



Cseh Gizella

A népszínmű tündöklése és bukása

Magyar művelődéstörténeti pillanatképek

Bevezető

Ha a 21. század elején egy kortársunk előtt kiejtenénk ezt a szót: népszínmű, valószínűleg zavarba jönne, sőt: tanácstalan lenne. Hősünk lelki szemei előtt – a legjobb esetben – felszajnálna egy színpad, egy csinos menyecske (talán éppen Blaha Lujza), esetleg egy duhaj legény ábrázata (lehet, hogy már hallott Tamássy Józsefről), vagy egy örökké víg, csak daloló-táncoló, pántlikás faluközösség ködbe vesző képe. Hősünknek talán rémlene egy hajdani népszínmű-előadás megsárgult fotográfiája a dédnagyanya albumában, *A falu rossza* vagy *A sárga csikó* címe, esetleg a *Nyisd ki babám az ajtót* vagy a *Zöldre van a rácsos kapu* festve egy-egy foszlánya. A 21. század valóságára népszínműveink ismerete azonban már nem jellemző. A mai közvélemény keveset tud arról a műfajról, amely a 19. század végén még hatalmas sikereket aratott, amelyet a magyar művelődés történetében egyszerre minősítettek „áldottnak és átkozottnak”, és amelyről száztíz-százhusz esztendővel ezelőtt még csak nem is feltételezték, hogy valaha is kihál. Írásom létrejöttét is mindenekelőtt a negatív megítélés és az információhiány kiküszöbölése motiválta. Céлом ennek a mai közvéleménytől távol eső fogalomnak, majd nyomában magának a színjátéktípusnak újbóli köztudatba juttatása és előítéletek nélküli megvilágítása.

A népszínmű kevésbé szerencsés elnevezésű és többjelentésű drámaforma. A nemzeti drámairodalmak mindenkor az éppen aktuális népfogalom szerint igyekeztek „kitermelni” magukból a népről és a népnek szóló színpadi műveket.¹ Ennek az általánosan jellemző és évszázadosan tartó láncolatnak specifikus megjelenése az a népszínmű, amellyel írásunk foglalkozik. Ugyanakkor – mint látni fogjuk –, olyan színműformáról van szó, amely a zenés-táncos népszórakoztatás egyik változata. Eredete szerint – az ókori hagyományokon át – a bécsi színpadokról származott át hozzánk, majd kiegészülve a romantika vonásaival, valamint a helyi hagyományokkal, adottságokkal, szereplőkkel, fokozatosan új formát öltött, és bekerült a 19. századi közéletbe. Itt pedig gyorsan teret hódított; előbb aktuális, majd népszerű műfajjá lett, ezt követően pedig a társadalmi légkör változásának megfelelően rugalmas módon alakult át. És innen indult tovább közép-európai hódító útjára.

A népszínmű mindenekelőtt társadalomtörténeti jelenség. Mindemellett művelődéstörténeti hatása, valamint hagyománya a közép-európai térség, közte a magyar nyelvterület lakosságának értékrendszerét, identitástudatát, egy teljes korszak ízlését, hangulatát, sőt életérzését nagyban befolyásolta. „A magamagát könnyen kellető népszínművön (...) keresztül tanult meg magyarul Pest és Buda lakossága.” – írta Blaha Lujza.²



E bevezető során ne feledkezzünk meg a műfajt gyakorló alkotókról sem, hiszen az ő érdemük, hogy a mai magyar közművelődés a maga emlékei közé sorolhatja például *A falu rosszát*, a *Szökött katonát*, vagy a Blaha Lujza – Tamássy József felejthetetlen emlékü színészpárost. A továbbiakban – a teljesség igénye nélkül – a népszínmű 19-20. századi művelődéstörténetével foglalkozunk; vizsgáljuk a kérdéskör problematikáját, a műfaj magyarországi megjelenését, előzményeit, pályája metamorfózisait, variánsait; ismertetjük jelentős alkotóit és azok műveit, valamint megkíséreljük a művekből feltáruló világ felfedezését.

„Egy valótlan műfaj”

Ismerkedjünk meg magával a színműformával-műfajjal³, amelyet művelődés-, irodalom- és színháztörténeink ezerszer égbe emelt és ugyanannyiszor kitagadott jelenségként tartanak nyilván. Kutatók sokasága vitatkozott önálló műfaji voltán, jellemzőinek, sajátosságainak eredetén, belső felépítésén, művelődés- és irodalomtörténeti értékén, stilizáltságán, műnépiességén. A műfaj mivoltáról máig nem született – szakágankénti, illetve egységes konszenzus-szintű – műfaji meghatározás, bár értékelésével, elemzésével, kritikai megítélésével több különböző tudományág, szakterület foglalkozik. Kézenfekvő kiindulási pontként idézzük néhány lexikon véleményét; miként értékelik, mit is értenek a nevezett műfaj fogalmán? A *Magyar irodalmi lexikon* szerint „A népszínmű egy 19. századi, igénytelenebb drámai műfaj.”⁴ A *Világirodalmi lexikon* meghatározása: „A népszínmű a népeletet bemutató középfajú dráma, amelyet rendszerint éneketek tarkítanak.”⁵ Legkorszerűbben a legújabb színházművészeti kézikönyv fogalmaz: „Tágabb értelemben a legtöbb nemzeti drámai irodalomban megtalálható, a koronként változó népfogalom alapján a népről v. népnek szóló színpadi művek összefoglaló műfajneve.”⁶

Ezek alapján feltehető a kérdés: mi is tehát a népszínmű? Mindössze ennyi lenne: egy közönséges színműfajta, amely gyakorlatilag minden nép drámatörténetében jelen van? És közép-európai, pontosabban magyar változata? Nem lenne más, csak egy divatcikk, egy hóbort, egy „valótlan műfaj”, amelyet az éneketek tettek népszerűvé? Válaszként azonnal leszögezhetjük, hogy nem, ugyanis a 19. század sajátos társadalmi viszonyai közepette kialakultak a színházi magyar változatának egyedülálló vonásai, komplex, paradox ideológiája és esztétikuma, amelyek a korizálás különböző mértékű dominanciája ellenére mégis az adott (nemzeti) jelleget támasztják alá. S mindezt külön nyomatékosítja-bizonyítja a műfaj körülbelül hetven évig tartó, frenetikus honi sikere.

