s 1696-ban meg is jelenik.<sup>33</sup>

### Kicsoda lehetett Andreaß Kneßajich?

A szlávság jelenléte Erdélyben a 17. század elején a kusza politikai helyzettel és az újra erőre kapó katolicizmus, az ellenreformáció általános és erőteljes magyarországi térnyerésével, valamint annak óvatosabb erdélyi tapogatózó lépéseivel függ össze. A protestantizmus erdélyi bástyáinak megszilárdítása és a katalicizmus pozícióinak gyengülése sokakat, így Pázmány Pétert is mély aggodalommal töltötte el. De voltak katolikus erdélyi főurak is, akik hitük apadását látván úgy döntöttek, segítségért fordulnak oda, ahonnan remény van arra, hogy azt meg is kapják. Amíg a Pázmány nyújtotta, a királyi ország rész felől érkező támogatás elsősorban magyar katolikus papok és ferences szerzetesek megjelenését jelenti Erdélyben, addig az erdélyi nemesek által kért katolikus támogatás Bosznia felől érkezik, vagyis boszniai horvát ferencesek megjelenését jelenti.<sup>34</sup> A nem magyar anyanyelvű papok és szerzetesek megjelenése Erdély földjén nem volt konfliktusok nélküli.

Pázmány Péter komoly erőfeszítéseket tesz annak érdekében, hogy az 1624-re kiürült csíksomlyói kolostor papokkal népesüljön be. 1629-ban Várad János provinciális küldi erdélyi misszióba, aki három évig maradt ott gvárdiánként. Várad, akit először az 1602-es gyöngyösi káptalanon választanak meg tartományfőnökönek, egész csoport ferencessel indul Somlyóra. A mikházi *Historia Domus* a következőképpen számol be a kolostor 1629. évi benépesítéséről: "Dum haec fierent Patres et Fratres Provinciae Sanctissimi Salvatoris in Conventum Csikiensem adventantes, coeperunt multiplicari adeo ut jam essent septem Sacerdotes concionatores videlicet Andreas Zágrábi Guardianus, P. Nicolaus Somlyai, P. Martinus Szeredai, P. Bartholomaeus Kolosvári, P. Marcus Krivini, P. Emericus Szent Györgyi, P. Angelus Gyöngyösi, et Fratres Lajici Professi quattuor scilicet Thomas Kallai, Ladislaus, Blasius, Stephanus."<sup>35</sup> A felsorolt ferencesek egy része erdélyi származású volt, közülük 1615-ben nyertek felvételt Gyöngyösön papnövendéknek Somlyai Miklós, Szeredai Márton és Szederjesi Mihály székely ifjak.<sup>36</sup> A Csíksomlyóba érkezett négy prédikáló pap egyike Zágrábi András volt. A kor szokásának megfelelően, hogyha az illető szerzetes nem volt magyar származású, akkor családi neveként általában származásának települését jelölték meg, vagyis azt a helyet, ahonnan érkezett. Ezek szerint a Várad János provinciális vezette ferencesek csoportjában egy, vélhetően a kaj-horvát nyelvterületről (Zágráb) származó szerzetes is volt, aki tanulmányait akkor kezdhette meg, amikor a többi Erdélyből érkezett, majd vele együtt oda visszakerült ifjú. Zágrábi Andrásról a következőket írja György József monográfiájában: „P. Zágrábi András szül. Horvátországban, beült. Gyöngyösön 1624, a Smi Salvator Provincia tagja. 1628-ban Szakolczán Kroata András néven P. Esio Fulgenc theol. filoz. Lectornak tanítványa volt.

<sup>33</sup> Nyomárkay 1990, 339–344.

<sup>34</sup> Jelenić 1990; Sávai 1997

<sup>35</sup> Sávai 1997, 52.

<sup>36</sup> Sávai 1997, 44.

A páztoraitól megfosztott plébániákon sokat buzgólkodott. A főurak udvaraiban is kedvelt szerzetes volt. 1640–43 csíksomlyói zárda főnök. Meghalt pestisben Kézdiszentléleken 1646. jan. 1.<sup>37</sup> Zágrábi András akkor volt a csíksomlyói zárda főnöke, amikor az erdélyi Stefanita Custodiai custosaként a Boszniából érkezett P. Szalainai István működött, akit a „Salvatoris nostri” Brévéje alapján VIII. Orbán pápa nevezett ki, s akit ezen a posztón már csak magyarok követtek – erre következtethetünk a custosok családi neve alapján.<sup>38</sup> Zágrábi András Kézdiszentlélek híveit Csíksomlyóból gondozta több éven át.<sup>39</sup> 1645 karácsonyának ünnepeire is ellátogatott Kézdiszentlélekre,<sup>40</sup> s minden bizonnyal már vissza sem tért Csíksomlyóra, hiszen az ünnepeket követően pár napra rá pestisben meghalt. Halála előtt másfél évvel fontos misszióval bízták meg őt a bosnyák szerzetesek. VIII. Orbán pápa a Boszniából érkezett Szalainait és társait a szigorúbb rendtartásra kötelezte. „Ebbe az Erdélybe jött bosnyák ferenczrendűek – írja Karácsony János – sehogyse akartak belenyugodni. Azért értesülvén VIII. Orbán pápa haláláról (†1644. július 29.) elküldték Zágrábi Andrást, remélvén, hogy a régi pápa határozatát az új egykönnyen megváltoztatja. De mivel akkor Erdélynek rendes püspöke nem volt s így Erdély egyházi főhatóság tekintetében a hiteztető nagy bizottság (Propaganda Fide) alá volt rendelve, a pápa e bizottságot kérdezte meg. Ez pedig a bosnyákok kérelmét visszautasította. Zágrábi tehát eredménytelenül tért vissza.”<sup>41</sup> A diplomáciai misszió ténye azt igazolja, hogy a gyöngyösi, tehát magyar környezetben nevelkedett Zágrábi Andrásban erős horvát kötődés élhetett, hogyha ilyen szolgálatot tett a bosnyákoknak. Szalainai István a Propaganda Fide bíborosaihoz írott leveleiben név szerint is megemlíti.<sup>42</sup> Zágrábi András életében fontos állomást jelentett a gyöngyösi ferences kolostor, ahol is 1624-ben beöltözött. A legkorábbi dokumentumok arról tanúskodnak, hogy Gyöngyösön a 15. század közepe óta működtek ferences barátok. A török hódoltság alatt kemény megpróbáltatásban volt részük az itt élő barátoknak, ám ennek ellenére nagy gonddal gyarapították könyvtárukat. Számos ott élt jeles ferences barátról tudjuk, hogy lelkes könyvgyűjtő volt, s több ősnymtatványt is birtokolt. Nemcsak a kolostorok állományát gyarapították rendszeresen, de igyekeztek könyveket beszerezni saját részre is.<sup>43</sup> A gyöngyösi ferences rendházban ma is megvan a neves dubrovnikai reneszánsz költő, az Európa-szerte ismert Marko Marulić *Evangelistarium* című műve.<sup>44</sup>

Zágrábi András Szakolcán annak az olasz származású Fulgenzio da Jesinek lesz a tanítványa, aki komoly befolyással bírt a Propaganda Kongregációnál. Fulgentio da Jesi 1644. szeptember 23-i keltezésű, olasz nyelvű, a Propaganda Fide Kongregáció bíborosaihoz írott levelében arról panaszkodik, hogy a fejedelem katonái felforgatták a sebesi kolostort, amelyet ő alapított tíz esztendővel korábban, majd levelét így folytatja: „Egy öreg horvát származású barátot, Miklós testvért, aki az alapítás óta itt él, a katonák

<sup>37</sup> György 1930, 587.

<sup>38</sup> György 1930, 170.

<sup>39</sup> György 1930, 185.

<sup>40</sup> György 1930, 407.

<sup>41</sup> Karácsony 1929, 223–224.

<sup>42</sup> Sávai 1997, 304–306.

<sup>43</sup> Fáy 1999

<sup>44</sup> Soltész 1968, 129.

gyalázatos módon megcsónkították, majd halálra kínozták. Másnap találtak rá a katolikus katonák, de segíteni nem tudtak rajta.”<sup>45</sup> Az Erdélybe Boszniából érkezett ferenceseket Fulgentio da Jesi, de mások is a *boszniai* (Patres Bosnenses) jelzővel illetik, ellenben a nem Boszniából érkezett horvátokat, így az említett Miklós testvért, *Croato*-ként említik.

Fulgentio da Jesi levelének fenti mondata is arról tanúskodik, hogy a boszniai szerzeteseken és Zágrábi Andrásen kívül működött itt más horvát származású szerzetes is. Az általunk ismert eddigi források Zágrábi Andrásen kívül nem említenek egyetlen András nevű papot vagy szerzetest sem Erdélyben, aki vezetékeve alapján a horvátokhoz volna köthető. Az, hogy a könyv possessori bejegyzésénél, de a planctus alatt sincs ott a ferencesek körében szinte elmaradhatatlan P. (pater), csakis azzal magyarázható, hogy a jelzett időpontokban, vagyis 1622 és 1626 között Andrija Knezajićot még nem szentelték pappá. Zágrábi/Kroata András életrajzi eseményei hasonlóképpen azt valószínűsítik, hogy 1626 előtt őt sem szentelhették pappá, hiszen még 1628-ban is Szokolczán P. Esio Fulgenc teológus lectornak a tanítványa volt.

Andrija Knezajić a kolligátum utolsó oldalán lévő ex libris tanúsága szerint 1622-ben lett a könyv tulajdonosa, ám a kézirat keletkezésének évszámaként 1626 szerepel. E két tényből az következik, hogy a kézirat akkor kerülhetett a kolligátumba, miután bekötötték.

Az eddigiek alapján nagyon valószínű, hogy a források által oly gyakran említett Zágrábi/Kroata András nem lehet más, mint kaj-horvát nyelvű dramatizált Mária-síralmunk lejegyzője, aki egyúttal a kéziratot tartalmazó két ősnymotatványnak volt a birtokosa, vagyis Andrija Knezajić.

A Csíksomlyón előkerült kaj-horvát Mária-síralom fontos láncszem a horvát irodalomban a középkor óta oly népszerű ča-horvát nyelvű planctus-irodalom északi irányú terjedésében. Szövegünk szóba jöhető és általunk elemzett forrása – a Picić-féle Mária-síralom – is ezt a terjedési irányt valószínűsíti, ám a magyar szellemi háttér és rokon törekvések bemutatásával talán azt is sikerült igazolnom, hogy a tengermellék felől érkező és Zágráb irányába terjedő Mária-kultusz a 17. század elején találkozott a hasonló magyar törekvésekkel. Kaj-horvát planctusunk verselésbeli tökéletlensége ellenére a régi kaj-horvát irodalom ritka gyöngyszeme, olyan kincs, amelynek napvilágra kerülésével hitelesebb képet kapunk a 17. század elejének kaj-horvát nyelvű drámai költészetéről.

\*\*\*

---

<sup>45</sup> Sávai 1997, 304.

## A BOLDOGSÁGOS SZÜZANYA SIRATÓÉNEKE A MI URUNK SZENVEDÉSÉRŐL

Szenvedése mi Urunknak  
Istenünknek Krisztusunknak  
Evangelist' János mondja  
Szűz siralmát hírül adja  
Nők férfiak halljátok meg  
Panaszkodik a Szűz nektek  
Szűz Mária Isten anyja  
Sírni velem jertek mondja  
Te keresztény sírjál vele  
Fájdalommal szíve tele

Hívja Isten kedves lelkét  
Ossza vele bánat terhét  
Keresztények fel keljetek  
Pilátushoz el menjetek  
Kísérjétek Isten anyját  
Sirassátok nagy fájdalmát  
Sírja itt mind ő bánatát  
Lelje Isten nagy vigasztát  
E világon nincsen párja  
Kinek lelkét ily bú járja

### AZ ANGYAL SZÓL

Sokasággal Judás jöve  
Elé Jézus nyomban mene  
Csókot nyoma orcájára  
Adván zsidók prédájára  
Közrefogák őt a zsidók  
Futnak el a tanítványok  
Urunk arcát leköpdöcsék  
Testét bottal mind elverék  
Kaifához elkísérék  
Ítélje el erre kérék  
Fejét állát gazul tépék  
Aztán őt mind üték-verék  
Szemük fedék mind lepellet  
Letérdelnek csüngő fejfel

Mi nagy urunk mondj jövendőt  
Így csúfolák e gazok őt  
Szűz Mária mit sem sejt  
Magdolnával otthon üle  
A fiúval húsvétolni  
Mind akarnak ünnepelni  
Álló napig sóhajtoznak  
Istenről hírt várva várnak  
Íme jöve ő Jánosa  
Kiválasztott tanítványa  
Sírva-ríva sóhajtozva  
Ekképp hozzá ottan szóla

### JÁNOS A SZÜZANYÁHOZ SZÓL

Szűz Mária miért ülsz ott  
Az én szívem sírva sír most  
Öltsd magadra sötét lepled  
Gyászos hírt én hozok neked  
A te drága fiad felől  
Krisztusomról mesteremről  
Kit elfogtak most a gazok  
Hitetlenek és hazugok  
Hajnalcsillag tűndöklő ék  
Tömlöcbe ím be is veték  
Kinozzák őt oly kegyetlen  
Durva szavuk kíméletlen  
Olyat én nem láték hallék  
Kinek ilyes kínja valék

Teste merő sebbel tele  
Orcája is csúful verve  
Néma kínban látnád fiad  
Elérne-e hozzá szavad  
Szűzanya most hamarjába  
Menj Pilátus udvarába  
Hátha léssen ottan módod  
Drága fiad támogatnod  
E szavakat a Szűz hallván  
Tépi haját hír hallattán  
Kiáltozván mellét veré  
Bánatában arcát tépé  
Szava hangja messze hallik  
Fia felé ekképp hajlik

## A SZÜZANYA FIÁHOZ SZÓL

Jaj fiacskám kívánságom  
Jaj énnekem nagy bánatom  
Ki vevé el örömet  
S szomoríta el éngemet  
Én nyomorult hova legyek  
Hol van ő a drága gyerek  
Tanácstalan most mit tegyek  
Segítséget honnan kérjek  
Komor sötét éjjel nagyon  
Drága fiam én angyalom  
Hol vagynak most tanítványid  
Követőid hív szolgálid  
Kik akartak veled halni  
Téged soha el nem hagyni  
Péter szava hova merült  
Esküd mondd csak hova került

Fiacskámnak kik sottogák  
Szavuk éjjel neki adák  
Tömlőcben is veled vagyunk  
Halálodig el nem hagyunk  
S úgyszintén te Tamás magad  
Hova leve esküd szavad  
Mondád gyertünk vele menjünk  
Halálában részesüljünk  
Elhagyátok mostan gazul  
Katonák őt ejték foglyul  
Könnycsepp érte nem is hullik  
Reá senki nem emlékszik  
Csak Jánosom és Magdolnám  
Sebem láttán ők borzongván  
Nem leve már segedelmem  
Nagy bajomra gyógyír nekem

## AZ ANGYAL A NÉPHEZ SZÓL

Sírás rázza Szűz Máriát  
Nem látja már virágszálát  
Gyötré magát szomorkoda  
Haló szíve megszakada  
A zsidók mind korán keltek  
S galád dolgot kiterveltek  
Isten fiát mint a latrot  
Elvezeték Pilátushoz  
Sokasággal ott állának  
Jézusra mind ordítának  
Felcsattannak nagy haraggal  
Pilátusnál ilyes hanggal  
Feszítsd meg őt ó nagy urunk  
Rád ne szálljon mi panaszkodunk  
Hogyha őt meg nem feszítéd  
Hatalmadat elveszítéd  
Élete ha kedves neked  
Császár kegyét te elvesztéd  
Pilátus a hasznát nézi  
Heródeshez Jézust küldi  
Heródeshez elvezeték  
A zsidók is elkísérék  
Csúfolja őt nagy és kicsi  
Szűz Máriát bánat öli  
Isten fiát ó ily bölcsét  
Csúfolják mint az örültet  
Piros ruhát adat neki  
Pilátushoz visszaküldi  
Nagy Pilátus meggorrola  
Szűzt rikató sok zsidóra  
Kis idő is alig múla  
Kivezeték az udvarra  
Egy oszlophoz odaköték  
Ostorozni vadul kezdék

Korbácsütés rája hullik  
Nyomban aztán leültetik  
Bíborköpenyt adnak rája  
Tővisből van koronája  
Fejére azt rá helyezék  
Szörnyen aztán megsebezék  
Leköpdösék kegyes arcát  
Ím jogaod fogjad pálcád  
Csúfot üznek mind belőle  
Gúnyos szavuk rája dőle  
Zsidó király áldás néked  
E korona legfőbb éked  
Isten fia vagyok mondtad  
Zsidó király te egymagad  
Isten igaz fia ha vagy  
Prófétája hát jelet adj  
Jövendőd meg ki ütött meg  
Nyiltan nekünk ezt most mondd meg  
Így csúfolák mindahányan  
Szidalmazák valahányan  
Némán az Úr csak így álla  
Semmit nekik nem is szóla  
Mint irgalmas kezes bárány  
Koronás fő igaz császár  
Senkivel sem ellenkezvén  
Semmi rosszal fenyegetvén  
Látván mindezt Szűz Mária  
Megy Pilátus udvarába  
Kezde sírni kiabálni  
Pilátusnál fiát hívni  
Be az ajtón csak úgy menni  
Pilátusnak könyörögni  
De az örök elzavarák  
Szóhoz jutni nem is hagyák

#### A SZÜZANYA A FIÁHOZ SZÓL

Drága fiam kívánságom  
Én hatalmas búbanatom  
Szörnyű kínban senyved lelked  
Oszlop kötél fogja tested  
Koronát rád felhelyeztek  
Egész fejed véres sebzett  
Vérben úszik egész tested  
Fáj lelkemnek minden sebed  
Isten fia éke mennynek  
Koronája minden szentnek

Fejed előtt meghajlik mind  
A nap a hold teremtményid  
Angyalsereg szolgál neked  
S minden igaz áldott lelked  
Határtalan én bánatom  
Kegyelmed most el ne hagyjon  
Könyörögve kérjed atyád  
Ne engedje halni fiát

#### AZ ANGYAL SZÓL

Szűznek szava messze hallott  
Fia felé ekkép szállott

Társait is kéri sírni  
Az öröknek könyörögni

#### A SZÜZANYA AZ ÖRÖKHÖZ SZÓL

Örök ide pillantsatok  
Nékem ajtót most nyissatok  
Azt az ajtót kinyissatok  
Pilátushoz bocsássatok  
Én fájdalmas társaimmal  
Gyászba borult barátimmal

Drága fiam kegyelmezzem  
Jog ne ölje őt kegyetlen  
Irgalma most el ne hagyjon  
Fájdalmamban vigaszt adjon  
Tekintve most bánatomat  
Bátorítsa vértanúkat

#### AZ ANGYAL A NÉPHEZ SZÓL

Mindhiába Szűznek szava  
Nem ére el semmit maga  
Fegyveresek ott állának  
Kegyetlen rá pillantának  
Könyörgését nem hallgatják  
Botjaikkal elzavarják  
Szoríták őt vissza kintre  
Tele búval esék térdre  
Komor Judás mindezt látván  
Érkezik a pénzt is hozván  
Az ezüstöt visszaadja  
Szalad s magát felakasztja  
Kétségek közt ül Pilátus  
Íme jön már újra Jézus  
Ezt az embert ha veszejted  
Hatalmadat mind elveszted

Hall Pilátus hírnök szavát  
Küldi vízért szolgálóját  
Kezét kezdi rögvést mosni  
Sokasághoz ekképp szólni  
Parancsolom nektek nyiltan  
Engedjétek őt valóban  
Halál okát nektek mondom  
Benne én biz nem találom  
De a zsidók felkiáltanak  
Egy emberként kiállanak  
Míránk szálljon az ő vére  
Utódinkra gyermekinkre  
Elevenen el ne engedd  
Halál legyen ítéleted  
Szűz Mária szótlán álla  
Majd a néphez ekképp szóla

## A SZÜZANYA A NÉPHEZ SZÓL

Ó zsidó te bolond népség  
 Botor dühös te csöcselék  
 Patyolatvért miért ontod  
 Igaz embert miért ölöd  
 Égi kenyerért ada néked  
 Lész jutalma halál töled  
 Az Úr téged nagyon szeret  
 Minden élő ember felett  
 Elcsúfítád erre te őt  
 Igaz utat kijelölőt  
 Tőle okos szót te kaptál  
 Viszonzásul csak kint adtál

Zsidók Istent ti gyűlölök  
 Tudatlanok eszelősök  
 Fiacskámat ne öljétek  
 Zálog gyanánt im vegyetek  
 Valamiben ha vétkezett  
 Vagy becsapott benneteket  
 Ne őt engem feszítsetek  
 Őt szabadon engedjétek  
 Asszony voltom ne nézzétek  
 Kínjait rám kimérjétek  
 Irgalomnak jele leszen  
 Neki rendelt halál nékem

## AZ ANGYAL A NÉPHEZ SZÓL

Zsidók Szüzet nem hallgaták  
 Saját bűnük nem is láták  
 Halált rája üvöltének  
 Pilátushoz érkezőnek  
 Jézust ha te elengeded  
 Császárodnál ez lesz veszted  
 Pilátus az emberektől  
 Inkább féle mint Istentől  
 Félelemmel lelke teli  
 Halálra őt elítéli  
 Győz a bűn és vész az igaz  
 Világban most arat a gaz  
 Hol Barabást elengedék  
 Jézust pedig elítélék  
 Jézus így lőn elítélve  
 Kereszthalál sorsa élve  
 Ostorokkal ostorozzák  
 Ruhájánál ráncigálják

Keresztet rá fel is raknak  
 Gaz latrokat társnak adnak  
 Midőn ott az ajtó nyíla  
 Számos ember ottan vala  
 Kikisérik gyorsan futva  
 Nyakát kötél fojtja durva  
 Véresre mind hátát verik  
 Lökdösní is bátran merik  
 Sarat dobni rá gyerekek  
 Záporoznak rá a kövek  
 Istenanya mindezt nézván  
 Földre zuhan magát vervén  
 Arcát üte sírva-ríva  
 Haját tépé szomorkodva  
 Szemét könnye elvakítja  
 Kedveseit sírni hívá  
 Kezde szörnyen kiabálni  
 Társaihoz emígy szólani

## A SZÜZANYA JÁNOSHOZ ÉS MAGDOLNÁHOZ SZÓL

Ó Magdolnám jó pajtásom  
 Drága társam ó Jánosom  
 Fiacskámhoz kísérjétek  
 Nővérim is kövessenek

Gyerme kemnek hátha leszen  
 Segedelmé súlyos vészen

## AZ ANGYAL SZÓL

Ők a Szüzet körülállák  
 Tovább szépen támogaták  
 Keservesen sírva vizzik  
 Bánatosan könnyük hullik  
 A kapuban ott álló nép  
 Látja Jézust kísérik épp  
 Keresztől oly terhes válla  
 Alatta ő alig jára

Mindenünnen ömle vére  
 Mindkét keze gúzsba kötve  
 Nézi nézi Szűz Mária  
 Ez lenne hát az ő fia  
 Magdolnáját kérve kéri  
 Szóla hozzá mondja neki

#### A SZÜZANYA MAGDOLNÁHOZ SZÓL

Magdolnám én jó nővérem  
Te szeretted mindig vérem  
Én egyetlen gyermekemet  
Istenedet teremtetet  
Kiért hozzád fohászkodom  
Segíts nekem nagy a bajom  
Mutasd meg én gyermekemet  
Te uradat mesteredet  
Nem látom én bár úgy nézém  
Latrok közt jár kötél kezén

Vigasztalan mit van tennem  
Vajon az ott egyetlenem  
Ő mennyei te harcosod  
Megkötözve latorként ott  
Jézusunknak koronája  
Tövisből font koszorúja  
Ő lenne ott te Istened  
Igaz Jézus és mestered  
Ki megmentett s megbocsátott  
Neked minden cédaságot

#### MAGDOLNA A SZÜZANYÁHOZ SZÓL

Szüzanyához szól Magdolna  
Panaszos lőn ő siráma  
Nézd őt mindünk nagyasszonya  
Szomorú Szűz özvegyanya  
Kinek vállát nyomja kereszt  
Az mennyei te Istened  
Dicső arcát leköpdösték  
Bűnös lelkek ronda besték  
Jó Szüzanya drága fiad  
Latrok közt im ottan halad

Sírva szálljon messze jajod  
Tépjed hajad szaggasd arcod  
Éjjel nappal abba ne hagyd  
Bánatában őt el ne hagyd  
Mert elmúlik mind örömünk  
Jóságunk és fényességünk  
Ok nélkül és ártatlanul  
Nézzed mostan hogyan pusztul  
Szavát váltja Magdolnának  
Kegyes szója Szüzanyának

#### A SZÜZANYA FIÁHOZ SZÓL

Te vagy ez én jó fiacskám  
Orcád én biz nem is látám  
Ide vessed tekinteted  
Aanyád sötét leplét nézzed  
Édes szüléd vagyok itten  
Drága fiam nékem kincsem  
Tiszta szűzként kit én szülék  
Én tejemmel is táplálék  
Angyal engem üdvözöle  
Velem ekképp hírt közöle  
Isten fiát fogod szülni  
Mindörökké fogsz örülni

Egyetlenem fiam drága  
Isten igaz adománya  
Mikor látlak haldokolni  
Kéne nekem is elveszni  
Ő én szívem kösziklából  
Teremtve mind kőmárványból  
Mostan hogy meg nem szakada  
Kinkeservben nem hasada  
Tekinteted reám essen  
Síró anyád felismerjen  
Közben Jézus megszólala  
Csöndben anyját kérve mondja

## AZ ÚR KEGYES ANYJÁHOZ SZÓL

Kegyes anyám szépen kérlek  
Bánatodnak vessél véget  
Nyugodjál meg kérlek szépen  
Ne gyilkoljad magad értem  
Te bánatod jobban gyötör  
Mint nagy kínom mely itt rám tör  
Könnyed ezért visszatartsad  
Sebeimet ne fakassza  
Emberekért kell most halnom  
Téged rögvest látogatnom  
Anyám minek már a sírás  
Teljesedjék be az írás

Sírássod ha abbahagyod  
Nyugalmasod visszaadod  
Kérlek szépen már ne sírjál  
Nyugodjál meg csillapodjál  
Bánatosan anyját kérte  
Földre zuhant lankadt teste  
Látva mindezt Szűz Mária  
Bánatában haldokola  
Földre hullik fiát nézve  
Inkább holtan mintsem élve  
Keservesen kiabála  
Fiához még ekképp szóla

## A SZÜZANYA A FIÁHOZ SZÓL

Hát te vagy ez én mindenem  
Vérző sebbel a testeden  
Elítéltek zsványokkal  
Fejed tövis koszorúval  
Én jószágom várjál csak meg  
Egyetlenem hallgass csak meg  
Vállad nyomja fiam kereszti  
Nagy bánatom el nem ereszt  
Anyád kérlek én bánatos  
Add kereszted vigyem én most  
Veled együtt halljak én meg  
Társadul végy fiam engem  
Vigaszt nyújtasz fiam nékem  
Mondd hogy haljak mostan véled

Magad előtt engem ölj meg  
Könyörgöm hát most hallgass meg  
Tovább szólni nem engedék  
Palcát rajta törni kezdék  
Isten anyját elzavarák  
Fiától is elválaszták  
Simont kezdik arra bírni  
Keresztet kell neki vinni  
Jézust a nép taszigálja  
Kegyetlenül ráncigálja  
Sok asszony is vele tarta  
Ki halálát megsíratta  
Hozzájuk az Úr fordula  
Mindnyájukhoz ekképp szóla

## AZ ÚR A JERUZSÁLEMI ASSZONYOKHOZ SZÓL

Jeruzsálem leányai  
Nemes lelkű asszonyai  
Értem most ne hulljon könnytek  
Sirassátok gyermeketek  
Oly idő is el fog jönni  
Hegyekhez majd fogtok szólni  
Hulljatok ti ott fenn hegyek  
Rémségektől elrejtsetek

Áldottak most a meddő nők  
Nem szoptató drága emlők  
Nagyobb léssen keservetek  
Mint egykor volt örömetek  
Mert nem tudtok angyaláldást  
Isten fiát és megváltást

## AZ ANGYAL A NÉPHEZ SZÓL

Mi Urunkat el is viszik  
Isten fiát megfeszítik  
A sokaság odaére  
Vetkőztetik meztelenre  
Katonák őt megfeszíték  
Öltözték is el vevék  
Vetnek erre rögvest kockát  
Egymás közt ott el is oszták

Felszögelék kezét lábát  
Sokszorozzák Szűz fájdalmát  
Gyászoljad őt te testvérünk  
Megfeszített Istent vérünk  
Kereszt fája Jézust nyomja  
Istenatyját szólontatja

## AZ ÚR ATYJÁHOZ SZÓL

Mennynek atyja fohászkodom  
Hallgasd meg most imádságom  
Ember bűnét megbocsássad  
Kegyelmedtől meg ne fosszad  
Egy sem tudja mit cselekszik  
Míg véremre áhitozik  
Jézus szava ekképp hallik  
Bűnösökért imádkozik

Élő vala a kereszten  
Nagy szomjúság gyöttré szörnyen  
Szomjas szája kezde szólani  
Emberekől inni kérni  
Spongyát nádra felakasztják  
És ecettel megitatják  
Megkóstolá s már nem ivék  
Úristenhez kiálta még

## MÉG SZÓL AZ ÚR AZ ATYJÁHOZ

Te szerettéél mindig atyám  
Miért hagytál most itt árván

Te kegyelmed el ne hagyjon  
Te vigaszod itt maradjon

## AZ ANGYAL A NÉPHEZ SZÓL

A jobb felől függő lator  
Jézushoz így szóla botor  
Uram rólam emlékezzél  
Mennyekbe ha megérkezzél  
A te bűnös latorodról  
Veled halni akarórol  
Jézus ekképp monda ottan  
Velem leszel mennyországban

Látván ezt ott Isten anyja  
Keresztfánál szomorkoda  
Szület a nők támogaták  
Vele fiát mind siraták  
Kereszt mellett ők állának  
Fájdalmukban gyászolának  
Szomorú Szűz nekik mondja  
Fiához szól panaszolja

## A SZÜZANYA FIÁHOZ SZÓL

Drága fiam egyetlenem  
Bánat gyötör kegyetlenem  
Fánál keményb most én lelkem  
Eddig hogyan is élhettem  
Testemtől én beteg lelkem  
Mért nem válik el énnekem  
Látván szádnak drága ajkát  
Kínkeserves ittatását  
Epével szád keser szörnyen  
Drága fiam jaj énnekem  
Jaj énnekem nagy nyavajám  
Éltem minden egyes napján  
Drága fiam én Jézusom  
Könnyem hullik nézzed arcom

Fiam tekints jóanyádra  
Búcsút intő te dajkádra  
Vigaszra vár lelkem testem  
Drága édes egyszülöttem  
Pogány asszonyt ért kegyelmed  
Latornak is adtál mennyet  
Ezért hallgass meg itt alatt  
Vigasztalj meg vigasztalant  
Jól tudom hogy véged járod  
Anyád midőn most elhagyod  
Jézus ekkor megszólala  
Édesanyját vigasztalja  
Szép szavakkal ezt felelé  
Keresztfáról így kéréle

## AZ ÚR DRÁGA ANYJÁHOZ SZÓL

Jaj én anyám miért gyötörsz  
Sírásoddal belém mért döfös  
Kérlek szépen csillapodjál  
Nyugodjál meg már ne ríjál  
Nagyobb kincsen nincsen nékem  
Jánost adom néked ékem  
Adom én őt magam helyett  
Fogadd szépen fiadul vedd  
Legyél anyja anyja helyett  
Hű fiadnak majdan nevezd  
E szavakkal Jánoshoz szól  
Ímé anyád nézzed meg jól

Egyetlenem én Jánosom  
Kiválasztott tanítványom  
Adom néked jóanyámat  
Fogadd őt el patronáljad  
Helyettem is szolgálj szeresd  
Mindörökre híven kövesd  
János Szűzet felkarolja  
Akár anyját édes fia  
Látván pedig ezt Szűzanya  
Sírva-ríva ekképp szóla

## A SZŰZANYA FIÁHOZ SZÓL

Jaj örömem fiam nékem  
Bánat terhe nyomja lelkem  
Mért sebzél meg így gyermekem  
Mondjad gyorsan drága lelkem  
Magad helyett drága Jézus  
Igaz Isten fiam Krisztus

Tanítványod nékem hagyád  
Hű szolgálód Jánost adád  
Alélok én ő bánatom  
Istenhez szól most panaszom

## AZ ANGYAL SZÓL

Szűzből a szó így kiszakad  
Fia felé sírás fakad

Halni látá ő Jézusát  
Megszólítá jó Jánosát

## A SZŰZANYA JÁNOSHOZ SZÓL

Jánosom én új gyermekem  
Örömem most múlik nekem  
Jó tanítvány ide lépj gyorst  
Kiválasztott jó fiam most

Gyászold velem drága mestert  
Kereszten most mezítelent  
Felelj édes jó Jánosom  
Szűznek fia aranyosom

## JÁNOS A SZŰZANYÁHOZ SZÓL

Ó Szűzanya csillapodjál  
Kérlek téged már ne sírjál  
Mesteremet ott most nézzed  
Fejedbe ő szavát vésd  
Meghalok én most értetek  
Hamarosan megkereslek  
Jövök hamar tihozzátok  
Miután ma itt meghalok

Mert így vagyon ez megírva  
Prófétáktól megjósolva  
A pokoltól ő szabadít  
Szent hitet majd megszilárdít  
Szűzanya ne legyen sírás  
Teljesedjék be az írás  
Újfént kérlek már ne sírjál  
Szómban támaszt te találjál

## AZ ANGYAL SZÓL

János szava Szűz vigasza  
Úrnak a fán nincs támasza

Kiált Jézus keresztfáról  
Istenéhez Atyjához szól

## AZ ÚR SZÓL

Minden írás teljesedett  
Prófétáktól megjövendelt  
Vegyed világ én halálom  
Atyám néked felajánlom

Neked Atyám jó Istenem  
Kezedbe most adom lelkem

## AZ ANGYAL SZÓL

Ahogy az Úr ezt kimondja  
Szent lelkét is kibocsátja  
Vala akkor csuda idő  
Csodákban is bővelkedő  
Nap hold akkor fogyatkozik  
Templomtető hasadozik  
Sírok mélye kitérül  
Embertömeg feltámad  
Kik Urunknak vérére vevék  
Vezekelve mellük verék  
Fa és kő is meghasada  
Gyászáról így számot ada  
Mídon Jézus vala halott  
Letrok lábát török legott

Nem török el Úrnak lábát  
Békén hagyják minden csontját  
Odahozzák im Longinust  
Általdőfi mellén a húst  
Mídon mellét általdőfék  
Szűz bánata nagyobb levék  
Éles töre fájdalomnak  
Szívét járja át anyának  
Mellből ömle vér víz árja  
Nagyobb bánat anyát járja  
Vére szörnyen neki hullik  
Szűz panasza ekképp hallik

## A SZÜZANYA A ZSIDÓKHOZ SZÓL

Ó ti zsidók dühös népség  
Világ mért meg zavarodék  
Megölék őt büntelenül  
Veszik vérére ártatlanul  
Keresztre őt megfeszíték  
Ki vérével megváltá még  
Ő ördögi gonosz zsidók  
Ti gyilkosok és hóhérok

Fiacskámnak fizetségül  
Adtátok ezt kegyetlenül  
Engem ti ne kíméljete  
Vele együtt feszítsetek  
Irgalmatok léssz kegyelem  
Ne menjek el elevenen

## AZ ANGYAL SZÓL

Szűznek jaja zsidókra száll  
Bánata is rajtuk megáll  
Nép siratá halott fiút  
Tele vala a keresztút

Ő is álla kereszt alatt  
Hullajt könnyet nagyon sokat  
Szent János őt vigasztalja  
Mondá neki hozzá szóla

## JÁNOS A SZÜZANYÁHOZ SZÓL

Ne keseregj Szűz Máriám  
Annyit most már drága anyám  
Hisz jól tudod te Szűzanya  
Ez volt végső akaratja  
A szentatyák mind megmondták  
Próféták is megjósolták  
Emlékezz mit Simon mondott  
Lelkeden ha áthatol ott

Fájdalomnak hegyes töre  
Haláláért rendelt bére  
Ezért jöve e világra  
Halálával megváltásra  
Kérlek téged csillapodjál  
Nyugodj már meg és ne sirjál

#### AZ ANGAL SZÓL

Szűz Jánosnak számot ada  
Keservéről ekképp szóla

Szomorkodva ezt beszélé  
Jánost ekképp is kérlelé

#### A SZÜZANYA JÁNOSHOZ SZÓL

Ne vigasztalj kérlek szépen  
Búm s bánatom öl most engem  
Sorsom az hogy meg kell halnom  
Halálában is osztoznom  
Feje éke túske-tővis  
Lábra lábát fogja szög is  
Kedves melle átaldöfve  
Vérző sebe nincs kötözve  
Szétfeszítve drága keze  
Gyötrelemben kínban teste

Bú a szívet le is dönti  
Bánatos vég el is önti  
Odaleve anyaságom  
Drága fiam mátkaságom  
Nincs vigaszom már énnekem  
Fiam tőled kegyelem sem  
Mindenkinél kedvesb fiam  
Miért tőled nagy fájdalom

#### AZ ANGAL SZÓL

A Szűzanya ekképp szóla  
Ki szívében haldokola  
Keresztfához akar lépni  
Jó urunkat megsiratni

A zsidók őt elkergeték  
Keresztfához nem engedék  
Ezért a Szűz nekik szóla  
És rájuk így kiáltoza

#### A SZÜZANYA A ZSIDÓKHOZ SZÓL

Ó zsidók ti konok lelkek  
Tele bűnnel kegyetlenek  
Faimtól ne taszítsatok  
Hozzá mennem most hagyjatok  
Lépjek hozzá keservemmel  
Takarjam be a kendőmmel

Testének ő súlyos sebe  
Kegyetlenül mar szívembe  
Szomorú Szűz panaszoza  
Keresztfához ekképp szóla

#### A SZÜZANYA A KERESZTHEZ SZÓL

Dicsőséges szent kereszt te  
Jézus rajtad megfeszítve  
Kérlek szépen hallgass te meg  
Bánatomban segíts te meg  
Hajolj hozzám te fakeseszt  
Fiamat így hozzám ereszd  
Hajlitsd hozzám ágaidat  
Csillapítsam fájdalmimat

Bárcsak tudtam volna hamarb  
Hogy majd halált szenved rajtad  
Én tégedet ápolnálak  
Könnyeimmel áztatnálak  
Egész nap és egész éjjel  
Utolsó csepp én erőmmel  
Kérlek téged ide hajolj  
Most fiamhoz engem karolj

#### AZ ANGAL SZÓL

Szűz imája kereszthez száll  
Keservesen így kiabál

Magdolna őt csillapítá  
Csöndes szóval nyugtatgatá

## MAGDOLNA A SZÜZANYÁHOZ SZÓL

Csendesedjél én asszonyom  
Inkább nékem könnyem hulljon  
Magdolnád én a keserves  
Fiadnak is valék kedves  
Ezért kérlek csillapodjál  
Érte annyit ne bánkódjál

Hű lelkek ti hulljon könnyetek  
Bánat töltse be szívetek  
Gondoljatok mostan arra  
Igasságot jog tiporja  
Ártatlant ti ítéltetek  
Súlyos halált rá mértetek

## A SZÜZANYA SZÓL

Jaj bánatom jaj keservem  
Odaleve mind örömem  
Török járák át szívemet  
Nnem hallom már mindenemet  
Kegyes szavad társalgásod  
Okos szelíd tanításod

Magdolna a Szűznek mondja  
Csendes szóval vigasztalja  
Drága Szűzünk kegyes asszony  
Csillapodjál bűd apadjon  
Kérlek téged már csituljál  
Nyugodjál meg és ne rijál

## A SZÜZANYA SZÓL

Sírni engem ti hagyjatok  
Hisz magatok is látjátok  
Keservebb bánatosabb  
Nincs világon fájdalmasabb  
Ki mindent most el is veszték  
Fiacskámat kit szereték  
Ének helyett van sírásom  
Szívem ezzel vigasztalom  
Hitehagyott jaj Judás te  
Gonosz álnok tanítvány te

Fiacskámat mért el adtad  
Mesteredet és uradat  
Ha valál oly kapzsi mohó  
Pénzre kincse is sóvárgó  
Engem kellett vón eladnod  
Nem fiamat elárulnod  
Jaj bánatom és gyötrelmem  
Fájdalomra vált örömem

## AZ ANGYAL SZÓL

A Szűz ekképp szomorkodék  
Az éjszaka közeledék  
Látja József jő ott sírva  
Keservesen szomorkodva  
Nikodémus vele jöve  
Létra fogó két kezébe  
Kereszt szögét ki is verék  
Halott Jézust le is vevék  
Jézus teste lekerüle  
Szűz lelkére bánat üle

Ölébe őt lefekteték  
Merő vérben teste úszék  
Rút sebeit csókolgaták  
Könnyeikkel le is mosák  
Gyolccsal ölet becsavarák  
Bánatukat elsorolák  
Szűz Máriát sírás gyötri  
Keblét arcát maga töri  
Ott lévőket kezdé kérni  
Gyermekehez ekkép szólni

#### A SZŰZANYA SZÓL

Jaj fiacskám én bánatom  
Jaj keserves én halálom  
Édes fiam monddjad nekem  
Ádáz török ölnek engem  
Mi volt bűnöd mit vétkeztél  
Halálban hogy részesültél  
A zsidóktól te népedtől  
Drágalátos véreidtől  
Ellenük te mit vétettél  
Velük jót nem cselekedtél  
Hogy így téged megölének  
S kegyetlenül gyötörének  
Én új fiam Jánosom te  
Nézz mestered sebeire

Nézd a mellett hogy nyugoszik  
Ahol nap már nem lakozik  
Nézzed drága új fiacskám  
Súlyos sebek testén arcán  
Kedves húgom én Magdolnám  
Mesteredet nézzed holtán  
Nézzed mostan gyermekemet  
Megismered mesteredet  
Mossa lábát könnyed könnye  
Hajad tincse letörölje  
Jaj bánatom jaj keservem  
Nincsen egyéb betegségem

#### AZ ANGYAL SZÓL

A Szűzanya szomorkoda  
Bánatában ellankada  
Nikodémus ottan álla  
Balzsamot is sokat hozza  
Jézus testét kezdi kenni  
Józseffel most együtt sírni  
Testét előbb jól bekenék  
Majd selyembe betekerék

Azt a sírba behelyezék  
A sírt rögtön le is fedék  
Majd a követ rágörgeték  
Azt erősen lerögzíték  
Szűzanyának el kell menni  
Ők maradnak sírt őrizni  
Szűz Mária panaszkoda  
És Józsefnek ilyest monda

#### A SZŰZANYA JÓZSEFHEZ SZÓL

Hagyj magamra én Józsefem  
Búra vált most mind örömem  
Fiacskámtól el ne szakíts  
Vele sírba engem taszíts

Kegyelemben részesítsél  
Vele együtt elveszejsél

#### AZ ANGYAL SZÓL

József ekkor megszólala  
Isten anyját nyugtatgatja  
Keservesen sóhajtozva  
Ekképp kéri fohászkodva  
Ó Szűzanya ne szomorkodj  
Isten anyja ne búslakodj

Magadnak ne akarj halált  
Megszól érte minden barát  
Már eleget sírtál rítál  
Sokat szörnyen is bánkódtál  
Ne sóhajtozz ne sírj ezért  
Töröld le már szemed könnyét

AZ ANGYAL SZÓL

Kezde a Szűz kiabálni  
Erős hangon így beszélni  
Ott állókat így kérlelni  
Sírva ríva ezt beszélni  
Ó zsidó nők és leányok  
Nagy bánatom rabja vagyok  
Mindnyájatok kérlek szépen  
Gyászoljátok egyetlenem  
Én anyai üdvösségem  
Bánatra vált mind örömem  
Éltem lankad apad mostan  
Mert elvesztém drága fiam

Sebe vérét ti láttátok  
Kínját jaját hallottátok  
Párja nincsen e világon  
Bűneinkért ki megváltson  
Tudjátok ti jó asszonyok  
Testvéreim tudatlanok  
Bűnötökért egyszülöttem  
Kereszthalált elszenvedett  
Áldassék te neved Uram  
Magadhoz ki vevéd fiam  
Fiam béke mostan veled  
Jó anyádat el ne feledd

AZ ANGYAL SZÓL

A Szűz ekképp panaszkodik  
Tépve magát siránkozik  
Nem engedi sírtól magát  
Felsorolja sok bánatát  
Kéri menjen el már onnan  
Hagyja a sírt most már ottan  
Onnan vivék el nehezen  
A városba keservesen  
Dicsértessél mindenható  
Halva minket ma megváltó

Most ti drága igaz lelkek  
Istenfélő keresztények  
Kik jöttetek meghallgatni  
Kegyesen ma őt gyászolni  
Jézus súlyos szenvedését  
Megváltónkét Úr fiáét  
Adjon néktek ő malasztot  
Mindörökké aki áldott

Amen

\*\*\*

*István Lukács*

**A Dramatized Lament of Virgin Mary in Kaj-Croatian (1626)**

In 1997 a unique manuscript was discovered in the Transylvanian Csíksomlyó: a dramatized planctus written in kaj-Croatian dated 1626, which is the only kaj-Croatian text known from the 17<sup>th</sup> century; all other texts preserved were written in the coastal ča-Croatian dialect. The paper tries to find the importance of the 1626 planctus compared to related Croatian texts, and compares it with a close version. Finally the study marks the possible Hungarian connections. Its author named *Andreaß Kneßajich* might be identical with the Franciscan monk András Zágrábi who studied in the Franciscan school of Gyöngyös and later was sent with others to Csíksomlyó by appointment of Péter Pázmány. As an Appendix the Hungarian verse translation of the Lament is given.

## A CSÍKSOMLYÓI TÖRTÉNELMI DRÁMÁK

### Kérdések

A csíksomlyói történelmi drámákkal Alszegehy Zsolt foglalkozott először a század elején,<sup>1</sup> de tanulmányaiban szinte kizárólagosan csak a drámák forrásaival való kapcsolatokat mutatta be, s megállapította, hogy a csíksomlyói ferencesek a kortárs jezsuita történelmi drámairodalomból válogattak. Pintér Márta Zsuzsanna a ferences iskoladrámákról szóló monográfiájában tulajdonképpen átvette ezt a megállapítást, de csak a szövegek szintjén fűzött hozzá egy-két új gondolatot.<sup>2</sup> Alszegehy a *Zápolya és Bebek* című drámával kapcsolatban rámutatott arra is, hogy a fordító-drámaíró tanár ugyanazt a módszert alkalmazta a fordítás során, mint amit a passiók esetében már több kutató megállapított:<sup>3</sup> szabadon használta fel a latin nyelvű textust, néhol átírta a szöveget, szövegegységeket cserélt fel, illetve más szövegekből is átvett, azaz kompilált. Megjegyezte továbbá, hogy ez bevett szokás volt, példaként a kantai minorita iskola egyik tanárának munkáját említette, aki saját neve alatt „magyarította” Illei János *Ptolomaeus* című darabját.<sup>4</sup>

Alszegehy Zsolt és Pintér Márta Zsuzsanna észrevételei nagyon jelentősek, azonban inkább csak kiindulópontnak tekinthetők a további elemzésekhez, ugyanis éppen a kérdések feltevésénél álltak meg a kutatásban. Ugyanez mondható el Varga Imre és Pintér Márta Zsuzsanna *Történelem a színpadon* című munkáról is, amely a történetmesélésen nem sok helyen lép túl, kérdések, kutatási problémák megfogalmazására pedig kísérletet sem tesz.<sup>5</sup> Végigolvasva viszont a jezsuita és ferences történelmi drámákat, számos kérdés, probléma felmerül.

Az egyik legjelentősebb kérdés a drámaszövegek kapcsán vetődik fel. Manapság több kutató vizsgálja a szövegek forrásait, a forrásokkal való kapcsolatokat, a drámaszövegek közötti átvételeket, a drámák összefüggéseit az egyéb katolikus

<sup>1</sup> L. Alszegehy 1910 és 1911

<sup>2</sup> Pintér 1993, 97-101.

<sup>3</sup> Pl.: Kedves 1999

<sup>4</sup> Éppen ezért érdemes még egyszer végiggondolni a Pintér Márta Zsuzsanna által idézett Valentin-féle megjegyzést, miszerint a klasszicista, retorikailag kidolgozott drámaszöveg megjelenésével az allegorizáló alakok háttérbe kerültek a 18. században, ezzel egy időben pedig a drámaszerző egyre inkább előtérbe került, szemben az addigi névtelenséggel. (Varga-Pintér 2000, 214.) A magyar gyakorlatban is megjelentek ugyan a címlapokon a szerzők a század második felében, szerepüket azonban nem lehet túlzottan felértékelni, mivel legjelesebb szerzőink drámái sem önálló forrásokon, feldolgozáson alapulnak, inkább átvételek a külföldi gyakorlatból. A jezsuiták kapcsán pedig arról sem feledkezhetünk meg, hogy iskoláikban a *Ratio Studiorum* igen erősen korlátozta a tanító egyéni elképzeléseit a tanításban, így az iskoladráma-írás során is, célszerűbb lenne tehát inkább kollektív szerzőségről beszélni akkor is, amikor név szerint ismerjük a drámaszerzőt (természetesen kivételt képeznek azok a szerzők, akiknek egyéb írói munkásságuk kiemelkedő, illetve a rend feloszlata után is folytattak írói tevékenységet.)

<sup>5</sup> Varga-Pintér 2000, 147.

műfajokkal és a *Bibliával*, szemléletbeli vagy szövegbeli egyezéseit,<sup>6</sup> elemzik a drámákat az ún. *close reading* módszerével. Arnold Williams azonban az angol középkori ciklusos drámák vizsgálata kapcsán feltette a kérdést: „Mennyire közelről lehet olvasni egy olyan dráma szövegét, melyet eredetileg nem olvasásra, hanem nézésre és hallásra szántak?”<sup>7</sup> A szöveg közeli olvasása ugyanis olyan összefüggéseket hozhat felszínre, amelyek mind a felületes olvasás, mind a színmű egyszeri megnézése során rejtve maradnak még a művelt olvasóközönség vagy nézősereg előtt is. Azaz lehet, hogy a szerző kompilált, így a források között fel lehet tüntetni a korabeli prédikációirodalmat, az egyházi és világi költészetet, a keresztény doktrína tipológiai megfogalmazásait és még sorolhatnánk, de a színművek esetében nem ez az alapkérdés; hanem az, hogy a prédikáció megállta-e a helyét a színházban, a lírai betétnek milyen drámai funkciója volt (pl. késleltetés, fokozás stb.) vagy a tipológia hogyan érvényesült a színpadon.

Az iskolai színjátékok esetében ezen kívül még egy kérdést meg kell vizsgálni, azt, hogy hogyan hatott a nézőkre és a színjátszó diákokra a dráma. Nem pusztán a drámaszövegnek kell tehát a kutatás középpontjában állnia, hanem az előadásnak. Az iskoladrámák esetében sokkal fontosabb a nézők és a színjátszó diákok felkészültsége, mint például a szerzőké, hiszen a csíksomlyói misztériumdrámák ugyanúgy, mint akármely más iskola drámái, nevelési-oktatási célokat is szolgáltak, hatással akartak lenni a nézőközönségre. A misztériumdráma-szövegek nyelvi, nyelvtani, stilisztikai, irodalmi színvonala, valamint Fülöp Árpád megcáfолhatatlan állítása alapján, miszerint „Az a körülmény, hogy egy ugyanazon ismeret-ág tanárainak kellett gondoskodni a nagypénteki színjátékok tárgyáról, nem csekély terhet rótt azokra, a kiknek kevesebb rátermettsége volt passio-játék írásához. Innen, míg némelyek nagyobb önállósággal állították össze darabjokat, mások úgy segítettek magukon, hogy hivatalos elődeiknek kéziratban rájuk maradt műveiből kisebb-nagyobb részeket, módosítással vagy anélkül, kölcsönöztek, sőt némely esetben leírták az egész darabot.”<sup>8</sup> Naiv elképzelés például, hogy akiknek nagyobb rátermettsége lett volna a passió írásához, azok a nagy teológusok, egyházatyák műveit, esetleg devóciós prédikációkat használtak volna forrásként, hiszen ha mégannyira felkészült volt is egy-egy író,<sup>9</sup> a nézőközönség képzettségéhez mérten biztosan nem ilyen jeles források után nyúlt a dráma megírásához.

Csak az előadások vizsgálata során kerülhet előtérbe a drámák oktatási-nevelési funkciója. Ha az előadásnak csak egy-egy összetevőjét kutatjuk (textus, díszlet, színi utasítás stb.), a pedagógiai szerep csak egy utalásnyi említést kaphat, de nem kapunk valós magyarázatot a miéltre. Miért szükséges a színielőadás, ha a lelkigyakorlatokon, exameneken, vitákon stb. a diákok ugyanúgy gyakorolták a szereplést, a meggyőzést és érvelést, a tiszta és szép beszédet, a prédikációkkal pedig a nézők erkölcsi-vallási

<sup>6</sup> A ferences drámákkal kapcsolatban Pintér Márta Zsuzsanna, Kedves Csaba és Schmikli Norbert, a protestáns drámákkal kapcsolatban én magam végeztem hasonló kutatásokat az utóbbi néhány évben. (Pintér 1993, 162; Kedves 1999, 78-87; Schmikli 1999, 9-32; Nagy Júlia 2000)

<sup>7</sup> Williams 1998, 213.

<sup>8</sup> Fülöp 1897, 13.

<sup>9</sup> Írói, drámaírói felkészültségüket jól mutatják Pintér Márta Zsuzsanna életrajzai (Pintér 1993, 133-138.).

meggyőződését szintúgy befolyásolni lehetett? S most konkrétan a történelmi drámákra koncentrálva: milyen nevelési-oktatási szerep juthatott ezeknek a műveknek a ferenceseknél? Tudjuk, hogy a drámák forrásai jezsuita iskoladrámák voltak, s hogy Wagner munkájáig<sup>10</sup> a Jézus Társaság iskoláiban sem tanítottak történelmet, csak a történeti akadémiákban kapott szerepet a hazai és külföldi história.<sup>11</sup> Vajon a ferencesek milyen elv szerint válogattak ezekből a munkákból, egyáltalán lehet-e tudatos válogatásról beszélni, vagy inkább csak ad hoc jellegű átvételekről van szó, illetve lehet-e párhuzamokat vonni a csíksomlyói történelmi drámák és az egyéb előadások, pl. a misztériumdrámák szellemisége között? (Az, hogy éppen a jezsuitáktól vettek át, nem meglepő, hiszen Illei, Kereskényi, Friz darabjai szerte az országban közkedveltek voltak ekkor. A Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményei Nagykönyvtára őrzi azt a kéziratot, amelyet egy pataki református diák írt az általa ismert és kedvelt szépirodalmi munkákról, s ebben több jezsuita iskolai színjáték is szerepel, míg protestáns iskoladrámát nem jegyzett fel.<sup>12</sup>) Egyáltalán mely drámákat lehet a történeti drámák csoportjába sorolni?

A kérdések megválaszolásához előbb érdemes néhány szót ejteni a jezsuita történelmi drámákról.

### A jezsuita történelmi dráma, mint a csíksomlyói drámák forrása

A jezsuiták iskoláiban nálunk és a német területeken is magyar tárgyú drámák közül először szentek életéről szóló darabokat mutattak be (Kolozsvár, 1587; Fulda, 1575<sup>13</sup>). A történelmi drámák ekkor még az *aula sacra* jegyében születtek, ennek megfelelően használták fel a szentek életét is a drámákban, pl. 1616-ban Szent Istvánról, 1617-ben Szent Imréről, 1618-ban Szent Lászlóról, 1639-ben Szent Erzsébetről mutattak be egy-egy darabot hazai iskoláinkban.<sup>14</sup> A 17. század második felében nálunk és a németeknél is megjelennek a drámákban a „világi” történelmi alakok, Magyarországon pl. a Hunyadiak, Salamon, Zsigmond.<sup>15</sup> Augsburgban 1664-ben Nagy Lajosról mutattak be drámát, ugyanott 1687-ben Mátyásról királyról szólt az előadás, Lucerne-ben 1689-ben Hunyadi Lászlóról és Mátyásról állítottak színre darabot, Ratisbonne-ban 1699-ben V. László a bemutatott szindarab főhőse, s még sorolhatnánk.<sup>16</sup> A német területeken a

<sup>10</sup> R. P. Francisci Wagner, 'e Soc. JESU, *Mensis Chronologicus Seu Universa Chronologia Lectionibus, nuncduabus supra triquinta, perspicua facillique methodo comprehensa*, Editio secundo, Zagrabiae, Typis Joannis Bartholomaei Pallas, Anno M. DCC.XXV. (továbbiakban: WAGNER: *Mensis...*); F. Wagner, *Instructio privata sive typus cursus annui pro sex humanioribus classibus*, Tynaviae, 1735. (továbbiakban: Typus)

<sup>11</sup> Balassa 1929, 84.

<sup>12</sup> *Külömb külömb fele Historiaknak Komediaknak Tragediaknak rövid summaja és ezekben elől forduló szemeljeknek neveiket magába foglaló Könyvtske meljet össze szedegetni kezdettem 1798<sup>dikban</sup> Sz. Jakab havának 13<sup>dikán</sup>*, Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményei Nagykönyvtára Kt. 257. 241-243.

<sup>13</sup> Staud 1984-88, I, 242; Valentin 1983, I, 14.

<sup>14</sup> Staud 1984-88, III. 214, I. 83, III. 20.

<sup>15</sup> Staud 1984-88, I. 376, 95, 110; II. 150.

<sup>16</sup> Valentin 1983, I. 255, 365, 380, 455.

18. században sem változott lényegesen az ilyen tárgyú darabok száma, míg nálunk a 40-es évek jelentős változást hoztak, 1741-ben pl. egy év alatt összesen 11 magyar történelmi tárgyú drámát játszottak, többet, mint a század elején egy évtized alatt. (Táblázat 1.) Az eddigiekből úgy tűnhet, hogy az oktatási rend átalakítása és a történelemoktatás bevezetése mindenféleképpen hatással volt a jezsuita drámák témarendjének változására a 18. század derekán.<sup>17</sup> 1712 után azonban ugrásszerűen megnőtt a drámajátékok száma a jezsuita iskolákban,<sup>18</sup> tehát ezen belül a történelmi drámák számának bővülését csak akkor lehet összefüggésbe hozni az oktatási rend változásával, ha megvizsgáljuk a drámatéma-változásokat a *Typus* bevezetése előtt és után. Szembetűnő, hogy noha voltak témák, amelyek újként jelentek meg 1735 után a jezsuita színpadon, pl. a II. Béláról, Kálmánról vagy Álmos hercegről szóló művek, más drámák viszont héttérbe szorultak, pl. a hazai és külföldi szentekről szólók. Ez azonban nem csak Magyarországra vonatkozik, hasonló tendencia figyelhető meg a német drámák esetében is.

Balassa Brunó kiemelte a magyar tárgyú történelmi drámák szerepét a történelemkép alakításában, s példákkal illusztrálta, hogy szinte az összes magyar uralkodóról és több jeles történelmi alakról játszottak színjátékokat.<sup>19</sup> Ha önmagukban vizsgáljuk az ilyen drámákat, vitathatatlan, hogy egy olyan korban, amikor a történelem kutatása és ezáltal a történelemkép még csak kialakulóban volt, nagy érdem egy-egy történelmi esemény feldolgozása. Ezt a tényt látszik erősíteni, hogy viszonylag sok történelmi drámánk és programunk magyar nyelvű volt, így a *Jezsuita iskoladrámák* két kötetében<sup>20</sup> is történelmi drámák sorát találjuk. Felmerül azonban néhány probléma. Ha számszerűen vizsgáljuk, hogy a hazai kollégiumok témarendjébe hogyan illeszkedik a magyar történelemről szóló dráma, a többi témához képest elenyésző mennyiségűnek fogjuk találni ezeket. (Táblázat 2.) Igaz ugyan, hogy a magyar történelem jelentős eseményei megjelentek a jezsuita színpadokon, de időben és térben nagyon elszórtan, hiszen volt olyan iskola, ahol egyetlen ilyen dráma sem került színpadra, volt viszont, ahol évről évre tartottak ilyen tárgyú előadást. A drámatémák megjelenése sem homogén. Vannak közkedvelt témák, amelyek nagyon gyakran felbukkannak a hazai és a külföldi színpadon is, másokat azonban csak néhány alkalommal, esetleg csak egyszer mutattak be. (Táblázat 3. a-b.) Gyakran előfordul, hogy a külföldi történelmi tárgyú drámák száma jóval meghaladja a magyar történelem drámai feldolgozásait. (Táblázat 4.)

Ezek után a hazai drámákra is igaznak vélhetjük Jean-Marie Valentin megállapítását, miszerint a jezsuita történelmi drámák csak a gondviselés (providencia) sémájának bizonyítására születtek, s egységes történelemfilozófiává, „ciklikus evolúcióvá” nem állnak össze, a nagy tematikai egységek között nincs kapcsolat. Az uralkodók, hőroszok jellemei, az országok adottságai, szokásai nem számítanak, sztereotípiákra redukálódnak.<sup>21</sup> Gondoljunk csak a *Zápolya és Bebek* című drámára:

<sup>17</sup> Kilián 1993, 66. és 112.

<sup>18</sup> Kilián István megállapítása (Kilián 1993, 36-38.)

<sup>19</sup> Balassa 1929, 91-92; a példatárat „bővítette”: Juharos 1933; Varga-Pintér 2000.

<sup>20</sup> Jezsuita iskoladrámák

<sup>21</sup> Valentin 1978, 337-340.

csupán a neveket kellett kicserélni magyarra, néhány jelenetet „magyarítani”, s máris kész volt a magyar történelmi dráma!<sup>22</sup> Nemcsak a teljes dráma szintjén jelentkeznék azonban ezek a sztereotípiák! Strukturális elemzéssel hasonló táblázatba lehet foglalni a drámai építkezést, az egyes jelenetek közötti kapcsolatokat, a cselekmény kibontását, mint azt Propp tette a varázsmesék elemzésekor.<sup>23</sup> Ha a magyar történelmi drámák globális és strukturális vizsgálódásában idáig jut az irodalom kutatója, itt zsákutcában találja magát: ezek szerint nem is lehet magyar történelmi tárgyú darabokról beszélni, csak egyes sémák, sztereotípiák átvételéről és alkalmazásáról – azaz mindegy például, hogy Salamonról és Szent Lászlóról vagy Nagy Károlyról és Talandusról szól a dráma, a lényeg a séma: a testvérharc.

Nem lehet azonban elfeledni, hogy a jezsuita dráma nem pusztán irodalmi alkotás, hanem pedagógiai munka is; s mint ahogy a meseelemzésnél ugyanúgy fontos és érdekes Propp és Bruno Bettelheim könyve (akik sokszor ugyanazokat a motívumokat emelik ki, csak éppen más szemszögből közelítenek a tárgyukhoz), az iskolai színjátékok pedagógiai-pszichológiai kutatása során is ugyanabból a kiindulópontból, ugyanazon források alapján egészen más következtetésekre lehet jutni. Ami a globális és strukturális irodalmi elemzés során zsákutcának tűnik, ugyanaz a neveléstörténész számára kiindulópont lehet: ami az irodalomban séma, az a nevelés eszköztárszerének egyik jelentős alkotóeleme, amely egyfelől a játszó diákokra hat, másfelől a nézőközönségre. (Elida Maria Szarota ezzel kapcsolatban vizsgálta, hogy a német jezsuita dráma hogyan „manipulálja” a nézőközönséget.<sup>24</sup>)

Elida Maria Szarota például a 17. századi jezsuita drámák hőseinek három nagy csoportját különíti el.<sup>25</sup> Az első nagy típust a *Julian Apostata* című dráma főhősével jellemezte: a hitét elhagyó és a keresztényeket üldöző hős típusa. Az ilyen hős bemutatása elsősorban az ellenreformáció idején volt közkedvelt. Magyarországon a Ludovicus Grittus-drámák címszereplője sorolható ide, aki vallását elhagyva képes a törökkel paktálni és a várad püspököt lefejeztetni.<sup>26</sup> Büntetése kettős: lelkiifurdalás győtri, képzeletében megjelenik a levágott fej – ráadásul ellenfelei őt is megfosztják a fejétől.<sup>27</sup> A másik jelentős hóstípust a nálunk is játszott Mauritius-drámák főhősével jellemezte Szarota. Mauritius a bűnös hős prototípusa, aki azonban már itt a földön elnyeri büntetését. Nagy Károly feleségével, Hildegarddal jellemzi a harmadik hóstípust, de ide lehet sorolni a szentekről szóló drámák hőseit is, ahol a főhős minden keresztény

<sup>22</sup> Alszeghy 1910, 233 - 235.

<sup>23</sup> Propp 1995, 123-139.

<sup>24</sup> Szarota 1976, 115-126.

<sup>25</sup> Szarota 1976, 18.

<sup>26</sup> A dráma forrása: Istvánffy Miklós, *Regni Hungarici Historia, Post obitum gloriossimi Matthiae Corvini Regis XXXIV. Quo Apostolicum hoc Regnum Turcarum potissimum armis barbare invasum, Libris XXXIV. Coloniae Agrippinae Apud Ioannem Wilhelmum Frissem Bibliopolam, Anno M.DC. LXXXV.* 101-117.

<sup>27</sup> Grittusról is viszonylag kevés dráma maradt ránk, 1645-ben Nagyváradon, illetve 1744-ben Budán volt az előadás főhőse. I. Staud 1984-88, I. 319.; III. 79. Németországban többször mutattak be Grittus-drámát, teljes drámaprogramot közöl: Szarota 1979, III. 779-785. A drámát Lázár Béla ismertette (I. Lázár 1891, 734.)

ember példaképe. A 17. századi Magyarországon ez a hóstípus a legjellemzőbb, a kunokat legyőző Szent László, a pogánnyal megküzdő István lehet rá példa.

A drámai építkezés sémájának bemutatására egyetlen példaként hadd említsem meg a Hunyadi Lászlóról és Mátyásról szóló darabokat. Cillei árulását és Hunyadi László halálának tragédiáját nálunk és külföldön is gyakran színpadra állították. A magyar feldolgozásokban Bonfini alapján László megölte Cilleit, ezért ítelték halálra. A Szörényi László által közölt latin nyelvű darabban például László ugyan bűnös a gyilkosságban, de a hazája egyöntetűen felmenti bűnössége alól.<sup>28</sup> Az ármánykodó Garra által kiharcolt kivégzése tehát párhuzamba állítható Krisztus halálával, mint ahogy egy Münchenben bemutatott Hunyadi László drámában, ahol a történelmi színek után mindig a passióból vett magyarázó-allegorizáló jelenetek következnek. V. László lelkiismeret-furdalása László halálra ítéeléséért ugyanúgy Pilátust példázza, mint a müncheni darabban, s Szilágyi Erzsébet siralmas levele Mária fájdalmát idézi. László utolsó szavai: „Meghalok tehát, így parancsoltad, óh haza! Meghalok! És szívesen áldozom fel életemet!”<sup>29</sup> – szintén Krisztus halálával rokonítható. László, mint Krisztus allegóriája tehát érthetővé válik minden dráma esetében, a sémák közti párhuzam jól érzékelhető:

1. *Egyes főuraknak nem tetszik, hogy egy fiatalember kiemelkedjen és feléjük kerüljön a hatalomban; (mint ahogy Annásnak és a többi zsidó főpapnak nem tetszik Krisztus tevékenysége)*
2. *Elérik, hogy a fiatalember börtönbe kerüljön; (30 ezüstöt fizetnek Júdásnak)*
3. *Ráveszik az uralkodót, hogy elítélje a fiatalembert, s noha az uralkodó nem ért egyet a döntéssel, végül enged a főurak nyomásának; (Krisztus Pilátus előtt)*
4. *Az árulónak bűnhődnie kell; (Júdás bűnhődése)*
5. *A fiatalembert kivégzik; (Krisztus keresztre feszítése)*
6. *Az uralkodónak lelkiismeret-furdalása van a történetek miatt; (Pilátus „mossa kezeit” – „Ez valóban Isten fia volt!” [Mt 27, 54.]*
7. *Az Isteni Gondviselés segítségével a fiatalember testvére uralkodó lesz, így a halála nem lesz az ármánykodások győzelme. (Krisztus feltámadása)*

Nem minden darabban kap ugyanakkora hangsúlyt minden séma, vannak, amelyek látszólag ki is maradnak (gondoljunk csak a Kríza Ildikó által elemzett kolozsvári Mátyás-drámára<sup>30</sup> vagy a Szörényi László által ismertetett Hunyadi László-drámára<sup>31</sup>) – de utalásszerűen minden drámában benne van mindegyik séma, hiszen a dráma során a „kimaradt” jelenetekről is beszámolnak a szereplők, illetve benne van az előzmény a nézők tudatában. A drámaprogramok argumentuma azért is jelentős, mivel a „kimaradt” részletekről is hűségesen beszámolnak az olvasóknak.

<sup>28</sup> Szörényi 1989a és 1989b

<sup>29</sup> Idézi: Szörényi 1989b, 59.

<sup>30</sup> Kríza 2000

<sup>31</sup> Szörényi 1989b, 53-67; a dráma szövege megjelent: Szörényi 1989a, 683-705.

## A csíksomlyói történeti drámák

A felvetett kérdések megválaszolásához érdemes összehasonlítani még a 18. századi ferences és jezsuita drámatémákat. (Táblázat 5.) Jól látható, hogy arányaiban lényeges különbség inkább a társadalmi és vallásos témák kapcsán érzékelhető: míg a jezsuitáknál inkább társadalmi drámákat mutattak be (ebbe beletartoznak az iskolai életről vagy a családról szóló darabok is), addig a ferenceseknél a hangsúly inkább a vallásos tárgyú, elsősorban a misztériumdrámák irányába tolódott. Történelmi drámát azonban mind a két rendben hasonló arányban mutattak be, bár sajátos, hogy a 17. századi, magyar szentek életéről szóló darabok a ferences repertoárból teljesen kimaradtak, a náluk bemutatott történelmi drámákat a 18. századi jezsuita témákból válogatták.

Láthattuk, hogy a jezsuita drámák egy része is a szenvedéstörténetet allegorizálja. Kérdés, hogy ugyanez észlelhető-e a ferencesek drámái kapcsán is? Tudjuk, hogy egyes években az ószövetségi előkép – újszövetségi kép párhuzamokon kívül más módot is találtak a ferences drámaszerzők a szenvedéstörténet bemutatására. Az 1742-es dráma prologusában olvashatjuk:

„Mit jelencsenek már az idegen nevek,  
Andropater, Cosmos s. többek ezekek?  
Andromisus, Creon, talám azt kérditek,  
S. az elcsapot szolgál hogy mit képezzenek?

Andropáter nevű örök Atya Istent,  
Androphilus pedig Jesus Christust jelent,  
Az az ő Attyának Isteni mód szerént  
Örökös fia volt s. mind ember szenvedett.

Eupronimus pedig fogadott fiának,  
Mesterül adatik hires Andropusnak,  
S. ez, mondám, példája az őrző Angyalnak,  
Andropus pediglen el eset Adámnak.

Cosmus, Creon pedig, minthogy világiak,  
Andropust vezetik el mulandóságnak  
Uttyára, s. jovalják a' rosz társaságnak,  
Alkalmatosságot a hivalkodásnak,  
Kiert haragjába esik az Attyának.”

Magában a darabban azonban már nem állítja színre a jól ismert újszövetségi jeleneteket, csak az analógiákat: Androphus az iskolába adja fogadott fiát, akit azonban az ördög bűnre csábít, gyengének bizonyul, és börtönbe kerül. A kivégzés előtt azonban Androphus igazi fia, Androphilus megpróbálja megmenteni, mivel azonban nem sikerül, végül maga hal kínhalált fogadott testvére helyett. Nem pusztán ószövetségi előképekkel

dolgoznak tehát a csíksomlyói passiószerzők sem, sőt, Pintér Márta Zsuzsanna adatai szerint a társadalmi drámák egy része is kapcsolatba hozható ilyen módon a misztériumjátékokkal.<sup>32</sup> Kérdés, mi a helyzet a történelmi drámákkal?

A jelenlegi adatok szerint Csíksomlyón összesen tizennégy történelmi tárgyú előadás volt. Valójában az adatok nem feltétlenül pontosak, mivel a fiktív történelmi témák miatt nagyon nehéz elhatárolni egymástól a történelmi és társadalmi drámákat. Pintér Márta Zsuzsanna például társadalmi drámaként értelmezte a korabeli időszakban játszó műveket, de ha ugyanazt a témát valós vagy fiktív múltba helyezte a szerző, már történelmi drámának tekintette.<sup>33</sup> A jezsuita történelemfelfogás alapján azonban nem biztos, hogy éles határvonalat lehet húzni a társadalmi és történelmi, valamint a fiktív és valós történelmi dráma között. Jól példázza ezt, hogy a tizennégy darabból mindössze három dolgoz fel a magyar történelemből vett tárgyat, a többi forrása vagy az ókori történelem, vagy a német császárság, vagy fiktív helyről és időből származnak.

Érdekes két drámáról külön is szót ejteni. Az egyik az *Eszterházy Györgyről és a nikápolyi csatáról* szóló, a másik a már többször vizsgált, de szinte egyáltalán nem elemzett *Zápolya és Bebek*.

Az Eszteráz-dráma két szempontból is figyelemre méltó. A jezsuiták iskoláiban sokszor tartottak előadást a patrónus Eszterházyak tiszteletére, s gyakran éppen az ősök példáján mutatták be a család hősiességét, bátorságát, erkölcsösségét.<sup>34</sup> Ilyen a nikápolyi dráma is, amelyet Magyarországon és Erdélyben is több helyen játszottak, de általában csak ott, ahol az Eszterházy család valamilyen segítséget nyújtott a rendnek vagy az iskolának. Csíksomlyóra azonban csak véletlenül kerülhetett a szöveg, tehát a darabot valós történelmi drámaként mutathatták be.

A szöveg a háborúról szóló drámák sémájára épül, amelyekre legszebb hazai példánk az egri vár megvédéséről szóló munkák, mint pl. a Keresztény Hercules, illetve a Zrínyiről szóló darabok. A séma a következő:

1. *A vár már szinte tarthatatlan, kifogyóban vannak az élelemből és a védőkből egyaránt;*
2. *Valaki(k) a vár védői közül a vár feladására (árulásra) készül(nek);*
3. *A vár hős védője kétségbeesett ugyan, de nem hajlandó feladni a várat;*
4. *Lelepleződik /lelepleződnek az áruló(k);*
5. *A végső összecsapás*
6. *Erkölcsei győzelem a pogány felett, amit gyakran a csata megnyerése is kísér.*

<sup>32</sup> Pintér 1993, 98-99.

<sup>33</sup> Pintér 1993, 57-58.

<sup>34</sup> Varga-Pintér 2000, 201-205. A nikápolyi csatáról szóló drámát a 205-207. oldalon említik a szerzők, részletesen azonban ezt a művet sem elemzik. Mivel azonban a kötetben részletes ismertetést kaphatunk ennek a drámának a történetéről is, jelen dolgozat erre nem tér ki.

A dráma azonban nemcsak ezért hasonlít a Keresztény Herculeshez, hanem azért is, mert az eredeti jezsuita szöveg szerint két szálon és két színhelyen játszódik a cselekmény itt is, egy allegorikus és egy valós történelmi síkon, s a két színhelyen történő cselekmény magyarázza, értelmezi egymást. Egy Michael Denis *Tractatus de Arte Poetica* című munkájából készült 18. századi kéziratban a szereplők megválasztásával kapcsolatban azt olvashatjuk, hogy a drámaszereplőknek mindig allegorikusnak kell lenniük, mivel a színház nem más, mint „actio humana”. Felhoz néhány példát is a könyv ennek bizonyítására, köztük Shakespeare *Julius Caesarját*.<sup>35</sup> A drámaszereplők az emberek allegóriái, s ezeknek az allegorikus szereplőknek a tetteit magyarázzák az allegóriák – a néző tehát többszörösen elvonatkoztat, többszörösen magára ismer. Így van ez a tragédiákban, Dobó, Zrínyi vagy Salamon alakjában – de így van ez egy olyan színmű esetében is, mint az 1702-es kolozsvári Mátyás dráma. A jezsuita dráma azonban sokszor „kilép” önmagából, azaz a befejezésben ahelyett, hogy a mű keretein belül lezárná a történetet, történik valami különös, a dráma aktualitásához köthető esemény. Különösképp teret enged ennek, ha allegorikus jelenettel zárul a mű, mert szinte természetesen folyhat át az aktualitásba, a nézőnek nem engedve teret a váltásra. Azaz a drámai absztrakció a valós világgal egybefolyik hirtelen: Gratulatio, Fidelitas, Jupiter és a többiek az Epilógusban eredetileg nemcsak Eszterházy Györgyöt, illetve a fiát dicsőítették, hanem az élő Eszterházy-családot is. A csiksomlyói előadásban viszont – mivel nem valószínű, hogy az Eszterházy-család tagjai is nézték volna a bemutatót – ez az aktualizálás valószínűleg elmaradt, a dicsőítés, a gyász és az öröm a dráma végén a dráma, és nem az élet hőseinek szólt, így a darab nevelő funkciója inkább hangsúlyozódhat, mint a jezsuita eredeti előadásban.

A csatákról szóló drámák szerkezetére épül a *Zápolya és Bebek* is. (Megjegyzendő, hogy ennek a drámának a bemutatásáról pontos adataink vannak, 1780 pünkösdjén adták elő – ami azért is jelentős, mert a tizennégy történelmi drámából kilenc előadásáról nincs biztos adatunk.) Lajos Király Russia ellen támad, két leghűségesebb embere Zápolya és Bebek. Két másik vezér azonban a helyükre, pozíciójukra pályázik, ezért az árulás gyanújába keverik Zápolyáékat. A csel végül kiderül, a bűnösök pedig meglakolnak.

Már a történet is mutatja, hogy fiktív történeti eseményt állítottak színre a ferencesek. Mi volt ezzel a cél? Valószínűleg ugyanaz, mint a Júdás-jelenetekkel vagy a különböző rossz tulajdonságok színre állításával a misztériumdrámákban: szembesíteni a nézőket azzal, hogy a Rossz meg fogja kapni végső büntetését (az árulók megbűnhődnek), míg a Jó, ha szenvedések árán is, de elnyeri méltó jutalmát (Zápolya és Bebek megmenekül). Mint ahogy a dráma *Epilógusában* olvashatjuk:

„Véget vetünk már játékunknak  
Köszönnyük szépen a Halgatoknak  
Ha tetteztünk. Mulatságunknak  
már tessünk végén minnyábotoknak,  
az igaz erkölcs szépségét,  
az irigyek tündérségét,

<sup>35</sup> DENIS, P. M., S. J., *Tractatus de Arte Poetica*. – OSZK Quart. Lat. 3285. – 62b-63a.

Meg látatok annak érdemét,  
az irigy álnokok veszedelmét.”<sup>36</sup>

Hasonlóképp nyeri el jutalmát Cyrus is egy másik csíksomlyói dámában a *Proológus* tanúsága szerint:

„Cyrust királyi székre vezettyük,  
Kunyhokból királyi polczra visszük,  
Vadon erdőkből ki költözését  
Mutattuk, és jeles természetét,  
Ha tetczik eddig kövessétek,  
Míg királyi méltóságban szemléljétek.”<sup>37</sup>

A másik probléma, hogy a csíksomlyói tanár valószínűleg nem ugyanúgy mutatta be a darabot, mint azt a jezsuiták tették. A *Zápolya és Bebek* című munkában is az allegorizáló jelenetek helyett csak a *Chorus* szerepelt egy-egy rövid verses betéttel, az allegorikus színek elmaradtak (az eredeti forrásban ugyanis a Chorus helyett allegorikus szereplők énekelnek, mint Fama, Fidelitas stb.). Valószínű, hogy egyéb átvett történelmi drámák is hasonlóképp módosultak a színi és anyagi feltételeknek megfelelően a csíksomlyói bemutatókra.

A jezsuita heroikus drámákban sajátos szerepet kapnak a hősök fiai. Dobó fiacskája az anyjával együtt vív a vár fokán a Keresztény Herculesben, Zrínyi fia az apjával együtt feláldozza az életét, s bár egyes tisztek igyekeznek rávenni, hogy mentse magát és a várat, a haza szeretete és az apjához való hűség mégis azt diktálja számára, hogy áldozza fel az életét. Döbbenetes az a rész, amikor Zrínyi magyarázza a fiának, hogy picit gyerekként miért kell meghalnia, s miért áldozza fel az apa akár a fia életét is: „Példa, nem Katona léssesz. Bátor gyenge karod a Török fejeket földhez ne verhesse, tartsd azt leg Nemesbb dolognak, hogy Magyar Országért tégedet szerető édes Atyád szemei láttára lelkedet ki adod. Így, Így kedvesbb Lélek, elejekbe jutandasz híres össeidnek, és máska-Atyáidnak teczetesebb léssesz.” A mai ember számára kegyetlen, szinte érthetetlen Zrínyi viselkedése ebben a jelenetben: az apa nemcsak a saját, de a gyermeke életét is feláldozza a hazáért! Eszterházy György azonban elküldi a fiát a harc előtt (mint ahogy a *Szigeti veszedelem* Zrínyije), s az apa hős halála után a gyermek – aki maga is számos kalandot él át – vidámítja az uralkodót.

A hős gyermekszereplők mind a publikum, mind a diákság számára példaértékűek voltak, mint ahogy Alszegehy Zsolt kiemelte: „Lehetetlen tagadnunk, hogy az ifjúság, mikor ily nemes ifjú ajkáról hallotta a hazaszeretet benső szavait, hazaszeretetet tanult és lelkesedést merített a szavaiból” – írja.<sup>38</sup> Talán ebből a mondatból lehetne kiindulni, ha ezeknek a drámáknak nevelésben-oktatásban játszott hatásáról, azaz neveléstörténeti szerepéről gondolkodunk – most már nemcsak általánosságban. Tudjuk, hogy e darabok írói jó nevelők voltak, jól ismerték a gyermeki

<sup>36</sup> Kiadta: Alszegehy–Szlávik 1913, 159.

<sup>37</sup> Csíkszeredai Múzeum Ms. 4137.

<sup>38</sup> Alszegehy 1911, 114.

természetet, minden eszközzel a gyermekek oktatására-nevelésére koncentráltak, így nehéz elképzelni, hogy a drámatéma megválasztásában és a drámaírás során ne a gyerekek szempontjait tartották volna szem előtt. Milyen konkrét pedagógiai célja lehetett tehát a gyerekek nevelésében a török kiűzése és a Rákóczi-szabadságharc leverése utáni nyugodtabb időszakban egy ilyen dráma bemutatásának Magyarországon vagy Erdélyben, mint ez az Esztoráz-dráma?

A gyermek és felnőtt hősök, sőt hősnők szerepeltetése a drámában tehát a nézősereg és a diákság számára is példamutató volt. Csak éppen teljesen más „belülről”, előadóként vagy diáktársként részt venni egy darabban, mint nézőként, befogadóként! Más, ha egy buzdító szót vagy eszmét a diáktársam szájából hallok vagy én magam mondom ki, mint amikor nézőként figyelem a gyerekeket a színpadon. Más „beavatottnak” lenni. A diák tudja, hogy a jelmez mögött ki van, tudja, hogy a hős Eszterházy vagy az áruló Remundus együtt koptatják az iskolapadokat, s hogy a pogány Bajazet ugyanolyan hű katolikus, mint a többiek. Az áruló jelmezt magára öltő gyerek a darab erejéig maga is árulóvá válik, belülről éli meg az árulást, az Eszterházy szerepét felvállaló diák pedig a kétségbeesést is felvállalja, igaz, a dicsőség is az övé (nem véletlenül kapta éppen a mecénás fia ezt a szerepet), s egyszerre vall a hazaszeretetről, egyszerre buzdít, egyszerre küzd a kereszténységért a drámahős és a diák. Az iskoladrámákban a gyermeknevelés tehát már akkor elkezdődik, amikor a drámaíró kiválasztja a témát és leül megírni a művét, ugyanis amit leír és ahogyan megírja, az a gyermeki lélek legmélyéig hat.

Míg a drámát irodalmi műalkotásként vizsgáltuk, a drámát a néző szemével elemeztük, a kerettörténetnek ugyanakkora szerep jutott, mint a fő szövegrésznek, hiszen értelmezik, kiegészítik egymást. A színpadi díszletek, a jelmezek lenyűgözhatték a publikumot. A díszlet, a jelmez azonban a nézőkért volt, a gyermeknevelés szempontjából jóval kisebb a jelentőségük. Mint ahogy a jezsuita magánelőadások díszlet nélkül is hatásosak tudtak lenni (másként nem javasolná a Ratio),<sup>39</sup> a diákok szemszögéből a nyilvános előadásoknak is inkább a jellem fejlődésében volt haszna. (Látszólagos ellentmondás, hogy Comenius, aki pedagógiai szempontból fejtette ki az iskoladráma hasznát a protestáns iskolákban, kiállt a jelmezekért.<sup>40</sup> Nem lehet elfelejteni azonban, hogy ő a katolikusoknál kedvelt drámajáték-típusok nagy részét elítélte, az ő drámája inkább oktató, mint nevelő, ahol a jelmezeknek és színpadi kelléknek is a szemléltető oktatás szempontjából van meg a jelentősége. Ha a Schola Ludusban vagy a későbbi református drámákban a varga a kezébe veszi a kaptafát, akkor a szereplő diák fejtegetésbe kezd arról, hogy hogyan néz ki a kaptafa és milyen egyéb munkaeszközei

<sup>39</sup> Pachtler, G. M., S. J., Duhr, Bernard, S. J., *Ratio Studiorum et institutiones Scholasticae Societatis Jesu per Germaiam olim vigentes collectae concinuae dilucidatae* a G. M. Pachtler S. J., Berlin, A. Hoffmann & Comp, 1887 (Monumenta Germaniae Paedagogica: Schulordnungen: Schulbücher und pädagogische Miscellaneen aus den Landen deutscher Zunge: Center Mitwirkung einer Anzahl von Fachgelehrten herausgegeben von Karl Kehrbach. ) Tomus I., Ab anno 1541 ad annum 1599, Regulae Professoris Rhetoricae. 19. §. Privatae scenae.

<sup>40</sup> KOVÁTS Gyula (ford.), *A Schola Ludus (az iskola mint játékszín) előszava = Comenius Sárospatakon: Comenius Sárospatakon írt műveiből*, Összeáll. Kovács Endre, Budapest, 1962, 336.

vannak még a vargáknak.<sup>41</sup> A jezsuiták ezzel ellentétben inkább a nevelő drámákat kedvelték, a díszletek így háttérbe kerülhettek volna.) Valószínű, hogy a csíksomlyói bemutató sem volt olyan fényes, mint a jezsuita előadások, legalábbis a kortárs drámák színi utasításai erre engednek következtetni – az előadás már csak ezért is inkább volt nevelő-oktató, mint a darab jezsuita bemutatói.

### Tudatosság vagy véletlen?

A drámatémák és a bemutatók időpontjai alapján valószínű, hogy nem volt tudatos a drámák válogatása a jezsuita szövegekből, inkább az feltételezhető, hogy a leggyakrabban bemutatott jezsuita darabokból vettek át – valószínűleg aszerint, hogy melyikkel találkoztak a színpadon, melyik tetszett meg nekik –, nem véletlen, hogy a már említett sárospataki diák is lényegében ugyancsak a drámákat említette, írta le jegyzetében.

További problémákat vet fel, hogy vajon bemutatási célból másolták, fordították-e le ezeket a szövegeket, vagy inkább pedagógiai, esetleg szórakozási célból vették át, ugyanis a drámák egy része nem a passiókat is tartalmazó kéziratgyűttesben van, hanem külön füzetekbe másolva. Maguk a kéziratok is több helyen kiegészítettek, javítottak, kevésbé rendezettek, a *Cyrus*nak pl. a negyedik oldalán, az első végzés harmadik kimenetele után szerepel verses prológusa, noha ez a dráma nagyrészt prózában íródott. A kérdés megválaszolásához további neveléstörténeti kutatásra is szükség lesz, hiszen jól látható, hogy a történelmi drámák inkább iskolai, mint lelki, vallásos célból születtek,<sup>42</sup> noha a bibliai párhuzam sokszor ugyanolyan egyértelműnek tűnik, mint az említett Hunyadi-drámákban. A *Cyrus*ban pl. a Saul – Cyrus párhuzam valószínű, Saul története pedig ószövegségi előképként szerepel egyes csíksomlyói misztériumdrámákban.<sup>43</sup> (A *Cyrus* és a misztériumdrámák párhuzamba állítása azonban ugyanolyan elhamarkodott és végig gondolatlan lenne, mint pl. a középkori egyházatyák és reneszánsz teológusok műveit mint a passiók lehetséges forrásait bemutatni!)

A kutatás tehát e témában sem állhat itt meg, remélem azonban, hogy egy-két válaszhoz közelebb jutott tanulmányommal.

\*\*\*

Júlia Nagy

### CHRONICLE PLAYS IN CSÍKSOMLYÓ

This article shows an other large part of the drama corpus of Csíksomlyó: the chronicle plays. This corpus is not as large and important as the Passion plays, only a few dramas were acted in this theme. On the other hand, while the Passion plays are original works,

<sup>41</sup> Nagy Júlia 1997, 75-82.

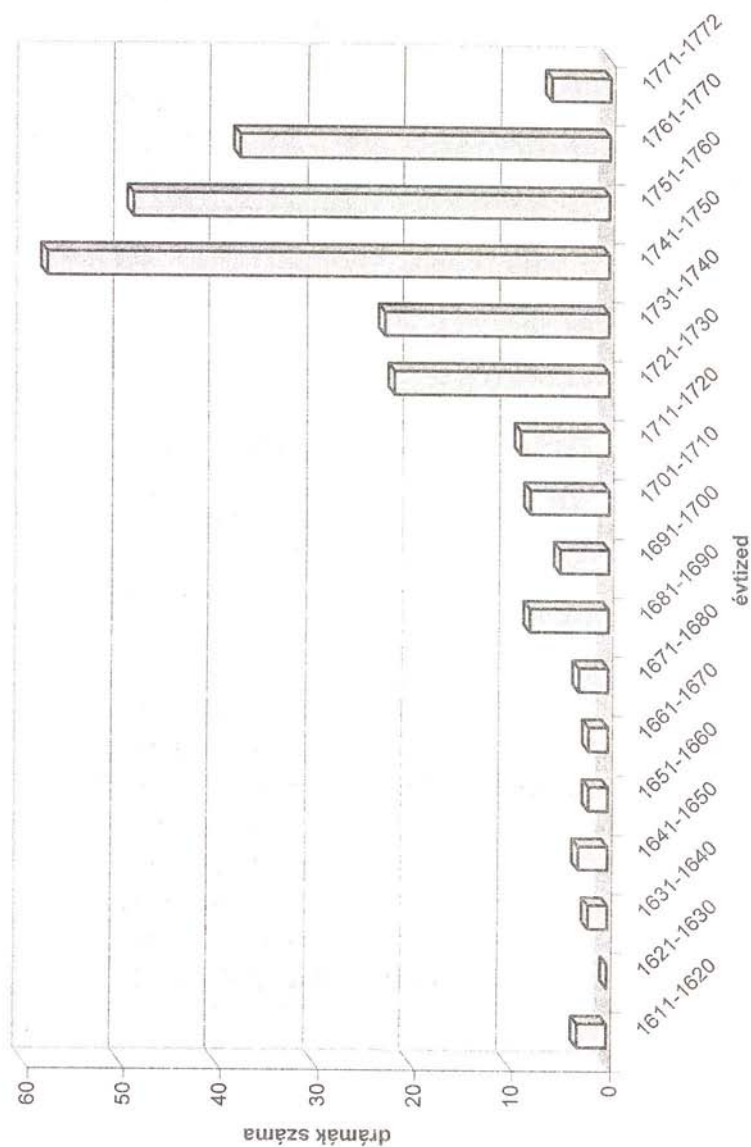
<sup>42</sup> Sávai János megjegyzi a csíksomlyói drámákról, hogy minden itteni dráma nevelő-oktató, nem szórakoztató célból született: Sávai 1997, 123.

<sup>43</sup> L. pl. az 1729-es misztériumdrámát!

the chronicle plays are Jesuit dramas originally. But while the Passion plays were written by ecclesiastical intention, these dramas were really „school dramas”. In my article I try to study these dramas as a complex literary, art and pedagogic work and I compare them with the 18<sup>th</sup> century Jesuit chronicle plays. In an 18<sup>th</sup> century adaptation of “Tractatus de Arte Poetica” (Michael Denis) we can read that the characters must be allegoric, because the theatre is “actio humana”. So the characters are the allegories of real life, but the figures in choruses are the allegories of the characters, so the audience must abstract twice, they can recognize themselves twice. But some performance comes out from its own range and the story is not closed in the epilogue, it is closed with a surprising, actual scene, so the double dramatic abstraction becomes a situation of real life immediately. I study the Csíksomlyó chronicle plays from this point of view.

Táblázat 1.

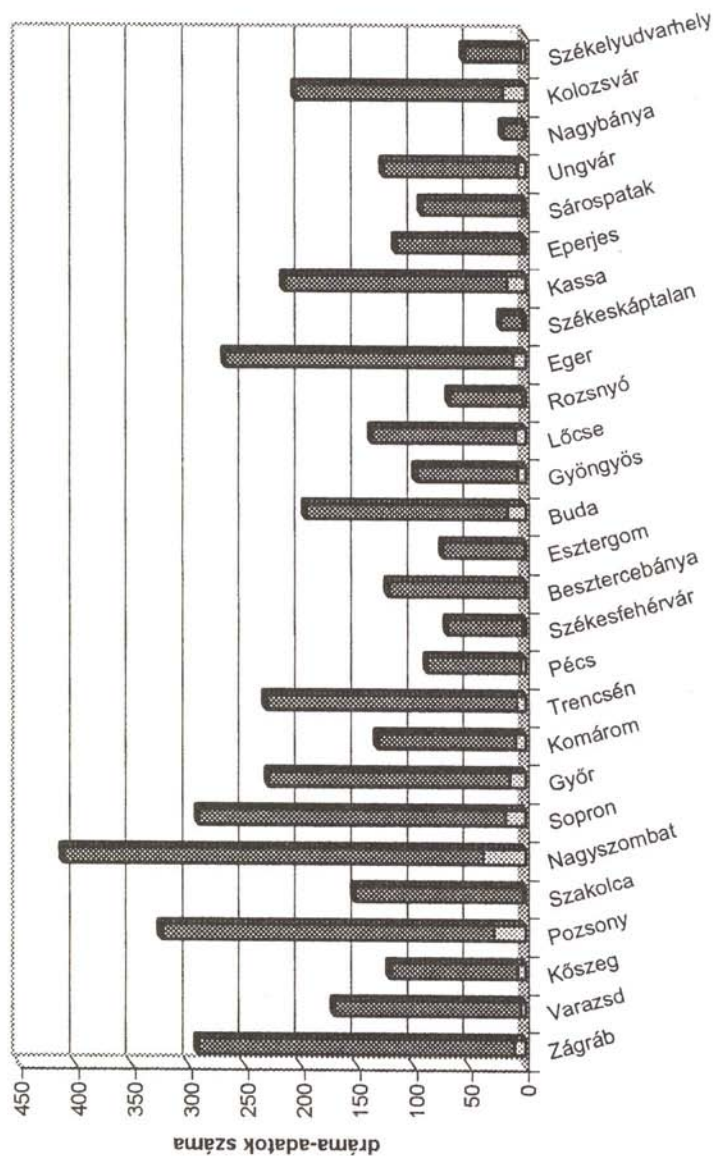
A magyar történelmi tárgyú drámák számának változása a 17–18. században jezsuita iskoláinkban  
 Forrás: Staud Géza: A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai I–III. (N. J. számításai)



Táblázat 2.

A hazai történelmi drámák aránya jezsuita iskoláinkban

Forrás: Staud Géza: A magyarországi jezsuita iskolai színhjátékok forrásai I-III. (N. J. számításai)

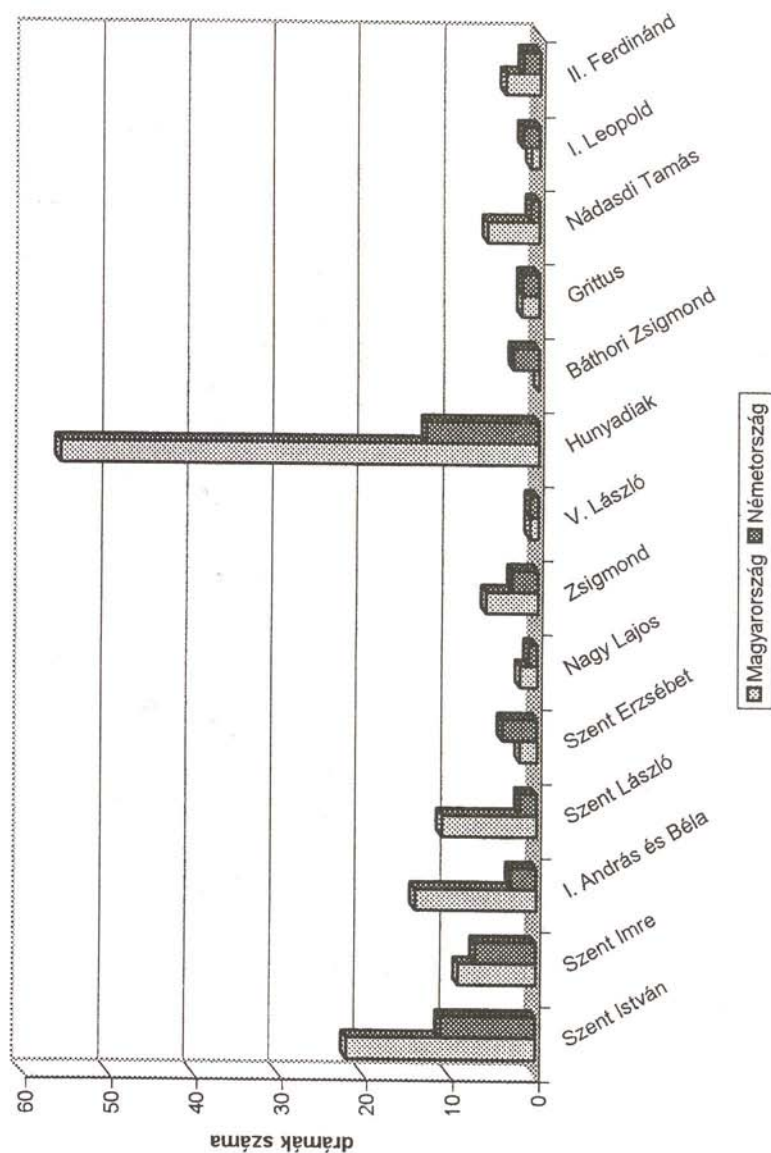


■ Történelmi drámák ■ Más témájú drámák

Táblázat 3. a.

Magyar történelmi tárgyú drámák nálunk és Németországban

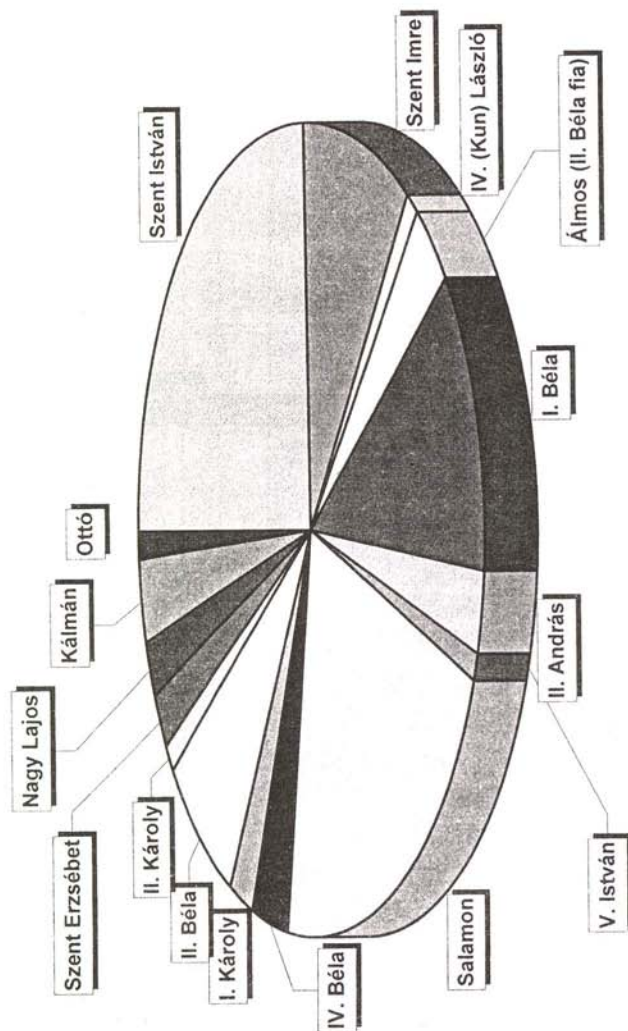
Forrás: Staud Géza: A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai I-III. (N. J. számításai)



Táblázat 3. b.

**Árpád házi királyainkról szóló jezsuita drámák**

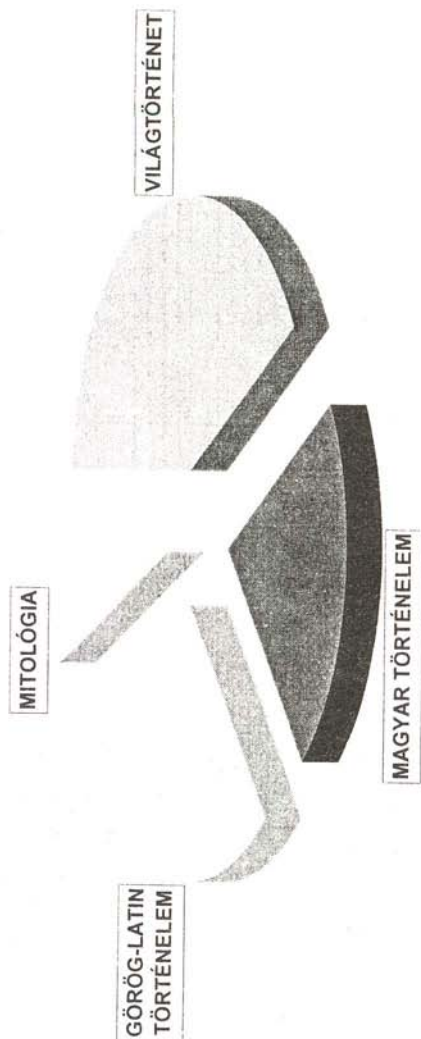
Forrás: Slaud Géza: A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai I-III. (N. J. számításai)



**Táblázat 4.**

**A világ- és magyar történelem drámai feldolgozásainak aránya a nagyszombati, egri, székesfehérvári, sárospataki és poszonyi iskolában**

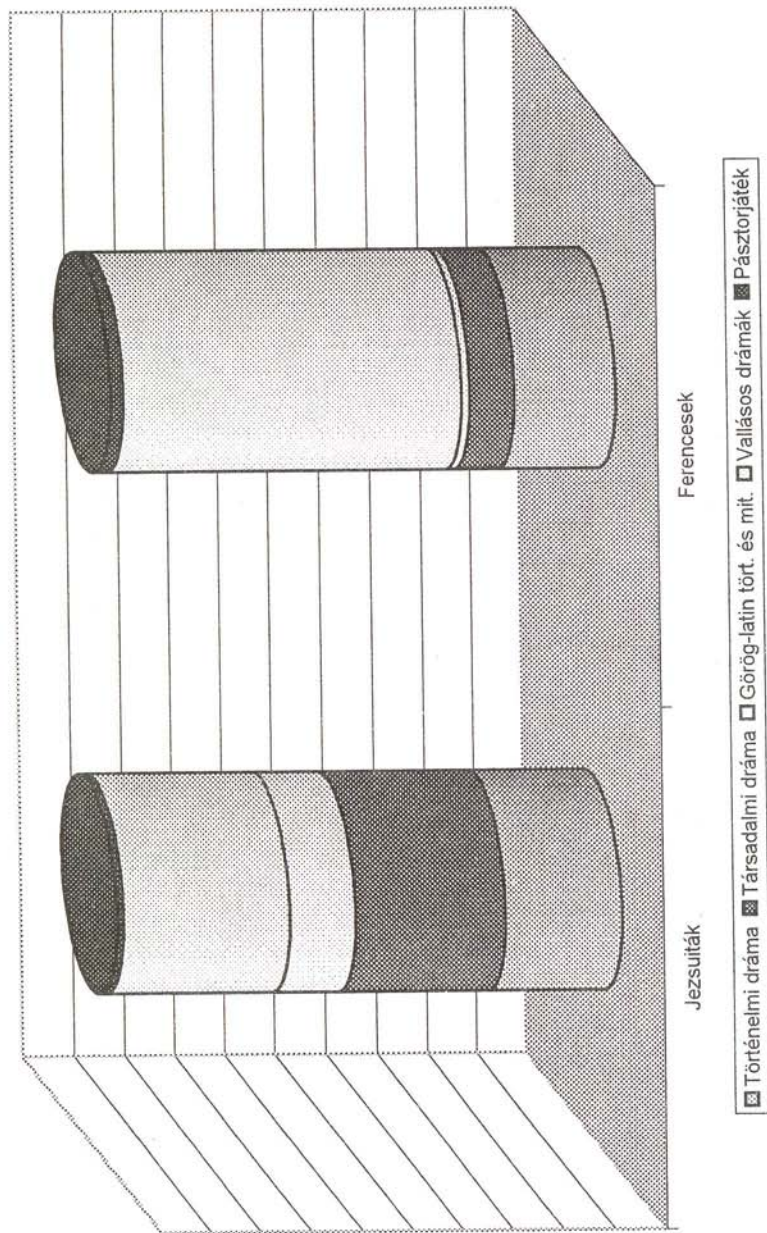
*Forrás: Kilián István: Iskolai színjátékaink témarendje MTA kt. D. 16666. 519. p.*



Táblázat 5.

Drámatípusok a 18. századi jezsuita és ferences iskolákban

Forrás: Staud Géza: *A magyarországi jezsuita...; illetve Pintér Márta Zsuzsanna: Ferences iskolai színijátás...*



*„Jól tudod, miképpen a régi időkben  
A szent emberek is voltak víg örömben,  
Bújak felejtették szép éneklésben,  
Vígasságot szerző muzsikasók közben.”*  
(Csíksomlyói misztériumdráma, 1758)

## SZENT ÉS PROFÁN



## A SZENT ÉS A PROFÁN (Teológiai távlatok)

### A középkori misztériumoktól a modern drámáig

A kereszténységet gyakran úgy mutatták be, mint tant, elméletet, igazságok rendszerét. Pedig elsősorban praxis, gyakorlat, cselekvés: az igehirdetésnek tetté és tanúságtétellé, életté kell válnia, átalakítani az életet, hogy megszülessék az új, krisztusi ember. Amikor igent mondunk a kinyilatkoztatásra, amely lényegében a történelemben önmagát elkötelező Isten cselekvése, üdvtörténet, egész lényünket elkötelezzük a drámában, a szabadság és a kegyelem titokzatos küzdelmében.

Az isteni történelmi esemény és a hit eseménye összefonódik. A liturgiában pedig, főleg a szentmisében hathatósan jelenvalóvá válik a húsvéti misztérium, Krisztus halála és feltámadása, amely végig a keresztény századokon, így a középkori misztériumokban is a központi helyet foglalta el. A vertikális (isteni) történés behatol az időbe, átjárja a horizontális (emberi) történéseket: Isten az emberrel együtt „játssza” az üdvösség drámáját.

A modern kor hajnalán átalakul a „misztérium”, mint majd látjuk. A szakrális világ deszakralizálódik, a szekularizálódás egyre előbbre halad, mígnem a teljes evilágiság, szekularizmus vagy ateizmus lesz az uralkodó szellemiség. Az emberi dráma természetfeletti (vertikális) dimenziója egyre kevésbé lesz jelen (kivéve Claudel és Marcel darabjait); helyette az ateista lázadás jelenik meg, pl. Sartre darabjaiban (ahol azonban – pl. *Az ördög és a Jóisten*ben – szükség van a fiktív „Istenre”, hogy a káromlás és a lázadás ne az üresben vesszen el.) Az abszurd színházban (Ionesco, Beckett) pedig igazában nem történik semmi, nincs többé alany, a szereplőnek nincs igazi énje (csak szerepet játszó bábu), nincs hivatása sem, csak funkciója. Az Istentől elszakadt, „széttört világ”-ban (Marcel) az ember szétesett; az „Isten halála” után az ember is halott.

Tragikus félreértés: mintha az embert szabadnak teremtő Isten féltékeny lenne teremtménye szabadságára, mintha az embert vetélytársnak tekintené! Valójában az Isten ellen lázadó azt hiszi tévesen, hogy Isten korlátozni akarja szabadságát. Most majd ennek a modern kori állapotnak előzményeiről szeretnék beszélni, miután tisztáztunk néhány fogalmat.

### Szent és profán

A „szent” (szentség), *sacrum*, *szakrális* összetett fogalom. Századunkban sokat foglalkoztak a kérdéssel, azóta, hogy Rudolf Ottó 1917-ben közzétette *Das Heilige, A Szent* című könyvét. (1958-ban jelent meg 30. kiadása.) A szerző a „szent” fogalmát az erkölcsi jótól és a bibliai *kádó*stól függetlenül igyekezett meghatározni, és pedig *numinosum*ról beszélt, amelynek két jellemzője: *fascinum* (elbűvölő) és *tremendum* (félelmetes). Mircea Eliade is hivatkozik rá vallásfenomenológiájában, ahol

„hierofániák”-ról az istenség (isteni), a szentség megnyilatkozásairól beszél.<sup>1</sup> Eliade főleg a *szent* és a *profán* szembeállítását hangsúlyozza. Vannak szent helyek, idők, tárgyak, személyek stb., amelyek/akik valamiképpen az istenséggel kapcsolatosak és elkülönülnek a profántól, a „szentségtelentől”, a világitól.

Anélkül, hogy a sematizáló vélemények kritikájába bocsátkoznánk, meg kell jegyeznünk, hogy a modern korban kibontakozó deszakralizálódás a *szent*től való megfosztás, az elvilágiasodás, szekularizáció, amely teljes evilágisághoz, szekularizmushoz, ateizmushoz (Isten nélküliséghez) vezet, egészen új fordulatot hozott: az ember a túlvilágról az evilág felé fordult, felejtette, majd kizárta a transzcendenciát (a szentet); csak önmagával áll szemben, nincs abszolút támpontja sem az erkölcsben, sem a jogban.<sup>2</sup>

Maga a szekularizáció lehet pozitív mozzanat, amennyiben az evilági valóságok (tudomány, politika stb.) autonómiáját állítja, ha nem válik szekularizmussá, teljes evilágisággá, amely kizárja a természetfeletti, tagadja Istent. Ez a II. vatikáni zsinat kifejezett tanítása (*Gaudium et spes*, 36.). Csak egy megállapítást idézek a természettudományok és a teremthit kapcsolatáról. Pierre Duhem neves francia kultúrtörténész szerint a zsidó-keresztény monoteizmus, teremthit tette lehetővé a modern természettudományok megszületését. E hit szerint ugyanis a világ önmagában nem isteni, nincs tele istenekkel, ahogy a hellenista kozmogóniák vallották, hanem önálló valóság, mivel a teremthő saját törvényekkel látta el. „Azt mondhatjuk, hogy a modern tudomány akkor születik meg, amikor az emberek ki merik mondani az igazságot: egyazon törvények, szabályok mozgatják az égi testeket és a hold alatti mechanikát, a nap járását, a tenger apályát, a nehéz testek esését. Ahhoz, hogy ez a gondolat megszülessék, az égitestnek el kellett veszíteniök isteni rangjukat...”<sup>3</sup>

A szentség Isten misztériumát érinti, de ugyanakkor – a vallásokban – kapcsolatban van a kultusszal és az erkölccsel; elsősorban tehát a háromszor Szent Isten számára van fenntartva, de a teremtmények, személyek és tárgyak, helyek és idők jelzője is lehet. A sémi *qôdeš* szó – szent dolog, szentség – az „elvágni”, „elkülöníteni” igék tövéből származik, tehát azt sugallja, hogy a szent a profántól (szentségtelentől, evilágitól) elkülönített. A szent dolgokhoz csak a rituális tisztaság (tisztálkodás) meghatározott feltételei mellett közelíthet az ószövetségi ember. „A Biblia nem elégszik meg csupán azzal, hogy leírja az ember viselkedését az istenivel (szenttel) szemben, vagy hogy a szentséget világi tiltásokkal határozza meg, hanem magának Istennek a kinyilatkoztatását tartalmazza; a szentséget annak forrásában, Istenben határozza meg, akiből minden szentség ered. (...) A származtatott Szentség, amely először csak külsőleg „szenteli meg” a személyeket, helyeket és tárgyakat, csak magának a Szentléleknek az adománya révén válik igazivá és bensővé: ekkor a részesedés a Szeretetben, aki maga az Isten (1Jn 4,18), legyőzi a bűnt, amely meggátolta szentségének szétsugárzását.”<sup>4</sup>

Az egyházi liturgia ünnepli a szenteket, beszél szent időkről (pl. húsvéti idő), szent evangéliumról, szent helyekről, szentségekről, amelyek között első helyen áll – a

<sup>1</sup> Eliade 1965.

<sup>2</sup> Lásd erről Zahrt1997, 122 kk.

<sup>3</sup> Pierre Duhem: *Le Système du Monde*, II. 453.

<sup>4</sup> BTSZ 1184

liturgia középpontjában – az Eucharisztia, az Úr testének és vérének szentsége, illetve a szentmiseáldozat, amely hathatósan megjeleníti az Úr Jézus üdvhozó halálát és feltámadását.

## A misztériumtól a modern drámáig

A kultikus dráma, a liturgia az Eucharisziára összpontosul: a liturgikus év csúcsa a nagyhét, ezen belül a szent három nap, amikor Krisztus szenvedését, kereszthalálát és feltámadását ünnepeljük. Hajdan a passiójátékok és körmenetek során kiosztották a szerepeket; Advent és Karácsony, Vízkereszt, Úrnapja mind-mind alkalmat adott a szent eseménynek, bibliai történetek megjelenítésére, eljátszására. Ehhez járultak a szentek életének (legendáinak) ábrázolásai, színre vitelei. Az édenkerti drámától az utolsó ítéletig tehát „lejátszódik” az egész üdvösségtörténet.

Lassanként a dráma szereplői kilépnek a templomból és a nyilvános tereken „játszanak”. Korábban csak a klérus tagjai „játszottak”, recitáltak és énekeltek felváltva, kórusokra osztva. Később aztán bevonták a világiakat is, és a latin helyébe az ország nyelve nyomult; a lelki játékon belül egyre növekszik a „profán” elemek mennyisége. Már a papi prédikációkban is megjelent a kegyetlenség leírása, pl. Jézus szenvedésének részletezésében, vagy jelen volt a népies tréfálkozás és bohóckodás is; de az „elvilágiasodással” egyre nagyobb mértéket ölt a „profán”. Olyan darabokban, mint a „tékozló fiú”, vagy József és Putifár felesége, vagy az okos és balga szüzek parabolája, a profán szinte a darab felét elfoglalja.

Jézus húsvéti misztériumának ábrázolásában a lényeges eseményt – tehát azt, hogy Jézus helyettünk vállalja a szenvedést – nem lehet megjeleníteni, ezért a láthatóba kell transzponálni a bukást (keresztet) és a győzelmet (feltámadást). Így aztán megjelennek az ellenségek (démonok) és a Jézus halálát követelő zsidó vezetők. Minthogy a passiójátékban Jézus a vesztes, egy pójtájkot is hozzácsatolnak: „A Mi Urunk bosszúja”. Ez egy kis vidám történet, ahol a Győztes bosszút áll ellenségein. Mindenütt megjelenik a komikus, a karikatúra, a kegyetlen szatíra, főleg amikor a templomon kívül a bolondok ünnepét tartják: nemcsak a klérust, annak gyengeségét és politikai ambícióit paródiázzák ki, hanem még a misét is, sokszor obszcén módon. Azt érzékeltetik, hogy a legtöbb klerikus „Tartuffe”, képmutató, *szent szerepet játszik*, ezért leleplezése az igazságot és a becsületességet szolgálja. Szép Fülöp idejében egy a feltámadásról és az utolsó ítéletről szóló darabhoz hozzácsatolnak egy „függelék”, a „rókák körmenetét”, amely metsző szatíra VIII. Bonifác pápa ellen. Egyre nagyobb teret hódít tehát a profán, az antiklerikális, vallásellenes... Főleg a francia forradalom után. Innen érthető az újkori egyház ellenséges magatartása is a színjátszással, a komédiásokkal szemben.

Ismeretes, hogy az egyházatyák élesen bírálták a (pogány) színházat, és a színjátszástól, illetve a színi előadásokon való részvételtől eltiltották a hívőket. A szigorú Tertullianus 197 körül írt műve a *Látványosságokról* nyitja meg a kritikák sorát; utána Alexandriai Kelemen, Szent Ciprián, Szent Ágoston ismétlik ugyanezt az értéktételeket. Ágoston a színészeket kizárja a keresztségből és az Eucharisziából. Az éles ítéletet átveszik a zsinatok is. A teológusok és prédikátorok a középkorban megtiltják a komédiásoknak a szentségek vételét. Néhány teológus enyhébb ítéletet mond, így

Aquinói Szent Tamás szerint vannak enyhítő körülmények: az a színész, aki meg tudja őrizni a tisztességet mestersége gyakorlásában, nem követ el bűnt.

A középkor vége felé a zsonglőrök korporációkba tömörülnek, sőt vallási társulatokat alakítanak, hogy megszabaduljanak a gyalázattól. A bázeli zsinat idején néhány csoport kiváltságokat szerez meg (ezeket aztán kiterjesztik másokra): húsvétkor a szentségekhez járulhatnak, de előtte és utána tizenöt napig (később öt napig) tartózkodniuk kell a színjátszástól.

Később a vallásos, majd a profán látványosságokat új alapokra helyezi a kialakuló művelt polgárság. Sok konfliktus után lassan normalizálódik az egyház és a színház viszonya. De az angol puritanizmus vagy a szigorú reformáció továbbra is ellenséges magatartást tanúsít, miközben a katolikus vidékeken a jezsuita iskoladrámák diadalmaskodnak. Persze, az újkori polgári, antiklerikális nyilvános játékokat továbbra is elítélik a pápák. A haldokló Molière-nek, a *Tartuffe* szerzőjének 1673-ban két pap visszautasítja a feloldozást, a harmadik már későn érkezik.

Az egyházatyák és az első zsinatok szigorúságát még az újkorban is alkalmazzák a komédiásokkal szemben. A haldokló színészeknek csak azzal a feltétellel adják meg a feloldozást, ha megígérik, hogy felgyógyulásuk esetén szakítanak korábbi foglalkozásukkal. 1691-ben a Comédie Française színészei kérelmet nyújtanak be XII. Ince pápának, hogy oldozza fel őket a kiközösítés alól; a pápa saját érsekükhöz utalja őket. 1735-ben XII. Kelemen kiad egy brevét, amelyben elrendeli, hogy a komédiásokat engedjék szentáldozáshoz, de ezt a rendelkezést több francia egyházmegyében nem tartják meg. 1694-ben Bossuet patrisztikus és teológiai érvekkel azt bizonygatja, hogy a színházi előadásokon való részvétel összeegyeztethetetlen a keresztény élettel. A kor nagy keresztényei, nem is szólva a janzenistákról, ugyanígy gondolkodnak, pl. Fénelon, Bourdalou, Massillon.

Az egyház képviselői – hangsúlyozza Hans Urs von Balthasar<sup>5</sup> – a hagyományra hivatkozva beszélnek így. Nincsenek világos kritériumaik, érvelésük a kor ízléséhez igazodik, érveikben keverednek a keresztény teológia, a hellenisztikus etika és a római jog elemei (Bossuet pl. még Platónra és Arisztotelészre is hivatkozik). La Bruyère rámutatott itt a logika hiányára: a keresztény társadalom csodálja és szemléli a színjátszók művészetét, akiket ugyanakkor kivet kebeléből. Hogyan lehet helyes reflexióval túljutni a viszályon? Tény az, hogy az egyház úgy-ahogy akkor engesztelődött ki a színházzal, amikor már elveszítette hatalmát a társadalomban. Vajon így megoldotta, vagy csak elfojtotta régi komplexét? Hans Urs von Balthasar rátapint a probléma velejére: a színházban bemutatott („megjátszott”) dráma és a megélt dráma közti rivalitás (versengés), a látszat embere (*paraître*) és a valóság embere (*être*) közti feszültség olyan problematikát fejez ki, amely újra meg újra feléled, egyre mélyebben vetődik fel, és erre a végső elemzésben teológiai problematikára nincs is megnyugtató válasz. A logikátlan, elsietett megoldás nem volt igazi válasz. Lehet, hogy a komédiás (színész) a mindenki számára veszélyes kísértés megtestesítője: az a lehetőség, hogy az ember ne legyen önmaga, illetve annak kísértése, hogy több énje legyen. És e ponton érintkezik a filozófus (Platón) és a keresztény teológus: elítélik azt a foglalkozást, amely az ember menekülése saját énjétől.

<sup>5</sup> Balthasar 1984, 85–86.

## Teológiai szempontok

A teológia nem más, mint az ó- és újszövetségi kinyilatkoztatás kifejtése, a hit megértése. Ez a kinyilatkoztatás teljesen drámai: Isten elköteleződése – Fia által – a világban, küzdelem (a teremtető és üdvözítő) Isten és teremtménye között, aki keresi léte értelmét, keresi üdvösségét. E történet kimenetele bizonytalan: majd csak a végítéletkor lesz nyilvánvaló a szabadság és a kegyelem láthatatlan harca, illetve e küzdelem végső mozzanata. Az isteni-emberi dráma, tehát a teremtetéstől a végítéletig feszülő üdvtörténet drámában való megjelenítése korunkban még várat magára. Ugyanígy a teológiának tartalmában és formájában drámainak kell(ene) lennie. Végső elemzésben – felhasználva a dráma eszközkészletét – ez a teológia arra összpontosulhatna, hogy megjelenítse a természet és a kegyelem katolikus „dialektikáját”.<sup>6</sup> A keresztre feszített Prométeusz valamiképpen előre jelzi Krisztus kereszthalálát, de hogy értéke és értelme legyen szenvedésének, Krisztus kereszthalálára kell hivatkoznia, hozzá kell kapcsolódnia. A szabadsággal megajándékozott teremtmény hivatása az, hogy igent mondjon a teremtető szeretetre, igent annak az Istennek, aki az első pillanattól kezdve elkötelezte magát az üdvösség drámában.

R. Schneider egyik írásában<sup>7</sup> rávilágít a drámával kapcsolatos ambiguitásra, kétértelműsége is. A drámát, virágkorában, helytelenül úgy értették, mint „színházat”, és ezért tiltotta az egyház. Kétségtelen, az embernek szüksége van a szórakozásra, és ezt nem lehet figyelmen kívül hagyni.

A színház nem bűnös mutatvány (látványosság), mivel szükséglet az, hogy az ember álarcot („persona”) hordjon és így egyszerre elveszítse és megtalálja önmagát. Nem szabad felednünk, hogy a reformáció idején és a barokk korban az iskoladramák, az eszményi jelenetek az erkölcsi nevelést szolgálták. Ha figyelünk mindkét elemre, tehát az emberrel veleszületett játékgigényre (amelyet nem ismertek az egyházatyák és a puritánok), és ugyanakkor a létezésben rejtetten jelen levő tragikum megkülönböztetésére, akkor nem lesznek megoldhatatlanok a történelmi tévedések. Erre emlékeztettünk: egyház a színház ellen, a színházban profanizált misztériumok. Igazában a teológia feladata, hogy reflektáljon a keresztyén kinyilatkoztatásban benne levő drámai elemekre.

A nagy svájci teológus, aki ezt megkísérelte hatalmas trilógiájában, R. Schneiderre hivatkozik<sup>8</sup> idézve a következőket: „Létezik a lényegében keresztyén drámaiság, a tragikum, amely nem más, mint annak a párbeszédnek sokszoros tükröződése, amelyet Pilátus folytat a megkötözött Királlyal, aki maga az Igazság, de amelynek kifejezése mindig elégtelen. A tragikum szétveti a föld határait... Mert a keresztyén számára ott van egyszerre a tragikus a kegyelemben, és a tragikus a kegyelem nélkül. Az elsőt az az ember éli meg, aki teljesíteni akarja az igazságot, de abba a ténybe

<sup>6</sup> Ezt kísérelte meg a neves svájci teológus, Hans Urs von Balthasar *Theodramatik* című hatalmas művében, amely többkötetes teológiai esztétikájának folytatása. A harmadik *Theologik* címmel jelent meg kevéssel halála előtt. (Lásd ismertetéseimet a *Mérlegben* és *H. U. von Balthasar önmagáról* c. válogatásom bevezetőjében.)

<sup>7</sup> R. Schneider: *Rechenschaft*, 1951, 23–26

<sup>8</sup> Balthasar 1984, 98–99.

ütközik, hogy itt ebben a világban sohasem lehet azt beteljesíteni. A kegyelem nélküli tragikust pedig az az ember éli meg, aki nem akarja az igazságot. Nem helyes tehát azt állítani, hogy a kereszténység megszüntette a tragédiát, mikor megismertette a kegyelmet. Legfeljebb azt mondhatjuk, hogy megszüntette a tragikum bizonyos formáit. [...]

Az antik tragédiák mindig elvezették az embert – a tragikum hatalmánál fogva – a határesethez, ahol a tragédia törvénye már nem játszik szerepet. [...] A tragikum viszonya az igazsághoz [...] a keresztény dráma veleje. Ebből következik, hogy a dráma ítélet lesz, és az utolsó ítéletbe torkollik...”<sup>9</sup>

Jóllehet a keresztény éra valamennyi nagy dramaturgia részesedett a keresztény szellemben, talán azt mondhatnánk, hogy a keresztény élet és hit drámai-tragikus tartalma még nem találta meg a maga teljes kifejezését.

Hogy mi lesz a szakrális színház jövője? Nehéz megmondani. Tény az, hogy az egyházi liturgiában továbbél a legszebb „isten színjáték”: Krisztus halálának és feltámadásának hathatós megjelenítése.

Pilinszky János 1967-ben kérésre három előadást tartott a Vatikáni Rádióban.

Egyiket éppen a szakrális színháznak szentelte. A jelenlét problémájával foglalkozva – a szentmise példáját idézve – rámutatott arra, hogy a valódi szakrális dráma igazában a láthatatlan valóságos drámaira utal; nemcsak utánzás, üres megjelenítés, mint a mimikri-színház, nemcsak egyszerűen megtörténik, mint az abszurd színház vegytiszta állapotban, hanem „mozdulatlan dráma” „valamiféle időtlen formai szabadság értelmében”. „Gondoljunk a szentmise egyedülálló drámájára, mely éppen végtelen csendjével idézi meg az egyszeri véres áldozatot, a kölcsönös és tökéletes jelenlét jegyében” [...] „Egy új szakrális színház megszületését egyszerre lehet egy belső és egy formai megújulástól várnunk, ami utóbbira leginkább talán valamiféle modern oratorikus megoldás lenne a legalkalmasabb.”<sup>10</sup>

\*\*\*

*Ferenc Szabó S. J.*

## THE SACRED AND THE PROFANE – A THEOLOGICAL APPROACH

The paper deals with the history and the notion of the sacred and the profane, thus showing the important phases of secularization. Turning towards the history of drama the author first finds the secular elements within liturgical and Biblical scenes. Finally, speaking about the theological consequences, he quotes modern authors who have defended theatre and drama.

<sup>9</sup> R. Schneider: *Macht und Gnade*, 1946, 27–28

<sup>10</sup> Pilinszky 1984, I. 344.

## BOSZORKÁK ÉS KIRÁLYNŐK

### Rontás és apoteózis

Úgy látszik, a „szent” és a „profán” egymást kiegészítő ellentmondásos egysége visszatérő témája a színjátékvilág kutatóinak. János István is ennek a kettősségnek az elemzésébe fogott bele. Kiinduló tétele, hogy tudniillik „A szakrális téma a kezdetektől fogva feltételezte a profán valóságot...” pontosan rögzített egy általános művelődéstörténeti tény.<sup>1</sup> Ősi társadalmi tapasztalat szűrődik le ebben a felismerésben, amelyet azután a művészet különböző ágai újra meg újra felfedeznek és megfogalmaznak.

Így például az európai iskoladramák gyakorlatában, a nagy középkori vallásos látványosságok – misztériumok, moralitások – didaktikus utódaként mutatták fel az erényes élet és üdvözülés vonzó lehetőségei mellett, vagy inkább velük ellentétben, a bűn és elkárhozás fenyegető képeit, és szemmel láthatóan, kézzel foghatóan jelenítették meg az angyalok és ördögök példaszerű világát.

Feltételezem, hogy a *Szent és profán. A magyar színjátszás európai gyökerei* című egri konferencia tematikai ajánlatát olvasva másnak is eszébe jutottak a *Macbeth* „rém-nővérei” (“the weird sisters”) és Lady Macbeth rövidéletű királynésága. A három boszorkány a tragédia forrásában, Holinshed *Krónikájában* még három sorsistennő. Shakespeare tragédiájának elején elhangzó beköszöntőjük két záró sora azonban: „Fair is foul and foul is fair / Hover through the fog and filthy air.” (főként Szabó Lőrinc fordításában: „Szép a rút és rút a szép: / Sicc, mocsokba, ködbe szét!”), kissé falusiasabb hangot üt meg. Ezúttal azonban választott témám túlnyúlik az iskoladramára / misztériumjátékok körén is, mondjuk így: a „magas irodalom” tájkára: egy különleges londoni teátrális eseményt idéznék fel, amely ezt a kontrasztot más körülmények között, más színjátéktípus keretében, szintén *nem-vallásos* keretben, pontosabban *nem-keresztény* szellemben ábrázolta, egyazon produkció keretében boszorkányokat és királynőket állítva egymással szembe. Tudvalévő, hogy a boszorkányság századokon át általános tabu alá esett. Egyrészt „titkai” életveszélyes tudást rejtegettek, amelyeket mindvégig csak az orális hagyomány tarthatott fenn. A keresztény gondolatrendszerbe illeszkedő, teológiaiilag elfogadott Sátán, Lucifer, stb. alakokkal és egyre inkább derűs-komikus ördöggkíséretükkel ellentétben ugyanis ez a hiedelem és gyakorlat egyértelműen *kereszténységen kívülnek*, pogánynak, túlhaladottnak, tehát üldözendőnek, megsemmisítendőnek számított. Tehát a boszorkányok létét a hivatalos Egyház sokáig nemhogy nem tagadta, sőt nagyon is veszedelmes realitásnak fogadta el és meg-megújuló, kegyetlen küzdelmet folytatott ellene. Ezt az álláspontot az évszázadokon keresztül hazánkban is állandósuló boszorkányperek igazolták.

A fent említett színháztörténeti esemény egy úgynevezett *court masque* (udvari maszkjáték, álcajáték) volt, amelyet 1609. február 2-án a londoni, királyi Whitehall nagytermében mutattak be. A címe így hangzott: *The Masque of Queens*. Szövegkönyvét Ben Jonson írta, a szcenikáról Inigo Jones gondoskodott, a zenét ifjabb Alfonso Ferrabosco

<sup>1</sup> János 1997, 154.

szolgáltatta, a koreográfiát Thomas Giles, illetve Hierome Herne tervezte és tanította be. A névsor pontosan tükrözi, hogy egyfajta összművészeti, mai kifejezéssel: multimediális produkciót hoztak létre. Az este költségeit Lord Salisbury abból az alkalomból vállalta, hogy éppen aznap nyílt meg a londoni tőzsde.

Az előadás menetét, a lebonyolítás minden részletét Ben Jonson pontosan rögzítette. Ezt a rendkívül alapos, a teljes szöveget is rögzítő „jegyzőkönyvet” még ugyanabban az évben kiadatta és bőséges, filológiai pontosságú lapalji jegyzetekkel látta el.<sup>2</sup> Utalásai tizenhét klasszikus auktortól származnak! A bevezetésből kiderül, hogy munkájában eszméi „társszerzője” is volt. A mű sajátos szerkezetét ugyanis I. Jakab király felesége, a dán Anna királyné ihletésére alakította ki. A „main masque” résztvevői az előző alkalmakkor az udvar legelőkelőbb hölgyei voltak. Diszes jelmezeikben lejtett konvencionális táncsorozatuk azonban már megszokottak, tehát unalmasnak ígérkezett. A téma ezúttal: az Erényből fakadó Jó Hírnév allegorikus megjelenítése volt. A királyné ezért arra serkentette Jonsont, hogy a változatosság kedvéért az este bevezetőjéül találjon ki valami ellentétes, kontrasztos „anti-masque”-ot. Jonsonnak az jutott eszébe, hogy a „main masque” elé, amelyben tizenkét híres királynőt kívánt felvonultatni, tizenkét boszorkányt hoz a színpadra: „nem is maszkajátékként, hanem mozgalmas gesztusokkal gazdagított furcsa látványként”. Elgondolkodtató, hogy a bemutató napja, február 2-ika – Candlemas, azaz Gyertyaszentelő – a rómaiaknál még Pluto ünnepe volt, a középkortól pedig a „téli boszorkányünnep” napjaként szerepelt.

Amikor őfelsége, I. Jakab elfoglalta a helyét, vele szemben, a terem túlsó végében hirtelen egy „ugly Hell”, vagyis egy ronda Pokol jelent meg, alul lángokkal, fönt mennyezetig érő füsttel. Belőle azonban nem a középkorból megszokott ördögök rajzottak ki, hanem „kongó, pokoli zenével” kísérve tizenegy boszorka. Fejükön, vállukon patkányok, mások derekán kenőcsös tégelyek, mindegyiküknél orsók, dobok, csörgők, zajkeltő eszközök. Jelmezeiket Inigo Jones tervezte, a vonatkozó instrukciókat – a viperákra, kígyókra, csontokra, füvekre, gyökerekre és más mágikus eszközeikre nézve Jonson adta meg. Táncha kezdtek, majd Úrnőjüket hiányolva, kórusban énekelték háromszoros „bájolásukat” („charm”). Megérkezett a Dame (Úrnő, Szépasszony), – Jonson szerint: „...pucér karokkal, mezítláb, felkötött szoknyában, viperákkal befont konttyal, kezében hulla karjából készült égő fáklyával, kígyóövvel...” – sorra bemutatta társait, és beszámoltatta őket, ki merre járt, mit hozott magával? Végül „hajukat kibontva” megkezdtek „orgiájukat”, hogy felforgassák vele „a természet rendjét”. További bájoló énekeik után „visszás” táncrea perdültek: – hátnak háttal, csípőhöz csípővel, bal felé forogva. Ekkor egyöntetű hatalmas akkord szólalt meg: a díszlet megfordulva eltüntette a Poklot és megjelent a Hírnév Háza. „Diadal-trónon” tizenkét maszkajátékos vált láthatóvá, piramisszerűen elhelyezve, fénykörökkel övezve. A piramisról Perseus jelmezében az Erény képviselője lépdelt le és ünnepélyesen „konferálta be” a ragyogó látványt, tudniillik a tizenegy legendásan hites királynőt, hogy végül a legszebbet, Bel-Annát, „az Óceán királynőjét” – akit persze Anna királyné alakított - dicsőítse. A szín („machina versatilis” lévén) ismét változott. A fehér ruhába öltözött, fehér szárnyú, aranynyakláncot viselő Fama Bona hatalmas alakja jelent meg, jobb kezében trombita, balkezeiben olajág. Ezalatt a maszkajátékosok a díszlettől takarva a játék szintjére jöttek le és tűntek fel a leigázott boszorkányok által húzott

<sup>2</sup> *English Masques*. With an Introduction by Herbert A. EVANS, London, 1897. A *Masque of Queens*-ből vett összes idézet ebből a kötetből származik.

*diadalkocsikban*, onnan kiszállva táncra kérték a jelenlévő urakat, végül ugyanazokon a kocsikon hagyták el a színpadot.

Így jutott el a látványos játék a „természet rendjét” megrontani készülő boszorkáktól a királynők apoteózisáig.

Ezekről a boszorkákról azonban többet kell mondanunk. Mindenekelőtt azért, mert, bár a mi számunkra ez a vállalkozás aligha jelent többet, mint egy ötletes és látványos színházi estét, a maga korában egészen másféle szellemi környezetben realizálódott. Anélkül, hogy boszorkánytörténelembe bonyolódnék, azt azért meg kell említenem, hogy Angliában 1542-ben hozták az első elmarasztaló törvényt a boszorkányokról, 1563-ban, tehát már Erzsébet uralkodása alatt, újabb törvényt alkottak a varázslások, bájolások és boszorkányságok ellen, majd I. Jakab király (Skóciában e néven már a VI.) 1604-ben megszigorította az eljárást és angol parlamentje első határozatával a boszorkányerő ártó szándékát is (tehát nem a végrehajtását) büntetni rendelte, illetve már az első felfedett alkalommal is halálbüntetést szabott ki. Ez a törvény 1736-ig volt érvényben! A királynak minden oka megvolt a szigorúságra. 1590-ben ugyanis, még Skóciában, állítólag viaszfigurájának átszúrásával akarták eltenni láb alól egy skót főúr, Francis Bothwell kezdeményezésére. Az ezügyben lefolytatott eljárás során több mint hatvan, boszorkasággal gyanúsított vádlottat ítélték el. Valószínűleg ez az élmény is indokolta, hogy 1597-ben Jakab király megjelentesse frissen összeállított *Daemonologie* című művét, amely éppen ilyen ügyekben vált a következő századokban a protestáns Anglia hivatalos kézikönyvévé. És hogy királyi működésének meglegyen a „szent” oldala is, 1604-ben elrendelte egy „jóvágagyott” bibliaszöveg megszerkesztését, – „the authorized version” –, amelyen több mint három évig negyvenhét (!) teológus dolgozott. Ebben a szellemi környezetben vállalkozott arra Ben Jonson, hogy egy ünnepi játék keretében a király színe elé vigyen, mintegy főszereplőként, tucatnyi boszorkányt. De nem csak pantomimszerűen, hanem „autentikusnak elfogadható” szövegekkel is ellátva őket. Számunkra többek között éppen ezek a szövegek a legtanulságosabbak: *a költészetbe átemelt átok és rontás* megszólaltatása, illetve a hagyományos „rontó-kelléktár” szakszerű felsorolása. A hangvétel hasonlított a *Macbeth* „rémnővéreinek” soraira. (Az ottani rövid jeleneteket, – amelyek 1606 körül keletkezettek –, Jonson valószínűleg csak hallomás útján ismerte, hiszen Shakespeare tragédiájának előadásáról csak két évvel a maszkjáték bemutatása utánról, 1611-ből van adatunk. A teljes mű nyomtatásban csak 1623-ban, a Folio-kiadásban jelent meg, amikor is Shakespeare szövegét felismerhetően *nem a szerzőtől származó* táncos-zenés boszorkányjelenetekkel, például Hecate figurájával, bővítették ki.)

Gondolom, itt az ideje, hogy bizonyítékképpen magukkal a szövegekkel is megismerkedjünk. Először mintát adok az eredeti angol versekből, főként *ritmusuk* érzékeltetésére, majd néhány szemelvény lényegében formahű, illetve nyers fordítását adom meg. Utóbbiak főként tartalmi szempontból tanulságosak. Tehát, érkeznek a boszorkák:

„Sisters, stay, we want our Dame.  
Call upon her by her neme,  
And the charm we use to say:  
That she quickly anoint, and come away.

*I Charm*

Dame, dame, the watch is set:  
Quickly come, we all are met.-

From the lakes and from the fens,  
 From the rocks and from the dens,  
 From the woods and from the caves,  
 From the churchyards, from the graves,  
 From the dungeon, from the tree  
 That they die on, here are we!  
                   Comes she not yet?  
                   Strike another heat.

*2 Charm*

The weather is fair, the wind is good,  
 Up, dame, on your horse of wood:  
 Or else tuck up your grey frock,  
 And saddle your goat, or your green cock,  
 And make his bridle a bottom of thrid,  
 To roll up how many miles you have rid.  
 Quickly come away,  
 For we all stay.  
                   Nor yet! nay then,  
                   We 'll try her agen."

Most lássuk az eddigieket magyarul. A ritmust megpróbáltam visszaadni, a belső rímekkel ezt a tartalom sérelme nélkül nem lehetne megtenni:

„Állj! Nincs itt a Szépasszony,  
 Névvel szólítsd, induljon,  
 Bűvös szóval hívjátok,  
 Gyorsan jöjjön, hipp és hopp!

*1 bájlás*

Asszonyunk, az óra itt:  
 Jöjj, itt vannak hiveid.-  
 Tó felől, mocsár felől,  
 Sziklák, mély zugok felől,  
 Fák és barlangok közül,  
 mögül.  
 Mindegy, börtön vagy bitó.  
 Itt sírok, sírkövek vagyunk mind, hó ha hó!  
                   Mégsem jött meg?  
                   Uj dalt kezdek.

*2 bájlás*

Szép idő van, jó a szél,  
 Nincs jobb ló a seprűnél!  
 Kapd föl szürke szoknyádat,  
 Hozzon kakas, hozzon bak,

Jó kantár a gombolyag,  
Azzal mérjed utadat.

Indulj máris.  
Várunk rád itt.”

Harmadik bájolás következik, majd megérkezik a hívott és várva várt Úrnő. Miután bemutatta boszorkáit, megkérdezi tőlük, mit kerestek, merre jártak és mit hoztak magukkal.

„1 Hag

I have been all day looking after  
A raven feeding upon a quarter.  
And soon as she turned her beak to the south,  
I snatched this morsel out of his mouth.”

Ezután a többi tizenegy is beszámol, a *rontás gazdag kelléktárát* sorolva fel. Halljuk a magyar szöveget:

„1 boszorka

Egész nap csak azt kerestem,  
Merre foszt döghúst a holló,  
És mikor délfele fordult a csőre,  
Ezt a falásnyit tőle kiloptam.

