

## Színház és az egész világ

Bödők Gergely, Heltai Gyöngyi, Imre Zoltán, Kiss Csilla,  
Ring Orsolya, Szabó-Reznek Eszter és Szalisznyó Lilla  
tanulmányai

valamint Ignác Ádám írása



Korábbi számaink korlátozott számban, eredeti áron,  
a szerkesztőség címén (terjesztes@korall.org  
www.korall.org) még megrendelhetőek:

A KORALL  
TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT  
*előfizetői felhívása a 2017. évre*

*Kedves Olvasóink!*

Szerkesztőségünk 2017-ben még a következő témájú számot kívánja megjelentetni:

70. Országgyűlési követek, képviselők (16–19. század)

Kérjük, segítse előfizetésével folyóiratunkat!  
Előfizetés esetén a terjesztői jutalék megmarad a lap számára.  
A kedvezményes előfizetési díj 4500 Ft, egy szám ára 1250 Ft.

Az előfizetési díj a KORALL Társadalomtörténeti Egyesület  
1113 Budapest, Valkói u. 9.  
UniCredit Bank: 10918001–00000028–60920003  
számú bankszámlájára utalható át.

A postaköltséget a szerkesztőség átvállalja.

\*\*\*

Nonprofit szervezetként lehetőségünk van  
az adóbevallások 1%-os felajánlásainak fogadására.  
Kérjük, ha úgy ítéli, tiszteljen meg minket támogatásával.  
Adószámunk: 18255030-1-43  
Nevünk: KORALL TÁRSADALOMTÖRTÉNETI EGYESÜLET

- 5–6: *A munkától a szociálpolitikáig* (600 Ft)
- 7–8: *Sport és testkultúra* (600 Ft)
- 11–12: *A város és társadalma* (950 Ft)
- 13: *Női karrier: lehetőségek és elvárások* (800 Ft)
- 14: *Vállalkozók – Cégek – Piacok* (800 Ft)
- 15–16: *Historiográfia: az eseménytől az időig* (1400 Ft)
- 17: *Politika és hatalom a társadalomban* (800 Ft)
- 18: *A kisebbségi magyarság társadalomfejlődése 1920–2000* (800 Ft)
- 19–20: *Rurális társadalmak* (1400 Ft)
- 21–22: *Clio és Psyche* (1400 Ft)
- 23: *Kulturális minták és kölcsönhatások Európában* (1000 Ft)
- 24–25: *Nemzetépítés és régészet* (1500 Ft)
- 26: *Utazók és utazások* (1000 Ft)
- 27: *Vallás, felekezet, társadalmi stratégiák* (1000 Ft)
- 28–29: *Közép-Európa összehasonlító perspektívában* (1500 Ft)
- 31: *Történeti földrajz, a tér története* (1000 Ft)
- 32: *Távolság – közelség* (1000 Ft)
- 36: *Kollektívizálás és agrártársadalom* (1000 Ft)
- 37: *Nemzet és nemzetépítés a 19. században* (1000 Ft)
- 39: *Kontroll alatt – könnyűzene a szocializmusban* (1000 Ft)
- 43: *A könyvtől az olvasóig* (1250 Ft)
- 44: *Életút-értelmezések* (1250 Ft)
- 45: *Városi terek – Városi térhasználat* (1250 Ft)
- 46: *Migráció – Emigráció* (1250 Ft)
- 47: *Nemzet és gazdaság* (1250 Ft)
- 48: *Az oszmán világ Közép-Európa peremén* (1250 Ft)
- 50: *Kapcsolatok – Hálózatok* (1250 Ft)
- 52: *Kötött pályán? Közlekedő társadalom* (1250 Ft)
- 53: *Természeti kihívások – társadalmi viszonyok* (1250 Ft)
- 54: *Válságtörténetek* (1250 Ft)
- 55: *Nem a ruha teszi?* (1250 Ft)
- 56: *Iskola, nemzetépítés, társadalmi mobilitás* (1250 Ft)
- 57: *Konfesszionizáció: felekezeti és politikum a kora újkorban* (1250 Ft)
- 58: *Budapesti lakások és lakóik a 20. század első felében* (1250 Ft)
- 59: *Áldozatnarratívák* (1250 Ft)
- 60: *Női életvilágok* (1250 Ft)
- 61: *Vállalatok társadalma* (1250 Ft)
- 62: *Tudomány a nemzetépítés szolgálatában* (1250 Ft)
- 63: *Ókori társadalmak* (1250 Ft)
- 64: *Diktatúra alulnézetből* (1250 Ft)
- 65: *Film és történelem* (1250 Ft)
- 66: *Szexuális másság és kirekesztés* (1250 Ft)
- 67: *A felejtés egyéni és társadalmi mintázatai* (1250 Ft)
- 68: *Nemzetiségi együttélés a Kárpát-medencében* (1250 Ft)

# KORALL

TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

„Minden, ami emberi alkotás ősidőktől fogva, anyagi formákban maradt ránk, velük, rajtuk építkezünk tovább. Anyagi szerkezetekre rakódik rá jelen életünk, mint valami korallképződmény, úgy tenyészik az emberi társadalom.”

(Hajnal István)

---

**SZERKESZTŐSÉG**

CZOGH GÁBOR főszerkesztő  
GRANASZTÓI PÉTER  
KÁRMÁN GÁBOR  
KLEMENT JUDIT  
KOLTAI GÁBOR  
LENGVÁRI ISTVÁN  
MAJOROSSY JUDIT  
SOMORJAI SZABOLCS

**TANÁCSADÓ TESTÜLET**

Bácskai Vera, Beluszky Pál, Benda Gyula, Faragó Tamás,  
Gyáni Gábor, Kovács I. Gábor, Kövér György, Tóth Zoltán, Valuch Tibor

A „Színház és az egész világ” című blokkunkat  
Kármán Gábor és Somorjai Szabolcs szerkesztette.

Olvasószerkesztő: Széll Szilvia



A szám megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap,  
valamint olvasóink adóforintjainak 1%-os felajánlásai  
támogatták.

Címlapon: Balatonfüred, hajógyár, „tutaj színház” építése,  
1963. Forrás: Fortepan.

Kiadja a KORALL Társadalomtörténeti Egyesület  
Felelős kiadó: az Egyesület elnöke  
Szerkesztőség: 1113 Budapest, Valkói u. 9.  
korall@korall.org, www.korall.org  
Terjesztés: terjesztes@korall.org

Nyomdai előkészítés: Kalonda Bt.  
Készült az OOK-Press Kft. nyomdájában  
Vezető: Szathmáry Attila

ISSN 1586-2410

# TARTALOM

## SZÍNHÁZ ÉS AZ EGÉSZ VILÁG

Kiss Csilla	Színésznői házasságkötések és válások a hosszú 19. században	5
Szalisznyó Lilla	A civakodó színész, a hanyag ruhatárnok és a részeg statiszta a színházi bíróság előtt. A Nemzeti Színház belső törvénykönyve és gyakorlati alkalmazása a 19. század közepén	24
Szabó-Reznek Eszter	Az arisztokrácia önreprezentációja az erdélyi hivatásos színházi élet centenárium ünnepségén	46
Bödök Gergely	Thália Arész szolgálatában: színház és színházi élet Magyarországon a Nagy Háború alatt	68
Heltai Gyöngyi	Színházi „átállítás” – a pesti magánszínházi mező önszabályozó működési modelljének válsága (1936–1944)	94
Ring Orsolya	Budapest kultúrbátyája vagy proletár bulvárszínház? A József Attila Színház Fodor Imre igazgatása alatt (1956–1975)	127
Imre Zoltán	<i>A velencei kalmár</i> a Nemzeti Színházban, 1986	146
Ignác Ádám	A populáris zene kutatásának kezdetei az államszocialista Magyarországon. Az első generáció	169

## KÖNYVEK

Szociológus a pszichiátrián Kovai Melinda: Lélektan és politika. Pszichotudományok a magyarországi államszocializmusban 1945–1970.	– Papp Barbara	197
A múlt, a jelen és a történész Gyáni Gábor: A történelem mint emlék(mű).	– Bayer Árpád	203
Történettudományi műfaj-e a pszichobiográfia? Kőváry Zoltán: Pszichobiográfia. Történet, elmélet, módszertan és alkalmazás.	– Izsák Anikó-Borbála	208
Nagy Janka Teodóra: Közös hitben a családért, a szőlőért, a földért.	– Majdán János	215
Szívós Erika: Az öröklött város. Városi tér, kultúra és emlékezet a 19–21. században.	– Nagy Boglárka	218
Szerzőink		221
Contents		223
Abstracts		225

Kiss Csilla

## Színésznői házasságkötések és válások a hosszú 19. században

„Mindig csak azt szerettem, akitől tanulhattam is valamit.”  
(Jászai Mari)

A 19. században és a 20. század elején a színésznőkkel szemben más volt a társadalom erkölcsi és viselkedési mércéje, mint amelyet a nők többségével szemben alkalmaztak. A közönség általában szemet hunyt afelett, hogy az ünneptelt színésznőnek szeretője, törvénytelen gyereke van, vagy akár többszörösen elvált. A színházba járó publikum (különösen a nők) ugyanakkor igen kíváncsi volt a színésznők családi és magánéletére, akik ezáltal – kivételezett helyzetük ellenére – jelentős hatást gyakoroltak környezetükre és általában a női magatartásformákra.

A hosszú 19. században színpadra lépő, főként a fővároshoz kötődő magyar színésznőkhöz kapcsolódó kutatásaim során létrehoztam egy színésznői adatbázist, amelynek segítségével megpróbáltam bemutatni, miként változott meg a színésznőről alkotott kép az évtizedek során, hogyan vált a színésznők többsége társadalmi szempontból megbecsültté, és milyen módon válhattak a színésznők „divatikonokká”.<sup>1</sup> A jelen tanulmányban erre az adatbázisra támaszkodva bemutatom, hogy a színésznői házasságkötések és válások miként befolyásolták a színésznők karrierjét és a társadalmi ranglétrán való feljebb jutásukat.

Az adatbázis kapcsán az alábbi négy pontot tartom fontosnak megjegyezni:

1. Az adatbázisba azokat a színésznőket vettem fel, akiknek a pályakezdése az általam vizsgált korszakra, tehát 1790 és 1914 közé esik. Ezt az elvet eltérő módon alkalmaztam az 1837 (a Pesti Magyar Színház megnyitása) előtti és utáni időszakokra vonatkozóan. A korábbi időszak esetében minden színésznőt felvettem, akiről adatot találtam, a későbbiekben viszont csak azokat a művésznőket, akik hosszabb-rövidebb ideig tagjai voltak valamelyik fővárosi, magyar nyelven játszó színháznak. 1837–1861 között a Nemzeti Színház azon tagjait vettem fel, akik legalább egy évig voltak szerződésben, és egyéves működés után nem

<sup>1</sup> A színésznők színpadi pályafutásának adatai viszonylag könnyen rekonstruálhatók voltak az életrajzi és színháztörténeti lexikonok segítségével, a magánéletre (például házasság, válás, gyermek) és a színpadon kívüli tevékenységre vonatkozó adatokat azonban csak nagyon aprólékos munkával lehetett összegyűjteni, mivel ezek az információk elszórtan – és sokszor esetlegesen – szerepeltek a korabeli sajtóban, memoárokból, visszaemlékezésekben, levelezésekben és egyéb iratokban. Az egyes színésznőkre vonatkozó egyházi és állami anyakönyvek, illetve a házassági bontóperek iratanyagai nem minden esetben lelhetőek fel. Kiss 2007.

vonultak végleg vissza a színpadtól.<sup>2</sup> Az ezt követő időszakban a Nemzeti Színházon kívül a Budai Népszínház, a pesti Népszínház, a Vígszínház, a Magyar Színház, a Király Színház, a Thália Társaság és a Városligeti Színkör tagjai is szerepelnek az adatbázisban, hasonló kritériumok alapján. Az epizodistákat és a kardalnoknőket nem vettem bele a kutatásban, így összesen 239 színésznő jelenti az elemzések alapját. A „színpadra lépés” elvének alkalmazása azt is eredményezi, hogy – mivel a korszak vége felé aktív színésznők pályafutása természetesen általában nem zárult le az első világháborúval –, az adatbázis elemei és az ezeken alapuló elemzés időnként túlnyúlik a „hosszú” 19. századon, és a Horthy-korszakbeli viszonyokat is vizsgálja, sőt néhány esetben még az 1945 utáni időszakra is kitér.

2. Az adatbázisba való fölvételnél szelektíven jártam el akkor, amikor az 1837 után színpadra lépők esetében a fővárosi színésznőkre korlátoztam a kutatást. A főváros kiemelt társadalmi, kulturális szerepéből, valamint az itt játszó színésznők országos ismertségéből az is eléggé nyilvánvalóan következik, hogy az előőrsszerep – vagyis a színésznőknek a nők általában vett helyzetére gyakorolt hatása – is erősebb lehetett a fővárosban működők esetében.

3. A felvételnek eltérőek voltak a szempontjai az 1837 előtti és utáni időszakra vonatkozóan, amely azzal a kockázattal jár, hogy az adatbázis egységes jellege torzulhat, különösen akkor, amikor alább egyes jelenségek időbeli változását, a századon átívelő tendenciákat igyekszem kimutatni. A nehézség abból fakadt, hogy – mivel 1837 előtt nem volt a fővárosban állandó magyar színház – a fővárosi színésznőkre vonatkozó felvételi szempont a korábbi időszakra nem volt alkalmazható. A szűrés ennél a korszaknál kevésbé is lett volna indokolt: az ekkor színpadra lépő (ismert) színésznők száma nem olyan nagy, hogy az adatbázis kezelhetősége érdekében egyeseket valamilyen szempont alapján mellőznöm kellett volna. A század egyes időszakaira vonatkozó összehasonlításoknál, megálapításoknál igyekeztem tekintettel lenni a színésznők első generációjának eltérő jellegére. Az adatbázis heterogenitása azonban nyilván óvatosságra kellett hogy intsen bizonyos, a korai korszakot érintő megállapítások tekintetében.

4. Az időbeli változások feltérképezése céljából az adatbázisban szereplő színésznőket öt csoportba soroltam:<sup>3</sup> 1. 1837 előtt színpadra lépők; 2. 1837–1849 között színpadra lépők; 3. 1850–1879 között színpadra lépők; 4. 1880–1899 között színpadra lépők; 5. 1900 után színpadra lépők. Az 1837-es dátum fontos korszakhatár: ekkor nyitja meg kapuit Pest-Buda első állandó, magyar nyelven játszó színháza. 1849, a szabadságharc leverésének dátuma politikatörténeti korszakhatár, de az ezután színpadra lépő színésznők sok tekintetben már más női (itt a nőemancipációs törekvések eredményeire, hatásaira gondolok) és más színészi generációhoz tartoznak (képzettség – 1865-ben nyitja meg kapuit a Színé-

<sup>2</sup> 1850 után az operaénekesnőket kihagytam, mert ettől az időszaktól fogva ritkán került sor arra, hogy egy operaénekesnő prózai darabokban vagy énekesjátékokban lépjen fel, míg korábban ez gyakran előfordult.

<sup>3</sup> Az egyes generációkhoz tartozó színésznők listáját lásd az E-Függelékben.



zeti Tanoda –, játéktílus, új színpadi műfajok – például operett – révén), mint az 1849-ig pályára kerülők. Ugyanez igaz elődeikhez viszonyítva az 1880 és 1900 után színrelépőkre is. Ezeket az időhatárokat a kutatásom kezdetén – tulajdonképpen mint hipotézist – jelöltem ki, részben színháztörténeti, részben köztörténeti, részben pedig nőtörténeti szempontok alapján. Később felmerült bennem a színháztörténeti szempontok erőteljesebb érvényesítésének a lehetősége: a Budai Népszínház, a pesti Népszínház vagy a Vígszínház megnyitásának (1861, 1875, 1896) korszakhatárrá tétele. A változtatás azonban csak három-négy színésznőt érintett volna, így az összképre nem lett volna befolyással. A tagolás természetesen némileg szubjektív, így vitatható; más megoldás is elképzelhető lett volna.

## A HÁZASSÁGKÖTÉS ÖSSZEFÜGGÉSEI A KARRIERREL ÉS A TÁRSADALMI MEGBECSÜLTSGEL

Az 1. táblázatból kitűnik, hogy a színésznők nagy része megpróbált megfelelni a korszak elvárásainak, és férjhez ment – legalább egyszer.

1. táblázat

*A biztosan házasságot kötött színésznők száma*

Generáció (színpadra lépés ideje)	Színésznők száma	Biztosan házasságot kötött	
	fő	fő	%
1837 előtt	63	60	95
1837–1849	26	20	77
1850–1879	52	45	87
1880–1899	55	42	76
1900 után	43	36	84
Összesen	239	203	85

*Forrás:* E-Függelék 2. táblázat

A házasságkötéseket abból a szempontból vizsgáltam meg, hogy a férj színész/színpadközei személy vagy a színház világához nem kötődő „civil” volt-e. Az volt a hipotézisem, hogy a kétféle kategóriánál az esetek jellemző részében eltérő szándékok húzódhattak meg a házasságkötés hátterében: az első esetben a házasság segíthette a színházi karriert, a második esetben pedig a társadalmi ranglétrán való előjutást. Mindkét esetben a feleség addig ingatag anyagi viszonyai is rendeződhetnek a házasságkötés által. Anélkül, hogy az érdekmentes, szerelmi házasság lehetőségét, illetve előfordulását a színésznők körében tagadni akarnám, azt állapítottam meg, hogy a fenti hipotézist az alább ismertetett empirikus, különösen a válások elemzése során született adatok nagymértékben igazolták.

2. táblázat

*A házastársak színész, színpadközeli vagy civil jellege*

Generáció (színpadra lépés ideje)	Ismert házasság- kötések száma	A házastársak közül					
		színész		színpadközeli		civil	
		fő	%	fő	%	fő	%
1837 előtt	70	53	76	5	7	12	17
1837–1849	28	15	54	6	21	7	25
1850–1879	59	18	31	9	15	32	54
1880–1899	54	18	33	9	17	27	50
1900 után	47	9	19	14	30	24	51
Összesen	258	113	44	43	17	102	39

*Forrás:* E-Függelék 3. táblázat

## Színész, színpadközeli férjek

Ha az összes színésznői házasságkötést vizsgáljuk, azt láthatjuk, hogy a 258 házasságkötés közül 113 esetben volt színész és 43 esetben színpadközeli a férj, vagyis az összes férj 61%-a ebből a két csoportból került ki. Másképpen megközelítve a dolgot: az adattárba felvett színésznők 59%-ának volt legalább az egyik férje színész vagy színpadközeli férfi. A színész és színpadközeli férjek összeadott számaránya az első két generációban 80%, a következő generációknál 50% körüli.

A színész férjek aránya – a negyedik generációt kivéve – folyamatosan csökkent (76%-ról 19%-ra), az ötödik generációban már a harmincöt férjzett színésznő közül mindössze hétnek, Báthory Gizának, Forrai Rózsának, Gombaszögi Fridának, Berky Lilinek, Tasnády Ilonának, Dajbukát Ilonának és Lábass Jucinak volt legalább az egyik (utóbbi kettőnek mindkét) férje színész. A színpadközeli férjek számaránya viszont 7%-ról – ingadozásokkal – 30%-ra nőtt a korszak végére.

A színésszel, színpadközeli emberrel való házasságkötés – különösen az első generációban – már magát a színészi hivatás választását is nagymértékben befolyásolhatta. Erre utal, hogy a házasságkötések többsége ebben a generációban még a színpadra lépés előtt történt. A rendelkezésemre álló adatok alapján számos példát lehet mondani arra, hogy – főként az első generációnál – a színész férjek egyengették feleségük karrierjét, a későbbiekben is nemegyszer ment férjhez egy-egy pesti színésznő vidéki színigazgatóhoz, és játszott ettől kezdve annak társulatában vezető szerepeket. A színpadközeli férjeknek is sokszor volt „karriersegítő” szerepük: Bulyovszky Gyula és Jókai Mór például újságjaikon keresztül támogatták feleségeiket, és „intrikáltak” ezek vetélytársnői ellen. Laborfalvi Róza még azután is, hogy visszavonult a színpadtól, megtiltotta Jókainak, hogy férje a *Honban* a külföldről hazatért Bulyovszky Lilla nevét egyáltalán leírja.

„A Hon-nál – Jókai rendeletéből – házszabály, hogy a Bulyovszky Lilla asszony nevét nem szabad említeni. Mikor hetekig vendégszerepelt a nemzeti színpadon, akkor sem volt említve e név, még a színlapban sem. Most, hogy a Fröbel-nőegylet alelnökének választották meg, szintén ki van hagyva a választottak sorából. Hogy nem röstelli valaki az ellenszenv e kicsinyeskedéseit elárulni, s hogy nem röstellik mások az ily gyarlóságot szolgálni”

– írta a *Fővárosi Lapok* 1878-ban.<sup>4</sup> Valószínűleg Jókaira való tekintettel kapott Laborfalvi Róza – a színésznők közül elsőként – magas állami kitüntetést is: 1883-ban az uralkodó a koronás arany érdemkereszttel tüntette ki.<sup>5</sup>

## Civil férjek

A civil férjek között sem volt ritka, aki valamilyen módon kötődött a színházhoz: az ügyvéd férjek sok esetben színházzal kapcsolatos jogi ügyeket vittek, színházakhoz kötődő vállalkozásokban vettek részt, mások esetleg színdarabokat, jeleneteket írtak műkedvelőként. A civilekkel való házasságkötés azonban – úgy tűnik – legtöbbször kevésbé a színházi karriert egyengette, hanem inkább biztos egzisztenciát és előkelő társadalmi kapcsolatokat jelentett a színésznő számára. Ebből a szempontból az arisztokrata férjjel való házasságkötés számított a legnagyobb előnynek: a színésznő ezáltal a legelőkelőbb körökben lett mindennapos vendég. Az általam vizsgált színésznők közül hétnek volt arisztokrata házastársa. Bárdy Gabi tizenhét évig volt gróf Zay Imre felesége, hogy aztán elváljon és hozzámenjen gróf Béldy Ákoshoz. Pálmay Ilka második férje gróf Kinsky Jenő volt – az első Szigligeti József színész. Paulay Erzsinek is a második férje volt arisztokrata: gróf Vittorio Cerruti olasz diplomata. Az első férje Czárán Zoltán földbirtokos, híres úrlovas volt. Váradi Aranka másodsor báró Bánffy Miklós intendánssal kötött házasságot, első férje dr. Fekete Miklós orvos, a Poliklinika igazgatója volt. Blaha Lujza harmadik férje volt báró Splényi Ödön. Az első férj, Blaha József karnagy özvegyen hagyta a művésznőt, második férjétől, Soldos Sándor földbirtokostól pedig elvált. Dömjén Róza a színészként Tolnai Andor néven működő gróf Festetics Andorhoz ment feleségül, Perczel Sári pedig báró Garibaldi Leó neje lett.

Az első generációnál a hetven létrejött házasságból mindössze tizenkét esetben, azaz a házasságok 17%-ában volt a férj civil. Ez is mutatja, hogy a társadalmi megbecsülés kivívása csak keveseknek sikerült ebből a generációból. Bár több főúri és köznemesi család pártfogolta a magyar nyelvű színjátszást, s a polgárság soraiból is mind többen jártak színházba, a színészeket, színésznőket inkább „egzotikumnak” tartották, akiknek a jelenlétével egy estélyt, vacsorát

<sup>4</sup> *Fővárosi Lapok* (15.) 65. 1878. március 19. 319.

<sup>5</sup> Erődi (szerk.) 1926. Később Felekyné Munkácsy Flóra, Prielle Kornélia és Blaha Lujza részesült ugyanebben az elismerésben.

esetleg színesíteni lehet; kevés volt a tartós, kölcsönös megbecsülésen alapuló kapcsolat a színészvilág tagjai és a közönség előkelőbb rétegei között.

„Széppataki Róza az első színésznő, aki előtt megnyílnak a nemesi kúriák és a szigorú polgári otthonok kapui. Rendkívüli tehetsége, páratlanul kedves modora és erkölcsös életmódja a belépőjegy.”<sup>6</sup>

A korszak többi színésznője nemigen tudott ehhez hasonló elismerést kivívni magának. Az említett civil férjek között volt egyébként két ügyvéd, egy közjegyző, egy katonatiszt, egy segédírnok és egy festőművész.

A második generáció huszonhat színésznője által kötött huszonnyolc házasságból hétben, azaz a házasságok 25%-ában volt civil a férj. Ennél a generációnál a katonatisztek és ügyvédek mellett megjelentek a földbirtokos köznemesi férjek is, ami a növekvő társadalmi megbecsültség jele lehetett. Kijelenthető, hogy igazi megbecsülést először ennek a színésznői (és színészi) generációnak a felső rétege vívott ki magának. Ez a gárda volt az, amelyik meg tudta győzni a közönséget arról, hogy a színészet művészet, és Thália papjának vagy papnőjének lenni becsületos, tisztességes foglalkozás. Ebben részben az játszott szerepet, hogy a Nemzeti Színház tagjai számára véget ért a vándorlás időszaka, a fizetésemelési mozgalmak révén anyagi helyzetük megszilárdult, lakáskörülményeik sokkal jobbak lettek, mint elődeiké: albérlet és szoba-konyhás lakások helyett többségük kényelmes, két-három szobás otthonokban lakott, és mindenek cselédet is tudott tartani.<sup>7</sup> Vadnay Károly szerint Hollósy Kornélia színpadra lépése volt az a pont, ahol a társadalom szemében megváltozott a színészek és színésznők megítélése.

„Tetszett sokaknak az is, hogy egy előkelő úri lány szánta magát a színpadi pályára. [...] A demokrácia friss szele akkor áramlotta át a rendi világot, s az ifjak a kor szellemét is üdvözlék abban, hogy egy nagybirtokos nemes úr finom leánya kiteszi magát tapsnak, kritikának. A színházi személyzet pedig örömmel érezte, hogy ez a [sic!] fiatal lány szerződése a társadalom sok előítéletét fogja megcsappantani az ő pályájukkal szemben.”<sup>8</sup>

Ez azonban hosszú folyamat volt, és a közvélemény egyelőre inkább a „demi-monde”-hoz sorolta a színésznőket, nem pedig a polgársághoz: „Beh nagy kár, istenem, hogy ezek a mi színházi asszonyaink nem akarnak inkább szín-, mint szem- és kéjművésznők lenni!” – írta 1845-ben a *Magyarkák* című röpirat.<sup>9</sup>

A következő (harmadik) generáció főként fővárosi színésznői előtt a legelőkelőbb társaságok is megnyíltak. Sokan közülük a nemesség – a birtokos

<sup>6</sup> Staud 1957: 39.

<sup>7</sup> Bővebben: Pukánszky Kádár 1940: I. 122–137.

<sup>8</sup> Vadnay 1905: 327.

<sup>9</sup> Idézi: Pukánszky Kádár 1940: I. 123.

nemesség vagy a nemesi származású értelmiség – soraiból választottak férjet, sőt néhány színésznő házasságával egyenesen az arisztokrácia világába emelkedett (Blaha Lujza, Pálmay Ilka, Dömjén Róza). Az ötvenkét vizsgált színésznőre jutó ötvenkilenc házasság közül harminckét esetben, azaz már a házasságok 54%-ában volt a férj civil. Közöttük találunk hat földbirtokost (ebből három arisztokrata), négy jogászt (egy királyi táblai bírót, egy jogi végzettségű főszolgabíró és két ügyvéd), két orvost, egy művészettörténész-múzeumigazgatót (Márkus Emília első férje, Pulszky Károly), egy irodalomtörténészt (Beöthy Zsolt, Rákosi Szidi férje), egy építészt, egy festőművészt, egy közigazdászt, egy huszárhadnagyot és egy MÁV-üzletvezetőt. A többiek általában valamilyen állami hivatal viseltek. A harmadik generáció színésznőinek gyermekei is előszeretettel választottak házastársat a középosztály felső rétegéből vagy az elismert művészkörökből.<sup>10</sup> Nem jelentett akadályt az sem, ha valamelyikük törvénytelen származású volt, azaz házasságon kívül született.<sup>11</sup>

A negyedik generáció ötvenöt színésznőjére ötvennégy házasságkötés esik. Itt huszonhét esetben, azaz a házasságok felében volt a férj civil: közöttük volt két arisztokrata (mindketten Bárdy Gabi férjei), két köznemesi földbirtokos, négy jogász (köztük egy kúriai tanácselnök is), két-két orvos és katonatiszt, egy államtitkár és egy angol nyelvtanár. Ennél a generációnál megjelennek a gazdasági élet jeles képviselői is a férjek sorában: Szamosi Elza harmadik férje fővárosi nagykereskedő, Lenkey Hedvig második férje nagyvállalkozó volt, Varsányi Iréné pedig gyártulajdonos. Ha az előző korszak színészei és színésznői megnyitották az utat a legelőkelőbb körök felé, ennek a generációnak a legmegbecsültebb rétegeiről már biztosan állítható, hogy otthonosan mozgott az elit társaságban. A kolozsvári színészek és mágnások kapcsolatára így emlékezett vissza egy korabeli szemtanú:

„az elitbálokon, sőt a mágnások bálján, gyakran színésznő volt a bálkirálynő. És senki ezen meg nem ütközött! A polgármester színésznőt vett feleségül, és a főjegyző búnak adta a fejét, mert tisztos kérésként kosarat kapott a színésznőtől. És a főúri hölgyek, mint például az akkori miniszterelnök [Bánffy Dezső] édesanyja, a család színével ékes csokrot vagy koszorút nyújtattak fel a színpadra annak a színésznőnek vagy színészkollégának, akit serkenteni, kitüntetni méltónak ítélték. Óh, nem unaloműző, főúri pacience vagy színpadi »bridge« volt Kolozsvárott a színház körül való téblábolás, hanem az igazándi kékvér áthasonulása Thália ereibe. Ez nem ártott az álarcos Múzsának. Sőt! Minden színész jobban megbecsülte a pályáját, a színpadát, mert látta, láttuk, hogy Magyarország történelmi Múltja ítéli önmagához méltónak azt a művészetet, amelyet a Sors nekünk nemcsak örök élvezetül, de

<sup>10</sup> Főleg a leánygyermekéről vannak adataink, például Csillag Teréz egyik lánya Herczeg Ferenc felesége lett, Márkus Emília egyik veje Vaclav Nyizinszkij, a világhírű balett-táncos volt, míg Lányczy Ilka lányát Feiks Jenő festőművész vette nőül. Blaha Lujza lánya, Soldos Sári Rákosi Szidi fiával, Beöthy Lászlóval kötött házasságot. A forrásokról lásd Kiss 2007.

<sup>11</sup> Például Nikó Lina vagy Lányczy Ilka lánya.

kenyérkeresetül is kijelölt. [...] És ezért, vagy talán éppen ezért, sem színész, sem mágnás nem tévedt a végletek túlzásába. A mágnásból nem lett álbohém és a színész sem lett konfidens mágnasmajmoló. Mindegyik felekezet tanult valamit a másiktól, ami sem a színpadon, sem a főúri szalonokban nem volt káros.”<sup>12</sup>

A vidéki vándortársulatok színésznőinek persze nem volt olyan jó a társadalmi helyzete, mint a neves, állandó társulattal rendelkező kőszínházakban játszó pályatársnőiké: ezek a színésznők gyakran csak úgy tudtak az általuk elképzelt nívón megélni, ha tehetősebb férfiak közeledését elfogadták.<sup>13</sup>

Az utolsó generációban kötött negyvenhét házasságnak a többségében is, huszonnégy esetben (51%) civil volt a férj. Közöttük három arisztokratát,<sup>14</sup> négy köznemesi birtokost, négy ügyvédet,<sup>15</sup> három orvost és egy festőművészt is találhatunk. Öten a gazdasági elit tagjai voltak, ebből hárman külföldiek.<sup>16</sup>

## A SZÍNÉSZNŐI VÁLÁSOK

Az alábbiakban a 239 színésznő válásaira vonatkozó adataimat elemzem, összehasonlítva a korabeli általános válási statisztikákkal (3. táblázat).

A táblázat adatait áttekintve szembevetve, hogy a válások száma valamennyi generációban igen magas volt a színésznők körében: a 203 házasságot kötött színésznő közül ötvenről lehet tudni, hogy elvált (van, aki többször is, ezért a válások száma összesen ötvennyolc), azaz nagyjából minden negyedik színésznői házasság válással végződött.

Ebben a korszakban ez feltűnően magas arányszám: a válás igen ritka volt a 19. században, noha a közvéleményt a reformkorban már élesen foglalkoztatta a házasság felbonthatóságának kérdése.<sup>17</sup> Elvált nőkre vonatkozó adatokkal csak 1870-től találkozunk a statisztikákban, az addigi népszámlálásoknál, illetve a kötelező adatszolgáltatásoknál (például születés, házasság, halálozás esetében) az elvált nőket az özvegyek közé sorolták.<sup>18</sup> A felbontott házasságok aránya a fővárosban a polgári házasság bevezetése (1894) előtt, vagyis a vizsgált korszak nagy részében 1% alatt volt, és az első világháborúig is csak 5%-ig emelkedett.

<sup>12</sup> Szerémy 1929: 130–132.

<sup>13</sup> Váli 1893.

<sup>14</sup> Paulay Erzsi, Péchy Erzsi és Várad Aranka férjei.

<sup>15</sup> Azaz tulajdonképpen hármat, mivel dr. Márton Miksát kétszer kell számolni: első felesége Harmath Hedvig volt, a második Makay Margit.

<sup>16</sup> E. D. Fuller egy amerikai olajtröszt elnöke volt, aki Keleti Juliskát vette nőül, a másik két külföldi (Sommerhof Félix német gyáros és Gordon Crocker, a Skót–Magyar Kereskedelmi Társaság igazgatója) pedig Petráss Sári férje volt. Perczel Sári férje a Magyar Általános Hitelbank cégvezetője volt, Gombaszögi Ella férje pedig a tőzsdén szerzett magának hírnevet.

<sup>17</sup> Az erről folyó vitákba az egyházi személyeken és a jogászokon kívül több nőíró is bekapcsolódott. Fábri 1996: 67–69; Fábri (szerk.) 1998: 155–173.

<sup>18</sup> Kőrösi 1871: 62; Klinger et al. (szerk.) 1992: 136, 284.

3. táblázat

*Az elvált színésznők és a válások száma*

Generáció (szinpadra lépés ideje)	Színésznők száma	Biztosan elvált		Ismert házasságkötések száma	Ismert válások száma	Válások a házasságkötések százalékában
		fő	%			
1837 előtt	63	8	13	70	9	13
1837–1849	26	3	15	28	4	14
1850–1879	52	13	29	59	15	25
1880–1899	55	14	33	54	16	30
1900 után	43	12	33	47	14	30
Összesen	239	50	25	258	58	22

*Forrás:* E-Függelék 2. táblázat

Az elvált családi állapotú nők aránya a budapesti népességen belül csak az első világháború után érte el az 1%-ot.<sup>19</sup>

A polgári házasság bevezetése előtti időszakban tehát akár harmincszor, de azt követően is mintegy hatszor annyi színésznői házasság végződött válással, mint a fővárosi átlag. Két megválaszolandó kérdés merül fel ezzel kapcsolatban: hogyan tudott ennyi színésznő (akár többször) elválni és újrَاهázasodni, ha például a katolikus bíróságok nem engedélyezték a válást? Másrészt: mi lehet az oka annak, hogy a színésznők ilyen nagy számban váltak el?

## A házasság felbontása 1894 előtt

A kötelező polgári házasság bevezetése előtt a magyar házassági jog igen kusza volt – nyolc felekezeti házassági jogrend létezett –, a házasság felbonthatósága felekezettől és lakóhelytől is függött.<sup>20</sup> Joggal vetette tehát papírra 1881-ben a polgári házasság bevezetéséért küzdő Sztéhló Kornél jogtudós az alábbi sorokat:

<sup>19</sup> Szél 1935: 307. Mivel a válások száma a fővárosban volt a legmagasabb, és az általam vizsgált színésznők többsége hosszú időn keresztül itt élt, a Pest-Budára, illetve Budapestre vonatkozó adatsorokat használtam.

<sup>20</sup> „A római katolikusokra nézve a kánonjogi szabályok voltak érvényesek, melyek az egész ország területén hatályosak voltak. A görögkeletiek vonatkozásában elkülönült egymástól a román és a szerb egyház joga. Ezek mellett külön állást foglaltak el a görögkeleti vallású, de se nem szerb, se nem román ajkú tagok. [...] Magyarország területén mindkét hitvallású evangélikusokat a II. József által kibocsátott [...] pápens kötelezte, míg Erdélyben a helvét hitvallásra nézve saját egyházjoguk, az ágostaira pedig az 1870-ben kihirdetett házassági rendtartás volt irányadó. 1889 márciusában egy »Unitárius egyházi törvény a házassági jogról« szabályozta a felekezet viszonyait Magyarország egész területén. Az izraelitákra egy [...] 1863-ban kibocsátott udvari kancelláriai rendelet volt érvényes. Ettől eltérve viszont Erdélyben és Fiume területén az izraeliták házassági jogát maga az 1853-ban [...] hatályba lépett osztrák polgári törvénykönyv szabályozta.” Hergenné 2006: 151.



„Van nálunk kánoni jog és szentszéki peres eljárás, melyet senki sem ösmer, csak a papok – van görögkeleti és görög egyesült egyházi jog, melyet még kevesebben ösmernek –, van a magyarországi protestánsoknak egy elavult házassági pátensük, melynek szabványait a törvénykezési gyakorlat rég hatályon kívül helyezett. Van az erdélyi helvét hitvallásúaknak, az ágostai hitvallásúaknak és az unitáriusoknak külön-külön házassági joguk, amelyet Magyarországon csak azon hírből ösmerik, *hogy ott jó pénzért könnyű és gyors az elválás*. Van a zsidóknak egy kancelláriai rendeletük, mely a magyar törvényhozás által meg nem erősítettén, magvában érvénytelen, meg van a zsidóknak a talmudjok, melynek házassági jogáról a magyar bíróságoknak fogalmuk sincs. És ez általános zűrzavar felett uralkodik egy laza törvénykezési gyakorlat, mely a házassági válóperekben az ítélethozatalt tiszta blanquett-munkának tekinti, s *melynek fő- és egyedüli alapelve az, hogy aki Magyarországon el akar válni, az térjen át...*”<sup>21</sup>

Katolikus házasfelek ügyeiben katolikus egyházi bíróság (szentszék) ítélezett, amely azonban elvétele bontotta föl a házasságokat: elválni gyakorlatilag nem lehetett (az ágytól-asztaltól való elválasztást is csak nehezen mondták ki a szentszékek). Protestáns házasfelek esetén könnyebben fel lehetett bontani a köteléket;<sup>22</sup> ezekben az ügyekben a Királyhágón innen – II. József 1786-os pátense óta – állami bíróságok, Erdélyben pedig protestáns egyházi bíróságok voltak illetékesek.<sup>23</sup> Katolikus kánonjogi szempontból a vegyes (katolikus–protestáns) házasságok – sok esetben még a protestáns lelkész előtt kötött vegyes házasságok is<sup>24</sup> – érvényesek voltak, így ezek válópere 1868-ig a katolikus szentszékekre tartozott: azaz az ilyen vegyes házasságok épp oly kevésbé voltak felbonthatók, mint a tisztán katolikusok.<sup>25</sup> A zsidó felek közötti házasság könnyen felbontható volt, akár a férj, akár a feleség részéről, sőt, indokolt esetben a válni nem akaró felet a bíróság kényszerítette a válólevél átadására vagy elfogadására.<sup>26</sup> A zsidó–keresztény vegyes házasság viszont keresztény szempontból nem létezett: a zsidó félnek keresztény hitre kellett térnie, ha keresztény pap vagy lelkész

<sup>21</sup> Szehlo 1881: 14–15. (Mindkét esetben a kiemelés tőlem – K. Cs.)

<sup>22</sup> A lelkészeknek persze nem mindig állt módjukban meggyőződni arról, hogy az eléjük járuló házasfelek valóban protestánsok-e, mivel sokszor – idő és papírok híján – „bemondásos” alapon működött a vallási hovatartozás tisztázása. Válásakor azután csak az esketési papírt kellett bemutatni, azaz ha valaki magát az esketésnél valamely protestáns felekezet tagjának vallotta, ekkor sem derült ki, hogy valójában katolikus. Szehlo 1893: 16.

<sup>23</sup> Kováts 1883: 62–66.

<sup>24</sup> Egy 1841-ben kiadott pápai breve katolikus szempontból érvényesnek ismeri el az Erdély és Magyarország területén evangélikus lelkészek előtt kötött vegyes házasságokat (alighanem azért, hogy az ezekből keletkező bontópereket katolikus egyházi bíróság elé vonja). Ezt az országgyűlés 1843-ban törvénybe is iktatta: „A jelen törvény kihirdetése után keletkező azon vegyes házasságok is, melyek evangélikus lelképásztor előtt kötöttek, érvényesek.” (1843: III. tc. 2. §). Bővebben lásd: Oltványi 1857: 14–19. Szehlo Kornél ugyanebben a kérdésben általában „protestáns” (kivéve az unitárius) lelkészek előtti házasságról beszél. Szehlo 1893: 14, 24.

<sup>25</sup> Szehlo 1890: 87.

<sup>26</sup> Szehlo 1880a: 29.



előtt akart házasságot kötni.<sup>27</sup> Zsidó rabbi előtt lehetett zsidó–keresztény vegyes házasságot kötni; ezekre ugyanazok a válási szabályok voltak érvényesek, mint a tisztán zsidó házasságokra.<sup>28</sup>

A tömeges színésznői válásokra vonatkozó kutatásaim során azonban nem egy esetben meglepő – az imént kifejtett jogi szabályokkal ellentétes – tényekre bukkantam. A Prielle Kornélia és Szerdahelyi Kálmán színész házaspárról például tudjuk, hogy válásuk után mindketten újabb házasságot kötöttek, majd ezeket is felbontották, és ismét egymással léptek frigyre. A férj biztosan római katolikus volt, sőt minden bizonnyal a színésznő-feleség is.<sup>29</sup> Hogyan volt akkor ez lehetséges?

A tisztán katolikus vagy vegyes házasságok esetén a kiút – 1854-ig – a katolikus fél vagy felek áttérése volt.<sup>30</sup> Az egyik korabeli szakmunka szerint az állami bíróság előtt válópert indító felek 90%-a (!) protestáns hitre áttért katolikus volt.<sup>31</sup> Az áttérés egyébként viszonylag egyszerű volt: az áttérési szándékot a saját (katolikus) lelkész előtt kellett – tanúk jelenlétében – egy hónapon belül kétszer kinyilvánítani; erről az illető egy bizonyítványt kapott, amit bemutatott az új (protestáns) felekezeti lelkészének.<sup>32</sup> Ezt követően már a polgári bíróság bonthatta föl a házasságot, noha az áttértek esetében a bíróságok néha megtagadták azt.<sup>33</sup> Tegyük hozzá: ehhez a megoldáshoz az kellett, hogy a katolikus házastárs (vagy házastársak mindegyike) erre önként hajlandó legyen – a válni nem akaró katolikus fél tehát meggátolhatta a válást. 1854-ben viszont egy helytartótanácsi rendelet megtiltotta az áttértek házasságának felbontását: „az

<sup>27</sup> Kováts 1883: 67–68.

<sup>28</sup> A Talmudon alapuló zsidó házassági jog egészen az újkorig törvényesnek ismerte el a zsidó – nem zsidó vegyes házasságokat, azonban a vallási intolerancia időszakában tiltották ezeket. Az 1807-es párizsi nagy Synderion a Code civil alapján a zsidó és nem zsidó fél házasságát polgárilag kötelezőnek ismerte el. Az 1840-es és 1860-as évek magyarországi zsidó zsinatai a vegyes házasság teljes érvényességét a házasfelek tökéletes egyenjogúságtól tették függővé. A reformált zsidó egyházak (neológok) is ezt a gyakorlatot követték. Sztéhlo 1881: 44; Sztérsényi 1883: 76–77.

<sup>29</sup> Ha lehet hinni a Petőfi–Prielle-legendának, az evangélikus vallású költő a protestáns lelkész mellett a katolikus papot is megkérte az esketésre, ez pedig alighanem azért volt lehetséges, illetve szükséges, mert Prielle katolikus volt. Mályuszné Császár 1957: 152.

<sup>30</sup> Bartháné Meszlényi Annát is azzal vádolta meg férje a katolikus egyházi bíróság előtt, hogy a színésznő a válás miatt református hitre akar térni: „Azon szent hitünkkel és szent szertartásunkkal ellenkező, reformált körből, veszedelmes csábítói szent hitünk megtagadására és az ellenhit Református vallás felvételére unszolják. Emellett csábítója 14 ezer pengő forintokat ígér, azon esetben, ha tőlem elválandó a Református vallás felvétele egyedüli kinézésék tőlem való könnyebbi válhatási módja és azonnali házassági egyesülés céljok és tervük.” Bartha János és Bartháné Meszlényi Anna válópörének iratai, OSZK SZT, Fond 4/151/3–4.

<sup>31</sup> Sztéhlo 1880b: 58. A Budapest Főváros Levéltárában lévő bontóperek anyagának átnézése is alátámasztja ezt a megállapítást, sőt a periratok visszatérő formulája a „mindkét fél *jelenleg* evangélikus vallású” kitétel.

<sup>32</sup> Ha a pap vagy lelkész nem volt hajlandó ilyen papírt kiállítani, a két tanú jegyzőkönyvezte az esetet, és az áttérés így is érvényes lett. Így volt ez Jászai Mari esetében is, aki katolikus hitről evangélikus hitre tért át. Bizonyítvány Jászai Mari áttéréséről, OSZK SZT, Fond 20/1/1–2.

<sup>33</sup> Sztéhlo 1890: 87.

olyan házasság, melynél akár eredetileg, akár áttérés folytán a felek csak egyike is katolikus volt, fel nem bontható, még akkor sem, ha a válóper idején mind a kettő nem katolikus lett.<sup>34</sup> Így az eddigi kibúvó – hogy a katolikus házasfelek önként protestáns hitre térnek, ezáltal házasságuk a protestáns szabályok szerint felbontható – megszűnt.<sup>35</sup>

A kiegyezést követő törvények két tekintetben hoztak változást. Az 1868. évi XLVIII. törvénycikk kimondta, hogy vegyes házasságoknál a válóperben a katolikus fél fölött a katolikus szentszék, a protestáns fél felett a polgári törvényszék ítélt, és mind a két bíróság az illető fél saját hitelvi alapján hoz ítéletet.<sup>36</sup> Ez egyébként azt eredményezte, hogy a polgári bíróság adott esetben a protestáns félre nézve kimondta a házasság felbontását, amely azonban a katolikus félre nézve továbbra is fennállt. „Így történhetik az – állapítja meg némi humorral a kortárs jogász szakértő –, hogy Magyarországon egy férfinak lehet egyszerre több felesége, és a nőnek több férje.”<sup>37</sup> A másik változás pedig az volt, hogy az áttértek megítélésében a törvény kötelező módon visszatért az 1854 előtti jellemző gyakorlathoz: az 1868. évi LIII. törvénycikk<sup>38</sup> 8. §-a szerint „az áttértek minden cselekvényei azon egyház tanai szerint ítélandók meg, amelyhez áttért, és az általa elhagyott egyház elvei reá nézve semmiben sem kötelezők”.<sup>39</sup> Ettől kezdve tehát a válni akaró félnek – ha nem volt eleve protestáns – elég volt magának áttérnie, majd polgári bíróság előtt kezdeményeznie a bontópert.<sup>40</sup> Az 1868. évi törvények csak a bevett keresztény vallásfelekezetek viszonyait szabályozták, és nem terjedtek ki a keresztény – nem keresztény házasságokra.

Az 1894. évi XXXI. törvénycikk hatálybalépését követően azután felekezet-től függetlenül polgárilag bárki elválhatott és újraházasodhatott, bár a katolikus egyház továbbra sem ismerte el a „válást”, így egyházi házasságot a katolikus válású elváltak másodjára továbbra is csak protestáns lelkész előtt köthettek.<sup>41</sup>

<sup>34</sup> Idézi: Sztéhlo 1890: 87.

<sup>35</sup> Bár az további vizsgálatot igényel, hogy ebben az időszakban, főleg az 1850-es években, a törvényhatóságok hogyan viszonyultak a helytartótanácsi rendeletekhez; esetlegesen kimutatható-e valamilyen eltérés a katolikus, illetve a református többségű vármegyék gyakorlata között.

<sup>36</sup> 1868. évi XLVIII. törvénycikk A vegyes házassági válóperekről. <https://1000ev.hu/index.php?a=3&param=5370> – utolsó letöltés: 2017. október 28.

<sup>37</sup> Sztéhlo 1890: 90.

<sup>38</sup> 1868. évi LIII. törvénycikk A törvényesen bevett keresztény felekezetek viszonyosságáról. <https://1000ev.hu/index.php?a=3&param=5375> – utolsó letöltés: 2017. október 28.

<sup>39</sup> Idézi: Sztéhlo 1890: 87.

<sup>40</sup> A katolikus házasfél „miatt” ebben az esetben hosszabb válási procedúrára kellett számítani, ezért többször előfordult, hogy menet közben a még mindig katolikus házasfél inkább áttért az évekig tartó pereskedés helyett.

<sup>41</sup> Katolikus házasságot szinte kizárólag akkor bontanak fel, ha sikerül bizonyítani, hogy a házasságot nem hálták el. A Privilegium Paulinum alapján két meg nem keresztelt fél házassága automatikusan felbomlik, ha egyikük megkeresztelkedik (katolikus lesz) és új házasságot köt (egy katolikkussal), ha előzőleg a nem keresztény fél különváltik tőle. Ezzel a lehetőséggel azonban nem lehet élni akkor, ha a keresztény fél okot szolgáltatott a különválásra. Katolikus házasság megszűnhet úgy is, hogy a szentszék érvényteleníti a házasságkötést (például impotencia, sógor-ság, kényszerítés vagy más okok miatt). Bővebben: Hársfai 2006: 130–139.

Összefoglalva tehát elmondhatjuk, hogy protestáns felek számára az egész korszakban viszonylag könnyű volt a válás, katolikus vagy vegyes (protestáns–katolikus) felek pedig akkor válhattak el – kivéve az 1854 és 1868 közötti időszakot –, ha a katolikus fél (felek) áttért(ek) valamelyik protestáns felekezetre. 1894-től végül polgári értelemben minden házasság felbonthatóvá vált.

## Miért vált el ilyen sok színésznő?

Erre a kérdésre az előbbinél már jóval nehezebb választ adni. Mivel a színésznők önálló kenyérkeresők voltak, a vagyoni, egzisztenciális szempontok – amelyek más nőknél fontosak lehettek – nem tartották őket vissza a házasság felbontásától, hiszen el tudták tartani magukat. Ráadásul a többi kenyérkereső nővel ellentétben, akik közül sokan férjhezmenetelükkor feladták hivatásukat, a színésznők – néhány kivételtől eltekintve – továbbra is dolgoztak. A társadalmi konvenciók sem kötötték őket annyira, mint a többi nőt a korszakban – pontosan a foglalkozásuk miatt. Azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy az elvált színésznők többsége rövid időn belül újból férjhez ment, azaz megint a „polgári normák” szerint élt. Lehetséges, hogy a színésznők számára az áttérés sem okozott túl nagy problémát – talán ezt is egyfajta szerepként, játékként fogták fel:<sup>42</sup> Akinek persze fontos volt, hogy a katolikus szentségekhez járuljon, az minden bizonnyal nem vagy nehezebben tért át.

A fentiekben már említett társadalmi előrejutás, illetve feljebb jutás a társadalmi ranglétrán szintén oka lehetett a házasságok felbontásának. A negyvenkilenc elvált színésznő közül huszonnyolc kötött újabb házasságot a válása után, közülük öten a második válásuk után is, így összesen harminchárom újbóli házasságkötést tudunk elemezni. A harmincháromból tíz alkalommal az első és a második férj is színész volt, de az utóbbi – szinte kivétel nélkül – tehetségesebbnek tartott, híresebb, előkelőbb színházi pozícióval rendelkező volt, mint az elődje.<sup>43</sup> Hét esetben az első férj színész volt, a második azonban már színházközelű (1), festőművész (1), belügyminisztériumi államtitkár (1), nagykereskedő (1), „sajtócézar” (1), köznemesi eredetű földbirtokos (1), illetve arisztokrata (1). Fontos hangsúlyozni, hogy a második (harmadik) házasságkötések a legtöbb esetben néhány évvel a válást követően történtek meg, ezen idő alatt pedig a színésznők szakmai karrierje általában felfelé ívelt, ami által a „rangjuk”, társadalmi pozíciójuk is emelkedett.<sup>44</sup> Három példát találunk arra, hogy a második férj volt

<sup>42</sup> Például Lendvayné Hivatal Anikó az áttérésétől függetlenül továbbra is katolikusként élt; csak a temetése napján derült ki, hogy első férjétől való válása kapcsán a református hitre tért át, így őt a református egyház szertartásai szerint kell eltemetni. *Budapesti Hírlap* (11.) 217. 1891. augusztus 9. 6.

<sup>43</sup> Talán csak Szentesy Vilma három férje (Rónaszéky Gusztáv, Tauffer Ernő, Bizza Károly) között nem lehet ilyen különbséget tenni.

<sup>44</sup> Gombaszögi Frida és Pálmay Ilka is volt már „valaki”, amikor Miklós Andor, illetve Kinsky Jenő gróf felesége lett.

a színész, az első pedig civil. Ebből két esetben a színésznő a válását követően lépett színpadra, és ebből az új közegeből került ki a második (harmadik) házastársa.<sup>45</sup> Szamosi Elza pedig orvos férje elől – akin lassan elhatalmasodott a (szakmai-mesteri) féltékenységből eredő téboly – menekült egyik állandó partnere, Környey Béla színész karjaiba.<sup>46</sup> (Később Környeytől is elvált, és hozzáment Reiss József fővárosi nagykereskedőhöz.) Három további esetben köznemesi birtokos volt az első férj, és kettőnél arisztokrata, egynél ügyvéd a második.<sup>47</sup> A fennmaradó tíz eset többségére is igaz, hogy a második (esetenként harmadik) házasságok felemelkedést, előrelépést jelentettek/jelenthettek társadalmi és/vagy anyagi szempontból. Ezekben az esetekben kishivatalnokot író, a katonatisztet földbirtokos, minisztériumi tanácsost nagyvállalkozó, gyártulajdonost elnök-vezérigazgató, orvost arisztokrata férj követett – bár például Medgyaszay Vilma három férje (orvos – író – műfordító) vagyoni és társadalmi szempontból „egyenrangúnak” tűnik, csakúgy, mint Bárdy Gabi két gróf házastársa.

Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a színésznők mindig csak érdekből mentek újra férjhez, és szerelemről szó sem volt ezekben a kapcsolatokban. Sok házasság kötöttetett érzelmi alapon, de sok mögött ott volt a racionális, józan megfontolás is. Arról sincs szó, hogy mindig a feleség kezdeményezte volna a válást: volt olyan ügy (például Apraxin Júlia, Jászai Mari, Váradi Aranka esetében), amelyben a feleséget vádolták házasságtöréssel, és valószínűsíthető, hogy főként a civilekkel kötött házasságok felbontásánál gyakran szerepelhettek a válóokok között a feleség „normálistól eltérő” életmódjából adódó problémák.<sup>48</sup>

## HÁZASSÁGON KÍVÜLI KAPCSOLATOK

A források alapján úgy látszik – bár erről aligha készíthető a házasságokhoz hasonló statisztika –, hogy a színésznők körében gyakoriak voltak a házasságon kívüli intim kapcsolatok. Előfordult ilyen a házasságuk alatt is, bár – legalábbis az általam ismert adatok szerint – a színésznők e kapcsolatok legnagyobb részét nem házasságaik alatt, hanem azok előtt, között vagy után tartották fenn.

<sup>45</sup> Ecsedi Jozsefáról és Paulayné Gvozdanovics Júliáról van szó.

<sup>46</sup> Szamosi Elza első férje, dr. Somló Nándor ugyanis nemcsak egyszerű orvos volt, hanem énektanár is, ő tanította – egyesek szerint „idomította” – a feleségét is énekelni.

<sup>47</sup> Blaha Lujzáról, Paulay Erzsiről és Haraszthy Herminről van szó.

<sup>48</sup> Például Hegyi Aranka és Farkas József építész válóperében: Farkas József felperes és Berger Antónia alperes házassági bontóperének iratai. BFL VII.2.c 1899 – V. 0430. A színészházasságok bontóperében is találkozhatunk azonban ilyesmivel: Bartha János is megpróbálta minden lehetséges módon „befeketíteni” a feleségét (házasságtörés, háziasszonyi és anyai kötelességek elhanyagolása, erkölcsstelen életmód), de vádjait nem tudta kellő számú tanú vallomásával alátámasztani. Így végül az ő hibájából mondták ki a válást, mivel az ő házasságtörését és a feleségével szembeni durva bánásmódját sikerült bebizonyítani. Bartha János és Bartháné Meszlényi Anna válóporenek iratai, OSZK, SZT, Fond 4/151.

A vándortársulatoknál egy újabb turné vagy egy új társulati tag megjele-  
nése adhatott alkalmat kalandokra.<sup>49</sup> A kőszínházaknál a szerető – különösen  
a pályakezdés éveiben – lehetett az igazgató vagy az intendáns, aki a színésznőt  
pártfogásába vette vagy tanította. A pályafutás későbbi szakaszaiban is sokszor  
húzódhatott meg érdekeltség egy-egy ilyen kapcsolat mögött. Nem egy színésznő  
– feltehetően anyagi okokból – magas rangú pártfogót keresett és talált magá-  
nak. Déryné Kassán 1828-tól kezdve kilenc éven át élvezhette a nős gróf Csáky  
Tivadar támogatását.<sup>50</sup> Bulyovszky Lilla II. Ernő szász-coburg-gothai herceggel  
és II. Lajos bajor királlyal állt bizalmas kapcsolatban.<sup>51</sup> A házasságban élő Scho-  
delné megszökött Nyáry Pál gróffal.<sup>52</sup> Prielle Kornélia gróf Radnótfáy Sámuel  
közeledését fogadta el.<sup>53</sup> Lániczky Ilka gyermekkel is megajándékozta gróf Kegle-  
vich Istvánt. Pálmay Ilkát karrierje kezdetén báró Bánffy György és báró Orczy  
Lőrinc támogatta. Fedák Sári házasságkötését Degenfeld Imrével szinte az utolsó  
pillanatban akadályozta meg a gróf családja.<sup>54</sup>

A korszak színésznői közül Jászai Marinak közismerten sok férfival volt  
viszonya. Pályája kezdetén ő is rászorult a magas rangú pártfogókra, válása után  
azonban már nem elsősorban emiatt kereste a közeli kapcsolatot férfiakkal.  
Naplójában és visszaemlékezéseiben nyíltan írt ezekről a viszonyokról, közlé-  
seit a bőséges levéltár és a kortársi visszaemlékezések is alátámasztják.<sup>55</sup> Leg-  
illusztrisabb szeretői Feszty Árpád – aki jó szolgálatot tett mint kosztümtervező  
*Az ember tragédiája* bemutatójának –, Reviczky Gyula és Szomory Dezső voltak.  
Jászai egyébként valamennyiüknél idősebb volt: Fesztyénél hat, Reviczkyénél öt,  
Szomorynál tizenkilenc évvel – a „pálmát” tekintetben a tragika utolsó sze-  
relme, Plesch János rajeci fürdőorvos vitte el, aki harminchat évvel volt fiatalabb  
színésznő szeretőjénél. Jászai önállóságára, függetlenségére vall, hogy ezekben  
a kapcsolatokban – bár naplóiban másként próbálja feltüntetni – mindig ő volt  
az irányító.<sup>56</sup> Plátói szerelem is volt az életében:

„Ha elgondolom, milyen más lett volna egész életem folyása, ha egy olyan ember  
szeretett volna, mint Herczeg Ferenc. Milyen magasságba emelne fel az engem tes-  
testül-lelkestül. Még így is milyen jó, hogy ő van az életemben. Még így is erkölcsi  
tengelye lett az életemnek. Jólesik tudnom, hogy megvetne, ha komiszszágot vagy

<sup>49</sup> Ecsedi Jozefa például megszökött Kílenyi Dávid igazgatótól, akivel együtt is élt, és a miskolci  
társulathoz szerződött. Itt hamar összeköltözött Kőszeghy Alajos színésszel, de Kílenyi érte jött  
és magával vitte. A színésznő Kolozsvárott hozzáment Pály Elekhez, majd miután tőle elvált,  
Kőszeghy neje lett. Déryné 1900: I. 375–376, 391–395.

<sup>50</sup> Déryné 1900: II. (a kötet egésze tele van a kettejük kapcsolatára való utalásokkal).

<sup>51</sup> Péchy 1969: 137–220, 303–342.

<sup>52</sup> Déryné 1900: III. 246–247. A kortárs visszaemlékezések szinte mindegyikében van utalás erre  
a kapcsolatra.

<sup>53</sup> Mályuszné Császár 1957: 164–166.

<sup>54</sup> Bános 1986: 94–96.

<sup>55</sup> Jászai Mari levélhagyatéka az OSZK Kézirattárában található.

<sup>56</sup> Szomory Dezsőnek például azt is megszabta, hol viselje a választékot a hajában (Jászai Mari  
levelei Szomory Dezsőhöz, OSZK Kt. Levelestár, 2. levél).

ízléstelenséget követnék el. Öntudatlanul apellálok az ítéletére, ha cselekszem. Sejt-e vajon, hogy mim nekem?”<sup>57</sup>

Herczeg sajnos nem sejtette:

„Én tulajdonképpen csak Mirja [barátai nevezték így a színésznőt] halála után, emlékiratainak olvasásából, tudtam meg, milyen tiszta és mély vonzalmat érzett irántam. Az ilyen utólagos felismerés fájdalmas lelkiismereti furdalásokkal jár, s a túlélőnek az az érzése, hogy nem értékelte eléggé a barátság égi ajándékát.”<sup>58</sup>

A századfordulós Budapesten közismert tény volt Márkus Emília és Ábrányi Kornél író, szerkesztő viszonya.<sup>59</sup> Az állandóan féltékeny Márkus képes volt előadás alatt (!), míg nem volt jelenése, jelmezben kimászni az öltözője ablakán, hogy ellenőrizze, Ábrányi valóban a *Pesti Napló* szerkesztőségében ül-e, vagy esetleg más szoknyák után futkos. A Krúdy Gyula regényeiben is szereplő Szemere Miklós, a lóversenyzésből és kártyajátékból óriási vagyonra szert tevő nábob igen diszkréten kezelte több éven át tartó viszonyát Meszlényi Adrienne-nel, a Nemzeti Színház színésznőjével, ennek ellenére mindenki tudta, hogy a színésznő keresztül vezet az út Szemere szívéhez és pénztárcájához, aki nagyon bőkezűen gondoskodott a művésznőről, és végrendeletében jelentős vagyont hagyott rá.<sup>60</sup> Szintén köztudott volt Varsányi Irén románca Molnár Ferencsel.<sup>61</sup> Varsányi addig szigorúan a polgári erkölcsök diktálta keretek között élt, így amikor ez a szerelem fellángolt – és a sajtó jóvoltából jókora nyilvánosságot kapott –, a színésznő becsülettel közölte férjével, hogy válni kíván. Szécsi Illés beleegyezett a dologba, de azt kérte Varsányitól, hogy amíg a válóper be nem fejeződik, ne találkozzon Molnárral. A szerelmesek azonban nem bírták ki egymás nélkül, így a férj óriási – nyilvános – botrányt csapott. Varsányi ekkor szakított Molnár Ferencsel, aki ezután kezdte – részben bosszúból, részben felejtésből – Fedák Sárinak csapni a szelet.<sup>62</sup> Fedák hamarosan „férjül vette” az író, aki azonban ekkor már a Vígszínház fiatal üdvöskéjének, Darvas Lilinek udvarolt.

Az említett példakkal a színésznők házasságon kívüli kapcsolatainak – ennek az objektív módszerekkel nehezen vizsgálható jelenségnek – a sokszínűségét kívántam érzékeltetni. A kapcsolatok mozgatórugói, a viszonyok kezdetének és felbomlásának az okai – benyomásaim alapján úgy tűnik – részben hason-

<sup>57</sup> Jászai 1998: 114–115.

<sup>58</sup> Herczeg 1985: 268.

<sup>59</sup> Bővebben: Csathó 1960: 14–149; Bálint 1969: 29–30.

<sup>60</sup> Tuli 2004: 375–391. Ady Endre is Szemerétől remélt anyagi támogatást párizsi útjához, ezért először Meszlényi Adrienne-hez fordult. Bővebben lásd Ady Endre levelei Bíró Lajoshoz és Diósy Ödönnéhez, Vitályos (szerk.) 1998: 95, 107, 113. és 114. levél.

<sup>61</sup> Bővebben lásd Mátrai-Betegh 1957: 343; Gyergyai 1968: 145–151; Bálint 1969: 44–45; Sárközi 1995: 52–63.

<sup>62</sup> Fedák Sári és Molnár Ferenc kapcsolatáról bővebben: Vörös 1990: 32–45; Sárközi 1995: 66–105; Gajdó 2003: 71–74.

lóak a házasságoknál kifejtettekhez (karrier, presztízs, anyagi érdek), de feltehetően nagyobb hangsúlyt kaptak bennük más okok is, például a kalandvággy vagy a testiség.

\* \* \*

Végső soron a válások nagy száma és az indokok elemzése, valamint a házasságon kívüli kapcsolatok vizsgálata igazolni látszik a kiinduló hipotézisemet, amely a karrier, illetve presztízs-szemponatok domináns szerepéről szólt a színésznői házasságok körében. Az eddig leírtakból levonható a következtetés: a gyakori válásra nem ritkán azért (is) került sor, mert a házasság hátráltatni látszott a színésznő karrierjét, avagy egy új házasság megkötése előkelőbb társadalmi pozícióval, anyagi helyzettel, szakmai előrelépéssel kecsegtetett.

## FORRÁSOK

Budapest Főváros Levéltára (BFL)

VII.2.c Pesti, (1875-től) Budapesti Királyi Törvényszék iratai. Polgári peres iratok, 1872–1918.

Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár (OSZK Kt.)

Levelestár.

Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár (OSZK SZT)

Fond 4. A Nemzeti Színház iratanyagának maradványai, 1837–1884.

Fond 20. Jászai Mari iratai.

Déryné Széppataki Róza 1900: *Déryné naplója I–III.* (s. a. r. Bayer József.) Singer és Wolfner, Budapest.

Erődi Jenő (szerk.) 1926: *Az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet Színháztörténelmi Naptára.* Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézet, Budapest.

Herczeg Ferenc 1985: *Emlékezései.* Szépirodalmi, Budapest.

Jászai Mari 1998: *Emlékiratai.* (Válogatta és a bevezetőt írta Lukácsy Sándor.) Magyar Könyvklub, Budapest.

Klinger András – Csahók István – Ehrlich Éva – Fajth Gáspár – Gyulay Ferenc – Harcsa István – Kamarás Ferenc (szerk.): *Történeti-statisztikai idősorok 1867–1992.* I. kötet. Központi Statisztikai Hivatal, Budapest.

Szerémy Zoltán 1929: *Emlékeim a régi jó időkből.* Centrum, Budapest.

Vadnay Károly 1905: *Irodalmi emlékek.* Franklin, Budapest.

Váli Béla 1893: Színházi prostitúció. *Színművészeti Lapok* (1.) 12. 98–100.

Vitályos László (szerk.) 1998: *Ady Endre levelezése I. 1895–1907.* Akadémiai, Budapest.

*Budapesti Hírlap,* 1891.

*Fővárosi Lapok,* 1878.



## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Bálint Lajos 1969: *Vastaps*. Szépirodalmi, Budapest.
- Bános Tibor 1986: *Aki szelet vet... Fedák Sári életregénye*. Magvető, Budapest.
- Csathó Kálmán 1960: *Ilyennek láttam őket. Régi nemzeti színházi arcképalbum*. Magvető, Budapest.
- Fábr Anna 1996: „*A szép tiltott táj felé*”. *A magyar írónők története a két századforduló között (1795–1905)*. Kortárs, Budapest.
- Fábr Anna (szerk.) 1998: *A nő és hivatása. Szemelvények a magyarországi nők kérdés történetéből 1777–1865*. Kortárs, Budapest.
- Gajdó Tamás 2003: „Terc, kassza, tuletroá, ultimó, ubu, Fedáksári!” Egy primadonna tündöklése és bukása. In: uő (szerk.): *Dívák, primadonnák, színésznők. Jászai Mari – Fedák Sári – Karády Katalin*. Ernst Múzeum, Budapest, 71–74.
- Gyergyai Albert 1968: Varsányi Irén. In: Illés Jenő (szerk.): *Színészarcok a közelmúltból*. Gondolat, Budapest, 145–151.
- Hársfai Katalin 2006: *Bevezetés a házasságjogba*. Szent István Társulat, Budapest.
- Herger Csabáné 2006: *A nővértől az állami anyakönyvvezetőig. A magyar házassági köteléki jog és az európai modellek*. Dialóg Campus, Budapest–Pécs.
- Kiss Csilla 2007: „*Királynő vagy te a művészet országában*.” *A színésznői szerepkör változásai a 19. századi Magyarországon*. (PhD-disszertáció.) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.
- Kováts Gyula 1883: *A házasságkötés Magyarországon egyházi és polgári jog szerint*. Eggenberger, Budapest.
- Kőrösi József 1871: *Pest szabad királyi város az 1870-dik évben. A népszámlálás és népleírás eredményei*. Pest szabad királyi város, Pest.
- Mályuszné Császár Edit 1957: Prielle Kornélia és Szerdahelyi Kálmán. In: Gyárfás Miklós – Hont Ferenc (szerk.): *Nagy magyar színészek*. Bibliotheca, Budapest, 151–179.
- Mátrai-Betegh Béla 1957: Varsányi Irén. In: Gyárfás Miklós – Hont Ferenc (szerk.): *Nagy magyar színészek*. Bibliotheca, Budapest, 321–348.
- Oltványi Pál 1857: *Vegyes házasságok*. Halzay, Temesvár.
- Péchy Blanka 1969: *Hűséges hűtlenek*. Magvető, Budapest.
- Pukánszky Kádár Jolán 1940: *A Nemzeti Színház százéves története*. I. kötet. (Fontes historiae hungaricae aevi recentioris. Magyarország újabbkori történetének forrásai.) Magyar Történelmi Társulat, Budapest.
- Sárközi Mátyás 1995: *Színház az egész világ. Molnár Ferenc regényes élete*. Osiris–Századvég, Budapest.
- Staud Géza 1957: Déryné. In: Gyárfás Miklós – Hont Ferenc (szerk.): *Nagy magyar színészek*. Bibliotheca, Budapest, 36–56.
- Szél Tivadar 1935: *A budapesti házasságok*. (Statistikai Közlemények, 86. 4.) Budapest Székesfőváros Statistikai Hivatala, Budapest.
- Szethlo Kornél 1880a: *A zsidó házassági jog. Adalék a zsidó-kérdés megoldásához*. Grill, Budapest.
- Szethlo Kornél 1880b: *Törvényjavaslat a házasság megkötésének és felbontásának feltételeiről. (Polgári házasság.) Indokolással*. Grill, Budapest.



- Sztehlo Kornél 1881: *A keresztény-izraelita polgári házasság. Észrevételek a kormány által a polgári házasság tárgyában beterjesztett törvényjavaslata felett.* Hornyánszky, Budapest.
- Sztehlo Kornél 1890: *A házassági elválás joga.* 2. lényegesen átdolgozott kiadás. Franklin, Budapest.
- Sztehlo Kornél 1893: *A polgári házasságról.* Hornyánszky, Budapest.
- Szterényi Albert 1883: *A polgári házasság. Tekintettel a vegyes házasságra a zsidó törvény és történelem szempontjából.* Révai Testvérek, Budapest.
- Tuli Andrea 2004: A lóverseny, mint a társasági reprezentáció intézménye Ausztria-Magyarországon a 19–20. században. In: Majoros István (szerk.): *Öt kontinens. Az Új- és Jelenkori Egyetemes Történeti Tanszék tudományos közleményei.* ELTE BTK, Budapest, 375–391.
- Vörös Tibor 1990: *A Fedák.* Háttér, Budapest.

## E-FÜGGELÉK

Elérhető a *Korall* honlapján ([www.korall.org](http://www.korall.org)) az aktuális számhoz tartozó „E-FÜGGELÉK” menüpontból.

### Tartalom

1. táblázat: A tanulmányban vizsgált színésznők.
2. táblázat: A színésznők házasságkötéseik száma szerint.
3. táblázat: A színész, színpad közeli és civil férjjel házasságot kötő színésznők generációnként.

Szalisznyó Lilla

## A civakodó színész, a hanyag ruhatárnok és a részeg statiszta a színházi bíróság előtt

### *A Nemzeti Színház belső törvénykönyve és gyakorlati alkalmazása a 19. század közepén\**

Tanulmányom része egy olyan nagyobb, javarészt feldolgozatlan kéziratos és nyomtatott forrásokra épülő kutatásnak, amely azt a folyamatot vizsgálja, ahogyan a Pesti Magyar, később Nemzeti Színház az indulás évtizedében (1837–1848) az intézményi professzionalizáció felé vezető út egyik fontos elemeként kialakítja saját belső, specifikus működési rendjét.<sup>1</sup>

A hivatásos magyar színjátszás történetében a Pesti Magyar Színház kapcsán beszélhetünk először „nemzeti méretű”,<sup>2</sup> az előadóművészekén túl nagyszámú művészeti, technikai és kiegészítő személyzetet is foglalkoztató, vegyes profilú (prózai, zenés, balett) repertoárra szakosodott, állandó épületben működő „színházi üzembről”. Az országos szintűnek és hatóerejűnek szánt intézmény kezdetektől arra volt hivatott, hogy a magyar nyelvű színjátszás állandóságát szimbolizálja, a normanapok (a római katolikus egyház szertartásrendje szerint az úgynevezett szentidőkre vonatkozó játsszási tilalom) és a nyári szünet kivételével mindennap

\* A tanulmány az NKFI Alap által támogatott, PD 124572. számú, *A Nemzeti Színház első évtizede: az intézményi professzionalizáció folyamata feltáratlan kéziratos források tükrében (Kismonográfia és forráskiadás)* című kutatási program keretében készült. Köszönöm Zentai Máriának, hogy tanácsaival segítette a munkámat.

<sup>1</sup> A Nemzeti Színház hagyatéka nagy mennyiségű kéziratos és nyomtatott anyagot tartalmaz. Ezeknek egy jelentős része a színház belső életével kapcsolatos, maguk a színház tagjai, dolgozói írták. A hagyatéknek ezt a részét még alig kutatták, sem a feltárása, sem a feldolgozása nem történt meg. A színház-történet-írás elsősorban a hagyaték másik nagy csoportját vizsgálta. Pukánszky Kádár Jolán az 1938-ban közzétett *Iratok a Nemzeti Színház történetéhez* című kötetben a játékszíni mozgalom, valamint az intézményes színjátszás 1810 és 1937 közötti szervezeti változásaira vonatkozó hivatalos rendeletek, felterjesztések, kimutatások sajtó alá rendezésére vállalkozott. Egy szempontot emelt ki: a színház működésére vonatkozó, azt kívülről-felülről befolyásoló forrásoknak a gyűjteményét adta. Ahogyan ennek a forrásgyűjteménynek a jellege is mutatja, a színház-történetesek érdeklődése a színház társadalmi szerepén, a közönség elé tárt művészi munkáján, műsorpolitikáján és az e körüli vitákon túl általában elsősorban az intézmény működését meghatározó külső tényezőkre irányult, például Pest vármegye színház-építő tevékenységére, a pártolás körülményeire, a fenntartás finanszírozására. Kerényi Ferenc az utóbbi évtizedekben nemcsak korábban figyelmen kívül hagyott kézirat-típusok feldolgozásával lépett tovább a színház-történeti kutatások megújítása felé, hanem nézőpontot és metodológiát is váltott. Kutatásának tárgya a műsorrétegek kialakulásának, a színjátéktípusok változásának folyamata lett, ennek során kerültek látóterébe a belső működéssel kapcsolatos források is. Pukánszky Kádár 1938; Kerényi 1981.

<sup>2</sup> A kifejezést Kerényi Ferencről vettem át. Kerényi 1981: 364.

tartson előadást. Ahhoz, hogy ennek eleget tehesen, változatos, folyamatosan bővülő játékrendre, biztos szerződéssel és fizetéssel rendelkező, napi munkára fogható munkatársakra volt szükség, a darabok színpadra alkalmazását, valamint az előadások előkészítését és lebonyolítását illetően pedig szabályozott üzemmertre. Minden érdekelt számára átértékelődött a felelősségvállalás szerepe, hogy a reprezentatív, a maga nemében első és egyetlen kulturális intézmény jövője biztosítva legyen. Az igazgatóság a színésztársadalomra sokáig (vidéken még 1837 után is) jellemző létbizonytalanság felszámolásával és a megfelelő munkakörülmények biztosításával próbálta elérni, hogy a személyzet valamennyi tagja munkahelyként tekintsen a színházra, alkalmazkodjon a kötöttségekhez, elfogadja napirendjének szigorú szabályozását. A színészek keresete már nem a színház forgalmától függött (mint ahogyan ez a vidéki színtársulatoknál bevett gyakorlat volt), minden szerződött alkalmazott előre meghatározott rend szerint havonta két alkalommal kapott fizetést. Az előadóművészek bére folyamatosan emelkedett, a Pesti Magyar Színház megnyitása az elsőrendű tagok esetében mindenképpen az anyagi körülmények javulását eredményezte. A szerződésekben előre meghatározott évközi szabadságidő és a színházi nyári szünet további karrierépítési és pénzszerzési lehetőséget is biztosított számukra, hiszen vidéki vendégszepléseket vállalhattak.

A belső szakmai apparátus összlétszáma a vizsgált évtized végére elérte a kétszázhuszonnégy főt,<sup>3</sup> és tíz szervezeti egységből tevődött össze: igazgatóság (igazgató, titkár), ügyvédek, orvosok, művészeti alkalmazottak (rendezők, ügyelők, ügyelősegéd, sűgók), művészi személyzet (színészek, énekesek, kardalnokok), zenekar, táncszemélyzet, némaszemélyek vezetői, technikai és kiségitő személyzet. A prózai és operatagozat 1837-ben harmincegy, 1842-ben harminchat, 1848-ban negyvenhárom<sup>4</sup> tagból állt. A technikai személyzetet kezdetben negyvenöt fő alkotta, és öt alkategóriára oszlott: ruhatári (főszabó, két ruhatár-gondviselő két segéddel, két öltöztető, fodrász egy segéddel), díszítményi (festő, asztalos), pénztári (pénztárnok, pénzszedő, bérletjegyző), nézőtéri (két páholynyitó, négy zártszéknyitó, öt jegyszedő), gazdasági (őrmester, hat színlaphordó, világosító, két játékszíni szolgáló) és gépész (gépmester kilenc segéddel) személyzetre.<sup>5</sup> 1842-re mindez kiegészült a könyvtári személyzettel (könyvtárnok, hangműtárnok, két színdarabmásoló, kottamásoló), segédet kapott a festő, a ruhatári munkatársak közé felvettek egy mosóasszonyt, a pénztári személyzethez pedig egy pénzszedői ellenőrt. Növelték a gazdasági személyzet létszámát, szerződtettek egy szertárnokot, mellé egy segédet, házmestert és egy éjjeliőrt is.<sup>6</sup> 1848-ra három újabb alkalmazottal bővült a háttérmunkálatokban résztvevők száma: a ruhatári személyzethez fegyverműves, a könyvtári személyzethez szerepkihordó (aki a próbák

<sup>3</sup> *Zsebkönyv* 1848: 11–21.

<sup>4</sup> *Zsebkönyv* 1837: 6; *Zsebkönyv* 1842: 9; *Zsebkönyv* 1848: 13–14.

<sup>5</sup> *Zsebkönyv* 1837: 9.

<sup>6</sup> *Zsebkönyv* 1842: 13–14.

megkezdése előtt a kézzel másolt szereppéldányt kézbesítette az előadóművészek lakására), a gazdasági személyzethez pedig kertész került.<sup>7</sup>

Azt, hogy a Nemzeti Színház milyen előírások betartásával formálja rendszeresen együtt dolgozó erővé a nagy létszámú művészi, technikai és kiegészítő személyzetet, illetve milyen belső folyamatokkal alakítja ki saját intézményi, üzemszerű működését, hagyatékának két forráscsoportja segít megérteni: az 1837 és 1848 között nyomtatásban megjelent belső színházi törvénykönyvek és a színi törvényszék kiadatlan, kéziratos jegyzőkönyvei. A szakmai etikai kódex 1842-től kezdve már valamennyi alkalmazott feladat- és hatáskörét, valamint anyagi felelősségét szankcionálja, kiterjed a foglalkoztatottak, különösen a színészek színházon belüli és kívüli erkölcsi viselkedésére, illetve a szabályok alkalmazására is. A törvényszéki jegyzőkönyvek, amelyek a belső színházi bíróságok elé kerültek szakmai mulasztásokat, kihágásokat, valamint az azokra érkezett határozatokat és a kirótt pénzbüntetések összegét tartalmazzák, láthatóvá teszik a problémákat. A törvénykezés és az alkalmazás, végrehajtás dokumentációjának összevetéséből sajátos hátsó vetületben látszanak a színpadi produkciók és azok háttérmunkálatai. Emellett olyan bennfentes, nem a nyilvánosságnak szánt információk kerülhetnek a birtokunkba, amelyeket más forrástípusok alapján nem lehet szisztematikusan feltárni: milyen típusú vétségek voltak a leggyakoribbak, mennyire dogmatikusan alkalmazták a szabályokat, mi számított nagy kihágásnak, kivételtek-e a vezető színészekkel, és egyáltalán, mennyire tartották be az egymással sokszor versengő művészek az együttlélés szabályait. Jelen írásban olyan eseteket idézek fel, amelyek a prózai tagozat és a technikai személyzet tagjait érintették. Példáim között az 1850-es évekből származók is lesznek, mivel a még az induló évtizedben, 1848. április 1-jén hatályba lépett harmadik törvénykönyv 1868-ig érvényben maradt. Minthogy a téma feldolgozásának szakirodalmi előzménye nincs, és a vonatkozó források átfogó ismertetésére is most először kerül sor, tanulmányom arányaiban nagyobb hangsúlyt fektet a rendszer működésének és a törvénykönyveknek a bemutatására, mint az alkalmazás, a gyakorlat részletes elemzésére. A jegyzőkönyvek teljes anyagának, a színi bíróságok személyi összetételének vizsgálata, illetve az összehasonlítás más intézmények gyakorlatával további kutatás tárgya lehet.

## „MINDEN TÁRSASÁGNAK REND A LELKE”

A hivatásos magyar színjátszás a német színtársulatok mintájára a 18. század végétől törekedett a foglalkozási szabályok írásbeli rögzítésére.<sup>8</sup> A belső színházi

<sup>7</sup> *Zsebkönyv* 1848: 18–21.

<sup>8</sup> Az első német nyelven játszó udvari színház, amely 1775-ben Gothában jött létre, egy német színházi zsebkönyvben jelentette meg az első színházi törvénykönyvet, illetve a vándortársulatok házirendjét 1780 és 1798 között. Az osztrák birodalomban a bécsi Hoftheater szabályai voltak irányadók, amelyek francia mintára alakultak ki. A témával kapcsolatban bővebben lásd

protokollumok kezdetben kisnyomtatványok voltak, a Nemzeti Színház egyre terjedelmesebb törvénygyűjteménye viszont néhány év múltán már könyvformátumú dokumentum lett. A színházi munka szabályozását a színjátszás intézményesülése kényszerítette ki; már az első magyar hivatásos színtársulatnak, az 1790 és 1796 között működő, de folyamatosan csak 1792 májusától játszó Kelemen László-féle együttesnek is volt rendtartása.<sup>9</sup>

A Pesti Magyar Színház első törvénykönyve közvetlen előzményének a budai Várszínházban 1833 és 1837 között játszó társulat 1833. szeptember 27-én kelt *Játékszini Törvények* című protokolluma tekinthető. Budán az a szakma nagyjából álló, jó hírű és színvonalas, Kassáról érkező együttes játszott, amelynek legtöbb tagja a Pesti Magyar Színház prózai tagozatának alapítója lett. Ez a huszonöt pontból álló játékszini alkotmány még kizárólag a színpadi munkában közvetlenül érdekelt munkatársak (színészek, rendezők, sűgő, ügyelő, néma-személyek, öltözködésben segédkező színházi cselédek) feladatait szabályozta. A Pesti Magyar Színházat megelőzően itt történt először határozott (írásban is rögzített) kísérlet a korszerű színjátszás követelményrendszerének érvényesítésére.<sup>10</sup> Ez az előadások minél zökkenőmentesebb és gördülékenyebb lebonyolítását illetően egyfelől azt jelentette, hogy a szereposztástól az előadás befejezéséig szabályozták a színészeket közvetlenül érintő munkafolyamatokat, másfelől megkezdődött a színházon belüli munkamegosztás. Az együttesjáték megteremtése érdekében a színészeket mindennapi munkára kötelezték, elvárták tőlük, hogy az olvasópróbán mindannyian megjelenjenek (lássák az összefüggéseket, a fiatalabbak tanuljanak a tapasztaltabb művészeketől), megbüntették őket, ha késtek próbáról vagy az előadás alatt egy jelenetről, előírták a szereptudást, hogy felszámolhassák a rögtönzésekre hajlamos „stilizáló”, a szerepet saját szavaival visszaadó, a vándorévekre jellemző színészi gyakorlatot, valamint kikötötték a felmondási időt. A darabok színpadra alkalmazását a rendezőre bízta (aki általában a vezető színészek egyike volt), s önálló munkakörökkel rendelkező művészeti személyzetet alkalmaztak: a próbák kezdetétől a színészek mellett lévő sűgőt és az előadás folytonosságát biztosító ügyelőt. E protokollum kiemelt célja az volt, hogy visszavegyen a korábban az előadások jellegét egy személyben meghatározó színészek túlzott önállóságából (például nem változtathattak a kiosztott szerepek szövegén, azt a jelmezt kellett felvenniük, amelyet a rendező előírt), és elfogadtassa velük, hogy a felkészülési folyamat közös munka, amelyet a rendező irányít.<sup>11</sup>

Az 1837. augusztus 22-én megnyitott Pesti Magyar Színháznak az indulás utáni évtizedben három, egyre bővített törvénykönyve készült. Az első, amely

Belitska-Scholtz–Ulrich 2005. A publikációra és az 1837 előtt keletkezett magyar nyelvű belső színházi törvénygyűjteményekre Rajnai Edit hívta fel a figyelmemet – ezúton is köszönöm neki.

<sup>9</sup> *A' játszó személyeknek köteleltségei*, 1792. december 19., OSZK SZT Irattár, Analekta 563/a. A nyomtatott formában elérhető protokollum tizenegy pontból áll.

<sup>10</sup> Kerényi Ferenc a romantika színházi fordulatának tulajdonítja a szabályozott követelményrendszerek kialakítását. Kerényi 1981: 297–299.

<sup>11</sup> *Játékszini Törvények*, [1833], OSZK SZT Irattár, várszínházi iratok.

A *Pesti Magyar Színészársaság Törvényei* címet kapta, az 1837–1838. évben, a második, *A Nemzeti Színház bővített törvénykönyve*, 1842-ben, a harmadik pedig, *A Nemzeti Színház törvénykönyve*, 1848. április 1-jén lépett életbe. Ez utóbbi változat már tartósnak bizonyult, egészen 1868-ig érvényben maradt. A protokollum első változata hetvenhét, az 1842-től érvényes kétszázhuszonegy, az 1848 áprilisától betartandó pedig kétszázharmincöt szabálypontot tartalmaz. Az induló évben hatályba lépett szabálygyűjtemény kidolgozója Bajza József, a Nemzeti Színház első igazgatója volt, az 1842-ben összeállítotté pedig Kerényi Ferenc szerint az intézmény titkára, Szigligeti Ede és a rendezőként is foglalkoztatott színészek lehettek.<sup>12</sup>

A korai (1837 előtti) törvények még nem tartalmaztak olyan paragrafusokat, amelyek a protokollum létrehozásának szükségességét indokolnák. A Nemzeti Színház esetében viszont már az első változat nyitófejezete kimondja, hogy ha az igazgatóság nem törekedne a közös munka összehangolására, vagyis szemet hunyna a szakmai mulasztások fölött, és pénzbüntetések kiszabásával nem próbálná megfékezni azokat, akkor a Pesti Magyar Színház jövőjét, társadalmi megbecsülését veszélyeztetné. Már Bajza kinyilvánítja, hogy a törvénykönyv kulcsdokumentum a színház személyügyi működésében:

„1. Minden társaságnak rend a lelke, mely nélkül sem nem munkálkodhatik, sem munkálkodásiban egybehángás nem lehet. A rend fenntartására törvények szükségesek, világosak, félre nem magyarázhatók, melyeket a társaságnak minden tagja köteles tudni. A pesti magyar színháznál behozott törvények ezen könyvecskében vannak összeírva, s minden illető tagnak bizonyítvány mellett kiadva, hogy magát azok nem tudásával ne mentesse. [...]

3. Ki ezen törvények valamelyikét áthágja, be fog vádoltatni, elítéltetni és büntetni. [...]

5. E büntetések kemények, ha magokban, minden viszony nélkül vétetnek; de aki meggondolja, hogy a színészársaság tagjainak vétsége a színházi közönségnek – azon közönségnek, melynek részvételétől az egész intézet fennmaradása függ – valóságos megsértése, e büntetések nem fognak szigorúknak tetszeni.”<sup>13</sup>

A Bajza-féle törvénygyűjtemény még sokban hasonlít a budai Várszínházéra – erősen színészközpontú. Kettős célt szolgált: részben, hogy büntetések kilátásba helyezésével hozzászoktassa a művészi személyzetet a rendszeres munkához (próbák reggel és délelőtt, előadás este), illetve hogy elfogadtassa a rendezői munka jelentőségét a darabok színre alkalmazásának folyamatában. Első öt pontja a belső színházi törvénykezés szükségességére, a szabálypontok szigorú betartására és a vétség esetén fizetendő büntetés mértékére hívja fel a figyelmet. További hetvenkét pontja négy tematikus egységre tagolódik: 1. Játékrend és sze-

<sup>12</sup> Kerényi 1981: 364.

<sup>13</sup> Bajza 1899: 363–364. 1–5. pont.

reposztás, 2. Próbák és előadások, 3. Öltözködés, 4. Általános törvények. Ez a törvénykönyv a színház üzemi működésének rendjéről és munkaszervezetéről még nagyon keveset árul el, elsősorban szankcionáló jellegű, szinte minden rendelkezése valamilyen törvénysértés esetén elkövetett büntetés nagyságrendjéről rendelkezik. Nem szabályozza még minden foglalkoztatott munkakörét, szabálypontjainak többsége a színházi munkaszervezet kulcspozícióit birtokló színészre, rendezőre, ügyelőre vonatkozik. Legtöbb paragrafusa csak olyan folyamatok szabályozására tér ki, amelyekben a színész közvetlenül érdekelt volt (szereposztás, próbák, előadás, önköltségen, kötelezően beszerzendő ruhák és kellékek). A háttérmunkálatokért, a technikai kivitelezésért felelős személyzetet alig említi, és általában akkor is csak szorosan a színészi munkával vagy a színészekről elvárt követelményekkel kapcsolatosan. A sűgő például nem a produkció zökkenőmentes lebonyolításában kulcsszerepet vivő színpadi háttérmunkatársként jelenik meg, hanem csak mint „cipőfelügyelő”, akinek az a feladata, hogy azt a művészt, aki „mocskos lábbelivel” lép színpadra, megvádolja a belső színházi bíróság előtt. Ugyanígy nem szankcionálja az öltöztető személyzet munkarendjét és feladatkörét sem, róluk mindössze annyi derül ki, hogy rangtól és kortól függetlenül azt a színészt kötelesek először felöltöztetni, aki az öltözőbe elsőként érkezik.<sup>14</sup>

A teljes személyzet munkaköri leírásának hiánya miatt a Pesti Magyar Színház első néhány évét illetően csak arról van tudomásunk, hogy a személyzeti hierarchia élén állóknak a különböző kihágások esetén mekkora volt az anyagi felelősségük. A büntetések mértékét így osztályozták: „kicsiny, közép, nagy és rendkívüli. A kis büntetés a vétket elkövetett tag félhónapi fizetésének minden forintjától egy krajcár; a közép: két krajcár; a nagy: hat krajcár; a rendkívüli: a félhónapi fizetésnek elvesztése, fennmaradván ezenfelül az igazgató fenyítése.”<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Bajza 1899: 364–372. 6–53. pont.

<sup>15</sup> Bajza 1899: 363–364. 4. pont. Kisbüntetésre számíthatott az a színész, aki a főpróbán nem tudta szerepét, aki koszos lábbelivel lépett színpadra, aki negyedórát késett próbáról, aki megjelent olyan darab próbáján, amelyben nem játszott, akit próbán a rendező megintett, mert zajongott, aki negyedórával színpadi megjelenése előtt nem volt jelmezben, aki előadás alatt fennhangon beszélt, aki nem vitt magának saját tükröt az öltözőbe, aki színpadon tartózkodott olyankor, amikor nem játszott, és aki betegség esetén nem igazolta hiányzását az igazgatónál. Középbüntetéssel sújtották azt a tagot, aki a rendező által hozzáküldött szerepet visszaküldte, aki fél órát késett próbáról, aki a rendező vagy karmester utasítására próbán nem volt hajlandó az ismétlésre, aki előadás előtt érkezési idejével nem törődve azt kívánta, hogy az öltöztető és a fodrász vele foglalkozzon elsőként, aki tizenkét perc alatt nem öltözött fel jelmezbe, aki fellépőként megjelent a nézők között, aki figyelmen kívül hagyta a próbarendet hirdető fekete táblára kiírt másnapi foglalkozását, és ezzel hátráltatta a munkát, aki a játék kezdete előtt hetvenöt perccel nem jelentette be hollétét, aki nem szólt, ha három óránál tovább távol maradt otthonától. Nagybüntetés járt, ha epizód szerepet nem volt hajlandó eljátszani, ha nem tanult be havonta három nagy szerepet, ha elutasította egy kisszerep betanulását a játék napján, ha önkényesen változtatott szerepének a szövegén, ha ő vagy megbízottja nem vette át a szerepkihordótól a szereppéldányt, ha a rendező kérésére nem adta vissza szerepét, ha az előadáson akadozva játszott, ha nem maradt végig olvasópróbán, vagy a rendező engedélye nélkül elment emlékezetű, színpadi vagy főpróbáról, ha udvariatlanul reagált a próbán a rendező vagy valamely színésztársa szakmai észrevételére, ha nem volt hajlandó a rendező utasítása szerint cselekedni,



Noha már itt is van példa arra, hogy rangsorolták az előadásra való felkészülést vagy a produkció gördülékeny lebonyolítását nehezítő színészi vétségeket egy-egy kihágástípuson belül (nem mindegy, mennyit késett valaki próbáról), a két későbbi törvénykönyv a mulasztásokat és a következményüket már sokkal részletesebben tárgyalja. Bajza már a törvénykönyv összeállításakor tisztában volt azzal, hogy a gyakorlat majd felülírhatja a rendelkezéseit, s újabb szabálypontokat kényszeríthet ki: „Ezen törvények idővel javíttatnak, pótolttatnak, azon úton, melyen alkotva valának”.<sup>16</sup> Az 1837-es és az 1842-es változat összehasonlításából elő is tűnnek azok az öt év alatt kibukó problémák, amelyek miatt csaknem háromszorosára növelték az újabb törvénykönyv terjedelmét. Az 1842-ben megjelent protokollum már a teljes személyzet feladat- és hatáskörét, valamint anyagi felelősségét szankcionálja, vagyis láthatjuk, hogy a mindennapi munka során kiderült: a színészek, a rendezőkön és az ügyelőkön túl a személyzet más tagjai is követhetnek el olyan vétségeket, amelyek gátolják a munkát, és veszélyeztetik az előadások színvonalát. Sőt azt is csak a színházi üzem működésének napi rutinja hozhatta felszínre, hogy az egyes színészi vétségek milyen mértékben nehezítik vagy késleltetik egy-egy darab színpadra állítását, illetve milyen mulasztások kapcsán lett időközben fegyelmezettebb vagy fegyelmezetlenebb a színészgárda, hol kell szigorítani, és hol lehet enyhíteni a büntetés mértékét.

Az 1842-re elkészült, huszonöt fejezetre osztott törvénykönyv már színház-specifikus volt. Az összeállítók nem őrizték meg a korábbi változat tematikai felépítését, áttemeltek ugyan (kiegészítve) több paragrafust is a Bajza-féle szövegből, de összességében egy új törvénykönyvet írtak. Elsőként a *Törvény-kiszolgáltatásról*,<sup>17</sup> majd a minden foglalkoztatottat egyformán érintő szabályokról tájékoztatnak.<sup>18</sup> A további fejezetekben a Nemzeti Színház mindennapos üzemmenetének tervezetét tárják elénk: a darabok színpadra alkalmazásának folyamatát, a jegyeladások menetét. Pontos képet adnak a színházi munkaszervezet felépítéséről, megtudjuk, ki kinek a főlé- vagy alárendeltje, ki tartozik megjelenni olvasó-, színpadi és főpróbán, kinek mi a feladata a próbák alatt és az előadások előkészületei során, mikor van ruhapróba, ki mikor veheti fel a fizetését, mikor és hogyan zajlik a jegyértékesítés.<sup>19</sup> A figyelem már kiterjed a színházon belül és

---

ha előadás közben a kellerénél korábban vagy később lépett színpadra, ha az előadás befejezése előtt levette jelmezét és távozott, ha nem követte a rendező utasítását színpadi öltözetére nézve, ha az öltözésben, próba vagy előadás alatt nagy zajt csapott, csúnyán beszélt, csizmát tisztított, ha becsstelen kifejezésekkel illetve színésztársát vagy a ruhatári személyzet valamely tagját, ha cselédjét ácsorogni engedte a színpalak mögött. Egy esetben a helyzet súlyosságától függött, hogy kis-, közép- vagy nagybüntetés illeti-e a mulasztót: zavart okozott játék közben azzal, hogy az utána következő szereplő megszólalását segítő végszavát nem mondta ki. Rendkívüli büntetést négy esetben kellett fizetni: ha a színész nem jelent meg az előadáson, ha a színházat vagy valamely tagját nyilvánosan rágalmazta, ha botránkoztató bünt követett el (részegség, garázdalkodás), ha cselédje előadás közben a közönség megbotránkoztatására kilépett a színpadra.

<sup>16</sup> Bajza 1899: 376. 77. pont.

<sup>17</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 3–5. 1–18. pont.