Az előzőek ismeretében bizonyára nem meglepő, hogy a magyar népszínmű (műfaji) megítélésnek kérdése már létrejötté óta sem egyértelmű. A népszínmű születése (1843), majd reformkori gyors térhódítása az irodalomtörténész Schedel-Toldy Ferencet már 1844 májusában definíciókíséreltre készítette, elhatárolva azt a szomorújáttól (nincs katarzisa), a történelmi drámától, a vígjáttól (nem a nevetetés a fő cél). Ezért a „tisztá nemek”-be nem illő népszínművek „saját nemet alkotnak”, Szigligeti Ede számára pedig a következőket jósolta: „a mindennapi élet ügyei és bajai az a bányá, melyet ő, komoly és derült tömkelegeiben, meglepő szerencsével fog mívelni”.⁷ Szigligeti Ede, a műfaj atyja, akinek megadatott, hogy pályája végén visszatekinthessen az általa újtárra indított műfaj három évtizedére, „komoly és víg vegyületű tartalmoknál, komoly



irányuknál s jó végüknél fogva (...)” szintén a középfajú drámákhoz sorolta a népszínművet.⁸ A Toldyval párhuzamosan recenzáló, konzervatív Császár Ferenc ugyanazokat az érveket alkalmazta, nem titkolva az irányzatosságtól való félelmét: „(...) őrizkedjék a költő, hogy országban hol a nép még előjogosak, s nem olyakra van különözve, ezek közt egyrésztől az utálat, másíkról az agyarkodás, irigység magvait ne hintse el; mert – s ezt ne feledje soha – nem egyedüli politicai iskola a színpad!”⁹ A *Magyar irodalmi lexikon* szerint „a drámának ahhoz a fajához áll közel a népszínmű, amelynek színtere általában a falu, alakjai népiesek, s melyekben, mint az érzések természetes kifejezője, a népdal is szerepel.”¹⁰ Hevesi Sándor, a neves rendező szerint a népszínmű: „valótlan műfaj”.¹¹ Ugyanezt a kifejezést használta Szabó Ede.¹² Szerb Antal vélekedése szerint „a népszínmű olyan színdarab, melyben népi alakok enyhébb drámai mese keretében népdalokat énekelnek.”¹³ A több évtizedet, sőt évszázadot átívelő definíciók, meghatározások, értelmezések és vélekedések sora pedig – az idézettekén túl – szinte a végtelenségig (volna) folytatható. Összefoglalva mégis megállapíthatjuk, hogy a műfaj irodalomtörténeti értékelésében a 19. századtól alapvetően két szempont küzdött. A hagyományos álláspont szerint a népszínmű, mivel nem „klasszikus” értékű műfaj, sohasem értékelhető például *Az ember tragédiája* szempontjai és mértéke szerint, nem vonatkoztathatóak rá a „felsőbb” műfajok értékelésénél alkalmazott szabályok és normák. A másik vélemény pedig azt fejtegeti, hogy a népszínmű is a klasszikus hagyományok (Shakespeare, Molière) folytatója, tehát elsősorban ennek szellemében kell véleményt nyilvánítani róla.

Az alapvető, máig szinte egyetlen pontos, mérsékelt meghatározás – műfaji értelemben a „soha meg nem haladott konszenzus” – papírra vetésére mégis már az 1860-as években sor került – Gyulai Pál tollából. E meghatározás veretessége és precizitása az eltelt évtizedek alatt sem vesztett semmit aktualitásából és jelentőségéből, hiszen a mai napig ez a néhány sor jelenti a műfaj alapvető tulajdonságainak és jellemzőinek komplex összefoglalását. „A népszínmű se vígjáték, se dráma, se tragédia, mindebből valami; vegyes nem, mely sok mindent magába olvaszthat, sőt a zenét és éneket is segédül veheti. Egy neme a melodrámának, vagyis modern melodráma tragikomikai alapon. A magyar népszínmű fő vonásai: formában határozatlan drámai stíl, szellemben demokráciai irány, tartalomban magyar élet genre-képi vonásokban, tragikomikai oldalról, népzene és népdal kíséretében.”¹⁴ Hogyan folytatódhatott volna a műfaj további fejlődése? Gyulai Pál erről is határozott elképzelésekkel bírt: „Az énekrészek nagyobb kiterjedése majd kifejleszti a nagyoperettet, a komikai részek túlsúlya a magyar bohózatot, s a komoly rész polgári népdramává emelkedik, és eldobja a népdalt, vagy ha megtartja is, mérsékli, és egészen céljához alkalmazza, mint a francia vaudeville.”¹⁵ Ennek szellemében kezdődött el egy fejlődési folyamat, amely (a diszharmonikus mivoltú, különböző értelmezési kísérletek és módoszatok ellenére) részben követte ugyan Gyulai Pál útmutatását, némely helyen azonban irányt tévesztett; hiszen például a népdráma felé való irányultságot a magyar közvélemény nem támogatta. S ezt az iránytévesztést a népszínmű története már bőven igazolta.

Színműformánk esetében lezajlott tehát egy nagy intenzitású, értékvesztési folyamat, amely az idők során egyre torzult és addig hatolt, hogy a 21. század elején e műfaj szinte ekvivalens a pejoratív világlátással és értelmezéssel. Ma pedig a népszínmű fogalmán értik mindazt az értéktelenséget, mesterséges világbábrázolást, amely fogalmak e köve-



tésre kiválasztott műfaj hanyatlásával kerültek be a társadalmi köztudatba, majd később váltak magával a műfajjal azonossá. A gondolatmenet ívének e pontján helyezkedik el és tapintható ki legérzékenyebben az a kérdés, amely válaszadásra vár; ugyanakkor a megoldás kulcsát is jelenti: vajon hogyan, milyen módon, mely történelmi és társadalmi körülmények közepette, miféle metamorfózisok során, és főképp: miért jutott el a népszínmű e negatív értékszempléletig?