2. boszorka

Farkas szőrét gyűjtöttem,  
Veszett kutya szájtajtékát,  
Viperafült, hulla szemét,  
Mióta az est leszállt.

3. boszorka

Éjen át a földre bujtam,  
Mandagóra-nyögést lesve,  
Gyökerét kiszakitottam  
Még a kakasszó előtt.

4. boszorka

Egy koponyát választottam  
Temetői csontrakásból,  
Kriptából és sírgödörből,  
Halálra rémült az ör.

5. boszorka

Nappal bölcső alá bujtam,  
És az alvó csecsemőből  
Lélegzetét mind kiszívtam,  
Dajka orrát megcsavartam.

6. *boszorka*

Volt egy töröm: mire volt jó?  
Megöltem egy gyermeket.  
Háját dudás poharába...  
Hamis hangon visitott.

7. *boszorka*

Gyilkos lógott hosszú láncán,  
Szét és nap kiszántotta.  
Izmát vágtam, haját nyirtam,  
Szélbe szórtam rongyait.

8. *boszorka*

Kuvik-tojást, sötét tollat,  
Békavért és háta csontját  
Megszereztem: bőriből  
Lélek-örzöt keritettem.

9. *boszorka*

Vad füveket gyűjtöttem:  
Beléndeket, бүrköt szedtem.  
Nadragulyát, holdrutát,  
Megugattak a kutyák.

10. *boszorka*

Bulldog fogát elraboltam,  
Az árkot meg átugrottam,  
De a házhoz visszamentem,  
Macskát öltem, agya itt van.

11. *boszorka*

A faltővi varangyokat  
Megbűvöltem, kigörögtek.  
Bagoly szemét meg kivájtam,  
És ez itt egy denevérszárny.

*Az Úrnő*

Megígértem, el is hoztam:  
Szarvas mákot, cipruságot,  
Síron termett fügefákat,  
Sajtott cserfakéreg-levet,  
Mérges gyíkvért, viperabőrt.....  
Elkezdhetjük orgiánkat !!!” („And now our orgies let's begin.”)

Ezután gonoszidéző *Invokáció*-jában arra buzdítja boszorkáit, hogy „háborítsák föl az elemeket, keljen éjféli nap, déli csillagok”. Köztük megidézi a „hármass csillagot” „once,

twice, thrice the same”), azaz Hecatét, a fő-fő-boszorkányt. Újabb varázsszavak hangzanak el, majd hamut és tűzkövet dobnak hátra a bal válluk fölött „nyugati irányba”, a viharkavarás jól bevált módján. Hogy sikerük teljes legyen, újabb bájolásba kezdenek:

„Körbe és körbe és körbe,  
Míg köd gomolyog, kialszik a fény,  
Nem látszik, nem érzik testi alak.  
Ég a kanóc, a viasz megolvad:  
Szórjatok bűvös cseppeket is,  
A földre, a légbe, körbe és körbe.  
Körbe-körbe,  
Körbe-körbe.  
Míg zene zendül,  
Dobban a ritmus,  
Mely táncra való,  
Bűbájra való!”

Jonson lábjegyzetei szerint, amelyekkel nyilván racionalizálni kívánta a szövegek „eretnek” eredetét, négy forrást használt, azaz:

- *a hiedelem-hagyományt*. Fogalmazása szerint: “Iskoláskoromban mesélték.”
- *az antik irodalmat*. Így például a Dame elődjei sorában Circe, Simatha, Alpheus, Dipsas, Medea, Canidia, Sagana, Megacra neve szerepel.
- nem véletlenül: *a király Daemonológiá-ját*.
- végül *a középkori morálítások allegorikus alakjait*.

Így azután a tizenegy „pogánykori” boszorkány egyúttal a különböző „keresztény” vétkeket is képviseli, azaz: Ignorance, Suspicion stb., akik Jonson értelmzésében egymást nemzik, illetve szülik. Tehát:

a „pikkelyruhas, álmos, buta Tudatlanság”,  
a „félénk, álomnélküli, vad Gyanú”,  
az „egyetlen, nyitottfülű Hízékenység”,  
a „kétarcú Hamisság”,  
a „lógóarcú Zúgolódás”,  
a „villás nyelvét köszörülő Rosszindulat”,  
a „homlokát vesztett Pimaszság”,  
a „sanda tekintetű Rágalom”,  
a „feketeajkú Káromlás”,  
az „epét izzadó Keserűség”,  
a „lángoló szemű Dühöngés”,  
és mindezek összefoglalója, a „Bajkeverő Dame.”

Őket váltja fel a színen a példás életű és hősi halálú Királynők dicsőséges serege. A kopogó, dobogó, táncos ritmust méltóságteljes, hömpölygő verssorok váltják föl. Az

apoteózis veszi át az uralmat és határozza meg a stílust. A királynőket a Perseus-jelmezben színre lépő Hősi Erény mutatja be:

„So should at Fame's loud sound and Virtue's sight,  
All dark and envious witchcraft fly the light.”

azaz

„Ha zeng a Hírnév s feltűnt az Erény,  
Minden boszorkát messze űz a fény.”

majd pár sor után:

„Sötét Erünnisz, pokolszülte Gög  
Élezte tán boszorkák fegyverét,  
Hogy győzni véljék magát az Erényt?  
Amelyet szültem s adtam erejét!...  
Ez íme itt Dicsőség csarnoka,  
Jól zengő ércből. Minden oszlopa  
Emberteremtő költők s hőseik!  
Boldog tollakkal írott tetteik.”

A királynőket a Hírnév „kronológiai” sorrendben mutatja be:

- *Penthesilea*, Ares leánya, az amazonok királynője, Trójánál a görögök ellenfele,
- *Camilla*, a volszkok hercegnője Diana szolgálatában,
- *Thomyris*, a masszagétek királynője, a perzsa Cyrust győzte le hatalmas csatában,
- *Artemisisa*, férje hű társa, Caria királynője, Xerxes hadához csatlakozott a görögök ellen,
- *Berenice*, Egyiptom királynője, akinek áldozati hajfűrtje az égben csillagképpé változott,
- *Hypsicratea*, a pontusi Mithridates felesége, Pompeius elleni harcának résztvevője,
- *Candace*, ethiópiai királynő, utódait is róla nevezték el,
- *Boadicea* (avagy Bonduca), a brit sziget keleti részének királynője, felkelést vezetett a megszálló rómaiak ellen,
- *Zenobia*, Palmyra királynője, hadaival egy időre megszállta Kisázsia és Egyiptomot
- *Amalasunta*, az osztrogót Theoderic lánya, Ravenna úrnője,
- *Valasca*, akinek a vezetésével a csehöldi nők lemészárolták durva, barbár férjeiket, és amazon-államot alapítottak,
- végül a legszebb uralkodónő, *Bel-Anna*, az Óceán Királynője, azaz Dániai Anna, Jakab király felesége.

A rontást legyőzte és felváltotta az apoteózis. A világrend, a természet megbontani szándékozott rendje tehát helyreállt.

Nyilván fel kell tennünk bizonyos kérdéseket, abban a reményben, hogy ha nagyon vázlatosan is, de a saját területünkre érvényes válaszokat adhassunk.

Az első kérdés: van-e drámairodalmunkban olyan mű, amelyben szerves, szükségszerű kapcsolat van a szent és a profán gondolkör között? Van-e, amelyben boszorka és királynő játszik jelentős szerepet, amelyben egyaránt megszólal a rontás és a dicsőítés hangja?

A válasz megadása előtt azonban egy kis kitérőt kell tennünk és anélkül, hogy túlságosan belebonyolódnánk a folklorisztika tudományába, szemügyre kell vennünk a hazai boszorkányhit múltbéli „helyzetét”. A középkor óta évszázadokon át tartó folyamatosságot bizonyítják a rendszeresen megtartott boszorkánypercek. Pócs Éva nemrég megjelent remek összefoglaló művében (*Élők és holtak, látók és boszorkányok*) megállapítja, hogy az első ismert magyarországi boszorkányper Bernát soproni német tehénpásztor pere volt 1529-ből, az utolsó pedig 1781-ből, 13 évvel a betiltás után, Dul Mihályné Ágos Anna tiszapüspöki asszony pere Egerben, 1781-ben.<sup>3</sup> Ben Jonson boszorkányai Pócs Éva kategorizálása értelmében „C-típusúak”, „éjszakai” boszorkányok voltak, s nem egymásra irigykedő, egymást feljelentő falusi vénasszonyok. A „boszorkányszombat” pedig „a szellemboszorkányok és elragadottjaik gyűlése, mulatsága, vagy egyéb tevékenysége az alternatív létben”.<sup>4</sup> Erre is akadt nálunk példa. A jonsoni Dame-nek megfelelő, eufemisztikus nevén szólítva: „Szépasszony” és csapata sem volt ismeretlen nálunk. 1727-ben Kamocsán, Komárom környékén egy „boszorkány” és unokája úgy dicsekedett, hogy „a világ legvégére mentek, ott nagy lakomákban vettek részt, majd leszálltak a vizek aljára, [...] később elmentek az egek határába, és ott is részt vettek egy nagy vásáron.”<sup>5</sup> A Szépasszonyról azt is tudni kellett, hogy „nem jó a nevit emlegetni, mert bajt tanál csinálni.”<sup>6</sup> Az ehhez hasonló adatok tömege, amelyeket főleg Schram Ferenc nagyszabású forrásközléseiben (*Magyarországi boszorkánypercek I-III*, 1970, illetve 1982) lehet nyomon követni, nagyon is eleven hagyományról tudósít. A narratívák jellemző vonása, amelyben a modern kutatás megegyezik, hogy a hazai boszorkányszombatokról szóló híradásokból teljesen hiányzik az „ördög”, vagyis a keresztény hit Gonosz alakja, a Sátán és kísértőinek megszemélyesítése. Az adatok archaikusabb, pogánykori rétegekről tanúskodnak.<sup>7</sup>

Nehezebb helyzetben vagyunk, ha a „rontások” szöveghagyományait keressük. A perekben ugyanis legfeljebb a „praktikákról”, a felhasznált „kellékekről” esik szó. Természetes védekezéséppen pedig csak az *elhárítás*, az „*oldás*” szövegei hangzottak el. Erdélyi Zsuzsanna nagy gyűjteményében, az archaikus népi imádságok feltárása és megőrzésekor „nem engedélyezett, tiltott szövegek”-ként jellemzi a rontó ráolvasásokat. Jórészt csak idézetként, betétként lehetett fellelni őket. Egy példa a „Szent Antal tüze” című szövegből: „menyek, menyek ennek az Eksz Ypszilonnak / Szépsége látogatására, / Csontja hasogatására, / Piros vére megivására.” Majd később: „Elmék ennek a kis Jancsikának / Piros vérét színi, / Szálkás husát szaggatni, / Apját, anyját nyugtalanítani.”<sup>8</sup> Kálmány Lajos

<sup>3</sup> Pócs 1997, 2. lap 1. jegyzete

<sup>4</sup> Pócs 1997, 13-14.

<sup>5</sup> Klaniczay 1998, 290.

<sup>6</sup> *Magyar Néprajzi Lexikon*, Budapest, 1982, V. kötet, 5.

<sup>7</sup> Klaniczay 1998, 289.

<sup>8</sup> Erdélyi 1976, 117-119.

még 1918-ban közölt egy „igen ritka” rontóigét, melynek utolsó sora volt a „titkoserejű hatásos mondás”: „Ördög nevibe ajállak, dögöjjé mög mingyá!” Az adatközlő szerint „Tordán vót ojan embör, hotyha eszt a lónak elénekölte, a lónak mök köllött dögleni.” Kálmány ehhez még hozzáfűzi: „...mivel hangosan kellett énekelni, nem mint a dallamnélkülöző ráolvasásokat, elveszelődtek.” Így tehát nem csodálkozhatunk az adatok ritkaságán.<sup>9</sup> Az epika és dráma határán álló népballadáink őriztek meg néhány hasonló hangvételt, konkrét személyre irányuló átkot. (Például *Fehér Anna* balladájában.)

Mindezek után a második, számunkra még fontosabb kérdés az, hogy drámaíróink éltek-e ezzel a hagyománnyal, „átemelték-e” az irodalomba a hiedelemvilágnak ezeket a maradványait? Mindenesetre figyelmeztető jel, hogy a *Régi Magyar Drámai Emlékek* név- és tárgymutatójában sem a „boszorkány”, sem a „rontás” címszó nem szerepel.

Írott szövegeinkben eleinte csak töredékek villannak föl. Így például az 1759-es csíksomlyói misztériumdrámában egyetlen sor utal erre a világra: „gusaljasba gyült Denevér leánkák...” – mondja a szöveg.<sup>10</sup> Egy áldozócsüttörtöki játékban elhangzó „értelmetlen mágikus-mitologikus részletnek” minősíti Dömötör Tekla az alábbi sorokat: „Mi van ma, mi van ma? / Áldozócsüttörtök. / Az ég megzendüle, / A föld megrendüle. / Az Árgyélus madárkája / mind összecsördüljön. / Éjjente boszorkányok / mind összecsördülnek.”<sup>11</sup>

Európai irodalmi hatást jelez, hogy Kazinczy Ferenc 1791-ben a *Helikoni virágokba* szánja a boszorkányjeleneteinek fordítását, amely azonban elveszett.<sup>12</sup> Katona József egy német lovagregény dramatizálásakor (*Der böse Findling oder der Schauerturm*) 1812-ből ránk maradt „eredeti nézőjáték”-ában, *A borzasztó toronyban* jelentős szerepet ad Zemblának, aki „Tóbiz nevelőanyja, boszorkány”, és „egy iszonyú környéken lakik, ahol nem egyéb, csak mérges kígyók és békák vagynak, és olyan bűdös, kénköves a levegő, hogy alig lehet kiállni...” Az egyik instrukció szerint Zembla felszólítja Tóbizt, hogy nézzen egy tükörbe, majd „Háromszor megkerüli, némely érthetetlen szavakat mormog, minden oldalról megilleti a kezében lévő tölgyfa vesszejével...”. Később két szereplőt egy „keszkenőre” állít és eltünteti őket. Ugyanebből a célból „Vesszejével mind a négy világrészére vág, körülugrálja Tóbizt és némely érthetetlen szavakat mormog.” Figyelmünkre méltó azonban, hogy, – mintegy ellensúlyként – a dráma vége felé magasztos „Szózat” hangja csendül meg:

„STANNÓ: Kicsoda szólít engemet?

SZÓZAT: Az erkölcs barátja, az ártatlanság szabadtója.

STANNÓ: Akárki légy, jóltévő valóság, köszönöm tenéked, a setét jövődöt ismét megvilágítja bennem a reménységnek egy sugára...Csillagokon túl lévő megfoghatatlan valóság! Itt a porban imádom szentséges végzéseidet!”

A boszorka rontásával szemben tehát megszólal az apoteózis hangja is.<sup>13</sup>

A döntő példa azonban irodalmunkban az a „Színjáték öt Felvonásban”, amelyre – *Csongor és Tünde* címmel –, Vörösmarty Mihály 1830. szeptember 22-én „Előfizetési

<sup>9</sup> Kálmány 1918, 105.

<sup>10</sup> Fülöp 1897, 130.

<sup>11</sup> Dömötör 1983, 215.

<sup>12</sup> Bayer 1897, I. 213.

<sup>13</sup> Orosz 1974, 28.

Jelentés"-t tett közzé.<sup>14</sup> Amikor a múlt ősszel posztgraduális szeminárium keretében foglalkoztam Jonson maszkjátékával, hangosan olvastam fel a boszorkányok beszámolóját. Hirtelen távoli, ismerős ritmus dobogása merült fel emlékezetemben. Olyan versforma, amely Erdélyi Zsuzsanna véleménye szerint „nehezen meghatározható”, rímes-rímtelen, gondolatpárhuzamra épül, hangsúlyosan lüktet, „szabálytalan hosszúságú ütemes egységekké” alakul.<sup>15</sup>

„Mit kerestél? - Mit találtál?

Loptam, loptam egy tojást.

Add, hadd lássam, micsodást.

Tarkabarka. Szép tojás.

...

Mit kerestél? Mit találtál?

Parti bürkön kék bogár ült.

Add, hadd lássam. - Útra készült,

S megfogám. Nem hoztad el?

Domb alatt tehén legel,

Annak adtam, hogy pusztuljon.

Teje tőle megromoljon,

Borja téjtől dombra hulljon.

Ott megesszük, jó ebéd lesz.

Jobb, ha esszük” mint ha ő esz.”

Ez a szöveg a három közül két manó, „ördögfi”, Kurrah és Berreh, színpadi „belépője”. Nem sokkal később, amikor „MIRÍGY, boszorkány” rádöbben, hogy az ördögfiak az ő, rókává változtatott, lányát is megették, ilyen rontást ígéz rájuk:

„Vessz meg érte, hogy megetted.

...

Vére benned föllobogjon.

Égj miatta, mint pokol.

...

Mindenik falat haraggá

Forrjon össze bennetek:

A gyűlölség ostorozzon,

Egymás ellen felhúszítson,

Marakodva vesszetek.”

Mármost miféle teremtmény ez a Mirigy? A már említett kategorizálás értelmében a „B” és „C” típusú alakok kevert formája lenne: a „földi” szinten paraszttasszony, vén udvari szolgáló, tehát valóságos, mindennapi lény. Másrészt mítikus-varázsos ereje van. Arra is képes, hogy párbeszédbe keveredjen a Pokollal. A költői műben elfoglalt helyét

<sup>14</sup> *Vörösmarty Mihály Összes Művei* IX. kötet: *Dramák IV. A Csongor és Tündéből* vett összes idézet ebből a kiadásból való.

<sup>15</sup> Erdélyi 1976, 35.

pedig legpontosabban Horváth János határozta meg: „...nem is véletlenül árt, mint a Gyergyai vénasszonya [...], hanem kezdettől fogva szándékosan, s mindvégig kitartón s következetesen [...] negatív idealizált (stilizált) lény: szimbólum. Az ideál megvalósulását akadályozó, hátráltató, ideáellenes erő.”<sup>16</sup> (A Gergei Albert *Árgirus*-ában szereplő „Vén kofa” alakjával való összefüggéseinek elemzésére ezúttal sem hely, sem idő nincsen.) Mirigy fontos vonása az *alakváltoztatás képessége*. Csongor számára először „kaján anyó”, aki a virágzó almafa alatt „kötözve ül”. Később az üldözött manók döbbennek rá: „Vén Mirigy volt a bagoly!”, illetve „vén Mirigy volt a tehén!”. A darab III. felvonásában ismét alakot vált: „Most én kővé változom, / Rút, varacskos régi kővé...” – és ebben az alakjában kordén húzatja el magát a manókkal. Néhány jelenettel később Kurrahhall közli, hogy egy közeli házban: „Ott most én lakom cselédes / Tiszta özvegy képiben.” Az átváltozásoknak azonban még nincsen vége. Balga riadtan tapasztalja, hogy „Két alakban egy boszorkányt” látott. Először a szobában lévő szekrény ajtaját megnyitva, majd az ajtó felé fordulva, a hasonmását. Vörösmarty instrukciója szerint „*alakjai kétfelől söprüvel kergetik, míg végre az ablakon kiugrik. Mirigy' alakjai egyesülnek.*” Legközelebb a „borított kút”-nál találkozunk Miriggyel, ahová „Kis leányzó képiben, / Jóstanácsot elfogadni / Csongort erre csaltam el.” Ott búvóli meg a kutat a ráolvasás rövid hangsúlyos szövegével:

„Forj kút' habja. forj,  
Tajtéket sodorj.  
(*Egy írást tart a' kút fölé, mely magától meggyúl.*)

Csalfa eskü vérrel írva,  
Bűnös szívtől lángra gyúlva.  
Mély vizedbe hull le hamva,  
Forj kút' habja, forj.  
Csillag, melyen a halál  
Csonton, embercsonton áll,  
Felhő, mely a' síra száll,  
A' hol vérzik a fűszál,  
Szél, mely tűzben lángolál  
Benn veszők' siralminál,  
Szálljatok le, szálljatok le,  
A' jók kútba nézzetek le.”

Majd később így folytatja:

„Kút' leánya,  
Kút' csodája,  
Légy az ifju'  
Csalogánya.  
Hol hazája  
Várva várja  
Megpihentét

---

<sup>16</sup> Horváth 1969, 74.

Ott találja.  
Csak szeretett,  
Soha Tündét,  
Bár kívánja,  
Meg ne lássa,  
Mindörökre,  
Mindörökre,  
Ne találja.  
Kész a' jóslat veszedelme,  
Itt a vendég, most helyemre."

A *rontás*nak működni kell. A közeli barlangba rejtezik, ahonnan azután szépséges igéző sorokkal vezeti tévútra a szerelmes Csongort. „Szózat”-ában az alakváltást a versforma is tükrözi:

„A' mit látni fogsz, kövesd,  
Szép leányka, meg ne vedd,  
Arcza csendes mint az est,  
Kit hunyó naprózsa fest.  
Szeme tündök, mint az est,

Mellyben csillag' fénye reng,  
Lába könnyű, mint az est,  
Melly a szellőn játszva leng,  
Úta arra, hol az est  
Alkonyába dőlni kezd,  
Arra indulj, ott pihenj meg,  
Ott találod a' kegyest..

Hát hogyna indulna tévútra ilyen libbenő muzsikájú sorokra a szegény félrevezetett Csongor. Persze, mint tudjuk, a szerelem ereje még ennél is nagyobb és a két fiatal, – igaz, hogy csak a „rideg és szomorú” éjben – de mégis együtt örülhet. Ez az „éj”, pontosabban „az Éj” azonban kulcsszó mondanivalónk folytatásához.

Tünde és szolgálója, Ilma – az ötödik felvonás kezdetén – „kietlen táj”-ra érkezik. Ilma riadalmára úrnője, aki nyilván ismerősebb a mítikus földrajzban, csitítgatja: „Légy nyugott, 's ne aggj veszélytől. / Hű árnyéka bánatomnak. Itt az Éj' országa van. [...] Vég utat tesz most szerelmem: /Itt vesz enyhet vagy halált. / Jer, kövess e' vég utamban. / 'S lássad ott az Éjt magát. [...] Ő az, kit keres reményem, / Ő az éj' gyász asszonya. / Nála vannak rejtve mélyen / A' jövendők' titkai.” Nem szükséges, hogy belemenjünk régebbi vitákba, amelyeket az összehasonlító irodalomtudomány folytatott le az Éj alakjának eredetéről. Egyet azonban hangsúlyoznunk kell: nevén kívül semmi köze nincsen a mozarti *Varázsfuvola* szereplőjéhez. Megint csak Horváth János meghatározása a legpontosabb: „...már tisztára gondolati, sőt erkölcsi jelentőségű fikció: a lét forrásának, az ítélő hatalomnak székhelye”, – Vörösmarty „műköltői leleménye”. Messze túl van mindenféle

eföldi „királynőségen”, kozmikus-transzcendens jelenség, hiszen „Az idő, az Éj az úr mindenek felett.”<sup>17</sup> Költői leleményt és magasrendű ízlést bizonyít az is, hogy – verstanilag és ezzel együtt hangulatilag is –, ez a szereplő merőben más lejtésű, súlyos, jambikus sorokban szólal meg. Hallgassuk csak:

Sötét és semmi voltak: én valék,  
Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj.  
És a' világot szültem gyermek ül.  
Mindenható sugárral a' világ  
Fölkelt ölemből, megrázkodtatá  
A' semmiségnek pusztaságait,  
'S ezer fejekkel a' nagy szörnyeteg,  
A' Mind, előállt.

Monológjának folytatása sem kevésbé fenséges, magába öleli az egész Univerzumot, hatalmas időléptekkel haladva:

Sötét és semmi vannak: én vagyok...

hogy azután hasonló hömpölygő dallammal búcsúztassa magát a Létet:

De hol lesz a' kő, jel, 's az oszlopok,  
Ha nem lesz föld, 's a tenger eltűnik.  
Fáradtan ösvényikből a' napok  
Egymásba hullva, összeomlanak:  
A' Mind enyész, és végső romjain  
A' szép világ borongva hamvad el,  
És a' hol kezdve volt, ott vége lesz:  
Sötét és semmi lesznek: én leszek,  
Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj.

A világegyetemet mozgató erők *hatalmas apoteózisa* ez – ugyanabban a műben, amelyben helye volt embereknek és manóknak és Mirigy boszorkányos rontósikereinek is. Látogatóitól ez a szinte megfoghatatlan fenséges alak a magyar irodalom talán két legszebb sorával a költészet zsoldáros muzsikájával búcsúzik:

Omoljatok nem késő habzatok,  
Az Éj az álmok' partjain bolyong.

A „szent és profán” világszemléleti ellentétéből/egységéből kiindulva példaként emlékeztettem két világirodalmi nagyság egy-egy drámai művére, amelyekben az alkotói koncepció szintén eredendő egységben látja-láttatja ezt a kettősséget. Tapasztalhattuk, hogy e két világ, két réteg autentikus megszólaltatására költői eszközeik is hasonlóak,

---

<sup>17</sup> Horváth 1976, 70, 91.

majdhogynem azonosak. Rövid sorokban, lüktető-dobogó táncritmusban kap hangot a rontás – méltóságteljes jambikus verslábakra épül a királyi fenség apoteózisa.

Nyilvánvaló, hogy a két művész egymást nem ismerve (hogyan is lett volna lehetséges?) egymástól függetlenül használta költői eszközeit. A hasonlóságnak egyetlen oka lehet: mindketten valami ősi, de még eleven összeurópai (de talán nem csak európai), a mélyrétegekből táplálkozó hagyományhoz nyúltak vissza. Feltételezhetjük, hogy olvasóik, illetve nézőik hitelesnek fogadják el ezeket a szövegeket. Ezért emelhették át az irodalomba és menthették át az ősi hiedelmek „tiltott” szövegeit, és helyezték velük szembe az apoteózis klasszicista ritmusát, a későbbi, az újra átért, antik műveltségéből származó hangvételt.

Úgy gondolom, érdemes volna utánanézni, hogy irodalmunk széles országútján nem bukkanunk-e más hasonló művekre, a tételünket bizonyító költői erejű alkotásokra.

\*\*\*

György Székely

### WITCHES AND QUEENS (Bewitching and apotheosis)

The paper starts with the sacred and the profane being often quite close to one-an-other. Just remember „the weird sisters” of Macbeth and their famous statement: „Fair is foul and foul is fair / Hover through the fog and filthy air.” The other interesting spectacular event was a *court masque* performed on February 2<sup>nd</sup> 1609 in the Whitehall of London, with the title: *The Masque of Queens*. The author was Ben Jonson, the designer of scenics was Inigo Jones, Alfonso Ferrabosco Jr. wrote the music, coreography was designed and instructed by Thomas Giles and Hierome Herne. Pagan tradition, folk heritage and beliefs lead us through centuries, to some of the outstanding 19<sup>th</sup> century Hungarian authors using the effects of enchanting and witchcraft.

## A PROFÁN MINT PÉLDÁZAT AZ ISKOLAI SZÍNJÁTSZÁSBAN

A középkori teológia egyik legfontosabb törekvése a világ látható jelenségei mögött felfedni a titkos jelentéstartalmat, mivel nem csupán a Szentírásnak, hanem a teremtés egészének is misztikus hermeneutikai tartalma van. Könyvként kell tehát olvasni a teremtést, melynek jelenségei mintegy tükör által nyilatkoznak meg számunkra, ahogy Alanus ab Insulis mondja frappáns versében:

„Omnis mundi creatura  
Quasi liber et pictura  
Nobis est in speculum.”<sup>1</sup>

A creatura egységes, nem jellemzi tehát az ellentétes értékek radikális elkülönítése, vagyis a magas (sublimis) illetve az alacsony (humilis) kultúra differenciáltsága. A humilis nem feltétlen jelent alacsonyabb rendűt, sőt: a középkor szemében ez jelentette a legmagasabb rendű értéket, hiszen, Isten Krisztus által, a parasztok és halászok nyelvén szólalt meg az evangélium (sermo piscatoris), s az írás értelmét elrejtette az írástudók elől, hogy kinyilatkoztassa az együgyűek számára.<sup>2</sup> Az Újszövetség nyelvi anyaga, az isteni igé hordozója a leghétköznapibb görög koiné, azaz népnyelv, a népköltészet és népi kultúra minden gazdagságával. A keresztény népi és a későbbi magas kultúra tehát végső soron egy töről fakad, s ezt bizonyítja permanensen a keresztény középkor majd ezer esztendeje, s régi irodalmunk számos kiváló produktuma. Erre nézve roppant tanulságos, hogy a magas kultúrán iskolázott későantik egyházatyák, pl. Ambrosius vagy Szent Ágoston miként asszimilálják a korábban megvetett népi hagyományt, mely nem csupán az evangélium szövegét jelenti, hanem a vulgáris (tehát népi) latin irodalmat is, valamint az írás gyermekként való olvasásának szükségességét. Szent Bernát pl. az *Énekek Éneke* kommentárjaiban hangsúlyozza a két ellentétes minőség tulajdonképpeni egységét: „Ó alacsonyság, ó magasság! ...e világ változásai közepette a magasság fölemeli az alacsonyt, hogy a viszontagságok el ne pusztítsák, a magasán levőt pedig visszafogja az alacsonyság, hogy a sikerek el ne kapassák. Mind a két dolog szerfölött szép, noha egymással ellentétes...”<sup>3</sup> A középkor filozófiájában, teológiájában és irodalmában egyaránt egyetemessé emelte e népiest, mely beépül prédikációiba, legendáiba, szakrális gyakorlatába, ünnepköreibe egyaránt. A bolond ünnepek és a bolond misék rituáléi a *parodia sacra*-k már szervesen kapcsolódnak ahhoz a karneváli képzetkörhöz, melyről Bahtyin értekezik részletesen

<sup>1</sup> *Rhythmus de natura hominis fluxa et caduca*. Idézi BÁN Imre, *Dante-tanulmányok*, Budapest, 1988, 15.

<sup>2</sup> Mát. 11.24.

<sup>3</sup> Auerbach 1985, 150-151.

kiváló monográfiájában,<sup>4</sup> s melynek Rabelais már csak kései – ha nem utolsó állomása. Erről győz meg minket a másik kiváló orosz történész, Gurevics is, aki – számos esetben Bahtyin egyoldalúnak vélt nevetéskultuszával, karnevál-eszméjével polemizálva – éppen az alacsony (humilis) és a magas (sublimis) kultúrák egységében látja a középkor megingathatatlan egyensúlyát, mely ideológiailag egyet jelent a szakrális és a profán egyidejű és egyenlő fajsúlyú jelenlétével.<sup>5</sup> Krisztus passiójába bohózatba illő, olykor drasztikusan profán, sőt trágár jelenetek illeszkednek, a középkori moralitások cselekménye az obszcenitás és paráznaság körül forog, s egyáltalán: oly magas a középkori irodalom mimézis szintje,<sup>6</sup> hogy nyugodtan nevezhetjük – Dante után szabadon – a művészeteket *Isten unokájának*, a természet gyermekének,<sup>7</sup> értve ezt akár a természet figurális utánzására is. Vagyis ami a lényeg: közvetlenül és terebélyesen nyilatkozik meg a középkor irodalmában a társadalmi és kulturális vertikum minden szintje – a legalacsonyabb rendűtől a legmagasabbig egyaránt, s nem is beszéltünk még a napjainkig is továbbélő paraliturgia gyakorlatáról,<sup>8</sup> a reformáció anyanyelvet priorizáló bibliakultuszáról, mely új paradigmáját teremti meg a 16. század népi műveltségének is, az énekköltészetéről és nyomtatott prédikációkról, valamint a 16. századtól Európa-szerte gyorsan terjedő ponyvairodalomról, mely immáron a népi kultúra egy újabb szintjét célozza meg. Mindezek természetesen keresztezik egymást, s jócskán átcsapnak egymásba.

A népies jelen van, él és hat századokon át a magyar kultúrában is, anélkül, hogy erről a kultúránknak tudomása volna. A Ferenc-legenda latin szövegének népi szemlélete, bensőségessége minden fordításban ugyanaz: a Jókai-kódexben is Isten szegénykéje marad Ferenc, aki nem csupán nagy költő volt, hanem „egyszersmind tulajdon lényének ösztönösen mesteri színésze is,”<sup>9</sup> s aligha vitatható el a laikus mozgalmaktól, pl. a beginizmustól sem a népi ihletés: a Margit-legenda misztikus aszkézise távol van minden teológiai tudálékosságtól, s a magas kultúrától egyaránt.<sup>10</sup> Ami jellemzi ezután is majd a magyar régiség századait, az nem más, mint a népi és magas irodalom kulturális szinkronja, sokkal inkább, mint más európai országokban, ahol már igen korán intézményesültek és elkülönültek a kulturális szektorok, melyek a társadalmi vertikumoknak megfelelően látták el funkcióikat. A profán tehát ilyenén módon szinte mindig a népiben jelenik meg, de exemplummá emelve az iskolai színjátszás színpadán, s a realiztikus hétköznapiaság a liturgikus drámának éppen úgy lényeges sajátága, amiként a keresztény művészet (főként a festészet) egyik alapminősége. Nem lehet véletlen, hogy mióta literatúránk magyarul is megszólalt, első drámának is tekintendő irodalmi alkotásunktól, az Ómagyar Mária-siralomtól kezdődően

<sup>4</sup> Bahtyin 1982

<sup>5</sup> Gurevics 1987

<sup>6</sup> Auerbach 1985

<sup>7</sup> *Hogy mi a művészetnek főszabálya: természetet követni mint tanítvány, s így a művészet Isten unokája.*

(*Isteni színjáték, Pokol, XI. 103-105.*)

<sup>8</sup> Erdélyi 1999<sup>2</sup>

<sup>9</sup> Auerbach 1985, 170.

<sup>10</sup> Klaniczay Tibor–Klaniczay Gábor 1994.

egészen a 18. századig ismeretlen a népi és magas kultúra merev elkülönítése, amiként a Mária-siralom – úgy is mint tragikus monológ, s úgy is mint a népi siratók analógiája – számos passiónk drámai csúcspontjaként értelmezhető.<sup>11</sup> Ez még a latin nyelvű irodalomban is erősen érezhető: középkori himnuszaink szemlélete aligha érthető meg egy viszonylag széles körű, jobbagyszármazású literatus réteg anyanyelvi hagyományának feltételezése nélkül.<sup>12</sup> Temesvári Pelbárt prédikációi pedig már olyan exemplumkészlettel vannak felvértezve, melyek nem csupán dramatikus törekvéseket mutatnak, hanem kimondottan magyar anyanyelvi közeg számára íródtak, s közvetítői mindazon mese-népmesei motívumoknak és vándoranekdotáknak, melyek profanításukkal ellenpontozzák a szakrális téma magasztosságát.<sup>13</sup>

Jóllehet az iskola, az oktatás mindig is fokozottabban ügyelt a tisztán morális és pedagógiai célok sterilebb megvalósítására, az iskolai színjátszás gyakorlatába is igen korán beilleszkedtek – pl. a certamenek révén – a vágáns és goliardikus hagyományok, A vetélkedés (másként: *altercatio, conflictus, disputatio*) 18. századig tartó műfaji prosperációja alatt számos közkedvelt tárgyat mondhatott magáénak. Így az élet és halál, a test és lélek, az igazság és hamisság, az egyes italfajták, mint pl. a bor és a víz stb. versengenek egymással rendesen az isteni személy (aki néző és bíró egy személyben) ítélőszéke előtt. A certamen szorosabban vett iskolás műfaj, hiszen a dialektika módszerének alapelemeit gyakorolhatták előadása folyamán a diákok, s emellett kiválóan beilleszkedett a később kibontakozó iskolai színjátszás alapműfajai közé, mely az alsóbb osztályok számára nyújtott viszonylag könnyen megvalósítható színjátszási lehetőséget.

Különösen népszerűnek mondható a Bor és a Víz, klasszikus mitológiai néven Thetis és Lyaeus vetélkedését előadó certamen, mely az iskolai színjátszás magyarországi hagyományaiban is jelentékeny szerepet játszott.<sup>14</sup> A téma számos változata mellett<sup>15</sup> a legnagyobb népszerűsége azok a dialógusok tettek szert, melyeket a hagyomány az angol goliardikus költészet legendás alakjának, Walter Mapes-nak (Map) tulajdonított. A *Goliae dialogus inter aquam et vinum* címen hagyományozódott szöveg<sup>16</sup> alapján létrejött számtalan latin variáns, parafrázis és fordítás éppen úgy szolgálta az iskolás retorikai oktatás és színjátszás céljait, mint az olvasás vagy a társasági időtöltés gyönyörűségét.<sup>17</sup> Az előbbinek egyik legszebb darabja az az 1793 körül Losoncon, az ottani református iskolában előadott *Thetis és Lyaeus* című iskoladráma,<sup>18</sup> míg az utóbbiról nem csupán az RMKT 9. kötetében közétett két 17. századi vers tanúskodik,<sup>19</sup> hanem a rákövetkező kétszáz év költői termésének számos

<sup>11</sup> Kilián 1981

<sup>12</sup> Mezey 1979, 194-217.

<sup>13</sup> Katona 1982

<sup>14</sup> János 1993

<sup>15</sup> Pl. Hagymási Bálint humanista munkája a *Opusculum de laudibus et vituperio vini et aquae*. Hagenau, 1517.

<sup>16</sup> Latin szövegét kiadta (WRIGHT, *The latin poems commonly attributed to Walter Mapes*, London, 1841 nyomán) Bernáth Lajos (1903, 237-240.)

<sup>17</sup> A dialógus szövegtörténetét összefoglalta Varga Imre: RMKT 9, 715-720.

<sup>18</sup> Kiadása: Protestáns iskoladrámák, 565-572.

<sup>19</sup> RMKT 9, 427-442.

darabja is. Így pl. Baróti Szabó Dávid *Thétis és Bakhus: avagy A Víz és Bor között támadt Pör* c. költeménye ugyancsak a középkori goliárdverset travesztálja, s a téma örökzöld voltát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy hasonló certameneket még a 19. század első felében is műveltek.<sup>20</sup> A dramatikus és epiko-lírai formák iskolai változatai mellett nem kevésbé fontos a műfaj történetében az a néphagyomány, melyben pl. a farsangi és böjti ételek küzdelme mellett szintén jelen van a Bor és Víz vetélkedésének motívuma, mint ahogy az iskolai színjátszásba is beszivárognak folklorisztikus elemek.<sup>21</sup> Erre nézve igen jó példa az 1765-ben *Sátor-Alla-Ujhel mező Városában* előadott *Bakhus* c. pálos iskoladráma,<sup>22</sup> mely egyszerre farsangi bohózat és antik mitológiai paródia. A farsangi és böjti ételek vetélkedésére nézve két 17. századi példa is rendelkezésünkre áll: a *Bakhusnak vétlen rabsága idejének legjobb korában* c. közköltészeti alkotás, valamint Gyöngyösi István szellemes költeménye a *Márs és Bacchus egymással való viaskodása*.<sup>23</sup>

A bor és a víz vetélkedésének magyar nyelvű fordításai és parafrázisai mellett a *Goliae dialogus* szövegének sok latin variánsa is közkézen forgott.<sup>24</sup> Ezek szövege általában rövidebb az autentikusnak tekintett Wright-féle kiadás textusánál, s ahogy azt Varga Imre meggyőzően dokumentálta, az eredeti 41 helyett általában 30-32 strófát tartalmaznak.<sup>25</sup> Ugyancsak Varga Imre közölte a *Thetis és Lyaeus* c. iskoladráma 1747-ben Losoncon előadott latin szövegét, amely eddig egyetlen bizonyítékunk volt a latin dialógus előadására.<sup>26</sup>

Az általunk felfedezett újabb variáns azonban mintegy nyolc évvel korábbi, 1739. évi előadásról tudósít. A certamen szövege meglepetésszerűen bukkant elő egy dekretumokat, oklevélmásolatokat, helytartótanácsi leiratokat, stb. tartalmazó 18. századi vegyes kolligátumból,<sup>27</sup> az előadásra utaló pontos dátummal: *In scenam Anno 1739. bonis amicis oblata*. A jó barátok által 1739-ben bemutatott dialógusnak azonban nem ismerjük a helyét, erre nézve sajnos semmiféle utalás nincs a kézíraton. Analógiás alapon azonban megkockáztatható az a hipotézis, hogy ez az előadás mintegy előzménye lehetett az 1747-es, bemutatónak, s talán ugyanazon protestáns tanintézményhez kapcsolható, melyben később előadták a magyarított változatot (Losonc, 1793 körül). Ezt látszik erősíteni az a tény is, hogy a certamen szövege – egy-két jelentéktelen szinonima-variánstól illetve tollhibától eltekintve – szinte szó szerint egyezik a Varga Imre által publikált változattal. Éppen úgy 31 strófából áll, – s akárcsak a losonci variáns esetében – a Wright-féle szöveggel szemben mindössze három strófának nincs

<sup>20</sup> Pl. Desseffy József *A bor és a víz* c. verse, melyben a bort magasztalja. (Hébe, 1825)

<sup>21</sup> Dömötör 1983, 90.

<sup>22</sup> Kiadása: Pálos iskoladrámák, 105-138.

<sup>23</sup> Dömötör 1983, 90.

<sup>24</sup> Kiadta Varga Imre (RMKT 9, 715-720.)

<sup>25</sup> Protestáns iskoladrámák. I, 573-78.

<sup>26</sup> Protestáns iskoladrámák I, 574-578.

<sup>27</sup> A kolligátum provenienciája nem állapítható meg, valószínű azonban a zempléni, abaúji, kassai eredet. A certamen szövege sajtó alatt.

megfelelője,<sup>28</sup> továbbá strófák sorrendje is megfelel a losonci előadás strófasorrendjének.<sup>29</sup>

Mindenesetre ez az 1739-ben bemutatott előadás pillanatnyilag a legrégebbi dokumentált színrevitele a Bor és a Víz vitájának, melynek cselekménye meglehetősen summásan összefoglalható: az író egy vendégségben magára maradván az italtól félholtan, az illuminatio emelkedett, exstaticus állapotában lelkével a harmadik égbe szárnyal, ahol különös dolgot lát: az ítélő Isten színe előtt mint al- és felperes Thetis és Lyaeus perlekednek egymással. Ezt tudatja az első tizenkét sor, s ami utána következik az nem más, mint szabályos vád-és védőbeszéd a törvényszéki actiók mintájára, ó- és újszövetségi argumentumok mindkét részről alaposan megtámogatva. A pro és contra érvek meghallgatása után az isteni fenség a Bor, azaz Lyaeus érveit súlyosabbnak találván néki ítéli a győzelmet, mire az égiek hangos ujjongásra fakadnak, mire az eddig csendesen vizionáló exstaticus is felriad, immáron végérvényesen megerősödve annak tudatában, hogy *a bor mégiscsak előbbrevaló ital a víznél, s egy Amennel tesz pontot a bor imígyen kiharcolt nagyobb dicsőségére.*<sup>30</sup>

A profán és a szent kettős kötődésében – *in contrario* – mutatkozik meg a sírás és nevetés egymással éppen nem ellentétes érzelmi reakcióival kísért spectaculum. A látvány, akár élőkép, színpadi jelenet vagy akár csak egyszerű festett díszlet már a példázat része, nem csupán járulékos, illusztratív elem, hanem lényegi mondandót hordoz. Felettébb fontosnak tartották a látványos elemeket, a technikai–szcenikai megoldásokat a jezsuiták,<sup>31</sup> a ránk maradt díszlettervek az illúzióteremtés minden vizuális eszközét felhasználják. A mitológiai alakok, morális allegóriák, alvilági és pokolbéli szörnyek látványa már önmagában is alkalmas volt arra, hogy a nézőt egy más tér- és idődimenzióba transzponálja, így a játékban a szöveg sok esetben csupán a vizualitást illusztrálta. Míg a jezsuiták megmaradtak az iskolás poétikák diktálta előírásoknál, addig pl. a csíksomlyói ferencesek nagyobb liberalizmussal, mondhatnók: a szent és a profán szinte középkori egységében mutatták föl az ellentétekben elrejtett igazság példázatát. Ez a néphez – és a népi kultúrához – igen közel álló rend szakítva a retorika iskolásabb eszközrendszerével egyrészt a népi kultúrához közel álló színpadi dikciót alakít ki, másrészt pedig alkalmazza mindazokat a komikus elemeket, melyek forrásai a nevelésnek, mely által sajátítják a nézők az igazságot, s az erkölcsi nemességet. A nevetés eszköz tehát az egyes ember üdvtörténetében, a Krisztushoz való felemelkedés egyik útja. S Bár pedagógiai értelemben a nevetés csupán a bűnök megutáltatása végett megengedhető,<sup>32</sup> a vaskosabb népi realitás mégis vérbő

<sup>28</sup> 9., 27., 31. strófák

<sup>29</sup> Megfelelések a Wright-kiadás szövegével: 1-6, 15, 12, 23, 22, 13-14, 19, 16, 7, 25, 10, 11, 8, 24, 23, 17, 27, 30-31, 37, 39, 40.

<sup>30</sup> L. erről részletesen: János 1993

<sup>31</sup> Sopron Collection

<sup>32</sup> „...porro id Comoedia restatur in moribus, quod ita risum moveat propter turpitudinem, ut indignationem non eexcitet, ita pareat delectationem ut inimia neminem afficiat.” L. Alszeghy 1913, 36. A kérdés poétikátörténeti összefoglalása: Bán 1971; *Retorikák a reformáció korából*.

szóáradatban zúdul azon aczél szíví és barom Emberek nyakába, akik Krisztusnak halálán semmit nem keseregnek.<sup>33</sup>

„ Az ifiak löttek kaczer mén lovakká,  
A vének változtak rut kecske bakokká,  
Más feleségére távol után nyerít,  
Mézes pálinkával ki szeretőt kerít. ”<sup>34</sup>

Ez a több ponton is népi gyökerű színpadi dikció az iskolai színjátszás egyik alapminőségeként számos csiksomlyói darabban hosszabban is bemutatásra kerül.<sup>35</sup> Ugyanez gondolatkör nyer aprólékosan részletező, retorikailag is jól artikulált, ízes, népi beszédmódban:

A részletező módon megnyilatkozó profán téma színpadképíleg és dikcióban egyaránt a groteszkben realizálódik, s aligha a karneváli rítus ellenére, hiszen a szakrálist ellenpontoszó hangnem már-már olyan prédikáció paródiára emlékeztet, melynek szereplői a középkori és reneszánsz vásári komédiáknak éppen úgy visszatérő figurái, mint ahogy alaptípusaivá váltak a képzőművészet és a költészet barokk allegóriáinak is.<sup>36</sup> Így pl. távoli analógiaként idézhető az 1391-ben előadott *insbrucki húsvéti játék*, melyben a szakrális cselekményt meghaladó terjedelemben kap helyet a komikum minden formája,<sup>37</sup> erősen emlékeztetvén mind a *farce*, mind pedig a *commedia dell' arte* megoldásaira. A csiksomlyói passiók mértékletesebbek ugyan a profán, komikus helyzetek felmutatásában, ám témájuk aligha indokolja szervesen a bujaság rabjainak ilyen részletező előszámlálását:

„Rut paráznaságot el rendelő szemek,  
Kabalák módgyára hinnyogó szeméjlek,

És házas ágyokat fertéztető ebek,  
Mint ménesek után vigyázó öszvérek.  
A szent házasságnak szép palásttya alatt  
Férjetek ágyába kik szültök sok fattyat

S hát, kik szent életnek álnok képe alatt,  
Juh bőrbbe takarva tápláltak nagy farkast.  
Mit mondok, sütt híres és böstelen kurvák,  
Valjon kesergitek Krisztusnak halálát?

<sup>33</sup> Fülöp 1897, 129.

<sup>34</sup> Fülöp 1897, 65.

<sup>35</sup> Kilián 1988; Kedves 1999

<sup>36</sup> A Zsuzsánna és a vének közkedvelt témáján kívül csak éppen utalnánk Hieronimus Bosch ismert festményére, a *Szent Antal megkísértése* c. triptichonra, avagy a nyírbátori Krucsay-oltár ikonográfiai tanulságaira, melyek lényegileg a szörnyűnek és félelmetesnek, ám mégsem eléggé féltnek megismerésére irányulnak. Az itt kifejezett profanum, a paráznaság, a saturnusi világrend egyik véglete, melynek ellenpólusán jelenüik meg Krisztus diadala és a Sátán halála. S alighanem ez legalizálja a nyers szókimondást is. L. még: Pigler 1974

<sup>37</sup> *Akárki*, 301-356.

Tüis ell rejtezet fesletlen ágyasok,  
Kik ifjak s vénék ágyát ostromoljátok,  
Kik belöllek tesztek bűdös kecskebakott,  
Bujaság sarába turkáló Rut Disznyott.

Hát gusaljasba gyült Denevér leánkák,  
Éjeli vagy baglok szép sovál szűz kurvák,  
Valjon fonástok közt a Krisztusnak haját  
Nemde nem tépitek, fujván veres zsoldárt.<sup>38</sup>

Persze ez a nyers, sőt trágárságig profán nyelvi matéria – ha nem is egyedi jelenség – nem mondható az iskolai színjátszásban általánosnak. Ugyanakkor a humilitas és a profanum imitativ ábrázolásában a darab szerzője annak a társadalmi osztálynak és rétegnek szokásait, kultúráját, köznyelvi fordulatait, stiláris eszközeit adaptálja, mely egyként nézője és okulója a spectaculumnak. Ekként ellenpontozhatják pl. a megváltás misztériumát a gonosz erői, az ördögök, melyek azonban nem csupán az ember megrontását példázzák, hanem egyben markáns népi társadalomkarakterológiával nevetetik meg a publikumot. Mikor a nyolc ördög Luciper vezetésével felosztja egymás között a világot, összeesküdvén az ember elveszejtésére, nagyon is konkrét társadalmi típusokhoz kötik a főbűnök példázatát:

„DIABOLUS PRIMUS

A fősvénység légyen az dus gazdagoké.  
A lopás hazugság pedig a szabóké,  
A hergés és morgás házas Asszonyaké,  
A hamis esküvés a kereskedőké.

DIABOLUS SECUNDUS

Az irigység lelke szálljon a szentekre  
Egyházi rendekre, s kisdéd gyermekekre

DIABOLUS TERTIUS

Én a torkasággal és a részegséggel  
Hizlalam az embert, hogy jó kövérséggel  
Jöhesen pokolba meg rakadatt testtel,  
Tükis jól lakhattak bőrös pecsenyével.”<sup>39</sup>

De a többi ördög is felettébb hasznos tudományokra oktatja az embert, úgymint „ön öntésre/ Az ágan járásra és a bab vetésre,/ Az vén leányakat a kürtű seprésre,/Szép ígékel való jó kenegetésre”<sup>40</sup>, valamint „Isteni szolgálat ell henyélésére”, de nem marad a legnépszerűbb bűn, a bujaság sem, hiszen „Azzal megpróbálni mindeneket szabad,/

<sup>38</sup> Fülöp 1897, 129-130.

<sup>39</sup> Fülöp 1897, 195-96.

<sup>40</sup> Fülöp 1897, 196.

Mert a szerelemtől senki ell nem szalad,/ Még a vén emberis ettől el nem marad.”<sup>41</sup> A publikumnak célzott humoros bűnkatalógust bohózatba illő jelenetként adják elő az ördögök, amiként a fák királyválasztási certamenében a gyalogfenyőt azért vétőzza meg a bükkfa, mert „...igen részeges a leve,/Sokaknak reggel is meg fájna a feje,/Ha néki szolgálván, gyakran élne véle..”<sup>42</sup>

Pilátus nem csupán Jézusra mond szentenciát amikor kijelenti: „Mostani világban úgy folynak a Pörök,/Hogy mikor erszéyben a sárga pénz zörög,/A Bíró nem nézi pokol-é vagy ördög,/Az igazság ellen ő eleget dörög,”<sup>43</sup> másutt pedig a korabeli jogi zsargonban medítál a perben betöltött szerepéről:

„Mitévő legyek már, én fel nem vehetem,  
A prokotolumot fel hántam vetettem,  
Törvényes könyveket jól meg nézegettem,  
Sohult ily processust még Én nem szemlélttem  
Illy homályos causat félek decidálni,  
Fő képen ártatlan embert condemnálni,  
Mert ha aszt a császár meg fogja hallani,  
Bizony tisztségemből fog exauthorálni.”<sup>44</sup>

Az evangéliumi tanítás és a rendi tradíciók szellemében eljáró csíksomlyói ferences iskola humilitasra tekintő stílusa amellett, hogy asszimilálta a folklór és a hétköznapi élet olykor meglepően drasztikus elemeit,<sup>45</sup> helyes arányt és mértéket tartott a szent és a profán, a *humilis* és *sublimis* viszonyában. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy mindebben a *Theatrum Mundi*<sup>46</sup> képzetköre és ezen belül a világibb jelentéstartalmakat hordozó *Theatrum politicum*<sup>47</sup> is bőségesen megnyilatkozik, az utóbbi éppen főként a jezsuiták színpadán. Ám azt sem szabad elfelejteni, hogy a barokk reprezentáció a társadalmi vertikumnak csupán egy szűk szeletét érintette, s korszak iskoladrámáinak közönsége a későközépkor vallási hagyományából és szűkebb környezete társadalmi tradícióiból táplálkozott. A közönség elvárása oly erős is lehetett pl. a csíksomlyói passiók esetében, hogy a művek szerzői nem térhettek ki azon kettős elvárás elől, hogy ti. a megszokott és ismert dolgok szemlélésében (a nagypénteki passió) a nevetés és profanum révén nyilatkozzék meg a szakrális áhítat, a példázattá emelt vulgáris valóság elemei által.

Önálló életet éltek a komikus jelenetek az interludiumokban, melyek töredékes voltukban is őrzik a népi komédiákra jellemző sajátosságokat. Szereplőik a hétköznapi élet zsánerfigurái, mint pl. a különféle mesterségeket végigpróbáló deák, vagy a részeges asszony, ki kontyát adja fizetségül a borital fejében:

<sup>41</sup> Fülöp 1897, 197.

<sup>42</sup> Fülöp 1897, 102.

<sup>43</sup> Fülöp 1897, 114.

<sup>44</sup> Fülöp 1897, 182.

<sup>45</sup> Kedves 1999; Kilián 1992a

<sup>46</sup> Angyal 1938; János 2000

<sup>47</sup> Bene 1999

„Vedd el hamar io ifiu kontyom az koczmara  
 A jouabul agyon vitézek szamara  
 Mert lam gondom nincz mostan a hazamra  
 Uram is nincz otthon myert mennek konyhara.  
 Czak igitunk uitezek.”<sup>48</sup>

Ha mindehhez hozzávesszük azt a táncos-zenés előadásmódot, mely szinte a plautusi komédiához hasonítja az előadást, akkor a szakrális tér mellet megnyilatkozó profán játéktér nevetése és nevetetése egybekapcsolódik a legőszintébb teológiai sejtéssel, azzal a mindenkori emberi lényeggel, melyet Notker Balbulus, azaz Dadogó Notker a *nevetéssel* definiált.

Notker az ember lényegét egyrészt a nevetésre való képességben jelöli meg (*Risus capax*), másrészt viszont az ember maga is képes nevetést kiváltani (*Quid est homo? Risibile. Quid est risibile? Homo*).<sup>49</sup> A nevetés azonban nem csupán alapvető emberi lényeg, hanem a szent dolgokhoz való viszony kifejezője is egyben, nem gyengíti a szakrális elemeket, „éppen ellenkezőleg, a humoros elem inkább megerősíti azokat, alteregóként, útitársként, állandóan zengő visszhangként kísérve végig fejlődésük útján”.<sup>50</sup>

\*\*\*

István János

## PROFANE AS EXAMPLE IN SCHOOL DRAMATICS

School dramatics had used profane elements since the early middle ages aiming to elevate the spectators to a higher religious ethic level by showing what is ugly and ridiculous in life.

Present study examines it through theoretical and practical examples and especially through school dramas that survived in Csíksomlyó, Transylvania, how profane motives became examples.

From the religious point of view laughter in school education is allowable only to give students an aversion to sin. The dramas examined, once performed by Franciscans in Csíksomlyó, prove that they preferred coarse peasant reality. Profane elements were commonly used in dramas and they came right from Transylvanian folk culture.

In a broader sense it fits into Biblical relation of two inseparable notions: sacred and profane. It is also distantly related to both Italian and French carnival and stage traditions.

<sup>48</sup> Pintér 1993, 103.

<sup>49</sup> Gurevics 1987, 308.

<sup>50</sup> Gurevics 1987, 356.

The comic scenes came independent of stage life in the interludiums that kept the features of folk comedies. Their characters are the typical figures of everyday life such as the students who tried out different trades or the drunken woman who paid for wine with her bun.

This kind of dramatics interprets laughter as a basic essence of human nature. This also expresses the relationship it has with sacred things. It does not weaken sacred elements. On the contrary, humorous elements give them more emphasis. Thus sacred things in school dramas are given more stress through laughter, imprinting them more firmly in the mind of the spectators.

## DRAMATIKUS PRÉDIKÁCIÓ ERDÉLYBŐL A 17. SZÁZAD ELSŐ FELÉBŐL

A Pázmány Péter Katolikus Egyetemen 16-18. századi prédikációkból készítünk egyetemi szöveggyűjteményt. Ennek során szisztematikusan válogatunk egymással összehasonlítható beszédek kéziratos és nyomtatott forrásokból. A kéziratos kötetek felmérése során figyeltem fel egy 17. századi ferences eredetű korai, nagyjából magyar nyelvű gyűjteményre.<sup>1</sup> Feltűnt a beszédek<sup>2</sup> bensőséges volta, továbbá az azok nagy részének sajátos ritmust adó ismétlődések, itt-ott párbeszéd jelenléte. A mintegy félszáz prédikáció Szent Andrástól Gyümölcslő Boldogasszonyig tartó ünnepnapokra készült. Az egyes beszédek a margókon és másutt olvasható feljegyzések szerint a keletkezés utáni években többször elmondták. A kötetet Kájoni János kötötte egybe az addig külön füzetekből.<sup>3</sup> A beszédek többsége magyar nyelvű, a latin nyelvűek általában a Monostorban (Csíksomlyón, vagy más tényleges Monostor nevű településen, pl. a Kolozsvár mellett)<sup>4</sup> hangoztak el. Az utólag, de még a 17. század közepe után nem sokkal már mindenképp egybekötött kézirat két két írása (az évszámokból ítélve az 1610-es évektől 1630-ig), az egyik könyvrészhez közelítő, a másik folyóírás. Az elmondásra utaló, többségükben erdélyi bejegyzések közül legkorábbi évszám 1617, a legkésőbbi 1676.

A 16 karácsonyi beszéd közt áll a tanulmányunk címében szereplő dramatikus prédikáció. Elmondására utaló hely és évszám nem található mellette. (Az e kézzel írt beszédek legkorábbi elmondására utaló bejegyzés: *Habita in Fejéregyháza 1617.*<sup>5</sup>) Keletkezése az 1610-es évek végére, esetleg a következő évtizedre tehető. Szerzőjét nem ismerjük.

\*\*\*

A magyarországi szakirodalom többször foglalkozott már a dramatikus prédikációk kérdésével, azoknak az anyanyelvű színjátszásra, különösen az iskolai színjátékokra gyakorolt hatásával. Középkori szerzőink közül Laskai Osvát latin nyelvű, egységes hangulatú, dialógusokkal tarkított beszédeit szokás példaként említeni. Laskainál nemcsak a szenvedéstörténet, hanem a karácsonyi ünnepkör eseményeinek

<sup>1</sup> A kötet leírását ld. Csapodi 1973, K 67; Muckenhaupt 1999, 105-106.

<sup>2</sup> A kézirat nem a *sermo*, hanem a *contio* kifejezést használja.

<sup>3</sup> Muckenhaupt 1999, 21. – A kötetet 1841-ben a csíksomlyói ferencesek ajándékként Döbrentei Gábor hozta Budapestre, akkor került az a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárába, ahol új kötetet kapott. Egy ehhez a kötethez teljesen hasonló, ma is Csíksomlyón őrzött kéziratba Kájoni János az alábbi bejegyzést írta: „Ad usum Fratris Joannis Kajoni, Ordinis Minorum. Anno 1676. Liber vere Aureus. Aki meg tudja becsülni, drága szép könyv ez, sok nyomtatásnál job, es többet ér. 1676. Ezen kívül vagon még így be kötve hat könyv, ilyen forma írással, azokis drága jo könyvek en kötöttem mind be őket. Fr. Joan. Kajoni.” (Muckenhaupt 1999, 105-106.)

<sup>4</sup> E beszédek latin nyelvűsége miatt gondolunk Csíksomlyóra.

<sup>5</sup> f. 119.

elmondásánál is akadnak színpadszerű részletek.<sup>6</sup> 16. század eleji kódexeinkben a szenvedéstörténethez kapcsolódva fordulnak elő magyar nyelvű, elmélkedésre és előadásra is alkalmas jelenetek. A devóciós passiók szenvedéstörténeteit feltételezi a kutatás a középkorvégi erdélyi szárnyasoltárok ábrázolásai mögött. A 18. századi iskolai színjátékok elemeiből visszakövetkeztetve a magyar ferenceseknél folyamatosan jelen volt a dramatikus prédikáció és az abból kialakult devóciós passió.<sup>7</sup>

A karácsonyi ünnepkörhöz kapcsolódó színjátékok, betlehemesek és a dramatikus prédikációk nyilvánvaló összefüggéseire csak gyér adatokból következtethettünk eddig.<sup>8</sup> Az alább közölt dramatikus prédikáció kapcsolódási pontot jelent a prédikációk és a színjátékok között. Sőt: a középkori prédikációs gyakorlat ferenceseknél való folytonosságának bizonyítéka. Amit a szakirodalom eddig külföldi és latinul fennmaradt források alapján feltételezett, az immár a karácsonyi ünnepkör esetében bizonyosság: ferences környezetből magyar nyelvű dramatikus prédikáció került a kezünkbe a 17. század elejéről.

Még annyit mindenképpen elmondok a dramatikus rész meghallgatása<sup>9</sup> előtt, hogy annak tematikája nem a későbbi betlehemesek külön, vagy együtt előforduló motívumaira épül. Az angyalok énekéből kiválasztott témának, a jóakaratsnak körüljárásakor persze előkerülnek a szálláskeresés és a pásztorjelenet egyes elemei. A világi elemek csak a középkori prédikációkban is alkalmazott exemplumok szintjén jelennek meg. Ugyanakkor nyelvében népi fordulatok jelennek meg. A használt szófordulatok színjátékokban, betlehemesekben való későbbi előfordulása tovább növeli forrásunk bizonyító erejét: dramatikus prédikációnk nem egyedülálló jelenség lehetett.

#### FÜGGELEK<sup>10</sup>

[f. 76]

In Nocte Nativitatis Domini Nostri Jesu Christi

Et peperit filium suum primogenitum, et pannis involvit, reclinavit eum in praesepio.  
Luc. 2.

Az Izrael fiainak legnagyobb fegyvere vala az ő ellenségi ellen az Isten szekrénye, melyet az leviták bőrről bé szoktak vala borítani és a táborban hordozni. Ezáltal amaz hatalmas erős városnak, Jerikónak kőfalai ledőjtettenek. És az filiszteusok hamis istene az földre vereték, rontaték. Ezáltal az aretinusok közül sok ezerezen megölettenek. Annak felette oly nagy hatalma és ereje vala ennek az szekrénynek, melyet nagy isteni tisztelettel hordoztak, hogy azmely ellenséget fegyverrel meg nem győzhettek az zsidók, ez az bőrről béborított szekrény az földhöz verte.

<sup>6</sup> Pintér 1989 és 1993, 25; RMDE 1960, 98, 107.

<sup>7</sup> Pintér 1989, 128-129.

<sup>8</sup> A betlehemesekről ld. Kilián 1989 és 1992

<sup>9</sup> A „Szent és profán. A magyar színjátszás európai gyökerei” c. egri konferencián egyetemisták felolvasásában hangzott el a közlésünkben kurzívvval jelölt szövegrész.

<sup>10</sup> Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, K 61, ff. 76-81v.

Hasonlóképpen az emberi nemzet ellen tusakodó ellenség meggyőzésére az teljes Szentháromságos Isten nem egyéb fegyvert talált, hanem azt, aki a három személy közül egyik vala. Kiben az Isten bölcsess[é]gének tárházi bérekesztve valának, úgy mint valami szekrénybe, és bérkába.[f. 76v]

Ezt az szentséges szekrént az Boldogságos Szűz az ő tisztaságos méhéből ez világra hozta, hogy az pokolbéli Dagont és az emberi nemzetnek ellenségét megrontaná és megszegyenítené, az emberi testbe öltöztette és az emberi természetnek bőrével befödte és az jászolyba, mint az ellenség ellen valamely rendeltetett seregbe helyeztette.

Miért fedte és takarta legyen pediglen bé az Boldogságos Szűz ezt az Emmanuelt, velünk lakozó és megjelent Istent? 1. rövideden megmagyarázom. 2. az angyali éneklésről szólok, 3. és utolszor szólok hogy mi végre [Itt a szöveg megszakad.]

Először: Miért takarta legyen bé posztóba Boldogságos Szent Szűz ezt az Atyaistennek egyetlen egy fiát [Itt is abbamarad a szöveg.]

[f. 77] Azmely angyalok ez dicsőséges és minden napoknál vígasságosb éjszakán az örök való Igének megtestesülését és világba való születését énekszóval hirdették, azt mondván az együgyű pásztoroknak: Nolite timere, quia natus est hodie Salvator in Betlehem civitate Juda.

Tudnunk kell azért, hogy három rendbéli az Krisztus születése. Az Anyaszentegyház is azért parancsolja, hogy ez mai napon, az Krisztus három rendbéli születését három misebéli szent áldozatokkal illeteti minden papokkal. Az ő első születése Atyától való anya nélkül, mely örökké való és szüntelen való születés, és isteni születés, holott az Atya Istentől anya nélkül születtetik Isten. Anyától atya nélkül születtetik ember, mely üdő szerént való születés. Harmadszor atya nélkül, anya nélkül az igaz ember lelkébe, mely Lélek szerént való születésnek mondatik. Azért amely misét éjjel szoktunk mondani, az ő test szerént való születését adja előnkbe, az melyben az az evangeliom olvastatik, miképpen parancsolat adatott ki az Augusztus császár és miképpen született Betlehembe. Az mi szívünkben való születését az hajnali mise juttatja eszünkbe, azmely szentmisében az pásztorokról való evangeliomban olvastatik, kiket Krisztus az ő szent malasztja által megvilágosított vala és az ő szívekben született vala, kik sietséggel Betlehemben sietvén, test szerént is megjelenté magát nekik. [f. 77v] Az harmadik mise juttatja eszünkbe az ő örökké való születését, mely atyától vagyon, azmely misebéli evangeliomban olvastatik: Kezdetben vala az Ige. Három rendbéli tehát az Krisztus születése. Az Atyától születtetik úgy, mint teremtmő Isten. Az Anyától születtetik úgy, mint megváltó Isten. Az ember szívében születtetik úgy, mint megszentelő és üdvezítő Isten. Az Atyától születtetik úgy, mint felség, az Anyától születtetik úgy, mint alázatosság, az ember szívében úgy, mint irgalmasság és igazság.

Ezt az mi édes Üdvezítőnknek születését ili nagy örömmel az közönséges katolikus Anyaszentegyház, ezt hirdetik nagy fennszóval az angyalok az pásztoroknak ezen az ő születésén örvendetes énekszóval, dicsérték az magasságbéli Atya Úristent és ez földön békességet hirdettek, melyet világ kezdetitől fogva kívánt és várt az emberi nemzet. Azért én is ez mostani órában rövideden szólok.

[f. 78] *Gloria in altissimis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*  
Dicsőség Istennek és ez földön békesség a jó akaratú embereknek.

Azon éjen, melyen született az Úr Krisztus, új és azelőtt soha nem hallatott éneket éneklettek nagy fennszóval az angyalok ez földön.

Ennek az mennyei énekszónak hallgatói az vigyázó pásztorok voltak. Az kórus, éneklő kar az szélyes mező, és az ének, és ez földön Békesség a jó akaratú embereknek. Ennek az éneknek egy részét másszorra hagyván, lássuk meg most: Micsoda az jó akarat? Én erre az mélységes kérdésre elegendőképpen meg nem felelhetek, hanem rendről rendre kérjük meg azoktól, kik ezen a drágalátos áldott éjen az istállóban az Krisztus jászolyához gyűltek volt.

Elsőben is mit kérjünk azoktól az angyaloktól, azt, hogy micsoda az jó akarat.

– Ó ti tisztaságos, boldogságos és szentséges szent angyalok! Miért jöttetek oly nagy sereggel ebbe a mi rongyos kalibánkba alá? Mit kerestek ez földön, mi héával vattok, mi szükségtek vagyon nektek mennyben? Bizon itt minálunk semmi méltó és böcsületes szállást nem találtok.

Erre a kérdésre közönségesen égi szóval felel az angyali sereg.

– Ó halandó emberek, jól tudjuk mi az ti lakóhelyeteket, az ti állapototokat és elméteket is tudjuk. [f. 78v] Azért ne véljétek, hogy mi azért jöttünk volna, hogy az ti tiszteteket, méltóságtokat, állapototokat, örökségeket, jószágotokat, kénccseteket, gazdagságtokat keresnők, úgy kívánnók. Nem azért jöttünk, hogy titőletek valami szokatlan mesterséget tanolnánk. Nem tikteket kerestünk, sem semmíteket, azmelyek nekünk nem kellene egy cseppnét is, hanem csak az egy jó akaratot, mely minden aranytól, minden drágakőnél, gyöngynél, gyémántnál drágább és nekünk kedvesebb.

Úgy tetszik, énnékem, hogy az mennybéli szent angyalok hasonlóképpen cselekedtek, amint szoktak cselekedni, az fejedelmek, nagyurak és főrendek, mikor útjukban valamely szegény serfőző, vagy tyúkász házánál megszállnak. Mikoron látják, hogy a gazda igen szegény, sem tála, tányéra, abrosza, ágyleple, kenyere, étke nincsen nekie való, s az mie vagyon pedig, azt örömet adná vendégének, ha parancsolná, ha néki kellene, s maga jó akaratját ajánlja, hogy ami házánál vagyon, meg nem tagadja, csak parancsoljon. Kinek az úr így felel nagy kegyesen:

– Tudom édes jámborom, micsoda házba szállottam, ha énnékem egy pár tyúkhasznót és egy ital sert adsz, elég énnékem erre a napszorára, nem es vendégeskedni jöttem, édes Jámborom, én tehozzád, [f. 79] hanem édes ismeretlen gazdám csak egy kevés ideig akarok nálad lenni, és tégedet gazdagabban hadni, hogysem mint találtalak. Akarod-e azt?

Kinek a tyúkász nagy örömmel és mosolyogva így felel:

– Hogyne akarnám Uram, igen es akarom, mert én igen szegény ember vagyok, csak parancsolj, kész vagyok mindenre, valamit parancsolsz.

Ezt az jó akaratot, ezt az készséget kívánják az szent angyalok, azok az mennyei fejedelmek mitőlünk ezen ez világon. Azt pedig az mi hasznunkért, hogy minket meggazdagítsanak, ama drága kénccset, gazdagságot, melyet az egész emberi nemzet kívánt és óhajtott annyi ezer esztendőök forgása alatt: *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*

De kérjük meg Józseftől is, mi végre jött Betlehembe.

– Ó szentséges József! Ó ennek az kis cselédecskének tisztaságos gondviselője, mit keressz ilyen hosszú úton, ily alkalmatlan, hideg, téli üdőben? Mit keressz itt most Betlen városában, holott az sokaság az szállást mind elfoglalták, hiszen látod, hogy sohult nincsen teneked és az te cselédednek itt hely, sohult csak egy szegeletet sem találsz ez egész városban, hanem orca pirulással szégyenkedel házról házra, mindenünnét ugyan kiigazítanak, jobb hogy haza menj Názáretbe az te terhes jegyeseddel. Itt téged senki nem köszönt, senki egy darab kenyeret, egy ital vizet nem ad. [f. 79v]

Erre megfelel Szent József, kinek igyekezete vagyon.

– Látom, hogy sohult nem talállok szállást, de egy puszta istállóba bészállok. Nem is azért jöttem én ide, hogy itt vendégeskedjem, kedvem szerint lakjam, hanem hogy az Isten akaratját bételjesítem.

– De megbocsáss nékem, édes József! Nemde, nem az Isten akarja ez, hogy most ide jöttél, ilyen állapattal, hanem az római császárnak kevélysége, hogy megismerje az ő birodalmának nagy voltát és felfuvalkodjék, mint Dávid régenten.

József erre.

– Ennek az bálványimádó pogány fejedelemnek kevélységére nékem kevés gondom vagyon, hanem mivelhogy Uram és Fejedelmem, nékem azt kell cselekednem, mivel Isten azt parancsolja, Isten azt akarja.

De kérdjük meg az Boldogságos Szűz Máriát erről a dologról.

– Ó te boldogságos, szeplőtelen szép Szűz Mária, ha tégedet Isten Anyjának mondlak, avagy ha minden tisztelettel magasztallak, méltó vagy. Mert te édesanyja vagy annak, akinek fiacskájának tiszteletire és szolgálatjára mennyországból leszállottak az angyalok. Hova mégy, hova sietsz Betlehembe, az nemzetségednek városába, hogy magadat császár levelébe bérassad, hogy Dávid magvából és nemzetségéből való vagy, s tudod-é, hogy az szegén rendet senki sem isméri meg, s onnét csak orca pirulással kell visszatérnetek? [f. 80] Az te nemzetségid közül senki bé nem fogad titeket, nemhogy egy darab kinyeret, egy italt, de mégcsak szállást sem adnak. Hát te, ó szentséges Szűz, mit jársz itt, miért otthon nem ülsz, holott az leányoknak otthon volna helyek? S annak feletle, tudod-é, micsoda állapattal vagy, tudod-é, hogy mit monda az angyal, hogy az kit az Szentlélektől méhedbe fogadtál, az magasságbéli Istennek Fia? Tehát miért veted magadot ily veszedelemnek? Az te szállásod talám az város piarca lesz!

Erre megfelel, és azt mondja.

– Az én jegyesem, József s én, nem keressük az mi dicsőséginket, hogy még mi es Dávid király nemzetségéből volnánk, sem az mi nyugodalmunkot, vagy nem az mi akaratunkon járunk, hanem csak az egy Isten akaratját akarjuk bételjesíteni.

– De megbocsáss, ó boldogságos szép Szűz Mária! Nem látszik énnékem, hogy Isten akarja volna ez, hanem ember akarja, mégpedig Isten ellenségének akarja. Mert nem parancsolja Isten, sőt igen tiltja, hogy az szegény községet ne saccoltassák, ne sikassák, rikassák, mint ez az Cyrius tisztartó cselekeszik. Mert ez sikatja, rikatja az egész tartománt, ő az, aki ilyen sanyarú üdőben mindeneket kiűz, kibontaluztat házából.

– Úgy, de ki parancsolta Cyriusnak? Én azt vélem, hogy a császár. Hát az császárnak ki? Az Isten. Tehát azért cselekedte, hogy Isten parancsolta. Az Isten akaratjához akarjuk magunkot szabni, [f. 80v] azért cselekedszük ezt az utat.

Hát ha az városban szállást nem találtok, legyen Isten akarja. De kérdjük meg ettől az kis gyermektől is.

– Ó kedves és gyönyörűséges, szép, ártatlan kis gyermekeske! Ó az Atyaistennek egyetlen egyszülött Fia! Ó, aki bölcsőbb vagy Salamonnál, sőt ki az Atyának bölcsessége vagy! Ó angyaloknak királya, mit keressz itt ilyen számkivetésben? Nemde ezerszer nem jobb lett volna teneked azon gyönyörűséges szép városban, az te angyalid között laknod, az te dicsőséges királyi székedben, az Atyának kebelében maradnod, hogysen ebben az rongyos kalibában, ebben az bűdös istállóban, ily szórós jászolyban, ily kórós szénán, szalmán, úgy pólyában, ily hideg téli üdőben sanyarognod? Ó Uram, Téged ez világ így meg nem ismér, ha másképpen meg nem ismérteted magodot, sőt megvet, megutál.

Erre nem szóval, hanem cselekedettel, sírással megfelel ez gyönyörűséges szép gyermek.

– Tisztességes állapotot én most nem keresek, az testi gyönyörűséget és nyugodalmot megvetem, senki jó lakását, meleg házát, lágy ágját, bölcsőjét én nem kívánom. Az én ételem, italom ut facio voluntatem Patris mei, az, hogy az én Atyám akaratját cselekedjem, bétöltsem, csak azt kívánom, azt szomjúhozom, s azért is jöttem ez világra, nem hogy az én akaratomat cselekedjem. És azmint most láttok engem az jászolyban fekünni, úgy fogtok látni az oszlophoz kötözve [f. 81] és az kereszten függeni. S ezek mind az én Atyám akaratjából lesznek. *Quia descendit de coelo non ut faciam voluntatem meam, sed ejus, qui misit me, Patris.*

Ez az Krisztusnak hozzánk való felelete.

Mi légyen pedig az jó akarat, kiknek az angyalok békességet hirdetnek? Megfelel Szent Leo. Az jóakarátú emberek, kiknek az angyalok békességet hirdetnek, kiknek Isten szent angyali által békességet promulgáltat, hirdettet, azok, kik az Isten akaratjától semmi úton, semmi okon el nem szakadnak. Azok, akik minden nap, minden órában tökéletes akaratlalt azt mondják Istennek: *fiat voluntas tua*, légyen az te akaratod, miképpen mennyben. Az jóakarát tehát az, hogy ember tökéletes szívvel, lélekkel egyet akar, egy akaratot vagyon, az mit Isten akar, ő is azt akarja, az mit Isten nem akar, ő is azt nem akarja.

Ha Isten azt akarja, hogy innepet szenteljünk nem veszteg heveréssel, nem vendégeskedéssel, tobzódással, hanem isteni szolgálattal, mi es azt akarjuk, ezt cselekedjük. Ha Isten azt akarja, hogy irgalmasok, sziligyek, egymáson könyörülők, békességesek, alázatosok, józan életűek [legyünk], mi es azt kövessük, hogy mindenben Isten akaratjához szabjuk akaratunkot és életünköt. Beteg vagy? Azt mondjad: *fiat voluntas Dei* és könnyebben tűr[öd]. Üldöztetel? Azt mondd: *fiat voluntas tua, Domine*, könnyebben elviseled. Kárt vallottál? Jószágodot elvesztetted? Háza megégett? Marháidot elvették? Szolgáidot megölték? Fiaidot, gyermekidet nyomorgatják? Mondjad Szent Jóbbal: *Dominus dedit, Dominus abstulit: sicut Deo placuit, ita factum. Sit nomen benedictum, fiat voluntas tua.* Ezt az jó akaratot éneklelték az Krisztus Bölcsénél az angyalok, ennek osztogatják ama drága ajándékokot. Akiben ez a jó akarat, és az ő akaratját tökéletesen [f. 81v] az Isten akaratjával egybe nem kapcsolja, szüntelen másokat sikat, rikat, üldöz, kerget, lop, húzon, veszködik, tobzódik, átkozódik; nincsen annak békessége sem Istentől, sem az szent angyaloktól, sem az gonosz angyaloktól.

Evvel a jó akaratlalt, evvel a drága ajándékkal köszöntenek bé az Úr Krisztus eleibe az pásztorok. *Transeamus usque in Bethlehem, et videamus Verbum, quod factum, quod Dominus ostendit nobis.*

*Nem vonogatták magokat, nem szánták fáradságokat, nem gondoltak vele, hogy talám kárt fognak vallani. Nem mondotta egyik a másiknak, hogy menj el te, itt leszek én a marha mellett, vagy inkább te menj ott, itt maradok, hogy kár ne legyen, hanem mindnyájan egyenlő akarattal, transeamus, menjünk el, szintén Betlehemig, lássuk meg az Igét, melyet az Úr megjelentett nekünk: Et venerunt festinantes, és sietséggel eljövének, et invenerunt puerum Jesum Christum, Mariam, matrem ejus. És megtalálák.*

*Ez okáért, Keresztyén Ember, járd el ez világnak minden helyeit, hánd fel ez világnak minden szegletit, olvasd által ez világnak minden könyveit, háj fel az egek felibe, szállj alá az pokolra, nem találsz igaz és valóságos békességet, hanem csak abban az jó akaratban, mely az Isten akaratjával megódhatatlan kötéllel magát egybe kötötte és kapcsolta. Ezt az jó akaratot hirdetik és ajánlják ezen az szentséges éjen az szent angyalok, énekelvén: És az földön békesség az jó akaratú embereknek.*

\*\*\*

*László Szelestei N.*

#### **A DRAMATIZED SERMON FROM TRANSYLVANIA FROM THE FIRST HALF OF THE 17TH CENTURY**

A team of teachers and students at Pázmány Péter Catholic University has been working on editing a collection of 16-18<sup>th</sup> century sermons. The paper deals with a volume of about 50 sermons of Franciscan origin. The book was bound in the 17<sup>th</sup> century. The sermons (most of them Hungarian) were given in a Transylvanian monastery: either Csíksomlyó or Monostor (Koloszmonostor, nowadays Kolozsvár, Cluj). The earliest date is 1617, the latest one is 1676. 16 sermons are for Christmas, among them some containing dialogues: the paper quotes one dramatized sermon. Dramatized sermons being quite influential might have been a special Franciscan routine.

*„Könnyű akkár kínek Scenát ki gondolni,  
De nehéz tréfával valót ábrázolni,  
Kinek e nem tetszik, tessék mast koholni,  
Mi Trómfot ütettünk, tessék hát tromfolni.”*  
(Tréfás játék, 18. sz.)

## A 18–19. SZÁZADI SZÍNPAD



## THE BAROQUE AND CLASSICAL TRADITION OF THE JESUIT THEATRE IN BELARUS

The cosmopolitan Jesuit Order built its position and authority in Połock in Belarus in an atmosphere of initial antipathy, despite arriving there on the order of the victorious liberator of the town – King Stefan Batory.<sup>1</sup> The decision to settle the Jesuits on the River Dźwina was taken by Batory during the siege of 1579.<sup>2</sup> The victory was decided by the leader of the Hungarian infantry, Captain Gasper Békés de Kornýáti, who took Połock by storm from the armies of Tsar Ivan the Terrible. As early as 1580, the founder of the College, the eminent preacher Piotr Skarga, arrived in Połock.

At the threshold of the history of the Połock Jesuits, therefore, there stand two splendid figures. Initially, however, this was insufficient to execute the privileges so generously awarded to the Order and to gain the acceptance of the inhabitants. The king, in order to enforce the obedience of the Deputy Chancellor of the Grand Duchy and confirmation of payments to the Order, was forced to resort to threats.<sup>3</sup> The Jesuits also had to overcome numerous difficulties before they could install themselves and start their educational activities in this small town.

By the end of the history of the Połock Jesuits (1820), the wheel of fortune had turned exactly diametrically. Połock was under Russian rule, as a result of the First Partition of Poland. At the same time it was here that the European centre of the Order, together with its general, had its seat, despite the annulment of the Jesuits.<sup>4</sup>

The significant centre of culture and education, with its delightful complex of Jesuit architecture, shone over a once antipathetic Russia. The Jesuits, settled there by a sudden decision of the king, were just as suddenly expelled in 1820 by the ruling tsar.<sup>5</sup> The inhabitants, however, initially so wary, demonstrated during the farewells their deep attachment to the Order and their sorrow at the fact that, together with the Jesuits, the town was losing its splendour.<sup>6</sup>

The great change in the attitude and the behaviour of the population came about as a result of many years of hard work by the Połock Jesuits. Their service included,

<sup>1</sup> *Fundatio et dotatio Collegii Societatis Jesu in arce et civitate Polocensi a Serenissimo Rege Stephano, huius nominis primo feliciter instituitur. Datum Vilnae [...] Anno Domini 1582.* = Giżycki 1905, 44-46.

<sup>2</sup> S. Rostowski, *Lithuanicarum Societatis Iesu historiarum pars prima*, Vilnius, 1768, book II, 91; "Miesięcznik Połocki", Vol. I no. 2, Połock, 1818, 79.

<sup>3</sup> Orłow 1993, no. 4, 156; Orłow 1994, 337.

<sup>4</sup> Załęski 1875, 304-362; Inglot 1997, 125-164.

<sup>5</sup> *Dekret ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego Najjaśniejszemu Cesarzowi publ.* on 15<sup>th</sup> March [1820]. Manuscript: Provincial Archives of Southern Poland [APPP] Society of Jesus, Kraków. lib.no.1023 – I, pp.101-112.

<sup>6</sup> J. N. Gallicz, *Wygnaniec z Białej Rusi*. Part I, written in R.P. 1821 in Mont-Morillon in France. Manuscript APPP, 662 pp. 6-48; I. Lenkiewicz, *Wspomnienia*. Part I [1829], chap.V; *Jezuici połockcy*. Manuscript of the Vilnius University Library [VUB], lib. no. F 3-277, pp.1-5.

apart from pastoral work, free teaching on various educational levels, from the parish church to the Academy. The Jesuits also served the inhabitants by running an apothecary's and a hospital, alms-houses for the needy, and workshops for the local youths. There was also a wealth of book-learning, supported by a printing works, a bookshop, a library and the publication of their own periodical.<sup>7</sup> The Jesuits consolidated in Połock the model of the social functioning of the Order, the surrounding landed estates and the town, which by the end of their work had become a university town.

Among the institutions serving to build contact with the wider community was the theatre. From the two earliest productions in 1585, the theatre functioned in two places – in two spaces – in the school and in the town.<sup>8</sup> These spaces were differentiated by the purposes of staging, as well as by the form and range of communication with the audience.

In the town space the Jesuits staged plays and dialogues incorporated into the liturgy of feast-days. Here also were presented rhetorical polemics – disputes on theological matters, in which the Jesuits proved the superiority of their arguments over those of the Calvinists and Aryans, represented for example by Szymon Budny himself.<sup>9</sup>

The theatre, or rather the paratheatre, in the urban space served the purpose of persuasion and propaganda – it convinced and attracted with its splendour. It was with the staging of a Polish dialogue on the feast of Corpus Christi, on 23 June 1585, as part of the procession on the market square, that the theatre in Połock began its activity.<sup>10</sup> The success of the staging, the delight of the nobility and the townspeople, even the schismatics, and the pressure of the crowd were also noted on the occasion of the second staging, in September, of *De Martyrum constantia in tormentis et premio in coelis*.<sup>11</sup>

The performance, together with a sermon on the worthiness of relics, was part of the ceremony celebrated around the time of the Feast of St Michael and the Feast of the Angels, and, as the chronicler noted, it strengthened the then good opinion enjoyed by the Society.<sup>12</sup> The theatre offered a ceremonial experience connected with feast-days, usually around the Corpus Christi octave. This is recorded in chronicles from 1603, 1641, 1642, 1647, 1702 and 1722 as mentions of processions, accompanying dialogues or declamations from each of four altars.<sup>13</sup> The delight and lively reaction of the participants in the festive celebrations – so frequently mentioned in the chronicles – arose from the people being dazzled by the sumptuousness of the spectacle and by the

<sup>7</sup> Giżycki 1905, 1-43, 57-136; Połock in: *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564-1995*. Ed. by L. Grzebień and Team, Kraków 1996, 524-528 [bibliography also here]; Kadulski 1997, 337-360.

<sup>8</sup> Poplatek 1957, 130.

<sup>9</sup> Jobert 1994; Orłow 1993, 156.

<sup>10</sup> The chronicler's note *Annuae literae provinciae Poloniae 1585. Collegium Polocense* does not provide the title. C.f. Poplatek, *Materiały*, 26; idem, *Studia z dziejów*, 130; J. Okoń 1970, 80.

<sup>11</sup> Poplatek, *Materiały*, 25.

<sup>12</sup> *Annuae literae provinciae Poloniae 1585. Collegium Polocense*. Archivum Soc.Iesu [ASI Pol 50 f.65 (29)]. = Poplatek, *Materiały*

<sup>13</sup> Poplatek, *Materiały*, 28, 32-33, 35, 39; Simon 1935, 62. [Simon notes the title of a lost multilingual manuscript of the Żaluskis Q.XIV.7.: *Applausus Deo Eucharistico*, 1722]; Maldzis 1983, 133.

enormous number of pictures, emblems, artistic forms of words and music, and architectural forms used by the Jesuits in the processions.<sup>14</sup>

This external magnificence also accompanied the celebrations to mark the canonisation of St Franciszek Borgiasz, one of the Society's first generals, who had played a particular part in the establishment of the first Jesuit centres in Poland. The ceremony in Połock lasted from 4-5 October 1671 and became a multi-elemental Baroque feast-day, combining a thanksgiving service with the presentation of a play and a ceremonial procession of the nobility and the students with portraits of Franciszek Borgiasz (as a prince and a saint) as well as a triumphal gate, music and gun salutes.<sup>15</sup> The greatness and the significance of the ceremony were expressed in the wealth of means, which served to honour a fact which from being simply important for the Jesuits because a socially important one also.

The use of the world of effects and of technical achievements to create theatrical illusion also accompanied performances in the Połock school hall. The surviving programmes of performances from 1723 to 1740<sup>16</sup> give a clear picture of the methods of staging. They inform the reader about the effects supporting the complicated action: about the use of magic lanterns, the liking for maritime scenes, ships sailing and sinking, pyrotechnic effects – fountains of fire, walls and whirls of fire, lightning flashes, sparks, blazing statues, battles between animals; acoustic effects – war trumpets and music.

This triumphal march of the Baroque through the Połock paratheatre and theatre underwent a transformation after 1773. The situation of the new national status (the town belonged to Russia) and the unique situation of the survival of the Order influenced the attitude of the Jesuits by its dramatic significance. The attitude to the new authorities would be a significant question, and one which would have to be answered publicly.<sup>17</sup> The opportunity to present the answer would be events of a public and lay nature, mainly the visits and arrivals of dignitaries. They demanded splendour and an expressive overstatement. In the repertoire of their own school theatre, however, the Jesuits called on different models.

The Jesuits gave their internal school theatre the character of regular performances, with plays emanating from the spirit of the Enlightenment (tragedies and comedies by Nikodem Muśnicki), drawn from Polish translations of Sophocles (by Francesco Angiolini) or Euripides (by Jan Miłanowicz), from adaptations of plays by French Jesuits (translated by Józef Morelowski) or from repeating their own plays (by Karol Żuławski). Classicism became the dominant feature of this theatre, which was

<sup>14</sup> Okoń, *Introduction* = Okoń 1992, 3-37; Okoń 1998, 185-201.

<sup>15</sup> *Historia collegii Polocensis SI 1671*. (ASI, Lith. 41 f. 96) = Poplatek, *Materiały*, 38; Maldzisz 1983, 132.

<sup>16</sup> *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*. Vol. II *Programy drukiem wydane do r. 1765*. Part 1: *Programy teatru jezuickiego*, Ed. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976, pos. 285-294.

<sup>17</sup> The declaration which summoned new subjects of Catherine II to pay homage was issued by General Kreczetnikow on 5 IX 1772. The sermon on this sad occasion was based on St. Paul's "All authority is from God". It was delivered in Połock by the Jesuit Józef Katenbring. Załęski 1875, 155.

full of serious and heroic themes in tragedy and of observation of the everyday in comedy.<sup>18</sup>

The performances by the Jesuit College in the urban space (the paratheatre) became after 1773 a clearer expression than previously of the Order's attitude to lay power and to its representatives visiting the town.<sup>19</sup> This was of course not a new function, but one rooted for centuries in the traditions of Polish towns;<sup>20</sup> however in the Commonwealth in the period under discussion such examples were somewhat rare.

The paratheatre in Połock and in all of Belarus retained its Baroque formula. It leaned, however, more towards lay occasions and limited its propagation of the faith in the face of official Orthodoxy.

The first visit of Tsarina Katherine II to Połock in 1780 allowed the Jesuits to participate in the staging of the greeting by the inhabitants and to show their abilities in staging feast-days.

It should be added that the reign of Katherine liberated the idea of the staging of life, the need to create illusions, and favoured theatre itself.<sup>21</sup> The tsarina continued the idea of public theatre, which had been initiated by Peter I and supported the development of dramaturgy based on the models of the French Enlightenment. On matters of theatre she corresponded with Voltaire and Diderot, and recognised the theatre as a school for the nation.<sup>22</sup>

In May 1780, Katherine left Carskie Sioło for a meeting with the Austrian Emperor Joseph II in Mohylew. On the path of her journey through Belarus lay Połock. On the border of the Połock province the cortege of the tsarina was greeted by the Governor-General and the Marshal of the Nobility. The tsarina entered Połock on the evening of Tuesday 30 May in her uncommon four-roomed carriage, surrounded by a retinue of dignitaries, members of the nobility, a squadron of cuirassiers, another of pikemen and even a company of postmen with the postmaster. The principle of enchantment and splendour arrived together with this pageant.<sup>23</sup>

The town greeted Katherine and her court with salvoes of artillery fire, ringing of bells, a greeting gate and an orchestra. Beyond the gate stood festively-dressed Jews, craft guilds with lowered standards and drums beating. On one side of the market square

<sup>18</sup> I. Kadul'ska, *Introduction = Teatr jezuicki w Polsce. Z antologią dramatu*, Gdańsk 1997, 46-57.

<sup>19</sup> For the troubles associated with e.g. Peter's I visits in Połock in: 1701, 1705, 1710, c.f.: Orłow 1994, 269-274; Attempts at diplomatic reports of the visits of unwelcome guests are included both in *Historia collegii Polocensis Sl...* In: Poplatek, *Materiały*, 40; and in "Miesięcznik Połocki" 1818, 84-85.

<sup>20</sup> For greetings and arrivals in the culture of old-Polish cities c.f., among others: Poplatek 1957, 137-145; Witczak 1959, 15-30. and others; Roszkowska 1967; Ślusarska 1998, 32-33; Kwiatkowski 1997, 209-213; J. Pokora writes about the forms of the festive celebrations of Stanisław August's coronation in 1764 in the culture of Polish cities in: *Obraz Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta (1764 - 1770). Studium z ikonografii władzy*. Warsaw 1993; The forms of feasts and arrivals in Europe - c.f. the works mentioned in: Mamczarz 1985.

<sup>21</sup> Serczyk 1983, 168, 249-255; Berthold 1983, 402.

<sup>22</sup> Sofronowa 1981, 28.

<sup>23</sup> Stebelski 1867, vol. II - part: *Chronologia albo porządek według lat zebrane znaczniejszych w Koronie Polskiej i w Wielkim Księstwie Litewskim a mianowicie na Białej Rusi w Połocku dziejów*, pp. 294-306; here is the fullest description of Catherine's visit to Połock and Mohylewo.

stood officials in parade uniforms – white coats over red caftans with white buttons.<sup>24</sup> On the other side of the square – the clerics, “Jesuit priests in a row dressed in surplices, then Dominican friars and Basilian monks also in rows”.

The evening illuminations, on account of the rain and the wind, were only maintained in the Jesuit monastery, where pyramids of various colours shone from the windows of the third floor and where the whole was illuminated by festoons “lit by numerous lamps”.<sup>25</sup> The waters of the River Dźwina were illuminated by bright lights. After the evening concert and a game of cards with Prince Stanisław Poniatowski, Katherine wrote to her son:

“... between my windows and Poland there is only the River Dźwina, which is not very wide here. My entry into Połock was very picturesque (...) I saw a spectacle which was entirely new to me.” And later – “the Jesuits presented themselves nobly”.<sup>26</sup>

In the morning, after the audiences and official speeches, there took place the greeting in the Jesuit church. She was greeted by the Rector, Stanisław Czerniewicz, who was dressed in a cape, while a row of Jesuits in surplices reached as far as the splendid occasional throne, which became the centre of the ceremony after Katherine had ascended it. There then followed elements of a theatrical ceremony combined with the liturgy.

The Provincial gave the welcoming speech in Italian and offered a Latin poem by Michał Korycki praising the protectress of the Society of Jesus.<sup>27</sup> There then began a splendid service, with a solemn procession (this was during the Corpus Christi octave) and a singing of the *Te Deum*. The ceremony in the church ended with a presentation of the novitiates.

A repeat of the greeting – this time without the liturgy – took place in the College itself and on this occasion the light of the presentation was turned on the Jesuits themselves. A presentation had been prepared from the experimental sciences but the tsarina only looked at some drawings by students of civil and military architecture, and she received a gift of emblems – etchings of columns in Corinthian, Doric and Roman style with appropriate decorations and eulogistic inscriptions. After a short conversation in the refectory she returned to the church, giving her exit a ceremonial character.

The weather in the evening was more suitable for illuminations, which attracted “sizeable crowds of interested people”. The details were recorded by the Basilian monk, Ignacy Stebelski. The Jesuit Church of St Stephen, the porches of the College and the tower windows were illuminated with numerous multi-coloured lights. Four pyramids reached as high as the church, emerging from the dark of the night in a spectacle of lights.

On the pedestals of the central pyramids there were inscriptions on banners; one of them read: *victoriis clara beneficiis illustrior*; the other read: *terror hostium, amicorum columen, amor subditorum*. A fifth pyramid was positioned in front of the imperial palace. “The whole illumination was enclosed on the ground by a parapet,

---

<sup>24</sup> Orłow 1994, 290-291.

<sup>25</sup> Stebelski 1867, 297.

<sup>26</sup> Orłow 1994, 292; Poniatowski 1979, 57.

<sup>27</sup> Loret 1910, 164-165. Latin poems of M. Korycki, *Carmina*, published by the Jesuits of Połock in a selection in 1817.

adorned by an enormous fire".<sup>28</sup> From the upper terrace of the church music could be heard.

An expression of the acceptance and recognition of the Jesuit splendour was the imperial promotions of the following day. And in return the Jesuits surpassed the previous evening's ideas with a third evening display. In front of the palace, instead of the fifth pyramid, "there could be seen on a banner a medal representing the person of the most illustrious monarch, surrounded on all sides by the coats of arms of the principal places in the Russian empire".<sup>29</sup>

The greeting of Katherine was the first such impressive spectacle prepared after the annulment by the Jesuits in Polock. Intended to astound, the spectacle utilised every method – optical, phonic and intellectual – of reaching the spectator. The message operated on several levels – the highest for the monarch, the next for the educated and titled, the third for the mass audience. Each level in different detail displayed the signs of the attitude towards the monarch, as well as the demonstration of the prestige of the College.

As a form of paratheatre the greeting was a spectacle divided into parts, realised over three days and evenings. The space of the town was utilised, as were the church, the College and again the market square. The Jesuits appeared in festive dress, differentiated as to hierarchy. They used maxims, emblems and cultural signs; they introduced laudatory speeches and panegyric verses as well as direct addresses. They added splendour to the whole by incorporating elements of rite and liturgical hymns. A particular role was played by multi-coloured lights, music, properties and occasional architecture. The offering of verses and etchings prolonged contact with and the memory of the splendour of the greeting.

In the morning of 2 June 1780 there took place the departure for Mohylew, to the accompaniment of the ringing of bells, artillery salvoes and shouts of farewell. In Mohylew the tsarina met the Emperor Joseph II, who was in the town incognito. In front of the triumphal arch she received a gold and a silver key to the city. The Jesuits greeted the monarch together with their pupils, having previously prepared a suitable oration.

In the castle, in a theatre prepared by Count Z. Czerniszew, there were performed concerts and Italian operas.<sup>30</sup> During every evening of the week-long stay of the monarchs a "ravishing illumination" was presented. The splendour of the festivities had a great political significance, on account of the monarchs, the accompanying politicians and other notable persons.<sup>31</sup>

The most interesting form of paratheatre, however, was the one presented by General Siemion G. Zoricz, which astounded the guests in the neighbouring Szklowo. The organisation of the presentation was the responsibility of the talented artillery officer, Major P. I. Melissino.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Stebelski 1867, 300.

<sup>29</sup> Stebelski 1867, 304-305.

<sup>30</sup> Stebelski 1867, 302-303.

<sup>31</sup> Stebelski 1867, 302-303.

<sup>32</sup> Poniatowski 1979, 57-58; Baryszew 1992, 97.

In an enormous space he prepared a fiery composition with cascades of burning figures, with a central pavilion from which were fired fifty thousand rockets. The trees in the park shone with multi-coloured Chinese lanterns, while from boats and rafts on the river fired cascades of rockets revealing an illuminated floating island. On this island were located transparent banners with oil lighting. Around the fiery circles there shone the burning monograms of Katherine II and Joseph II, confirming the political union of the monarchs. The culmination of the festivities was the explosion of a volcano. From its crater rockets were fired into the air, while lava flowed down its sides.

This was truly an imperial-royal spectacle, planned over several days and realised with great intensity in the course of a single evening. It recalls the beauty of the July firework display, organised a hundred years earlier in 1674 and watched by Louis XIV at Versailles on the waters of the Canale Grande when he too was celebrating a political success.<sup>33</sup>

It is also worth recalling that in Russia the great tradition of fireworks celebrating anniversaries and political alliances had been cultivated earlier by Peter I.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Gaxotte 1984, 225; The greatness of European illuminations owes much to the development of the art of artillery. The work of a great Polish engineer and artilleryman – K. Siemienowicz – appeared in Amsterdam in 1650, *Artis magnae artilleriae pars prima*. This book was famous all over Europe and was soon translated into French, German and English. It remained current for nearly one hundred years.

<sup>34</sup> Surviving descriptions of the firework theatre set up by Peter I in 1696, 1704, 1710, 1722 and 1723 were placed in the following works: Grebieniuk 1976, 137-145. Sztarikova 1988a, 120-125; Sofronowa 1981, 64-65. Starikova includes a poster and a description of the firework theatre set up in January 1704 in Petersburg to celebrate the capture of the Noteburg (Schlüsselburg) fortress (1702) which was a key point in the building of the town: a huge central figure of the two-headed "national eagle" was placed on a six-storey podium which was 100 arshins deep. The eagle held the symbols of three seas: the White, the Caspian and the Azov, in its burning wings and in its talon. A boat with the symbol of the fourth sea – the Baltic – sailed towards the second talon. The symbol, which burnt with different fires, was delivered by Neptune who arrived in a sumptuous coach. On the sides of the eagle there burnt shields with symbolic pictures and texts (a bird-cage with an open door, rakes gleaning heads of corn with the inscription "what was lost is gathered together"). This was an explanation for the audience that the land conquered by Peter was natively Russian. On the left-hand side of the picture, which burnt symbolically, the capture of Noteburg was depicted; Mars and Pallas Athene crowned the leader. On the right-hand side – a topographic picture of the Neva River and Nienszaniec in the circle of Mars, Jupiter and Pallas Athene. On both sides 12 symbols, inscriptions and allegories (e.g. people making iron) were lighted up. In the foreground there were numerous lanterns with posters glorifying the victory (e.g. an eagle attacking a lion), accompanied by inscriptions and sculptures of mythological deities. The sounds of trumpets, bells and shots complemented the spectacle. All those pictures gave the fireworks a theatrical character through action, movement and change. Simultaneously they exalted Russian armed might and proclaimed the success of the country and the good fortune of Peter. (The description of the fireworks was translated by S. Poczubut). The audience were given booklets with a text and commentary on the fireworks, adorned with illustrations. Peter's keenness for the firework theatre (historians claim that it ended up with his palace catching fire), also strongly influenced the culture of illumination theatre which developed in the east of The Commonwealth; it also left its trace in the Russian ways of making holidays and court and state life more theatrical.

There was also no shortage of fireworks in Poland during the Baroque era.<sup>35</sup> These influences and effects held strong sway in Belarus.<sup>36</sup>

The spectacle organised in Szkłowo was seen by a mass audience, even from a considerable distance. It took place in a space composed of gardens, water and architecture, all linked by the element of ever-changing fire, the figures formed by it, sound, light and water. The element of movement (e.g. the arrival of Neptune, the explosion of the volcano) made the firework display a theatre of action. The fireworks embodied triumphs, the passing of time and of life. They constituted a brilliant and wonderful illusion, which ended together with the dying-out of the fire. The open space of the firework display (the water, the extensive lawns) had its own podium, stage and so-called scenic depth;<sup>37</sup> it introduced three-dimensional decorations and the flat contours of figures outlined by specially burning string. The action took place not only in the horizontal plane, but also in the vertical plane ("upper" fires, fountains of sparks, explosions). The characters were played by illuminated sculptures, shining portraits, figures or initials made out of flares, sparks, stars of various sizes. Very often the fiery action was accompanied by music, which is generally mentioned in sources, but whose great significance in European culture is underlined, for example, by the compositions of G. Friedrich Handel.<sup>38</sup>

The staging of ceremonies, a multi-elemental spectacle, was maintained in Jesuit festivities until the end of their existence in Belarus.

Examples of this are mostly provided by the arrivals of rulers. If one were to mention only these, then they would include the greeting of the Grand Duke Paul in 1780 and 1791 in Połock, then his greeting as tsar in the neighbouring College in Orsza in 1797.<sup>39</sup> Then there were the arrivals and greetings of Alexander I in 1802, 1807 and 1812, described in the Jesuit periodical "Miesięcznik Połocki" and immortalised in poetry and in a collection of speeches.<sup>40</sup> Of the intentions connected with the greeting of Alexander it was written: "Whatever the courteous and witty love of Your subjects could imagine, or whatever was allowed by Your will – nothing that at that time could be done

<sup>35</sup> Witczak 1959, 23-25, 90-91; the author also provides a bibliography concerning pyrotechnic displays; Sofronowa 1981, 64.

<sup>36</sup> Baryszew 1992, 96-98.

<sup>37</sup> Sofronowa 1981, 64-65.

<sup>38</sup> G. Friedrich Händel, *Water Music*, 1717; *Music for the Royal Fireworks*, 1749.

<sup>39</sup> A volume of eulogistic poems was published in Połock in Latin, Polish, French, Italian, German: *Augustissimo ac Potentissimo Paulo I Imperatori totius Rossiae adnexorum Regnorum...* A.D. 1797 Copy APPP 1744; short note mentioned also in "Miesięcznik Połocki" 1818, vol. I, p. 89. S. Załęski, *Jezuici w Polsce*. vol. V. *Jezuici w Polsce porozbiorowej 1773-1905*, part 1, pp. 364-365; idem, *Historia zniesienia*, vol. II, pp. 309-310.

<sup>40</sup> Poets who were valued in the circles of the Jesuits of Połock – e.g. N. Muśnicki – wrote poems in praise of Alexander, *Na wstąpienie na tron Najjaśniejszego Imperatora – Aleksandra*, and other poems in the volume: *Drobniejsze poetyckie zabawki*. Połock 1804; A. Rusnati was also the author of occasional poems – poems mentioned in manuscript APPP 933, pp. 50-53. Volumes of poems for Alexander I were also published in the following years; in 1802: *Augustissimo ac potentissimo Alexandro I Omnium Rossiarum Imperatori ...*, in 1812: *Augustissimo ac Potentissimo Alexandro I*, and a selection of speeches in 1816: *Orationes in laudem Augustissimi ac Clementissimi Alexandri I. Imperatori et Autocratoris totius Rossiae*.

to give You Your due honour as monarch was neglected".<sup>41</sup> The level of commitment was translated into the form of its expression.

It is worth remarking that at the same time the passage of the II Corps of the Napoleonic Army under Marshal Ch. N. Oudinot and the quartering of his staff in the Jesuit College was described as the source of disasters. No-one wrote about the greeting, but about the total relief felt when the army left the town. But the accounts of the Jesuits concerning the quartering of any army (e.g. during the Northern War) were permeated with a feeling of danger to the normal functioning of the College and the town.<sup>42</sup>

In the period under discussion, i.e. in the years 1773-1820, the Połock Jesuits rarely celebrated their own – monastic – feasts in a public manner. Perhaps two ceremonies of greater significance could be indicated here – the removal of the ashes of Blessed Andrzej Bobola from Pińsk to the crypt of the church in Połock in 1808 and the ceremony of founding the Połock Jesuit Academy in 1812.<sup>43</sup>

The ceremony of opening the Academy on 15 June 1812 gathered in Połock a numerous group of guests – dignitaries, ambassadors, members of parliament, Roman Catholic and Uniate clergy, Marshals of the Nobility and representatives of lands and districts and many nobles. The whole town and its surroundings took part in the ceremony of awarding Połock the status of a university town. The solemn reading of the privilege, the service, the processions, the speeches, the declamations, all accompanied by music played by a student orchestra, ended in the evening with a fifty-gun-salute. Afterwards there were fireworks and illuminations, then, against the background of the dark sky, there slowly moved an enormous balloon, covered with polychrome and bearing the inscription: "I rise joyful and carefree under the protective eye of Alexander".<sup>44</sup> All the assembled guests received a souvenir book containing the act of privilege together with suitable poems and speeches.

This ceremony was the summation of the Baroque tradition of celebrating feast-days, which had been current until then. On the other hand there appeared a new element – the balloon moving across the sky, an invention of the Age of Enlightenment, although still with its eulogistic inscription.

Soon, eight years later in 1820, the decree would come to expel the Jesuits and end their direct role of cultural creation in Belarus. The decree also closed a chapter in the history of the theatrical forms practised by the Jesuits.

Translated into English by *Tadeusz Z. Wolański*

<sup>41</sup> "Miesięcznik Połocki" 1818, Vol. I, p.92; The formula used in the quoted fragment does not only have the dimension of politeness. In 1816 Alexander definitely opposed the building for him of a monumental triumphal gate in Warsaw and ordered the abandonment of the commenced works. c.f. Łątka 1997, 106-107.

<sup>42</sup> Notes of this type can be found e.g. in *Historia kolegium* – c.f. Poplatek, *Materiały*, p. 40 as well as in *Miesięcznik Połocki* 1818, Vol. I, pp. 86-87, and others.

<sup>43</sup> *Przywilej Najmiłościwszego Imperatora i Samowładcy Wszech Rosji na Jezuicką Połocką Akademię*. Bmr. [1812, March]. Reprint in: Giżycki 1905, 58-62.

<sup>44</sup> Orłow 1994, 363; Kadulski 1997, 344.

## BAROKK ÉS KLASSZICISTA HAGYOMÁNYOK A FEHÉROROSZORSZÁGI JEZSUITA SZÍNJÁTSZÁSBAN

A fehéroroszországi Połock városát 1579-ben Báthori István seregei szabadították fel Rettenetes Iván uralma alól. A jezsuiták a következő évben érkeztek a városba. A jezsuita oktatás kezdeti nehézségeit hamarosan mintegy két évszázados sikertörténet váltotta fel. 1820-ra azonban a történelem kereke egészen más irányba fordult: Lengyelországot felosztották, Połock orosz fennhatóság alá került, a jezsuitákat kiűzték; ugyanakkor 1820-ban még Połockban tartotta a jezsuita rend európai gyűlését, amelyen a generális is jelen volt.

A jezsuita iskola tette Połockot egyetemi várossá, a jezsuiták nyomdát állítottak fel, saját kiadványokat jelentettek meg, foglalkoztak a napi hitélettel, gyógyszerterápiát és kórházat rendeztek be, alamizsnát osztogattak.

Az általuk felállított intézmények közt találjuk a színházat is. Két színhelyen játszottak: az iskolában és a városi piacon. Az egyházi ünnepeken liturgikus darabokat adtak elő, amelyek a meggyőzést és a protestantizmus elleni harcot is szolgálták. 1585-ből már van adatunk úrnapi körmenetre és előadásra a piacon, s később is a legtöbb adat Úrnapjáról való. 1671-ben Borja Ferenc szentté avatását óriási barokk látványosságokkal ünnepelték: a hálaadó misét drámajáték követte, majd a diákság és a nemesség hatalmas processziója, diadalkapu, zene és díszlovások emelték az ünnep fényét. A 18. századból számos adat van hatalmas és változatos tűzijátékokra, óriási tengeri jelenetekre, csatahajó megjelenésére és elsüllyedésére stb. 1773-tól, amikor a város orosz fennhatóság alá került, a színház természete is megváltozott: elsősorban a világi előkelők igényeit szolgálta ki.

II. Katalin cárnő 1780 májusában II. Józseffel találkozott Mohiljevben. Útközben megállt Połockban, ahol május 30-án hatalmas éljenzéssel, díszlovásokkal, díszkapuval és zenével fogadták. A jezsuita kolostor ablakai színes fényben pompáztak, s a Dzwina folyó vizét is színes fényekkel világították meg. Másnap reggel a templomban üdvözölték a cárnőt. Hasonló fényes külsőségek közt búcsúztatták a városból tovább induló uralkodót 1780. június 2-án.

A városnak később is több jeles látogatója volt: 1780-ban Pál nagyherceg, akit 1797-ben már cárként üdvözölhettek a szomszédos országban, majd 1802-ben, 1807-ben és 1812-ben I. Sándor cár. A város mindenkor kitett magáért a fogadásban: sokféle szín-, látvány- és zenei hatással dolgoztak, színházi bemutatókat tartottak, díszépítményeket emeltek. A jezsuita akadémiát 1812-ben nyitották meg, ünnepélyes külsőségek között. A megnyitó volt az utolsó látványosság, mely azonban szinte összefoglalta Połock gazdag barokk hagyományát: felolvasták a privilégiumot, zenés drámát játszottak, majd ötven díszlovás után óriási tűzijáték következett, végül – az új idők, a felvilágosodás jegyében – felbocsátottak egy léghajót.

Nyolc évvel később, 1820-ban cári rendelet tiltotta be a jezsuiták tevékenységét. Ezzel fehéroroszországi színházi kultúrájuknak is vége szakadt.

## A SOPRONI JEZSUITA DÍSZLETTERVGYŰJTEMÉNY

A barokk színházi előadások scenikai előkészítésének és megvalósításának legfontosabb kellékei az összefoglalóan díszletterveknek nevezett különféle képi ábrázolások voltak. E rendkívül kiterjedt és változatos forrásanyag egyik közös sajátossága, hogy a tervek – mint Richard Alewyn megállapította – a mai szemlélőnek némának és dermedtnak tűnnek, mivel nem őrzik a színpadi szó hangzását és az egykori tér hangulatát. Egy adott díszlettervegyűttes kutatásánál további nehézséget jelent, hogy a színpadi látványt nem csupán ebből a – többnyire töredékesen fennmaradt – képanyagból komponálták, hanem mindig **egész játékokat** terveztek, s ez a teljesség ma gyakorlatilag rekonstruálhatatlan.<sup>1</sup>

A „soproni jezsuita díszlettervek” néven ismert gyűjtemény hiteles lenyomatát adja a 17-18. századi közép-európai színházi kultúrának – annak ellenére, hogy közel száz éven át nem sikerült meghatározni a lapok eredetét, forrásait és ikonográfiáját, s az összeállítás az irodalom-, a színház- és a művészettörténet számára egyaránt kiaknázatlan maradt. A színezett, lavírozott tollrajzokból és rézmetszetekből álló, első pillantásra meglehetősen heterogénnek tűnő együttest valamikor 1710 után és 1728 előtt rendezték össze és kötötték egybe. A 66 főlíó terjedelmű gyűjtemény Staud Géza 1980-as jegyzéke szerint 94 kézi rajzból és 12 rézmetszetből, azaz összesen 106 lapból, Szilágyi András újabb megállapítása szerint „mintegy 110 lap”-ból állt.<sup>2</sup> A rajzok szétválasztása önálló egységekre és ezek elhatárolása ma nem kis nehézséget okoz, mivel a 18. század eleji felragasztáskor és összekötéskor egy lapra esetenként több kép került, s a gyűjtemény ma már nem mindig tükrözi a lapok eredeti méretét sem. A bekötött díszlettervegyűttest ugyanis az 1960-as évek közepén a restaurálás során ismét szétbontották, s a lapok egy részét a bemutathatóság érdekében szétvágták, illetőleg összeragasztották (pl. 16r). A lapokon változó számú rajz található, ezeket a kutatás esetenként külön (pl. 45r), máskor viszont egy egységként (pl. 46r) kezelte.

### Kutatástörténet

A díszlettervekre id. Storno Ferenc figyelt fel először, amikor 1890-ben egy soproni zsibárustól (Trödler) megvásárolta azokat. Storno gyűjteménybeli bejegyzései arról tanúskodnak, hogy törekedett a lapok témájának meghatározására és datálására, felhívta a figyelmet az 1728-as soproni jezsuita tulajdonosi bejegyzésre, továbbá arra, hogy a rajzokon többször feltűnik az osztrák címerpajzs ábrázolása.<sup>3</sup> A gyűjtemény első

<sup>1</sup> Alewyn 1985, 64-65; vö. Jakob Bidermann, *Cenodoxus*. Abdruck nach den „Ludi theatrales” (1666) mit den Lesarten der Kelheimer und Pollinger Handschrift. Hrsg. von Rolf Tarot. Tübingen, 1963; Schilling 1979, 141-146.

<sup>2</sup> Staud 1980, 188-189, 286-303; Szilágyi 1989a, 95.

<sup>3</sup> „Gekauft von (durch) Franz Storno senior um 5 Gulden in Ödenburg bei einem Trödler in Sopron. Ödenburg 1890. Die Zeichnungen sind meistens um 1710 herum und wurden 1728 bei

tudományos igényű meghatározási kísérlete Csatkai Endre nevéhez kötődik, aki 1936-ban a soproni jezsuita iskoladráma emlékeiként vette számba a lapokat.<sup>4</sup>

A díszlettervek az 1960-as évek közepén az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet tulajdonába kerültek. Staud Géza, aki eddig legtöbbet foglalkozott a sorozattal, Csatkai alapján egyrészt elfogadta a feltételezést, hogy a lapok Sopronban jezsuita közegben keletkeztek. Másrészt úgy vélte, hogy „[...] a vázlatokat folyamatosan ragasztották az albumba”. Staud utalt arra a konvencionális jelrendszerre amely Európaszerte alapul szolgált a hasonló együtteseknek, mégsem kételkedett a lapok soproni jezsuita közegben való keletkezésében. Az 1965 körül szétbontott együttest a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának restaurátor műtermében a kor színvonalának megfelelően restaurálták, s Staud Géza irányításával rögzítették a lapok egykori sorrendjét. Ezt a rendet – több-kevesebb pontossággal – ma egyedül Staud kéziratosa akadémiái doktori értekezésének *A jezsuita díszlettervek gyűjteménye* című, IV. függeléke őrzi, mivel a lapok időközben összekeveredtek, az eredeti sorrend felbomlott és néhány lap lappang.

Staud 1980-ban két részre bontva elemezte a gyűjteményt: először a színpadot mutatta be a díszletek tükrében, majd a jelmezeket tárgyalta. Szétválasztotta az ún. reális szereplők és a szimbolikus személyek jelmezeit, s az utóbbiakat megpróbálta azonosítani Franciscus Lang *Dissertatio de actione scenica* című munkája segítségével. Megállapítása szerint – mellyel messzmenően egyetértünk – a lapok „[...] különböző időpontban készültek és természetesen nem egy kéztől származnak. Minőségben is eltérnek egymástól, de nagyobb részük gyakorlott kéz munkája”. A datáláshoz az 1728-as soproni jezsuita katalógizálást, a „Das Jahr” feliratú jelmez (44r) övén az 1710-es évszámot, valamint Eszterházy Pál 1676-os, a soproni jezsuita diákok irodalmi előmenetelét támogató alapítványát vette figyelembe, s így a gyűjtemény keletkezését 1676 és 1728 közé tette.<sup>5</sup>

Staud Géza után Szilágyi András foglalkozott néhány kidolgozottabb, érdekesebb ikonográfiát tükröző lappal. 1989-ben megjelent dolgozatában az attribúció kérdéskörét részletesen nem taglalva megjegyezte, hogy „[...] a rajzok legalább három, esetleg négy, többé-kevésbé egyidőben tevékenykedő mester keze nyomát, személyes stílusjegyeit viselik magukon”, s szerinte a mesterek az osztrák, délnémet jezsuita rendházak szolgálatában tevékenykedő laikus testvérek között kereshetők. Ugyanekkor a díszlettervek „soproni” jelzőjét idézőjelbe tette, s így – az indoklást mellőzve – kimondatlanul is megkérdőjelezte a forrásegyüttes soproni eredetét. Szilágyi vizsgálatai

---

den Ödenburger Jesuiten Patres catalogisirt. Es komt auch einigemal das Österreichische Binden-Schild vor.” *Jezsuita díszlettervek*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, jelzet nélkül, 1r.; Storno meghatározási kísérlete például: „zu dieser Skize. wur[de] das Cecilia Medela Denkmal und Türme und Mauer von Rom wendet” 22r. – A lapokra a továbbiakban a gyűjtemény eredeti, helyenként Staud Géza alapján általam rekonstruált foliószámozásával hivatkozom. Ha egy lapon több rajz szerepel, szükség esetén az adott ábrázolást is megnevezem.

<sup>4</sup> Csatkai 1936, 265-270.

<sup>5</sup> Staud 1980, 183-212, 286-303; Staud 1977, 277-298; Staud 1975, 89-105.

elsősorban az általa tárgyalt lapok tárgyának és műfajának meghatározására, illetve ikonográfiai párhuzamaira irányultak, s a gyűjtemény egészét nem érintették.<sup>6</sup>

Így a kutatás továbbra is adós maradt a díszlettervek módszeres feldolgozásával, s késett a soproni jezsuita színpadra vonatkozó források alaposabb feltárása – annak ellenére, hogy már Staud megállapította: a „[...] díszleteket leszámítva a soproni színpad technikai felszerelésére vonatkozóan semmiféle tájékoztató adatunk nincs”. A díszlettervek következetes összekapcsolása Sopronnal azt eredményezte, hogy – Staud kronológiája szerint – 1676-1710 között a város jezsuita színpadán elképzelhetőnek látszott a rajzokon jól felismerhető, kulisszás, háttérfüggönyös perspektivikus színpad két, a korban legmodernebbnek számító típusának – az Aleotti–Torelli–Burnacini–Pozzo-féle centrálperspektivikus és a 17-18. század fordulóján még ritkán használt, majd a 18. század elején a Galli-Bibiena család által meghonosított diagonális színpadtérnek – a megléte. Mindebből az a következtetés született, hogy Sopronban rendelkezésre állt az ezekhez a színpadtípusokhoz tartozó technikai felszerelés, a színpaddal kapcsolatot tartó díszletfestő műhely és egy, a bécsi jezsuita színpadokhoz mérhető játéktér.<sup>7</sup>

Az elmúlt évtizedekben több olyan forráskiadás és feldolgozás készült, amely a díszlettervekkel együtt mutatja be a jelentősebb 17-18. századi európai színpadképkészítők és -tervezők munkásságát. A közép-európai színháztörténeti kutatásoknak ezt a vonulatát elsősorban Giacomo Torelli, Giovanni Burnacini és fia, Lodovico Ottavio Burnacini, továbbá a Galli-Bibiena család tagjainak és Johann Oswald Harmsnak a színpadtervei, az ezek nyomán készült metszetek, színpadi, színpadtechnikai újítások, a nevükhöz kötődő új, dinamikus, ünnepi játékléle és mindezeknek az európai hatástörténete foglalkoztatja. Annak ellenére, hogy a felsorolt mesterek scenikai teljesítménye teljes egészében még kiadatlan, már kirajzolódnak azok az elterjedéssel és tematikus sajátosságok, amelyek révén megoldásaik mintákká váltak, miközben egymásra is hatottak. Így például Johann Oswald Harms több száz darabból álló díszlettervei (egy részük ma a braunschweigi Herzog Anton Ulrich Museumban) éppúgy színezettek és lavírozottak, mint a soproni lapok. Jóllehet a Harms-vázlatok ízlése részben eltér a 17. századi olasz-francia színpadképkészítők munkáitól, mégis lemérhető rajtuk a Lodovico Ottavio Burnacini-dekorációk hatása.<sup>8</sup>

A tudományos feldolgozások közül példaszerűnek tekinthető és a vizsgált gyűjtemény szempontjából sem egészen jelentéktelen Franz Hadamovsky összegzése a Galli-Bibiena család bécsi tevékenységéről, amely több mint száz színpadi vonatkozású rajzot is közöl, továbbá Alexandra Glanz monográfiája Alessandro Galli-Bibiena mannheimi tevékenységéről. Ez utóbbit ugyancsak kiegészítik a színpadi dekorációk és építészeti rajzok sorozatai.<sup>9</sup> Az itt meghatározásra váró együttessel közel egykorú külföldi források és a szakirodalom alapján a fennmaradt európai díszlettervek fő jellegzetességei a következőkben összegezhetők. 1. A darabokhoz rendszerint nem

<sup>6</sup> Szilágyi 1989a, 96-97, 106.; ld. még, Szilágyi 1993, 125-136; Szilágyi 1989b, 165-176.

<sup>7</sup> Staud 1980, 183-199.

<sup>8</sup> Így például: Bjurström 1961; Biach-Schiffmann 1931; Solf 1975; Hadamovsky 1962; Hilmera 1964; Richter 1963; Wolff 1957.

<sup>9</sup> Hadamovsky 1962; Glanz 1991.

csupán néhány lap, hanem vázlatok sorozata készült, s ezek a lapok részben vagy egészben, gyakran némileg összekeveredve, együtt maradtak fenn. Így például Lodovico Ottavio Burnacini akvarell terveit és rajzait Bécsben sorozatonként tartják nyilván.<sup>10</sup> 2. A vázlatok egy része viszonylag könnyen értelmezhető, több azonban a feliratok ellenére is értelmezhetetlen. 3. A tervek száma sokszorosa a felhasznált megoldásokénak. 4. A rajzok egy része gyorsan papírra vetett, első ötletet őriz. A kidolgozott, színezett tervek nagyobb része a gyakorlati felhasználás igényével készült. 5. A megvalósított tervek sikeres darabjai – elsősorban a rézmetszeteken való terjesztés révén – a 17-18. századi európai szcenika típusterveivé váltak. A metszetek a vázlatrajzokhoz hasonlóan sorozatban készültek. Így például a grazi Tobias Lobeck Lodovico Ottavio Burnacini rajzai nyomán 40 lapot metszett rézből.<sup>11</sup>

A Sopronban megőrzött együttes vizsgálatakor ezen általános érvényű megfigyeléseken túl abból indultam ki, hogy a rajzok eredetileg funkcionális egységet alkottak a drámaszövegekkel. A lapok eredetileg olyan kép-szöveg-zene együttesekhez, ún. multimédiális rendszerekhez tartoztak, amelyekről a színpadi megjelenítés után a szöveg elszakadt.<sup>12</sup> Ez az a körülmény, amely a lapokat kiemelte az elsődleges funkcióból, s elindította az anonimizálódás útján. Feltételezhető, hogy ezt követően egy olyan újabb, másodlagos funkcióba kerültek, amely a barokk színházi kultúra körén belül továbbra is összetartotta őket. Erre utal, hogy a gyűjtemény ma egy valamikori nagyobb összeállítás töredékének, egy szcenikai „ötlettár”-nak a benyomását kelti, melyben keverednek egymással a díszlettervek különféle típusai. Ha a korabeli iskolai színjátszás tartalmi sajátosságait figyelembe véve vizsgáljuk a lapokat, négy fő csoportot különíthetünk el: 1. egy adott történet előadásához többé-kevésbé szorosan kötődő egyedi és típustervek, 2. az ún. keretjelenetekhez illeszkedő díszletek, komplex színpadképek, 3. többnyire allegorikus szerepek jelmeztervei, 4. különböző célra készült rézmetszetek. Amikor a 18. század végén a barokk iskolai színjátszás hanyatlásával ez a másodlagos funkció is megszűnt, az együttes színháztörténeti emlékké, forrássá vált.

Ez a mintegy 300 éves folyamat azt eredményezte, hogy a lapok a tudományos kutatás enigmáivá váltak. Értelmezésükhöz először arra a kérdésre kell választ keresni, hogy mennyiben lehet keletkezésükben is a magyarországi színháztörténet részének tekinteni a lapokat. A díszletterv-együttes a korabeli párhuzamok alapján közép-európai forrásvidéket sejtet, ezért érdemes azt a 17. század végére Európa-szerte elterjedt, közismert szcenikai motívumok gyűjteményeként kezelni. Erre int többek között az, hogy nem jelentett különösebb nehézséget előképeket és párhuzamokat találni a lapokhoz. A forrásegyüttes megközelítésekor fontos szempontnak látszott az is, hogy a képtartalmak alapvetően jezsuita elgondolást tükröznek, s utalnak a 17. századi jezsuita drámaelméleti elképzelések nyomán rögzült színházi repertoár főbb típusdarabjaira. Így például felfedezhető bennük Alessandro Donati és Jacob Masen drámaelméletének gyakorlati megvalósítása, s többek között összhangban állnak Jakob Bidermann, Jakob Balde és Niccolo Avancini drámáival.

<sup>10</sup> Hadamowsky 1930.

<sup>11</sup> Allgemeines Lexikon, XXIII, 301; vö. még Löwenfelder 1955; Warburg 1995.

<sup>12</sup> Bauer 1994; vö. Enzinger 1918/19; Kurt 1960; Kramer 1961.

További kiindulópontként egy Esterházy Pál soproni és nagyszombati jezsuita diákszínpadi mecénatúráját bemutató, 1993-ban megjelent tanulmánynak a soproni színpadra vonatkozó megállapítása szolgált.<sup>13</sup> Eszerint a 18. század első harmadában Sopronban a jezsuita épületegyüttes még nem állt készen, s a jezsuiták csak a század első harmadának végén gondolhattak állandó színpad megvalósítására. A források azt tanúsítják, hogy a 17. század utolsó évtizedében az országban csupán Nagyszombatban feltételezhetünk díszesebb, állandó, távolról a bécsi jezsuitakéihoz hasonlító színpadi tereket és kosztümtárat. Semmi nem utal azonban a díszlettervek esetleges nagyszombati vonatkozására.

Mindezek alapján kiinduló hipotéziseim a következők: 1. Az együttes keletkezését nem szabad a történeti Magyarországhoz kötni. 2. Elvetendő a feltételezés, hogy a lapok egyenként, egymás után kerültek be az albumba. Sokkal valószínűbb, hogy a rajzokat a jobb megőrzés érdekében ragasztották fel, s a bekötéskor körülvágták.<sup>14</sup> 3. A lapokat olyan egységként kezeltem, amely 1728-ban bekötött állapotban lehetett.<sup>15</sup> 4. Staud Géza említett jegyzéke és az egyes lapok korabeli fóliószámozása segítségével helyreállítottam a forrás szétbontás előtti állapotát. Ez elősegítette az üres oldalak, a csak szöveget tartalmazó lapok és az ábrázolások közös forráskorpuszként történő kezelését. 5. Az osztrák címerpajzs és a császári korona (39r, 42r, 45r) többszöri feltűnése alapján feltételeztem, hogy a díszlettervek egy része olyan előadáshoz készült, melyben szerepet kapott az uralkodóház dicsőítése. Ezek a motívumok felhívják a figyelmet a díszlettervek lehetséges kapcsolatára a „ludi caesarei” előadásokkal.<sup>16</sup> 6. Az ún. „jezsuita díszletterv” fogalmat kitágítottam, s nem határoltam el a császári udvari színpadtól, mivel az eszmei kötődésen túl a kutatás ismételtén rámutatott a színpadtechnikai összefüggésekre a jezsuita iskolai és az udvari színpad között.<sup>17</sup>

## Szerkezet, ikonográfia

A gyűjtemény rendezőelvének megtalálásához a rajzok minősége és stílusa nem ad semmiféle támpontot. A közel azonos technikával készült lapok ugyanis nem határozhatók meg egyszerűen a technikai színvonal alapján, mivel a kidolgozottság mértéke jelentősen különböző. Szembetűnő, hogy néha két, ugyanazt a jelenetet – így például a keresztre feszített Krisztus triumfusát – azonos kompozícióval ábrázoló lap (11r, 14r) kidolgozottságának foka mennyire eltérő. A lapok jelentős része gyakorlott kezekre vall, ezek elkülönítése azonban a kutatás jelenlegi állapotában nem lehetséges. Az eltérő kidolgozottság mellett az elkülönítést nehezíti az is, hogy az első pillantásra

<sup>13</sup> Knapp–Tüskés 1993, 24–25.; vö. Harich 1959, 5–11.

<sup>14</sup> Ez utóbbira utalnak például a félig levágott szövegrészek – 4r, 46v.

<sup>15</sup> Ezt tükrözi a jezsuita tulajdonosi bejegyzés: “Collegij S. I. Soproniensis Catalogo Inscriptus Anno 1728.” – 2r.

<sup>16</sup> Ezek a jelenetek a prágai jezsuitáknál III. Ferdinánd és felesége tiszteletére 1637-ben bemutatott *Konstantin-játék* óta váltak különösen kedvelté. Vö. Tarot 1980, 35–47.

<sup>17</sup> Valószínű például, hogy Avancini *Pietas victrix*-ének 1659-es bécsi jezsuita színpadra alkalmazásához a tervek Giovanni Burnacinitől, a császári udvar hivatásos díszlettervezőjétől származtak. Brauneck 1993, II. 358–361.

azonos minőségűnek tűnő lapoknál a lehetséges előképek sokasága miatt nehéz eldönteni, melyik, milyen mértékben tükröz valamiféle eredetiséget. A megítélést az is nehezíti, hogy a díszlettervek a 17-18. század fordulóján egy néhány évtizeddel korábban kialakult színpadi világot örökítették meg. Már Staud Géza utalt arra, hogy az egyik lap (34r) Lodovico Ottavio Burnacininek egy, az *Il Pomo d'Oro*hoz készített díszletterve alapján készült: a lavírozott tollrajzon világoskék, barna tónusokkal a híres Pokol szája-jelenet látható a Burnacini-dekoráció nyomán készült Mathias Küsell-féle rézmetszetnek megfelelően. Ez a színpadkép a 17. század végére közkedvelt típustervvé vált, s éppúgy bekerült Johann Oswald Harms tervei közé, mint ahogy még a 18. század végén is felfedezhető például Josef Platzer dekorációi között. Nem szabad szem elől téveszteni azt sem, hogy hasonló megoldás található a Buontalenti-vázlatok között, s a motívum végső soron egy bizarr plasztikára, egy barlang szájára utal, amit 1551-ben Pyrrho Ligorio készített el *L'Orco* címmel.<sup>18</sup>

A szerkezeti tagolás felismerését nehezíti az is, hogy a lapok már a bekötés előtt összekeveredhettek. Erre utal, hogy néhány összetartozónak látszó lap egymástól távoli pontokon bukkan fel a gyűjteményben. Így például a 16r lap rajzai a hasonló feliratú, vonalvezetésű és színezésű 46v laphoz, a 32v lap alsó része motivikusan a 36r lap szörny barlangját ábrázoló rajzához kapcsolódnak. Feltűnő az is, ha a motivikusan összetartozó lapok között idegen motívumot hordozó lap található. Így például a Xavéri Szent Ferenc halálát és megdicsőülését ábrázoló laphoz (7v-8r) kapcsolható további ábrázolás nincs a gyűjteményben. Ezek a megfigyelések jelzik azt is, hogy a lapokat nem folyamatosan ragasztották be az albumba. A bekötésre elsősorban azért kerülhetett sor, hogy a lapok ne keveredhessenek tovább. Abban sem fedezhető fel rendszer, hogy melyik lapon hány rajz található. Valószínűnek látszik, hogy ez elsősorban a rajzok eredeti méretétől függött.

A gyűjtemény rendező elvére közvetve utal az üresen maradt lapok rendje. Az első fölióra nem került kép, a 2-15. fölión négy kivételével a képek rektó oldalakra kerültek, a verzók mindig üresek. E négy lap közül hármat nagyobb mérete miatt kötöttek így be, a rajzok ugyanis egy verzó oldalt és a következő lap rektó oldalát töltik ki. Az egyetlen, csak verzó oldalon található kép (9v) tematikusan illeszkedik környezetéhez. Az elrendezésnek ez a ritmusa megszűnik a 15v oldalon, a 16. laptól a rektó és verzó oldalra egyaránt kerültek képek. A gyűjteményben végig érezhető egyfajta törekvés a verzó oldalak üresen hagyására. Ezt a jobb elhelyezési lehetőség, a szem természetes irányulása és a figyelem irányításának szándéka együttesen indokolja.

Ha az üresen maradt lapok elhelyezkedését összevetjük a képek tematikájával, a csak kézi rajzokat tartalmazó 2-52. lapokon három rész különíthető el:

I. 2r-15r: A képek kivétel nélkül vallásos témájúak. Ezt a részt a kép nélküli 15v oldal választja el a II. résztől.

II. 16r-19r: A rajzok mitológikus szereplőket, antik isteneket és istennőket ábrázolnak kelléktárukkal együtt. A rész végén üresen maradt a 19v-20r oldal.

<sup>18</sup> Staud 1980, IV. függelék, 52. sz.; Cesti 1959; Brauneck 1993, I. 5, II. 891; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. Bd. III. Das Theater der Barockzeit*, Salzburg, 1967, Bild 51; Wolff 1957, 362; Blumenthal 1980; Andreose 1987, 26-27.

III. 20v-51r: A képek vegyesen tükröznek vallásos, mitologikus és világi tematikát. Ezt a részt az üresen hagyott 51v-52r oldalak választják el a gyűjtemény utolsó, IV. részétől.

A szerkezeti beosztás további pontosításához áttekintettük a feliratokat és az egymásra utaló képi motívumokat. Az I. részen belül három réteg, az Oltáriszentség, a jezsuita szentek, valamint a Passió és a szenvedés eszközeinek témái különíthetők el. Ez egyben jelzi, hogy az I. rész lapjai nem egyetlen előadáshoz, hanem egy Oltáriszentség-játékhoz, egy jezsuita szent élettörténetét megjelenítő darabhoz és egy, a krisztusi szenvedéstörténet által meghatározott előadáshoz tartozhattak.

A mitologikus elemekből álló II. rész egy egészen rövid darabra utal, amely tematikusan közel áll a III. részhez, s esetleg az előtt mutatták be.

A III. rész egy viszonylag hosszú, összetett cselekményű, a földi házasságot az ún. "szent házassággal", azaz a szerzetesi életideállal szembeállító történetet sejtet. Az itt található lapokat szorosan egymáshoz kapcsolják a visszatérő helyszínek és motívumok.

Ehhez a formai és tartalmi jegyek nyomán kialakított szerkezethez jól illeszkedik az utolsó, IV. rész is, melyben kézi rajzok és rézmetszetek vegyesen találhatók (53r-66r). Ez a rész lényegében megismétli az első 52 lap hármass szerkezetét, így annak tematikus kiegészítéseként kezelhető. Az 53r-56r lapok a vallásos tematikájú I. részt bővítik. A II. rész mitologikus történetének színhelyeihez és szereplőihez szolgáltatnak párhuzamot az 57r-64r oldalak közötti ábrázolások. A 65v és 66r oldalak két rézmetszete a főúri, uralkodói környezet színpadi díszletként is gyakori, aprólékos pontossággal megtervezett elemeit, díszes szökökutak és epitáfiumot ábrázol, melyek tematikusan illeszkednek a III. részhez. A részek közti motivikus kapcsolatot az udvari színház előadói stílusára jellemző pompakedvelés, a monumentális, reprezentatív jelenetek elegáns szcenírozása teremti meg.

Az itt vázolt szerkezet egyúttal szorosan kötődik a korabeli jezsuita iskoladráma kedvelt témáihoz. A 17. században a jezsuita drámák három nagy csomópont, az iskolai rendezvények, az egyházi ünnepek és a főúri, udvari ünnepek köré rendeződtek. 1679-ben például a bécsi jezsuiták öt alcsoportba sorolták a comica exercitiát: Divina, Caesarea, Publica, Privata és Ambulantia.<sup>19</sup> Ezek közül a gyűjtemény lapjai a privata (zártkörű) exercitia kivételével az összes felsorolt színpadi alkalmat reprezentálják: egyaránt utalnak úrnapi eucharisztia-játékokra (Ambulantia), Krisztus szenvedését szimbolikusán megjelenítő történetre (Divina), Xavéri Szent Ferenc-drámára (Publica), mitologikus-allegorikus intermezzóra és egy hosszabb, az uralkodóház dicsőítésével kiegészített szent- vagy mártírdramára (Caesarea).

A jezsuita színpad típusdarabjainak kialakítását Alessandro Donati javasolta először. A szövegen kívüli színpadi hatásokat jelentős mértékben felértékelő *Ars Poetica*-ja szerint a jezsuita színpadon elsősorban szenteket és mártírokat kell szerepeltetni.<sup>20</sup> Jacob Masen *Palaestra eloquentiae ligatae* című elméleti művének harmadik, drámával foglalkozó részében lényegében elfogadta Donati témajavaslatát, s azzal egészítette ki, hogy ezekkel a történetekkel törekedni kell a küzdő egyház győzelmének bemutatására. Donatival ellentétben azonban Masen elvetette a dráma

<sup>19</sup> Hadamowsky 1988, 78: Wien; vö. Brockpähler 1964: Wien.

<sup>20</sup> Alessandro Donati, *Ars poetica*, Roma 1631.

klasszikus hármasságának szabályát. Nem tartotta alapvető követelménynek az idő és a helyszín egységét, s a hangsúlyt áthelyezte az egységes cselekményre. Szerinte az alaptörténetet szabadon lehet bővíteni oktató elemekkel, így például allegorikus közjátékokkal. Masen újításai közé tartozott a színpadi helyszínek gyakori változtatása, a főszereplő háttérbe szorítása, az ének, a tánc, az élőkép (scena muta)-jelenetek alkalmazása, továbbá a mitológikus elemek, a menny és a pokol egyidejű láttatása a hatásos persuasio érdekében.<sup>21</sup> Mindezeket az elméleti elképzeléseket – melyek jelzik az antik poétika előírásainak figyelmen kívül hagyását – az elemzett díszlettervek már kiérlelt és elfogadott gyakorlatként tükrözik. Másfelől az itt vázolt szerkezet jelzi a lapok funkcionális változását. A szerkezeti sajátosságok alapján az új funkció a jezsuita színpad típusdarabjainak reprezentálásában és egyfajta szcenikai „ötlettár” biztosításában jelölhető meg.

A lapok ikonográfiai vizsgálatának korlátait mutatja, hogy a rajzokon nehéz szétválasztani az egykori színpadi teret, a dekorációt, a kulisszákat és a szereplőket, mivel mindezek az elemek néha együtt, másutt részletmegoldásként külön, megint másutt aprólékosan kidolgozva, kinagyítva jelennek meg. A kor gyakorlatának megfelelően a főszereplőkre és kelléktárukra alig történik utalás a lapokon, ezek az alakok a szerepüknek megfelelően, a korabeli előírások szerint öltöztek. A színpadképek elsősorban az előadott darab és a jelenetek típusát jelezték, s csak másodsorban tükröznek egyedi megoldásokat. Az egykorúan megvalósított, gyakran rézmetszetekkel népszerűsített díszlettervekhez képest a gyűjteményt „időtlennek” teszi az előadói terek egyedi jellegzetességeinek, elsősorban a színpad állandó keretének (szobrok, címerek, nézőtér stb.) a hiánya. Ez a sajátosság egyrészt arra utal, hogy ezek a díszlettervek nem a példát teremtő, kiemelkedő hatású drámák szcenikájához, hanem ún. széria-darabokhoz tartoztak. Másrészt mint típusdarabok díszlettervei jó lehetőséget kínáltak az ismételt felhasználásra.