<sup>18</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 5–9. 19–51. pont.

<sup>19</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 9–28. 52–220. pont.



kívül elvárt erkölcsi viselkedésre (például nem szabad megsérteni a közönséget) és még sok minden másra: Bajza például még nem is gondolt arra, hogy lesz olyan alkalmazott, aki a próbára vagy az előadásra magával viszi a kutyáját, vagy hogy a próbák alatt a nők közül többen is kötéssel és varrással mulatják majd az időt.<sup>20</sup> Az 1848-as törvénykönyvben az 1842-ben lefektetett szabályok hagyományozódnak, tematikai és szerkezeti felépítésük egyforma. Nem a szabályrendszer újragondolására, hanem csak valamelyes bővítésére volt szükség.

A korai (1837 előtti) protokollumoktól eltérően a Nemzeti Színház egyre bővülő törvénykönyve már az első változatában ír a jogrend betartatásának módjáról. Bajza az igazságszolgáltatás rendszeréről úgy rendelkezett, hogy legyenek hivatalból kinevezett vádlók (rendező, ügyelő, karmester), akik bepanaszolják a törvény ellen vétőket, illetve állítsanak fel egy háromtagú belső színházi bíróságot, amely megítéli, hogy jogosak-e a felhozott vádak, s ha büntetés alá esik a vádlott, mekkora pénzbírságot köteles fizetni. Az 1837-es protokollum szerint a törvényszék tagjává csak olyan volt választható, aki a színpadon beszélőszerpeket játszik. A bírák kinevezése negyedévre szólt.<sup>21</sup> E rendelkezések kapcsán ismét felbukkant Bajza részéről az a nézőpont, hogy a gyakorlat felszínre hozhat olyan súlyosabb kihágásokat is, amelyekről a törvénykönyv nem rendelkezik. Ilyenkor a vádlott „az igazgató által fog fenytetni, vagy a részvényes választmány elébe terjesztetni”.<sup>22</sup> Úgy tűnik azonban, hogy kezdetben még az is kiszámíthatatlan volt, milyen időközönként kellene üléseznie a bíróságnak, milyen formában vezessék le a tárgyalásokat, és a vádlottak miként menthetik magukat.

Az 1842-ben megjelent törvénykönyv az ítélelhozatalt szintén egy negyedévenként újraválasztandó háromtagú törvényszékre bízta (ettől az évtől kezdve viszont a korábbi három helyett hét bírát választottak, számolva azzal, hogy lesz olyan, aki hivatalos elfoglaltsága miatt nem tud jelen lenni, vagy megvádolták), de a vezető prózai színészeken túl az „előkelő” operaénekeseknek is bírói jogot adott. Ennek és az 1848-as protokollumnak a szóhasználata is utal arra, hogy bírává kizárólag férfi színészek és énekesek választhatók, s ez nyilván 1837 és 1842 között sem volt másképp, csak Bajza még pontatlanul fogalmazott, amikor egy jóval semlegesebb szót használva a beszélőszerpeket játszókat nevezte meg mint bírává választhatókat. A színi bíróság elnökét és jegyzőjét (tollvivőjét) a rendes bírák közül az igazgató nevezi ki. 1842-ben növelik a vádló személyek számát: „[v]ádló lehet akárki; hivatalból vádlók lesznek a rendezők, ügyelők, karmesterek, kartanító, ballettmester, színmester s a t., szóval: minden osztály előljárói”.<sup>23</sup> A hivatalból kinevezett vádlók bírák nem lehettek.<sup>24</sup> A bírói kinevezést visszautasítani nem lehetett, aki nem akarta a tisztséget vállalni, azt

<sup>20</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 6., 15., 32. és 96. pont.

<sup>21</sup> Bajza 1899: 375–376. 69–74. pont.

<sup>22</sup> Bajza 1899: 376. 75. pont.

<sup>23</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 3–5. 1–18. pont.

<sup>24</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 4. 12. pont.

megbüntették, havi díjának 1/8 részét elvesztette.<sup>25</sup> A színi bíróság ülései nem voltak zárt körűek, az alkalmazottak közül bárki beülhetett rájuk, de felszólalni a bírákon, a vádlottakon és a tanúkon kívül másnak nem volt szabad.<sup>26</sup>

Az 1848. április 1-jén életbe lépő törvények szerint az igazgatónak előre meg kellett neveznie azt a tizenkét színészt és énekest, akik közül hatot bírává választhatnak az intézet szavazati jogú tagjai. A prózai osztályon és az operatagozaton túl bíróválasztási jogot adtak a rendezőknek, a titkárnak, a karnagynak, az ügyelőnek, a pénztárnoknak, az első kartinótának, a könyvtárnoknak, a gazdának, a sűgőknak, a magántáncosoknak, a karszemélyzet és a zenekar hat-hat képviselőjének. 1848-ban a háromtagú bíróság már nem pusztán a bírának megválasztottakból tevődött össze. Két tagja a hat bíró közül került ki, a bíróság elnökének viszont az igazgató olyan tagot tett meg, akit a bíróválasztásra érdemes tagok nem választottak meg bírává.<sup>27</sup> Úgy tűnik, az első évtizedben az is előfordult, hogy valakit hamis tanúzáson kaptak. Az 1848-as törvénykönyvbe ugyanis már bekerült egy erről rendelkező paragrafus is: a hamisan tanúskodó szavahihetőségét elvesztve többet nem tanúskodhatott, és félhavi fizetését is elvették.<sup>28</sup>

Először az 1842-es törvénykönyv rendelkezik arról, hogy a „Bíróság minden ülésről külön jegyző-könyvet fog vinni, mellyben a vád egész terjedelmében környüállásosan le fog iratni; valamint az is, mellyik törvénycikk szerint, s minő büntetésre ítéltetett, vagy micsoda mentségnél fogva oldoztatott fel a bevádolt”.<sup>29</sup> A kéziratos törvényszéki jegyzőkönyvek közül a színház megnyitásától az 1848-as törvénykönyv érvényességi idejének végéig (1868) kilenc maradt fenn.<sup>30</sup> A legkorábbi ismert feljegyzés 1841. január 16-án íródott. A jegyzőkönyv tartalmazza a bírák nevét, a vétkes nevét, általában a vádló személyt, az elkövetett vétséget, a bíróság határozatát és a kiszabott pénzbüntetés összegét.<sup>31</sup> A tárgyalt időszakban változó volt, hogy egy-egy alkalommal hány kihágási ügyet tárgyalt a színi bíróság. 1841. február 26-án például négy, 1841. november 14-én tizennégy, 1842. október 14-én tizenhat, 1843. január 15-én hat, 1844. január 15-én hét, 1847. október 13-án negyvenkilenc, 1847. október 29-én ötvenhárom ügyük volt.<sup>32</sup>

<sup>25</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 4. 11. pont.

<sup>26</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 4. 9. pont.

<sup>27</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* 1847: 3–7. 1–25. pont.

<sup>28</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* 1847: 5. 19. pont.

<sup>29</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 4. 5. pont.

<sup>30</sup> Az 1841 és 1843, valamint az 1844 és 1845 közötti évekből egy-egy, az 1847 és 1849 közötti időszakból öt, 1853-ból és 1862-ből szintén egy-egy. OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 663–671.

<sup>31</sup> Az átláthatóság érdekében a lapok jobb oldalára a vádak, bal oldalára a határozatokat írták. A törvényszéki üléseket az igazgató – hacsak valami rendkívüli eset nem indokolta – az 1842-es törvénykönyv szerint a havi két fizetésnap (a hónap első és tizenhatodik napja) előtt három, az 1848-as törvénytar szerint öt nappal korábban hívta össze. *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 3. 1. pont; *A Nemzeti Színház törvénykönyve* 1847: 3. 4. pont.

<sup>32</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 663: 5r, 21r, 101r–102v, 125r–v; OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 664: 1r–v; OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 666.

A vádlott menthette magát személyesen, képviselő által vagy írásban.<sup>33</sup> Ha nem volt megelégedve az ítélettel, akkor azon esetekben, ahol az 1842-es törvénykönyv a fellebbviteli lehetőséget jelzi, kérhette, hogy másnap a héttagú bíróság is megvitassa az ellene felhozott vádat. Amennyiben az is bűnösnek találta, a kiszabott büntetéspénz kétszeresének megfizetésére kötelezték.<sup>34</sup> 1848. április 1-től megváltoztatták a másodfokú eljárással kapcsolatos szankciót. Azon kihágási ügyek, amelyeknél a törvénykönyvben a paragrafus végén az F. V. olvasható, és a kiszabott büntetés a vádlott havi fizetésének egynegyedénél magasabb, a háromtagú bizottság jegyzőkönyvének lezárása után az öttagú fellebbviteli bírósághoz kerültek. Ez a testület köteles volt újratárgyalni az ügyet, és vagy elvetette, vagy módosította, vagy jóváhagyta a korábban meghozott ítéletet.<sup>35</sup>

Bajza még azzal igyekezett rábírní a színészeket a törvények betartására, hogy a büntetéspénzekből befolyó összegből készítettett emlékekkel félévente megjutalmazta azt, akit a társaság szavazati joggal bíró tagjai a legrendszertöbbnek és legpontosabbnak ítélték.<sup>36</sup> Az 1842-es és az 1848-as törvénykönyv viszont már úgy rendelkezett, hogy az összeg a színészi nyugdíjalapba kerüljön.<sup>37</sup>

## KÉSŐK, ELMARADÓK, CIVAKODÓK, VEREKEDŐK, RÉSZEGEK

Az 1842-es törvénykönyv a darabok színpadra alkalmazásának folyamatát a szereposztástól kezdi tárgyalni. A prózai tagozat színészei havonta két új főszerepet voltak kötelesek betanulni, azoknak a főszerepeknek az újbóli betanulására pedig, amelyeket másfél éve nem játszottak, egy hetet kaptak. Az epizód szerepek memorizálásának idejét a protokollum nem szabályozta, mindössze azt kötötte ki, hogy a „fél ívet meg nem haladókat s nem kötött beszédűeket, szükség esetében még a játék napján is köteles elvállalni a tag”.<sup>38</sup> A próbafolyamatnak nem volt előre meghatározott rendje, a darabok repertoárbeli helyzetétől (rendszeresen játszott, rég nem játszott, még sohasem játszott) és az új szereposztástól is függött, hogy milyen próbatípusokra (olvasó, emlékezeti, színpadi és főpróba) volt szükség. A próbák általában délelőtt voltak, „délután csak szükség esetében, előadás után pedig csak rendkívüliekben fognak tartatni”.<sup>39</sup> Nem volt pontosan meghatározva az sem, hogy a szerepek kiosztása után mennyi idő elteltével tartják az olvasópróbát, a törvénykönyv csak annyit mond, hogy a színészek annyi időt kapnak, hogy néhányszor átolvashassák szerepüket. Az olvasópróbán az

<sup>33</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 3. 1. pont; *A Nemzeti Színház törvénykönyve* 1847: 4. 8. pont.

<sup>34</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 3. 2. pont.

<sup>35</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* 1847: 3. 5. pont.

<sup>36</sup> Bajza 1899: 376. 76. pont.

<sup>37</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 5. 15. pont; *A Nemzeti Színház törvénykönyve* 1847: 6. 23. pont.

<sup>38</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 12. 74. pont.

<sup>39</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 12. 77. pont.

összes darabbeli szereplőn kívül jelen volt a rendező és a sűgő. A színpadi próbán mindezeket túl már ott volt az ügyelő, a gépszemélyzet, a világosítók, a kellékfelelős szertárnok és a színpadi bejárást felügyelő őrmester is. Ekkor már a színész köteles volt szerepét „legendőleg” tudni, írott szereppel a kézben nem lehetett a színpadon próbálni. A főpróbán az eddigiekhez társult még a díszletmester (aki a díszlet színpadi felállítását, változtatását, elbontását és raktározását irányítja) és új darab esetén a fodrász. A főpróba előtt egy órával az ügyelő köteles volt a némaszemélyzetet a rendező utasítása szerint betanítani. Jelmezes főpróba még nem volt, de a díszítmény, a bútorok és a kellékek már a helyükön voltak.<sup>40</sup> Az este hét órakor kezdődő színházi előadás előkészületeit Kerényi Ferenc az 1842-es törvénykönyv alapján így rekonstruálta:

„Éppen lejár 5 órakor a pénztárosok munkaideje, de még dolgoznak a színházban a szerepmásolók (6-ig), amikor – két órával a kezdés előtt – az öltözők már világosak, helyükön vannak a színházi szabók, öltöztetők és fodrászok is. Az új jelmezek próbája két nappal korábban megtörtént, s ha a színész vagy rendező másodikat is kért, aznap reggel. Másfél órával a kezdés előtt (tehát fél hatkor) a jegyszedők is megjelennek a színházban. A színészek különböző időpontban érkeznek, de negyedórával kezdés előtt – a művészi koncentráció biztosítására – már jelmezben kell lenniök, és az is sürgeti őket, hogy az öltöztetők és fodrászok az érkezés sorrendjében veszik őket munkába. Amikor fél hétkor az ügyelő elsőt csönget, már nála van a scenárium, ellenőrzi a kellékeket, a zajeffektusokhoz szükséges eszközöket és a színpadi bútorzatot. Háromnegyed hétre, a második csöngetésre, már javarészt egybegyűlt a közönség, a zenekari árokban az operaszolga felrakja a kottákat, és tíz perccel kezdés előtt már helyükön ülnek a zenészek és a sűgő is. A rendező még egyszer körültekint a színpad mögött, az őrmester elfoglalja helyét a színpadi bejárat mellett, majd az ügyelő jelére felhangzik az előzene – ezzel kezdetét veszi az előadás, amelynek legkevesebb időtartama két óra.”<sup>41</sup>

A szakmai mulasztások, kihágások ennek az üzemmenet-tervezetnek a rovására történtek. A művészi, művészeti és technikai személyzet egyaránt követett el olyan vétségeket, amelyeket nemcsak a hivatalból kinevezett vádlók érzékeltek és jelentettek, hanem a többi munkatárs is, azok, akik a próbák, előadások lebonyolításában közvetlenül érdekeltek voltak, és úgy érezték, hogy saját munkájuk kárára történt a szabálysértés. A színészek éppúgy bepanaszolhatták a rendezőt, a sűgőt, az ügyelőt, a háttérmunkálatokért felelős alkalmazottakat, mint saját kasztjuk többi tagját. De ugyanígy a technikai személyzetnek sem kellett szemrehányás a színészek goromba viselkedése fölött, jogot kaptak arra, hogy feljelentésük az előadóművészt, ha az kiabált velük, vagy „becstelen szavakkal illette” őket. Egy tanulmány nyilván nem vállalkozhat arra, hogy az összes vétséget fel-

<sup>40</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 12–15. 76–97. pont.

<sup>41</sup> Kerényi 1981: 366.

sorolja és áttekintse, a továbbiakban a leggyakoribbnak tűnő problémátípusok köréből mutatok be néhány példát arra, hogyan működött a gyakorlatban a színházi törvénykönyv alkalmazása.

A leggyakoribb szabályszegés a próbákról való igazolatlan késés vagy távolmaradás volt. A három törvénykönyv vonatkozó cikkelyeinek összehasonlításából úgy tűnik, olyan sok volt az egyedi eset, s annyira mindennaposnak számított a késés, hogy a későbbi törvénykönyv összeállítói nem találták elegendőnek annak szankcionálását, mekkora büntetést köteles fizetni az, aki a próbáról negyed- vagy fél órát késik, illetve fél órán túl annyiszor két krajcárt, amennyi jelenetet elmulasztott.<sup>42</sup> 1842-től már külön szabályozták az emlékezeti próbák és a főpróbák késedelmi díját, s míg az első esetében félóránként, addig a főpróbánál negyedóránként emelték.<sup>43</sup> Az 1848 áprilisától hatályos törvénykönyv tovább szigorított, bevezették az öt- és tízperces késedelmi díjat is.<sup>44</sup> Az 1842-es és az 1848-as törvénykönyv aprólékos és próbatípusok szerinti szabályozásának köszönhetően a színi bíróságok nem érezték szükségét, hogy bármelyik művész esetében felül kellene bírálni a hivatalból kinevezett vádló, az ügyelő által bejelentett késéseket. Az eset különösebb megtárgyalása nélkül tudták tartani magukat az érvényben lévő protokollum vonatkozó rendelkezéséhez, lehetőségük volt a mechanikus döntésre. A törvényszéki jegyzőkönyvekből számtalan példát lehet hozni arra, hogy amennyiben a művész nem tudta mivel magyarázni késését vagy távolmaradását, megbüntették. Nem kivételeztek a vezető színészekkel sem, az igazolatlan késések esetében azt a pénzbírságot szabták ki rájuk, amit a törvénykönyv előre meghatározott. A legtöbb esetben a késők nem magyarázkodtak, elismerték „bűnüket”, az ítélszék ezeket az ügyeket zárta le leghamarabb. 1841-ben, amikor még a Bajza-féle protokollum volt érvényben, e kihágástípus dokumentálásakor a határozathoz legtöbbször nem írtak szöveges magyarázatot, csak a büntetéspénz gyanánt fizetendő összeget tüntették fel. Az 1841. október 16-án tartott színházi törvényszék például 3 krajcáros büntetéssel sújtotta Laborfalvi Rózát, amiért késett Szigligeti Ede *Troubadour* című drámájának olvasópróbájáról, és 12 krajcár büntetéspénzt fizettetett id. Lendvai Mártonnal, amiért ugyanezen az olvasópróbán nem jelent meg.<sup>45</sup> 1842-től kezdve általában már beírták a határozathoz a törvénykönyv vonatkozó paragrafusát és az annak megfelelően fizetendő összeget. Amikor például Szigeti József 1847. október 23-án id. Alexandre Dumas *Házasság XV. Lajos alatt* című darabjának főpróbájáról négy percet késett, a büntetőkönyvi határozat így szólt ellene: „A 81dik t. cz. szerint 2 krajcáros büntetést fizet.”<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Bajza 1899: 367. 25. pont.

<sup>43</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 13. 79–82. pont.

<sup>44</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* 1847: 14. 79–83. pont.

<sup>45</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 663: 9r.

<sup>46</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 666. Lásd az 1847. október 29-én tartott törvényszéki ülés ügyei között.

Más megítélés alá esett az igazolt távolmaradás. Az 1837-es törvénykönyv még nem ír arról, hogy mi a teendő akkor, ha valaki betegség miatt nem tud megjelenni a próbán. Az 1842-től érvényes viszont már kimondja, hogy

„A ki megbetegszik, rögtön jelenteni fogja a rendezőnek 6 kr[ajcár]os bünt[etés] alatt; s 6 óra alatt orvosi bizonyítványt küld 3 kr[ajcár]os bünt[etés] alatt; e két rendbeli büntetés, elmulasztás esetében, naponként ismételtetik. Ezen büntetésen felül az illy jelentést tenni elmulasztott tag, az általa okozható zavarhoz képest, a bírák belátása szerint 6 kr[ajcár]os büntetéstől  $\frac{1}{4}$  havi díj elvesztéséig bünttetetik”.<sup>47</sup>

Az 1848-as protokollum szerint betegség esetén a rendező közvetlen irányítása alatt álló ügyelőt kellett értesíteni, s ennek elmulasztásakor már tizenkét krajcáros büntetés volt fizetendő. Ha a beteg nem vitt hat órán belül orvosi igazolást, akkor már nem három, hanem hat krajcárt volt köteles fizetni, amennyiben pedig egyáltalán nem szólt, a ráróható összeg hat krajcár helyett már tizenkettő lett.<sup>48</sup> Mind az 1842-es, mind az 1848-as törvénykönyv külön szabályozta azt is, hogy igazolás gyanánt csak a színházi orvos bizonyítványa fogadható el.<sup>49</sup> A Nemzeti Színház évente kiadott zsebkönyvéből tudjuk, hogy az intézménynek több saját orvosa is volt, nevüket minden tárgyévben közzétették. Magának az orvosi igazolásnak a távollét hivatalos dokumentálásán túl a műsorrend esetleges megváltoztatásában is szerepe lehetett – az orvos ugyanis köteles volt nyilatkozni arról, mennyi ideig kell nélkülözni a beteget.<sup>50</sup>

Az 1848-as törvénykönyv vonatkozó rendelkezéseinek gyakorlati alkalmazását mutatja az a Jókai Mór által 1853. szeptember 6-án a Svábhegyről Egressy Gábornak küldött levél, amelyben feleségének, Laborfalvi Rózának távolmaradásáról ír:

„Nőmnek olly mértékben van szokott periodicus baja főfájással, miszerint a mai próbára be nem mehet, miután azonban innen kívülről ezt orvosi bizonyítvánnyal nem igazolhatom, ha büntetés alá fog is esni, inkább ezt, mint kisebb bajt választom, hogy sem egészségét kockáztassam”.<sup>51</sup>

Laborfalvi Róza a férje által írt levél elküldésével eleget tett a paragrafus első rendelkezésének, tudatta a színházzal hiányzásának okát, még ha az előírásnak megfelelően nem is az ügyelőhöz, hanem közvetlenül a rendezőhöz fordult. Jókai ugyan tisztában volt azzal, hogy nem teljesítik maradéktalanul a törvény-

<sup>47</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 8. 43/a pont.

<sup>48</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* 1847: 10. 51/a pont.

<sup>49</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 8. 43/b pont; *A Nemzeti Színház törvénykönyve* 1847: 10. 51/b pont.

<sup>50</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 8. 43/c pont; *A Nemzeti Színház törvénykönyve* 1847: 10. 51/c pont.

<sup>51</sup> Jókai 1971: 123.

könyvben foglaltakat, nem lesznek képesek a színház valamelyik orvosától igazolást szerezni néhány órán belül, ugyanakkor a feltételes mód használatából úgy tűnik, az is felmerült benne, hogy feleségét akár fel is menthetik a távolmaradás következménye alól. Egyfelől tudhatta, hogy a színi bíróság nem mindenáron büntetni akar, az egyes esetekhez mérten alkalmazza a vonatkozó törvénykönyv szabályaikat (a női tagok esetében nem volt szokatlan a „periodicus baj”-jal indokolni a távolmaradást, 1847. július 6-án például a színház primadonnája, Schodel Jánosné Klein Rozália szintén nem ment próbára „női betegségben lévén”<sup>52</sup>), másfelől előfordulhatott már, hogy feleségével, mint a Nemzeti Színház egyik alapító tagjával, vezető színészével, olykor valamelyest elnézőbbek voltak. Az 1853-ból fennmaradt törvényszéki jegyzőkönyvben a szeptember végén tartott tárgyalás ügyei között egy olyan sincs, amely Laborfalvi Róza mulasztását említené, ami azt mutatja, hogy elengedőnek vélték az írásbeli tájékoztatást, és nem büntették meg távolmaradásáért.<sup>53</sup>

A büntetőkönyvekben a vezető színészekkel szembeni lojalitásnak már korábbról is van nyoma. Ám a velük való kivételezés korántsem volt általános érvényű elv, szó sincs arról, hogy minden vagy minden második bírósági tárgyaláson felbukkanna egy ilyen eset, mindössze annyi bizonyos, hogy egy-egy alkalommal, ha róluk volt szó, enyhébb ítélet született a vártnál. Amikor 1842-ben például három vezető színész több nappal túllépte szabadságidejét (Laborfalvi Róza és Udvarhelyi Miklós kilenccel, id. Lendvay Márton pedig hárommal), és az előírtak szerint minden elmulasztott nap után 12 krajcárt kellett volna fizetniük, a bíróság a következőkre hivatkozva csökkentette büntetésük mértékét:

„tekintetbe vétetvén azonban a nevezett egyének különben dicséretes színészi szorgalma, s igazgató Ur előtt nyilvánított mentségeiket, melyekből kivilágul, hogy pontos megérkezéskor nem kevésbé gátoltatának az utak rosszása, s a gyorskocsik rendetlen indulása és érkezése által: az őket terhelő vétség büntetésének két harmada most egyszer elengedtetik.”<sup>54</sup>

A törvénykönyv vonatkozó paragrafusa kikezdetlennek tűnt, sőt még azt is tartalmazta, hogy amennyiben a határidőre vissza nem érkező miatt felborul az előre meghatározott játérend, és a színháznak a műsorváltoztatás folytán kára lesz (kénytelenek kevésbé népszerű vagy unalomig ismételt darabot adni, a közönség nem megy színházba, ha nem láthatja kedvenc színészét, színésznőjét), a késő még az állását is kockára teszi.<sup>55</sup> A Pesti Magyar Színház alapító tagjaival szemben mégis nagyvonalúak voltak. A határozat persze a „most egyszer” megjegyzéssel azt is jelezte, hogy a színi bíróság csak kivételes esetekben ennyire elnéző.

<sup>52</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 666: 1v.

<sup>53</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 670.

<sup>54</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 663: 54r.

<sup>55</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 9. 51. pont.



A törvényszék olyan esetekben is erősen mérlegelte a büntetés mértékét, ha valamilyik vezető színészt színpadi viselkedése miatt panaszolták be. Amikor 1842-ben valaki azzal vádolta a tizenöt éve pályán lévő, már a budai Várszínházban is vezértagnak számító Bartha Jánost, hogy Kisfaludy Károly *Pártütők* című vígjátékában „tulságosan, kicsapongva játszott. Szinte botrányára a közönségnek”, akkor az 1842. július 14-én tartott bírósági ülésen a bírák abból kiindulva, hogy a „vádoló nem fejté fel, miben tartja a tulság – s kicsapongást”, a színészen kívül kihallgatták a sűgót és a darabban fellépő színésztársakat is. A tanúk egyhangúlag azt állították, hogy „tudta szerepét a vádlott”, maga Bartha pedig azt mondta, hogy „tűzzel – egész lélekkel kívánt játszani s mások hibáit eltakarni”.<sup>56</sup> A bíróság úgy határozott, hogy felmenti a büntetés alól. Hasonló eset történt a szintén régóta pályán lévő Udvarhelyi Miklóssal is. Őt két színésztársa, id. Lendvay Márton és Komlóssy Ida azzal vádolta, hogy 1848. október 5-én Szigligeti Ede *II. Rákóczi Ferenc fogsága* című előadásán „szerepében teljesen felakadt”. Mire a hónap végén elérkezett a bírósági tárgyalás napja, a színésznő már nem emlékezett a vádra, Lendvay pedig azt mondta, hogy rosszul fejezte ki magát, színésztársa tudta a szerepét, csak véletlenül megakadt. A bíróság úgy döntött, hogy nem fizettet büntetést Udvarhelyivel.<sup>57</sup>

A vezető színészek magánlevelezéséből olyan, nem közvetlenül a színházi üzemmenetet megzavaró kihágásokat is ismerünk, amelyeket a törvénykönyvek büntetés alá vontak, viszont nem kerültek az ítélszékek elé. Amikor a prózai tagozat színészei vidéki vendégszereplésekre indultak, általában a Nemzeti Színház ruha- és kelléktárából vittek magukkal jelmezeket és játékeszközöket. Az intézmény egyik alapító tagja, Egressy Gábor színész 1855 októberében Bajáról írott levelében arra kérte feleségét, hogy menjen be a színházba, keresse fel Pap József főruhatárnokot

„és kérd el tőle ezen ruhadarabokat: 1.) Az ezüst zubbonyomat Vak Bélából 2.) a virágos ezüst keskeny sálat, a mit nekem legutóbb csinált Othellora turbánnak. 3.) egy vörös bársony sapkát. Ezeket édes pakold be rögtön, és tedd fel a gőzösre, hogy korán megkaphassam. Jutalomjátékomra kell, melly szerdán vagy csütörtökön lesz.”<sup>58</sup>

Szentpétery Zsuzsanna október 28-án a következő válaszlevelet küldte:

„már délután fél négyre és az a semmi szabó a köntöst mit el kellene küldenem és mit tegnap azért nem adhatott ide mert jádczottak benne de ma már most harmadik szór küldöttem érte és még most sem hozza azért ha hólnap a gőzösn meg nem kapod akkor a Keddin vagy Szerdán menő gőzösn kerestess valakivel mert akkor

<sup>56</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 663: 71r.

<sup>57</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 667. Lásd az 1848. november 26-án tartott törvényszéki ülés ügyei között.

<sup>58</sup> Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Baja, 1855. október 25. Egressy 2017: 298.



megy le ha még nem késő én nem értem azt a Szabót most hogy nem teszi szívesen mert láttam mikor beszéltem véle hogy oljan vonakodva akarta is nem is az adását a köntösöknek.”<sup>59</sup>

A Nemzeti Színház 1848 óta érvényben lévő törvénykönyve szerint a ruhatári személyzetet a legkisebb vétség miatt is pénzbüntetéssel sújtották. Egyfelől „ha valamely ruhatári kellék, vagy paróka, szakál valaki által elrontatik, vagy elveszne, az illetők azonnal jelenteni fogják, különben a kárt ők térítik meg”, másfelől: „az igazgatóság engedelmével nélkül a szabók  $\frac{1}{4}$  havi fizetés elvesztése alatt semmit sem fognak a ruhatárból valakinek hazulra kiadni”.<sup>60</sup> Pap József a ruhatári személyzet közvetlen felettese volt, neki kellett felelnie azért, hogy a szükséges öltözetek, parókák, szakállak már a főpróbára elkészüljenek. Ha a legkisebb mulasztás is történt, akkor háromtól huszonnégy krajcárig terjedő büntetést szabtak ki rá. A főruhatárnok a rendező vagy főfelügyelő által megírt ruhajegyzéket önkényesen nem módosíthatta. Ahhoz tehát, hogy Egressy Gábor kérésének Pap József eleget tegyen, azon túl, hogy a jelmezek kiadásához engedélyt kellett kérnie az igazgatóságtól, az egy hétre előre elkészített játékrendet és főpróbarendet is ismernie kellett. Szentpétery Zsuzsanna által észlelt vonakodása valószínűleg a szabálypontok esetleges megsértésével indokolható.

Az előadások zavartalan előkészítését és lebonyolítását megakasztó vétségek nagyon vegyesek voltak. Egyfelől megkülönböztethetők egymástól a szakmai mulasztások és a játék izgalmanak hevében egymás ellen irányuló grombaságok, másfelől bővült a vádlottak köre, a színészeken túl a technikai személyzet tagjai is követtek el zavart okozó hibákat. A legtöbb esetben már olyan kihágásokról van szó, amelyeket a nézők is érzékelnek. A színi bíróságnak ezekben az esetekben már nemcsak azt kellett figyelembe vennie, hogy a vádlottak fennakadást okoztak, hanem azt is, hogy ezek a kihágások már a közönség ellen irányuló tiszteletlenségnek is minősültek, és erősen kihatottak a színház megítélésére is, felkészületlennek, nemtörődömnek mutatva a személyzetet. A büntetőkönyvek szerint az előadások alatt a színészek, különösen a vezető színészek, már ritkán követtek el önhibájukból fakadó vétségeket. A színpadi késések lehettek a háttér munkálatokért felelős alkalmazottak mulasztásának következményei is. Podráczy (Podhráczy, Podhoráczy) Ferencnek, a Nemzeti Színház főruhatárnokának, jelmezkészítőjének a gondatlansága miatt például többször is előfordult, hogy késve kellett kezdeni az előadást. 1843. július 22-én nem készítette elő azt a kendőt, ami Jean-François-Alfred Bayard és Philipp-François Dumanoir *Charlotte kapitány* című színművének előadásához kellett, ezért a játék negyedórával később kezdődött, a zenekar pedig kénytelen volt az előzenét háromszor eljátszani.<sup>61</sup> A főruhatárnok hiába mentette magát azzal, hogy az adott héten sok dolga volt, a bíróság ezt nem tartotta elégséges indoknak, s úgy rendelkezett, hogy az

<sup>59</sup> Szentpétery Zsuzsanna Egressy Gábornak, Pest, 1855. október 28. Egressy 2017: 301.

<sup>60</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* 1847: 31. 201–206. pont.

<sup>61</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 663: 169v.

1842-es törvénykönyv 109-es szabálypontjának értelmében havi fizetésének  $\frac{1}{4}$ -ét büntetéspénz gyanánt elveszi.<sup>62</sup> Más alkalommal az előadást két nappal megelőző ruhapróba után Szentpétery Zsigmond színész „öltözeteit, minden gond nélkül és olly szükre össze varva adta le, hogy rá nem vehette 's' e' miatt a játék kezdete késett”. Igaz, ekkor a bíróság úgy vélte, hogy mivel a vád nem adta elő elég világosan a vétséget, a ruhatárnok felmentetik.<sup>63</sup> Nem tudtak igazságot tenni akkor sem, amikor Roger de Beauvoir és Honoré Marie Joseph Duveyrier-Mélesville *Saint Georges lovag* című drámájának előadása közben a pisztoly nem sült el. A hibáért a szertárnokot panaszolták be, ő viszont azt állította, hogy a töltéssel és a pisztollyal minden rendben volt, azután történhetett vele valami, hogy átadta.<sup>64</sup>

Egyértelműen a mindennapi munka hozta felszínre az együttéléssel kapcsolatos szabálypontok bővítését. Noha már az 1837-es törvénykönyv is tartalmaz olyan szankciókat, amely a színházi alkalmazottak, különösen a színészek színházon belüli és kívüli erkölcsi viselkedését szabályozza, a két későbbi etikai kódex újabb megkötésekkel igyekezett a munkahelyi konfliktusoknak gátat szabni. Az igazgatóság már kezdetben is úgy gondolta, a színésztársnak az intézményben való megsértése nagy, a színház falain kívüli rágalalmazása nagy- vagy rendkívüli büntetést von maga után.<sup>65</sup> 1842-ben szintén úgy rendelkeztek, hogy a civakodók, pörlekedők, becsületsértők „garasos büntetéstől félhavi fizetésig marasztaltatnak el”.<sup>66</sup> Innentől kezdve büntetéspénz megfizetésére kötelezték azokat, akik lármás és heves ellentmondással megzavarták valamelyik munkafolyamatot, valamint külön kitértek a nőtagokkal szembeni tiszteletadásra, és a nőktől elvárt szemérmes viselkedésre is. Úgy tűnik, az első öt évben előfordult olyan vita is, amely testi sértéssé fajult, az 1842-ben megjelent törvénykönyv szerint azt ugyanis, aki valamelyik munkatársát megüti, rögtön elbocsátják. Az 1848. április 1-től hatályos törvénykönyv nem bővült újabb, a békés egymás mellett élést szabályozni igyekvő paragrafusokkal, egyedül a tettelegességre vonatkozó szabálypontra nyhítottak. A bántalmazás ugyan továbbra is az egyik legsúlyosabb kihágásnak számított, az igazgatóság még mindig határozhatott úgy, hogy megszünteti az illető munkaviszonyát, de arra hivatkozva, hogy e vétség esetében is lehetnek enyhébb esetek, fenntartották annak lehetőségét is, hogy a vétkes csak „egy negyedhavi díjtól egész havi díjig büntetettik”.<sup>67</sup>

Azt, hogy az igazgatóság 1842-ben úgy érezte, szükség van a színészek viselkedésének szigorúbb megregulálására, az együttéléssel kapcsolatos szabálypontok bővítésére, már egy a Nemzeti Színház induló évéből, 1837-ből származó törté-

<sup>62</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 17.

<sup>63</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 664. Lásd az 1844. január 30-án tartott törvényeségi ülés ügyei között.

<sup>64</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 664: 1v.

<sup>65</sup> Bajza 1899: 373. 56. pont.

<sup>66</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: 6. 27. pont.

<sup>67</sup> *A Nemzeti Színház törvénykönyve* 1847: 8. 35. pont.

net is alátámasztja. Déry Istvánné Széppataki Róza visszaemlékezéséből idézek egy esetet:

„Egyszer történt, hogy a nők már mind fönt voltak a próbán. Egressyné ott ült egy díványon. Jön föl Schodelné, reánéz: »Hát maga szemtelen! hogy mer ülni maradni, ha én megjelenek?« – ilyesmit mondott. Zsuzsika megszegyenülve ment férjéhez sírva, ki ott volt a szobába, s mindjárt jött fel a színpadra, s megtámadta Schodelnét: hogy mi jognál fogva követeli, hogy az ő neje ölötte felálljon? Szóból szó kerekedett, s igen keményeket mondtak egymásnak. Másnap Schodelné azt kívánta, hogy Egressyt csapják el! [...] Más alkalommal ismét Megyerivel történt ösveütközése, (azt már nem tudom mi fölött), akkor is azt kívánta, hogy Megyerit csapják el! Természetes, hogy ezt nevetségesnek találták, és mondák neki: »Asszonyom! ha mindig elcsapnák a tagokat, akikre megbosszankodik, hát maholnap nem volna kívül játszani, s egyedül állana.«<sup>68</sup>

Noha a szakirodalom a szubjektív visszaemlékezések valóság tartalmát időnként megkérdőjelezi, a törvényszéki jegyzőkönyvek alapján nagyon is elképzelhető, hogy Déryné pontosan emlékezett, legalábbis arra, hogy milyen típusú veszekedések, konfliktusok fordultak elő. 1844. január 8-án Szigligeti Ede *Szökött katona* című népszínművének előadása alatt az öltözőben két kardalnoknő, Braun Erzsébet és Gobbiné Mária „botránkoztatólag sértegették egymást”, ráadásul Braun Erzsébet még a közönség előtt, a színpadon állva sem fejezte be a kiabálást. Őt félhavi fizetésének elvesztésére marasztalták el, Gobbinét pedig két garas megfizetésére kötelezték. Braun Erzsébet fellebbezett, és a hétszemélyes fellebviteli bíróság úgy határozott, hogy mivel a vita az előadás menetét nem zavarta meg, csökkenthető a büntetések mértéke: Braun Erzsébettől nem félhavi fizetését vonják meg, csak egynegyed havit, Gobbiné pedig csak három krajcárt köteles fizetni.<sup>69</sup>

Az előadások felfokozott lelkiállapotában a férfi színészek sem mindig kímélték egymást, sőt legtöbbször ők voltak azok, akik a művészeti és a technikai személyzet tagjaival is vitába keveredtek. A prózai tagozat két vezető színésze például játék közben a színpad mögött szólalkozott össze: „Egresi Gábor, és Lendvay Február 13an Két anya gyermeke előadása alatt becsület sértő kifejezésekkel illették egymást.” A bíróság így határozott vétségükkel kapcsolatban:

„Egresi Gábornak írásban be adott nyilatkozata következtében, melyet a bíróság felolvastván. Lendvay szóru l szora igaznak elősmert, és az ügyelők, mint szinte a jelen volt kar személyzet tagjai is bizonyítottak. *Egresi Gábor a 27. törvény cik nyomán*

<sup>68</sup> Déryné 1955: 239–240.

<sup>69</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 664. Lásd az 1844. január 15-én és 16-án tartott törvényszéki ülések ügyei között.

mint felingerlett *három xros Lendvay* pedig mint ok ado *hat xros* büntetésben marasztaltattak.”<sup>70</sup>

Egy másik alkalommal Egressy a színházi szabót durva kifejezésekkel illetve, legazemberezte. A vita abból fakadt, hogy szerinte a szabó az egyik ruhadarabot nem készítette elő megfelelően, s emiatt a színész nem öltözött fel az előadás kezdetéig, így hét óra helyett csak fél nyolckor tudták elkezdni az előadást. A színi törvényszék a szabót nem, a színészt viszont a késés és az illetlen viselkedés miatt is megbüntette.<sup>71</sup> Lendvay Márton 1842 októberében Kisfaludy Károly *Stibor vajda* című darabjának előadása alatt az ügyelővel kapott hajba. Az ügyelő nem pontosan azt a kelléket készítette elő a színmesterekkel, amelyekre a próbán a választás esett, s amikor a színpad mögött a színész emiatt megintette, durván válaszolt. Lendvay Márton ezen annyira felbőszült, hogy az egész játék alatt hangosan sértegette az ügyelőt, hangját a színpad hátsó részéről a közönség is hallhatta.<sup>72</sup> A bíróság mindkettőjüket megbüntette. A színházi hierarchiában ugyan a szabó és a technikai személyzet más tagjai alacsonyabban helyezkednek el, mint a vezető színészek, de ahogyan a példák mutatják, ez a helyzet nem adott a vezető színészeknek olyan előjogokat, amelyekkel fölmentették volna őket az alacsonyabb rangú munkatársakkal szembeni gorombáskodásuk következményei alól.

Az intézményen kívül elkövetett vétségek szankcionálása akkor válik igazán érdekessé, ha arra gondolunk, hogy a 19. század első évtizedeiben, a színművészet hazai meghonosítása körül folyó viták során, az egyik legfőbb színházellenes érv az erkölcstelenség, romlottság vádja volt.<sup>73</sup> Ettől a rosszemlékű bélyegtől való megszabadulást nyilván veszélyeztették az olyan esetek, mint a következő: „János Statista September 15. reggel részegen feküdvé találtatott a pocsojába.”<sup>74</sup> Fontos ugyanakkor, hogy az eset nem a közönség részéről névről és arcról egyaránt ismert előadóművésszel, hanem egy tömegjelenetekben játszó taggal történt meg.<sup>75</sup> A részegséghez mérten kevésbé volt megbotránkoztató a színház falain kívüli illetlen viselkedés, de elvileg súlyos büntetésre számíthatott, ha valaki a munkatársát a nyilvánosság előtt megsértette. Egy kardalnok azért panasolta be a prózai tagozat egyik színészét, Réthy Mihályt, mert az a színház előtt nem szakmabeli barátaival társalogva az előadásra érkező közönség füle hallatára

<sup>70</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 666. Lásd az 1848. február 26-án tartott törvényszéki ülés ügyei között.

<sup>71</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 663: 29r.

<sup>72</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 663: 101v–102r.

<sup>73</sup> Az egykorú értekezésekben és vitairatokban az erre az évrre való utalás újra és újra felbukkan. Kölcsey Ferenc például 1827-ben a következőket írja: „a játékszíntől erkölcsi romlásnál egyebet nem várhatunk? Tagadhatatlanul fontos ellenvetés! [...] Azonban vigyáznunk kell, nehogy hirtelen gondatlansággal vakmerő állításra vetemedjünk. [...] Jaj nekünk [...] ha az erkölcsiséget féltő principiumokat csak azért keressük elő, hogy általok a haza számára szükséges parányi segédet visszatartóztassuk!” Kölcsey 1960: 634–636.

<sup>74</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 663: 93r.

<sup>75</sup> A statiszták munkakörével és felelősségre vonásával kapcsolatban lásd Rajnai 2015: 21–22.

„Mamuth”-nak nevezte őt. A vádlottat felmentették, arra hivatkozva, hogy az „szüntelenül Mamuthtal vitzelt”.<sup>76</sup> A színi törvényszék elé kerülő kihágástípusok közül ezekből van a legkevesebb, valószínű, hogy a színház falain kívül történt, elvileg büntetendő esetek nem feltétlenül tudódtak ki.

Nagyon ritkán, de az is megesett, hogy valaki notórius szabályszegővé vált. Fügedi Katalin kardalnok például 1844 októberének első felében három komolyabb kihágást is elkövetett. 1844. október 4-én id. Alexandre Dumas *Kean* című színmű főpróbájáról késett egy felvonást, két alkalommal pedig színpadi viselkedése volt elfogadhatatlan. 1844. október 2-án „a színpadon ki állott a sorból, és botrányosan kaczagott, és ezért meg intette a néző hely felé fordult háttal”, október 7-én pedig Szigligeti Ede *Két pisztoly* című drámájának előadása során „fésületlen, festetlen, rondán öltözködve, ’s nagy kendőben ment ki Bál jelenetre”. A színi bíróság úgy vélte, „elméje hiányossága miatt vele rendes törvényes uton boldogulni nem lehet”, s miután a törvényszék hatalma csak a havi fizetés megvonásáig terjed, a döntést az igazgatóra bízta.<sup>77</sup> A *Színművészeti lexikon* szerint az 1822-ben született kardalnok az 1840-es években már valóban elmebeteg volt, de ennek ellenére egészen 1856-ig meghagyták a színház kötelékében.<sup>78</sup>

\* \* \*

A Nemzeti Színház működéséről, munkájáról többféle forrástípusból is nyerhetünk információkat. Az egykorú sajtóban és a korabeli színházjáró közönség önelbeszéléseiben megőrződött, színházzal kapcsolatos leírások (kritikák, beszámolók, naplók, levelek stb.) elsősorban az intézménynek a nyilvánosság felé forduló arcát, főként az előadásokat teszik láthatóvá. Ha viszont a Nemzeti Színház belső életének, „üzemi működésé”-nek rekonstruálására törekszünk, akkor a színház hagyatékában fennmaradt olyan dokumentumokra kell támaszkodnunk, amelyeket maguk a színház tagjai, dolgozói írtak, mint például a bemutatott és vizsgált színházi törvénykönyvek és jegyzőkönyvek. A szabályozás szükségességének felismerése és az alkalmazás gyakorlata a korszerű, professzionális színházzá válás folyamatának része. A színházi bíróság elé kerülő ügyek azonban nagyon sokat elárulnak a színészi életvitelről és a társulat munkastílusáról is.

A belső színházi törvénykönyvek rendelkezései, különösen a büntetési tételek, mai nézőpontból szemlélve sokszor ridegnek és túlszabályozottnak tűnnek. Ugyanakkor nem szabad elfelejtenünk, hogy ezek nem autokratikus, a színgazgató által egy személyben gyakorolt büntető ítélezések voltak. A rendszer a társulat aktív részvételével működött, a bírakat a színészek választották maguk közül, 1842-től magának a törvénykönyvnek az összeállításában is szerepük volt. Ez a helyzet arra enged következtetni, hogy a szabályozás valóban a mindennapi

<sup>76</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 666. Lásd az 1847. szeptember 15-én tartott törvényszéki ülés ügyei között.

<sup>77</sup> OSZK SZT A Nemzeti Színház kötetes iratai 664. Lásd az 1844. október 13-án tartott törvényszéki ülés ügyei között.

<sup>78</sup> Schöpflin (szerk.) 1929–1931: 74.

élet, a mindennapi munka által felvetett problémákat törekedett orvosolni, bizonyos mértékig önszabályozásnak, önkorlátozásnak is tekinthető. A fennmaradt jegyzőkönyvekből kiderül, hogy az alkalmazási gyakorlat inkább rugalmas, mint mechanikus volt, a döntéseket a személyekhez és a helyzetekhez is igazították. Az 1842-es törvénykönyvön látszik, hogy összeállítói a sűrűn ismétlődő egyszerűbb mulasztások (késés) esetében a korábbinál aprólékosabb szabályozással gyorsítani és egyszerűsíteni törekedtek a bírságkiszabást, de a bonyolultabb esetekre ez nem áll. A legtöbb vétség mérlegelést, külön elbírálást igényelt és kapott. Ha a vádlott úgy érezte, hogy alaptalan az ellene felhozott vád, vagy elismerte ugyan a vétséget, de enyhítő körülményekre hivatkozott, s esetleg még mentőtanáukat is tudott hívni, akkor a bíróság ezt figyelembe vehette, és nem mechanikusan alkalmazta a szabályokat, hanem enyhíthette vagy ritkán el is engedhette a protokollumban lefektetett büntetést.

A folyamatosan bővülő törvénykönyvek tanúsága szerint bő tíz évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy kiderüljön, mekkora és milyen összetételű művészi és technikai személyzet képes megbirkózni a mindennapos üzemmenet tennivalóival, miként lehet egyre pontosabban azonosítani a működést belülről nehezítő mulasztásokat és problémákat, s hogyan lehet megpróbálni kiküszöbölni őket. Az, hogy a harmadik, 1848-ban életbe lépett szabálygyűjtemény húsz éven át megfelelőnek bizonyult erre a feladatra, a korábbi törvénykönyvek összeállítóinak hozzáértését mutatja. A Nemzeti Színház előtt nem létezett hasonlóan nagy és jelentős kulturális intézmény, mégis, előzetes tapasztalatok híján is képesek voltak kialakítani működőképes munkarendet, és be is tartatni azt. A kezdő évtizedben megteremtett gyakorlat tanulmányom időhatárain túl is tovább élt, a törvénytudományi jegyzőkönyvek a 19. század későbbi évtizedeiben is vallanak a színház hétköznapijairól és magánéletéről.

## FORRÁSOK

Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár (OSZK SZT)

A Nemzeti Színház kötetes iratai.

*A' játzó személyeknek kötelességei*, Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár Irattár, Analekta 563/a.

*A Nemzeti Színház törvénykönyve* [1842]: *A Nemzeti Színház bővített törvény-könyve 1842-től*. Beimel József Betűivel, Pesten.

*A Nemzeti Színház törvénykönyve 1847: A Nemzeti Színház törvénykönyve 1848. april 1-től kezdve*. Nyomatott Beimel Józsefnél, Pesten.

Bajza József 1899: *A pesti magyar színész-társaság törvényei: Bajza József igazgatása alatt: 1837–1838. évben*. In: Bajza József: *Dramaturgiai írások*. (Kiad. Badics Ferenc.) Franklin Társulat, Budapest.

- Déryné 1955: *Déryné emlékezései*. II. kötet. (Az előszót, jegyzeteket írta és sajtó alá rendezte Réz Pál.) Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Egressy Gábor 2017: „*Irjátok a mi tollotokra jön.*” *Egressy Gábor családi levelezése (1841–1865)*. I. kötet. (Kiad. Szalisznyó Lilla.) Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- Játékszíni Törvények* [1833]. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár Irattár, várszínházi iratok.
- Jókai Mór 1971: *Összes művei. Levelezése I.* (Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Kulcsár Adorján.) Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kölcsey Ferenc 1960: *Összes művei I.* (Szerk. Szauder Józsefné – Szauder József.) Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Pukánszky Kádár Jolán 1938: *A Nemzeti Színház százéves története*. II. kötet. Magyar Történelmi Társulat, Budapest.
- Schöpflin Aladár (szerk.) 1929–1931: *Magyar színművészeti lexikon*. II. kötet. Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, Budapest.
- Zsebkönyv* 1837: *Pesti nemzeti játékszíni zsebkönyv 1838-ra*. (Kiad. Gillyén Sándor.) Beimel József, Pest.
- Zsebkönyv* 1842: *Nemzeti Színházi zsebkönyv 1842dik évre*. (Kiad. Keresztessy Ambrus – Gillyén Sándor.) Trattner-Károlyi, Pest.
- Zsebkönyv* 1848: *Nemzeti Színházi zsebkönyv 1848-ik évre*. (Kiad. Gilyén Sándor – Gönczy Soma.) Trattner-Károlyi, Pest.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Belitska-Scholtz, Hedvig – Ulrich, Paul S. 2005: Theater-Gesetze, -Hausordnungen, -Regulative, und -Verordnungen im 18. und 19. Jahrhundert. Was verraten die Gesetze über den Theaterbetrieb im deutschsprachigen Theater? In: Fassel, Horst – Leyko, Małgorzata – Ulrich, Paul S. (Hgg.): *Polen und Europa: deutschsprachiges Theater in Polen und deutsches Minderheitentheater in Europa*. Wydawn. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź–Tübingen, 177–209.
- Kerényi Ferenc 1981: *A régi magyar színpadon 1790–1849*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.
- Rajnai Edit 2015: „A napokban érkezett hozzánk egy pápai diák...”: Petőfi, a színész. In: Szilágyi Márton (szerk.): *Ki vagyok én? Nem mondom meg: Tanulmányok Petőfiről*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 17–44.



## Az arisztokrácia önreprezentációja az erdélyi hivatásos színjátszás centenáriumai ünnepségén\*

A kolozsvári napi sajtót három hír uralta 1892 őszén. Az egyik a közelgő, már Budapestet is elérő kolerajárvány volt, a másik a Szapáry-kormány válsága, amely novemberben kormányváltáshoz vezetett, végül pedig az erdélyi – és egyben a kolozsvári – hivatásos színjátszás centenáriuma és az azt megelőző előkészületekről értesülhettek a *Kolozsvár* és az *Ellenzék* folyóiratok olvasói.<sup>1</sup> A három eseménynek volt ugyan hatása egymásra,<sup>2</sup> de most az első kettőt háttérbe szorítva – ahogy azt egyébként a helyi sajtó is tette – a tanulmány a színházi ünnep egyetlen mozzanatának, az erdélyi nemesek színpadon való megjelenésének, az általuk bemutatott két előképnek az elemzésére vállalkozik.

A habermasi nyilvánosságelmélet szerint a feudális államok felbomlásával az ezekre jellemző, arisztokratához köthető reprezentatív nyilvánosság helyét a polgári nyilvánosság vette át.<sup>3</sup> Ezzel együtt a kolozsvári színház fenntartásában a hagyományos, rendi mecénatúra is vesztett domináns szerepéből, és megjelentek a polgári és az állami támogatási formák. Bizonyos alkalmakkor azonban az arisztokrata reprezentatív nyilvánosság újra előtérbe kerülhetett még egy, alapvetően a polgári nyilvánosság által dominált közegben is. A centenáriumi ünnepség ilyen alkalom volt, az előképek adtak teret és keretet az arisztokrácia önmegmutatására. Mindezt tették úgy, hogy kimozdultak a reprezentatív nyilvánosság hagyományos fórumaiból, és adaptálódtak a 19. századi polgári nyilvánosság képi és tartalmi kereteihez.

\* Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-17-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

<sup>1</sup> Mindkét lap politikai napilap volt. Az *Ellenzék* a függetlenségi ellenzék erdélyi csoportjának orgánusaként működött, a *Kolozsvár* két lap, a korábban balközép-ellenzéki, majd a pártfúziót üdvözlő *Magyar Polgár* és *Kolozsvári Közlöny* egyesüléséből jött létre.

<sup>2</sup> A közeledő koleraveszély miatt a lapok tematizálták a város köztisztasági és közbiztonsági viszonyait és hiányosságait, amelyeket expliciten ugyan nem kapcsolódtak össze a centenáriumi ünnepségekkel, de a tisztaság és rendezettség minden bizonnyal hozzátartozott ahhoz a városképhez, amit az ünnep által is közvetíteni kívántak. A budapesti meghívott vendégek közül többen hivatkoztak arra, hogy a Budapesten már pusztító járvány, illetve hivatalos elfoglaltságok miatt – azaz a kormányválság miatt – nem tudnak Kolozsvárra utazni. A kormányváltásnak ennél mélyebb hatása is volt a Belügyminisztérium felügyelete alatt álló színházra, erről a későbbiekben még lesz szó.

<sup>3</sup> Habermas 1993.

Az élőképek előkészületeiről és bemutatásáról egyaránt több típusú forrás áll rendelkezésünkre. A levéltári anyagban az ötlettről és a megvalósítás első lépéseiről olvashatunk, a sajtó figyelemmel kísérte az előkészületeket és a megvalósulást, részletesen tudósított szinte minden mozzanatról. Mindezt az ünnep után kiadott *Emlékkönyv az erdélyi magyar színészet száz éves jubileuma alkalmából* című kiadvány vizuális anyaga egészíti ki.<sup>4</sup>

Az Erdélyi Magyar Nemes Színjátszó Társaság 1792-ben kapta meg a játékedvényt az erdélyi országgyűléstől. Száz évvel később, 1892. november 10. és 12. között háromnapos ünnepélllyel emlékeztek meg arra a napra, amikor a társulat a Kolozsvár főterén levő Rhédey-házban elkezdte előadásait,<sup>5</sup> és ezzel kezdetét vette az erdélyi és egyben a kolozsvári hivatásos színjátszás. Az ünnepség megszervezésére jubileumi rendezőbizottság alakult, amely összeállította a programot. Az első nap Katona József *Bánk bánja* került műsorra, felidézve a drámaíró születési évfordulóját is: ekkor még úgy hitték, hogy Katona 1792. november 11-én született, tehát az erdélyi hivatásos színjátszással egy napon.<sup>6</sup> A *Bánk bán* helyi jelentőségét is hangsúlyozták, hiszen a dráma az első magyar kőszínház, a kolozsvári Farkas utcai színház 1821-es megnyitójára meghirdetett pályázatra íródott. A következő napon – emléktábla-avatás és bankett után – tartották meg a díszelőadást alkalmi programmal,<sup>7</sup> melynek zárómozzanatában az erdélyi arisztokrácia tagjai két élőképet mutattak be Theodor Körner *Zrínyi* című szomorújátékából. Miért a *Zrínyi*, miért élőkép, és miért az arisztokrácia mutatta be? Egy lokális hagyománnyá vált motívum, egy képiségtörténeti folyamat, egy privát arisztokrata hagyomány átkerülése a nyilvános szférába és egy színháztámogatási modell leképeződése sűrűsödik a centenáriumi díszelőadás ezen pontjában.

## KÉPEK A VÁSÁRBAN, KÉPEK A SZÍNHÁZBAN

Ha az (élő)kép és a színház viszonyát a képiségtörténet felől közelítjük meg, a 19. századi mechanikus képek megjelenésével és népszerűségével kell számolnunk. Az időszakosan felbukkanó mutatványosok az újdonság erejével csábították el a közönséget, és így konkurenciájává váltak annak a színháznak, amely éppen ebben az időszokban próbálta definiálni saját státuszát és ezt a játszott műfajok

<sup>4</sup> Hegyesy (szerk.) 1892.

<sup>5</sup> A dátum nem volt egyértelmű, a november 11. mellett a december 11., 16. és 17. is felmerült. Ekkor általánosan elfogadott adattá a november 11. vált. Hegyesy (szerk.) 1892: 80. Enyedi Sándor 1982-es pontosítása alapján a tényleges dátum 1792. december 17. volt. Kerényi (szerk.) 1990 és Bartha 2014: 380.

<sup>6</sup> A pontosítás 1906-ban történt meg. N. n. 1906: 101–102.

<sup>7</sup> Ennek műsorrendjét a bizottság több vitaülés után így véglegesítette: 1. *Ünnepi nyitány* Káldy Gyulától 2. *Prológ* Jókai Mórtól 3. *Száz év előtt* Ferenczi Zoltántól 4. *Jártas-költés völegény, vígjáték* Bartsai Lászlótól 5. *A magyar dalmű, zene-egyveleg* Müller Ottótól 6. A *Zrínyiből* vett élőképek 7. *Hymnusz*, előadva a kolozsvári összes dalegyletek és a nemzeti színház énekesei által. KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 195, ff. 2–4.

által is leképezni. Kolozsváron a 19. század utolsó harmadában többször fellevezték a mutatóványosok jelenlétének szabályozását, illetve a vásárok idejére való korlátozását. Ez minden olyan városnak problémát jelentett, ahol volt színház vagy színtársulat, és végül belügyminiszteri rendelet általi központi szabályozáshoz vezetett.<sup>8</sup> Míg kint az utcán jelen voltak a mechanikus képek (guckkastenek, ködfátyolképek, kozmorámák, panorámák),<sup>9</sup> a színpadokon élőképeket, látványos – akár álló, akár mozgó – csatajeleneteket, apoteózisokat mutattak be.<sup>10</sup> Nem mindennapi látványosságok voltak ezek, a kolozsvári színházban jellemzően ünnepnapokon alkalmaztak nagyszabású vizuális elemeket: írói ünnepeken általában apoteózissal zárták a díszelőadást, de a király és a királyné névnapját, esetleg házassági évfordulóját is látványos előadással, úgynevezett „néma képletekkel” zárták. Az 1880–1890-es években a vezetőség bevezette a délutáni nép- és gyerekelőadásokat, alacsonyabb helyárakkal, táncokkal, díszmenetekkel, látványosan megfestett álmokképekkel. Ez érdekes példája annak, hogy az utcai mutatóványok hogyan szivárogtak be a színházi térbe, és a színház hogyan vonzotta be a szegényebb rétegből származó közönséget, kiváltva a színikritikusok nemtetszését.<sup>11</sup>

Miközben ellenezték populáris változataikat, a mechanikus képek közül a ködfátyolképek bekerültek a színházba.<sup>12</sup> Kolozsváron ezeket a technikákat

<sup>8</sup> Megyeri Dezső színházigazgató 1897-ben a város főkapitányának írt levelében hivatkozott erre: „A nagyméltóságú m. kir. belügyminiszter úr 1884 évi június 19ik napján 35915/884 szám alatt hozott, valamennyi törvényhatósággal és így a tek. városi tanáccsal is közölt körrendeletében utasította a törvényhatóságokat, hogy azon helyeken, hol színtársulatok működnek, működésük tartama alatt, semmi más látványosságoknak, daltársulatnak, hangversenyzőknek, lovardának működésére támogatást ne adjanak.” KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 217, ff. 84.

<sup>9</sup> Kolta Magdolna *Képmutatók. A fotografiai látás kultúrtörténete* című könyvében részletesen ír a képvetítés és -nézés különböző eszközeiről, technikai működésükről. A *guckkasten*, más néven kukucska doboz vagy kandika láda a vándormutatóványosok kedvelt eszköze volt, egy zárt vagy félig zárt doboz legalább egy betekintőnyílással, amin keresztül egy kép volt látható. A *panoráma* ezzel szemben közösségi élményt nyújthatott: egy nagy térben egzotikus tájakat, csatajelenetet, hazai tájat, de akár saját városát ábrázoló nagyméretű körképet láthatott a néző. Ezek a nagy befektetéssel járó vállalkozások nehezen voltak utaztathatók, így szinte velük egy időben a guckkasten és a panoráma kereszteződéséből megszületett a *kozmorámának* nevezett „szobapanoráma”. Kolta leírása szerint „egy nagy festmény helyett több kicsi, sorozatba rendezett képet mutatnak, amelyek a nagyító-lencsék révén térhatást keltenek. Az általában 1,2 méter magas, 6 méter hosszú, egy doboz belsejében félkörben felállított képeket lencsén keresztül kellett nézni.” (Kolta 2003: 38.) A *ködfátyolképeket* vagy *ködképeket* kezdetben gomolygó füstre vetítették, ez keltette a mozgás illúzióját. Később a füst helyett már vászont állítottak be, a mozgás illúzióját pedig a fényerő változtatásával, a vetítő közelítésével és távolításával, az üveglapok gyors cseréjével keltették.

<sup>10</sup> Ha például az 1870-es évek színlapjait átnézzük, időnként olyan előadások is bekerültek a színházba – mint a bűvészmutatóványosok, erőmutatóványosok vagy a kuriózumnak számító félkezdű zenészek –, amelyeket később a színházi téren kívülre száműztek.

<sup>11</sup> „A délután a vásári komédiába való »Zöld ördögöt« cselekedték meg, a gyermekszereg és a karzat hatalmas tetszése közepette. Bukfencék és rossz viccek sűrűn váltogatták egymást és éppen úgy, mint a széksorok között – az előadókban is tótágot állott a jókedv.” *Kolozsvár* 1890. február 19.

<sup>12</sup> De akár a nemzeti kultúra ápolásának eszköztárába is bekerülhettek, mint ahogy arról a *Vasárnapi Újság* tudósít egy 1859-es számában: „[A Szervita téri fiúnevelésében] az igen sikerült köd-

Molnár György próbálta bevezetni rövid igazgatósága idején, a színházi bizottság és a sajtó azonban gyakorlatilag elűzte a rendezőt, többek között éppen a túl populárisnak vélt újításai miatt.<sup>13</sup> A kontamináció bizonyos szintű kölcsönössége is megfigyelhető. A vándorpanorámák egzotikus tájai, csataképei, híradójelleggel aktuális katasztrófákat bemutató képei mellett külön műfajként megjelentek a színházi képek: „a legszebb operák, operettek, balettek, színésznők, csoportok és genre képek a párisi nagy operából a leggyönyörűbb természetű színben láthatók”.<sup>14</sup> A színpadokon színészek által bemutatott képek függetlenül kontextusuktól mechanikus képként éltek tovább.

Az élőképek műfaja ezzel szemben a kastélyszínházi hagyománynak is szerves része volt. A műkedvelő arisztokrácia saját, illetve vendégei szórakoztatására élőképeket mutatott be, vígjátékokat, esetleg operettet adott elő. Erre Staud Géza kutatásaiban találunk számos példát, álljon itt néhány. A Brunswick-család budai palotájában három egymást követő évben, 1804 és 1806 között József nádor névnapja alkalmával mutattak be élőképeket és pantomimeket.<sup>15</sup> Martonvásári kastélyukban a Brunswick lányok feltehetően időnként szintén bemutattak élőképeket.<sup>16</sup> A Széchenyi család nagycenki kastélyában 1807-ben Zichy Ferdinánd és Széchenyi Zsófia esküvője alkalmából nagy ünnepséget szerveztek, ahol élőképeket is előadtak.<sup>17</sup> Az Erdődy család galgóci színházában 1903-ban Erdődy Ferenc gróf és neje, szül. Oberndorff Ilona grófnő aranylakodalma alkalmából műkedvelők mutattak be élőképeket.<sup>18</sup>

A műkedvelők mellett gyakran hivatásos társulatok is felléptek a kastélyokban, alkalmi vagy éppen állandó jelleggel, szerződéssel. A főúri szórakozáson túl ez a mecénatúra egy formájának tekinthető. Ahogy az is, amikor hivatásos társulatoknak vagy színházaknak adományozták a kastélyszínházak ruha- és díszlettárát. Az Erdődy János gróf pozsonyi kastélyszínházába szerződötetett hivatásos társulatot a gróf halála után ugyan elbocsátották, de a család a díszleteket és a színház felszerelését az igazgatónak ajándékozta.<sup>19</sup> Batthyány József hercegprímás körmendi

---

fátyolképek, egyéb nevezetességeken kívül, nagyrészt hazánk történeti nevezetességű váromládé-kait ábrázolták, s az intézet nevelője minden kép mellett érdekes felolvasást tartott, melly annak történetét ismerteté. [A felvonások között] az intézet növendékei a legjelesb magyar költők válogatott műveit szavalták.” Idézi Szajbély 2008: 72.

<sup>13</sup> Ezek közé tartozott a görögtűz használata, de kisebb botrány lett abból is, hogy illusztrált plakátokkal hirdetett egy színházi előadást. A sajtó szerint a városban időző német vásári komédiás bódé tulajdonosa perrel fenyegette a színházat, mivel ő „nem azért fizeti a városnak a komerciális taksát, hogy ugyanekkor egy másik komédiás ártsa bele magát az ő mesterségébe. Az ő jogos publikumát nem lehet elvenni, kenyerét nem szabad szájából kilopni.” *Magyar Polgár* 1879. június 4. Molnár ezt a botrányt nem említette röpiratában, amit a Kolozsvárról való távozása után publikált, de annál inkább hangsúlyozta a szervezetlenséget, a számadások átláthatatlanságát és a könnyed operettek és vígjátékok dominanciáját. Molnár 1880: 8.

<sup>14</sup> Kolta 2003: 51.

<sup>15</sup> Staud 1963b: 101.

<sup>16</sup> Staud 1963b: 105.

<sup>17</sup> Staud 1963b: 92.

<sup>18</sup> Staud 1963a: 120.

<sup>19</sup> Staud 1963a: 38.

színházának ruhatára szintén egy hivatásos társulaté lett, a Károlyi grófok nagy-károlyi kastélyszínházának díszletei pedig a nagyváradi társulathoz kerültek azzal a feltétellel, hogy azokat sem eladni, sem az országból kivinni nem lehet.<sup>20</sup>

A kastélyszínházak az arisztokrácia arra szolgáló sajátos terei voltak, hogy amatőr színészekként jelenhessenek meg. Adódtak azonban olyan helyzetek is, amikor kastélyaikból kilépve, hivatásos színházak színpadán is megjelentek műkedvelőkként. A kolozsvári színház történetében több ilyen alkalom is volt, melyek két csoportra bonthatók. Az egyik csoportba azok az események tartoznak, amelyek nem a színházról szóltak, de a színházi térben történtek; ilyenek a farsangi ünnepek vagy a jótékonyági bálók. 1884-ben a Mária Valéria Árvaház javára szervezett jótékonyági bálon nemesek és polgárok együtt adtak elő egy táncot, amelyre sakkfiguráknak öltöztek be. 1901-ben az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület által a színházban szervezett farsangra például dr. Szádeczky Lajos írt egy *Régi erdélyi lakodalom* című darabot, amelyet eredetileg élő-képnek terveztek. Szádeczky így ír erről:

„színre alkalmazásul gróf Székely Ádám lakadalmát gróf Bánffy Annával, gróf Bánffy György első gubernátor leányával választottam 1702-ből, amelyről legrészletesebb tudósítás maradt ránk Apor Péter »Metamorphosis Transylvaniae« c. munkájában. A szereplők, mint ott, úgy itt is Erdély előkelő társadalmának színe-virágából kerültek ki, akik fényes sikerrel elevenítették fel a kétszáz évvel ezelőtt élt ősök emlékét.”<sup>21</sup>

A másik csoportba sorolhatók azok az alkalmak, amelyek színházi ünnepekhez köthetők – idetartozik a centenáriumi díszelőadáson bemutatott két élőkép is.

## THEODOR KÖRNER ZRÍNYIJE KOLOZSVÁRON

A jubileumi szervezőbizottság első, szeptember 17-i ülésén Ditrói Mór művezető-igazgatóra bízta a díszelőadás részleteinek megállapítását, egy kivétellel: a bizottság Hegyesy Vilmos jegyző javaslatára kezdeményezte, hogy az erdélyi arisztokrácia egy vagy két élőképet mutasson be Theodor Körner *Zrínyi* című ötfelvonásos vitézi szomorújátékából. A darabválasztást így indokolták: „[A *Zrínyivel*] a kolozsvári színházat 1821-ben szintén az arisztokrácia tagjai nyitották meg.”<sup>22</sup> A nagyrészt az erdélyi arisztokrácia adományából felépített kolozsvári színház megnyitóján, 1821. március 12-én főúri műkedvelők adták elő Körner 1812-es darabját.<sup>23</sup> A színház fő mecénásai színpadra álltak, és mintegy meg-

<sup>20</sup> Staud 1964: 92.

<sup>21</sup> Szádeczky 1901: 4.

<sup>22</sup> KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 195, ff. 11.

<sup>23</sup> Az 1792-es színházavató ünnepen Zrínyi szerepében Petricevich Horváth Dániel lépett színpadra, Zrínyinét gr. Csáky Józsefné, Szolimánt gr. Csáky József játszotta, színre lépett id. gr. Bethlen Pál, ifj. gr. Bethlen Pál, Juranics szerepében gr. Bethlen János, a színész ifj. gr. Bethlen

mutatták magukat a közönségnek, majd a színház ruhatárának adományozták azokat a ruhákat, amikben felléptek. Ugyanakkor az előadás a főúri műkedvelők privát, kastélyszínházi gyakorlata és a nyilvános térbe való kilépése közötti átmenetet is példázza. A drámát Petrichevich Horváth Dániel fordította le prózában és jelentette meg 1819-ben gróf Bánffy Györgynek, Erdély kormányzójának ajánlva. Az ajánlásból kiderül, hogy 1819-ben a darabot a kormányzó névnapján és az azt követő napon is előadták.<sup>24</sup> Bánffy különben pénzadománnyal támogatta a hivatásos társulatot, miután 1792-ben megkapták a játékedvélyt.

A dráma Szemere Pál által készített 1818-as (verses) fordítása is műkedvelői előadásra készült. A Pesti Jótékony Nőegylet kérésére lefordított darabot 1818. december 22-én színre vitték az egylet tagjai és arisztokrata pártolói a pesti német színházban. Főríz Gergely *Zríny és Zrínyi* című tanulmányában, amelyben az *Élet és Irodalom* kontextusában vizsgálja a Szemere-féle fordítást, jelzi, hogy

„a szakirodalom arra hívja fel a figyelmet, hogy a fordító igyekezett kiiktatni a szövegből a plebejus elemeket: a »nép« (Volk) helyett Szemerénél a »nemzetért« és »közjóért«, tehát a közösség elitet is magában foglaló egészéért hálnak meg a hősök, s a Zrínyi és tisztjei közti testvéries viszony távolságtartóbbá válik. Az utóbbi módosítások jól magyarázhatók a fordítás elsődleges kontextusának ismeretében, tudniillik hogy egy arisztokrata társaság megbízásából, annak műkedvelő előadására készült.”<sup>25</sup>

A Zrínyi-motívum jelentős pályát futott be a kolozsvári színház ünnepein. Az említett két eseményen kívül a Farkas utcai színház megnyitásának 50. évfordulóján, 1871-ben is megjelent. Ekkor Jókai Mór *A szigetvári vértanúk* című szomorújátéka idézte meg Zrínyi alakját.<sup>26</sup> A *Magyar Polgár* napilap újságírója szerint

Miklósnak, alias Bolnainak az apja, br. Bornemisza József, br. Bánffy Miklós, Barcsay Gergely, br. Inczédi Mária, gr. Rhédei János, gr. Teleki János. Néhány kisebb szerepben polgárok is fel-tűntek. A hivatásos társulat csak a következő napon lépett színpadra.

<sup>24</sup> „Katonai szolgálatom, és azt követett hat esztendei utazásom után lett hazatelepedésem innen, csak nem minden esztendőben szerencsés volt, az itten lévő Uri-Rend Drammaturgia nagyobb kedvellőivel több alkalmatosságokban, nevezetesen pedig az Excellentiád Úri neve napjára, hol nagyobb, hol közepesebb Theatralis Játékokba tiszteletemet megbizonnyítani. [...] Sok ízben volt ezen Uri Jártzó Társaság az Excellentiád időtöltését a' meglegedésig szerentsés megnyerni. – Ez adott ösztönt arra, hogy ezen folyó esztendőben, nem tsak rövid Víg Játékokat adjunk eredeti nyelvünken, a' Német és Frantzia nyelven eljáztott több, és nagyobb Játékaink között, hanem az Erdélyiek' szívébe forró háládatos szeretettel, és tisztelettel, a' késő Maradékig fenn-maradandó Nagy Bánffy György neve' napját a' Tártyhoz méltó Hérosi Játék' elé-adásával tiszteljük meg. – A' Társaság' köz meg-határozásával választott Körner Theodor-nak az 1816diki nyomtatványba ki-jött Zrínyi Miklósnak az 1566ba Szigeth Vára' védelmének Története, melynek Hazai nyelvünkre léendő Fordittását magamra vállalván, oly' szerentsésen tzélt értem, hogy Hazánk' Nagyjai tsak-nem mind jelen lévén ennek egy más után lett kétszeri elé-adásán, Hazafini [sic!] igaz indulattal meg-kivánták ki-nyomatását.” Körner 1819: a 2.

<sup>25</sup> Főríz 2011: 164–165.

<sup>26</sup> Ekkor két ünnepély volt, az egyik március 12-én a hivatásos társulat szervezésében, a másik április 1–2. között a színházat felügyelő Országos Színházi Választmány szervezésében. A Jókai-darabot április 2-án adták elő.



„az ünnepélyt rendezőbizottság helyes választást csinált Jókai »szigetvári vértanúk« című szomorújátékával. Ötven évvel ezelőtt egy német író »Zrínyi«-jével nyitották meg színházunkat, most ötven év után ismét e magasztos hős, Zrínyi története képezi az előadandó darab szövegét, mégpedig a legkitűnőbb magyar íróink egyikétől, Jókaitól.”<sup>27</sup>

1837-ben a Körner-darab a Szemere-féle fordításban szóba került a Pesti Magyar Színház esetleges nyitódarabjaként is.<sup>28</sup>

Kölcsey Zrínyi-kritikájában bírálta a német szerző darabját, de leírta, hogy a színrevitel élvezhető.

„A drámának gyengeségei az előadásban elfedeztetetnek; mivel itt nemcsak a játszóknak ügyessége, hanem a dekorációi pompa, s a nézősokaságnak szép koszorúja, s ennek vagy a tárgy vagy az egyes helyek mellett hangosan jelengetett részvétele is a behatáshoz tartozik. A képzelet, édes barátom, nagy varázsló; s ha felébresztetvén szabad lebegéssel szállong fel s alá, magával ragadja, vagy elvakítja az ítélőtehetséget; s a nem éppen rossz helyett jót, a nem éppen rút helyett szépet, s a nem éppen alacsony helyett magasan fellengőt láttat szemünkkel. Olyan az, mint a panorámának nagyító üvege, melyen keresztül a parányi rajzolatok kolosszális nagyságban tűnnek fel.”<sup>29</sup>

Kölcsey kritikáját igazolni látszik a *Zrínyi* kolozsvári jelenléte is: míg Körner darabja 1821-ben előadhatónak számított, 1871-ben csak a témáját idézték fel Jókai darabjával, majd a centenáriumra újra elővették a Körner-féle *Zrínyit*, de csupán a leglátványosabb elemeit tartották meg és vitték színre élőképként.

A centenáriumi rendezőbizottság üléseinek jegyzőkönyveiből kiderül, hogy a díszelőadás programját tudatosan az előző két nagy színházi ünnep műsorához kapcsolódva állították össze. A színháznyitó ünnepség volt az első olyan alkalom Kolozsváron, amikor egy tudatosan megszerkesztett műsorral ünnepelte magát az intézményes formát nyert színjátszás. Ez a műsorrend rögzült és a későbbi hasonló jellegű, magáról a színházról szóló ünnepek számára mintaként szolgált, a Zrínyi-motívum pedig visszatérő elemnek bizonyult, és egyben valamiféle kontinuitást is képviselt a színház történetében.<sup>30</sup> Az arisztokrácia szerepeltetése pedig egy olyan értelmezési lehetőséget is felvetett, mintha az elmúlt száz év alatt semmi nem változott volna, mintha a színház ugyanúgy, ugyanazokkal a mecénásokkal működne. Közben pedig éppen a centenárium alatt és ennek okán került újra elő az államosítás kérdése. Erzsébet királyné 1870-ben adományo-

<sup>27</sup> *Magyar Polgár* 1871. március 11.

<sup>28</sup> Kerényi 1990: 99.

<sup>29</sup> Kölcsey 1826: 170 (Cselkövi álnéven.) Az külön érdekesség, hogy Kölcsey a panorámák vizuális hatásával hasonlítja össze egy darab színrevitelének hatását.

<sup>30</sup> A rendezőbizottság 1892. szeptember 17. és november 10. között tíz ülést tartott. Az ülések jegyzőkönyveinek elemzésével, illetve a díszelőadás és a két korábbi színházi ünnepély össze-függéseivel itt foglalkoztam részletesen: Szabó-Reznek 2016a.



zott a színháznak 15 000 forintot, ezek után évről évre a Belügyminisztériumban kellett kérvényezni a segélyt. A pénz az udvartartás költségeiből származott, a költségvetést is tartalmazó kérvényt a belügyminiszter továbbította a királynak, aki jóváhagyta azt. Az összeg időnként növekedett, de voltak olyan évek, amikor visszaesett.<sup>31</sup> Éppen ezen kiszámíthatatlanság miatt remélte a rendszeresen anyagi gondokkal küzdő színház vezetősége, hogy az államosítás lehetne a végső és legstabilabb megoldás, bízva abban, hogy ez nagyobb mértékű és állandó anyagi támogatást jelentene. A színházi ügyek a Belügyminisztérium hatáskörébe tartoztak, az intendánst először a belügyminiszter jóváhagyásával a színházat vezető választmány nevezte ki, majd az 1884/85-ös évadtól maga a belügyminiszter.

A színház támogatóinak köre a szubvenció által egy újabb szereplővel, az állami apparátussal egészült ki. Ez egyben szorosabb felügyeletet és ennek következtében konfliktusok forrását is jelentette. Ennek egyik leglátványosabb példája az, amikor 1875-ben gróf Mikó Imre, a színházi választmány akkori elnöke, a színház egyik klasszikus mecénása konfliktusba keveredett Korbuly Bogdánval, a kolozsvári gazdasági elit egyik polgári származású tagjával, a Hitelbank igazgatójával, aki ekkor, mint a színház intendánsa, saját vagyonából fedezte a deficitet és építette fel a nyári színházat. A vita harmadik szereplője Tisza Kálmán, a szubvencióért is felelős belügyminiszter volt. A probléma a vezetési stratégiák különbözőségéből fakadt: Mikó Imre nem akarta elfogadni Korbuly feltételeit az új évadra, és egy külsősnek, egy vállalkozó igazgatónak akarta bérbe adni a színházat. Ehhez azonban a belügyminiszter jóváhagyására volt szüksége, aki stabilabb stratégiának látta Korbulyt megtartani. Miután sem Mikó, sem Tisza nem akartak elveikből engedni, a vita azzal zárult, hogy Mikó Imre lemondott tisztségéről.<sup>32</sup>

A centenáriumi bizottság, arra hivatkozva, hogy az 1794–95-ös erdélyi országgyűlésen a színház már névlegesen országos felügyelet alá került, felterjesztést küldött ez ügyben Szapáry Gyula belügyminiszterhez (és egyben miniszterelnökhöz), akinek a hatáskörébe tartozott a színház,<sup>33</sup> viszont időközben megtörtént a kormányváltás, így a centenáriumi ünnepek után újabb felterjesztést küldtek az új belügyminiszternek, Hieronymi Károlynak.<sup>34</sup> Miközben tehát az arisztokrata mecénások leszármazottai megjelentek a színpadon, a háttérben az államosítás kérdését igyekeztek végre megnyugtatóan megoldani, sikertelenül. Az országgyűlési dokumentumokban – a színház történet által kevésbé használt, de állam és színház viszonya szempontjából rendkívül fontos forrásban – végig-

<sup>31</sup> 1878-ban megemelték 20 000 forintra, 1880–1884 között 30 000 forintot kapott a színház, 1886-tól 14 000 forintot, majd 1890-től újra 20 000 forintot.

<sup>32</sup> Korbuly Bogdán ebben a helyzetben a Mikó által is képviselt nemesi mecénatúra követője, ugyanakkor átértelmezője volt. A Hitelbank igazgatójaként gyakran kölcsönönökkel is segítette a színészeket, ezzel egy időben röghöz kötötte őket, mert addig nem bonthatták fel a szerződésüket, amíg vissza nem fizették a kölcsönt. Később nemesi címet kapott az uralkodótól éppen a színház körüli érdemei miatt. Erről részletesebben lásd Szabó-Reznek 2016b.

<sup>33</sup> KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 195, ff. 8.

<sup>34</sup> KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 202.

követhető ez a folyamat. A centenárium után két évvel Hieronymi belügyminiszter arra hivatkozott, hogy a kormányháztartásban lévő pénzt át kellett csoportosítani, mert a csendőrség és a rendőrség jelentős többletet igényelt a költségvetésből.<sup>35</sup> Ez nemcsak a folyamatos halasztást példázza, hanem annak a hátrányát is, hogy a színházi ügyek a Belügyminisztérium alá tartoztak,

„az általános közigazgatás rovatában, az anyakönyvi kiadások és a közegészségügy tőszomszédságában. És ez a szomszédság még előkelőbb lett, mint volt pár év előtt, midőn a színészeti kérdés a tébolydaügy és a tolonczügy mellett húzódott meg nagy szerényen”<sup>36</sup>

– ahogy azt Rátkay László képviselő plasztikusan megfogalmazta.

## AZ ŐSÖK EMLÉKEZETE: AZ ÉLŐKÉPEK SZEREPLŐINEK KIVÁLASZTÁSA

A rendezőbizottság „a képlet rendezésének megindítására, a közreműködők megnyerésére Béli Ákosné grófnőt, a rendezésben való segédkezésre pedig Bethlen Bálint gróf bizottsági tagot”<sup>37</sup> kérte fel. Feltételezhető, hogy gróf Béli Ákosné gróf Bethlen Emma felkérése nem volt független attól, hogy férje, gróf Béli Ákos, Kolozsvár és Kolozs megye főispánja éppen ekkor került szorosabb kapcsolatba a színházzal. Nagy Bölönyi József intendáns nem sokkal korábban mondott le, a belügyminiszter október végétől mentette fel állásából, a helyére Béli Ákos nevezte ki, aki – a tagok felkérésére – a jubileumi rendezőbizottság elnöki tisztjét is betöltötte. A bizottság alelnöki tisztségét Gyarmathy Miklós, Kolozs megye alispánja, és Albach Géza polgármester, királyi tanácsos között osztották meg. A tagok között nemeseket és polgárokat egyaránt találunk: nagybirtokosok, egyházi személyek, országgyűlési képviselők, egyetemi tanárok, lapszerkesztők, köz-

<sup>35</sup> „Én úgy taval, mint az idén szándékoztam a kolozsvári színházat állami kezelésbe vétetni; ez azonban jelentékeny költséggel jár, a mostani bérlőtől megváltandó díszletek, az új díszletek beszerzése és az épületnek jobb karba helyezése címén. Kénytelen voltam az állami háztartásban megóvándó egyensúly érdekében akkor, midőn ugyancsak a vezetésemre bízott tárcza körében a csendőrségre, a rendőrségre és más égetően szükséges kiadásokra olyan jelentékeny többletet kell igénybe vennem, meghajolni, és ezen költségek igénybe vételéről ez évre lemondani. Minthogy azonban a jövő évben már nem lesz szükség, hogy csak egy tételt említsek, a csendőrség költségeinek oly jelentékeny szaporítására, ennél fogva vagy a jövő, vagy valamely közelebbi költségvetésben a kolozsvári színházra egy nagyobb összegnek felvétele lehetséges lesz, és ez által Kolozsvár jogosult igényének elég lesz téve, *(Általános helyeslés.)* mely igényt sohasem haboztam teljes mértékben elismerni, s melyet csak a pénzügyi helyzet miatt nem birtam eddig kielégíteni.” KN 1892. XX. kötet, 381.

<sup>36</sup> KN 1896. III. kötet, 137.

<sup>37</sup> KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 195, ff. 11.

művelődési egyletek elnökei, néhány színész, illetve egy szeszgyáros vett részt az üléseken.<sup>38</sup>

Béldiné szeptember 23-án Mezőméhesről keltezett válaszelevelében elfogadta a felkérést, és rögtön néhány gyakorlati kérdéssel fordult a bizottsághoz:

„tudnom kellene, körülbelül hány díszruha? hány közvitéz? hány török és hány nő kellene? megígérhetem, hogy a színházi szabó elkészíti az uraknak a jelmezét? és ha valami fényes vagy különös mutatós kelme kell, nem lehetne azt a budapesti nemzeti színház raktárából az ottani eredeti árba megkapni?”<sup>39</sup>

A grófné minden bizonnyal jelentős kapcsolathálóját működtetve tervezett szereplőket keresni az élőképekhez,<sup>40</sup> a leveléből ennek egy módjáról is értesülünk. Szeptember végén Marosszentgyörgyön és Marosvásárhelyen készült eltölteni néhány napot. „Nagyon sokan fognak részt venni [a versenyeken], és személyesen szólíthatnék fel többeket a közreműködésre” – írta.<sup>41</sup>

Ezenkívül két fontos javaslata volt, mindkettőt elfogadta a bizottság. Az egyik a résztvevők kilétére vonatkozott. A bizottság már az elején leszögezte, hogy a „képletek” bemutatására arisztokratákat fognak felkérni, Béldiné Bethlen Emma javaslata ezt árnyalta tovább: „mely családok tagjai vettek részt az első előadáson? mert főként a főszereplőket lehetőleg ugyanazokból kellene bemutatni most is.”<sup>42</sup> Ezzel a gesztussal szervesen összekapcsolta a centenáriumot a színház-avató ünneppel, amelyen a színház felépítését adományokkal segítő arisztokrácia megmutatta önmagát a színpadon. A bizottság által a sajtóban is közölt végleges centenáriumi programban az élőképekhez a következő zárójeles magyarázatot fűzték:

„közreműködői túlnyomó részben olyan családok tagjai, melyeknek az erdélyi első magyar színtársulat és az állandó színház létesítése körül kiválóbb érdemük volt. Miután az 1792-iki kezdeményezést az állandó színháznak 1821-ben történt megnyitása tetőzte be és miután az 1821-iki megnyitásnál előkelő műkedvelők Körner »Zrínyijét« adták elő: történelmi és kegyeleti szempontból egyaránt indokolva volt, hogy »Zrínyiből« veendő élőképek bemutatására felkérjük az illető családok tagjait, akik erre elismerésre méltó készséggel vállalkoztak is.”<sup>43</sup>

<sup>38</sup> A bizottság tagjainak részletes listája tisztségükkel vagy foglalkozásukkal együtt lásd Hegyesy (szerk.) 1892: 82–83.

<sup>39</sup> KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 195, ff. 107. Béldi Ákosné levele Gyarmathy Miklósnak.

<sup>40</sup> Férje egy nappal később írt levelet Gyarmathy Miklósnak, amelyben elfogadta a bizottsági elnöki tiszteletet, és jelezte, hogy a felesége már több embert felszólított a szereplésre. KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 195, ff. 108. Béldi Ákos levele Gyarmathy Miklósnak.

<sup>41</sup> KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 195, ff. 107. Béldi Ákosné levele Gyarmathy Miklósnak.

<sup>42</sup> KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 195, ff. 107. Béldi Ákosné levele Gyarmathy Miklósnak.

<sup>43</sup> *Kolozsvár* 1892. november 7.

Béldiné második javaslatának alapvetően vizuális hatása volt a bemutatandó élőképekre, ugyanis a grófnő azt vetette fel, hogy „ha csak egy kép lesz, ajánlatosabb volna az, amelyikben több nő fordul elő”.<sup>44</sup> A bizottság ezt követően a következő ülésén két kép – a *Zrínyi esküje* és a *Zrínyi kirohanása* – mellett döntött. Az utóbbi

„a városban lefolyó végjelenet, midőn Zrínyi és hívei kirohanásra készülnek. Ezt – hogy a képletben hölgyek is vehessenek részt – búcsúzó jelenetté lehet átváltoztatni. [...] Az első csoportozathoz szükséges tizenhat díszruhás férfi, nyolc egyszerűbb ruházatú férfszereplő, tizenkét-tizenhat hölgy és négy gyermek. A másodikhoz az előbbi képlet férfitagjai, ugyanazon ruhákban, és egy hölgy; továbbá hat török főúr és húsz-huszonöt török harcos.”<sup>45</sup>

A több női szereplő bevonásának feltehetően esztétikai okai lehettek, a szépen varrt női ruhák és ékszerek igen látványosak lehettek a színpadon, erre sajtóbeli tudósítások is kitértek.

Béldiné Bethlen Emma egyetlen nőként részt vett a szervezőbizottság október 11-i, ötödik ülésén. A jegyzőkönyvben nincs nyoma annak, hogy ő is fel szólalt volna az ülésen. Bethlen Bálint gróf tett jelentést az élőképek ügyéről, és jelezte, hogy Béldi Ákosnének köszönhetően már hatvan-hetven közreműködőre van kilátás.<sup>46</sup> A sajtóbeli tudósítások alapján a rendezés részleteiről is megtudunk néhány információt. A *Zrínyi kirohanása* jelenetre a bizottság hirdetést adott fel az *Ellenzék*ben, hogy akinek van a birtokában olyan festmény, amely ezt a jelenetet ábrázolja, engedje át Béldinének megtekintés végett.<sup>47</sup> Az élőképek színpadi rendezése Ditrői Mór feladata volt, de

<sup>44</sup> *Kolozsvár* 1892. november 7.

<sup>45</sup> KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 195, ff. 24. Végül 11 női és 36 férfi szereplő vett részt az élőképekben, kiegészülve a kolozsvári egyetemi ifjúság 28 tagjával. Lásd Hegyesy (szerk.) 1892: 85–86.

<sup>46</sup> KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 195, ff. 8. Az élőképekben végül a következők vettek részt: gr. Bethlen Bálintné, br. Wesselényi Béláné Zrínyiné szerepében, gr. Bánffy Katinka, gr. Béldi Emma, gr. Béldi Zsófia, gr. Bethlen Marie, gr. Bethlen Tima, gr. Bethlen Vilma, gr. Lázár Nóra, br. Szentkereszty Emma, Ugron Rozalie, br. Szentkereszty Béla Zrínyi szerepében, gr. Almásy Imre, Antos István, br. Bánffy Kálmán, ifj. gr. Bánffy Miklós, br. Bálint József, Barcsay Domokos, gr. Béldi Ferenc, Béldi László, Betegh Jenő, Betegh Miklós, gr. Bethlen Bálint, gr. Bethlen József, br. Bornemisza Elemér, br. Bornemisza Tivadar, Csaba Zoltán, br. Feilitzsch Arthur, br. Gyórfy Géza, br. Huszár Pál, Inczedy Sámuel, br. Inczedy Samu, gr. Klebersberg Zdenkó, gr. Lázár István, br. Mannsberg Sándor, Matskási Pál, gr. Mikes Ármin, Sigmond Ákos, br. Szentkereszty Pál, Tholnay Regináld, gr. Toldalagi László, gr. Wass Jenő, br. Wesselényi Ferenc, Zeyk Albert, Zeyk Géza, ifj. Zeyk József, legifjabb Zeyk József. Az egyetemi ifjúság közül részt vett Ambrus József, Amon Vilmos, Bergleiter Gyula, Both István, Bölcs házy Béla, Haliárszky Aladár, Hints Zoltán, Hirschfeld Jenő, Imreh Domokos, Jakab Gyula, Kavolicsy Pál, Körmendi Sándor, Kőváry Ernő, Lázár Ottó, Makai István, Nesztor Emil, Péter Mózes, Petrassy Lajos, Rauszek E. Béla, Szabó András, Szeghy István, Trischler Xavér Ferenc, Urbanetz Ede, Valentiny Gusztáv, Veszprémi Antal, Wolkenberg Béla, Zalányi János, Zayzon Ferenc.

<sup>47</sup> *Ellenzék* 1892. október 12.

„beleszólottak abba mindazok, akiket erre illetékesnek vallunk. Különösen gróf Béldi Ákosnének van sok érdeme azért, hogy az élőképek alakjait a közreműködésre megnyerte.”<sup>48</sup>

A jubileumi rendezőbizottság Béldiné mellett egy másik arisztokrata hölgyet is megszólított. Szintén az első ülésen, az élőképek megszervezésével egy időben merült fel az is, hogy a főtéren levő Rhédey-palotára, amelynek báltermében kezdte meg játékát az első hivatásos társulat, emléktáblát helyezzenek el. Az ügyet a ház tulajdonosa, báró Horváth Ödönné, gróf Rhédey Johanna „kegyes jóindulatába” ajánlották. A báróné válaszát a következő ülésen olvasták fel, a levéltári iratok között nincs meg az eredeti levél, de az ülés jegyzőkönyvében és a sajtóban is közölték teljes egészében. Az Alvincről küldött rövid levelet érdemes idézni.

„Nagyságos Alispán úr [Gyarmathy Miklós]! Folyó hó 19-éről kelt felszólításából örömmel látom, hogy a tulajdonomat képező Rhédey-ház, kegyes megemlékezés által, nemzeti emlékké fölavatadni tervezetik. Ezen alkalommal egyszersmind nekem tért nyitni szíveskednek, hogy kegyeletben tartott elődeim hazafias szolgálatainak megörökítéséhez hozzájáruljak. Szívesen fogadom a kedves kötelességet, a kívánt 200 forintot felajánlva a leírt terv kivételére. Tisztelő megemlékezésért őszinte hálám kifejezése után maradok, báró Horváth Ödönné, gr. Rhédey Johanna.”<sup>49</sup>

A bizottság levele nem található meg a levéltári iratok között, tartalmáról annyi derül ki a jegyzőkönyvből, hogy az emléktábla ügyét a grófnő „kegyes jóindulatába” ajánlották, ami egyben azt is jelentette, hogy anyagi támogatását kérték. A 200 forint adomány végül az emléktábla költségeinek növekedésével arányosan 350 forintra emelkedett.<sup>50</sup> Ahogy az irodalmi mecenatúra rendszere párhuzamosan a modern olvasóközönség létrejöttével fokozatosan szűnt meg,<sup>51</sup> úgy ebben az esetben is megjelenik még a habermasi reprezentatív nyilvánosság és az arisztokrata mecenatúra. A levélben említett elődök hazafias szolgálata arra utal, hogy gróf Rhédey Mihályné 1792-ben egy évre ingyen átengedte házának báltermét a hivatásos társulat számára. A Pákey Lajos által tervezett, historizáló, 17–18. századot idéző díszítésű svéd gránit emléktáblára – a megidézett

<sup>48</sup> *Kolozsvár* 1892. november 11.

<sup>49</sup> KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 195, ff. 24. és *Kolozsvár* 1892. szeptember 24.

<sup>50</sup> Az emléktábla a szállítási költséggel együtt 358 forint 72 krajcárba került, de mivel nem volt biztos, hogy időben elkészül, Pákey rendelt egy „reserve táblát zinkezett lemezre, fakerettel, gránit utánzattal, aranyozott felirattal”, ez 17 forintba került, a leleplezéséhez alkalmazott vörös szövetből készült függöny 8 forint 75 krajcárral emelte meg a költségeket. A leleplezés további költségekkel járt, az emelvényre, ennek díszítésére, a hordárok kifizetésére a székek szállításáért és jelvények készítésére 150 forint 75 krajcárt költöttek. Így az emléktábla és az avatás összköltsége 535 forint 22 krajcár volt. KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 197.

<sup>51</sup> Erről a váltásról ír a dedikációk és ajánlások vizsgálatán keresztül Szajbély 1985.

korszakhoz hűen – Rhédey Johanna neve is felkerült.<sup>52</sup> Ő, az utód is követte azt a mecénási hagyományt, amelyet családja korábban gyakorolt.

Miközben a megelőző századokban az írók a dedikációban és ajánlólevélben vagy az előszóban köszönték meg a mecénások támogatását, a centenárium után a bizottság a sajtóban is közölt levélben mondott köszönetet Rhédey Johannának és Béli Ákosnének egyaránt.<sup>53</sup> A társulat héttagú küldöttsége személyesen, köszönőbeszéddel is tisztelgett a két nemes hölgy előtt,<sup>54</sup> akik elődeik (vagy legalábbis társadalmi osztályuk) gyakorlatát követve „a legelső [voltak], akik a jubileumi bizottság törekvéséhez lelkes és buzdító módon csatlakoztak, ekként igazi úttörőivé válván a kívülről jövő érdeklődésnek”.<sup>55</sup>

### „FINIS CORONAT OPUS”: AZ ÉLŐKÉPEK

A díszelőadás különböző részei közül a sajtó kétségkívül az élőképekről tudósított a legtöbbet és a legrészletesebben. Írtak arról, hogy Béli Ákosné rendkívüli tevékenységet fejtett ki az élőképek rendezésében,<sup>56</sup> tudósították az olvasókat arról is, amikor Bethlen Bálint gróf, országgyűlési képviselő Kolozsvárra érkezett, hogy személyesen intézkedjen az élőképek ügyében,<sup>57</sup> de azt is fontosnak tartották megemlíteni, hogy a korhű magyar és török jelmezek készítése folyamatban van.<sup>58</sup> Szinte minden alkalommal hangsúlyozták, hogy a szereplők azon családok tagjai, akik az első társulat és az állandó színház létesítése körül jelentős szerepet játszottak. Ezt a fővárosi lapok is kiemelték, és a *Budapesti Hírlap* azt is tudni vélte, hogy „a török szerepét senki sem akarta elvállalni s végre is a grófné [Béli Ákosné] szigorú parancsára tett pogánnyá többeket”.<sup>59</sup> A *Pesti Hírlap* és főként a *Vasárnapi Újság* részletesen foglalkozott az eseménnyel, mindkét lap összefoglalta a kolozsvári színjátszás történetét,<sup>60</sup> és tudósított a díszelőadásról.