A népszínmű előzményei és születésének társadalmi körülményei

E műfaji jelenség, egyben színjátéktípus vizsgálata sem képzelhető el az előzmények részletes érintése nélkül. Ebben az esetben mi is értendő az előzmények fogalmán? Többek között azok a gyökerek, műfaji variánsok, amelyekben jóval a műfaj megszületése előtt már léteztek a későbbi motívumok.¹⁶ Amit egészen bizonyosan tudunk: a népszínmű hivatalos megjelenése (1843) előtti évszázadokban az e színműformára jellemző sajátosságok (pl. népies szereplők, öltözék stb.) más drámai műfajokban különállóan már léteztek, sőt erőteljes jelentőséggel bírtak. E megnyilvánulási lehetőséggel, amely a népies jelleget is nyilvánosságra hozta, kiemelte, természetesen az adott mű vált – bizonyos mértékig – népies jellegűvé. A népies elemeket tartalmazó irodalmi alkotások (azaz népies színművek¹⁷) alkotják a népszínmű gyökereinek, előzményeinek hazai forrásból eredeztetett csoportját.¹⁸ Ezek a színjátékok voltak azok,¹⁹ amelyek a régmúlt századok során népies szereplőkkel, népdalaikkal, népszokásaikkal, a népi kultúra különböző formai jellegzetességeinek alkalmazásával elvezettek a magyar népszínmű megszületéséhez.²⁰

A gyökerek másik típusát az osztrák–német Volksstückök és Zauberpossék jelentik, amelyek a korabeli magyar művelődési viszonyokra jelentős mértékben hatottak. Lényegében tündéres bohózatokról van szó, amelyek a bécsi színpadokról „át-áruccantak” a magyar nyelvi közegbe, és ott meghonosodtak. E tényező nélkül a népies színművek sem léteztek volna, ugyanakkor azonban nem jöhetett volna létre maga a népszínmű sem. Az osztrák és a magyar bohózatok között azonban nagymértékű eltérések voltak tapasztalhatóak; az osztrák közeg tündérei oktattak, neveltek, irányították a darabok hőseinek sorsát. A magyar hiedelemvilág tündérei egyszerűen „csak” léteztek, és képzelt létük olyan álmvilágot kínált, ahová a földi gondokból (vagy elől) menekülni lehetett; s a tündérek birodalmában az oda eljutóra örök boldogság várt; azaz a tündérvilág volt az elérhetetlen jólét egyetlen illúziója. Hogy minderről a népszínmű kapcsán miért kellett szót ejtenünk? Elsősorban azért, mert e tényezők változásainak lépésről lépésre történő nyomom követésével is a dísztelenebb közép-európai, közelebbbről a magyar változat kialakulásához jutunk el, hiszen ez a népies közeg az osztrák változat átdolgozásával, kevésbé fontos jellemzőinek és eszközrendszerének elhagyásával jutott el az első magyar népszínműig, Szigligeti *A szökött katonájáig*.²¹

A gyökerek utolsó típusa a romantikából ered, főként a francia romantikából. A francia romantika volt a polgárosodás úttörője; a feudalizmus elleni harc, a társadalmi ellentétek ábrázolása, a nemzeti jelleg erős hangsúlyozása – mind a romantika által kerültek az irodalomba. S ha visszatérünk a színműtípus történetéhez; ez ugyancsak alkalmazta a romantikus drámák formai eszköztárát. E jellegzetes elemek például: az ellentétek szemléletes használata, a titokzatosság, a félreértés mint alkalmazott eszköz, a meglepő



fordulatok, a „véletlen“ megoldó szerepe. A romantika kedvelte a felismerés, az üldözött ártatlanság, a homályos származás, a megtalált gyermek, a nagylelkűség (adott esetben: „nagylelkű önfeláldozás“; ez a formai megoldás kedvelt maradt a későbbi alkotóknál is) stb. alkalmazásának motívumát. Ily módon nem csak a korabeli drámatörténet gazdagodott nagy mértékben a romantikus drámák idézett alkotóelemeivel, hanem a későbbi évtizedek színműirodalma által használt formai elemek többsége is innen eredeztethető.²² E tényezők – kiegészítve a korabeli társadalmi élet jellegzetességeivel, ugyanakkor a pozitív népbárázolás tényének támogatásával – elvezettek a kedvező pillanathoz, amelyben megjelent az a drámai műfaj- és színjátéktípus, amelyben mindezek (a tündérvilág specifikumainak kivételével) ötvöződtek.

A népszínmű létrejötté kapcsán meg kell ismerkednünk egy társadalomtörténeti jelenséggel, amelynek a műfaj létrejöttében nagy szerepe volt. Ez pedig a korabeli Pest-Buda magyar nyelvű színházi helyzete.²³ Az 1840-es években az 1837-től játszó Nemzeti Színház (akkor még Pesti Magyar Színház) pusztá létét is veszély fenyegette. Az említett körülmények következtében a színház anyagi gondjai 1842-re olyan méreteket értek el, hogy az irányítására kinevezett országos választmányi igazgatóság tehetetlennek és alkalmatlannak bizonyult a színház működtetésére. A veszélyt az egyik lap így jellemezte: „A Nemzeti Színházat be kell csukni, mert közönsége nincs.”²⁴ Ekkor került a színház élére, 1842. december 18-i kinevezéssel Bartay Endre, aki vezetési stílusával felvirágoztatta az intézményt. „Midőn Bartay a színházat kibérelte – emlékezik vissza Szigligeti évtizedekkel később –, összehívta a Nemzeti Színház főbb tagjait, és felkérte, hogy számítsák ki, mennyi biztos jövedelemre lehet számolnia. Az eredmény az volt, hogy hétköznap egyszázra negyven, vasárnap pedig nyolcvan forint volt a jövedelem. (...) Így álltak a dolgok 1842-ben. (...) S íme alig vette át az igazgatóságot egy életre való ember, néhány hónap múlva már többnyire tele volt a színház, s bérlője két év alatt 28000 frt-ot nyert a színházon, éppen annyit amennyit az országos főigazgatóság veszített; 1845-ben pedig (...) ezt írják a lapok: a Nemzeti Színházat tágítani kellene, mert a közönség nem fér bele.”²⁵ Az említett három év alatt nagymérvű változás zajlott le a Nemzeti Színház berkeiben. Mi is történt? Elsődleges szempontként szerepelt, hogy a színházba közönség kell. Bartay az *Athenaeum* körének, Bajzának és Vörösmartyknak a színházpolitikai elveit követte: „Eredeti drámaírodalmat kell támogatni, mert a közönséghez csak ennek lehet mondanivalója, nem a németeknél is megkapható vásári cikkeknek.”²⁶ Az új igazgató pályázatok segítségével akarta az írókat drámaírásra ösztönözni, ezáltal a színházat a tehetetlenség fogságából kiszabadítani. 1843 elején konkuzst írt ki „...egy népéletből merített, minden aljasságtól mentes, jó irányú, látványos színműre, mely által a köznép is színházba édesgetvén, ízlése nemesbíttessék, melyre a szerzőnek egyszersmind szabad mezőny engedtetik díszítmények, ruházatok s minden egyéb költségek kiállításával, de természetesen csak arányos belső tartalmasság mellett, színműve hatását emelni.”²⁷ Bartay számítása bevált: a meghatározott műfaji kritériumok szem előtt tartásával Szigligeti Ede tollából megszületett *A szökött katona*, amely bár a korabeli pályázaton az első helyet nyert Ney Ferenc *Kalandor* című színműve mögött a második helyre szorult, az 1843. november 25-i bemutatót követően nagy feltűnést keltett, sőt sikert aratott. Ily módon és körülmények közepette született meg a népszínmű, a későbbi fél évszázad reprezentatív színjátéktípusa.

