

## Hagyományszemlélet és reprezentációs normák kanonizációja a népszínmű műfajtörténetében<sup>1</sup>

Már elég régóta foglalkozom a népszínmű történetével, főként a 19. század második felében történt ügyeivel, azzal, hogy ebben az időszakban hogyan alakult, és miben rejtett a fontossága ennek a nagyon népszerű és fontos színházi műfajnak (lásd pl. Zabán, 2017). Folyamatosan azzal szembesültem, hogy korábbra kell visszamennem a kutatásban. Szükségesnek láttam, hogy ezeket a század második felére irányuló kutatásaimat némiképp kiegészítsem a század első felében történt események vizsgálatával, és abból a szempontból közelítsem meg a kérdést, hogyan indult ez a műfaj, milyen volt a recepciója, mire volt jó, hogyan kezelték. (Kapcsolódva ezáltal más fontos népszínmű-kutatásokhoz, pl. Kerényi, 1981, 1989, 1991). Ez az előadás azokhoz a módszertanokhoz kapcsolódik, amelyek a *népet* meg a *nemzetet* konstruktumként kezelik, ezeknek az irodalmi megjelenítését főként és nem valamiféle öröktől fogva adott magyar nemzeti tulajdonságoknak az absztrahációjaként vagy megjelenítéseként (pl. Gelbart, 2007; Trencsényi és Zászkaliczky, 2010; Leersen, 2006; Lajosi, 2018; Freifeld, 2000; Ender és Flamm, 2018) Amikor a népszínműről beszélünk, az irodalmi népiesség az, amiről elsősorban gondolkodnunk kell, hogy mi is volt ez a jelenség, hogyan is érthetjük ezt. Az irodalmi népiességet az elit irodalom alakulástörténete felől szoktuk szemlélni leginkább, efelől próbáljuk megragadni, arra vagyunk általában kíváncsiak, hogy ez a paradigma milyen hatással volt az irodalom alakulására. Az irodalomtörténet már nagyon alaposan és sokrétűen feltérképezte azokat az elméleti alapvetéseket, filozófiai hatásokat, amelyek révén a magyar irodalomban is beszélhetünk irodalmi népiességről. Ebben az előadásban ennek a nagyon fontos műfajáról szeretnék beszélni, a népszínműről mint drámai műfajról. Középfajú drámaként definiálja Szigligeti Ede, a műfaj megteremtője, kialakítója. Ennek a műfajnak vitathatatlanul fontos szerepe volt a 19. század színházában. Ennek ellenére, hogy ilyen roppant népszerű és gyakran játszott műfaj volt – szinte minden vasárnap népszínmű-előadások zajlottak a színházban –, mára az irodalomtörténeti érdeklődés perifériájára került. Valamikor népszerűségét igazolja a következő idézet a Nemzeti Újság 1844-es számából: „Tekintsünk nemzeti színházunkba, itt a szökött katona rövid idő múlva ezüst menyekzőjét ünneplendi, anynyira a nemzet szívéből van véve; mindig tömött színház, mindig eleven részvét, mindig tapsözön, folyvást könnyzáró, s kifogyhatatlanul kacagás az élethű Zrinyi-kávéházi jele-

<sup>1</sup> Az előadás a BBTE Bölcsészettudományi Kara Irodalomtudományi Intézetének 2020. október 30–31-én szervezett Kánon, kanonizáció, irodalomoktatás című konferenciáján hangzott el.

neteknél; csak mi is megvalljuk bánólag bűnünket, azok közé tartozánk, kik hívék, hogy a közönség a szökött katonát megunja; de távolietől, a szökött katona varázsnok, melly Pest minden rendű lakosait megmagyarosítja”. ([sz. n.] (1844): [c. n.]. *Nemzeti Újság*, 5. jan. 17. 40.). A korabelieket is meglepte és elgondolkodtatta tehát a műfaj népszerűsége.