Az előadást megelőző két napon nyilvános próbát tartottak a színházban, a lapok ezeket is végigkövették. A november 9-én, három órán keresztül tartó próbáról röviden annyit írtak, hogy

<sup>52</sup> Az emléktábla szövege: „Ebben a házban kezdte meg előadását 1792. nov. 11-én az Erdélyi Nemes Színházi Társaság. Ennek emlékére helyezte ide e táblát a száz éves ünnepet szervező bizottság, 1892. nov. 11-én, a ház tulajdonosa, br. Horváth Ödön né, sz. gr. Rhédey Johanna nemes adományából.”

<sup>53</sup> *Kolozsvár* 1892. november 24.

<sup>54</sup> Rajtuk kívül Béli Ákos grófnak, a rendezőbizottság elnökének, illetve Gyarmathy Miklós alispánnak, a bizottság alelnökének is köszönetet mondtak. *Kolozsvár* 1892. november 23.

<sup>55</sup> *Kolozsvár* 1892. november 21.

<sup>56</sup> *Ellenzék* 1892. október 11.

<sup>57</sup> *Ellenzék* 1892. október 26.

<sup>58</sup> *Ellenzék* 1892. október 14.

<sup>59</sup> *Budapesti Hírlap* 1892. november 12.

<sup>60</sup> *Pesti Hírlap* 1892. november 11, *Vasárnapi Újság* 1892. november 13.





1. kép. Zrínyi esküje (Hegyesy 1892)



„az élőképek igen kellemes néznie azok lesznek holnap este a villannyal megvilágított színházban. A képekben az erdélyi arisztokrácia színe-java részt vesz s igazán festőiek lesznek a csoportozatok.”<sup>61</sup>

A következő napon tartott főpróba leírása ennél részletesebb volt, így azok, akik nem kaptak jegyet sem a november 11-i díszelőadásra, sem a következő napi ismétlésre, maguk is alkothattak valamilyen képet a látványról, nem kellett megvárniuk az előadást követő kritikákat. A pontosan érkező szereplők nagy része már jelmezben, azaz „teljes korhú kosztümben” jelent meg. A főszereplők ruháikat drága ékszerekkel egészítették ki, de a mellékszereplők, a török és magyar katonák jelmezei is gondosan voltak kivitelezve – áll a tudósításban. Két új díszlet is készült a két élőképhez. A főpróbán közönség is volt: a résztvevők családtagjai és hozzátartozói, akik már ekkor villanyfényben láthatták a jeleneteket.<sup>62</sup>

November 11-én este már teltház előtt zajlottak az események, a *Kolozsvár* következő napi száma a díszelőadás egyes elemeinek, így az előadást lezáró („finis coronat opus”) élőképeknek is külön leírást, elemzést szánt. Az élőképekről a kolozsvári Dunky fivérek készítettek fényképeket, amelyek bekerültek a centenáriumi követően kiadott *Emlékkönyv*be. Így a leírás és a *Vasárnapi Újság* által is közölt<sup>63</sup> fotódokumentumok segítségével jól rekonstruálható az élőképek összetett, auditív elemeket is tartalmazó látványa.

„A zenekar szordinósan belekezd egy csöndes magyar nótába, a függöny mögött a villany sistereg, a közönség előrehajlik a páholsorokból, az ülőhelyekről, mindenki szem... szem... és szem. Mindenki valami nagyon szépet vár és türelmetlenül lesi, hogy mikor lebben föl a függöny. A színpadi csöngettyű megszólal és a függönnyt csakugyan felvonják. [...] A szigetvári falak között Zrínyi és népe esküszik. Villanyfény ragyog a fényes magyar ruhákon, a hölgyek szoborszerű fehér vállain, kifejezésteljes lelkes arcán, nagy tűzű sötét szeméinek sugarával összeolvadó villamos fény.”<sup>64</sup>

A fotókon látható, hogy a középben álló Zrínyi kivont kardjára helyezte kardját négy kapitánya, körülöttük a magyar sereg katonái álltak kardjukat a magasba emelve. Elöl álltak a női szereplők kisebb csoportozatokban<sup>65</sup> – Zrínyiné a rendezői bal oldalon –, itt érvényesülhettek legjobban díszes ruháik. Az új, a kolozsvári

<sup>61</sup> *Kolozsvár* 1892. november 10.

<sup>62</sup> *Kolozsvár* 1892. november 11.

<sup>63</sup> *Vasárnapi Újság* 1892. november 27.

<sup>64</sup> *Kolozsvár* 1892. november 12.

<sup>65</sup> A Körner-darabban ez a rész (a Petrichevich által fordított változatot véve alapul), vagyis az eskü a 2. felvonás 11. jelenetében van, a helyszín a vár udvara, ezt az élőképpen is megtartották. Eredetileg nincsenek női szereplők ebben a jelenetben, különben is összesen két női szereplője van a szomorújátéknak: Éva, Zrínyi felesége, és lányuk, Ilona. A többi női szereplő bevonása, ahogy korábban láttuk, Béli Ákosné ötlete volt, aminek hatására a bizottság részben búcsú-jelenetté alakította át az eskü pillanatát.



2. kép. Zrínyi kirohánása (Hegyesy 1892)



3. kép A Zrínyi női résztvevői 1  
(Hegyesy 1892)

Az élőképeket szervező gr. Béldi Ákosné gr. Bethlen Emma, alatta balra a Zrínyinét alakító br. Wesselényi Béláné, br. Szentkereszty Emma és gr. Béldi Zsófia látható ugyanabban a csoportozatban, mint amiben a Zrínyi esküje élőképben is álltak. Jobbra az élőkép többi női szereplője.

sínházban korábban nem használt technológia, a Budapestről kölcsönként reflektorokkal megvalósított villanyvilágítás szemlátomást erős hatással volt nemcsak a látvány minőségére, hanem a tudósító újságíróra is. A vizuális hatást hangsúlyozta, a fényben ragyogó ruhák és vállak mellett kitért a szemek fényének és a villanyfénynek az összeolvadására és a világítás hanghatására is, a zene mellett hallott sisterségre. A közönség többször visszatapsolta a látványt, újra és újra felvonták a függönyt.<sup>66</sup> Így volt ez a következő képpel is. Ezen Zrínyi szintén középen állt, előtte az eleső Juranics, zászlóval a kezében, körülötte egy kimerevített dinamikus csatajelenet: a várból kirohanó magyarok és az őket kint váró törökök összecsapása. Körner zárlatához hűen egyetlen női szereplő jelent meg: Zrínyiné állt a háttérben egy toronyból kilépve, fáklyával a kezében.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Az ünnepség lejártaival az *Ellenzék* egy olvasója jelezte, hogy állandósítani kellene a villanyvilágítást, hiszen nemcsak olcsóbb és biztonságosabb a légszesznel, de „tisztább és szebb, tehát a közönségre nézve az előadás tetszetősebb, látványosabb: különösen képleteket lehet gyönyörűen bemutatni villanyfény mellett, mint a legutóbb is láttuk.” *Ellenzék* 1892. november 22. A Nemzeti Színházban 1882-ben már próbálkoztak a villanyvilágítás bevezetésével, a következő évben az egész épületre kiterjesztették.

<sup>67</sup> Az 5. felvonás 9. jelenete a várból való kirohanás. A szerzői utasításokból tudjuk meg, hogy a zászlóhordozó Juranics az első, aki elesik. Éva, ahogy az élőképben is, a puskaporos toronyban meg-megjelenik, fáklyával a kezében. A szomorújáték azzal zárul, hogy Zrínyi halála után Éva a toronyba veti a fáklyát, és a vár felrobban. Körner 1819.



4. kép *A Zrínyi női résztvevői 2, középen báró Wesselényi Béláné. (Hegyesy 1892)*

A Hegyesy Vilmos által szerkesztett *Emlékkönyv*be a két élőképen kívül bekevert három fénykép a benne szereplő nőkről, jelmezben, különböző csoportozatokban (a férfi szereplőkről nem készült hasonló). Míg az élőképeket a Dunky fivérek a színpadon, a díszlettel együtt fotózták le, ezek a csoportképek műteremben készültek. De ezeken túl is gazdag az *Emlékkönyv* képanyaga: az első oldalon I. Ferenc József portréja látható, majd a kolozsvári színházhoz kapcsolódó mecénások, intendánsok, színészek, illetve a centenárium szervezésében részt vevők portréi következnek.<sup>68</sup> Köztük van Katona József és a centenáriumon előadott *Bánk bán*ból a Bánkot, Melindát és Gertrudist játszó színészek jelmezben, és ott van Jókai Mór is, aki a díszelőadás prológusát írta. Külön elemzést lehetne szálni a polgárokat és az arisztokratákat ábrázoló fotók ikonográfiájának, a ruháknak, háttereknek.

Az élőképekre visszatérve, a látvány pusztán leírásán túl a sajtó a résztvevőkről és egyben az arisztokráciáról is sokatmondó megjegyzéseket tett. Egy két-központú nemzeti-regionális narratívában elképzelve (amelybe a kolozsvári színházról és a pesti Nemzeti Színházról való beszéd beágyazódik) így írt a résztvevőkről

<sup>68</sup> A fényképek legnagyobb részét a kolozsvári Dunky fivérek készítették, a kiadvány számára ezek alapján a fénynyomatú sokszorosítást Budapesten, Divald Károly fiai fényképészeti műintézetében készítették el. Ferenc József portréja Koller Károly és utódai császári és királyi udvari fényképészek műtermében készült, ennek felhasználásáért engedélyt kértek a miniszterelnöktől. KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 196, ff. 13.



a *Kolozsvár*, már a főpróba után: „Gyönyörűség volt látni Erdély legelőkelőbb leányait a díszmagyar viselet szép ruháiban és az urakat kócsagosan, nehéz mentéssel, kardosan.”<sup>69</sup> A másnapi tudósítást pedig azzal zárta a lap, hogy a közönség ezek után „elviszi az ország minden részébe annak a hírért, hogy mily gyönyörűek az erdélyi leányok s mily daliások az urak”. Ennél talán még érdekesebb a tudósítás egy másik mondata: „egy percig csakugyan úgy tetszett, hogy megelevenedett a régi történet a képek ábrázolói által, kik túlnyomó részben az ország-rész arisztokráciájának legkiválóbbjai”.<sup>70</sup> Így az élőkép a történelem egy néhány percig jelenvalóvá tett pillanata lehet, amikor az időbeli távolságot kitakarva az arisztokrácia egyszerre testesítette meg önmagát és múltját, a rendi társadalmat.

Azt, hogy a képekben mintegy „kisegítő személyzetként” részt vettek az egyetemi ifjúság tagjai is, a *Kolozsvár* kihagyta, az *Ellenzék* viszont jóval rövidebb tudósításában szánt rá egy félmondatot.<sup>71</sup> Ezt a jelenséget, az arisztokrácia dominanciáját próbálta ellensúlyozni a *Kolozsvárban* a centenárium után néhány nappal megjelent cikk, amelyben azt írták, hogy a színházi ügy felkarolásában „a középosztály is derekas részt vett magának főuraink mellett. Sőt elmondhatjuk, hogy a kezdet óta vállvetve munkálkodtak e jelentős intézmény érdekében.”<sup>72</sup>

A meghívó is igyekezett fenntartani azt, hogy az egyes társadalmi osztályok hozzájárulása a színház történetéhez egyaránt fontos volt, „a közéleti nagyságoktól kezdve az egyszerű diákiig”.<sup>73</sup> Ez az 19. század utolsó harmadában egyre inkább így volt, a gazdasági elit köréből például Korbuly Bogdán intendáns, a kolozsvári Hitelbank igazgatója saját vagyonából pótolta a deficitet, és részben saját pénzen építtette fel a nyári színházat 1874-ben. Az államosítás több éve húzódó kérdése éppen a centenárium okán lett újra aktuális, a bizottság lépéseket tett az erről való hivatalos egyezkedés elindítására. A szimbolikus gesztusok azonban az arisztokráciát emelték ki, a szimbolikus terekben ugyanis ők voltak a legláthatóbbak.

## AZ ARISZTOKRÁCIA TÉRFOGLALÁSA

Az arisztokrácia nemcsak a színpadon jelent meg kiemelt szerepben, hanem a centenárium többi rendezvényén is részt vett. Annak megállapítása, hogy a nézőtéren mekkora volt az arisztokrácia aránya, a források hiányossága miatt nem lehetséges. Szimbolikusan viszont mindenképpen az ő jelenlétük volt kiemelve. A páholyokat a színházalapító nemesi családok címerei díszítették. A színház előtti teret szintén villanyfénnel világították meg, így a színpad egyfajta megfelelőjévé, megkettőződésévé vált, ahol a színházba igyekvő vendégek,

<sup>69</sup> *Kolozsvár* 1892. november 11.

<sup>70</sup> *Kolozsvár* 1892. november 12.

<sup>71</sup> *Ellenzék* 1892. november 12.

<sup>72</sup> *Kolozsvár* 1892. november 15.

<sup>73</sup> KÁL Fond 313: Magyar színház, fasc. 195, ff. 36.

köztük arisztokraták, értelmiségiek, hivatalos meghívottak színre léptek egy pillanatra. „A hölgyek pazar díszítésű estély-toalettjei, a katonai méltóságok egyenruhái, az urak díszmagyar öltözetei, a frakk, klakk és fehérkesztyű, [...] különösen érdekes színt, kiváló ünnepiességet kölcsönöztek a fényes képnek.”<sup>74</sup> Arról, hogy összegyűlt-e tömeg az utcán ennek megtekintésére, nem írt a sajtó, de a *Kolozsvár* felidéz egy nézői attitűdöt: a fenti kép „a színház előtt a néző gyönyörködő szeme elé tárult”.<sup>75</sup>

A bizottság által szervezett hivatalos centenáriumi programon túl az arisztokrácia részt vett olyan többé-kevésbé zárt körű eseményeken, amelyeket részben magának szervezett. A sajtó két ilyenről tudósított: egy főúri estélyről és egy ebédről, amit báró Horváth Ödönné, gróf Rhédey Johanna szervezett. Az első a díszelőadás (és az élőképek) november 12-i, szombati megismétlése után tartották az úri kaszinóban, „ahol az ünnepély alatt Kolozsvártrt időzött előkelő világ kellemesen töltötte az időt”. De ami ennél is érdekesebb, hogy a tudósítás szerint a hölgyek „drága estély toilettben és magyar jelmezeikben” jelentek meg.<sup>76</sup> Ha a résztvevők névsorát megnézzük (ezt is közli a *Kolozsvár*), akkor látható, hogy az élőképek szereplői közül szinte mind jelen voltak az estélyen, a női szereplők ezek szerint historizáló ruháikban, színpadi szerepüket némiképp megtartva vonultak át a színházból a kaszinóba a reggel 7-ig tartó mulatságra. Az emléktáblára tett adomány nyomán mecénássá vált Rhédey Johanna november 17-én tartott ebédet, amelyen jelen volt testvére, báró Wesselényi Istvánné, szül. Rhédey Stefánia és a jubileumi szervezőbizottság tisztikara.<sup>77</sup> Az *Ellenzék* a fogásokat is közölte,<sup>78</sup> a francia nyelvű étrend kontrasztba állítható a centenáriumi díszebéd hangsúlyozottan magyaros fogásaival.<sup>79</sup>

\* \* \*

Az erdélyi hivatásos színjátszás százéves jubileumára szervezett ünnepségsorozat teret nyitott az erdélyi arisztokrácia néhány napos térfoglalására. A kortárs

<sup>74</sup> *Kolozsvár* 1892. november 12.

<sup>75</sup> *Kolozsvár* 1892. november 12.

<sup>76</sup> *Kolozsvár* 1892. november 14.

<sup>77</sup> Azaz gr. Bély Ákos elnök, Gyartmathy Miklós és Albach Géza alelnökök, Dr. Ferenczy Zoltán és Hegyesy Vilmos jegyzők, Hóry Béla pénztárnok, dr. Grois Gusztáv, dr. Török István albizottsági elnök, Ditrói Mór színházigazgató, valamint Pákey Lajos mérnök, az emléktábla táblatervezője.

<sup>78</sup> Potage: consommé à La Daumont / hors d'oeuvres: gateaux aux foie de veau gras / grosse pieces: filet de boeuf à la moderne / entrées: filet de chevreuil / rôti: chapon, compote, salad / entremets: crème au chocolat, fourte à la praline, fromage / dessert: café. Mindezt fehér-, illetve vörösborok és francia pezsgő kísérte. *Ellenzék* 1892. november 18.

<sup>79</sup> A bankett „egészen magyar” étrendje: leves: jérceaprólék csiperkegombával; hal: fogas és harcra Bocskay mártással, Borberekai fehér borral; bevezető: angol bélszín virágkel, spárga és zöldborsó körözéssel, Mácsói vörössel; főzelék: kolozsvári töltött káposzta, Gyulatelki Ringató borral; sült: pulyka, saláta és csokorba főtt gyümölcs, Littkei „Sport” pezsgő; tézta: gesztenye-tálfafőtt; csemege: vegyes gyümölcs és cukorkák, sajt, fekete kávé, Wynand-Focking Anisette. *Kolozsvár* 1892. november 11.

viszonyok között a nemesek szerepe egyre kevésbé volt jelentős a színház fenntartásában, a városé, azaz a polgári és gazdasági elité annál inkább. Az 1870-es évektől a szubvenció útján az állam is megjelent aktív szereplőként. A centenáriumi ünnepség kiváló ürügy volt arra, hogy a kolozsvári színház vezetői újra hivatalos lépéseket tegyenek az államosítás megvalósítása irányába, hivatalos párbeszédet kezdeményezzenek a Belügyminisztériummal, pontosabban újrakezdzék azt. Ezzel párhuzamosan az erdélyi arisztokrácia képviselői kihasználva azon kevés alkalmat, amely teret engedett a reprezentatív nyilvánosságnak, megjelentek a színpadon, a sajtóban, a centenáriumi *Emlékkönyv* fényképein, öltözetükkel is kitűnve a polgári öltözetben lefényképezett szervezők, támogatók közül. A Körner *Zrínyije* alapján színre vitt élőképek által felidéztek a kolozsvári színjátszás fontos ünnepeit, a színjátszás fejlődésének és intézményesülésének stációit. Közben pedig azt adták elő, ami a saját hagyományukhoz kapcsolódott, az élőképet, ami által őseiket és az arisztokrata mecénatúra intézményét idézték meg.

## FORRÁSOK

Kolozsvári Állami Levéltár (KÁL) [Serviciul Județean Cluj al Arhivelor Naționale]

Fond 313. fasc. 195, 196, 197, 202, 217.

Képviselőházi Naplók (KN)

1892. XX. kötet.

1896. III. kötet.

*Budapesti Hírlap*, 1890.

*Ellenzék*, 1890.

*Kolozsvár*, 1890.

*Magyar Polgár*, 1871–1879.

*Pesti Hírlap*, 1890.

*Vasárnapi Újság*, 1890.

Hegyesy Vilmos (szerk.) 1892: *Emlékkönyv az erdélyi magyar színművészet százéves jubileuma alkalmából*. Ajtai K. Albert nyomdája, Kolozsvár.

Kölcsey Ferenc 1826: Körner Zrínyijéről. In: *Élet és Literatura*. Első, második, harmadik, negyedik rész. Petrózai Trattner Mátyás, Pest, 167–242.

Körner, Teodor 1819: *Zrínyi, vitézi szomorú játék öt felvonásban*. Fordította Petrichevich Horváth Dániel. Török István, a Ref. Koll. betűivel. Kolozsvár.

Molnár György 1880: *Az én búcsúm Kolozsvártól*. K.n., Kolozsvár.

Szádeczky Lajos 1901: *Régi erdélyi lakodalom*. Ajtai K. Albert könyvnyomdája, Kolozsvár.



## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Bartha Katalin Ágnes 2014: Szimbolikus reprezentáció és színház-avató ünnep. In: Brutovszky Gabriella – Demeter Júlia – N. Tóth Anikó – Petres Csizmadia Gabriella (szerk.): *Drámák határhelyzetben I.* Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitra, 369–384.
- Fórizs Gergely 2011: Zriny és Zrínyi. Szemere Pál fordítása Theodor Körner Zrinyjéből az Élet és Literatúrában. In: Gurka Dezső (szerk.): *A középkor vetületei. A 18–19. századi középkor-értelmezések filozófiai, tudományos és művészeti aspektusai.* Gondolat, Budapest, 157–170.
- Habermas, Jürgen 1993: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása.* Osiris, Budapest.
- Kerényi Ferenc 1990: Hagyomány és újítás az 1810-es évek magyar drámairodalmában. In: Kulin Ferenc – Margócsy István (szerk.): *Klasszika és romantika között.* Szépirodalmi, Budapest, 94–115.
- Kerényi Ferenc (szerk.) 1990: *Magyar színháztörténet 1790–1873.* Akadémiai, Budapest.
- Kolta Magdolna 2003: *Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete.* Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét.
- N. n. 1906: Katona József születése napja. *Irodalomtörténeti Közlemények* (16.) 1. 101–102.
- Staud Géza 1963a: *Magyar kastélyszínházak I.* Színháztudományi Intézet. Országos Színháztörténeti Múzeum, Budapest.
- Staud Géza 1963b: *Magyar kastélyszínházak II.* Színháztudományi Intézet. Országos Színháztörténeti Múzeum, Budapest.
- Staud Géza 1964: *Magyar kastélyszínházak III.* Színháztudományi Intézet. Országos Színháztörténeti Múzeum, Budapest.
- Szabó-Reznek Eszter 2016a: „A nap, amelyen a csecsemő magyar színészetet először falai közé fogadta”: A kolozsvári hivatásos színjátszás százéves évfordulójának előkészületei. *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum. Acta Universitatis Szegediensis* (32.) 1. 119–134.
- Szabó-Reznek Eszter 2016b: Párhuzamos támogatáspolitikák a 19. század végi kolozsvári színházban. In: Veress Károly (szerk.): *Interdiszciplináris párbeszéd 4.* Egyetemi Műhely, Kolozsvár. 119–129.
- Szajbély Mihály 1985: Előszó és ajánlás: regény és közönsége a 18. század második felében. *Irodalomtörténet* (17.) 3. 543–564.
- Szajbély Mihály 2008: *Intermediális randevűk a 19. században.* Pro Pannonia, Pécs.

Bödök Gergely

## Thália Arész szolgálatában: színház és színházi élet Magyarországon a Nagy Háború alatt

Az Osztrák–Magyar Monarchia nemcsak gazdasági, társadalmi és politikai téren kiemelkedő periódusa az újkori magyar történelemnek, hanem a kulturális élet és a művelődés területén is az egyik legjelentősebb időszaknak számít. A liberális polgári átalakulással párhuzamosan fejlődő tudományos és kulturális intézményrendszernek, valamint a szabadelvű oktatáspolitikának és a polgárosodással együtt járó gyarapodásnak köszönhetően a kultúrafogyasztók köre kitágult és a századfordulóra tömegessé vált. Az egyes társadalmi rétegek kulturális igényei ugyanakkor roppant differenciáltak voltak. A kulturális tagoltságot nagyban meghatározta az adott társadalmi rétegbe tartozók műveltségi foka, az ízlésbeli különbözőségek, mindenekelőtt pedig rendelkezésre álló anyagi lehetőségeik.

A „boldog békeidők” a hazai színházak és a színjátszás történetében is az egyik fénykört jelentik. A reformkori gyökereket követően a századfordulóra létrejöttek az intézményes színjátszás utóbb klasszikussá vált műhelyei, és megszilárdultak a működésükhöz elengedhetetlen finánciális szervezeti keretek. A többfunkciós – zenés és prózai darabok – bemutatására alkalmas színházépítési láznak köszönhetően lassan minden nagyobb város rendelkezett saját színházzal, a színtársulatok száma pedig 1914-re majdnem elérte a negyvenet.<sup>1</sup> A városi társadalomban divattá vált a színházba járás, a kulturális szerepén túl a színházak a társasági élet fontos színtereivé, színészeik pedig a társadalom megbecsült presztízsű polgáraivá váltak.<sup>2</sup> A nemzeti művelődés, így a gazdag színházi élet centrumának továbbra is Budapest számított. A főváros reformkori klasszicista városképe őrizve a romantikus historizálás és a neogótika jegyeit késői eklektikus stílusban átalakult. A 19. század végére a polgári életformát tükröző reprezentatív bérpaloták emelkedtek, és két boulevard is kiépült (az Andrássy út elődjének számító Sugár út, valamint a Nagykörút), a zavartalan fejlődéssel együtt járó urbanizációnak köszönhetően a századfordulóra a magyar főváros igazi európai metropolisszá vált.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Az egyik legjelentősebb, színházakra specializálódott építésziroda az 1872-ben, Bécsben alapított Fellner & Helmer volt. Az iroda – döntően „osztrák neobarokk” stílusú – tervei alapján 1872–1914 között 47 színház épült Európában, közülük 30 a Monarchia területén. Ordasi 2003: 7–14.

<sup>2</sup> Dobszay 2003: 486–489.

<sup>3</sup> Gyáni–Kövér 2006: 129–130.

Az Astoria Szállóval szembeni telken 1837-re felépült Nemzeti Színház közel negyven évig az egyetlen magyar nyelvű fővárosi színházként működött. Épületét 1875-ben alakították át, amikor kibővítették és modernizálták. Ugyanebben az évben indult el a szélesebb társadalmi rétegek irányába nyitó Népszínház. Az intézményi háló kiépülése műfaji sokszínűsödéssel is együtt járt: amíg az előbbi repertoárja vegyes – és döntően konzervatív jellegű – volt, utóbbi már egyértelműen a szórakoztatás új kortárs formái felé mozdult el, és könnyed vígjátékokkal, operettekkel és népszínművekkel csábította látogatóit. Ybl Miklós tervei alapján 1884-ben adták át az opera- és balettelőadások színhelyeként működő Operaház neoreneszánsz épületét. Az államilag támogatott intézmények mellett nívós, üzleti vállalkozásként működő magánszínházak is létrejöttek. A könnyed vígjátékok színpadra vitelére szakosodott Vígszínház a millenniumra, a Magyar Színházé pedig egy évvel később, 1897-re készült el. Az 1903-ban megnyílt operettszínház, a Király Színház már a hetedik budapesti színház volt. Nézőközönsége az egész fővárosi társadalmat lefedte, látogatói nem kizárólag középosztálybeliek és városi kispolgárok voltak, mérsékelt jegyárai miatt „franciás” darabjainak megtekintése a legalsó társadalmi rétegek, a városi mukásság és a cselédség számára is vonzó kikapcsolódást jelentett. 1911-ben indult el a szintén olcsóbb előadásokkal előrukkoló Népopera.<sup>4</sup> Mindezeket túl a pesti polgárság kulturális igényeinek kiszolgálását az orfeumok mellett létrejött szórakoztató kabarék és a csakhamar világhódító útjukra indult „képes mozgók”, vagyis a mozik gazdagították tovább. A fővárosi színházak kiépülése mellett a dualizmus alatt álltak fel a vidéki színjátszás legfontosabb műhelyei is. A temesvári színház épületét 1875-ben avatták fel, a pozsonyi Nemzeti Színházét 1886-ban, a kolozsvári színház társulata pedig 1906-ban költözött az új épületébe.

## A HÁBORÚ KITÖRÉSÉNEK HATÁSA A SZÍNHÁZAKRA

Jelképes, hogy hosszas huzavona után az első világháború kitörésének idejére fejeződött be a Nemzeti Színház Rákóczi úti épületének bontása, és szemléletes, hogy a Nemzeti 1914. június 16-án épp *Az ember tragédiájának* nagy sikerű előadásával zárta az évadot.<sup>5</sup> A trónörökös, Ferenc Ferdinánd és feleségének halála és a merényletet követően egy hónappal a szerb kormánynak küldött hadüzenet ugyanis a hazai színházak életében is fordulópontot jelentett.

<sup>4</sup> A Monarchia utolsó évtizedének színházáról lásd Gajdó (szerk.) 2001: 451–861.

<sup>5</sup> 1875-ös átadása óta a Nemzeti Színház épületének állaga a századfordulóra jelentősen leromlott. A tűz- és életveszélyesnek nyilvánított épületet a hozzá tartozó bérházzal együtt 1908-ban bezárták, a társulatot pedig ideiglenes céllal a Blaha Lujza téren álló – szintén 1875-ben elkészült – Népszínházba költöztették. Az átmenetiségből végül évtizedek következtek, az „Ideiglenes Nemzeti Színház” 1918 őszétől az 1964-es lebontásáig működött a Blaha Lujza téren. A színház bontásáról lásd Balogh-Ebner 2006.

A korszakra kialakult presztízsük ellenére a színészek sem élveztek többletjogokat, így – bár az általános mozgósítás kötelme alól többeknek sikerült magukat kivonni vagy tartalékos tiszti pozícióba kerülni – közülük is sokakat soroztak be katonának. A fővárosi műhelyek közül a Magyar Királyi Operaház személyzetéből „körülbelül ötvennyolc-hatvan” fő, a Nemzeti Színház művészeiből kilenc (a „díszítők és egyéb személyzet” tagjai közül huszonöt) a Vígszínház színészgárdájából ketten (és a „technikai személyzet” tizenöt tagja), a Beöthy László direktor által tulajdonolt két színházból – a Magyar Színházból és Király Színházból – pedig hat művész, tizennyolc zenész és nyolc díszítő került a háború kitörését követően a frontra. A bevonultakat rögzítő ideiglenes lista szereplői közt több neves színészt és rendezőt is találunk. A Nemzeti Színházból behívták Lugosi Bélát és Kürthy Györgyöt, az Opera négy behívott szólótája között ott volt Venczel Béla, a Magyar Színházból pedig a frontra került a filmrendező Kertész Mihály. Önként rukkolt be Beöthy László, akit egyelőre szabadságoltak, illetve a Vígszínház két fiatal igazgatója, Faludi Sándor és ikertestvére, Faludi Jenő, akik már a mozgósítás napján jelentkeztek;<sup>6</sup> de így tett a Nemzeti Színház színésze, Beregi Oszkár és a neves kabarészerző, Nagy Endre is. A színészek rangfokozatára jellemző, hogy voltak ugyan köztük közlegények, de zömmel tartalékosként, póttartalékosként, őrmesteri, esetenként hadnagyi rangban szolgáltak.

A frontbehívók különösen a vidéki színházak gárdáját tizedelték meg, a társulati tagok kevésbé tudtak mentességet szerezni, mint fővárosi kollégáik. A kritikus helyzetről a *Budapesti Hírlap* 1914. július 29-i számában, azaz már a hadüzenet másnapján így tájékoztatta olvasóit:

„A vidéki színészek legnagyobb része a hadsereg kötelékébe tartozik s ezért a mozgósítás miatt minden társulattól bevonult néhány színész a katonasághoz. A pancsovai szintársulat [...] ebből az okból beszüntette előadásait s fölöszlott. A többi színház most a Színészegyesülethez fordult és jelentést tett arról, hogy csak a legnagyobb nehézségek árán képes előadást tartani. A mennyiben az előadásokat be kell szüntetni, a társulatok a legnagyobb nyomorba jutnak s több társulat már most is segítségért fordult a Színészegyesülethez, illetve a kultuszminiszterhez.”<sup>7</sup>

A vidéki műhelyek közül a kolozsvári és a pozsonyi színház tartozott a szerencsésebbek közé, ahol, nehézségek árán ugyan, még 1914 augusztusában is tudtak előadásokat tartani, igaz, ekkorra már más-más pénzügyi rendszerben működtek.

„A kolozsvári színháznál a színészek megkapják a teljes fizetésüket és szerződésük épp úgy érvényben van, mint a háború előtt való időben. A pozsonyi színházban az

<sup>6</sup> Bevonult színészek. *Pesti Napló* 1914. augusztus 15. 13.

<sup>7</sup> A vidéki színészek és a mozgósítás. *Budapesti Hírlap* 1914. július 29. 11.

előadásokat konzorciális alapon rendezik. A befolyó jövedelmekből gázsijuk arányában részesednek a színészek és színésznők.”

– értesülünk a finanszírozási nehézségekről egy, a Színészegyesület 1914. augusztus 27-i elnökségi üléséről tudósító újsághírből.<sup>8</sup>

A szórványos áthidaló, rögtönzött megoldások ellenére a katonai behívók miatti színészhiány hamar kritikus szintet ért el. Az országosan ismert, neves, vezető fővárosi színészek között fordult inkább elő, hogy némelyek sikerrel kerültek el a tényleges harctéri szolgálatot, és népszerűségükre építve inkább a hátszágban vállaltak szerepet az ekkor indult különféle propagandisztikus előadások szereplőiként, esetleg a háborús erőfeszítésekre, kitartásra és adakozásra készítő karitatív felhívások és mozgalmak támogatóiként.

A háború kitörésekor szinte általános vélekedés volt, hogy amíg a katonák a fronton a vérüket ontják, nem illik az otthon maradt lakosságnak önfeledt szórakozással múlatni az időt. Az erkölcsi kifogások mellett komoly súllyal esett latba a besorozások miatt jelentkező színészhiány, valamint annak a kérdése is, hogy a háborúval együtt járó drágaság és megszorítások következményeként marad-e egyáltalán fizetőképes kereslet az előadásokra.<sup>9</sup> A morális kétség és a bizonytalan jövő miatt az állami színházak szeptemberben zárva maradtak. A felborult terveket és a háború kitörésével megváltozott helyzetet a Nemzeti Színház igazgatója, Tóth Imre így foglalta össze:

„Tegnap kellett volna megnyitnunk a Nemzeti Színház új szezonját. A miniszterium azonban úgy határozott, hogy *a színházat nem nyitja meg* és az előadások megkezdésének időpontját későbbben fogja közölni a közönséggel. Az előadások meglehetősen nehézségekbe ütköznek: azok a tervek, a melyeket a múlt szezon végén az idei évad számára összeállítottunk, felborultak: teljesen új munkaprogramot kell összeállítanunk. A színház tagjai egy részét behívták katonának és a műsor összeállításánál erős figyelemmel kell lennünk a közönség érzelmeinek fordulására is: *francia darabot nem adhatunk, angol darabot nem adhatunk* és a régi magyar írók műveiből sem igen állíthatjuk össze műsorunkat, mert *a régi hazafias darabok tele vannak szitkokkal az osztrákok ellen...* Ilyenformán magyar írók műveiből fogjuk összeállítani a műsort, de bizonytalan, hogy mikorára, mert nem tudom, hogy mikor nyitjuk meg a színházat.”<sup>10</sup>

A Nemzeti Színház távlati terve a háború győztes befejezésének optimista crédójára épült. Eszerint – ahogy azt egy cikk a kultuszminisztériumból vett értesülésre alapozta – az intézmény kapuit újra majd „az osztrák-magyar seregeknek

<sup>8</sup> Színészek dolga és a háború. *Budapesti Hírlap* 1914. augusztus 25. 12.

<sup>9</sup> Csiszár–Gajdó 2011: 49.

<sup>10</sup> Mikor nyitják meg a Nemzeti Színházat? *Az Est* 1914. szeptember 3. 6. (Kiemelések az eredetiben.). Ugyanő a Nemzeti szeptember elsejére tervezett megnyitásának elhalasztásáról: A Nemzeti Színház megnyitása. *Magyar Színpad* 1914. szeptember 4. 2.

az oroszok felett aratott legközelebbi győzelme után, mintegy ünnepélyképpen, fogják megnyitni”.<sup>11</sup> Az állami műhelyek évadnyitói az átszervezések következtében és a teljesen új műsorkínálat kialakításáig végül nem heteket, hanem hónapokat késtek, és csak 1915 januárjában indultak újra. A közel nyolc hónapos kiesés és az erkölcsi okokból foganatosított zárvatartás teljes mértékben kontra-reaktív bizonyult. A népszerű képes hetilap, a *Vasárnapi Újság* egyik tárcájának szerzője az újrainytást követően számon is kérte az eltelt időt a Nemzetin, felhántorgatva, hogy az mintaadó színház létrejelelfelejtette, „mi a kötelessége a mai komoly időben”, ráadásul a színészeire is a „kényszerű tétlenség nyomasztó és szégyenletes terhét” helyezte. A névtelen szerzőnek abban kétségtelenül igaza volt, hogy a késlekedés egyáltalán nem volt indokolható az érdektelenséggel és a háború következtében a közönség részéről tanúsított önmérséklet szempontjával: a magánszínházak és a Népopera zenés előadásainak látványos sikere éppen ennek ellenkezőjéről tanúskodott.

„A Nemzeti Színház is végre valahára megnyitotta kapuját, a mely a háboru kitörése óta zárva volt. Nehezen érthető, hogy miért csak most. Hiszen a mi fővárosunkat nem fenyegette ellenséges invázió, mint Párist; azt sem lehet mondani, hogy a közönség a háboru izgalmában elidegenedett volna a színházaktól, a Vígszínház, a Király-színház, majd valamivel később a Magyar Színház, melyek részben már kezdetől fogva folytatták játékukat, nem panaszkodhatnak a közönség érdeklődésének hiánya miatt. Az a szinte lavina-szerű tömeges érdeklődés pedig, a melyet a közönség minden rétege a zenei előadások s különösen a filharmonikusoknak a Népoperában tartott hangversenyei iránt tanúsít, – inkább arra vall, hogy az emberekben ég a vágy, legalább pillanatokra felszabadítani lelküket a háború nyomása alól, a művészethez fordulni, hogy kikapcsolódhassék a szomorúság, a gondok, az aggodalmak izgalmaiból. A népek mai hangulata épen a magasabb stílu művészetnek lehet kedvező. [...] A művészet a legjobb búfelejtő és gondűző s a mai ember megszokta, szinte a szervezete is megkívánja, hogy élete szorongattatásaiban vigasztaláshoz forduljon. Valóban el lehet mondani, hogy egyetlen komoly okot sem lehetett felhozni a mellett, hogy a nemzeti Színház ne tartson előadásokat s minden ok a mellett szól, hogy igenis tartson előadásokat.”<sup>12</sup>

A hadüzenetet követően a főváros sem maradt teljesen előadások nélkül, a pesti polgárok szórakoztatását Budapest nyári játszóhelyei biztosították. Feld Zsigmond Budapesti Színháza a *Szervusz Belgrád!* című „látványos csataképet” adta, míg a budai Horváth-kertben működő Színkörben a kacagtató, vidám operettet, *A milliárdos kisasszonyt* tűzték műsorra.<sup>13</sup> Az Uránia Nemzeti Színház épülete pedig több ízben adott helyt az 1914 őszétől szervezett „háborús délutánok” című propagandisztikus célú, időnként mozgófényképekkel is kiegészített

<sup>11</sup> Mikor nyitják meg a Nemzeti Színházat? *Az Est* 1914. szeptember 3. 6.

<sup>12</sup> A Nemzeti Színház újra megnyit. *Vasárnapi Újság* 1915. január 3. 94.

<sup>13</sup> Csiszár–Gajdó 2011: 50.

hadi előadásoknak.<sup>14</sup> A háború előtti látványos fejlesztéseknek és építkezéseknek köszönhetően a Városliget szinte teljesen megújult, a főváros legnagyobb közparkja pedig ezekben az években is a lakosság és a szabadságos heteiket töltő fővárosi bakák szórakoztatására szolgált.<sup>15</sup> Nyitva maradtak az éjszakai élet legnagyobb fővárosi mulatói is.<sup>16</sup>

Az állami intézményektől eltérően a Vígszínház, a Király Színház és más magánszínházak a hadüzenetet követő néhány hetes szilenciumot követően újra megnyitották kapuikat, és augusztus végére új darabokkal jelentkeztek. Ebben a „különködésben” az állam által fenntartott műhelyektől eltérő működési modell játszott leginkább szerepet, üzleti vállalkozásokként kevésbé függtek az állami elvárásoktól, és – a későbbiek fényében igazolhatóan – jobban éreztek rá a közönség igényeire. A közhangulat éppen arról árulkodott, hogy a háborús viszonyok mellett a színházi előadások nyújtotta kulturális élményekre, a kabarék önfelelt szórakoztatására még nagyobb igény mutatkozott, mint békeidőben. A kulturális kereslet korai felismerésének köszönhetően sikerrel töltötték be az állami színházak szünetelésével keletkezett űrt, és sokan hamar komoly haszonra tettek szert. A háború alatt a Vígszínház a legvirágzóbb gazdasági vállalkozássá vált, bérlőtársaságának elnöke, Faludi Gábor pedig nemcsak hogy a vártnál nagyobb mértékben és gyorsabb ütemben törlesztette a színház kölcsönét, hanem gyarapodó vagyona miatt hamarosan a hadimilliomosok között emlegették a nevét.<sup>17</sup>

A főváros állami intézményeitől külön utat követett az egyaránt Beöthy László direktor által tulajdonolt Magyar Színház és Király Színház társulata is: azok a színészek, akik elkerülték a besorozást, a pozsonyi társulathoz hasonlóan 1915 májusában konzorciumot hoztak létre. Ez azt jelentette, hogy az előadásait és a próbáikat ettől fogva maguk szervezték, a redukált fizetésüket pedig az előadásokon befolyt összegből osztották szét – korábbi fizetéseik arányában.<sup>18</sup> A gyorsan jelentkező nehézségeket arányosan kezelni próbáló modellt látva már az első háborús év szeptemberében az Országos Színészegyesület igazgatótanácsa a színtársulatok számára a „konzorciális alapra” történő átállást javasolta – az igazgatók vezetése mellett, a kultuszminisztériumot és a városi hatóságokat pedig a színházakra háruló terhek mérséklésére kérték.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Balázs 2016; Turbucz 2016.

<sup>15</sup> Perczel 2015: 127.

<sup>16</sup> „[Ú]gymint a Fővárosi Orfeum, a Royal Orfeum (a háború első heteiben már Nemzeti Orfeumra változtatta nevét), a Wertheimer-féle Kristálypalota, a Wabitsch Lujza tulajdonát képező Télkert (Jardin d’Hiver) teljes üzemmel működött, mert a hatóságok – nagyon helyesen – nem akarták egészen megbénítani az éjjeli életet, nehogy az amúgy is ideges lakosság még jobban elkeseredjék.” Kovács 1922: 23–24.

<sup>17</sup> Csiszár–Gajdó 2011: 59. A Vígszínház éves nyereségét 1918-ban negyedmillió korona körüli összegre becsülték. A háborús vereség, majd a forradalmakat követő gazdasági összeomlás következtében viszont, sokak megtakarításaihoz hasonlóan, a színház hadikölcsönkötvényekbe fektetett pénze is elúszott. Gajdó 2014: 43.

<sup>18</sup> „A bájos ismeretlen”. *Népszava* 1915. május 30. 11.

<sup>19</sup> Színtársulatok konzorciális alapon. *Pesti Napló* 1914. szeptember 1. 13.



A megélhetéshez elengedhetetlen anyagiakon túl külön fejtörést okozott a műsorkínálat kialakítása: az ellenséges antanthatalmak darabjait ugyanis betiltották, így neves francia, angol és olasz szerzők darabjai kerültek ki a repertoárból. Sok klasszikus mégis nélkülözhetetlennek számított, a kialakult helyzetet ezért azzal a trükkel próbálták áthidalni, hogy nem a műsorra tűzött előadások szerzőit tüntették fel a plakátokon és a színlapokban, hanem helyettük a darab magyarra fordítóját szerepeltették.<sup>20</sup> Így a Vígszínház látogatói Heltai Jenő és Molnár Ferenc nevével találkoztak. Sikeres volt az a törekvés is, hogy régi neves magyar darabokat újítsanak fel, a magyar szerzőket pedig új darabok és zenés színművek írására sarkallták. Ennek köszönhetően a háborús évek repertoárjában megnőtt a magyar darabok súlya. Voltak persze, akik nem tartották be az ellenséges államok szerzőit sújtó szigorú cenzúrát. A tilalmat „kijátszók” közé tartozott az 1915. január 28-án újra előadást bemutató Nemzeti is, ami talán ezzel is iparkodott pótolni a kiesett bevételt és visszacsalogatni nézőit. Az újrainytást követően az évad tervezett programjáról nyilatkozó igazgató, Tóth Imre sajátosan érvelt a döntés háttéréről:

„Az első hetek műsorát a színház régi darabjaiból állítjuk össze. Az idegen szerzők közül Shakespeare-t és Molière-t fogjuk adni: az előbbi nem angol, az utóbbi nem francia, hanem mindkettő az egész emberiségé. Februárban kerül sor az első ujdonságra, az »Odysseus öröksége« című tragédiára [...] Szó van ezen kívül még két magyar szerző közös művéről, amely azt hiszem, nagy feltűnést fog kelteni, a tárgyalások azonban még nem fejeződtek be, erről tehát nem szólhatok. [...] A színház személyzete a régi: Kürti József, Kürthy György, Hajdu József és Garamszegi Sándor katonai szolgálatot teljesítenek. [...] A szezon terjedelme sok körülménytől függ, azt hiszem azonban, hogy játszani fogunk, mint más években, júniusig.”<sup>21</sup>

A háború alatt a hatalom nem nélkülözhetette a hátország lakosságának támogatását és egyetértését. A belföldre irányuló propaganda célja ezért a háborús hangulat emelése, majd – a háború elhúzódásával – a harcokból fokozatosan kiábránduló tömegek egyre apadó lelkesedésének „ébredtetése” volt. A propagandaüzenetek célba juttatása érdekében az állam előszeretettel vette igénybe köztisztviseltekben álló személyek – köztük színészek – segítségét, így találunk színészeket a hadikölcsonyjegyző-kampányok népszerűsítői között is, és többeket ábrázoltak katonaruhában pózolva, valójában nem háborús, hanem műtermi körülmények között készített felvételeken.<sup>22</sup> Az állam felismerte a színházakban rejlő propagandalehetőséget is, így a döntően erkölcsi dilemmákból fakadó bizonytalankodást követően műsorra tűzött új bemutatók valóságos propagandadarabok-

<sup>20</sup> Magyar 1979: 110–111.

<sup>21</sup> Tóth Imre a Nemzeti Színház munkaprogramjáról. *Az Est* 1915. január 29. 6. A Nemzeti Színház 1915. január 28-i nyitó előadásáról lásd Nemzeti Színház. Megnyitó előadás január 28-án. *Budapesti Hírlap* 1915. január 29. 2.

<sup>22</sup> Az első világháború alatti szerzteágazó propagandáról lásd ifj. Bertényi et al. (szerk.) 2016.

nak tekinthetők. A színhelyeiket illetően többnyire a fronton vagy egy hátországi otthonban játszó előadások célja a hazafias, patrióta szellem és a háborús elkötelezettség fenntartása volt.<sup>23</sup>

A Szerbiának küldött hadüzenet napján arról tudósította olvasóit a *Budapesti Hírlap*, hogy másnap a Budapesti Színházban kerül bemutatásra a *Szervusz Pest* operett szerzői, Feld Mátyás és Faragó Jenő által írt „új, hazafias csatakép”, a *Szervusz Belgrád*. A rövid színházi tudósítás szerint a darabban „kivált hatásosak lesznek a női hadsereg jelmezei”.<sup>24</sup> Csak másnap derült ki, hogy időközben a darab férfi főszereplőjét, Sarkadi Aladárt is mozgósították, az előadás napján így a szerepébe – a „közönség tetszésére” – Feldnek magának kellett beugrania.<sup>25</sup> Az uralkodó születésnapján, 1914. augusztus 18-án, a Király és a Magyar Színház egyesített társulata az első – *Ferenc József azt izente!* című – alkalmi színdarabot tűzte műsorra, amely tartalma szerint abszurd kísérlet volt az 1848-as kossuthi függetlenségi hagyomány és az agg uralkodó kultuszának összebékítésére. Mindjárt a lelkesítő darab első képében Kossuth-nóta szólt, és egy Segesvárnál elhunyt öreg negyvennyolcas honvéd kelt életre, aki megifjodva állt be az oroszok ellen hadakozó Ferenc József császár hadseregébe. Az oroszellenesség 1914-ben könnyen volt párhuzamba állítható 1848-cal, de az már erősen szelektív műltszemléletet tükrözött, hogy a darab nem feszegette a másik korabeli ellenfél, a Habsburg Birodalom uralkodójának felelősségét a szabadságharc leverésében – az agg uralkodó hét évtized alatt ellenségből népeinek bölcs atyjává szelídült. A több színhelyen játszó előadás sztereotip alakjai – a huszár, a szervezett munkás, a vöröskeresztes ápolónő: Mici, a leplezett aljas szerb kémnő, a mindenkor hősiesen küzdő magyar bakák – végigkalauzolták a nézőt téren és időn: a hátországi, a harctéri, a fővárosi és berlini jeleneteken keresztül a mozgósítástól a háborús győzelem kivívásáig. A végig hazafias motívumokra, szimbolikára és nemzeti erények hangsúlyozására építkező darab utolsó színpadképe (amelynek címe *Isten álld meg a magyart!* [sic!] volt) a nemzeti himnusz eléneklésével zárult.<sup>26</sup>

Augusztus végén rukkolt elő *Mindnyájunknak el kell menni* című új darabjával a Vígszínház társulata.<sup>27</sup> Ennek záróakkordja fél évszázaddal a háborút követő időbe, 1964-be röpítette nézőit. A zárójelenet a Nemzeti Múzeum dísztermében játszódott, ahol az utolsó háborúról készült kiállításon két legyőzött ellenfél – a szerb király és az orosz cár – koronája is egy vitrinben volt kiállítva. A dialógusokból kiderül, hogy eddigre Oroszország államformája is köztársaság lett, a világban béke honolt – így a háborút megjártak unokái számára a fegyverek sem

<sup>23</sup> Gerő 2016.

<sup>24</sup> Szervusz Belgrád. *Budapesti Hírlap* 1914. július 28. 15.

<sup>25</sup> Mikor a szerző ugrik be. *Budapesti Hírlap* 1914. július 29. 9; Mészáros 2014a.

<sup>26</sup> Csiszár–Gajdó 2011: 50–53. Rövid kivonatát lásd. A „Ferenc József azt izente...” szövege. *Magyar Színpad* 1914. augusztus 25. 2.

<sup>27</sup> Rövid kivonatát közli: A „Mindnyájunknak el kell menni” szövege. *Magyar Színpad* 1914. szeptember 4. 3.

ismertek, a diadalmas magyar csapatok pedig felszabadították a rabigaikból a lengyeleket, a románokat és a zsidókat. A futurisztikus előadás utolsó képe így zárult:

„Most egészen sötét lesz, csak a két kép – hátul a falon – úszik ragyogó világosságban. Távrolról harangkongás. A két kép, Vilmos császár és Ferenc József képe, megelenedik. [...] Kezet nyújtanak egymásnak:

Vilmos: Látod, boldog a magyar... és ez a te műved.

Ferenc: És boldog a világ, mert így akartad ezt, te hű barát.

Vilmos: Nem éltünk hát hiába.

Ferenc: Az örök békét mi adtuk nekik!...”<sup>28</sup>

*Nagy dolog a háború* címmel 1914. szeptember 24-én mutatták be az író, Vágó Géza színművét a Király Színházban. A darabban a faluból a frontra került honvédek a „muszka zászló” megszerzéséért küzdöttek, ezt hazahozva nyerhették el ugyanis az otthoni kocsmáros lányának kezét. A versengésből végül a csellematónának állt bátor zsidó fiú kerül ki győztesen. Az „énekes játék” négy képből állt: 1. A gyáva legény, 2. A megváltók, 3. Misó angyal lesz, 4. Virradat.<sup>29</sup>

A felnőtteknek szóló, sorra megjelenő, egyszerű üzeneteket hordozó propagandadarabok mellett minden évben előrukkoltak külön a gyermekeknek és az ifjúságnak szóló hazafias, „vidám énekes látványosságokkal” is. Elsőnek 1914-ben, karácsony előtt adták Komor Gyula dramaturg és Stefanidesz Károly zeneszerző készítette mesedarabot, a *Szepe, a főcserkészt*. A darab, leírása szerint:

„[A] cserkészeket vonultatja egy derék hazafias érzelmű sváb ember, Szepi vezetésével Szerbia földjére, a hol fogságba ejtik a királyt, a folyóba kergetik a komitácsik seregét és tömérdek kaland után, kincssel és diadallal térnek haza. A vidám, ügyesen szőtt darab pattogó, magyaros muzsikáját Stefanidesz Károly írta. A főszerepeket a ma délutáni bemutatón Sarkadi Aladár, Balassa Jenő, Gombaszögi Ella, Pécsy Blanka, Dergán Blanka, Pallay Rózsi játszotta. Felvonásvégeken tömérdek volt a taps és kihívás.”<sup>30</sup>

A sikeres páros ezt követően is több műsoron dolgozott együtt; a háború alatt megjelent darabjaik a következők voltak: *Hindenburg bácsi* (1915), *Az a huncut kéményseprő* (1916), *A kedélyes lovasrendőr* (1917), *Fejtörő Boldizsár* (1918).<sup>31</sup> A színházak a propagandadarabok és a moziműsorok sikere ellenére

<sup>28</sup> Csiszár–Gajdó 2011: 54.

<sup>29</sup> Gerő 2016: 15–16. Rövid kivonatát lásd: A „Nagy dolog a háború” szövege. *Magyar Színpad* 1914. október 9. 3.

<sup>30</sup> Szepi, a főcserkész. *Budapesti Hírlap* 1914. december 20. 17.

<sup>31</sup> Hindenburg bácsi. *Színházi Élet* 1915. november 28. – december 5. 21; Az a huncut kéményseprő. *Színházi Élet* 1916. december 17–24. 42; Kedélyes lovasrendőr. *Színházi Élet* 1917/52. 47; Fejtörő Boldizsár – A Vigszínház gyermekdarabja. *Színházi Élet* 1919. február 20.

csak rövid ideig tudták több-kevesebb sikerrel ellensúlyozni a háború elhúzódásával párhuzamosan romló közhangulatot. 1914 ősztől újra előszeretettel nyúlnak vissza a korábbi klasszikus, jól bevált előadásokhoz.

A háborús években hódító útjára indult szórakoztató operett első nagy sikere a *Mágnás Miska* volt 1916-ban. Az író, Bakonyi Károly és Szirmai Albert komponista darabját elsőként 1916. február 12-én a Király Színházban mutatták be.

„[A siker] a mai bemutatón rendkívül zajos volt. A legtöbb énekszámot megújrazták, a szerzőket a főbb szereplőkkel sokszor kitapsolták. Fedák Sári genialis színészalakítása váltotta ki a legfőbb tapsot; amilyen tórülmetszett, földszagu volt mint parasztleány, olyan pompásan parodisztikus volt, mint álgrófnő. Lábas Juci nagyon szépen énekelte Rolla grófnő énekszámait, ízléssel és természetességgel játszott, egész alakítása meglepő művészi fejlődésről tanuskodott.”<sup>32</sup>

A frontgyőzelmek elmaradását igyekezett kompenzálni önfeledt szórakoz(tat)ással a kor másik sikerdarabja, a bécsi bemutatót követően majd egy évvel később, elsőként 1916. november 3-án színpadra vitt *Csárdáskirálynő*. Kálmán Imre háromfelvonásos „operettszenzációjának” női főszerepét a *Három a kislányban* sikert arató B. Kosáry Emma játszotta, partnere Király Ernő volt. „Kétségtelen [...] hogy a »Csárdáskirálynő« egymaga fogja betölteni a Király-Színház idei téli szezonját” – előlegezte meg előre a darab kedvező fogadtatását a magyarországi színházi világ vezető folyóirata.<sup>33</sup>

## A SZÍNÉSZEK A HÁBORÚ IDEJÉN

A hadba vonult színészek élete semmiben nem különbözött a többiekétől, legfeljebb szenzitívebb lélekkel élték meg és át a küzdelmeket, mint a döntően paraszti hátterű sorstársaik. A közkatonákhoz hasonlóan teltek a háborús mindennapjaik: készültek a harcokra, ha tehették, akkor szórakozással ütötték el az időt, és személyes tapasztalatokat szereztek az ütközetekről. Közülük is sokan veszítették az életüket a fronton. Az eltűnt és elesett színészekről a színházi világ lapjai és a napilapok is több esetben tájékoztatták az olvasókat. Az Incze Sándor – és távollétében Korda Sándor – által szerkesztett *Színházi Élet* című lap háború előtti utolsó száma épp a merénylet napján jelent meg, ezt követően a hetilap fél-éves kihagyás után, csak 1915 januárjától indult újra. Az új „háborús szám” rögtön a *Színházi világ a háborúban* című vezércikkkel nyitott, ami a frontra került színészekről szólt. A név nélkül közölt vezércikk számba vette nemcsak a bevonult, de a harcokban időközben elhunyt vagy hadifogságba esett színészeket,

<sup>32</sup> Mágnás Miska. *Budapesti Hírlap* 1916. február 13. 12.

<sup>33</sup> A „Csárdáskirálynő”-ről. *Színházi Élet* 1916. október 22–29. 16.

nyomatékosítva, hogy a „fájdalmas lista – sajnos – nem teljes”, mert sokan vannak, akikről egyelőre nincs biztos hír, vagy eltűntek.<sup>34</sup>

Ha nem is olyan mértékben, mint a háború forgatagába kerülteké, az itthon maradt színészek élete is gyökeresen megváltozott ezekben az években, a háborús közállapotok ugyanolyan mértékben sújtották őket, mint bárkit a hátsó ország társadalmából.<sup>35</sup> Azok, akik szerződés híján maradtak, és nem kerültek be egyetlen, bizonyos védeltséget jelentő konzorciumba sem, leginkább a fővárosban igyekeztek munkát találni és alkalmi társulatokba szerveződve, daltársulatokat alakítva pénzkeresethez juttatni magukat és családjukat. Így a háború elején hamar az a faramuci helyzet állt elő, hogy egyszerre volt jelen a besorozások következményeként jelentkező nagyfokú színészhány és a bezárt vagy működésüket ideiglenesen felfüggesztő intézményekből szélnek eresztett – a fővárosban szerencsét próbáló – állástalan színészek tömeges feltűnése.

A vendéglők és kávéházak alkalmi színpadaira szorult ad hoc módon szerveződő formációk darabjainak tartalma ellenőrizhetetlen és szabályozatlan volt. Ezért annak érdekében, hogy a vendéglők és kávéházak rendjét fenntartsák, minimálisan kikötötték, hogy a forgalmasabb helyeken fellépő alkalmi társulások milyen előadásokkal léphetnek fel, hogyan gyűjthetnek pénzt a produkcióikkal, de rendelkeztek a fellépések időtartamáról is.

„A főkapitány méltányolta a színészek helyzetét, kijelentette, hogy a háború tartama alatt kivételesen megengedte, hogy egyes művészi társaságok ének, zene és szavalati előadásokat tarthassanak és azután gyűjthessenek. Az üzlettulajdonos engedelmén felül azonban kijelentette a főkapitány, hogy ugyanegy helyiségben ezek az előadások félórán túl nem terjedhetnek és csak hazafias számok adhatók elő. Nem szabad beléptidíjat szedni, műsort árulni és színpadot felállítani és színpadi kellékeket alkalmazni.”<sup>36</sup>

Az önkéntes adományozás és a darab hazafias jellegének fenntartása mellett azért, hogy ne válhasson egy adott kávézó üzletszerű, rendszeres fellépések színhelyévé, a főkapitány leszögezte azt is, hogy „csupán olyan eszközt szabad igénybe venni, amely a színészek kitűzött célját szolgálja, de nem juttat jövedelmet az üzlettulajdonosnak is”.<sup>37</sup>

Mivel – a sajtócikkek szerint – az állás nélkül maradt színészek száma már a nyár végére meghaladta a kétezret,<sup>38</sup> a fővárosi lehetőségek még inkább korlátozottá váltak, a zsúfoltság miatt a különböző művészestek és rögtönzött bemu-

<sup>34</sup> A színházi világ a háborúban. *Színházi Élet* 1915. szeptember 5–12. 2. A harcokban elhunyt színészekről a *Színészeti Közlöny* is rendre beszámolt: Hősi halált haltak. *Színészeti Közlöny* 1916. február 12. 2.

<sup>35</sup> A hátsó ország első világháborús mindennapjairól lásd Bődök 2016.

<sup>36</sup> A kereset nélküli színészek és artisták vállalkozása. *Pesti Napló* 1914. szeptember 1. 13.

<sup>37</sup> A kereset nélküli színészek és artisták vállalkozása. *Pesti Napló* 1914. szeptember 1. 13.

<sup>38</sup> Színészek kenyérkeresete a háborús időben. *Pesti Napló* 1914. augusztus 13. 12. A *Színészeti Közlöny* 1915. októberi száma 360–400 bevonult színészegyesületi tagról tudósít, a háborús

tatók minimális és igencsak töredékes bevételt jelentettek. A fővárosba tódult „színész-katonák” különlegesen válságos – és kilátástalan – helyzetét és a *Pesti Napló* így közvetítette olvasóinak:

„Nincsen semmiféle foglalkozási ág, amelyet a háborus világ miatt beállott változások annyira érintenének, mint a színészeké és az artistáké. Nekik nem kellett háboruba vonulniok, hogy az állásukat elveszítsék, mert a színházakat mind bezárták s nagy részben a kabarékat, mulatóhelyeket is. A muzsák a fegyvercsörgés előtt elmenekültek s a színpadok és a brettlik élete megszűnt úgy a fővárosban, mint a vidéken. S most, amikor a művészek kezéből kihullott a szerepkönyv, amikor igazán kiestek a szerepükből, olyan tömegekben láthatók itt Budapesten, mint még soha. Mintha külön plakátokat ragasztottak volna ki a színészmozgósításra, olyan gyorsasággal vonultak be Budapestre és elfoglalták táborhelyüket – a kávéházakban. [...] A színészek megállapították, hogy nagy baj van. Ez az állapot hónapokig eltarthat, megélni pedig csak legfeljebb két hétig tudnak. Tehát valamit kell csinálni. Valami okosat!”<sup>39</sup>

Külön gondot okozott, hogy a zavaros helyzetben sok műkedvelő amatőr is igyekezett magát állástalan színésznek kiadni, ily módon rombolva a színészek presztízsét és növelve a képesítés nélküli konkurenciát. A kereset nélküli színészekből alakult „dalosok” ezért már 1914. augusztus közepén az Országos Színészegyesület vezetőségéhez folyamodtak olyan igazolványért, amely tanúsítja tagságukat az Országos Színészegyesület sorai közt. Egyúttal a fővárosi „kávésokat és vendéglősöket” is felkérték, hogy a „helyiségükben megjelenő dalosoktól ezt az igazolványt kérjék”. Ezenfelül a frontra kerültekkel való szolidaritás jeleként döntöttek arról is, hogy a dalosok „napi bevételük egy részét a színészegyesületnek letétbe helyezik, a bevonult színészek családtagjai részére”.<sup>40</sup>

A mélyszegénységbe került színészek helyzetén az Országos Színészegyesület a háború kezdete óta változatos módon próbált segíteni sorozatos felhívásaival közbenjárva az érdekükben. Külön kérelmezték, hogy az étterem- és kávéház-tulajdonosok helyiségeikben tegyék lehetővé az önhibájukon kívül állástalanná vált színészek alkalmi fellépéseit és próbáit.<sup>41</sup> Az egyesület tisztviselői felléptek annak érdekében is, hogy a munkaerőt kereső fővárosi hivatalok kiegészítő tisztviselőként utcára került színészeket is alkalmazzanak. Az igazgatóság és a központi iroda törekvései nem voltak hasztalanok: többeket sikerült – ugyan nem egészen testhezálló, mégis szerény jövedelmet hozó állásokhoz juttatni. Voltak pincéreként,

---

időben 32 direktorból pedig 20–22 tud dolgozni, bár egyik sem „complett társulattal” – olvashatjuk ugyanott. *Mariházy* 1915: 1.

<sup>39</sup> A színész-hadsereg. *Pesti Napló* 1914. augusztus 8. 9.

<sup>40</sup> A szerződés nélküli színészek. *Pesti Napló* 1914. augusztus 16. 11; A kenyér nélkül maradt színészek. *Budapesti Hírlap* 1914. augusztus 16. 8.

<sup>41</sup> Az állás nélkül maradt színészek érdekében. *Pesti Hírlap* 1914. augusztus 10. 8.

díjnokként munkát szerző társulati tagok – sőt akadtak, akik még újságárus rikancsnak is jelentkeztek.

„Legutóbb a budapesti villamosvasutak igazgatóságainál járt el ebben az irányban a Színészegyesület és az igazgatóságok késznek nyilatkoztak arra, hogy a színészeket kalauzoknak alkalmazzák. A közuti vasut szolgáltatába máris igen sok színészt vettek föl, a kiket most tanítanak be, úgy, hogy néhány nap múlva már megfognak jelenni a villamosokon táskával, sapkával a színészkalauzok. Egyéb hivatalokban is sikerült néhány színészt elhelyezni.”<sup>42</sup>

A társulatok állástalan nőtagjainak helyzete férfi kollégáikhoz képest is kétségbeesettebb volt. Ugyan a küzdelem elhúzódásával később már jócskán találni nőket korábban férfiak által űzött szakmákban – így például kocsisként, villamoskalauzként, tűzoltóként vagy postásként dolgozva – a háború kezdeti szakaszában ennek a tabunak a ledöntésére még nem került sor. Éppen ezért – ahogy ezt a *Népszava* egyik korabeli száma hangsúlyozta – férfi társaikhoz képest „[e]gészen másképp áll a dolog a színésznőknél, akik ez idő szerint a legsiralmasabb helyzetben vannak, fizetést nem kapnak, segélyeket nem utalnak ki részükre és kereseti forrásuk sincs”.<sup>43</sup>

Az Országos Színészegyesület hatásköre mindvégig korlátozott volt, segélyalapja pedig hamar kimerült, a színészek ezért építettek a társadalmi szolidaritásra is. „Thália nyomorgó papjai már a társadalom emberszeretetéhez kénytelenek apellálni a Hamlet aktuálissá vált nagy problémájával” – tudniillik a „lenni, vagy nem lenni?” kérdéssel – az önerejükben rejlő lehetőségeik kiaknázását követően.<sup>44</sup> A korszak sajtójában a legkülönfélébb segítő célzatú akciókkal és törekvésekkel találkozunk. A kialakult helyzetre tekintettel egyes helyi munkásbiztosító pénztárak kiterjesztették a biztosítást a válságos helyzetbe jutott színészekre is. A szabadkai kerületi munkásbiztosító pénztár például a helyi színigazgatóval és társulati tagokkal megállapodott, hogy betegség esetén „a segédszínészek a harmadik, az elsőrendű színészek pedig az ötödik díjosztálynak megfelelő betegsegélyezési járulékot fognak” kapni, a megállapodással pedig „lehetővé vált a szintársulat minden tagjának biztosítása betegség és baleset esetére”.<sup>45</sup> A Színészegyesület és az országos hivatalok mellett nagyvonalú mecénások és karitatív szervezetek is igyekeztek segíteni a hadba vonult és állástalan színészeket és ezek családjaikat. A háborús idők egyik legismertebbé vált jótékonyági

<sup>42</sup> Színészek mint villamoskalauzok. *Budapesti Hírlap* 1914. augusztus 6. 6.

<sup>43</sup> Színészek a villamoson. *Népszava* 1914. augusztus 6. 11.

<sup>44</sup> A színészek. *Budapesti Hírlap* 1914. augusztus 8. 7.

<sup>45</sup> A színészek és a munkásbiztosító. *Pesti Hírlap* 1914. október 21. 8.



szervezetén, az Augusztia Gyorssegély-alapon<sup>46</sup> keresztül egy „lelkes adakozó”<sup>47</sup> ötezer koronát ajánlott fel dr. Bárczy István polgármesternek, hogy

„ez az összeg egy és mindenkorra szóló 50 koronás segélyadományokban a budapesti színházak művészi személyzetének száz olyan tagja között kerüljön szétosztásra, akiknek családjuk van és akik a háboru miatt állásukat veszítették, illetőleg hadba is vonultak úgy, hogy családjuk most inségbe jutott”.<sup>48</sup>

A polgármester kezdeményezésére a főváros a rászorulókat segítő Központi Segítő Bizottságon belül külön „irodalom- és művészetpártoló osztályt” hozott létre, amelynek elnökéül gróf Andrássy Gyulát nyerték meg, alapító gyűlését pedig 1914. október 29-én tartották. Az osztály a háború által sújtott írók, hírlapírók, képzőművészek, festők, szobrászok és zenészek mellett külön a színészeket segítő „színészeti szakbizottságot” állított fel, és a november 13-i ülésen támogatásukra ezer korona előleget utaltatott ki.<sup>49</sup> A báró Hatvany Lajos és más nagyvonalú támogatók körét bővítették a kilátástalan helyzetbe került kollégáik segítésére hadrendbe álló neves színészek is. A Színészegyesület már egyik augusztusi éjszakába nyúló értekezletén például az a határozat született, hogy

„az összes állásnélkül maradtak, illetve a hadbavonultak hátramaradottainak javára a jelesebb vidéki színészek és színésznők közreműködésével előadásokat tartanak a jobb fővárosi kávéházakban és éttermekben. Az előadásokra külön beléptidíjat nem szednek, hanem a közönség jóindulatára bizzák művészetük díjazását.”<sup>50</sup>

Janovics Jenő, a kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója a Színészegyesület rokkantalapjának tízezer koronát adományozott, ez az összeg pedig az egyes jótékony célú előadásoknak köszönhetően gyarapodott.<sup>51</sup>

A színészek érdekében született felhívások találtak heves ellenzőkre is. A társadalom jelentős részének állapotát jellemző általános rászorultságot és nélkülözést jól mutatja, hogy egy „ügyvéd-olvasó” a *Pesti Napló*ban közzétett levelében

<sup>46</sup> Szoleczky–Kreutzer 2011.

<sup>47</sup> A *Fővárosi Közlönyből* kiderül, hogy az illető özv. Hirsch Jakabné volt. A felajánlott összegből már szeptemberben 3000 koronát utaltak ki 67 rászoruló között. A maradék összegből 58 jelentkező közül végül 17 színész, 21 képzőművész és 4 zenész részesült, fejenként száz, ötven vagy huszonöt koronás segély formájában. Művészek segítése. *Fővárosi Közlöny* 1914. október 19. 11.

<sup>48</sup> Ötezer korona az inséges színészcsaládoknak. *Pesti Napló* 1914. augusztus 15. 13.

<sup>49</sup> Az irodalom- és művészetpártoló osztály jelentése. *Fővárosi Közlöny* 1914. december 11. 6; Írók és művészek pártolása. *Pesti Napló* 1914. október 28. 6.

<sup>50</sup> Az állásnélkül maradt színészek érdekében. *Pesti Hírlap* 1914. augusztus 10. 8.

<sup>51</sup> Dr. Janovics Jenő a kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója tízezer koronát adományozott a rokkant alapra. *Színészeti Közlöny* 1916. február 12. 1. Faragó Ödön, a kassai Nemzeti Színház igazgatója pedig egy jótékonyági előadásuk 915 koronás jövedelmét ezer koronára kiegészítve küldte be a színész rokkant-alap pénztárába. A színészek rokkantalapjának gyarapodása. *Színészeti Közlöny* 1916. március 15. 8.

nehezményezte, hogy a sajtó túl sokat foglalkozik az állás nélkül maradt színészek és színésznők helyzetével, amikor pedig „nem csupán a „színésznő önmagyságáékra és a színész urakra virradtak rossz idők”.

„Ma az országban ezer és ezer ember szorul segítségre. Tömerdeken maradtak állás nélkül. Házi tanítók, nevelők, nevelőnők, irodai alkalmazottak egész légiójának nincs kenyérkeresete. Ügyvédi irodákba – tette hozzá – még véletlenül sem kukkant be egy kliens. [...] Az ügyvédjelöltek és gépirókisasszonyok nagy többsége szintén állás nélkül van. A kereskedelmi alkalmazottak közül is igen soknak fölmondtak.”<sup>52</sup>

A jelenség mögött, hogy a „lapok csak a színész nyomor enyhítésére indítottak külön akciót” – ami a korszak sajtóját olvasva a legkevésbé sem volt igaz – állítása szerint az újságírók és a tollforgatók gyakori témáját szolgáltató színházi világ hagyományos összefonódása húzódott. A színészek és színésznők ugyanis

„igen jó barátságban vannak az újságírókkal és így az újságírók szívesen megteszik nekik azt a szolgálatot, hogy érdekükben egész külön akciót indítsanak. Hogy azután az a »különleges színész nyomorúság« – tette még hozzá – kiemelése a többi nyomorgó kárával jár, arról az újságíró urak bölcsen megfeledeknek.”<sup>53</sup>

Sokan az utcára került színészek közül is az érdekükben tett minden hivatalos, szervezeti és egyéni kezdeményezés, karitatív akció és lelemény ellenére nyomorogtak. A háborús évek velejárói nem kerültek el a már befutott életpályát, vagy a gyors, látványos sikert maguk mögött tudó neves fővárosi művészeket sem. A népszerűség ellenére az országosan ismert színésznők életében is alapvető változások történtek ezekben az években, noha a mindennapok és egyéni sor-suk terén jelentős különbségek mutathatók ki közöttük. Sokan elvégeztek egy pár hetes ápolónői szolgálatot, szerepet vállaltak a rászorulókat segítő karitatív akciókban, gyűjtésekben, és többen léptek fel a lábadozó bakák szórakoztatására a hadikórházakban.

Fedák Sári, a ünnepezt színésznő a háború kitörésekor harmincöt éves volt. A küzdelmek kezdete óta gyakran játszott különféle propagandadarabok szereplőjeként és vett részt jótékonyági akciók népszerűsítőjeként, magánélete pedig szinte a színházi magazinok oldalain – és így a nyilvánosság előtt zajlott. A becenevén: „Zsazsa súról” – tette közzé például az *Érdekes Újság* az önkéntes ápolónői szolgálatot vállalt színésznőről padlósúrulás közben készült felvételt.<sup>54</sup> Fedáknál ez a típusú önkéntesség inkább lehetett a saját maga imidzsét szolgáló szerep és szólt a címlapoknak – igaz, talán sokakat mintakövetésre sarkallva; valójában leginkább anyagilag segítette a rászorulókat. A *Színházi Élet* idézte Rothbart József

<sup>52</sup> Színész-nyomor és ügyvéd-nyomor. *Pesti Napló* 1914. augusztus 13. 11.

<sup>53</sup> Színész-nyomor és ügyvéd-nyomor. *Pesti Napló* 1914. augusztus 13. 11.

<sup>54</sup> Fedák Sári is ápolónő. *Az Érdekes Újság* 1914. október 18. hátlap.

ezredorvos, a Radetzky-kórház sebészének beszámolóját az ünnepelt primadonna asszisztensi működéséről és nagyvonalúságáról:

„Mindenekelőtt azt kell megmondani, hogy ő nem ápolónő, hanem műtő-asszisztensem. Az összes operációknál ő segédkezik, mindenkit bámulatba ejtő precizitással és ügyességgel. [...] Ideálisabb asszisztentst el se tudnék képzelni. A katonák imádják. Ha a kórházteremben megjelenik, mindenki kikönyököl az ágyból, mindenki látni akarja, beszélni akar vele. A Radetzky-kórházat jóformán ő létesítette. A Röntgen-készüléktől kezdve a legutolsó csipeszig mindent ő vásárolt, *több mint huszonöt-ezer koronát költött eddig erre a kórházra.*”<sup>55</sup>

A bakák – tette hozzá – „istenítik, imádják. Ha ő van benn a műtéténél, nem kapálódznak, összeszorítják a fogukat, nem sírnak, némelyik még vidáman beszélget is a kórház kedvencével, a drága, jó Fedák nénével...”<sup>56</sup>

A háború alakulása, a lehetséges forgatókönyvek és egy-egy ütközet kimene-  
telével kapcsolatos esélylatolgatások gyakori visszatérő elemei a világháború idő-  
szakában született beszámolóknak és levelezéseknek. Azt, hogy a frontesemények  
miatti izgalom mennyire beszüremkedett a mindennapokba, jól példázza, hogy  
a hírre, amely szerint Przemysl hosszú ostrom során elesett, Fedák a következő  
sorokat intézte párjához, Molnár Ferenchez:

„Ferikém, példátlan fáradt vagyok és ideges, de olyan ideges hogy szeretnék futni  
a fenébe. – Przemysl tönkre tett. Ugy járnak az emberek mint az örültek, sírnak az  
utcán, az asszonyok meg ájuldoznak. Leírhatatlan ez a lehangothság. Nekem még  
könnyű mert te megmagyaráztad, hogy hogy van, és én nem fogom fel olyan tra-  
gikusan és én is majd elestem mikor meghallottam. Alig birtunk játszani. Iszonyu  
pocsék mesterség ilyenkor a színészet.”<sup>57</sup>

Fedáknál is jobban foglalkoztatta a háború Jászai Marit, aki – naplója tanú-  
sága szerint – azt kezdettől fogva esztelen örültségnek tartotta. Majd három évti-  
zeddel fiatalabb kolléganőjéhez hasonlóan, ha tehette, ő is sokat jóteknonykodott,  
és igyekezett adományával a sebesült katonák és a rászoruló családok kedvében  
járni.<sup>58</sup> Állítólag annyira azonosult a katonák szenvedéseivel, hogy hálószobájá-  
ból kivitte az ágyát és – a fronton szolgáló bakák mintájára – a földön aludt.  
A harcok elhúzódásával megszaporoedtak balsejtelmei, egyre inkább úrrá lett rajta  
az általános kiábrándultság és a csüggedés.

<sup>55</sup> Csatangolás. Rothbart ezredorvos Fedák mütő-asszisztenséről. *Színházi Élet* 1915. október 31–  
november 7. 6–7. (Kiemelések az eredetiben.)

<sup>56</sup> Csatangolás. Rothbart ezredorvos Fedák mütő-asszisztenséről. *Színházi Élet* 1915. október 31–  
november 7. 6–7.

<sup>57</sup> Csiszár–Gajdó 2011: 57.

<sup>58</sup> Most visszaadjuk... – Jászai Mari és a sebesült baka. *Magyar Színpad* 1914. szeptember 4. 2.

„1914. augusztus 1. A szörnyű háború híre remegéssé vált a csontjaimban. Vége az élet minden örömeinek. Kijuthatok-e még ebből a szívszorongásból az éltető levegőre? [...]

1914. augusztus 6. [...] A hátramaradott családok javára ma elküldtem a nagy láncomat. 880 koronát adtam egykor érte. Könnyű szívvel és örömet küldtem. Egyetlen ékszerem volt. Sajnos: a nagylelkűség nem ragadós betegség. [...]

1914. szeptember 18. A Nemzeti Színház felbontotta a szerződéseinket. Mily semmi ez, mily magától értetődő ebben a végítéletidőben. [...]

1915. január 24. A pokol felkerült a földre és úrrá lett rajta. A háború hatodik hónapja tart. A legijesztőbb, a legémelyítőbb, a legagybénítóbb az, hogy az emberek kezdenek közömbösekké válni a háború iránt. Hálátlan hidegen mennek el a sebesültek mellett. Feszülő szívemből szeretnék odakiabálni nekik: – Adjátok oda nekik mindeneteket! Nekik kell köszönnünk, hogy nyugodtan élünk! Hogy *élünk!* [...] Nem érdekel egyéb, csak ezek a drága sebesültek. Csak ezek érzézik, hogy nincsenek elfeledve. Eddig tizenhárom kocsi ételmet, ajándékot, könyvet és cigarettát vittem a gömbutcai kórházba. Ó, bárcsak száz kocsival vihetnék!

1915. február 19. Nap-nap után szavalok a sebesültjeimnek, mindenemet kihordom nekik és mégis úgy érzem, hogy semmit sem teszek. Csak a salakját bírom megtenni annak, amire a lelkem vágyik. [...]

1915. március 30. Minduntalan belém mar a kétségbeesés. Elvesztünk! Ha az orosz nyelv el: megszűnünk létezni mint magyarok. Itt van tehát a vége mindannak, ami az életben szép és jó volt. Nincs remény a szabadulásra. [...]

1917. október 14. [...] A háború megölte a hitemet. Üres, sötét, szomorú a föld. A halottakat sem sajnálom már, hogy nem élhették végig az életüket. Nem ismerték meg ezt a szürke szerencsétlenséget, az életnek kiégett hamuját. A sebesülteket még sajnálom, de dühít, ha látom őket, hogy nem bírok segíteni rajtuk. Nincs semmi kötelék köztem és az emberek között. Senkié sem vagyok. Senkim sincs. Csak akkor jó, ha az ajtót magamra zárom és egyedül vagyok. [...] El kell csüggedni az embernek, ha egyszer érzi az egyes ember semmi voltát ebben a megfoghatatlan, megállíthatatlan mézárásban. [...] Nincs ma erkölcsi erő. Minden hazugság, amire eddig tanítottak.”<sup>59</sup>

A Jászaival egyidős és hasonló presztízzsel bíró Blaha Lujza életében is alapvető változások történtek ezekben az években. A háború előtt pár hónappal a *Színházi Élet* emlékalbummal tisztelgett előtte,<sup>60</sup> de idős kora miatt a háború alatt már kevesebbet szerepelt, a Korda Sándor által „filmre írt” *A nagymama* főszereplőjeként viszont a háború alatt is zajos sikert aratott. A korszak sajtója többször adott hírt betegeskedéseiről, ami miatt rendszeresen ingázni kényszerült balatonfüredi nyaralója, a főváros és egy-egy gyógyszanatórium között.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Jásza 1927: 209–211; 221–222. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>60</sup> Blaha-album. *Színházi Élet* 1914. április 12–19.

<sup>61</sup> Blaha Lujza felépült. *Pesti Napló* 1914. szeptember 20. 13; Blaha Lujza felgyógyult. *Pesti Napló* 1916. március 31. 11.

Ha tehetne, így is jótékonykodott, a debreceni színháznak például az egyik szép táncjelmezét ajánlotta fel karitatív célokra.<sup>62</sup> Népszerűségére alapozva kiállt a nők választójogi küzdelme mellett, mondván: „mi magyar nők is kiérdemeltük azt, hogy számba vegyenek bennünket és felruházzanak bennünket ama jogokkal, amelyeket ma kizárólag a férfi élvez”.<sup>63</sup> Két éve zajlott a háború, amikor eladni kényszerült füredi villáját is, a háború utolsó éveiben pedig már arról szóltak a hírek, hogy a „nemzet csalogánya” is támogatásra szorul és segítséget szenved cukorban, szénben és tüzelőben.<sup>64</sup> Többen is a nélkülöző díva segítségére siettek: 1918-ban a *Színházi Élet* Blaha Lujza-számmal ünnepelte hat évtizedes első színpadi debütálását,<sup>65</sup> Barabás Béla aradi főispán ezer koronát ajánlott fel,<sup>66</sup> Kolozsváron pedig mozgalom indult egy olyan alap létrehozására, amely „elégedt, boldog öregséget biztosíthatna” az idős színésznő számára.<sup>67</sup>

A sebesült katonák szórakoztatására szolgáló jótékony koncerteken lépett fel Paulay Erzsé és Vízváry Mariska, a Nemzeti Színház művésznői is, előbbi pedig ápolónői minőségben is feltűnt a *Tolnai Világlapja* egyik 1915. januári számában.<sup>68</sup> De kollégáihoz hasonlóan több hadikórház és hadsegélyező-egyesület javára szervezett jótékonyági hangversenyen vállalt karitatív szerepet a Színművészeti Akadémiát 1914 májusában befejező és a háború kitörését követően csakhamar családfenntartó szerepbe kényszerült Bajor Gizi is.<sup>69</sup> Sajnálatosan voltak, akiket a segítő akciók és társadalmi összefogás mellett mégis elkerült a figyelem és a reflektorfény. Közéjük tartozott Újházi Ede, aki a háború kezdete óta szűkségben tengődött, támogatói pedig túl későn hívták fel a figyelmet az elhagyott színész kétségbeejtő helyzetére.<sup>70</sup> Végül „a magyar ábrázoló művészet utolsó klasszikusa” – ahogy a *Pesti Napló* nekrológjában nevezte – elszigetelten, nagy nyomorban halt meg 1915. november 5-én.<sup>71</sup>

<sup>62</sup> Blaha Lujza jelmeze. *Pesti Hírlap* 1915. január 30. 11.

<sup>63</sup> A magyar nők választójoga – Gróf Andrássy Gyuláné, Lónyai Sándorné Blaha Lujza nyilatkozatai. *Pesti Napló* 1915. december 19. 11.

<sup>64</sup> Blahánénak nincs cukra. *Színházi Élet* 1918. január 1–6. 19.

<sup>65</sup> *Színházi Élet* 1918. január 6–13.

<sup>66</sup> Ezer korona – Blaha Lujzának. *Pesti Napló* 1918. szeptember 21. 8. A főispán Blaha Lujzához írt levelét, melyet a művésznő „téli szükségleteihez” való hozzájárulásához mellékel, lásd Barabás Béla – Blaha Lujzának. *Magyarország* 1918. szeptember 21. 7.

<sup>67</sup> Blaha Lujza-alap. *Világ* 1918. október 4. 9.

<sup>68</sup> Hangverseny a színházak hadikórházában. *Budapesti Hírlap* 1915. január 11. 4; Művészestély a török sebesültekért. *Népszava* 1914. december 27. 8; A tékozló fiú. *Pesti Hírlap* 1916. március 26. 7; Paulay Erzsé, mint ápolónő, lásd a *Tolnai Világlapja* 1915. január 7. 15. oldalán szereplő képet. Mészáros 2014b: 4–5.

<sup>69</sup> Művész-estély. *Pesti Hírlap* 1916. január 24. 4; Jótékonycélu hangverseny. *Pesti Hírlap* 1916. december 8. 8.

<sup>70</sup> Újházi Ede nyomora. *Pesti Napló* 1915. október 5. 13; A nyomorba jutott. *Színészeti Közlöny* 1915. október 15. 6.

<sup>71</sup> Újházi Ede. *Pesti Napló* 1915. november 5. 9–10.

## SZÍNHÁZ A FRONTON

A fronton, a harcok szünetében a katonák – hacsak tehették – igyekeztek önfeledt szórakozással tölteni az időt. Gyakran került sor egymás ugratására, humoros jelenetek amatőr előadására és viccelődésre. A tréfás, rögtönzött katonabemutatók célja a kikapcsolódás, a stresszoldás és a hátország színházi világának megidézése volt. Ezekben az alkalmi darabokban a bevonult szakmabeliek is szerepet játszottak. Az esztergomi „huszonhatosoknál” (a 26. gyalogezred) megszervezésre került Károly-hét dekorációi és a műsorprogramja a következő volt:

„Hát még a szinpad! Hogy be volt az rendezve, szőnyeggel, villanyvilágítással (mert itt nem robbant fel a generátor), villamos csengővel, butorokkal, dekorációkkal és egy jó... kellékessel. A következő műsört kétszer adták egy délután 2–4 és 4–6 óráig, de az egyik előadásnak vege sem volt, már ki kellett a »Minden jegy elkelt« táblát akasztani.

A műsor a következő volt:

1. Nyitány: »Ha én király volnék.« Zene.
2. A két nagynéni. Excentrikus bohózat.
3. Vig kuplék. Cigányzenével
4. A három zenész. Humoros zenesketch.
5. Víziók. Dráma 1 felv. Irta: Garvai Á.
6. Négyszög és kör. Zenebohózat.
7. Szerelem a konyhában. Némajáték.
8. Induló.

Erről a színházról el lehet mondani, hogy kellemes, szórakoztató volt és a szereplők úgy játszottak benne, hogy a legelső hadimilliomos feleségének igényeit is kielégítette volna [...]”<sup>72</sup>

A háború elhúzódása miatt a hadvezetőségben felmerült a gondolat, hogy a harcok szörnyűségeit feledtető és az otthon békebeli világának illúzióját ideig-óráig megteremteni képes, kimondottan katonáknak játszó színházat állítsanak fel. Ugyan a háborúban a katonáknak játszó színházakat a francia hadvezetés alkalmazta először, a bakák pszichés állapotának megőrzését is szolgáló magyar frontszínház létrehozására közvetlen mintát a birodalom osztrák felének azonos törekvései szolgáltattak.

„A bécsi lapok – ahogy ezt az *Est* folyóirat megírta – a minap adtak hírt arról, hogy Bécsben három szintársulat alakult azzal a céllal, hogy a harctérre megy, katonáknak játszani. [...] A honvédelmi miniszteriumban nagy szeretettel dolgozik most a magyar harctéri színház megszervezésén gróf Csáky Károly vezérkari ezredes, a ki már összeköttetésbe lépett a kultuszminiszteriummal s remélhető, hogy a magyar

<sup>72</sup> Károly-hét az esztergomi huszonhatosoknál a fronton. *Pesti Hírlap* 1918. május 5. 17.

társulat már legközelebb megalakul és elindul a harctér olyan helyére, a hol nagyobb számban vannak tartalékba helyezett magyar csapatok. A hadvezetőség a társulat számára díjtalan utazást, szállítást, kvártélyt és teljes ellátást biztosít, a szegényebb színészek honorálására pedig szintén történik intézkedés. A cél az, hogy a társulatok könnyebb, de nemesen szórakoztató darabokkal néhány kellemes órát szerezzenek a front mögött pihenő katonáknak is.”<sup>73</sup>

Az intézkedés sikerének köszönhetően 1917 márciusában „Thália kikerült a frontra”. A hadsereg-főparancsnokság kezdeményezésére az Országos Színészegyesület Roboz Elek vezetésével létrehozta az Első Magyar Táborig Színházat. A társulatot az egykori kassai színigazgató, Komjáthy János vezette, tagsága pedig tizenöt – a katonai szolgálat alól korábban felmentett – főből állt, akik tisztí beosztást, fizetést és ellátást kaptak. A tagság katonának számított, külön működési szabályzatuk volt és házi rend szerint működtek.<sup>74</sup> A döntően vidéki – kassai, pécsi, temesvári – tagságú színházhoz karmester, hegedűművész-dalköltő, ügyelő és sűgő is tartozott. Az *Est* folyóirat külön felhívott arra, hogy a vidéki színészek túlsúlya miatt fővárosi kollégák is csatlakozzanak a „gyönyörű és emberséges feladatra”.<sup>75</sup> A társulat közlekedését különvonat biztosította – ez szolgált a színészek szállásául is –, a keleti frontra indulás előtt pedig tíz napig a fővárosban próbáltak. Első fellépésükre 1917. április 3-án, Lembergben került sor. A repertoár Gerő Károly *Próbaházasság*, Gárdonyi Géza *A bor*, Follinus Aurél *Náni*, Molnár Ferenc *A doktor úr* és Drégely Károly *A kisasszony férje* című színjátékából állt,<sup>76</sup> de ezeken túl más népszerű darabok és kabarék előadását is tervezték.<sup>77</sup> Jellemző volt, hogy a tiszteknek inkább intellektuálisabb darabbal, a közkatonáknak pedig kevésbé kifinomult népszínművekkel készültek. A legnagyobb siker mind közül talán Harsányi Zsolt *Szövetségeselek* című darabját övezte, amelynek kávéházi jelentében az egymás nyelvét egyáltalán nem értő magyar huszár és egy német közlegény „beszélgetett el”.

A társulat neve utóbb Magyar Táborig Színházra változott. A frontszínház fellépései csak részlegesen rekonstruálhatók, annyi bizonyos, hogy az elsöprő sikernek köszönhetően végül minden harctéren megfordultak, a keleti front előadá-

<sup>73</sup> Magyar frontszínház. *Az Est* 1917. február 24. 4. Cél volt, hogy a magyar társulat ne csak felvegye a versenyt az osztrákkal, hanem ha lehet, meg is haladja annak sikerét. „[A] hadvezetőség kötelességévé teszi a szervezőknek, hogy a magyar frontszínház minden tekintetben kiálhassa az osztrák frontszínházzal a versenyt. A társulat még nincs meg, de a látatlanban ki merjük jelenteni, hogy sokkal jobb lesz, mint a bécsieké” – olvashatjuk a cikk szerzőjének optimista álláspontját. A magyar frontszínház. *Pesti Napló* 1917. március 5. 4.

<sup>74</sup> „A frontszínház szervezését és rendezését Komjáthy János volt kassai színigazgató vállalta magára. Egyelőre 12–14 tagja lesz a társulatnak és a vidéki színházakat megkeresik, hogy nélkülözhető tagjaikat jelentsék be. A társulat műsorát még nem állították össze, de mindenesetre olyan lesz, hogy necsak a legénység, de a tisztikar is igazi szórakozást találjon benne”. Lásd Frontszínház. *Budapesti Hírlap* 1917. március 9. 7.

<sup>75</sup> Magyar frontszínház. *Az Est* 1917. február 24. 4.

<sup>76</sup> Gajdó (szerk.) 2001: 781.

<sup>77</sup> A magyar frontszínház. *Pesti Napló* 1917. március 5. 4.



sait követően három turnét is szerveztek, a szerb, az olasz és a román fronton is bemutatva előadásait. A déli front helyszínein előadott darabok sikeréről a fővárosi lapok a lelkesedés hangján szóltak.<sup>78</sup>

Az előadásokban kevés díszletet használtak, ebben a szűkös lehetőségek mellett a praktikusság szempontjai játszottak döntő szerepet. Fontos volt ugyanis, hogy a darabok elférjenek a front mögötti kisebb városok és települések színpadain is. A legtöbb esetben viszont közvetlenül a harctér mögött játszottak minimális vizuális kellékekkel és kiegészítőkkal.<sup>79</sup> A háborús viszonyokat jól jellemzi, hogy előfordult, hogy a többségében barakkokban megrendezésre kerülő előadás egy részét teljes sötétségben játszották – a világítást biztosító fényvetőre ugyanis az ellenség ellen volt hirtelen szükség, így egy időre el kellett szállítani. A társulat élén 1917 nyarától az egyik korábbi tag, Pázmán Ferenc állt, aki az év novemberében szigorú házirendet vezetett be.<sup>80</sup> Bár elvileg a Frontszínház tagja csak színész vagy színésznő lehetett, Pázmánnak sikerült elérnie, hogy felesége civilként, kisegítőként a társulattal tartson. Utóbb még szerepet is bíztak rá, Pázmánné pedig meghálálta a bizalmat: Treszka, a cselédlány megformálásával és vidám dalaival a katonák között nagy sikereket ért el. Akadt, akinek épp ezek a darabok juttatták eszébe a hátrahagyott otthon és az őt hazaváró feleséget.

„Hát nagy lehet az inség otthon, Komadel úr, hogy ezek a fain színészi komédiások ide kigyűttek! [...] Hát ahogy bémentünk már az a sok baka úgy elöntötte az helyet, hogy csak a kemencére kaptathattunk föl. [...] Akkor gyűtt egy bársonykabátos úr és igen barátságos köszöntőt mondott, hogy érezzük jól magunkat [...]. Akkor csak kiugrik egy fejer cseléd, az Treszka, úgy hitták táncolt meg énekel, hát mindjárt esmeg eszembe jutott az én Treszkám ippeg olyan fain stramm cseléd volt a szentem még a szemem is könyvel belé. Ne bőgj komám mondja az Czibula hát nem látod hogy csak színház? De mikor ippeg olyan mint az enyim volt, mondok osztég ahol ni hogy táncol avval az német sógorral.”<sup>81</sup>

A frontszínház tagsága gyakran cserélődött, feltehetőleg a finanszírozás akadozása és a feladattal járó nehézségek következtében. 1918 májusában a már hivatalosan is Magyar Frontszínházként működő társulat élére Iványi Dezső került.<sup>82</sup>

A hivatalos frontszínház mellett jótékony célú előadásokat tartó műkedvelő katonai formációk is alakultak. A 44-es honvédek 1917-ben frontkabarét hoztak létre, Egyed Zoltán újságíró vezetésével a 20. honvédhadosztályon belül front-

<sup>78</sup> „Valjevóából jelentik: Az első magyar frontszínház most fejezte be szerbiai turnéját. A frontszínház a következő helyeken szerepelt: Belgrád, Kragujevac, Uzice és Valjevó. A lelkes gárda fáradtságot és nehézséget nem ismerve, mindenütt örömet és lelkesedést keltett derék katonáinknál. A színház tagjai most Zimonyon keresztül Kattaróba, Cetinjébe és Szkutariba mennek.” Lásd Magyar frontszínház. *Budapesti Hírlap* 1917. június 13. 9.

<sup>79</sup> Török József felvételei a Magyar Frontszínházról. *Vasárnapi Újság* 1917. május 13. 312.

<sup>80</sup> A frontszínház házirendje. ÖSZMI Kézirattár, ltsz.: 56. 678.

<sup>81</sup> Gecse 1917: 51.

<sup>82</sup> Csiszár–Sipőcz (szerk.) 2014: 10.

színházat állítottak fel, az Operaház frontra került sűgőja, Ligeti Aladár pedig a 32. honvédegyalozredben szervezett alkalmi társulatot.<sup>83</sup> A frontszínház mintájára 1917-ben huszonöt fős utazó kabarét is szerveztek, ami különvonattal jutott ki a román frontra. A frontkabaré vezetője Szőke Szakáll (Gärtner Sándor), ismert humorista volt, a társulat tagjai pedig „a kabarék és varieték sok elsőrendű tagja” közül verbuválódtak.<sup>84</sup> De még 1917 őszén a hadvezetőség „felbuzdulva a frontszínház sikerén” elhatározta, hogy „frontkabarét fog létesíteni” „Budapest legismertebb kabaré-kedvenceiből”, a mulattató társulatot pedig már decemberben útnak akarták indítani.<sup>85</sup>

Az első világháború színházi világának külön típusát jelentik a hadifogoly-színpadok. Bár a hadifogság terén számos azonos vonás volt, az oroszországi hadifoglyok helyzete a rossz bánásmód, a hideg és a betegségek következtében a legrosszabbnak számított. A keleti front fogságba esett és Szibériába került magyar katonái az első világháború alatt több hadifogollyszínházat is létrehoztak. Magyar nyelvű társulat működött Bereznovkában, Razdolnojében, Krasznajarszkban, Krasznaja Recskában, Troickoszavszkban, Pjescsankában, Nikolszk-Usszuriszkiyben és Werchneudinszkben is. Nem szükséges hangsúlyozni, hogy a fogságba került katonák számára a szórakozás és a színház mentális szerepe a frontszínházakéhoz képest is hatványozottan erőteljesebb volt. A hadifogságban bemutatott darabok színvonala ugyan nem vetekedhetett a frontszínházakéval, mégis, nemegyszer igazi művészeti élményt nyújtottak. Ebben szerepet játszott az, hogy működtetői és létrehozó művészei jórészt fogságba került színészek voltak. Mivel színésznők köreikben nem voltak, kurióznak számított, hogy a férfiszerepeket is nők alakították. Egy-egy ilyen „álprimadonnának” valóságos kultusza lett a katonák között, legnagyobb rajongóik ajándékokat küldtek nekik, és fotójukat kitűzték a barakkjuk falára. Az új szerepkör – a női ruhába bújt férfi – illúziója a színpadon remekül sikerült. Az ügyvéd végzettségű Vajda Béla Pjescsankában írt hadifogollynaplója plasztikusan örökítette meg a bizarr képet nyújtó – csipkebugyit húzó, derekukat fűzőbe szorító és az arcukat púderező – primadonnává „vedlő” – álszínésznőket.