A műfaj pályájának nemcsak kezdete, de lezáródása sem mindennapi módon ment végbe. Ez volt az a tipikusan „nemzetinek” tartott műfaj, amelynek a fennmaradásáért még



végnapjaiban is küzdöttek; amelyben a 19. század társadalmának idealizált állapota örökítődött meg az utókor számára.²⁸

A népszínmű, jellege és képviselői az 1840-es években

A népszínmű előzményeinek és létrejötté társadalmi körülményeinek ismertetése után térjünk vissza a népszínmű 1840-es évekbeli jellegéhez és állapotához. Azt tudjuk, hogy a népszínmű a pozitív népábrázolás irodalmi kifejezése volt, s éppen ezért korán feltöltődött egyfajta társadalomkritikai hangvétellel. E darabok nagy hatásának egyik fontos elemét az a tény jelentette, hogy sokszor egészen közvetlen módon reagáltak a napi politikára, valamint a reformországgyűlések eseményeire. E gondolatokat támasztják alá Szigligeti sorai is: „A népszínművek némileg iránydarabok voltak, mert egy-egy társadalmi fájó sebet is érintenek: a katonáskodást, a börtönrendet, az ősiséget, az emancipációt.”²⁹ Föltehetően e tartalmi vonásai tették alkalmassá a színjátéktípust arra, hogy éppen a reformkorban honosodjon meg. Talán nem véletlenül, hiszen a polgárosodásra törekvő középnemesség és a parasztság érdekei nagymértékben találkoztak; az előbbi emezt fegyvertársának tekintette a feudális kötöttségek elleni és a nemzeti önrendelkezésért vívott harcban.

E korszak népszínműveinek volt még egy fontos jellemzője; a reformkor eszmevilágának megfelelően főszereplők mindig a népből származtak (a földesurával szembenálló jobbágy, a katonaságtól megszökött legény), és olyan megpróbáltatásokat vagy kísértéseket kellett kiállniuk, amelyek során bebizonyíthatták, hogy morális szempontból kiválóbbak, mint a darab további szereplői.

Az elhangzottakat alátámasztandó, ismerkedjünk meg a műfaj alapítója, a kiváló színházi szakember, Szigligeti Ede ide vonatkozó alkotásaival. Ahány kultúrtörténeti összefoglalás, kézikönyv és értekezés – annyi eltérő mértékű és szemléletű emlékezés. Egy megállapításban azonban valamennyi kézikönyv megegyezik: a 19. század drámatörténetének nagy formátumú és pótolhatatlan jelentőségű alakját tisztelhetjük Szigligeti Edében, akinek – szakmai pályafutásának negyven éve alatt – a drámatörténet szempontjából felbecsülhetetlen értékű alkotástípus(ok) létrehozatalát, kifejlesztését, színreállítását köszönhetjük. Mindenekelőtt azonban a népszínmű műfajának megalkotása az a tény, amely elválaszthatatlan Szigligeti Ede nevével.

Már említettük volt, hogy 1843-ban készült el Szigligeti első népszínműve, *A szökött katoná*, amely a katonafogdosás ellen emelte fel a hangját. A reformkori gondolkodás szemzőgéből nézve érthető meg csupán a darab tartós sikere, hiszen olyan eszmét érintett és képviselt, amely addig egyáltalán nem volt jelen az akkori magyar közéletben. A következő darabok 1844-ben születtek; *A Két pisztoly* a börtönrendszerről, a bíróságok igazságtalanságairól, *A zsidó* a zsidóság korabeli helyzetéről beszélt. 1847-ben keletkezett a *Csikós* című nagysikerű népszínmű, amely a földesúr és a jobbágyok közötti ellentétet élezte ki, és a népszínmű irányzatos korszakának csúcsát jelentette. Az 1863-as év komoly eredménye *A lelenc* című népdramakísérlet volt, amely már nélkülözte a dalokat és a táncot. Szigligeti utolsó népszínműveiben is aktuális kérdéseket feszegetett. *A strike*-ban (1871) a gyári munkások helyzetével, *Az amerika*ban (1872) pedig a kivándorlással foglalkozott. A tárgyalt kezdeti évtizedben tehát már kristályosodtak a műfaj követelményei, amely Szigligeti visszaemlékezései szerint a „bonyolódott, a helyzetek és jellemek által erő-



sen kifejtett cselekvény, a korszerű tárgy, a vonzó magyar élet festése, valamint a népdal megszólaltatása“ voltak.³⁰ Maga a romantikus mese volt a „bonyolódott cselekvény“, amely által a történet érdekesítővé vált. A korabeli, romantikus történeteken és tündérböszövényeken edződött közönség számára e tényező mellőzése még elképzelhetetlen és kivitelezhetetlen volt. A „korszerű tárgy“ alatt azt – a már tárgyalt – aktuális társadalmi problémát értette, amelynek demonstrálására született meg az adott színmű. A romantikus történet és a hangsúlyozandó társadalmi mondanivaló – például *A szökött katoná* esetében – fergeteges sikert aratott. Az említettek egészítette ki „a magyar élet festése és a népdal“. Ily módon pedig Szigligeti azon ötlete is, hogy a népszínművek népdalokat tartalmazzanak, megvalósult. A szerző nagy gonddal maga válogatta össze a népdalokat; eközben megnyerte alkotótársnak például Egressy Bénit, Szerdahelyi Józsefet, sőt magát Erkel Ferencet is. Miként válhatott ez a progresszív eszköztár és szemlélet az idők során a konzervativizmus fő megjelenítő erejévé? Arra pontosan a feltüntetett eszközök adják meg magyarázatot; hiszen a későbbiekben éppen a zene és a tánc jelentették a stilizálás, azaz a műfaji beszűkülés főbb formai eszközeit.