A lapok ikonográfiai vizsgálatában érdemesnek látszik elkülöníteni a színpad és a színpadi keretbe helyezett különféle részletek vázlatait a jelmezek és az azokhoz tartozó kellékek ábrázolásaitól. Jacob Masen is erre hívta fel a figyelmet, amikor az előadás külső jellegzetességeit tárgyalva nem csupán a darab címét és programját, a zenét és a táncot különítette el egymástól, hanem a színházat, a színpadi teret (theatrum) is elválasztotta a kosztümöktől és azok kellékeitől (apparatus scenicus).<sup>22</sup> Az ikonográfiát a továbbiakban két részre osztva, a kifejezetten vallásos tematikájú, az ún. „szent” alkalmakhoz fűződő (I. rész és az ezt kiegészítő), illetőleg a „világi” ünneplést reprezentáló (II-III. rész és az ezt kiegészítő) lapok csoportjai szerint mutatjuk be.

A **vallási alkalmakhoz** tartozó színpadterveken az előadói térnek két fő típusa különíthető el. Az egyik a középkori színpadi gyakorlatra utaló scena stabila, melyet egy háttérben elhelyezett, festett perspektivikus képpel próbáltak közelíteni a 17. századi Aleotti-Torelli-féle kulisszaszínpadhoz. A megoldás a kulisszaszínpad előzményére, az ún. telari-rendszer Josef Furtenbachtól módosított változatára utal, melyben az illúziós

<sup>21</sup> Jacob Masen, *Palaestra eloquentiae ligatae. Dramatica. Pars III. et ultima*, Coloniae, 1657, 31-34, 117-499.

<sup>22</sup> Jacob Masen, *Palaestra eloquentiae ligatae. Dramatica. Pars III. et ultima*, Coloniae, 1657, 31-34.

háttérfestmény kicserélésével könnyen és gyorsan lehetett átalakítani a helyszíneket.<sup>23</sup> Pontosan ez a megoldás látható például a 3r lapon. A térszerkezet theatrum sacrumot jelez, amit nagy valószínűséggel belső templomtérben alakítottak ki. Az oszlopok és lábazataik, valamint a dekorációk viszonylag tág architektonikus keretet tükröznek, a teret lezáró ívek a szent játékokhoz illő arcus triumphalis-ra emlékeztetnek. Ennek az alaptérnek az oltárarchitektúrát idéző oszlopai közé illenek a stilizált, íves-oszlopok középrész-rajzok (5r, 6r, 9v, 11r, 14r, 15r), valamint néhány további lap oszlop nélküli részlete (7r, 9r, 12r, 12v-13r, 15r). A 2r, 4r, 54v-55r lapok Oltáriszentség-tematikájú, az 53r lap pedig jezsuita szenthez illő theatrum sacrumok háttérdekorációi. Az 53v-54r és 55v-56r lapok rézmetszetek, amelyek további ötleteket adhattak a vallási témájú előadások arcus triumphalis, porta triumphalis megoldásaihoz. Az erre utaló „kostbares Triumph Gerüst” felirat mindkettőn szerepel.

A szakralizált tér másik típusa jelenik meg a 7v-8r lapon. A trapéz alakú előadói teret három oldalról határolja díszlet, középen üresen hagyott ívvel. Ez az ív egyrészt biztosította a festett centrálperspektivikus lezárás keretét, másrészt olyan középépítményt illeszthettek hozzá, amely belátást nyújtott a távolabbi térbe. Ez a szerkezet utal a végtelen tér érzetét keltő, Lodovico Ottavio Burnacini-féle – Burnacini által már Andrea Pozzo *Perspectivae pictorum atque architectorum libri tres* című munkájának megjelenése előtt (1693-1700) alkalmazott – háromrészes kulisszaszínpad ismeretére.<sup>24</sup> A lapon feltűnnek a színpad előterében felállított nagyméretű gyertyatartók is, melyek – a gyűjteményben egyedülálló módon – a játéktér megvilágítását mutatják. A jobb és bal oldal Xavéri Szent Ferencet ábrázoló festett kulisszáit a szent élettörténetéhez illő, stilizált beenszült-szobrok egészítik ki.

A vallási témájú előadásokhoz készített kosztüm- és kellékterveket elsősorban a szent térhez és tartalomhoz illő egység és dignitas határozza meg. A theatrum sacrum-dekorációkon ezt a hangulatot – éppúgy, mint a szakralizált színpadon – a virágfüzerek, a drapériák, az oltárok szoborplasztikáit utánzó puttók és az égő mécsek biztosítják. A templomi oltárok szobrainak és képeinek ikonográfiájától a kosztümtervek és a figurális dekorációk sem térnek el lényegesen. Az angyalok (3r, 5r), Szűz Mária (5r, 9r), a szenvedő Krisztus (6r, 7r, 9r, 14r), a megsemmisített halál (5r, 14r), Szent Mihály (9r), Loyolai Szent Ignác (9r), a gyógyulásra váró betegek (9v), a haldokló (9r), az emberi lélek (pia anima, 5r, 6r, 12r), Mózes (15r), Jákob (15r) és a Jó Pásztor (15r) alakjai egyaránt a barokk templomok jól ismert képi motívumait és színvilágát idézik.

Két eltérés azonban mégis elválasztja a terveket a templomi megoldásoktól. Az egyik a végtelenbe nyíló illuzionisztikus háttér kialakítására irányuló törekvés, amit a perspektivikus távlat biztosított az összefutó oszlopsorokkal és a közéjük elhelyezett szobrokkal (3r), fasorral (6r) és tengerrel (7r). A másik eltérés a barokk színpad típus-helyszíneinek hangsúlyos jelenléte: ilyen például a tengeri jelenet sziklákkal (5r, 7r), a parkrészlet szökőkúttal (6r), a felhőkön guruló diadalszekér (11r, 14r) és az alvilági

<sup>23</sup> Joseph Furtenbach, *Architectura civilis* (1628), *Architectura recreationis* (1640), *Architectura privata* (1641), Mit einer Vorbemerkung von Hans Foramitti, Hildesheim – New York, 1971; vö. még Theaterlexikon 1978, 537.

<sup>24</sup> Vö. Brauneck 1993, II. 27-30; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. Bd. III. Das Theater der Barockzeit*, Salzburg, 1967, 503.

jelenet (12r). A templomok belső terén kívül előképekül szolgálhattak a közismert korabeli színpadi megoldások is. A 12r oldalon például a pince és barlangszerű tér egyaránt felidézi az 1690-ben Pármában előadott *Il Favore degli Dei* című opera Domenico Maurótól tervezett és Domenico Mattioli rézmetszete által széles körben ismertté vált egyik helyszínét, valamint Johann Oswald Harms egy díszlettervét.<sup>25</sup> A Krisztus halálakor megrendülő földet és a halottak feltámadását ábrázoló díszletterv (12v-13r) szerkezete egyaránt utal Giulio Parigi *Il giudizio di Paride* című darabja (1608) ötödik közjátékának R. Cantagallinától rézbe metszett színpadképére, valamint Jean Bérain Quinault és Lully *Armide*-jének párizsi ősbemutatójához készített záródekorációjára.<sup>26</sup>

Mint említettük, a színpadi ikonográfiát a 17. század második felétől döntő mértékben az előképek nyomán kialakult dekorációs gyakorlat határozta meg, s a szerepek között gyakoriak voltak a sztereotip figurák. A lapok túlnyomó többségén közismert és egyben igényes megoldások tűnnek fel. A vallásos tematikájú I. részben az ábrázolt motívumok a katolikus ikonográfiából származnak. Az úrnapi theatrum sacrumok (2r, 4r) és az ezekhez köthető további rajzok (53r, 53v-54r, 54v-55r, 55v-56r) a barokk templomok oltárikonográfiáját idézik: a drapériás-baldachinos oltárepítményt angyalok, puttók, vázák, stilizált virágfüzérék, azaz a hódolat kellékei egészítik ki. Szín- és formaviláguk is ehhez igazodik: meghatározó színek az arany, az ezüst, a vörös, a rózsaszín, a kék és a zöld, s a kivitelezést nemes anyagok (márvány, kő) utánzásával képzeltek el. A tagolással és a szimmetrikus architektúrával többnyire a középrészre irányították a figyelmet.

Az allegorikus-szimbolikus Passio-díszletterveket néhány hangsúlyos, többször visszatérő motívumegyüttes kapcsolja össze (Krisztus a kereszten, megdicsőült kereszt, a szenvedés eszközei, Krisztus öt sebe, a halál és fegyverei). A szimbolikus tartalommal telített megoldások közé tartozik az „élet” partjáról az emberi lelket a „túlso” partra csónakon szállító halál (Charon) ábrázolása (5r).<sup>27</sup> A mellékmotívumok, így a csónak vitorláján a megfeszített Krisztus képe, a könyörgő emberi lélek mellett a remény színét viselő zöld ruhás őrangyal, a „túlso” parton piros-fehér ruhában, szívében törrel a szírtfokon álló Szűz Mária, valamint a feliratok keresztény értelmezést adnak a kompozíciónak. A Krisztus vére mint az üdvösség forrása-téma három lapon (6r, 7r, 9v), eltérő változatokban tűnik fel. A keresztről ítélő Krisztus előtti közbenjárás (intercessio) motívuma két változatban is látható: az alvilág bejáratához vezetett lélekért a Szentlélek, a tisztító tűz előtt pedig Szűz Mária könyörög (12r). A jó halál mint az üdvösség forrása-téma jelenik meg egy következő lapon (9r). Krisztus halál fölötti győzelmének gondolata több lap kompozícióját is meghatározza, mint például a Krisztus kereszthalálakor megrendülő föld a feltámadó holtakkal (12v-13r) és a megfeszített Krisztushoz könyörgő csontvázhalál (14r) motívumai. A passiógondolatot hordozó további rajzok a keresztre feszített Krisztus triumfusát (11r, 14r), a megdicsőült kereszt

<sup>25</sup> Wolff 1968, Abbildung 37; Wolff 1957, Bild 17

<sup>26</sup> Brauneck 1993, I. 13; Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. IV. Band. Von der Aufklärung zur Romantik* (1. Teil), Salzburg, 1972, 42.

<sup>27</sup> Charon alakját például Giovanni Pontano *Charon* című dialógusa tette kedvelté (Giovanni Pontano, *Charon* = Pontani, Opera. Venice 1513.), s a szerep a reneszánsz drámahagyomány nyomán hozzátartozott a barokk színpadhoz is.

megkoronázását (15r) és a megváltás tipológiai előképeit (a megfeszített Krisztus Salamon király trónján: 14r, Mózes az érc kígyóval, háttérben az ószövetségi áldozat fölött lebegő megfeszített Krisztus: 15r, Jákob létrája és Mózes vizet fakaszt a sziklából a megdicsőült kereszt előterében: 15r) ábrázolják. A passiósorozatot hatásosan indítja a reprezentatív szentsír-jelenet, előterében fegyverekkel (3r), s ugyanígy zárja a kereszt tövében ülő feltámadt Krisztus mint Jó Pásztor, amint oldalsebéből megitatja az elveszett bárányt (15r).

A **világi alkalmakhoz** kapcsolódó lapokon az említetteknel modernebb színpadi térszerkezetek figyelhetők meg. Ezek a színpadképek perspektivikus kulisszaszínpadot jeleznek: egyaránt feltűnik az Aleotti-Torelli-féle kétrészes centrálperspektivikus (24v, 26r), a Lodovico Ottavio Burnacini-féle háromrészes, kerek középpéptményes (22v-23r, 33r, 37r) és a 18. század első évtizedétől a Galli-Bibiena család tagjaitól divatba hozott, a végtelen tér megtöbbszörözését biztosító átlós-tengelyes (diagonális) (16v-17r) színpadi megoldás. Szerepel a tér meghosszabbítását biztosító lépcső (28r, 36r), melyet a korabeli hivatásos szcenikusok közül Francesco Galli-Bibiena kedvelt különösen.<sup>28</sup> Ezek a tértípusok és a hozzájuk illeszkedő technika lehetővé tették a helyszínek gyors átalakítását, s egyben tükrözik a 17-18. század fordulójának színpadtechnikai csúcsteljesítményét.

A magas technikai felkészültséget kívánó, gyakori színhelyváltoztatásoknak és a kedvelt megoldások újra láttatásának az igénye a 17-18. század fordulójára – az udvari opera példája nyomán – közösen alakította ki a típushelyszínek sorozatát. Ezek azonosak voltak például Velencében, Bécsben és Hamburgban, s kisugárzó hatásuk először a jezsuita színpadon vált érzékelhetővé.<sup>29</sup> A közkedvelt típushelyszínek különösen a sorozat II. és III. részében gyakoriak. Ilyenek például a kert, a kerti pavilon, az erdő, a vár, a diadalív utcákkal és városrészlettel, a különféle grották (pokol, temető, kovácsműhely, a szörny barlangja), a díszudvarok, a szökőkút, a lépcsők, a felhők, a sziklás táj, néha tengerparttal, az antik istenek templomai, a remeteség, az elhagyott táj, a katonai tábor, a tenger és a díszítő. Mindez összesen mintegy húsz különböző helyszínt jelent a gyűjteményben. Emellett néhány kevésbé tipizált helyszín is feltűnik. Az egyik lapon (25r) például kehely, lefelé fordított korona és egy angyaloktól tartott koszorú jelzik a belső tér tartozékait. Egy másikon (25r) ágy felett szentlélek galamb formában, alatta Krisztus sebeivel díszített pajzs, angyalok füstölővel és a szent nádszállal, az ágy lábánál pedig lángoló szív és puttók láthatók. Egy harmadik lap (32r) egy templomi attribútumokkal felruházott, Máriának szentelt díszes kertet ábrázol.

A II. és III. rész, továbbá az ezekhez tartozó kiegészítő lapok kosztüm- és kelléktervei mitologikus-allegorikus, illetőleg valóságos földi szerepek kellékeit ábrázoló csoportokra bonthatók. Mindkettőben megtalálhatók a széles körben ismert és kedvelt típustervek újrafelhasználásai. A rajzok drága anyagból készült, választékos ruhákat és igényes megoldásokat tükröznek, s nem hiányzik az utalás a közkedvelt exotikumokra sem (49r, 51r). A szereplők öltözte és kellékei a visszatérő színekkel, az

<sup>28</sup> Francesco, Giuseppe, Antonio Galli-Bibiena, *Skizzenbuch und Einzelblätter*. Wien, Österreichisches Theatrumuseum. Signatur: HM 36 992.

<sup>29</sup> Wolff 1937, 196-206; Wolff 1957, 359-363; Kelsch 1992, 55-65; Keil-Budischowsky 1993, 353-364; vö. még: Marly 1982, 9-24.

állandósult attribútumokkal és azok közös formavilágával egyetlen jelrendszert alkotnak. A rendszer szilárdan rögzült elemei a megszemélyesített eszméket éppúgy könnyen felismerhetővé tették, mint az antik isteneket. Mindezek a megoldások a Habsburg császári udvar vonzáskörében működő színházakra utalnak.<sup>30</sup>

A gyűjtemény II. és III. részének képi megoldásai a főúri-udvari környezet imitációját tükrözik. A 17-18. századi színpadi ikonográfia egyik fő célja a világ reprezentálása volt. Erre Jacob Masen drámaelmélete is utal, amikor a régebbi színházi gyakorlattal szembeállította kora dekorációs megoldásait.<sup>31</sup>

A II. rész lapjainak előjátékhoz tartozó jellegére a rajzok mitologikus telítettsége hívja fel a figyelmet. Az itt megjelenő megoldások a reneszánsz, késő reneszánsz intermezzo formák barokk változatai, melyekben a szereplők nem csupán szóval, hanem szimbolikus öltözködéssel is kifejezték mondanivalójukat.<sup>32</sup> A tragédia heroikus világának antitéziseként eljátszott mitologikus jelenet szereplői (pl. Jupiter, Venus, Hymen, Diana, Phoebus) és színhelyei (pl. diadalíves szökőkutas városi tér: 16v-17r, olimpuszi istenvilág: 18r, 19r, sziklás táj: 19r, díszkert pavilonnal: 19r) egyaránt a barokk „látványember” igényeihez igazodnak. Ezek a kompozíciók kivétel nélkül **nyitottak**, azaz vagy valaminek a részleteit ábrázolják vagy pedig hiányzik róluk a téma pontosabb meghatározásához szükséges képi teljesség. A gazdagon színezett lapokon a piros (vörös), az arany és a kék határozza meg a látványt, s a részletek összhangban állnak a II. rész heroikus világával.

A III. rész lapjainak szín- és formavilága a történet előkelő főúri környezetéhez igazodik. A szereplők és helyszínek közötti tájékozódást ún. ikonográfiai vezérmotívumok segítik, melyek az antik mitológiából és az allegóriák világából származnak elsősorban. Gyors felismerésüket a 17. század második felére kiterjedt formák ismétlődése biztosította. Az antik mitológiából származnak például a szelek és fúriák (24v), a szörny (32v, 36r), Phoebus (41r), a sáfrányszín köntösű Hymen (43r, 46r), Jupiter (44r), Európa (44r), Cybele-Berecynthia (46r), Diana (46v) és Pomona (46v) ábrázolásai. Az allegóriák egyrészt megszemélyesítések, mint például az Esthajnalcsillag (42r), a négy elem (45r), valamint a háború és béke páros alakja (45r). Másrészt a hieroglifikus szimbólumok világát idézik, mint például a kígyóktól körülfont szívre könyöklő invidia (42r), a zodiákussal, évszám-felírtos övvel, kulccsal, szelekkel és a négy évszak növényeiből font koszorúval ábrázolt év (44r) és a baziliskuszon ülő, kék-sárga öltözetű vak gyűlölet (46r). További sajátosság, hogy ebben a részben sem találunk az I. részhez hasonló, zárt kompozíciójú, „teljes” ikonográfiájú lapokat. Ennek az lehet a magyarázata, hogy ezek a rajzok eredetileg egy szerteágazó cselekményű, mitologikus kórusokkal bővített dráma jeleneteihez tartoztak.

<sup>30</sup> Vö. Hadamowsky 1988, 78-93.

<sup>31</sup> „Sed hoc tempore theatrum Principibus mundus est, ubi bellorum adornent spectacula [...]” Jacob Masen, *Palaestra eloquentiae ligatae. Dramatica. Pars III. et ultima*, Coloniae, 1657, 31-32. A korábbi színházi gyakorlat szerint a darabok genusához rendelték hozzá a helyszínüket, s így a tragédiát palota-oszlopok között, a komédiát magánház-díszletekkel, a szatírákat pedig stilizált természeti környezetben adták elő.

<sup>32</sup> Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. II. Band. Das Theater der Renaissance*, Salzburg, 1969, 74-142; Brauneck 1993, I. 445-475.

## A gyűjtemény és az előadások

A díszlettervek elsődleges funkciójának meghatározását alapvetően az nehezíti, hogy a rajzokon nem találhatók a színpadi előadásra vonatkozó szövegrészek. A rendezői utasítások, a figyelemfelhívó vagy az ábrázolást megnevező német és latin nyelvű feliratok csupán arra utalnak, hogy a rajzok előbb bemutatott főbb csoportjai eltérő időpontban, feltehetően különböző helyeken keletkeztek, s többször is felhasználhatták őket. A gyűjtemény egyértelműen utal a bécsi udvari színház kisugárzó hatására és ennek jezsuita recepciójára. Ezek alapján feltételeztem, hogy a díszlettervek csoportjai között valamiféle esemény vagy valakinek a tevékenysége teremtette meg a kapcsolatot.

A lapok előadáshoz kapcsolásánál az eddigiek mellett abból a megfigyelésből indultam ki, hogy a császári udvar zenei és színpadi világát az udvari színház operaelőadásainak komponistáin kívül a császár udvari kápolnájának zenészei is formálták. I. Lipót 1683. július 1-től Ferdinand Tobias Richtert szerződtette az udvari kápolna orgonistájaként, aki egyben a császár gyermekei közül Józsefnek és Károlynak zenetanára volt. Richter termékeny zeneszerző volt, s operái, oratóriumai és kisebb zenedarabjai mellett kompozícióinak jelentős részét jezsuita iskolai színjátékokhoz készítette.<sup>33</sup> Ismeretes, hogy a pozsonyi jezsuitáknál 1688. szeptember 21-én bemutatott Szent István-dráma zenéje az ő nevéhez kötődik.<sup>34</sup> Jezuita vonatkozású szerzeményei közé tartozik a linzi jezsuitáknál 1684. április 1-én bemutatott *Passio Christi armatura fortium contra hostes christianitatis* és a bécsi jezsuitáknál 1710. július 31-én színre vitt *Sacer Hymeneus de profano amore victor in S. Amalia, Flandriae patrona* című, ismeretlen szerzőktől származó iskoladramák zenéje. Az előbbinek nyomtatott librettója, az utóbbinak kézirata, valamint latin-német nyelvű programja maradt fenn. A díszlettervek ikonográfiája, a drámaszövegek és a zenei anyag egybevetése alapján megállapítható volt, hogy a lapok túlnyomó többsége a fenti két, Richter által megzenésített dráma előadáshoz készült.

A gyűjtemény rendjében haladva, az I. rész archaikusabb, az élőképek világára utaló, zárt ikonográfiájú, részleteiben is kidolgozott díszletterveinek nagy része a linzi jezsuita gimnázium tanulói által bemutatott és az 1684-es *Annuae Litterae*-ben *Armatura fortium contra fidei hostes* címen feljegyzett előadáshoz tartozott. Linzben nem volt hivatásos udvari színház, ezt a jezsuita színpad helyettesítette. 1684-ben I. Lipót császár és udvara több előadást nézett meg a linzi jezsuitáknál. Ezek egyike volt a fenti allegorikus játék.<sup>35</sup> A díszlettervek e részének és az előadás összetartozását kétséget kizáróan tanúsítja a lapokon kétszer is olvasható „armatura fortium” kifejezés (14r, 15r), amely a dráma címének hangsúlyos eleme.

A latin nyelvű librettó Linzben, Joannes Raedlmayr nyomdájában, negyedréti formátumban jelent meg nyolc lap terjedelemben. A címlap tájékoztat az előadás körülményeiről, melyre 1684. április 1-jén, nagyszombaton került sor, amikor I. Lipót

<sup>33</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by Stanley Sadie, 15, Playford–Riedt, London, 1980, 845-846.

<sup>34</sup> BÁRDOS 1990, 49.

<sup>35</sup> Sturm 1964, 89-103; Fuhrich 1968, 90-95.

császár és Eleonóra császárné meglátogatta a szent sírt a linzi jezsuita templomban.<sup>36</sup> Ezt a szent sírt ábrázolja az „Angeli pacis amare flebat” feliratú díszletterv (3r). A sírt valószínűleg a templom főoltára előtt, a szentélyben alakították ki, mivel a lavírozott tollrajz a linzi jezsuita templom 1683-ban elkészült főoltárának szerkezetével, oszlopaival és íveivel mutat rokonságot.<sup>37</sup> A monumentális terv az előadott darab nyitó és/vagy záróképéhez készülhetett. Az előtérben elhelyezett fegyverek a kereszténység legyőzött ellenségeinek hadi eszközeit jelképezik. A sír körül angyalok hódolnak, fölötté puttók tartják a szenvedés eszközeit, melyek az előadásban Krisztus mindennél erősebb fegyvertárát jelentik. Középen – a további lapokon az arma Christi mellett többször ismétlődő – Krisztus öt sebe-motívum látható, alatta két angyal a szenvedés kelyhe előtt adorál, legfölül a kereszt lebeg.

A szent sírt ábrázoló díszletterv középrészébe illettek az élőképekre emlékeztető perspektivikus háttérfestmények. Ezek a Furtenbach-féle elképzelések szerint készült, könnyen mozgatható ún. Zwischenprospekte lehettek, melyekkel többnyire élőképeket és szimbolikus jeleneteket adtak elő. A jól felszerelt linzi diákszínpadhoz az ún. Praktikabeln mellett ilyen kombinálható típusdekorációk is tartoztak.<sup>38</sup> Az album első részében több lap íves, oszlopos keretben (5r, 6r, 9v, 11r, 14r, 15r), illetve keret nélkül (7r, 9r, 12r, 12v-13r, 15r) ezeket a háttérfestményeket örököltette meg. Lehetséges, hogy a párkánydíszrajzok is (10r) ehhez a darabhoz készültek.

Az előadás szöveggönyve és zenei anyaga ismeretlen, a libretto szerint azonban a szereplők énekeltek. A darabban Ausztria és négy szövetséges provinciája Krisztus szenvedésének eszközeivel mint megszentelt fegyverekkel legyőzi a keresztény hit ellenségét, a halállal azonosított pogány törököt. A darabot jelentős részben különböző ó- és újszövetségi szövegrészek alkották, melyeket rövidebb-hosszabb felkiáltások, versek és kérdések kapcsoltak össze. Feltételezhető, hogy a díszletek és a szövegek kölcsönösen utaltak egymásra. A librettóban nincsenek scenikai utasítások, s hiányzik a helyszín és az élőképek megnevezése is. A librettóban jelzett bibliai részek és a díszlettervek összevetése azonban lehetővé tette a képek és a szövegek összekapcsolását. Némi nehézséget jelentett, hogy a nyomtatvány végén a szereposztásban a kor szokásának megfelelően nem tüntették fel a néma szerepeket. Így például sem a keresztény hit ellenségei, sem az ellenséggel jelképesen azonosított halál, sem pedig Krisztus és az angyalok nem kerültek be a felsorolásba. A rövid tartalmi kivonatból nem lehet pontosan megállapítani azt sem, hogy hány néma szereplő léphetett fel. A főszerep Ausztria geniusáé lehetett, aki a megzemélyesített Providentia Divinával, a Fortitudo

<sup>36</sup> Passio Christi Armatura fortium contra hostes Christianitatis Augustissimis Caesareis Majestatibus Leopoldo, et Eleonorae, dum Sabbatho Sancto Consueta Pietate Austriaca Sacra Christi Sepulchra inviserunt In Templo Caesarei Collegij Societatis Iesu exhibita, Calendis Aprilis M.DC.LXXXIV. Musices Compositore Domino Ferdinando Richter, Organista Caesareo. Lincij, Typis Joannis Raedlmayr, Typogr. (1684).

<sup>37</sup> Schmidt 1964, 163-183.

<sup>38</sup> Joseph Furtenbach, *Architectura civilis* (1628), *Architectura recreationis* (1640), *Architectura privata* (1641), Mit einer Vorbemerkung von Hans Foramitti, Hildesheim-New York, 1971: *Architectura civilis* (1628), 63. Das Kupfferblat N. 31; Sturm 1964, 96-97; Fuhrich 1968, 94.

Christianával, a Concordiával és Ausztria négy provinciájának geniusaival adta elő a jelképes cselekményt.

A darabot előjáték (prolusio) vezeti be, melyben Providentia Divina meghallgatja a török iga alatt élő keresztény tartományok panaszát, kijelöli a török birodalom régi, hódítás előtti határait, majd a keresztény egyházat magasztalja. A szövegutalások és a bibliai hivatkozások részletezik a keresztény nép nyomorúságát, bűnbánatát, s a halál, azaz az ellenséges török ellen kéri Isten segítségét. Ezt a gondolkört négy lap mutatja be, melyek a halál csónakjában ülő lélekért való könyörgést (5r) és a Krisztus vére mint az üdvösség forrása-témát ábrázolják (6r, 7r, 9v). E díszletek előtt énekeltek Ausztria tartományainak geniusai és válaszolt nekik a Providentia Divinát alakító szereplő.

Az első felvonásban Ausztria geniusát Fortitudo Christiana bátorítja a török elleni harcra. A bibliai szövegek központi gondolata a halálfélelem legyőzése, a bátorítás, a bűnös népért való közbenjárás és Krisztus népéért folytatott harcra. Ehhez a részhez illeszkedik a jó halált (9r) és a szenvedő Krisztus előtti közbenjárást (12r) ábrázoló két lap.

A librettó alapján legrövidebbnek tűnő második felvonásban Ausztria geniusa Concordia segítségével egyesíti Ausztriát és négy provinciáját a török ellen. A szövegek a győzelmes harcra, a feltámadásra és a Krisztus mint jó pásztor-motívumra utalnak. Ezt a tematikát a gyűjteményben az a két lap jelzi, amely a Krisztus halálát kísérő jeleket (12v-13r) és a feltámadt Krisztust mint Jó Pásztort (15r) ábrázolja.

A terjedelmében leghosszabb, harmadik felvonásban Fortitudo Christiana bemutatja Krisztus fegyvertárát, a szenvedés eszközeit, melynek segítségével Ausztria legyőzi a pogány ellenséget. A szűkszavú szöveg és a bibliai részek arra utalnak, hogy itt került sor Krisztus őszösvetségi előképeinek bemutatására, a halál legyőzésére, a kereszt előtti hódolatra és a kereszt triumfusára. Ide kapcsolódnak a keresztrefeszített Krisztust Salamon trónján (14r), Mózes az érc kígyóval (15r), a Jákob létráját és Mózes vízfakasztását (15r) ábrázoló rajzok. A kereszt triumfusát és a kereszt előtti hódolatot két (11r, 14r), a halál legyőzését egy (14r) rajzon ábrázolták.

A darab hatásosan ötvözte a passió és a feltámadás húsvéti gondolatát a Habsburg-birodalom sürgető politikai, hadi feladataival. Az előadást aktuálissá tette a már Bécs 1683-as török ostromakor is Linzben időző császári udvar ismételt jelenléte és a török elleni harcok előkészületei. Ez a szimbolikus nagyheti passió-játék újra aktuálissá válhatott a török háborúk döntő győzelmei után. Erre utal az egyik díszletterven (5r) a többi felirattól némileg eltérő színű tintával, latinul feljegyzett, 1707-es évet jelző három kronosztichon.

Úgy tűnik fel, hogy a gyűjtemény I. részéből mindössze három lap nem kapcsolható közvetlenül az említett darabhoz. Ide tartozik a két oltáriszentség ábrázolás (2r, 4r), melyek Richter révén is bekerülhettek a tervek közé. Ő szerezte ugyanis további három, 1684-ben ugyancsak a linzi jezsuitáknál bemutatott darab zenéjét. Ezek egyike volt az *Altera Bethlehem sive domus panis* című, június 9-én előadott Oltáriszentség-játék.<sup>39</sup> A harmadik, Xavéri Szent Ferenc halálát és megdicsőülését ábrázoló lapot (7v-

<sup>39</sup> Sturm 1964, 94.

8r) társtalansága és a szent ünnepén (december 3.) előadott Xavéri-drámák nagy száma miatt lehetetlen előadáshoz kötni.

A gyűjtemény II. és III. része teljes egészében a bécsi jezsuita színpadon 1710-ben Szent Ignác napján (július 31.) bemutatott *Sacer Hymeneus de profano amore victor in S. Amalia, Flandriae Patrona* című előadáshoz tartozott. A 44r lapon olvasható 1710-es évszám mellett ezt igazolja, hogy az antik mitológiából származó, sajátos kontextusba helyezett képi motívumok és alakok egy része önmagában értelmezhetetlen, ennek a darabnak a segítségével azonban pontosan meghatározható.<sup>40</sup> Bár az előadáshoz köthető díszletterveken nincsenek szcenikai utasítások, s a drámaszöveg sem jelzi rendszeresen a helyszíneket, a darab tartalma és szövege, valamint a részletes szereposztás lehetővé tette a képek és a jelenetek maradéktalan egymáshoz kapcsolását.<sup>41</sup>

Ezt a Szent Amália legendáját feldolgozó drámát a bécsi jezsuita iskolai színjátszás egyik fordulópontján vitték színre, amikor az uralkodó még rendszeresen megjelent az előadásokon. Az előadás ludus caesareus volt, azaz a császár és környezete is megnézte. A szereposztás szerint több mint 180 személyre volt szükség az előadáshoz – annak ellenére, hogy egy szereplő több szerepben is fellépett. A szereplők többnyire a jezsuita gimnázium tanulói voltak, s csupán a komolyabb zenei képzettséget igénylő „Chori Musici”-szerepek között találunk egyetemi hallgatókat. A darabban tizenhárom, a bécsi jezsuitáknál tanuló magyar ifjú is fellépett.<sup>42</sup>

A nyomtatott program és a teljes szöveggönyv a Richter által komponált zenei anyaggal együtt egy ívrét alakú kötetben maradt fenn, amely az I. Lipót császár által létrehozott ún. Schlafkammerbibliothek állományához tartozott.<sup>43</sup> Ennek megfelelően kötése aranyozott fehér bőrből készült, s a kötéstábla középső sarkára arannyal belenyomott császári címer került. A kötéstábla jobb felső sarkában a „Richter” jelzés olvasható. Az első tizenhárom lap a nyomtatott program első, nagyobbik felét (A<sup>2</sup>-F<sup>2</sup>) tartalmazza, ezt követi a 14-179. lapon a kéziratos szöveggönyv, az áriák és a kottaanyag. Végül a 180-182. lapon az irodalmi jutalmat I. József császár bőkezűségéből elnyert, illetve a jutalmakhoz közel került jezsuita diákok névsora, valamint a nyomtatott program befejező része (G<sup>2</sup> H<sup>1</sup>) található. Az összeállítás archiválásra szánt másolati példány,

<sup>40</sup> Így például az előjátékban és az epilógusban a mennyei jegyesnek, Krisztusnak a prototípusa a nap, s az ezekhez a részekhez kapcsolható 19r és 39r lapokon Krisztus Phoebus üres díszszerkerét beragyogó napként jelenik meg. A Phoebus alakja helyett alkalmazott krisztianizált utalás a szövegben a darab keretei közé szűkíti a két lap értelmezési lehetőségét, s egyúttal biztosítja a dráma belső egységét.

<sup>41</sup> *Sacer Hymeneus de profano amore victor, in S. Amalia, Flandriae Patrona, Himmlische Lieb Überwinderin der Irdischen in Amalia, Der Graffschafft Flandern Hailiger Schutz-Frau Augustissimis Caesaræis Majestatibus Josepho I. et Wilhelminæ Amaliæ, Serenissimis Archiducibus Mariæ, et Amaliæ a Caesareo et Academico Soc. Iesu Collegio Viennæ exhibitus, Dum litterariis Victoribus Caesarea Munificentia Proemia distribuentur. Die 31. Julii in Festo S. Patris Ignatii, Anno M.DCC.X. Musices Compositore D. Ferdinando Richter, S. C. M. Organaedo Aulico. Viennæ Austriae, Typis Joannis Geirgii Schlegel, Univ. Typogr. (1710). Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Cod. Vind. 18921.*

<sup>42</sup> A magyar szereplők közül kettő, Franciscus Dier és Emmanuel Jacklin Sopronból származott. *Sacer Hymeneus...*, (41. jegyzet), E2/a-F2/a.

<sup>43</sup> Gmeiner 1994, 199-211.

amit a császár magánkönyvtára számára készítettek. Erre utal, hogy a kötetből hiányoznak a használat nyomai, s az I. felvonás II. scenája végére a másoló elfelejtette odaírni az adott jelenet másutt mindig feljegyzett szöveges szerepeit.

A végig kétnyelvű program 1710-ben Joannes Georgius Schlegel bécsi nyomdájában jelent meg. Tartalma csaknem teljesen azonos a latin nyelvű szöveggönyv megfelelő részeivel. A program és a kézirat címe egyaránt felsorolja a császári családnak az előadáson megjelent tagjait, így I. Józsefet, feleségét, Wilhelmina Amáliát, valamint Mária és Amália nevű lányait. A címlap jelzi azt is, hogy a darab zenéjét Ferdinand Richter császári orgonista szerezte. A kéziratban a programtól eltérően nincs szereposztás. A dráma szerzőjére sehol nem történik utalás.<sup>44</sup>

Az argumentum végéről megtudjuk, hogy a dráma forrásai Haraeus Szent Amália életrajza és „Janningus kéziratai” voltak, s a szentet július 10-én ünneplik. Franciscus Haraeus neve elsősorban Laurentius Surius hétkötetes *Vitae Sanctorum*ából összeállított egykötetes kompendiuma nyomán ismert, amely a 17. században többször, részben eltérő címeken jelent meg, benne Szent Amália rövid legendájával. Janningus, azaz Conrad Janninck jezsuita a bollandistákhoz tartozott, s Henschenius munkáját folytatta az *Acta Sanctorum* sorozatban. Az Amália-legendák az *Acta Sanctorum* harmadik júliusi kötetében jelentek meg 1723-ban, s innen érthető, hogy az ismeretlen jezsuita drámaszerző miért Janninck kézírataira hivatkozott.<sup>45</sup>

Szent Amália – eredeti névalakban Amalberga – Flandriában élt a 7–8. században, s főnemesi családból származott. Legendájának központi motívuma, hogy a gall birodalom kormányzója, heristali Pipin, szerette volna eljegyezni őt fia, Martell Károly számára, de Amália elutasította. A drámaszerző ebből az életrajzi mozzanatból indult ki. Az argumentum szerint több előkelő ifjú versengett Amália kezéért, aki éppúgy elmenekült előlük, mint Martell Károly elől. A távolság azonban nem jelentett biztonságot: Martell Károly csellel rá akarta bírni Amáliát arra, hogy jegyeseként kövesse őt. Amália azonban állhatatos maradt, s az argumentum szerint „a keresztény hercegben kioltotta a profán Hymen fáklyáját, elvetette Gallia liliomait, s ragaszkodott mennyei jegyese hervadhatatlan liliomaihoz”.<sup>46</sup>

Már ennyiből is megállapítható, hogy a dráma a bécsi jezsuita színpadon szentekről előadott darabok népes csoportjába tartozik, melynek középpontjában a különleges szükséghelyzetből való kalandos megszabadulás áll. A darab a hűség, a tisztaság és az Istennek tett fogadalom megőrzésének erényét állította példaként a néző elé. Az előadás legfőbb aktualitását a névpatronátus adta, mivel a nézőtéren ott ült Amália Wilhelmina császárné és lánya, Amália. A drámában ezenkívül több utalás található a Habsburg-ház eredményes házassági politikájára, Venus és Cupido szerepének tudatos mellőzésére.

<sup>44</sup> *Sacer Hymenaeus...*, (41. jegyzet); Hadamowsky 1988, 84-89.

<sup>45</sup> *Sacer Hymenaeus...*, (41. jegyzet) fol. 3a, 14b; Franciscus Haraeus, *De vitis Sanctorum omnium nationum*, Coloniae, 1605, 433; Uő, *Historia Sanctorum omnium nationum*, Coloniae, 1630, 433; *Acta Sanctorum Julii* [...]. Tomus III. Antverpia, 1723, 72-112.

<sup>46</sup> *Sacer Hymenaeus...*, (41. jegyzet) fol. 3a, 14b; vö. *Les biographies de Ste Amalberge*. Analecta Bollandiana 31 (1912), 401-409; Adel 1960, 109; Valentin 1983: I. Partie, 503.

A színpadon a történetet előjátékban, három felvonásban, felvonásonként hat-hat jelenetben és a felvonások közé illesztett két kórusban mutatták be. A harmadik felvonás hatodik jelenete volt az epilógus, melyben a szokásos triumfus és prémiumosztás mellett a hódolat-dramatika szabályai szerint jelenítették meg a Gloriole Finálét, azaz a Habsburg-ház tagjainak dicsőítését. Az előjáték és a kórusok egymástól független, énekes, táncos jelenetek voltak, s az antik mitológiából merített, aktualizált történetekkel elővételezték a dráma „valóságos” történéseit.

A prológus Meleager és Cynera nimfa történetét adta elő, melyben mitológiai keretben összegezték az eseményeket. Az Amália prototípusaként fellépő Cynera az eliziumi mezőkről Dianához fordult segítségért az őt szerelmével zaklató Meleager miatt. Diana az istenek tanácsában elpanaszolja a nimfa sérelmét, mire a tanács megbízza Cupidót, indítsa szerelemre a nimfát Meleager iránt. Sacer Hymeneus azonban közbelép: titkon elveszi Cupido nyilait és segítségül hívja a nimfa „nap színe alatt rejtőző” jegyesét. Meleager elvakul a mennyei jegyes fényességétől, eláll szándékától, Cynera pedig isteni jegyesének ajánlja magát. A szövegkönyv a prológus szereplőiként Jupitert, Dianát, Cupidót, Hyment, Meleagert és Cynerát sorolja fel. A színpadon fellépő táncosok, néma szerepek száma azonban ennél jóval több lehetett, amint arra az előjáték is utal.

A prológus díszleteinek elkészítéséhez a gyűjtemény II. részének összes vázlatát felhasználhatták. Az istenek gyűlésére Diana, Venus, Vulcanus és Jupiter díszkocsikon (16r) érkezett. Egy másik lapon a Martell Károly prototípusaként fellépő Meleager egy város díszterén a megszemélyesített mértékletesség és erő szobrai között állva a galambok vontatta díszkocsin ülő Venushoz könyörög (16v-17r). Az istenek gyűlését felhőkön guruló dísz-szekereken ülő alakokkal vitték színre, akik előtt az ehhez a jelenethez tartozó másik képen a dráma szereposztásában is feltűnő négy földrész allegóriája hódol (18r). A fennmaradó három rajz közül az elsőn a nap színe alatt rejtőző isteni jegyes Phoebus felhőkön guruló, négylovas szekeren érkezik a csillagokkal díszített baldachin alá. A másodikon sziklás tájban két galambtól vontatott díszkocsin Venus ül. A harmadikon a virágdíszes kerti pavilon a csábítás színhelyére utal (19r). Az együttes III. részéből néhány további rajz is a prológushoz kapcsolható. Így például a „Dianának az eliziumi mezőkről panaszkodó Cynera” jelenethez díszletként szolgáló pokol szája motívum párdarabjával, a fa alatt csoportosuló, öt antik öltözetű alakot ábrázoló rajzzal együtt (34r). Már a prológusban is megjelenhetett Apolló-Phoebus (41r), Invidia (42r), az Esthajnalcsillag (42r), a dicsfénykoszorús szent szerelem (43r, 46r), Hymen (43r, 46r), a baziliskuszon ülő vak gyűlölet, Cybele-Berecynthia és a két sarkányon lovagló Apolló alakja (46r).

A prológust meghatározó három színpadkép a pokol szája (34r), a városi díszter (16v-17r) és az istenek gyűlése (18r). A 18. század elején mind a három közkedvelt típusszínhely volt. A pokol szája szerepeltetése díszletképként a *Pomo d'Oro* bemutatója (1668) után vált divatosá Bécsben.<sup>47</sup> A városi díszter megoldásához hasonló, diagonális szerkezetű színpadképet többször is alkalmaztak, így például 1732-ben a Louis-le-Grand-i jezsuita színpadon, s hasonló volt ehhez a Torinóban 1750-ben előadott *La*

<sup>47</sup> Cesti 1959, Einleitung I-XV.

*Vittoria d'Imeneo* című opera harmadik jelenetének Venus-díszkocsis színpadképe is.<sup>48</sup> Az istenek gyűlését ábrázoló laphoz előképkül szolgálhatott például Ferdinando Tacca egyik metszeten is sokszorosított megoldása, amely Moniglia 1689-ben Párizsban bemutatott, *Ercole in Tebe* című operájához készült.<sup>49</sup>

A dráma három felvonása közé illesztett két kórusjelenet ugyancsak egy-egy mitológiai történetet jelenített meg. Az első kórusban Pomona és Vertumnus történetét aktualizálták. Pomonát két szatír zaklatja, akiket Hymen Sacer rendreutasít. A szatírok a beteg Venust és Lucinát hordozzák, Cupido koldus gyermekként lép fel. A jelenetben Vertumnust távol tartják Pomonától, a magasból érkező Cupidót pedig Hymen Sacer a földre löki, ahol hálót borítanak rá. A két szatírt a Herculest és Jupitert, Lucinát pedig a Dianát játszó szereplők alakították. A történet antik elemekkel díszített kertben játszódik, amely a gyűjtemény lapjai között is szerepel (37r). A vázlatrajzok közül ehhez a jelenethez tartozhatott Pomona (46v), Flora (44r, 46v) és Lucina-Diana alakja (46v), az egy lapra összeszerkesztett gyümölcsös-virágos kellékek és alakok (49r, 50r), valamint Diana díszszekerének részlete (50r). A parkszerű, antik építményes kert megoldása a Galli-Bibiena-féle vázlatok közül egy középipítményes palotaudvar szerkezetét ábrázoló lapot idéz fel.<sup>50</sup>

A második kórus Hesione, Laomedon trójai király lányának történetével tengeri környezetben játszódik. A tengeri szörnynek szentelt Hesionét Cupido mutatja be az isteneknek. Hymen Sacer azonban – éppúgy mint a prologusban és az első kórusban – itt is közbelép: Herculest hívja, aki legyőzi a tengeri szörnyet és kiszabadítja Hesionét. A királylányt győzelmi hajón szállítják a partra, Cupidót pedig a tengerbe vetik, ahol a najádok megbűntetik. A jelenetben énekes szerepe volt Neptunnak, Herculesnek, Hesionénak, Laomedonnak, Cupidónak, Hymennek, Venusnak, Lucinának, a négy najádnak és a négy szélnek. A díszlettervek közül a második kórus előadásához tartozhatott a szelektől felkorbácsolt tengeren csónakban evező Cupidót és fölötte a fúriákat ábrázoló rajz (24v), a Hercules fegyvereit kovácsoló Vulcanus műhelye (30v), a Hesione bemutatásának és áldozatul szentelésének helyszínül szolgáló antik templomegyüttes (31r, 33r), a szörny és barlangja (32v, 36r), a kerti díszítő hatyúkkal, fölötte díszkocsikon Venusszal és Cupidóval (35v), a szökőkutas, tengeri alakokkal és a szörnnyel díszített háromíves kapu (36v), s ennek egy barlangmotívumos változata (37r). A kellékek közül a tengeri díszhajókat (31v) a Hesione megszabadítása és triumfusa-jelenetben használhatták.

Ezek a színhelyek is tükrözik a korábbi, sikeres színpadi megoldások ismeretét. Minden valószínűség szerint Lodovico Ottavio Burnacini *Pomo d'Oro*hoz készült, szelek barlangját ábrázoló díszlete ihlette a tengeren hányódó Cupidót bemutató tervet (24v).<sup>51</sup> Vulcanus műhelye (30v) Ferdinando Tacca *Grotta di Vulcano* című

<sup>48</sup> Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. IV. Band. Von der Aufklärung zur Romantik* (1. Teil), Salzburg, 1972, 59; Baur-Heinhold 1966, Bild 186.

<sup>49</sup> Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. IV. Band. Von der Aufklärung zur Romantik* (1. Teil), Salzburg, 1972, Bild 4.

<sup>50</sup> Hadamowsky 1962, Bild 83.

<sup>51</sup> Cesti 1959, XIII. Bl; Baur-Heinhold 1966, Bild 159.

színpadképét idézi, melyet Valeriano Spada metszete tett ismertté.<sup>52</sup> A szörnyet és barlangját ábrázoló két lap (32v, 36r) az Apolló legyőzi Pythont témájú Buontalenti-vázlatra utal, s egy ehhez hasonló háromosztatú barlangmegoldás szerepel Alessandro Galli-Bibiena innsbrucki vázlatfüzetében is.<sup>53</sup>

Mint említettük, maga a dráma Amália szükségshelyzetének bemutatására és a kérői közötti ellentétre épül. Amália kezéért, majd attól függetlenül a kérők – Martell Károly, Rangifredus lotharingiai herceg, Ratbodus a fríz uralkodó fia és Morindus, Rangifredus öccse – között fegyveres harc dől. A változó szerencséivel zajló összecsapások fordulataiban az ellenséges seregek vezetői női ruhába öltöznek, s így próbálnak meg Amália közelébe jutni. A versengésben Amália testvére, Sylvius Martell Károlyt támogatja, s reméli, hogy ezzel elnyerheti Martell Károly huga, Sunahildis kezét. Az álruhás kérők Martell Károly kivételével a második felvonás ötödik jelenetében egy kerti játékban lelepleződnek: Amália ugyanis egy zálogként kapott gyémántgyűrűben felismeri azt az elveszett jegygyűrűt, amit korábban ő kívánt adni jegyesének. A szobalánynak öltözött Theolinda–Martell Károly hajóval megtervezi Amália megszöktetését, a gyanútlan lányt menekülésre bírja, majd hajóra szállás előtt leleplezi magát. Amália hevesen tiltakozik, s kérőjét nem akarja Galliába követni. Erre Martell Károly erőszakkal a hajóra akarja kényszeríteni a lányt, s közben eltöri a karját. Végül Amáliának sikerül megmenekülnie a keresésére indult másik kérő, Rangifredus segítségével.

A fegyveres harc azonban tovább folytatódik, egészen Martell Károly végső győzelméig. A győztes Károly bevonul az ostromlott városba, hűgát eljegyzí Amália öccsével, s a gyémántköves gyűrűt visszaadja Amáliának. A darab végén Amália – ahelyett, hogy kérőinek adná – a kereszten függő Krisztus elé helyezi a jegygyűrűt.

A színpadi helyszínek a cselekmény fordulatainak megfelelően gyakran változnak, s ezek a helyszínek hiánytalanul megtalálhatók a díszletterveken. A legtöbbször visszatérő helyszín, amit már az argumentum is kiemel, a Maastricht város falai előtti térség (22r). Az ezt ábrázoló lapon két bástyán három férfi és két nő szereplő látható.<sup>54</sup> A fegyveres jeleneteket és a harcok közötti fegyverszünetben a katonák táncát részben ugyanitt, részben Martell Károly seregének tábora előtt adták elő. A flandriai katonai táborra az előbb említett lap jobb szélén egy fél sátor rajza utal (22r), a gall tábort pedig két rajz (24r, 26r) is megörökítette. A Fortunát ábrázoló díszletterven (26r) a sátrak a háttérben látszanak, az előtérben Amália négy, egymással versengő kérője ül. A könyvre támaszkodó, babérkoszorús ifjú az intrikus Morindus, aki az első felvonás ötödik jelenetében tűnik fel először. A Fortuna-díszlet egy, a szöveggönyvben többször visszatérő motívumra, a szerencse változó kegyére utal, amely fontos szerepet játszik az egymást időnként fogságba ejtő kérők rivalizálásában.

Több lap is bemutatja a szöveggönyv szerint Maastrichttól egy mérföldnyire fekvő falut, Bilsát (Bilzen, 27r) és környékét, ahol Amália Szent Wilebrodus tanácsára kérői elől kolostorba vonul. Az első felvonás első és második jelenetében a rablók a Bilsa környéki romok (22v-23r, 31r) között abban a szarkofágban rejtik el

<sup>52</sup> Wolff 1968, Abbildung 10.

<sup>53</sup> Blumenthal 1980, 11-12; Baur-Heinhold 1966, Bild 178.

<sup>54</sup> Storno ezt a lapot egy római városrészlettel próbálta meg összevetni.

zsákmányukat, benne az Amália jeggyűrűjéből kiesett gyémánt szívvel, melybe az Amáliát mindenáron látni vágyó fríz herceg, Ratbodus rejtőzött el előlük. Egy másik lap azt a helyszínt mutatja, ahol Amália jegyességi fogadalmat tesz Krisztusnak (28r).

További helyszín a vízparti táj, ahova a harmadik felvonás első jelenetében a megtévesztett Amália az áluhás Martell Károllyal menekül, s a Maastrom folyó partján várakozik az őket terveik szerint Jeruzsálembé vivő hajóra. Az egyik lap a folyópartot (40r), egy másik pedig a menekülés eszközét, a díszes hajót (35r) ábrázolja. A már említett kerti játék helyszínét, a díszkert bejáratát (36r) és a kertet (32r) két vázlat mutatja. Több rajz tartozik a Maastricht városában játszódó jelenetekhez. Ezek egyrészt díszudvarok (29r, 30r) és -kertek (28r), másrészt épületegyüttesek, mint például a darab végén Maastricht leomló falain belül feltűnő templom és díszítményei (38r, 49v). A groteszk fejes vázák az udvari vagy kerti színhelyekhez tartozhattak (36r).

A harmadik felvonás utolsó jelenetében kerül sor Amália triumfusára, az uralkodó pár és családja dicsőítésére, valamint a prémiumosztásra. Amália triumfusához tartoznak az égi házasságra szimbolikusan utaló, felhőkkel körülvett belső terek részletei (20v-21r, 25r) és Amália díszkocsija (38r). I. József császár, Amália császárné és a Habsburg-ház dicsőítésére a lapok tanúsága szerint a valóságos és a mitológiai szereplők együtt jelentek meg a színpadon (39r). A Gloriole-Finaléhoz több, kisebb részletet megörökítő terv tartozott, egyik részük különféle helyszíneket (50v, 51r), másik részük kellékeket és mitológiai szereplőket (23v, 42r, 44r, 45r, 47r, 48r) ábrázol. A korábban Belzebub-jelmeznek tartott Medusával (23v) például a megszemélyesített conscientia malát vitték színre, ahogy ezt Franciscus Lang is ajánlotta.<sup>55</sup> Ausztria győzelmének megjelenítését Hymen vezette be a jelenlevő császári személyek dicséretével és az uralkodó pár képének obeliszkre emelésével. Az ajándékosztás színpadképéhez, melyet a Gloriole Finale-jelenet átformálásával alakítottak ki, a két pálmafa alatt elhelyezett uralkodói trón tartozott, fölötté két sassal (27r).

A fennmaradó lapokra térve mint említettük, a gyűjtemény IV., a korábbi egységeket tematikusan kiegészítő részében keverednek egymással a rajzok és a metszetek. A vallásos tematikájú I. részhez sorolható négy lap közül kettő köthető előadáshoz: ezek ún. theatrum sacrum-rajzok (53r, 54v-55r). A másik két lap rézmetszet (53v-54r, 55v-56r), melyek elsősorban szerkezetük alapján kapcsolódtak a színpadhoz. Az egyik metszet a felirat alapján a XIV. század elején meghalt Andrea de Conti (Andreas de Comitibus) ferences szerzetes 1724. június 25-27-i boldoggá avatására készült, a képen látható diadalkaput az ő tiszteletére emelték. A metszethez alapul szolgáló rajzot a grazi Heinrich Sebastian Joseph Grebitschitzer készítette, amit az ugyancsak grazi J. Faligum metszett rézbe.<sup>56</sup> A másik lap (55v-56r) a Rómában hosszú időn át különféle jezsuita megbízatásokat teljesítő Giovanni Battista Gaulli munkája, aki 1668-1683 között az Il Gesu freskóit festette.<sup>57</sup> Gaulli saját festményeit rézmetszeteken

<sup>55</sup> Staud 1988, IV. függelék, 33. sz.; Lang 1975, 113. A kígyóöv, a csúnya arc és a kígyóhaj mind a Medusa attribútumai; a motívum későbbi párhuzama Louis René Boquet Medusa-kosztümterve a *Medusa* című baletthez. Baur-Heinhold 1966, Bild 73.

<sup>56</sup> Vö. Allgemeines Lexikon, XIV. 561, XII. 230.

<sup>57</sup> Vö. Allgemeines Lexikon, XIII. 276-278.

sokszorosította, s a gyűjteménybe bekerült, Szent Ignác apoteózisát architektuális keretben ábrázoló lapot a szignálás szerint 1685-ben készítette.

A mitologikus színpadképeket kiegészítő nyolc rézmetszet (57r-64r) közül az első hét, színezett lap ugyanabba a sorozatba tartozik. Ezeken Francesco Saccati *Venus Jalouse* című operája (1643) Giacomo Torelli-féle, a párizsi Pierre Aveline (1656-1722) által rézbe metszett díszleteinek egy része látható. A lapok különlegessége, hogy míg a feliratok a *Venus Jalouse* operára utalnak, a színpadképek a Torelli színpadi munkájának csúcspontját jelentő, a versaillesi udvarban 1654-ben előadott *Le nozze di Peleo e Teti* című opera díszleteit ábrázolják.<sup>58</sup> Ezt a Torelli-féle sorozatot más operákhoz is szívesen felhasználták, s a 17. század második felében Párizsban több operát mutattak be e díszletsorozattal. A nyolcadik lap (64r) Lodovico Ottavio Burnacini egyik ünnepi dekorációjának Johann Ulrich Krausen (1655-1719) által készített rézmetszetű másolata. A lap a Bécs 1683-as török ostromakor tönkrement és Burnacini elképzelései szerint 1684-től restaurált híres kert- és tőszínházat, a Favoritát ábrázolja balettelőadás közben, előtérben a nézőtérrel.<sup>59</sup>

Az utolsó két lapon (65v, 66r) a főúri, uralkodói környezet két, színpadi díszletként is gyakran alkalmazott eleme, egy szökőkút és egy epitáfium jelenik meg. A reneszánsz és barokk elemeket ötvöző címeres díszkutat a főúri megbízatásokat teljesítő Johann Conrad Reiff építész tervezte, s az augsburgi Jeremias Wolf (1663-1724) metszette rézbe (65v).<sup>60</sup> Az epitáfiumot (66r) az idősebb Paul Decker (1677-1713) nürnbergi főúri építész tervezte, akinek tervei rézmetszeten sokszorosítva, egybekötve is megjelentek.<sup>61</sup> A töredékes felirat szerint a díszkút terve az erlangeni választófejedelmi kastélyhoz készült. Lehetséges, hogy a Decker-féle epitáfium is erlangeni főúri megbízásra készült, mivel Decker gyakran kapott felkérést Erlangenből.

A metszetanyag az együttes viszonylag jól datálható részét alkotja. A rajzoló, metszők életadatai és az ábrázolt motívumok alapján ezek a lapok 1685 és 1724 között készültek. Ez egyben utal arra, hogy a gyűjtemény összeállítása 1724 körül lezárult, s az 1728-as soproni tulajdonosi bejegyzés után nem bővült tovább.

A díszlettervek feltételezésem szerint a linzi és a bécsi előadást követően Ferdinand Tobias Richterhez kerültek, s az újabb lapok egy részét ő csatolhatta a gyűjteményhez. A gyűjteményt föltehetően Richter fia, Anton Karl Richter<sup>62</sup> – a császári udvari kápolna zenészei között utóda – örökölte apja 1711. november 3-i halála után. A lapok ezt követően, az utolsó bővülés után juthattak a soproni jezsuitákhoz.

A díszlettervek előadásokhoz köthető részének mestereiről jelenleg csupán annyit mondhatunk, hogy a lapokat a linzi, illetve bécsi jezsuita kollégium megbízott szcenikusai, a színpadi tervezés elméletében és gyakorlatában egyaránt jártas, ügyes

<sup>58</sup> Bjurström 1961, 252; Brauneck 1993, II. 27; Allgemeines Lexikon, XXXIII. 287-288, II. 273.

<sup>59</sup> Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. Bd. III. Das Theater der Barockzeit*, Salzburg, 1967, Bild 52; Allgemeines Lexikon, V. 264, XXI. 440-443.

<sup>60</sup> Allgemeines Lexikon, XXXVI. 206, XXVIII. 110.

<sup>61</sup> Allgemeines Lexikon, VIII. 524-525.

<sup>62</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by Stanley SADIE, 15, Playford-Riedt, London, 1980, 845.

kezü jezsuiták készíthették, akiket a források többnyire név nélkül, egyszerűen „Apelles noster”-ként emlegetnek.

Az 1589-es *Közzjátékok*hoz készült Buontalenti-vázlatok vizsgálatakor már Aby M. Warburg felhívta a figyelmet arra, mennyire kockázatos, nehéz és fáradtságos feladat a sztereotip attribútumokkal felruházott díszlettervek azonosítása.<sup>63</sup> A soproni gyűjtemény meghatározását a barokk „totális színház” fogalomban összegezhető színpadi megoldások összevetése tette lehetővé a bécsi udvari színházzal, ezen belül elsősorban az ún. ludi caesarei jellegzetességeivel. A lapok mai állapotukban is hatásosan utalnak eredetükre, szerkezetük és ikonográfiájuk pontosan jelzi az egykori nyelvi, képi és koreográfiai együttest. A tervek őrzik a kor kiérlelt megoldásait, az illúzióesztétika sajátosságait, a társadalmi reprezentáció és luxus magasabb formáit. Tükrözik a jezsuita színpad reprezentatív változatát, az udvari színház mintájára kialakított monumentális díszszínpadot, ahol a képzőművészet, a tánc, a zene és az irodalom szorosan kapcsolódott az ünnepi szcenírozáshoz, s mindezek együttesen szolgálták az uralkodóház dicsőítését.

A bécsi császári udvar hatókörében keletkezett, Burnacini- és Galli-Bibienahatásokat hordozó és a barokk színház grandiózus effektusait tükröző soproni gyűjtemény nem vethető össze a hiteles scenikai forrásokban rendkívül szegény korabeli magyarországi jezsuita színjátszással. A tervek a színpadi konstrukciók mellett sajátos dramaturgiai felfogást is jeleznek, s az 1728-1773 között Sopronból fennmaradt szöveges források áttekintése alapján nem lehetett kiválasztani egyetlen olyan lapot sem, amit közvetlenül felhasználhattak volna a soproni színpadon.<sup>64</sup> A szöveges források bibliai, mitológiai és történeti témákra utalnak, melyek aligha voltak közvetlen kapcsolatba hozhatók a lapokkal. A gyűjtemény hűen tükrözi az európai scenikai hagyomány uralkodói megbízatásokat teljesítő, legtehetségesebb mestereitől származó, közkedvelt képi ötletek és színpadi megoldások kreatív alkalmazását. Egyben jelzi a távolságot, amely félreismerhetetlenül ott húzódott a hírneves 17-18. századi közép-európai színpadi specialisták konstrukciói nyomán készített díszlettervek és az ennél sokkal szerényebb magyarországi megoldások között.

\*\*\*

*Éva Knapp*

## THE SOPRON COLLECTION OF JESUIT STAGE DESIGNS

The collection, hitherto unexplored, provides us with an authentic record of the school theatre in seventeenth and eighteenth-century Central Europe. It was put together between 1710 and 1728 and contains 94 freehand drawings and 12 etchings. The drawings fall into three sections: I. Pictures of religious characters; II. Drawings of mythological characters and the Gods and Goddesses of Antiquity; III. A mix of

<sup>63</sup> Warburg 1995, 64-99.

<sup>64</sup> Staud 1984-88, II. 156-186; v. ö. még: Dainville 1951; Lejeaux 1955.

religious, mythological, and secular themes. The vast majority of the designs in Section I were created in all probability for a production at the Jesuit grammar school in Linz in 1684 entitled *Passio Christi armatura fortium contra hostes christianitatis*. Sections II and III consist entirely of material connected most likely with a production entitled *Sacer Hymeneus de profano amore victor in S. Amalia, Flandriae Patrona*, performed on the Jesuit college stage in Vienna on the feast of St Ignatius Loyola (31 July) in 1710. Both productions were set to music by Ferdinand Tobias Richter, the organist of the Court Chapel, and they were attended by the Emperor and his entourage. Both the printed libretto of the *Passio Christi* and the manuscript of *Sacer Hymeneus* survive, as does the printed programme for the latter. The iconography of the collection is an authentic reflection of the creative application of popular pictorial stereotypes and ideas about staging that were developed by the most gifted artists working in the European theatre as, for example, Lodovico Ottavio Burnacini, Giacomo Torelli, and the members of the Galli-Bibiena family. (This essay was first published in the English-language edition of the collection: *The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs*, Ed. by József Jankovics, Budapest: Enciklopédia, 1999.)

## JEZSUITÁK ÉS TÁMOGATÓIK

### Kérdőjelek kutatás közben

1723 augusztusában a nagyszombati jezsuita kollégium aulája emlékezetes esemény helyszíne volt. A növendékek ünnepi színelőadás keretében, egymást követő előképekben „idézték meg” azokat az illusztris személyiségeket, akik valaha, a múltban a tanintézetet támogatták. Egykorú híradás tudósít bennünket erről, és pedig a rendház előírászerűen vezetett évkönyve, *Historia Domusa*, annak az évi bejegyzése, amely megnevezi és szigorú időrendben vonultatja fel a főiskola egykori patrónusait. Illetve – hogy szó szerint idézzük magát a forrást –, a jötevőket, pontosabban „egyetemünk jötevőit” (*benefactores Universitatis nostrae*), név szerint pedig a következőket: II. Rudolf császárt, Pázmány Péter bíboros prímást, Esterházy Miklós nádort, Lippay György prímást, Esterházy Pál nádort és Pálffy Ferdinánd püspököt – ez utóbbi 1680-ban (halála évében) kinevezett egri püspök, korábban, az 1660-as években a nagyszombati jezsuita kollégium rektora volt.<sup>1</sup>

Első olvasatra talán nem is tűnik fel, ám ha közelebbről szemügyre vesszük, nyomban kiderül, hogy az idézet egy ponton felettébb talányos, ezért annotációra, magyarázatra szorul. Nevezetesen az az uralkodó, aki a felsorolás élén áll, vagyis II. Rudolf: az ő neve az, amely némiképp zavarba ejtő ebben a kontextusban. Ő ugyanis, mint tudjuk, 1608-ig uralkodott, kényszerű lemondása (lemondatása) után akkor követte őt öccse, II. Mátyás a magyar trónon. Mármost a nagyszombati egyetem alapítására, mint köztudott, 1635-ben került sor. Mi több, Rudolf uralkodása idején, azaz 1576 és 1608 között nemhogy egyetem, de jezsuita kollégium sem létezett Nagyszombatban. Már nem – mondhatnánk a pontosság kedvéért –, minthogy Oláh Miklós érsek 1561. évi kezdeményezése rövid életűnek bizonyult: az általa behívott jezsuitáknak 1567-ben távoznuk kellett a városból, sőt Magyarországról is. És még nem – tehetjük hozzá a későbbi fejlemények ismeretében –, minthogy a Jézus Társaság tanintézete Forgách Ferenc bíboros prímás hathatós támogatásának köszönhetően, II. Mátyás uralkodása idején, 1614-ben nyitotta meg kapuit.<sup>2</sup>

Márpedig az idézett adat – ismételjük el – „egyetemünk”, a nagyszombati egyetem jötevőiről beszél, s ott, azok között szerepelteti Rudolf császárt. Az első és megkerülhetetlen kérdés tehát: hogy kerül ő ide? Abba a „névsorba”, amelynek folytatása Pázmány Pétertől Pálffy Ferdinándig tökéletesen érthető, teljesen logikusnak tűnik, s semmiféle külön értelmezést, explikációt nem igényel.

<sup>1</sup> „Princeps scholarum Theatralia Baccalaureos creavit iis exhibitis in theatri ornata imaginibus praecipuorum Universitatis nostrae benefactorum, nimirum Rudolphi II, Petri Pazman, Nicolai Esterhazi, Georgii Lippai, Pauli Esterhazi et Ferdinandi Palfi.” – részlet a nagyszombati rendház *Historia Domus*ának 1723. évi feljegyzéseiből. Az adatot – a budapesti Egyetemi Könyvtár kéziratárában őrzött példány alapján – közölte Staud 1984-1988, I. 81. Utóbb hivatkozott rá Knapp-Tüskés 1993, 25, 46. jegyzet.

<sup>2</sup> Lukács S. J. 1978, 1982.

Ám az alapvető kérdést inkább úgy fogalmazhatjuk: mihez kezdjen, mit tegyen a kutató, ha ilyen vagy efféle, meglehetősen tünő problémával találja magát szemben. Nos, a forrásokat mindig kellő kritikával kell kezelni, ez – mondhatni – evidencia. Csakhogy itt egy, bár tényszerű, ám sajátos eset áll előttünk. Ha az lenne a kérdés, hogy Rudolf császár megjelent-e valahol, valamikor, akkor az a megfelelő kontroll-források segítségével egyértelműen eldönthető lenne. (Esetleg megállapíthatnánk, hogy a források – ebben vagy abban a kérdésben – ellentmondanak egymásnak.) Itt viszont a dilemmát az jelenti: vajon valóban „megidézték”, magasztalták-e őt – pontosabban: csakugyan őt „léptették-e” színre és dicsőítették-e a jezsuita kollégium növendékei 1723-ban? S ha igen, vajon miféle megfontolásból tették? Az utóbbi kérdésre rövidesen visszatérünk, ami viszont az előbbi illeti, arra leginkább egy kérdéssel válaszolhatunk: vajon mely forrás tanúskodhatna erről meggyőzőbben, mint a legautentikusabb, a tanintézet *Historia Domusa*?

A kutató tehát ezen a ponton kételkedni kezd. Lehet, hogy bizonyos alapvető tényeket nem jól tud, nem ismer kellőképp? Egy dologgal tisztában van: elő kell vennie, át kell néznie a jezsuiták hazai történetére vonatkozó kézükönyveket. Ugyanakkor a kutatónak – általában – bizonyos előfeltételezései vannak. Elképzelései, amelyek munkájának irányt szabnak, s amelyek utóbb, a filológiai kutatás előrehaladtával vagy beigazolódnak, vagy sem. Esetünkben meg van győződve arról, hogy a mérvadó kézükönyvekben pontosan ugyanazokat az adatokat találná, amelyeket köztudomásúnak vél. Azokat tehát, amelyekről az imént szóltunk, amelyek Oláh Miklós, illetve Forgách Ferenc tevékenységére vonatkoznak, az uralkodók közül pedig I. Ferdinándot, illetve II. Mátyást említik. S minthogy ezek csak növelnék tanácstalanságát, halogatja tehát, hogy áttanulmányozza Velics László, Polgár László vagy mások alapvető munkáit.<sup>3</sup> Ehelyett inkább arra tesz – tétova – kísérletet, hogy egyéb, ugyancsak 18. századi, úgymond: kiegészítő forrásokat találjon. Hátha azok segítenek inkább a dilemma megoldásában.

Kézbe veszi és fellapozza tehát azt a tizenkét fejezetből álló promóciós kiadványt – *Annus saecularis Universitatis Tyrnaviensis* –, Milkovits Mihály jezsuita páter munkáját 1735-ből, amelyet alapításának századik évfordulója alkalmával jelentetett meg a nagyszombati egyetem az idő szerinti rektora.<sup>4</sup> A hexameterekben írt terjedelmes mű egyes fejezetei az „offerenseknek”, azaz a retorika osztály végzős hallgatóinak vizsgatételeit is tartalmazzák. A fejezetek hatásos mitológiai apparátust „mozgósítanak”, sűrűn szerepeltetve Pallas Athénét, s a múzsák közül Kalliopét és Melpomenét. Egy helyen, a kilencedik fejezetben (26-27. oldal) halvány, burkolt, ám a szerző lapalji jegyzeteiben félreérthetlenné tett utalás történik az egyetem korai időszakának – és „előtörténetének” – jeles támogatóira. Név szerint Pálffy Miklós, a hadvezér (hivatkozással az 1598. évi hőstettére, a győri vár visszafoglalására), továbbá Esterházy Miklós és fia, Esterházy Pál – a két nádor az Esterházyak nemzetségéből – szerepel itt, mint akik hathatós pártfogását az egyetem, azazhogy a születőben lévő

<sup>3</sup> Velics 1912; Polgár 1957.

<sup>4</sup> *Annus saecularis Universitatis Tyrnaviensis Ludo Poetico propositus ... Tyrnaviae 1735.* A anonim kiadványt Milkovits Mihálynak (1709-1759) tulajdonítja s az ő művei között említi Sommervogel, Carlos: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Vol. 5. Bruxelles 1894. col. 1093.

tanintézet nehezen nélkülözhetette volna. A Habsburg uralkodók közül viszont kizárólag I. Lipót említetik, elődei közül senki, így természetesen II. Rudolf császár sem.

A kutató tanácstalansága nőttön nő. Már-már hajlamos arra, hogy tollhibára gyanakodjon. Szerencsére kezébe kerül azonban egy vaskos folio-kötet, amely a *Topographia Magni Regni Hungariae...* címet viseli (Bécs, 1750. Első kiadása: u. o. 1718.).<sup>5</sup> Szerzője, Michael Bonbardi négy oldalt szentel a nagyszombati jezsuita kollégium leírásának, majd szó szerint közli annak a fekete márványtáblára vésett feliratnak a szövegét, amely az épület bejárata mögött (volt egykor) olvasható. A szöveg megnevezi azokat a támogatókat, akiknek bőkezű, nagyvonalú adakozása a tanintézetet „felvirágoztatta”. S bár itt Pázmány Péter neve szerepel elsőként, a jótévedők listája kísértetiesen emlékeztet arra a névsorra, amelyet az elsőként idézett, 1723. évi adat közölt. II. Rudolf hervadhatatlan érdemeiről szól ugyanis a felirat második passzusa, majd ezt a 17. század három primás érseke, két nádora, végül a kollégium rektorainak egyike, éspedig Pálffy Ferdinánd követi. Megállapítható tehát, hogy az adományozók névsora kibővült – Forgách Ferenc és Kollonich Lipót bíboros primás is helyet kapott ezúttal –, ám ettől eltekintve a márványba vésett felirat pontosan ugyanazokat a személyiségeket vonultatja fel, akik az 1723. évi alkalmi színelőadás „megidézett” hősei, szereplői voltak.

Ezek után nehéz lenne megkérdőjelezni azt a tényt, miszerint II. Rudolfnak – a közkeletű felfogással ellentétben – csakugyan lehetett némi szerepe a jezsuita rend magyarországi történetében. E történetnek – mondjuk így – egy, nem épp eseménydús szakaszában. S ha lennének is némi kétélyeink, végképp eloszlatja azokat az az 1733-ban Nagyszombatban megjelentetett kiadvány, amelynek már a címe is sokat mond: *Monumentum gratitudinis*. (Bár prózában van írva, ám promóciós kiadvány lévén voltaképp ugyanazt a műfajt képviseli, mint Milkovits Mihály idézett munkája 1735-ből.)<sup>6</sup> Ezúttal nem nevek pusztá felsorolásáról, illetve egy-egy – hozzájuk fűzött, *epitheton ornans*okban bővelkedő – mondatról van szó, mint a *Topographia* vonatkozó részlete esetében. Ellenkezőleg, e mű kellő részletességgel szól a rend támogatóinak jótéteményeiről. S minthogy az illusztris támogatók sora ezúttal II. Rudolfal kezdődik (miként a nagyszombati színelőadáson „felléptetett” szereplők névsora), megtudhatjuk, mit köszönhet neki a Jézus Társaság – az idő szerint „hivatalosan” még nem létezett – ausztriai-magyarországi provinciája.

Nos, röviden szólva, arról az uralkodói döntésről van szó, amely létrehozta a rend hazai újrateremtésének materiális feltételeit, azaz biztosította majdani működésének „gazdasági alapjait”. Nevezetesen arról az 1586. május 19-én kibocsátott rendelkezésről, amelyben Rudolf a turóci prépostság javadalmait, majd utóbb annak tulajdonjogát is a

<sup>5</sup> Michael Bonbardi, *Topographia Magni Regni Hungariae*, Viennae, 1750. 328-330.

<sup>6</sup> Monumentum gratitudinis, sive res gestas virorum, quorum singulari beneficio stat aut ornatur Universitatis Tyrnaviensis, ... in specie Rudolphi Imp(eratoris), Nic. Esterhazi Palatini, Cardinali Pazmani, Ferd. Pálffy Episcopi Agriensis [utriusque ex S. J.], Georgii Lippai et Georgii Szelepcsényi Archiepiscopi Strigonienses. Tymaviae 1733. Az anonym kiadvány szerzője vélhetően Akai János S. J. (1708-1751). A kiadvány bevezető része némely ponton erősen támaszkodik az alábbi mű szövegére: Tolvay, Emericus: *Ortus et Progressus Almae archiepiscopalis S. J. Universitatis Tyrnaviensis*. Vol. I.: A primis illius initiis ad annum usque 1660. Tymaviae 1725. 44-45.

Jézus Társaságnak adományozza, lehetővé téve ezzel, hogy a rend ismét megtelepedjen Magyarországon.

A kutató dilemmája tehát megoldódott – Rudolf császár „szerepeltetése” a nagyszombati jezsuita kollégium színielőadásában 1723-ban immár értelmet kapott és logikussá vált –, ám az anonym kiadvány (szerzőjét a kutatás Akai Jánossal azonosítja) egyéb tanulsággal is szolgál. Akainál a jótevők hatan vannak – épp annyian tehát, ahányan az 1723. évi előadáson színre léptek, s ez utóbbiakkal jórészt, azaz egy kivétellel azonosak is. Működésüket, felettébb üdvös ténykedésüket egy-egy, különálló fejezet tárgyalja. Feltűnő ugyanakkor, hogy van közöttük egy, aki sem az elsőként említett forrásban, sem az utóbb idézett, 18. századi kiadványokban nincs említve, s kizárólag itt szerepel. Itt, Akai János művének utolsó, hatodik fejezetében, amely róla szól, s amelynek a címe ekként hangzik: Georgius Szelepcsényi, Archiepiscopus Strigoniensis, Seminarii Mariani fundator (104-122. oldal).

Vajon mi indokolta e választást, amely ebben az összefüggésben, mint láttuk, egyedülálló (hasonló példáról legalábbis nincs tudomásunk)? S amely bizonyára a szerzőé, ám egyszersmind – a kiadvány műfajából eredően – a kollégium irányítójának, akkori rektorának, Kéri Ferencnek a felfogásával is találkozott, azzal legalábbis összhangban kellett hogy álljon. Annál is inkább, mivel – rendeltetéséből, a jezsuita oktatás gyakorlatából következően – a mű, amely bizonyos értelemben egy nyilvános előadás „szövegkönyvének” is tekinthető, nem pusztán egy a nagyszombati kollégium az évi kiadványai közül.

Ha tehát a mű, a *Monumentum gratitudinis* világosan illeszkedik egy eleven, mintegy „kitapintható” hagyományhoz, azaz előzményei és folytatásai vannak – gondoljunk Pázmány és Lippay érsek, az Esterházyak, s nem utolsó sorban Rudolf császár „szerepeltetésére” –, ám ugyanakkor egy ponton szembetűnően eltér attól – amint azt Szelepcsényi primás (1595-1685) alakjának „beemelése” láttán meg kell állapítanunk –, akkor ennek bizonyára van valamiféle indoka. Vajon sikerül-e megelégnünk, illetve érdemes-e egyáltalán kísérleteznünk ennek kiderítésével? A kérdés kissé „akadémikusnak” tűnik, ám meggyőződésünk szerint nem érdektelen. Összefügg ugyanis azzal a tágabb kérdéskörrel, amely ekként fogalmazható meg: miként alakult Szelepcsényi György „utóélete”? Azaz milyen volt alakjának, működésének későbbi megítélése, vagyis milyennek látta őt az utókor, egy-két „emberöltő” elmúltával?

Mi sem látszik kézenfekvőbbnek, mint az az előfeltevés, hogy a magyarázat magában a műben, a Szelepcsényi primásról szóló hatodik fejezet szövegében rejlik. Nos, a szöveget elolvasva azt mondhatjuk: ez az előfeltevés nemigen akar beigazolódni. A hatodik fejezet – a jezsuita elokvencia pompás stílusgyakorlata – kellő alaposággal tárgyalja és illő emelkedettséggel tárja elénk a primás hervadhatatlan érdemeit. Olyan részletet azonban alig találunk, amely kiemelné, meggyőzően taglalná, netán hangsúlyozná Szelepcsényi György személyes kötődését, kapcsolatát a nagyszombati egyetemhez, illetve a jezsuita oktatáshoz.

Lássuk akkor, nagyon röviden, az életpálya tényeit, adatait – mármint azokat, amelyek szempontunkból fontosak.

Primási működésének (1666 és 1685 között) második évtizedében Szelepcsényi a jezsuiták részére két kollégiumot alapított – Szokolcán és Zsolnán –, éspedig

számottevő (95.000 illetve 30.000 aranyforint) alaptőkével. Továbbá 1678-ban Nagyszombatban új papnevelő intézetet (szemináriumot) létesített. Kétségkívül beszédes, sokat mondó döntések ezek, ám elődeinek és utódainak nevéhez megannyi, hasonlóan jelentős tett fűződik. Így aligha indokolják, legalábbis önmagukban bizonyosan nem, hogy a primás a jezsuita oktatásnak, illetve a rend tanintézeteinek nagy támogatói közé „lépjen elő”, azok legszűkebb körében kapjon helyet. Úgy tűnik tehát, hogy a magyarázat (legalábbis egyfajta lehetséges magyarázat) mégiscsak valahol a szövegben, leginkább talán a sorok között található. Kulcsát pedig valószínűleg a fejezet címe rejti magában.

*Fundator Seminarii Mariani* – e szavak állnak, mintegy Szelepcsényi „titulusaként” a hatodik fejezet élén, világosan és félreérthetetlenül hirdetve azt, amit az intézmény neve önmagában is kifejezésre juttat. Azt tudniillik, hogy a tanintézet, a papnevelés „primér funkciója” mellett – azzal összefüggésben, s talán némiképp azon túl is – elsősorban a magyarországi Mária-kultusz elmélyítésére, terjesztésére hivatott. Arról a sajátos Mária-tiszteletéről van szó, amelynek „kimunkálásában” a jezsuita rend korábbi nemzedékei, elsősorban Pázmány Péteré a legfőbb érdem. Ugyanakkor e kultusz „folytatása”, kiteljesítése terén – konkrétan pedig a Regnum Marianum koncepció aktuális megfogalmazásában és hathatós terjesztésében, „népszerűsítésében” – főpapi működésének sorsfordító évtizedei alatt, Szelepcsényi primásra meghatározó szerep várt. Ő tudatos eltökéltséggel törekedett arra, hogy e küldetészerű szerepnek megfeleljen. (Nem véletlenül sorolja őt az egyháztörténet a harcias, türelmetlen rekatalizáció hazai vezéralakjai közé.)<sup>7</sup> Ugyancsak sokat mondó tény, ezzel összefüggésben, hogy a primás érsek a Habsburg-dinasztia és a birodalom Mária-kultuszának kitüntetett színhelyét, a mariazelli kegytemplomot jelölte meg végakarataiban, temetkezési helyéül. Oda is temették – őt egyedül, a barokk kor magyar főpapjai közül –, s ennek messze ható következményei néhány évtized elmúltával ugyancsak megmutatkoztak. A *Monumentum* zárófejezetének szövege tesz is mindezt néhány – halvány, ám egyértelmű – utalást. Összefoglalóan – s ezúttal talán némiképp leegyszerűsítve – azt mondhatjuk: a nagyszombati jezsuitáknak a 18. század harmadik évtizedében megvolt, meg lehetett az okuk arra, hogy Szelepcsényi Györgyre úgy tekintsenek, mint saját egykori törekvéseik kiteljesítőjére. Egyszersmind a közelmúltnak azt a főpapját tiszteljék benne, aki sokat tett aktuális céljaik kijelölése, megfogalmazása, sőt, a megvalósítása érdekében is. Nos, ha mindezt tekintetbe vesszük, akkor az 1733-

<sup>7</sup> Szelepcsényi György (1595-1685) működésének értékeléséhez vö.: Meszlényi 1935. Alakjának későbbi megítéléséhez fontos adalékot nyújt két figyelemre méltó kiadvány a 18. század első évtizedeiből: Fabri, Franciscus: *Locumtenentes Hungariae sub regibus Austriacis*. Cassoviae 1735. 28-30. old. – Csiba, Stephanus: *Tyrnavia crescens*. Tyrnaviae 1707. Ez utóbbi, disztichonokban írt, dicsőítő panegyricusokat tartalmazó mű harmadik fejezete szól Szelepcsényi primásról, s az ő elévülhetetlen érdemeiről, tizenhárom oldal terjedelemben. – Szelepcsényi György „utóéletéről” egy sajátos képi ábrázolás is tanúságot tesz. Arról az allegorikus portréről van szó, amely *Szelepcsényi György apoteózisa* cím alatt vált ismertté a szakirodalomban. A festmény, amely – további négy allegorikus portréval együtt – eredetileg minden bizonnyal a nagyszombati „királyi-érseki nemesi konviktus” könyvtártermét díszítette, vélhetően 1755-ben készült. A festményeket a XIX. század harmincas éve óta a pannonhalmi Bencés Főapátság képtára őrzi. Vö.: *Mons sacer* III. kötet. Kat. sz.: A 68. 94-96; Szilágyi 1997.

ban, Nagyszombatban megjelent *Monumentum gratitudinis* című munka szerzőjének (és inspirátorának) eljárása immár nem tűnik indokolatlannak. Az a felfogás, miszerint az egyetem – s általánosabban: a jezsuita oktatásügy – jeles támogatói között (Rudolf császár és mások mellett) kitüntetett hely illeti meg az alapító primás érsek utódainak és méltó örököseinek egyikét, Szelepcsényi Györgyöt is.

Bizonyos tradíciók folytatódásáról, átörökléséről szóltunk az imént, helyénvalónak látszik tehát, ha végezetül feltesszük a kérdést: vajon meddig élt tovább e sajátos hagyomány? Mikor vette kezdetét az az időszak, amikor immár nem Rudolf császárt, s az itt említett – az idézett művekben felvonultatott – személyiségeket tekintették a nagyszombati egyetem (a jezsuita oktatás „fellegvára”) eminens támogatóinak, jótévőinek? Konkrét, naptárilag pontos időpontot természetesen nem tudunk mondani, minthogy az ilyen fejlemények nem szoktak valamiféle dátumhoz kötődni. Szeretnénk azonban felhívni a figyelmet egy, ugyancsak latin nyelvű, rövid terjedelmű kiadványra, amely egy 1761-ben megtartott, emlékezetes ünnepségről szól.<sup>8</sup> Akkor avatták fel és adták át rendeltetésének a nagyszombati jezsuita kollégium felújított épületének impozáns könyvtártermét.

Az alig tízoldalas kiadvány szerzője – Jenamy Vilmos S. J. – megemlíti néhányat azok közül az illusztris személyiségek közül, akik a megújult tanintézet rangját, tekintélyét emelik. A hangsúly itt, ezúttal a jelen időn van. A magasztalt és dicsőített személyiségek ugyanis – néhány kivételtől eltekintve – a félmúlt és a jelen elismert tudósai, akik természetesen valamennyien a Jézus Társaság tagjai. A hagyományos értelemben vett jótévők, támogatók körét jószerint egyetlen férfiú, az az idő szerinti kalocsai érsek, gróf Batthyány József képviseli. (Mondhatni: jó érzékkel esett rá a választás. Tizenöt évvel később, 1776-ban ő lesz majd az esztergomi érsek, a magyar primás. Igaz, e körülménynek akkor már aligha van jelentősége, legalábbis a tanintézet újjászervezőinek és korábbi fenntartóinak szemszögéből. 1773-ban ugyanis XIV. Kelemen pápa *Dominus ac Redemptor* kezdetű brévéjében, mint köztudomású, feloszlatta a jezsuita rendet.) Hogy ennek a változásnak a hátterében, azaz a támogatók „átrendeződése” mögött miféle megfontolás húzódik meg – nos, ez a kérdés egy másik előadás témája lehet.

\*\*\*

*András Szilágyi*

## JESUITEN UND IHRE GÖNNER

Die Jesuiten in Ungarn veröffentlichten im 18. Jahrhundert zahlreiche historische Traktate und Gelegenheitsgedichte, die ihre Gönner, die in der Vergangenheit gewirkt hatten, gefeiert und gelobt haben. Welche Vorstellungen beeinflussten die Verfasser

<sup>8</sup> P. Guglielmo Jenamy S. J.: Panegyricus in occasione novae Academici Societatis Jesu Tyrnaviae Collegii Bibliothecae. Tyrnaviae 1761. A szerző az idő szerint az elokvencia (ékesszólás) professzora volt a nagyszombati egyetemen, s ekként nevezi meg magát műve címloldalán.

dieser Werke, als sie die berühmten Wohltäter ihres Ordens und ihrer Universität in Tyrnau ausgewählt und genannt hatten? Welche Veränderungen lassen sich feststellen in Beurteilung von bedeutenden Gestalten der Vergangenheit im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts? In diesem Zusammenhang behandelt der Aufsatz das "Nachleben" zweier wichtiger historischer Persönlichkeiten, und zwar des Kaiser Rudolfs II. (1552-1612) und des Erzbischofes Georg Szelepcsényi (1595-1685). Erstere herrschte in Ungarn, als König des Landes zwischen 1576 und 1608, der zweite war – als Erzbischof von Esztergom (Gran) – der Primas in Ungarn zwischen 1666 und 1685.

Im Laufe der Argumentation verweist der Autor meistens auf neolateinischen Werke der Barockliteratur, richtet aber die Aufmerksamkeit des Lesers auch auf eine interessante Gemälde der Barockkunst in Ungarn, die der Kategorie der religiösen Allegorie gehört. Das grossformatige und mit Nebenmotiven reich ergänzte Idealporträt wurde in der Fachliteratur unter dem Titel "Apotheose des Primaten Georg Szelepcsényi" bekannt und ist in der Bildergalerie der Benediktiner Erzabtei zu Pannonhalma aufbewahrt.

## ZENE ÉS SZÍNHÁZ – EGYHÁZI ÉS VILÁGI ELEMEEK EGYÜTTÉLÉSE

A 18. század végi Magyarországon meginduló magyar nyelvű színjátszás zenés előadásainak előzményéül szolgáló „hármasság”-ben – a kastélyszínházak operabemutatói és a vándortársulatok műfajukban és színvonalukban rendkívül heterogén zenés előadásai mellett – kiemelkedő szerepet kaptak az iskolai színjátszáshoz fűződő különböző zenés alkalmak. A nyilvános mivoltuk miatt rendkívül fontos társadalmi és művelődéstörténeti jelentőséggel bíró előadásokhoz többnyire hozzátartozott a zene is. Különösen érvényes ez a megállapítás akkor, ha az iskolai színjátszás, illetve az iskoladráma fogalmának tágabb értelmezését elfogadjuk, s így az előadások körébe sorolunk minden olyan eseményt, iskolai produkciót, mely több szereplő, résztvevő közreműködésével közönség előtt, nyilvánosan folyik. Így a zenés színi előadások sorába tartozhat pl. a pantomimikus némajáték, zenével kísért élőkép, táncjáték, melodráma, pásztorjáték, énekelt betétekkel tarkított zenés játék, daljáték, végigkomponált mű, vagy a táncos közjátékokkal, illetve táncbetéttel színesített, egyébként prózai darabok, de akár az egyszerűbb ünnepi látványosságok – pl. a körmenetekben bemutatott, énekkel-zenével kísért jelenetek is.

Nem mondhatjuk ki, hogy a tánc és zene minden esetben azonos szerepben vagy mértékben volt jelen az előadásokon. Az iskolai színjátszás kutatásának eredményeképpen az utóbbi évtizedekben megjelent forráskiadványok, drámaközlések és monográfiák a zenés színjátszásra vonatkozó ismereteinket is jelentősen bővítették. A fennmaradt kottás anyag rendkívül kis mennyisége miatt elsősorban másodlagos forrásokra támaszkodhatunk, mégis egyre világosabban rajzolódik ki a kép, hogy valójában milyen szerepet is játszott és milyen lehetett a zene ezeken az előadásokon. A *Historia Domusok*, *Diariumok* egyébként bőséges adatai igen ritkán tartalmazzák az előadáshoz kapcsolódó zenék komponistáinak nevét. A közönség számára készült kis alkalmi kiadványok, az iskoladráma-programok viszont a szerepek – szereplők felsorolása mellett gyakran részletes információkat tartalmaznak a darabban előforduló táncok előadóiáról, a fellépő zenészekről – néha a szövegíró és zeneszerző nevét is közlik –, a darab tartalmi kivonatából pedig képet kaphatunk a mű szerkezetéről, esetleg a benne előforduló zenés-táncos részekről is. A drámaszövegekben gyakran a rendezői utasítások, verses betétek vagy egyéb bejegyzések utalnak a zene jelenlétére. Rendre találkozzunk különböző szabályozásokkal is, a valós lehetőségek azonban jelentősen befolyásolták ezek betartásának mértékét.

A tánc és zene olykor a tartalomhoz kapcsolódott, olykor csupán a felvonások egymástól való elválasztását szolgálta. De akár a műtől teljesen független is lehetett: egy előírás szerint illetet készenlétben tartani egy-egy rövid áriát arra az esetre is, ha a felvonásban valami miatt fennakadás keletkezne.

<sup>1</sup> *Commentaria in litteras humaniores*, Budapesti Egyetemi Könyvtár Kt F 37. – lásd Pintér 1993, 73.

Egy keszthelyi jezsuita kézirat<sup>2</sup> a következőt ajánlja a mű tagolására: az első felvonás végén chorus vagy tánc, a 2. és 3. végén chorus, a 4. végén pedig újra tánc legyen. Természetesen ezt a szabályt nem lehetett mindig betartani. A *Caesar Aegyptus földén Alexandriában* című darabhoz a fordító, Faludi Ferenc három *ariettát* írt: az első és második felvonás végére egy-egy „Páross Enek”-et, duettet, míg az ötödik felvonás zárására egy „Maganoss Enek”-et, szólószámot. A versek felett szerepel az előadók hangfaja is: „Arietta prima... Discanto Alto”, „Arietta secunda... Alto Concer Alto”, „Arietta tertia... Discanto Solo”. A második és a harmadik felvonás után egy-egy tánc, *saltus artificialis*, illetve *saltus lanistorum* jelezte az adott rész lezárását.<sup>3</sup> Kozma Ferenc is hasonlóan tagolja *Jekoniás* (1754) című darabját: az első felvonást „keserves” muzsikára lejtett tánc, illetve pantomím, a másodikat egy vidám, többek által előadott ének, míg a harmadikat a katonák táncra, illetve pantomím-jelenete – játékos bajvívás – zárja.<sup>4</sup> A fenti gyakorlat érvényesül a piarista iskoladrámák nagy részében is, sőt a ferencesek is követték a jezsuita útmutatást.<sup>5</sup>

Nemcsak felvonást, összefüggő jelenetsort is zárhatott tánc vagy ének. 1712-ben a nyitrai piaristák előadásában színre került *Cyprianus et Justina Martyres* első két felvonása végén a közjátékokat kórus előzi meg, s mindhárom felvonásban láthattak egy-egy jelenetvégi táncot (*Saltus Magorum*, *Saltus hastilis*, *Saltus Mystasequorum*).<sup>6</sup> Az 1747-ben Privigyén bemutatott *Silentium Divi Joannis Nepomuceni Martirij Palma Decoratum* nyolcadik jelenete után áll egy *Cantus*, közvetlenül a felvonást záró kórus előtt, a másik pedig a harmadik felvonás 4–5. jelenete közé ékelődik.

A drámák szerkezetének alakulásáról elmondható, hogy általánosan jellemző a zenével való tagolás, illetve a zenével való keretezés. Zenével vezették be vagy megzenésítették az előadást indító prológot, a mű végén álló epilógus sok esetben zenés tabló, de ez lehetett maga a zárókórus is. A kórus – funkciója szerint – inkább az események összefoglalója vagy az erkölcsi tanulságok levonója, a cselekmény alakításában ritkán kap szerepet. Érdekes végigkövetni a „chorus” terminus értelmezését a többnyelvű nagyszombati jezsuita források alapján.<sup>7</sup> A *Fraternae in Fratrem Impietatis Ultio* (1714) felvonásai végén a latin „Chorus” a magyar nyelvű változatban „Közbenjáró beszéd”, míg a *Hymenaeus Fraude Proditus...*-ban (1725) a szó értelmezése „közben járó ének szó”, az *Arsinoë*-ban (1730) pedig „közben-járó ábrázolás”. Azonos módon fordítják a *Theodosius*-ban is (1737), azaz „közben-járó ábrázolás”-nak, ennek német nyelvű változata szerint azonban: „Der erste Chor / oder Musicalisches Zwischenspiel”. Ugyanígy értelmezi a német program a *Cyrus* (1758) pásztorkórusát: „Es folget ein Chor und Tanz von Schäfern und Gefagenen Persern”.

A 18. század első felében az oktatásban vezető szerepet játszó jezsuiták tantervébe nem épült be olyan szervesen a zeneoktatás, mint ahogy azt később a

<sup>2</sup> Pintér 1993, 3. fej. 78. jegyzet szerint: Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Quart. Lat. 3271.

<sup>3</sup> Jezsuita iskoladrámák 4/1 75–77.

<sup>4</sup> Jezsuita iskoladrámák 4/1 798., 815., 844.

<sup>5</sup> Lásd Kilián 1994 által közölt drámaszerkezeti leírásokat, illetve Pintér 1993, 51.

<sup>6</sup> Kilián 1994, 150.

<sup>7</sup> Az idézett programok az Országos Széchényi Könyvtár, a Budapesti Egyetemi Könyvtár vagy a Piarista Központi Könyvtár állományában találhatók, némelyik több helyen is fennmaradt.

piaristáknál láthatjuk. Színi előadásaik dokumentumai mégis a zene gyakori jelenlétének bizonyítékai. A rend feloszlátásakor a színházi kelléktárról készített jegyzékekben hangszereket is felsoroltak.<sup>8</sup>

Egy jezsuita jegyzet szerint a kevésbé tehetséges ifjakat a kórusban vagy valamelyik könnyű jelenetben kell szerepeltetni.<sup>9</sup> A diákok tömeges bevonására valóban ez volt a legjobb alkalom. Az előadások szereplőit, zenészeit–táncosait felsoroló listákból kiderül, hogy bár a közreműködők nagy része természetesen az iskola diákjai közül került ki, szükség szerint az adott városból, sőt néha más településről is hívtak segítséget, érseki, illetve városi zenészeket.<sup>10</sup> A szereplők nevének részletes felsorolása után gyakran jelzik, hogy további táncosok, zenészek és a tömegjelenetek megvalósításához szükséges katonák valamint egyéb résztvevők csatlakoznak az előzőekhez.

Különösen gondos kiállítást, még nagyobb számú diákság bevonását igényelte az előadás, ha a helyi vagy más meghívott előkelőségek jelenlétében folyt. Az 1737. szeptember 3-i évzáró ünnepségen az Esterházy Pál (1635–1713) emlékére előadott *Theodosius* programja közel száz szereplőt sorol fel. Az esztergomi érsek (Esterházy Imre) és Pálffy János gróf mellett pozsonyi mágnások, valamint a környék nemessége is részt vett az előadáson. Az Esterházy Pál által létrehozott alapítvány kamataiból évente kifizetett jutalmak átadására többnyire júliusban, Szent Ignác ünnepéhez kapcsolódóan került sor. Így például 1749. július 15-én Nagyszombatban ez alkalomból a *Moses Filios Israel...* című darabot adták elő, melyet négy „Chorus” tagolt felvonásokra, s az eddigieknél is nagyobb apparátus tevékenykedett az előadás sikeréért. Egy ilyen alkalomhoz fűződhetett Sopronban az az iskoladráma, melynek Johann Patzelt által komponált zenei anyagát Bárdos Kornél előadása kapcsán az 1988-as konferencián e körben is volt alkalmunk megismerni.<sup>11</sup> Eszterházy nevéhez kapcsolódik a másik sokszor idézett soproni előadás, a mecénás kismartoni zenekara karmesterének, Franciscus Rumpelnignek *Serena Domus...*-a is (1702. július 31.).

Egy pozsonyi forrás<sup>12</sup> alapján arról is képet formálhatunk, hogyan történt a felkészülés egy-egy ilyen előadásra. A jezsuita diákok 1734 augusztusában új, zenés darab bemutatására készültek: 2-án a prefektus Nagyszombatba utazott, hogy magával hozza Leibeczeter magisztert és zeneszerzőt; 4-én érkezett vissza a városba a zenemesterrel együtt; 6-án, a vesperás után tartották az első zenei próbát a színdarabhoz Esterházy Imre érsek zenészeivel – a feljegyzés szerint igen elégedettek voltak a zeneszerzővel. Másnap, 7-én főpróbát tartottak a színdarabból, de a szövegen kívül csak a táncokkal foglalkoztak; 8-án ismét elpróbálták a zenét a refektóriumban az érsek jelenlétében; 11-én hívták meg a nézőket a másnapi bemutatóra; 12-én, a *Ludus Fortunae in Bajazate* közönsége joggal tapsolhatta meg az előadást. Különösen Pálffy János marsall dicsérte az ifjak teljesítményét, de az érseknek is tetszett a produkció.

<sup>8</sup> KILIÁN István–SZÉKELY György, *Iskolai színjáték Magyarországon = Magyar Színháztörténet* (1790–1873) 26.

<sup>9</sup> Lásd az 1. jegyzetet.

<sup>10</sup> Az erre vonatkozó részletes adatokat lásd: Gupcsó 1997a

<sup>11</sup> Bárdos 1989.

<sup>12</sup> *Diarium Scholasticum Cardinalitii S.J. Gymnasii Posonii ad S[anctum] Salvatorem inchoatur Anno 1732–[1766].*

Külön feljegyezték, hogy a mágánások is kitartottak az előadás végéig. 1737-ben az érsek szinte minden zenés előadáson megjelent. Az iskolával való folyamatos kapcsolatára utal egy tíz évvel korábbi adat is: 1727. november 5-én a diákok egyenesen az ő tiszteletére játszották a *Wirkung der Schuldigen Pflicht. In einem Gesungenen Schäffer-Gespräche* című darabot, melynek zeneszerzője szintén Esterházy-kamarazenesz, Johann Matthias Schenauer. A darabban sűrűn követik egymást az énekelt részek: a négy szereplő – Fidenó, Damon, Mirtillo és Silvio – többnyire *da capo* áriái, valamint egy duett és a négy pásztor együttese, s a művet a pásztorok kara zárja.

A jezsuita iskoladráma-előadásokon felhangzó zenék néhány további komponista nevének ismeretében elmondhatjuk, hogy volt közöttük kiemelkedő képességű császári udvari kamarazenesz, például Ferdinand Tobias Richter [akivel a későbbiekben még részletesen foglalkozunk] (*Sanctus Stephanus Hungariae Rex ...*, 1688), vagy a szintén udvari komponista és ismert operaszerző Georg Christoph Wagenseil (*Mater Dolorum*, 1773), templomi, később udvari énekes, mint Casparus Liedmayr (*Vindicata sancta in Alexandro Hierosolymorum Patriarcha*), illetve regens chori, mint Martino Francisco Tallszki.

Ladislav Kačič utóbbi években e témakörben megjelent tanulmányaiban<sup>13</sup> felhívja figyelmünket arra, hogy a jezsuita színjátszást csak egységében, nem a mai vagy korabeli országhatárokhöz vagy nemzetiségi megoszláshoz kapcsolódóan kell szemlélnünk. Egy-egy rendtartomány azonos szabályozása teszi számunkra lehetővé, hogy ezzel egyetértve megpróbáljuk a fennmaradt kottaanyag híján is rekonstruálni ezen előadások zenéjének színvonalát. Tehetjük ezt azért, mert a Bécsben 1677 és 1711 között előadásra került darabok esetében Waltraute Kramer öt olyan zeneszerző életművét vizsgálta meg disszertációjában,<sup>14</sup> akik jezsuita előadások komponistái voltak.

Kramer elemzései fényt derítenek arra, milyen zenei stílusok, hatások érvényesültek az általa kiválasztott szerzőknél, s ezek hogyan alakították oly sokszínűvé a zenés jezsuita előadásokat. Az öt szerző – mintegy félszáz mű komponistája – különböző arányban képviselteti magát a dolgozatban. A művek a jeleneteket elválasztó, főleg a dramaturgiai csúcspontokon felhangzó különálló áriák, kórusok és zenei közjátékok – ritornellek – sorától vezetnek az ún. jezsuita operák felé, melyek a velencei, illetve a nápolyi operahagyományok őrzői.

**Johann Kaspar Kerll** (1627–1693), egy cseh származású protestáns orgonista és orgonaépítő fiaként került Bécsbe, később Rómába, ahol Carissimi és valószínűleg Frescobaldi tanítványa volt; itt kerülhetett kapcsolatba a jezsuitákkal. Élete során Münchenben udvari karmester, operakomponista, majd újra Bécsbe kerülve udvari orgonista is. 1683-ban visszatért Münchenbe és ott halt meg. Számos mise és egyéb egyházi mű mellett tekintélyes mennyiségű a különböző hangszeres együttesekre és billentyűsökre írott zenéje is.

Wiener Neustadti születésű **Johann Bernhard Staudt** (1654–1712) – számos muzsikusként családjában, első zenei élményeit tőlük szerezte. Később a bécsi jezsuita szeminárium hallgatója. Rendkívül sokoldalú zenész, orgonista, teoretikus, vonós- és fúvós hangszeren játszott, énekelt. A bécsi kollégium zenei vezetőjeként halt meg.

<sup>13</sup> Kačič 1998 és 2000

<sup>14</sup> *Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677–1711*. Wien, 1961. Kézirat. Universitätsbibliothek Wien, D 15.885, p 335.

Művei egyházzenei kompozíciók és iskoladramák, melyek között egyházi és még nagyobb számban világi témájú egyaránt előfordul.

**Johann Michael Zacher** (1649?–1712) valószínűleg Bécsben született és az itteni szeminárium hallgatója volt. 1679-ben elnyerte a Stephansdom karmesteri állását, melyet haláláig betöltött. Emellett folytatta tevékenységét a jezsuita iskolai színjátszás keretében is. Alkotásai mindenekelőtt – dómkarmesterként betöltött állásához szorosan kötődve – a templomi zenei szolgálathoz kapcsolódnak. Miséje és sokszólamú vesperásai mellett az ismert iskoladramákon kívül egy balettzenéje is fennmaradt.

**Ferdinand Tobias Richter** (1649/1651?–1711) Kerll mellett a másik rangos zenei személyiség, akinek jelentős iskoladrama-zenéket köszönhetünk. Würtzburgban született, zenészcsalád leszármazottjaként, családi kapcsolatok révén zeneszerető, hercegi udvari környezetben nevelkedett. Az észak-ausztriai Heiligenkreuz ciszter kolostorában orgonistaként és az énekes fiúk prefektusaként kezdte zenei pályafutását, ahol már komponált zenét a színházi előadásokhoz. Később – mint láttuk – már mint császári udvari kamarazenesz és organista jelenik meg neve a pozsonyi, illetve a linzi és bécsi jezsuita iskolai előadások zenéjének szerzőjeként. Az udvari szolgálathoz fűződően bontakozott ki művészi képessége, ezen időszakban főleg az oratórium-előadások hathattak rá. Korának jelentős orgonistája, a 17. század második felének egyik legjelentősebb német zenészegyénisége volt.

**Johann Jakob Stupan von Ehrenstein** báró (1664–1739) az egyetlen laikus zenész a sorban, valószínűleg württembergi születésű, talán svájci származású. Tanulmányairól szinte semmit nem tudunk, de mint zenész rendkívül sokoldalú tevékenységet folytatott.

Kramer – az öt szerző iskoladrama-zenéinek részletes bemutatása utáni – összesítése rendkívül érdekes képet mutat. A nyitányként értelmezendő, *Sinfonia* nevet viselő bevezetőzenék, Richter esetében elsősorban Lully francia nyitánytípusát, a lassú–gyors, esetleg visszatérő lassú részek egymásutóját követik, míg Stupan a Scarlatti-féle nápolyi, Allegro–Adagio–Tánc (esetében menüett) felépítést alkalmazza. Mindketten fűvósokkal bővítik a 3–5 szólamú vonóskart.

Hasonlóan különböznek a zenei közjátékok. Kerll kevés számú ritornellje kivétel nélkül olasz típusú; tematikus anyagát a két, vonós–fűvós felső szólam és a continuo dolgozza fel. Staudtnál kevés kivétellel tiszta homofon vonós–clarino–continuo összeállítással koncertál az első hegedű, a témafejek feldolgozása során magán hordva a rutinos mesterségbeli tudás jegyeit. Egészen mások Richter közjátékai, melyek – akárcsak nyitányzenéje, a francia stílus követői. Az áriák témáit gondosan feldolgozza, melynek sikeréhez jelentősen hozzájárulnak alapos kontrapunktikus ismeretei. Stupan mindössze egyetlen közjátéka egy szegényes, kétszólamú, nyolcütemes alkotás. Zacher úgynevezett „Sonata”-i két hegedű, brácsa és continuo hangszeregyüttessel – Kramer megállapítása szerint – nagyon személyes, ennek ellenére tipikus barokk alkotások. Az egyes részek tisztán homofon karaktere mellett például gyakran találkozunk kontrapunktikus részletekkel, mely az egyházzeneben való jártasságát példázza.

A számtalan táncrészlet zenéjére csak elvétve, Richternél és Staudtnál találunk példát. Négy vonósra írt, szigorúan homofon és periodizált alkotásaik a bécsi szvit-tradícióhoz való szoros kötődést mutatják.

A jezsuita iskoladramák kóruszámái a velencei operastílus hagyományát követve kevés dramaturgiai és zenei szerep hordozói. Ezek valóban kiváló alkalmat

adtak az ifjak tömeges szerepeltetésére, s a zárókórusok maguk gyakorta Ausztriát, illetve a Habsburg-házat dicsőítő énekek. A kórusok változatos képet mutatnak mind a szolamok száma, mind összetételük tekintetében. Az öt szerző alkotásait áttekintve tapasztaljuk, hogy a feldolgozás módja is jelentősen eltér. Imitációs szerkesztésmód, polifónia és homofónia, egy- és kétkórusos letét egyaránt előfordul. Különösen Zachernél érezhető igen erőteljesen az egyházzenei háttér: a kórusok, illetve egyéb együttesek (duettek, tercettek) Solo–Tutti felépítése a responzóriumok szerkesztésmódjára vezethető vissza – írja Kramer. Richter kedveli a háromtagú formát, ötszólamú letétet, együttese 2–10 szólamúak, és kontrapunktikus szerkesztésmódja nagy mesterségbeli tudást árul el. A csúcspontokon szívesen alkalmaz koloratúrák megoldást. Madrigalisztikus feldolgozású fordulatai sem veszítik el a hangfestő hatást.

Jelentős különbségeket mutat ki Kramer a recitativók vizsgálatánál is, a legszínesebb képet azonban az áriák esetében tapasztalhatjuk, amelyekben a velencei iskola számtalan formai megoldásától a három–ötrészes nápolyi *da capo* formáig a 18. században érvényben maradó szinte valamennyi áriatípus felvonul. Cavalli, Cesti, Draghi, Scarlatti hatása érződik a variált strofikus áriák, cavatinák, különböző két- és háromtagú formai megoldásaiban. A visszatérő formák számtalan variációja kódával vagy a nélkül, a *Bar* (AAB) vagy a *da capo* forma egyaránt képviselteti magát. Sorra megjelennek a kor táncritmusai, melyek a barokk szellemnek, az affektuselméletnek megfelelően általában egy-egy adott érzéshez, hangulathoz kötődve különböző jelentéstartalmak hordozói. Így például a *Sarabande* a lamentókhoz, a *Siciliano* az álomjelenetekhez, a csendes boldogság vagy lemondás nyugalmához, a gyors *Giga* a nagy boldogsághoz, heroikus pátoszhoz, a *Courante* az örömteli kifejezőmódhoz társul. Az egyszerű csembaló-áriák a korábbi, míg a vonóegyüttes által kísérték a későbbi időszak jellemzői. Gyakoriak a rövid, átmeneti formák, ahol nem dönthető el, hogy valójában *arioso* vagy *recitativo* áll-e előttünk. Nemcsak a táncritmusok, hanem a formák is gyakran alakítják az áriák szerkezetét, így találkozunk például menüett-áriával vagy rondóformával. Stupan különböző hangszer-összeállításokkal kísért bravúráriái – melyekben az énekszólammal koncertáló fuvola, oboa, fagott, trombita, illetve a vonósok, köztük a cselló – már a nápolyi opera jellemző jegyeit viselik magukon.

A hangszerelés Kerllnél a vonósokra és trombitákra korlátozódik, Staudtnál clarino és üstdob szélesíti a kört, de valójában csak Richter megoldásait tarthatjuk különlegesnek: oboa és fagott bővíti a zenekart, mely a rezekkel, fafűvőkkel, vonósokkal és timpanival már a klasszikus összeállítás felé mutat. A hegedűt és oboát gyakran szólóhangszerként is használja. Stupan itt is a legmodernebb, mint már említettük, a bravúráriák kísérőjeként számos hangszer kap kiemelt szerepet.

Dinamikai és agogikai megoldásaiknak jelzése egyaránt szórványosan fordul elő a kottákban, leginkább a visszhanghatás – megismétlődő forte-piano részek – esetében egyértelmű. Ezen nincs miért csodálkoznunk, hiszen e műveket általában maguk a szerzők tanították be és vezényelték az előadásokon, jelenlétük, közreműködésük garantálta elképzeléseik megvalósulását.

Eltérő, de szerzőnként jellemző a hangnemek, mint szimbólumok használata – csupán a *C-dúr* jelenti valamennyi szerzőnk számára a harc, küzdelem, győzelem, diadal, dicsőség, hódolat kifejezését. Előjegyzett hangnemenként nem, csupán modulációként használják a keresztesek közül az *E–Cis-dúr*t és a bések közül a *Ces–Es-*

dúrt. A *d-moll* gyakran az éjszaka, az áhítatos, isteni dolgok kifejezője, míg a többi *moll* hangnem más-más jelentés hordozója az egyes szerzőknél.

Kramer összefoglalásában megállapítja, hogy a bécsi jezsuitadramák virágkorukban a bécsi színházi élet jelentős faktorát képviselték, és a 18. századi továbbfejlődés számos iránya elsősorban ezekről az alapokról indult. Egyértelmű, hogy ebben az időszakban a jezsuita drámák zenéje a velenceiek középső periódusától kezdődően a nápolyiak korai korszakáig tartó hagyományokat követte. Az öt szerző kompozícióinak vizsgálata alapján leszögezi, hogy Kerll és Richter koruk sokoldalú, kiemelkedő zeneszerző személyiségei, hozzájuk társul a laikus de igen tehetséges Stupan, míg Staudt a rendkívül termékeny, jól iskolázott, de merev, rutinos szerzőt reprezentálja. Zacher drámai vénáját szemmel láthatóan háttérbe szorítja szigorú egyházzenesész volta.

Végül – mit vonhatunk le a magunk számára Kramer munkájából? Az osztrák rendtartományt, mint egységet szemlélve megállapíthatjuk, hogy a fenti sokszínűség, illetve a kor zenei áramlataihoz való kapcsolódás a korabeli Magyarország területén működő kollégiumok zenei életére éppúgy vonatkozhat, mint a bécsire. Ha még emlékszünk a Bárdos Kornél által bemutatott Patzelt-kompozíció francia-típusú nyitányának vonóskar és trombita hangszerelésére, a távoli győzelmet ígérő C-dúr hangnemére, a recitativók és áriák változatos, kéttagú-, különböző rondó- vagy *da capo* formáira, érzékelhetjük, hogy a századforduló eredményeit hogyan hasznosítja, fejleszti tovább egy késő barokk szerző.

Néhány évvel ezelőtt számomra is megadatott a lehetőség, hogy egy – teljes egészében fennmaradt – iskoladráma zenei anyagát hangzó példákkal is illusztrálva ismertessem.<sup>15</sup> Valamennyi ária más-más formát képviselt, szinte felvonultatván komponistájuk teljes ismeretanyagát, a felvonásokat lezáró három kóruszámnak pedig – melyek mind szerkezetükben, mind hangszeres összeállításukban különböztek – a szerzője is más volt. A látszólag ugyanebbe a körbe tartozó 17. század végi alkotás azonban nem a jezsuiták, hanem a piaristák kollégiumában született: az áriák a császári udvar kamarazenesze, Daniel Franciscus Wenceslaus Thalmann, a kórusok pedig Alberto Turner, bencés rendi szerző kompozíciói.

A fentiek alapján talán kimondhatjuk, hogy a kor zenei áramlatai, a komponisták családi-tanulmányi háttere, udvari vagy egyházi szolgálatuk az a tényező, amely alkotásaikat jelentősen befolyásolta, s nem elsősorban az országhoz, nemzethez vagy rendhez való tartozás. Ennek alapján feltételezhető, hogy a különböző forrásokban jelzett zenés előadások a fentiekhez hasonló sokszínűséget képviselték, különbségeket leginkább a megvalósítási lehetőségek, a kollégiumok rendelkezésére álló személyi és anyagi feltételek, a mecenatúra megléte vagy hiánya jelenthettek. Mindezek igazolására természetesen csak újabb, azonosítható zenei anyag felbukkanása adhat számunkra lehetőséget.

\*\*\*

---

<sup>15</sup> Lásd Gupcsó 1997b

**MUSIC AND THEATRE**  
**Coexistence of religious and secular elements**

Music played an important role on school stage. Music, choruses and songs usually separated the different parts (scenes, acts, etc.) of the play. That is why music was also taught in most schools; for the Piarists music tuition was more than for the Jesuits though the performances of both order were of extremely high quality. The author tells the details of some memoirs and diaries describing the rules of music used in different types of drama as well as the process of preparation. Finally the paper lists the most important composers and musicians who worked a lot for school stages.

## JEZSUITA SZÍNJÁTSZÁS KASSÁN

Kassán 1601-ben jelentek meg a jezsuiták. (Köztük volt Pázmány Péter is, de ő a következő évben távozott a városból.) A csaknem egészen evangélikus lakosság ellenszenvvel fogadta őket, és sokáig tartott, míg sikerült nekik gyökeret verniük. Mikor 1604 őszén Bocskai hadai Kassa felé közeledtek, jobbnak látták, hogy elmeneküljenek, de ennek ellenére áldozataivá váltak a vallási fanatizmusnak.

A bécsi béke után visszatértek a városba, de Bethlen Gábor 1619. évi felkelése idején, mikor Rákóczi György katonái bevonultak Kassára, hajdúi válogatott kínzások között megöltek három katolikus papot; közülük kettő a jezsuita rend tagja volt. Ezt követően óvatosabban jártak el. Sem a nikolsburgi béke (1621. december 31.), sem a kassai egyezség (1631. április 3.) után nem tértek azonnal vissza. Kollégiumuk csak 1640-ben nyitotta meg kapuit. Három évtized múlva újra nehéz megpróbáltatásokat éltek át. A bujdosók mozgalma, a kuruc felkelések tették nehezzé, lehetetlenné működésüket. Thököly 1682-ben kiűzte őket Kassáról is, és csak 1686-ban tértek oda vissza. Szerencsésebben jártak Rákóczi szabadságharcának idején, élvezhették a fejedelem pártfogását, aki sokáig lehetővé tette kassai tartózkodásukat.

A jezsuiták lelkipásztori, térítő munkájuk mellett, természetesen, Kassán is foglalkoztak tanítással.<sup>1</sup> Arról, hogy növendékeiket is mozgósították az acatholikusokat térítő működésükhöz, csak 1642-ből vannak az első adatok. Ezt megérteti a rendnek városból való sok éves távolléte, hogy pl. a 17. század első 40 évének a felét sem töltötték Kassán, továbbá helyzetük hosszú évtizedeken át tartó bizonytalansága, hogy forrásismereteink tehát hiányosak. 1642 után az 1643–1655, 1662, 1664–1665, 1677, 1669–1679, 1681–1685, 1691, 1696–1697, 1703–1706, 1709–1711-es évekből Staud Géza forráskiadása<sup>2</sup> színjátésoi tevékenységükről nem tud.<sup>3</sup> A Kollégium diáriumai csak az 1672–1705-ös, a *Historia Domusok (Annuae)* az 1735–1773-as évekből ismertek hazai forrásként. (1704–1711-ből megvan még a színháztörténetileg alig jelentős *Diarium Oeconomicum*.) Szerencsére a bécsi és római *Litterae Annuae*kából Staud Gézának sikerült kiegészítenie a kassai jezsuita színjátszás adatait.

Természetes feltételezés, hogy mint máshol tették, a jezsuiták letelepedésük után itt is hamar hozzákezdtek az acatholikusok térítéséhez, a katolikus hit gyakorlati terjesztéséhez. Liturgikus jellegű ünneplésekről, *sacralis spectaculomokról*, processiókról azonban nem beszélnek a források. A karácsonyi ünnepkörhöz kapcsolódó, máshol szokásos színjátékszerű szerepléseikről híreink nincsenek. Nem ismerünk kassai betlehemes játékot, vízkereshti házalást, köszöntést.

<sup>1</sup> Farkas 1895

<sup>2</sup> Staud 1984-88, II. 47-89.

<sup>3</sup> A jezsuita SZABÓ István *Cassovia vetus et nova* (Kassa, 1732) című könyvében az 1696. és 1703. évi előadásokról is megemlékezik.

Más egyházi ünnepekhez kapcsolódó produkciók azonban Kassán is történetek. Az ezekre való emlékeztetést gyakran az alkalomhoz formált bibliai párhuzamok szolgáltatták. Az 1642-es elsőként ismert szereplésükben húsvét és úrnapja táján két cím nélküli drámában Krisztus kínszenvedését, halálát illetőleg az Oltáriszentséget (*sacra hostia*) ünnepeltek sikerrel.<sup>4</sup> A következő évben az Úrnak feláldozásra szánt Izsák képében (*Isaacus a patre immolandus*) az Eucharistiát értelmezhették. 1657-ben az „*Attyafiátul el adatot Josephet* ábrázolták, „élő személyekkel” mint az Üdvözítő szenvedésének példáját.<sup>5</sup> 1663-ban is két ismeretlen című előadással igyekeztek a szenvedő Krisztus iránti szeretetet felkelteni. 1673-ban az *Arca Dei* című drámát, 1674-ben *Feria sexta Christo morienti sacra: Innocentia Josephi ab Impietate fraterna Ismaelitis vendita* címmel mutattak be darabot. 1675-ben húsvét hétfőn az *Actiuncula de Sancto Josepho* szerepelt.

A nem tudatosan vétkező bibliai Jonathas Krisztust példázta bizonyára, mivel „ártatlanul” ítélték halálra. Történetét 1675 nagypéntekén játszották (*Jonathas, ob esum mellis condemnatus*). (Figyelemre méltó, amit az előadás körülményéről a forrás tudomásunkra hoz. Az első kuruc mozgalmak bizonytalanságai közt vállalkoztak az előadás megtartására: „*Licet Cassovia inter rebellantium tumultus armata semper steperet, non siluit tamen pavefacta Minerva, sed ludos suos studiosis aperuit.*”)<sup>6</sup> Krisztus szenvedéséről 1680-ban rendezett a retorika-osztályt tanító páter egy deklamációt *Declamatio de Christo patienti* címmel. Virágvasárnap adták elő. (Ezt követőleg csak 1688-ban volt Kassán jezsuita előadás.)

Amint látható, az egyházi ünnepek közül a kassai jezsuiták leggyakrabban Krisztus szenvedésével kapcsolatos témát vittek színre húsvétkor. Ezeken a rendezvényeken felül kevés ünnepi megemlékezést tartottak.

1674. május 27-én, úrnapja utáni vasárnapon *Daniel in specu leonum ab Habacuc Propheta pastus* címen, 1675. május 25-én Krisztus mennybemenetelének emlékére szintén bibliai témával: *Abigail Davidi cibos praesentans* ünnepeltek. A *Litterae Annuae* nem közlik az 1676. évben hasonló alkalommal bemutatott darab címét, ennél fontosabbnak tartják tudósítani, hogy a Szepesi Kamara adminisztrátora új színpadi felszereléssel ajándékozta meg az iskolát.<sup>7</sup>

1677-ben úrnapiján is tartottak előadást. Címét ennek sem közli forrásunk.<sup>8</sup> Hogy volt-e alkalmi ünnepi jellege az újév napjához közel eső napon bemutatott *Actiuncula de Foedere cum genere humano seu de Unione Hypostatica* (1694. január 3.) című darabnak, nem tudjuk.

A fennmaradt adatok és emlékek szerint a nagy egyházi ünnepeken kívül a kassai jezsuita színpadon is virágzott a szentek kultusza. Első helyen említhetjük meg a magyar szentekét.

1657-ben a várostól négy mérföldnyire lévő ún. Szent László forrásnál rendeztek dramatikus előadást arról, hogyan kapott László király égi intést vadászás

<sup>4</sup> Staud 1984-88, II. 49: „*tota pena civitas quid-quid Pseudoministri impedire niterentur.*”

<sup>5</sup> A program közlése: Mályuszné 1944.

<sup>6</sup> Staud 1984-88, II. 52.

<sup>7</sup> Staud 1984-88, II. 53.

<sup>8</sup> Ld. uo.

közben arra vonatkozólag, hová építse a kunok felett aratott győzelmi fogadalmának megvalósításaképpen Mária tiszteletére a templomot. A következő évben is zárándoklatot rendeztek ugyanarra a helyre, és sokak jelenlétében kápolnát szenteltek fel Szent László tiszteletére, a tanulók pedig egy ismeretlen drámát játszottak.<sup>9</sup> 1674-ben Szent Istvánról szólt egy előadás (*Sanctus Stephanus Rex Hungariae*). Szent Imréről 1722-ben: *In Sancto Emerico duce Ungaro pietatis fructus lilia* címmel.

Más jezsuita iskolák színjátszásához hasonlóan Kassán is megtaláljuk az egyház szentjeiről, a hitükért életüket áldozó mártírokról szóló drámákat. Közülük a legkorábbiak a 17. század hetvenes éveiben jelennek meg: *Sancta Catharina* (1675. február 5.), Csákány Imre (megh. 1703) actioja, a *Polyxena Apodosis ad Passionem* (1675. március 21. – csak Kassán adták elő), *Actiuncula de Sancto Josepho patrono novi regni* (1675. április 15.), *Actio de Sancto Xeverio* (1677. december 3.). Ezután csak az 1690-es években találkozunk mártírdramákkal: *Trias gloriosa Sanctorum Appollonii, Arianii et Philemonis* (1690. szeptember 9. – Diocletianus üldözésének áldozatai voltak a IV. században.)<sup>10</sup> *Anastasius sub Coshroa martyrról* 1674. május 3-án játszottak. (628-ban Kozroe perzsa király pogány katonájából lett szerzetest bebörtönözték, kivégezték.) Szent Elekről 1695. augusztus 7-én mutattak be drámát (*Actio de Sancto Alexio*). Az esküvője éjszakáján otthonát elhagyó ifjú története kedvelt téma volt a jezsuita színpadokon. Gyakran szerepelt a nemesi családból származó, jezsuitává lett, francia eretnekeket térítő Joannes Franciscus Regis is (1597–1640), akinek ifjúkoráról Kassán játszottak: *Joannis Francisci Regis adolescentia in rosa triumphante* (1738).

Az 1753. tanév végén *Divus Augustinust* vitték színre. Bizonyára Szent Ágoston megtéréséről szólt a darab. Az Apostolok Cselekedete 25–26. fejezete alapján mutatták be 1757-ben Szent Pál két évig tartó fogságát, II. Agrippa király előtti kihallgatását (*Divus Paulus coram Agrippa*). A csupán Kassán – magyarul – játszott előadásnak fennmaradt „A történetnek mivoltát” (rövid tartalmát) és a szerepeket ismertető nyomtatott magyar műsora.<sup>11</sup> A szerző bevallja, hogy a szentírási forráson túl „a költeményekre való szabadság szerint” hozzátett a forrásához. A szöveg hiányában ezt nem tudjuk érzékelni. Szent Pál két évet tölt Cesareában Felix helytartó fogságában, amikor Festus, a római főtisztartó kieszközli Agrippánál a zsidóktól fogságba vetett Pál meghallgatását.

1763-ban a hitét bátran megvalló és ezért a moesia i római helytartótól 303-ban lefejeztetett Szent Julius volt a színjáték hőse (*Sanctus Julius martyr*). Még ugyanebben az évben más két szent történetét is bemutatták Kassán. Az egyik cselekményét ismerteti a darab hosszú címe: *Joannes Aponimus cultor ab solitudine domesticorum violentia abductus, sed mox Deo domesticorum impietate castigante e vivis ereptus*. Az augusztus havában magyar nyelven előadott *Szent Ambrus püspök szomorú szabású, víg kimenetelű játékának* ránk maradt a nyomtatott programja.<sup>12</sup> A hét kimenetelből álló játék tárgya, hogy Milano püspöke bűnvallásra és vezeklésre kényszeríti Theodosius

<sup>9</sup> Staud 1984-88, II. 50.

<sup>10</sup> A csak Kassán előadott darabnak ismeretes a programja: Kegyesrendiek Központi Könyvtára M72/37.

<sup>11</sup> Kiad. Jezsuita iskoladramák II. 3. sz.

<sup>12</sup> Kiad. Jezsuita iskoladramák II. 5. sz.

császárt (378–398), aki Thesszalonikében hétezer embert mészároltatott le, és ezért Szent Ambrus nem engedte belépni a szentegyházba.

Más jezsuita színjátszási szokástól eltérőleg Kassán kevés távolkeleti vallásos témát játszottak. Japán szerepel két drámában: *Japon ob susceptum sacrum Baptisma neci damnatus primum traducto ad sancta Christiana Patre ipso supplicio liberatus* (1739); *Emergumenos Japon sacrificulos ludum faciens* (1747).

A hitben való állhatatosság példája a *Constantia Christiana in Tito et Filio ejus* c. darab 1741-ből. E három utolsó előadáshoz nem találtunk a magyarországi jezsuita előadások között azonos vagy rokon témát, címet. (Vallásos áhitatot keltő, hitük megvallására, és ha kell, érte az életüket is feláldozó magatartásra nevelő drámák az említettek felül szép számmal akadnak a későbbi tárgyalás folyamán sorra kerülő ún. iskolás témák között is.)

Néhány kassai előadás a Mária-tiszteletet szolgálta. Mária csodás segítségével szól egy 1695-ben előadott darab: *Prodigiosus Deiparentis favor in tribus nobilibus equitibus cum Ismeria e captivitate Aegypti in Franciam translatis comprobatus*.<sup>13</sup> Csak Kassán játszották a *Triumphus Iconis Marianae, ope Deiparae invidiae e hostium domitore* című darabot (1699). 1735-ben nagy sikert aratott („laudem et plausum maximum tulit”) a parvisták és principisták előadása a Boldogságos Szűz közbelépésének következtében egy kútba esett férfi épkezláb megszabadulásáról (*Petrus Martinez in puteum delapsus, ac ope Betae Virginis illaesus servatus*). Csak Kassán játszották. Mária segítségével sikerült győzelmet aratni a mórokon: *Ferdinandus tertius Hispanorum rex de iMauris ope Virginis triumphans*.<sup>14</sup>

Barlam (*Mundi victor Barlaamus*, 1726-ban „Plausus in horas quinque productio”), a szent életű remete téríti a keresztény hitre a hindu herceget, Jozafátot: *Josaphatus Abenmeris Indiae reguli ad veram fidem Barlaamo Adductus* (1764). Gordianus praetor is rátalál a hitre; meséli („dederunt fabulam cum titulo”) *Felices Orestis Furiae sive Gordianus Urbis praetor inquiete animo ad agnitionem divinae fidei adductus* címmel az 1732-es előadás.

A virtus jutalmát láthatták a *Vectigal virtutis seu gloriosi Colossi B. Joanni Francisco, magno Franciae Apostolo* (1717) c. előadás nézői.

Egy 1761-ben játszott drámának a hőse *Crispinus* volt. Ismerünk egy ilyen nevű galliai vértanút 357-ből. Nem tudjuk, róla szólt-e az előadás, melyről a forrás a cím után folytatólag azt mondja: „Drama corrigendis juvenum moribus apprime opportunum”.<sup>15</sup>

Ez a javítási szándék, az erényeket követő, a bűnért büntetéssel lakoló, erkölcsi tanulságot nyújtó előadások témáiban természetesen a vallásos elemek keverednek a világiakkal. Ezért erőszakolt, mesterkélt egyes történeteket, moralításokat akár a vallásos darabok, akár a világi tárgyúak közé sorolni. Ez vonatkozik részben a történeti személyekről szóló, részben a nevelő célzatú iskolás jellegű előadásokra. Hová soroljuk pl. az 1749. évi *Exitium Rationis ex juvenae regno factione affectum procuratum* című, csak Kassáról ismert előadást? Vagy a szintén csak Kassán játszott *Ira sui impotens et*

<sup>13</sup> “Placuit non solum substrata materia sed et machinarum apparatus atque actorum bene instructorum dexteritas.” Staud 1984-88, II. 56.

<sup>14</sup> 1762. Nyomtatott programja OSZK Pro.

<sup>15</sup> Staud 1984-88, II. 79.

*pertinax a vindice Nemesis triumphata* (1736) c. darabot? Az ilyen előadásokat mégis a világi tárgyú darabok közt említjük majd meg.

A vallásos jellegű előadások közé soroljuk a bibliai drámákat, bár itt is több ízben a színen szereplő személyek cselekedeteiben az istenes hangot elnyomják a hatalomért folyó küzdelmek kegyetlenségei, az erőszak, a gyilkosság. Külön csoportba való elkülönítésüket elsősorban a Szentírásból történt témaválasztás indokolja.

Főleg az Ószövetség ihlette a jezsuita színjátszást Kassán is. Legtöbbször játszottak az egyiptomi Józsefről. Említettük, hogy a testvéreitől eladott Józsefben a szenvedő Krisztus előképét látták (1657, 1674, 1675). Mikor a 18. század közepe táján megint feltűnnek a bibliai témák, 1766-ban a *Iosephus Aegyptus a fratribus agnitus* című darabot adják elő. Ez volt Kassán Józsefről az utolsó jezsuita előadás. Talán Avancininek hasonló című drámáját játszották.

Az Ószövetségből vett személyek más esetekben is előképként szolgáltak a katolikus ünnepekhez. Így Jonathás 1675-ben Krisztus szenvedését, 1674. május 27-én Dániel Krisztus mennybemenetelét szimbolizálta. 1675-ben az Abigailról és Davidról az áldozócsüörtörtököt követő vasárnap alkalmi ünnepi előadást (solemnitas Theophoriae) tartottak. Ezt követőleg elég hosszú idő múlva, 1701-ben játszottak bibliai drámát: *Foedus amoris perpetui Jonatham inter et Davidem solemn factu conclusum*. Ezután hosszabb időn át egyáltalán nem vittek színre Szentírásból merített témát. Fellendült azonban a bibliai témák előadása a 18. század közepe táján. 1747-ben *Roboamus*-ról, Salamon fiáról szereztek drámát. A zsidók országa az ő királysága alatt vált ketté. Roboám volt Júda első királya (i.e. 929-913). 1748-ban Júda egy másik királyának a története szolgált az előadás témájául (*Joachaz rex Judaeae*). Mindössze három hónapig uralkodott, Néko fáraó megfosztotta trónjától, rabságba hurcolta Egyiptomba (i. e. 608.). 1749-ben, évzárón játszották a *Tryphon Simoni Macchabaeo reftidus Jonatae et filiorum interfector* című drámát a Makkabeus Jonathán és Simon testvéreknek a szír királyok ellen folytatott harcainak azokról a mozzanatairól, melyekbe I. Demetrius (i. e. 161-150) elbocsátott zsoldos katonája, Trifon a királyság megszerzésének szándékával belekeveredett. Ennek során nem csak a terveit megvalósításában ellenfelévé vált Makkabeus Jonatánt csalta lépre és vetette rabsága, hanem szabadon bocsátásának ürügyével testvérét, Simont is becsapta, midőn ezt rávette, hogy bátyja elengedéséért túszként küldje hozzá bátyjának két fiát. Trifon mindhármukat megölte. Ugyanebben az évben adták elő a *Bethueliae vindex, Judith* című drámát. Közismert történet, hogy a szentéletű Judit elmegy a várat ostromló Holofernesz táborába és az őt sátrában felkereső lerészegedett vezért megöli. Mikor Héli, a frigyláda-szekrény papja megtudta, hogy a győztes filiszteusok kezébe került a frigyláda, és hogy két fiát megölték, szörnyet halt. Róluk szólt az 1751. évi *Filii Heli* című darab.

1750-ben, 1753-ban (?), 1760-ban Júda utolsó királyáról, Szedekiásról tartottak a kassai jezsuiták iskolai színjátékot. Az 1750. évinek (*Sedecias*) csak a pusztá címét ismerjük. Lehetséges, hogy az előadás ugyanannak az olasz Granelli *Sedecia ultimo re di Giuda* című 1731-ben Bolognaban bemutatott drámájának a jezsuita Pamertől latinra fordított szövege volt, melyet Kunics Ferenc (1697-1763) magyarra fordított, és 1753-ban Kassán *Sedeciás Keserves Játék* címmel kiadott, melyet a jezsuita diákok talán ebben az évben

Kassán is bemutatták. A drámát Kunics fordításában *Sedecias a Nabucho oculis orbatus* címmel 1760 júliusában „coram nobilissimo auditore, fausta acclamatione” játszották. (Magyarországban még más jezsuita színpadokon is bemutatták Szedeekiás történetét. Mind a latin, mind a magyar fordítás szövege belekerült több kéziratos gyűjteménybe.<sup>16</sup>) Szedeekiás király történetét a 2Krón 25. fejezete tartalmazza. I. e. 597–587 között volt Júda királya. Mivel részt vett egy Babilon elleni akcióban, Nabukodonozor ostrom alá vette Jeruzsálemet, és tizenhét hónapi ellenállás után elfoglalta azt. A városból kimenekült királyt elfogták, fiait szeme láttára megölték, őt magát megvakították, a zsidók nagy részével együtt Babilonba hurcolták.

1750-ben adták elő Dávid elsőszülött fiának, Amnonnak féltestvérétől, Absolontól történt megölését. Amnon meggyalázta Absalom hugát, Támárt. Absolon két év múlva úgy bosszulta meg tettét, hogy juhnyírás alkalmával nagy lakomát rendezett és erre meghívta Dávid valamennyi fiát. Mikor Amnon megrészegeedett, Absolon szolgálai, uruk parancsára, megölték őt. Arról szól az *Amnoas [!] ab Absolone trucidatus* című előadás.

Az 1751. évi színjáték *Joas Judae rex* volt (i. e. 836–797). Őt fia, Amasziás követte a királyságban (i. e. 797–769). Róla 1766-ban rendeztek előadást *Amasias rex Judaeae ab Israelis rege Joa devictus et miro eventu in solium repositus* címmel. Joas legyőzte Amasziást, kirabolta Jeruzsálemet. Joas halála (i. e. 784) után Amasziás még 15 évig élt; végül összeesküvést szöttek ellene, s megölték.

Judit mellett a zsidók történetének másik ismert asszonyhőse Eszter, Ahasverus perzsa király felesége. Nagybátyja, Mardokeus leplez egy összeesküvést a király ellen. Nem hajlandó azonban tédret hajtani a király főembere, Ámán előtt. Ez bosszúból rendeletet adat ki a királlyal a zsidók kiirtására, és akasztófát állítat Mardokeus elvesztésére. Eszter azonban felfedi Ámán gonoszságát, Mardokeus helyett ő kerül az akasztófára. Bár a címben Eszter neve nem szerepel, ezt a történetet vitte színre a kassai jezsuita iskola syntaxis osztálya 1758-ban, a tanév végén *Tragicus Amani casus in easdem, quas parabat Mardochaeo insidias praecipitati* címmel.<sup>17</sup>

Két bibliai drámának nem tudtuk határozottan megjelölni a cselekményét. A Rhetorica osztály 1751 évváróján *Jephtias* címmel rendezett előadást. Vajon a zsidók tizedik bírájának történetét vitték benne színre, mikor az ammonitákon aratott győzelme után a csata előtt Jahvének tett fogadalma szerint fel kellett áldoznia egyetlen lányát, akivel elsőként találkozott hazatértekor?

A kassai jezsuita bibliai játékok utolsó esztendejében vitték színre a bűnbánó Dávidot *David poenitens* címmel. Melyik vétkezt megbánó Dávidot mutatták be? („poenitentem Regium Prophetam Davidem lugubri metro audiendum”)

Az Újszövetségi Szentírásból mindössze egy előadáshoz merítettek anyagot. 1761-ben az évvárón a syntaxisták a tékozló fiú történetét játszották magyar nyelven *Filius prodigus in regione longinqua constitutus* címmel.

Vajon az 1748. évi *Septem dormientes sed somno excussi* című előadás Krisztusnak a völgyényt váró szüzekről szóló példabeszédével áll kapcsolatban?

<sup>16</sup> Ld. a Jezsuita iskoladrámák I. 14. sz. alatt kiadott szöveg jegyzeteit.

<sup>17</sup> *Ámán szomorú játék* címmel kinyomtatott programja kiad. Jezsuita iskoladrámák II. 4. sz.

Az egyházi ünnepek, ünneplések látványos produkciói, a szentekről, mártírokról, csodákról stb. szóló vallásos drámák mellett hasonló mértékben játszanak a kassai jezsuita tanulók világibb, illetőleg egészen profán tárgyú darabokat. Ezek tárgyukat sokszor merítik a világi történelemből, az életből, valódi eseményekből, de sokszor kitalált, elképzelt történetekből is. A jezsuita erkölcsi világrend törvényei, természetesen, ezekben témákban is érvényesek, megköveteltek. Néha erőltetettnek is tetszhetik egy-egy drámának ebben a csoportban való szerepeltetése a vallásos, istenes témák közé való sorolás helyett. Vonatkozik ez első sorban azokra a nevelő célzatú iskolás drámákra, melyben az ifjúság jó irányú, erkölcsi, vallásos nevelése, a példamutatás volt az előadás elsődleges célja vagy esetleg egy didaktikai probléma megvitatása. Ilyen előadások voltak 1726-ban *Salus Orbis liberorum educatione sita*; 1729-ben *Declinationes quinque in propugnaculis totidem decertantes*; 1731-ben *Prima malorum futurorum praesagia ex indulgenti educatione nasci*; 1761-ből *Crispinus drama porrigendis juvenum moribus apprime opportuna*. (Ha ugyan ez az utolsó cím nem a 3. századi galliai vértanú története, amit a pusztá címből nem tudunk eldönteni.)

Több előadás volt a kassai jezsuitáknál, melyekben példát mutattak az ifjúságnak a bűnből való szabadulásra, a megjavulásra. Ilyen volt a *Deceptus perversis associiis juvenis serio sibi redditus* (1714); *Dialogus disserentes quodam adolescentiae errore quem lacrimis eluerunt* (1734); *Landelinus a matre agnitus* (1755) (A rossz társaságból magát kivonó, vezekléssel, bűnbánattal jó útra tért ifjú történetét sok iskolában előadták.) Az önfeláldozó barátság példáját tanulhatták meg a *Joveles et Octavius amicitiae prodigia, alter pro altero mortem oportere certantes* (1744) c. darabból.