„Hányszor támadt bennem a vágy, vajha az otthoniakat ide tudnám egy ilyen előadásra varázsolni; pompásan mulatnának, ahogyan odahaza soha. Én azt nem tudom senkivel sem elhitetni, hogy az itteni szűkös viszonyok között minő tökéletes előadásokban volt részünk és nem tudom senkivel sem elhitetni, hogy »tyukjaink« értsd alatta a női szerepeket játszó bajtársainkat, mennyire tökéletes illúziót tudnak kelteni a szemlélőben. A két primadonnát [...] akik minden tekintetben kiváló aranyos fiúk – olyan szeretet veszi körül, hogy bárki megirigyelhetné őket. Elhalmozzák őket ajándékokkal [...] némelyik előadáson 5-6 torta vándorolt a színpadra. Drága multság mert mostanában nálunk egy torta a cukordrágaság miatt (2R50=6K25f egy kiló

<sup>83</sup> Gajdó (szerk.) 2001: 782.

<sup>84</sup> Elindult az első frontkabaré. *Pesti Hírlap* 1917. április 19. 6.

<sup>85</sup> Cs. és kir. frontkabaré. *Pesti Napló* 1917. november 16. 9.

cukor) 5 rubelbe, vagyis 13 koronába kerül önköltségi árban. Én láttam Bécsben egy nőimitátort, de mondhatom, amit a mi nőimitátoraink ezekben a darabokban nyújtottak, s különösen Oltóssy, az valóban frappáns. Jól visszaemlékezem Oltóssy első női szereplésére ezelőtt 1 évvel, a nehézségekre, melyekkel akkor még küzdött, nem volt kitől tanulni vagy ellesni a női mozdulatokat és a nő viselkedését elsajátítani s Oltóssy nagy szorgalommal egész a legapróbb részletekig kidolgozott olyan alakítást nyújtott az utóbbi előadáson, hogy bámulatba ejtett bennünket. A legérdekesebb a dologban az, hogy Oltóssy nem is valami kiváló szépség [...] – ő maga egy cvikkeres erősen rövidlátó kopasz fiú s nekem mindig az nyújtotta az igazi kabarét, a mikor a tyukok öltözködését néztem. Szeges bakkancsok, és a vitézségi érdemrendes katonabluz egymás után lekerülnek viselőikről s áttört selyemharisnyákba, csattos női félcipőkhöz bújnak, azután az öltöztetők törülközőket csavarnak a csipőkre, hogy női idomokat kölcsönözzenek nekik, természetesen a csipkés női bugyi és a fűző sem hiányzik, mely utóbbival oly kegyetlenül darázs-karcsúságra vékonyítják őket, hogy előadás után véraláfutások láthatók a testen. Azután következik a kantározás, mely a női mellutánzatot a vendégemlőket tartja, a függőket cérnával kötik a fülre, azután rákenik az arcra a szükséges piros és egyéb festékeket, a karokat és mellet természetesen már előzően leborotválták és berizporozták s végül a paróka ráhelyezésével megkoronázzák a művet. Nem mondom, hogy az öltözőben némely pillanatban visszatetszést nem szül a megfigyelőben a megmászhatóan természetesen való erőszakot; a kopasz fejű festett arcú férfi női ruhában perverz látvány, de a színpadon az illuzió annyira tökéletes, hogy ott már mindenki csak a nőt látja a két szereplőben. [...] Még egy csodás megfigyelésemről kell számot adnom; a női ruhával együtt a fiukra átragadt a női hiuság is. A két primadonna – pedig egyébként végtelenül szerény fiúk – olyan féltékeny egymás sikerére akár két valóságos előkelő színésznő.”<sup>86</sup>

Rendszerint rendes kotta és szövegeknyv nélkül kellett játszani, gyakran emlékezetből idézték csak fel egy-egy hátszágban futó sikerdarab szövegét, vagy az eredetijéből készítettek fordításokat. A lehetőségeket behatárolta a hangszeres tudás hiánya is, a zenei aláfestést mindig csak a helyi zenészekre lehetett alapozni az elhangzó dalokat rendre hozzájuk – és zenei képességeikhez – igazítva. Az előadásoknak általában alkalmi helyiségek adtak helyet: játszottak fabarakban, tábori ebédlőben, templomban és lakóházban. Krasznójarszkban ugyanakkor külön színházépületet hoztak létre, amelybe zenekari árkot, öltözőt, színpadot és közel ötszáz fős, emelkedő nézőteret is kialakítottak. Itt külön színháza működött a tisztaknak és a legénységnek. Az előadások kellékei és jelmezei a lehető legegyszerűbbek voltak, amiket a bakák általában maguk készítettek. De volt, hogy beszerzésükben a Vörös kereszt működött közre, vagy orosz tisztak nyújtottak segítséget – akik családjukkal maguk is látogatták az előadásokat.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Vajda é. n.: 149.

<sup>87</sup> Csíszár–Gajdó 2011: 86.

Ami az előadások nézőközönségét illeti, a hadifoglyok és őreik mellett gyakran előfordult, hogy a környező települések lakói is eljöttek a bemutatókra.

Az előadások általában valamely ünnephez – például karácsonyhoz vagy szilveszterhez – kötődtek, de ahol sikerült a hadifoglyoknak igazi színházépületet felépíteni, ott viszonylag rendszeres előadások zajlottak. Krasznajarszokban Kálmán Imre *Tatárjárás* című operettjét például ötvennél is többször játszották, és 1917 októbere és 1918 márciusa között kilencvenegy magyar nyelvű előadást adtak, amelyeknek – a feljegyzések szerint – harmincezernél is több nézője volt együttesen. A helyi Tiszti Színház utolsó, 1919. április 2-i előadása Molnár Ferenc *A testőr* című darabja volt. Volt, hogy kezdetleges jegyeket, plakátokat, műsorfüzetet is nyomtattak, de előfordult, hogy a táborban színházi újságot is megjelentettek. Az első világháború Szovjetunióba került magyar hadifoglyainak utolsó előadásai – a rendelkezésre álló adatok szerint – 1922-ben kerültek bemutatásra.<sup>88</sup>

\* \* \*

„A színházat átültették az ágyuk [sic!] birodalmába”<sup>89</sup> – jellemezte az első világháború időszakának színházi életét a *Tolnai Világlapja* szerzője 1917 nyarán közölt publicisztikájában. A háború kitörése új helyzet elé állította a színházi világ addigra kialakult intézményeit. Működetői és szereplői, direktorok és színészek sem vonhatták ki magukat a hadba vonulás kötelme alól, a színészgárda megcsappanásával sok színház jó időre bezárta kapuit. Az üzleti alapon működő társulatok ugyanakkor épp ezekben az időkben könyvelhettek el komoly sikereket, dacolva a morális elvárások alapján zárva maradt állami színházakkal és ráérezve a közönség részéről a háború idején még fokozottabban jelentkező szórakozási, kikapcsolódási tömegigényre. A besorozások következtében jelentkező színészhiány és a – döntően – fővárosban állást kereső munkanélküli színészek jelensége gyakran egyszerre volt jelen. A színészek mindennapi életét is alaposan felforgatta a háború. Akiket besoroztak, a bakák hétköznapi – természetesen sokkal inkább nem hétköznapi – életét élték, az otthonmaradtak pedig karitatív szerepeket vállaltak, és a kor elvárásainak megfelelően a hadba vonultak családjait segítő és a háborút népszerűsítő – nemegyszer erősen propagandisztikus – előadásokban vettek részt. Thália sajátos intézményei jöttek létre a fronton és a hadifogságban. A harcoló katonákat szórakoztató frontszínház a hátszínig békeidőket idéző illúzióját közvetítette, a hadifoglyok között felállított színpadok pedig – mindezen szándékon túl – fokozottan szolgáltak a csüggedés ellenszerül és a fogságba került bakák mentális egészségének megőrzésére. A háborúban a színészek közül is sokan életüket veszítették és „[r]agyogó és halhatatlan sikerrel játszották el azt a szerepet, amelyet csak egyszer lehet eljátszani: az elesett hőst”.<sup>90</sup> Mire a háború véget

<sup>88</sup> Gajdó (szerk.) 2001: 785.

<sup>89</sup> Zita-színház a fronton. *Tolnai Világlapja* 1917. július 26. 4.

<sup>90</sup> Erődi Jenő: Színészkatona a háborúban. *Színházi Élet* 1916. december 24–31. 26.

ért, a „boldog békeidők” színházi világa is eltűnt, és ahogy az egész országra, a színház világára is elengedhetetlenül az új, megváltozott körülményekhez való alkalmazkodás és az újjászerveződés feladata várt.

## FORRÁSOK

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) Kézirattár  
Ltsz.: 56. 678. A frontszínház házirendje.

Jászai MARI 1927: *Jászai Mari emlékiratai*. (Sajtó alá rendezte: Lehel István.) Egyetemi Nyomda, Budapest.

Gecse Jankó 1917: Gecse Jankó tisztiszolga levele a harctérről Komadel Jozsó tisztiszolgának Újvárba a frontszínházról. 1917. december 5. In: *A m. kir. 37. honvéd tábortarackos ezred évkönyve 1918*. Budapest.

Maryházi Miklós 1915: Lenni vagy nem lenni... *Színészeti Közlöny* 1915. október 15. 1. Vajda Béla é. n.: *Hadifogolynapló*. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár Fond 154/34.

*Az Est*, 1914–1917.

*Az Érdekes Újság*, 1914.

*Budapesti Hírlap*, 1914–1915.

*Fővárosi Közlöny*, 1914.

*Magyarország*, 1918.

*Magyar Színpad*, 1914.

*Népszava*, 1914–1915.

*Pesti Hírlap*, 1914.

*Pesti Napló*, 1914–1918.

*Színészeti Közlöny*, 1915–1916.

*Színházi Élet*, 1914–1918.

*Tolnai Világlapja*, 1915.

*Vasárnapi Újság*, 1915–1917.

*Világ*, 1918.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

Balázs Eszter 2016: A magyar társadalom önmozgósítása az első világháború elején: a budapesti háborús előadássorozatok és a „háború kultúrái”. In: ifj. Bertényi Iván – Boka László – Katona Anikó (szerk.): *Propaganda – politika, hétköznapi és magas kultúra, művészet és média a Nagy Háborúban*. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, 143–165.

- Balogh-Ebner Márton 2006: Az első világháború elsodorta az új Nemzeti Színházat. *Napi Történelmi Forrás* [http://napitortenelmiforras.blog.hu/2016/08/18/az\\_elso\\_vilaghaboru\\_elsodorta\\_az\\_uj\\_nemzeti\\_szinhaszat](http://napitortenelmiforras.blog.hu/2016/08/18/az_elso_vilaghaboru_elsodorta_az_uj_nemzeti_szinhaszat) – utolsó letöltés: 2017. augusztus 20.
- Ifj. Bertényi Iván – Boka László – Katona Anikó (szerk.) 2016: *Propaganda – politika, hétköznapi és magas kultúra, művészet és média a Nagy Háborúban*. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest.
- Bödök Gergely 2016: Fény és árnyék. Mindennapi élet az első világháború Magyarországnán. *Rubicon* (27.) 8. 30–43.
- Csiszár Mirella – Gajdó Tamás 2011: Nagy dolog a háború. Az első világháború színháza és közönsége. In: Szoleczky Emese – Závodi Szilvia (szerk.): *A Hadtörténelmi Múzeum Értésítője* 12. Hadtörténelmi Múzeum, Budapest, 49–61.
- Csiszár Mirella – Sipőcz Mariann (szerk.): 2014: *Színészkatona, fogolyprimadonnák. Frontszínházak, hadifogolyszínházak az első világháborúban*. Országos Színháztörténelmi Múzeum és Intézet, Budapest.
- Dobszay Tamás 2003: Magyarország kulturális élete a dualizmus idején. In: Gergely András (szerk.): *Magyarország története a 19. században*. Osiris, Budapest, 486–489.
- Gajdó Tamás (szerk.) 2001: *Magyar színháztörténet II. 1873–1920*. Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténelmi Múzeum és Intézet, Budapest.
- Gajdó Tamás 2014: „Pocsék mesterség ilyenkor a színészet” – Az első világháború színháza – az eufóriától a kiábrándulásig. *Nemzeti* (2.) 3. 40–43.
- Gerő András 2016: Nemzeti részegség – Háborús propaganda a színházban. *Zempléni Múza* (16.) 1. 5–20.
- Gyáni Gábor – Kövér György 2006: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Osiris, Budapest.
- Kovács Andor 1922: Az Artista egyesület története. In: Békásy Jenő – Seidl Albert (szerk.): *Jubileumi Album a Magyarországi Artista Egyesület 25 éves fennállásának emlékére 1897–1922*. Magyarországi Artista Egyesület, Budapest, 4–26.
- Magyar Bálint 1979: *A Vígszínház története alapításától az államosításig 1896–1949*. Szépirodalmi, Budapest.
- Mészáros Ákos 2014a: A függöny felgördül. *Új Ember* 2014. szeptember 21. (<https://ujember.hu/a-fuggony-felgordul/> – utolsó letöltés: 2017. augusztus 20.
- Mészáros Ákos 2014b: Játék a tűzvonalban – Frontszínházak és fogolyprimadonnák. *Mértékadó* (10.) december 1–7. 4–5.
- Ordasi Zsuzsa 2003: „Színházépület sorozatgyártás” – Gondolatok Fellner & Helmer színházépületeiről egy budapesti kiállítás kapcsán. *Erdélyi Művészet* (4.) 3. 7–14.
- Perczel Olivér 2015: Szórakozás és szórakoztatás a Városligetben 1914–1915-ben. In: F. Toma Katalin – Török Péter (szerk.): *Budapesti hétköznapiak 1914 – A Nagy Háború hátszínházának életképei*. DVD-kiadvány. Budapest Főváros Levéltára, Budapest, 127–139.
- Szoleczky Emese – Kreutzer Andrea 2011: Az Augusztus Gyorssegély-alap tevékenységéről. In: Szoleczky Emese – Závodi Szilvia (szerk.): *A Hadtörténelmi Múzeum Értésítője* 12. Hadtörténelmi Múzeum, Budapest, 17–27.
- Turbucz Péter 2016: Háborús előadások szervezése Magyarországon 1914-ben. Történelmi vázlat. *Jel-Kép* (5.) 1. 81–96.



Heltai Gyöngyi

## Színházi „átállítás” – a pesti magán-színházi mező önszabályozó működési modelljének válsága (1936–1942)\*

A színházgatók minden társadalmi rendszerben az átlagot jóval meghaladó hatalommal és ismertséggel bírtak. Ugyancsak hatalmas volt azonban a színházuk működésért vállalandó felelősségük is. A színházgatók mint téma elhanyagoltságát a magyarországi színház történetben magyarázza, hogy 1949-es államosításuk után a színházak fenntartását és felügyeletét az állam vonta magához, így a meghaladottnak vélt magán-színházi formában működő menedzser (nem rendező, nem színész) igazgatók elfelejtődtek.<sup>1</sup> Ideje pedig számot vetni azzal, hogy a nálunk mindig kiemelt jelentőségű fővárosi színházi életet az ő művészi és üzleti törekvéseik határozták meg. Az állami támogatást élvező Nemzeti önmagában nem lett volna képes külföldön is piacépes produkciókat létrehozó színházi ipart fenntartani. A tőkével rendelkező vagy tőkéstárral működő színházgatók nyerték el a székesfővárostól a koncessziót, ők szerződtek és fizették a művész- és kiszolgálószemélyzetet, jórészt ők döntöttek a bemutatandó darabok lekötéséről, befolyásolva ezzel a repertoárt és a befogadói ízlést. S ami a legfontosabb, ők voltak (jó esetben) képesek kikalkulálni egy állami támogatás nélkül is életképes pénzügyi működési modellt. Szerepük elemzése más szempontból is időszerű: Budapesten az utóbbi években egyre több magán-színház alakult, újra megjelentek a vállalkozó színházgatók. Egy másik, a színházgatói érdekvédelem kutatásának relevanciáját jelző tény, hogy a közelmúltban az intézményesülésnek is volt folytatása: 1999-ben Léner Péter vezetésével tevékenykedni kezdett a Budapesti Színházgatók Egyesülete.<sup>2</sup> Mivel Bécsben, Párizsban és New Yorkban is

\* A dolgozat az MTA–ELTE Válságtörténeti Kutatócsoport támogatásával készült.

<sup>1</sup> Bizonyos szempontból kivétel a 2016-ban megjelent *Veszedelem polgár. Bárdos Artúr pályaképe* című kötet, mely a színházgatóként a Budapesti Színházgatók Szövetsége vezetőségében is aktív, de rendezőként és színészfelfedezőként még jelentősebb Bárdos Artúr pályájának 1938 és 1974 közötti időszakát mutatja be: Gajdó 2016. A kötet szerzője korábban publikált egy monográfiát Bárdos pályájának korábbi szakaszáról is: Gajdó 2002.

<sup>2</sup> Ez az állami és fővárosi fenntartású színházak igazgatóit tömörítő egyesület ma már nem működik. A végrehajtó bizottság tagjai voltak: Jordán Tamás, Kerényi Imre, Marton László, Meczner János és Zsámbéki Gábor. Könyvében Léner így jellemezte a Budapesti Színházgatók Szövetségéhez sok ponton hasonló tevékenységüket: „A Budapesti Színházgatók Egyesülete hasznosan, sokszor harcosan és bátran védte a főváros színházi életét. Ez a tízegyházy ember nem az egzisztenciája védelmében szövetkezett. Mőgöttünk társulatok voltak, több száz ember, akikért harcoltunk. Persze adódtak nézeteltérések, ellenszenvek – de azért rokonszenvnek is –, mint az emberek között bárhol, de végül is mindenki megtalálta a maga személyes stratégiáját,

működött, illetve még mindig működik városi magánszínházi igazgatókat tömörítő érdekvédelmi szövetség, összehasonlító kutatásra is mód nyílna e területen.

Lévén egyszerre művészi és társadalmi intézmény, a színház vizsgálatára módszerek sokasága áll rendelkezésre. Csak a történeti jellegűekre koncentrálna: a nosztalgikus memoárok mellett a pozitivista forrásközlések jellemzők, de a szektorszemléletű vizsgálatokból gyakran hiányzik a társadalom- vagy kultúrtörténeti kérdéssel feltevés. Egy, a kortárs kultúrtörténet lehetőségeit vizsgáló kötet színházi fejezete segít elhelyezni vizsgálataimat a színházi kutatások spektrumában.<sup>3</sup> Pascale Goetschel és Jean-Claude Yon arra keresik a választ, milyen, a színházhoz – illetve, ahogy nevezik, „élő előadáshoz” (*spectacle vivant*) – kapcsolódó kutatások alkothatnának a kultúrtörténeten belül egy színházi területet, s az miként helyezkedne el a már létező színházkutatási irányok (színházesztétika, színház-szociológia, színházgazdaságtan stb.) rendszerében. Egyetértenek Pascal Ory kultúrtörténésszel abban, hogy az előadás szempontjából releváns politikai, technikai és gazdasági hatások elemzése tartozhatna egy effajta vizsgálódás tárgykörébe. A tanulmány szerzői szerint a cirkusz, a tánc, az ünnepek kutatását is magába foglaló irány nem az elit-kultúrára fókuszálna, és túlterjedne a hagyományos színház-történet vizsgálati körén. Javasolják például a színészi hivatás szabályrendszerének, mára elfeledett színészek és szerzők társadalmi pozíciójának vagy a szerzői jogok történetének vizsgálatát. Feltáratlanok tartják a magánszínházi vállalkozó igazgatók és a színházépület-tulajdonosok tevékenységét. Hasznosnak tartanának egy – a Franciaországban is eltérő szerveződésű fővárosi és vidéki – színházigazgatói karra vonatkozó prozopográfiai vizsgálatot, de feltérképeznék a színházigazgatói gárda társadalmi változásokhoz kötődő átalakulását is, vagy az állami támogatás hatását a színházigazgatói mentalitásra. Hogy mennyire fontosnak, egyben elhanyagoltnak tartják e témát, jelzi, hogy 2005-ben publikált tanulmányuk után három évvel már ki is adtak egy, a színházigazgatói foglalkozást/mesterséget elemző tanulmánykötetet.<sup>4</sup> Goetschel és Yon javasolja ezenkívül a színházi működést meghatározó jogi és politikai keretek vizsgálatát, valamint a színpadi munkások, illetve az őket képviselő szakszervezetek tevékenységének elemzését is. Az „élő előadásformákat” meghatározó pénzügyi kényszerekkel korábban már foglalkozott Dominique Leroy.<sup>5</sup> Munkájából is világosan kitűnik, hogy az állami és a magánszínházak működésének eltérő gazdasági törvényszerűségei mennyire alapvetően befolyásolják a repertoárpolitikát és a színészfoglalkoztatás formáit. A tanulmányomban felvetődő kérdések illeszkednek majd a színházi

---

okát az együttműködésre. Adatokat küldtünk egymásnak a műsorterről, kiállítási költségekről, szerződtetési formákról, társulati változásokról, minimális és maximális gázsikról, folyamatosan konzultáltunk egymással.” Léner 2013: 84.

<sup>3</sup> Goetschel–Yon 2005: 193–220.

<sup>4</sup> Goetschel–Yon (eds) 2008.

<sup>5</sup> Leroy 1992.

előadás kultúrtörténetének francia művelői által az elmúlt évtizedekben kijelölt irányvonalakhoz.

A címben felvetett probléma vizsgálatára ráadásul egy páratlan, 1945 után megsemmisültnek hitt, terjedelmes forrás is rendelkezésre áll: a Budapesti Színigazgatók Szövetsége (a továbbiakban BSZSZ) irattárát az OSZK Színház-történeti Tára őrzi. Ennek felhasználása lehetővé teszi a fővárosi színigazgatói elitváltásra irányuló kísérlet (BSZSZ kontra Színművészeti és Filmművészeti Kamara) színigazgatói olvasatának, a székesfővárosi és a minisztériumi döntéshozókhöz fűződő (érzelmi) viszonyuk átalakulásának vizsgálatát. Az értekezletek, rendes és rendkívüli közgyűlések jegyzőkönyvei, a hatóságokhoz címzett kérvények, befolyásos hatósági személyeknek küldött nem hivatalos levelek értelmezésekor persze figyelembe kell venni, hogy a BSZSZ végrehajtó bizottság tagjai egymásnak üzleti konkurensei voltak. Így jegyzőkönyvben rögzített állásfoglalásaik őszintesége feltehetőleg csak bizonyos szférákra korlátozódott. A másik oldal nézőpontját, a Színművészeti és Filmművészeti Kamarának a BSZSZ-tisztikárral kapcsolatos megnyilvánulásait, a *Magyar Színészet*ben, a Kamara színművészeti főosztályának hivatalos közlönyében publikált dokumentumokra támaszkodva a záró fejezetben tekintem át röviden.

## A BUDAPESTI SZÍNIGAZGATÓK SZÖVETSÉGÉNEK TISZTIKARA MINT ELITCSOPORT

Hegedűs Tibor, a Vígszínház rendezője, 1942-ben megjelent *A színész, a színpad és a hangosfilm* című kötetében a színigazgatói mesterséget is jellemezte. Érzékeny téma volt ez akkoriban, hisz a BSZSZ működése az első zsidótörvény által létrehozott Színművészeti és Filmművészeti Kamara (a továbbiakban Kamara) 1939-es megalakulásával – legalábbis a nyilvánosság számára – megszűnt. Végrehajtó bizottságának a pesti teátrumokat a korábbi évtized(ek)ben irányító tagjai a zsidótörvények korlátozásai miatt nem nyertek koncessziót. Feltételezem, hogy a BSZSZ – a Kamara által feltűnően ambicionált – „trónfosztása” egy a vidéki színházakból, illetve a korábban irányító pozícióhoz nem jutottak köréből kiinduló elitváltási kísérlet volt. Ennek felvetése azért is releváns, mert a színházak államosítása után a pesti színigazgatók frontján teljes elitváltás történt.

Hegedűs tehát e válsághelyzetben világított rá a színigazgatói létben összefonódó üzleti és alkotói aspektusokra:

„Gyűlölt és kigúnyolt... dicsért és imádott... állandóan a sikert lesi... győztes vagy legyőzött, aszerint, hogy milyenek a bevételei... A Kritika előtt ül Ó... *jobbján az Esztétika, balján a Kereskedelem!* Nincs a világon biztosabb helye a bizonytalanságnak, mint a színigazgató agya! De semmiféle mesterségben nem olyan sokoldalú az ellentmondó lelki kettőzöttség, mint nála, aki: a közönség szájaíze szerinti ujsá-

gíró az irodalomban, irodalmár a reklámcikkek írásánál, szükség szerint bankár vagy uzsorás, könnyelmű vagy fősvény, munkatársainak művészetkedvelő mecénása, de egyben könyvelője is, aki néha uzsorakamatra ad előleget... Őt ráncigálja a Színeszek Testülete, a Színpadi Szerzők Egyesülete, az adóhivatal, a cenzúra, a tűzoltók, a rendőrség [...] A színigazgatás, [...] ha jobban átgondoljuk, nem is mesterség, hanem *elhivatottság!* Foglalkozása meghatározhatatlan! Nevelni se lehet rá embereket!”<sup>6</sup>

Hegedűs figyelmezteti az úgynevezett „keresztény átállítás” után Pesten koncessziót nyert új színházvezetőket: „[...] de ha egy embert, aki színházat igazgat, nem érintett meg a színházművészet különös elhivatottsága [...] abból katasztrófa származhatik nemcsak az egyénre, de a színházra is, amit vezet, sőt az egész drámai művészetre!”<sup>7</sup> A továbbiakban egy olyan csoporttal foglalkozom, melynek tagjait áthatotta a színházvezetés iránti szenvedély.

A BSZSZ tisztikarába az elnök, az alelnökök, a pénztáros, az ellenőr és a végrehajtó bizottság tagjai tartoztak. Őket a tagok közül választották: akik budapesti színházak, varieték, orfeumok, kabarék és látványosságok<sup>8</sup> igazgatói, bérlői, tulajdonosai, vagy ezeknek helyettesei lehettek. Az üléseken részt vett az ügyvezető igazgató, Komor Gyula, a Vígszínház dramaturgja is. Ő nem volt tagja a szövetségnek, fizetését a végrehajtó bizottság állapította meg. A tagság összetételére és méretére vonatkozóan mérvadó volt, hogy az 1919-ben elfogadott, majd 1920-ban módosított első, illetve az 1936-ban miniszteri utasításra átdolgozott módosított alapszabály szerint is az olyan vállalatok, amelyeknek nézőterén hatszáz ülőhelynél több van, két taggal képviselthették magukat a szövetségben, ugyanakkor dupla belépési, illetve havi tagsági díjat kellett fizetniük.<sup>9</sup> A felvételnél feltétel volt, hogy az illető a vállalatát a szövetség céljainak megfelelő módon tudja vezetni és képviselni, amely képesség megbírálásánál az anyagi és szellemi szempontok egyaránt mértékadók voltak. A tagvállalatok száma 10–16 között ingadozott, 1936-ban 14 színház alkotta a szövetséget. Ahogy az alábbi táblázatból is kitűnik, a tisztségeket betöltő személyek köre meglehetősen szűk volt, ami könnyen ellenszenvet válthatott ki irányukban, például a Kamara részéről. Az ő retorikájuknak kezdettől meghatározó eleme volt, hogy a budapesti magánszínházak vezetésében zsidó túlsúly érzékelhető, ami akadályozza az általuk célul kitűzött „nemzeti és keresztény szellem” érvényesülését az előadásokban (1. táblázat).

<sup>6</sup> Hegedűs 1942: 147.

<sup>7</sup> Hegedűs 1942: 148.

<sup>8</sup> A látványosságok az 1936-os alapszabályból kimaradtak: *A budapesti színigazgatók (színházak, varieték, orfeumok kabarék vezetői) szövetsége alapszabályai* 1936.

<sup>9</sup> *A budapesti színigazgatók (színházak, varieték, orfeumok kabarék és egyéb látványosságok vezetői) szövetsége alapszabályai* 1919; *A budapesti színigazgatók (színházak, varieték, orfeumok kabarék vezetői) szövetsége alapszabályai* 1936.

1. táblázat

<i>A BSZSZ tisztikara</i>			
Megválasztás dátuma	Elnök	Alelnökök	Végrehajtó bizottsági tagok, elnök és alelnökök mellett
1920. március 15.	Faludi Gábor	Bálint Dezső, Beöthy László, majd Kovács Jenő	Bárdos Artúr, Roboz Imre, Steinhart Géza, Szász János
1922. március 2.	Beöthy László	Kovács Jenő, Roboz Imre	Ábrányi Emil, Barna Károly, Bárdos Artúr, Kovács Jenő, majd Lázár Ödön, Szász János
1925. február 22.	Beöthy László	Faludi Jenő, Roboz Imre	Bárdos Artúr, Lázár Ödön, Roboz Aladár, Salamon Béla, Sebestyén Géza, Tarján Vilmos, Szász János
1928. április 15.	Beöthy László	Faludi Jenő, Roboz Imre, majd Lázár Ödön	Roboz Aladár, Salamon Béla, Sebestyén Géza, Szász János
1931. február 14.	Roboz Imre	Lázár Ödön	Bródy Pál, Ferenczy Károly, Juhl Marcel, Roboz Aladár, Sebestyén Dezső, Szász János
1934. április 21.	Roboz Imre	Bárdos Artúr, Wertheimer Elemér	Bródy Pál, Erdélyi Mihály, Föld Aurél, Herman Richard, Korbuly Géza, Roboz Aladár, Wertheimer Elemér
1937. május 18.	Roboz Imre	Wertheimer Elemér	Bárdos Artúr, Bródy Pál, Erdélyi Mihály, Föld Aurél, Herman Richárd, Roboz Aladár
1940. szeptember 28.	Csathó Kálmán		Harsányi Zsolt, Komjáthy Károly, Roboz Imre, Sereghy Andor, Wertheimer Elemér

*Forrás:* OSZK SZT Irattár 30. d.

A pesti színigazgatói kör méretét, de e döntően zsidó üzletemberekből álló csoport kohézióját is jelzi, hogy – mint a 2. táblázatból táblázatból kitűnik – a háromévente rendezett tisztújításokon sokan többször is bekerültek a vezetőségbe:

A BSZSZ meglehetősen zárt tisztikara érzelmi közösségként is interpretálható, abban az értelemben, ahogyan Barbara Rosenwein beszél *emotional communities*-ről: olyan társadalmi csoportokat jelöl így, amelynek tagjai hasonló dolgokat tartanak értékesnek és károsnak, és ezekkel kapcsolatban hasonló érzelmeket táplálnak és fejeznek ki.<sup>10</sup> Érzelmi közösségként tett, a szövetségi dokumentumok által közvetített megnyilvánulásaikból elsősorban a korszak tekintélyelvű beszédmódjához való készséges alkalmazkodásuk tűnik szembe. Nemcsak

<sup>10</sup> Rosenwein 2010: 1.

2. táblázat

*A BSZSZ-vezetés többször újjáválasztott tagjai*

Tisztikar tagja	8 tisztújításból megválasztva	Tisztikar tagja	8 tisztújításból megválasztva
Roboz Imre	8/8	Salamon Béla	8/2
Bárdos Artúr	8/5	Erdélyi Mihály	8/2
Szász János	8/5	Sebestyén Géza	8/2
Roboz Aladár	8/5	Föld Aurél	8/2
Beöthy László	8/4	Erdélyi Mihály	8/2
Lázár Ödön	8/3	Kovács Jenő	8/2

*Forrás:* OSZK SZT Irattár 30. d.

a hatóságokhoz címzett levelekben, hanem belső tanácskozásaikon is gyakran reprodukálták a politikai elit magyar kultúráról kialakított szlogenjeit. Feltehető persze a kérdés, tekintélytisztelőnk mennyire volt egyedi vagy őszinte, nem csupán egy általános stílár normát követtek-e. Magánlevelezésükből is az tűnik azonban ki: nemcsak taktikai okokból használták ezt a stílust, a kormányzó réteghez való kapcsolódásaikat büszkeségként, sikeres mobilitásuk bizonyítékaként élték meg.<sup>11</sup>

A fővárosi színiigazgatók lojalitástdiskurzusával kapcsolatban is felvetődik a feltételezés, amelyet K. Horváth Zsolt Laczó Ferenc *Felvilágosult vallás és modern katasztrófa között* című kötetének recenziójában a zsidó értelmiségi elittel kapcsolatban általában megfogalmazott: „1938-ig, az első zsidótörvény elfogadásáig a neológ beszédrendet leginkább az jellemezte, amit Bourdieu és Boltanski »megfelelési stratégiának« nevez, s ami – szinte kritika nélkül – újratermeli az uralkodó politikai beszédrendet.”<sup>12</sup> A hipotézist, hogy e megállapítást esetünkre is lehet vonatkoztatni, alátámaszthatja, hogy a BSZSZ tisztikarában ülő magánszínház-igazgatók és intézményeik a két háború közti kulturális gépezet, a *mainstream* részei voltak.<sup>13</sup> Már csak pénzügyi kockázatvállalásuk, a közönység megosztásának veszélye miatt sem vállalhattak provokatív, a *status quó*

<sup>11</sup> Roboz Imre BSZSZ-elnök lelkesen számol be amerikai üzlettársának, Frank Farley-nak arról, milyen jelentős társadalmi esemény volt a Vígszínház 40 éves jubileumi ünnepe 1936. május 8-án. Külön kiemeli a vezető politikusok jelenlétét: „Az előadás a kormányzó, a miniszterek és államtitkárok és a polgármester jelenlétében zajlott és tényleg egy nagy este volt. Az előadás után fogadást adtam a Fészek klubban (ez a művészek klubja) ahová az összes jelentős művész, szerző, a társadalmi és pénzügyi élet fontos személyiségei meg voltak hívva: tényleg, az »egész Budapest« ott volt.” Roboz Imre levele Frank Farley-nak, 1936. május 22., OSZK SZT Irattár 374.

<sup>12</sup> K. Horváth 2016: 120.

<sup>13</sup> A színiigazgatók 1936-tól egybefolyó lojalitás- és válságdiskurzusának vizsgálata párhuzamokat mutat Laczó Ferenc *Felvilágosult vallás és modern katasztrófa között* című kötetének kérdésfeltevésével. A szintén Budapest-központú vizsgálat célja a szerző szerint a „Horthy-kor magyar zsidó gondolkodásának tematikus feldolgozása, a magyar zsidó értelmiségi diskurzusok pluralitásának feltérképezése”. Laczó 2014: 13.



megkérdőjelező előadásokat. Az elitből pária státusba süllyedésük azért is volt számukra oly sokáig elképzelhetetlen, mert e szabad pályán karriert elért üzletemberek évtizedes, a hivatalos érintkezésen túli személyes kapcsolatokat ápoltak egyes fővárosi és állami hatóságok vezetőivel. Pozíciójuknál fogva is ismerték a gazdasági, politikai és értelmiségi elit meghatározó képviselőit. Roboz Imre<sup>14</sup> BSZSZ-elnök reprezentatív alkalmakkor együtt jelent meg a vallás- és közoktatásügyi miniszterrel. Ráadásul a színigazgatók lojalitása nem egyoldalú volt: a hatalom is tett gesztusokat a BSZSZ vezetősége felé. A szövetség tisztikarának tagjai úgy tekintettek magukra, mint akik előadáskínálatukkal hozzájárulnak Budapest – a Trianon utáni közbeszédben kiemelkedően fontosnak tartott – kulturális presztízséhez. Lojalitásérzetüket táplálta, hogy az 1930-as évek közepéig vállalkozásuk szabadságát biztosítva érezték. Ennek konstatálása a BSZSZ közgyűlési beszámolóiban rendre felmerült:

„A színigazgatók semmiképp a maguk bőrét féltik, amikor a színpad szabadsága érdekében aggódva nézik a színházi törvény propagálását. Egész világ bizonyítja, hogy semmiféle színházi törvény nem véd visszaélések ellen.”<sup>15</sup> „A hatóságok frontjáról szólva megállapíthatjuk, hogy nem tapasztalhattuk, hogy rólunk nélkülünk akartak volna intézkedni. A színpad szabadsága, amely minket elsősorban érdekel, intézményesen nem szenvedett újabb korlátozást.”<sup>16</sup>

Lojalitásuk fenntartását üzleti és művészi céljaik elérése érdekében egyaránt hasznosnak vélték. A továbbiakban ennek a lojalitásérzetnek és összetevőinek – az elithez tartozás büszkeségének, a vállalkozói környezet nyugalmanak – az átalakulását dokumentálom. E folyamat értelmezése szempontjából fontos annak leszögezése, hogy a tisztikar tagjai – belső, illetve külső kommunikációjukban – sohasem identifikálták magukat a zsidósághoz kötődő csoportként. Meggyőződésük volt, hogy színházfenntartó szakértelmük teszi őket a pesti magánszínházi mező – amelyen belül az 1930-as évek közepéig tagadhatatlan erőfőlénnel bírtak – legitim vezetőivé. Kívülről azonban – sokszor a pesti értelmiség köreiből is – zsidó csoportként határozták meg őket, amely sem a művészet, sem a magyar kultúra iránt nem igazán érez elkötelezettséget. Egyetlen példa a húszas/harmincas évek fordulóján a pesti színházi világgal intenzív kapcsolatot ápoló Móricz Zsigmond naplójából:

<sup>14</sup> Roboz Imre (1892–1945) nagybátyja, Ungerleider Mór alapította 1898-ban a Projectograph Rt. filmkölcsönző és gyártó vállalatot. Roboz annak lett tisztviselője, majd igazgatója. Megalkotója a Phönix Filmgyár Rt.-t és az Apolló Kabarét. 1921-ben a Vígszínházat megvásárló amerikai Ben Blumenthal Robozt bízta meg a színház vezetésével, majd 1926-tól működtetésre bérbe adta neki azt. Heltai 2014: 94–95.

<sup>15</sup> BSZSZ közgyűlés, dr. Komor Gyula beszámolója, 1935. április 14. OSZK SZT Irattár 220/2704.

<sup>16</sup> BSZSZ közgyűlés, dr. Komor Gyula beszámolója, 1937. május 11. OSZK SZT Irattár 225/2974.

„Tegnap este elmentem a Színpadi szerzők egyesülete gyűlésére. 24 jelenlevő közt hárman voltunk keresztények. Huszka Jenő, a Bob herceg, János vitéz szerzője, Bókay János egy szegény talentumtalan törtető, s én. 21 zsidó. Elnéztem őket. Legnagyobb részüknek torz koponyája van. Elnökölt Heltai Jenő, az előttünk járó generációnak ez a tipikus példánya. A leggonoszabb erkölcsű ember, aki soha senkinek jót nem tett, feleségét eladta Miklós Andornak, s ma is abból él. Most megszerezte a Belvárosi Színház igazgatóságát Lengyel Menyhérttel, s mint igazgató maradt a szerzők elnöke. [...] Ha darabot írnak, a zsidóság rossz ösztönei dolgoznak bennük, s azt szolgálják. Van egy borzasztó mohó zsidó elem, az egész világon homogén. Minden országban a keresők s élvezők hada. Roppant tehetségük van a beszerzésre. De ez a szervezés nem egy nagy s nemes és emberi cél szolgálatára van – tisztán pénzkeresésre. A színház igen jó üzem. A röhögni s bámulni vágyók gyors kiszolgálása. Emiatt kiölik az összes ideált, sőt abból élnek, az eddigi ideálok kiheréléséből. Ezekkel a darabokkal elűzték a keresztény elemet, amely nem bírja nézni a szentségeinek nyílt színen való leszarását.”<sup>17</sup>

Efféle vélekedések és támadások megjelentek a jobboldali sajtóban és a képviselőházi vitákban is.

A továbbiakban azt vizsgálom, miként reprezentálódik a BSZSZ pozícióvesztése a fővárosi magánszínházak irányítóit tömörítő szervezet iratanyagában. Milyen akciókkal és érzelmekkel reagáltak a „tisztikar” tagjai a bel- és külpolitikai térből, a hatóságoktól, majd a Kamarától érkező azon jelekre, melyek a pesti színházi életben addig betöltött vezető szerepük gyengülését kommunikálták? Nem feltételezem, hogy a szövetség fölötti állami kontrollt célzó intézkedések, utóbb a zsidótörvények vagy a Kamara által inspirált szabályozások automatikusan képesek lettek volna átrajzolni a pesti magánszínházi mező erőviszonyait. Épp e korlátozások színigazgatók általi recepciójára, ellenállásuk eszközeire koncentrálok. Elsősorban annak a több évtizedes kapcsolatnak az (érzelmi) dinamikáját vizsgálom, mely e válságidőszakban rajzolható ki a BSZSZ vezetősége és az állami, illetve székesfővárosi hatóságok képviselői között. Feltételezésem szerint a kapcsolati hálók, amelyek e két elitcsoport tagjait fűzték össze, bizonyos ideig gátolták, hogy a fővárosi színházi irányítást is magához vonni törekvő Kamara hangadóinak ideológiai és pozíciófoglaló céljai érvényesülhessenek.

## AZ AUTONÓMIÁT FENYEGETŐ LÉPÉSEK

A BSZSZ pozícióvesztését 1936-tól követem nyomon, amivel azt kívánom bizonyítani, hogy már a zsidótörvények és a Kamara 1939-es megalakulása előtt érzékelhetőek voltak a pesti magánszínházi mező autonómiáját korlátozni törekvő politikai és hatósági megnyilvánulások. A korábbi időszakokban jellemzően

<sup>17</sup> Móricz 2012: 556–557. 1929. szeptember 13.

a színházi szakmához kötődő érdekvédelmi szövetségek (színészek, színpadi szerzők, kritikusok) közti konfliktusok kezelésével foglalkozott a BSZSZ-tiszti-kar. Az 1936-os kezdő dátum kiválasztása láttatni engedti azt a folyamatot is, ahogy a hatósági nyomás elleni küzdelem kezd dominálni tevékenységükben. A rendszeresen külföldi premierekre járó színingazgatóknak tudniuk kellett azokról a jogfosztó intézkedésekről, amelyek elsősorban németországi kollégáikat sújtották, így azt, hogy 1933-ban a Birodalmi Kultúrkamara törvény kitiltotta a zsidókat a művészeti kamarákból, 1935-ben pedig a Zsidó Kulturális Egyesületbe kellett belépniük. A BSZSZ-vezetők jellemző reakciója az állami kontroll növekedése felé mutató intézkedési tervekre kezdetben az udvarias, érvelő elutasítás volt. Erre szolgáltat példát az az eset, amikor a Székesfővárosi Magyar Kir. Államrendőrség az előadások rendőri és katonai ellenőrzését előre akarta hozni a házi főpróbára, a korábban szokásos nyilvános főpróbáról. A rendőrséget feltehetőleg az motiválta, hogy a színházak akkoriban gyakran mellőzték a nyilvános főpróbát, egy a színikritikusokkal folytatott vitájuk következményeképp.<sup>18</sup> A színingazgatók ugyanakkor azzal érveltek a rendőrségi terv ellen, hogy a házi főpróba nem kész előadás, a színház belső ügye, nem a közönségnek vagy a darabot megbírálni, esetleg ellenőrizni hivatott tényezőknek szól, hanem a színészeknek, rendezőknek és elsősorban a szerzőnek, aki akkor látja először szövegét megelevenedni. A főkapitánynak 1936. február 4-én írott levelében a BSZSZ vezetősége tehát a *status quo* fenntartása mellett érvelt:

„Méltóztassék elhinni, hogy az ellenőrzés mai módjának békés és egyetértő létesítésével a hatóságok bölcsessége és a színházvezetők helyes megértése érvényesült. Tudunkkal ez a rendszer az elmúlt évek folyamán teljesen bevált.”<sup>19</sup>

A szövetségre eddig is jellemző politikai óvatosság fenntartását ígérték:

„Ha rendőri vagy honvédelmi szempontokból a legkisebb aggodalom foroghatna fel, kérnünk kell, hogy legyenek bizalommal a magyar színpadi szerzők és a színingazgatói kar iránt, amelynek mindenegybes tagja tudja, mivel tartozik ezeknek a szempontoknak és mindenki ezentúl is híven fogja teljesíteni kötelességét.”<sup>20</sup>

Ennek a módosításnak a veszélyét sikerült elhárítani, de újabb hatósági kezdeményezés fenyegetett: egy színházi törvény, szabályrendelet megalkotásának ötlete. Ennek tartalma megjósolhatatlan volt, s további hatalmi kontroll árnyékát

<sup>18</sup> A BSZSZ azt a gyakorlatot kívánta megszüntetni, hogy a lapok versenye miatt a kritikák gyakran már a főpróba alapján megíródtak, s adott esetben a bemutató előtt megjelentek. Hisz egy a nyilvános főpróba után megjelenő szigorú bírálat már a premier előtt megbuktathatta a sok energiát és befektetést felemésztő produkciót. A BSZSZ konfliktusa a pesti napilapokkal 1934 októberétől húzódott, és megoldatlan maradt. OSZK SZT Irattár 219/2643, 222/2907, 222/2908.

<sup>19</sup> OSZK SZT Irattár 221/2803.

<sup>20</sup> OSZK SZT Irattár 221/2803.

vetette előre az eddig magánszerződések által irányított szférában. A szabályrendelet megalkotását a Budapesti Színészek Szövetsége (a továbbiakban BSZINSZ) erőltette, de korabeli német, olasz, szovjet modellek is sugallhatták az ötletet. Dr. Némethy Károly székesfővárosi tanácsnok 1936. március 12-i levelében a szabályrendelet szükségességét a kultúra, valamint az abban érdekelt társadalmi osztályok szociális érdekeivel indokolja – de mintha a színházi terület az eddiginél szigorúbb, állami szintű szabályozásának igénye is felbukkanna:

„A színházi szabályrendeletnek hivatása a színház fogalmi körének meghatározása, az igazgatói (vállalkozói) művészi, szerzői és segédzemélyzeti ellentétes érdekeknek igazságos összeegyeztetése, végül a vállalkozás művészi szintjének és anyagi megalapozottságának a lehetőség szerinti intézményes biztosítása.”<sup>21</sup>

A majdani Kamara célkitűzéseit egyes elemeiben megelőlegező tervről a polgármesteri XIV. ügyosztály kikérte a színjátszásban érintett szövetségek véleményét. A BSZSZ-tisztikar március 24-én érvek sorával utasította el a kezdeményezést. Kétségüket fejezték ki először is, hogy „bármely szabályrendelet üdvös eredményt érhet-e el oly kényes és bonyolult terület megbolygatásával, amilyen éppen a színház”.<sup>22</sup> Az intézkedések szükségességének indokaként felhozott színházi válságot az általános gazdasági krízis részének tartották. Ahogy ezt egy korábbi tanulmányomban kifejtettem, a pesti színingazgatók 1931-től, a kedvezőtlen gazdasági környezetre hivatkozva, jellemzően a társulati tagok gázsijának redukciónak, az egyre csökkenő számú évadra szóló színészszerződések időtartamának tíz, majd kilenc hónapra rövidítésére, feltételeinek időnkénti újratárgyalására, a kötelező színházi törzstársulatok létszámának csökkentésére s a sztárok napi gázsijának maximalizálására törekedtek.<sup>23</sup> Mindezen tendenciák ellenére a pesti magánszínházi helyzetet nemzetközi összehasonlításban elfogadhatónak ítélték:

„konszolidáltabbak még mindig a budapesti viszonyok, mint pl. a bécsiek, ahol sokkal több színház van bezárva, mint ahány működik. [...] Ugyanez áll a Budapestnél sokkal gazdagabb nyugati metropolisokra, nem is szólva a hatalmas méretű és óriási forgalmú fővárosról, New Yorkról, ahol a színházi épületek több mint fele részében ez idő szerint sincs előadás.”<sup>24</sup>

Talán a BSZSZ érveinek is betudható, hogy a szabályrendelet ötlete viszonylag gyorsan elhalt – egyes elemei ugyanakkor felbukkantak később a kamarai szabályozásban. A Kamara felállításának másik inspirálója, a Budapest–vidék ellentét szintén már 1936-ban felbukkant, mégpedig a vidéki színingazgatók

<sup>21</sup> OSZK SZT Irattár 221/2815.

<sup>22</sup> OSZK SZT Irattár 221/2815.

<sup>23</sup> Heltai 2015c.

<sup>24</sup> OSZK SZT Irattár 221/2815.

pesti direktorok elleni panaszában. Ifj. báró Wlassics Gyula helyettes államtitkár 1936. május 28-i BSZSZ-nek címzett leveléből kiderül: a vidéki színgazdátok hatósági segítséget vártak, mert – állításuk szerint – a színre kerülő újdonságokat a fővárosi színházak még ötvenedik előadásuk után sem engedik át a vidékieknek.<sup>25</sup> A konfliktus abból eredt, hogy a színpadi szerzőket általában a nagy pesti magánszínházak szponzorálták rendszeres előlegekkel, s a szerzővel kötött, rendszerint eléggé előnytelen szerződésben azt is kikötötték, hogy az adott darabot mikortól játszhatja mások, esetünkben vidéki teátrum. A minisztériumban a BSZSZ, a Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete és az Országos Színészegyesület részvételével június 9-én értekezletet tartottak, melyen megegyezés született a sikeres újdonságok ötven fővárosi előadás utáni átengedéséről. Hozzászólásában ugyanakkor Roboz figyelmeztetett: „ez még nem oldja meg a vidéki színiélet válságát.”<sup>26</sup>

1936-ban még többségben voltak a hatóságokkal való együttműködés pozitív példái. Wlassics Gyula meghívta a BSZSZ vezetőségét a május 27-i, a Valás- és Közoktatásügyi Minisztériumban a bécsi színházi kongresszus ügyében tartandó megbeszélésre.<sup>27</sup> A színgazdátok augusztus 13-án levélben gratuláltak a szövetséggel szoros munkakapcsolatban lévő Némethy Károlynak magyar királyi kormányfőtanácsossá történt kinevezéséhez: „Abban a körülményben, hogy Budapest székesfőváros nemzetközi viszonylatban is annyira jelentős színházcentrum lett, nagy érdeme van Méltóságod megértő és szeretetteljes támogatásának.”<sup>28</sup> A BSZSZ-vezetőség tagjai közül Bárdos Artúr magas kitüntetést kapott, amit a szövetség 1936. augusztus 28-i értekezletén így kommentált: „ez a kitüntetés az egész színgazdátói karra nézve is igen kedvező momentum.”<sup>29</sup> A színgazdátok és hatóságok viszonyát tehát kiindulásként egymás illetékességi szférájának elismerése jellemezte.

## A HATÓSÁGI BEAVATKOZÁS KELTETTE ZAVAR

Az autonómia elvesztésének első fázisa talán azon keresztül jellemezhető a legjobban, miként változott a BSZSZ-tisztikar kommunikációja, amikor egy magát a kormánypolitika képviselőjeként megjelenítő hatósági személlyel kellett napi ügyekben egyezkednie. Feljelentések és egyes tagok kilépése miatt ugyanis a belügyminiszter 1936. szeptember 1-jén felfüggesztette a BSZINSZ autonómiáját, és dr. Antalfia Antal miniszteri osztálytanácsost<sup>30</sup> miniszteri biztосként rendelte

<sup>25</sup> OSZK SZT Irattár 221/2845.

<sup>26</sup> OSZK SZT Irattár 221/2845.

<sup>27</sup> OSZK SZT Irattár 221/2841.

<sup>28</sup> OSZK SZT Irattár 221/2862.

<sup>29</sup> OSZK SZT Irattár 221/2820.

<sup>30</sup> Személyéről kevés tudható. A népművelés és a népi gondolat iránti érdeklődését mutatja – s egyben a kozmopolita magánszínházaktól való távolságát jelzi –, hogy ő írta a beköszöntő cikket a *Magyar Népművelők Társasága* lapjához. Írásai: Antalfia 1938, 1939, 1944.

ki a színészszövetségéhez. A biztos „elefánt a porcelánboltban”-stílusú fellépése igencsak megzavarta a magánszínházi működési gyakorlatot. Megváltozott a tárgyalások hangneme: Antalfia felülről-kívülről szólta bele a színészek és színingazgatók kollektív szerződésről folyó egyezkedésébe, míg korábban erre a munkaadók némi fölényével ugyan, de kompromisszumkész stílus volt a jellemző. E változás hatásának felmérése némi időbe telt a BSZSZ-vezetőség számára, hisz addig a minisztérium képviselőivel – az alábbi példából is érzékelhető – jó viszonyt ápoltak. Mikor az osztrák színingazgatók szövetsége négy kérdésben felvilágosítást kért a BSZSZ-től, annak elnöke igen közvetlen stílusban fordult Mészárosi Sándor miniszteri titkárhoz:

„Kedves Sándorom! Talán szabad így magánúton is közölnöm Veled a következő átiratot. Nagyon szépen kérek, értesíts, hogy kell-e hivatalos utat választanom, vagy akarsz oly kedves lenni ebben az ügyben eljárni. Nagyon köszönök mindent és nagy tisztelettel köszöntöm dr. Haász Aladárt is.”<sup>31</sup>

Antalfiával, aki nem értette a kollektív megállapodás létrehozatalának évtizedes gyakorlat során kialakult koreográfiáját, nehezebben boldogultak. Szeptember 15-i egyeztetésük jegyzőkönyve stiláris és érdekérvényesítési fordulatot is demonstrál. Szimbolikus már az is, hogy míg eddig Roboz irányította a vitát, ettől fogva jellemzően Antalfia elnökölt a tárgyalásokon. A BSZINSZ-nek fizetendő tagsági díjak megállapítása ügyében keletkezett konfliktus során a biztos naiv javaslatot tett: nem lenne-e egyszerűbb, ha az igazgatók köteleznék magukat a színészek gázsijának közlésére?<sup>32</sup> E tagsági díj színházak általi levonási mechanizmusáról volt itt szó, melyből nem derült ki a színészek gázsijának pontos összege. Roboz elmagyarázta az ügymenetet: a BSZINSZ nyújtja be a színészek taglistáját két példányban, megadva, hogy a színháznak mennyit kell levonnia tagdíjra – ez 1936-ban a gázszi 1%-a volt, de Antalfia csak 3%-os levonással látta volna biztosítottnak a BSZINSZ anyagi alapját. A színház ezután bizonyos összegeket levont, majd a lista egyik példányát megfelelő ellenjegyzéssel visszaadta a BSZINSZ-nek. Ezt az eljárást Roboz szerint a szerződések üzleti titkának megőrzése indokolta.<sup>33</sup> A felvilágosításra, amely szerint a gázszi kötelező közlését sem az igazgatók nem akarják, sem a színészeknek nem áll érdekében, Antalfia válasza hatóság stílusú, az „elrendelem” kifejezés szemben áll a két szövetség közötti egyeztetések eddigi döntéshozatali módjával:

<sup>31</sup> OSZK SZT Irattár 221/2876. 1936. október 7.

<sup>32</sup> OSZK SZT Irattár 221/2820.

<sup>33</sup> Komor Gyula ügyvezető elnök a BSZSZ 1937. május 11-én, közgyűlési beszámolójában így értelmezte e kérdés megítélésének ambivalenciáját: „Ami a színészeknek és az igazgatóknak egészen természetesnek és az adottságok közt egyedül lehetségesnek tűnik fel, azt bizony állami számvitel alapján meg lehetett támaszítani. Viszont az igazgatók bizonyították, hogy a színészek szövetségi tagdíja nem állapítható meg percentuális alapon, már csak azért sem, mert sem az illető színésznek, sem a színháznak nincs érdekében, hogy a gázsit harmadik személyek pontosan kiszámíthassák.” OSZK SZT Irattár 225/2974.



„Nekünk pedig azt tudnunk kell. Mint a kormány képviselője mondom, tudnunk kell, ami jár nekünk. [...] Elrendelem majd, hogy évenként legyen pénztári ellenőrzés és nekem tudnom kell, hogy mit köteles a színingazgató levonni.”<sup>34</sup>

A szeptember 17-i egyeztetésen Roboz időnkénti ellenállását Antalfia támadásnak fogta fel, s nyomásgyakorlásként újra a megalkotandó a színházi törvényt sürgette:

„Azt hiszem, hogy a színháztörvényt a legrövidebb idő alatt meg kell csinálni. Akkor majd mindent más szemüvegen át fogunk nézni. Meg akarjuk védeni a színeszetet mindenféle konjunktúra ellen.”<sup>35</sup>

A biztos magánszínházi kontextusban lehetetlen anyagi és szociális engedményeket akart kiharcolni a színészek számára, a színingazgatók pedig egyre inkább érzékelték a hatósági beavatkozás veszélyeit.<sup>36</sup> Ugyanakkor a viszony még ambivalens volt: míg Antalfia hatalmi pozíciót érvényesített, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium más döntéshozói partnerként kérték a színingazgatókat a párizsi világkiállítás művészeti bemutatójának előkészítésére: „vegyenek részt a kiállítás színházi részében olyformán, hogy hazánk és fővárosunk színházi kultúrája minél gazdagabban legyen képviselve.”<sup>37</sup>

A BSZSZ-vezetőség által elképzelt, kölcsönös lojalításra alapozott ügymenetnek fontos eleme volt az is, hogy elismert közéleti szereplőket tiszteletbeli tagjaik közé választottak.<sup>38</sup> Különösen politikus díszelnököket, dr. Ugron Gábort kérték fel gyakran, hogy „lobbistaként” járjon el a szövetség érdekében, de a köszöntővel is gyakori eszközük volt a hatóságokkal való kapcsolatfelvételre. 1937. február 8-án például dr. Karafiáth Jenő magyar királyi titkos tanácsosnak, Budapest székesfőváros főpolgármesterének gratuláltak kinevezéséhez. Stílusuk cirádás: „Boldog ország és boldog főváros, amelynek vezetői az ép test feltételeivel egyenlő rangban művelik és becsülik az elme és a kedély helyes követelményeinek ápolását.”<sup>39</sup> Szövetségük célját öntudatosan a főváros nemzetközi presztízsének emelésében látatják: „a nehéz küzdelmeket követelő viszonyok közt nemcsak fenntartjuk Budapest színházainak világszerte elismert magas színvonalát, de ezt a színvonalat mindinkább növeljük.”<sup>40</sup>

<sup>34</sup> OSZK SZT Irattár 221/2820.

<sup>35</sup> OSZK SZT Irattár 221/2820.

<sup>36</sup> Aggodalomra adott okot a színházi munkavállalók másik csoportjának aktivizálódása is: a színpadi munkásokat is tömörítő Magyarországi Famunkások Szövetségének elnöke, Horovitz Gábor 30%-os béremelést kért tagjai számára. OSZK SZT Irattár 222/2901.

<sup>37</sup> OSZK SZT Irattár 222/2930. 1936. november 17.

<sup>38</sup> A BSZSZ díszelnöke dr. Ugron Gábor 1934. szeptember 11-től. A BSZSZ-vezetőség tiszteletbeli tagjai: Heltai Jenő 1934. szeptember 11-től, dr. Hevesi Sándor 1929. november 30-tól és dr. Voinovich Géza 1934. szeptember 11-től.

<sup>39</sup> OSZK SZT Irattár 222/2941.

<sup>40</sup> OSZK SZT Irattár 222/2941.

A BSZSZ efféle kapcsolatfelvételeit feltehetőleg már az aggodalom is motíválta. Hisz ez már a zsidók gazdasági és kulturális pozíciói elleni politikai támadások időszaka, és a készülő korlátozások a BSZSZ-tisztikar majd minden tagját érinthetik.<sup>41</sup> A színészek szerződése ügyében tárgyaló vegyes bizottság 1937. május 10-i ülésén, elnöki megnyitójában Antalfia Antal érzékeltette is a politikai közhangulat változását:

„A Színészsövetséget, mint miniszteri biztos én képviselem és nemcsak a színészsövetséget, de a kormánynak is bizonyos felfogását tolmácsolom. [...] Művelt kultúrállamnak csak az lehet az ideálja, hogy a felső értelmiség birtokban és kényszerűség nélkül is igyekezzünk megfelelő szociális állapotok megteremtésére.”<sup>42</sup>

A biztos önkéntes engedményt, az állástalan színészeket segítő pénzügyi támogatás megfizetését várta el a színingazgatóktól: „a pótfillérek szedését vezessük be. [...] Azt hiszem, a színingazgatók meg fogják hozni ezt az áldozatot.” Vele szemben Roboz a paritást kérte számon: „Azt látom helyesnek, hogy a szerződésben nem lévők segítésére a színészek is áldozzanak.” Az ellenállásra a miniszteri biztos ijesztő, a színházi emberek „megrostálását” előlegező mondattal reagált: „Azért is igyekeztem, hogy a színésztársadalmat megszabadítsuk a nem odavaló tagoktól. Rohamosan felére, negyedére fog leszállni egy-két hónapon belül az ilyenek száma.”

Másik aggodalomra okot adó megnyilvánulása az volt, hogy ügykezelés szempontjából rendre a vidéki színházakat állítja követendő példaként a pestiek elé. Miközben azok más struktúrában, állandó finanszírozási válságban működtek, művészi és kulturális hatásuk messze elmaradt a pesti magánszínházakétól. Roboz jelezte is, hogy szabályozásuknak különböznie kell:

„Elvégre Budapestet nem lehet a vidék szemével nézni, ahol minimális adminisztrációról és bevételről van szó. Hiszen ha egy vidéki színház háromszáz pengőt vesz be, kitűzi a lobogókat, Budapesti színház háromszáz pengőből a fűtést világítást sem tudja kifizetni. Akárhány színház, ha kinyitja a kaput, aznapra már ezer pengő költsége van.”<sup>43</sup>

A BSZINSZ által a tárgyaláson újból felvetett 12 hónapos színészszerződés igénye felbosszantotta a mindig udvarias Robozt: „Tárgyalás alapja sem lehet, annyira abszurdum. Mintha egész Magyarországon meg akarnók szüntetni a munkanélküliséget.”<sup>44</sup> Antalfia újra a szociális fejlődés változó irányával érvelt, felfogása mintha előlegezné az 1945, de főleg 1949 utáni, a „tőkés munkaadókkal” szemben a munkavállalók érdekeire hivatkozó állami intézkedések logikáját.

<sup>41</sup> Erről lásd például: Ladányi 2010.

<sup>42</sup> OSZK SZT Irattár 225/2975/76.

<sup>43</sup> OSZK SZT Irattár 225/2975/76.

<sup>44</sup> OSZK SZT Irattár 225/2975/76.

A BSZSZ a szokatlan hangnemű egyeztetés utáni napon, május 11-én tartotta éves közgyűlését. Az újra elnökké választott Roboz azt ígérte, hogy az eddigi szellemben vezeti tovább a szövetséget. Csak zárómondatai érzékeltetnek némi bizonytalanságot:

„Kérjük az igen tisztelt Tagtársak támogatását és kérem, hogy tartsuk meg a jövőben is a kellő kollegiális együttérzést. Sajnos a viszonyok olyanok, hogy másképp nem is lehetne üdvös eredményeket elérni.”<sup>45</sup>

A színészek 1937/38-as szerződése ügyében egyes bizottsági ülések sora következett, végül az igazgatók némely kérdésekben engedni kényszerülnek. Talán nem független ettől, egyben a színigazgatók eddigi töretlen lojalitásának némi elbizonytalanodására utal az a kérésük, amit Némethy Károlyhoz intéztek a hatóságoknak juttatott szabadjegyekkel való visszaélésekkel kapcsolatban:

„A magánszínházak nem is annyira törvényes jogcímen, mint inkább a szokásjog és az illetékes tényezőkkel szemben gyakorlandó előzékenység okából különböző hatóságok számára hivatalos helyeket tartanak fenn nézőterükön. Így hivatalos hely jár a rendőrségnek, a tűzoltóságnak, az ügyeletes orvosnak, amely szervek élet és közbiztonsági okokból való jelenléte a dolgok természeténél fogva szükséges. De ezen felül a fentebb érintett okokból helyeket tartunk fenn az egyes színházakban a kultuszminisztériumnak és hadügyminisztériumnak is.”<sup>46</sup>

Tehát a felajánlott szabadjegyek is a hatósági jóindulat biztosításának eszközei voltak – most azonban a színigazgatók hirtelen nehezményezték, hogy a helyeket gyakran nem maguk a hatósági személyek, hanem azok ismerősei, hozzátartozói foglalták el. Ugyanakkor a kultuskormányzat magasabb szintjein még mindig partnernek tekintették a BSZSZ-t. A Vallás- és Közoktatásügyi miniszter díszes meghívóval invitálta az elnökséget a Nemzeti Színház fennállásának százéves évfordulója alkalmából tartandó emlékünnepele, ahol Robozt köszöntésre is felkérték.<sup>47</sup> Összességében azonban elmondhatjuk, hogy 1937-ben a hatóságoknak a BSZSZ-tisztikarhoz fűződő viszonya már ambivalens volt.

## A KÉSZÜLŐ JOGSZABÁLYI KORLÁTOZÁSOK INTERPRETÁCIÓJA A BSZSZ-BEN

Harsányi László a Kamara előkészítésének fázisait vizsgáló tanulmányában utal arra a memorandumra, melyet 1938 januárjában Soós Károly tábornok vitt Horthyhoz, s melynek néhány követelése érinthette a BSZSZ pozícióját:

<sup>45</sup> OSZK SZT Irattár 225/2974.

<sup>46</sup> OSZK SZT Irattár 222/2993. 1937. május 31.

<sup>47</sup> 1937. október 16-án. OSZK SZT Irattár 222/3025.

„1/ A gazdasági életben a zsidó befolyás csökkentése, főleg a keresztény gazdasági tevékenység erőteljesebb támogatása által. 2/ A zsidó befolyás jogi eszközökkel való kizárása a sajtóból, színházból, filmből és általában a kulturális életből, a keresztény tevékenységeknek ezeken a területeken való általános támogatása által.”<sup>48</sup>

A zsidókérdés egyre inkább a politikai közbeszéd része lett. E fenyegető légkörben mondta fel Antalfia a BSZINSZ nevében a szövetségközi megállapodást. Bár a helyzet kezelésére kirendelt tárgyalódelegációk összetétele még paritásos alapon állt össze, egyenlő feltételekről már nem lehet beszélni. Az igazgatók feltűnően sürgették az új megállapodást, legalább a következő évre biztosítani kívánták pozíciójukat. Június 13-ra (már „A társadalmi és gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosítása” címet viselő első zsidótörvény május 29-i kihirdetése után) informális tárgyalást kezdeményeztek a miniszteri biztossal, a fenyegető jogszabályra szemérmes körülírással utaltak, és reményüknek adtak hangot, hogy hatálybalépését ki lehet tolni:

„Jól tudjuk, hogy a parlamentben legutóbb elfogadott törvény alapján az egész színészetre kiható átszervezés fog a közeljövőben történni. Azt hisszük azonban, hogy ez nem vonatkozhatik az 1938/39. évre.”<sup>49</sup>

A június 15-i elnökségi értekezleten Roboz még mindig optimista volt, mert a két nappal korábbi találkozón Antalfiától úgy értesült: „a miniszter kívánja, hogy az u. n. zsidójavaslattól függetlenül köttessék meg a szövetségközi megállapodás az új szezonra.”<sup>50</sup> A vezetőség tagjai inkább érezték a veszélyt. Bródy Pál novemberi színházzárást vizionált, Herman Richárd hangoztatta, „hogy a színigazgatók testvéri összefogásban egyesülve készüljenek a jövőre”. Itt bukkant fel először a Kamara mint alternatív színházi érdekképviseleti szerv; az ennek felállításával kapcsolatos, fenyegető tervekről a hiperaktív Roboz már egyeztetett is minisztériumi kapcsolataival:

„Elnök ismertette eljárását vitéz dr. Haász Aladár min. tan-nál, beszélgetését dr. Mészáros Sándor min. titkárral. Bemutatja az elaborátumot, amelyet elkészített, és amely a miniszterhez lenne beterjesztendő.”<sup>51</sup>

Roboz lojalitását táplálhatta, hogy minisztériumi tisztviselők előzetes tájékoztatása (tanácsai?) alapján fogalmazhatta meg a miniszternek címzett ellenérveit. A hatóságokkal ápolt jó viszony esetleges fenntarthatóságára utalt, hogy a színészek és színigazgatók kollektív megállapodását is sikerült tető alá hozni, kompromisszumra jutva az immár megszelídítettnek remélt miniszteri biztossal:

<sup>48</sup> Harsányi 2015: 18.

<sup>49</sup> OSZK SZT Irattár 223/3077/78

<sup>50</sup> OSZK SZT Irattár 223/3077/78.

<sup>51</sup> OSZK SZT Irattár 223/3077/78.

„Engedje meg Méltóságos Uram, örömömnek adjak kifejezést a felett, hogy ez a megegyezés simán, jóformán súrlódások nélkül sikerült, amiben kétségkívül nevezetes része van Méltóságod bölcs megértésének és objektivitásának, amit hálás készséggel szeretnék megállapítani.”<sup>52</sup>

A megállapodás létrejötté azért is volt fegyvertény, mert arra már a zsidótörvény 1938. májusi parlamenti vitája – melynek során Csilléry András képviselő élesen támadta a pesti magánszínházak igazgatóit – és azt követő elfogadása után került sor.<sup>53</sup> A törvény a létrehozandó Kamara feladatául „a színművészet és filmművészet körében a nemzeti szellem és keresztény erkölcs követelményeinek érvényre juttatását és biztosítását” tűzte ki.<sup>54</sup> Olyan korlátozást írt elő, mely szerint a Kamarába zsidókat csak az összes tagok húsz százalékáig vehetnék fel. A BSZSZ számára másik veszélyes előírás az volt, hogy a Kamara a hatóság által kreált kategóriákba sorolt, egymással gyakran érdekellentétben álló színházi embereket tömörített volna kényszerűen. A végrehajtási rendelet megjelenése előtt a BSZSZ minden lehetséges fórumon érvelt, lobbizott a tervek ellen. Irattárunkban a Színházművészeti Kamara címmel ellátott hatalmas ügyiratcsomag tartalmazza akcióik és reakcióik dokumentumait.<sup>55</sup> 1938. június 18-i, dr. gróf Teleki Pál magyar kir. vallás- és közoktatásügyi miniszternek címzett kérvényükben olyan retorikai alapállásból érveltek, mintha a Kamara létrehozásának célja a színházi működés javítása lenne. A rendelettervezetet véleményezésre kérték, és megfogalmazták előzetes kívánásaikat: külön színművészeti és filmkamarát javasoltak, és különálló tagozatot vagy kamarát a vidéki és a fővárosi színházaknak. Szerették volna azt is elérni, hogy a felekezeti arányszám csak a szerződötetett társulat tagjaira vonatkozzon. Kijelentették, nem látják tisztázottnak a vállalkozó színházgázgázgáz jogi státusát, tehát saját jövőbeli helyzetüket sem:

<sup>52</sup> OSZK SZT Irattár 223/3077/78. 1938. július 6.

<sup>53</sup> „De nézzünk át kulturális tételre is. Itt is azt szokták szemünkre vetni, hogy vannak olyan állami színházak, ahol a zsidóság nem tud elhelyezkedni. Ezzel szemben kénytelen vagyok megállapítani, hogy Budapesten 11 magánszínház működik, ahol a keresztények nem tudnak elhelyezkedni. Ezeknek az igazgatói között van zsidó ügyvéd, földbirtokos, kereskedő, tőkepenész, bankhivatalnok, mérnök, de olyan, aki szakmabeli volna, vagyis színházbeli ember volna, vajmi kevés akad. [...] A Vígszínház 14 vezető alkalmazottja közül 14 a zsidó, a Magyar Színház és az Andrássy-úti Színház 14 alkalmazottja közül 12 zsidó [...]. A Művész Színház és a Belvárosi Színház 13 alkalmazottja mind zsidó. A Városi Színház és a Royal Színház 14 alkalmazottja közül 2 keresztény, a Teréz körúti Színpadon, a Pódiumon, – mindig csak a főszereplőket veszem – a Komédia Orfeumban valamennyi alkalmazott zsidó. [...] A 11 magánszínház összesen 67 alkalmazottja között tehát mindössze öt keresztény található.” 1938. május 10. Csilléry 1938: 411.

<sup>54</sup> *Magyar Törvénytár* 1938: 136.

<sup>55</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

„a törvény, miként a gazdasági élet egyéb területein működő vállalatoknál (8. paragrafus), úgy a színháznál is, a vállalkozó igazgató személyét különválasztja, mert hiszen ő alkalmazottnak nem tekinthető.”<sup>56</sup>

A kívánságok között bújtt meg egy, a hatósági jóindulatot tesztelő kérdés:

„Igazságügy miniszter Úr [...] elképzelhetőnek tartotta, hogy egyes színházak speciális okokból a 20%-nál magasabb arányban alkalmazhassanak zsidó színművészeket. Milyen legyen a gyakorlati útja és lebonyolítása azoknak az eseteknek, amikor a törvény szerint (2. paragrafus utolsó bekezdése) Nagyméltóságod közérdekből kivételt tehet?”<sup>57</sup>

Arra törekedtek tehát, hogy felpuhítsák a szigorításokat. Mindazonáltal 1938. július 28-i értekezletükön két, a magánszínházi szférával korábban kapcsolatban nem lévő jogászt – Mezey Lajost és Óvári Fodor Lajost – megbízták a jogi lehetőségek feltérképezésével is. Bródy Pál, aki nyugtalanítóan tartotta a sajtó és a közönség részéről tapasztalható színházellenes hangulatot, óvatosságot tanácsolt a darabok kiválasztásánál és a szereposztásánál – ez eddig ezen a fórumon szokatlan volt. Még meglepőbb, hogy Roboz egyetértett az öcenzúrával: „már kari érdekből is fontos volna, hogy ne adjunk céltáblát esetleges támadásnak.”<sup>58</sup> A BSZSZ kontra Kamara, Budapest kontra vidék szintjén is értelmezhető konfliktus tehát ízlések harca is volt: más képet látott volna szívesen önmagáról a színpadon a vidéki néző, és mást a Víg közönsége.

Az augusztus 8-i végrehajtó bizottsági ülésén kiderült: az igazságügy-miniszter megküldte ugyan véleményezésre a BSZSZ-nek a Kamara tervezetét, de a színgazgatók csak augusztus 15-ig tehetek észrevételt. A javaslat láttán Roboz – legalábbis kollégái körében – nem leplezte csalódottságát: „a rendelet ebben a formájában teljességgel lehetetlenné teszi a színházak zavartalan vezetését.”<sup>59</sup> Mindazonáltal augusztus 12-én szakmai érvekkel operáló előterjesztést küldtek Teleki Pál vallás- és közoktatásügyi miniszternek. Ez elvi alapvetéssel indított:

„A rendelet megalkotásánál nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a színházakat, az állami színházak kivételével, nálunk is, külföldön is, magántőke tartja fenn. A színházak olyan vállalkozások, amelyek amellet, hogy nemzeti és kulturális célokat szolgálnak, a befektetett tőkét gyümölcsöztetni kívánják.”<sup>60</sup>

<sup>56</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

<sup>57</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

<sup>58</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

<sup>59</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

<sup>60</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.



Ennélfogva ellenezték a színigazgatók pénzügyi biztonsága ellen irányuló intézkedéseket, mert „úgy az állami, mint a magánszínházaknak – hasonlóan, mint bármely más haszonszerzésre alakult vállalkozásnak, – megvannak az üzleti törvényei, amelyek figyelmen kívül hagyása, vagy korlátozása a vállalatot esetleg romlásba is vihetik”.<sup>61</sup> Nem kérdőjelezték ugyan meg nyíltan a hatóságok jogát a korlátozásra, de számítottak belátásukra. A tervezet minden pontjához logikusan argumentált megjegyzéseket fűztek. Az elitváltás szándékára is reflektáltak, amikor külön fővárosi és vidéki alosztályt javasoltak:

„a fővárosi és a vidéki színészet külön utakon fejlődött és mindegyiknek más az üzleti és a művészi alkata. [...] A fővárosi színházaknak tehát sokkal alkotóbb a tevékenysége és az alkotáshoz nagyobb önállóság és szabadság kell.”<sup>62</sup>

Elfogadhatatlannak ítélték, hogy legfeljebb egy budapesti igazgató kerülhetne a Kamara választmányába, és elutasították az ideológiai elkötelezettség előzetes vizsgálatára vonatkozó tervet:

„Ki lehet az a tényező, aki előre meg tudja állapítani valakinek az egyéniségéről, hogy az biztosítékot nyújt hivatásának, a nemzeti és erkölcsi szempontoknak megfelelő gyakorlásáról?”<sup>63</sup>

A Kamara létrehozására vonatkozó, 120 paragrafusból álló minisztériumi tervezet a gyakran tényleg kiszolgáltatót színészek és vidéki színházcsinálók sok vágyálmát tartalmazta. A színigazgatók a fővárosi működési gyakorlatból kiindulva cáfolták az utópikus terveket. A Kamara felállításáról szóló rendelet – úgy is, mint a BSZSZ levelére adott negatív reakció – megjelenése újabb fordulópontot jelentett a tisztikar lojalitás-stratégiájában.<sup>64</sup> Markánsan dokumentálja ezt Herman Richárd augusztus 30-i, a Belvárosi Színház levélpapírján írt levele, melyben Roboz rendelkezésemre nem álló értelmezését cáfolta: „bárhogy is igyekszem újra elolvasni a rendeletet, nem látom azt az optimizmust jogosultnak, amely leveledből kitűnik.”<sup>65</sup> Herman szerint javaslatuknak csak néhány elemét vették figyelembe, miközben egyes pontokon még szigorítottak is. Elitváltási szándékot konstataált: a rendelet szerinte „kiveszi egyszerűen az igazgató kezéből a színházvezetés lényegét és a Kamarára teszi”. A hatóságokkal folytatott kommunikációban eddig alkalmazott módszereket immár hasztalanoknak látta:

<sup>61</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

<sup>62</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

<sup>63</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

<sup>64</sup> „A m. kir. minisztériumnak 6.090/1938 M. E. rendelete a színművészeti és filmművészeti kamara felállítása tárgyában” a *Budapesti Közlöny* 1938. augusztus 28-i számában jelent meg.

<sup>65</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

„Egyébként minden újabb emlékiratot, etc. teljesen feleslegesnek tartok. Mert hogyha most, amikor módjuk volt, nem vették figyelembe javaslatainkat, kevés remény van arra, hogy – amikor nagyobb nehézséget okoz a változtatás – akkor figyelembe veszik.”<sup>66</sup>

Herman a szövetség tevékenységének felfüggesztését javasolta, Roboz ehelyett tovább küzdött. Levélben köszöntötte a BSZSZ-szel évtizedek óta kapcsolatban álló Wlassics Gyula államtitkárt, mint a Kamara előkészítésével megbízott miniszteri kiküldöttet:

„Az a feladat, amely elé a nagyméltóságú Vallás és Közoktatásügyi Miniszter Úr bizalma Méltóságodat állította bizonyára súlyos és kényes problémákat is érint, de meg vagyunk győződve valamennyi érdekeltnek egyhangú véleményéről, hogy nem történetelt szerencsésebb választás és hogy Méltóságod neve a legjobb biztosítéka a felmerülő kérdések közérdekű, igazságos és méltányos elintézésének.”<sup>67</sup>

Wlassics szeptember 11-i válasza a BSZSZ módosítási javaslataira nem volt biztató: „Az összes pontokra vonatkozóan a bizottságnak nem volt módjában illetékességet megállapítani.”<sup>68</sup> Roboz azonban mindenáron folytatni törekedett munkáját a BSZSZ és a Vígszínház élén. Ennek irrealitását a politikát reálisabban látó Molnár Ferenc is konstataulta.<sup>69</sup>

A „tegyünk úgy, mintha minden mehetne tovább” értelmezést Robozon kívül a legnépszerűbb, de léteben a törvény által szintén fenyegetett színházi hetilap, a *Színházi Élet* is képviselte. 1938 őszén *A hét humora* rovatban karikatúrát közölt a fővárosi színingazgatók karáról, amint – a színházi évad kezdetét jelezve – az állami színházak igazgatóival egy kórusban a *Most kezdődik a táncot* éneklük. Ha Roboz, Jób, Bárdos fotója korábban esetleg fel is tűnt a lapban, a BSZSZ effajta közösséggként való vizuális megjelenítése merőben szokatlan volt (1. kép).

Az, hogy a rajzon az éppen akkor a zsidótörvény, s immár a Kamara-rendelet által is fenyegetett üzletember-direktorok „egy kórusban énekelnek” az állami színházak vezetőivel, egyenrangúságukat, fontosságukat próbálja nyomatékosítani. Németh Antallal, a Nemzeti, és Márkus Lászlóval, az Opera igazgatójával együtt szerepeltetésük azt sugallhatja: törvény ide vagy oda, a pesti színingazgatók maradnak. Ez az interpretáció abból eredhetett, hogy a lap tulajdonosát,

<sup>66</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

<sup>67</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

<sup>68</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

<sup>69</sup> „Robozék lelkesen csinálják tovább a Vígszínházat, premiereket rendeznek, és nagyban szerepelnek.” Molnár Ferenc levele Darvas Lilihez 1938. szeptember 16. Gajdó–Varga (szerk.) 2004: 40. „Roboz meglátogatott San Remoban, a Szilvesztert ott együtt töltöttük. Őt nem félttem, bizonyára ügyesen helyezkedik el külföldön. Persze, mint a többiek is, utolsó percig ragaszkodik a pesti pozícióhoz.” Molnár Ferenc levele Darvas Lilihez, 1939. február 5. Gajdó–Varga (szerk.) 2004: 46.



1. kép. Szigethy István karikatúrája  
(Színházi Élet (28.) 37. 1938. szeptember 4. 31.)

szerkesztőjét, Incze Sándort – aki a BSZSZ-elnök Roboz Imréhez hasonlóan meghatározó figurája volt a két háború közti pesti magánszínházi iparnak – üzleti és személyes kapcsolatok sokasága fűzte a magánszínházi igazgatókhoz. Inczének Gilbert Miller amerikai producerrel közös színházi ügynöksége is volt (Inceplays). Egyszerre volt tehát Roboz és a BSZSZ-tisztikar tagjainak szövetségese a pesti színházi ipar kozmopolita jellegének erősítésében, de konkurense is, egyes darabok előadási jogának megszerzésében vagy külföldre való eladásában.<sup>70</sup>

A lapból sugárzó optimizmussal szemben a BSZSZ belső beszédében már kétségbeesés is érzékelhető volt. Komor Gyula ügyvezető igazgató egy 1938.

<sup>70</sup> Incze 1987.

szeptemberi feljegyzésben kommentálta a kamarai rendelet paragrafusait. Az érzelmi reakciókat tükröző megfogalmazásokat kiemeltem:

„A Kollektív szerződés: Korlátozásokat tart fenn, amely *végveszéllyel* fenyegeti a színpad szabadságát, 5. *Ijesztő* büntető határozatok, 71. Éppoly *veszélyes*, mint a 69. A fegyelmi eljárás szakaszai tudálékosak és nem számolnak a gyakorlati étellel, 100. és a következők: a felfüggesztési pontok elég *aggasztók*, de *legrémesebb* a 105, amelyben két hónapig terjedhető elzárással fenyegeti meg az igazgatókat. A közigazgatási hatóság és a rendőrség bevonása *rettenetes*.”<sup>71</sup>

A kifejezések afelé mutatnak, hogy a színingazgatók maradék lojalitását a hatóságok iránt ezután már a félelem és az ismerős döntéshozók valamiféle segítségével való reménykedés táplálta. Egy december 7-i, a kamarai felvételekkel kapcsolatos feljegyzésből kitűnik, hogy még mindig jogi kompromisszumok lehetőségében reménykedtek:

„Amennyiben valamely budapesti vállalkozó színingazgatót (bérlő igazgatót) a Kamara megalakulása után sem vennék fel annak tagjai sorába és a tagfelvételnek megtagadása jogerőre emelkednék, folytathatja-e tevékenységét az illető, mint vállalkozó abban az esetben, ha a színház ügyvezetésére kamarai tagot alkalmaz.”<sup>72</sup>

Efféle megoldással próbálkozott a Vígszínház, mikor a vezérigazgató Roboz és a művészeti igazgató Jób Dániel maguk mellé hirtelen kinevezték igazgatónak a kor népszerű, állami kitüntetésekkel ékített szerzőjét, a zsidótörvények által nem érintett Harsányi Zsoltot. E döntést Roboz (a Vígszínház Bérlő Rt. képviselőjeként) a következőkkel indokolta egy a Magyar Olasz Bank Rt-nek 1939. augusztus 4-én írott levélben:

„A színházi engedélyekre vonatkozó új kormányintézkedés értelmében Budapest székesfőváros polgármestere, mint az engedélyt kiadó hatóság, a jövőben nem jogi, hanem természetes személy számára adhat csupán színháznyitási engedélyt. Erre való tekintettel a magunk részéről Harsányi Zsolt igazgatót neveztük meg engedélyes gyánát és ő folyamodta meg a színháznyitási engedélyt.”<sup>73</sup>

Harsányi kinevezését – persze a valódi indokot elhallgatva – a *Színházi Élet* több cikkben propagálta (megjegyzendő, hogy Harsányi Zsolt 1912-ben Incze Sándorral együtt alapította a *Színházi Életet*). A lap betiltása előtti utolsó, 1938. november 19-i számában, a kinevezéssel foglalkozó egyik írás alatt, az új igazgatói trió is megjelent egy teljes harmóniát és egyenrangúságot sugalló fotón

<sup>71</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

<sup>72</sup> OSZK SZT Irattár 223/3122.

<sup>73</sup> OSZK SZT Irattár 374. Gazdasági iratok 1939.



2. kép. Harsányi Zsolt a Vigszínház igazgatói szobájában Jób Dániellel és Roboz Imrével (Színházi Élet (28.) 48. 1938. november 19. 7.)

(2. kép). A képről, jellemző módon, nehezen dönthető el, ki is ül valójában az igazgatói székben: Roboz vagy a pénzügyekhez deklaráltan nem értő Harsányi?

1938. december 12-én a Kamara megtartotta alakuló közgyűlését. Az irattár dokumentumaiban arról nem találtam említést, hogy a Kamara létrejöttével a BSZSZ meg is szűnt volna, de egy jobboldali politikai napilap ezt állította, nyilván óhajait közölve valóságként.<sup>74</sup> A szövetség iratanyaga azonban arról tanúskodik, hogy a háttérben 1941 végéig (más forrás szerint 1944-ig)<sup>75</sup> működtek – még ha a korábbi gyakorlatuktól eltérő módon is.

<sup>74</sup> „Pénteken délelőtt a Színészkamara és a Filmkamara választmánya a Kamara Andrassy-úti helyiségében ülést tartott, amelyen megválasztotta tisztikarát. [...] A Színészkamara és Filmkamara most már végleg megalakult és január 1-én megkezdí működését, A budapesti színészek szövetsége és az országos színészegyesület január 1-én megszűnik, az országos színészegyesület nyugdíjintézete azonban mint autonóm intézmény, tovább működik.” *Új Magyarország* 1938. december 31. 13.

<sup>75</sup> „dr. Sándor Zoltán /1893. Hatvan, lakik: V. Pannónia u. 48/ a fenti szövetségnek a főtitkára volt. Jób Dániel előadását mindenben megerősíti. Kikérdezése során elmondotta még, hogy 1918.-tól 1944.-ig aktív funkcionáriusa volt a szövetségnek. A Budapesti Színigazgatók Szövetsége mint olyan teljesen megszűnt, tagjait részben elhurcolták, részben elhaláloztak.” Jelenítés, Magyar Államrendőrség budapesti főkapitánysága, Államrendészeti Osztály, 1946. június 25. MNL OL XIX-B-1-h A félreértés abból eredhet, hogy a BSZSZ ügyében tanúskodó Sándor Zoltán a Budapesti Színészek Szövetségének volt a titkára, s az működhetett 1944-ig. Jób Dániel ugyanitt úgy nyilatkozott, hogy 1941-ig a BSZSZ tagja volt, de azután semmilyen kapcsolata nem volt a szövetséggel.



## BSZSZ HELYETT PESTI SZÍNIGAZGATÓK – A SZÖVETSÉG ÚJJÁALKÍTÁSÁNAK KÍSÉRLETE

Az 1939 elejétől szeptemberig tartó időszakból nem találtam egyetlen BSZSZ által kibocsátott ügyiratot sem, ugyanakkor irattárunkban vannak az újonnan koncessziót nyert pesti színigazgatók érdekvédelmi fellépéseinek dokumentumai. Annak ellenére tehát, hogy az 1938 előtti végrehajtott bizottsági tagok közül csak Erdélyi Mihály őrizhette meg az irányítást külvárosi színházai (Erzsébetvárosi, Józsefvárosi, Kisfaludy) felett, az új pesti színházigazgatói gárda egyes tagjainak a hatóságokkal, illetve a Kamarával folytatott kommunikációját feltehetőleg az egykori BSZSZ-vezetők koordinálták. Az 1939. évi IV. törvénycikk, vagyis a második zsidótörvény május 5-én lépett életbe, ez már csak 6%-ban maximalta a Kamarába felvehető zsidónak tekintett tagokat. A törvény értelmezésében egy korábban elképzelhetetlennek tartott korlátozás is szerepelt: „Zsidónak tekintendő személy ezek szerint igazgató, művészeti titkár, rendező, stb. egyáltalán nem lehet, még akkor sem, ha kamarai tag az illető.”<sup>76</sup> Az új szabályozás megvalósulása az alábbihoz hasonló, a *Magyar Színészet*ben rendszeresen közölt táblázatokból nyomon követhető volt. Ugyanis miután szociális ígéreteinek betarthatatlanságát konstatálnia kellett,<sup>77</sup> a Kamara egyik fő tevékenysége a zsidók színházi életből való kiszorítása lett. A „művészeti ügyvezetőknek” nevezett színigazgatók esetében ez látszólag teljesen sikerült is (3. táblázat).

A BSZSZ-tisztikar karikatúrán szereplő tagjai tehát kikerültek a társadalmi nyilvánosságból. Kérdés, hogy hatósági és sajtókapcsolataik révén meddig őrizték meg háttérbefolyásukat, milyen jogi megoldásokat találtak az általuk irányított, részben finanszírozott magánszínházak ügyeinek befolyásolására. A remény egy különálló színigazgatói érdekképviselet visszaállítására 1940 májusában csillant meg, amikor a hatóságok a Kamara átalakítását tervezték. Erre reagálva a pesti magánszínházak igazgatói május 2-án előterjesztést küldtek Hóman Bálint vallás- és közoktatásügyi miniszternek.<sup>78</sup> Ugyanazt kérték, mint korábban a BSZSZ-vezetőség: a munkaadók és munkavállalók arányos képviseletét a Kamara döntéshozó testületeiben, valamint a vidéki és budapesti színészet ügyeinek szétválasztását a Kamara színművészeti főosztályán belül. Megkérdő-

<sup>76</sup> Gally 1939: 5.

<sup>77</sup> Külön tanulmányt lehetne írni arról, ahogy a színházi munkavállalók szociális problémái megoldásának kudarca a *Magyar Színészet*ben tükröződik. A Kamara célja az általános színészjólét megteremtése volt, elsődlegesen a munkanélküliség csökkentése révén. Ugyanakkor évenként legfeljebb 1000 előadóművész juthatott szerződéshez, míg a Kamara színészfőosztályainak létszáma 1600–1700 volt. Hiába alkalmaztak tehát voluntarista eszközöket – alapították meg a Kamara szerződteségi irodáját, kötelezték a magánszínházakat a Kamara által meghatározott létszámú törzstársulat tartására –, ha a színházak rentabilitása gyengült. A fővárosi magánszínházak esetében „keresztény tőke” nemigen jelentkezett, az újonnan koncesszióhoz jutott, sokszor tapasztalatlan színigazgatók által vezetett, közterhek sokaságával sújtott színházak nem tudtak új munkaerőt felszívni. Az addigi vidéki színikerületi rendszert felváltani szánt cseretársulatok pedig még állami szubvencióval sem bizonyultak életképesnek.

<sup>78</sup> OSZK SZT Irattár 223/3224.

3. táblázat

*A keresztény–zsidó arányszám megállapítása a Kamara színművészeti főosztályában*

Szaksz csoport	Össz- taglétszám	Ebből zsidónak tekintendő	%	Felvehető	%
I. Művészeti ügyvezetők	54	–	–	–	–
II. Előadó- művész	Rendes: 1212 Gyakorlatos: 133 össz.: 1345	62 5 67	5,12 3,76 4,98	6 2 8	0,50 1,50 0,60
III. Művészeti ügykezelők	243	14	5,76	2	0,82
IV. Igazgatási ügykezelő	149	8	5,37	5	3,36
V. Művészi segédszem.	Rendes: 646 Gyakorlatos: 149 össz.: 795	35 2 37	5,42 1,35 4,65	6 – 6	0,94 0,76
Összesítve:	2586	126	4,87	21	0,81

*Forrás: Magyar Színészet (3.) 1941. augusztus 4.*

jelezték a Kamara döntéshozóinak színházgazdasági kompetenciáját is. Az új pesti színingazgatói kör – Losonczy Dezső, Sereghy Andor, Erdélyi Mihály, Patkós György, Kőváry Gyula, Harsányi Zsolt – szintén igényelte az ügyvezetés gazdasági problémáival, az alkalmazottak és munkaadók közti jogviszony szabályozásával foglalkozó szakbizottságok létrehozását a Kamarán belül. Eközben a régi tisztikar pozícióvesztése világosan kitűnik Komor Gyula, a BSZSZ ügyvezető igazgatója feljegyzéséből: „Vasárnap, 1940. július 14-ikén felkeresett Tóth Imre állam. rend. detektív. Kérte a Szövetség vezetőségére, taglétszámára, alapszabályára vonatkozó adatokat.”<sup>79</sup> Komor július 15-i válaszából kiderül, hogy a szövetség taglétszáma 1, bár ez szerinte a legújabban kiadandó játszási engedélyekkel változhatott volna (de nem változott). Az 1937-es tisztikarból csak Erdélyi Mihály nyert koncessziót, illetve Harsányi Zsolt révén talán a Vígszínház lehetett az egyetlen tag, erről pontosabb információnk nincs. Az új pesti színingazgatók, akik a fentiek tanúsága szerint, a háttérben együttműködtek a BSZSZ-szel, hivatalosan nem léptek be a szövetségbe, tagdíjat nem fizettek. Komor Gyula rendőrségnek szóló tájékoztatása szerint viszont a BSZSZ tisztikara még létezett: tagjai Roboz Imre elnök, Wertheimer Elemér alelnök, Föld Aurél ellenőr és Komor Gyula ügyvezető igazgató voltak.

1940 szeptemberében utoljára támadt fel a remény a BSZSZ felélesztésére. Az értekezleten részt vevők körét korábbi vezetőségi tagok (Bródy Pál, Erdélyi Mihály, Roboz Imre, Wertheimer Elemér) és új fővárosi színingazgatók (Harsányi

<sup>79</sup> OSZK SZT Irattár 223/3227.



Zsolt, Komjáthy Károly, Csathó Kálmán, Sereghy Andor és Sziklai Jenő) alkották. A levezető elnök két év után újra Roboz volt, aki konstataálta a Kamara kudarcát:

„legelső, amiről beszélhetünk, azt hiszem, maga a BSZSZ ügye. Ajánlom, hogy ne csak papíron létezzék. [...] A Kamara megalakulása óta tényleg csak papíron működött. A Kamarának az lett volna célja, hogy általánosan a színészetet védje, de kitűnt, hogy egészen más irányban tendált.”<sup>80</sup>

Roboz újjáalakulást javasolt: „fel kell állítanunk a szövet, amely felléphessen a színházak érdekében.” Ezt feltehetőleg a Kamarán kívül képzelte el. Harsányi Zsolt felkérte Csathó Kálmánt a megújuló BSZSZ elnöki posztjára, Roboz Imrét pedig az alelnökségre, mivel: „Ez felel meg a való helyzetnek.” Roboz hivatalosan már nem lehetett a Vígszínház igazgatója, koncessziót ekkor már csak a zsidótörvények által nem érintett magánszemélyek nyerhettek, ő erre esélytelen volt. De az akkor már lényegében tagság nélküli BSZSZ elnöke maradhatott, illetve a teátrumot képviselhette a szövetségben, hisz abban színházi vállalatok bérlői és tulajdonosai is helyet kaphattak. A Vígszínház épületéhez és működtetéséhez három részvénytársaság kötődött (1894-től a Magyar Vígszínház Rt., 1921-től a Színházüzem Rt. és 1931-től a Vígszínház Bérlő Rt.). Feltételezhetően a színház körül mindig tevékeny tekintélyes jogászok segítségével az alábbi, a korabeli jogszabályoknak bizonyára megfelelő pozíciókkal tették lehetővé Roboz továbbra is aktív részvételét a Vig és a BSZSZ ügyeinek intézésében. A *Nagy Magyar Compass* 1939–1940 és 1943–1944 közötti, iparvállalatokra vonatkozó kötetének adatai szerint 1939–1940-ben Roboz a Vígszínház Bérlő Rt. igazgatósági tagja volt Jób Dániellel, 1940–1941-ben pedig Harsányi Zsolttal és Jób Dániellel együtt. 1941–1942-ben e pozícióban már nem találjuk, de feltűnik a Színházüzem Rt. cégvezetőjeként, mely pozíciójában 1944-ig marad. Ugyanakkor 1940–1941-től 1943–1944-ig az épülettulajdonos Magyar Vígszínház Rt. igazgatósági tagjaként is szerepel.<sup>81</sup> Roboz Imre zsidótörvények ellenére is fennmaradó anyagi erejét és ebből következő befolyását jelzi egy a Vígszínház gazdasági iratai közt fennmaradt, 1940. március 8-i megállapodástervezet, amely tanúsítja, hogy még ekkor is igen nagy értékű részvénnel rendelkezett a Vígszínház Bérlő Részvénytársaságban.<sup>82</sup> Roboz pénzügyi lehetőségei – korábbi vizsgálataim szerint nem kis részben – a Vígszínház épületének háttérben maradó amerikai tulajdonosa, Ben Blumenthal folyamatos támogatásából származhattak.<sup>83</sup>

Az új BSZSZ-elnökre, Csathó Kálmánra Roboznál kevésbé volt jellemző a töretlen üzletemberi optimizmus: „Kár vitatkozni. A rendezés vagy értelmetlenül fog megtörténni, vagy még jobban elfajul, akkor hiába az igazság és az erőszak fog győzni, De azt hiszem, józan útra fog vezetni. [sic!]” A Kamara össze-

<sup>80</sup> OSZK SZT Irattár 223/3231.

<sup>81</sup> *Nagy Magyar Compass* 1939–1940 – 1943–1944. II. rész: Iparvállalatok.

<sup>82</sup> OSZK SZT Irattár 374. Gazdasági iratok 1940.