Íme, a népszínmű, ahogy Szigligeti a 19. század negyvenes éveinek derekán teoretikusan létrehozta. Egyes színművei pedig az elméletet támasztják alá. Az életműből kiemelt színjátékok bemutatásának sorát kezdjük *A szökött katonával* (bemutató: 1843. nov. 25.³¹); lévén, hogy ez volt az első népszínmű, amelynek születési körülményeit már részletesen tárgyaltuk. Még a romantikus drámák hangulatát és elemeit idézi, de főhőse, Korpádi Gergely már igazi népi karakter, személyiségének disszonanciája pedig azon alapul, hogy származására nézve nemes, amely tényre a főhős fokozatosan döbben rá. A fejlemények szerint pedig a „nép véleménye“, azaz a közönség Gergelynek adott igazat, aki tizenkét évnyi katonáskodásért nem volt hajlandó odahagyni műhelyét, holott a korabeli törvények másként rendelkeztek. Ezért fizetnie kellett. Sorsának és személyes akarátának ellentétéből fakadt a katartikus hatás; a korabeli gondolkodásnak, valamint a népköltészet szellemiségének megfelelően Gergely igaza, azaz a morális igazság kellett, hogy győzedelmeskedjen.

Több, kevésbé jelentős darab után Szigligeti műveinek sorát folytatta a *Csikós* (bemutató: 1847. január 23.³²), amely egyben a népszínmű irányzatos korszakának csúcspontját is jelentette. A Szigligeti-féle népiesség végső határa ez a darab, ahol a két társadalmi réteg szembenállása során maga a nép került fölénybe. Sőt – e detektívtörténet folyamán – erkölcsi fölényre tett szert; győzött, majd megigazult. A társadalmi gondolkodás hatalmas utat tett meg eddig, a negyvennyolcas forradalom bukása után pedig egészen más irányt vett a színjátéktípus története. Fontos darabként értékelhető Szigligeti pályáján a *Cigány* (1853) című alkotás, amellyel kijelölt a nemzetiségi népszínművek haladási irányát. Szigligeti népszínműírói jelentősége és eredetisége tehát vitathatatlan. Ténykedése nyomán a műfaj már az 1840-es években nagy népszerűsége tett szert. Követőinek és epigonjainak (ezek voltak többen, mert a műfaj egyszerűen divattá vált), valamint azok népszínműveinek száma egyre gyarapodott.

Próbálkozott a népszínműírással maga Petőfi Sándor; a *Zöld Marcit* 1845-ben vetette papírra.³³ Jókai Mór egyik népszínműve, *A két gyám*, 1846-ban született meg (bemutató: 1846. április 18.³⁴), a másik 1850-ben *Földönfutó* (bemutató: 1850. április 14.³⁵) címen látott napvilágot. Egressy Béni, a *Bánk bán* és a *Hunyadi László* szövegírója sem tudta „elkerülni“ a népszínművet; darabjai közül említésre méltó a *Két Sobri*, amelyet



1850. január 11-én mutattak be.³⁶ Vahot Imre népszínművei a *Kézműves* (1847. március 27.), *A bányarém* (1850) és a *Huszárcsíny* (1855).³⁷

A népszínmű 1850 után – a kor társadalmi és közművelődési viszonyainak tükrében

Az 1848-49-es forradalom és szabadságharc után mintha jeges szélvihar söpört volna végig az országon: az élő közeg elnémult. Minden ezt tükrözte: a politika, a közélet, a művészetek. Nem jelentett ez alól kivételt a népszínmű (és története) sem, amelynek fő jellemző vonásai korábban az aktualitás, az irányzatosság és a társadalomkritikai hangvétel voltak. A szabadságharc után megváltozott a helyzet; mindez gyengült, majd elhalt.

A történetek ellenére az ötvenes évek politikai elnyomásának légkörében a népszínmű nem kevésbé jelentős szerepet kapott, természetesen átalakult formában. Ennek okai egyrészt a megváltozott történelmi körülményekben, másrészt a közönség igényeinek módosulásában keresendők; az önkényuralom korában aktuálpolitikai utalásokról szó sem lehetett. Az e korabeli alkotások falvakban játszódó történeteikkel, jellegzetesen a paraszti rétegből kikerülő szereplőikkel, népdalbetéteikkel, illetve népies műdalaikkal és látványos népi táncbetéteikkel elkezdték kialakítani a népszínmű azon jellegzetes stílusát, amelyet a későbbiekben idillnek neveztek el.

Nézzük konkrétan, miféle változásról is volt szó. Ahogy a leverett szabadságharcot követően, az abszolutizmus korában egyfajta, a társadalmi valóságtól való elfordulás, a mindennapok gondjaiba való belemerülés, valamiféle önvédelmi reflex jellemezte a magyar társadalmat, úgy adta fel korábbi tartalmi töltését a népszínmű is. E lényegi változást követően a színművekben fokozatosan stilizált paraszti világ alakult ki, elevenedett meg, majd hódított teret. Vasárnapozó parasztok, ünneplő, pántlikás magyarok jelentek meg a színen, akiknek leghőbb gondjuk volt a bor, a szerelem, a lakodalom, a tánc és a dal. Mi jelenthette minderre a magyarázatot? A magyar falu képe, a népi alakok enyhítették a honfibanatot. A korszak hangulatát festőien szemléltetik Vajda Viktor sorai (1870): „[A népszínmű] elnyomattatásunk, szomorú politikai helyzetünk lenyomata, sebzett és bűtelt kedélyünk tükre, hosszú melankólia, melynek hatása alatt legfájdalmasabb hűrjaink is megrezdülnek (...) Hiszen mintegy megnyugvásunkra szolgált, legalább itt, a színen meggyőződhetni magyarságunk, valamint általában létünk felől, s e megnyugvásunkban némi örömet is találtunk, szemlélni az eredeti és romlatlan magyar népeletet, mely ekkor egyedül volt ment az idegen elemtől.”³⁸