Kivételes jelenséggént egy ifjúról szóló drámában szinte a tartalmát ismerteti az egyik 1760-ból való előadás címe: „*Arnulphus juvenis Italus, cui pater post fata sua in certo conclavi reliquerat pecuniae vim funi de trabe alligatam ut juvenis eam non prius reperire potuerit quam, dum pessumdantis reliquis fortunis in desperationem actus, praedicto laqueo gulam frangere tentavisset*”. Mégis csak egy másik, feltehetőleg ugyancsak róla szóló játékból sejtjük, hogy az apja hagyatékát megszerezni akaró Arnulphus Mária kegyességének köszönhette, hogy nem fulladt meg.<sup>18</sup>

Igen gyakran még az ún. beszélő címek sem teszik lehetővé, hogy az előadás cselekményére következtessünk. Így pl. csak gondoljuk, hogy iskolás, az ifjúságot tanítani szándékozó darab volt az 1721. évi színjáték: *Candoris exilium sub lemmate: nocet esse locutum*, hogy az ismeretlen beszélés kitől származott, kinek ártott, nem sejtethetjük. Egy másik esetben az előadás címéből következtetjük, hogy a szülői szeretetre kívánt példát mutatni. A cím (*Placillus in matris sinu enu tritus*) arra ingerel, hogy egy eléggé közismert történet variánsára gondoljunk. A (bizonyára) ártatlanul bebörtönzött ifjút szülője anyatejjel táplálja, így menti meg az éhhaláltól. A fiak és a szülők közti bensőséges kapcsolatáról szólhatott a *Tres fratres Japonese a pietate in parentes celebres* (1747). Ez utóbbira ellentétes példaként idézhetjük az *Adolescens in matrem impius eo ipso in loco, quo hanc indignis modis aliquando e curru dejecerat*,

<sup>18</sup> Vö. Staud 1984-88, II. 78-79. és 145.

*pede cum vita amissis* (1749). Istennel szembenálló negatív hős a *Nobilis adolescens Tolosanus, Deum in duellum blasphemis vocibus provocans* (1700) c. darab szereplője.

Az ilyen építő szellemű történetek hőse a társadalom különböző osztályaiból, rétegeiből kikerülhet, de amint az utóbbi példa mutatja, szerepeltetnek magasabb körökből származó alakokat is, a morális problémát magasabb szinten ábrázolják: *Non vanae sine vicibus irae in Annibale adolescente* (1722); *Microcosmachia sive rationis in homine imperium ab appetitus tyrannide vindicatum* (1745).

A kassai jezsuita iskolában bemutatott történetekben, a történelmi eseményekről szóló változatos előadásokban is sűrűn találkozunk a fentiekhez hasonlóan erkölcsi vonatkozásokkal, morális tanulságokkal. Mivel azonban ezek általában megnevezett, a történelemben szerepet játszó azonosítható személyek viselt dolgaiat viszik színre, róluk a történelmi drámák külön csoportjában szólnak. Megjegyezzük, hogy az idézett nevelési célzatú, morális tanulságokat tartalmazó darabok a Landelinus és Arnulphus ifjakról szólók kivételével egyedi címek, és bár szellemük egyetemlegesen jellemzi a jezsuita iskolajátékok világát, minden valószínűség szerint Magyarországon csak Kassán játszották őket. Legalábbis a címek alapján nem lehet a Kassán kívül bemutatott drámák tárgyával való egyezésre következtetni.

Természetes, hogy az iskolai színjátszás repertoárját Kassán sem csak vallásos jellegű, morális nevelést nyújtó istenes előadások képezték. Az iskolai élet a 17-18. században is sokkal színesebb volt, mint ahogyan az eddig ismertett darabok esetleg sugalmazhatnák. Mint ahogyan az iskola, a színjátszás is figyelembe vette és szolgálta az evilági élet realitásait is. A színpad világa sokszínűbb, tarkább képet mutat az eddig ismertettnél. Változatosságot jelentett az iskolai élet bizonyos alkalmaihoz fűződő színjátszás.

Az iskolai élet fontos mozzanatai voltak a vizsgák. Ilyenkor szinte minden évben rendeztek előadást, néha az osztályok külön-külön adták elő saját darabjaikat. Többször az összes osztály tanulóiból toborzódott a szereplő személyek gárdája. A források elég gyakran jelzik, melyik darab volt vizsgaelőadás. Vizsgakor minden témát színre lehetett vinni. Az ilyenkor játszott darabok meríthették tárgyukat a Szentírásból, különböző személyek élettörténetéből, a történelem különböző korszakaiból, a magyar történelemből stb. Néha külön darabot szereztek évváró előadásra, mint pl. 1713-ban: *Palladium Trojanum augurium sive Bonum Publicum in longaevae pacis*.

A vizsgákon kívül a farsang időszaka volt az az alkalom, hogy a tanulók profán játékot adtak elő. Az adatok hiányossága miatt Kassáról először csak 1695-ből van rá adatunk, hogy a Terentius-féle *Chremes* komédiát játszották. (Február 18-án; ebben az évben a hamvazószerdát követő második nap.) Ugyanezt a vígjátékot 1708. február 16-án is eljátszották. (Ekkor a hamvazószerda előtti vasárnapra esett a játék.) A 18. században a Historia Domus gyakrabban emlékezik farsangi előadásról. 1716-ban a „Rhetorica sex declamationibus et uno dramata sub feriis Bacchi lusit...”. 1721-ben ugyancsak a Rhetorica-osztály tanulói „Extra ordinem antecinerilibus feriis exhibuerunt Nuptias Hungariae”. Valószínű, hogy 1723-, 1724-ben is voltak farsangi játékok a „ludi de more celebrati” közt. Farsangi témának tetszik az az 1725-ből a Sytaxis és Grammatica osztálytól előadott darab: *Lex in res temporis promulgata et executioni data*, hasonlóképpen a principistáktól és parvistáktól játszott *Irae ludicrae ludrica pace compositae* címmel ugyanebből az évből. 1738-ban „stylo Plautino”, játszanak, valószínűleg farsangkor, egy Plautus-darabot utánzó vagy annak szövegén változtató

komédiát *Timariopireontes servus Tresarochrysonico* címmel. A következő évekből hiányoznak az adatok. 1764 farsangján magyar nyelven komolynak tetsző témaként de „cum sale et facetijs” a *Parentum et filiorum officia* c. drámát adják elő „magno cum plausu”.<sup>19</sup> A Rhetorica osztály hasonló sikerrel 1766-ban is „bis Terentianos sales in theatrum gratoso cum lepore intulit”.<sup>20</sup>

Alkalmi előadásokat más esetekben is tartottak a tanulók. Általános szokás volt, hogy a jezsuita iskolákban a magas rangú személyeket előadással, színi produkcióval köszöntötték. Drámaelőadás volt 1668-ban, pl. Pálffy János egri püspök tiszteletére. 1675-ben Strassoldo generális a *Sancta Catharina* főpróbáját tekintette meg. 1707-ben II. Rákóczi Ferenc és udvara tiszteletére rendeztek előadást. 1766-ban a hercegrpmást, Barkóczy Ferencet köszöntötték színjátékkal.

Leggyakrabban azonban a történelem alakjai, eseményei ihlették drámaírásra a jezsuita szerzőket. Természetesen a történelmet a múlt tágabb, sok mindenre kiterjedő felfogásában kell értelmeznünk, melybe beletartoznak az antik mondai hagyományok, a mitológia, a képzelet teremtette lények, a fiktív és valóságos események. Mindaz, ami az emberek gondolatvilágát, képzeletét, értelmét foglalkoztatta, és testet öltött, megjelent, érzékelhetővé vált a színpadon, látható-hallható élménnyé a néző-hallgató (olvasó) közönség előtt.

Kassán országos viszonylatban is sok történelmi témát vittek színre. A történelmi darabok között nagy számban akadnak olyanok, melyeket csak Kassán adtak elő. Ez a körülmény megnehezíti, lehetetlenné teszi a legtöbbször pusztán a nevekből álló címek szereplőinek azonosítását, a hozzájuk fűződő cselekmény elképzelését. Többször még a hosszabb „beszélő” címek sem segítenek a tájékozódásban. Ismeretlenek számunkra pl. az alábbi előadások személyei, eseményei. *Actio de Ernesto quondam Francono Hortipolensi* (1677), *Ambitio infelix duobus in fratribus regum de stirpe oriundis* (1715), *Triumphus amoris regnorum e pastoribus in solium elevatum* (1722), *Amor divinus ab intellectu humano rex super cordis solium* (1733), *Lusus Divina Providentiae in Sophiro Trucimanni Fessae et Marchi regis filio Orbi exhibitus* (1734), *Pantolmus* (1746), *Quiraus regii sanguinis in Crimaeva vindex* (1747), *Philintus* (1756).

Az ismeretlen tárgyú darabok felsorolását lehetne folytatni. Lehet, hogy az említettek közt nem történelmi téma is akad, mint ahogy feltehető, hogy közéjük való nem egy más vonatkozásban említett előadás. A fenti címekkel, a címek mögött sejtethő mondanivalóval más jezsuita iskolában nem találkozunk.

A történelmi drámák Kassán is változatos eseményeket vittek színre. A cselekmények hősei a legkülönbözőbb tájakról térben és időben nem egyszer fiktív történeteket mutattak be.

Az egyes darabokat a történetiség időrendjében illetőleg tájak, országok tagolásában csoportosítva próbáljuk ismertetni.

A kassai jezsuiták iskolájának a műsorán is gyakorta szerepelt görög mitológia, az antik mondai hagyomány. Acrisius argoszi király Danaé lányával, Thészeusszal (*Acrisius tyrannus a Perseo nepote regno et vita exutus*, 1750. – csak Kassán játszották.) A trójai háborúból hazatérő és fogadalma értelmében saját fiát feláldozó krétai király,

<sup>19</sup> Staud 1984-88, II. 82.

<sup>20</sup> Staud 1984-88, II. 83.

Idomeneusz (*Idomeneus Cretensium rex*, 1757). Trója királyának, Priamosznak és Hekubénak a leánya, Polükszené a hőse Csákányi Imre 1675-ben bemutatott drámájának (*Polyxena Apodosis ad Passionem*.) Mivel ilyen korán még nem volt szokásban antik témák színrevitele, arra gondolhatunk, hogy az Akhilleusz sírjánál feláldozott Polükszené a szenvedő Krisztus előképe. Passió-jellegű előadásra mutathat az előadás ideje: március 21-e, nagyböjt közepe.<sup>21</sup> A két agrimentumi ifjúról, akiknek egymás iránti szeretetért Phalarisz király meghagyta életét és szabadságát szölt a *Menalippus et Chariton* (1754). Az adott szó megtartásának, az igaz barátságnak témaváltozata *Pithias et Damon* (1759) története. A siracusai zsarnok Dionüsziosz (i. e. 431-367.) elleni összeesküvés vádjával halálra ítélt Pithiaszért Damon barátja vállalt kezességet, hogy az az ítélet végrehajtása előtt családi ügyeit elrendezze. A kivégzés előtti utolsó pillanatban visszaérkezett Pithiasz szótartása mindkettőjük életét megmentette. A görög hitrege ismert hőse Bellerophon. (Szárnyas lova a Pégaszosz.) Mint az imént említett két utolsó drámában a róla szóló *Bellerophontis innocentia*ban (1765) is a jezsuiták a tárgy nevelő jellegét hangsúlyozhatták. Bellerophon kalandos élettörténetének csak azt a mozzanatát vitták színre, hogy az argoszi király feleségének, Anteanak a csábítását Bellerophon visszautasítja. A címből következtetve a gyilkosságból megtisztulni akaró Bellerophonnak egyéb tetteiről nem esett szó a drámában. Kassán 1759-ben játszottak egy antik mondát: *Althemenes, ne patris suae occidendi, ut oracula fore pronunciarant, occasio esset, e Creta patria sua sponte in exilio abiens* címmel Althemenesz Catreusznak (Minosz fiának) volt a gyermeke, aki tartva a jóslattól, leánytestvérével együtt Rhodoszba telepedett át. Mikor az apja megöregedett, hogy az uralmat átadja fiának, Rhodoszba ment. A fia nem ismerte fel, megölte. A testvéri szeretetnek több változatban ismert görög mítosz ikertestvérpárjával jelképezték az 1726-ban szentté avatott Szent Alajost és Szaniszlót az 1727-ből való *Divi Aloysius et Stanislaus sub fabula Castoris et Pollucis* című előadásban.

Itt említjük meg a régi görög tanítóköltészet (Theogonia: Heraklesz pajzsa) atyjáról, Hesiodoszról játszott előadást 1749-ből: *Hesiodus Frater ignotus a fratribus jugulatus vitaeque exutus*. Az i. e. a hetedik században élt költőről bizonytalan ismereteink vannak, ezért is sajnálatos, hogy a darabnak csak a címét tudjuk. Ebből következtetve talán a rámaradt örökség miatt Perszész testvérével való pereskedéséről, vagy öreg korában ismeretlen gyilkosoktól elszenvedett haláláról szölt az előadás.

A keleti országok történetét tekintve a legtávolabbi táj, melyet a jezsuiták színpadon bemutattak, Japán volt. Igaz, hogy az előadás a címből következtetve a hitterjesztéssel foglalkozott inkább, nem a világi hatalommal. Kassán 1765-ben japán történelmi témájú darabot adtak elő: *Ferdinandus Fusaini Regis filius* címmel. Az apáról, Ximus Fusainus uralkodóról több jezsuita iskolában játszottak. (Komárom, 1742; Kőszeg, 1748; Sopron, 1737.) Ez utóbbi helyen a kassai előadás változatát adhatták elő. A darab címe a tartalomról is tájékoztat: *Ferdinandus, Fusaini regis filius, Christianis ritibus institutus... in haeredem assumptus* (1737). 1768-ban mutatták be Jandonus történetét, aki testvéreivel a királyi pálca helyett inkább a száműzetést vállalta a hitért (*Jandonus exilium prae idolatria spertis etiam sceptris cum fratribus eligens*).

<sup>21</sup> Staud 1984-88, II. 52.

A forrás szerint magyar vonatkozású is volt az az 1769-es játék, mely az i. e. 60–58 közt uralkodó Voven-kiu-ti hun fejedelmet mutatta be *Vajenkintius undecimus Hunnorum Tanhuus* címmel.<sup>22</sup>

Asszíria királyának, Szanheribnek utolsó életszakaszáról szólt az 1744. évi egyik előadás: *Sennacheribus Assyriorum rex a filiis quos Deorum iram placaturus immolare constituerat, interemptus*.

Kürosz perzsa király (i. e. 559–529) ifjúkoráról adtak elő színjátékot 1761-ben: *Cyrus a pastoribus per lusum rex renuntiatus*. Kürosz fia, Smerdis felhasználva bátyjának, Cambyesnek (i. e. 529–522) Perzsiából való távollétét, lázadást kelt a király ellen. De csak pár hónapig uralkodik, a bátyja megöleti. Cambyes halála után a Smerdisre hasonlító egyik udvaronc, annak neve alatt megszerzi a trónt, de pár hónap múlva őt is megölik. A címből nem állapítható meg, melyikükről szólt az 1754-ben előadott *Smerdes vita ac Throno privatus*.

Atyjának, I. Xerxésznek meggyilkolása után lett *Artaxerxes* Óperzsia uralkodója. Élete a rokonaival, az ország nagyjai lázadásainak lecsendesítéséért folytatott küzdelmekben telt el. I. e. 465–525 közt uralkodott, a trónon fia, II. Artaxerxész követte. Valószínű, hogy az apáról szólt az előadás az 1763-as évzárón.

Cosroes több perzsa uralkodó neve volt. Az 1753-i előadásban (*Cosroes, Camillus, Mophobotetus*) azonban nem sikerült a neveket azonosítanunk. (Csak Kassán játszották.)

Az ókori történelem nagy alakjáról, Nagy Sándorról, magáról, Kassán nem tartottak előadást. Szerepel azonban a *Porus Indiae rex ab Alexandro Magno solio restitutus* című drámában (1758). India egyik tartományának királyát Nagy Sándor verte meg az Idaspe közelében lefolyt csatában (327). Visszanyerte Sándor kezét, és ez visszahelyezte a trónra.

Nagy Sándor legjelesebb vezérének, Antigonusnak volt az unokája (Demetrius Polircetes fia) Antigonus Gomatas (i.e. 3208.-240). Változó szerencsével harcolt a kortárs uralkodókkal, főképpen Epirusz királyával Pürrhossal. 1769-ben mutatták be a róla szóló darabot: *Antigonus Demetrii filius* címmel.

A Ptolomaeus név a macedónoknál, görögöknél, később az egyiptomiaknál vált elterjedté az uralkodók körében. Az egyiptomi Ptolomaeusok között több Philadelphus nevet viselő akad. Egyiküket egy 1758-ban bemutatott kassai darab Lagus fiaként említi. Az alacsony származású (posthabitus) Lagus fia volt Nagy Sándor jeles vezére I. Ptolomaeus. A Berenicétől származó fia pedig Philadelphus (309–247) *Philadelphus Ptolomaei Lagi filius, posthabito nato majore, solio impositus*. Philadelphus unokája volt a IV. Ptolomaeus-uralkodó Egyiptom trónján (222–205). Gyilkosságokkal kezdte uralkodását, vele kezdődött az ország hanyatlása. Róla szólt az egyik 1757. évi előadás: *Ptolomaeus Philopater solium per duorum caedes irrumpens*.

Abdolonimust Sidon urai tették meg a főnőicai város urává Nagy Sándor idejében (*Abdolonimus ex horto ab ductus in solio collocatus*, 1770).

<sup>22</sup> Vö. a hunokról PAULY–Wissowa, VIII. 2589-2615. Az előadás programja nyomtatásban is megjelent két levél terjedelemben. (Lelőhelye Gyöngyös, Bajza József Műemlék Könyvtár), "Syntaxis Ungariae novam Veteramque historiam enarravit et ex ea quoque spectaculi argumentum Vajenkintium..." – Staud 1984-88, II. 85.)

Bithynia a perzsa birodalom felbomlása után lett független ország. Első királya Nicomedes († i. e. 246). Utóda I. Prusias († i. e. 192), majd őt követőleg II. Prusias († i. e. 150). Velük kapcsolatos színjátékok: *Nicomedes Brussiae rex* (1752), *Prusias a Nicomede interemptus* (1724).

I. Attalus pergamumi királyt fia, II. Eumenes követte a trónon (i. e. 197–159). Kezdetben a rómaiakkal szövetségben állott, később Rómának már nem lévén rá szüksége, az öccsét Attalust biztatták, lépjen fel ellene. Már előbb, Eumenes távollétében Pergamumban halálhíre terjedt el, s Attalus már el is akarta foglalni a trónt. Bátyja hazaérkezése után lemondott erről a szándékáról. Ezt a történetet vihették színre a Syntaxis osztály tanulói 1755-ben *Attalus Eumeni fratri sua sceptrā reddens* címmel.

Pontus királyáról VI. Mithridatesről (i. e. 120–63) adtak elő drámát a Syntaxis és Grammatica osztályok 1735-ben: *Mithridates Ponticus* címmel. Bizonyára a rómaiakkal (Sulla) folytatott háborúiról is szó esett a drámában.

V. Fülöp makedón király (i. e. 220–179) nem kedvelte a rómaiakkal, régi ellenségeivel jó kapcsolatokat teremtő kisebbik fiát, Demetriust. Nagyobbik fia ravasz hazugságokkal annyira elidegenítette az apát fiától, hogy méreggel vetettek véget Demeter életének. Ez legalábbis a cselekmény lényege az ismeretlen helyről származó magyar szövegű variánsnak.<sup>23</sup>

Egyébként a rómaiak történetének legrégebbi korából a *Quintus Fabius intercessione Senatus et Populi a morte liberatus* című dráma merített témát. Évzárón adták elő. Hőse Quintus Fabius Maximus Rullianus, a Fabius-család egyik legkiválóbb tagja. I. e. 325-ben Papius Cursor diktátor mellett a magister equitum tisztséget viselte. Ebben a minőségben a diktátor tudta nélkül hadat viselt a samniumiak ellen. Bár győzelmet aratott, a diktátor halálra ítélte. Csak a senatus és a nép közbenjárására került el a halált.

1756-ban *Hannibál*ról tartottak előadást. A vele viselt háborúzás nevezetes személye, *Attilius Regulus* már az előző 1755. évben színre került az évzárón. Julius Caesar személyével találkozunk az 1744 évzárójának előadásán: *Sui victor Julius Caesar Metelli vitae illustri victoriae genere parcens*.

Említésre érdemes, hogy a császárok közül a jelentős, pozitív személyeket Kassán nem vitték színpadra. A császárság korából az első személy, akiről drámát mutattak be az 1666. esztendő évzáróján *Sejanus* volt. Erkölcstelen élete miatt már serdülő korában rossz hírneve volt. Magára vonta azonban Tiberius császár (14–37) figyelmét, s a hízog, nagyravágyó férfi annyira a bizalmába férközött, hogy Tiberius birodalma kormányzójává tette. A gögös, hatalomra törő gátlástalanul követte el gaztetteit, és csak sokára derült ki, hogy Tiberius életére tör. A senatus ülésén tartóztatták le, és másnap megfojtották.

Néző császár (54–68) idejéből Otho M. Silvius vált drámahőssé az 1760-ban előadott *Otho Silvius Romanus Imperator sibi ut patriam civili bello solveret, consciscens* című darabban. Kezdetben Nero barátja volt. Hogy azonban az udvartól távolartsa és feleségét, Poppaeat magának megszerezze, Lusitaniába küldte helytartónak. Itt tíz évig becsületesen igazgatott. Midőn Galba fellépett Néző császár

<sup>23</sup> Kiad. Jezsuita iskoladrámák I. 17. sz. A témát több mint tíz alkalommal vitték színre Magyarországon latinul. A kassai jezsuiták 1748-ban adták elő (*Demetrius Philippi regis filius*).

ellen, Otho az ő híve volt. A 73 éves aggastyán azonban nem tudta magát megkedveltetni, a légiók más császárt kiáltottak ki helyébe. Rövid ideig Otho is császárkodott. Mikor a viszálykodó császárok fegyverre keltek, s Otho csapatait leverték, ő véget vetett életének. Bizonyára életének pozitív vonásait mutatta be a játék, becsületességét, hazájának a belső viszályoktól szándékolt megmentését és nem a Néró udvarában töltött időt vagy feleségének dolgait.

*Jovianus* – ha nem elírás vagy hibás olvasat Jovianus helyett – 364-ben uralkodott néhány hónapig. Véget vetett az elődjétől Julianustól viselt perzsák elleni háborúskodásnak, valamint a keresztények üldözésének.

Hiába védte meg ismételen a birodalmat, Rómát a germánok, gótok (Alarik) támadásai ellen *Stilico* (1754), az udvar ármánykodásának engedve, Honorius császár serege fővezérét, aki egyben apósa volt, 408-ban, adott szava ellenére, Ravennában orozva megölette.

A Kelet-Római Birodalom kevésbé érdekelte a kassai jezsuitákat. Egy 1755. évi előadás (*Alexius Comnenus solio deturbatus*) hőse bizonyára az 1080–1083 közt uralkodó II. Alexius volt, akit gyámja Andronikosz ölt meg.

Az 1764. tanév végén Bölcs Leó bizánci császárról (886–912) tartottak előadást (*Leo sapiens*). A drámának magyar vonatkozásai is lehettek, Bölcs Leó kapcsolatot tartott az Etelközben élő magyarsággal. 893-ban az ő szövetségében dúlták fel a magyarok a bolgár fejedelem, Simeon országát.

A kereszties háborúkból két kassai előadás merített témát. 1731-ben a *Fortunata temeritas in Europaeis adolescentibus inconsulto ad liberandam Palestinam profectis* címmel játszott előadásról azt gondoljuk, a gyermekek kereszties háborúba menetelének a tragédiáját mutatta be. 1768-ban egy közelebből nem ismert cselekményt vittek színre *Gerardus Avesnates e Captivitate Turcica a Godofredo Bouillone eligens* címmel.

A keleti országokon kívül Európa több más országának eseményeiről, uralkodóiról szintén szerezhettek ismereteket a kassai jezsuita színjátszás nézői-hallgatói.

1756-ban bemutatták a rómaiakkal szövetségben, a germánokkal harcoló frank királyt Childerichet (457–481): *Childericus Franciae rex pulso Aegidio Romano in regnum restitutus*. Bemutatták a skóciai királyság megeremtőjét 844-ből: *Alpinus Achaji Scotiae regis filius* (1757). Megismerhették Jámbor Lajos egyik fiának, Italia urának, I. Lothárnak (795–855) hatalmi törekvéseit, aki miután birodalmát három fia között felosztotta, kolostorba vonult: *Lotharus se pertaesuras et vanitates saeculi abdicans* (1768).

1268-ban IV. Anjou Károly az árulás következtében kezébe került Sváb Konrádot Nápolyban 12 társával együtt lefejeztette. Történetüket három ízben is előadták. 1700: *Tragicus Fortunae Ludus in coronatis Magnorum Principum verticibus Conradi Sveviae et Friderici Austriae ultimorum Ducum repraesentatus*.<sup>24</sup> 1739-ben: *Conradinus et Fridericus a Carolo occisi*. („Inferiores classes non sine plausu scenam aparuere”). 1767-ben: *Conradinus et Fridericus* címmel játszották.

---

<sup>24</sup> Fennmaradt nyomtatott programja a Kegyesrendiek Központi Könyvtára 72/26 jelzet alatt.

Bizonyára magyar vonatkozása is volt az 1770-ben bemutatott *Casimirus regno se abdicans* című darabnak. I. Kázmér lengyel királyról van szó, akinek Albert magyar királynak a lánya, Erzsébet volt az anyja. Midőn 1461-ben az elégedetlen magyar urak összeesküdtek Mátyás király ellen, őt hívták meg királynak. Be is jött az országba, Hatvanig vonult. Megtudva azonban, hogy az összeesküvők közül többen meghódoltak Mátyásnak, Nyitra felé vette útját és elhagyta az országot. Szigorú önmegtartóztatás, a szegények szeretete jellemezte. 1522-ben szentté avatták.

1743-ban a kassai tanulók a *Luctus Fortunae in Egmontio Duce et Grandvellano Cardinali Principe* c. drámát játszották. Edmont Lamoral V. Károly spanyol király, német-római császár hadvezére volt (1522–1568), részt vett hadjárataiban, így a spanyol-francia örökösödési háborúban. II. Fülöp Flandria helytartójává tette. Nem helyeselte a király túlzott protestánsellenességét. Alba herceg 1567-ben elfogatta és kivégeztette.

1741-ben Szardínia királyáról tartottak előadást: *Eusebius Sardiniae Rex pietissimus*.

Ez ideig nem tudtuk megállapítani svéd, norvég, dán király volt-e s melyik időből Erik király fia, akiről 1752-ben mutattak be előadást: *Olahus Erics filius*. Vagy hogy ki volt a megvakított Theofredus (*Theofredus oculis orbatus*, 1751). Csak a kassai jezsuiták színjáték-repertoárjában találkozzunk velük. A *Habis ad regnum evectus* (1762) című darab hőségének a neve feltűnik egy 1753. évi nagyszombati előadásban, de a pusztánévből nem tudtuk azonosítani a dráma hőseit, annak cselekményét. Ismeretlen személy előttünk az 1729-ben bemutatott *Alvarindus in paterni imperii solium evectus* hőse és cselekménye is. (Csak Kassán adták elő.)

Svédországban I. János király halála (1222) után a már régebben is nagy szerepet játszó kormányzóra, Birgerre szállott a hatalom. Felvirágoztatta az országot, amiért a hálás rendek kiskorú fiát, Valdemart királlyá választották. A Folkunk-családból ő volt az első király, 1275-ben azonban irigy testvérei legyőzték, a hatalmat I. Magnus (1275–1293) ragadta magához. Kiirtotta rokonait, az ősi nemzetségeket és hozzá lojális nemességet hívott életre. (*Magnus Birgerij Regis Filius*, 1735.) (Csak Kassán játszották.) Valószínű, ugyanarról a személyről szól az 1728. évi *Felix reipublicae litterariae auspiciis sive Alvarus creditam sibi Palladis, Provinciam gubernans* és az 1762-es *Alvarus Hispanus aemulo Alphonso insidians* című előadás. II. János kasztíliai király (1406–1454) kegyencéről, Alvaro Lunaról szólhatott, aki 1441-ben győzelmet aratott a mórokon, 1443-ban a „commestabile” tisztelet viselte, de később hűtlenséggel vádoltan, 1453-ban kivégezték. Író is volt, amire esetleg az 1728. évi előadás is célozhat.

Dánia régebbi történeti viszonyaiba enged bepillantást az 1766. májusában bemutatott *Ischirion et Hyacinthus Clodoaldi, Daniae Principis filii* című előadás, melyet szintén csak Kassán játszottak. Fennmaradt latin nyelvű nyomtatott programja.<sup>25</sup>

Több ok miatt válik érdekes jelenséggé nemcsak a kassai, hanem az egész magyarországi jezsuita színjátásban az a történeti tárgyú produkció, melyet a retorika osztály tanulóinak vittek színre 1699. február 1-jén, melynek latin szövegét és előadásának tényét egy kantai-kézdivásárhelyi minorita drámaírójtemény őrzi.<sup>26</sup> A versben és

<sup>25</sup> BEK Staud-gyűjt.

<sup>26</sup> Kilián 1967 és 1975

prózában írt négy részből álló konzultációs dráma egyetlen orosz tárgyú jezsuita darabunk. Friss híradás, aktuális téma, melyet a cár ellen szőtt összeesküvés kegyetlen megtorlásának 1698. decemberében Bécsbe érkezett híre alapján a jezsuita Fröhlich, Gabriel szerzett és Bécsben még ez év december havában színre vittek: *Gladiator Moschus*. (Itt 1699. január 7-én újra bemutatták.) A dialógust 1699. február 1-jén Kassán adták elő. A több jezsuita drámát is tartalmazó minorita gyűjteményben a 9. füzetben olvasható A „*Gladiator Moschus* Argumentuma az előadásról és a témáról így tájékoztat. Oratoria 'classis' Styli Palestram a Rhetoribus Cassoviensibus productus, seu Magni Ducis Moschoviae de Seditone suorum compescenda cum Aulae Primoribus Deliberatio, et in eodem suorum, ac Sororis ipsius Consentia Pugna Affectum.”<sup>27</sup> Az összeesküvés megtorlásaként Nagy Péter az első napon 1500, a másodikon 700 főt végeztetett ki. A történelmi valóságtól eltérőleg a cár a testvérét, Szofiát is kivégeztette. (Kolostorba záratta.) Az előadás szónoklattani deklamációk sorozata. Az I. Parsban egyetlen szereplőként a Dux Moschorum tájékoztat az összeesküvésről, a főszereplők sorsáról, de mivel kétségei vannak, hogy kimondhatja-e a halált nővére, összehívja az államtanácsot. A II. és III. Pars a különböző véleményeket adja elő. A IV. Parsban a cár kimondja a halálos ítéletet.

A Prológus, illetőleg az Epilógus közönség jelenlétéről tudósít. A különálló füzet címlapjának belső oldalán olvasható egyik bejegyzéséből következőleg feltételezhető, hogy a *Gladiator Moschus* 1717-ben a jezsuiták Kassán vagy a minoriták Kantában újra színre vitték.

Itt említjük meg, hogy Staud, „Kassai előadása nem bizonyítható” megjegyzéssel öt iskoladrámát sorol fel,<sup>28</sup> melyek nyomtatásban Kassán láttak napvilágot 1767-ben, és melyeket általában Kassán előadott drámákként tartanak nyilván.

Illei János a *Három szomoru játék, Salamon, Ptolomaeus, és Titus*, címmel közölte neknek „kettejét ennen maga” írta, „Harmadikát pedig Metasztasiusból fordította”. A Salamonról szóló drámát latin nyelvű változatban Illei János már pár évvel korábban megírta és eljátszatta. 1759-ben Udvarhelyen, 1764-ben pedig Nagyszombatban.<sup>29</sup> A darabnak sem a latin, sem a magyar változata kassai előadásáról nincsenek adataink. Törülnünk kell a kassai előadások sorából a kiadvány második darabját, a *Ptolomaeus* is.<sup>30</sup> Nem tudunk a Metastasio *La clemenza di Tito* c. melodráma (1734) latinra prózában áttüzetett, Illeitől magyarra fordított mű kassai előadásáról sem.<sup>31</sup>

Kereskényi Ádám 1767-ben Kassán nyomtatásban megjelentette Friz Andrásnak 1752-ben Bécsben napvilágot látott *Tragoediae duae et totidem drammatia* című kiadványában közölt Cyrusának magyar fordítását *Cyrus Szomoru Játék* címmel. Ennek a magyar nyelvű szövegnek kassai előadásáról sem tudunk. A Cyrus-témát azonban gyakran vitték színre Magyarországon. (Kassán is játszották Cyrusról egyszer, 1761-ben *Cyrus a pastoribus Rex annunciat* c. előadásban.)

<sup>27</sup> Kilián 1975, 189.

<sup>28</sup> Staud 1984-88, II. 85-87.

<sup>29</sup> Vö. Jezsuita iskoladrámák I. 322-323. A magyar szöveg uo. a 299-320. lapokon.

<sup>30</sup> Kiadását és a jegyzetet ld. Jezsuita iskoladrámák I. 325-387.

<sup>31</sup> Ld. a kiadást és a jegyzetet Jezsuita iskoladrámák I. 389-443.

Kereskényi a Cyrusszal egyszerre nyomtatta ki egy másik eddig ismeretlen forrásból készült fordítását is: *Mauritius császár szomorú játékát*. A külföldön számos helyen játszott téma magyarországi jezsuita előadásáról nincsenek híreink. (A minoriták Kantán előadták a téma rövid változatát.) A kassai jezsuita drámák repertoárjából mind a két darab törlendő.

Kassán a jezsuiták az országos átlagnál kissé több magyar történelmi témát játszottak. A Szent Istvánról (1674), Szent Imréről (1722), Szent Lászlóról (1757, 1758) szólókról és más két magyar vonatkozású történelmi drámáról (*Leo Sapiens*, 1764, *Casimirus regno se abdicans*, 1767) fentebb megemlékeztünk.

A magyar történelem legrégibb alakja, akiről Kassán színjátékban szó esik, Géza fejedelem, akinek a kereszténységet építő tevékenységével állítják bizonyos mértékben párhuzamba I. Lipót rekatolizáló törekvéseit: *Omen victoriarum ex facto Augustis simi Caesaris Leopoldi primi De restaurandis Divorum Templis voto conceptum et in magni Geyzae primi Hungarorum Regis voto scenice adumbratum...*, (1694)<sup>32</sup> Az 1003-ban legyőzött ifjú Gyulát szerepelteti főhősként az 1764. évi előadás: *Gyula Transilvaniae princeps*<sup>33</sup>

Bizonyítani nem tudjuk, hogy Illei Salamon királyról szóló drámáját előadták Kassán. Érdekes módon egy 1724-ben játszott dráma (*Edvardus et Evinus, Angliae Haeredes profugi a Salomono rege in fidem recepti*) Edmund angolszász király két fiának a történetét, akiket 1017-ben azért menekítettek Magyarországra, hogy megmentsék őket az Angliát leigázó dán király, Knut kezétől, Salamon személyéhez kapcsolja.<sup>34</sup> Edvard Szent István király egyik leányát vette feleségül, 1057-ben visszatért Skóciába. Az ő unokájuk Skóciai Szent Margit, akit magyar szentként is tisztelnek.

Vak Bélának (1131–1141) a történetét adták elő 1721-ben Kassán: *Caecitas in Béla, Hungarorum rege* címmel, de hogy miről szólt a dráma, a Kálmántól megparancsolt megvakításáról, a halálára törő üldözés előli bújkálásáról, a beteges II. István († 1141) által történt királyi utódként való neveltetéséről vagy általában a vak uralkodóról, a pusztá címből nem következtethetünk.

De nem tudunk közelebbit az 1752. évváró nagyszabású – „majus dra” – előadás cselekményéről sem (*Ladislaus videlicet Chakius, Transsylvaniae vojvoda, magni illius Joannis ultor*), melyet a retorika osztály mutatott be. Csáki László erdélyi vajda volt 1427 és 1437 közt. Az ő vezetésével verték le a Budai Nagy Antal kezdetben sikeresen folytatott paraszt felkelését az egyességre jutott három szövetséges nemzet erői. Harcolt a török ellen; az ő seregében tűnt fel vitézségével Hunyadi János.<sup>35</sup>

1722-ben Hunyadi Lászlóról tartottak előadást: *In Ladislao Corvino infelix securitas*. Arról szólhatott, hogy V. László esküje ellenére beleegyezett Hunyadi László lefejezésébe.

<sup>32</sup> Fennmaradt latin és német nyelvű programja: Kegyesrendiek Központi Könyvtára M 77/3.

<sup>33</sup> Programja Győrben: PPK Str. Hung. G. XXIII. 2. 11.

<sup>34</sup> Más feldolgozásban Imre herceg társaiként szerepelnek: *Eduardus et Alfrandus Angliae principes Sancti Emerici Socii*, Pozsony, 1740.

<sup>35</sup> A cím második felében a „Joannis ultor” kifejezés feltehetőleg téves, Budai Antal on állt bosszút, nem Hunyadi Jánosért.

Feltűnő jelenség, hogy a kassai jezsuiták a Hunyadi-ház tagjairól más kollégiumokkal ellentétben nem mutattak be színjátékokat. Az imént említett László-drámán kívül csupán egy alkalmi előadást tartottak még Mátyás királyról. 1707 decemberében II. Rákóczi Ferenc Kassára hívta össze a kormányzó szenátus, a vármegyék és a városok követeinek a gyűlését. A tanácskozás december 12–24-e közt folyt. Ő maga 1707. december 5-e és 1708. január 25-e közt tartózkodott a városban. A jezsuiták mindent megtettek, hogy megtartsák, biztosítsák a fejedelem jóindulatát rendjük iránt. Ennek érdekében aktualizálták, Rákóczira alkalmazták a Mátyás királyról, hadakozó vitézségéről tartott előadásukat: *Martis gloria, iuribus mortalitatis a Pallade exempta sive Corvini regis quondam Hungariae bellica sempiternae posterorum memoriae a vectigalibus literis transcripta* címmel. A cselekményét közelebbről nem ismerjük, az előadást a *Diarium Oeconomicum* említi és az a játék körül körülményeiről tudósít csak. Az Academia ifjúsága adta elő a rendház refectoriumában, ahová a nézők a kollégium bejáró ajtaján és tornácán át juthattak be. A fejedelmen kívül jelen volt az egeri püspök, Telekesy, Bercsényi Miklós generális, többen a főnemességből, valamint Bercsényinek a felesége 12 más főúri asszony társaságában. A tisztek és a palotások ügyeltek rá, hogy más ne kerülhessen be. Az előadás december 28-án délután három órától este 7-ig tartott.<sup>36</sup>

Több színjáték témáját merítették a kassai jezsuiták a török ellen folytatott küzdelmekből.

Az 1766-ban bemutatott dráma egyike Eger várának 1752. évi ostromát, annak hős védőjét, Dobó Istvánt vitte színre (*Stephanus Dobo Arcis Egriensis contra Turcas pervulgatae virtutis propugnator*).

Az 1770. esztendő évvázóján Batthani Farkasról tartottak előadást, „qui cum ad Temesiam quam contra Turcas tutabatur, ab Achmete Vezirio perfide captus, impia Patriam arma capere nollet, illustris in suos amoris victima occubuit.”<sup>37</sup>

Szigetvár hős védőjéről (a vár 1556-ban esett el) Kassán két ízben tartottak a jezsuiták előadást. Először 1740. szeptember 6-án az évvázó vizsga alkalmával. Címe ugyanaz, mint a Friz Andrástól két évvel előbb nyomtatásban is megjelent írt drámáé: *Zrinius ad Sigethum*, ami erősíti azt a feltevésünket, hogy Friz darabját játszották, mely néhány év múlva magyar fordításban is napvilágot látott.<sup>38</sup> Bizonyára a kassai előadásban is szerepelt tehát Zrínyinek a fia, akit az apja bibliai példák mintájára (Ábrahám és Izsák, Jephthe, Krisztus) feláldoz, amivel mintegy szakrális jelentőségűvé emeli a hitéért és hazájáért tett áldozatát.

Másodszor 1750-ben vitték színre Zrínyi alakját: *Nicolaus Zrinius ad Sigethum gloriosa pro patria victima*. Tárnya és szellemé valószínűleg egyezett az előző előadásával, annak átdolgozása, változata lehetett. Lehetséges, hogy van valami történeti

<sup>36</sup> Staud 1984-88, II. 58; vö. Esze 1958, 3.

<sup>37</sup> Staud 1984-88, II. 89. Címe: *Wolfgangus Batthyanus mori ab Achmete Jussus*.

<sup>38</sup> „Szigeti Zrínyi Miklós Magyar Országához önnön hazájához való szerelme.” Mindkét szöveg kiad. Jezsuita iskoladrámák I. 3a sz.

magya is annak a feltételezett családi hagyománynak, melyről az 1700-ban megjelent, de hamisnak bizonyult Eszterházy családtörténet is beszél.<sup>39</sup>

Közismert az Eszterházy-család Mária-kultusza. Talán a két testvér valamilyen örökségen veszett össze. A drámában Eszterházy Imre és Konrád veszekedik az örökségen és haddal támad egymásra. Szűz Mária azonban közbeavatkozik, a két testvért kibékíti. Vagyonukat Máriának ajánlják fel. A darabot 1765 Kassán Eszterházy Károly egri püspök tiszteletére adták elő. Fennmaradt az előadás nyomtatott programja.<sup>40</sup> Ismeretes a dráma kézírásos szövegváltozata is.<sup>41</sup> A programban a darab címe: *Imre és Konrád Esztoráz, Szomorú Szabású Vig-kimenetelű Játék*. A székesfehérvári Püspöki Levéltárban található kéziratban nincs címe.

## Összegezés

Staud Géza a külföldi és az 59 év anyagát tartalmazó magyarországi jezsuita forrásokból a kassai jezsuiták 1601–1772 közti működésének 92 évében folytatott színjátszására vonatkozólag 213 adatot közöl forráskiadásában. Egy-két kivétellel valamennyi adata ténylegesen bemutatott színjátékról szól – bár sokszor cím, a tárgy megjelölése nélkül. Ehhez hozzáadva néhány más forrás előkerült tudósítását, az előadások számát tekintve a kassai jezsuitákat csak a nagyszombatiak, pozsonyiak előzik meg, Budaával, Sopronnal, Trencsénnel, Győrrel versenyezve az elsőbbségért. Míg ugyanis a megtelepedésüket és iskolájuk megnyitását jelző 1601-től a szatmári békéig (1711) eltelt 110 év alatt mindössze 50 produkciójukról szólnak a források, a következő 60 évben (1772-ben mutattak be utoljára nem is drámát, hanem dialógust) ennek több mint háromszorosát teljesítették. Gyakorlatban ez azt jelenti, hogy voltak évek, amikor négy, öt ízben is színpadra vitték tanulóikat. Általában latinul játszották növendékeiket. (Csupán egyszer, 1693-ban adtak elő ismeretlen darabokat magyar és német nyelven a Nemesi Kollégium tagjai.) Hétszer tartottak magyar nyelvű előadást; először 1757-ben. A magyar nyelvűségben tehát kissé elmaradtak a többi jezsuita iskolától. Ugyanakkor Kassán is nagy számban mutattak be magyar tárgyú darabokat. Míg országosan a magyar téma az előadások 5-6 százalékát jelenti, Kassán ez az arány megközelíti a 10 százalékot.

Annak ellenére, hogy nyomtatásban Kassán látott napvilágot Illei János „három szomorú játéka” (*Salamon, Ptolomaeus, Titus*; 1767), Kereskényi Ádám *Cyrusa, Mauritius császára* (1767); Kunics Ferenc *Sedeciása* (1753), csak a *Sedeciásról* tudjuk bizonyítani, hogy a kiadvány szövegét játszották 1760-ban.<sup>42</sup> Más egyéb kassai előadásnak nincs is szövegemléke. Legfeljebb az 1699-ben a Nagy Péterről előadott consultációs produkciót tarthatjuk még szövegében ismert darabnak.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> *Nobilissimae Domus Estorasionae in tres divisum partes* (RMK III. 4171.) Vö. Csapodi 1942, 19-20.

<sup>40</sup> Lelőhelye OSzK Pro 106. Kiad. Bayer 1897, Függelék II. 401-404.

<sup>41</sup> Kiad. Jezsuita iskoladrámák II. 18. sz.

<sup>42</sup> 1753-ban szintén Kunits fordításában adták elő a darabot, de még kéziratból. Vö. Jezsuita iskoladrámák I. 904.

<sup>43</sup> Vö. a 24. sz. jegyzettel.

Ez ideig 9 előadásnak ismerjük a latin programját. Az 1657. évi (*Józsefet eladják testvérei*) kézírásban, a többiről nyomtatásban maradtak ránk. A négy magyar nyelvű program közül kettőnek, a Szent Ambrusról (1763), továbbá az Eszterházy Imréről és Konrádról szólóknak (1765) az előadása is magyar nyelven folyt.

Többek között a programok csekély száma miatt nem tudunk drámahősöket azonosítani, drámacselekményt elképzelni sok, csak a pusztá címet tartalmazó olyan adattal, előadással kapcsolatban, melyet eddigi ismereteink szerint csupán Kassán vittek színre. Pedig ezek száma roppant nagy. Ez is az egyik jellemző vonása a kassai jezsuita színjátszásnak.

\*\*\*

*Imre Varga*

### JESUIT THEATRE IN CASOVIA (KASSA/KOŠICE)

The Jesuit school of Casovia was established in 1601. The study lists all occasions and data of dramatic performances. Following the themes we find plays for church and religious festivities, on Saints and martyrs, on the work of missionaries in the far east. While there are several scenes of the Old Testament the author has found only one New Testament play. Carnival meant an opportunity for Plautinian and Terentian comedies. Most dramas on history dealt with ancient and later European historic events though those written on Hungarian history are of great importance, too. The study sometimes corrects the data base created by Géza Staud (cp. Staud 1984-88).

## NŐI SZEREPEK A DRAMATIKUS NÉPSZOKÁSOKBAN

### Elméleti kérdések

A népi dramatikus játékokban a „mulattatás, mint cél másodrangú, az ünnepek megülése, illetve a szükségesség hoz létre népi színjátékot”.<sup>1</sup> Nemcsak a naptári ünnepekre, hanem az emberi élet fordulóinak megünneplésére is – amelyek közül jelen dolgozatban a lakodalmat fogom megvizsgálni – érvényes ez a megállapítás. A lakodalmat nem egyszerű szertartásos cselekménynek tekintem, amelyben „voltaképpen csak a megjelenítést, a dramatikus külsődleges mozzanatokat lehet a népi színjátszás, a dramatikus játékok szempontjainak irányából vizsgálni.”<sup>2</sup> Ha csak a lakodalom résztvevőire gondolunk, akik jól meghatározott szerepek szerint viselkednek, bebizonysodók, hogy a külsőségek mellett egyéb játékelemeket is találunk ebben az eseményben. A szerepkörök kötöttek, de ez a kötöttség nemcsak a szerepekre, hanem gyakran a nyelvi kódra is érvényes (például a menyasszony kikérése és búcsúztatása).

Ujváry Zoltán *Népi színjátékok és maszkos szokások* című munkájában többször is kiemeli, hogy a népi dramatikus játékokat „nem vizsgálhatjuk a hivatásos színjátszásra érvényes szempontokkal”.<sup>3</sup> Ennek elsődleges okaiként nem a színházépület és díszlet<sup>4</sup>, illetve a függöny, külön világítás és egyéb manipulációk<sup>5</sup> hiányát nevezném meg, hiszen a dramatikus játékok léte elsősorban nem ezeken a kellékeken, technikai eszközökön múlik. A nézők aktivizálására, a játékba való bekapcsolására – mint a népi játékok fő sajátosságára – találunk példát a hivatásos színpadon, gondoljunk a modern színház nyitott előadásaira. A cselekmény, a történet hiánya vagy lekerekítetlensége sem lehet akadály a hivatásos és a népi színjátszás azonos szempontok szerint történő összevetésének, hiszen az egyszemélyes jelenet, a néma alakoskodás is leírható, mint „lecsupaszított színházi helyzet: A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel.”<sup>6</sup>

Tanácsosabb a színjátéktípus, és nem a klasszikus, kerek drámák felől közelíteni ezekhez a játékokhoz. Mindezt Székely György színjáték-dramaturgiája is bizonyítja, amelynek eszközei révén a felvonulós farsangi játék, a *Fastnachtspiel* is leírható, elemezhető.<sup>7</sup> Székely György dramaturgiáját hasznosítva, különös tekintettel a játékfunkcióra, de a játékalomra, a játék keretére, helyére, a játékosokra, a játék módjára, a játékeszközökre és a közönségre is kitérve fogom elemezni a lakodalom női szerepeit, illetve írok le egy tudtommal egyedi eseményt, saját terminológiával élve: a moldvai csángóknál gyűjtött „*vénleány-lakodalmat*.”<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Dégh 1939

<sup>2</sup> Ujváry 1997, 15.

<sup>3</sup> Ujváry 1997, 21.

<sup>4</sup> Ujváry 1997, 22.

<sup>5</sup> Ujváry 1997, 31.

<sup>6</sup> Bentley 1998, 123.

<sup>7</sup> Székely 1963, 32-41.

<sup>8</sup> Saját gyűjtés. A téma személyes jellegére való tekintettel, az esemény pontos helyét és főszereplőjét nem nevezem meg.

„A szent törvény szerint...”<sup>9</sup>

A színjátékszerű népszokásokban a „vallásos tendencia dominál, ha nem is mindig vallásosság rejlik mögötte”<sup>10</sup> – állapítja meg Dégh Linda. Különösen érvényes ez a megállapítás a mélyen vallásos csángó közösség általam vizsgált dramatikus népszokására, a lakodalmra. Benne a vallásos tendencia a gesztusok (pl. az oltárról levett szent tűzzel gyújtják meg a virágos pálcák gyertyáit), a szereplők (lásd például a keresztszülők kitüntetett helyét az események során) szintjén érhető tetten, de szövegszinten is kimutatható. Ez utóbbira példaként a csángó lakodalmas menyasszony-búcsúztatóját hasonlítom össze két másik lakodalmas szövegével. A csángó példa bibliai történetet, illetve imákat, vallásos énekeket idéz meg:

„Dicsőség előbbször a nagy magosságban,  
Istennek, ki lakik fénylő boldogságban,  
Ki rendelt énnekem egy igazi társat,  
Kivel megnyerjem a mennyei országot. [...]

Ádámot az Isten mikor teremtette,  
A szent házasságot meg akkor szerezte,  
Éva szépanyánkat olyan társnak tette,  
Ki egész éltiben ragyogjon mellette. [...]

Nagy gondod vót Isten, a te híveidre,  
Írd bé e kettőt is élő szent könyvedbe,  
Hogy néked éljenek teljes életükben,  
És holtuk után is örök dicsőségben.”<sup>11</sup>

Ezzel szemben a szilágysági búcsúztatóban<sup>12</sup> csupán ilyen, a mindennapi beszédben is használatos fordulatokkal találkozunk: „kérjük Istenünket”, „Isten tudja”, „Isten rendelése”, „áldjon meg az Isten”, „messze rendelt Isten”; vagy egy másik, Fekete-Körös völgyi példában<sup>13</sup> mindössze kétszer fordul elő az Isten szó a búcsúztató szövegében: „Áldjon meg az Isten” és „Az Istentől nekik most csak azt kívánom”. A csángó lakodalmas menyasszony-búcsúztatóját csupán vallásos telítettsége különbözteti meg hasonló szövegektől, hiszen a jókívánságok, a búcsúzásra használt fordulatok hasonlóak.

A lakodalom funkciója, ahogyan Hoppál Mihály fogalmaz, „annak megmutatása, miként változunk át az egyik állapotból, illetve társadalmi helyzetből a másikba, a leányságból az asszonyi létbe...”<sup>14</sup> A vizsgált dramatikus népszokásban ennek a megmutatásnak központi szereplői a nők.

Az ifjú pár az események passzív szereplője a lakodalmi játék folyamán (kivéve a templomi szertartás idejét). A női főszereplő, a *menyasszony* az egész esemény ideje alatt

<sup>9</sup> Idézet a felhasznált csángó lakodalmas szövegekből. Közli: Domokos 1941, 162-181.

<sup>10</sup> Dégh 1939, 2.

<sup>11</sup> Domokos 1941, 169-174.

<sup>12</sup> Saját gyűjtés, Kémer, Szilágy megye.

<sup>13</sup> Közli KUN József, *A tárkányi sudár torony. Fekete-Körös völgyi folklór*, Miskolc, 1998, 333-334.

<sup>14</sup> Hoppál 1996, 63.

„nem tud szólni”, a csángóknál a menyasszony – Csoma Gergely gyűjtése szerint – végigsírja az egész szertartást. Ezért mások beszélnek helyette, szüleitől, testvéreitől, leánybarátaiktól való búcsúzóját keresztapja mondja. A menyasszony viszonylagos passzivitásával szemben a cselekvő szerepeket a leánybarátok, a keresztanya, az örömanya és a búsanya alakítja.

A csángó lakodalom főbb mozzanatai szerint haladva, az első kiemelkedő női szerepet a „*leánybarátok*” játsszák. Az ő feladatuk a hívogató virágos pálcák elkészítése, amelyeket „nagyra becsülnek a lakadalom végéig.”<sup>15</sup> Táncoltatáskor, templomba menetkor, a menyasszony elhozásakor a pálcán lévő gyertyákat meggyújtják, s ezek a pálcák a templomi szertartás egész ideje alatt az ifjú pár előtt állnak. A menyasszony-búcsúztató szövegéből nem hiányozhat a leánybarátoktól való búcsúzás mozzanata:

„Jó leány barátim, hozzátok fordulok,  
Ha reátok nézek, nagyon megújulok,  
De mégis szívemből erősen búsulok,  
Hogy seregetektől más útra indulok.”<sup>16</sup>

A leánybarátoktól, de a leányság állapotától való búcsúzás kifejezői is ezek a sorok. Az átmeneti rítus látványos, külső jegye – a menyasszonyi fátyollal ellentétben – a leányok nagyünnepi öltözetének kiegészítője, fejdíszük: a „gyöngyvel rakott piros szervet.”<sup>17</sup>

A menyasszony többszöri átöltöztetése ugyancsak az egyik állapotból a másikba való átjutás kifejezője. Öltöztetője és átöltöztetője a *keresztanya*. A menyasszony öltöztetésében a fejviselet válik az állapot jelölésének legfontosabb eszközévé. A lakodalom első napján (szombaton) a keresztanya „fől kell virágokkal készítse a menyasszonyt és a burkozót [a fátylat] élékészítse”<sup>18</sup>, a lakodalom utolsó napján (hétfőn) néhány asszony segítségével ugyancsak a keresztanya feladata a menyasszony „felkerpázása”<sup>19</sup>, amely jelzi, hogy a „szüzességnek vége lett”.<sup>20</sup>

Az *örömanya* (jelen esetben a vőlegény édesanyja) és a *búsanya* (itt a menyasszony édesanyja) szerepekről kell még szólnom. A lakodalom térhasználatában fontos szerep jut az átmenet helyének, az ajtónak és a küszöbnek. Az anyák mágikus cselekedete ehhez a helyhez kapcsolódik: az esküvőről a szülői házba külön-külön hazatérő menyasszony és vőlegény elé, mielőtt azok belépnének a házba, az anyák háromszor bort, búzát és pénzt szórnak. Az örömanya megismétli ezt a cselekvést: „egyik kezével hinti a búzát és a másikval önti a bort és úgy vezeti bé az udvarba”<sup>21</sup> az új családtagot. E rítus szerepe, hogy „örökké borban, búzában, pénzben tapodják”<sup>22</sup> az ifjú pár. De ezt a cselekvést felfoghatjuk a megszenteltetés aktusának is, az úrvacsorai kenyér és bor analógiája szerint, hiszen az alábbiakban bemutatásra kerülő csángó „vénléany-lakodalomban” is a bor mint szent ital szerepel.

<sup>15</sup>Domokos 1941, 163.

<sup>16</sup>Domokos 1941, 173.

<sup>17</sup>Domokos 1941, 163, szervet = itt fejkendő.

<sup>18</sup>Domokos 1941, 164.

<sup>19</sup>Domokos 1941, 177, kerpa = főkötő

<sup>20</sup>Domokos 1941, 177.

<sup>21</sup>Domokos 1941, 175-176.

<sup>22</sup>CSOMA Gergely, *Moldvai csángó magyarok*, h. n., é. n., (oldalszámozás nélkül)

Összegzőként tehát megállapítható, hogy a csángó lakodalom női szereplői az átmeneti rítus főbb mozzanatainak alakítói, szervezői.<sup>23</sup>

**„Úgy tettünk, mint a nuntán, de nem nunta volt”<sup>24</sup>**

A moldvai székelyes csángók (Bákó megye) körében gyűjtött különös esemény, saját terminológiával „vénleány-lakodalom”, megnevezése a résztvevők számára is nehézségekbe ütközik. Amíg akadt olyan résztvevő, aki egyértelműen „nuntá”-nak nevezte a látványos ünnepséget, addig a főszereplő vagy születésnap mulatságnak, vagy körülírással („Úgy tettünk, mint...”) kvázi-lakodalomnak minősítette a vizsgált eseményt. A családtagok viszont elzárkóztak minden, a témával kapcsolatos kérdés elől.<sup>25</sup> Az általam adott terminológia a főszereplő állapotával indokolt, az ünnepelt ugyanis egész életére szóló fogadalmat tett a helybeli lelkésznel, a szokás szerint titokban, hogy soha sem megy férjhez. A megrendezett „nuntá”-ra ezért is volt szükség: „Nekem úgysem lesz lakadalmam.”<sup>26</sup>

Az ünneplés eseményei – a helyzetből adódó kihagyásokkal – a hagyományos paraszti lakodalom forgatókönyvét követik. A kihagyások a látványos, a leányság állapotából az asszonyi létbe való átjutást jelző mozzanatokat érintik elsősorban. Ezekkel a mozzanatokkal együtt a hagyományos csángó lakodalom női szerepei is kimaradnak az események sorából.

Az adatközlők elbeszéléseiből rekonstruálható az események sora.

Az előkészületek elsődleges mozzanata a közösség felé tett gesztus, a hívogatás. A főszereplő, aki – a szokás ellenére – a főszervező is (tehát nem a család a legfontosabb szerep a szervezésben) saját kezűleg megírt meghívókat küldött szét. Saját falujából csupán a keresztszülőket hívta meg (vö. a keresztszülők szerepe a csángó lakodalomban), a többnyire Magyarországról érkező vendégek a szervező barátai, ismerősei. A hagyományos keretek szerint a főleg vérségi, rokoni kapcsolatok mentén szerveződő násznépet itt egy körülbelül nyolcvanfős, ad hoc jellegű közösség alakította. A néhány keresztszülő kivételével – akik szintén nem vérrokonok, mivel a csángóknál a komaság is a szerzett rokonsági kapcsolatok egyike – idegenek számára rendezték ezt az ünnepséget.

A tér kialakítása is az előkészületek része. Jelen esetben, a helyi szokás szerint, a ház udvarán alakították ki az események színhelyét: sátrat építettek, amelyet virágokkal, színes papírszalagokkal, faliszőnyegekkel díszítettek. A ház udvara mellett az utca is e dramatikus játék színtereként funkcionált: a vendégsereg ugyanis – szintén a hagyományos lakodalom mintájára – egyszerre indult el a vasárnap délutáni misére.

Az igazi előkészületek, a vendégek nagy számára való tekintettel, az ételek elkészítését jelentik. A csángó lakodalom étrendje szerint, erre az alkalomra is leves, „galuska”<sup>27</sup> és sült készült. Mivel a falut kizárta az eseményekből, a család önjerejéből valósította meg ezt a nagyméretű ünnepséget.

<sup>23</sup> A férfi szereplők közül a keresztapa funkciója a legjelentősebb.

<sup>24</sup> Idézem a csángó „vénleány-lakodalom” főszereplőjét, nunta (rom.) = lakodalom.

<sup>25</sup> Az édesapát és az egyik leánytestvért kérdeztem meg.

<sup>26</sup> Idézem a főszereplőt.

<sup>27</sup> A csángó nyelvhasználatban töltött káposztához hasonlatos ételt jelöl.

Minden lakodalom a szent és profán pillanatok és cselekedetek egysége.<sup>28</sup> A lakomát, táncot, féktelen mulatozást jelen esetben is megtörték szent pillanatok: a vasárnapi misén való részvétel és a szent ital elfogyasztása. Ahogyan a hagyományos lakodalomban az egész násznép elkíséri az ifjú párt az esküvőre, ugyanilyen nyilvános felvonulást jelentett a vasárnapi, román nyelvű<sup>29</sup> misére való közös elvonulás.

A mise mellett még egy olyan esemény volt, amely a *szent* kategóriájához kapcsolta a „lakodalmat”: ez a pillanat az ünnepelt születésekor elásott bor kiásása és közös elfogyasztása. Kiemelt szerepéről az árulkodik, hogy minden résztvevő jelen volt, kört formáltak és így fogyasztották el a szent ital szerepét betöltő bort. Noha Csoma Gergely és Domokos Pál Péter közléseiben erről a mozzanatról nincs szó, az adatközlők vallomása alapján régi hagyománynak kell tekintenünk ezt a ritust. A hagyomány szerint a születéskor elásott italt az illető egyén lakodalmán kell elfogyasztani. Ezért a szent ital szétosztásának és közös elfogyasztásának mozzanatát a család és a faluközösség felé tett gesztusként értelmezem: a titokban tett szüzességi fogadalom így lesz nyilvánossá, nyilvánosan is vállalttá. És ebben jól ismert kódok újszerű felhasználása segítette a „véneleány-lakodalom” megrendezését.

Feltehetjük azt a kérdést is, hogy lehetséges-e lakodalom-paródiaként értelmezni ezt a különös esetet? A farsang végi rönkhúzás és álesküvő<sup>30</sup> számos ponton érintkezik a csángó „véneleány-lakodalom”-mal, de arra is jó példa, hogy elkülönítsük a csángó eseményt a lakodalom-paródia műfajától.

A farsangi álesküvő egyik főszereplője (a vőlegény mellett), ahogyan a csángó példában is, egy „aggszűz...”, aki életkorának minden rafinériáját összeszedte<sup>31</sup>, hogy farsangi (ál)menyasszony lehessen. Amúgy az egyszerű, minden évben megrendezhető<sup>32</sup> farsangi felvonulós játéknak is kedvelt figurája a rönköt húzó, állapota miatt nevetségessé tett véneleány. A csángó „véneleány-lakodalom” főszereplője nem ehhez a típushoz tartozik, hisz célja egyáltalán nem a véneleány kicsúfolása.

Mindkét esemény jellemzője a látványosságra való törekvés. A farsangi álesküvő játékosai a szerepüknek megfelelően öltözve (vőlegény, menyasszony, nyoszolyóleány, násznagy, vőfély, püspök, násznép) vonulnak végig a falun. Az álesküvő előre feldíszített teremben (a kocsmában) zajlik, és természetesen van zene és tánc. A szórakoztatás mellett gyakorlati funkciója is van: a minél nagyobb bevétel miatt a szervezők az egész falut meghívják az álesküvőre.<sup>33</sup> Ez a fajta esküvő – amellet, hogy a közösség számára mulatási alkalom – pénzforrássá is válhat. Az öt zenekar, a fellépő tánccsoportok, a gazdag lakoma a csángó „véneleány-lakodalom” résztvevői számára is kiváló szórakozást biztosíthatott, de itt nem a szórakoztató funkció volt az elsődleges, hanem – amint az előzőekben már kifejtettem – egy kicsúfolt szerep nyílt vállalása.

Tehát a csángó „véneleány-lakodalom” nem lakodalom-paródia, hanem a hagyományos lakodalom elemeire építő, azokat – az adott funkciónak megfelelően – átíró

<sup>28</sup> Erre utal Hoppál is: „...a lakodalom a rendszeresen visszatérő ünnepek, a megismételt megtisztulások, a féktelenség és a megszentelt pillanatok életarányos modellje.” Hoppál 1996, 70.

<sup>29</sup> A római-katolikus csángó közösségekben jelenleg nem folyik magyar nyelvű istentisztelet.

<sup>30</sup> Közli Ujváry 1997 és 1983. Utóbbit rövid ismertető előzi meg a játék körülményeiről.

<sup>31</sup> Idézet a játékból, 332.

<sup>32</sup> A farsangi rönkhúzást és álesküvőt ugyanis csak olyan évben rendezik meg, mely év farsangja igazi esküvő nélkül telik el. Lásd: Ujváry 1983, 136.

<sup>33</sup> Ujváry 1983, 137.

esemény. A vizsgált eset komplexitása további kutatásokat tesz lehetővé, amelyek során még pontosabb képet nyerhetünk a személyes volta miatt csak részleteiben elbeszélt eseménysorról.

\*\*\*

*Ildikó Szatmári*

## FRAUENROLLEN IN DEN DRAMATISCHEN VOLKSBRAUCHEN

Die Volkschauspiele sind ein Ergebnis des Begehens der kalendaristischen Festen, die unterhaltende Funktion liegt nur an der zweiten Stelle. Das gilt nicht nur für die kalendaristischen Festen, sondern auch für die Festen der Wenden des menschlichen Lebens, deren Kreis auch die Hochzeit gehört. Die Hochzeit ist in diesem Sinne nicht nur eine Zeremonie, sondern ein dramatisches Spiel: deshalb ist bei der Untersuchung der weiblichen Rollen auch die Untersuchung der Spielgelegenheit, der Spielfunktion, der Spielzeugen, des Publikums und der Spielart nötig.

In dem ersten Teil meiner Arbeit beschäftige ich mich mit den Frauenrollen einer traditionellen Hochzeit der Csángómagyaren (Moldau – Rumänien). Die Frauen sind in diesem Fall die Gestalter der wichtigsten Rollen des Übergangsritus.

In dem zweiten Teil meiner Arbeit beschreibe ich ein besonderes Ereignis: die "Altjungferhochzeit". Dieses besondere Ereignis ist aber keine Hochzeitsparodie, sondern ein – auf den Elementen der traditionellen Hochzeit beruhendes, diese aber auch umwandelndes – Geschehnis. Seiner Funktion nach bezeichnet dieses Ereignis die Veröffentlichung des geheimes Keuschheitsgelübdes und die öffentliche Übernahme einer verspotteten Rolle, der Rolle der alten Jungfer.

## GYERMEKSZÍNJÁTSZÁS A 18. SZÁZADI MAGYARORSZÁGON

### A gyermeki teátrumról

A 18. századi színháztörténet kontextusában a gyermekszínház, esetenként gyermekszínjátzás fogalma egyrészt a házi környezetben bemutatott műkedvelő gyermekelőadásokat, másrészt azt a gyermekszínészekből álló társulati formát jelöli, amelynek tagjai „hivatásos előadókként” felnőtteknek játszottak.<sup>1</sup> Rendszeresen gyermekközönség részére játszó hivatásos színház, amelynek keretében a gyerekek elsődlegesen nézőkként lennének jelen úgy, akár a 20. század hasonló színpadi megnyilvánulásaiiban, ebben a korszakban még nem létezett.<sup>2</sup>

Tanulmányunk a historikus értelmezések közül a második, vagyis a gyermekszínészekből álló vándortársulatok mellett kötelezi el magát, és azok magyarországi kapcsolatait igyekszik feltárni, gyermekszínházon ezen túl a 18. századnak kizárólag ezt a színházi jelenségét értvén.

A gyermekszínház divatja a rokokó és a felvilágosodás tipikus jelensége volt, amely előbb Itáliában és Franciaországban, majd a német nyelvterületen jelentkezett, a vándorló principálisok révén pedig valóságos összeurópai recepcióra szert tett. Időben körülbelül nyolcvan évet ölelt fel (1740–1820), Nicolini principális fellépésétől a horschelti gyermekbalett betiltásáig.<sup>3</sup> Gyermeket a színpadon természetesen mind ezen időintervallum előtt, mind pedig utána találunk, viszont anélkül, hogy azok a hivatásosak ilyen nemű funkciójával rendelkezzenek.

Ha a gyermekszínjátzás gyökereit keressük, elsőként a kor játékos dekadenciájára kell figyelelnünk, amely mindenekelőtt a kor emberének a kicsi, a pikáns, a frivol, az abnormalis iránti előszeretetében mutatkozott meg.<sup>4</sup> Gondoljunk csak a rokokó rajongására az olyan kisformátumok iránt, mint a porcelánművészet. A gyermekszínházban éppen ez a kisformátum vált élővé, de nem a gyermeket látták benne, hanem a parányi, elbájoló alakot, a tradicionális taglejtések utánzatát pufók, ügyetlen törpék által, akik a színpadon felnőtt szerepekben csetlettek-botlottak.<sup>5</sup>

Nem idegen a gyermekszínjátzástól ugyanakkor a felvilágosodás „Theaterpflanzschule” (jobb fordítás híján: színésziskola) jelszava sem, amely a principálisok számára jól jövő leplet jelenthetett, hiszen materiális spekulációikat reformpedagógiai törekvésekként népszerűsítették.<sup>6</sup>

Formailag a gyermekszínház gyermektársulatként, felnőtt együttesekben való gyermekelőadásként, illetve színész- és balettiskolaként konkretizálódott.

<sup>1</sup> Magyar színházművészeti lexikon, 269, illetve Theaterlexikon 1992, 493-496.

<sup>2</sup> Theaterlexikon 1996, 233-235.

<sup>3</sup> Dieke 1934, 2.

<sup>4</sup> Dieke 1934, 2.

<sup>5</sup> Dieke 1934, 3.

<sup>6</sup> Dieke 1934, 5.

## Directeurök avagy impressariusok

Tekintsünk most végig azokon a külföldi principálisokon és gyermektársulataikon, akiknek a kutatás jelenlegi szakaszában bármilyen magyarországi kötődéséről tudomásunk van.

**Philipp Andrasch.** A sziléziai származású üveges mesterről, Philipp Andraschról viszonylag keveset tudunk. Mesterségétől megválva 1760-ban csatlakozott Gertrud Bodenburg vándortársulatához, ahol első színészként, illetve rendezőként tevékenykedett.<sup>7</sup> 1774-ben Kassán telepszik le, és itt polgárjogot szerez magának; ennek ellenére a városban üldözésben van része. 1777-ben Andrasch Sopronban tűnik fel egy gyermektársulat principálisaként. A városi magisztrátus bizonyítványa szerint a trupp július végétől augusztus 8-ig hét rövid daljátékot adott elő nagy sikerrel.<sup>8</sup> További adatokkal a társulat sorsáról mindeddig nem rendelkezünk.

Franz Probst közlése alapján tudjuk, hogy 1786-ban (?) Philipp Andrasch csatlakozott Felix Berner gyermektársulatához.<sup>9</sup> Ezek szerint azonos azzal az Andrasch nevű színésszel, akit a *Theater-Kalender Gotha* a 80-as években Felix Berner társulatának tagjaként említ. „Herr Andrasch” a truppnál moralizáló véneket, zsémbelő aggodat játszott és énekelt is. A zsebkönyv ugyanakkor Mad. Andraschról és Nanette Andraschról, egy tehetséges hároméves gyermekről is említést tesz.<sup>10</sup>

**Felix Berner.** Mivel Felix Berner magyarországi vendégjátékainak már Staud Géza is önálló fejezetet szentelt a hazai kastélyszínházakról szóló kötetében, az adatok feltártságára, valamint a kutatások hozzáférhetőségére hivatkozva a korszak legismertebb, s valószínűleg legrátermettebb principálisát magunk csak jelzésszerűen kívánjuk említeni.<sup>11</sup> Gyermek-társulatáról a trupp sűgőjának, Franz Xaver Garniernek színházi zsebkönyve, illetve valamivel később keletkezett önéletrajza szolgáltat bőséges felvilágosítást.<sup>12</sup>

Az osztrák színházigazgató jól szervezett gyermektársulatával huszonnégy évig járta a világot 1786-ban bekövetkezett haláláig. Magyarország városait hét alkalommal kereste fel, számos kastélyszínházba meghívást kapva. Társulatában magyarországi származású gyermekszínészek is felléptek.

**Bartholomäus Constantin(i).** Constantini magyarországi vendégjátékára vonatkozóan két lokális színháztörténetben találtunk adatokat. Városi jegyzőkönyvek bizonyítják, hogy az olasz művészcsaládból származó principális 1791-ben

<sup>7</sup> Pukánszky 1933, 28. A szerző tesz róla említést, hogy a trupp éppen Budán tartózkodott, amikor Christian Bodenburg, a principálisnő férje feleségét a városi tanácsnál házasságtöréssel vádolta meg első színészeivel, Andrasch-sal. A házasságtörőkön kívül Christian Bodenburg saját lányát is erkölcselenséggel vádolta meg, s mindannyiuk bezárását kérte. Az ügyben Csáky gróf lépett közbe, aki rámutatott a színészek erkölcsös életmódjára, s kérésére azokat ötnapi fogság után szabadon engedték. L. Uo. 29.

<sup>8</sup> Pukánszky 1933, 29.

<sup>9</sup> Probst 1952, 43.

<sup>10</sup> Dieke 1934, 101-102.

<sup>11</sup> Vö. Staud 1977a, 47-57; Dieke 1934, 54-119.

<sup>12</sup> Vö. Franz Xaver Garnier, *Nachricht von der im Jahre 1758 von Herrn Felix Berner errichteten jungen Schauspieler-Gesellschaft*, Wien, 1786; Uö, *Meine Pilgerfahrt aus Mutters Schoos in das Weltgetümmel*, Breslau, 1802.

Kismartonban időzött.<sup>13</sup> Az okmányok alapján július 6-án Constantini tíz játékért két forintot és ötven krajcárt fizetett a magisztrátusnak, majd szeptember 5-én újabb 32 előadás járulékát szolgáltatotta be. A társulat műsoráról csupán az a bizonyítvány tudósít, amelyet a városi tanács szeptember 6-án állított ki Constantini részére. E szerint a principális 42 napon keresztül színjátékokat és operetteket mutatott be Kismartonban a közönség tökéletes megelégedésére.<sup>14</sup>

Constantini neve abban a színházi kronológiában is felbukkan, amelyet 1938-ban Lám Frigyes állított össze a győri német színészet történetének megírásakor: „1793. Bartholomeus Constantini. (Egy hó.)”.<sup>15</sup> Ugyancsak Lám közli, hogy 1793. június 25-én a városi tanács bizonyítványt adott Constantininak, amely szerint négyhetes tartózkodása alatt a színtársulat megnyerte a közönség tetszését.<sup>16</sup>

Magáról a truppról, illetve győri előadásaik jellegéről biztosat nem mondhatunk; lehetséges, hogy nem is, vagy nem kizárólag gyermekszínjátzókkal van dolgunk.<sup>17</sup> Constantini személye kapcsán különben is sok fehér folt merült fel a szakirodalmi összevetés során. Tudjuk, hogy miután anyagi okokból felnőtt színészekből álló társulatát szélnek eresztette, gyermekszíntársulattal próbálkozott, amely kezdetben hat lányból és négy fiúból állott, s amelynek műsorában dal- és színjátékok mellett balettek szerepeltek.<sup>18</sup>

A német szakirodalom (Dieke, Pies) Constantini vándorútját csupán 1788-ig követi nyomon, további adatokat ott nem találtunk. 1788-ban a társulat Nürnbergben játszott, a „Deutsche junge Schauspielergesellschaft”, ahogy önmagukat ekkoriban nevezték, ifjakkból, néhány gyermekből és néhány színészházaspárból állott.<sup>19</sup> Vagyis nem kimondottan gyermektársulatról van már szó, mint korábban. Feltételezzük, hogy Constantini hasonló összetételű társulattal érkezett Kismartonba és Győrbe is. Gyermekszínészei ugyanis idővel „kiöregedhettek”, s mint az más gyermektársulat esetében is megtörtént, új tagokkal nemigen bővült, viszont az egykori gyermekelőadók közül sokan továbbra is a truppal maradtak.

**Franz Grimmer.** Mielőtt maga is gyermektársulatot szervezett, 1768-ban az augsburgi Grimmer zenei vezetőként tevékenykedett Felix Berner társulatánál.<sup>20</sup> Magyarországi vendégszereplései Győrhöz és Sopronhoz kötődnek. Győrben először 1772 decemberétől 1773 márciusáig tartózkodott, a városi tanácsnak 26 forintot fizetve.<sup>21</sup> 1775-ben öt hetet előbb Sopronban vendégszerepelt augusztus 2-ig, majd innen három hónapra visszatért Győrbe.<sup>22</sup> Neve ekkor ismét felbukkan a győri okiratokban. A

<sup>13</sup> Probst 1952, 39-40.

<sup>14</sup> Probst 1952, uo.

<sup>15</sup> Lám 1938, 216.

<sup>16</sup> Lám 1938, 28.

<sup>17</sup> A fent említett tanácsi bizonyítvány tanulmányozására objektív okokból mindeddig nem nyílt még lehetőség, noha meg lehet, hogy adatokat szolgáltatna minderről.

<sup>18</sup> Dieke 1934, 127.

<sup>19</sup> Dieke 1934, 128.

<sup>20</sup> Pies 1982, 145. Vö. Garnier, *l.m.*, 1786, 29: „Herr Franz Grimmer, kam zu Botzen zur Gesellschaft 1768. komponierte die Fee Aminde, Lukas und Hannchen, und einen Akt von der Gouvernantinn.”

<sup>21</sup> Lám 1938, 8.

<sup>22</sup> Probst 1952, 43.

városi jegyzőkönyv szerint 1775. október 30-án Grimmer 24 forintot fizetett, ennek negyedrészt a Szent Háromság-kórháznak, negyedrészt pedig a Szent József-templomnak.<sup>23</sup>

Ugyancsak róla szól az az 1775. március 1-jei jegyzőkönyv, amely szerint 1773. március 1-jén Grimmer szerződést kötött egy koldusasszonnyal, akinek három gyermekét négy évre magához vette, hogy színészi pályára nevelje őket. Később az asszony férjhez ment, s a principálistól visszakövetelte a gyerekeket. A győri tanács az anya kérését azonban elutasította azzal az indoklással, hogy a szülők nem tudnának még kenyeret sem adni a gyermekeknek, másrészt pedig a gyermekek nem akarnak visszatérni édesanyjukhoz.<sup>24</sup>

A társulat további útja Németországon keresztül valószínűleg Svájcba vezetett, 1777-ben a principális hat gyermekkel Zürichben lépett fel.<sup>25</sup> Eike Piesnek a principális vándorútját 1783-ig sikerült nyomon követnie, Probst azonban arról is tud, hogy 1827 körül Grimmer még színészként tevékenykedett Köszenen, komponált, basszust énekelt, komikus véneket és gyengéd apákat alakított.<sup>26</sup> Arról, hogy időközben gyermektársulatával mi történt, nincs tudomásunk.

**Friedrich Horschelt.** A gyermekszínház utolsó nagy virágkorát 1815 és 1824 között a bécsi balettmester, Horschelt idején élte balett formájában. Horschelt neve az 1810-es években éppen magyarországi vendégszereplése révén vált ismertté. Ugyanis Esterházy Pál herceg kismartoni esküvői ünnepségének látványosságait a balettmester táncok és élőképek rendezésével gazdagította, amelyekhez a színházi személyzet hivatalnokok és polgárok gyermekei közül került ki.<sup>27</sup>

1814-ben Horschelt a Theater an der Wien balettmestereként először tett kísérletet egy gyermekbalett bemutatására; az előadás olyan nagysikerű volt, hogy rövid időn belül a műfaj hallatlan virágzását indította el.<sup>28</sup> 1819-ben azonban I. Ferenc császár erkölcstelen afférok miatt betiltotta a horschelti gyermekbalettet, maga a mester pedig 1821-ben végleg elhagyni kényszerülte Bécset.<sup>29</sup> Kismartoni fellépésén kívül más magyarországi bemutatkozásáról nincs tudomásunk.

**Joseph Felix Kurz.** A Kurz színészdinasztia tagjait a színháztörténet-írás minduntalan összetéveszti egymással. Így Joseph Felix Kurz élettörténete a szakirodalomban sokszor fiáéval, Johann Joseph Felix von Kurzéval mosódik egybe. Miután 1713-ban az idősebb Kurz beállt a komédiások közé, 1725-ben saját társulatot alapított. Felnőtt együttesről van szó, amellyel azonban gyermekek is utazhattak (a színészekéi), ugyanis 1735-ben a principális említést tesz róla, hogy Prágába hét gyermekét is magával hozta.<sup>30</sup> Gyermekei közül négyet név szerint is ismerünk: Edmunda, Maria Monika, Anton Georg Ignaz (Antony) és Johann Joseph Felix.<sup>31</sup>

<sup>23</sup> Lám 1938, 11.

<sup>24</sup> Lám 1938, uo.

<sup>25</sup> Pies 1982, 145.

<sup>26</sup> Pies 1982, 145; ill. Probst 1952, 43.

<sup>27</sup> Dieke 1934, 165.

<sup>28</sup> Dieke 1934, 166.

<sup>29</sup> Deutsches Theater-Lexikon 1960, 2.Bd, 995.

<sup>30</sup> Pies 1982, 212.

<sup>31</sup> Pies 1982, 212.

Könnyen elképzelhető, hogy a színészgyerekeket, ha már magának csak a principálisnak egész kis társulatnyi volt belőlük, felléptették egy-egy jelenetben, intermezzóként, vagy akár önálló darabbal is.

Joseph Felix Kurz 1747-ben és 1751-ben is járt Magyarországon, mindkét alkalommal Pozsonyban. A *Geschichte der Schaubühne zu Preßburg* az 1747-es szereplésről a név kapcsán csak annyit jegyez meg, hogy nem a híres Bernardonról, hanem annak apjáról van szó.<sup>32</sup> A társulat ekkor a városi táncterem alatti tágas boltozatos helyiségben játszott.<sup>33</sup> A műsor jellegéről semmit sem tudunk. Az viszont bizonyos, hogy 1751-ben a principális Pozsonyban gyermekekkel lépett fel.<sup>34</sup> Nem kizárt, hogy saját gyermekei is közöttük voltak, noha ekkora azok már nagyobbak lehetnek. Hogy állandó gyermektársulatról vagy csak alkalmi truppról van szó, további adatok hiányában eldönthetetlen.

**Franz Xaver Mersch.** Franz Xaver Mersch vagy Mersch az 1760-as években több német vándortársulatnál is feltűnt, és főleg komikus véneket, szolgálkat játszott, illetve balettekben figurált.<sup>35</sup> A szakirodalom tanúsága szerint gyermektársulata előbb önállóan működött, később időről időre felnőtt társulatokhoz szerződött el, és gyermekelőadásaival azok műsorait gazdagította.<sup>36</sup> Nem egyedi eset ez a gyermekszínház történetében.

A trupp létrejöttének ideje nem ismeretes számunkra, de 1774-ben már előadásaikról tudunk Drezdában, amelyeken hat és tíz év közötti gyermekek léptek fel. Mersch repertoárjában Engel, Schikaneder, Krüger, Hiller, Dancourt neve egyaránt előfordul, vagyis a többiekhez hasonlóan ők is a kor divatos tucatdarabjaival szórakoztatták a közönséget.<sup>37</sup>

1780-ban április elejétől az év végéig Eszterháznál Diwald színészei és a hercegi operatársulat mellett Mersch gyermektársulata játszott. Principálisa március 15-én szerződésben kötelezte magát arra, hogy hét gyermekből álló együttesének létszámát két újabb taggal növeli.<sup>38</sup> A truppnak a herceget szomorú-, víg- és daljátékokkal, pantomimmal és balettel kellett szórakoztatnia. Mersch arra is vállalkozott, hogy zenei kíséretéről és tetszetős ruhatáráról gondoskodik, illetve megígérte, hogy pantomimet szerez. Szolgáltatáiért hetente öt forintban részesült.<sup>39</sup> További adatoknak Merschnek vándorútját illetően híján vagyunk.

**Franz Joseph Moser.** Európai vándorútjára vonatkozóan 1750-től 1779-ig ismertek tények. Hogy társulata mindig elsősorban gyermekszínjátzókból állott volna, nem állítható egyértelműen.<sup>40</sup> Bizonyos, hogy 1765-ben kilenc gyermekkel Brünmben,

<sup>32</sup> *Geschichte der Schaubühne zu Preßburg*, 1793. Zum Vortheil der Henriette Schmidtinn, Einsagerinn bey der Christoph Seippschen Schauspielergesellschaft. aufgesetzt. 8.

<sup>33</sup> Benyovszky 1926, 22.

<sup>34</sup> *Geschichte der Schaubühne zu Preßburg*, i.m. 8. Vö. Pukánszky 1933, 21.

<sup>35</sup> Pies 1982, 243.

<sup>36</sup> Dieke 1934, 146-147.

<sup>37</sup> Dieke 1934, 146-147.

<sup>38</sup> Horányi 1959, 130-132.

<sup>39</sup> Horányi 1959, 130-132..

<sup>40</sup> Vö. Pies 1982, 249.

1768-ban héttel Prágában lépett fel, ez utóbbi helyen mint „Directeur von sieben armen Waisenkindern”.<sup>41</sup>

Magyarországi vendéggjátékáról mindeddig egyetlen rövid adatot találtunk. Moser gyermektársulata Estupignan és Starhemberg grófok színházi bérlete idején (1769–1778), talán 1772 táján eljutott Sopronba, ahol mindenekelőtt pantomimeket adott elő, de repertoárjában emellett szomorújátékok, operettek, burleszkek és balettek is helyet kaptak.<sup>42</sup>

**Franz Joseph Sebastiani.** A Strassburgból származó principális kezdetben felnőtt előadókkal deszkabódékban játszott, majd gyermekszíneszeket alkalmazott, s ezáltal nagyobb trüppot toborozott maga köré.<sup>43</sup> Gyermektrüppulat principálisaként elsőként egy levél ad róla hírt, amelyet 1756-ban a frankfurti tanácshoz intézett. Ebben frankfurti játékgengelyért folyamodva színházi személyzetét 18 gyermekből és 24 balett-táncosból („18 Kindern oder acteurs und 24 Ballettpersonen”) állónak mondja.<sup>44</sup> Repertoárja francia illetve német komédiák és szomorújátékok mellett baletteket, pantomimeket, daljátékokat és burleszkeket ölel fel.<sup>45</sup>

A szakirodalom adatai Sebastiani magyarországi vendéggjátékára vonatkozóan nem egyértelműek. A trüppulat 1761-ben minden bizonnyal Pozsonyban vendégszerepelt. A *Geschichte der Schaubühne zu Preßburg* 1793-ban a következő bejegyzést teszi az említett esztendőre: “1761 Franz Joseph Sebastiani, bis Michael, dann Rent aus Graetz.”<sup>46</sup> A zsebkönyv alapján ugyanezt állítja Karl Benyovszky is Pozsony kultúrtörténetével foglalkozó tanulmányában.<sup>47</sup> Pukánszkyne nemcsak az 1761-es pozsonyi fellépést említi, hanem egy rövid soproni vendéggjátékról is tud 1770-ben.<sup>48</sup> A soproni szereplésre vonatkozóan ezt az egyedüli adatot találtuk.

A fenti adatokkal ellentétben Gertraude Dieke Sebastiani vándorútja kapcsán a két magyarországi város egyikéről sem tesz említést. Gyermekszínház-történeti monográfiája szerint Sebastiani 1761 húsvétján Brünmben játszott, s itt tartózkodott még 1762-ben is valameddig.<sup>49</sup> Albert Rillére hivatkozva ugyanakkor szövé teszi, hogy a brünni tartózkodást követően a trüppulat valamely viszály szétrobbantotta, úgyhogy az elkövetkező időben a principális nem játszhatott, s nyomai csak 1764-ben tűnnek fel ismét.

Az adatok mérlegelésében, ha tisztázásában nem is, meglehet Eike Pies kutatásai nyújthatnak segítséget. A lexikon szerint Sebastiani 1761-ben Brünmben, Pozsonyban, Olmützben és Linzben fordult meg. Itt, azaz Linzben átengedi az igazgatóságot J. H. F. Müllernek, majd őt magát 1762-ben ismét Brünmben találjuk. 1763-ban visszatér Linzbe, ahol Müller újból átadja neki az igazgatóságot.<sup>50</sup>

<sup>41</sup> Pies 1982, 249.

<sup>42</sup> Pukánszkyne 1933, 46.

<sup>43</sup> Dieke 1934, 46–47.

<sup>44</sup> Dieke 1934, 46–47.

<sup>45</sup> Pies 1982, 301.

<sup>46</sup> *Geschichte der Schaubühne zu Preßburg*. i.m. 8.

<sup>47</sup> Benyovszky 1926, 24.

<sup>48</sup> Pukánszkyne 1933, 26.

<sup>49</sup> Dieke 1934, 49–50.

<sup>50</sup> Pies 1982, 302.

Feltételezzük, hogy a színtársulat viszálykodás vagy egyéb okból kettéválhatott, s mivel Sebastiani Brünnebe tért vissza, Diekének elkerülhette a figyelmét a brünni tartózkodás időleges megszakítása. A pozsonyi vendéjáték ilyenképpen tisztázhatóvá válik.

Ellentmondások merülnek fel a soproni szereplés kapcsán is. Dieke írja, hogy 1768-tól Sebastiani többé már nem gyermekekkel, hanem felnőtt színészekkel lépett fel.<sup>51</sup> Pukánszkyne szerint viszont, amikor 1770-ben Sopronban járt, közönségét néhány betanult darabot kivéve burleszkkel és gyermekpantomimekkel szórakoztatta.<sup>52</sup>

**Johann Leopold Stotz.** Az Esterházy hercegek későbbi udvari nyomdásza, Leopold Stotz minden bizonnyal 1801-ben érkezett Kismartonba, neve a városi okiratokban azonban csak 1802-ben tűnik fel, mégpedig a kismartoni gyermekszínjátszással kapcsolatban. Tudomásunk szerint Stotz 1788-ban nyomdaműhelyt alapított Bécsben, de 1791-ben feltehetően tönkrement. Elképzelhető, hogy az engedély elvesztése után a nyomdászmester 1795-ben elhagyta Bécset, majd vándorlása során csatlakozott egy színésztársulathoz, s Anton Polka truppjával érkezett Kismartonba.<sup>53</sup> Feltételezzük ugyanakkor, hogy II. Esterházy Miklós, aki udvarát ebben az időben ismét Kismartonba helyezte át, és éppen udvari színháza újralétesítésével próbálkozott, valamiképpen felfigyelhetett Stotz kettős képességeire, s a nyomdászat mellett színházügyben is foglalkoztatta.<sup>54</sup>

Leopold Stotzról Kismartonban elsőként az a tanácsi jegyzőkönyv tesz említést, amely szerint 1802. november 27-én egy helyi magánszínház vállalkozójaként a magisztrátus elé idézték.<sup>55</sup> A beidézést Joseph Baptist, városi lelkész panaszja eredményezte.

1802. november 26-án kelt levelében Baptist szót emelt az ellen, hogy Stotz színházában iskolás gyermekeket léptetett fel, akik számára maga a színházlátogatás is tiltva volt. A plébános – bevallása szerint – a gyermekszínházat személyesen nem látta, viszont egy színházi hirdetés alapján meggyőződött a vállalkozás erkölcsromboló jellegéről, és a gyermekszínjátszás azonnali beszüntetését sürgette.<sup>56</sup> A városi tanács helyet adott a kérésnek, és felszólította Stotzt, hogy színházában iskoláskorúakat többé semmi módon ne foglalkoztasson, viszont megengedte neki, hogy alkalmas színházi személyzettel és megfelelő darabokkal továbbra is felléphessen.<sup>57</sup>

Stotz a rendeletbe nem tudott belenyugodni. 1802. december 7-én kérést intézett magisztrátushoz, hogy az továbbra is engedélyezze színjátékok és balettek bemutatását a gyermekekkel. Folyamodványában arra hivatkozik, hogy vállalkozásába ezekben a nehéz időkben 260 forintnál többet is belefektetett, amely annál is súlyosabban terheli, mivel hét gyermekéről kell gondoskodnia.<sup>58</sup>

Nagy valószínűséggel tehát Stotz gyermekszínjátszói többségben saját családtagjai közül kerültek ki, ennek ellenére a városi tanács megmaradt eredeti

<sup>51</sup> Dieke 1934, 52.

<sup>52</sup> Pukánszkyne 1933, 46.

<sup>53</sup> Probst 1948, 17.

<sup>54</sup> Probst 1948, 17.

<sup>55</sup> Probst 1948, 17.

<sup>56</sup> Probst 1948, 14-15.

<sup>57</sup> Probst 1948, 17.

<sup>58</sup> Probst 1948, 17-18.

döntésénél, és a gyermekelőadásokat nem hagyta jóvá.<sup>59</sup> A kismartoni gyermekszínház hosszabb élete ezzel megghiúsult. Hajdani repertoárjáról Joseph Baptist alapján tudjuk, hogy a gyermekek többek között egy „*Frauenwitz*“ nevezetű darabot és egy „*Die lebendigen Haubenstöcke*“ című komikus pantomim-baletet is bemutattak.

**Friedrich Zöllner.** A magyar színháztörténetben Zöllner principális neve a budai és pesti rendszeres német színészettel fonódik egybe, korábbi életéről keveset tudunk. Vándortársulatával 1785-ben Olmützben járt;<sup>60</sup> 1788-89 között a pozsonyi színház bérloje, közben pedig Batthány Fülöp herceg színházánál játszik.<sup>61</sup> Pozsonyt elhagyva családotól (feleségével és öt gyermekével) Budára jön, és Unwerth gróf bérlete, illetve igazgatósága idején (1790-1793) a pesti német színtársulat tagja lesz, itt is hal meg negyvenöt évi színészkedés után.<sup>62</sup>

1793-ban Unwerthtől Eugen Busch vette át a pest-budai színház bérletét, amellyel egyidőben a műsoron újra megjelennek a korábban Unwerth által száműzött pantomimek, és ismét feléled a gyermektársulatok bécsi tradíciója.<sup>63</sup> A gyermektársulat magvát a Zöllner család öt gyermeke jelentette, akik kis bohózatokat és baletteket adtak elő. A darabokat Zöllner, a balettet egy Schüller nevű táncmester tanította be nekik. A trupp legkedveltebb tagjai a Zöllner gyermekek voltak, akik 1799. november 29-én jutalomjátékot kaptak.<sup>64</sup>

A Zöllner család gyarapodása a szakirodalom szerint a pest-budai színházi zsebkönyvekben évről évre pontosan nyomon követhető.<sup>65</sup> 1803-ban Klara, 1804-ben Josefa Zöllner kerül át a gyermektársulattól a felnőttekébe, 1818-ban pedig már négy Zöllner unoka játszik gyermekszerepeket.<sup>66</sup> A gyermekelőadások iránti fokozott igényt látszik jelezni az is, hogy már 1799-ben a pest-budai színház ruhatári jegyzéke hatvankét gyermeköltözetet tartott számon.<sup>67</sup>

## Zárszó

Azon (többnyire) külföldi principálisok közül, akiknek neve valamiképpen összefüggésbe hozható a magyarországi gyermekszínijátás jelenségével, tanulmányunkban tizenegynek sikerült nyomába szegődnünk. Munkánk minden értelemben befejezetlen maradt, hiszen további, jelenleg lappangó adatok nemcsak névsorunk kiegészítését teszik majd szükségessé, hanem ugyanakkor a leírtak újragondolását, pontosítását is. A munka mostani fázisában megkíséreljük azonban az eddigi eredmények összegzését.

Nem meglepő, hogy Magyarországon a 18. században leginkább olyan gyermektársulatok fordultak meg, amelyeknek principálisai a német nyelvterületről

<sup>59</sup> Probst 1948, 17-18.

<sup>60</sup> Pies 1982, 391.

<sup>61</sup> Pukánszky 1914, 47.

<sup>62</sup> Pukánszky 1914, 46-47.

<sup>63</sup> Pukánszky 1933, 85.

<sup>64</sup> Pukánszky 1914, 52.

<sup>65</sup> Pukánszky 1933, 80.

<sup>66</sup> Pukánszky 1933, 80.

<sup>67</sup> Pukánszky 1933, 86.

származtak. Említettük, hogy Philipp Andrasch Sziléziából, Franz Grimmer Augsburgból, Berner és Horschelt Bécsből (ez utóbbi eredetileg Kölnből) származott, s a sor akár tovább is folytatható. A jelenség földrajzi s nyelvi szempontból egyaránt érthető, de a korabeli német színjátszás belső szükségszerűségeként is interpretálhatóvá válik (l. például az olasz és francia színtársulatok udvari pártfogását Németországban, Bécsben).

Jegyzékünkben ugyanakkor két olasz csengésű névre is felfigyelhettünk, a strassburgi születésű Sebastianiéra, illetve az olasz művészcsaládból származó Constantiniéra. Úgy gondoljuk, hogy az eredetileg olasz és francia gyökerű gyermekszínjátszás történetébe e két adat is törésmentesen beilleszthető.

Principálisaink közül nem egy akár predesztinálhatónak is mondható a színházi pályára, olyan értelemben, hogy hagyománnyal rendelkező művészcsaládból származik (mint az előbb említett Constantini, a színészdinasztiát képviselő Kurz, vagy a táncos család tradícióját továbbfolytató Horschelt). Akadnak közöttük olyanok is, akik a színházért polgári mesterségüket adják fel (az eredetileg üvegességgel foglalkozó Andrasch), vagy azt ezzel párhuzamosan művelik (az udvari nyomdászmeister, Stotz Kismartonban).

A bemutatott gyermektársulatok magyarországi útja egy olyan európai vándorlás útvonalába illeszkedik bele, amelynek állomásait Ausztria, Németország, Svájc, Csehország stb. települései képezik. Magyarországon legtöbbjük ismételtén is megfordult, nemegyszer pedig ugyanabba a városba tért vissza (Felix Berner Sopronban legalább négyszer, Pesten legalább háromszor vendégzerepelt; Franz Grimmer két alkalommal is járt Győrben stb.). Leggyakoribb állomásaik: Pozsony (Berner, Kurz, Sebastiani), Sopron (Andrasch, Berner, Grimmer, Moser, Sebastiani), Győr (Berner, Constantini, Grimmer), Pest és Buda (Berner, Zöllner), Kismarton (Berner, Constantini, Horschelt, Stotz), Eszterháza (Berner, Merschy) stb.

A magyarországi gyermekszínjátszás változatosnak tekinthető. Az itt megfordult gyermektársulatok olykor alkalmi jellegűek, például egy felnőtt színtársulat részét képezik, s anyagi megfontolásból színészgyermekeket foglalkoztatnak (l. Zöllner gyermekszínháza, illetve ilyennek ítéljük Kurz vállalkozását). Máskor kimondottan gyermekszínjátszásról van szó, állandó és túlnyomórészt gyermekelőadók által álló együttesekről (Berner, Andrasch vagy Grimmer truppjai), amelyek azonban sokszor kellő utánpótlás híján idővel felnőtt truppá alakulnak át (Constantini), vagy önállóságukat feladva időről időre kénytelenek felnőtt társulatokhoz elszegődni (Merschy).

Végezetül szóljunk néhány szót a repertoárról, illetve a közönség-struktúráról. Gyermektársulataink műsora rendkívül heterogénnek mutatkozik, és a műfaji sokszínűség jellemzi. A műfaji határok különben is gyakran egybeesnek. Az igen kedvelt pantomim és balett mellett a gyermekelőadók burleszkekkel, operettekkel, dal-, szomorú- és vígjátékokkal szórakoztatták közönségüket. A publikum maga is sokrétű volt, a városi polgárságtól és hivatalnokoktól kezdve a katonatisztek és országgyűlési képviselőkön keresztül egészen a főnemességig, sőt az uralkodóház tagjaiig. Az, hogy a korabeli Magyarország viszonylag sok gyermektársulatot vonzott városaiba, kétségtelenül összefüggésben áll a gyermekszínház kedvező nemesi recepciójával, illetve a magyar főnemesség mecénási tevékenységével.

## KINDERTHEATER IN UNGARN DES 18. JAHRHUNDERTS

In unserer Studie befassen wir uns mit der Geschichte des Kindertheaters in Ungarn im 18. Jahrhundert. Kindertheater bezeichnet dabei diejenige aus Kinderdarstellern bestehende Ensembleform, deren Mitglieder als „Berufsschauspieler“ für Erwachsene spielten und an deren Spitze ein erwachsener Direktor, der sogenannte „Prinzipal“ stand. Die Mode des Kindertheaters war eine typische Erscheinung der Aufklärung und des Rokoko (1740–1820), die zuerst in Italien und in Frankreich, dann auf dem deutschen Sprachgebiet auftrat und sich durch die wandernden Prinzipale eine gesamteuropäische Rezeption erwarb.

In Ungarn erschienen die ersten Kindertruppen relativ früh (1747 und 1751 Joseph Felix Kurz, Pressburg). Es waren vor allem solche Ensembles, deren Prinzipale aus dem deutschen Sprachgebiet stammten und das ist sowohl aus geographischen als auch aus sprachlichem Grund verständlich. In unserer Studie konnten wir den Weg von elf Prinzipalen nachweisen, neun davon deutschen oder österreichischen, zwei ganz gewiß italienischen Ursprungs. Die ungarische Wanderfahrt der vorgestellten Kindertruppen integrierte sich als organischer Teil in eine europäische Wanderroute, deren Stationen die Siedlungen Österreichs, Deutschlands, der Schweiz, Böhmens usw. bildeten. Nach Ungarn kehrten die meisten der erwähnten Kindertruppen wiederholt zurück, oftmals wählten sie aufs neue die gleiche Stadt aus. Ihre häufigsten Stationen waren: Pressburg, Ödenburg, Raab, Pest und Ofen, Eisenstadt, Eszterhaza, usw.

Die Typen des Kindertheaters in Ungarn sind mannigfaltig. Manchmal sind die hiesigen Kindertruppen gelegentlicher Art, wobei in einer Erwachsenentruppe aus materiellen Überlegungen die Kinder der Schauspieler beschäftigt werden (das Kindertheater von Friedrich Zöllner, von Joseph Felix Kurz). Ein andermal ist von ausgesprochenem Kindertheater die Rede, von ständigen und überwiegend aus Kinderdarstellern bestehenden Ensembles (Felix Berners oder Philipp Andrasch' Kindertruppen), die sich oft aus Mangel des erforderlichen Nachwuchses in Erwachsenentruppen umwandelten (Constantinis Kinderschauspieler), oder die sich ihre Selbständigkeit aufgebend von Zeit zu Zeit bei Erwachsenentruppen verdingten.

Unsere Arbeit blieb in jedem Sinne unvollendet, denn weitere, zur Zeit verborgene Angaben machen nicht nur die Ergänzung unseres Namenverzeichnisses notwendig, sondern auch die kritische Umwertung der Niedergeschriebenen.

## A NAGYSZEBENI SZÍNHÁZI HÍRLAP

1778-ban jelent meg Nagyszebenben Erdély első, kizárólag színházzal foglalkozó lapja. A *Theatral Wochenblatt*\* című kiadványt Joseph Hüllverding német színész jelentette meg. (Hüllverding 1778-ban nyert engedélyt rendes színjátékok előadására; társulatával 1778. április 20-tól augusztus 9-ig – vagy kevéssel tovább – játszott Szebenben.)

A *Theatral Wochenblatt* első száma az impresszum szerint 1778. június elsején látott napvilágot és a tizenkettedik számmal ért véget. Megszűnte nem volt teljesen váratlan: úgy a hatodik-hetedik számtól sűrűsödtek a kiadó megjegyzései, az előfizetőknek szóló felhívások. Ezekből nyilvánvalóvá válik, hogy a lap további megjelenése nemcsak az anyagi fedezet kiapadása, hanem az egyre erősebb kritikák és viták miatt vált lehetetlenné. A lap megszűntével a társulat is felbomlott.

### Környezet

Szebenben a magyar nyelvterületen ismert hivatásos színjátszás előtti dramatikus formák mind fellelhetők: 1582-ből egy szabadtéri *actor*ról van tudomásunk,<sup>1</sup> 1709-ből származik a szebeni jezsuita színjátszás első emléke, a *Szent Alexius* (Elek),<sup>2</sup> 1761–66 között Gertraut Bodenburg német vándorszínészcsapata, 1772–75 között Livio Cinti operatársulata játszik Szebenben.<sup>3</sup>

### A kiadótársulat

Amint az a *Theatral Wochenblatt* első számában közölt listából kiderül, Hüllverding társulata 14 taggal rendelkezett. A lista számba veszi az összes színészt, illetve főbb szerepköreiket. A társulatban ekkor 6 férfi, 4 nő és 3 gyerek szerepelt. (A sűgő is ellátott különböző színi feladatokat, de nem volt kialakult szerepköre, tetszés szerint, pontosabban alkalomtól függően játszott.)

Az első szerep kiváltsága bármilyen darabban J. Hüllverdinget illette, a nőknél Mad. Ambling joga volt tragédiákban és komédiákban főszerepet játszani. Meglepő, hogy milyen kevés színész tünteti fel repertoárjában a komikus, nevetséges figura szerepkörét.<sup>4</sup> A komikus szerepek és eljátszásuk kérdésére később a kiadó is visszatér

\* *Theatral Wochenblatt für das Jahr 1778* Hermannstadt, gedruckt bei Samuel Schardi und Martin Hochmeister

<sup>1</sup> G. SEIVERT, *Die Stadt Hermannstadt*, Steinhausen Verlag, Hermannstadt, 1859.

<sup>2</sup> Knapp 2000

<sup>3</sup> P. Kriegsch, *Nachrichten von der Zustande der Schaubühne zu Hermannstadt im Großfürstentum Siebenbürgen bis zum Jahre 1789*, Hermannstadt 1789.

<sup>4</sup> Ez az akkor uralkodó felfogásból is ered, amely nem tekintette a komikus szerepek eljátszását egyenértékűnek a komoly vagy tragikus szerepek színrevitelével, ezért a színészek más, prózai szerepköröket igyekeztek feltüntetni mint rájuk leginkább jellemzőket.

egy külön cikkben. (Kiemelt jelentőségű szerepkörnek számít a szülő: más játssza a gyengéd atyát és más a zsémbeset; külön kategória az anya és más a komikus anya.)

A direktort és a primadonnát kivéve a színészek repertoárjában gyakran szerepelt ugyanaz a figura (katona, paraszt, szolga, szerelmes, szubrett), volt azonban néhány szerepkör, amely egyetlen színész alakjához kapcsolódott (például az intrikus, a zsidó; a barát vagy a konfidens szerepköre, ez utóbbi az Appel házaspár előjogát képezte).

A *Theatral Wochenblatt* megjelentetésében a legnagyobb részt paradox módon nem az igazgató, nem is a színészek, hanem a súgó, J. C. Lieder vállalja. Pár cikket aláír a Scheidhauer nevű színész is; főleg olyan cikkek származnak az ő tollából, amelyek kimondottan a színészi játékra, rutinra irányulnak. Az utolsó számokban zajló polémia, vita hatására maga az igazgató, Hüllverding is véleményt nyilvánít.

Magyarázhatjuk Lieder gyakori lapbéli szereplését azzal is, hogy őt nem kötötték annyira le az előadások, azzal is, hogy ezáltal neki alkalma lehetett a többi színésszel elbeszélgetni és az általuk mondottakat is felhasználni.

A lapszámokban szereplő versbetétek legnagyobb részét a színészek írták. Itt azonban nem jelennek meg nevek (ritkán a nevek kezdőbetűi).

Az előfizetőknek szóló emlékeztetők, szerkesztőségi megjegyzések, a cikkekhez fűződő néhány kommentár aláírása egyszerűen csak „a Kiadó”.

## A lap felépítése

A *Theatral Wochenblatt* szerkezete tudatos, előzetesen alaposan megfontolt koncepción nyugszik. Egymást váltogatják a komoly, hosszú, a lapszám gerincét képező, kérdésfelvető írások („a vezércikkek”) és a könnyebb fajsúlyú, játékos versbetétek.

Az egyes lapszámok nem térnek el egymástól felépítésükben: mind terjedelmükben, mind tagolásukban megegyeznek. Az első, beköszöntő szám az egyetlen kivétel. Egy kiadói előszóval (*Vorerinnerung*) kezdődik, mely nem viseli egyik színész aláírását sem, szerzőként „a kiadó” jelenik meg. Komoly vezércikk következik (ez a harmadik számban folytatódik, a szerzője megjelölésére is csak itt kerül sor). A következő rész a társulat színészeit veszi számba, megnevezve a tagokat és legfontosabb szerepköreiket. A színészek között két házaspár van (Hüllverding és Appel), egy testvérpár (Herr és Madem. Mayer), illetve három gyermek (két kisfiú, egy kislány).

Az első részt öt kisebb költemény zárja, ezek közül egy a vezércikkhez kapcsolódik, a többi kötetlen témájú.

A többi tizenegy lapszámban ehhez képest csak vezércikk és költemények vannak. (A vezércikket csak az utolsó lapszámokban helyettesíti egy-egy olvasói levél, illetve az arra adott szerkesztői válasz dialógusa.) A 3-ik, 5-ik, 8-ik, 10-ik és 12-ik lapszámban szerepel egy jegyzék, a bemutatott művek listája, amely esetenként felsorolja a szerző egyéb műveit, azt hogy tetszett-e a darab, miről szól, és hogy kitüntette-e benne magát valamelyik színész. Az ötödik lapszámban bukkan fel, és válik állandó rovattá a szerkesztői üzenet. Az utolsó számot egy *Theatral Nachrichten* című függelék követi. Ez mindazoknak a daraboknak a jegyzékét tartalmazza, amelyeket 1778. április 20. és 1779. január 1. között mutattak be. Újból közli a társulat összes tagjának jegyzékét, fontosabb karakterszerepeiket mellékelve. Újdonság, hogy itt jelenik meg egy Landerer nevű

háaspár is: naponta várják mellékszerepek eljátszására. Ez a függelék egy, az *Emilia Galottiból* vett idézettel zárul.

A lapra az ún. almanachstílus jellemző. A szerzők képesek kifogástalan „hochdeutsch” nyelven írni, amelyet átszőnek a latin (esetleg francia) idézetek és fordulatok. Ez a szabatos nyelvezet azonban nem válik egységesen uralkodóvá, nem lehet elszigetelni a közérthető, bármilyen képzettségű olvasó számára elérhető stílustól.

## A vezércikkek

A vezércikkeknek tekinthető komoly, hosszabb írások minden szám gerincét képezik. Tematikus lapszámokról beszélhetünk, hiszen a vezércikkben felvetett kérdéshez, problémához kapcsolódnak a második részt képező verses betétek.

E fő rovatokban tárgyalt kérdések különböző témaköröket (színház- és drámaelmélet, művészetfilozófia, recepcióesztétika) ölelnek fel. A tárgyalt kérdések közös jellemzője, hogy egyaránt vonatkoznak a színész nevelésére és a közönség ízlésének kiművelésére. A cikkek témáit nagy gondossággal válogatták. Tudatos szerkesztést sejtethetünk abban, hogy a folyóirat olyan, két részből álló írással indul, amely a színészet helyzetéről, illetve a világban elfoglalt helyéről ír.

Némiképp válasz erre az írásra a következő két szám lényegét képező értekezés: egyik ugyanis mintha alátámasztaná a színművészetrel szemben táplált előítéleteket (arról tárgyal, miért oly ritka a jó színész), a másik ellenben mintha cáfolná az előbbieket, azt fejtegeti ugyanis, milyen kapcsolat van színjáték és művészetek, illetve tudományok között. Ez a két szám alcímet is visel: egyik a színpad megvetőjéhez szól, a másik pont azokat célozza meg, akik életüket a színháznak kívánják szentelni. Ezt a négy részből álló cikksorozatot együtt jegyzi *Lieder*, a sűgő, és *Scheidhauer*, a színész.

A további lapszámok írásai mintha ezeket a téziseket próbálnák kibontani, körüljárni, magyarázni vagy cáfolni. Olyan cikkekről van szó ugyanis, amelyek górcső alá veszik a színészi játékot: számba veszik, mit kell utánoznia, és mit kell lemásolnia a színésznek. A cikkíró *Scheidhauer* tárgyalja a szerepeket is: a kor fontos esztétikai kérdésére keresi a választ az a cikksorozat, amely arról ír, meggyőző, természetes játékkal kell-e megjeleníteni az alacsonyabb, komikus szerepeket, illetve azt mérlegeli, létezik-e egyáltalán alacsonyabb és magasabb szerep. Miután ezek a cikkek bemutatják, mire kell figyelni, mit kell értékelni a színészetben, új kérdéskör következik: az ízlésről, illetve a kritikáról. Ez a cikksorozat 3 darabból áll, szerkesztője *Lieder*.

Az utolsó két számban megszólal maga az igazgató, J. Hüllverding. A 11-ik lapszámban egy olvasói levél lát napvilágot, amely ugyan konkrétan a 9. számban tárgyaltakra tér vissza (arra a kérdésre, elképzelhető-e rangsorolás a szerepek között), de magába foglalja burkolt formában mindazt, amiről az eddigi lapszámokban szó volt. A válasz ismét rendszerező, ismeretközlő jellegű. Így ezt az utolsó két számot méltán tarthatjuk summáznak is, amellyel az anyagi nehézségektől és a környezet ellenérzésétől kifáradt szerkesztők a lap publikálását beszüntették.

## I. Koncepció a színészetről

Ha az első négy lapszám vezércikkeit szerves, összefüggő egésznek tekintjük, akkor tárgyalhatjuk az ezekből az írásokból kibontakozó színészetről alkotott felfogást is, amelyet a lap olvasóinak továbbít.

„Ursachen warum die Schauspielkunst in manchen Gegenden gezwungen ist, sich herabzusetzen und nach Brod zu gehen” (Egynémely okok arra nézve, mi kényszeríti a színművészetet arra, hogy néhány helyen szétaprózza magát és kenyér után nézzon). Két részből áll: *Von der Verbindung des Schauspiels mit Künsten und Wissenschaften* (A színjátszás művészetekhez és tudományokhoz való kapcsolatáról). Ennek alcíme: *Etwas für die Verächter der Bühne* (A pódiumot megvetőknek).

A másik rész címe: *Warum gibts wenig gute Schauspieler* (Miért kevés a jó színész:), ennek alcíme: *Eine Anmerkung für die welche sich einmal dem Theater widmen wollen* (Egy megjegyzés azok számára, akik a színháznak kívánják magukat szentelni).

Ez a cikksorozat modern sajtószakszóval tényfeltáró munkának minősülhetne. Először is számba veszi mindazokat a gondokat, amelyek a helyzetet előidézték, azután pedig olyan érveket hoz fel, amelyek megcáfolják az alaptalan kijelentéseket.

Három fő okot nevez meg, ezek szerinte a színművészet legfontosabb *külső* megpróbáltatásait jelentik.

1. Az első bemutatott ok az ostobaság, a vaskalapos maradiság. Három párbeszéd példázza ezt, mindhárom dialógusbeli partner (egy fiatal uracska, három komoly arcú férfi, illetve egy idősebb, aki pedig könyvtárral is rendelkezik) a *Hanswurst* hiányát kifogásolja. A vásári komédia, a *Hanswurst* fölöslegességéről, trivialitásáról szóló érvek azonban mind leperegnek róluk.
2. A másik külső okként azt a magatartást említi meg, amelyet erős szenvtelenség jellemez. Ezt az önzést főként a világról való ismeretek hiánya okozza, az ellen irányul, ami szép és érzelmekben gazdag (ezt a pózt a sztoikusok viselkedéséhez hasonlítja). Titkos méregnek tartja ezt a viselkedést (legyen ez bár csak szeszélyből fakadó is), mert előbb csak a színházzal szembeni közönyhöz vezet, későbbi hatása azonban a színház teljes megvetése.<sup>5</sup>
3. Harmadik külső oknak az elharapózott előítéleteket tekinti, amelyek a szokásokra és az államra nézve károsnak tüntetik fel a színjátszást. Ezt egy akár félre is érthető, nagyon homályos céllal cáfolja, amely holmi rendeletekre is utal. (Talán a cenzúrára.)

A külső okok felsorolása és tárgyalása után azokat a jelenségeket taglalja, amelyek mintegy *belülről* kezdik ki a színház intézményét. Ez a belső ok a kevés jó színész hiányának tudható be. Az előbbi cikkekben ismertetett okokból következik, hogy a német színház ugrásszerű fejlődése után mostanra lemaradt a társművészetekhez képest. Példa lehetne, hogy amíg Dániában, Svédországban vagy Oroszországban különféle intézkedésekkel pártolják a színészetet és mind anyanyelvű, mind német nyelvű színpadokat létesítenek, addig a legjobb német drámai műveket csak fordításban ismeri meg és csodálja meg egy más közönség.

<sup>5</sup> Erre a magatartásra példaként Weidmann *Der Gefühlvolle oder der glückliche Mahler* (Az érzelmgazdag, avagy a szerencsés festő) darabját hozza fel.

Ezzel is magyarázható a lap szerint, hogy a jó színészek inkább választják egy-egy pártfogó mecénás udvarát, mint a gyakran nélkülözéssel, megvetéssel járó színészi életet. Az ideális színész alakjának megrajzolását egy későbbi alkalomra ígéri a szerző, most csak annyit jegyez meg róla, hogy ő lesz az, aki a művészetét művészetnek és nem egyszerű, gépies munkának tekinti.

Ez a cikk érdekes gondolatot vet fel, ez a színi iskolák megnyitása. A szerző azzal érvel, hogy ilyen jellegű intézményük még a kézműveseknek (susztereknek) is van, mennyivel nagyobb szüksége volna rá egy ifjú, kezdő színésznek. A tanuló színész saját képességeit már ifjú korában felfedezhetné, tapasztalatot szerezne, összehasonlíthatná játékát híres mesterekével. Egy ilyen színi tanoda hiánya azonban elriasztja a kezdő színészt, azok az elszántak pedig, akik az uralkodó előítéletek ellenére is a színi pályára kívánnak lépni, hírnevüket csak a bizonytalan szerencsére alapozhatják.

A cikk írója sorra veszi mindazokat a helyzeteket, amelyeket egy kezdő színész átélhet, illetve azokat a típusokat, amelyekké ezeknek a jelenségeknek a következtében válhat. Az olvasó így a rossz színész különböző típusaival szembesül.

- Az Arist névre keresztelt figura rendelkezik bizonyos ismeretekkel, de a színházat a legalacsonyabb nézőpontból szemléli, figyelme kizárólag a kedvtelésre irányul, amelyet ezen a pályán elér.
- A Petrill nevű színésztípus a színi mesterséget kényelmes kénytelenségnek tartja, amely kenyeret biztosít neki fárasztó munka nélkül.
- Azt az alakot, amelyet a Nestor nevű színész testesít meg, jó adottságaitól és kezdeti sikereitől fokozatosan megfosztja az irigység és a cselszövés; talpnyalóvá válik, és elvész a színház számára.
- A következő jellemzett személyiség Philidor, aki annyira keresi a sikert, hogy minden darabból csak a látványt ragadja meg, előadásmódja üres és mesterkéltnak marad akkor is, ha maga a darab sikert arat.
- A legszerencsétlenebb sorsa Klitónak van, ő ugyanis olyan színházhoz kerül, amely csak az olcsó, pillanatnyi sikert keresi, ezért szereposztáskor nem veszi figyelembe a játszó személyek valós adottságait. A színésznek így lehetősége sem marad valódi művészi játékra.

A színészet romlását előidéző külső és belső okok taglalása után a kiadó újabb közleményében megvédi, rehabilitálja a színház intézményét. Arra a vádra, hogy a színház nem teremt hagyományt (vagy túl keveset), illetve az uralkodó előítéletekre, amelyek miatt sokan nem látják be a színháznak hasznait, a cikk szerzője azt a magyarázatot adja, hogy a javuló színészmesterséget még mindig nem lehet kellőképpen elhatárolni a régi, nemtörődöm, rendetlen színésztől.

Mindezek ellenére bárki, aki egészséges ítélőképességgel rendelkezik, nem alakoskodó, és képes megkülönböztetni a látszatot a valóságtól, elismeri az intézmény fontosságát. Ennek alátámasztására rövid történeti áttekintésben vázolja a színháznak a társadalomban betöltött szerepét.

Athénnal kezdi, felsorolja, milyen védőintézkedésekben részesült a színház, mik vezettek romlásához, folytatja az ókori Róma színházpolitikájával. Következő állomása Franciaország, itt is számba veszi mindazokat a rendelkezéseket, amelyeket a szabadság fellegvárának tekintett színház elfojtására tettek. Így jut el jelenébe, ahol az egyik legnagyobb kárnak a régi burleszkek és komédiások továbbélését látja.

A pojácák által keltett rossz hírnév ellensúlyozására érveket hoz fel amellett, hogy a színészet szorosan kapcsolódik különböző tudomány- és művészeti ágakhoz. Úgy véli, hogy a színház a tudomány részdiszciplínái közül a legelevenebb kapcsolatot a filozófiával alakította ki. Eszerint a morál, a szokások, tisztán és hatékonyan nyilvánulnak meg a darabokban, hiszen a nézőre való hatásukat olyan dolgok segítik elő, mint a komoly, rendezett cselekmény, amely azonban egyszersmind kellemes és szórakoztató is. Ennek a tételnek a bizonyítására olyan darabokat sorol fel, amelyeket a társulat mutatott be kevésbé korábban. A művészet alágai közül a zenét, a festészetet és a szobrászatot emeli ki, fontosságukat a színházzal való kapcsolatban abban látja, hogy segítik felkelteni a néző figyelmét.

A festészet kapcsán konkrétan a kosztümökre tér ki, illetve olyan példát hoz fel, amelyek szerint minden további fejtegetésnél ékesszólóbban fejezik ki a színház és a festészet közti rokonságot: egy allegorikus ábrázolásokkal díszített színházi függöny. (Egyik díszlet a „*Haufe zu Gratz*” című műhöz készült, a másik Oeser alkotása, amely a teljes német drámai költészet történetét hivatott képekben megjeleníteni.)

## II. A színész ideáltípusa

A színészetről mint intézményről szóló cikksorozat után a kiadó új kérdéskört indít. A *Was soll der Aктор nachahmen* (Mit utánozzon a színész) a *Müssen niedrigkomische Rollen auch mit Natur gespielt werden* (Az alantas, komikus szerepeket is beleérzéssel kell-e játszani), illetve a *Keine Rolle ist zu klein* (A szerepek egyike sem mellékes) című cikkek már azt tárgyalják, milyen az eszményi színész, hogyan játszik és miként viszonyul szerepeihez.

Ezt a cikksorozatot már nem a sugó, hanem az egyik színész szerkeszti, ezért jóval több benne a személyes vonatkozás, hiszen nagyon gyakran saját gyakorlatából, élményeiből merít.

Amint a cikkek elárulják, Scheidhauer nemcsak színészként lehetett jó, írásaiból az is kiderül, szívesen rendezett vagy rendezett volna. Amikor egy-egy jelenet beállítását képzelei el, minden pontosan, mégis szívvel elgondolt.

Ezek az írások színészeknek és színésznőknek szólnak, de kizárólag azoknak, akik a színészetet művészetként értelmezik, és a középszerűség fölé kívánnak emelkedni.

A színi tevékenységet két szó köré építi fel. Az egyik az utánzás (*nachahmen*), a másik a lemásolás (*kopieren*).

Kiderül, hogy az utánzást a színészek egy része többnyire rosszul értelmezi, és az igazgatót vagy az igazgatónőt majmolja.<sup>6</sup> A másik tipikus hiba, hogy a még kezdő, tapasztalatlan színészek a primo amorosot akarják utánozni, és maguk is hősszerelmest kívánnak alakítani.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Két példát mond egy-egy fiatal színészlány, egyik principálisa hevesességét, másik dörmögő hangját utánozta és így vált nevetségessé (Valószínű, hogy az első ifjú Hüllverding társulatába tartozott, hiszen az idézett mű – *Waltron* – szerepelt a társulat repertóriumán, az utánzott direktor leírása pedig ráillik Joseph Hüllverdingre).

<sup>7</sup> Scheidhauer ezen megfigyelésének lehetett némi alapja, a társulat hat férfitagja közül ugyanis hárman jelölték/jelöltették be a hősszerelmes szerepkört a lap elején levő lajstromba. Scheidhauer maga azonban lemondott erről: magát zord egyszerűséggel intrikusnak, pedánsnak, piperkőcnek jelölte.

A színész számára az utánzás a természet utánzását jelenti. Ez komoly előzetes megfigyeléseken alapszik, sohasem csaphat át túlzásba. Az író itt is szemléltet.<sup>8</sup> Úgy véli, a színésznek lépésről lépésre kell haladnia, hogy jelleme szinte a néző figyelmével és fokozatos azonosulásával bontakozhassék ki. A szenvedélynek fokozatosan kell eluralkodnia nézőn és színészen, hogy utána kettőjüket hasonló érzések és élmények borítsák el. Maga Scheidhauer is beismeri: egy-egy lenyűgöző karaktert többre tart a főszerepnél, vagy a hősszerű szerepénél.

A másik kulcsszó a színész rutinjában a másolás, ami itt a nagy mesterek tanulmányozását jelenti. A nagy mesterek által alkotott példaképnek ki kell egészítenie az utánzást (a természet utánzását). A színész iskoláját az ismétlés jelenti, a kezdő színésznek többször végig kell néznie ugyanazt a darabot, de mindvégig ugyanazzal a lankadatlan figyelemmel, csak így lesz képes arra, hogy átlássa a legbensőbb összefüggéseket is.

A színész számára ideális körülményeket biztosító helyként a Nationaltheater jelenik meg, ahol olyan alkotók között fordulhat meg, mint Stephanie, Müller, Brockmann, Gottlieb, Weidmann, Lange, Jaquet, Sacco, Sterle stb.

A témavezető Schiedhauer tehát a karakterszerepeket tartotta sokra. Másik két cikkében ki is fejti, hogy a színésznek kötelessége bármilyen szerepet a tőle telhető legnagyobb odaadással eljátszani.

Ez azonban vitás kérdésnek számított. Hogy a komikus szerepeket is átérezzel kelljen játszani, a korábbi gyakorlat szerint szóba sem jöhetett. Ezért a szerző harmadik cikkét hosszú bevezetővel kezdi, kiderül, hogy a papi pályát cserélte fel a színészkedéssel. A legnagyobb előítélet ezek szerint a kis szerepek lebecsülése. Egyes színészek szerint azonban egy ilyen szerep nem éri meg a fáradságot, más úgy vélik, éppen ezzel nem kell bajlódni: a kis szerep lehetőséget ad az improvizálásra.<sup>9</sup> A színész visszafojtott ellenérzése szerepével kapcsolatban a színpadon óhatatlanul napvilágra kerül és tönkreteszi a játékot. A néző ugyanis az egészre koncentrál, számára a több szál eggyé fonódik össze és ő azt követi figyelemmel. Bármilyen egyenetlenség megzavarhatja őt és szükségképpen az előadás menetét is, hiszen a nézőnek a legmélyebben együtt kell éreznie a színésszel. A mellék-, kíséítő- vagy akár a némaszerep fontosságának hangsúlyozására jelenti ki Scheidhauer, hogy kezdő színész nem is kellene némaszerepben játszani, hiszen egy lámpalázás fiatal képtelen lenne olyan feladat ellátására, ahol csak pillantásokkal, mozdulatokkal lehet kommunikálni. Szerinte a szerep nem lehet jelentéktelen, csak a színész, az ő meggyőződése, génusza.

A lap által kialakított színész ideálképe magába foglalja az emberi lélek tanulmányozását, az ismereteket, tapasztalatot, együttérző lelket és szorgalmas munkát.

<sup>8</sup> Úgy képzeli el, hogy egy fiával konfliktusba került apát alakító színésznek két jellemvonást kell hangsúlyoznia: a szigor és a szeretetet, amelyek apai szívének legfontosabb jellemzői. Színészi játékból megveti azt, aki csak külső látványosságot hajszol, aki melldőngetéssel, homlokról való izzadásgelítással, a karok széttáráásával vagy elcsukló zokogással próbálná az apa vívódását érzékelteni.

A másik példája a mértéktartó színészi játékra Saint Alban figurája. A szeretet-szigor kettőssége helyett itt a szerelem és az értelem párosát emeli ki mint domináns, megjelenítendő érzelmeket és képzeli tovább az egész jelenetet a legapróbb részleteig, legkisebb mozdulataig.

<sup>9</sup> Cáfolatul a szerző hasonlathoz folyamodik. A művet több szálból összehurkolt hálónak tekinti, a kis szerepek összefonódnak az egészszel.

Kizárt az ügyefogyott fintorgás, szemforgatás, nyíltszíni hadonászás és más ripacskodó eljárások.

Scheidhauer megbocsátható elfogultsággal, szeretetreméltó hazabeszéléssel követendő például Hüllverdinget és feleségét, illetve Mad. Amblingot ajánlja követendő például, mint olyan személyeket, akik leginkább megközelítik az ideális színészt.

### III. Az ideális közönség teóriája

A színészetről, a színészről szóló cikksorozatok után a szerkesztőség a recepció jelenségeire, az ízlésre, a műélvezetre, találó kritikára tér ki. Úgy is vehetjük, hogy e jelenségek felderítésével a kiadó valóságos színházi morállal rendelkező közönséget próbált kialakítani.

A témához két írás tartozik: a *Von Kritiken* (A kritikáról), illetve a kétrészes *Vom Geschmack* (Az ízlésről). A kritikáról szólva a szerző, Lieder kizárólag a hozzáértőknek ajánlja, a színház valódi barátainak. Szemléletes hasonlattal indít: olyan lovast rajzol meg kritikusként, aki ugyan pocsekul üli meg a lovat, mégis mindenkin (és még egy síron is) sikeresen átgázol.

Ez az írás a kritikák kritikája (hiszen egy színházmorál megteremtésének kísérlete túl sok ellenérzésbe ütközik ahhoz, hogy komolyan lehetne foglalkozni meghonosításával). Annyi azonban kiderül, hogy a kritikát eszközként, iránymutatóként kell elképzelni, amely segít a színész kiművelésében és a színház fejlődésében. Vácsolja azt a termékeny hatást, amely Sonnenfels, Klein, Heufeld, Lessing, Löwe és Schmidt befolyására a színházat irigyelt magasságokba juttatta. Az igazi színésznek többre kell tartania a kevés hozzáértő irányából jövő megrovást, mint az utolsó sorok zajos sikerét.

Hatásukban a valóságos kritikához mérhetők a nyilvános megjegyzések, észrevételek. Ha a színészek természetes önállóságra törekvésük mellett eszmét cserélnek színházi tapasztalataikról, az csak üdvös lehet. Még ennél is fontosabb azonban a közönség részéről jövő kritika, hiszen leginkább ez válik a színész ösztönzőjévé a továbbiakban.

A publikum felől érkező pozitív kritika egyik legelemibb külső jele a taps. Ennek három fajtája jelenik meg:

1. legértékesebb a hozzáértők, az ízléssel rendelkezők tapsa.
2. a laikusok tapsa értékben a második – nem minden esetben kapcsolódik a játék művészi színvonalához.
3. a harmadik fajta taps gépies válasz. Értéktelen, a játék ártalmára van.

A cikkíró a negatív kritikái szövegeket is rendszerezi. A néző választhat: ha nem kritizál túlságosan, megteremtheti szerencsáját, hiszen senki érzékenységet, büszkeséget nem bántotta meg. Választhatja azt a lehetőséget is, hogy mindent megkritizál, ezzel azonban semmi mást nem ér el, csak valakinek megkeseríti az életét. A mindent kritizálás ellenpólusa a kritika hiánya. Ez leginkább nőkre vonatkozik, tartja magát még ugyanis az a tévhit, hogy egy vonzó nőt nem szabad megbírálni; egy igazi hölgy pedig semmiben sem talál kifogást.

Az ítélőképeség előfeltétele az ízlés, a megfelelő képzettség. A lapban nem szerepel az ízlésnek egy pontos meghatározása, a szerkesztő kerekén ki is jelenti, hogy még a tündérmeséket is többre tartja a szigorú meghatározásoknál. Inkább hasonlattal él: az ízlést a szerelemhez hasonlítja, hisz a színházzal kapcsolatban is mindenkinek más

tetszik: van, aki csak az alantas, komikus szerepeket kedveli, ezekért jár színházba, és azért, hogy emésztését elősegítse; más mindig zokogni kíván, ha nem tragédiát adnak, el se megy; van, akit a zene vonz és van olyan is, akit a táncosnők (pontosabban csinos lábuk).

Az ízlés történetiségét, társadalmi-művelődésbeli relativizmusát felismeri a szerző, ilyen vonatkozásban az újdonság rövid sikerére is felhívja olvasói figyelmét.

A tanulmány a letűnt ízlés és a kortársak ízlése közötti különbségre is rámutat<sup>10</sup> Diderot- és Lessing-tanítványnak mutatkozik abban, ahogy kijelenti: mostanra már nemcsak a királyok, kimagasló hősök érintik meg a néző lelkét, hanem a nemesemberek, polgárok színpadi figurái is.

Sajnálatos, hogy egy látványos darabnak, amelyet eltúlzott játékkal adnak elő, még mindig nagyobb a sikere, mint egy egyszerűen, természetűen előadott műnek. Ezért mind a nézőnek, mind a színésznek javulásra kell törekednie (elgondolkodással, tanulmányozással, összehasonlítással és egyéb módszerekkel). Az ízlés mindig a szépséget, a harmóniát keresi, legkönnyebben a fül és a szem válik iránta fogékonnyá. Mégis a legfontosabb a szív, amelyet azonban gyakran nem vesznek figyelembe. Az érzékszervekre és a szívre gyakorolt befolyásával az ízlés elősegíti a lélek finomságát, érzékenységét, valamint az így előidézett érzések képzését és finomítását.

Ízlés szempontjából a dráma, a komédia és főként a tragédia a legtöbbet ígérő, a vásári komédiák ellenben, balettek és pantomimok egy alacsonyabb kategóriába tartoznak. Az opera és a zenedráma nem sorolható be igazából egyik osztályba sem: természetük alapján kerülhetnek a drámai műfajokkal egy csoportba, előadásuk azonban – vagy bármely bennük előforduló apró hiba – könnyen sokat ronthat megítélésükön.

Az ízlésről szóló fejezet a lap olvasói körében is feltűnést keltett. A második részben a szerző egy levelet publikál, és látja el magyarázataival, megjegyzéseivel. A levélíró, aki maga is színész vagy színházi ember lehetett azt nehezményezi, hogy egy ilyen színházi lap megjelenése még mindig túlságosan függ egy színházon kívüli személytől (ez ellen a cikkírónak is van kifogása). Helyteleníti továbbá az óvatos, sőt körülményeskedő fogalmazást.<sup>11</sup>

Mindezek a kritikáirásról szóltak. A cikkíró fontosnak tartja a tájékozottság megőrzését is, az eligazodást a színház kérdéseiben, az ezekre való fogékonyságot is. A megoldás a változatosság: a színházi ízlést a vidám és szomorú józan, egyszerű váltakoztatása őrzi meg sértetlenül mégis fejlődésben. Ebbe a körforgásban a komédia, a dráma és a tragédia tartozik. Elvileg a három műfaj együtt hat eszményi erővel (megvédi a nézőt az eltompulástól), gyakorlatilag a cél az ízlés legmagasabb fokának újra- meg újra való felfedezése: ott pedig a heroikus és a tragikus található a *Theatral Wochenblatt* szerint.

A lap utolsó számaiban nagy vita zajlik. Magának az igazgatónak, Hüllverdingnek kell egy, az újságban megjelent olvasói levelet ellátnia bevezetővel. Felhívja a figyelmet a levél gyalázkodó hangnemére, arra is, hogy sem a levélíró szándékai, sem a levélben foglaltak nem árthatnak a társulatnak. A vélemény szabadság

<sup>10</sup> A letűnt ízlést az esztelenségekkel szórakoztató tréfamesterrel és az alexandrinusokban deklamáló színész alakjával példázza.

<sup>11</sup> A szerkesztői válasz azért többre értékeli a baráti hangvételt a szigorú, közönségűző kritikánál.

jegyében azonban publikálja a levelet és alkalmat ad a leginkább érintett személynek, hogy magát – és önmagán keresztül a lapot és a csoportot megvédje.

A levél egy hetilap egykori munkatársától származik, aki maga is színházi vonatkozású cikkeket írt. Levelében a *Theatral Wochenblatt* 9. számának íróját támadja, Scheidhauert, aki *Keine Role ist zu klein* című cikkében leírja, hogyan vált színésszé és újságíróvá. Levelében az egykori „kolléga” ellenpéldát kíván statuálni, azt szeretné, ha cikkét azért publikálnák, hogy a jóindulatú, ámde még tudatlan ifjakat elriassza az írói vagy akár színészi pályától. A lapírás rémei között a szedő bárdolatlanságát, az előfizetők gúnyolódását, illetve a kollégák ellenséges érzületét említi meg. Felhasznált szakirodalom gyanánt dramaturgiai műveket, regényeket és komédiákat említ. Szinte bántó gúnnyal említi meg, hogy mindeközben semmit sem konyított a színművészethez, hogy amikor egyetlenegyszer egy előadásban szerepelt, játéka csapnivaló és erőltetett volt. A válasziró Scheidhauer visszautasítja a személyeskedő vádakat, aztán igyekszik azt a rossz hangulatot eloszlatni, amit a csak J. H. kezdőbetűkkel jelzett episztolairó okozott.

## A műsorpolitika

Az első, ami a bemutatott darabokkal kapcsolatban a mai olvasónak feltűnik, az, hogy milyen magas az egy hónapban bemutatott színdarabok száma. Átlagban 14-15 darab került műsorra egy hónapban (júniusban például 20 darab ment). Gyakran egy este két előadás is volt. Ezekből a darabokból keveset ismételtek meg.<sup>12</sup> A darabok túlnyomó részének szerzője német. Akad néhány franciából fordított mű is és elvétve angol szerző alkotása is.

A német szerző közül az akkor divatos, kortárs írók darabjait részesítik előnyben: Müller, Großmann, Weidmann, Sacco, Bock stb. Ezek termékeny írók voltak, újabb és újabb szövegekkel látták el a társulatokat, e szövegek színvonala azonban ugyancsak hullámzó. Helyi viszonylatban azonban, Szeben szempontjából, szerepük nagyon fontos volt, ugyanis a város német polgárait összekötötte a bécsi és más német nyelvtérületen élő színházlátogató lakossággal. Noha a műsorok nagy részét a könnyen betanulható, tetszetős és ugyanolyan könnyen el is felejthető színművek teszik ki, nagy érdeme Hüllverding társulatának, hogy a német irodalom olyan jelentős alkotásait ismertette meg a német irodalom központjaitól távol élő erdélyiekkel, mint például Lessing *Emilia Galottija* vagy Goethe *Werther szenvedései* (egy André nevezetű szerző átdolgozásában). A lapszámban feltüntetett lista tételei miniatűr recenzióknak is tűnhetnek, hiszen a felsorolt tudnivalók közt szerepel a darab címe, szerzője vagy/és fordítója, a szerző egyéb művei, esetleg az, hogy milyen társulat tagja, vagy hol alkalmazott. A darabról gyakran kiemeli pár szóban, hogy rendelkezik-e morállal, bonyolult-e a cselekménye, hány felvonásból áll és tetszett-e. Legvégül megemlíti, hogy melyik művész tüntette ki magát, kit alakított. (Valamilyen oknál fogva az esetek 90%-ában a megdicsért színész maga az igazgató, Hüllverding.)

<sup>12</sup> Ha mind a város nézőinek, mind a társulatnak tetszését elnyerte a darab, akkor lehetett többször ismételni.

## A versbetétek

A versek, rímes párbeszéddek a tanulmányok és a bemutatott darabok jegyzéke mellett a *Theatral Wochenblatt* harmadik komponensét jelentik. Ezeket a verseket a közérthetőség, a világosság jellemzi. Szerző sehol sem szerepel, néha egy-egy S...r vagy L...r anagramma arra utal, hogy itt is a *Theatral Wochenblatt* két fáradhatatlan szerkesztője, Scheidhauer és Lieder tevékenykedett. Van eset, hogy más aláírás szerepel (J.M.R.Z., Y...), de a legtöbb vers névtelenül látott napvilágot.

A versek egy része a főcikkben kifejtett témához kapcsolódik. Így az egyik mű *A színészlet ártalmasságáról* címet viseli, mások a divatról, a tragédiák nagy látogatottságáról, esetleg az ízlésről szólnak. Akad több olyan vers is, amely a színészetről, a kiváló művészetről illetve ennek hatásairól szól.

Más versikék a bemutatott darabok szépségeiről szólnak. Különösen a női főszereplők: Henriette, Elfride, Emilia Galotti, Sophie stb. ihletik meg a nézőket. Például két Elfride című vers is van. De nemcsak a művek fiktív alakjaihoz, hanem a társulat nagyon is valós személyeihez is íródtak versek. Mad. Hüllverding színrelépését a második szám egy dicsőítő ódával köszönti.

A lap különösen kedves darabjait képezi az a három vers, amelyből az első dicsőítő költemény a társulat címére, a másik kettő pedig ezt gúnyolja ki.

Az első költemény hosszú, hangzatos címet visel „Hüllverding színi társulatának elfogulatlan dicsérete, melyet ez utóbbi az eddig bemutatott daraboknak, főként *A becsületes herceg*-nek, *Az Elfridé*-nek és a *Subordination*-nak köszönhetően érdemelt ki”.<sup>13</sup> Ezután a valóban cseppet sem elfogult óda után – amelyet a társulat egy hálás szerkesztői jegyzékben testületileg köszönt meg – a következő vers hangneme teljesen más. Szerzője megvetően kérdezi az igazgatótól, hogyan volt képes egy ilyen szirupos ömlengést elfogadni. Ennek a három részből álló kis versfüzérnek a legeredetibb és legszellemesebb darabja kétségtelenül az utolsó. Annyira frappáns és találó, hogy érdemes egészben idézni. Megközelítőleg, magyar nyersfordításban valahogy így hangzanék:

„A Parnasszus lábánál egy mocsárban  
Egy békácska nekiállt, szája teli,  
Hüllverding dicshimnuszát brekegni  
S nyelvet, észt tompított sívalkodásában.  
Apolló istenre! Mily nyomorú nóta!  
Így kiáltanak a parnasszusi múzsaseregek  
Tisztes ember az! Nincs szüksége kuruttyolásodra,  
Elég legyen, arra kérünk! A kérés maga  
Nem szereli le a békát. Tovább brekeg és mondja:  
Mit bánt, hogy nótám kedves-e nektek?  
Csak azért brekegek, mert magamnak tetszek.”