<sup>83</sup> Heltai 2016b.

csúszó faji és osztályszemléletére vonatkozó megjegyzése helytálló: „A Kamara úgy tekinti a színházakat, mint régebben a szociáldemokrata munkások a munkaadó vállalatokat, a kapitalistákat.”<sup>84</sup> A résztvevők alapszabályt terveztek, és szeptember 29-én, mintegy a folytonosságot demonstrálandó, még az évi rendes BSZSZ-közgyűlést is megtartották. A Kamara megkerülhetetlenségét jelzi ugyanakkor, hogy a testülettel való kapcsolattartásra külön főtitkári posztot létesítenek. Komor Gyula ügyvezető igazgató közgyűlési beszámolójában a hatóságok iránti lojalitás szokásos leszögezése helyett immár a rezignáció dominált:

„Az egymásra torlódó események kicsinyesekké tették a Szövetségnek ama küzdelmeit, amelyeket a színészek, hatóságok, sajtó, munkások frontján folytatott. A régi – és a régi ma már az is, ami csak egy-két éves – problémák eltörpültek, az újak pedig legtöbbször a szövetségi kereteken kívül keletkeztek és intéződtek el. [...] Aktuális maradt elég kérdés. Azokról, amik a zsidótörvényekkel merültek fel, meddő lenne értekezni, a többit is épen, hogy megnevezem.”<sup>85</sup>

Az újra aktivizálódó színigazgatók még ugyanaznap értekezletet is tartottak. Harsányi Zsolt ezen offenzívabb fellépést javasolt a Kamarával szemben:

„nem lehet folyton kesztyűs kézzel operálni. Úgy látszik, néha az asztalra kell ütni. [...] Nem lehet megelégedni azzal, hogy az ellenfél meggyengül, fel is kell használni az alkalmat.”<sup>86</sup>

A kamarai tevékenység jövőbeli esetleges jogi alapra helyeződésében reménykedtek: „Ha a Kamara átalakul rendszeren szervezett és kultuszminisztériumi felügyelet alatt álló szervvé, akkor mindent meg lehet csinálni. Jelenleg ez politikai forradalmi alakulat.”<sup>87</sup>

A BSZSZ közgyűléseit és vezetőségi névsorait listázó irattári kötet utolsó kézírásos bejegyzése ez volt: „Változások a Szinm. kamara 1941. augusztus 17-én hozott határozata folytán.”<sup>88</sup> Itt a 6.020/1941. M. E. a színházi vállalatokkal (üzemekkel) kapcsolatos gazdasági kérdések tárgyában kiadott rendeletre utalnak. Ez bezárta a BSZSZ zsidótörvények által érintett volt vezetőségi tagjai előtt azt a jogi kiskaput, hogy színházait bérbeadás útján működtethessék, megőrizve

<sup>84</sup> OSZK SZT Irattár 223/3231.

<sup>85</sup> OSZK SZT Irattár 223/3232.

<sup>86</sup> OSZK SZT Irattár 223/3237.

<sup>87</sup> OSZK SZT Irattár 223/3237. A trendszerűséget, a színház funkciójának az 1930-as és az 1950-es évek között lezajló társadalmi ártelmeződését jelzi, hogy az 1945 után alakított színházi érdekképviseleti szervezetek, a Magyar Színészek Szabad Szakszervezete, majd az 1957-ig működő Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség is elsősorban politikai szándékok végrehajtója volt.

<sup>88</sup> OSZK SZT Irattár 30.

ezáltal befolyásuk egy részét.<sup>89</sup> A rendelet kikerülhetetlenségét mutatja, hogy már a kihirdetését követő napon, augusztus 18-án rendkívüli közgyűlést tartott a Vígszínház Bérlő Rt., amelyen Harsányi Zsolt igazgatósági tag mint a közgyűlés elnöke bejelentette, hogy Roboz Imre igazgatósági tag elidegenítette részvényérdekeltségét, és lemondott a részvénytársaságnál viselt igazgatói tagságáról, miként Jób Dániel is lemondott igazgatósági tagságáról. Javasolta, hogy a színházat működtető részvénytársaság Bókay János dramaturgot alkalmazza igazgatói minőségben, és ruházza fel a korábban Roboz által gyakorolt cégjegyzői jogosultsággal. A javaslatokat elfogadták, a részvénytársaságot egykor alapító Roboz jelen sem volt. Még ugyanaznap – ugyancsak a rendelet következményeképp – született egy a pesti magánszínházi szféra viharos átalakulását jól mutató dokumentum. Ebben egyfelől arról volt szó, hogy a Vígszínház Bérlő Rt. részvényeit a Magyar Bank és Kereskedelmi Részvénytársaságnál letétként helyezték el, mely felett Kovács Sándor budapesti ügyvéd volt jogosult rendelkezni. De elfogadták az alábbi új szabályokat is, amelyek világosan mutatták a rendelet célját és hatását:

„A Vígszínház általános vezetését és irányítását Harsányi Zsolt, a színház igazgatója fogja végezni azon irányelvek alapján, amikben a Színművészeti Kamara elnökével és alulírott Becsey Vilmossal megállapodott. Gyakorlatilag ez a színház üzemében a zsidókérdés megoldására vonatkozik, és hogy a színház üzemében minden tekintetben a nemzeti és keresztény szellem szempontjai érvényesüljenek. A zsidókérdés ügyében a megállapodás úgy szól, hogy az évad folyamán a színház zsidó színészt szerepeltetni nem fog, úgynevezett félzsidó (tanúsítványos) színész pedig minden színlapon legfeljebb egy szerepelhet, felváltva a szerződöttagok közül. A színház gazdasági vezetősége zsidó személyeinek felmondanak és szolgálatukból őket elbocsátják. [...] A Színművészeti Kamara elnöke biztosította feleket arról, hogy az itt lerögzített elv minden fővárosi színházban érvényesülni fog.”<sup>90</sup>

E tulajdontól való megfosztással zárult le az „átállítás”, a BSZSZ-tisztikar kizárása a pesti magánszínházak irányításából.

## A KAMARAI OLVASAT

„Új igazgatók ülnek a régi karosszékekben és a régi íróasztaloknál.”<sup>91</sup>

Zárásként röviden utalok a másik oldal percepciójára, nevezetesen hogy a BSZSZ fentebb vizsgált hatósági kapcsolatait milyen komoly fenyegetésként

<sup>89</sup> „Budapesten működő színház vállalat (üzem) céljára szolgáló helyiség és az ahhoz tartozó berendezés (felszerelés) használata tárgyában kötött szerződésben a bérbeadó haszonrészesedést sem a maga, sem más számára ki nem köthet.” *Budapesti Közlöny* (75.) 184. 1941. augusztus 14. 3.

<sup>90</sup> OSZK SZT Irattár 374. Gazdasági iratok 1941.

<sup>91</sup> Újhelyi 1941: 1.

élte meg a Kamara vezetése. Abban elsősorban színészek voltak, vagy olyan új káderek, akiknek nem volt gyakorlatuk színházüzem irányításában, csak utópista elképzelésekkel rendelkeztek egy igazságosabb színházi világról. A Kamara színművészeti főosztályának hivatalos közlönye, a *Magyar Színészet* 1939 márciusától 1944 októberéig jelent meg. Ebből villantok fel néhány, a pesti színingazgatókkal kapcsolatos kamarai attitűd jellemzésére alkalmas megnyilatkozást. Kiss Ferenc színművész elnök 1939. július 11-én, a Kamara képviselői közgyűlésén mondott beszédében a pesti színingazgatókra is gondolt, amikor kikelt a reformterveiket akadályozók ellen:

„Azok, akikre e törvény kedvezőtlené vált, minden irányban megpróbáltak ellenkezni és kigyót-békát kiabáltak ránk. S ha a Kamara, a választmány határozatának végrehajtását kérte tőlük, nem restelltek bennünket felsőbb hatóságainknál bepanaszolni, kikkel azt iparkodtak elhíttetni, hogy a Kamara úgynevezett »színházi diktatúrára« törekszik.”<sup>92</sup>

A Kamara irányítói tehát úgy érzékelték, hogy a színingazgatók esetenként átnyúltak a fejük felett. Az 1940. januári számban Kiss Ferenc elnök továbbra is az „átállítással” szembeni ellenállás erejére panaszkodik: „ilyen harcos esztendőt hiába keresnénk az elmúlt idők történetében, mint a Kamara felállításának, a magyar nemzeti színjátszás átszervezésének esztendeje.”<sup>93</sup> A közlönyből kiderül, hogy a BSZSZ, illetve zászlóshajója, a Víg megpróbálta belülről befolyásolni a kamarai döntéshozatalt (bár nem járt sikerrel). Harsányi Zsoltot ott találjuk a színművészeti főosztály választmányának tagjai között, Hegedűs Tibor a művészeti ügykezelők szakcsoportjában vállalt funkciót, Gerster István, a Víg titkára pedig a színművészeti tanács tagja lett. Ugyanakkor feltűnő, hogy a BSZSZ korábbi végrehajtó bizottságából senki nem került a Kamara döntéshozói közé.

A BSZSZ-tisztikart a Kamara legyőzni végül csak jogalkotási segítséggel tudta, a már említett 1941. augusztusi, a színházi vállalatokkal (üzemekkel) kapcsolatos gazdasági kérdések tárgyában kiadott rendeletbe foglalt tiltásokkal, fenyegetésekkel.

Újhelyi József *Színházi „átállítás”* című írásában kifejezetten a pesti színingazgatók maradék befolyásának megtöréseként üdvözli a rendeletet:

„Megtörtént az, amire a jobboldali közvélemény oly régóta vár: a pesti színházak végre keresztény kézbe kerültek. [...] most végre sorra került a színingazgatói front is. Ez az utolsó volt a legnehezebb. Itt repültek a legzordabbul a petárdák. [...] Még a legbennfentesebbek sem hitték el egészen az utolsó pillanatig, hogy egy begyepesedett balhit megdőlhet, hogy az a szinte beszüggerált állítás, hogy színházat »csak ezek az emberek« tudnak csinálni, eltűnhetik egy szélfuvallatra.”<sup>94</sup>

<sup>92</sup> *Magyar Színészet* 1939. szeptember 2.

<sup>93</sup> Kiss 1940: 1–2.

<sup>94</sup> Újhelyi 1941: 1.

Ugyanebben a számban triumfál a posztjáról rövidesen leköszönő Kiss Ferenc:

„a jövő színházi évadtól kezdve zsidó tőke a budapesti magánszínházaknál nem lesz. Ez talán a legnagyobb eredmény, mert ahol a tőke, ott a szellem és irányítás, keresztény tőke nélkül keresztény művészet sem produkálható.”<sup>95</sup>

A BSZSZ-tisztikar kiiktatására tett kamarai erőfeszítések fényében mindazonáltal meglepő, hogy a BSZSZ 1938 előtti vezetőségi tagjait csak a német megszállás után zárták ki a Kamarából.<sup>96</sup> Különös módon a BSZSZ irattárában sehol nem találtam utalást arra, hogy 1944 tavaszáig – legalábbis e kizáró határozat szerint – kamarai tag volt Komor Gyula ügyvezető elnök, Roboz Imre elnök, valamint a tisztikar tagjai közül Roboz Aladár, Bárdos Artúr, Föld Aurél, Joób (Ziffer) Dániel és Wertheimer Elemér.

\* \* \*

A fentiekben a BSZSZ kiiktatásának színigazgatói olvasatát kaptuk. A témához azonban kapcsolódnak más, hasonlóképp izgalmas történetek. A Kamara felállítását, pontosabban a magánszínházi szférában erősebb állami kontrollt szorgalmazó színészek zöme ugyanis tényleg létbizonytalanságban élt, a vidéki színházi játékos pedig valóban vergődött. De még a színigazgatók autonómiáját sikerrel kóstoló miniszteri biztosnak, Antalfia Antalnak is meglehetett a maga küzdelmes története. Hisz 1947-ben népbírói büntetőügy érintettje volt,<sup>97</sup> és neve megtalálható a Jászkiésre kitelepítettek listáján, ahonnan 1953 novemberében költözhetett Kistarcsára.<sup>98</sup>

Összegzésként: a szabad pályájukon karriert csináló, zömében *self-made man* BSZSZ-vezetők hosszan kitaró lojalitása a hatóságok irányába (reménykedésük segítségükben, bizalmuk belátási képességükben) elsősorban korábbi rendszeres, időnként baráti kapcsolataikkal magyarázható. Az is a két háború közti elitekbe való betagozódásukra utal, hogy azok, akik túléltek közülük a háborút, 1945 után csak rövid időre, és csak a politikai taktika okán kaptak lehetőséget színház irányítására. Jób Dánielt a Víg élén buktatták meg 1948-ban. A baloldali érzelmű Bárdos Artúrral, az akkor már fővárosi tulajdonú Belvárosi Színház régi-új igazgatójaként még megünnepeltették az általa alapított teátrum 30 éves jubileumát 1946. november 24-én, de művészi, színházvezetői szabadsága hiányát konstatálva Bárdos rövidesen lemondott, és 1948. október 21-én az Egyesült Államokba távozott. Roboz Aladár és Wertheimer Elemér szintén emigrált,

<sup>95</sup> N. N. 1941: 2.

<sup>96</sup> Ez a *Budapesti Közlöny* 1944. március 31-i számában publikált döntés „A m. kir. minisztérium 1220/1944. számú rendelete a zsidók sajtókamarái, valamint színművészeti és filmművészeti kamarai tagságának megszüntetése tárgyában” című rendelet végrehajtása volt.

<sup>97</sup> BFL XXV.2.b. 2938/1947.

<sup>98</sup> [baratiegyesulet.civilkiser.hu/pdf/kitelepitettek.pdf](http://baratiegyesulet.civilkiser.hu/pdf/kitelepitettek.pdf) – utolsó letöltés: 2017. október 28.

Erdélyi Mihály visszavonult. Az új politikai kontextusban sem volt tehát elfogadható az a vállalkozás szabadságára épülő, leginkább színházi ipariként meghatározható irányítási modell, amit a BSZSZ-vezetőség 1920 után kialakított.

Ezzel kapcsolatban felmerül a BSZSZ örökségének, folytathatóságának kérdése. Egyes színháztörténeti munkák szerint a szövetség 1945 után újjáalakult.<sup>99</sup> Az 1945–1946-os időszakra vonatkozóan találkozhatunk olyan megnevezésekkel, mint a Budapesti Színigazgatók Szabadszervezete vagy a Budapesti Színigazgatók Testülete.<sup>100</sup> Ezekre vonatkozó kutatásokat nem végeztem, arra azonban találtam levéltári forrást, hogy a belügyminiszter 1947-ben, egy tanúkat is bevonó nyomozás után feloszlatta a BSZSZ-t, arra hivatkozva, hogy alapszabályszerű működésre nem képes, vagyona nincs, tagjai meghaltak vagy eltűntek, irattára pedig megsemmisült.<sup>101</sup> Persze az ezen iratokban foglaltak igazságát némileg árnyalja, hogy elemzésem épp e „megsemmisültnék” deklarált irattár vizsgálatára épül.

Azt azonban vitathatatlannak tartom, hogy a BSZSZ nemcsak mint 1946. december 31-én feloszlott egyesület szűnt meg, hanem mint meghatározó elnökei, Beöthy László,<sup>102</sup> majd Roboz Imre által formált mentális konstrukció is. Hiszen – ahogy korábbi, a két háború közti pesti magánszínházi működéssel foglalkozó tanulmányaimban bizonyítani igyekeztem, illetve ahogy más munkák is utaltak rá – ez a szövetség nemcsak szórakoztató termékeket gyártó üzletemberek profitmaximalizálást célozta, hanem önnön lojalitástdiskurzusát komolyan véve, a fővárosi kultúra fontos és elismert tényezője is kívánt lenni. Éppen azáltal, hogy piacépes üzleti modellt kimunkáló, felszínen maradni képes tagjai – szerzők és sztárok kinevelésével, egy kommerszet és újítást ötvöző előadás-kínálat biztosításával – egyszerre törekedtek gazdagítani a nemzeti kultúrát, közvetíteni a világszínház újdonságait, és a pesti magánszínházak versenye által kitermelt sikerdarabok exportjával feltenni Budapestet a kozmopolita színházi ipar világtérképére.<sup>103</sup>

<sup>99</sup> „A Budapesti Színigazgatók Szövetségét 1918-ban alapította meg Faludi Gábor, a Vígszínház akkori direktora. Elnöke 1948-ban, amikor jogutód nélkül megszűntették, Bárdos Artúr, a Belvárosi Színház igazgatója volt.” Léner 2013: 83 „1945-ben Budapesti Színigazgatók Szabadszervezete néven éledt újjá, 1946-tól Budapesti Színigazgatók Testülete néven működött.” Székely 1994: 120.

<sup>100</sup> 1946–1949 között működött.

<sup>101</sup> MNL OL XIX-B-1-h 1948.

<sup>102</sup> Beöthy László (1873–1931) 1898-ban a Magyar Színház igazgatója lett, 1900–1902 között a Nemzeti Színházat vezette. 1903-ban megalapította a Király Színházat. 1907-ben ismét a Magyar Színház élére került. 1918-ban az Unió Színházüzemi és Színházépítő Rt. vezérigazgatója lett. Utóbbi tevékenységéről: Hlbocsányi 2014.

<sup>103</sup> Magyar 1979, 1985; Heltai 2011, 2014, 2015a, 2015b, 2016a, 2016b.

## FORRÁSOK

Budapest Főváros Levéltára (BFL)

XXV.2.b A Budapesti Népjógyógyászat büntető iratai, 1947.

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)

XIX-B-1-h 1948 Budapesti Színigazgatók Szövetsége működésének felülvizsgálata.

Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tár (OSZK SZT)

Irattár 30. d. Budapesti Színigazgatók Szövetsége irattára, 1919–1942.

Irattár 221–226. d. Budapesti Színigazgatók Szövetsége irattára, 1936–1942.

Irattár 374. d. Vígszínház iratai.

*A budapesti színigazgatók (színházak, varieték, orfeumok kabarék és egyéb látványosságok vezetői) szövetsége alapszabályai.* Budapest, 1919.

*A budapesti színigazgatók (színházak, varieték, orfeumok kabarék vezetői) szövetsége alapszabályai.* Budapest, 1936.

Antalfia Antal 1938: Magyar népművelés. In: Mártonffy Károly (szerk.): *A mai magyar község.* Budapest, 347–353.

Antalfia Antal 1939: A népművelés története, feladata és szervezete. In: Novágh Gyula (szerk.): *Népművelés és szabadidő.* Budapest, 9–14.

Antalfia Antal 1944: A Magyar Népművelő Társasága. In: *A népművelők munkaközössége felé. A Balatonkenesén 1943. május 19–21-én tartott országos népművelési értekezlet előadásai és vitaanyaga.* Budapest, 102–106.

Csilléry András 1938: Felszólalása. In: *1935. évi április hó 27-ére hirdetett Országgyűlés képviselőházának naplója.* XVIII. kötet. Budapest, 411.

Gajdó Tamás – Varga Katalin (szerk.) 2004: *...or not to be. Molnár Ferenc levelei Darvas Lilihez.* Budapest.

Gallay Béla 1939: A második zsidótörvény. *Magyar Színészet* (1.) 1. 4–6.

Hegedűs Tibor 1942: *A színész, a színpad és a hangosfilm.* Budapest.

Kiss Ferenc 1940: „Boldog és megelégedett Újjesztendőt!” *Magyar Színészet* (2.) 1. 1–2. *Magyar Törvénytár. 1938. évi törvények.* Budapest.

Móricz Zsigmond 2012: *Naplók 1926–1929.* Budapest.

N. N. 1941: Választmányi határozatok. A Kamara színművészeti főosztálya választmányának f. évi augusztus 16. és 28-i üléséből. *Magyar Színészet* (3.) 9. 2–6.

Újhelyi József 1941: Színházi „átállítás”. *Magyar Színészet* (3.) 9. 1.

*Budapesti Közlöny,* 1938–1944.

*Magyar Színészet,* 1939–1944.

*Nagy Magyar Compass,* 1939–1940 – 1943–1944.

*Színházi Élet,* 1938.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

Gajdó Tamás 2002: *Az új színpad művésze. Bárdos Artúr pályaképe, 1900–1938.* Budapest.

Gajdó Tamás 2016: *Veszedelemes polgár. Bárdos Artúr pályaképe, 1938–1974.* Budapest.



- Goetschel, Pascale – Yon, Jean-Claude 2005: L'histoire du spectacle vivant: un nouveau champ pour l'histoire culturelle? In: Martin, Laurent – Venayre, Sylvain (eds): *L'Histoire culturelle du contemporain*. Paris, 193–220.
- Goetschel, Pascale – Yon, Jean-Claude (eds) 2008: *Directeurs de théâtre XIXe–XXe siècles. Histoire d'une profession*. Paris.
- Harsányi László 2015: És (nem lehet) színész benne... A Színművészeti és Filmművészeti Kamara megalakulásához vezető út. *Critikai Lapok* (16.) 13. 18–22.
- Heltai Gyöngyi 2011: A két háború közti pesti operett stílári és ideológiai dilemmái: a Király Színház példája (1920–1936). *Tánctudományi Közlemények* (3.) 1. 53–68.
- Heltai Gyöngyi 2014: Az „idegen nyelvű beszélőfilm” szerepe a pesti magánszínházak válságában. *Aetas* (29.) 4. 84–104.
- Heltai Gyöngyi 2015a: A világháború kitörésének hatása a pesti színházi ipar nemzetközi kapcsolat rendszerére. In: Kappanyos András (szerk.): *Emlékezés egy nyár-éjszakára. Interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről*. Budapest, 307–321.
- Heltai Gyöngyi 2015b: A Vígszínház színésznő politikája az 1930-as években. In: Sirató Ildikó (szerk.): *Tólnay 100 – A 20. századi (színész)nő választásai*. Csongrád, 100–115.
- Heltai Gyöngyi 2015c: A színész munkanélküliség kezelése a pesti magánszínházakban a gazdasági válság idején (1930–32). *Kultúra és Közösség* (4.) 1. 49–64.
- Heltai Gyöngyi 2016a: Star Prima Donnas as Lieux de Mémoire at Home and Abroad. *World Literature Studies* (4.) 8. 64–76.
- Heltai Gyöngyi 2016b: A nemzetközi kapcsolatrendszer válsághatás-csökkentő szerepe. A budapesti Vígszínház példája (1930–1932). *Kultúra és Közösség* (7.) 1. 35–46.
- Hilbocsányi Norbert 2014: Színház és vállalkozás. Az Unió Rt. és a pesti pénzülgarchák. *Fons* (21.) 2. 139–198.
- Incze Sándor 1987: *Színházi életem. Egy újságíró karrierregénye*. Budapest.
- K. Horváth Zsolt 2016: Mi a – neológ – zsidó? (Laczó Ferenc: Felvilágosult vallás és modern katasztrófa közt. Magyar zsidó gondolkodás a Horthy-korban.) *Jelenkor* (59.) 1. 117–124.
- Laczó Ferenc 2014: *Felvilágosult vallás és modern katasztrófa között: A magyar zsidó gondolkodás a Horthy-korban*. Budapest.
- Ladányi Andor 2010: A zsidótörvények előtörténetéhez. Antiszemitizmus, zsidókérdés, 1932–1937. *Múltunk* (57.) 2. 187–207.
- Leroy, Dominique 1992: *Economie des arts du spectacle vivant: Essais sur la relation entre l'économique et l'esthétique*. Paris.
- Léner Péter 2013: *Volt egyszer egy színház. A József Attila Színház utolsó két évtizede*. Budapest.
- Magyar Bálint 1979: *A Vígszínház története alapításától az államosításig (1896–1949)*. Budapest.
- Magyar Bálint 1985: *A Magyar Színház története 1897–1951*. Budapest.
- Rosenwein, Barbara H. 2010: Problems and Methods in the History of Emotions. *Passions in Context: International Journal for the History and Theory of Emotions* (1.) 1. online: [http://www.passionsincontext.de/uploads/media/01\\_Rosenwein.pdf](http://www.passionsincontext.de/uploads/media/01_Rosenwein.pdf) – utolsó letöltés: 2017. október 28.
- Székely György (szerk.) 1994: *Magyar színházművészeti lexikon*. Budapest.

Ring Orsolya

## Budapest kultúrbástya vagy proletár bulvárszínház?

*A József Attila Színház Fodor Imre igazgatósága idején (1956–1975)*

A *Második otthonunk: a munkahely* című, 1978-ban a Magyar Televízióban készült film egyik emblematikus jelenetében az „Egyetértés” Szocialista Brigád tagjai a jutalom szétosztásának mikéntjén vitatkoznak.<sup>1</sup> Mikor a vita hevében a brigádtagok felsorolják, ki mivel járult hozzá az elismerés elnyeréséhez, egyikük saját érdemeit hangsúlyozandó azt emeli ki, hogy a többiek helyett, a brigád nevében ő járt színházba.

A szocialista korszak munkásságának mindennapjait alapjában határozták meg a leginkább politikai indíttatású, az 1956 előtti sztahanovista mozgalmat felváltó szocialista brigádversenye.<sup>2</sup> A brigádmozgalom kezdete nem köthető jogszabályhoz vagy párthatározathoz. Létezéséről a 1068/1957. (VIII. 4.) Korm. sz. határozat, „a termelési tanácskozásokról és a szocialista munkaversenyben élenjáró dolgozók és vállalatok jutalmazásáról” címmel tesz először említést.<sup>3</sup> Később számos rendelet és határozat született, melyek a szocialista brigádmozgalommal foglalkoztak. Ezek a brigádok létét minden esetben eleve feltételezték, alapításukról csak meglehetősen nagy vonalakban szóltak.<sup>4</sup> A Kádár-korszak munkaversenyében mérték az egyes brigádok mint dolgozói csoportok teljesítményét, és a tagokat a nyereségrészesedés révén anyagilag is érdekeltté tették a teljesítmény fokozásában. A brigádok közötti verseny részét képezték az elvégzett munkán túl a társadalmi munkában végzett feladatok, illetve különböző társadalmi és kulturális eseményeken – így a színházi előadásokon – való részvétel is.

A színházak 1949-ben történt államosítása után az előadások fogyasztásának kontextusa megváltozott. A korábbi üzleti alapú színházi modellt állami támogatás váltotta fel, melyért cserébe a politikai döntéshozók elvárták az általuk meghatározott ideológia terjesztését, ezért szigorúan megszabták az előadható darabok jellegét, mondanivalóját, számát és a célközönségét is. Szándékuk az volt, hogy a megfelelő ideológiai tartalommal bíró darabok a társadalom minél

<sup>1</sup> *Második otthonunk: a munkahely*. Szerkesztő: Szilágyi András, műsorvezető: Antal Imre. Magyar Televízió, 1978. <https://www.youtube.com/watch?v=Y4VquqLGOK8&t=3644s> – utolsó letöltés: 2017. augusztus 11. Köszönöm Sz. Nagy Gábornak, hogy a filmsorozatra felhívta a figyelmemet.

<sup>2</sup> Valuch 2002: 221.

<sup>3</sup> Tárgyalták a Minisztertanács 1957. augusztus 1-jei ülésén. Megjelent a *Magyar Közlöny* 86. számában. MNL OL XIX-A-83-a-39. számú ülés.

<sup>4</sup> Csóti 2003.

szélesebb rétegeihez jussanak el. Ez a színházi struktúra a Kádár-korszakban is mindvégig fennmaradt: a színházak államilag támogatott és ellenőrzött intézmények voltak, állandó társulattal és repertoárrendszerű műsorral.

A tanulmány célja a színházlátogatók egy meghatározott csoportjának befolyásolására vonatkozó korabeli elképzelések, illetve a tényleges nézői preferenciák és az azokra a színházirányítás felől érkező reakciók elemzése. Mindezek vizsgálatára különösen alkalmas az 1956 óta önálló József Attila Színház első korszaka. Az Angyalföldön eredetileg kultúrháznak épített, majd a Vígszínház kamaraszínházaként használt épületben megalakított színház hangsúlyos feladata volt, hogy az észak-pesti régió lakói – elsősorban munkások – saját közegükben láthassanak színházi előadásokat.

## AZ ELEMZÉS FORRÁSAI ÉS MÓDSZERTANA

A tanulmány forrásbázisát elsődlegesen a József Attila Színháznak az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában őrzött saját dokumentumai, illetve a Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) és a Művelődésügyi Minisztérium releváns iratai alkotják. Az elemzés során emellett felhasználtam a korabeli országos sajtóban megjelent cikkeket, valamint különböző üzemi lapok tudósításait. Az ezek alapján megrajzolható képet brigádnaplók vizsgálatával és egy korabeli színházlátogatóval készített beszélgetés tanulságaival igyekeztem árnyalni. Ezenkívül korabeli statisztikákat elemezve és az adatokat más színházakéval összehasonlítva vizsgáltam a darabstruktúrát és a nézőszám alakulását.

Marco de Marinis elmélete szerint az író, a rendező, az előadó, illetve a néző dramaturgiája együtt dolgozik egy-egy előadás kompozícióján, és úgy kell tekinteni őket, mint amelyek közösen állítják fel és alkalmanként módosítják is egymás határait.<sup>5</sup> Marinis koncepciója alapján elkülöníthetők az úgynevezett „mintanézői” és a valós befogadói reakciók. Mint azt tanulmányában Heltai Gyöngyi is megállapította, mindez abból a szempontból lehet számunkra érdekes, mert különösen a pártállam korai időszakában a kommunikációt a hatalom képviselői egyoldalú folyamatnak tételezték fel, amely a színházi előadás során a színpadról indul és hat a néző irányába. Ennek alapján pedig a színházat a társadalmi utópia reprezentációja egyik hatásos médiumának tekintették, annak átnevelő, ideológiaközvetítő szerepét tartották elsődlegesnek, figyelmen kívül hagyva azt, hogy az előadás a nézőben a szöveg politikai vagy politikailag kódolt üzenetétől eltérő hatásokat is kelthet.<sup>6</sup>

A kutatás során feldolgozott hivatalos dokumentumok és a napisajtóban megjelent tudósítások nagyrészt ezt a „mintanézőt” feltételezték, amikor kulturpolitikai célként a munkások színházi nézővé változtatását és ideológiailag

<sup>5</sup> Marinis 1999: 26.

<sup>6</sup> Heltai 2013: 133.

megfelelő darabokkal való ellátásukat jelölték meg. Azáltal, hogy a munkások az államosítást megelőzőnél nagyobb számban látogatták a színházi előadásokat, megváltozott a színházlátogatók körének összetétele, ezáltal pedig átalakult az előadások felé irányuló befogadói ízlés is. A tanulmány bemutatja és elemzi azokat az intézkedéseket, amelyek a munkások tömeges színházlátogatóvá nevelése érdekében születtek. Ezek között is kiemelten foglalkozik a közönség szervezés, a bérletezés, az ideológiailag kívánatosnak tartott darabok támogatása, a támogatott produkciókhoz csatlakozó művész–közönség találkozik kérdésével. Nem foglalkozik azonban a József Attila Színházban játszott darabok esztétikai elemzésével, és nem értékeli a színház alkotóinak művészi munkáját sem.

A vizsgált időszak (1956–1975) természetesen nem tekinthető homogén egységnek. Az időszak első felének gyakorlata még a korai ötvenes évek jellemzőit hordozza, mind a diskurzus fogalomhasználata, mind a gyakorlati megvalósulás eszköztárában. A hatvanas évek második felében a nyelvi eszköztár megváltozik, és a hangsúlyok is áthelyeződnek. Így jutunk el a címben jelzett kultúrbátyától a proletár bulvárszínházig.

## A DISKURZUS FOGALMI ELEMEI

A „munkásosztály” a szocialista rendszer számára fennállásának egész időtartama alatt fontos legitimációs és propagandisztikus hivatkozási alap maradt.<sup>7</sup> A munkásság/munkásosztály pontos korabeli definíciója azonban annak ellenére hiányzik, hogy maga a fogalom az elcsépeltségig jelen van a diskurzusban. A jelen vizsgálat szempontjából releváns források a munkás fogalma alatt a városi munkást értik, amely kategóriában a gyárak ipari munkásai mellett benne foglaltattak a kereskedelmi, közlekedési és szolgáltatási szektorban foglalkoztatott munkavállalók is.<sup>8</sup> Természetesen ez a munkásságfogalom is tovább differenciálható például az alapján, hogy tagjai Budapesten éltek vagy ingáztak a környező települések és a munkahelyük között – de a diskurzusban használt munkásfogalomba bizonyíthatóan beleértették az ingázókat is. Ezt támasztja alá például az a kezdeményezés, melynek keretében színházi előadásokat szerveztek a környező nagyüzemek vidékről bejáró dolgozóinak, hétköznap délután. Így nekik a műszak befejezése után nem kellett hazamenniük, hanem rögtön a nézőtérre ülhetek be.<sup>9</sup>

A feladat kettős volt: egyrészt szórakozási lehetőséget kellett biztosítani a rendszer tömegbázisát alkotó munkásoknak, ezzel növelve a rendszer stabilitását, azon elvet szem előtt tartva, hogy a szórakozás feledtetheti a napi nehéz-

<sup>7</sup> A jelenkori munkástörténet-írás sajátosságainak összefoglalását lásd például: Valuch 2017.

<sup>8</sup> Valuch 2002: 213–214.

<sup>9</sup> „Kihelyezett” előadások, műszak utáni színház. Új kezdeményezés a Fehérvári úti Művelődési Házban. *Hétfői Hírek* 1962. szeptember 17.

ségeket.<sup>10</sup> Másrészt cél volt a már színházba járó munkások számára a hatalmat gyakorlók által meghatározott, ideológiailag megfelelő színházműsor biztosítása.

A diskurzus konceptuális csoportját alkotják – összhangban az MSZMP művelődési politikájának irányelveivel<sup>11</sup> – olyan, a szocialista színházművészet-hez tartozó fogalmak, mint a „szocialista szellemiségű új magyar dráma” vagy a „szocialista tudat kialakítását elősegítő eszmei mondanivaló”. A döntéshozók úgy vélték, csakis a kurrens magyar drámairodalom legújabb eredményeivel növelhető jelentősen a szocialista drámák súlya és részaránya a színházak műsorában.<sup>12</sup> A kortárs világirodalmi alkotások esetén, különösen a nem szovjet vagy népi demokratikus darabok esetében kiemelten vizsgálendő volt az adott dráma művészi értéke mellett annak politikai-eszmei mondanivalója is.<sup>13</sup> A megfelelő eszmei mondanivalójú darabok fogalma tág határok között mozgott, hiszen sok esetben a rendezői koncepció billentette a mérleg nyelvét a támogatottból a tiltottba vagy a tiltottba, esetleg fordítva. Sőt az sem volt mindegy, mely színház, azaz potenciálisan mely társadalmi befogadói réteg előtt kívánták az adott darabot bemutatni.<sup>14</sup>

A hivatalos nyilvánosság működését nagyban meghatározta a tabuk rendszere, melyek nagy része folyamatosan érvényben volt a rendszer felbomlásáig. Ilyen tabu volt például a Szovjetunió bármilyen kritizálása, a hozzá fűződő viszony érinthetetlensége, 1956-nak a hivatalostól eltérő értékelése, a vezetésen belüli viták nyilvánosságra hozása. Bizonyos szempontból a művészeti normák alapját képező haladó, realista, közérthető, humanista művészet vezető szerepének megkérdőjelezése is ide számított. A tabuk nagy része egy diskurzusokkal átszőtt, szimbolikus közegben fogalmazódott meg, a hatalom pillanatnyi céljainak megfelelően.<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Az ország színházi hálózatának kiszélesítéséről és a színházak gazdaságosabb működésének biztosításáról szóló 4285/1955. MT-határozat előírta, hogy biztosítani kell az ország lakosságának, különösen a munkásosztálynak a színházi előadásokkal való fokozottabb ellátását. MNL OL XIX-A-83-b-4285/1955.

<sup>11</sup> Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei, 1958. július 25. Vass 1979: 243–247.

<sup>12</sup> A színházak irányításának és fejlesztésének néhány kérdése. Az MSZMP KB Agitációs- és Propaganda Bizottságának 1963. január 3-i ülése. MNL OL M-KS 288. f. 41. cs. 2. ő. e.

<sup>13</sup> Az 1965/66-os színházi évad értékelése. Az MSZMP KB Agitációs- és Propaganda Bizottságának 1966. augusztus 3-i ülése. MNL OL M-KS 288. f. 41. cs. 61. ő. e.

<sup>14</sup> „A bemutatathóság szempontjából vitás darabokat nem ítélnénk meg summásan. Bemutatathóságuk függ a műsorgetvezés országos arányaitól, az adott rendezői koncepciótól és a konkrét mérlegelt közönséghatástól. Figyelemmel azokra a tanulságokra is, melyeket az évad u.n. stúdió- és szakmai előadásaiból levonhatunk, az adott mű elemzése alapján a bemutatás különféle módozatait alkalmazhatjuk: a) egyes darabok – lehetőleg a közönség előzetes kritikai orientálásával, – a színházlátogatók széles köre előtt játszhatók; b) más darabokat szűkebb közönség és a szakma részére kisebb befogadóképességű teremben stúdió-előadásként kell játszani; c) végül egyes darabok, – csak a szakma érdekében – két-három előadásban, (felolvasó-előadásban) kerülhetnek színpadra.” Az 1965/1966-os színházi évad műsora. AZ MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának 1966. augusztus 3-i ülése. MNL OL M-KS 288. f. 41. cs. 61. ő. e.

<sup>15</sup> Havasréti 2006: 83–84.

## A BEFOGADÁS KÖZEGE

Az 1930-as években létrehozott XIII. kerületben<sup>16</sup> a háború után tovább folytatták a lakótelepek korábban megkezdett kialakítását, melynek keretében a kerületbe irányuló nagyarányú munkásbevándorlás kezelésére egészen az 1980-as évek végéig épültek panelházak. Angyalföldön valósult meg a hároméves terv első fővárosi építkezése is, melynek keretében a főváros iskolát, óvodát és napközi otthont adott egy „munkáskerületnek”.<sup>17</sup> Ebben az időszakban indult el az átadásra váró Árpád híd pesti hídfőjének kiépítése is. A hídfő mellett épült meg a kerületi pártbizottság tanácsterme, melyet 1954-től színházként kezdtek el használni.<sup>18</sup>

Angyalföld a főváros egyik legtipikusabb úgynevezett „munkáskerülete” volt, lakosságának túlnyomó többségét vagyontalan gyári munkások alkották.<sup>19</sup> 1950-ben csatolták a kerülethez az V. kerületnek a Szent István körút és a Dráva utca közé eső részét (Újlipótvárost), valamint a VI. kerület egy részét (a Váci úttól keletre és a Dózsa György úttól délre fekvő terület), továbbá a Margitszigetet a III. kerulettől. Az egyesítés sokáig problémás volt, az angyalföldi és az újlipótvárosi lakosság nehezen emelkedett felül a városrészek eltérő fejlődéséből fakadó különbségeken. A vizsgált korszakra vonatkozó statisztikai adatok szerint a kerület lakóinak száma 1960-ban 142 138 fő volt, ezzel lélekszáma alapján a három legnagyobb fővárosi kerület közé tartozott. A kereső lakosság 57%-a fizikai dolgozó volt, ebből 43,2% az iparban, 10,2% a kereskedelemben 7,2% a szolgáltató szektorban, 6,7% a közlekedésben, 9,9% közszolgálatban, 17,1% egyéb helyen dolgozott.<sup>20</sup>

Ennek az alapvetően ipari munkás rétegnek a színházba szoktatása és szocialista eszmeiségű darabokkal való ellátása volt a József Attila Színház elé kitűzött feladat. Fodor Imre, a színház akkori igazgatója szerint:

„Népszínházat akartunk csinálni, egy korszerű eszméket és korszerű erkölcsöt sugárzó magyar népszínházat. Törekvésünk összhangban állt a színház közönségének igényével. A színház korábbi műsorpolitikája ugyanis épp azokat vonzotta magához, akik a népszínházi célkitűzésre fogékonyak. A színház lényegéből fakad, hogy nevel is és nem csak szórakoztat. [...] A közönség a munkásokból és a fiatalokból tevődik

<sup>16</sup> A XIII. kerületet 1938-ban hozták létre az 1930. évi XVIII. törvénycikk (Budapest székesfőváros közigazgatásáról) értelmében az V. és a VI. kerületeknek a Dráva utcától és a Dózsa György úttól északra, illetve a váci vasútvonaltól nyugatra fekvő részeiből. <https://1000ev.hu/index.php?a=3&param=7830> – utolsó letöltés: 2017. augusztus 21.

<sup>17</sup> A hároméves terv az első szovjet mintájú gazdasági terv volt Magyarországon. A tervidőszak 1947. augusztus 1-jén kezdődött, zárónapja pedig 1949. december 31. volt.

<sup>18</sup> Fabó 2002.

<sup>19</sup> A kerület legjelentősebb gyarai voltak például: Láng Gépgyár, Ganz Magyar Hajó- és Darugyár, Tungsram Adócsőgyár, Elzett Zár- és Lakatgyár, Magyar Acélöntő- és Csőgyár.

<sup>20</sup> Jelentés a József Attila Színházban végzett brigádvizsgálatról. MNL OL XIX-I-4-ff-2.tétel-József Attila Színház-1969.

össze. Ez lehetővé teszi, hogy a színház a szocializmus eszméjének és erkölcsének az eddigieknél is harsányabb szószólója legyen, és a műsor gerincét alkotó darabokat áthassa a nyílt, politizáló és vitára serkentő hang.”<sup>21</sup>

## AZ ÁLLAMOSÍTOTT SZÍNHÁZIRÁNYÍTÁS MODELLJE

A színházak ellenőrzése előbb helyi, majd országos szinten zajlott.<sup>22</sup> A József Attila Színház, lévén budapesti intézmény, a Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottságán belül a Népművelési/Művelődésügyi Főosztály<sup>23</sup> közvetlen hatáskörébe tartozott. A gyakorlati felügyelet úgy zajlott, hogy az ellenőrző szerv az előző évadban bekérte a tervezett előadások listáját, az ismeretlen darabok szövegeit és a rendezői elképzeléseket. Később a főosztály munkatársai próbákat látogattak, illetve éltek az előnézés lehetőségével is, de ilyenkor jellemzően már nem tiltottak be előadásokat, „csak” változtatásokat kértek.

Az állami szervek természetesen a megfelelő pártszervek alárendeltségében működtek. Színházi ügyekben a leginkább az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága volt az illetékes, ez tárgyalta és hagyta jóvá az évadterveket és értékeléseket, melyeket a minisztérium színházi osztálya készített. A Bizottság tagjait ötévente nevezték ki. Figyelmet érdemel, hogy tagjai nem a kulturális élet szakértői vagy az illetékes minisztérium munkatársai közül kerültek ki, legfeljebb csak meghívottként vehettek részt az üléseken. Állandó tag volt ellenben a kulturális életet felügyelő miniszter.

Az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága minden évben megtárgyalta az egyes évadok értékelését, illetve jóváhagyta a következő évad műsortervét.<sup>24</sup> Ugyancsak ők döntöttek a színházalapításokról, illetve a Kiváló és Érdemes Művész címek odaítéléséről is, tárgyalták a színházak strukturális átalakításával kapcsolatos elképzeléseket, állást foglaltak a problematikusnak tartott darabok bemutathatósága mellett vagy ellen. A színházirányítás elvi kérdéseinek megtárgyalása, illetve a különböző strukturális átalakítások mellett a színházi műsorter-

<sup>21</sup> Fodor Imre feljegyzése cím és dátum nélkül. OSZK SZT József Attila Színház iratai és sajtókiadvány-gyűjteménye.

<sup>22</sup> A korszak színházirányítása két kategóriába sorolta a színházakat, voltak a közvetlenül a kulturális életet aktuálisan felügyelő minisztérium (Népművelési Minisztérium 1949–1957, Művelődésügyi Minisztérium 1957–1974, Kulturális Minisztérium 1974–1980, 1980 után a Művelődési Minisztérium) alá tartozó színházak, mint például a Nemzeti Színház vagy a Magyar Állami Operaház, míg a többi színház a helyi tanácsok közvetlen irányítása alatt állt. A helyi tanácsok beszámolási kötelezettséggel tartoztak a minisztérium felé, a végző döntést pedig a miniszterrel egyetértésben az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottsága hozta meg.

<sup>23</sup> 1950–1971 között Budapest Fővárosi Tanács VB Népművelési Osztály (1968-tól Főosztály), 1971–1990-ig Budapest Fővárosi Tanács VB Művelődésügyi Főosztály.

<sup>24</sup> Az 1957-től működő Bizottság üléseiről csak 1963-tól maradtak fent jegyzőkönyvek, ezek közül az első színházi témájú napirendet az 1963. január 3-i ülésen találjuk, az utolsót 1987. július 7-én.



vek és évadértékelések alkották a Bizottság elé került színházi témájú előterjesztések legjelentősebb és legterjedelmesebb csoportját.

Az Agitációs és Propaganda Bizottság feladata volt az ideológiai szempontból helytelen művek kiszűrése, hiszen a korszak kultúrpolitikájának alapját jelentő „támogatás – tűrés – tiltás” közötti határvonalat nem törvények szabályozták, hanem szubjektív vélemények határozták meg. A döntési mechanizmus pontos leírását nehezíti, hogy az utasítások az utókor számára láthatatlanul, legtöbbször telefonon vagy személyes megbeszéléseken hangzottak el.

A színházi műsortervezés rendje az 1960-as évek második felében alakult ki. A Bizottság iratai között fennmaradt első színházi témájú előterjesztés a színházak irányításának elvi kérdéseivel foglalkozott, első ránézésre olyan modern fogalmakat használva, mint vezetői felelősség és önállóság. Alaposabban szemügyre véve a szöveget azonban láthatjuk, hogy az előterjesztés megfogalmazói a szocialista színházművészetet támogató vezetők, szakemberek önállóságára gondoltak – azaz azt tartották jó vezetőnek, aki az adott keretek között képes volt élni az ilyen formában korlátozott önállósággal.

„A magasabb színvonalú és hatékonyabb elvi irányítás alapvető célja színházi területen: biztosítani, hogy állandóan erősödjön a színházművészet szocialista tartalma és mindebben meghatározó szerepet töltsön be. Ez a színházak irányításának módszereiben is változást követel, szükségessé teszi, hogy növeljük intézményeink vezetőinek önállóságát és felelősségét, jobban támaszkodjunk a terület társadalmi szerveire, a szocialista színházművészetet igénylő és azért következetesen munkálkodó szakembereire, s a fejlett ízlésű közönség véleményére.”<sup>25</sup>

1964 márciusában készült az első olyan jelentés, amely a későbbi rendszeres évadértékelések előzményének tekinthető. Még egy év sem telt el a színházvezetők önállóságát javasoló előterjesztés óta, mikor már úgy értékelték, hogy a színházigazgatók nem megfelelően éltek a nekik adott lehetőségekkel. A budapesti színházak repertoárján háttérbe szorult a szocialista országok drámairodalma, helyette túl sok kispolgárinak minősített dráma jelent meg a színpadokon. Ennek okát egyrészt abban látták, hogy a visszaeső nézőszám miatt a színházak vezetői inkább „polgári-kommersz” darabokat tűztek műsorra,<sup>26</sup> másrészt pedig

<sup>25</sup> A színházak irányításának megjavítása. Az Agitációs és Propaganda Bizottság 1963. január 3-i ülése. MNL OL M-KS 288. f. 41. cs. 2. ő. e.

<sup>26</sup> „Politikailag – látszólag – nincs baj ezekkel a drámákkal, hiszen elismerik, adottnak veszik a szocializmust. Valójában azonban politikai probléma is, ha ezekben a drámákban a szocializmus csupán háttér, a konfliktus alakulásában és feloldásában, azaz a valóság fejlődésében nincs aktív funkciója. A szocializmus lényeges problémáinak ez a megkerülése a szocialista tudat formálásáról való lemondás még nyilvánvalóbbá válik, ha utalunk arra a művészi igénytelenségre, olcsóságra, a közönség elmaradott rétegeinek tett azokra az engedményekre, amelyek a legtöbb színház arculatát kezdik mindebben eltorzítani. A látogatottság – az előző évadonkénti öt-öt százalékos visszaesése pánikhangulatot váltott ki a színházak vezetőiben és a közönség visszahódítására legalkalmasabbnak többen a polgári kommersz darabokat látták.” A dokumentum-

„még mindig nem sikerült a színháznak igazi áttörést elérnie a munkásosztályhoz, olyan áttörést, amikor a munkások nemcsak mint nézők, hanem mint a műsorpolitikát befolyásoló tényezők is jelentkeznenek. Ehhez persze nem út az, ha a színház a munkások között is meglévő elmaradott ízlés és igény kielégítésével próbálja hatókörét kiterjeszteni rájuk.”<sup>27</sup>

## A JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZ MŰSORSTRUKTÚRÁJA

A fenti idézet átvézet bennünket a József Attila Színházba, ahol az elvárások szerint a munkások, mint a színházak műsorpolitikáját potenciálisan befolyásoló befogadók, tömegesen jelentek meg. A színház épülete eredetileg egy tanácstermet tartalmazott, színpad és nézőtér nélkül. 1953 végétől Déryné Színpad néven operettszínházként kezdett működni, ami 1955 őszétől József Attila Színház néven a Magyar Néphadsereg Színháza Kamaraszínháza lett. Az épület adottságai igen rosszak voltak, a kialakított nézőtérről a színpad egy részét nem vagy csak rosszul lehetett látni, a székek nyikorogtak, kétoldalt az ablakokon át minden zaj behallatszott az utcáról. Ebben a funkciójában sok problémát jelentett, a színészek nem szerettek „kint”, a peremkerületben játszani, és a látogatottság is igen rossz, 30% körüli volt. Ezért a Néphadsereg Színháza szabadulni akart a kamaraszínháztól, így 1956 nyarán felvetődött a gondolat, hogy hozzanak létre itt önálló társulatot, melynek élére Fodor Imrét, a Néphadsereg Színház korábbi üzemigazgatóját nevezték ki. A két színház társulatának kettéválasztása is megtörtént. A színház műsorát illetően az első évre az volt az elképzelés, hogy játsszon fele arányban operetteket, fele arányban prózai darabokat, általában olyan könnyed és szórakoztató műveket, amelyeket a peremkerületben is el lehet adni.<sup>28</sup>

Mivel a színház közvetlen környezetét gyárak alkották, a környék lakossága is nagyrészt ipari munkásokból került ki, akik, ha egyáltalán színházba mentek, elsősorban szórakoztatást vártak a társulattól. Ezért a potenciális befogadó közeg elvárása alapján a műsor gerincét alapvetően a szórakoztató – és lehetőleg zenés – daraboknak kellett adniuk. Erre rétegződött rá az a politikai akarat, mely a szórakoztatás mellett részben a nézők műveltségi szintjének emelését, részben pedig

---

ban polgári-kommersz darabnak minősítették például a következő előadásokat: Molnár Ferenc: *Órdög* (Vígsház, 1963, r.: Horvai István), James Gow – Arnaud D’Usseau: *Mélyek a gyökerek* (Vígsház, 1964, r.: Várkonyi Zoltán), Pavel Kohout: *Harmadik nővér* (Nemzeti Színház, 1963, r.: Pethes György). A színházi évad problémái. Az Agitációs és Propaganda Bizottság 1964. április 8-i ülése. MNL OL M-KS 288. f. 41. cs. 21. ó. e.

<sup>27</sup> Az Agitációs és Propaganda Bizottság 1964. április 8-i ülése. MNL OL M-KS 288. f. 41. cs. 21. ó. e.

<sup>28</sup> Beszélgetések új színházvezetőkkel. Munkásszínház vagy szórakoztató népszínház? *Színház* 1971. (5.) 9. 8–11.

a szocialista ideológia terjesztését várta el a József Attila Színháztól – ahogyan egy 1969-es újságcikkben megfogalmazódott, a főváros egyik kultúrbástyájaként.<sup>29</sup>

A színház tehát meglehetősen nehéz helyzetben kezdte meg a munkáját, egy alkalmatlan épületben és olyan közegben, ahol nem igazán volt igény színházi előadásokra, azaz a műsorstruktúrát úgy kellett kialakítani, hogy a nézők egyáltalán elmenjenek a színházba. Így a társulat tagjai sem egy már meglévő, saját stílussal rendelkező színházhoz szerződtek, sőt többen büntetésből vagy önként vállalt száműzetésből kerültek ide. Utóbbi pozitívan befolyásolta a színház irányába megnyilvánuló keresletet, hiszen a vizsgált kezdeti időszakban olyan, még a színházba korábban nem járók körében is ismert és elismert színészek játszottak itt, mint többek között Gobbi Hilda, Sinkovits Imre vagy Darvas Iván.

A fent vázolt adottságokból, lehetőségekből és elvárásokból következően végül egy olyan színház jött létre, amelynek műsorstruktúrája gyökeresen eltért a többi fővárosi színházétól. Az időszak műsorát népszínháziként jellemezhetjük,<sup>30</sup> a zenés előadások<sup>31</sup> mellett olyan szerzőket és alapvetően szórakoztató darabokat is bemutatottak, amelyeket mások nem. Ha összehasonlítjuk a József Attila Színház által bemutatott darabokat más fővárosi és vidéki színházak műsorával, akkor azt tapasztaljuk, hogy a művek nagy részét Budapesten csak ez a színház játszotta, de a vidéki színházak műsorán megtaláljuk ugyanezeket.

A műsorstruktúra vizsgálatát korabeli statisztikák alapján végeztem el. A műfaj szerinti besorolásánál az akkori hivatalos gyakorlatot alkalmaztam, amely szerint a darabokat két nagy kategóriába sorolták (prózai és zenés), azokon belül pedig alkategóriákat<sup>32</sup> különítették el.<sup>33</sup> A statisztikák feldolgozását nehezítette, hogy azok nem minden évadra állnak rendelkezésemre és a meglévők sem minden esetben tartalmaznak egymással összehasonlítható adatokat. 1962-ig sikerült olyan statisztikákat fellelni, amelyek a kategorizált darabokat színházakra

<sup>29</sup> Biritz 1969: 20.

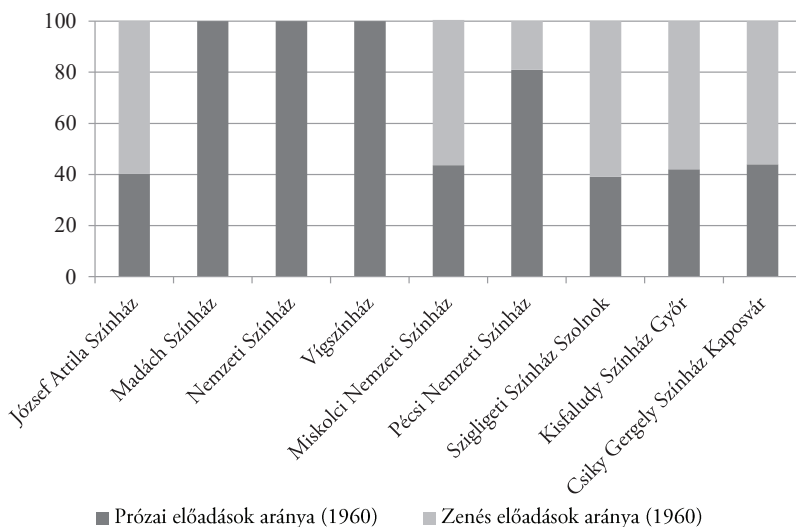
<sup>30</sup> Koltai 2007: 48.

<sup>31</sup> Az első bemutató *A szabin nők elrablása* című zenés komédia volt, Bilicsi Tivadarral a főszerepben. (Szerző: Franz és Paul von Schönthan), melynek dalszövegeit Szenes Iván írta.

<sup>32</sup> Klasszikus és régi, ezen belül magyar, világirodalmi, orosz, népi demokratikus, valamint új művek, melyen belül szintén magyar, világirodalmi, szovjet és népi demokratikus darabokat különböztettek meg.

<sup>33</sup> A zenés darabok közé kerültek a zenés vígjátékok, operettek, általában mindazon darabok, melyeknél a zene dominál, vagy mondanivalójukat a zene lényegében támasztja alá. A régi darabok közé kerültek általában a klasszikus írók műveiből dramatizált színdarabok, a 19. és a 20. század írói közül Heltai Jenő, Barta Lajos és Molnár Ferenc egyes darabjai. A műfaji csoportosításnál szereplő „új”, illetve „modern” elnevezés nem jelenti feltétlenül a darab korszakban haladónak minősített vagy szocialista realista tartalmát. Ebbe a csoportba kerültek mindazon művek, amelyeknek létrejötté az utolsó 20–30 évre volt tehető: a magyarok közül Molnár Ferenc legtöbb darabja, Harsányi Zsolt és mások, míg a külföldiek közül Priestley, Wilder, Niccodemi és társaik. Amennyiben régi vagy klasszikus írók művét megzenésítették, ezek a zeneszerzők szerint kerültek besorolásra, Mikszáth–Sárközi: *Szelistyei asszonyok* című operettje például az új magyar zenés darabok között szerepel. Abban az esetben, ha csak dramatizálásról van szó, a darab adatai mérlegelés alapján kerültek az eredeti szerző vagy az átdolgozó neve szerinti csoportba. Taródy-Nagy 1962: 29–30.

1. diagram

*Zenés és prózai darabok aránya 1960-ban\**

\* Az adatokhoz a korabeli művelődési statisztikákat használtam fel. A rendelkezésre álló adatok valamennyi évben ugyanezt a képet mutatják. Az illusztráláshoz azért választottam az 1960-as évet, mert feltételezhetjük, hogy az 1956-ban megalakult színház műsorstruktúrája eddigre már megszilárdult. A grafikonon nem ábrázoltam valamennyi ekkor működő színház adatait, részben mert ezek elemzése túlmutatott jelen tanulmány keretein, részben mert az előadás-struktúra jellegzetességeinek bemutatáshoz nem szolgáltatott volna többletinformációt, ha több színház adatait is számításba veszem.

*Forrás:* MNL OL XXXII-20 Művelődésügyi statisztikai iratok gyűjteménye, Színházi statisztikák, 1960.

és évekre lebontva tartalmazzák. 1962 és 1970 között csak szórványadatokkal rendelkezem.<sup>34</sup> 1970-től vannak ismét részletes statisztikák, azokban azonban már nem kategorizálták, csak felsorolták a színdarabokat. Ezen adatok kategorizálása viszont a korábban alkalmazott rendszer alapján olyan utólagos konstrukció lett volna, amit sem szükségesnek, sem helyesnek nem tartottam, ezért ettől eltekintettem. Az első diagramhoz a József Attila Színház által játszott prózai és zenés darabok arányát hasonlítottam össze más fővárosi és vidéki színházak adataival.<sup>35</sup> Az összehasonlítás nagyon jól mutatja, hogy a József Attila Színház

<sup>34</sup> Például: Kimutatás a színházak 1967. és 1968. évi előadásszám, látogatói szám és jegybevételi tervteljesítéséről. Amely kimutatás Budapest Főváros Tanácsa Végrehajtó Bizottságának 1969. szeptember 3-i jegyzőkönyvéhez készült melléklet, így csak a fővárosi színházakra vonatkozóan tartalmaz adatokat, ráadásul a budapesti és a tájelőadásokat együttesen, így a valós és eszmei nézőszám összehasonlítására nem alkalmas, hiszen a tájelőadások befogadó kapacitásáról nincsenek adataink. BFL XXIII.102.a.1.

<sup>35</sup> Az elemzésbe igyekeztem a vidéki színházakat az ország különböző részeiből összeválogatni, hogy ezzel minél szélesebb területi lefedettséget érjek el. A fővárosi színházak tekintetében

műsorstruktúrája a vidéki, nem pedig a fővárosi színházakéhoz hasonlít. Budapesten ugyanis sokkal differenciáltabb volt a műsorkínálat, egyes színházak csak prózai, mások csak zenés darabokat játszottak – szemben a vidékiekkel, amelyek mindkét típust egyaránt repertoáron tartották (1. diagram).

A színházban 1956-tól 1968-ig 72 bemutatóból 23 magyar prózai művet vittek színre (31,9%). Műsorpolitikájában sikeresen igazodott ahhoz a politikai elváráshoz, hogy részesítsék előnyben az új magyar szerzők műveinek színpadra állítását: egy, a színház műsoráról készült értékelés külön kiemelte, hogy az addig eltelt időben (1956–1964) csupán két régi magyar művet mutattak be.<sup>36</sup> A többi darab az értékelés szerint „mai életünk különböző oldalát mutatta be és mindig pozitív élel”.<sup>37</sup> Ezzel kapcsolatban egyetlen kritika fogalmazódott meg, hogy a színpadra kerülő darabokban a politikai eseményekre való művészi reagálás alig-alig volt jelen. Ezt felerősítette, hogy a születő és eszmei szempontból kívánatos tartalmú új magyar drámák művészi színvonala is elmaradt a korábbiaktól. Mindez ugyancsak azt támasztja alá, hogy a színház elsősorban a közönséget vonzó, színházba járásra szoktató, szórakoztató darabokat részesítette előnyben, nem pedig a kívánatos ideológia közvetítését.

## A SZÍNHÁZLÁTOGATÓK JEGYTÍPUS SZERINTI MEGOSZLÁSA

A vizsgált korszakban színházzal foglalkozó szakembereket és a politikai döntéshozókat, bár más-más okból, de egyaránt foglalkoztatta, hogyan lehetne több nézőt, illetve a társadalom szélesebb rétegeit a színházak nézőterére csalogatni. A közönségszervezés, a színházi propaganda és az úgynevezett „teltház-akciók”<sup>38</sup> ellenére – vagy talán részben ezek negatív eredményeként is – gyakran fordult elő, hogy a színházak előadásai félházzal vagy akár szinte üres nézőtér előtt zajlottak. A jelenség leírását azonban nagyban nehezíti, hogy a statisztikák általában csak az eladott jegyek számáról adnak képet, a valós nézőszámról csak nagyon ritkán van adatunk.

A statisztikai felmérésekből azt tudjuk, hogy az 1960-as években az ország lakosságának 6%-a volt rendszeres színházlátogató, vagyis ennyien jártak havonta

---

a Vígyszínház mint szintén XIII. kerületi színház, míg a Nemzeti Színház és a Madách Színház a korszak fővárosi színházi életében betöltött meghatározó szerepe miatt került be az összehasonlításba.

<sup>36</sup> Szomoró Dezső: *II. József* (Rendezte: Kazán István. Bemutató: 1964. január 26.) és Heltai Jenő: *Az ezerkettedik éjszaka* (Rendezte: Egri István. Bemutató: 1964. november 14.).

<sup>37</sup> Jelentés a József Attila Színházban végzett brigádvizsgálatról. MNL OL XIX-I-4-ff-2.tétel-József Attila Színház-1969.

<sup>38</sup> A „teltház-akció” lényege, hogy egy gyár, üzem vagy termelőszövetkezet megvásárolja a színházjegyeket, aztán eladja, vagy jutalmul szétosztja a dolgozói között. A mozgalom viszont csak akkor lehet sikeres, a jutalom pedig értékes, ha olyan híre van az előadásnak, hogy örül, aki jegyet kap rá, ellenkező esetben gyakran előfordult, hogy a jegyet továbbadták, vagy egyszerűen nem mentek el az előadásra. Molnár Gál 1974: 164.

legalább egyszer színházba. További 29% ennél ritkábban, 65% pedig egyáltalán nem látogatta a színházi előadásokat. Az 1970-es évek közepére a rendszeres színházlátogatók aránya 10%-ra emelkedett.<sup>39</sup>

A korszakban a közönségszervezés és a bérletezés volt a két legelterjedtebb eszköz a színházak nézőtereinek megtöltésére.<sup>40</sup> Egy 1958-ban Aczél György részére a közönségszervezésről készített feljegyzés szerint annak helyzete és eredményei az 1960-as évek küszöbén rosszabbak voltak a színházak államosítását közvetlenül követő időszaknál. Az elemzés szerint ennek egyik oka az volt, hogy – ellentétben az 1950-es évek elejével – a szakszervezetek már nem érezték kellőképpen magukénak a közönségszervezés ügyét. Mindez annak ellenére alakult így, hogy a Művelődésügyi Minisztérium utasításában határozottan kimondta, hogy a közönségszervezés a szakszervezetek egyik legfontosabb feladata.

„[...] a szakszervezetek kultúrnevelési munkájának egyik legfontosabb feladata, hogy felkeltse és nevelje a munkások kulturális igényességét és ráirányítsa figyelmüket a hivatásos kulturális intézmények, színházaink, hangversenyeink valóságos értékeire, amelyre a nép állama hatalmas összegeket áldoz.”<sup>41</sup>

A Művelődésügyi Minisztérium 1958-ban rendelte el, hogy olyan közönségszervezéssel foglalkozó központi szervet kell létrehozni, ahol az egyes színházak szervezői dolgoznak egyazon közös helyiségben. 1965-ben jött létre a Központi Jegyiroda, ami valójában tíz jegyirodából állt. Ezek az egyes nagy szakszervezetek mellett működtek, minden szakszervezet épületében külön, mert nem sikerült egyetlen nagy helyiséget találni. Ebből a helyzetből fakadóan az az elképzelés sem valósulhatott meg, hogy a közönségszervezők a színházakhoz tartozva dolgozzanak, hiszen akkor mindegyiknek tíz-tíz szervezőre lett volna szüksége. Ezt a helyzetet bonyolította, hogy a színházaknak volt saját szervezése is, mely hivatalosan

<sup>39</sup> Levendel 1979: 20.

<sup>40</sup> Amíg korábban a színházak pénztárában lehetett jegyet venni az előadásokra, az 1950-es években minden színháznak lett egy szervezőgárdája, melyek kiépítettek maguknak egy társadalmi munkásokból álló hálózatot, ezen keresztül juttatták el a jegyeket az üzemekbe. A szervezők minőségi munkája egyik akadályának azt tartották, hogy gyakran ők maguk sem jártak színházba, nem ismerték a darabokat, amelyekre a közönséget be kellett volna hozniuk. Munkájuk minőségének és eredményességének javítása érdekében közönségszervezőknek 10 hónapos tanfolyamon kellett részt venniük, és havonta megjelenő tájékoztatók segítették őket a darabok eszmei mondanivalójának, irodalmi, politikai jelentőségének ismertetésében. Az üzemi faliújságok számára cikk- és fényképanyagot küldtek szét, a bemutatók előtt pedig ismeretterjesztő ankétokat szerveztek. Garai 1952: 6–7.

<sup>41</sup> Dr. Nyáry László feljegyzése Aczél György részére a munkások színház és hangverseny látogatásáról, valamint a közönségszervezés helyzetéről. 1958. június. 3. MNL OL XIX-I-4-aaa-iktatatlant iratok-84. dosszié. Az 1950-es években a társadalmi munkások útján eladták a jegyeket, de arra már senki nem kötelezte az embereket, hogy elmenjenek a gyakran igen rossz hírű darabokat megnézni. Ezért egy időben gyakran az volt a bevált gyakorlat, hogy a társadalmi munkások másnap leírták a vevővel az előadás tartalmát. Ez a kontroll azonban nem volt eredményes.

a Honvédséggel és a Belügyminisztériummal tartott kapcsolatot, de alkalmanként, ismeretségi alapon üzemekben is szerveztek közönséget.

A közönségszervezésen keresztül zajló munkahelyi folyamatos jegyellátás<sup>42</sup> elvileg megteremthette a rendszeres színházlátogatás lehetőségét azok számára is, akik egyébként nem mennének el a színházak pénztáraihoz.<sup>43</sup> A közönségszervezők ajánlásaikkal felkelthették az érdeklődést egy-egy darab vagy színház iránt. Ehhez persze az kellett, hogy maguk is lássák a darabokat, hogy érdemben tájékoztatni, befolyásolni tudják az embereket.<sup>44</sup>

Az elvi lehetőségek megvalósulását azonban korlátozta, hogy hiába szervezték át a közönségszervezést az 1960-as években, a rendszer nagyon nehézkes volt. A színházak pénztárainál gyakorlatilag nem lehetett jegyhez jutni, eközben a szervezőknek átadott jegyek nem mindig keltek el, így a színházakat többszörös kár érte. A nézők leszoktak arról, hogy a színházak pénztárait keressék fel, így a szervezőktől végül visszakapott jegyeket sem lehetett értékesíteni.<sup>45</sup>

A bérletesek voltak azok, akik révén a folyamatos és zavartalan színházüzemet biztosítani lehetett. A bérletkonstrukciók ugyanis mindig magukban foglaltak kevésbé népszerű vagy előzetesen népszerűtlennek vélt előadásokat is. A bérlettel rendelkező nézők a színházak közönségének sajátos csoportját alkották. Bizonyos szempontból tekinthetők törzsközönségnek, ők voltak az alanyai egy-egy színház műsorstratégiájának. Más színházakhoz viszont egyáltalán nem kötődtek, színházlátogatási szükségleteiket általában kielégítette az évi öt-hét előadás megtekintése egyetlen színházban. A színházlátogatási szokásokról a korszakban készített vizsgálatok alapján a bérletezés nem volt tömeges jelenség, hiszen a színházba járó közönség több mint a felének soha nem volt bérlete. A fővárosi és a vidéki színházak helyzetét összehasonlítva elmondható, hogy a bérletezés sokkal inkább vidéki jelenség volt (a fővárosi színházlátogatók 10%-ának, a vidékiek 20%-ának volt a vizsgált időszakban bérlete), hiszen a jellemzően egy színházzal rendelkező vidéki városok lakói egyébként is kevésbé válogathattak az előadások között. A bérletvásárlás emellett elsősorban a fiatalokra, illetve azokra volt

<sup>42</sup> Tájékoztató jelentés a színházi közönségszervezés helyzetéről, feladatairól. 1964. augusztus 24. BFL XXXV.1.a.4.

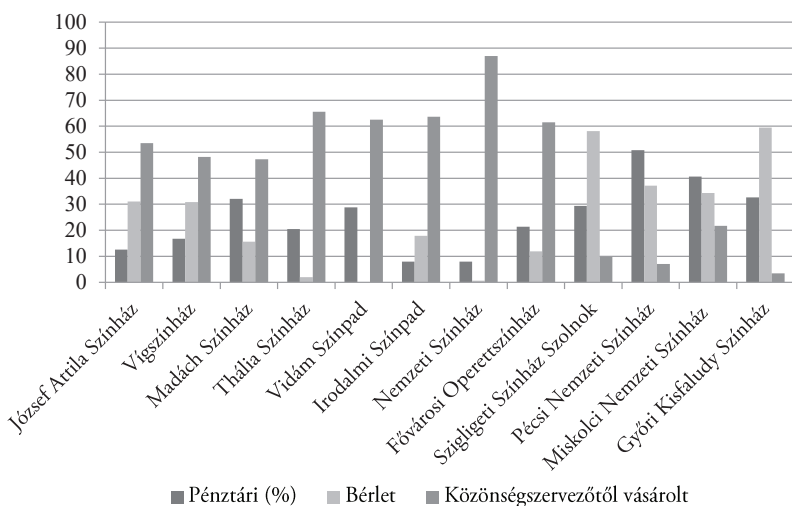
<sup>43</sup> A színház szervezőtitkára eljuttatta a jegyet a központi jegyirodába, ugyanide érkezett be a 14 szakszervezet jegyigénye is. A központi jegyiroda két héttel az előadás előtt elküldte a jegyeket a szakszervezetekhez. A szakszervezeti jegyiroda megvárta, míg valamennyi színház valamennyi jegye beérkezett hozzá, ekkor behívta a társadalmi munkásokat, akik elvitték a jegyeket az üzemekbe. Az aktivista hét nappal az előadás előtt visszaadta a megmaradt jegyeket a központi jegyirodának, ahonnan a színházakba kerültek, hogy azok pénztáraiban értékesítsék őket. Lelkes 1966: 15.

<sup>44</sup> A közönségszervezésről. Csatolva az *Ifjúság és színház 1974–1976.* című vizsgálati anyaghoz. MNL OL XIX-I-7-bb-Színházi iratok-1976.

<sup>45</sup> Rádadásul visszatérő problémát jelentett, hogy azt még az üzemi közönségszervezésen keresztül sem sikerült érdemben befolyásolni, hogy milyen dolgozókhöz kerültek a színházjegyek. Azaz sikerült-e nagyobb tömegben olyan embereket színházlátogatóvá tenni, akik korábban nem voltak azok? 1961. március 8. BFL XXIII.102.a.1.



## 2. diagram

*Eladott jegyfajták aránya az egyes magyarországi színházakban (1970)*

*Forrás:* MNL OL XXXII-20 Művelődésügyi statisztikai iratok gyűjteménye, Színházi statisztikák, 1970.

jellemző, akik a szellemi szférában törekedtek mobilitásra, és műveltségük még nem volt elegendő ahhoz, hogy a színházak kínálatából maguk válogassanak.<sup>46</sup>

Mint a 2. számú diagramon is látható, a József Attila Színház eladott jegyeit leginkább közönségszervezőkön keresztül értékesítették (53,54%), de magas volt a bérletek aránya is (31,04%), a legcsekélyebb arányban a pénztárban keltek el a jegyek. Az értékesített jegyek alapján a színház egyszerre hordozta magán a fővárosi színházak jellegzetességét (hiszen a jegyek többsége közönségszervezők útján kelt el), de egyben megfigyelhetjük a vidéki színházakra jellemző nagyarányú bérletezést is (2. diagram).

Mint arról fentebb már szó volt, a színház egyik fő feladata egy olyan közönségréteg színházlátogatóvá tétele volt, melynek tagjai korábban jellemzően nem jártak színházba. Ennek egyik módja a bérletek értékesítése volt, hiszen így egy-egy néző nemcsak egy, hanem egyszerre több előadásra is jegyet vett, ráadásul ennek révén olyan darabokra is el lehetett adni a jegyeket, amelyek egyébként nem lettek volna népszerűek. Ilyen színházbérletet igen gyakran vásároltak szocialista brigádok is, hogy ezzel teljesítsék a brigád kulturális vállalását. Az általuk készített brigádnaplók rendszeresen beszámoltak a „szocialista módon élni” című szó alatt vállalt színház-, mozi- vagy múzeumlátogatásokról.<sup>47</sup> Azonban a bérlet-

<sup>46</sup> Levendel 1979: 35–43.

<sup>47</sup> A különböző brigádnaplók hasznos forrásai lehetnek a „szocialista módon élni” fogalma időbeli és földrajzi hely szerinti differenciálódása vizsgálatának. Az általam áttanulmányozott néhány

vásárlás volt egyben az az értékesítési mód is, amely a legkevésbé garantálta, hogy a vásárlóból néző lesz, azaz el is megy az előadásra. A korszak egyik nagy problémája volt az úgynevezett fantomnézők magas aránya a jegyvásárlók körében.<sup>48</sup> A felmérések azt mutatták, hogy a színházi előadásoktól távol maradók aránya az átlagosnál is nagyobb volt a közületi, a szocialista brigádoknak adott, illetve az ifjúsági bérlet felhasználásnál. Ezeket a bérleteket ugyanis kapták vagy igen olcsón vásárolták a dolgozók.<sup>49</sup>

Mint a statisztikákból is látszik, a József Attila Színházban kiemelkedően magas volt azon nézők aránya, akik közönségszervezőn keresztül vásárolták a színházjegyet. A színház vezetése hangsúlyt helyezett arra, hogy a közönségszervezők megismerjék a darabokat, melyekre a jegyeket árulják, ezért lehetőséget biztosított nekik a darabok előzetes megnézésére.<sup>50</sup> A színház társulata emellett is sokat tett saját befogadó közegének kiépítéséért:

„A színház az üzemekkel való kapcsolatban is úttörő munkát végzett, a gyakran túlságosan üzleti szemléletű közönségszervezés és agyonszervezett ankétok helyett ők színész-munkás klubnapokon keresték a barátkozás lehetőséget. Az itt kialakult

---

brigádnapló nagyon különböző képet mutat például a kulturális rendezvények látogatása tekintetében, attól függően, hogy a brigád fővárosi vagy vidéki üzemhez tartozott-e, hogy mi volt a brigádtagok (különösen a brigádvezető) iskolai végzettsége, illetve hogy a brigádtagok többségükben nők vagy férfiak voltak-e. Ikarus Karosszéria- és Járműgyár Madame Curie Brigádjának naplója (MNL OL XXIX-F-187-r), Magyar Hajó és Darugyár Ribakov Szocialista Brigádjának naplója (MNL OL XXIX-F-186-h). Ezúton köszönöm Kiss András kollégámnak, hogy a brigádnaplók felkutatásában segítségemre volt. Ugyancsak köszönöm Weinacht Tamás levéltáros segítségét, aki édesapja brigádnaplóit (Ipari Szerelvény- és Gépgyár Ságvári Endre Brigád) bocsátotta rendelkezésemre.

<sup>48</sup> Fantomnézőknek nevezték azokat, akik csak megvásárolták a jegyeket vagy bérleteket, de az előadásra nem mentek el. A jelenség olyan komoly méreteket öltött, hogy arról statisztikákat is készítettek. Jelenleg egy színház – a Nemzeti Színház – esetében sikerült fellelni ezeket a statisztikákat. Értékelés a Nemzeti Színház 1981–1982. évad látogatottságának alakulásáról. MNL OL XXVI-I-8.

<sup>49</sup> Több korabeli fórumon is foglalkoztak azzal a kérdéssel, vajon a színházak mitől félnek, amikor a megkövesedett bérletrendszerhez ragaszkodnak. Vajon jobban szeretik papíron a telt házat, mint a valóságosat? Mert miközben a bérlettulajdonosok sokszor nem mentek el az előadásra és székeik üresen maradtak, a pénztárak előtt hiába álltak sorba az érdeklődők. Dombóvári Gábor tudósítása a Fővárosi Népi Ellenőrzési Bizottság üléséről. Kossuth Rádió, 1979. április. 9. 12:00. A Nemzeti Színház 1978/79-es évadjának sajtóközleménye. A színházaknak gazdasági szempontból érdekében állt, hogy a bérletek révén előre biztosítsanak bizonyos nézőszámot, és ez abba az irányba hatott, hogy a rendszer alapjaiban ne változzon meg. Így a jegyeladás, bérletrendszer és a közönségszervezés korabeli formája eleve magában hordozta a fantomnézők jelenségének létezését.

<sup>50</sup> A tanulmány elkészítése során alkalmam nyílt beszélgetni egy hölgygel, aki korábban a József Attila Színház rendszeres látogatója volt. Interjúalanyom egy budapesti munkáscsaládból származik, gyermekkorában nem jártak színházba. Amikor 18 évesen dolgozni kezdett, munkahelye (Magyar Posta) közönségszervezője révén jutott el rendszeresen színházba. A beszélgetés során többször is elmondta, mennyire fontos volt számára a közönségszervező segítsége, aki jól ismerte a darabokat és vevőit is, így mindenkinek személyre szabottan tudott jegyet ajánlani.

kapcsolatok szinte csak a vidéki színházak lokálpatriotizmust is sugárzó népszerűségével mérhetőek.”<sup>51</sup>

Bevezették, hogy a készülő előadás együttese még a próbák alatt ellátogatott egy üzembe. A rendező bemutatta a munkásoknak a szerzőt, a darabot és az előadás művészi elképzelését. A helyszínen lejátszott jelenetnyi próba során az érdeklődők ízelítőt kaptak a műből, megtekinthették a készülő díszlettervet.<sup>52</sup> Arra is volt példa, hogy az évadnyitó társulati ülésre – amelyen a színház művészeti céljait és a jövő évad programját tárgyalták meg – meghívták Angyalföld néhány nagyobb üzemének képviselőjét is.<sup>53</sup> Máskor még a társulati ülés előtt tanácskozássra hívták össze a XIII. kerületi üzemek, gyárak képviselőit. A megbeszélésen ismertették a József Attila Színház műsortervét, munkás–művész találkozót terveztek. A színház ezeken az ankétokon keresztül igyekezett rendszeres kapcsolatokat teremteni az üzemi dolgozókkal, hogy ezzel is hozzájáruljon a nézőszám növeléséhez.<sup>54</sup>

\* \* \*

A statisztikákat elemezve, a fennmaradt dokumentumokat, újságcikkeket olvasva a József Attila Színház első közel húsz évének története eredményesnek minősíthető. Az indulást meghatározó rossz infrastruktúra, nem létező műsorstruktúra és közönség ellenére Fodor Imre társulatának a valós befogadói preferenciákra figyelve sikerült szórakoztató népszínházat teremtenie Angyalföldön, mely megtalálta saját közönségét, és kialakította jól bevált műsorát is. Évadonként átlag 350 előadással és 250–300 000 nézővel.<sup>55</sup> A színház műsorán egy évadon belül szerepelt például Anouilh *Becket* című darabja<sup>56</sup> 2 előadással, 1379 nézővel, Osztrovszkij *Farkasok és bárányok* című műve<sup>57</sup> 8 előadással, 5287 nézővel, illetve Barillet–Grédy *A kaktusz virága* című zenés vígjátéka<sup>58</sup> 57 előadással és 41 299 nézővel.<sup>59</sup> A színház az egy évadra jutó előadások száma és a jegyeladási adatok

<sup>51</sup> *Nők Lapja* 1959. szeptember 10. A József Attila Színház sajtókiadvány-gyűjteményéből. OSZK SZT.

<sup>52</sup> *Nők Lapja* 1959. szeptember 10. A József Attila Színház sajtókiadvány-gyűjteményéből. OSZK SZT.

<sup>53</sup> Láng Gépgyár, Elzett Gyár, Hőpalackgyár, Habselyemgyár.

<sup>54</sup> *MTI Belföldi Hírek* 1959. augusztus 12. A József Attila Színház sajtókiadvány-gyűjteményéből. OSZK SZT.

<sup>55</sup> Összehasonlításként a méreteiben nagyobb Vígszínházban ugyanebben az időszakban évadonként 550–600 előadást 400–430 000 néző látott, a népszerű zenés darabokat játszó Fővárosi Operettszínházban pedig 370 előadást 280 000 néző.

<sup>56</sup> Anouilh, Jean: *Becket, avagy az Isten becsülete*. Bemutató: 1965. február 20. (Rendezte: Kazán István.)

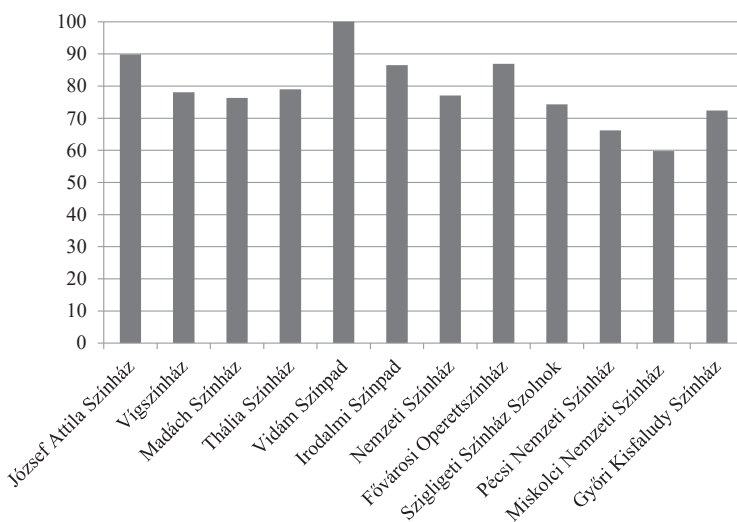
<sup>57</sup> Osztrovszkij, Alekszandr Nyikolajevics: *Farkasok és bárányok*. Bemutató: 1966. október 15. (Rendezte: Kazán István.)

<sup>58</sup> Barillet, Pierre – Grédy, Jean-Pierre: *A kaktusz virága*. Bemutató: 1966. május 21. (Rendezte: Kazán István.)

<sup>59</sup> Jelentés a József Attila Színházban végzett brigádvizsgálatról. MNL OL XIX-I-4-ff-2.tétel-József Attila Színház-1969.

## 3. diagram

Színházlátogatók az eszmei látogatók százalékában\* 1970-ben



\* A színház eszmei látogatószáma a színház nézőtere befogadóképességének, illetve az adott év előadásszámának szorzata. A diagram az erre az értékre rávetített ténylegesen eladott jegyek százalékos arányát ábrázolja.

Forrás: MNL OL XXXII-20 Művelődésügyi statisztikai iratok gyűjteménye, Színházi statisztikák, 1970.

alapján is versenyképes színházzá vált a fővárosi színházi struktúrában annak ellenére, hogy Budapesten egy alapvetően vidéki színházi modellt valósított meg (3. diagram).

Ha azt a kérdést vizsgáljuk, megvalósult-e a József Attila Színházban az a politikai akarat, mely szerint nem elegendő a munkások színházba szoktatása, hanem az is cél, hogy megfelelően nagy számban, meghatározott ideológiai tartalommal rendelkező darabokat is lássanak, már árnyaltabb a kép. A műsorterveket tanulmányozva inkább tűnik ez egy kötelező előírásnak, amit egy minimális szinten volt csak cél teljesíteni, egyensúlyozva a közönségigény és a minisztérium által közvetített elvárások között, mint a színház társulata által igazán komolyan vett feladatnak. Ahogyan például az 1968/1969-es színházi évről készült jelentés is kiemelte, hogy József Attila Színház azon kevés színház közé tartozott, ahol jelentősen nőtt a könnyebb szórakozási igényeket szolgáló darabok száma.<sup>60</sup> Mivel a műsorterveket engedélyeztetni kellett, terveztek például szovjet műveket vagy új magyar drámát, amelyeket aztán egy bérletben szerepeltettek könnyed szórakoztató vagy zenés darabokkal. Így papíron mindenképpen teljesült a cél,

<sup>60</sup> MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának 1969. május 27-i ülése. MNL OL M-KS 288. f. 41. cs. 117. ó. e.

hiszen azt, hogy melyik előadásra pontosan hányan mentek el, valójában csak akkor tudnánk megmondani, ha a József Attila Színház esetében is rendelkezésre állnának a fantomnézőkről készült kimutatások. A *Film – Színház – Muzsika* vagy a *Színház* című lapban megjelent ismertetések, kritikák azonban általában a szórakoztató darabok közönségsikeréről szólnak. Emellett a Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztályán egyes darabokról írt értékelések azt mutatják, hogy az 1970-es évekre a politikai döntéshozók is elfogadták a színház alapvetően népszínházi jellegét; arra is találunk példát, hogy egy-egy darabot bemutatóra alkalmasnak ítélték, de nem a József Attila Színházban.

„Mélységes aggodalommal látnám viszont ezt a darabot – amellyel kétségtelesen lehetne értékes előadást produkálni – a József Attila Színház színpadán. [...] Egyszerűen elképzelhetetlen a Sámuel király ebben az angyalföldi proletár bulvárszínházban.”<sup>61</sup>

A hangsúlyeltolódást ott is megfigyelhetjük, hogy az évadtervek szövegeiben visszatérő gondolat volt: nem kívánják a színházakat úgy befolyásolni, hogy a zenés vidám műfajoktól teljesen elhatárolódjanak, mert van egy közönségigény, amit ki kell elégíteni. Viszont minden alkalommal felhívták a figyelmet a helyes arányok megtartására, azaz hogy minden színháznak feladata az eszmeileg, művészileg rangos művek bemutatása, még akkor is, ha ez negatív anyagi következményekkel jár a színházakat finanszírozó állam számára.

## FORRÁSOK

Budapest Főváros Levéltára (BFL)

XXIII.102.a.1 Budapest Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottság üléseinek jegyzőkönyvei, 1950–1990.

XXXV.1.a.4 Magyar Szocialista Munkáspárt Budapesti Végrehajtó Bizottság üléseinek jegyzőkönyvei, 1948–1989.

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)

XIX-A-83-a Minisztertanács jegyzőkönyvei és mellékleteik, 1944–1990.

XIX-A-83-b Minisztertanácsi előterjesztések, határozatok, 1944–1990.

XIX-I-4-ff Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztály iratai, 1958–1973.

XIX-I-4-aaa Aczél György miniszterhelyettes általános iratai, 1959–1967.

XIX-I-7-bb Pozsgay Imre miniszterhelyettes, miniszter iratai, 1975–1980.

XXIX-F-186 Magyar Hajó- és Darugyár iratai, 1959–1992.

XXIX-F-187 Ikarus Karosszéria- és Járműgyár iratai, 1947–1991.

<sup>61</sup> Bógel József feljegyzése Gabányi Árpád *Sámuel király* című tragédiájáról. 1968. november 11. MNL OL XIX-I-4-ff-2.tétel-József Attila Színház-1968.

- XXVI-I-8 Nemzeti Színház iratai, 1945–1989.  
XXXII-20 Művelődésügyi statisztikai iratok gyűjteménye, 1950–1993.  
M-KS 288. f. 41. cs. Magyar Szocialista Munkáspárt Agitációs és Propaganda Bizottság iratai, 1962–1989.  
Országos Széchényi Könyvtár (OSZK) Színháztörténeti Tár (SZT)  
József Attila Színház iratai és sajtókiváogat-gyűjteménye  
Nemzeti Színház Archívuma  
A Nemzeti Színház 1978/79-es évadjának sajtókiváogat-gyűjteménye.

Biritz Tibor: A népszerűség reflektorfényében. *A Hét* 1969. (14.) 47. 20.

*Színház*, 1971.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Csóti Csaba 2003: Egy brigádnapló 1979-ből. *Archivnet* (3.) 4. [http://www.archivnet.hu/hetkoznapok/egy\\_brigadnaplo\\_1979bol.html](http://www.archivnet.hu/hetkoznapok/egy_brigadnaplo_1979bol.html) – utolsó letöltés: 2017. augusztus 15.
- Fabó Beáta 2002: A külső kerületek Nagy-Budapest városépítési elképzeléseiben. In: Holló Szilvia Andrea – Sipos András (szerk.): *Tanulmányok Budapest Múltjából*. XXX. Budapest, 153–176.
- Garai Tamás 1952: Közönségszervezés. Egy jegy nyomában a Ruggyantagyárból a Nemzeti Színházig. *Népművelési Híradó* (4.) 10–11. 6–7.
- Havasréti József 2006: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neo-avantgárdban*. Budapest.
- Heltai Gyöngyi 2013: A „nevelő szórakoztatás” válsága 1954-ben. *Korall* (14.) 51. 131–160.
- Koltai Tamás 2007: Gáz és fém. Beszélgetés Léner Péterrel. *Színház* (40.) 2. 48.
- Lelkes Éva 1966: Hány kézen megy át egy színházjegy? A közönségszervezés labirintusában. *Film – Színház – Muzsika* (10.) 39. 15.
- Levendel Ádám 1979: *Színházba járási szokások*. Budapest.
- Marinis, Marco de 1999: A néző dramaturgiája. Egy valószínűtlen asszociáció. *Critikai Lapok* (8.) 10. 26–31.
- Molnár Gál Péter 1974: *Izgága színház*. Budapest.
- Taródy-Nagy Béla (szerk.) 1962: *Színpad és közönség. Magyar színházi adatok I–II*. Budapest.
- Valuch Tibor 2002: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Budapest.
- Valuch Tibor 2017: A jelenkori munkástörténet Kelet-Közép-Európában – historiográfiai közelítések. *Múltunk* (72.) 2. 4–24.
- Vass Henrik (szerk.) 1979: *Az MSZMP határozatai és dokumentumai 1956–1962*. Budapest.

Imre Zoltán

## *A velencei kalmár* a Nemzeti Színházban, 1986\*

„Valljuk be, ez mostan a kérdés: antiszemita dráma-e *A velencei kalmár*?  
Vagy lehet-e annak értelmezni? Vagy lehet-e *nem* annak?”<sup>1</sup>

Hamlet monológjának parafrázisán keresztül Koltai Tamás *A velencei kalmár* 1986-os bemutatójával kapcsolatban írt kritikájában azokat a kérdéseket tette fel, amelyek a Shakespeare-szöveg 20. századi magyar színpadra állításainak problematikáját foglalták össze. A terjedelmi korlátok miatt a lehetséges válaszokra ezúttal kizárólag az 1986-os színpadra állítást elemezve szeretnék utalni. *A velencei kalmár* 1986-os színrevitele több mint négy évtizedes hallgatás után következett be, így tehát a színrevitel körül kibontakozott polémiák számos olyan valós, szimbolikus és virtuális területet kapcsoltak össze (intézményi viszonyokat és hatalmi struktúrákat egyaránt), melyek a színház, a politika és a hatalom működésének 1980-as évekbeli felfogását érintették.<sup>2</sup>

### HIÁNY – A VELENCEI KALMÁR SZÍNPAD NÉLKÜL

Bár a szöveg az 1940-es nemzeti színházbéli bemutatója<sup>3</sup> után elkerülte a hazai színpadot, a szöveg értelmezéséről azért jelentek meg tanulmányok.<sup>4</sup> Ezek azonban nem foglalkoztak *A velencei kalmár* magyarországi előadás-hagyományával, mintha a korábbi előadások nem is léteztek volna, vagy szorosabban nem tartoztak volna hozzá a szöveg recepciótörténetéhez. Ez a gyakorlat pontosan megfelelt annak a felfogásnak, amit György Péter említett a korszakkal kapcsolatban, miszerint „eltűnt a múlt, a magyarul beszélő jelenbe kulcsolt társadalom

\* Részlet a szerző 2018-ban megjelenő, *Az idegen színpadra állításai* című könyvének egyik, *A velencei kalmár* 1940-es és 1986-os színpadra állításain keresztül a Horthy- és a Kádár-korszakban az úgynevezett zsidókérdést és az antiszemitizmust elemző fejezetéből.

<sup>1</sup> Koltai 1986: 12. Kiemelés az eredetiben.

<sup>2</sup> Jelen szöveg csak néhány helyen érinti az európai színpadra állításokat.

<sup>3</sup> Az 1940. február 13-án bemutatott előadást Both Béla rendezte, s Major Tamás játszotta benne Shylock szerepét. Az előadás eredetileg nem a Nemzeti produkciója volt, hiszen premierjét a Városi Színházban tartották 1939 decemberében, a Nemzeti fiatal színészeinek a részvételével. A Nemzeti akkori igazgatója, Németh Antal látta a produkciót, s meghívta a színházba.

<sup>4</sup> Lásd például Hegedűs 1965, amely pár évvel később a szerző tanulmánykötetében ismét megjelent: Hegedűs 1968: 153–174; Roth 1979; vagy a szöveg újrafordítójának, Vas Istvánnak a tanulmánya: Vas 1981.



képzetvilágának normái ennek a játékszabálynak megfelelően alakultak”.<sup>5</sup> Az egyetlen kivételt Országh László korai, 1955-ös tanulmánya jelentette, amely terjedelméhez képest részletesen tárgyalta a magyar bemutatókat, kitérve az első pesti bemutatóra, a különböző fordításokra, valamint megemlítette „a második világháborút közvetlenül megelőző években a drámának a Művész Színházban történt felújítását”. Erről az előadásról azt jegyezte meg, hogy „a rendezés a drámát [...] kiegészítette egy vidám karnevál-jelenettel, [s] Gellért Lajos Shylockban a fasizmus korszakának üldözött zsidóságát szólaltatta meg”.<sup>6</sup> Ez a gesztus is a szöveg 1950-es évekbeli újralegitimálását próbálta előkészíteni, de Országh összefoglalója, valószínűleg a Nemzetinek a jobboldali kulturális hegemoniában játszott fontos szerepe miatt, nem említette az ottani, időrendben addig utolsó előadást.

A második világháborút követő koalíciós időkből és a Rákosi-korszakból nem tudunk arról, hogy bármelyik színház megkísérelte volna előadni a szöveget. Hála azonban annak az eljárásnak, miszerint a színházaknak kötelező jelleggel be kellett nyújtaniuk az évadterveiket engedélyeztetésre a minisztériumnak, a Kádár-rendszerből már rendelkezünk némi információval *A velencei kalmár* bemutatókísérleteiről. A műsortervekben először, az utolsó bemutató után több mint húsz évvel, az 1964/65-ös évadban említették, amikor a Nemzeti Színház próbálta meg eljátszani a darabot. Az engedélyeztetési procedúrára nyomást gyakorolva, vagy éppen a lehetséges reakciókat tesztelve, a *Film – Színház – Muzsika* című képes kulturális hetilap, mintegy olvasói levélre válaszolva idézte fel a darab előadás-hagyományát a 19. század elejétől az 1940-es bemutatóig, Major Tamás Shylock-fényképével illusztrálva az írást.<sup>7</sup>

A Nemzeti tervének elutasítása után, a következő évadban a Kazimir Károly vezette Thália Színház műsortervében bukkant fel *A velencei kalmár*. Hiába volt azonban Kazimir az MSZMP Budapesti Pártbizottság tagja, a Magyar Színház-művészeti Szövetség főtitkára, a felső vezetéssel közismerten jó kapcsolatokkal rendelkező, „megbízható színházigazgató”, számára sem engedélyezték a bemutatót. Ezután ismét egy évtizedes csend következett. A következő színpadra állítási szándékról a Pécsi Nemzeti Színház 1977/78-as évadtervéből értesülhetünk. Itt valószínűleg a későbbi, 1986-os előadás rendezője, Sík Ferenc szeretne volna színre vinni, de ekkor még nem kapott rá engedélyt.<sup>8</sup> Ennek ellenére a Pécsi Nemzeti Színház a következő, 1978/79-es évadra vonatkozóan is beadta

<sup>5</sup> György 2005: 54.

<sup>6</sup> Országh László, *A velencei kalmár* – jegyzet, 1955., 1. OSZMI A velencei kalmár-dosszié.

<sup>7</sup> Az állítólagos olvasói levél a következőképpen jelent meg: „Olvastam lapjokban, hogy a jövő idényben a Nemzeti Színház egy Magyarországon rég nem látott Shakespeare-művet, *A velencei kalmárt* szándékszik színre vinni.” *Film – Színház – Muzsika* (8.) 1964. augusztus 3. 4. A válasz felsorolja a magyar hagyomány elemeit, megemlítve azokat a magyar színészeket – Tóth József, Újházi Ede, Gál Gyula, Csontos Gyula, Gellért Lajos, Major Tamás –, akik ezen időszak alatt megformálták Shylockot.

<sup>8</sup> Legalábbis Sík 1986-ban, *A velencei kalmár* bemutatója előtt készült interjúban arra hivatkozott, hogy már tizenöt évvel korábban is szeretne volna megrendezni a darabot. Molnár 1986: 8.

a darabot engedélyeztetésre, illetve ekkor már a szolnoki Szigligeti Színház évadtervében szintén szerepelt. Egyiket sem engedélyezték.