A megváltozott történelmi körülményekhez alkalmazkodott tehát a népszínmű is. E korszakbeli feladata felvállalásához, valamint fennmaradása érdekében a műfaj egyre újabb és újabb tartalmi és formai elemekkel bővült; illetve a már meglévők (tánc, dalok, falusi környezet stb.) felhasználási és értelmezési módja, jellege módosult. Ez a társadalmi módosulásokat nyomon követő érzékenység és plasztikus formai képlékenység a műfaj későbbi történetének is konstans karaktertévé vált. Az 1860-as évektől pedig már fokozatosan olyan jellegű darabok láttak napvilágot, amelyek az egyre kispolgáribbá váló, és ezáltal megváltozott ízlésű közönség igényeit egyre kevésbé elégítették ki. A népszínművek skálája, spektruma ismét csak szélesedett.

Ezekben az évtizedekben láttak napvilágot az első városi népszínművek. Sőt, a műfaj története során a fővárosi népszínmű meghatározással is találkozhatunk; e típus a „polgári osztály alsóbb rétegeiből veszi személyeit”.³⁹ Ekkor jelentek meg nagyobb számban



a Szigligeti nyomán napvilágot látott etnográfiai és a nemzetiségi népszínművek is, valamint létezett továbbra is a történeti variáns. Ugyanakkor két változat jelentette a műfaj csúcspontját: az egyik volt a népdráma, amellyel kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy maga Szigligeti is az ebbe az irányba való fejlődést tartotta volna üdvözlőnek. A másik az idillikus változat volt. E két legerősebb belső variáns harca, s ezáltal a műfaji fejlődés iránya a Nemzeti Színház 1874-es népszínműpályázatán dőlt el végképp.⁴⁰

A népszínmű kapcsán sem tudjuk megkerülni a kiegyezés jelentőségét. Az 1867-es egyezséget követően a népszínmű jellege ismét módosult; a hazafias töltet véglegesen semlegesítődött, a korábban jellemző tematikai gazdagság eltűnt. Eredeti küldetését elfeledve már csak tisztán szórakoztató műfajként szolgált, ugyanakkor nem tudott megszabadulni a népszerűségét elősegítő tartalmi és formai elemektől. Ugyanakkor érdekes fogalmi kettősség jellemzi a műfaj 1870-től datálódó történetét. Ekkor kezdődött el a műfaj második virágkora; ugyanakkor ez az évtized jelentette műfaji megmerevedésének, és ezáltal későbbi hanyatlásának kezdetét is.

A második aranykor létrejöttében és az idillikus variáns győzelemre juttatásában nagy szerepet játszott néhány tényező. Egész pontosan három: egy színház, egy népszínmű-pályázat és egy színészpáros. A műfaj önálló otthonát, saját színházát kapott: 1875. október 15-én nyitották meg a bécsi Fellner és Helmer cég tervei alapján emelt, 1881-ig Rákosi Jenő, a fő kezdeményező által igazgatott (pesti) Népszínházat. Ez a teátrum volt a tanúja – 1908. évi végső bezáratásáig – a színműforma dicsőségének és halálának.⁴¹ Második tényezőként említhetjük meg a Nemzeti Színház által 1874-ben kiírt népszínmű-pályázatot. Ez a konkurzus minden bizonnyal a népszínmű műfaji elmozdulását szorgalmazta. A felhívás szövege a következőképpen szólt: „Aránylagos becs mellett az oly pályaműnek előny adatik, melyben a népies elem túlsúlyban van.”⁴² Az itt kijelölt irány diadalra juttatója Tóth Ede⁴³ műve, *A falu rossza* lett, amely a népdráma és a népszínmű, mint a jövő járható útja között fennálló dilemmát az utóbbi javára döntötte el.⁴⁴ Ily módon jött létre a stilizált népszínmű, a „vasárnapi változat”, amely ekkortól szinte ellenfél nélkül aratta nagyobb sikereit, és halhatatlanságra ítéltetett.

Milyen is volt a stilizált népszínmű? Végtelenül egyszerűsített szüzsével bíró melodrámmal állunk szemben. A cselekmény a szerelmi történetet állította középpontba. A darabokban esetenként megjelentek a hétköznapi élet valóságos szereplői, komédiáztak, intrikákat szőttek, de minden tényező a szerelmi történet boldog beteljesüléséhez statisztált. A befejezés pedig kötelezően a happy end volt. Ezt a fajta stilizálást némiképp ellensúlyozta, élénkítette a mellékszereplők bonyolította cselekményszál, amely az évek során még inkább háttérbe szorult; csak a stilizált szerelmi történet maradt egyedül az előtérben. Az ily mértékű stilizálás a műfaj halálát ígérte.

A népszínmű merevvé válásának dominanciája nagyrészt azonban a korszak két szuggesztív személyiségéhez, a Blaha Lujza – Tamássy József színészpárhoz kötődött. Kettejük nélkül a népszínmű nem lett volna halhatatlanná, ugyanakkor azonban fejlődési lehetőségének kérdése sem záródott volna le a két színész egyéniségének szubjektív függvényeként; hisz az eleve a népszínmű reprezentálására predesztinálódott. Ez volt a haladást, ugyanakkor a megmerevedést is biztosító legmarkánsabb tényező. Tamássy József volt az ideális „falu rossza”, ő lett az „igazi magyar férfi”, az árvalányhaj, pörge kalapos, szűrben, karikás ostorral sétálgató, cigányozó, duhaj férfiú megszemélyesítője,



s ezáltal a népszínmű felejthetetlen egyénisége. Még nagyobb vonzerővel és jelentőséggel bírt „a nemzet csalogányának”, Blaha Lujzának a személyisége. Ez a meghatározás pontosan tükrözi Blaháné megítélését: a magyarság színpadi jelképévé vált. „Ahányszor még a magyar asszony típusát keresem: mindig Blaháné jutott eszembe” – írta róla Bársony István.⁴⁵ Blaha Lujzát mindenekelőtt tehát énekesnőként tartjuk számon, színésznőként kevésbé volt jelentős. Minden szerepében önmagát nyújtotta: „Játszi érzelmesége visszariad a merészebb drámaiságtól, sötétebb színektől, a valóság „puszta-nyers ábrázolásától”⁴⁶ Ugyanakkor Blaháné volt a főváros magyarosodásának egyik sikeres előmozdítója, hiszen az idegen „Blaha Lujza személyében ismerte meg a magyart, és buzdult föl, hogy ő is magyar lehessen. Budapestnek ő volt a magyar nevelője...”⁴⁷