A népszínművet a 19. századi nemzetépítés fontos műfajaként tartjuk számon, azt mondják magukról e művek szerzői, és azt mondja róluk az irodalomtörténet is, hogy visszanyúlnak a népi témákhoz, népi alakokhoz elsősorban azért, hogy megismertessék a népet nem ismerő, felsőbb társadalmi rétegekkel a valódi nemzeti karaktert, amint ők mondják, a hamisítatlan magyar típust, az életét, a habitusát és a nép számára is a saját reprezentációját szeretnék nyújtani elsősorban javító, jobbító szándékkal. Ez szerepel nagyon sok forrásban, ezt láthatjuk nagyon sok korabeli kritikában. Ez az elmélet. Ha azonban megnézzük az első népszínművek címeit, láthatjuk, hogy sok olyan témáról szólnak ezek a népszínművek, amit lehet, hogy nem sorolnánk ma a magyar nemzetépítés kérdéséhez, vagy elgondolkodnánk azon, hogy ha azt mondjuk, hogy a magyar népszínmű a magyar nemzeti reprezentációra hivatott, akkor a *Zsidó* vagy *A cigány* című népszínmű hogyan illeszkedhet ebbe a paradigmába. Valójában a népszínművek korabeli recepciójának egy része is folyamatosan panaszkodik erről, hogy a népszínmű műfaja szerint a nép megjelenítésére lenne hivatott, de valamiért mégsem ezt teszi. Folyamatosan számon kéri Szigligetin, hogy nem nyújt megfelelő nemzet- és népreprezentációt annak ellenére, hogy népszínműnek nevezi a műfajt. Az egyik problémája a korabeli kritikusoknak az, hogy az idilli falukép helyett az első népszínművek egy része nem falun játszódik, hanem Pesten például, a Zrínyi kávéházban, Olaszországban, egy siralomházban, és a népszínmű alapszituációja is sok esetben egy bűntény, ármány, gyilkosság. Úgy tűnik, ez nem fér össze a korabeliek elgondolásával a nép vágyott megjelenítése tekintetében.<sup>2</sup> Arról kezdenek vitázni, hogy mi lehet az oka annak, hogy Szigligeti olyan nyugati mintára alkotja meg a népszínműveit, amelyet ők összeférhetetlennek gondolnak a népszínmű természetével, és ez a minta Sue városi rémregényei<sup>3</sup> – ahogyan a korban nevezik: „Mióta Sue rejtelmes munkái világra jöttek, az azokban leírt borzadalmasságok, jellemszörnyek, gázságminták nem egy olvasó és író phantasiáját terhesíték meg hasonló sötét képek borzasztó árnyaival, mik száz meg száz beszélyekben, népszínművek vagy drámákban kerülnek aztán, mint mi ködfátyolképek a közönség szeméi elé.” (–ÜY. (1845): [c. n.]. *Honderű*, 8. aug. 26. 159) Észreveszik tehát a kortársak is a Sue-hatást, és

<sup>2</sup> Az 1840-es évek magyar sajtójában rengeteg példát találunk erre, számos anonim cikk, tudósítás, vitairat mellett például Császár Ferenc értekezik hosszasan a kérdéstről, egyenesen „népbűn-mutatványok”-ként, „népsalaki cudarságok”-ként emlegeti a népszínműveket. (Császár, 1844. 397) Zerffi Gusztáv *A barnafürtű bírálónő* című, didaskália műfajmegjelöléssel megjelent írásában azt nehezményezi, hogy a bűnelkövetés megjelenítése gyakorlatilag a népszínmű műfaji jegyév vált: „Ha a színlapon azt látom, »népszínmű«, mindjárt káprázni kezd a szemem. Előre tudom, hogy az egész *genie* műnek alkatrészei ezek lesznek: *körmönfont zsványok* – a nagylelkűség mázával kikendőzve, *váltóhamisítók*, *testvérgyilkosok*, *iszákosok* stb. *cifra juhászbundával*, *telt kulacssal*, *vasvillákkal*, vagy *lávással* kiállítva, mintha bizony minden *eredetiségünk* egy bizonyos *póriasságban* rejlenék.” (Zerffi, 1846. 292)

<sup>3</sup> Eugène Sue (1804–1857), francia író, akinek az 1842-ben megjelent *Les mystères de Paris* (korabeli magyar fordításban *Páris titkai*) című regényfolyama volt nagy hatással a népszínmű műfajára.

rádásul olyan környezetekben játszódnak sok esetben ezek a darabok, amelyek a bűn helyszíneiként jelennek meg: a kávéházak keretei között, városi környezetben. A Zrínyi kávéházzal – mint a népszínmű egyik fontos helyszínéről – rengeteget cikkeznek a korabeli sajtóban: hogy hogyan lehet érteni, kezelni ezt a helyzetet.<sup>4</sup>

Ha belegondolunk, hogy a nemzetrepresentációnk egy igen népszerű műfajában a nép representációja nem például valamely népköltészeti műfajunk, hanem Sue város-ábrázolási technikái felől munkálódik ki, e felől nyer keretet, máris láthatjuk, hogy a népszínművel kapcsolatos sztereotípiáink revideálásra szorulnak.

Sokak számára tehát azért nem volt elfogadható a népszínmű által nyújtott nemzetrepresentáció, mert olyan struktúrákból építkezett, amelyeket nem tekintettek megfelelőnek a nemzeti jellemvonások megmutatására.