A bemutatókísérletek azt tanúsítják, hogy *A velencei kalmár* nem állt egyértelmű tiltás alatt, hiszen az évadtervek előterjesztésénél nem indokolták az engedély megtagadását, csak egyszerűen lekerült a műsorrendről. Még akkor is így történt, amikor a rendezők/igazgatók megpróbálták a nyilvánosságot felhasználni az engedélyezés során. Patthelyzet alakult tehát ki: nem volt tiltás, de nem volt engedély sem.<sup>9</sup> Sajnos jelenleg – más darabokhoz és előadásokhoz hasonlóan – nagyon keveset tudunk *A velencei kalmár*ra vonatkozó engedélyeztetési procedúráról. Mindenesetre az biztosnak látszik, hogy a rendszer a szöveget antiszemitanak tételezte, s tartott attól, hogy színpadra állítása is antiszemita lesz. Ezt viszont hatalmánál fogva úgy akadályozta meg, hogy egyszerűen nem nyitott vitát a szöveg előadhatóságáról, kizárva a diskurzusból a lehetséges rendezőket, színházakat és szereplőket. Így a hatalom irányítói – Foucault terminológiájával élve – előzetesen ellenőrizték a diskurzus termelését, mindenáron redukálva a véletlenszerűen felbukkanó diskurzusok által okozható veszélyeket.<sup>10</sup> *A velencei kalmár* be nem mutatásának a hagyományát, amit nevezhetünk a hiány hagyományának is, törte meg végül az 1986-os bemutató.

## A VELENCEI KALMÁR A NEMZETI SZÍNHÁZBAN – 1986

A helyzet komolyságát jól érzékelteti, hogy már jóval a bemutató előtt nagy számban jelentek meg az előadást bevezető, annak értelmezését előkészítő és a „felelősség” kérdésének elrendezését segítő cikkek. Az egyik legnépszerűbb napilapban, az *Esti Hírlap*ban például az előadás rendezőjétől, Sík Ferencről kérdezte meg Molnár Gabriella, hogy „ez az előadás miféle Shylockot kíván”; másrészt azt is, hogy „megéri-e kockáztatni, hogy *A velencei kalmár* felkorbácsolja a kedélyeket?” Az első kérdésre Sík kitérő választ adott, Gábor Miklóstra hárítva a felelősséget, úgy érvelve, hogy „ez a színész testének, lelkének dolga elsősorban”, de olyan előadást szeretne, amely „jelenetről jelenetre érzékeltetné [...] a folytonos, életteli hullámzást”. A második kérdésre Sík szintén általánosságokkal válaszolt, miszerint „a darab színrevitelét az indokolja, hogy jó néhány olyan kérdést érint, mely sokunkat foglalkoztat manapság”, felsorolva a pénz

<sup>9</sup> *A velencei kalmár* bemutatása tudatos mellőzésének lehetősége nemcsak itthon merült fel, hanem az NSZK-ban is, annak ellenére, hogy ott számos *Velencei*-produkciót színpadra állítottak. Mint arra Sabine Schültig felhívta a figyelmet, „néhány német kritikus azt is kétségbe vonta, hogy a darabot elő lehet-e egyáltalán adni: 1960-ban a mannheimi színház vezetője végül úgy döntött, hogy leveszi *A velencei kalmárt* a programról, mert nem akart olajat önteni az újjáéledő antiszemitizmus tüzére. 1985-ben, a drámaíró és kritikus Rolf Hochhuth egyenesen azt kérte, hogy »ne játsszátok soha többé«, a rendező Heinz Hilpert pedig azt mondta, hogy csak akkor rendezné meg, ha »negyven zsidó ülne az első sorban és mind csak röhögne az előadáson«.” Schültig 2005: 66.

<sup>10</sup> Foucault 1998: 51.

hatalmát, az erkölcs, jog és vagyon viszonyát, a gazdasági kényszereket és a kép-mutató közerkölcsöket. Úgy tűnik, Sík szándékosan kerülte a darabhoz kapcsolható problémákat, bár Molnár egy korábbi kérdésére válaszolva említette, hogy *A velencei kalmárral* kapcsolatban „a kelet-európaiak fokozott érzékenysége érthető és indokolt is a náci népirtás után”.<sup>11</sup> A Kádár-korszak közbeszédének tipikus lenyomatává teszi az interjút, hogy nem hangzanak el benne *A velencei kalmár* értelmezése szempontjából kulcsfontosságú, de tabunak számító kifejezések, úgy mint zsidó, antiszemita, filoszemita stb.; helyettük eufemizmusok és utalások (érzékenység, náci népirtás) szerepeltek, s az „érzékenységet” sem Magyarországra, hanem egész Kelet-Európára lokalizálták.

Egy hónappal később azonban, egy másik interjújában, amely a színházkedvelők szűkebb rétegének szóló képes magazinban, a *Film, Színház, Muzsikában* jelent meg, Sík már sokkal egyértelműbben és nyíltabban fogalmazott. Ablonczy László kérdésére, hogy miért is kell óvatoskodni a bemutatóval, Sík azt válaszolta, hogy

„a két világháború közötti korszak, majd az emberirtó idők súlyos és felelősségteljes kérdései mindmáig nem tisztázódtak, mert nem tisztázódhattak teljes nyíltsággal. [...] Ne tagadjuk, hogy szégyen, büntudat, bosszúvágy, lappangó lelkiismeretfurdalás gomolyog a szívekben és az agyakban.”<sup>12</sup>

Sík a korszak nyelvezetéhez képest szókimondóan fogalmazott, de megint eufemizmusokban, utalásokban és általánosságokban beszélt („emberirtó idők”). Sőt, a fenti szókimondó kijelentése után ismét visszalépett, mivel az előadás központi gondolata kapcsán azt tette hozzá, hogy „a pénz a fő mozgatója életünknek. Nem a pénzről szól az előadás, de azt próbálja megmutatni, hogy a pénz központi kérdés.”<sup>13</sup> Mindezt persze azután mondta Sík, hogy megpróbálta kiszabadítani az Antonio és Shylock közötti gyűlölködést a keresztény–zsidó keretből, úgy érvelve, hogy

„Shylock nem azért vérgőzös és bosszúszomjas, mert zsidó. A vele szemben állók irgalmassága, álnoksága, kép-mutató volta se azzal okolható, hogy azért olyanok, mert keresztények.”

Mindenesetre Sík végül csak becsempészte a diskurzusba a zsidó–keresztény-kérdést, és arra is felhívta a figyelmet, hogy a darabot a Nemzeti Színház

<sup>11</sup> Molnár 1986: 8.

<sup>12</sup> Ablonczy 1986: 7. Az interjúból származó további idézetek ugyanerről a helyről származnak.

<sup>13</sup> Az 1970-es Miller-produkció is a pénz fontosságát állította előtérbe. Mint azt Bill Overton kifejtette, Miller rendezése „azt hangsúlyozta, hogy a pénz mindenkit befolyásol. Antoniót, a sikeres, de megcsömörlött üzletembert, Bassaniót és barátait, a fiatalabb generációt, akik élvezeteiket követték, de a szinte természetesnek vett gazdagságtól függtek. Portiát, az örököszt, akinek gazdagon díszített otthona a feltűnő fogyasztás emlékműve volt. [...] Belmont sem tűnt romantikusnak vagy pedig misztikusnak, hanem a pénz produktumának.” Overton 1987: 45.

már játszotta 1940-ben.<sup>14</sup> Ez annyiból érdekes, hogy Sík rendezése ezen az előadáson keresztül a Hevesi Sándor 1927-es nemzeti színházi és Bárdos Artúr 1936-os művész színházi rendezéseivel is kapcsolódott annyiban, hogy a velencei karnevál színes forgatagába helyezte a történeteket, és erőteljesen Shylockra építette az előadás értelmezését.<sup>15</sup>

Még mindig a bemutató előtt Görgey Gábor beszélgetett a darab fordítójával, Vas Istvánnal. Az interjúban Görgey nyíltan arról kérdezte Vast, hogy antiszemita darab-e *A velencei kalmár*. Vas azt válaszolta, hogy akik „antiszemita darabnak értelmezik, megfelelnek róla, hogy az ellentábor, az a – nevezzük így – keresztény úri világ, Antonio és Bassanio világa, milyen kegyetlen leleplezéssel, mennyire felmentés nélkül jelenik meg Shakespeare színpadán”.<sup>16</sup> A zsidókérdéssel kapcsolatban pedig Vas kifejtette, hogy

„meg kell érteni mindenfajta érzékenységet a témával kapcsolatban. Megérteni, de nem belenyugodni. 1945 után egy ideig sokat beszélünk-írtunk a zsidókérdésről. [...] Azután pedig mesterséges hallgatás borította a kérdést. Pedig a nyílt beszéd mindig hasznosabb, mint a hallgatás. Az érzékenységek attól még nem szűnnek meg, sőt!”

Arra kérdésre, hogy van-e nálunk antiszemitizmus, azt válaszolta, hogy

„valószínűleg van. [...] Lehet, hogy kényesebb [nálunk a kérdés], nem tudom. De bizonyos, hogy antiszemita érzelmek másfelé is élnek, helyzetünk tehát nem speciális, ami a darab játszhatóságát illeti.”

Majd Görgey azon felsorolására, hogy Európában hányszor játszották a darabot, Vas azt válaszolta, hogy „csak megerősíti: politikai és szellemi kiskorúságot jelent, ha egy ország színházkultúrája *A velencei kalmárt* nemlétezőnek tekinti”.

<sup>14</sup> Az 1940-es előadás népszerűsítését az előadásban Shylockot játszó Major Tamás végezte el. A Mélykúti Ilona által készített rádióriportban Major kiemelte, hogy a Németh Antal által irányított Nemzetiben játszotta Shylockot. Majd önmagát állítva középpontba nemcsak azt állította, hogy az előadást ő rendezte, de azt is, hogy akkoriban „Shylockot jól lejátszani egyet jelentett politikai kiállással, de egyetlen embernél vették ezt észre: ez én voltam, úgyszólván A velencei kalmárt öt előadás után betiltották. [...] Egy pillanatig sem volt nem-tetszés, az egész közönség a hatása alá került. [...] Shylock óriási nagymonológja [...] után majdnem nem lehetett folytatni az előadást, olyan viharos ünneplésben törtek ki. [...] Amikor átvittük a Nemzetibe, óriási botrány volt: egy... egy csúszómászó kommunista játszik a Nemzetiben, és úgy intézkedett, hogy azt be kell tiltani. [...] Szóval úgy éltem meg a Shylock-figurát, hogy nyilasok követelték, hogy dobjanak ki a Nemzeti Színházból, de Németh Antal nem dobott ki.” Mélykúti Ilona riportja Major Tamással, gépirat, Gondolat-jel, Kossuth Rádió, 1986. március 10., OSZMI Történeti Tár, *A velencei kalmár*-dosszié.

<sup>15</sup> Mint azt Sík kifejtette, „Milloss Auréllal [...] beszélgetve, megtudtam tőle, hogy a harmincas években a Bárdos Artúr által rendezett előadásban éppen ilyen karneváli táncvígalmat terveztek”. Ablonczy 1986: 7. Lásd Gajdó 2002: 153–154.

<sup>16</sup> Görgey 1986: 7. A riportból származó összes többi idézet forrása is ugyanez a hely.

Mielőtt rátárnék *A velencei kalmár* elemzésére, Vas fenti kijelentésének fényében, érdemes megemlíteni a korszak egy másik – a jelen tanulmány témájának szempontjából szintén problematikusnak tekintett – előadását, Joseph Stein és Jerry Bock musicaljét, a *Hegedűs a háztetőn*. A darabot 1964-ben mutatták be a New York-i Broadway-n, majd pár év múlva, 1971-ben megjelent a filmes verzió, 1973-ban pedig már a Fővárosi Operettszínház is előadta, a Nemzeti Színház egyik vezető színészének, Bessenyei Ferencnek a főszereplésével. A siker ellenére (vagy éppen azért) az előadást 1974 júliusában betiltották.<sup>17</sup> Tízéves szünet után, 1983-ban a színház megpróbálta ismét elővenni, de a minisztériumban eltanácsolták, majd a következő évben, 1984-ben a felújítást felügyelettel engedélyezték ugyan, de a musical új bemutatóinak országos tiltása továbbra is érvényben maradt. Végül az Operettszínház csak 1985-ben újíthatta fel, de az új bemutatókra vonatkozó tiltás továbbra is érvényben maradt.<sup>18</sup>

Jóllehet a dokumentumok főleg a betiltás tényét említik, s ez sem kevés, a cenzorok valószínűleg több problematikus elemet is találhattak a *Hegedűs a háztetőn*ben. Bár egyértelműen populáris műfajban, musicalben elbeszélve, az előadás alapvetően mégis egy család sorsán keresztül a kelet-európai zsidó közösségek hányattatásainak és felbomlásának történetéről szól. Így az előadás ezen a könnyű, de népszerű műfajon, illetve a főszereplő Tevje, a szegény tejesember lányainak sorsán keresztül jelenítette meg a zsidó hagyományoknak a modernség kihívásai következtében történő átalakulását; a zsidó közösség folyamatos üldöztetését (felidézve a holokauszt emlékét); az üldöztetésre való reakciót, a zsidó összetartást; s a musical befejezésével, amikor is a közösség tagjainak el kell hagyniuk a falut, Anatevkát, áttételesen utalhatott a rendszer által ellenségnek beállított, de a musicalben a szabad világgént megjelenő Nyugatra, valamint a hivatalos ideológia által tiltott cionizmusra.<sup>19</sup> Sőt, a cenzúra szempontjából

<sup>17</sup> B. Élthes Eszter Bessenyei Ferenc honlapján írta le az eseményt: „Az 1973-as bemutató utolsó előadása a Fővárosi Operett Színház 1973/74-es évadjának évadzáró előadása volt, 1974. július 15-én, hétfőn. Júliusban jóformán csak a Hegedűs volt műsoron, amiből arra lehet következtetni, hogy a betiltásról értesülve úgy szervezték a színház műsorát, hogy a megmaradó kis időben minél többször ezt a darabot adhassák elő. Talán még szóltak is, akiknek csak tudtak, hogy gyorsan nézzék meg a darabot, vagy először, vagy akár sokadszorra is, mert utána nem tudni, mikor lesz erre megint alkalom”. B. Élthes 2014.

<sup>18</sup> Bogácsi 1991: 166.

<sup>19</sup> A Színházművészeti Szövetség elnökségi üléséről készült jegyzőkönyv szerint a hivatalos álláspont éppen az előadás „demagógiáját” kifogásolta. Érdemes felidézni az egész ülést, amelynek kezdetén a minisztérium képviselője, Malonyai Dezső egyszerűen bejelentette, hogy „a Hegedűs a háztetőn c. darab lekerült az Operett Színház műsoráról”. Az Operettszínház főrendezője és az előadás rendezője, Vámos László azonban nem engedte ennyiben hagyni a dolgot, s kifejtette, hogy „meg kellene vizsgálni, hogy 100 előadás alkalmával történt-e valami incidens a színházban, fütty, megjegyzés stb. Szerinte ez egy humanista remekmű, és a hatáselemzészt kellene értékelni. Ma a világ tele van nihilizmussal. Nagy eszmények megtartására a közönségnek szüksége van. Ez egy anticionista darab. Ez a darab harcra, ez szeretetre nevel, szülői és testvéri kapcsolatot tár fel, egy pozitív megnyilvánulás. Aki ez ellen a darab ellen szól ellensége az államrendszernek. A művek mindig túlélnek a cenzorokat.” A választ az MSZMP KB munkatársa, Kőháti Zsolt adta meg: „Fél, hogy demagógiába esik. Az ő felettes szerve az MSZMP

még problematikusabb lehetett, hogy a zsidó falusiak üldözői orosz katonák voltak, ami a kortárs magyar nézőknek lehetőséget adott az áthallásra, s a kortárs magyar helyzetre való vonatkoztatásra.

A *Hegedűs a háztetőn* és *A velencei kalmár* összefüggéséről Andrikó Miklós – aki 1975 és 1982 között Szolnok megyei első titkárként működött – a következőképpen emlékezett: *A velencei* 1978-as szolnoki színpadra állításának ügyében fölhívta a miniszterhelyettest, Tóth Dezsőt, akitől azt a választ kapta, hogy „annyi az ilyen jellegű darab a színpadokon, hogy az egységes, országos műsorpolitika ezt már nem bírja el”.<sup>20</sup> Azaz, ahogy arra Bogácsi Erzsébet Andrikó esetében rámutatott, egyrészt általában „a zsidó tematika miatt kifogásolták a bemutatót”, másrészt pedig ez a tematika az 1973-as jom kippuri (Izrael, illetve az Egyiptom és Szíria által vezetett arab koalíció közötti) háború idején értelmeződhetett „demagógiaként”, azaz a zsidó államért való kiállásként – miközben a hivatalos (szovjetek által diktált) álláspont az arab koalíciót támogatta. Következésképp a pártvezetés, különösen Aczél György ügyelt egyrészt arra, hogy az úgynevezett zsidótematika ne kerüljön túlsúlyba a hazai színházak repertoárján, másrészt arra is, hogy a lehetséges (mindenesetre azonnal demagógiának bélyegzett) áthallás is a minimumra csökkenjen.<sup>21</sup> Az 1980-as évek közepén azonban, a nemzetközi folyamatok részeként a zsidókérdést Magyarországon sem lehetett már egyszerűen nem létező problémaként a szőnyeg alá söpörni, s úgy tűnik, ennek következtében jelenhetett meg a színpadon *A velencei kalmár*.<sup>22</sup>

---

Tudományos és Közoktatási Osztálya által történt a darab betiltása, s az alkotókkal az arra hivatottak nem beszéltek meg ezt. [...] Ez a darab demagógiába csúszott. Megjegyzi, hogy sértve érezte magát.” „Vámos L.: Kérdezi, hogy mi volt a darabban a demagógia.” Malonyai a következő választ adta: „A kifogásolt darabra döntést hozni – külön témát érdemlő feladat. Beszél a cenzúráról a darab betiltásáról. [...] A színház műsorának véleményezése sokféle tényező és szemlélet kérdése. Világos, hogy a döntés alapvető politikai döntés. Ő személy szerint harcolt a műért, de szerinte is a párt állásfoglalása helyes. A helyzet rendkívüli módon változó az egyes művek szerzőire és előadásaira vonatkozólag.” Majd Vámos zárta le a vitát: „Pozíciójánál fogva szolidáris, csak találgatni tud, hogy miért vették le a darabot.” Elnökségi ülés jegyzőkönyve, OSZMI, Színházművészeti Szövetség jegyzőkönyvek, 1972, Titkárság–Elnökség levelezés és jegyzőkönyvek dosszié. Sajnos a pártállami tisztviselők pontosan nem fejtették ki, mit értenek demagógia alatt, de a Nyugat pozitív beállítására, a cionizmusra és Izrael támogatására gondolhatunk.

<sup>20</sup> Bogácsi 1991: 113.

<sup>21</sup> Komoróczy a *Hegedűs a háztetőn* tiltását összefüggésbe hozta a zsidó öntudat megjelenésének veszélyével a jom kippuri háború kapcsán. Mint kifejtette, „jelkép értékű, a belső zsidó életet ugyan nem érintő, a helyzetet mégis villámfényként megvilágító adatokkal lehet leírni a politikai vezetés félelmét attól, hogy a zsidó öntudat váratlanul megint felszínre törhet. A »jom kippur-háború« (1973. október 6–22.) után a Fővárosi Operettszínház műsoráról levették a »Hegedűs a háztetőn« [...] című musicalt, amely akkor már hónapok óta nagy sikerrel ment [...]; a Magyar Rádió meghirdetett műsorából indoklás nélkül törölték Händel »Izrael Egyiptomban« című oratóriumának hangfelvételét.” Komoróczy 2012: 1045–1046.

<sup>22</sup> A zsidó főszereplőt tartalmazó másik alapszöveg, Lessing *Nathan der Weisėje* a 20. század jelentős részében elkerülte a magyar színpadokat. Az 1912-es Nemzeti Színház-i bemutató (1912. október 16.) után a Kolozsvári Nemzeti Színház játszotta (1929. január 22.), majd csak 1986. október 16-án állította színpadra Ruszt József a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban Avar



Az alapos előkészítés után *A velencei kalmár* bemutatóját 1986. március 20-án tartották a Nemzeti Színházban, Vas István fordításának felhasználásával és Sík Ferenc rendezésében. A színlapon vígjátékként aposztrofált előadást három felvonásban játszották, Gábor Miklós alakította Shylockot, Rubold Ödön Antoniót, Kubik Anna Portiát, a díszleteket Csányi Árpád, a jelmezeket pedig Schäffer Judit készítette. Az előadásról készült videofelvétel alapján megállapítható, hogy Sík számos változtatást eszközölt a szövegen (ezeket a későbbiekben részletesen tárgyalom), az előadásba több jelenetet iktatott be, és felerősített egyes utalásokat. Az előadás Shakespeare-korabeli miliőre emlékeztető, de a kortalanság benyomását keltő környezetet kínált a történethez, melyből Shylock modern öltönyével, esernyőjével mintha kicsit kilógott volna; de jelmeze finoman utalt Laurence Olivier 1970-es híres Shylock-alakításának öltözékére is.<sup>23</sup>

A szereposztást tanulmányozva teljesen egyértelműen látszanak az előadás hangsúlyai. Míg Shylockot a Nemzeti egyik legkarakteresebb és leghíresebb színésze, az akkor hatvanas évei vége felé járó Gábor Miklós alakította, addig Antoniót a Színművészeti Főiskolát pár évvel korábban befejező, a Nemzetiben fiatal tehetségként kezelt Rubold Ödön személyesítette meg. A két színész kvalitásaiból származó szereposztási aránytalanság és egyes jelenetek beállításai miatt az előadás a Shylockot alakító Gábort helyezte előtérbe, öltönyös, de külsődleges zsidó attribútumokkal, kipával és tallittal ellátott jelmeze pedig vizuálisan is jelezte Shylocknak a velencei környezetben való idegenségét.<sup>24</sup> A színlapon megjelent rövid szinopszis azonban mindent elkövetett, hogy az előadás megszabaduljon a bevezető interjúkban említett „kérdésektől” és „feszültségektől”:

„Velence kék ege alatt vidáman zajlik az élet, a szerelmeseknek [...] egyetlen vágyuk, hogy egymáséi lehessenek. Ez persze nem megy zökkenők nélkül. [...] Bassanio, hogy szíve választottját elnyerje, kénytelen kölcsönkérni. [...] A jó barát segít, Antonio kér kölcsönt a velencei uszorástól, Shylocktól. Shylock ugyancsak megfontolja, hogy kinek és mennyi pénzért kölcsönöz, de Antonio jó kérelmezőnek ígérkezik, neki adhat, s ez egyszer a kölcsönért nem is kamatot kér, hanem szokásától eltérően zálogot. A zálog pedig igencsak nagy bonyodalmak előidézője, mert Antonio hajói nem érkeznek meg, áruja elvész a tengeren, s kénytelen megadni a »zálogot«. A jó barát még erre is hajlandó lenne, de ha ezt megadja, az életét kockáztatja. Természetesen a vígjáték nem lenne vígjáték, ha emberek vére omlana ki, s az eszes Portia [...] olyan tervet eszel ki, amely megmenti az önfeláldozó Antoniot. Mindenki boldog, csak Shylock nem, hiszen úgy érzi, hogy őt rászédtek, becsapták, a törvényt [...]

---

Istvánnal vendégként a címszerepben. A szöveg 1945 utáni német feldolgozásairól lásd Feinberg 2002.

<sup>23</sup> A Royal National Theatre produkcióját Jonathan Miller rendezte, de népszerűségét annak köszönhette, hogy 1973-ban ezt a rendezést filmesítette meg John Sichel. Miller az 1880-as évek viktoriánus Velencéjébe helyezte a történetet.

<sup>24</sup> A videofelvétel tanúsága szerint azokat a jeleneteket, amelyben Shylock szerepelt, Sík általában úgy szervezte meg, hogy Gábor legyen a színpad leghangsúlyosabb helyén, közepén, bejátszva szinte az egész színpadot, s hozzá képest helyezte el a többi szereplőt.



most éppen nem Shylock oldalára billenti az igazság mérlegét. A nagy komédiában így egyetlen vesztes is akad.”<sup>25</sup>

A szinopszist olvasva, úgy tűnik, mintha a színház nem is *A velencei kalmárt* adta volna elő, hanem egy Disney-szerű mesét szerelmesekről, némi bonyodalommal valami homályos „zálog” körül, ami azért szerencsére gyorsan megoldódik, megmentve az önfeláldozó barátot, vesztesként hagyva „a nagy komédiában” Shylockot. Azt természetesen nem tudhatjuk, hogy mennyire kellett a szinopszistnak alkalmazkodnia a hatalom elvárásaihoz, úgy beállítva a darabot, mintha az valóban csupán a „vidám élet” „zajlásának” és „zökkenőinek” a bemutatásáról szólt volna, a kádári szocializmus által tabunak kezelt „kérdésektől” teljesen függetlenül.

A bemutatót széles körű érdeklődés övezte, majdnem minden jelentősebb napilap és kulturális folyóirat írt az eseményről. Bár Róna Katalin még a bemutató előtt készített interjút Gábor Miklóssal, a szöveg megjelenését a bemutató utánra időzítették, s így ez lett az egyik első, az előadást értelmező cikk. Talán azt várták tőle, hogy a nagy népszerűségnek örvendő Gábor szavai kijelölik majd az előadás lehetséges értelmezésének irányát. Mindenesetre – Vashoz hasonlóan – Gábor egyértelműen fogalmazott, kifejtve, hogy „Shylock bosszúvágya emberileg, társadalmilag is nagyon indokolt”.<sup>26</sup> Sőt, a darab által ábrázolt helyzetet össze is kötötte azzal a korszakkal, amikor itthon legutoljára játszották, hivatkozva az 1940-es Major-féle, Gábor által „nyíltan náciellenes szándékúnak” nevezett produkcióra. Mint kifejtette,

„Shylock helyzete eléggé hasonlít a horthysta Magyarország zsidóinak helyzetéhez. Velencének szüksége van Shylockra és a pénzére, ezért bizonyos törvényes jogokat biztosít neki. Másrészt viszont lezsídóztatják, leköphetik, kutyának nevezhetik, sőt kirabolhatják.”

Gábor azonban nem állt meg a régmúlt idők ellentmondásos helyzetének ismertetésénél (és ezáltal a probléma eltávolításánál), hanem nyíltan a Kádár-kori Magyarországhoz kapcsolta a darab által felvetett problémákat. Arról beszélt ugyanis, hogy „ha a színpadon kimondom ezt a szót zsidó – a nézőtéren már bizonyos feszültség támad”. Mindezt pedig azzal támasztotta alá, hogy „néhány aláírt és névtelen levél, amit a közelmúltban – mióta publikus lett, hogy Shylockot játszom – kaptam, bizonyítja, hogy a »kérdés« még létezik”.<sup>27</sup> Mindenesetre – Vas Istvánhoz és másokhoz hasonlóan – Gábor azt java-

<sup>25</sup> *A velencei kalmár*, színlap. OSZMI Történeti Tár, A velencei kalmár-dosszié.

<sup>26</sup> Róna 1986a: 8. Az interjúból származó, soron következő két idézet forrása ugyanez a hely.

<sup>27</sup> Róna 1986a: 9. A soron következő három idézet forrása ugyanez a hely (kiemelések az eredetiben). Annak további bizonyítékeképpen, hogy a bemutató nem volt igazán problémamentes, álljon itt még egy történet, amelyet a Nemzeti Színház akkori ügyelője, Kadelka László említett egy interjúban. „Kadelka László ez ügyben akkor merészkedett a legtovább, amikor 1986-ban,

solta, hogy „akik attól félnek, hogy A velencei kalmár uszító darab, ne feledjék: korunkban is érvényes, hogy mindenféle jognak – a kisebbségek jogainak is – első biztosítéka *a nyílt, egyenes beszéd*”. Majd hozzátette, hogy

„nem arról van szó, hogy kegyesen be kell fogadnunk kisebbségeinket, megengedni nekik, hogy magyaroknak vallhassák magukat – *a jog nem kegy*. És nem is kiváltság. [...] a mai Magyarország nem Magyarország zsidó polgárai nélkül.”

Mindenesetre az előadást „úgy játsszuk el, ahogy megírták, pontosan, mindenféle demagóg szándék nélkül. Nem a darab antiszemita, hanem alakjainak egy része.”

Gábor szerint az előadás sikere „nagyrészt azon múlik majd, mennyire sikerül eljátszani nemcsak a zsidót, hanem az antiszemitát is”. A bemutató előtt megjelent cikkek és interjúk, valamint Gábor Miklós megszólalása tehát a Kádár-kori közbeszédhez képest szokatlan nyíltsággal szóltak a zsidókérdésről, az antiszemitizmusról, a felelősségről, a közbeszéd nyitottságának lehetőségéről, felkészítve ezáltal a nézőket az előadás által felvethető lehetséges problémák kezelésére és értelmezésére. Másrészt viszont továbbra is játszották a Kádár-kori eufemisztikus, utalásos nyelvjátékot; a magyar hagyománnyal megegyezően pedig főleg Shylock értelmezésére koncentráltak. A fokozott érdeklődést az is jelezte, hogy a Magyar Rádióban beszélgetést tartottak az éppen bemutatott előadásról, és ennek anyaga a *Magyar Hírlap*ban nyomtatásban is megjelent. Úgy tűnt, Sík a rádió nyilvánosság előtt ismét nem akart fontos kérdésekről beszélni, így – akárcsak Molnár bemutató előtti interjújában – azt fejtegette, hogy „a pénz, illetve a pénz szerepe olyan katalizátor benne, ami a jelenlegi körülmények között a művet rendkívül aktuálissá teszi”.<sup>28</sup> A jelen lévő irodalomtörténész, Kéry László azonban az előadás által felvetett lényeges kérdésre terelte a szót, úgy érvelve, hogy a darab „nemcsak az úgynevezett zsidókérdésre, hanem általában a kisebbségben élő népcsoportok helyzetére” is rákérdez. Ezzel kapcsolatban jegyezte meg, hogy Shylock nagymonológjában „valójában a kisebbségi jogok nagy himnuszát fogalmazza meg. Éppen ettől lesz a darab ma nagyon aktuális, s természetesen bizonyos értelemben kényes.” Kéry felvetése azonban nemcsak a zsidókérdés kitágításaként értelmezhető, hanem az adott kontextusban a beszélgetésnek a zsidókérdésről

---

Aczél György több évtizedes, ellentmondást nem tűrő akaratának megpuhulásakor a Nemzeti műsorára tűzte az addig tiltott *A velencei kalmárt*. A próbafolyamat közben minden irányból tiltakoztak, a főszereplő Gábor Miklóst kutyasétáltatás közben inzultálták, a teljes diplomáciai részvétellel zajló premieren pedig a rendőrfőnök kereste Kadelkát, mondván: egy bejelentés szerint bomba van a nézőtéren. Az ügyelő addig húzta-halasztotta az ügyet, míg végül az előadás leállítása nélkül, a szünet előtt és a szünetben tudott lezajlani a persze eredménytelen kutatás. Kadelkát másnap hajnalban egy modortalán, de elegáns úr elé állították a Belügyminisztériumban, ám a napot már a kulturális miniszterhelyettes irodájában fejezte be, átvéve a roppant jelentős összegű prémiumot a politikai botrány elkerüléséért.” Kovács 2013.

<sup>28</sup> Rapcsányi 1986: 12. A beszélgetésből származó további idézetek forrása ugyanez a hely.

való eltereléseként is, hiszen nem speciálisan zsidó, hanem általános, kisebbségi kérdésként állította be a darab által felvetett problémákat.

Ezért reagálhatott Kéry felvetésére Mészáros Tamás kritikus eléggé élesen úgy, hogy Shakespeare szövege nem a kisebbségek helyzetének tematizálásáról, hanem inkább antiszemitizmusáról lett ismert. Mint kifejtette,

„a rendezők és a színészek jóideje különös előszeretettel [...] azon igyekeznek, hogy megmutassák: a Shylockkal szembenálló világ nem is olyan makulátlan, mint amilyennek a darab olvastán látszik. Mert ha a szöveget megpróbáljuk elfogulatlanul vizsgálni – ami szinte lehetetlen –, akkor mégiscsak az derül ki, hogy itt csupa grálovag áll szemben egy megátalkodott gazemberrel. [...] A néző előtt a darab elején voltaképp egyszerű képlet jelenik meg: adva van egy ember, aki oly önfeláldozó, hogy kamat nélkül segíti ki a barátait, [...] s van egy másik, aki ezen nyereszkedik.”<sup>29</sup>

Mészáros megközelítése, kimondva ezáltal az addigi elhallgatott állítást, ellenben teljesen megfelelkezve Antoniónak és körének rasszizmusáról és antiszemitizmusáról, magát a szöveget tételezte antiszemitának, s ebből következően számára „a kérdés tehát az [volt], – beszéljünk nyíltan –, hogy az előadás az antiszemitizmus malmára hajtja-e a vizet vagy sem?”

A vitában részt vevő szociológus, Hankiss Elemér a zsidókérdésre, antiszemitizmusra és kisebbségi létre vonatkozó, korábban felvetett problémákkal kapcsolatban azt jegyezte meg az akkori magyar társadalomra vonatkozóan, hogy

„ilyen érzékeny kérdéseket soha nem vizsgáltunk, nem vizsgálhattunk, nem mertünk vizsgálni. [...] A magyar társadalomban az egymás iránti bizalom szinte minimálisra süllyedt. Tele vagyunk elfojtott vagy el sem fojtott bizalmatlanságokkal. Szorongásból fakadó, de elfojtott agressziókkal. [...] Tehát rengeteg olyan gyűlékony anyag van a társadalomban, ami az emberek reakcióit eltorzíthatja egy ilyen darab esetében.”

Mіндеzen problémák orvoslására, Vashoz és Gáborhoz hasonlóan, Hankiss azt javasolta, hogy legjobb lenne, „hogya a kérdésről a társadalom elkezdene

<sup>29</sup> Az előadásról szóló kritikájában Almási Miklós is osztotta ezt a felfogást. Mint írta, „ma már képtelenek vagyunk könnyed vígjátékot látni ebben a darabban – keserű, kegyetlen játékká vált ez a történet. De nehezebb feladattá vált Shylock és Antonio ellentétének ábrázolása is. Hiszen betű szerinti értelemben a zsidó uzsorás valóban véres bosszút akar venni a velencei kalmáron, Antonión, s a darab folyamán nemcsak egész Velence utálja ezt az embert, de szolgája, sőt még saját lánya is elhagyja. És hadd tegyem hozzá, hogy Shakespeare ezúttal – részben osztva korának előítéleteit – nem akarja kiegyensúlyozni (legalábbis nem látványosan) ezt a képet.” Almási itt éppen arra utalt, hogy értelmezésében a darab maga antiszemita. Sőt, azt is hangsúlyozta, hogy nálunk nem játszották „a felszabadulás óta, ami, valljuk meg, jó ideig bölcs kultúrpolitikai és művészi döntés volt”. De azt is hozzátette, hogy „negyven év múltán azonban már nem lehetett csak hallgatással túllépni az egyik legismertebb Shakespeare-dramán és az azt körülvevő előítéleteken, felvetéseken, s főképp értékeken”. Mindhárom idézet forrása: Almási 1986: 8.

nyíltan beszélni. Szembenézne múltjával és jelenével. Örülnék, ha végül is sor kerülne erre, bár nincs rá sok kilátás.” Mindenesetre a rádiós beszélgetés nem foglalt állást a fenti problémákkal kapcsolatban, így megelégedett azzal, hogy különböző szempontokból értelmezte és a nyilvános diskurzus számára felvetette azokat.

A bemutatóra reflektáló kritikák egy része, az előadás szinopszisával megegyezően, a mesematika keretében tárgyalta az előadást, így kerülve meg a „rázós kérdéseket”. Bernáth László a *Népszavában* például éppen azért dicsérte az előadást, mert az mindvégig megtartotta a vígjátéki attitűdöt: különösen a belmonti jeleneteket „sok fény, sok szín, kellemes zene” jellemezte, amit „ez a mostani előadás Csányi Árpád díszlete szerint kék háttérfüggönnyel, egyszerű színpaddal, hintákkal majdnem virtuózan old meg”.<sup>30</sup> Shylock értelmezéséről azt állította, hogy Sík

„tragikus hőst formált Shylockból. A megalázott, meggyötört ember lázadását játszatja el Gábor Miklóssal, akinek elfogy a türelme, s megpróbálja kihasználni a törvény betűjét, hogy bosszút álljon. Amikor kiderül, hogy a törvény betűjét ez a hatalom úgy értelmezi, ahogy akarja, akkor tragikus hősként távozik a dózse elől, ahol még megalázói is átérzik drámáját.”

Ezen színpadra állítást pedig teljességgel elfogadhatónak tartotta, mert „a huszadik század második felében, amikor nemcsak Hiroshima bombafelhője, hanem az auschwitz krematórium négyszögletes kéményének füstje is ott gomolyog közös emlékezetünkben, nem nagyon lehet, nem nagyon érdemes A velencei kalmárt máshogy játszani”. Arról viszont Bernáth jótékonyan hallgatott, hogyan kapcsolódnak egymáshoz az előadásban a belmonti mese, illetve a Shylock kapcsán megidézett gombafelhő és krematórium szörnységei.

Más kritikák nem voltak ennyire elégedettek a megvalósítással, s éppen azért kritizálták az előadást, mert aránytalanságot véltek felfedezni a részletesen kidolgozott, tragikusra hangszerelt és színészileg kitűnően megoldott Shylock és a meseinek beállított helyzetek és alakok között. Mint azt Takács István kritikája megfogalmazta, Sík „rendezése, amilyen gondosan és hitelesen dolgozza ki Shylock motívumait, indítékait, annyira kevésbé törődik a másik oldal plasztikus megrajzolásával”.<sup>31</sup> Koltai Tamás hasonlóképpen kárhóztatta az előadásnak ezt a másik oldalát, hiszen

<sup>30</sup> Bernáth 1986: 12. A kritikából származó, soron következő idézetek forrása ugyanez a hely. Barabás Tamás is kiemelte, hogy „Sík Ferenc remek rendezése megőrzi a vígjátéki jelleget; ahol csak lehet, játékos futamokkal idézi fel a »máskülönben« karneváli könnyedséget árasztó, égszínké velencei atmoszférát és értően irányítja a »vígjátékba keretezett tragikus alak« (Kárpáti Aurél) drámájának kibontakozását”. Barabás 1986: 7. Az 1984-es RSC-produkció (rendezte: John Caird) szintén ezt a megoldást használta: „a belmonti jelenetek kilátótoronnyal felszerelt, romantikus kertben jelentek meg.” Overton 1987: 47.

<sup>31</sup> Takács 1986a: 6.

„Csányi Árpád »mesés« díszlete, Schäffer Judit pompás ruhái arisztokrata gyerekek karneváli Velencéjét ábrázolják. [...] A zsidót megvető Antonio itt egyszerűen unott pozór. Az előadás csupa leértékelt, súlytalan személyiséget mutat be Shylock keresztény kiközösítői között – mintha csak jelentéktelen emberek lehetnének antiszemiták.”<sup>32</sup>

Ezzel viszont, mint írta, „felborul a drámai egyensúly”, mert „Shylock – ez bizonyára Gábor Miklós színészi súlycsoportjából következik – az előadásban kivételes formátum”,<sup>33</sup> hiszen „figuraépítő módszerességgel ábrázolja a vallási kirekesztettségét úri és bankári méltósággal ellensúlyozó *üzleti potentátot*, akinek pénzemberi viszonyát nem a megaláztatás, ellenkezőleg a gúny, sőt a fölény dominálja”.<sup>34</sup> Ezt a helyzetet az előadásnak az a beállítása is kiemelte, hogy Sík az első felvonás harmadik jelenetében Shylock monológiájából kihúzott bizonyos sorokat, így mint azt Mészáros kritikája megfigyelte, Shylock nem jelentette be, hogy szándéka Antonio iránt régtől érzett gyűlöletét „jóllakatni”; és „a kemény bosszúfogadalmat – »átok verje törzsemet, ha neki ezt megbocsátom« – sem halljuk”.<sup>35</sup> Következésképp Shylocknak Antoniéhoz való viszonya kezdetben nem az emberölés reményében fogant, hanem inkább „barátságos közeledési kísérlet. Csak Jessica megszöktetésekor és pénzének elrablásakor, a teljes anyagi-érzelmi kifosztottság állapotában kapaszkodik *kétségbeesett ötlettel* az egyezés betű szerinti értelmezésébe: törvényes elégtételt követel.”<sup>36</sup>

Ennek következtében Gábor csak azt játszhatta el, hogy a kölcsönt mintegy Antonio és a keresztény úri társaság barátságát keresve játékosan adta, a zálogot is inkább csak viccként rakta hozzá, s „valóban közeledni óhajt ellenfeléhez,

<sup>32</sup> Koltai 1986: 12. Takács is megerősíti ezt. Mint írta: „Sem Antonio, ez a mélabús és akaratgyenge, cselekvésképtelen elő-Hamletnek beállított figura, sem Portia, ez a kékharisnya, okos és hídeg, s túlságosan józan nő, sem senki más a szereplők közül nem képes akár csak valamelyest is méltó ellenfele lenni Shylocknak. Ezzel teljesen felborul a darab belső arányrendszere. S mivel ráadásul a Shylock-Antonio cselekménysort kísérő Portia-Bassanio-Jessica-Lorenzo szerelmi vonalat sem sikerül szervesen beilleszteni az előadás keretébe, a rég várt felújításról így azt kell mondanunk: Gábor Miklós emlékezetes alakításán túl mást kevésbé dicsérhetünk benne.” Takács 1986a: 6. Az Antonio-úrt próbálták később azzal orvosolni, hogy amikor az előadást Gábor betegsége miatt egy fél évig – 1988 májusa és decembere között – nem tudták játszani, a felújításkor már nem Rubold, hanem a színház egy másik, idősebb és karakteresebb színésze, Fülöp Zsigmond játszotta. (III-y) 1987: 5.

<sup>33</sup> Koltai 1986: 12. Bernáth és Barabás cikkei is főleg Gáborral foglalkoztak. Miután részletesen leírta Portia ruháját, hajfürjtjeit, a belmonti virágfüzéreket és madárkalitkákat, a szalagcsokros függőségeket, a habókos kéroket, Bogácsi Erzsébet is azt emelte ki, hogy „minden színi bolondéria arra megy ki, Antoniót, a velencei kalmárt megfossa súlyától. Ha ez volt a cél, hát, csaknem »sikeres« lett a szereplés: Rubold Ódón kissé »splenes«, egyre keservesebb kalmára eléggé jelentéktelen.” Bogácsi 1986: 9. Ezt a felfogást Róna Katalin is megerősítette, mivel Gábor alakításában „eljátssza a dráma lényegét s benne az ember és Velence tragédiáját. Eljátssza azt, ahogyan látja őt környezete [...], s hogyan nézi ő saját magát.” Róna 1986b: 8.

<sup>34</sup> Koltai 1986: 12. Kiemelések az eredetiben.

<sup>35</sup> Mészáros 1986: 6. Miller 1970-es rendezésében az egész monológot kihúzta.

<sup>36</sup> Koltai 1986: 12. Hasonló beállítással élt a Miller-produkció (1970 és 1973), de az 1980-ban megjelent, Jack Gold által rendezett, BBC-feldolgozás is. Overton 1987: 50–51.

amikor kamat helyett csak egy font kivágott hús tréfás zálogát kéri”.<sup>37</sup> A húzás következtében létrejövő szimpatikus Shylock beállításával viszont az volt a probléma – mint azt Nánay István kiemelte –, hogy Gábor alakításából egy lényeges momentum hiányzott, mégpedig „az a vonás, amely a zsidó figuráját többretekintővé, időnként ellenszenvenessé, elítélendővé teszi”.<sup>38</sup> Így az erkölcsileg feddhetetlenné és vétség nélkülivé növelt „Shylock-tragédia kiszakad a történetből, s ami fennmarad, az suta vígjáték, mese”.<sup>39</sup> A szerkezeti megosztottság következtében pedig „az ötödik felvonást, a továbbadott gyűrűk históriáját afféle függeléként nézegetjük”.<sup>40</sup>

Shylock finomításával párhuzamosan a velencei/belmonti szereplők kegyetlenségét és antiszemitizmusát is finomította a rendezés. Ennek következtében kimaradt a második felvonásból Jessica és Lanzelo Gobbo azon jelenete, amelyben már a szöktetés után arról folyik a vita, vajon Jessica zsidó származását kompenzálja-e megtérése. Sőt, az egész előadásból kimaradt a zsidó szereplők keresztény hitre való térítése, azaz nemcsak Jessica önkéntes, hanem Shylock kényszerű konverziója is. A tárgyalási jelenetben ugyanis Antonio szájából nem hangzott el az a kegyetlen feltétel, miszerint Shylock „azonnal keresztény hitre térjen”.<sup>41</sup> Sőt, az előadást Sík azzal a – Koltai szerint – „katartikus záróképpel” fejezte be, amelyben „a búskomorra lett Jessica (Papadimitriu Athina) apját sirató énekében és a halál érintése óta szemlátomást magába szálló Antonio megtorpanásában [...] megérezzük mindannyiunk közös idegenségét a magunk alkotta világban”.<sup>42</sup>

Shylock előtérbe állításával összefüggésben Koltai kritikája felhívta a figyelmet Sík rendezésének egy másik jelentős változtatására. A kritikus a harmadik felvonás tárgyalási jelenetébe iktatott némajelenetet nemcsak Gábor játéka, hanem szinte az egész előadás „csúcának” tekintette,

„amikor a jelképes elégtételi gesztus lehetősége realitássá válik: egy élő emberbe kellene döfnie a kést. Ebben a *megingásban* kulminál Shylock életének egész tragédiája.”<sup>43</sup>

<sup>37</sup> Mészáros 1986: 6.

<sup>38</sup> Nánay 1986: 17.

<sup>39</sup> Bogács 1986: 9.

<sup>40</sup> Bogács 1986: 9. Nánay is ezt emelte ki: „a derűs vígjátéki felfogás miatt az ötödik felvonás is értelmetlenül maradt.” Nánay 1986: 17.

<sup>41</sup> Shakespeare 1982: 114. Miller meghagyta mindkettőt.

<sup>42</sup> Koltai 1986: 12. Miller 1970-es rendezése is kaddissal végződött. Az 1973-as, John Sichel által rendezett filmverzió szerint, az utolsó jelenetben Jessica nem lépett be Portia belmonti házába, hanem az apja haláláról tanúskodó levél elolvasása után a ház előtt egyedül maradt, miközben a kaddis hallatszott. Lásd <https://www.youtube.com/watch?v=X6HA6oxaTWM> – utolsó letöltés: 2017. augusztus 31.

<sup>43</sup> Koltai 1986: 12. Gábor távozásának ezt a fontos momentumát említette Almási Miklós írása is, megjegyezve, hogy „mikor kisemmizve kimegy a színpadról, már lélekben halott, mégsem engedi, hogy támogassák, tudja és tudjuk, itt a vég. [...] Csak mi nézők tudjuk, hogy halálba megy a felfelé vezető díszletlépcsőn.” Almási 1986: 6. Ezt a jelenetet Bernáth kritikája is említette, Sík Ferenc „szinte belop egy némajelenetet Shylock és Portia két mondata közé. Azt ját-

Koltai értelemezésével ellentétben Mészáros a jelenet problematikus voltát emelte ki. Kritikáját a szöveg antiszemitizmusából eredeztetve érvelhetett úgy, hogy a kortárs előadások rendezőinek „méltányossági szempontok alapján” felmentést kell keresniük Shylock számára, ahogy azt a Nemzeti is tette.<sup>44</sup> De, mint írta, a Nemzeti „nem megoldások, hanem kibúvók után kutatott”, aminek következtében Sík „konceptiója egyértelműen Shylock javára billenti el a mérleget, még azon az áron is, hogy így minduntalan feloldja a drámai szituációkat”.<sup>45</sup> Ennek következtében a Koltai által „csúcsnak” tekintett jelenet Mészáros értelmezésében „a rendezésnek egyik kulcs- és egyben mélypontja is”. Pontosan azért, mert

„ebben a beállításban ugyanis Portia (Kubik Anna) a bírói pulpitusról csak hátulról látja Shylock késsel lendülő kezét, s azt hiszi döfni készül, – míg mi, nézők szemből ugyanazt a mozdulatot a lemondás gesztusaként érzékeljük: Shylock el akarja dobni a pengét, Portia – aki az utolsó pillanatig kivár a maga kegyetlen jogi leleményével – téved tehát, nem veszi észre hogy Shylock már megtört. Következésképp feleslegesen sújtja a végső végzéssel. [...] Ez a rendezői trouvaille végképp élet veszi a konfliktusnak, amikor találékonyan kifejezi, hogy Shylock nem tette volna meg, amire készült.”

---

szatja el, hogy ez a bosszút áhítózó uszorás, amikor még úgy néz ki, megkaphatná zálogát; kezében a késsel valójában nem tud vágni, ez már nem fér bele a jellemébe.” Bernáth 1986: 12. Barabás leírásában ugyanez a jelenet: „Kísérteties ötlete [Sík rendezésének], hogy a bírósági jelenetben kezébe is adja Gábor Miklósnak a kést, aki a gyilkos szerszámmal már közelít Antonio (Rubold Ödön) meztelen melléhez, hogy kivágja belőle, amit zálogként biztosít neki szerződésük: az egy font húst. [...] S hangsúlyossá válik, amit Shakespeare legfeljebb csak sejtett: hogy az öreg uszorás valójában nem tudná megtenni, aminek végrehajtását oly tántoríthatatlannal követeli. E fizikai kegyetlenség abszolválása meghaladja alkati adottságait.” Barabás 1986: 7. Bérczes László pedig külön írásban foglalkozott Gábor játékaival: Bérczes 1986.

<sup>44</sup> A szöveg antiszemitizmusára alapozott kritikájában úgy érvelt, hogy „ideje volna tiszta vizet önteni a pohárba, [...] méltóbb, ha nem leszünk farizeusok. Ha nem próbáljuk például Shakespeare-t azzal mentegetni, hogy nem volt antiszemita, és Shylock meg a velencei kereskedők viszonyában csupán a mindenkori *idegen*-problémát akarta feldolgozni. [...] Mi lett volna más egy *póru*l járt *zsidó* uszorást felléptető, népszerűsítő pályázó darab, mint antiszemita?” Miuután kiemelte, hogy a reneszánsz Európa és Shakespeare számára a zsidókérdés mást jelentett, mint korunkban, arra hívta fel a figyelmet, hogy Shylock „korántsem véletlenül lett zsidó, és nem *másfajta* idegen”. Majd ebből azt a következtetést vonta le, hogy „Shakespeare tehát nem mosta össze valamiféle *általában* vett idegen-ellenességgel a kifejezetten zsidó-ellenes érzelmeiket. És aligha akarta az eltökélten és kérlelhetetlenül bosszúvágyó Shylock méltán történt *megleckéztetését* arra használni, hogy egyszersmind erkölcsi piedesztálra állítsa.” Mindebből pedig Mészáros azt a tanulságot vonta le, hogy korunkban a darab ab ovo antiszemita felhangjainak elkerülésére „az előadások rendezői és Shylockot játszó színészei mindenütt a világon *méltányossági* szempontokat keresnek tehát”. Az összes idézet forrása: Mészáros 1986: 6. Kiemelések az eredetiben.

<sup>45</sup> Mészáros 1986: 6. A kritikából származó, soron következő négy idézet forrása ugyanez a hely. Kiemelés az eredetiben.



Ezzel a „rendezői trouvaille-jal” pedig Mészáros szerint az volt a probléma, hogy így a helyzet leegyszerűsödött, hiszen „Shakespeare drámája *nem egy sajnálatos félreértés következményeiről* szól, hanem arról, hogy az egyik szélsőséges indulat hogyan provokálja a másikat. [...] Nem az elszánt és erős uzsorás kifosztásának, hirtelen megtöretésének kellene tragikusan hatnia, hanem [...] annak, ahogyan az egyes értékszemléletek jegyében történő emberi választások törvényzerűen más értékek elvesztéséhez vezetnek.”

Hasonlóan érvelt Bogácsi Erzsébet is, akinek szintén a Shylockra koncentrálo apologetikus beállítással volt gondja. Mint írta, „e rendezés nem is annyira Antoniót akarta befeketíteni, hanem inkább Shylockot, a történetesen zsidó uzsorást tisztára mosdatni”.<sup>46</sup> Bogácsi szerint ez a színrevitel még azt is Shylock javára fordította, hogy szolgálja és lánya elhagyja, hiszen így „magányossága fájdalmasan elmélyül”. Mindenesetre Bogácsi szerint nemigen hangsúlyozta a színrevitel, hogy

„Shylock saját kijelentése szerint, elsősorban azt akarja megbosszulni Antonión, hogy az nem tisztelte, kivált nem a mesterségét, és »kamatmentes« kölcsöneivel nem egy kliensétől megfosztotta. Inkább azt nyomatékosítják, hogy miután Shylock a zálogát nem veheti el, az őt sújtó ítélet bizony kemény, de azt már nem, hogy »gyilkossági kísérletért« mérik rá.”

Megfosztva bűnétől és eredeti bosszúvágyától, Gábor Miklós Shylockja „puritán ember, aki »foglalkozási ártalomként« túlértékeli a pénz jelentőségét, de vallásához, népe szokásaihoz ragaszkodik – a szeretteihez is a maga módján –, s bizonyára csak akkor sebez, ha maga is sebet kapott”. Shylock illetően módon való felmagasztalását volt hivatva megjeleníteni utolsó, néma jelenete, melyben, immáron a számára súlyos következményekkel zárult tárgyalás után, megtörve és kismizmizve, a velenceiek tekintetétől és Gratiano antiszemita üvöltözéseitől kísérve, tántorogva, de egyedül hagyta el a színt, egy – úgy tűnik, ehhez a jelenethez „berendezett” – lépcsőn lassan felfelé menet, szinte a megváltó halálba indulva.

A kritikák jelentős része tehát a rendezést azért kárhoztatta, mert „nem lépünk ki a meséből”,<sup>47</sup> sőt, a belmonti jelenetekkel kapcsolatban egyenesen azt rótták fel Síknak, hogy „ez már nem mese, ez *operett*”.<sup>48</sup> Takács István az operettes jellegből adódó egyszerűsítéseket kifogásolva úgy érvelt, hogy

<sup>46</sup> Bogácsi 1986: 9. A kritikából származó, soron következő három idézet forrása ugyanez a hely.

<sup>47</sup> Koltai 1986: 12.

<sup>48</sup> Koltai 1986: 12. Takács István kritikája is Koltait erősíti: „Legalábbis meghökkentő, hogy a kérők belmonti jelenetében Sík a marokkói hercegből afféle arab karatebajnokot kreál, az aragóniai herceget meg (mivelhogy spanyol?) a Carmen Torreador-dalával hozza be a színre.” Takács 1986b. Barabás kritikájában éppen az ellenkezőjét állította: „Nagyon tetszett három epizód-alkítás: Csák György leánykérébe jött marokkói hercege, Dózsa László ugyancsak Portia kezére vadászó aragóniai hercege és Ivánka Csaba gazdát váltó Lanzelo szolgálja.” Barabás 1986: 8.

„már az sem tűnik szerencsésnek, hogy az előadás egy nagy velencei karnevál forgatagával indul, s hogy ez a forgatag többször visszatér, mert ettől valami *operettes íze* támad ezeknek a jeleneteknek. [...] Még a sokat emlegetett ellenoldal, az idillnek tűnő Belmont, Portia kastélya is ilyen operettes világgá színesedik.”<sup>49</sup>

Ebben az operettes világban a Portiához látogató idegenek, a kérők idétlen bohócfiguráknak lettek beállítva, elterelve a figyelmet a belmonti jelenetekben felbukkanó idegengyűlöletről.<sup>50</sup> Másrészt viszont, mint azt Koltai említette, „Solanio (Kassai Károly) és Solarino (Kalocsay Miklós) pederaszták, de a finomkodás és a homoerotika az egész velencei társaságot körülengi”, ami ebben a kontextusban szinte teljesen indokolatlan.<sup>51</sup> Bár a kritikák egy része, Gábor alakításán kívül, az előadás egyik legnagyobb erényének azt a tényt tekintette, hogy – Takács szavaival – „ez a felújítás egyáltalán és végre létrejött”,<sup>52</sup> többen nem elégedtek meg a színpadra állítás tényével. Mint azt Koltai kritikájának zárásaként kifejtette, „az nem sikerült tehát, ami A velencei kalmár lényege: a különféle cselekményszálakból, stílusmotívumokból, gondolati elemekből csodálatosan homogén drámai szerkezetben összeszövődő darabot szellemi egységbe foglalni.”<sup>53</sup>

Mint azt a videofelvétel és a kritikák tanúsítják, Sík előadásának főszereplője – a hagyománnyal megegyezően – Shylock lett, s apologetikus beállításában „a Velencében idegen Shylock – épp mert idegen – sohasem lehet teljes jogú polgár”.<sup>54</sup> A negatív indulatoktól és ellenszenvtől mentes Shylocknak azonban csupán „idegensége lesz a tragédia oka”, ahogy „Gábor eljártssa ezt a [...] figurát, abban elsősorban ez az idegenség, ez a másság domborodik ki”.<sup>55</sup> Sík ezen beállításával viszont – mint arra Nánay figyelmeztetett –, az volt a probléma, hogy „Shylock tragédiája a tényleges drámai helyzetnél jobban felértékelődik”.<sup>56</sup>

<sup>49</sup> Takács 1986b. Ezt az operettes jelleget erősítik még az előadásban felhasznált zenék is: „az alkalmazott, XIX. századi operett- és daljátékzene, Offenbach és Strauss muzsikája, testidegen ebben a műben, mint ahogy a felbukkanó Vivaldi-töredékek – Négy évszaktól – sem igazán illenek ide.” Takács 1986b. Róna Katalin ehhez azt tette hozzá, hogy elmarad a szembesítés „a Nemzeti Színház tarka forgatagú karneválján. Ahol a látvány gyönyörű. [...] Színes, bájos és vidító. Még Velence híres oroszlánja is ott mozog – hol előre, hol hátra, a terek igénye szerint. S persze muzsika is belengi a várost. [...] Érezhetően csak egy a fontos: minél szebbé, minél finomabbá tenni a történetet.” Róna 1986b: 8.

<sup>50</sup> Miller rendezése hasonló technikával élt; mint azt Overton megjegyezte, „az első két ládikajelenetet vidámra hangszerelte. A marokkói kérő nevetséges vidéki figurává vált, abszurd akcentussal és manírokkal, az aragóniai kérő pedig szenilis öregemberré, aki komikus gesztusként hat kanál cukrot rakott a kávéjába, nyelvével megkeverte, majd az egészset a zsebébe rejtette.” Overton 1987: 45.

<sup>51</sup> Koltai 1986: 12. Takács pedig azt jegyezte meg, hogy „főlöleslegesnek tűnik a velencei aranyifjak közt sejtetett homoszexuális kapcsolat, s az ebből fakadó femininkedések”. Takács 1986b.

<sup>52</sup> Takács 1986b.

<sup>53</sup> Koltai 1986: 12.

<sup>54</sup> Takács 1986a: 6.

<sup>55</sup> Takács 1986a: 6.

<sup>56</sup> Nánay 1986: 17.

Ennek következtében azonban az előadás nem kitágította, hanem leszűkítette a dráma problematikáját, azaz „a zsidóban nem a kisebbségi helyzetben lévő idegen embert hangsúlyozza, hanem annak faji jellegét emeli ki”.<sup>57</sup>

Bár a fent már részletesen említett problémáknak a megtárgyalására lehetőséget nyújthatott volna az előadás, a húzásokkal és változtatásokkal

„Sík Ferenc rendezése mindent megtesz annak érdekében, hogy elmossa a gondokat, lekerekítse a történetet. Minél több legyen benne a látványos szépség, és minél kevesebb a szenvedély, az indulat.”<sup>58</sup>

Így Gábor-Shylock magányos ebben az előadásban, mert „mindaz, ami körülötte, kívülé történik, súlytalan és jellegtelen. Ha úgy tetszik, jellegzetesen és érdektelenül az operett és a vígjáték elegye.”<sup>59</sup>

Ezt az értelmezést erősítette meg Mészáros kritikájának zárata is, azt állítva, hogy „egy mélyebben elemzett előadás elszalasztott lehetőségéért egyebek között azért is nagy kár, mert Gábor Miklós minden részletre kiterjedő, mozdulatban-hangban gondosan felépített alakítása olykor még így is szétfeszíti a hamis koncepció kereteit és valódi élettel tölti meg a színpadot”.<sup>60</sup> Ennek következtében Sík előadása egyrészt eljelentéktelenítette Antoniót és körét, Gratianóra szűkítve antiszemitizmusukat, másrészt viszont megfosztotta Shylockot gyűlöletétől. Sőt, az apologéta olyannyira megfosztotta Shylockot kontextusától, hogy a tárgyalási jelenetben nem Portia ítéletétől, hanem önmaga gyengeségétől semmisült meg, attól sújtva, hogy nem tudta végigvinni, amit kitervelt – hiszen Portia szavaira szinte megkönnyebbülve riadt fel gyilkossági kísérletéből. Maradt tehát a velenceiek által megbüntetett és kifosztott, mégis tiszta Shylock, a tragikátlan tragikus hős, a humanista zsidó, aki képtelen az ölésre.

## ZSIDÓKÉRDÉS, ANTISZEMITIZMUS ÉS A VELENCEI KALMÁR

Mint azt láthattuk, *A velencei kalmár* bemutatásának időszakában a hatalom érzékenyen reagált a szövegnek tulajdonított problematikára, ami arra utalt, hogy a zsidókérdés és az antiszemitizmus a Kádár-rendszerben is jelen volt, sőt igen problematikusnak mutatkozott. *A velencei kalmár* színpadra állítása – Koltainak a tanulmány elején idézett kérdéseivel összhangban – alapvetően az idegen-problematikát érintette, amelyre a Kádár-rendszer az elfojtáson keresztül a tiltást és

<sup>57</sup> Nánay 1986: 17.

<sup>58</sup> Róna 1986b: 8. Nánay István kritikája is alátámasztja ezt az értelmezést, Nánay 1986.

<sup>59</sup> Róna 1986b: 8.

<sup>60</sup> Mészáros 1986: 6. Nánay István elemzése is ezt erősíti, mint írta, „az egyedüli lehetséges alkotói magatartás a dráma minél pontosabb és tökéletesebb értelmezése, kibontása és megjelenítése lehet csak. Sajnálatos, hogy éppen ezzel maradt adós a nemzeti színházi előadás, és Sík Ferenc többszörösen súlytalanította, eljelentéktelenítette a drámát, elsimította a konfliktusokat, s a produkció jellegét a vígjátéki hangütés szabta meg.” Nánay 1986: 16.

a kizorítást alkalmazta, ami egyaránt vonatkozott a zsidókérdésnek és az antiszemitizmusnak nyilvános diskurzusokban való megjelenésére, egyértelműen az asszimilációt és az amnéziát ajánlva fel követendő stratégiaként. A Kádár-rendszer olvasztótégelyében tehát minden, a rendszer gondolkodásmódjától eltérő idegennek fel kellett (volna) olvadnia. Mint arra Győri Szabó Róbert rámutatott,

„a Kádár-rendszer átvette és végig követte azt a Rákosi-időszakban kialakított koncepciót, hogy az osztály nélküli társadalomban a zsidóságnak a magyartól eltérő önálló közösségi öntudata nem lehet, kizárólag vallásfelekezeti alkothatnak közösséget, egyébként asszimilálódniuk kell. A hatalom továbbá hitt abban, hogy a szocializmusban az antiszemitizmus automatikusan el fog halni.”<sup>61</sup>

Ennek a stratégiának a csődjét azonban maga Aczél György, az MSZMP csúcsvezetésének egyetlen zsidó származású tagja ismerte be egy élete végén Izraelben adott interjújában: „Tévedtem, amikor negyvenöt éven át hittem és mondtam és gondoltam, hogy a zsidókérdést egyszer és mindenkorra csakis az asszimiláció fogja megoldani.”<sup>62</sup>

Ahelyett azonban, hogy szembenézett volna a Horthy-rendszer problémáival, a második világháború borzalmaival és a holokauszttal, a magyar társadalom döntő többsége az amnéziát választotta. A fentről bevezetett, hatalmi szóval instruált amnézia némaságát a társadalom nagy része elfogadta – zsidók és nem zsidók egyaránt. Mint azt a kritikus Stuber Andrea megjegyezte,

„a némaság megfelelt azoknak, akiknek büntudatuk volt, akár csupán a kritikus időkben tanúsított hallgatásuk miatt. És megfelelt azoknak a holokauszt-túlélőknek is, akik mindenekelőtt felejtetni akartak.”<sup>63</sup>

Következésképp a társadalom nagy része szó nélkül követte Kádárt a felkínált boldog felejtésbe. Ennek következtében, mint azt György Péter *Az apám helyett* című életrajzában megállapította, a Kádár-korszakban egyrészt „a 20. század magyar történelmét együtt alakító, egymással szorosan összefüggésben lévő traumái: Trianon, 1944, 1956 együtt tűntek el a mindennapi életből”.<sup>64</sup> Másrészt viszont ez a stratégia megakadályozta, hogy a magyar társadalom különböző csoportjai – zsidók és nem zsidók egyaránt – tisztességes módon tisztázni tudják az egymással szemben felmerült félreértéseket és problémákat.

A kulturális vezetés, különösen Aczél György, attól félhetett, hogy a Kádár-korszak némaságában és boldog felejtésében *A velencei kalmár* egyfajta mementóként szolgált volna, egyrészt arra emlékeztetve a kortársakat, ami a zsidó felekezeti magyar lakossággal a világháború alatt történt. Más-

<sup>61</sup> Győri-Szabó 2008: 83.

<sup>62</sup> Gyurgyák 2007: 591.

<sup>63</sup> Stuber 2011: 3–4.

<sup>64</sup> György 2011: 67.

részt viszont attól a szemléletmódtól szerettek volna szabadulni, hogy a többségi társadalom nyilvánosan idegennek tekinti a zsidó felekezettű lakosait, ahogy azt *A velencei kalmár* tárgyalási jelenetében Portia teszi, egyszerűen idegennek („alien”) nevezve Shylockot.<sup>65</sup> *A velencei kalmár* tehát – Koltai kérdéseire válaszolva – a korszakban olyan műként tételeződött, amelyet lehetett antiszemita-ként értelmezni, de lehetett önmagában is antiszemita-ként tekinteni.<sup>66</sup> Ennek következtében *A velencei kalmár*, különösen pedig Shylock, színpadra állítása arra a tapasztalatra emlékeztethette volna „Kádár népét”, amit szerettek volna meg nem történné tenni – vagy, ha erre nem volt lehetőség, még az emlékét is kitörölni saját tudatukból és a kulturális emlékezetből. Az egyéni és társadalmi szintű amnézia által teremtett némasághoz pedig *A velencei kalmár* hiánya sem túl nagy árnak, sem pedig jelentős áldozatnak nem tűnt.<sup>67</sup> Amikor viszont végül 1986-ban engedélyezték, olyan verzióknak adtak szabad utat, amely Shylock előtérbe állításán és a konfliktusok minimalizálásán keresztül a szöveg apologetikus színpadra állításának a hagyományába illeszkedett.

Mindenesetre a Nemzeti bemutatóját követően a tiltás feloldásra került, s a következő évben *A velencei kalmár*t egyszerre játszotta a Kecskeméti Katona József Színház (Hegyi Árpád Jutocsa rendezésében) és a Pécsi Nemzeti Színház (Szőke István színre állításában).<sup>68</sup> Sőt, 1987 nyarán a Gyulai Várszínházban, majd a budapesti Vígszínházban Sík Ferenc megrendezhette Sütő András *Álomkommandó* című drámáját, amely a holokauszt tematikáját a mindennapi

<sup>65</sup> Portia nyíltan kimondja, így szabva ki Shylockra büntetését, hogy „Velence írott törvénye szerint, ha / Rábizonyul egy idegenre az, / Hogy közvetett avagy közvetlen úton / Bármelyik polgár életére tör – / Az, kit próbálkozása fenyeget, / Megkapja minden javának felét, / Másik fele a közkinctárra száll, / S a bűnös élete csupán a dőzse / Kegyelmetől függ”. Shakespeare 1982: 113 – kiemelés tőlem, I. Z. Az angol verzió még ennél is világosabb, egyenesen aliennek nevezve Shylockot, melynek a jelentése „idegen, külföldi, egy másik ország polgára, korai 14. század”. Lásd [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=alien](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=alien) – utolsó letöltés: 2017. augusztus 28.

<sup>66</sup> Ez utóbbi felfogásra utalt még 1999-ben is Harold Bloom, aki azt írta, hogy *A velencei kalmár* „mélységesen antiszemita szöveg”. Bloom 1999: 171.

<sup>67</sup> Az NDK-ban hasonlóképpen vélekedtek a darabról, s egészen 1976-ig nem is játszották, miközben az NSZK-ban, csak 1945 és 1961 között huszonnégy különböző rendezésben mutatták be. Lásd Ackermann 2011.

<sup>68</sup> A Nemzeti Színház bemutatóját követően a darabot sorra műsorukra tűzték más színházak is: Katona József Színház, Kecskemét (1987. február 5. r.: Hegyi Árpád Jutocsa); Pécsi Nemzeti Színház, Kamaraszínház (1987. október 17. r.: Szőke István m.v.); Egyetemi Színpad – Kutas Udvar, A vidám vállalkozó (1995. június 10. r.: Galkó Balázs); Móricz Zsigmond Színház (1995. október 28. r.: Telihay Péter); Budapesti Kamaraszínház – Tivoli (1998. április 4. r.: Alföldi Róbert); Miskolci Nemzeti Színház (2001. január 26. r.: Hegyi Árpád Jutocsa); Székény Színház (2004. május 8. és október 28. r.: Somogyi István); Harag György Társulat, Szatmárnémeti Északi Színház (2006. március 10. r.: Parászka Miklós); Gárdonyi Géza Színház (2008. szeptember 26. r.: Zsótér Sándor); Centrál Színház (2008. október 17. r.: Puskás Tamás); Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (2010. november 9. r.: Bocsárdi László); Nemzeti Színház (2013. március 22. r.: Mohácsi János); Komáromi Jókai Színház (2014. május 2. r.: Szőcs Artúr); Vígszínház (2016. március 9. r.: Valló Péter).

diskurzus tárgyává tette.<sup>69</sup> S bár a hetvenes évek óta eltelt időben a holokausztt magyar emlékezetének a befogadása kétségtelenül sokat haladt előre, de „máig nem történt meg történelmünk e negatív korszakának, s a vele kapcsolatos magyar felelősség kérdésének maradéktalan, és akár a hivatalos emlékezetpolitikai befogadása sem”.<sup>70</sup>

## FORRÁSOK

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) Történeti Tár  
Színházművészeti Szövetség jegyzőkönyvek.  
A velencei kalmár-dosszié.

- Ablonczy László 1986: A velencei kalmár: Antonio – Beszélgetés Sík Ferencsel. *Film – Színház – Muzsika* (30.) 1986. március 8. 7–8.
- Almási Miklós 1986: Szomorú kalmárok. *Népszabadság* (30.) 1986. április 12. 6.
- Barabás Tamás 1986: Vígjátékba került tragikus alak – A velencei kalmár a Nemzeti Színházban. *Új Tükör* (11.) 1986. április 8. 7.
- Bernáth László 1986: A velencei kalmár – Bemutató a Nemzeti Színházban. *Népszava* (105.) 1986. április 3. 12.
- Bérczes László 1986: Ítékezzen, aki tud, *Film – Színház – Muzsika* (30.) 1986. június 21. 10–11.

<sup>69</sup> Bár nem Shylock-témát bontott ki, az *Álomkommandó* szerkezete rokonítható azokkal a nyugat-európai *Velencei-feldolgozásokkal*, amelyek a náci Németországba helyezték a történetet. Hanan Snir 1995-ös a weimari Deutsches Nationaltheaterben bemutatott adaptációja a „színház a színházban” effektvel játszott: „a koncentrációs tábor zsidó fogjainak – csak emlékeztetőként, Buchenwald Weimar közelében fekszik – Shakespeare darabját kellett színpadra állítaniuk, hogy az SS-őröket szórakoztassák.” George Tabori [Tábori György] eredetileg szintén egy olyan verziót készített volna még 1978-ban, amelyben a tárgyalási jelenetet a dachau koncentrációs táborban adták volna elő. Mivel a városvezetés nem engedélyezte a produkciót, Tabori a Münchner Kammerspielében már egy másik, a Shakespeare-szövegre való reflektálásokon alapuló előadást rendezett, *Ich wolte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren: Improvisation über Shakespeares Shylock* címen. A tizennyolc jelenetből álló produkció „Shakespeare darabjának alapos elemzését reprezentálta, mely túlmélt a bináris oppozícióinak és megtagadta az antiszemitizmus gazdasági, pszichológiai vagy szociológiai magyarázatainak bármilyen lehetőségét”. Ezzel ellentétben Peter Zadek 1988-as bécsi Burgtheater-beli *Kaufmann von Venedigje* a kortárs New York-i Wall Street miliójébe helyezte a történetet, felhívva a figyelmet, hogy „a keresztény társadalom nem védheti meg magát az »idegenektől«, mivel a hazai és az idegen közötti határok felszámolódtak”. Mindhárom idézet forrása: Schülting 2005: 69. Meg kell még említenem Charles Marowitz verzióját, a *Variations on the Merchant of Venice*-t, amely a történetet az 1948-as brit fennhatóság alatt lévő Palesztinába helyezte. Marowitz darabját 1977-ben az Open Space Theatre mutatta be, lásd Overton 1987: 70–71.

<sup>70</sup> Gyáni 2015: 195.

- Bogácsi Erzsébet 1986: A velencei kalmár – A Nemzeti Színház előadása. *Magyar Nemzet* (42.) 1986. április 12. 9.
- Görgey Gábor 1986: A velencei kalmárról – Beszélgetés Vas Istvánnal. *Magyar Nemzet* (42.) 1986. március 18. 7.
- Hegedűs Géza 1965: A velencei kalmár és a reneszánsz kori ember magánjogi problémái. In: Kéry László – Országh László – Szenczi Miklós (szerk.): *Shakespeare-tanulmányok*. Budapest, Akadémiai, 283–299.
- Hegedűs Géza 1968: *A kentaur és az ember*. Szépirodalmi, Budapest.
- (III-y) 1987: A velencei kalmár máától ismét műsoron. *Esti Hírlap* (32.) 1987. december 18. 5.
- Koltai Tamás 1986: A velencei zsidó. *Élet és Irodalom* (30.) 1986. április 4. 12.
- Mészáros Tamás 1986: Kulcs nélkül – A velencei kalmár a Nemzeti Színházban. *Magyar Hírlap* (19.) 1986. június 26. 6.
- Molnár Gabriella 1986: A velencei kalmár próbáján – Interjú Sík Ferencsel. *Esti Hírlap* (32.) 1986. február 4. 8.
- Nánay István 1986: A velencei kalmár – Shakespeare-bemutató a Nemzeti Színházban. *Színház* (19.) 7. 16.
- Országh László 1955: *A velencei kalmár* – jegyzet. 1–4. OSZMI, A velencei kalmár-dosszié.
- Rapcsányi László 1986: *A velencei kalmár*. Rádiós beszélgetés egy színházi bemutatóról – Sík Ferenc, Hankiss Elemér, Mészáros Tamás és Kéry László részvételével. *Magyar Hírlap* (19.) 1986. március 29. 12.
- Róna Katalin 1986a: Bűne, ami egész Velencéé – Shylockról Gábor Miklóssal. *Film – Színház – Muzsika* (30.) 1986. március 22. 8–9.
- Róna Katalin 1986b: A velencei kalmár. *Film – Színház – Muzsika* (30.) 1986. április 12. 8.
- Roth Endre 1979: A kalmár és az uzsorás. *Korunk* (38.) 11. 840–846.
- Shakespeare, William 1982: *A velencei kalmár*. (Ford. és az előszót írta Vas István.) Európa, Budapest.
- Takács István 1986a: Idegenként Velencében. *Pest Megyei Hírlap* (30.) 1986. április 19. 6.
- Takács István 1986b: A velencei kalmár – Shakespeare-felújítás a Nemzetiben. Újságkiadás, OSZMI, A velencei kalmár-dosszié.
- Vas István 1981: A velencei kalmár. *Nagyvilág* (26.) 5. 1071–1084.

*Film – Színház – Muzsika* 1964.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Ackermann, Zeno 2011: Performing Oblivion / Enacting Rememberance: *The Merchant of Venice* in West Germany, 1945 to 1961. *Shakespeare Quarterly* (62.) 3. 364–395.
- B. Élthes Eszter 2014: A Hegedűs a háztetőn 1974-es betiltása. <http://www.bessenyei.hu/dokum/hegedus-betilt.htm> – utolsó letöltés: 2017. június 12.
- Bloom, Harold 1999: *Shakespeare: The Invention of the Human*. Fourth Estate, London.
- Bogácsi Erzsébet 1991: *Rivalda-zárlat*. Dovin, Budapest.



- Feinberg, Anat 2002: The Janus-Faced Jew – Nathan and Shylock on the Postwar German Stage. In: Morris, Leslie – Zipes, Jack (eds): *Unlikely History – The Changing German–Jewish Symbiosis, 1945–2000*. Palgrave, New York–London, 233–250.
- Foucault, Michel 1998: A diskurzus rendje. In Uő: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjú*. Pallas, Budapest, 50–74.
- Gajdó Tamás 2002: *Az új színpad művésze – Bárdos Artúr pályaképe, 1900–1938*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém.
- Gyáni Gábor 2015: A Holokauszt magyar emlékezete. In: Braham, Randolph L. – Kovács András (szerk.): *A Holokauszt Magyarországon hetven év múltján*. Múlt és Jövő, Budapest, 187–197.
- György Péter 2005: Kádár köpönyege. In: György Péter: *Kádár köpönyege*. Magvető, Budapest, 13–80.
- György Péter 2011: *Apám helyett*. Magvető, Budapest.
- Győri Szabó Róbert 2008: Zsidóság és kommunizmus a Kádár-korszakban III. *Valóság* (51.) 5. 79–97.
- Gyurgyák János 2007: *Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzeteszmé és nacionalizmus története*. Osiris, Budapest.
- Komoróczy Géza 2012: *A zsidók története Magyarországon*. II. kötet. Kalligram, Pozsony.
- Kovács Bálint 2013: A színházban bomba van – A színházi ügyelők titokzatos világa. *Magyar Narancs* (25.) 38. <http://magyarnarancs.hu/szinhez2/a-szinhezban-bombavan-86631> – utolsó letöltés: 2017. március 14.
- Overton, Bill 1987: *The Merchant of Venice – Text and Performance*. Macmillan Education, London.
- Schülting, Sabine 2005: 'I Am Not Bound to Please Thee with My Answers': *The Merchant of Venice* on the Post-War German Stage. In: Massai, Sonia (ed.): *World-Wide Shakespeare – Local Appropriations in Film and Performance*. Routledge, London–New York, 65–71.
- Stuber Andrea 2011: A szembenézés imperatívusza. [www.stuberandrea.hu/materials/HUN/Cikkek/2011/h\\_dolgozat.pdf](http://www.stuberandrea.hu/materials/HUN/Cikkek/2011/h_dolgozat.pdf) – utolsó letöltés: 2017. június 12.

Ignác Ádám

# A populáris zene kutatásának kezdetei az államszocialista Magyarországon

## *Az első generáció\**

### A HIÁNYZÓ HAGYOMÁNY

*Der Wert der Musik* című 2007-es könyvében<sup>1</sup> a giesseni egyetemen oktató Ralf von Appen az esztétikai kérdések vizsgálatát a populáris zenei<sup>2</sup> kutatások „vakfoltjának” nevezte, s noha e kötet megjelenése óta a *popular music studies* legjelentősebb fórumain – többek között éppen az ő közreműködésének köszönhetően – némileg megszaporodtak a konkrét zenei, illetve esztétikai problémákat (is) felvető prezentációk és diskusziók,<sup>3</sup> a nemzetközi trendek vizsgálata még mindig a produkciós, intézményes és befogadói kontextusokra koncentráló, összefoglalóan *szociológiáinak* nevezett megközelítések túlsúlyát mutatja.

Az „aránytévesztés” körüli viták az utóbbi időben olyanmire kiéleződtek, hogy például a populáris zene kutatásának legjelentősebb nemzetközi szervezete, az *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM)<sup>4</sup> egyik megalapítója, a hetvenes évek óta aktív brit Philip Tagg *Network for the Inclusion of Music in Music Studies* (NIMiMS) névvel 2015-ben egy új, önálló szervezetet hozott létre.<sup>5</sup> E komoly ellenérzéseket kiváltó lépésével Taggnek bevallottan az volt a célja, hogy a szerinte túlságosan is szociológiai fókuszú IASPM ellenében egybegyűjtse azokat, akik magát a zenét és nem a zenét fogyasztó-használó társadalmat helyezik kutatásaik során előtérbe.

\* A tanulmány az NKFIH Posztdoktori Ösztöndíj (PD 115373) és a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

<sup>1</sup> Appen 2007.

<sup>2</sup> Tanulmányomban különbséget teszek a populáris zene és a popzene fogalma között. Utóbbit jellemzően a rock and rollból az 1950-es évek második felétől kezdve kinövő modern populáris zenei irányzatok (így a beat és a rockzene) gyűjtőfogalmaként használják. A populáris zene terminust egy ennél tágabb, dinamikusabb, csupán komplex társadalmi, történelmi és politikai összefüggésekben értelmezhető megnevezésnek tekintem, amely az operettől a rockzenén át az elektronikus táncczenéig számos műfajt foglalhat magába.

<sup>3</sup> A legutóbbi nagy vitára a populáris zene kutatóinak legnagyobb nemzetközi szervezete, az IASPM 2017 júniusában, Kasselben megrendezett konferenciáján került sor. A *Not Left To Our Own Devices: Analysing Music Together* című workshopon Appen mellett Samantha Bennett és André Doehring vett részt.

<sup>4</sup> <http://www.iaspm.net> – utolsó letöltés: 2017. szeptember 29.

<sup>5</sup> <http://nimims.net/> – utolsó letöltés: 2017. szeptember 29.

A „klasszikus” zene és a popzene közötti generációs különbségtől,<sup>6</sup> az esztétikai szférát lényegében kisajátító hagyományos muzikológia<sup>7</sup> máig tartó hegemoniáján át a „könnyű” zene egyszerűségéig és az amatőrzenészek szakmai inkompetenciájáig<sup>8</sup> számos népszerű érv él a köztudatban azzal kapcsolatban, hogy a népszerű zenei műfajok esetében a zenei komponensek, a zenei struktúra, a tartalmi-formai kérdések elemzése, illetve e zene esztétikai értékeinek feltárása miként szorult és szorul máig szükségszerűen a háttérbe. Ezek a közhasználatban lévő magyarázatok ugyanakkor kevésbé számolnak azzal, hogy a nyugati zeneszociológia már a számára nemzetközi áttörést jelentő hatvanas–hetvenes években tett erőfeszítéseket egy a társadalmi-szociológiai és zenei-esztétikai szempontokat egységben kezelő, szintetikus gondolkodásmód megteremtésére.

Lényegében erre figyelmeztetett John Shepherd is,<sup>9</sup> amikor egy általa válogatott szöveggyűjteményben egy sajátos irányzat létezésére hívta fel a figyelmet. E – többségében szociológiai érdeklődésű muzikológusokat magában tömörítő s a marxista módszerekre is nyitott – irányzat képviselői Simmel, Weber és Adorno nyomdokain haladva azt tették meg elméleteik központi gondolatává, hogy a társadalmi és kulturális formációk szerkezetei feltétlenül kifejezésre találnak magukban a zenei szerkezetekben és hangzásokban is, sőt, hogy a zenei struktúráknak, és általánosságban a hangrendszereknek is megvannak a maguk társadalomtörténeti vonatkozásai. Ezen az elgondoláson alapult többek között a népzene-kutató Alan Lomax munkássága<sup>10</sup> vagy Shepherd társszerzőkkel jegyzett *Whose music? A Sociology of Musical Languages* című műve,<sup>11</sup> és mint látni fogjuk, végső soron ide csatornázhatók majd be azok az alább tárgyalt magyar szakemberek is, akik elsőként tettek a hazai populáris zenei létrejöttéért.

Az említett szerzők jellemzően nagyobb munkák részeként foglalkoztak a populáris zene zenei-esztétikai kérdéseivel, de voltak olyanok is, akik kimondottan a rockzenére vonatkoztatva vetették fel egy új „szociológiai esztétika” kidolgozásának szükségességét. E téren általában Andrew Chester *For a Rock Aesthetic* című, 1970-ben megjelenő szövegeit<sup>12</sup> szokás megemlíteni, amelyek jelentőségét jelzi, hogy a hagyományos popsociológia egyik megalkotója

<sup>6</sup> A fő érv ezzel kapcsolatban, hogy a populáris zenei kutatások kezdetei olyan karrierjük elején álló fiatalokhoz kapcsolódtak, akik maguk is e zene művelői és rajongói közül kerültek ki, s akik újszerű elemzési szempontjaikkal szándékosan el akartak határolódni az akadémiai zene-tudománytól. Emellett arra törekedtek, hogy a populáris zene társadalmi, társadalompolitikai értékeit és identitásképző szerepeit hangsúlyozzák. E szempontot a témában írott egyik első jelentős tanulmányában említi Szemere Anna is: Szemere 1984.

<sup>7</sup> Lásd például Parzer 2011.

<sup>8</sup> Egy jellemző magyar nyelvű példa: Pernye 1969: 7–13. Pernye ezen véleménye különös fénytörésben tűnik fel annak ismeretében, hogy a jazz legjelentősebb magyarországi propagátorai, és részben a marxista zene-tudomány hazai úttörői között tartják számon.

<sup>9</sup> Shepherd–Devine 2015: 1–23.

<sup>10</sup> Lomax 1968.

<sup>11</sup> Shepherd 1977: 1–23.

<sup>12</sup> Chester 1970a, 1970b. A többes szám azért indokolt, mert Richard Merton Chester vitaindító cikkére adott válaszát és Chester viszonzását is meg szokták említeni.

és mindmáig legtöbbet hivatkozott képviselője, Simon Frith számára is ezek a munkák jelentették a hivatkozási alapot, amikor önkritikusan a zenei szempontokat nélkülöző elemzések hiányosságairól értekezett.<sup>13</sup>

A fentebb említett szövegeiben Chester szintén utalt arra, hogy a popzene (a populáris zene korábbi formáival ellentétben) inkább összetett kulturális, mintsem tisztán esztétikai jelenség, s ezért bizonyos mértékig érthető, hogy a kibontakozó tudományos diskurzus is ekként közelít hozzá. Chester ugyanakkor azt is félreérthetlenné tette, hogy cikkei megírásának pillanatában (1970-ben) már nem halogatható tovább a popzene esztétikájának kidolgozása, mert ez a zene immár önálló művészi értékkel rendelkezik, s megérett arra, hogy autonóm művészetté váljon. Említett kortársaihoz hasonlóan, a mielőbb megválaszolásra váró kérdései között Chester ugyanakkor nemcsak olyanokat említ, amelyek a pop és rock zenei struktúrájának feltárására vonatkoznak, hanem olyanokat is, amelyek e struktúrák kulturális-társadalmi alapjait firtatják.

Teljesen eltérő politikai, társadalmi és tudományos keretek között az alább bemutatandó magyar kutatók is hasonló kérdésfelvetésekkel éltek. Munkáikat Chester nagy valószínűséggel nem ismerte, cikkeiben legalábbis egyetlen kelet-európai szerzőre sem hivatkozott. A viszonylagos elszigeteltségben dolgozó magyarok művei ugyanakkor nem maradtak minden visszhang nélkül az akkori Nyugaton. Jól példázza ezt Maróthy János esete, akinek művei a brit Richard Middleton<sup>14</sup> és – a Maróthy meghívására – 1980-ban Budapestre is ellátogató Philip Tagg számára is ismertek voltak, aki kapcsolatban állt a Chesterhez hasonlóan rockzenei esztétikát író keletnémet Peter Wickével,<sup>15</sup> és aki, több kelet-európai kollégájával együtt, évtizedekkel később meghívást kapott a marxista zenetudomány rendszerváltások utáni (máig) legnagyobb nemzetközi szimpóziumára, az 1999-ben Oldenburgban megrendezett *Musiswissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung* című konferenciára is.<sup>16</sup>

Az efféle nemzetközi visszhang ellenére mégis úgy tűnik, hogy a populáris zenei kutatások rendszerváltás előtti történetének megismeréséhez alapkutatások szükségeltetnek. A felejtés lehetséges okaira majd tanulmányom végén térek ki, annyit azonban kiindulópontként már most előrebocsátanék, hogy manapság a *popular music studies*ra Kelet-Közép-Európában egy jellemzően nyugati orientációjú, fiatal diszciplínaként szokás gondolni, miközben az államszocialista időszakban meginduló kutatások lokális szinten is feltáratlannak számítanak.

<sup>13</sup> Frith 2007. Frith a hagyományos szociológia hiányosságait abban látta, hogy az egyéni ízlést és preferenciákat rendre a köz- vagy csoportízlés részének tekinti, s ezért nagyon keveset tud mondani a zene egyénre gyakorolt hatásáról. Frith ebben az írásában azt is elismerte, hogy miközben a szociológia módszereivel átfogó képet alkothatunk a zenefogyasztók szokásairól és társadalmi hovatartozásáról, „még mindig nem tudunk eleget a pop és rock zenei nyelvről”.

<sup>14</sup> Middleton 2006: 4.

<sup>15</sup> Szemere Anna személyes közlése.

<sup>16</sup> Betegség miatt ugyanakkor már nem tudott azon részt venni. A konferencia teljes anyaga megtalálható: Stroh–Mayer (Hgg.) 2000.

Pedig a vassfüggönyön túli világetől eltérő keretek e régióban több helyütt is egy módszereiben, témafelvetéseiben és motivációjukat tekintve is sajátos, a hasonló nyugati kísérletekkel legfeljebb párhuzamos, de azoktól jórészt független munka kibontakozását eredményezték. A magyar zenetudomány és zeneszociológia a keleti blokkon belül az ilyen kísérletek egyik legfontosabb terepének számított.

Ezek az 1960-as évek elején kibontakozó elemzések egyáltalán nem rajongókhoz és nem rockzenészekhez, vagyis az évtized elején Magyarországra is betörő új populáris zenei műfajok népszerűsítésében érdekelt fiatalokhoz köthetők, hanem a negyvenes éveikben járó, a magyar zenei élet meghatározó intézményeiből, vezető szellemi műhelyekből érkező, klasszikus zenei műveltségű akadémiai kutatókhoz. Ennek az *első generációnak* a tagjai (a már említett Maróthy János mellett Losonczy Ágnes és Vitányi Ivánt sorolhatjuk ide)<sup>17</sup> már nyitottak voltak a sztálinista rendszer hibáival való szembenézésre és a forradalom utáni új kultúrpolitikai irányvonalhoz alkalmazkodó tudományosság megalkotására. A populáris zene egyiküknél sem független kutatási területként jelent meg, hanem egy nagyobb szabású társadalmi (szociológiai) vagy szociológiai fókuszú, zenetörténeti vizsgálódás részeként.<sup>18</sup>

## POLITIKAI ÉS TUDOMÁNYTÖRTÉNETI HÁTTÉR<sup>19</sup>

A hivatalos álláspont szerint a szocialista kultúrában el kellett vetni a „komoly” és a „könnyű” zene értékkelvű megkülönböztetését, és a két zenei szféra politikai és gazdasági kérdéseivel együttesen kellett foglalkozni. A populáris zene ennek ellenére nem vált egyenrangúvá a művészi zenével.<sup>20</sup> A dichotómia fenntartásában nemcsak a zenésztársadalom elutasításának, hanem a „néptömegek” nevelését célul kitűző, de legalábbis e célt hangoztató, profiljában elitistának mutató politikai vezetések is komoly szerepe volt. Előbb az emberek *esztétikai*

<sup>17</sup> A jazzről írott munkáival Pernye András is helyet követelhet a csoportban. Amint azonban a 8. lábjegyzetben hivatkozott példa is bizonyítja, Pernye viszonya a beat- és rockzenéhez meglehetősen ambivalens volt, az ott említett cikket leszámítva ráadásul csak csekély számú olyan hivatkozást találhatunk nála, amely nem a jazzre, hanem a populáris zene más műfajaira vonatkozik.

<sup>18</sup> A magyarországi populáris zenei kutatásokban kulcsszerepet játszó Losonczy Ágnes *Zene – Ifjúság – Mozgalom* című könyvében az 1969-ben kibontakozó magyarországi beatvita kapcsán érdekes megállapítást tesz a negyvenes generáció néhány tagjának új ifjúsági zene iránti érdeklődéséről és a beat műfaját támogató gesztusairól. Azt állítja ugyanis, hogy ez a generáció a háború utáni ifjúsági mozgalmakban nőtt fel, és a beatzenében „modern formában, a mai lehetőségek és történelmi feltételek között a hajdani mozgalom értelmes folytatását” látta meg. Losonczy 1974: 220.

<sup>19</sup> A Kádár-kori populáris zene politikai vonatkozásainak vizsgálata természetesen nem új keletű a hazai történettudományban. 2010-ben a *Korall* például egy lapszámot (39. szám) szentelt a témának. A kutatások mögötti személyes és politikai motivációk bemutatása ugyanakkor megkerülhetetlennek tűnik a cikkemben vázolt téma szempontjából.

<sup>20</sup> A zenei szférák viszonyának kérdésére más tanulmányaimban is igyekeztem kitérni: Ignác 2016, 2017.

*nevelésének* – a sztálinizmus utolsó és a Kádár-korszak első éveiben különösen sokat hangoztatott, Kodály zenei nevelési koncepciójával<sup>21</sup> is rokon – programja lehetetlenítette el a „komoly” és „könnyű” zene között feszülő ellentét feloldását, hiszen e program éppen azt célozta meg, hogy a zenehallgatók világos különbséget tudjanak és akarjanak tenni az esztétikailag értékes és értéktelen zene között. Később, a hatvanas évek második felétől aztán – mint arról még szó lesz – a szórakoztatóipari termékek értékesítéséből származó, s végső soron a „magas” kultúra támogatására fordítható gazdasági haszon az államot még inkább érdekelttette a két zenei szféra szétválasztásában.<sup>22</sup>

Az államszocializmus időszakában mindvégig érvényben maradt tehát egyfelől az a normatív álláspont, amely a „komoly” zenéhez képest alacsonyabb rendűnek, fejletlenebbnek minősítette a populáris zenét (szinte kizárólag a szórakoztatás funkcióját társítva ahhoz). De emellett azt a szociológiai alapú elgondolást sem vetették el, amely alapján a különböző zenei ízléstípusok különböző társadalmi osztályokhoz kapcsolódnak (és így a populáris zene rendszerint a kispolgárság maradványaihoz, illetve az ízlését tekintve egyelőre fejletlen, esztétikai nevelésre szoruló munkás és paraszti rétegekhez kapcsolódott).<sup>23</sup> S ne feledkezünk meg a politikai alapon történő válogatásról sem, amelynek következtében a populáris zene fogalma folyamatos változásokon ment keresztül, s bizonyos műfajok vagy zenélési típusok (például a jazz) státusza át is változott annak megfelelően, hogy a hatalomnak aktuálisan milyen szándékai voltak vele.<sup>24</sup>

Annak ellenére, hogy nem érvényesült az egyenlő bánásmód elve, a szocialista rendszer fenntarthatóságát szem előtt tartó hatalom és programadó értelmisége a hatvanas évektől kezdve aligha engedhette meg többé, hogy a populáris zene egyre nagyobb tömegeket vonzó jelenségét eltolja magától, és csak a hagyományosan magas színvonalú, nemzetközi sikereket is hozó, ám csak egy szűk elit által művelt és fogyasztott klasszikus zene kérdésével foglalkozzon. A következőkben tárgyalt kutatók idevágó munkáinak létezése (és azok tekintélyes száma) is igazolja, hogy az adminisztratív intézkedések mellett egyre inkább téttel bírt az is, hogy megtalálják-e a populáris zenével kapcsolatos problémafelvetések helyét a zene- és társadalomtudományi diskurzusokban, s még inkább: hogy bizonyítani tudják-e a zene létjogosultságát a szocialista zenekultúrában.

Ha számba kívánjuk venni mindazokat a tényezőket, amelyek Magyarországon elősegítették a közhasználatú zene kérdését érintő tudományos értekezések létrejöttét, akkor természetesen az 1960-as évek elején lezajló olyan – politikai rendszereken átívelő – általános változásokra kell mindenekelőtt utalnunk, mint a populáris zenei színtérnek a rock and roll és főleg a beat hatására történő átrendeződése és – ennek következtében – a korábbiaktól eltérő zeneszerzői, illetve befogadói szerepek, magatartásformák megjelenése. Az új szerepek

<sup>21</sup> A kodályi zenei nevelési programhoz lásd Péteri 2007.

<sup>22</sup> Kalmár 2004.

<sup>23</sup> Első felméréseiben hasonló következtetésekre jutott Losonczi Ágnes is: Losonczi 1963.

<sup>24</sup> A jazz megítélésének változásairól Havadi Gergő írt részletesen: Havadi 2010.

és magatartásformák aztán a tudományos megközelítésmódok változását is elkerülhetetlenné tették. Amíg a „könnyű” zenei szerzemények alkotói „klasszikus” műveltségű, a műzene műfajaiban és technikáiban jártas muzsikusként voltak, fel sem merült, hogy a populáris zenei produktumokkal nem zenei, hanem társadalmi- és ifjúságpolitikai szempontból is foglalkozni kell. Igazán csak az amatőr zenélés tömegessé válását és az együttes mint új előadói-szerzői minőség megjelenését követően jött szóba, hogy az addig kizárólagosnak számító esztétikai-kompozíciós megközelítésmód felülvizsgálatra, kiegészítésre szorul.<sup>25</sup>

De ezzel kapcsolatban megemlítendő a kommunista állampárt művészetpolitikájának már Sztálin halála után meginduló fokozatos revíziója is, amelynek a populáris zenével kapcsolatos legjelentősebb hozadéka, hogy 1953 után már nem a nevelő célzatú, esztétikai és ideológiai szempontból ideális műalkotás megteremtése számított az első számú célnak, hanem egyre több szó esett a befogadók tényleges igényeinek, preferenciáinak feltérképezéséről és – ezzel párhuzamosan, ahogy fentebb már említettük is – az esztétikai és ízlésnevelés kérdéseiről.<sup>26</sup>

Tárgyunk szempontjából viszont talán még nagyobb hangsúlyt kaphat a tudományok 1956 utáni általános felértékelődése és ideológiaközvetítésben betöltött szerepük megnövekedése.<sup>27</sup> A tudományos szemlélet és módszerek óvatos alkalmazása ráadásul a párt és a hatalmi szervek munkájában is mindennapi gyakorlattá vált. Magyarországon például 1966-ban már határozat mondta ki, hogy a tudományos felmérés, és nem az ideológiai előfeltevés ad a politikai gyakorlat számára támpontot.<sup>28</sup> De tulajdonképpen már ezt megelőzően is, az 1960-as évek elejétől kezdve, a „valóság megismerése” és a „tömegek igényeinek feltérképezése” jelszavával rendszeressé váltak a hatalom által megrendelt és lebonyolított felmérések, statisztikák, közvélemény-kutatások.