A színésznő személye a műfaj mércéjévé, ugyanakkor a műfaj halhatatlanságát biztosító, de egyben a fejlődést, valamint további átalakulást gátló tényezőjévé is vált. Kitérően érzékelteti ezt egy-egy szatirikus megjegyzés. Idézzük Mikszáth Kálmán *Blaháné a népszínművekben* c. karcolatát: „Legelőször is, vegyük Blahánét, öntsük körül valami mesével, szőjük a szerepébe sok nótát, s öltöztessük a darabban minél többször...”⁴⁸ A két művész személyének kulcsszerepe volt a népszínmű merev idillé válásában, hiszen az 1870-es évek derekától az ő egyéniségükre szabták az írók darabjaikat. „A népszínmű azért nem fejlődött, sőt azért hanyatlott le, mert az írók nem jó darabot, hanem csak Blahánénak való jó szerepet akartak írni.”⁴⁹

Ez a műfaji determinálódás volt főként az oka annak, hogy a népszínműírók alkotásainak nagy része nem mutatott nagy műfaji kilengéseket, eltéréseket. Az évtizedek előrehaladtával a népszínművek feldolgozásra való témáinak köre fokozatosan szűkült, a feldolgozás módja pedig csaknem kizárólagosan a hagyományos idillikus stílusú variánst helyezte előtérbe. Az idézett 1874-es fordulat nyomán a műfaj a népből teljesen népies-sé, azaz a parasztság valódi problémáit ábrázolni szándékozó műfajból a kispolgárság faluképét, falu iránti nosztalgiáját megjelenítő színjátéktípussá vált. Ezzel együtt kezdődött meg a színjátéktípus agóniája, és teljes háttérbe szorulása az operett mögött. Sőt, egy idő után szinte úgy látszott, hogy az operett teljesen átveszi a népszínmű helyét. Vele szemben azonban egy fontos funkciót mégsem volt képes betölteni: a nemzeti tudat ápolását. A későbbiekben lényegében ez a faktor, ennek folytonos megjelenítése és igazolása biztosította a népszínmű sikerének és továbbélési lehetőségének fundamentumát.

A népszínmű tehát egy forrongó korszak terméke. Keletkezésekor a polgárosodás és a városiasodás útján éppen csak elinduló nagyváros kedvelt műfaja volt. Népszerűségét az önkényuralom korában is megőrizte, mint a nemzeti öntudat ápolását legfontosabb feladatának tekintő műfaj. A kiegyezés után jellege megváltozott, elsősorban szórakoztatni akart. Közönsége is módosult, a fővárosi társadalom felsőbb rétegeinek igényeit már nem tudta kielégíteni, s egyre inkább a kispolgárság műfajává lett. Hatásának legfontosabb összetevője az volt, hogy közönségének minden eleme nemzetinek érezte, hiszen falun játszódtak, parasztok között, akik népviseletben jártak-keltek, magyar nótákat énekeltek, csárdást táncoltak. Az 1870-es évek végén zárult le a népszínmű átalakulásának folyamata, amely egyértelművé tette a stilizált változat végleges győzelmét. A népszínmű jellege az 1840-es évektől a századfordulóig egyre csak változott; azaz hosszú út vezetett a liberális és demokratikus elvektől az idillikus egyhangúság talajára, ahonnan egyenesen vezetett tovább, a kihalás felé. A 19-20. század fordulóján aztán – túllépve a népszínművek problematikájának magyar és közép-európai tárgykörén – az áhított hiteles nép-



ábrázolás megvalósulásához be kellett érnie és meg kellett jelennie egy új felfogásnak, majd az e nézetet kifejtő új generációnak, amelynek kiteljesedése azonban csak a 20. század folyamán vált véglegessé. Az említett igény kapcsán joggal írhatta Ady Endre: „A népszínmű abban az alakjában, melyben azt a nagy népszínműírók tették kedveltté, napjainkban már élvezhetetlen. (...) Ne legyen a népszínműíró kiváltságos poeta, s ne legyen a színpadra vitt paraszt egy daloló mesealak, akkor nem lesz okunk panaszkodni a közönség megváltozott ízléséről. Igazságot, életet a népszínműbe, mert a színpad nem cirkuszporond, s a századvég embere nem kardnyelésen ámuló atyafi.”⁵⁰

Jegyzetek

¹ Vö. Horváth János: *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978².

² Blaha Lujza naplója (szerk.: Csillag Ilona), Budapest, 1987. 19-20. o.

³ Vö. „Műfaj; Műfajelmélet” szócikkek. In: *Esztétikai kislexikon* (főszerk.: Szigeti József), Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1969. 229-232. o.

⁴ *Magyar irodalmi lexikon* (főszerk.: Benedek Marcell), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965. II. kötet, 367. o.

⁵ *Világirodalmi lexikon* (főszerk.: Király István), 9. kötet, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984. 242-243. o.

⁶ *Magyar színházművészeti lexikon* (főszerk.: Székely György), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994. 558. o.

⁷ Schedel Ferenc: *Irodalmi levelek = Életképek*, 1844. 1. szám, 469. o.

⁸ Szigligeti Ede: *A dráma és válfajai*, Kisfaludy Társaság, Budapest, 1874. 435. o.

⁹ Császár Ferenc: *Gondolat-töredékek a divatos magyar népszínművekről = Életképek*, 1844. 1. szám, 438. o.

¹⁰ *Magyar irodalmi lexikon* (szerk.: Vályi Ferenc), Studium, Budapest, 1926. 220. o.

¹¹ Hevesi Sándor: *A régi népszínmű és a magyar nóta*. In: *uő: Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések*, Táltos, Budapest, 1920. 124. o.

¹² Szabó Ede: *Népszínműirodalmunk néhány kérdése = Irodalomtörténet*, 1954. 2. szám, 200. o.

¹³ Szerb Antal: *A magyar irodalom története*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1991. 400. o.