Nagyon izgalmas látni ugyanakkor azt a folyamatot, ahogyan a 19. század második felére több, a 19. század első felében még nagyon botrányosnak tűnő aspektus kanonizálódik, ekkorra már sokkal kevésbé találkozunk olyan kritikákkal, amelyekben a népszínmű helyszíneit, a bűn megjelenítését kifogásolják, az 50-es évekre a műforma tisztázása válik az egyik fontos kérdésévé a recepciónak.<sup>5</sup>

Utaltam többször arra, hogy kritikák érték a műfajt, nagyon sok kritikus problémának látta ennek a műfajnak a népszerűségét és státusát a korabeli színházban. A népszínműnek volt ugyanakkor egy jóval kevésbé reflexív, népes közönsége, amely viszont rajongott a népszínmű által nyújtott szórakozási lehetőségért, és nagyon direktben értette a népszínművek leegyszerűsített üzeneteit, amelyek sok esetben nagyon konkrét politikai és társadalomkritikai üzenetek voltak. Ennek a rétegnek a művészetértelmező kompetenciái ugyanakkor időnként kiszámíthatatlanok bizonyultak. Egy ilyen rosszul kiszámított eset volt *Az obsitos* (1845) című népszínműnek az esete. Kovács Pál *Az obsitos* című művel jelentkezett egy népszínmű pályázatra, a drámabíráló bizottság megítélte neki az ötven aranyat, és előadhatónak ítélte a darabot. Ez a népszínmű nagyon direkt üzenetet hordozott, a védegyelet támogatását javasolta, aminek az volt többek között a lé-

<sup>4</sup> Példaként csak néhány jellemzőbb híradás a *Szökött katona* előadásairól, melynek harmadik felvonása a Zrínyi-kávéházban játszódik: „A harmadik szakasz címe Zrínyi kávéház, melyben e barlang büntartalmával megnyílik előttünk.” (Szontagh, 1843. 1401); „Ha tapsok után indulnánk, akkor nagyobb értéket kellene tulajdonítanunk a *Szökött katonabeli* Zrínyi kávéházi életképnek, mint a Romeo erkélyjelenetének, mely legalább a nemzeti színházban mindig gyérebb tapsokat kap” (r. l. 1859. 425) A kortársak számára láthatóan problémát jelentett a népszínmű hallatlan népszerűsége, és az a képessége, hogy a magas esztétikai minőséggel rendelkező darabokhoz képest nagyságrendekkel több nézőt tudott a színházba csábítani, s megszólítani őket.

<sup>5</sup> Gyulai Pál híres népszínmű-meghatározásán túl (Gyulai, 1908. 571. pp.) Salamon Ferenc vonatkozó megjegyzéseit lehetne itt példaként idézni: „Én általában véve is azt tartom, hogy a dráma mindenben, érzelmében, jellemében, cselekvényben és jelenetekben sokkal több hathatóságot követelvén, mint más költői nemek, melyek mindezek kevesebb mértékével is legalább ellehetnek, a költői belformára nézve is e két legerőteljesebb végletet kívánja: vagy tragoediát, vagy comoediát. Minden gyenge aránylag, ami e két forma közt esik [...], ha nincs tragoedia és comoedia, – legalább legyen a színmű vagy határozottan szomorújáték, vagy határozottan vígjáték. Ami a népszínművet illeti, nézetem az, hogy annak is a kettő közül határozottan valamelyikhez kell tartoznia, s én azt hiszem, hogy a vígjáték formáját kell öltenie, mint más nemzeteknél szokta.” (Salamon, 1861. 46.)