<sup>13</sup> A hosszas bevezető után az alkalom szülte poéta Hüllverding színészei számára koronát, színésznőinek pedig babérkoszorút követel a nemes időtől, alakjukat követendő példaként állítja eljövendő nemzedékek számára, hírüket a világ minden csücskébe el kívánja juttatni, emléküket márványba foglalni stb.

*Eszter Kovács*

# **DAS HERMANNSTÄDTER THEATRAL WOCHENBLATT**

Die Studie ist die Bearbeitung einer 1778 in Hermannstadt erschienen Theaterzeitschrift. Der Herausgeber ist eine Theatergesellschaft, die in Hermannstadt unter der Leitung des Direktors Joseph Hüllverding ein Saison verbrachte. In der Einführung der Arbeit werden einige Fragen der theatralischen Erfahrungen in Hermannstadt bis zu jener Zeit erörtert, die Entstehungsumstände sowie der Aufbau des Wochenblattes beschrieben.

Der Inhalt der Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile; der erste behandelt die theoretischen Abhandlungen der Publikation, mit besonderer Berücksichtigung dreier wichtiger Fragen: die Situation der Schauspielkunst in der Welt, das Bild des idealen Schauspielers und die Erziehung des Publikums. Der zweite Teil erforscht die Liste der in Hermannstadt aufgeführten Stücke. Der letzte Teil enthält eine kurze Charakterisierung der im Blatt veröffentlichten Gedichte.

*„A ki többet várna, menjen a' Londoni Theatrumba. Ott már nem  
Deákok játszanak, a' kiknek tsak a' Tanulás fő tzeljok és  
foglatosságok.”*

(Csokonai: Karmyóné Záróbeszéde)

## DRÁMAFORDÍTÁSOK A 18–19. SZÁZADBAN



## AZ ELSŐ MAGYAR LEAR KIRÁLY: A KOLOZSVÁRI LEAR-SZÖVEGKÖNYV REJTÉLYEI

Tanulmányomban korábbi és újabb forráskutatási eredményeimet teszem közzé az első magyar *Lear király* ügyében.<sup>1</sup>

Shakespeare *Lear király* című tragédiájának magyar gyökerei a tizennyolcadik századvégi, s a tizenkilencedik század eleji Kolozsvárhoz kötődnek. Kolozsvár ekkor a Béctől – a hatalom árgus szemeitől, a cenzúrától – földrajzilag legtávolabb eső nagyobb magyar város. Kolozsvárt 1793 a színészet első teljes éve.<sup>2</sup> Ez év novemberében mutatták be az első magyar *Hamletet*.<sup>3</sup> Fordítója, Kazinczy csak az alkalomra s a helyre „várt”, hogy fordítása színpadra kerüljön, hiszen már 1790-ben elkészült. A költő akkori szokás szerint németből dolgozta át a drámát Schröder alapján, a következő évben pedig lefordította a *Macbeth*-et (Bürger „után”) is. Ugyancsak Kolozsvárt 1793-ban mutatták be a *Romeó és Júliát* (Weisse után fordította Kún Szabó Sándor). 1794 márciusában már a harmadik Shakespeare-művet játszották, *Othello, a velencei szerezsen* címen (fordította Kövesdi Boér Sándor).

1794-ben, a negyedik magyar Shakespeare-ősbemutató a *Lear király* lehetett volna. Mert minden valószínűség szerint ebben az évben vagy esetleg korábban, mindenesetre 1794 szeptemberében bekövetkező halála előtt készítette el Sófalvi József teológia tanár a tragédia első magyar fordítását. Mi köze volt a nagyenyedi származású, Németország egyetemi városaiban tanult és Erdélyben többfelé szolgáló fiatal teológusnak Shakespeare-hez? Egyrészt éppen a külföldi tanulmányutak és az ottani tapasztalatok, másrészt saját műfordítói gyakorlata, harmadrészt a fiatal családfenntartó pénztelensége lehettek azok az indítékok, amelyek szerencsésen találkoztak a kolozsvári színház darabszomjával. Sófalvinak anyai ágon közeli rokona volt gidófalvi Jantsó Pál, a kolozsvári társulat komikus színésze. Elképzelhető, hogy a szintársulat darab- illetve fordításmegrendeléseit Sófalvi felé éppen Jantsó Pál közvetítette.

A *Leart* azonban bizonyítottan csak 1811-ben mutatta be a kolozsvári társulat. Több éven át műsoron maradt a tragédia, ha nem is játszották túl gyakran. 1812-ben a vendégszereplésekből élő társulat magával vitte az előadást (adataink a baróti és debreceni *Lear*-bemutatókról vannak). Minden fennmaradt adat Sófalvi Józsefet nevezi meg a *Lear* fordítójának. A kéziratos szövegkönyvben, amelyre a Széchényi

<sup>1</sup> Miután rábukkantam a *Lear király* feltételezhetően első magyar fordításának kéziratára, a talált kincs közzétételét, a szöveg vizsgálatát 1997-ben megírt kandidátusi disszertációmban, illetve *A magyar színház születése* (szerk. Demeter Júlia, Miskolc, 2000, 254-268.) című tanulmánykötetben kezdtem el. Az első magyar *Lear*-szövegkönyvet elég sűrű rejtélyek övezték. A fordítás színpadtörténeti hátterét megvizsgálta Székely György is, eredményeit a veszprémi *Theatron* első évfolyamának harmadik számában közölte. A fordítás eredetét tovább kutatva, a kéziratot sajtó alá rendeztem (a forráskiadás az Argumentum Kiadónál fog megjelenni). E tanulmány hipotéziseit, adatfeltárásait és kérdésfelvetéseit máshol még nem közöltem.

<sup>2</sup> *Magyar színháztörténet* 93.

<sup>3</sup> Enyedi 1972, 123; Színház 1978. január, 44-45.

Könyvtárban bukkantam,<sup>4</sup> az első előadás évszámával egyezően 1811-es a keltezés, és SJ a fordító monogramja.

Az 1794-ben fordított, vagy legalábbis az 1794-re elkészült első magyar *Lear király*-fordítás rejtélyes történetét előbb a színháztörténet felől kell megközelítenünk, annál is inkább, mert a korábbi szakirodalom csakis a színházi előadásra vonatkozott. Eszerint, Kolozsvárt, 1811. április 4-én bemutatták a *Lear királyt*. Az előadás helyszíne a lóistállóból alakított színház, a szereplők többnyire az 1810-es színészgárdából kerültek ki. A társulat akkori igazgatója Wandza Mihály volt, aki Bécsben festészetet tanult, és így övé volt a díszletezés gondja – és a *Lear*-ben övé a főszerep is. A társulat legidősebb tagja gidófalvi Jantsó Pál, ő alakította Glostert. Gonerilt Sáskáné Koronka Borbára, Regant Kiricsics Jozefa, Kordeliát Simeny Borbára alakította. Edgar szerepében Pergő Celesztin, Edmundot Diószegi Sámuel játszotta. Kent Mohai Sándor, Oswald Rátz Sándor, Albany Pergő József, az Öreg pedig Sipos Mihály.<sup>5</sup> Az 1811-es igen válságos éve volt a kolozsvári színjátszásnak, a következő évtől a társulat igen gyakori és hosszas vendégszereplésekkel próbálta magát fenntartani. Mégis, az 1812-es év roppant termékeny: csak Shakespeare-től hét darab volt műsoron (*Hamlet*, *Romeó és Júlia*, *Othello* és *Lear király* után a *Makrancos hölgy* – II. Gaszner avagy a magzabolázott feleség címen –, *Macbeth* és *Coriolanus*). Január 28-án Kolozsvárt játszották a *Lear Királyt*, nyáron Baróton, szeptemberben Debrecenben léptek fel az „érzékenyítő játékkal”. Aztán újabb kolozsvári *Lear*-előadásra csak 1821 decemberében került sor, Udvarhelyi Miklóssal a főszerepben, a Magyar Játékszíni Koszorú méltatása szerint hatalmas sikerrel.

Az előadásokról fennmaradt adatok között több ízben szerepel, a darab fordítójaként, Sófálvi József neve. Az 1812-ben Debrecenben összeállított *Magyar Játékszíni Zsebkönyv Azon Szerző és Fordító Uraknak nevei* közt felsorolja Tit. Sófálvi József Urat mint a *Lear* fordítóját.<sup>6</sup> A fordítást említi Könyves Máté színházi szöveggönyveket tartalmazó 1834-es, majd 1836-ban újra kiadott lajstroma, a Játékszíni Koszorú is: „Leir király, heroszi szomorújáték öt felvonásban Shakespeare és Schiller után ... Sófálvi József”<sup>7</sup> Két rejtélyt találunk – két ellentmondást kell idáig feloldanunk. Ki lehet ez a Sófálvi József, és miért Schiller után? Sófálvi József ugyanis csak 1794-ig élt, és Schiller sohasem volt a *Lear király* (természetesen német nyelvű) fordítója.

Lássuk az első rejtélyt. Nem elég, hogy csak 1794-ig élt, de az egyébként műfordításairól is ismert Sófálvi József nevéhez egyetlen kutató, egyetlen tanulmány sem társítja a *Lear királyt*. Radnai Rezső az *Aesztetikai törekvések Magyarországon 1772–1817* című munkájában Sófálvi életéről mindössze annyit tud, hogy „az erdélyi református consistorium papja volt, a leydeni és göttingai egyetemeken végezte tanulmányait, utóbb theológiát előadó tanára lett a kolozsvári collegiumnak és három munkát ültetett át magyarrá, szintén leydeni tartózkodása idején.”<sup>8</sup> Török István, a

<sup>4</sup> Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár (MM2315-ös leltári számon található a kézirat)

<sup>5</sup> Bayer 1909. II, 273.

<sup>6</sup> Székely 1999, 6.

<sup>7</sup> Ezeket az adatokat is Bayer József közli (1909, II, 274-275: „Ez a Sófálvi József a kolozsvári kollégiumi tanár és aestetici író volna? ... Nem teljes hitelű adat.”)

<sup>8</sup> Radnai 1889, 29.

kolozsvári kollégium történeti feldolgozója<sup>9</sup> és dr. Gál Kelemen<sup>10</sup> már alaposabban ismeri Sófalvi életét és pályáját.

Sófalvi József 1745. november 18-án Máramarosszigetben született protestáns köznemesi családban. Családja Etédről (Udvarhely megye) származott, „mind külső, mind belső előmenetekben hasznos fiakat adott a hazának”.<sup>11</sup> Édesapja a szigeti református eklézsiának 32 évig papja, „szelíd és buzgó lelki tanítója” volt. Édesanyja Gidófalvi Jancsó Mária: közvetlen rokonságban állt gidófalvi Jantsó Pállal, aki színész lett Kolozsvárt. Az ifjú Sófalvi „nagyon siető nemes elméjű” volt. A kolozsvári református főiskolán tanult teológiát 1764-től. 1771-ben „a mások felett bölcsekedni tudó németek földére” ment, Göttingába, majd 1773-ban a leydeni egyetemre. Leydenben lefordította Johann Georg Sulzer berlini professzor három esztétikai, természetbölcséleti és erkölcsfilozófiai tárgyú könyvét. Hozzákezdett egy a természeti vallásokról szóló könyv fordításához is, de nincs rá adat, hogy e könyv elkészült s megjelent volna. Ugyanakkor még Leydenben kiadta Bod Péternek az erdélyi unitárius egyházzal szóló munkáját. 1776-ban hazament, Nagyszebenben paposkodott, majd 1779-ben Kendi-Lónára hívták papnak. 1783-ban Szathmári Papp Mihály teológia professzor, aki betegeskedett és többek ajánlatára választotta ki Sófalvit, maga mellé hívta a kolozsvári teológiára kisegítő és helyettes tanárnak. Minthogy a kollégium anyagiaknak szűkében volt, az új tanár megkapta Szathmári professzor fizetésének kétharmadát és évenként 60mft lakásköltséget. Eleinte ez a meghívás és ajánlat kedvezőnek bizonyult; de a következő évben Sófalvi megnősült, és jövedelme hamarosan nem volt elég gyarapodó családjá fenntartására. Öt gyermeke született. Első fia, József kisgyermekként meghalt. Három lánya mellé született még egy fiú, akit ugyancsak Józsefnek kereszteltek, s aki később mérnökként közéleti személyiség lett Erdélyben. A teológus Sófalvi József kolozsvári életében egyre halmozódó anyagi gondokkal küszködött. Több ízben folyamodott a kollégiumi előljáróságokhoz, hogy fizetésnövelést kérjen, és katonáknak írott imádságos könyve kiadását is sürgette – nem sok sikerrel. 1794. szeptember 11-én éjjel negyvenkilenc éves korában meghalt. Özvegye kiskorú gyermekeivel vagyon nélkül maradt. A kollégium az elhunyt adósságai fejében lefoglalta könyveit. A kiválogatott könyvek ma is megvannak a kollégium könyvtárában.

Sófalvinak előkerültek még beszédei, gyászversei, és a kolozsvári református egyházi levéltár őrzi néhány levelét is. Sulzertől fordított három megjelent művét a szakirodalom számon tartja:<sup>12</sup> *A természet munkáiból vétetett erkölcsi elmélkedések, németből fordítva, Kolozsvár 1776, Oeconomia vitae humanae, Az az emberi életet igazgató Bölts Regulák, Mellyek Egy régi Brámina vagy Indiai Filosofus által irattak, és ez előtt nem sokkal ugyan azon eredeti nyelven lévő kéz írásból elsőben Chinai azután Anglus, Német, Frantzia és más Nyelvekre, most pedig ujjabban ez utolsóból magyarra fordítottak Sófalvi Jó'sef által, Kolozsvár 1777, és A természet szépségéről való beszélgetések, a kötetben nincs jelölve, hogy fordítás vagy eredeti munka-e, de a mű*

<sup>9</sup> Török 1905

<sup>10</sup> Dr. GÁL Kelemen, *Sófalvi József* = Erdélyi Múzeum, szerk. Szádeczky Lajos, XIII. kötet, Kolozsvár, 1896, 469-474.

<sup>11</sup> Az életrajzi adatokra vonatkozó idézetek mind dr. Gál Kelemenétől valók, a fent említett műben: *Sófalvi József* in Erdélyi Múzeum XIII. kötet, Kolozsvár, szerk. Szádeczky Lajos, 470.

<sup>12</sup> Tarnai 1958

szintén Sulzertől származik, németből fordította és ajánlja Sófálvi 1775-ben, a kiadás kelte Kolozsvár, 1778. Sulzer a szépet elsősorban erkölcsi kategóriának<sup>13</sup> tekintette. Műveivel a világi erkölcsstan jelenik meg a tizennyolcadik századvégi magyar művelődésben. A *Böls Regulák*at öt korai magyar fordításban olvashatjuk, és Tarnai Andor szerint ezek közül Sófálvi fordítása kiemelkedik pontossága és stílusa révén. Izgalmas adatot közöl Kosáry Domokos Sófálvival kapcsolatban: „göttingai évei után elsőnek hívta fel a figyelmet Magyarországon Addison, Steele és Pope morális hetilapjainak fontosságára, és – Young és Pope fordítója lett.”<sup>14</sup> Akkor tehát mégis tudott volna angolul? Többet Kosáry sem mond ez ügyben. További nyomozás tárgya, hogy Sófálvi közvetlen forrásból ismerte-e, fordította-e az angol irodalmat. (A *Lear király*t nem.)

Mit mondhatunk a *Lear király* fordításáról? Milyen összefüggés állhatott fenn Sófálvi és a kolozsvári színjátszás hőskora között? Induljunk ki abból, hogy – mint említettük –, Sófálvit édesanyja révén rokoni szálak fűzték a kolozsvári társulathoz, pontosabban Jantsó Pálhoz. Egyben feltételezzük, hogy ha Sófálvi már németországi tanulmányai idején lefordította a Shakespeare tragédiát, akkor, mint a három elkészült Sulzer-fordítás esetében, talán ennek kiadatására is gondja volt. De találkozott-e vajon a *Lear*rel valamelyik német színházban? Nem tudjuk. És Nagyszebenben? Valószínű, de nem bizonyított. Tény, hogy Schröder és Seipp szövegkönyvei alapján német *Lear*-előadások voltak Erdélyben is ez idő tájt, és – erre még visszatérünk – 1788-tól Kolozsvárt is. A kolozsvári magyar társulat 1793-ban negyven-ötven darabbal rendelkezett, és Gróf Bethlen Elek további nyolcvan darabot hozott Boér Sándorral a repertoár bővítése céljából. A fennmaradt adatok szerint öt állandó fordító dolgozott a művek átültetésén, de az akkori darabhiányon ez nem sokat segített. Hiányzik a magyarított áltörténeti szomorújáték.<sup>15</sup> Mint már említettük, 1793 novemberétől 1794 márciusáig három Shakespeare-bemutatóra (*Hamlet*, *Romeó és Júlia*, *Othello*, *velencei szerecsen*) került sor Kolozsvárt.<sup>16</sup> A társulat kilenc-tizenkét állandó fővel rendelkezett, a csekély létszám miatt gyakran kellett szövegösszevonást végezniük, illetve külső személyt alkalmazniuk valamilyen szerepre (így játszott egy időben a társulatban a diák Bolyai Farkas is).

Sófálvi 1790-es évekbeli leveleiből tudjuk, hogy a családfenntartó tanár súlyos anyagi gondokkal küszködött, többször folyamodott a kollégium vezetőségéhez és nemes patrónusokhoz, hogy növeljék a jussát vagy hogy eladják, kifizessék írásait.<sup>17</sup> Adatunk nincs, de minden erőlködés nélkül elképzelhetjük, hogy Sófálvi színész rokona által megrendelést kapott, vagy ő maga ajánlkozott, hogy részt vesz a sürgős darabfordításban. Kapott tehát egy német *Lear király*-szövegkönyvet, és azt lefordította. A színház azonnal átvette, talán ki is fizette a munkát. Sófálvinak nem kellett levelet meneszteni a fizetségért, és nem is őrizte otthon a kéziratát, hogy az majd halála után a

<sup>13</sup> „Ahol az esztétikai gondolkodásban Sulzer erkölcsi célok hangoztatásával ért el hatást, ott Wickelmann és Lessing egy ideig nem hathattak” Dr. GÁL Kelemen, *Sófálvi József* = Erdélyi Múzeum XIII. kötet, Kolozsvár, szerk. Szádeczky Lajos, 1896, 474.

<sup>14</sup> Kosáry 1983, 521.

<sup>15</sup> *Magyar színháztörténet* 75-97.

<sup>16</sup> Enyedí 1972, 120-124.

<sup>17</sup> Lásd a Függelékben.

kollégium állományába jusson – hiszen a színháznak, a megrendelőnek minden új darabra szüksége volt. Eddig minden rendben is volna, de ha elkészül a fordítás, akkor miért nincs *Lear*-bemutató 1794-ben? Két ténnyel válaszolhatjuk meg e kérdést: egyrészt a társulat színészgárdája igen csekély, a *Lear* pedig igen sok (tizenkilenc-húsz) szereplőt mozgat; másrészt 1794 tavaszától már alig tart bemutatót a válságba jutott társulat, s előadó „szála” és patrónus hiányában több éves vándoréletbe kezd. Feltételezhetjük tehát, hogy Sófalvi kéziratát a társulat magával vitte, esetleg volt is valaki, aki elolvasta és új másolatot készített belőle a színház saját bibliotékáját gyarapítandó.

Igen, a megtalált kézirat fedőlapján van is egy elhalványult iktatási szám: a 17-es. És a kartonfedelű címlapon két darab címe szerepel: *Tündér Kastély Magyarországban* és *Lear* (nem *Lear király*). A kötet csak ez utóbbit tartalmazza. A másik darabot talán mégsem másolta oda folytatólagosan a másoló, vagy ami valószínűbb, utólag szedték szét a füzetet két önálló részre, amikor egyik vagy másik szöveggönyvet sűgőpéldányként kellett használni. Tény, hogy a *Tündér Kastély*, Hirschfeld Johann Baptist Joseph „operájának”, Láng Ádám János fordításának ősbemutatója Kolozsvárt nem 1811-hez, hanem csak az 1813-14-es évadhoz köthető. Előbb tehát a *Lear király* szövegére volt szükség. Tudjuk még azt is, hogy Láng 1792-től kapcsolatban állt Kótsi Patkó Jánossal s általa a kolozsvári társulattal, s néhány évvel később Kolozsvárra is költözött. A *Tündérkastély* fordítását Pesten csak 1833-ban mutatták be. Mindez természetesen témánk szempontjából nem sok jelentőséggel bír – sajnos a másolás körülményeinek feltárásához nem jutunk általuk sem közelebb.

Nézzük tehát a *Lear* kéziratot. A belső címlapon a cím: *Leár*, alatta a műfajmegjelölés: „Hérosi Szomorú Játék 5 Fel-vonásban, aztán két különös adat: Schakespeare és Schiller után fordította S. J. Kolo'sváron 1811 Februariusban, és a lapon felül: Udvarhelyi Miklósé.”

Hogy Shakespeare nevét németesen *sch*-val írták, nem különösebb csoda, hiszen a német nyelv s német közvetítő nyelvből történő fordítás általános szokás akkoriban. De miért Schiller után? Schiller nem fordította a *Lear királyt*. A német szöveggönyv, amelyből a magyar változat készült, talán nem jelölte a fordítót? Vagy esetleg a magyar közönség előtt ismertebb a Schiller neve, és ezzel az új darab népszerűségét akarja növelni az ilyen félrevezető címzés? Tény, hogy Kolozsvár közönsége 1796-ban látta először az *Ármány és szerelem* előadását, *Fortély és szeretet* címen, s attól kezdve a darab szinte állandóan műsoron volt, s más Schiller-művek is követték. Talán Schiller csak valami más név elírása lenne? Erre a kérdésre hamarosan visszatérünk. Az igazi probléma az 1811-es évszám: mivel Sófalvi József (és ennek megfelel az *S.J.*) akkor már tizenhét éve halott. 1811 a tragédia ősbemutatójának az éve valóban, de a belső címlap, illetve maga az egész kézirat semmiképpen nem lehet Sófalvi József eredeti kézírata. Ha a dráma végére lapozunk, a szöveg lezárásaként újabb dátumot találunk: „Vége a' Szomorú Játéknak 8ik Martz. 1811.” Milyen pontosan adatozza munkája kezdetének és végének idejét a szöveg (le-)írója(!) és ugyanakkor szerényen neve kezdőbetűi mögé rejtőzik (kicsoda, a fordító, vagy a fordító kilétét nem annyira tudó másoló?)! Vajon nem két egymásnak ellentmondó magatartás húzódik meg e két adat mögött?

Találgatásaimban perdöntő az volt, hogy Sófalvi saját kézzel írott leveleit, illetve könyvtári bejegyzéseit összehasonlítottam a *Lear*-kézirat betűivel, írásmódjával. Ezt megelőzően megvizsgáltam a *Lear*-kézirat szóhasználatának, toldalékolásának és

helyesírásának sajátosságait, és egybevettem azokat Sófálvi három nyomtatásban is megjelent Sulzer-fordításának nyelvi-ortográfiai és stílusjegyeivel: sok teljesen azonos szófordulatot, és igen sok hasonló, mai fogalmaink szerint ún. „helyesírás elleni vétést” gyűjtöttem össze a szövegek vizsgálatában.<sup>18</sup> A grafológiai összehasonlítás eredménye aztán azt bizonyította, hogy az 1811-es keltezésű szöveg leírója-másolója nem volt azonos a fordító Sófálvi Józseffel. Két különböző kézírást találtam. Sófálvi leveleiben lendületes, gyakorlott, enyhén jobbra dőlő, kimunkált írással találkozunk. Az 1811-es szövegkönyv írásképe jellegzetesen olvashatóságra törekvő, iskolás, a betűk egyenesek, sem jobbra, sem balra nem dőlnek. Jellegzetessége a dráma sűgőpéldányának, hogy a hosszú *ő*, illetve *ű* magánhangzókat a két pont fölött középen egy ékezet jelöli; ez a jelölési mód Sófálvi személyes leveleiben sehol nem található!

Tehát feltételezhetjük, hogy Sófálvi József 1794 szeptembere előtt elkészült fordításának kéziratát a színház 1811-ben, Wandza Mihály vezetésével, a *Lear király* bemutatójára készülve, lemásoltatta. A másoló egyből két darab másolását tervezte – ezt bizonyítja a külső címlap. Ami pedig a *Lear* szövegkönyvet illeti, abban a másolás kezdete és befejezte van feltüntetve, nem a tulajdonképpeni fordítás időtartama! Egy igen fontos kérdéscsoport marad, hogy tudniillik: miért nem írja ki a másoló a fordító teljes nevét, s ha azt nem ismeri, akkor mit jelöl az *SJ* monogram – e talány megfejtését máskorra halasztjuk.<sup>19</sup>

Hogy maga a fordítás korábban keletkezett, mint 1811, azt a kézirat végén álló, külön oldalra írt bejegyzés is igazolja.<sup>20</sup> A NB kezdetű szöveg véleményem szerint a fordítótól származik, aki, mint magyarázza, tudatosan eltért kissé az eredetitől, amikor egy-két helyen néhány mellékszereplő szövegét összevonta. A fordító e bejegyzésben a színjátszó társaság korabeli körülményeire, a csekély létszámú színészgárdára hivatkozva menti magát a szerepösszevonás miatt, és azt is megjegyzi, hogy kellő létszám esetén a szövegösszevonásra már nem lesz szükség. Lényeges adat, hogy míg a kolozsvári társulat létszáma 1794-ben kilenc-tizenkét állandó fő volt, 1810-ben már huszonnégy-huszonhat főre nőtt a gárda: a *Lear király*hoz pedig összesen tizenkilenc-husz szereplő szükséges! A fordítónak tehát 1811-ben már nem volna oka

<sup>18</sup> Mindkét vizsgálat eredményeit lásd a Függelékben.

<sup>19</sup> A legfrissebb „hír” e téren Székely Györgytől származik, aki azt feltételezi, hogy az *SJ* Sáska János személyét rejti, aki Sófálvi fordítását lemásolta és a bemutatóra készülve a meglévő szövegbe a „rendezői” módosításokat beiktatta. A fordító és a feltételezett másoló nevének azonos kezdőbetűi valamiféle magyarázattal szolgálnak arra, hogy miért csak egy név – monogram – áll a címlapon. (Székely György szíves közlése.) Székely György feltételezése holtpontról lendítheti tovább a nyomozást.

<sup>20</sup> Az utolsó oldalra írt teljes szöveg: „A 40. lapon a Lord Kent beszédébe a margóra írt ezen szavak: Lord Glosterhez, ott van a Korvallis herceg s az agész dolognak mivoltát megtudhatod; Ez az eredeti darabba nincs meg hanem a fordító a kolozsvári Nemzeti Játzó Társaság személyekben való mostani szükségét látván a Ritter Rolléjába elegyítette a Lord Gloster szolgálja rolléját is hogy annál jobban eljátszódhassék és az 50. lapon is a veres krétával való kihúzás. s egy különös levélre írott rollé is mind ezen okból esett, de mellyeket, ha mikor alkalmas személyek lesznek reá, kihagyván a maga valóságába el lehet játszódni.

Azt tartom, hogy a fordítónak ezen szabadságát nem tulajdoníthatja senki hibául, aki tudja az ide való játszó színnek mostani körülményeit amely még csak most kezd lábra állani.”

szerepösszevonást eszközölni, s a darabvégi megjegyzést tenni. A színházi másoló ugyanakkor mindent szolgai hűséggel, pontosan lemásolt.

Jogos kérdés az is, hogy mit keres a címlapon Udvarhelyi (jellegzetesen akkori írásmóddal -lly) Miklós neve. A betűk formájából megállapítható, hogy a bejegyzés más kéztől származik, s nem a drámaszöveg másolója írta oda. Udvarhelyi Miklós 1790-ben született, 1811-ben pedig a debreceni színháznál volt sűgő. A következő évben már színésztagja a debreceni társulatnak, és ott volt a társulatban szeptember 24-én is, amikor a kolozsváriak a *Learrel* vendégszerepeltek Debrecenben. Különös, de a fennmaradt adatok tükrében úgy tűnik, hogy a *Leart* a kolozsváriak Debrecen után 1820 áprilisáig nem játszották többé. 1819 márciusában a székesfehérvári színészek mutatták be a tragédiát, az elveszettnek tudott Komlóssy Ferenc-féle fordításban. Udvarhelyi négy nappal e bemutató után fellépett Fehérvárt. 1821 decemberében aztán már a kolozsvári társulat tagjaként Gloster (a színlapon Lord Rószter, és még mindig Schakespear!) szerepét játszotta. 1830-ig maradt Kolozsvárt, a színház egyik társigazgatójaként. A társulat 1830-ban ismét felbomlott, és a *Lear*-kézirat feltételezhetően ekkor tűnt el Kolozsvárról. Minden bizonnyal Udvarhelyi Miklós vitte magával azt, a példányra ekkor vagy már korábban írhatták rá, hogy Udvarhelyi Miklósé.<sup>21</sup> Így kerülhetett Sófálvi fordítása Budapestre, a Nemzeti Színház könyvtárába, hogy majd 1950-ben a Széchényi Könyvtár Rexa Dezsőtől megvegye 135 forintért. Az akkor hatalmas pénz, a könyvtári vásárlások jegyzékében ekkora összeg szinte alig fordul elő. És azóta a Széchényi Könyvtárban van – „unicum”-ként vonult be a könyvtárállományba, de nem sokan bújják foszladozó lapjait...

Hogyan is néz ki maga a kézirat? A négy ív hetvenhat számozott oldalból áll, a lapok enyhén sárgára színeződtek, eléggé vastagok lévén viszonylag jó állapotban maradtak. A kézírás iskolásan fegyelmezett, kiegyensúlyozott és jól olvashatóságra törekvő – természetesen az akkori írásstílus egyfajta személyes változata, s időbe telne, míg hozzászokna a mai olvasó szeme. Mint korábban tisztáztam, ez a kézírás nem a Sófálvié. A javítások, betoldások és húzások szövevénye eléggé színessé teszi az oldalakat. Vannak vörös krétával, szépiával és közönséges ceruzával ejtett jelölések: ezeket az előadásra készülő színész-rendező, illetve a sűgő tette. Egy-két szavas vízszintes kihúzások rendszerint a másoló saját figyelmetlenségéből eredő vétéseit jelzik; a pótlások ilyenkor, ugyanazzal a tintával és kézírással, a kihúzott rész fölé kerülnek. Néhol véletlenül megismételt valamit vagy kihagyott, egy sorral előbbre vagy hátrább ugrott a szeme, vagy a lemásolt szövegrész visszaolvasásakor egy-egy szót, egy-egy szerkezetet nem tartott elég érthetőnek, és ilyenkor kihúzta az eredetit, majd felülírta a maga változatát. Található néhány olyan felülírás is, amelyet valószínűleg nem a másoló írt – más színű a tinta, kissé különbözik a betűk dőlésszöge is. Teljes sorokat függőlegesen vagy ferdén átszelő vonalak a rendezői húzások. Ezeket néha utólagosan korrigálni, feloldani óhajtották. Ilyenkor a sűgő a lapszálon figyelemfelkeltés céljából egy-egy keresztet vagy kettős plusz jelet tett a mégis maradó szövegrész elejére és végére. Elképzelhető, hogy a másoló, rendezői és sűgői bejegyzések nem ugyanazon előadásra készülve kerültek a szövegek könyvbe, hanem esetleg különböző időpontokból valók. Az egyetlen sűgőpéldány több éven át, több előadás szövegek könyvéül szolgált. Mindenesre a kézirat színesen javítgatott-módosítgatott állapota a színházi szövegek

<sup>21</sup> Székely 1999, 9-20.

általános sorsát és a színházi alkotófolyamat közösségi jellegét tükrözi. A fordítás másolója pedig „színházi” ember, aki az előadásra készülő társulat tagja, vagy valamilyen hozzátartozója lehetett, vagy esetleg diák, aki szövegkönyvmásolóként részt vett a színházi társulat életében.

Térjünk vissza a címlapon olvasható utalásra, miszerint a *Leart* Shakespeare-ből és Schiller után fordították. Feltételezzük, hogy Schiller neve tulajdonképpen azt volt hivatott jelölni, hogy a fordítás németből készült, s nem az eredeti angol tragédia alapján. Schiller neve már ismerősen csengett a kolozsvári közönség előtt. A *Lear* német szövegkönyvén pedig, amit a társulat megkaparintott magának, elképzelhető, hogy nem volt feltüntetve a fordító neve. Ha megnézzük, az 1793-94-es években két Shakespeare-bemutató esetében ismeretes, hogy a fordító milyen közvetítő fordítást használt: Kazinczy *Hamlet*-je Schröder, *Macbeth*-je Bürger után, Kún Szabó Sándor *Romeó és Júliája* Weisse alapján készült. A *Lear*, az *Othello*, a *Makrancos hölgy* (Második Gaszner vagy A megzabolázott feleselő, fordította Lehner György) esetében sem ekkor, sem később, az 1800-as évek elején nincs feltüntetve a német szövegkönyvek szerzője.

Ki lehetett tehát a Sófalvi által használt német *König Lear* fordítója, ha nem Schiller? Német színpadokon a darabot 1774-től játszották: Pozsonyban Christoph Ludwig Seipp fordításában, 1778-ban Hamburgban, majd Bécsben Friedrich Ludwig Schröder fordításában került színre a tragédia. Schröder változatát Pesten és Budán is hamarosan bemutatták. Erdélybe talán a Seipp-féle változat jutott el korábban, mivel Seipp 1789-től 1792-ig a nagyszebeni színház igazgatója volt. Seipp sajnos sohasem adatta ki a maga fordítását.<sup>22</sup> Schröder a francia klasszicizmus divatjának lanyhulásakor egymás után állította színre Shakespeare műveit. Átdolgozásai könyv alakban is megjelentek, és a birodalom minden nagyobb városában elterjedtek.<sup>23</sup> Schröder *Lear*-je 1778-ban jelent meg Hamburgban; a kiadás érdekessége, hogy sehol nem tüntette fel a fordító nevét!

Feltételezzük, hogy ha a szebeni színház szövegkönyve került Sófalvi kezébe, akkor azon a példányon valamelyest rajta volna Seipp, a fordító és színházigazgató neve – s akkor a magyar fordítás megnevezhetné a német szerzőt. Sófalvi valóban élt Nagyszebenben. De akár Göttingában is találkozhatott volna Eschenburg *Lear*-fordításával.<sup>24</sup> Nem, Sófalvi sem Göttingában, sem Szebenben nem foglalkozott a *Lear*-rel, sokkal valószínűbb, hogy a kolozsvári színház felkérésére vette kézbe – azt a német szöveget, amelyet a színház birtokolt. Schröder saját színművei és más átdolgozásai is műsoron voltak Kolozsvárt. Ezért több valószínűséggel állíthatjuk, hogy az ő könyve jutott a társulathoz, de minthogy a kiadáson hiányzott a fordító neve, Sófalvi vagy a színház (Schiller nevének odaillesztésével) maga orvosolta ezt a hiányosságot.

Sem Seipp szövegkönyve, sem Eschenburg fordítása nem áll rendelkezésünkre, de sikerült hozzájutnunk Schröder fordításához. A kolozsvári magyar *Lear* és Schröder átdolgozása között igen sok összefüggés, és néhány igen érdekes eltérés figyelhető meg.

<sup>22</sup> Székely 1999, 12.

<sup>23</sup> Schröder átdolgozásainak főbb állomásai: Prága, Pozsony, Bécs, Sopron, Pest, Buda, Temesvár, Nagyszeben, Brassó. Ld. JUHÓ Ferenc, *Schröder Frigyes Lajos mint Shakespeare átdolgozó és színjátékíró hazánkban*, 1931, 5.

<sup>24</sup> Eschenburg Shakespeare-fordításai 1775-82 között tizenkét kötetben jelentek meg, de csak budai és pesti előadásai voltak e műveknek, Erdélybe nem jutottak el.

Lássuk a legszembetűnőbb hasonlóságokat. Mindkét átdolgozás prózában készült, kivéve a Bolond néhány versbetétét. Tudjuk, hogy Schröder Wieland 1765-os prózafordítását követte.<sup>25</sup> A magyar fordítás híven követi a Schröder-átdolgozás felvonás- és jelenetsorrendjét, és ez azért lényeges, mert mindaddig, amíg a szöveghűség kérdése nem válik komollyá a tizenkilencedik század második felétől kezdődően, minden átdolgozó-fordító szabadon járt el e kérdésben. Az öt felvonás jelenéseinek száma mindenhol megegyezik a német és a magyar változatban, kivéve a legutolsó jelenést, amelyet a magyar kézirat Schrödertől eltérően kettéoszt, és ezáltal a darabnak más befejezést módol ki.

Nézzük tehát az eltéréseket. Műfajilag a hamburgi kiadás szomorújátékot hirdet, a kolozsvári kézirat címezésén az áll: héroszi szomorújáték. Kordelia a kolozsvári változatban talán minden *Lear*-átdolgozástól eltérően nem a Francia / Frank király felesége lesz, hanem a „Skotziai Királlyé”. Vajon magyarázhatjuk-e ezt a sajátos változatot azzal, hogy az erdélyi protestantizmusnak szorosabb kapcsolódásai voltak Skócia felé? S hogy a volt nagyenyedi diák, a lelkész és teológus több rokonszenvvel tudta felruházni a skót támogatókat a franciáknál? E módosításnak megfelelően, a két ország határát is jelképező Dover sziklái helyett a kolozsvári kéziratban Carlisle – „Karlille” szerepel (angol település a skót határ közelében).

Az eltérések ismertetésével egyben a magyar fordító eredetiségét és tudatosságát is célozom bizonyítani. Az ötödik felvonás elején Sófálvinnál találunk egy némajáték-jelenetet, melyet sehol, egyetlen *Lear*-átdolgozásban sem találhatni.<sup>26</sup> Könnyen elképzelhető, hogy a fordító látta a *Hamlet* kolozsvári bemutatóját, és az ottani némajáték ihlette meg. Mindenesetre a kolozsvári *Lear* ötödik felvonásának utolsó jelenete határozottan eltér Schrödertől, eltér az eredeti Shakespeare-től és eltér Nahum Tate happy endes átdolgozásától is.<sup>27</sup> Az eredetiben Cordelia kivégzése nyomán Lear is meghal, Tate-nél mindketten életben maradnak, Lear Edgarhoz adja leányát, ő maga Kenttel visszavonul az ország ügyeitől. Schröder változatában Lear megvédi leányát a börtönben rájuk támadó katonáktól, de Cordelia elájul; apja halottnak véli, s bánatában meghasad a szíve. A felocsúdó királylányt Albany, Edgar és Kent fogadja. A kolozsvári változatban Lear megvédi leányát, előbb halottnak hiszi, de aztán boldogan térnek magukhoz mindketten. Albany javasolja, hogy vegye vissza Lear a hatalmat, Kordelia pedig térjen vissza skót férjéhez. Lear azonban Albannak engedi át a trónt, ő maga pedig leányával kíván menni, csendességben óhajtja várni majdani halálát.

Sófálvi nemcsak fordít, de átdolgoz is. Tudatosságát bizonyítja néhány olyan színpadi utasítás, amelyet Schrödernél nem találhatunk, és a már említett darabvégi nota bene – megjegyzés is.

Végül, még egy apróság. A minta, a német *Lear király*, melyet Sófálvi átdolgoz, nem jelöli szerzője nevét. Vajon nem ennek mintájára rejtőzik a kolozsvári fordító is nevének kezdőbetűi mögé? Hiszen a szerénység, a nemesebb cél, az ügyszeretet

<sup>25</sup> Wieland a Warburton-féle angol kiadást használta forrásul. Warburton Pope kiadását újította fel 1747-ben. Pope az első, aki az angol *Lear király*-kiadás történetében a Folio és Quarto összeolvasztásának gyakorlatát elindította.

<sup>26</sup> Székely 1999, 14.

<sup>27</sup> Nahum Tate hetvenöt évvel Shakespeare után, 1680-ban készítette a maga politikai áthallásokkal teli, jól végződő *Lear király*-átdolgozását.

jellemének meghatározói, a róla fennmaradtak ismeretében állíthatjuk. „Akár ki írta, elég az, ha hasznos”<sup>28</sup> – mondja Sófálvi az *Oeconomia vitae humanae* fordításának bevezetőjében.

Beszéljen végre a fordítás magáért. Mint már mondtuk, prózában készült, gyakori színváltásokkal. Külön jelenetet kap egy-egy szereplő monológja, például amikor a száműzött Kent elhatározza, hogy visszatér királyához. Az első jelenet Gloster és Kent beszélgetését tartalmazza, de a három lány szeretetnyilatkozatának „megmértetése” után Kentet is száműzte már Lear haragja. A drámai konfliktus kirobbanásáról ez a párbeszéd tudósít.

Edmund születésének története az udvari események kiértékelésének logikus láncolatához kapcsolódik. A fattyú fogalma Sófálvi fordításában „nemtelen gyermek”. Gloster megvakítása nem zajlik nyílt színen, a „Kornwallisi Herczeg” parancsot ad szolgálinak a bosszú végrehajtására. Regan csak éppen jelen van, de nem cselekvő résztvevője az erőszaknak. A kegyetlenségtől visszahőkölő, az engedelmisség megtagadására készülő szolga viszonya urához tisztelettelibb és alázatosabb, mint az eredeti darabban.

Vajon, eléggé shakespeare-i a dráma levegője? Igen is, meg nem is. Mintha saját korukra és helyükre jellemző méltóságtudatuk volna Sófálvi szereplőinek. A sügőpéldány sajátos hangulatát, zamatát<sup>29</sup> rengeteg apró nyelv- és művelődéstörténetileg értékes mozzanat teremti meg.

Lear monológja a viharban a prózán át is dinamikus és indulatteli, egy szenvedő ember felkorbácsolt lelkiállapotára vall.

Sófálvinál:

„Fújjatok Szelek és vettessétek széllyel pofátokat! Süvöltsetek! Dühösködjete! Felhők, és Orkánok szakadjatok meg, öntsetek vizet magatokból, míg magoss törnyainkat elborítjátok, vitórlka Kakassainkat meg fullasztjátok. Ti bűdöskövel tellyes, és a' gondolathoz hasonló sebsségű villámok per'seljétek le ősz hajaimat! És ti mindeneket meg rázó Menyörgések! Laposittsátok meg a' világ nagy gömbjét! Rontsátok széllyel a' Természet formáját, és egyszerre semmissittsátok meg min azonn eredeti tsirákat, mellyekből a' hálaadatlan ember származik.”

Schrödernél:

„Blasst, ihr Winde, und zersprengt eure Backen! wüthet! blasst! Ihr Wolkenbrüche und Orkane, speit Wasser aus, bis Ihr unsre Thürme überschwmmt und selbst die Wtterhächne ersäuf habt! Ihr schwefelvallen und gleich Gedanken schnellen Blitze, sengt mein weisses Haut! Und Du, allerschütternder Donner, schlag die dicke: Kündigung der Welt flach! Zerbrich die Form der Natur, und vernichte auf einmal alle die ursprünglichen Keime, woraus der undankbare Mensch entspringt!”

<sup>28</sup> Ld. Sófálvi (1777) *Oeconomia vitae humanae, az az emberi életet igazgató Bölts Regulák. Franciából fordította.* M.irod. 0.234., 9.

<sup>29</sup> A kéziratban a tizenegyedik lapon felül és a felső sorok között középen egy ceruzával belerajzolt szakállas öreg férfiarclát látható.

Sófai több rokonértelmű igével dúsítja a szöveget. Néhol nem gondol a jó hangzásra: „Oh! Oh! Ez elszenvetlenné alacsonyítja!” Schrödernél: „Oh! Oh! es ist niederträchtig!”

Izgalmas, hogy milyenek a fordításban a Bolond rigmusai. Sófai csak azokat a versbetéteket fordítja, amelyek Schrödernél is versben találhatók. Ami vers, az a kolozsvári változatban hangsúlyos verselésű, tizennégyes vagy felező tizenkettes sorokkal és páros raggímmel. A Bolond mondókáit nem a groteszk parabolák jellemzik, hanem a közmondásszerű, néhol biblikus bölcsesség. Az eredeti dráma első felvonásának negyedik jelenetében a Bolond egyik „bemelegítő” verse az életvitelre vonatkozó jótanácsokkal így hangzik Sófai-nál – és Schrödernél (náluk 1.11.):

„Bírd sokkal, de ne mutasd. Ne locsogj,  
bár tudj sokat.  
Adósságaid fizess le, s ne rakj osztán  
másokat.  
Járj hintóba, vagy kocsiba; mert  
gyalogolni szegény  
Ne tudj mindent. Jó ha tanúlsz alkalmas  
időben.  
Szomjazól? Másként ne igyál. Ritkán  
menj ki házadból  
Az utzára: mert meg szólnak irigykedő  
haragból.  
Ha így éled életed, jó bethűleted lészén  
Mind férjfiak, mind aszszonyok előtt  
minden Időben.”

„Habe viel, und zeig' es nicht;  
Wiste viel, wenn' s nur Dein Mund nicht  
Spricht;  
Zahle deine Schuld, und borge nimmer;  
Reit und fahr, zu Fuss gehts schlimmer;  
  
Glaub nicht alles, aber lerne viel und früh;  
Hast Du Durst, sonst drinke nil;  
  
Selten must Du auf dem Gassen,  
Stets zu haus Dich finden lassen.  
Thust Du das, wirst Du gedeihn,  
Und Menchen und Machen willkommen  
sein.”

A harmadik felvonás viharjelenetének Bolond-versei közül, Schrödert követve, Sófai is csak egyet fordít; de ugyanakkor el is tér forrásművétől (mindkét átdolgozásban 3.3.):

„Az okos nem épít szalma szálra várát,  
Sem pedig essőből és szélvészéből házat  
Mert tudja hogy nem lesz az sokáig tartó,  
Hideg és nedves ez, – egészségnek ártó.”

„Wer nur ein wenig Verstand behält –  
Wer macht aus wind und regen sich was?  
Der nimmt fürlieb, wie's kömmt und fällt,  
Der Wind macht trocken, der regen macht  
nass.”

Érdekes, ahogyan a fordítók visszaadják a Bolond paradox kihagyásos, asszociatív észjárású szövegeit. Az első felvonás negyedik jelenetében (Sófai-nál és Schrödernél 1.11.) amikor a Bolond Kentet a maga segédjévé-kollegájává fogadja, Shakespeare-nél a szöveg tömör, talányos és frappáns. A kolozsvári kéziratban is pattog a Bolond szájába adott beszéd, s ide-oda siklik a bolond-logika útján. Így beszél Kenthez a Bolond Kolozsvárt:

„Te számár! Neked a' Sapkamba kell járnod. (...) Miért? Mivel temagad olyannak  
adtad, mint a' ki a' kegyelemből kiesett. – Valósággal ha nem tudod arra fordítani a'  
Köpenyeget, a' mellyről a' Szél fu, catharust kapsz. – Mellyre nézve vedd el a'

Sapkámat. Látod, ez az ember két Léányát számkivetésbe küldötte, a' harmadikat pedig akarátja ellen is meg áldotta, ha te melléje állaszsz szükségképpen a' Sapkámat kell viselned. – Hogy vagy Koma? Szeretném ha két Léányom 's két Sapkám lenne."

Schrödernél:

„Ihr Esel! Ihr solltet nur immer meine kappe nehmen. (...) Warum? Weil Du Dich eines Mannes annimmst, der in Unnade gefallen ist. Wahrhaftig, wenn Du nicht lächen kannst, wie der Wind steht, so wirst Du bald den Schnuppen bekommen. Da, nimm meine kappe hin Zieh doch, der Mensch hat zweig von seinen Töchtern verbannt, und der dritten einen Segen wider seinen Willen gegeben; wenn Du ihm anhängst, so musst Du notwendig meine Kappe tragen. Wie gehts, Gewatter? Ich wollt', ich hätte zwey Kappen, und zwey Töchter."

Jól sikerült, egyenletesen és hosszan lefelé zuhanó mondatokkal veri a második felvonás második jelenetében (2.5. Sófálinál és Schrödernél) Kent dühe a hitvány Oswaldot. A legdurvább átkot Sófálvi kihagyja a maga fordításából. A szitkozódás végén pedig nem veszi át a kelta mondakörből származó Camelot-utalást, talán mert az amúgy is indulatokkal túlterhelt mondatba nem akar két kultúrkört, két „idegen” tulajdonnevet zsúfolni. Schröder mindkét szöveghelyet fordítja:

„Dass solch ein Slave einen Degen tragen darf, der keinen ehrlichen Blutstropfen im Leibe hat! Solche gleissnerische Buben trennen oft die heiligen Bande der Verwandschaft, die zu vest geknüpft sind, um ausgelösst zu werden; schmeicheln jeder Leidenschaft, die sich im Gemüth ihrer Kaltsinn. *Dass die Pest Dein epileptisches Angesicht treffe!* Lächelt Ihr zu dem, was ich sage, als wär ich ein Narr? Ich Gänse! hätt' ich Euch auf *Sarum's* Ebene, ich wollt' Euch schnatternd nach *Kamelot* zu Hause treiben."

Sófálinál:

„Hogy egy ilyen Skláv fegyvert hordoz, a' kinek ereibe egy betsületes tiszta tsepp vérszór. Az ilyen hízelkedő Kutyák szakasztják elleg többször az atyafiságnak kioldhatatlan köteleit. Minden indulatoskodásnak hízelegnek; olajat töltenek a' tűzre, 's jeget a' hidegségre. – Még nevedet a' mit mondok, mintha bolond lennék. – Te Ostoba Lúd! találalak volna csak a' *Szárumi* téren, gágogva kergettelek volna haza."

A „jól végződ”, vagy ún. „bécsi végződésű” 1793-as Kazincy-féle *Hamlethez*, és általában Schröder tragédiafordításaihoz hasonlóan, a *Lear* önálló utolsó jelenete is rendet teremt jók és rosszak között. A gonoszok egyértelműen gonoszok, szinte saját jószántukból bűnhődnek. Így aztán logikus és kézenfekvő a jók életben maradása. A derűvel és világosan megoldott tragikumot egyfajta erkölcsi fölénytel bíró „naivitás” váltja fel.

A két gonosz nővér utolsó közös „fellépte” (5.1.) bőbeszédű ugyan, de elevenen érzékelteti az egymásnak feszülő akaratokat. A csipős szóváltást a magyar fordításban rontja a fölösleges mutató, illetve vonatkozó névmás:

„R e g a n  
 A' tsúfolódók gyakran proféták.  
 G o n e r i l l  
*Azok a' szemek, a'mellyekkel gondolod hogy azokat látod  
 kápráznak.*”

Schrödernél ugyanez:  
 „R e g a n  
 Spötter werden oft Propheten.  
 G o n e r i l  
*Das Auge, womit Ihr das zu sehen glaubt, schilt ein wenig.*”

A két fivér leszámolása semmi kétséget nem hagy afelől, hogy ki az elvetemült és ki a hős; Edmund nem vonja vissza az eredeti tragédiában tett, Learre és Cordeliára vonatkozó rendeletét. A jelenet háttére Alban és Goneril tökéletesen elidegenedett házassága, melyre megoldást csak a rossz kiküszöbölése hoz: Goneril halálával Alban energiái felszabadulnak, és ettől fogva cselekvő résztvevője a drámai szálak költői igazságszolgáltatás szerinti elvárásának. Edgar oly alaposan, oly kényelmesen részletezi (5.4.), hogy miként rejtőzött el s miként állott meggyalázott apja mellé, hogy jócskán próbára teszi türelmünket – bár Alban győzi hallgatni őt.

Érdekes, hogy a két idősebb nővér fölötti bíraskodás hallucinatív jelenetére itt azok halála után kerül sor, amikor Lear a tömlőcben Kordeliával marad. Lear kísérteteket lát, de alapjában véve a maga büntudatával is számolnia kell. Ahogyan a birodalom-felosztási nyitó jelenet hiányzik, az azt görbe tükörben felidéző hivatalos tárgyalás, a „mock-trial scene” sincs úgy kidolgozva, mint Shakespeare-nél. Sófálvínál – és Schrödernél is! – Lear már a Bolond és Edgar nélkül hívja életre a múltat, csak Kordelia van jelen, aki ezennel alkalmazkodik apja „bogarához”: ő is megszólal, részt vesz a képzelt tárgyaláson. A jelenetet az ellenük törő merénylet szakítja félbe. A szomorújáték műfajának nem szükségszerűen tragikus a végkifejlete, a fordító tehát igazságot szolgáltat – és Sófálvi a boldog vég megformálásában túltesz Schröderen:<sup>30</sup> „Mitsoda zörgés az oda künn?” – kérdi Kordelia a lelki megrázkódtatásoktól s az örömteli találkozástól elandalodó apját. Ez a mondat (az 5.7. végén) már Sófálvi találmánya. És innen tovább, a nyolcadik „jelenés” a kolozsvári változatban csak átvezet a kilencedikhez, a semmilyen átdolgozást nem követő, sajátos befejezéshez. Valószínűleg az akkori közönség a „happy endes” darab végén élte át a katarzist, mint ahogyan ma talán kissé „beteg” szinte csakis a boldog s a megtisztító megoldás hiányát érezzük (esztétikailag?) hitelesnek.

Lefűjjuk-e óvatosan e szövegről a múlt porát, vagy megpróbálunk behelyezkedni egy elmúlt kor ízlés- és gondolatvilágába? Talán éppen abban rejlik ennek az irodalomtörténetileg jelentős alkotásnak a varázsa: ahogyan egy idealista erkölcsi világkép, az archaikus nyelv bája és a fennkölt dikció fátylai mögött egy más ízlésű világot, egy régen elfelejtett kort sejtet. De minden rejtélyen és sejtésen túl, érdemes tudomásul vennünk, hogy Kazinczy Hamlet-fordítása nem az egyetlen 1830

<sup>30</sup> Schröder befejezését lásd a Függelékben.

előtti magyar Shakespeare-fordítás. Az itt-ott lappangó, elveszett vagy legalábbis annak hitt korai magyar Shakespeare-fordítások egyike, teljes és ép szövegével a birtokunkban van. Nem az a kár, hogy egyetlen későbbi, „hősi” *Lear*-fordító sem ismerte Sófálvi munkáját, hanem az, hogy mi ma még csak ott tartunk, hogy ennyit mondhatunk: a kivételes irodalmi csemege igazán megérdemelné már egy (egyébként csak a kiadásra váró, elkészült kritikai) kiadást.

## FÜGGELÉK

I. Sófálvi keze írásának és a *Lear*-fordítás kéziratának hasonmása. Sófálvi József kézírása:

Sófálvi József levele a kolozsvári teológiai kollégium „fő konzisztóriumához” 1783. június 23-án

Sófálvi József levele a nagyszebeni nyomdászhoz Pataki úrhoz, a küldött katonai imádságos könyvek kifizetése érdekében 1790. szeptember 15-én

A szöveggönyvben talált kézírás:

Részletek a *Lear király*-fordítás 1811-ben másolt szöveggönyvének kéziratából

II. Sófálvi Sulzer-fordításaiban és a *Lear*-kéziratban egyaránt előforduló szavak, szerkezetek:

A természet munkáiból vétetett erkölcsi elmélkedések 1776  
mútasd, szóllok, készit, osztán, tellyes, öszve, vólna, által látod, bizonyoson, melly, tsendesedjünk egy kevésbé, újjabb

Oeconomia vitae humanae 1777  
Férjfi, hizelkedem, maga viselet, lészen, szemeivel látja, füleivel hallja, betsüllli, fíja, mindég, nyomorúlt

Lear 1794 ősze előtt  
mútat, szólnak, épit, osztán, tellyes, öszve, vólna, által engedem, bizonyoson, alázatoson melly, tsendesedjék le Felségd, újjabb,

Férjfi, hizelkedem, maga viselet, lészen, szemeivel látja, füleivel hallja, betsüllli

III. Schröder *Lear király*-fordításának befejezése

Achter Auftritt

Soldaten, von der einen, Edgar, Kent, Albanien und Soldaten, von der andern Seite



Albanien (alle bedecken Lear, damit ihm Kordelia nicht sehen soll)

Vasst Euch, theure Königin, und begeben Euch von hier.

Kordelia

Lasst mich, lasst mich, fort – (sie reist sich los, und erblickt Lear) O mein Vater, mein Vater! – lasst mich seine flichende Seele aufhalten. (sinkt wieder bey Lear nieder)

(alle versammeln sich um Kordelia)

Albanien Theure Swester.

Kent Unglückliche Tochter!

Zugleich

Edgar Königin!

Enden des fünften Aufzuges.

IV. Sófávi József fordítása, illetve az 1811-ben magyarul először előadott *Lear király* befejezése

Hetedik Jelenés

(:Tömlözt:)

Lear, Kordelia, Katonák (:a' kik bé hozzák, de mindjárt elmennek:)

Kord[elia]

Békességes türéssel szenvedjük kedves Atyám! Nem mi vag[y]unk az elsők, a' kik leg jobb szándékunk mellett is a' leg mostohább sorstól üldöztetünk. – Meg alázott Király, csak éretted vagyok én olyan szomorú. Ha ezen sors csak engem egyedül ért volna truttyóltam volna rajta. – Vallyon nem látjuk é meg többször ezen Léányokat, ezen Testvéreket?

Lear

Nem, nem, nem! Örökösön itt fogunk maradni. Ez <egy> tömlözt. Csak magunkra ketten énekelünk itt, mint a' madarak a' Kalitzkába. Ha töllem áldásomat kérnéd letérdepelnék előtted, hogy tölled engedelmet kérjek. – Így élünk mi, éneklünk, könyörgünk, egymásnak régi történeteket beszéllünk, 's a' legtitkosabb dologról olyan világosan szönlünk, mintha mi az Isten/ek/nek titkokjai lennénk. Pfuj! pfuj! ne kinozzátok Regant olyan sokáig, ő jobb Gonerillnél.

Kord[elia]

Hatalmas Istenek! vegyétek kegyelmetekbe!

Lear

Jól van, igen jól van; az ilyen áldozatokra maga az ég hint Tömjént. Állj meg; nézzed. Gonerill! Regan! Nézzed!

Kord[elia]

Nénéim! Nénéim! Ti Nemeteknek motskai.

Lear

Psz! Az Ítélszék eleibe viszem őket. Hozzátok elő a' bizonyságokat. Te vitézi öltözetű ember! Szolj igazán, és igazságot ezen Tigris Aszszonyokról.

Kord[elia]

Kedves Atyám! üljön le, 's nyugodja ki magát.

Lear

Elsőben meg nézem az ő meg ítéltetéseket. – Hozzátok elő Gonerillt. Ugy! Itt az Istenek előtt, ezen nagy Gyülekezet előtt esküszöm hogy ő a' szegény Királyt, az ő öreg Attyát magától eltaszította. Gonerillnek hívnak téged? Lássátok, nem tagadhatja el.

Kord[elia]

Istenek! vegyétek óltalmatokba!

Lear

Itt jö a' másik. – Most bontszoljátok fel Regant. Nézzétek mit kohól <az ő> szívébe. – Vagyon é valahól a' Természetbe valami a' melyly ilyen kemény Szíveket terem? Szorossan vigyázzatok réá. – Hová ment el? Hamiss Bíró! miért engeded hogy elszaladjon?

Kord[elia]

Atyám! kedves Atyám! nem esmérsz már engem!

Lear

Kordelia! Kedves Kordeliám! most bírlak é én téged! A' ki minket elakar választani, az az égből vegyen lángot! 's tüzzel kergessen el egymástól. Szárazd meg szemeidet. Ne engedd hogy lássam, <hogy te sírsz> /könnyeidet/. – Előbb rágja le a' fekély testünkről a' húst, mint minket valami elszakaszthatna.

Kord[elia]

Mitsoda zörgés az oda künn?

Nyoltzadik Jelenés

Kapitány, Katonák, Előbbiek

Kapit[ány]

Menjetek, fogjátok meg, 's fojtsátok meg.

Kord[elia] (:elájulva lerogyik:)

Könyörülő Istenek!

Kapit[ány]

Fogjátok meg.

Lear (:felszökik:)

Kit? kit? mit akartok ti rabszolgák? Gyilkolni az én kegyes Kordéliámat? (:ki ragadja a' Kardot egyiknek a' kezéből, 's meg sebesíti a' Kapitányt:) Jertek ti pokolbéli Kutyák, jertek. (:azomba mások bé jönnek, 's a' megsebesítettet elviszik:)

Utolsó Jelenés

Albaniai H., Edgar, Kent, Katonák (:meztelen Kardal:) Előbbiek

Edgar (:bé rohan:) Álljatok meg semmire kellők, álljatok meg.

Alb[an] Viszsa ti boldogtalanok, vagy halál fejeteken (:a' Kapitány Katonái elmennek)

Kent (:Mihelyt Kordelia meg látja, felemeli, 's felélesztetni igyekezik)

Lear

Hah! meg akartok engem? (:a' kardját elejti, 's kigombolja köntössét) Ide! ide!

Alban

Drága Királyunk, nem esmérsz minket? Mi <a' te> életed megszabadítására, 's tömlőtözd kinyitására jöttünk. – Itt vagyok hogy néked elég tételt adjak kegyetlen

Léányaidtól szenvedett keserűségedért. – Az utálatos Furiák az ég igazságos ítélete bé-  
tellyesítéséért egymást oltották ki a' világból.

Lear

Hallod azt Kordelia? (:azomba hogy ötet elájulva látja) Oh kedves Léányom! Kedves  
Léányom! (:igen nyughatatlanul forgolodik körülötte) Benn? benn? Ugy van! úgy van;  
ez a' tsapás repesztette meg az ő szívét. – Nem jössz már vissza többet az életre? nem?  
nem? <Ordittsatok! Ordittsatok!> Ordittsatok! Ordittsatok! Oh! Ti kőből formált  
emberek, ha <a' ti> nyelvetek, 's szemetek az enyim vólna, úgy használnám azokat,  
hogy az egészsz világ felserkenne. – Oh! Ő örökre elaludt? Átok szálljon réatok  
gyilkosok, – ő meg holt. Tudom én annak a' próbáját, ha vallyon meg holt é, vagy él  
még. Adjatok egy tükröt. Ha lehellete az üveget meg nedvesíti; vagy meg homályosítja,  
bizonyosan él.

Kent

Tsendesedjék le felséged, ő él! Él! Nézze tsak, felnyitja a' szemét.

Kord[elia]

Kedves Atyám!

Lear

Élsz még kedves Kordéliám? Élsz?

Kord[elia]

Igen is drága kedves Atyám még élek.

Lear

Öröm! öröm! ujjongassatok! Ujjra eszemre jöttem.

Alban

Jer tehát ditsősséges Király, vedd újra birtokodba Brittanniának thronussát. Mi a' te  
hűséges Jobbágyaid vagyunk. Kordelia Királyné pedig vonja vissza magát újra  
békességgel Skótziaiba.

Lear

Nem, nem! Én már pályafutásomnak végére érkeztem; 's gyenge a' fejem a' Korona  
gondjai hordozására. Vedd el azt magadnak Albániai hertzeg, légy böls, és szerentsés, 's  
hadj engem nyúgodni. – Magatok is jól látjátok millyen nagy szükségem van a'  
tsendességre. Meg akarok nyúgodni életemnek terhes munkájától az én kedves  
Kordéliámnál hogy az ő gyermeki kebeléből kívánjanak vissza az Istenek magokhoz.

Vége a' Szomorú Játéknak 8ik Marz. 1811.

\*\*\*

*Zsuzsánna Kiss*

### THE FIRST HUNGARIAN KING LEAR: THE PUZZLE OF A PROMPT BOOK FROM KOLOZSVÁR

The essay contains the author's recent research data concerning the first Hungarian  
translation of Shakespeare's *King Lear*. This early drama translation has been considered

lost. Zsuzsánna Kiss's doctoral thesis (1997) reveals that in Széchenyi Library fortunately there is a manuscript copy of the original translation, namely the prompt book of the *King Lear* premiere, which was held in Kolozsvár in April 1811. The translation itself was ready some time earlier, certainly before September 1794, when its translator, the Transylvanian theology professor József Sófalvi died.

Providing enough philological and archival evidence, present essay aims at dissolving the uncertainties which still existed among the 1997 research data, concerning the origins of the first Hungarian *King Lear*. Moreover, the author introduces the reader to the very manuscript, revealing its characteristics and authentic qualities, making a parallel analysis of the translation and its German source, Ludwig Schröder's theatrical adaption of Shakespeare's *King Lear*.

The essay ends where further research is going to start, investigating how the manuscript was copied in the theatre, for the theatre and by the theatre twenty years after József Sófalvi had accomplished the translation.

## SHAKESPEARE *VÍZKERESZTJÉNEK* ELSŐ MAGYAR FORDÍTÁSA

A *Vízkeresztet* sokan, sokféleképpen próbálták magyarra lefordítani. Bayer József könyve<sup>1</sup> 1909-ig követi nyomon a dráma magyarországi történetét. A Magyar Tudományos Akadémia 1837-ben jelölte először fordításra. 1843-ban Fekete Soma németből fordította le a darabot *Viola* címen, mely meg is jelent nyomtatásban, de nincs nyoma, hogy elő is adták volna. 1845-ben, ugyanezzel a címmel jelent meg Lemouton Emília fordítása. A következő évtizedekben többen is vállalkoztak a fordításra (Vörösmarty, Szász Károly), de nem jutottak el a terv megvalósításáig. 1866-ban Zalánfi Kornél benyújtott egy részletet a Kisfaludy Társasághoz, de a két bíráló (Szász Károly és Lévy József) nem biztatta a munka folytatására. Ők ketten bírálták Sponer Andor fordítását is, és bár arra kérték, hogy dolgozza át vagy válasszon másik darabot, Sponer nem tett eleget a felkérésnek. 1870-ben Lévy József maga is benyújtotta fordítását a Kisfaludy Társasághoz *Viola* címen, majd 1871-re elkészült a végső, javított kiadás, amely már a *Vízkereszt* címet viseli. Az első gyűjteményes kiadásban, és sokáig az azt követő összes többiben is Lévy fordítása szerepelt. Aztán az 1940-es évek elején a Franklin Társulat megbízta Halász Gábort, hogy készítse elő Shakespeare *Összes Színműveinek* új kiadását. Radnóti Miklós a vállalkozás részeként hozzákezdett a *Vízkereszt* fordításához, de a munkaszolgálat miatt csak az első két felvonással készült el. Később Rónay György fordította le a darab többi részét, és a közös fordítást 1947-ben mutatta be a budapesti Nemzeti Színház.<sup>2</sup> Létezik egy kéziratos Szabó Lőrinc fordítás is, a legutóbbi változatot pedig Mészöly Dezső készítette el. A mai színházak két fordítást játszanak: a Radnóti-Rónayt, és Mészöly Dezsőét.

Lemouton Emília tehát az első, aki angolból fordította Shakespeare-t.

Lemouton Emília 1827-ben vagy 1830-ban született Pesten, apja francia, anyja osztrák. Nagy hangsúlyt fektettek neveltetésére, ezért a magyaron és szülei anyanyelvén kívül angolul is megtanult. Életéről nem sokat tudunk. Czeke Marianne 1911-ben beható tanulmányt készített Lemouton Emília életéről a *Magyar Shakespeare Tárban*.<sup>3</sup> (1911-ben még élt Lemouton egyik lánya, és Czeke Marianne hozzá fordult felvilágosításért.) Annyit talán érdemes megemlíteni, hogy Lemoutont szülei „túlnevelték”, apja csodagyereket akart belőle nevelni, anyja pedig praktikus ismeretekre oktatta. Viszonylag fiatalon (tizenhárom vagy tizenöt évesen) megismerkedett későbbi férjével, Adorján Boldizsárral. Ő biztatta irodalmi tevékenységre, és Lemouton már 1840-ben fordított angol, illetve francia novellákat különböző divatlapoknak. Nagy élvezettel vetette bele magát az irodalomba, számos saját novellája jelent meg a *Honderűben*, a *Pesti Divatlapban*, az *Életképekben*.

<sup>1</sup> Bayer 1909

<sup>2</sup> RÉZ Pál jegyzetei RADNÓTI Miklós *Összes versei és versfordításaihoz*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1987.

<sup>3</sup> Czeke 1911a

1845-ben határozta el, hogy lefordítja Shakespeare összes drámáját magyarra. 1847-ig nem is közölt semmi mást, aztán megjelent egy saját novellája *A lochlomondi halászeány* címmel (Életképek, 1847/VII). Nem sokkal később falura költözött, hozzámént Adorján Boldizsárhoz, és négy gyereket szült. Sokat betegeskedett, így nem jutott már ideje az irodalomra.

1845-ben tehát megjelent előfizetési felhívása Shakespeare összes színműveire.<sup>4</sup> Honleányi kötelességének érzi lefordítani Shakespeare darabjait, mert már annyi más nyelvre lefordították, csak magyarra nem: „annyi bizonyos, hogy ezen általánosan dicsőített költő szellemét minden művelt nemzet igyekezett irodalmában meghonosítani, – fájdalom! – egyedül a magyar nem, mely e teremő lángész mindaddig csaknem egészen nélkülözte.” Többször is hangsúlyozza „csekély tehetségét” és „csekély hozományát” a „hon és művelődés oltárára”. Ez nem csak szerénységet mutatja; bizonyos értelemben elejét próbálja venni a kritikának: hiszen ha valaki előre leszögezi, hogy amit csinál, csak próbálkozás, kísérlet – „addig legalább míg e hézag nálam avatottabb elme által pótolva nem lesz” –, reménykedhet abban, hogy éppen ezért senki nem fogja bántani, nincs értelme kritizálni, ő előre megmondta... Lemouton Emília úgy döntött, hogy „folyó beszédben”, prózában fordít, ezért kapta később a legtöbb bírálatot. Indoklasként azt mondja, hogy ezzel Shakespeare-t „egész pongyolaságában és fenségében” adja vissza, és így „házánk minden osztályainak” érthetőbb lesz Shakespeare (és gonoszul hozzátehetjük: könnyebb prózában fordítani, mint versben). Mindenesetre az utókor talán mostohábban bánt vele, mint megérdemelte volna, hiszen ő legalább megpróbálta. És azt se felejtjük el, hogy tudatos fordítási koncepcióval kezd hozzá a munkához, ami mindenképpen fontos lépés a magyar műfordítástörténetben (akár egyet értünk a koncepcióval, akár nem).

Valószínűleg kilenc darabot fordított le: *A szélvész* (*The Tempest*), *A két veronai nemes*, *Viola* (mai címén *Vízkereszt*), *A windsori vig nők*, *Szeget szeggel*, *Hasztalan epedés* (*Love's Labour's Lost* – mai címén *Lóvátett lovagok*), *A velencei kalmár*, *Napot mulva dicsérj* (*All's Well that Ends well* – mai címén *Minden jó, ha vége jó*) és *Macbeth*. Ebből csak öt füzet jelent meg nyomtatásban Trattner-Károlynál; az első öt dráma (vagyis a *Szeget szeggel*ig bezárólag). Ha megnézzük a címeket, láthatjuk, hogy néhány darabnak ő adta a ma is használatos címét.

Czeke Marianne részletesen megvizsgálta Lemouton Emília fordításait és bebizonyította, hogy a német és francia fordítások mellett az eredetit is használta, sőt elsősorban abból fordított, a többiből inkább csak ellenőrzött.<sup>5</sup>

A megjelent fordításokról fennmaradt néhány korabeli kritika. Vas Andor az Életképekben írt a két első füzetéről (*A szélvész*, *A két veronai nemes*).<sup>6</sup> Rögtön megjegyzi, hogy Lemouton Emília buzgalmával megszegyeníti a férfiakat. Érdekes módon a kritikusok mind fontosnak tartják, hogy megjegyzést tegyenek Lemouton Emília nemére. Vas Andor fenti megjegyzése után végig negatív kritikát ír, amittől ez az első látásra pozitívnak is értelmezhető megjegyzés rögtön gúnyos jelleget kap. Mindenesetre a fordítás legnagyobb hibájának azt tartja, hogy prózában készült.

<sup>4</sup> Vö.: *Magyar Shakespeare-tükör*

<sup>5</sup> Czeke 1911b

<sup>6</sup> Vas Andor, *Shakespeare Vilmos összes színművei, ford. Lemouton Emília*, Életképek, 1845. máj. 24, 31, jún. 7.

(Elgondolkodhatunk azon, hogy ha valaki kifejtí fordítási koncepcióját, meg is indokolja azt, akkor magát a koncepciót kell-e bírálni vagy inkább azt vizsgálni, hogy megfelel-e a fordítás a koncepciónak. Vas Andor mindenesetre az előbbit teszi.) Shakespeare pongyolaságait szerinte nem kell követni, nagyobbítani még kevésbé, mert ezekre a pongyolaságokra Shakespeare sem lenne büszke. Ráadásul magyarul nem nehéz jambusban írni. Cikkében ezután felsorol néhány hibát, és hozzáfűzi azt is, hogyan kellene helyesen lefordítani. Minden mondatából érződik a hihetetlen lekicsinylés: „bármint óhajtanánk a dicséretes buzgalmú lelkes kisasszony munkálkodása felől csupa jót és szépet mondani”; „Legyen elég ez apró részletekből, melyek mily nagy mértékben zavarják a műélményt, az egésznek átolvasásakor tűnik ki leginkább”. Legfájdalmasabbnak azt tartja – és valljuk be, ezúttal teljes joggal –, hogy Lemouton Emília a dalokat is prózában fordítja, mert így azok is „éldelhetlenül pongyolává váltak”. Az utolsó mondatot érdemes teljes egészében idézni, mert remekül kifejezi a kritikus lekicsinylését; szinte látni lehet, ahogy kinyúl az újságból, és kedvesen megsimogatja Lemouton Emília buksiját: szép, szép, hogy vállalkozott erre a kisasszony, de inkább megvárjuk, amíg egy hozzáértő lefordítja. „Ismertetésünket lehetetlen azon óhajttal nem fejeznünk be, bár nyelvünk jótevő nemzője ajándékozna meg bennünket mielőbb a nagy Shakespeare összes műveinek *tehetséges és kellő előkészületekkel bíró* fordítójával; addig pedig, hiszen fogadjuk az előttünk fekvő fordítást egy lelkes hölgy kezeiből mintegy előkészületül s tán buzdításul is olyanra, mely a remek költő műveihez, ha pongyolaságban nem is, de fenség és szépség tekintetében méltó leend.” Vas Andor nagyon ügyesen szerkesztette meg ezt a mondatot: először leírja, hogy Lemouton Emília tehetségtelen és felkészületlen, de nyelvünk jótevő nemzőjéről beszél, vagyis ezzel szinte azt mondja, hogy ez az egész nem Lemouton felelőssége, nem ő tehet róla, mert rajtunk kívül álló erők intézik a tehetséges fordítók világrajöttét; a végén azért még egyet „üt” a pongyolaságra utaló célzással.

Somfai Károly is bírálta a fordítást a Pesti Divatlapban.<sup>7</sup> Cikkét azzal kezdi, hogy a magyar irodalomban kevés író volt, de az a kevés sokat tett az irodalomért. Somfai tudja, hogy sokan előítélettel veszik kezükbe a fordításokat csak azért, mert egy nő munkái. (Eddig úgy hangzik, mintha Vas Andorral ellentétben neki nem lennének előítéletei, de a cikk végén kiderül, hogy nem így van.) A fordítás két hibáját emeli ki: itt-ott magyartalan a szöveg, vannak benne „philogice” (sic!) helytelen kifejezések; azt javasolja a fordítónak, hogy a második kiadásból ezeket küszöbölje ki. Vagyis ő nem ítéli annyira rossznak a fordítást, hogy ne lehetne kijavítani és még egyszer kiadni. A másik hibának ő is a „kötetlen beszédet” tartja, de ebben is elnézőbb, mert azt írja, hogy kezdetnek nem rossz (azt a hasonlatot hozza, hogy a vak se nézhet gyógyultan rögtön a napba). Ez a fordítás előkészület, Shakespeare megismertetése a magyar közönséggel – és itt jön a kedves fordulat: „míg nem találkozik nagy férfi, ki a halhatlan britt remek műveit, annak eredeti modora szerint át fogja tenni nyelvünkre”. Addig megteszi a prózai fordítás is, de Somfai hangsúlyozza, hogy Shakespeare nem pongyola, hanem „természethű és szende”, és fontos a külső alak, mert a tökéletes eszményt tökéletes formába kell önteni. A cikk végén megjegyzi, hogy Lemouton Emília (akit egyébként *kedves kisasszonynak* nevez) fordítson minél többet, hogy tökéletesítse fordítói tudását –

<sup>7</sup> SOMFAI Károly, *Könyvismertetés*, Pesti Divatlap, 1845/2, 791-2.

és a legvégén még egy önigazoló mondat: ezért kell a kritikának figyelmeztetnie a hiányokra.

Érdekes még, bár nem kritika, az Életképekben megjelent cikk: *Egy hang a közönségből* (aláírás: Tihamér).<sup>8</sup> A közönség ellen gyakori panasz, írja a szerző, hogy nem érdekli az irodalom. Éppen ezért kellene a közönséget tájékoztatni arról, hogy miért nem folytatódik egy-egy irodalmi vállalkozás. Első példaként Vörösmarty műveit említi: úgy volt, hogy hat hetente jelennek meg a kötetek, de már hónapok óta nem jelent meg új könyv. Olvasott arról is, hogy Shakespeare művei megjelennek magyarul („bár nem örömet vettük, hogy Lemouton Emília kisasszony azokat prózában fordítja”). Tizennégy naponta ígértek új füzeteket, de eddig csak öt füzet jelent meg, és ez így drága mulatság, „7 pengő forinttal megfizetve” darabját. Végül kéri, hogy tudassák az indokokat. Érdekes a gazdasági szempont: neki ugyan igazán nem tetszik a fordítás, mert a koncepcióval sem ért egyet, de a pénz, az pénz.

Bayer József is lesújtó véleménnyel van Lemouton Emília fordításairól. Ő az, aki nemcsak a prózában fordításért bírálja, hanem más tudományos szempontot is említ. Nevezetesen azt, hogy a fordító nem nevezi meg az eredeti Shakespeare-kiadást.

A Shakespeare-fordító feladata valóban azzal kezdődik, hogy el kell döntenie, melyik kiadásból fordít. Még ma is találunk eltéréseket a különböző kiadások között (hiszen sokszor a szerkesztő szubjektív véleménye az egyetlen támpont), a 19. század közepén pedig még inkább ez volt a helyzet. Lemouton Emília sajnos valóban nem árulja el, hogy milyen kiadást használt, és ezzel nemcsak a kritikának nyújt kiváló támadási felületet, hanem az elemző dolgát is megnehezíti. Hiszen amit a fordítás elemzője téves fordításnak ítél, talán nem is tévedés, hanem az angol kiadásban is más szöveg szerepelt.

Fordítani (nemcsak Shakespeare-t, bármit) csak a mű alapos, mindenre kiterjedő elemzése és interpretációja után lehet. Lemouton Emília felkészületlenségére utal a *Viola* címen megjelent darabhoz fűzött megjegyzés is: „E darabnak czime angolban »A' tizenkettedik éj«; minthogy azonban e' czim legkevésbé sem viszonylik a' darabra, jobbnak látám »Viola« czim alatt közre bocsátani.” A *Twelfth night* szó szerint valóban azt jelenti, hogy tizenkettedik éjszaka, de úgy tűnik, Lemouton Emília nem tudta, hogy ez azonos a magyar vízkereszttel (természetesen azért hívják így, mert karácsonytól számítva a tizenkettedik éjszaka). Valóban igaz, hogy a darabban nem szerepel a vízkereszt, de egy kis elemzés, gondolkodás után több magyarázat is adódik. Mindenesetre Lemouton naivságára, és persze felkészületlenségére utal, hogy minden további nélkül elfogadja: „e teremő lángész” olyan címet adott a darabnak, amelynek semmi köze a műhöz.

E cikk szűk keretein belül természetesen nincs lehetőség a fordítás részletes elemzésére, de az általános jellemzőket – néhány példa segítségével – fel lehet sorolni.

Vas Andor beszél arról, hogy Lemouton Emília a darabban szereplő dalokat is prózában fordítja. Ez valóban hiba, és koncepció ide vagy oda, meg kellett volna próbálni legalább ezeket versben visszaadni. Az angol dalok elegánsak, kecsesek, tökéletes rímekkel, hibátlan versformával. Helyszűke miatt csak egyet idézek (a második felvonás harmadik jelenetéből), de ez az egy is érzékelteti, milyen sületlenség lett az angol dalból:

---

<sup>8</sup> *Egy hang a közönségből*, Életképek, 1846/6. kötet, 25. szám, 790-791.

O mistress mine, where are you roaming?  
 O stay and hear, your true love's coming,  
 That can sing both high and low.  
 Trip no further, pretty sweeting:  
 Journeys end in lovers meeting,  
 Every wise man's son doth know.

O kedvesem, hol koberolsz?  
 O, Állj meg és figyelj; hű szerelmesed közelg.  
 Ki magasan és mélyen tud énekelni:  
 Ne tippegj tovább, szép lelkecském;  
 A' vándorlások megszűnnek, ha a' szerelmesek találkoznak,  
 Ezt minden okos ember' fia tudja.

Ha végigolvassuk a „személyek” felsorolását, máris érdekes dolgot vehetünk észre, nevezetesen azt, hogy Lemouton nem fordítja a beszélő neveket, ugyanakkor bizonyos neveket magyarosít. Sir Toby Belch és Andrew Auge-Cheek, a bohózati szál főszereplői, Lemoutonnál: Agree-Cheek András és Belch Tóbiás (Lévay József nevezi majd el őket nemes Böffen Tóbiásnak és nemes Keszeg Andrásnak, és ezt minden utána következő fordító átveszi). Lemoutonnál magyar néven szerepel Sebestyén (Sebastian), Bálint (Valentine) és Mária (Maria), míg Orsino, Antonio, Curio, Malvolio, Olivia és Viola megtartják eredeti nevüket. Ez mindenképpen következtetlenség; még azt sem mondhatjuk, hogy a magyar megfelelővel rendelkező nevek szerepelnek magyarul, hiszen Antonio neve sincs lefordítva.

A fordítás legnagyobb hibája, hogy sokszor magyartalan, nehézkes. „Saját menekülésem elhítheti reményemmel, melynek elbeszélése megerősítésül szolgál, hogy megmenekült ő is.” (I/2.). Vagy: „Orsino! hallám nevét atyám által említetteti.” (I/2.). „De történjék bármi, én annyira imádlak, hogy játéknak fog nekem a' veszély látszani, 's így indulok.” (II/1.) „Mint férfi, kétségbeejtő helyzetem, uram' szerelmére nézve...” (II/2.). „Kérlek, kedves barátom, hadd most uralkodni okosságodat és nem szenvedélyedet, e' nyugalmad elleni udvariatlan és igazságtalan tettben.” (IV/1.) A magyartalanságok annál is inkább meglepőek, mert a fordítót nem köti a költői forma, nem kénytelen feláldozni a magyarosságot a sor rövidege vagy a rím kedvéért.

A fordító angol tudása nemigen hagy kívánnivalót maga után, de hajlamos tapadni az eredeti szöveghez, nem mindig veszi a fáradságot, hogy megkeresse a megfelelő magyar kifejezést. Ennek általában megint csak az az oka, hogy nem elemzi a darabot, nem gondolja végig, hogy mi rejlik egy-egy kifejezés mögött, inkább lefordítja szó szerint. Egy példa a harmadik felvonás második jelenetéből: Belch Tóbiás (hogy Lemouton névadásánál maradjak) megtréfálja Auge-Cheek Andrást, mire Fábián a következő megjegyzést teszi: „This is a dear manikin to you, Sir Toby”. A mondat azt jelenti, hogy Tóbiás kénye-kedve szerint manipulálhatja Auge-Cheek Andrást, mint egy bábót. Lemouton fordítása: „Ez drága emberke ön előtt, Tóbiás úr.” Egy másik példa Viola mondata: „...on a moderate pace, I have since arrived but hither” (II/2.); magyarul: „...mérésékelt lépésben jöttem idáig azóta”. Ezúttal nem értelmezési problémáról van szó, a „moderate pace”-nek nincs mögöttes jelentése, de a „mérésékelt lépésben” tükörfordítás és nagyon rosszul hangzik.

Lehet, hogy az eredetihez tapadás jele a személyes névmások túlzott használata is. Hiszen angolul minden esetben ki kell tenni a személyes névmást, magyarul viszont nem. Lemouton Emília erről gyakran megfélekedezik: „Ő visszaküldi önnek e' gyűrűt, uram; ön megkímélhetett volna a' fáradságtól, ha maga vitte volna el. Ezenkívül még azt üzeni, hogy tegye bizonyossá urát, miszerint ő neki nem kell: és még hozzá, hogy ne merészeljen ön többé ura ügyeiben hozzá jöni...” (II/2.). Még egy példa: „Utána küldtem: ő azt mondá, hogy el fog jöni; mivel ünnepelem meg őt?” (III/4.).

Nem lenne teljes a kép, ha csak a fordítás hibáira térnék ki. Már említettem, hogy Lemouton nem mindig jár utána a homályosnak tűnő shakespeare-i kifejezéseknek. Dicséretére válik azonban, hogy időnként kísérletet tesz az ilyenek megértésére. Érdekes, hogy ezekben az esetekben is szó szerint fordít, de lábjegyzetben megmagyarázza, hogy tulajdonképpen miről van szó. A negyedik felvonás első jelenetében Sebastian „foolish Greek”-nek nevezi a bohócot; Lemoutonnál a főszövegben „bolondos görög” szerepel (vagyis tükörfordítás), de a lábjegyzetben „kerítő” (Lemouton arról nem tehet, hogy azóta ez az értelmezés megdőlt, a kifejezés mindössze annyit jelent, hogy tréfamester). Egy másik esetben (I/3.) a „parish top” kifejezés magyarul „egyházi bűgőcsiga” lesz a főszövegben, a lábjegyzet azonban – ezúttal helytálló – magyarázattal szolgál: „Angolországban egykor minden faluban, nagy bűgőcsiga tartatott, mellyel a' parasztok fagyos időben kénytelenek voltak hajtani, hogy megmelegedjenek és unalomból rossz tettekre ne vetemedjenek.” Mindez arra utal, hogy Lemouton jegyzetelt kiadást (is?) használt.

Azt se felejtjük el, hogy Lemouton Emília nem egyszer jó megoldást talál. Ráérez például arra, hogy Antonio szerelmes Sebestyénbe, és ezt azzal érzékelteti, hogy a második felvonás első jelenetében a két férfi magázza egymást, ám amikor Sebestyén elmegy, Antonio szerelmes szavakkal, tegezve beszél róla (a későbbi fordítók hajlamosak tompítani a kifejezések hevesességét).

Az is előfordul, hogy Lemouton megoldása nemcsak hogy jó, de kifejezetten jobb, mint néhány őt követő fordítóé. Viola a következőt mondja a második felvonás második jelenetében: „I am the man”, a magyar változatban: „Én vagyok a' választott”. A mai kritikai kiadások, de a józan ész szerint is, ezt jelenti a mondat. Lévy és Radnóti viszont azt írja, „A férfi én vagyok”, ami nyilván félreértés.

Lemouton Emília vállalkozása önmagában is tiszteletre méltó, és első kísérletnek kifejezetten jól sikerült. Pontos, szövegű a fordítás, de színpadra állításra alkalmatlan; a fordító ennek ellenére nem érdemli meg mindazt a lekicsinylést, amiben része volt. Különösen, ha figyelembe vesszük, hogy huszonöt évet kell várni, amíg elkészül az első, használhatónak ítélt fordítás, és máig sem sikerült igazán jól átültetni a darabot magyar nyelvre.

\*\*\*

**THE FIRST HUNGARIAN TRANSLATION OF SHAKESPEARE'S  
*TWELFTH NIGHT***

Emília Lemouton was among the first to translate some of Shakespeare's plays directly from English. She translated five plays around the middle of the nineteenth century. Her enormous and pioneer efforts were ridiculed by contemporary critics and she has been treated with condescension ever since. The study briefly analyses one of her translations and tries to show her merits along with her weaknesses, concentrating on the fact that her hard work has never been duly appreciated.

## A SZENT ÉS A PROFÁN DICHOTOMIÁJA

Molière: *Bourgeois Gentilhomme* és Illei János  
*Tornyos Péterének összehasonlító elemzése*

Egy színdarab olvasójának első kapaszkodója a darab felfogásában a címe, amely bejelentheti, vagy éppen meghazudtolhatja a darab jelentését. A klasszikus tragédiák igen lakonikusan a főhős nevét viselik címként, míg a komédiák beszédesebbek ebből a szempontból. Jelen esetben Molière darabjának címe egy jelzős szerkezet, szemben Illei egyetlen családnevet tartalmazó címével. (Ámbár, ha közelebről megvizsgáljuk a kérdést, azt találjuk, hogy Illei címválasztása sem sokban tér el nyelvtani szempontból a Molière-étől.) Igaz, hogy a francia változat címe melléknév és köznévből áll, de a magyar személynév is beszédes, és nyelvtani szerkezete megfelel az előzőének. Miért éppen Tornyosnak hívják ezt a Pétert? A darab nagyravágyó főhősenek ismeretében a válasz nyilvánvaló.

Monsieur Jourdain nevével először csak a szereplőlistában találkozunk, és ez nem kivételes megoldás Molière-nél (*L'Avare* – Harpagon, *Précieuses Ridicules* – Cathos és Madelon, *Le Malade Imaginaire* – Argan) Mindazok a művek, melyekben jól ismert (tipikus) társadalmi jelenségek kigúnyolása a cél, ilyen címet viselnek.

Nem tartozik ebbe a sorba például a *Don Juan*, de egyértelmű is ebben az esetben, hogy a megfigyelt társadalmi jelenségen túl, itt filozófiai szinten szembesíti tipikusnak nem mondható hőst az élet alapkérdéseivel a szerző. Illei János is azért adja Tornyos Péter nevét címül komédiájának, mert az ő számára a főhős nem társadalmi típus, hanem egy hóbortos kivétel. Beszélő neve azonban már a címben tájékoztat arról az alaptulajdonságról, mely a darab konfliktusának elindítója lesz.

Vörös Imre „Molière vígjátékait igen szabadon átformáló jezsuita és piarista művekről” beszél könyvének abban a fejezetében, ahol a *Bourgeois Gentilhomme* és *Tornyos Péter* is említésre kerül.<sup>1</sup> Noha közös cselekményelemek felfedezhetők a két műben, amint azt Gragger Róbert kimutatta.<sup>2</sup> Viszont éppen az eltérés jellegét jól mutatja már a címválasztás is.

Az a néhány évtized, amit Molière e világban töltött, az „úrhatnám polgárság” virágkora volt Franciaországban, és származása révén Molière közvetlen közletről tapasztalta a jelenség minden velejáróját. „A legkevesebb, amit mondhatunk, hogy a francia társadalom mintegy természetesen kitermelte az úrhatnám polgárt. Olyannyira, hogy egész hivatalrendszer foglalkozott a hamis nemességek leleplezésével és követelte meg minden gyanús esetben bizonyítékok bemutatását.” – írja Georges Couton a szöveg egyik kiadásának előszavában.<sup>3</sup> Molière darabja tehát ennek a jellegzetes társadalmi jelenségnek a kigúnyolása. Illei műve ellenben elvontabb emberi értékek: erkölcs, megbecsültség, és

<sup>1</sup> Vörös 1987, 148.

<sup>2</sup> Gragger 1908, 585-598.

<sup>3</sup> „Le plus prudent sera sans doute de dire que la société française sécrétait tout naturellement des bourgeois gentilshommes. Cela est si vrai que toute une législation faisait la chasse aux faux nobles, exigeait des annoblis douteux la production de leurs preuves.” Gallimard, Paris, 1999, 17.

általánosabb dilemmák, mint látszat-valóság, vagy, hogy rámutassunk a kollokvium témájához kapcsolódás lehetőségére: szent és profán körül forog.

Tornyos Péter: „Ez is igaz, mind szent igaz a’mit beszéll, Uram! Kegyelmed: mert a’mostani Világban ruha tisztesség, pénz emberség.” (500-501.) Induljunk ki a címszereplő fenti hitvallásából, először is felhíva a figyelmet minden szöveg, de különösképpen a drámaszövegek **előfeltételezés** tartalmának a jelentőségére. Amennyiben előfeltételezés alatt a következőt értjük: „Mindazokat az információkat előfeltételezésnek tekintjük, amelyeket a kijelentés megfogalmazása automatikusan magával hoz, noha nincsenek betű szerint kimondva, de a kijelentés magában foglalja őket, bármilyen legyen is a beszéd közeg.”<sup>4</sup> Tornyos Péter idézett mondata, mint előfeltételezést tartalmazza azt, hogy a beszélő számára léteznek bizonyos erkölcsi kategóriák: az igaz és a szent. A vígjáték által létrehozott világban azonban ezeket az értékeket anyagi javak helyettesítik. Tornyos Péter törekvése, célja hamis és önző. Ezért a közösség, melynek Tornyos Péter tagja (vagy mondjuk inkább azt, hogy amelynek tagja szeretne lenni) a nevetségessé tétellel fogja megbüntetni. De a közösség valódinak feltételezett értékeit képviselő Tornyos Pál nem alkalmas a feladat elvégzésére. Kettejük párbeszéde az Első végzés Tizen-egyedik kiemelésében tartalmazza mindazokat az érveket, amelyek alapján Tornyos Péter szembeállítódik a kora és közössége felfogásával. Még meg sem szólal, már látható a másság. Illei ritkán alkalmaz instrukciót, (hacsak nem a cselekvés világossá tétele céljából: „Leül, és majd fel-ke” 329. sor például) de ennek a jelenetnek az elején megadja elgondolását a szereplő kosztümjére vonatkozóan: Érdekes megfigyelni azt az ügyetlenségnek tűnő tényt, hogy az instrukció nem szabályos helyén (a név és a dialógus között) jelenik meg, hanem beszúrva a replikába:

„Tornyos Pál: ...Szinte Bátyám Uramhoz indúltam.

Tornyos Péter: Én is (Három üstökű nagy Parókában és ezüst sarkantyús Tzipőben.’s a’t.) hozzád....”

Ilyen szabálytalanságokat a 17. század második felére agyon kritizált francia drámairodalomban és szövegkiadói gyakorlatban nehéz lenne találni. A mai olvasó azonban inkább bájosnak találja ezt, különösen, mikor megérti, hogy Illei komolyan számít partnerségére. Ez a „’s a’t.” az instrukció végén azt jelenti, hogy „egészítsd ki fantáziád és játékos kedved szerint”.

Térjünk vissza eredeti célunkhoz, hogy Péter és Pál elveinek, felfogásának különbözőségét kimutatandó, leltárt készítsünk a párbeszéd idevágó elemeiből:

Péter: egész Frantzia

vs Pál: köszvényette kezű bátyám

Péter: Tátzlikért

vs Pál: hiszen ez nem magyar szó

Péter: Farsang vagyon, vígan legyünk

vs Pál: Azután pedig koplaljunk

Péter: Ád az isten akkorra is

vs Pál: Mi hátra is

kellene ám néznünk

Péter: mostani Frantzia világnak friss Politziája

vs Pál: kiaggott régi módi

<sup>4</sup> „Nous considérons comme présupposées toutes les informations qui sans être ouvertement posées ...sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé dans lequel elles se trouvent intrinséquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif.” C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Implicite*, Armand-Colin, Paris, 1986, 25. UBERSFELD idézi: *Lire le théâtre*, III., Berlin, Paris, 1996, 73.

Péter: egyszer jóllaknom esztendőben

vs Pál: régi, józan, okos mód szerint  
napról napra becsületesen élnem

Péter: fordulj meg az Urak között

vs Pál: lakat a háznál

Péter: újdón új politikus

vs Pál: nem tudok semmi Morist

A leltárból kitűnik, hogy Péter és Pál különböző, érdekes fogalom párok hordozói. Pál a valóság, Péter az illúzió mellett áll (347. sor) Pál begubódzó, Péter nyitott (353, 377. sor). Pál konzervatív, Péter modern (367, 384. sor) Pál a hétköznapiak, Péter az egy ünnepnap híve (355, 370. sor). Pál a csak önmagára támaszkodó szerény polgár, Péter bizalmát a gondviselésbe veti (362. sor) De ahogyan a Tücsök és a Hangya (La Fontaine) történetében nehéz az olvasót egyik vagy másik oldalra állítani, itt sem lehet még érzékelni, hogy Illei számára az értékek hierarchiájában melyek kerülnek feljebb vagy lejjebb. Hogy a kívánt hatást, Tornyos Péter nevetségessé tételét elérje, fel kell, hogy léptessen egy erőteljes drámai tényezőt, egy szereplőt, akinek súlya legalább akkora, mint Tornyos Péteré. Ez a szereplő Ventifax, a társadalom periferiáján élő vagány. Nézetem szerint nem egyszerűen „közönséges, álnok szélhámos, akire Illei ráaggatta a néphagyománybeli vonásokat és a garabonciás deák nevet”, mint Gragger állítja.<sup>5</sup> Fontosabb felismerni azt a tényt, hogy a két szereplő szembeállításából eredő dinamizmus, mozgás, szimmetrián alapul. Közös alaptulajdonságuk pedig a tettetés, a játék. Tornyos Péter neve egy olyan szereplőt takar, aki a társadalom realitásában létező szerepet, a főúrét játssza. Ventifax szintén alakít, de az ő színjátékának referenciája nem a való világban, hanem a néphiedelmek világában van. Kilián István a *Kintses Naso bált rendez* című szövegvariáns utószavában írja ezzel a szereplővel kapcsolatban: „Jantso a kantai komédiában egy népi hiedelmet is parodizált...”<sup>6</sup> Tény, hogy Ventifax a garabonciás diák paródiáját adja, de éppen úgy Tornyos Péter is parodizált képét nyújtja a főuraknak.

Ventifax fölénye abban a nem elhanyagolható különbségben rejlik, hogy ő mindig tudja, hol a határ játék és valóság között. Ez a tisztánlátás, mondhatnánk úgy is, hogy öntudat biztosítja Ventifax számára kettejük harcában a győzelmet. Van egy tengelye tehát a drámának, mely e két szereplő szimmetriájából eredően a társadalom tapasztalható valósága és a hiedelmek tapasztalaton túli világa között húzódik. E két világ viszonya a tükör és tükrökép viszonyának felel meg. Ez a szerkezet az egyik legjellegzetesebb tulajdonsága annak a 17. századi francia balettekben, komédiákban és más művészeti alkotásokban is kifejezett esztétikai felfogásnak, melyet összefoglaló néven barokknak hívunk. E felfogás lényege pedig az, hogy a világot mintegy egyensúlyozni látja valóság és illúzió között.<sup>7</sup>

A két szereplő szimmetriájára épített struktúra mutatkozik meg a dráma tér viszonyaiban is. Ahogyan az első két Végzésben az összes szereplő mozgásának középpontja Ventifax házának eleje lesz, ugyanúgy a darab hátralévő részében minden mozgás Tornyos Péter háza előtt indul, vagy oda lyukad ki. A darab színhelyét jelentő városnak tehát két fő tere van, így érzékelteti a szerző a térvizonyokban is a dichotómiákra alapozott szerkesztői elgondolását. Közvetlen instrukciókkal nem siet ugyan Illei az olvasó segítségére, ami a helyszín meghatározását illeti. Minthogy nem él a szerző a dekorációra

<sup>5</sup> Gragger 1908, 593.

<sup>6</sup> *Minorita iskoladrámák* 736.

<sup>7</sup> Rousset 1963, 28.

vonatkozó előírásokkal, előfordul, hogy nem is mindig egyértelmű a helyszín, ahol a dialógus zajlik. Függetlenül a látvány változatlanságától, mindig ott vagyunk, ahol a szereplők szavaiból következően lennünk kell.

A párbeszédekből egy nagyon érdekesen összetett világ rajzolódik ki, melynek két középpontja a Tornyos Péter, illetve Ventifax személyéhez kötődő tér. A dráma közvetlen világát az a város, vagy, ahogy a szövegben találjuk: nagy betűvel Város képezi, melynek Rév-Komárom nevét adja a szerző. A Város fontos dramaturgiai tényező, mert Tornyos Péter számára nagy jelentősége van annak, amit a Városban beszélnek. Ez az a tágabb közösség, ahová a főhős tartozni akar. Négy alkalommal jelenik meg így ez a szó, mind a négyszer Tornyos Péterrel kapcsolatban (406, 461, 1042, 1093. sor). Hasonló többletjelentéssel bír az utca, mint láthatatlan, de a közösség nézeteit, elvárásait megnyilvánító térelem (419, 1030. sor). Hogy mely országban található a hely, azt kitalálhatja a néző-olvasó azokból a replikákból, melyekben a magyar jelző, mint hasonlítás alap bukkan fel. (573, 927, 1058. sor). Az országnak azonban olyan sok, földrajzilag szétszórt helye kerül be a szövegbe, hogy a geográfiai hitelességnek a látszata is elvész. Tágítja a földrajzi köröket Illei az akkor ismert világ távoli helyeivel, Törökországgal, Indiával. És el is hagyjuk a Földet, hogy a dráma szereplőit a sokszor emlegetett Hold (98, 100, 111, 166, 795. sor), a Nap (696, 796. sor), egy üstökös Tsillag (798. sor) befolyása alá helyezze. Az elképzelt Univerzum e részletei mellett felbukkannak olyan többszörösen fiktív elemek, mint a másvilág (307. sor), a Pokol (1005, 1024. sor). Talán nem véletlen, hogy ebben a profánnak ábrázolt világban a Mennyeek Országát egyszer sem említik.

A drámának csak két tényleges színhelye van: Tornyos Péter háza, és Ventifax szállása, de, mint említettem is már, ezek között a színhelyek között nincs a dekorációban megjelenő különbség. A párbeszédekből azonban sok további topográfiai jegy ismertté válik. Megtudjuk, mi van belül az említett fiktív helyeken, s mi van kívül a színpad képzeletbeli folytatásában. Fontos felvilágosítás, hogy mások is laknak ebben a városban: beszélnek Tornyos Pál házáról és Petymeget Mihály házáról is.

Hogy a tér által nyújtott kép mennyire a darab világszemléletének hordozója, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a legtöbbet emlegetett intézménye ennek a városnak a Bolt (44, 587, 698, 718, 780, 788, 791, 814, 820, 828, 857, 858, 880, 901, 914, 944, 1066, 1073. sor), pontosabban mindaz, amit itt pénzért megvásárolhat az, akinek van. Tornyos Péter legalábbis a látszat erejéig ezek közé akar tartozni. Igaz, hogy közvetlenül a Bolt után következik a sorban a Templóm, de nemcsak mennyiségben, hanem hangvételben is messze lemarad a Bolt mögött (332, 334, 581, 582. sor). Tornyos Péter világa egy alapvetően profán világ, melyben, ha ismerik is az emberek a szent fogalmát, nem élik azt. A darab „térképét” egészíti ki még a kétszer megjelenő Patika, s a szintén kétszer említett Torony. A patika egyszer sem a neki természetes összefüggésekben kerül szóba, nem gyógyszerért szaladnak a patikába, hanem szánért (56. sor), macska-rákért (788. sor). A Torony pedig térelem ugyan, de az idő dimenzióját jelképezi. Jelentősége Tornyos Péter számára igen nagy, hiszen folytonos versenyben van az idővel.

Ha most az ellenkező irányban, Tornyos Péter személyes terében befelé folytatjuk a térképezést, azt találjuk, hogy a normálisnak tűnő, a diófaig nyúló udvarral körülvett (966, 75. sor), pitvarból (76. sor), tsemegés lyukból (926. sor), bibliothécából (696. sor), és más egyéb realisztikus elemből álló ház konyhája nem felel meg a várakozásoknak. „Tornyos Péter: Mert az én konyhámból se nem a’ fedél alatt, se nem a’ kéményen megyen

ki a füst, hanem ama Frantziásson a föld alúl...” (842-843. sor) Amint azt egy vízszintesen elhelyezett tükörben láthatnánk. Köztudott, hogy a tükör a barokknak mennyire kedvelt és jelentésekben gazdag eleme, amely az igaz-hamis dilemmáját elkerülhetetlenül magával hozza. Megfogalmazhatjuk legalábbis egy feltételezés szintjén, hogy amennyiben a korábban idézett tornyos péteri megnyilatkozásból az igazat a szenttel kapcsolhatjuk össze, vajon nem kapcsolható-e a hamis a profánhoz?

Ventifax feladata az lesz tehát, hogy a közösség egészséges túlélése szempontjából elengedhetetlen büntetést, a nevetségessé válást Tornyos Péter fejére hozza. Bergson szavaival élve ugyanis a társadalom „Gyanakodva fogadja (...) a jellemnek, a szellemnek, sőt a testnek is bármilyen merevségét, mivel ez az ellustuló tevékenység lehetséges jele, s a magát elszigetelő tevékenysége is, amely távolodóban van a társadalom keringésének közös súlypontjától, más szóval valami különbséget jelöl. Mindemellett a társadalom ilyen esetben nem alkalmazhat ténybeli büntetést, hiszen nem tényekben támadtak ellene. Olyasfélével áll szemben, ami nyugtalanítja, de még csak jelenség – jóformán nem is fenyegetés, legfeljebb valami gesztus. A társadalom is egyszerű gesztussal válaszol tehát. A nevetést is valami ilyesminek, egyfajta társadalmi gesztusnak tekinthetjük.”<sup>8</sup>

A szerző többek között azzal nyeri meg a közönség rokonszenvét Ventifax számára, hogy úgy mutatja be nekünk, mint aki őszintén tiszteli a szentséget, legalábbis az élet szentségét: „a Deáknak nem szabad embert ölni” (308-309. sor).

A pénz, mint mindenek mozgatója körül bemutatott párharcuk olyan elvont drámai helyzet, amely inkább emlékeztet a közjátékok elementáris, kevésbé intellektualizált világára, mint a klasszikus komédiákéra. Míg a drámai előképnek tekintett *Úrhatnám polgár* a maga egyetemességében is egy nagyon is 17. századi és franciaországi konkrétumokat mutató mű, addig Illel darabja úgy lebeg térben és időben, mint a magyar népmesék. Ezt a népmesei jelleget erősíti a garabonciás diák jól ismert alakja. Hogy kitüntetett szerepe van a vígjáték konstellációjában, azt megérthetjük például abból is, hogy Tornyos Péteré mellett csak az ő kosztümjére vonatkozó instrukció szerepel a szövegben: „a’ két szarvú sisak alatt, a’ rongyos Köpönyegben, és földig érő sárkány farkkal” (269-270. sor). Visszatérve az *Úrhatnám polgárhoz*, Monsieur Jourdain határozottan nemessé akar válni. Minden részlettörekvése ennek a realista, társadalmi felemelkedést jelentő célnak a szolgálatában áll. Molière ez esetben is a komédia műfajával szemben támasztott horatiusi követelmény figyelembevételével alkot, vagyis természet után fest. Ezzel szemben Illel darabja nélkülözi ezt a fajta hitelességet.

Magából a főszereplőből is hiányzik néhány tulajdonsága a tipikus polgárnak. Alapvető követelmény a polgárral szemben, hogy családban éljen. Monsieur Jourdainnek felesége és férjhez adandó lánya van, míg Tornyos Péternek se felesége, se gyereke.

Tanulságos dolog a két műkezdetet ebből a szempontból összevetni. Molière darabjában az első jelenet hemzseg a Monsieur Jourdainből élő, körülötte gravitáló szereplőtől. Illel darabja monológgal kezdődik, mely a benne kifejtett információ (a főhős dilemmáján) túl, azzal, hogy formája monológ, még azt a többlet jelentést is hordozza, hogy a szereplő magányos harcos. Ezt az állítást fogja erősíteni a mű minden további mozzanata. Többről van itt szó, mint egyszerű önzésről. Egyfajta aberráltság ez, melynek lényege, hogy a szereplő teljesen zárt marad a többiek felé, mert abban az illúzióban él,

<sup>8</sup> Bergson 1968, 47.

hogy ő az egyedüli ismerője a helyes útnak. Ebben egyébként közeli rokona Monsieur Jourdainnek.

Mint a *Les métamorphoses de Sganarelle: la permanence d'un type comique* című cikkében J. M. Pelous kimutatta,<sup>9</sup> az egész Molière életmű központi figurája ez a csökönyös alak, akinek sokszor Sganarelle a neve, de ugyanennek a típusnak az alakváltozatairól van szó, akár Orgonnak, akár Harpagonnak, akár Argannak, akár Monsieur Jourdainnek hívják. S hogy további bizonyítékokat mutassunk arra, hogy Tornynos Péter is az ő családjukba tartozik, vegyük sorra Pelous szempontjait.

1. Valamennyiőjük könnyen dühbe jövő alkat, és dühkitöréseik csak vérmesebbek attól, hogy nem vezetnek eredményre. Leltárt készítettünk Illei darabjának azon elemeiből, melyek testi fenytésre utalnak. A \*-al jelöltek magára Tornynos Péterre vonatkoznak.

\*37. sor Hozzá üt.

\*63. sor Ismét reá üt.

\*84. sor engemet abrakol

\*90. sor (nem várom én), hogy reám süljön a pattantyú

264. sor félre taszítja Lörintzet

268. sor a' Vendégfogadóst taszigálja

280. sor neki-neki ugrik

298. sor a' nyárssal letzirkalmazza, ...és megvagdalkozik az árnyékával

306. sor egybevagdalja, kontyolja az árnyékot

311. sor le-sóztam volna, akár az egész Nagy-Vezér táborát

\*344. sor ki-tépi még a szemem szőrit is

513. sor hogy Tornynos Péter Uramat megnyergelhessem

531. sor Vesd ki hirtelen (a kötőféket), kerítsd az övébe, ülj reá

552. sor be meg-bolháznák a Medve-bőrt rajtam

598. sor ki-rázom belőle a'gorombimust

691. sor kívájnák sokan mind a két szemem

744. sor Azért rúgná farba

\*789. sor még ma ki-gyúrom a' béledet

\*820. sor fel-fórgatom a Bóltokat mind egy szálig, porrá teszem

821. sor még meg is tsipnek érte

\*848. sor Hozzá üt.

\*850. sor töltsd ki teljes mérgit rajta

\*881. sor hadd üljek reá

\*905. sor Vesse fejébe ezt a kötőféket

\*936. sor Meg-nyergeli

952. sor Le-veti, meg-nyergeli.

\*1006. sor Tsak azt bánom, hogy kettőt hármot jól reá nem vágtam a'hiriért

\*1025. sor be meg ördög tördelném

\*1026. sor meg-ragadnám üstökit, földhöz vágnám, hasára hágnék, ki-nyomnám a bélit

\*1027. sor és szalag-szijjat metszenék a bőriből

1047. sor tizenkettőt ütött a hátamon

---

<sup>9</sup> Pelous 1972

\*1110. sor hátra kötném mind a két sarkát

\*1119. sor ha itt nem akarod a fogadat hagyni

A sor nemcsak mennyiségével imponál. Illei nyelvi leleményessége, írói tehetsége is megmutatkozik a téma kezelésében (például a 84, 344. sorok). Ezek a dühkitörések, erőszakos mozdulatok olyan elemei mindkét darabnak, melyek a Boileau által szigorúan bírált közjáték jelleget erősítik. Találunk példát Moliere darabjában a második felvonás harmadik jelenetében, ahol a három tanár pocskondiázza egymást, de maga Monsieur Jourdain is, mint egyik alapvető jellemvonását ismeri el a hirtelenharagúságot (harmadik felvonás, második jelenet).

2. Látensen minden Sganarelle-nél jelen van a babonásságra való hajlam. Monsieur Jourdain például jelentőséget tulajdonít annak, hogy köpenye rajta van-e vagy sem, amikor először hallgatja meg a megrendelt szerenádót (első felvonás, második jelenet). Tornyos Péter elhiszi, hogy ráolvasással örökmozgóvá lehet tenni az erszényét (második végzés, hatodik ki-menetel).

3. A nagyizolációs vágy kisebb-nagyobb mértékben a típus minden alakját jellemzi, de Monsieur Jourdain-nél a legeklektikusabb. A második felvonás ötödik jelenetében ezt a gyengeségét felismerve, a szabóinasok egyre magasabb rangú megszólítással illetve húzzák ki zsebéből a borraalót. Tornyos Péter az egész vagyonát rászánta a mulatságra, csakhogy az Urak közé tartozónak érezhesse magát.

4. Monsieur Jourdain és Tornyos Péter viszonya a tudományhoz nagyon hasonló: a semmit nem értő elfogult áhítata. (Ami feltétlenül eszünkbe juttatja például Argant a Képzelt betegből). Nyilvánvaló előképe Tornyos Péter olvasni tanulásának (második végzés, első ki-menetel) Monsieur Jourdain fonetika órája (második felvonás, negyedik jelenet). Mindketten túl vannak azon a koron, amikor az iskolás lét természetesen tekinthető. „Ah! Que n'ai-je étudié plus tot, pour savoir tout cela?” (70. oldal), „Én pedig a tanulást nem szégyenlem, ha őszbe tsavarodtam is már.” (471. sor)

5. A pénzhez való viszony is hasonlatossá teszi egymáshoz a Sganarelle alakokat és Tornyos Pétert. Ezek a szereplők, akár megőrzik, akár elszórják pénzüket, nem tudnak élni vele. Monsieur Jourdain rendelkezik a főúri életmód pénzbeli fedezetével, de intelligenciája nincsen ahhoz, hogy értelmesen elköltse. Tornyos Péter helyzete egy fokkal rosszabb: neki nincs elegendő pénze sem a főúri életvitelhez, legfeljebb egyetlen bál erejéig, és még kevesebb fogalma van arról, hogy „Frantziásson” élni mit jelent, hisz Párizs messze van Komáromtól és Pozsonytól. Itt érhető tetten a két dráma világa közötti különbség is. Monsieur Jourdain szeme előtt egy jól meghatározott minta lebeg, míg Tornyos Péter esetében a földrajzi távolságok megidézésével a minta a teljes körvonaltalanság elérhetetlen távolában van. Az ideálok megvalósíthatatlansága azonban mindkettejük esetében szellemi képességek elégtelenségén is múlik. Mondjuk ki: buták.

6. Butaságuk oda vezet, hogy a legkezdetlegesebb állóképpel is félre lehet vezetni őket. Az Úrhatnám polgár turbánban nem ismeri meg a lánya kőrőjét, Tornyos Pétert pedig egy ócska medvebőrrel meg lehet tévesztetni.

7. Molière Sganarelle-jei, csakúgy, mint Tornyos Péter, állandó félrevezettségben élnek. Illúziókat hajszolnak, ami lehetetlenné teszi, hogy a való világgal kielégítő legyen a kapcsolatuk. Ebből is származtatható gonoszságuk, hajlamuk az agresszióra, a korábban emlegetett dühkitörésekre.

8. Utoljára hagytam egy olyan tulajdonságát ennek a szereplő csoportnak, amely viszont Tornyos Péterre nem áll: ez pedig a nőkhöz való viszony. A Sganarellek mindig csinos nőkre vetnek szemet. Tornyos Péter esetében, mint korábban említettük is, semmi utalás nincs az ellenkező nemre. A dráma világán belül ez indokolható lenne valami szervi betegséggel, a lélek betegségével, homoszexualitással, stb. De egyik változatra utaló szövegelemet sem lehet felfedezni. Hacsak nem tekintjük idevágó információnak, hogy Tornyos Péter bajusztalan. A Harmadik végzés Negyedik kimenetelében, az átöltözés jelenetben „bajuszt ken az orra alá” (887. sor), mint megtudjuk az instrukcióból. Eltekintve ettől a nem egészen komolynak szánt megjegyzéstől, a valószínűbb magyarázat ezek szerint a dráma világán kívül keresendő, abban a tényben, hogy ez egy jezsuita iskoladráma. Pedagógiai okokból tartotta a szerző elengedhetetlennek, hogy az általa létrehozott fiktív világból hiányozzék ez a zavarkeltő elem: a nő.

Mivel közös témánk a szent és profán fogalmának körüljárása, megemlítem befejezésül, hogy a nő és a hozzá kapcsolódó érzéki képzetek elvezetnek bennünket ahhoz a több évtizedig tartó kemény polémiahoz, melyet Molière századában a színházzal kapcsolatban folytattak. Noha 1641-ben XIII. Lajos rendeletben ismerte el az úgynevezett megtisztított színház érdemeit, a hatvanas években újabb offenzíva indult, elsősorban a janzenisták oldaláról a SZÍNHÁZ mint olyan ellen, morális kifogásokkal. Pierre Nicole-tól Bossuet-ig sok jeles gondolkodó kedélyét borzolta fel a színház erkölcstelennek tartott intézménye. Igazán érdekessé ezt a színház ellenes támadást az teszi, hogy e kétségtelenül jelentőségteljes moralisták színházi zsenikkel találták szemben magukat. Így a színház erkölcsösségéről folytatott vitából természetesen makulátlanul kerültek ki Corneille, Racine, Molière remekművei, ha szerzőik éltek is meg kellemetlen percek a támadások miatt. Illei és mások úgy tettek kísérletet arra, hogy összebékítsék a szigorú keresztény elvárásokat azzal az ellenállhatatlan belső késztetéssel, hogy szindarabot írjanak, hogy a nőt iktatták ki drámai világaikból. Ez azonban, mint láthattuk, nem elegendő ahhoz, hogy a *Tornyos Péter* alapvetően profán világa szentté váljon.

\*\*\*

*Judit Lukovszki*

# DICHOTOMIE DU SAINT ET DU PROFANE Analyse comparée du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière et de *Tornyos Péter* de Illei János

Dans la présente étude je me propose d'essayer de contribuer au travail de recherche des sources des textes dramatiques hongrois du XVIIIe siècle. Comme au début du XXe Gragger Róbert avait publié un article qui compare l'intrigue de *Tornyos Péter* et du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière, et constate que l'auteur de la pièce hongroise avait du connaître son ancêtre français, nous en avons cherché des preuves textuelles. Après l'étude comparée des titres, je propose une études des espaces scéniques, pour arriver à la démonstration de la parenté entre les deux protagonistes.

## PÉCZELI JÓZSEF ZAÏRE-FORDÍTÁSA

A felvilágosodás kori magyar irodalom jeles képviselőjének, az íróként, fordítóként és a tudomány népszerűsítőjeként egyaránt fontos szerepet játszó Péczeli Józsefnek – korai halála miatt sajnálatos módon derékba tört – pályafutása Voltaire *Zaïre* című tragédiájának lefordításával kezdődött. A kéziratot Péczeli 1783 októberében küldte el Komáromból Streibig József győri nyomdásznak; a könyv a következő év nyarán jelent meg.<sup>1</sup>

18. századi fordításirodalmunknak, s benne a magyar *Zaïre*-nak a vizsgálata kitűnő lehetőséget nyújt a francia és a magyar felvilágosodás viszonyának árnyalt elemzéséhez: konkrét filológiai adatokat találhatunk azzal kapcsolatban, hogy a fordító által reprezentált befogadó közeg miképpen értelmezte az eredeti mű gondolatait, mit és milyen formában vett át belőlük, és mi volt az, amit tudatosan vagy öntudatlanul módosított rajtuk. A *Zaïre* esetében különösen érdekes ez a folyamat, mivel a Voltaire által kiötlött, fiktív cselekmény a keresztes háborúk idején, Jeruzsálemben játszódik, s így a tragédiában megjelenített világ képe kétszeres fénytörés révén jut el a magyar olvasóhoz. Először azáltal, ahogyan a felvilágosult, deista szerző használja fel a kereszténység történetének ezt a (különbösen erősen vitatott) fejezetét a maga eszméinek propagálására, másodsor azáltal, ahogyan Péczeli, a hívő református lelkész tolmácsolja Voltaire szövegét.

A *Zaïre* cselekményének idején a muzulmánok már visszafoglalták a Szentföldet. A harcokban elesett, utolsó keresztény király fiát, Lusignan-t, húsz éve börtönben őrzik, s rabságban sínylődik a többi elfogott keresztény is. A muzulmán uralkodó, Orosmane, néhány hónapja engedélyt adott az egyik lovagnak, Nérestan-nak, hogy Franciaországba utazva, elhozza tíz személy váltságdíját. Orosmane egyébként esküvőre készül: jegyese a keresztény vérből származó, de kezdettől fogva muzulmánnak nevelt Zaïre, akit az ifjú fejedelem annyira szeret, hogy az iszlám hagyományokkal szakítva, egyedüli asszonyként akarja őt maga mellé emelni. Az őszinte szerelem kölcsönös. A második felvonás nagy felismerési jelenetében kiderül, hogy Zaïre és a váltságdíjjal nemrég visszaérkezett Nérestan Lusignan elveszettnek hitt gyermekei. A szenvedésektől megtört apa mégsem lehet végre boldog, mert megtudja, hogy leánya, csecsemőként és kereszttség nélkül esvén rabságba, a győztes ellenség vallását követi. Zaïre súlyos válságba kerül: apja kedvéért megígéri, hogy felveszi a keresztiséget, ugyanakkor változatlanul szereti vőlegényét. A konfliktus kitörését úgy próbálja elodáztatni, hogy az esküvő megtartására másnapig haladékot kér Orosmane-től, aki az iménti felismerési jelenetről, Zaïre családi kötődéséről semmit sem tud. A leány zavarát és rettegését látva, az ifjú uralkodó hűtlenségre gyanakszik, s ezt a sejtést tovább

<sup>1</sup> „ZAYR, trágédia, mely frantzia versekből ugyan annyi számú 's lábú versekbe foglaltatott Péczeli Jósef által.” Győr, 1784, 120 l. Nem tudjuk, vajon színpadra került-e. Mint Penke Olga (1985, 121.) írja, a *Magyar Hirmondó* 1794-ben (II. 583.) említést tesz ugyan Voltaire művének egy kolozsvári előadásáról, a fordító nevét azonban az újság nem közli.

erősítik benne bizalmas emberének, Corasmin-nek szavai. A tragédiának ettől a részétől kezdve Voltaire Shakespeare *Othelló*jának motívumait használja fel. Corasmin azonban nem Jago: gyanakvó, de nem gonosz, ezért Orosmane nem valamiféle koholt vádak miatt, hanem egy félreérthető szövegű levél elfogását követően szánja rá magát a véres bosszúra. A levélben Nérestan titkos találkára hívja Zaïre-t. Valójában a keresztelés előkészítéséről van szó, ám ez nem derül ki a sorokból. A féktelen haragra gerjelt Orosmane leszúrja hűtlennek vélt jegyesét, s csak a következő pillanatban belépő Nérestan-tól tudja meg, hogy a leányt igazságtalanul ölte meg. Fájdalmában öngyilkos lesz. Utolsó szavaival parancsot ad valamennyi keresztény fogoly hazabocsátására.

Az 1732-ben bemutatott *Zaïre* Voltaire-nek az utókor által kevésbé méltányolt drámaírói munkásságából a színvonalasabb alkotások közé tartozik. Orosmane vívódása a szerelem érzése és a gyötrő féltékenység között, majd a féltékenységnek pusztító erejű indulattá való fokozódása olyan folyamat, amelyet a szerző – természetesen a shakespeare-i ihletés nyomán – lélektanilag hitelesen mutat be. A címszereplő, Zaïre alakja azáltal nyer tragikus mélységet, hogy két világ, a kereszténység és az iszlám szembenállása őbenne interiorizálódik. Mindamellettt joggal tehető fel a kérdés, hogy tényleg „tragédie chrétienne”-ről, „keresztény tragédia”-ról van-e szó, amiként a darabot – Voltaire-nek a mű egy későbbi kiadásához írt előszava szerint – Párizsban nevezték.<sup>2</sup> Nem egyértelmű ugyanis, hogy Zaïre valóban mint a keresztény hit mártírja, vagy inkább mint egy féltékenységi dráma áldozata hal-e meg, hiszen Orosmane mit sem sejt arról, hogy jegyese a keresztiség felvételére készül. Egy 20. századi bíráló, Ronald S. Ridgway szerint ennek a tragédiának a „tanulsága”, ha van egyáltalán ilyen, nem eléggé világos.<sup>3</sup>

A mű megoldásának értékelésében mutatkozó bizonytalanság egyik oka talán az, hogy Voltaire megkísérli összeegyeztetni a shakespeare-i színházat a francia klasszicizmus hagyományaival. Zaïre nem csupán a hűtlenséggel vádolt Desdemona megfelelője, hanem egyúttal olyan, a klasszicista tragédiák hőseire emlékeztető alak is, akiben testet ölt a szerelem és a kötelesség (az *amour* és a *devoir*) konfliktusa. Mint azonban már említettük, Voltaire, *Othello* és Desdemona történetét adaptálva, nem viszi következetesen végig az *amour* és a *devoir* összeütközésének klasszicista motívumát: a *racine*-i és a shakespeare-i dramaturgiából így nem sikerül koherens egységet alkotnia.

Még ellentmondásosabbá teszi a művet Voltaire-nek az a törekvése, hogy a tragédiát saját filozófiai eszméinek hirdetésére használja fel. Az 1250 körül játszódó történetbe a felvilágosodás korának tolerancia-elvét vetíti bele. Jellemző módon – Voltaire szemszögéből nézve korántsem véletlenül – a más felfogásúak iránt érzett felebaráti jóság és türelem képviselői éppenséggel nem a darab keresztény szereplői, hanem Orosmane, aki Nérestan visszaérkezése után nemcsak a pénzen kiváltott tíz rabot, hanem – Lusignan és Zaïre kivételével – az összes többit is kész nagylelkűen szabadon engedni, palotáját megnyitja a nép előtt, mély érzelmeken alapuló házasságában pedig az egyetlenként feleségül vett asszony iránti odaadó hűség erényét akarja kiteljesíteni. A toleranciának és az erényességnek ezt a példaképét Voltaire megkíméli attól, hogy netán

<sup>2</sup> *Œuvres complètes de Voltaire* (Édition Moland), tome II, Paris, Garnier, 1877, p. 536.

<sup>3</sup> „En vérité, la « leçon » de la tragédie, s'il y en a une, n'est pas très claire.” Ridgway 1961, 99.

értésülve Lusignan-nak és környezetének tervéről, éles vallási konfliktusba keveredjen. Ezáltal viszont más síkra terelődik a cselekmény, a korábban szelid és megértő Orosmane-t féltékenysége gyilkos bosszúba sodorja, s – mint Voltaire tragédiáinak avatott monográfusa, Gianni Iotti megállapítja – a történetnek ilyen módon való befejezése veszélyezteti az Orosmane által képviselt filozófiai mondanivaló hitelességét.<sup>4</sup>

A felvilágosodás korának egy másik jellemző gondolata, amelyet Voltaire ugyancsak megszólaltat a szövegben, a vallási relativizmus eszméje. Már az első felvonás első jelenetében, amikor egy rabnő, Fatime, megfogalmazza azt a sejtését, hogy az Orosmane-hoz férjhez menni készülő Zaïre keresztény származású lehet, hiszen mint csecsemőt keresztel a nyakában ragadták el, Zaïre elmagyarázza, hogy az ember vallási meggyőződését a környezet szokásai és a nevelés alakítja ki: a Gangesz vidékén ő nyilván az ottani istenek hívévé lett volna, Párizsban keresztény, az iszlám földjén pedig természetesen muzulmán. Zaïre tehát személy szerint nem tehető felelőssé azért, hogy éppen ennek a hitnek és nem a kereszténységnek a törvényeit követi. René Pomeau *La religion de Voltaire* című alapvető művében megállapítja, hogy a szóban forgó érvelés burkoltan „a hitetlenek üdvözlése”-nek problémáját is érinti (vajon aki önhibáján kívül nem keresztény, Isten azt is az örök kárhozat szenvedésére szánja?), s köztudomású, hogy ennek a kérdésnek a felvetése az „Extra ecclesiam nulla salus” tanát bíráló deizmusnak is gyakran felhasznált érve volt.<sup>5</sup> Az elmondottak alapján igazat kell adnunk Gianni Iottinak, aki szerint Voltaire korántsem egyetértően, hanem kaján rosszmájúsággal („maliziosamente”) idézi fel azt a Párizsban elterjedt véleményt, hogy a *Zaïre* „keresztény tragédia”.<sup>6</sup>

Voltaire tekintélyének, az iránta Európa-szerte megnyilvánuló tiszteletnek s nem utolsósorban az üldözött protestánsok pártfogójaként szerzett hírnevének fényében nem meglepő, hogy a több éves nyugati tanulmányútjáról hazatért Péczeli épp az ő munkáinak, a *Zaïre*-nak, nem sokkal később pedig az *Henriade* című eposznak a lefordításával kezdte meg írói működését. Tudjuk, hogy magánkönyvtárában megvolt a francia író műveinek 1765-ös kiadása,<sup>7</sup> amelyből később további három tragédiát is átültetett: a *Méropé*-ot, a *Tancrède*-et és az *Alzire*-t – ezeket azonban már nem versben, hanem prózában.

*Zaïre*-fordításához Péczeli a kézirat nyomdába küldését követően előszót írt, ám ennek közzétételéről végül is lemondott. A szöveget közel két évszázadig elveszettnek hitték, mígnem F. Csanak Dóra megtalálta a Magyar Tudományos Akadémia

<sup>4</sup> „[...] in quest' opera le forme del tragico ritagliano decisamente i contenuti filosofici, compromettendone in parte le premesse ideologiche.” Iotti 1995, 194.

<sup>5</sup> „Qu'on y réfléchisse: Zaïre n'est pas coupable de n'être pas chrétienne ; encore moins, tous ceux qui n'ont jamais entendu prononcer le nom du Christ. Voltaire pose, en passant, et le problème des vertus et celui du salut des infidèles. Il se réfère ainsi à une tradition ancienne de la pensée libertine et déiste [...]” Pomeau 1956, 171. – Az „Extra ecclesiam nulla salus” elve a karthágói Szent Cyprianus (200 k.–258) nevéhez fűződik (*Epistolae* 73, 21).

<sup>6</sup> Iotti 1995, 195.

<sup>7</sup> Bíró 1962, 327.

Kézirattárában, s publikálta az Irodalomtörténeti Közlemények 1984-es évfolyamában, pontosan kétszáz évvel a magyar nyelvű *Zaire* megjelenése után.<sup>8</sup> Ez a *Meg szállítás* című előszó nemcsak magával a lefordított művel foglalkozik, hanem egyúttal szigorú bírálatot is mond a korabeli magyar költészet színvonaláról, például a „négy sorú sarkas versek” vontatottságáról,<sup>9</sup> a „sarkas” [vagyis a rímes] Distikon-ról,<sup>10</sup> valamint a fordítások terjengős nyelvéről („mikor három, négy szóval teszünk ki edgyet”).<sup>11</sup> Talán éppen írásának rendkívül kemény hangneme miatt gondolta meg később Péczeli, hogy kezdő literátorként ilyen bevezetéssel álljon az olvasóközönség elé. Számunkra ez az előszó különösen két szempontból érdekes: egyaránt kifejeződik benne írójának verstani igényessége és a stílus tömörségére való programszerű törekvése. Így nyer konkrét tartalmat az a 18. században eléggé szokványosnak ható mondata, amely szerint célja „nem egyéb, hanem nyelvünk gyarapodásának ’s Hazánk boldogulásának szives kívánása [...]”.<sup>12</sup>

Magában a kinyomtatott kötetben Péczeli fordítói elveire egy, az *Ars poeticából* vett Horatius-idézet utal:

„Nec verbum verbo curabis reddere fidus  
Interpres.”<sup>13</sup>

[ Novák József fordításában:

„tolmácsként nem akarsz szót szóval szolgálai módon  
adni ...” ]

Azt a meggyőződését, hogy nem feltétlenül az eredetihez erőltetett módon tapadó, szóról szóra történő fordítás a helyes, Péczeli két évvel később *Henriade*-fordításának elején ugyanennek a Horatius-versnek valamivel hosszabb idézésével erősíti majd meg, kiegészítve a Horatius-szöveget egy D’Alembert-től vett mottóval, amelyben a jeles enciklopédista azt írja, hogy a fordítónak nem csupán másolnia kell az eredeti művet, mintegy „babonásan” ragaszkodva hozzá, hanem versenyeznie kell vele, sőt, a gyengébb helyeken meg is kell szépitnie.<sup>14</sup> Az említett tekintélyekre való hivatkozással Péczeli

<sup>8</sup> F. Csanak 1984

<sup>9</sup> F. Csanak 1984, 341.

<sup>10</sup> F. Csanak 1984, 343.

<sup>11</sup> F. Csanak 1984, 345.

<sup>12</sup> F. Csanak 1984, 347.

<sup>13</sup> HORATIUS, *Epist.* II. 3, 133-134. (Péczeli felcseréli az idézet két szavát, Horatiusnál nem „verbum verbo”, hanem „verbo verbum” áll, ez azonban a mondat lényegén semmit sem változtat.)

<sup>14</sup> „Les Traducteurs font très mal de se borner à être les Copistes plutôt que les Rivaux des Auteurs qu'ils traduisent. Superstitieusement attachés à leur Original ils se croiroient coupables de sacrilege s'ils l'embellissoient même dans les endroits foibles.” D’ALEMBERT előszava Tacitus-fordításához: TACITE, *Morceaux choisis*, Paris, 1784, I. 21.

mintegy jogot formál arra, hogy ha szükségesnek ítéli, ne kövesse egész pontosan Voltaire munkáit, hanem kisebb-nagyobb változtatásokat eszközöljön rajtuk az átültetés során.

A *Zaïre* esetében ezek a változtatások egyrészt közelebb hozzák a történetet a magyar közönség érdeklődéséhez, másrészt a deista felfogást tükröző szöveget igyekeznek keresztény szellemben módosítani.

Voltaire művében Orosmane Jeruzsálem szultánja („soudan de Jérusalem”), Péczeli fordításában viszont „Török Tsászár”, ami a hazai olvasó előtt, a történelmi tapasztalatok alapján, konkrétabban idézi fel a kereszténységgel szemben álló uralkodó képzetét. A második felvonás harmadik jelenetében, amikor Châtillon lovag a Caesareában egykor vérfürdőt rendező szaracénokról („les Sarrazins”) beszél (576.),<sup>15</sup> a magyar szövegben ismét törökökről van szó. Az első felvonásban Orosmane emlékezik vissza a keresztiesek ellen sikerrel harcoló „Saladin”-re (562.), a fordításban ugyanakkor „a’ Nagy Solimán” olvasható (15.): ez a név is – bár a mű cselekménye szempontjából nem hiteles – többet mond nekünk, mint a távoli Szaladiné. Orosmane szerint Isten Szaladint azért támasztotta, hogy megbüntesse az „ellenséges szektát” („pour punir une secte ennemie”, 562.): ezt a szultán szájából természetesnek ható éles megfogalmazást Péczeli így tompítja: „A’ Keresztyén Népek ki lett meg rontója”, 15.).

A fordítás azáltal is közelebb kerül a hazai olvasóhoz, hogy a klasszicista dráma választékos nyelvezetét sokszor olyan természetes magyar kifejezésekkel helyettesíti, amelyek inkább egy falusi udvarház társalgási stílusát jellemzik, mintsem egy uralkodói palotáét. Az első jelenetben például *Zaïre* azt a reményét fejezi ki, hogy házassága el fogja hallgattatni az ellene szított intrikákat, s ő nemcsak Orosmane szívéen, hanem vetélytársnői cselszövésein is diadalt arat:

„Et l’hymen, confondant leurs intrigues fatales,  
Me soumettra bientôt son cœur et mes rivaies.” (559.)

A magyar változat szerint:

„S az alám áskáló irigyim’ láttára  
Ugy kíván rám nézni mint élte’ Párjára.” (9.)

A negyedik felvonásban a féltékennyé lett Orosmane azon tépelődik, miért is emelte maga mellé *Zaïre*-t, akit mint rabnőt a legalantasabb munkák végzésére („dans les plus vils emplois”, 602.) is rendelhetett volna. Péczeli átültetésében ez így hangzik:

„Szabad volt Őt tennem lúdak” pásztorának,  
’S im” tettem Országom” ’s szívem’ sorsosának.” (90.)

<sup>15</sup> A francia szövegre való hivatkozásaink során a 2. jegyzetben említett Moland-kiadás, a Péczeli-fordítással kapcsolatban pedig az 1784-es győri kiadás lapszámaira utalunk.

Ami Voltaire filozófiai felfogásának tolmácsolását illeti, a fordítás híven adja vissza a női főszereplőnek a francia szerző vallási relativizmusát kifejező szavait:

„A' szokás, a' Törvény még gyermekségembe  
Muhamed' Vallását plántálta lelkembe,  
Látom a' nevelés formálja Hitünket,  
Mint az indulatot, jó 's rozsosz erköltsünket.  
Tudom Pogány lennék én mint más Kinába,  
Párisba Keresztyén, Török Médinába [...].” (11.)

Később, amikor Zaïre már ígéretet tett atyjának, hogy ősei hitét követve, fölveszi a keresztséget, súlyos belső vívódásai során ugyanebben a szellemben igyekszik maga előtt igazolni Orosmane iránt változatlanul tovább élő szerelmét:

„Hát szeretöm mért nints ez Isten' kedvében?  
Haragjának tzélja Orozmán lehet-é?  
Ez Úr illy' jó szívet avagy gyűlölhét-é?  
Jó, igaz, irgalmas, ennél több mi lenne  
A' Keresztyén Hitről ha ma vallást tenne?” (75.)

A következő sorokban Zaïre elmondja, mennyire várja már a keresztelest végző papot:

„Tán le-tsendesíti szívem' zúgó habját ;  
Meg-mondja hogy az Úr minden Ember' Atyja,  
'S az illy Házasságot hát nem kárhoztatja.” (75-76.)

Az eredeti szövegben Isten kegyelmességéről („clémence”) van szó, „az Úr minden Ember' Atyja” kifejezés ott nem szerepel. Voltaire tolerancia-eszméjét Péczeli tehát Istennek mint minden embert gyermekeként szerető Atyának a keresztény hitből fakadó gondolatával egészíti ki.

Számos további részletet idézhetnénk, ahol a fordítás hasonlóképpen keresztényibb felfogásban tolmácsolja Voltaire művét. Penke Olga *Voltaire tragédiái Magyarországon a XVIII. században* című tanulmánya ebből a szempontból mindenekelőtt Lusignan-nak a második felvonás harmadik jelenetében elhangzó nagy monológjára utal.<sup>16</sup> S valóban, azok a mondatok, amelyek szerint az Úr „e' Világ' bűnét itt hordozta”, „tövis koronát viselt értünk feje”, „ki-ragada minket a' pokol' torkából” (46.), a francia szövegben nem találhatók. Igaz, Lusignan monológja Voltaire munkásságának egészéhez képest az eredetiben is meglepően szenvedélyes keresztény apológia, ám ez a tény logikusan következik a szereplő dramaturgiai funkciójából. A magyar változat Lusignan-járól ugyanakkor elmondható, hogy Péczeli jóvoltából szavai – bár nem mindenben felelnek meg az eredeti szövegnek – hitelesebben fejezik ki a

---

<sup>16</sup> Penke 1985, 120.

keresztény vallás lényegét, hiszen a fordító mintegy belülről látja mindazt, amit Voltaire mint szerepet ábrázol.

Péczelinek a *Biblia* nyelvéhez közelebb álló szóhasználata nyilvánul meg abban is, hogy például Châtillon a templomot („ce temple”, 570.) „Szentek’ Szenté”-nek nevezi (27.), Lusignan ezekkel az eredetiben nem található szavakkal fohászkodik az Úrhoz: „Merítsd-ki a’ pohárt, mellyet nékem töltél” (42.), Fatime pedig Zaïre-t az Úr „tévedt Bárányá”-nak mondja (103.).

Fölmerül a kérdés: vajon Péczelinek, a hívő kereszténynek a felfogása milyen mértékben egyeztethető össze Voltaire filozófiájával? A választ a korabeli Magyarország vallási viszonyainak az ismeretében adhatjuk meg. A tolerancia égetően fontos volt a sok üldöztetést szenvedett protestánsok számára. Nem véletlen, hogy korábban az erdélyi gróf Lázár János Voltaire-nek épp a vallási türelemről szóló értekezését ültette át, Péczeli második Voltaire-fordítása a tolerancia eposza, a *Henriás* lesz, amelyet vele csaknem párhuzamosan Szilágyi Sámuel is megszólaltat magyarul. Ezeknek a fordítóknak a számára nyilván nem volt lényeges, hogy Voltaire tolerancia-elve a kereszténységet tagadó deizmussal és a vallási relativizmussal függött össze: a francia szerző műveit saját igényeik szerint fogadták be és értelmezték.

Péczeli kálvinista szemléletét egyébként a fordításnak több szöveghelye is tükrözi. Amikor Fatime az első felvonásban a Zaïre által viselt keresztre utal, a keresztényeknek erre a jelére, amelyet az ékszerész csillogó drágakövekkel borított be („Ce signe des chrétiens que l’art dérobe aux yeux / Sous le brillant éclat d’un travail précieux”, 560.), a magyar szöveg a vallási pompától való puritán idegenkedést is kifejezi:

„E’ Keresztyén Népnek együgyü tzimere,  
Mellyet a’ gyöngy ’s gyémánt meg-rútítani mere.” (11.)

A második felvonás harmadik jelenetében, amelynek során Lusignan erről az ékszerről ismeri fel leányát, a meghatódott apa a szerzői utasítás szerint ajkához emeli a keresztet („Il l’approche de sa bouche en pleurant”, 577.), Péczelinél viszont csak annyi áll, hogy „el-vévén a’ Keresztet” szólal meg váratlan örömében” (41.).

Már Gulyás Pál monográfiája felhívta a figyelmet arra az eltérésre, amely a francia és a magyar szöveg között az uralkodó szerepének megítélésében található.<sup>17</sup> A palotát a nép számára megnyitó Orosmane elutasítja azt a gyakorlatot, amely a királyokból mindenki elől elzárkózó, „láthatatlan” zsarnokokat („des tyrans invisibles”, 564.) formál. Péczeli Orosmane-ja ehelyett a következőket mondja:

„Lehet engem’ annak mindenütt szemlélni,  
Ki úgy néz mint Atyját, ’s tudja Urát félni,  
A’ Király a’ földön az ISTENnek Képe,  
Szükség hogy a’ virtust lássa benne Népe.” (18.)

---

<sup>17</sup> Gulyás 1902, 30-31.

Gulyás Pál szerint ez egy, „a helyzethez sehogysem illő kijelentés”. Hozzátehetjük, hogy elsősorban Voltaire-nek a királyi hatalommal kapcsolatos felvilágosult koncepciójához nem illik: Péczeli azt a szakrális királyság hagyományos eszményével helyettesíti.