A tudományok pedig eközben a témafelvetések és a módszertan szempontjából is némileg színesebbé és szabadabbá válhattak, és azzal, hogy a hatalom már csak a főbb ideológiai kereteket kívánta elsősorban meghatározni, és a tudományos munkát végzőkre inkább partnerként, s nem megrendelőként számított, nagyobb terep nyílt az egyéni kezdeményezések számára is. Mindez persze korántsem jelentett teljes szabadságot, de az enyhülés a Rákosi-korszakban tapasztaltakhoz képest egyértelművé vált. Ráadásul miután a hatvanas évek Magyarországon a különböző csoportérdekeknek továbbra sem létezett sem-

<sup>25</sup> A szociológiai érdeklődés mellett természetesen nem feledkezhetünk meg a hatvanas évektől fokozatosan növekvő titkosszolgálati-rendőri figyelemről sem. Ennek elemzése azonban meghaladja e dolgozat kereteit. A témával részletesen foglalkozott: Szőnyei 2005.

<sup>26</sup> Például: Vitányi 1954; „Határozat az ifjúság kulturális neveléséről”. *Művelt Nép* 1955. június 12. 1.; „A Magyar Úttörők Szövetsége esztétikai és művészeti nevelőmunkájáról” PIL 289.3.1959.87; „A művészetek, művészeti intézmények az ifjúság szabad idejének kulturált felhasználásában” PIL 289.3.1964/44; „Az ifjúság szabadidejének célszerű, hasznos eltöltése” PIL 289.3.1964.44.

<sup>27</sup> Kalmár 1998.

<sup>28</sup> A határozat címe: Az irodalom és művészetek hivatása társadalmunkban (Vass-Ságvári [szerk.] 1968: 509).



miféle valódi artikulációja, a tudományos párbeszédék és viták a hiányzó nyilvánosság helyettesítőinek szerepét is betöltötték, a tudományok (s különösen a humán- és társadalomtudományok) politikailag elkötelezett (de legalábbis nem ellenséges) művelői pedig okkal érezhették, hogy – jóllehet korlátozottan – szerepük van a társadalmi problémák megismerésében és megoldásában.

A tudomány és a politika, mint az köztudomású, az államszocializmusban semmilyen téren nem voltak egymástól különválaszthatók. Aligha véletlen tehát, hogy jelen tanulmány főszereplői is rendszeresen megnyilvánultak politikai és közéleti fórumokon, valamint munkáikban is rendszeresen megemlékeztek a tudományos munka politikai jelentőségéről. Maróthy János és Vitányi Iván például gyakorta szólaltak fel különböző pártszervek vagy bizottságok ülésein, és megrendelésre írott jelentésekkel, bírálatokkal is segítették azok munkáját.

Az elemzések politikai felhasználásának gyakorlata eredményezte azt is, hogy a párt tudománypolitikai irányelvei kettős funkciót állapítottak meg a tudomány számára: a megismerést szolgáló, úgynevezett valóságfeltáró és a tudat átalakítását segítő, úgynevezett ideológiai funkciót. Az ideális képlet szerint e két funkciónak ki kellett egészítenie egymást, mégpedig úgy, hogy a valóságfeltárás mintegy előkészíti az empirikus megismerés eredményeit felhasználó, de már magasabb rendű, elméleti és ideológiai megalapozottságú munka kibontakozását.<sup>29</sup> Ez a felosztás azonban a valóságban inkább egymásmellettiséget jelentett, és a marxista filozófia alapvetéseit érvényesítő kutatásokon túl lehetőséget adott az ideológiai-  
lag kevésbé terhelt, leíró jellegű munkák megjelenésére is.

A két funkció a korszak valamennyi tudományágában megjelent, de szembenállásuk különösen a társadalmi tervezésbe is bevont diszciplínákban, például az ötvenes évek végétől dinamikus fejlődő szociológiában vált látványossá.<sup>30</sup> A szociológia és a dogmatikus örökségtől szabadulni vágyó zenetudomány eredményeire építő kelet-európai zeneszociológiai és populáris zenei kutatások a módszertant és funkciót illetően szintén nem voltak egységesek. Megkülönböztetésükre – miután a magyarországi szintér bemutatására is alkalmasak – a következőkben a zenei élet szociológiája, illetve a tulajdonképpeni zeneszociológia (vagy marxista zeneszociológia) Dieter Schuller által használt fogalom-párosát használom.<sup>31</sup> Mindkét irányzat abból az előfeltevésből indult ki, hogy a társadalmi vonatkozások nem csupán a zene (a művészet) életének külső keretét biztosítják, hanem annak lényegéhez tartoznak hozzá. Az előbbi ugyanakkor elsősorban a hallgatók reakcióinak, illetve a terjesztés mechanizmusainak feltárására és tényszerű leírására, a zene egyfajta társadalomtörténetének és a zenei alkotás szociális feltételeinek bemutatására törekedett, az utóbbi fókuszában viszont továbbra is a műalkotás tanulmányozása állt, ezért a szociológiai interpretáció, illetve a hagyományos zenei-esztétikai elemzés összhangba hozását tűzte ki célul.

<sup>29</sup> MSZMP Központi Bizottsága 1969, illetve Aczél 1969.

<sup>30</sup> Lásd ehhez például Kolosi 1972; Kulcsár 1972.

<sup>31</sup> Schuller 1976.

A zenei élet szociológiája az államszocialista Magyarországon mindenekelőtt Losonczy Ágnes nevével kapcsolódott össze, míg az elméleti megalapozású marxista zeneszociológiát egyfelől Maróthy János és az MTA Zenetudományi Intézetének általa vezetett zeneszociológiai osztálya, másfelől a Népművelési Intézetben és a Tömegkommunikációs Kutatóközpontban dolgozó Vitányi Iván, illetve az általa szervezett munkacsoportok igyekeztek meghonosítani.<sup>32</sup>

A zenével kapcsolatos szociológiai kérdések egyébként a hatvanas években a szovjet tábor zenetudományi életének egészében központi jelentőségűvé váltak, sőt kijelenthetjük, hogy a zeneszociológiai megközelítésmód a marxista zenetudomány zászlóshajójává lépett elő. A kelet-európai országok muzikológiai diskurzusainak összehangolására összehívott nemzetközi marxista zenetudományi szemináriumok<sup>33</sup> is rendszeresen foglalkoztak a műalkotás társadalmi-történelmi feltételezettsége és a zenei konstrukció közötti viszony kérdésével. Minden bizonytalanság ellenére ezek a többek között Maróthy János, Ujfalussy József és Zoltai Dénes részvételével zajló nemzetközi tanácskozások is hozzájárultak ahhoz, hogy a szociológiai jellegű problémafelvetések aktualitására a magyar zenetudomány is felfigyelt.<sup>34</sup>

A populáris zene problémaköre azonban nemcsak a megújuló zenetudományhoz, hanem a szabadidőről és főleg a szórakozás szocialista kultúrában betöltött szerepéről, illetve a szórakozás és művelődés viszonyáról folytatott eszmecserekhöz is szorosan kapcsolódott.

Az állampárt a hatvanas években még nem teljesen ismerte el a „szocialista ember” szórakozáshoz való jogát, és a szabadidőnek is elsősorban azt a formáját tekintette elfogadhatónak, amely az ember művelődését, személyiségének kibontakozását, vagyis a korábban hivatkozott esztétikai nevelés programját segítette elő. Ez azonban a gazdaságirányítás kultúrára vonatkozó, 1966-tól kibontakozó reformjával megváltozott, hiszen az állam érdekei innentől alapvetően azt kívánták, hogy a szórakozás és a művelődés minőségei szét legyenek választva, és olyan modell kerüljön kidolgozásra, amelyben a nagy gazdasági hasznot hajtó, de alapvetően lenézett „szórakoztatóipari” termékek értékesítéséből származó extraprofitból fedezik a költséges (szocialista) „magas” kultúra kiadásait.

<sup>32</sup> Az 1960-as években újjászülető magyar zeneszociológia érdekes és fontos történeti előzményét jelenti, s külön értekezést érdemelhet a korszakban még mindig aktív Molnár Antal, illetve a zenepszichológiával is kísérletező Gyulai Elemér 1945 előtti munkássága. Hely hiányában azonban itt nem áll módomban a két nemzedék kutatásait egybevetni és hasonlóságaikra rámutatni.

<sup>33</sup> Az 1963-ban Prágában megrendezett első szeminárium részletes jegyzőkönyvét lásd a *Beiträge zur Musikwissenschaft* 5/4. (Sonderheft I. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler) számában. Az 1965-ben Berlinben megrendezett második szeminárium anyaga: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 7/4. (Sonderheft II. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler). A szemináriumokról összefoglalóan: Maróthy–Zoltai–Ujfalussy 1965.

<sup>34</sup> Az ötödik nemzetközi szemináriumról és a zeneszociológia hazai szerepéről: Maróthy–Zoltai–Ujfalussy 1973.

E „giccsadónak” is nevezett<sup>35</sup> jutalék bevezetésével, illetve az „értékes” és a „szórakoztató” kultúra eltérő támogatását megcélzó rendszer kiépülésével párhuzamosan ugyanakkor élénk tudományos és közéleti viták kezdődtek a szórakozás, nevelés és művelődés szocialista viszonyok közötti összefüggéseiről. Az előkészítés előtt álló közművelődési határozat árnyékában az egyik legkiterjedtebb és legmesszebbre ható ilyen vita a *Kritika* folyóiratban zajlott le 1972-ben és 1973-ban.<sup>36</sup> A kérdés – csakúgy, mint a párt 1958-as művelődéspolitikai elveinek lefektetése óta<sup>37</sup> minden hasonló alkalommal – ezúttal is az volt: előfordulhat-e, hogy a kulturális vezetés bármi miatt lemondjon első számú célkiűzéseinek egyikéről, nevezetesen arról, hogy minden erejével a „magasabb rendű művészet” tömeges terjesztését és az emberek „kulturális-ideológiai fejlődését” segíti. A populáris zenei műfajok szempontjából úgy tűnt, e viták legfontosabb hozadékai a giccses álművészet és a nem-művészet (vagy nem-esztétikum) kategóriáinak szétválasztására vonatkozó felvetések voltak. A Lukács Györgytől<sup>38</sup> származó különbségtétel értelmében a kellemesség negatív területei (a magát művészetnek hazudó giccs) és az értékes szórakozás (a nem-művészet) közötti különbség abban állt, hogy utóbbiból elvben út nyílhat az igazi művészet irányába, és befogadásával lehetővé válik, hogy az embertömegek képesek legyenek a magasabb rendű műértés készségét is elsajátítani. A szórakozás különböző formáinak differenciálására vonatkozó törekvések egyben azt a keresést is segítették, amelyet a kulturális vezetés tulajdonképpen már a kommunista hatalomátvétel óta folytatott a kikapcsolódás és nevelés funkcióját egyszerre teljesíteni képes zenei műfajok megtalálása (vagy megalkotása) érdekében. Mint látni fogjuk, az első magyarországi populáris zenei tárgyú munkák mindegyike kapcsolódott valamilyen módon ehhez a kereséshez, függetlenül attól, hogy felkérésre vagy saját motivációból született.

A legkiforrottabb, egyszersmind legtöbb visszhangot kiváltó kutatások rövid ismertetésekor azt is igyekszem megmutatni, hogy a különböző módszertannal dolgozó kutatók ideológiai-politikai meggyőződése, illetve művészetfelfogása miként vezethetett bizonyos műfajok propagálásához és a pártállam hatalomgyakorlási mechanizmusaiban rejlő ellentmondások, buktatók felismeréséhez, illetve alkalmasint a politikai döntések nyílt bírálatához.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> 6/1971. (XII.17.) MM számú rendelet a szellemi tevékenységet folytatók jövedelemadójának meghatározására. Idézi: Csatári 2007: 138. A disszertáció átdolgozva azóta kötetben is megjelent: Csatári 2015.

<sup>36</sup> A vitaindító cikke (Agárdi 1972) többek között Hermann István, Zoltai Dénes, Mesterházi Lajos, Rátanyi Róbert, Vrizlay Gyula, Féja Géza és Sas Judit reagált.

<sup>37</sup> Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei (Vass-Ságvári [szerk.] 1964: 231–260).

<sup>38</sup> Lukácsnak a művészeti-esztétikai kérdésekről folytatott korabeli diskurzusokra gyakorolt hatása annak ellenére meghatározó volt, hogy a pártvezetéshez fűződő viszonya közismerten ellentmondásos, problematikus volt. Személyes beszélgetésünk során Losonczi Ágnes magára nézve külön kiemelte a Lukács-hatást, Maróthy János és Vitányi Iván 1956 utáni munkásságában, kultúrpolitikai gondolkodásában pedig számos ponton kimutatható a lukácsizmus szerepe.

<sup>39</sup> Munkámban ragaszkodtam ahhoz, hogy kimondottan a tudományos kutatómunkát végző szakemberek koncepcióinak felvázolására szorítkozzak. A beattal, illetve a populáris zene más irányzataival kapcsolatos közéleti eszmecsereitől – így a Kovács András *Extázis 7-től 10-ig* című

## LOSONCZI ÁGNES

A pályáját a Népművelési Minisztérium, majd az Országos Filharmónia munkatársaként opera- és népzene kutatással kezdő Losonczi Ágnes saját bevallása szerint teljesen autodidakta módon kezdett szociológiai, zeneszociológiai kutatásokba.<sup>40</sup> Losonczi szerint az 1956 előtti kommunista kultúrpolitika teljeséggel elhibázott volt, mivel a művészeti élet kézi vezérlésű irányítására törekedett, s nem számolván az ízlés megosztottságával, a befogadók valódi igényeivel, minden esetben felülről, vagyis csak egy szűk elit bevonásával, az emberek megkérdezése nélkül próbálta meghatározni a néptömegek zenei szükségleteit. Magyarországon Losonczi volt az első, aki – a Bartók Archívum két munkatársának, Szabolcsi Bencének és Maróthy Jánosnak a támogatását is élvezve – empirikus vizsgálódásokat, közvélemény-kutatásokat végzett a zenei ízlésről, a zenehallgatási szokásokról. Munkájának alapelve saját bevallása szerint az volt, hogy a témával foglalkozó szakemberek ne felülről és kívülről, hanem letről és belülről igyekezzenek megérteni a társadalmat.<sup>41</sup> Ezért előbb a Ganz–MÁVAG munkásai körében végzett felméréseket,<sup>42</sup> majd immár az MTA időközben megalakuló szociológiai osztályának munkatársaként három Gyöngyös környéki településen azt elemezte, hogy a falvakban miképpen alakul át a zene társadalmi funkciója.<sup>43</sup> Losonczi rövidesen az ekkoriban induló ifjúság- és életmódkutatásba is bekapcsolódott, és e területek meghatározó figurájává lépett elő. Zenei tárgyú cikkei és két könyve: az 1969-ben megjelent *A zenei élet szociológiája*<sup>44</sup> és az 1974-es *Zene – Ifjúság – Mozgalom*<sup>45</sup> politikai találkozókon is hivatkozott és a zenetudományi szakma által is elismert alpművekké váltak. E kötetek közös jellemzője, hogy a tudomány valóságfeltáró és a társadalmi építkezést segítő funkcióját tartották szem előtt, tárgyilagosságra és a marxista ideológia szempontrendszerének árnyaltabb felhasználására (esetenként elhagyására) törekedtek. Losonczi műveit emiatt a korabeli (vagyis a hatvanas évek végére és a hetvenes évekre jellemző) tudományos beszédmód paradigmaticus példáiként is említhetjük, amennyiben a „láthatóság”, a hatalommal történő konfrontáció elkerülése érdekében használtak ugyan az uralkodó ideológiai nyelvvel megegyező (nyelvi-tartalmi) paneleket, de a marxizmus nem vált érvelésük alapvető mozgatójává. E művek egyszersemind azt is megmutatják, hogy a tudomány más területeihez hasonlóan, a marxista elméletek a hatvanas évektől kezdődően a zeneszociológián és

---

filmje után, számos értelmiségi részvételével zajló 1969-es beat-vita – elemzésétől eltekintek (illetve azt a Vitányiról szóló részben csak nagyon röviden érintem), így azt sem firtatom, hogy Losonczi Ágnes, Maróthy János vagy Vitányi Iván milyen álláspontot képviselt ezekben a vitákban. Mindez egy külön tanulmány tárgyát képezhetné.

<sup>40</sup> Losonczi Ágnes személyes közlése 2016. szeptember 9-én.

<sup>41</sup> Losonczi 2003: 57–77.

<sup>42</sup> Losonczi 1963, 1964.

<sup>43</sup> Losonczi 1967.

<sup>44</sup> Losonczi 1969.

<sup>45</sup> Losonczi 1974.

a populáris zenei kutatásokon belül is csak az egyik, de nem az egyedüli irányt jelentették.

Losonczy minden igyekezetével azon volt, hogy „katapultálja” magát saját társadalmi és kulturális helyzetének – s a vele járó nézetvilágnak – a kötöttségeiből.<sup>46</sup> Megnyilatkozásaiban mégsem számolt le teljeséggel a zenei műfajok – részben klasszikus zenei műveltségéből adódó – értékelvű megkülönböztetésével, és az úgynevezett köznapi zene műfajait az esztétikai hierarchia legalsó fokára helyezte.<sup>47</sup> Mindazonáltal komoly lépéseket tett a zene fogalomkörének kitágítása érdekében azzal, hogy rámutatott: sok esetben nem a „csodálat tárgyát jelentő műrekek” adják a legtöbbet a hallgatónak, hanem azok a zenék, amelyek – ahogy ő fogalmazott – a „mindennapi élet részei”.<sup>48</sup> Több tanulmányában is annak a véleményének adott hangot, hogy nem lehet az embereket kizárólag a komolyzene hallgatására szoktatni, és a tudományos vizsgálat során nem elegendő a magas rendű zene iránti kereslet sajátosságaira, illetve a zeneértők befogadói rétegére koncentrálni. Újszerű módon amellet érvelt, hogy fel kell tárni annak okait is, miért mutatkozik tömeges igény arra, hogy valami csak szórakoztasson vagy hozzásegítsen a mindennapokból való kitöréshez, és hogy a zenei műveltséggel nem rendelkezők választásait, döntéseit is meg kell ismerni.

Losonczy egyszerre kívánta vizsgálni tehát az „elitkultúra” és a „tömegkultúra” termékeit, s bevallotta azért nyitott a szociológiai megközelítés irányába, mert úgy ítélte meg, hogy az esztétika nem vesz tudomást az értéktelennek vélt alkotásokról, még ha ezek fontos emberi szükségleteket elégítenek is ki. A zenehallgatási, -válogatási szokásokra, illetve műfaji preferenciákra fókuszáló első munkái ugyanakkor még a zenei érdeklődés és műveltség közötti közvetlen összefüggések bizonyítására törekedtek, és párhuzamba állítván a „komoly” zene kedvelését a költészet, irodalom és színház iránti érdeklődéssel, a „nemes zene” emberek nevelésében betöltött jótékony hatását emelték ki.<sup>49</sup>

A zenei nevelés nagyszabású programjának hatását is tükröző efféle megállapításokon túl figyelemre méltó volt viszont részéről annak felismerése, hogy a zenehallgatónak léteznek olyan csoportjai, amelyek különböző típusú zenék, így például a klasszikus és a szórakoztató zene iránt egyszerre érdeklődnek, jól lehet e csoportok létrejöttét Losonczy először még az elhibázott kulturális forradalom melléktermékének tekintette, és ennek az általa „eklektikus”-nak nevezett ízlésnek a kialakulását a tudatos válogatási készség hiányával indokolta. Ő volt viszont az első, akinek elemzéseiben a könnyű szórakozást keresők, illetve a tudatosan elmélyültebb zenehallgatásra törekvők csoportjai mellett a tartalmas szórakozást keresők rétege is megjelent.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Losonczy 2003: 60.

<sup>47</sup> Losonczy 1968.

<sup>48</sup> Losonczy 1964.

<sup>49</sup> Mindenekelőtt: Losonczy 1963.

<sup>50</sup> Losonczy 1963.

Miután egyetértett azzal a vélekedéssel, hogy a különböző zenetípusok belső tulajdonságai alapvetően hatással vannak arra, melyik társadalmi réteg vagy osztály tulajdonába kerülnek, Losonczi a könnyű szórakozásra vágyók tömegeihez a kommersz tánczenét, míg a magasabb művelődést keresőkéhez a „komoly” zenét rendelte hozzá. Nehezebb feladatnak tűnt ugyanakkor a harmadik kategória, a tartalmasabb szórakozás zenei megfelelőjének megtalálása. A nehézség az úgynevezett átmeneti műfajok megnevezésével látszott a legkönnyebben áthidalhatónak, amelyek kapcsot jelenthetnek a „könnyű” és a „komoly” zenék között. E műfajok egyike volt a jazz, amely a Losonczi által e témában többször hivatkozott Maróthy Jánosnál is fontos szerephez jutott, és amelyben az állampárt és a kulturális vezetés is potenciált látott: annak lehetőségét, hogy ez a zene felhasználhatóvá válik az esztétikai nevelésben is, és egyúttal sikeresen eltántoríthatja a fiatalságot az egyre nagyobb népszerűségnek örvendő beatzenétől.

A jazzt Losonczi néhány évvel később, a hatvanas évek végére azonban már nem kultúrpolitikai eszköznek láttatta, hanem az ötvenes évek végén megjelenő új ifjúsági kultúra első zenei megnyilvánulásaként interpretálta. Sőt, ekkora arra a következtetésre jutott, hogy a jazz kultúrpolitikai kisajátítása és állami támogatása épp a remélt hatás ellenkezőjét váltotta ki, hiszen e műfaj épp ezzel veszítette el első számú támogatói bázisát, az ifjúságot.<sup>51</sup>

Losonczi e megállapításai már az időközben megváltozó kutatási céljaihoz igazodtak. Zenei tárgyú munkáiban ekkoriban már a magyar társadalomban, illetve zenekultúrában megfigyelhető generációváltásoké volt a főszerep. Az 1968-ban írt *Magyar nóta, népdal, dzsessz – és a közönség. Társadalmi orientációváltás a köznapi zene használatában* című tanulmányában központi kérdéssé vált, hogy az 1945 utáni Magyarország politikailag és kulturálisan is más arculatú korszakaiban (a negyvenes években, 1956 előtt és után, illetve a hatvanas években) mely populáris zenei műfajok jelenítették meg a legadekvátabb módon az ifjúság aktuális politikai és társadalmi célkitűzéseit, és hogy e műfajok mentén megírhatóvá válik-e a magyar populáris zene társadalomtörténete. Losonczi értelmezésében a negyvenes évek – saját fiatalságát is jelentő – ifjúsági mozgalma, a népi kollégiumok időszakának fiatalsága számára még a népdal jelentette a lázadás, a korszerűség és a mozgalmiság legadekvátabb kifejezési formáját. Az ötvenes évek végének a magánszférát a közösségi érdekeknél immár előbbre helyező időszakához és e korszak fiatalságához a Losonczi-féle modellben viszont már jobban illett a jazz, amelynek megjelenése az addig puritánságot hirdető kommunisták *szórakozással* szembeni szigorának enyhülését és az üzleti szempontok érvényesülését is megmutatta számára.

Losonczi megítélése szerint a mozgalmiság, a progresszivitás és a mindezekkel ellentmondásos viszonyban álló üzleti érdekek együttes érvényesülése jellemezte az általa a jazz legújabb oldalhajtásának nevezett beatet is, amelyet kritikusan a fiatalok „üvöltésének” zenei szinonimájaként, merőben leegyszerű-

<sup>51</sup> Vö. Havadi 2010.



sített elemekkel operáló zeneként, a nyers hangerő és a mindenben eluralkodó ritmus műfajaként jellemzett.<sup>52</sup> Az említett szövegből azonban kiviláglik, hogy ezt a zenei-esztétikai szempontú negatív állásfoglalást ebben az esetben is alá tudta rendelni abbéli meggyőződésének, hogy a zenei jelenségeknek nem esztétikai értékük, hanem az irántuk megmutatkozó társadalmi szükséglet okán kell a kutatói figyelem középpontjába kerülniük.

Így bár a beat körül rövidesen országos méretűvé váló eszmecserében néhány pályatársánál kevésbé elfogult, tartózkodóbb álláspontra helyezkedett, és folyamatosan figyelmeztetett a műfajon belüli szelekció, ahogy ő nevezte: a „silány tömegtermék” és az „érdekes, izgalmas kezdeményezések” megkülönböztetésének szükségességére, minden alkalommal elismerőleg nyilatkozott a beatzene zenei aktivitásra gyakorolt hatásáról, és elterjedését a hivatalossá váló jazz, illetve a fiatalok igényeit nehezen követő kultúrpolitika ellenében fogant spontán reakcióként értékelte.

Ezt a koncepciót szötte tovább a populáris zenéről írott fő művében, a *Zene – Ifjúság – Mozgalomban* is, ahol hosszabb fejezetet is szentelt a hatvanas évek elejétől kibontakozó új zenei hullámnak. *A privát szféra diadala – A szigorú a jó közérzet felé* című fejezetben jól érzékelhetően nem osztotta azok véleményét, akik elsősorban a politikai motivációt, illetve a korábbi ifjúsági mozgalmak folytatását vélték felfedezni a beatben. Ehelyett amellet érvelt, hogy a negyvenes évek ifjúsági szerveződéseivel ellentétben, amelyekben egy politikai mozgalom keresett zenei formát, a beat elsősorban zenei mozgalomnak tekinthető, amely az ifjúság hatvanas években már nem vagy kevésbé létező politikai mozgalmának helyettesítésére, annak pótlékeként jött létre.<sup>53</sup> A fiatalokat tehát Losonczi nem tartotta politikailag aktívnak. Annál érdekesebb, hogy úgy vélte, a lázadás és a mozgalmiság szerepével az ifjúságot saját generációja, a háború utáni ifjúsági mozgalmakban felnövő felnőtt értelmiség ruházta fel, amely a beatzenében „modern formában, a mai lehetőségek és történelmi feltételek között a hajdani mozgalom értelmes folytatását” látta meg.<sup>54</sup>

## MARÓTHY JÁNOS

Mindez az említett könyvről két recenziót<sup>55</sup> is író, s máskülönben azt kulcsfontosságú műként értékelő Maróthy János szerint azt sejteti, hogy Losonczi Ágnes nem szentelt kellő figyelmet a magyar zenei tömegműfajokkal kapcsolatos, nemzedékeken belül megjelenő vagy azokon átnyúló problémáknak. Például annak a szembenállásnak, amelyet a beat kommersz változata és a hatvanas évek közepén azzal szembeni „lázadásként” megjelenő, politikai tartalommal is rendelkező

<sup>52</sup> Losonczi 1968: 46.

<sup>53</sup> Losonczi 1974: 215–326. Különösen: 269–303.

<sup>54</sup> Losonczi 1974: 220. Lásd még a 18. lábjegyzetet.

<sup>55</sup> Maróthy 1974a, 1974b.



új amatőr irányzatok: a folk, a pol-beat és a protest song között ő maga megfigyelt. Maróthy hasonló okból tartotta tévesnek kollegája azon álláspontját is, miszerint a beatzene spontán módon, alulról építkezve bukkant fel Magyarországon. Ő éppen azt kívánta bebizonyítani, hogy az új zenei hullámnak már eleve a kommercializált formája szivárgott be Nyugatról Magyarországra, és elsőként csak az imént említett „ellenáramlatok” mutatták fel annak lehetőségét, hogy idehaza is létezessen valóban népi jellegű, alulról, vagyis a tömegek irányából szerveződő beatzenei mozgalom.<sup>56</sup>

Maróthy e megállapításainak és Losonczi érveivel szemben megfogalmazott kritikájának megértéséhez szükséges annak az évtizedeken át épített, nagyszabású zenetörténeti koncepciónak a felvázolása, amely az 1950-es évek végétől kezdődően Maróthy teljes tudományos munkásságának alapjául szolgált, és amely bizonyos populáris zenei műfajokat oly jelentőssé tett számára. Mindez azt is jelenti, hogy még a populáris zenekutatás rendszerváltás előtti történetének nemzetközileg legismertebb magyar képviselőjénél sem beszélhetünk önálló populáris zenei kutatásokról: Maróthy e témában alkotott minden műve csak a szóban forgó (társadalom)történeti vizsgálódások egészében nyeri el értelmét, és végső soron szoros összefüggésben áll a szerző művelődéspolitikai szándékaival is.<sup>57</sup>

A Rákosi-korszakban a zsdanovi elvek elkötelezett hívének mutatkozó, ideológiai elköteleződését, baloldaliságát 1956 után is megtartó Maróthy elsődleges célja a szocialista realizmus megszületéséhez vezető zenetörténeti út megrajzolása és a szocialista zenekultúra kiépüléséhez szükséges társadalmi, történelmi és esztétikai keretrendszer kidolgozása volt. Munkájában így szükségszerűen kitüntetett figyelmet kaptak a hagyományos zenetörténeti kánonból kiszoruló, elsősorban a munkássághoz és proletáriátushoz (városi és falusi proletáriátushoz) köthető zenei műfajok és zenélési típusok. A két kultúra (vagyis az uralkodó osztályok és az elnyomott tömegek egymással dialektikus viszonyban lévő, párhuzamosan létező kultúráinak) fogalmára épülő koncepciójában Maróthy azt állította, hogy a munkások zenekultúrája az, amely az énközpontúságot kultiváló polgári kultúrában is tovább éltetik a kollektív népi hagyományt, és egészen a szocialista társadalom megszületéséig párhuzamosan fejlődnek a hivatalos, illetve hivatalosan elismert nép- és műzenei jelenségekkel. A szocializmus felépülésével végül a pol-

<sup>56</sup> Tegyük hozzá, hogy a már idézett *Magyar nóta, népdal, dzsessz – és a közönség* című tanulmányában Losonczi már 1968-ban elismerően írt az amerikai és nyugat-európai folkmozgalomról, mert abban a népdal és a jazz közötti, Magyarországon áthidalhatatlannak látszó ellentét feloldásának lehetőségét látta. Az is igaz ugyanakkor, hogy a magyar helyzet miatt problematikusnak tartotta, hogy e műfajok hazánkban meghonosodjanak, és azokat itt magas színvonalon műveljék.

<sup>57</sup> E ponton érdemes megjegyezni, hogy bár „történeti” vizsgálódásokként hivatkozom Maróthy munkáira, a bennük érvényesülő osztályszempontú megközelítés folyamatosan a társadalmi-művészeti múlt normatív és túlzottan tendenciózus olvasatának veszélyét hordozza magában. Erre már a koncepció legátfogóbb összefoglalását adó disszertációjának első kritikussai is rámutattak: Ujfalussy 1967; Fodor 1968.

gári, paraszti és proletár zenei jelenségek között feszülő ellentétek feloldódnak, és a zenekultúra elemeinek magasabb minőségű szintézise jön létre.

A kollektivitás továbbélését Maróthy szerint ama városi tömegműfajok átvétele biztosítja elsősorban a proletár művészet számára, amelyek sohasem válhattak a szűkebben vett folklór részévé, viszont alkalmasak arra, hogy a falusi-paraszti közösségek kapitalizmusban való háttérbe szorulását, majd felszámolódását követően egy új típusú népi zenekultúra fejlődhessen ki belőlük.<sup>58</sup> Ezeket a munkás népzene gyűjtőfogalmaival egybefogott, a társadalom elnyomott, „kizsákmányolt” rétegei által megalkotott műfajokat és zenélési típusokat Maróthy – a tömeghasználatú zene szórakozást, kikapcsolódást szolgáló, „polgári” formáival szemben – ellenkulturális célzatú, mozgalmi jellegű művészeti megnyilvánulásoknak tekintette. Olyan mozgalmaknak, amelyek fejlődése elsősorban abban érhető tetten, hogy a mindinkább öntudatára ébredő és a politikai hatalom megszerzéséért folytatott harcba bekapcsolódó munkások egyre tudatosabban érintkeznek a hivatalos művészettel. Ennek során pedig egyfelől kikezdi az uralkodó osztályok által prezentált, „hivatalos” művészet ideáljait és jelszavait, de egyszersmind sikeresen el is sajátítják belőle mindazt, ami számukra hasznos lehet, és a felhasznált elemekből önálló művészeti alkotásokat hoznak létre.<sup>59</sup>

E folyamatokat Maróthy konkrét zenei alkotásokban, a kompozíciós és előadói technikák szakszerű elemzésével is igyekezett feltárni. A módszertani újítás és a marxista zeneszociológia irányába történő nyitás szellemében ugyanakkor nem csupán külső keretként használta a társadalmi vonatkozásokat a zenei analízisek elkészítéséhez, hanem direkt megfeleltetéseket keresett a társadalmi és a zenei alakzatok között. A közösségi lét lerombolásával, énközpontúsággal, a tehetség és kreativitás individualizálásával, szentimentalitással, illetve a hamis és kiüresedett lírai-hősi eszmevilággal azonosított polgári kultúrának Maróthy gondolkodásában így lett a metrikai, ritmikai és hangnemi egyhangúsággal jellemzett (lírai) dal a legadekvátabb zenei formája. A polgári társadalmat kigúnyoló, annak mítoszait leromboló, s végül a hamis régi ideálok helyébe új pozitív ideálokat léptető, kollektív színezetű proletár-népi kultúra zenei megnyilvánulásait ezzel szemben az együttes zenélés rangjának helyreállításában, a dalszerűség formai és időkereteinek belső dinamizálásában, a hamis illúziók leleplezésében és elidegenítésében, illetve a kanonizált műzenei és a népi, közösségi eredetű zenei elemek kombinálásában találta meg. Vagyis például a hangsúlyeltolásokban, a variatív mikroegységek használatában, a poliritmiában, a politonalitásban, a temperált hangközök közötti „senkiföldje” benépesítésében, a modális és pen-

<sup>58</sup> A népet itt, mint ahogy azt Maróthy már az *Az európai népdal születése* című, 1960-ban kiadott kandidátusi értekezésében megállapította, az uralkodó osztályok által elnyomott, ám közös céljaikért egységesen fellépni képes osztályok, és nem a paraszti kultúrához tartozó emberek jelentik. Maróthy 1960: 7–32.

<sup>59</sup> Összefoglalóan lásd Maróthy 1966.

taton skálák felhasználásában, illetve a kollektív típusú rögtönzési és variálási formulák alkalmazásában.<sup>60</sup>

E felsorolás megerősíti, hogy Maróthy olvasatában a proletárok zenéje nem a hivatalos zenekultúrától elszigetelve létezik, hanem mintegy „beleköltözik” annak már meglévő formáiba, és újratermeli ezeket a formákat (mégpedig első-sorban az élő zenélés gyakorlatával, az előadásmód megváltoztatásával). A munkás népzene ezzel tesz lépéseket abba az irányba, hogy majdan ne pusztán egy a polgári-kapitalista zenekultúra alatt vagy mellett, hanem egy azon *túl* létező, közösségi zenekultúra szülessen meg.

Amíg azonban egy társadalom polgári-kapitalista berendezkedésű, és a munkás-népi kultúra nem emelkedik hivatalos kultúrává (ahogy ezt majd a munkásállam megalakulását követően teszi), addig – a Maróthy-féle koncepció szerint – a munkás népzene legfeljebb úgy képes kilépni az árnyéklétből, ha az történik vele, amit maga is tesz a polgári eredetű zenével: vagyis, hogy valamilyen formában a kapitalista-imperialista viszonyok közt felhasználásra, újrahasznosításra kerül. A kapitalizmusban azonban mindent a gazdasági és üzleti érdekek rendelnek alá, így e társadalmi-gazdasági rendszerben a megmaradás záloga a munkás népzene számára is az lesz, ha üzleti érdek fűződik felhasználásához: ha a hivatalos zenekultúra valamelyik kiüresedett formájának új tartalmakkal, minőségekkel való megtöltését, „egzotizálását”, s ezáltal eladhatóbbá tételét szolgálja.

A 20. században, különösen a modern szórakoztatóipar megjelenését követően ezért minden alulról jövő, népi kezdeményezésű műfaj a „big business” áldozatává válik, s szükségszerűen elüzettesedik, ami az eredeti zenei és tartalmi jellemzőinek (vagy azok egy részének) elvesztésével jár együtt. Viszont a megszelídített, konformizált, domesztikált zenék Maróthy szerint sohasem fogják a tömegek valós igényeit kielégíteni, s mindig megjelennek olyan új, öntudatos csoportok, akik nem elégszenek meg a passzív zenehallgatással, nem vetik alá magukat a kapitalizmus által diktált szabályoknak, s folyamatosan újabb és újabb kezdeményezésekkel, az önálló alkotás szándékával állnak elő.

Így a modern populáris kultúra egy kétütemű motor módjára kezd működni: a művészeti megújulás és az üzenet mindig „lentől” indul, amelyet aztán egy „fentről”, az establishment részéről történő kiüresítés és kommercializálás követ. A folyamat aztán újraindul az elejéről: a népi alkotókedv mindig újabb és újabb zenei formákat hoz létre, és mindig igényt tart az önkifejezés új alakzatainak megkeresésére. Maróthy János e sémára építve próbálja meg újragondolni a 20. századi populáris zene teljes történetét, s minden jelentős műfajon belül igyekszik kimutatni a népi indulás és az elüzettesedés formai és

<sup>60</sup> A dalszerűség követelményét, illetve a dalt mint műfajt és formát a zsdanovizmus idején a szocialista realizmus is kisajátította. Annak ismeretében, hogy zenetörténetében Maróthy a munkás népzenehez kapcsolódó elemeket később többek közt az 1920-as évek szovjet avantgárd komolyzenéjével párosította, kijelenthető, hogy e koncepciójával Maróthy a sztálinizmus időszakától és a szocialista realizmus akkoriban bevett értelmezésétől is szabadulni akart.

tartalmi nyomait, megnevezni azokat az irányzatokat, amelyek a népi kezdeményezéseket hivatalosan támogató szocialista kultúra ügyét szolgálhatják.<sup>61</sup>

A kétütemű motor működése elsőként a jazz történetében válik számára kimutathatóvá. Az 1961-ben az *Élet és Irodalomban* megjelent cikkében<sup>62</sup> és egy a párt számára 1962-ben, a magyar tánczene helyzetéről készített beadványában<sup>63</sup> a jazz népzenei eredetéről beszél, azzal egészítve ki a jazz Egyesült Államokban is ismert folklorista értelmezéseinek<sup>64</sup> állításait, hogy a jazz zenéje nem egyszerűen népi, hanem proletár népi előzményekre vezethető vissza. Az olyan, már a korai jazzben és bluesban jelen levő formai elemek, mint az ismétléses variatív építkezés, a blue note, a hangadás polgári bel cantótól eltérő típusai vagy a dallamok és szövegek közvetlen rögtönzésének gyakorlata, szerinte mind a polgári dal és a néger közösségi művészet találkozásaira utalnak. Ezzel az általa népínek nevezett jazzel állítja majd szembe a műfaj később megjelenő, már kommercializálódott irányzatait (például a swinget vagy a sweet jazzt).<sup>65</sup>

És ugyanígy jár el az ötvenes évek közepétől megjelenő új amatőr zenei mozgalmakkal, vagyis a dixielanddel, a skiffle-lal és a beattal kapcsolatban is. Rendkívül értékesnek tart minden szervezett, öntudatos megmozdulást, az új ifjúsági kultúra saját legitimációjáért folytatott harcait, a fiatalok minden arra vonatkozó törekvését, hogy a maguk zenéjét műveljék, mert ez a fellépés is a hivatalos kultúrával szemben egyre nagyobb erővel küzdő egykori munkáskultúra küzdelmeire emlékezteti. Csalódottan veszi viszont tudomásul, hogy ezek a mozgalmak rendre kompromisszumot kötnek a szórakoztatóiparral, és engedelményeket tesznek zenéjük elfogadtatása és piacképessé tétele érdekében, bár úgy véli, hogy kapitalista viszonyok között nem vezethet más út az ismertséghez. Többek között épp a liverpooli munkás környezetből induló Beatlest hozza fel példaként, amely egy a „felső tízezernek” fenntartott hamburgi mulatóban, a Top Tenben, menedzser segítségével alapozza meg karrierjét. Azt is nehezményezi, hogy a kompromisszumkeresés a beat lényegéhez hozzá tartozó elemek megkurtításához vezet: a variatív dallamképzés, az akkordfűzés és a ritmika újdonságai egyre inkább a hangerő puszta fokozásával, és a szakadatlan rögtönzés helyett a zenei elemek puszta ismétletéséből álló építkezéssel párosulnak.

<sup>61</sup> Például: Maróthy János: *A zenei tömegműfajok Magyarországon*. (Kézirat.) MZA I. 2004/13.59; Maróthy János: *Az ifjúsági gitáros amatőr mozgalmakról*. (Kézirat.) MZA I. 2004/21.2; Maróthy János: *Beat, folk, pol, protest – magyarul*. (Vázlat.) MZA I.2004/21.2; Maróthy János: *Népdal: itt és most*. (Kézirat.) MZA I. 2004/21.2; Maróthy János: *Feljegyzés az ún. „pol-beat” mozgalom helyzetéről és problémáiról*. MZA I. 2004/21.2. Maróthy fejtegetéseinek érdekes párhuzamát adhatják az ifjúsági zenéről a nyugati marxisták körében zajló viták. Lásd ehhez: Chounara 1974. A témáról részletesebben: Ignác–Barna 2017.

<sup>62</sup> Maróthy 1961: 5–7.

<sup>63</sup> Maróthy János: *A tánczenéről*. (Kézirat.) MZA I. 2004/21.1.

<sup>64</sup> Itt elsősorban Sidney Finkelstein és Rudi Blesh Maróthy által is ismert és hivatkozott munkáira gondolhatunk.

<sup>65</sup> Maróthy 1966: 444–489.

Ez a fajta kritika eddig még nem sokban különbözik a kommersz jazzel kapcsolatban megfogalmazottaktól. Miközben azonban a hatvanas évek jazz-zenejében Maróthy már nem látja a reform, a gyökerekhez való visszakanyarodás lehetőségét, az 1960-as évek derekán, a beatláz kellős közepén felbukkan néhány olyan irányzat, amely a beat kommersz változatából hamar kiábránduló Maróthynak minden szempontból az ifjúsági kultúra szocialista elvek mentén történő megújulásának lehetőségét ígéri. Ezeket a folk, protest song, pol-beat elnevezés alatt futó irányzatokat, amelynek olyan nemzetközi képviselői voltak, mint a Maróthy által is sokat hivatkozott Pete Seeger, Joan Baez és Bob Dylan, politikai elkötelezettségük és a kapitalista társadalommal szemben megfogalmazott nyílt kritikájuk világszerte vonzóvá tette a baloldali szemléletű szakemberek számára. Egy 1967-es cikkében Maróthy így méltatta ezeket az új törekvéseket:

„A beat-zene indulásakor maga is az amatőrök, főként fiatalok hadüzenete volt az üzletszerű szórakoztató zenének. Az üzlet persze a maga szokása szerint már jó ideje rátette a kezét erre is. De a fiatalok nem adták meg magukat. Az a törekvésük, hogy politikailag is, művészileg is önállóan keressék az igazságot, ne pedig »készen« vegyék át a kapitalista bulvárlapok vagy a Wurlitzer-gépek előregyártott termékeit, a nyugati országokban [...] a zenei amatőrőség olyan új fellendüléséhez vezetett, amelyben gitáros-énekes fiatalok maguk szerzik dalaikat, egyben feltárják a népi dalhagyományt és mindezt részévé teszik a baloldali tömegmozgalmaknak.”<sup>66</sup>

Maróthy János hamarosan az említett irányzatok első számú hazai támogatójává lépett elő, és a Zenetudományi Intézetben létrejövő Zeneszociológiai Osztályon is az ezen irányzatokhoz kapcsolódó dokumentumok és hangzóanyagok szisztematikus gyűjtésébe kezdett.<sup>67</sup> Ez a munkásdalkutatással is átfedéseket mutató gyűjtés a magyar jazz korai történetének felkutatásával szintén általa megbízott, ideiglenes kutatócsoporttal<sup>68</sup> egyetemben jól mutatja Maróthy szerepét és tájékozódásának irányait a magyarországi popular music studies indulásában.

Maróthy számára egyértelmű, és mint azt az eddigiekben igyekeztem vázolni, tudományosan is bizonyított volt, hogy a tömegek művészi mozgósítását, alkotói energiáinak felszabadítását és a zene közkinccsé tételét hirdető szocialista kultúrpolitika számára az ideális műfajt – a hatvanas évek nagy zenei fordulatait és az önálló ifjúsági zenekultúra megszületését is figyelembe véve – valahol a rendszerrel

<sup>66</sup> Maróthy 1967.

<sup>67</sup> A gyűjtés eredményeképpen számtalan hangszalag került az intézet állományába, amely többek között Joan Baez, Peete Seeger, George Moustaki vagy Viktor Jara felvételei mellett amatőr együttesek és előadók anyagait is tartalmazta. MZA II. 2004/15. A Maróthy-hagyatékban megtalálhatók például a nemzetközi Festival des politischen Liedes anyagai is: MZA I. 2004/13. 15, MZA I. 2004/13.24, MZA I. 2004/13.36, MZA I. 2004/13.45, MZA I. 2004/22.2. De idetartoznak például a Monzun együttes gyűjtései is: MZA I. 2004/13.13, MZA I. 2004/13.20, MZA I. 2004/13.28, MZA I. 2004/13.29.

<sup>68</sup> MZA I. 2004/13.55.

szövegeiben is konform protest song és pol-beat forrásvidékén kell keresni. 1966-tól, amikor a protest-irányzatok első amatőr követői Magyarországon is megjelentek és népszerűvé váltak, látszólag minden adottá vált ahhoz, hogy a gitáros-énekes fiatalok intézményes felkarolásával a Maróthy-féle elméletet a gyakorlatban is kamatoztatni lehessen, és a szocialista állam támogatója legyen egy elvben alulról jövő kezdeményezésnek. Az 1967-ben többek közt Maróthy kezdeményezésére megszervezett első hazai Pol-beat Fesztivál azonban pontosan megmutatta az állami ideológia és a gazdasági érdekek között feszülő ellentmondásokat, de arra is rávilágított, hogy a kommunisták eredeti művelődési célkitűzéseire hivatkozó Maróthy ideologikus koncepciója (többé már) nem találkozik az aktuális hatalmi igényekkel. A fesztivált ugyanis nem a politikailag (is) motivált amatőrök segítségével használták fel, hanem többségében már befutott, a hazai zenei intézménystruktúrába beilleszkedő, népszerű beatzenekarokkal töltötték fel a mezőnyt, azt remélvén, hogy a beategyüttesek és a korszak legismertebb és legtöbbet foglalkoztatott slágerszövegírójától, S. Nagy Istvántól megrendelt szövegek vonzóbbá teszik a műfajt a fiatalok széles tömegei számára. Miután a fesztivál így sem hozta meg a kívánt sikert és a következő évi folytatás teljes érdektelenségbe fulladt, a zenei terjesztésért felelős intézmények hamar kihátráltak a pol-beat támogatása mögül. Az eset egyszersmind arra is rávilágított, hogy a rendszer hosszú távú fenntarthatóságának céljaihoz egyre kevésbé idomultak a problémák tisztán elméleti-ideológiai alapon történő magyarázatát és megoldását kínáló koncepciók. De arra is, hogy koncepciója megalkotásakor Maróthy a (magyar) hallgatók tényleges igényeivel kevésbé törődött: egy olyan mozgalom mögé állt be, amely amatőr megnyilvánulásaiban a rendszer baloldali kritikáját jelentette, és ezért aligha számíthatott állami támogatásra, professzionizált és domesztikált formájában ugyanakkor semmilyen közérdeklődésre nem tartott számot.

A pol-beat bukása és az ifjúsági zenével kapcsolatos, hamarosan országos méretűvé váló közéleti viták ugyanakkor jó alkalmat szolgáltatottak arra, hogy Maróthy átfogó kritikát fogalmazzon meg a hazai kultúrpolitika és zenei intézményrendszer általa felfedezni vélt visszásságaival és egyre látványosabb profitorientáltságával kapcsolatban. A politikailag lassanként elszigetelődő Maróthy elhibázottnak minősítette a professzionizmus túlzott támogatását, valamint a dilettantizmussal és amatőrizmussal szembeni fellépést is, és úgy vélekedett, egy szocialista országtól joggal várható el, hogy felkarolja az alulról jövő kezdeményezéseket, sőt az alkotómunka műhelyeinek létrehozásával támogassa is azokat, és a kommersz irányzatokkal szemben a népi irányzatok továbbéléséhez teremtse meg a feltételeket.<sup>69</sup> Álláspontja azzal kapcsolatban sem változott, hogy a jó tömegműfajok nem a kikapcsolódáshoz, a szórakozás megszervezéséhez keltenek, hanem ahhoz, hogy az emberek megszerezzék mindazokat a képességeket, amelyek a teljes emberi kultúra elsajátításához szükségesek.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Maróthy 1969.

<sup>70</sup> Hasonló gondolatok még az 1980-ban megjelent *Zene és ember* című könyvében is felbukkanak. Maróthy 1980.



## VITÁNYI IVÁN

Megalkotói szerint a szocialista művelődéspolitikai és a közművelődés, helyesebben a társadalmi és tudományos igények összehangolásának programja<sup>71</sup> ösztönözte az úgynevezett *generatív zenei* készség tanulmányozására felépített kutatási projektet is, amely Vitányi Iván és fiatal kollégái (elsősorban Sági Mária) nevéhez kapcsolható.<sup>72</sup> Miközben Losonczi Ágnes visszaemlékezései során is megerősítette a német zeneszociológus Alphons Silbermann műveinek saját kutatási módszerére gyakorolt hatását,<sup>73</sup> Maróthy János imént vázolt elmélete pedig szorosán köthető volt például a nemzetközi népdal- és munkásdalkutatás néhány kiemelkedő (marxista) alakjának hasonló témájú eszme-futtatásaihoz (például Lloydhoz, Lomaxhoz és Karbusiczykhoz), addig a Vitányi-kör bevallása szerint saját fejlesztésű, nemzetközi előzményekkel nem rendelkező módszerrel próbált a populáris zene jelenségéhez közelíteni.<sup>74</sup>

A pályáját Maróthyhoz hasonlóan az ötvenes években, táncíróként kezdő Vitányit a szélesebb közvélemény az *Extázis 7-től 10-ig* című, rendkívüli népszerűségnek örvendő 1969-es dokumentumfilmben való szerepvállalása okán ismerhette meg. A filmben a beatzene problematikájához szociológusi minőségben hozzászóló Vitányi azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy nem zárkózott el attól, hogy ne csak ifjúságpolitikai, hanem esztétikai szempontból is felelős megállapításokat tegyen az új ifjúsági műfajokról. A vele készített rövid interjúból két részletet érdemes kiemelni. Az egyik az a zenészeknek a rajongókéval azonos ízlésére vonatkozó – a filmben később Bródy János által is megerősített – megállapítás, miszerint a beat- és rockzenészek „művészek, de egyik közülünk [...] mi is szinte egyenrangúakká válunk velük”, vagyis annak kimondása, hogy az új típusú populáris zenében a közönség egyenrangúvá válik az előadókkal. A másik pedig a beatzene „két vonulata” közötti különbségtétel: a magyar nóta és a sláger hagyományaira építő, s ezáltal a „középszerűség lázadásaként” értelmezhető alkotások elmarasztalása és leválasztása a beat művészileg is „értékes”, a „magasabb művelődés irányába” is utat törő vonulatáról.

Vitányi és az *Extázis 7-ről 10-ig* „kapcsolata” ugyanakkor nem merült ki ebben a néhány perces interjúban. Még 1969-ben megjelent két olyan, a szociológus és az általa az MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpontjában vezetett munkacsoport kutatási eredményeit rögzítő kiadvány, amely nagyban (gyakori hivatkozások és akár szó szerinti idézetek formájában) épít a filmben

<sup>71</sup> Vitányi 1974a, 1974b.

<sup>72</sup> A generativitással kapcsolatos vizsgálatok szorosán kapcsolódtak a Vitányi-féle kutatócsoportok magyar zeneoktatásra vonatkozó kutatásaival és a slágerek strukturális felépítésére vonatkozó, Lévai és Vitányi közös munkájaként jegyzett slágerkutatással is: Bácskai et al. 1972; Lévai–Vitányi 1973.

<sup>73</sup> Losonczi Ágnes saját közlése 2016. szeptember 9-én.

<sup>74</sup> Nem hallgatható el azonban Lukács György (különösen az 1965-ben magyarul is megjelenő *Az esztétikum sajátossága*) hatása, amely, mint említettük fentebb, a tanulmányban ismertetett kutatási projektek mindegyike számára kiinduló- és egyben fontos hivatkozási pontul szolgált.



mondottakra. A Bácskai Erika, Makara Péter, Manchin Róbert, Váradi László és Vitányi közreműködésével kiadott *Az Extázis 7-től 10-ig c. film fogadtatásáról* című tanulmány<sup>75</sup> elsősorban az empirikus szociológia módszereire alapozva elemzi a fiatalok véleményét és reakcióit a megjelenése évében nagy visszhangot és társadalmi vitákat kiváltó alkotásról. Ugyancsak ez az ötös jegyezte szerzőként a *Beat* című kötetet is,<sup>76</sup> amely ugyanakkor szemléletében immár az újfajta megközelítés irányába tett lépéseket azzal, hogy a(z) (empirikus) szociológiai szempontok alkalmazása mellett – még ha csak rövid terjedelemben is – a beatzene kompozíciós és esztétikai eszközökkel történő elemzésének is helyt adott. Jóllehet ezen eszközök kombinatív használatára ebben az írásműben még nem került sor, a Vitányi vezette kutatócsoport a kompozíciós és esztétikai megfontolások beemelésével mintha már itt is arra hívta volna fel a figyelmet, hogy a kizárólag a „magas rendű” műzenére fókuszáló hagyományos zenetudománnyal szemben a populáris zenei műfajok esetében is fontosnak tartja a konkrét műalkotások tanulmányozását, és nem tartja elegendőnek az e zene befogadását és terjesztését övező mechanizmusok feltárását.

Különösen a *Beat a társadalomban* című fejezet *Az esztétika szemszögéből* című alfejezetének megállapításai figyelemre méltók, amennyiben az irónia és groteszk minőségeinek hangsúlyos (zenei) jelenlétére és az ezeken keresztül megvalósuló társadalomkritikai szándéokra hívják fel a figyelmet a beat- és rockzenei kompozíciókkal kapcsolatban. Talán még ennél is lényegesebb ugyanakkor ugyanitt annak hangsúlyozása, hogy a beat nem az esztétikai ítéleten kívül rekedő műfaj: arról van csupán szó, hogy a „mindennapi tárgyi világ szépségének” kifejezését célozza meg azáltal, hogy komplexitásának soha nem szabad meghaladnia a hallgatók aktív befogadóképességét, és olyan dallamokat szólaltat meg, amelyeket a hallgatóság is reprodukálhat.<sup>77</sup>

Tulajdonképpen ez utóbbi gondolat érvényesül a Vitányi által immár a Népművelési Intézetben vezetett kutatócsoport 1970-es években kibontakozó munkáiban is. Vitányi már a hatvanas évek elején és közepén készített művészetszociológiai írásaiban<sup>78</sup> bírálta Silbermann vagy Hans Engel zenehallgatói csoportokra és a három zenei viselkedéstípusra (alkotó, befogadó, közvetítő) vonatkozó analízisét, mert úgy ítélte meg, hogy azok az alkotókat csak a zenéhez értő kevesekkel, a zeneszerzőkkel azonosítják, miközben a nagy néptömegek számára kizárólag a fogyasztó kategóriáját tartják fent. Így viszont ezek az elemzések éppen a tömegek alkotókészségének létezését vonták kétségbe, és nem számoltak azzal, hogy a zseni is lehet műélvező, és hogy a helyzet fordítva is igaz lehet: minden ember

<sup>75</sup> Vitányi et al. 1969.

<sup>76</sup> Bácskai et al. 1969.

<sup>77</sup> Bácskai et al. 1969: 164–172. Jegyezzük meg, hogy az esztétikai érték (a szépség) beemelésével Vitányiék hasonló törekvést fogalmaznak meg, mint a jelen tanulmány bevezetőjében emlegetett Andrew Chester: Chester 1970a.

<sup>78</sup> Vitányi 1964, 1969.

alkalmas lehet zenei alkotás létrehozására.<sup>79</sup> Vitányi ezért éppen azt nevezi a marxista zeneszociológia egyik legfontosabb feladatának, hogy kiderítse, az emberek alkotókészségének fejlődésében milyen történelmi és társadalmi szintek figyelhetőek meg.<sup>80</sup>

Az általa vezetett munkacsoport 1967-től többéves elméleti előkészítést követően el is kezdte felmérni ezeket a szinteket, és arra a következtetésre jutott, hogy amiképp a művészi visszatükröződés, úgy az alkotókészség is különböző, strukturálisan is eltérő fokozatokra osztható. Két fokozatot igyekeztek egymástól elkülöníteni: a  *kreatív* és a  *generatív* fokot. Az előbbit a képzett zeneszerzőkhöz rendelték hozzá, akik az általuk ismert szabályok tudatos felhasználásával dolgoznak, és így lezárt, rögzített műveket hoznak létre. Az utóbbit viszont a zenei elemek és szabályok ösztönös, variatív alkalmazásának jelenségével kapcsolták össze, aminek eredményeképpen nem változhatatlan műalkotások, hanem inkább egy meghatározott prototípus, modell újabb és újabb variációi jönnek létre. Az ilyen jellegű alkotás történelmi formája lenne a népzene, amelynek helyét a jelenben a közhasználatú, populáris zene újabb formái veszik át.

Vitányiék a generativitás fogalmát Noam Chomsky nyelvelméletéből kölcsönözték. Chomsky azt állítja, hogy a nyelv használatának, illetve a nyelvet építő általános struktúrák megértésének a képessége minden ember veleszületett tulajdonsága. A nevéhez köthető generatív grammatika egyik legfontosabb célkitűzése az volt, hogy megállapítsa, a nyelv szabályrendszerét birtoklók miként képesek véges számú szavakból és szabályokból végtelen számú mondat előállítására.<sup>81</sup>

Vitányiék Chomsky koncepciója mellett Max Weber<sup>82</sup> és az őt továbbgondoló Kurt Blaukopf<sup>83</sup> szociológiai elméletére támaszkodtak, mely szerint a zene-művek alapjául szolgáló zenei szerkezetek, illetve hangrendszerek nem vezethetők le pusztán természettudományos elvekből, mert egyben történelmi-társadalmi produktumok, amelyek a nyelvhez hasonlóan viselkednek. A zeneszerzők ezt a nyelvet legfeljebb alakítani tudják, de nem ők hozzák létre azt, hanem a közös szabályokban időnként megegyező társadalom. A Sági Mária e témába vágó kandidátusi disszertációjához készített opponensi bírálatában Ujfalussy József joggal hívja fel a figyelmet ennek az elgondolásnak a Szabolcsi Bence zenei köznyelvről szóló, szintén ugyanebben az időben megalkotott gondolatával való hasonlóságára.<sup>84</sup> Szabolcsi megfogalmazásában a zenei köznyelv nem más, mint

„az a talaj s az az atmoszféra, amely a zenei alkotást körülveszi [...] az az életelem, amely a nagyot a kicsinnyel, az egyszerűt a mindig jelenvalóval, az egyénit az általánossal (sokszor az egyetemessel), a személyest a személytelennel összekovácsolja.

<sup>79</sup> Lásd ehhez: Sági 1973.

<sup>80</sup> Vitányi 1974a: 785.

<sup>81</sup> Chomsky 1995.

<sup>82</sup> Weber 1921.

<sup>83</sup> Blaukopf 1950.

<sup>84</sup> Ujfalussy 1982: 92.

Szorosabban fogalmazva: zenei köznyelvnek nevezném azt a közhasználatú – tehát többé-kevésbé széles körben érthető – zenestílust, azt a fluidumot, mely a nagy művet és a »középső«, átlagos, a »névtelen« műveket kortársakként, közös »jelrendszerben« egyesíti.<sup>85</sup>

Szabolcsi arra is rávilágít, hogy a „középművek” szerinte éppen a köznyelv használatában különböznek a nagy művektől: a köznyelv az előbbieken csak egyszerűen van jelen, a nagy művekben viszont összesűrűsödik, súlyt és új értelmet kap, megnő vagy kitágul. Szabolcsinál egyértelműnek tűnik a felosztás: a „középszerű” alkotásokat a többiekkel sodródó, életüket különösebb aktivitás nélkül élő, máskor egyenesen passzívnak nevezett „egyszerű emberek” hozzák létre, míg a köznyelv gazdagítására, bővítésére elsősorban a „nagy” zeneszerzők képesek.<sup>86</sup>

Bár a kreatív és generatív alkotókészség kategóriáinak bevetésével a Vitányi-kör is utalt arra, hogy a hangrendszerek felhasználásának különböző módjai léteznek, azonban azt is hangsúlyozta egyúttal, hogy a két kategória között alapvetően csak fokozatbeli különbség létezik: a mindenkiben meglévő generatív képességek a kreativitás előszobáját jelentik, így a tömegek magasabb zenei fokra léptetéséhez aligha elegendő csupán zenei ismereteket nyújtani, hanem e képességek folyamatos fejlesztésére is gondot kell fordítani.<sup>87</sup>

Állításukat előbb felhívásra jelentkező egyetemistákon, majd jóval szélesebb körben, a társadalom minden rétegére kiterjedő, speciálisan erre a célra kifejlesztett vizsgálatokkal kívánták igazolni. A legnagyobb ilyen jellegű vizsgálatokat több mint 120 emberen végezték: a falusi embertől a munkáson át az értelmiségig, a zeneileg képzetlen kisiskolástól a zeneakadémiai növendékig. A résztvevőknek Petőfi Sándor *Falu végén*, Ady Endre *A krisztusok mártírja* és József Attila *Óda* című verseinek egy-egy megadott szakaszára, egy slágerszövegre, illetve egyszerű és „bartókos” akkordsorokra kellett improvizálniuk.<sup>88</sup> A rögtönzéseket aztán a kutatók lejegyezték és mélyelemzésnek vetették alá, majd az eredmények összesítését követően megpróbálták azokat a zenei műfajokat, stílusokat feltérképezni, amelyek zenei struktúrái a legnagyobb mértékben fedésben állnak az emberek spontán zenei megnyilatkozásaiban, improvizációiban leggyakrabban felbukkanó struktúrákkal.

<sup>85</sup> A tanulmányt elsőként a *Magyar Zene* közölte 1966-ban. Újraközlés: Szabolcsi 2012: 126. Jegyezzük meg, hogy Szabolcsi e fogalma erősen összefügg az általa már a zsidó és arab zenéről 1930-as években megjelenő írásaiban felelegetett, majd *A melódia története* című, 1950-es művében elemzett makám-elv koncepciójával. Hely hiányában azonban e két fogalom egybevetésére most nincs lehetőség. Annyit azonban jegyezzünk meg, hogy Szabolcsinak a köznyelvről szóló szövegei nem maradtak visszhang nélkül. A *Magyar Zene* már említett 1965/6-os számában a vitaindító szöveghez Kroó György, Maróthy János és Ujfalussy József is hozzászólt.

<sup>86</sup> Szabolcsi 2012: 129.

<sup>87</sup> Sági 1973.

<sup>88</sup> A kutatások első eredményeinek összefoglalása: Sági 1979. Sági a kutatások eredményeit a következő években több hasonló felépítésű kötetben publikálta. A kutatás tézisei: Sági 1982.

A rendkívül szerteágazó, több kötetet megtöltő elemzések átfogó bemutatására most nincs lehetőség. Ezért e helyütt csak e munkáknak a populáris zene megítélése szempontjából is fontos állításait, megállapításait emelem ki. Ezek egyike annak kimondása volt, hogy a zeneművészeti iskolát végzettek aktív alkotói, improvizációs képességei nem feltétlenül fejlettebbek a képzetlenekénél. A másik az alkotói és befogadói magatartás közötti korrelációkra vonatkozott. Arra jutottak ugyanis, hogy abból, hogy az emberek miként improvizálnak, a zenei köznyelv mely elemeit hívják elő az aktív zenélés során, a befogadói attitűdjükre nézvést is következtetni lehet. Minden elemzés azt igazolta, hogy másképp hallgatjuk azt a zenét, amelynek előállítási szabályait magunk is alkalmazni, bizonyos nyelvi elemeit magunk is „mozgósítani” tudjuk, az idegen elemekre épülő zene viszont jórészt követhetlenné válik számunkra.

A zenei generativitás kutatói szerint a populáris zenei műfajok népszerűségének kulcsa éppen az, hogy a hétköznapi emberek által is ismert nyelven képesek megszólalni. A beatzene azonban e műfajok között is új minőséget képvisel, és többet kínál a hagyományos slágernél, mert művelői a műfaj hallgatói-kedvelői közül kerülnek ki. A beatnek azért lehet szerepe a generatív képességek fejlesztésében, sőt a magyar társadalom (s főleg az ifjúság) művelődésében is, mert tömegesen rá tudja venni a fiatalokat az aktív zenélésre, de fogyasztása-befogadása is fejleszt: a zene megértését, a hallást is trenírozza.

E lehetőség miatt még az is felvetődött, hogy a generatív képességek fejlesztését és a populáris zenét építsék be az iskolai ének-zene tanításba, és hasznosítsák a magyar zenepedagógia más szintjein is. Az ilyen irányú változtatások szükségességére – a Sági Mária disszertációjához írott opponensi véleményében – a Zeneakadémia akkori igazgatója, Ujfalussy József is utalt azzal, hogy sok szempontból elszigeteltnek minősítette a magyar zeneoktatást. Más kérdés, hogy e javaslatból a gyakorlatban végül semmi nem valósult meg.

\* \* \*

Vitányiék koncepcióját a művelődéskutatásban érdekelt szakemberek részéről több kritika is érte.<sup>89</sup> A felvetés sikertelenségének oka azonban véleményem sze-

<sup>89</sup> Lásd ehhez: Művelődésméleti vita 1974. A vitában Ujfalussy József, Mérei Ferenc, Mátrai László, Vujicsics Tihamér, Huszár Tibor, Tőkei Ferenc, Hankiss Elemér és mások mellett Losonczi Ágnes, Maróthy János és Sági Mária is részt vett. Emiatt ez az esemény különösen jó alkalomnak mutatkozott az eddig ismertetett koncepciók ütköztetése szempontjából. Az osztályharcos álláspontjánál kitartó Maróthy amiatt bírálta Vitányiékát, hogy egy absztrakt generativitást vizsgálnak. Ellenvetései között szerepelt például az, hogy a generatív kultúra alkotói nemcsak a magas kultúra „lesüllyedt” javainak, sallangjainak az átvételére alkalmasak, hanem teljesen önálló alkotások létrehozására is. Érvelésében a tőle megszokott módon a munkásfolkloort hozta fel az alkotó közösség pozitív példájának, eközben pedig élesen támadta a slágerzenét előnyben részesítő hazai intézményrendszert és nyilvánosságot, mert az az üzleti szempontot érvényesíti a tehetséges amatőrök támogatása helyett, és mert abban nincs igazán hely azoknak a „folk” műfajoktól a táncházig terjedő kezdeményezéseknek, amelyek fiatalok tömegéhez hozzák közelebb a népi kultúrát. A vita egy későbbi pontján felszólaló Losonczi a tömegek művelésének szándéka kapcsán pedig ismét azt hangoztatta, hogy az a művelődési kép, amit a jelenle-

rint nem ebben, hanem inkább már a politika és a tudomány közti kötelékek fokozatos meglazulásában keresendő. Tulajdonképpen a generatív zenei készségek vizsgálata tekinthető az utolsó olyan populáris zenei fókuszú, nagyszabású magyarországi kutatásnak, amelyet elsődlegesen kultúrpolitikai célok motiváltak.

A hetvenes évek végén már szárnyait bontogatta a popular music studies második hazai generációja. Ez a például Szemere Anna, Szeverényi Erzsébet, Tokaji András, Kőbányai János vagy Szőnyi Tamás által képviselt második generáció már kevésbé volt érdekelt a kultúrpolitika által használható átfogó elméletek létrehozásában, s inkább már szűkebb témák (alternatív zene, jazz, new wave, operett) feldolgozására koncentrált.

A két generáció közötti töréspont most, a populáris zenei kutatások újraindulásával látható csak igazán, hiszen az első generáció (különösen Maróthy és Vitányi) itt bemutatott munkái mostanra szinte teljesen feledésbe merültek, és a mai történetírás számára, mint a múlt rendszerhez kapcsolódó, „ideologikusnak” mondott művek többsége esetében, pozicionálásuk rendszerint komoly problémákat okoz. A második generáció alkotásait viszont ma is intenzíven használják a korszakkal foglalkozó kutatók, és az ismeretterjesztő munkák szerzői is gyakran támaszkodnak rájuk.

## FORRÁSOK

- Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 20–21. századi Magyar Zenei Archívum (MZA)  
I. 2004 Maróthy János hagyatéka.  
Politikatörténeti Intézet Levéltára (PIL)  
289. fond A Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) iratai.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Aczél György 1969: Tudománypolitikánk irányelveiről. (Előadói beszéd a Központi Bizottság 1969. június 26-i ülésén.) *Társadalmi Szemle* (24.) 7–8. 32–46.  
Agárdi Péter 1972: Szocialista kultúra és szórakozás. *Kritika* (9.) 6. 11–12.  
Appen, Ralf von 2007: *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld.

---

vők és általában az értelmiség képvisel, ezeknek az embereknek a meghatározott életformájából következik, és kérdésesnek gondolta, hogy ez a kép, ez az ideál a társadalom más csoportjaiban is elsajátítható lenne. Emellett viszont bírálta a teljes elengedés politikáját is, azt tehát, hogy a nép minden esetben úgy tegyen, ahogy kedve tartja. Losonczy egyetértett Vitányi elméletének krédójával, miszerint a kultúrát közkinccsé kell tenni, de közben azt is mondta, hogy meg kell figyelni, milyen kultúra él az emberekben, és kiemelten fontos a tömegek gondolkodásának, életvitelének megismerése e cél elérése szempontjából.

- Bácskai Erika – Makara Péter – Manchin Róbert – Váradi László – Vitányi Iván 1969: *Beat*. Budapest.
- Bácskai Erika – Manchin Róbert – Sági Mária – Vitányi Iván 1972: *Ének-zenei iskolába jártak...* Budapest.
- Blaukopf, Kurt 1950: *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*. Wien.
- Chester, Andrew 1970a: For a Rock Aesthetic. *New Left Review* (10.) 59. 83–96.
- Chester, Andrew 1970b: Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band. *New Left Review* (10.) 62. 75–82.
- Csatári Bence 2007: *A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. (PhD-disszertáció.) ELTE BTK, Budapest.
- Csatári Bence 2015: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Budapest.
- Chomsky, Noam 1995: *Mondattani szerkezetek*. Budapest.
- Chounara, Imtiaz 1974: Trends in Youth Culture. *Marxism Today* (18.) October. 317–319.
- Fodor Géza 1968: A polgári művészet megítélésének kérdése. Vita Maróthy Jánossal. *Magyar Zene* (9.) 3. 255–274.
- Frith, Simon 2007: Towards an Aesthetic of Popular Music. In: uő: *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*. Burlington, 257–275.
- Havadi Gergő 2010: Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években. *Korall* (11.) 39. 31–57.
- Ignác Ádám 2016: Propagated, Permitted or Prohibited? State Strategies to Control Musical Entertainment in the First Two Decades of Socialist Hungary. In: Mazierska, Ewa (ed.): *Popular Music in Eastern Europe. Breaking the Cold War Paradigm*. London, 31–49.
- Ignác Ádám 2017: A tánczene szovjetizálásának kísérlete a Rákosi-korszakban. In: Uő (szerk.): *Populáris zene és állambatalom*. Budapest, 27–53.
- Ignác Ádám – Barna Emilia 2017: Marxist Interpretations of Popular Music. A Comparison of the UK and Hungary. *Hungarian Studies*. (Kézirat, megjelenés előtt).
- Kalmár Melinda 1998: *Ennivaló és hozomány*. Budapest.
- Kalmár Melinda 2004: Az optimalizálás kísérlete. Reformmodell a kultúrában 1965–1973. In: Rainer M. János (szerk.): *'Hatvanas évek' Magyarországon. Tanulmányok*. Budapest, 161–197.
- Kolosi Tamás 1972: Társadalmi struktúra és a szociológia megismerési modelljei. *Társadalomtudományi Közlemények* (2.) 3. 329–350.
- Kulcsár Kálmán 1972: A szociológia társadalmi funkciója és a politika. In: uő: *A társadalom és a szociológia*. Budapest, 135–151.
- Lévai Júlia – Vitányi Iván 1973: *Miből lesz a sláger?* Budapest.
- Lomax, Allen 1968: *Folk Song Style and Culture*. Washington D. C.
- Losonczi Ágnes 1963: *A zenei ízlés. Zene és közönsége, a zene helye a művelődés körében*. (Kézirat, 1963.) MZA I. 2004/25.
- Losonczi Ágnes 1964: Egy zenezsziológiai kutatásról. *Magyar zene* (5.) 3. 257–266.



- Losonczi Ágnes 1967: A zene és a falu mindennapi élete. *Népművelési Értesítő* (8.) 1. 1–19.
- Losonczi Ágnes 1968: Magyar nóta, népdal, dzsessz – és a közönség. Társadalmi orientációváltás a köznapi zene használatában. *Valóság* (11.) 5. 38–49.
- Losonczi Ágnes 1969: *A zenei élet szociológiája*. Budapest.
- Losonczi Ágnes 1974: *Zene – Ifjúság – Mozgalom*. Budapest.
- Losonczi Ágnes 2003: Amit láttam – és amit nem láttam. In: Léderer Pál (szerk.): *Harminc év. Mannheim-előadások*. Budapest, 57–77.
- Maróthy János 1960: *Az európai népdal születése*. Budapest.
- Maróthy János 1961: Kinek a zenéje és meddig? A jazz körüli vitákhoz. *Élet és Irodalom* (5.) 1961. augusztus 12. 5–7.
- Maróthy János 1966: *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest.
- Maróthy János 1967: Még egyszer a pol-beat-ről. *Rádió és Televízió Újság* (11.) 1967. július 17–23. 9.
- Maróthy János 1969: A beat ürügyén – a művelődésről. *Muzsika* (12.) 12. 1–5.
- Maróthy János 1974a: Losonczi Ágnes: *Zene – Ifjúság – Mozgalom*. *Társadalmi Szemle* (29.) 12. 104–105.
- Maróthy János 1974b: A szociológia korbácsa. *Muzsika* (17.) 10. 27–28.
- Maróthy János 1980: *Zene és ember*. Budapest.
- Maróthy János – Zoltai Dénes – Ujfalussy József 1965: Utak és választak a mai marxista zenetudományban. *Magyar Zene* (6.) 6. 563–576.
- Maróthy János – Zoltai Dénes – Ujfalussy József 1973: Szocialista kultúra és marxista zenezsziológia. *Magyar Zene* (14.) 2. 189–199
- Middleton, Richard 2006: *Voicing the Popular*. New York.
- MSZMP Központi Bizottsága 1969: Az MSZMP Központi Bizottságának tudománypolitikai irányelvei. *Társadalmi Szemle* (24.) 7–8. 47–70.
- Művelődésméleti vita 1974: Művelődésméleti vita az MTA Művelődéskutatási Bizottságában. *Kultúra és Közösség* (1.) 3. 5–48.
- Parzer, Michael 2011: *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur*. Wien.
- Pernye András 1969: Magyar film a beatről. *Kritika* (7.) 7. 7–13.
- Péteri Lóránt 2007: Zene, tudomány, oktatás, politika. Kodály és az államszocializmus művelődéspolitikája. *Forrás* (39.) 12. 45–63.
- Sági Mária 1973: Zenezsziológia új módszerekkel. *Új Írás* (13.) 1. 97–100.
- Sági Mária 1979: *Zenei generatív készségek kísérleti vizsgálata*. Budapest.
- Sági Mária 1982: Zenei generatív készségek kísérleti vizsgálata (tézisek). *Kultúra és Közösség* (9.) 1–2. 87–91.
- Schuller, Dieter 1976: Adorno zenezsziológiája, avagy egy fiatal tudomány nehézségei. *Korunk* (35.) 9. 660–664.
- Shepherd, John (ed.) 1977: *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*. London.
- Shepherd, John – Devine, Kyle (eds) 2015: *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. New York.
- Stroh, Wolfgang – Mayer, Günther (Hgg.) 2000: *Musikwissenschaftlichen Paradigmenwechsel? Zur Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung*. Oldenburg.



- Szabolcsi Bence 2012: A zenei köznyelv problémái. *Magyar Zene* (43.) 2. 125–142.
- Szemere Anna 1984: Elméletek, programok a popzenekutatásban. *Magyar Zene* (25.) 2. 179–184.
- Szőnyei Tamás 2005: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a rock körül*. H. n.
- Ujfalussy József 1967: Jelentős könyv a zene társadalmi életmódjáról: Maróthy János: *Zene és polgár – zene és proletár*. *Magyar Zene* (8.) 1. 14–25.
- Ujfalussy József 1982: Sági Mária kandidátusi értekezéséhez (opponensi vélemény). *Kultúra és Közösség* (9.) 1–2. 92–95.
- Vass Henrik – Ságvári Ágnes (szerk.) 1964: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai: 1956–1962*. Budapest.
- Vass Henrik – Ságvári Ágnes (szerk.) 1968: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai: 1963–1966*. Budapest.
- Vitányi Iván 1954: A tömegek zenei igényei. *Új Zenei Szemle* (5.) 9. 32–35.
- Vitányi Iván 1964: A művészetszociológia módszertani alapjairól. *Magyar Filozófiai Szemle* (8.) 5. 841–871.
- Vitányi Iván 1969: A társadalmi formációk elmélete és a művészetszociológia. *Valóság* (12.) 7. 10–23.
- Vitányi Iván 1974a: A művelődéskutatás új módszerei. *Magyar Tudomány* (9.) 12. 784–790.
- Vitányi Iván 1974b: A szocialista művelődés elméletéhez. *Kultúra és Közösség* (1.) 1. 17–32.
- Vitányi Iván – Bácskai Erika – Makara Péter – Manchin Róbert – Váradi László 1969: *Az Extázis 7-től 10-ig c. film fogadtatásáról*. Budapest.
- Weber, Max 1921: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen.

## Szociológus a pszichiátrián

*Kovai Melinda: Lélektan és politika. Pszichotudományok a magyarországi államszocializmusban 1945–1970.*

Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2016. 510 oldal.\*

Kovai Melinda *Politika, hatalom és tudás a Kádár-korszak pszichiátriai kórrajzain*<sup>1</sup> című PhD-értekezésének vitája a magyar akadémiai élet különleges eseménye volt, a történet azóta is számos alkalommal előkerült az egyetemi közegben. Az egykori doktorjelölt – szakmájára nézve szociológus – visszaemlékezése szerint a meglehetősen viharosra sikerült védésen az volt dolgozatával kapcsolatban a legfőbb kifogás, hogy nem eléggé pszichológiai szemléletű. (A „harc” a fokozat odaítélésével ért véget.)<sup>2</sup> A *Lélektan és politika* című kötet a disszertáció bevezető fejezetének jelentős kibővítésével született meg.

Jelen monográfia egyértelműen állást foglal amellett, hogy a pszichotudományok történetét kívánja ugyan bemutatni a Kádár-korszakban, de nem „belülről”, nem elsősorban a szakma kontextusában, hanem a szociológia felől megközelítve. Kutatási kérdései ennek megfelelően a következők: „A népeség kormányzásának »államszocialista« technológiái vajon miért diszkreditálták a pszichológiai szaktudást? A pszichotudományok által generált szubjektum miért nem felelt meg az államszocialista modernizáció igényeinek? Mit alkalmaztak helyette? Mit mond ez a (magyarországi) államszocializmusról és mit mond a (magyarországi) pszichotudományokról?” (15.) Vagyis a „psziho-boomnak” nevezett jelenség, azaz a pszichotudományok II. világháború utáni nyugati „berobbanása”<sup>3</sup> miért jelentkezett másként Magyarországon, mint máshol, mi volt ebben a kormányzat szerepe, és mit árulnak el a történések a rendszer egészéről? A kötet kulcsszavai ennek megfelelően nem a pszichiátria tudománya<sup>4</sup> vagy éppen a zsákutcás fejlődés, lemaradás és hasonlók, hanem a hatalom, annak megnyilvánulásai a psziché(s) betegségek) környékén, azaz foucault-i alapokon áll. Pontosabban: a „bentet” és a „kintet”, a tudományon belüli – és a tudomány

\* A recenzió az NKFIH PD\_2016. 121103. sz. projekt támogatásával valósult meg.

<sup>1</sup> Kovai Melinda 2010: *Politika, hatalom és tudás a Kádár-korszak pszichiátriai kórrajzain*. (PhD-disszertáció.) Pécsi Tudományegyetem, Pécs.

<sup>2</sup> Kovai Melinda 2011: *Politika, hatalom és tudás egy doktori védésen – autoetnográfiai kísérlet. AnBlok* (4.) 5. 32–39.

<sup>3</sup> Ez a fogalom nem csupán a kapcsolódó tudományok gyors fejlődésére utal, hanem arra is, hogy „mindenki felfedezte a lelket” (Remschmidt, Helmut 2013: Psycho-boom: Alle entdecken die Seele. *Deutsches Ärzteblatt* [110.] 13. 604), vagyis az ilyen jellegű ismeretek a közvélemény számára is széles körben elterjedtté váltak, szerepet játszottak identitása kialakításában. Első leírói feltehetően: Bach, George Robert – Molter, Haja 1976: *Psychoboom: Wege und Abwege modern Therapie*. Rowohlt, Reinbek.

<sup>4</sup> Shorter, Edward 1997: *A History of Psychiatry*. Wiley, New York; uő 2005: *A Historical Dictionary of Psychiatry*. Oxford University Press, Oxford.

körüli, az azt valamilyen módon meghatározó terek együttesét, a bourdieu-i mezőt (jelen esetben: pszicho-mezőt) teszi a vizsgálat tárgyává.

Az *elmegyógyintézetől a pszichotudományokig* című első fejezet az 1868-tól – a Magyar Országos Királyi Tébolyda, más néven „Lipót” megnyitásától – 1920-ig tartó időszakot mutatja be. A Lipótmező rövid története után a terápiás nihilizmusból, vagyis a szinte eszköztelenül – tudniillik a megfelelő gyógyszerek nélkül – végzett terápiás tevékenységből kivezető utat kereső neurológiai kutatókat villantja fel, és az egyetemi klinika megalapításáról szól. Ezután a lélektudományok új alkalmazási területeiről számol be, nevezetesen arról, hogy a népégszétan (nemzetpolitika), a gyermekoktatás, -nevelés, -védelem és a hadsereg vonatkozásában is előkerültek a pszichológiai szempontok. Az utóbbi alkalmazási terület kapcsán, a gránátsokkos katonák kezelésével, valamint a Tanácskőzársaság alatti szerepükkel összefüggésben Kovai említést tesz a pszichoanalízis magyarországi képviselőiről.

A második, *Két világháború között* című fejezet a jelzett korszakot legnagyobb részben Kovács M. Mária orvostörténeti tárgyú kutatásaira alapozva mutatja be a szélsőjobboldali Magyar Orvosok Nemzeti Egyesületével kezdve. Ezt követően a – manapság – mentálhigiénés mozgalomnak nevezett, a prevenciót előtérbe állító intézkedések, nevezetesen az Országos Elmevédelmi Liga, valamint a lipótmezei Lelki- és Idegbeteg-gondozó és Tanácsadó Állomás létrehozásának és az ambuláns ellátás szorgalmazásának ismertetése következik. Sajátságos módon ebben a részben kapott szerepet az eugenika is, tulajdonképpen logikus megoldásként arra a korabeli felvetésre, hogy a társadalmi problémákban jelentős részük van az örökletes elmebetegségeknek, amelyek terjedését mindenáron meg kell akadályozni, akár fajegészség-védelmi törvények bevezetésével is. A korszakban a prevenció tehát egyrészt a részben társadalmi, gazdasági okokra visszavezethetőnek mondott „kis psychosisok”<sup>5</sup> (Oláh Gusztávot idézi Kovai: 63) járóbeteg-kezelését, a kórházból elbocsátott páciensek komplex mentális és szociális utógondozását, másrészt a közösségre nézve károsnak tekintett pszichotikusok izolálási, sterilizálási törekvéseit jelentette. Vagyis a társadalom megbetegítőként, veszélyeztetőként, egyben a betegek által veszélyeztetettként jelent meg. A tágabb értelemben vett megelőzést, ártalomcsökkentést szolgálták a pszichotudományok 1920-as években formálódó további szinterei, mint a (gyógy)pedagógiai, honvédségi, üzemi diagnosztikai és kutatólaboratóriumok, valamint a tanácsadók; ezt valamivel később az akadémiai intézményesülés követte. A tendencia – az élet egyre több területén alkalmazott pszicho-tudás először társadalmi reformtörekvésekhez, majd az egyetemi szférához kapcsolódóan – a nemzetközi gyakorlatba illeszkedett. A második fejezet vége a pszichoanalízis „Budapesti Iskolájáról” és az individuálpeszichológiai egyesületről szól, hangsúlyozva a két irányzat képviselőinek szerepét a gyermekek között végzett munkában.

<sup>5</sup> Ma alkalmazkodási zavaroknak neveznénk ezeket.

*A második világháború alatt* című rövidebb fejezet az orvostársadalom helyzetét tekinti át abban az időszakban, amikor – a szerző megfogalmazása szerint – „az etnikai törésvonalak szakadékká mélyültek” (96). Ennek szellemében az előbbi cím tágabban értelmezett és a Gömbös-kormány magánpraxistiltó rendelkezésével kezd, és így halad egészen a háború utáni időkig.

Eddig tartottak az előzmények (104 oldal), és a következő, egyben utolsó rész, a *Pszichotudományok az államszocializmusban*, már valóban a kötet témáját tárgyalja (már amennyiben államszocializmusként értelmezzük az 1945-től kezdődő teljes időszakot). Első, *Az álmódosások* koraként emlegetett 1945–1948-ról szóló fejezete a pszichiátria, a pszichológia és a pszichoanalízis helyzetét mutatja be. Eszerint az intézményesülés folytatódott, a pszichiátria újradefiniálta a feladatait, a pszichotudományok komoly szerepet kaptak többek között a pedagógiában, mint ahogy a pszichoanalízis is fontos színtereket hódított meg. Ez az expanzió azonban nem tarthatott sokáig, hiszen – mint a következő, a szovjet pszichológiáról és pszichiátriáról szóló fejezetben olvasható – 1917 után ugyan valóban pszicho-konjunkktúra következett be a Szovjetunióban, a sztálinizmussal az addig sokra tartott tudomány, legalábbis annak jelentős területei üldözötté váltak: 1936-ra mindössze az organikus pszichiátria és a pszichofiziológiai-neurológiai kutatások maradhattak a bevett témák között. Hruscsov alatt javult a helyzet olyan szempontból, hogy az engedélyezett területek köre jócskán kibővült, viszont ekkor jelent meg az úgynevezett politikai pszichiátria is, amely az ellenzékeséget mint „lappangó szkizofréniát” (205) volt hivatott kezelni.

A szerző kutatásai szerint Magyarországon az utóbbi jelenség nem létezett, de egyébként a Szovjetunióban tapasztalathoz hasonló folyamatok zajlottak. 1948-ban már vádként szerepelt a „pszichologizmus” (241) – méghozzá a pszichológiai kutatóintézet neves képviselőjének szájából –, a pszichoanalízist pedig az imperializmushoz köthető tudományként, sőt világnézetként emlegették a szakmai, közéleti fórumokon. A pedagógiai pszichológia szintén gyanússá vált, az 1945 után létesített ambuláns pszichoterápiás színtereket sorra megszüntették. Csupán a biológiai terápiák és kutatások maradtak a támogatottak között. Sztálin halála után a magyar pszichotudományok vonatkozásában is komoly változások következtek be. 1956-ban az enyhülés jeleként az *Ideggyógyászati Szemle*-ben Freudot méltató cikk jelenhetett meg, illetve rehabilitálták a sztahanovista „tudományos vita” számúzőttjét, Sántha Kálmán neurológus főorvost. 1956 őszén pedagógusvitát és pedagógiai konferenciát rendeztek. Mindkettőn helyet kapott a pszichológia, és az utóbbi tanácskozáson új közoktatási koncepciót dolgoztak ki. Ez azonban nem valósulhatott meg, sőt a konferencia egyik vezetőjét, Mérei Ferencet 1958-ban részben éppen az itt betöltött szerepéért ítélték tízéves szabadságvesztésre.

Az utolsó rész a pszichotudományok 60-as évekbeli helyzetét tárgyalja. Eszerint a pszichológus, pszichiáter ekkor már nem küldetéstudattal rendelkező, új rendet építeni kívánó értelmiségi, mint a háború utáni néhány évben, szakterületét illetően nincs olyan erős korlátok közé szorítva, mint a sztálinista időkben

(kivéve az olyan különösen gyanús területeket, mint például a pszichoanalízis). A pszicho-szakember helyett – a Kádár-korszak politikai kompromisszumának köszönhetően – apolitikus volt, csakis tudománya mércéi és nem a pártutasítások mentén dolgozott, de valamilyen módon mégis az ellenzékiességhez kötődött. Egyrészt azért, mert számos pszichológiai kutatás fontos társadalmi-politikai tanulságokkal szolgált, másrészt azért, mert a klinikai pszichológia műhelyei legnagyobb részben a „második nyilvánosság” színterei voltak, informális alapon szerveződtek. Ugyanakkor mégis megfigyelhető ebben az időszakban a pszichotudományok újraintézményesülése és a pszichológiai kultúra – a nyugatihoz hasonló, ahhoz képest némiképp megkésett – terjedése. A „félintézményes/félinformális” színterek egyik kulcsfigurája a karizmatikus Mérei lett, aki többek között a pszichodiagnosztikában és a csoportterápiában is mesternek számított. Az ő személyét Kovai emblematikusnak tekinti abban az értelemben, hogy a hivatalos intézményekbe kapaszkodó informalitás lehetőségeit – amit az államszocializmus sajátosságai hoztak létre – a „Tanár Úr” kitűnően használta fel: lipótmezei vezető pszichológusként komoly tanítványi gárdát gyűjtött maga köré, a professzionális és baráti kapcsolatok együttes megélésére törekedett, valóban egyfajta mesterfigurává vált az övéi szakmai és magánéletében.

Tehát a kötet Mérei tevékenységét (is) a társadalmi kontextusból, az államszocializmus sajátosságaiból vezeti le. Talán ennél a pontnál hiányoznak leginkább az alternatív, kiegészítő magyarázatok a vezető pszichológus motivációját, pályaképét illetően. Ezt egyrészt a könyvben idézett önvallomásából kiindulva gondolhatjuk, amelyben azt fejtegeti, hogy a börtönben elhatározta: túlélő lesz, még hozzá olyan, aki megkerülhetetlen a szakmában: „Létezni akartam!!! Teljes nevemmel és személyiséggemmel!!! El kellett érnem, hogy a pszichológiai élet úgy legyen teleszórva a nevemmel, mint a mákcostészta mákkal. [...] A létezésnek ehhez a hangsúlyozásához hozzátartozik a személyi kultusz vágya, provokációja, táplálása” (Méreit idézi Kovai: 415–416). Másrészt például abból is következtethetünk erre, hogy a másik neves „csoportozó”, Hidas György – bár kiváló analitikusként számos tanítványa volt<sup>6</sup> – nem épített Méreiéhez hasonló „személyi kultuszt”. Vagyis egyfelől a „gurusághoz” szükség volt egy guru-személyiségre, becsvágyra, másfelől a rendszer korántsem tett minden hozzáértő, vezető beosztásban működő pszichológust vagy pszichiátert kultikus figurává. Az államszocializmus valóban kellett ahhoz, hogy a „méreizmus” ebben a formában működjék; de a hatalmi viszonyok önmagukban nem jelentettek elégséges magyarázatot a kialakulására. Éppen ez a legjelentősebb – nem csupán Méreihez kötődő, de talán itt a leginkább megmutatható – kifogásunk a monográfiával kapcsolatban: a társadalomtudósi, szociológusi szemléletmód „mindent visz”, azaz minden történet és jellemzőt a hatalom, az államszocializmus, a Szovjetunió, vagyis a kerek határoznak meg, az egyén mozgásteréről alig esik szó. Végletesen leegyszerűsíti.

<sup>6</sup> Harmatta János – Szőnyi Gábor 2012: Hidas György szerepe a jelenkori hazai pszichoanalízisben és pszichoterápiában. *Pszichoterápia* (21.) 5. 301–311.

rúsítónek tűnik ez az álláspont, még akkor is, ha a szerző egyébként rendkívül korrekt módon jelzi perspektíváját.

Ám mindenképpen hozzá kell tennünk: a kötet valóban hiánypótló a magyar pszichiátia-pszichológia története szempontjából, és a Kádár-korszak kutatói számára is igen hasznos.<sup>7</sup> A szerző maximálisan igyekszik kihasználni a források adta lehetőségeket (az interjúktól kezdve a levéltári forrásokig, kórházi dokumentumokig). Bőségesen tárgyalja kutatási kérdésének előzményeit, hiszen vélekedése szerint ezek meghatározóak felvetéseit tekintve, így a kötet irodalomjegyzék nélkül is 474 oldalasra sikeredett. Talán természetesnek tekinthető, hogy ekkora corpus nem jöhetett létre betűhibák, bizonyos pongyolaságok nélkül: előfordul, hogy a főszövegben hivatkozott cikk hiányzik a bibliográfiából (53), illetve vannak benne helyesírási, nyelvhelyességi hibák, például: „Országos Széchényi Könyvtár” (70), „kéne keresni” (438), „vált elterjedté” (462) stb.

A túlzott aprólékosságot a Szovjetunióról szóló részben éreztük leginkább. Egyébként a kötetre jellemző kettősség szintén ebben a fejezetben jelent meg a legérzékletesebben. A szerző törekedett arra, hogy (a hatalmi viszonyokat illetően) mindent bemutasson, de eközben a (klinikus vagy történész számára) legérdekesebbnek tűnő részeket mégis rövidre zárta. Például amikor arról olvashatunk, hogy a sztálinizmus a pszichoterápiát összességében nem vetette el, csak a verbális pszichoterápiát (191), felmerül a kérdés: akkor milyen pszichoterápiát alkalmazhattak? A DSM-nek, vagyis a mentális zavarok osztályozási rendszerének<sup>8</sup> szovjet verzióját is megemlíti (199), de azt sajnos nem tudjuk meg, hogy ez miben különbözött az általánosan ismerttől. Ugyanúgy az orvospekről is szó esik (amelyeknek egyébként magyar vonatkozásai is lennének), de csak lábjegyzetben (200).

Kovai bizonyos területeken igen otthonosan mozog, például Sherif kísérletére minden magyarázat nélkül utal (360), a Tavistock Klinikát „Tavi”-ként emlegeti (363), de máshol kicsit ingatagabb alatta a talaj. A neurózis és pszichózis elhatárolása, a mentális zavarok háttere, a csoportterápia hatásmechanizmusa az a terület, amivel kapcsolatban a szerző klinikai ismeretei talán nem a legbiztosabbak. A szövegből például az sem egyértelmű, tudja-e Kovai, hogy az általa idézett Oláh Gusztáv mit értett betegek „internálásán” (38), illetve mivel bizonyára tudja, vajon gondolt-e arra, hogy a történész-társadalomtörténész olvasók többségének feltehetően más jut eszébe erről a fogalomról?

Az, hogy a klinikai jelenségeket – a diagnózisalkotástól a kezelésig – első-sorban és csaknem kizárólagosan a hatalom szempontjából értelmezi a szerző, ugyan elfogadható (főként a nem az egészségügy területéről érkező olvasók számára), ám nem a legszerencsésebb, hogy időnként olyan sajátosságokat is szinte számonkérően említ meg a pszichiátriai kezeléssel kapcsolatban, amelyek abban

<sup>7</sup> Bezsenyi Tamás 2016: Puritán enteriőrök és nagyvilági liftek. *Sic Itur ad Astra* (24.) 65. 333.

<sup>8</sup> DSM 2016: *DSM-5 diagnosztikai klasszifikációs rendszer*. Oriold és Társai, Budapest.

az időszakban nem csupán az elmeógyógyintézetekben, de a szomatikus osztályokon is bevett gyakorlatot jelentettek, igazodva a tudomány akkori állásához.

A pszichoanalízis magyarországi történetének kidolgozása némi hiányérzetet kelt: ez talán abból adódik, hogy a szerző az angolszász területek pszicho-boomjáról beszél, ebben a narratívumban pedig a század eleji bécsi – és ezzel párhuzamosan a budapesti – pszicho-események, jellemzők háttérbe szorulhattak, pedig a „Budapesti Iskola” neve semmiképpen nem az elmaradottsággal, megkésettiséggel kapcsolódott össze. Emellett megjegyzendő, hogy a szerző által vizsgált, a II. világháború utáni korszak magyar pszichoanalízis-történetéről is jelent már meg – az általa idézettekén kívül is – publikáció, amely kifejezetten a politikai rendszer és az analitikus mozgalom kapcsolatát tárgyalja.<sup>9</sup>

A történészszakma is találhat fogást a kötetben: például nem szokás államszocializmusnak nevezni az 1945-től kezdődő teljes időszakot; már alig nevezik „felszabadulásnak” 1945-öt (316); nem biztos, hogy egy történetírónak bárki tevékenységére vonatkozóan a „gyalázatos” jelzőt kellene használnia (még akkor sem, ha a már említett szélsőjobboldali Magyar Orvosok Nemzeti Egyesülete a megítélt, 100); talán meg lehetett volna említeni, hogy a nyolc évfolyamos iskola terve nem 1945 után született, stb. De a határterületeken publikáló szerzők helyzete tényleg szinte lehetetlen, hiszen minden oldalról a maximumot várják el tőlük.

Összességében, minden kritikai megjegyzés ellenére megállapíthatjuk, hogy Kovai Melinda monográfiája megkerülhetetlen a pszichotudományok magyarországi története szempontjából, az itt közölt adatokra még sokan és sokáig fognak hivatkozni. A szerző rendkívül nagy munkát végzett, kutatási tárgya iránti elkötelezettsége példaértékű.

*Papp Barbara*

<sup>9</sup> Mészáros Judit 2012: Effect of Dictatorial Regimes on the Psychoanalytic Movement in Hungary before and after the World War II. In: Damousi, Joy – Plotkin, Mariano Ben (eds): *Psychoanalysis and Politics: Histories of Psychoanalysis under Conditions of Restricted Political Freedom*. Oxford University Press, Oxford, 79–108.



# A múlt, a jelen és a történész

Gyáni Gábor: *A történelem mint emlék(mű)*.

Kalligram, Budapest, 2016. 299 oldal.