nyege, hogy arra buzdította a magyarokat, a közönséget, hogy a honi termékeket vásárolja. A védegyelet fontos politikai kérdése volt a kornak, az volt az üzenete, hogy a magyar pénz, a magyar tőke Magyarországon maradjon, és ezért a külföldi termékek használatát próbálták visszaszorítani. Ez a konkrét politikai kérdés, ami nagyon nagy vitákat szült a kor politikai életében és társadalmában, tematizálódik ebben a népszínműben. Szegény Laborfalvi Róza járt rosszul, mert az egyik jelenet végén az ő általa alakított grófné „honi daróc”-nak nevezi a szolgálólányát. Ez hatalmas felháborodást szül a közönség soraiban, tombolni kezdenek, kifütyülik, Laborfalvi Rózának és a cselédlányt alakító színésznőnek valósággal ki kell menekülnie a színpadról. A Pesti Divatlap a következőképpen tudósít erről: „22-kén Az obsitos. 50 darab arany pályajutalmat nyert eredeti népszínmű, Kovács Páltól. – Az első két felvonásbeli gyöngé, képtelen bonyolítás, és kifejtés az egészet elrontá, megbuktatá. A többi közt igen kár volt szerzőnek a »honi« szó gúnyolását egy rossz erkölcsű, kacér főrangú nő szájába adni, – a nélkül, hogy a gúnyt más valamely egyén által megcáfoltatta volna. Ez rendkívül fölingerlé a közönséget, s a darabot a bukás pályájára löké, – mi szép diadala a honi iparvédési ügy kegyeletének, és hitünk szerint nem annyira a jó szellemű szerzőt, mint inkább műve fitymáló hősnéjét illet.” (Szinéri, 1845); „És tehát miután kimenekülnek a színpadról a jelenet végén, Szigeti lépett be a következő jelenetben, és épp ez volt a belépő mondata, hogy „Ugyan, mi történhetett?” Ekkor a közönség gyakorlatilag becsatlakozott az előadásba, mintegy átírta, átalakította az előadást, válaszolt a szereplő kérdésére. A korabeli források szerint így zajlott az eset: „(a közönség fütyöl és zúg; a kettő [a közönség felháborodását kiváltó két női szereplő] el; az ifjú gróf (Szigeti) betoppan.) / Szigeti: Ugyan mi történhetett? / Közönség: Kifütyöltetett! – / Kacaj.” (O–h–i. (1845): Színibírálat. *Társalkodó*, 96., nov. 30.). Olyan mértékben bukott meg a darab, hogy utána többé elő sem adták a Nemzeti Színházban. Később Kolozsváron próbálkoztak a színre hozatalával.<sup>6</sup>

Hosszas cikkezés követte ezt az esetet, a hírlapok rengeteg írást jelentettek meg ezzel kapcsolatban, próbáltak napirendre térni az eset fölött.<sup>7</sup> Ezekből a cikkekből, tudósításokból tudjuk meg azt is, hogy az ilyesmi nem példa nélküli a kor színházában, egy meg nem nevezett népszerű drámaszerző bukott darabját a tudósítások szerint még ennél is durvábban bosszulták meg a nézők, előadás után hazakísérték, végig kiabáltak vele az úton, és éjszaka macskazenét is kapott, tehát ez a közönség időnként nagyon erősen

<sup>6</sup> 1846. április 2-án adták elő a kolozsvári színházban ([sz. n.] (1846), [c. n.]. *Múlt és Jelen*, április 21. 32. sz. 486.)

<sup>7</sup> „Sejtésünk az 50 aranyos *Obsitos* irányában fájdalom! nem volt alaptalan; mert azt nem nézve, hogy nemzeti színházi díjas darab, múlt szombaton adatásakor a színházi közönség, bár csupa félreértés s visszaszűrésből, kifütyölte.” ([sz. n.] (1845), [c. n.]. *Jelenkor*, 95. november 27) „Furcsa dolgokat is tesz az a pesti műértő közönség, az *Obsitost* megbuktatja, mely pedig van olyan mint ez a szerencsétlen rejtelem [utalás Szigligeti Ede *Egy szekrény rejtelme* című népszínművére], s miért? csak azon egyszerű okból, hogy az író merészlett egy külföldieskedő nőt állítani elő benne, ki a védegyelet felett szobaleányával elmenckedik.” ([sz. n.] (1846): Nemzeti színház Kolozsvárt. *Múlt és Jelen*, 28. április 7. 165–166.)

megtorolta a bukott darabokat, ilyen értelemben nem volt teljesen veszély nélküli bukott darab szerzőjének lenni.<sup>8</sup>

Aktuális társadalmi kérdéseket nyilván nem csupán Kovács Pál próbált színre vinni ezekben a művekben, hanem maga Szigligeti is nagyon szívesen feszegetett ilyen kérdéseket népszínműveiben. A koraiak közül a *Zsidó* (1844) és *A cigány* (1853) címűek különleges státussal rendelkeznek ebből a szempontból. Ezekben a darabokban meglepő módon például a cigányokkal és a zsidókkal kapcsolatos sztereotípiákat próbálja feloldani, annyira invenciózusan, hogy *A cigány* című darab megoldásait az idő teltével sem tudták elfogadni, annak ellenére sem, hogy gyakran játszott darabról van szó. Az irodalomkritikai szövegekben a darab bemutató előadásával kezdődően folyamatosan visszatérő megjegyzés, hogy a cigánylány szerepe problematikus. Az történik ugyanis, hogy a mű egy adott pontján a cigánylány megőrül, és ez nem fér meg a korban tipikusnak, általánosnak mondható buffó típusú cigányábrázolással, így a közönség gyakorlatilag értetlenül áll ez előtt a helyzet előtt. Egészen döbbenetes hatásról tanúskodnak az előadásról tudósító korabeli beszámolók:

„[...] ha nincs meg e kellő összhangzás, a humor és tragicum közt, ha nem a tragikai helyzetből foly mintegy a humor, miként Lear örült jelenetében: az alacsony humor semmivé teszi a tragikai hatást. Ez igazságot sohasem tapasztaltuk inkább, mint a jelen darabban, midőn a megőrült cigánylányt atyja vigasztalta. Tisztes asszonyságok körülünk igen mulatságosnak találták e jelenetet, s folyvást kacagtak. Bulyovszkyné asszony (a cigánylány) minden művészi igyekezete sem bírta elragadni őket. A szembetett két benyomás közül a kellemesbnek engedték át magokat, – a nevetségesnek. S csak az ájulásnál, mikor a függöny legördült, kezdték sejteni, hogy nem tréfa a dolog.” ([sz. n.] (1853), [c. n.], *Divatcsarnok*, 1550. 76. dec. 22.) Nagyon izgalmas látni azt, ahogyan Szigligeti ilyen látványosan és ennyire radikálisan megbontja a sztereotipikus ábrázolást, olyannyira, hogy a közönséget teljesen összezavarja a tekintetben is, hogy milyen hatást keltenie kíván a szóban forgó ábrázolásnak. Vannak szép számmal olyan színbírálatok, amelyek expliciten megfogalmazzák, hogy mi is a problémájuk ezzel a jelenettel, egészen pontosan az, „hogy egy cigányleány csak a műveltebb körökben képzelhető finom érzés és hanggal van elének állítva, s a megőrülési, valóságos állatkínzó jelenetben még Opheliát is túlhaladja!” ([sz. n.] (1853), *A Cigány és [a] színházi kritika. Budapesti Hírlap*, 301., dec. 23. 1689.) Látható, hogy az a gondjuk, hogy shakespeare-i tragikummal mérhető az, amit itt Szigligeti produkál, és hogy az „állatkínzó jelenet” szintagma éppen a cigánylány kapcsán jelenhet meg ebben a szövegben, nagyon beszédes a tekintetben, hogy hogyan gondolkodtak, milyen sztereotípiák voltak ebben az időben ezzel kapcsolatban.

A *Zsidó* című népszínművel hasonló a helyzet. Ennek a műnek az esetében a kritika a kereskedői szakmával kapcsolatos sztereotípiákat hiányolja, nem tudja elfogadni, hogy Szigligeti lélektani kérdéseket feszeget ebben a darabban. Az egyik kritikában a 45.

<sup>8</sup> „ez éretlen harag [amit az *Obsitos* előadásán tanúsított a közönség] már nem első esetben mutatkozik; mert emlékezzünk csak kissé vissza, hiszen nem rég' történt, hogy egyik különben kedvelt színiköltőnk nevét, egy megbukott műveért, a színházból haza térő hallgatóság egy része ocsmányul szidalmazá, és – ha jól értesültem – utóbb meg is macskazenézte.” (Bajza, 1845)

álnéven író szerző kifejti, hogy a népszínműveiben megjelenő zsidó figurák esetében „megkívánni az írótól, hogy midőn »zsidót« hoz föl színpadra, hozzon zsidót, milyen az életben van, milyen Magyarországon van, hozzon valót, hozzon élő zsidót, ismeresse meg őt, mint p. o. Shak[e]speare a magáét megismerteté, ha nem oly mély lélekismerettel is, de teljes, húsos csontos élet-ismerettel; adjon zsidót – mondjuk – milyen köztünk él; adjon zsidót hibáival, melyek társas-életi helyzetének következményei, erényeivel, melyeknek e kiválólag kereskedő osztályban csíráira akadunk, melyekből honunkra nézve kellő – nem túldajkáló, de egyszersmind nem túlmotostoháskodó – ápolás mellett jök háramolhatnak...” (45. (1844), [c. n.]. *Nemzeti Újság*, 20. augusztus 2. 79.) Látható, hogy a kanonikus reprezentáció szerint a kereskedői szakma felől meghatározott zsidó szereplőket vár a korabeli recepció, és csodálkoznak, hogy miért nem találják ezeket az aspektusokat a darabban.

### További kutatási irányok

Az előadás végére jelzésszerűen szeretnék még felvillantani néhány, számomra érdekesnek tűnő kérdést ezzel a korpusszal, ezzel a műfajjal kapcsolatban.