Stilisztikai szempontból Péczeli szövegét – korabeli fordításirodmunk általános tendenciájának megfelelően – a gyakran elvontabb kifejezéseket alkalmazó francia eredetihez viszonyítva sokkal konkrétabb képalkotás, nagyobb vizualitás jellemzi. A „vér és szerencsétlenség napjai”-t („ces jours de sang et de calamités”, 570.) például olyan „idők”-nek fordítja, „Hol Atyjok’ vérében az árvák meg-fúltak” (27.), amikor pedig Zaïre arról beszél, hogy szörnyű rettegést érez („Une terreur affreuse est tout ce que je sens”, 610.), a magyar változatban ezt olvassuk: „Egy szörnyű reszketés minden tsontom’ rázza” (105.).

A Péczeli-fordításnak egy további, nem kevésbé fontos sajátossága a Voltaire-éhez képest jóval erősebb érzelmesség. A második felvonásban Nérestan többek között Lusignan sorsát ecseteli, akit Jeruzsálemben fogva tartanak („ce Lusignan, qu’à Solyme on retient”, 569.); Péczeli megfogalmazásában ez így hangzik: „*Lusignán*, kit Népünk szív szakadva vára” (26.). Az érzelmesség a fordítás szövegében még Nérestan-nak a keresztelőt előkészítő titkos levelét is áthatja: a „reményünket betölteni” („remplir notre espoir”, 601.) kifejezés megfelelője a magyarban: „Hogy kezdett örömünk érjen ma végére” (88.), pár sorral lejjebb pedig az „ismered buzgóságomat” („vous connaissez mon zèle”) helyett ez áll: „esméred szívemet”. A levél sorainak Voltaire által gondosan kimunkált kétértelműsége a fordításban a szerelem szókinccse felé tolódik el. Ironikusan úgy is fogalmazhatnánk, hogy a magyar Orosmane szerelemföltésből elkövetett gyilkosságára szinte enyhítő körülmény az elfogott titkos üzenetnek ez a már-már szentimentális hangneme.

Ha terjedelmi korlátaink engednék, hosszan sorolhatnánk még Péczeli munkájának figyelemre méltó értékeit: azt a tömörséget, amellyel az eredeti művet – fordítói programjának megfelelően – sikerül azonos terjedelemben tolmácsolnia, azt a ritmikai érzéket, amely sorait szépen zengővé teszi, valamint azokat a példaszerű megoldásokat, amelyekkel vissza tudja adni Voltaire életbölcseletet sugárzó, frappáns mondatait is (pl.: „Meg-tanúlt mást szólni, ki maga szenvedett”, 34.; vagy egy másik helyen: „Vigyáz a’ bűn, mikor a’ jók el-nyúgosznak”, 110.). Mindent egybevéve megállapíthatjuk, hogy az ígéretes pályafutása kezdetén álló Péczeli *Zaïre*-átültetése nem fordítói hűtlenségei *ellenére*, hanem épp *azokkal együtt* válhatott érdekes dokumentumává a magyar drámairodalom és – tágabb értelemben – a magyar művelődés történetének.

\*\*\*

**LA ZAÏRE DE VOLTAIRE,  
DANS LA TRADUCTION DE JÓZSEF PÉCZELI**

L'étude approfondie des textes littéraires français traduits par les écrivains hongrois du XVIII<sup>e</sup> siècle rend possible une analyse nuancée de la réception des idées éclairées dans un pays dont les conditions historiques et sociales sont bien différentes de celles de la France. Dans le cas de la *Zaïre* hongroise, publiée en 1784, l'étude comparative est d'autant plus compliquée que nous sommes témoins d'une « double réfraction »: il faut d'abord examiner comment Voltaire se sert d'un sujet médiéval et chrétien pour propager sa conception déiste et sa théorie relativiste en matière de religion, puis, comment József Péczeli, pasteur calviniste profondément croyant, essaie de « re-christianiser » le sujet et aussi d'adapter les moyens stylistiques de sa traduction au goût du public hongrois de l'époque. L'auteur de la communication cite plusieurs exemples pour illustrer les étapes de ce processus.

## METASTASIO A 18. SZÁZADI MAGYAR ISKOLAI SZÍNPADOKON

A szakirodalomban közismert Pietro Metastasio az olasz árkádikus költészet és az olasz melodráma irodalom koronázott királyának igen nagy népszerűsége egész Közép-Európában, így Magyarországon is a 18. század középső felében. 1730 és 1790 között 17 művét fordították le olaszból latinra, 13-at magyar nyelvre, és mutatták be számtalanszor a magyar iskolai színjátszás színpadain. Hasonlóképp olasz, francia és német nyelven kerültek bemutatásra megzenésített darabjai a 18. századi kastélyszínházakban, Eszterháztól Nagyváradig, míg a század utolsó két évtizedében elkezdődött Metastasio sikere a polgári színjátszás első színtársulatainál, melyek számára a kor neves írói, Kreskai Imre és Benyák Bernát után Csokonai Vitéz Mihály és Kazinczy Ferenc vállalkoztak Metastasio színdarabjainak magyar fordítására. Döme Károly 1801-ben és 1814-ben két kötetben adta ki Metastasio leghíresebb bibliai tárgyú és történelmi játékeit, míg a Kazinczy által fordított *Titus kegyessége* (Clemenza di Tito) és *Themisztoklész* a 40-es évekig rendszeresen szerepelt a magyar társulatok, köztük a pesti és kolozsvári Nemzeti Színház repertoárján.

Metastasio nagy közép-kelet európai elterjedését általában a császári költő 52 éven át tartó bécsi tartózkodásához kötik, hiszen Metastasio Apostolo Zenot követve 1730-tól haláláig, 1782-ig volt a bécsi császári udvar „császári költője” (poeta cesareo), akinek halálára a neves magyar neolatin költő Johannes Cristoph Hannulik külön ódát jelentetett meg.<sup>1</sup>

Valóban Metastasio megzenésített melodrámainak igen nagy népszerűsége az osztrák, magyar, morva és lengyel arisztokrácia és főpapság kastélyszínházaiban elsősorban ennek a bécsi ünnepelelt költő-királynak szólt, akinek melodramáit szinte a kor összes neves zeneszerzője megzenésítette. Így nem véletlen, hogy Esterházy Fényes Miklós herceg híres operatársulatának Joseph Haydn művészi vezetése alá eső 47 évében (1762-1809 között) Metastasio volt a legtöbbet bemutatott szerző-librettista.

Jelen tanulmányomban ezen közismert tényezőn túl szeretném felhívni a figyelmet a Metastasio-jelenség, a 18. századi melodráma-szerző nagy népszerűségének egy másik igen lényeges mozzanatára és okára, ami miatt a 18. századi iskolai színjátszásban egész Európában igen szívesen választották a Voltaire által is nagyra becsült olasz szerző színdarabjait a diákok épülésére szánt előadások kiválasztásakor.

Amikor Metastasióról és művészetéről beszélünk, meg kell szabadulnunk a romantikus irodalomtörténetírás ellenérzéseitől, Alfieri és a kor romantikus olasz írói megvető elutasításától, és műveinek szemügyre vételekor nemcsak a francia forradalom és a napoleoni háborúk által elsöpört 18. századi arisztokrata szalonok füledt és frivol világára kell gondolnunk, hanem arra is, hogy miért voltak korábban Metastasio őszinte csodálói Voltaire és Diderot, Magyarországon Csokonai és az igen kényes ízlésű Kazinczy, és miért vállalkoztak Metastasio költészetének védelmére (rehabilitációjára) olyan jelentős személyiségek a 19. század második fele olasz kulturális életének, mint

---

<sup>1</sup> Vö.: Szörényi 1982, 231-245.

Giosuè Carducci és Francesco de Sanctis, a modern európai irodalomtörténet-írás egyik legnagyobb alakja.

Nem feledkezhetünk meg arról, hogy Goldoni mellett (vagy talán egyedül) Metastasio tekinthető az utolsó valóban nemzetközi szinten is elfogadott olasz írónak. Ahogy De Sanctis mondja:

„A metastasioi világ abszurdnak tűnhet a filozófiának, mint ahogy abszurdnak tűnhet az a társadalom és az a kultúra is – a filozófia számára – melynek képviselője, kifejezője Metastasio volt. Ugyanakkor művészete teljesen koherens és élő, az egyik legtökéletesebb tükröződése annak a világnak és kultúrának, mely végső pillanata előtt járta el haláltáncát. Ma az én, a racionalizmusra alapozott esztétikai ítélet elutasítja ezt a költői világot mint konvencionális inkoherens művészetet. De ez a művészet a maga eredetiségében örökké élő és fiatal marad. És ha ezt az esztétika nem képes megérteni, akkor annál rosszabb az esztétikának.”<sup>2</sup>

Metastasio magyarországi „népszerűsége” több mint egy teljes évszázadot ölel át. A 17. század elején kezdődik és egészen a 19. század közepéig tart. Előbb az iskolai színjátszást hódítja meg, majd a kastélyszínházak világát és ezt követően a század utolsó éveiben elinduló magyar városi színjátszást is. Metastasio nagy népszerűségének, ariettái és canzonettái varázsának köszönhető a modern magyar líra új irányainak kibontakozása, Faludi Ferenc és Csokonai Vitéz Mihály árkádikus költészete, míg a metastasioi melodramák világa a századvég legigényesebb irodalmárát, Kazinczy Ferencet is képes volt meghódítani, aki kufsteini fogsága idején kezdi fordítani a *Themisztoklészt* és *Titus kegyességét*, melyek az 1840-es évekig maradtak a magyar színjátszó társulatok repertoárján.

Mindenképp igazat kell adnunk Szauder József, sajnos csak olaszul olvasható megállapításának, hogy a magyar irodalmi nyelv megújulása nem a Bessenyei György által kijelölt úton indult el a filozófiai művek magyarra fordításával, hanem az olasz árkádikus költészet, a metastasioi melodramák szövegének magyar megszólaltatásával Faludi és Csokonai költészetében.

„L'affrancamento stilistico della lingua letteraria ungherese dai canoni di una poesia e scienza rettorica barocca non avvenne per via della traduzione delle opere filosofiche e scientifiche, come volle il Bessenyei, bensì attraverso una disciplina artistico da acquisirsi con la traduzione di una poesia liberata dagli schemi scolastici, di una poesia sulla quale potesse venire modellata la trasfigurazione fantastica di una esperienza e di uno sfogo personale... E sono proprio il Faludi e il Csokonai Vitéz a ricavare questo nuovo insegnamento poetico dall'Arcadia italiana per la vera e profonda riforma stilistica della poesia ungherese realizzata tramite le loro opere.”<sup>3</sup>

A magyar irodalomtörténet-írás Imre Sándortól kezdve foglalkozott és foglalkozik a Metastasio-költészet magyarországi kisugárzásával, bár sajnos Várady

<sup>2</sup> F. De Sanctis, *La nuova letteratura*, = *Storia della letteratura italiana*, 1870. Vö.: Luigi Russo, *Metastasio*, Bari, Laterza, 1917. 250.

<sup>3</sup> Szauder 1967, 222-223.

Imre, Koltay Kastner Jenő, Szauder József és mások tanulmányai – mivel olasz nyelven jelentek meg – nem mindenki számára hozzáférhetők.<sup>4</sup>

Zambra Alajos, a pesti egyetemi olasz tanszék első világháború utáni tanszékvezetője még 1919-ben jelentette meg nagy tanulmányát „Metastasio poeta cesareo és a magyarországi iskoladráma a XVIII. század második felében” címmel,<sup>5</sup> melyben Metastasio 26 melodráája és oratóriuma közül Magyarországon 1730 és 1790 között latinra és magyarra fordított darabjait mutatja be az OSzK Bartakovics József-féle kéziratos iskolaráma gyűjteménye alapján (mely 36 iskoladrámát tartalmaz, ezek közül csak 3 magyar nyelvű és a legkésőbbi 1753-ban született). A Bartakovics gyűjtemény 12 darabja vezethető vissza Metastasióra (*Artaxerxes*, *Cyrus*, *Demophon*, *Dido derelicta*, *Aetius*, *Issipide*, *Yoseph a [...] svis adoratus et agnitus*, *Olympias*, *Syroes*, *Themistocles*, *Titi clementra*, *Zenobra*) és újabb 6 dráma más olasz szerzője. Hasonlóképp átnézte a zirci könyvtár 14 darabból álló kéziratos iskoladráma gyűjteményét, ahol 14 közül 3 Metastasio mű (*Attilius Regulus*, *Themistokles*, *Heros Sinensis*). A Budapesti Egyetemi Könyvtárban található az *Attilius Regulus*, a Gyulafehérvári Batthyaneumban a *Titus kegyessége* és az *Attilius Regulus*. Hattyúffy Dezső székesfehérvári kézirategyűjteményében a *Temistocle* mellett a *La passione di Gesù Cristo* és az *Il Sogno di Scipione* magyar fordítását fedezte fel Czapáry László. Nyomatásban jelent meg 1767-ben a *Titus kegyessége* Illei János fordításában, a *Scipio álmát* a pálos Kreskay Imre jelentette meg 1782-ben a „Magyar Museum” második kötetében, míg Gánóczi Antal magyar és Patachich Ádám püspök latin *Izsák* fordítása (*Isacco figura del Redentore*) 1769-ben jelent meg Nagyváradon.

1794-ben a „Magyar Hirmondó” közé tette Csokonai Vitéz Mihály fiatal és ismeretlen debreceni költő közleményét, mely tudtul adja, hogy a szerző 16 Metastasio darab fordításán dolgozik és azok kiadását tervezi. Ezek közül egyedül csak az *Angelica* jelent meg a „Piétai Magyar Múzsában” a költő életében, míg *A Pásztor király* (*Il Re pastore*) és a *Galatea* már csak a költő halála után láttak napvilágot 1806-ban Tasso *Amintajával* egy kötetben Kolozsvárott.

1801-ben jelent meg Komáromban Döme Károly pozsonyi kanonok „összes” Metastasio drámafordításainak első kötete (*Metastasiuskak egynehány játéka*), mely az oratóriumokat és a biblia tárgyú darabokat tartalmazza, míg a történeti darabokat tartalmazó kötet Kazinczy két fordításának kiadásával egyidőben jelent meg 1815-ben.

A századvég utolsó két és az új század első két évtizedének kétségtelenül legnagyobb hatású irodalmára Kazinczy Ferenc nem tartozott a 18. századi magyar költészet „olaszos” vonalába (mint Amadé, Orczy, Gvadányi, Faludi, Csokonai, Kisfaludy Sándor és még annyian, elég a Petrarcat fordító Kármán Józsefre gondolnunk), költői-drámafordítói ízlését az antik klasszikusok és Shakespeare mellett elsősorban a német Sturm und Drang és a neoklasszicizmus határozta meg, Goethe, Gessner, Wieland Klopstock és majd Schiller ugyanakkor érdekes módon kezdetől fogva érdeklődött az arkádikus olasz költészet és az olasz melodráák világa iránt is. Erről tanúskodnak az „Orpheus” c. folyóiratában közölt Petrarca, Lemene és Metastasio

<sup>4</sup> Imre 1897, II. pp. 3-147; Emerico Várady, *La letteratura ungherese e la sua influenza in Ungheria*, I-II, Roma, 1933-1934; Koltay Kastner 1941; Szauder 1963; Sárközy 1990-1997.

<sup>5</sup> Zambra 1919, 1-71.

versfordításai, valamint, hogy a „Magyar Museum” második kötetében közölte a Rómából visszatért pálos papköltő Kreskay Imre *Scipio álma* fordítását.

A *Fogságom naplójából* tudjuk, hogy a börtönben többek között Metastasio drámákat olvasott és fordított, ekkor készítette el – Lessing és Goethe drámáinak magyarra ültetése mellett – a *Titus kegyessége* és a *Themisztoklesz* fordítását, melyet 1806-ban idősebb báró Wesselényi Miklós magyar színtársulata rendelkezésére bocsátott (a *Themisztokleszt* 1806. április 23-án mutatták be Kolozsvárt, és június 21-én Marosvásárhelyt), a *Tito* kolozsvári bemutatója Kótsi Patkó János címszereplésével 1806. április 24-én volt, majd négy év múlva ismét bemutatják az erdélyi fővárosban immár Celesztin Pergő társulatának előadásában.

A két Metastasio fordítás Kazinczy más színműfordításaival együtt 1814-ben jelent meg „összes művei” 1814-16 között kiadott hat kötetes kiadványának ötödik kötetében – és ezzel, ahogy Szauder József megállapítja – „a questo punto parvero arrivati al colmo della loro fortuna”.<sup>6</sup>

Valóban tudomásunk van több 19. század eleji Metastasio-bemutatóról. Kilényi Dávid 1824-ben vitte színre a *Titust* Kazinczy fordításában, míg a *Themisztokleszt* „avagy a hazafiasság ereje” c. darabot többször is színre vitték a pesti magyar színjátszók 1813-ban, 1818-ban (Déryné Széppataki Róza felléptével), majd 1835-ben Kassán mutatja be újra Celesztin Pergő, és utolsó előadásáról 1841-ből van tudomásunk, amikor a pesti színtársulat Fancsy Lajos és Laborfalvy Róza felléptével mutatta be Metastasio „hazafias” darabját Kazinczy Ferenc fordításában.<sup>7</sup>

Visszatérve az iskolai színjátszás világához a Bartakovics féle gyűjteményben található 13 latin Metastasio fordítás, a zirci 3 darab és a Budapesti Egyetemi könyvtárban és a Gyulafehérvári Battyaneumban található két Metastasio darab mellett még megemlíthetjük a Győrben 1758-ban bemutatott *Semiramidet* a *Cato in Utica*-ban 1751-i előadását. Mindent összevéve 23 Metastasio darab 18. századi magyar (latin és magyar) fordításról van tudomásunk.

Latin nyelven 13 melodráma és 3 oratórium (azione sacra) különféle fordítása született, míg 7 melodráma magyar nyelven is bemutatásra került az iskolai színjátszás keretében (*Attilio Regolo*, *La clemenzo di Tito*, *L'ersoe cinese*, *Temistocle*, *Isacco*, *La passione di Gesù Cristo*, *Il sogno di Scipione*) és még két francia nyelvű előadásról is tudomásunk van, hiszen a *Ciro riconosciuto*t és a *La clemenzo di Titot* Maria Terézia 1764-es pozsonyi országgyűlésen való részvételekor a Notre Dame apácák növendékei francia nyelven is előadták.

A fordítások legtöbbje latin nyelven és prózában készült, hiszen a latin volt az összes (katolikus és protestáns) iskola kizárólagos oktatási nyelve a század végéig, és prózában, mert az előadások elsődleges célja a latin retorika és deklamáció elsajátítása volt a színházi előadások betanultatása révén olyan darabok előadásával, melyek a barokk túlzásaitól mentesen voltak képesek a nemesi társadalom eszményeit és az egyház tanításait közvetíteni a hallgatóságnak. Szauder: „perché la scuola prepararo gli allievi innanzitutto al ragionamento discorsivo, alla persuasione, 'Rettorica' utilizzando una lingua latina non più barocca, ma sobria, Scarma e incolore, e la quale intese pur

<sup>6</sup> Szauder 1977, 328.

<sup>7</sup> Nyerges 1984.

sempre a inculcare la fedeltà alle virtù nobiliari feudali: con raziocino ed eloguenza insieme”.<sup>8</sup>

Természetesen a darabok kiválasztása a jezsuita és piarista tanár-fordítók didaktikai igényeit tükrözi, ezért vannak többségben a bibliai és történeti tárgyú darabok, melyekben igen csak összesűrítették, illetve kihagyták a szerelmi jeleneteket. Ezért nem véletlen, hogy a sok fordítás és számtalan előadás között a legnépszerűbb Metastasio darabnak, az *Elhagyott Dido* csak egy fordításáról tudunk (a Bartakovics féle gyűjteményben) és valószínűleg ez esetben is inkább a Vergilius előtti tisztelet volt a latin fordító szándéka, mintsem hogy emléket állítson az öngyilkosságig vezető szerelmi fájdalom bemutatásának. Miközben az iskolai színjátszás – érthető okokból – mellőzte Dido és Aeneas szerelmi történetének bemutatását, ez a melodráma volt az eszterházai olasz operatársulat egyik legnépszerűbb darabja – igaz, olasz nyelven előadva. Pietro Bon társulatának Giuseppe Sarti zenéjével Joseph Haydn által vezényelt előadását először 1765-ben mutatták be és fennmaradt egy 1784-i előadás olasz szöveggönyve, melyet a résztvevők között osztottak német és latin összefoglalóval ellátva. (*La Didone abbandonata*. *Dramma per musica*. Dal celebre sig. abbate Pietro Metastasio. Da rappresentarsi nel teatro di Sua Altezza il Sig. principe regnante Niccolò Esterasi de Galalantha L'anno 1784. In Odenburgo. Nello Stamperia di G.Siess.)

Teljesen érthető, hogy az iskolai színjátékokat fordító paptanárok mindenk előtt az úgynevezett „hősi” darabokat („melodrammi eroici”) választották, mint az *Artaxerszesz*, *Attilio Regolo*, *Themisztoklesz*, *L'Eroe Cinese*, vagy a *Titus kegyessége*. Az *Attilio Regulus*nak 6 különböző fordítása született (négy latin, kettő magyar nyelven) és 3-3 fordítása a *Themisztoklesz*nek és a *Titus*nak.

Ezekben a fordításokban a „szerzők”, mármint a fordítók szándéka az előadások során az uralkodók bölcsességét, az alattvalók uralkodójuk iránti hűségét, az áruló elítélését kívánva előtérbe helyezni többször is erőszakot téve, megváltoztatva az eredeti Metastasio darabok szövegét és dramaturgiáját. Ennek kimutatására több tanulmány is született, így Zambra Lajost követően Amedeo Di Francesco és Király Erzsébetnek köszönhetően.<sup>9</sup>

Ugyanakkor szeretnénk hangsúlyozni, hogy épp itt keresendő Metastasio nagy népszerűségének oka nemcsak az arisztokrata, hanem a sokkal puritánabb iskolai színjátszás területén is. A közép-kelet-európai paptanár-fordítók igen jó érzékkel vették észre, hogy az 1750-es évektől kezdve ünnepektől udvari szerzővé vált költő elegáns és igen nagy muzikalitású, érzelmes darabjai mögött egy igen alapos, nagy műveltségű görög-latin klasszikusokon nevelkedett pap-költő szíve dobog.

Nem feledkezhetünk meg arról, hogy az egész arkádikus rokokó költészet nem volt egyéb, mint a barokkal szembenálló olasz arkádikus-klasszicizmus diadala a 18. századi olasz és európai arisztokrata hatalmak világában. Metastasio nem egyszerű bécsi színházi szerző, librettista volt, hanem felszentelt pap, az egyik legnagyobb tekintélyű 17. század végi olasz klasszika-filológus irodalmár, Vincenzo Gravina tanítványa (és fogadott fia), aki saját irodalmi pályáját klasszikus görög sorstragédiák olaszra ültetésével és imitációjával kezdte.

<sup>8</sup> Szauder 1977, 314.

<sup>9</sup> Vö.: *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo*, a cura di B. Köpeczi-P. Sárközy, Budapest, Akadémiai, 1982.

Meggyőződése, hogy a 18. század közepének közép-európai papköltő Metastasio-fordítói nemcsak azért választották nagy előszeretettel az olasz költő iskolai színjátékait, mert szerzőjük az ünnepelt bécsi „poeta cesareo” volt, hanem azért is, mert a Metastasio darabok rokokó öltözete és muzikalitása mögött megéreztek a szerző igen mély klasszicista kötődéseit, a Gravina-tanítvány Metastasiót, azt, akitől épp a siker érdekében eltávolodott a 1720-as évek második felében. Metastasio, akit akkor még Pietro Trapassinak hívtak, és egy római felcsere fia volt, 11 éves korában került a híres római jogtudós és irodalmár, a kalábriai születésű Gian Vincenzo Gravina, a kor egyik leghíresebb klasszicista poetikája a *Ragion poetica* (1711) szerzőjének házába, és vált a mester legkedveltebb tanítványává, majd fogadott fiává és örökösévé.

Gravina volt, aki a költői tehetségtől megáldott tanítványának a görög Metastasio nevet adta, és aki minden tekintélyt és tudását latba vetve növendékéből a kor új nagy klasszicista költőjét akarta kiformálni, aki az általa tisztelt és követett Gian Giorgio Trissinonál, az olasz reneszánsz neves drámaszerzőjénél, és a 17. századvég ünnepelt római költőjénél, Alessandro Gurdinél is tökéletesebben tudja megvalósítani a klasszicista költészet és klasszicista dráma eszményét, melyről két híres munkáját, a *Ragion Poeticat* és a *Della Tragediát* írta, és melynek szellemében írta saját, meglehetősen unalmas tragédiáit. Valóban, a fiatal Metastasio nemcsak nevében, de költői formálódásában is „görögge” lett.

13 éves korában már szinte az összes görög és latin szerző fordításával megpróbálkozott, lefordította a teljes Odüsszeiát, Vergilius elégiáit, Horatius három szatiráját. Klasszicista tanulmányai alapján írja első darabjait: *Az Istenek tanácsa* (Il covitto degli Dei) elbeszélő költeményét, a *Giustino* c. tragédiáját és az *Európa elrablását*, melyekkel igen hamar hírnévre tesz szert. Az idős mester tanítványát 14 éves korában Nápolyba küldi jogi tanulmányok folytatására, ahol Francesco Cattaneo irodalmi szalonjában a két neves filozófus Gregorsio Caloprese és Gian Battista Vico folytatják a gravinai tanításokat. Ugyanakkor a fiatal költő, aki időközben teológiai tanulmányokat is folytatott és fel is szentelték pappá, mindenek előtt hírnévre, költői babérokra és sikerre vágyik. Így alkalmi költeménye révén a nápolyi királyi udvari arisztokrata szalonok, és főleg az arisztokrata dámák kedvence, ünnepelt „udvari költőjévé” válik.

Ilyen tekintetben igen hamar elvállik útja a mestere által kijelölttől, ezt jelzi az is, hogy Gravina 1718. évi halálát követően elfogadja Gravina költői ellenfelének, Giovan Maria Crescimbeni meghívását, hogy lépjen az 1690-ben alapított Árkádia költői Akadémia tagjai sorába, azaz, a Gravinai klasszicizmus helyett az árkádikus költészet „elegáns” de szórakoztató poetikáját választja és ennek alapján írja első híres melodramáit, melynek alapján egy évtized alatt európai hírnévre tesz szert: 1721 *Gli Orti Esperidi*, 1722 *Angelica*, *Galatea*, 1724 *Didone abbandonata*.

1725-től Rómában él, és ünnepelt színházi szerzőnek számít, így éri a meghívás, hogy legyen Apostolo Zenot követően a bécsi császári udvar házi szerzője. 1730-ban költözik át Bécsbe, ahol 52 éven át volt a császárváros költője, poeta cesareo-ja.

Ahogy Luigi Russo írja híres Metastasio-monográfiájában, a nápolyi és római szalonok kedveltjéből a császári udvar költő-királyává válik, beteljesítve sorsát, hiszen udvari költőnek, „cortegianonak” született és készült, és álmaait a császári udvar hercegnőinek csodálatát kiváltva érte el.

„Il melodrammatico poeta dalle nobildonne di Napoli passava alla devozione per le donne di Roma, da Roma poi, partito per Vienna, nella corte imperiale sfrusciava soddisfatto e raggiante fra le sibilanti sete delle arciduchesse e principesse d'Austria”.<sup>10</sup>

Ilyen szempontból Metastasio mindenképp „hűtlennek” bizonyult a mestere által kidolgozott szigorú pedagógiai elvekhez, de mindenképp megfelelt a korabeli olasz és európai társadalom művészetek iránti elvárásainak – elég, ha Francesco Algarotti vagy Casanova „udvari” tevékenységére gondolunk, de így fogadja el 1763-ban Goldoni is a meghívást, hogy legyen a párizsi királyi udvar olasz színházának igazgatója.

Tulajdonképpen nem Metastasio tért el Gravinától, hanem az idős mester fordult szembe az általa is alapított (1690) Árkádia Akadémia költői programjával. Ennek a mozgalomnak a célja az olasz kultúra európai felzárkóztatása volt, a tudományok és a nyelv művelése, az irodalom terén pedig az olasz barokk költészet és próza túlzásának, ízlésficamainak visszautasítása, a visszatérés a jó ízléshez, a tiszta költői nyelv, a muzikalitás, a versformák és műfajok szabályainak a reneszánsz korában kialakított gyakorlatához. Ezt a költői reformot Gravina *Poétikájában* szigorú szabályrendszer szerint kodifikálta, és Trissino művészetét jelölte meg példaként. Metastasio viszont hiányolta a költői tehetséget a mesterei által tisztelt szerzőkben és nem kívánt olyan műveket alkotni, melyeket egy-két tudor, vagy még az sem képes elolvasni és értékelni. Célja a költői siker volt. Darabjaival, alkalmi költészetével szórakoztatni akart – éppúgy, mint a század végén Goldoni, és ezt teljes mértékben el is érte. Sikersorozata az 1720-as években kezdődik és haláláig, 1782-ig tart töretlenül.

Ugyanakkor nem feledkezhetünk meg arról, hogy Metastasio miközben melodrámban az érzelmesség és a muzikalitás fokozott érvényesítésére törekedett, sosem lett hűtlen, sosem feledkezett meg a klasszicista dráma alapvető elveiről és szerkesztési szabályairól, melyek színdarabjaiban, főleg prózai előadás esetében érvényesülnek is. Hasonlóképp tudjuk, hogy Metastasio haláláig megmaradt az antik költészet őszinte tisztelőjének és tanulmányozójának. Kommentárokat fűz Arisztotelesz *Poétikájához*. Lefordítja, és kommentárral látja el Horatius Pisoniaiakhoz írt episztoláját, idős korában is verseket ír Horatius és más latin szerzők tiszteletére, és tudjuk, hogy Bécsben hosszú évtizedeken át igazi szórakozása abban állt, hogy hetente rendszeresen találkozott barátaival, Canale gróffal és Hagen báróval, akikkel görög és latin szerzőket olvastak és kommentáltak.

„Vivo al solito nel commercio civile, quanto basta a non diventare misantropo, e mi difendo dall'inclinazione che me ne sento ricorrendo ad litterulas in compagnie di un parodi dotti e sovi amici ... coi quali ... pasto tranquillamente, rivolgendo le antiche carte, alcune ore del grosso”.<sup>11</sup>

Metastasio legtermékenyebb és legzseniálisabb költői korszaka bécsi éveinek első tíz-tizenöt évére esik: 1730-1740, maximum 1750 között. Ekkor írja az 1722-es *Dido* mellett leghíresebbé vált és Európa akkor szinte minden színházában bemutatott darabjait:

<sup>10</sup> L. Russo, *Metastasio*, i. m. 57.

<sup>11</sup> Uo. 61.

1730 *S. Elena al Calvario, Passione di Gesù Cristo, Adriano in Siria Il tempio dell'eternità, Demetrio*

1732 *La morte di Abele, Asilo d'amore*

1733 *Giuseppe riconosciuto, Olimpiade, Demofonte*

1734 *Betulia liberata, Clemenza di Tito*

1735 *Glioeas, Sogno di Scipione, Palladio conservato, Le Cinesi, Le grazie vendicate*

1736 *Achille in Sciro, Ciro riconosciuto, Temistocle*

1738 *Il Parnaso accusato e difeso, La pace della virtù e bellezza*

1739 *Astrea Placato, Isacco, la figura del Redentore, Zenobia Natale di Giove, Attilio Regolo*

Ezeknek a daraboknak közös jellemzője, hogy nemcsak az udvari színjátszás szórakoztatás iránti igényeit elégítették ki a lehető legmagasabb művészi fokon, de linearitásukkal, átlátható szerkesztésükkel, a téma feldolgozásának korrektsége révén igen alkalmasnak bizonyultak az iskolai színi előadások céljára is. A szalonok és az udvari kastélyszínházak közönségét ámulatba ejtette Metastasio költői szövegeinek muzikalitása, lágysága és gráciája – mely ráadásul legtöbbször zenei kísérettel került előadásra – és természetesen a melodramák szentimentális melodrammatikus érzelmi világa, (ahogy Russo mondja „L'autore non è un creatore, ma un onesto produttore, un bravo letterato che rinnova i tipi tradizionali con alla fantasia sociale e le magnifiche parole, bene ad udire”).<sup>12</sup>

Metastasio színdarabjainak erkölcsi világa, ugyanakkor egy kor életérzését fejezte ki, éppúgy mint Faludi költészete és moralista prózafordításai, mely ezáltal képes volt megragadni az iskolai színjátékokat fordító és író paptanárokat. Titus „militáns kegyessége”, hogy hajlandó megbocsátani a reá támadóknak, Attilio Regolo bűne, a hírnév hajszolása, melyhez határozott hazafias retorika társul, azonnal megragadták – és nemcsak Magyarországon – a darabjait fordító jezsuita és piarista atyákat. Luigi Russo szerint az Attilio Regolo a hazaszeretet fogalmát szinte iskolás módon adja elő „richiama come uno scolaro di liceo sul tema. La patria”,<sup>13</sup> mely igen nagy népszerűsége tett szert a 18. század közepének hazafias lelkesültségtől égő nemesi ifjúságban, ugyanakkor tökéletesen megfelelt a haza fogalom görög-római klasszikus felfogásának. Ezért válhattak a *Clemenza di Tito*, az *Attilio Regolo* és a *Temistocle* előbb az iskolai színjátszás és a század végén pedig az akkor feléledő magyar nemzeti színjátszás kedvelt darabjává.

*Attilio Regolo*

Atto II.

La patria è tutto,  
Di cui s'iam parti. Al cittadino è fallo  
Considerare se stesso  
Separato da Rei. L'utile o il danno

<sup>12</sup> Uo. 150.

<sup>13</sup> Uo. 148.

Ch'ei conoscer dee solo, è ciò che giova  
 O nuoce alla sua patria, a cui tutto  
 È debitor. Quando i sudori, e il sangue  
 Sparge per lei, nulla del proprio ei dona;  
 rende sola ciò che n'ebbe. Esso il produsse,  
 L'educò, lo nudri. Con le sue leggi  
 Dagli insulti domestici il difende  
 Dagli esterni con l'ami. Essa gli presta  
 Nome, grado ed onor, ne premia il merto;  
 Ne vendica le offese: e madre amante  
 A fabbricar s'affanna  
 La sua felicità, per quanto lice  
 Al destin de' mortali esser felice.  
 Han tanti doni, è vero,  
 Il peso lor. Chi ne ricusa il peso  
 Rinuncia al beneficio; a far si vada  
 D'insospite foreste  
 Mendico abitatore; e là, di poche  
 Misere ghiande, e d'un covil contento,  
 Viva libero e solo a suo talento.

(A haza, mindent jelent,  
 amelynek mi is részei vagyunk. Hibás nézet  
 magunkat tőle külön szemlélnünk.  
 Mindaz a jó, áldás és baj,  
 mind attól függ, hogy mi van a haza  
 javára vagy kárára, és mindent neki köszönhetünk.  
 Amikor fáradozunk és vérrel áldozunk a honért,  
 semmi mást nem teszünk, mint visszaadjuk mindazt,  
 amit a hazától kaptunk. A haza teremtett minket,  
 nevelt és táplált. Törvényeivel véd  
 a mindennapok bántásától, fegyverrel az  
 idegenek támadásától. A haza adott számunkra  
 nevet és dicsőséget, jutalmazza az érdemet,  
 megbosszulja a sértéseket. Szerető anya,  
 mely mindent megtesz fiai boldogságáért,  
 mármint azért a kevés boldogságért,  
 mely halandó embernek megadatik.  
 A sok áldás mellett nagy terheket is rak a fiai vállára.  
 Aki a terhet nem vállalja, az áldást sem érdemli,  
 és menjen más vidékekre kegyeket koldulni,  
 és elégedjen meg idegen föld odavetett gyümölcsével,  
 és így élje saját életét és képességeit,  
 szabadon kötelékek nélkül.)

Természetesen Metastasio igazi költő értéke nyelvében, a szerelmi vágy, boldogság és fájdalom ábrázolásában, a megformálás eleganciájában, egyszerűsége mellett is elegáns és csengő zeneiségében áll. Ez hatott a kor első modern magyar költőire, Faludi Ferencre, Csokonai Vitéz Mihályra és Kazinczy Ferencre is. Szauder József kimutatta, hogy Csokonai költői formálódásában, saját eredeti költő hangjának kiépítésében a Metastasio fordításgyakorlat, mindenek előtt a melodramák és a canzonék fordítása játszotta a legfontosabb szerepet.<sup>14</sup>

Csokonai Vitéz Mihály esetében is igen érdekes a Metastasio költészetével való találkozás folyamata. Akkor kezdi el olasz fordítói gyakorlatát a debreceni kollégiumban 1790-93 között, amikor már korábban alaposan elsajátította a klasszikus népek történelmét és kultúráját. Csokonai formálódását, olasz rokokó költészetét Szauder József elemezte magyar és olasz nyelven írt tanulmányaiban, melyet felesége Szauder Mária adott 1980-ban.<sup>15</sup>

Szauder hangsúlyozza az olasz költői fordításgyakorlat alapvető fontosságát a 18. század legnagyobb és legegényibb költőjének esetében. Ennek köszönhető, hogy a formai precizitás és a költői autonómia alapvető lett Csokonai és a századvégi magyar költészetben.

Természetesen a fiatalkori olasz olvasmányokat a költőnek és filozófusnak készülő fiatal akadémista német és francia olvasmányai, Gessner, Klopstock és a francia felvilágosodás nagyjainak elmélyült tanulmányozása követi. Így alakul ki érett költészete, melyben éppúgy, mint a milánói Giuseppe Parini hatvanas-hetvenes éveiben írt felvilágosodott ódáiban, a felvilágosodás eszmevilága az olasz árkádia nyelvzsépségében talál kifejezési formára, ahogy Szauder József írja „Rousseau si im mesta organizzamente sull'Arcadia del Csokonai”.

Azaz, Csokonai esetében az olasz Árkádia költőinek, Metastasio canzonettáinak és melodramáinak tanulmányozása, fordítása nem egy frivol alkalmi szalonköltői gyakorlat kialakulásához vezetett – már a magyarországi társadalmi helyzet különbözősége miatt sem –, hanem egy új, egyszerű, de igen fejlett költői nyelv kiformalódásához, melyben a kollégiumból és társadalomból kiüldözött költő kifejezésre juttatja komoly gondolati líráját, elég ha a *Magánosságra*, az *Újesztendei gondolatokra*, vagy az *Ember a poesis első tárgya* c. versére gondolunk.

Mindenesetre megállapíthatjuk, hogy Csokonai életművében jutott Metastasio magyarországi költői asszimilációja a legmagasabb költői szintre, és egyúttal meghaladására is. Csokonai eredeti lírája, költői nyelve nem csupán az olasz költői modellek egyik legművészibb átvételét, a Metastasio művészet legigényesebb magyarországi befogadását jelenti, hanem annak egyúttal lezárását is.

\*\*\*

---

<sup>14</sup> Szauder 1963.

<sup>15</sup> Szauder 1980.

**METASTASIO ON 18<sup>TH</sup> CENTURY HUNGARIAN SCHOOL STAGES**

Metastasio, the 'poeta cesareo' of the Royal court in Vienna, was extremely popular in 18<sup>th</sup> century Hungary. His 30 dramas were translated: 17 into Hungarian and 13 into Latin. He was one of the favourite playwrights of both the school theatres and castle and court stages in Hungary. The study analyzes the route of his dramas to Hungarian stage, and finds Metastasio's fine classical, i.e., Greco-Roman, erudition as one of the main reasons of his popularity, as well as the starting point for many Hungarian authors of neo-classicism.

*„Ha kérdem, hogy mire így egybe gyűltetek,  
Talán komédiát nézni igyekeztek?”*  
(Csíksomlyói misztériumdráma, 1739)

## SZINKRONVIZSGÁLATOK



„SZIVREHAT ITT MINDEN, MI MÁSUTT ÜRESEN CSENG EL  
A FÜLEK MELLETT, ITT KÖNNYEKET FACSAR KI...”<sup>1</sup>

AZ ÉRZÉKENYSÉG MINT DRAMATURGIAI KATEGÓRIA

1809-ben Vitkovics Mihály írja az általa fordított *A megengesztelés* című érzékenyjáték bemutatójáról Kazinczynak: „A darab sokat megrikatott, könnyetlennül pedig talán egy szem sem maradt. A két első felvonáskor szemem tele gyült könnyekkel, az utolsókor én is sirtam.”<sup>2</sup> Az Erdélyi Játékos Gyűjtemény előszavában pedig a következőket olvashatjuk: „Midőn a híres Kotzebuénak Ember gyűlölés, és a Meg-bánás nevű érzékeny darabját legelőbb játszották Bétsben, még ama kemény természetű II.-dik Józsefnek is könnyveztenek szemei.”<sup>3</sup>

Számunkra az idézett szövegrészek több szempontból is érdekesek. Először is mindkét szöveg egy érzékenyjáték bemutatójáról számol be, s szerzőik valamilyen okból fontosnak látták lejegyezni az általuk kiváltott érzelmi hatást, tudniillik azt, hogy a nézőket sírásra készítette. Külön kiemelendő, hogy Vitkovics levelében a *megrikat* igéhez semmiféle pejoratív mellékjelentés sem társul, sőt Vitkovics kifejezetten büszke fordítására és ennek közönség hatására. Másodszor pedig egyik szövegben sincs nyoma annak a pejoratív hangvételnek, amely a későbbiekben a *szenzimentalizmus* (a szakirodalom meglehetősen ritkán használja az *érzékenység* fogalmát) színpadi diadaláról érkező tanulmányok nagyobb részének sajátja.

Az 1790-1820-as évek különböző magyar színház-, illetve drámaelméleti írásai, színlapjai és drámaszövegei arról tanúskodnak, hogy az *érzékenység*, *érzékenyítés* kifejezéseknek kiemelt funkciót tulajdonítottak az egyes szerzők, a színház funkcióját is felőlük próbálták meghatározni. Meggyőződéseim szerint az *érzékenység* lehetséges jelentései csakis a primer szövegek (elméleti jellegű írások, drámaszövegek, kritikák stb.) újraolvasásával fejthetők meg. Debreczeni Attila tanulmányaiban<sup>4</sup> már kísérletet tett a fogalom (újra)értelmezésére, de úgy gondolom, hogy a színházzal kapcsolatban kialakultak az *érzékenység*nek más jelentésbeli aspektusai, illetve egyes, már ismert jelentései – a színházról szóló elméleti diskurzus részeként – sajátos módosuláson mentek át. Dolgozatom tehát kísérlet: célja egy meglehetősen bonyolult fogalom értelmezése a 18-19. század színházról szóló diskurzusán belül.

<sup>1</sup> Kelemen László társulatának a megyékhez intézett körleveléből (1792. november 27.)

<sup>2</sup> Id. Kerényi 1981, 142.

<sup>3</sup> *Erdélyi Játékos Gyűjtemény*, Első szakasz, I. Darab, Kolo'svárat, 1793, III.

<sup>4</sup> Debreczeni 1996, illetve 1991, a téma külföldi szakirodalmából főleg a következőre alapoztam: Wegmann 1998

## Érzékenység és a színházi befogadás mechanizmusa

Decsy Sámuel *Pannóniai féniksz* című írásában a drámát (pontosabban ennek színpadi objektívációját) egyszerre sorolja a *szép tudományok* és az *erkölcsi tudományok* kategóriarendszerébe:

„A' szép tudományok nem tsak a' külső, hanem a' belső **érzékenységeket** is szokták tökéletesíteni, a' léleknek alsóbb tehetségeit ki-pallérozzák, 's alkalmatossá teszik a' nyelvet az okos és tiszta beszédre.[...]

Az erkölcsi Tudomány lelke az ember életének, és a szabados tselekedeteknek sinór mértéke. [...] Sokféle formában lehet az erkölcsi tudományt elő adni, u. m. tulajdon beszédekkel, mesékben, és nevetséges 's szomorú játékok által. Mindeniknek tárgya az emberi szívnek meg-jobbítása. [...] Ennek [ti. a színpadon megvalósuló erkölcsi tanításnak – J. Sz.] jobban enged az **érzékeny** szív, mivel a jó játékosoknak külső viselete, és belső **érzékenységeiknek** külső jelek által való ki-nyilatkoztatása bé hat a szívnek leg-titkosabb rejtekébe-is, es tsak azt nem buzdithattya-fel, a' ki már minden emberi **érzékenységet** levetkezett magáról.” [Kiemelések tőlem — J. Sz.]<sup>5</sup>

Igaza van Bécsy Tamásnak, hogy Decsy az egyik legalapvetőbb színházelméleti problémakörre céloz, arra, hogy a színésznek külső jelek révén kell az általa megjelenített alak viselkedését és belső világát kinyilvánítania.<sup>6</sup> Arra azonban nem tér ki, hogy ebben a rövidke szövegrészben az érzékenység fogalma négyszer jelenik meg expliciten s egyszer a nyelvi utalás révén. S az is feltűnő, hogy minden esetben kulcspozícióban fordul elő, az eszmefuttatás egy-egy lényeges csomópontjában, így azt sem állíthatjuk, hogy csupán sztereotíp fordulatként él vele a szerző.

Az Erdélyi Játékos Gyűjtemény előszavában a következőket olvashatjuk: „Győztünk kedves Nemzetünk! Meg feleltünk arra, hogy a' Magyar nyelv nem Játtzó Színre való. Szeretnők tudni, miért nem? Nem tud-é a Magyar szépen beszélni? Elégtelen-é érzékeny lenni? Erre pedig ez a kettő a leg-szükségesebb.”

A két fent idézett szövegrész arra enged következtetni, hogy – szerzőik elképzelése szerint – a (magyar nyelvű) színjátszás létezését, illetve a színpadi mű befogadását két létfontosságú tényező teszi lehetővé: egy adekvát nyelv (legyen az verbális vagy nem verbális), amely megfelel a színpad követelményeinek és a közelebről meg nem határozott érzékenység. Minek vagy kinek az érzékenysége? A nyelvé? A színészé? Vagy talán a nézőé? Esetleg mindháromé? Idézett szövegeink s a kor más ismert elméleti jellegű írásai azt a hipotézist támasztják alá, hogy e kategória egyszerre vonatkozik mindhárom tényezőre.

Ha a nézőre vonatkoztatva próbáljuk meg értelmezni az érzékenység fogalmát, legelőször is azt a kérdést kell megválaszolnunk, hogy a fogalom jelentése körülírható-e csupán érzelmi szinten? Nincs-e ennek a szóhasználatnak valamiféle más jelentésaspektusa? Emlékezzünk a 18. századi színházelméleti írások alapvető követelményére: a színház feladata a nemzeti nyelv ápolása, pallérozása és a tanítás révén megvalósuló erkölcsnemesítés. Milyen kapcsolatban van tehát érzékenység és morális színház?

<sup>5</sup> Decsy Sámuel, *Pannóniai féniksz avagy hamvából fel-támadott magyar nyelv*, Bétsben, 1790, 73-75.

<sup>6</sup> *Magyar színháztörténet* 50.

Úgy tűnik, hogy idézett szövegeinkben az érzékenység fogalmának két értelmezési lehetősége játszik egybe: egyrészt az az interpretációs lehetőség, amely szerint az érzékenység elsősorban az érzelmek szintjén írható le, s az embernek azt a képességét jelöli, hogy képes könnyen meghatódni, illetve fogékony a kellemes, szelíd érzelmekre.<sup>7</sup> Ennek révén alakulhat ki egy pozitív viszonyulás a színpadi történéssel szemben.

Úgy gondolom, hogy ez csupán az egyik aspektus, s a befogadás érzelmi, hangulati komponensét jelenti. Láttuk azonban, hogy például Decsy sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonít neki, hisz az erkölcsi tanítás befogadásának sikerességét is a néző érzékenysége szavatolja. S ebben a kontextusban már mindenképp megfontolandó a másik értelmezési lehetőség, amelyet Michael Ringeltaube a *Von der Zärtlichkeit* (1753) című, az érzékenység ideológiájának egyik alapvető írásában a következőképp fogalmaz meg: „Er ist ein vernünftiger und sittlicher Mensch, der eine vorzügliche Erkenntniß und Empfindung von sittlich wahren und guten hat. [...] der zärtliche Mensch aber ist ein reifer Kenner der sittlich wahren, Guten, Schönen und Rührenden. [...] Er besitzt eine Fertigkeit, das Moralische bald zu empfinden und dadurch leicht berührt zu werden. [...] Denn der Moralzärtlichste Mensch ist der, welcher eine Fertigkeit hat in freyen Handlungen und Empfindungen das Wahre, Gute, Edle, Liebenswürdige und Rührende bald nach der Wahl des Besten wahrzunehmen, zu beurtheilen und darzulegen.”<sup>8</sup>

Az érzékenység tehát morális síkon is leírható, ha nem elsősorban itt írható le. Ebben a kontextusban morális érzékként funkcionál, amelynek révén az érzékeny ember fel tudja ismerni mindazt, ami igaz, jó, szép, nemes, szeretetreméltó és megható. Ennek az érzéknek a segítségével a néző mérlegelni tudja a színpadon elhangzott szentenciák és a felkínált cselekvési és azonosulási minták morális jellegét.

Az érzékenység ebben a kontextusban tehát empátikus készség és morális érzék, s mint olyan, a színjáték befogadásának alapvető feltételét képezi. Csak ezek ismeretében érthetjük meg, miért tartották a 18. század gondolkodói a színjátékot az erkölcsnemesítés talán leghatékonyabb médiumának.<sup>9</sup>

### Érzékenység és dramaturgia

Az eddigiekben a színházi folyamat egyik tényezője, a néző felől próbáltuk megragadni az érzékenység lehetséges jelentéseit. Ugyanilyen fontos azonban ezt a vizsgáldást a szorosan vett dramaturgiai szinten, a bemutatandó színjáték szintjén is

<sup>7</sup> Adelung szótára a következő jelentéseket rögzíti: „Fähig, leicht sanfte Empfindungen zu bekommen, fähig leicht gerührt zu werden; für das gemeinere und vieldeutige empfindlich”. Johann Christoph Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, 5 Bde., Leipzig, 1774–1786.

<sup>8</sup> Id. Georg Jäger, *Empfindsamkeit und Roman*, Stuttgart, 1969, 97–98.

<sup>9</sup> A tétel pontos megfogalmazását Sulzernél találhatjuk meg: „Nun ist unter allen Arten von Poesie die dramatische am geschichtesten, den Sentenzen diese große Kraft zu geben, weil sie die rührendsten Gemälde darstellt. Hat der Dichter erst unsre Aufmerksamkeit auf einen interessanten, unsere ganze Seele einnehmenden Auftritt gerichtet, so spricht er zwey oder drey nachdrucksvolle Wörter aus, welche die Seele der Bilder sind, wovon wir so sehr gerührt sind, und so ergreifen wir diese Wahrheiten mit der größten Lebhaftigkeit, und mit einer Überzeugung, die nichts zu schwächen vermag.” Johann Georg Sulzer, *Philosophische Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtkunst* = J. G. S., *Vermischte philosophische Schriften*, Bd. I., Leipzig, 1773, 157.

elvégezni. Ez a vizsgálódás elsősorban az érzékenység és a lessingi drámareform egymáshoz való viszonyát hivatott feltárni.

Diderot és Lessing előtt a dráma legtekintélyesebb válfaja a klasszikus tragédia, amelynek a drámai műfajok közötti elsőségét már az antik retorikák szentesítették. A tragédia funkciójáról szóló felfogások is éppúgy retorikai eredetűek. A tragédia *Historia Magistra Vitae*, célja pedig a részvét és rettenet felkeltése, illetve a csodálat kiváltása. A klasszikus, heroikus dráma a *pathos* jegyében áll, előadásmódjának a fenséges stílus felel meg.

A klasszikus retorikákban szentesített tragédiaeszményhez képest radikális fordulatot jelentett a Lessing által kiteljesített drámareform: szakított a hármas egység elvével, az alexandrinus helyét átvette a próza, szereplőgárdája sem a klasszikus tragédiára épült. Így – a vonatkozó szakirodalom állítása szerint – Lessing megszabadította a drámát az antik retorikák nyűgétől. Nem érdektelen azonban elgondolkodni Cicero egyik megállapításán:

„Két eszköz van, amely csodálatosan ékesszólóvá teszi a szónokot, ha helyesen bánik velük. Az egyik, amit *ethikonnak* neveznek a görögök, az emberi természet, a jellem s a társadalmi élet különféle szokásainak ábrázolására szolgál. A másiknak *pathetikon* a neve görögül; ez felkorbácsolja, tűzbe hozza az érzelmeket, s ez a szónoki beszéd legfőbb hatalma. Az előbbi szelíd, kellemes hangvételű, s a hallgatóság megnyerésére alkalmas. Az utóbbi heves, csupa tűz, nem tartóztathatja fel semmi.”<sup>10</sup>

A *pathos* fogalmának tehát az olyan heves, vad, megrázó szenvedélyek felelnek meg, mint rettegés, gyűlölet, félelem stb. Megjelenítésükre a fenséges stílus (*cum gravitate*) alkalmas. Az *ethos* ellenben a kellemes, szelíd érzelmeket jelöli, megjelenítésükre is a középső stílusnem (*cum iucunditate*) eszközei alkalmasak. A retorika történetében s különösen feltűnően a 17. században a *pathos* állt előtérben. Tematikailag ez főleg a történeti témaválasztásban jelent meg. Az érzékenység a „nagy” és „heves” érzelmek helyett nem tett mást, mint aktualizálta az *ethos*t, így a pathosszal gyökeresen ellentétes érzelmeket honosított meg.<sup>11</sup> Valójában ezt jelenti a lessingi drámareform: áttérést a *pathos*ról az *ethos*ra. Lessing, Diderot és Mercier kritikája a francia klasszikus tragédiával szemben előkészítette a talajt a polgári drámának. Drámaelméletüket egyenes ellentétben fejlesztették ki a francia klasszikus tragédia anyagával, tartalmával és formájával szemben. Már Lessing igényelte, hogy az emberek saját életkörülményeit ábrázolja a dráma, mert ez a befogadókat jobban meghatja. Lessing erre vonatkozóan fejtette ki sokat idézett tételét: „Fejedelmek és hősök neve pompát és fenséget adhat egy darabnak, de a meghatottság érzéséhez nem járulnak semmivel. Természetes, hogy legmélyebben azok szerencsétlensége hatol a szívünkbe, akiknek életkörülményei a legjobban megközelítik a miénket, és ha királyokon szánakozunk, mint emberekkel érzünk együtt velük, nem mint királyokkal.(...) Igazságtalanok vagyunk az emberi szívvel — mondja Marmontel is — félreismerjük a természetet, ha azt hisszük, címekre és rangokra van szükség ahhoz, hogy meginduljon és meghatódjék. A barát, az apa, a szerető, a férj, a fiú, az anya, általában az ember megszentelt neve: érelemlenőbbek ezek mindennél, kivívják ezek jogukat örökkön-örökké.”<sup>12</sup> A szomorújáték célja többé már nem a csodálat, (*admiratio*) felkeltése

<sup>10</sup> Marcus Tullius Cicero, *A szónokról* = M. T. C., *Válogatott művei*, Bp., 1974.

<sup>11</sup> Érzékenység és retorika kapcsolatáról lásd Wegmann 1998; Dockhorn 1968.

<sup>12</sup> Lessing 1963, 260-261.

volt, hanem a részvétel és a félelemé, ahogy ezt Lessing legelőször tételiesen a Mendelssohnnal folytatott levélváltásban kifejtette.<sup>13</sup>

S ez az a pont, ahol összekapcsolódik az új, polgári dráma és az érzékenység. Kialakult egy új erkölcsi eszmény, amelynek alaptétele a felvilágosodás optimista emberszemlélete, mely szerint az ember eredendően jónak született. A jóság, a jó szándék, az együttérzés, a tisztaság, a kifinomultság, a nagylelkűség, a lemondás, az önfeláldozás, a becsület együttesen képviselt egy újszerű erkölcsi ethoszt, amely meghatározta az érzékenység érzelmileg kifinomult viselkedésmódját. Az érzékenység a filantrópia, az általános emberszeretet érzéséből fakadt.<sup>14</sup> Ilyen értelemben használta ezt a fogalmat a *Lanassza* pap-hőse:

„**Kis-Bramin:** Nem, szerencsétlen Asszony, ez a bús, földre süllyedt tekintet nem kegyetlenségnek jelensége. Szánlak téged, de nem menthetlek meg. Soha nem fog szívem a Papságnak azon törvénye alá simúlni, melly azt parantsolja, hogy másoknak szenvedéseit érzéketlenül nézzük. [...] Tudakozd inkább mért választott a Sors ez érzékeny szívvel Papnak? [...] Egy vén Bramin, a ki neveltetésemet vállalta volt magára, szívem érzékenységét gerjesztette inkább, mint fásította. [...] «**Szeresd az embereket. Ők mindnyájan Atyádfiai, 's légy hív Brámához.**»” [Kiemelés tőlem — J. Sz.]<sup>15</sup>

Az új erkölcsi eszmény új témákat, új tárgyakat követelt meg a színpad számára. Ami eddig – a pathos jegyében – megjelent: fejedelmek, hercegek, hősök, heroikus karakterek s a nekik megfelelő helyszínek kikerültek a dráma köréből, s helyüket átvette a magánember, illetve a család, mint a tiszta emberség lehetséges helyszíne. Az érzékeny hősnek a boldogság forrása nem a magas születés, gazdagság vagy a túlvilági üdvözülés reménye, hanem egy, az új erkölcsi értékrend által vezérelt élet egy természetes társadalomban, amelynek ideális mintája a család. Lessing irányadó drámái (*Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti*) éppúgy az érzékenység jegyében állanak, mint pl. a Kazinczy által fordított *Lanassza* vagy Kotzebue érzékenységi játéka. Ezekben az új erkölcsi értékrendet képviselő szereplő (legyen az Miss Sara Sampson vagy Lanassza) kerül állandó próba-helyzetbe, az új erkölcsi ethosz létjogosultságát, életképességét bizonyítandó.

<sup>13</sup> „...die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß. [...] Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegte. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch diese, oder — es tut jenes, um dieses tun zu können.” Gotthold Ephraim Lessing, *Briefe an Friedrich Nicolai und an Moses Mendelssohn = Die Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels*, Hrsg. Mathes, Jürg, Tübingen, 1974, 33.

<sup>14</sup> „Die Zärtlichkeit ist eine Folge der allgemeinen Menschenliebe, aber sie fängt eigentlich erst da an, wo die allgemeine Menschenliebe aufhört. [...] Als denn wird es zärtlich, und denjenigen kann man zärtlich nennen, der mit gleichen Entzückung sein eigenes Glück und das Glück eines anderen Menschen empfindet; der gleiche Schmerzen fühlt, wenn er selbst, oder wenn der andre leidet, dessen Empfindungen er theilt.” (Anonym), *Von der Zärtlichkeit = Der Freund*, 45. Stück, Bd. 2., Anspach, 1775. 700.

<sup>15</sup> Le Mierre-Plümicke, Cristoph Martin, Lanassza. Szomorú játék négy felvonásban németből Kazintzy Ferentz. Pesten, 1793. (A magyar játék-szín IV.)

Említettük, hogy az érzékenység alapvető a megnyilvánulási színhelye a család.<sup>16</sup> Az érzékenység családeszménye a polgári kiscsalád, illetve a vidéken, idilli körülmények között élő középnemesi család. Patriarchális családról van szó, amelynek értékrendje elmozdul az érzékenység által propagált erkölcsi értékrend felé.<sup>17</sup> Legmarkánsabb megnyilvánulási formája ennek az értékvándorlásnak, amely majd a Sturm und Drang korában érte el csúcspontját, a családfő pozíciójának a megváltozása. Távolságtartása családjának tagjaival szemben összeolvadt, ugyanakkor cselekedetei, ítéletei (ön)kritika tárgyává válhattak, mint a *Miss Sara Sampson* IV. felvonásának 9. „jelenésében”: „**Sir William:** Ne vádold magad’ azért a’ mi nem egyéb mint gyengeség, ’s ne csinálj nekem abból érdemet a’ mi tartozás. ’S ha azt érdemnek veszed, emlékeztess hogy későn teszem. Miért nem bocsátottam meg mindjárt? ’s miéért kényszerítélek hogy engem elhaggy?’”<sup>18</sup>

Az érzékenység korában a családi kapcsolatok emocionalizálódtak és intimizálódtak, ami azonban nem kérdőjelezte meg magát a patriarchalizmust. Az érzékenység hatása abban nyilvánul meg, hogy az atyai hatalomról a hangsúly áttevődött az atyai szeretetre, az atyai szeretet azonban az atyai hatalom gyakorlásának eszközévé vált. Az érzékenység fátyla mögött tehát az atyai hatalom érintetlen maradt, s vele együtt a család patriarchális struktúrája is.

Ennek a történeti fejlődésnek a következtében alakul ki az érzékeny atya típusa: szigorú, ugyanakkor jólelkű. Lessingnél és általában a német polgári drámákban a *zärtlicher Vater* fogalma jelöli. A szakirodalom szerint a *zärtlich* – *empfindsam* ugyanazt jelenti, a két fogalom csupán történetileg különíthető el egymástól. Magyar nyelven érdekes módon kevésbé megterhelt az *érzékeny atya* szintagmája, a Lessinget fordító Kazinczy például a *tiszteletes atya*, *becsületes atya*, *kegyes atya*, *szerető atya* kifejezéseket használja ebben a jelentésben, s ez a tény épp a *zärtlich* fogalmának meglehetősen összetett voltát bizonyítja.

Az érzékenység drámaiban feltűnően fontos az atya-leány kapcsolat, e tengely mentén szerveződik a dráma konfliktusrendszere. Tovább él ugyanis az a hagyomány, amely szerint az apának és lánynak viszonya nem kizárólag egy családi viszonyrendszer felől értelmezendő, hanem egy jól meghatározott tulajdonviszony felől is. A leány az apa tulajdona, birtoka, az erény nem csak az erkölcsi, hanem az anyagi javak kategóriájának is eleme. Lánya szerelmét az apa mindig veszteségként éli meg, ez a konfliktus tragédia forrásává válhat. Sara megszoktatásával Mellefont is ezt a tulajdonviszonyt borítja fel, s Marwood is alapvetően erre építi stratégiáját:

„**Marwood:** Hogy az Úr egy tapasztalatlan gyermeket a’ maga mesterségei által el tudá szédíteni, ’s meg nem szűnt, míg célját érte, az még szenvedhető volna; a vétket enyhíthetné hevének nagy volta; de hogy egy élemedett öregtől ellopta egyetlen gyermekét, hogy egy tiszteletes atyának keves napjait a’ sírig elmérgesítette, hogy hiú örömeiért széttépte a’ természet kötelékét, ez, Mellefont, mentséget nem talál.”

<sup>16</sup> Család, érzékenység és drámairodalom 18. századi kapcsolatáról lásd Sörensen 1984.

<sup>17</sup> A családot a Zedlers Universal-Lexikon 1734-ben a hatalmi struktúra felől határozta meg: „Familie ist eine Anzahl Personen, welche der Macht und Gewalt eines Haus-Vaters ... unterworfen sind.” [A család olyan személyek közössége, akik alá vannak vetve egy családtya erejének és hatalmának.] Zedler, J. H., Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste, 68 Bde., Halle und Leipzig, 1732-54. IX., 205.

<sup>18</sup> Lessing, Gotthold Ephraim, *Miss Sara Sampson*. Szomorújáték öt felvonásban. Ford. Kazinczy Ferenc, Budán, 1842. (Külföldi Játékszín XIX.)

A leány fő jellemzői az erkölcsösség, erényesség, a családi viszonyrendszerből kifolyólag szimbólum, reprezentációs tárgy is. Mert amíg a fiúgyermek nevelését praktikus célok határozzák meg, amennyiben legfőbb szerepe a család javainak igazgatása atyja helyett, addig a leány az atya nevelési módszereinek, erkölcsi értékrendjének milyenségéről árulkodó reprezentációs eszköz is. Az atya egyik legfontosabb feladata ebben a családi konstellációban, hogy éberrel őrkdjék leánya jó híre felett, amelyre mindenhol veszélyek leselkednek. Ezért olyan fontos az *Emilia Galotti* azon része, amikor Edvárd (Odoardo) Galotti megtudja, hogy lánya egyedül ment el a misére:

„Edvárd: Magában?

Claudia: Ez a néhány lépés — — —

Edvárd: Bukásra egy is elég.”<sup>19</sup>

Az érzékeny drámák hőseinek az érzékeny ethosz felől megfogalmazódó elvárásoknak és értékrendeknek kell megfelelniük. Szereplőik állandóan a patriarchális család tipológiájának próbálnak megfelelni, ehhez viszonyítják gondolataikat, érzelmeiket és cselekedeteiket. Hogy mennyire így van ez, arra tanú Lessing *Miss Sara Sampsonja*: a kölcsönös félreértések, elhibázott cselekedetek után a szereplők elsősorban nem önmaguk cselekvésének helyességét kérdőjelezik meg, hanem azt, hogy mennyire felelnek meg szerep által előírt viselkedési mintáknak:

„Waitwell: Ah Sir William még mindig az a' szerető atya a' ki volt, a' hogy a' mi Sáránk még mindig az a' hív, az' jó gyermek. (Kiemelés tőlem — J. Sz.)”<sup>20</sup>

„Érzékenységem nem találhat szavakat...”

Az érzékenység szabályozza a nyelvhez való viszonyt, ami abban nyilvánul meg, hogy elhatárolódnak a nyelvvel való visszaélés mindenféle lehetséges formájától. A nyelv nem válhat a tettetés, a színlelés eszközévé. Ezért válhat például Mellefont és Sara Sampson Marwood áldozatává: míg Marwood mesterien él a nyelvi színlelés eszközével, addig Mellefont és főleg Sara, akiknek értékrendjében a színlelés a nyelvvel való visszaélést jelenti, képtelenek ezt felismerni. A mindenféle kétértelmű, taktikai és stratégiai céloknak alárendelt nyelvhasználatától az érzékenység nyelvét ennek moralitása különbözteti meg, amennyiben a nyelv a morális szempontból elfogadott érzelmek és gondolatok minél tökéletesebb kifejezésének eszközévé kellett válnia. Expliciten elfordulnak az udvar reprezentatív nyelvhasználatától, a *Welton*-tól.

A nyelv az érzékeny ember érzelmeinek és gondolatainak hű kifejezője. Az érzékenység nyelve a szív nyelve, a megindítás nyelve, egy természetes, naiv nyelv, vagy ahogy Kazinczy fordította, az „érdeklés nyelve”. Legfőbb jellemzői a rövidség, kihagyás, ismétlés, ami szorosan összefügg a nyelv új funkciójával: többé nem az érzelmek leírásának, hanem ezek kifejezésének eszköze. Szövegszinten ennek a megoldását a

<sup>19</sup> Lessing, Gotthold Ephraim, *Galotti Emilia*. Szomorújáték. Németből Lessing után Kazinczy Ferencz. (Külföldi Játékszín I.)

<sup>20</sup> A terminus jelentésbeli gazdaságáról tanúskodik az összevetés az eredetivel: “Waitwell. Ach, Sir William ist noch immer der zärtliche Vater, so wie sein Sarchen noch immer die zärtliche Tochter ist, die sie beide gewesen sind.”

gondolatjel jelentette, a gondolatjel a kimondhatatlan intenzitású érzelmek helyét foglalta el, kialakítva így a hallgatás retorikáját. Szemantikai jelentést hordoz, ugyanakkor a meghatódás lehetőségét.

Ugyanakkor az is bizonyossá vált az érzékenység teoretikusai és szerzői számára, hogy az érzelmek nem fejezhetők ki csupán verbális eszközökkel, illetve a szenvedélyek nem rendelhetők alá a nyelv racionális kontrolljának. Ezzel függ össze a nyelv elégtelenségéről kialakított nézet, aminek következtében az érdeklődés a különböző nem verbális jelek felé fordult. S ez az a pont, ahol a színház sajátos eszközei révén többet tud nyújtani mindenféle írott szövegnél. Leggyakoribb tanúbizonyságai ennek az „ez túl sok”, „ez túl erős” típusú megnyilatkozások, illetve a már idézett részlet *A formentérai remete* utolsó felvonásából:

„Don Pedro: Kedves édes Atyám! Érzékenységem nem találhat szavakat (le térdepel). Engedd meg térdeid ölelését és add reám áldásodat.”

Erika Fischer-Lichte mutatott rá,<sup>21</sup> hogy a 18. századi színházi szemiológusok (pl. nálunk is ismert Johann Jakob Engel) a testet a lélek természetes jeleként értelmezték, a lelkiállapotok, érzelmek hű kifejezőjeként. Engel a jelek két osztályát, a leíró (malerische) és kifejező (ausdrückende) jelekét különíti el. Munkájának nyomán – amely még a 19. század elején is alapvető színházi kézikönyv volt – kialakult és állandósult egy olyan gesztuskészlet, amelynek önmagában is általános érvényű, konvencionális jelentése volt. Kotzebue, a színházi nagymester olyannyira tudatosan épít erre a gesztusrendszerre, hogy leghatásosabb jeleneteiben majdnem teljesen kiiktatja a verbális kommunikációs csatornát, mint *A szerelem gyermeke* V. felvonásának 9. jelenetében:

„Oberst : (Minden szó nélkül Magdolnának karja közé rohan.)

Magd.: (Az Oberst karjai között fél ájulásba esik. A Prédikátor székét tesz néki.)

Oberst: (Az egyik térgyén állván, az egyik karjával által öleli, másik kezében pedig Magdolnának kezét tartja.) Magdolna! esméred-e még az én szavamat?

Magd.: (érzékenyen és gyengén): Vadligeti!

Fer.: (Bé rohan.) Az Anyámnak a' szava! – Há! az Anyám, az Atyám! – (A másik részen az Anya előtt térgyre esik, mind a kettőre oda borúl. A Prédikátor hálát adván, az égre tekint. – Rosália, a Prédikátor karjából tsüggvén, könnyhullatásait törli. – Az alatt.)

Oberst: Meg botsátol-é nékem?

Magd.: ( Reá borulván ) Meg botsátok.”<sup>22</sup>

Ugyanaz a Kotzebue a meghatódottság, elérzékenyülés (Rührung) körülírására a nem verbális kommunikációs eszközök egész tárházát használja: *háládatos mosolygással – fohászkodván – belső indulattal magában – félbe szakadozó zokogások közt – öszve szedi, mint lehet erejét – tüzesen – szelíden – bal kezét meg-fogván – sirásig meg-indulván – az égre tekintvén – részesüléssel – el-álmélkodik – öszve kútsollya kezeit, 's nagy indulatossággal az égre tekint – lábaihoz borúl könnyhullatások között kesergő szózattal – könnyhullatási miatt nem beszélhett.*

<sup>21</sup> Lásd Fischer-Lichte 1989

<sup>22</sup> Kotzebue, August von, *A szerelem gyermeke*, Egy Nézőjáték öt felvonásban. Ford. N. N. [Verseghy Ferenc], Budán, 1792.

Pater Török Damascenus, aki a világi színjátszás minden formáját eredendően károsnak tartotta, meglepően jól ismerte ezt a színészi eszköztárat.

„Ritka játék adatik ma elő a közönség multságára, amelynek mosóra szüksége nem volna. (...) Nem de, ha Tragedia játszatik, az ebben példázott dolognak szerelem az oka? Majd minden Comoediáknak is nem más a tárgya, tsak a szerelem, és végezetre a párosodás. Ezeket pedig a testnek olly mozgásával (gestusokkal) játszák, és olyan édes újonnan ki gondolt tündér, és kísértő szavakkal, vagy énekekkel fejezik ki, hogy majd lehetetlen az ártatlan, gyenge, annyiaval inkább már az ilyenekre hajlandó ifjúság szívének fel nem buzdúlni, meg nem romlani. (...) azok a szerelmet festő szavak, műtogatások egyenesen a tzelra vezetik a nézőket, hallgatókat, melly tzelből készítettettek, és mutogattnak a játszóktól. Ez a tzel pedig a Comoediákban és Tragediákban az, hogy indítsák, mozdítsák a nézőket azon indulatok érzésére, mellyek a játék valóságát tészik.”<sup>23</sup> Pater Damascenus tehát meglehetősen jól ismerte a dráma hatásmechanizmusát, sőt az eléggé nem kárhoztatható témákat, illetve az „érzékenységbeli nyájaskodások” megjelenítésére szolgáló „tündér és kísértő” szavakat és bájoló „műtogatásokat” is.

A testi jelek közül azonban talán a legfontosabb a mindenhol jelenlévő sírás. A könnyek, miként a meghatódottságból származó hallgatás elsősorban annak köszönhetik közkedveltségüket, hogy az érzékeny kommunikáció közvetlen testi bizonyítékai. Mi tudná az érzelem valóságát és erejét jobban bizonyítani, mint egy olyan fizikai reakció, amely nélkülöz minden előzetes megfontolást! A könnyek testnyelve is csupán az érzékenység nyelvének részeként hatásos.

A sírás egyrészt az érzékeny beszéd eredetiségének és naivitásának utolsó és legeredetibb bizonyítéka. Kinek kell a színpadi előadás folyamán sírnia? A közönségnek? Vagy talán a színészeknek is? Mindenesetre elég sok adatunk van arra vonatkozólag, hogy a színpadi előadás során maguk a színészek is sírtak. A színpadi illúzió elvének jegyében maguknak a színészeknek is sírniuk kellett, ha azt akarták, hogy a nézőből is ugyanezt a reakciót váltsák ki.<sup>24</sup>

A 18. század végének magyar színjátszói gyakorlatában kialakult egy sajátos beszédmód, amelyet Bajza József nyomán *síró-éneklőnek* nevez a szakirodalom. Kerényi Ferenc szerint ennek kialakulása elsősorban az iskolai színjátszás továbbélő hagyományainak, a német vándorszínészet mintájának és a kezdetleges akusztikai feltételeknek köszönhető.<sup>25</sup> Vitathatatlan, hogy mindezek meghatározták a színészi játéktílust, de bizonyosnak tűnik, hogy ez a beszédstílus is része az érzékenység színpadi nyelvének, az „érdeklés nyelvének”.<sup>26</sup> Ennek része egy állandó kérő-könyörgő dallam,

<sup>23</sup> Török Damascenus, *Az időt töltő multságok, és különös figyelemmel a játék-szín erköltsi tekintetben*, Miskolcz, 1818, 58-60.

<sup>24</sup> Egy alapvető korabeli színészi kézikönyvben olvashatjuk: „Horaz sprach: Weine, wenn du willst, daß ich weinen soll. Er gab den Dichtern diese Regel, und man kann sie eben so gut auch den Schauspielern geben. Wollen tragische Schauspieler uns täuschen, so müssen sie sich selbst täuschen. Dieser Irrtum muß aus ihrem Gehirn ins Herz übergehen, und öfters muß ein erdichtetes Unglück ihnen wahrhafte Thränen auspressen.” Remond de Sainte Albine, *Der Schauspieler. Ein dogmatisches Werk für das Theater*, Altenburg, 1772, 78-79.

<sup>25</sup> *Magyar színháztörténet* 73.

<sup>26</sup> Hogy tényleg lehetett egy ilyen konvencionális hangnem, arra tanú a *Der Gesellige* című morális hetilap egyik vonatkozó írása: „Eine freundliche und angenehme Stimme gehört gewiß nicht unter die letzten Ausbrücke der Zärtlichkeit. Man kan sagen, daß die Zärtlichkeit der Liebe, als eine recht

amely sok esetben egész a sírásig mehet. Az *Emilia Galotti* egyik szerzői utasítása is erre utal: Orsina szövegében a következő utasítást találhatjuk: *elmerülve, egészen az érdeklésig*. Kazinczy a *bis zur Rührung* kifejezést fordította ilyenképpen.

Másrészt pedig a sírás a részvét közvetlen bizonyítéka, s mint olyan, a szomorújáték végső célja.<sup>27</sup> A könnyek, a sírás végső soron egy színdarab értékességének közvetlen és hiteles bizonyítékai, sok esetben a kritikai ítélet alapját is képezik. Erre utalnak a már idézett feljegyzések, s még rengeteg olyan szöveg hozható fel, amelynek szerzője az általa kiváltott könnyekkel bizonyítja a színjáték értékességét.<sup>28</sup> Lessing egyik korabeli kritikusa is megjegyzi, hogy az *Emilia Galotti* előadása nem váltott ki belőle oly sok könnyet, mint a *Miss Sara Sampsoné*.

Mindezekből következően a sírás, a könnyek az érzékenység leghűbb bizonyítékai. Nem sírni egy megható előadáson annak bizonyítéka, hogy az illető egyén képtelen az azonosulásra, a részvételre, s így érzékeny ember sem lehet. Az elérzékenyülés, a sírás, könnyek megjelenése ugyanakkor a dráma, illetve a színjáték értékességének tanújelei, s a kritikai értékítélet egyik alapvető szempontját jelentik.

\*\*\*

Szabolcs János

## DIE EMPFINDSAMKEIT ALS DRAMATURGISCHE KATEGORIE

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch: ein Versuch der Interpretation der möglichen Bedeutungen der Begriffe *Empfindsamkeit* bzw. *Zärtlichkeit* im Kontext der theaterwissenschaftlichen, dramaturgischen und literarischen Schriften des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts. In diesem Kontext bekam der Begriff der Empfindsamkeit verschiedene spezifische Bedeutungen, und wurde zum zentralen Begriff der Theaterdiskurse der Zeit.

In diesem Arbeit habe ich die Empfindsamkeit in den folgenden Weisen interpretiert: die Empfindsamkeit als zentraler Begriff des theatralischen Rezeptionsprozesses; Empfindsamkeit als dramaturgische Kategorie im engen Sinne; Empfindsamkeit als Stil der theatralischer Darstellung; Empfindsamkeit als Mittel der Sprachregelung und Maßstab des kritischen Urteils.

---

geschichte Componistin, eine eigene Melodie erfunden, nach welcher sie ihre Stimme einrichtet. Diese Melodie kann unmöglich durch Worte beschrieben werden." *Der Gesellige*, III. Theil, 129. Stück, Halle, 1749, 273-278

<sup>27</sup> "Und diese Thränen des Mitleides, und der sich fühlenden Menschlichkeit, sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben." Id. Karl S.Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart, 1998, 49.

<sup>28</sup> Christian Heinrich Schmidt, Lessing kortársai írta: "Eben lege ich die Sara weg. Aber ich hätte sie jetzt nicht noch einmal lesen sollen, um sie desto feuriger loben zu können. Stumme Tränen sind der edelste Beifall, den der Poet vom Parterre wünschen kann. [...] Wer ist ein Mensch und zerschmelzt sich nicht bey der leydenden Unschuld; bey der Unmenschlichkeit der Marwood, bey dem Unglück des zärtlichen Vaters, bey der Redlichkeit des Waitwells, bey der Naivität der Arabella?" Id. Cornelia Mönch, *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert*, Tübingen, 1993, 1.

„AZ ORSZÁGOK DOLGA FÉRFIAKOT ILLET,  
A LEÁNYI NEMNEK GONDGYA A SZÉP ERKÖLCS”

NÉHÁNY ISKOLADRÁMA NŐI SZEREPEINEK VIZSGÁLATA

A *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század* című sorozat köteteinek sorban történő megjelenése lehetővé teszi, hogy a korszak drámai anyagát mind tüzetesebb, sokoldalúbb vizsgálat tárgyává tegye a kutatás. Ugyanakkor a kutatások többféle szempontjaival egy időben az is egyre inkább szükségessé válik, hogy a nagy, átfogó, összegző vizsgálatok után inkább egy-egy drámacsoportot, tehát kisebb egységet tekintsünk át, és ennek a kisebb csoportnak a vizsgálati szempontjait bővítsük akár a hagyományos irodalomtörténeti nézőpont, akár a modern műelemzés sajátosságai felől. A fenti elveknek megfelelően a továbbiakban én is néhány drámára szorítkozva vonnék le következtetéseket.

A válogatás és a vizsgálat szempontjai

Olyan szövegeket kerestem az RMDE már megjelent, illetve megjelenés alatt álló köteteiben, amelyek az iskoladramáról alkotott hagyományos képpel ellentétben tartalmaznak női szerepeket. Ilyen drámákat bőven találhatunk. Demeter Júlia egy korábbi tanulmányában<sup>1</sup> vette számba elsősorban a vígjátékok és a bibliai tárgyú darabok tipikus nőalakjait, akik többnyire a keresztény férfiúra lehelkedő sátáni rosszat képviselik valamilyen formában, és a szerelmi szenvedély testi, lelki oldalától egyaránt óvják a tapasztalatlan ifjakat. Találhatunk azonban bőséggel olyan drámákat is, melyekben a megrajzolt nőalakok nem pusztán egy középkorisan ábrázolt szimbolikus – általában rossz – tulajdonság megtestesítői, nem a vígjátékok visszatérő típusai, hanem a férfi szereplőkhöz hasonlóan az iskoladramák világában – többször azon kívül is! – árnyaltak mondható személyiségek, sőt karakteres egyéniségek is.

Ha a 18. század tragédia-irodalmát tekintjük, láthatjuk, hogy a női szereplők hiánya egyre nagyobb dramaturgiai kényelmetlenséget jelent az igényesebb alkotóknak. Példaként gondolok Kereskényi Ádám *Ágostonnak megtérése*<sup>2</sup> című drámájára, amely több helyütt is forrásként használja a *Vallomásokat*, így kiemeli Ágoston anyjának, Monicának a megtérésben fontos szerepét, a színpadon viszont soha nem jelenik meg, hanem Ágoston öccse, Navigius hozza-viszi az üzeneteit. Másik tipikus megoldás a női szerepek kiküszöbölésére a világi drámákban gyakori szerelmi szál átalakítása két fiatalember baráti kapcsolatává. Ilyen dráma Kereskényi *Mauritiusa*<sup>3</sup> és Horányi Elek *Stilicoja*.<sup>4</sup> Az előbbi forrását nem ismerjük pontosan.<sup>5</sup> Úgy tűnik azonban, hogy egy

<sup>1</sup> Demeter 2002

<sup>2</sup> *Jezsuita iskoladramák* I. 501-625.

<sup>3</sup> *Jezsuita iskoladramák* I. 707-769.

<sup>4</sup> *Piarista iskoladramák* I. 935-993.

világi dráma lehetett az előzmény, mivel az ellenséges apák gyermekeinek érzelmi kötődése gyakori klasszicista dramaturgiai motívum, és itt is megtalálható: Theodosiusnak, Mauritius gyermekének és Camillusnak, az ellenséges Fokás fiának forró barátsága egy átalakított szerelmi szálát sejtet,<sup>6</sup> csak úgy, mint a *Stilico* Thermantiusa, aki a szövegkiadó Pintér Márta Zsuzsanna megállapítása<sup>7</sup> szerint Thermantiából változott fiúvá. Itt a forró fiúi barátságot egy életmentési jelenettel indokolja a piarista szerző. Ennek ellenére dramaturgiailag nem a legszerencsésebb ez a megoldás sem, hiszen a barátság szenvedélyes hangja enyhén szólva hiteltelen a szövegben, előadva pedig visszatetszően hat. Valószínűleg az előző megoldások esztétikailag kérdéses volta hozza magával, hogy az igényesebb fordítók meghagyják a női szerepeket a század második felének több tragédiájában.

Megállapíthatjuk, hogy árnyalt, karakteres nőalakok a vígjátékokban soha, a tragédiákban azonban előfordulnak, ha nem is nagy gyakorisággal. Vannak izgalmas női szerepek a protestánsoknál is, de más vonulatba illeszthetők, mint az általam feldolgozott szövegek. Vizsgálatom szempontjából a következők vehetők számba:

Kertso Cyrják: *Leoninus és Leonina* (1773) – minorita<sup>8</sup>

*Megsértődött ártatlanság* (1749.) – jezsuita<sup>9</sup>

Illei János: *Titusnak kegyelmessége* (1767) – jezsuita<sup>10</sup>

Lestyán Mózes: *Attilius Regulus* (1752) – jezsuita<sup>11</sup>

Benyák Bernát: *Joas* (1770) – piarista<sup>12</sup>

Egerváry Ignác: *Artakszerkszes* (1792) – piarista<sup>13</sup>

Egyéb női szerepet tartalmazó katolikus szövegek csak töredékesen vagy drámaprogramban maradtak fenn, melyek elemzésem szempontjából nem vizsgálhatóak. A *Leoninus és Leonina* illetve a *Megsértődött ártatlanság* női szerepei szintén „elűtnek” a másik négytől, Leonina alakja szinte emblematikusan mutatja fel mindazt a rosszat, amire a „tündér szerelem” kárhoztatja az embert, alakjának egyáltalán nincs valóságos íze, a *Megsértődött ártatlanság* királynéja pedig elég sematikus ábrázolja a kiszolgáltatott feleség és vallásos nő alakját. Ez a dráma példázza mindazt, amit eddig

<sup>5</sup> Alszeghy 1942, 87-89.

<sup>6</sup> Kereskényi drámáit számba véve meg kell állapítanunk a magunk következtetlenségét is, hiszen harmadik drámájának, a *Cyrusnak* (Jezsuita iskoladrámák I. 627-706.) forrása Friz András latin nyelvű drámája. Friz más két latin drámájának magyar fordítását az ismeretlen fordító miatt Friz nevével vettük fel, a *Cyrust* pedig Kereskényi nevéhez soroltuk, holott a dráma-szerző-fordító viszonya mindkét esetben ugyanaz.

<sup>7</sup> *Piarista iskoladrámák* I. 992.

<sup>8</sup> *Minorita iskoladrámák*, 437-492.

<sup>9</sup> *Jezsuita iskoladrámák* II. 45-103.

<sup>10</sup> *Jezsuita iskoladrámák* I. 389-443. A drámának van egy másik jezsuita fordítása is, (*Jezsuita iskoladrámák* II. 451-508.), de dramaturgiailag annyira megegyeznek, hogy arra külön nem térek ki.

<sup>11</sup> *Jezsuita iskoladrámák* I. 907-964.

<sup>12</sup> *Piarista iskoladrámák* I. 33-117.

<sup>13</sup> *Piarista iskoladrámák* I. 781-860.

tudtunk az iskoladrámák pozitív nőalakjairól: legfontosabb tulajdonsága eltántoríthatatlan hite, makulátlan erkölce és aszexuális viselkedése. Alakja épp ezért nélkülöz minden egyéni szint.

A másik négy dráma azonban különbözősége ellenére is sok hasonlóságot mutat. A 18. század második felére tehetőek, és műfajukat tekintve tragédiák, méghozzá a klasszikus tragédia-fogalomnak megfelelően. Két katolikus rendhez, a jezsuitákhoz és a piaristákhoz tartoznak. Ami pedig a hasonlóságok magyarázatát adja: a kutatás szerint mind a négy Metastasio munkája alapján készült.<sup>14</sup> Az olasz szerző igen népszerű volt az iskolai színjátszók körében. Egyrészt hivatala tette alkalmassá erre, hiszen Mária Terézia udvari költője, másrészt színszerű, jól megírt és látványos drámái, melyek ugyan az udvari előadásokon operalibrettóként zenével együtt adtak elő, de olyan színvonalú szövegkönyvek voltak, hogy zenei kíséret nélkül is megállták a helyüket a színpadon. Zambra Alajos, aki számba vette Metastasio hatását a hazai irodalomra, azt állapítja meg, hogy a jezsuiták Európában a szerző 26 drámájából 13-at fordítottak le,<sup>15</sup> és ez a szám a későbbi kutatások folyamán csak gyarapodhat, hiszen a piarista Benyák által fordított *Gioas* már növeli is ezt a számot.

A továbbiakban tehát, mikor ezt a négy tragédiát vizsgálom, az iskoladrámák egy jellegzetes csoportját tekintem, és a Metastasio-recepcióval kapcsolatosan is juthatok következtetésekre, bár a filológiai szakirodalom kimutatta, hogy a fordítások függése az eredetitől különböző, és minden esetben erőteljesen magán hordozza az átdolgozás a fordító karakterét.<sup>16</sup> Számomra tehát most mint magyar iskoladrámák tekintendők, melyek magyar színpadra készültek, a helyi közönség ízlését és erkölcsét befolyásolandó, és a magyar irodalom alakulására vannak hatással a maguk esztétikai színvonalán. Jelen dolgozatomban a filológiai sajátosságokra nem térek ki, csak azt vizsgálom, hogyan mutatják a női szerepek dramaturgiai helyét a drámában, ugyanakkor a korszak közvéleményének megítélését is a női viselkedésformákat illetően. Ezzel meg is határoztam vizsgálatom kettős szempontját: a morális szempont az iskoladrámák egyik legfontosabb követelménye,<sup>17</sup> de az esztétikai elvek előtérbe kerülése is erre az időszakra esik.<sup>18</sup> Vizsgálódásaim sorrendjében nem az időrendiséget veszem alapul – hiszen a drámák tulajdonképpen egy korszakban, aránylag rövid időszakban keletkeztek –, hanem bizonyos dramaturgiai átalakulás állomásainak tekintem őket, melynek végpontját a legsikerültebb és a folytonosság szempontjából legfontosabb esztétikai megoldásnak vélem.

<sup>14</sup> Illei drámájának eredetije Metastasio *La Clemenza di Tito*, Lestyáné az *Attilio Regolo*, Benyák drámája a *Gioas* alapján készült, Egerváry pedig az *Artaserset* fordította.

<sup>15</sup> Zambra 1919, 8.

<sup>16</sup> L. Zambra 1919; Imre 1897; Mály 1932; Di Francesco 1984; ill. a szövegkiadások (RMDE) jegyzeteit.

<sup>17</sup> A korszakról: „egybeesett a 'morális színház' a 'hazafias' színházzal a virágzó magyar dramaturgiában; a dramaturgiára bízta a 'tökéletes magyar ember' szellemi formálását. Az iskoladráma funkciójának kiterjesztéséről, vagy inkább igazi felülmúlásáról beszélhetünk tehát.” Di Francesco 1984, 25.

<sup>18</sup> Varga Imre idézi az erre utaló szerzői megnyilatkozásokat. (*Jezsuita iskoladrámák* I. 10.)

## Lestyán Mózes: *Attilius Regulus* (1752)

A dráma a római történelemből meríti tárgyát. Címszereplője a karthagói hadifogságából békekövetként szabadulva ma már kétes értékű hősiességgel a további háborúságra biztatja honfitársait, majd fogadalma szerint visszatér a fogságba, ahol a biztos halál várja. Hősiessége abszolút értéknek tűnik a dráma világában, habár a mai olvasó nem tekinti egyértelműen tisztelnivaló magatartásnak a háborút követő, megbékélést nem ismerő katonai erényt. A dráma középpontjában ez a hősi viselkedésforma áll, de a férfias, harcos világban két női szereplő is jelen van: Attilius Regulus lánya, Attilia, akinek nyilvánvaló dramaturgiai funkciója, hogy a hőst apaszerepében is megmutassa, és Barcze, a föníciai rabszolgalány, akinek a szerelmese Attilius kísérője, a karthagói követ, de Attilius fia, Publius is szereti. Dramaturgiai szempontból ő is csak a férfiúi erények katalizátoraként van jelen, a két férfi szerelmes vetélkedésében egymást próbálja felülmúlni az önfeláldozásban. Mivel az ő alakjuk másodlagos a főhős heroikus tettehez képest, a szerelmi szál elvarratlan is marad a drámában.

A két nő a szöveg elején magatartását tekintve hasonló, erkölcsileg is azonos módon gondolkodik: a férfiak kemény, hősi világában a gyengédséget, a szeretetet képviselik. Cselekvési körük is megmarad az intimszférában. Pontosabban Attilia próbálkozik országos ügyekbe beleszólni – természetesen apja védelmében –, de apja a dolgozat mottójául választott mondattal igazítja helyére gyermekét: a nők feladata nem a politika, csak az erkölcs területén keresendő. Attilia méltó gyermekévé is lesz apjának, hiszen a dráma végére teljesen azonosul apja öngyilkos visszatérési tervével a római erkölcs nevében, így a hős férfiak hősi társa lesz a maga női szintjén.

A drámai értékeit tekintve egy fokkal lejjebb áll a másik női szereplő, Barcze, aki nem a gyermeki erényeket reprezentálja a drámában, hanem a szenvedő szerelme. A dráma elején viselkedése, helyzete hasonlít Attiliához, de a későbbiekben nem jut el a hősiesség szintjére. Ennek megfelelően csak az intimszférában avatkozik a cselekmény menetébe, azaz a két szerelmes ifjúval van drámai értelemben vett kapcsolatban. A mai kor értékrendszerének viszonyulása Attilius tettehez Barcze monológjával sokkal inkább megegyezik, holott magatartását a szerző nem mutatja különösebben értékesnek, és a tragikus veszteségek világában ő boldog lehet, követheti szerelmesét Karthagoba. Így vélekedik Attilius tettéről: „Melly támentalan oltárokat emelt Roma a ditsőségnek; csuda áldozatokat kíván e bálvány magának... Én ezt tsudállom ugyan, de magam érette nem fárasztom... én áldozatot egyedül Ennek, nem gyuitok, mert... Római nem vagyok, s-lenni sem kívánok.”<sup>19</sup>

## Benyák Bernát: *Joás* (1770)

Ez a dráma is Metastasio-adaptáció, de a klasszikus francia drámához is van köze. Ez abban is megnyilvánul, hogy első szövegkiadásakor még egyértelműen Racine *Athalie* című drámájának egy közvetett leszármazottjaként tartja számon Perényi

---

<sup>19</sup> *Jezsuita iskoladrámák* I. 957.

József.<sup>20</sup> Valóban a témaválasztáson túl – Athália trónra kerülése végett meggyilkolja unokáit, de egyikük, Joas életben marad, és a fellázadt tömeg őt juttatja hatalomhoz (2 Kir. 11. és 2 Krón. 22-23.) – a klasszicista dráma szabályainak történő megfelelés és egy motívum rokonítja a Racine-drámával: Athália álma, ami a királynő rettegésének jelképes kifejeződése, majd tetteinek motiválója.

További sajátosságai azonban el is választják francia elődjétől, és jellegzetesen az olasz szerzőre jellemző megoldásokat mutatnak, melyeket a magyarító is átvész. Itt is két domináns nőalak szerepel a szövegben – a harmadik, Jojada főpap felesége neutrális dramaturgiai szerepet tölt be rövidke színpadi jelenlétében –, akik azonban ezúttal szemben állnak egymással. Athália mellett a dráma fontos szereplője Sebia, Athália menyje, a meggyilkolt gyermekek és az életben maradt Joas anyja, aki éppen visszatér száműzetéséből. A két nő szándékát, tulajdonságait, a címszereplőhöz való viszonyát és a drámában betöltött dramaturgiai szerepét tekintve ellentétben egymásnak. Athália Joas életére tör, hiszen a gyermek veszélyezteti uralmát, ez motiválja minden lépését a darabban. Királynőként rendelkezik az iskoladramák „rossz uralkodóinak” jellegzetes tulajdonságaival: zsarnok, mániákusan félti a saját hatalmát, semmilyen eszköztől sem riad vissza annak védelmében. De nem erkölcs nélküli ember, hiszen nagyon is tisztában van tettének szörnyű voltával, ezért is gyötri lelkipurdalás, mely álmok alakjában kísérti meg, s melyek ellen aztán éber állapotban harcol. A cselvetéstől sem riad vissza, amikor azt terjeszti, hogy nem is ő ölette meg a gyermekeket, sőt egyet meg is mentett közülük.

Míg ő országos ügyekben kompetens, és rossz döntéseivel az egész ország sorsával való nemtörődömségét bizonyítja, addig ellenpontja, Sebia legfontosabb tulajdonsága, létezési módja az anyaság. Anyai fájdalmat érez gyermekei és férje elvesztése miatt, bosszúvágya is ebből fakad. Feladata az Athália elleni, tehát az országos szintű felkelésben nem túl lényeges, inkább látszólagos: Jojada főpap azért küldi Atháliához, hogy elterelje a királynő figyelmét. A drámai akcióban nem vesz részt, két Atháliával folytatott dialógusában inkább ez az ellentételezés a lényeges. Hasonlóan nem a drámai akció szempontjából, hanem érzelmeltetésből lényeges Joashoz való viszonya, bizonyítva, hogy „a vér nem válik vízzé”. A gyermekkel való első találkozástól kezdve kölcsönös rokonszenvet éreznek egymás iránt, anélkül, hogy tudnák, rokon kapcsolat van közöttük.

A negatív nőalak dramaturgiailag fontos, hiszen ő az ellentétes drámai erő legfontosabb, majdnem egyetlen ellentéte a műben (egy segítő bizalmas akarátának a megvalósítója), erkölcsileg azonban elítélendő. A morálisan pozitív női szereplő dramaturgiai súlya kisebb, a Joast támogató erőket nem ő, hanem Jojada főpap vezeti, cselekvési tere szűkebb, nem mint az elhunyt király özvegye, a trón egyik esetleges birtoklója jelenik meg, hanem gyászoló anyaként, aki elveszett hozzátartozóit kéri számon a királynőtől. Erkölcsi igazságszolgáltatást érez az olvasó-néző, mikor visszakapja gyermekét, Joast.

<sup>20</sup> BENYÁK Bernát, *Joas Piarista iskolai dráma 1770-ből*, Magyar irodalmi ritkaságok, Szerk., Vajthó László, S.a.r. PERÉNYI József, Budapest, [1931.]

## Egerváry Ignác: Artakszerkszes (1792)

Felépítésében ez a dráma mutatja leginkább, hogy operalibrettó a fordítás alapja: néhány szereplős, de bonyolult cselekménye a jelenetek gyakori váltakozását eredményezi duettek, áriák, quartettek váltakozásával. Szereplői: a perzsa király, Xerxes gyermekei, Artaxerxes és Mandane, Artabán, a király fővezére, annak két gyermeke, Arbatze és Szemira, illetve Artabán bizalmasa, Megabise. A drámai alaphelyzet nem tragikus, bár bonyolult: Artaxerxes szereti Szemirát, Arbatze Mandanét. Ez utóbbi kapcsolatot a király ellenzi. Megabise szintén Szemirát szereti. A bonyodalmat az okozza, hogy Artabán megkívánja a trónt maga, majd fia számára, és megöli a királyt, majd a gyanút fiára, Arbatzéra tereli. Ez a lélektanilag hiteltelen megoldás nem egyedi a 18. századi drámák világában, Horányi Elek már emlegetett Stilico című drámájának konfliktusában szintén az apa által megvádolt, majd menteni akart fiú a darab kulcsfigurája.

A dráma szövegének javarészeiben a szereplők ebben a drámai szituációban mutatják be érzelmeiket, adnak számot hűségükről, kötelességeikről, szeretetük erejéről, kiki társadalmi szerepének és alkatának megfelelően, míg Arbatze ártatlansága kiderül, és Artabán elbukik. A két nő szereplő, Mandane és Szemira nemcsak illusztratív szereplői ennek a darabnak, hanem aktív résztvevői is, akik a maguk módján megpróbálják befolyásolni a történéseket.

Mandane alakjában a francia klasszicista dráma hőseinek, hősnőinek gyakori konfliktusa kel újra életre. A szerelem és a kötelesség hasonló módon ütközik össze lelkében, mint a *Cid* Ximénájának, és hasonló módon is oldja meg ezt a konfliktust: elutasítja szerelmét, és a halálát követeli. A tanácsban fellép Arbatze ellen, és testvérének is szemére hányja bizonytalankodását a halálos ítéletben. A bosszúvágy domináns tulajdonsága, és csak Arbatze vélt halálhírekor mutatja ki valódi érzelmeit, mély szerelmét a férfi iránt. A dráma folyamán aktív, és ez a negatív erő, a bosszúvágy sarkallja.

Szemira sorsa sem könnyű: Xerxes halálával szerelme, Artaxerxes a trón várományosa, és az állhatatos Megabise közli is, hogy ne számítson ilyen magas rangú emberrel kötendő házasságra. Majd Artabán, fia bevádolása után férjhez akarja kényszeríteni Megabiséhez, miközben szerelme, a trónörökös éppen bíróság elé állítja testvérét. Szemira azonban nem inog meg érzelmeiben, végig szerelemmel szereti Artaxerxest. Mikor a király kimondja bátyjára a halálos ítéletet, akkor szorítja háttérbe ezt az érzést, és csak a testvéri szeretet tölti be lelkét. Míg Mandane a bosszúállás szószólója, ő mindig az éppen érzelmileg, erkölcsileg meggyengült szereplő mellé áll a darabban, a kegyelem és szeretet szószólója.

A dráma igen jól kihasználja a két nő ellenpontozásában rejlő dramaturgiai lehetőségeket. Az első felvonásban nincsen kettősük, de Arbatze gyanúba kerülésekor ellentétes módon viselkednek: Mandane aktív, új és új kérdéseket tesz fel, Szemira a döbbenettől csak hallgat. A második felvonásban azonban két jelenetben is egymásnak feszül a két nő ereje: az első duettben (II. felv. 6. jel.) Szemira a kegyelem mellett, Mandane a halálos ítélet mellett szál síkra, majd a tanácsban megjelenik a két nő, és Mandane az igazság, Szemira az irgalmasság nevében könyörög Artaxerxesnek (II. felv. 9. jel.). Eddig tehát Mandane egy negatív érzelem, Szemira pedig egy keresztényi erény képviselője, aktivitásuk megegyezik. A dráma kiemelkedő pontja a két szerelmespár

quartettje, melyben mindannyian ellentétes álláspontot képviselnek és szembe helyezkednek egymással. (Sajnos még háromjelenetnyi ráadással ellaposodik a zárlatnak való kitűnő jelenet.)

A harmadik felvonásban szintén megütközik a két nő, amikor Szemira bejelenti Mandanének Arbatze halálát. Ekkor előbbit negatív érzélem, a szemrehányás hajtja, Mandane pedig mély fájdalomba esik (III. felv. 5. jel.). De Szemira részéről csak egy jelenetnyi ez a viszonyulás, a következőkben már szánja a boldogtalan királylányt. A dráma végkifejletében azonban továbbra nincs szerepe, Mandane válik kulcsszereplővé: bevallja szerelmét a megjelenő Arbatzénak, segíti a szökésben, majd ő az, aki jelenti szerelme hősiességét a király elleni lázadás megakadályozásában.

A dráma teljes történetét tekintve elmondhatjuk tehát, hogy Mandane cselekvési tere nagyobb, az őt leginkább mozgató érzélem, a bosszúvágy azonban nem igazán keresztényi erény, míg a keresztényi szeretet és irgalom képviselője, Szemira végig ellenpontoszza ugyan Mandane bosszúvágyát, de cselekvési köre szűkebb, mint társnőjéé.

### Illei János: Titusnak kegyelmessége (1767)

A dráma Metastasio *La clemenza di Tito* című drámájának adaptálása, de több szempontból is a francia klasszicista drámát tekintheti gyökerének. A témaválasztás a római történelemnek egy érdekes, kedvelt időszaka, ideje, szereplői megegyeznek Racine *Berenice* című tragédiájának jellemzőivel, a konfliktus azonban egészen másban áll. Titus római alattvalói a szereplők. A konfliktus maga pedig Corneille *Cinna* drámájából lehet ismerős, az uralkodó ellen lázító, viszonzatlan szerelemtől égő nőalak, Vitellia párhuzama Corneille Emiliájá, akit az apja halálán érzett bosszú tesz lázadóvá. A kötelesség és a szerelem között vergődő nemes férfiú, Sextus a Cinna címszereplőjének felel meg, és a lázadóknek megbocsátó, nagylelkű uralkodó, Titus előképe a másik dráma Augustusa. Ezzel már szinte vázoltuk is Metastasio és így Illei darabjának az alaptörténetét, mely azonban csupán a konfliktus nagy vonalaiban hasonlít a Corneille-drámához, részletmegoldásaiban alapvetően különbözik. A francia darab központi szereplője a szerelem és a kötelesség összeütközésében vergődő Cinna, míg a másik dráma már címében is az erényes uralkodót állítja a középpontba.

A mi szempontunkból érdekes két szereplő Vitellia és Servilia. A két nő ellentétes alakja tulajdonképpen szintén megjelenik már Corneille drámájában is, ott Emilia mellett Augustus felesége a másik női szereplő, de kettejük jellemrajza nem olyan élesen ellenpontoszott, mint a Metastasio–Illei-drámában. Itt az ellenpontot erősíti, hogy Vitellia Sextus szerelme, Servilia pedig a férfi testvére. Vitellia tulajdonképpen a cselekmény fő mozgatója, és negatív érzelmi irányultságai adják a cselekvéshez az energiát: egyrészt szerelmes Titusba, másrészt királyné akar lenni. Ezért halálra sérti Titus Berenice iránti szerelme, és csak tetézi a megbántottságot, hogy Berenice távozása után sem őt, hanem a tökéletes erkölcsű, ideális római polgárlányt, Serviliát akarja a császár feleségül venni. Ezért kihasználva Sextus iránta, Vitellia iránt táplált vonzalmát, a férfit Titus császár ellen hangolja, és Titus életéért a kezét ígéri cserébe. A szép, büszke és hatalomvágyó asszony országos dolgokba ártja magát, mégpedig sikerrel, hiszen Sextus minden erkölcsi tusakodása ellenére engedelmeskedik az asszony akaratának, és felkelést szít az uralkodó ellen, aminek győzelmét végül is lelkifurdalástól

hajtva a férfi önnönmaga akadályozza meg, de felbujtója nevét még a halál árnyékában sem árulja el. Vitellia tragédiába illő, pusztító szenvedélyeiben is tisztelnivaló nagyságát az adja, hogy végül a férfit megmentendő maga leplezi le saját magát a császár előtt. Ugyanakkor Vitellia példázza mindazokat a tulajdonságokat, amik nem kívánatosak egy nő számára az iskoladrámák sugallta erkölcsi rend szerint: aktív, határozott, sőt a leghatározottabb személyisége a dráma világának. Érzelmek szélsőségesek, nincsenek racionális kontroll alá helyezve. Saját sorsát maga kívánja alakítani, méghozzá úgy, hogy személyes érdekeinek alárendeli az ország érdekeit.

Vele szemben Servilia, bár a drámának másodlagos szereplője, a követendő asszonyi tulajdonságok birtokosa: ismeri a saját korlátait, és ezeken belül cselekszik. Nem vágyik hatalomra, visszautasítja Titus kezét, mert mást szeret. Ez a szerelem azonban a józan ész határai között működik, hiszen bár kitart szerelme, Annus mellett, s nem lesz Titus jegyese, de amikor szerelmét tévedésből árulással vádolják, ő is elutasítja a hazaárulónak hitt férfit. Egyetlen ponton érezhető némi rosszindulat a viselkedésében, nem árulja el Vitelliának, hogy Titus az asszonyt választotta. Ezt magyarázza egyrészt az, hogy Titus előtt némiképp vetélytársak, hiszen a király Servilia elutasítása után Vitelliát választja, de még inkább az, hogy Sextus, a báty oly feltétel nélkül rajong az asszonyért. Aktivitása ennyiben nagyjából ki is merül a drámában, dramaturgiai súlya sokkal kisebb, mint Vitelliáé. A dráma folyamán igazolja azt az első felvonásban elhangzó kitélt, hogy mint tökéletes erkölcsű római leány érdemes a császár kegyére, de országos dolgokban is csak a privát emberi szempontokat képviseli.

Összegezve a fentieket, megállapíthatjuk, hogy ennek a néhány nőalaknak a részletesebb vizsgálata is mutat olyan tapasztalatokat, melyek árnyaltabban tárják fel az iskoladráma-irodalom értékrendjét és esztétikai megoldásait.

Az előbbi szempontból nézve nemcsak azt láthatjuk, hogy az iskoladrámák nőábrázolása középkorias és sematikus, hanem azt is, hogy még világi drámákhoz nyúlva is, azok értékrendjét ebből a szempontból megtartva a nők kívánt, helyesnek értékelt mozgástere jóval szűkebb a férfiakénál. Ezt eddig is tudtuk. Fontosabb azonban ennek a szűk térnek a meghatározása. A vizsgált drámákban a követendő erények az érzelmi-erkölcsi szféra értékeinek következetes megtartása. A nő valamely férfi érzelmi vonzásköréhez kapcsolódva, annak pozitív értékeit még saját érzelmei ellenére is átveszi, mint az *Attilius Regulus*ban, de negatív értékeit elutasítja, mint Servilia a *Titus*ban. Keveset cselekszik. Nagy vagy nagyobb mozgástere a negatív vagy negatívabb nőalakoknak van, és a helyesnek ítélt cselekvés is a férfiak tetteinek befolyásolásában rejlik, azonosulás, könyörgés, esetleg a terv kiszolgálása formájában. Országos méretű politikai ügyek bonyolódnak a színen, de ebbe aktívan csak két negatív nőalak, Athalia és Vitellia veszi magának a bátorságot, hogy beleavatkozzék. El is kell bukniuk. A „gyöngye nő tisztább lelkülete” arra jó, hogy „az érdekek mocskától távolabb” lévén az erkölcsi jó felé vigye a férfit.

Jelentősebb tapasztalatokat mutat a drámák dramaturgiai vizsgálata. A bemutatott négy dráma a női szereplők ellenpontozása szempontjából bizonyos átalakulást mutat: az először vizsgált dráma esetében a legkisebb ez a párhuzam, a legerősebb pedig az utolsó elemzett drámában. Ez a sajátosság megfigyelhető a francia klasszicista drámák némelyikében, de mintha Metastasiónál gyakoribb lenne.

Egyébként is mutatnak a drámák olyan dramaturgiai sajátosságokat, amelyek hagyományosnak tűnnek. Az előbb említett párhuzamosságon túl ilyen az ellenséges apák vagy országok szülötteinek szerelme, mely a drámairodalom során gyakran megfigyelhető, és ígéretes konfliktusforrás, vagy a hatalomvágyból gyilkoló apa, aki a gyanút fiára tereli, majd lázadást szítva akarja megmenteni. Ez lélektanilag nem tűnik eléggé indokolhatónak.

A vizsgált párhuzamos nőábrázolásokra visszatérve azt láthatjuk, hogy az *Attilius Regulus* esetében dramaturgiai szerepe csak illusztratív, a két nőalak két különböző nézőpontból figyeli a cselekmény alakulását, eltérésük csak a dráma központi értékének, a hősiesség helytállásának elfogadásában illetve elutasításában van. Ennek megfelelően a néző kettőjük megítélésében is hasonló érzésekkel viseltetik: mindkettőjük szimpatikus, erényes nő, a főhős megítélésében pedig a korabeli és a mai néző is különbözik.

Éles ellentét van a *Joas*-dráma két nőalakja között, hiszen egyikük a főhős iránti anyai szeretet megtestesítője, a másik az életére tör, de a kézenfekvő ellentétpontozásban rejlő dramaturgiai lehetőséget itt nem használja ki a szerző, másféle megoldások állnak a dráma homlokterében. A negatív nőalak figyelemre méltó dramaturgiai szerepe, hogy cselekvési tere nagy, uralkodói tulajdonságai nemtől függetlenek. Női volta nem kap hangsúlyt a darabban, mintha csak a bibliai történethez való hűség miatt lenne nő. Ugyanakkor viszont egyik ellenpontja Sebia, az anyai tulajdonságokat hordozó nő. A négy vizsgált dráma nőalakjai közül Athalia a legaktívabb.

Az Artaxerxes két nőalakja jellemét tekintve nem olyan éles ellenpontja egymásnak, mint az előbbieket, de dramaturgiai szempontból élesen ellentétozza őket a szerző. A nagyobb cselekvési terű szereplőnél viszont nagyobb szimpátiát szándékozik ébresztetni a szelídebb erkölcsű, kisebb szerepű nőalak iránt.

Végül az Illeli-dráma egyszerre teremti meg a jellemábrázolásban és a dramaturgiában az ellentétozást a passzívabb, de erényesebb és az aktívabb de negatív megítélésű nőalak között. Olyan dramaturgiai megoldással van dolgunk, mely a későbbiekben hagyományosnak tűnik, és olyan meghatározó erejű módszer, mint mondjuk az, hogy a shakespeare-i dráma gyakori kezdésmódja a mellékszereplők által felvázolt konfliktus (a Capulet- és Montague-ház szolgáinak verekedése, Horatio és a szolgák meglesik Hamlet király szellemét stb.). Akár ismerősnek is érezhetjük a dramaturgiájának ezt az ellentétozását: a szűkebb mozgásterét elfogadó, e keretek között mozgó, erkölcsében, érzelmeiben szilárd, de passzívabb nőalakot mint pozitív szereplőt, és a vele szemben országos ügyekben kompetens, aktív, szélsőségesen szenvedélyes, de éppen szenvedélyei miatt erkölcsileg elbukó asszony mint negatív szereplő ellentétét. Gondolhatunk olyan klasszikusokra, akiknek aurájában nyilvánvalóan több hasonló, csak kevésbé sikerülten megrajzolt alak búj meg. Az európai dráma felől Schiller *Ármány és szerelem* című drámájának Lady Milfordja és Luise Millere említendő, másfelől viszont talán nemzeti drámánk, Katona *Bánk bán*jának Gertrudisa és Melindája is ilyen klasszicista drámai sémákból építkezik. Majd pedig a romantikus drámában gyakran megfigyelhető ez a szerkesztési sajátosság. Gertrudis olyan „férfias” uralkodói ambíciókkal szól bele a politika alakításába, olyan karakteresen képviseli a dráma negatív értékszféráját, és olyan határozott ellenfele a címszereplőnek, mint Athalia vagy Vitellia. Melinda pedig a férfi társául szegődött, romlatlan tisztaság és a dráma világán belüli erényes, de passzív női magatartás ellentétozó megtestesítője.

A felvázoltakban véleményem szerint ez a leglényegesebb tanulság: a születő magyar drámaírás nem pusztán a német szomorújátéktól tanulhatta dramaturgiai megoldásait, hanem a jó színvonalú iskolai előadások európai irodalomból vett anyagából is. A magyar dráma kialakulásában talán a tragédiák esetében is volt annyira lényeges előkép az iskolai színjátszás, mint a vígjátékokéban. Kerényi Ferenc említi, hogy „az iskoladráma-szerzők klasszikusokból való átültetése belesimultak abba a drámafordítói mozgalomba, amelyet Teleki Ádám *Czid*-fordításától számíthatunk (megjelent éppen 1773-ban). Ez a folyamat kezdetben kétirányúnak ígérkezett: Metastasio- és Holberg-szövegekből készült iskoladrámák bizonyítják ezt a hamvába holt lehetőséget.<sup>21</sup> Ennek a hamvába holt kísérletnek a hozadéka mutatja, hogy az európai dráma bizonyos teljesítményei nemcsak a német színjátszás folytán kerülnek be a magyar drámahagyományba, hanem a 18. század legelterjedtebb, legnagyobb közönséget magáénak tudó iskolai színjátszásából is. Ez a forrás éppen azért olyan lényeges, mert a 18. század folyamán a legnagyobb tömegekhez jut el mint az esztétikai és erkölcsi ítélet formálójá. Az is érzékelhető az elemzett dramaturgiai folyamatban, hogy az európai dráma értékes vívmányai hogyan alakulnak át Magyarországon, és lesznek egy olyan folytonosságnak a részei, amelynek kiindulópontja a francia klasszicista dráma, végpontja pedig a magyar romantika csúcsteljesítménye, nemzeti drámánk.

\*\*\*

*Katalin Czibula*

#### ANALYSE DER WEIBLICHEN ROLLEN EINIGER SCHULDRAMEN

In vorliegender Arbeit untersuche ich die dramaturgische Funktion weiblicher Rollen in einigen Tragödien des Schultheaters. Gleichzeitig interessiert mich die zeitgenössische öffentliche Meinung über die vorgestellten weiblichen Verhaltensmuster.

Wir sehen nicht nur, daß Frau in den Schuldramen dem mittelalterlichen Schema entspricht, sondern auch, daß der Handlungsradius der Frauen wesentlich enger ist als der dargestellten Männer. In einer gut eingrenzbaeren Gruppe von Schuldramen haben wir es mit parallelen Darstellungsmustern in Bezug auf die Frauen zu tun. Der Verfasser bringt zwei meist konträre Verhaltensmuster repräsentierende Frauentypen auf die Bühne. Bei den analysierten Texten handelt es sich um die Dramen: Moses Lestyán, Attilus Regulus, Bernát Benyák: Joas, Ignatius Egerváry: Arxaxerxes und Johann Illei: Großzügigkeit des Titus (Titus kegyelmessége). In den erwähnten Stücken wechseln die dramaturgischen Funktionen der Frauen von der rein illustrativen Erscheinung bis hin zur aktiven, handlungsgestaltenden Rolle. Benyáks Atália und Illeis Vitellia ähneln den Hauptrollen des französischen klassizistischen Dramas. Das zu erwartende moralische Frauenmuster würde eine passive Frauenfigur und einen aktiv handelnden männlichen Hauptakter verlangen, indessen schatten sich die Frau stellt und dessen Normen sie sich unterordnet. Als negative Heldin gilt diejenige, die sich in einem selbstständigen Wertesystem bewegt.

<sup>21</sup> Kerényi 1993, 144.

## PRÉCIEUX-VONÁSOK 18. SZÁZAD VÉGI MAGYAR DRÁMÁKBAN

### Színjátszás Magyarországon a 18. század utolsó harmadában

A 18. század végéig három nagyobb drámairodalmi periódussal számolhatunk Magyarországon: az első a 16. századi reneszánsz-humanista dráma fellendülése, majd utána a barokk iskoladráma hosszúéletű virágzása, és végül a felvilágosodás irodalmi programjára tekintettel levő drámaírás és fordítás. E három tömb között alig van kapcsolat. Az iskolai színjátszás, hosszú virágzás után, a szerzetesrendek feloszlásával, épp a felvilágosult eszméknek esett áldozatul, s ugyanezek az eszmék biztosítottak új életet a színműirodalomnak.

A helyzet mégsem maradt változatlan. Az iskolai színjátszás ugyanis valóban *játszás* volt, előadási lehetőségekkel, egyre növekvő nézőcseregel, a diákságból toborzott színészgárdával. A 18. század végi világi drámairodalom kezdetben csak *irodalom* volt még, egyelőre előadási lehetőségek nélkül, vagy bizonytalan előadási lehetőségekkel. A társulatok csak a század végére fognak összeverődni, állandó színházépület viszont még sokáig nem is lesz. A színházi gyakorlat terén mindenképpen visszalépésről beszélhetünk.

Ez az előadástól való függetlenség azonban lehetővé tett egy új dolgot. Az iskolai színjátszás ki volt szolgáltatva az előadáshoz felhasználható kelléktárnak. Voltaképpen nemcsak kellékekről van szó, mert a látványosság kultuszának idején adakozó mecénások segítségével ez nem jelentett gondot. De tartalmi szempontból korlátot, cenzúrát jelentett maga a hely (tágabb értelemben véve) is, hiszen az (egyházi) iskolában a vallási-morális játéknak a tanítás volt a célja, a vallási-morális tartalmat egyértelművé kellett hangsúlyoznia a darabnak, s ez az üzenet sem lehetett akármilyen. Ezek a szempontok szükségszerűen torzították azokat a darabokat is, amelyeket külföldön hivatásos színház számára írtak, és itthon iskoladrámává fordították/dolgozták át őket.

„Franciából adaptált iskoladrámáink a barokk kor iskolai színjátszásának kései hajtásai. Közvetlen pedagógiai célzattal keletkeztek: erősen hangsúlyozták az eredeti műből kiolvasható általános erkölcsi tanulságot, igyekeztek alkalmazkodni a magyarországi körülményekhez.” A szereplők szempontjából pedig ahhoz kellett alkalmazkodni, hogy bármilyen felekezetű iskolai színjátszásról is legyen szó, a kollégiumokban csak fiúk tanultak, nőket nem lett volna honnan színpadra állítani, s nem is volt szabad: „...s tekintetbe kellett venniük a szerzetesrend által előírt szabályokat is, például a jezsuita rendben a női szerepek tilalmát. Éppen ezért szükségszerűen megváltozott a művek cselekménye, a magyar szövegbe az eredetinek sokszor csak néhány motívuma került át.”<sup>1</sup>

### Nők a játékbán

A felvilágosodás íróit ez az előadói gyakorlat már nem kötötte, s így náluk találkozunk először nemcsak női szerepekkel, hanem nőkre írt darabokkal is.<sup>2</sup> Az iskolai

<sup>1</sup> Vörös 1987, 149.

<sup>2</sup> Czibula Katalin az iskolai színjátékok nőalakjairól tartott egri előadásában épp azt mutatta ki,

színjátszásban csak a szerelmi tárgyú darabokban volt elkerülhetetlen a női szereplő, de azt is inkább átírták, s ahol csak lehetett, az ilyen darabokban a szerelmet barátsággal, a nőket férfiakkal váltották fel. Női szerepek még előfordultak a bohózszerű komédiákban is, mint amilyen a Kocsnya Mihály házassága, de ott határozottan negatív és nevetséges figuraként. A nevetséges nő figurája (mint férfiíhes vénlány vagy vénasszony) még sokáig élő marad a vígjátékokban, de inkább mint mellékszereplő. Mellette jelenik meg a világi színműirodalomban a 18. század végén az (úri vagy polgári) kisasszony alakja, aki fő- vagy dramaturgiailag fontos szereplővé válik. Az ő személyével új lehetőségek nyílnak a cselekmény számára, amely ezzel is hívebben követheti a valóságot.

A nők megjelenésének a színpadon más okai is voltak. A felvilágosult eszmeiség egyenlőséget hirdetett, s ebbe belefért a nemek egyenlősége is, annyira mindenképpen, hogy érvénytelenítse a nők színrelépésének erkölcsi tilalmát. Ugyanakkor a felvilágosodás programjába tartozott a műveltség terjesztése, s mivel a nők voltak társadalmi helyzetüknél fogva a műveltebbek, de ők biztosították az új nemzedék nevelését, az ő ügyüket kellett elsősorban felkarolni. Nyilván nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a felvilágosodás külhoni „találmány”, s onnan hozza magával (többszörös közvetítéssel) a művelődés más termékeit, mint a színházi hagyományt is. Az európai kultúrával összehasonlítva természetesen szemet szűrő a színház hiánya, voltaképpen az európai stílusú színjátszás hiánya (hisz ott már nem él az iskolai színjátszás, legalábbis nem akkora nyilvánossággal), s lehet-e egy felvilágosult gondolkodónak nemesebb célja, mint pótolni ezt a hiányt?

A színpadon megjelenő nőnek így azonnal hivatása van: megmutatni közönségének a (többé-kevésbé új) női ideált, divatot teremteni, hiszen a játék mindig is jó propagandaeszköz volt. Ez az ideálkép azonban több forrásból is táplálkozik. Bennünket a források közül most a *préciosité* érdekel, mert a *précieuse* típusától számos vonást örökölt a magyar női szereplő. A *préciosité* azonban nemcsak a nőkön fog meglátszani, hanem a körülöttük élő férfiakon is.

### Néhány szó a *préciosité*ről

Mielőtt rátérnénk ennek a jelenségnek a bemutatására, óhatatlanul szükséges szót ejtenünk magáról a *préciosité*ről, mivel az sokak számára ismeretlen fogalom. Mindenekelőtt a *préciosité* nem (csak) irodalmi, hanem társadalmi jelenség, amelynek értékelését mindörökké megpecsételte Molière *Les précieuses ridicules* című darabja. Az irodalomtörténet mint társadalmi jelenséget elhallgatja, és a Boileau-féle klasszicista esztétika szellemében a másodlagos irodalom szintjére taszítja a précieux vagy précieus hatást mutató műveket. Mi viszont eltekintünk az ilyen előítéletektől.

A *préciosité* a 17. századi francia arisztokrácia körében jelent meg, és elválaszthatatlan a szalonok életétől, amelyet előkelő nők tartottak fenn. Henri Benec a következő meghatározást adja: „*Elle est un courant de manière de vivre, de penser, de*

---

hogy mennyire beszélhetünk női szereplőkről az iskoladramákban. Az általa talált néhány kivételtől most eltekintünk. Az előadás tanulmány-változatát I. jelen kötetben.

*parler*.”<sup>3</sup> Ő is, mások is úgy értelmezik a jelenséget mint a tétlenség és a polgári nyers szokások elleni reakciót. Az arisztokrácia mindig is törekedett arra, hogy elkülönüljön a nála alacsonyabban levő társadalmi rendektől. Ilyen célja volt a lovagrendek alapításának, ahova a belépést csak a származási és erkölcsi nemesség biztosította. Ilyen típusú jelenség volt a trubadúrköltészet, amely az általánosan gyakorlott szexuális élet ellenében megalkotta a szívek kapcsolatára építő szerelem költői (és gyakorlati?) fikcióját, amely csak a nemes lelkeknek adatott meg.

Michel Nuridsany részletesen elemzi a *préciosité* keletkezését. Ő beveszi a kiváltó okok közé a vallásháborúkra és Szent Bertalan éjszakájára, meg a sorozatgyilkosságokra következő békét, amely Richelieu és Mazarin kormányzása alatt köszöntött az országra. „*La noblesse s'abandonne au rêve: elle imagine un passé merveilleux, troubadours qui à la geste guerrière substituaient celle de l'amour.*”<sup>4</sup> – írja erről a korról. A *préciosité* jócskán merít a középkori hagyományból. Kedvenc olvasmányá válik a *Roman de la rose*, felújítják a nőkultuszt, a *courtoisie* erényét.

A *préciosité* fogalmát 1654 körül kezdik először használni, maga a jelenség jóval korábbi, az első *précieux* szalon, az *Hôtel de Rambouillet* már 1620-tól fogadja a meghívottakat. Korai *préciositénak* nevezik azokat a női összejöveteleket, amelyeken főúri asszonyok irodalommal foglalkoztak, még a szalonkorszak előtt (kb. 1600–1625 között). Az ‘50-es évektől kezdve a szalonok gyarapodni kezdenek, s Scudéry kisasszony szalonja nemcsak felveszi a versenyt elődjével, hanem túl is szárnyalja azt. Madelaine de Scudéry lesz az autentikus, sőt már túlzásba is hajló *préciosité* megtestesítője. Regényei, *A nagy Cyrus* és a *Clélie* a *précieux-k* Bibliájává válik. De nemcsak az arisztokrácia körében terjed el, hanem a polgárság köreiben, vidéken is.

A szalonok voltaképpen bárkinek nyitva állottak, aki eléggé szellemes volt, és ezzel be tudott illeszkedni a társaságba. Nemcsak a vér szerinti, hanem a viselkedésbeli nemesség is számított, mint Voiture esetében, aki nem volt nemes, de jól értett a szórakoztatáshoz, az udvarláshoz, részt vett az irodalmi játékokban és keccsen társalgott.<sup>5</sup> A szalonokban sohasem unatkoztak: társasági játékok, álarcosbál, társalgás – főleg a szerelemtől –, felolvasás, piknik, irodalmi szórakozások (regénybeli nevek felvétele, versírás, nyelvi kérdések megvitatása stb.) – s ez még gyér felsorolás! – mind azt szolgálták, hogy az idő kellemesen teljék.<sup>6</sup>

A *préciosité*t több szinten is tettenérhető. A *nyelvi préciosité* arra törekszik, hogy a hétköznapi nyelvhasználattól eltérő, annál tisztább és helyesebb nyelvezetet alakítson ki. Ehhez szigorúan válogatja össze a szavakat, kizárva mindent, ami alantas lehet, a neologizmusok és a ritka szavak különösen kedveltek. Ez a nyelvi purizmus vezet majd el az Académie Française létrehozásához, és innen van az, hogy Corneille annyira kis szókinccsel dolgozik. A mondat bonyolultsága és a fordulatok művészete a

<sup>3</sup> „[A *préciosité*] Életmódbeli, gondolkodásbeli és beszédmódbeli irányzat.” Benec 1988. Itt jegyezzük meg, hogy a francia idézetek fordítása tőlünk származik, amennyiben mástól, azt külön jelezzük.

<sup>4</sup> „A nemesség átadja magát az álmodozásnak: egy csodálatos múltat képzel el, trubadúrokat, akik a hősi tetteket a szerelemmel váltották fel”: Nuridsany 1990, 8.

<sup>5</sup> Nuridsany 1990, 19–21.

<sup>6</sup> Pierre Brunel–Denis Huisman, *Introduction à la littérature française XVII<sup>e</sup> siècle*. 2., Garnier, Paris, 1966, 257.

leleményességet csillogtatja. A précieux stílus ezért telik meg eredeti fordulatokkal, körülírásokkal, metaforákkal, absztrakt és konkrét társításokkal, hiperbolákkal. Az irodalomban a forma lesz hangsúlyozottá, prózában és versben egyaránt a kisműfajokat művelik (a regényt kivéve): kötött formájú, gáláns versek: szonett, madrigál, enigma, bouts-rimés, blason; prózában: maxima, levél, regény. A précieux ízlés szerette a pszichológiai és erkölcsi kérdéseket, az irodalmi szórakozásokat és a társalgás művészetét, lenézte a régieket, a vidékieket, a polgárokat és a pedantériát. A szokások [manířres] egy új életművészetet teremtenek meg: tréfák, társasági játékok, divat, ápoltság (festett) arc, expresszív arckifejezés, udvariaskodás jellemzi az új társasági életet. A szerelem veszi át minden érzés és eszme helyét, ez a főtéma. Akárcsak a trubadúroknál, a szerelem ismét elvonttá és érzelmivé válik, megtisztítva az alantas érzékiségtől és a vak szenvedélytől. A férfi minden növel udvarias, és tökéletesen ismeri a précieux galantéria konvencióit, a nő szigorú, (ál)szemérmes, kacér. A feminizmus itt üti fel tartósan a sátorát, tiltakozva a házasság ellen, vagy követelve a szabad párválasztást.<sup>7</sup> Maga a szalon is a női önállóság jelképe, ahol minden az ő szeszélyei szerint történik.

A preciositę több jeles írót is követői között tudhat. Richelieu bíboros és Corneille az Hôtel de Rambouillet látogatói voltak, az utóbbi művein erőteljesen érvényesül a précieux hatás. Az állandó látogatók között voltak, akik egy-egy műfajban jeleskedtek: a már említett Vincent Voiture a szonettben, Isaac de Bensérade a blason<sup>8</sup>-ban, míg Madelain de Scudéry két óriásregénnyel ajándékozta meg olvasóit. Itt kell még megemlítenünk az Hôtel de Rambouillet irodalmi életének, s magának a szalonnak a fenntartóit is, Catherine de Vivonne-t (azaz Rambouillet márkinét, felvett nevén: a páratlan Arthénice-t) és leányát, Julie-t, akit tisztelői a Julie koszorúja című versfüzérrel ajándékoztak meg.

A preciositę nem volt annyira mulandó dolog, mint ahogyan az távolról tűnik. A szalonélet még a századelőn is erősen őrizte a précieux hagyományt, Proust Guermantes hercegnője ízig-vérig arisztokrata és précieuse. Hatása pedig kimutatható az egész 18. századi francia irodalomban, bár egyéb tendenciákkal keveredve. A spanyol gongorizmust, az olasz marinizmust és az angol eufemizmust többen is a preciositével rokon irányzatoknak tartják.

A preciositę nagy vívmánya a játék, játékosság. Ez nemcsak a társasági konvenciók játékát jelenti, hanem a dolgok iránti szenvtelenséget, közönyt is. A précieux játszadozásokban a dolgok súlya elveszik, és helyét apró kis semmiségek veszik át. Komoly dolgokról beszélni sértésszámba megy, gálánsnak lenni azt is jelenti, hogy mindig víg, és derős képet vágunk a dolgokhoz, még ha fájnak is. Szerepjátás ez: egy megalkotott ideál szerepét játsszák mindannyian, s ez kettős szerepjátássá válik, amikor (játékból) felveszik egy regényhős(nő) jelmezét/nevét. A szerelem sem más, mint egy bonyolult szabályzatú társasági játék, sakk, melyet a Carte de Tendre<sup>9</sup> (A Szerelm térképe) tábláján játszanak. Bár több szerelmi motívum is – a megvetésre megvetéssel válaszolni, nyugtalanság a kedves távozásakor, egy eltűnt nőre való nosztalgikus emlékezés, himnusz a szépséghez – lehetőséget ad az elmélyítésre, ezek a versikék sohasem lesznek többek, mint játékos csecsebecsék.

<sup>7</sup> Benec 1988

<sup>8</sup> A blason olyan vers, amely a kedves szépségét írja le.

<sup>9</sup> Mlle de Scudéry Clélie című regényéből.

Befejezésül következzen itt a précieux tömör jellemzése:

„Être précieux, c'est savoir parler de l'amour, c'est connaître toute la subtilité des sentiments, c'est apprécier la beauté, mais aussi l'esprit de la personne aimée. Être précieux, c'est pratiquer un langage choisi, capable de rendre compte de la gamme infinie des impressions ressenties.”<sup>10</sup>

### A nevetséges préciosité, avagy Molière és a précieuse-ök

A préciosité kezdettől fogva jó paródiatéma volt, és Molière már kitaposott úton járt, amikor megírta a maga egyfelvonásosát. Mindaz, amit a précieux-kről elmondunk csíráiban már rejt a túlzásra való hajlamot. A be nem avatott kívülálló számára pedig természetesen nem jelentett semmit a túlzott ceremóniázás. A természetes (és kissé maradi) érzék számára úgy volt jó minden, ahogyan volt: a nyelv ahogyan használják, és a nő férjének alávétve. Ebből a szemszögből nyilván érthetetlen mindaz, ami a szalonokban történik. Már 1637-ben keletkezett egy önironikus pastiche Desmarests tollából, aki pedig maga is írt versecskét Julie koszorújába. Blasonja megéri, hogy néhány sorát idemásoljuk:

„Le corail de ses yeux et l'azur de sa bouche,  
L'or bruni de son teint, l'argent de ses cheveux,  
L'ébène de ses dents digne de mille vœux,  
Ses regards sans arrêt, sans nulles étincelles,  
Ses beaux tétins languets cachées sous ses aisselles (...)”<sup>11</sup>

Azért kell külön megemlítenünk a préciosité paródiáját, mert Molière révén a précieuse-ök így kerültek fel a színpadra. A szalonok kedvelt műfajai között nem szerepel a dráma, s ennek több oka is lehet. Az egyik, hogy maga a társalgás is egyfajta színjátkozás volt (emlékezzünk csak arra a játékra, amikor felveszik egy-egy irodalmi hős nevét), másrészt pedig a dráma mindig kíván valami súlyosat, a legegyszerűbb vígjátékban is kell legyen valami tömörítés. Ez pedig nem fért össze a précieux könnyedséggel, amit a 18. században Marivaux úgy tudott egyeztetni a színpaddal, hogy a précieux fogantatású társalgást pszichológiai mélységgel telítette.

Précieus darabot csak Corneille-nek sikerült írnia (a *Cid* annak tekinthető!), s jellemző a korra, hogy a précieux kezdeményezésre létrejött Akadémia<sup>12</sup> a *Cid*-nek éppen

<sup>10</sup> „Précieus-nek lenni annyi, mint tudni beszélni a szerelemről, annyi, mint ismerni az érzések egész finomságát, annyi, mint értékelni a szeretett személy szépségét, de az elméjét is. Précieus-nek lenni annyi, mint választékos nyelvet használni, amely képes arra, hogy számot adjon a tapasztalt benyomások végtelen skálájáról.”: *Itinéraires littéraires, XVII<sup>e</sup> siècle*, Hatier, Paris, 1984.

<sup>11</sup> „Szemének korallja, szájának azúrja,  
Bőre bronz aranya, hajának ezüstje,  
Ezer sóhajt érő fogának ébenje,  
Szaladó szemei a fényt nélkülözik,

Hosszúkas csecseit hónaljai rejtik.” *Itinéraires littéraires, XVII<sup>e</sup> siècle*, Hatier, Paris, 1984.

<sup>12</sup> „Au sein de la préciosité naît l'idée d'une académie et celle d'un dictionnaire.” „A préciosité berkeiben születik meg egy akadémia és egy szótár gondolata”, Nuridsany 1990, 11.

a nyelvi csiszolatlanságát kifogásolta, és nem a dramaturgiai gyengéit. Legfeljebb a *préciosité*ről írtak darabot azok, akik mint Molière is, bejáratosak voltak a szalonokba, de nem voltak törzsvendégek.

A *Les Précieuses ridicules* mind a mai napig meghatározta a *préciosité* értékelését, mert ha a klasszikus nemzedék legtekintélyesebb vígjátékírója nevetségeseknek festi a *précieuse*-öket, akkor biztosan azok is voltak – hisszük. Ha kinyitunk egy akármilyen szótárat vagy lexikont a *préciosité* címszóhoz, találunk egy-két mondatot a *préciosité*ről, majd egy fél oldalt Molière darabjáról. Ez világosan tükrözi a szemléletet is: a *préciosité* csak ürügy volt e darab megírására, szinte csak miatta létezett.

De ki veszi azt észre, hogy a darab címe nem *Les précieuses*, és hogy nem főúri asszonyokról van szó, mint amilyenek Rambouillet márkiné, Mme de Sablé, Mlle de Montpensier, Mlle de Scudéry, hanem úrhatnám polgárlányokról. Idézek a szereplőlistából:

„LA GRANGE, | amants rebutés.  
DU CROISY, |  
GORGIBUS, bon bourgeois.  
MAGDELON, fille de Gorgibus, | *précieuses ridicules*  
CATHOS, nièce de Gorgibus, | (...)”<sup>13</sup>

A szereplőlista azért tanulságos, mert nemcsak a jellemzések, de a nevek is elárulják viselőikről a lényegét: a két kérő nemes, ezt jelzi a *particule* (La, Du), Gorgibus ezzel szemben nem rendelkezik előnévvel, lányainál is a kicsinyítőképző jelzi polgári származásukat, ami majd őket is bántani fogja a darab folyamán (már a Cathérine is előkelőbben hangzik, mint a Cathos). Még meg sem jelennek a színen, amikor elhangzik a két nemes kérő méltatása:

„A-t-on jamais vu, dites-moi, deux pecques provinciales faire plus les renchéries que celles-là (...)” – Világéletemben nem láttam még két ilyen fölfuvalkodott falusi libát, amilyenek ezek.”<sup>14</sup> (kiemelések tőlem, Sz. M.)

Nem elég, hogy kisasszonyaink polgárlányok, ráadásul még vidékiek is, márpedig a *préciosité* gyűlölte mindkettőt. És nem mindenki tudja, hogy a darab bemutatásakor a legjobban Rambouillet márkiné és hívei tapsoltak.<sup>15</sup> Mert Molière a *précieuse ridicule*-ról írt, ez nála és kortársai számára külön fogalom volt, és jelentésmezejébe minden beletartozik amit a *précieuse*-ök elítéltek: a polgáriság, a vidékiesség és a prüdéria.

A *précieuse de province*, azaz a vidéki kényeskedő a 17. század második felében egyre gyakrabban fellelhető embertípus. Hogy egy párizsi gavallér hogyan értékelte őket, az a kortársak leírásaiból derül ki:

<sup>13</sup> Molière, *Théâtre I.*, La renaissance du livre, Paris, é. n, 102. Illyés Gyula fordításában: „LA GRANGE, DU CROISY, kikoszarozott kérők/ GORGIBUS, becsületes polgár/ MAGDI, Gorgibus lánya/ KATI, Gorgibus unokahúga, kényeskedő széplelkek.” = Molière, *Hat színmű*, Európa, Budapest, 1985.

<sup>14</sup> Molière, *Hat színmű*, Európa, Budapest, 1985.

<sup>15</sup> Nuridsany 1990, 17.

„Dans cette même chambre, nous trouvâmes grand nombre de dames, qu'on nous dit être les plus polies, les plus qualifiées et les plus spirituelles de la ville, quoique pourtant elles ne fussent ni trop belles ni trop bien mises. A leurs petites mignardises, leur parler gras, et leurs discours extraordinaires, nous crûmes bientôt que c'était une assemblée des Précieuses de Montpellier; mais bien qu'elles fissent de nouveaux efforts à cause de nous, elles ne paraissaient que des Précieuses de campagne, et n'imitaient que faiblement les nôtres de Paris. Elles se mirent exprès sur le chapitre des beaux-esprits, afin de nous faire voir ce qu'elles valaient par le commerce qu'elles ont avec eux.<sup>16</sup>

Le bruit de ma poésie fit grand éclat et m'attira deux ou trois précieuses languissantes, qui recherchèrent mon amitié, et qui crurent qu'elles passeraient pour savantes dès qu'on les aurait vues avec moi et que le bel esprit se prenait ainsi par contagion.”<sup>17</sup>

Molière-nek a *Les Précieuses ridicules* volt az első sikeres darabja, ezzel debütált Párizsban, és ezzel az egyfelvonásossal szakított véglegesen a vidéki színjátszással, s benne éppen vidékről hozott emlékeit dolgozza fel, és teszi nevetségessé, ezzel biztosítva magának a sikert.

Molière bár megveti a précieux-k irodalmi játszadozásait, nézetei sok mindenben egyeznek velük: az erkölcsi kérdésekben (*Les femmes savantes*, *L'école des femmes*), a szociális kérdésekben: kigúnyolja a vidékit és a pedáns, nyelvében: Elmire, Célimène eleganciája,<sup>18</sup> hogy csak néhányat említsünk.

Így hagyományozódott át ránk két típusú précieuse figura: az egyik a nevetséges, a másik a tényleges. A köztudatban az előbbi maradt meg inkább, de a másik működött ténylegesen. Mert ha a 18. században már nem is használják ezt a lejáratott fogalmat, az arisztokrácia életmódja már nem változhatott vissza azzá, ami a szalonok előtt volt. A libertinizmus – kezdetben a preciositével párhuzamos irányzat – vált dominánssá a 18. században, de nem tüntethette el nyom nélkül. A précieux feminizmus házasságellenessége, szabad párválasztás-elve is hozzávetett egy kicsit a későbbi kicsapongásokhoz. És hatott persze a preciosité az irodalomban is, hiszen a précieux történetészövésnek még a következő században is akadnak majd művelői (mint Mme de

<sup>16</sup> „Ugyanabban a szobában számos hölgyet találtunk, akikről azt mondták, hogy a legudvariasabbak, a legelismertebbek és a legelméesebbek a városban, bár nem voltak sem túl szépek, sem túl jól öltözöttek. Kis szeszélyeskedéseikből, vaskos beszédükből és különös társalgásukból rögtön láttuk, hogy Montpellier kényeskedőinek társasága ez; de hiába erőltették meg újra magukat a kedvünkért, mégsem látszottak egyebeknek, mint vidéki kényeskedőknek, és igen gyengén utánozták a mieinket Párizsban. Szándékosan rátértek a széplelkek témájára, hogy megmutassák mennyit érnek a velük való kapcsolatuk révén.” Chapelle et Beaumont: *Voyage en Languedoc et en Provence*, a jelenetet idézi Marcel Braunschvig, *Notre littérature étudiée dans les textes*, Colin, Paris, 1937. I., 402. A jelenet Montpellier-ben játszódik, 1656-ban.