¹⁴ Vö. Gyulai Pál: *Dramaturgiai dolgozatok I. Franklin Társulat, Budapest, 1908. 569-576. o.*; Galamb Sándor: *A magyar dráma története 1867-től 1896-ig I. MTA, Budapest, 1937. 241. o.*; Gyulai Pál: *Dramaturgiai dolgozatok II. Franklin Társulat, Budapest, 1908. 437-442. o.*

¹⁵ Gyulai Pál: *Dramaturgiai dolgozatok I., i. m. 569-576. o.*; Gyulai Pál: *Dramaturgiai dolgozatok II., i. m. 437-442. o.*; Galamb Sándor: *i. m. 241. o.*

¹⁶ Vö. Bayer József: *A magyar drámai irodalom története. A legrégebb nyomokon 1867-ig*, Budapest, 1897. II. kötet, 56-100. o.; Gombos Andor: *A magyar népszínmű története*, Balázs Ferenc kiadása, Mezőkövesd, 1933; Pór Anna: *Balog István és a XIX. század elejének népies színjátéka* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974; Pukánszky Kádár Jolán: *A magyar népszínmű bécsi gyökerei*. Pallas, Budapest, 1930; Sziklay János: *A magyar*



népszínmű története. A legrégebbi időktől Szigligetiig, Légrády Testvérek, Budapest, 1884; Tóth Dénes: A magyar népszínmű zenei kialakulása, Zeneműkiadó, Budapest, 1953; Tóth Lajos: A magyar népszínmű története, Budapest, 1932. stb.

¹⁷ Gombos Andor: i. m. 4. o.

¹⁸ Vö. Sziklay János: i. m.

¹⁹ Vö. Gombos Andor: i. m. 4-8. o.

²⁰ A magyar drámairodalomban a népi típusok szerepeltetésének hagyománya több darabban megtalálható. Csak néhány példa: Bessenyei György: A filozófus (1777), Gvadányi József: Egy falusi nótáriusnak budai utazása (1787), Csokonai Vitéz Mihály: A méla Tempefői, vagy: az is bolond, aki poétává lesz Magyarországon (1793), Fazekas Mihály: Lúdas Matyi (1817), Kisfaludy Károly: Kérők (1817) stb.

²¹ Vö. Pukánszky Kádár Jolán: i. m.; Bayer József: i. m. 56-61. o.; Tóth Lajos: i. m. 31-42. o.

²² Vö. Szentgyörgyi László: Szigligeti népszínművei, Löblowitz Zsigmond kiadása, Budapest, 1910. 13-17. o.

²³ Vö. Kósa János: Pest és Buda elmagyarosodása 1848-ig, Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó Rt., Budapest, 1937.

²⁴ Szigligeti Ede: i. m. 514. o.

²⁵ Uo.

²⁶ Osváth Béla: Szigligeti, Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, Budapest, 1955. 51. o.; Bajza József: Szózat a pesti Magyar Színház ügyében, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986. 70-71. o.

²⁷ Idézik: Osváth Béla: i. m. 51-52. o.; Pukánszky Kádár Jolán: i. m. 14. o.

²⁸ Batta András: Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek az Osztrák–Magyar Monarchiában, Corvina Kiadó, Budapest, 1992. 11. o.

²⁹ Világirodalmi lexikon, IX. kötet, i.m. 243. o.

³⁰ Szigligeti Ede: i. m. 518-519. o.

³¹ Bayer József: i. m. 79. o.

³² Uo. 89. o.

³³ Ember Ernő: A magyar népszínmű története Tóth Ede fellépésétől a XIX. sz. végéig, Csáthy, Debrecen, 1934. 17. o.

³⁴ Bayer József: i. m. 98. o.

³⁵ Uo. 297. o.

³⁶ Uo.

³⁷ Ember Ernő: i. m. 18. o.; Bayer József: i. m. 99. o.

³⁸ Vajda Viktor: Művészet és politika. Képek a magyar társadalomból, Fekete Bernát kiadása, Pest, 1870. 185-186. o.

³⁹ Vö. Névy László: A drámai középfajok elmélete, Athenaeum, Budapest, 1873. 78. o.; Idézi még: Galamb Sándor: i. m. 241. o.

⁴⁰ A népszínművek jelentősebb műfaji változatai: városi népszínművek (pl. Vahot Imre: Egy magyar iparos vagy az iparosszövetség diadala, 1874); fővárosi népszínművek (pl. Almási Balogh Tihamér: Milimári, 1880); etnográfiai és a nemzetiségi népszínművek (pl. Berczik Árpád: Székelyföldön, 1868); történeti népszínművek (pl. Tóth Kálmán: Dobó Katica, 1861); népdrama felé irányuló népszínművek (pl. Abonyi Lajos: A betyár kendője, 1873); idillikus népszínművek (pl. Csepreghy Ferenc: Piros bugyelláris, 1878) stb.



⁴¹ Vö. Kolta Magdolna: *A Népszínház iratai*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1986; Verő György: *Blaha Lujza és a Népszínház Budapest színi életében*, Franklin Társulat, Budapest, 1926.

⁴² *A Hon*, 1873. január 7. Idézi: Galamb Sándor: i. m. 252. o.

⁴³ Tóth Ede (1844–1876) – sárospataki diák, kereskedősegéd, majd Lantos néven vándorszínész, költő és népszínműíró, az „idillikus változat” legismertebb alkotója, a *Kisfaludy Társaság* tagja.

⁴⁴ Vö. Galamb Sándor: i. m. 268-269. o.

⁴⁵ *Blaha Lujza aranykönyve. Emlékkönyv a Polgár előfizetői részére*, Budapesti Könyvnyomda, Budapest, 1911. 93. o.

⁴⁶ Galamb Sándor: i. m. 270. o.

⁴⁷ Kóbor Tamás: *Blaha Lujza, 1850–1926*. In: *Blaha Lujza Emlékalbum* (szerk.: Porzolt Kálmán), Arany János Irodalmi és Nyomdai Műintézet Részvénytársaság, Budapest, 1926. 72. o.

⁴⁸ Idézi: *Blaha Lujza naplója*, i. m. 14. o.

⁴⁹ Ember Ernő: i. m. 47. o.

⁵⁰ Ady Endre: *A piros bugyellárís* (*Debreceni Hírlap*, 1899.) In: *uő: Színház* (válogatta, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta: Varga József), Budapest, 1980. 19. o.