Az egyik a népdalok kérdése. A népszínművek dalos, táncos darabok, az itt előadott népdalok, népies műdalok ugyanannyira részei ezeknek az előadásoknak, mint magának a népszínműnek a szövege, és láthatjuk, hogy ugyan népdaloknak nevezik a korban ezeket a dalbetéteket, valójában viszont többnyire zeneszerzők írják őket. Egresy Béniről, Szerdahelyi Józsefről tudjuk, hogy rengeteg ilyen dalt írt.<sup>9</sup> Nagyon érdekes kérdés ebben a történetben a népies műdalok útja a népszínművekből a folklorizáció fele: népdaloknak nevezik a korban őket, és valóban többjük folklorizálódik is. Annyira népszerű műfaja a kornak a népszínmű, s annyira közismertté válnak a dalbetétek, hogy aztán később népdalgyűjteményekben felbukkannak az ezen zeneszerzők által komponált népies műdalok.<sup>10</sup> A magyar népdal tehát sok tekintetben nem valamiféle érintetlen, őseredeti magyar szellemiség megtestesülése, hanem – amint ennek a forrásanyagának a vizsgálatából is kiderül – nagy szerepe van népdaltörténetünkben a tudatos nemzetépítő mechanizmusoknak, ilyen értelemben pedig nemzetrepresentációs konstrukciónak kell tekintenünk és vizsgálnunk.

A másik kérdés a népies öltözék kérdése, ennek a reprezentációi, azok a mechanizmusok, amelyekkel kialakítják, elképzelik a nemzeti viseletet a színpadon. Kiderül, hogy ebben az esetben is egy nemzetépítő mechanizmusra figyelhetünk fel. A színpadon megjelenő és ezáltal kanonizálódó „népi viselet” sok esetben köszönő viszonyban sincs a

<sup>9</sup> „– Szigligetinek, – a P. H. szerint – új népszínműve van készen, *A csikós* című. A népdalokat most írja hozzá Szerdahelyi úr.” ([sz. n.] (1846): [c. n.]. *Honderú*, 18. szept. 15. 216.) A kor színlapjain is két szerzőnév szerepelt a népszínművek előadásai esetében: a szöveg szerzőjének és a zeneszerzőnek a neve. Nagyon fontos tanulságokkal szolgálhat tehát a népszínmű-történet kutatása abból a szempontból is, hogy saját népköltészeti dalkincsünk történetének fontos aspektusaira világít rá, és kimozdít bennünket a „száll a zene szájrul szájra”-típusú romantikus sztereotípiáinkból.

<sup>10</sup> Lásd erről bővebben: Flórián 2002.

valós helyzettel: „A csikósok közt Füredy volt legjobban, legcsinosabban öltözve: fekete selyem bő inge és rövid gatyája, a zsírba főzött fekete-fehér ruhát, színpadon, hol majd mindent nemesíteni kell, helyesen képviselé.” (Szinéri (1847): [c. n.]. *Pesti Divatlap* 5., január 31. 153). Megszépített, idealizált ábrázolásra törekednek tehát, és ezek az átírt, módosított reprezentációk „autentikus nemzeti” sajátosságként kanonizálódnak a magyar kultúrában.

Az utolsó kérdés, amire még kitérnék, a nemzeti tánc. Azt feltételeznénk, hogy beemelik a csárdást mint nemzeti táncot. A forrásokból viszont nyilvánvalóvá válik, hogy többféle táncsal is próbálkoznak. Vannak olyan tudósítások, amelyek arról tanúskodnak, hogy jelen van egyfajta autentikusság-igény is a színpadi táncok kiválasztásában,<sup>11</sup> látjuk viszont, hogy túlnyomó részt mégiscsak eklektikus módon, sok esetben akár nyugati elemekből próbálják összebarkácsolni azt a táncot, ami úgy jelenhessék meg a színpadon, hogy ne fulladjon meg a közönség, merthogy visszatérő probléma az elején, hogy csárdást járnak a népszínműben, és fuldoklik a közönség a felvert por miatt, s arról cikkeznek gyakran, hogy épp csak, hogy ki nem futottak a színházból, mert nem kaptak levegőt.<sup>12</sup> Ezt a heves táncot próbálják megszelídíteni, hogy színpadon ilyen szempontból is és a magasabb ízlés szempontjából is előadhatóvá tegyék. „A vasárnapi *Csikós* második fölvonásában Szöllősy valami új csikós táncot mutatott, melyet bizvást emberevő táncnak is nevezhetett volna, mert ennél vadabb, ízetlenebb, otrombább, irtózatossá bakugrásokat még alig láttunk nemzeti színpadunkon. Kár, hogy a jelez Idaly és Sály ügyességét is így pellengérré állítják, mindakettő szégyenülve távozott a színpadról, és Szöllősy szaporítá bűneit, miket nemzeti táncunk elkorcsosítására nézve már elkövetett. Ha fejükön állva, lábaikkal fölfelé vitték volna véghez csömörletes táncukat, úgy a Balaton bakhullámaihoz lehetne hasonlítani mozdulataikat, így azonban minden hasonlításon fölül állnak.” ([szem jel] (1847): [c. n.]. *Budapesti Híradó*, 587., máj. 6. 303) Az itt bírált előadásban tehát olyan táncot adtak elő, amely túl szilajnak, túlon túl vadnak bizonyult a korabeli ízlés számára, és ezt kívánták szelídebbé, lágyabbá tenni.