<sup>17</sup> „Verseim híre nagy port vert fel, és hozzám vezetett két vagy három epekedő kényeskedőt, akik barátságomat keresték, és akik azt hitték, hogy mihelyst velem látják meg őket, rögtön tudós asszonyoknak fogják őket elkönyvelni, és hogy a szép lélek így terjed, fertőzés útján.” Fléchier: *Mémoires sur les Grands-Jours d'Auvergne* (Braunschvig, uo), a jelenet Riomban játszódik, 1665-ben.

<sup>18</sup> Benec 1988

Gomez, akitől Mikes a *Mulatságos napokat* fordította), s ha már nem is írnak egész regényeket ebben a stílusban, egy-egy elbeszélésétét mégis őrzi az emléket. A vígjáték-irodalom pedig nem a nagy mester járhatatlan nyomain fog továbbhaladni, hanem inkább az olasz és spanyol színház hatását fogadja be, s maga a preciosité is meghagyja a színpadon a maga nyomát. A szinte cselekménytelen jellemkomédia helyét átveszi az egyre bonyolultabb bonyodalomszövés, ami a prózában a virtuózan bonyolult mondat szerkezeteknek felel meg, Marivaux-nál pedig az is dramaturgiai fontosságú lesz, hogy valaki úr-e vagy szolga. És mi más lenne a *marivaudage*, mint a szalonbeli társalgás színpadi formája?

A bécsi franciakultusz közvetítette mindezt a magyar műveltebb rétegek számára, testőríróink is Bécsben kezdtek franciául olvasni és írni. Mária Terézia idején nyilván már abban a formában hatott a francia irodalom, amilyen a 18. század közepén volt, a Voltaire és Rousseau-féle felvilágosodással együtt. A másféle tendenciákkal keveredve azonban a preciosité nem marad felismerhetetlen. A következőkben, befejezve a kitérőt, ezt szeretnénk néhány példával alátámasztani a 18. század végi magyar drámai irodalomból.

### *A' Filozófus*

Bessenyei György darabja a legkorábbi, amelyben précieux vonásokat mutathatunk ki. A szereplők közül három ifjú pár telik ki, ezek pedig egy egész napon keresztül egymás társaságát élvezik. A darab felépítése emlékeztet egy kicsit a pásztorjátékokra, egy kicsit a keretes elbeszélésekre. Számunkra viszont az a fontos, hogy mivel múltatják idejüket.

Nemcsak a színmű témája a szerelem, hanem a társalgásnak is állandó témája. Már az első játék második jelenetében kétféle szerelemfelfogással találkozunk. Lucinda, a szolgáló ezt mondja úrnőjéről:

„LUCINDA. Nem kívánom a' kis-asszony sorsát, nem kívánok én magam olyan szerelmet, melyben tsak sóhajtàssal s' szép beszéddel kell élni. Oh! nékem sokkal más tzelom van.”<sup>19</sup> (Kiemelés tőlem, Sz. M.)

Fentebb pedig Lucinda így sopánkodik: „Van most módomban benne úri szeretetet hallani – megölne benne az unalom.” Számára a szerelem nyilván nemcsak a testiségtől mentes érzelmekből áll, és a sóhajokból, amelyekkel kifejezik azt. Lidással való kapcsolatát is megfertőzi a „filozófia”, ami náluk nem más mint az úri modor utánzása. Lucinda egészségesen véli úgy, hogy nekik, cselédeknek, másképp kell viselkedniük, mint az uraknak. Ezt a különbséget mindenki természetesnek veszi, s ezért nem visszatetsző Szidalisznak az a mondása, hogy „nem illik néked eszednek lenni, mert szolgáló vagy”. De ahogy a kisasszonyok megvetik a szolgálókat, ugyanúgy ítélik el azok is uraik viselkedését.

De milyen is az úri szerelem? Lucinda szerint csak sóhajokból és szép beszédből áll. De Berenisz úgy jelenik meg, hogy látszik rajta a szerelem, és annak jelei:

<sup>19</sup> Bessenyei: *A' Filozófus*, 498. Az idézetek a kritikai kiadásból valók: Bessenyei György Összes Művei. Színművek, s.a.r. BÍRÓ Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1990, 491-592.

„SZIDALISZ.[...] Kedves Bereniszem [...], mitsoda tündöklő öltözettel s' ragyogó tekintettel érkezel? szemeidben a' magával jádzó szívnek édes megelégedése mosolyog.”<sup>20</sup>

A ragyogó szem és az öltözet(!) fejezi ki a szerelmet, ami nem más, mint a *magával játszó szív*. A körülírás erősen précieux jellegű. A ceremóniához pedig hozzátartozik, hogy „valamely ragyogó ifjú esküdt hívségedre”. Az úri szerelem bélyege nemcsak arra vonatkozik, hogy az milyen ceremóniákkal zajlik le, hanem annak körülményes kifejezésére is. A kisasszonyok szájából szinte természetesnek hangzik, ahogyan beszélnek, de társalgásuk ékítettége olyan, mintha állandóan költeményt mondanának. A précieux beszédstílust talán senki sem szóltatja meg náluk hívebben.

Angyélika számára a szépség az egyetlen, ami mérvadó, és ami az észnél is fontosabb. „Az emberi szívnek mindig okos az, ami szép.” – mondja, s emögött az a meggyőződés húzódik, hogy egy nőnek a legfontosabb dolog a hódítás, s ehhez a szépség talán szükségesebb is, mint az ész, mert a kettő egymás nélkül semmit sem ér. Még a Lidás szerelmének is örül, bár legorombítja érte. A cseléd szeretetének azonban ugyanúgy megvan az etikettje, mint az urak közöttinek:

„ANGYÉLIKA. Te nyers tudatlanság, idétlen ostoba, hiszem nem vakmerőség az, szabad néked a' leg-első személyt-is szeretni magadban; de kérést és ismerettséget nem tehetsz.”<sup>21</sup>

Angyélika telhetetlen a szívek learatásában, és ez talán konvenció is, mert nemcsak rá, hanem minden kisasszonyra érvényes:

„ANGYÉLIKA. [...] én azt kívánnám, az egész világ szeretne, szép, rút, gazdag, szegény, okos, bolond; sőt azt is kívánom, hogy az oktalan állatok szeressenek; és minden kis-asszony így ért ebben, mint én.”<sup>22</sup>

Szidalisz úgyis vonzza magára a szeretetet, hogy e célból semmit sem tesz, legalábbis az édesanyja szerint, aki jó szülőként azon van, hogy a lányát férjhez adja, de megadja neki a választás lehetőségét. Szidalisz azonban nem hízeltést akar, hanem igaz szeretetet, és ez az egyetlen kritérium, ami szerint választani akar.

„SZIDALISZ. Édes asszony anyám, soha nem vólt tzelom a' természettel s' kötelességemmel ellenkezni; én férjhez menésemben kívánom, hogy magamnak szerentsémre, kedves asszony anyámnak pedig vigasztalására lehessek; de hogy adjam azoknak örökségül által magamat, kik, mint alacsony rabok, lábomnál fetrengvén, tsak termetemet, tekintetemet, vagy gazdagságomat bálványozzák. A' nagy erkölcs sohanem mászkál porban szerentséjéért. [...] Nékem nem kell rab, hanem férj, és olyan férjfiú, ki belső tulajdonságaimért inkább, mint külső tekintetemért szeressen. Ne imádjon az

<sup>20</sup> A' *Filosófus* 497.

<sup>21</sup> A' *Filosófus* 502.

<sup>22</sup> A' *Filosófus* 502.

engemet, a' ki el-akar venni. Nem illik a' nagy születéshez.”<sup>23</sup> (Kiemelés tőlem, Sz. M.)

Angyélika Lucindához képest nemcsak magasabb rangú, hanem ezzel együtt egy magasabb nőideált is képvisel. Szidalisz rangban nem, de „erkölcseiben” nemesebb Angyélikánál is. A szerelem külsőségeit még eszközként sem fogadja el, s ezért marad magára az őszinte érzelm keresésében. De ő legalább nem veti meg elvből a szerelmet, mint Párménio, akivel a találkozást a szerző szinte már mesterkéltén késlelteti.

A szerelem nemcsak a szívek egyesülése, hanem a hasonmás keresése is. Bár nem tudja megnevezni, erre vágyakozik Szidalisz, ezt látja meg Párménioiban, s Ticius is így vall Berenisznek:

„Úgy tetszik nékem, mintha magamból vettelek volna-ki.”<sup>24</sup> A kisasszonyok nemcsak a szerelemben követik a précieux ideált, hanem viselkedésükben is. A rendezői utasítások csak néha árulnak el valamit a magatartásról:

„Szidalisz, henye kevélységgel, elbádjatt szavakkal, mindég bádjadással”<sup>25</sup>

De ezt a magatartást helyettesíti a beszédmód és a kísérő gesztusok, amelyek természetesen követik a társalgást, s ezért nem is kell őket jelezni. Elképzelhetjük azonban, hogy ezek a gesztusok is finom(kodó)ak voltak, akár az egész társalgás.

Az ifjak természetes szórakozása a játék, és ez minden téren: a második játék ötödik jelenésében kétszeresen is zajlik a játék, mert *egymás között*, miközben kijátszák *Pontyit* az idegen nyelvű beszéddel. Mégsem sikerül őt egyetlen hazugsággal elüldözni, és az előle való bújócskázás lesz majd az újabb játék, és a vidámság kiapadhatatlan forrása. Pontyi újra és újra alkalmasnak mutatkozik arra, hogy minden tréfát elkövessenek vele, ilyen az a műveltségteszt is, aminek Párménio és Ticius veti alá őt, s akik előtt sorozatosan felsül. De Pontyinak is sikerül ezt visszaadnia, hiszen Angyélika szerelmeslevelének véli — vagy csak megjátssza magát? — az udvarbíró levelét, s a sok népi eszköz neve leleplezi, hogy csak könnyvműveltsége van, s Ticiusnak is be kell vallania, hogy nem mindenhol érti. A nyelvi humor és színpadi vidámság újabb forrása Pontyi másik levele, amelyet nem túlzott magyarsággal, hanem túlzott latinsággal írtak. Nem is komikum van tehát a darabban, hanem játék és vidámság, és ez elsősorban nyelvi szinten.

A szerelem is olyan, mint egy játék. Angyélika is kedvére játszik akkor, amikor Lilisznak felolvastatja a saját levelét, mintha az a Liliszé volna. A legnagyobb játék azonban a két világkerülő „filozófus” szerelmesítése, ami mindenki legnagyobb mulatságára és örömére sikerül is. Ők maguk is betartják a szerelem törvényeit, hiszen bár első látásra egymásba szeretnek, ezt nem vallják meg egymás előtt egyből, talán maguk előtt sem, hanem inkább eltitkolják. A szerelemvallás sem közvetlenül történik, hanem levelek útján. Lidás leplezi le nekünk az ötödik játék hetedik jelenésében, hogy ez is az úri módhoz tartozik, hiszen állandóan kísértésbe esik, hogy gazdáit utánozza, s

<sup>23</sup> A' *Filosófus* 506.

<sup>24</sup> A' *Filosófus* 507.

<sup>25</sup> A' *Filosófus* 496-497.

ezért ír ő is levelet Lucindának, s benne szerelmes verset, amit persze ő csak másol. Lidás jelenete az ötödik jelenés párja, ahol Angyélika maga ül le verset írni, Lilisznek szánva. A versírás ezek szerint ugyanolyan hétköznapi, és ugyanolyan könnyű jelenség, mint a précieux szalonokban, ugyanolyan természetes a szerelmi etikett és a lélektani-érzelmi játékok.

Bessenyei nem nevezte meg külön a helyszínt, ahol a darab játszódik, de Eresztra asszony háza tulajdonképpen vendégfogadó szalon, hiszen nem tudunk arról, hogy az ifjak valami külön alkalomból gyűltek volna ott össze, s így ezt az összejövetelet rendszeresnek kell tartanunk. Maga a cél viszont egyből kitetszik: az ifjak a *szórakozás* végett keresik egymás társaságát, Eresztra pedig egyetlen lányát szeretné így kiházasítani.

A ház előkelősége épp a Pontyival való kontrasztban világosodik meg: ő nem helyesli a divat szerinti öltözködést, bár megtűri, s a divatos konyhával végképp nem békélhet meg, mert úgy véli, egészségtelen. Ha Pontyi nem volna a darabban, alig tudnánk azt, hogy Magyarországon vagyunk (bár ez még így sem valószínű), mert a szereplők talán ép előkelőségüknél fogva szinte hely és idő nélkül mozognak a színpadon. Angyélika játékosága és Lidás olvasmányai („Uh! ti kegyetlen piritusok, nyúl históriák, markalfok!”<sup>26</sup>) emlékeztetnek még arra, hogy kik között vagyunk. Bessenyei ennek a magyar nemesi ifjúságnak alkot egy követendő ideált, s ez az *Ajánló levélből* nyilvánvalóvá válik:

„Hidjétek el nékem, hogy nintsen e' világon egy ifjú részirül  
ditsősegebb dolog, mintha az nemes erköltsökkal és arany elmével bir.”<sup>27</sup>

Az ideálalkotásban még idegen mintákat követ, hisz a felvilágosodás leple alatt nem mást akar, mint felzárkózni a nyugati kultúrához, majd Csokonai lesz az, aki már mer a magyar valóságra is támaszkodni. Talán ezért van az, hogy a précieux jegyeket a leghitelesebben és a legközvetlenebbül nála találhatjuk meg. *Nyelvileg* nemcsak élesen elkülönülnek szolgák és uraik (mint például Marivaux-nál), hanem a társalgás szóhasználat, finomsága is a précieuxitára emlékeztet. A *szerelem* ha nem is olyan körülményes, mint Scudéry kisasszonyánál, de eléggé kifinomult, és érezhetően tömöríti az eseményeket maga a drámai forma is. A szerelmes beszédben és pillantásokban kimerülő érzés mutatja, hogy az *érzékiség másodlagos szerepű* és rejtett a szerelem terén. A *játék*(osság) döntő eleme a társasági életnek, az írás/irodalom is gyakran válik dramaturgiai fontosságúvá (bár a leggyakrabban csak mutatóba behozott kellék a könyv). Az ifjak megvetik cselédeiket, s egy kicsit a vidékies Pontyit is. A *divat* nemcsak az öltözködésben emeli ki az ifjakat a többi emberek közül, hanem az étkezésben is. A nemek élesen elkülönülnek, és mindenki a saját *neme nemességének tudatában* cselekszik. A feminizmus törvényei leginkább Szidalisz és Párménio kapcsolatában érvényesülnek.

<sup>26</sup> A' *Filosófus* 577.

<sup>27</sup> A' *Filosófus* 493.

Dugonics darabja nagyon érdekes. Furcsa kettősségeket mutat, mert a színmű voltaképpen az ő meg sem írt regényének dramatizált változata. E szokatlan műveletre ilyen indoklást ad:

„Második okom ez vala: meg-kévántam kémélleni azoknak fáradságjokat, kik ezen munkámat-is a Jádzó-szinre akarnák alkalmaztatni. Soós, Endrődi Urak dicsőségessen fáradoztak: hogy amaz ugyan Etelkát, eme pedig az Arany Perczeket szem eleibe tegyék. Iparkodásjoknak azon bérét vették, hogy munkájokat mind Magyar-Országban Pesten és Budán, mind Erdély-Országban Kolosvárott örömet látták, és hallották a Magyar szem-fülek.

Én tehát Etelkának Karjeli történeteit vállaimra vettem, és magam kévántam a Játék-szinre állítani. Úgy gondolkozom: hogy ezzel édes Hazámnak, mind örömére, mind hasznára tárgyalok.”<sup>28</sup>

A végeredmény pedig egy hibrid, meghatározhatatlan műfajú valami lett: a cselekmény szerkezete, a rendezői utasítások helyén levő terjedelmes leírások, a részek fejében levő címek mind a regény maradványai. Hogy a dramatizálás Dugonicsnak is egy kicsit nehéz volt, azt az egészében prózában maradt, bár jelenetekre tagolt második szakasz jól mutatja. A történet szerteágazó és bonyolult, három helyszínt (Buda, Karjel, a sziget) és valami húsz évet foglal magába. Az epikus kiegészítőket leszámítva Dugonics ezt a történetet virtuóz módon sűríti bele egy napba és egy helyszínre, a klasszicista dráma szabályai szerint, s végül a cselekmény egysége is megmarad.

Egy pusztai sziget odatévedt látogatói között, s főleg ha az a fiktív régmúltban játszódik, hiába keresnénk a preciosité nyomait. Mégis megtaláljuk azt a történet szerkezetében, amely a précieux elbeszélés stílusában szövődik: a terjedelem nem korlát, főszereplői mindig a szerelmesek, akik sokáig bolyonganak, amíg egymásra találnak, a helyszín állandóan változik, a kegyetlen sorsot pedig a féltékenység és az árulók akadályozzák, miközben maga a hölgy tisztessége is veszélyben forog, de megmarad. Tartalmi szempontból itt nem précieux stílusú szerelemről van szó, hisz a szerelmesek előtt az akadályok nem az udvarlás érdekében torlódnak, az elveszettek sem fiatalok, hanem házások, s cselszövés dúlta fel egykori boldogságukat. A fiatalok pedig nem sokat teketóriáznak, hanem képesek lennének rögtön összeházasodni. A regényszerkezet azonban megmarad. S Dugonics tolla alatt megszületik az az egyébként lehetetlen dolog, hogy a színpadon egy regény jelenjék meg. Hogy ez mit jelent, akkor lesz világosabb előttünk, ha az Etelkát összehasonlítjuk Ibsen valamelyik darabjával: mind a kettőben a múlt ugyanazzal a technikával van összesűritve, voltaképpen Dugonics „darabja” is analitikus, de Ibsennél mégis *színdarab* állunk szemben, míg Dugonicsnál csak dialogizált regénnyel. Az egyiket a dramaturgia törvényei szerkesztik, a másikat az epikáé.

<sup>28</sup> DUGONICS András, *Etelka Karjelben*, Stampfel, Pozsony-Pest, é. n, 12.

## A' méla Tempefői

Csokonai női figurái megfelelnek annak az ideálnak, amelyet a magyar hölgyközönségnek szerinte követnie kellene. Fegyverneki Rosalia nemcsak egy költő barátnéja, hanem teljes elkötelezettséggel áll ki az irodalom mellett, mégha megvetés is jár érte. Szalonja nincs, hiszen Tempefői az egyetlen látogatója, de irodalommal foglalkozik, verseket olvas és értékeli, maga is ír, s jelenete a költővel akár egy szalonba is beillene:

„ROSALIA (...) Elő veszi a' papirost. Nézd édes Poétám, látod fellyül ezt a' verset, a' mi így kezdődik: A' ki nem vólt soha Poéta, azt egy kedves Lélek irtta, mellynek gondolati az enyimekkel egygeznek; szavaimat is kívántam vele egygeztetni, nézzed, itt kezdődik: A' tiszta nyájasság hol örül. Ha terhedre nem lészek, hadd olvassam el előtted.

TEMPEFŐI Azt kéred tőlem, Kis Asszonyom, a' mit éppen kértem vólna tőled. Nem tagadom meg tőled, a' mit magam ohajtottam.”<sup>29</sup>

Ezután pedig következnek a versek, s azok is a nyájasságról, ami nem más, mint szellemes és kellemmel telt, művelt társalgás. A versek ránézésre is mutatják a virtuóz munkát, a rövid kis sorok csak úgy csengenek a rímektől és a pergő ritmustól. Ezt is értékeli benne mind a ketten: „Engedd meg, hadd ditsekedjen ez a' te Rosaliád ártatlan mulató helye, a' te elméd tizifráival.” (kiemelés tőlem, Sz. M.) A vers tehát elsősorban az elme szüleménye, virtuozitása az elmének köszönhető. A précieux szalonokban ugyanígy kedvelték a kis csiszolt versikéket, és a leleményesség egyik próbaköve a megadott rímekre írt szonett volt (*bouts-rimés*). A *Tempefői* második jelenetében pedig egy költői versengésnek vagyunk tanúi, hiszen Rozália Horváth úr műzsájához méri a magáét, s Tempefői ezt szegi be. Ez a versengés azonban egyenlők között zajlik.

Tanúi lehetünk viszont egy másik költői versengésnek is, a harmadik felvonás hetedik jelenetében. Itt azonban már nem a társalgás részeként, hanem a hivatás bemutatása céljából. Mindketten bevetik nemcsak versmondókészségüket, hanem műveltségüket is, s a műveltnek reménylett néző a versengésből világosan látja, hogy Tsikorgónak ugyancsak csikorog a félműveltsége, míg Tempefői természetesen mindent tud. A rengeteg tévedés, és mindezek mellett Tsikorgó önhitt magatartása rettenetesen nevetségessé teszi őt. Verselése a Mascarille márkiéhoz hasonló, s esetünkben a Tempefői paródiája is. Tsikorgó tudományát a legszebben a Trója históriája bizonyítja: a ritmus egészen jó, csak a tartalom sántít egy kicsit:

„El beszéllem, miként jára  
Trója a' Görögöktől  
Hét esztendő háborúba  
Szenvedvén kívül belől.  
Mínthogy elragadta Idát  
A' Török Basa' Leányát  
A' Trójai Plébánus.

<sup>29</sup> *Tempefői* 10. A *Tempefői* idézetek a kritikai kiadásból valók: *Csokonai Vitéz Mihály Összes Művei. Színművek I.*, s.a.r. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, Akadémiai, Budapest, 1978, 5-93.

(...)

Végre miképpen Helena  
A' Tengerek' Istene,  
Az ostromlókhoz leszálla  
Rátz Kalugyer képébe,  
Fel vettette tiz minával  
Tróját'; 's hogy Trója azonnal  
Eggy fa-lóvá változott. „<sup>30</sup>

A vers maga is mutatja, s a magával hozott könyvek is, hogy honnan szedte Tsikorgó a tudományát: a ponyváról, ahol a széphistóriák és egyéb történetek akkor még kaphatóak voltak. Tempefői épp az alantának hitt populáris műveltséget ítéli el Tsikorgóban:

„Szegény füzfa a' Mú'sákat verseddel ne piszkold itt. Bár olvastad, bár [me]g etted Mensa Secundát' s Tóldit. Távozz a' tanúlt fülek[ne]k rongyon gyült rongy munkád árt. Ne tedd össze Éneissel ne a' nyomorúlt Kádárt. „<sup>31</sup>

Az irodalom mindig is az elitréteg kiváltsága volt, a ponyva ellenben az alsóbb rétegek kedvtelése, s még ma sem tekintjük az irodalom részének. Akkor meg éppen nem. Azért fonák, hogy Tsikorgó aratja le Tempefői helyett a babérokat. Arisztokrácia és polgárság így szembesül ebben a vetélkedésben, s jellemző, hogy kölcsönösen lenézik egymást, bár Tsikorgó Tempefőit majmolja és aljasítja le egyidőben. A helyzet a *Les Précieuses ridicules*-belihez hasonlít. De Tempefői hiába bizonyítja készségét és műveltségét mindenkinél jobban, Magyarországon nem teremnek olyan kegyes pártfogók, mint Rambouillet márkiné, és főleg az értő közönség hiányzik. Erről szól a darab. Tulajdonképpen minden baj a divat vulgarizálódásából származik: már a preciositét is a divat tartotta életben, s ennek a divatnak hódolnak Magdelon és Cathos is. A mi darabunkban azonban a divat épp másfele hajlik, és nem az iskolás műveltségnek van keletje, hanem a tartalmatlan szórakozásnak. A divat voltaképpen úgy működik, mint a régiek fátuma, s csak annyiban különbözik tőle, hogy befolyásolhatónak tetszik. De hőseinknek nincs elég erejük ahhoz, hogy maguk alkossanak divatot, így hát ki vannak neki szolgáltatva. Ez a hiányzó erő pedig három dologból tevődik össze: az előkelő rangból, a pénzből és mindenek fölött a külföldiségből. Az első, bár elengedhetetlenül szükséges, csak arra elég, hogy az embert megtűrjék. Különcséégéért Rosaliát még így is sokat zaklatják. Amin kapnak, az az idegen nyelvű, s lehetőleg könnyű olvasmány.<sup>32</sup> Tempefői ilyen körülmények között halálra van ítélve, mert magyar, mert fizetéseképtelen és mert származását sem ismeri senki. A vázlatban maradt befejezésben is az menti meg, hogy (feltehetőleg) pénzt kap, megérkezik az édesanyja levele, melyből kiderül származása, és megérkezik a két külsőországi barát, Lord Anglus

<sup>30</sup> Tempefői 69.

<sup>31</sup> Tempefői 70.

<sup>32</sup> Ennek valós alapja is van, Laskai János már 1644-ben ezt írja: „S-ha ki-akarja próbállya-meg, kérjen némellyektől Magyar könyvet olvasni; azt felelik néki, hogy könyv-tartojokból-is ki-vetnék inkább, hog'-sem-mint Magyar könyvet tartanának avagy olvasnának.” Idézi Bartók 1998, 294, illetve 319.

és Marquis de Francia Grand Génie. De a *deus ex machinával* erőltetett szerencsés megoldás már nem érdemelte meg a megszövegezést.

A gavallérok világát nem kell elítélnünk csak azért, mert szembenállnak hőseinkkel. A maguk módján a galantéria eszményét akarják megvalósítani: udvarolnak a kisasszonyoknak (még Rozáliának is, bár láthatóan nem kedvelik), és próbálnak megfelelni annak a konvenciónak, amelyet ők a gavallérsággal azonosítanak. Életük nem más, mint szórakozás és játék. A divatban mind tájékozottak. Báro Serteperti nem is megvetendő fiatalember a rongyos Tempefői mellett:

„Báro Serteperti. Hosszú tetejü kalapba, térdig érő bőv Anglus Kaputrockba, három nagy gallér[ra], szarvas bőr bugyogóba, le türtt száru nagy bőv tsizmába, fel frizírozva, egy Nationálspiel a' kezébe, és Rosalia.”<sup>33</sup>

A megjelenés fizikailag is jelzi a nemességet, de erről a két könyvmoly megfeledez. Rosalia és Tempefői az emberi egyenlőségben hisznek, s így a vér szerinti nemességnek nem tulajdonítanak fontosságot, nem művelik azt, a lelki nemességnek pedig nincs szüksége külsőségekre.

A báro Serteperti által oly igen áldott könyvecske viszont figyelemreméltó dolgokat foglal magába:

„TEMPEFŐI. [A könyv szól] Az új módi Frantzia Complimentekről 's köszöntésekről, az új módi Anglus tsizmákról, kaputrockokról, az új módi olasz kalapokról, az új módi Frizirozásról, tzipellőkről, kartsubbitó vállakról, az ortza festésére tartozó színekről, azok[na]k legszebb elegyítésekről, egy ehez tartozó pixist hogy adnak, egy pár canariai kutya hány arany 's a' t. A' végén van egy Tractament, hogy kellyen egy Cavallérnak magát a' Dámák Assembléjékb[en] kedveltetni, 's viszontag.”<sup>34</sup> (kiemelés tőlem, Sz. M.)

A préciosité azt jelentette, hogy mindenáron elkülönülni a polgári ízléstől, így az ápol/festett külső is a másságot hangsúlyozta. A divat így kap egyre nagyobb hangsúlyt. A könyvecske tartalmaz még egy nagyon fontos valamit, illemkódexet, amely a két nem közötti különböző viselkedésmódra épít.

Ha engednénk a referencia ördögének, akkor azt mondhatnánk, hogy Csokonai forgatott ilyen könyvecskét, ezért mondatja el, hogy mit tartalmaz, és ezért nem tér ki arra, ami bennünket igazán érdekelne: hogy milyen társalgási szabályokat foglalt magába (meg színpadon ez terhes kitérő is lenne). De erre vonatkozóan nincsenek adataink.

Rosalia komplementer figurája a húga, akivel úgy áll szemben, mint Tempefői Tsikorgóval. Éva is az irodalom élvezője, csak nem a szépirodalomé, s ezért illeti húga részéről a megvetés. Szuszmir talán még alantasabbnak van beállítva irodalmi szempontból, mint Tsikorgó: nem elég, hogy paraszt, még cigány is. Rosalia nem közvetlenül ítéli el az alacsony származást, de kifogásai mögött ez húzódik meg végső okként.

<sup>33</sup> Tempefői 13.

<sup>34</sup> Tempefői 10.

„ROSALIA Boldog Isten! Hát már nintsen é ditsőségesebb tárgy, mellyen édesebb meg elégedéssel mulathatja magát hamis [más kiadásokban: nemes] elménk? Ezek a mesék sem az hogy szépségekkel n[em] mulathatják szívünket: sem egy Nemes Lélek, vágyódásai velek meg n[em] elégeszhetnek. Szép ki mondásokat lehet é keresni abba az osztég hátos fetsegésbe. Vannak é benne abba az alaton Lélektől kohólt mesébe példás, történetek. A' Nemes erköltsnek semmi nyomát nem találhatni olly szemét észnek szüleménnyébe. Illenek e hát az ilyenek egy Nemes Születésü Személyhez? Én ugyan n[em] bírok annyi békességes türessel, hogy az illyeket hallgathassam.”<sup>35</sup> (Kiemelések tőlem, Sz. M.)

Rosalia kiemelt szavai leleplezik gondolkodásmódját: az alantásnak ítélt foglalkozások kompromittálják a nemes lelket és *születést*, az osztég hátos fecsegés az, amit a précieux időkben meghonosodott francia kifejezés így illet: *c'est du dernier bourgeois*.

Tempefői is, Rozália is a nyelvi purizmus hívei, bár nyelvújítás utáni gusztusunknak még így is sok német és latin szót használnak. Rozáliából a nyelvi purizmus akkor bújjik ki, amikor elítéli Szuszmir tájnyelvi kifejezéseit, Tempefőiből pedig akkor, amikor a gárdián rossz latinizmusoktól hemzsegő levelét olvassa. („Boldog Isten! mit mondjak erre a' Levélre először is. Hol ebbe a' Magyar N.[elv.]”<sup>36</sup>)

Évával beszélgetve Rozáliából kibukkan a feminizmus is. Éva ekkor meg a patriarchális szemléletet tükrözi vele szemben:

„ÉVA. Mit tartozik ez mi reánk? Mi Leánykák nem a' Haza előmenetelére élünk, mi ts[ak] a' végre vagyunk az emberi társaságban, hogy másokat kedveltessünk, és hogy éllyünk a' nyájasabb világ édes gyönyörűségeivel, játtzodtassuk annak szárnyain gyenge érzékenységeinket, és hogy a' minket imádó iffjakon vett győzedelmeinkb[en] kevélykedjünk.

ROSALIA. Nagyon meg alatsonyítja ditső nemünket, mikor azt ts[ak] a' testi multságoknak szentelt bálványok[na]k állítja. Hát azt a' szép elmét 's az azt nemesítő finomabb érzékenységeket, mellyekkel valóba ditsekedhetünk, hujába adta volna é a' jó tévő Természet.”<sup>37</sup> (kiemelések tőlem, Sz. M.)

Éva szerint a nőknek, s főleg az olyan leánykáknak, mint ő, nincs beleszólásuk a dolgokba, egyetlen feladatuk élvezni az életet, és fogadni a fiatalemberek udvarlásait. Ilyen értelemben Angyélikára emlékeztet. Rosalia viszont „*dicső nemünk*”-ről beszél, az elmét nem tartja tőle idegennek, sőt bűnnek tartja azt fel nem használni. A nők külön birtoka a „*finom érzékenységek*”, amelyek nemesítik a szép elmét. A harmadik, ami még benne van Rozália válaszában, a testiség („a' testi multságoknak szentelt bálványok”) elutasítása. A précieux-k ugyanolyan alantásnak tartották a testiséget, és kizárták azt a szerelemből!

<sup>35</sup> Tempefői 30.

<sup>36</sup> Tempefői 80.

<sup>37</sup> Tempefői 30.

Bár másképp csinálja, Éva mégis inkább társasági nő, mint Rozália. Nagyon jól érzi magát a gavallérok között, míg Rozália csak akkor, ha a társaságában tudós emberek is vannak. A második felvonás negyedik jelenése szintén beillene egy szalonba: több játék közül is választhatnak, a szégyenszékes játék lényege pedig, hogy a szembemondott kifogásokat, nevető arccal kell elviselni, ezt a próbát azonban Rozália nem bírja ki, hanem inkább fertelmesnek mondja a játékot. Meg aztán Éván is meglátszik a nyelvi műveltség, mégha nem is kérkedik vele, s mégha örömmel is tudja hallgatni Szuszmirt. Erre elég csak a fentebb idézett részlet stilisztikai vizsgálata is.

A darab minden kétséget kizáróan kétpólusú, s e két pólust az értékítélet szervezi. A fentebbiekből már kiderült, hogy a mi szempontunkból ez az értékítélet nem döntő, számunkra ugyanolyan fontos Serteperti báró is, mint a Fegyverneki kisasszonyok. E két pólussal azonban mégis számolnunk kell, mert az eddig egységesként tárgyalt précieux hagyomány ebben a darabban épp ez által törik ketté. Jó csak az marad, ami a tanultsággal és a tehetséggel függ össze, minden, ami nem literátori, az mint külsőség, elítélt, mint felelőtlen pénzparlasként, negatív. A précieux hagyomány eme elágazása nem meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy az idő- és térbeli távolság miatt nem lehetett szó közvetlen érintkezésről, meg Csokonai saját eszméiről.

### *Karnyóné*

A *Karnyóné*-ban a régi vénasszonycsúfoló bohózat figuráját látjuk viszont. Iskolai előadásra készült, úgyhogy ez természetes is. Kényeskedése, bár viselkedésében igen távol áll a précieuse-öktől, mégis a précieuse ridicule-re emlékeztet, mindenképpen nevetséges, vidéki, öreg, kalmárné stb. Molière précieuse-eihez képest Karnyóné még azt sem tudja talán, hogy mit kellene követnie, a divaton és a szerelmen kívül semmi célja sincs, a műveltséget még csak nem is tettet, holott ez a précieux feminizmus egyik elmaradhatatlan kelléke. Viszontlátjuk a darabban a gavallérokat is, akik ugyanúgy szintén álgavallérok, mint ahogy Karnyóné álprécieuse: az egyikről kiderül, hogy becsületes székely legény volt, a másik pedig a lutrin akar meggazdagodni, holott egy igazi gavallérnak természetesen nincsenek pénzgondjai. Karnyóné, mint vidéki kalmárné, hisz nekik, s már Pest és Párizs pusztá emlegetése elhiteti vele, hogy előkelő kéréssel áll szemben, akik őt is előkelővé tehetik. A divatmajmolás felett elegendő ítélet Tiptopp visszavetése.

### *Cultura*

Itt a versengés immár a kérők között zajlik. A kisasszony nagy erénye itt is a műveltség, a költészet és zene ismerete, vagyis, hogy Firkász szavaival éljünk „a' Kis Asszony igaz Cuita személy”. Lehelfivel társalogni szóba hozzák az akkori Magyarország kulturális eseményeit, a folyóiratokat, a színjátszást, könyveket cserélnek. Nekik elég ennyi a művelt úri életmódhoz.

Szászlaki alakjában még hangsúlyosabban lesz a gavallérság velejárója külföldiesség. Neki Tisztes úr portája csak relatíve jelent csinos dolgot, csak a többi parlagi kúriához viszonyítva. Petronellával beszélgetve helyteleníti, hogy ő kisasszony létére a cselédekkel való foglalkozásig alacsonyítja le magát. Női ideálját a külföldi asszonyokról mintázza, s a kép nagyon is ismerős lehet nekünk:

„SZÁSZLAKI. Ever Ever bella domicella; de nem tartja a' Kis Asszony szép nemére, uri characterére nézve kissebbségnek, a' paraszt cselédek között forgolódni? a' házi dolgokkal bajlódni? Én Kedves Kis Asszonka a' külső országokat összejártam, ottan már a' kipallérozódás olly subtilis érzésüekké tette a' nagy nevelésű Dámákat, hogy ők az olyanoktól éppen irtóznak. Egész foglalatosságok vizit adás – vizit elfogadás, kártya, csemege, kávézás, atalantis és más Románok, a' kis Zsebbeli Bolonyai kutya 's több e' félék. Ők a paraszt tseléddel edgyütt a' világért se fekünnének le estve és még sokkal inkább fel nem kelnének reggel a' goromba földmivelővel és mester emberrel.”<sup>38</sup>

Amit Szászlaki egész *foglalatosságnak* nevez, az a szalonélet, de sajnos annak egy másodlagos, felületessé fajult változata. Indítványa nemcsak e felületesség miatt mond csődöt, hanem azért is, mert Magyarországon nincsenek meg ennek a feltételei. Gyorsan le is mond a magyar kisasszonyról amint kilátása nyílik egy külföldre. Elbúcsúzásának gorombasága őt is mint álgavallért leplezi le.

Csokonai művein még mindig elég tisztán érződik a preciosité hatása, de az is, hogy ő ezt többszörös átfarmálódás után ismerte meg. A 18. századi francia filozófia erősen ráépül, s ezért a précieux életforma a művelődési eszménynek csak a kerete és hordozója lesz, minden, ami ennek az eszménynek nem rendelhető alá, a divat, a külsőségek, a külföldieskedés stb., azt felületesnek tartja, és elítéli.

### 1800 után – A fátyol titkai

A fentebbi példákából láhattuk, hogy milyen nyomait lehet találni a preciositénak az 1700-as években. A preciosité hasadása már Csokonainál megtörténik, 1800 után pedig még jobban elkeveredik a polgárosodás és a biedermeier elemeivel, és lassan felismerhetetlenné válik. Ennek elemzésére külön nem térhetünk ki, ezért csak egy példával szeretnénk rámutatni erre.

Ligeti Vilma ahogy megjelenik a színen, rögtön lehetővé tesz egy hódítást azzal, hogy elcserél *Himfy szerelmeire* egy könyvet. Ahány férfi megjelenik a színen, leszámítva Ligeti Sándort, aki a nagybátyja és az inast, az mind neki udvarol. Önálló személyiség: nőisége hatalmának tudatában a három „bűnös” kéréssel kedve szerint játszik. De játszik saját kedvesével, Hangaival is, csak hogy kipróbálja érzelmei állhatatosságát. Ez a sokirányú játék kitűnő szellemi képességeket leplez le, de nemcsak virtuozitást, intrikusi készséget mutat, hanem azt is, hogy képes bármely pillanatban a saját érzéseitől függetlenül cselekedni. Számára már nem korlát az illem és a tiszteség, hanem lehetőség. A nők becsületéért képes lenne megvívni, s azon a ponton indítja támadását, ahol a férfiak a legérzékenyebbek. A bosszú oka a meg nem gondolt házassági szándék:

„VILMA. Lidi! ez iszonyú megbántás. Hallottad-e valaha, hogy asszonyt illy olcsón áruljanak? Ezek a' férfiak, ha lovat, de ha csak egy együgyű birkát akarnak is vásárlani, mi nagy készüllettel 's mi hosszas tanácskozással fognak hozzá, mennyire kutatják eredetét, nemzetsége' fáját, 's

<sup>38</sup> *Cultura* 157. = Csokonai Vitéz Mihály Összes Művei. Színművek II., s.a.r. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, Akadémiai, Budapest, 1978, 141-171.

uram' fia, feleséget hármával is négy hét alatt akarnak szerezni. [...] Igen, Lidi, én boszút fogok, boszút akarok állani. Vigyázni fogok minden leánykára, ki útjukba esik 's megmondom nekik, micsoda pártütést esküttek gyenge nemünk ellen, 's ezennel indulok, hogy őket szemmel tarthassam.”<sup>39</sup>

Vilma mellett érdekes figura még az előregedett Katicza néni, aki Karmyónéra emlékeztet, s aki akárcsak Molière précieuse ridicule-jei, a szerelmet regényekből tanulja. Bár címeiket nem árul el, a felsorolt motívumok abból a fiktív időből („Akkor volt a' világ”), származnak, amelyet a précieux regény teremtett meg.

„KATICZA. Ah lelkem, higye meg többször jönék, de lehetetlen. Jó éjszakát angyalom. Aztán el ne feledje, lelkem, elolvasni az új könyveket. Mind régi historia van bennök. Ah! akkor volt a' világ. Egymást ölték a' férfiak az asszonyokért; leányokat ragadtak el, tengeren utaztak, vízbe fúltak, meg kiszabadultak. Meglátja, hogy olyat életében nem hallott.”<sup>40</sup>

Katicza figurája jelzi azt is, hogy a regényes szerelemnek, a précieux finomkodásnak már nincs helye a színpadon. A fiatalok még örökölnék egy-két elemet, mint Vilma a feminizmust, az érzelmek racionalizmusát és az emberekkel való intellektuális játékot (mint Marivaux Sylvie-je, csak ez utóbbi nem épp oly merész). Ha azt, ami már nem aktualizálható a préciositéből egy múltgenerációs vénkisasszonnyal párosítjuk, megkapjuk – valószínűleg Molière-től függetlenül – a précieuse ridicule alakját.

\*\*\*

*Melinda Székely*

#### TRAITS PRÉCIEUX DANS LES PIÈCES HONGROISES DU FIN DU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE

Parallèlement au déclin du théâtre scolaire en Hongrie apparaît une nouvelle tradition dramaturgique, celle de l'illuminisme. Elle emporte sur la scène (réelle ou spirituelle) le personnage essentiellement féminin, qui représente en même temps l'idéal de la noble femme. La nouvelle manière de parler, l'accentuation de la noblesse et de la naissance noble, de la finesse; l'obligation de l'éducation chez les femmes et les activités littéraires sont seulement quelques aspects précieux choisis de cet idéal féminin. Dès les années 1770 le monde change dans les pièces hongroises, il sera déterminé par le phénomène féminin. Notre étude présente le plus courtement possible la préciosité française aux lecteurs hongrois, puis on a démontré quelque traits précieux dans de pièces de Bessenyei, Dugonics et Csokonai.

<sup>39</sup> *Vörösmarty Összes Művei* 10, Akadémiai, Budapest, 1971, 24, 27.

<sup>40</sup> *Vörösmarty Összes Művei* 10, Akadémiai, Budapest, 1971, 57–58.

## NÓVER

Szöveg és tánc, művészi tapasztalat és képzelet kapcsolatáról gondolkodunk a következőkben, szem előtt tartva a tánc nyelvén beszélő nagy kísérletezőt, Jean-Georges Noverre-t. Feltételezzük, hogy a magyar látványkultúrára maradandó hatással volt, noha erre kevés szó szerint bizonyítékunk van Bessenyei *Delfénjén* kívül.

Az antik műveltség „való lelkét” keresve Noverre a mitológiai-allegorizáló tablók színpadra állítója lett, ugyanakkor Nyugat- és Közép-Európa nagyvárosaiban dolgozva, egy-egy régebbi művét új munkahelyein is a műsorba illesztve az európai balett nyelvének kialakításához és elterjesztéséhez járult hozzá. Pályája későbbi szakaszában – a festőinek tekintett nemzeti jelleg felismerésének bűvöletében is – a kulturális értékek határtalanságában hitt.

Az ihlet („a génusz”) és a hatás kettős elve határozta meg művészetszemléletét és koreográfusi gyakorlatát, alkotás- és hatáselméletében mindeközben lényeges szerepet juttatott a fantáziának. Azon ritka mesterek közé tartozott továbbá, akik láttató, plasztikus teljesítményük mellett a nyelvi kifejezőmódhoz is ragaszkodnak: Jean-Georges Noverre táncszínházi szerző, író is volt; művészettörténész, teoretikus, kritikus.

### A teljesség művészete felé

Noverre pusztá betétből önálló művé kívánta a táncot fejleszteni. Történetek nemzetközi nyelveként felhasználni, elsősorban erkölcsi elvek terjesztésére. Ilyen értelemben az államépítés fontos része maradhatott a színház: legalább egy-egy előadás idejére kiküszöbölte a birodalomra jellemző, a nyelvi sokféleség által létrejött megértésszűkítést. (Csak egy példa: az utazgató Teleki József gróf többnyire Rousseau-tól átvett sablonokkal rögzítette útinaplójába „a franciánál gyengébb olasz komédiáról”, „a kutyaugatás-szerű francia operaáriákról” szóló mondatait: a színpadi táncról nem őrzött ilyen balítéletes maximákat, Amszterdamban – műélvező hangulatban – a táncban is tudott gyönyörködni.<sup>1</sup>

Nemcsak a császárvárosnak: egész Európának is problémát jelentett a nemzeti ébredésekkel természetesen kialakuló nyelvi sokféleség. Ha erre az erdélyi tudós mecénás vagy valamelyik egyház a latin presztízsének erősítésével reagált, maga is tudta, hogy falat épít maga köré.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> „A komédiában voltam délután; a teátrum igen szép; minthogy a komédiát, hollandusul lévén, nem érttem, abban nem is sok gyönyörűségem volt; de a tánc szép volt, egy táncos és egy táncosleány csakugyan szépen táncoltak.” 1760. augusztus 11. (Teleki 1987, 133.)

<sup>2</sup> A könyvtáreépítő erdélyi kancellár találón fogalmazza meg az elbizonytalanodás nyelvi szituációját Friedrich Mieg heidelbergi tudóshoz küldött latin nyelvű levelében: „jó volt a görögöknek, akik egy nyelvet beszéltek a műsákkal. Ma új Babel van. Németek, ángliusok, franciák, taliánok mind saját nyelvükön írnak. Mi a műveltség távoli sarkában latinul igyekszünk megtanulni.” Sáromerke, 1776. november (*Teleki Sámuel és a Teleki-Téka*, A leveleket válogatta, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Deé Nagy Anikó, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1976, 7.)

A sokféleségben a boldogság titkának keresése a hasonló érdeklődés illúzióját jelenthette. Egyéni boldogságra, társadalmi boldogulásra kerestek tudósok és művészek elveket, recepteket; és Noverre tudományával, a világi oktatás módozatának elképzelt színházi táncsal is ehhez kínált mintákat, a mitológiai erkölcsi példázatok sajátos táncpedagógiájával. A tökéletesedés leibnizi filozófiájával egybehangzóan teremtett Noverre elméletet tudományának: eszerint a művészi kifejezőmódok csúcán van a balletpantomim helye (ma mozgásművészetnek, táncszínháznak nevezhetnők). Leibniz a közboldogságot többek között az egyetemes nyelvtől remélte. Noverre-t, aki nyelvnek tekintette a táncot, nemcsak a harmónia- és grácia-tan tekintetében véljük követőjének.

Évtizedekkel Johann Jakob Engel előtt<sup>3</sup> Noverre összefoglalta a színpad és a közönség viszonyának problematikus eseteit – nyilván a mozgásművészet szempontjából. Első szöveges táncesszéje 1760-ból való: *Lettres sur la danse, et sur les ballets*.<sup>4</sup> A korban a levélforma a legelegánsabb ismeretterjesztő megoldásnak számított (elég itt Montesquieu, Rousseau, Lessing értekezéseire utalnunk). Munkálkodása városaiban többnyire elérte, hogy könyvét is (mint a táncértés alapművét) kiadják: például a *Lettres* bécsi szerződésének már első évében megjelent a császárvárosban.<sup>5</sup>

Saját újítását ugyan antik és kortárs francia szerzők törekvéseivel hozta kapcsolatba, esztétikája mégis tagadhatatlanul rokon Muratori és Goldoni elképzeléseivel. Muratori egyszerűség elvéből az arkádikus jegyeket vette át. Goldonihoz az egyéni arc utáni vágya kapcsolja, a maszk kiküszöbölésének szándéka. „Ezekről a színészekről sok várható, de ha az ember kellőképpen ki akarja aknázni tehetségüket, előbb tanulmányozni kell őket: mindegyik önálló karakter. Ha a szerző olyan jellem alakítását bízta rájuk, mely hasonlít az övékhöz, szinte biztos a siker. Rajta, folytattam gondolatban, itt az idő, talán megkísérlelhetem a színház rég tervezett megújítását. Igen, jellemen alapuló témát kell megírni, a jellem a komédia igazi forrása...”<sup>6</sup> Nem kell maszk – írta Noverre XIV. levelében. Komolyan gondolta. A nő szerepet táncolja hát nő.

A teljes színház létrehozását saját művészete felől képzelte el. A zenét legalábbis a történet és a látvány (és az ezeket létrehozó mozdulatsor) után, ezek ismeretében kellene megírni – állította a hosszú pálya végén. Másképpen szólva: táncbetét helyett kísérőzene – a teljes színház más-más elemei kapnak itt hangsúlyt.

A józan vizsgáló ész hideg mérlegelése ellenében foglalta tehát össze Noverre a művészi alkotás lényegét. Arisztotelészt és Boileau-t mint túl sok előírás megfogalmazóit nyíltan elvetette.<sup>7</sup> (Az arisztotelészi poétikai hagyományból valósággal következett volna a szöveg prioritásának gondolata.) De Rousseau érvelését sem fogadta el, a „genfi polgár”

<sup>3</sup> Engel 1785

<sup>4</sup> Lyon et Stuttgart. A második kiadás Londres et Paris impresszummal 1783-ban Londonban jelent meg.

<sup>5</sup> Meglepő, de ezt a kiadást nem említik a Noverre-monográfiák.

<sup>6</sup> „Ezekről a színészekről sok várható, de ha az ember kellőképpen ki akarja aknázni tehetségüket, előbb tanulmányozni kell őket: mindegyik önálló karakter. Ha a szerző olyan jellem alakítását bízta rájuk, mely hasonlít az övékhöz, szinte biztos a siker. Rajta, folytattam gondolatban, itt az idő, talán megkísérlelhetem a színház rég tervezett megújítását. Igen, jellemen alapuló témát kell megírni, a jellem a komédia igazi forrása...” (Goldoni *Emlékezései*, Ford. Gera György, Budapest, 1963, 146.)

<sup>7</sup> Le Ballet n'est pas un Drame, une production de ce genre ne peut se subordonner aux règles étroites d'Aristote.

ugyanis a *Nouvelle Héloïse*-ban és a *Dictionnaire de la Musique*-ban is mindenestől elutasította az allegorikus és mitológiai baletteket. Az eredeti jelentésgazdagságával, de legalábbis Lukianosz elve alapján,<sup>8</sup> felelevenített művészettel Európa különböző színpadain remélhetett Noverre azonos sikert, és az ember nembeliségének vadonatúj eszméje idején nem is csoda, ha meggyőződése volt a műélvezet percepcióis bázisának egyetemessége. (A nagy polemikus, Rousseau minden, a komédiázással kapcsolatos fenntartása ellenére hasonló eredményre jutott: „A játékszín általában az emberi szenvedélyek képe, s a kép eredetije minden szívben föllelhető.”<sup>9</sup>)

### Imitáció, kópia, népszerűsítés

Nem az aranyidőhöz való visszatérés, hanem a feltámasztás, az életadás metaforáival élt Noverre. „A pantomim valóságos skeletont, amelyet az alkotó géniusz megkísérel feléleszteni és kihúzni Athén és Róma sírkamráiból” – így jelölte ki saját szerepét a winckelmanni mozgalomban.<sup>10</sup> A természetesség filozófiája aztán sajátos egyéni értelmezésekre is lehetőséget adott. „Egy szép kép csak mása a természetnek, egy szép balett a természet maga, a művészet minden bájával megszépítve.”<sup>11</sup>

Korában és később sokféle módon jelölték alkotásait (ballet tragique, ballet héroïque, ballet allégorique, mimodrame, ballet d'action, Handlungsballet stb.), ő maga legszívesebben a „ballet pantomime” kifejezést használta.

Mi is az a pantomim? Nála mint jelző a tánc narratív és expresszív lehetőségeinek együttese. A balett pedig ebben a szókapcsolatban jelzett szó: egyszerre művészeti ág és a mozgás technikai része. Mindannyiszor a ballet, danse szavaknak új (állítása szerint az ókori eredetit híven reprodukáló) jelentést kívánt adni.

Értékes szépirodalmi és képzőművészeti hagyományokra és a közelmúlt jelentős irodalmi műveire próbálta építeni a cselekményes táncköltészet programját. Elméletét színpadi gyakorlatával párhuzamosan hozta nyilvánosságra. Értekezése gondolatgazdag, bár részleteiben ellentmondásoktól sem mentes kifejezése a klasszicizmus és a Sturm und Drang egyesítéséből kialakított ízlésnek és látványesztétikának. Ebben a műfajok hierarchiáját elfogadva a tánc típusait is meghatározta Noverre: az értékrend csúcán levő alkotásra (történelmi vagy mitológikus tárgyú festményre, eposzra) emelkedett stílusú táncmű épülhet, kevésbé nemesre – népszerűbb... „Nem szolgálhatnak-e a Racine-ok, Corneille-ek, Voltaire-ek, Crébillon-ok remekművei példa gyanánt a nemes műfajú tánchoz? A Molière-ek, Regnard-ok és más híres szerzők nem kínálják-e a kevésbé emelkedett műfaj képeit?”<sup>12</sup> E komolyság az igazán nemes, de az ízléses komédia is élhet.

<sup>8</sup> Hiszen elég meggyőző Lukianosz példázata: Egy királyi személy „Pontosz vidékéről” búcsúzáskor nem kevesebbet, mint Néro táncművészt kérte ajándékba, mondván: „Barbár szomszédaim vannak, akik más nyelven beszélnek, és nem mindig áll tolmács a rendelkezésemre, hogy érintkezzem velük. De így majd, ha valamire szükségem lesz, ez egy intésével tolmácsolni fogja, amit akarok”. Lukianosz 1974, 755 (64)

<sup>9</sup> Berzsenyi Dániel 1811-ben keletkezett verse, *A táncok* ezt a nemzetkarakterológiai gondolatot fejti ki.

<sup>10</sup> Noverre 1776, 17.

<sup>11</sup> Noverre 1955, 112.

<sup>12</sup> Noverre 1767, 74.

Valójában a mitikus, történelmi tárgyú és drámai költemények, festmények „újraírását” kísérelte meg Noverre. A szerelem allegóriái például állandóan foglalkoztatták, Poussin *Indulás Cythere szigetére* című festményéből táncjátékot írt már pályája kezdetén.<sup>13</sup> (A lyoni Operában 1758/59-ben színre került tánc címe *L'Amour corsair ou l'Embarquement pour Cythere*.)

Legfőbb témája mégis a mozdulatlan mozgásba hozása, az élettelen megelevenítése volt. Ilyen értelemben lehet embléma-értékű *Apelles et Campaspe* című balettje a festő és a modell viszonyáról.

A kifejező táncdráma ilyenformán kulturális antropológiai szerepet is betölthet – Goethe világirodalom-konceptiójához hasonlóan. „A jól megkomponált balett eleven festmény a föld valamennyi népének szenvedélyeiről, szokásairól, rítusairól és ruhaviseletéről”<sup>14</sup> – vallotta a világot járt táncmester. Mentségszerű krédót illesztett Wielandnak *A gráciák* című arkádikus költeményéből készült librettójához: nem számít-e az érdemnek a német nemzet és az egész irodalmi világ szemében – tette fel a költői kérdést –, hogy sokszorosítja a Wieland-szöveg (stiláris értelemben vett) képeit? Továbbá Correggio, Albano, Titian mégoly szerény másolatai is nem ama híres festők az ízlését, stílusát népszerűsítik-e?<sup>15</sup> A tánc mint reklámfogás, mint az ízlés kellemes iskolája jelenik itt meg.

Az imitáció elvének egyik diderot-i változata is felismerszik Noverre látványteremtő hajlamaiban: a zsánerképfestő egy közönséges természet egyszerű utánzója, a történelmi tablót azonban művész hívja létre, aki ez által „egy eszményi és költői természet megalkotója.”<sup>16</sup> Egy előzetes ismeretszerző momentumot beiktatva állítja, hogy a művészeti alkotáshoz lokális társadalmi ismeretek gyűjtése szükséges. A festészettel azért versenghet éppen a tánc a művészetek sorában az elsőbbségért, mert nyelvezetük egyetemesen érthető, ugyanazt a hatást váltják ki bármely pontján a világnak. (Teleki József erdélyi magyar gróf azért nem tudott szívből lelkesedni a keleti egzotikumot cselekményes táncba oldó párizsi balett előadásán 1760 Luca napján<sup>17</sup> – két nap múlva már, talán mert szokni kezdi a jelrendszert, lakonikusan, de elismerően nyilatkozik: „a balett igen szép volt.”<sup>18</sup>)

„A balett imitáló művészet, hogy a tetszést elérje, mind a dráma könnyedségéből, szabályos menetéből, mind a költészet ragyogó változatosságából meríthet. Minden esetben és minden műfajban megfelelő színárnyalatokkal kell festenie és utánoznia az érzelmeket, a szenvedélyeket és a lélek rezdüléseit. A siker érdekében a természetet kell tanulmányozni: azt a művésznek lépésről lépésre kell követnie: kell tudnia értékelni mindazokat a jeleket, amelyeket a lélek az arcra és a szembe metsz folyamatosan, meg kell tanulnia kiszámítani az indulatokat. A benyomást, amelyet ezek az arcra és a mozdulatokra tesznek, hiszen ezek híven

<sup>13</sup> A festmények volt híre. William Darrel 1707-es *A Supplement, with a Word to the Ladies* című viselkedéstana is hivatkozik rá: „Első zsenjét gondolatinknak, leg forróbb fohászkodásait szívünknek, felénél többet beszédinknek, sok titkos cselekedetinket Cythera-felé küldgjük.” (Faludi 1991, 126.)

<sup>14</sup> Noverre 1767, 17.

<sup>15</sup> Noverre 1768

<sup>16</sup> Diderot 1968

<sup>17</sup> „Játszották a Pretendu után a Noce Chinoise-t, s azután volt egy ugyan kínai köntösben és guszpus szerint való balett.” (Teleki 1987, 177.) Noverre 1749 és 1755 között volt a párizsi Opéra-comique táncmestere. Táncai az ő távozása után is repertoár-darabok maradtak.

<sup>18</sup> Teleki 1987, 178.

közvetítik amazokat, a belső történetek legkisebbikét is felfogják. A szavak gyakran félrevezetik azt, aki embertársát tanulmányozza, de akár arcvonásait vizsgálja figyelemmel, akár szeméből olvasson, akár testtartását nézze, akár mozdulatait vegye tekintetbe, ezekben a külső jelekben vagy érzelmeinek megerősítést fogja feltalálni, vagy pedig szavainak szabályszerű cáfolatát.”<sup>19</sup>

Noverre a táncost is művésznek tekintette. Szerinte a művész (itt: a táncos) jelenséggel áll szemben, mestersége többek között a jelenség avatott és azonnali megragadásában áll. Lássuk, milyen problémákat vet fel például a hajnal ábrázolása (a terv és az eltáncolás): „Egy szép hajnalodás isteni és harmóniás színezetét akarjuk megragadni? Tudjuk kezünk ügyében a gráciák sokféle ecsetét, az ízlés üde és ragyogó színeit, a génusz könnyedségét és a lángoló fantázia mozgékonyágát, amely a részletek apró elemeinél meg nem marad, hanem egy szempillantás alatt felméri az egészet alkotóelemeivel együtt; hogyha aztán cselekvés helyett okoskodni kezdünk, a hajnali felhő továbbúszik és sötétbe borul, a fénylő színárnyalatok észrevétlenül haloványvá lésznek, és az éjszaka komor fátylai mindent bevonnak – a jelenséget és a homályba süllyedt művészt egyaránt.”<sup>20</sup>

Poetikája a festészeti elvet tekintette lényegesnek, az észlelés komplex élményét és a gyors rögzítést. S ha a siker elmaradt? Arra is van magyarázata: az időbeli művészet törekeny volta, mulandósága. „A génusz követésére, utolérésére a pillangó szárnya gyöngé.”<sup>21</sup> Emlékezzünk csak a Vitéz Mihály hamvai fölé képzelt Kazinczy-féle síremlék-tervre, a „lepére” a sírkőfaragványon.

De még jóval Kazinczy neoklasszicizmusa előtt hívei és ellenzői vannak a szokatlan művészeti kísérleteknek. A rövid életű *Theatral Wochenblatt* vitatémái közé kerül be Noverre a maga újításaival. Az olvasói levél elviselhetetlennek tartja Noverre balettjét – a szerkesztői válasz higgadt és kioktató hangvételű, érezhető, hogy szerzője nemcsak a színpadi látvány, hanem a programok és elméleti írások emlékét is felhasználja érveiben.<sup>22</sup>

A nagy szenvedélyek viszik előre a balettpantomim cselekményét, szerkezetileg is tagolják – hiányukban ki kell egészíteni az alaptörténetet (akkor ... ki is a szerző? – tehetjük hozzá).<sup>23</sup>

*Levelei* szentpétervári kiadásához írott bevezetőjében is a táncnak (mozgásnak) adja az Noverre az elsőbbséget a színpadi kifejezésmódok sorában. A dramaturgiai elemek között éppenséggel a dialógus helyett ajánlja a pantomimot (mintha csak a némafilm teóriáját olvasnók – 1804-ben). Tapasztalati közönségpszichológiája alapján állítja, hogy egyik néző túl szenvedélyes, a másik túlonúl szenvtelen ahhoz, hogy természetesnek érezze a színpadi párbeszéd érzelmi fokát, a pantomim ellenben a szituációt, a szereplők érzelmeit<sup>24</sup>

<sup>19</sup> Noverre 1776, 5-6.

<sup>20</sup> Noverre 1776, 10.

<sup>21</sup> “Si je n’ai pas réussi, je dirai pour ma justification, que ce n’est point avec les foibles ailes du papillon, qu’on peut suivre et atteindre le Génie”. (Noverre 1768, Előszó)

<sup>22</sup> „Az anakreoni balettek bájosak, kellemesek, naivak és mégis nemesek, telve kellemmel (...), a heroikus balettekben méltóság, fennkölttség, érzékenység és szellem uralkodik (...), a Noverre merész nyelve és tanítványainak ragyogó előadása ugyanolyan varázslatosan hat az emberis szívre, mint a legjobb komédia vagy tragédia.” (*Theatral Wochenblatt* 1778, 10, 151-152.)

<sup>23</sup> Noverre megállapításai a *Les Graces* (1768) bevezetőjéből valók.

<sup>24</sup> Itt jegyezzük meg, hogy Mozart sokáig azt hitte, operához ír zenét (már tudomására is jutott a cím: *Alexandre és Roxane*), amelynek táncbetéteit „Noverre úr” tervezi. Azt is jelzi levelében Mozart,

(szerencsésen) csak jelzi, a párbeszédet (vagy annak elképzelését) a nézőre bízva. Rousseau-reminiscenciák is érezhetők ebben a teóriában, leginkább a d'Alembert-hez írott levél elemei, melyek szerint az ember színházi elvárásai a vérmérséklettől (földrajzi élőhelytől, etnikumtól) függenek. „Innen a színház sokfélesége, a nemzeti ízlés változatosságának megfelelően. A rettenthetetlen, szilaj és kegyetlen népek a gyilkos és veszedelmes ünnepeket szeretik, ahol a vitézség és a hidegvér tündököl. A vad és tüzes népek vért, párviadalokat, kegyetlen szórakozásokat akarnak, a kéjsóvár népek zenét és táncot. A gáláns népek szerelmet és udvarlást, a bohó népek tréfát és nevetséget. Trahit sua quemque voluptas. Ha tetszeni akarunk nekik, olyan színjátékokat kell előadnunk, amelyek nemhogy mérsékelnék hajlamaikat, inkább kedveznek nekik.”<sup>25</sup>

### A Programme

A néző hajlamos arra, hogy egymást követő képek között narratív típusú összefüggést tételezzon fel.<sup>26</sup> Ez azonban például a Bécsbe került magyar nemes, Bessenyei György esetében nem vált be: az antik témájú tánckölteményekre éppoly kevésbé volt fogékony, mint Rousseau. Ott van ugyan a testőr a napokig tartó kastélyszínházi eseményen: de figyelmét csak a szótlan helyváltoztatás, a gesztikuláció, a szórakozás illendő külsőségei ragadják meg:

„Ennek, hogy vége volt, vatsorához ültek,  
 'S osztán komédiát gyermekekkel tettek,  
 A' kik játékokat rendesen viselvén  
 Szó nélkül futostak tzéljokat jelentvén.  
 Közöttök sok-féle intések forgottak,  
 Mellyekkel a' nézők nyájasan múltattak.”<sup>27</sup>

Vagy tévednénk? A táncsal előadott bonyolult cselekmény (amelyet Noverre hol fabulának, hol akciónak nevezett) Bessenyeit valóban nem nagyon érdekelte. Ha az antik ábrázolások neveltetésének megfelelő megfigyeltetéséhez ragaszkodik, Noverre-nek Wielandból ihletett *Gráciáit* is a protestáns ikonológia alapján nézte volna.<sup>28</sup> A színpadi látvány maga azonban (és különösen a rémületet keltő) erősen az emlékezetébe vésődött. A másik testőrnek, Barcsay Ábrahámnak is volt emléke a félelmet kiváltó balettekről 1780-ban, bár a színházi illúzió hatását érthetetlennek tartotta:

---

hogy nehéz olyan költeményt találni, amihez a zene természetesen illeszkedik. *Petits riens* lett végül a táncjáték címe (Aprócsképrőségek, Könnyű semmiségek, Jelentéktelen apróságok – így fordíthatnók), sokáig műsoron maradt. (Mozart levele: Tugal 1959)

<sup>25</sup> Rousseau, *Levél d'Alembert-nek* = Rousseau 1978, 334.

<sup>26</sup> „Pszichológia kísérletek mutatják, hogy a képek felsorakoztatásának hatására a befogadó fejében történetek születhetnek, amelyek korábban nem léteztek.” (Kibédi Varga 1993, 170.)

<sup>27</sup> *Az Eszter-házi vigasságok*, Béts, 1772, 5.

<sup>28</sup> A kérdés-felelet ezúttal Bod Pétertől, Bethlen Kata prédikátorától származik: „Micsodások a gráciák? Ezeket ifjú vidám ábrázattal, bőv köntössel egybeölelkezve festették a régiek. 1. Vidámon: mert örömmel kell adakozni. 2. Ifjan: mert mondják ugyan Gratia cito senescit, de a jóakaratra soha nem kell megráncosodni. 3. Egybefogózza, mert egyik kéz a másikat mossa: vissza kell fizetni a jóakaratot”. (Bod 1987, 121.)

„Önnét el tántorgok Nézők piatzára...  
Itt ezer gyertyának gyenge világánál  
Nyoltzvan hegedűnek babonás hangjánál,  
A Városnak színét Mómus játékánál  
Ájulásban látom leg kisebb tréfánál.”<sup>29</sup>

Mómus az ijesztgetést jelentő mitológiai figura, itt a fúriák és riasztó allegorikus lények metaforája.

A táncosok által megjelenített képsorból kiolvasható történetet Noverre mégsem bízta teljesen nézőire, ebben is bölcsőbb akart lenni riválisánál, Gaspero Angiolininél.<sup>30</sup> Az, amit a táncban megjelenő mesének nevezhetünk, nyelvi alakot is öltött az általa írott, és az előadásokra nyomtatott formában előállított kalauzokban, a mai műsorfüzet elődeiben (ezeket programme-nak nevezte). A program felsorolta a táncmű szereplőit, elbeszélte a cselekményt és néha részletezte a színhelyeket. A bennük megragadható argumentáció Noverre művészetreceptió-fogalmaira is utal. Minden táncjáték értelmezése – óhaja szerint – a szöveges szándék-összefoglalóval való egybevetésen, az ahhoz való viszonyításon alapulna.

„A program véleményem szerint szükséges dolog a balett megértéséhez. ...Hasznos a program abban, hogy kijelöli történelmi vagy mesés jelleget, amelynek felismerésében a közönség legműveltebb tagjai is tévedhetnek a művészetek valamelyik ágában. A program, mondom, jelzi és meghatározza a azokat a különféle eljárásokat, amelyekhez a művész folyamodott, hogy a cselekményt bonyolítsa, hogy a jeleneteket összeillessze, hogy a megelőzze a véletlen eseményeket, hogy a bonyodalmat megjelenítse, megcsomózza és kibogozza. Programmal kezében a közönség ítélkezhetik a kép részeiről és egészéről, felmérheti rendjét és elvét, kiszámíthatja arányait, megítélheti alapvető jegyeit és a benne megjelenő ellentéteket, elemezheti mozzanatait, vizsgálhatja az előállt helyzeteket, a fordulatokat és a csoportokat, ítéletet mondhat a tánc különféle neveiről, a látvány szépségéről, a némajátékokról, a mozdulatok kifejező erejéről, a tekintetek és az arc beszédmódjáról, végül megtapsolhatja az elbűvölő művészt, vagy kifütyülheti az ostobát.”

Ha már létezik program, a hiúság számára nem tartható fenn a titkos ajtó, a közönséggel valóságos szerződést köt az alkotó. Szigorú feltételeket szab magának, és pontosan kell teljesítenie valamennyit: attól kezdve nem szemfényvesztő többé, hanem megbízható ember. Ha bukik, sem kell szégyenkeznie.<sup>31</sup>

### Szépség és rúttság forrása

Ez nemcsak egy korai Noverre-balett címe, hanem állandó problémája is a 18. századi esztétikai gondolkodásnak. A herceg nyári palotájában „a szála éppen ritka és megérdemli a nézést minden oldala tele van a leghíresebb festők munkáival, nevezetesen vagy ottan egy tüzes vasat verő Vulcanus két fúriával, mely a maga nemiben, amint azok mondják, akik jól értenek hozzá, ritka darab.”<sup>32</sup>

<sup>29</sup> 1780 farsangján írta.

<sup>30</sup> Angiolini 1765

<sup>31</sup> Noverre 1776, 15-16.

<sup>32</sup> Teleki 1987, 150.

Lessing az antikvitásról írott nyolcadik levelében azon elmélkedett, szabad-e a rútat a színpadra vinni, hogy például a jó ízlés határain innen van-e egy gorgófo vagy néhány fúria a színen.<sup>33</sup> Maga a halál többnyire a rótság szinonimája lett a verslevelező magyarok számára – fantáziaképei rendkívül látványosak, a csoportok színpadi mozgására emlékeztetnek.<sup>34</sup>

„Eltűnt innét a nap Nimfák seregével  
S setét éj borult ránk Fúriák képével.”

Ányos Pálnak küldött levelében jeleníti meg így a testőrből lett katona, Barcsay a táj változásait, a kifejezés sablonjai kísértetiesen emlékeztetnek a Noverre-féle balettek hatásos mozgóképeire.<sup>35</sup>

A kellemek ábrázolásával egy időben Noverre polgárjogot követelt a színpadon a borzalmasnak. VI. levelében a Danaidák, Tantalus, Sziszüfosz, Ixióon pokolbéli szenvedéseit, a rémségeket is a megjelenítendő dolgok közé sorolta. Voltaire *Semiramis*-ában feltűrt ingujjban, véres karral jött ki Lekain, a tragikus színész Ninus sírjából – a hatás nem is maradt el (a néző megütközött a látványon, aztán érdeklődni kezdett iránta, miközben nyugtalanság és borzadály támadt a lelkében).<sup>36</sup> Orczy Lőrinc éppen ellenkezőképpen ítéli meg a hatást: nem az erkölcs útjára tér a színházlátogató, hanem beleéli magát a látvány világába, és azontúl minden szentség érvényét veszti a számára: bizony, felfordul a világ!

„Ha elől jő *Nover* vitézek' tántzával,  
Római mesékből szövött tsatájával,  
Bétsi nép nem gondol Sodoma' lángjával,  
Tréfát űz Birája' 's Ura' hatalmával.”<sup>37</sup>

Nemcsak az idősebbik Crébillon, hanem Marmontel, a klasszicizmus francia teoretikusa is hatott Noverre-re, és a mára már csaknem elfeledett Gustave de la Harpe is.<sup>38</sup>

Noverre *Hypermnestre* című egyfelvonásos rémdrámájában<sup>39</sup> az erőszakos eseményeken kívül három fúria és négy allegorikus szereplő biztosítja a nézők folyamatos rettegését. A librettóban a mai horrorfilmek hatás eszközeit ismerhetjük fel. A játék kezdetén morgás tör elő a föld gyomrából. Aztán a fellegek közt isteni kéz tartja a vészt jósló feliratot. A VIII. jelenetben Argos főterén vesztőhely látszik, a kivégzésre gyülekezik a kíváncsi sokaság. Az utolsó jelenetben sikolyok hallatszanak. A rabszolgák félrevonják a kárpitot: láthatóvá lesz egy Egyiptus fiainak lemészárlását ábrázoló szörnyű tabló. Danaus saját kezűleg szúr le egy magát alig vonszoló sebesültet. Újdonsült veje, Linceus elájul a borzalmas látványtól...

<sup>33</sup> Az unitárius *Tündéres játék* értelmezéséhez már felhasználtam ezt a Lessing-locust: Egyed 2000, 363.

<sup>34</sup> Ilyen értelemben Noverre koncepciója ellenkezik Lessingével. Lásd Lessing 1769

<sup>35</sup> Forsti erdőben, egy fenyőfa alól, 11-ik napján szent Mihály-havának 1778. (Barcsay 1933, 74.)

<sup>36</sup> Noverre 1767, 174.

<sup>37</sup> Orczy 1789, 180.

<sup>38</sup> De la Harpe mint a *Mercure galant* szerkesztője és a tragédia felélesztésére törekvő színpadi szerző.

<sup>39</sup> A danaidák bűnéről szóló baletet 1765. február 11-én Ludwigsburchban mutatták be.

Rémcsoportok kelnek ki a haláltáblából és a menekülő Danaidák útját elállják. A fúriák vezetésével Gyilkosság, Lelkifurdalás, Árulás, Álnokság megköttözi a danaidákat, megnyílik a föld, a nyílásból sűrű füst és lángnyelvek törnek elő, egy kaszával felszerelt undorító kísértet lassú léptekkel közeledik a földalatti úton. Tudjuk, hogy ő a halál.

### Az emlékező fantázia

A megismerés időbeli határainak megszüntetésére tett kísérleteivel Noverre a 18. század utópiáinak számát is növelte.<sup>40</sup>

Hogy ezek a táncok hol kerültek először bemutatásra, időbeli hatásukra nem magyarázat. A *Jászón és Médea* 1779-ben már a Schmallögger család módosításaival és előadásában lett Pozsonyban látványosság,<sup>41</sup> a tanítványok és azok tanítványai Európa-szerte ismertté tették a tánclelményeket. (Teoretikus leveleinek utolsó kiadására például a tanítvány, Le Pic művészetén fellelkesülve szánta rá magát a cím.)

A mozdulatok kultúrája, sőt az új táncnyelvnek elterjedése egyrészt a Habsburg birodalom kultúrpolitikájából adódott. A színpadi fogások rendje Bécs mozgáskultúráját másolta:<sup>42</sup> ugyanazt előadni, ugyanúgy, mint Bécsben – ez volt a színház Pest-Budai szabadsága<sup>43</sup>, másrészt azonban a színtársulati alkalmazottak elszerződéséből következett. B. Egey Klára szerint az ünnepi játékok balett és diadalmenet része a főrangúak reprezentációinak része lehetett (például Habsburg Ferdinánd nápolyi esküvőjén 1792-ben), de a polgári színjátszásban anakronizmus számba ment.<sup>44</sup> Az említett nápolyi nászünnepélyen Egyenetlenség, Had és Irigység nevű fúriák (allegorikus pantomimszereplők) próbálták, persze hiába, megzavarni a közörmöt – tudhatjuk meg a látványosságról hírt adó Bécsi Magyar Kurírból.

Voltak Magyarországon és Erdélyben is persze, bár gyéren, a mozgásszínháznak előzményei. Werthes történelmi témájú szomorújátéka, a *Szigetvár ostroma* is tartalmazott zenekíséretes némajátékot, sőt táncjelenetet is.<sup>45</sup> A darabot 1793 és 1796 között bizonyíthatóan legalább hat alkalommal játszotta a pesti Nemzeti Játzó Társaság. Korábban a pozsonyi jezsuiták színpadán: az egri vár védelméről, Dobó hősiességéről szóló darab látványossága tetszett, és különösen a Bécsből hívt koreográfus, Georg Johann Friedrich által betanított táncok és pantomim aratott nagy sikert.<sup>46</sup>

A fényűző környezet, a jelmezek különlegessége, a történet elvontsága, a látványosság nyilvánossága olybá tűnt, mint a császárváros értékrendjének eklatáns bélyege: és a magyar néző csak később, csak lassan, esetenként csak az emlékezet megnyugtató távolából barátkozott meg a saját hagyományai „természetességétől” erősen különböző szórakozási formákkal. Vargyasi Daniel Istvánné Pekri Polixéna a 18. század

<sup>40</sup> Noverre táncesztétikájának fő forrásában ez olvasható: „az egész táncelőadás nem egyéb, mint régmúlt idők története, annak felidézése mindig kész emlékezet és hű ábrázolás.” Lukianosz 1974, 751.

<sup>41</sup> Noverre táncainak pozsonyi történetével kapcsolatos kutatásokat jelenleg Voitech Miklós végez.

<sup>42</sup> Mályuszné 1990, 38.

<sup>43</sup> Mályuszné 1985, 24.

<sup>44</sup> B. Egey 1960, 67.

<sup>45</sup> Domokos Mária külön figyelmeztet a műfajra: „nem szokványos zenés darabról, nem operáról és nem zenés játékról van szó.” (Domokos 2000, 125.)

<sup>46</sup> Staud 2000, 218.

derekán még „hijáavalóságnak nagy hijáavalósága” szavakkal summázta bécsi színházi élményét<sup>47</sup> – két évtized múlva már a Bécsben tartózkodó magyar nemesek fogékonyabbnak tündek az ilyen fajta időtöltésre. Még ha Comenius vagy Rousseau híveként fintorogva is, de csak elmentek az előadásra, és egy kis véleményt megkockáztattak....

A testőrök nemcsak a bécsi álarcosbálokon mulattak szabadidejükben, hanem (az állatheccék után) a „játék néző piatzon” is. Igaz ugyan, hogy Barcsay Ábrahám szándéka nem volt más, mint hogy görbe tükröt tartson a bécsi látvány- és színházkedvelők elé, de akarva-akaratlan mégis a színi hatásról, a látvány emlékéiről számolt be atyai barátjának, Orczy Lőrinc bárónak címzett episztolájában:

„Ugyan mit tartasz Te Társ az operáról  
Egy herélt embernek idétlen szaváról,  
Mellynél, ha oda méssz, legg főbb polgárokat  
Ájulásba találsz vitézt, 's Királyokat?”<sup>48</sup>

Feltételezzük, hogy közvetve nemcsak Katona rémdrámáira, hanem – ha igaz, hogy az emlékezet elemeiből építkezik a fantázia – a magyar költők vízióira is hatottak a megrázó tánc történetek: Vörösmartyra például, a megrendelt ünnepi prologus helyett készített színpadi akciójában, az *Árpád ébredésében*, amelynek allegorikus szereplői 1837-ben már teljesen anakronisztikusak, de amelynek művészi szépségében, katartikus hatásában a szerző bízott.<sup>49</sup> A rémalakokat a 30-as évek műveiben lebírja a hős ereje vagy furfangja. Démoni hatásuk a kései versekben azonban akadály nélkül kibontakozik: az észlelhetetlen végzetnek ők adnak (borzalmas) alakot. Például az *Előszóban*:

„A vész kitört. Vértagyáló keze  
emberfejekkel labdázott az égre,  
emberszívekben dúltak lábai...  
(...)  
És a nyomor gyámoltalan fejét  
Elhamvadt városokra fekteti...”

Íme: a fantázia színpada kivetül, tablósorozat jön létre egy verses krónikában. A műfaji keret változása, metamorfózisa itt a közös elem: a vizualitás elve alapján lehetséges.

<sup>47</sup> A bejegyzés keltezése: 1745. június 24. Lásd *Vargyasi br. Daniel Istvánné Pekrovina gr. Pekri Polyxena naplója bécsi útjáról és időzéséről = Újabb adattár a vargyasi Daniel család történetéhez*, Kiadja Vargyasi id. Bárá Daniel Gábor, Szerk. Kelemen Lajos, Kolozsvár, 1913, 232.

<sup>48</sup> 1789. május 5.

<sup>49</sup> Személyek: Árpád, rémalakok: Sírszellem, Irigység, Résztvéltenség, Megvetés, Gúny, Rágalom, Csáb, Kajánság, Éhhalál. A különbség csak az, hogy a színhely Kháron partja vagy az Elízeum helyett Budapest.

## Rubens és Voltaire Eszterházán

Személyesen nem jártak. Noverre balettje azonban ott is népszerűsítette alkotásaikat.

Az ihlető és az alkotás viszonyát, a szűzsé műnem-nyelvi metamorfózisát kísérhetjük figyelemmel a tudatos alkotás 17-18. századi állomásai révén. Konkrétabban szólva: az a Noverre, aki elméletét a festészet és drámai szépség antik szabályaiból állította össze, valaha engedélyt kért Voltaire-től a *Henriás* eposz egy énekének táncra alakítására. (Meg is kapta. „Ön – írta Voltaire – értékén fölül megbecsüli *Henriade*-omat, amikor a Szerелеm templomát tárgyai egyikévé akarja tenni. Eleven képet hoz létre abból, ami nálam nem több gyöngé vázlatnál.”<sup>50</sup>)

Voltaire *Henriade*-ját (1724) többek között Rubens képsorozata (1670)<sup>51</sup> ihlette. A Voltaire-féle *Henriás* IX. éneke mint balett a *La Chasse d' Henri IV* (IV. Henrik vadászata) címet kapta. Eszterházán ezt játszották Rohan nagykövet látogatásakor 1772-ben Collé operájának, a *IV. Henrik vadászatának* betéteként.<sup>52</sup>

Lássuk, hogyan tömöríti kétsorú versekbe a műsorszámot és az előadás konkrét argumentumát *Eszter-házi vigasságaiban* Bessenyei György 1772-ben:

„Negyedik Henriket, vadászva Jádztották,  
Frantzia Király völt; s most azért mutatták.”

### Et in Arcadia ego

A *Páris ítélete* című táncjáték utolsó, *A tánc ünnepének* nevezett részében táncolt Delfén: Marguerite Delphin.<sup>53</sup> 1751-ben írta meg ezt a balettet Noverre, Bécsben aztán újra színpadra vitte (1771. július 10. *Le jugement de Paris* – Theater nächst dem Kärntnerthor). Noverre utólag mentegetőzött azért, hogy ezt a III. részt, amelynek önálló cselekménye nincs, nem „intézte el” a második rész végén, rövidebb formában.

Ekkor kezd publikálni Bécsben Bessenyei György. Mint a nagyvárosi látványosságok és személyközi viszonyok ismerője avat be minden kíváncsi magyar olvasót az udvari és művészeti ismeretekbe:

„Páris ítéletét Növer elő-hozza  
Bétsnek, s Delfént kezén titkon meg-hordozza.

Juno, Pallás, Vénus, öszve keverednek  
Az arany almáért, mellyen vetekednek.(...)”

<sup>50</sup>Noverre 1776, 21.

<sup>51</sup>Rubens huszonegy képe *La vie de Henri IV* címmel a Luxemburg palotában volt kiállítva.

<sup>52</sup>Ennek bemutatójára Hen szerint 1772. március 2-án került sor a Kärntnerthor melletti színházban.

<sup>53</sup>*Das Urtheil des Paris*. Heroisch pantomimisches Ballet von Erfindung des herr. Noverre. Vorge stellt auf der k.k. Schaubühne in Wien Im Sommer 1771.

A gondolat kifejezése tánccal, a képzelet megindítása a látvány impulzusára: valójában erre törekedett Noverre. A gyönyörű esztétikai kategóriáját kívánta észlelhetővé tenni.

„A színpad tágas és csendes tengerre változik. Gráciák vesznek körül Páris és Vénuszt, akiket a szerelem isteneivé koronáznak. Vénusz fátylát a tritonok tartják, és közben nézegetik magukat a víztükörben. Ezekkel a képekkel ér véget a balett.”<sup>54</sup>

## Delfén emléke

Noverre elképzelése a táncról más volt, mint Diderot-é. Az író *Színészparadoxon*ában ugyan nélkülözhetetlen színpadi kifejezőmódként nevezte meg a némajátékot, de a tánccal nem kapcsolta össze, azt az akadémiai művészetek sorába rendelte, a lovaglással, a vívással, az úszással együvé (ez megfeleltethető a mai sporttáncnak).

Noverre táncszínház-esztétikája (az árkádikus és fenséges tartalmak révén) rokonítható Leibniz *Theodiceájával*. Hiszen az égit és a földet a gráciák kötik össze. A grácia mindkettejükénél önálló esztétikai kategória, logikai szillogizmusokkal megragadhatatlan.

A grácia földi képe volt a korabeli bécsi színházi kultúrában Marguerite Delphin: ez nem túlzás. Zinzendorf az *Alceste*-ben és *Diane és Endymion*-ban látta táncolni Delfént, és a rajongásig fellelkesült.

Bessenyei a balettművészet (a tánc) alapképzetét ismerte fel a tehetséges tanítványban, Delfén bécsi táncosnőben: „Egy mesterség e'be kútfejét tsinálta”.<sup>55</sup>

Bessenyei korábban (például az eszterházi vigasságok krónikájában) figyelmetlen volt a tánc „pantomimikus” jelentésére, elbeszélte tartalmaira, részleteire. A gyermekkorából alig kinőtt, ünnepelt táncosnő hirtelen halála azonban visszafelé hat az időben: az emlékképek fölött való elidőzéssel a *Holmi* szerzője sikeresen támasztja fel a táncmozdulatok összefüggő jelentéseit. Itt már értő nézővel van dolgunk, nem a sokaság hüledező tagjával. Az értékvesztés érzelmé pozitív önbeállítást von maga után, az események színházi és színpadi történések felidézése szerkezetet ad a kezdetben tagolhatatlannak érzett fájdalomnak: Minden szívbe nyög még, ki testét ismérte.<sup>56</sup>

Milyen is a szép tánc? Noverre „a szemén át a lélekhez kívánt szólni.”<sup>57</sup> Tekintsük Bessenyeit most a Noverre-balett beavatott nézőjének.

<sup>54</sup> A megdicsőült, mitikus lényektől körülvelt szép ifjú pár képe éled fel Petőfi *János Vitéze* záró képében:

A tündér nemzetség gyönyörű körében  
S kedves Iluskája szerető ölében  
Mai napig János vitéz ökegyelme  
Szép Tündérországnak boldog fejedelme.

<sup>55</sup> Bessenyei György, *Delfén*, Béts, 1772, 21.

<sup>56</sup> Amikor számba vette teljesítményét, a fölnevelt táncművész-nemzedéket (Sallé-t, Didelot-t, Le Picet, a Vestris-eket), Noverre is tragikus veszteségként említette tehetséges tanítványának, Marguerite Delphin-nek korai halálát.

<sup>57</sup> Noverre 1767, 17.

„Minden szív repdesett Delfénre e' tántzba,  
Ki Nóver szavára rejtezett Vénusba.”<sup>58</sup>

Hatásos látvánnyal kezdődik a tánc ünnepe. Delfén-Vénus arany fellegből bontakozik ki Cupidóval. (pas de deux) „Virág koszorúkat forgatnak előtte:” virágáldozat ez a szerelem istennőjének (csoporttánc).

„Egy-szerre a' nézők elébe ki-szökik” (ugrás), „meg-áll egyenesen, ruhája tündöklük,”<sup>59</sup> nemes tekintetén látszik méltósága, Lebeg szemöldökén édes nyájassága (nincs álarc a táncosnőn, arcjátéka követhető). Ekkor kezdődik csak a zene lassú taktusokkal, halkan: „A néki ki-rendelt nóta el-kezdetik, hangja a fülekbe lassan eresztetik.” Megvolt a bevonulás, kezdődik a kifejező tánc. Emelkedő jellegű karmozgást, gazellaszökelléseket kell elképzelnünk – a kor színpadon is kötelező abroncsszoknya-viselésében.

E'kor kezdi Delfén lankadva hágását. Előbb egész termetét csodálja a néző és elakad a lélegzete: „A' nézők' szemei formáján el-vesznek”, aztán a táncosnő karmozdulataira figyel.<sup>60</sup>

Szerelmet fejez ki ez a tánc. A részleteknek is van jelentésük, a lehajlást argumentálni kívánta a koreográfus: „Arany pillangója róla lábához hull” (Mit jelent ez? Azt-e, hogy a földön jár a grácia? Vagy egyszerűen a mulandóságról van szó? ), „Előre s hátra is formálja szökését”. (Talán e „dramaturgiátlan” táncrészletekre utalt később önkritikusan Noverre, amikor azt állította, hogy rövidebbre kellett volna fognia ezt a balettet.) Az érzelmek programszerű kifejezése erős arcjátékot ír elő:

„Pihegni kezd: fújja kebelét párája,  
Hol nyílik, hol öszve-kapcsolódik szája.”

A balerina szemmozgása ehhez illően változatos:

„Nedvesült szemei, fél mosolyodással,  
Sok édes titkokat forgatnak egy-mással.”

Következik a néző műélvezetének, fantáziaműködésének leírása: végeredménye - a történelmi idő élményén kívül - az általános elérzékenyülés, a lelkesedés, tettvágy (a felvilágosodás szóhasználatával ébredés):

„A hajdani időt járja futásával,  
Mindent egy tűzzé tesz lankadozásával.”

<sup>58</sup> Bessenyei György, *Delfén*, Béts, 1772, 21.

<sup>59</sup> Ennek a balettnak is volt párizsi előzménye. Eredetileg a tánc jelmezterveit Boquet készítette, a francia királyi udvari látványosságok felügyeletének megrendelésére (Versailles, Choisy, Fontainebleau...). Ettől nem sokban különbözhetett Delfén öltözete.

<sup>60</sup> Noverre szerint a régiek leginkább a kéz mozgásaival fejeztek ki érzelmeket és beszéltek el történeteket: ezt a fő funkciót a 18. században a láb veszi át (nyilván a bourrée, a sasszé és egyéb lépésfajták, a térdhajlítások, az ugrások fontosságára utal).

Az ifjú szépségnek kellemessége volt a figyelem középpontjában: maga az ideál. Úgy is mondhatjuk: az illúzió. (Olyan rajongva szól a Vénuszt alakító Delfénről, mint a párizsiak jó ötven évvel később Maria Taglioni *Sylphide*-jéről.)

Bessenyei számára Delfén halála olyan, mint egy borzalmas jelenetekből álló balett-pantomim. A költemény előtti *Tudósítás*: akár egy Noverre-féle „programme”! A különbség az igeidő-használatban áll: a múlt idejű igék az újrajátszhatatlan részekre vonatkoznak... „Delfén, egy tántzosné volt, kinek tantza, 's teste járása, a természet első mesterségnek kellemetességet is, csak-nem felül-haladni láttatott. (...) E' tántzban Delfén, Vénus Isten-Asszonynek személyét játszotta, a' ki is, szökéseibe, Vénust meg-tzáfolni láttatott: szépsége, s kellemetes enyelgése, mindent gyönyörködtetett. Ez a' tántzosné, hirtelen forró-betegséget kap, s ifjúságának leg, nyájasabb idejében meg-hal; melly szomorú történetével, a' Bétsi Játék' nézőhelynek is, leg-első gyönyörűségét, magával együtt sírjába temeti.”

Noverre mindig is kedvelte a látványos ellentéteket. Kópia született: a táncról vers.<sup>61</sup>

...Az ideált Bessenyei versében elpusztítja a végzet. Milyen alakot is öltön a pusztulás? Temetőből kikelt csontváz lesz itt belőle, „kiszaggatott” orra az utálat, üres szemgödrei a rettegés érzelmét hivatottak kiváltani a nézőtérén. A halál a csoda színteréről, az élet-színpadról viszi magával az ifjúság és a szépség eleven alakját:

„A' játék' néző néző-hely' szép térjére fel-hág  
Meg-ál kaszájával, mint-egy el-szikkadt ág.”

(Emlékezzünk Delfén belibbenésére, egyenes megállására a tánc kezdetén!)

Nem elég ennyi: a Crébillon-drámákból, aztán a *Hipermnestra*-balettől ismerős erőszakosságot jeleníti meg a morbid leányrablás.

„A szűz kiált széllyel; mutatja félelmét  
De sehol sem kapja tovább segedelmét.  
El-viszi az halál; sírjába bé-dugja,  
'S néki ülven, testét fogaival rágja.”

(Szerelem és Halál együttese nemcsak a barokknak, a romantikának is kedvelt alapképlete volt. Itt már nem is Noverre-ről, hanem a színházi néző, a magyar versszerző szemléletéről van szó... Bessenyei a legszebb helyen, a legkellemesebb pillanatban is jelenlevő, a minden szépnek véget vető halál barokk toposzához igazítja verses

<sup>61</sup> Ha azt mondjuk, hogy a művész utánozza a költőt, vagy a költő a művészt, ez kétféle jelenthet. (...) Az első fajta utánzás esetében a költő eredeti, a második esetében másoló. Amaz a költészet lényegét tevő általános utánzás része, s a költő igazi alkotóként dolgozik, akár a más művészetek, akár a természet körébe tartozik a tárgya. Emez viszont egészen megfosztja őt méltóságától: a valóságos dolgok helyett csupa utánzásait utánozza, és hüvös tárgyilagossággal idézi föl bennünk egy idegen alkotóerő vonásait – saját alkotóerejének eredeti vonásai helyett. (LESSING, *Laokoon vagy a festészet és a költészet határaitól* = *Válogatott esztétikai írásai*, Vál. BIÁS István, Gondolat, Budapest, 1982, I, VII. 226-227.)

homágiumát. Felismerjük a műben a „hervadása liliomhullás volt” előképét is: hiszen a „Bétsben kezén titkon meghordozza” megállapítás – titokzatossága ellenére is – sejtet valamit Delfén halálának előzményeiről.)

De félre a rosszindulatú találgatásokkal! Volt szeme Bessenyei Györgynek: felismerte a világjárt tudós művész szerepét a császárváros kulturális életében, amikor röviden, de találóan jelentette ki *Tudósításában*: „Nóver, egy tsudállatos tehetségű tántzmester, és Poéta, ki a’ régiségeket, Bétsnek elő-hordja.”<sup>62</sup>

\*\*\*

*Emese Egyed*

## NÓVER

La description des fêtes théatrales d'Esterháza ainsi que le poème *Delfén* du même volume marquent l'existence et l'effet psychique des spectacles-événements dans la vie des nobles et des officiers attachés à la cour impériale de Vienne (*Eszterházi vigasságok, Delfén*. Vienne, 1772). Il s'agit de deux oeuvres du même auteur, György Bessenyei, membre de la Noble Garde Hongroise de l'impératrice Marie-Thérèse.

Comme la vie publique traditionnelle ne comportait pas de pareils préoccupations ou amusements (à part les fourberies des foires et les représentations nobiliaires ou scolaires) il faut faire de véritables recherches dans les textes de la vie privée et ceux d'ordre poétique pour obtenir la moindre idée sur les images scéniques, les mouvements recherchés de l'époque et de tout ce qui s'ensuivait pour le développement de la culture théâtrale hongroise.

D'une part, il faut comprendre les sujets héroïques de Noverre. De l'autre, voir combien ses compositions destinées à la vue et à la fantaisie ont survécu à leur créateur à Londres, à Paris, à Milan, à Saint-Petersbourg, à Vienne, à Pest et même sur les scènes de la Transylvanie. En effet, les figures allégoriques des poèmes et des drames romantiques du poète hongrois Vörösmarty descendent des fantasmes héroïques de Noverre (nommé Nóver dans les textes hongrois de l'époque).

<sup>62</sup> *Tudósítás* (a *Delfén*hez írott bevezető) = *Az Eszter-házi vigasságok*, Béts, 1772, B2.

## **A 18. SZÁZADI UDVARI SZÍNHÁZ: AZ OLASZ KULTÚRA KISUGÁRZÁSA SZENTPÉTERVÁROTT ÉS ESZTERHÁZÁN**

Míg a középkori Itália az egyetemes keresztény világ szónokainak, teológusainak és jogtudósainak spiritus rectora volt, a reneszánsz idején pedig a képzőművészetek megújulásához mutatott irányt, addig a 18. századra Itáliának már a zeneművészetben, elsősorban a zenedrámában volt vezető szerepe. Az itáliai opera divatja, a vándortársulatok és az egyes művészek jóvoltából meglepő gyorsasággal terjedt el nyilvános előadótermekben és színházakban, még ennél is gyakrabban azonban a zártkörű magánelőadások révén. Különösen meleg fogadtatásra talált a nagy európai udvarokban, és minél inkább otthonra lelt ezekben, annál később bontakozhatott ki a közép- és kelet-európai országokban.

Véleményünk szerint ez az első olyan kultúrtörténeti elem, amely a cári Oroszországot a közép-kelet-európai országok zónájához kapcsolja. Ezekben az országokban a főúri udvarok jelentették az elsődleges és ragyogó kulturális központokat. Itt szeretnénk felhívni a figyelmet arra a jelenségre, hogy bár az előadott operák udvari fogantatásúak és olasz nyelvűek voltak, mégis szerepet játszottak Oroszországban és Magyarországon az olasz irodalmi, színházi és művészi ízlés elterjedésében.

Az orosz és a magyar irodalomtörténet egyaránt hangsúlyozza a Metastasio-féle operareform jelentőségét a nemzeti nyelv árkádikus szellemű, emelkedettebb stílusú megújításában. Oroszországban a 20. század elején ismét a commedia dell'arte felé fordul a színháztörténészek figyelme és megszületnek az első szakmunkák V. N. Peretz, R. A. Mooser és Vsevolod-Gerngross tollából,<sup>1</sup> akik a moszkvai és a pétervári udvarban működő olasz színtársulatok jelenlétét vizsgálták. Mindazonáltal hangsúlyoznunk kell, hogy az eddigi kutatások elsődlegesen a prózai darabok előadásaira összpontosítanak, az udvari zenével kapcsolatban pedig nagyobb teret kap az opera seria vizsgálata, míg az opera buffa a kritikai tanulmányokban valójában marginális helyre szorul. Főként ez utóbbi közönségsikerét hangsúlyozzák, miközben elhanyagolják a dramaturgia fejlődésében betöltött szerepét.

Magyarországon a 18. századi olasz színművészet befolyásának elmélyültebb tanulmányozására századunk hatvanas éveig kellett várni, Koltay-Kastner Jenő és Szauder József munkájáig.<sup>2</sup> E kutatásokat Staud Géza és Horányi Mátyás fejlesztette tovább, már az udvari színházra összpontosítva.<sup>3</sup>

A 17. század második felében, amikor Magyarország még török uralom alatt állt, Oroszország pedig éppen csak felszabadult a „zavaros időszak” nyomása alól, már megjelennek az első feljegyzések a vásárokon, valamint az olyan nagy európai udvarokban, mint a bécsi és moszkvai, egyelőre csak szórványosan előforduló olasz commedia dell'arte előadásokról. Ennek a színháztípusnak nélkülözhetetlen eleme a

<sup>1</sup> Vsevolodskij-Gerngross 1914; Peretz 1917; Mooser 1945 és 1948-51.

<sup>2</sup> Koltay-Kastner 1941; Szauder 1963

<sup>3</sup> Staud 1963; Horányi 1962

komikum, a harsány hangvétel, és az őszinte, felszabadult nevetés, amelyet a színház teoretikusai száműztek a „komoly” műfajok deszkáiról. Amíg a francia kultúra a *commedia dell'arte* színészeit egy meghatározott és jól körülhatárolt kulturális közegbe utalta, addig Közép-Kelet-Európában, ahol nem volt meg a nemzeti színjátszás intézményesült formája, a *commedia dell'arte* reprezentánsai fogadtatásra találtak a főúri udvaroknál, és lehetőségük nyílt arra, hogy maximális szabadsággal fejezzék ki az általuk képviselt színházi stílust és játékmódot. Franciaországgal ellentétben itt az eredeti olasz nyelvhasználatot is megőrizték.

Mind Magyarországon, mind Oroszországban azonban a teljes 17. század folyamán az iskoladráma maradt az uralkodó. Oroszországban csak Nagy Pétert, és az új főváros, a nem véletlenül „ablak Európára”-ként aposztrofált Szentpétervár alapítását követően beszélhetünk nyugati ízlésű és kozmopolita szellemű udvarról. A szentpétervári udvar az elsők között követte a versailles-i modellt, amely azonban nem eredményezte feltétlenül a francia kultúra átvételét is. Nagy Péter alatt az iskoladráma uralkodói célokat szolgáló világiasítása mellett feltűnnek már az olasz és német szintársulatok. A *commedia dell'arte* pétervári felvirágzása Anna Ivanonva uralkodása idején érte el tetőpontját. Anna Ivanovná a lengyel király, II. Ágost még 1730-ban megajándékozta azzal a Tommaso Ristori által irányított teljes olasz szintársulattal, amely az azt megelőző tizenöt évben a drezdai udvart szórakoztatta művészetével.

1733-ra keltezhető egy új, az előbbi helyettesítő szintársulat érkezése. 1735-ben, más olasz művészek és társulatok odaérkezése után már jól láthatóan elkülönül a zenekar, a balettkar, a *commedia dell'arte* és az opera társulata.<sup>4</sup>

Ebből az időszakból az 1733-34-es társulat színdarabjainak jelenetei, a *canovacciok* fennmaradtak német és orosz nyelvű fordításban: előbbi az uralkodónő, utóbbi az udvari közönség számára, akiket nyilvánvalóan nemcsak önmagában a színpadi előadás látványa, hanem annak drámai tartalma is érdekelt. A harminc, főként Arlecchino kalandjait bonyolító „olasz komédia” mellett nyolc *intermezzo* is található. Az *intermezzo*, zenés színpadi momentumként, amely oldja a néző pszichikai feszültségét és derűsebbé teszi az atmoszférát a színpadi dráma felvonásai között, Magyarországon és Oroszországban egyaránt még az iskolai színjátszás idején terjedt el.

Az előbbieken említett, 1733-1734 közötti évekből származó gyűjteményben szereplő *intermezzok* azonban már a műfaj kései típusának képviselői, melyek a *commedia dell'arte*-ra jellemző komikus típusfigurákkal és sémákkal keveredtek. Ezen *intermezzoknak* dramaturgiai komponensét még inkább meghatározta az a tény, hogy gyakran maguk a *commedia dell'arte* színészei adták elő őket. Zanetta Casanováról, az elhíresült velencei kalandor édesanyjáról például Goldoni írja, hogy annak ellenére, hogy nem rendelkezett különösebb zenei képességekkel, sikerrel lépett fel az *intermezzokban* – magában a neves színpadi szerző által írottakban is –, melyeket drámai tehetséggel és jelentős közönségsikerrrel interpretált. Zanetta Casanova 1735-ben érkezett Szentpétervárra, de néhány év múlva a drezdai udvarhoz szerződött és ott élt 1776-ban bekövetkezett haláláig. Bár az *intermezzo* soha nem tett szert olyan nyelvi kifinomultságra, hogy versenyre kelhetett volna például a bécsi udvar egykorú melodráájával, megjegyzendő, hogy az említett jelenetek orosz fordításait a korszak egyik legtekintélyesebb udvari poétája, V. Tredjakovszkij készítette. Az „Il giocatore di

<sup>4</sup> Sztarikova 1988b

carte”, vagyis „A kártyajátékos” című intermezzonak pedig egyenesen két változata is fennmaradt: egy verses és egy prózai.<sup>5</sup> Az a véleményem, hogy ezen intermezzok a commedia dell'arte kifinomultabb változatai, melyeket később az opera buffáknál láthatunk. A buffo műfaja Oroszországban az 1756-1759-es években jelent meg az olasz Locatelli társulata révén. A meghonosodási folyamatot követően, kiszorította az ott már meggyökeresedett melodramát, hogy végül, II. Katalin cárnő idején, szinte kizárólagos és tartós népszerűségnek örvendhessen.

Magyarország esetében a világi és egyházi udvarok a 18. század második felére egyaránt képesek voltak kultúra kisugárzó központokká fejlődni, gyakran éppen az itáliai mecénási udvarok mintáját követve. Közülük is kiemelkedik az Esterházy hercegek udvara, kezdetben Kismartonban, majd Eszterházában. Ahol már létezett egy a bécsi udvarra jellemző itáliai orientációjú kultúra.

A commedia dell'arte népszerűségét az Esterházy udvarnál alapvetően két tényező korlátozta: az első a műfajnak ekkorra bekövetkezett hanyatlása, tekintve, hogy Itáliában azt már magába olvasztotta részben a születőben lévő Goldoni-féle színjátszás, részben pedig az opera buffa. A másik az a tény, hogy a klasszicizáló jezsuita nevelés, valamint a hercegek ízlése – az orosz uralkodónőtől, Anna Ivanovnáától eltérően – eddigre már túl kifinomulttá, az árkádikus kultúrától túlságosan meghatározottá vált ahhoz, hogy szórakoztathatta volna a commedia dell'arte buffóját.

Az olasz álarcosok jelenlétét Eszterházában egyébként a *Pressburger Zeitung* egyik 1775. évi száma is tanúsítja. A történet a következő: Haydn „L'incontro improvviso”, azaz „A váratlan találkozás”-ának bemutatója után (amelynek kéziratát különös módon Pétervárott találták meg) a vendégek egy sétán vettek részt a parkban, ahol további szórakozások vártak rájuk, többek között egy, a népies táncok bemutatására szolgáló színpad, valamint egy Pulcinella-színház, amelyben „három a ce műfajból jól ismert szereplő, Arlecchino, Pierrot és Balliazio (Pagliaccio), mutatta be művészetét, éppen úgy akárcsak Párizsban”.<sup>6</sup>

Azt, hogy a komikus elem azonban mégsem volt idegen az Esterházy-rezidenciáktól, jól illusztrálja az a hírnév, amelyre ragyogásuk és vidámságuk révén csakhamar szert tettek. Egy olyan korszakban, amelyben a *raison d'état* a jelentős európai udvarokban alapvetően a Metastasio-féle operagyűjteményeket követelte meg, a maga kifogástalan és felvilágosult méltóságával, Esterházy Pál operalibrettógyűjteménye a herceg nápolyi opera seria és buffa iránti vonzalmáról tesz tanúságot. Sokkal szabadabbnak és határozottabbnak mutatkozik művészi ízlését és választásait tekintve azonban utódja, Miklós, akit nem véletlenül neveztek Fényes Miklósnak. Az opera buffa stilizált olasz komikuma és derűje az ő idején érte el népszerűségének tetőpontját. Eszterháza virágzása köztudottan Joseph Haydn nevével is összefonódott. A herceg kérésére maga a zeneszerző számos opera buffát is komponált. Eszterházy hercegségének kezdetére (1762) nyúlik vissza három intermezzo komponálása, amelyeknek csak a címeit ismerjük: „La vedova”, vagyis Az özvegy, „Il Dottore”, és a „Sganarello”. Ezekkel együtt ugyanannak az ünnepségnek a keretében mutatták be a „La marchesa Napoli”, azaz „A nápolyi márkinő” című opera buffát. A ránk maradt

<sup>5</sup> Peretz 1923

<sup>6</sup> J. HAYDN, *Chronicle and Works* (in five volumes) by H. C. Robbins Landon. Vol. II, 222.

töredékekből tudjuk, hogy ennek a buffának a főszereplői – Colombina, Sganarello és Pantalone – is a *commedia dell'arte* alakjai közül kerültek ki.<sup>7</sup>

Bár úgy tűnik, hogy Haydn 1762 után nem írt több intermezzot, ezt követő néhány zenei burleszkje „Burlette per musica” és Marionett-darabjai közelítenek a műfajhoz. Például a Marco Coltellini szövegkönyvére írott „L'infedeltà delusa”, „A megjutalmazott hűség”, bár más nevekkkel, de a *commedia dell'arte*-ra jellemző figurákat és színpadi helyzeteket vonultat fel, jellegzetes helyi dialektussal, és a nemesek felé megnyilvánuló iróniával, ami azonban, ellentétben Európa többi részével, itt nem jelentette a fennálló társadalmi rend kritikáját. Eszterháznál az 1778-1790-ig terjedő évek az opera buffa szinte kizárólagos diadaláról szóltak, hasonlóképpen az orosz példához.

A kutatás egy másik rendkívül izgalmas területe, amely lehetővé teszi az olasz színházművészet komplex európai történetébe való behatolást, az egyes művészek, olykor pedig teljes színtársulatok sorsának tanulmányozása, amelyek végigbarangolták Európát, udvarról udvarra vándorolva. Itt is megkülönböztethetünk egy szálát, amelyik Bécsre és az Esterházyak udvarát Szentpétervárhoz köti, ami ugyan földrajzilag távol van, de ízlését tekintve közel: egy szálát, amely nem ritkán Drezdán és Varsón keresztül húzódik. Ezekben az országokban az olasz hagyomány, élén a költészettel, a zenés színházzal és olykor a balettművészettel, szerencsés ellensúly a akadémius-felvilágosult francia kultúra befolyásának. Az olasz opera jelenléte ugyanis magával hozta a színházművészet hivatásosainak szétszóródását a szakma valamennyi ágában: az impresszáriótól az egyes művészekig.

Az első közvetlen kapcsolat Eszterháza és Szentpétervár között éppen a színész, szíinigazgató, építész, díszlettervező Girolamo Bon, a bayreuthi Művészeti Akadémia professzora, sokoldalú egyéniség, aki miután megfordult a közép-európai udvarokban, elfogadta az orosz uralkodó meghívását az 1735-37, illetve 1742-46-ig terjedő időszakban. Neki tulajdonítható a „La clemenza di Tito” (Titus kegyelme), valamint a „Scipione” színre vitele, amelyeknek díszleteit is maga készítette. Visszatérőben Oroszországból először Bayreuthban állt meg, végül 1759-ben érkezett meg Eszterházára és egészen 1766-ig itt és Pozsonyban találjuk. Együtt utazott vele felesége és leánya is, hiszen énekesnőként társulatának tagjai voltak.

Szorosabban kötődött a bécsi udvarhoz, de nem emiatt nem fordult meg Eszterháznál a livornói születésű librettista, Marco Coltellini, a „L'infedeltà delusa” szövegkönyvírója. Bécsben 1763-ban mint császári poéta szerepelt Metastasio mellett, és 1760 körül már megírta legsikeresebb librettóját, „Iphigeneia Taurisban” címmel, amelyet Tommaso Traetta zenéjével mutattak be az udvarnál. Ugyanezt a művét zenésítette meg Szentpétervárott Baldassare Galuppi, amely ebben a fővárosban is nagy sikert aratott, és vélhetően ennek köszönhetően hívta meg udvarába Coltellinit ezt követően a cárnő.

Dramaturgiai tekintetben Coltellini ingadozott a régi és az új tradíció között. A kritika hosszú ideig konzervativizmussal vádolta, majd később átértékelték szerepét, mint Calzabigi dramaturgiai újításainak követőjét. Valójában kísérleti módon megpróbálta visszahelyezni az opera seriába az antik tragédia elemeit, míg komikus librettói nagymértékben Goldonitól merítették inspirációjukat. A bécsi és a szentpétervári udvarban egyébként éles nyelvvel és szatirikus hajlammal tűnt ki,

<sup>7</sup> Horányi 1962, 29.

aminek következtében mindkét udvarnál számos kellemetlensége támadt: 1772-ben elűzték Bécsből, majd ezt követően megmagyarázhatatlan hallgatás után a szentpétervári udvarban érte utol a halál 1777-ben (egyres vélemények szerint tisztázatlan körülmények között).

Goldoni nevével még szorosabban fonódott össze a Bécsben és II. Katalin cárnő udvarában egyaránt megforduló velencei zeneszerző: Baldassare Galuppi (1708-1785). A maga korában mindenek előtt Bécsben tett szert hírnévre opera szerzői által, a művészet történetébe azonban inkább buffáival írta be nevét. Ez utóbbi területén csaknem két évtizedes együttműködése Goldonival (akitől 1749 és 1760 között két seria és 19 vígoperát zenésített meg) ugyanis meghatározónak bizonyult a velencei opera buffa sikerében, amelybe Galuppi ültette át a Goldoni által a prózai színházban bevezetett újításokat.

Az 1784-ben Eszterházában bemutatott, a Metastasio által írt „La Didone abbandonata”, vagyis „Az elhagyott Dido” című opera szövegkönyvének nyomtatott kiadásában a következő bejegyzés olvasható: „A híres signor maestro Giuseppe Sarti zenéjére, valamennyi oroszok uralkodójának jelenlegi szolgálatában.” Ismét egy olyan zeneszerző, aki összekötő kapocs Esterházy Miklós és II. Katalin cárnő udvara között. Giuseppe Sarti Haydn által bemutatott operái, a „La sposa fedele” (A hűséges hitves), „Le gelosie villane” (Falusi féltékenység), valamint a „Giulio Sabino” révén már jelen volt Eszterházában. 1784-ben meghívást kapott Szentpétervárra, hogy a cári zenekar élén Paisiellot helyettesítse, és ezt követően Oroszországban maradt mintegy tizenöt évig. Itt olyan, akkora már helyi muzsikusból álló zenekart talált, amelyet elődje, Galuppi kitűnően felkészített, és ő folytatta az általa megkezdett művészi munkát, „olyan magas szintre emelvén az olasz operajátszást, amelyet az korábban még sohasem ért el”. Ezenkívül az is tudható róla, hogy úton Oroszországba megállt Bécsben, ahol II. József császár fogadta, és átengedte neki a „Nevető harmadik” (Fra i due litiganti il terzo gode) című nagysikerű opera egyik bécsi előadásának pénzbevételét.

Az orosz kutatók az olasz opera jelenlétének tulajdonítják a nemzeti balett megteremtését is Antonio Rinaldi balettmesternek köszönhetően, éppúgy, mint egy, Valeriani nevével fémjelzett kitűnő díszletfestő iskola kialakulását. Valeriani hasonló művészképzést folytatott Szentpétervárott, mint Pietro Travaglia Eszterházában. Ezen túlmenően az ekképp létrejött hivatásos színtársulatok mindkét országban kiléptek az udvari színjátszás keretei közül, és a 18. század hatvanas éveitől kezdve egyre inkább kibővült nézőközönségük: Magyarországon a pozsonyi városi színházzal folytatott rendszeres cserekapcsolat, Oroszországban pedig a magán és nyilvános színházak közötti átjárás révén. A szentpétervári udvarban ráadásul már korábban is szokásban volt, hogy ugyanazt az előadást különféle összetételű közönség előtt is lejátszották.

Az orosz és magyar vígjáték kialakulása bizonyosan sokkal összetettebb jelenség annál, minthogy az olasz opera buffa közvetlen leszármazottjának tekinthessük, a buffa műfaja azonban véleményünk szerint mégis meghatározó szerepet játszott egy olyan könnyed és vidámabb hangvételű komikus műfaj állandó és tartós jelenléte révén, amely ugyanakkor tekintettel volt az arisztokrata környezetre, és kevésbé mélyen pszichológizáló és filozofikus természetű volt. Ez a sajátosság nagymértékben az olasz buffo az előbbieken már hangsúlyozott késői érkezésének, illetve az arisztokrata

udvarokba való teljes és tökéletes beilleszkedésének tulajdonítható. Az olasz piazzákról a külföldi főúri udvarokba történő szinte észrevehetetlen átmenet nemcsak a nemzeti színjátszás kialakulására volt hatással, hanem az egyes országokban az anyanyelvű irodalom fejlődését is befolyásolta.

\*\*\*

*Cecilia Pilo Boyl di Putifigari*

**LE THÉÂTRE DE LA COUR DU 18<sup>e</sup> SIÈCLE:  
L'INFLUENCE DE LA CULTURE ITALIENNE À SAINT-PETERSBOURG ET  
À ESZTERHÁZA**

L'essai met l'accent sur la présence constante et massive dans le XVIII<sup>e</sup> siècle des troupes italiennes chez les Cours de l'Europe Centrale et Orientale, particulièrement les Cours de Saint Petersbourg et des princes Esterhazy en Hongrie. On souligne le rôle que ces troupes ont jouée, grâce aux spectacles en prose (comédie de l'art, intermezzo) et à la représentation des pièces musicales (opéra sérieuse et opéra buffe), pour la diffusion en cette partie d'Europe des modèles et des caractères de la Comédie de l'Art d'abord, du théâtre goldonien plus tard, et en générale pour l'affirmation de la langue et du goût artistique italien de l'époque.

Dans la deuxième partie on trace une mappe approximative des itinéraires des plus fameux artistes italiens (peintres de décors, acteurs, imprésario, compositeurs et directeurs d'orchestre) qui en acceptant les propositions de différent souverains, ont constitué un trait d'union entre les cours, mais non seulement les cours, de Saint Petersbourg, Vienne, Eszterhaza et l'Italie.

## A RENDEZŐI UTASÍTÁSOK VIZSGÁLATA EGY 18. SZÁZADI MAGYAR DRÁMA SZÖVEGÉBEN

Dolgozatomban a régi magyar drámák szövegnyelvészeti megközelítésének tömérdek szempontja és módszere közül csupán egyet szeretnék behatóbb tanulmányozás tárgyává tenni: a színművek *multimediális kommunikátumokként* való vizsgálatának lehetőségét.<sup>1</sup> Az ilyen és ehhez hasonló természetű kutatások számára a *szemiotikai szövegtan* elméleti kerete minden tekintetben megfelelő kiindulási alapot ad.<sup>2</sup> Magam is erre építkezvén, *multimediálisnak* azokat a szövegeket nevezem általában, melyeknek a jelölője több médiumhoz tartozó elemeket tartalmaz, akár verbális összetevő nélkül is.<sup>3</sup> A multimediális kommunikátumokat tehát különböző elsődlegesen *technikai*, illetve elsődlegesen *szemiotikai* médiumok sajátos együtteseinek tekinthetjük.<sup>4</sup> Ha pedig ezek között az őket alkotó szemiotikai médiumok konfigurációja komplexitásának növekvő foka szerint akarunk különbséget tenni, az egyik legösszetettebb kommunikátum-típusnak a *színelőadást*, illetve annak verbálisan rögzített formáját tarthatjuk.<sup>5</sup> A szemiotikai médiumok tipologizálására a szövegtan művelői előszeretettel használják föl a drámaszövegeket, azaz bennük mindaz előfordulhat, ami a hétköznapi életben előfordul.<sup>6</sup> De nem csupán a drámaszövegek segítik a szemiotikusok munkáját, hanem a szövegnyelvészet módszerei és eredményei is termékenyítően hathatnak az irodalomtudományra, hiszen a drámai kommunikációban felhasznált legkülönbözőbb mediális lehetőségek és eszközök elemző vizsgálata döntően befolyásolhatja a műről kialakított képünket: az értelmezést és bizonyos filológiai következtetéseket egyaránt.

Ragyogó példát adott erre Petőfi S. János *A magyar színház születése* című, 1997-ben rendezett drámatörténeti konferencián, amikor egy iskolai színjáték, Kozma Ferenc *Jekoniás* című darabjának rendezői utasításait elemezte.<sup>7</sup> Petőfi szigorú alaposággal vette számba ezeket a rendelkezéseket, majd a humán kommunikáció multimediális aspektusaira vonatkozó hét kategóriába beosztva őket megvizsgálta természetüket, szerkezetüket és funkciójukat. Mindezek alapján olyan következtetések

<sup>1</sup> A multimediális irodalmi szövegek elemzésének gyakorlatához ld. Petőfi–Benkes 1996.

<sup>2</sup> A szemiotikai szövegtan alapfogalmainak, kutatási módszereinek és eddigi eredményeinek enciklopédikus összefoglalását adja Petőfi–Benkes 1998, melyre magam is sokszor hivatkozom. A szemiotikai elméletnek a humán kommunikáció egészére való kiterjesztését tárgyalja Petőfi 1991, amely szintén hasznos lehet témánk szempontjából. A szemiotikai textológiai interpretáció fontos aspektusait tárgyalja Petőfi 1996.

<sup>3</sup> Petőfi–Benkes 1998, 17.

<sup>4</sup> Petőfi – Benkes 1998, 148.

<sup>5</sup> Petőfi – Benkes 1998, 150.

<sup>6</sup> Petőfi – Benkes 1998, 148.

<sup>7</sup> Az előadás nyomtatásban nem jelent meg, ezért csupán a szerző gondolatmenetét vázlatosan rögzítő segédletből (hand-out) rekonstruálható többé-kevésbé. A *Jekoniás* modern kiadása: *Jezsuita iskoladrámák I*, 771–850.

megfogalmazására nyílt lehetősége, melyek találóan jellemzik a korabeli színházi és színpadi kultúrát. Ennek az előadásnak a hatására fordult érdeklődésem a téma felé, s úgy gondoltam, három év múltán érdemes lehet újra szóba hozni a rendezői utasítások kutatásának eddigi eredményeit és mostanában fölmerült kérdéseit. Vitathatatlan tény: a színdarabokat és magukat az előadásokat ezek az utasítások hozzák mozgásba, ezek teszik őket multimediálissá – és tegyük hozzá: annyira hatásossá –, s főleg ezekből következethetünk az elmúlt korok színpadának nonverbális, mégis beszédes nyelvére. Azt hiszem, mindez kellőképpen indokolná a rendezői utasításokra irányuló – legalább jövőbeli – fokozott érdeklődést.

Az emberi kommunikációban az üzenetközlés többféle médium együttes felhasználásával történik, ezért szükséges, hogy az átadni kívánt információ kódolása minden komponensére nézve konvencionális, az adó és a vevő számára egyformán ismert legyen. A verbális kommunikáció tehát csak egyike a lehetséges jelrendszereknek: a szemiotika – fontosságát is kiemelve – közvetlenül utána említi a *nonverbális* jelek rendszerét.<sup>8</sup> Nyilvánvaló, hogy a drámák rendezői utasításai többnyire ilyen nonverbális jeleket közölnek verbális formában.<sup>9</sup>

A szemiotika megállapítása szerint a nem verbális viselkedés részben *ösztönös*, részben *utánczolt*, részben pedig *tanított* jelrendszer.<sup>10</sup> A témával foglalkozó jelentős elméleti munkák egyike<sup>11</sup> az ide tartozó jelenségeket a következő hét nagy csoportba sorolja:

- kinezika vagy testmozgás
- testi jellemzők
- érintkezés, viselkedés
- paranyelv
- proxemika
- készítmények
- környezet

Mint számunkra legfontosabbakat, ezek közül most hármat szeretnék kiemelni. *Kinezikus viselkedés*en általában a gesztusokat, a végtagok és a fej mozdulatait, a szem viselkedését, valamint a testtartást értik. Egy részük egészen egyedi, mások általánosak, egyesek kommunikációs célokat szolgálnak, mások kifejező jellegűek stb.<sup>12</sup> A *paranyelv* a nem verbális vokális jelzések körével foglalkozik, melyeknek kommunikatív és érzelemkifejező funkciója egyaránt fontos. Ide tartoznak a *hangtulajdonságok* (a hangmagaság terjedelme, ritmus, beszédtempó, a hangképzés és a hangrés kontrollja stb.), valamint a hangkiadás legkülönbözőbb tulajdonságai, úgymint: *hangbéli jellemzők* (nevetés, sírás, ordítás, suttogás, torokköszörülés stb.), *hangbéli módosítók* (intenzitás, hangmagasság, kiterjedés) és a *hangbéli különállók* („hm”, „ö”, „eh” és változataik

<sup>8</sup> Vö. Buda 1979, 90, 102.

<sup>9</sup> R. Molnár 1994, 87.

<sup>10</sup> R. Molnár 1994, 85.

<sup>11</sup> M. L. Knapp 1978. A magyar szakirodalomban pl. Buda Béla más felosztást alkalmaz (Buda 1979, 102-127).

<sup>12</sup> R. Molnár 1994, 86.

stb.).<sup>13</sup> Utolsónak maradt a *proxemika*, amely tulajdonképpen térközsabályozás: a távolságtartás kulturálisan meghatározott, ezért változatos sajátosságai tartoznak ide.<sup>14</sup>

A színpadi szerzőknek természetes igénye, hogy mondanivalójukat a nem verbális csatornán áramló információkkal is erősítsék, s erre leginkább a verbális formájú rendezői utasítások nyújtotta lehetőséget használhatják föl. Ennek megfelelően a drámai kommunikáció a következőképpen zajlik:<sup>15</sup>

1. a szituáció-reakciót mint nonverbális kódot az író verbálissá alakítja utasításszerűen
2. ezt a színész kétféle kódra bontja föl:
  - verbálisra (azaz mondja a figura szövegét)
  - nonverbálisra (vagyis a verbálisan közölt utasítást gesztussal stb. jeleníti meg).

Minden drámai mű tehát kétsíkú, verbális és nem verbális utasítások összefüggő rendszere; s e két sík, ha nem is egyenrangú, mégis egyaránt fontos, hiszen esetleges ellentmondásuk, inkongruencia esetén az értelmező befogadó éppen a nonverbális jeleknek tulajdonít nagyobb jelentőséget. Itt jegyzem meg, hogy nem csupán a nem nyelvi jelrendszerek válthatók át nyelvi jelrendszerre, hanem olykor ennek a fordítottja is megtörténhet. Minden jelrendszer önmagában teljes és hiányos egyszerre: mert képes ugyan összes lehetőségeit kihasználva a maga számára adekvát módon funkcionálni, de végessége folytán önmagában nem tudja a valóság teljességét megjelteni.<sup>16</sup>

Egy darabig időzzünk még el a nonverbális és azon belül a gesztuskommunikáció alapkérdéseinél. A szemiotikának fontos megállapítása, hogy a nem verbális jelek között a gesztusnyelviek is háromfélék lehetnek a Peirce–Morris-féle jeltypológiának megfelelően: *index*-, *ikon*- vagy *szimbólumszerűek*. A gesztusok nyelvszerűségét bizonyítja, hogy *szintaktikai*, *szemantikai* és *pragmatikai* tulajdonságaik is vannak. A kutatók nagy részének véleménye szerint a gesztusok nyelvet alkotnak, és noha ebből hiányzik a különböző szintekhez tartozó egységek hierarchiája, *gesztusgrammatika*, sőt *–szintaxis*, mégis létezik. Ezt igazolja, hogy a legkisebb nem jelentő egységek jelentő egységekké, majd ezek kifejezésekké is összeállíthatók, s ez elsősorban a szóösszerakáshoz vagy a szórendhez hasonlítható. A cselekvések számos esetben csak szigorúan meghatározott sorrend szerint követhetik egymást, fölcserélésük esetén ugyanis értelmetlenné, sőt nevetségesse válna a kommunikációs kísérlet.<sup>17</sup> A gesztusok *szemantikája* régóta kutatási téma. A konvenció által szentesített jelek esetében nincs probléma azok jelentésének megállapításában: a gesztusok szótára összeállítható, és minden szótári elemhez hozzárendelhető egy-egy jelentés.<sup>18</sup> Gondot, nehézséget csak az ösztönös mozdulatok értelmezése jelenthet. A színházi kontextusban megjelenő gesztusok szemantikájának egy különös sajátosságát szeretném kiemelni: ebben az

<sup>13</sup> Trager elképzelését idézi R. Molnár 1994, 86–87.

<sup>14</sup> R. Molnár 1994, 86.

<sup>15</sup> R. Molnár 1994, 88, kisebb, tölem származó kiegészítéssel.

<sup>16</sup> R. Molnár 1994, 94.

<sup>17</sup> Hoppál 1972, 80–81.

<sup>18</sup> Az ezzel kapcsolatos feladatokról ld. Jakobson 1969, 154–155.

esetben a gesztusjelentések önmagukban is megállnak.<sup>19</sup> A gesztus-kommunikáció *pragmatikájával* kapcsolatban arra kell föl hívnunk a figyelmet, hogy a gesztusrepertoár tagjainak adott szituációban való aktualizálódását alapvetően az egyén pillanatnyi szerepe, a társadalmi kontextus és a külső körülmények határozzák meg. Ha ezeknek a tényezőknek egy része nem ismert, az félreértésekre vezet, melyeknek leggyakoribb típusa a kultúrák közötti különbségekből fakad: nem elsősorban az egyes gesztusok megléte vagy hiánya lesz jellemző az adott kultúrára, hanem sokkal inkább az egyes jelek használatának módja, illetve a közösség tagjainak hozzájuk való viszonyulása.<sup>20</sup>

Minden elméletnek a gyakorlat a próbája, s vajmi keveset ér az a teória, mely nem használható eredményesen a gyakorlati kutatásban. Dolgozatom hátralévő részében ezért egy szemléletes példát szeretnék bemutatni az eddigiek során ismertetett szövegnyelvészeti természetű elmélet alkalmazására. Az elemzés tárgyául Fejér György *Az öreg fősvény* című darabját választottam, főleg rendezői utasításokban való kivételes gazdagsága okán.<sup>21</sup>

Fejér György (1766–1851) pappá szentelése után, 1790-től magántanítóként, három évig káplánként, majd tizenkét esztendeig plébánosként működött. 1802-től rövid ideig dogmatikát tanított Székesfehérváron, majd a pesti egyetem teológiai karára került. 1818-ban a győri tanulmányi kerület főigazgatója lett, 1824-től pedig nyugalomba vonulásáig a pesti egyetemi könyvtár igazgatójaként dolgozott. Számos egyházi kitüntetésben részesült. Írói tevékenysége rendkívül sokirányú volt, életrajzírója 182 tételben sorolja föl munkáit. Drámairodalmunkat számos darabbal gazdagította, melyek közül két vígjáték még pozsonyi kispap korában született, ezek egyike *Az öreg fősvény* című, 1790-ből. A pozsonyi szemináriumban ugyan – II. József halála miatt – nem került bemutatásra a komédia, de a következő évben a győri kispapok színre vitték. Nyomtatott kiadása már a keletkezés évében megjelent Pozsonyban, Landerer Mihálynál. A darab modern kiadásához fűzött jegyzetek szerint, noha a mű párhuzamba állítható Plautus és Molière hasonló témájú alkotásaival, közvetlen forrásának azonban egyik sem tekinthető. Fejér saját tanúbizonysága szerint is valamilyen latin nyelvű kéziratból dolgozott.<sup>22</sup>

Rátérve *Az öreg fősvény* rendezői utasításainak vizsgálatára, egy jellemző statisztikai adattal szeretném kezdeni az elemzést. Első pillantásra is föltűnő a színpadi rendelkezések páráját ritkító bősége, ami számokban kifejezve így fest: az 1112 sor terjedelmű darabban összesen 122 fordul elő, ami egészen pontosan 9,115 soros előfordulási átlagot jelent.

A rendezői utasítások csoportosítását – az előbbiekben bemutatott kategorizálástól némileg eltérően, Petőfi S. János nyomán<sup>23</sup> – a következő kategóriák felállításával végezhetjük el. Megkülönböztetendő egymástól a

<sup>19</sup> Hoppál 1972, 81–82.

<sup>20</sup> Hoppál 1972, 78–80.

<sup>21</sup> Az általam használt kiadás: *Pálos iskoladrámák*.

<sup>22</sup> Fejér György életrajzának és munkásságának vázlatos összefoglalását, illetve *Az öreg fősvényre* vonatkozó adatokat egyaránt a darab sajtó alá rendezőjétől vettem át: *Pálos iskoladrámák* 330–331, 385–386.

<sup>23</sup> Petőfi–Benkes 1998, 149.

- környezeti,
- verbális,
- paraverbális és
- nonverbális

médiumok osztálya, amelyek általában tovább is bonthatók. A részletes elemzés eredményeit megelőlegezve annyit máris megállapíthatunk, hogy Fejér György a szemiotikai médiumok rendkívül széles skáláját használta föl a darab megírásakor, s ez igen fejlett színpadi-drámai érzékről, dramaturgiai tudatosságról, a drámai kommunikáció multimedialitásában rejlő lehetőségek maximális kihasználásának szándékáról tanúskodik, még abban az esetben is, ha a rendezői utasításokat a latin nyelvű eredetiből vette át, s nem maga illesztette a vígjáték szövegébe.

Az egyes médium-osztályok részletes vizsgálatát a *környezeti* médiumokon kezdjük. Ebbe a csoportba azokat a tényezőket soroljuk, melyek egy adott cselekmény lejátszásának közvetlen közegét biztosítják.<sup>24</sup> Az *öreg fősvényben* mindössze egyetlen rendelkezést találunk erre vonatkozóan, miszerint a játék Zsugori Máté, a címszereplő „szobájában tartatik” (36).<sup>25</sup> Az egész cselekmény tehát egyetlen helyszínen zajlik le, mégpedig *mesterséges* környezetben. Ez nyilván összhangban áll a feltételezett előadók technikai lehetőségeivel, de egyben sajátos dramaturgiai helyzetet is teremt: sokkal nagyobb hangsúlyt kapnak így a paraverbális és nonverbális médiumok.

A humán kommunikáció multimedialis szemléletű vizsgálatában *verbális* médiumok alatt a verbális kommunikáció lexikai elemeinek médiumait értjük.<sup>26</sup> Fejér György darabjában a beszélt szöveg(részlet)eken kívül énekelt szakaszok is előfordulnak elég jelentős terjedelemben (összesen 159 sor, ami 14,3%-nak felel meg). Ezek a szövegrészek általában 4, 8, 9, 10 soros, felező hatos, illetve nyolcas verselésű, páros, ölelkező és csoportrímes strófákból állnak. A leginkább szórakoztató funkciójú ének (és zenekíséret) tehát fontos szerepet kap a drámában, s a dalszövegek megformálása igényességről, formai változatosságról tanúskodik. Az eddig bemutatott két médium-osztályra a rendezői utasításoknak mintegy 5%-a vonatkozik.

A *paraverbális* médiumok a verbális kommunikációhoz többé-kevésbé szorosan kapcsolódó elemek.<sup>27</sup> Közülük *paralingvisztikainak* a verbális kommunikációt kísérő, arról leválaszthatatlan akusztikus elemeket nevezzük. Néhány példa ízelítőül: elkiáltja magát (473), lassan (594), fentszóval (596), haragossan (615), vígan (767), tüzessen (799), kedvetlenül (1045) stb. Látható, hogy Fejér György a hanghordozás igen változatos regisztereit használja darabjában, nagy hangsúlyt helyez a hiteles, érzelmekkel telített, élő színészi játékra. A szerzői-rendezői utasításoknak mintegy hatodrésze vonatkozik paralingvisztikai elemekre.

<sup>24</sup> Vö. Petőfi–Benkes 1998, 149.

<sup>25</sup> Az itt és a továbbiakban idézett rendezői utasítások mellett lelőhelyüket is közlöm, a szövegkiadás néhol egyébként következtelen sorszámozására hivatkozva. A rendelkezések helyesírását modernizáltam, de korabeli hangzásukat igyekeztem megőrizni, a maihoz igazított írásképpen tükröztetni.

<sup>26</sup> Petőfi–Benkes 1998, 149.

<sup>27</sup> A paraverbális médiumok mind a négy osztályához ld. Petőfi–Benkes 1998, 149.

*Kinézikai* médiumoknak a verbális kommunikációt kísérő, de arról leválasztható mimikai elemeket, gesztusokat, testtartáselemeket nevezzük. Az *öreg fősvény*ben ezekre is találunk példát: félre (181, többször is), bédugja a fülét (651), örvendezve hajtogatja a fejét (663), megveregeti a vállát (669), hajtogatja magát (933), megesküszik (1031) stb. Az ilyen és hasonló utasítások az összesnek kb. az egytizedét teszik ki. Fejér György vígjátékában a kinézikai eszközök hatásosan erősítik a drámai kommunikáció verbális oldalát, hiszen széles, nagy, jól látható, könnyen értelmezhető és a komikum irányába bátran torzítható mozdulatokról van szó, melyek jelentősen növelik a darab belső összetartó erejét is.

A *proxemikai* médiumok a verbális kommunikáció térbeli viszonyait, elsősorban a kommunikátorok egymáshoz való térbeli elhelyezkedését határozzák meg. Néhány példa a vizsgált darabból: alig lép be (58), leül (144), közelít az öreghez (685), a Gábor karjára dül (785), ezt meglátván Zsugori hirtelen az ágyba szökik (960), körülveszik az ágyat... (982), a bottal utánnok (1103) stb. A proxemikai rendelkezések a rendezői utasításoknak kb. újabb 10%-át teszik ki. Fejér György láthatóan a rendelkezésére álló egyteres színpad lehetőségeinek maximális kihasználására törekedett: az egyéni és csoportos, változatos tempójú mozgások pergővé teszik az előadást, a szereplők elhelyezkedése és annak változ(tat)ása pedig – a szereplők mondotta szöveggel való összevetésben – rendkívül informatív a személyközi kapcsolatok valódi minőségének vonatkozásában.

A verbális kommunikáció kontextusában kommunikatív funkciót betölteni képes szomatikus elemeket *dermikus/termikus* médiumoknak nevezzük. Íme néhány példa Az *öreg fősvény*ből: keheg öregessen (136), remeg (438), sír (814, többször is) stb. Ezek kb. 5%-át teszik ki az utasításoknak. Jelentős szerepük van a drámai dialógus érzelmi hitelességének megteremtésében, a jellemzés elmélyítésében. Egyik-másik utasítás hatásos és látványos színpadi megvalósítása azonban nehézséget is jelenthet a színészeknek (például a remegés, a sírás). — Ezzel a *paraverbális* médiumok számbavételét befejeztük.

Hátra vannak még azonban a *nonverbális* médiumok.<sup>28</sup> Ezek a humán kommunikáció olyan tényleges médiumai, amelyek a verbális kommunikációtól függetlenül, önállóan is képesek szemiotikai médiumokként funkcionálni, illetve ezek olyan, elsődlegesen nem szemiotikai megfelelői, amelyek adott esetben kommunikatív funkciót is betölthetnek. Egyik csoportjukban a *hangzó* jelleg a legmeghatározóbb tulajdonság. Az ide tartozó médiumok vagy *ritmikusak*, vagy *nem ritmikusak*. Ritmikusnak nevezhetjük azt az instrumentális zenét, amely egyrészt mint temetési, azaz gyászzena jelenik meg (temetési pompa hallatik – 903, ... oda alatt ismét a halottas muzsika hallatik – 962), másrészt amelynek a darabban elhangzó dalokat kellett kísérnie (apró nyomokból következtethetünk erre: ... Hörpents megint a hegedűvel – 186, a hegedűvel kihúzza... – 204). A vígjátékban mindezekon kívül a nem-ritmikus hangzásra is találunk példát: többször is sor kerül kapuzörgetésre (931, 936) stb. Ebbe a csoportba a rendezői utasításoknak mintegy 5%-a tartozik. Megállapíthatjuk tehát, hogy Fejér György egészen jelentős szerepet szánt darabjában a muzsikának, a zenei és zörejes aláfestésnek, amely tény valószínűsíthetően a szórakoztató szándék erősödésének irányába mutat.

<sup>28</sup> A nonverbális médiumok csoportjaihoz ld. Petőfi–Benkes 1998, 149.

Ez a vélekedésünk még indokoltabbá válik, ha figyelmünket az elemzett színmű *spazio-temperális* médiumai felé fordítjuk. Ebbe a csoportba azok a ritmikus és nem-ritmikus mozgások tartoznak, amelyek nem proxemikus funkciójúak. Röviden és világosan szólva, elsősorban a táncra kell itt gondolnunk. Néhány példa erre vonatkozóan: táncol (321), örömeiben... pedig táncol (744); illetve a nem-ritmikus mozgásra: középre szökik (765), felül az ágyában (1101). A *spazio-temperális* utasítások az összesnek mintegy 10%-át teszik ki, s igen erőteljesen élénkítik, színesítik az előadást.

Fejér György drámájában igen fontos szerepet kapnak a *dologi* jellegű nonverbális médiumok. Ezek egyrészt a szereplők által viselt különböző objektumok, illetve azokra vonatkozó utalások (pl. hálósüvegben, öregessen felöltözve – 135, koldúsruhában felöltözvén – 186, mint a csillagvizsgáló, úgy vagyon felöltözve – 329, természet szerint felöltözve – 574); másrészt pedig a darabban fontos rekvizitumokra utalnak (pl. hegedű – 186 és 204, házi eszközök – 442, puska – 777, orvosság – 857, fásli és keszkenő – 858, pecsenye – 1068). Ezeknek a rendelkezéseknek a száma 10% körül mozog. Az életszerű, ugyanakkor kifejező jelmezek, a gazdag kelléktár a jellemzés elsőrendű eszközeivé válnak, s gyakran szolgálják a komikum kibontakozását.

Utoljára maradtak az *operatív* médiumok. A rendezői utasítások között ezek fordulnak elő a legnagyobb számban, mintegy 30%-ot tesznek ki. Néhány jellemző példa közülük: pofon vágja ötöt (526), a Tavasztól nyújtott pohárból iszik a Zsugori (754), tapogatja az erét (809), itt orvosság némely nyájassággal praescribáltatik (825-6), felkél, botot keres (894), egy szegletben leteszik [ti. az ágyat] (993), ... egyik részről asztalt készítenek (1061-2), szabdalja a pecsenyét (1068), jót iszik (1072). Ezek az utasítások tehát valóságos, célra irányuló cselekvéseket, tevékenységeket rögzítenek. A verbális kommunikáció mellett ezek azok a médiumok, melyek folyamatos mozgásban tartják a játékot. Hiányzik belőlük minden mesterkélt, művi jelleg: egyszerű, hétköznapi, életszerű – olykor egészen illetlen, sőt durva cselekvéseket írnak elő az utasítások. A helyzetkomikumnak elsődlegesen ezek lehetnek a forrásai, s ezt Fejér hallatlan érzékkel ki is használja: több hatásos nagyjelenetet teremt meg segítségükkel (pl. az Évszakok jelenete – II. felv. 5. szín, a Halál és a Lelkek jelenete – III. felv. 4. szín, a zárójelenet – III. felv. 5. szín). Az akció-instrukciók leleményes bősége a vígjáték egyik fő erőssége, a színpadi játék ingergazdagságát nagy részben ezeknek köszönhetjük.