„A téma és a feldolgozás módja a határátlépés körébe utalja ezt a könyvet” – kezdi Gyáni Gábor új könyvének bevezetőjét. A szerző szerint a kötet a történettudomány és a *memory studies* határát feszegeti (12),<sup>1</sup> elsősorban az előbbi irányából, hiszen „szerzője maga is historikus” (11). Ez a szakmai öntudat végig jelen van a könyvben, sőt, sokszor viszonyítási alap, ami kérdésselvetéseket implikál, és meghatározza a válaszadás módját.

A könyv az egyéni és a kollektív emlékezet, valamint a történelem kapcsolatát járja körül, ezen keresztül pedig a történész társadalomban betöltött szerepét helyezi a középpontba. A zömében az utóbbi pár évben keletkezett, az újabb kiadáshoz összefüggő rendbe ágyazott szövegekből álló kötetet úgy is értelmezhetjük, mint sajátos ars poeticát: a szerző saját szakmájának a helyét keresi a 2010-es évek Magyarországon és Európájában.

A múlthoz való történetírói viszony meghatározásakor Gyáni Gábor nem csupán a társadalomtudományok megközelítéseit veszi alapul, hanem kiemelt szerepet kap a politika által képviselt nézőpont is. Amíg a történész megérteni és magyarázni akarja a múltat, addig a politika felhasználja azt céljai érdekében (126). A két megközelítés egymáshoz való viszonya vissza-visszatérő kérdés a könyvben, amihez Gyáni bátran nyúl hozzá, sokszor a jelenkori Magyarországon játszódó folyamatokat is bevonva az elemzésbe.

Az aktuális, politikai vitákat is kiváltó ügyek felelegetése és a véleményformálás<sup>2</sup> egyes pontokon lehetővé teszi az adott szövegek politikai állásfoglalásként való olvasatát is. Ezt az értelmezést választotta Pető Iván is, aki a *Mozgó Világ*ban mutatta be a kötetet:<sup>3</sup> a háromoldalas írás az aktuális közéleti témákat kiemelve kiegészíti és értelmezi Gyáni szövegeit. Az *Élet és Irodalomban* is megjelent egy könyvismertető, Deczki Sarolta tollából,<sup>4</sup> amelyben az irodalmár a „laikus” olvasók figyelmébe ajánlja a kötetet. Az, hogy két közéleti-kulturális folyóiratban is jelent meg ismertető a könyvről, azt mutatja, hogy *A történelem mint emlék(mű)* nemcsak a szakmai közönség, hanem a tágabb érdeklődői kör figyelmét is magára vonta.

<sup>1</sup> A két tudományt az választja el egymástól Gyáni szerint, hogy „a memory studies főként vagy kizárólagosan a mindenkori jelen emlékezeti gyakorlatával foglalkozik” (12), míg a történettudomány a múlt emlékezetével is.

<sup>2</sup> Néhány, a politika felől is értelmezhető kérdés közvetlen megjelenítése: a Veritas Intézet létrehozása (127), a Szabadság téri emlékmű (131), 1956 emlékezetének változása 2010 után (233).

<sup>3</sup> Pető Iván 2016: A múlt használata. *Mozgó Világ* (42.) 10. 110–113.

<sup>4</sup> Deczki Sarolta 2016: Az emlékezet tudománya. *Élet és Irodalom* (60.) 39. 24–25.

A kötet két részre oszlik. Az első hat tanulmány a fogalmi kereteket jelöli ki, elméleti kérdéseket jár körül, a második tanulmánycsoport pedig *A kollektív emlékezet toposzai* címmel esettanulmányokat hoz, a 20. századi eseményekre való emlékezés vizsgálatára mutat példákat. Az utolsó tanulmány (*Az európai kollektív emlékezet állása és perspektívái*) több szempontból is különleges: egyrészt ez az egyetlen írás, ami nem jelent meg korábban máshol, másrészt pedig nem a múltat, hanem – történéstől szokatlan módon – a jövőt veszi górcső alá.

A következőkben néhány tanulmányt emelek ki, és ezeken keresztül mutatom be a kötet főbb megállapításait. Az első, *Történelem vagy (csupán) emlékezet?* című szöveg arra keresi a választ, hogy „miként alakult a történelmi emlékezet sorsa” (23), és e kérdéstől jut el a történész feladatán való gondolkodáshoz. Reinhart Koselleck alapján a modern történelmi időtudat 18. századi kialakulásától, a professzionális történettudomány létrejöttének egyik feltételétől indítja Gyáni az áttekintést. A 20. század komoly fordulatot hozott e témában: a totális diktatúrák által átformált, a politikai céloknak alárendelt emlékezet gyors térnyerése maga alá gyűrte a történészek által vázolt múltképet, és rávilágított arra, hogy nem csak tudományos formában létezhet történelem. Ekkor született meg a *kollektív emlékezet* tudományos fogalma (Halbwachs), és teret adott a *memory boom*nak, amelynek hatására az emberek számára a kollektív vagy egyéni emlékezet vált újra a múlt hordozójává. Az így létrejövő *public history*ra mint jelenségre két történészi válasz lehetséges Gyáni szerint: a kollektív emlékezet elutasítása, vagy pedig annak az elfogadása, hogy nem a történész a múlt egyetlen letéteményese. A szerző ez utóbbi megoldást javasolja: „Könyvünk ennek az újfajta, mondhatni modern kollektív emlékezetnek a tényszerűen megragadható genezisébe igyekszik bevezetni az olvasót. [...] A történész munkája itt főleg abban áll, hogy igyekezzék rekonstruálni ezen kollektív emlékezeti entitások természetét, és megállapítani közvetlen történelemformáló erejüket.” (34.)

A kollektív emlékezet témakörében maradandót alkotott, megkerülhetetlen szerzők (például Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Jan Assmann) művei alapján Gyáni a következő megállapításra jut: „Számomra úgy tűnik, hogy nem az emlékezés, a kollektív emlékezet, hanem egyes-egyedül az emlékezet politikai felhasználása, a memória hatalmi célok érdekében való instrumentalizálása, a hatalmi felejtetés képezi előadásuk voltaképpeni tárgyát.” (37.) Kategorikusan elvlasztja tehát az állami emlékezetpolitikától a kollektív emlékezetet, ez utóbbit pedig több „az egyén, a közösség és a hatalom alkotta történelmi erők” (192) által létrehozott entitásnak tartja.

Az elméleti blokkon belül külön tanulmány foglalkozik a traumával. A *Kulturális trauma: adott vagy teremtett?* című írás gondolatmenete Sigmund Freud műveiből indul ki, majd néhány oldal után Jeffrey C. Alexander nézeteire tér rá. Alexander értelmezése és néhol kritizálása képezi a szöveg velejét, közel tíz oldalon keresztül. Az, hogy egy tanulmány egy-két szerző értelmezésén alapuljon,

nem idegen Gyánitól, a kötetben több írás is hasonló módon épül fel.<sup>5</sup> Ezeknek a szövegeknek meglátásom szerint nem is feltétlenül az a céljuk, hogy a címben jelzett kérdést/témát körüljárják, hanem a kiválasztott szerző nézeteinek az ismertetése, a külföldi szerzők gondolatainak a magyar tudományos diskurzusba való beemelése. Alexander a traumát „társadalmi úton közvetített attribúció”-nak tartja (90). Véleménye szerint egy esemény nem lehet traumatikus, hanem utólag a közösség alakítja traumává. A folyamat ágensei határozzák meg a valós vagy akár fikatív eseményhez való viszonyt, és ezzel együtt azt is gyakran megjelölik, hogy mi tudja gyógyítani a trauma hatásait. Egy esemény traumává válása és az erről való beszéd identitásképző erővel bír, és az is traumatizálódik, aki közvetlenül nem is érintett a megrázkódtatásban.

Az első, elméleti rész zárótanulmánya (*A történelem jelentése és politikai haszna*) igen fajsúlyos, fontos szöveg. Gyáni Gábor a történészek és a politikusok „történelmét” veti össze, tehát a múltat megérteni és magyarázni akaró hozzáállást a múltat felhasználni akaró attitűddel. Nietzsche a „tudományos történetírás” fogalmából indul ki, amit annak az ideálnak tart, aminek a történészek igyekeznek megfelelni, de teljes mértékben ez lehetetlen. Giovanni Levit idézve amelletttör lándzsát, hogy az akadémiai történetírásnak mindig van egy tőle elválaszthatatlan politikai dimenziója, aminek a felhasználása akár tudatosan, akár nem, de hozzájárult egyéni és csoportidentitásokhoz. A tudományos diskurzus többek közt az iskolai történelemtanításon keresztül hatást gyakorol a közgondolkodásra. „Akkor tetőzik a történelem politikai használata, amikor az állam – törvény útján – egyszer csak kötelezővé teszi egy bizonyos múlt emlékezetét.” (122.) Ennek példája a nemzeti ünnepek esete, ami a monumentális történetírás nietzschei fogalmát követi, a történetírás pedig „a kommemorációs rituálé politikai cselekvésorának a pusztá kiszolgálójává silányul” (123). A történelem háttérbe szorul, és ahogyan a múlt, a történettudomány is csak eszköz lesz a politika kezében.

A politika úgy jelenik meg ebben a gondolatmentben, mint a történelmi narratíva önkényes és teljhatalmú megalkotója, ami magáévá teszi az „emlékezés kötelességét. [...] többé nem a történészek írják a történelmet, hanem a politika diktálja. [...] A kommemoráció semmilyen formája sem szolgálja a múlt tudományos megismerését, sőt a legfőbb gátja annak, hogy kibontakozzon a történészek »igaz« történelme.” (124.) Bár a 20. század végére a múltnak e típusú felhasználása háttérbe szorult, és a tömegdemokráciák inkább a szabadságjogok kiterjesztéséhez, valamint a szociális intézményrendszerhez nyúltak hatalmuk legitimálásához, a diktatúrák továbbra is szívesen állítják középpontba a múlt kultuszát.

Összebékíthető-e a politikus és a történész történelme? Mivel nincs objektív történeti igazság, csak különböző nézőpontokból elmesélt történetek, egy ilyen

<sup>5</sup> Például az *Esemény és narratíva: a múlt és a jelen mint nézőpont* című írás David Carr szövegeire épül, az *1945 mint (csupán) emlékezeti cezúra* fő kérdését pedig egyedül Tony Judta támaszkodva válaszolja meg Gyáni.

nézőpontnak a jelenben való felhasználása nem hamisítja meg a múltat – így a tudományos és a politikai attitűd nem feltétlenül zárja ki egymást. A gondolatmenet e pontján érkezünk meg napjaink Magyarországra. Gyáni a Veritas Történetkutató Intézet névválasztását mint az államhatalom történelemszemléteinek jelképét kritizálja. Ha egy adott nézőpontot objektív igazságként mutat be a politika, ahogyan azt az intézet neve sugallja, azzal az összes többit hamisnak bélyegzi. Ezzel a politikai használhatóság válik a történelmi igazság megfogalmazásának alapjává, ami kizárja a többi, „hamis” nézőpontot. Az intézet ilyen néven való létrehozása nemcsak a történészek és politikusok közé húz éles választóvonalat, hanem a történészársadalmat is megosztja. „Az egyik oldalra azok kerülnek, akik jottányit sem engednek a történetírói ethosz, a szakmai identitás kívánalmaiból; a másik oldalra pedig azok sodródnak, akik a történészi hivatás gyakorlását aktuális politikai meggyőződésüknek és alkalmankénti politikai céljaiknak rendelik alá.” (128.)

Ezzel a mondattal Gyáni kollégáinak egy részét is kemény vádakkal illeti, de a Veritason keresztül elsősorban a jelenlegi kormányzat történelemszemlélete áll kritikáinak középpontjában. A tanulmány utolsó oldalai is a mai magyar emlékezetpolitikáról szólnak. A valamely külső erőszak áldozataként megjelenő, dicső múltú ország képe Berlusconi Olaszországában és Jucsenko Ukrajnájában ugyanúgy megjelent, mint a csak „2010 óta regnáló kormány”-ként hivatkozott Orbán-kabinetre (131). A záró gondolat a történészek történelmének és a múlt politikai használatának eltávolodásának veszélyeire hívja fel a figyelmet.

A kötet második részében esettanulmányok, a 20. századra való emlékezés kiemelt pontjai kaptak helyet. Az 1956-os forradalom és a holokauszt emlékezete több tanulmányban is előkerül, de Gyáni külön írásban foglalkozik az I. világháború emlékezetével vagy az ügynökkérdéssel is. A kötet zárótanulmánya (*Az európai kollektív emlékezet állása és perspektívái*) nem a múlttal, hanem lehetséges jövőképek bemutatásával foglalkozik. Az írás a nemzeti emlékezetnél tágabb kategóriát, az európai emlékezet (és identitás) irányát és lehetséges jövőjét járja körül. De mik (lehetnének) a sarokkövei egy európai emlékezetnek? A mai Európa és az Európai Unió születése nem választható el a II. világháborútól és a hozzá kapcsolódó holokauszttól. A közös kulturális emlékezet megteremtése céljából létre is jött egy EU-s szerv, az ITF (*International Task Force for International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance and Research*), aminek az egyik célja a közös emlékezet megteremtése. A közös európai identitást emberirtáshoz és háborúhoz kötni nem túl szerencsés, de Gyáni úgy látja, hogy nincs más, ami alapul szolgálhat. Amin változtatni lehet, az a megközelítés: jelenleg csak az áldozatok nézőpontja jelenik meg az elbeszélésekben, a tetteket több mint fél évszázad elteltével is bíróság elé állítják, a be nem avatkozó szereplőkről pedig egyáltalán nincs szó a közbeszédben. A szerző ezeknek a szempontoknak az összefonásában látja a jövő lehetőségét.

Az európai identitás esetében felmerül a kérdés, hogy ez a konstrukció miként viszonyulhat a nemzeti identáshoz. A nemzethez tartozás Pataki Ferenc

szerint „egyike a legmélyebben gyökerező identitáskötelékeknek” (276), amit Gyáni finoman megkérdőjelez, ugyanakkor úgy gondolja, hogy belátható időn belül nincs esély arra, hogy a nemzeti emlékezet helyébe más kerüljön, csupán kizárólagos egyeduralma változhat egy európai, kozmopolita emlékezettel kiegészülve. „A kettő együtt létezik, de nem feltétlenül zárja ki egymást, sőt éltető elemük a kölcsönhatás” (298) – ezzel a gondolattal zárul a kötet.

*A történelem mint emlék(mű)* olyan történeti szakmunka, ami egyidejűleg szól a múlttól, illetve a múlthoz való viszonyról, és közben határozott mondanivalóval rendelkezik a jelenre, sőt a jövőre vonatkozóan is. Gyáni Gábor a történelmi szakmai szempontokat mindvégig szem előtt tartva olyan kötetet hozott létre, ami nemcsak az emlékezettel foglalkozó kutatók figyelmére, hanem a nagyközönség érdeklődésére is számot tarthat. Ezt valószínűleg érzékelt a szerző és a szerkesztő is, talán ennek tudható be, hogy az egyes szövegek sűrűn lábjegyzeteltek, és széles szakirodalmi bázisra épített a szerző, de sem a tanulmányok végén, sem a kötet végén nincs összegyűjtve a felhasznált irodalom.

A szövegeknek a jelen Magyarországhoz való szoros kapcsolódása miatt a kötet az egymástól távolodni látszó történetírói és emlékezetpolitikai diskurzus közelítéseként is értelmezhető – ez a törekvés mindenképp érdemes a továbbgondolásra, megvitatásra. Gyáni kilépett a csupán a múlt értelmezését vállaló történelmi szerepből, és a tudományos, kritikai hozzáállás megtartása mellett a múltat alapanyagként felhasználva valójában a jelenről beszél. Végző soron ez a történelmi feladata.

*Bayer Árpád*

# Történettudományi műfaj-e a pszichobiográfia?

*Kőváry Zoltán: Pszichobiográfia. Történet, elmélet, módszertan és alkalmazás.*

Oriold, Budapest, 2014. 260 oldal.

A pszichohistóriának mint „tudományközi szakágnak”<sup>1</sup> ideális esetben a történettudomány és a pszichológia metszéspontjában van a helye. Ebben a hitzemben fogtam hozzá Kőváry Zoltán legújabb könyvének olvasásához, továbbá azzal a feltételezéssel, hogy a pszichobiográfia, ha sajátos műfaj is, a pszichohistória módszereivel dolgozik, így szintén a két tudományterület találkozásánál helyezkedik el. Azonban Kőváry már az előszóban felkészített arra, hogy prekoncepcióimat a könyve nem fogja visszaigazolni, mivel kimondottan elhatárolja a pszichobiográfiát a pszichohistóriától a *Handbook of Psychobiography* című kötetre<sup>2</sup> hivatkozva.<sup>3</sup> Igaz, az elhatárolás oka nem egészen kristályosodott ki (erre még visszatérek), de így legalább nem lepődtem meg azon, hogy a historiográfiai háttér megrajzolásakor nem említ olyan jelentős magyar pszichohistóriai munkákat, mint amilyenek például Agora (Kiss) Zsuzsanna tanulmányai.<sup>4</sup> Az valamivel jobban fáj, hogy fontos és kifejezetten pszichobiográfiai jellegű tanulmányokat is figyelmen kívül hagy, amennyiben azok történészek, és nem pszichológusok

<sup>1</sup> Botond Ágnes 1991: *Pszichohistória – avagy a lélek történetiségének tudománya*. Tankönyvkiadó, Budapest. A könyv hátoldalán olvasható fülszövegben szerepel ez a meghatározás.

<sup>2</sup> Schultz, William Todd (ed.) 2005: *Handbook of Psychobiography*. Oxford University Press, New York.

<sup>3</sup> „A pszichohistória túlmegy az egyén életének történeti-interpretatív vizsgálatán, és történelmi jelenségek, valamint az adott történelmi korban élő embercsoportok pszichológiai mozgatórugóit és jellegzetességeit kutatja. A pszichobiográfia mai szerzői nemigen reflektálnak a pszichohistóriára, pl. a *Handbook of Psychobiography*-ben (Schultz, szerk. 2005) egy árva utalás sincs rá, ami egyértelmű jele az elhatárolódásnak.” (9.) A 227. oldalon, arra vonatkozóan, hogy a modernitásban a romantikából való átmenettel és az ezzel járó küzdelmekkel „egy teljes kultúrának kellett szembenéznie”, lábjegyzetben a következő megjegyzést teszi: „Ez az aspektus már nem a pszichobiográfia, hanem a pszichohistória felségterülete.”

<sup>4</sup> Kiss Zsuzsanna 2011a: *A történeti pszichológia elmélete és gyakorlatának lehetőségei a nemzetiszocializmus példáján*. (PhD-disszertáció.) Pécsi Tudományegyetem, Pécs. <http://www.idi.btk.pte.hu/dokumentumok/disszertaciok/kisszsuzsannaphd.pdf> – utolsó letöltés: 2017. február 9.; Kiss Zsuzsanna 2011b: A gonosz nyomában: A náciizmus lélektani magyarázatai. BUKSZ (23.) 1. 37–47; Kiss Zsuzsanna 2013: Hősök és bűnbakok a weimari Németországban. Adalékok a bűnbakképzés lélektani szempontjaihoz. In: Gyarmati György – Lengvári István – Pók Attila – Vonyó József (szerk.): *Bűnbakképzés minden időben. Bűnbakképzés a magyar és az egyetemes történelemben*. Kronosz – Magyar Történelmi Társulat – Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, Pécs–Budapest, 62–74.

tollából származnak.<sup>5</sup> Noha a módszertani fejezetből az derül ki, hogy a pszichobiográfia-írás mikéntje rokonságot mutat a történeti kutatásával, Kőváry esettanulmányai nem történeti látószögűek, kevés dokumentumon és még kevesebb történeti szakirodalmon alapulnak, inkább a lélek működésének számos elméletére támaszkodó narratológiai elemzések.

Elvárásaim onnan eredtek, hogy pszichobiográfiát általában jelentős és már nem élő – mondhatnánk „történelmi” – személyiségekről szokás, vagy legalábbis inkább róluk érdemes írni.<sup>6</sup> Ha viszont figyelembe vesszük, hogy a magyar biográfiai irodalom túlnyomó részben olyan politikai életrajzokat mutat fel – esetenként társadalomtörténeti vonatkozásokkal –, amelyek jellemzően eltekintenek a lelki tényezőktől, vagy indokolt esetben is nagyon kevés figyelmet szentelnek nekik, az irodalmár és pszichológus végzettségű Kőváry Zoltánnal szemben sem jogos olyan elvárásokat támasztanunk, mint hogy a történettudomány eszközeivel dolgozzon. Érdeklődése a kreativitáskutatás fővonala mentén mozog. Ez az irányultság vélhetően szorosan kapcsolódik a művészi pályafutásához is: a szerző a 2005 óta fennálló The Trousers rockegyüttes dalszerzője, énekes, frontembere. Doktori disszertációját a Pécsi Tudományegyetemen védte meg, könyv formájában 2012-ben jelent meg *Kreativitás és személyiség* címmel, a recenzált könyvhöz hasonlóan az Oriold Kiadó gondozásában.

A most ismertetendő munka két nagy tartalmi egységből tevődik össze, amelyek az elmélet és gyakorlat viszonyát képezik le. Míg *A pszichobiográfia története, elmélete és módszertana* címet viselő első rész a historiográfiai háttérrel és a pszichobiográfia-írás mikéntjét ismerteti, a második rész – *A pszichobiográfia alkalmazása* – három esettanulmányt ölel fel. Igaz, utóbbiak nem erősítik meg az első részben felvázoltakat. Valószínűleg azért nem, mert az a módszertan a monografikus igényű pszichobiográfiákra vonatkozik, ezek a tanulmányok pedig csak egy-egy problémát tárgyalnak, egy-egy személyiség életét, pszichéjét illetően. A személyiségekkel (állítása szerint különösen Nietzschével) hosszú ideje foglalkozó Kőváry kutatómunkája talán felfűzhető a módszertani útmutató lépéseire, de ennek a munkának a tanulmányok nem az egészét tükrözik, tehát valójában nem szemléltetik a gyakorlatot az elmélethez képest. Megjegyzendő, maga a könyv sem monografikus céllal íródott, a benne közölt írások több esetben már publikálásra kerültek, bár a szerző továbbfejlesztette és „összedolgozta” őket,

<sup>5</sup> Vö. Lackó Mihály 2001: *Széchenyi eléljúl. Pszichotörténeti tanulmányok*. L'Harmattan, Budapest; Kővér György 2014: *Biográfia és társadalomtörténet*. Osiris, Budapest. Ez a könyv a recenzált kötettel egy évben jelent meg ugyan, de a benne újraközölt négy „pszichobiográfiai kísérletet” Kőváry akár már ismerhette volna, hiszen a legújabb is publikálásra került 2012-ig.

<sup>6</sup> Nem melleleg Kőváry is hosszan érvel amellett, hogy a pszichobiográfia alanyául már nem élő személyiséget érdemes választani (105–107). Itt magától értetődőnek tekinti, hogy művészek, alkotó egyének lehetnek az alanyok, mivel ő a kreativitásra fókuszál, de egyébként is logikusan következik a már nem élő alany választásából, hogy jelentős személyiség életútját célszerű feldolgozni, aki kellő mennyiségű személyes forrást hagyott hátra, esetleg másoknak a róla szóló írásai külső szemlélők reflexióit is ránk hagyományozták. Ezt a szempontot Kőváry is felhossa az előbb hivatkozott érvelésének harmadik pontjában.



amennyire lehetett, kiküszöbölve a redundáns részeket. Az elkerülhetetlenül fennmaradó ismétlődéseket a pszichobiográfia-írás módszerének iteratív jellegével, és saját, a kreativitás köré épülő érdeklődésével magyarázza.<sup>7</sup>

A nemzetközi historiográfiai részből elsőként azt tudhatjuk meg, hogy a pszichobiográfia előzményei döntően a 19. század irodalmában lelhetőek fel. Az életrajzírás ebben az időszakban vált virágzó műfajjává, noha a művészek élete iránti érdeklődés a reneszánsz idejére nyúlik vissza. A medikális szemléletű patográfiák közül a legismertebb Cesare Lombroso *Lángész és örökség* című, 1864-ben publikált könyve. Bár a patográfia, ami orvosi esetté egyszerűsíti a személyiséget, „rossz pszichobiográfianak” számít,<sup>8</sup> a Kőváry által idézett meghatározás szerint a pszichoanalízishez hasonlóan ez sem nélkülözi a történetiséget.<sup>9</sup> A harmadik forrás a filozófia, amely főként Wilhelm Dilthey és Friedrich Nietzsche személyén és munkásságán keresztül tudott hatni a biográfiaírásra. A pszichobiográfia műfajának első jelentős alkotása Kőváry szerint Sigmund Freud *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke* című 1910-es tanulmánya. Az a tény, hogy ez a műfaj pszichoanalitikus szemléletű, abból is adódik, hogy a pszichológiának ez a leginkább történetiségre építő irányzata, vagyis amely a személyiségfejlődést az idő tengelyén szemléli. Miatán az 1950-es években a pszichológiában a nomotetikus – tömegesen megnyilvánuló vonásokra, szabályosságokra koncentráló – személyiségkutatás lépett előtérbe, a pszichobiográfia-írás csak úgy tehetett szert újra tudományos elismertségre, ha *elméleti és módszertani alapjait újradefiniálta*.<sup>10</sup> Erre a 20. század utolsó évtizedeiben került sor, és azt olyan személyek munkássága inspirálta, mint Gordon W. Allport, aki a személyes dokumentumok forrásértékéről, az ezekben fellelhető narratív eszközökről írt; Henry A. Murray, akinek a nevéhez köthető a perszonológia elméleti megalapozása, és aki a személyiség megismerését az élettörténet megismerésétől elválaszthatatlannak tartotta; Saul Rosenzweig, az idiodinamikai szemlélet megalkotója (amelynek lényege, hogy az élettörténetet adottságok, kulturális hatások, egyéni életesemények kölcsönhatásainak sorozata alakítja – s mint ilyen, dinamikus folyamatként szemlélendő); vagy Erik H. Erikson, az első nagyszabású pszichobiográfia, *A fiatal Luther* szerzője. Kőváry ugyanebben az alfejezetben mutatja

<sup>7</sup> „A könyv fejezeteinek tartalma helyenként átfedi egymást, állandóan visszatérő »vezérmotívumként« találkozzunk például Freud Leonardo-esszéjével vagy a Nietzsche–Wagner kapcsolattal. Ez részben a pszichobiográfiai kutatás iteratív (ismétlődő, kiindulóponthoz többször visszatérő) jellegéből, a hermeneutikai folyamatot alapvetően meghatározó kör- és spirálszerkezetből, részben személyes érdeklődéséből fakad.” (12.)

<sup>8</sup> „A kortárs pszichobiográfia kifejezetten elhatárolódik a diagnózisra épülő pszichopatológiai érveléstől, és a patográfiai jellegűt a »rossz pszichobiográfia« jellemzői közt tarja számon” – idézi a *Handbook of Psychobiography*t Kőváry (18–19).

<sup>9</sup> „A patográfia Schioldann [...] definíciója szerint orvosi, pszichológiai és pszichiátriai szempontú életrajz, amely az egyén biológiai sérülékenységét, fejlődését, személyiségét, élettörténetét és mentális, illetve testi betegségeinek tüneteit elemzi korának szociokulturális kontextusában annak érdekében, hogy ezen faktoroknak az illető döntési folyamataira, viselkedésére és teljesítményére gyakorolt hatását bemutassa.” (17–18.)

<sup>10</sup> Ezt a szókapcsolatot alkalmazza Kőváry is *Az idiógrafikus személyiségkutatás 20. századi hagyományainak felvezetésekor* (26).

be Dan P. McAdamset és a Robert Stolorow – George Atwood szerzőpárost, mint a kortárs pszichobiográfia jelentős művelőit, akik azon túl, hogy az előbb felsorolt szerzők elméleteiből inspirálódtak, maguk is hozzájárultak a pszichobiográfia műfajának korszerűsítéséhez. Így McAdams „megalkotott egy pszichobiográfiai elemzésre kiválóan alkalmazható, és empirikusan letesztelt strukturális modellt, amely szerint az identitást alkotó élettörténeteket négy elsődleges (nukleáris epizódok, imágók, ideológiai háttér, generativitási forogatókönyv) és két másodlagos (tematikus vonalak, narratív komplexitás) változó határozza meg” (33–34).

Ez a fejezet hiányérzetet hagyott bennem. Egy apró részlet zavart meg, ami azonban a fogalmi kereteket is kissé elhomályosította. Az előszóban Erikson neve még a „sokak által támadott” pszichohistóriához kapcsolódott – a pszichobiográfiával szemben – a két kutatási terület rövidre zárt elhatárolásakor (9). A következő, magyar historiográfiai részben Bálint Ágnes pszichobiográfiai munkáit pedig úgy említi Kőváry, mint amelyek pszichohistóriai módszert alkalmaznak – Eriksont követve –, amennyiben Bálint „több száz oldalon át elemzi az író [Németh László] életútját és személyiségét számos kutatási fókusszal” (78). Ha fellapozzuk a módszertani felvezetéseket Bálint Ágnesnek a Kőváry által hivatkozott két könyvében, a későbbi, 2014-es kötetben nála is találkozhatunk a modern pszichobiográfiának a pszichohistóriától való elhatárolódásával, de Bálint a maga részéről amellet foglal állást, hogy a pszichobiográfia mégiscsak a pszichohistória egyik ága.<sup>11</sup> Arra pedig mindkét könyvben kitér, hogy a pszichobiográfia-írás történettudományi eszköztárat is alkalmaz a lélektani mellett.<sup>12</sup> Ebbe a tudománytörténeti vázba Kőváry beilleszthetett volna egy rövid kitekintést a nomotetikus és az idiografikus – az egyénre, annak komplexitására fókuszáló – szemlélet egymás melletti működéséről, elválásának menetéről. Még ha nem is ismernénk ugyanis Botond Ágnes hivatkozott munkáit, Kőváry könyvében Erikson kettős szerepe is azt sejteti, hogy legalább a 20. század derekán

<sup>11</sup> „Egyre elterjedtebb azonban az a nézet, hogy a pszichobiográfia független a pszichohistóriától. Nem elsősorban szakmai érvek szólnak emellett, inkább arról van szó, hogy a pszichobiográfia mai jeles képviselői igyekeznek elhatárolni magukat Lloyd deMause-tól és az általa teremtett (tudományosan nem teljesen szalonképes) pszichohistóriai iskolától. A magam részéről azonban döntőbbnek tartom a közös vonásokat, a szemléleti és módszertani egységet, és többek között Erik H. Erikson és William McKinley Runyan nyomát követve továbbra is a pszichohistória részeként beszélek a pszichobiográfiáról – jelentős részben egyetértve a Lloyd deMause munkásságát ért kritikákkal.” Bálint Ágnes 2014: *Pszichobiográfia és irodalom*. Kronosz, Pécs, 22.

<sup>12</sup> Erikson Luther-életrajzát illetően a „történelem-kritikusok érvei rávilágítanak arra, hogy a pszichobiográfia csak akkor nyer tudományos rangot, ha az írója egyik tudományterületen sem engedélyezi magának a felszínességet vagy a tévedést. Elméletírók gyakorta fogalmazzák meg azt az igényüket, hogy a biográfia írója legyen mind a történettudomány, mind pedig a pszichológia területén professzionális szinten járatos, vagy alakuljon ki hatékony együttműködés a két terület képviselői között.” Bálint Ágnes 2012: *Télemakhosz bolyongásai. Németh László pszichobiográfiája (1901–1932)*. Kronosz, Pécs, 16. „Aki pszichobiográfiát ír, kétségkívül pszichológiát művel, állítja Schultz, ám ez a pszichológia [...] szorosan összekapcsolódik a történettudománnyal és egyéb tudományterületekkel, feltételezve a biográfus részéről a transzdiszciplináris látásmód és szakértelem kompetenciáit.” Bálint 2014: 22.

nem volt olyan egyértelmű a határvonal, hogy a kérdés ne érdemelne többet egy lábjegyzetnél.

A pszichobiográfia magyar irodalmát Kőváry korszakokra, azon belül minden esetben három tudományterületre tagolja: pszichoanalízis, pszichiátria, pszichológia. Ez a felosztás meg is magyarázza, miért nem tűntek fel a historiográfiai horizonton az első bekezdésben említett, általam hiányolt, a témához a történettudomány irányából közelítő munkák. Ugyanakkor a módszertani részt olvasva a történeti kutatáshoz nagyon hasonló folyamat, tulajdonképpen az összes tudományos kutatás ideális folyamatmodellje rajzolódik ki előttünk. Alan C. Elms nyomán a téma kiválasztásától az érvényes következtetések azonosításáig nyolc pontba szedi a pszichobiográfia-írás módszereit. A téma kiválasztását követően kutatási kérdések, próbahipotézisek megfogalmazását tűzi ki feladatul, majd a forrásfeltárás, adatgyűjtés lépései következnek. A módszertan iteratív jellegéből eredően egy ismétlődő, oda-vissza bejárando utat jelöl meg a forrásoktól a kérdésekig és hipotézisekig: ennek eredményeként a kérdések és így az adatgyűjtés további lépései is fókuszálódnak, mód nyílik a források kritikai értelmezésére, ellentmondásaik kezelésére, egészen addig, amíg érvényes következtetést sikerül megfogalmazni – ezt a kutatás nyolcadik lépéseként határozza meg Elms nyomán Kőváry. A kilencedik lépés már nem a kutató saját feladata, a téma feltárásának inherens részeként jelenik meg, amikor más kutatók is felveszik a fonalat, ellenőrzik, korrigálják, bővítik az eredményeket.

A műfajjal kapcsolatos alapvető kérdésre – amely a pszichoanalízissel szembeni kételyek nyomán született meg – is kitér a szerző: képes-e a pszichobiográfia érvényes válaszokat megfogalmazni, illetve lehet-e bármiféle haszna. A validitás kérdésére William M. Runyan nyomán válaszol, pontosabban az általa kiemelt kritikus pontokat sorolja fel. Így tulajdonképpen azt tudjuk meg, melyek azok a hibák, amiket elkövetve egy pszichobiográfia szerzője biztosan *nem* fogalmaz meg érvényes következtetéseket. Először: a nem megfelelő bizonyítékok hibájába a túl kevés vagy egyoldalú forrás használatával eshet a szerző. Másodszor: a vizsgált személy gyermekkorának kevés adaton alapuló rekonstruálása szintén csapdát rejt. Harmadszor: a redukcionizmus hibája a személyiség leegyszerűsítését, élettörténete szociokulturális kontextusának, életeseeményeinek elhanyagolását vagy a patográfiai szemlélet alkalmazását foglalja magába. Negyedszer: a gyermekkori és felnőttkori viselkedés közötti közvetlen kapcsolat feltételezése is hiba lehet, akár csak (ötödször): a történelmi és kulturális relativizálás, a személyiségjegyek, motivációk kortól és kultúrától független általánosítása (101). A pszichobiográfia hasznát elsődlegesen „az idiografikus szemléletű [egyénekre fókuszáló] személyiségpszichológiai kutatás” (108) területén belül jelöli meg, ezen belül a kreativitás pszichológiájának megismerését segíti elő.

A kötet három esettanulmányának közös vonása a problémafelvető jelleg: általában egy, a tudományos diskurzusban már jelen levő momentumot kérdőjelez meg az alanyok lélektani profiljában. Ugyancsak hasonlítanak az esettanulmányok a forrásbázisuk jellegében: az alanyok saját munkáira, Carl G. Jung és

Csontváry Kosztka Tivadar esetében önéletrajzi elbeszélésre, Friedrich Nietzsche esetében filozófiai munkákra és levelekre támaszkodik. Továbbá közös bennük a személyiségek vonásai között a zseni-őrült viszony motívuma, amit különböző szempontokból újra- és újratárgyal Kőváry, markánsan állást foglalva amellett, hogy a kreativitás nem szükségszerűen jár együtt valamiféle pszichés zavarral. Ezzel összefüggésben vonja le azt a végkövetkeztetést is, hogy a patográfiai, illetve a pszichobiográfiai megközelítésekből „akkor is érdemes az utóbbi mellett dönteni, ha az általunk vizsgált személy patológiásan érintett, hiszen a pszichológia számára nem az »önmagáról mit sem tudó betegség« (Foucault) számít, hanem az, hogy »ki a beteg« (Thomas Mann)” (236–237).

Felmerül a kérdés, kinek is íródott ez a könyv. A Kőváry Zoltán által gyakran hivatkozott és a recenzióban is már említett Robert Stolorow – a kötet hátoldalán olvasható – ajánlása szerint: „Ez a könyv kötelező olvasmány mindazok számára, akik érdeklődnek az élettörténet, a kreativitás és a gondolkodás összefüggései iránt.” A szerző sem feltétlenül a szakmai közönségnek szánta a munkáját, reményeit fejezve ki az iránt, „hogy ez a könyv nem csak szakemberek, hanem az alkotók és az alkotási folyamat pszichológiája iránt »nem hivatásból« érdeklődők számára is hasznos olvasmányul szolgál” (12). Ehhez képest a nyelvezet túlnyomóan tudományos, a szöveg hemzseg a pszichológiai szakszavaktól, és gyakran nehezen érthető meg anélkül, hogy az olvasó utánanézne egyes fogalmak jelentésének, a pszichológiai irányzatok mibenlétének (ilyen a Heinz Kohut nevéhez köthető szelfpszichológia és annak kulcsfogalmai, például a szelftárgykapcsolat). A gazdag elméleti alapok átlátását, megértését, a gyakran hivatkozott szerzők és elméleteik – mint új információk – rendszerezését egy laikus olvasó számára egy egyszerű segédlet, név- és tárgymutató összeállításával jelentősen meg lehetett volna könnyíteni.

Nem mindig egyértelmű, hogy a historiográfiai alfejezeteket illusztráló képeket milyen megfontolások mentén választotta ki a szerző, de egyes esetek azt a benyomást keltik, mintha kifejezetten groteszk hatást szeretett volna elérni, a szakmai berkekben alaposan megkritizált műveket és szerzőket is beválogatva ide. Így szerepel egy fotó Isidor Sadgerről, „akinek pszichobiográfiáit Freud »érdektelen emberekről szóló véget nem érő ostobaság«-ként értékelte egy Jungnak írt levelében” (128); vagy Wagner Lilla *A negyedik Petőfi* című könyvéről, amiről a képaláírásból az derül ki, hogy Harmat Pál szerint „nem tartozik a pszichohistoria irányzatának legkiemelkedőbb alkotásaihoz” (63).

Bizonyos esetekben apróbb felületességeket fedeztem fel, mint amikor az őrültség-kreativitás összefüggés köztudatban való jelenlétét alátámasztandó egy *Index*-cikkre<sup>13</sup> hivatkozik, azonban említést sem tesz arról, hogy az idézett írás a stockholmi Karolinska Intézet kutatási eredményeit foglalja össze, így elkerüli, hogy esetlegesen tudományos módszerekkel elkészített és publikált kuta-

<sup>13</sup> Lica: Összefügg a kreativitás és a mentális zavar. *Index* [http://index.hu/tudomany/egeszseg/2012/11/10/osszefugg\\_a\\_kreativitas\\_es\\_a\\_mentalis\\_zavar/](http://index.hu/tudomany/egeszseg/2012/11/10/osszefugg_a_kreativitas_es_a_mentalis_zavar/) – utolsó letöltés: 2017. február 9.

tási eredményekkel kelljen vitatkoznia (183).<sup>14</sup> A gyakori elírások, szóismétlések<sup>15</sup> mellett olyan kevésbé elegáns megfogalmazásokkal is találkozhatunk, mint „A [www.mta.hu](http://www.mta.hu)-n olvasható közlemény” (184). Ezeket az apró, ám sokaságukkal zavaró hibákat egy figyelmes olvasószerkesztő könnyen javíthatta volna.

A kötetet a fentiek okán nem érzem egészen „kereknek”, annál inkább keretelennek, lezáratlannak. Már a 2014 augusztusában íródott előszó is inkább tanulmánykötet-jelleget kölcsönöz neki, de az esettanulmányok általános tanulságait fél oldalban összefoglaló összegzés és a bibliográfia között hiányoltam egy nagyobb lélegzetű lezárást. Összességében ennek ellenére elmondható, hogy jó döntés volt Kőváry Zoltán részéről ezeket a tanulmányokat összehangolni, kiegészíteni, kötetben egyesíteni. A kognitív tudományok szemszögéből nem tudom megítélni, de bizonyára van olyan jelentős munka, mint ahogy a könyvet ajánló Robert Stolorow írja, a magam részéről pedig hozzátehetem: egy történész számára számos tanulsággal szolgál.

Ugyanakkor nyitott kapukat döngetek, amikor azt mondom, hogy a pszichológia és a történettudomány képviselőinek érdemes lenne egymástól tanulniuk. 2016 augusztusában a Magyar Történelmi Társulat és annak Dél-dunántúli Csoportja az Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltárával és a Kronosz Kiadóval együttműködve a történelmi életrajz elméleti és módszertani kérdéseit tárgyaló konferenciát szervezett, ahol a fentebb idézett Bálint Ágnes és az itt ismertetett kötet szerzője mellett Erős Ferenc is az életrajzok pszichológiai szempontú megközelítését képviselte.<sup>16</sup> A konferencián elhangzott előadások közül többet tanulmány formájában is olvashatunk a 2017-es ünnepi könyvhétre megjelentetett kötetben.<sup>17</sup> Ennek előszavában Vonyó József azzal indokolja a két szakma képviselőinek megszólaltatását az elméleti alapokat körvonalazó blokkban, hogy a történelmi személyiség döntéseinek, gondolkodásmódjának megértéséhez ugyanúgy szükség van a társadalmi, gazdasági, kulturális, politikai háttér és környezet ismeretére, mint a személyiség- és szociálpszichológiai ismeretekre.<sup>18</sup> Ezzel a nézettel csak egyetérteni tudok.

*Izsák Anikó-Borbála*

<sup>14</sup> Ha kételyek merülnének fel az említett kutatás tudományosságát illetően, akkor arról kellett volna szót ejtenie.

<sup>15</sup> Csak néhány példa: „az személyiségkutatásban” (9), „szempontból” (11), „annak érdekében, annak érdekében” (17), „figyelemre méltó” (185. oldal, 14. lábjegyzet), „opiát tartalmú készítményeket” (227. oldal, 34. lábjegyzet), „értelmezhető” (233).

<sup>16</sup> Vonyó József beszámolója az MTT oldalán olvasható, ugyanitt a konferencia programja is megtalálható: <http://tortenelmitarsulat.hu/hir/43/V%3%A9get+%3%A9rt+a+am%3%A1rdi+konferencia-t%3%A1bor+%28A+t%3%B6rt%3%A9neti+%3%A9letrajz+m%3%B3d-szertani+k%3%A9rd%3%A9sei+I> – utolsó letöltés: 2017. szeptember 28.

<sup>17</sup> Vonyó József (szerk.) 2017: *Személyiség és történelem – a történelmi személyiség. A történelmi életrajz módszertani kérdései*. Magyar Történelmi Társulat – Kronosz Kiadó – Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára, Pécs – Budapest.

<sup>18</sup> Vonyó József: Az életrajzok népszerűsége – a biográfus lehetőségei és nehézségei. Előszó gyánánt. In: Vonyó József (szerk.) 2017: *Személyiség és történelem – a történelmi személyiség. A történelmi életrajz módszertani kérdései*. Magyar Történelmi Társulat – Kronosz Kiadó – Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltára, Pécs – Budapest, 9–22. Idézet helye: 12.

*Nagy Janka Teodóra: Közös hitben a családért, a szőlőért, a földért.*

(Szekszárd Alsóvárosi Emlékek I.) Szekszárd Alsóvárosi Római Katolikus Közhasznú Egyesület, Szekszárd, 2016. 145 oldal.

Különleges kötetet adott ki Szekszárdról a Pécsi Tudományegyetem Kultúratudományi, Pedagógusképző és Vidékfejlesztési Karának dékánhelyettese, egyúttal a szociális munkások képzését vezető szerző. Pontosabban nem az egész város, hanem annak egy része, az Alsó utca történetének feldolgozását végezte el és jelentette meg. Különleges azért is, mert ez a városrész már nem létezik, hiszen Szekszárd terjeszkedése folytán a déli negyedben a falusi utcák helyett az 1970-es évektől emeletes házak állnak. A kötet mégis az „A'só ucca” életét mutatja be, ahogy a szerző írja: „Egyszerre szeretne lenni történeti, néprajzi tudományos és hús-vér ismeretterjesztő munka” (11). Különleges az ajánlás is, mivel a negyedben felnőtt Bíró László római katolikus tábori püspök joggal teszi fel a kérdést: „Van-e értelme feldolgozni egy már lebontott városrész néprajzi szokásait?” (7.) A 145 oldalas könyv elolvasása után határozottan kijelenthető: igen, volt értelme a majd évtizedig tartó feltáró munkának, amelyben az egykori lakók mellett egyetemisták és középiskolások is segítettek a szerzőt. A kiadott kötet nemcsak emléket állít egy parasztpolgári negyednek, hanem módszertanilag is érdekes kísérlet különböző tudományterületek eltérő feldolgozási metódusainak összehasonlítására. A korábban a témában megjelent huszonöt könyv, tanulmány

mellett statisztikai források, kézzel írt visszaemlékezések, térképek, képeslapok képezték a munka alapját. A kötet nagy érdeme, hogy igen sok interjú, személyes visszaemlékezést készíttettek a segítők, amelyeket kiválóan illesztett a fejezetekbe a szerző.

Öt nagy egységbe csoportosítva kerül bemutatásra Szekszárd déli negyedének a története. *A régiek emlékezete* cím alatt a területet birtokló és az újratelepítést segítő három legfontosabb apát időszakában lezajlott változásokról esik szó – a törökök kiűzésétől az I. világháborúig. A nevek és a térképek segítségével kirajzolódnak a betelepülés különböző lépései, jól látszik, hogy a mezőgazdasággal foglalkozó lakosság mellett miként jelentek meg az iparosok. Bár érthető a közelmúltra helyezett hangsúly, de egy hosszabb fejezet jobban megalapozta volna a későbbi történéseket. Ilyen hiányosságérzete van az olvasónak a polgárosodás „ösvényének” bemutatásakor, ahol leginkább az egyre nagyobb teret nyerő szőlészekedésről, borászkodásról esik szó. Felvillan az akkor megindult tanyák kiépítése, de sajnos a szekszárdiaknak oly kedves és fontos hegyen lévő épületekről kevés tudható meg.

A második nagy egység ugyan az *„Utcarajz” a 20. század közepéről* címet viseli, de valójában itt is visszaszanyúl a szerző a negyed 19. századi változásaihoz, s egy kicsit ismétli is az



előző oldalakon leírtakat. Ugyanakkor *Az idő sodrában* alfejezet szakmailag jól szerkesztett elv szerint veszi számba a parasztgazdákat, az egyházi nemesek utódait, az iparosokat és kereskedőket, akikről nemcsak szöveg, hanem sok-sok kiváló fénykép is bekerült a sorok közé. Szekszárd nem volt ipari szempontból fontos város, de a negyed lebontásáig itt élt iparosok száma meghökkentően magas. Az ötvenkét különféle szakmát összegző listán szerepelnek a kisvárosokra jellemző foglalkozások (nagy számú kovács, asztalos, ács, borbély-fodrász, cipész, kőműves, szabó), de máshol ritkán előforduló mestereket is feltüntet a kötet (vajgyártó, szappanfőző, mérlegkészítő, kesztyűkészítő stb.). Ügyes szerkesztéssel került illesztésre a főszöveg kettős hasábjá közé néhány kiemelkedő család rövid bemutatása. Nem marad ki a bemutatásból a negyed teljes képéhez tartozó kápolna és templom, a temető, illetve az útmenti keresztetek sem. Szó esik a szegényházzal, amely a közösségi tudat meglétét és egyúttal a környéken élők megfelelő anyagi hátterét is mutatta. Az interjúk során sokan és sokat mesélnek a városrész összetartását nagyban segítő és alakító kisdudóvórol-óvodáról, valamint az iskoláról, amelyek az 1980-as évek közepéig szolgálták az ott élő családokat. Külön hangsúlyt kap – jogosan – a Szekszárdi Római Katolikus Olvasókör, amelynek 1896. októberi megalakulásában és működésében a város híres esperes plébánosa, a megyei múzeum alapítója, Wosinsky Mór fontos szerepet játszott, és haláláig betöltötte az elnöki tiszteletet is.

A harmadik fejezetben nagyszerűen ötvözi Nagy Janka Teodóra a történé-

szi és néprajzos tudását: szinte az olvasó szeme elé idézi *A szekszárdi A'só ucca népe* lakókörnyezetét. A visszaemlékezésekből, levéltárban őrzött hagyatéki leltárakból, végrendeletekből összegyűjtött adatok alapján a házakról, a gazdasági udvarokról, az öltözködési szokásokról olvashatunk a fejezetben. Külön kiemeli egy táblázattal az ott használt különleges szavakat és kifejezéseket, amelyeket meg is magyaráz.

Nem áll meg a környezet bemutatása után a szerző, hanem az utcáról beviszi az olvasót a házakba, és részletezi az ott élő családok mindennapjait. *Az A'só uccai család* című negyedik nagy egységben rögzítésre kerül a születéstől a párválasztáson át a lakodalom részletes leírásán keresztül a halálig és a temetésig az élet minden fontosabb mozzanata. A gyermekkorral foglalkozó alfejezetben a korszak más településein is fellelhető szokások mellett a helyi néprajzos gyűjtésből feltárt babonás mondások, jóslások is külön táblázatban kaptak helyet. A leggyakoribb keresztnevek elemzése után az „ucca” ragadványneveit is összeszedte a szerző.

A párválasztás, a jegyesség és a házasságkötés fontos esemény mind az érintettek, mind családjaik életében. Az évszázadnyi időre visszatekintő szóbeli emlékezések és egyházi bejegyzések segítségével készült alfejezetben még az 1930-as években megváltozott lakodalmi érendről is szó esik. A közösség előtt és részvételével zajló lakodalmakról sok fénykép látható, amelyeken több híres utcabeli harmonikás is megjelenik.

Az élethez tartozó elmúlás, temetés helyi szokásai sem kerülnek el a szerző



figyelmét. Még az 1960-as években is fekete menyasszonyi ruhában ravatalozták fel és temették el a nőket. A halotti menetben mindig részt vettek a gyermekek is, és meghatározott sorrendben követték az élők a koporsót. A tor és az éves gyász napjainkig tartó szokás maradt.

A rövid összegzésben a szerző megismétli a célkitűzését: az eltűnt városrész emlékét a még élők idézzék fel, az utódok pedig ismerjék meg. A különféle módszerekkel készült tudományos feldolgozás végén az utolsó mondat a hely szellemének megőrzése végett lírai fordulatot vesz, amikor rögzíti, hogy a megidézett „uccában” lakók utódai tudjanak a múlttól, érezzék annak meglétét, amikor „a gyermekekéhez szól, rokona után érdeklődik, ahogyan asztalra teszi az ételt, ahogyan a szőlőt kötözi, vagy a fény felé fordítja a poharát megtöltő vörös bort és megízleli az első kortyokat”, látszódjon hogy „otthon érzi magát a szülővárosában” (97).

A függelékben a szerző köszönetet nyilvánít a segítőknek, akik között a volt lakókon túl a Pécsi Tudományegyetem akkori Illyés Gyula Karának hallgatói mellett a Szekszárdi Dienes Valéria Általános Iskola diákjai is részt vállaltak az anyaggyűjtésben.

Ezzel azonban nem ér véget a kötet, mivel további félszáz oldalon olvasható először az egész esztendő egyházi ünnepeihez és a mezőgazdasági munkákhoz (aratás, betakarítás, szüret, préselés, bekapálás, kukoricafosztás, disznóölés, tollfosztás) kapcsolódó

ételek sora. A zöldségek, gyümölcsök elrakása mellett a kenyérsütés és a gyümölcsaszalás helyi módszereit is rögzíti a könyv. Végül külön színes mellékletben receptek leírását és a kész ételek fényképeit láthatják az olvasók. Sok kép mutatja az anyaggyűjtést, az alsóvárosi közösség évenkénti találkozásait és a kutatómunka során feltárt dokumentumokból, tárgyakból készült kiállításokat. Az irodalomjegyzék és a források felsorolása segít a szakmai és érdeklődő közönségnek az eligazodásban, míg a rövid német és angol nyelvű összegzés biztosítja a könyvnek a nemzetközi tudományos életbe való beemelését.

A kiváló minőségben közreadott képek és térképek kapcsán a Szekszárdot nem ismerő olvasók nevében jelzi a recenziós, hogy szerencsés lenne egy térképen a vizsgált negyedek külön élesen lehatárolni, hogy mindenki pontosan érzékelje a városon belüli elhelyezkedését. A könyv jó stílusban megírt szövege, a szellemes és jól kezelhető betűzések mellett az olvasó csak azt sajnálja, hogy egyes részletek bemutatására nem maradt több hely. A kötet elején feltett kérdésre Nagy Janka Teodóra egyértelmű és szakmailag megalapozott választ adott: nemcsak érdemes, hanem kifejezetten jó lépés a helytörténeti munkák készítése során egy-egy negyed, utca külön feltárása. Remélhetően sok hasonló munka készül a magyar településeken, amelyek megírásához a szerző módszert adott, és magasra emelte a kivitelezés mércéjét.

*Majdán János*

*Szívós Erika: Az öröklött város. Városi tér, kultúra és emlékezet a 19–21. században.*

Budapest Főváros Levéltára, Budapest, 2014. 246 oldal.

Budapest Főváros Levéltára kiadásában jelent meg Szívós Erikának a 19–21. századi városi tér, kultúra és emlékezet témájával foglalkozó, közel kétszázötven oldalas tanulmánykötete. A várostörténész tíz tanulmányban Budapest öröklött adottságainak kérdését fejtegeti több történelmi korszakot érintve. Szívós a történelmi előzmények ismertetését nélkülözhetetlennek tartja ahhoz, hogy a nagyvárosi problémákat teljes mélységében meg lehessen érteni, hiszen az előző korokból öröklött adottságok határozzák meg a város mindenkori jelenét. Ehhez pedig a történelmi gyökerekig és le egy-egy korszak városstervezési és társadalomtörténelmi vonatkozásainak bemutatásakor. A kötet összeállításakor a szerzőt az a szándék vezérelte, hogy Budapest új- és jelenkori történetét középpontba állítva vázoljon fel lehetséges várostörténelmi témákat, illetve azok megközelítéséhez kínálkozó módszereket.

A kötet tanulmányai három nagyobb tematikus egységbe sorolva kerülnek közlésre. Az első blokkból Budapest egy történelmi városnegyedének, Belső-Erzsébetvárosnak a történetét és társadalmi átalakulását ismerhetjük meg. E városrésznek kiemelt figyelmet szentel a szerző. A kötet tíz írása közül ugyanis öt tanulmány vizsgálja a szóban forgó kerület múltját, annak bérházait, legendáit és a Klauzál tér lakónegyedét több korszakon keresztül.

Az első tanulmányban az olvasó előtt feltárul, hogyan rétegződött át többször is a belső-erzsébetvárosi István tér társadalmi a 19. századtól egészen az 1970-es évekig. A szerző második írásában a II. világháború utáni időszak társadalmi átrendeződését elemzi, azt az épített környezettel párhuzamba állítva. Ezt követően a Budapest történelmi lakónegyedeiben álló régi bérházak megítélését, valamint a hozzájuk fűződő attitűd módosulását követi nyomon, így tárva fel az államszocialista korszak várospolitikájának hatásait a Klauzál térhez fűződően az 1970-es, 1980-as évek során. Szívós negyedik írása a lakótelepek jelenkori megítélésének dilemmájával foglalkozik. A szerző azon az állásponton van, hogy a Kádár-korszak emlékműveinek tekinthetők a lakótelepek, vagyis éppúgy Budapest örökségét képezik a maguk nemében, mint az I. világháborút megelőzően vagy a Horthy-korszak évei alatt épült lakónegyedek. Mindezt egy review article műfajú tanulmányban tárja fel, áttekintve a témával foglalkozó szakirodalmat. Reflektál emellett a rendszerváltozást követő időszak lakótelep-építési eljárásának problémáira, valamint az ezekhez fűződő városfejlődési anomáliáknak is figyelmet szentel.

A kötet írásainak második csokra olyan tanulmányokból áll, amelyek a városi kultúra, szubkultúra és a közös-

ségek világába kalauzolják az olvasót, továbbá olyanokból, amelyek napjainkra feledésbe merült, ám egykoron tekintélyes művészek és városlakók történetét ismertetik. Az első tanulmányban a dualizmus kori Budapest nagyvárosi kultúrájának jellegzetességeiről tájékozódhatunk. A témát egyedi megközelítéssel, két művészfejedelem munkásságához fűződően térképezi fel Szívós Erika. Stróbl Alajos, a kiváló szobrász és László Fülöp festőművész önreprezentációjának tükrében feltárul, hogyan vettek részt az alkotók a városi térben zajló ünnepek és ceremóniák életre hívásában, hogyan gazdagították azok hagyományait. Ugyancsak e témakörhöz kapcsolódik a második írás. Ebben Jókai Mór kötetei új megvilágításba kerülnek, mint a korabeli Budapest vonásainak dokumentálói. Jókai korát vizsgálva az Osztrák–Magyar Monarchia társadalmi életének kiemelkedő eseményeire helyezte a hangsúlyt a szerző.

A társadalom egy másik csoportjára irányítja a figyelmet Szívós Erika harmadik írásában, amelyben a belső-erzsébetvárosi társadalmat mint szubkultúrát veszi górcső alá. Ezen értelmezés folyamán az egyének és közösségi csoportok közötti kapcsolatok minőségét vizsgálja meg. Ebből a megközelítésből továbblépve pedig felfejti a keresztény és zsidó közösségek, vallási felekezetek csoportjainak egymással való szoros kapcsolatát. Teszi mindezt a magyar történelem tragikus korszakára, az 1938 és 1945 közötti évekre fókuszálva. Fény derül arra, hogyan szakadtak meg a helyi közösségek korábbi tradíciói, és hogyan ment végbe a városrész társadalmának teljes

mértékű átszerveződése a jogfosztások, a gettósítás, valamint a háború következményei folytán.

A kötet záró szegmense három műhelytanulmányt foglal magában. Az első közülük a modern kori várostörténet kutatásmódszertanának kérdéseivel foglalkozik. Szívós felhívja a figyelmet az interjúra, mint fontos várostörténeti vizsgálati eljárásra. Meggyőzően érvel amellett, hogy az interjúkészítés eljárása kamatoztatható a kutatási problémák, illetve a legendák feltárásában. Ezenfelül szól az interdiszciplinaritás lehetőségeiről is, a várostörténet és a városantropológia, illetőleg a városszociológia kapcsolódási pontjairól. A következő írás a várostörténetnek a magyar egyetemi történelemoktatás rendszerében elfoglalt helyét igyekszik feltérképezni, a várostörténet mint diszciplína intézményesülésének folyamatát bemutatni. Arra keresi a választ, hogyan valósult meg a várostörténet beépülése az egyetemi oktatásba a rendszerváltástól napjainkig terjedő időszakban. A kötet zárótanulmánya historiográfiai jellegű áttekintést kínál az érdeklődők számára. Az írásból a Carl Schorske munkásságának hatására létrejövő osztrák és közép-európai történetírás alternatív irányzatainak tablója rajzolódik ki. Schorske emelte a köztudatba a „fin-de-siècle Vienna”-toposzt a *Bécsi századvég: politika és kultúra* című könyvével. Szívós ennek a megkerülhetetlen kötetnek a hatástörténetét tárja fel, egyúttal a polgári elitkultúrával foglalkozó Schorske „egyik Bécsének” ellenhatásaként kibontakozó „másik Bécsre”, a hétköznapi emberek életére irányuló kutatásokra hívja fel a figyelmet. A szerző reflektál

a századfordulós Bécshez fűződő egyetemes kultúrtörténeti toposzra építkező szakirodalom elmúlt három évtizedének eredményeire is.

A 2001 és 2012 között publikált tanulmányok most először jelentek meg együttesen kötetbe rendezve. A borítót díszítő archív felvétel a kötet allegóriájának is tekinthető, amint az Astorián átrobognak a villamosok, de mögöttük rendíthetetlenül magasod-

nak a bérházak. A könnyedén áttekinthető, logikusan szerkesztett kötetet táblázatok és névmutató egészítik ki. Talán csak az illusztrációk és a térképek csekély száma kelt hiányérzetet, de ettől függetlenül a kötet mind a szakmai, mind a főváros múltja iránt érdeklődő közönség számára élvezetes olvasmányként szolgálhat.

*Nagy Boglárka*

---

# SZERZŐINK

Bayer Árpád (1989) történész, PhD-hallgató  
(ELTE BTK Atelier Európai Historiográfia  
és Társadalomtörténet Doktori Program)  
bayerarpad@gmail.com

Bödök Gergely (1983) történész, PhD-hallgató  
(Eszterházy Károly Egyetem)  
bodokgergely@gmail.com

Heltai Gyöngyi (1958) színháztörténész  
(University of Alberta)  
heltaigy@hotmail.com

Ignác Ádám (1981) zenetörténész  
(MTA BTK Zenetudományi Intézet)  
ignaczadam@gmail.com

Imre Zoltán (1965) színháztörténész  
(ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet)  
imre.zoltan@btk.elte.hu

Izsák Anikó-Borbála (1990) történész, PhD-hallgató  
(ELTE BTK Társadalom- és Gazdaságtörténet Doktori Program)  
nikojanka@gmail.com

Kiss Csilla (1976) történész  
(ELTE Trefort Ágoston Gyakorlógimnázium)  
kiss.csilla@trefort.elte.hu

Majdán János (1953) történész  
(Pécsi Tudományegyetem BTK Történeti Intézet)  
majdan.janos@pte.hu

Nagy Boglárka (1987) történelem–magyar szakos tanár  
(Óbudai Árpád Gimnázium)  
nagyboglar@gmail.com

- 
- Papp Barbara (1976) történész, pszichológus  
(ELTE BTK Gazdaság- és Társadalomtörténeti Tanszék, OORI „Tündérhegy”)  
techert@freemail.hu
- Ring Orsolya (1975) történész-levéltáros  
(Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára)  
ring.orsolya@mnl.gov.hu
- Szabó-Reznek Eszter (1990) irodalomtörténész, PhD-hallgató  
(Szegedi Tudományegyetem BTK Irodalomtörténeti Doktori Iskola)  
szabo.reznek.eszter@gmail.com
- Szalisznyó Lilla (1982) irodalomtörténész  
(Szegedi Tudományegyetem BTK Magyar Irodalmi Tanszék)  
szalisznyolilla@gmail.com

---

# CONTENTS

## ALL THE WORLD AND THE STAGE

---

Csilla Kiss	Marriage and Divorce Patterns of Actresses in the Long Nineteenth Century	5
Lilla Szalischnyó	The Quarrelsome Actor, the Negligent Cloakroom Attendant and the Drunk Supernumerary before the Theatre Tribunal: The Internal Ethical Code of the Hungarian National Theatre and Its Practical Use in the Mid-Nineteenth Century	24
Eszter Szabó-Reznek	The Self-representation of the Aristocracy during the Centenary Celebrations of Professional Acting in Transylvania	46
Gergely Bödőök	Thalia at Ares's Service: Theatre and Its Scenes in Hungary during the Great War	68
Gyöngyi Heltai	"Realigning" the Theatre: The Crisis of the Self-Regulated Operational Model of the Private Theatre Sector in Pest (1936–1942)	94
Orsolya Ring	The Bulwark of Culture or Tabloid Theatre for the Working Class? The József Attila Theatre under Imre Fodor's Directorship (1956–1975)	127
Zoltán Imre	Staging <i>The Merchant of Venice</i> at the Hungarian National Theatre in 1986	146
Ádám Ignác	The Beginnings of Popular Music Research in Socialist Hungary: The First Generation	169



## BOOKS

A Sociologist at the Psychiatry Kovai Melinda: Lélektan és politika. Pszichotudományok a magyarországi államszocializmusban 1945–1970.	– Barbara Papp	197
The Past, the Present and the Historian Gyáni Gábor: A történelem mint emlék(mű).	– Árpád Bayer	203
Is Psychobiography a Genre of Historiography? Kóváry Zoltán: Pszichobiográfia. Történet, elmélet, módszertan és alkalmazás.	– Anikó-Borbála Izsák	208
Nagy Janka Teodóra: Közös hitben a családért, a szőlőért, a földért.	– János Majdán	215
Szívós Erika: Az öröklött város. Városi tér, kultúra és emlékezet a 19–21. században.	– Boglárka Nagy	218
Authors		221
Contents		223
Abstracts		225

---

## ABSTRACTS

### Gergely Bődök: *Thalia at Ares's Service: Theatre and Its Scenes in Hungary during the Great War*

The outbreak of the First World War brought about new challenges for the established institutions of Hungarian theatre scene. Its stakeholders, directors and actors alike, were not exempt from the draft, and the dramatic shortage of actors caused many theatres to close their doors for some time. Because they had their finger on the pulse and responded to the wartime mass demand for recreation and entertainment, the profitability of commercial theatre companies grew significantly at this time, as opposed to the state-operated theatres which had to suspend their activities due to their moral obligations. Primarily in Budapest, the shortage of actors caused by the military mobilisation coincided with the high levels of unemployment among job seeking actors. The daily life and livelihood of actors were profoundly upset by the war. While those conscripted lived their lives as private soldiers, those who remained at home were confined to charity work and meet general expectations by playing in (often propagandistic) productions staged in aid of the families of front soldiers. In addition, unique institutions emerged on the front and in prisoner of war camps. While front theatres entertaining the military forces created the illusion of the peacetime hinterland, stages in prisoner of war camps were also specifically set up to fight despair and improve the inmates' mental health.

### Gyöngyi Heltai: "Realigning" the Theatre: The Crisis of the Self-Regulated Operational Model of the Private Theatre Sector in Pest (1936–1942)

Based on the analysis of the material at the archives of the Association of Theatre Directors in Budapest, the study explores the various stages as well as the internal and external perceptions of the process of perceived prestige loss. The main research questions raised by the author include how the executives of the association, primarily businessmen and theatre directors from the Budapest elite, interpreted the increasing pressure by the authorities which disrupted and gradually rendered impossible the operation of private theatres. How did they see the municipal authorities' involvement in the theatre sector which had flourished according to the rules of market economy in the past? What type of responses did they have when the passing of the first anti-Jewish bills and

the establishment of the Chamber of Theatrical and Cinema Arts abolished their former platforms of negotiation and mediation? How did these events transform their formerly loyal attitudes toward the authorities? The study also touches upon the parallelism between the idealistic, Utopian ideas emerging in the late 1930s and those present after 1949. In both of these cases, directing the “increase of cultural demand” at the theatre industry, stressing the necessary elimination of the commercial character of the sector, and bringing social factors to the forefront, were the strategies that justified state intervention. At these junctures, the unquestionably real problems of the private theatre model were thought to be solvable by central regulation, the re-education of the audience, and supplanting the former “elite” of the sector.

### Ádám Ignácz: The Beginnings of Popular Music Research in Socialist Hungary: The First Generation

In Western Europe and the United States the study of popular music was integrated into academic scholarship in the 1970s. In Central and Eastern Europe this field has recently become an important part of cultural and media studies. It is, however, conspicuous, that in the countries of the former Soviet Bloc, this fledgling field of study is often conceived as a Western-oriented, young discipline and that the local research that had actually begun under Socialism remains unexplored, even within the respective national scholarships. This is all the less justifiable because the scene developing in the 1960s and 1970s in contexts – that were fundamentally different from the western side of the Iron Curtain – resulted in works that were at best parallel to, but largely independent from Western output, regarding their methods, subjects, and motivation. Hungarian Marxist musicology and sociology of music was one of the most important domains for such experiments within the Soviet Bloc.

The analyses conducted at the beginning of the 1960s were independent from fans and rock musicians, that is the young people with vested interests in the popularisation of various new types of pop music then recently imported to Hungary. Instead, these contributions were written by academics over forty years of age, with classical erudition, typically affiliated with leading Hungarian intellectual circles and seminal academic institutions of music. The present study examines the work of the first generation of these researchers, Ágnes Losonczy, János Maróthy, and Iván Vitányi. The primary aim is to find out why this substantial academic output, mostly driven by current cultural political motivations, sank into oblivion. In addition, the paper explores how their current positioning within the discipline, as is the case in most publications considered “ideological” due to their affiliation with the Socialist regime, is highly problematic for contemporary historiography.

## Zoltán Imre: Staging *The Merchant of Venice* at the Hungarian National Theatre in 1986

The study focuses on the staging of *The Merchant of Venice* in Hungary, which took place in 1986 after the forty-six-year silence following the previous premiere of the play in 1940. The article deals with the long hiatus and the new staging, primarily focusing on why *The Merchant* was considered a “problematic” play within the socialist universe of the Kádár Regime. As a result, the article draws attention to the ways in which the dominant ideology of the Kádár Regime influenced the interpretation of Shakespeare’s play; why it silenced the play to finally acquiesce in a production solely focusing on an apologetic Shylock.

## Csilla Kiss: Marriage and Divorce Patterns of Actresses in the Long Nineteenth Century

The study concentrates on the marriage and divorce patterns within the circles of actresses working in Budapest in the long nineteenth century, based on the author’s own database generated out of the data on 239 actresses, who with the exception of the first generation, were all employed in the Hungarian capital between 1790 and 1914.

The figures suggest that the number of marriages to actors or theatre professionals is consistently high until a significant drop from 83% to 49% at the end of the period under scrutiny. At the beginning of the period studied, actresses entered the profession through their marriage or because of the family background rather than as a result of their own conscious career choice. Later, their career decisions appear to be increasingly independent, mostly due to the aforementioned decrease of husbands affiliated with the theatre industry and the fact that actresses in the second generation of the sample usually married after their theatrical career was established.

While the proportion of actor husbands was decreasing, that of theatre professionals was on the rise (with some fluctuation). The analysis of individual life stories allows for the speculation that actresses often married to promote their own interests. Actors and theatre professionals as husbands were able to help their wives’ career, while “civilians” could help them rise to higher social status; and new marriages often also served to stabilise the actresses’ financial situation. The divorce ratio was rather high across all generations of actresses in this period: with the 15–30%, it was significantly higher than the national average. It is conspicuous that the new husbands were, almost without exception, more successful, affluent or respectable, than the previous ones. Extramarital relationships were frequent mostly before, between and after marriages. The motivation

for affairs was to some extent similar to those for marriages, although adventure and sensuality clearly played a greater role in these relationships.

### Orsolya Ring: The Bulwark of Culture or Tabloid Theatre for the Working Class? The József Attila Theatre under Imre Fodor's Directorship (1956–1975)

Following the nationalisation of theatres in 1949, the context of stage productions was profoundly transformed. The previously market-based theatre model was replaced by state subsidies, which were granted in return for the dissemination of ideology as determined by the political decision-makers of the time. The study investigates the contemporary ideas about influencing a certain group of theatre-goers, actual audience preferences, and the theatre directorate's responses to them. One of the main tasks of the József Attila Theatre, independent since 1956, was to stage productions for the population of northern Pest, primarily workers, to be enjoyed in their own cultural environment. The study presents and analyses the mass education measures taken in order to transform workers into theatre-goers, specifically audience building, season tickets, supporting ideologically endorsed plays, and various events organised for the public in connection with ideologically approved productions. The first half of the period between 1956 and 1975 is still largely characterised by the practices of the early 1950s. In the second half of the 1960s, however, the language of the discourse changed and the emphases shifted dramatically. This is what makes the story of the theatre's transformation, as it is indicated in the title, from the bulwark of culture into a tabloid theatre entertaining the working class.

### Eszter Szabó-Reznek: The Self-representation of the Aristocracy during the Centenary Celebrations of Professional Acting in Transylvania

In 1892, on the days of 10–12 November, the Hungarian Theatre of Kolozsvár (today Cluj Napoca) celebrated the centenary of professional acting in Transylvania. This was a great opportunity for both the theatre and the city to stress the importance of Kolozsvár as a regional cultural capital, introducing it in the context of heterogeneous Hungarian cultural life, with relevant centres next to the capital, Budapest. At the same time, it was an ideal occasion to stage the past and plan the future of the institution. The author in her paper chose a single moment of this three-day celebration for her analysis, namely two tableaux presented on stage by members of the Transylvanian aristocracy, descendants of

those families who took an important role in the foundation of the theatre of Kolozsvár, the very first Hungarian permanent public theatre. As the aristocratic representative publicity was pushed into the background by the bourgeois public sphere, the aristocratic patronage was replaced by new supporters, such as the intellectual and economic elite or the state. Despite this fact, in the preparation and presentation of the tableaux – formerly the private practice of aristocratic palace theatres – as well as the (self)staging of the aristocracy as the historical patron of the theatre, for a few days it seemed that nothing had changed in the past hundred years. However, behind the scenes the most pressing problem was to find a solution for the constant financial crisis, and the answer was a new patron, the state.

### Lilla Szalisznyó: The Quarrelsome Actor, the Negligent Cloakroom Attendant and the Drunk Supernumerary before the Theatre Tribunal: The Internal Ethical Code of the Hungarian National Theatre and Its Practical Use in the Mid-Nineteenth Century

The study sheds light on a single aspect of the professionalisation of the Hungarian Theatre of Pest (the later National Theatre), inaugurated in 1837, based on the examination of the in-house ethical codes and the written minutes of in-house tribunals. These two types of sources reveal the internal processes deployed to build and manage the professional everyday operation of this new, representative, and unique institution. Within a decade after its opening, the theatre could boast three generously supplemented codes. From 1842 onwards, the code of ethics stipulated the job description, jurisdiction and financial liability of all employees, extending to the regulation of the moral conduct of the staff and actors both in and outside the theatre, the enforcement of the regulations and the potential retribution for violating the code. The minutes taken at the hearings contain details, resolutions and fines imposed upon professional misconduct and other violation. A comparative analysis of surviving documentation of the code itself and that of its enforcement and execution presents the stage productions and their behind-the-scenes work from an unusual angle. The misdemeanours recorded reveal a wealth of information about the private life of the nation's leading theatre community, including episodes such as discovering the sartorial mishap of Zsigmond Szentpétery's overly tight costume minutes before his stage appearance or the deplorably loud quarrel erupting behind the scenes between two leading actors, Gábor Egressy and Márton Lendvay.

# A KORALL szerzőinek!

## *A Korall Társadalomtörténeti Folyóirat közlési és hivatkozási szabályzata*

### A KÉZIRAT LEADÁSA

A szerkesztőség társadalomtörténeti, máshol nem publikált cikkeket, valamint recenziókat (*Könyvek rovat*), forrásközléseket (*Források és olvasatok rovat*), konferenciabeszámolókat és kurrens szakirodalmi áttekintéseket (*Körkép rovat*) fogad el közlésre. A szerkesztőség fenntartja a jogot arra, hogy átdolgozás javaslatával visszaadja a kéziratot a szerzőnek. A közlés céljából való beküldéssel a szerző elfogadja a folyóirat közlési és hivatkozási szabályzatát. A benyújtott szövegeket fél éven belül bírálja el a szerkesztőség.

A kézirat megjelentetésével a szerzők elfogadják, hogy a megjelenést követő fél év múlva cikkük folyóiratunk honlapjára és az OSZK EPA rendszerébe is feltöltésre kerül. A Korallban közölt tanulmányokat a szerzők azt követően tölthetik fel egyéni, munkahelyi vagy egyéb tudományos honlapokra, miután írásuk teljes terjedelmű változata megjelent a Korall honlapján. A feltöltésnél kérjük, utaljanak a Korall honlapjára is, így: „A Korall Társadalomtörténeti Folyóiratban megjelent cikkeket lásd a folyóirat honlapján: [www.korall.org](http://www.korall.org)”.

Minden szerző tiszteletpéldányként díjmentesen három, recenzió esetén kettő, könyvismertetésnél pedig egy példány átvételére jogosult.

A kézirat szövegét e-mailen kérjük a szerkesztőséghez eljuttatni (elérhetőségeket lásd alább). Kérjük a táblázatokat és az ábrákat külön fájlban is leadni. Felhívjuk szerzőink figyelmét, hogy a szövegszerkesztők generált lábjegyzetfunkcióját használják. Minden szerzőtől kérünk egy 1000–1500 leütés terjedelmű rezümét angol vagy magyar nyelven, a cikk leadásával egy időben. Kéziratot nem őrzünk meg.

Kéziratot a szerkesztőség kizárólag az alábbi hivatkozási rendszerrel készítve fogad el. A közlésre elfogadott, de nem megfelelő hivatkozásokkal ellátott szöveget visszaküldjük a szerzőnek átdolgozásra.

Egy tanulmány kézírata egy-másfél ív, de legfeljebb két ív (80 000 leütés) terjedelmű lehet. Amennyiben a közlésre elfogadott írás hossza meghaladja ezt, a szerkesztőség visszaküldi a szöveget a szerzőnek átdolgozásra. A szerkesztőség fenntartja a jogot, hogy anonim külső szakértő véleményét is kikérje a leadott tanulmányról.

Recenziók esetén a recenzált munká(k)ról az összes könyvészeti adatot (kiadó, oldalszám, mellékletek, térképek, illusztrációk, sorozat megnevezése) is kérjük feltüntetni. Hosszabb terjedelmű és számos lábjegyzetet tartalmazó recenzió esetén a tanulmányoknál ismertetett módon (lásd alább) kérjük az írás végén feltüntetni a hivatkozott irodalmat. Rövidebb recenzió esetén az adott irodalmi hivatkozás minden előfordulásánál kérjük a teljes bibliográfiái leírást feltüntetni, a hivatkozottirodalom-lista mintáját követve.

A kritikai recenziók mellett rövidebb, 2-3 oldalas tartalmi bemutatásra szorítkozó könyvismertetéseknek is helyet adunk. Ennek célja a figyelemkeltés, illetve az, hogy minél több fontos könyvről minél hamarabb beszámoljunk. A könyvismertetéseket két hasámban közöljük a *Korall*-ban. Természetesen, ha egy munkáról hosszabb kritika érkezik a szerkesztőségbe, annak közlését nem befolyásolja, hogy korábban esetleg az adott könyvről már közöltünk rövidebb ismertetést!



## E-FÜGGELÉK

A *Korall* honlapjáról elérhető E-FÜGGELÉK olyan nagyobb adattárak, táblázatos kimutatások, képsorozatok stb. internetes közlését teszi lehetővé, amelyek fontos háttérinformációkkal egészítik ki az adott tanulmányt. Az itt közölt tartalmak folyamatosan hozzáférhetőek a honlapról.

## HIVATKOZÁSOK

Mind az irodalmi, mind a forráshivatkozásokat, továbbá minden megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni.

Az *irodalmi hivatkozások* a következő formátum szerint szerepeljenek: Szerző évszám: oldalszám. (Pl.: Nagy 1988: 23.) Több szerző által jegyzett mű esetén a hivatkozás formátuma: Szerző–Szerző évszám: oldalszám. (Pl.: Berger–Luckmann 1998: 104–105.) Szerkesztett kötet esetén: Szerkesztő (szerk./ed./Hg./dir.) évszám. Pl.: Szabó (szerk.) 2008; Lüdtke (Hg.) 2010.

A lábjegyzetekben a hivatkozás ()-ben szerepel, ha a lábjegyzet tartalmilag szöveges. Ha a lábjegyzet csak hivatkozásból áll, az zárójelek és „lásd” nélkül szerepel.

A lábjegyzetbeli rövid hivatkozásban a családnév mellett a keresztnév rövidítését csak akkor tüntessük fel, ha a hivatkozott irodalom tételei között több azonos családnévű is van. (Pl.: Benda K. 1972; Benda Gy. 1985.)

Ha egy szerző egy évben több munkájával is szerepel a hivatkozások között, az ábécé kisbetűivel teszünk köztük különbséget. Egy szerző több művének hivatkozásakor a nevet csak az első előfordulásnál adjuk meg. (Pl.: Tomka 2001a, 2001b; Valuch 2001, 2013.)

Többkötetes mű rövid lábjegyzetbeli hivatkozásában a kötetszám római számmal szerepel. (Pl.: Braudel 2003: II. 35.)

A *forráshivatkozások* a forrástípusnak (levéltári, kéziratári forrás, újságcikk, interjú stb.) megfelelő formát kövessék. Levéltári forrásokra kérjük, rövidített formában hivatkozzon a szerző. A levéltári hivatkozások esetében a lábjegyzetben először a levéltár hivatalos rövidítését kell megadni, illetve az iratanyag jelzetét (pl. MNL VaML IV.401.b.). Konkrét iratra történő hivatkozásnál ezeken kívül a hivatkozott irat címét és dátumát is meg kell adni (pl. MNL VaML IV.401.b. 12365/1940. Tanácsülési jegyzőkönyv, 1940. június 12.), s a rövidítést hátul, a források listájában kell feloldani. Kéziratári forrásoknál a levéltárihoz hasonló módon járjunk el.

A tanulmány után először a felhasznált levéltári forrásokat kell megadni. (Külföldi levéltárak mindig az eredeti nevükön szerepelnek, esetükben annak a városnak a nevét is meg kell adni, ahol a levéltár található. A levéltár neve alatti sorban pontosan fel kell oldani a hivatkozott levéltári fond vagy állag nevét és évkörét. Ezt követően – sorközzel elkülönítve – a közgyűjteményben őrzött kéziratok (kézirat-, térkép-, adat-, illetve dokumentumtárak), majd a „forrás típusú” nyomtatott kiadványok (forráskiadások, naplók, visszaemlékezések, emlékiratok, statisztikák, helységnévtárak, kiadott térképek), ezután a felhasznált (nem csak egy cikk miatt idézett) időszaki kiadványok, végül az interjúk kerülnek feloldásra. A forráshivatkozások formátuma tekintetében az alábbi példák irányadóak:

## FORRÁSOK

Österreichisches Staatsarchiv Kriegsarchiv, Wien (ÖStA KA)

Alte Feldakten (AFA), 1650–1750.

Magyar Nemzeti Levéltár Vas Megyei Levéltár (MNL VaML)

IV.401.b. Vas Vármegye Alispánjának iratai, 1871–1950.

Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára (OSZK Kt)

551. Katádfay Tihamér: *Legnagyobb gondolataim*. Kézirat, é. n.

Franciscs Károly 2001: *Franciscs Károly visszaemlékezései*. (S. a. r. és szerk. Hudi József.) Pápai Református Gyűjtemény, Pápa.

Haan Lajos – Zsilinszky Mihály (szerk.) 1877: *Békésmegyei oklevéltár számos hazánk beltörténetére vonatkozó adatokkal*. Tettey, Budapest.

MHHD XXIV = Szilágyi Sándor (szerk.): *A két Rákóczy György családi levelezése*. (Monumenta Hungariae Historica Diplomataria 24.) Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1875.

*Nemzeti Sport*, 1925–1935.

Interjú Nagy Ferenc tájfutóval 1983. február 12-én, készítette Debreceni Rezső. (A szerző tulajdonában.)

A hivatkozott irodalom jegyzéke a felhasznált források után következik, a cikk legvégén, tételesen felsorolva, ábécésorrendben. Csak a ténylegesen lábjegyzetben hivatkozott munkák kerüljenek felüntetésre! Az irodalmi hivatkozások formátuma tekintetében az alábbi példák irányadók:

## HIVATKOZOTT IRODALOM

[Kötetek:]

Botond Ágnes 1991: *Pszichohistória – avagy a lélek történetiségének tudománya*. Budapest.

Baross Károly, bellusi (szerk.) 1893: *Magyarország földbirtokosai*. Budapest.

[A kiadó feltüntetése nem kötelező, de lehetséges, ebben az esetben viszont kérjük, hogy az irodalomlista összes köteténél szerepeljen a kiadó, a kiadás helye előtt:

Heather, Peter – Matthews, John 1991: *The Goths in the Fourth Century*. Liverpool University Press, Liverpool.]

[Tanulmánykötetből:]

Hudi József 1997: Veszprém vármegye nemessége 1812-ben. In: Ódor Imre – Pálmány Béla – Takács Imre (szerk.): *Mágnások, birtokosok, címerlevelek*. (Rendi társadalom – polgári társadalom 9.) Debrecen, 219–227.

[Idegen nyelvű publikáció:]

Schlumbohm, Jürgen 1992: Sozialstruktur und Fortpflanzung bei der ländlichen Bevölkerung Deutschlands im 18. und 19. Jh. In: Voland, Eckart (Hg.): *Fortpflanzung: Natur und Kultur im Wechselspiegel*. Frankfurt am Main, 322–346.

[Idegen nyelvű publikációk hivatkozásánál eredeti nyelven szerepel a szerk., ford. stb. és a kiadási hely is. Pl. német szerkesztőnél Hg., több szerkesztőnél Hgg. az elvárt rövidítés.]

[Folyóiratból:]

Láng Panni 1986: Egy budapesti polgárcsalád mindennapjai. *Történelmi Szemle* (29.) 1. 80–94.

[Lexikon szócikk:]

'Korallok' szócikk. In: *Révai Új Lexikona*. 12. kötet. Budapest, 1915. 26.

[Újságcikk:]

Szőnyi Ottó 1926: A pécsi püspökség templomai. *Dunántúl* 1926. december 25. 18.

[Lehetőség szerint szerepeljen itt az oldalszám is, s az év kétszer legyen kiírva.]

[Disszertáció/szakdolgozat:]

Nagy Pirokska 2000: *Településszerkezet az Alföldön*. (PhD-disszertáció.) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.

[Közlésre elfogadott, megjelenés alatt álló vagy kéziratossá publikáció:]

Kiss-Nagy Ágnes 2011: További érvek a kettős struktúra elmélete ellen. *Korall* (megjelenés előtt).

[Internetes hivatkozás:]

Bácskai Vera: A görög kereskedők szerepe a főváros polgárosodásában. *Budapesti Negyed* <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00038/bacsikai.html> – utolsó letöltés: 2009. március 9.

Egyéb:

- Nem használhatók a p., pp., o., old., i. m., ld., uo., uő rövidítések. Az „uo.” használata csak akkor megengedett, ha egyazon lábjegyzeten belül kerülne megismétlésre a hivatkozás.
- Ügyeljünk a kötőjel (-) és a nagykötőjel (–) helyes használatára. (Két népnév és önálló tulajdonnevek kapcsolatának kifejezésére, valamint két szélső határt, végpontokat jelölő, valamintól valameddig’ jelentésű szókapcsolatokban és kifejezésekben – így évszámok, oldalszámok közé – nagykötőjelet tegyünk.)
- A századokat arab számmal jelöljük.
- Idézeteket csak e jelek közé írjunk: „ ”. Idézetben belüli idézet »« jelek közé kerüljön.
- Zárójelen belüli zárójelezéshez a szögletes zárójelet használjuk.
- A forrásközlésbe tett kihagyásokat [...] közé tegyük. Pl.: „[A]z alperes [Tóth Béláné] elmondása szerint.”
- A szerző vagy a fordító által tett megjegyzések formátuma: (A Szerző.) (A Ford.) (Kiemelés – X. Y.)
- A % jel mindig tapad a számhoz.
- 10 000-tól nem törő szóközt (CTRL SHIFT SPACE) tegyünk az ezresek közé.
- Minden címet kurzíválunk a főszövegben, de a címhez tartozó toldalékokat már nem (pl. *Nyugatból*).

## A KORALL SZERKESZTŐSÉGE ÉS SZERKESZTŐI

Korall Társadalomtörténeti Folyóirat Szerkesztősége, 1113 Budapest, Valkói u. 9.

E-mail: [korall@korall.org](mailto:korall@korall.org)

Megrendelés, terjesztés: [terjesztes@korall.org](mailto:terjesztes@korall.org)

Honlap: [www.korall.org](http://www.korall.org)

Czoch Gábor főszerkesztő, [gczoch@gmail.com](mailto:gczoch@gmail.com)

Granasztoi Péter, [pgranasztoi@gmail.com](mailto:pgranasztoi@gmail.com)

Kármán Gábor, [karmangabor@gmail.com](mailto:karmangabor@gmail.com)

Klement Judit, [eperfa@hotmail.com](mailto:eperfa@hotmail.com)

Koltai Gábor, [koltaigabor@gmail.com](mailto:koltaigabor@gmail.com)

Lengvári István, [lengvari@gmail.com](mailto:lengvari@gmail.com)

Majorossy Judit, [majorossyj@gmail.com](mailto:majorossyj@gmail.com)

Somorjai Szabolcs, [szsomorjai@gmail.com](mailto:szsomorjai@gmail.com)

## A KORALL az alábbi könyvesboltokban kapható:

## BUDAPEST

Balassi Könyvesbolt  
1137 Katona József utca 9–11.

ELTE BTK Jegyzetbolt  
1088 Múzeum krt. 6–8.

Fókusz Könyvárúhá  
1072 Rákóczi út 14.

Írók Boltja  
1061 Andrassy út 45.

Penna Bölcsész Könyvesbolt  
1053 Magyar utca 40.

Püski Könyvesház  
1013 Krisztina körút 26.

## DEBRECEN

Lícium Könyvesbolt  
4026 Kálvin tér 2/c.

Sziget Egyetemi Könyvesbolt  
4010 Egyetem tér 1.

## PÉCS

PTE Student Service  
Iskolaszövetkezet Könyvesbolt  
7624 Ifjúság utca 6.

Virágmandula Kft.  
7624 Nagy Jenő utca 12.

B U D A P E S T I K Ö N Y V S Z E M L E

# BUDAIKISZA

KRITIKAI ÍRÁSOK

A TÁRSADALOMTUDOMÁNYOK

KÖRÉBŐL

BÍRÁLAT

**ROMSICS GERGELY** – CSUNDERLIK PÉTER KÖNYVÉRŐL**SÁNTA BALÁZS** – KÉRCHY ANNA KÖNYVÉRŐL**MAJOR IVÁN** – GYÓRFFY DÓRA KÖNYVÉRŐL**BERNÁTH LÁSZLÓ** – KOCSIS LÁSZLÓ KÖNYVÉRŐL**MEZEI EMESE** – A KÖZÉPKOR XXI. SZÁZADI HAZAI KÉPÉHEZ**LÓVEI PÁL** – MUTATÓ NÉLKÜL – B. A. ÚR X-BEN**SZILÁGYI MÁRTON** – FÉLREÉRTETT FÉRFIBARÁTSÁGOK**SURÁNYI LÁSZLÓ** – TÁBOR BÉLA ÉS LACAN

PROBLÉMA

SZEMLÉ

PÉTER ÁGNES, FERGE ZSUZSA, GÁBOR GYÖRGY,

HAHNER PÉTER, LÁNYI ANDRÁS, KORONDI ÁGNES,

PLÉH CSABA ÉS UNOKA ZSOLT KÖNYVÉRŐL

REJTŐ JENŐ ÉLETMŰVÉRŐL

AZ ENERGIASZEGÉNYSÉGRŐL

AZ ÁLHÍREK IGAZ TÖRTÉNETE  
JÓL MŰKÖDIK-E A GAZDASÁGELMÉLET?

MI A PÁLYA?

FONTOS KÖNYVEK

M E G J E L E N I K

2017. TAVASZ-NYÁR

N E G Y E D É V E N T E

# MEGJELENT! MEGJELENT! MEGJELENT!

*a Társadalomtörténeti Monográfiák 6. kötete*

Farkas Gyöngyi  
LÁZADÓ FALVAK

Kollektivizálás elleni tüntetések  
a vidéki Magyarországon, 1951–1961

*A vidéki Magyarország keleti szegletébe invitál a könyv, „a sötét múlt század” közepe táján. Az még csak-csak tudható, hogy a korabeli parasztság masszívan húzódkodott az erőszakos téjesztetés ellen, az viszont alig ismert, hogy helyenként nyíltan és tömegesen szegült szembe a terroruralommal. Csak a közelmúltban megismerhetővé vált titkosszolgálati iratok és a szabaddá vált emlékezet együttes vizsgálata derít fényt arra, hogy milyenek is voltak az évtized-hosszan állandósult korabeli hadiállapot mindennapjai. A felidézett ütközések és ütközetek sora arra is rámutat, hogy a Rákosi- és a Kádár-korszak nyitányának a rendtartó magyar falut, parasztságot szétszilálni, „szocialista jobbágyorsba” atomizálni igyekvő offenzívái között alig volt különbség. Farkas Gyöngyi leírása nyomán egyéni arca lesz a broszúrabeli agitátornak, a párt- és tanácsitkárnak, a „kuláknak”, illetve a többi gazdálkodónak és az őket elhurcoló rendőrnek is. Kiterjedt mikro-történeti vizsgálódás és mélyinterjú terepmunka eredményeként elevenedik meg az egyívásúak szembekerülése éppúgy, mint a lokális szolidaritás az időnként szó szerint vére menő létharc közepette.*

Gyarmati György

A 404 oldalas kötet bolti ára 4 500 Ft, megrendelhető a [terjesztes@korall.org](mailto:terjesztes@korall.org) e-mail címen, vagy [www.korall.org](http://www.korall.org) honlapon.

Megrendelés esetén a kiadó 25% árengedményt (3 370 Ft) biztosít. A könyvet személyesen át lehet venni (Budapest), vagy a postaköltség felszámolásával elküldjük.

Várjuk megrendelését!

Korall Társadalomtörténeti Egyesület



# MEGJELENT! MEGJELENT! MEGJELENT!

Mátay Mónika (szerk.):  
**MÉREGKEVERŐK**

*Több olyan történeti közösségről is tudunk, amely a terhet jelentő, öreg, beteges, magatehetetlen vagy fogyatékkal élő személyeket kiközösítette, esetleg a halálba kényszerítette. A jelen többszerzős kötet tárgya, a Horthy- kor legnagyobb bűnügyi botránya éppen egy efféle gyakorlat magyarországi alkalmazása miatt robbant ki 1929-ben. Kiderült, hogy a Tiszazugban emberek tucatjait tették el láb alól arzénmérgezéssel saját családtagjaik pusztán azért, mert feleslegessé váltak, akadályozták az elkövetők boldogulását. Arra is fény derült, hogy nem elszigetelt esetekről, hanem olyan szokásról volt szó, amelyről egész faluközösségek tudtak, és amelyet évtizedeken át büntetlenül üztek a helybeliek. Csalódott és dühös nők mérgezték meg iszákos, durva, vagy éppen rokkant férjeiket, de öreg szülő, újszülött, és gyermek is volt az áldozatok között. A korabeli sajtó és egyes szociográfák az 1930-as években a tiszazugi falvak kapcsán a spártai Taigetoszt emlegették. Az analógia ugyan némiképpen sántít, de jól tükrözi az eljárás kegyetlenségét, közösségi beágyazottságát és az áldozatok kiszolgáltatott helyzetét. A tiszazugi arzénmérgezésekről eddig nem készült átfogó monográfia, csupán szócikkeket szenteltek a témának a hazai történetesek. A könyv több tudományág bevonásával a mérgezés jelenségének és korabeli visszhangjának komplex bemutatására vállalkozik.*

A 332 oldalas kötet bolti ára 3 500 Ft,  
 megrendelhető a [terjesztes@korall.org](mailto:terjesztes@korall.org) e-mail címen,  
 vagy [www.korall.org](http://www.korall.org) honlapon.

Megrendelés esetén a kiadó  
 20% árengedményt (2 800 Ft) biztosít.  
 A könyvet személyesen át lehet venni (Budapest),  
 vagy a postaköltség felszámolásával elküldjük.

Várjuk megrendelését!

Korall Társadalomtörténeti Egyesület





**CivilArchiv Projekt** – Magániratok és társadalmi szervezetek iratai a levéltárban

## NE HAGYJA ELVESZNI CSALÁDJA MÚLTJÁT!



Gyűjtjük és megőrizzük az egykori és mai budapesti családok és magánszemélyek életére, mindennapjaira vonatkozó iratokat, dokumentumokat (levelek, naplók, fényképek, hivatalos iratok, feljegyzések, emlékiratok, visszaemlékezések, részleges vagy teljes irathagyatékok).

A felajánlásokat, szükség esetén, a helyszínen is megtekintjük!

**dr. Horváth J. András**

horvatha@bparchiv.hu

06-1-298-7547

06-30-313-5675

**dr. Nagy Ágnes**

nagyagnes@bparchiv.hu

06-1-298-7642

**Budapest Főváros Levéltára, 1139 Budapest, Teve u. 3-5.**



THE CREATIVE  
ARCHIVES' AND USERS'  
NETWORK

Co-funded by the  
Creative Europe Programme  
of the European Union



CivilArchiv Projekt – Magániratok és társadalmi szervezetek iratai a levéltárban

## NE HAGYJUK ELKALLÓDNI A FŐVÁROSI CIVIL SZFÉRA MÚLTJÁT!



Gyűjtjük és megőrizzük az egykori fővárosi társadalmi szervezetek, csoportosulások, körök, egyesületek, alapítványok és politikai pártok iratait, dokumentumait (levelezés, tevékenységgel kapcsolatos iratok, összefoglaló jelentések, visszaemlékezések, fényképek)!  
A felajánlásokat, szükség esetén, a helyszínen is megtekinthetjük!

Györgyi Csaba  
gyorgyics@bparchiv.hu  
06-1-298-7663

**Budapest Főváros Levéltára, 1139 Budapest, Teve u. 3–5.**



Co-funded by the  
Creative Europe Programme  
of the European Union



## 104. szám

### Szegénység

Szerkesztette: Székely Iván és Koroncai András

Újragondolt szegénység .....	7
Szelényi Iván	
<b>Strukturális mobilitás, új munkásosztály és etnicitás (mint társadalmi konstrukció) .....</b>	<b>17</b>
Kovai Cecília	
<b>Kemény István munkáinak hatása a magyarországi szociológiai cigánykutatásokra egy antropológus nézőpontjából .....</b>	<b>25</b>
Szabari Vera	
<b>A módszertani individualizmus mint a keményi megismerés sajátos formája</b>	
A cigánykutatás margójára .....	33
Virág Tünde	
<b>A cigányfalu mint jelenség és értelmezési keret .....</b>	<b>47</b>
Mink András	
<b>A tudósi szerepből kilépve</b>	
Kemény István jegyzetei a Szabad Európa Rádióban .....	65
Gagyai Ágnes és Pulay Gergő	
<b>Szolidaritás, reprezentáció és képviselet a szegénységkutatásban és az új középosztálybeli aktivizmusban .....</b>	<b>83</b>
Misetics Bálint	
<b>A szegénység botránya és a szociológia politikája .....</b>	<b>103</b>
Tari Örs Lehel	
<b>Kemény István gyűjteménye és a kapcsolódó iratok a Blinken OSA Archívumban .....</b>	<b>113</b>

### Tudás az időről: koncepciók, élmények és kényszerek

Csányi Gergely

#### Idő, vágy, hatalom

Mélylélektan, társadalmi idő és időélmény mint pszichológiai egyenlőtlenség

a kapitalista világrendszerben .....

### Információs társadalom és számítógépes folklorisztika

Ilyefalvi Emese

Digitális szövegfoklór-adatbázisok és a számítógépes folklorisztika elméleti,  
módszertani és technikai kérdései .....

145