Érdekes látni ugyanakkor, hogy a nemzetépítési törekvésekben fontos szerepet kapó népszínműben nem csupán magyar dalok és táncok kaptak helyet. A korabeli recepció nagy felháborodással konstataálta, hogy a nemzet megmutatására hivatott műfajt a szerzők esetenként épphogy nem a magyarság jellemvonásainak a reprezentációjára használták, hanem olykor többnyelvű, és amint a korábbi példákából is látható volt, többféle etnikum reprezentációját megkísérlő darabok voltak ezek.<sup>13</sup> Ez is megbontja azokat az

<sup>11</sup> „Szigligeti úr Két pisztol című új népszínműve mához egy hétre fog színpadra kerülni. Ezen előadást jellemzővé teendő többi között az is, hogy a benne előforduló új kanasztánc e célra megrendelt valóságos kanaszok után lőn betanulva.” ([sz. n.] (1844): [c. n.]. *Honderű*, 9. márc. 2. 290.)

<sup>12</sup> „egész népiességét nálunk [a népszínmű] legtöbbszörre néhány közbeszótt dal, a deszkaport felbokázó csárdás, számtalan kerekkalap, szűr és gatyá, gazszívű nagyságos és tettes urak stb. képviselik” ([sz. n.] (1847): Színházi javaslatok. *Honderű*, 15. ápr. 13. 298); „még sokkal sértőbb lesz ez ugrádozás, ha oly deszkákon történik, mik rosszul vannak kiséperve, ha az ízléstelen tombolás következtében porfelleg száll a hallgatóság fölé” (Zerffi, 1847, 140.)

<sup>13</sup> „Martius 1-én „Egy szekrény rejtelve” ismételtetett. Mindkétszer nagyszámú közönség, másodsor jóval hanyagabb előadás, mely annyira ment, hogy még Fánsci is tetemesen akadozott, és

előfeltevéseinket, miszerint a népszínmű valamiféle tiszta népiesség képviselője lett volna, és elgondolkodtat, hova helyezhetjük a súlyokat akkor, amikor a népszínmű korabeli funkciójáról gondolkodunk. Láthattuk, hogy bár az autentikusságra törekvés természetesen jelen volt, jól körvonalazhatóak ilyen jellegű törekvések,<sup>14</sup> nagyon fontos megfigyelni azokat a folyamatokat, amelyek arra hívják fel a figyelmünket, hogy hogyan és miként térnek el ettől, és helyeznek előtérbe más, aktuálpolitikai, szociokulturális, vagy akár nagyon gyakorlatias érdekeket, alakítva ezáltal a kánoni nemzetrepresentációs mechanizmusokat is.

## Irodalom

Ender, D. és Flamm Ch. (szerk.) (2018): *Voices of Identities. Vocal Music and De/con/struction of Communities in the Former Habsburg Areas*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.

Flórián Márta (2002): A színház és a (köz)nép a 19. század elején. *Ethnographia*, 113. 245–266.

Freifeld, A. (2000): *Nationalism and the Crowd in Liberal Hungary, 1848–1914*. Johns Hopkins University Press, Baltimore és Woodrow Wilson Center, Washington.

Gelbart, M. (2007): *The Invention of „Folk music” and „Art Music”*. Emerging Categories from Ossian to Wagner, Cambridge University Press, Cambridge.

Kerényi Ferenc (1981): *A régi magyar színpadon 1790–1849*, Magvető Kiadó, Budapest.

Kerényi Ferenc (1989): Egy népszínmű tanulságaiból. In: Farkas Péter és Novák László (szerk.) *Irodalomtörténeti tanulmányok*, Szentendre, 383–400.

Kerényi Ferenc (1991): Paraszti magatartásformák a reformkori népszínművekben. In: Hofer Tamás (szerk.), *Népi kultúra és nemzettudat*, Magyarországtudató Intézet, Budapest, 36–50.