Most már csak annyi maradt hátra, hogy megpróbáljuk összegezni *Az öreg fősvény* rendezői utasításaiból korábban levont következtetéseinket. Fejér György vígjátéka maximálisan kihasználja a drámai forma multimedialitásában rejlő lehetőségeket, teljes mértékben kiaknázza az egyes médium-típusok funkcionális gazdagságát. A szerző a drámai cselekményt énekszóval, zenekísérettel és táncsal kívánta élénkíteni. A játékot feszes ritmusúra, pergőre szabta. A darabban kifejezetten nagy teret kap a jellem-, de kiváltképpen a helyzetkomikum. A drámai akció egészen hétköznapi, minden stilizálástól mentes, sőt olykor illetlen vagy éppen durva. A vígjátékban nyoma sincs a didaktikus moralizálásnak, az erkölcsi nevelés erőteljes szándékának: Fejér György és műve elsősorban *szórakoztatni, mulattatni* akar. Ha figyelembe vesszük azt is, hogy *Az öreg fősvény* klerikusi környezetben, a pozsonyi szemináriumban született meg, ez a tény még figyelemreméltóbbnak tűnik. Mindezek együttesen arra a következtetésre vezettek engem, hogy Fejér György vígjátékában az iskoladrámából a világi

színháztársasba való átmenet folyamatának értékes dokumentumát lássam, egy már teljesen világi színdarabot tematikai, dramaturgiai, szcenikai és színészmesterségbeli vonatkozásban egyaránt. *Az öreg fősvény* – véleményem szerint – az iskoladráma-irodalom organikus fejlődésének vég- és egyik csúcspontját jelenti.

\*\*\*

*Attila Koncz*

**L'EXPLORATION DES INDICATIONS POUR LA MISE EN SCÈNE DANS LE  
TEXTE D'UN  
DRAME HONGROIS DE 18<sup>e</sup> SIÈCLE**

L'étude explore les possibilités d'examen sémiotique des indications pour la mise en scène. Son cadre théorique est la textologie sémiotique de János S. Petőfi. Cette étude interprète les pièces de théâtre comme des communications multimédias. La première partie du mémoire explore les spécialités de la communication nonverbale. Elle nomme et groupe les phénomènes qui y appartiennent, esquisse la nature de la communication scénique comme une situation spécifique, recense les qualités syntaxiques, sémantiques et pragmatiques des instruments nonverbaux. La deuxième partie de l'étude examine un drame scolaire hongrois du dix-huitième siècle, dont le titre est *Az öreg fősvény* (L'avare vieux) et dont l'auteur est György Fejér qui était séminariste en 1790 à Pozsony (aujourd'hui Bratislava, Slovaquie). Le mémoire assemble, classe et fonctionnellement analyse les indications pour la mise en scène. Selon la conclusion de l'étude les indications manifestent que cette pièce est déjà incroyablement parfaite et une oeuvre absolument profane de la littérature dramatique hongroise.

## EGY MŰFAJ IGÉZETE

Alig van a késő középkornak olyan fél-irodalmi (*szemi-literális*<sup>1</sup>) formai alakzata, amely az újkor küszöbén az esztétikai – kulturális töréseket oly problémamentesen átvészelte volna, mint a haláltánc (*danse macabre*, *dance of death*) típusa, melyben emberi kategóriák vallási és világi képviselői találkoznak a halott vagy csontváz képiségebe bújtatott halállal, ezáltal is felhívva az emberiség figyelmét az elmúlás szükségszerűségére. Szintén kevés az olyan formai alakzat, amely egyrészt korunk irodalmáig hasonló fejlődési ívet írt volna le,<sup>2</sup> és másrészt ily nagyszámú ellentmondó hipotetikus értelmezési lehetőségeket provokált volna.<sup>3</sup> A probléma lényege a tárgyban, illetve a kutatás módszertanában keresendő. Az ismert formák változatossága megköveteli a lineáris és nem lineáris összefüggéseknek, a recepciótörténeti jelenségeknek, a hagyományozás módjának, a társadalmi kontextusoknak valamint az öntudati magatartásformáknak a rekonstrukcióját. A haláltánc nem tekinthető egy leegyszerűsített pszichológiai tényezőnek, amely felméri egy pestis sújtotta korszak reakcióit és ellenlépéseit. Sikertörténete nyilvánvalóan a típus igézetének tulajdonítható, amely a századok folyamán különböző alakzatokban valósult meg és változott, anélkül, hogy elveszítette volna eredeti értelmét. A típus változatlansága és a szubtilis variációk kifejeződése közötti feszültség teremti meg azt a történeti és képzeleti teret, amelybe a haláltánc is behelyezhető.

Ez a problémahelyzet már a fejlődéstörténetük egyes irritáló tényeiből is kiolvasható. Az 1425-26-ból való falfestmény a párizsi Szent Innocent temető egyik kápolniján nem csupán a legrégebb bizonyítéka e műfaj meglétének, hanem egyben ihletője is további műfaji alakulatoknak. Ezen ősműnek a kisugárzása kiterjed egész Bretagne-ra, majd később Angliára, a Közép-Rajna vidékére, Észak-Németországra, a Baltikumra és végül Olaszországra és Katalóniára.<sup>4</sup> De már a korai spanyol *Danza general de la muerte* is mutatja, hogy lehetséges volt a típust úgy átvenni, hogy közben teljesen más megformálási hagyományt követtek. Meg merem kockáztatni azt a kijelentést, hogy a haláltáncok csoportosításában és ikonográfiájában több alakzat létezett egymás mellett, amelyek nemcsak egymásra voltak nagy hatással, hanem általános impulzusok hatásának is ki voltak téve.

Számolhatunk tehát azzal, hogy az adaptáció és szétválasztás hosszú folyamatában az átörökítés és közvetítés átláthatatlanná vált. Az egykor a városi klérus miliójában születő körtánc gondolata, ahol halottak viszik táncba az élőket, már csak ritkán igényelte a továbbadás rögzített formáját. A típus saját átörökítési formákat alakított ki, amelyek skálája igen nagy, a konkrét függőségtől egészen a teljesen új formaideálig. Ugyanakkor a közegek nyújtotta intermedialis viszonyokat is kiaknázta. Gondoljunk itt a falfestmények, a kéziratok, a nyomtatványok, a faragványok, metszetek és ezek kevert formáinak a haláltáncsal való összekapcsolódására.

<sup>1</sup> Kiening 1995, 38.

<sup>2</sup> Vö. Kozáky 1941, 204-252; vö. Pörksen 1986

<sup>3</sup> Vö. Freytag 1993, 436-438.

<sup>4</sup> Vö. Rosenfeld 1974, 155-179.

Ezzel feltevéődhet az a kérdés is, hogy e bűnbánati prédikáció karakterét csupán sikertörténete alakította-e. Itt nem csak a didaktikus-sztereotip tanok, tanítások és egy vizuális-asszociatív értelemcsomag (ezt a *Contemptus mundi* és az *ars moriendi* rokontípusok nem tartalmazzák) közötti feszültséggel kell szembesülnünk, hanem azokkal a jelenetekkel is, amelyek nyilvánvalóbban mint az említett típusok, egy sokkoló hatást céloznak (a kezdődő és virágzó élet – lány vagy gyermek alakjában –, illetve a halál szembehelyezése révén)<sup>5</sup> vagy a holtak és a társadalmi szemle képviselői közötti megfelelési viszonnal játszanak. Itt összefonódik a didaktikai célzat az esztétikai funkcióval, amely aztán az újkor folyamán egy komplex, ám nem egyenes vonalú fejlődésben bontakozik ki. Úgy tűnik, hogy a szellemi normákkal, valamint az élet és halál keresztényi bűnbánó modelljeivel való egyeztetések egy vonzó, ám másrészt veszélyes művészi játékot szolgálhattak, amelyben a megidézett szellemek, a démoni táncot lejtő halotti figurák önállósodhattak.

1538-ban egy Jean Vauzelles-nek nevezett lioni litterátor Holbein *Simulachre*-kiadványának előszavában a haláltánc-fametszeteket a keresztény humanizmus eszmeiségébe vonja be, s e reflexiója révén fényt derít azokra az ellentmondásokra, amelyeket teoretikusan is meg kellett volna már fogalmazni a műfaj kapcsán. Ő a halál/halott alakok értelmezési nehézségeit, illetve a funkció és ikonográfia kérdéseit említi előszavában.<sup>6</sup> Ezeket az ambivalenciákat hordozzák a különböző típusalakzatok és formák is.

### Ikonográfiai kérdésfelvetés

Ha az ember megvizsgálja a közel háromtucatnyi kéziratot, amelyekkel a haláltáncok szolgálnak, nem fedezi fel azt a vonzerőt, amely e típust valójában sikerre vitte. Ezek ugyanis kevésbé igényes használati szövegek voltak, amelyek célja a szöveg továbbadása volt, ábrázolásnak még semmi nyoma. Elfogadható utalások nem állnak rendelkezésünkre, amelyekből arra következtethetnénk, hogy az egykori író-festő műhelyekben születhettek volna kéziratot kísérő ábrák, így feltételezhetjük, hogy a szöveg-kép kombináció (mind kéziratban, mind pedig nyomtatásban) csak egy későbbi fázisban vert gyökeret.<sup>7</sup> A legősibb kéziratok, amelyek képi kíséretükre utalnak a *Danse macabre*<sup>8</sup> és a felnémet négysoros haláltánc, ahol az ábrák részben helyettesítik is a szöveget – ez jellemző a többi elmúlást hirdető szövegtípusra is.<sup>9</sup> Viszonyítási pontnak ellenben itt nem a kéziratok szövegei illusztrációit kell tekintenünk, hanem a későbbi falfestményeket. Ugyanakkor e képi kiegészítés lehetővé is tett egy új asszociációs teret, amelyben olyan szövegi elemek, mint halál-, osztály- és táncábrázolás képi megformáltságot kaphattak. A fent említett két fametszettel ellátott kéziratok emlék tanúság arra is, hogy megszületésükkor még nem volt e szöveg-kép kombinációnak veretes hagyománya: e kettő ugyanis, ha textusában nem is nagyon különbözik, szövegelrendezési és képalkotási technikájában teljesen eltér.

<sup>5</sup> Vö. Palmer 1993

<sup>6</sup> Vö. Honnemann 1987

<sup>7</sup> Vö. Kozaky 1965, 217-226.

<sup>8</sup> Faksimile kiadás: *La Danse Macabre de 1485*

<sup>9</sup> Vö. Palmer 1975

A variáció a haláltánc-ábrázolások további történetében is megmarad irányadó elvnek. Habár a fametszetekkel ellátott szövegkiadások hangsúlyozottabban befolyásolták a haláltánc-könyvek fejlődését, mint a képcsoportok, mégsem mondhatjuk, hogy ezen formák egy olyan képi tipológiát alakítottak ki, amely a későbbi haláltánc-illusztrációk alapjául szolgálhatott volna. A szöveg-kép típus kiindulópontjának a Marchant és Knoblochster által kinyomtatott közép-rajnai haláltánc szolgált, amely korábbi kéziratok utánnyomása volt, és amellyel a szöveg-haláltáncok műfaji hagyománya megtörik, átadva helyét e kevert műfaj típusmegformálásainak.

A szöveg-kép viszony állandó változások és kísérletezések függvényévé vált. A felnémet haláltánc számos szövegi utalást tartalmaz, amelyek olyan borzongató alakokra mutatnak, mint a fekete emberek, majmok vagy torzszülöttek, amelyek szerepeltetése teljessé teszi a haláltáncot. A közép-rajnai változat, amely az előbbi mintáit követi, mellőzi ezeket az utalásokat és helyette olyan megtört jámborsági beszédeket épít be, amelyek az elborzasztás helyett az isteni kegyelem ígéretére hívják fel a figyelmet. Itt viszont már meginog a szöveg-kép viszony eddig is labilis egyensúlya, amikor a jelenetek expresszív, ám tematikailag megkérdőjelezhető vizualitása szembesül egy keresztény bűnbánati szöveggel. Ez az ellentmondás erősödik fel Holbein *Simulachres*-ében, ahol a halott-halál alakok birtokukba veszik az élet és képzelet minden területét, miközben bibliai idézetekkel kísérik a szöveget. Ez az egyik nagy ellentmondás, amire Jean Vauzelles felhívja a figyelmet.

Vizont az ilyen irányú változás nem időszerű. A korszakban (15. század vége) megnő a táncolók démonikus eleveenségét megformáló ábrázolások száma, s ennek következményeként a prédikátor szerepeltetését felváltja a kriptai jelenetek orgiasztikus bemutatása.

### **Halott avagy halál (Totentanz vagy Todentanz)**

A legelterjedtebb felfogás szerint a haláltáncok holttestei névtelen halottakat képviselnek, amelyek fokozatosan a halál megszemélyesített alakjaivá minősülnek át.<sup>10</sup> A folyamat azonban nem ilyen egyszerű, sok ellentmondást rejt magában. Amíg a francia *Danse macabre*-falfestmény alakzatait a szöveghez rendeli, addig a kéziratokban nem fedezhető fel semmi ilyenemű egyeztetés. A bizonytalanság a szövegből adódik, ahol szó sincs halottakról, s a felvonultatott holttestek sem jelképezik egyértelműen és explicit módon a halált. Ők éppúgy, mint a társadalmi szemle szereplői, harmadik személyben beszélnek a halálról, mint egy figuratív elvről. Az alakított jelenetek jelenthetik egyrészt a halál pillanatának mindenkori lehetőségét, másrészt pedig az emberi halandóság végzetes voltát és elkerülhetetlenségét.<sup>11</sup> Ennek megfelelően a személytelen halott attribútumai is egyrészt a halálra, mint történésre, másrészt mint állapotra vagy körülményre utalnak. Ez a homályosság az anonim holtak beszédének kétirányúságából is adódik, akik ugyanis nem csak a mindenkori szöveg-, illetve képalakokhoz fordulnak, hanem sokszor magához a befogadóhoz is.<sup>12</sup> Miközben alakjuk a szövegekben nem egyértelműen mint halott vagy

<sup>10</sup> Itt Horst Kunze gondolatmenetét foglaltam vázlatba. (Kunze 1975, 343-362.)

<sup>11</sup> Ez a gondolat Gerhild Scholz William általánosítása: William 1982.

<sup>12</sup> Például: "Vous qui viues certainement, / Quoy quil tarde, ainsy danseres, / Mais quant, dieux le scet seulment / Aduises comment vous feres. / Damp pappe, vous commenceres..." – az idézetnek csak másodlagos forrását találtam meg: Kiening 1995, 49.

mint egykori individuum jelentkezik, a fametszeteken már a halottra jellemző bomlási folyamatok is ábrázoltatnak.

A felnémet haláltánc már halottakat sorakoztat fel, ám ugyanakkor a halál küldötteit és képviselőit is, akik mint konkrét táncpartnerek jelennek meg. Itt e figuratív halálábrázolások azonosak a halállal. Ezek a halálalakok a bomlás és eltorzulás folyamatában jelentkeznek, azonban attribútumaik nem is annyira az agresszív hatalom jelképei, hanem annak a mágikus kényszernek a jelei, amely táncba hívja az élőket. A démoni jegyek itt egy olyan keresztényi halál-felfogás szolgálatában állnak, amely a középkor végén radikalizálódik, és a meghalás pillanatát átminősíti az üdvözülés döntő momentumává.<sup>13</sup>

Amikor a halott alakok a társadalmi kategóriák áldozatait arra kényszerítik, hogy pokoli füttyszóra táncoljanak, nyilvánvalóvá válik a halál és ördög asszociatív kapcsolata. A megjelenített alakok már nem pusztán egy átmenet szemléltető eszközei, hanem egy már nem létező jövő előhírnökei, s ugyanakkor egy állandó tragédia (evilági nélkülözés, túlvilági büntetés) beharangozói. Ezzel egy időben feloldják e szembesülést és egybemossák az ontológiai határokat, azzal a didaktikai céllal, hogy megtérésre szólítsanak, valamint a képi ábrázolatokkal együtt a témát átemeljék egy üdvtörténeti diskurzusba.

A fametszetek még ennél is tovább mennek. A képek itt csak holttesteket vonultatnak fel és táncoltatnak egymással, ezzel is felerősítve az anarchikus, vad világ leképezését, miközben a szövegek leragadnak az elkerülhetetlenség gondolatkörénél. E megfőkezhetetlen szökellések és fordulások egy egykor sokat ígérő élet pantomimikus és perverz elképzelései, ahol a halottak bosszúja kényszeríti táncba a meghalni készülőket. Itt ugyanis egy olyan pokoli ellenvilág tárul elénk, amelyet didaktikus célzatok hívtak életre, és ugyanakkor azt a felfogást erősíti, miszerint ezen holttest-ábrázolások valójában koporsóból jövőket örökítenének meg. Ez a XV. században olykor a csontváz alakját is magára öltheti.<sup>14</sup> Ez a példa is bizonyítja, hogy vannak még bizonytalansági tényezők a típust meghatározó alapelemeket illetően is.

### **Eszkatológiai megközelítések**

Amíg a három előről és három halotról szóló legendában a halottakkal való szembesülés számvetésre figyelmeztetett, a vado-mori versek már kiteljesítik a halálközelség gondolatát. A haláltánc ezt folytatja, de kiegészíti a meglepetéssel, amely a kiszámíthatatlan haláltól való félelmet erősíti. A szöveg és kép összekapcsolásából születő haláltánc-típusokban ugyanígy előtérbe kerül a vég hirtelensége, ám ott van a mindenkori remény is, a változás általi megmenekülés.

Számos haláltánc építi be gondolatmenetébe a *Visio Philiberti*<sup>15</sup> szövegrészleteit. Philibertus szerzetes látomása, melyben egy pokolból elengedett lélekre ügyel, aki felkeresi egykori testét és azt teszi felelőssé kárhazatáért, megfelel a bűnbánati prédikáció karakterének s ugyanakkor az üdvösség elvesztésének veszélyére figyelmeztet. Míg a haláltánc halottakat, halálokat, ill. társadalmi csoportokat mutat be, és nyitva hagyja a

<sup>13</sup> A gondolatot további utalásokkal Alois Haas vezeti végig: Haas 1989, 19, 224.

<sup>14</sup> Példa: *Heldenbuch* (Strassburg: J. Prüss 1483), 214. Fametszet (*Wolfdietrich und drei Kadaver*) a következő felülírással: *Hie streit Wolfdietrich mit aller der doten geist die er erschlagen het.*

<sup>15</sup> Madrid, Biblioteca de El Escorial, Ms. BIV, Nádor-kódex

kérdést, hogy szereplői vajon kárhozottak-e, a *Visio* feloldja e bizonytalanságot. A kérdés itt már negatívan döntetett el. E szövegösszemosás kísérlet arra, hogy egyrészt a haláltáncok drámaiságát fokozza, s másrészt egy olyan asszociatív aurát teremtsen a halálalakok körül, amellyel a lélek kárhozatára figyelmeztet: ez is egy kísérlet a többértelműségek feloldására. A halott itt az elkárhozott lélek köntösét ölti magára.

Marchant nyomtatvényaiban találkozunk a következő szöveggel, amely a kárhozottakat szólítja az ítélet napján: *die erste stimme ist so si auss dem grab gand*.<sup>16</sup> Ezekkel a szövegekkel összeolvasva a haláltáncok (halottábrázolásaik révén) eszkatologikus jelleget kapnak. Az *augsburi haláltánc* is az ítélet napjának felelevenítésével zár, ám a gondolat kifejtetlen marad.

Botesche *Világkrónikája* is ez utóbbi kontextusában határozza meg a haláltáncot. Ennek az asszociatív összefüggésnek képi megvalósítása Hartmann Schedel *Világkrónikájában* teljeseedik ki. Michael Wohlgemuth fametszete, amely öt sírjából kikelő csontvázat ábrázol, táncoló alakokat vonultat fel.<sup>17</sup> E képsorozat akkor érthető meg, ha tudjuk, hogy az illusztráció a világtörténelem utolsó korszakába való átlépésének a szimbóluma. Az észak-cseh haláltánc pár évvel később ezt textussá is formálja. Holbein is megjelenít egy halotti gyűlést, ahol a megholtak ugyan nem a sírokból jönnek elő, de a trombita harsonája eszkatologikus képzeteket ébreszt. Itt persze a kapcsolat a haláltánc és az ítélet napja között implicit, s talán éppen ebben rejlik az esztétikai vonzerő (az az ígézet, mely más esetekben a típus és műfaj ambivalenciáiból merít).

Egyrészt a társadalmi világábrázolás és azok kategóriáinak ítélete, másrészt pedig a holtakat, csontvázakat körülölelő asszociációs aura (amely újabb és újabb megformálási alakzataiban jelentkezik) adják a kulcsot a haláltáncok sikertörténetéhez, s amely feljogosít minket arra, hogy a haláltáncok alaptípusát ígézettípusnak nevezzük.<sup>18</sup>

### Típus és ambivalencia

A hagyományozás módozatainak, a szöveg-kép viszonyának és az immanens koherenciáknak a vizsgálata a haláltánc egyes kontrasztjaira derít fényt. A haláltánc közvetett kapcsolatban áll kora mentális jelenségeivel. Sem keletkezését, sem pedig hatását tekintve nem lokalizálhatjuk csak földrajzi ismérvek alapján. Fejlődési tere sokkal inkább egy tipológiai mező, ahol a különböző típusok kölcsönhatásban állnak egymással. Ebben a mezőben határozható meg a haláltánc, amely állandó, konstans elemeit játsza össze más elemekkel vagy elemkombinációkkal (ez az egyik fő oka meghatározási és értelmezési nehézségeinek).

Az értelmezhetőség akadálya nem elsősorban a kutatás és recepciótörténet módjában keresendő, hanem abban a koncepcióban, melynek a haláltánc maga is része, s amely sikertörténetének is záloga. A didaktikai-morális célzatú bemutatások (halál, meghalás és üdvözülés) esztétikai jegyeket és ellentmondásokat is napvilágra hívtak, úgy, hogy közben megalkottak egy olyan eszkatologikus teret, mely keretet adott a félelemmel és vígassággal, reménnyel és kárhosszal való művészi játékhoz.

<sup>16</sup> Vö. Koller 1981, 402-413.

<sup>17</sup> Német kiadás, 1493, CCLXI

<sup>18</sup> A megnevezés Kieningtől való, németül *Faszinationstyp* (1995, 38-56.)

A vizsgálatok még semmi bizonyítékot nem mutattak fel azzal kapcsolatban, hogy a haláltáncok a pestisjárványok közvetlen eredményei lennének. A klérus az irányú törekvése, hogy katasztrófa helyzetben is megtartsa az egyházi rendet, és szabályozza az emberek lelki életét, akár bűnbánati prédikációk útján is, még nem jelenti azt, hogy meg kellett teremtenie egy olyan esztétikai teret, mely utat enged a szubtilis formai játszadozásnak. Csak a képzelet és érzékenység síkján kapcsolhatjuk össze a történelmi mindennapokat az esztétikai formaideálokkal. S ez már művészet.

A haláltáncok ígézettípusa a vallási és világi kultúra keresztemetszetében született: ferences és domonkos rendi szerzetesek népnyelven terjesztették, miközben didaktikus tartalmakkal ruházták fel, s végső lépésként esztétikai ítéletképzésnek is alávetették.<sup>19</sup>

Ami a társadalom körképének és a halott alakoknak találkozásából létrejött, az egy kettős perspektíva: egyrészt társadalmi kortükör, másrészt egy olyan keret, melyben a társadalmi különbségek megszűnnek, s a kategóriák képviselőinek cselekvési szabadságát átjátsszák a halottak/csontvázak pantomimikus táncába, művészetbe.

\*\*\*

*András Nistor*

### THE "FASCINATION" OF A GENRE

This article is about the Medieval danse macabre, its birth and development in Europe. The author studies the contact of the danse macabre with the literature, art, religion and society.

---

<sup>19</sup> Vö. Breeze 1987

## „A KÉT EGYHASIAK” (MAGYAR MENEKMUSOK)

Az eltérő beszédregiszterek komikai alkalmazása szempontjából igen tanulságosak azok a szövegek, amelyeket „magyar Menekmusok”-nak nevezhetünk, minthogy közös pretextusuk a plautusi *Menaechmi*. E körben, Dugonics és Szauer magyartításainak nyelvileg még homogén közegéhez viszonyítva jól tetten érhető az a nyelvi dramaturgia, amely Rájnisi József feldolgozásának, *Az ikereknek* legfőbb értékét alkotja, miáltal, egy tárgy alakulástörténetén belül, szinte születésében figyelhető meg a drámai nyelvvformálás aktusa.

A téma iránti érdeklődést dramaturgiai okok mellett (ilyen a testvérek elcserélődéséből adódó helyzetkomikum kiaknázhatósága és az expurgációs feladat viszonylagos egyszerűsége a szerelmi szál aránylag mellékes szerepe következtében) az a különös szemantikai gazdagság is magyarázhatja, amelyet az ikermotívum a keresztény eszmekörben, a bibliai hagyományban (például Ézsau és Jákob történetében) betölt, illetve amit a testvérek (Káin és Ábel, Izsák és Ismael, sőt Lea és Ráchel kapcsolatának, annak a ténynek, hogy minden felsorolt páros esetében a később született részesül a javakban), valamint a hasonmások viszonyának (a tükörkép, az árnyék, az arckép által okozott, továbbá a test és lélek kettős egysége kapcsán létrejövő bonyodalom) témája indukál. Az antik, plautusi inspiráció ugyanis ez esetben szintén a keresztény tudat szféráján hullámszik át. Ezt az áthullámszt Northrop Frye az *axis mundi* képzetkörével, s ezzel összefüggésben az alászállás motívumával társítva értelmezi, a motívum spirituális vetületére irányítva a figyelmet, ami megvilágíthatja számunkra azon események jellegét, hogy Ábel gyilkosság áldozatává válik, Jákobnak el kell menekülnie szülőföldjéről, Ráchel pedig fiatalon meghal, és fia, József, kiszakítva korábbi életviszonyaiból, idegen országba kerül. „A tudat alatti világba való alászállásban szerep jut annak, hogy valamilyen módon megszakad a tudatos emlékezés folytonossága vagy megsemmisülnek a létezés korábbi feltételei, ami nagyjából megfelel az álomba zuhanásnak” – írja Frye.<sup>1</sup> Sosicles Epidamnusba érkezésével ez a város mindkét fivér számára elveszti lokális meghatározottságát, s olyan titokteljes helyé válik, amelybe alászállva a főszereplők megfosztatnak létük korábbi biztonságától, mert anélkül, hogy ezzel tisztában lennének, egy ismeretlen élet terhé, bűneit cipelik. Mivel minduntalan a másikkal kapcsolatos információkkal szembesülnek, valóban megszakadni látszik számukra a tudatos emlékezés folytonossága. A bonyodalom mindkét fivér részére próbatételt jelent: a világot járó testvérnek minden az ölébe hull, amire a polgári létben integrálódott másik Menaechmus vágyódik, s amit ez rendre elveszít, ahogy Ézsautól Jákob is elorozza az apai áldást. Az álomszerűvé vált lét emlékeztetkihagyásos barlangjából oly módon nyílik lehetőség a visszatérésre, hogy az alámerülő felismerik egymást, s ezáltal elnyerik önmagukat, önnön identitásukat. Így válik számukra az anagnóriszisz – az arisztotelészi fogalom mindkét jelentésének kibomlásaként – felfedezéssé és felismeréssé.

<sup>1</sup> Az ikermotívumról: Frye 1997, 326-332., i. h.: 326.

A görög előzményekre visszatekintő Plautus-mű, a *Menaechmi*,<sup>2</sup> amely több, az ikrek motívumára épülő színmű inspirálója lett a világirodalomban, köztük Shakespeare *Tévedések vígjátéka* című remekének, vagy Bernardo Dovizi da Bibbiena kevésbé nevezetes, ám a kor sikerdarabjának számító *Calandria* című komédiájának, jelen tudásunk szerint hat magyar nyelvű vígjátéknak vált pretextusává. Ezek közül két szövegről – az ismeretlen szerzőtől származó *Az egy hassal születettek* (Erdély, 1793) című munkáról és Mérey Sándor *A két egyhasiak* (1796) című játékaról, amelynek tanulmányunk „titulusát” köszönhetjük – közelebbit nem tudunk,<sup>3</sup> így négy mű vizsgálatával foglalkozunk. Ezek közül három piarista eredetű, a negyedik, Rájnis József alkotása pedig főként tematikus és részben kronológiai megfontolások alapján kerül itt görcső alá. A most vizsgálandó vígjátékok tehát a következők:

1. Dugonics András: *Menekmus* (Vác, 1766)<sup>4</sup>
2. Szauer Ambrus: *Menechmus* (Kecskemét, 1776)<sup>5</sup>
3. Rájnis József: *Az ikrek* (Győr, 1796)<sup>6</sup>
4. Dugonics András: *Menekmus magyarra változva* (Pest, 1807)<sup>7</sup>

Dugonics András két átdolgozásának összevetése a szerző vígjátékfogalmának alakulására nézve is tanulságos lehet. 1766-ban keletkezett munkáját, teljesebb címe szerint: *M. A. Plautus' Magyarra fordított, s-motskaibul ki-tisztított Menekmus Nevő víg-szabású Játékát* még a latin szerzőhöz való erős kötődés jellemzi, amennyiben a

<sup>2</sup> Titus Maccius Plautus: *Vígjátékai*. I-II. Fordította: Devecseri Gábor. Bp. 1977. I. 395-478. Itt jegyzem meg, hogy a Plautus szöveg vonatkozásában felhasználtam: Titus Maccius Plautus: *Vígjátékai*. I-IV. Fordította: Csiky Gergely. Bp. 1885., W. M. Lindsay edícióját: T. Macci Plauti: *Comoediae*. I-II. 2. kiad. Oxford, 1911., továbbá a Pécsi Egyetemi Könyvtár Klimó-könyvtárában található edíciót: Maccius Plautus: *Quae supersunt comoediae cum fragmentis priorum editorum et novis A. Maii*. Ed. Stereotypa Graeca. I-II. Lipsiae, 1829.

<sup>3</sup> Tési 1948, 38.

<sup>4</sup> Itt jegyzem meg, hogy munkám megírása idején a *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század* című sorozat *Piarista iskoladrámák* című kötete (S.a.r.: Demeter Júlia, Kilián István, Kiss Katalin, Pintér Márta Zsuzsanna) még nem jelent meg, így a szövegeket régebbi kiadások, illetve kéziratok alapján tanulmányoztam és idéztem. Több vígjáték esetében – erre minden esetben külön is hivatkozom majd – Demeter Júlia és Kilián István rendelkezésemre bocsátották a megjelenés előtt álló kötet számára készült szöveget, amivel nagy mértékben megkönnyítették munkámat. Baráti segítségüket hálásan köszönöm. A *Menekmus* szövegének tanulmányozását Demeter Júlia tette lehetővé számomra. [Azóta megjelent: *Piarista iskoladrámák*, I. 409-479. (A szerk.)]

<sup>5</sup> A mű kiadása: Szauer Ambrus: *Menechmus*. Közli: Német Károly. A kegyes tanítótrend Kecskeméti Főgimnáziumának Értesítője. Kecskemét, 1903-1904. 17-34.

<sup>6</sup> *Pálos iskoladrámák*, 515-566. Tulajdonképpen, szerzőjét tekintve, jezsuita provenienciájú szöveg, munkánkban a közös Plautus-gyökér alapján kerül a piarista tárgyú elemzések sorába. Kései szöveg, 1796. január 28-án adták elő a győri szeminárium kispapjai, tehát jóval a rend feloszlata után keletkezett, és Rájnis, eltérően például Simai Kristóftól, korábban nem foglalkozott drámaírással, munkájának nincs rendi vonatkozása.

<sup>7</sup> A szöveg hozzáférhetővé tételét ezúttal is Demeter Júliának köszönöm. A cím megkülönböztető jellegű, a *magyarra változva* kifejezés a Plautushoz való viszony megváltozását jelzi az első átdolgozás megjelölésével (*magyarra fordított*) szemben. [*Piarista iskoladrámák*, I. 713-780.]

jelenetszövéssben eredetijét követi,<sup>8</sup> a szereplők replikáit magyaros szólásokkal bővítve, fűszerezve. Az átdolgozó a főmotívumra koncentrálna, az ikerpár által okozott félreértéseket helyezi előtérbe, ahogy ő mondja: „az egybe nem kötött beszédek”-et. Ám mivel „motskaibúl ki-tisztított” Plautust ígér, az eredeti művön határozott expurgációs változtatásokat hajt végre. Ezek sorában az örömlány Erotium helyett Erotius néven a Vendég-Fogadóst szerepelteti, Peniculusból pedig nála Menekmus szolgája lesz. Megtartja viszont a feleség (Hitvesse az el-lopott Menekmusnak) szerepét, nyilván az elvitt palást által okozott bonyodalom érdekében. A szöveg legfontosabb paratextusa, az *E' Játék' velejét ki-fejtő Elöl-járó Beszéd*, Dugonics egyik legfontosabb dramaturgiai tárgyú szövege, a valós körülményektől játékosan elkülöníti, és „berendezi” a fikcionális szcenikai teret: „Erre vágok tehát egy sor-úztát. Ide helyeztetem azon el-lopott Menekmus' házát. Meszet hozzatok. Téglát. Meg vagyon. Utánna lakik a' kis-bíró, itt lészen a Nap'-kortsmája. Itt emelem fel a Város'-házát. Amaz' ország úttyan pedig égig-viszek-fel egy országos tsap -széket, 's Erotius nevű tsaplárosnak adom árendába.”<sup>9</sup> A szöveg egyaránt tanúskodik játékos leleménnyről, s egy gyakorlatlan, szemléltetésre szoruló közönség igényeihez való alkalmazkodásról. Megszólítja a jelen lévő nézőket, ám ironikus oktatásban részesíti azt, aki válaszol a szöveget mondó szereplőnek,<sup>10</sup> ezzel is a nézőtér és a színtér, az actor és a spectator, a valóság és a fikció, a kitalált történet elkülönítését nyomatékosítja. Ezt a differenciálást teszi szükségessé a testvérét kereső, idegenből érkező fivér karján látható kellék, a fátyol is, ami nem tartozik a megjelenített világhoz, csupán a megjelenítés része, a nézők (de nem az olvasó) tájékozódását megkönnyítendő. Ebből is kitűnik, hogy a munka színjátékszövegnek készült, amit az olvasónak szóló instrukciók elmaradása is jelez, valamint az a körülmény, hogy az örültséget tettető Menekmus szavainak elhatárolása a dialógusokon belül meglehetősen körülményes.

Dugonics kései, 1807-es feldolgozása (*Plautusnak Menekmussa Magyarra-változva*)<sup>11</sup> a korábbi változathoz képest eltávolodik a latin szerzőtől, viszont közelebb kerül Szegedhez. A párbeszédek ő-ző nyelvjárásban íródtak, a figurák magyar attributumokkal vannak felruházva, a színhely Epidamnus helyett a Tisza-parti város, ahová a szereplők természetesen hajó helyett paripán érkeznek, s oláh medvetáncoltatók helyettesítik az Apollo-ünnep látványosságait. A téma kezelése is merészebb, mint a régebbi expurgáció esetében: több női szereplő is fellép, s célzások esnek szerelmi ügyekre.<sup>12</sup> Az irodalmi jelleg erősebb, mint ott, s ez bizony a színszerűség rovására megy. A szöveget narratív elemek terhelik: epikus instrukciók, valamint az egyes

<sup>8</sup> Tési 1948, 36-37.; Demeter 1989, a *Menekmus*-okra vonatkozóan: 104-106.

<sup>9</sup> *Menekmus* 159-163. sor. Az *Elöl-járó Beszéd* azért is fontos, mert Dugonics itt tér el leginkább Plautus szövegétől. Lásd: Demeter 1989, 105.

<sup>10</sup> „Tudgyátok-e immár ezeket? ime amott áll egy, a' ki a fejét rázza. Nyisd fel a Füleid' málé-szájú! Ne búsully: maid le-ültetlek Fantsali-Feszület. Nézd-el ő Kegyelmet, hogy reá tartya magát, mint a fekete lév az asztal közepin. No, no! biz' a' Torkodra főrr az 'sirja, tsak kiábály.” 132-135. sor.

<sup>11</sup> A szöveget Demeter Júlia bocsátotta rendelkezésemre.

<sup>12</sup> A részletek vonatkozásában felhasználhattam a készülő *Piarista iskoladrámák* című kötet Demeter Júlia által összeállított szövegkritikai jegyzeteinek tanulságait, amiért külön köszönetet mondok. [*Piarista iskoladrámák*, I. 778-780.]

jelenetek témájára, sőt, kíváncsi értelmezésére vonatkozó utasítások (például: Második Szakasz Harmadik Rész: „Bámúlások”, Ötödik Szakasz Ötödik Rész: „El-nevezett Ferkónak tettetési”), továbbá a hosszabb jeleneteknek az olvasó szempontjainak megfelelő, ám a színszerűségnek nem mindig kedvező felbontása. A művet nem adták elő, pedig lehet, hogy a hivatásos színjátszás számára készült. Nem is jelent meg, noha a kéziratot szerepel a cenzor nyomtatási engedélye. Valószínűleg túlment rajta az idő.<sup>13</sup>

Szauer Ambrus *Menechmusának*<sup>14</sup> koncepciója sokban eltér Dugonics felfogásától. Megrövidíti a plautusi dialógusokat, s az ikerpár váltakozó színpadi megjelenéséből adódó félreértésekre koncentrálna. A szerző elképzelésének tisztázatlanságát jelzi a drámai és szcenikai koncepció közti ellentmondás, amely az alapanyag és az átdolgozás, a pretextus és a textus eltéréséből adódik: a feleség alakját mellőzi, a szcenikai térben egyáltalán nincs női szereplő, a drámai cselekmény tágabb térben mégis kell legyen, hiszen Senex Menechmus apósaként van megjelölve, jóllehet a bonyodalom során veje rabszolgájának pártfogójaként lép színre.

A „magyar Menekmusok” közül a „jónéhány pillanatában igazi poéta”-nak számító<sup>15</sup> Rájnys József átdolgozása, az 1796-ban a győri szeminárium kispapjai által

<sup>13</sup> A két szöveg nyelvi ízeinek különbségeit jól példázza a Plautus-mű ötödik felvonása hetedik és tizedik jelenete nyitó szakaszának kétféle megoldása:

„IPA. A kerek szivárvány Isten Aszszonyra, Göbolyös Pánra, Rajos Aristéusra, Piros hainalt emelő Fényes Tsillagra kénszeritelek benneteket, Mindenektől meg-vetett világ’ tsufjait, álm-tíha Poroszló Szolgákat: hogy amit parantsoltam oda bent, ok vetetlenül meg tselekedgyétek. Mert ha jól végbe nem vizitek, lesz gondgya a bika-tsíknak, jai az inatoknak, derekatokkal egygyütt. Akar miként kérődgyn a vöm, egy mák-szemnyit se gondollyatok szavaival. Miért állotok málé-szájuk? Min gondolkoztok? Föl-köllött volna immár fogni. Én addig a Borbélyhoz megyek, ’s-ott várlak meg benneteket. Siessetek. MENEKMUS. Jai oda vagyok! Vallyon mi dolog ez? Miért futnak ezen emberek körülöttem? kérdelek benneteket: mit akartok? Kit kerestek! Hová hirtzoltok! Merre viztek! Oda vagyok! Epidamnum város-béli Polgárok segítsetek! Eresszsetek-el.”  
(*Piarista iskoladramák I., Menekmus, 1737-1749. sor.*)

„LENGYEL. Hallyátok-é Hajdúk, Pálinkás üvegötökre kérlek benneteket /: mert nagyobbra nem-is kérhetlek :/ hogy, a’-mit oda-bent mondtam, azt serényen végbe vigyétek. Akár-miként kér benneteket a’ Vöm; semmit se gondollyatok véle. Nem látyátok: hová vette magát. Eredgyetek no. Fogjátok fel, és vigyétek az Orvoshoz. Én-is oda megyek. Ott várlak-meg bennötöket. Mit állotok, Málé-szálúak?  
IGAZI FERKÓ. Ugyan mit akarnak ezek a’ Hajdúk: hogy úgy kerülgetnek – hová hurcoltok? – Szegedi Polgárok! jöjjetek segicscségemre!”  
(*Piarista iskoladramák I., Menekmus magyarra változva, 1653-1662. sor.*)

<sup>14</sup> A szöveget Német Károly (lásd 5. jegyzet!) átírozott ortográfiával és stiláris változtatásokkal adta ki a szerző megnevezése és az előadás évének feltüntetése nélkül. Prónai Antal és Császár Elemér Szauer Ambrust határozta meg szerzőként: Prónai-Császár 1915, 218. A színmű előadására 1776-ban került sor: erről lásd: Kilián 1994, 410. A műről írt: Kolozsvári 1938, 37-39.; Tési 1948, 13.

<sup>15</sup> Bíró 1994, 273.

előadott *Az ikerek*<sup>16</sup> a leginkább figyelemre méltó alkotás, jóllehet a szerző életrajzírói éppen csak megemlítették,<sup>17</sup> részletesebben csupán Tési Edit szólt róla,<sup>18</sup> összevetve a munkát Plautus eredetijével. A szöveg dramaturgiát meghatározó nyelvi komponensei azonban számunkra összetettebb és tüzetesebb vizsgálatot tesznek szükségessé.

Rájnys meglepő drámaírói tudatosságát jelzi – *Mentő-írása*, a korszak egyik fontos dramaturgiai elmélkedése<sup>19</sup> –, hogy a domináns műfaji szempontra a drámaszöveg maga is reflektál, mégpedig egy paratextuális kapcsolat révén. A prológos meghatározza a cselekmény kronotoposzát: az Adriai-tenger partján vagyunk, Jádra városában, Nagy Lajos idejében. A beszélő („Elöl-Szólló”) eljátszik az események helyszínére történő utazás materiális feltételektől való mentességének gondolatával, amit azzal is érzékeltet, hogy az előadás helyszínéről a cselekmény színhelyére irányuló elutazásra vonatkozó felszólítás („Mennyünk”) a textusnak ugyanabban a sorában található, mint a már a megérkezés tényét rögzítő („De ihon vagyunk”) kijelentés. Még arra is utalás történik, hogy az ily módon létre jövő fiktív miliő, amelynek szcenikai térként történő kialakításához a nézők segítségére, fantáziájuk közreműködésére is szükség van, *nyelvi világ* – a *Menaechm*-ben szintén a nyelvén hozza a Prológ Plautust –, ahová belépni csak kommunikatív aktusok („egy Vivát-kiáltás, és egy hangos tapsolás”), szó és gesztus által lehet.<sup>20</sup> Ez a gondolat a II. Felvonás IV. Jelenésében lel visszhangra, Mézesi Lajos szavaiban, aki így szól a Jádrába Pestről, elveszett fivére keresése során érkező Orros János Tamáshoz, ezt ennek ikerpárjával tévesztvén össze:

„Én ekkorig olly tréfásnak nem tartottalak.  
A' tettetésed, meg vallom, természetes.  
A' hol Komédiás személyek játszanak,  
Valóban hasznos volna a' szolgálatod.”<sup>21</sup>

Ez a szövegrész részint az Elöl-Szólló szavaira utal vissza, miszerint a komédiás tettetéssel, nyelvi aktusokkal hoz létre látszatvilágot, részint azonban egy másik paratextusra is, amelynek szövegemléke rávetül az előbbi viszonyra. *Az ikerek* alcíme szerint ugyanis „Egy köz tettetmény”, ami a fogalmi összefüggések így kialakított hálózatába bevonja az említett másik paratextust is, a *Mentő-írást*, amelyből megtudjuk, miért javasolja s alkalmazza a maga részéről a szerző a „dráma” terminus helyett az annak megfelelő *tettetmény* kifejezést, amelyben egyesül a 'tett', a 'tétetés' és a 'tettetés' szemantikai tartalma. Így lesz nála a theatrum „tettetményes hely”, a tragikus hősnőnél

<sup>16</sup> Az előadás dátumából következtethető, hogy a mű az 1790-es években keletkezett.

<sup>17</sup> Veszprémi Vilmos: *Rájnys és kora*. Bp., 1889, 68.; Ágh Lajos Norbert: *Köszegi Rájnys József élete és kora*. Bp., 1890, 190.

<sup>18</sup> Tési 1948, 41-44.

<sup>19</sup> A *Mentő-írás* a feltehetően kinyomtatásra szánt dráma szövegéhez csatlakozik, amely *A magyar Parnassus*, azaz *a magyar Helikonra vezérlő Kalauz* második kiadása kéziratának az MTA kéziratárában lévő példányában, az I. könyv negyedik részében található (Rui 4r 19/I-II.). Lásd erről: *Pálos iskoladrámák* 563.

<sup>20</sup> *Az ikerek* 517.

<sup>21</sup> *Az ikerek* 534.

alacsonyabb rendű szereplőket felvonultató vígjáték pedig *köz tettetmény*, vagyis a címparatextus sűrített drámapoétikát rejt.<sup>22</sup>

A rájnisi szituáció és cselekmény összevetését a *Menaechm*-vel Tési Edit már hitelt érdemlően elvégezte, amit a szöveg kritikai igényű kiadása újabb szempontokkal egészített ki.<sup>23</sup> Ehhez a magunk részéről csak annyit tennénk hozzá, hogy Rájnis átültetői igyekezete az idegen nyelvű szövegekhez való recepciós viszony tágabb kontextusában értelmezhető – erre hamarosan kitérünk –, s főként a kronotopikus komponensek, az expurgációs szándékkal összefüggő scenikai képzés, valamint a szociolingvisztikai kódok alkalmazása terén érhető tetten. A drámai téridő jelzett tényezői szervesen kapcsolódnak a miliőformálás részleteihez. Az író igen következetes e téren. Orros János Tamás például beszámol Mézesi Lajosnál elfogyasztott vacsorájáról: „A' bor' javával teli korsót, egy nagy tzipót, / 'S egy pár sült kappant tett előnkbe a szakács”, mondja az eseményt követő magánbeszédében,<sup>24</sup> tehát míg Plautusnál sertéshúst fogyasztanak a szereplők, a magyar szerző a korabeli szakácskönyvek szerint nálunk különösen kedvelt, népdalokban is megénekelte szárnyas-csemegével vendégelteti meg szereplőjét, s erről szükségesnek látja tájékoztatni a nézőket.

A szereplőstruktúra, a „tettetményesek” hálózatának megváltoztatását az expurgációs szempont érvényesítése mellett (Erotium helyett Mézesi Lajos lép fel, Cylindrusból pedig a fent említett sült kappant elkészítő Ondré András lesz) ennek bizonyos korlátozása is vezérli. Az I. Felvonás I. és II. Jelenése között olyan esemény zajlik, amiről az első jelenet utolsó szavához kapcsolódó instrukció ad tájékoztatást: „Messzünnen ilyen aszszonyi szó hallatik: Fuss kurvafi! Tsak fuss, te tolvaj, maid haza várak.”<sup>25</sup> Itt tehát – Szauer megoldásától eltérően, ahol szintén emlegetik a feleséget, de az nem válik a megidézett világ részévé –átmeneti esetről van szó: az asszony része a drámai térnek (vele kapcsolatos az ellopott ruhával tervezett báli bonyodalom), sőt, ha vizuálisan nem is, de akusztikai értelemben a scenikai térnek is részévé válik (a nő közvetlenül a színpalak mögött áll, a hallótávolságon jócskán belül), anélkül azonban, hogy szavai a „Nebentext”, az instrukciók kísérszólamából átkerülnének a replikák „Haupttext”-jébe, mint ahogy az álorca „férfinasítása” is a női jelenség elhárítását, illetve a vele kapcsolatos dilemmát jelzi.

A dialógusok megalkotása során Rájnis, aki a klasszikus triász tagjaként mint az antik időmértékes verselés egyik meghonosítója (s a nyelvi-ortográfiai kérdésekről az egykori hitviták hevével megszólaló résztvevője) a nyelvhez való kreatív-formáló viszony képviselője, erőteljesen kiaknázza a „köz tettetmény” azon műfaji lehetőségét, hogy az, nem igényelvén a dekorum emelkedettségét, alámerülhet a hétköznapi beszédváltozatok hullámaiba. Az *ikerek* legfőbb értéke a szöveg nyelvi diszperzitása, a szociolingvisztikai kódok feleselése egymással. A replikákban négy markáns nyelvi szólam érvényesül. Matska Pali, ez a „vatsora-leső nyalánk fi”, Peniculus magyar alakmása, aki a „Pétsi Mindenességben” tanult, egy latinos, tudós nyelvváltozatot használ, de a humor torzító akusztikájával. Ironikus szövegeiben, tudományát fitogtatva elrejtő replikái során, gyakran villan meg egy-egy névjáték: „Él benne Grätzijános, vagy

<sup>22</sup> A tragédia: *dali tettetmény*, a szerző: *tettetmény-szerző*, a szereplők: *tettetményesek*.

<sup>23</sup> Tési 1948, 41-47; *Pálos iskoladrámák* 563-565.

<sup>24</sup> *Az ikerek* 536.

<sup>25</sup> *Az ikerek* 520. Rájnis kéziratában az instrukciók jegyzetként csatlakoznak a dialógusokhoz.

mi-is neve? / De még-is, úgy jut eszembe, úgy hallottam én, / Hogy Grátzijános volt a' fő törvény-tudó. / Igaz elég az, hogy az ő Feje egész káptalan: / A' jus Gentziumot, Tzivilét, Kánonikumot / Ugy tudgya, mint a' Miatyánkot. Hallottam én, / Miként ditsérték a' fiatal Prókátorok, / Hogy azt-is tudta, hány tsőp folyt le a' Dunán. [...] A Just in Eksztrávagantibus-is ki keresi: / Ő, a' hol semmi nints, ott-is valamit talál: / 'S a' hol valami van, azt-is semmivé teszi.”<sup>26</sup> A szöveg játékos digresszió, amely leleményes névforgatásra, illetve naiv-komolykodó etimológiára épül: Gratianus XII. századi kamalduli szerzetes nevéből, aki összeállította az egyházjogi határozatokat magában foglaló *Decretum Gratiani*t, így lesz Grátzijános. Matska Pali kettős arcúle figyelemre méltó írói teljesítmény: tanult fő, akit megalázó sorsa, kénytelen-kelletlen vállalt élősdí szerepe ironikus alakoskodásra késztet. Az *eirón* szerepkörét tölti be, szemben Rókai Mihály prókátorral (róla szolt a fentebb idézett „Grátzijánosos” fecsegés), aki a latinos jogásznyelv nemesi önteltséggel átitatott *aladzón*-változatát beszéli.<sup>27</sup> „En prótestálok, és pedig solenniter / És declárlom azt, hogy Nemes ember vagyok”<sup>28</sup>, mondja, ám az egyik jelenetben – *nomen est omen* – kard helyett róka farkat ránt ki hüvelyéből, ami alkalmasint a német eredetű polgári családból származó Rájnisz szatirikus kedvének villanása. A hős által birtokolt nyelvi ösvény a Corpus Juris felé vezet, amelynek árnyékában egyesül a figura szólamának két aspektusa, a prókátori és a nemesi.

Ondré András erősen karikírozott, hibás grammatikájú, szegényes szókinccsű, heheztes-akcentusos beszéde a magyarul rosszul tudó idegenek nyelvválapotát tükrözi: „Ondré ne! hárum forint; / Ha nem tutik-is, tsak fallani, te pizson tutik. / Most iken haragszik fan, mert én nem fagyom hamis. / Te ha pizsonsák khell, én ikasz mek montani: / Khét khappant ett mek Mészesi, és asz Ors Thamás; / Te asz tsont mek nem ettek [...]”<sup>29</sup> A beszéd háttérében a józsefi népszámlálás tapasztalatai és a korabeli asszimilációs jelenségek állhatnak: a szakács magyaros konyhát vezet, magyarul beszél, csak rosszul, ez komikus ugyan, de mégsem válik olyan értelemben gúny tárgyává, mint majd a külföldieskedő magyarok, vagy mint Rókai Mihály. Az orvos, Hippokratovics Péter, akinek plautusi figurája vándorlása során érintkezett a karneváli kultúra kétarcú, szkatofág-gyógyító figurájával<sup>30</sup> és a *commedia dell'arte* Dottore-maszkját is magára öltötte, Rájnisznál jellegzetes szakzsargont használ, s ebben az a komikus, hogy mindenre az orvos szemével tekint, és a groteszk testszemlélet hagyományainak megfelelően észjárása a test megnyitásának lehetőségeivel (érvágás, klistély) kapcsolatos. Ezért érzékeljük úgy a jelenséget, hogy nem a figura beszél a nyelvet, hanem a nyelv a figurát:

<sup>26</sup> Az *ikerek* 540-541. Ennek a szövegrésznek a magyarázatához lásd: Pálos iskoladramák 565.

<sup>27</sup> Az *eirón*-ról és az *aladzón*-ról mint komikus szerepköréről: Northrop Frye: *A kritika anatómiája*. Négy esszé. Bp. 1998. 37-49., 139-158. Arisztotelész a *Nikomakhoszi Etiká*-ban beszél a hetvenkedő és az ironikus jellemkontrasztjáról (1108a21-25), a bohóckodó és az ironikus szembeállítására a *Rétoriká*-ban is kitér (1419b6-tól), a *Tractatus Coislinianus* pedig a komikus jellemek három típusát különbözteti meg: a bohóckodót, az ironikust és a hetvenkedőt.

<sup>28</sup> Az *ikerek* 546.

<sup>29</sup> Az *ikerek* 538-539.

<sup>30</sup> Bahtyin 1982, 222-225.

„Én e' betegre tsak rá nézve-is tudom,  
Hogy a' nyavalyája Mentis perturbatio.  
Cum lucidis intervallis; mellynek az oka  
Membranas laedens Sulphurea exhalatio.”<sup>31</sup>

A figura, mint a neve is jelzi, azért értelmezhető az orvos hippokratészi felfogása paródiájának, mert a beszéd következetesen az orvosi világkép fonákjának a hálózatában mozog. Ennek megfelelő értékeléséhez tudnunk kell, hogy a helyes életvitelt meghatározó orvostani logosz jegyében a medicinát nem egyszerűen gyógyászati technikának tekintették, de azt is elvárták tőle, hogy „tudás és szabálykorpuszként megszabja az életmódot”, amelynek értelmében még egy lakóház elemeihez is dietetikai vagy terapeutikai értékek rendelhetők, s az idő különböző szakaszai szintén gyógyászati értékek hordozói.<sup>32</sup> Az antik szerzőkön iskolázott Rájnis bizonyára jól ismerte e gondolkodási modell kialakítóinak munkáit,<sup>33</sup> művében a diagnosztika beszéde ezért hajlik át játékos leleménnyel a terapeuta szószöttezésére: „Ha Galenus élne, 's ezt látná, azt mondaná: / Hogy Phrenitis: meg-nyitná valamelly erít, / Vagy a' Mediánát, vagy pedig a' Cephalicát; / Azután kristéllyal kínálná az alfelét.”<sup>34</sup>

Rájnis figurái foglalkozásuk, szociális helyzetük, kulturális hagyományaik „nyelvébe falazott emberek”, hogy Roland Barthes találó kifejezését alkalmazzuk, az övétől némileg eltérő jelentésben.<sup>35</sup> A beszéd tehát e drámában művelődési kódként funkcionál, amelynek nem-verbális, jóllehet a nyelv közegében megmutatkozó aspektusai is vannak. Ezek közül különösen erőteljes, láttuk, a gasztronómiai jelrendszer, amelyen belül Mézesi Lajos a maga polgári szokásrendjét (egyszerű ételek, szíveség, őszinteség) öntudatosan elkülöníti a nemesi hivatkozástól. A jelenet plautusi ironiája abból fakad, hogy az illetékes fivér helyett az ikertestvér eszi meg a vacsorát, hogy valóban minden, ami az egyiké, a másiknak jusson, igazolván, hogy a dramaturg logikája szerint sem mindig választott az, aki hivatott.

Rájnis József *Az ikerek* című munkája olyan plautina, amely a szerző fordítás-tipológiája szerint köztes helyet foglal el a „közfordítás” és a „jeles fordítás” határmezsgyéjén. Dramaturgiai változtatásai nem mennek túl az alapjában hű, de az eredetit a tolmácsoló nyelvének és kultúrájának megfelelően korrigáló „közfordítás” keretein. Expurgációs igazításai (a női szereplők kizárása a színpadról) és magyarító szempontjai (a történet áthelyezése magyar hódoltsági területre, az előtörténet kecskeméti szála) még elhelyezhetők a jelzett határokon belül, de messze meghaladják a „rabi fordítás” Rájnis szerinti szűkös korlátait.<sup>36</sup> Az a szemléleti háttér, amelynek

<sup>31</sup> *Az ikerek* 556.

<sup>32</sup> Michel Foucault: *A szexualitás története*. III. *Törődés önmagunkkal*. Bp., 2001, 107-112.

<sup>33</sup> A dialógusban említett Galénoszhoz kapcsolódó gondolatokat, illetve azokat a szerzőket, akiknél a test terapeutikája és a lélek orvoslása összehasonlításra kerül, vagy az orvosi szempont tényre megfigyelhető, így Seneca, Epiktétosz bizonyos munkáit.

<sup>34</sup> *Az ikerek* 555.

<sup>35</sup> Barthes 1996, 44-46.

<sup>36</sup> A korszak fordításméletről és áttünetési gyakorlatáról, Rájnis József nézeteiről: Szajbély 2001 116-137.

előterében szerzőnk a fordítás általános elveiről Batsányi Jánossal vitatkozik, a maga részéről nem különböztetve meg a fordítás és az imitáció fogalmát, amit ellenfele élesen megtett, kétségkívül elavult, a század végére már korszerűtlenné vált latinosiskolás műveltséggel hozható összefüggésbe. *Tóldalék, melyben a' Magyar Virgiliusnak szerzője a kassai Magyar Múzeumról, jelesbben pedig az abban foglaltatott fordítás' mesteriségének reguláiról-való ítéletét kinyilatkoztatja*<sup>37</sup> című írásában végső soron Pliniusra hivatkozik, aki az eredeti művel való versengés hasznosságáról beszélt (ez lenne a „jeles fordítás”, s részben a „közfordítás” is), jóllehet a szorosabb átültetés előnyeit is ecsetelte, amit Rájnis figyelmen kívül hagyott. Batsányi vitapozíciójának korszerűbb volta nyilvánvaló, amit válaszában világos logikája szemléletesen tükröz (az utánpótlás és a fordítás határozott elkülönítésével és a „híven, igazán és jól fordítani” igényének elválasztásával a rájnisi „rabi” fordítástól), még akkor is, ha az ő gondolatai sem lendülnek túl a századközép és Breitinger szemléleti horizontján,<sup>38</sup> ám az átültető nyelvi-kulturális közegének előtérbe helyezése és az eredetivel versengés igénye egy adott szöveg, így *Az ikerek* esetében termékenyítő lehet, különösen az olyan szituációban, amikor – mint a 18. század végén – az átültetések szempontrendszere és gyakorlata meglehetősen eklektikus képet mutat, s amikor a fordítónak még nem állt rendelkezésére kiképzett, letisztult, tolmácsolásra alkalmas jelrendszer, és arra kényszerült, hogy maga gyúrja és faragja a nyelvet. Az ilyen átültető tudata, mint Bahtyin rámutatott, „nemcsak belülről érzékeltelte saját nyelvét, hanem arra is képes volt, hogy kívülről, más nyelvek szemszögéből szemlélje, körbejárja határait, és sajátos, korlátozott – viszonylagos és emberi – alkotásként fogja fel.”<sup>39</sup> Amihez hozzátehetjük, hogy a nyelv határainak körbejárása, amire Rájnis antik időmértékes versek költőjeként is rákényszerült, együtt járt a nyelv *belső mezsgyéinek* feltárásával, az idiolektusok tagolt mezejének bejárásával. Ezt tanúsítják költészetének egészen még mindig fel nem tárt sajátosságai, a *Vargafiakhoz* című vers plebejus szókincse (ez is igazolja, hogy a *Vargaműhely* ismeretlen szerzőjének volt honnét merítenie) és észjárása,<sup>40</sup> a párbeszédes formájú *Hatos vers Homérus rendi szerint* ellentétes szólamai, vagy a *Megszerzés* nyelvi tapasztalata, „közbeszéd”-einek sokszínű variációi. Ez a lingvisztikai kíváncsiság és empirikus bázis, a nyelvvaltozatok bátor alkalmazásának dramaturgiát inspiráló és figurákat képző ereje lendíti át *Az ikereket*, ma legérdekesebbnek tűnő lapjain, a „jeles fordítás” rájnisi sövényén. Az „tudniillik: hogy szóról szóra nem fordít; hogy a szólásnak módját nem az eredeti íráshoz, hanem az eredeti írásnak értelméhez, az írónak szándékához s annak a nyelvnek tulajdonságaihoz szabja, amelyre az eredeti írást fordítja; hogy a jó iznek s az igaz ítéletnek vezérlését követvén, ahol szükségesnek tartja, kihagyással, hozzáadással, jobbítással szépítheti a fordítását.”<sup>41</sup> Rájnis úgy ítéli meg a

<sup>37</sup> Eredetileg Rájnis József: *Magyar Virgilius. Első darab. Máro Virgilius Publiusnak eklogái, az az: pásztori versei* (Pozsony, 1789.) végéhez kötve. Új kiadása: *Pennacsaták. Nyelvi és irodalmi viták 1781-1826*. S.a.r.: Szalai Anna. Bp., 1980, 163-180.

<sup>38</sup> Szajbély 2001, 134.

<sup>39</sup> Bahtyin 1982, 587.

<sup>40</sup> Bíró 1994, 274.

<sup>41</sup> *Pennaháborúk* 178.

maga átültetéseit, hogy „többire csak közepett járván a közfordításnak\_réguláját” követte, „a jeles fordításnak dicsőségére pedig ritkán”<sup>42</sup> vágyódott. Az ikereken dolgozva néha megkíséرتette ez a vágy.

\*

Az obszerváns ferencesektől ismert egyetlen komédiát, Szentes Regináld 1780-ban, Csíksomlyón előadott munkáját, a *Rusticus imperans*,<sup>43</sup> amelynek szövegét a rendház egyik kéziratosa kötetben őrizte meg számunkra hat másik, komoly tárgyú dráma mellett,<sup>44</sup> a megkettőzött játék dramaturgiai módszerére vezethetjük vissza, ami gyakran alkalmazott megoldás a drámairodalomban, ezen alapul – mint a csíksomlyói szövegek ismertetésének bírálója megjegyezte<sup>45</sup> – Shakespeare *Makrancos hölgyének előjátéka* is. E dráma első nyomai a hazai színpadon ugyan jóval későbbiek, mint a Szentes-szöveg (a németből átültetett, Schink-féle *Második Gászner* 1800-ban került színre, a Holbeintől származó átdolgozás magyarítása pedig 1822-től adatolható *A' Szerelem mindent véghez vihet* címmel<sup>46</sup>), a *Rusticus imperans* (Farkas Antal ugyancsak németből fordított *Erkölti Iskolájának Dánus országi részeges paraszt Ripsel* című históriája mellett, amely Szentes munkájának felbukkanása után tíz évvel, 1790-ben jelent meg<sup>47</sup>) a Shakespeare-előjáték témájául szolgáló mese magyarországi ismertségét tanúsítja. A történet: Rex parancsára a részeg András kovácsot (mint az angol szerzőnél a Lord parancsára Huncfut Kristóf üstfoltozót) a palotába szállítják, átöltöztetik, s mikor magához tér, elhitetik vele, hogy ő a király. Az *Epilogus* ezt úgy fogalmazza meg, hogy a színmű „Egy napi királyságát e paraszt embernek” mutatta be,<sup>48</sup> de András nem paraszt, hanem faber. A merőben új helyzetbe csöppenés s ennek következtében az identitás elvesztésének kérdése („Valyon én vagyok-e, aki eddig voltam, András kovács?”, „Valyon ki mondja meg nekem, ki legyek én...”<sup>49</sup>) a *Menaechmi*-témával rokonítja a művet. Szentes forrása az egyik legismertebb jezsuita szerző, Jacob Masen e korban igen becsült műve volt,<sup>50</sup> amely a téma alapos ismerője, Burger szerint a kedvelt, legtöbbször játszott iskoladrámák közé tartozik.<sup>51</sup> A tárgyat többen feldolgozták, így

<sup>42</sup> Pennaháborúk 179.

<sup>43</sup> Szentes Regináld: *Rusticus imperans*. = Magyar drámai emlékek a középkortól Bessenyeiig (XVI-XVIII. század), kiadja ALSZEGHY Zsolt Bp., 1914, 397-443. A dráma teljes címe: *A Spectabili Praenobili Nobili ac Docili Juventute Scholastica Gymnasij Csik Somlyoviensis Sub Cura R. P. Scenice exhibitus Anno 1780. Die S. Antonio Sacro, Professore Fre. Reginaldo Szentes*. Előszőr közölve: Alszeghy- Szlávik 1913, 162-209. Az 1914-es kiadást idézzük.

<sup>44</sup> Szlávik 1907, 3-43.

<sup>45</sup> C jelű kritikus ismertetése. Irodalomtörténeti Közlemények 1908, 380-381.

<sup>46</sup> Bayer 1909, I. 429-475.

<sup>47</sup> C, i. m., 381. Farkas Antalt Kazinczy becsmérlően említi Aranka Györgyhöz írt, 1790. július 1-jén kelt levelében (Kazinczy Ferenc *Levelezése*. Közzéteszi: Dr. Váczy János. II. Bp. 1891.), viszont az *Erkölti Iskola* népszerűségét jelzi, hogy a 19. század elején második kiadása is megjelent (Pest, 1806.).

<sup>48</sup> *Rusticus imperans* 443.

<sup>49</sup> *Rusticus imperans* 411-412.

<sup>50</sup> Csíksomlyói iskoladrámák 206; Pintér 1993, 63.

<sup>51</sup> Burger 1967. Ma is fontos tanulságokkal szolgál: Nikolaus Scheid: *Der Jesuit Jakob Masen, ein Schulmann und Schriftsteller des 17. Jahrhunderts*. Cöln, 1898.

Jacob Bidermann és Ludvig Holberg is *Jeppe von Berge* című művében, s már Masenius előtt is drámát írt belőle Ludwig Hollonius (*Somnium vitae humanae*, 1605).<sup>52</sup> Masenius forrása Juan Luis Vives volt, így a kiváló jezsuita szerző (s közvetve Szentes is) ennek köszönheti a témát, amely, mint Robert J. Alexander hangsúlyozta, a barokk dráma egyik fő érdeklődési területéhez, nevezetesen a Vanitas-, illetve Fortuna-motívumhoz kapcsolódik a pütkösi király (Eintagskönig) megidézése révén, és a tragikum lehetőségét is hordozza.<sup>53</sup> Szentes dialogizált szövegének utolsó mondatával a királyságából kipenderített, sőt szolgaságra vetett András így fakad ki: „Inkább akarnék ezerszer meghalni, hogy sem így élni!”<sup>54</sup> Ami azért is érthető, mert királykodása idején a gonosz játékot űző hízelgők elhitették vele, s ő maga is szajkózta, hogy különleges vitézséggel ruházták fel az istenek: „Akit eddig Theseusnak, ma Herculesnek neveznek, holnap senki sem tanáztatik hozzád hasonló: úgy nevednek benned naponként a királyi virtusok.”<sup>55</sup> Ő pedig „tapasztalva” tudja, „hogy úgy legyen a dolog”. Ez az aladzőn-attitűd a hetvenkedő hős témájával is érintkezésbe hozza a *Rusticus imperans*-t.

\*\*\*

Imre Nagy

#### HUNGARIAN ADAPTATIONS OF PLAUTUS'S *MENAECHMI*

The twin-motive has deep roots in the Old Testament and is Christianized in the 18<sup>th</sup> century Hungarian *Menaechmi*-expurgations.

The paper focuses on the question of language connected to the rather traditional language used in András Dugonics's and Ambrus Szauer's *Menaechmi* adaptations and the changes in Rájn's Hungarian version. By the end of the 18<sup>th</sup> century a new concept of translation got formed: Batsányi, one of the chief theoretists, already distinguished translation and imitation, while Rájn remained conservative. Still Rájn, one of the introductors of classical metrical poetry in Hungary, had a creative language built upon the low figures and plot of the genre of comedy.

The second part of the paper deals with the Hungarian version of Masen's *Rusticus imperans* (adapted by the Observant Franciscan Regináld Szentes) because both in Plautus's comedy and in Masen's play the plot is based on doubling or doublet, thus the main question can be interpreted as the question or doubts of self identity.

<sup>52</sup> Alexander 1984, 112.

<sup>53</sup> Alexander 1984, 121-122. Masen drámafelfogásáról lásd: Mann 1960, 80. A barokk élet említett jellegzetességéről lásd még: Flemming 1960, 217-257.

<sup>54</sup> *Rusticus imperans* 442.

<sup>55</sup> *Rusticus imperans* 419.



## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Adel 1960 Kurt ADEL, *Handschriften von Jesuitendramen in der Österreichischen National-Bibliothek in Wien*, Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, 12 (1960), 83-112.
- Akárki Akárki. *Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, szerk. SZENCZI Miklós, Bp., 1984.
- Alewyn 1985 Richard ALEWYN, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München<sup>2</sup>, 1985.
- Alexander 1984 Robert J. ALEXANDER, *Das deutsche Barockdrama*, Stuttgart, 1984.
- Allgemeines Lexikon Ulrich THIEME, Felix BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bde. I-XXXVII, Leipzig, 1907-1950.
- Alszegehy 1910 ALSZEGHY Zsolt, *A magyar Bebecus-dráma*, EPhK, 1910, 233-235.
- Alszegehy 1911 ALSZEGHY Zsolt, *Magyar tárgyú latin jezsuita drámák*, EPhK, 1911, 99-114.
- Alszegehy 1942 ALSZEGHY Zsolt, *A magyar nyelvű jezsuita drámák forrásaihoz*, ItK 1942, 87-89.
- Alszegehy-Szlávik 1913 ALSZEGHY Zsolt, SZLÁVIK Ferenc, *Csiksomlyói iskoladrámák*, Bp., 1913. (Régi Magyar Könyvtár, 32)
- Andreose 1987 *L'Effet Arcimboldo. Les transformations du visage au seizième et au vingtième siècle*, Directeur éditorial Mario ANDREOSE, Milano-Paris, 1987.
- Angiolini 1765. Gaspero ANGIOLINI, *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*, 1765.
- Angyal 1938 ANGYAL Endre, *Theatrum mundi*, Bp., 1938.
- Angyal 1940/41 ANGYAL Endre, *Csiksomlyói misztériumok*, Vigilia, 1940, 488-494, 1941, 64-69.
- Auerbach 1985 Erich AUERBACH, *Mimézis*, Bp., 1985.
- Auerbach 1998 Erich AUERBACH, *Figura* (ford. BERNÁTH Gyöngyvér) = *A hermeneutika elmélete*, szerk. FABINY Tibor, Szeged, 1998, (*Ikonológia és műértelmezés* 3.), 17-58.
- Austin 1990 John L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, s.a.r. J. O. URMSON, Bp., 1990.
- B. Egey 1960 B. EGEY Klára, *Tánc és pantomim iskoladrámáinkban* = *Tánctudományi Tanulmányok 1959-1960*, szerk. DIENES Gedeon és MORVAY Péter, Bp., 1960.

- Bahtyin 1982 Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., 1982.
- Balassa 1929 BALASSA Brunó, *A történettanítás multja hazánkban: Neveléstörténeti forrástanulmány*, Pécs, Dunántúli Egyetemi Nyomdája, 1929.
- Balázs 1987 BALÁZS János, *Hermész nyomában. A magyar nyelvölcselet alapkérdései*, Bp., 1987.
- Balthasar 1984 Hans Urs von BALTHASAR, *Le Dramatique divine*, I. Prolégomènes P. Lethielleux, Paris, 1984.
- Bán 1971 BÁN Imre, *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI-XVIII. században*, Bp., 1971.
- Bándi 1896 BÁNDI Vazul, *A csiksomlyói római katolikus főgymnasium története* = *A csiksomlyói római katolikus főgymnasium értesítője*, 1895/96, 1-440.
- Barcsay 1933 BARCSAY Ábrahám *költeményei*, szerk. VAJTHÓ László, Bp., 1933
- Bárdos 1989 BÁRDOS Kornél, *Castor és Pollux: Zenés iskoladráma a XVIII. század közepéről*. = *Iskoladráma és folklór*, szerk. KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Debrecen, 1989, 87-91.
- Bárdos 1990. *Magyarország zenetörténete, II, 1541-1686*, szerk. BÁRDOS Kornél, Bp., 1990.
- Barthes 1996 Roland BARTHES, *A szöveg öröme, Irodalomelméleti írások*, Bp., 1996.
- Bartók 1998 BARTÓK István, „Sokkal magyarabbul szólhatnánk és írhatnánk”: *Irodalmi gondolkodás Magyarországon 1630–1700 között*, Bp., Akadémiai–Universitas, 1998.
- Bartolić 1980 Zvonimir BARTOLIĆ, *Hrvatski književni i neknjiževni tekstovi na tlu Međimurja 1918*. = Z. B., *Sjevernohrvatske teme I*. Zrinski, Čakovec, 1980, 99-171.
- Bartolić 1985 Zvonimir BARTOLIĆ, *Sjevernohrvatske teme. Književno djelo Jurja Habdelića*, Zrinski, Čakovec, 1985.
- Baryszew 1992 G. I. BARYSZEW, *Teatralnaja kultura Bielorusi XVIII wieka*, Minsk, 1992.
- Bauer 1994 Barbara BAUER, *Multimediales Theater: Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten* = *Renaissance-Poetik / Renaissance Poetics*, Hg. / ed. Heinrich F. PLETT, Berlin–New York, 1994, 197-238.
- Baur-Heinhold 1966 Margarete BAUR-HEINHOLD, *Theater des Barock: Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert*, München, 1966.
- Bayer 1897 BAYER József, *A magyar drámai irodalom története a legrégibb nyomokon 1867-ig*, Bp., 1897.
- Bayer 1909 BAYER József, *Shakespeare drámái hazánkban* (I-II.), Kisfaludy-társaság Shakespeare-bizottsága, Bp., 1909.
- Bécsy 1984 BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről*, Bp., 1984.

- Bécsy 1996 BÉCSY Tamás, *Másvilág és evilág. A XVIII. századi magyar drámák műfajairól*, Irodalomtörténet, 1996, 61-92.
- Bécsy 1997 BÉCSY Tamás, *Kétféle király(ság) = Barokk színház – barokk dráma*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna, Debrecen, 1997, 170-176.
- Belostenec 1973. Ivan BELOSTENEC, *Gazophylacium I-II*. Zagreb, M.DCCXL, (Hasonmás kiadás) Liber, Mladost, Zagreb, 1973.
- Benda 1978 BENDA Kálmán, *Ismeretlen politikai költemény 1790-ből* = B. K., *Emberbarát vagy hazafi?*, Bp., 1978, 390-400
- Bene 1999 BENE Sándor, *Theatrum politicum: Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban*, Debrecen, 1999.
- Benec 1988 Henri BENEC, *Guide des idées littéraires*, Hachette, Paris, 1988.
- Bentley 1998 Eric BENTLEY, *A dráma élete*, Pécs, 1998.
- Benyovszky 1926 Karl BENYOVSZKY, *Das alte Theater*, Preßburg, 1926.
- Bergson 1968 Henri BERGSON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor, Bp., 1968.
- Bernáth 1903 BERNÁTH Lajos, *Protestáns iskoladrámák*, Bp., 1903.
- Berthold 1983 M. BERTHOLD, *Historia teatru*, Warsaw, 1983.
- Biach-Schiffmann 1931 Flora BIACH-SCHIFFMANN, *Giovanni und Ludovico Ottavio Burnacini*, Wien, 1931.
- Bíró 1962 BÍRÓ Ferenc, *Péczeli József könyvtáráról*, Magyar Könyvszemle 78 (1962)
- Bíró 1994 BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1994.
- Bitskey 1978 BITSKEY István, *Hitviták tüzeiben*, Bp., Gondolat, 1978.
- Bjork 1982 David A. BJORK, *On the Dissemination of Quem quaeritis and the Visitation sepulchri and the Chronology of Their Early Sources* = Clifford DAVIDSON, C. J. GIANAKARIS, John H. STROUPE (ed.), *Drama in the Middle Ages*, New York, 1982.
- Bjurström 1961 Per BJURSTRÖM, *Giacomo Torelli and baroque stage design*, Stockholm, 1961.
- Bloom 1996 Harold BLOOM, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, London, 1996.
- Blumenthal 1980 Arthur R. BLUMENTHAL, *Theater Art of the Medici*, Hanover, New Hampshire–London, 1980.
- Bod 1987. BOD Péter, *Szent Hiláris*, A szöveget gondozta HARGITTAY Emil, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.
- Brauneck 1993 Manfred BRAUNECK, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. I-II, Stuttgart–Weimar, 1993.
- Breeze 1987 A. BREEZE, *The Dance of Death*, Cambridge Medieval Celtic Studies 13, 1987, 87-96.
- Brockpähler 1964 Renate BROCKPÄHLER, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten, 1964.
- Buda 1979 BUDA Béla, *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*, Bp., 1979.

- Burger 1967 Harald BURGER, *Jakob Masens "Rusticus imperans": Zur lateinischen Barockkomödie in Deutschland*, Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Neue Folge 8., 1967, 32-50.
- Cesti 1959 Marc Antonio CESTI, *Il Pomo d'Oro. Bühnenfestspiel*, Graz, 1959. (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 9.)
- Culler 1997 Jonathan CULLER, *Dekonstrukció: Elmélet és kritika a strukturalizmus után*, Bp., 1997.
- Czeke 1911a CZEKE Marianne, *Lemouton Emília, Shakespeare összes drámai műveinek első magyar fordítója*, különlenyomat a Magyar Shakespeare Társ IV/4. füzetéből, Bp., 1911.
- Czeke 1911b CZEKE Marianne, *Lemouton Emília Shakespeare-fordítása*, Magyar Shakespeare-társ, Bp., 1911.
- Csapodi 1942 CSAPODI Csaba, *Eszterházy Miklós nádor*, Bp., 1942.
- Csapodi 1973 CSAPODI Csaba, *A „Magyar Codexek” elnevezésű gyűjtemény (K 31–K 114)*, Bp., 1973 (A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárának katalógusai, 5)
- Csatkai 1936 CSATKAI Endre, *Soproni iskolai színjátékok a XVII-XVIII. században*, A Színpad 2 (1936), 265-270.
- Dainville 1951 François de DAINVILLE, *Décoration théâtrale dans les Collèges des Jésuites au 17e siècle*, Revue d'Histoire du Théâtre 3 (1951), 355-374.
- Dällenbach 1996 Lucien DÄLLENBACH, *Intertextus és autotextus*, Helikon 1996, 51-66.
- Daniélou 1950 Jean DANIELOU, *Sacramentum futuri. Études sur les origines de la typologie biblique*, Párizs, 1950.
- Debreczeni 1991 DEBRECZENI Attila, „Érzékenység” és „érzékeny irodalom”, Irodalomtörténet, 1991/1, 12-30.
- Debreczeni 1996 DEBRECZENI Attila, *Az érzékenység eszméletörténeti vonatkozásai XVIII. század végének magyar irodalmába = Folytonosság vagy fordulat?* szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1996, 55-67.
- Dégh 1939 DÉGH Linda, *A magyar népi színjátékról*, (Különlenyomat az Ethnographia-Népélet 1939. évi 1-2 számából), Bp., 1939, 1-13.
- Demeter 1989 DEMETER Júlia, *Dugonics András kéziratos drámái*, ItK 1989, 1-2, 101-107.
- Demeter 1997 DEMETER Júlia, *Színjátéktípusok a magyarországi iskolai színjátszásban, = Barokk színház – barokk dráma*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna, Debrecen, 1997, 112-119.
- Demeter 2002 DEMETER Júlia, *„Tündér szerelem, nagy szívbéli sérelem” Szerelem a 18. századi színpadon = Álom, amor és mámor. A szerelem a régi magyar irodalomban és a szerelem ezredéves hazai kultúrtörténete*, szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Bp., 2002.
- Deutsches Theater-Lexikon 1960 Wilhelm KOSCH, *Deutsches Theater-Lexikon*, 2. Bd, Klagenfurt, Wien, 1960.

- Di Francesco 1984 Amedeo DI FRANCESCO, *Metastasio heroikus drámáinak fordításai a 18. századi magyar irodalomban*, Színház-tudományi Szemle, 1984, 21-63.
- Dictionary of the Middle Ages Joseph R. STRAYER (ed. in chief), *Dictionary of the Middle Ages*, New York, 1982-89.
- Diderot 1968 Denis DIDEROT, *Oeuvres esthétiques*, éd. P. VERNIERE, Paris, 1968.
- Dieke 1934 Gertraude DIEKE, *Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*, Emsdetten, 1934.
- Dockhorn 1968 Klaus DOCKHORN, *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*, Bad Homburg v. d. H., 1968. (Respublica Literaria)
- Domokos 1941 DOMOKOS Pál Péter, *A moldvai magyarság*, h. n., 1941.
- Domokos 2000 DOMOKOS Mária, *Lavotta színpadi kísértőzenéje = A magyar színház születése*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, 2000, 121-129.
- Dömötör 1983 DÖMÖTÖR Tekla, *Naptári ünnepek – népi színjátszás*, Bp., 1983.
- Egyed 2000 EGYED Emese, *Magyar mítoszparódiák = A magyar színház születése*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, 2000, 352-367.
- Eliade 1965 Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, NRF Gallimard, 1965.
- Engel 1785 Johann Jakob ENGEL, *Ideen zu einer Mimik*, 1785.
- Enzinger 1918/19 M. ENZINGER, *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16-19. Jahrhundert*, Berlin, 1918/19.
- Enyedi 1972 ENYEDI Sándor, *Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei 1792–1821*, Bukarest, 1972.
- Erdélyi 1976 (1999<sup>2</sup>) ERDÉLYI Zsuzsanna, *Hegyet hágék, lőtöt lépék. Archaikus népi imádságok*, Bp., 1976. (1999<sup>2</sup>)
- Esze 1958 ESZE Tamás, *A kurucok Mátyás drámája*, ItK 1958.
- F. Csanak 1984 F. CSANAK Dóra, *Péczei József elveszettnek hitt előszava Zaïr-fordításához*, ItK LXXXVIII (1984), 339-350.
- Faludi 1991. FALUDI Ferenc, *Nemes Asszony = Faludi Ferenc prózai művei*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1991.
- Fancev 1932 Franjo FANCEV, *Grada za povijest hrvatske crkvene drame*, Grada JAZU 11, Zagreb, 1932, 11-63.
- Fancev 1932a Franjo FANCEV, *Hrvatska crkvena prikazanja*, (Posebni otisak iz XI. knjige „Narodne starine”), Zagreb, 1932.
- Fancev 1938 Franjo FANCEV, *Plač blažene dive Marije*, Grada JAZU 13, Zagreb, 1938, 193-212.
- Farkas 1895 FARKAS Róbert, *A kassai kath. Főgymnásium története*, Kassa, 1895.
- Fáy 1999 FÁY Zoltán, *Ferencesek Gyöngyösön*, Bp., A Kapisztrán Szent Jánosról nevezett Ferences Rendtartomány kiadása, 1999.
- Finka 1988 Božidar FINKA (ur.), *Rječnik hrvatskoga kajkavskoga književnoga jezika II/4.*, JAZU, Zagreb 1988.

- Fischer-Lichte 1989 Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters I-III.*, Tübingen, 1989.
- Fish 1983 Stanley FISH, *Bánjunk-e Searle-mentén Austin mondvacsinált dolgaival?*, Helikon 1983, 183-203.
- Fisković 1953 Cvito FISKOVIĆ, *Rapska pjesmarica iz druge polovice XV. stoljeća*, Građa JAZU 24, Zagreb, 1953, 25-71.
- Flemming 1960 Willi FLEMMING, *Deutsche Kultur im Zeitalter des Barocks*, Konstanz, 1960.
- Frangješ 1987 Ivo FRANGEŠ, *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice Hrvatske – Cankarjeva založba, Zagreb–Ljubljana, 1987.
- Franičević 1970 Marin FRANIČEVIĆ, *O stihu hrvatske srednjovjekovne književnosti*, Croatica 1970/1, 29-49.
- Freytag 1993 H. FREYTAG, *Totentanz = Literaturlexikon 14: Begriffe, Realien, Methoden*, München, 1993.
- Frye 1997 Northrop FRYE: *Az Ige hatalma: Második tanulmány az irodalom és a Biblia kapcsolatairól*. Bp., 1997.
- Fuhrich 1968 Fritz FUHRICH, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 16. und 18. Jahrhundert*, Wien, 1968.
- Fülöp 1892 FÜLÖP ÁRPÁD, *Csiksomlyói misztériumok* = A csiksomlyói római katolikus főgymnasium értesítője, 1891/92, 3-25.
- Fülöp 1894 FÜLÖP ÁRPÁD, *Egy nagypénteki misztérium*, = F. Á., *Az ungvári Katolikus főgymnasium értesítője*, 1893-1894, 52-95.
- Fülöp 1897 FÜLÖP ÁRPÁD, *Csiksomlyói nagypénteki misztériumok*, Bp., 1897.
- Gaxotte 1984 P. GAXOTTE, *Ludwik XIV*, Warsaw, 1984.
- Genette 1987 Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1987.
- Genette 1996 Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, Helikon 1996, 82-90.
- Giżycki 1905 *Materiały do dziejów Akademii Połockiej i szkół od niej zależnych*, Compiled by I. G[IZYCKI], Kraków, 1905.
- Glanz 1991 Alexandra GLANZ, *Alessandro Galli-Bibiena (1686-1748) Inventore delle Scene und Premier Architecteur am kurpfälzischen Hof in Mannheim: Ein Beitrag zur Bibiena Forschung*, Berlin, 1991.
- Gmeiner 1994 Josef GMEINER, *Die „Schlafkammerbibliothek“ Kaiser Leopolds I*, Biblos 43 (1994), 199-211.
- Goldoni Emlékezései GOLDONI Emlékezései, ford. GERA György, Bp., 1963.
- Gragger 1908 GRAGGER Róbert, *Illei János Tornóyos Péterének forrásai*, EphK, 1908. 585-598.
- Grebieniuk 1976 W. P. GREBIENIUK, *Publicznyje zreliszczia pietrowskogo wremeni i ich swjaz` s tieatrom* = *Nowyje czerty w russkoj literatury i iskusztwie (XVII – naczalo XVIII w.)*, Moscow, 1976.
- Grice 1975 H. Paul GRICE, *Logic and Conversation* = *Syntax and Semantics*, ed. Peter COLE–Jery M. MORGAN, Vol. 3, New York, 1975, 41-57.

- Gulyás 1902 Gulyás Pál, *Id. Péczeli József élete és jellemzése*, Bp., Szent László Könyvnyomda, 1902.
- Gupcsó 1997a GUPCSÓ Ágnes, *Musiktheater-Aufführungen an Jesuiten- und Piaristenschulen im Ungarn des 18. Jahrhunderts.* = *Studia Musicologica* 38/3-4, Bp., 1997, 315-344.
- Gupcsó 1997b GUPCSÓ Ágnes, *Egy piarista iskoladráma zenei anyaga 1694-ből.* = *Barokk színház - Barokk dráma*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna, Debrecen, 1997, 198-207.
- Gurevics 1987 Aron Jakovlevics GUREVICS, *A középkori népi kultúra*, Bp., 1987.
- György 1930 GYÖRGY József, *A ferencrendiek élete és működése Erdélyben*, Cluj-Kolozsvár, 1930.
- Haas 1989 Alois HAAS, *Todesbilder im Mittelalter: Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur*, Darmstadt, 1989.
- Habermas 1998 Jürgen HABERMAS, *Filozófiai diskurzus a modernségről*, Bp., 1998.
- Hadamowsky 1930 Franz HADAMOWSKY, *Katalog der Handzeichnungen der Theatersammlung der Nationalbibliothek*, Auf Grund der Bestimmung und Gruppierung von Joseph GREGOR. Aufgenommen und ausgearbeitet von Franz HADAMOWSKY, Wien, 1930.
- Hadamowsky 1962 Franz HADAMOWSKY, *Die Familie Galli-Bibiena in Wien. Leben und Werk für das Theater*, Wien, 1962.
- Hadamowsky 1988 Franz HADAMOWSKY, *Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, Wien-München, 1988.
- Hadrovics 1939 HADROVICS László, *Die ungarischen Vorlagen eines alten kroatischen Dichters*, Archivum Europae Centro-Orientalis V, Bp., 1939.
- Hadrovics 1942 HADROVICS László, *A horvátban levő magyar elemek szóföldrajzi és időrendi problémái* = *Emlékkönyv Melich János hetvenedik születésnapjára*, Bp., Kiadja a Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1942, 104-116.
- Hadrovics 1944 HADROVICS László, *Magyar és déli szláv szellemi kapcsolatok*, Bp., Magyar Szemle Társaság, 1944.
- Hadrovics 1954 HADROVICS László, *Az ómagyar Trója-regény nyomai a délszláv irodalomban*, MTA I. Oszt. Közl. 5, 1954, 79-175.
- Hadrovics 1960 HADROVICS László, *A délszláv Nagy Sándor-regény és középkori irodalmunk*, MTA I. Oszt. Közl. 16, 1960, 235-293.
- Hadrovics 1964 HADROVICS László, *Kajkavische Literatur. Eine auswahl mit Einleitung: Anmerkungen und kurzen Glossar*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1964.
- Hadrovics 1982 HADROVICS László, *Štefan Zagrebec kajkavski umjetnik kompozicije i stila* = *Hrvatski dijalektološki zbornik*, Knjiga 6, JAZU, Zagreb 1982, 169-179.

- Hadrovics 1984 HADROVICS László, *Cantilena pro Sabatho. Starohrvatska pasionska pjesma iz 14. stoljeća*, Filologija, knjiga 12, JAZU, Zagreb, 1984, 7-11.
- Harich 1959 Johann HARICH, *Esterhazy Musikgeschichte*, Eisenstadt, 1959.
- Hercigonja 1973 Eduard HERCIGONJA, *Kajkavski elementi u jeziku glagoljaške književnosti 15. i 16. stoljeća (Prilog istraživanju kontinuiteta hrvatskog književnog jezika)*, Croatica 1973/5, 169-245.
- Hilmera 1964 Jiri HILMERA, *Costanza e Fortezza. Giuseppe Galli-Bibiena und das Barocktheater in Böhmen*, Maske und Kothurn 10 (1964), 396-407.
- Honnemann 1987 V. HONNEMANN, *Der Tod bei Geiler von Kaysersberg = Zeit, Tod und Ewigkeit in der Renaissance-Literatur*, James W. HOGG (szerk.), I, Salzburg, 1987, 90-107.
- Hoppál 1972 HOPPÁL Mihály, *Gesztus-kommunikáció*, ÁNYT, VIII(1972), 71-84.
- Hoppál 1996 HOPPÁL Mihály, *A lakodalom jelvilága* = H. M., *Etnoszemiotika*, 1996,
- Horányi 1959 HORÁNYI Mátyás, *Das Esterhazysche Feenreich: Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Bp., 1959.
- Horányi 1962 HORÁNYI Mátyás, *The Magnificence of Esterháza*, Budapest-London, 1962.
- Horváth 1969 HORVÁTH János, *Vörösmarty drámái*, Bp., 1969.
- Horváth Cyrill 1904 HORVÁTH Cyrill, *Adalékok Pálly István műveihez*, EPhK 1904, 433-457, 735-755.
- Imre 1897 IMRE Sándor, *Az olasz költészet hatása a magyarra* = I. S., *Irodalmi tanulmányok I-II.*, Bp., 1897, 5-147.
- Inglot 1997 M. INGLOT, *La Compagnia di Gesù nell' Impero Russo (1772-1820) e la sua parte nella restaurazione generale della Compagnia*, Roma, 1997.
- Iotti 1995 Gianni IOTTI, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- Iskoladrámák 1995 *Iskoladrámák*, szerk. DEMETER Júlia, Bp., Unikornis, 1995.
- Jáki 2002 JÁKI Sándor Teodóz, *Aranymiatyánk (népénekgyűjtés 1998-ban)* = J. S. T., *Csángókról, igaz tudósítások*, Való Világ Alapítvány, Bp., 2002, 117-136.
- Jakobson 1969 Roman JAKOBSON, *Hang – Jel – Vers*, Gondolat, Bp., 1969.
- János 1993 JÁNOS István, *Thetis és Lyaeus (A bor és víz vetélkedése)* = *Iskolai színjáték és a népi dramatikus hagyományok*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna-KILIÁN István, Debrecen, 1993, 81-87.
- János 1997 JÁNOS István, *Szent és profán = Barokk színház – barokk dráma*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna, Debrecen, 1997, 154-160.

- János 2000 JÁNOS István, *A Theatrum Mundi és az iskolai színjátszás = A magyar színház születése*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, 2000, 310-318.
- Jelenić 1990 Julijan JELENIĆ, *Kultura i bosanski franjevci I.* (Hasonmás kiadás) Svjetlost, Sarajevo, 1990.
- Jezsuita iskoladrámák Jezsuita iskoladrámák I-II, s.a.r. ALSZEGHY Zsoltné, BERECS Ágnes, CZIBULA KATALIN, KERESZTES Attila, KISS Katalin, KNAPP Éva, VARGA Imre, Bp., Akadémiai–Argumentum, 1992, 1995.
- Jobert 1994 A. JOBERT, *Od Lutra do Mohyły. Polska wobec kryzysu chrześcijaństwa 1517-1648*, Warsaw, 1994.
- Juharos 1933 JUHAROS Ferenc, *A magyarországi jezsuita iskoladrámák története*, Szeged, 1933. (Értekezések a M. Kir. Ferencz József Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Intézetéből 8)
- Kačic 1998 Ladislav KAČIC, *Die Musik der Jesuitendramen in der Slowakei (1600–1773): Ein Beitrag zur Geschichte der Provincia Austriae SJ. = Ethnologische, historische und systematische Musikwissenschaft*, Bratislava, 1998.
- Jurić 1991 Šime JURIĆ, *Katalog rukopisa Nacionalne i sveučilišne biblioteke u Zagrebu*, Kniga 1, Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb, 1991.
- Kačic 2000 Ladislav KAČIC, *Unbekannte Musikalische Quellen zur Geschichte der Schuldramas in der Provincia Austriae SJ. = A magyar színház születése*, Miskolc, 2000, 146-153.
- Kadulska 1997 I. KADULSKA, *Akademia Polocka w roli ośrodka kultury polskiej na Białej Rusi na przełomie XVIII i XIX wieku = Wśród pisarzy oświecenia. Studia i portrety*, Ed. A. CZYŻ i S. SZCZĘSNY, Bydgoszcz 1997.
- Kálmán C. 1990 KÁLMÁN C. György, *Az irodalom mint beszédaktus. Fejezet az irodalomelmélet történetéből*, Bp., 1990.
- Kálmány 1918 KÁLMÁNY Lajos, *Rontóige és ráolvasás*, Ethnografia, XXIX (1918)
- Karácsony 1929 KARÁCSONY János, *Szt. Ferencz rendjének története Magyarországon 1711-ig*, Bp., 1929.
- Kardos 1960 KARDOS Tibor, *A magyar színjáték kezdetei*, Bp., Színházstudományi Intézet, 1960.
- Katona 1982 KATONA Lajos, *Temesvári Pelbárt példái = Folklor-kalendárium*, Szerk. REISINGER János, Bp., 1982. 413-433.
- Kecskeméti 1998 KECSKEMÉTI Gábor, *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet. A magyar nyelvű halotti beszéd a 17. században*, Bp., 1998.
- Kecskeméti 1998a KECSKEMÉTI Gábor, *Teológia és retorika a régi magyar irodalomban = A magyar művelődés és kereszténység: A IV. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai*, szerk. JANKOVICS József, MONOK István, NYERGES Judit, Budapest–Szeged, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság–Scriptum, 1998, II, 743-753.

- Kedves 1999 KEDVES Csaba, *Actio parascevice: Történeti rétegek a csíksomlyói misztériumdrámákban*, Székelyföld, 1999/5, 66-90.
- Keil-Budischowsky 1993 Verena KEIL-BUDISCHOWSKY, *Barocke Bühnendekorationen für den Wiener Kaiserhof = Barock: Regional – International*, Hrsg. von Götz POCHAT, Brigitte WAGNER, Graz, 1993, 353-364.
- Kelsch 1992 Wolfgang KELSCH, *Wolfenbüttel 1592-1992. Vierhundert Jahre Theater in einer fürstlichen Residenz*, Wolfenbüttel, 1992.
- Kerényi 1981 KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon. 1790-1849*, Bp., Magvető, 1981.
- Kerényi 1993 KERÉNYI Ferenc, *Az iskolai színjátszás hatása a magyar hivatásos színészet első évtizedeire = Az iskolai színjáték és a népi dramatikus hagyományok*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna és KILIÁN István, Debrecen, 1993, 143-148.
- Kibédi Varga 1993 KIBÉDI VARGA Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, Athenacum I.4 füzet Bp., T-Twins, 1993.
- Kiefer Lewalski 1998 Barbara KIEFER LEWALSKI, *Tipológiai szimbolizmus és a „lélek haladása” a 17. század irodalmában. = A tipológiai szimbolizmus: Tanulmányok*, válogatta és szerk. FABINY Tibor, Szeged, 1998, 255-281.
- Kiening 1995 Christian KIENING, *Totentänze – Ambivalenzen des Typus = Jahrbuch für Internationale Germanistik XXVII*, 1995.
- Kilián 1967 KILIÁN István, *Ismeretlen dráma-gyűjtemény a XVII-XVIII. századból*, Miskolc, 1967.
- Kilián 1975 KILIÁN István, *Ismeretlen dráma Nagy Péter orosz cárról 1698-ból*, ItK 1975.
- Kilián 1981 KILIÁN István, *Magyar Mária-síralmak*, Új Írás, 1981/4, 3-14.
- Kilián 1988 KILIÁN István, *Az iskolai színjáték és a folklórhagyomány = A megváltozott hagyomány. Folklor, irodalom, művelődés a 18. században*, szerk. HOPP Lajos, KÜLLÖS Imola, VOIGT Vilmos, Bp., 1988, 393-423.
- Kilián 1989 KILIÁN István, *Tizennégy történeti betlehemes (1629-1768)*, = *Iskoladráma és folklór*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna, KILIÁN István, Debrecen, 1989, 145-143.
- Kilián 1992 KILIÁN István, *A betlehemes játék a XVII. századi Magyarországon*, ItK 1992, 633-638.
- Kilián 1992a KILIÁN István, *A minorita színjáték a XVIII. században: Elmélet és gyakorlat*, Bp., 1992.
- Kilián 1993 KILIÁN István, *Iskolai színjátékaink témarendje: Reprezentatív jezsuita minta és teljes piarista felmérés alapján*, Akadémiai doktori értekezés, 1993, MTA kt. D. 16666.
- Kilián 1994 *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig*, szerk. KILIÁN István, Bp., 1994.
- Kilián–Pintér–Varga *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*, szerk. VARGA Imre, s. a. r. KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, VARGA Imre, Bp., 1992.

- Klaniczay 1964 KLANICZAY Tibor (szerk.), *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1964.
- Klaniczay 1998 KLANICZAY Gábor, *A boszorkányszombat ördögi látomása a vádaskodók vallomásaiban = Eksztázis, álom, látomás*, szerk. PÓCS Éva, Bp., 1998.
- Klaniczay T.–Klaniczay G. 1994 KLANICZAY Tibor–KLANICZAY Gábor, *Szent Margit legendái és stigmái*, Bp., 1994.
- Knapp 2000 KNAPP Éva, *A nagyszombati jezsuita színjátszás első szöveges emléke: Szent Alexius (1709) = A magyar színház születése*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, 2000, 221-230.
- Knapp–Tüskés 1993 KNAPP Éva, TÜSKÉS Gábor, *Esterházy Pál és az iskolai színjátszás = Az iskolai színjáték és a népi dramatikus hagyományok*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna–KILIÁN István, Debrecen, 1993, 19-45.
- M. L. Knapp 1978 M. L. KNAPP, *A nemverbális kommunikáció = Kommunikáció 2. Válogatott tanulmányok*, szerk. HORÁNYI Özséb, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Bp., 1978, 70-76.
- Kniezsa 1936 KNEZSA István, *Magyar hatás a kaj-horvát keresztény terminológiában*, Nyelvtudományi Közlemények 1936/50, 191-199.
- Kniezsa 1952 KNEZSA István, *Helyesírásunk története a könyvnyomtatás koráig*, Bp., 1952.
- Kniezsa 1959 KNEZSA István, *A magyar helyesírás története*, Bp., Tankönyvkiadó, 1959.
- Koller 1981 E. KOLLER, *Totentanz*, Innsbruck, 1981.
- Kolozsvári 1938 KOLOZSVÁRI János, *Magyar piarista iskoladramák. 1717-1792 között*, Pécs, 1938.
- Koltay-Kastner 1941 KOLTAY-KASTNER Jenő, *Olasz-magyar művelődési kapcsolatok*, Bp., 1941.
- Kolve 1966 V. A. KOLVE, *The Play Called Corpus Christi*, Stanford, California, Stanford University Press, 1966.
- Kosáry 1983 KOSÁRY Domokos, *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*, Bp., 1983.
- Kozáky 1941 KOZÁKY István, *Der Totentanz von heute*, Bp., 1941.
- Kozáky 1965 St. KOZÁKY [KOZÁKY István], *Makabertanz, Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*, Maisenheim am Glan, 1965.
- Kramer 1961 Waltraute KRAMER, *Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677-1711*, (Diss. Masch.) 1961.
- Kríza 2000 KRÍZA Ildikó, *Egy jezsuita Mátyás-dráma folklór vonatkozásai = A magyar színház születése*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, Miskolci Egyetem Kiadó, 2000. (A régi magyar színház 1.) 74-87.
- Kuna 1974 Herta KUNA, *Hrestomatija starije bosanske književnosti: Srednjovjekovna književnost i hrvatska književna tradicija*, Svjetlost, Sarajevo, 1974.

- Kunze 1975 Horst KUNZE, *Geschichte der Buchillustration in Deutschland: Das 15. Jahrhundert*. Textband, Leipzig, 1975.
- Kurt 1960 Adel KURT, *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*, Wien, 1960.
- Kwiatkowski 1997 M. KWIATKOWSKI, *Rozkwit i zmierzch sceny jezuickiej w Poznaniu = Nasi Dawni Jezuici*, Kronika Miasta Poznania, 1997, 209-213.
- La Danse Macabre de 1485 *La Danse Macabre de 1485*, reproduite d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque de Grenoble et publiée sous l'égide de la Société des Bibliophiles Dauphinois. Az előszót írta Pierre VAILLANT. Editions des 4 Seigneurs, Grenoble, 1969.
- Lám 1938 LÁM Frigyes, *A győri német színészet története (1742-1885)*, Győr, 1938.
- Lang 1975 Franz LANG, *Abhandlung über die Schauspielkunst*, Übersetzt und herausgegeben von Alexander RUDIN, Bern-München, 1975.
- Łątka 1997 J. S. ŁĄTKA, "Boże coś Polskę..." *Jego Cesarsko-Królewska Mość Aleksander I*, Kraków, 1997.
- Lázár 1891 LÁZÁR Béla, *Hazai tárgyú német iskoladramák*, EPhK, 1891.
- Lejeaux 1955 Janne LEJEUX, *Les décors de théâtre dans les Collèges de Jésuites*, Revue d'Histoire du Théâtre 7 (1955), 305-315.
- Lessing 1769 Lessing, *Wie dir Alten de Tod gebildet*, 1769.
- Lessing 1963 Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoön. Hamburgi Dramaturgia*, Bp., 1963.
- Loret 1910 M. LORET, *Kościół katolicki a Katarzyna II 1772-1784 = Monografie w zakresie dziejów nowożytnych*, Vol. 12, Kraków, 1910.
- Löwenfelder 1955 Gertraud LÖWENFELDER, *Die Bühnendekoration am Münchner Hoftheater*, (Phil. Diss. Masch.), München, 1955.
- Lukács István 2000 LUKÁCS István, *Dramatizált kaj-horvát Mária-siralom Erdélyből (1626) / Dramatizani kajkavski Marijin plač iz Erdelja (1626)*, Bp., 2000. (Kétnyelvű kiadás, Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma – Fővárosi Horvát Önkormányzat kiadása)
- Lukács S. J. Ladislaus LUKÁCS, *Catalogi personarum et officiorum provinciae Austriae Societatis Iesu*, Vol. I. 1551-1600, Romae, 1978; Vol. II. 1601-1640, Romae, 1982.
- Lukianos 1974 LUKIANOSZ, *Beszélgetés a táncról*, ford. TRENCSENYI-WALDAPEL Imre = *Lukianos összes művei I*, Bp., Magyar Helikon, 1974, 736-764.
- Magyar Shakespeare-tükör *Magyar Shakespeare-tükör*, szerk. MALLER Sándor–RUTTKAY Kálmán, Bp., 1984.

- Magyar színház-  
művészeti lexikon *Magyar színházművészeti lexikon*, szerk. SZÉKELY György, Bp., 1994.
- Magyar színház-  
történet (1790-1873) *Magyar színháztörténet 1790-1873*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Akadémiai, 1990.
- Makula nélkül való  
Tükör *Makula nélkül való Tükör: mely az Üdvözítő Jesus Kristusnak és Szüleinek életét, úgy keserves kinszenvedését és halálát adgya elő. Cseh nyelvből Magyar nyelvre fordítottot, Most pedig ujjonnan sok keresztyén lelke buzgó kívánságára harmadszor ki-nyomtatott Nagy-Szombatban, A' Jesus Társasága Akademiája betűivel, 1746. évben*
- Maldzis 1983 *A. MALDZIS, Organizacija pastanowak i repiertuaru szkolnych teatrow = Gistorija bielaruskaga teatra*, Vol. 1. Minsk, 1983.
- Málly 1932 *MÁLLY Ferenc, Benyák és Metastasio*, ItK 1932, 423-426.
- Mályuszné 1944 *MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit: Egy Jezsuita-dráma vázlata. Irodalomtörténet 1944, 33-34.*
- Mályuszné 1985 *MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit (szerk.), Megbíráltak és bírálók: A cenzúrahivatal aktáiból, (1780-1867), Bp., Gondolat kiadó, 1985.*
- Mályuszné 1990 *MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, A német színészet hazánkban = Magyar színháztörténet*, szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., 1990, 35-42.
- Mamczarz 1985 *I. MAMCZARZ, Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, Paris, 1985.
- Mann 1960 *Otto Mann: Geschichte des deutschen Dramas*. Stuttgart, 1960.
- Marcard 1999 *Micaela von MARCARD, A rokokó avagy kísérlet az emberi szíven*, Bp., 1999.
- Margolis 1983 *Joseph MARGOLIS, Irodalom és beszédaktusok*, Helikon 1983, 174-182.
- Marly 1982 *Diana de MARLY, Costume on the Stage 1600-1940*, Totowa, New Jersey, 1982.
- Meszlényi 1935 *MESZLÉNYI Antal, Szelepcsényi primás és Észak-Magyarország rekatolizálása 1671-1675*, Bp., 1935.
- Mezey 1979 *MEZEY László, Deákság és Európa*, Bp., 1979.
- Minorita  
iskoladramák *Minorita iskoladramák*, s.a.r. KILIÁN István, Bp., 1989.
- Moguš 1995 *Milan MOGUŠ, Povijest hrvatskoga književnoga jezika*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1995.<sup>2</sup>
- Mons sacer *Mons sacer 996-1996. Pannonhalma ezer éve*, Kiállításkatalógus, szerk. TAKÁCS Imre, Pannonhalma, 1996.
- Mooser 1945 *R.-A. MOOSER, Operas, intermezzos, ballets, oratorios joués en Russie durant le XVIII siècle*, Genève, 1945.
- Mooser 1948-51 *R.-A. MOOSER, Annales de la musique et des musiciens en Russie durant le XVIII siècle*, Genève 1948-51

- Muckenhaupt 1999 MUCKENHAUPT Erzsébet, *A csíksomlyói ferences könyvtár kincsei: Könyvleletek 1980-1985*, Budapest–Kolozsvár, Balassi–Polis, 1999.
- Murith 1940 Anthon MURITH, *Jean et Conrad Grütsch de Bale*, Dissertatio Freiburg, 1940.
- Nagy Imre 1862 NAGY Imre, *A csíksomlyói tanoda és növelde*, Gyulafehérvári Füzetek, II. Kolozsvár, 1862
- Nagy Imre 1993 NAGY Imre, *Nemzet és egyéniség: Drámairodalmunk az 1810-es években*, Bp., 1993.
- Nagy Imre 1998 NAGY Imre, "Heraklit és Demokrit" (*A kora reformkori vígjáték dramaturgiája*), Irodalomtörténet 1998, 512-524.
- Nagy Júlia 1997 NAGY Júlia, *A Schola Ludus és a magyarországi református iskolai színjátékok = Comenius és a Sárospataki iskola*, szerk. KÖDÖBÖCZ József, FÖLDY Ferenc, CSORBA Csaba, Sárospatak, Magyar Comenius Társaság, 1997, 75-82 (Bibliotheca Comeniana VI.)
- Nagy Júlia 1998 *A színjátszó iskola a XVII-XVIII. században. Bibliográfia*, szerk. NAGY Júlia, Bp., 1998.
- Nagy Júlia 2000 NAGY Júlia, *Kollégiumi irodalom a XVIII-XIX. században*, Bp., Press Publica, 2000.
- Nagy Júlia 2000a NAGY Júlia, *Magyar történelmi tárgyú jezsuita drámáink szerepe az európai és magyar neveléstörténetben*, Szakdolgozat, Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Miskolc, 2000. (Kézirat)
- Novak 1997 Vilko NOVAK, *Martjanska pesmarica*, Uredil in spremna besedila napisal Vilko Novak, Založba ZRC, Ljubljana, 1997.
- Noverre 1767 J. G. NOVERRE, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Vienne, 1767.
- Noverre 1768 J. G. NOVERRE, *Les Graces, Ballet anacréontique*, 1768.
- Noverre 1776 J. G. NOVERRE, *Recueil de programme*, Vienne, 1776.
- Noverre 1955 J. G. NOVERRE, *Levelek a táncról és a balettekről*, Ford. BENEDEK Marcell, A leveleket válogatta és jegyzetekkel ellátta VÁLYI Rózsi, Bp., 1955.
- Nuridsany 1990 Michel NURIDSANY, *La préciosité = Précieux et libertins, choix et présentation* par M. N. ORPHÉE, La Différance, Paris, 1990.
- Nyerges 1984 NYERGES László, *Kazinczy drámafordításai Metastasiótól*, Színháztudományi Szemle, 1984, 65-84.
- Nyomárkay 1990 NYOMÁRKAY István, *Istodobni hrvatski prevod religioznog dela palatina Pavla Esterházyja*, Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku XXXIII, Novi Sad, 1990, 339-344.
- Okoń 1970 J. OKOŃ, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Studia Staropolskie Vol. XXVI, Wrocław, 1970.
- Okoń 1992 J. OKOŃ, *Dramaty eucharystyczne jezuitów XVII wiek*, Warsaw, 1992.

- Okoń 1998 J. OKOŃ, *Retoryka a dogmat w parateatralnych procesjach jezuickich na Boże Ciało (Vilnius 1614-1639) = Literatura a liturgia*, Ed. J. OKOŃ, Łódź, 1998.
- Orczy 1789 ORCZY Lőrinc, *Föld indulás Bétsbenn: Két nagyságos elmének költeménye szüleményei*, Pozsony, 1789
- Orłow 1993 W. ORŁOW, *Alma Mater Polocensis, K' 180-letiju Połockoj Akademii, "Nieman"*, 1993.
- Orłow 1994 W. ORŁOW, *Tajamnicy połockoj gistorii*, Minsk, 1994.
- Orosz 1974 OROSZ László, *Katona József*, Bp., 1974.
- Palmer 1975 N. PALMER, *Die letzten Dinge in Versdichtung und Prosa des späten Mittelalters = Deutsche Literatur des späten Mittelalters*, szerk. Wolfgang HARMS und Leslie P., Berlin, 1975, 225-239.
- Palmer 1993 N. PALMER, *Ars moriendi und Totentanz: Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter = Arno BORST (szerk.), Tod im Mittelalter*, Konstanz, 1993, 313-334.
- Pálos iskoladramák *Pálos iskoladramák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai*, s.a.r. VARGA Imre, Bp., Akadémiai, 1990.
- Pelous 1972 J. M. PELOUS, *Les métamorphoses de Sganarelle: la permanence d'un type comique*, Revue d'histoire littéraire de la France, 1972. szeptember-december (72. évfolyam, 5-6.)
- Penke 1985 PENKE Olga, *Voltaire tragédiái Magyarországon a XVIII. században*, Filológiai Közöny XXXI, 1985.
- Pennaháborúk SZALAI Anna (szerk.), *Pennaháborúk: nyelvi és irodalmi viták 1781-1826*, Bp., 1980.
- Peretz 1917 V.N. PERETZ, *Ital'janskije komedii i intermedii, predstavlennye pri dvore imperatricy Anny Ioannovny v 1733-35 godach*, Teksty, Petrograd, 1917.
- Peretz 1923 V.N. PERETZ, *Ital'janskaja intermedija 1730-ch godov v stichotvornom russkom perevode = Starinnyj teatr v Rossii XVII-XVIII vv. Sbornik stat'ej*, Petrograd, 1923.
- Petőfi-Benkes 1996 PETŐFI S. János-BENKES Zsuzsa, *Multimédia: Több mediális összetevővel rendelkező irodalmi szövegek elemzése*, Bp., OKSZI, 1996.
- Petőfi-Benkes 1998 PETŐFI S. János-BENKES Zsuzsa, *A szöveg megközelítései*, Iskolakultúra, 1998.
- Petőfi 1991 PETŐFI S. János, *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé*, Szeged, 1991.
- Petőfi 1996 PETŐFI S. János, *Az explicitég biztosításának feltételei és lehetőségei természetes nyelvi szövegek interpretációjában*, Bp., MTA Nyelvtudományi Intézete, (Linguistica Series C, Relationes 8.), 1996.
- Pies 1982 Eike PIES, *Prinzipale: Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Düsseldorf, 1982.

- Piarista iskoladrámák *Piarista iskoladrámák I.*, s.a.r. DEMETER Júlia, KILIÁN István, KISS Katalin, PINTÉR Márta Zsuzsanna, Bp., Argumentum – Akadémiai, 2002.
- Pigler 1974 *PIGLER Andor, Barockthemen, I-III*, Bp., 1974.
- Pilinszky 1984 *PILINSZKY János, A mélypont ünnepélye I-II*, Bp., 1984.
- Pintér 1984 *PINTÉR Márta Zsuzsanna, Az „Inductio de passione Christi” című csiksomlyói iskoladráma = Írók és művek a XVII-XVIII. században*, szerk. HARGITTAY Emil–LANCSÁK Gabriella, Bp., 1984 (*Acta Iuvenum*), 131-201.
- Pintér 1989 *PINTÉR Márta Zsuzsanna, Történeti rétegek a ferences színjátékokban = Iskoladráma és folklór*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna, KILIÁN István, Debrecen, 1989, 125-134.
- Pintér 1993 *PINTÉR Márta Zsuzsanna, Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században*, Bp., 1993.
- Pléh–Siklaci–  
Terestyéni 1977 *PLÉH Csaba–SÍKLAKI István–TERESTYÉNI Tamás (szerk.), Nyelv – kommunikáció – cselekvés*, Bp., 1977.
- Pócs 1997 *PÓCS Éva, Élők és holtak, látók és boszorkányok*, Bp., 1997.
- Polgár 1957 *POLGÁR László, Bibliographia de historia Societatis Jesu in regnis olim Corona Hungarica unitis 1560–1773*, Romae, 1957.
- Pomeau 1956 *René POMEAU, La religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1956.
- Poniatowski 1979 *S. PONIATOWSKI, Pamiętniki synowca Stanisława Augusta*, Introduction and translation J. ŁOJEK, Warsaw, 1979.
- Poplatek 1957 *J. POPLATEK, Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław, 1957.
- Poplatek, *Materialy* *J. POPLATEK, Materiały archiwalne do dziejów jezuickiego teatru szkolnego, religijnego i ludowego w Polsce w latach 1568-1640*, Vol. II Pińsk–Vilnius
- Pörksen 1986 *Uwe PÖRKSEN, Der Totentanz des Spaetmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert = Mittelalterrezeption*, szerk. Peter WAPNEWSKI, Stuttgart, 1986, 245-262.
- Pratt 1977 *Mary L. PRATT, Foward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, 1977.
- Probst 1948 *Franz PROBST, Das Kindertheater in Eisenstadt*, Burgenländische Heimatblätter. 10. Jg. Heft 1. 1948.
- Probst 1952 *Franz PROBST, Beiträge zur Geschichte des deutschsprachigen Theaterwesens in Eisenstadt*, Eisenstadt, 1952.
- Prónai 1907 *PRÓNAI Antal, A piaristák színjátéka Pesten a XVIII. században*, Bp., 1907.
- Prónai–Császár 1915 *PRÓNAI Antal–CSÁSZÁR Elemér, A kegyesrendiek magyarországi iskoláiban 1670-1778. előadott drámák jegyzéke*, ItK 1915, 114-122, 206-219.
- Propp 1995 *V. J. PROPP, A mese morfológiája*, Bp., Osiris-Századvég, 1995. (Osiris Könyvtár)

- Protestáns iskoladrámák  
Pukánszky 1914  
Pukánszky 1933  
R. Molnár 1994  
Radnai 1889  
Régi magyar vígjátékok  
Retorikák a reformáció korából  
Richter 1963  
Ridgway 1961  
Riedl 1939  
Riffaterre 1996  
RMDE 1960  
RMKT XVII. század  
15/A/B 1992  
RMKT XVII.  
század/7. 1974  
Rorty 1983  
Rosenfeld 1974  
Roszkowska 1967  
Rousseau 1978  
Rousset 1963  
Sárközy 1990-1997  
Sávai 1997
- Protestáns iskoladrámák I-II*, s.a.r. VARGA Imre, Bp., Akadémiai, 1989.  
[PUKÁNSZKY] KÁDÁR Jolán, *A budai és pesti német színészet története 1812-ig*, Bp., 1914.  
Jolantha PUKÁNSZKY-KÁDÁR, *Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn. Von den Anfängen bis 1812*, München, 1933.  
R. MOLNÁR Emma, *Nonverbális jelek verbális kódja*, Szemiotikai szövegtan, 7, Szeged, 1994, 85-95.  
RADNAI Rezső, *Aesthetikai törekvések Magyarországon 1772–1817*, Bp., Olcsó Könyvtár, 1889.  
*Régi magyar vígjátékok*, s.a.r. DÖMÖTÖR Tekla, Bp., 1954.  
*Retorikák a reformáció korából*, szerk. IMRE Mihály, Debrecen, 2000.  
Horst RICHTER, *Johann Oswald Harms. Ein deutscher Theaterdekorateur des Barock*, Emsdetten, 1963.  
Roland S. RIDGWAY, *La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire = Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 15 (1961), Oxford, The Voltaire Foundation  
RIEDL Frigyes, *A magyar dráma története*, Bp., 1939-1940.  
Michel RIFATERRE, *Az intertextus nyoma*, Helikon, 1996, 67-81.  
*Régi magyar drámai emlékek, I-II*, szerk., KARDOS Tibor és DÖMÖTÖR Tekla, Bp., 1960.  
*Régi Magyar Költők Tára XVII. század 15/A/B: Katolikus egyházi énekek (1660-1670-es évek)*, sajtó alá rendezte, STOLL Béla, a jegyzeteket írta, HOLL Béla, Bp., Argumentum - Akadémiai, 1992.  
*Régi Magyar Költők Tára XVII. század 7. kötet: Katolikus egyházi énekek (1608-1651)*, sajtó alá rendezte, HOLL Béla, Bp., Akadémiai, 1974.  
Richard RORTY, *Deconstruction and Circumvention*, Minneapolis, 1983.  
H. ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz: Entstehung, Entwicklung, Bedeutung*, Köln–Wien, 1974.  
W. ROSZKOWSKA, *Uwagi o programowości teatru barokowego w Polsce = Wrocławskie spotkanie teatralne*, ed. W. Roszkowska Wrocław 1967, 47-72.  
J-J. ROUSSEAU, *Értekezések és filozófiai levelek*, vál., jegyz. LUDASSY Mária, ford. KIS János, Bp., Magyar Helikon, 1978.  
Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, José Corti, Párizs, 1963.  
SÁRKÖZY Péter, *Letteratura ungherese – Letteratura italiana*, Roma, Carucci-Sovera, 1990, 1994, 1997.  
SÁVAI János, *A csíksomlyói és a kantai iskola története*, Szeged, 1997. (Documenta Missionaria II/II.)

- Schilling 1979 Michael SCHILLING, *Images Mundi. Metaphorische Darstellungen der Welt in der Emblematik*, Frankfurt/M. – Bern – Cirencester, 1979.
- Schmidt 1964 Justus SCHMIDT, *Die Linzer Kirchen*, Wien, 1964 (Österreichische Kunsttopographie Bd. XXXV.)
- Schmikli 1997 SCHMIKLI Norbert, *Csiksomlyói Mária-síralmak elő- és utóélete = A Czuczor Gergely Bencés Gimnázium Évkönyve 1996/1997*, szerk. NÉMETH Lőrinc O. S. B., Győr, Czuczor Gergely Bencés Gimnázium, 1997, 88-122.
- Schmikli 1999 SCHMIKLI Norbert, *A csiksomlyói passiójátékok forrásvidéke = PPKE Műhelytanulmányok*, [Piliscsaba], 1999, 9-32.
- Schmikli 2000 SCHMIKLI Norbert, *Csiksomlyói Mária-síralmak elő- és utóélete = A magyar színház születése*, Szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, 2000, 44-64.
- Searle John R. SEARLE, *The Classification of Illocutionary Acts*, *Language in Society* 5, 1-23.
- Searle John R. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse*, *New Literary History* 6, 318-332.
- Searle 1969 John R. SEARLE, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, 1969.
- Serczyk 1983 W. A. SERCZYK, *Katarzyna II carowa Rosji*, Wrocław, 1983.
- Simon 1935 L. SIMON, *Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*. Warsaw 1935.
- Ślusarska 1998 M. ŚLUSARSKA, *O teatralności Wilna w czasach stanisławowskich = Wilno teatralne*, ed. M. KOZŁOWSKA, Warsaw, 1998.
- Sofronowa 1981 L. A. SOFRONOWA, *Poetika sławjańskiego tieatra XVII - pierwoj połowiny XVIII wieku*, Moscow 1981.
- Solf 1975 Sabine SOLF, *Festdekoration und Grotteske. Der Wiener Bühnenbildner Lodovico Ottavio Burnacini: Inszenierung barocker Kunstvorstellung*, Baden-Baden, 1975.
- Soltészné 1968 SOLTÉSZ Zoltánné, *XVI. századi könyvgyűjtők kötetei a gyöngyösi műemlékkönyvtár antikva-gyűjteményében*, Bp., 1968.
- Sopron Collection *The Sopron Collection of Jesuit Designs*, szerk. JANKOVICS József, a tanulmányokat írta KNAPP Éva, KILIÁN István, BARDI Terézia, bev. Marcello FAGIOLO, Bp., Enciklopédia, 1999.
- Sörensen 1984 Bengt Algot SÖRENSEN, *Herrschaft und Zärtlichkeit: Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert*, München, 1984.
- Staud 1963 STAUD Géza, *Magyar kastélyszínházak I-III*, Bp., 1963.
- Staud 1975 Géza STAUD, *Schultheater in Oedenburg*, Maske und Kothurn, 21 (1975), 89-105.
- Staud 1977 Géza STAUD, *Les décors du théâtre des Jésuites à Sopron (Hongrie): Avec le répertoire des pièces jouées: 1638-1773*, Archivum Historicum Societatis Iesu, 46 (1977), 277-298.

- Staud 1977a STAUD Géza, *Adelstheater in Ungarn*, Wien, 1977.
- Staud 1980 STAUD Géza, *Az iskolai színjátékok Magyarországon. Módszertani modell*, Bp., 1980. Kézirat.
- Staud 1984-88 A magyarországi jezsuita színjátékok forrásai 1561-1773, I-III, szerk. STAUD Géza, Bp., 1984-1988.
- Staud 2000 STAUD Géza, *Színház a pozsonyi templomban = A magyar színház születése*, szerk. DEMETER Júlia, Miskolc, 2000, 215-220.
- Stebelski 1867 I. STEBELSKI, *Dwa wielkie światła na horyzoncie polockim*, Lwów 1867.
- Štefanić 1969 Vjekoslav ŠTEFANIĆ, *Hrvatska pismenost i književnost srednjeg vijeka = Hrvatska književnost srednjega vijeka od XII. do XVI. stoljeća. Pet stoljeća hrvatske književnosti* 1. Zora, Matica hrvatska, Zagreb, 1969.
- Steinmetz 1978 Horst STEINMETZ, *Die Komödie der Aufklärung*, Dritte Auflage, Stuttgart, 1978.
- Stoll 1963 STOLL Béla, *A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565-1840)*, Bp., Akadémiai, 1963.
- Sturm 1964 Albert STURM, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, 1964.
- Szajbély 2001 SZAJBÉLY Mihály, „Ízadnak a magyar tollak”: *Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig*, Bp., 2001.
- Szarota 1976 SZAROTA, Elida Maria, *Das Jesuitendrama und die Manipulation des Publikums = E. M. Sz., Gesichte, politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*, Bern-München, Francke Verlag, 1976.
- Szarota 1979 SZAROTA, Elida Maria, *Das jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet: Eine periphen-edition: Texte und Kommentare*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979. (Vita Humana und Transzscenz)
- Szauder 1941 SZAUDER József, *Faludi udvari embere*, Pécs, 1941.
- Szauder 1963 SZAUDER József, *Olasz irodalom – magyar irodalom: Tanulmányok*, Bp., Európa, 1963.
- Szauder 1967 József SZAUDER, *Ispirazioni italiane nella cultura ungherese del Settecento*, in AA.VV., *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1967.
- Szauder 1977 József SZAUDER, *Metastasio in Ungheria = AA.VV., Studi in onore di N. Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1977.
- Szauder 1980 SZAUDER József, *Az éj és a csillagok. Tanulmányok Csokonairól*, (s.a.r.) SZAUDER Mária, Budapest, 1980.
- Székely 1963 SZÉKELY György, *Színjátéktípusok leírása és elemzése*, Bp., 1963.

- Székely 1999 SZÉKELY György, 1811: „Leár” magyarul – Színháztörténeti háttér, Theatron, 1999/3, 9-20.
- Szilágyi 1989a SZILÁGYI András, *A jezsuita színjáték képi forrásai = Iskoladráma és folklór*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna, KILIÁN István, Debrecen, 1989, 95-107.
- Szilágyi 1989b SZILÁGYI András, *Variations on the Baroque Approach to the Historical Past: A Thesis Illustration and a Jesuit Stage Design from the 18<sup>th</sup> Century*, Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae 34(1989), 165-176.
- Szilágyi 1993 SZILÁGYI András, „Halál és megdicsőülés” – változatok a barokk hősi ideál képi megjelenítésére = *Az iskolai színjáték és a népi dramatikus hagyományok*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna, KILIÁN István, Debrecen, 1993, 125-136.
- Szilágyi 1997 SZILÁGYI András, *Magyar főpapok apoteózisa*, Ars Hungarica, 25. évf, 1997, 289-312.
- Szlávik 1907 SZLÁVIK Ferenc, *Kéziratos iskolai drámák = A csíksomlyói gimnázium értesítője*, 1906/1907, 3-43.
- Szlávik 1907/1908 SZLÁVIK Ferenc, *Egy csíksomlyói iskoladráma = A csíksomlyói gimnázium értesítője*, 1907-1908, 1-49.
- Szlávik 1908 SZLÁVIK Ferenc, *Egy vígjáték-törredék*, EphK 1908, 650-652.
- Szlávik 1912 SZLÁVIK Ferenc, *Három közjáték*, Erdélyi Múzeum 1912, 84-92.
- Szörényi 1982 SZÖRÉNYI László, *L'Arcadia latina nell'Ungheria del XVIII secolo*, in *Venezia, Italia, Ungheria tra Arcadia e Illuminismo*, a cura di B. Köpeczi e P. Sárközy, Bp., Akadémiai, 1982, 231-245.
- Szörényi 1989a SZÖRÉNYI László, *Ismeretlen jezsuita latin tragédia Hunyadi Lászlóról: Bessenyei György tragédiájának forrása*, ItK, 1989, 683-705.
- Szörényi 1989b SZÖRÉNYI László, *Ismeretlen latin jezsuita dráma Hunyadi Lászlóról = Iskoladráma és folklór: A noszvajai hasonló című konferencián elhangzott előadások*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna, KILIÁN István, Debrecen, Ethnica, 1989, 53-67.
- Sztarikova 1988a L. SZTARIKOVA, *Tieatralnaja žizn' starinnoj Moskwy*, Moskwa, 1988.
- Sztarikova 1988b L. SZTARIKOVA, *Novye dokumenty o dejatel'nosti ital'janskoj truppy v Rossii v 30-ye gody XVIII v. i russkom ljubitel'skom teatre etogo vremeni = Pamjatniki kul'tury*, 1988.
- Takáts 1891 TAKÁTS Sándor, *Benyák Bernát és a magyar oktatásügy*, Bp., 1891.
- Takáts 1893 TAKÁTS Sándor, *Pállya István élete = A Bp.i kegyesrendi főgimnázium Értesítője* 1893-94, 1-79.
- Tarnai 1958 TARNAI Andor, *Egy tibetinek álcázott laikus erkölcsstan a XVIII. századi magyar irodalomban*, ItK 1958, 177-186.
- Tarot 1980 ROLF TAROT, *Schuldrama und Jesuitentheater = Handbuch des deutschen Dramas*, Hrsg. von Walter HINCK, Düsseldorf, 1980, 35-47.

- Teleki 1987 TELEKI József, *Egy erdélyi gróf a felvilágosult Európában (Teleki József utazásai 1759-1761)*, sajtó alá rendezte TOLNAI Gábor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1987.
- Tési 1948 TÉSI Edit, *Plautus Magyarországon*, Bp., 1948.
- Theaterlexikon 1978 Christoph TRILSE, Klaus HAMMER, Rolf KABEL, *Theaterlexikon*, Berlin, 1978<sup>2</sup>.
- Theaterlexikon 1992 Manfred BRAUNECK–Gérard SCHNEILIN (szerk.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg, 1992.
- Theaterlexikon 1996 C. Bernd SUCHER (szerk.), *Theaterlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*, Bd. 2, München, 1996.
- Tímár 1929 TÍMÁR Kálmán, *Egy mikházi ferences misztérium*, Irodalomtörténet 1929, 176-177.
- Toldy 1987 TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története: A legrégebb időktől a jelen korig: Rövid előadásban*, Bp., 1987.
- Török 1905 TÖRÖK István, *A kolozsvári evangélikus református collegium története*, Kolozsvár, 1905.
- Ujvári 1983 UJVÁRY Zoltán, *Játék és maszk*, Debrecen, 1983/1, 135-158.
- Ujvári 1997 UJVÁRY Zoltán, *Népi színjátékok és maszkos szokások*, Debrecen, 1997.
- ÚMIL Új Magyar Irodalmi Lexikon, (főszerk.) PÉTER László, Bp., 1994.
- Unger–Szabolcs 1976 UNGER Mátyás–SZABOLCS Ottó, *Magyarország története*, Bp., Gondolat, 1976<sup>3</sup>.
- Vadász 1984 VADÁSZ Géza, *A Benyák-ügy (Adatok Székesfehérvár felvilágosodás kori történetéhez)*, ItK 1984, 649-666.
- Valentin 1978 Jean-Marie VALENTIN, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680): Salut des âmes et ordre des cités*, Bern, Francfurt / M. – Las Vegas, Peter Lang SA, 1978.
- Valentin 1983, illetve 1984 Jean-Marie VALENTIN, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemand. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)*, I-II, Stuttgart, Anton Hiersmann Verlag, (I.) 1983, (II.) 1984.
- Vanyó 1997 VANYÓ László, *Az ókeresztény egyház irodalma I.*, Bp., Jel Kiadó, 1997.
- Varga–Pintér 2000 VARGA Imre, PINTÉR Márta Zsuzsanna, *Történelem a színpadon: Magyar történelmi tárgyú iskoladramák a 17-18. században*, Bp., Argumentum, 2000.
- Vargyasi 1913 Vargyasi br. Daniel Istvánné Pekrovinai gr. Pekri Polyxena naplója bécsi útjáról és időzéséről = Újabb adattár a vargyasi Daniel család történetéhez, Kiadja VARGYASI id. Bárány Daniel Gábor, Szerk. KELEMEN Lajos, Kolozsvár, 1913
- Velics 1912 VELICS László, *Vázlatok a magyar jezsuiták múltjából I.*, Bp., 1912.

- Vergote 1987 Antoine VERGOTE, *Religion, foi, incroyance*, Bruxelles, 1987.
- Vida 1969 VIDA Tivadar, *Makula nélkül való tükör*, MKSZ, 1969, 250-253.
- Vizkelety 1986 VIZKELETY András, „Világnak világa, virágnak virága...” (*Ómagyar Mária-síralom*), Bp., Európa, 1986.
- Vončina 1973 Josip VONČINA, *Jezični razvoj ozaljskog kruga*, Filologija 7. Zagreb 1973, 203-237.
- Vörös 1987 VÖRÖS Imre, *Fejezetek a XVIII. századi francia-magyar fordításirodalmunk történetéből*, Modern Filológiai Füzetek, Bp., 1987.
- Vsevolodskij-Gerngross 1914 V. VSEVOLODSKIJ-GERNGROSS, *Teatr v Rossii pri imperatrice Anne Ioannovne (1733-1735)*, S. Peterburg, 1914.
- Warburg 1995 Aby M. WARBURG, *Az 1959-es Közjátékokhoz készült színházi kosztümök: Bernardo Buontalenti rajzai és Emilio de' Cavalieri számadáskönyve = Mnemosyné: Aby M. Warburg válogatott tanulmányai*, szerk. SZÉPHELYI F. György, Bp., 1995, 64-99.
- Wegmann 1998 Nikolaus WEGMANN, *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1998.
- William 1982 Gerhild Scholz WILLIAM, *Der Tod als Text und Zeichen in der mittelalterlichen Literatur = Death in the Middle Ages*, Herman BRAET und Werner VERBEKE (szerk.), Leuven, 1982, 134-149.
- Williams 1998 Arnold WILLIAMS, *A tipológia és a ciklikus drámák: Néhány kritérium = A tipológiai szimbolizmus: Tanulmányok*, válogatta és szerkesztette FABINY Tibor, Szeged, [JATEPress], 1998, 211-219. (Ikonológia és Műértelmezés 4.)
- Witczak 1959 T. WITCZAK, *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku (Przegląd historycznomaterialowy)*, Gdańsk, 1959.
- Wolff 1937 Hellmuth Christian WOLFF, *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin, 1937.
- Wolff 1957 Hellmuth Christian WOLFF, *Die Barockoper in Hamburg (1678-1738). I. Textband*, Wolfenbüttel, 1957, 359-363.
- Wolff 1968 Hellmuth Christian WOLFF, *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*, Leipzig, 1968.
- Young 1933 Karl YOUNG, *The Drama of the Medieval Church* (I-II.), Oxford, 1933.
- Zahrnt 1997 Heinz ZAHRT, *Az Isten-kérdés. Protestáns teológia a XX. században*, Bp., 1997.
- Załęski 1875 S. ZAŁĘSKI, *Historia zniesienia jezuitów w Polsce i ich zachowanie na Białej Rusi*. Vol. II, Lwów 1875.
- Zambra 1919 ZAMBRA Alajos, *Metastasio, a „poeta cesareo” és a magyarországi iskoladráma a XVIII. század második felében*, EPhK 1919, 1-74.

## SZERZŐINK

### **CZIBULA Katalin**

főiskolai docens  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Budapest

### **DEMETER Júlia**

főiskolai tanár  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Budapest

### **EGYED Emese**

tanszékvezető egyetemi docens  
Babeş-Bolyai Tudományegyetem  
Kolozsvár

### **GUPCSÓ Ágnes**

tudományos munkatárs  
MTA Zenetudományi Intézet  
Budapest

### **GYÁRFÁS Vera**

PhD hallgató  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Budapest

### **JÁNOS István**

főiskolai tanár  
Bessenyei György Tanárképző Főiskola  
Nyíregyháza

### **JÁNOS Szabolcs**

tanársegéd  
Partiumi Keresztény Egyetem  
Nagyvárad

### **KADULSKA, Irena**

egyetemi tanár  
Gdański Egyetem  
Gdańsk

### **KEDVES Csaba**

PhD hallgató  
Miskolci Egyetem  
Miskolc

### **KILIÁN István**

egyetemi tanár  
Miskolci Egyetem  
Miskolc

### **KISS Zsuzsánna**

főiskolai tanár  
Kodolányi János Főiskola  
Székesfehérvár

### **KONCZ Attila**

PhD hallgató  
Miskolci Egyetem  
Miskolc

### **KNAPP Éva**

tudományos főmunkatárs  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Egyetemi Könyvtár, Budapest

### **KOVÁCS Eszter**

egyetemi hallgató  
Babeş-Bolyai Tudományegyetem  
Kolozsvár

### **LUKÁCS István**

egyetemi docens  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Budapest

### **LUKOVSZKI Judit**

egyetemi docens  
Debreceni Egyetem  
Debrecen

### **MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert**

egyetemi tanársegéd  
Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
Piliscsaba

### **NAGY Imre**

egyetemi tanár  
Pécsi Egyetem  
Pécs

**NAGY Júlia**  
PhD hallgató  
Miskolci Egyetem  
Miskolc

**NAGY Szilvia**  
PhD hallgató  
Miskolci Egyetem  
Miskolc

**NISTOR András**  
PhD hallgató  
Babeş-Bolyai Tudományegyetem  
Kolozsvár

**PILO BOYL, Cecilia**  
PhD hallgató  
La Sapienza  
Róma

**PINTÉR Márta Zsuzsanna**  
tanszékvezető egyetemi docens  
Veszprémi Egyetem  
Veszprém

**SÁRKÖZY Péter**  
egyetemi tanár  
La Sapienza  
Róma

**SZABÓ Ferenc S.J.**  
újságíró  
Távlatok  
Budapest

**SZATMÁRI Ildikó**  
magiszteri hallgató  
Babeş-Bolyai Tudományegyetem  
Kolozsvár

**SZÉKELY György**  
nyugalmazott egyetemi tanár  
Színházi Intézet  
Budapest

**SZÉKELY Melinda**  
egyetemi hallgató  
Babeş-Bolyai Tudományegyetem  
Kolozsvár

**SZELESTEI NAGY László**  
egyetemi docens  
Pázmány Péter Katolikus Egyetem  
Piliscsaba

**SZENTIMREI-VÉN Dénes**  
PhD hallgató  
Miskolci Egyetem  
Miskolc

**SZILÁGYI András**  
tudományos munkatárs  
Iparművészeti Múzeum  
Budapest

**TAR Gabriella Nóra**  
PhD hallgató  
Babeş-Bolyai Tudományegyetem  
Kolozsvár

**VARGA Imre**  
nyugalmazott tudományos  
tanácsadó, főmunkatárs  
MTA Irodalomtudományi Intézete

**VÖRÖS Imre**  
egyetemi tanár  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Budapest

## TARTALOM

<b>KILIÁN ISTVÁN 70 éves</b>	3
<b>Optamus felicitatem per multos annos! (<i>Nigel Griffin</i>)</b>	6
<b>A csíksomlyói kéziratgyűttesről</b>	
PINTÉR MÁRTA ZSUZSANNA	
A csíksomlyói kéziratgyűttes története	13
DEMETER JÚLIA	
A csíksomlyói passiók műfaji sajátosságai	19
KILIÁN ISTVÁN	
Adatok Csíksomlyó színpada és szcenikája történetéhez	26
KEDVES CSABA	
A csíksomlyói misztériumdramák szerkezeti kérdései	32
NAGY SZILVIA	
Motívumátvételek néhány csíksomlyói drámában	43
MEDGYESY-SCHMIKLI NORBERT	
Johannes Gritsch devóciós passiójának nyomai a csíksomlyói színpadon	51
SZENTIMREY-VÉN DÉNES	
Egy csíksomlyói moralitás és változatai	63
LUKÁCS ISTVÁN	
Dramatizált kaj-horvát Mária-síralom Erdélyből (1626)	76
NAGY JÚLIA	
A csíksomlyói történelmi drámák	102
<b>Szent és profán</b>	
SZABÓ FERENC S. J.	
A szent és a profán	123
SZÉKELY GYÖRGY	
Boszorkák és királynők	129
JÁNOS ISTVÁN	
A profán mint példázat az iskolai színjátszásban	144
SZELESTEI N. LÁSZLÓ	
Dramatikus prédikáció Erdélyből a 17. század első feléből	154
<b>A 18–19. századi színpad</b>	
IRENA KADULSKA	
The Baroque and Classical Tradition of the Jesuit Theatre in Belarus	163
KNAPP ÉVA	
A soproni jezsuita díszlettervgyűjtemény	173
SZILÁGYI ANDRÁS	
Jezsuiták és támogatóik	197

GUPCSÓ ÁGNES	
Zene és színház – Egyházi és világi elemek együttélése	204
VARGA IMRE	
Jezsuita színjátszás Kassán	212
SZATMÁRI ILDIKÓ	
Női szerepek a dramatikus népszokásokban	231
TAR GABRIELLA NÓRA	
Gyermekszínház a 18. századi Magyarországon	237
KOVÁCS ESZTER	
A nagyszebeni <i>Színházi Hírlap</i>	247

### **Drámafordítások a 18–19. században**

KISS ZSUZSÁNNA	
Az első magyar <i>Lear király</i> : A kolozsvári <i>Lear</i> -szövegkönyv rejtélyei	261
GYÁRFÁS VERA	
Shakespeare <i>Vízkeresztjének</i> első magyar fordítása	280
LUKOVSKI JUDIT	
A szent és a profán dichotómiája	287
VÖRÖS IMRE	
Péczei József <i>Zaire</i> -fordítása	295
SÁRKÖZY PÉTER	
Metastasio a 18. századi magyar iskolai színpadon	304

### **Szinkronvizsgálatok**

JÁNOS SZABOLCS	
Az érzékenység mint dramaturgiai kategória	317
CZIBULA KATALIN	
Néhány iskoladráma női szerepeinek vizsgálata	327
SZÉKELY MELINDA	
Précieus-vonások 18. század végi magyar drámákban	337
EGYED EMESE	
Nóver	356
CECILIA PILO BOYL DI PUTIFIGARI	
A 18. századi udvari színház: Az olasz kultúra kisugárzása	
Szentpétervárott és Eszterháznál	371
KONCZ ÁTILA	
A rendezői utasítások vizsgálata egy 18. századi magyar dráma szövegében	377
NISTOR ANDRÁS	
Egy műfaj igézete	385
NAGY IMRE	
„A két egyhasiak” (Magyar menekmusok)	391

<b>Irodalomjegyzék</b>	403
------------------------	-----

<b>Szerzőink</b>	425
------------------	-----



[illegible]