Lajosi Krisztina (2018), *Staging the Nation. Opera and Nationalism in 19th-Century Hungary*, Brill, Leiden–Boston.

pedig legszenvedélyesebb jeleneteiben, mikor a szerepnek nem tudása éppen legzavaróbb. Hogy magyar népszínműben spanyol és német dalokat is énekeltek, azt nem helyeselhetem, s nem helyeslé senki, kikkel ez iránt szólottam. Mintha bizony már kifogytunk volna szép, sőt szebbnél szebb népdalainkból, miket Füredy oly meghatólag énekel” (LP, 1846a); „Vilma: Füredy ma is németet énekel, Hubenay tótul danolt, Lászlóné pedig spanyol nótát hallatott; ha ez így halad, úgy még azt is megérjük, hogy a hallhatlan „juh” és jódlírozás is visszatér ismét színpadunkra. / Emma: Szigligeti szigorú feddést érdemel, hogy a sajtó egyetemes rosszállására sem hallgat, s én annyival inkább hibáztatom őt, mivel ily aljas nyegleségre nincs is szüksége, miután gyönyörű népdalainkat mindig lelkesüléssel fogadja a közönség. Ha férfi volnék, irgalom nélkül kifütyülném az ily botrányos idegen dalokat, melyek a „népszínmű” cím mellett csak keserű gúnyul szolgálnak.” (LP, 1846b. 343).

<sup>14</sup> Szigligeti egyik tanulmányútjáról tudósító forrást hoztam ezzel kapcsolatos példaként: „23kén távozott körünkből Szigligeti úr, be a székelly földre anyagot gyűjtendő népszínműveihez; az igénytelen költő itt létét csak kevesen tud[t]ák, s ez az oka talán, hogy az ifjúság nem tisztelkedett nála, holott már ezelőtt 4 évvel ezüst tollal tisztelék meg. Mint mondják, visszatértek a Thordán működő társaságot elhozandja hozzánk, s eljátszatja népszínműveit” (Szinycy, 1844, 11.).



Leersen, J. (2006): *National Thought in Europe. A Cultural History*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Trencsényi Balázs és Zászkaliczky Márton (2010): *Whose Love of Which Country? Composite States, National Histories and Patriotic Discourses in Early Modern East Central Europe*, Brill, Leiden.

Zabán Márta (2017): Residual Nationalism. The Nineteenth-Century Hungarian Folk Drama as a Reinterpretation of European Theatrical Nationalism. *Caietele Echinoc*, 33. 340–351.

#### Primér szövegek:

Bajza József (1845): Nemzeti színházunk ügyében. *Pesti Hírlap*, 588. december 11. 382.

[szem jel] (1847): [c. n.]. *Budapesti Híradó*, 587., máj. 6. 303.

[sz. n.] (1853), A Cigány és [a] színházi kritika. *Budapesti Hírlap*, 301., dec. 23. 1689.

[sz. n.] (1853): [c. n.], *Divatcsarnok*, 76, dec. 22. 1548–1552.

Császár Ferenc (1844): Gondolat-töredékek a divatos magyar népszínművekről, *Életképek* 9–10. füz. 393–399., 433–438.

LP (1846a): [c. n.]. *Életképek*, 10. március 7. 318.

LP (1846b): [c. n.]. *Életképek*, 11. március 14. 341–344.

Gyulai Pál (1908): A lelc. In: Gy. P., *Dramaturgiai dolgozatok* II. Franklin, Bp. 569–584.

[sz. n.] (1844): [c. n.]. *Honderű*, 9. márc. 2. 290.

–ÜY. (1845): [c. n.]. *Honderű*, 8. aug. 26. 159–160.

[sz. n.] (1846): [c. n.]. *Honderű*, 11. szept. 15. 216

[sz. n.] (1847): Színházi javaslatok. *Honderű*, 15. ápr. 13. 297–299.

[sz. n.] (1845): [c. n.], *Jelenkor*, 95. november 27. 571.

[sz. n.] (1846): Nemzeti színház Kolozsvárt. *Múlt és Jelen*, 28. április 7. 165–166.

[sz. n.] (1846): [c. n.]. *Múlt és Jelen*, 32. április 21. 486.

[sz. n.] (1844): [c. n.]. *Nemzeti Újság*, 5. jan. 17. 40

45. (1844): [c. n.]. *Nemzeti Újság*, 19–20. július 31.–augusztus 2. 75, 78–79.

Szinyey (1844): [c. n.]. *Pesti Divatlap*, 14. okt. 6. 11–12.

Szinéri 1845): [c. n.], *Pesti Divatlap*, 35. 1845. nov. 27. 1187.

Szinéri (1847): [c. n.]. *Pesti Divatlap*, 5., január 31. 152–154.

r. l. (1859): Deési Levelek III., *Hölgyfutár*, 50. április 28. 424–425.

Salamon Ferenc (1861): [c. n.], *Szépirodalmi Figyelő*, 1-3. nov. 6-21., II. évf., 13–15, 44–46.

Szontagh Gusztáv (1843): Irodalmi újdonságok, *Regélő pesti Divatlap*, november 30. 1398–1404.

O–h–i. (1845): Színibírálat. *Társalkodó*, 96., nov. 30.

Zerffi Gusztáv (1846): A barnafürtű bírálónő, *Honderű*, 25. december 22., 492–494.; 7. 1847. február 16. 137–140.